

CULTURAL STUDIES APPENDIX

ROCZNIK

Załącznik

KULTUROZNAWCZY

2023

nr 10

TEMATY NUMERU:

Codziennosc w komiksie

Polański w sześciu odsłonach



REDAKTOR NACZELNA (EDITOR-IN-CHIEF)

prof. ucz. dr hab. Brygida Pawłowska-Jądrzyk

ZASTĘPCA REDAKTOR NACZELNEJ

(DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF):

dr Anna Wiśnicka (do 20 października 2023 / until October 20th, 2023)

dr Izabela Tomczyk Jarzyna (od 21 października 2023 / since October 20th, 2023)

CZŁONKOWIE REDAKCJI (EDITORIAL TEAM)

prof. Alessandro Amenta, Università di Roma „Tor Vergata”, Italy

dr Robert Birkholc, UW

prof. ucz. dr hab. Dominika Budzanowska-Węglenda, UKSW

dr Marina Ludwigs, Stockholms Universitet, Sweden

dr Elżbieta Sadoch, UKSW

dr Agnieszka Smaga, UKSW

prof. ucz. dr hab. Piotr Weiser, UKSW

SEKRETARIAT REDAKCJI (MANAGING EDITORS)

dr Dorota Dąbrowska

dr Katarzyna Gólos-Dąbrowska

KONCEPCJA I REDAKCJA DZIAŁÓW TEMATYCZNYCH NUMERU

(SECTION LEAD EDITORS)

dział I / section I KOMIKSOWE OBLICZA CODZIENNOŚCI –

prof. ucz. dr hab. Justyna Czaja, UAM, dr Michał Traczyk

dział II / section II POLAŃSKI ARTYSTA – prof. ucz. dr hab. Brygida

Pawłowska-Jądrzyk, dr Izabela Tomczyk-Jarzyna

RADA NAUKOWA (EDITORIAL BOARD)

prof. dr hab. Adam Dziadek, UŚ

prof. ucz. dr hab. Katarzyna Flader-Rzeszowska, UKSW

prof. ucz. dr hab. Rafał Koschany, UAM

prof. dr hab. Teresa Kostkiewiczowa, IBL PAN

prof. dr hab. Raya Küncheva, Instytut Literatury, Bułgarska Akademia Nauk

prof. dr hab. Luca Lecis, Università degli Studi di Cagliari, Italy

prof. ucz. dr hab. Piotr Majewski, UKSW

prof. dr hab. Ewa H. Mazierska, School of Journalism and Media,

University of Central Lancashire, Preston, UK

ks. prof. ucz. dr hab. Antoni Nadbrzeżny, KUL

prof. dr hab. Aleksander Nawarecki, UŚ

prof. dr hab. Ryszard Nycz, UJ

prof. dr hab. Jacek Ostaszewski, UJ

dr Lina Preišegalavičienė, Vytautaitis Magnus University, Lithuania

prof. dr hab. Ewa Szczęsna, UW

prof. dr hab. Bernd-Juergen Warneken, Empirische

Kulturwissenschaften, Ludwig-Uhland-Institut, Tübingen, Germany

REDAKCJA TEKSTÓW POLSKICH (POLISH EDITOR)

Aleksandra Piętka

KOREKTA TEKSTÓW W JĘZYKU POLSKIM (POLISH

PROOFREADER)

Iwona Witkowska

KOREKTA TEKSTÓW W JĘZYKU ANGIELSKIM (ENGLISH

PROOFREADER)

Monika Tacikowska

RECENZENCI (REVIEWERS)

dr Piotr Białecki, UW

prof. ucz. dr hab. Wojciech Birek, UR

dr Justyna Hanna Budzik, UŚ

prof. dr hab. Tomasz Chachulski, IBL PAN

prof. ucz. dr hab. Bernadetta Darska, UWM

dr hab. Aneta Dybska, UW

prof. dr hab. Barbara Fatyga, UW

prof. ucz. dr hab. Katarzyna Flader-Rzeszowska, UKSW

dr Andrzej Frejlich, Muzeum Narodowe w Lublinie

dr Katarzyna Frukacz, UŚ

prof. dr hab. Andrzej Gwóźdź, UŚ

prof. ucz. dr hab. Magdalena Howorus-Czajka, UG

prof. ucz. dr hab. Małgorzata Jankowska, UAM

prof. dr hab. Anna Janus-Sitarz, UJ

prof. ucz. dr hab. Bernadetta Darska, UWM

dr hab. Aneta Dybska, UW

prof. ucz. dr hab. Arkadiusz Karapuda, ASP w Warszawie

prof. ucz. dr hab. Dorota Karkut, UR

prof. dr hab. Małgorzata Karwatowska, UMCS

prof. dr hab. Izolda Kiec, Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny

Abakanowicz w Poznaniu

prof. ucz. dr hab. Andrzej Kisielewski, UWb

prof. ucz. dr hab. Natasza Korczarowska-Różycka, UŁ

prof. ucz. dr hab. Krzysztof Kornacki, UG

dr hab. Anna Kostrzyńska-Miłoś, ISP PAN

prof. ucz. dr hab. Elżbieta Kruszyńska, UMK

prof. ucz. dr hab. Anna Kucz, UŚ

dr Kalina Kupczyńska, UŁ

prof. ucz. dr hab. Seweryn Kuśmierczyk, UW

prof. ucz. dr hab. Katarzyna Łukas, UG

prof. dr hab. Ewa Mazierska, University of Central Lancashire

prof. ucz. dr hab. Michał Myśliński, IS PAN

prof. ucz. dr hab. Małgorzata Nieszczerzewska, UAM

prof. dr hab. Maria Jolanta Olszewska, UW

prof. ucz. dr hab. Marek Pieniążek, UP w Krakowie

dr Michał Piepiórka, UAM

dr Katarzyna Prajzner, UŁ

dr Dawid Przywalny, UJ

prof. ucz. dr hab. Agata Roćko, IBL PAN

dr Patrycja Rozbicka, UWr

dr Adam Rusek

prof. dr hab. Dorota Samborska-Kukuć, UŁ

dr Matylda Sęk-Iwanek, UŚ

prof. dr hab. Bogumiła Staniów, UWr

prof. dr hab. Ewa Szczęsna, UW

prof. ucz. dr hab. Katarzyna Tałuc, UŚ

prof. ucz. dr hab. Wiesława Tomaszewska, UKSW

prof. ucz. dr hab. Stanisława Trebunia-Staszek, UJ

prof. ucz. dr hab. Marzenna Wiśniewska, UMK

prof. ucz. dr hab. Patrycja Włodek, UP

prof. dr hab. Tomasz Wójcik, UMCS

prof. ucz. dr hab. Aleksander Wójtowicz, UMCS

prof. dr hab. Piotr Zawojski, UŚ

prof. dr hab. Piotr Zwierzcowski, UKW

prof. ucz. dr hab. Tomasz Zaglewski, UAM

PROJEKT OKŁADKI (COVER DESIGN)

Tomasz Skorupa

PROJEKT LOGO (LOGO DESIGN)

Marek Ostrowski

Wydawnictwo Naukowe UKSW

Strona internetowa: zalacznik.uksw.edu.pl

„Zalacznik Kulturoznawczy” w Bazie Czasopism UKSW (UKSW

Periodicals Database):

<https://czasopisma.uksw.edu.pl/index.php/zk>

E-mail: zalacznikkulturoznawczy@gmail.com

Redakcja informuje, że wersją pierwotną „Zalacznika

Kulturoznawczego” jest wersja elektroniczna (online). Zwracamy

uwagę, że materiał ilustracyjny publikujemy na prawach cytatu,

nie jest objęty formułą Creative Commons. Uznanie autorstwa-

Bez utworów zależnych 3.0 Polska

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl>



ISSN 2392-2338

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe

Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2023

SPIS TREŚCI

Słowo od Redakcji 7

DOCIEKANIA KULTUROLOGICZNE

Maciej Kijko

Między światami. Poszukując kształtu rzeczywistości po antropocenie 11

CODZIENNOŚĆ W KOMIKSIE

(red. Justyna Czaja, Michał Traczyk)

Jerzy Szyłak

O świecie analizowanym krokami w książkach obrazkowych dla dzieci 29

Marcin Kowalczyk

**(Nie)zwyczajna kremlowska codzienność – Fabien Nury,
Thierry Robin: Śmierć Stalina. Prawdziwa historia... radziecka** 39

Mariusz Guzek

Zátopek – komiksowa codzienność długodystansowca 61

Damian Kaja

Codziennosc rozszczelniona. O Codziennej walce Manu Larceneta 81

Jakub Jankowski

**Opowiedz mi *Miasto narysowane*. O translinearnej możliwości
poznawania Lublina z bliska** 107

Michał Traczyk

**Samotny smakosz albo krótki przewodnik
po komiksowych przedstawieniach konsumpcji** 139

Michał Wolski

**Zwyczajni niezwyčajni. Codziennosc superbohaterów
w komiksach spod znaku Ultimate Marvel** 161

Justyna Czaja

**Prozaiczna codzienność superbohaterów,
czyli kilka uwag o komiksowej serii Karla Ferdona** 179

POLAŃSKI W SZEŚCIU ODSŁONACH

(red. Brygida Pawłowska-Jądrzyk, Izabela Tomczyk-Jarżyna)

Magdalena Szczypiorska-Chrzanowska

Dwaj ludzie z lustrem. Metafory fotografii i fotograficzne motywy w etiudach Romana Polańskiego 199

Jakub Rawski

„Święta misja profesora Abronsiusa”. Fantazmaty, abiektałność i transgresje w filmie Romana Polańskiego *Nieustraszeni pogromcy wampirów* 215

Katarzyna Skórska

Nancy w Krainie Wieprzy. Kilka uwag o *Co?* Romana Polańskiego i recepcji filmu we Włoszech 237

Aleksandra Piętka

Kat, ofiara i świadek w *Śmierci i dziewczynie* Romana Polańskiego 249

Iwona Kolasińska-Pasterczyk

Interwencja bogini/Szatana? *Wenus w futrze* (2013) – lektura palimpsestowa filmu Romana Polańskiego 281

Piotr Pomostowski

The Director-Composer Duo: Polanski & Komeda's Deconstruction of Film Music Conventions in Horror Cinema. *Fearless Vampire Killers* (1967) and *Rosemary's Baby* (1968) 315

VARIA

Jakub Gortat

Powrót do ruin. O atrakcyjności niemieckiego powojnia 333

Joanna Szydłowska

Postmigracyjny background i co z niego wynika. Rewolty tożsamościowe dzieci późnych przesiedleńców w prozie faktograficznej Emilii Smechowski, *My, super imigranci* 363

Dominika Byczek

Od adaptacji do edukacji, czyli plakaty filmowe w praktyce szkolnej 391

Aleksandra Piętka
**Pamięć zdarzeń, które „nigdy nie miały miejsca”.
Slavery Memorial Martina Puryeara** 409

Julia Krauze
**O najdawniejszej włoskiej leksykografii dwujęzycznej,
znanej i nieznaney** 435

Aneta Kliszcz, Joanna Komorowska
Unending War: Combat Trauma in Joss Whedon's *Firefly* 449

Anna Wiśnicka
**The Mid-Century Modern Design as a Cinematic Vision of Dystopia Based
on Selected Examples of 21st-Century Films and TV Series** 469

ANALIZY I INTERPRETACJE

Jadwiga Clea Moreno-Szypowska
**Kabalistyczna egzegeza opowiadania *Śmierć i busola*
Jorge Luisa Borgesa** 489

Aleksandra Lesińska
**„Podte życie miałem”. *Puszczyk* Stefana Grabińskiego
wobec modernistycznego dekadentyzmu** 535

WYWIAD

**„Luksus bezpiecznej grozy”. O adaptacjach teatralnych baśni Hansa
Christiana Andersena z reżyserem Arkadiuszem Klucznikiem rozmawiają
Katarzyna Gołos-Dąbrowska i Anna Goworek** 557

KOMENTARZE. OPINIE. GŁOSY

Katarzyna Gołos-Dąbrowska
Powidoki twórczości Federica Felliniego w *Mieście Snu* Krystiana Lupy 589

Izabela Tomczyk-Jarzyna
**Polański i symulacje. Na marginesie tekstu Ewy Mazierskiej
*Roman Polański (i inni) przed sądem*** 607

FOTOESEJ I OKOLICE

Katarzyna Chrudzimska-Uhera

**„Portret jednego człowieka”. Przyczynek do biografii
Haliny Rząsowej (1924–1980), zakopiańskiej fotografki** 615

Brygida Pawłowska-Jądrzyk

Dłonie i motywy związane z rękami w kreatywnej reklamie wizualnej 641

CHRONOMETR (9)

Jan Zieliński

Zatrzymać czas 661

Słowo od Redakcji

Rocznik naukowy „Załącznik Kulturoznawczy” wydawany jest regularnie od 2014 roku, a aktualny numer stanowi jubileuszową, dziesiątą już edycję czasopisma. Z tym większą radością i satysfakcją przyjęliśmy niedawną decyzję Ministerstwa Edukacji i Nauki w sprawie zaliczenia naszego periodyku do elitarnego grona czasopism 100-punktowych. Traktujemy tę decyzję jako wyraźny sygnał dla środowiska humanistycznego, że dorobek i wysiłek Redakcji oraz jej Współpracowników i Autorów zostały dostrzeżone i docenione, a także jako motywację do dalszego rozwoju instytucji, którą od niemal dekady – nie bez przeszkód, ale z sukcesami – współtworzymy. Od początku istnienia Redakcja zorganizowała kilkadziesiąt konferencji naukowych; ponadto pismu nieprzerwanie towarzyszy seria wydawnicza Biblioteka „Załącznika Kulturoznawczego”, która umożliwia m.in. rozszerzanie badań podjętych na jego łamach w wybranych działach tematycznych.

Osoby zainteresowane historią czasopisma, jubileuszowymi podsumowaniami i specyfiką naszej pracy odsyłamy do rozmowy Roberta Łuchniaka z Brygidą Pawłowską-Jądrzyk, która odbyła się 12 listopada 2023 roku w Radiu dla Ciebie¹.

Serdecznie zapraszamy także do lektury bieżącego numeru. Poniżej znajdą Państwo krótką charakterystykę tegorocznych działów tematycznych – *Codziennosc w komiksie* i *Polański w sześciu odsłonach*; szeroki zakres problemów i zagadnień przynoszą, jak zawsze, także pozostałe rubryki. Tradycyjnie wyrażamy szczególną wdzięczność naszym Recenzentom, bez których wiedzy i zaangażowania „Załącznik Kulturoznawczy” nie byłby tym, czym jest.

CODZIENNOŚĆ W KOMIKSIE

Wydawać by się mogło, że codzienność, zwłaszcza w swojej prozaicznej, banalnej odsłonie, to mało atrakcyjny temat dla twórców komiksów. Diametralnie różni się on od tematyki fantastycznych czy awanturniczo-przygodowych opowieści rysunkowych, wręcz kontrastując z niezwykle

¹ Radio dla Ciebie, O 10. numerze „Załącznika Kulturoznawczego” wydawanego przez Wydawnictwo Naukowe UKSW, https://www.rdc.pl/podcast/wieczor-rdc_JxlCdgzlPhOJm8Wba5fk?episode=eM3GcWa5xkC2s3lc1FjE (dostęp 23.12.2023).

światem bohaterów i superbohaterów „większych niż życie”. A jednak codzienność, w rozmaitych przejawach, staje się nie tylko tłem, ale także ważnym aspektem, a nawet głównym tematem wielu powieści graficznych. Stanowi istotny element kreowania świata przedstawionego w komiksach biograficznych i – coraz bardziej popularnych w ostatnim czasie – autobiograficznych, w których małej historii towarzyszy zwykle ta wielka. Ponadto z zasady pojawia się w komiksowych reportażach, w których kody i tropy powszechności odgrywają znaczącą rolę. Motywy związane z codziennością funkcjonować mogą także jako element zabaw czy gier z komiksowymi konwencjami sensacyjno-przygodowymi i superbohaterskimi.

Doświadczenie powszedniości i banalności nierzadko staje się centralnym motywem komiksów, a przedstawienia codzienności bywają w nich skoncentrowane na tym, co zwyczajne, monotonne, nawet nudne. Komiksowe obrazy codzienności skłaniają do stawiania pytań o kategorię realizmu, mimesis w kontekście języka, jakim operuje komiks, i jego „przerysowanego”, „przestylizowanego” charakteru. Skłaniają do zbadania artystycznych wyborów, które podejmują twórcy decydujący się na odzwierciedlanie w tym medium doświadczeń powszedniości, a także na ich kreowanie na podstawie wybranych komiksowych konwencji stylistycznych i gatunkowych.

Dział tematyczny *Codziennosc w komiksie* jest zaproszeniem do refleksji na temat różnych przedstawień codzienności rozumianej jako: powracający temat utworów adresowanych do najmłodszych czytelników (Jerzy Szyłak, *O świecie analizowanym krokami w książkach obrazkowych dla dzieci*); „zwyczajne niezwykłe” życie na Kremlu w przełomowym momencie historycznym (Marcin Kowalczyk, *(Nie)zwyczajna kremlowska codzienność – Fabien Nury, Thierry Robin „Śmierć Stalina. Prawdziwa historia... radziecka”*); obraz uwikłania jednostki w polityczną rzeczywistość swojego czasu (Mariusz Guzek, *„Zatópek” – komiksowa codzienność długodystansowca*); specyficznie uchwycony temat rysunkowej opowieści (Damian Kaja, *Codziennosc rozszczelniona. O „Codziennym walce” Manu Larceneta*); komiksowe mapowanie przestrzeni miejskiej (Jakub Jankowski, *Opowiedz mi „Miasto narysowane”. O translinearnej możliwości poznawania Lublina z bliska*); powszedniość i funkcjonalność jedzenia (Michał Traczyk, *Samotny smakosz albo krótki przewodnik po komiksowych przedstawieniach konsumpcji*); i wreszcie – w kategoriach zestawienia, a może raczej zderzenia elementów banalnej powszedniości z konwencją sensacyjno-przygodowej opowieści

superbohaterskiej (Michał Wolski, *Zwyczajni niezwyčajni. Codziennosc superbohaterow w komiksach spod znaku Ultimate Marvel*; Justyna Czaja, *Prozaiczna codzienność superbohaterow, czyli kilka uwag o komiksowej serii Karla Ferdona*). Redaktorami dzialu sa Justyna Czaja i Michał Traczyk z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu.

POLAŃSKI W SZEŚCIU ODSŁONACH

W sierpniu 2023 roku Roman Polański obchodził dziewięćdziesiąte urodziny, natomiast we wrześniu tego roku światową premierę miał jego ostatni film – *The Palace*. Zaledwie rok temu przypadał okrągły, sześćdziesiąty, jubileusz premiery *Noża w wodzie*² – filmu wyjątkowego, zarówno w życiu artystycznym samego reżysera, jaki i w dziejach polskiego kina. Nagromadzenie tych rocznicowych wydarzeń i stwierdzenie niedostatku prac, które z naukowym dystansem podejmowałyby próbę zmierzenia się z twórczością autora *Matni*, stały się impulsem do przygotowania w bieżącym numerze „Załącznika” dzialu *Polański w sześciu odsłonach*.

Dział ten składa się z tekstów poświęconych filmom powstałym na różnych etapach twórczości polskiego reżysera. Magdalena Szczypiorska-Chrzanowska, przyglądając się jego szkolnym etiudom, poddaje analizie metaforę fotografii. Badaczka odnajduje ją w krótkich formach filmowych Polańskiego, m.in. w motywie lustra, okna, podwojenia, sobowtóra, cienia, multiplikacji. Z kolei Jakub Rawski decyduje się spojrzeć na *Nieustraszonych pogromców wampirów* (*Dance of the Vampires*, 1967) z perspektywy krytyki fantazmatycznej, by rozpatrzyć kategorię transgresji oraz zagadnienie abiektałnego charakteru bohaterów demonicznych. Katarzyna Skórska natomiast sięga po włoskie teksty poświęcone filmowi *Co? (Che?, 1973)*, czyniąc je argumentem przemawiającym na korzyść obrazu, który w polskim piśmiennictwie filmoznawczym często jest niedoceniany. Badaczka stwierdza, że film ten może być rozumiany jako swoisty „szkic” polskiego twórcy na

² Jubileusz ten uczciliśmy publikacją stanowiącą szósty tom cyklu Biblioteka „Załącznika Kulturoznawczego”: „*Nóż w wodzie*” *non stop*. W 60. rocznicę debiutu Romana Polańskiego, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, I. Tomczyk-Jarzyna, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2022. Książka uzyskała wyróżnienie w tegorocznym Konkursie Gaudeamus, organizowanym przez Stowarzyszenie Wydawców Szkół Wyższych we współpracy z Targami Książki w Krakowie.

temat kina włoskiego czy nawet szerzej – kina jako sztuki. Obraz kata, ofiary i świadka w *Śmierci i dziewczynie* (*Death and the Maiden*, 1994) stoi w centrum zainteresowania Aleksandry Piętki. Autorka koncentruje się na środkach kinematograficznych oraz elementach kompozycyjnych użytych w filmie przez Polańskiego, by przedstawić relację między bohaterami, co pozwala jej odnaleźć wyraźne odniesienia do malarstwa René Magritte’a, wskazujące na zacieranie się granic pomiędzy katem i ofiarą. Z kolei *Wenus w futrze* (*La Vénus à la fourrure*, 2013) jest dla Iwony Kolasińskiej-Pasterczyk tekstem, który można rozpatrywać jako swoisty palimpsest. Autorka, próbując ową swoistość zdefiniować, omawia relacje między dziełem Polańskiego a dramatem Davida Ivesa, powieścią Leopolda von Sacher-Masocha, opowieściami mitologicznymi i biblijnymi. Współpraca Polańskiego i Krzysztofa Komedy to natomiast istotny punkt odniesienia dla Piotra Pomostowskiego, który bada funkcje muzyki w kinie gatunków. Kluczowym zagadnieniem, na jakim koncentruje się badacz, analizując *Nieustraszonych pogromców wampirów* i *Dziecko Rosemary* (*Rosemary’s Baby*, 1968), jest technika motywów przewodnich.

Polański we wstępie do książki Jamesa Greenberga pisze, że robienie filmów sprawia mu przyjemność, ale dodaje także, iż robi je dlatego, że ciągle uczy się reżyserii³. Artysta zdaje się w ten sposób zwracać uwagę na procesualność swojej twórczości. Współautorzy działu zaproponowanymi tekstami ukazują etapy tego procesu. Jednocześnie, odsłaniając różnorodne aspekty sztuki reżysera, stwarzają istotną alternatywę dla kultury unieważnienia, której ofiarą aktualnie staje się Roman Polański. Redaktorkami działu są Brygida Pawłowska-Jądrzyk i Izabela Tomczyk-Jarzyna.

³ R. Polański, *Wstęp*, w: J. Greenberg, *Polański. Portret mistrza*, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2013, s. 8.

MIĘDZY ŚWIATAMI. POSZUKUJĄC KSZTAŁTU RZECZYWISTOŚCI PO ANTROPOCENIE

MACIEJ KIJKO

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
Adam Mickiewicz University in Poznań
maciej.kijko@amu.edu.pl
ORCID 0000-0001-9858-4371

Bruno Latour w swoim wykładzie *Czekając na Gaję. Komponowanie wspólnego świata poprzez sztukę i politykę* zauważa trzy rzeczy: 1. przywykliśmy jako ludzie do myślenia o sobie w kategoriach fizycznej znikomości i moralnej przewagi; 2. okoliczności związane z niedopuszczającym sprzeciwem efektem antropocenowym w sposób coraz bardziej widoczny sprawiają, że zostajemy postawieni w niedogodnej dla nas sytuacji, w której musimy wziąć odpowiedzialność za będący konsekwencją naszych działań stan rzeczy; 3. w kontekście punktu pierwszego uwidacznia się brak narzędzi i pojęć, by to, co wynika z punktu drugiego zrealizować¹. Chodzi o możliwość wzięcia na siebie odpowiedzialności za stan planety, do którego się nie doprowadziło (skoro proces jej degradacji miałby swoje początki u zarania rewolucji przemysłowej, w końcu XVIII wieku bądź w latach pięćdziesiątych XX wieku), i podjęcia działań, które byłyby tej odpowiedzialności wyrazem, co wiąże się z wzięciem na siebie nieswoich win i z żałobą, która jest jednocześnie lamentem nad światem i sobą (jako istotą zagrożoną tym, co się dzieje z planetą). Jeżeli przeniesiemy problem z gruntu etyki na grunt języka (co tak dalekim przeniesieniem nie jest), wyjściowe kwestie staną się zrozumiałe – chodzi o brak języka dla wyrażenia i opisanie nowej sytuacji. W innym sformułowaniu można mówić o niedopasowaniu posiadanego języka i potrzebie takiego, który ewokowałby obraz świata odpowiadający rzeczywistości życia w antropocenie.

¹ B. Latour, *Czekając na Gaję. Komponowanie wspólnego świata poprzez sztukę i politykę*, przeł. A. Kowalczyk, w: *Ekologie*, red. A. Jach, P. Juskowiak, A. Kowalczyk, Łódź 2014, s. 162.

Taki stan rzeczy można nazwać „sytuacją pomiędzy”. Stajemy w obliczu zmiany i mamy na podorędziu narzędzia pozwalające na skuteczne radzenie sobie w sytuacji, która się kończy. Widzimy zarysy nowego świata, ale nie posiadamy słów, by go opisać, środków, by działać w jego przestrzeni. Poniższe uwagi będą próbą poszukiwania przejścia od wciąż „teraz”, które już nie istnieje (bądź istnieje jedynie siłą inercji), do już „jutro”, które się narzuca i jednocześnie wymyka wyrażeniu.

Mówienie o problemie antropocenu jako zagrożeniu dla ludzkości nie wystarczy. Problem jest realny, jednak tak uniwersalizujące nazwanie go, choć daje wgląd w jego źródło, powoduje impas poznawczy i uniemożliwia wyjście z tej pułapki. Widać to wyraźnie w przypadku już samego poszukiwania przyczyn i początków antropocenowej zmiany. Badacze² wprost bądź implicytnie przyjmują, że genezy nie da się po prostu sprowadzić do historii gatunku ludzkiego. To, że wyginęła megafauna i że przejście do trybu pastersko-rolniczego zmieniło krajobrazy, to fakty – w każdym przypadku podobne, jak mi się zdaje, do zmian wprowadzanych przez inne gatunki funkcjonujące w biocenozie i aktywnie (choć w dużej mierze mimowolnie) dostosowujące otoczenie do swoich potrzeb. Skala owych zmian – w początkach historii ludzkości – była na tyle znikoma, że trudno mówić o nich inaczej niż jak o ewentualnych zapowiedziach przyszłych kłopotów. Sama liczebność ludzkiej populacji w skali globu była na tyle niewielka, by śmiało stwierdzić, że poszukiwanie początków antropocenu tak daleko w czasie jest tylko fałszywym tropem, wyłącznie zaciemniającym obraz problemu. Dość zgodnie przyjmuje się w przywoływanych tekstach i szeregu innych, że antropocen inicjują zmiany związane z rewolucją przemysłową w końcu XVIII wieku, a przełom stanowi Wielkie Przyspieszenie datowane na lata pięćdziesiąte XX wieku.

Jedynie ignorując to dobrze ugruntowane w badaniach rozpoznanie, można mówić o uniwersalnym problemie ludzkości i uznać, że są proste recepty na zapobieżenie jego eskalacji, mogącej spowodować eliminację gatunku ludzkiego. Tego rodzaju scenariusze – będące przy okazji

² Zob. S.L. Lewis, M.A. Maslin, *Defining the Anthropocene*, „Nature” 2015, Vol. 519, s. 171–180; J. Zalasiewicz et al., *When Did the Anthropocene Begin? A Mid-Twentieth Century Boundary Level is Stratigraphically Optimal*, „Quaternary International” 2015, Vol. 383, s. 196–203.

ilustracją takich scjentystycznych iluzji – przywołuje Ewa Bińczyk w artykule *Inżynieria klimatu a inżynieria człowieka. Dyskursy na temat środowiska w epoce antropocenu*³. Autorka pisze, że badacze proponowali na przykład, by dla zapobieżenia zmianom klimatycznym rozpylać w powietrzu związki siarki, które, wchodząc w reakcję z tlenem, tworzyłyby cząstki aerosolu siarczanu rozpraszające promienie słoneczne. Nie wzięto jednak pod uwagę, że gdyby podjęto się tego działania na większą skalę, w całym ziemskim systemie mogłoby to doprowadzić do nieprzewidywalnych zmian w układzie klimatycznym (przesunięć stref) i w efekcie spotęgować niekorzystne z punktu widzenia człowieka zjawiska. W dalszej perspektywie można by mówić o stepowaniu bądź pustynnieniu obszarów obecnie zielonych, niemożności prowadzenia na nich upraw i stopniowym zazielenianiu się innych. Można wyobrazić sobie, że efektem tych działań byłyby ruchy migracyjne grup ludzkich (choć w grę wchodzi mogłyby i przemieszczenia gatunków zwierzęcych) na skalę przekraczającą nawet dzisiejsze, co pociągnęłoby za sobą wiele poważnych konsekwencji.

Inną możliwością wymknięcia się zagrożeniu mogłyby być różne ingerencje w organizm samego człowieka, takie jak: planowa alergizacja na mięso, która pociągnęłaby za sobą spadek jego spożycia i ograniczenie emisji metanu przez zwierzęta hodowlane (bo z tytułu spadku popytu musiałyby spaść liczba hodowli); zmniejszenie rozmiaru ciała ludzkiego, co wpłynęłoby zarówno na zmniejszenie zapotrzebowania energetycznego, jak i emisji własnych efektów ubocznych procesów życiowych; wreszcie ograniczenie populacji poprzez ingerencję w rozrodczość za pomocą podnoszenia poziomu wykształcenia kobiet, co skorelowane jest ze zmniejszeniem dzietności.

Żadne z tych scjentystycznych panaceów nie bierze pod uwagę społecznych uwarunkowań leżących u podstaw proponowanych ingerencji ani tychże skutków. Technologicznie zorientowane poszukiwanie rozwiązań nie jest w stanie uwzględnić tych okoliczności. A właśnie one mają kluczowe znaczenie dla skutecznego zmierzenia się z niebezpieczeństwami związanymi z antropocenem. Rzecz w tym, jak myślimy i jak mówimy o antropocenie, bo to w istocie determinuje proponowane sposoby radzenia sobie z zagrożeniem, jakie stanowi sam antropocen.

³ E. Bińczyk, *Inżynieria klimatu a inżynieria człowieka. Dyskursy na temat środowiska w epoce antropocenu*, „Ethos” 2015, nr 28, s. 163–167.

I

Już na poziomie nazw, którymi posługujemy się dla opisanía sytuacji, pojawia się problem zaznaczony przez Eileen Crist⁴. Antropocen jako określenie służące do opisu sytuacji, w której człowiek systematycznie doprowadził do podkopania podstaw egzystencji nie tylko swojej, ale i innych mieszkańców Ziemi, chociaż miałyby mieć wymiar krytyczny, skłaniający do podjęcia działań naprawczych, to jednocześnie – paradoksalnie – utrzymuje i utrwala antropocentryczną perspektywę. To człowiek jest czynnikiem sprawczym i tylko on potrafi rozpoznać niebezpieczeństwa (nawet przez siebie samego spowodowane) i im zaradzić. On w istocie jest w stanie określić właściwy/optimalny/naturalny porządek rzeczy, stan równowagi, do którego należałoby dążyć. Nie mamy możliwości wydobyć się z pułapki zastawionej przez słowa.

Dobrze pokazuje to także Matthew Lepori w artykule pod prowokacyjnym tytułem *There Is No Anthropocen*⁵. Przekonuje on, że jak dotychczas, aby opisać problem antropocenu, posługujemy się mową gatunku (ang. *Species-Talk*), ukazując dwie strony rozgrywki – Człowieka i Naturę (Przyrodę, Ziemię, Świat). Wyglądałoby to więc tak, że oto mamy gatunek ludzki zagrożony w swej egzystencji z powodu własnych działań rozregulowujących stan całego ziemskiego systemu. To prosta sytuacja – wszyscy (jako przedstawiciele jednego gatunku) są po równo zobligowani do podjęcia działań zmierzających do odwrócenia tego trendu. Tę konstatację, wynikającą poniekąd z wielu tekstów, uznaje Lepori za zbyt upraszczającą, w istocie za zniekształcającą perspektywę, z której patrzy się na problem, i niepozwalającą na dojrzenie rzeczywistej mechaniki procesu antropocenowej zmiany.

W rzeczywistości jedność gatunku ludzkiego na poziomie biologicznym jest scjentystyczną fikcją, użyteczną w utrzymywaniu realnych podziałów pomiędzy jednostkami i grupami ludzkimi oraz czyniącą te podziały niewidzialnymi i nieznaczącymi w procesie antropocenowej zmiany. Tymczasem, kiedy zrezygnuje się z mowy gatunku i zwróci w stronę nie

⁴ E. Crist, *O ubóstwie naszego nazewnictwa*, przeł. P. Szaj, w: *Antropocen czy kapitalocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, red. J. Moore, Poznań 2021, s. 27–47.

⁵ M. Lepori, *There Is No Anthropocene: Climate Change, Species-Talk, and Political Economy*, „Telos” 2015, No. 175.

tyle jednostkowych, co zbiorowych aktorów, należy wziąć pod uwagę zarówno ich sposoby życia, relacje z innymi grupami, jak i to, co jest podstawą ludzkiego świata/ludzkich światów – kulturę.

Można jednak przypuścić, że termin „antropocen” utrzyma się w użyciu. Nie tylko dlatego, że pojawił się jako pierwszy. W kontekście wyżej wspomnianych uwag widać, że jego znaczenie daleko wykracza poza zwykłą użyteczność.

Franciszek Chwałczyk w swoim tekście *Antropocen, kapitałocen – urban age thesis, urbanocen?* odnosi się do mnogości terminów mających stanowić wedle ich twórców i twórczyń alternatywę dla antropocenu, co widać już w tytule. Badacz, wykorzystując metodę porządkowania informacji, pokazuje bogactwo konkurującego nazewnictwa poprzez odniesienie ich do wyraźnie określonych kategorii: „kto?”, „co?”, „gdzie?”, „kiedy?”, „dlaczego?” i „jak?”⁶. Wśród tych wszystkich propozycji instruktywne są w tym momencie dwie: phronocen i agnotocen. Można powiedzieć, że te nazwy to w zasadzie dwie strony tego samego medalu. Dostępna dużo wcześniej wiedza na temat zmian klimatycznych, wpływu aktywności ludzkich na stan świata (np. kwestia dziury ozonowej) nie powodowała zasadniczej zmiany w praktykach wytwórczych i konsumpcyjnych. Znaczy to, że dzisiejsza sytuacja jest wynikiem świadomych działań – kontynuacji poddanych w wątpliwość praktyk i odrzucenia krytycznych danych w imię utrzymania *status quo* – lub jest efektem wytwarzania całego szerokiego obszaru niewiedzy. Naomi Orsekes i Erik Conway na przykładzie jednej instytucji pokazują sposoby argumentacji służące świadomemu negowaniu rzetelności wiedzy na temat antropogenicznych zmian środowiska. W działaniach The George C. Marshall Institute podkreślano, że „nie istnieje żaden dowód na

⁶ F. Chwałczyk, *Antropocen, kapitałocen – urban age thesis, urbanocen?*, „Kultura i Historia” 2018, nr 34, s. 96. W tym, a także innym tekście (*Around Anthropocene in Eighty Names—Considering the Urbanocene Propositions, „Sustainability”* 2020, No. 12, 4458) Chwałczyk pokazuje skalę problemu: wykorzystując metodę 5w, porządkuje w pierw około czterdziestu, a później osiemdziesięciu konkurencyjnych dla antropocenu określeń. Dzisiaj można przypuścić, że sytuacja może wyglądać jeszcze bardziej problematycznie. W istocie mnogość określeń wynika z wypuklenia pewnych konkretnych aspektów zjawiska i uznania ich za kluczowe i definiujące. W rzeczywistości z powodzeniem można by chyba spróbować zmniejszyć ten nadmiar.

to, że globalna zmiana klimatyczna jest realna, a jeśli jest realna, nie można dowieść, że to z powodu ludzkiej aktywności, a jeśli jest realna i ma antropogeniczny charakter, to nie ma dowodu, że ma to jakiegokolwiek znaczenie”⁷. Co istotne, nie chodzi tylko o ostrożność we wnioskowaniu, by uniknąć poznawczych pomyłek, a o zaprzeczanie rzetelności osiągniętej wiedzy na temat wpływu ludzkich działań na stan środowiska i o roszczenie do jej negowania w imię wolności słowa. Ignorancja pozwala na niedostrzeganie zagrożeń, jednocześnie nie pozwalając ich uniknąć.

Jeśli, jak utrzymuję, antropocen nie znajdzie swojej terminologicznej i bardziej adekwatnej poznawczo alternatywy, to właśnie dlatego, że pozwala na utrzymywanie złudnego dystansu do zdarzeń przez adresowanie problemu w pustkę – skoro za obecny stan świata odpowiada Człowiek, to w istocie nikt. Alternatywy takie jak kapitałocen czy urbanocen, ukonkretniając przyczyny pełzającej, ale wciąż przyspieszającej katastrofy, nie dają komfortu uchylecia się przed odpowiedzialnością. Nie ma dziś chyba nikogo, kto nie byłby częścią systemu kapitalistycznego. Połowa populacji ludzkiej mieszka w miastach, reszta w ten czy inny sposób jest z funkcjonowaniem systemu miejskiego powiązana – odesłanie więc jednostek do tych złożonych konstelacji powiązań to wezwanie do zajęcia stanowiska. Zlekceważenie przestróg i ostrzeżeń jest już świadomym działaniem – nawet wtedy, gdy jest nieprzyjmowaniem wiedzy, utrzymywaniem się w nieświadomości i odmową uznania konsekwencji takiej postawy.

Problem jest złożony i nie odnosi się jedynie do pojedynczych słów – te są ledwie elementami całego systemu. Wyeksponowanie tego czy innego terminu nie załatwia sprawy, bo problem w systemie konkretnego słownika pozostaje. Poszukując jego rozwiązania, należy szukać sposobu zastąpienia

⁷ N. Oreskes, E.M. Conway, *Challenging Knowledge: How Climate Science Became a Victim of the Cold War*, w: *Agnology. The Making and Unmaking of Ignorance*, ed. R.N. Proctor, L. Schiebinger, Stanford, CA 2008, s. 60. Problem jest skądinąd znacznie szerszy. Negacjonizm klimatyczny to jeden z obszarów eksponujących tendencje do podważania wiarygodności nauki, badań i danych naukowych. Tendencja wzrostowa tego rodzaju zjawisk ma złożoną genealogię. W tym miejscu nie podejmuję się wywodu na ten temat, wskazać jednak chciałbym istotną rolę politycznego populizmu czy ogólniej polityki w kreowaniu podejrzliwości względem instytucji naukowych i nauki jako instytucji.

jednego słownika innym. Kompleksowy obraz świata sytuuje się na przecięciu relacji łączących wszystkie elementy słownika – nie należy zaprzestać podważania jego podstaw od środka, trzeba szukać nowych odniesień i nowych relacji.

W przeszłości niejednokrotnie podejmowano próby podważenia dominujących antropocentrycznych, scjentystycznych, technokratycznych obrazów świata. Dobrym przykładem może być tu Michel de Montaigne (wystarczająco odległy w czasie i krytyczny w postawie):

Kto go pouczył, iż ten wspaniały ruch na sklepieniu niebios, wiekuiste światło tych pochodni toczących się tak dumnie nad jego głową, straszliwe poruszenia tego nieskończonego morza, postanowione zostały i toczą się, tyle wieków, dla jego dogodności i wysługi? Czyż możebna jest wyobrazić sobie coś tak śmiesznego, aby to nędzne i kruche stworzenie, które nawet nie jest swoim własnym panem, wystawione na zniewagi wszystkich żywiołów i zjawisk, mieniło się panem i cesarzem świata, którego nie jest w mocy poznać ani najmniejszej cząstki, a cóż dopiero jej rozkazywać? A ten przywilej, jaki sobie nadaje, iż to on sam tylko w onej wielkiej budowli ma dość rozumu, aby rozpoznać jej piękność i składowe części, sam jeden umie dank składać budownikowi i prowadzić księgi wpływów i wydatków świata; któż to przypieczętował mu ten przywilej?⁸

Widać w tym cytacie postulat nowego słownika do opisu miejsca człowieka w świecie, uskromniającego jego pretensje do bycia koroną stworzenia i do posiadania mądrości przewyższającej rozmiarami możliwości innych stworzeń. Na marginesie można dodać, że byłby chyba Montaigne skłonny do uwzględnienia przekonań i wiedzy także innych ludzi, niemających nic wspólnego ze światem chrześcijańskiego Zachodu owego czasu. I to bez przemilczania pochodzenia źródeł nowego słownika. Wskazują na to jego zainteresowania międzykulturowymi spotkaniami, czemu dał wyraz w niejednym rozdziale swoich *Prób* – by przywołać ten najbardziej chyba znany i instruktywny pod tym względem: *O kanibalach*.

Tego rodzaju głosy krytyczne, jak i wszelkie inne podważające antropocentryczny projekt instrumentalnego władania światem, łatwo było

⁸ M. de Montaigne, *Próby*, t. 1, przeł. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1953, s. 148.

lekceważyć i klasyfikować jako niszowe, niepraktyczne rozważania mądrościowe. Pokazuje to ich marginalny status, siłę dominującego dyskursu i tym samym kompleksowość wyzwania, jakim jest wypracowanie nowego stosunku do świata. Zmiana *fronesis* nie może się w tym przypadku obyć bez silnego splecenia perspektywy etycznej ze scjentystyczną. Ale nie tylko tego potrzeba.

II

W *Nowej kosmogonii* Stanisław Lem kreśli imponujące rozmachem rozwiązanie zagadki *silentio universi*⁹. Niemożność odnalezienia jakichkolwiek śladów obecności cywilizacji innych niż ludzka (choć statystycznie przynajmniej powinno ich być wiele) nie wynika z ich braku i wyjątkowości człowieka, nie jest też skutkiem ich splanowania w wewnętrznym konflikcie po osiągnięciu względnej władzy nad energią atomową, co jest następstwem manifestowania się obecności obcych cywilizacji w samej mechanice Kosmosu. Według Lema/Testy (autora omawianej przez Lema nieistniejącej książki) przekroczenie z sukcesem progu atomowego (czyli uniknięcie spopielenia w rozbłysku „jaśniejszym niż tysiąc słońc”) pozwoliło każdej możliwej, wyobrażonej cywilizacji na opanowanie procesów planeto-, a następnie kosmoingenieryjnych. To wizja skrajnie post- i transhumanistyczna (używając terminów o węższym znaczeniu dla opisanego zjawiska przekraczających horyzont poznawczy): przedstawiciele owych cywilizacji w opisywanym tu scenariuszu mieliby wyjść poza swoją przyrodzoną konstytucję i ją przekroczyć, a nawet unieważnić. To jednocześnie obraz antropocenu odpowiadający (i tym razem w daleko szerszym niż wyobrażalny obecnie) dyskursowi antropocenowemu w ujęciu Eileen Crist: tryumfalistycznego sapientocenu na skalę kosmiczną. My sami, rozwijając myśl Lema, stoimy na progu wiodącym ku dołączeniu do tego pochodzącego rozumu. Czy to się stanie, jednak nie wiadomo. Równie prawdopodobny jest scenariusz atomowej pożogi. Bardziej prawdopodobny, bardziej realistyczny – choć mniej spektakularny – jest scenariusz z opowieści o żabie, która wolno i niedostrzegalnie dla siebie ginie w wodzie nieprzerwanie podgrzewanej, aż do osiągnięcia temperatury wrzenia. Może w ostatnim przebłysku świadomości zyska

⁹ S. Lem, *Alfred Testa: „Nowa kosmogonia”*, w: idem, *Doskonała próżnia. Wielkość urojona*, Kraków 1985, s. 199–230.

zrozumienie sytuacji – poniewczasie. „I tak się właśnie kończy świat / nie z hukiem lecz z cienkim piskiem”¹⁰.

Tekst podsuwa jeszcze inną możliwość rozwikłania zagadki. Autor nie decyduje się podjąć tego alternatywnego rozwiązania z racji postawionych sobie celów, jest jednak równie prawdopodobne i nie mniej interesujące. Poza scenariuszem ekspansjonistycznym i apokaliptycznym jest jeszcze przynajmniej jeden. Osiągnąwszy w swoim rozwoju poziom kontrolowania energii atomowej (czy oznacza to władanie nią, rzecz dyskusyjna), po staniu się siłą geologiczną, na progu niewiadomej przyszłości (tylż jasnej, co mrocznej), zyskawszy ogląd sytuacji, własnych możliwości i naturalnych pułapek, cywilizacje (w tym i nasza) mają przed sobą jeszcze jedną opcję: mogą poddać refleksji samą podstawę decyzji, zapytać o zasadność scjentystycznego [sapiento- (czyli i antro-) centrycznego] rozstrzygnięcia i przymusu postępu rozumianego technologicznie, wziąć pod uwagę, że postęp może znaczyć też coś innego, i zrezygnować z eskalacji roszczeń instrumentalnego panowania nad światem – powiedzieć „stop”¹¹.

III

Taka decyzja zaprzestania eksploatacji przyrody i nieograniczonej konsumpcji w naszym przypadku (inne są tylko wyobrażone) może oznaczać zmianę myślenia, mówienia i działania. Zmianę praktyk egzystencjalnych, wynalezienie na nowo codzienności w radykalnie innym kształcie. Nie roszcząc sobie pretensji do opisanego w tym momencie całości problemu, skupię się tylko na mówieniu i myśleniu, wyobrażaniu sobie innego świata – wciąż

¹⁰ T.S. Eliot, *Wydrążeni ludzie*, w: idem, *W moim początku jest mój kres*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 2007, s. 85.

¹¹ Na to starają się odpowiedzieć dyskusje na temat wzrostu, problematyzujące to pojęcie i proponujące alternatywę/alternatywy dla dominującego „kapitałocenowego” ujęcia. Instruktywny jest tekst Roberta Skrzypczyńskiego *Postwzrost, dewzrost, awzrost... Polska terminologia dla różnych wariantów przyszłości bez wzrostu*, opublikowany w „Czasie Kultury” w 2020 roku (nr 83, s. 7–13). Zob. także: *Dewzrost. Słownik nowej ery*, przeł. Ł. Lange, red. G. D’Alisa, F. Demaria G. Kallis, Łódź 2020; J. Hickel, *Mniej znaczy lepiej. O tym, jak odejście od wzrostu gospodarczego ocali świat*, przeł. J.P. Listwan, Kraków 2022.

naszego i nienaszego wyłącznie. Odwołując się do słów Montaigne'a, idzie o odejście od myślenia w kategoriach zasady antropicznej.

Jakkolwiek tradycja zachodnia bogata jest w wezwania do uskromnienia własnych dążeń i pokory (czego Montaigne jest dobrym przykładem) i chociaż rozwiązania temu odpowiadające funkcjonowały marginalnie, w niszy, to ta okoliczność pozwala odejść od kultury zachodniej (nie lekceważąc jej bynajmniej), by przyrzeć się doświadczeniom tych kultur, w których to *scientia* (w najszerszym rozumieniu) odegrała drugorzędną rolę. To zaś oznacza rewizję całej antropologicznej wiedzy, nową lekturę wszystkich relacji, by wydobyć to doświadczenie ludzi (w ich różnorodności), które pozwoliłoby (nam) spojrzeć na świat inaczej (bo inni to praktykowali, gdy z wyższością na nich spoglądaliśmy)¹².

Bonaventura de Sousa Santos odświeżył średniowieczny koncept Mikołaja z Kuzy uczonej niewiedzy¹³. Jakkolwiek Santos odnosi go do innych kwestii, to pogląd ten doskonale oddaje kluczowy, zajmujący mnie problem. *Docta ignorantia* nie wynikałaby z prostego braku jakiegokolwiek (należałoby chyba dodać: uznanej) wiedzy, a z tego, że zdobywanie wiedzy (jakiegokolwiek, choć w tym przypadku nacisk jest kładziony na naukową) odbywa się kosztem eliminacji szeregu możliwych alternatyw. Wiedza wiedzie w pewną stronę, zamykając inne ścieżki – dowiadując się o jednej rzeczy, przeoczamy inną¹⁴. Jest to, być może, nieuniknione – traktując jako wiedzę wszelkie możliwe,

¹² Nie chcę sugerować przez to, że w nauce zachodniej (tak umownie rzecz określe) brakowało propozycji (zyskujących przy tym coraz bardziej na znaczeniu) nieantropocentrycznych ujęć rozmaitych problemów. W największym uproszczeniu to, co określane zbiorczo jest mianem posthumanizmu, stanowi kompleks takich właśnie podejść – zróżnicowanych co do szczegółowych rozwiązań pól problemowych, zgodnych – wydaje się – w tym, że perspektywa poznawcza wychodząca od ludzkiego oka jest zdecydowanie zbyt wąska i ograniczająca, a poza tym niewystarczająca w obliczu globalnych wyzwań. Tym jednak, co mnie tu interesuje, jest sytuacja tubylczych systemów wiedzy i możliwości, jakie oferują – nie są one wykluczające w stosunku do instytucjonalnej nauki, a uzupełniające.

¹³ B. de Sousa Santos, *A Non-Occidental West?: Learned Ignorance and Ecology of Knowledge*, „Theory, Culture & Society” 2009, Vol. 26, Issue 7–8, s. 103–125.

¹⁴ Jest to przy okazji jeden z wymiarów niewiedzy, będących przedmiotem zainteresowania agnotologii. Robert Proctor określa go mianem „utrąconego królestwa” i uwypukla napięcie między wyborem czegoś a – w konsekwencji – zignorowaniem

właściwe ludzkim społeczeństwom przekonania na temat świata i ich samych, każdy konkretny, lokalny system w porównaniu z innymi stanowi przykład takiego odrzucenia innych możliwości. W przypadku wiedzy, którą nazywamy nauką i która miałaby mieć charakter uniwersalny – spychając przy tym wszelką inną wiedzę kulturową w otchłań niewiedzy – z uczoną niewiedzą mielibyśmy nie mieć do czynienia¹⁵. Okoliczności pokazały, że jest inaczej. Dziś nie da się ignorować i lekceważyć splotów nauki ze społecznymi praktykami innego rzędu. Kategorie poznawcze nie dadzą się postrzegać jako neutralne, wyodrębnione z całości kontekstu ludzkich, społecznych i kulturowych relacji ze światem. Sięgnięcie więc poza horyzont wypracowanej wiedzy to wypełnienie luki, która powstała w wyniku ignorowania wiedzy innych, innych możliwości wiedzy.

W tym momencie posłużyć chciałbym się dwoma przykładami. Mitologia australijskich Aborygenów (jeśli można tak ogólnie, nie uwzględniając wszelkich różnic, określić polifoniczne uniwersum aborygeńskich opowieści) traktuje o Czasie Snu, kiedy to Przodkowie (zwierzęcy, trzeba dodać) urządzali świat¹⁶. W jego dzisiejszym kształcie śledzimy ich dzieła (czy nie jest to skądinąd podobne do *Nowej Kosmogonii*?). Przy tak grubo zarysowanym schemacie zadaniem jest odszyfrowanie przesłania Przodków, także po to, by zrozumieć własną rolę w opowieści Ziemi. Wiąże się to z jak najmniejszą ingerencją w odziedziczony porządek, Przodkowie są/byli zwierzętami, co oznacza szczególną relację do nie-ludzkich tuziemców. Zarysowują się granice instrumentalizującego podejścia do natury. Biorąc pod uwagę inny przykład, na poziomie języka ukazuje się obraz świata wypełnionego relacjami pomiędzy różnymi jego elementami – ożywionymi i nieożywionymi:

[...] pojęcie „osoby” rozciąga się w językach Algonkinów na świat natury, w konsekwencji szacunek i poważanie należne pojedynczym osobom jest odnoszone w tubylczych systemach myślenia w doświadczaniu pewnych miejsc,

czegoś. Zob. R.N. Proctor, *Agnotology: A Missing Term to Describe Cultural Production of Ignorance (and Its Study)*, w: *Agnotology...*, op. cit., s. 6–7.

¹⁵ To znowu pozwala na wycieczkę w stronę twórczości Stanisława Lema i zaproponowanej przez niego klasyfikacji geniuszy – *Kuno Mlatje: „Odys z Itaki”*, w: *Doskonała próżnia...*, s. 104–105.

¹⁶ M. Bakke, *Wprowadzenie*, w: *Estetyka Aborygenów. Antologia*, red. M. Bakke, Kraków 2004, s. 10.

jezior, kamieni, czy wiatrów. Tubylcze więc sposoby poznawania świata nie były wyrażane w twierdzeniach abstrakcyjnych, a w symbolicznym języku wizji i mitycznych narracji ściśle związanych z pokrewieństwem i ceremoniami, nawami miejsc oraz świętymi miejscami. [...] Uczenie córki, jak zbierać trawę i wyplatać koszyk, bądź uczenie syna umiejętności polowania, zastawiania sidła i połowu ryb czerpie z epistemologii życia przeżywanego w ścisłej relacji z najbliższym otoczeniem¹⁷.

Zarówno pierwszy, jak i drugi przypadek pokazują możliwości odmiennego spojrzenia na świat, przemodelowania sposobu traktowania zarówno istot żywych, jak i materii nieożywionej. Na nieco ogólniejszym poziomie interesujące i instruktywne byłoby, być może, ponowne przemyślenie tematu totemizmu. Interpretowany w kontekście kwestii genezy religii, później poprzez próby poszukiwania odpowiedzi na pytanie o organizację społeczeństwa¹⁸, teraz może być rozpatrywany w odniesieniu do tego, co mówi na temat relacji ludzki – nie-ludzki świat.

Wciąż można się jednak zastanawiać nad przyczynami technologicznej wstrzemięźliwości ludów tradycyjnych (choć antropologowie czynili to często, to żadna ich odpowiedź nie może być uznana za konkluzywną). Jak to ujmuje Claude Lévi-Strauss: po szeregu wynalazków wymagających pomysłowości, innowacyjnego myślenia, wiedzy nastąpił „zastój” przełamany dzięki szczególnym właściwościom kultury Zachodu¹⁹. Czy powodem długiej pauzy i Wielkiego Podziału był niedostatek pewnych cech uobecnających się później na Zachodzie, czy też – co w kontekście tych rozważań preferuję jako odpowiedź – decyzja, by odciskać jak najmniej widoczny ślad swojego istnienia na Ziemi z racji bycia jednym z wielu istnień tworzących jej byt, a nie głównym i mającym decydujący na nią wpływ, z pewnością nieposiadającym legitymacji do decydowania o losach Ziemi? Taka postawa w konsekwencji musi prowadzić do bardzo powolnej, niemalże niedostrzegalnej zmiany. Przekonanie, że badane przez antropologów pewne ludy są pierwotne w tym sensie, że pozostają w stanie swoistego zamrożenia

¹⁷ J.A. Grim, *Indigenous Traditions and Deep Ecology*, w: *Deep Ecology and World Religions. New Essays on Sacred Grounds*, ed. D. Landis Barnhill, R.S. Gottlieb, New York 2001, s. 39.

¹⁸ C. Lévi-Strauss, *Totemizm dzisiaj*, Warszawa 1998.

¹⁹ C. Lévi-Strauss, *Myśl nieoswojona*, Warszawa 2001, s. 29–30.

na samym początku kulturowej drogi ludzkości, podczas gdy inne ludy daleko już na tej drodze zaszły, tworząc cywilizacje, zostało rozpoznane w swej specyficznej funkcji jako iluzja. Jeśli zaś uznać, że społeczeństwa – nawet jeśli nie mogli stwierdzić tego badacze – podlegają stałej zmianie, to przyznać można, że jej tempo ma związek z przyjmowanymi przez nie modelami relacji ze środowiskiem, co przy okazji prowokuje pytanie o treść samych pojęć rozwoju i postępu, które powszechnie uznaje się za oczywiste.

To właśnie mógłby być przykład nowej, czytanej w innych warunkach, wiedzy antropologicznej – unikającej pułapek niegdysiejszych iluzji, każących widzieć w przedstawicielach tradycyjnych wspólnot nie tylko widomych „pierwszych ludzi”, ale i dzierżycieli pierwotnej kultury niezanieczyszczonej jeszcze osadami cywilizacyjnymi²⁰. Nie idzie o to, by patrzeć przez okulary Jeana-Jacquesa Rousseau na to, co jeszcze jesteśmy w stanie dostrzec w znikających światach, ale by zrozumieć relacje między przekonaniem ustanawiającymi te światy, między praktykami, w których znajdowałyby swoją realizację, a światem będącym kontekstem, częściową determinantą ludzkich działań i ich skutkiem.

Tego rodzaju rozumowanie rodzić może pewne wątpliwości. Powrót do wiedzy lokalnej, tubylczej, by ją wykorzystać w zmianie mającej na celu zapobieżenie pogłębianiu się antropocenowych problemów, a w dłuższej perspektywie także odwrócenie niebezpiecznych trendów, mógłby rodzić obawy, że może zagrozić pewnym – szczególnie emancypacyjnym (jak feminizm chociażby) – projektom charakterystycznym dla współczesności. Taki współczesny projekt mógłby więc zostać odczytany w kategoriach retrotopii przewracającej kompleksowo stan przednowoczesnej „niewinności” – nie tyle nawet technologicznej, co dotyczącej porządku wartości i społeczeństwa.

Wątpliwości dotyczące sięgania do dorobku i doświadczeń innych kultur i społeczeństw można uznać za nadmiarowe z dwóch przynajmniej powodów. Po pierwsze (przypominając starą dyskusję), różnica między tradycją a postępem jest umowna, jeśli nie iluzoryczna. Wśród wielu przedhistorycznych społeczeństw (tych, które same nie weszły w przestrzeń czasu historycznego) sytuacje i zdarzenia domagają się każdorazowej interpretacji,

²⁰ Kompleksowa analiza i krytyka tego rodzaju sposobu ujmowania sprawy zawarta jest w książce Adama Kupera *Wymyślanie społeczeństwa pierwotnego. Transformacja mitu* (Kraków 2009).

odwołującej się do ramowych zasad pozwalających funkcjonować w świecie, które – można założyć – ulegają zmianie wraz z przekształceniami kontekstu. Są niezmiennie w odczuciu uczestników. I nie jest to fałszywa świadomość. Ona, jako przekonanie o możliwości niezmienności, pojawia się wraz z pismem. Usztywnienie zasad może też być efektem kontaktu z czynnikami uznanymi za zagrażające trwaniu i spoistości wspólnoty.

Po drugie, te wątpliwości wiążą się z założeniem mówiącym o holistycznym ujęciu kultury. W tym kontekście znaczy to tyle, że bierzemy z innych kultur albo wszystko, albo nic. Wybór jednego z elementów czy składników skutkuje niespójnością i utratą znaczenia całości układu. Jeśli jednak z założenia o ścisłym wewnętrznym uwarunkowaniu elementów składających się na konkretną kulturę – tj. takiego, że zmiana jednego elementu skutkuje zmianą całości (a tym samym oznaczającym też, że część bez całości nie ma znaczenia) – zrezygnujemy na rzecz założenia o względnej niezależności elementów (które można nazwać roboczo instytucjami) – co z heurystycznego punktu widzenia chyba przynosi lepsze skutki niż obstawanie przy holizmie kulturowym – zmienia to sytuację. Sięgnięcie do innych zestawów wiedzy kulturowej nie pociąga za sobą konieczności uwzględnienia całości ich kontekstu, nie grozi też ryzykiem zniekształcenia aż do utraty przynależnych im znaczeń i funkcji. Takie praktyki są powszechne. Znaczy to, że gdy poszukujemy nowego słownika, by inaczej usytuować się w świecie, możemy czerpać z rozmaitych tradycji wielu kultur. To, co byłoby efektem takich przejęć i zapożyczeń, miałoby charakter kultury kreolskiej, która, prawdopodobnie, stanowi rzeczywistość wszystkich kultur.

Wchodziłaby tu też w grę różnica kulturowa jako przeszkoda, a przynajmniej czynnik na tyle istotny, by uwzględnić go w rozważaniach nad możliwościami adaptacji do jednej kultury składników innej. W tym kontekście można poczynić dwie obserwacje. Po pierwsze, trzeba zauważyć, że dyskurs różnicy kulturowej najlepiej rozwinąć się może (choć nie jest w żaden sposób konieczny) w kulturze pisma i będącej jej konsekwencją instytucji nauki²¹. Nauka stabilizuje i legitymizuje potoczne obserwacje i odczucia oraz kieruje uwagę w stronę języka i przekonań w nim wyrażonych. Logocentryzm dyskursu na temat różnicy kulturowej jest widoczny

²¹ J. Goody, *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*, przeł. G. Godlewski, Warszawa 2006.

w swoim skrajnym filozoficznym wydaniu, które wyraża koncepcja interpretacji radykalnej Donalda Davidsona²². Rozumienie Innego i znaczenie wypowiedzianych przezeń słów są nierozdzielnie w tej propozycji związane.

Biorąc pod uwagę, że większość kultur przez dużą część historii istniała i rozwijała się bez udziału i wpływu pisma, można zaryzykować stwierdzenie, że także pojęcie różnicy kulturowej mogło opierać się na bezpośrednim ich doświadczaniu poprzez rozmaite praktyki. Te zaś nie ustanawiają nieprzekraczalnych granic. Co więcej, język obecny w kulturach niepiśmiennych jako mowa także nie podlega tak rygorystycznym ograniczeniom jak język będący przedmiotem zainteresowania filozofów i językoznawców. Prowadzi to do pytania o funkcję różnicy kulturowej jako pojęcia. Czy aby nie była ona w efekcie instrumentem władzy, a także sanitarnym kordonem rozciągniętym wzdłuż granic kultury zachodniej, by zachować jej integralność bądź przynajmniej przekonanie o posiadaniu przez nią własnej – w pełnym tego słowa znaczeniu – tożsamości²³?

Chodziłoby o to także, aby, czyniąc zadość jednemu wezwaniu, sprostać też innemu. Przyznanie, że pozaeuropejskie sposoby widzenia świata czy systemy wiedzy, szczególnie te właściwe społecznościom małym, kulturom opartym na niewielkich grupach, nie są podrzędne ani w niczym gorsze, nie dowodzą zacofania czy barbarzyństwa domagającego się ucywilizowania, a raczej są świadectwem niezliczonych możliwości interpretowania świata przez ludzi, którzy mogą dowieść, że różne wartości, uznawane za kluczowe, doprowadzają do różnych efektów w urzeczywistnianiu owych kulturowych uniwersów. Traktowanie indygeniczných systemów przekonań i wiedzy poważnie, jako rzeczywistych alternatyw dla modelu zachodniego, pozwala na poważne badania nad odmiennymi scenariuszami układania relacji ze światem. Wyprowadzenie tych obrazów rzeczywistości poza opłotki intelektualnego kolekcjonerstwa, dającego świadectwo rozmaitych dróg, którymi chadzały ludzkie wspólnoty (które już na szczęście – przemocą – zrozumiały, że właściwy jest jeden model), i mogącego, być może, powiedzieć coś

²² D. Davidson, *Interpretacja radykalna*, przeł. P. Józefowicz, w: idem, *Eseje o prawdzie, języku i umyśle*, Warszawa 1992, s. 95–117.

²³ Bardziej szczegółowo rozważam problem różnicy kulturowej w przygotowywanej obecnie książce *Sen ponga. Komunikacja międzykulturowa – różnice, racjonalności, historie*.

interesującego (ale czy ważnego?) na temat natury człowieka (czymkolwiek by była), daje szansę na skonfrontowanie dominujących i mających konkretne skutki rozstrzygnięć dotyczących form i sposobów funkcjonowania w świecie z rozwiązaniami alternatywnymi, a także ich konsekwencjami.

Należy też wziąć pod uwagę to wszystko, co nazywane jest epistemiczną niesprawiedliwością, a co dałoby się odnieść do interesującego mnie tutaj zagadnienia. Miranda Fricker, badająca to zagadnienie, wyróżnia dwa zasadnicze rodzaje epistemicznej niesprawiedliwości.

Niesprawiedliwość świadczenia (*testimonial injustice*) występuje, kiedy uprzedzenia słuchającego wpływają na postrzeganie poziomu wiarygodności słów mówiącego; niesprawiedliwość hermeneutyczna (*hermeneutical injustice*) ma miejsce na poprzednim etapie, kiedy luka w zbiorowej bazie interpretacji stawia kogoś w niekorzystnej sytuacji, jeżeli chodzi o nadawanie sensu doświadczeniom społecznym. Przykładem pierwszej może być sytuacja, kiedy policja nie wierzy osobie, ponieważ jest czarna; a drugiej – kiedy ktoś cierpi z powodu molestowania seksualnego w kulturze, która nie rozwinęła krytycznego podejścia do tego pojęcia. Można powiedzieć, że niesprawiedliwość świadczenia powodowana jest ekonomią wiarygodności, a niesprawiedliwość hermeneutyczna przez strukturalne uprzedzenia funkcjonujące w zbiorowej gospodarce środków hermeneutycznych²⁴.

Innymi słowy, rozważenie owych niezachodnich modeli relacji ze światem stanowi nie tylko naukę z „uczonej niewiedzy”, ale i krok w stronę sprawiedliwości. Wcześniejsze unieważnienie w geście sięgnięcia po wiedzę tubylczą znajduje swoje zadośćuczynienie.

Jeśli, jak pisze Eileen Crist, termin „antropocen” jest świadectwem ubóstwa naszego nazewnictwa, to, w gruncie rzeczy, jest on również dowodem ograniczoności naszej perspektywy i pychy. Krytyka tego pojęcia musi więc iść w stronę jego odrzucenia, bo dobrze ono opisuje tylko to, co jest nasze tu i teraz. Jeżeli jednak żyjemy w antropocenie i chcemy sobie wyobrazić jakieś „później”, mniej złudne niż zrównoważony rozwój, to już teraz powinniśmy szukać nie tylko takiej nazwy dla owej przyszłości, która wyraźnie będzie

²⁴ M. Fricker, *Epistemic Injustice: Power & the Ethics of Knowing*, Oxford–New York 2007, s. 1. Cyt. za: E. Domańska, *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 36.

komunikowała odmienną relację do świata. Należy poszukiwać nowego języka opisu rzeczywistości. Skoro wpadliśmy w pułapkę własnego słownika, to nie ma lepszego sposobu wydostania się z niej, niż zamilknąć na chwilę, dać dojść do głosu innym słownikom i wsłuchać się w inne języki.

Bibliografia

- Bakke Monika (red.), *Estetyka Aborygenów. Antologia*, Universitas, Kraków 2004.
- Bińczyk Ewa, *Inżynieria klimatu a inżynieria człowieka. Dyskursy na temat środowiska w epoce antropocenu*, „Ethos” 2015, nr 28.
- Chwałczyk Franciszek, *Antropocen, kapitałocen – urban age thesis, urbanocen?*, „Kultura i Historia” 2018, nr 34.
- Chwałczyk Franciszek, *Around Anthropocene in Eighty Names – Considering the Urbanocene Propositions*, „Sustainability” 2020, No. 12, 4458.
- D’Alisa Giacomo, Demaria Federico, Kallis Giorgos (red.), *Dewzrost. Słownik nowej ery*, przeł. Ł. Lange, Langel – Łucja Lange, Łódź 2020.
- Davidson Donald, *Interpretacja radykalna*, przeł. P. Józefowicz, w: idem: *Eseje o prawdzie, języku i umyśle*, PWN, Warszawa 1992.
- Goody Jack, *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*, przeł. G. Godlewski, Wydawnictwo UW, Warszawa 2006.
- Grim John A., *Indigenous Traditions and Deep Ecology*, w: *Deep Ecology and World Religions. New Essays on Sacred Grounds*, ed. D. Landis Barnhill, R.S. Gottlieb, State University of New York Press, New York 2001.
- Hickel Jason, *Mniej znaczy lepiej. O tym, jak odejście od wzrostu gospodarczego ocali świat*, przeł. J.P. Listwan, Karakter, Kraków 2022.
- Kuper Adam, *Wymyślanie społeczeństwa pierwotnego. Transformacja mitu*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009.
- Latour Bruno, *Czekając na Gaję. Komponowanie wspólnego świata poprzez sztukę i politykę*, przeł. A. Kowalczyk, w: *Ekologie*, red. A. Jach, P. Juskowiak, A. Kowalczyk, Muzeum Sztuki, Łódź 2014.
- Lem Stanisław, *Nowa kosmogonia*, w: idem, *Doskonała próżnia. Wielkość urojona*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Lepori Matthew, *There Is No Anthropocene: Climate Change, Species-Talk, and Political Economy*, „Telos” 2015, No. 175.
- Lévi-Strauss Claude, *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.
- Lévi-Strauss Claude, *Totemizm dzisiaj*, przeł. A. Steinsberg, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
- Lewis Simon L., Maslin Mark A., *Defining the Anthropocene*, „Nature” 2015, Vol. 519.

- Oreskes Naomi, Conway Eric M., *Challenging Knowledge: How Climate Science Became a Victim of the Cold War*, w: *Agnotology. The Making and Unmaking of Ignorance*, ed. R.N. Proctor, L. Schiebinger, State University Press, Stanford, CA 2008.
- Proctor Robert N., *Agnotology: A Missing Term to Describe Cultural Production of Ignorance (and Its Study)*, w: *Agnotology. The Making and Unmaking of Ignorance*, ed. R.N. Proctor, L. Schiebinger, State University Press, Stanford, CA 2008.
- Skrzypczyński Robert, *Postwzrost, dewzrost, awzrost... Polska terminologia dla różnych wariantów przyszłości bez wzrostu*, „Czas Kultury” 2020, nr 3.
- Sousa Santos Bonaventura de, *A Non-Occidental West?: Learned Ignorance and Ecology of Knowledge*, „Theory, Culture & Society” 2009, Vol. 26, Issue 7–8.
- Zalasiewicz Jan et al., *When Did the Anthropocene Begin? A Mid-twentieth Century Boundary Level is Stratigraphically Optimal*, „Quaternary International” 2015, Vol. 383.

In-Between Worlds: Searching for the Shape of Reality After the Anthropocene

The purpose of the article is to highlight the serious challenge of living in the Anthropocene era. Recognizing humans as a force of geological significance, it is also necessary to take into account our responsibility for the state of the world and the search for ways to adequately deal with the threat posed by the deepening degradation of the planet, which is ultimately likely to lead to the disappearance of the human and many other species. One way to deal with the danger is to change the way we describe the situation and find a new language for expressing our new attitude to reality. The path proposed in the text is to step out of the framework of the Western perspective and look to numerous indigenous visions of the world for ways of thinking about, describing, and existing in the world that are different from the one that led to the catastrophe.

Keywords: Anthropocene; Capitalocene; culture; indigenous cultures

O ŚWIECIE ANALIZOWANYM KROKAMI W KSIĄŻKACH OBRAZKOWYCH DLA DZIECI

JERZY SZYŁAK

Uniwersytet Gdański / University of Gdańsk
jerzy.szylak@ug.edu.pl
ORCID 0000-0003-1934-8413

Książka obrazkowa *Footpath Flowers*, której autorami są JonArno Lawson i Sydney Smith, została po raz pierwszy opublikowana w 2015 roku w Kanadzie pod tytułem *Sidewalk Flowers* i rok później wydana w Anglii pod tytułem zmienionym tak, by oba składające się nań wyrazy zaczynały się od tej samej litery. Liczy sobie trzydzieści dwie strony, obrazy i słowa są tu wydrukowane na papierze i ograniczone okładkami. Jest pewną koncepcyjną całością, na którą składają się także wyklejki i strony tytułowa oraz redakcyjna. Niewątpliwie jest to „[...] książka o charakterze narracyjnym, ale operująca wyłącznie obrazami (*wordless books* – narracja wyłącznie wizualna), w której obrazy ułożone sekwencyjnie stanowią spójną historię, a wydarzenia, fabuła, bohaterowie oraz inne elementy historii przedstawione są jedynie za pomocą ilustracji”¹.

W tym miejscu można by się zatrzymać i przypomnieć, że:

Ilustracja [...] to utwór rysunkowy, malarski, graficzny, a nawet fotograficzny, umieszczony w rękopisie lub jakimkolwiek druku. Zadaniem jej jest objaśnianie, uzupełnianie, interpretowanie lub dopowiadanie tekstu; ewokowanie pewnych stanów uczuciowych, wzmagających działanie utworu. O ilustracji – w tym znaczeniu – można mówić tylko i wyłącznie wówczas, gdy występuje jednocześnie z tekstem pisany lub drukowany i gdy temu tekstowi towarzyszy. Decyduje bowiem o tym funkcja, dla której została

¹ M. Cackowska, hasło ‘książka obrazkowa’, Encyklopedia Dzieciństwa, 6.01.2016, <http://encyklopediadzieciństwa.pl/index.php?title=Ksi%27%28%20obrazkowa> (dostęp 2.05.2019).

powołana do życia, funkcja w sposób zasadniczy uzależniona od słowa, od tekstu².

Footpath Flowers niewątpliwie jest „[...] formą narracji graficznej, realizowanej w postaci narracyjnych sekwencji nieruchomych obrazów, wykonanych technikami graficznymi, integrującą dwa porządki: narracyjne następstwo obrazów-kadrów oraz ich kompozycyjną współobecność w ramach planszy lub paska”. Zacytowany fragment pochodzi z napisanej przez Wojciecha Birka definicji komiksu znajdującej się w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* pod redakcją Grzegorza Gazdy. Przywołałem go, by powiedzieć, że za oczywiste uważam, iż *Footpath Flowers* jest komiksem, a fakt ten wcale nie przeszkadza temu utworowi w byciu książką obrazkową.

Obrazy, z którymi mamy tu do czynienia nie uzupełniają, nie interpretują i nie objaśniają żadnego tekstu, ponieważ tekstu jako takiego w utworze Lawsona i Smitha nie ma. Są one jedynymi nośnikami narracji i układają się w sekwencję tworzącą opowiadanie. We wszystkich narracyjnych książkach obrazkowych operujących wyłącznie obrazami (*wordless books*) mamy do czynienia z analogiczną sytuacją. Z jednej strony nazwa „ilustracja” do znajdujących się w nich utworów rysunkowych, malarskich, graficznych, a nawet fotograficznych po prostu nie pasuje. Z drugiej strony należy zwrócić uwagę na to, że *Footpath Flowers* ma dwóch autorów. Choć na okładce i stronie tytułowej ich nazwiska zostały ustawione obok siebie i nie towarzyszą im żadne dodatkowe objaśnienia, to na stronie redakcyjnej mamy już notę o prawach autorskich oraz informację, że Smith jest twórcą ilustracji (jednak!), a Lawson odpowiada za tekst w książce. Gdybyśmy potraktowali tę informację dosłownie, musielibyśmy uznać, że wymyślił on jej tytuł i napisał dwuzdaniowe streszczenie umieszczone na tylnej stronie okładki (czyli że się specjalnie nie napracował). W rzeczywistości jednak praca nad książką wyglądała inaczej.

„The Horn Book” zamieścił wywiad, którego JonArno Lawson udzielił Rogerowi Suttonowi. Zaczyna się on od pytania: „Na czym polega pisanie książki bez słów?”. Jak łatwo się domyślić, pisarz w odpowiedzi stwierdził, że to on opowiedział historię, która następnie została narysowana. Zaskakujące może być to, że w czasie jej tworzenia próbował robić szkice

² J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 37.

pokazujące obrazy, które chce uzyskać, bo wiedział, że ostateczny efekt ma być książką bez słów.

Footpath Flowers to opowieść o spacerze. Mężczyzna z córką wędruje przez raczej ponurą i nieciekawą dzielnicę (brak jej urody podkreśla to, że została ona ukazana prawie bez użycia kolorów). Dziewczynka w różnych miejscach znajduje i zrywa przydrożne kwiaty, rosnące w szparach między płytami chodnikowymi, przy słupach czy w załomkach muru. Następnie zaś te kwiaty rozdaje: przyozdabia nimi, co się da i kogo się da; jeden z nich kładzie też na martwym wróble leżącym na ścieżce w parku. Kiedy to robi, w jej świat wkracza kolor: na pierwszym obrazku w książce jedynym barwnym akcentem była czerwona kurtka bohaterki, na ostatnich pojawia się pełna paleta barw.

Lawson przyznał, że impulsem do powstania książki było prawdziwe zdarzenie: jego spacer z córką. Pisarz dostrzegł w spontanicznym działaniu dziewczynki symboliczne znaczenie. Zrozumiał też, że właściwym sposobem jego prezentacji jest przedstawienie opowieści o zdarzeniu w postaci obrazów, które pokazują, co się dzieje, nie nazywając rzeczy po imieniu. W cytowanym wywiadzie pisarz powiedział, że Sydney Smith oglądał tę część Toronto, po której spacerował Lawson z córką (Bathurst Street), żeby uchwycić nastrój miejsca, ostatecznie jednak stworzył krajobraz zrodzony w wyobraźni, oparty na połączeniu widoków różnych miejsc (choć można na rysunkach odnaleźć także elementy typowe dla Bathurst).

Roch Sulima we *Wstępie do Antropologii codzienności* (2000) napisał, że:

Pisze tę antropologię „działający” realnie w życiu, niekiedy nawet spacerowicz, który świat „analizuje krokami”, a nie badacz, który wkracza w teren z etnograficznym kwestionariuszem, z gotowym projektem jego całości. Nie doktryna koordynuje tu znaczenia, ale realne sposoby radzenia sobie w życiu; potrzeba obrony własnych przekonań, które jedni mogą nazwać przesądami, inni dziwactwami³.

Na następnej stronie cytowany autor dodał jeszcze, że wszystkie teksty zebrane w jego książce zostały „wychodzone”. Napisał też, że: „Zdarzenia istnieją dzięki naszej w nich obecności [...]”⁴.

³ R. Sulima, *Wstęp*, w: *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 7.

⁴ *Ibidem*, s. 8.

Wyznanie Lawsona ujawnia, że *Footpath Flowers* też jest opowieścią „wychodzoną”, powstałą dzięki temu, że autor opowieści przeanalizował krokami spacer swojej córki, dostrzegł, zrozumiał i opisał zdarzenie dzięki własnej w nim obecności. Gdy spojrzymy na autora owego komiksu przez pryzmat uwag Sulimy, dostrzeżemy w nim antropologa codzienności, który „[...] czyni »małe podboje« terenowe i przedstawia »małe opowieści«: o domu, sąsiadach, najbliższej okolicy; świadczy więc także swoją obecnością, gdyż siebie używa jako narzędzia poznania świata”⁵. W gruncie rzeczy jednak powinniśmy spojrzeć bardziej wnikliwie i dostrzec antropologa codzienności w każdym twórcy, który zabiera się za opowiadanie o zwyczajności i czerpie doświadczenie z własnego chodzenia, by przekuć je w opowieść odsłaniającą przed nami to, co ukryte, symboliczne i znaczące w pozornej powtarzalności i monotonii dnia powszedniego.

Koncepcja ta może nabrać wagi, jeśli zestawimy ją z poczynionym przez Jerome’a Brunera rozróżnieniem przedstawionym w *Kulturze i edukacji*. Badacz ów napisał tam, że:

[...] istnieją dwa ogólne sposoby organizacji i zawiadywania wiedzą o świecie, a faktycznie strukturyzacji nawet bezpośredniego doświadczenia: jeden wydaje się bardziej predestynowany do ujmowania „rzeczy” fizycznych, drugi – ludzi i związanych z nimi sytuacji. Są one powszechnie znane jako myślenie logiczno-naukowe i narracyjne⁶.

Pierwszy wiąże się z definiowaniem pojęć i objaśnianiem, jak dana rzecz działa. Drugi polega na przekazywaniu wiedzy poprzez opowiadanie o zdarzeniach. Mogło by się wydawać, że od naukowca należałoby oczekiwać, iż przedstawi nam logiczno-naukowy opis, w wypadku pisarza powinniśmy natomiast spodziewać się narracji. W rzeczywistości jednak podział ów nie zawsze tak przebiega.

Bruner podkreśla, że:

[...] świadectwom naszych kulturowych korzeni i naszym najdrogocenniejszym przeświadczeniom nadajemy formę opowieści, dając się uwieść nie

⁵ Ibidem, s. 11.

⁶ J. Bruner, *Kultura edukacji*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, Kraków 2010, s. 64.

tyłe ich treści, co chwytem narracyjnym. W identyczny narracyjny sposób ujmujemy nasze bezpośrednie doświadczenie; to, co zdarzyło się wczoraj lub przedwczoraj. Jeszcze bardziej zdumiewa jednak to, że w formie narracji przedstawiamy (sobie i innym) także całe nasze życie. [...] Przypomnijmy Piotrusia Pana, który prosząc Wendy, by zechciała z nim powrócić do Nibylandii, argumentuje, że mogłaby tam nauczyć Zagubionych Chłopców opowiadania historii. Jeśli nauczą się opowiadać, będą mogli dorosnąć⁷.

Sulima w *Antropologii codzienności* zdaje się prezentować myślenie paradygmatyczne (logiczno-naukowe), analizuje różne przejawy codzienności, definiuje je i demaskuje ukryte w nich kody, sięgając w tym celu po prace innych badaczy. I robi to wszystko, chociaż wcześniej napisał, że: „Codziennosc jest praktykowana i nie potrzebuje definicji”⁸. A może nawet robi to właśnie dlatego, że wcześniej tak napisał, ponieważ dostrzegł to, co zauważyła również Joanna Brach-Czaina, która zanotowała, iż:

Nawet wówczas, gdy sami jesteśmy sprawcami zdarzeń potocznych, zdają się one za mało znaczyć, by warto było je analizować. Są swojskie i dlatego zbyt oczywiste, byśmy chcieli o nich myśleć. Jak zniecierpliwione zwierzę, które w ten sposób odwraca od siebie uwagę ofiary, tak też zdarzenia codzienne, powtarzając się, rytualizując i przyzwyczajając nas do siebie, sprawiają wrażenie pustych, martwych, pozbawionych głębszego znaczenia i tak zamaskowane prześlizgują się niezauważone przez nas⁹.

Przy okazji warto byłoby przypomnieć, że esej o krzątaństwie zaczynał się od przejmującego spostrzeżenia:

Podstawę naszego istnienia stanowi codzienność. A że fakt istnienia przeżywamy jako niezwykle ważny, więc ogarnia nas zdumienie, ilekroć uświadamiamy sobie, że upływa ono na drobiazgach. Codziennosc stanowiąca tło egzystencjalne zdarzeń niezwykłych, których oczekujemy – często nadaremnie – może więc decydować o wszystkim. Ma wymiar drobny. Częstotliwość duża. Jest niezauważalna¹⁰.

⁷ Ibidem, s. 65.

⁸ R. Sulima, op. cit., s. 7.

⁹ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2018, s. 68.

¹⁰ Ibidem, s. 67.

Uważam, że słowa te odsłaniają główną przyczynę, dla której chcielibyśmy poddać naukowej refleksji codzienność czy też sposób jej pokazywania, nie tylko w komiksie, ale i w innych utworach artystycznych, a nawet we wspomnieniach, pamiętnikach i w doświadczeniu potocznym. Codzienność jest tym, co w istocie przeżywamy, chociaż ilekroć chcemy opowiadać o naszych przeżyciach, wskazujemy zdarzenia niecodzienne, stanowiące wyłom w rutynie dnia powszedniego, i w rezultacie ignorujemy podstawę naszego istnienia, trwając w oczekiwaniu na to, co się zdarzyć nie musi, ale co ma zdefiniować nasze istnienie jako znaczące. W chwili, gdy zdamy sobie z tego sprawę, próbujemy zdefiniować jako znaczące to, co zdarza nam się codziennie. Takie właśnie postępowanie zapowiada Roch Sulima we wstępie do *Antropologii codzienności*, potem jednak analizuje takie zdarzenia, działania i rytuały, które mają codzienność uniecodziennić, zdefamiaryzować, uniezwyklić – choć na moment, choć na krótką chwilę. Píše zatem o sposobach organizacji przestrzeni ogródków działkowych, które mają służyć ich właścicielom wyrwaniu się z przestrzeni miejskiej codzienności, o napisach na murach, które tę miejską przestrzeń mają oznaczyć, zróżnicować i usemantyzować, o semantyce libacji alkoholowej, która sama w sobie stanowi przerwę w życiorysie lub do takiej nieuchronnie prowadzi i wreszcie o zakupach w supermarkecie, które tym różnią się od zwykłych zakupów, że są niezwykle.

W tym miejscu przyznam, że sięgnąłem po *Footpath Flowers* z założeniem, że na przykładzie tej książki obrazkowej pokażę, iż w utworach dla dzieci codzienność nie pojawia się jako tło opowieści, ale jej główny temat. W omawianym komiksie pokazywany jest spacer, taki sam jak inne – niemal codzienne – spacer. Spacer, w przeciwieństwie do podróży, której znaczenie symboliczne jest ogromne, nie ma w sobie niczego szczególnego. Polega na wyjściu z domu i powrocie do niego po zacerpnięciu świeżego powietrza. Ma wymiar drobny, częstotliwość dużą. Jest niezauważalny. Chciałem to zrobić, ponieważ motyw spaceru występuje nader często w książkach obrazkowych dla dzieci. Obok utworu Lawsona i Smitha można go spotkać w *Spacerze z psem* Svena Nordquista, *Spacerze* Katarzyny Boguckiej, *Voices in the Park* Anthony'ego Browne'a, *In the Meadow* Yukiko Kato, *The Snowy Day* Ezry Jacka Keatsa, *Nachts* Wolfa Erlbrucha, *Drodze na górę* Marianne Dubuc i dziesiątkach, a może i setkach innych publikacji. Chciałem to zrobić, żeby potem wskazać na szereg innych książek (również obrazkowych

i również dla dzieci), w których bohaterami są inne zdarzenia codzienne, zwyczajne i niemające w sobie niczego szczególnego. Takich jak *Dzień na plaży* Carvalha Bernarda i *Fala* Suzy Lee, *Wróble na kuble* Józefa Wilkononia, *Dobranoc Księżycu* Margaret Wise Brown, *The Riverbank* Fabiana Negrina (i Charlesa Darwina) czy książki wielosceniczne (*wimmelbooks*) w rodzaju *Wiosny na ulicy Czereśniowej* Rotraut Susanne Berner czy *Miasteczka Mamoko* Aleksandry i Daniela Mizielińskich. Zdałem sobie jednak sprawę z tego, że autorzy owych utworów robią to samo, co Roch Sulima – dążą do tego, by codzienność uniecodziennić, zdefamiliarizować, uniezwyklic i wydobytym z niej zdarzeniom nadać znaczenie szczególne.

W książce Erlbrucha mały chłopiec domaga się od swojego ojca wyjścia na spacer, chociaż na dworze panuje noc i jest ciemno. Ojciec ulega i obaj wyruszają z domu. Za jedyny komentarz słowny służy tu wypowiedź ojca, który cały czas mówi o tym, że w nocy nic się nie dzieje, bo wszystko jest zamknięte i wszyscy śpią. To, co widzimy na obrazkach, przeczy jednak słowom dorosłego: ulicą przejeżdża tulipan w spodniach, nad rzeką przerzucony jest most zrobiony z wielkiego jamnika, chodnikiem przechodzi ryba wioząca w wózku ogromną truskawkę, łódką po na rzece płynie szczur w czarnej todze z białym kołnierzem, pojawiają się też goryl w czapce, biały niedźwiedź i skacząca przez trzymaną przez królika obręcz dziewczynka, która wręcza chłopcu piłeczkę. Erlbruch zastosował tu genialny zabieg polegający na tym, że na wszystkich obrazkach ojciec ma zamknięte oczy (narysowane jako poziome kreseczki), oczy chłopca natomiast są szeroko otwarte: okrągłe jak piłeczki i jasno świecące na przyciemnionym tle obrazków. W ten prosty sposób rysownik zasygnalizował, że dziecko widzi to, czego nie dostrzega dorosły. Ojciec mówi swoje i wierzy w to, co mówi, a chłopiec wie, co zobaczył i trzyma w rękach ofiarowaną piłeczkę.

O ile w *Nachts* cała magia opowieści ukryta była w obrazach, o tyle w *The Riverbank* kryje się ona w słowach. Negrin wziął bowiem ostatnie zdania z rozprawy Karola Darwina *O powstawaniu gatunków* i dołączył do nich opowieść o chłopcu, który wałęsa się nad strumykiem w towarzystwie psa i przygląda się otaczającej go przyrodzie. Polskie wydanie rozprawy Darwina kończy się słowami:

Jakież to frapujące, kiedy przyglądając się gęsto zarośniętemu zboczowi, pokrytemu mnóstwem roślin różnych gatunków, z ptakami śpiewającymi wśród

krzewów, z różnymi owadami unoszącymi się w powietrzu i robakami pełzającymi wskroś wilgotnej gleby, zdamy sobie sprawę, że te przedziwne złożone formy, tak bardzo różniące się między sobą i uzależnione od siebie w sposób tak skomplikowany, wszystkie one są wynikiem praw, które nadal działają wokół nas. Prawami tymi w najszerszym znaczeniu są: wzrost i rozmnażanie, zawarta prawie w rozmnażaniu dziedziczność, zmienność pozostająca pod bezpośrednim i pośrednim wpływem warunków zewnętrznych oraz używania i nieużywania narządów; tak szybkie tempo rozmnażania się, że prowadzi do walki o byt i w konsekwencji do doboru naturalnego, który z kolei prowadzi do rozbieżności cech oraz wymierania form mniej udoskonalonych. Tak więc z walki w przyrodzie, z głodu i śmierci bezpośrednio wynika najwznioślejsze zjawisko, jakie możemy pojąć, a mianowicie powstawanie wyższych form zwierzęcych. Wzniosły zaiste jest to pogląd, że Stwórca natchnął życiem kilka form lub jedną tylko i że gdy planeta nasza, podlegając ścisłemu prawu ciężenia, dokonywała swych obrotów, z tak prostego początku zdołał się rozwinąć i wciąż jeszcze się rozwija nieskończony szereg form najbardziej godnych podziwu i najpiękniejszych¹¹.

Negrin korzysta z wersji wcześniejszej, w której nie występuje słowo Stwórca (dodane w kolejnych wydaniach przez samego Darwina), pojawia się natomiast określenie *several powers*. Ponadto w angielskiej wersji tekst kończy się słowem *evolved* – jest to pierwszy i jedyny raz, gdy Darwin mówi w cytowanej rozprawie o ewolucji.

W wypadku *Nachts* tekst powoduje, że w banalnych obrazkach, pokazujących czynności bez znaczenia, zaczynamy dostrzegać ilustrację praw rządzących wszechświatem.

Książki obrazkowe dla dzieci pozostają mimo wszystko utworami wyjątkowymi w grupie opowieści mówiących o codzienności. Pierwszą z ich szczególnych cech jest to, że czynią one zdarzenia codzienne głównymi bohaterami swoich opowieści. W *Footpath Flowers* nie dzieje się nic ponad to, że mała dziewczynka idzie przez miasto i zbiera kwiatki, w *Nachts* mały chłopiec po prostu przechadza się nocą po okolicy, w *The Snowy Day* spada pierwszy w tym roku śnieg (książek o pierwszym śniegu jest znacznie

¹¹ K. Darwin, *O powstawaniu gatunków, czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt*, przeł. S. Dickstein, J. Nusbaum, oprac. J. Popiołek, M. Yamazaki, Warszawa 2009, s. 449–450.

więcej), w *Spacerze z psem* chłopiec wyprowadza czworonoga na spacer. Tylko tyle i aż tyle.

Autorzy tych książek wiedzą, że „podstawę naszego istnienia stanowi codzienność”, dlatego o niej opowiadają, wydobywają ze zdarzeń, które zdają się za mało znaczyć, by warto było je analizować, zdarzenia szczególnie i podkreślają ich wyjątkowość, zachęcając w ten sposób do ich analizowania, interpretowania i używania¹² do budowania własnych narracji. Książki te uczą, jak czerpać satysfakcję z bycia w świecie, który w gruncie rzeczy ma nam tak mało do zaoferowania, jak odnajdywać sens w drobiazgach i poprzez to potwierdzać, że nasza egzystencja ma znaczenie. Opowiadając o tym, co się zdarza innym, gdy idą na spacer, na plażę, do parku, na łąkę, na zakupy lub po prostu do łóżka, książki te uczą myśleć o zdarzeniach, które są swojskie i dlatego zbyt oczywiste, byśmy chcieli o nich myśleć. Opowiadając o tym, uczą swoich odbiorców opowiadać o tym, co zdarza się im samym, jeśli nawet nie codziennie, to z zadziwiającą regularnością. Bo jeśli nauczą się opowiadać, będą mogli dorosnąć. To, że na dorosłych sprawiają one wrażenie zdarzeń pustych, martwych i pozbawionych głębszego znaczenia, które w rezultacie przeslizgują się przez nich niezauważone, jest wynikiem jedynie tego, że zapomnieli oni, czego się nauczyli w dzieciństwie, czerpiąc z innych opowieści. Zapomnieli, że od świata należy oczekiwać więcej, a jego sensu poszukiwać gdzie indziej.

Bibliografia

- Birek Wojciech, hasło 'komiks', w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gajda, PWN, Warszawa 2012.
- Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2018.
- Bruner Jerome, *Kultura edukacji*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, Universitas, Kraków 2010.
- Darwin Karol, *O powstawaniu gatunków, czyli o utrzymywaniu się doskonalszych ras w walce o byt*, przeł. S. Dickstein, J. Nusbaum, oprac. J. Popiołek, M. Yamazaki, Wydawnictwo UW, Warszawa 2009.
- Erlbruch Wolf, *Nachts*, Peter Hammer Verlag, Wuppertal 2000.
- Lawson Jon Arno, Smith Sydney, *Footpath Flowers*, Walker Books, London 2016.

¹² Richard Rorty bronił tezy, że utwory literackie nie są przez czytających interpretowane, ale używane do własnych celów. Roland Barthes ujął to bardziej metaforycznie, pisząc o podnoszeniu głowy znad lektury.

Negrin Fabian, Darwin Charles, *The Riverbank*, Creative Editions, Mankato 2009.
Sulima Roch, *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2000.
Wiercińska Janina, *Sztuka i książka*, PIW, Warszawa 1986.

Źródła internetowe

Cackowska Małgorzata, hasło 'książka obrazkowa', Encyklopedia Dzieciństwa, 6.01.2016,
http://encyklopediadzieciństwa.pl/index.php?title=Ksi%C4%85%C5%BCka_obrazkowa (dostęp 2.05.2019).
Sutton Roger, *Jon Arno Lawson Talks With Roger*, „The Horn Book”, 16.03.2015, <https://www.hbook.com/2015/03/authors-illustrators/talks-with-roger/jonarno-lawson-talks-with-roger/> (dostęp 2.05.2019).

About a World Measured in Footsteps in Children's Picture Books

Footpath Flowers is an example of a picture book for children whose main topic is the everyday. Numerous children's authors tell stories about ordinary human existence. Many of them try to make this quotidian reality extraordinary. Most importantly, they make everyday events worth telling. In persuading readers to share their day-to-day experiences, they teach them to look for a meaning in what they do and deal with.

Keywords: picture books for children; everyday life; personal storytelling

(NIE)ZWYCZAJNA KREMLOWSKA CODZIENNOŚĆ – FABIEN NURY, THIERRY ROBIN: ŚMIERĆ STALINA. PRAWDZIWA HISTORIA... RADZIECKA

MARCIN KOWALCZYK

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz
marcin.kowalczyk@ukw.edu.pl
ORCID 0000-0002-2033-445X

„Codzienność to »teraz« z perspektywy najbliższej przyszłości. [...] Natychmiast »rozpływa się« i »krzepnie« w micie, w tym, co »niewyraźalne«” – pisze Roch Sulima¹. Mimo wszystko jednak jej okruciny trwają obok nas, a ona sama reprodukuje się wciąż na nowo. Codzienność stereotypowo bywa łączona z monotonią oraz oddzielana od czegoś, co nią nie jest, ponieważ stanowi przełamanie zwyczajności, powtarzalności i rutyny. Stąd, według Claude’a Rivièrè, codzienność charakteryzuje silnie zaznaczona świecka obrzędowość, w której sam obrzęd rozumiany jest jako:

[...] całość zachowań zarówno indywidualnych (makijaż, squash), jak i zbiorowych (posiłek rodzinny, mecz piłki nożnej) względnie skodyfikowanych, mających oparcie w cielesności (słowo, gest, postawa), o charakterze mniej więcej periodycznym, o wielkim ładunku symbolicznym w oczach samych wykonawców².

Mamy tu więc do czynienia z działaniami, które nie sięgają ku transcencji, lecz mimo to pozostają ważne. Codzienność wszakże to również kwestia perspektywy. W tym sensie możemy mówić o wielości codzienności. Oczywiście prócz owej potencjalnej różnorodności kluczowa dla ich definiowania pozostaje periodyczność wskazana przez francuskiego badacza.

¹ R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 7.

² C. Rivièrè, *Teoria obrzędów świeckich w trzydziestu tezach*, przeł. J.J. Pawlik, w: *Rytuał. Przeszłość i teraźniejszość*, red. M. Filipak, M. Rajewski, Lublin 2006, s. 297.

Codziennosc ma swe istotne miejsce w sztuce, choć z pozoru pozbawiona jest przecieź atrakcyjności. Roland Barthes wspomina jednak o szczególnej przyjemności, jaką czerpać może odbiorca z owego „teatru przeciętności” i „fantazmatycznego upodobania rzeczywistości”³. Na tę przeciętność składają się powtarzalne aktywności i znajome przedmioty, które niejako tworzą jej materialną tkankę⁴. Stąd badacze podejmujący refleksję dotyczącą codzienności zainteresowani są elementami, które potocznie określane są jako zwyczajne, na przykład goleniem, gotowaniem, telefonem komórkowym, mieszkaniem czy wizytą w supermarkecie⁵.

Na problem można spojrzeć także z innej strony i wskazać codzienności, wymykające się temu, co przeciętne, znane, a nawet prawdopodobne. Należą do nich z pewnością niezwykła codzienność obozów zagłady, w którą wpisana jest swoista „nieprzedstawialność”⁶. Autorzy, chcąc poradzić sobie z tym wyzwaniem, sięgają często po topikę infernalną⁷. Podobnie jest z codziennością łagrów, której charakter dobrze oddaje tytuł utworu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego: *Inny świat*. Tam bowiem zwykłe czynności życiowe, nie zależą już od więźnia, ponieważ regulowane są przez reżim, który określa nawet kiedy i jak długo powinien spać⁸. Mimo że mowa tutaj o „inności” egzystencji, stanowiącej w tym kontekście antytezę przeciętności, w obrębie zamkniętych obozowych światów nabiera ona cech rutyny: trwa regulowana własnym tempem, wewnętrzną i spójną logiką.

Zdarzają się jednak niezwykłe codzienności, które z pozoru nie mieszczą się w polu interpretacyjnym wyznaczonym przez systemy penitencjarne.

³ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 23.

⁴ Zob. R.-P. Droit, *51 zabaw (z) rzeczami. Doświadczenie rzeczywistości*, przeł. E. Urscheler, Gdańsk 2005.

⁵ Zob. *Rytuały codzienności*, red. A. Węgrzyniak, T. Stępień, Katowice 2008; R. Sulima, op.cit.; *Gadżety popkultury*, red. W. Godzic, M. Żakowski, Warszawa 2007; *Między rutyną a refleksyjnością. Praktyki kulturowe i strategię życia codziennego*, red. T. Maślanka, K. Strzyczkowski, Warszawa 2012.

⁶ A. Ziębińska-Witek, *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Lublin 2005.

⁷ Zob. A. Morawiec, *Literatura w łagrze, lager w literaturze: fakt, temat, metafora*, Łódź 2009; S. Buryła, *Topika Holocaustu: wstępne rozpoznanie*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10, s. 131–151.

⁸ A. Applebaum, *Gulag*, przeł. J. Urbański, Warszawa 2005, s. 196.

Mimo to realizują się one w obrębie ograniczonej przestrzeni i dotyczą kogoś, kto z punktu widzenia zewnętrznego obserwatora należy do mniejszości. Taką właśnie niezwykłą codziennością, naznaczoną grozą i niepewnością charakteryzowało się życie na Kremlu w Związku Radzieckim doby Józefa Stalina. Simon Sebag Montefiore pisze: „Odkąd w 1918 roku Lenin przeniósł stolicę do Moskwy, przywódcy żyli w swoim zamkniętym tajnym świecie, za murami czterometrowej grubości, zębatymi karmazynowymi blankami i ufortyfikowanymi bramami, na obszarze o powierzchni sześćdziesięciu czterech akrów [...]”⁹. Kreml jednak jako przestrzeń, gdzie działała najwyższa komunistyczna władza, wykraczał poza mury opisane przez autora, a jego częścią była na przykład przypominająca pałacyk dacza Stalina w podmoskiewskim Kuncewie, której okolice patrolowały setki agentów z oczwarkami niemieckimi, wypatrując potencjalnego zagrożenia.

Kremłowska codzienność, czyli życie na „dworze czerwonego cara”, jak określa ją Montefiore, w niezwykle ciekawy sposób przedstawia komiks *Śmierć Stalina. Prawdziwa historia... radziecka* Fabiena Nury’ego i Thierrego Robina¹⁰. I choć sam tytuł wskazuje na wyjątkowy moment, daleki od codzienności, wydaje się, że czas, w którym dyktator konał, stanowił jedynie kumulację kremłowskiej zwyczajności. Jak pisze bowiem Joshua Rubenstein, członekowie najbliższego kręgu dyktatora „od dawna już żyli w strachu o własne życie, zastanawiając się, czy Stalin weźmie na cel jednego, dwóch albo i wszystkich z nich, jak to było z wieloma niegdyś potężnymi osobistościami radzieckimi”¹¹. Richard Pipes dodaje: „[...] dwóch lub kilku członków Biura Politycznego, z obawy o posądzenie o zmowę lub spiskowanie przeciwko Stalinowi, nigdy nie jechało w jednym samochodzie”¹². Stąd przedstawione w komiksie zachowanie ludzi bliskich Stalinowi, ich wzajemne relacje przed i tuż po jego śmierci, stanowią skondensowaną codzienność *par excellence*. W posłowniu do utworu, historyk, Jean-Jacques Marie, pisze:

⁹ S.S. Montefiore, *Stalin. Dwór czerwonego cara*, przeł. M. Antosiewicz, Warszawa 2004, s. 8

¹⁰ F. Nury (scen.), T. Robin (rys.), *Śmierć Stalina. Prawdziwa historia... radziecka*, przeł. W. Birek, Katowice 2018 (pierwsze wydanie: 2010 – t. 1 i 2012 – t. 2). W dalszej części tekstu stosuję skrót lokalizacyjny „SS”, po którym podaję numer strony.

¹¹ J. Rubenstein, *Ostatnie dni Stalina*, przeł. J. Skowroński, Warszawa 2017, s. 12.

¹² R. Pipes, *Komunizm*, przeł. J.J. Górski, Warszawa 2008, s. 80.

Komiks Nury'ego i Robina z przejmującą siłą odtwarza ponurą i groźną atmosferę środowisk kierowniczych Kremla u schyłku krwawych rządów Stalina. Wszędzie panowały strach i nikczemna służalczość... Chruszczow mówił: „Na nas wszystkich wokół Stalina były wydane wyroki śmierci w zawieszeniu”¹³.

Groza i napięcie towarzyszące osobom u władzy, o których wspomina badacz, były zatem nieodłącznym elementem kremłowskiej codzienności. To oczywiście czyniło ją niezwykłą, choć dla Stalinowskich palatynów, którzy dzień po dniu spotykali się z coraz bardziej chorym, a w końcu nie-mogącym się komunikować dyktatorem, wciąż pozostawała codziennością. Wspominam o tym, gdyż interesuje mnie nie sam umierający przywódca, lecz artystyczne rozwiązania zaproponowane przez autorów, które budują ową nieuchwytną, a przecież obecną na kartach komiksu, groźbę każdego kolejnego dnia. Przy czym prawda historyczna, wciąż nie do końca przecież rozpoznana, nie jest w dziele najistotniejsza. Wartość utworu Nury'ego i Robina tkwi w czym innym. Mianowicie, jak słusznie zauważa Marie, przetwarza on historię, by wydobyć jej najgłębszą istotę. Najważniejsza jest więc „autentyczność wizji”¹⁴. Dlatego nie konfrontuję komiksowych wydarzeń z wersją ostatnich dni dyktatora drobiazgowo rekonstruowaną przez historyków. Nie oznacza to jednak, że w ogóle nie sięgam do ich ustaleń. Wręcz przeciwnie, zamierzam pokazać, że atmosfera na szczytach radzieckiej władzy kreowana przez autorów *Śmierci Stalina* zakorzeniona jest w faktach. Oczywiście komiksowe medium przedstawia historię zupełnie inaczej, niż robi to tekst pisany. Hillary Chute mówi w tym kontekście o jej swoistym „materializowaniu się” i wyjaśnia:

„Materializująca się” historia poprzez działanie znaków na stronie tworzy ją jako przestrzeń i substancję, nadaje jej cielesność, fizyczny kształt – jak garnitur, być może dla nieobecnego ciała, lub aby uwidocznić rodzaj czasoprzestrzeni, w której porusza się wiele ciał; aby, innymi słowy, uczynić kręte linie historii, czytelne poprzez formę¹⁵.

¹³ J.-J. Marie, *Posłowie*, w: *Śmierć Stalina*, op. cit., s. 120.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ H. Chute, *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary*, Cambridge 2015, s. 27. Jeśli w tekście nie zaznaczono inaczej, cytowane fragmenty w języku angielskim i francuskim podane zostały w tłumaczeniu autora niniejszego artykułu.

Przyjrzyjmy się zatem, w jaki sposób w dziele Nury'ego i Robina materializuje się historia, której odbiorca staje się nie tylko obserwatorem, ale w jakiejś mierze także uczestnikiem.

Komiks rozpoczyna się prologiem, w którym autorzy sugestywnie kreślą atmosferę panującą w Związku Radzieckim lat pięćdziesiątych. Oto bowiem Stalin życzy sobie, by przesłano mu płytę z koncertem emitowanym przed chwilą w radiu. Artyści i realizatorzy są przerażeni, gdyż muzycy grali na żywo, a koncert nie został zarejestrowany. „Wszyscy zginiemy” – załamuje ręce jeden z bohaterów (ŚS, s. 6). Jedyne wyjście, to powtórzyć występ. Niestety, ku przerażeniu pozostałych artystów, wybitna pianistka, Maria Judina, nie chce poświęcić się dla Stalina. Na domiar złego dyrygent traci przytomność i trzeba natychmiast znaleźć zastępcę. W końcu nagraniem się udaje, jednak niepokorna solistka wkłada do koperty z płytą list do dyktatora nazywający go grzesznikiem. Wiadomość ta staje się przyczyną wylewu Stalina¹⁶. Makabryczna absurdalność sceny otwierającej album buduje wrażenie potwornej, niezrozumiałej rzeczywistości. Czytelnik wrzucony zostaje w świat, którego prawa ledwie pojmuje. Potem następują kolejne odsłony tytułowego dramatu podzielonego na rozdziały o wymownych tytułach: *Agonia* i *Pogrzeb*. Już w prologu wszakże pojawiają się kluczowe elementy kreujące kremlofską codzienność, które sugerują, że groza i strach na szczytach władzy dosięgały wszystkich warstw społeczeństwa¹⁷.

Pierwszą rzeczą zwracającą uwagę w *Śmierci Stalina* jest konsekwentne operowanie barwami. Kolorystka Lorien Aureyre i Thierry Robin sięgają po ciemną paletę, w której dominują szarość, czerń i brąz. Tworzy to przytłaczającą atmosferę, gdyż trudno odróżnić dzień od nocy i nawet biel śniegu wydaje się przytłumiona. Kojarzenie komunistycznej codzienności z szarością

¹⁶ Wątek dotyczący koncertu, nagrania i listu napisanego do Stalina jest częścią „legendy” związanej z Marią Judiną. Autorka biografii pianistki, Elizabeth Wilson, wnikliwie przebadawszy ten problem, konkluduje: „Wszystko to prowadzi mnie do przekonania, że ta historia jest nieprawdziwa. W najlepszym przypadku jest to legenda tylko częściowo zakorzeniona w prawdzie, która poprzez rażącą przesadę stała się nierozpoznawalna”. Zob. E. Wilson, *Playing With Fire. The Story of Maria Yudina, Pianist in Stalin's Russia*, New Haven–London 2022, s. 305.

¹⁷ Zob. O. Figes, *Szepty. Życie w stalinowskiej Rosji*, przeł. W. Jeżewski, Warszawa 2010.

jest motywem powtarzającym się w wielu opisach przestrzeni opanowanej przez ustrój komunistyczny, nie tylko w Związku Radzieckim. Oto fragment dziennika Leopolda Tyrmanda:

Wbrew zapewnieniom, że pragną dać beztroskę, kolorowość, radość, komuniści dążą do szarości, do żadności, do bezbarwności, które nie odrywałyby ludzi od uświęconych przez ideologię ideałów. Rodzaj urzędowej brzydoty wzniesiony do godności moralnej normy – oto wzór i ideał powszechnego pożytku¹⁸.

Twórcy wprawnie wykorzystują w komiksie metaforyczny potencjał szarości wskazujący na marazm i stagnację. Jednocześnie przenikanie się ciemnych barw nie wiąże się w żaden sposób z ciasnotą wnętrz, co mogłoby stanowić element uzasadniający brak dostatecznego światła. Wprost przeciwnie, kremlowskie pomieszczenia są obszerne, wręcz monumentalne. Ciemność, jako wariant artystycznego wyboru, stanowi więc propozycję wynikającą nie z praw optyki, lecz – aksjologii. Nieustanny mrok spowijający siedzibę władzy, a także cały Związek Radziecki (co widoczne jest we fragmentach komiksu pokazujących przejazd ludzi z całego kraju zdążających na pogrzeb wodza) skutecznie tworzy atmosferę przytłoczenia i niepokoju. Jedynym miejscem, gdzie kolory stają się jaśniejsze, jest sala koncertowa w prologu, a więc przestrzeń, w której artyści choć na chwilę mogą stać się wolni, zanurzeni w performatywnym akcie twórczym. W Kuncewie, gdzie umiera Stalin, oraz w miejscach spotkań jego potencjalnych sukcesorów nieodmiennie dominują czern i ciemny brąz, co tworzy wrażenie zanurzania się w ciemności¹⁹.

Kiedy Beria i Malenkow wychodzą na zewnątrz, by się naradzić, kontrolujący organy bezpieczeństwa mówi: „Nie odchodź za daleko. Teren jest zaminowany” (ŚS, s. 33). Stanowi to dobre metaforyczne podsumowanie

¹⁸ L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, Londyn 1993, s. 142–143.

¹⁹ W 2014 i w 2015 roku ukazały się też dwa zeszyty duetu Nury–Robin, których akcja rozgrywa się w pełnej rewolucyjnych niepokojów Rosji początku XX wieku – *Mort au Tsar*. Pierwszy tom zatytułowany jest *Le Gouverneur*, drugi – *Le Terroriste*. Choć w obu tomach niektóre rozwiązania artystyczne są podobne do tych zastosowanych w omawianym komiksie, to paleta barw jest dużo jaśniejsza. Nad wszystkim nie zalega ów mrok doby Stalina.



Il. 1.

codzienności na szczytach radzieckiej władzy, którą można opisać właśnie jako stąpanie po polu minowym. Malenkow ma tego świadomość: trzęsie się z „zimna i strachu” (ŚS, s. 33).

Na tym tle jeszcze bardziej wyróżnia się kluczowy dla komunizmu kolor – czerwony. Czerwona flaga od czasów buntów robotniczych we Francji w latach trzydziestych pierwszej połowy XIX wieku stała się szeroko rozpoznawalnym symbolem protestu przeciwko pracodawcom i rządowi, a potem barwą flagi Związku Radzieckiego²⁰. W komiksie czerwony występuje nie tylko jako znak wszechobecnego komunizmu, przełamując ciemną paletę, lecz także jako kolor krwi i organów wewnętrznych, których przedstawienia również pojawiają się w utworze. Te drastyczne, naturalistyczne ekscesy potęgują wrażenie frenetycznej codzienności, w której wbrew samej jej istocie, a więc periodiczności i rutynowości, wszystko może się wydarzyć. W tym kontekście należy wspomnieć o czerwieni jako istotnym atrybucie Ławrientija Berii, byłego szefa NKWD i najbardziej, jak się zdaje, bezwzględniego współpracownika dyktatora. Podczas gdy wszyscy główni bohaterowie komiksu (prócz Stalina) ubrani są na czarno, Beria nosi przy tym czerwony szalik, który odróżnia go od innych członków Biura Politycznego. W tym przypadku nie jest to jednak znak komunizmu, lecz zbrodni i grzechu, co również stanowi jedno z istotnych znaczeń koloru²¹. W interpretacji autorów bohater swą bezwzględnością i nienasyconym morderczym apetytem wyróżnia się na tle pozostałych współpracowników Stalina²².

²⁰ M. Pastoureau, *Red. The History of Color*, przeł. J. Gladding, Princeton 2017, s. 167; zob. także: D. Priestland, *The Red Flag. A History of Communism*, London 2009.

²¹ M. Pastoureau, op. cit., s. 98–101.

²² Współczesne badania pokazują jednak, że nie była to postać tak jednoznaczna jak jej komiksowy odpowiednik. Zob. F. Thom, *Beria. Oprawca bez skazy*, przeł. K. Antkowiak, Warszawa 2016.

Wróćmy jednak do wspomnianej czerni ubiorów kluczowych (obok Berii) postaci utworu: Chruszczowa, Malenkowa, Mikojana, Kaganowicza, Bułganina i Mołotowa. Kolor ten, którego jedno z odczytań odsyła do zła, sprawia, że w oczach odbiorcy bohaterowie ci tworzą swoisty demoniczny krąg. Nie są oni wszakże figurami lucyferycznymi, pełnią raczej rolę służebną wobec dyktatora. Koresponduje to z tradycją sztuki europejskiej, gdzie pomniejsze demony ukazywane były właśnie jako czarne postaci²³. Bohaterowie zgromadzeni wokół umierającego Stalina, mimo grozy, którą rozciągają i danej im władzy, mają ograniczoną sprawczość, cały czas reagują na najmniejszą zmianę kondycji dyktatora. To, jak dalece życie na Kremlu uzależnione było od woli Stalina, dobrze pokazują sceny, w których Beria gwałtownie zmienia swoje zachowanie. Najpierw, przekonany, że wódz umrze, nazywa go „zgrzybiałym staruchem” (ŚS, s. 33) i nie kryje, że chce sięgnąć po władzę. Jednak gdy tylko pojawia się szansa na wyzdrowienie dyktatora, klęka, całuje go w rękę i mówi z emfazą: „Kochany towarzysz Józef... Powrócił do nas!” (ŚS, s. 42). Znowu staje się czarnym podrzędnym demonem. Widać tu wyraźnie elementy groteski i absurdu, obecne zresztą w całym utworze. Nie tworzą one jednak efektu humorystycznego, lecz wzmacniają niepewność, potęgują niezrozumiałość oglądanych sytuacji, a tym samym kontrastują z doświadczeniem codzienności samego odbiorcy.

Sceny z udziałem klikki Stalina rozgrywają się w ciekawie wykreowanych przestrzeniach. Prócz konsekwentnie stosowanej palety ciemnych barw, uderza w nich jeszcze jeden element, a mianowicie niemal całkowity brak przedmiotów niebędących niezbędnymi dla konkretnego fabularnego działania. Zarówno sam Kreml, jak i dacha w Kuncewie na wielu kadrach pozbawione są nawet prostego wystroju, którego odbiorca mógłby się spodziewać w podobnym wnętrzu. By lepiej zrozumieć znaczenie tego zabiegu, sięgnijmy do spostrzeżeń Rolanda Barthesa dotyczących roli przedmiotów w prozie realistycznej. Francuski badacz wskazuje, że duża części rzeczy pojawiających się na kartach powieści nie niesie ze sobą żadnego dodatkowego znaczenia i oderwana jest od semiotycznej struktury tekstu. Ich rola polega na tworzeniu „złudzenia referencjalnego”. W ten sposób wywołują

²³ M. Pastoureau, *Black. The History of Color*, przeł. J. Gladding, Princeton 2008, s. 51.

one „efekt rzeczywistości”, który stanowi podstawę prawdopodobieństwa²⁴. Mamy tu więc do czynienia z oznaczaniem samej kategorii rzeczywistości, a nie denotowaniem rzeczywistości pozatekstowej²⁵.

Autorzy *Śmierci Stalina* wybierają inne rozwiązanie. Pozbawiając wnętrza przedmiotów codziennego użytku, świadomie rezygnują z „efektu rzeczywistości”, zawieszają prawdopodobieństwo, a tym samym wyraźnie odrywają kremloWSką codzienność od tej, intuicyjnie dostępnej odbiorcom. Pustka większości wnętrz, w połączeniu z ciemnymi kolorami, potęguje poczucie alienacji, budzi skojarzenia z więzienną celą. Wrażenie to staje się jeszcze bardziej dojmujące, gdy odwiedzamy jedno z takich pomieszczeń. Chodzi tu o celę, w której przebywa żona Mołotowa. Od kremloWSkich pokoi różni ją właściwie tylko rozmiar. Podobnie korytarze na Łubiance, mimo że są niższe i węższe, pozostają równie bezosobowe jak te na Kremlu. Co więcej, kremloWSkie okna rzucają czasem cienie, które czynią je podobnymi do krat. Autorzy komiksu konsekwentnie tworzą więc wrażenie, że termin „więzienie” stanowi kategorię umowną. Równie dobrze można by powiedzieć, że dla bohaterów miejsce sprawowania władzy nosi wszystkie cechy przestrzeni penitencjarnej, takie jak: ograniczenie, nadzór, brak podmiotowości.

W tym kontekście *Śmierć Stalina* doskonale realizuje jedną z podstawowych komiksowych strategii przekazywania treści, którą Scott McCloud określa jako „wzmocnienie poprzez uproszczenie”²⁶. Tomasz Żaglewski, odwołując się do McClouda, pisze, że: „wyrazistość i potencjalna wieloznaczność komiksowych ilustracji intensyfikuje się, paradoksalnie, nie w wyniku dywersyfikowania graficznych komunikatów (zwiększania dro-

²⁴ R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 119–126.

²⁵ Sądzę, że spostrzeżenia te są użyteczne także w przypadku refleksji nad komiksem, gdzie „efekt rzeczywistości” tworzony jest przez przedmioty wykreowanego świata, który, jak w przypadku komiksu realistycznego czy historycznego, zakorzeniony jest w kategorii prawdopodobieństwa. Na przykład Maciej Jasiński, rekonstruując rzeczywistość PRL-u w komiksie, osobny rozdział poświęca codziennym przedmiotom i wystrojowi wnętrza. I choć nie wspomina o Barthesie, można powiedzieć, że sam wywód dotyczy właśnie „efektu rzeczywistości”. Zob. M. Jasiński, *Kolorowa rzeczywistość, czyli obraz PRL w polskim komiksie*, Bydgoszcz 2019.

²⁶ S. McCloud, *Zrozumieć komiks*, przeł. M. Błażejczyk, Warszawa 2021, s. 30.



Il. 2

biazgowości i szczegółowości komiksowych ilustracji), ale ich ograniczania przy jednoczesnym zmierzaniu do wyodrębnienia przede wszystkim esencjonalnych składników określonego obiektu, postaci czy otoczenia prezentowanego przez rysownika²⁷. Aby zatem wzmocnić wrażenie przytłaczającej atmosfery Kremla,

Lorien Aureyre i Thierry Robin operują przede wszystkim barwą, rezygnując z większości przedmiotów, które stworzyłyby wrażenie, że są to wnętrza jak każde inne. To pozwala odbiorcy na mimowolne łączenie tych przestrzeni z więziennymi celami. Uproszczenie, o którym tu mowa, nie powoduje bynajmniej wrażenia niekompletności. Przestrzeń pozostaje spójna i prawdopodobna w ramach zaproponowanego modelu kreacji kremlowskiej codzienności, której kolejny ważny element stanowi pozycja samego odbiorcy.

Otóż mrocznym, wzbogaconym gdzieniegdzie czerwienią i pozbawionym przedmiotów wnętrzem towarzyszy specyficzna perspektywa widzenia. Wiele kadrów skomponowanych jest bowiem w taki sposób, jakby stanowiły zapis ukrytej kamery.

Tworzy to wrażenie, nieobce zresztą bohaterom, że są nieustannie obserwowani i podsłuchiwani. Taka perspektywa niejako włącza odbiorcę w opowiadaną historię. Staje się on niemyim uczestnikiem narad, na których podejmowane są brzemienne w skutkach decyzje. Oczywiście bohaterowie zdają sobie sprawę, że są pod nieustanną kontrolą. W rzeczywistości Związku Radzieckiego nie istniała przestrzeń prywatna, wolna od deklaracji politycznych, niepodlegająca ocenie. Wrażenie to ulega spotęgowaniu na szczytach władzy: ktoś zawsze patrzy, słucha, ocenia. Kiedy rola ta przypada odbiorcy, staje się on elementem totalitarnej gry o władzę oraz wpływy i choć nie może się do niej włączyć fizycznie, zaproponowany chwyt artystyczny czyni go nie tylko świadkiem, ale i poniekąd bohaterem radzieckiej historii. Dzieje się tak za sprawą samego medium komiksowego, które zdolne jest

²⁷ T. Żaglewski, *Superkultura. Geneza fenomenu superbohaterów*, Kraków 2021, s. 23.



Il. 3

do odtworzenia za pomocą sugestywnych rozwiązań graficznych swoistego panoptyzmu państwa policyjnego. Kreml Nury'ego i Robina stanowi bowiem doskonały przykład miejsca, realizującego mechanizm opisywany przez Michela Foucaulta, kiedy to „[...] spektakularne manifestacje władzy gasną po kolei w codzienności sprawowanego nadzoru w owym panoptyzmie, gdzie czujnie krzyżującym się spojrzeniom nie będzie wkrótce trzeba ni orła, ni słońca”²⁸. Odbiorca widzi każdy ruch bohaterów: od wspólnych zebrań, pokazywanych w planie ogólnym, do takich detali jak nalewanie szampana, co mieści się przecież w logice współczesnych technologicznych możliwości inwigilacyjnych. Przy czym nie ma znaczenia, że w latach pięćdziesiątych nie stosowano tego typu rozwiązań, a nieustanna kontrola przebiegała inaczej. Nie chodzi tu przecież o historyczną prawdę, ale o jak najlepsze oddanie atmosfery niepokoju. Bohaterowie opowieści, podobnie jak więźniowie w Benthamowskiej konstrukcji, nigdy nie wiedzą, kiedy są obserwowani. Dla bezpieczeństwa muszą więc zakładać, że jest to proces ciągły. W ten sposób wypełnia się obietnica autorów sygnalizowana w podtytule. Otrzymujemy „prawdziwą historię... radziecką”.

²⁸ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 2009, s. 211–212.

W monumentalnych wnętrzach twórcy proponują też nieledwie demiurgiczny punkt widzenia, potęgający wrażenie przytłoczenia. Bohaterowie zgromadzeni przy stole lub po prostu idący kremlowskim korytarzem wydają się mali i niewiele znaczący. Przestrzeń staje się jak gdyby autonomicznym składnikiem rzeczywistości, gdyż odbiorcy trudno z takiej perspektywy rozpoznać, z którym z bohaterów ma do czynienia. Pamiętać należy, że mury Kremla stały się niemymi świadkami wielu czystek, zatem pojedynczy, konkretni ludzie, nawet ci, zajmujący wysokie stanowiska, byli dla Stalina i komunistycznego reżimu figurami niewiele znaczącymi. Zatem jedynym trwałym elementem pozostawała właśnie przestrzeń – monumentalna, pusta, budząca grozę. Kremlowska codzienność to poczucie małości wobec reżimu i świadomość kruchości jednostki.

Stąd zmiana perspektywy jest też niezwykle istotna w kontekście pokazywania konającego Stalina. Tutaj owo wrażenie obserwowania zapisu z ukrytej kamery ustępuje swoistej optyce metafizycznej. Z jednej strony mamy do czynienia z gorączkową krzątaniną wokół łóżka dyktatora, który leży bezsilny, z drugiej zaś twórcy pozwalają nam spojrzeć na sytuację z perspektywy samego umierającego. Dzieje się to wszakże w dwóch wariantach: w pierwszym Stalin leży i ma przebłycki świadomości, w drugim nieruchomy dyktator staje się (a odbiorca razem z nim) rodzajem bezcielesnego bytu unoszącego się nad własnym ciałem. Świadcstwa historyczne podkreślają naprzemienne zmiany zachodzące w stanie zdrowia przywódcy. Czasami wydawał się świadomy tego, co się dzieje, a innym razem nie było z nim żadnego kontaktu²⁹. Twórcy doskonale wykorzystują tę grę perspektyw, by ukazać niepewność jego współpracowników i typową dla codzienności na szczytach radzieckiej władzy oscylację między nadzieją a strachem. Wrażenie mocy lub bezsilność dyktatora uzależnione są od perspektywy, z której patrzy na niego odbiorca. Bo choć w komiksie Stalin pozostaje bierny, ledwie porusza ręką, jego złowroga, ekspansywna osobowość odciska piętno na każdym aspekcie akcji – także po śmierci.

²⁹ Zob. J. Rubenstein, op. cit.; A. Awtorchanow, *Zagadka śmierci Stalina. Spisek Berii*, przeł. A. Drawicz, Warszawa 2002.



Il. 4

Piotr Dymmel trafnie określa tu ciało Stalina mianem niezbywalnego „rekwizytu” scenicznego³⁰. Wrażenia, jakie robi dyktator, nie unieważniają groteskowa sekcja zwłok, która całkowicie desakralizuje i reifikuje jego doczesne szczątki. Nawet po śmierci Stalin nie traci swej siły oddziaływania na otoczenie. Dobrze pokazuje to dialog między Berią a Mołotowem:

[Mołotow:] Nie mogę uwierzyć, że nie ma go już z nami.

[Beria:] Nikt z nas nie uważał go za śmiertelnika. Był jak Bóg, tajemniczy i wszechmocny. Nawet nie ośmielilibyśmy się pomyśleć o jego śmierci, o tym, co trzeba będzie zrobić, kiedy odejdzie... Jesteśmy bez niego tacy bezradni.

[Mołotow:] Tak naprawdę był częścią każdego z nas (ŚS, s. 64).

Sposób, w jaki obaj bohaterowie mówią o Stalinie, przesądza jego rolę w tworzeniu złowrogiej atmosfery Kremla. I choć Beria nie jest tu być może szczery, deifikacja wodza przychodzi mu równie naturalnie jak wiernemu bezgranicznie Mołotowowi. W ten sposób autorzy eksponują kult Stalina, którego wynikiem stała się, jak pisze we wnikliwym studium Jan Plamper, „jego nadnaturalna obecność”³¹. Istotną cechą wodza (nawet wtedy, gdy

³⁰ P. Dymmel, „Śmierć Stalina” – recenzja, *Paradoks*, 27.06.2019, <https://paradoks.net.pl/read/38115-smierc-stalina-recenzja> (dostęp 14.10.2022).

³¹ J. Plamper, *Kult Stalina. Studium alchemii władzy*, przeł. K. Bażyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, Warszawa 2014, s. 350.

umierał) była jego omnipotencja, która prowadziła nie tylko do realnych fizycznych szkód, ale również zniewalała wyobraźnię. Można było dyktatora nienawidzić, ale nie można było się go nie bać. Strach ten stanowił konstytutywny składnik codzienności w kręgach radzieckiej władzy, co autorzy podkreślają w słowie wstępnym. Piszą tam, że tworząc komiks, nie musieli specjalnie wysilać wyobraźni, gdyż i tak nie dorównałaby „wściekłemu szaleństwu Stalina i jego otoczenia” (ŚS, s. 3). Warto dodać jednak, iż dzięki konkretnym artystycznym rozwiązaniom owo „szaleństwo” staje się również udziałem odbiorcy. Twórcy bowiem tak komponują kolejne sceny, by ten zagubił się w wirze decyzyjnego chaosu wraz z rozgorączkowanymi dygnitarzami. Nikt z kierownictwa nie chce wydawać decydujących poleceń, a lekarze boją się stawiać jakiegokolwiek wiążące diagnozy. Co więcej, trudno im nawet zbadać dyktatora bez obawy o własne życie. Autorzy wyraźnie dają do zrozumienia, że ów wszechobecny strach nie jest spowodowany niecodziennym wydarzeniem. Wszak w tle pojawia się informacja o trwającym procesie lekarzy (ŚS, s. 30). Przypomnijmy, że w styczniu 1953 roku grupa wybitnych przedstawicieli tego zawodu, w większości pochodzenia żydowskiego, oskarżona została o umyślne doprowadzenie do śmierci wysokich funkcjonariuszy partyjnych, a także o próbę zamordowania kluczowych oficerów Armii Radzieckiej³². Kiedy więc wezwany profesor Łukomski wchodzi jako pierwszy, by zbadać Stalina, wydaje się, że zstępuje do piekieł. W najważniejszym kadrze, w swym białym kitlu idzie pomiędzy ubranymi na czarno, demonicznymi postaciami o zacienionych, ledwie rozpoznawalnych twarzach (ŚS, s. 34). Współpracownicy Stalina tymczasem są już nieco spokojniejsi, w osobie lekarza pojawił się wreszcie ktoś, na kogo będzie można rzucić odpowiedzialność za ewentualne błędy w opiece nad pacjentem. W innych okolicznościach sytuacja taka mogłaby wydać się komiczna, tutaj wszakże jej ponura absurdalność służy wzmocnieniu wrażenia udziału w czymś makabrycznym.

Dochodzimy w ten sposób do kolejnego ważnego elementu kremlowskiej codzienności, czyli wspomnianego brzemienia odpowiedzialności. Z wielokrotnych spotkań partyjnych dygnitarzy, w których odbiorca odgrywa

³² Zob. A. Lustiger, *Czerwona Księga. Stalin i Żydzi*, przeł. E. Kaźmierczak, W. Leder, Warszawa 2004; J. Rapoport, *Ostatnia zbrodnia Stalina: 1953 – spisek lekarzy kremlowskich*, przeł. D. Wiczorek, Warszawa 2011.

rolę inwigilującego, wyłania się obraz specyficznej gry. Nikt nie chce podjąć ostatecznych decyzji, każdy, nawet Beria, dba o to, by miały one charakter kolektywny, dowodziły choćby pozornej demokratycznej legitymacji Biura Politycznego. Ponadto między współpracownikami Stalina nieustannie toczy się walka o wpływy. Mimo wyrażanej woli kompromisu i współpracy, mężczyźni pragną się wzajemnie zniszczyć. Co istotne, właśnie nie pojawiają się wraz z chorobą i śmiercią Stalina. Wzajemne antypatie są zadawnione, mocno ugruntowane, a każdy z dygnitarzy tylko czeka na dogodny moment, by zyskać przewagę nad współrządzającym towarzyszem. Kremłowska codzienność naznaczona jest więc nieufnością i podejrzeniami, wszędzie czai się zdrada, a decyzje podejmować trzeba w sytuacji nieustannego stresu. Wymownym przykładem jest tu Mołotow, który, teoretycznie nie tracąc wpływów, staje się zakładnikiem Berii, gdyż służby przetrzymują jego ukochaną żonę, Polinę. Beria z kolei obawia się Chruszczowa, którego uważa za jedynego polityka zdolnego mu zagrozić. Malenkow wydaje się tak przytłoczony sytuacją, że spodziewa się ataku z każdej strony. Mimo to wszyscy regularnie, od lat, spotykają się przy jednym stole, a tym, co ich do siebie zbliża, jest strach przed Stalinem. Sheila Fitzpatrick, omawiając relacje między najbliższymi współpracownikami dyktatora, stwierdza: „Wewnętrzna rywalizacja w zespole była tak złożona, iż trudno zrozumieć z niej cokolwiek ponad to, że każdy manewrował tak, by cios nie spadł na niego i jego protegowanych, tylko na kogoś innego”³³. Autorzy komiksu znakomicie oddają tę atmosferę.

W tak skomplikowanej sytuacji ważnym elementem codzienności pozostaje retoryka. W sposobie porozumiewania się politycznych wrogów uderza spokój i rytualna kurtuazja. Zwracają się do siebie po imieniu, wypowiadają się po kolei. W kilku scenach, gdy obecni są przy wspólnym stole, z pozorów spokojnej atmosferze towarzyszy napięcie, niewygasły konflikt, który w najmniej oczekiwanym momencie przerodzić się może w katastrofę jednego z nich. Przyjrzyjmy się dwóm takim sytuacjom.

Podczas pierwszej z nich dygnitarze rozmawiają w momencie, kiedy stan przywódcy nie jest do końca jasny (ŚS, s. 27–29). Spotkanie rozpoczyna się od łyku szampana, po czym Chruszczow pyta o Mołotowa, na co

³³ S. Fitzpatrick, *Zespół Stalina. Niebezpieczne lata radzieckiej polityki*, przeł. K. Iwaszkiewicz, Wołowiec 2017, s. 247.

Malenkow odpowiada, że nie dzwonił do niego. Beria mówi spokojnie o jego aresztowaniu. Anonimowy głos postuluje, by założyć, że Mołotow został zawieszony i rozpocząć posiedzenie. Oto istota kremlowskiej codzienności: zwykły dzień, zwykła sprawa, rozmowa pozbawiona emocji, choć przecież życie jednego z wiernych towarzyszy zostało właśnie złamane. Dygnitarze wszakże przechodzą nad tym do porządku dziennego.

Drugi wymowny przykład stanowi posiedzenie, na którym aresztowany zostaje Beria. Oczywiście człowiek sprawujący kontrolę nad organami bezpieczeństwa, niczego się nie spodziewa i dziwi się, gdy Chruszczow proponuje, by omówić jego „przypadek”. „Co cię napadło, Nikito?” – pyta niemal życzliwie (ŚS, s. 113). Jeszcze nie wie, że za chwilę jego los zostanie przypieczonegowany. Chruszczow bowiem wypowiada formułę, po której na szczytach radzieckiej władzy nie ma już odwrotu: „Oskarżam towarzysza Bериę o zdradę Związku Radzieckiego na rzecz interesów kapitalistów i o kierowanie się rządem władzy absolutnej” (ŚS, s. 113). Beria jest zaskoczony, przecież jeszcze przed chwilą uczestniczył w rutynowym posiedzeniu, które nagle przemieniło się w śmiertelną pułapkę. W następnej scenie ten, zdawałoby się, wszechmocny funkcjonariusz leży już obezwładniony na podłodze – odbiorca obserwuje wszystko z jego perspektywy: widzi pochylone nad sobą pełne satysfakcji twarze niedawnych towarzyszy.

Beria doskonale wie, jak to wszystko się skończy, przecież wcześniej sam z powodzeniem organizował tego typu czystki. Oto istota absurdałnej nieprzewidywalności kremlowskiego dnia.

W portrecie dygnitarzy uderza jeszcze jeden element, a mianowicie sposób przedstawiania ciała i twarzy. Mimo że są oni łatwo rozpoznawalni jako postaci historyczne, w ich kreacji widać wyraźny rys fizjonomiczny. Sama fizjonomika, uznawana dziś za pseudonaukę, zakładała, że można wyrokować o cechach człowieka (inteligencji, temperamencie) na podstawie wizualnych aspektów twarzy i czaszki. Jednak sposoby ukazywania wewnętrznego życia człowieka za pomocą odpowiedniego przedstawiania wyglądu zewnętrznego mają również długą artystyczną tradycję³⁴. Thierry Robin deformuje rysy bohaterów w taki sposób, by przypominały one pyski zwierząt. Szczególnie wyraźne jest to w przypadku dwóch antagonistów –

³⁴ Zob. J. Bachórz, *Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomice w literaturze*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1976, nr 2(26), s. 86–105.



Il. 5

Berii i Chruszczowa. Były szef NKWD na niektórych kadrach przypomina goryla – prymitywnego, silnego, lecz obdarzonego rodzajem złośliwej inteligencji. Jego przeciwnik natomiast, ze swą łysą, jasną głową przywołuje myśl świnię. Taki sposób przedstawienia bohaterów nie tylko wprowadza element groteski, ale przede wszystkim stanowi wymowny artystyczny komentarz do relacji na szczytach władzy. Ich charakter można by określić mianem kremlofskiego darwinizmu. U boku Stalina przetrwa bowiem ten, kto zdoła się najlepiej przystosować, wybierze najskuteczniejszą taktykę. Zwierzęce fizjonomie i ciała postaci tylko potęgują wrażenie pierwotnego konfliktu, w którym moralność nie ma żadnego znaczenia. Warto zauważyć, że w literaturze socrealistycznej, która stanowiła istotną część stalinowskiej kultury, fizjonomika odgrywała ważną rolę i miała walor wartościujący³⁵. Zdeformowana emocjami, zwierzęca twarz była często wizytówką bohatera negatywnego. Robin odwraca ten porządek – to właśnie najwyżsi komunistyczni dygnitarze ukazani są jako bezwzględne i prymitywne bestie, kierujące się jedynie logiką przetrwania. Jednocześnie takie przedstawienia wpisują się w tradycję fizjonomiczną sięgającą starożytności, która wiązała się z wnioskowaniem, że człowiek przypominający zwierzę cielesnie, będzie również przypominał je „w duszy”³⁶.

³⁵ W. Tomasik, „Miłość to tylko naruszenie dynamicznego stereotypu”. *Socrealistyczne mówienie o człowieku*, w: idem, *Słowo o socrealizmie*, Bydgoszcz 1993, s. 90.

³⁶ M. Porter, *Windows of the Soul. The Art of Physiognomy in European Culture 1470–1780*, Oxford 2005, s. 59–60.

I znów łączy się to w ciekawy sposób ze świadectwami historycznymi. Otóż jednym z ostatnich przyjętych na Kremlu dyplomatów był ambasador Indii, K.P.S. Menon. Podczas spotkania zauważył on, że Stalin, mówiąc, zapamiętałe rysował na kartce wilki, a potem podsumował, że radzieccy chłopcy są prości, ale mądrzy, ponieważ strzelają do wilków, a wilki o tym wiedzą³⁷. Historyk Warren H. Carroll komentuje to zachowanie w następujący sposób: „Jednak teraz wilki gromadziły się wokół starzejącego się tygrysa i tygrys się bał”³⁸. Ów specyficzny kremlowski darwinizm eksponowany w komiksie nie jest więc jedynie propozycją artystyczną, ale stanowił element samej filozofii radzieckiej władzy.

W zakończeniu autorzy umiejętnie wykorzystują kontrast, by groza codzienności wybrzmieć mogła do końca. Na jednej z ostatnich plansz łączą się ze sobą kadry pokazujące spokojne obrady na Kremlu i egzekucję Berii. Padają strzały, krew ofiary rozpryskuje się na murze, a partyjni dygnitarze obradują jak zwykle. Nic nadzwyczajnego się nie stało, zdają się mówić twórcy. To po prostu kolejny zwykły dzień w radzieckiej polityce. Bo choć nie ma już Stalina, machina władzy, którą wprawił w ruch, wciąż działa. Takie zakończenie koresponduje z konstatacją Fitzpatrick, która stwierdza:

Stalin potrafił traktować członków swojej drużyny zarówno brutalnie, jak i po bratersku. Pozbywał się niektórych graczy, niektórych nawet zabijał. Ale nigdy nie zrezygnował z zespołu, niezależnie od tego, jakie mógł mieć pod koniec życia zamiary wobec części jego najważniejszych członków. „Beze mnie bylibyście zgubieni”, mawiał. Ale w marcu 1953 roku nie byli³⁹.

Beria tuż przed śmiercią stwierdza, że „obmyli ręce w jego krwi” (ŚS, s. 118). Ma rację, przecież każdy z nich odpowiedzialny był za popełnione zbrodnie. Ponura groza stalinizmu była także ich zasługą. Żyli w ciągłym napięciu i strachu, lecz nie tylko służyli złu, ale też zło tworzyli. Mimo wszystko więc zakończenie *Śmierci Stalina* sugeruje, że niezwykła kremlowska codzienność była tworem kolektywnym i choć odejście dyktatora stanowiło punkt zwrotny, to niektóre działania praktykowane za jego życia na

³⁷ W.H. Carroll, *Narodziny i upadek rewolucji komunistycznej*, przeł. A. Żabokrzycki, Kąty Wrocławskie 2008, s. 386–387.

³⁸ Ibidem, s. 387.

³⁹ S. Fitzpatrick, op. cit., s. 324.

długo jeszcze miały pozostać elementem radzieckiej polityki. „Atmosfera lęku i podejrzliwości – podkreśla Richard Pipes – utrzymywała się nadal, również po śmierci Stalina, cały czas stanowiąc nieodłączną część systemu sowieckiego⁴⁰, a więc także – dodajmy – kremlowskiej codzienności.

W wywiadzie zamieszczonym na portalu „Europe Comics” Fabien Nury stwierdza: „Jedynym prawdziwym sposobem na zmierzenie sukcesu pozostają, moim zdaniem, emocje odczuwane przez czytelników⁴¹. Przyłożywszy taką miarę do omawianego komiksu, można stwierdzić, że artystyczna próba zakończyła się pomyślnie. Autorzy nie tylko w interesujący sposób przedstawiają jeden z kluczowych momentów historii Rosji i świata, ale także, subtelnie operując artystycznymi rozwiązaniami typowymi dla sztuki komiksu, odtwarzają przytłaczającą atmosferę kremlowskiej codzienności. Pozwalają odbiorcy zanurzyć się w niej, wciągają go w orbitę wszechobecnego strachu i niepewności jutra. Proponowany przez nich wgląd w działania najwyższego szczebla komunistycznej władzy stanowi udany artystyczny komentarz do ustaleń zawodowych historyków, który zaprasza ponadto do kolejnych odczytań⁴².

⁴⁰ R. Pipes, op. cit., s. 80.

⁴¹ Europe Comics, *NYCC17 interviews – Fabien Nury*, 19.09.2017, <https://www.europecomics.com/nycc17-interviews-fabien-nury/> (dostęp 10.10.2022).

⁴² W 2017 roku premierę miał film *Śmierć Stalina* (*Death of Stalin*) Armando Iannucciego, który jest ekranizacją komiksu. I choć ogólna struktura i wiele innych elementów wiernie odtwarza dzieło Nury’ego i Robina, to jednak sam ton dzieła jest inny. Fabien Nury komentował te różnice na łamach „Le Figaro”: „W filmie wymiar dramatyczny pojawia się dopiero w ostatnich dziesięciu minutach. Armando udaje się utrzymać komediowy ton dłużej niż mnie. Trzeba przyznać, że jestem mniej doświadczony niż on w tym względzie. Komiks można rozpatrywać na dwa sposoby. Albo jako czarną komedię, albo powieść *noir* z humorem. Film jest otwarciem czarną komedią i z tym wyborem się zgadzam”. Zob. A. Vertaldi, «*La Mort de Staline*» *censuré en Russie: «Ce qui compte pour le Kremlin, c’est d’avoir l’air offensé»*, *Le Figaro*, 5.04.2018, <https://www.lefigaro.fr/bd/2018/04/05/03014-20180405ARTFIG00268--la-mort-de-staline-censure-en-russie-ce-qui-compte-pour-le-kremlin-c-est-d-avoir-l-air-offense.php> (dostęp 10.10.2022). Na temat bardziej szczegółowego porównania obu dzieł zob. także: S.M. Norris, *Killing Stalin: An Interpretation in Three Acts*, „*Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*” 2018, Vol. 19, No. 4, s. 827–847.

Bibliografia

- Applebaum Anne, *Gulag*, przeł. J. Urbański, Świat Książki, Warszawa 2005.
- Awtorchanow Abdurachman, *Zagadka śmierci Stalina. Spisek Berii*, przeł. A. Drawicz, LTW, Warszawa 2002.
- Bachórz Józef, *Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomice w literaturze*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1976, nr 2(26).
- Barthes Roland, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.
- Barthes Roland, *Efekt rzeczywistości*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4.
- Buryła Sławomir, *Topika Holocaustu: wstępne rozpoznanie*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10.
- Carroll Warren H., *Narodziny i upadek rewolucji komunistycznej*, przeł. A. Żabokrzycki, Wektory, Kąty Wrocławskie 2008.
- Godzic Wiesław, Żakowski Maciej (red.), *Gadżety popkultury*, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.
- Chute Hillary, *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 2015.
- Droit Roger-Pol, *51 zabaw (z) rzeczami. Doświadczenie rzeczywistości*, przeł. E. Urscheler, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.
- Figes Orlando, *Szepty. Życie w stalinowskiej Rosji*, przeł. W. Jeżewski, Magnum, Warszawa 2010.
- Fitzpatrick Sheila, *Zespół Stalina. Niebezpieczne lata radzieckiej polityki*, przeł. K. Iwaszkiewicz, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017.
- Foucault Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 2009.
- Jasiński Maciej, *Kolorowa rzeczywistość, czyli obraz PRL w polskim komiksie*, Ongrys, Bydgoszcz 2019.
- Lustiger Arno, *Czerwona Księga. Stalin i Żydzi*, przeł. E. Kaźmierczak, W. Leder, W.A.B., Warszawa 2004.
- McCloud Scott, *Zrozumieć komiks*, przeł. M. Błażejczyk, Kultura Gniewu, Warszawa 2021.
- Maślanka Tomasz, Strzyczkowski Konstanty (red.), *Między rutyną a refleksyjnością. Praktyki kulturowe i strategie życia codziennego*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2012.
- Montefiore Simon Sebag, *Stalin. Dwór czerwonego cara*, przeł. M. Antosiewicz, Magnum, Warszawa 2004.
- Morawiec Arkadiusz, *Literatura w lagrze, lager w literaturze: fakt, temat, metafora*, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2009.
- Norris Stephen M., *Killing Stalin: An Interpretation in Three Acts*, „Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History” 2018, Vol. 19, No. 4.

- Nury Fabien (scen.), Robin Thierry (rys.), *Śmierć Stalina. Prawdziwa historia... nadziecka*, przeł. W. Birek, Nonstopcomics, Katowice 2018.
- Pastoureau Michel, *Black. The History of Color*, przeł. J. Gladding, Princenton University Press, Princeton 2008.
- Pastoureau Michel, *Red. The History of Color*, przeł. J. Gladding, Princenton University Press, Princeton 2017.
- Pipes Richard, *Komunizm*, przeł. J.J. Górski, Świat Książki, Warszawa 2008.
- Plamper Jan, *Kult Stalina. Studium alchemii władzy*, przeł. K. Bażyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, Świat Książki, Warszawa 2014.
- Porter Martin, *Windows of the Soul. The Art of Physiognomy in European Culture 1470–1780*, Clarendon Press, Oxford 2005.
- Priestland David, *The Red Flag. A History of Communism*, Penguin Books, London 2009.
- Rapoport Jakow, *Ostatnia zbrodnia Stalina: 1953 – spisek lekarzy kremlofskich*, przeł. D. Wiczorek, Instytut Wydawniczy Erica, Warszawa 2011.
- Rivière Claude, *Teoria obrzędów świeckich w trzydziestu tezach*, przeł. J.J. Pawlik, w: *Rytuał. Przeszłość i teraźniejszość*, red. M. Filipak, M. Rajewski, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006.
- Rubenstein Joshua, *Ostatnie dni Stalina*, przeł. J. Skowroński, Prószyński Media, Warszawa 2017.
- Sulima Roch, *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2000.
- Thom Françoise, *Beria. Oprawca bez skazy*, przeł. K. Antkowiak, Prószyński i S-ka, Warszawa 2016.
- Tomasik Wojciech, *Słowo o socrealizmie*, Wydawnictwo Uczelniane WSP, Bydgoszcz 1993.
- Tyrmand Leopold, *Dziennik 1954*, Puls, Londyn 1993.
- Węgrzyniak Anna, Stępień Tomasz (red.), *Rytuały codzienności*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania Ochroną Pracy, Katowice 2008.
- Wilson Elizabeth, *Playing with Fire. The Story of Maria Yudina, Pianist in Stalin's Russia*, Yale University Press, New Haven and London 2022.
- Ziębińska-Witek Anna, *Holocaust. Problemy przedstawiania*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2005.
- Żaglewski Tomasz, *Superkultura. Geneza fenomenu superbohaterów*, Universitas, Kraków 2021.

Źródła internetowe

- Dymmel Piotr, „*Śmierć Stalina*” – recenzja, Paradoks, 27.06.2019, <https://paradoks.net.pl/read/38115-smierc-stalina-recenzja> (dostęp 14.10.2022).
- Europe Comics, *NYCC17 interviews – Fabien Nury*, 19.09.2017, <https://www.europecomics.com/nycc17-interviews-fabien-nury/> (dostęp 10.10.2022).
- Vertaldi Aurélie, «*La Mort de Stalin*» censure en Russie: «*Ce qui compte pour le Kremlin, c'est d'avoir l'air offensé*», Le Figaro, 5.04.2018, <https://www.>

lefigaro.fr/bd/2018/04/05/03014-20180405ARTFIG00268--la-mort-de-staline-censure-en-russie-ce-qui-compte-pour-le-kremlin-c-est-d-avoir-l-air-offense.php (dostęp 10.10.2022).

Źródło ilustracji

F. Nury (scen), T. Robin (rys.), *Śmierć Stalina. Prawdziwa historia... radziecka*, przeł. W. Birek, Katowice 2018, s. 21 (il. 1), s. 64 (il. 2), s. 22 (il. 3), s. 49 (il. 4), s. 116 (il. 5).

The (Un)ordinary Everyday Reality in the Kremlin: Fabien Nury and Thierry Robin's *The Death of Stalin: A True Soviet Story*

Daily life is usually associated with repetition and the ordinary. There are, however, settings where the quotidian is far from usual or familiar. Marked by dread and uncertainty, the everyday reality in the Kremlin during Joseph Stalin's era is one such case evocatively presented in Fabien Nury and Thierry Robin's graphic novel *The Death of Stalin: A True Soviet Story*. The article demonstrates how history can be artistically reworked through the comic medium. The analysis focuses on the choice of colors, composition of the panels, perspective, and creation of characters, and refers to the postulates put forward by Hillary Chute, Roland Barthes, and Michel Foucault. The paper concludes that the authors of *The Death of Stalin* not only offer a convincing take on one of the most crucial moments in the history of the Soviet Union and the world but also employ subtle artistic measures typical of comics to recreate the overwhelming atmosphere of everyday life in the Kremlin dominated by omnipresent fear and uncertainty about the future. The insights they offer into the actions of top-ranking communist officials serve as an artistic commentary on the findings of professional historians, inviting further interpretations.

Keywords: daily life; Fabien Nury; Thierry Robin; Stalin; graphic novel

ZÁTOPEK – KOMIKSOWA CODZIENNOŚĆ DŁUGODYSTANSOWCA

MARIUSZ GUZEK

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz
mariusz.guzek@gmail.com
ORCID 0000-0002-2407-4499

W ostatnich latach czeski komiks dość intensywnie eksploatował biografie narodowych bohaterów, wpisując je w skomplikowaną naturę dziejów XX-wiecznej Czechosłowacji i, szerzej, Środkowej Europy. Byli wśród nich politycy¹, wojskowi², były ofiary komunizmu³, nie zabrakło też przedstawicieli popkultury muzycznej⁴ i sportowców. Sport, szczególnie olimpijski, dostarczał bowiem nie tylko emocji związanych z rywalizacją w poszczególnych dyscyplinach, ale też stanowił pole wyrażania poglądów politycznych,

¹ Najczęściej odwoływano się do życiorysu ojca Republiki Tomáša Garrigue Masaryka. Zob. m.in.: R. Fučíková, *Tomáš Garrigue Masaryk*, Praha 2006; T. Němeček, *Tomáš Garrigue Masaryk očima slečny Alice a mistra Viktora*, Praha 2017; Z. Ležák, Holman, *TGM*, Praha 2018. Kilka razy na łamy komiksowych wydań trafił też drugi z ojców założycieli powojennej Czechosłowacji – Milan Rastislav Štefánik; zob. T.E. Cíger, F. Hříbal, T. Kríššák, *Dobrodružství Milana Rastislava Štefánika*, bmw 2020; V. Šlajch, G. Kyselová, M. Baláž, *Štefánik. Komiksový román*, Praha 2021.

² Sporą popularnością cieszyła się komiksowa biografia jednego z bohaterów czeskiego lotnictwa wojskowego Františka Fajtla; zob. V. Šorel, M. Kocián, *Generál Fajtl. Unikátní pocta československému hrdinovi*, Praha 2013.

³ Z. Ležák, Š. Jislová, *Milada Horáková, Skutečný příběh jedné z největších osobností novodobých českých dějin*, Praha 2020.

⁴ Unikatowe (aczkolwiek niezakończone) przedsięwzięcie stanowi graficzna biografia zmarłego w październiku 2011 roku lidera rockowej kapeli The Plastic People of the Universe, Ivana Martina Jirousa „Magora” (zob. F.S. Čuñas, M. Cingroš, *Legendy o Magorovi I.*, Praha 2015) i opublikowana jako część większego przedsięwzięcia edycyjnego opowieść o życiu Karela Gotta (zob. J. Žák, M. Pospíšil, *Karel Gott: ilustrovaný životopis*, Praha 2020).

był świadectwem indywidualnych sukcesów i upadków herosów zbiorowej wyobraźni i ważną częścią zarówno zmagania z totalitarną rzeczywistością, jak i osvajania nowego ustroju, demokratycznego porządku po aksamitnej rewolucji. Ciekawym projektem okazał się wydany kilka lat temu album *Legendy. Slavné sportovní okamžiky*⁵ („Legends – sławne sportowe chwile”), złożony z 26 kilkuplanszowych epizodów odwołujących się do najwybitniejszych osiągnięć czechosłowackich i czeskich tytanów aren sportowych. Scenarzysta Pavel Kovář z uwagi na niewielką objętość zaproponowanych części nie wnikał szerzej w pogmatwane życiorysy futbolistów, skoczków narciarskich, gimnastyków i gimnastyczek, tenisistów i tenisistek, a nade wszystko lekkoatletów i lekkoatletki, plansze wypełniając właściwym dla wyczynowych rekordów instrumentarium – stadionami, salami treningowymi, miejscami na podiach. Antologia ta jest raczej hołdem złożonym bohaterom opowieści i dydaktyczną podpórką dla formacyjnych narracji umożliwiającą dostarczenie młodemu czytelnikowi wzorów do naśladowania w atrakcyjnej komiksowej formie. Bardziej wyrafinowane efekty przyniosło kilka publikacji o monograficznym charakterze, z których pierwszą był okazały tom poświęcony czechosłowackiemu mistrzowi długich dystansów – Emilowi Zátopkowi⁶.

Powieść (bio)graficzna *Zátopek... když nemůžeš, tak přidej!* („Zátopek... jeśli nie możesz, to przyśpiesz!”) z rysunkami Jaromíra 99 (Jaromíra Švejdíka) do scenariusza Jana Nováka stanowiła część projektu „Zátopek 2016”, którego zadaniem, jak czytamy na stronie redakcji wydawnictwa, było „przypomnienie fenomenalnego biegacza, będącego wzorem dla

⁵ P. Vyoral, P. Kovář, *Legendy. Slavné sportovní okamžiky. 26 osobností historie i současnosti. Komiks*, Praha 2019.

⁶ Do tej kategorii można zaliczyć jeszcze dwa albumy – wspomniany w zakończeniu artykułu kolejny projekt Nováka i Jaromíra 99 *Časlavská*, (patrz przyp. 36) oraz przygotowaną przez niewielką oficynę „65. Pole” komiksową biografię czeskiego hokeisty wszechczasów Jaromíra Jágra (zob. L. Csicsely, V. Šeda, *Jágr. Legenda*, Praha 2021). Autorzy tej powieści graficznej na ostatnich stronach edycji przyznają się do inspiracji, jaką był publikowany na łamach czeskiego wydania „Newsweeka” w latach 2015–2016 pierwszy komiks o Jaromírze Jágrze autorstwa M. Starého i V. Kalaby.

milionów ludzi na całym świecie⁷. Przedsięwzięcie to zaowocowało też takimi książkami, jak: *Zatracenej Zátópek* („Cholerny Zatópek”)⁸ Richarda Kozohoskiego, przetłumaczona z języka angielskiego biografia autorstwa Ricka Broadbenta *Vytrvalost – Emil Zátópek: Pozoruhodný život a doba Emila Zátópka* („Wytrwałość – Emil Zatópek: Niezwykłe życie i czasy Emila Zátópka”)⁹ i napisany przez Pavla Kosatíka reportaż biograficzny *Emil Běžec* („Emil Biegacz”)¹⁰. Ponadto czeski komitet olimpijski dla ekipy sportowej na igrzyska w Brazylii przygotował reprezentacyjną odzież z sylwetką finiszującego w Helsinkach Zátópka. Jednak najważniejsza miała być realizacja filmu kinowego będącego autorskim zamysłem Davida Ondříčka. W roku 2016 powstał pięćdziesięciminutowy obraz dokumentalny, który Czeska Telewizja pokazała 5 sierpnia w dniu otwarcia igrzysk w Rio, ale zapowiadana w tym samym czasie premiera fabularnej opowieści musiała poczekać jeszcze kilka lat. Oryginalny scenariusz jeszcze w 2007 roku Ondříček napisał razem z Janem P. Muchowem, przede wszystkim znanym z niezwykle cenionej filmowej muzyki ilustracyjnej, ale mimo zapowiedzi prasowych m.in. na łamach dziennika „Mladá fronta – Dnes”¹¹, realizacja utknęła na dobre. Później scenariusz przerobiła Alice Nellis, Státní fond kinematografie

⁷ J. Novák, Jaromír 99, *Zátópek... když nemůžeš, tak přidej!*, Praha 2016, s. 4. Fragmenty tekstów w języku czeskim, o ile nie zaznaczono inaczej, przytoczono w tłumaczeniu autora niniejszego artykułu.

⁸ R. Kozohorský, *Zatracenej Zátópek*, Praha 2016.

⁹ R. Broadbent, *Vytrvalost – Emil Zátópek: Pozoruhodný život a doba Emila Zátópka*, przekł. P. Kreuziger, Praha 2016. Angielski oryginał zatytułowany *Endurance: The Extraordinary Life and Times of Emil Zátópek* ukazał się równocześnie w Londynie nakładem wydawnictwa HarperCollins Publishers. Nie była to jedyna biografia Emila Zátópka wydana w tym czasie i napisana przez anglojęzycznego autora. Richard Askwith przygotował w 2016 roku dla oficyny Yellow Jersey Press książkę *Today We Die a Little: Emil Zátópek, Olympic Legend to Cold War Hero*, która rok później została udostępniona czeskim czytelnikom jako *Dnes trochu umřeme. Vzestup a pád Emila Zátópka*.

¹⁰ P. Kosatík, *Emil Běžec*, Praha 2019. Pierwsze wydanie książki ukazało się nakładem wydawnictwa Universum w 2015 roku.

¹¹ M. Spáčilová, *Po Dukle 61 plánuje Ondříček vysněného Zátópka. Závodil i se psem, líčí*, iDNES.cz, 1.06.2018, https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/david-ondricek-dukla-61-zatopek.A180601_101707_filmvideo_ts (dostęp 20.11.2020)

(Państwowy Fundusz Filmowy) przyznał na dokończenie prac 15 milionów dolarów; pozostałą brakującą kwotę udało się pozyskać (głównie od koproducentów ze Szwecji i Belgii) do kwietnia 2019 roku. Zdjęcia (m.in. z wykorzystaniem Stadionu Olimpijskiego w Helsinkach) rozpoczęły się w czerwcu. W tytułowego bohatera wcielił się Václav Neuzil jr (znany z epizodycznej roli kolportera w komiksowym *Aloisie Neblu* Tomása Lunáka), w jego żonę Daňę Martha Issova, notabene życiowa partnerka reżysera¹², a w postaci drugoplanowe m.in.: Robert Mikluš, Jiří Šimka, Milan Mikulčík czy Petr Nádasdi – aktorzy popularni w Czechach, ale raczej słabo rozpoznawalni w obiegu międzynarodowym, co nie jest bez znaczenia w analizowanym kontekście. Ondříček w jednym z wywiadów oświadczył, że jego intencją nie było zrekonstruowanie życia Zátopka od narodzin do śmierci, czyli stworzenie epickiego fresku, w którym odbijałaby się panorama epoki lub ukazane zostały historyczno-ustrojowe dylematy. Nie interesowała go także teza o wyjątkowej roli, jaką odegrał w historii najnowszej bohater opowieści¹³. Chciał się skoncentrować na jednym tylko aspekcie, który mógłby stanowić punkt wyjścia do dalszych rozważań – przekraczaniu granic wytrzymałości fizycznej jako warunkowi nieustannego poznawania siebie. Tak pomyślana narracja okazała się interesującym rozwiązaniem, a wprowadzenie do diegezy postaci australijskiego długodystansowca Rona Clarka, którego prowadzi przez swoje sukcesy Emil Zátopek, pozwoliła na zaakcentowanie czegoś więcej niż tylko biograficzne epizody wpisane w kolejny ekranowy życiorys¹⁴. W takim porządku dwa komponenty – sport i polityka – okazały się

¹² V. Míšková, *David Ondříček začal natáčet film o Emilu Zátopkovi. Martha Issová a Václav Neuzil jsou atleti*, „Pravo” 2018, nr 98, s. 8.

¹³ K. Jablonická, *Zátopek příští rok poběží v kinech. Díky filmu se dočkal rekonstrukce zchátralý brněnský stadion*, Lidovky.cz, 1.09.2019, https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/zatopek-pristi-rok-pobezi-v-kinech-diky-filmu-se-dockal-rekonstrukce-zchatraly-brnensky-stadion.A190830_162206_In_kultura_ele (dostęp 4.05.2020)

¹⁴ Kolektywnie skonstruowany przez Davida Ondříčka, Alice Nellis i Jana P. Muchowa skrypt stał się podstawą literacką dla wydanego w postaci książkowej montażu biograficznego, który został napisany przez Jiříego Waltera Procházkę, znanego z popkulturowych powieści cyberpunkowych i fantasy oraz scenariuszy komiksowych dla czasopism „Bublifuk” i „Čtyřlístek”. Zob. J.W. Procházka, D. Ondříček, A. Nellis, J.P. Muchow, *Zátopek*, Praha 2021.

wiodące, wokół nich zbudowana została delikatna tkanka codzienności, na którą składają się sceny i sekwencje ilustrujące specyfikę socjalistycznego państwa, wszechwładzę aparatu politycznego, dylematy bytowe czy wreszcie relacje małżeńskie, koleżeńskie i zawodowe.

Co wspólnego mają ze sobą film Davida Ondříčka i powieść graficzna, wydana w wersji czeskiej i niemieckiej, a później angielskiej i brazylijskiej¹⁵? Otóż zaskakująco wiele. Debiutujący w roli scenarzysty komiksowego Jan Novák jest uznanym dokumentalistą, scenarzystą filmowym i pisarzem. W Polsce najbardziej znana jest – opublikowana w połowie lat dziewięćdziesiątych, biografia Miloša Formana zatytułowana *Moje dwa światy* (tytuł oryginalny: *Co já vím*), którą napisali razem jeszcze w amerykańskim okresie pisarskiej aktywności Nováka¹⁶, i powieść dokumentarna *Nie jest źle (Zatim dobrý)*, która zresztą stała się podstawą kolejnego komiksu wyprodukowanego wspólnie z Jaromírem 99¹⁷. W roku 2020 szerokim echem

¹⁵ Obcojęzyczne wydania *Zátopka* spotkały się z dobrym przyjęciem, szczególnie na niemieckim rynku wydawniczym. Oficyna Voland & Quist przytacza na swojej stronie internetowej liczne głosy krytyki, wśród których Niels Beintker z „Bayrischer Rundfunk” oznajmił, że ta biografia jest wyjątkowa dzięki ekspresyjnym rysunkom i zaskakującym, prawdziwym dialogom; natomiast Dimo Riess z „Märkische Allgemeine” dostrzegł, że pomimo szorstkiej linii i gęstości kadrów opowieść jest przekonująca, a całość nazwać można thrillerem sportowo-politycznym. Warto przywołać również opinię Petra Jerabka z „Prager Zeitung”, który napisał: „autorom udało się stworzyć dobrze udokumentowany i wspaniale zrealizowany komiksowy hołd dla legendarnego sportowca, przedstawiający również kawałek historii od lat dwudziestych do pięćdziesiątych. To lektura nie tylko dla entuzjastów sportu”; zob. Voland & Quist, *Zátopek*, https://www.voland-quist.de/wppb_works/zatopek/ (dostęp 16.10.2022). Komiks *Zátopek* ostatecznie został przełożony na pięć języków: niemiecki, hiszpański, angielski, francuski, portugalski. Nie ma edycji polskiej, ale kadry tej powieści graficznej zostały zaprezentowane na wystawie towarzyszącej 34. Międzynarodowemu Festiwalowi Komiksu Gier i Komiksu w Łodzi. Zob. Czeskie Centrum Warszawa, *Wystawa „Zátopek” na 34. Międzynarodowym Festiwalu Komiksu i Gier w Łodzi*, <https://warsaw.czechcentres.cz/pl/program/vystava-zatopek-na-festiwalu-komiksu-a-her-v-lodzi> (dostęp 18.10.2023)

¹⁶ M. Forman, J. Novák, *Moje dwa światy. Wspomnienia*, przeł. J. Illg, Katowice 1996.

¹⁷ Powieść była wydana w Czechach dwukrotnie. Wydanie z roku 2012 stało się podstawą polskiego przekładu dla specjalizującej się w popularyzacji literatury

odbiła się premiera jego książki o najśłynniejszym powojennym czeskim powieściopisarzu Milanie Kunderze, która, co prawda, nie doczekała się przekładu na język polski (oryginalne wydanie to tom liczący prawie 900 stron), ale wnikliwy esej recenzyjny o niej opublikował – uważany za największego popularyzatora nadwielkowskiej kultury w naszym kraju – pisarz i reportażysta Mariusz Szczygieł¹⁸. Uznanie publiczności cieszyły się też filmy fabularne powstałe na podstawie scenariuszy Nováka: *Szept (Šeptej, 1996)*, przy którym po raz pierwszy współpracował z Davidem Ondříčkem, czy *Bajeczne lata pod psem (Báječná léta pod psa, 1997)* Petra Nikolaeva. Nieco słabiej rozpoznane były filmowe dokumenty zrealizowane pod jego reżyserską batutą – w 2010 roku na przeglądzie Kino na Granicy pokazany był obraz *Občan Havel přikuluje* („Obywatel Havel przetacza”), który niezbyt spodobał się widzom zgromadzonym w czeskokieszyńskim kinie Central. W 2006 roku, jeszcze przed podjęciem wspólnego wyzwania przez Ondříčka i Muchowa, Novák rozmawiał z pierwszym z nich o współudziale w realizacji filmu o Zátopku. W jednej z londyńskich gazet przeczytał też wywiad z Daną Zátopkovą i uznał, że to jest materia dająca olbrzymie możliwości narracyjne, jednak chciał się skoncentrować na tylko jednym epizodzie – walce późniejszego mistrza olimpijskiego o dopuszczenie Stanislava Jungwirtha do startu w igrzyskach roku 1952 w Helsinkach¹⁹. Samotny człowiek przeciwko systemowi – to zdaniem Nováka potencjał na filmową fabułę. Napisane przez

środkowoeuropejskiej oficyny Książkowe Klimaty. Zob. J. Novák, *Nie jest źle. Bracia Mašínowie. Największa sensacja z czasów zimnej wojny*, przeł. D. Dobrew, Wrocław 2015. Wersja komiksowa w języku polskim, z wyjaśniającym historyczne uwarunkowania postawieniem Ryszarda Kaczmarka, ukazała się nakładem wydawnictwa Centrala dopiero na początku obecnej dekady; zob. J. Novák, Jaromír 99, *Nie jest źle*, przeł. M. Słomka, Poznań 2021.

¹⁸ M. Szczygieł, *Tabloid dla inteligentnych. Włam do Kundery*, „Książki. Magazyn do czytania” 2020, nr 4, s. 16–21.

¹⁹ Stanislav Jungwirth był znakomitym, acz pechowym czeskim olimpijczykiem. Poza igrzyskami bił rekordy świata na dystansach, na których rywalizował z Zátopkiem, czyli na 1000 i 1500 metrów, natomiast jego zmagania na najważniejszej sportowej imprezie świata kończyły się zawsze poza podium. Przed igrzyskami w 1952 roku w Helsinkach, pomimo wypełnienia minimum olimpijskiego i zakwalifikowania się do ekipy narodowej, z uwagi na antykomunistyczną działalność ojca, który odsiadywał karę więzienia, został skreślony z listy startujących. Dopiero zdecydowany protest

niego dialogi i pierwotny skrypt filmu pozostały jednak tylko na papierze²⁰. Do realizacji filmu w tym czasie nie doszło, ale jak oświadczył pisarz:

Przyszło mi do głowy, że scenariusz jest podobny do „libretta” opowieści rysunkowej, więc pomyślałem, że spróbuję zrobić komiks. Milan Jaroš, projektant Komitetu Olimpijskiego, poradził mi, abym zwrócił się do Jaromíra [99, czyli Jaromíra Švejdíka – przyp. M.G.]. Jaromír odpiisał, że interesują go jedynie lukratywne, wyrafinowane projekty, więc spotkaliśmy się na piwie, wpadliśmy sobie w oko i dogadaliśmy się co do dalszych prac²¹.

Švejdík potrzebował półtora roku na rozrysowanie poszczególnych sekwencji. To znacznie dłużej niż w przypadku wcześniejszych projektów, czyli *Aloisa Nebla* ze scenariuszem Jaroslava Rudiša czy Kafkowskiego *Zamku*, który literacko zaadaptował David Zane Mairowitz²². Ostatnie trzy miesiące pracował bez przerwy, zapominając o weekendowym odpoczynku. Tak wspominał pracę nad tym komiksem:

Spodobała mi się ta historia. To był drugi przypadek, kiedy dostałem scenariusz, który był dobrze i profesjonalnie napisany. Przyszłe ilustracje natychmiast stanęły mi przed oczami. W *Zamku* i *Neblu* mogłem sobie wyobrazić, jak powinny wyglądać postacie, rzeczywistość mogła być przede mną lepiąca, ale tutaj musiałem trzymać się realiów. Dlatego uczciwie wybrałem się w biograficzną trasę. Byłem w Kopřivnici, w Zlinie, przeglądałem archiwa.

Zátópka, który swój start uzależnił od obecności Jungwirtha, doprowadził do zmiany tej decyzji. Zob. J. Jirka a kol., *Kdo byl kdo v české atletice*, Praha 2004, s. 71.

²⁰ J. Horký, *Zátópek... když nemůžeš, tak přidej*, Fantasy Planet, 8.06.2016, <https://www.fantasyplanet.cz/komiks/komixove-recenze/zatopek-kdyz-nemuzes-tak-pridej/> (dostęp 24.07.2021).

²¹ Z. Kuchyňová, *Zátópek běhá v komiksu*, Český rozhlas, 22.04.2016, <https://cesky.radio.cz/zatopek-beha-v-komiksu-8227854> (dostęp 11.07.2021).

²² Obydwie powieści graficzne zostały przetłumaczone na język polski i wydane przez poznańskie oficyny Zin Zin Press i Centrala. Zob. J. Rudiš, Jaromír 99, *Alois Nebel. Biały Potok*, przeł. M. Słomka, Poznań 2007; J. Rudiš, Jaromír 99, *Alois Nebel. Dworzec Główny*, przeł. M. Słomka, Poznań 2007; J. Rudiš, Jaromír 99, *Alois Nebel. Złote Góry*, przeł. M. Słomka, Poznań 2007; D.Z. Mairowitz, Jaromír 99, *Zamek. Na podstawie Franza Kafki*, przeł. H. Brychczyński, Poznań 2014.

Patrzyłem na dokumenty, szukając zdjęć, aby Emil i Dana byli do siebie podobni²³.

Zátopka wydano staraniem oficyn Argo i Paseka przy finansowym wsparciu Czeskiego Komitetu Olimpijskiego, którego przewodniczący Jiří Kejval nie krył, że traktuje zainteresowanie Nováka i Jaromíra 99 jak inwestycję w strategię przywracania czeskiego mistrza lekkoatletyki zbiorowej pamięci narodowej. Autorzy komiksu wyszli z podobnego założenia jak Ondříček. Co prawda, opowieść miała się koncentrować wokół jednego epizodu, związanego z igrzyskami w Helsinkach, ale miała też mieć bogaty biograficzny background. Po krótkiej trzyplanszowej introdukcji, kiedy czytelnik towarzyszy przyszłemu herosowi sportowych biegni i Stanislavovi Jungwirthowi w leśnym biegu w okolicach podpraskiej Starej Boleslavi, zakończonym zresztą nader realistycznie (nadmierny wysiłek biegacza ilustrują dwie planse przedstawiające torsje), trafiamy do Kopřivnic – średniej wielkości miasta na Morawach; jest dokładnie 19 września 1922 roku. Właśnie tego dnia i w tym mieście urodził się bohater komiksu. Początek zatem jest konsekwencją naturalnego otwarcia narracji biograficznej – wszystko zaczyna się od narodzin. Natomiast finał podkreśla olimpijski sukces Zátopka, Zátopka zaledwie trzydziestoletniego, w którego życiu jeszcze wiele się wydarzy. Nie ma późniejszych potyczek sportowych, bitych rekordów, nie ma Praskiej Wiosny 1968 roku, *Manifestu 2000 słów*, pod którym się podpisał i który to podpis pod naciskiem normalizacyjnych władz wycofał kilka lat później, nie ma inwazji wojsk Układu Warszawskiego w ramach operacji „Dunaj”, publicznego samospalenia Jana Palacha i normalizacji lat siedemdziesiątych, usunięcia z Komunistycznej Partii Czechosłowacji, poniżającej pracy archiwisty, rehabilitacji, wreszcie śmierci w 2000 roku. Nie ma więc przełomów politycznych, które oddziaływały na geopolityczny status Środkowej Europy i które w sposób zdecydowany wpływały na losy bohatera komiksu. Czy w takiej koncepcji pozostało miejsce na pokazanie codzienności, a jeśli tak, to co w logice komiksowego uniwersum wyznaczała codzienność?

Zacznijmy od realiów Kopřivnic, miasteczka liczącego sobie w pierwszych latach Republiki Czechosłowackiej kilka tysięcy mieszkańców. Švejdlík

²³ P. Semecký, *Komiksový Zátopek si běží pro zlato jako jeho předloha*, Eurodenik.cz, <http://eurodenik.cz/kultura/komiksovy-zatopek-si-bezi-pro-zlato-jako-jeho-predloha> (dostęp 20.05.2019).

pokazał je w planach ogólnych, pełnych i średnich. Te pierwsze reprezentują dymiące kominy zakładów Tatra, produkujących ówczesne wagony kolejowe, dziś znanych z „fabrykacji” samochodów ciężarowych. Drugie ukazują ulice, frontony budynków z ulubionym miejscem lokalnych piwoszy hospodą Amerika, z której siedmioletni Emil donosił ojcu, jeden po drugim, dzbanek piwa. Do planów pełnych należy zaliczyć też jednoizbową rezydencję rodziny Zátopków, gdzie rytualnie dokonywano higienicznego zabiegu golenia głów lub mieszano w garach, by przygotować skromny posiłek dla wszystkich. Plany średnie skoncentrowane są na sylwetkach bohaterów, charakterystyce kostiumów, wyłapywaniu symboli, nasycających kadry dodatkowymi znaczeniami, jak ramka prezentująca Zátopka przygotowującego się do wyjazdu do Zlina na tle portretu Stalina (wychowywany był przez mającego komunistyczne przekonania ojca), który w następnej ramce zostaje zastąpiony obrazem ukrzyżowanego Jezusa.

Codziennosc w przemysłowym mieście Zlín jest kolejnym segmentem autobiograficznej Zátopkowej opowieści. I tu warianty kadrowania są podobne. Plan ogólny pokazuje „samotnych w tłumie” w kontekście Bałowskiego projektu pracy taśmowej – wysokie biurowce, dymiące kominy i hasła, takie jak socjaldemokratyczne *Bud' práci čest!* („Szczepnij pracę”) czy niezależne od ustrojowego kontekstu *Vesele do prace* („Szczęśliwa praca”). Plany średnie zamykają świat w pomieszczeniach, które tworzą codzienność zlińskich zakładów obuwniczych Baty – imperium taśmy produkcyjnej wypełniają samopowtarzające się czynności. W komiksie Švejdička i Nováka ten porządek symbolizują nałożone na formy produkcyjne buty odwrócone podszwami do góry i pojawiające się w dymkach dialogowych przeliczenia spędzonego w fabryce czasu na wydajność pracy (pochodzące z wydanej w 1932 roku książki Tomáša Baťy *Úvahy a projevy*).

Zasadniczą część opowieści tworzą plansze odwzorowujące powojenną rzeczywistość. Codziennosc totalitarnego stalinowskiego systemu ilustrują zarówno epizody związane z czynnościami i rytuałami sportowymi, rodzinnymi, zawodowymi (wojskowymi) Zátopka, jak i szereg odwołań, które na poziomie ogólnym dają możliwość odczytania symbolicznego (takie jak np. zestawienia narad partyjnych i niewolniczej pracy w kopalni uranu „Nikołaj”), a na poziomie jednostkowym uzupełniają wiedzę o komponenty nieobecne w oficjalnych biografiach mistrza olimpijskiego, co zresztą podkreśliło kilku recenzentów.

Komiks został dobrze przyjęty²⁴. Dostrzeżono w nim nie tylko monumentalny portret narodowego bohatera czy wpisanie w rysunkową biografię kontrowersyjnych wydarzeń z czasów, w których żył, ale także umiejętne wykorzystanie poetyki codzienności. „Realia tamtych czasów są trafne, a ich duch wprost wieje ze stron książki” – skonkludował w jednej z pierwszych recenzji František Mejstřík²⁵. Vratislav Konečný napisał na portalu Novinky.cz, że jest to „głęboko, ludzka opowieść o Topku (tak pieśczośliwie nazywali go zarówno najbliżsi, jak i dziennikarze), pełna miłości i radości z przeżywanych chwil”²⁶. Na stronie Comix-blog.cz Martin Stefko z kolei stwierdził, że jest to dzieło ukazujące mężczyznę, który stał się legendą, a jednocześnie prezentujące go jako zwykłego człowieka²⁷. Autor bloga nie należy (w przeciwieństwie do mnie) do entuzjastów Jaromíra 99, ale dostrzegł, że dzięki ograniczonej stylizacji kreski i chłodnej fakturze kadrów (Švejdlík wykorzystał cztery kolory, z dominantą turkusowego i pomarańczowego), opowieść brzmi zarówno przejmująco, jak i przekonująco.

To dosyć trafna konstatacja, również w kontekście komiksowego obrazu codzienności. Švejdlík do tej pory rysował monochromatycznie; *Alois Nebel*, *Zamek*, kilkuplanszowa opowieść o Rene Plášilu²⁸ czy *Bomber* operują jedynie czernią i bielą. Ivan Hartmann, recenzent dziennika „Hospodářské

²⁴ Równoległe z jego premierą zorganizowana została w praskiej galerii Černá labuť wystawa wielkoformatowych plansz z komiksu, którą uzupełniono wcześniejszymi rysunkami Jaromíra 99. Zob. Švejdlík a Novák vydávají komiks o Zátokovi, vypráví o epizodě z 50. let, „Hospodářské noviny”, 31.03.2016, <https://art.hn.cz/c1-65229370-svejdik-novak-zatopek-komiks> (dostęp 12.06.2019).

²⁵ F. Mejstřík, *Zátopek... když nemůžeš, tak přidej!*, Vlčí bouda, 9.05.2016, <http://vlcibouda.net/komiks/956-zatopek> (dostęp 18.07. 2019).

²⁶ V. Konečný, *Zátopek jako komiks, hluboce lidská kniha o Topkovi*, Novinky.cz, 21.04.2016, <https://www.novinky.cz/clanek/vase-zpravy-zatopek-jako-komiks-hluboce-lidska-kniha-o-topkovi-300112> (dostęp 12.06.2019).

²⁷ M. Stefko, #1145: *Zátopek – 80%*, Comics-blog.cz, 15.04.2016, <http://www.comics-blog.cz/2016/04/1145-zatopek-80.html> (dostęp 20.06.2020).

²⁸ To nietypowy zeszyt, bowiem autorem tekstu jest jednocześnie bohater opowieści, René Plášil – pisarz i kryminalista w jednej osobie, postać niesłychanie medialna. Zanim wydał kilka książek, kiedy częściowo odsiadywał kary więzienia, Helena Třeštková nakręciła o nim „časozberný” (realizowany przez kilkanaście lat) dokument zatytułowany *René*. Komiks natomiast ukazał się w serii „Bruto – Brutálně, jemně

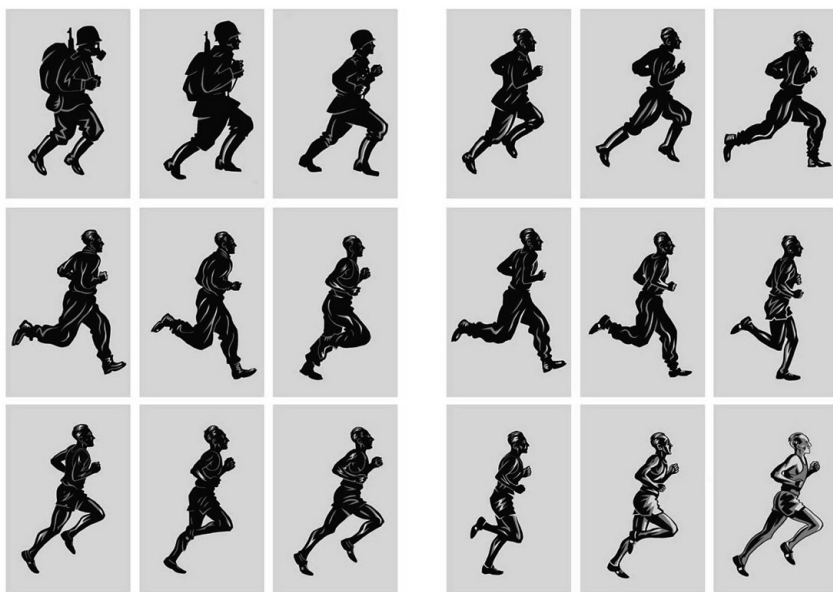
noviny”, zauważył, że kolory w *Zátopku* pozostały surowe: „Dominujący jest odcień przypominający glinę, będący stylistycznym nawiązaniem do koloru dresów narodowej socjalistycznej reprezentacji olimpijskiej”²⁹. Bogactwo skojarzeń jest znacznie większe, determinuje je nie tylko wizualne doświadczenia związane z lekką atletyką. Mamy bowiem ceglane fasady modernistycznych budynków, osadzone w zieleni Zlína, gdzie protagonista komiksu pracował i studiował (w szkole Baťy) od piętnastego roku życia, mamy też plakaty propagandowe z lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia, czyli artefakty kojarzone z reżimem Klementa Gottwalda, kiedy biegacz osiągał największe sukcesy. Inny recenzent, wspomniany wcześniej Pavel Mandys, również dość precyzyjnie nakreślił ikoniczną koncepcję Jaromíra 99:

Rysunki są przyjazne dla czytelnika i znacznie bardziej konwencjonalne niż w przypadku jego ostatniego dzieła, adaptacji powieści Kafki *Zamek*. W przeciwieństwie do swoich zwykłych czarno-białych odcieni, Švejdlík (a raczej kolorysta Filip Raif) ożywił świat głównego bohatera dwiema kolejnymi barwami: cegląstą czerwień i stonowanym turkusem i efekt jest świetny. Po prostu oddychamy atmosferą tamtych czasów, bo faktura nawiązuje do komponentów ówczesnej codzienności: plakatów czy nawet etykiet na pudełku zapalek. Švejdlík umiejętnie zmienia rytm z kompozycji składającej się z sześciu kadrów na całostronicowy obraz, czasem pozwala sobie na formalną zabawę (dwie plansze pokazujące „ewolucję” Zátópka – od biegnącego żołnierza w pełnym rynsztunku do sportowca w krótkich spodenkach), świetnie radzi sobie też z cieniami. Być może nie udało mu się idealnie uchwycić młodego Zátópka (zdjęcia z epoki uwydatniają jego młodzieńcze rysy twarzy, podczas gdy u Švejdlíka w wieku osiemnastu lat wygląda jak czterdziestolatek), jednak w kontekście ogólnej wartości komiksu to raczej drobiazg³⁰.

komiksy” („Bruto – brutalne, dobre komiksy”). Zob. R. Pláčil, Jaromír 99, *Fuck of People*, Praha 2011.

²⁹ I. Hartmann, *Komiksový Zátopek utíká do pohádky a tam doběhne i Gottwalda*, „Hospodářské noviny”, 15.04.2016, <https://archiv.hn.cz/c1-65249780-zatopek-novak-jaromir-99-komiks-recenze> (dostęp 14.08.2021).

³⁰ P. Mandys, *Běžec hrdina*, iLiteratura.cz, 23.04.2016, <https://www.iliteratura.cz/clanek/36387-novak-jan-zatopek> (dostęp 16.05.2020).



Il. 1. Kadry z komiksu *Zátopek... když nemůžeš, tak přidej!*

Zarówno Mandys, jak i Hartmann starali się zachęcić ewentualnego czytelnika do równoległej lektury komiksu Nováka i Jaromíra 99 i książki Pavla Kosatíka *Emil Běžec*. Taka dyspozycja ma walor komplementarny, gdyż pozwala na uzupełnienie perspektyw, skonfrontowanie informacji i skategoryzowanie opinii z jednej strony, a z drugiej tworzy dwugłos pisarzy dokumentalistów o odmiennym doświadczeniu i nieco innej wrażliwości. Nie należy bowiem zapominać, że Kosatík to twórca łączący popkulturową potrzebę dotarcia do jak największej grupy czytelników z pogłębioną refleksją eseistyczną. Po prostu jest świadomy wagi (dla narodowej tożsamości Czechów) oraz atrakcyjności podejmowanych tematów. Efektem tego są zarówno scenariusze komiksowe dla dziewięciotomowej edycji historycznej *Česi* (Kosatík pracował przy sześciu zeszytach), jak i skrypty filmowe, do których zaliczają się serial *České století* (2013–2014, reż. Robert Sedláček) oraz przebój ostatniego przedpandemicznego sezonu kinowego *Hovory s TGM* (2018, reż. Jakub Červenko). *Emil Biegacz* proponuje wędrówkę przez całe życie Emila Zátopka, złożone z dylematów, wyborów oraz ich dramatycznych

konsekwencji, i przypomina biograficzny moralitet. W publicystycznych opiniach pojawiło się nawet porównanie z losami byłego I sekretarza KPCZ Alexandra Dubčeka – Zátópek określony zostaje mianem „człowieka dubczekowskiego typu”. Komiks wybiera jeden, determinowany przyzwyczajoną i wyznawaną na co dzień etyką, epizod z jego życia.

Jakby prace Nováka i Jaromíra miały potwierdzić stereotyp, że samo życie pisze najbardziej niesamowite historie. I że takie życie, jeśli towarzyszy mu nieprzeciętny wysiłek, ma bajkowy potencjał, który z biegiem lat obrasta legendą, jak sugeruje pierwsze zdanie książki Pavla Kosatíka: „Był kiedyś Emil, biegacz, Zátópek”³¹.

Warto odwołać się do jeszcze jednego poglądu, który nie tylko kieruje uwagę czytelnika na sportowy etos, celebrycki status herosów i heroin parkietów, bieżni i piłkarskich muraw, ale też uwzględnia regularny, rytualny, fizyczny wysiłek, jaki codziennie im towarzyszy. Zuzana Štichová na łamach „Blesku” wskazała właśnie na taki rodzaj codzienności – codzienności sportowej, wyczynowej; komiks po prostu pokazuje metody treningowe, nie unika obrazów zniechęcenia, obnaża walkę z własnymi słabościami³².

W czeskiej kulturze komiksowej praca w stałych konstelacjach wyznaczonych relacjami scenarzysty – rysownika ma długą tradycję i obecnie nie należy do rzadkości. Wystarczy wspomnieć historyczne opowieści Zdenka Ležáka i Michala Kociána³³ czy fantazmaty (czasem uciekające w rejony

³¹ I. Hartmann, op. cit.

³² Z. Štichová, *Pocta sportovní legendě v barvě antuky. Zátópek má vlastní komiks*, Blesk.cz, 17.06.2016, <https://www.blesk.cz/clanek/zpravy-kultura/403390/recenze-pocta-sportovni-legende-v-barve-antuky-zatopek-ma-vlastni-komiks.html> (dostęp 12.04.2021).

³³ Zdeněk Ležák i Michal Kocián tworzą ciekawy duet. Młodszy Ležák (ur. 1974), obecnie pracujący na stanowisku redaktora naczelnego tygodnika „ABC”, jest scenarzystą, a starszy Kocián (ur. 1960) od kilkudziesięciu lat ilustruje książki dla młodzieży i rysuje komiksowe kadry. Potrafili w ostatnich latach swoją popkulturą wrażliwość ujawniać także poza opowieściami historycznymi i pracować ze znakomitym efektem w innych konstelacjach. Kocián, np. rysował heroiczne biografie pionierów czeskiej awiatyki, pisane przez klasyka czechosłowackiego komiksu Václava Šorela; zaliczają się do nich wspomniany na początku artykułu *General Fajtl* (2013), *Vzduch*

bliskie publicystyce) Martina Šinkovského, ilustrowane przez Ticho762 (Petra Nováka)³⁴. Jednak przełom drugiej i trzeciej dekady XXI stulecia należał do Jana Nováka i Jaromíra Švejdíka. Istota ich twórczych starań została zdefiniowana przez tego pierwszego precyzyjnie, choć z dość wyraźną dezygnacją:

Współpraca z Jaromírem jest znakomita, ma on filmową wizję, dobre pomysły i pokorę. Poszczególne plansze, które tworzyliśmy, były świetne pod względem grafiki i koloru i zawsze czekałem na kolejną porcję zdjęć, by je narracyjnie rozwijać. Jest pewna trudność – zajmujemy się wszystkimi zmianami przy piwie i zazwyczaj następnego dnia nie nadajemy się do użytku³⁵.

Jest to współpraca na szczęście niezakończona, będąca nieustającym (współ)autorskim projektem. W roku 2018 ukazał się kolejny jej owoc – powieść graficzna *Zatím dobrý*, oparta na napisanej wcześniej i nagrodzonej prestiżowym trofeum Magnesia Litera książce Nováka – niemal westernowej historii z okresu zimnej wojny, której bohaterowie, bracia Mašinowie, postawili na nogi kilkanaście tysięcy pograniczników, niemieckiej policji

je naše moře (2018) czy fantastyczno-cyberpunkowe fantazje Jiříego Gutwirtha: *Taven Bachtale Budte šťastni!* (2017) i *Serpens Levis. Ve smyčkách hada* (2016). Ležák natomiast pisał scenariusze do kronik XX wieku Jakuba Duška (*Kronika bolševismu*, 2017; *100 let Československa*, 2018; *Kronika nacismu*, 2019), stworzył portret ojca Republiki Czechosłowackiej Tomáša Garrique Masaryka (*TGM*, 2018) do rysunków Holmana (Petra Holuba), a później współpracował przy biograficznej powieści rysunkowej *Milada Horáková* (2020), którą zilustrowała jedna z najciekawszych komiksowych osobowości ostatniej dekady – Štěpánka Jislová.

³⁴ Šinkovský w promocyjnych materiałach reklamowych, zamieszczonych na stronie księgarni Albatros, ironicznie podsumował twórczą przyjaźń z Ticho762. Napisał: „Na Uniwersytecie w Ołomuńcu związałem się z rysownikiem TICH0762 i nadal pasyżyuję na jego umiejętnościach”. Zob. Albatros Media, *Trikolora. Sametový komiks*, <https://www.albatrosmedia.cz/tituly/50148091/trikolora/> (dostęp 16.05.2021). Wspólnie stworzyli historyczno-fantastyczną dylogię inspirowaną wczesnymi dziejami Wysp Brytyjskich: *Mlžný ostrov zbarvený do ruda* (2018) i *Slavika a kult tříhlavého praseta* (2021), a przede wszystkim opowieść o aksamitnej rewolucji, czyli krachu komunistycznej Czechosłowacji *Trikolora* (2019), widzianym z perspektywy kilkunastolatków, wyposażonych w nieskrywane autobiograficzne cechy.

³⁵ P. Semecký, op. cit.

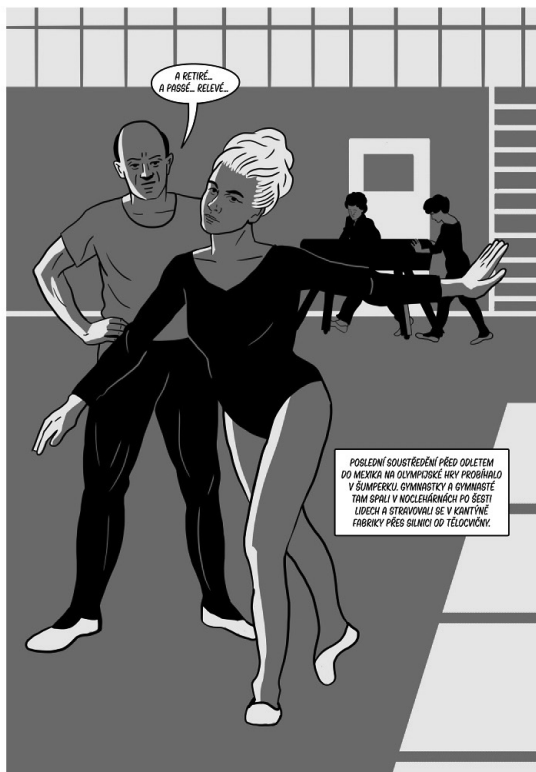
i Armii Czerwonej³⁶. Jednak najlepszym świadectwem możliwości komikсового tandemu jest powstały w 2020 roku album *Čáslavská*, poświęcony jednej z najbardziej popkulturowych heroin sportowych parkietów – gimnastyczce Věře Čáslavskiej, zdobywczyni siedmiu złotych medali olimpijskich³⁷. Sportowe komiksy autorstwa Nováka i Jaromíra 99 tworzą (na razie) dyptyk biograficzny głęboko osadzony w XX-wiecznej społeczno-politycznej rzeczywistości. Co prawda, *Čáslavská* korzysta z innej faktury niż *Zátopenek* – tła są bardziej jaskrawe, dominują kolory żółty i malinowy z licznymi ekstrapolacjami granatu i zieleni, niebezpiecznie na niektórych planszach zbliżające się do efektu pastelozji – ale narracyjnie podobieństwa są liczne³⁸. Wprowadzenie do obu opowieści podkreśla skomplikowaną naturę wyborów, których musieli dokonywać protagoniści. W *Zátopenku* było to wspólne bieganie z Jungwirthem, zaś w *Čáslavskiej* jest to początkowa sekwencja kadrów ukazujących główną bohaterkę na Nuselskim Moście w Pradze – miejscu licznych samobójstw. Zresztą Novák jako scenarzysta i Jaromír jako rysownik popisali się w tym przypadku brawurowym zabiegiem – Věra Čáslavská miast samobójczego skoku wykonuje ewolucję, która przenosi ją (i nas jako czytelników) w przeszłość i przywołuje nieistniejący już świat. Ów zabieg tłumaczy niniejszy fragment recenzji:

To dopiero początek historii. Věra następnie zмага się z surowymi prześladowaniami, które w latach dziewięćdziesiątych zastępują chwile satysfakcji, kiedy spotyka Václava Havla i zostaje jego doradcą ds. wychowania fizycznego. Niestety, kolejny tragiczny punkt zwrotny w jej życiu następuje w 1993 roku, kiedy jej nazwisko staje się przedmiotem ataków prasy bulwarowej,

³⁶ Zob. przyp. 19.

³⁷ J. Novák, Jaromír 99, *Čáslavská*, Praha 2020.

³⁸ Wspólnotę biografii *Zátopenka* i *Čáslavskiej* nie tylko podkreśla zawartość obu albumów, ale także inne popkulturowe odwołania. W ramach popularnego programu *Inventura Febia* zaprezentowano dwa, połączone w jedną prezentację, telewizyjne dokumenty w reż. Matěja Mináča i Olgi Sommerovej, poświęcone sylwetkom gimnastyczki i biegacza. Moim zdaniem paralelność opowieści ujawnia fakt, że kilkakrotnie wspomniany w tym tekście Pavel Kosatík poświęcił swoje historyczne opracowania, skonstruowane w podobny sposób, zarówno Emilowi Zátopenkowi (zob. przyp. 10), jak i Věře Čáslavskiej (zob. V. Čáslavská, P. Kosatík, *Život na Olympu. Autorizovaný životopis*, Praha 2016).



Il. 2. Kadr z komiksu *Čáslavská*

a Věra Čáslavská znalazła się na samym dole. Potem jeszcze raz staniemy z nią na moście Nuselskim, ale już świadomi tego, kim była kobieta, która rozważa, czy zakończyć życie w tym miejscu³⁹.

Codziennosc jako strategia komiksowej reprezentacji stanowi, tak w przypadku *Zátopka*, jak i *Čáslavskiej*, istotny komponent świata przedstawionego. Jest zapisem wspólnego doświadczenia zarówno autentycznych bohaterów, jak również czytelników omawianych powieści graficznych. Nie tylko chodzi o werystyczny efekt, jakim jest dokładne przywołanie wizerunku obiektów,

³⁹ K. Ljubková, *Komiksová Věra Čáslavská*, BOOXY CBDB, 21.01.2021, <https://www.cbdb.cz/recenze-1385-komiksova-vera-caslavska> (dostęp 26. 3.2022).

fasonów ubrań, fryzur czy znanych z rozmaitych przekazów sytuacji medialnych. Istota takiego transferu znaczeń tkwi w przekonaniu Nováka i Švejdíka o niezwykłym potencjale dokładnej, niepomijającej szczegółów, pozornie odbiegającej od zasadniczego gatunkowego celu dokumentacji, która umożliwia rekonstrukcję na wielu poziomach historycznych odniesień – od mikrohistorycznych inkrustacji po makrohistoryczne metafory. Pod tym względem *Zátopek* jest bardziej przekonujący i wieloaspektowy. Przede wszystkim odwołuje się do modelu drobiazgowego wkomponowywania bohatera w rysowane uniwersum i czyni ze specyfiki epoki jedną z ważniejszych wartości narracyjnych.

Bibliografia

- Askwith Richard, *Dnes trochu umřeme. Vzestup a pád Emila Zátopka*, Mladá fronta, Praha 2017.
- Askwith Richard, *Today We Die a Little: Emil Zátopek, Olympic Legend to Cold War Hero*, Yellow Jersey Press, London 2016.
- Broadbent Rick, *Endurance: The Extraordinary Life and Times of Emil Zátopek*, Bloomsbury Publishing Plc, London 2016.
- Broadbent Rick, *Vytrvalost – Emil Zátopek: Pozoruhodný život a doba Emila Zátopka*, překl. P. Kreuziger, Slovart, Praha 2016.
- Čáslavská Věra, Kosatík Pavel, *Život na Olimpu. Autorizovaný životopis*, Mladá fronta, Praha 2016.
- Cíger Tomáš Eniac, Hříbal Frenky, Kříššák Tomáš, *Dobrodružství Milana Rastislava Štefánika*, bmw 2020.
- Csicsely Lukáš, Šeda Vojtěch, *Jágr. Legenda*, 65. pole, Praha 2021.
- Čuňas František Stárek, Cingroš Marian, *Legendy o Magorovi I*, Pulchra, Praha 2015.
- Forman Miloš, Novák Jan, *Moje dva světy. Wspomnienia*, przeł. J. Illg, Videograf II, Katowice 1996.
- Fučíková Renata, *Tomáš Garrigue Masaryk*, PRÁH, Praha 2006.
- Gutwirth Jiří, Kocián Michal, *Serpens Levis. Serpens Levis – Ve smyčkách hada. Steampunkový komiks ze staré Prahy*, Edika, Praha 2016.
- Gutwirth Jiří, Kocián Michal, *Taven Bachtale – Buďte šťastní!: Středověká detektivka v komiksu*, Edika, Praha 2017.
- Jirka Jan a kol., *Kdo byl kdo v české atletice*, Olympia, Praha 2000.
- Kosatík Pavel, *Emil Běžec*, Universum, Praha 2019.
- Kovář Pavel, Vyoral Petr, *Legendy. Slavné sportovní okamžiky. 26 osobností historie i současnosti. Komiks*, XYZ, Praha 2019.
- Kozohorský Ruchard, *Zatracený Zátopek*, XYZ, Praha 2016.
- Ležák Zdeněk, *Holman TGM*, Argo, Praha 2018.

- Ležák Zdeněk, Holman, *TGM*, Argo, Praha 2018.
- Ležák Zdeněk, *Jakub Dušek 100 let Československa. Klíčové momenty naší země v komiksu*, Edika, Praha 2018.
- Ležák Zdeněk, *Jakub Dušek, Kronika bolševismu. Komiksový příběh: Jak to bylo doopravdy se slavnou VŘSR*, Edika, Praha 2017.
- Ležák Zdeněk, *Jakub Dušek Kronika nacismu, Komiksový příběh nacismu od jeho zrodu po pád*, Edika, Praha 2019.
- Ležák Zdeněk, Jislová Štěpánka, *Milada Horáková*, Argo, Praha 2020.
- Ležák Zdeněk, Jislová Štěpánka, *Milada Horáková, Skutečný příběh jedné z největších osobností novodobých českých dějin*, Argo, Praha 2020.
- Mairowitz David Zane, Jaromír 99, *Zamek na podstawie Franza Kafki*, přel. H. Brychczyński, Centrala, Poznań 2014.
- Míšková Věra, *David Ondříček začal natáčet film o Emilu Zátopkovi. Martha Issová a Václav Neuzíl jsou atlety*, „Pravo” nr 98.
- Němeček Tomáš, *Tomáš Garrigue Masaryk očima slečny Alice a mistra Viktora*, Mladá fronta, Praha 2017.
- Novák Jan, Jaromír 99, *Čáslavská*, Argo, Praha 2020.
- Novák Jan, Jaromír 99, *Nie jest źle*, přel. M. Słomka, Centrala, Poznań 2021.
- Novák Jan, Jaromír 99, *Zátopek... když nemůžeš, tak přidej!*, Argo & Paseka, Praha 2016.
- Novák Jan, *Nie jest źle. Bracia Mašinowie. Największa sensacja z czasów zimnej wojny*, přel. D. Dobrew, Książkowe Klimaty, Wrocław 2015.
- Plášil René, Jaromír 99, *Fuck of People*, Labyrint, Praha 2011.
- Procházka Jiří Walker, Ondříček David, Nellis Alice, Muchow Jan P., *Zátopek*, Brána, Praha 2021.
- Rudiš Jaroslav, Jaromír 99, *Alois Nebel. Biały Potok*, přel. M. Słomka, Zin Zin Press, Poznań 2007.
- Rudiš Jaroslav, Jaromír 99, *Alois Nebel. Dworzec Główny*, přel. M. Słomka, Zin Zin Press, Poznań 2007.
- Rudiš Jaroslav, Jaromír 99, *Alois Nebel. Złote Góry*, přel. M. Słomka, Zin Zin Press, Poznań 2007.
- Šinkovský Martin, Ticho762, *Mlýný ostrov zbarvený do ruda*, CooBoo, Praha 2018.
- Šinkovský Martin, Ticho762, *Slavika a kult tříhlavého prasete*, Egmont, Praha 2021.
- Šinkovský Martin, Ticho762, *Trikolora*, CooBoo, Praha 2019.
- Šlajch Václav, Kyselová Gabriela, Baláž Michal, *Štefánik. Komiksový román*, Labyrint, Praha 2021.
- Šorel Václav, Kocián Michal, *Generál Fajtl. Unikátní pocta československému hrdinovi*, XYZ, Praha 2013.
- Šorel Václav, Kolmann Petr, Kocián Michal, *Vzduch je naše moře. Historie českého a československého letectví v komiksu*, Argo, Praha 2018.
- Szczygieł Mariusz, *Tabloid dla inteligentnych. Włam do Kundery*, „Książki. Magazyn do czytania” 2020, nr 4.

Žák Jiří, Pospíšil Matěj, *Karel Gott: ilustrovaný životopis*, XYZ, Praha 2020.

Źródła internetowe

- Albatros Media, *Trikolora. Sametový komiks*, <https://www.albatrosmedia.cz/tituly/50148091/trikolora/> (dostęp 16.05.2021).
- Czeskie Centrum Warszawa, Wystawa „Zátopek” na 34. Międzynarodowym Festiwalu Komiksu i Gier w Łodzi, <https://warsaw.czechcentres.cz/pl/program/vystava-zatopek-na-festivalu-komiksu-a-her-v-lodzi> (dostęp 18.10.2023).
- Hartmann Ivan, *Komiksový Zátopek utíká do pohádky a tam doběhne i Gottwalda*, „Hospodářské noviny”, 15.04.2016, <https://archiv.hn.cz/c1-65249780-zatopek-novak-jaromir-99-komiks-recenze> (dostęp 14.08.2021).
- „Hospodářské noviny”, *Švejdlík a Novák vydávají komiks o Zátopkovi, vypráví o epizodě z 50. let*, 31.03.2016, <https://art.hn.cz/c1-65229370-svejdlík-novak-zatopek-komiks> (dostęp 12.06.2019).
- Horký Josef, *Zátopek... když nemůžeš, tak přidej*, Fantasy Planet, 8.06.2016, <https://www.fantasyplanet.cz/komiks/komixove-recenze/zatopek-kdyz-nemuzes-tak-pridej/> (dostęp 24.07.2021).
- Jabloučková Kamila, *Zátopek příští rok poběží v kinech. Díky filmu se dočkal rekonstrukce zchátralý brněnský stadion*, Lidovky.cz, 1.09.2019, https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/zatopek-pristi-rok-pobezi-v-kinech-diky-filmu-se-dockal-rekonstrukce-zchatraly-brnensky-stadion.A190830_162206_In_kultura_ele (dostęp 4.05.2020).
- Konečný Vratislav, *Zátopek jako komiks, hluboce lidská kniha o Ťopkovi*, Novinky.cz, 21.04.2016, <https://www.novinky.cz/clanek/vase-zpravy-zatopek-jako-komiks-hluboce-lidska-kniha-o-topkovi-300112> (dostęp 12.06.2019).
- Kuchyňová Zdeňka, *Zátopek běhá v komiksu*, Český rozhlas, 22.04.2016, <https://cesky.radio.cz/zatopek-beha-v-komiksu-8227854> (dostęp 11. 7. 2021).
- Ljubková Kristýna, *Komiksová Věra Časlavská*, BOOXY CBDB, 21.01.2021, <https://www.cbdb.cz/recenze-1385-komiksova-vera-caslavska> (dostęp 26.03.2022).
- Mandys Pavel, *Běžec hrdina*, iLiteratura.cz, 23.04.2016, <https://www.iliteratura.cz/clanek/36387-novak-jan-zatopek> (dostęp 16.05.2020).
- Mejstřík František, *Zátopek... když nemůžeš, tak přidej!*, Vlčí bouda, 9.05.2016, <http://vlcibouda.net/komiks/956-zatopek> (dostęp 18.07.2019).
- Semečský Petr, *Komiksový Zátopek si běží pro zlato jako jeho předloha*, Eurodenik.cz, <http://eurodenik.cz/kultura/komiksovy-zatopek-si-bezi-pro-zlato-jako-jeho-predloha> (dostęp 20.05.2019).
- Spáčilová Mirka, *Po Dukle 61 plánuje Ondříček vysněného Zátopka. Závodil i se psem, líčí*, iDNES.cz, 1.06.2018, https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/david-ondricek-dukla-61-zatopek.A180601_101707_filmvideo_ts (dostęp 20.11.2020).
- Stefko Martin, *#1145: Zátopek – 80%*, Comics-blog.cz, 15.04.2016, <http://www.comics-blog.cz/2016/04/1145-zatopek-80.html> (dostęp 20.06.2020).

Štichová Zuzana, *Pocta sportovní legendě v barvě antuky. Zátopek má vlastní komiks*, Blesk.cz, 17.06.2016, <https://www.blesk.cz/clanek/zpravy-kultura/403390/re-cenze-pocta-sportovni-legende-v-barve-antuky-zatopek-ma-vlastni-komiks.html> (dostup 12.04.2021).

Voland & Quist, https://www.voland-quist.de/wppb_works/zatopek/ (dostup 16.10.2022).

Žródla ilustracji

Il. 1. Novák Jan, Jaromír 99, *Zátopek... když nemůžeš, tak přidej!*, Praha 2016, s. 56–57.

Il. 2. Novák Jan, Jaromír 99, *Čáslavská*, Praha 2020, s. 74.

Zátopek: The Comic Version of the Everyday Life of a Long-distance Runner

The comics signed by scriptwriter Jan Novák and illustrator Jaromír 99 follow a particularly well-thought-out authorial strategy. They tell the story of post-war Czechoslovakia, their protagonists are authentic figures, and their approach has little in common with the uncritical glorification so often found in (not only graphic) biographies. Created in 2016, the first of the works is dedicated to Emil Zátopek, a long-distance runner, three-time gold medalist at the Helsinki Olympics, and a man who got caught up in the political realities of the 20th century. The article analyzes the various contexts of diegetic conditioning (including the rituals of everyday life inscribed in the narrative), the critical reception of the book in the Czech Republic, and the correspondence between the sensibilities of the authors and other modes of memory management in a field explored in (popular) culture.

Keywords: Czech comics; graphic biography; history of Central Europe; Emil Zátopek

CODZIENNOŚĆ ROZSZCZELNIONA. O CODZIENNEJ WALCE MANU LARCENETA

DAMIAN KAJA

Institut Badania Literackich PAN
Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences
damian.kaja@ibl.waw.pl
ORCID 0000-0003-4643-6398

W ujęciu literaturoznawczym kwestia relacji codzienności i opowieści o niej wydaje się zwodniczo prosta: w *mimesis* literatura wykształciła narzędzie nader przychylne odwzorowywaniu dnia powszedniego, a ostatecznie, choć nie bez oporów, dopuściła zapis widoków i doświadczenia codzienności jako godny literackiej reprezentacji. Ontologiczna i epistemologiczna irrendenta codzienności w sztuce rozpoczęła się dopiero w wieku XIX, wszak wcześniej, jak pisze Aneta Mazur, „jej impulsy roztapiały się w szeroko rozumianej, symbolicznej reprezentacji świata”¹. Rzecz to dobrze rozpoznana: nieprzypadkowo codzienność wkroczyła na karty literatury w pełnej krasie w dobie rozwoju powieści pod panowaniem realizmu i w dalszej kolejności zaanektowała te gatunki wypowiedzi, w których dokonywała się na szeroką skalę emancypacja „opowiadania siebie”, narracyjnego ujmowania własnej biografii czy – mówiąc dosadniej – scalania własnej biografii poprzez narrację. W tym ostatnim punkcie komiks, którego dzieje związków z codziennością nie są tak burzliwe, jak dzieje literatury, także rośnie w siłę: komiksowa intymistyka czy reportaż to naturalne rezerwuary kodów powszedniości, zwyczajności, pospolitości, mapy światów intymnych, domowych, lokalnych, podręczniki mikrohistorii, a często konfesjonały i artykuły samoidentyfikacji². Łatwo byłoby wskazać i te realizacje komiksowe,

¹ A. Mazur, *Słowo wstępne*, w: *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do wspolczesnosci*, red. G. Borkowska, A. Mazur, Opole 2007, s. 7.

² Komiks ma więc swoich apologetów codzienności, którzy z „zyciopisania” i „zyciorysowania” uczynili sztukę, takich jak: Justin Green, Robert Crumb, Harvey Pekar, Art Spiegelman, Joe Matt, Chester Brown, Seth, jak i tych, którzy codzienne rysowanie

w których reprezentacja codzienności podporządkowana zostaje bądź to estetyce odkształcającej realizm przedstawię³, bądź też konceptowi wizualno-fabularnego eksperymentu, jak na przykład w *Tutaj* (2014; wyd. pol. 2016) Richarda McGuire'a czy w twórczości Chrisa Ware'a. Osobną grupę stanowią opowieści obrazkowe, w których motywy powszedniości służą zabawie z konwencją sensacyjno-przygodowej opowieści superbohaterskiej⁴, jak i takie, w których sprzęgają się z twórczymi poszukiwaniami konkretnych nurtów, np. banalizmu⁵ czy postmodernizmu⁶.

komiksowych kadrów i regularne publikowanie ich w Sieci traktują jako swoistą formę kalendarza, odmierzania czasu. To drugie zjawisko wykazuje zresztą głęboki związek z pierwocinami cyklicznych opowieści obrazkowych jako gatunku prasowego. Zob. A.J. Kunka, *Autobiographical Comics*, New York–London 2018; I. Cates, *Diary Comics*, w: *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, ed. by M.A. Chaney, Madison–London 2011, s. 209–226.

³ Myślę tu np. o ujęciach realizmu magicznego, jak w *Daytripper. Dzień za dniem* (2010; wyd. pol. 2013) braci Fábio Moona i Gabriela Bá, czy innych modyfikacjach konwencji realistycznej otwierającej się na fantastykę, jak w *Osiedlu Swoboda* Michała Śledzińskiego.

⁴ W schemacie tzw. dnia z życia herosa, przybierającym dwie postaci: 1. odkrywania waloru niecodzienności w czynnościach dnia powszedniego; 2. narzucania zrutynizowanej powtarzalności na sensacyjne, „niecodzienne” przygody. Zob. np. opowiadkę 24/7 (scen. Devin Grayson, rys. Roger Robinson) opublikowaną w Polsce w tomie *Batman. Najlepsze opowieści* (pierwodruk w zeszycie *Batman: Gotham Knights* #32 z 2002 roku; wyd. pol. 2012) czy premierowy numer serii *Astro City* (1995) Kurta Busieka (scen.) i Brenta Andersona (rys.) o tytule *In Dreams*, opowiadający o inkarnacji Supermana, Samarytaninie.

⁵ Więcej na temat założeń nurtu zob. M. Lachman, *Kariera banału w prozie lat dziewięćdziesiątych*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 2, s. 129–155. Przykładem literatury graficznej może być tutaj *Życie codzienne w Polsce w latach 1999–2001* (2001) Wilhelma Sasnała.

⁶ Np. ponowoczesne *Klatki* (1998; wyd. pol. 2017) Dave'a McKean'a zderzają obrazowanie zwyczajności z fantastyczną bądź groteskową anormalnością. Celowo monotonne sekwencje wnoszenia po schodach mebli, mycia naczyń czy przelotnego „gadania” objęte są ramą narracyjną, zaczynającą się od prozatorskich opisów stworzenia świata, a kończącą w momencie dialogu „osobistego” boga jednej z postaci z kotem. Całość fragmentarycznej opowieści o splocie życia i twórczości (oraz Stworzenia) podporządkowano naczelną metaforze utworu zawartej w tytule, której wykładnią są

Trudniej wyłuskać z tego repertuaru te szeroko rozumiane narracje, które wędrówek po codzienności nie uzależniają od przychyłnej zagadnieniu umowy gatunkowej (diarystyka, memuar, reportaż, autobiografia) czy manifestacyjnych poszukiwań formalnych (wspomniane *Here McGuire'a*). W tym właśnie miejscu lokować należy oryginalność i otwartość na interpretacje *Codzienną walki* (oryg. *Le Combat Ordinaire*) Manu Larceneta⁷. Po pierwsze, komiks Francuza stroni od rewirów zarezerwowanych dla świadectw stricte autonarracyjnych. Larcenet wierzy w prestiż fikcji. Jego ogląd zwyczajności życia zamyka się w ramach fikcjonalnie skomponowanej kryptoautobiografii⁸, choć sam artysta dystansuje się od takiej kwalifikacji gatunkowej. Po drugie, autor odmawia uczestnictwa w grze konwencjami – jego narracja nie ucieka się ani do eksperymentów formalnych w warstwie wizualnej, ani ostentacyjnego eksponowania w treści bezzdarzeniowości, banału, nudy. W proponowanej lekturze powieści graficznej codzienność jawi się nie tylko jako tworzywo świata przedstawionego, ale i jako zasadniczy, choć bynajmniej nieoczywisty – mimo wizualno-fabularnego dostatku nośników powszedniości – temat opowieści. Niespektakularna narracja Larceneta, prowadzona w tonacji rozpiętej między buffo a serio, pokazuje ukrytą za fasadą rytuału codzienność jako trud, zadanie, ryzyko, problem istnienia,

zarówno fabularne tropy wolności/zniewolenia (np. uwięzienie pisarza Jonathana Rusha w mieszkaniu), motywy wizualne (np. okna budynku), jak i podkreślana materialność komiksowej klatki-kadru (wskazująca, że wszelkie próby imitacji pozatekstowej rzeczywistości są wtórne wobec „tekstualności” powieści graficznej). Czytelnik od początku lektury nie ma więc wątpliwości, że rejestrowana „poklatkowo” codzienność to portal do sensów zawartych poza potocznym doświadczeniem powszedniości. Zob. S.J. Konefał, hasło 'Dave McKean Cages', w: *Powieści graficzne. Leksykon*, red. S.J. Konefał, Warszawa 2015, s. 343–345.

⁷ W szkicu pojawiają się odwołania do wydania polskiego, obejmującego cztery oryginalne albumy ukazujące się we Francji w latach 2003–2008: M. Larcenet (scen. i rys.), P. Larcenet (kolor), *Codzienna walka*, przeł. W. Birek, Warszawa 2016. Cytaty oznaczono w tekście głównym przez podanie numeru strony w nawiasie.

⁸ Na temat subtelności rozróżnień genologicznych w ramach pisarstwa biograficznego zob. np. M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970; Cz. Kłak, *Teoretyczne problemy powieści biograficznej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP Rzeszów. Nauki Humanistyczne” 1968, z. 3.

w którego „szczelinach” i dzięki nim – jak pisała onegdaj w głośnym eseju Jolanta Brach-Czaina – pojawiają się najważniejsze doświadczenia egzystencji, określane dialektyką życia i śmierci, zdrowia i choroby, natury i kultury.

Dokonując rekonesansu związków literatury i życia codziennego, Grażyna Borkowska zadała pytanie, którego powtórzenia wymaga niniejsze dociekanie: „czy teksty fikcjonalne mogą być jakimś obrazem lub miernikiem codzienności?”⁹. Odpowiedź twierdząca znajduje uzasadnienie w trzech argumentach, które zakreślają granice interpretacji komiksu francuskiego twórcy: 1. codzienność zdomawia się w fikcji za sprawą *mimesis*; 2. kontakt z codziennością na prawach epifanii może być źródłem objawienia prawdy duchowej (przy pewnym retuszu koncepcji Brach-Czainy nazwijmy ten fenomen „rozszczelnieniem” codzienności); 3. literacki obraz powszedniości jest miejscem zbliżenia literatury i socjologii, a więc, powtarzając za Fernandem Braudelem, literatura – a w tym przypadku komiks – ma swój udział w odsłanianiu struktur codzienności¹⁰. W granicach tych trzech przesłanek przedstawiam kluczowe wymiary „codziennej walki” Larceneta: od tekstualnej (etymologicznej) gry¹¹, której stawką jest aksjologia dnia powszedniego (problematyka intymnego dziennika, wartości zawodu dziennikarza), po usensownienie lokalności oraz konstrukcję tożsamości w oparciu o pamięć i postpamięć.

NAŚLADOWANIE CODZIENNOŚCI: ATRYBUTY, PEJZAŻE, METONIMIE

Tytuł komiksu – jeśli nie traktować go zarazem potocznie i minimalistycznie, jako dalekiego echa egzystencjalnego lamentu Hioba: „Bojowanie jest żywot człowieczy na ziemi” (Hi 7,1) – zapowiada dialog z programowo

⁹ G. Borkowska, *Życie codzienne jako kategoria literacka i badawcza (rekonesans)*, w: *Codziennosc w literaturze...*, s. 37.

¹⁰ Zob. ibidem, s. 37–38.

¹¹ Rdzenne semantyczne pokrewieństwo kategorii „codziennosci”, „dziennika” i „dziennikarstwa” uderza oczywiście w polszczyźnie – w oryginale komiks nosi tytuł *Le Combat Ordinaire*, zaś np. w tłumaczeniu angielskim *Ordinary Victories*. Zarówno „codziennosc”, jak i „walka” podlegają translacyjnym przemieszczeniom.

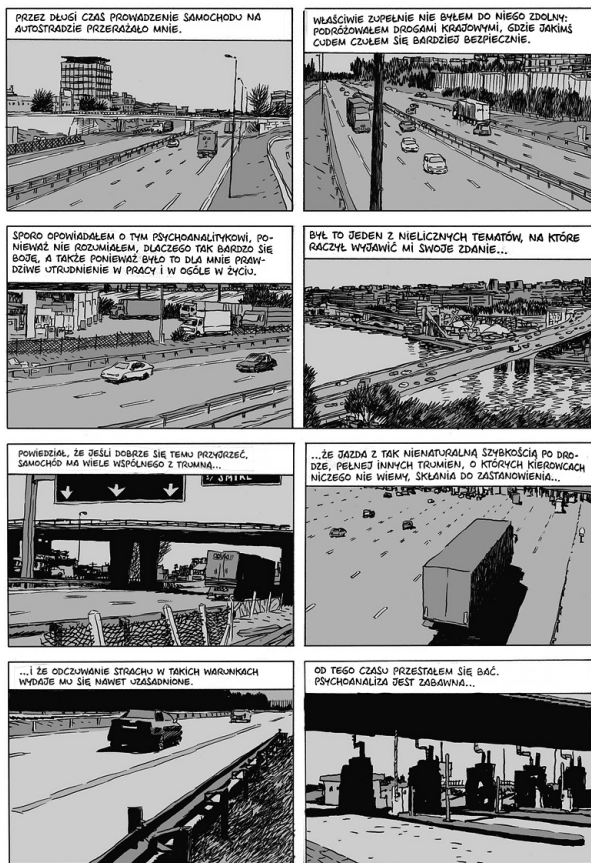
zdevaluowaną formułą epicką¹². Tam, gdzie rozbrzmiewają odgłosy „walki”, zjawia się „bohater” – i nawet jeśli bierze udział w batalii zgoła nieheroicznej zwanej prozą życia, to przemieszcza się po opowieści zakomponowanej fabularnie, od zdarzenia do zdarzenia, nie zaś po diariuszowym, stenograficznym zapisie potoczności. Codziennność, jak pisze Jolanta Brach-Czaina, wciąga nas w formy dramatyczne, w wahadłowy ruch zaangażowania i obojętności¹³. Tak właśnie wygląda historia byłego fotografa wojennego Marca Louisa, bohatera *Codziennnej walki*: jego przebudzenia do świadomego i odpowiedzialnego życia¹⁴ poprzez doświadczenie choroby i spotkanie ze śmiercią, poprzez odnalezienie miłości i założenie rodziny, konfrontację z dziedzictwem biedy i kolonialną historią Francji.

Wystrój kadrów Larceneta wybrany został z rekwizytorni tzw. szarej rzeczywistości: blokowiska, domy i kamienice (s. 98, 105), sznury dróg, autostrad i samochodów (s. 14, 21), uliczne korki (s. 195), parkingi i domofony (s. 63), dachy miasta (s. 100, 133) i ściany stoczni, obok nich żelastwo kontenerów i żurawi (s. 158, 195), obficie powracające kłębowiska śmieci (s. 41), przestrzeń graciarni (s. 124, 143, 227), tłumy przechodniów (s. 179); odmalowywane z tkliwą pedanterią pozamiejskie zakątki natury; dni odmierzane leżeniem (s. 44), grą na komputerze (s. 98), oglądaniem telewizji, telefonicznymi rozmowami (s. 52), paleniem skrętów (s. 70, 112–113) albo spacerami (s. 105); akcentujący rutynę życia podział na czas prywatny i czas pracy zawodowej, oznajmiany porannym alarmem budzika (s. 177); „profanacyjne” dialogi o strachu przed sraczką w komunikacji miejskiej (s. 67) oraz nieobsceniczna, acz fizjologicznie dosadna czynność sikania do morza (s. 127); sceny utarczek z listonoszką (s. 109) (il. 1).

¹² Na temat innego wymiaru aluzyjności tytułu komiksu por. np. J. Kurkiewicz, *Książki tygodnia. Komiksowe arcydzieło, które musiał znać Knausgard, prozatorski debiut Sieńczyka i Dawid, następca Mikołajka*, Wyborcza.pl, 7.01.2017, <https://wyborcza.pl/7,75517,21211389,ksiazki-tygodnia-komiksowe-arcydzieło-które-musiał-znac.html> (dostęp 10.10.2022).

¹³ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992, s. 89.

¹⁴ Streszczenie procesu dojrzewiania i „przytomnienia” Larcenet z lekkością potrafi wpleść do fabuły w scenie, kiedy Marco uświadamia sobie, że tekst piosenki, którą zna od zawsze, ma tzw. drugie dno (s. 150).



Il. 1. Widoki codzienności (s. 14)

W tym sensie Larcelet opowiada codzienność, tj. buduje efekt realności przedstawień z pejzaży i rekwizytów dnia powszedniego, by na prawach literackich włączać poszczególne obrazy (nie wszystkie) w piętrzące się układy symboliczne bądź alegoryczne: samochody porównane do trumien potęgują stany lękowe bohatera; śmieci są, po pierwsze, wykładnikiem chaosu w opozycji do porządku, a więc sił organizujących całą sferę semantyki *Codzienniej walki*, po drugie – domena nadmiaru rzeczy uruchamia medytację wanitatywną; rozmowy o pracy wpisują się w porządek sensów

historyczno-społecznych, te zaś partycypują w konstruowaniu tożsamości Louisa. Przykładów można by oczywiście dokładać, z figurą Domu na szczyce tego wyliczenia. W tym typie opowiadania – opowiadania codzienności – wyznaczanym przez dystans podmiotu do przedmiotu narracji, rozciąga się, mówiąc za Claudiem Magrisem, „trudna oryginalność porządku i ciągłości”¹⁵. Co prawda, nie widać na jego powierzchni epifanijnych „szczelin”, dostrzec można jednak wyraźny brak zainteresowania autora fabularnym ascetyzmem, wirtuozerią powolności, sytuacyjną bezzdarzeniowością, mechaniczną reprodukcją monotonii życia. Śladom zagubienia bohatera w dyskretnym rytmie zjawisk towarzyszy podjęcie trudu zapanowania nad „nieznośną lekkością bytu”. I wszystko to niejako „zanim” Larcenet zdecyduje się opowiedzieć o codzienności, a więc podnieść ją do rangi tematu.

Dwa motywy, złączone z problemem dnia powszedniego już na poziomie etymologii, zamieniają się na kartach komiksu w metonimie codzienności. Interesuje francuskiego autora swoście utekstwowiona aktualność – w percepcji prywatnej i ponadindywidualnej – mianowicie w formie dziennika intymnego i deontologii dziennikarstwa.

Po samobójstwie cierpiącego na postępującą chorobę Alzheimera Antoine’a Louisa w ręce Marca trafia album ojca – rodzaj dziennika czy raczej swoisty urywkowy tekst „chwytania dnia”: luźne notatki z mijającego życia, ułamki myśli, drobiazgi wypisane z potocznej obserwacji świata, sylwiczne „donosy rzeczywistości”, tu i ówdzie poprzetykane domowymi fotografiami. Niekiedy zaskakująco poetyckie („20 stycznia 1996: wkrótce przyjadą turyści. Dopiero jesień zatrze ślady tego afrontu”, s. 168), kiedy indziej uderzają doniosłością moralnego imperatywu („2 marca 1997 – trzeba zapomnieć o pięknie i przedstawiać to, co najcenniejsze”, s. 179). Przy pierwszym kontakcie z pozostawionym przez ojca „projektem pamięci”, dziennikiem intymnym, Marco rzuca deprecjonująco i w rozgoryczeniu: „To tak intymne jak kalendarz” (s. 140). Dla Antoine’a, weterana wojny w Algierii, prowadzenie codziennych zapisków było wpisane w scenariusz walki z przemijaniem w takim samym stopniu, jak zbieranie przez niego z pozoru nieużytecznych przedmiotów. W oczach Marca ten rodzaj zgody na zakotwiczenie w terażniejszości zyskuje uznanie znacznie później, kiedy

¹⁵ Cyt. za: A. Mazur, op. cit., s. 10.

jako fotograf przygotowujący zdjęcia dla gazety trafia do domu zmarłego niedawno mężczyzny, który cierpiał na sylogomanię, kompulsywne zbieractwo (s. 193–195). W stercie śmieci, jeszcze jednej rysunkowej emanacji bałaganu, bohater dostrzega ślady boju z nietrwałością świata. W obrazach przedmiotów, które nie umierają wraz ze swymi właścicielami – najpierw tych pochodzących z warsztatu ojca, utrwalanych przez fotografika na zdjęciach, a później tych odnalezionych w graciarni obcego człowieka – Larcenet nie tropi subtelnych tonów „poezji rupieci”. Pokazuje raczej, jak dyskurs chorobowy i społecznie kształtowane pojęcie normy przykrywają trudną obecność człowieka, zakładnika tymczasowości, w „teraz” – nie tyle w egzystencji w ogóle, ile w życiu z dnia na dzień. Chaos rzeczy dokumentuje niezgodę na prowizoryczność rzeczywiistości.

Napięcie między doraźnością i prozaicznością zajęć, w które wpisana jest tymczasowość, a zadaniami wiecznotrwałej sztuki przebiega przez całą narrację *Codziennej walki*. Kiedy Marco stara się doprowadzić do wystawy fotograficznych portretów stoczniovców, spotyka go wątpliwy zaszczyt biesiadowania z bufonowatym gwiazdorem fotografii, który podczas spotkania obraża kelnera i kolegów po fachu. Fabrice Blanc kończy tyradę o gnojkach brukających „prawdziwych artystów” swoją miałkością słowami: „Musimy się angażować! To niepodważalna moralna i artystyczna powinność... Inaczej staniemy się tylko... dziennikarzami! Gównianymi dziennikarzami!” (s. 70). Rysując wracającego ze spotkania Marca jako piechura przywiązanego do zwykłości i „przyziemności” miejskich ulic, Larcenet chce nadać bohaterowi jakiś rodzaj dystansu wobec kabotyńskiego wyobrażenia o sztuce. Mimo to chwilę później fotograf surowo ocenia swoje prace jako banalne, zaś banalności bynajmniej nie odczuwa jako wartości pożądanej (s. 77–78). Ostatecznie decyduje się jednak zawalczyc z kustoszka wystawy o ocalenie zawartego w portretach autentyzmu. Nobilitacja zwyczajności „znikających twarzy” stoczniovców wydaje się godna galerii sztuki (s. 94). Czy jednak sama sztuka jest godna robotniczych portretów? Kolejne spotkanie z uprawiającymi tromtadractwo fotografikami upewnia bohatera, że twórczość, która wzięła rozbrat z życiem, utraciła zdolność artykułowania prawdy (s. 101–103). Rzekomy komplement o „utrwalaniu modeli w ułudzie ponadczasowości” Marco odbiera jako drażniące pustosłowie (s. 111). Mimo to artystyczna wrażliwość napełnia go przekonaniem, że tego, co istotne, należy wypatrywać w horyzoncie „długiego trwania”. Dlatego

zdjęcia pracowników stoczni – po zakończeniu ograniczonej czasowo ekspozycji – zamierza wydać w formie zwartej publikacji, bo: „Książki to nie to samo co gazety... Zostają” (s. 152).

Sceny te warte są przywołania nie dlatego, by za Larcenetem wypowiedzieć trywialną prawdę o rozdzielności artysty i jego dzieła (w monologu wewnętrznym protagonisty, s. 104). Widać w nich natomiast, że dla bohatera *Codziennej walki* proces docierania do autentyzmu sztuki dokonuje się za sprawą zaprzeczenia rozłące twórczości z życiem i jednocześnie poprzez skojarzenie życia z konkretem przelotnego „tu i teraz”.

To nie przypadek, że jedyną szczerą i zarazem przenikliwą opinię o zdjęciach Louisa wygłasza przyszły wydawca jego albumu, były dziennikarz (s. 147). Refleksja o potrzebie uważnej i aksjologicznie sprecyzowanej obecności w chwili teraźniejszej ostatecznie dojrzewa w głównym bohaterze opowieści, kiedy ten angażuje się w pracę reporterską¹⁶. Spoglądając na rozbierane zakłady pracy, stoczniowcy wystosowują rozpaczliwy apel, by w protestach towarzyszyli im dający posłuch ich tragedii dziennikarze (s. 199). Historia znajduje jednak swój finał w odrzuceniu tematu przez redaktora gazety. Wydaje się, że aktualność i gorączkowość dramatów zwyczajnego życia przegrywają dwukrotnie – obśmiane w galerii sztuki i cynicznie przemilczane w dyskursie publicznych wiadomości. Ocaleją jedynie w pojedynczym świadectwie Marca Louisa. Dla spotkanych na kartach komiksu artystów zainteresowanie lokalnością i niesensacyjną egzystencją maluczkich było wyrazem duchowej prowincjonalności – dla robiącego zdjęcia dziennikarza rozbudzenie w sobie świadomości społecznej okazuje się momentem ekspiacyjnym.

Poprzez metonimie dziennika i dziennikarstwa Manu Larcenet nie tylko opowiada o codzienności, ale też opowiada o tym, jak opowiadać o codzienności – i jak dorasta się do odpowiedzialnego o niej opowiadania. Natomiast ów pierwszy tryb „księgowania codzienności” – w formie intymnego diariusza – wkracza w rejony zarezerwowane dla rozpatrywania się w prawach egzystencji.

¹⁶ Uwagę o tym rodzaju dojrzałej uważności wygłasza niczym prorocstwo na wcześniejszym etapie opowieści Gilbert Mesribes: „Jeśli zmieni pan swoje życie, stanie się bardziej uważny na wszystko, co pana otacza, ponieważ, jak w przypadku dziecka, będzie od tego zależeć pańskie życie...” (s. 34).

ROZSZCZELNIENIE CODZIENNOŚCI (ALBO: WALKA O UDZIAŁ W ISTNIENIU)

W *Szczelinach istnienia* Jolanta Brach-Czaina wyczuła puls egzystencji osadzonej w sekwencjach dni, w powtarzalności z pozorów błahych działań o krótkim terminie ważności:

Osobliwa forma, w jakiej realizuje się w większości nasze bytowanie – codzienność – ma własności paradoksalne: brutalnie konkretna i dotkliwa, pomimo to jest niezauważalna. Łączy natarczywą realność z ulotnością. Co to może znaczyć, że rzeczywistość codzienna objawia nam się tak natrętnie obecna, a jednocześnie niezauważalna? Jakby zmieszane w niej było „jest” i „nie ma”¹⁷.

W konstrukcji codzienności z komiksu Larceneta dostrzec można jej rozszczelnienie podwójne: szczeliny, które dopuszczają sens istnienia – albo raczej sens walki istnienia z nicością – i szczeliny, przez które wycieka „namacalna” codzienność, jej pierwotne doświadczenie, rozlewając się po wielkich tematach literackich. Przypadek pierwszy należy rozumieć w zgodzie z koncepcją epifanii opisywanej w kontekście literatury przez Ryszarda Nycza – nie chodzi w niej o iluminację w wymiarze religijnym, lecz o pozornie banalne sceny czy obrazy, które dzięki zagęszczeniu sensów otwierają się na dodatkową przestrzeń znaczeniową¹⁸. Chodzi więc o epifanię na sposób świecki, obwarowaną poetyką wypowiedzi artystycznej, która ułożona jest z pospolitości gestów, wyrażona ściganiem tajemnicy i magazynowaniem w rysunkowych kadrach skrawków „przyziemnej” metafizyki. To trywialność zjawiskowego świata pogłębiona sensem filozoficznym. Drugie „rozszczelnienie” oznacza wyjście poza codzienność jako teraźniejszość i spojrzanie na to, jak literatura pracuje nad traumami społeczne.

¹⁷ J. Brach-Czaina, op. cit., s. 85.

¹⁸ „W przeciwieństwie do tego rodzaju manifestacji pozaempirycznych esencji i transcendentnego porządku – objawienia rejestrowane przez literaturę nowoczesną ewokują poczucie niepowtarzalnej wartości istnienia świata zwykłego i przygodnego; indywidualnych, stających się i przemijających »istnień poszczególnych«, wypełniających świat codziennego doświadczenia”. R. Nycz, *Poetyka epifanii a modernizm (od Norwida do Leśmiana)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 21. Zob. też: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

Cząstki egzystencji, jakimi są rytmicznie ponawiane, zwyczajne czynności życia, choć grają w fabule swą rolę, nie układają się w obrazach *Codziennej walki* w „krząctwo” z filozoficznego eseju Brach-Czainy, a więc w formę uczestnictwa w codzienności będącą „obecnością poprzez ponawianie”¹⁹ tego, co powszednie, niezauważalne i koniecznie krótkotrwałe. A przynajmniej nie w sposób prosty i oczywisty. To miejsce zajmuje gest inny, ponawiany obficie, na poły „krzącący” – robienie zdjęć. Marco kontaktuje się ze światem za pośrednictwem aparatu fotograficznego i kliszy – powtarza gest spojrzenia i powtarza rzeczywistość w jej odbiciu. Odtwarzanie na kartach powieści graficznej aktu fotografowania utwierdza rzeczywistość, afirmuje istnienie jej i patrzącego.

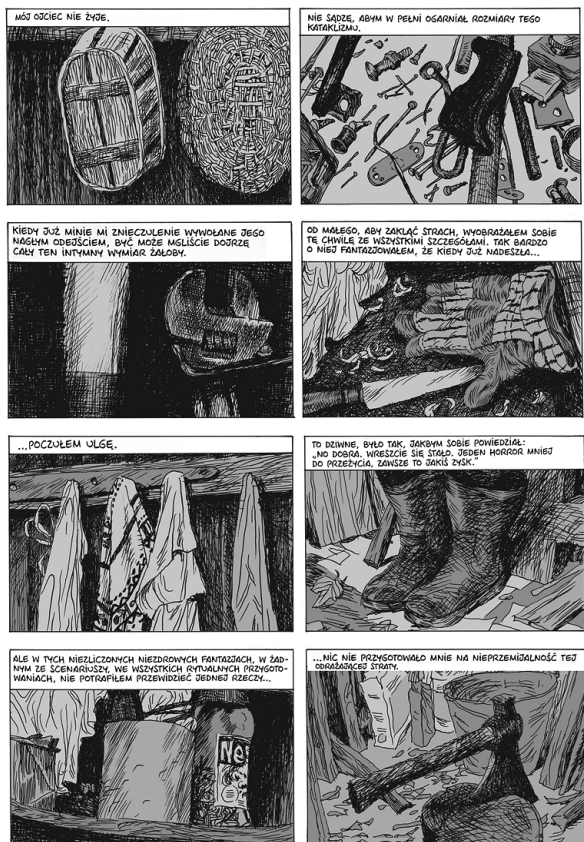
Inaczej istnieją sploty ulic czy gęstwy drzew w kadrach „obiektywnych”, inaczej w należących do narracji subiektywnej. Taką funkcję pełnią oddane za pomocą rysunku zdjęcia wykonywane przez głównego bohatera, skojarzone z jego monologiem wewnętrznym. Zmiany trybu narracji sprawiają, że codzienność, zdawało się, scenograficzna odsłania w pełnej nagości zwanie trwania i przemijania. „Krząctwo osadza codzienność w metafizycznym porządku rzeczy, w którym istnienie konfrontowane jest z nicością”, pisze Brach-Czaina²⁰. Fragmenty rzeczywistości – jak rozpisany na szereg rysunków-zdjęć monolog o kalectwie kontaktu bohatera z kobietami (s. 35) – mogą odsłonić sens drobin istnienia²¹, ukazać kształt egzystencjalnego konkretności. Kiedy w kontemplacyjnych obrazkach Larceneta pojawiają się przedmioty z warsztatu Antoine’a Louisa, a później zabawki Maude, córki Marco (s. 185, 206), czułe spojrzenie fotografa odławia je z anonimowości, przemienia w obiekty, te zaś mają szansę obnażyć swój wymiar metafizyczny (il. 2).

Walka istnienia z nicością na arenie codzienności nie jest filozoficznym czy literackim wyolbrzymieniem – nicość naciska na bohaterów Manu Larceneta zewsząd, i od strony natury, i w dziedzinie społecznej. Groza unicestwienia przychodzi do świata *Le Combat Ordinaire* pod postacią likwidacji stoczni, zmierzchniania świata, jaki ukształtował Marco. Ale przecucie nicości wybrzmiewa też z zasłyszanego w telewizji doniesienia o kurczącej się populacji jaskółek. Komunikat, może i daleki od stereotypowego

¹⁹ J. Brach-Czaina, op. cit., s. 103.

²⁰ Ibidem, s. 104.

²¹ Zob. ibidem, s. 9.



Il. 2. Chaos rzeczy i porządek fotografii (s. 131)

wyobrażenia znaku czasów ostatecznych, prowokuje nieco melodramatyczną (czy aby na pewno?) konstatację bohatera: „koniec świata jutro zapuka do drzwi...” (s. 224). Larcenet wcale nie składa deklaracji, że zanurzenie w codzienność to remedium na choroby historii, wojen czy wielkiej polityki. Filozofię trwania, zwodniczo prostą, wyklada za to nieoczekiwanie Gilbert Mesribes, były oprawca z czasów wojny algierskiej: „Kiedy człowiek nie umiera, trzeba jakoś żyć...” (s. 175). Końcowe ujęcia powieści francuskiego autora – umieszczony w fabularnych ramach idyllicznego rodzinnego pikniku widok ojca z synami, a dalej kadr przedstawiający ptaki siedzące na

przewodach energetycznych – ostatecznie, jak się wydaje, wpisują tymczasowość egzystencji w scenariusz przetrwania:

Dwa ostatnie kadry *Codziennej walki* do samego końca przemycają w rysunkach kontrabandę sprzeczności: koalicja jaskółek na elektrycznej trakcji i powtórzona z wcześniejszych partii albumu stareńka fotografia ojca z synami, patrzących na zaskronca wijącego się po leśnej ścieżce. „[...] w lesie nie jesteśmy u siebie... Tylko tędy przechodzimy. Zaskroniec tu mieszka...” [s. 192 – D.K.], tłumaczył mężczyzna, w kondycji przechodnia szukając ukojenia dla bolączki życiowego prowizorium, tragedii bezdomności. Przechodzimy, to znaczy idziemy skądś dokądś – takie są parametry naszej przytomności, warunki naszego wojowania. Z kolei pierwszy obraz to przypomnienie jednego z zapisków ojca i zarazem katastroficznego alarmu o ginącej populacji jaskółek, który wcześniej przeraził Marco. A jednak – wystarczy dobrze spojrzeć – są. Samą obecnością raportują apokaliptykom, by „nie gryzli jabłek w nieustannej grozie”. Są – nawet jeśli w rysunku Larceneta przypominają nuty na zdekompletowanej pięciolinii, zapisujące nieskończenie wadliwą melodię świata²² (il. 3–4).

Oba obrazy wywodzą się ze szczelin codzienności – zwyczajnej przechadzki po lesie oraz telewizyjnej wiadomości, z której bohater wyłowił tony eschatologiczne. Oba też odsyłają do innego tożsamościowego wątku opowieści, mianowicie poszukiwania Domu²³.

²² D. Kaja, *Manu Larcenet i utrata nieprzytomności*, „Zeszyty Komiksowe” 2017, nr 23, s. 115.

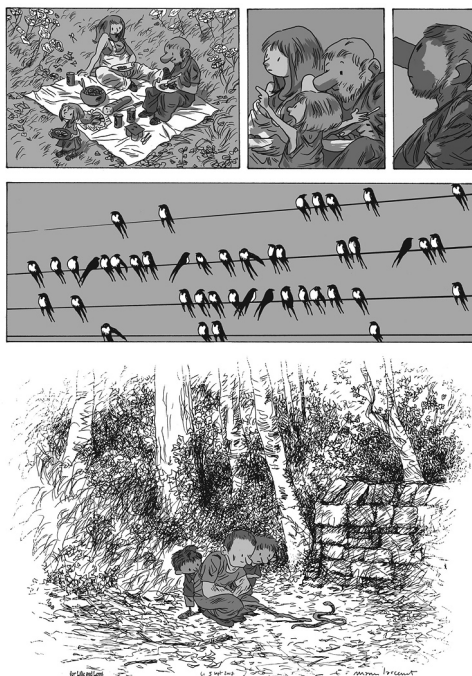
²³ Figura Domu ma w *Codziennej walce* różne oblicza: od realizacji całkiem dosłownych, utrwalonych w kodzie wizualnym, po alegoryczne i metafizyczne. W rozmowie z bratem w początkowych partiach komiksu Marco przyznaje, że niemożność znalezienia swojego miejsca w świecie wypchnęła go za granicę (s. 13); później boi się zamieszkania we wspólnym domu z Émilie, a więc założenia rodziny (s. 36, 76). Indywidualne poszukiwanie miejsca zakorzenienia rozgrywa się na tle pomniejszych walk o własne terytoria: w ten sposób przedstawione zostają przekroczenia prywatnych granic sąsiedzkich (s. 27–28 i nast.) czy obszarów opanowanych przez wandalów w wielkomiejskiej dzielnicy (s. 235). „Tutejszość” ma konotacje polityczne: Bastounet, stoczniovec i przyjaciel Marca z lat młodości, tłumacząc, dlaczego głosował na Jeana-Marie Le Pena, zwraca się do fotografa z wyrzutem: „Nie wiesz, co się tu teraz dzieje! Nie wiesz, jak się tu żyje! Nie pouczaj mnie na mojej ziemi!” (s. 84). Wreszcie w perspektywie społecznej i politycznej – domem jest Francja, należąca także do



Il. 3. Przeczcucie apokalipsy i scenariusz przetrwania (s. 240)

Jedną ze strategii zakorzenienia w świecie jest sojusz z naturą (il. 5). Jego wagę pojmuje Pablo, jeden ze stoczniovców, pouczający Marca podczas karmienia sowy: „To natura daje nam prezenty, a nie odwrotnie” (s. 156). Analogiczna próba kontaktu ze zwierzęciem podjęta przez protagonistę *Codzienniej walki* kończy się fiaskiem – spowity leśnym mrokiem puchacz pozostaje w bezruchu, jakby przynależał do innego świata (s. 166). Fotograf stoi przecież zrazu po stronie kultury i cywilizacji – w początkowych scenach komiksu nie pozwala swojemu kotu bawić się myszą, bezwarunkowo narzucając na świat zwierząt ludzką moralność (s. 34). Nie zauważa też

imigrantów (s. 234), a więc tych, którzy całkiem dosłownie przez dziesięciolecia zabudowywali kraj mieszkaniem (s. 40), a stale żyją w lęku wydziedziczenia, w poczuciu braku przynależności. Nad tymi porządkami rozmyśla pojawia się koncepcja Domu będącego rezultatem zgody na rzeczywistość, na to, co jest – dane i zadane.



Il. 4. Przeczucie apokalipsy i scenariusz przetrwania (s. 242)

melancholijnego spojrzenia, jakim przelatującego ptaka obrzuca Gilbert Mesribes podczas jednego z wczesnych spotkań obu mężczyzn (s. 43). Jednak sowa powraca, kiedy Marco doświadcza napadu lęku, dowiedziawszy się prawdy o ojcowskim zaangażowaniu wojennym (s. 176–177)²⁴. Wymiana spojrzeń między fotografem i nocnym ptakiem zamienia się w doświadczenie epifanii. Paktowanie z naturą ma wymiar metafizycznej konsolacji. Ale nie tylko.

Natura w rzeczywistości *Codziennej walki* – przepojonej dywagacjami o sztuce i prawdzie – to najważniejszy, choć niewyeksponowany kontekst twórczości. Należy jasno stwierdzić, że Larcenet przedstawia raczej formę

²⁴ Rozbudowana wzmianka o stanach lękowych bohatera pojawia się w komiksie w jego monologu wewnętrznym skojarzonym z obrazami-zdjęciami natury, głównie drzew (s. 26), a wcześniej w opowieści o jeździe samochodem (s. 14).



Il. 5. Natura jako tajemnica i konsolacja (s. 155)

przeżywania natury, nie zaś jej koncept, na którego fundamencie wzrastałaby jakaś teoria sztuki. Jednak paralela między pogłębiającą się świadomością sztuki a dorastaniem głównego bohatera do rozumienia i czucia świata jest tyleż oczywista, co niewypowiedziana. Moment wymiany spojrzeń z sową zawiera nie tylko argument za oswojeniem śmierci, dopuszczeniem jej obecności. To także milczące potwierdzenie, że twórczość pojawia się w miejscu braku stwarzanego przez naturę²⁵. Nie można być artystą, nie

²⁵ „Rozstrzygnięcie problemu przyczyny celowej sztuki, a chodzi o przyczynę ostateczną, znajdziemy w znanej już greckim myślicielom, aforystycznej tezie: »Czego nam brak, tego nam dostarcza sztuka«. Tezie tej towarzyszyło inne spostrzeżenie, według którego »sztuka naśladuje naturę«. Te dwa wątki uwzględnił w teorii sztuki Arystoteles, a powiązał je z sobą Tomasz z Akwinu: »[...] ars imitatur naturam et supplet defectum naturae in illis in quibus natura deficit [...]« (»sztuka naśladuje naturę i dopełnia zastane w niej braki«). Tak więc ostateczną racją istnienia sztuki są braki bytowe, zastane i poznane przez człowieka, sposobem zaś ich eliminacji jest naśladowanie natury. W Tomaszowej formule występują trzy niezmiernie ważne w filozofii

doznawszy braku. Głębokim sensem naśladowania w sztuce (powtarzania poprzez sztukę) jest przecież naśladowanie natury w jej zdolności do tworzenia.

Czy jednak zdjęcia rzeczywiście kontestują przemijanie? Czy przez unieruchomienie chwili stają się depozytem pamięci? Czy może służą li tylko „uwiecznieniu upadku”, jak mówi o fotografiach stoczni brat głównej postaci? O sprawach najważniejszych Larcenet myśli z ambiwalencją właściwą artyście i pisarzowi – rozdarcie rzeczywistości daje się diagnozować, ale niekoniecznie protezować. Ostatecznie serie zdjęć – ułożone zawsze rytmicznie, sekwencyjnie, w równych kadrach, po osiem na planszy, przeciwstawiające się pozostałym partiom obiektywnej narracji wizualnej – są próbą porządku. Uparta celowość tego ładu stawia i bohatera, i czytelnika po stronie istnienia.

INNE SZCZELINY

Doświadczenie zwykłego życia przefiltrowane dyskursem literackim sprawia, że codzienność egzystencji ukrywa się za niecodziennością, a więc za literaturą – z jej ideałami i wielkimi tematami, jak tożsamość, śmierć czy pamięć. Opowiadanie o codzienności ujawnia więc także swój wymiar ściśle literacki. Rozmowy prowadzone przez bohaterów przeobrażają się w perypatetyckie dialogi, w wyrafinowane rezonerstwo wzniesione na gnomiczności tekstu. *Codzienna walka* to nie tylko fikcyjna opowieść o konstruowaniu tożsamości z drobin dnia codziennego, zapis agonu między istnieniem a nicością, ale także kronika społeczna, żywo – „dziennikarsko”, choć przecież na sposób powieściowy – zajęta tematami polityki i historii. Opatrzeć fotografie zawarte w *Le Combat ordinaire* wyłącznie interpretacją metafizyczną z pominięciem ich wymiaru społecznego to tyle, co zbierać argumenty na poparcie tezy Brunona Latoura, że nasze życie intelektualne jest źle urządzone²⁶.

Przerysowywane fotografie Larceneta paradnie zrzucają z siebie materialność, by nie podważać autorytetu fikcji. *Codzienna walka* to inny

pojęcia: natury, braku oraz naśladowania”. H. Kiereś, *Realistyczna koncepcja sztuki*, „Roczniki Filozoficzne” 2008, t. 56, nr 1, s. 147.

²⁶ Zob. B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Warszawa 2011, s. 15.

tryb wypowiedzi wizualnej niż, dajmy na to, *Maus* Arta Spiegelmana czy *Fotograf* Didiera Lefèvre'a i Emmanuela Guiberta, inny też niż przetykany rysowanymi zdjęciami autobiograficzny *Fun Home* Alison Bechdel²⁷. Mimo to na jedną jedyną chwilę – skutecznie rozszczelniającą diegetyczną zwartość świata przedstawionego – opowieść rysunkowa zyskuje powagę archiwum: w kadrze pojawiają się reprodukowane w wersji fotograficznej plakaty wyborcze przedstawiające uczestników drugiej tury wyborów prezydenckich we Francji w 2007 roku, Nicolasa Sarkozy'ego i Ségolène Royal (il. 6, s. 229). Polityka – jej wymiar społeczny – to nacisk realności, niemieszczący się w rysunkach, głodny innego autentyzmu. Szturm Realnego na pozycje bohaterów przypuszczony zostaje kilkakrotnie – czasem wywołuje odruchy psychosomatyczne, jak stany lękowe Marca, inny razem wkrada się pod postacią śmierci zwierzątka w niewinny świat dziecka. Szczególny status nadaje jednak historii. Jeśli codzienność to odbitka terażniejszości, przeszłość jest kliszą, z której terażniejszość wywołano. W tym porządku istnienia pojawia się w komiksie idea postpamięci²⁸.

Marianne Hirsch rozumie postpamięć jako strukturę inter- czy transpokoleniowej transmisji traumatycznej wiedzy i doświadczenia. Z semiotycznego punktu widzenia pamięci nie można przekazywać: przysługuje jej indeksalność, tj. prowadzi ona od (doświadczenia) wydarzenia do pamięci o nim. Pracując nad swą koncepcją, Hirsch zaczęła wyjaśniać charakter *post-memory* na sposób pragmatyczny, wynikający z jej badań nad fotografiami Holocaustu i ich społecznym funkcjonowaniem – jednym z preparatów jej kielkującej teorii był *Maus* Arta Spiegelmana. Kategorią „pamięci wtórnej”, odnoszącej się do pamięci drugiej generacji, badaczka opisywała relację podmiotu do obiektu zapośredniczoną przez inwestycję wyobraźni (kreacji),

²⁷ Na temat przerysowanych i prawdziwych fotografii w narracji komiksowej oraz szerzej – łączenia różnych porządków wypowiedzi wizualnej – zob. prace Nancy Pedri, np. *Introduction: Mixing Visual Media in Comics*, „ImageText: Interdisciplinary Comics Studies” 2017, Vol. 9, No. 2 (numer tematyczny zredagowany przez autorkę przywoływanego wstępu; tu także obszerna bibliografia zagadnienia); eadem, *Thinking about Photography in Comics*, „Image & Narrative” 2015, Vol. 16, No. 2, s. 1–13.

²⁸ Zob. M. Hirsch, *Past Lives: Postmemories in Exile*, „Poetics Today” 1996, Vol. 17, No. 4, s. 659–686; eadem, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, Vol. 29, No. 1, s. 103–128.



Il. 6. Realne (i polityczne) (s. 229, kadr 1)

nie zaś mechanizm przypominania. W charakterystyce postpamięci mieści się przerwanie pasa transmisji biologicznej (wygnanie z przestrzeni tożsamości) – jeden z wymiarów bezdomności bohatera *Codziennnej walki*. Postpamięć nadaje narracyjny kształt niedającej się odzyskać przeszłości. Podstawy wypracowanej przez siebie kategorii Hirsch odnalazła w studiach Jana i Aleidy Assmanów. Wykorzystując zaproponowaną przez niemieckich teoretyków klasyfikację form pamięci zbiorowej (koncepcji przedłożonej przez Maurice'a Halbwachsa²⁹), w pierw dzielonej na pamięć komunikacyjną i kulturową, a dalej na pamięć indywidualną i rodzinną/grupową oraz pamięć narodową/polityczną/społeczną i kulturową/archiwalną, uzupełniła formułę postpamięci, mediatyzowanej za pomocą fotografii³⁰. Zdjęcia mogą być nośnikiem pamięci transpokoleniowej, powielanej tylko przez systemy ikoniczne i otwartej na symbolizację, a następnie na narrację.

W swoich pracach krytycznych Jennifer Howell i Ann Miller wpisują *Codzienną walkę* w cykl opowieści graficznych rozliczających się na prawach

²⁹ Zob. M. Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, przekł. i wstęp M. Król, Warszawa 2008.

³⁰ Zob. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory...*, s. 109–111.

postpamięci z algierską wojną o niepodległość (1954–1962), kończącą epokę francuskiego imperium kolonialnego³¹. W komiksie *Larceneta* fotografia – narzędzie kreowania tożsamości Marca Louisa – okazuje się artefaktem obcym, przychodzącym z zewnątrz, a przy tym potwierdzającym naznaczenie rodziny bolesnym doświadczeniem wojennym. Kiedy bohater rozpoznaje na zdjęciu znajdującym się w mieszkaniu sąsiada postać własnego ojca w mundurze, rozpoczyna dochodzenie w sprawie rodzinnego dziedzictwa ufundowanego na przemilczeniu wojennej traumy. Zarówno źródło osobiste, fotografia (przez swój ekwiwalent rysunkowy), jak i sama zależność rodzinna podlegają fikcjonalizacji. Manu Larcenet nie pozostawia w tym zakresie tropów dokumentu autobiograficznego – w swojej strategii narracyjnej ucieka się do form dystansu (sygnalizowana kreacyjność, np. fabularna koincydencja spotkania z sąsiadem zamieszany w historię rodziny) czy figur autentyczności (fotografia oddana w formie rysowanej). Sama transmisja postpamięci ważna jest o tyle, o ile doświadczenie tożsamości Louisa w „tu i teraz” oraz dookreśla samo „tu” i samo „teraz” (trudy wielokulturowości, rozbudzoną niechęć do imigrantów w postkolonialnej Francji XXI wieku).

ZAKOŃCZENIE

Rozpoznawczy artykuł poświęcony związkom literatury i życia codziennego Grażyna Borkowska puentuje domagającym się komentarza wyliczeniem:

Kategoria życia codziennego pojawia się w kulturze europejskiej w tym samym mniej więcej czasie, co kategoria autobiografii, indywidualizmu, co dysputy na temat wolności osobistej i społecznej. [...] Codziennosc wyraża istotę społecznego nastawienia podmiotu, jego sposób istnienia w świecie. Oznacza nie tylko realizację wzorów narzuconych, ale aktywny stosunek do środowiska i otoczenia. Dlatego nie może się obejść bez takich terminów, jak praca, wysiłek, współdziałanie, gra, narracja, twórczość³².

³¹ A. Miller, *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*, Bristol-Chicago 2007, s. 168–171; J. Howell, *French Comics as Postmemory*, w: *The Algerian War in French-Language Comics: Postcolonial Memory, History, and Subjectivity*, Lanham-London 2016, s. 151–194.

³² G. Borkowska, op. cit., s. 38.

Z socjologicznego punktu widzenia skomponowana fabularnie koncepcja codzienności Larceneta bliska jest kategorii *Lebensführung* Maxa Webera, tłumaczonej na polski jako „sposób życia”, na angielski zaś jako *conduct of life*, a więc wierniejsze oryginałowi „kierowanie swoim życiem”³³. Codziennosc, jak poświadczają przykłady literackie z XIX wieku, to tyle co „obecność”. Kategorie indywidualizmu, pracy czy twórczości nałożone na życie Marca Louisa, który przestaje być fotografem śmierci, by odnaleźć się jako świadek i uczestnik życia, pasują do postrzegania codzienności przez Alfreda Schütza:

Dla Schütza świat codzienny jest światem pracy (*the world of working*), ale mówi on o pracy w bardzo szerokim znaczeniu. Chodzi o wszelkie akty, dzięki którym działający ma w jakiś sposób do czynienia ze światem zewnętrznym i go zmienia. [...]

Pracę jako typ działania umiejscawia Schütz w siatce innych pojęć, takich jak postawa refleksyjna, która umożliwia interpretację przeszłego doświadczenia, a zatem nadanie mu znaczenia³⁴.

Dzięki postawie refleksyjnej możliwe jest zadomowienie się bohatera *Codziennej walki w hic et nunc*, wymagające uprzedniego przepracowania traumy przeszłości. Zasadniczo jednak należy przywołać te fundamentalne dla socjologii życia codziennego koncepcje, by uwidocznic, jak silnie – choć „po cichu”, na sposób literacki, i w dyskusjach o sztuce, i w momentach epifanii – codzienność u Larceneta wychyla się w stronę tego, co społeczne (il. 7).

Lektura opowiadania codzienności i opowiadania o codzienności wskazuje, odpowiednio, na zewnątrz (sztafaż, konwencję przedstawieniową) i wewnątrz (metonimiczność dziennika i dziennikarstwa, napięcie między „dziennym” i „nie-dziennym”, obraz walki istnienia z nicością w szczelinach egzystencji, społeczny kontekst pamięci) narracyjnego ujęcia codzienności jako przestrzeni walki o autoidentyfikację jednostki. Odślanianie przez literaturę i komiks struktur codzienności to tyleż ustalanie jej obrazu, co zapis jego utraty. „Nieszczelność” fikcjonalnej codzienności, portretowanej

³³ E. Hałas, *Powrót do codzienności? Szkic problematyki socjologii życia codziennego*, w: *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, red. M. Bogunia-Borowska, Warszawa 2009, s. 57.

³⁴ *Ibidem*, s. 59.



Il. 7. Moment metafizyczny i kontekst społeczny (s. 228, kadry 1–6)

jako „ważna nieważność”, oznacza zastępowanie jej dyskursem literackim, filozoficznym, socjologicznym. Rację miał zapewne Henri Lefebvre, gdy pisał – wbrew potocznemu doświadczeniu – że: „Pojęcie codzienności bierze się z filozofii i bez niej nie da się go zrozumieć”³⁵.

Wróćmy jednak do sygnalizowanej na początku szkicu zwodniczej prostoty związków literatury i dnia codziennego mierzonych mimetycznością, które w wyliczeniu Grażyny Borkowskiej sprowadzałyby się do – anonsovanej, ale nieomówionej przez badaczkę – kategorii gry. Teksty fikcyjne stanowią bowiem nie tylko odbitkę doświadczenia powszedniości, ale

³⁵ Cyt. za: G. Borkowska, op. cit., s. 29. Zob. H. Lefebvre, *The Critique of Everyday Life*, transl. J. Moore, London–New York 1991.

jednocześnie uczestniczą w jego kreowaniu, a i samo doświadczenie już na poziomie życia społecznego może być fikcjonalizowane, konstruowane jako rojenie odsuwające napastliwą bezpośredniość codzienności. W komiksie matka Marca obnaża romantyczne wyobrażenie syna o poszukiwaniu własnych korzeni wśród pracowników stoczni (s. 202) – Larcelet pokazuje, jak mocą dyskursów tożsamościowych zasłania się pragmatyczne wybory podyktowane rachunkiem ekonomicznym, czyli w tym konkretnym przypadku biedą.

Obok opowiadania codzienności i o codzienności pojawia się opowiadanie codziennością, w którym uwikłanie podmiotu w zależności społeczne sprawia, że opowieść przekazuje więcej, niż chciałby powiedzieć jej nadawca. Protagonista *Codziennnej walki* przestaje być fotografem śmierci, by zostać fotografem życia. Przede wszystkim jednak jest fotografem, podczas gdy jego ojciec był robotnikiem pracującym w stoczni – każde wykonane zdjęcie Marca to walka o istnienie, o tożsamość artysty, ale równocześnie dokument porzuconej tożsamości klasowej. Nieprzypadkowo Pierre Bourdieu w fotografii dostrzegał sztukę typową dla klasy średniej: „Praktyki klasy średniej przypominałyby też w zaproponowanej przez autora analizie zabieganie o alibi, ponieważ żadna praktyka nie jest tu praktyką, jeśli nie ma na nią dowodu. Wokół gromadzenia dowodów czy racji własnego istnienia skupia się życie tych, którymi rządzi Weberowskie poczucie powiniennosci tożsame z poczuciem winy i wstydu”³⁶. Odczytanie *Codziennnej walki* przez pryzmat teorii Bourdieu to jednak zadanie na osobny szkic.

Bibliografia

- Borkowska Grażyna, *Życie codzienne jako kategoria literacka i badawcza (rekonesans)*, w: *Codziennność w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, red. G. Borkowska, A. Mazur, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007.
- Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKA, Warszawa 1992.

³⁶ M. Jacyno, *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre’a Bourdieu*, Warszawa 1997, s. 103 (wyróżnienie w cytacie pochodzi od autorki). Co prawda Bourdieu omawia w swojej koncepcji praktyki klasy średniej podejmowane w relacji do klasy wyższej, ale w przypadku roli fotografii zasadne wydaje się przeniesienie tej relacji na doświadczenie klasy średniej i robotniczej.

- Cates Isaac, *Diary Comics*, w: *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, ed. M.A. Chaney, University of Wisconsin Press, Madison–London 2011.
- Halbwachs Maurice, *Spółeczne ramy pamięci*, przekł. i wstęp M. Król, Aletheia, Warszawa 2008.
- Hałas Elżbieta, *Powrót do codzienności? Szkic problematyki socjologii życia codziennego*, w: *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, red. M. Bogunia-Borowska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009.
- Hirsch Marianne, *Past Lives: Postmemories in Exile*, „Poetics Today” 1996, Vol. 17, No. 4.
- Hirsch Marianne, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, Vol. 29, No. 1.
- Howell Jennifer, *French Comics as Postmemory*, w: eadem, *The Algerian War in French-Language Comics: Postcolonial Memory, History, and Subjectivity*, Lexington Books, Lanham–London 2016.
- Jacyno Małgorzata, *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre’a Bourdieu*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1997.
- Jasińska Maria, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, PWN, Warszawa 1971.
- Kaja Damian, *Manu Larcenet i utrata nieprzytomności*, „Zeszyty Komiksowe” 2017, nr 23.
- Kiereś Henryk, *Realistyczna koncepcja sztuki*, „Roczniki Filozoficzne” 2008, t. 56, nr 1.
- Kłak Czesław, *Teoretyczne problemy powieści biograficznej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP Rzeszów. Nauki Humanistyczne” 1968, z. 3.
- Konefał Sebastian Jakub, hasło ‘Dave McKean Cages’, w: *Powieści graficzne. Leksykon*, red. S.J. Konefał, Wydawnictwo Timof i cisi współpracownicy, Warszawa 2015.
- Kunka Andrew J., *Autobiographical Comics*, Bloomsbury Publishing, New York–London 2018.
- Lachman Magdalena, *Kariera banału w prozie lat dziewięćdziesiątych*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 2.
- Larcenet Manu (scen. i rys.), Larcenet Patrice (kolor), *Codzienna walka*, przeł. W. Birek, Wydawnictwo Komiksowe, Warszawa 2016.
- Latour Bruno, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.
- Lefebvre Henri, *The Critique of Everyday Life*, transl. J. Moore, Verso, London–New York 1991.
- Mazur Aneta, *Słowo wstępne*, w: *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, red. G. Borkowska, A. Mazur, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007.
- Miller Ann, *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*, Intellect Books, Bristol–Chicago 2007.
- Nycz Ryszard, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001.

Nycz Ryszard, *Poetyka epifanii a modernizm (od Norwida do Leśmiana)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4.

Pedri Nancy, *Introduction: Mixing Visual Media in Comics*, „ImageText: Interdisciplinary Comics Studies” 2017, Vol. 9, No. 2. Tekst dostępny online: www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v9_2/introduction/introduction/shtml (dostęp 12.03.2019).

Pedri Nancy, *Thinking About Photography in Comics*, „Image & Narrative” 2015, Vol. 16, No. 2.

Źródła internetowe

Kurkiewicz Juliusz, *Książki tygodnia. Komiksowe arcydzieło, które musiał znać Knausgard, prozatorski debiut Sieńczyka i Dawid, następcą Mikołajka* [recenzja], Wyborcza.pl, 7.01.2017, <https://wyborcza.pl/7,75517,21211389,ksiazki-tygodnia-komiksowe-arcydzieło-które-musiał-znac.html> (dostęp 10.10.2022).

Everyday Life Unsealed: Manu Larcenet’s *Ordinary Victories*

In the proposed reading of Manu Larcenet’s *Le Combat Ordinaire*, everyday life appears not only as the setting of the story but also its fundamental—though by no means obvious, despite the abundance of everyday life imagery and motifs—theme. In Larcenet’s unspectacular narration, conducted in a tone oscillating between buffo and serious, human day-to-day affairs, obscured by the facade of ritual, appear as an effort, a task to complete, a risk to be taken, a problem of existence in the “cracks” of which the most important experiences occur, defined by the dialectics of life and death, health and illness, nature and culture, order and disorder. The article presents an analysis of the key dimensions of this “everyday struggle:” from the textual game whose stake is the axiology of everyday life (the issue of intimate diary, the value of journalism as a profession), to the sense of locality and the construction of identity based on memory and postmemory, to use Marianne Hirsch’s concept (references to the war in Algeria). The interpretation of Larcenet’s graphic novel was carried out based on three premises: (1) the everyday settles into fiction thanks to mimesis; (2) contact with everyday life may lead to an epiphanic revelation of a spiritual truth (drawing on Jolanta Brach-Czaina’s concept described in her philosophical essay *Szczeliny istnienia* [Cracks in Existence], this phenomenon can be called the “unsealing” of everyday life); (3) literary depictions of human daily existence are where literature and sociology intersect, as a result of which literary works (or, comics in this case) help reveal the structures of everyday life.

Keywords: everyday life in literature; epiphany; comics; Manu Larcenet; memory; postmemory; identity

OPOWIEDZ MI *MIASTO NARYSOWANE*. O TRANSLINEARNEJ MOŻLIWOŚCI POZNAWANIA LUBLINA Z BLISKA¹

JAKUB JANKOWSKI

Uniwersytet Warszawski / University of Warsaw
jakub.s.jankowski@uw.edu.pl
ORCID 0000-0001-8805-9282

[...] przecież nie da się przenieść powierzchni kuli na płaszczyznę w taki sposób, by uniknąć zniekształceń. Wiedział o tym już stary dobry Ptolemeusz. [...] Zauważył, że poszczególne krainy należy opisywać inaczej niż cały świat, używając innych metod i godząc się na inne kompromisy. Że spojrzenie z bliska rządzi się innymi prawami niż spoglądanie z daleka².

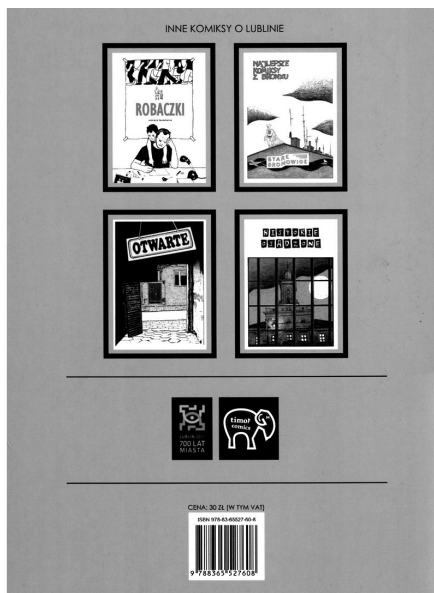
Filip Springer

Czwarta strona okładki komiksu *Miasto narysowane* (scen. Dominik Szcześniak, rys. Dominik Szcześniak, Katarzyna Babis, Rafał Trejnis, Marcin Rustecki, Wojciech Stefaniec i Daniel Grzeszkiewicz; zob. il. 1) wskazuje *Robaczki* (rys. i scen. Dominik Szcześniak), *Najlepsze komiksy z Bronxu* (rys. i scen. uczestnicy i uczestniczki warsztatów komiksowych w Punkcie Kultury przy ul. Skibińskiej 21 w Lublinie), *Otwarte. Opowieść o Festiwalu Otwartych Podwórek na Starych Bronowicach* (tekst, zdjęcia³ i rysunki Dominik Szcześniak) i *Historie osadzone. Antologia więziennych komiksów o Lublinie* (rys. i scen. osadzeni z Aresztu Śledczego przy ul. Południowej 5 w Lublinie) jako „inne komiksy o Lublinie”.

¹ Serdecznie dziękuję Dominikowi Szcześniakowi za przyjacielskie konsultacje, dzięki którym w niniejszym tekście udało mi się uniknąć zniekształceń w opisie lubelskiej przestrzeni codziennej i niecodziennej oraz poczynić intrygujące uzupełnienie w przypisie numer 9.

² F. Springer, *Miasto archipelag. Polska mniejszych miast*, Kraków 2016, s. 8.

³ Gwoli ścisłości: jedno ze zdjęć jest autorstwa Izy Gawęckiej.



Il. 1. Czwarta strona okładki komiksu *Miasto narysowane*

Choć *Otwarte* to formalnie nie komiks⁴, ale ilustrowana zdjęciami i planszami komiksowymi „opowieść o Festiwalu Otwartych Podwórek na Starych Bronowicach”⁵ (od 2020 roku przemianowanego na Festiwal Wszystkich Mieszkańców), to pięć przywołanych w pierwszym akapicie publikacji posłuży mi, aby pokazać, jak codzienność Lublina może zostać narysowana i zaczarowana oraz jak i dlaczego można chcieć od niej uciec w legendy i twórczość. Punktem wyjścia proponowanej przez mnie lektury translinearnej wskazanych publikacji będzie *Miasto narysowane*, gdyż jako jedyna z wybranych pozycji bezpośrednio wskazuje na „inne komiksy o Lublinie”.

⁴ Wybrane plansze komiksowe z *Otwarte* powtórzone zostały w *Mieście narysowanym* wraz z czteropłanszowym komiksem, który ukazał się w „Dzielnicy”, nr 9–10 (listopad 2017); pełnowymiarową, dopełniającą się opowieść mozaikową o Festiwalu Otwartych Podwórek możemy przeczytać, gdy połączymy ze sobą wszystkie te publikacje.

⁵ D. Szcześniak, *Otwarte. Opowieść o Festiwalu Otwartych Podwórek na Starych Bronowicach*, Lublin 2017, s. 1.

Jest zatem swoistym hubem, do którego dążą pozostałe cztery tytuły. Thierry Groensteen mówił o sieci zależności między kadrami w ramach jednego komiksu, które miałyby istnieć w potencjalnej relacji do siebie, każdy do każdego, nie tylko w sekwencjach kadrów bezpośrednio do siebie przystających⁶. A co jeśli taki sposób czytania „kadr do kadru” w obrębie całego komiksu przełożyć na wzajemne związki między różnymi komiksami? I co jeśli te związki nie będą w prostej linii wyznacznikiem intertekstualności, a ciekawie pomyślanym dopełnieniem treści w ramach jednego projektu?

Przywołany w motcie Filip Springer wyruszył w reporterską podróż po „archipelag[u] możliwości, rozczarowań i szans”⁷. Podobnie jak on, i my mamy „coś na kształt planu [...] i coś na kształt mapy. Wszystko, czego trzeba, aby wyruszyć w coś na kształt podróży”⁸. Zajrzymy więc głęboko w porzrzucone kadry komiksowe w poszukiwaniu wzajemnie dopełniających się treści o Lublinie.

WYPRAWA PO CEBULARZ LUBELSKI

Do *Miasta narysowanego* wchodzimy przez lubelską Bramę Krakowską. Historyczny symbol grodu Lublin widnieje bowiem na okładce (il. 2) zbioru dziewięciu ponumerowanych opowieści, które uzupełnione zostały przez gościnne prace rysowników często współpracujących ze scenarzystą, Dominikiem Szcześniakiem⁹: Katarzyna Babis rysuje legendę o nazwie miasta i przywołuje fenomen kawki Kuby w kontekście tego, jak mogą rodzić się nowe legendy; Rafał Trejnis w uniwersum komiksu *Fotostory* pokazuje, czym jest kamień nieszczęścia oraz ilustruje historię woźnego, który zmarł przy wynoszeniu niemieckiego niewybuchu podczas bombar-

⁶ T. Groensteen, *The System of Comics*, przeł. N. Nguyen, B. Beaty, Jackson 2009, s. 146.

⁷ F. Springer, op. cit., tekst z okładki.

⁸ Ibidem, s. 11.

⁹ Warto dodać, że te historie stały się na czas jakiś częścią lubelskiej przestrzeni codziennej w postaci Komiksomatu: „Komiksomat był dość dużym obrotowym konstruktem, dzięki któremu można było poczytać komiksy w przestrzeni miasta, takim urządzeniem składającym się z czterech krzyżowo połączonych i obustronnie zadrukowanych płyt, ustawionych na podeście” (informacja uzupełniająca, przekazana mi przez Dominika Szcześniaka w naszej prywatnej korespondencji).

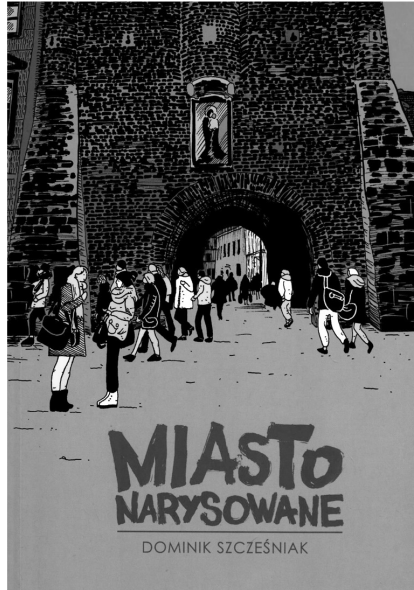
dowania Lublina we wrześniu 1939 roku; Marcin Rustecki rysuje historię „baobabu” z placu Litewskiego, czyli 130-letniej czarnej topoli, którą trzeba było w końcu wyciąć; Wojciech Stefaniec ilustruje rymy o spacerze po mieście; Daniel Grzeszkiewicz przedstawia nam lubelskiego superbohatera, Bronxona oraz powraca do bohaterów pierwszego rozdziału *Miasta narysowanego*, którzy przemierzają kosmos w poszukiwaniu drogi do Lublina, aby zdobyć cebularz lubelski. Całość zamyka reporterska notatka komiksowa o lubelskiej kapsule czasu oraz „wypadająca gwiazda”, czyli statek Kulfon (w kształcie nosa), którym przez gwiazdy podróżują wspomniani poszukiwacze cebularza lubelskiego.

Za okładkową bramą nie znajdujemy Starego Miasta. W otwierającej zbiór opowieści *Misja* poznajemy podróżujących przez kosmos poszukiwaczy cebularza lubelskiego, w czym wspomaga ich węż Kulfona, statku pokazanego w kształcie nosa (nos ma zapewne wydatnie pomóc „wyniuchać” cel tej podróży kulinarnej). Ich misja to poszukiwanie „małych czarnych ziarenek... / wylzawiającej oczy posypki... / [...] żółciutkiego placuszka...”¹⁰, czyli cebularza właśnie. Zakupią go w finale *Miasta narysowanego* w hurcie od ulicznego sprzedawcy, o czym narysuje wspomniany w pierwszym akapicie Daniel Grzeszkiewicz¹¹. Całkowicie fikcyjną narrację o podróży, czyli *Misję* oraz jej finał, rozdzielone innymi migawkami z Lublina, wieńczy faktograficzny dopisek: „Cebularz to najbardziej popularny produkt regionalny w województwie lubelskim. To wywodzący się z kuchni żydowskiej pszenny placek pokryty cebulą i makiem. Najlepiej podawać z masełkiem”¹². Tego typu dopiski pojawiają się w *Mieście narysowanym* także przy opowieściach *Festiwal*, *Baobab* oraz *Woźny*. Albo kontrastują fakty z wyobrażoną przez scenarzystę sytuacją, aby ją uwiarygodnić, albo dopowiadają to, co nie zmieściło się w ilustracji prawdziwej lubelskiej opowieści.

¹⁰ D. Szcześniak (rys. i scen.), *Misja*, w: D. Szcześniak et. al., *Miasto narysowane*, Lublin 2017, s. 4.

¹¹ D. Grzeszkiewicz (rys.), D. Szcześniak (scen.), *Kosmos*, w: D. Szcześniak et al., *Miasto narysowane*, Lublin 2017, s. 73–76.

¹² *Ibidem*, s. 76.



Il. 2. Lubelska Brama Krakowska na okładce *Miasta narysowanego*

W *Mieście narysowanym* Szczęśniak nie sięga ani po szczegółową faktografię cebularza, ani nawet po legendy, którymi jego powstanie obrosło¹³. Nie jest mu to w fabule potrzebne. Jeśli jednak wrócimy na chwilę do czwartej strony okładki *Miasta narysowanego*, gdzie wskazano „inne komiksy o Lublinie”, to być może zdołamy odbyć podróż po torach translinearnych związków między poszczególnymi tytułami „projektu lubelskiego”¹⁴.

Translinearny porządek lektury w poszukiwaniu punktów styecznych między różnymi komiksami z jednej serii może odbywać się na zasadzie splatania elementów np. w ramach odnajdowanej ekwiwalencji graficznej. Wojciech Birek zakładał, że taka odpowiedniość kompozycyjna może opierać się w grupie utworów m.in. na składnikach kadrów¹⁵, którymi mogłyby być w projekcie lubelskim różne rysunkowe przedstawienia ce-

¹³ Zob. E. Romanowska, *Cebularz*, <https://www.witrynahistoryczna.pl/kuchnia-historyczna/cebularz/> (dostęp 16.10.2022).

¹⁴ Wszystkie pięć komiksów, na których się skupiam, będę tak nazywał zbiorczo.

¹⁵ W. Birek, *Z teorii i praktyki komiksu. Propozycje i obserwacje*, Poznań 2014, s. 32.

bularza. Pomysł Birka opiera się na Groensteenowskiej zasadzie artrologii ogólnej, czyli relacji

połączeń czy związków „translinearnych” między jednostkami nie przylegającymi do siebie bezpośrednio, a zajmującymi na przykład analogiczne pozycje w określonych punktach struktury dzieła [...]; jednostki objęte tymi relacjami tworzą dodatkowy poziom zależności strukturalnych, który Groensteen nazywa „siecią” (*réseau*), same relacje określając terminem *tres-sage*, który można przełożyć na polskie „splatanie”¹⁶.

W projekcie lubelskim znajdujemy pochodną takiego układu, a nie dokładną jego realizację. W przypadku cebularza chodzi oczywiście o element kadru z różnych komiksów, a nie większe kompozycje w tym samym komiksie lub różnych komiksach. Cebularz, ów element kadru (ale także jego opowiedziana na różne sposoby legenda w historiach spoza *Miasta narysowanego*), splata ze sobą różne komiksy projektu lubelskiego w sieć dopełniających się znaczeń.

Spojenie *Miasta narysowanego* z pozostałymi tytułami odbywa się w przypadku cebularza w *Otwartym* na zasadzie wzmianki (w edycji Festiwalu Otwartych Podwórek 2016 można było go spróbować w podwórku przy Skibińskiej 20¹⁷), a w *Historiach osadzonych* poprzez graficzne łączniki i komiksową realizację tej samej legendy.

Sebastian Woźniak w *Dwóch legendach*¹⁸ najpierw opowiada historię powstania nazwy miasta, a potem płynnie przechodzi do cebularza. Oto jeden z rybaków, przez których złowiona ryba miała dać nazwę grodowi bez nazwy (pierwsza legenda), głodnieje, a karmi go cebularzem przyjazna gospodyni, która dzień wcześniej ugościła cebularzem „takiego koleżkę z koroną na głowie”¹⁹ (druga legenda). Inaczej tę samą legendę ilustruje Eryk Mańkowski w *Historii cebularza*²⁰, gdzie we współczesnym Lublinie dwójka dzieciaków wstępuje do Piekarni Lubelskiej obok Regionalnego Muzeum

¹⁶ Ibidem, s. 33–34.

¹⁷ Zob. D. Szcześniak, *Otwarte...*, op. cit., s. 18.

¹⁸ S. Woźniak, *Dwie legendy*, w: *Historie osadzone. Antologia więziennych komiksów o Lublinie*, Lublin 2017, s. 3–7.

¹⁹ Ibidem, s. 7.

²⁰ E. Mańkowski, *Historia cebularza*, w: *Historie osadzone...*, op. cit., s. 12–15.

Cebularza (przy ul. Szewskiej 4, nie 14, jak pokazano to w komiksie) i wysłuchuje legendy od ekspedientki. Ta wersja powtarza jej elementy wskazywane przez Elżbietę Romanowską²¹: Kazimierz III Wielki zostaje podjęty cebularzem przez Esterę, Żydzi zaczynają upowszechniać ten typ wypieku na całej Lubelszczyźnie, a potem Estera wraz z dziadkiem przenoszą się do Lublina, gdzie w czasie wojny Niemcy niszczą zapiski na temat cebularza; we współczesnej wersji zostaje on przywrócony przez polskich piekarzy po II wojnie światowej. Temat cebularza powraca jeszcze w *Zjadłbym pączka* J. Szarka-Dubiela²²: w jednej z podróży w czasie bohater historii trafia do roku 1317, a ponieważ jest głodny, zostaje podjęty cebularzem. Przedstawia się gospodyni jako król i nakazuje jej od tej pory piec te pyszne placki.

Przyczynek do opowiedzenia legendy o cebularzu w wyżej wymienionych komiksach jest za każdym razem inny. Zawiązanie akcji pozwala autorom na podanie znanej, tradycyjnej historii w pochodnej techniki *retellingu*, czyli w nowy sposób, ze zmianami i za pośrednictwem nowego medium²³. Wyżej opisane historie cebularza są sprzężone z pierwowzorem (o ile istnieje tylko jeden), a przekazując treść legendy, czynią ją częścią nowej fabuły, w której legenda połączona jest: z przeszłością w postaci innej legendy (o pochodzeniu nazwy miasta), ze współczesnością – piekarnia lubelska jako wrota do historii albo z przyszłością – narracyjny „wehikuł czasu” w postaci retrospektywnej opowieści zabiera nas do początków i pozwala przeżyć legendarne zdarzenia. Legenda o cebularzu lubelskim może więc zaistnieć poza tradycyjnym dla legend obiegiem ustnym, w nowym medium, czyli komiksie oraz w kilku nowych wersjach (i formach). W tych przywołanych autorzy opowiadają tę historię tak, jakby opowiadali typową legendę miejską, która nie ma jednej, ustalonej formy. Każdy w wersji komiksowej legendy cebularza inaczej ją osadza i inaczej wprowadza informacje.

²¹ Zob. E. Romanowska, op.cit.

²² J. Szarek-Dubiela, *Zjadłbym pączka*, w: *Historie osadzone...*, op. cit., s. 23–25.

²³ Zob. I. Kotlarska, *O rozważaniach folklorystów nad komiksem w artykułach publikowanych na łamach „Literatury Ludowej”*, „Zeszyty Komiksowe” 2020, nr 30, s. 10.

Te warianty z projektu lubelskiego odpowiadają kontekstualizacji legendy miejskiej jako gatunku ruchomego (i ustnego)²⁴: opowiadają to samo, ale inaczej i w różnych stylach (graficznych – mamy tu do czynienia z symulakrum narratora ustnego, który opowiada słowem i obrazem).

Ponieważ cebularz lubelski jest niewątpliwą atrakcją Lublina, nie dziwi, że poświęcono mu w „projekcie lubelskim” tak wiele uwagi. Choć nie o samą ciekawostkę turystyczną tu chodzi. Marian Florian Gawrycki wymienia pięć ról jedzenia, które są istotne dla funkcjonowania każdej grupy społecznej: jedzenie jest elementem konstrukcji więzów społecznych; jedzenie to sposób komunikacji; jedzenie definiuje tożsamość i miejsce w danej grupie lub społeczeństwie; jedzenie splata się z kwestiami gospodarczymi; jedzenie ma charakter polityczny (to Hobsbawmowskie »wynażywanie tradycji« i Andersonowskie konstruowanie »wspólnoty wyobrażonej«)²⁵. Cebularz lubelski jest istotny dla funkcjonowania Lublina w wymienionych aspektach, ale w znacznie skromniejszym wymiarze, gdyż stanowi zaledwie część kuchni regionalnej. Cebularz może nakarmić głodnych niezależnie od ich statusu (nie muszą to być koronowane głowy jak w legendzie), stanowi swoisty dar powitalny dla przyjezdnych (turystów kulinarnych), pachnie wielką królewską przeszłością, jest ważnym symbolem miasta (i regionu), ale także produktem żywnościowym dostępnym na co dzień w lubelskich piekarniach. Dla załogi Kulfona stanowi jednak coś aż tak niezwykłego, że są oni w stanie dla niego odbyć bardzo długą podróż.

W komiksie *Miasto narysowane* to właśnie opowieść o cebularzu jest kłamrą narracyjną. W zbiorze tym załoga statku Kulfon wita nas i żegna. Podróżnicy w *Mieście narysowanym* są pokazani zupełnie inaczej niż współczesny masowy turysta pragnący czterech „s” (*sun, sand, sea & sex*), nie są „współczesnymi konkwestadorami”, nie działają w roszczeniowym trybie „płacę – wymagam”²⁶. Uprawiają turystykę kulinarną w rozumieniu eksploratorskim (na wyjeździe) Lucy Long. Uprawiają także „turystykę żywnościową” w rozumieniu Halla: podstawową motywacją ich podróży

²⁴ M. Napiórkowski, „Dziwne! Zaskakujące! Niesamowite!”. *Legends miejskie w formie komiksowej*, „Zeszyty Komiksowe”, op. cit., s. 31.

²⁵ Zob. M.F. Gawrycki, *Chrystus jada cuy. Latinoamerykańska sztuka kulinarna nie od kuchni*, Warszawa 2014, s. 11–12.

²⁶ *Ibidem*, s. 354.

jest skosztowanie jakiejś atrakcji kulinarnej²⁷. Co ważne, nasi podróżnicy wykorzystują do maksimum niemetaforyczne możliwości konsumpcji, które stwarza turystyka kulinarna²⁸, pochłaniając w finale cały zapas cebularzy ulicznego lubelskiego sprzedawcy.

Cebularz tylko pozornie jest błahym symbolem. Dla podróżników kosmicznych jest tym, czym dla odkrywców-awanturników kiedyś był na przykład ananas. Niejaki Ligon w XVII wieku, kiedy utracił swoją fortunę, wyruszył szukać szczęścia do Nowego Świata. W ananasiu odnalazł doskonale smaki świata, wszystkie w jednym owocu²⁹.

Czasy, co prawda, się zmieniły, ale w świecie przedstawionym *Miasta narysowanego* funkcję owego ananasa jako trudno dostępnego obiektu pożądania przejmują cebularz lubelski, a Lublin staje się dla podróżników kosmicznych miastem niezwykłym. Warto też nadmienić, że dziś ananas jest np. żywym symbolem portugalskiego regionu autonomicznego Azorów tak, jak cebularz wiązany jest z Lublinem. Owoc ten zmienia nawet miejscową kuchnię serwowaną turystom, wzbogacając smakiem tradycyjne hamburgery, tak jak lubelski cebularz ewoluuje do wersji *de luxe* podawanej w restauracjach z niecodziennymi dodatkami (il. 3).



Il. 3. Cebularz *de luxe*

APETYTY NA WIĘCEJ

Miasto narysowane nie tylko jedzeniem stoi, więc jako komiksowi turyści możemy konsumować ten świat również metaforycznie: „Metafora konsumowania [...] świata [obejmuje także konsumowanie – przyp. J.J.]:

²⁷ Ibidem, s. 359–361.

²⁸ Ibidem, s. 362.

²⁹ Zob. ibidem, s. 356.

krajobrazu, ludzi, zabytków, wszystkich atrakcji oferowanych przez przemysł turystyczny”³⁰.

W drugiej historyjce *Miasta narysowanego, Inspiracji*, spotkamy postaci żywcem wyjęte z innego komiksu Szcześniaka – z *GadKaszmatka*. Lublin, w którym się tym razem obracają, to „Miasto Inspiracji” z miejskiej strategii promocyjnej³¹. Z parku, w którym rozmawiają – jeden szuka porady, drugi mu jej udziela – wychodzimy w owo miasto; monolog, będący poradą dla przyjaciela, zilustrowany obrazkami Lublina, kończy się słowami: „A wystarczy spojrzeć na to niebo. / Na to miasto. / Tu masz wszystko”³² (idea tego „wszystkiego” przekłada się na fragmentaryczność *Miasta narysowanego*, które zostaje pokazane w zróżnicowanych odsłonach). Po przyjacielskiej poradzie, znajomy szukający inspiracji zostaje wyrwany z zamyślenia przez kogoś, kto każe mu „wyskakiwać z hajsu”. Od słowa do słowa okazuje się, że panowie „skądś” się znają i cały incydent kończy się pożyczką, a nie rozbojem. Zdarzenie, do jakiego mogło dojść kiedyś na ulicach Lublina, zostaje tutaj opowiedziane w stylu wcześniejszego komiksu Szcześniaka, co wprowadza do projektu lubelskiego drugi wymiar translinearności – tym razem między różnymi komiksami tego samego autora.

Zauważmy, że Szcześniak bardzo szybko z gwiazd (*Misja*) schodzi na ulicę, próbuje wmieszać się w tłum, a nie patrzeć z góry, czego swoistym dopełnieniem jest konkluzja trzeciego rozdziału pt. *Życie*³³. Monolog bohatera sprowadza się w tej historii do tego, że czasami bardziej interesują nas obce sprawy, niż to, co słycać u naszego znajomego. Na zakończenie prowokacyjnie wykrzykuje przewrotną konkluzję: „żyj życiem świata i lej na swoją działkę!”³⁴. W kierunku odwrotnym do jego uzewnętrznionego prowokacyjnego toku rozumowania podąża obrazowanie: zaczyna się od widoku gwiazd, następnie, kiedy powoli od tego ujęcia się oddalamy, widok

³⁰ Ibidem, s. 359.

³¹ Zob. Lublin – Miasto Inspiracji, <https://miastoinspiracji.lublin.eu/#programy-inspiracji> (dostęp 16.10.2022).

³² D. Szcześniak (rys. i scen.), *Inspiracja*, w: D. Szcześniak et. al., *Miasto narysowane*, op. cit., s. 8.

³³ D. Szcześniak (scen. i rys.), *Życie*, w: D. Szcześniak et. al., *Miasto narysowane*, op. cit., s. 14–16.

³⁴ Ibidem, s. 16.

zmienia się w coś na kształt kuli ziemskiej, by potem stać się okiem mówiącej do nas postaci, która stopniowo nam się ujawnia, by na końcu, gdy ją widzimy w pełnej krasie, wykrzyzczyć wspomnianą konkluzję. Oczywiście nasz bohater ma życzenie odwrotne do tego prowokująco zwerbalizowanego. Szczęśniak wraca do konceptu oddalania – zbliżania, wykorzystanego zarówno w *Misji*, jak i w *Inspiracji*, w których operował zbliżeniem na szczegól. Tym razem obrazowanie działa jak odjazd kamery, który ujawnia nam ogląd niby z daleka, ale jednak z bliska. Skupienie na małych sprawach – tym też jest projekt innych komiksów o Lublinie.

*Kuba*³⁵ z kolei opowiada historię kawki Kuby, działającej na osiedlu Nałkowskich. Szczęśniak głosami anonimowych lublinian powtarza to, co kawka Kuba, „lokalny pupil”, wyprawia: „Nie boi się nikogo, skubaniec. Kradnie pieniądze, pali papierosy, wyżera kaszę i jabłka na straganach”, „Nie pali, tylko rozdziobuje. Jest przeciwnikiem palenia!”, „Czasem wskoczy komuś na samochód albo na lusterko i odjeżdża”, „Lubi dziobać ludzi po nogach. Jego pasją jest łapanie za sznurówkę”³⁶. Warto podkreślić, że są to głosy mieszkańców, ale wizualnie nie są one przypisane żadnemu konkretnemu człowiekowi. Kolejne kadry pokazują okolicę, w której Kuba funkcjonuje; w przestrzeni tej dymki z tekstem unoszą się jak jeden wspólny głos miasta.

Częściowo powyższe rewelacje na temat Kuby potwierdza portal Lublin112.pl³⁷. W *Mieście narysowanym* w intrygujący sposób do historii ptaka odnosi się narysowana przez Kasię Babis historyjka o legendach. W niej, po klasycznej legendzie o pochodzeniu nazwy Lublin i jego herbu z kozłem, narrator sugeruje, że i kawka Kuba może zasilić legendarium lubelskie, a gdy dzieci protestują, że to żadna legenda, poucza je: „Posłuchajcie dzieciaki, coś ważnego wam powiem. Niech ten morał na zawsze pozostanie wam w głowie. Bo legendę, nim się zdąży narodzić, trzeba prawdą na początku podbudować, obłożyć”³⁸. Historia Kuby ma zatem wszelkie podstawy

³⁵ D. Szczęśniak (scen. i rys.), *Kuba*, w: D. Szczęśniak et. al., *Miasto narysowane*, op. cit., s. 17–20.

³⁶ Ibidem, s. 18–19.

³⁷ Lublin112.pl, *Kradnie paczki, pieniądze i papierosy. Zobaczcie Kubę, super kawkę*, <https://www.lublin112.pl/video-kradnie-paczki-pieniadze-papierosy-zobaczcie-kube-super-kawke/> (dostęp 16.10.2022).

³⁸ K. Babis, *Legendy*, w: D. Szczęśniak et. al., *Miasto narysowane*, op. cit., s. 52.

ku temu, by stać się lokalną (miejską?) legendą powtarzaną w zróżnicowanych wersjach w zależności od narratora.

Konkluzja opowieści *Kuba* przypisuje ptakowi rolę obserwatora miasta: „On wlatuje ponad to miasto i widzi je całe. / Bez tajemnic. / Ma na oku cały Lublin”³⁹ – co ciekawie, rezonuje z głosem jednego z mieszkańców, którzy Kubę znają: „Niby się kumplujemy, ale pod koniec dnia my na piechotę idziemy do domu”⁴⁰. W studiach nad miastem Michel de Certeau przeciwstawia panoramicznemu patrzeniu na miasto z góry (horyzont Kuby) patrzenie z poziomu chodnika (horyzont Szcześniaka)⁴¹. Szcześniak nie ucieka w swoich przedstawieniach Lublina od codzienności, on jej szuka i znajduje, przecząc temu, że rytmu miasta nie da się ująć w słowa i obrazy, co stwierdzał de Certeau⁴². Nie jest przy tym zwykłym rejestratorem tych opowieści, ale ich autorem i uczestnikiem. Forma komiksowa podsuwa mu rozwiązania uchwycenia pulsu Lublina w jego przyziemnych szczegółach, które łączą się często z dalszą i bliższą historią miasta. My jesteśmy publicznością tak przedstawionej, niecodziennej czasami codzienności Lublina. Oko Kuby krążącego gdzieś wysoko z pewnością nie widzi tych szczegółów, które zdoła zarejestrować Szcześniak. A jeśli Szcześniak w *Mieście narysowanym* coś przeoczy, to nie dlatego, że jest ślepy na małe zmiany, ale dlatego że *Miasto narysowane* jest albumem, zamkniętą całością, w której nie może zmieścić się cały Lublin. Zwróćmy jednak uwagę, że i tak owo miasto narysowane wykracza poza swą fizyczną przestrzeń i materializuje się w legendach, historii i ludziach. W porządku translinearnej lektury realizuje ideał miasta niekończących się opowieści w kilku fizycznych nośnikach (komiksach).

Intrygującym połączeniem fizycznej przestrzeni i niematerialnych idei jest pokazanie w projekcie lubelskim Festiwalu Otwartych Podwórek. *Festiwal*⁴³ to migawki z przygotowań do tego miejskiego festiwalu oraz

³⁹ D. Szcześniak (scen. i rys.), *Kuba*, op. cit., s. 20.

⁴⁰ Ibidem, s. 19.

⁴¹ O. Frahm, *Every Window Tells a Story: Remarks on the Urbanity of Early Comic Strips*, w: *Comics and the City. Urban Space in Print, Picture and Sequence*, J. Ahrens, A. Meteling, New York–London 2010, s. 33.

⁴² Ibidem.

⁴³ D. Szcześniak (scen. i rys.), *Festiwal*, w: D. Szcześniak et. al., *Miasto narysowane*, op. cit., s. 21–30.

z jego przebiegu. Najpierw widzimy postać robiącą coś z desek. Nie wiemy, kim jest. Następnie patrzymy na budzące się starobronowickie podwórka i mieszkańców, szykujących się na przyjęcie gości. „Festiwal otwartych podwórek się rozpoczyna. / W mrocznych zaułkach... / w ciemnych bramach... / ...nad zaniedbanymi murami osiedlają się artyści”⁴⁴. Dobór słów nie jest tutaj przypadkowy, gdyż artyści „osiedlający się” na jeden dzień na podwórkach stają się współmieszkańcami dzielnicy, sąsiadami („Najprostsza definicja sąsiada może oznaczać kogoś mieszkającego obok. Najszersza może obejmować całą ludzkość”⁴⁵). Realizuje się tutaj idea sąsiedztwa nie jako miejsca, a stanu umysłu, który osiąga się poprzez interakcje społeczne⁴⁶.

Na zakończenie *Otwartego* („innego komiksu o Lublinie”) „Mała Ania powiedziała [Kasi Pągowskiej – przyp. J.J.], że chciałaby, aby Festiwal Otwartych Podwórek był codziennie”⁴⁷. Mała Ania spontanicznie postuluje więc nie tyle cykliczność tej imprezy, co przeniesienie jej założeń na codzienne funkcjonowanie dzielnicy. Na „częstotliwość i regularność zektnięć”, o których pisze David Sim⁴⁸, czyli tego, co może stać się katalizatorem zmian na skalę lokalną i globalną.

Kolejne migawki z *Festiwalu* to kolejne podwórka, na których coś zaplanowano: pokaz, koncert, opowiadanie bajek na żywo etc. Każda z tych małych przestrzeni to punkt kultury ulokowany na „przyjaznych podwórkach”⁴⁹. Jeśli sięgniemy po *Otwarte*, to możemy dopełnić sobie informacje o tym, „co i kogo właśnie zobaczyliśmy”. Na przykład przejście od opisu w części *Koncepcje i zaskoczenia* do planszy z postacią mówiącą: „Pamiętacie, jak to było rok temu?”⁵⁰ oraz fragment „Złota rączka od wszystkiego”⁵¹ ujawnia nam imię postaci, którą w *Mieście narysowanym* tylko widzimy przy heblowaniu, lakierowaniu i „wy-mie-rza-niu”. To Filip, którego poznajemy

⁴⁴ Ibidem, s. 23.

⁴⁵ D. Sim, *Miasto życzliwe. Jak kształtować miasto z troską o wszystkich*, przeł. K. Dec, W. Mincer, Kraków 2020, s. 32.

⁴⁶ Zob. ibidem, s. 34.

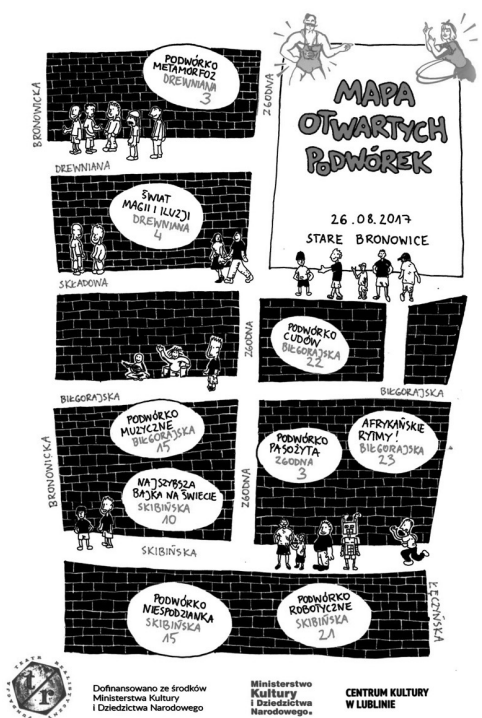
⁴⁷ D. Szcześniak, *Otwarte...*, op. cit., s. 61.

⁴⁸ D. Sim, *Miasto życzliwe...*, op. cit., s. 34.

⁴⁹ D. Szcześniak (scen. i rys.), *Festiwal*, op. cit., s. 30.

⁵⁰ D. Szcześniak, *Otwarte...*, op. cit., s. 12–13.

⁵¹ Ibidem, s. 42.



Il. 4. Czwarta strona okładki *Otwartego...* z rozkładem podwórek w edycji Festiwalu Otwartych Podwórek na Starych Bronowicach w edycji 2017

w *Otwartym* na zdjęciu opatrzonym tytułem „Zanim się otworzą”⁵², czyli na „okładce” pierwszego rozdziału *Otwartego*. Z kolei czwarta strona okładki *Otwartego* pokazuje nam rozkład podwórek w edycji Festiwalu z 2017 roku (il. 4), podczas gdy sam środek odnosi się również do edycji z roku 2016. Idea imprezy zostaje tutaj opisana tak:

Od jesieni 2015 roku ze złą sławą [dzielnicy] walczą animatorzy związani z Punktem Kultury i Teatrem Realistycznym. [...] starają się krok po kroku poprawiać jakość życia mieszkańców i wciągać ich w świat kultury. Celem otwarcia podwórek jest odczarowanie dzielnicy – zaproszenie tych

⁵² Ibidem, s. 2–3.

mieszkańców Lublina, którzy dotychczas drżeli na myśl o odwiedzinach na Starych Bronowicach. W końcu nie taki wilk straszny...⁵³

David Sim w *Mieście życzliwym. Jak kształtować miasto z troską o wszystkich* poświęcił roli podwórka w mieście znaczną część pierwszego rozdziału *Jak budować? Lokalne życie w urbanizującym się świecie*. Według autora:

odgrozione tereny pomiędzy budynkami lub wewnątrz budynków tworzących kwartał mieszkalny zapewniają prywatność i bezpieczeństwo, tak bardzo potrzebne w środowisku miejskim. Fakt, że przestrzeń jest chroniona, fizycznie i wizualnie determinuje jej użyteczność albo jako przedłużenie przestrzeni do życia, albo jako dodatkową, uzupełniającą przestrzeń na inne rodzaje aktywności. Chronione przestrzenie z czasem pozwalają na elastyczność, na zagospodarowanie tymczasowe lub sezonowe oraz przyszłą rozbudowę⁵⁴.

W realiach polskich wewnętrzne podwórka, do których wchodzi się przez bramę, nie zawsze stanowiły taką bezpieczną, oddzieloną strefę. Wręcz przeciwnie, to właśnie w bramach mogło nas spotkać coś niemiłego, gdyż dla ewentualnego napastnika stanowiły one miejsce, w którym jego niegodziwy czyn dokonany zostałby z dala od spojrzeń innych. Zapewne taka łątka przylgnęła do starobronowickich bram i podwórek. Sim zauważa, że „czasem podwórka przekształcane są w brudne składziki albo przestrzeń na wychodki i kontenery na śmieci”⁵⁵ i przestają pełnić funkcję bezpiecznej i bezproblemowej współdzielonej po sąsiedzku przestrzeni dla integracji. Stare Bronowice zdają się jednak być nieprzyjazne przede wszystkim dla ludzi z zewnątrz, a nie samych mieszkańców dzielnicy. Stąd pomysł na Festiwal, który miał zrealizować koncept otwarcia fizycznej przestrzeni podwórek, spotkania ludzi twarzą w twarz oraz ideę otwarcia na poziomie mentalnym.

Jedna z organizatorek edycji Festiwalu z 2017 roku, Iza Gawęcka, obszernie problematyzuje kwestię Starych Bronowic i konieczności podjęcia w tej dzielnicy działań:

⁵³ Ibidem, s. 4.

⁵⁴ D. Sim, *Miasto życzliwe...*, op. cit., s. 35.

⁵⁵ Ibidem, s. 44.

„Bronx” [Stare Bronowice] jest ze swojej natury sąsiedzki i wspólnotowy, co nie zdarza się dziś często. Zmiany mogą być dla dzielnicy dużym zagrożeniem. Zwróć uwagę, że już pojawiają się tu tak zwani czyściciele kamienic. Stajemy przed dylematami podobnymi do tych, które towarzyszą działaniom na warszawskiej Pradze. Działać i zmieniać, licząc się z konsekwencjami w postaci torowania drogi developerom? Czy możemy pozostać biernymi? Na szczęście dostrzegam też trzecią drogę. Jest nią umacnianie mieszkańców we wspólnej walce o swoje prawa. Zaczynamy od kolektywnego posprzątania podwórka, wspólnego dbania o ławeczkę, zrzutki na kwiaty. To dobry początek, bo może sprawić, że w wielu kamienicach będzie się lepiej mieszkało i że będziemy mogli działać solidarnie, bazując na wzajemnej pomocy, której już teraz na Bronowicach nie brak⁵⁶.

Gawęcka zauważa potencjał sąsiedzki Starych Bronowic i proponuje współodpowiedzialność za współdzieloną przestrzeń, a więc zmianę odśrodkową. Działanie postulowane przez aktywistów nie ma polegać na przebudowaniu dzielnicy i pozbyciu się wrośniętych w nią „problematycznych” mieszkańców. Najlepiej potrzeby Starych Bronowic streszcza Filip „złota rączka”. Chodzi o to, żeby zapewnić mieszkańcom warunki do życia, które są ich prawem, a nie przywilejem. Swoje oczekiwania wobec zbliżającego się festiwalu wyraża tak: „Chciałbym, żeby przyszły też osoby spoza dzielnicy. A najbardziej chciałbym, żeby przyszli panowie z miasta, w krawatach i garniturach. Może zastanowiliby się nad tym, że to jest zapomniana część miasta. Mogliby zobaczyć, jaka jest sytuacja bytowa ludzi, którzy tu mieszkają i czasem nie mają wody, toalety, myją się w misce”⁵⁷.

Niektórzy uważają, że Stare Bronowice pozostawiono na pastwę losu, bez inwestycji i modernizacji, aby dzielnica naturalnie się „wyczerpała” i by można było w jej miejsce zbudować nową, szybką. Przypomina to działania, które w kontekście transportu kolejowego Olga Gitkiewicz określiła mianem „wygaszania popytu”⁵⁸. Na podobnej zasadzie można zniechęcić ludzi do mieszkania w danym miejscu: stopniowo pozbawiając je podstawowych funkcjonalności oraz nie inwestując.

⁵⁶ D. Szcześniak, *Otwarte...*, op. cit., s. 4.

⁵⁷ Ibidem, s. 42.

⁵⁸ Zob. O. Gitkiewicz, *Nie zdążę*, Warszawa 2019.

Ludzki i indywidualny wymiar miasta w projekcie lubelskim powraca ze zdwojoną siłą w autobiograficznych *Robaczkach*, w których poznajemy przede wszystkim życie rodzinne Dominika Szcześniaka, zwłaszcza okres wychowywania syna i interakcje z nim⁵⁹. Przestrzeń Lublina jest tutaj tłem: pewne lubelskie miejscówki zidentyfikujemy bez problemu (Krakowskie Przedmieście), inne z pewnym wysiłkiem (np. Chatkę Żaka w rozdziale *Ciebie też*), jeszcze inne bezpośrednio (np. Dom Kultury Lubelskiej Spółdzielni Mieszkaniowej przy ul. Wallenroda 4a poprzez szyld na nim), a znajdują się i takie, które tylko ogólnie określimy, pod warunkiem, że wcześniej w nich byliśmy (np. widok z balkonu mieszkania przy ul. Tatarakowej). Nie wynika to z niedostatków warsztatowych Szcześniaka jako rysownika. W *Robaczkach* na plan pierwszy wysuwają się bowiem relacje ojca i syna, a także interakcje z innymi mieszkańcami miasta, przyjaciółmi, znajomymi, a nie potrzeba dokładnego dookreślenia miejsc, w których te interakcje zachodzą. Z życia całej dzielnicy w *Otwartym* przechodzimy do obserwacji życia jednej rodziny w *Robaczkach*. Z podwórka wchodzimy do mieszkania tytułowych „robaczków”, gdzie poznajemy codzienne funkcjonowanie rodziny scenarzysty i rysownika komiksów. Lubelska przestrzeń została w *Robaczkach* przedstawiona jako uniwersalna przestrzeń miejska – żadna z historyjek nie zawiera lokalizacyjnej informacji w stylu „Lublin, rok 2014” (takie pojawiają się w *Mieście narysowanym*), aby pokazać uniwersalne ludzkie troski. Akcja rozgrywa się w lubelskiej przestrzeni, która nie musi zostać bezpośrednio dookreślona.

Takie translinearne wyjście poza zawartość *Miasta narysowanego* i *Otwartego*, aby spędzić czas z „robaczkami”, wprowadza do projektu lubelskiego i pokazywanej w nim codzienności elementy bardzo intymne. Lekcja, którą daje Szcześniak-tata Szcześniakowi-synowi o tym, żeby nie

⁵⁹ Odsyłam w tym miejscu po dokładną analizę tego tytułu do dwóch recenzji, które dotyczą połączonych ze sobą komiksów *Hej, Misiek!* i *Robaczki* oraz do wywiadu ze Szcześniakiem w serwisie Polter.pl. Zob. J. Jankowski, *Hej, Misiek! Mamy wywiad! Wywiad z Dominikiem Szcześniakiem* [i Michałem Szcześniakiem], Polter.pl, <https://polter.pl/komiks/Hej-Misiek-Mamy-wywiad-c27732> (dostęp 16.10.2022); idem, *Nie deptajcie robaczków!*, Polter.pl, <https://polter.pl/komiks/Robaczki-c28394> (dostęp 16.10.2022); idem, *Tata, a to dziecko powiedziało, że jego tata powiedziało...*, Polter.pl, <https://polter.pl/komiks/Hej-Misiek-c27096> (dostęp 16.10.2022).

deptać robaczków, jasno określa rolę szacunku do innych. Tak do zwierząt, jak i do ludzi, którzy tworzą codzienność miast. W *Wariacie* Szcześniak mówi do spotkanej na spacerze z dzieckiem mamy: „Od tygodni tłumaczę mojemu dziecku, żeby szanował każde stworzenie, żeby nie rozpoławiał dżdżownic i nie rozdeptywał robali. I kiedy mały koleżka zaczyna już obczajać, pani nagle wyskakuje ze swoim zabijaniem robaków. Serio?”. „Pan jest jakimś wariatem” – odpowiada kobieta. „Ja wariatem?”⁶⁰ – dziwi się Szcześniak. W *Robaczkach* pokazany zostaje ostatni (a może pierwszy?) poziom codzienności.

Elementem, który łączy *Miasto narysowane* z innymi komiksami o Lublinie, jest też motyw spaceru. O ile jednak spacer po *Mieście narysowanym* to widokówki Lublina z przejścia deptakiem przez Krakowskie Przedmieście do placu Łokietka, po drodze „kuknięcie” w ulicę Kozią, zagłębienie się w Stare Miasto z finiszem przy Trybunale Koronnym⁶¹ (il. 5), o tyle spacer w *Robaczkach* to zestawienie beztroskiej zabawy Miśka z migawkami wymiotującego bezdomnego, klnących na ławce „ziomali” popijających piwo oraz dzieciaków „bawiących się w gwałcenie”⁶². W takiej codzienności zderzają się ze sobą skrajne elementy rodzinnej beztroski i nieprzyjaznego otoczenia.

Z kolei *Bronx* to podróż po Starych Bronowicach: po parku i ulicach, do których powracamy jeszcze w *Kryminale*⁶³. W samym *Bronxie* Szcześniak znów sięga po technikę, którą zastosował w *Kubie*: prawie wszystkie wypowiedzi są anonimowe i umieszczone w dymkach, dla których tłem jest miasto. Park Bronowicki zostaje tutaj opisany jako miejsce niebezpieczne, z którym należy coś zrobić, którego oblicze trzeba zmienić. Z kolei w *Najlepszych komiksach z Bronxu* Oliwia Nogał narysowała historię walki o tenże park, do którego zniszczenia trwają przygotowania⁶⁴. Park zlikwidować chcą Supermotor i Wielkowariat, a w obronie stają Piorulodo

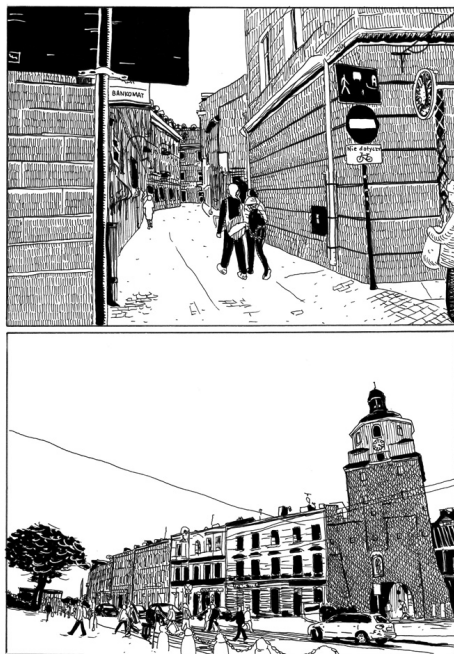
⁶⁰ D. Szcześniak (scen. i rys.), *Robaczki*, Warszawa 2015, s. 35.

⁶¹ D. Szcześniak (scen. i rys.), *Spacer*, op. cit., s. 31–35.

⁶² D. Szcześniak (scen. i rys.), *Robaczki*, op. cit., s. 54–55.

⁶³ D. Szcześniak (scen. i rys.), *Kryminał*, w: D. Szcześniak et. al., *Miasto narysowane*, op. cit., s. 36–41, 45–48.

⁶⁴ O. Nogał (scen. i rys.), *bez tytułu*, w: *Najlepsze historie z Bronxu*, Lublin 2017, s. 12–16.



Il. 5. „Widokówki” Lublina z historii *Spacer z Miasta narysowanego*

i Piesostwór (il. 6), którzy ostatecznie ratują to miejsce. Prawdziwe zakusy na przeorganizowanie parku stają się kanwą do stworzenia historyjki o przestrzeni, w której żyje i którą zna autorka. Codziennosc zostaje przetworzona przez superbohaterski filtr.

W *Kryminale* z kolei znajdziemy łącznik z *Otwartym* w postaci refleksji na temat tego, jak znaczne inwestycje w Stare Bronowice mogą zmienić ich charakter:

Gdyby na tę dzielnicę spadł deszcz pieniędzy i można byłoby wszystkie te budynki odnowić, cena metra kwadratowego byłaby jedną z wyższych w mieście, a jakość życia na tych niewielkich ulicach stałaby się nieporównywalnie wyższa. / Tylko równocześnie Bronowice straciłyby swój niepowtarzalny charakter. / A przynajmniej stałyby się on trudniej dostrzegalny⁶⁵.

⁶⁵ D. Szcześniak (scen. i rys.), *Kryminał*, op. cit., s. 48.



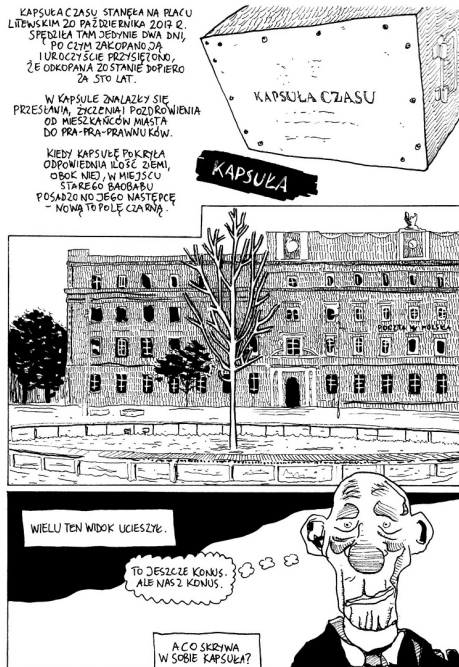
Il. 6. Walka w obronie Parku Bronowickiego, czyli Supermotor i Wielkowariat kontra Piorulodo i Piesostwór

Dla spraw lokalnych i codziennych ważna jest też historia 130-letniej topoli czarnej (popularnego „baobabu”), którą poza dziewięcioma rozdziałami numerowanymi w *Mieście narysowanym* zilustrował Marcin Rustecki⁶⁶ Związek emocjonalny mieszkańców z drzewem – zarazem symbolem przyrody i elementem przestrzeni miejskiej – które dla mieszkańców stanowiło stały punkt odniesienia, jest uniwersalnym motywem. Na przykład w komiksie *As palavras da velha árvore* (pol. „Słowa starego drzewa”), który Altino Nobre Cawape Chindele narysował do słów Rity Vileli, drzewo ucieleśnia ważną w kulturze afrykańskiej przestrzeń odpoczynku, nauki i refleksji⁶⁷. Podobną przestrzenią była dla lublinian topola czarna zwana pieszczotliwie „baobabem”.

⁶⁶ D. Szcześniak (scen.), M. Rustecki (rys.), *Baobab*, w: D. Szcześniak et. al., *Miasto narysowane*, op. cit., s. 57-60.

⁶⁷ Por. J. Jankowski, *BDLP, czyli zamknięty obieg komiksowy. Rzecz o próbie promocji autorów PALOP w obiegu fanzinowym*, „Zeszyty Komiksowe” 2021, nr 32, s. 100-109.

Historia lubelskiego „baobabu” translinearnie połączy się w „projekcie lubelskim” tym razem w porządku intratekstualnym: w zakończeniu *Miasta narysowanego* czytamy o *Kapsule*, w której „znalazły się przesłania, życzenia i pozdrowienia od mieszkańców miasta do pra-pra-prawnuków”⁶⁸. Ową kapsułę zakopano obok następczyni „baobabu” (il. 7) w 2017 roku, a zostanie odkopana w roku 2117.



Il. 7. Nowy „baobab”

Z powyższych przykładów jasno wynika, że *Miasto narysowane* spełnia funkcję hubu, do którego dążą „inne komiksy o Lublinie”. Warto jednak rozważyć w czytaniu translinearnym jeszcze inne połączenia, istotne dla

⁶⁸ D. Szcześniak (scen. i rys.), *Kapsuła*, w: D. Szcześniak et. al., *Miasto narysowane*, op. cit., s. 77.

projektu lubelskiego ze względu na dopełnianie informacji zbieranych podczas tej swoistej komiksowej turystyki:

- porównanie historii rysowanej przez Rafała Trejnisa w *Mieście narysowanym* o woźnym Janie Gilasie, który zginął w 1939 podczas wynoszenia z budynku niewybuchu, z historią *Bohaterski woźny* Sebastiana Jakubczaka z *Historii osadzonych* (codzienna pamięć o prawdziwych bohaterach miasta);
- porównanie historii *Kamień*, rysowanej w *Mieście narysowanym* przez Rafała Trejnisa, z historią *Kamień nieszczęścia. S.T. Bronx Mańka!* Mariusza Kucharskiego z *Historii osadzonych* (klasyczna legenda miejska w różnych odsłonach o kamieniu obwinianym o różne nieszczęścia przydarzające się lublinianom; historia opowiedana turystom odwiedzającym Lublin);
- ułożenie historii Bronixona, fikcyjnego obrońcy Starych Bronowic, z fragmentów rozrzuconych pomiędzy *Miastem narysowanym* i *Najlepszymi komiksami z Bronxu* (codziennosc, o którą walczy fikcyjny superbohater; podobny motyw jak w przypadku obrońców Parku Bronowickiego).

Szcześniak otwiera *Miasto narysowane* historią, która rozgrywa się daleko, w kosmosie, ale bardzo szybko schodzi na ulicę, między zwykłych lublinian. Jeśli zdecydujemy się czytać ten komiks wraz z „innymi komiksami o Lublinie” w porządku poszukiwania translinearnych związków, wówczas staną się one dla nas wyjaśnieniem i uszczegółowieniem motywów kalejdoskopowo złożonych przez Szcześniaka w *Mieście narysowanym*. Jednak „zejście na ulicę” u Szcześniaka odbywa się nie tylko za sprawą sklejek elementów fabularnych, ale także poprzez funkcję, jaką mają spełniać realizowane i współrealizowane przez niego publikacje.

MIASTO WIELOFUNKCYJNE

Zmieniają się narzędzia rozumowania i społeczeństwo coraz rzadziej bywa ukazywane w postaci skomplikowanej maszyny lub quasi-organizmu, coraz częściej jako gra na serio, dramat potoczny lub tekst złożony z zachowań⁶⁹.

Clifford Geertz

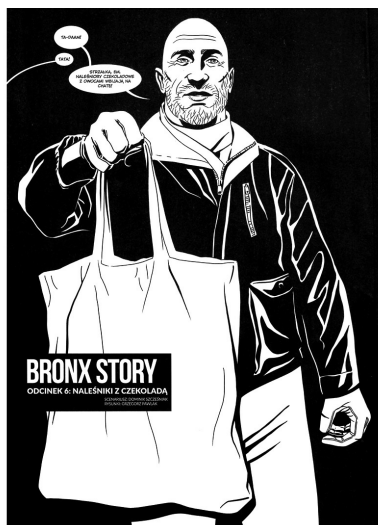
W poprzednim fragmencie zasugerowałem niektóre połączenia „innych komiksów o Lublinie” z *Miastem narysowanym*. Translinearne czytanie komiksów umożliwia przypisanie każdemu tytułowi, który wchodzi w skład takiego układu, funkcji dopełniającej. Ponieważ tylko *Miasto narysowane* na czwartej stronie okładki wskazuje „inne komiksy o Lublinie”, naturalnie staje się ono punktem wyjścia do innych lektur. Dla większości czytelników oczywiste jest czytanie tych albumów jako osobnych całości, ale kiedy zna się już zawartość ich wszystkich, to warto czytając poszczególne rozdziały *Miasta narysowanego* przy drugiej lekturze przerywać czytanie danego komiksu, aby dopełnienie danego rozdziału doczytać w innym tytule, a następnie wrócić do lektury „głównego” komiksu.

Istnieją także dalsze dopełnienia *Miasta narysowanego*, wykraczające poza pięć czytanych na potrzeby tego tekstu przeze mnie komiksów. Głównym łącznikiem pozostaje w nich miasto:

1. Częścią albumu *Pętla* (scen. Dominik Szcześniak, rys. Rafał Trejnis, Marcin Rustecki, Grzegorz Pawlak) jest rozgrywająca się na Starych Bronowicach oraz czasami szerzej w wybranych innych lokacjach Lublina – *Bronx story*. Charakterystyczne napisy tytułowe z tytułem głównym oraz tytułem odcinka (il. 8), które pojawiały się w wersji drukowanej m.in. w „Dzielnicowce”, w wersji albumowej znikły (znikły też tytuły epizodów rysowanych przez Marcina Rusteckiego, którymi opatrzone były rozdziały publikowane m.in. w „Zeszytach Komiksowych”), ale nie znikł stąd Lublin jako scenografia tej linii narracyjnej; ten współczesny Lublin jest tak sugestywny, że odwraca uwagę niektórych recenzentów⁷⁰ od innych płaszczyzn czasoprzestrzennych, na których rozgrywa się akcja komiksu, a warto

⁶⁹ C. Geertz, *O gatunkach zmaconych: nowe konfiguracje myśli społecznej*, przeł. Z. Łapiński „Teksty Drugie” 2019, nr 2, s. 117.

⁷⁰ Lubię Komiksy, *Pętla – #451 prezentacja i opinia*, Youtube, 8.10.2022, https://www.youtube.com/watch?v=Qy__T8BKAtc (dostęp 16.10.2022).



Il. 8. Charakterystyczne napisy tytułowe z tytułem głównym oraz tytułem odcinka w historii *Bronx story*, które z wydania albumowego w *Pętli* usunięto

jednak uważnie śledzić takie detale jak np. współrzędne, które pojawiają się w „linii przyszłości” – one również zaprowadzą nas do Lublina, a dokładnie na łąkę nad Bystrzycą:

Łąka nad Bystrzycą to jedno z najpiękniejszych miejsc nie tylko na Starych Bronowicach, ale i w całym Lublinie. Warto tu przyjść, by zobaczyć piękną panoramę Starego Miasta. To miejsce lubiane przez wszystkich, punkt spotkań. Znajdują się tu: plac zabaw, BronoPark zaprojektowany przez dzieci i młodzież spotykającą się w Punkcie Kultury i grill z wiatą, przy którym zawsze można kogoś spotkać, ścieżka rowerowa. Kiedyś młodzież biegała tu po drzewach »szkolnego ogrodu« i wędrowała w wydeptanych wśród nadrzecznych traw ścieżkach-tunelach. Dziś trawy są koszone, ale dzieciaki nadal budują tu bazy i kąpią się w rzece, co nie jest bezpieczne. Łąka jest pięknym i niepowtarzalnym miejscem, skarbem Starych Bronowic. Dla mieszkańców najważniejszym jest, by pozostała ona terenem bez zabudowy, rekreacyjnym⁷¹.

⁷¹ A. Duda-Jastrzębska, M. Nazaruk-Napora (tekst), K. Sularz (rys.), *Mapa sentymentalna Starych Bronowic*, Lublin 2017.

2. W *Ksionzu* (scen. D. Szcześniak, rys. M. Rustecki) niektóre lokacje sprawiają wrażenie przetworzonych lubelskich widoków.

3. *Spacer* Macieja Pałki i Karola Konwerskiego pokazuje Lublin, którym w lipcu 1939 roku szli po szkolny mundurek tata i mały Henio Żytomierski. Henio zginął podczas okupacji, ocalało po nim zdjęcie jego oraz zdjęcia przedwojennego Lublina, które Pałka przetworzył na rysunki i które można porównać z widokówkami ze *Spaceru* po współczesnym *Mieście narysowanym*.

4. *Kamień* (rys. R. Trejnis), w którym Bern i Mikołaj z serii *Fotostory* zwiedzają Lublin, odsyła nas na miejskie poszukiwania śladów lubelskich (choć może i zamojskich) w tymże właśnie komiksie⁷².

5. Mapy sentymentalne Starych Bronowic oraz ulicy 1 Maja i jej okolic, wykonane przez Lubelską Grupę Badawczą mówią o tym, jak historia Lublina trwa w dzisiejszych czasach.

Lublin w różnych translinearnych wariantach czytelniczej podróży czaso-przestrzennej jawi się jako miasto złożone i wielofunkcyjne. Przy okazji *Robaczków* wspominałem, że jedna z rodzicielskich lekcji, których Szcześniak-tata udziela Szcześniakowi-synowi dotyczy szacunku do istot mniejszych, niezauważanych, nienarzucających się swoją egzystencją, a które przecież gdzieś obok nas i z nami żyją. W ten sposób funkcjonują w mieście także ci, których choć coś zepchnęło na margines, to nadal są częścią miejskiej codzienności. O nich przypominają opisywane już powyżej *Otwarte*, *Historie osadzone* oraz *Najlepsze komiksy z Bronxu*.

Otwarte jest reportażem wzbogaconym o zdjęcia i plansze komiksowe, realizującym przy tym w szczególnie sposób formułę reportażu jako gatunku zmaczonego⁷³. Reportaż Szcześniaka sięga po wywiady oraz dokumentację zdjęciową i rysunkową. Wszystkie te narzędzia służą mu do rejestracji życia miasta. Nie wszystkie jednak do obiektywizacji reportażowej, gdyż subiektywizujące są zdjęcia (dobór kadru, poza którym zawsze jest „coś jeszcze”), ich wybór (dlaczego te, a nie inne?) oraz plansze komiksowe (operowanie kadrami oraz indywidualny styl rysunkowy). *Otwarte* przypomina więc

⁷² Więcej na temat analizy *Fotostory* zob. J. Jankowski, *Exit through the emigracja, czyli Fotostory inne niż w „Bravo”*, „Zeszyty Komiksowe” 2019, nr 27, s. 121–126.

⁷³ Zob. C. Geertz, *O gatunkach zmaczonych: nowe konfiguracje myśli społecznej*, „Teksty Drugie” 2019, nr 2, s. 113–130.

gatunek zmacony głównie poprzez wykorzystane formy i sfunkcjonalizowanie jej składowych w strukturze reportażu: zdjęcia służą za okładki rozdziałów, zawsze zawierają tytuł, łączą swoją zawartość z przekazem tekstu, ale także wskazują na chronologię wydarzeń; plansze komiksowe zastępują lub dopełniają opis słowny, choć płynność przejść między obrazem i tekstem nie jest priorytetem. Najważniejsze jest to, że otwarta forma, nomen omen, *Otwartego* odzwierciedla nie tylko różnorodność miasta, ale i wiąże swoją strukturę z dzielnicą jako symbolem-miniaturą „miasta życzliwego”, którego jednym z wyznaczników jest właśnie otwartość: „Miasto życzliwe, czyli jakie? [...] To miasto, które zaprasza. Serdeczne, otwarte, dostępne, przenikalne”⁷⁴. Przypomnijmy, że mieszkańcy Starych Bronowic chcieliby, żeby Festiwal Otwartych Podwórek „był codziennie”, a nie tylko raz do roku. Słowa, które padają w konkluzji rozdziału *Festiwal Miasta narysowanego* – „Otwarte. / Wystarczy wejść i powiedzieć: / Dzień dobry!”⁷⁵ – odpowiadają idei „miasta życzliwego”, które powinno takie być każdego dnia. Aktywizacja poprzez sztukę, która jest treścią festiwalu pokazanego w *Otwartym*, to realizacja założeń „walki o ulice”, polityki Janette Sadik-Khan, czyli małych działań i kampanii społecznych, aby odzyskać miasto dla ludzi⁷⁶.

Najlepsze komiksy z Bronxu nie opowiadają o projekcie aktywizacji artystyczno-kulturowej, tak jak *Otwarte*, ale same w sobie są namacalnym efektem takiej aktywizacji. To:

nic innego, jak najciekawsze, najfajniejsze i najbardziej odlotowe historyjki obrazkowe z lubelskich Starych Bronowic. Skąd się tam wzięły, zapytacie? Otóż od niemal roku [2016 – przyp. J.J.] krótkie komiksy tworzone są przez uczestników warsztatów komiksowych, odbywających się co tydzień w Punkcie Kultury na ulicy Skibińskiej 21⁷⁷.

⁷⁴ D. Sim, *Miasto życzliwe. Jak kształtować miasto z troską o wszystkich*, op. cit., s. 25.

⁷⁵ D. Szcześniak, *Otwarte...*, op. cit., s. 30.

⁷⁶ J. Sadik-Khan, S. Solomonow, *Walka o ulice. Jak odzyskać miasto dla ludzi*, przeł. W Mincer, Kraków 2017.

⁷⁷ D. Szcześniak, *Najlepsze komiksy z Bronxu!*, w: *Najlepsze komiksy z Bronxu*, Lublin 2017, s. 1.

Komiksy, które trafiły na karty tej publikacji mieszają codzienność twórców i twórczyni z ich wyobraźnią:

W niniejszej antologii powarsztatowej znalazło się miejsce zarówno dla utworów, w których nacisk położony jest na dobre wychowanie, ochronę środowiska i walkę z niegodziwością wszelaką, jak i na opowieści o Smerfach-kominiarzach, wampirach, księżniczkach i przedziwnie ponazywanych stworach. Dziecięca wyobraźnia, skrywana pod bezmiarem kresek porozrzucanych na planszy, jest niesamowita⁷⁸.

Przykładem takiej kreatywnej fuzji jest wspomniana wcześniej historia obrony Parku Bronowickiego przez superbohaterów powołanych do życia przez uczestniczkę warsztatów.

Podobnie jak *Najlepsze komiksy z Bronxu*, tak i *Historie osadzone* pokazują efekty projektu społecznego, a nie problematyzują założenia samego działania. W tym przypadku projekt był realizowany nie z dziećmi, a z osadzonymi w lubelskim Areszcie Śledczym przy ulicy Południowej 5. Porucznik Rafał Paczos we wstępie do albumu pisze:

choć niektórym z czytelników tego wydawnictwa powiązanie tworzenia komiksu z pracą resocjalizacyjną może wydać się karkołomne, to zapewniam Państwa, że takie zależności istnieją. Bardzo szeroko opisują to wybitni znawcy i badacze tego zjawiska, jakimi są J. Florczykiewicz, M. Konopczyński czy też L. Oytka. Piszą oni m.in. o tym, że kontakt ze sztuką i samo jej tworzenie wspomaga proces osiągnięcia wewnętrznej i zewnętrznej harmonii oraz w sposób społecznie akceptowany stwarza możliwość rozładowania nagromadzonych negatywnych emocji. Sztuka to też rozwój wrażliwości estetycznej. Pozwala stymulować zmysły i wyobraźnię, a jej tworzenie często wiąże się z nabywaniem bądź doskonaleniem umiejętności manualnych, uczy skupienia i cierpliwości, wskazuje alternatywne metody spędzania czasu wolnego i wiele, wiele więcej⁷⁹.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ R. Paczos, *Wstęp*, w: *Osadzeni z Aresztu Śledczego przy ul. Południowej 5 w Lublinie (scen. i rys.)*, *Historie osadzone. Antologia więziennych komiksów o Lublinie*, Lublin 2017, s. 1.

Warsztaty tworzenia komiksów były w tym przypadku połączone z obchodami 700-lecia Lublina, co przekładało się na wykłady o historii miasta dla osadzonych, którym projekt w pewnym sensie pozwalał na chwilę znów stać się częścią lokalnej społeczności. Z ich perspektywy jednocześnie stał się również rodzajem eskapizmu, ucieczki w światy wymyślone na podstawie legend (m.in. o powstaniu nazwy miasta i jego herbu, o cebularzu, o kamieniu nieszczęścia, o czarnej łapie, o powstaniu kościoła bernardynów, o powstaniu browaru Perła), historii lubelskich (o woźnym Janie Gilasie, o ucieczce z Majdanka) czy własnych doświadczeń i wspomnień. Ów eskapizm należy postrzegać w kategoriach opisanych przez Rocco Versaciego: nie jako rozciągnięty w czasie moment czystego hedonizmu, a jako chwilę zagłębienia się w światach wymyślonych⁸⁰, które w tym konkretnym przypadku pozwoliły wyrwać się na moment z trudnej codzienności aresztu.

KONKLUZJE

Translinearne czytanie pozwala odbiorcom tworzyć własne układy interpretacyjno-dopełniające. Zaproponowane przeze mnie odczytanie miasta z projektu lubelskiego zapewnia doświadczenie lektury, która przybliży nas do Lublina w tradycyjnej dla miast różnorodności. Łączy ona w sobie wątki codzienności i legend, przetwarzane w różnych formach: od dziennikarskiej rejestracji po artystyczną wyobraźnię. Lublin narysowany tworzą bohaterowie dawni i współcześni, prawdziwi i zmyśleni. Czasami zwiedzamy Lublin narysowany w fabułach od A do Z wymyślonych, czasami naszymi przewodnikami są lublinianie ze Starych Bronowic, innym razem osadzeni z zakładu karnego. Czasami autorzy-przewodnicy uciekają w twórcze działanie, czasami zaczarowują swoją codzienność fikcją z Lublinem związaną. My natomiast, jako czytelnicy-turyści, konsumujemy ten Lublin w formie komiksów.

Izabela Kotlarska w *O rozważaniach folklorystycznych nad komiksem* przywołuje taką oto myśl:

Andrzej Osęka na łamach „Kultury” pisał w 1975 roku: „Wyobraźnia komiksów pozostaje sensu stricto ludowa: łączy bez trudu humor i lirykę, w każdej

⁸⁰ R. Versaci, *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature*, London–New York–New Delhi–Oxford–Sydney 2007.

chwili gotowa bez żadnych wahań kojarzyć wszystko ze wszystkim [...]. Mieszają się tu jak na jarmarku zabawki, dewocjonalia, rzeczy tandetne z fałszywego złota i piękne, zrobione z byle czego”⁸¹.

Translinearne czytanie *Miasta narysowanego* i „innych komiksów o Lublinie” rysuje przed nami takie właśnie miasto jako przestrzeń skojarzenia „wszystkiego ze wszystkim”. Miasto zostaje opowiedziane w mnogości elementów je tworzących, ale także w gatunkowej i estetycznej różnorodności. Takie właśnie miasto E.B. White porównywał do wiersza⁸². Natomiast Dominik Szczesniak, udzielający się przy wszystkich pozycjach z projektu lubelskiego, takie miasto narysował / zlecił narysować i opowiedział je nam sam lub we współpracy z innymi jego mieszkańcami. Wszystkich ich napędzało to poczucie przynależności, które David Sim uznaje za element „miast życzliwych”:

Poczucie przynależności manifestuje się w dumie z własnego miasta, poszczególnych miejsc i lokalnych bohaterów, obiektów publicznych, parków i promenad, sportowców i artystów. Lokalna miejska tożsamość jest często silniejsza i być może istotniejsza niż tożsamość narodowa, kulturowa czy etniczna. Niewykluczone, że jej włączający charakter stanowi jedną z najzdrowszych form tożsamości zbiorowej⁸³.

Być może komiksy z projektu lubelskiego nie są kompletnym przewodnikiem po Lublinie jako przestrzeni materialnego i niematerialnego dziedzictwa, ale z pewnością pokazują to, czym żyją jego mieszkańcy. „Inne komiksy o Lublinie” są faktycznie inne, bo czytane translinearnie w sposób inny opowiadają o codzienności i niecodzienności miasta.

⁸¹ I. Kotlarska, *O rozważaniach folklorystów nad komiksem w artykułach publikowanych na łamach „Literatury Ludowej”*, op. cit., s. 4.

⁸² E.B. White, *Here is New York*, New York 1999, s. 29.

⁸³ D. Sim, *Miasto życzliwe...*, op. cit., s. 34.

Bibliografia

- Birek Wojciech, *Z teorii i praktyki komiksu. Propozycje i obserwacje*, Centrala, Poznań 2014.
- Duda-Jastrzębska Agnieszka, Nazaruk-Napora Marta (scen.), Sularz Karolina (rys.), *Mapa sentymentalna Starych Bronowic*, Towarzystwo Edukacji Kulturalnej, Lublin 2017.
- Frahm Ole, *Every Window Tells a Story: Remarks on the Urbanity of Early Comic Strips*, w: *Comics and the City. Urban Space in Print, Picture and Sequence*, ed. J. Ahrens, A. Meteling, Continuum, New York–London 2010.
- Gawrycki Marcin Florian, *Chrystus jada cuy. Latynoamerykańska sztuka kulinarna nie od kuchni*, Biblioteka Iberyjska, Warszawa 2014.
- Geertz Clifford, *O gatunkach złączonych: nowe konfiguracje myśli społecznej*, przeł. Z. Łapiński, „Teksty Drugie” 2019, nr 2.
- Gitkiewicz Olga, *Nie zdążyć*, Wydawnictwo Dowody, Warszawa 2019.
- Groensteen Thierry, *The System of Comics*, transl. N. Nguyen, B. Beaty, University Press of Mississippi, Jackson 2009.
- Jankowski Jakub, *BDLP, czyli zamknięty obieg komiksowy. Rzecz o próbie promocji autorów PALOP w obiegu fanziniowym*, „Zeszyty Komiksowe” 2021, nr 32.
- Jankowski Jakub, *Exit through the emigracja, czyli Fotostory inne niż w „Bravo”*, „Zeszyty Komiksowe” 2019, nr 27.
- Kotlarska Izabela, *O rozważaniach folklorystów nad komiksem w artykułach publikowanych na łamach „Literatury Ludowej”*, „Zeszyty Komiksowe” 2020, nr 30.
- Napiórkowski Mateusz, *„Dziwne! Zaskakujące! Niesamowite!”*. Legendy miejskie w formie komiksowej, „Zeszyty Komiksowe” 2020, nr 30.
- Osadzeni z Aresztu Śledczego przy ul. Południowej 5 w Lublinie (scen. i rys.), *Historie osadzone. Antologia więziennych komiksów o Lublinie*, Towarzystwo Edukacji Kulturalnej, Lublin 2017.
- Sadik-Khan Janette, Solomonow Seth, *Walka o ulice. Jak odzyskać miasto dla ludzi*, przeł. W. Mincer, Wysoki Zamek, Kraków 2017.
- Sim David, *Miasto życzliwe. Jak kształtować miasto z troską o wszystkich*, przeł. K. Dec, W. Mincer, Wysoki Zamek, Kraków 2020.
- Springer Filip, *Miasto archipelag. Polska mniejszych miast*, Karakter, Kraków 2016.
- Szcześniak Dominik (red.), „Dzielnicówka” 2017, nr 9–10, Towarzystwo Edukacji Kulturalnej, Lublin 2017.
- Szcześniak Dominik (scen. i rys.), Babis Katarzyna, Trejnis Rafał, Rustecki Marcin, Stefaniec Wojciech, Grzeszkiewicz Daniel (rys.), *Miasto narysowane*, Timof Comics, Lublin 2017.
- Szcześniak Dominik (scen., rys. i zdj.), *Otwarte. Opowieść o Festiwalu Otwartych Podwórek na Starych Bronowicach*, Fundacja Teatr Realistyczny, Lublin 2017.
- Szcześniak Dominik (scen. i rys.), *Robaczki*, Wydawnictwo Komiksowe, Warszawa 2015.

- Uczestnicy i uczestniczki warsztatów komiksowych w Punkcie Kultury przy ul. Skibińskiej 21 w Lublinie (scen. i rys.), *Najlepsze komiksy z Bronxu*, Towarzystwo Edukacji Kulturalnej, Lublin 2017
- Versaci Rocco, *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature*, Bloomsbury Academic, London–New York–New Delhi–Oxford–Sydney 2007.
- White E.B., *Here is New York*, The Little Bookroom, New York 1999.

Źródła internetowe

- Jankowski Jakub, *Hej, Misiek! Mamy wywiad! Wywiad z Dominikiem Szcześniakiem* [i Michałem Szcześniakiem], Polter.pl, <https://polter.pl/komiks/Hej-Misiek-Mamy-wywiad-c27732> (dostęp 16.10.2022).
- Jankowski Jakub, *Nie deptajcie robaczków!*, Polter.pl, <https://polter.pl/komiks/Robaczki-c28394> (dostęp 16.10.2022).
- Jankowski Jakub, *Tata, a to dziecko powiedziało, że jego tata powiedziało...*, Polter.pl, <https://polter.pl/komiks/Hej-Misiek-c27096> (dostęp 16.10.2022).
- Lubię Komiksy, *Pętla – #451 prezentacja i opinia*, Youtube, 8.10.2022, https://www.youtube.com/watch?v=Qy__T8BKAtc (dostęp 16.10.2022).
- Lublin – Miasto Inspiracji, <https://miastoinspiracji.lublin.eu/#programy-inspiracji> (dostęp 16.10.2022).
- Lublin112.pl, *Kradnie paczki, pieniądze i papierosy. Zobaczcie Kubę, super kawkę*, <https://www.lublin112.pl/wideo-kradnie-paczki-pieniadze-papierosy-zobaczcie-kube-super-kawke/> (dostęp 16.10.2022).
- Romanowska Elżbieta, *Cebularz*, Witryna Historyczna. Blog Dr Elżbiety Romanowskiej, 14.11.2018, <https://www.witrynahistoryczna.pl/kuchnia-historyczna/cebularz/> (dostęp 16.10.2022).

Źródła ilustracji

- Il. 1–2, 5, 7. Dominik Szcześniak (scen.), Katarzyna Babis, Rafał Trejnis, Marcin Rustecki, Wojciech Stefaniec, Daniel Grzeszkiewicz (rys.), *Miasto narysowane*, Timof Comics, Lublin 2017.
- Il. 3. Fot. Marta Tońska, archiwum autorki.
- Il. 4. Dominik Szcześniak (scen., rys. i fot.), *Otwarte. Opowieść o Festiwalu Otwartych Podwórek na Starych Bronowicach*, Fundacja Teatr Realistyczny, Lublin 2017.
- Il. 6. *Najlepsze komiksy z Bronxu*, Towarzystwo Edukacji Kulturalnej, Lublin 2017, s. 15.
- Il. 8. Dominik Szcześniak (scen.), Grzegorz Pawlak (rys.), *Bronx Story: Naleśniki*, Poznański Festiwal Sztuki Komiksowej, Poznań 2022, s. 4.

Recount *The Drawn City* to Me: Towards a Translinear Exploration of Lublin

The aim of the exercise proposed in this article is to closely read five comic books about Lublin, looking for translinear connections between them. Thus discovered, the links should bring about a peculiar reading experience and reveal a multifaceted perception of Lublin. This “Drawn City” is a mix of folk tales, urban legends, historical facts, and everyday human existence. The proposed translinear reading brings all of these together, offering an insight into the true nature of the city and its residents.

Keywords: Lublin in comic books; translinear reading; reading experience; legend; everyday life

SAMOTNY SMAKOSZ ALBO KRÓTKI PRZEWODNIK PO KOMIKSOWYCH PRZEDSTAWIENIACH KONSUMPCJI

MICHAŁ TRACZYK

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
Adam Mickiewicz University in Poznań
traczyk@amu.edu.pl
ORCID 0000-0003-4468-0055

Gdy pomyśli się o komiksowych przedstawieniach konsumpcji – tej jednej z najbardziej zwyczajnych czynności naszego życia – nietrudno uzmysłowić sobie, że jeśli w historiach obrazkowych pojawiają się sceny pokazujące bohaterów spożywających pokarmy, niemające w zamyśle autorskim przypisanych żadnych konkretnych funkcji, to ulatniają się błyskawicznie z pamięci. Poszukiwanie ich, ze względu na ich charakter, przysparza potem sporych trudności, choć – jak się w efekcie okazuje – nie są one aż tak rzadkie. Oczywiście zdarza się, że jedzenie staje się tematem przewodnim komiksu, centrum świata przedstawionego, że wokół niego osnuta jest historia i bohaterowie skupiają się na konsumpcji lub jej podporządkowują swoje działania. Każdorazowo jednak sposób artystycznego wykorzystania, przedstawienia tej czynności bądź różnych aspektów jej wykonywania, uzależniony jest od funkcji, jaką przyszło pełnić konsumpcji w danej opowieści, takich jak: podkreślenie cech bohaterów, dekonstrukcja powagi narracji, wprowadzenie elementów humorystycznych¹. A wszystko to rozgrywa się na dwóch płaszczyznach: estetycznej (rozpiętej między realizmem a cartoonem) i egzystencjalnej (jedzenie jako jedna z najzwyczajniejszych codziennych czynności człowieka). Krótko mówiąc, niezależnie od tego, czy scena spożywania

¹ „Jedzenie nigdy nie jest bowiem semiotycznie obojętne, funkcjonuje zawsze jako element, który coś »komunikuje«”. B. Skowronek, *Jedzenie jako tekst kultury. Zarys problemu*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2012, t. 12, <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/10048/AF114--19--Jedzenie-jako-tekst--Skowronek.pdf?sequence=1> (dostęp 30.09.2023).

pokarmów jest niezbędna w danym utworze, czy też jest na pierwszy rzut oka nieistotna, jej pojawienie się zawsze służy osiągnięciu konkretnego efektu.

Niniejszy artykuł ma charakter wstępnego przeglądu sposobów obrazowania i fabularnego wykorzystywania konsumpcji w komiksach, bo o ile kwestie jedzenia (pokarmu) oraz jego spożywania na polu szeroko rozumianej kultury i życia społecznego doczekały się rozbudowanej refleksji², o tyle w przypadku historii obrazkowych jak dotąd nie cieszyły się one zbyt dużym zainteresowaniem badaczy. Konstruuując tytuł artykułu, sięgnąłem po figurę samotnego smakosza, zapożyczając ją od Jirō Taniguchiego i Masayuki Kusumiego, ponieważ zwraca ona uwagę na znaczący – moim zdaniem – charakter jednego z najistotniejszych elementów ludzkiej egzystencji (jedzenia), chociaż będącego udziałem ogółu, to jednak w każdym przypadku doświadczanego jednostkowo – wszak sam „samotny” bohater komiksu japońskich twórców, choć nie jada w towarzystwie innych, nie robi tego w całkowitym odosobnieniu, społecznym wyizolowaniu.

Czasem komiksowa konsumpcja – choć nie zawsze pokazana wprost – ma charakter sprawczy, decyduje o rozwoju akcji. Spożycie „diabelskich owoców” w serii *One Piece*³ (1997–, wyd. pol. 2010–) niemal jak w Biblii przynosi nieodwracalne konsekwencje. Adam i Ewa, kosztując jabłka z drzewa poznania dobra i zła⁴, zyskują prawdę o świecie („I otworzyły się oczy obojga”⁵), w wyniku czego zostają skazani na wygnanie i śmiertelne

² Można wspomnieć chociażby o książkach: *Apetyt na jedzenie. Pokarm w społeczeństwie, kulturze, symbolice na przestrzeni dziejów*, red. J. Zychlińska, A. Głowacka-Penczyńska, Bydgoszcz 2018; *Jedzenie jako sytuacja edukacyjna i społeczna*, red. B. Juraś-Krawczyk, E. Woźnicka, Łódź 2015; *Pokarmy i jedzenie w kulturze. Tabu, dieta, symbol*, red. K. Łeńska-Bąk, Opole 2007; *Terytoria smaku. Studia z antropologii i socjologii jedzenia*, red. U. Jarecka i A. Wieczorkiewicz, Warszawa 2014.

³ O. Eiichirō, *One Piece*, t. 1: *Romance dawn – przygoda na horyzoncie*, przeł. P. Dybała, Mierzyn 2010.

⁴ Robert Crumb, znany z groteskowego przerysowywania rzeczywistości, rysując *Księgę Genesis*, „oszczędził” pierwszych ludzi, choć skorzystał z dobrodziejstw komiksowego języka – przedstawił ich gryzących owoce, czemu nie towarzyszą kojarzone z pracami amerykańskiego undergroundowca brzydkie, groteskowe grymasy, a jedynie rozpryskujące się krople, świadczące o soczystości jabłek.

⁵ R. Crumb, *Księga Genesis*, tekst oparto na przekł. I. Cyłkowa, oprac. tekstu pol., tłumaczenie wstęp i komentarzy P. Piekarski, Kraków 2010, s. 19.

życie poza rajem⁶. Bohaterowie japońskiej serii, począwszy od pierwszego odcinka wprowadzającego głównego protagonistę Monkey’ a D. Luffy’ego (nieświadomego początkowo, co zjadł i z czym się to wiąże), zyskują wyjątkowe, zróżnicowane i niezbywalne moce owoców, mające wpływ na ich ludzką kondycję (Monkey staje się dosłownie niepodatnym na zranienie człowiekiem-gumą) oraz dalsze życie.

Z kolei w *Chew* (2009–2017, Polska: 2014–2019) główny bohater Tony Chu jest cybopatą, co – jak głosi krótkie wyjaśnienie z pierwszego tomu – „znaczy, że gdy odgryzie kawałek jabłka, w głowie pojawi się świadomość tego, na jakim roślo drzewie, jakich pestycydów użyto, aby je opryskać i kiedy je zerwano”⁷. Oczywiście kęs czegokolwiek innego uruchamia każdorazowo odmienne doznania. Biorąc do ust (nie tylko) jakiś pokarm, bohater poznaje jego skład i historię powstania, co w zawodzie przez niego wykonywanym (jest policjantem) okazuje się niejednokrotnie kluczem do rozwiązywania tajemnicy, a przynajmniej bardzo ułatwia dojście do prawdy.

W *Dorwać Jiro!* (2012, wyd. pol. 2014) Anthony’ego Bourdaina, Joela Rose’a i Langdona Fossa całe życie kręci się wokół jedzenia. W świecie zdominowanym przez konsumpcję rządzą szefowie kuchni konkurencyjnych wobec siebie restauracji, zorganizowanych jak gangi i jak one walczących o wpływy i terytoria, którzy swoje działania podbudowują odmiennymi filozofiami. Wszyscy gotowi zabijać dla jedzenia (choć nie z głodu), dostanie się do cenionego lokalu jest powodem do dumy albo zazdrości, a czasem nawet jest kwestią życia i śmierci. Gdy pojawia się tajemniczy, kierujący się surowym kodeksem mistrz sushi i pozbawia jednego z rządzących miastem szefów dostawcy kluczowej przyprawy, wybucha wojna. Oczywiście kulinarna. Wywracająca utrwalony porządek do góry nogami, ale i odsłaniająca zaskakujące prawdy o ludziach i ich zwyczajach⁸. Obraz kultury konsumpcyjnej został w tym komiksie posunięty do skrajności, jednak jest

⁶ Ibidem.

⁷ J. Layman (scen.), R. Guillory (rys.), *Chew*, t. 1. *Przysmak konesera*, przeł. R. Lipski, Warszawa 2014, nlb.

⁸ A. Bourdain, J. Rose (scen.), L. Foss (rys.), *Dorwać Jiro!*, przeł. R. Lipski, Warszawa 2014, nlb.

to przejawskrawienie zachowań kulturowych związanych z jedzeniem, które przyjmują czasem charakter stylu życia⁹.

Całe życie wokół jedzenia kręci się także w jednej z najpopularniejszych na świecie serii prasowych, co najlepiej oddaje tytuł jednego z tomików zbierających część pasków: *Jeść albo nie jeść? (oto jest głupie pytanie!)*¹⁰. Garfield jest otyłym, leniwym kotem, który obszar swoich zainteresowań zarysowuje już podczas swojej prezentacji, w pasku inicjującym serial. Podczas gdy jego właściciel Jon Arbuckle werbalizuje autorskie zamierzenia: „Our only thought is to entertain you” („Naszą jedyną myślą jest zapewnienie ci rozrywki”), Garfield podważa prawdziwość tego zdania – on myśli o czymś zupełnie innym: „Feed me” („Nakarm mnie”)¹¹ – jednocześnie w przewrotny sposób potwierdzając ją (próby zaspokojenia jego wiecznego głodu stanowią podstawę humoru w zdecydowanej większości odcinków). Odciągnąć myśli Garfielda od tego epicentrum kociego wszechświata (w stanie idealnym występującego pod postacią lazanii, ewentualnie – pizzy, koniecznie bez anchois) są w stanie tylko: sen (w duecie z lenistwem – to druga namiętność tytułowego kota) i złośliwe żarty, których ofiarami najczęściej padają Jon oraz nie najmądrzejszy psiak Oddie.

Na tym tle *Samotny smakosz* (1997, wyd. pol. 2014) jawi się wyjątkowo nieatrakcyjnie. Bohaterem dzieła japońskich twórców Jirō Taniguchiego i Masayuki Kusumiego jest bezimienny handlarz (można go nazwać everymanem), w związku z obowiązkami podróżujący po całym kraju, a także – a może przede wszystkim – w różnych miejscach i o różnych porach odczuwający głód. Dość powiedzieć, że całość zaczyna się słowami: „No i zaczęło mi burczeć w brzuchu”¹². Sam komiks ma charakter przewodnika

⁹ Na temat sposobów, w jaki jedzenie może zdominować egzystencję zob. J.K. Wawrzyniak, *Jedzenie jako demonstrowanie poglądów. O diecie freeganów, w: Jedzenie jako sytuacja edukacyjna i społeczna*, red. B. Juraś-Krawczyk, E. Woźnicka, Łódź 2015, s. 137–147.

¹⁰ J. Davis, *Garfield. Jeść albo nie jeść? (oto jest głupie pytanie!)*, przeł. R. Westerowski, Warszawa 2001.

¹¹ Zob. Unicomics, <http://images.ucomics.com/comics/ga/1978/ga780619.gif> (dostęp 1.04.2022).

¹² J. Taniguchi (rys.), M. Kusumi (scen.), *Samotny smakosz*, przeł. R. Bolałek, Warszawa 2014, s. 7.

kulinarnego (odcinki podporządkowane są menu bohatera, każdy z nich poprzedzony jest opisem konsumowanej potrawy) i kulturowego (prezentuje tradycje i zwyczaje kulinarne różnych regionów Japonii). Bohater je najczęściej w miejscach publicznych (mniejsze lub większe bary i restauracje, pociąg, park, szpital), jednak robi to w pojedynkę, niemal (bo z kilkoma wyjątkami) niezauważenie, samotnie. Wyjątki to sytuacje niecodzienne – np. wejście do baru, w którym tacy ludzie jak on nie bywają (bohater wzbudza zatem zainteresowanie obsługi¹³), tudzież otworzenie ciepłej potrawy w pociągu (rozchodzący się po wagonie zapach prowokuje niewybredne komentarze współpasażerów, powodując tym samym dyskomfort u bohatera¹⁴). Fakt samotnego spożywania posiłków pośród ludzi w tym przypadku wynika wprost z sytuacji bohatera (podróżuje w pojedynkę), ale uwypukla jednocześnie kwestię oczywistą: jedzenie, choć jest praktyką powszechną, jest niezbędne do życia – jest doświadczeniem jednostkowym, realizowanym w sposób zindywidualizowany, uzależniony od żywieniowych nawyków, regionalnych zwyczajów, tradycji kulinarnych (czy szerzej: kulturowych), ale także zachowań – czy tych wyniesionych z domu, czy też tych nabytych w procesie społecznej socjalizacji, w tym wszelkich nakazów i zakazów oraz wynikających z nich uwarunkowań¹⁵.

Na to wszystko nakłada się fizyczny aspekt jedzenia. Jakby nie spojrzeć, czynność ta polega na wkładaniu różnych rzeczy do jednego z otworów

¹³ Ibidem, s. 13.

¹⁴ Ibidem, s. 61–62.

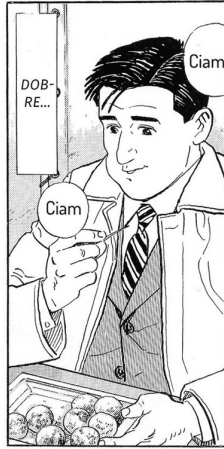
¹⁵ „Problem odżywiania się ludzi jest wielowymiarowy. Można go rozpatrywać w perspektywie historycznej określonych grup społecznych lub indywidualnego człowieka. Modele żywieniowe ludzi są zatem uwarunkowane wieloma czynnikami. Pośród nich ważne miejsce zajmuje określona sytuacja społeczno-ekonomiczna determinująca poziom życia ludzi w danym okresie, ich dostęp do odpowiednich surowców żywnościowych, techniczna umiejętność ich przetwarzania, poziom świadomości zdrowotnej odżywiania, tradycja, moda oraz indywidualne potrzeby i inne”. K. Zawadzki, *Jedzenie w okresie PRL i w stanie wojennym*, w: *Jedzenie jako sytuacja edukacyjna i społeczna*, op. cit., s. 65. „Style odżywiania w dorosłości zależą od sytuacji społecznej jednostki. Inaczej jedzą osoby, które mają rodzinę, inaczej osoby samotne, mieszkańcy wsi i miasta, pracujący i bezrobotni. [...] Jedzenie dzieli się na zwykle codzienne i świąteczne uroczyste”. O. Czerniawska, *Jedzenie jako sytuacja edukacyjna, od natury do kultury*, w: *Jedzenie jako sytuacja edukacyjna i społeczna*, op. cit., s. 17–18.

w ludzkim ciele, przez co zyskuje charakter doświadczenia intymnego, bardzo osobistego¹⁶. I choć takie dla niektórych pozostaje, większość z nas to ignoruje (jesteśmy do tego wychowywani) i przesuwa spożywanie pokarmów z płaszczyzny prywatnej do publicznej, zmieniając jedzenie z czynności jednostkowej w społeczną, a tym samym odzierając je z intymności, albo raczej ten aspekt maskując. Praktykowana grupowo, wspólnie, w domach oraz w miejscach publicznych, konsumpcja staje się czynnością przezroczystą. Mając świadomość tego, jak to wygląda, nie przyglądamy się, żeby nie dostrzec elementów, których można się wstydzić. I chodzi tu zarówno o to, w jaki sposób jemy (o indywidualną kulturę jedzenia oraz przeróżne wypadki w trakcie pochłaniania posiłków), jak i o mimikę towarzyszącą odczuwaniu smaków: od zachwyty, satysfakcji, poprzez całą gamę zaskoczeń i zdziwień, po obrzydzenie (il. 1–4).

Biorąc to pod uwagę, nie sposób nie zauważyć, że bohater *Samotnego smakosza* występuje w podwójnej roli. Z jednej strony, trafiając w różne miejsca i jedząc pośród ludzi, których nie spotyka na co dzień, obserwuje otoczenie, przygląda się innym (co, nie da się ukryć, jest również realizacją założeń autorskich – Kusumi i Taniguchi opowiadają w ten sposób o zwyczajach kulinarnych Japończyków). Wynika to po części z konieczności dostosowania się do zasad obowiązujących w poszczególnych miejscach (jak choćby sposób zamawiania), po części powodowane jest zwykłą ciekawością, wynikającą wprost z osamotnienia bohatera (czekając na posiłek, analizuje to, co go otacza, ale konsumując – skupia się już całkowicie, a przynajmniej próbuje, na potrawach). Z drugiej strony – korzysta z danej mu samotności¹⁷

¹⁶ Charakter intymny spożywania pokarmów potwierdzają również sceny karmienia, zawsze oparte na jakiejś formie zażyłości, wymagającej zaufania i często implikującej element erotyczny (przyjaciele lub kochankowie), bądź zależności, opartej najczęściej na niesamodzielności, braku możliwości wyrażenia oporu, niezgody albo pogodzeniu z losem (dzieci, osoby niepełnosprawne, seniorzy).

¹⁷ Ze względu na charakter komiksu i rolę, jaką przypisali bohaterowi autorzy, wydaje mi się, że można go wpisać w zjawisko nazywane *foodism*, polegające na szukaniu przez „nowych smakoszy” – często właśnie w pojedynkę – różnych doznań kulinarnych. Jedzenie w ich przypadku „podobne jest do kontemplacji sztuki”, „stale towarzyszy [mu – dop. M.T.] namysł”. D. Zagrodzka, *Kim jest foodie? – próba wstępnej charakterystyki zjawiska foodismu*, w: *Apetyt na jedzenie. Pokarm w społeczeństwie*,



Il. 1–2. Kadry z komiksu *Samotny smakosz*



Il. 3. Kadry z komiksu *Garfield Annual 1991*



Il. 4. Kadr z komiksu *Opowieść o Popielu i myszach*

i jest ewidentnie skonfundowany, gdy trafia pomiędzy ludzi naruszających jego przestrzeń prywatną poprzez okazywanie nadmiernego zainteresowania jego osobą¹⁸ lub przeszkadzanie mu w jedzeniu (jak uczynił to wrzaskliwy i agresywny szef kuchni w jednym z barów¹⁹).

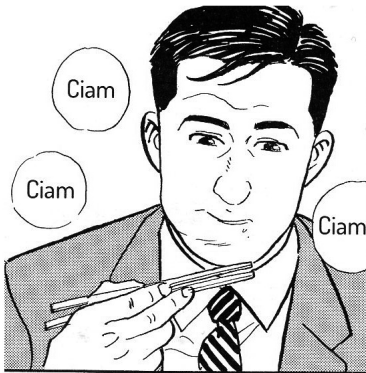
Przywoływane sceny uzmysławiają, że jedzenie – zwłaszcza w miejscach publicznych – nie odbywa się w ciszy. Wynika stąd, że są one możliwe wyłącznie w historiach skupionych na konsumpcji lub takich, w których ma ona przypisaną jakąś funkcję. Jednak obrazy jedzenia w komiksach są często nieme²⁰ – sytuacje, którym towarzyszą w życiu codziennym dodatkowe efekty (podkreślające jeszcze ich intymny charakter) – odgłosy gryzienia, żucia, przełykania (w *Samotnym smakośzu* symbolizowane wszechobecnymi „ciam, ciam” – zob. il. 5–6; chociaż bardziej powszechną reprezentacją tego typu odgłosów jest onomatopeja „buerk” oddająca dźwięk towarzyszący uwalnianiu powietrza połkniętego podczas posiłku, wieńcząca najczęściej obżarstwo bądź spożywanie alkoholu), wzmagane jeszcze przez stukanie zastawy stołowej i gwar rozmów, stanowią nierzadko tło sytuacji komunikacyjnych. Bohaterowie komiksów spotykają się przy stole (w domu, barze, restauracji), choć równie dobrze mogliby spotkać się w innym miejscu, niezwiązanym z jedzeniem. Autorzy wybierają lokale gastronomiczne (bądź domowe kuchnie i salony), bo te wpisane są w codzienną egzystencję, zakorzeniają w niej opowiadaną historię. Na przykład w komiksie *Invincible* (2003–2018, wyd. pol. 2018–2022) do spotkań członków rodziny superbohaterów dochodzi właśnie podczas wspólnych posiłków, które są momentami powrotu do zwyczajności po dniach wypełnionych ekstraordynaryjnymi powinnościami – bohaterowie rozmawiają podczas nich o swoich sprawach jak „normalna” rodzina:

kulturze, symbolice na przestrzeni dziejów, red. J. Żychlińska, A. Głowacka-Penczyńska, Bydgoszcz 2018, s. 357.

¹⁸ J. Taniguchi, M. Kusumi, op. cit., s. 71–74.

¹⁹ Ibidem, s. 121–124.

²⁰ Oczywiście nieme w ramach świata przedstawionego. Komiks sam w sobie, ze względu na swoją specyfikę, nie dystrybuuje dźwięków, choć twórcy poszukują dla nich różnych ekwiwalentów zarówno graficznych, jak i słownych.



Il. 5–6. Z lewej: kadr z komiksu *Samotny smakosz*, z prawej: kadr z komiksu: *Garfield. Jeść albo nie jeść? (oto jest głupie pytanie!)*

- Poradziłeś sobie ze smokiem?
- Gdy już się dowiedziałem, kto go kontroluje, poszło z górki. Ale wcześniej musiałem się nagimnastykować, żeby nie pozabijał cywilów. [...]
- Mark, a jak tobie minął dzień?
- W porządku. Chyba mam już supermoce.
- Fajnie. Podasz mi ziemniaki?²¹

Zdarza się, że sceneria, w tym podany posiłek, podkreśla wyjątkowość rozgrywającej się sceny, jednocześnie eksponując reakcje bohaterów biorących w niej udział. Gdy w *All-Star Superman* (2005–2008, wyd. pol. 2012) Granta Morrisona i Franka Quitely'ego tytułowy bohater postanawia wyznać Lois Lane prawdę o swojej tożsamości („Clark Kent i Superman to jedna i ta sama osoba”²²), czyni to w swojej tajnej bazie, na pokładzie statku jako żywo przypominającego *Titanica*, przy stole zastawionym kopiań kolacji z tego transatlantyku („Zdobyłem składniki i sam wszystko ugotowałem”²³). Jednak fakt ten nie na wiele się zdaje, rozmówczyni nie dostrzega niczego poza dziwnym zachowaniem herosa oraz własną krzywdą („Jeśli Clark Kent

²¹ R. Kirkman (scen.), C. Walker, R. Ottley (rys.), B. Crabtree (kolor.), *Invincible*, t. 1, przeł. A. Cieślak, Warszawa 2018, s. 14–15.

²² G. Morrison, F. Quitelly, *All-Star Superman*, przeł. M. Zdrojewski, Warszawa 2012, nlb.

²³ *Ibidem*.

jest Supermanem albo na odwrót, wszystko jedno... jeśli to był »podstęp«... to znaczy, że okłamywałeś mnie od lat²⁴). Nic nie jest w stanie przebić niezwykłością tego, co usłyszała, nawet na moment odwrócić jej uwagi. Mając przed sobą niecodzienny posiłek, Lois Lane tylko bawi się widelcem, zupełnie niezainteresowana jedzeniem.

Kiedy heros z *Superman. Amerykański obcy* (2015–2016, wyd. pol. 2020), przepytywany przez rodziców na okoliczność nowych, superbohaterskich aktywności („Tak, tato. Wciąż jem lunch!”²⁵), postanawia przekąsić coś pomiędzy obowiązkami, nie pcha kanapki do ust, jedynie brudzi ubranie jej wyciekającą zawartością („Zdecydowanie za dużo cebuli. Prosiłem o dodatkową porcję, ale dostałem jej za dużo”²⁶), by w końcu na jednym z dachów zastygnać nad kubelkiem z azjatycką potrawą i zadumanym wzrokiem utkwionym w oddali. I tak dzieje się częściej – w scenach indywidualnych i zbiorowych przedstawiani ludzie uchwytywani są w ruchu, w chwili podnoszenia sztuców, niesienia pokarmu do ust.

Mamy w powyższej sytuacji do czynienia z estetyzowaniem polegającym na czyszczeniu przedstawień z rzeczy rozprasających uwagę czytelnika, odwracających ją od tego, co istotne, od akcji, od dialogu. Jedzenie w ustach bohatera wprowadza elementy karykaturalne, groteskowe, wykrzywia oblicza, zmienia wygląd, który znamy (ludzie przestają wyglądać tak, jak jesteśmy do tego przyzwyczajeni). Jednocześnie takie przedstawienia nie tylko wpływają na przekaz (wzmacniają go bądź dekonstruują), ale i pozwalają autorom dołożyć (przemycić?) dodatkowe znaczenia. Tak dzieje się chociażby w przypadku Omni-Mana z komiksu *Invincible*, gdy (w przywoływanej już przeze mnie scenie) opowiada żonie o walce ze smokiem. Policzki wypełnione jedzeniem jak u chomika kontrują znaczenie wypowiedzianych słów, odbierają powagę omawianej sytuacji, rozbrojonej do końca finalną kwestią, sprowadzającą obu herosów (kobieta jest „zwykła”, nie ma żadnych mocy) na ziemię.

W *Fun Home* (2006, wyd. pol. 2009) dla odmiany Alison Bechdel, snując swoją opowieść na temat rodzącej się w niej świadomości seksualnej, zwraca

²⁴ Ibidem.

²⁵ M. Landis (scen.), J. Lee, Jock, F. Manapul, J. Jones, N. Dragotta, T.L. Edwards, J. Case, *Superman. Amerykański obcy*, przeł. T. Sidorkiewicz, Warszawa 2020, nlb.

²⁶ Ibidem.

uwagę na czwarty tom *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, zatytułowany w oryginale *Sodome et Gomorrhe* (*Sodoma i Gomora*) (w znanym bohaterce angielskim przekładzie został – jak to ujmuje – „cnotliwie przetłumaczony na *Cities of the Plain*”²⁷, czyli *Miasta równiny*). Uwadze tej, przywołującej kontekst miast biblijnych zniszczonych przez Boga, a w potocznym obiegu – symboli zepsucia i moralnej rozpusty, towarzyszy kadr, w którym Alison ze swoim ojcem siedzą z ustami wypchanymi chrupkami (mimo pełnej buzi ojciec sięga ręką do paczki) i rozmawiają o francuskich mankietach²⁸. Na marginesie głównego wątku dostajemy więc obraz folgowania zachciankom, łakomstwa i marnotrawienia czasu na zbytki (il. 7).

Z kolei tajemniczy pielgrzymi odwiedzający niespodziewanie zabawę zorganizowaną z okazji postrzyżyn syna tytułowego bohatera z opowieści *O Piaście Kołodzieju*, okryci skrywającymi twarze kapturami, nie zdejmują ich nawet do jedzenia. Podczas gdy zaproszeni przez gościnnego gospodarza do stołu kosztują mięsa, ich oblicza spowija cień pozwalający czytelnikowi, co prawda, dostrzec, co robią, jednak bez odkrywania szczegółów mogących pozbawić ich aury tajemniczości (il. 8). Również w tym momencie autorzy komiksu nie zdradzają niczego, co pomogłoby poznać tożsamość przybyszów (jedynym sygnałem sugerującym, że mamy do czynienia z chrześcijanami przemierzającymi pogański kraj, są krzyże widoczne na habitach tylko i wyłącznie w pierwszym kadrze, w którym wędrowcy się pojawiają). Scena ta wpisana jest konsekwentnie w cały wątek (zakończony nagłym zniknięciem gości), jak się okazuje, z perspektywy przebiegu akcji niezwykle istotny dla dalszych losów Piasta i jego rodziny²⁹.

Alan Moore i Dave Gibbons decydują się na pokazanie jedzącego Rorschacha po to, by podkreślić jego odrażający charakter. Ten brutalny i chamski członek Strażników, gdy nachodzi czy to starego wroga – gangstera Molocha (il. 9) – czy jednego z towarzyszy z nieaktywnej już drużyny – Nocnego Puchacza (il. 10) – częstuje się bez pytania i zaproszenia tym, co akurat znajdzie (raz jest to surowe jajko, innym razem fasolka z puszką). Konsumowany przez niego produkt ścieka mu po wykrzywionej

²⁷ A. Bechdel, *Fun Home. Tragikomiks rodzinny*, przeł. W. Szot, S. Buła, Warszawa 2010, s. 116.

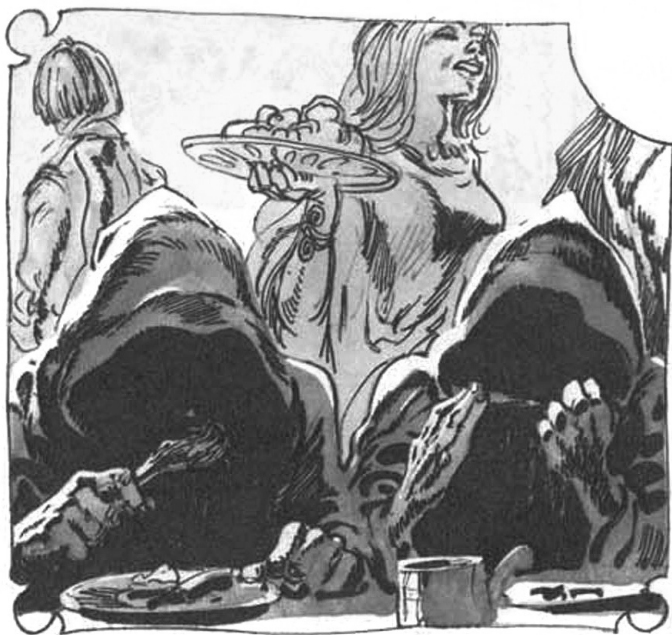
²⁸ Ibidem, s. 116–117.

²⁹ B. Seidler (scen.), G. Rosiński (rys.), *O Piaście Kołodzieju*, Warszawa 1988, nlb.

OJCIEC POSIADAŁ WYDANIE PROUSTA, W KTÓRYM CZWARTY TOM ZOSTAŁ CNOTLIWIE PRZETŁUMACZONY NA CITIES OF THE PLAIN, Z FRANCUSKIEGO SODOME ET GOMORRHE.



Il. 7. Kadr z komiksu *Fun Home*. Tragikomiks rodzinny



Il. 8. Kadr z komiksu *O Piśmie Kołodziejcu*



Il. 9–10. Kadry z komiksu *Strażnicy*

niemiłym grymasem brodzie, co zwłaszcza w przypadku wizyty u Molocha dopełnia obrazu bezwzględego mściciela (Rorschach nie ma litości dla emerytowanego przestępcy i brutalnie go przesłuchuje, nie licząc się z jego stanem zdrowia – gangster ma zaawansowanego raka)³⁰. Jakże inaczej z kolei w drugim tomie serii o gwiazdnym dziecku wygląda Thorgal – wyrwawszy dużo mniejszej od siebie kobiecie królika pieczonego nad ogniskiem, odrywa zębami kawał mięsa, który zwisa mu z kącika ust – bohater ma być w tej scenie czystą emanacją głodu³¹ (il. 11).

³⁰ A. Moore (scen.), D. Gibbons (rys.), *Strażnicy*, przeł. J. Drewnowski, Warszawa 2008, s. 15, 145.

³¹ J. Van Hamme (scen.), G. Rosiński (rys.), *Thorgal*, t. 2. *Wyspa lodowych mórz*, przeł. W. Birek, Warszawa 2014, s. 28. „Jedzenie jest związane z silnymi emocjami dodatnimi, jak uczucie sytości, zadowolenia, satysfakcji, ale i z ujemnymi, z których najtragiczniejsze jest uczucie głodu, a któremu towarzyszą niepowtarzalne i jednostkowe przeżycia, u każdego człowieka inne”. K. Kierkuś-Iwanicka, *Jedzenie w czasie wojny i okupacji w latach 1939–1945*, w: *Jedzenie jako sytuacja edukacyjna i społeczna*, op. cit., s. 61.

Il. 11. Kadr z komiksu *Thorgal*

Podobny efekt, co autorzy *Strażników*, osiągają twórcy *Przygód Asteriksa* ilustrujący w tomie *Asteriks u Helwetów* biesiadę Rzymian organizowaną przez jednego z urzędników („Na Jowisza, szlachetny Mawirusie, twoje orgie są cudownie dekadencjne”³²). Tępe i znudzone oblicza, wysmarowane, podobnie jak dłonie („Też coś! Dlaczego nie ma naczyń do płukania pałców?”³³), winem i sosami (il. 12), rozjaśniają się wyłącznie na wieść o nowych, wykwintnych potrawach („flaki z dzika smażone w łozu z byka, z miodem”; „niedźwiedzia kiszka i faszzerowane szyje żyraf”) lub – już w innej cesarskiej prowincji – o ekstrawaganckich zabawach, oczywiście z jedzeniem w roli głównej („Kto straci swój kawałek chleba w roztopionym serze, daje fant! Za pierwszy fant – pięć kijów. Za drugi – dwadzieścia batów, za trzeci – będzie wrzucony do jeziora z ciężarem przywiązany do nóg”³⁴). Jest to zabieg, który w sposób charakterystyczny dla komiksów kierowanych do młodszego czytelnika, służy przedstawianiu – wyrazistemu i polaryzującemu wykreowanemu świat (na przeciwnym biegunie opowieści Goscinnego

³² R. Gosciny (scen.), A. Uderzo (rys.), *Asteriks u Helwetów*, przeł. J. Sztuczynska, Warszawa 1994, s. 7.

³³ Ibidem, s. 7.

³⁴ Ibidem, s. 19.



Il. 12. Kadr z komiksu *Asteriks u Helwetów*

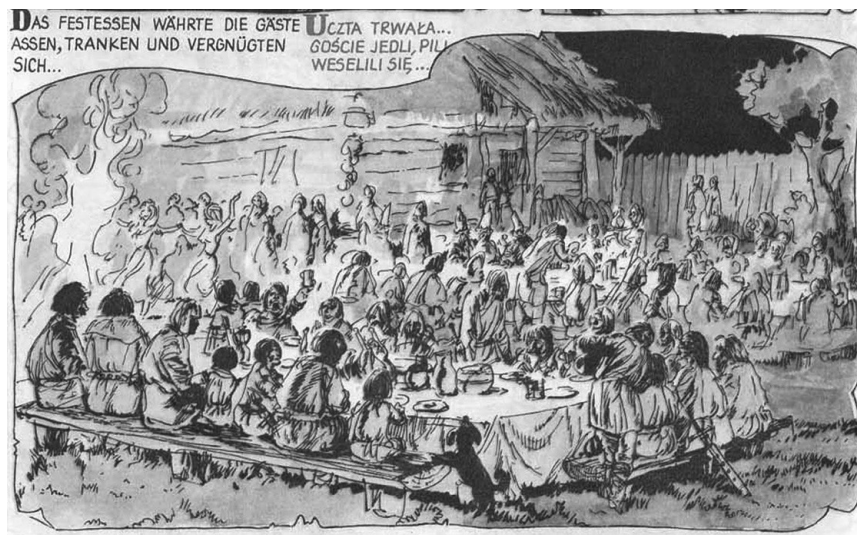
i Uderzo znajdują się oczywiście Galowie) – bohaterów. Asteriks i Obeliks (zwłaszcza ten drugi) pożerają dziki, jednego za drugim, jednak sama konsumpcja oraz pozostałości po niej (bielutkie, wyczyszczone z mięsa kości) nie pozostawiają najmniejszej skazy na ich wizerunku.

Tak samo jest z galijskimi ucztami: każda część serii kończy się biesiadą z udziałem wszystkich mieszkańców osady (z wyłączeniem Kakofoniksa, któremu każdorazowo pobratymcy brutalnie uniemożliwiają „umilanie” wieczoru śpiewami) – są to radosne, przyjacielskie, ukazywane z oddali święta (il. 13), nieprzypominające rozpasanych uczt rzymskich zarezerwowanych dla głupich i odrażających oficjeli. Jest to zresztą motyw powracający także w innych komiksach (choć nie zawsze w postaci sceny zamykającej opowieść) – w *O Piaście Kołodzieju* widok „grzecnej”, wiejskiej biesiady (ujętej w podobny sposób jak w *Przygodach Asteriksa*, z oddalenia) stanowi finał obrazowania części pierwszej (postrzyżyn; zob. il. 14), podczas gdy w *Opowieści o Popielu i myszach* otrzymujemy widok na (będącą w gruncie rzeczy początkiem Popielowych problemów) sutą ucztę łasych na władzę stryjów rzekomo chorego króla, obżerających się i pijących bez umiaru³⁵ (il. 15).

³⁵ B. Seidler (scen.), G. Rosiński (rys.), *Opowieść o Popielu i myszach*, Warszawa 1980, nlb.



Il. 13. Kadr z komiksu *Asteriks u Helwetów*



Il. 14. Kadr z komiksu *O Piaście Kołodzieju*

Formę zakończenia (choć tylko jednego z głównych wątków³⁶) ma natomiast scena wspólnego posiłku dwojga wrogich szefów kuchni (Rose i Boba) z *Dorwać Jiro!*, których połączył los uciekinierów. W „filmowej” scenie, pokazani od tyłu, siedzą przytuleni do siebie (i jedzą – choć tego domyślamy się po zakupie dokonany chwilę wcześniej) na tle zachodzącego słońca, z jednej strony – symbolizującego zmierzch ich rządów, upadek stworzonego przez nich świata, z drugiej – przywołującego na myśl sceny miłosne (Rose i Bob znają się, a nawet darzą sympatią), a zatem zapowiadającego nowe otwarcie³⁷ (il. 16).

Wyrazistość zastosowanych środków zależy oczywiście od stylu, w którym powstał dany komiks – im bliżej rysunkom do realizmu, tym mniej jedzenia w ustach bohaterów i tym mocniejszy wydzźwięk mają przedstawiane sceny (choćby kadry z Rorschachem – utrzymane jednak w stylistyce całej opowieści). Każde odstępstwo od normy, każde zniekształcenie realistycznego obrazu mogłoby roz-



Il. 15. Kadr z komiksu *Opowieść o Popielu i myszach*

bić jedność przekazu, ponieważ od razu rzucałoby się w oczy i odwracałoby uwagę czytelnika od tego, co w danym momencie jest istotne. I odwrotnie: im rysunki bardziej oscylują w kierunku cartoonu, im mniej w nich realizmu, tym częstsze – bo naturalne w swoim przerysowaniu – są oblicza

³⁶ Drugi, ukazujący los bohatera tytułowego, jest klasyczną klamrą. Powtarza w niemal identyczny sposób scenę otwierającą opowieść, dając czytelnikom do zrozumienia, że świat wrócił na właściwe tory, ale w tym konkretnym świecie może oznaczać to tylko kłopoty.

³⁷ A. Bourdain, J. Rose, L. Foss, op. cit.



Il. 16. Kadry z komiksu *Dorwać Jiro!*

zniekształcone przez proces konsumpcji, stanowią bowiem przede wszystkim kolejny (i jeden z wielu) pretekst do konstruowania żartów sytuacyjnych.

Jednak dominującym czynnikiem, decydującym ostatecznie o sposobie zobrazowania scen konsumpcji, pozostaje funkcja nadana jedzeniu przez autorów. To właśnie ona sprawia, że gdy w większości przypadków ukazanie jedzących bohaterów wymaga od twórców sporej rozwagi oraz precyzji w stosowaniu wizualnych środków (najmniejszy błąd może zniweczyć

artystyczne założenia), Samotny Smakosz, zaproszony przez Kusumiego i Taniguchiego do roli przewodnika po kulinarnej codzienności Kraju Wiśni, może, usłyszawszy inicjacyjne: „Przepraszam, że pan czekał”, oddać się bez skrępowania praktyce wypełniania ust mniej lub bardziej udatnie dobranymi przysmakami, deformującymi jego twarz w długich sekwencjach gryzów, przeżuć i połknąć, by po wszystkim, najedzony (żeby nie powiedzieć spełniony) mógł zapalić papierosa i zadumać się nad jakimś aspektem ludzkiej egzystencji. Albo się zdrzemnąć.

Bibliografia

- Bechdel Alison, *Fun Home. Tragikomiks rodzinny*, przeł. W. Szot, S. Buła, Timof i ci współnicy, Warszawa 2010.
- Bourdain Anthony, Rose Joel (scen.), Foss Langdon (rys.), *Dorwać Jiro!*, przeł. R. Lipski, Mucha Comics, Warszawa 2014.
- Crumb Robert, *Księga Genesis*, tekst oparto na przekł. I. Cyłkowa, oprac. tekstu pol., tłum. wstępu i komentarzy P. Piekarski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.
- Czerniawska Olga, *Jedzenie jako sytuacja edukacyjna, od natury do kultury*, w: *Jedzenie jako sytuacja edukacyjna i społeczna*, red. B. Juraś-Krawczyk, E. Woźnicka, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2015.
- Davis Jim, *Garfield Annual 1991*, Ravette Books, Horsham 1990.
- Davis Jim, *Garfield. Jeść albo nie jeść? (oto jest głupie pytanie!)*, przeł. R. Westerowski, Egmont, Warszawa 2001.
- Domański Henryk, Karpiński Zbigniew, Przybysz Dariusz, Straczuk Justyna, *Wzory jedzenia a struktura społeczna*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2015.
- Eiichirō Oda, *One Piece*, t. 1: *Romance dawn – przygoda na horyzoncie*, przeł. P. Dybała, J.P. Fantastica, Mierzyn 2010.
- Gosciny René (scen.), Uderzo Albert (rys.), *Asteriks u Helwetów*, przeł. J. Sztuczyńska, Egmont, Warszawa 1994.
- Jarecka Urszula, Wieczorkiewicz Anna (red.), *Terytoria smaku. Studia z antropologii i socjologii jedzenia*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2014.
- Kierkuś-Iwanicka Krystyna, *Jedzenie w czasie wojny i okupacji w latach 1939-1945*, w: *Jedzenie jako sytuacja edukacyjna i społeczna*, red. B. Juraś-Krawczyk, E. Woźnicka, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2015.
- Kirkman Robert (scen.), Walker Cory, Ottley Ryan (rys.), Crabtree Bill (kolor.), *Invincible*, t. 1, przeł. A. Cieślak, Egmont, Warszawa 2018.
- Landis Max (scen.), Lee Jae, Jock, Manapul Francis, Jones Joëlle, Dragotta Nick, Edwards Tommy Lee, Case Jonathan (rys.), *Superman. Amerykański obcy*, przeł. T. Sidorkiewicz, Egmont, Warszawa 2020.

- Layman John (scen.), Guillory Rob (rys.), *Chew*, t. 1: *Przysmak konesera*, przeł. R. Lipski, Mucha Comics, Warszawa 2014.
- Łeńska-Bąk Katarzyna (red.), *Pokarmy i jedzenie w kulturze. Tabu, dieta, symbol*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007.
- Moore Alan (scen.), Gibbons Dave (rys.), *Strażnicy*, przeł. J. Drewnowski, Egmont, Warszawa 2008.
- Morrison Grant (scen.), Quitelly Frank (rys.), *All-Star Superman*, przeł. M. Zdrojewski, Mucha Comics, Warszawa 2012.
- Seidler Barbara (scen.), Rosiński Grzegorz (rys.), *O Piaście Kołodzieju*, Wydawnictwo „Sport i Turystyka”, Warszawa 1988.
- Seidler Barbara (scen.), Rosiński Grzegorz (rys.), *Opowieść o Popielu i myszach*, Wydawnictwo „Sport i Turystyka”, Warszawa 1980.
- Taniguchi Jirō (rys.), Kusumi Masayuki (scen.), *Samotny smakosz*, przeł. R. Bolałek, Hanami, Warszawa 2004.
- Van Hamme Jean (scen.), Rosiński Grzegorz (rys.), *Thorgal*, t. 2: *Wyspa lodowych mórz*, przeł. W. Birek, Hachette Polska, Warszawa 2014.
- Wawrzyniak Joanna K., *Jedzenie jako demonstrowanie poglądów. O diecie freeganów*, w: *Jedzenie jako sytuacja edukacyjna i społeczna*, red. B. Juraś-Krawczyk, E. Woźnicka, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2015.
- Zagrodzka Dominika, *Kim jest foodie? – próba wstępnej charakterystyki zjawiska foodismu*, w: *Apetyt na jedzenie. Pokarm w społeczeństwie, kulturze, symbolice na przestrzeni dziejów*, red. J. Żychlińska, A. Głowacka-Penczyńska, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2018.
- Zawadzki Kazimierz, *Jedzenie w okresie PRL i w stanie wojennym*, w: *Jedzenie jako sytuacja edukacyjna i społeczna*, red. B. Juraś-Krawczyk, E. Woźnicka, Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, Łódź 2015.
- Żychlińska Justyna, Głowacka-Penczyńska Anetta (red.), *Apetyt na jedzenie. Pokarm w społeczeństwie, kulturze, symbolice na przestrzeni dziejów*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2018.

Źródła internetowe

- Skowronek Bogusław, *Jedzenie jako tekst kultury. Zarys problemu*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2012, t. 12, <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/10048/AF114--19--Jedzenie-jako-tekst--Skowronek.pdf?sequence=1> (dostęp 30.09.2023).
- Unicomics, <http://images.ucomics.com/comics/ga/1978/ga780619.gif> (dostęp 1.04.2022).

Źródła ilustracji

- Il. 1, 2, 5. Jirō Taniguchi, Masayuki Kusumi, *Samotny smakosz*, przeł. R. Bolałek, Hanami, Warszawa 2004, s. 112, 74, 19.
- Il. 3. Jim Davis, *Garfield Annual 1991*, Ravette Books, Horsham 1990, s. 27.
- Il. 4. Barbara Seidler, Grzegorz Rosiński, *Opowieść o Popielu i myszach*, Wydawnictwo „Sport i Turystyka”, Warszawa 1980, nlb.
- Il. 6. Jim Davis, *Garfield. Jeść albo nie jeść? (oto jest głupie pytanie!)*, przeł. R. Westerowski, Egmont, Warszawa 2001, nlb.
- Il. 7. Alison Bechdel, *Fun Home. Tragikomiks rodzinny*, przeł. W. Szot, S. Buła, Timof i cisi współpracownicy, Abiekt.pl, Warszawa 2010, s. 116.
- Il. 8. Barbara Seidler, Grzegorz Rosiński, *O Piaście Kołodzieju*, Wydawnictwo „Sport i Turystyka”, Warszawa 1988, nlb.
- Il. 9–10. Alan Moore, Dave Gibbons, *Strażnicy*, przeł. J. Drewnowski, Egmont, Warszawa 2008, s. 145, 15.
- Il. 11. Jean Van Hamme, Grzegorz Rosiński, *Thorgal*, t. 2: *Wyspa lodowych mórz*, przeł. W. Birek, Hachette Polska, Warszawa 2014, s. 28.
- Il. 12–13. René Goscinny, Albert Uderzo, *Asteriks u Helwetów*, przeł. J. Sztuczyńska, Egmont, Warszawa 1994, s. 7, 48.
- Il. 14. Barbara Seidler, Grzegorz Rosiński, *O Piaście Kołodzieju*, Wydawnictwo „Sport i Turystyka”, Warszawa 1988, nlb.
- Il. 15. Barbara Seidler, Grzegorz Rosiński, *Opowieść o Popielu i myszach*, Wydawnictwo „Sport i Turystyka”, Warszawa 1980, nlb.
- Il. 16. Anthony Bourdain, Joel Rose, Langdon Foss, *Dorwać Jiro!*, przeł. R. Lipski, Mucha Comics, Warszawa 2014, nlb.

The Solitary Gourmet, or a Short Guide to Comics Depictions of Food Consumption

Depictions of food consumption in comic books are quite numerous but they rarely stick in the minds of readers, especially when they serve as the background for the unfolding story. If the authors, however, decide to depict food, they do so in large part to achieve a few specific purposes: emphasize the characteristics of the characters, deconstruct the seriousness of the narrative, and introduce humorous elements. All of this takes place on two levels: aesthetic (from realistic to cartoonish) and existential (eating is one of the most ordinary day-to-day activities). The article aims to show the various possibilities of using representations of food consumption and discuss their meaning using selected examples.

Keywords: comics; consumption; food in comics; everyday life in comics

ZWYCZAJNI NIEZWYCZAJNI. CODZIENNOŚĆ SUPERBOHATERÓW W KOMIKSACH SPOD ZNAKU ULTIMATE MARVEL

MICHAŁ WOLSKI

Uniwersytet Wrocławski / University of Wrocław
michal.wolski@uwr.edu.pl
ORCID 0000-0003-1563-8878

WPROWADZENIE

Kategorię codzienności w kontekście komiksu superbohaterskiego można rozumieć na dwa sposoby.

Pierwszy wynika najczęściej z krytycznego podejścia twórców do samej konwencji superbohaterskiej i zaszytych w niej (zdawałoby się – inherentnie) ograniczeń strukturalno-narracyjnych, które najczęściej sprowadzają się do szeregu hiperbolizacji formalnych przy jednoczesnym uproszczeniu rozwiązań fabularnych. Inaczej mówiąc, komiks superbohaterski operuje szeroką gamą środków narracyjnych wymagających nieraz daleko idącego zawieszenia niewiary¹. Dotyczyć to może zarówno najbardziej elementarnych kategorii, jak np. specyfika kostiumów poszczególnych postaci, jawnie sprzeniewierzająca się jakiegokolwiek mimetyczności w jej arystotelesowskim rozumieniu², jak i bardziej złożonych czy wręcz zawoalowanych struktur fabularnych swobodnie traktujących wszelkie zasady prawdopodobieństwa³.

¹ Rozumianego klasycznie za Samuelem L. Coleridge'em. Zob. K. Prajzner, *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Łódź 2009, s. 26.

² W tym sensie, który Paul Ricoeur zdefiniował jako trzeci rodzaj mimesis, czyli operacji zmierzającej „w kierunku *praxis*, sfery nie tylko pozatekstowej, lecz także pozajęzykowej i pozanarracyjnej”. Ibidem, s. 46.

³ W takich sytuacjach na pierwszy plan wysuwa się tradycyjnie rozumiana przyczynowość, funkcjonująca na ściśle określonych zasadach danego świata przedstawionego

Bardziej świadome tych ograniczeń narracje, takie jak *Strażnicy* Alana Moore'a i Dave'a Gibbonsa (1984) czy *Chłopaki* Gartha Ennisa i Daricka Robertsona (2006), prowadzą najczęściej tę konwencję w kierunku dekonstrukcji opartej właśnie na zderzeniu jej z codziennością, rozumianą w kategoriach historycznych i społecznych, co sprowadza się do dookreślenia samej konwencji w oparciu o wątki obecne w świecie rzeczywistym. Rezultatem jest superbohaterski świat przedstawiony będący czymś w rodzaju alternatywnej wersji historii, w której superbohaterowie funkcjonują na takich samych zasadach jak zwykli ludzie, i obok typowo heroicznego zmagania mają również problemy wynikające z ich wyjątkowości. W efekcie ta wyjątkowość zderza się z ich codziennością i kodyfikuje nową normalność.

Zestawienie superbohaterskości z codziennością, którą odbiorcy definiują jako normalną czy też oswojoną, to drugi sposób rozumienia tej kategorii w komiksie. W tym ujęciu aktywność superbohatera będzie funkcjonować na zasadzie bachtinowsko rozumianej karnawalizacji⁴, która zawiesza na czas swoich działań wiele reguł rządzących codziennością, z konieczności wówczas pojmowaną i przedstawianą jako ta rzeczywista, bliska czytelnikowi. Superbohaterskie narracje sięgają po tak rozumianą „zwyczajność” zdecydowanie częściej, gdyż – jak się zdaje – oznaczają one niższy próg wejścia i łatwiejszą identyfikację odbiorcy z bohaterem, mimo swoich nadludzkich możliwości nadal borykającym się w swoim codziennym życiu ze zwyczajnymi problemami.

Konieczność utrzymania świata przedstawionego w kształcie bliskim czytelnikowi ma swoje dalekosiężne konsekwencje, w praktyce zaważające na całej konwencji komiksu superbohaterskiego. Jedną z nich jest fakt, że trwałe ciągi przyczynowo-skutkowe są zdecydowanie mniej istotne niż swoista

i zakładająca, że odbiorca zdołał sobie te zasady przyswoić. To zresztą stanowiło znaczący problem dla wydawców komiksowych w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy to nagromadzenie wątków i zależności między nimi w poszczególnych komiksach drastycznie podnosiło próg wejścia dla nowych czytelników – stąd komiksowe wydarzenia, takie jak *Kryzys na Nieskończonych Ziemiach* (1985) czy *Heroes Reborn* (1997), obliczone na „zresetowanie” komiksowych uniwersów odpowiednio DC i Marvela oraz ponowne otwarcie ich na nowych odbiorców.

⁴ M. Mrugański, P. Pietrzak, *Spory o Bachtinowską koncepcję karnawału*, „Pamiętnik Literacki” 2004, nr 4, s. 183.

inkluzywność superbohaterskich narracji, co albo znajduje wytłumaczenie w postaci incydentalnego funkcjonowania wszelkiego rodzaju nadludzi w danym świecie przedstawionym, albo jest konsekwentnie przemilczane. Najdobitniejszym tego dowodem jest regularne odmładzanie czy wręcz ignorowanie wieku poszczególnych postaci (ocalały z Zagłady Magneto z komiksów *X-Men* jest wiecznym starcem, Batman pozostaje w tym samym wieku nawet mimo tego, że jego podopieczni równolegle osiągają dorosłość, a Punisher – oryginalnie weteran wojny w Wietnamie – co parę lat okazuje się żołnierzem walczącym jednak w nowszych konfliktach zbrojnych), jak również brak daleko idących, ale – zdawałoby się – logicznych konsekwencji ich osiągnięć, zwłaszcza na polu nauki. W efekcie nawet najbardziej wyjątkowe wynalazki (np. Reeda Richardsa z Fantastycznej Czwórki) nie przyczyniają się do poprawy jakości życia zwykłych ludzi, bo to oddaliłoby prezentowane w komiksach superbohaterskich wyobrażenie codzienności od tego bliskiego ich czytelnikom. W humorystyczny sposób opisuje to internetowa encyklopedia TV Tropes pod hasłem 'Reed Richards is Useless'⁵.

W niniejszym artykule chciałbym skupić się przede wszystkim na tym drugim sposobie, jako, z jednej strony, częstszym, a więc bardziej charakterystycznym dla specyficznej konwencji gatunkowej, jaką reprezentuje komiks superbohaterski, a z drugiej – bardziej interesującym z antropologicznego punktu widzenia.

Roch Sulima zauważa, że „[n]owożytna antropologia codzienności [...] wywodzi się z codziennej gazety. Narodziła się wraz z gazetą codzienną i w niej się społecznie potwierdza. [...] Wydaje się, że gazeta silniej niż inne media konstytuuje »pamięć społeczną«, wiąże refleksyjność z tradycją, interpretuje codzienność, próbując dosłuchać się w niej głosów stuleci”⁶. Choć antropolog przyjmuje tutaj perspektywę badacza usiłującego z mikronarracji o codzienności uzyskać swego rodzaju tropy prowadzące do makrohistorii, to punktem wyjścia są właśnie zwyczajność, doraźność i powszechność, reprezentowane przez ową „gazetę codzienną” kodyfikującą to, co powszechnie znane, a więc i powszechnie akceptowane. Jednak codzienność konotuje też obszar semantyczny o niezwykle płynnych i rozległych granicach, co

⁵ TV Tropes, hasło 'Reed Richards Is Useless', <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ReedRichardsIsUseless> (dostęp 15.10.2022).

⁶ R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 10.

rodzi pokusę definiowania go przez negację nie-codzienności. Czyniąc tak, „próbujemy określić nie tyle nieznanie poprzez nieznanie, ile to, co jest domyślne, poprzez to, co wydaje się znane”⁷. Tym pozornie znanym obszarem może być odświętność, ale też wspomniany już karnawał. To bowiem w przestrzeni superbohaterskich aktywności będą mieścić się elementy faktycznie zaskakujące oraz wybiegające poza codzienne doświadczenie tak czytelników, jak i „zwykłych” ludzi w świecie przedstawionym. Jak się zatem zdaje, właśnie w opozycji do superbohaterskiej wyjątkowości należałoby budować wyobrażenie o codzienności – zarówno w pierwszym, jak i drugim sposobie jej postrzegania w komiksach.

Nie da się zarazem ukryć, że obie możliwości nie są – czy też nie muszą być – rozłączne. Zwłaszcza w perspektywie długich serii komiksowych tworzonych przez względnie stały zespół kreatywny (scenarzysta plus rysownik) dochodzi do różnych rozwiązań narracyjnych mieszających porządek codzienności z porządkiem superbohaterskości. Co istotne, zawsze dzieje się to przez pryzmat perspektywy samego superbohatera, jego obecności i aktywności. Inaczej mówiąc, to jego pojawienie się – najczęściej sygnalizowane przez przywdzianie stosownego kostiumu – generuje owo zawieszenie porządku codzienności i wejście w ów „karnawałowy” paradygmat ekscytacji niesamowitością, podkreślaną poniekąd przez wiele komiksowych tytułów, zwłaszcza z oferty Marvela, takich jak: *The Amazing Spider-Man*, *The Uncanny X-Men*, *The Incredible Hulk*⁸ itd.

Zarazem – obok tak rozumianego podziału – zdarzają się w komiksach superbohaterskich sytuacje pośrednie, w których superbohater z całym swoim anturazem podejmuje się codziennych aktywności [bodaj najbardziej rozpoznawalną sceną tego typu jest ta z filmu *Spider-Man 2* (USA 2005, reż. Sam Raimi), w której tytułowa postać wykorzystuje swoje umiejętności, by szybciej dostarczać pizzę], a także odwrotna – gdy to cywilna persona danego superbohatera wykonuje działania wspierające jego walkę ze złem (tu najbardziej

⁷ M. Golka, *Czy istnieje jeszcze nie-codziennosc?*, w: *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, red. M. Bogunia-Borowska, Warszawa 2009, s. 65.

⁸ Mimo różnic semantycznych wszystkie one wprowadzają kategorię tożsamą z pojęciem „niesamowitości” według Tzvetana Todorova, ze wszystkimi tego konsekwencjami. Zob. S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1973, t. 11, nr 5, s. 27.

oczywistym przykładem może być Batman korzystający ze swojej fortuny i kontaktów jako Bruce Wayne, by zdobywać informacje o przeciwnikach). Od razu warto też zaznaczyć, że ta pierwsza sytuacja w praktyce ma albo komiczny wydźwięk, albo zmierza w stronę kodyfikacji nowej normalności, a więc pierwszego, ze wspomnianych, sposobu patrzenia na komiksową codzienność. Druga natomiast może być postrzegana jako wariant paradygmatu superbohaterskiego i tak też ją będę rozumiał w niniejszym artykule.

SPECYFIKA LINII WYDAWNICZEJ ULTIMATE

Przyglądanie się tak rozumianej codzienności w komiksie superbohaterskim będzie, rzecz jasna, dawać różne efekty w zależności od obserwowanego okresu, wydawcy oraz linii wydawniczej. Choć konwencja superbohaterska jest na tyle sztywna, że umożliwia formułowanie szeroko rozumianych generalizacji roszcujących sobie prawo do wyznaczania prawideł gatunku, w praktyce – akurat jeśli chodzi o kategorię codzienności – dość kluczowe okazuje się umiejscowienie obszaru badań w wydawniczej czasoprzestrzeni; chociażby z tego względu, że codzienność odbiorców komiksów również zmienia się w przestrzeni i w czasie. Dlatego jako przedmiot moich zainteresowań badawczych wybrałem publikowaną przez Marvela linię wydawniczą Ultimate, której założenia wyjściowe można streścić w kilku punktach:

- a. osadzenie wydarzeń w realiach symulujących światową sytuację społeczno-polityczną i kulturową z początków XXI wieku;
- b. poruszanie ważnych społecznie tematów;
- c. rozbudowana i możliwie wiarygodna konstrukcja psychologiczna postaci;
- d. troska o koherencyjność i kameralność poszczególnych fabuł;
- e. realny i konsekwentny wpływ działań superbohaterów na świat przedstawiony⁹;
- f. poważne traktowanie śmiertelności superbohaterów¹⁰.

⁹ Np. głównym zajęciem członków drużyny X-Men są prace społeczne i pomoc najbardziej potrzebującym oraz poszkodowanym (15 zeszyt *Ultimate X-Men*), a patenty Reeda Richardsa z Fantastycznej Czwórki znajdują zastosowanie w służbie zdrowia (48 zeszyt *Ultimate Fantastic Four*).

¹⁰ Zasada ta była zbieżna z polityką ówczesnego redaktora naczelnego wydawnictwa Marvel, Joego Quesady, który zalecał scenarzystom oszczędne i przemyślane

Istota linii wydawniczej Ultimate wynika z próby odpowiedzi na problemy głównonurtowego komiksu superbohaterskiego, w tym przede wszystkim na zasygnalizowaną już wcześniej spadającą inkluzywność przygód poszczególnych postaci, ale też coraz bardziej wyraźne powroty do stanu wyjściowego; praktycznie każde znaczące wydarzenie z biografii superbohatera mogło być (i często było) w każdej chwili anulowane. Co więcej, po *Śmierci Supermana* Dana Jurgensa i Bretta Breedinga z 1992 roku i jego powrocie do żywych zaledwie rok później wytworzyła się atmosfera, w której nawet uśmiercenie superbohaterskiej postaci można było odwołać. Linia wydawnicza Ultimate miała być pod tym względem poważniejsza, a odświeżone i bardziej nowoczesne przygody superbohaterów obliczone były na ponowne rozbudzenie zainteresowania komiksem superbohaterskim wśród młodszych odbiorców.

Mamy więc do czynienia z próbą komiksów programowo nawiązujących do codzienności swoich odbiorców. Co istotne, jest to próba zamknięta w 15-letnim okresie wydawniczym, linię tę bowiem oficjalnie rozpoczęto od pierwszego zeszytu serii *Ultimate Spider-Man* Briana Michaela Bendisa i Marka Bagleya w 2000 roku i wygaszono miniserią *Ultimate End* tych samych twórców w 2015 roku. Dzięki temu, że cała linia wydawnicza jest niejako zamkniętą całością o dość przejrzystej strukturze (opartej na trzech głównych seriach oraz kilku towarzyszących miniseriach, okazjonalnie uzupełnianych o istotne dla całości świata przedstawionego wydarzenia o najczęściej apokaliptycznym charakterze), możemy w łatwy sposób dostrzec, w jaki sposób się owa codzienność zmieniała. Jak się więc zdaje, może ona stanowić poznawczo interesujące laboratorium funkcjonowania kategorii codzienności w komiksie superbohaterskim.

CODZIENNOŚĆ KWANTYFIKOWANA

Na początek warto sprawdzić, jak wygląda kwestia codzienności w liczbach. Linia wydawnicza Ultimate liczy nieco ponad 700 zeszytów, z czego 545 wydano do lata 2011 roku, czyli do miniserii *Death of Spider-Man: Fallout*. Jest

granie zabiegami fabularnymi polegającymi na uśmiercaniu i przywracaniu do życia bohaterów. Zob. J. Quesada, *Cup O'Joe Week 10*, Marvel, 27.05.2008, http://web.archive.org/web/20151004132545/marvel.com/news/comics/3703/mycup_o_joe_week_10 (dostęp 12.08.2016).

to o tyle istotne, że od tego momentu niemal cała linia zmieniła charakter i stała się swego rodzaju poligonem doświadczalnym dla różnych twórców, najczęściej przed ich dłuższym angażem do głównonurtowych tytułów Marvela¹¹. Wyjątek stanowią pisane przez Briana Michaela Bendisa serie *Ultimate Comics Spider-Man*, a później *Miles Morales: Ultimate Spider-Man* (łącznie 41 zeszytów) – obie same w sobie eksperymentalne, bo wprowadzające do medium koncepcję młodocianego, czarnoskórego następcy oryginalnego Spider-Mana, ale z racji swojej konwencji przez znaczną część fabuły dotykające wątków nastoletnio-obyczajowych. Te zresztą wynikały poniekąd z konwencji przyjętej przez Bendisa podczas prac nad pierwszymi seriami przygód Spider-Mana do 2011 roku.

Owe 545 zeszytów da się podzielić na serie regularne (*Ultimate Spider-Man*, *Ultimate Comics: Spider-Man*, *Ultimate X-Men*, *Ultimate Fantastic Four*) liczące łącznie 320 zeszytów, regularne miniserie (*The Ultimates*, *Ultimate Marvel Team-Up*, *Ultimate Comics: Avengers*) – łącznie 66 zeszytów oraz pozostałe miniserie, pojedyncze komiksy albo wydarzenia komiksowe. W tych ostatnich ograniczony format oraz wynikająca z tego intensywność wydarzeń praktycznie eliminują odniesienia do niesuperbohaterskiej codzienności; zawsze rozpoczyna je jakiś konflikt albo dramatyczne wydarzenie, na które superbohaterowie muszą zareagować błyskawicznie i z reguły od pierwszych stron.

W pozostałych przypadkach da się policzyć stosunek sekwencji opartych na paradygmacie superbohaterskiego karnawału w odniesieniu do sekwencji skupiających się na bliskiej odbiorcy komiksów codzienności. Jako takie rozumiem tu jedynie sekwencje całkowicie wyabstrahowane z superbohaterskiego anturażu; wszelkie sytuacje pośrednie (superbohater „w cywilu” działający w imię swojej misji, superbohater w kostiumie rozwiązujący swoje

¹¹ Nawiasem mówiąc, jest to symptomatyczne, że – podobnie jak *Chłopaki* czy wcześniej *The Authority* Warrena Ellisa i Bryana Hitcha (1999) – linia wydawnicza Ultimate, stawiając na postulat realizmu i daleko idących konsekwencji działań superbohaterów, nieuchronnie zmierzała w stronę dystopii; od 2011 roku w świecie przedstawionym Ultimate mają miejsce wydarzenia, które na zawsze zmieniają rzeczywistość jego mieszkańców. Stanowią więc ciekawą przestrzeń do eksperymentów scenariuszowych, ale nieodwracalnie porzucają postulat przedstawiania czytelnikom problemów superbohaterskich przez pryzmat ich „codzienności”.

codzienne problemy) zaliczam do paradygmatu superbohaterskiego. Jeśli dana sekwencja łączy w sobie działania bohatera dające się przypisać obu paradygmatom (np. Peter Parker / Spider-Man w ramach pracy w redakcji gazety „Daily Bugle” na chwilę odstawia swoje obowiązki, żeby poszukać informacji o przestępczym półświatku Nowego Jorku), decydujący był stosunek liczby kadrów ukazujących „codzienne” działania do tych przedstawiających „niecodzienne”.

Zestawienie zaprezentowane w tab. 1 obrazuje oszacowany w ten sposób stosunek sytuacji, w których dany superbohater lub grupa superbohaterów operują w zwyczajnej przestrzeni i mierzą się z codziennymi problemami do sytuacji nadzwyczajnych, superbohaterskich. Podział ten uwzględnia też pracujących nad danymi tytułami scenarzystów celem ukazania różnic między nimi.

Tab. 1.

Tytuł	Scenarzysta	Uśredniony udział sekwencji codziennych (w proc.)	Uśredniony udział sekwencji superbohaterskich (w proc.)
<i>Ultimate Spider-Man</i> i <i>Ultimate Comics: Spider-Man</i> (serie sprzed 2011)	B.M. Bendis	~70	~30
<i>Ultimate Comics: Spider-Man</i> i <i>Miles Morales: Ultimate Spider-Man</i> (serie po 2011)	B.M. Bendis	~50	~50
<i>Ultimate Marvel Team-Up</i>	B.M. Bendis	~10	~90
<i>Ultimate X-Men</i>	M. Millar	~30	~70
	B.M. Bendis	~20	~80
	B. Vaughan	~30	~70
	R. Kirkman	~10	~90
	A.E. Coleite	~10	~90

Tytuł	Scenarzystą	Uśredniony udział sekwencji codziennych (w proc.)	Uśredniony udział sekwencji superbohaterskich (w proc.)
<i>Ultimate Fantastic Four</i>	M. Millar	~10	~90
	W. Ellis	~0	~100
	M. Millar	~15	~85
	M. Carey	~10	~90
	J. Pokaski	~0	~100
<i>The Ultimates</i>	M. Millar	~80	~20
	J. Loeb	~5	~95
<i>Ultimate Comics: Avengers</i>	M. Millar	~5	~95

Powyższe oszacowania pozwalają na określenie z dużą dozą pewności, w których tytułach i na ile istotne są codzienne problemy bohaterów linii wydawniczej Ultimate, a zatem też to, które z nich i w jaki sposób mogą korespondować ze światem przeżyć ich czytelników. Jak się zdaje, można tutaj wyróżnić trzy grupy tytułów:

- a. o znaczącej przewadze wątków związanych z codziennym życiem nad kwestiami superbohaterskimi – dotyczyć to będzie serii o Spider-Manie, miniserii *The Ultimates* (2002–2003) i *The Ultimates 2* (2005–2007);
- b. o istotności elementów „codzienności” na poziomie ok. 1/3 fabuły – ma to miejsce w przypadku zeszytów serii *Ultimate X-Men* pisanych przez Marka Millara i Briana K. Vaughana;
- c. o znikomej istotności elementów codzienności.

CODZIENNOŚĆ DOMINUJĄCA

Wszystkie serie o Spider-Manie są opowieściami o młodym chłopcu – od 2000 roku jest to piętnastoletni Peter Parker, a od 2011 roku trzynastoletni Miles Morales – który przypadkiem zyskuje pajęczę supermoce i postanawia wykorzystać je do walki z przestępcami, zarazem usiłując godzić je z codziennym życiem. To skądinąd nie odbiegało od pierwotnych założeń serii o Spider-Manie Stana Lee i Steve’a Ditko z 1962 roku, która – jak zauważają

m.in. Matthew Pustz¹² i Leo Dryden¹³ – od początku była budowana na dychotomii komedii młodzieżowej oraz sensacyjno-kryminalnego karnawału superbohaterskiego. Serie Bendisa z linii wydawniczej Ultimate, strukturalnie rzecz biorąc, powtarzają ten schemat, kładąc jednakowoż dużo większy nacisk na tę zwyczajną stronę życia Parkera i Moralesa. Po części może to wynikać ze struktury nowożytnej narracji komiksowej (w latach sześćdziesiątych XX wieku dominowała koncepcja przygód ograniczających się do pojedynczego zeszytu, w XXI wieku wiodące stało się opowiadanie historii rozciągniętych na 5–6 zeszytów), co akurat w przypadku komiksów Bendisa przybierało formę wychodzenia od codziennych problemów bohatera w stronę superbohaterskiej intrygi. Pozwalało to na dokładniejsze zarysowanie codzienności nastoletniego bohatera, co z kolei realizowało postulat tworzenia komiksowych narracji bliskich czytelnikowi.

W przypadku regularnych serii z udziałem Petera mamy więc wielokrotnie do czynienia z towarzyskimi, rodzinnymi oraz bytowymi sytuacjami, w które jest on zaangażowany jako nastolatek. Istotne są więc jego relacje ze znajomymi, wypadki na plażę, prywatki i pierwsze miłości, dużo miejsca poświęca się na kwestie szkolne, ale też na problemy jego znajomych i rodziny, również związane ze zdrowiem psychicznym. Niejednokrotnie całe zeszyty skupiają się tylko i wyłącznie na codzienności bohatera (np. zeszyt 33., w którym odnawia on znajomość z kolegą z przeszłości, zeszyt 68., podejmujący wątek nowej, popularnej osoby w klasie, czy zeszyt 78., w całości poświęcony rozterkom miłosnym i koncertowi rockowemu). Da się też zauważyć nieregularne, ale względnie stałe przeplatanie dużych superbohaterskich historii (w których element codzienności również z reguły jest wyraźnie obecny) z kameralnymi, obyczajowymi miniaturami, w których nawet jeśli występuje wątek „karnawałowy”, to sprowadza się on częściej do wymiany zdań niż ciosów. Niejednokrotnie narracje obyczajowe skoncentrowane na „zwyczajnych” problemach przechodzą w ową superbohaterską sferę relatywnie łagodnie, np. była dziewczyna Petera, Kitty Pryde, sama będąca

¹² M. Pustz, *Spider-Man: Class Straddler as Superhero*, w: *Webslinger: Unauthorized Essays On Your Friendly Neighborhood Spider-Man*, ed. G. Conway, L. Wilson, Dallas 2006, s. 73–86.

¹³ L. Dryden, *Spider-Man in High School*, *Implicitly Pretenious*, https://www.youtube.com/watch?v=9cY2_IxRlgs (dostęp 15.10.2022).

bohaterką znaną jako Shadowcat, zaczyna chodzić z nim do jednej klasy; ich wspólna heroiczna działalność bywa więc punktem wyjścia zarówno do scen obyczajowych o nastolatkach i ich problemach sercowych, jak i do zwalczania superprzestępców.

Nieco inaczej wygląda to w miniserii *Ultimate Marvel Team-Up*, której założeniem było łączenie przygód Spider-Mana z innymi superbohaterami Marvela; tam elementy codziennego życia Petera Parkera są jedynie pretekstem do zawiązania akcji, np. Parker z przyjaciółmi spędza czas w galerii handlowej, w której spotyka członków drużyny X-Men, albo w czasie wycieczki szkolnej jest świadkiem akcji z udziałem Iron Mana. Leitmotywem całej miniserii jest poszukiwanie przez Petera istoty bycia bohaterem, więc większy nacisk na jego działania w kostiumie Spider-Mana wydaje się tu uzasadniony.

Miles Morales nie dysponował siostrzaną miniserią o takiej tematyce, więc uczenie się, co znaczy superbohaterstwo, stanowi trzon głównej serii, której autorzy pozwalają sobie w dużo większym stopniu – niż w przypadku przygód Petera Parkera – na wprowadzanie gościnnych występów innych superbohaterów. Dzieje się tak z kilku powodów. Po pierwsze, Miles jako postać zdecydowanie młodsza niż Peter wymaga w większym stopniu opieki i różni bohaterowie mu ją oferują. Po drugie – jest ich stosunkowo więcej w okresie działalności Moralesa, niż kiedy Spider-Manem był Parker. Po trzecie wreszcie, sam Miles jest uwikłany więzami krwi w świat superbohaterów – jego wujek Aaron był złoczyńcą znanym jako Prowler, ojciec Milesa okazuje się agentem współpracującej z superbohaterami agencji S.H.I.E.L.D., a jego późniejsza sympatia Kate – córką walczącej z tą agencją organizacją Hydra. Dlatego też, choć codzienne wyzwania (problemy szkolne, kwestie dogadywania się ze współlokatorami z internatu, dylematy rodziców Milesa) nadal są istotne dla całej narracji, to jest ich jednak mniej.

W narracjach o Spider-Manie z linii wydawniczej Ultimate nadrzędnym celem wprowadzania elementów codzienności była chęć zwiększenia poczucia bliskości między bohaterem a czytelnikami, szczególnie nastoletnimi. Nieco inaczej rzecz się ma w komiksach Marka Millara i Bryana Hitcha, opowiadających o supergrupie Ultimates – odpowiedniku znanej z komiksów Marvela (i nie tylko) drużyny Avengers. Głównymi bohaterami są w pierwszej kolejności szpiegdy, agenci, multimilionerzy, naukowcy i żołnierze, którzy w określonych okolicznościach biorą na siebie role superbohaterów.

Dlatego też komiksy te w odmienny sposób podchodzą do ich codzienności, ponieważ jedynie sporadycznie jest to codzienność osiągalna dla przeciętnego odbiorcy (a zaliczają się do niej wizyty na przyjęciach, w pubach czy na cmentarzach); bardzo mocno jest ona natomiast zakorzeniona w mniej lub bardziej hiperbolizowanych wyobrażeniach o codzienności celebryckiej. Pojawia się więc wiele realnych nazwisk (z George’em W. Bushem czy Freddie’em Prinzem Juniorem na czele), a postacie, choć bardzo rzadko robią rzeczy superbohaterskie¹⁴, nie stronią od działań niejednokrotnie równie abstrakcyjnych, jak praca naukowa czy działalność antyterrorystyczna. Nie służy to jednak typowo superbohaterskiej „karnawalizacji” narracji, a właśnie możliwe maksymalnemu oddaleniu od niej poprzez próbę uwikłania superbohaterów w potencjalnie realistyczne dla nich sytuacje. Jak się zdaje, z jednej strony ma to działać jako obnażenie superbohaterstwa jako konwencji nad wyraz sztucznej (niejednokrotnie, nawet jeśli już dochodzi do aktywności związanej z nadludzkimi mocami, to bywa ona od razu zdeprecjonowana, np. kiedy Ant-Man zmniejsza się, gubi ubranie; jest też bezużyteczny, jeśli w okolicy nie ma wystarczającej liczby mrówek), z drugiej – gdy już dochodzi do heroiczych działań, poświęcenie i skuteczność bohaterów ulegają dodatkowemu wyolbrzymieniu (nieraz aż do granicy przesady, np. Hawkeye – najlepszy strzelec na świecie – zabija przeciwników, pstrykając w nich wyrwanymi sobie paznokciami). Jak się więc zdaje, *The Ultimates* pozornie kontestują konwencję superbohaterką poprzez jej negację elementami narracji kojarzonymi się z codziennością, w praktyce jednak dążą do ukazania superbohaterów jako postaci „większych niż życie”.

W miniserii *The Ultimates 3* Jepha Loeba i Joego Madureiry elementy codzienności superbohaterów są w zasadzie wygaszone, postacie znacznie bardziej przypominają swoje głównonurtowe odpowiedniki z komiksów o Avengers i nawet, gdy wykonują codzienne czynności, to robią to w swoich kostiumach, najczęściej dyskutując o superbohaterskich sprawach. Wyjątek stanowią nagrania z przeszłości oraz retrospekcje, jest ich jednak niewiele

¹⁴ Osobną kwestią pozostaje fakt, że obie miniserie Millara programowo dekonstruuje klasycznie rozumianą konwencję superbohaterką, powtarzając w ten sposób nieco ambicje artystyczne *Strażników* Moore’a i Gibbonsa czy *Squadron Supreme* Marka Gruenwalda, Boba Halla i Paula Ryana (1985) oraz *The Authority* Ellisa.

i są najczęściej związane z eksplorowaniem dżungli, daleko im więc do codzienności znanej większości czytelników.

CODZIENNOŚĆ OGRANICZONA

Serie eksplorujące codzienność superbohaterów jedynie w niewielkim stopniu – do których, jako się rzekło, zaliczyć można w zasadzie tylko część historii z *Ultimate X-Men* – są istotne o tyle, że wprowadzają nieco bardziej zróżnicowaną gamę odniesień. W komiksach tej serii, pisanych przez Millara – a chronologicznie wcześniejszych niż *The Ultimates* – pojawiają się już załączki jego strategii hiperbolizacji poszczególnych wyobrażeń (jest więc dużo odniesień do tła kulturowego). Jednocześnie komiksy te (zwłaszcza pierwszych dwanaście zeszytów) skupiają się na formowaniu samej drużyny, część postaci bywa więc przedstawiana w sytuacjach dla nich codziennych, poprzedzających przyłączenie się do X-Men. Trzeba jednak podkreślić, że są one bardzo szybko wygaszane w imię skupienia się na – również hiperbolizowanej – superbohaterskości tytułowych bohaterów.

Duże znaczenie mają również narracje zapośredniczone przez inne, fikcyjne media. Dobrym przykładem jest piętnasty zeszyt serii, stylizowany na artykuł w tygodniku opiniotwórczym „Timesweek” (w oczywisty sposób nawiązującym do tytułów „Times” i „Newsweek”), który dosłownie przedstawia codzienność mutantów z drużyny X-Men – aktywność superbohatera stanowi jej nikłą część (warto przypomnieć tu refleksję Sulimy o codzienności znajdującej odbicie w prasie). Dominują zajęcia z dziećmi, sąsiedzka samopomoc, wizyty w muzeach i wiele innych, przyziemnych działań. Tak też często scenarzyści *Ultimate X-Men* równoważą ich superbohaterską istotę; po Millarze m.in. Brian K. Vaughan dołożył do nich również aktywności sportowe.

U Vaughana bardzo istotną sferą alternatywną dla superbohaterskiej „karnawalizacji” będzie aspekt randkowy, nawiązujący niejako do bardziej obyczajowej strony głównonurtowych serii o X-Men z lat osiemdziesiątych XX wieku pióra Chrisa Claremonta. Spotkania towarzyskie w tym przypadku mogą wprawdzie, ale nie muszą, kończyć się superbohaterską aktywnością, często też wiele rozmów bohaterów stroni od wspomnień o dotychczasowych przygodach i skupia się na bardziej intymnych kwestiach. Jest to rzecz, która była obecna również w komiksach o Spider-Manie, jednak ze względu na drużynowy charakter tytułu *Ultimate X-Men*

zyskuje on tutaj szczególne znaczenie. Paradoksalnie, opisana na łamach tego komiksu historia *Date Night* (zeszyty 66–68), nawiązująca właśnie do tej tradycji, była napisana nie przez Vaughana, ale jego następcę, Roberta Kirkmana, i w zasadzie domyka oraz ucina kwestię przedstawiania codzienności w *Ultimate X-Men*.

CODZIENNOŚĆ MARGINALNA

Pozostałe tytuły w znikomym stopniu eksplorują codzienność superbohaterów. Jeśli się pojawia, to z reguły albo w owym randkowym kontekście (i najczęściej jedynie po to, aby błyskawicznie tę kwestię porzucić na rzecz typowo superbohaterskich działań), albo mimochodem. Tytuły takie jak *Ultimate Fantastic Four* w ogóle ignorują tę problematykę i skupiają się na bardziej niesamowitych przygodach tytułowych bohaterów; w istocie Fantastyczna Czwórka według scenariuszy Warrena Ellisa, Mike’a Careya czy Johna Pokasky’ego praktycznie w ogóle nie zdejmuje swoich kostiumów. Duże skupienie uwagi na superbohaterskiej aktywności cechuje też zeszyty *Ultimate X-Men* według Roberta Kirkmana, w których to cywilne ubrania zakładają jedynie te postacie, które superbohaterami być przestały, choć i tak w wielu przypadkach wykonują działania wykraczające poza szeroko rozumianą zwyczajność.

Nie bez powodu takie rozłożenie akcentów ma miejsce praktycznie wyłącznie w tytułach drużynowych i w zdecydowanie późniejszych numerach. Jak się zdaje, po początkowych rozwiązaniach mających podnosić atrakcyjność tytułów linii wydawniczej Ultimate poprzez zbliżenie doświadczeń superbohaterów do tych znanych czytelnikom z ich własnego życia dała o sobie znać swoista sztywność superbohaterskiej konwencji, zgodnie z którą na pewnym etapie konsekwencje superbohaterskich wyczynów poszczególnych postaci zaczęły się spiętrzać i wymuszały reakcję bohaterów, a więc w naturalny sposób kierowały uwagę odbiorcy na te nadzwyczajne, niecodzienne problemy. Najpewniej *Ultimate Spider-Man* uniknął tego losu przede wszystkim dlatego, że od początku elementy komiksu superbohaterskiego były dodatkiem do narracji zasadniczo obyczajowej, nawet więc jeśli aspekt heroiczny zyskiwał w jednej historii więcej miejsca, to w kolejnej był traktowany marginalnie. Jednak i tę formułę po 2011 roku czekało przesunięcie akcentów ze względu na sytuację w świecie przedstawionym, w którym konsekwencje superbohaterskich perypetii zaczęły się na siebie

nakładać i nieodwracalnie zmieniać status quo, przekierowując konwencję komiksu w stronę spekulatywnej dystopii (w której Waszyngton przestaje istnieć wskutek ataku terrorystycznego, Azją rządzą kolektywy superludzi, a większość Europy została zmieniona w – rychło zrównaną z ziemią – futurystyczną cybermetropolię). W tych warunkach nowemu Spider-Manowi w równym stopniu przychodzi mierzyć się z lokalnymi złoczyńcami, co doświadczać efektów społeczno-politycznych tąpnięć targających jego światem – i z oczywistych względów niemających ekwiwalentu w codziennych doświadczeniach czytelników.

ZAKOŃCZENIE

Podsumowując, powiedzieć można, że codzienność superbohaterów rozumiana jako zwyczajność tożsama ze zwyczajnością modelowych odbiorców ma w linii wydawniczej Ultimate dwie funkcje.

Pierwszą z nich – dość oczywistą – jest budowanie swego rodzaju kontrpunktu do „karnawałowego” charakteru aktywności superbohaterskich, a więc podkreślanie ich wyjątkowości i niesamowitości. Zwłaszcza komiksy Briana Michaela Bendisa i w nieco mniejszym stopniu Marka Millara częściej akcentują te codzienne aspekty funkcjonowania świata superbohaterów niż ich nadludzkie – nieraz ocierające się o niedorzeczność – wyczyny, co na podstawowym poziomie ma ułatwiać czytelnikowi identyfikację z superbohaterami.

Drugą funkcją jest budowanie swego rodzaju wrażenia autentyczności bohaterów i ich dylematów. Zwłaszcza tam, gdzie elementy tak rozumianej codzienności dominują nad aspektem superbohaterskim, który staje się albo dodatkowym aspektem życia bohatera (Spider-Man), albo prezentowany jest przez pryzmat znanych z rzeczywistego świata i rozpoznawalnych tropów kulturowych (celebrytyzacja superbohaterstwa w *The Ultimates*). Jednak nawet w komiksach poświęcających codzienności postaci relatywnie niewiele miejsca aspekt ten służy szeroko rozumianemu zaczepieniu superbohaterskich aktywności w rzeczywistych dylematach albo problemach (*Ultimate X-Men*). Warto dodać, że aspekt ten jest najmniej wyrazisty lub zgoła nieobecny w tych tytułach, które opowiadają o przygodach drużyn superbohaterów – w takich sytuacjach codzienność zwykle bardzo szybko ustępuje miejsca bardziej konwencjonalnym rozwiązaniom właściwym tego typu komiksom, co najczęściej wynika z uwarunkowań narracyjnych; tytuły

o grupach superbohaterów, stawiając w dużym stopniu na relacje między postaciami, siłą rzeczy skupiają się na tych dylematach i konfliktach, które przynależą do „karnawałowej” strony komiksu superbohaterskiego.

Jednocześnie w kolejnych seriach daje się zauważyć wynikające z rozbudowania świata przedstawionego (i relatywnie poważnego traktowania przez twórców ciągłości przyczynowo-skutkowej wydarzeń przedstawianych w komiksach) stopniowe redukcje elementów szeroko rozumianej codzienności w superbohaterskich fabułach. O ile bowiem było ich relatywnie dużo pierwszych trzech latach istnienia linii wydawniczej Ultimate, o tyle w miarę zagęszczania się w świecie przedstawionym innowacji wynikających z superbohaterskich konwencji (od fantastycznych wynalazków po rosnące galerie superistot i ich konsekwencje dla funkcjonowania społeczeństwa) te ostatnie zaczynały się nieuchronnie wysuwać na pierwszy plan. A ponieważ rosnące oderwanie komiksów superbohaterskich od codzienności czytelników było jednym z powodów, dla których w ogóle powołano do życia linię wydawniczą Ultimate, wydaje się, że jest to prawidłowość właściwa wszystkim utworom osadzonym w tej konwencji.

Bibliografia

- Golka Marian, *Czy istnieje jeszcze nie-codziennosc?*, w: *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, red. M. Bogunia-Borowska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009.
- Lem Stanisław, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1973, t. 11, nr 5.
- Mrugalski Michał, Przemysław Pietrzak, *Spory o Bachtinowską koncepcję karnawału*, „Pamiętnik Literacki” 2004, nr 4.
- Prajzner Katarzyna, *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2009.
- Pustz Matthew, *Spider-Man: Class Straddler as Superhero*, w: *Webslinger: Unauthorized Essays On Your Friendly Neighborhood Spider-man*, ed. by G. Conway, L. Wilson, Benbella Books, Dallas 2006.
- Sulima Roch, *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2000.

Źródła internetowe

- Dryden Leo, *Spider-Man in High School*, Implicitly Pretentious, https://www.youtube.com/watch?v=9cY2_IxRlgs (dostęp 15.10.2022).

Quesada Joe, *Cup O'Joe Week 10*, Marvel, 27.05.2008, http://web.archive.org/web/20151004132545/marvel.com/news/comics/3703/mycup_o_joe_week_10 (dostęp 12.08.2016).

TV Tropes, hasło 'Reed Richards Is Useless', <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ReedRichardsIsUseless> (dostęp 15.10.2022).

Typically Atypical: The Everyday Life of Ultimate Marvel Comic Superheroes

At the beginning of the 21st century, American superhero comics underwent far-reaching artistic, stylistic, and thematic transformations caused by the need to attract new readers and rebuild the weakened market position after the crisis of the 1990s. This is evident, especially in the case of the Ultimate Marvel imprint, which was supposed to have an above-average artistic value and modernize the stories of classic Marvel superheroes. In addition to a number of narrative measures (updated settings, deconstruction of the superhero morality, film framing, etc.), a lot of space was devoted to showing the quotidian life of superheroes, understood both as the need to lead a double life (Spider-Man) and act for the benefit of the society (X-Men, Ultimates). The writers, including Brian Michael Bendis, Mark Millar, and Brian K. Vaughn, also paid a lot of attention to the social consequences of superhero presence. The paper analyzes the forms of presenting the everyday life of Ultimate Marvel superheroes as well as attempts to determine whether such procedures serve to deconstruct or strengthen superhero narratives.

Keywords: superhero; comics; everyday; Ultimate Marvel; causality

PROZAICZNA CODZIENNOŚĆ SUPERBOHATERÓW, CZYLI ANALIZA KOMIKSOWEJ SERII KARLA FERDONA

JUSTYNA CZAJA

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
Adam Mickiewicz University in Poznań
jczaja@amu.edu.pl
ORCID 0000-0001-8939-6598

Jak wygląda dzień powszedni superbohaterów? Co robią w czasie, kiedy nie zmagają się z superłotrami, nie zwalczają zorganizowanej przestępczości, nie ratują świata przed śmiertelnym niebezpieczeństwem albo totalną zagładą? Jak spędzają weekendy? Czy układają im się w związkach? Czy sprawdzają się jako rodzice? Czym zajmują się na emeryturze? Czy ich supermoce utrudniają im, czy ułatwiają codzienne funkcjonowanie?

Te i podobne pytania posłużyły chilijskiemu rysownikowi Karłowi Ferdonowi jako punkt wyjścia do stworzenia humorystycznego komiksowego cyklu superbohaterskiego, a raczej, jak wykaże dalsza analiza, antysuperbohaterskiego. Celem artykułu jest pokazanie, w jaki sposób zmiana macierzystego kontekstu i umieszczenie postaci mających status ikon popkultury w nowych i nieoczywistych kontekstach przyczynia się do ich dekonstrukcji i demitologizacji.

Karlo Ferdon początkowo publikował swoje prace w prasie, w lokalnych gazetach i czasopismach. Stopniowo zamieniał jednak prasowe łamy na internetowe przestrzenie mediów społecznościowych, takich jak Facebook czy Instagram (@KarloFerdon i @donSerapio)¹, docierając dzięki temu ze swymi webkomiksami do odbiorców z całego świata. Jego znakiem rozpoznawczym stały się minimalistyczne jednoplanszówki o humorystycznym zabarwieniu – pojedyncze panele wypełnione jednym obrazkiem, czasem złożone z dwóch, trzech lub maksymalnie czterech kadrów, proste rysunki

¹ Zob. <https://www.instagram.com/karloferdon/> (dostęp 24.09.2023), oraz <https://www.facebook.com/KarloFerdon/> (dostęp 24.09.2023).

pozbawione zbędnych elementów graficznych, brak zarówno dialogów, jak i narratorskich komentarzy. W takiej właśnie stylistyce utrzymany jest wspomniany cykl, który można by zatytułować *Życie codzienne (anty)superbohaterów*. Tworzą go komiczne scenki rodzajowe z udziałem znanych amerykańskich bohaterów komiksowych, takich jak: Superman, Batman, Spider-Man, Flash, Hellboy, Avengersi: Iron Man, Hulk i Thor, członkowie innych komiksowych drużyn: Fantastycznej Czwórki, X-Menów, Strażników Galaktyki oraz rozpoznawalne postacie kobiece, m.in. Wonder Woman czy Supergirl. Opowiadając w jednym z wywiadów o genezie komiksowej serii, Ferdon wspominał, że pomysł pojawił się podczas prac nad projektem dotyczącym alternatywnych historii z Batmanem. Właśnie wtedy postanowił stworzyć parodystyczne komiksy z klasycznymi postaciami innych superbohaterów². W swoim rysunkowym cyklu autor zestawia ze sobą, na zasadzie crossoverów (co również stanowi wyraźne nawiązanie do amerykańskich komiksów superbohaterskich), bohaterów pochodzących z różnych komiksowych serii. Wpisuje ich jednak w nietypowy kontekst. O swojej metodzie twórczej chilijski rysownik mówi tak: „Mam jedną wskazówkę, jeśli chodzi o pomysły! Moja formuła polega na umieszczaniu postaci w codziennych sytuacjach i osiągnięciu absurdalnych rezultatów z odrobiną zaskoczenia”³. W najbardziej oczywistym, prostym odczytaniu o codzienności mówić można jako o „naszym »stałym» miejscu zamieszkania«, z którego wydostajemy się na obszary panowania innych, specjalnych reguł (myślenia,

² G. Palacios, *Un dibujante muestra la no tan glamurosa vida cotidiana de los superhéroes (50 cómics)*, Bored Panda, 19.01.2021, https://www.boredpanda.es/superheroes-comics-vida-cotidiana-karloferdon/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic (dostęp 20.10.2022).

³ Tekst oryginalny: „I do have one tip when it comes to ideas! My formula is pretty much putting the characters in everyday situations and having absurd results with a touch of surprise”. Hidrelèy, *This Artist Makes Humorous One-Panel Comics Without Dialogue (30 New Pics)*. *Interview With Artist*, Bored Panda, 23.08.2021, https://www.boredpanda.com/humorous-and-minimalist-comics-without-dialogue-karloferdon/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic (dostęp 20.10.2022).

mówienia, postępowania) jedynie w charakterze eksploratorów i »turystów«⁴. Kategoria ta, związana z potocznym doświadczeniem, kojarzona z powszedniością, zwykłością, stanowi przeciwieństwo tego wszystkiego, co niezwykle, niecodzienne, nadprzyrodzone. Bernard Waldenfels, definiując ten termin, konstruuje formułę relacyjną opartą na kilku przeciwstawnych kategoriach. Wśród nich jest opozycja „zwykłość” – „niezwykłość”: „Codziennność oznacza zwykłość, utarty porządek, w przeciwieństwie do niezwykłości i tego, co wykracza poza utarty porządek”⁵. Elementy niemieszczące się w formule codzienności silnie związane są z konwencją komiksów superbohaterskich operujących elementami fantastyki. Sam prefiks ‘super-’, poprzedzający słowo bohater, jako „pierwszy człon wyrazów złożonych podkreślający najwyższy stopień (lub wykraczanie poza normę, poza zwykły stan), najwyższą jakością tego, co oznacza drugi człon złożenia”⁶ zapowiada otwarcie na to, co niecodzienne. Słowo superbohater kojarzy się natomiast z komiksową lub filmową postacią, zwykle pozytywną, zwalczającą zło i posługującą się nadnaturalnymi mocami, zdolnościami. Amerykańskie historie superbohaterskie i pochodzące z nich postacie bez wątpienia zdominowały sposób postrzegania komiksowego medium, ukształtowały potoczne wyobrażenia na jego temat⁷. Sięgając po bohaterów z uniwersów przede wszystkim Marvel Comics i DC Comics – wiodących wydawnictw komiksów superbohaterskich – Karlo Ferdon odwołuje się do znanych współczesnym odbiorcom postaci, które już dawno zyskały status ikon popkultury. Do ich niesłabnącej popularności znacząco przyczyniły się

⁴ Cyt. za: W. Kędzierzawski, *Codziennność jako kategoria antropologiczna w perspektywie historii kultury*, Opole 2009. s. 27.

⁵ Ibidem, s. 25.

⁶ Hasło ‘super-’, w: *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa 1981, t. 3, s. 371.

⁷ Zob. J. Johnson, *Super-History: Comic Book Superheroes and American Society, 1938 to the Present*, Jefferson 2012; B. Robb, *A Brief History of Superheroes: From Superman to the Avengers, the Evolution of Comic Book Legends*, Philadelphia 2014; B.B. Solomon, *Superheroes!: The History of a Pop-Culture Phenomenon From Ant-Man to Zorro*, New York 2023. Tematyce superbohaterskiej poświęcone jest również wiele portali internetowych.

w ostatnim czasie także kolejne blockbustery kina superbohaterskiego⁸. Transmedialny charakter obdarzonych nadnaturalnymi mocami czy umiejętnościami bohaterów pojawiających się w komiksach, filmach animowanych i fabularnych, grach komputerowych, ich stała obecność we współczesnej globalnej przestrzeni dyskutowana przez przemysł zabawkarski, spożywczy, odzieżowy, który posługuje się podobiznami i emblematami poszczególnych superbohaterów – wszystko to sprawia, że funkcjonują oni na zasadzie marki, rozpoznawalnego brandu. Komiksowy nurt opowieści superbohaterskich zapoczątkowała historia o Supermanie stworzona przez Jerry’ego Siegela oraz Joego Shustera i opublikowana w 1938 roku na łamach magazynu „Action Comics”. W następnych latach na fali popularności tej postaci pojawili się kolejni superbohaterowie, a także – nierzadko wzorowane na ich postaciach – kobiece superbohaterki⁹. Komiks superbohaterski, przeżywający swój rozkwit w latach czterdziestych, szybko stał się rozpoznawalnym nurtem o wyrazistych cechach i spetryfikowanych regułach. Fabuła w tego typu opowieściach pełni zwykle drugorzędą rolę, podporządkowana zostaje bowiem centralnej postaci będącej nie tylko motorem napędowym akcji, lecz także elementem spajającym kolejne odcinki rysunkowych serii, które – jak pokazują liczne przykłady amerykańskich komiksów – na przestrzeni lat tworzone są zwykle przez zmieniających się scenarzystów i rysowników. To właśnie bohater – tytułowa postać i jednocześnie główna postać działająca – staje się gwarantem ciągłości, spójności, łącznikiem między poszczególnymi opowieściami o jego przygodach. Kolejne historie superbohaterskie oparte są na analogicznym schemacie, poddawanych jedynie modyfikacjom po to, by stworzyć wrażenie nowatorstwa, zmian. W rzeczywistości kluczowe elementy zachowują swój niezmienny charakter – są wręcz atrybutami poetyki dzieła. Zmianie ulegają jedynie dodatkowe elementy o silnym potencjale fabularnym uruchamianym ze względu na konteksty, w których odnajduje się postać – można by ten element nazwać akcydensem narracyjnym (pochodzenie bohatera, moce, którymi dysponuje i sposób, w jaki je posiadał, charakterystyczny wygląd, strój). Większość komiksowych historii o herosach oparta jest na analo-

⁸ Zob. T. Żaglewski, *Kinowe uniwersum superbohaterów. Analiza współczesnego filmu komiksowego*, Warszawa 2017.

⁹ Zob. J. Szyłak, *Komiks*, Kraków 2000, s. 95–108.

gicznych schematach. Pierwszym z nich jest obdarzenie postaci nadnaturalnymi supermocami¹⁰. Kolejny powtarzający się element stanowi podwójna tożsamość¹¹. Zwykle bowiem postacie ukrywają to, kim są, zanim wcielą się w określonych sytuacjach w zamaskowanego, tajemniczego bohatera, który spieszy z pomocą społeczeństwu lub światu. W ochronie prawdziwej tożsamości pomagają kostium będący w komiksach elementem charakterystyki pośredniej bohaterów¹². Buduje on tożsamość, pozwala na identyfikację, wyróżnia spośród innych rysunkowych postaci. Przykładowo czarny strój z maską i peleryną Batmana przypomina nietoperza, kojarzy się z mrokiem – to właśnie wtedy wkracza do akcji ten bohater. W przypadku kostiumu Spider-Mana widoczne na stroju czarne linie układające się we wzór pajęczyny oraz emblemat na piersiach odsyłają do genezy superbohatera (ukąszenie przez radioaktywnego pająka) i jego niezwykłych „pajęczych” zdolności. Pancerz Iron Mana – cybernetyczna zbroja wyposażona w najnowocześniejsze elektroniczne gadżety – wpisuje się w fikcyjną biografię tej postaci, jej związki z amerykańskim przemysłem zbrojeniowym i zastosowaniem w nim nowych technologii. W przypadku Catwoman obcisły strój i pazury kojarzące się z kotem akcentują zwinność i spryt bohaterki, a także wygrywaną erotycznie drapieżność, wzmocnianą dodatkowo przez taki atrybut jak bicz. Długie wysuwane pazury Wolverina, przypominające szpony zwierząt drapieżnych, podkreślają dziką naturę tego mutanta. Jak trafnie zauważył Peter Coogan: „Kostiumy superbohaterów są ikoniczną reprezentacją istoty danego superbohatera”¹³. „Cywilne”, codzienne wcielenia superherosów w wielu komiksowych opowieściach przedstawiane są jako dalekie od ideału, przeciętne, zwyczajne. Superman to na co dzień nieśmiały

¹⁰ Zdarzają się jednak wyjątki od reguły, przykładowo Batman nie posiada nadludzkich zdolności.

¹¹ W tym przypadku z kolei wyjątkiem mogą być choćby członkowie Fantastycznej Czwórki, którzy przed przeistoczeniem się w superbohaterów i zdobyciem (na skutek kosmicznego napromieniowania) niezwykłych mocy byli grupą amerykańskich kosmonautów.

¹² Zob. B. Brownie, D. Graydon, *The Superhero Costume. Identity and Disguise in Fact and Fiction*, London 2015.

¹³ P. Coogan, *Superhero. The Secret Origin of a Genre*, Austin 2006, s. 33. Cyt. za: T. Żaglewski, *Superkultura. Geneza fenomenu superbohaterów*, Kraków 2021, s. 21.

dziennikarz-okularnik Clark Kent, Wonder Woman – skromna pielęgniarka Diana Prince, Amazing Spider-Man – fotoreporter borykający się z problemami finansowymi. Obdarzeni epitetami *super*, *wonder* i *amazing* superbohaterowie w pewnych sytuacjach życiowych okazywali się więc tak samo zwyczajni, nieporadni, jak czytelnicy komiksów opowiadających o ich przygodach. W stosunku odbiorców do postaci superbohaterów widoczna jest więc pewna ambiwalencja – z jednej strony ludzka skłonność do podziwu, obcowania z ideałem, z drugiej – chęć zobaczenia w nim jakiejś wady, skazy, która czyniłaby go mniej doskonałym, przez co ucłowieczałaby go – dlatego z upodobaniem eksploatowany jest motyw podwójnej tożsamości postaci.

Tendencja do ucłowieczania superbohaterów, obdarzania ich ludzkimi emocjami, pragnieniami, słabościami wyraźniej doszła do głosu w latach sześćdziesiątych, na które przypada druga fala popularności komiksów tego nurtu. Właśnie wtedy „Marvel Comics Group wylansowało herosów »ułomnych«”¹⁴. Komiksowe postacie przeżywają więcej rozterek, wątpliwości, inaczej niż herosi z lat czterdziestych, są bardziej świadome realnych skutków swoich niezwykłych umiejętności. Inność superbohaterów implikuje wiele problemów, wymaga wyrzeczeń, skazuje na alienację. Przykładem takich postaci mogą być mutanci z serii *X-Men* odczytywanej jako opowieść o nietolerancji i rasizmie.

W dużo bardziej radykalny sposób dążenie do deschematyzacji postaci superbohaterów, wyjście poza ramy dyktowane przez konwencję wcześniejszych opowieści, ujawniało się w adresowanych do dorosłego czytelnika komiksach określanych mianem rewizjonistycznych. Za kanoniczne przykłady takich uznaje się najczęściej *Powrót Mrocznego Rycerza* (*The Dark Knight Returns*, 1986) Franka Millera i *Strażników* (*Watchmen*, 1986–1987) Alana Moore’a i Dave’a Gibbonsa. Oba utwory dekonstruują formułę opowieści superbohaterskich, proponując inne spojrzenie na postacie protagonistów, na komiksową konstrukcję świata przedstawionego, w tym konstrukcję czasu. Postaci superbohaterów okazują się bardziej skomplikowane, niejednoznaczne, mroczne. Zakwestionowana zostaje czystość ich intencji i motywacji oraz moralność działań. Bohaterowie, w przeciwieństwie do klasycznych komiksowych serii o superherosach, starzeją się, chorują,

¹⁴ J. Szyłak, *Komiks*, op. cit., s. 108.

„zużywają”. Autorzy umieszczają swych protagonistów w świecie bardziej przypominającym rzeczywistość niż świat narysowany, oparty na zasadzie umowności, podporządkowany wizualno-werbalnym konwencjom przedstawieniowym opowieści o zamaskowanych herosach w trykotach. Krzysztof Teodor Toeplitz w pionierskiej na polskim gruncie monografii z lat osiemdziesiątych, analizując fenomen amerykańskich postaci komiksowych, ich „ponadczasową niezniszczalność”¹⁵, „głębokie przeniknięcie do współczesnej świadomości społecznej”¹⁶, konstatował: „Imiona bohaterów komiksowych [...] stały się skrótami myślowymi, znakami porozumiewawczymi, przy pomocy których opisujemy współczesną cywilizację i jej mitologię”¹⁷.

Komiksowy superbohater odczytywany był niejednokrotnie jako popkulturowe wcielenie mitologicznego herosa¹⁸, komiksy z jego udziałem traktowano jako ześwieczone współczesne mitologie¹⁹. Badacze, tacy jak m.in. Umberto Eco²⁰ i Richard Reynolds²¹, wskazywali na analogie obecne w konstrukcji postaci, w konstrukcji czasu, w strukturach narracyjnych mitów i komiksów, a także w przykładach ich specyficznej recepcji. Eco, pisząc o mitologicznych aspektach komiksowej postaci, zwracał uwagę na fakt, że chcąc być „archetypem, sumą określonych aspiracji zbiorowych, z konieczności [...] musi zastygnąć w pewnym emblematycznym bezruchu, który uczyni ją łatwo rozpoznawalną”²². Poddawał też analizie konstrukcję

¹⁵ K.T. Toeplitz, *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Warszawa 1985, s. 80.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Zob. T. Żaglewski, *Superkultura...*, op. cit., s. 49–60.

¹⁹ Zob. A. Bland, *Comics Book Superheroes. The Gods of Modern Mythology*, The Guardian, 27.05.2016, <https://www.theguardian.com/books/2016/may/27/comic-book-superheroes-the-gods-of-modern-mythology> (dostęp 20.10.2022); P. Gąsowski, *Komiks i mit*, Poznań 2021; *Super/Heroes. From Hercules to Superman*, ed. W. Haslem, A. Ndaliansis, Ch. Mackie, Washington 2007.

²⁰ U. Eco, *Mit Supermana*, w: idem, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, przeł. P. Salwa, Warszawa 2010, s. 314–371.

²¹ R. Reynolds, *Superheroes. A Modern Mythology*, London 1992.

²² U. Eco, *Mit Supermana*, op. cit., s. 329–330.

czasu w komiksach superbohaterskich (opisywaną na przykładzie serii o Supermanie), zwracając uwagę na obecny w nich paradoks temporalny: komiksowy bohater, działając w określonym miejscu i czasie, powinien podlegać prawom upływu czasu – starzeć się, zmieniać, ewoluować charakterologicznie. Tak się jednak nie dzieje. Komiksowa postać jest postacią mitologiczną, archetypiczną, a jako taka egzystuje poza czasem, w „nieruchomej teraźniejszości”²³, „jak gdyby czas rozpoczął się od nowa”²⁴.

Badacze komiksu określali postacie superbohaterów jako „rodzaj ideogramu” reprezentujący niezmiennie ludzkie idee i wartości²⁵, „ideogram Zasad”, które reprezentuje i z którymi utożsamiają się odbiorcy, traktowali bohatera „jako symbol idei”²⁶, jako znak²⁷ czy figurę opartą na przypisanych do niej kodach i symbolach²⁸.

Demitologizacja i dekonstrukcja postaci superherosa dokonuje się nie tylko w komiksach rewizjonistycznych, ale także w cyklu Ferdona, który osiąga ten efekt w inny sposób i za pomocą odmiennych środków. Chilijski rysownik przywołuje w swej komiksowej serii najbardziej popularne postacie superbohaterów, które pojawiły się w amerykańskich seriach zapoczątkowanych w latach trzydziestych, (kiedy zaczynała powstawać formuła komiksu superbohaterskiego), w latach czterdziestych, (kiedy świadomość konwencji kształtowała się zarówno po stronie twórców, jak i odbiorców) oraz sześćdziesiątych (na które przypadła druga fala rozkwitu formuły komiksu superbohaterskiego) i współcześnie funkcjonują jako stałe elementy globalnej popkultury. Wyjątek stanowią bohaterowie pochodzący ze znacznie mniej poczytnego komiksu *Strażnicy galaktyki*²⁹. Przywoływane przez Ferdona postacie, takie jak zielonoskóra wojowniczką Gamora, zan-

²³ Ibidem, s. 433.

²⁴ Ibidem, s. 349.

²⁵ K.T. Toeplitz, *Sztuka komiksu...*, op. cit., s. 80.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ T. Zaglewski, *Superkultura*, op. cit., s. 26–27.

²⁹ Pierwsi bohaterowie serii, stworzeni przez Stana Lee, Arnolda Drake’a i Roy’a Thomasa, pojawili się w 18. numerze *Marvel Super-Heroes* w 1969 roku, natomiast postacie znane widzom z filmów o przygodach strażników galaktyki – w 2008 roku w 6. numerze *Annihilation: Conques*.

tropomorfizowany szop pracz Rocket Raccoon oraz Groot – humanoidalne drzewo, swą obecną popularność i rozpoznawalność zawdzięczają nie tyle komiksom, ile filmom w reżyserii Jamesa Gunna *Strażnicy galaktyki* (2014), *Strażnicy galaktyki 2* (2017) i *Strażnicy galaktyki 3* (2023). Ferdon sięga po postacie-emblematy, postacie-znaki współczesnej popkultury. W swoich jednoplanszowych komiksach nie stara się nawet budować jakiegokolwiek psychologii, reinterpretować klasycznych komiksowych bohaterów (z uwagi na formę jego komiksów – krótkich, pozbawionych słów – byłoby to zresztą wyjątkowo trudne). Traktuje ich jak konwencjonalne typy, figury, odwołując się do powszechnej wiedzy odbiorców kultury popularnej na temat poszczególnych superbohaterów – ich genezy, wyglądu, stroju, rekwizytów i supermocy. Postacie, wpisane w kontekst prozaicznej codzienności, stają się pastiszową kontynuacją bohaterów (charakterystyczne kostiumy, maski, peleryny i emblematy na piersiach wystarczają, by zamienić ich w nacechowane semantycznie znaki). Popularność i rozpoznawalność zarówno samych protagonistów, jak i charakterystycznych elementów świata przedstawionego oraz schematów fabularnych opowieści superbohaterkich – a więc bardzo wyraziste cechy gatunkowego wzorca – umożliwiają parodystyczne przekształcenia. Ferdon dokonuje dekontekstualizacji i rekontekstualizacji postaci, tzn. przenosi je z dotychczasowych, typowych kontekstów i umieszcza w innych – takich, które okazują się nieoczywiste, zaskakujące, znacznie odbiegają bowiem od macierzystych. Artysta tworzy w ten sposób komiczne scenki rodzajowe. Nowym, nieoczekiwanym kontekstem, w który wpisani zostają znani superbohaterowie, staje się codzienność, często w jej najbardziej zwyczajnej, prozaicznej odsłonie. Autor ukazuje więc superherosów podczas domowych zajęć, takich jak gotowanie i sprzątanie ogrodu. Przedstawia ich na spacerze z psem, na zakupach, podczas towarzyskich spotkań, na randkach, na plaży. Pokazuje na dentystycznym fotelu i w gabinecie lekarskim czy pod prysznicem, a nawet w toalecie. Komiksowi superbohaterowie w klasycznych seriach z lat trzydziestych, czterdziestych i sześćdziesiątych kreowani byli jako postacie „większe niż życie” – bardziej niezwykle, odważne, nieustraszone niż czytelnicy ich przygód. Obdarzeni przez swych twórców nadnaturalnymi mocami i niepospolitymi zdolnościami stanowili wcielenie odwiecznych ludzkich tęsknot, pragnień, ideałów. Pozostawali bliżsi postaciom mitologicznym, mitycznym bogom czy herosom niż przeciętnym śmiertelnikom. Ukazywanie ich w komiksowym cyklu

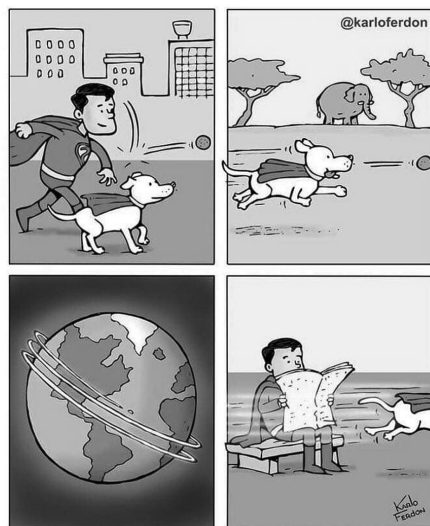
Karla Ferdona w sytuacjach życia codziennego, borykających się z problemami i kłopotami codzienności, z którym mierzy się niemal każdy, z jednej strony pozbawia ich nimbu niezwykłości, z drugiej – pozwala na operowanie komizmem postaci i komizmem sytuacyjnym. Supermoce bohaterów, ich szczególne zdolności i umiejętności (słowem to wszystko, co nadawało im aurę niezwykłości) zderzone zostają z najzwyczajszymi codziennymi sytuacjami. W ten sposób Ferdon tworzy absurdalne i nieoczekiwane obrazy, konstruuje zabawne, zaskakujące pointy. Bohaterką jednego z komiksów chilijskiego rysownika jest znana z serii *X-Men Storm*, która kontroluje zjawiska atmosferyczne. Superbohaterka wywołuje burzę, po to... by zarabiać na sprzedawaniu ludziom parasoli. Pojawiający się w humorystycznym cyklu Reed Richards vel Mr. Fantastic – przywódca Fantastycznej Czwórki – dzięki niezwykle rozciągliwości swojego ciała może trzymać za rękę podczas zakupów swoją narzeczoną Sue Storm, jednocześnie siedząc z kolegami na kanapie i oglądając telewizję.

Gumowa elastyczność przydaje mu się również w innych, dużo bardziej prozaicznych sytuacjach dnia codziennego – nie podnosząc się z sedesu, superbohater potrafi sięgnąć po nową rolkę papieru toaletowego, która znajduje się w szafce w innym pomieszczeniu. W humorystycznej komiksowej serii można też wyróżnić mikrocykl przedstawiający takich superbohaterów jak: Superman, Batman, Flash, Ben Grimm (Thing) i jeden z Wojowniczych Żółwi Ninja ze swoimi psami na spacerach. Źródło komizmu stanowi w tym przypadku nawiązanie do wyglądu, zdolności i supermocy bohaterów i upodobnienie czworonogów do swoich właścicieli. Na marginesie warto dodać, że w klasycznych rysunkowych seriach pojawiał się jedynie pies Supermana – Krypto.

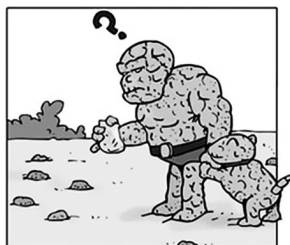
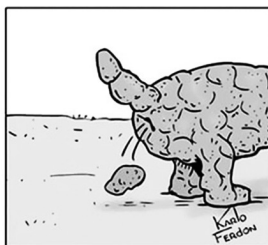
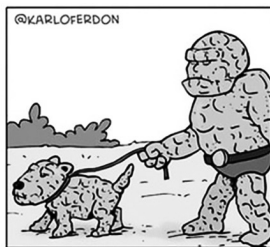
Wykreowana w komiksowym cyklu Ferdona codzienność, podobnie jak sami bohaterowie, zredukowana została do określonych, sfunkcjonalizowanych znaków. W klasycznych komiksach i filmach superbohaterskich codzienność stanowiła element służący ujawnieniu ludzkiej niemocy, bezradności, bezbronności wobec szeroko pojmowanego zła (reprezentowanego przez superłotra – antagonistę głównego bohatera, zorganizowaną przestępczość, różnego rodzaju potwory, nadnaturalne istoty, kataklizmy zagrażające lokalnej społeczności czy nawet całej ludzkości). To owa bezradność stawała się powodem interwencji superbohatera obdarzonego cechami heroicznymi. W komiksowym cyklu Ferdona codzienność jest dojmującą



Il. 1.



Il. 2.



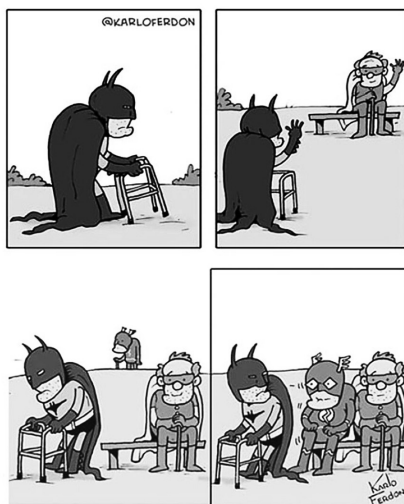
Il. 3.

prozaicnością. Nie stwarza okoliczności do ujawnienia się bohaterskich cech postaci. Zanurzeni w niej superbohaterowie „nie wychodzą ze swych kostiumów” nawet w sytuacjach najbardziej trywialnych. Z jednej strony podkreśla to ich antimityczność i antyheroiczność (ukazując ich tym samym jako antysuperbohaterów). Z drugiej natomiast podkreśla status samej rzeczywistości – tak płaskiej i przytłaczającej w swej prozie i banalności, że muszą przed nią skapitulować nawet superbohaterowie. Powracającym motywem komiksowych opowieści Ferdona jest starość superherosów. Jeden z komiksów przedstawia ich rywalizujących o miejsce na parkowej ławeczce: poruszający się o lasce Flash zajmuje miejsce Batmanowi z balkonikiem, który chciał usiąść obok Robina. Kolejny pokazuje starego, podłączonego do przenośnego aparatu tlenowego Batmana, który siedzi na ławce i za którego plecami skrada się, chcący go przestraszyć hukiem, równie sędziwy Joker z nadmuchaną papierową torebką w ręku. Jeszcze inna jednoplanszówka prezentuje siedzącego w parku Batmana, który karmi okruszkami stado, nie – jak można by się domyślać – gołębi, ale... nietoperzy.

Ferdon odwołuje się do wiedzy czytelników na temat konkretnych superbohaterów, do ich charakterystyki – zwyczajów, mocy, relacji, jakie łączą ich w świecie przedstawionym rysunkowych opowieści. Poruszający się o lasce

Flash nadal, mimo upływu czasu, zachowuje coś ze swej niezwyklej szybkości (Speed Force). Postać Batmana kojarzy się z nietoperzami – w komiksach o jego przygodach przypomina je strój, emblemat na piersiach, świetlny znak reflektora, za pomocą którego wzywany jest na pomoc czy wreszcie cała seria przedmiotów i urządzeń, którymi się posługuje, takich jak: batwing, batcopter, batcar, batmobil itp. Nietoperze przywodzą na myśl noc, tajemnicę, mroczną aurę. W komiksowej serii Ferdona zostały przedstawione jak gołębie, które dla rozrywki karmią emeryci. Rysownik odwołuje się też do wiedzy czytelników na temat sojuszników i wrogów poszczególnych superbohaterów. Batman i Robin jako staruszkowie nadal pozostają przyjaciółmi, jak widać nie wygasa też antagonizm między Człowiekiem-Nietoperzem a Jokerem, choć żarty tergo drugiego mają już jednak zdecydowanie mniej „zabójczy” charakter. Ferdon dokonuje komicznej, groteskowej degradacji postaci, kształtując obraz superbohaterów, a ściślej antysuperbohaterów – staruszków-emerytów zgrzybiałych i niedołącznych (stąd obecność takich elementów, jak: balkonik, laska, aparat tlenowy, parkowa ławka czy wreszcie nietoperze ukazywane w sposób nasuwający skojarzenie z gołębiami). Gra również ze specyficzną konstrukcją czasu w klasycznych opowieściach superbohaterskich, która gwarantowała rysunkowym herosom temporalne zamrożenie, unieruchomienie w czasie, a tym samym wieczną młodość i niezmienność, upodabniając ich tym samym do postaci mitologicznych, funkcjonujących w innym porządku.

Innym z powracających motywów humorystycznej serii Ferdona jest choroba, tworząca nieoczekiwany kontekst dla postaci niemal niezniszczalnych, niezwycięzonych komiksowych superherosów. Jeden z komiksów przedstawia zmagającego się z przeziębieniem Batmana. Człowiek-Nietoperz – ubrany w swój charakterystyczny kostium – trzyma w zębach termometr i moczy nogi w misce z gorącą wodą, chorym opiekuje się wierny służący Alfred. Na innej z jednoplanszówek pokazano kolejnych niedomagających superbohaterów, w komiczny sposób odwołując się do ich charakterystycznych mocy, atrybutów, zwyczajów czy natury. Pierwszy kadr przedstawia Thora ze złamaną ręką włożoną w gips, a także... z zagipsowanym nieodłącznym młotem, który dzierży w dłoni ten superbohater. Na kolejnym narysowany został poruszający się o kulach Flash ze złamaną nogą, pod gipsem widoczna jest podstawa przypominająca deskorolkę, która mimo choroby ma mu umożliwić szybkie przemieszczanie się. Trzeci kadr przedstawia



Il. 4.

Spider-Mana z nogą w gipsie umieszczoną na wyciągu, który zrobiony jest z... pajęczej sieci. Na ostatnim narysowany został szop Rocket Raccon. W komiksowych i filmowych *Strażnikach galaktyki* bohater ten jest postacią antropomorficzną (mówi, porusza się w postawie wyprostowanej, chodzi w ubraniu, posługuje się bronią itp.), na jednoplanszówce Ferdona pokazany został w komiczny sposób: w kołnierzu ochronnym, jaki zakłada się psom czy kotom po operacjach i zabiegach weterynaryjnych.

Codzienne sytuacje i doświadczenia, które stają się w rysunkowym cyklu Ferdona punktem wyjścia dla tworzenia komicznych scenek, czytelnicy doskonale znają z własnego życia. Nie znają ich natomiast z klasycznych komiksowych i filmowych opowieści superbohaterskich, wymazujących „plamy nudy”, traktujących na zasadzie eliptycznych pominięć to wszystko, co zbyt prozaiczne, pospolite, zwyczajne, codzienne itd. Ferdon wprowadza do swego komiksowego cyklu motywy starości i choroby, podobnie jak motywy ojcostwa i macierzyństwa czy ciąży superbohaterek. W ten sposób komiksowi superherosi zostają ucłowieczeni, odbrażowieni, ściągnięci z piedestału. Także ich cielesność i fizyczność ujęte zostają w inny, bardziej zwyczajny, bo biologiczny – a czasem też fizjologiczny – sposób, niż miało to miejsce w komiksach, w których sprowadzała się zwykle do tego, co

nadnaturalne: tajemniczych mutacji, zmian wywołanych działaniem radioaktywnych substancji, niezwykłymi właściwościami i zdolnościami ciała zyskującego w ten sposób wymiar nie-ludzki. Najczęściej jednak staje się źródłem komicznych spięć. Karlo Ferdon stara się w humorystyczny sposób wpisać komiksowe postacie superbohaterów w kontekst potocznego doświadczenia obiorców, różnych aspektów codzienności będących udziałem czytelników. Nieprzypadkowo w jednej z rysunkowych opowieści pojawiają się Batman i Robin nie tylko w swoich tradycyjnych kostiumach, ale także w charakterystycznych niebieskich chirurgicznych maseczkach zasłaniających nos i usta, co stanowi czytelne, jednoznaczne odwołanie do pandemii sars-cov-2, która na długo stała się elementem codzienności ludzi na całym świecie, zmuszając do globalnego przeorganizowania wszelkich sfer życia.

Doskonale znane odbiorcom popkultury z komiksowych i filmowych opowieści superbohaterskich elementy, takie jak charakterystyczne rekwizyty poszczególnych postaci (jak choćby młot Thora, który często zostaje u Ferdona poddany animizacji) oraz supermoce, którymi władają (niezwykła



Il. 5.

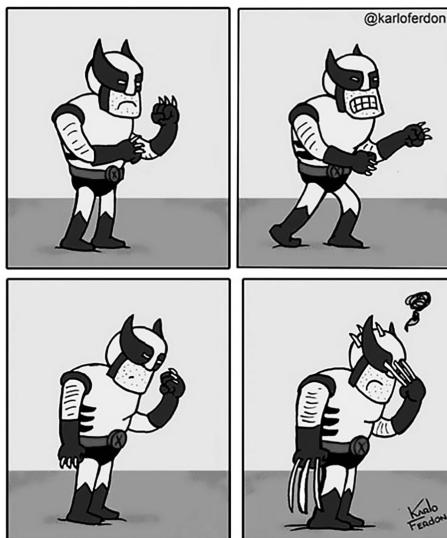
szybkość Flasha, rozciągliwość ciała Mr. Fantastika, umiejętność latania Supermana, niezwykle czuły słuch Daredevila, nadludzka siła Hulka itd.), stają się punktem wyjścia do tworzenia komicznych gagów i zabawnych point kolejnych jednoplanszówek. Przedmiot komicznych przetworzeń stanowią w komiksach Ferdona także charakterystyczne przedstawienia postaci, które zyskały już status ikonicznych, wystudiowane pozy, gesty superbohaterów: Batman stojący na dachu wysokiego budynku i spoglądający na nocne miasto, Batman w przykłęku gotowy do skoku czy wreszcie uchwycony w locie z rozwianą peleryną, lecący Superman z wyciągniętą przed siebie ręką i zaciśniętą pięścią, Wolverine z zaciśniętymi pięściami i wystającymi z nich długimi pazurami itp.

Chilijski rysownik w swym komiksowym cyklu parodiuje powagę, patos tych przedstawień, zderzając je z elementami trywialnej codzienności i dodając do nich zaskakującą zabawną pointę. Przykładem mogą być jednoplanszówki z postacią Batmana. Jedna z nich przedstawia superbohatera, który, podobnie jak w wielu klasycznych komiksach, skacze z wysokiego budynku, ląduje jednak na rozłożonym na ziemi przez Alfreda czerwonym dmuchanym materacu. Na innej w pierwszym kadrze narysowany został szykujący się do skoku Batmana z rozwianą peleryną, nad którym unosi się stado nietoperzy, w następnym kadrze widać wyraźnie zniesmaczonego bohatera w kostiumie brudnym od odchodów, przypominających te pozostawiane przez gołębie. Kolejna jednoplanszówka pokazuje Człowieka-Nietoperza na dachu wysokiego budynku: superbohater skrywa się za makietą przedstawiającą jego samego jako czujnego strażnika obserwującego nocne miasto po to, by mieć chwilę spokoju na zjedzenie hot-doga. Na innym z rysunków widać, jak po zdjęciu maski superbohatera Batman musi poradzić sobie z własną fryzurą, kosmyki włosów przyjęły bowiem kształt nietoperzych uszu.

W podobnie parodystyczny sposób ujęto też postać Wolverine'a, któremu podczas wysuwania zacinają się pazury; zaskoczony bohater przygląda się z bliska własnym pięściom i w tym momencie rani sobie oczy. Inny z komiksów pokazuje, jak Wolverine zostaje użyty jako drapaczka przez Hulka, którego śwędzą plecy. Kolejna jednoplanszówka prezentuje lecącego w charakterystycznej pozie Supermana, który w trakcie rodzinnego spaceru pcha wyciągniętą ręką stylizowany na samolocik wózek z niemowlakiem. Pokazując w swym komiksowym cyklu życie codzienne obdarzonych nadnaturalnymi mocami rysunkowych postaci, Karlo Ferdon tworzy parodię



Il. 6.



Il. 7.

komiksu superbohaterskiego, podejmuje komiczną grę z jego konwencjami. W humorystyczny sposób wygrywa sprzeczność, napięcie między postaciami superbohaterów a kontekstem, w którym zostały usytuowane. To, co w klasycznych komiksach bohaterskie, heroiczne, patetyczne, traktowane z powagą zderzone zostaje z tym, co codzienne, prozaiczne, a nawet trywialne. Efekt komiczny w jego rysunkowym cyklu rodzi się poprzez napięcie między heroicznym uwzniośleniem a komiczną degradacją. Przypomina w pewien sposób rodzaj relacji gatunkowych między eposem bohaterskim a poematem heroikomicznym – parodystyczne przekształcenie wzorca poprzez jego degradację, które daje groteskowy efekt końcowy, rodzący się z napięciem między tym, co wysokie i niskie, wzniosłe i trywialne.

Codziennosc, a dokładniej jej prozaiczne oblicze, okazuje się tym, co najskuteczniej demitologizuje postacie superbohaterów, pozwala na ich zdekonstruowanie. Ferdon w ironiczny sposób przygląda się formule komiksu superbohaterskiego, podejmując autotematyczną grę. Zderzone z potoczną codziennością postacie komiksowych superherosów okazują się jedynie popkulturowymi figurami o tekstowym charakterze. Konsekwentnie stosowana przez chilijskiego rysownika poetyka groteski i absurdu obnaża brak realistycznego odniesienia komiksów superbohaterskich, brak psychologicznego i życiowego prawdopodobieństwa postaci, ich konwencjonalny charakter.

Bibliografia

- Brownie Barbara, Graydon Danny, *The Superhero Costume. Identity and Disguise in Fact and Fiction*, Bloomsbury Publishing, London 2015.
- Eco Umberto, *Mit Supermana*, w: idem, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, przeł. P. Salwa, W.A.B., Warszawa 2010.
- Gąsowski Paweł, *Komiks i mit*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2021.
- Haslem Wendy, Ndalianis Angela, Mackie Chris (red.), *Super/Heroes. From Hercules to Superman*, New Academia Publishing, Washington 2007.
- Howe Sean, *Niezwykła historia Marvel Comics*, przeł. B. Czartoryski, Sine Qua Non, Kraków 2013.
- Johnson Jeffrey, *Super-History: Comic Book Superheroes and American Society, 1938 to the Present*, McFarland & Co., Inc., Publishers, Jefferson 2012.
- Kędzierzawski Wojciech, *Codziennosc jako kategoria antropologiczna w perspektywie historii kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2009.

- Reynolds David, *Superheroes: An Analysis of Popular Culture's Modern Myths*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012.
- Reynolds Richard, *Superheroes. A Modern Mythology*, University Press of Mississippi, London 1992.
- Robb Brian, *A Brief History of Superheroes: From Superman to the Avengers, the Evolution of Comic Book Legends*, Running Press Book Publishers, Philadelphia 2014.
- Solomon Brian, *Superheroes!: The History of a Pop-Culture Phenomenon from Ant-Man to Zorro*, Applause, New York 2023.
- Szyłak Jerzy, *Komiks*, Znak, Kraków 2000.
- Toeplitz Krzysztof Teodor, *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*, Czytelnik, Warszawa 1985.
- Żaglewski Tomasz, *Kinowe uniwersum superbohaterów. Analiza współczesnego filmu komikсового*, PWN, Warszawa 2017.
- Żaglewski Tomasz, *Superkultura. Geneza fenomenu superbohaterów*, Universitas, Kraków 2021.

Źródła internetowe

- Bland Archie, *Comics Book Superheroes. The Gods of Modern Mithology*, The Guardian, 27.05.2016, <https://www.theguardian.com/books/2016/may/27/comic-book-superheroes-the-gods-of-modern-mythology> (dostęp 20.10.2022).
- Hidrèlèy, *This Artist Makes Humorous One-Panel Comics Without Dialogue (30 New Pics). Interview With Artist*, Bored Panda, 23.08.2021, https://www.boredpanda.com/humorous-and-minimalist-comics-without-dialogue-karloferdon/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic (dostęp 24.09.2023).
- Palacios Gabriel, *Un dibujante muestra la no tan glamurosa vida cotidiana de los superhéroes (50 cómics)*, Bored Panda, 19.01.2021, https://www.boredpanda.es/superheroes-comics-vida-cotidiana-karloferdon/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic (dostęp 22.10.2022).

Źródła ilustracji

- Il. 1, 3-4, 6-7. Bored Panda, https://www.boredpanda.com/superhero-comics-without-dialogue-karloferdon/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic (dostęp 22.10.2022).
- Il. 2, 5. Fun Alive, https://funalive.com/articles/what-superheroes-are-doing-in-their-free-time-by-karlo-ferdon-20-pics_Z414.html (dostęp 22.10.2022).

The Prosaic Everyday Life of Superheroes, or Some Remarks About Karl Ferdon's Comic Series

The article discusses a parody comic series by Chilean cartoonist Karlo Ferdon which depicts American superheroes in prosaic day-to-day situations. The author shows how placing iconic pop culture characters in an unexpected context can lead to their deconstruction and demythologization.

Keywords: Karlo Ferdon; superhero; American comic books; superhero comics; daily life; parody

DWAJ LUDZIE Z LUSTREM. METAFORY FOTOGRAFII I FOTOGRAFICZNE MOTYWY W ETIUDACH ROMANA POLAŃSKIEGO

MAGDALENA
SZCZYPIORSKA-CHRZANOWSKA

Instytut Badań Literackich PAN
Institute of Literary Research
Polish Academy of Sciences in Warsaw
magdalena.szczypiorska@ibl.waw.pl
ORCID 0000-0002-9847-3185

Dla nas, przywykłych do obcowania z lustrami, żyjących pośród luster – problem lustro przestaje istnieć, codzienny użytek, jaki z niego czynimy, nie pozwala już dostrzec jego dziwności, tak jak nie towarzyszy nam już w życiu poczucie nieobecności widma. [...] Potrzeba niespodziewanego, nocnego zetknięcia się ze zwierciadłem, aby stanąć twarzą w twarz z jakimś nieznanym, a nawet nieprzyjaznym widmem – widmem samego siebie¹.

„Fotografia dlatego zamyka w sobie szeroki obszar antropologiczny, rozciągający się od wspomnienia do zjawy, że doprowadza do symbiozy pokrewnych, a zarazem sprzecznych z sobą właściwości obrazu myślowego: odbicia i cienia”² – pisze Edgar Morin, a komentujący ten fragment Bernd Stiegler zauważa: „A czyni to, włączając do swoich obrazów, tak jak i do tekstów, metafory, i odczytując je”³. Wśród metafor i obrazów fotografii analizowanych przez Stieglera są takie jak: lustro, cień, podglądanie, morderstwo, miejsce przestępstwa, śmierć, wiwifikacja. Metafory i obrazy fotografii, które – w ujęciu Stieglera – piszą historię fotografii, wyznaczając jej najważniejsze tropy i motywy, odnaleźć można także w doraźnych diagnozach i refleksjach praktyków i teoretyków fotografii.

¹ E. Morin, *Kino i wyobrażenia*, przeł. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 47.

² E. Morin, op. cit., s. 53.

³ B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009, s. 10.

LUSTRO – SOBOWTÓR – PODGLĄDANIE

Lustro – wyposażone w pamięć – czy, jak pisze Edouard Pontremoli, „lustro, które sobie coś przypomina”⁴, jako metafora fotografii pojawiło się w metafotograficznym dyskursie tuż po jej wynalezieniu. Początkowo metafora ta odnosiła się do dagerotypu – obrazu utrwalonego na lśniącej metalowej płytce, którą trzeba było umiejętnie oglądać, by zobaczyć zapisany obraz, a nie tylko własne odbicie⁵. Hans Christian Andersen pisał o dagerotypie w lutym 1839 roku: „wszystkie przedmioty są uchwycone i zatrzymane jak na obrazie w lustrze...”⁶. Oliver Wendell Holmes, fotograf amator i świadek pionierskich czasów fotografii, niemal dwadzieścia lat po jej wynalezieniu nazwał nową technikę „zwierciadłem wyposażonym w pamięć”⁷.

Jak wskazuje Bernd Stiegler, metafora fotografii jako lustra żywa była także w XX wieku, jednak we współczesnej fotografii to aparat fotograficzny jest lustrem, „które odbija inscenizację podmiotu i fotograficzną autoprezentację w podwójnym znaczeniu tego słowa”⁸, według formuły Andreasa Müllera-Pohlega, którą przytacza badacz: „Wchodzący na scenę fotograf używa aparatu jako piszącego lustra”⁹. Lustro to także mechanizm podwojenia, wiążący się z problematyką innej metafory fotografii – sobowtóra, alter ego czy, jak pisze Morin, ego alter: „Każdemu towarzyszy przez życie jego własne widmo. Nie tyle wierna kopia, nie tyle alter ego – ile coś ważniejszego: ego alter, inny ja sam”¹⁰. Z motywem lustra i okna wiąże się

⁴ E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. M.L. Kalinowski, Gdańsk 2006, s. 146.

⁵ Jak pisał Friedrich Matthies-Masuren: „Oglądający musi na wszystkie strony obracać posrebrzaną miedzianą płytkę, aby rozpoznać obraz”. F. Matthies-Masuren, *Künstlerische Photographie*, Berlin 1907, s. 19; cyt. za: B. Stiegler, op. cit., s. 211.

⁶ F. Kempe, *Daguerreotypie in Deutschland. Von Charme der frühen Photographie*, Seebruck am Chiemsee 1979, s. 21; cyt. za: B. Stiegler, op. cit., s. 212.

⁷ O.W. Holmes, *The Stereoscope and the Stereographie*, „The Atlantic Monthly”, 3.06.1859, s. 738–748; cyt. za: D. Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci*, przeł. R. Pucek, Warszawa 2009, s. 181.

⁸ Bernd Stiegler, op. cit., s. 212

⁹ A. Müller-Pohle, *Die fotografische Dimension*, „Kunstforum” 1995, No. 129, s. 74–99; cyt. za: B. Stiegler, op. cit., s. 212.

¹⁰ E. Morin, op. cit., s. 43.

metafora fotografii jako odmiany voyeryzmu, figura fotografa staje się figurą podglądacza – jak pisała Susan Sontag – „podglądającego przechodnia”¹¹.

CIEŃ – MORDERSTWO – MORTYFIKACJA/WIWIFIKACJA

Metafora fotografii jako cienia, motyw aparatu kradnącego cień/duszę, pojawiający się już w pierwszych latach po wynalezieniu fotografii – np. u Balzaca, w jego teorii naskórków, warstw, z których zbudowany jest człowiek, a które nieodwracalnie niszczy wpływ aparatu fotograficznego¹² – ma inspirujące rozwinięcia w analizach antropologów, opisujących mityczno-magiczne wierzenia, w których cień i odbicie są reprezentacją duszy, a utrata cienia jest równoznaczna z jej utratą¹³. Jeden z pionierów fotografii, William Henry Fox Talbot, pisał o fotografii jako naturalnej magii: „Najbardziej przemijalną z rzeczy, cień, przysłowiowy symbol wszystkich ulotnych i przemijających przedmiotów, można z pomocą naszej »naturalnej magii« uchwycić i zatrzymać na zawsze w postaci przewidzianej początkowo tylko do powielenia pojedynczego momentu”¹⁴. Śmierć w wyniku odebrania cienia/duszy to śmierć fotograficzna, to ten moment, w którym fotografowany podmiot przeżywa Barthes’owskie „mikrodoświadczenie śmierci”¹⁵. Z tą sferą znaczeń związane są także metaforyczne sensy fotografii jako morderstwa, łowów, polowania i cały repertuar konstrukcji językowych,

¹¹ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magała, Warszawa 1986, s. 53.

¹² Zob. Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), *Quand j'étais photograph*, w: Nadar, ed. J-F. Bory, t. 2., Paris 1979, s. 967–1284; cyt. za: B. Stiegler, op. cit., s. 67. „Zdaniem Balzaca każde ciało w przyrodzie składa się z szeregu spektrów, z niezliczonych, nakładających się na siebie warstw, z niekończących się rulonów powłok, w których wszystkie zmysły czy optyka postrzegają ciało. Człowiek nie potrafi stworzyć tego naskórka [...], a fotografia zaskakuje go, ściąga z niego warstwę ciała i zachowuje ją. Stąd dochodzi do ewidentnej utraty przez ciało jednego z naskórków i tym samym do utraty konstytutywnej części jego istoty” (ibidem). Zob. także: E. Pontremoli, op. cit., s. 30.

¹³ Zob. J. Frazer, *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 2002, s. 157–158.

¹⁴ B. Stiegler, op. cit., s. 50. Zob. także: H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 222–223.

¹⁵ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 29.

takich jak: strzelanie zdjęć, aparat jako broń, trzask migawki jako wystrzał z pistoletu i wiele innych¹⁶.

Fotografia jako martyfikacja, uśmiercenie i jako wiwifikacja, utrzymanie przy życiu – czy, jak pisze Wisława Szymborska w wierszu *Fotografia z 11 września*: „powstrzymanie przy życiu” – odnosi się do dwuznaczności obrazu fotograficznego, jego powikłanej temporalności, Barthes’owskiej koncepcji sprasowania czasu¹⁷, refleksji Sontag, że „wszystkie fotografie mówią »Memento mori«”¹⁸, czy formuły Siegfrieda Kracauera: „Fotografia zdaje się ratować od śmierci, choć w rzeczywistości jest na nią skazana”¹⁹. Fotografia nie tylko tworzy kopie i kreacje rzeczywistości, ale także ma moc ich multiplikowania – od czasu wynalezienia procesu pozytywowo-negatywowego każde zdjęcie może być wywołane w nieskończonej liczbie odbitek.

* * *

W etiudach Romana Polańskiego – takich jak *Dwaj ludzie z szafą*, *Morderstwo*, *Uśmiech zębiczny* – odnaleźć można metafory fotografii i motywy odnoszące się do technik i praktyk fotograficznych. Ich źródłem jest fotografia w rozumieniu technicznym, praktycznym, a także mitopoetyckim i antropologicznym. Lustro, cień, okno, odbicie, podwojenie, podglądanie, multiplikacja – odnoszą się u Polańskiego do problematyki kopii i kreacji, obrazu świata i fantazmatu twórcy, ontologicznego statusu rzeczywistości, powtórzenia jej fragmentu i stworzenia go na nowo; eksplorują obszary „realności” i iluzji, „prawdy” i wyobrażenia, optyki i metafizyki. Spojrzenie na motywy lustra, cienia, podglądania czy morderstwa przez filtr metafor fotograficznych pozwala dostrzec je w nieco innym świetle, ujawnia ich kreacyjny i projekcyjny potencjał, mitopoetycką sprawczość w relacjach ze światem i biegiem wydarzeń, tworzy autonomiczny obszar znaczeń i możliwych interpretacji.

¹⁶ Zob. B. Stiegler, op. cit., s. 140–142 (rozdział pt. *Morderstwo*), s. 128–132 (rozdział pt. *Miejsce przestępstwa*).

¹⁷ R. Barthes, op. cit., s. 171–172.

¹⁸ S. Sontag, op. cit., s. 16.

¹⁹ B. Stiegler, op. cit., s. 124.

DWAJ LUDZIE Z SZAFĄ

Wędrujący przez świat dwaj ludzie z szafą są jednocześnie czy może przede wszystkim ludźmi z lustrem. Ujęcie motywu lustra z tej bardziej autonomicznej perspektywy, odnoszącej się do metafory fotografii, poszerza repertuar interpretacyjnych pytań i badawczych refleksji. Uprawomocnia je także przywoływany przez krytyków jako możliwa inspiracja dla Polańskiego, wcześniejszy o dwadzieścia lat film Franciszki i Stefana Themersonów *Przygoda człowieka poczciwego* z podtytułem *Humoreska irracjonalna, w której każdy snadnie poetyczne możliwości człowieka poczciwego obejrzeć może*. W tym krótkim filmie, wykorzystującym m.in. techniki fotograficzne, dwaj mężczyźni noszący szafę z lustrem (lub raczej lustro z szafą, bo zwierciadlana tafla, inaczej niż u Polańskiego, zajmuje prawie całą powierzchnię drzwi) poruszają się po świecie pełnym katoptrycznych sztuczek, lustrzanej optyki i metafizyki. W jednym z końcowych ujęć tłum postaci przechodzi przez szafę na drugą stronę lustra, odnajdując się po tym zabiegu – inaczej niż Alicja Lewisa Carrolla – w tej samej rzeczywistości. W końcowych scenach pada uwaga: „Trzeba znać się na przerośni, proszę państwa”. Polański w swojej etiudzie porusza się w innych rejestrach stylistycznych i gatunkowych, jednak możliwe pokrewieństwo z filmem Themersonów tym mocniej skłania do refleksji na temat katoptrycznych motywów w etiudzie *Dwaj ludzie z szafą*²⁰.

TRZY RAZY LUSTRO

Lustro występuje tu w trzech możliwych trybach. Pierwszy z nich, najbardziej oczywisty: lustro pochłania i odbija rzeczywistość zewnętrzną, pokazuje to, co znajduje się przed nim, to co „widzi”. Dwa pozostałe tryby odnoszą się do tworzonej przez Polańskiego iluzji: z jednej strony lustro pozoruje głębię, jest symulacją okna ukazującego wnętrze szafy, z drugiej zaś stwarza złudzenie prześwietu, okna na przestrzał, umożliwiającego obserwację tego, co znajduje się za szafą. Łączenie tych trzech trybów, ich jednocześnie lub naprzemienne występowanie uwydatnia precyzyjna kompozycja

²⁰ Na temat związków między filmem Themersonów a etiudą Polańskiego zob. M. Hendrykowski, *Etiudy Romana Polańskiego*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2011, t. IX, nr 17–18, s. 170–171.

kadrów. Złudzenie, że patrzymy w głąb szafy powstaje wtedy, gdy lustro pokazuje sceny odległe od powszechnego doświadczenia, od tego, co widz spodziewa się zobaczyć, a iluzja, że patrzymy przez lustro jak przez okno powstaje wtedy, gdy to, co odbija lustro, jest podobne do tła, do tego, co widać za nim (np. podwórko z kamienicą za lustrem).

Przemieszanie tych trzech sposobów istnienia i działania lustra generuje wrażenie poznawczej niepewności i wytrąca z nawykowych sposobów patrzenia/widzenia, poddaje w wątpliwość ontologiczny status obrazów widocznych w lustrze. Pewien rys iluzji, sztuczki, teatralizacji związanej z lustrem zasygnalizowany jest już na początku, kiedy ludzie niosący szafę, ubrani w pozytywno-negatywowe odwrócenie ciemnych i jasnych kolorów, wychodzą z wody na plażę i po raz pierwszy widać mebel w całości. Konstrukcja fasady szafy nasuwa skojarzenia ze sceną ulicznego teatrzyku – stolarskie ornamenty i detale (nad górną krawędzią lustra, poniżej dolnej i na dwu bocznych skrzydłach) naśladują zarys rozsuniętej kurtyny. Nasuwa się tu skojarzenie z refleksją francuskiego fotografa Roberta Doisneau, który o aranżowaniu swoich kadrów mawiał: „zrobiłem sobie mały teatrzyk”²¹.

W pierwszych scenach lustro dubluje obraz tragarzy, jakby przedstawiało ich kolejno – podczas pozbywania się resztek wody, ocierania twarzy, wyżymania czapki i innych drobnych czynności przygotowujących do zmiany środowiska po wyjściu z wody na ląd. Jeszcze przez moment, kiedy mężczyźni skaczą i tańczą, łapie ich oko lustrzanego aparatu, by już za chwilę skupić się na pokazywaniu tej części świata, która inaczej byłaby dla widza niedostępna. Kiedy mężczyźni ruszają z szafą w drogę, na piasku pojawia się inny znaczący sygnał podwojenia – ich cień i cień szafy, w układzie, który sugeruje, że oni i mebel są jednym organizmem, dziwnym czworonożnym zwierzęciem drepzczącym po piasku.

Z BLISKA I Z DALEKA

W swej wędrówce lustro – jak regulujący dystans obiektyw aparatu, jak fotograf podchodzący do obiektu z bliższej lub dalszej odległości – czasem jest obecne w samym centrum akcji, czasem nieco dalej, a kiedy indziej,

²¹ J.-C. Gautrand, *Robert Doisneau*, przeł. E. Tomczyk, Kolonia 2005, s. 182.



Il. 1

kiedy przesuwa się w tle z migotliwym pobłyskiem swej zwierciadlanej powierzchni, tylko sygnalizuje swoją odległą obecność.

W zbliżeniach, w centrum akcji, lustro gra np. w scenie zaczynającej się ujęciem dziewczyny patrzącej na dzikiego ptaka w klatce za szybą wystawowego okna. Mężczyźni próbują nawiązać z nią kontakt, ale kiedy dziewczyna widzi, jak jej nowi znajomi wracają po szafę, odwraca się i odchodzi, lustro pokazuje najpierw zamknięte okno, a potem ceglany jednolity ślepy mur, komunikując czy współkomunikując zamkniętą drogę porozumienia, odmowę dialogu, metaforycznie rozumiany mur między mężczyznami a dziewczyną. Nieco inaczej, niemal mimochodem, lustro zbliża się do centrum akcji w scenie w restauracji, do której przez przeszklone drzwi wchodzi ludzie z szafą. Chwilowe ułożenie wielkiego mebla w ciasnym przesmyku między stolikami sprawia, że dokładnie naprzeciwko i bardzo blisko lustra znajduje się dziewczyna, która na widok swojego odbicia od-ruchowo poprawia włosy.

W nieco większym dystansie lustro gra w scenie na przystanku tramwajowym, kiedy odbija ruch uliczny, nawiązując do gry odbić i prześwitów w oknach tramwajów, wchodzi w dialog z refleksami w szybach, z obrazami odbitymi w oknach.

Z jeszcze większej odległości lustro przygląda się światu w scenie kradzieży portfela, pokazującej fałsz międzyludzkich relacji, a także w scenie z wiaduktem, kiedy ludzie z szafą idą przez most, a pod nim pijany mężczyzna próbuje wspinać się po schodach. Dystans lustra zaznaczony jest także

w scenie morderstwa nad strumieniem w wąwozie – ludzie z szafą przesuwają się wyżej, w znacznym oddaleniu. Lustro, półślepe po stłuczeniu, jest przelotnym, mało wiarygodnym świadkiem zbrodni, ale w migawkowym błysku notuje, być może, jakiś odprysk sceny morderstwa.

Zabieg regulowania dystansu między lustrem a pokazywanymi z bliska wydarzeniami, dziejącymi się tuż obok lub w znacznej odległości, kreuje cały repertuar sposobów istnienia lustra, także jako metafory fotografii – w fotograficznej dialektyce kopii i kreacji: lustro u Polańskiego nie tylko kopiuje, podwaja rzeczywistość, ale także, w mitopoetyckim, metafotograficznym trybie wydaje się ją sprawczo współkreować.

ILUZJE – TAFLE – ODBICIA

Trzy sceny z udziałem lustra są w filmie Polańskiego szczególnie znaczące, wykorzystujące w ciekawy sposób potencjał katoptrycznych sztuczek, fotograficzną grę odbić i podwojeń – to scena z rybą, scena przed hotelem i scena bójki z chuliganami.

Kiedy ryba leży w kadrze na tle nieba i przesuwających się chmur, przez chwilę można odnieść wrażenie, że unosi się w powietrzu albo dryfuje na powierzchni wody, w której odbijają się obłoki. Jednak jej kształt, forma, faktura i znieruchomienie nie wskazują na to. Ryba leży na tafli lustra imitującej tafnię wody. Z poznawczej niepewności wytrąca widza pojawiająca się dłoń, podwojona przez odbicie w lustrze. Dłoń sięga po rybę jakby wyławiała ją z wody i w poszerzonym kadrze widać, że tragarze siedzą na szafie odwróconej lustrem do góry i jedzą wędzoną rybę. Kontrastem dla ontologicznej niestabilności znaczeń w kadrze z rybą jest geometrycznie i strukturalnie uporządkowane otoczenie: regularny rytm poziomych linii desek podestu i ławek, skonstrastowany z pionem latarni po chwili pokazanej w podwojeniu.

Scena przed hotelem jest tryptykiem o odbiciach, o różnych stopniach iluzyjności. Kiedy mężczyźni stawiają szafę przed hotelem i idą do recepcji, widzimy dwie płaszczyzny odbicia: pionową tafnię lustra i poziomą tafnię kałuży. Widać też pozór odbicia – jasny kształt w hotelowym oknie sprawia wrażenie, jakby był odbiciem tyłu stojącej przed hotelem szafy. To tylko pozór – kształt ten widać bowiem w oknie jeszcze zanim stanie przed nim szafa.

Kiedy mężczyźni idą do hotelu, mija ich człowiek w garniturze i zatrzymuje się na moment przed kałużą, w której się odbija. Jednak za chwilę

znajduje lepsze lustro, podchodzi do szafy i oddaje się drobiazgowej obserwacji swojej fizjonomii. Kiedy tragarze wracają po szafę i odchodzą z nią, mężczyzna jakby tego nie zauważa, robi krok do przodu i przegląda się w tabliczce powieszonyj na drzewie, która dopiero teraz okazuje się lustrem – bo wcześniej była jednolicie ciemna, nie odbijała przesuających się przed nią kształtów. Jak gdyby w lustro zamieniła się dopiero pod wpływem obecności szafy, która – zabrana – pozostawiła po sobie inną zwierciadlaną taflę, ekran dla narcystycznych projekcji mężczyzny w garniturze lub iluzyjną odpowiedź na jego pragnienie.

Kałuża, jako odbijająca tafla wody, w relację z przechodzącymi ludźmi wchodzi w trzech wariantach: odchodząc z szafą, mężczyźni przechodzą przez kałużę, mącąc wodę, nowi goście hotelowi drepczą przez błotnisty przesmyk, nie zaburzając gładkości tafli, a narcyz z wdziękiem przeskakuje przez przeszkodę. Zestawienie twardej, stabilnej tafli lustra z miękką, płynną, deformującą odbicie taflą wody pokazuje dwa sposoby odbijania i widzenia odbicia: taki, w którym patrzący w odbicie podmiot jest pasywny wobec lustra, i taki, w którym odbijający się podmiot aktywnie deformuje własne odbicie, mącąc wodę.

W scenie bójkii obraz w lustrze początkowo pełni rolę dodatkowej przestrzeni, ujawniającej to, co miało pozostać ukryte: kiedy przechodzą mężczyźni z szafą, w lustrze widać przestrzeń za dziewczyną – czającego się chuligana z martwym kotem. W ujęciu, w którym chuligan z kotem odbija się w lustrze na drugim planie, na pierwszym stoi jeden z mężczyzn noszących szafę. Kiedy chuligan rzuca w niego martwym kotem, katoptryczna iluzja wywołuje wrażenie, jakby rzucał z głębi lustra, zamieszkując jego wewnętrzne przestrzenie.

Gdy w dalszym toku akcji chuligan uderza cofającego się mężczyznę, ten pada na lustro, które tłucze się od góry. Symbolika stłuczonego lustra, z którego pozostały tylko fragmenty, wchodzi w dialog z rozpadającą się rzeczywistością czy raczej z rozpadem wizji rzeczywistości jako spójnej, przyjaznej całości. Lustro nie chce widzieć, ślepnie, rozsypuje się, odmawia widzenia zła i brutalności świata (zdarzenia te mają jednak świadka – ktoś, anonimowa, widziana w nieostrości osoba wygląda przez okno i widzi scenę bójkii). Od tego momentu lustro nie jest już jednolitą powierzchnią, sprawnie odbijającą rzeczywistość taflą, tylko obrazem rozpadu, niespójnych fragmentów świata, rozbitej tożsamości. Co symptomatyczne, układ potłuczonych



Il. 2

elementów, szczątków lustra nie jest stały. Fragmentów lustra jest raz więcej, raz mniej i zmienia się ich konfiguracja – jak gdyby dopasowywała się do zewnętrznej rzeczywistości, wkomponowana w tło. Kiedy po bójce mężczyźni czerpią wodę (kolejny przykład odbicia w wodnej tafli), by opatrzyć rany pobitego, lustro ma inny niż w poprzedniej scenie układ stłuczonych elementów – taki, że jasne kształty lustrzanych odłamków komponują się ze strukturą ruin w tle, z ich pustymi oknami i jasnymi prześwitami nieba, jak gdyby pozostałości lustra, kawałki lustrzanej tafli, udawały świetliste niebo wnikaające w zarys ruin.

„ZARÓWNO REALNOŚĆ, JAK I FIKCJA POETYCKA”

Lustro w *Dwóch ludziach z szafą* działa jak aparat fotograficzny (lub kamera filmowa), rejestrując wszystko, co widzi. Figura szafy z lustrem, a nie samego lustra, nasuwa skojarzenia ze skrzynką aparatu, z fantastyczną wizją przestrzeni, w której gromadzone są obrazy świata. Wizja ta pod pewnymi względami zbliżona jest do konceptu Deotymy Łuszczewskiej, zawartego w fantastycznym opowiadaniu *Zwierciadlana zagadka*, w którym szalony wynalazca twierdzi, że każde lustro zapisuje w swym wnętrzu wszystkie obrazy, jakie kiedykolwiek widziało, i dzięki specjalnemu urządzeniu można je wydobyć i obejrzeć tak, jak ogląda się zdjęcia w albumie. Koncept zbierania danych o obcym świecie, eksplorowanym przez dwie tajemnicze postaci, które wyszły z morza na ląd jak morskie zwierzęta w procesie ewolucji, podsuwa jedną z możliwych interpretacji tajemniczego statusu ludzi z szafą, poznających

życie na lądzie i szukających w nim miejsca, a następnie, po konfrontacji ze złem i brutalnością świata, powracających do bezpiecznego środowiska.

Uwagę Marka Hendrykowskiego, że „dwoma komplementarnymi żywiołami całej opowieści są zarówno realność, jak i fikcja poetycka”²², sformułowaną w odniesieniu do genologicznej przynależności etiudy Polańskiego, odnieść można także do działania lustra.

Wieloznaczność lustrzanego obrazu i zdolność lustra do wchodzenia w niestabilne, zagadkowe relacje z rzeczywistością wykorzystuje Polański do kreowania ujęć, w których granice między światem a jego odbiciem rozmywają się w szeregach katoptrycznych iluzji. W ich konstruowaniu biorą udział także inne elementy, których powierzchnie mogą podwajać lub zwielokrotniać obrazy rzeczywistości, takie jak szklane tafle okien otwartych lub zamkniętych, a także powierzchnie wody. Kolejnym etapem mnożenia obrazów i fragmentów rzeczywistości jest nagromadzenie podobnych lub takich samych elementów (zebranych w większe całości, jak deski na molo, detale architektoniczne czy cegły w murze, lub zgromadzonych w luźne zbiory, jak ławki, beczki czy babki na plaży), multiplikowanych w sposób tyleż znaczący, co kreujący precyzyjnie geometryczne kadry, uporządkowane jakby w kontraście do chaosu i zła świata. Jednocześnie lustro wydaje się czymś w rodzaju sprawczego podmiotu, który nie tylko wchodzi w dialog z rzeczywistością, tworząc momentami symboliczne analogie zdarzeń i emocji, jakie im towarzyszą, lecz także odmawia patrzenia, odwracając wzrok, zanikając.

UŚMIECH ZĘBICZNY

Ta krótka opowieść o podglądaniu zaczyna się od obrazu klatki schodowej o uporządkowanej geometrii: okno ze szprosami, ściany z wzorem naśladowującym boniowanie, poziome linie schodów. Na półpiętrze otwarte okienko, ale zabezpieczone skośną kratą (w kontraście do pionowych i poziomych linii dominujących w tej niewielkiej przestrzeni klatki schodowej). Okienko z mleczną szybą jest otwarte i dostępne dla spojrzenia, ale zamknięte i niedostępne dla dotyku. Jest zasłonięte kratą tak, że podglądacz może tylko patrzeć, nie może sięgnąć po przedmiot pożądania – jak gdyby patrzył na

²² M. Hendrykowski, „Dwaj ludzie z szafą” w perspektywie genologicznej, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2014, t. XV, nr 24, s. 177.

zdjęcie, na którym sfotografowany podmiot w swej ontologicznej niejednoznaczności jest i jednocześnie go nie ma. Schodzący po schodach mężczyzna cofa się, by zajrzeć w okienko, i podgląda jak przez dziurkę od klucza wycierającą się przed lustrem nagą kobietę. Kiedy w drzwiach mieszkania pojawia się drugi mężczyzna w piżamie i wystawia trzy butelki na mleko, podglądacz odchodzi, ale po chwili zawraca. W tym momencie pojawia się inny nie-lustrzany wariant podwojenia – wyrazisty, ostro zarysowany cień. Zawracają więc obaj, mężczyzna i jego cień, jakby trzymając się za ręce (aktor uzyskuje ten efekt przez dotykanie dłonią ściany).



Il. 3

Kiedy podglądacz po raz drugi zagląda w okienko – przed lustrem nie ma już kobiety, tylko myjący zęby mężczyzna w piżamie, ten sam, który wystawiał butelki. Odwraca się w stronę okna i uśmiecha nieco demonicznie. Podglądacz wycofuje się i schodzi po schodach, najpierw ze swym podwojonym cieniem, a potem z pojedynczym.

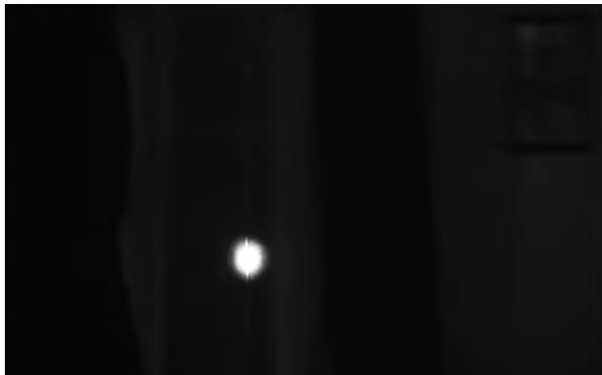
Gra spojrzeń w *Uśmiechu zębicznym* ma precyzyjną strukturę: w pierwszej scenie podglądacz patrzy na kobietę, która go nie widzi – nawet nie dlatego, że nie patrzy w okienko, tylko dlatego, że twarz ma zasłoniętą ręcznikiem. W kolejnej scenie podglądacz patrzy na mężczyznę, który intencjonalnie podnosi wzrok do okienka i patrzy na podglądacza, przybiera świadomą pozę na swej małej łazienkowej scenie. Kobieta nie widzi i nie wie, że jest podglądana. Mężczyzna widzi i wie. Podglądacz widzi kobietę i wie, że nie jest przez nią widziany. Następnie widzi mężczyznę i nie wie, że tak naprawdę mężczyzna podgląda jego, a nie odwrotnie. Ta subtelna gra widzenia i wiedzy, gra w podglądanie podglądającego, jak w fotografowanie

fotografa, wzmocniona jest grą odbicia i cienia. Łazienkowe lustro przełotnie podwaja ułamki rzeczywistości, a cień podglądacza wspina się po schodach, coraz bledszy, w miarę jak podglądacz zbliża się do okienka. Gra zawiedzionych oczekiwań (w drugim spojrzeniu zamiast kobiety jest mężczyzna) i zamiany miejsc (podglądacz staje się podglądanym) dotyka nie tylko dialektyki widzieć – wiedzieć oraz widzieć – być widzianym, lecz także problematyki spojrzenia i odnajdywania się w spojrzeniu Innego, również w spojrzeniu aparatu, oraz dynamiki wnętrza i zewnątrz z kluczowymi dla niej motywami okna i drzwi.

MORDERSTWO

Etiuda zaczyna się obrazem białych drzwi z metalową klamką i takim obrazem się kończy. Na początku wchodzi przez nie ubrany na czarno mężczyzna, na końcu przez nie wychodzi. Między pierwszym a ostatnim ujęciem mężczyzna pokonuje krótki dystans od drzwi do łóżka swej śpiącej ofiary, dziwnie miękkim i delikatnym ruchem wbija jej ostrze rozkładanego nożyka w serce i przytrzymuje szamoczącego się mężczyznę, który po chwili umiera. Morderca wraca do drzwi i wychodzi. Przed morderstwem pokazana jest twarz ofiary, po zbrodni kamera pokazuje twarz sprawcy, zaskakująco niepodobną do stereotypowych wyobrażeń złoicy.

Kiedy morderca pokonuje krótki dystans od drzwi do łóżka, w którym śpi jego przyszła ofiara, w czarnej głębi pokoju ujawnia się okrągły, biały, świetlisty kształt, który w miarę przesuwania się postaci w stronę łóżka



Il. 4

przelotnie odbija jej ruch. Okrągły jasny punkt w czarnej głębi wygląda jak małe lustro, przypomina oko niemego świadka, mały otwór camery obscury z jasnym światem na zewnątrz, oko aparatu. Zbrodnia popełniona w małym pokoiku, przy pozornym braku świadków, byłaby zatem podglądana przez tajemnicze i niedoprecyzowane lustrzane oko. W małej, klaustrofobicznej przestrzeni, gwarantującej mordercy bezpieczeństwo, znalazła się szczelina, prześwit, luka, której istnienie wprowadzać może „tego trzeciego” i zmieniać dynamikę zdarzenia i jego konsekwencji.

„STANĄĆ TWARZĄ W TWARZ Z JAKIMŚ NIEZNANYM, A NAWET NIEPRZYJAZNYM WIDMEM”

Fotograficzne i metafotograficzne metafory i motywy – takie jak lustro, cień, odbicie, podwojenie, okno, podglądanie, morderstwo, multiplikacja – na różne sposoby organizują świat w etiudach Polańskiego. Poszerzają i komplikują rzeczywistość, jej optykę i metafizykę, zakres widzenia i poznania, równocześnie podważając status ontologiczny bohaterów i świata, w którym żyją, wprowadzając rozchwianie poznawczej pewności, wytrącając z nawyków percepcyjnych. Fotograficzne metafory i motywy, w trzech etiudach Polańskiego najwyraźniej skupione wokół figury odbicia i podwojenia, na nowo problematyzują relację podmiotu i jego odbicia, dokumentowania świata i jego artystycznego stwarzania, „zdejmowania” obrazów ze świata i ich autonomicznego życia. Problematyzują także samą fotografię jako dialektyczny splot techniki i sztuki, mechanicznej kopii i autorskiej kreacji.

Tak jak fotografia jest jednocześnie i kopią, i kreacją, motywy i metafory fotograficzne u Polańskiego pełnią funkcję jednocześnie pasywną, odgrywając swe zwykłe role (lustro odbija widoki, cień pada tam, gdzie z drugiej strony pada światło, ktoś wygląda przez okno, a ktoś w nie zagląda, ktoś nie widzi patrzącego, ale jest przez niego widziany i tak dalej), oraz aktywną, kreując mitopoetycką rzeczywistość (lustro dialoguje ze światem, odmawia patrzenia, cień jest współuczestnikiem działania podglądacza, okna, okienka, tajemnicze otwory w ścianach kryją mniej lub bardziej sekretne spojrzenia niemych świadków). Spojrzenie na wskazane elementy w etiudach Polańskiego jak na metafory fotografii i motywy fotograficzne oraz próba analizy wybranych scen w poetyce fotografii i fotograficzności pozwalają na ich pełniejsze odczytanie i poszerzenie przestrzeni interpretacji przez zwrócenie uwagi na sferę spojrzenia, widzenia, utrwalania i odbijania obrazu,

statusu ontologicznego lustrzanego odbicia, dostępności sfotografowanego podmiotu i jego niedostępności, różnych aspektów dialektyki widzenia i wiedzy, „rzeczywistości” i wyobraźni, „prawdy” i iluzji.

Odczytanie etiud Polańskiego przez fotograficzny filtr, w optyce fotografii umożliwia odwołanie się do technik fotograficznych i fotograficznych praktyk, takich jak różne tryby działania aparatu fotograficznego i camera obscura, sztuka komponowania fotograficznych ujęć i patrzenia na świat przez fotograficzny wizjer, a także powiązanie ich z antropologicznym i mitopoetyckim wymiarem fotografii. Metafory fotografii stają się w takim ujęciu zarówno przedmiotem interpretacji, jak i jej narzędziem.

„Fotografia pozwala uczynić decydujący krok na drodze do poznania pierwotnych wypowiedzi rzeczy widzialnych”²³ – pisał Edouard Pontremoli. Fotografia (z bogatym repertuarem fotograficznych metafor i motywów) użyta jako narzędzie interpretacji pozwala – w kolejnych krokach – przybliżyć się do wypowiedzi już nie tylko pierwotnych, ale także artystycznie przetworzonych, usłyszeć je inaczej, zobaczyć w szerszym kontekście, odczytać głębiej i wnikliwiej.

Bibliografia

- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
- Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007.
- Draaisma Douwe, *Machina metafor. Historia pamięci*, przeł. R. Pucek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.
- Frazer James, *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, przeł. H. Krzeczkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002.
- Gautrand Jean-Claude, *Robert Doisneau*, przeł. E. Tomczyk, Taschen, Kolonia 2005.
- Hendrykowski Marek, „Dwaj ludzie z szafą” w perspektywie genologicznej, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2014, t. XV, nr 24.
- Hendrykowski Marek, *Etiudy Romana Polańskiego*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2011, t. IX, nr 17–18.

²³ E. Pontremoli, op. cit., s. 178.

- Holmes Oliver Wendell, *The Stereoscope and the Stereographe*, „The Atlantic Monthly”, 3.06.1859.
- Kempe Fritz, *Daguerreotypie in Deutschland. Von Charme der frühen Photographie*, Heerling Verlag, Seebruck am Chiemsee 1979.
- Morin Edgar, *Kino i wyobraźnia*, przeł. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975.
- Müller-Pohle Andreas, *Die fotografische Dimension*, „Kunstforum” 1995, No. 129.
- Nadar, *Quand j'étais photographe*, w: *Nadar*, ed. J.-F. Bory, Arthur Hubschmid, Paris 1979.
- Pontremoli Edouard, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. M.L. Kalinowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- Sontag Susan, *O fotografii*, przeł. S. Magala, WAI F, Warszawa 1986.
- Stiegler Bernd, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Universitas, Kraków 2009.
- Szarkowski John, *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*, The Museum of Modern Art, New York 1978.

Źródła ilustracji

- Il. 1–2. Kadry z etiudy Romana Polańskiego *Dwaj ludzie z szafą*
- Il. 3. Kadr z etiudy *Uśmiech zębiczny* Romana Polańskiego
- Il. 4. Kadr z etiudy *Morderstwo* Romana Polańskiego

Two Men and a Wardrobe: Photographic Motifs and Metaphors in Roman Polanski's Short Films

This paper attempts to explore the photographic metaphors (Bernd Stiegler's categories) and motifs drawing on photographic techniques and practices in three short films directed by Roman Polanski while still a student (*Two Men and a Wardrobe*, *Teeth Smile*, *Murder*). Metaphors and motifs originating in the technical, practical, mythopoetic, and anthropologic aspect of photography—e.g. mirror, doubling, doppelgänger, shade, voyeurism, murder, mortification/vivification—used in Polanski's early film narratives refer to copying vs. creating, reproducing a fragment of the world vs. developing it anew, exploring “reality” vs. illusion, “truth” vs. imagination, optics vs. metaphysics, and produce an autonomous space of meanings and possible interpretations. The theoretical framework of the analysis is provided by selected threads in the theory and philosophy of photography drawn from the works of Bernd Stiegler, Roland Barthes, Edgar Morin, Susan Sontag, John Szarkowski, and Edouard Pontremoli.

Keywords: Polanski; photography; mirror; shadow; mortification

„ŚWIĘTA MISJA PROFESORA ABRONSIUSA”. FANTAZMATY, ABIEKTALNOŚĆ I TRANSGRESJE W FILMIE ROMANA POLAŃSKIEGO *NIEUSTRASZENI POGROMCY WAMPIRÓW*

JAKUB RAWSKI

Państwowa Akademia Nauk Stosowanych w Głogowie
National Academy of Applied Sciences in Głogów
j.rawski@pans.glogow.pl
ORCID 0000-0003-0149-544X

Jest w tym wszystkim coś pociągającego, jakaś fascynująca siła, która go zagarnia. Fascynacja wstrętem, rozumiecie¹.

Joseph Conrad

I. CELE, METODY BADAWCZE I WSTĘPNE USTALENIA

Film Romana Polańskiego *Nieustraszeni pogromcy wampirów* z 1967 roku często był rozpatrywany w polskim filmoznawstwie oraz kulturoznawstwie w perspektywie genologicznej: jako gra z konwencją, gatunkami, dzieło realizujące cechy pastiszu, parodii horroru, z przeważającą rolą komizmu². Podkreślano także kontekst polityczny, odczytując film jako implicytnie

¹ J. Conrad, *Jądro ciemności*, przeł. M. Heydel, Kraków 2011, s. 11.

² Zob. np.: E. Batura, *Komeda. Księżycowy Chłopiec. O Krzysztofie Komedzie-Trzczińskim*, Warszawa 2001, s. 157; A. Bohdziewicz, *Wampiry Polańskiego*, „Ekran” 1968, nr 14, s. 5; J. Kochańczyk, *Roman Polański. Gorzkie szczęście*, Chorzów 2014, s. 145; M. Owczarek, *Karnawał grozy („Bal wampirów”)*, w: *Roman Polański*, red. B. Zmudziński, Kraków 1995, s. 100, 102; P. Pomostowski, *Reżyser na ścieżce dźwiękowej. Funkcje muzyki w twórczości filmowej Romana Polańskiego*, Poznań 2016, s. 65; K. Żakieta, *Kierunki rozwoju współczesnego filmu grozy*, w: *Spotkania z gatunkami filmowymi. Horror*, red. R. Nolbrzak, B. Fiołek-Lubczyńska, A. Barczyk, Łódź 2014, s. 54.

przedstawione zagrożenie komunizmem³. Wydaje się, że tego typu eksplikacje socjologiczne czy genologiczne redukują wartość poznawczą filmu, uznawanego powszechnie za kultowy⁴, który znacząco rozszerzył pole semantyczne artystycznych wizualizacji wampiryzmu oraz odegrał ważną rolę w metamorfozach tego toposu w kulturze.

W przypadku dzieł, które poza narracją posługują się przede wszystkim obrazem, warto pamiętać o słowach Rolanda Barthesa: „niewysłowione bogactwo obrazu nie da się wyczerpać w znaczeniu. Jednakże nawet – i zwłaszcza – jeśli obraz jest granicą sensu, to pozwala on powrócić do prawdziwej ontologii znaczenia”⁵. Tym samym eksplikowanie filmów tak bogatych w warstwy znakowe nieustannie powinno rozgrywać się w zależności od percepcji odbiorcy oraz możliwości, które niesie ze sobą rozwój metodologii nauk humanistycznych oraz społecznych. Analizując *Nieustraszonych pogromców wampirów*, warto zatem zastosować optykę wyrosłą na gruncie teorii kultury – psychoanalityczną krytykę fantazmatyczną – oraz rozpatrzyć zagadnienie abiektalnego i transgresywnego charakteru kreacji demonicznych bohaterów. Tym samym dokonać egzegezy tego dzieła w perspektywie poststrukturalistycznej, prześledzić aspekt egzystencjalny oraz seksualny wampiryzmu tak, jak ten topos był analizowany przez Marię Janion w uwzględnieniu bycia nieumarłego wobec śmierci, seksu i tragicznego istnienia⁶. Fantazmat, na potrzeby niniejszych analiz, jest rozumiany zgodnie z wykładnią Janion jako:

³ Na temat tych interpretacji zob. G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa 1994, s. 182–183. W ostatnich latach film był eksplikowany także z uwzględnieniem kontekstu historycznego oraz politycznego; zob. np. T. Prash, “Oy, Have You Got The Wrong Vampire”. *Dislocation, Comic Distancing, and Political Critique in Roman Polanski’s “The Fearless Vampire Killers”*, w: *The Laughing Dead. The Horror-Comedy Film from “Bride of Frankenstein” to “Zombieland”*, ed. C.J. Miller, A.B. Van Riper, Lanham–Boulder–New York–London 2016, s. 12–15.

⁴ Zob. J. Kochańczyk, op. cit., s. 145; C. Sandford, *Polański*, przeł. Z. Kościuk, Poznań 2008, s. 144.

⁵ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3, s. 289.

⁶ Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008.

rozmaitego rodzaju wyobrażenia, obrazy, tematy emocjonalne, urojenia, przywidzenia, mistyfikacje, halucynacje, marzenia i iluzje. To, co – gdy jest rozważane w swym związku z rzeczywistością – bywa określane jako „fałszywe”, „nierealne”, „zmyślane”, a co okazuje swą wartość w innym porządku: wewnętrznego, psychicznego życia fantazmatycznego. Uzyskuje swój status w „rzeczywistości psychicznej” jako „szczególnej formie egzystencji”⁷.

Status ontyczny bestii wydaje się być także szczególnie godny uwagi z powodu jego aspektu ewolucyjnego oraz roli, jaką film Polańskiego w tym względzie odegrał. Warto także umieścić obraz na tle innych dzieł artysty, korzystając z koncepcji poetyki przestrzeni czy kategorii zła.

Nie skupiając się wnikliwie na zasygnalizowanych powyżej, wielokrotnie podnoszonych już w badaniach naukowych kwestiach genologicznych filmu, wypada przyjąć stanowisko Grażyny Stachówny głoszące, że omawiany obraz to horror respektujący poetykę gatunku, w którym ośmieszony został lęk przed potworami, nie zaś one same⁸. Mówił o tym reżyser: „strach jest blisko spokrewniony z humorem i ze śmiechem [...], ponieważ zmusza do śmiechu z czyjegoś lub własnego przerażenia”⁹. Stachówna zauważa ponadto: „Śmieszność filmu nie zabija bowiem strachu, jaki równocześnie z niego emanuje. W poważnym horrorze śmiech rozładowuje grozę, w *Balu wampirów* groza rodzi się pomimo śmiechu”¹⁰.

II. GENEZA FILMU

Historia problemów Polańskiego z producentem, Martinem Ransohoffem, i wytwórnią kinematograficzną dotycząca długości obrazu oraz tytułu była już wielokrotnie podnoszona. Konflikt ostatecznie spowodował, że wbrew intencji artysty film wszedł na ekrany w USA i Kanadzie w wersji skróconej, przemontowanej jako *The Fearless Vampire Killers, or Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck* (*Nieustraszeni pogromcy wampirów albo:*

⁷ M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, s. 6. Szerzej na ten temat zob. eadem, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991.

⁸ Zob. G. Stachówna, *Roman Polański...*, op. cit., s. 168–183.

⁹ J. Narboni, *Kino według Polańskiego* [rozmowa z Romanem Polańskim], przeł. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1980, nr 8–9, s. 23.

¹⁰ G. Stachówna, *Roman Polański...*, op. cit., s. 171.

Przepraszam, ale pańskie zęby tkwią w mojej szyi)¹¹, a nie jako oryginalny *Dance of the Vampires* (*Taniec wampirów* / *Bal wampirów*¹²). Polański tak wyjaśniał etiologię obrazu: „Od dawna przymierzaliśmy się z Gérardem do napisania jakiejś parodii filmu o wampirach. Za każdym razem, gdy szliśmy w Paryżu na horror, widzieliśmy, że publiczność śmieje się do łez. Dlaczego nie zrobić filmu, którego komizm byłby zamierzony?”¹³.

Dzieło zostało zrealizowane z wielką dbałością o szczegóły – od kostiumów, rekwizytów i charakteryzacji po budowę i krajobrazy¹⁴ przypominające niektóre pejzaże, *nomen omen*, Marca Chagalla (karczmarz w filmie to Yoine Shagal) oraz polskich malarzy¹⁵. Antroponimy bohaterów są znaczące¹⁶, „nieprzypadkowe jest podobieństwo nazwiska głównego bohatera filmu Murnaua – hrabiego Orlok z baronem von Krolock”¹⁷. Muzyka została dobrana niezwykle pieczołowicie. Polański świadomie nawiązał do literackich oraz filmowych kreacji nieumarłych¹⁸. Notabene, precyzja scenograficzna oraz charakteryzatorska jest cechą wszystkich filmów artysty, żeby wspomnieć najbardziej wyraziste egzemplifikacje, takie jak: *Tragedia Makbeta* (1971), *Tess* (1979), *Piraci* (1986), *Pianista* (2002) czy *Oliver Twist* (2005).

¹¹ Zob. ibidem, s. 173–175; G. Gutowski, *Od Holocaustu do Hollywood*, przeł. M. Ronikier, Kraków 2004, s. 275–276; R. Polański, *Roman*, przeł. K. i P. Szymanowscy, Warszawa 1992, s. 223–224; A. Statman, B. Tate, *Sharon Tate. Historia morderstwa żony Romana Polańskiego*, przeł. A. Sak, Kraków 2019, s. 45.

¹² Pod tym tytułem pojawił się musical, będący adaptacją wampirycznej historii Polańskiego. Zob. K.I. Kaleta, „*Taniec Wampirów*” – historia i recepcja kultowego musicalu, w: *Oblicza wampiryzmu*, red. A. Depta, S. Cieśliński, M. Wolski, Wrocław 2018, s. 156–167; N.M. Wojciechowska, *O tym, jak powstawał „Taniec Wampirów” Romana Polańskiego*, Warszawa 2005.

¹³ R. Polański, *Roman...*, op. cit., s. 201.

¹⁴ Zob. J. Parker, *Polański*, przeł. A. Milcarz, Wrocław 1998, s. 116–117; G. Gutowski, op. cit., s. 267–270; R. Polański, *Roman...*, op. cit., s. 203, 208.

¹⁵ Zob. P. Werner, *Polański. Biografia*, przeł. A. Krochmal, R. Kędziński, Poznań 2014, s. 78.

¹⁶ Zob. ibidem, s. 77.

¹⁷ W. Jakubowski, *Romana Polańskiego kino lęku*, w: *W kręgu filmu, telewizji i teatru*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1992, s. 108.

¹⁸ Zob. G. Stachówna, *Polański od A do Z*, Kraków 2002, s. 10.

III. FANTAZMATY

Warto rozpocząć analizę od określenia fantazmatu przestrzeni w filmie: „jesteśmy we wschodniej Europie, w miejscu tak odległym, odciętym od świata przez śnieg i lód, tak pełnym mrocznych zabobonów, że każde monstrum rodem z horroru wydaje się całkiem realne i prawdopodobne”¹⁹. W jednej z początkowych scen karczma, w której zatrzymują się główni bohaterowie, tytułowi pogromcy – profesor Uniwersytetu w Królewcu, Abronsius, oraz jego pomocnik, Alfred – stanowi swoiste *locus amoenus*. Słychać w niej gwar rozmów, ludzie znajdujący się w zajeździe są zatroskani zziębniętymi przybyszami. Karczmarz zapewnia o wygodach i dobrym noclegu. Wszędzie wiszą warkocze czosnku, które szybko wzbudzają zainteresowanie Abronsiusa i słuszne podejrzenia względem bliskiej obecności zamku. Zapytany o jego umiejscowienie właściciel oberży, Yoine Shagal, zaprzecza, aby taka budowla znajdowała się w pobliżu, w czym wtórują mu zgromadzeni mieszkańcy wioski, za wyjątkiem jednego sprawiedliwego – wiejskiego głupka, który szybko zostaje uciszony. Ta negacja dokonana przez autochtonów, niemożliwa do zaakceptowania przez Abronsiusa, jest interesująca z perspektywy psychoanalitycznej. Sigmund Freud przekonywał, że „za pomocą zaprzeczenia odwraca się jedynie skutek procesu wyparcia, tak że jego treść wyobrażeniowa nie dociera do świadomości. Wynika z tego coś w rodzaju intelektualnej akceptacji wypartego, ale to, co w wyparciu istotne, trwa nadal”²⁰, czyli: wiem, że to istnieje, ale nie może mi zagrozić, ponieważ sądzę, że tego wcale nie ma. Forma oporu wobec rzeczywistości zastosowana przez karczmarza i mieszkańców nie przyniesie oczekiwanych rezultatów. Próby wyparcia zagrożenia, które symbolizuje zamek von Krolocka, nie tylko ich nie uratuje, ale także nie powstrzyma Abronsiusa.

Niewątpliwie Polański dzięki zastosowaniu elementów humorystycznych, w tym niektórych gagów typowych dla hollywoodzkiej komedii ślapstickowej, nadał nowy wymiar artystyczny wampiryzmowi. Reżyser zdekonstruował schemat filmowej grozy dominującej w latach sześćdziesiątych, głównie za sprawą horrorów wytwórni Hammer, która nieumarłego lokalizowała

¹⁹ F.X. Feeney, *Roman Polański*, przeł. J. Halbersztat, red. P. Duncan, Köln 2006, s. 71.

²⁰ S. Freud, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 299–300.

przede wszystkim w anturażu trupio-cmentarnym, a lęk przed nim wizualizowała z całkowitą powagą. Janion zwraca uwagę na fakt, że ulubionymi miejscami, w których pojawiają się wampiry, są nekropolie, popadające w ruinę zamki oraz opuszczone opactwa, znane z gotyckich powieści²¹. Polański skrupulatnie wyeksploatował tradycyjne imaginarium: jest posepny zamek „gdzieś na odludziu, [...] w typie klasycznej pozycji tego gatunku – *Draculi Brama Stokera*”²², cmentarz, trumny, wioska, hrabia i piękna kobieta, ale te elementy zostały zaprezentowane z wykorzystaniem groteski, rozumianej jako przekroczenie *decorum*. Przecież tytułowy pogromca wampirów, profesor Abronsius, wcale się ich nie lęka, przeciwnie – jest nimi zafascynowany, jakby były obiektami badawczymi, humanoidalnymi formami jego ulubionych nietoperzy, którym poświęcił badania, zwieńczone książką *Nietoperz i jego tajemnice*, którą, jak się okazuje, czytał hrabia von Krolock. Polański pozostawił formę opowieści wampirycznej, natomiast wypełnił ją nowymi kategoriami treściowymi. Bardzo często reżyser decyduje się na taki właśnie zabieg artystyczny, co zauważa Mariola Dopartowa: „konsekwentnie sięga do tego, co w kulturze modernistycznej ma uświęconą tradycję, coś już znaczy w innych dziełach, ale przede wszystkim tworzy on własne wersje rozproszonych mitów, toposów i opowieści kultury masowej”²³.

Wraz z rozwojem kierunków estetycznych wyznaczonych przez romantyzm wampir zaczął być postrzegany jako figura wyobraźni masowej, która stanowi fantazmat będący w swojej antropologicznej istocie, zgodnie z założeniami Freuda, wyobrażonym scenariuszem ukrytych pragnień²⁴. Krwio pijca symbolizuje zarówno miłość zza grobu, jak i przekleństwo śmierci²⁵. Z tego powodu stawał się w kolejnych wizualizacjach kulturowych od XIX wieku do dziś „postacią jednoznacznie erotycznie pociągającą”²⁶, która oferuje możliwość zmysłowego spełnienia, jak również pozazmysłowej transcendencji wiecznego życia. Specyfika wampirycznego fantazmatu,

²¹ Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia...*, op. cit., s. 102.

²² J. Parker, op. cit., s. 116.

²³ M. Dopartowa, *Labirynt Polańskiego*, Kraków 2003, s. 61.

²⁴ Zob. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, red. D. Lagache, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 52.

²⁵ M. Janion, *Wampir. Biografia...*, op. cit., s. 38.

²⁶ Ibidem, s. 115.

egzemplifikującego Freudowski popęd śmierci, nie ogranicza się jednakże jedynie do sfery seksualnej. Aspekty fantazmatycznego istnienia nieumarłych obejmują również takie kategorie, jak: rasa, naród, religia, zło, etyka czy epidemia.

Warto zwrócić uwagę na postać karczmarza, Yoine’ego Shagala, w którego córce zakochuje się asystent profesora, Alfred. Marat Grinberg stwierdza, że w *Nieustraszonych pogromcach wampirów* „żydowskość jest wszechobecna i znacząca”²⁷. Żydzi prowadzący karczmę to motyw często pojawiający się w literaturze polskiej²⁸; wszak „masowo arendowali [...] karczmy w dobrach szlacheckich”²⁹, zaś „miasta targowe Rzeczypospolitej Obojga Narodów, rumuńskie prowincje Mołdawii i Wołoszczyzny oraz Węgry pozostały kluczowymi obszarami osadnictwa żydowskiego w XVIII i na początku XIX wieku”³⁰. Obecność karczmarza w Transylwanii zostaje więc wyeksplikowana. Co istotne jednak, Shagal staje się zupełnie nowym typem wampira ze względu na swoje pochodzenie, nie odstrasza go krucyfiks, po który sięga służąca Magda, gdy ten zakrada się nocą do jej sypialni i wypowiada słynne

²⁷ M. Grinberg, *Representing the Holocaust and Jewishness in Contemporary Television: The Cases of “The Man in the High Castle”, “Hunters”, and “Juda”*, in: *The Holocaust Across Borders: Trauma, Atrocity, and Representation in Literature and Culture*, ed. H.S. Flanzbaum, Lanham–Boulder–New York–London 2021, s. 264. Tłum. cyt. – J.R.

²⁸ *Exemplum*, wystarczy wspomnieć takie postaci z literatury romantycznej jak Jankiel z *Pana Tadeusza* (1834) Adama Mickiewicza czy Rabin i Judyta z *Księdza Marka* (1843) Juliusza Słowackiego; wątek ten pojawia się także w modernizmie, w *Weselu* (1901) Stanisława Wyspiańskiego oraz w utworach współczesnych: *Sztukmistrzu z Lublina* (1960) Isaaca Bashevisa Singera, *Austerii* (1966) Juliana Strykowskiego czy opowiadaniach Jerzego Gierałtowskiego – *Karczmię nad Bzurą* (1970) oraz *Waderze* (1977). Szerzej na temat wizerunku żydowskiego karczmarza w literaturze XIX wieku zob. M. Opalski, *The Jewish Tavern-Keeper and His Tavern in Nineteenth-Century Polish Literature*, Jerusalem 1986.

²⁹ R. Szuchta, *1000 lat historii Żydów polskich. Podróż przez wieki*, Warszawa 2015, s. 56.

³⁰ A. Oișteanu, *Jewish Tavern-Keepers and the Myth of the Poisoned Drinks: Legends and Stereotypes in Romanian and Other East-European Cultures (17th–19th Centuries)*, in: *Earthly Delights. Economies and Cultures of Food in Ottoman and Danubian Europe, C. 1500–1900*, ed. A. Jianu, V. Barbu, Leiden–Boston 2018, s. 478.

zdanie: „Oy, have you got the wrong vampire” („Oj, masz złego wampira”). Należy przypomnieć, że Yoine wymawia te słowa z wyraźnym akcentem jidysz, którym posługiwali się m.in. chasydzi. Warto odnotować, że „w mniemaniu ludu upiorem może być zarówno katolik, protestant, prawosławny czy wyznawca religii mojżeszowej”³¹. W tej postaci uwidoczniła zostaje „podwójna negacja, podwójny motyw wykluczenia: Żyd-wampir. Mimo to Shagal staje się silniejszy”³²; można założyć, że nawet potrójna, ponieważ karczmarsz „pozostaje outsiderem nawet w wampirycznym społeczeństwie”³³, nie może odpoczywać w krypcie von Krolocków. Kukol zabiera go do stajni, co zaświadcza o hierarchiczności świata krwiopijców. Natomiast wyraźne zaznaczenie kulturowej oraz religijnej, innej niż chrześcijańskiej (w ludzkim życiu), proveniencji bohatera, który został przemieniony w wampira, okazało się nowatorskie w filmowych horrorach z wątkami żydowskimi³⁴.

IV. ABIEKTALNOŚĆ

Liminalny status ontologiczny wampira implikuje nie tylko jego zawieszenie między światami, niemożliwość osadzenia siebie ani po stronie żywych, ani umarłych, ale również abiektalność. Abiekt, pojęcie wprowadzone do humanistyki przez Julię Kristevę, stanowi kontaminację fascynacji i wstrętu, a „wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład”³⁵, pisze badaczka. Już twórca nowoczesnego idealizmu, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, wskazywał, że odczuwając wstręt, tracimy wolność w stosunku do obiektu³⁶. Obiekt nas zawłaszcza, od wstrętu trudno się uwolnić. Krwiopijca zaburza ład boski, ale również ludzki – swoim istnieniem bluźni przeciw chrześcijańskiej eschatologii oraz zagraża człowiekowi. Abiekt zawsze usytuowany

³¹ B. Baranowski, *W kręgu upiorów i wilkołaków*, Łódź 1981, s. 56.

³² M. Hybiak, *W matni Symbolicznego. Filmowa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*, Kraków 2019, s. 159.

³³ L.D. Friedman, *The Jewish Image in American Film*, Secaucus 1987, s. 173.

³⁴ Zob. S. Shapiro, *The Heebie-Jeebies: Jewish Horror Comes to Israel*, „Jewish Quarterly” 2014, Vol. 61, No. 2, s. 53.

³⁵ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 10.

³⁶ Zob. W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowinski, Kraków 2009, s. 115.

jest pomiędzy, nie należąc ani do ciała, ani przestrzeni, ani rzeczy, „niepokoi i fascynuje”³⁷, konkluduje Kristeva. Fascynacja oraz przerażenie są nierozdzielnie związane z nieumarłym, który w świetle ontologii zawsze jest pomiędzy. Abiekt fascynuje, ponieważ paraliżuje zewnętrznym pięknem jak wampirzyca z *Carmilli* (1872) Josepha Sheridana Le Fanu czy tytułowi, męscy bohaterowie *Kronik wampirów* (1976–2018) Anne Rice; symbolizuje tajemniczą, zakazaną seksualność, dokonuje transgresji. Budzi wstręt, ponieważ powstaje z grobu, odpoczywa w trumnie, cuchnie rozkładem i nieuchronnie prowadzi ku śmierci. Obietnica obcowania z nim, spełnienia zawsze zostaje uwarunkowana ceną – ceną ludzkiego życia³⁸. W tym tkwi tajemnica epifanii obcości wampira, który od czasów romantyzmu nieustająco rządzi masową wyobraźnią – w byciu pomiędzy, w nieprzynależności, w przekroczeniu tabu śmierci oraz seksualności.

Janion, pisząc o tytułowym bohaterze *Draculi* Brama Stokera, konstataowała, że jest on „jako wampir figurą wiecznego pożądania – i to zarówno męskiego, jak kobiecego, homo- i heteroseksualnego”³⁹. Te słowa można z powodzeniem odnieść do każdej wampirycznej postaci, która pojawiła się w kolejnych etapach ewolucji wizerunku nieumarłego w tekstach kultury od czasów preromantycznych, co w sposób istotny powiązane jest z estetyzacją oraz seksualizacją tej istoty⁴⁰. Ważną rolę w filmie Polańskiego odgrywa kwestia seksualności czy raczej potencjalnej seksualności, której nie można było w pełni zwizualizować, a jedynie zaznaczyć, zapowiedzieć, wskazać miejsca w kadrach i pozostawić konkretyzacji odbiorcy. Reżyser wspominał w autobiografii o wytycznych otrzymanych z wytwórni Metro Goldwyn Mayer: „Notatka, jaką skierowała do mnie MGM, kiedy dyrekcja zapoznała się ze scenopisem, świetnie ilustruje pruderię, na którą cierpieł

³⁷ J. Kristeva, op. cit., s. 8.

³⁸ Zob. J. Rawski, *Realizacja podmiotu homoseksualnego w wybranych tekstach współczesnej kultury wampirycznej*, „Prace Literackie” 2014, t. 54, s. 69.

³⁹ M. Janion, *Wampir. Biografia...*, op. cit., s. 194.

⁴⁰ Zob. J. Rawski, *Metamorfozy motywu wampira w kulturze popularnej XX i XXI wieku. Zarys problematyki*, „In Gremium” 2014, nr 8, s. 199.

przemysł filmowy⁴¹. W tej pruderyjnej cenzurze rezonują zapisy z kodeksu Williama Harrisona Haysa⁴².

Niemożność wyrażenia wprost akcentów erotycznych nie spowodowała, że ten istotny kontekst wampiryzmu nie został wyraźnie przedstawiony. Przeciwnie. Podstawowym sposobem aprowizacji krwio pijcy, jak każdego pasożyta, jest wyszukanie żywiciela. W jego przypadku zatapiać kłów w szyję ofiary nie implikuje jedynie sylenia głodu, ale stanowi również ekwiwalent stosunku seksualnego, co warunkuje, wspomniana już, estetyzacja tej postaci od czasów romantyzmu. Abiektałność w filmie Polańskiego można zaobserwować w kilku scenach. W pierwszej, związanej z interwencją obcego w przestrzeń pozornie bezpiecznej karczmy, w której wiszą warkocze czosnku, służąca Magda nuci *Prząśniczkę* Stanisława Moniuszki, a na piecu gotuje się bigos. Hrabia przybywa nocą do gospody, by ukąsić i porwać piękną córkę Shagala, Sarah. Ta scena ewokuje, fundamentalną dla preromantyzmu niemieckiego, *Lenorę* Gottfrieda Augusta Bürgera: „Co za księżyc wstał! / Hurra! Umarli jeżdżą w cwał!”⁴³. Podróż do karczmy odbywa się w świetle księżycy, a – jak przypomina Janion – „noc saturniczna” jest „ponura, groźna, rozpętująca złośliwe i złowrogie demony. Oświetla ją księżyc, naturalny sprzymierzeniec wampira”⁴⁴. Notabene, to właśnie Saturnowi będzie w późniejszych sekwencjach filmu przyglądał się przez teleskop Abronsius w zamku wampirów.

Wtargnięcie von Krolocka do łazienki, w której kąpiel bierze Sarah, obserwuje przez dziurkę od klucza Alfred. Na jego twarzy, po ujrzeniu wampira, rysują się wstręt, odraza i przerażenie. Tymczasem obudzony przez niego profesor Abronsius, poinformowany o ataku krwio pijcy, nie potrafi ukryć swej fascynacji z tego powodu, przynajmniej w pierwszych sekundach. Tak

⁴¹ R. Polański, *Roman...*, op. cit., s. 210. Zob. również: J. Parker, op. cit., s. 117.

⁴² Kodeks Williama Harrisona Haysa to obowiązujący od lat trzydziestych do sześćdziesiątych XX wieku konserwatywny spis zakazów wizualizacji w filmach szeroko pojętej sfery seksualnej. Zob. L. Williams, *Seks na ekranie*, przeł. M. Wojtyła, Gdańsk 2003, s. 51–55.

⁴³ G.A. Bürger, *Lenora*, przeł. J. Gamska-Łempicka, w: *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963, s. 49.

⁴⁴ M. Janion, *Wampir. Biografia...*, op. cit., s. 135.

wampir symbolicznie rozdziela między dwóch tytułowych pogromców fascynację i wstręt, które kontaminują się w abiekt.

Abiektalność uwidoczniła została także w scenie rozmowy Alfreda i Sarah w zamku von Krolocka, gdy córka karczmarsza podlega wampirycznej przemianie po wcześniejszym ukąszeniu przez hrabiego. Piękna kobieta bierze kąpiel w wannie, na której widoczna jest patyna, w komnacie pokrytej pajęczynami i kurzem. Wstrętny anturaż i odrażający status ontologiczny nieumarłej łączą się z pięknem zewnętrznym wampirzycy. Alfred nie może się oprzeć wdziękom Sarah, chociaż podąża już ona drogą ku śmierci. Warto nadmienić, że w marcowym numerze „Playboya” z 1967 roku ukazało się sześć nagich zdjęć Sharon Tate, odtwórczyni roli córki Shagala, które powstały podczas kręcenia *Nieustraszonych pogromców wampirów* i które zrobił Polański⁴⁵. Fotografie podkreślają związek wampiryzmu z seksualnością. Aktorka występuje przecież na nich w rudej peruce, w wannie znanej z filmu, czyli nie jako ona sama, ale jako Sarah Shagal.

Polański od zawsze eksplorował w swoich filmach zagadnienie zła⁴⁶, poruszając od *Noża w wodzie* (1961) aż po *Oficera i szpiega* (2019). Poruszając tę tematykę, korzystał z rozmaitych rejestrów gatunkowych, często przełamując nienaturalny podział kultury na wysoką i niską, elitarną i masową⁴⁷, podejmując grę z konwencją. Reżyser ukazywał zagadnienie zła w zakresie relacji interpersonalnych (*Nóż w wodzie*; *Chinatown*, 1974; *Tess*, 1979; *Gorzkie gody*, 1992; *Rzeź*, 2011; *Prawdziwa historia*, 2017), intrapersonalnych (*Wstręt*, 1965; *Lokator*, 1976) oraz w kontekście różnorodnych uwarunkowań politycznych (*Śmierć i dziewczyna*, 1994; *Pianista*, 2002; *Autor widmo*, 2010; *Oficer i szpieg*, 2019). Bardzo ważnym aspektem pozostaje dla reżysera także zło

⁴⁵ Zob. R. Polański, *Roman...*, op. cit., s. 210.

⁴⁶ Tak samo jak literaccy nobliści, żeby wymienić chociażby Williama Faulknera w *Azylu* (1931), Alberta Camusa w *Dżumie* (1947), Williama Goldinga we *Władcy much* (1954), Kenzaburō Ōe w *Zerwać paki, zabić dzieci* (1958) czy Toni Morrison w *Umiłowanej* (1987) i *Raju* (1997).

⁴⁷ Warto zwrócić uwagę chociażby na dzieła literackie, które zaadaptował na potrzeby kina. Są to i utwory klasyczne, jak: *Tessa d'Urberville* (1891) Thomasa Hardy'ego, *Oliver Twist* (1838) Charlesa Dickensa, *Chimeryczny lokator* (1964) Rolanda Topora, jak i teksty zaliczane do rejestru popularnego: *Dziecko Rosemary* (1967) Iry Levina, *Klub Dumas* (1993) Artura Péreza-Reverte'a lub *Autor widmo* (2007) Roberta Harris.

w wymiarze transcendentnym, jego obecność w świecie, wpływ na jednostkę oraz podporządkowywanie się mu, nawet pomimo początkowych szlachetnych intencji przeciwdziałania, żeby wymienić: *Dziecko Rosemary* (1968), *Tragedię Makbeta* (1971) oraz *Dziewiąte wrota* (1999). W tych obrazach metafizyczne zło (o jednoznacznie demonicznej proveniencji) zwycięża i pochłania człowieka, który sam je upodmiotawia, wybierając stronę jego pomocników – stronę wiedźm, czarowników i diabłów. Polański we wszystkich wymienionych obrazach uporczywie zadaje pytanie: „*Unde malum?*”. I jak się wydaje, odpowiada słowami Tadeusza Różewicza: „z człowieka / zawsze z człowieka / i tylko z człowieka”⁴⁸. W jednym z wywiadów reżyser stwierdził: „Nie ma zbyt wielu powodów, abyśmy uważali, że człowiek jest dobry”⁴⁹.

Także w przypadku *Nieustraszonych pogromców wampirów* temat zła jest jednym z pierwszoplanowych zagadnień. Co prawda, to wampir hrabia von Krolock, czyli nieczłowiek, żywy trup jest jego personifikacją, marzy o zapanowaniu nad światem i mówi o tym wprost Abronsiusowi i Alfredowi w scenie na wieży zamkowej tuż przed balem; paradoksalnie to dzięki profesorowi marzenie nieumarłego mogło zostać zrealizowane. W finałowej scenie filmu pozornie uratowana Sarah jest już przemieniona i wgryza się w szyję Alfreda, co ewokuje stosunek seksualny, podkreślony przez spadający but zakochanego w niej mężczyzny. Kiedy wampir kąsa i żywi się, czerpie z tego pasożytniczą przyjemność, realizuje swoje pożądanie, a człowiek zatracą się tak samo jak podczas współżycia. Kristeva przypomina, że gdy przyjemność domaga się wstępu, tożsamość jest nieobecna⁵⁰. Kierujący powozem Abronsius tego nie dostrzega, więc nie może przeciwdziałać. Jego szlachetne intencje oraz podjęte zmagania zrealizowały się *à rebours* – wampiry zapanują nad światem. Ten fakt zostaje podkreślony przez warstwę melodyczną – tożsamość pojawia się na początku i na końcu obrazu, tworząc kompozycję klamrową, natomiast „motywy z czołówki filmu to muzyka, którą należy łączyć z hrabią von Krolockiem”⁵¹. Zło zatriumfuje. Alfred

⁴⁸ T. Różewicz, *recycling*, w: idem, *Wybór poezji*, oprac. A. Skrendo, Wrocław 2019, s. 772.

⁴⁹ R. Polański, *Kino według Polańskiego...*, op. cit., s. 54.

⁵⁰ Zob. J. Kristeva, op. cit., s. 55.

⁵¹ P. Pomostowski, op. cit., s. 69.

oraz Abronsius zginą w ludzkim życiu, by odrodzić się w wampirycznej, nieśmiertelnej egzystencji. Ich śmierć została zapowiedziana w poprzedzającej ucieczkę z zamku scenie balu, na którym von Krolock jest ubrany w fioletowy surdut. Ten kolor w filmie oznacza „że ktoś (lub coś) zginie (albo przejdzie transformację)”⁵². Omawiana sekwencja odwrotu z siedziby wampirów „symbolizuje nową erę, czas wkroczenia zła i rozprzestrzenienia się nieczystych sił po uniwersum śmiertelników”⁵³, w ten sposób „Polański proponuje własną kontrhistorię”⁵⁴. Abiektność tej sceny jest wyraźnie związana z częstym prezentowaniem wampiryzmu w charakterze epidemii, która sama w sobie, jako zjawisko biologiczne i egzystencjalne, z racji katastrofalnych skutków katalizuje wstręt, bo bezpośrednio zagraża życiu, a zarazem fascynuje swoją totalnością, ekspansywnością. Tragiczny finał filmu – uznawanego wedle niektórych badaczy za parodię, pastisz – emanuje abiektnością typową dla horroru.

V. TRANSGRESJE

Wampiryzm jest uwolnieniem podświadomości, uruchamia popędy, wyzwala ich siłę, chociaż sam stanowi egzemplifikację jednego z najważniejszych popędów – popędu śmierci. Często śmiech w tym filmie pojawia się blisko śmierci, towarzyszy jej, stając się jej nieodłącznym atrybutem, jak w scenie szaleńczego pościgu Herberta von Krolocka za Alfredem, gdy ten, całkiem poważnie przerażony prześladowcą, zachowuje się niezdarne, błazeńsko, komicznie. Pobrzmiewa w tym echo literatury późnego średniowiecza, w której śmierć i śmiech często były wobec siebie koherentne, o czym świadczy chociażby twórczość François Villona⁵⁵. Również w romantyzmie śmiech często łączył się z grozą, żeby wspomnieć opowiadania

⁵² P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Warszawa 2018, s. 202.

⁵³ M. Mikrut-Majeranek, *(R)Ewolucja w modelu postrzegania wampira*, w: *Transgresywne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Katowice 2013, s. 140.

⁵⁴ M. Grinberg, op. cit., p. 265.

⁵⁵ Zob. B. Geremek, *Śmiech w cieniu szubienicy: o Villonie*, „Znak” 1983, nr 8, s. 1266–1293.

Edgara Allana Poeego⁵⁶. Z kolei groteskowość wpisana w film Polańskiego, rozumiana przede wszystkim jako intencjonalne przekroczenie *decorum*, opiera się na łączeniu kontrastów – stylu wysokiego z niskim, powagi i śmiechu, lęku przed śmiercią i radości z rezultatów poszukiwań badawczych. W tym rozumieniu groteska stanowi zatem transgresję, jest jej formą.

Wspominane już przyjście Yoine'ego Shagala jako wampira do młodej służącej, Magdy, pod osłoną nocy również stanowi transgresję, na którą pozwala demoniczny status ontologiczny. Wcześniej karczmarz zakradał się do niej, sprawdzwszy najpierw, czy żona śpi, a jego działania, chociaż ukierunkowane na konkretny cel, spotykały się ze stanowczą odmową podwładnej. Jednak wampirowi nie sposób nie ulec. Kiedy krwiopijca zapragnie kogoś, nie ma odwrotu. Życie ludzkie musi dobiec końca, aby mogła rozpocząć się nieśmiertelna rozkosz.

Omawiana już wcześniej scena ataku hrabiego von Krolocka na Sarah jest również warta uwagi w aspekcie transgresyjnym. Wampir w tym przypadku, jeżeli wziąć pod uwagę psychoanalityczną teorię kultury, dokonuje brutalnej penetracji dziewczyny. Córka karczmarza bierze kąpiel, gdy krwiopijca włamuje się przez okno w dachu, umiejscowione bezpośrednio nad wanną, i od razu zatapia kły w jej szyi, przed czym ona bezskutecznie próbuje się bronić. W optyce psychoanalitycznej na gruncie badań filmoznawczych postrzegano nieumarłego jako symbol fallusa⁵⁷. Janion odnotowuje, że w kinowych adaptacjach *Draculi* Stokera z lat 1930–1968, zgodnie z rozpoznaniem Rogera Dadouna, widoczny jest „ekshibicjonizm falliczny”⁵⁸. Badaczka przypomina również, że nie tylko kły wampira można uznawać za symbol fallusa, ale również jego samego jako całość⁵⁹. W tej wykładni scena ataku von Krolocka na Sarah, podkreślona jeszcze przez fakt, że atak

⁵⁶ Zob. E. Kasperski, *Gotycyzm i śmiech. Groza, groteska i parodia u E.A. Poeego*, „Prace Filologiczne” 2010, t. 59, s. 181–198.

⁵⁷ Zob. R. Dadoun, *Fetishism in the Horror Film*, transl. A. Williams, w: *Fantasy and the Cinema*, ed. D. James, London 1989, s. 55; B. Creed, *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*, Melbourne 2005, s. 81; eadem, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London–New York 2007, s. 20–22.

⁵⁸ Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia...*, op. cit., s. 197.

⁵⁹ Ibidem, s. 144, 196–198.

ten przychodzi z zewnątrz, jest odgórny, wertykalny, staje się sadystycznym aktem gwałtu, który prowadzi do śmierci.

W filmie zostały zarysowane preferencje seksualne wampirycznych bohaterów oraz charakterystyczne rysy kreacyjne. Hrabia von Krolock spełnia wszystkie cechy kinowych reprezentacji Draculi, na które wskazywała Iwona Kolasińska, jest dżentelmenem-krwiopijcą i podobnie jak w przypadku najsłynniejszego wampira Stokera, w interpretacji Béli Lugosiego oraz Christophera Lee, „skrywana pod maską elegancji agresja oraz nadnaturalna siła, drapieżność i perwersyjny urok naprowadzają na trop fallicznej symboliki”⁶⁰. Tym, co łączy von Krocka z Draculą, jest jego również wyraźnie zaznaczona diabelska proveniencja. W początkowej scenie balu, gdy wygłasza przemowę, powołuje się na pomoc Lucyfera oraz pokazuje dłonią znak rogów. Upodobania seksualne hrabiego zdecydowanie kierują się wobec młodych kobiet, natomiast w przypadku jego syna, Herberta, w stronę młodych mężczyzn.

Znacząca jest scena, w której syn von Krocka zostaje sam na sam z Alfredem – zachwyca się w niej długością jego rzęs oraz próbuje przetestować siedemdziesiąty sposób wyznania miłości ukochanej z podręcznika, który pomocnik profesora dzierży w dłoni. W tym momencie wyraźnie widać, jak młody von Krock pokazuje swoje olbrzymie kły, które zmierzają w kierunku szyi ofiary⁶¹. Wystające zęby wbijające się w gładką skórę kobiety lub mężczyzny to ekwiwalent penetracji. Pocałunek krwiopijcy jest aktem wyraźnie seksualnym⁶², wysysanie krwi to jego przeżywanie⁶³. Atak Herberta na Alfreda nie może być inaczej rozpatrywany niż w kategorii emanacji erotycznego pożądania⁶⁴, które ostatecznie nie zostanie zrealizowane, ponieważ pomocnik Abronsiusa ucieka.

⁶⁰ I. Kolasińska, *Zęby wampira – dyskretny urok pożądania*, w: *Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, Kraków 1997, s. 56. O kreacji von Krocka jako łączącego w sobie cechy najsłynniejszych aktorów grających role wampirów zob. G. Stachówna, *Roman Polański...*, op. cit., s. 180.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Zob. I. Kolasińska, op. cit., s. 57.

⁶³ Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia...*, op. cit., s. 148.

⁶⁴ Zob. J. Rawski, *Realizacja podmiotu...*, op. cit., s. 69.

Wampir *ex definitione* jest potężniejszy od człowieka, w jego horyzoncie egzystencji śmierć nie może nadejść z powodów naturalnych, ponieważ nie żyje. Światło słoneczne, osinowy kołek zagrażają mu, mogą go unicestwić – mogą, ale nie muszą, jeżeli ich uniknie. Wampir może (nie)żyć wiecznie. Ten aspekt ma wyraźny potencjał emancypacyjny, rozwijany w manifestacjach artystycznych późniejszych od filmu Polańskiego, np. w powieściach Rice⁶⁵. Homoseksualne skłonności Herberta von Krolocka, niemożliwe do zrealizowania w ludzkiej rzeczywistości wieku XIX, w którym rozgrywa się akcja dzieła, z racji jej patriarchalnej i homofobicznej istoty, są możliwe do urzeczywistnienia w bytowaniu wampirycznym. Krwio pijca, górujący nad człowiekiem poprzez swój tragiczny status ontologiczny (bycie nieumarłym, zawieszonym zawsze między dwoma porządkami: życia i śmierci), ma nieograniczone możliwości spełnienia swych pragnień. W scenie, w której profesor wraz z Alfredem zostają zamknięci w wieży zamkowej, hrabia mówi do Abronsiusa: „Pański asystent będzie znakomitym towarzyszem zabaw dla mojego syna, już przypadł mu do gustu. [...] Przez wieki lepiej się nawzajem poznają”⁶⁶. Ojciec doskonale zdaje sobie sprawę z natury syna. Nie tylko nie potępia jego homoseksualizmu, ale akceptując go, stara się zapewnić mu towarzysza czy też kochanka. Logika społeczności wampirów, chociaż zhierarchizowana, niesie wyraźny aspekt emancypacyjny. Homoseksualność Herberta jest akceptowana i oswojona w tragicznej, upiornej egzystencji krwio pijców.

VI. W PERSPEKTYWIE POETYKI PRZESTRZENI

Warto zwrócić uwagę na zagadnienie przestrzeni w filmie. Niewiele jest sekwencji obrazujących terytorium otwarte, to zaledwie: początkowa podróż profesora i Alfreda do karczmy, scena lepienia bałwana, śledzenie Kukola, droga do zamku i ostatnia scena, w której bohaterowie uciekają z twierdzy hrabiego, jak wiadomo nieskutecznie. Dominują przestrzenie zamknięte: karczma oraz zamek. I bynajmniej nie są one sferą bezpieczeństwa, nawet czosnek nie uchronił Yoine’go Shagala i jego rodziny przed nocną wizytą hrabiego.

⁶⁵ Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia...*, op. cit., s. 34, 133.

⁶⁶ Tłumaczenie dialogów w polskim wydaniu filmu (*Nieustraszeni pogromcy wampirów*, reż. R. Polański, USA–Wielka Brytania 1967): Maciej Ejman.

Zamek von Krolocka przypomina labirynt, bohaterowie błądzą w nim, nie mogą znaleźć wyjścia. W tym aspekcie wymowna jest scena przyjścia Alfreda do jednej z komnat. Bohater, będąc przekonany, że to to samo pomieszczenie, w którym wcześniej rozmawiał z Sarah, spotyka Herberta, syna hrabiego, nie zaś ukochaną. Dopartowa zauważyła w kinie Polańskiego obecność „mitu labiryntowego, przy czym bohaterowie znajdują się w różnych stadiach konfrontacji z labiryntem i różne są ich szanse na wewnętrzną transformację, którą daje pokonanie potwora”⁶⁷. Tezę tę znakomicie potwierdzają *Nieustraszeni pogromcy wampirów*; jak można wywnioskować, w filmie ukazane zostało stadium labiryntu bez wyjścia. Ucieczka z zamku wampirów nie stanowi zwycięstwa profesora Abronsiusa, przeciwnie – jest jego ostateczną klęską w starciu ze złem. Zgodnie z rozpoznaniem Michała Głowińskiego: „W labiryncie nie można się czuć dobrze, nie można uznać go za przestrzeń własną, przekreślałoby to w jakimś sensie jego labiryntowość”⁶⁸. Paradoksalnie jednak, będąc w zamku, klucząc po korytarzach, komnatach i piętach, tytułowi pogromcy – ludzie – wierzyli w zwycięstwo swojej „świętej misji”, pomimo nieoswajalności miejsca, w którym się znaleźli. Gdy bohaterowie opuszczają zamek, staną się krwiopicjami, a tym samym zło w nim zamknięte, niczym Minotaur w labiryncie Dedala, opakuje cały świat, który metonimicznie stanie się labiryntem. Bez wyjścia.

Przestrzenie odizolowane, klaustrofobiczne, pojawiają się w większości filmów Polańskiego, potęgując odosobnienie bohaterów⁶⁹. W debiutanckim *Nożu w wodzie* postacie znajdują się w jachcie na jeziorze, z którego nie ma możliwości ucieczki. Najbardziej wyraźne manifestacje wizualne takiego obrazowania przestrzeni zauważalne są w tzw. trylogii mieszkaniowej, na którą składają się: *Wstręt* (1965), *Dziecko Rosemary* (1968) i *Lokator* (1976). W tych tekstach filmowych przestrzeń zamknięta stanowi *locus terribilis*,

⁶⁷ M. Dopartowa, op. cit., s. 50.

⁶⁸ M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 133–134.

⁶⁹ Szerzej na ten temat zob. A. Bątkiewicz, *Ścigany Roman Polański*, Katowice 2006, s. 111–113; E. Galczak, *Wrogie mieszkanie Romana Polańskiego*, „Kino” 1986, nr 7, s. 36–39; P.W. Jansen, C. Merker, *Zamknięte pomieszczenia Romana Polańskiego*, przeł. M. Behlert, w: *Roman Polański*, red. B. Zmudziński, op. cit., s. 37–45.

jest nie-miejscem⁷⁰, poszerza samotność, nie daje schronienia. Bohaterowie nie mogą uznać przestrzeni za własną, pomimo że jest ona przecież ich mieszkaniem. W późniejszych dziełach reżyser nie porzuca tej poetyki, żeby wspomnieć: *Gorzkie годы* (1992), *Śmierć i dziewczynę* (1994), *Autora widmo* (2010), *Rzeź* (2011) czy *Prawdziwą historię* (2017). To zagadnienie wydaje się istotne na tle rozpatrywanych w powyższym artykule aspektów kulturowych oraz antropologicznych *Nieustraszonych pogromców wampirów*.

Przestrzeń zamknięta wzmacnia poczucie niemożności ucieczki, ogranicza wolność wyboru, jest charakterystyczna dla poetyki horroru. W omawianym filmie „można się wydostać na zewnątrz jedynie drogą prowadzącą najpierw do wewnątrz”⁷¹, a ta, jak wiadomo, nie przynosi pozytywnych rezultatów. Warto także podkreślić, że pomimo pozornego przepychu zamku von Krolocka, większość przedmiotów w nim zgromadzonych pokrywa kurz, jakby nikt ich nie dotykał, jakby nikt tam nie mieszkał. Metafizyczna nicość wampirycznej egzystencji przekłada się na lokum nieumarłego, znajduje w nim odzwierciedlenie. Jeszcze bardziej radykalną wizualizację tego motywu pokaże Werner Herzog w późniejszym od filmu Polańskiego *Nosferatu wampirze*, w którym Jonathan Harker ze zgrozą zauważy, że większość komnat w zamku hrabiego Draculi jest pusta⁷².

VII. KONKLUZJE I PERSPEKTYWY BADAWCZE

Wampiryczny horror Polańskiego sprzed ponad pół wieku stanowi jedną z ważniejszych wizualizacji krwio pijców w kulturze XX wieku. Reżyser intencjonalnie nawiązał do szeregu motywów typowych dla kultury wampirycznej i udało mu się je zaprezentować w sposób nowatorski dzięki omawianym powyżej zabiegom artystycznym. Dzieło jest obrazem kultowym i za takie uznawano je praktycznie od premiery, pomimo niepochlebnych recenzji w USA, za które winą należy obarczyć producenta, Ransohoffa⁷³. Niewątpliwie zaprezentowane powyżej analizy, dokonane w optyce psycho-

⁷⁰ Zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010.

⁷¹ H. Maurin, *Funkcje postaci i miejsca w filmach Polańskiego*, przeł. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1980, nr 8–9, s. 84.

⁷² *Nosferatu wampir*, reż. W. Herzog, Francja–RFN 1979.

⁷³ Zob. C. Sandford, op. cit., s. 144; J. Parker, op. cit., s. 120.

analitycznej w obrębie wskazanych w tytule artykułu kategorii: fantazmatów, abiektałności i transgresji, są wstępnymi oraz niewyczerpującymi tematyki rozpoznaniem.

Z możliwych perspektyw badawczych, poza rozszerzeniem wskazanych wątków analitycznych, wydaje się, że warto byłoby osadzić *Nieustraszonych pogromców wampirów* na szerokim tle twórczości Polańskiego w kontekście poszczególnych elementów wizualnych i przeanalizować motywy jedynie sygnalizowane w powyższym artykule, takie jak: krew⁷⁴, voyeryzm⁷⁵ czy inwersja znaczeń⁷⁶, które są stale obecne w filmach artysty⁷⁷. Niebagatelne wydaje się również podkreślenie autocytatów pojawiających się w *Nieustraszonych pogromcach wampirów*, świadomych nawiązań intertekstualnych reżysera do własnych filmów krótkometrażowych⁷⁸.

Bibliografia

- Augé Marc, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, PWN, Warszawa 2010.
- Baranowski Bohdan, *W kręgu upiórów i wilkołaków*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1981.
- Barthes Roland, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3.
- Batura Emilia, *Komeda. Książycowy Chłopiec. O Krzysztofie Komedzie-Trzciańskim*, Rebis, Warszawa 2001.
- Bątkiewicz Andrzej, *Ścigany Roman Polański*, BZiW Bronisław Spadek, Katowice 2006.
- Bellantoni Patti, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2018.
- Bohdziewicz Antoni, *Wampiry Polańskiego*, „Ekran” 1968, nr 14.
- Bürger Gottfried August, *Lenora*, przeł. J. Gamska-Łempicka, w: *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963.
- Conrad Joseph, *Jądro ciemności*, przeł. M. Heydel, Znak, Kraków 2011.
- Creed Barbara, *Phallic Panic: Film, Horror, and the Primal Uncanny*, Melbourne University Press, Melbourne 2005.
- Creed Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London–New York 2007.

⁷⁴ Zob. G. Stachówna, *Polański od A do Z*, op. cit., s. 90–91.

⁷⁵ Zob. ibidem, s. 179–180.

⁷⁶ Zob. H. Maurin, op. cit., s. 83.

⁷⁷ Na ten temat zob. również: C. Sandford, op. cit., s. 141.

⁷⁸ Zob. P. Pomostowski, op. cit., s. 69–70, 73.

- Dadoun Roger, *Fetishism in the Horror Film*, transl. A. Williams, w: *Fantasy and the Cinema*, ed. D. James, British Film Institute, London 1989.
- Dopartowa Mariola, *Labirynt Polańskiego*, Rabid, Kraków 2003.
- Feeny F.X., *Roman Polański*, przeł. J. Halbersztat, red. P. Duncan, Taschen, Köln 2006.
- Freud Sigmund, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009.
- Friedman Lester D., *The Jewish Image in American Film*, Citadel Press, Secaucus 1987.
- Galczak Elżbieta, *Wrogie mieszkanie Romana Polańskiego*, „Kino” 1986, nr 7.
- Geremek Bronisław, *Śmiech w cieniu szubienicy: o Villonie*, „Znak” 1983, nr 8.
- Głowiński Michał, *Mity przebrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994.
- Grinberg Marat, *Representing the Holocaust and Jewishness in Contemporary Television: The Cases of “The Man in the High Castle”, “Hunters”, and “Juda”*, w: *The Holocaust Across Borders: Trauma, Atrocity, and Representation in Literature and Culture*, ed. H.S. Flanzbaum, Lexington Books, Lanham–Boulder–New York–London 2021.
- Gutowski Gene, *Od Holocaustu do Hollywood*, przeł. M. Ronikier, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Hybiak Mariusz, *W matni Symbolicznego. Filmowa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*, Avalon, Kraków 2019.
- Jakubowski Witold, *Romana Polańskiego kino lęku*, w: *W kręgu filmu, telewizji i teatru*, red. J. Trzynałowski, Wydawnictwo UWr, Wrocław 1992.
- Jansen Peter W., Christa Merker, *Zamknięte pomieszczenia Romana Polańskiego*, przeł. M. Behlert, w: *Roman Polański*, red. B. Zmudziński, Instytut Francuski, Kraków 1995.
- Janion Maria, *Kobiety i duch inności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.
- Janion Maria, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, PEN, Warszawa 1991.
- Janion Maria, *Wampir. Biografia symboliczna, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2008.
- Kaleta Karolina Izabela, „*Taniec Wampirów*” – *historia i recepcja kultowego musicalu*, w: *Oblicza wampiryzmu*, red. A. Depta, S. Cieśliński, M. Wolski, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2018.
- Kasperski Edward, *Gotycyzm i śmiech. Groza, groteska i parodia u E.A. Poe’go*, „Prace Filologiczne” 2010, t. 59.
- Kochańczyk Jan, *Roman Polański. Gorzkie szczęście*, Videograf, Chorzów 2014.
- Kolasińska Iwona, *Zęby wampira – dyskretny urok pożądania*, w: *Niedyskretny urok kiczu. Problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, Universitas, Kraków 1997.
- Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007.

- Laplanche Jean, Jean-Bertrand Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, red. D. Lagache, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996.
- Maurin Huguette, *Funkcje postaci i miejsca w filmach Polańskiego*, przeł. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1980, nr 8–9.
- Menninghaus Winfried, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowinski, Universitas, Kraków 2009.
- Mikrut-Majeranek Magdalena, *(R)Ewolucja w modelu postrzegania wampira*, w: *Transgresyjne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2013.
- Narboni Jean, *Kino według Polańskiego* [rozmowa z Romanem Polańskim], przeł. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1980, nr 8–9.
- Oișteanu Andrei, *Jewish Tavern-Keepers and the Myth of the Poisoned Drinks: Legends and Stereotypes in Romanian and Other East-European Cultures (17th–19th Centuries)*, w: *Earthly Delights. Economies and Cultures of Food in Ottoman and Danubian Europe, C. 1500–1900*, ed. A. Jianu, V. Barbu, Brill Publishers, Leiden–Boston 2018.
- Opalski Magdalena, *The Jewish Tavern-Keeper and His Tavern in Nineteenth-Century Polish Literature*, Zalman Shazar Center for the Furtherance of the Study of Jewish History, Jerusalem 1986.
- Owczarek Małgorzata, *Karnawał grozy („Bal wampirów”)*, w: *Roman Polański*, red. B. Zmudziński, Instytut Francuski, Kraków 1995.
- Parker John, *Polański*, przeł. A. Milcarz, Wydawnictwo Europa, Wrocław 1998.
- Polański Roman, *Roman*, przeł. K. i P. Szymanowscy, Polonia, Warszawa 1992.
- Pomostowski Piotr, *Reżyser na ścieżce dźwiękowej. Funkcje muzyki w twórczości filmowej Romana Polańskiego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.
- Prash Thomas, “Oy, Have You Got The Wrong Vampire”. *Dislocation, Comic Distancing, and Political Critique in Roman Polanski’s “The Fearless Vampire Killers”*, in: *The Laughing Dead. The Horror-Comedy Film from “Bride of Frankenstein” to “Zombieland”*, ed. by C.J. Miller, A.B. Van Riper, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham–Boulder–New York–London 2016.
- Rawski Jakub, *Metamorfozy motywu wampira w kulturze popularnej XX i XXI wieku. Zarys problematyki*, „In Gremium” 2014, nr 8.
- Rawski Jakub, *Realizacja podmiotu homoseksualnego w wybranych tekstach współczesnej kultury wampirycznej*, „Prace Literackie” 2014, t. 54.
- Różewicz Tadeusz, *Wybór poezji*, oprac. A. Skrendo, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2019.
- Sandford Christopher, *Polański*, przeł. Z. Kościuk, Albatros, Poznań 2008.
- Shapiro Sean, *The Heebie-Jeebies: Jewish Horror Comes to Israel*, „Jewish Quarterly” 2014, Vol. 61, No. 2.

- Stachówna Grażyna, *Polański od A do Z*, Znak, Kraków 2002.
- Stachówna Grażyna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa 1994.
- Statman Alisa, Tate Brie, Sharon Tate. *Historia morderstwa żony Romana Polańskiego*, przeł. A. Sak, Znak, Kraków 2019.
- Stoker Bram, *Dracula*, przeł. M. Król, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2008.
- Szuchta Robert, *1000 lat historii Żydów polskich. Podróż przez wieki*, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2015.
- Werner Paul, *Polański. Biografia*, przeł. A. Krochmal, R. Kędzierski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2014.
- Williams Linda, *Seks na ekranie*, przeł. M. Wojtyna, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Wojciechowska Natalia Maria, *O tym, jak powstawał „Taniec Wampirów” Romana Polańskiego*, Wydawnictwo Green Gallery, Warszawa 2005.
- Żakieta Katarzyna, *Kierunki rozwoju współczesnego filmu grozy*, w: *Spotkania z gatunkami filmowymi. Horror*, red. R. Nolbrzak, B. Fiołek-Lubczyńska, A. Barczyk, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2014.

Filmografia

- Nieustraszeni pogromcy wampirów*, reż. R. Polański, USA–Wielka Brytania 1967.
- Nosferatu wampir*, reż. W. Herzog, Francja–RFN 1979.

“The Sacred Mission of Professor Abronsius:” Phantasms, The Abject, and Transgression in Roman Polanski’s *The Fearless Vampire Killers*

Roman Polanski’s *The Fearless Vampire Killers* is usually approached in film and cultural studies from a genealogical perspective: as a game with the convention and genres, a work that has the features of parody and pastiche, yet complies with the poetics of horror. When interpreting and analyzing the picture, it seems worthwhile to employ phantasmatic criticism drawing on the psychoanalytic theory of culture and consider the issue of the abject and transgressive nature of vampiric heroes. This leads to the exegesis of the film from a poststructuralist perspective with a focus on the existential and sexual aspects of vampirism, a topos analyzed by Maria Janion in terms of being a bloodsucker in the face of death, in the face of sex, and in the face of the tragic human condition. The ontic status of the beast seems to be particularly noteworthy if you consider its evolutionary aspect and the role that Polanski’s film played in this regard.

Keywords: Roman Polanski; *The Fearless Vampire Killers*; film; vampire; phantasm; abject; transgression

NANCY W KRAINIE WIEPRZY. KILKA UWAG O CO? ROMANA POLAŃSKIEGO I RECEPCJI FILMU WE WŁOSZECH

KATARZYNA SKÓRSKA

Uniwersytet Warszawski / University of Warsaw
k.skorska@uw.edu.pl
ORCID 0000-0003-2871-1632

W 1972 roku Roman Polański przebywał we Włoszech, gdzie wraz ze swoim stałym współpracownikiem, Gérardem Brachem, napisał scenariusz filmu, który do dziś uchodzi za najmniej znany w jego dorobku, właściwie pomijany jest w tekstach krytycznych, często też uważany za dzieło nieudane. Scenariusz *Co?* (wł. *Che?*) powstał na podstawie pomysłu filmu roboczo zatytułowanego *Magiczny palec*, który miał opowiadać o relacjach wpływowego producenta i początkującej aktorki¹. Projektem Polańskiego i Bracha zainteresował się Carlo Ponti. Zaprosił twórców do swojej willi na Wybrzeżu Amalfitańskim, gdzie scenariusz nabrał ostatecznego kształtu: producent stał się ekscentrycznym milionerem, znudzonym kolekcjonerem sztuki o wymownym nazwisku Noblart, a aktorka – młodą amerykańską turystką. Ze względu na budżet film nakręcono w całości w willi Pontiego, do obsady zaś zaangażowano samych znajomych, w tym zarówno naturšczyków, jak i pierwszozoligowe gwiazdy kina włoskiego, takie jak Marcello Mastroianni czy Romolo Valli, oraz brytyjskiego laureata Oscara, Hugh Griffitha. Film *Co?* zilustrowano kompozycjami Ludwiga van Beethovena i Wolfganga Amadeusa Mozarta oraz, co ciekawe, kwartetem smyczkowym *Śmierć i dziewczyna* Franza Schuberta, który zwiastuje kolejne przełomy w losach głównej bohaterki, a wiele lat później powróci w obrazie Polańskiego z Sigourney Weaver i Benem Kingsleyem, nakręconym w 1994 roku na podstawie sztuki o tym samym tytule. Warto też dodać, że scenariusz *Co?*

¹ G. Stachówna, *Polański od A do Z*, Kraków 2002, s. 23. Por. R. Polański, *Roman*, Warszawa 1989, s. 281–282.

w pewnej mierze oparto na strukturze fabularnej *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla, czerpiąc przede wszystkim z onirycznej atmosfery książki i obierając za pierwowzór niektóre jej postaci.



Il. 1. Sydne Rome w roli Nancy

Główna bohaterka *Co?*, autostopowiczka Nancy (w tej roli Sydne Rome, dwudziestoletnia wówczas Amerykanka próbująca kariery filmowej we Włoszech; zob. il. 1) po nieudanej próbie gwałtu, którego usiłowało dokonać na niej trzech Włochów, podejmuje ucieczkę i trafia do odosobnionej willi położonej nad brzegiem morza i zaludnionej przez grupę ekscentryków. W tym luksusowym przybytku

czas jakby się zatrzymał i trwa w wiecznym zawieszeniu. Poczuciu achronii sprzyja fakt, że w jednej ze scen budzik bohaterki rozpada się na kawałki, a większość akcji rozgrywa się w porach dnia o charakterze granicznym – w samo południe lub tuż przed świtem, który wciąż nie nadchodzi. Do willi bohaterka dostaje się windą, co jasno rozgranicza dwa światy: ten, z którego pochodzi, świat „na górze”, i ten, do którego trafia, położony „na dole”. W ten sposób przestrzeń zostaje podzielona na dwie odrębne podprzestrzenie – rzeczywistą i nierzeczywistą – co pozwala interpretować owo przejście jako swego rodzaju katabazę, w której pośredniczyć będzie zresztą dość paradoksalny i groteskowy psychopomp. Zaraz na początku swojej wędrówki po willi Nancy spotyka bowiem biegającego w kółko, mamroczącego pod nosem, że „już późno”, podeszłego wiekiem neapolitańczyka. Jego pospieszne, a zarazem nieporadne ruchy z jednej strony przywołują tradycyjne przedstawienia Białego Królika z *Alicji w Krainie Czarów*, z drugiej zaś w jakiejś mierze czerpią z gestykulacji scenicznej Arlekina czy Pulcinelli, sług z komedii dell'arte, i tym sposobem wprowadzają widza w świat kultury Półwyspu Apenińskiego. Z czasem Nancy stanie się świadkiem, a następnie mimowolną uczestniczką erotycznych praktyk mieszkańców willi. Bohaterka nie wpisuje się jednak w typ kobiety mającej wpływ na rzeczywistość, to raczej swego rodzaju żeński odpowiednik Kandyda – Nancy zdobywa po prostu kolejne doświadczenia, w tym

wypadku seksualne. Ów „prostaczek w kobiecym wcieleniu”², podobnie jak bohater Woltera, obdarzony jest bezgraniczną ufnością wobec bliźnich i odbywa swoją wędrówkę w poszukiwaniu szczęścia³. W myśl swobody obyczajowej przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w filmie dużo jest golizny, która pełni zarazem rolę metaforyczną. Główna bohaterka, w miarę rozwoju wydarzeń, coraz bardziej traci kontakt z rzeczywistością, tracąc jednocześnie kolejne części garderoby (w tym jako pierwszą koszulkę ze znakiem wodnika), a swoją ostateczną ucieczkę – tym razem z willi do świata, z którego pochodzi, do rzeczywistości – odbywa zupełnie nago, na ciężarówce z trzodą chlewną, w dosłowny sposób domykając rolę „nagiej Kandydy pośród wieprzy” („Candida nuda fra i porci”), jak nazwał ją jeden z włoskich recenzentów⁴. Nie bez powodu zatem do filmu na dobre przyłgnęła etykieta „komedii erotycznej Romana Polańskiego” (tak zresztą w swoim leksykonie klasyfikuje obraz Grażyna Stachówna), w dodatku dość nieskładnej. Z częścią zarzutów stawianych przez krytykę trudno się zgodzić, film bowiem sprawia wrażenie napisanego naprędce, niedopracowanego, niektóre pomysły wydają się niedostatecznie wykorzystane, postaci pojawiają się i znikają, narracja momentami traci rytm, a kolejne sceny przyjmują charakter luźno powiązanych epizodów i gagów. Niemniej ta drażniąca wielu krytyków niechlujność wydaje się kontrolowana, niektórzy wręcz doszukiwali się w niej nośnika ukrytych znaczeń.

W Polsce film niemal zupełnie przemilczano i w zasadzie nie mówi się o nim szerzej do dziś. W chwili światowej premiery w polskiej prasie nie pojawiły się żadne recenzje, a obraz nigdy nie trafił na ekrany polskich kin. Jeśli już o nim wspomniano, to raczej w kategoriach wydarzenia towarzyskiego i sensacji, mniej zaś skupiano się na analizie fabuły. Do dziś nie doczekał się zresztą odrębnego opracowania, a w tekstach poświęconych kompleksowo twórczości Polańskiego raczej zwykło się przytaczać negatywne opinie recenzentów, przypomina się o umiarkowanym przyjęciu filmu w Europie i jego kasowej porażce w Stanach Zjednoczonych⁵, umacniając tym samym wizerunek dzieła pomniejszego, któremu nie warto poświęcać zbyt wiele

² F. Netz, *Co?*, „Śląsk” 2011, nr 1, s. 23.

³ C. Lucato, *Che?*, „Cineforum” 1973, n. 120, febbraio, s. 134.

⁴ Ibidem.

⁵ G. Stachówna, op. cit., s. 25

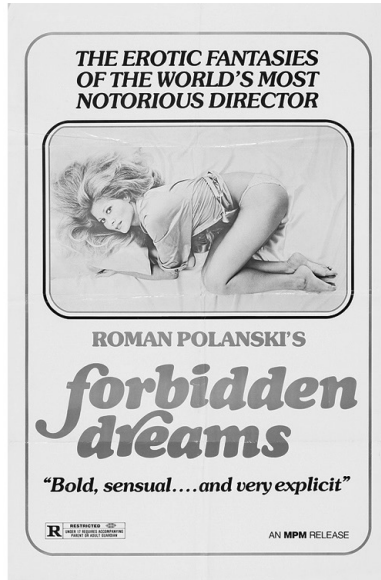
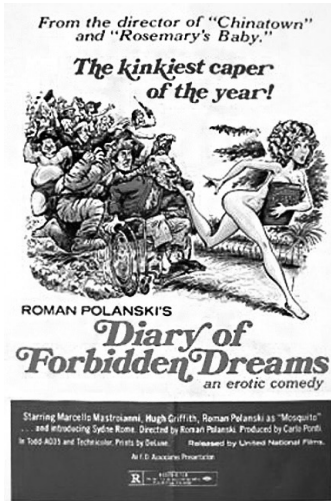
uwagi. Niechciany i szybko zapomniany film w kilka lat po premierze doczekał się jednak drugiego życia: po słynnym skandalu obyczajowym z udziałem reżysera w 1977 roku, w przemontowanej wersji, zaczęto go ponownie rozpowszechniać w krajach anglojęzycznych pod alternatywnymi tytułami: *Diary of Forbidden Dreams* („Dziennik zakazanych marzeń”) lub, *expressis verbis*, *Roman Polanski's Forbidden Dreams* („Zakazane marzenia Romana Polańskiego”)⁶ (il. 2a–2b).

Przeciwno umniejszaniu znaczenia filmu początkowo oponował sam reżyser. O następnym jego obrazie, *Chinatown*, zrealizowanym w 1974 roku i powszechnie uważanym za arcydzieło, pisano w kategoriach „powrotu” po – zdaniem przeważającej większości krytyków – nieudanych *Co?* i *Tragedii Makbeta*, czemu Polański stanowczo się przeciwstawiał, chociażby w wywiadzie opublikowanym w tym samym roku na łamach „Der Spiegel”⁷. Po latach jednak, we fragmencie autobiografii, poświęconym pracy nad *Co?*, reżyser wyznał:

[...] sam film nie jest wart wielkiej uwagi. Odnosił duży sukces we Włoszech, miał powodzenie w innych krajach europejskich, zrobił klapę w Ameryce. Zanim powstał, wszyscy zakochaliśmy się beznadziejnie we Włoszech w ogóle, a w Rzymie w szczególności. Wspólnie postanowiliśmy zapuścić tu korzenie. [...] Andy Braunsberg miał być naszym producentem i zawierać

⁶ Ibidem, s. 26.

⁷ „Nigdy nie potrzebowałem żadnego »powrotu«, jako reżyser nigdy nie straciłem wiary w siebie. Te idiotyzmy wypisywali ludzie, dla których moje dwa poprzednie filmy, *Tragedia Makbeta* i *Co?*, to był chłam. Ja akurat mam na ten temat zupełnie inne zdanie, dla mnie są tak samo dobre, jak wszystkie inne moje filmy. Ale ci ludzie zupełnie się nie znają. Wciąż nie wiedzą, czym jest kino”. Przekł. cytatu – K.S. Tekst oryginału: „Absoluter Dreck, was da geschrieben wurde. Ich hatte nie ein Comeback nötig, ich hatte nie das Vertrauen in mein Können als Regisseur verloren. Diese Leute haben diesen Mist geschrieben, weil sie meine letzten beiden Filme, »Macbeth« und »Was?«, für absoluten Scheißdreck hielten. Ich bin ganz anderer Meinung darüber, für mich sind diese Filme genauso gut wie alle meine anderen. Aber diese Leute haben keine Ahnung. Sie wissen immer noch nicht, was Kino ist”. Zob. *Der Inzest ist aufregend*, „Der Spiegel”, 15.12.1974, Nr. 51, s. 20. Tekst dostępny również online: <https://www.spiegel.de/kultur/der-inzest-ist-aufregend-a-79c776fb-0002-0001-0000-000041696504> (dostęp 31.10.2023).



Il. 2a–2b. Plakaty filmu rozpowszechnianego w krajach anglosaskich pod zmienionym tytułem

kontrakty, Gérard Brach i ja mieliśmy pisać scenariusze [...]. Rzym stał się dla nas bazą przez pełne cztery lata, i chociaż z rozmaitych powodów przedsięwzięcie w końcu upadło, okres ten przyniósł mi ukojenie i pozwolił wrócić do normalnego życia. W Rzymie nie można za długo tonąć w czarnych myślach⁸.

Rzecz jasna, po raz kolejny w fabule Polańskiego doszukiwano się odzwierciedlenia prywatnych problemów reżysera – wedle analizy Stachówny w filmie *Co?* Polański postanowił podjąć grę z widzami skłonnyimi interpretować jego dzieła w kluczu biograficznym i właśnie dlatego w jednej z drugoplanowych ról, natrętnego, skorego do bitki fetyszysty Moskita, obsadził samego siebie (il. 3). Moskit staje się zarazem wariantem innych ról epizodycznych Romana Polańskiego, które reżyser grywał we własnych filmach: od chuligana z *Dwu ludzi z szafą* po nożownika z o dwa lata późniejszego *Chinatown*. Warto dodać, że Stachówna, choć w swojej monografii

⁸ R. Polański, op. cit., s. 283–284.

nie poświęca *Co?* zbyt wiele miejsca, jako jedyna spośród polskich badaczy i badaczek dostrzega wagę filmu w rozwoju twórczości Polańskiego, rozpatrując go z perspektywy psychoanalitycznej – za Dominikiem Avronem konstatuje, że film *Co?* poprzez ów bezwarunkowy tryumf libido i manifestację „siły Ego, a więc sfery świadomości artysty, strzeżonej dotychczas grubymi murami różnych mechanizmów obronnych, czyli wypierania, represji, optymistycznej tendencji pamięci, sublimacji, przed destrukcją tragicznych przeżyć”⁹ przyniósł autorowi swoiste ukojenie, przygotowując go do dalszego etapu kariery po osobistej tragedii. Stachówna podkreśla także, że powrót Polańskiego do groteski w naturalny sposób musiał wynikać z potrzeby azylu po trudnych doświadczeniach życiowych, jak również artystycznych, związanych z niepowodzeniem kasowym *Tragedii Makbeta*¹⁰.



Il. 3. Roman Polański w roli Moskita

Recepcja *Co?* miała się zgoła inaczej w kraju, w którym obraz zrealizowano. Właściwie po dziś dzień włoska krytyka zwykła do rodzimej produkcji Polańskiego powracać nie tylko w kolejnych monografiach poświęconych reżyserowi (których zresztą we Włoszech wydano więcej niż w Polsce)¹¹, ale także w osobnych reinterpretacjach, przeprowadzanych również w kontekście późniejszej jego twórczości, jak i na tle rozwoju kina europejskiego¹². Wkrótce po premierze filmu, w kwietniu 1973 roku, na łamach miesięcznika

⁹ G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa–Łódź 1994, s. 58.

¹⁰ Ibidem, s. 59.

¹¹ Zob. S. Rulli, F. De Bernardinis, *Roman Polanski*, Milano 1995; A. Cappabianca, *Roman Polanski*, Genova 1997; A. Scandola, *Roman Polanski*, Milano 2003; S. Francia di Celle, *Roman Polanski*, Milano 2008.

¹² Zob. P. Cherchi Usai, *Che?*, „Segnocinema” 1997, n. 84, marzo-aprile, s. 72–73. Na uwagę zasługuje również zestawienie filmu Polańskiego z wczesnymi dokonaniem Luisa Buñuela, *Złotym wiekiem i Psem andaluzyjskim* – zob. A. Scandola, *Roman Polański*, op. cit., s. 101–104.

„Filmcritica” zamieszczono zapis interesującej czteroosobowej debaty, której przedmiotem stały się dwa filmy Polańskiego wyświetlane wówczas we Włoszech: *Tragedia Makbeta* i właśnie *Co?*¹³. Uczestnicy dyskusji nie byli zgodni w ocenach (najbardziej krytyczny wobec filmu był Alessandro Cappabianca, późniejszy autor jednej z monografii Polańskiego), w konfrontacji z ekranizacją *Makbeta* film *Co?* ostatecznie wypadał słabiej, niemniej zamiast punktować jego wady, skoncentrowano się na uwypuklaniu atutów. Uwagę krytyków przykuło pojawienie się w obrazie motywów znanych z wcześniejszych dzieł reżysera, przede wszystkim voyeuryzmu nadającego fabule charakter oniryczny, zacierający granice między podmiotem i przedmiotem podglądania. Zamkniętą, wzmagającą poczucie osaczenia, odciętą od rzeczywistości, przestrzeń willi, wykazującą silne cechy fantastyczne, niemal „infernalną”, zestawiano z przestrzenią zamku z *Matni*, który podczas przyływu tracił łączność z zewnętrznym światem, z pokładem jachtu z *Noża w wodzie*, a nawet z mieszkaniem Carol ze *Wstrętu*¹⁴. Wskazywano też na obecność konfiguracji dwójkowych – w epizodach w *Co?*, zresztą niewątpliwie udanych, przewija się kilka typowych dla kina Polańskiego par groteskowych postaci, które równie dobrze mogłyby pojawić się w każdym innym jego filmie, jak choćby dwaj malarze malujący pokój na żółto i niebiesko (to znów nawiązanie do *Alicji w Krainie Czarów*, tym razem do postaci ogrodników przemalowujących na czerwono białe róże w ogrodzie Królowej Kier) czy też starsze amerykańskie małżeństwo, zajmujące pokój Nancy i bezustannie toczące ze sobą absurdalne dyskusje, które w jakiś sposób przywołuje postaci Minnie i Romana Castevetów z *Dziecka Rosemary*. Niczym *déjà vu* nawracają też wykonywane przez bohaterów czynności, które zapętłają czas, czego świadoma jest jedynie główna bohaterka jako obiektywna obserwatorka i przybysz z innej rzeczywistości, mieszkańcy willi zaś są w ten porządek powtarzalności odgórnie wpisani, co obnaża tym samym ich przynależność do świata fikcji. Według włoskich krytyków w groteskowym ujęciu świata w wydaniu Romana Polańskiego wyraźne są wpływy XX-wiecznej prozy polskiej i teatru absurdu (w dyskusji kilkakrotnie padają nazwiska Witolda Gombrowicza, Stanisława Ignacego

¹³ E. Bruno, A. Cappabianca, M. Mancini, C. Tiso, *Dibattito. „Macbeth” e „Che?” di Polanski*, „Filmcritica” 1973, n. 233, aprile, s. 132–141.

¹⁴ *Ibidem*, s. 133.

Witkiewicza i Sławomira Mrożka). Jednak tym, co rozmówców w filmie *Co?* uderzyło najbardziej, były nawiązania Polańskiego do włoskiej kultury, przede wszystkim zaś do tradycji włoskiego kina.

Co? jest swoistym kolażem odniesień i motywów, które jednak – jak w przeważającej mierze podkreślali włoscy krytycy – Polański zdołał wykorzystać i przetworzyć w sposób oryginalny, nie popadając w bezstylowe powielanie czy kicz (jedynie Cappabianca uznał stosunek Polańskiego do włoskiego kina za bezkrytyczny i stąd zgubny dla filmu)¹⁵. Nieprzypadkowe powierzenie jednej z głównych ról Marcello Mastroianniemu, który w *Co?* wciela się w postać byłego alfonsa Alexa, z jednej strony przywoływało filmy spod znaku *commedia all'italiana* (postać kreowana przez Mastroianniego, który bezlitośnie miażdży mit *latin lover*, jest zlepkiem cytatów i kpin z dotychczasowych ról aktora¹⁶; zob. il. 4), z drugiej zaś stanowiło jawne nawiązanie do kina Federica Felliniego¹⁷, poparte dodatkowo obecnością Alvara Vitalego (odtworzonego epizodyczną, niemą rolę malarza pokojowego) – aktora, którego Fellini zwykł obsadzać w pamiętnych epizodach (w *Satyriconie*, w *Klaunach*, w *Rzymie*, jak również w późniejszym *Amarcordzie*), a który w latach siedemdziesiątych stał się jednym z symboli podgatunku włoskiej *commedii all'italiana* zwanego *commedia sexy*.



Il. 4. Marcello Mastroianni jako Alex

Polański zręcznie lawiruje między odniesieniami do kina autorskiego i komediowego – niektóre cytaty są niemal niezauważalne, jak choćby strojenie przez Nancy min przed lustrem, na chwilę upodobniające ją do Claudii z *Przygody Michelangela* Antonioniego, kreowanej przez Monicę Vitti; zresztą samo snucie się Amerykanki po willi można odczytać również jako

¹⁵ Ibidem, s. 133, 135.

¹⁶ S. Francia di Celle, *Roman Polański*, op. cit., s. 133.

¹⁷ W jednej z recenzji dzieła Polańskiego nazwano nawet „farsą odegraną przez Mastroianniego dla Felliniego”. Zob. E. Bruno et al., *Dibattito...*, op. cit., s. 144.

niewielkie karykaturalne przywołanie błędzenia Claudii po opustoszałych korytarzach hotelowych w finałowej sekwencji filmu. Niemniej z pewnością za najbardziej przewartościowne nawiązanie można uznać scenę biczowania przebranego w tygrysią skórę impotentu Alexa, będącą niejako odwróceniem słynnej sceny ujarzmiania haremu za pomocą bicia w *Osiem i pół* Felliniego (il. 5a–5b, 6). Dzięki udziałowi Mastroianni'ego i wymownej niemocy Alexa postać ta staje się swoistym pomostem między postacią Guida a Snaporazem z późniejszego o osiem lat *Miasta kobiet*. Rozmawiając o całej „encyklopedii kina”¹⁸ zawartej w *Co?*, dziele, które poddaje kolejne filmowe cytaty bezustannej dekontekstualizacji, krytycy podjęli także refleksję nad wymiarem autotematycznym dzieła Polańskiego. W odbiorze Włochów film stanowi nie tylko studium specyfiki kina włoskiego przefiltrowanej przez wizję „przedstawiciela kultury polskiej”¹⁹, ale także studium nad kinem jako takim, nad robieniem kina, nad samą pracą autora filmowego. Epizodyczny, fragmentaryczny charakter *Co?*, filmu utrzymanego w estetyce *otium*, jak też ciągle pojawiające się i znikające kreowane przez Polańskiego na ekranie fetyszysty Moskita, miałyby zatem obrazować rytm „tworzenia kina” (wł. *fare cinema*) z nieodłącznymi pauzami między okresami zdjęciowymi i niejednokrotnie obezwładniającymi trudami kręcenia. Sama przestrzeń filmowa stała się z kolei przestrzenią typowego dla kina przestoju między robieniem jednego a drugim filmu²⁰. Właśnie ten aspekt dzieła Polańskiego krytyka włoska uznała za najbardziej interesujący, a zarazem usuwający w cień wszelkie widoczne na pierwszy rzut oka niedociągnięcia i wady *Co?*. Dość powiedzieć, że w tym samym numerze pisma „Filmcritica” ukazała się



Il. 5a–5b. Nancy ujarzmiająca Alexa

¹⁸ Ibidem, s. 138.

¹⁹ Ibidem, s. 137.

²⁰ Ibidem, s. 136.

recenzja autorstwa Giuseppe Turroniego, który określił film Polańskiego mianem „jednego z najlepszych dzieł” reżysera, być może nawet dziełem „najbardziej złożonym”, które niczym u Luigiiego Pirandella „odznacza się jednym, żadnym i stoma tysiącami znaczeń”²¹.



Il. 6. Marcello Mastroianni jako Guido w *Ossem i pót* Federica Felliniego

odpowiedź: „Film się skończył!”, gdy tymczasem w wersji dystrybuowanej w krajach anglojęzycznych na to samo pytanie Nancy odpowiada: „Chcę poznać prawdziwych ludzi!”²², raz jeszcze odwołując się do fantastycznej natury świata i mieszkańców willi oraz zamykając tym samym serię korelacji z *Alicją w Krainie Czarów*, w której tytułowa bohaterka zwraca się do prześladowców w finałowej konstatacji: „Jesteście zwykłą talią kart, niczym więcej!”²³.

„Quoi? – Rien!”, „Co? – Nic!” – podsumował film Romana Polańskiego jeden z francuskich recenzentów²⁴. Puenta ta, choć pozostaje w zgodzie z odbiorem większości krytyki światowej, zdecydowanie przeciwstawia się opiniom krytyki włoskiej, której w licznych drobiazgowych analizach i komentarzach z *Co?* udało się zrobić „coś”.

²¹ G. Turroni, *Che?*, „Filmcritica” 1973, n. 233, aprile, s. 143.

²² P. Cherchi Usai, *Che?*, op. cit., s. 73.

²³ L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. A. Marianowicz, Warszawa 1969, s. 198.

²⁴ G. Stachówna, *Polański od A do Z*, op. cit., s. 26.

Bibliografia

- [Autor anonimowy], *Der Inzest ist aufregend*, „Der Spiegel”, 15.12.1974, Nr. 51.
- Bruno Eduardo, Cappabianca Alessandro, Mancini Michele, Tiso Ciriaco, *Dibattito „Macbeth” e „Che?” di Polanski*, „Filmcritica” 1973, n. 233, aprile.
- Cappabianca Alessandro, *Roman Polanski*, Le Mani, Genova 1997.
- Carroll Lewis, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. A. Marianowicz, Nasza Księgarnia, Warszawa 1969.
- Cherchi Usai Paolo, „Segnocinema” 1997, n. 84, marzo–aprile.
- Francia di Celle Stefano, *Roman Polanski*, Il castoro cinema, Milano 2008.
- Jankun-Dopartowa Mariola, *Labirynt Polańskiego*, Rabid, Kraków 2000.
- Lucato Claudio, *Che?*, „Cineforum” 1973, n. 120, febbraio.
- Netz Feliks, *Co?*, „Śląsk” 2011, nr 1.
- Polański Roman, *Roman*, przeł. K. i P. Szymanowscy, Polonia, Warszawa 1989.
- Rulli Stefano, De Bernardinis Flavio, *Roman Polanski*, L'Unità/Il Castoro, Milano 1995.
- Scandola Alberto, *Roman Polanski*, Il castoro cinema, Milano 2003.
- Stachówna Grażyna, *Polański od A do Z*, Znak, Kraków 2002;
- Stachówna Grażyna, *Roman Polański i jego filmy*, PWN, Warszawa–Łódź 1994.
- Turrone Giuseppe, *Che?*, „Filmcritica” 1973, n. 233, aprile.

Źródła ilustracji

- Il. 1, 3–5b. Kadry z filmu *Co? Romana Polańskiego*
- Il. 2a. Filmweb, <https://www.filmweb.pl/film/Co-1972-4622> (dostęp 28.10.2023).
- Il. 2b. Movieposters.ha.com, <https://movieposters.ha.com/itm/movie-posters/adult/diary-of-forbidden-dreams-and-other-lot-motion-picture-marketing-r-1979-one-sheets-2-27-x-41-r-rated-style-adult-r-total-2/a/161531-51124.s> (dostęp 28.10.2023).
- Il. 6. Kadr z filmu *Osiem i pół* Federica Felliniego

Nancy in the Land of Swines: A Few Reflections on Polanski's *What?* and the Film's Reception in Italy

The article discusses Roman Polanski's lesser-known film *What?*, made in 1972 in Italy, in Carlo Ponti's villa. Despite not a very favorable general reception immediately after the premiere and later in time, the film was appreciated by Italian critics, who admired its intertextual values, self-citations, and references to Italian cinema, such as ironic allusions to commedia all'italiana, or Federico Fellini's works and oneiric atmosphere. The main aim of the text is to present some ways of reinterpreting and reevaluating Polanski's underrated and almost forgotten movie.

Keywords: *What?*; Polanski; fetishism; reception; Italy; self-reference; citationism

KAT, OFIARA I ŚWIADEK W ŚMIERCI I DZIEWCZYNIIE ROMANA POLAŃSKIEGO*

ALEKSANDRA PIĘTKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
apietka@teatr.wielki.pl
ORCID 0000-0001-5956-1476

[...] kiedy urodzilo się w Polsce w epoce, w której ja się urodziłem,
nie można nigdy zapomnieć prawa gwałtu¹.

Roman Polański

„Przemoc, lęk i niepewność” – to stygmaty, które – jak pisze Grażyna Stachówna – Roman Polański „wyniósł z dzieciństwa”²; są one obecne niemal w każdym jego filmie. *Matnia* (1966), *Wstręt* (1965), *Tess* (1979), *Autor widmo* (2010), *Nieustraszeni pogromcy wampirów* (1967), a nawet *Oliver Twist* (2005) oraz *Co?* (1972) – w każdy z tych filmów wpisane jest „prawo gwałtu”, którego Polański nie mógł zapomnieć od dzieciństwa. Wśród wyżej wymienionych dzieł nie może zabraknąć *Śmierci i dziewczyny* (1994) – powstałego na kanwie dramatu Ariela Dorfmana filmu, który jest swoistym studium relacji kata i ofiary. Choć w tym przypadku na ekranie nie oglądamy tak brutalnych scen jak np. w *Pianiście* (2002) czy *Tragedii Makbeta* (1971) (gwałt odmalowany jest jedynie słowami, krzyk uobecniony obrazami), należy uznać

* Niniejszy tekst jest tłumaczeniem artykułu opublikowanego pod tytułem *Image of the Perpetrator, the Victim, and the Bystander in Roman Polanski's "Death and the Maiden"* (1994), „Studies in Eastern European Cinema” 2023, Vol. 13, DOI 10.1080/2040350X.2023.2196784.

¹ J. Belmans, *Roman Polanski*, Paris 1971, s. 80. Cyt. za: G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa–Łódź 1994, s. 57.

² G. Stachówna, *Reżyser z biografią*, w: eadem, *Roman Polański i jego filmy*, op. cit., s. 48. Autorka stwierdza również, że: „okrucieństwo połączone z dominacją, wykorzystaniem, cierpieniem i śmiercią” to stała cecha filmów Romana Polańskiego i że w jego filmach „okrutni są ludzie, sytuacje, czyny, a nawet żarty”. Zob. G. Stachówna, *Okrucieństwo*, w: eadem, *Polański od A do Z*, Kraków 2002, s. 122–123.

go za jeden z najbardziej „przemocowych” obrazów Polańskiego. Sposób, w jaki prezentowana jest opowieść o niezawinionym cierpieniu, o mechanizmie władzy i przemocy, czyni z tego filmu alegorię otwartą – czyli taką, „którą można czytać zarazem jako przekaz dosłowny, jak i przenośny”³. Nie łamiąc konwencji gatunkowej thrillera, reżyser ukazuje w historii Pauliny Escobar traumę wszystkich ofiar wszystkich reżimów i wszystkich „-izmów”. „W *Śmierci i dziewczynie* nie miałem na myśli żadnego konkretnego przywódcy czy reżimu politycznego, który upadł. Opowiadam o nieokreślonym państwie w Ameryce Południowej. To bardziej uniwersalne, ponieważ tego typu sytuacje, gdy dawne ofiary stają twarzą w twarz ze swoimi dawnymi oprawcami i dręczycielami, występują na całym świecie. Muszą przeżyć tego typu spotkania i jakoś sobie z nimi radzić” – komentował swój film Polański⁴.

Okrucieństwo w konwencjonalnych filmach Polańskiego nie jest elementem sensacyjnym, silnie oddziałującą na emocje widza rozrywką lub celem samym w sobie – to, jak pisze Mariola Dopartowa: „bezlitosna diagnoza epidemii, która dotyka współczesne społeczeństwa, gdy wolelibyśmy cudowną pigułkę i trochę relaksu”⁵, ale i – jak uważam – swoista próba reparacji traumy, która te społeczeństwa dotknęła, ponieważ adaptując sztukę Dorfmana, Polański „wystawił traumatyczną konstelację ofiar i katów w postautorytatywnym społeczeństwie”⁶.

W niniejszym artykule analizie zostaną poddane środki kinematograficzne oraz elementy kompozycyjne, których Polański użył w *Śmierci i dziewczynie*, by oddać doświadczenie głównej bohaterki, zobrazować relację pomiędzy katem a jego ofiarą oraz określić pozycję świadka ich spotkania. Skupię się na symbolicznej i fabularnej funkcji kolorów, rekwizytów

³ M. Rusinek, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, Gdańsk 2021, s. 67.

⁴ D. Thompson, *I Make Films for Adults*, „Sight and Sound” 1995, Vol. 4, s. 8. Cyt. za: E. Mazierska, *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller*, London–New York 2007, s. 126. Wszystkie cytaty z tekstów anglojęzycznych zostały przytoczone w tłumaczeniu autorki niniejszego artykułu.

⁵ Zob. M. Dopartowa, *Labirynt Polańskiego*, Kraków 2003, s. 91.

⁶ M. Elm, *Screening Trauma: Reflections on Cultural Trauma and Cinematic Horror in Roman Polanski's Filmic Oeuvre*, w: *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*, ed. M. Elm, K. Kabalek, J.B. Köne, Newcastle upon Tyne 2014, s. 46.

i motywów krajobrazowych związanych z poszczególnymi bohaterami, wizualnych aluzjach do obrazów René Magritte'a oraz otwierających i zamykających scenach, które stanowią ramę interpretacyjną filmu. Ponadto przyjrzyć się temu, jak Polański buduje epistemologiczne iluzje odnośnie do postaci, sugerując odbiorcy inne wskazówki interpretacyjne niż te, których spodziewalibyśmy się po konwencjonalnej fabule thrillera.

Przejdźmy zatem do dziewczyny.

OFIARA

Miałam przepaskę na oczach; leżałam związana na stole, na wznak. Czasem kazali mi trzymać głowę w wiadrze z moimi odchodami, ale kiedy przychodził doktor, byli łagodni. Na moim ciele rozmieścili elektrody z przewodami; włożyli mi metalowy pręt, jak penis. Kiedy rażą cię prądem... Najpierw czujesz pieczenie, a potem... a potem dostajesz drgawek. Gdy jesteś związany, ból jest nie do zniesienia. Staralam się głośniej krzyczeć, gdy mnie bolało – taka sztuczka, ale nie pomagała. Wszedł doktor. Powiedział, żeby przzerwali i odesłał ich. Dał mi zastrzyk – poczułam ciepło i ból minął jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki. Umył mnie i posmarował czymś rany. Powiedział, że już nic mi nie grozi i że puści mi *Śmierć i dziewczynę*. Zapytał, czy lubię Schuberta. Powiedziałam, że go uwielbiam. Ciągle mu dziękowałam i słuchaliśmy muzyki jak bliscy sobie ludzie. Przez kilka minut nic nie robił. Potem zaczął się przechadzać. Usłyszałam jakby szuranie paska po podłodze i brzęk monet w kieszeni. Wreszcie szelest zdejmowanego ubrania. Nagle położył się na mnie, szepcząc jakieś świństwa. Wsadził mi. Jakbym poczuła ogień. Krzyczałam jakby mnie znowu podłączyli do prądu – ale on nie przestawał. Nie przestawał. Gdy skończył, wyłączył muzykę i pożegnał się, rzucając jedno z tych swoich powiedzonek: „Cała i zdrowa, co, maleńka?”⁷

Paulina Escobar nie jest typem ofiary: wysoka, postawna kobieta, włosy nosi „po męsku”, na krótko; widać też, że dysponuje pewną siłą fizyczną, sprawnie posługuje się bronią. Odnosi się wrażenie, że przemoc przychodzi jej naturalnie, że czuje się w niej dobrze, swobodnie. Taki odbiór postaci zostaje dodatkowo wzmocniony poprzez fakt obsadzenia w głównej roli

⁷ Wypowiedź Pauliny, która zwierza się Gerardowi z tego, co przeżyła podczas pobytu w więzieniu. *Śmierć i dziewczyna*, reż. R. Polański, Wielka Brytania–Francja–USA 1994.

Sigourney Weaver, która wielką popularność zdobyła jako nieugięta porucznik Ellen Ripley w serii filmów o obcym. Poprzez odwołanie się do kinowej metaświadomości widza Polański już przez sam dobór obsady gra z konwencją thrillera i naszymi przyzwyczajeniami odbiorczymi. Taki zabieg sprawia, że zostaje uruchomiony „potencjał dwoistości”⁸ aktora i grana przez Sigourney Weaver Paulina nabiera cech osobowości porucznik Ripley z *Obcego*⁹, tworząc szczególną, wprowadzającą dysonans poznawczy kreację antyofiary gwałtu.

Gdy spotykamy Paulinę Escobar w jej „twierdzy” nad urwiskiem, w której izoluje się od reszty świata, „»jest« martwa, a przynajmniej nie w pełni żywa”, jak pisze Hal Hinson¹⁰. Ten duchowy stan podkreśla jej biało-czerwony strój – zestawienie barw bardzo charakterystyczne dla Polańskiego, który w czerwone sukienki zwykł ubierać postaci, które zginą, żeby wymienić Sarah w *Nieposkromionych pogromcach wampirów*, Michelle we *Franticku* (1988), Mimi w *Gorzkich godach* (1992), Halinę w *Pianiście*¹¹ czy Tess. Paulina ma białą bluzkę z kołnierzykiem, trochę przypominającą szkolny uniform (co przywodzi na myśl czystość, niewinność), oraz intensywnie czerwoną spódnicę, co można kojarzyć z faktem, że jest ona „martwa od pasa w dół” – bezpłodna, nie w pełni zdolna do rozkoszy fizycznej. Zdaje się to poświadczać scena, w której po kłótni z Gerardem idzie z nim do łóżka: gdy Gerardo czule całuje piersi i szyję Pauliny, jej nieruchoma twarz bynajmniej nie wyraża seksualnego podniecenia; bohaterka jedynie leży bez ruchu i ze łzami w oczach snuje swoją narrację o adopcji chłopczyka i życiu na przedmieściach (il. 1). To, co uderza w tej scenie, to znajdujące się obok kochanków obgryzione skrzydełko kurczaka, „które głodny Gerardo

⁸ N. Carroll, *Problem z gwiazdami filmowymi*, w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, przeł. I. Zwiech, Kraków 2013, s. 301.

⁹ Ewa Mazierska obsadzenie Sigourney Weaver w roli Pauliny komentuje w następujący sposób: „Sigourney Weaver, której wygląd i sposób gry podkreśla neurotyczność postaci, wrażliwość, jak również siłę fizyczną i mentalną, ewokuje jej rolę feministycznej ikony – Ripley w sadze *Obcy*”. E. Mazierska, op. cit., s. 133.

¹⁰ H. Hinson, *Death and the Maiden*, „The Washington Post”, 13.01.1994, https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/deathandthema-idenrhinson_c004a0.htm (dostęp 12.12.2021).

¹¹ Zob. M. Dopartowa, op. cit., s. 118.



Il. 1. Gdy Gerardo (Stuart Wilson) całuje namiętnie Paulinę (Sigourney Weaver), ona leży bez ruchu i snuje marzenia o adopcji chtopczyka

wygrzebał ze śmietnika. Ten odpychający obiekt, »abjekt« – używając pojęcia Julii Kristevy – symbolizuje niedającą się strawić część ich relacji oraz, być może, ofiary, których straszliwe krzywdy nigdy nie zostały oficjalnie uznane¹². Obgryziona kość przywodzi również na myśl kolaże Jonasza Sterna, który wykorzystywał w swoich pracach resztki zwierzęce, takie jak ości czy właśnie kości kurczaka, jako elementy nawiązujące do własnych traumatycznych doświadczeń wojennych¹³.

Do momentu spowiedzi Pauliny zbrodnie Roberta nie uzyskują swojej reprezentacji na poziomie fabularnym; zamiast tego „są wpisane w strukturę

¹² M. Elm, op. cit., s. 60.

¹³ W czerwcu 1943 roku, podczas likwidacji getta lwowskiego, Jonasz Stern (1904–1988), „pędzony na miejsce egzekucji, na moment przed wystrzałem upadł do rowu, w którym przez kilka godzin, przykryty ciałami, leżał i udawał martwego, by pod osłoną nocy uciec do lasu. [...] Nigdy nie zdecydował się na podróż do Niemiec. Raz niemieckim dziennikarzom powiedział, że jadąc do Francji przez Niemcy, oczy miał cały czas zamknięte”. A. Piętka. *Jonasz Stern. Ten, który przeżył sam siebie*, w: *Polscy artyści żydowskiego pochodzenia w powojennej Polsce (1945–1989)* [katalog wystawy w Galerii Opera], Warszawa 2014, s. 43.

filmu¹⁴, oznaczone kolorem spódnicy Pauliny i strojem Doktora Mirandy, ubranego w beżowe spodnie i marynarkę, pod którą ma karminową koszulę. Beż, czyli złamana biel, konotuje skażoną czystość oraz fakt, że pozorna i iluzoryczna jest niewinność Roberta, który ma na sobie koszulę pod kolor spódnicy Pauliny. Polański używa koloru, aby podkreślić symboliczną zawartość oraz dramaturgię narracji filmowej: czerwień kojarzy się z niebezpieczeństwem, lękiem, napięciem¹⁵, ale też z kobiecością i uwodzeniem¹⁶, pożądaniem i seksualnością¹⁷, co razem wskazuje na rodzaj zbrodni dokonanej na Paulinie – gwałt. Z perspektywy dramaturgii filmu czerwień to ekwiwalent nośnika akcji prowadzący zarówno bohaterkę, jak i widza, którego uwagę przyciąga zarówno kolor spódnicy Pauliny, jak i jej impulsywne działania czy też – co znamienne dla Polańskiego – perfekcyjna synergia między nimi. Język ciała Pauliny (zaciśnięte usta, spojrzenie pełne złości, odpalenie papierosa od papierosa) wyraża jej gniew – jest on jak czerwony pulsujący punkt, który z każdą sceną coraz bardziej się rozpala. Czerwień bowiem stanowi „żywą ilustrację kofeiny”, która sprawia, że człowiek staje się „agresywny, niecierpliw lub kompulsywny”, a rytm jego serca przyspiesza¹⁸; barwa ta „iluzorycznie wychodzi z tła, przez co najbardziej rzuca się w oczy”, „wręcz krzyczy z ekranu”¹⁹ – jak Paulina. Z psychologicznego punktu widzenia gniew Pauliny można rozumieć jako tzw. gniew pourazowy, który sprawia, że nieustannie znajduje się ona w stanie wzmożonej czujności i skupienia.

¹⁴ L. Watkins, *The (Dis)Articulation of Colour: Cinematography, Femininity, and Desire in Jane Campion's "In the Cut"*, w: *Question of Colour in Motion Picture: From Paintbrush to Pixel*, ed. W. Everett, Oxford–New York 2007, s. 202.

¹⁵ W. Everett, *Mapping Colour: An Introduction to the Theories and Practices of Colour*, w: *Question of Colour in Motion Picture...*, op. cit., s. 14, 19.

¹⁶ R. Costa-de-Beauregard, *From Screen to Flesh: The Language of Colour in "The Belly of an Architect"*, w: *Question of Colour in Motion Picture...*, op. cit., s. 61.

¹⁷ L. Watkins, op. cit., s. 203.

¹⁸ P. Bellantoni, *Czerwień – kolor kofeiny*, w: eadem, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Warszawa 2010, s. 2. O „czerwieni strażackiej” autorka pisze: „Ten odcień czerwieni sprawia, że ludzie jedzą szybciej i częściej podejmują ryzyko. Pomyśl o dźwięku, jaki wydaje syrena strażacka. Ta czerwień to jej wizualny ekwiwalent”. Ibidem, s. 3.

¹⁹ Ibidem, s. 2.

Wiemy od Gerarda, że miała tendencję do przesadnego reagowania, np. gdy jakiś mężczyzna przypadkowo dotknął jej ręki lub gdy miała wrażenie, że ktoś się na nią patrzy. To reakcje typowe dla zespołu stresu pourazowego (*post traumatic stress disorder* – PTSD)²⁰ – osoby z tą przypadłością mają „obniżony próg rozpoznawania wskazówek w ich środowisku”²¹ oraz reagowania na nie.

Aby lepiej zrozumieć doświadczenie Pauliny Escobar i proces uruchomiony w niej przez kata, który dosłownie zapukał do jej drzwi, należy przyrzeć się początkowi *Śmierci i dziewczyny*. Film otwierają napisy na czarnym tle, wraz z ich pojawieniem się słychać szmery poprzedzające rozpoczęcie koncertu w filharmonii. Następnie zapada cisza, gwałtownie przerwana pierwszymi taktami *Kwartetu smyczkowego d-moll* Franza Schuberta, na ekranie pojawia się w dużym zbliżeniu smyczek uderzający w struny wiolonczeli. Potem widzimy wszystkich muzyków, dalej w dużym zbliżeniu kobietą dłoń, która mocno ściska męską, a na koniec kamera pokazuje kobietę i mężczyznę, do których te dłonie należą (il. 2–5). Na twarzy kobiety, skierowanej na wprost widowni, maluje się napięcie, lęk. On patrzy na nią przejęty, zatroskany, z powagą, być może z litością. Można odnieść wrażenie, że ona widzi na scenie coś przerażającego, że utwór Schuberta sprawia jej niemal fizyczny ból; on – obserwuje ją, towarzyszy w tym spotkaniu z nieobecny. Nagle na ekranie pojawiają się morze i roztrzaskujące się o skały fale (il. 6) – ostatnie dźwięki muzyki zostają gwałtownie zagłuszone ich rykiem, a ekran zalewa biel piany morskiej. Widzimy miejsce akcji: dom nad urwiskiem, gdzieś w Ameryce Południowej – jak mówi podpis – w kraju po upadku dyktatury. Burza z piorunami, późny wieczór/noc. Taki jest początek spotkania z traumą Pauliny Escobar.

Dom nad urwiskiem, burza, przejście od planu ogólnego do zbliżenia twarzy bohaterki korespondują z otwarciem *Hamleta* Laurence’a Oliviera – filmu będącego odkryciem dla Polańskiego, który obejrzał go przeszło 25 razy i w konsekwencji został kompulsywnym czytelnikiem sztuk Williama

²⁰ M. Hybiak, *W matni symbolicznego. Filmowa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*, Kraków 2019, s. 257.

²¹ F.W. Winkel, *Post Traumatic Anger: Missing Link in the Wheel of Misfortune*, Wlp., Nijmegen 2007, s. 11, https://www.researchgate.net/publication/254836420_Post-traumatic_anger_Missing_link_in_the_wheel_of_misfortune (dostęp 12.05.2022).



Il. 2–6. Początkowe ujęcia filmu *Śmierć i dziewczyna* Romana Polańskiego

Szekspira²². W *Śmierci i dziewczynie*, analogicznie do adaptacji Oliviera, kamera najężdża przez okno do wnętrza domu Escobarów i tym samym zaprasza nas do wnętrza umysłu Pauliny, w którym pamięć jej gwałciela wypaliła swoje piętno.

Wzburzone morze, porywisty wiatr, grzmiące niebo – nie jest to tylko zabieg psychizacji krajobrazu ukazujący emocjonalny stan bohaterki lub symboliczna prefiguracja jej wewnętrznej przemiany, której będziemy świadkami w dalszej części filmu (czy też swoistego oczyszczenia i nowych narodzin bohaterki) – choć niewątpliwie i te funkcje pełni tak skonstruowane otwarcie. Polański dotyka tu kwestii abstrakcyjnej i bardziej złożonej: na marginesach tych obrazów spojrzeniu widza ukazuje wizualny ekwiwalent głosu Pauliny Escobar²³ – główny temat tego plastycznego nokturnu²⁴,

²² F. Zamochnikoff, S. Bonnotte, *Polański. Na rozdrożu światów*, Warszawa 2006, s. 31, 38.

²³ Zob. L. Marin, *Na marginesach obrazu: zobaczyć głos*, przeł. P. Tarasewicz, w: idem, *O przedstawieniu*, Gdańsk 2011, s. 394–411.

²⁴ „Nokturnem w malarstwie określa się scenę nocną, ujęcie pełne mroku, często ukazywane w plenerze”. L. Lubicki, *Najpiękniejsze nokturny w malarstwie polskim*, Niezłasztuka.net, 11.12.2017, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/najpiekniejsze-nokturny-w-malarstwie-polskim> (dostęp 12.12.2021). Nokturny malował m.in. William Turner. Ciężko nie odnieść wrażenia, że mieszcząca się nad urwiskiem latarnia morska, która

który zostaje podjęty w następnych „aktach” filmu. Chodzi tutaj o głos jako synonim niewypowiedzianych słów głównej bohaterki; stanowi on niezmaterializowane myśli, oskarżenia, które kumulują się w jej krtani, nim zostaną zwokalizowane²⁵. To głos, który jest transcendentny względem mowy²⁶, poprzedza ją, a jednocześnie stanowi jej część – to myśli, nim przybiorą formę słów, ale i to, co poprzedza myśl, nim przybierze jej kształt, nim uformuje pojęcie; to coś pierwotnego, wobec czego mówienie jest wtórne (jak *parole* wobec *langue* u Ferdinanda de Saussure’a).

Reżyser w obrazowo-słowny sposób – odwołując się do naszych symbolicznych wyobrażeń na temat burzy, morza, deszczu – unaocznia proces wokalizacji bólu, początek tego procesu. Pokazuje nam budzący się do mówienia głos Pauliny Escobar, który zbierał w niej przez piętnaście lat niczym wzburzone fale widoczne na ekranie. To „nieobecne mówienie” rozpoczyna się na przecięciu milknących dźwięków muzyki Schuberta i ryku fal i rezonuje w całej sekwencji otwierającej film.

Rama *Śmierci i dziewczyny* jest tak skonstruowana, że ostatecznie nie wiadomo, czy w sali koncertowej Paulina oddaje się własnej fantazji, w której jej oprawca „sam siebie dostarczył pod jej drzwi niczym Bożonarodzeniowy prezent”²⁷, czy też mamy do czynienia z retrospekcją zdarzeń, odtworzonych jako jej subiektywne wspomnienie, które przywołuje *Kwartet smyczkowy* Schuberta. Polański zaczyna film w sali koncertowej, gdzie Escobarowie słuchają *Kwartetu*, następnie pokazuje nam to, co najprawdopodobniej stanowi retrospekcję wcześniejszych zdarzeń, w trakcie której ten sam utwór Schuberta odtwarzany jest na kasecie, by ostatecznie powrócić do sali koncertowej z początku filmu, gdzie dostrzegamy Doktora Mirandę siedzącego na balkonie nad Pauliną i Gerardem²⁸. Co więcej, historia *Dziewczyny*

pojawia się w *Śmierci i dziewczynie*, inspirowana jest *Latarnią morską w Bell Rock (Bell Rock Lighthouse)* Turnera.

²⁵ To „»widzenie« głosu” dotyczy „samej materii »mówienia«”. L. Marin, op. cit., s. 395.

²⁶ Ibidem, s. 408.

²⁷ Słowa Pauliny wypowiedziane do Gerarda zaraz po tym, jak się obudził i zdał sobie sprawę, że związała Roberta.

²⁸ L. Vachaud, *Ben Hur’s Riding Crop*, w: *Roman Polanski: Interviews*, ed. P. Cronin, Jackson 2005, s. 159.

z pieśni Schuberta odzwierciedla historię Pauliny. Taka struktura narracyjna oparta jest na *mise en abyme* – „zwierciadlanej kompozycji”, „zawierającej w swoim obrębie mniejszą wersję samej siebie”²⁹. Powrót do punktu początkowego kreuje zamkniętą pętlę, która na chwilę zatrzymuje nas w odizolowanym świecie³⁰. Widz – na końcu zaproszony do tego, by poddać refleksji to, co zobaczył na początku³¹ – ostatecznie opuszcza tę pętlę, lecz bohaterowie pozostają w niej, by w nieskończoność odtwarzać swoją historię. Jednostkowe cierpienie Pauliny, które maluje się na jej twarzy w pierwszych ujęciach filmu, zostaje zmienione w fabułę, w dzieło sztuki – w „akcję”, opowieść, a konkretnie – w thriller. Cierpienie Pauliny można reprodukcować tak często, jak odtwarza się film, który inscenizuje jej traumę oraz – w domyśle – cierpienie wszystkich ofiar politycznych reżimów, które z upływem lat zmieniają się w Szekspirowskie „more talk”, historię niesioną „z ust do ust”³², jak zresztą wiele innych wydarzeń i jednostkowych tragedii, o których dowiadujemy się codziennie z mediów.

Biorąc pod uwagę biografię Polańskiego, *Śmierć i dziewczynę* można uznać za jeden z jego najbardziej osobistych filmów – taki, w którym ciężko jest odseparować artystę od jego dzieła. „Wiedziałem, o czym mówię, gdy robiłem ten film. Mogłem wykorzystać własne doświadczenie i postawić się na miejscu tych postaci” – powiedział reżyser w jednym z wywiadów³³. Niebezpieczne byłoby również stwierdzenie, że fabuła filmu kojarzy się z reżimem komunistycznej Polski czasów Władysława Gomułki i odnosi się do wątku biografii Polańskiego związanego z Samanthą Geimer. Ale bardziej prawdopodobne jest to, że decyzja reżysera o adaptacji sztuki Ariela Dorfmana przywołała jego wspomnienia wojny, uruchamiając moralny dylemat ocalałego z Holocaustu, z którym przyszło mu się mierzyć całe

²⁹ M. Karkiewicz, *Metalepsa jako strategia narracyjna w dziełach literackich i filmowych*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2015, nr 2, s. 399–400.

³⁰ F. Zamochnikoff, S. Bonnotte, op. cit., s. 117.

³¹ G. Midding, *Being Merciless*, w: *Roman Polanski: Interviews*, op. cit., s. 142.

³² Zob. W. Shakespeare, *Romeo i Julia*, akt V, scena 3, Księżę, w. 307–310. Cyt. za: Z. Mitosek, 2013, s. 18. Księżę mówi: „Jednych ukarze się, innym wybaczy, / Lecz ludzie wieki będą się smucili, / Z ust do ust niosąc w cztery świata strony / Historię dwójga kochanków z Werony”.

³³ L. Vachaud, op. cit., s. 162.

życie, nie tylko na ekranie. Jednak, inaczej niż Paulinie, Polańskiemu nie było dane stanąć twarzą w twarz ze swoimi oprawcami.

SPRAWCA

Przez kilka tygodni potrafiłem się opierać. Byłem twardy, nikt nie mógł mi dorównać w tej walce. Tylko ja mogłem się powstrzymać. Nikt przy mnie nie umarł, wielu z nich uratowałem. Byłem dla nich łagodny, tak było na początku. Potrzebowali lekarza. Mój brat był w tajnej policji, potrzebowali kogoś do opieki nad więźniami, żeby nie umierali. Umyłem cię. Gdy zrobiłaś pod siebie, powiedziałaś, że jesteś brudna, a ja ciebie umyłem. Inni kpili sobie ze mnie: „Nie weźmiesz sobie dupy za friko?”. Nie byłem sobą, ale zaczęło mi się to podobać. Kładli ludzi na stołach, zupełnie nagich, w jasnych pokojach, ale ty tego nie wiesz. Byli zupełnie bezbronni. Nie musiałem być miły ani nikogo uwodzić! Wiedziałem, że nie muszę o nich dbać – byli na mojej łasce, mogłem złamać każdego; robili wszystko, co chciałem. Wciągnęło mnie to; dręczyła mnie chorobliwa ciekawość: ile ta kobieta wytrzyma? Czy po elektrowstrząsach jej wagina nadal będzie wilgotna? A może dostanie orgazmu? [śmiech] Lubiłem się obnażać. Rozbierałem się powoli, zdejmowałem spodnie tak, żebyś wiedziała, co robię. To mnie podniecało. Byłem nagi, ale ty tego nie widziałaś. Należałaś do mnie! Wszystkie byłyście moje! To mi się spodobało. Mogłem cię zranić, przelecieć, a ty nie mogłaś odmówić. Musiałaś być tylko wdzięczna. Uwielbiałem to. Szkoda, że to już minęło. Naprawdę żałuję³⁴.

Doktor Roberto Miranda cierpi na syndrom Makbeta – jego schemat myślenia odzwierciedla zasada, którą kierował się Szekspirowski bohater: „»mogę / mam możliwość, więc muszę«, bez względu na poważne (zwłaszcza moralne) konsekwencje”³⁵. Makbet dopuścił się zbrodni, bo „mógł zostać królem”; ta możliwość stała się dla niego pokusą, a w końcu – koniecznością. „Jak bowiem zdaje się przestrzegać Szekspir, rozpoznana możliwość

³⁴ „Spowiedź” Roberta Mirandy, który w końcowych ujęciach filmu, klęcząc nad urwiskiem, przyznaje się do popełnionych zbrodni.

³⁵ Zob. B. Pawłowska-Jądrzyk, *Syndrom Makbeta, czyli gdy możliwość staje się koniecznością. O powieści Tima Krabbé „Złote jajko” i filmie „Zniknięcie” George’a Sluizera, w: Możliwość i konieczność w kulturze. Idee, narracje, interpretacje*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Warszawa 2017, s. 222.

– zwłaszcza gdy idzie w parze z bogatą imaginacją – bywa grzeszną pokusą, która wiedzie prostą drogą ku zbrodni³⁶ – pisze Brygida Pawłowska-Jądrzyk. Jeśli ktoś dostaje przy tym gwarancję, że uiszczenie jego fantazji nie poniesie za sobą żadnych konsekwencji – pokusa wiedzie wprost do popełnienia zbrodni.

Zrekonstruowana przez doktora Mirandę scena, w której powoli się rozbiera, krocząc po więziennej sali, nim nagi rzuci się na Paulinę, osnuta jest na kanwie powstałej w 1817 roku pieśni Schuberta *Śmierć i dziewczyna*. Kompozytor potem tę pieśń przearanżował i włączył do *Kwartetu smyczkowego d-moll* (1824), do części *Andante con moto* (warto zauważyć, że wł. *andante* dosłownie oznacza ‘określenie tempa umiarkowanego w ruchu spokojnego kroku’³⁷).

„Obok, ach obok
Przejdź, szkielecie dziki!
Jestem jeszcze młoda, mój kochany, idź
I nie dotykaj mnie”³⁸ – śpiewa tytułowa Dziewczyna.

„Daj swą dłoń, piękna i delikatna postaci.
Jestem przyjacielem, nie przychodzę karać.
Bądź dobrej myśli! Nie jestem dziki,
W ramionach mych błogo będziesz spać”³⁹ – odpowiada jej Śmierć.

Oparty na romantycznej pieśni obraz brutalnego gwałtu to wizerunek okrucieństwa, które estetycznie kojarzy się z muzyką klasyczną graną przez obozową orkiestrę w Auschwitz – to faszyzm „wysublimowany”, spotykany w propagandowych tekstach, w których zadawanie gwałtu jest estetyzowane, a piękno rozlanej krwi i krzyk niemal przyprawiają o dreszcze rozkoszy. Wydaje się, że protoplastą postaci Roberta Mirandy jest doktor Joseph

³⁶ Ibidem, s. 213.

³⁷ Zob. *Słowniczek muzycznych określeń wykonawczych*, <http://dur-moll.pl/sownik/sownik.htm> (dostęp 15.02.2022).

³⁸ Słowa pieśni *Śmierć i dziewczyna* Franza Schuberta. Autor słów: Matthias Claudius. Zob. Wikiwand, „*Śmierć i dziewczyna*” (pieśń), [https://www.wikiwand.com/pl/%C5%9Amier%C4%87_i_dziewczyna_\(pie%C5%9B%C5%84\)](https://www.wikiwand.com/pl/%C5%9Amier%C4%87_i_dziewczyna_(pie%C5%9B%C5%84)) (dostęp 15.02.2022).

³⁹ Ibidem.

Mengele (1911–1979)⁴⁰ – lekarz SS w Auschwitz-Birkenau, gdzie najpierw pełnił funkcję szefa służb medycznych obozu kobiecego, a potem był odpowiedzialny za selekcje więźniów zdatnych do pracy. Nim wybrani więźniowie zostali poddani eksperymentom, przebywali w dobrych warunkach, zwłaszcza dzieci. Mengele nierzadko odwiedzał je, by pobawić się z nimi i przynieść słodycze; jego przyszłe ofiary bardzo go lubiły i nazywały go: „wujek Pepi”⁴¹. Co się zaś tyczy kobiet – podobnie jak doktor Miranda – m.in. sprawdzał, jak reagują na rażenie prądem. Swoje pseudoeksperymenty oraz „zastrzyki śmierci” Joseph Mengele wykonywał w sterylnie białym fartuchu i białych rękawiczkach, stąd szybko zyskał sobie wśród więźniów dwa przydomki: „Anioła Śmierci” oraz „Białego Anioła”. Paulina ironicznie nazywa Mirandę swoim „Aniołem Litości” („my Angel of Mercy”), co sugeruje, że jego fikcyjna biografia jest odzwierciedleniem życia nazistowskiego doktora.

W *Śmierci i dziewczynie* Polańskiego akt przemocy jest dla doktora Mirandy aktem seksualnym (w tym przypadku też dosłownie) i jednocześnie rodzajem perwersyjnego *katharsis*. By osiągnąć spełnienie duchowe i fizyczne, kat musi przekroczyć swoje granice moralne („Tylko ja mogłem się powstrzymać”), społeczne („Nie musiałem być miły ani nikogo uwodzić!”) oraz biologiczne swojej ofiary (naruszenie granic nietykalności cielesnej drugiej osoby), które jednocześnie wyznaczają granice jego człowieczeństwa (fizyczne tortury, którym poddaje Paulinę, dehumanizują go). Dzieje się tak, ponieważ „status prześladowcy czy wręcz kata pogrąża człowieka w swoistym wiecznym niezaspokojeniu, każe sprawdzać granicę, do której człowiek może czy ma odwagę się posunąć i granica ta podlega prawom eksperymentu”⁴². Ten mały łysy człowiek dzięki Paulinie (i wielu innym kobietom, które były jego seksualnymi niewolnicami) staje się wielki, staje się panem. Nietzsche jest nawet przez niego cytowany: „Nigdy nie jesteśmy w stanie w pełni posiadać duszy kobiecej”. Po wygłoszeniu tej złotej myśli Miranda rozwodzi się nad naturą relacji między mężczyzną i kobietą: „Tracisz zmysły, pożądając ich. Nieważne, ile cię to kosztuje. Zapłacisz

⁴⁰ Potwierdza to m.in. Ewa Mazierska. Zob. E. Mazierska, op. cit., s. 108.

⁴¹ Zob. A. Michalewska, *Mengele stał się symbolem. Wywiad z Christopherem Machtem*, Granice.pl, 9.11.2020, <https://www.granice.pl/publicystyka/christopher-macht-wywiad-joseph-mengele/1587/1> (dostęp 15.02.2022).

⁴² M. Dopartowa, op. cit., s. 205.

każdą cenę. Jednak nigdy nie dostaniesz tego, czego oczekujesz”. „A czego oczekujemy?” – pyta Gerardo. „Aprobaty” – odpowiada mu Roberto.

Żadna kobieta nigdy nie dała Mirandzie tego, czego tak rozpaczliwie pragnął, dlatego gdy tylko nadarza się okazja, aby mógł zyskać potwierdzenie swojej męskości przemocą – korzysta z niej. Roberto potrzebuje ofiary, by stać się tym, kim chce być. Dlatego nie żałuje swoich grzechów ani za nie nie przeprasza. Wręcz przeciwnie: żałuje dni, gdy mógł bezkarnie poniżać i gwałcić ludzi („Uwielbiałem to. Szkoda, że to już minęło”). Jednocześnie chełpi się tym, że był łaskawy dla Pauliny („Umyłem cię. Gdy zrobiłaś pod siebie, powiedziałaś, że jesteś brudna, a ja ciebie umyłem”), choć wcale nie musiał. Jest w tym „współczującym dręczycielu”⁴³ rodzaj chorej perwersji: w pewnym sensie Roberto nagradza siebie gwałceniem swojej ofiary za dokonany wcześniej akt miłosierdzia.

Polański powiedział Benowi Kingsleyowi, aby grał swoją postać, jakby była niewinna⁴⁴, co się powiodło: do samego końca widz nie może być pewien, że Roberto jest winny. Jednak za każdym razem, gdy Miranda próbuje przekonać Gerarda, że jest niewinny, Polański podkopuje wiarygodność jego słów swoją wizualną strategią sobowtóra. Gdy Gerardo każe Mirandzie być szczerym w swoich zeznaniach dotyczących gwałtu, ten odpowiada mu: „Jak mam być szczerzy, skoro jestem niewinny?”. W scenie tej reżyser umiejscawia za plecami Roberta duży cień wyraźnie odcinający się od tła – jego ciemnego sobowtóra – i sadza go na toalecie, dzięki czemu osiąga efekt ironiczny (il. 7–8).

Sylwetka Roberta zostaje powielona za jego plecami w postaci wielkiego cienia-sobowtóra także wtedy, gdy Paulina nagrywa jego zeznania na kasetę podczas swojego udawanego procesu (il. 9–10), co sugeruje, że Doktor Miranda nie jest tym, za kogo się podaje, a jego prawdziwa osobowość „kładzie się cieniem” na jego zeznaniach. Ujęcie to nawiązuje do obrazu *Zasada przyjemności* (*Le principe du plaisir*, 1937) René Magritte’a, który przedstawia Edwarda Jamesa siedzącego przy stole i mającego głowę zasłoniętą jasnym światłem (il. 11). Magritte, gdy pracował nad tym portretem inspirowanym fotografią Mana Raya, „zastąpił twarz modela eksplozją światła pochodzącą

⁴³ E. Mazierska, op. cit., s. 126.

⁴⁴ B. Wygant, *Ben Kingsley 'Death And The Maiden' 12/3/94*, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=VpbvxjodFeg&t=21s> (dostęp 5.02.2022).



Il. 7–8. Roberto siedzący na toalecie z wielkim cieniem w tle, gdy wyznaje Gerardowi, że jest niewinny

z flesza aparatu, a tym samym – co u niego częste – przedrzeźniając i demonstrując zasadę nieprawdziwości, która stoi za fotografią⁴⁵. Analogicznie, prawdziwa twarz zła kryje się za światłem, które rozświetla Roberta – metaforycznie rzecz ujmując: zło czai się pod powierzchnią prawdy.

Paulina nie szuka zemsty⁴⁶. Chce procesu. Chce oskarżenia i przyznania się do winy⁴⁷. Zabiera Mirandę nad urwisko, zrywa mu przepaskę z oczu i każe spojrzeć w morską otchłań u jego stóp, konotującą jej otchłań emo-

⁴⁵ M. Paquet, *René Magritte: 1898–1967. Thought Rendered Visible*, Köln 2000, s. 79.

⁴⁶ „Żadna zemsta mnie nie nasyci. [...] Nie chcę go pieprzyć ani zabijać, tylko... Musi mi tylko powiedzieć, ma się przyznać...” – mówi bohaterka do Gerarda.

⁴⁷ „Oskarżam doktora Mirandę o przyzwolenie na systematyczne bicie i poddawanie elektrowstrząsom Pauliny Lorkin [...]. Oskarżam też doktora Mirandę o czterestokrotne zgwałcenie Pauliny Lorkin przy muzyce *Śmierć i dziewczyna* Schuberta,



Il. 9. Doktor Miranda zeznaje przed kamerą podczas udawanego procesu Pauliny



Il. 10–11. U góry: Roberto nagrywany przez Paulinę. Z prawej: obraz René Magritte'a *Zasada przyjemności* (*Le principe du plaisir*, 1937)

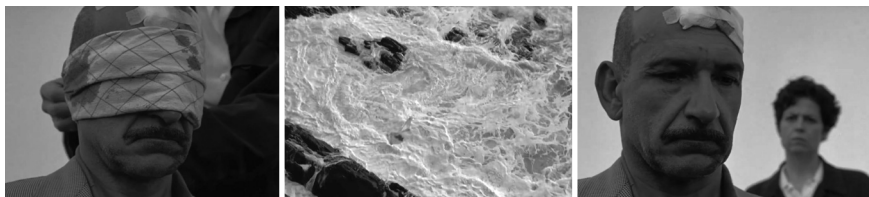


cyjonałną (il. 12–14). Sama zostaje wpisana w sceneryję wzburzonego morza, która symbolizuje jej stan psychiczny z początku filmu.

Spójrz na mnie – mówi Paulina, obejmując dłońmi twarz Roberta. – Czy jest wystarczająco jasno, żebyś mnie zobaczył? Nie znasz mnie? Nie ty mówiłeś mi swoje obrzydliwe myśli? Nie zwierzałeś mi się ze swoich sekretów?

Symboliczne ściągnięcie przepaski z oczu Roberta, by ujrzeć prawdę na temat siebie i swych czynów, nie powoduje, że w końcu dostrzega on okropieństwo zbrodni, których się dopuścił. Również i tutaj Polański wprowadza grę z symbolicznym rekwizytem, który nie jest tym, czym wydaje się, że jest

odtworzanej na zdezelowanym gramofonie” – mówi Paulina na początku niby-procesu, który wytoczyła Mirandzie.



Il. 12–14. Początek „wyznania grzechów” Roberta

na pierwszy rzut oka⁴⁸. Dopiero spowiedź Roberta w następnej scenie staje się symbolicznym aktem uznania cierpienia i krzywd Pauliny oraz wszystkich prześladowanych przez reżim totalitarny. Zwokalizowanie prawdy uwalnia (symbolicznie oraz dosłownie) Roberta, któremu kobieta pozwala odejść. Z perspektywy psychologicznej oboje w końcu się od siebie oddzielają. Niemniej jednak umysł Pauliny pozostaje zniekształcony przez kata, który tak długo w nim przebywał.

TRANSGRESJA SPRAWCY I OFIARY

W *Śmierci i dziewczynie* nic (ani nikt) nie jest tym, czym wydaje się na pierwszy rzut oka. Najdobitniejszym tego przykładem jest konstrukcja postaci Pauliny i Doktora Mirandy, względem których widz doświadcza dysonansu poznawczego. „Czy Paulina się nie myli?”, „Na co ją stać?”, „Czy wejdzie w rolę oprawcy?”, „Czy go zabije?” – te pytania zadaje sobie widz, gdy patrzy na wymachującą bronią Paulinę, która przecież dwa lata wcześniej pokonała obcego w kolejnej części kinowego hitu. Im bardziej bohaterka stara się wyegzekwować prawdę od Roberta, tym mniej jesteśmy pewni, czy rzeczywiście jest jego ofiarą.

Polański ten efekt dysonansu poznawczego wzmacnia starannie dobraną strategią wizualną, która ma na celu dalsze zacieranie granicy między katem a jego ofiarą. W scenie, w której Paulina uwalnia Doktora Mirandę, w momencie rozwiązywania mu rąk, staje za nim niczym jego cień, tym samym w pewnym sensie Roberto staje się jej powtórzeniem, a dokładniej – odbiciem (w krzywym zwierciadle, można dodać) (il. 15). Scena ta

⁴⁸ E. Mazierska, op. cit., s. 54.

przywodzi na myśl dwa obrazy René Magritte'a: *Reprodukcja zabroniona* (*La reproduction interdite*, 1937) oraz *Decalcomanię* (*La décalcomanie*, 1966). Na pierwszym z nich lustrzany sobowtór jest odwrócony plecami do patrzącego – odnosimy wrażenie, że jest odbiciem postaci na pierwszym planie, a jednocześnie nim nie jest; pozornie to ten sam człowiek, a jednak inny (il. 17). Na drugim obrazie Magritte podejmuje grę ze swoim ikonicznym motywem malarskim – mężczyzną w meloniku, który tym razem zostaje zduplikowany na czerwonej kurtynie w postaci wyciętej sylwetki, wypełnionej rozpostartym przed nim morzem (il. 16). Na obu obrazach to podwojenie przynosi zachwianie statusu ontycznego postaci – jej rozszczepienie. Gdy jednak przyjrzymy się uważniej, staje się jasne, że mężczyzna i jego kontur nie są takie same: sylwetka wycięta na kurtynie jest zniekształcona, nie oddaje kształtu rzekomego oryginału. Funkcją kurtyny nie jest bowiem reprezentacja rzeczywistości lub jej obramowanie, a zestawienie „tego, co zwyczajne (dające się zidentyfikować), z tym, co skrywa się wewnątrz niego (ujawnionego przez obecność sobowtóra), widzialnego [...] z jego przekształceniem”⁴⁹.

W obu tych obrazach i omawianej scenie powielenie zakłóca ontyczny status mężczyzny i Pauliny i stwarza efekt ich oddzielenia się od samych siebie. Francuskie słowo *se dédoubler* – sobowtór – dosłownie oznacza ‘być rozdzielonym na połowy’. W ujęciu psychoanalitycznym oznacza to ‘mieć rozdwojoną osobowość’ i odnosi się do Freudowskiej koncepcji niesamowitości: „Dla Freuda niesamowitość wiązała się z łączeniem przeciwieństw, znanego i zgodnego z tym, co – wedle norm społecznych – powinno pozostać ukryte”⁵⁰. Sobowtór reprezentuje stłumionego, wewnętrznego Innego, „który wygląda jak w odbiciu w lustrze w domu zabaw; jest odizolowany, odcięty i ma wątplą, lecz trwałą formę”⁵¹. Wypartym Innym Pauliny jest Roberto. „Świat Polańskiego – pisze Ewa Mazierska – jest pełen sobowtórów oraz podwojeń i przypomina korytarz pełen luster, w którym każdy człowiek

⁴⁹ J. Roudaut, *A Grand Illusion*, w: *Magritte*, ed. D. Abadie, New York 2003, s. 34.

⁵⁰ A. Umland, *This is How Marvel Begins. Brussels 1926–1927*, w: *Magritte: The Mystery of the Ordinary. 1926–1938*, ed. A. Umland, New York 2013, s. 37.

⁵¹ *Ibidem*.



Il. 15. Paulina uwalniająca Roberta; po lewej bezradny Gerardo



Il. 16–17. Obrazy René Magritte'a: z lewej – *Decalcomania* (*La décalcomanie*, 1966), z prawej – *Reprodukcja zakazana* (*La reproduction interdite*, 1937)

jest odbiciem innego, który jest podobny, lecz nie identyczny – podobnie jak lustro odbija obiekt, ale i zniekształca go⁵².

W scenie uwolnienia Roberta Polański czyni go negatywnym odbiciem Pauliny (tak jak kat stanowi negatywne odbicie ofiary) oraz personifikacją jej mrocznej tajemnicy, którą niedawno wyjawiała Gerardo. Można by powiedzieć, że w scenie tej symbolicznie uwalnia się od przeszłości, jednak zapętlająca się narracja filmu, na koniec którego przenosimy się tam, gdzie był jego początek – do sali koncertowej – sugeruje, że jej osobowość pozostanie rozdarta pomiędzy ofiarą, którą była, a zinternalizowanym katem, który, paradoksalnie, pomógł jej poradzić sobie z przeszłością i „żyć dalej”. Kojarzy się to z *Tajemniczym sobowtórem* (*Le double secret*, 1927) Magritte’a, zwłaszcza że postać na tym obrazie przypomina z wyglądu Paulinę, która zdaje się być nań wystylizowana (il. 18–19). W obrazie tym Magritte prezentuje nierówno wyciętą twarz, która unosi się obok głowy, do której należy. Wnętrze głowy ujawnia tuby i kulki, które wyglądają jak roztopione; wszystkie elementy kompozycji ukazują człowieka odłączonego od siebie samego, wewnątrznie wypalonego, złamanego przez życie – dokładnie takiego, jakim stała się Paulina.

Polański zacieranie granic między Doktorem Mirandą a Pauliną podkreśla jeszcze jednym elementem wizualnym, opartym na twórczości Magritte’a. Reżyser przypisuje Robertowi doświadczenie ofiary w ujęciach nawiązujących do *Pamięci* (*La mémoire*, 1948) (il. 20–21). Obraz ten przedstawia „wyrzeźbioną w kamieniu twarz młodej kobiety – kobiety, która kiedyś żyła, ale już nie istnieje, którą nigdy już nie będzie; kobieta ta ma plamę krwi na skroni, ekspresywnie nawiązującą do jej dawnego życia⁵³ i bolesnej pamięci o, być może, kochanku, który niegdyś ją skrzywdził. Choć niniejszy opis pasuje do stanu psychicznego Pauliny, Polański kojarzy obraz Magritte’a z Doktorem Mirandą, którego głowa krwawi od uderzenia bronią. Co więcej, ma on przepaskę na oczach, tak jak Paulina w więzieniu. W scenie, w której czeka, aż Gerardo zadzwoni do szpitala w Hiszpanii, by potwierdzić jego alibi, i uratuje od potencjalnej egzekucji nad urwiskiem i wrzuceniem do morza, chusta zakrywa mu prawie dwie trzecie twarzy (il. 22). Scenę tę można odczytać jako aluzję do obrazu *Historia centralna*

⁵² E. Mazierska, op. cit., s. 51.

⁵³ M. Paquet, *René Magritte: 1898–1967. Thought Rendered Visible*, Köln 2000, s. 23.



Il. 18–19. Paulina zdaje się wystylizowana na postać z obrazu René Magritte'a *Tajemniczy sobowtór* (*Le double secret*, 1927)

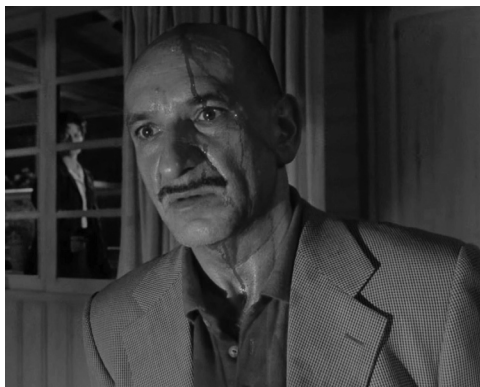
(*L'histoire centrale*, 1928⁵⁴) Magritte'a (il. 23), na którym białe płótno zakrywające twarz kobiety odnosi się do pamięci malarza o samobójstwie jego matki, która utopiła się i której ciało odnaleziono nakryte jej nocną koszulą. Zasłanianie twarzy Roberta i Pauliny, ukrytych w cieniu, ewokuje również jeszcze jeden obraz Magritte'a: *Kochanków* (*Les amants*, 1928) (il. 25). Zważywszy na fakt, że ich relacja to odwrócenie relacji romantycznej, jest to bardzo niepokojące zestawienie. Polański świadomie podkreśla to quasi-erotyczne napięcie między nimi m.in. wtedy, gdy Paulina knebluje Mirandę swoimi majtkami i siada na nim okrakiem – reżyser w scenie tej wykorzystuje serię zbliżeń imitujących stosunek seksualny⁵⁵.

Podsumowując powyższe rozważania, kata i ofiarę łączy relacja metoni- miczna, przyczynowo-skutkowa: tożsamość/byt ofiary określa (zwłaszcza w tak „bliskiej” relacji jednostkowej zbrodni, jaką jest gwałt) – kat; kat również nie byłby katem, gdyby nie miał ofiary. Czy kat i ofiara to dwa oblicza tego samego bytu? Ile jest kata w ofierze, ile ofiary w kacie? Biorąc pod uwagę biografię Polańskiego, zdaje się, że pytania te zadaje sam sobie⁵⁶.

⁵⁴ Zob. J. Meuris, *René Magritte: 1898–1967*, transl. M. Scuffil, Cologne 1990, s. 30–31.

⁵⁵ M. Hybiak, *W matni symbolicznego...*, op. cit., s. 263.

⁵⁶ Więcej na temat związków biografii Polańskiego z recepcją jego dzieł zob. E. Mazierska, *Roman Polanski (and Others) on Trial*, „Studies in Eastern European Cinema” 2022, Vol. 13, DOI 10.1080/2040350X.2022.2088135.



Il. 20–21. René Magritte, *Pamięć* (*La mémoire*, 1948) i Roberto po tym, jak Paulina uderzyła go bronią w głowę



Il. 22–23. Roberto czekający, aż Gerardo wykona telefon, który może uratować mu życie i obraz René Magritte, *Historia centralna* (*L'histoire centrale*, 1928–1929)



Il. 24–25. Roberto obejmujący Paulinę i przystawiający pistolet do jej skroni. Poniżej obraz René Magritte'a, *Kochankowie* (*Les amants*, 1928)

ŚWIADEK

Na przecięciu spojrzeń kata i ofiary stoi Gerardo Escobar, świadek tego osobliwego spotkania kata i jego ofiary. Ten reprezentant prawa w kapciach i szlafroku został mianowany przez prezydenta na przewodniczącego komisji śledczej badającej dawne zbrodnie. Gorzką – jakże znamiennej dla humoru Polańskiego – ironią w *Śmierci i dziewczynie* jest to, że Gerardo jest adwokatem jedynie martwych ofiar. Paradoksalnie więc ci, którzy zamilkli na zawsze, otrzymują prawo do sprawiedliwego procesu, podczas gdy ofiarom, które zostały przy życiu, głos odebrano. „Kocham cię. Jesteś moim życiem. Ale ty chcesz szukać jedynie tych, którzy nie żyją i nic nie powiedzą. A ja mogę zeznawać!” – mówi do niego Paulina parę minut przed tym, jak wyznaje mu prawdę o tym, co przeszła w więzieniu. Po mężu można by się spodziewać, że ukozi ból żony czułym słowem, pocieszy ją i uspokoi,

gdy ewidentnie przechodzi przez tzw. flashback traumatycznego doświadczenia sprzed piętnastu lat. Jednak zamiast tego Gerardo postanawia „nie oszczędzać jej uczuć” i „być szczerym”, ponieważ „sprawa jest zbyt poważna”⁵⁷. Podkopuje poczucie rzeczywistości Pauliny i nieustannie podkreśla bezużyteczność jej zeznań: „To kpina, a nie sąd – mówi Gerardo. – Już go przecież skazałaś. I jedyny dowód, jaki masz w tej sprawie, to twoje własne zeznanie. Jeśli chcesz prawdziwej prawdy...⁵⁸. [...] Nie jesteś wiarygodnym świadkiem. [...] Uwierz mi, każdy sąd rozerwałby cię na strzępy”.

Gerardo zostaje wyposażony przez Polańskiego w jeden z jego ulubionych filmowych rekwizytów – w okulary, które – metaforycznie rzecz ujmując – nie pomagają mu dojrzeć prawdy i dokonać sprawiedliwego osądu. Podobnie jak Corso z *Dziewiątych wrót* czy Gittes z *Chinatown*, widzi zniekształcony obraz rzeczywistości⁵⁹. Innym znaczącym elementem towarzyszącym Gerardowi jest latarnia morska⁶⁰ symbolizująca „poszukiwanie zguby, wiedzę w odróżnieniu od mądrości, poszukiwanie prawdy, prawdę nietrwałą w odróżnieniu od wiecznej” oraz światło indywidualne i duchowe⁶¹. W *Śmierci i dziewczynie* Gerardo jest nośnikiem wszystkich znaczeń tego symbolu. Staje się tragiczną, a jednocześnie ironiczną personifikacją sprawiedliwości – współczesną, męską wersją Temidy oślepionej światłem własnej wiedzy. Nie jest w stanie dostrzec prawdy, ponieważ nie znajduje się ona na powierzchni rzeczy (dowody, zeznania), lecz tkwi w rzeczywistości cierpienia Pauliny, a cierpieniem nie można manipulować tak jak faktami (jak robi to Roberto). Światło latarni co jakiś czas rozbłyskuje i gaśnie, co może wskazywać na wahanie Gerarda (wierzyć jej czy nie?) i fakt, że prawda tylko czasami rozświetla jego umysł i słowa. Ponadto obraz latarni na urwisku koresponduje z fabułą filmu: Gerardo, tak jak żeglarze,

⁵⁷ Słowa wypowiedziane przez Gerarda do Pauliny podczas ich pierwszej rozmowy na ganku.

⁵⁸ W oryginale: „If you want the real truth...”.

⁵⁹ E. Mazierska, op. cit., s. 52.

⁶⁰ M. Czochaj, *Film i dramat. „Śmierć i dziewczyna” Romana Polańskiego*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2009–2010, t. 7, nr 13–14, s. 118, 120.

⁶¹ W. Kopaliński, hasło ‘latarnia’, w: idem, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 192.

powinien wsłuchiwać się w bicie dzwonu latarni (w głos Pauliny), który ostrzega przed niebezpieczeństwem (Doktorem Mirandą).

W *Śmierci i dziewczynie* migające światło latarni widzimy za plecami Gerarda podczas jego pierwszej rozmowy z Pauliną na ganku, gdy wygłasza przed nią swoją mowę o prawie, oraz w scenie nad urwiskiem, gdy po przyznaniu się Mirandy do winy mówi jej, że nie jest w stanie „tego” zrobić, mając na myśli wymierzenie sprawiedliwości za jej krzywdy i zabicie Roberta. Umiejscawiając Gerarda na tle takiej scenerii, Polański nałożył na niego znaczenie Platońskiej alegorii jaskini: widzi tylko cienie rzeczy, ponieważ odwrócił się plecami do światła (w domyśle: prawdy). Zauważa tylko mrocznego sobowtóra Roberta, jego wielki cień, wyeksponowany przez Polańskiego, kiedy przysięga, że jest niewinny (zob. il. 7–10).

Gerardo wierzy w swój rozum i sprawiedliwość opartą na systemie prawa i niepodważalnych dowodach, których Paulina nie posiada. W odpowiedzi bohaterka sarkastycznie wyznacza go na adwokata Roberta w jej niby-sądzie („Tylko zobacz, kogo uczyniłam jego adwokatem. Jednego z najbardziej utalentowanych w narodzie, przyszłego ministra sprawiedliwości, nie mniej. Gdybym tylko ja była tak dobrze reprezentowana”). Roberto natomiast wini Gerarda za to, że nie pomógł mu, gdy Paulina potknęła się i broń wypadła jej z rąk: „Nic nie zrobiłeś! Stałeś beczynnikiem!” – zarzuca mu Roberto. „To oczywiste. Reprezentuje prawo” – konkluduje Paulina, która chwilę wcześniej rzuciła w Gerarda papierosem, podsumowując w ten sposób jego przemowę o tym, że każdy ma prawo do sprawiedliwego procesu. Potwierdziwszy ze szpitala w Barcelonie alibi Mirandy, ten rzecznik pokrzywdzonych bohatersko rzuca się na ratunek doktorowi, któremu Paulina chce wymierzyć sprawiedliwość. Widok biegnącego nad urwisko Gerarda, któremu jakimś cudem udało się po drodze nie zgubić kapci, wydaje się tyleż komiczny, co tragiczny. Czy ten wykształcony, doświadczony prawnik naprawdę wierzy w niewinność Roberta? A może po prostu wygodniej jest trzymać się „domniemania niewinności” kata swojej żony, bo potworność zbrodni dokonanych przez tego „zwykłego faceta z sąsiedztwa” może przekroczyć ludzkie pojmowanie oraz zburzyć cały dotychczasowy system wartości Gerarda? Pewnym jest jedynie to, że Gerardo jest zarówno zmieszany, jak i przerażony, gdy Paulina opowiada mu o tym, co przeszła w więzieniu, ponieważ uświadamia sobie, jak wiele jej zawdzięcza, i prawda ta jest dla niego nie do zniesienia.

Wydaje się, że w filmie najsprawiedliwiej traktowani są zbrodniarze (Miranda), którzy w obliczu niewystarczającego materiału dowodowego pozostaną na zawsze „domniemanie niewinni”. Ironia w *Śmierci i dziewczynie* ma więc również wymiar historiozoficzny – forma thrillera psychologicznego staje się dla reżysera nośnikiem metaforycznym historii XX-wiecznej w ogóle. Polański narzuca nam punkt widzenia Gerarda, który dokładnie tak jak widz również doświadcza dysonansu poznawczego względem Pauliny i Doktora Mirandy. Kaci i ofiary są wśród nas, a my wszyscy zachowujemy się ja Gerardo – stoimy obok bezczynnie, jak zarzuca temu reprezentantowi prawa Roberto-kat, gdy historia dzieje się obok nas, a zbrodnie są popełniane na naszych oczach. Jak zważył Michael Elm, otwarta narracja (*open narration*), której użył Polański w *Śmierci i dziewczynie*, „uczestniczy w formowaniu się kulturowej traumy poprzez zwrócenie się do widzów jako świadków i postronnych obserwatorów”⁶². Reżyser gra zarówno z fikcją, jak i z rzeczywistością: jesteśmy gapiami przez sam fakt oglądania zdarzeń akcji na ekranie. Patrzymy i nie robimy nic.

Sprawiedliwość – niewątpliwie jest to wartość najbardziej skompromitowana w *Śmierci i dziewczynie*.

PODSUMOWANIE

Czas nie uleczył ran Pauliny Escobar, ponieważ – jak pisze Agata Bielik-Robson – to właśnie czas jest traumą: „czas to trauma; zderzenie z wymiarem temporalności to uraz, który pobudza pragnienie Ja, by traumie tej zaradzić, jednocześnie jednak odbiera ostateczną moc słowu, w którym Ja chciałoby się bezpiecznie ukonstytuować”⁶³. Słowo Pauliny jest bezsilne – opowiedzenie swojej historii Drugiemu/Innemu nie scali jej psyche, nie uwolni od przeszłości. Tylko słowo wypowiedziane przez jej kata ma moc scalającą – to on wypowiada jej ból (począwszy od pierwszego zdania nagrałego przez nią na kasecie: „To niewybaczalne”) i pozwala jej dotknąć jądra traumy, którą cały czas nosiła w sobie, która tyle lat ścisnęła jej gardło, choć jej płuca rozsadał stłumiony krzyk. Roberto przez piętnaście lat stał się integralną częścią tożsamości Pauliny: jeśli go zniszczy lub zabije

⁶² M. Elm, op. cit., s. 67.

⁶³ A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5(89), s. 24.

– co paradoksalne i tragiczne zarazem – zniszczy również część siebie, którą się stała. Lecz jeśli przekroczy swoje granice (moralne, psychologiczne), przekroczy i jego w sobie. W tym sensie kat staje się lekarstwem ofiary („Ją trzeba leczyć!” – mówi w jednej ze scen Roberto. „Ty jesteś jej lekarstwem” – odpowiada mu Gerardo).

Polański wykorzystuje bardzo precyzyjnie dobrane i złożone środki artystyczne, by oddać proces odzyskiwania tożsamości przez Paulinę, dwulicową personę Roberta oraz poszukiwanie prawdy przez Gerarda i jego niemożność dokonania sprawiedliwej oceny tego, co widzi. Sposób, w jaki reżyser przedstawia bohaterów i gra z konwencją thrillera kreuje dysonans poznawczy w odbiorcy, który nie jest w stanie jednoznacznie zinterpretować fabuły. W ostatniej scenie ciężko powiedzieć, czy siedzący nad Pauliną, na balkonie Roberto jest prawdziwy, czy to tylko wytwór jej wyobraźni. Ostatecznie nie ma to większego znaczenia. Nie uwolni się ona od swojego kata, ale dzięki niemu wyrwie się z „wiecznego teraz” traumy⁶⁴, a jej życie odzyska linearny wymiar czasowy. Nie będzie wciąż na nowo, bez końca powracać obsesyjnie do tego jednego punktu na osi swojego życia – koszmaru, w którego teraźniejszości utknęła jej świadomość. Zrozumiała swoją przeszłość i może ruszyć w przyszłość, choć już zawsze Roberto Miranda będzie obok niej i Gerarda czy też bardziej precyzyjnie – będzie wewnątrz niej.

„Ofiara na zawsze pozostanie ofiarą – takie jest prawo”⁶⁵ – mówi Tess Durbeyfield. Takich słów nigdy nie usłyszymy z ust Pauliny Escobar; ona się im przeciwstawia. I choć jej opór trafia w próżnię, zrobi wszystko, by odzyskać swoją tożsamość. Pod koniec filmu już nie jest ofiarą. Jest ocalałą. Tak jak Polański.

⁶⁴ Ibidem, s. 30.

⁶⁵ Słowa skierowane przez Tess do Aleca w scenie, w której policzkuje go rękawiczkami, gdy ten nazywa osłem jej męża Angela. Pełne brzmienie cytatu: „No uderz, nie będę krzyczeć. Ofiara pozostanie ofiarą – takie jest prawo”. Zob. *Tess*, reż. Roman Polański, Columbia Pictures, Francja–Wielka Brytania 1979.

Bibliografia

- Bellantoni Pati, *Czerwień – kolor kofeiny*, w: eadem, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.
- Bielik-Robson Agata, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5(89).
- Carroll Noël, *Problem z gwiazdami filmowymi*, w: *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, przeł. I. Zwiech, Universitas, Kraków 2013.
- Caruth Cathy, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996.
- Costa-de-Beauregard Raphaëlle, *From Screen to Flesh: The Language of Colour in “The Belly of an Architect”*, w: *Question of Colour in Motion Picture: From Paintbrush to Pixel*, ed. W. Everett, Peter Lang, Oxford–New York 2007.
- Czochaj Małgorzata, *Film i dramat. „Śmierć i dziewczyna” Romana Polańskiego*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2009–2010, t. 7, nr 13–14.
- Dopartowa Mariola, *Labirynt Polańskiego*, Rabid, Kraków 2003.
- Ebert Roger, *Death and the Maiden*, „Chicago Sun-Times”, 13.01.1995. Numer dostępny również online: <https://www.rogerebert.com/reviews/death-and-the-maiden-1995> (dostęp 12.12.2021).
- Elm Michael, *Screening Trauma: Reflections on Cultural Trauma and Cinematic Horror in Roman Polanski’s Filmic Oeuvre*, w: *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*, ed. M. Elm, K. Kabalek, J.B. Köne, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014.
- Everett Wendy, *Mapping Colour: An Introduction to the Theories and Practices of Colour*, w: *Question of Colour in Motion Picture: From Paintbrush to Pixel*, ed. W. Everett, Peter Lang, Oxford–New York 2007.
- Hinson Hal, *Death and the Maiden*, „The Washington Post”, 13.01.1995. Numer dostępny również online: https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/deathandthemaiderhinson_0004a0.htm (dostęp 12.12.2021).
- Hybiak Mariusz, *W matni symbolicznego. Filmowa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*, Avalon, Kraków 2019.
- Karkiewicz Magdalena, *Metalepsa jako strategia narracyjna w dziełach literackich i filmowych*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2015, nr 2.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1991.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Marin Louis, *Na marginesach obrazu: zobaczyć głos*, w: idem, *O przedstawieniu, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011.

- Mazierska Ewa, *Roman Polanski (and Others) on Trial*, „Studies in Eastern European Cinema” 2022, Vol. 13, DOI 10.1080/2040350X.2022.2088135.
- Mazierska Ewa, *Roman Polanski: The Cinema of a Cultural Traveller*, I.B. Tauris, London–New York 2007.
- Meuris Jacques, *René Magritte: 1898–1967*, transl. by M. Scuffil, Taschen, Cologne 1990.
- Midding Gerard, *Being Merciless*, w: *Roman Polanski: Interviews*, ed. P. Cronin, University Press of Mississippi, Jackson 2005.
- Mitosek Zofia, *Opowiadanie i ironia*, w: eadem, *Co z tą ironią?*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.
- Paquet Marcel, *René Magritte: 1898–1967. Thought Rendered Visible*, Taschen, Köln 2000.
- Pawłowska-Jądrzyk Brygida, *Syndrom Makbeta, czyli gdy możliwość staje się koniecznością*, w: *Możliwość i konieczność w kulturze. Idee, narracje, interpretacje*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2017.
- Piętka Aleksandra, *Jonasz Stern. Ten, który przeżył sam siebie*, w: *Polscy artyści żydowskiego pochodzenia w powojennej Polsce (1945–1989)* [katalog wystawy w Galerii Opera], Teatr Wielki - Opera Narodowa, Warszawa 2014.
- Roudaut Jean, *A Grand Illusion*, w: *Magritte*, ed. D. Abadie, Distributed Art Publishers, New York 2003.
- Rusinek Michał, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2021.
- Stachówna Grażyna, *Roman Polański i jego filmy*, PWN, Warszawa–Łódź 1994.
- Umland Anne, *This is How Marvel Begins. Brussels 1926–1927*, w: *Magritte: The Mystery of the Ordinary. 1926–1938*, ed. A. Umland, Museum of Modern Art, New York 2013.
- Vachaud Laurent, *Ben Hur’s Riding Crop*, w: *Roman Polanski: Interviews*, ed. by P. Cronin, University Press of Mississippi, Jackson 2005.
- Watkins Liz, *The (Dis)Articulation of Colour: Cinematography, Femininity, and Desire in Jane Campion’s “In the Cut”*, w: *Question of Colour in Motion Picture: From Paintbrush to Pixel*, ed. W. Everett, Peter Lang, Oxford–New York 2007.
- Zamochnikoff Frédéric, Bonnotte Stéphane, *Polański. Na rozdrożu światów*, Cyklady, Warszawa 2006.

Źródła internetowe

- Claudius Matthias, *Death and the Maiden*, [https://www.wikiwand.com/pl/%C5%9A-mier%C4%87-i_dziewczyna_\(pie%C5%9B%C5%84\)](https://www.wikiwand.com/pl/%C5%9A-mier%C4%87-i_dziewczyna_(pie%C5%9B%C5%84)) (dostęp 5.02.2022).
- Lubicki Leszek, *Najpiękniejsze nokturny w malarstwie polskim*, Niezlasztuka.net, 11.12.2017, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/najpiekniejsze-nokturny-w-malarstwie-polskim> (dostęp 12.12.2021).
- Michalewska Adrianna, *Mengele stał się symbolem. Wywiad z Christopherem Macht*, Granice.pl, 9.11.2020, <https://www.granice.pl/publicystyka/christopher-macht-wywiad-joseph-mengele/1587/1> (dostęp 5.02.2022).

- Vinella Edition, *Słowniczek muzycznych określeń wykonawczych*, <http://dur-moll.pl/slownik/slownik.htm> (dostęp 5.02.2022).
- Winkel Frans Willem, *Post Traumatic Anger: Missing Link in the Wheel of Misfortune*, Wlp., Nijmegen 2007, https://www.researchgate.net/publication/254836420-Post_traumatic_anger_Missing_link_in_the_wheel_of_misfortune (dostęp 12.05.2022).
- Wygant Bobbie, *Ben Kingsley 'Death And The Maiden' 12/3/94*, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=VpbvxjodFeg&t=21s> (dostęp 5.02.2022).

Źródła ilustracji

- Il. 1–10, 12–15, 18, 21–22, 24. Kadry z filmu *Śmierć i dziewczyna* Romana Polańskiego
- Il. 11. René Magritte, *Zasada przyjemności (Le principe du plaisir, 1937)*, fot. WikiArt. Visual Art Encyclopedia © René Magritte (Fair Use)
- Il. 16. René Magritte, *Decalcomania (La décalcomanie, 1966)*, fot. WikiArt. Visual Art Encyclopedia © René Magritte (Fair Use)
- Il. 17. René Magritte, *Reprodukowanie zabronione (La reproduction interdite, 1937)*, fot. WikiArt. Visual Art Encyclopedia © René Magritte (Fair Use)
- Il. 19. René Magritte, *Tajemniczy sobowtór (Le double secret, 1927)*, fot. WikiArt. Visual Art Encyclopedia © René Magritte (Fair Use)
- Il. 20. René Magritte, *Pamięć (La mémoire, 1948)*. Źródło: Abadie Daniel (ed.), *Magritte*, Distributed Art Publishers, New York 2003, s. 160. © Béatrice Hatala / Jeu de Paume, Paris
- Il. 23. René Magritte, *Historia centralna (L'histoire centrale, 1928–1929)*, fot. Wikioo. Encyclopedia of Infinite Art
- Il. 25. René Magritte, *Kochankowie (Les amants, 1928)*, fot. WikiArt. Visual Art Encyclopedia © René Magritte (Fair Use)

The Perpetrator, the Victim, and the Bystander in Roman Polanski's *Death and the Maiden* (1994)

This paper analyzes the cinematographic means used by Roman Polanski in *Death and the Maiden* to portray the characters of the movie and the relationship between them. It discusses how Polanski toys with the thriller convention to create a cognitive dissonance in the viewer and uses artistic devices to reflect the process of restoring the identity by the protagonist. In particular, the author examines the frame of the movie and its compositional and semantic functions, and compares selected scenes with René Magritte's paintings to show how the director depicts the experience of the main character and the blurring of boundaries between the perpetrator and the victim. Also, colors, props, and landscape motifs associated

with each character are analyzed to explain their symbolic and dramatic function in the film.

Keywords: Roman Polanski; *Death and the Maiden*; perpetrator; victim; bystander; René Magritte

INTERWENCJA BOGINI/SZATANA? *WENUS* W *FUTRZE* (2013) – LEKTURA PALIMPSESTOWA FILMU ROMANA POLAŃSKIEGO

IWONA KOLASIŃSKA-PASTERCZYK

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ
Faculty of Management and Social Communication,
Jagiellonian University
iwona.kolasinska-pasterczyk@uj.edu.pl
ORCID 0000-0001-5242-281X

Wenus w futrze Romana Polańskiego jest rodzajem palimpsestu, w którym opowieść filmowa powstała na fabularnym szkielecie innych dzieł.

Palimpsest w pierwotnym znaczeniu tego słowa to „starożytny lub średniowieczny rękopis zapisany na pergaminie, z którego został zeskrobany albo starty tekst wcześniejszy”; w sensie przenośnym to „tekst semantycznie wielowarstwowy, w którym spoza znaczenia dosłownego prześwitują znaczenia ukryte”¹. Termin związany z technologią – z wykorzystywaniem tego samego podłoża do ponownego (kilkukrotnego) zapisu – nabrał znaczenia metaforycznego odnoszącego się do relacji danego tekstu z innymi wcześniejszymi tekstami. Istotą palimpsestu jest wielowarstwowość tekstu – ostatni zakrywa te dawne przy zachowaniu prześwitów – śladów po minionych zapisach. Na zasadzie analogii, na gruncie literaturoznawstwa Gérard Genette nazwał wszystkie utwory wywiedzione – przez przekształcenie lub naśladowanie – z jakiegoś utworu wcześniejszego „literaturą drugiego stopnia”². Jego zdaniem przedmiotem poetyki nie jest „tekst rozpatrywany w jego jednostkowości”, ale „transtekstualność albo transcendencja tekstualna tekstu [...], »wszystko, co wiąże się w sposób widoczny bądź ukryty

¹ Hasło ‘palimpsest’, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 368.

² G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.

z innymi tekstami»³. Genette skategoryzował sposoby wchodzenia tekstów literackich, powstałych na fundamencie innych wcześniejszych, w dialogi między sobą, wyróżniając i opisując pięć relacji: intertekstualność, paratekstualność, metatekstualność, architekstualność, hipertekstualność⁴. Przypadek hipertekstualności (powiązania nowego tekstu ze starszym, „zaszczepienia” nowego na podłożu wcześniejszego, gdzie wcześniejszy to hipotekst, a nowy to hipertekst) jest najbliższy metaforycznemu rozumieniu pojęcia palimpsestu. Tylko dla hipertekstualności Genette zarezerwował termin „literatury drugiego stopnia” i określił mianem palimpsestu. Zdolność literatury do parafrazowania samej siebie francuski badacz nazwał palimpsestowością, a relacje tekstualne przyrównał do „starego obrazu palimpsestu, gdzie spod jednego tekstu tego samego pergaminu wзира inny, pozwalając mu miejscami prześwitywać”⁵. Wzajemne relacje pomiędzy tekstami implikują też charakter lektury. Genette nazwał ją „lekturą relacyjną” albo „lekturą palimpsestową”⁶. Zakłada ona spojrzenie na dany tekst kultury nie w izolacji, lecz w powiązaniu z hipotekstem/hipotekstami. W przypadku filmu jako tekstu kultury⁷, takiego jak np. *Wenus w futrze*, oznacza to, że stanowi on rodzaj hipertekstu nadbudowanego nad tekstami literackimi – nad dramatem Davida Ivesa (z 2010 roku), powieścią Leopolda von Sacher-Masocha (z 1870 roku), opowieściami biblijnymi i mitologicznymi – które trzeba opisać, rozszyfrowując typ powiązań, przetworzeń, reinterpretacji i aktualizacji. *Wenus w futrze* Polańskiego jest nie tylko hipertekstem, ale i świadectwem lektury palimpsestowej dokonanej przez reżysera, tj. wpisanych w film relacji z pierwowzorami literackimi. Historia przedstawiona w filmie to opowieść o pisarzu i zarazem debiutującym reżyserze Thomasie – poszukującym

³ G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 317.

⁴ Ibidem, s. 318–323.

⁵ Ibidem, s. 363.

⁶ Ibidem, s. 363–364.

⁷ Koncepcja i kategorie Genette’a zostały zaadoptowane na grunt filmu przez Roberta Stama. Zob. R. Stam, *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, w: *Film Adaptation*, ed. J. Naremore, New Brunswick 2000, s. 54–76.

aktorki do głównej roli kobiecej autorze sztuki nawiązującej do powieści Sacher-Masocha, którą chce wystawić na deskach teatru w Paryżu.

Powieść *Wenus w futrze* von Sacher-Masocha miała swoich rzeczywistych protoplastów – Leo i Fannie, czyli samego Leopolda von Sacher-Masocha i baronównę Fanny Pistor Bogdanow. U jej podłoża znalazło się osobiste doświadczenie autora – swoisty pakt, jaki zawarł z baronówną w grudniu 1869 roku, zgodnie z którym miał się stać jej oddanym niewolnikiem na sześć miesięcy (il. 1b). Sztuka Davida Ivesa traktuje o zacieraniu się granic pomiędzy odtwarzanymi rolami dyktowanymi przez tekst dramatu a rzeczywistymi postaciami (autora-reżysera i potencjalnej odtwórczyni roli Wandy), wpisanymi w schemat: decydent – podwładny, pan/pani – niewolnik, władza – uległość. W filmie Romana Polańskiego, który jest rodzajem psychodramy rozpisanej na dwie postacie (mężczyznę i kobietę) i dwie role (w teatrze płci i życia społecznego), w Thomasa Novaczka (autora sztuki, którą sam chce wyreżyserować) wcielił się Mathieu Amalric, do złudzenia przypominający Polańskiego z czasów jego młodości, zaś w roli Wandy Jaurdin (ubiegającej się o możliwość zagrania bohaterki von Sacher-Masocha) wystąpiła Emmanuelle Seigner, prywatnie żona reżysera, w czym można dopatrzeć się stylizacji na schemat funkcji protoplastów dzieła von Sacher-Masocha, wpisującej się w typ humoru i swoistej ironii reżysera i stanowiącej rodzaj gry z utrwaloną tendencją odczytywania jego dzieł w kluczu autobiograficznym (jako „reżysera z biografią”) (il. 1a). W finale filmu na poły naga Wanda Jaurdin wykonuje przed Thomasem – spętanym i przywiązany do kaktusa o fallicznym kształcie (przypominającym filar, do którego Wanda Dunajew przywiązała Seweryna) – prowokacyjny, wyzywający, erotyczny taniec filmowany przez stojącego za kamerą Polańskiego, utrwalającą sytuację opresji protagonisty łudząco podobnego do niego sprzed lat.

Sztuka Davida Ivesa rozpoczyna się sceną obrazującą frustrację reżysera (Thomasa), który żali się w rozmowie telefonicznej, że nie może znaleźć odpowiedniej aktorki do roli w przygotowywanym spektaklu, a kończy jego uległą pozycją wobec przybyłej aktorki aspirującej do głównej roli – kłęczy u stóp Vandy⁸ i kieruje pod jej adresem pytania: „Dlaczego tutaj przyszedłś?

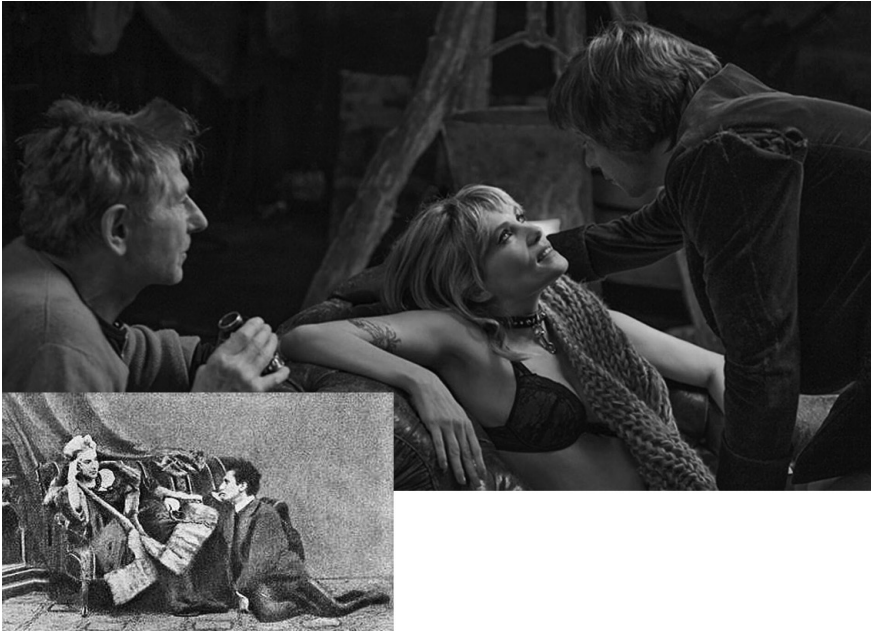
⁸ W sztuce Davida Ivesa nazwiska postaci zostały zapisane następująco: Vanda Jordan (w filmie Jaurdin) i Thomas Kushemski.

I kim jesteś?”. Na pierwsze Vanda odpowiada pytaniem: „Czy tutaj kiedykolwiek byłam?”. W odpowiedzi na drugie skłania go, by potwierdził, że wie, kim jest. Wówczas Thomas oddaje jej cześć jako Afrodycie⁹. Polański nie poprzestał na sfilmowaniu sztuki Ivesa – jego film to gra z tekstem Ivesa, a za jego pośrednictwem von Sacher-Masocha. Nową perspektywę sugeruje kłamra narracyjna, w jaką sytuacja sceniczna została wpisana. Sprawia ona, że widz traci pewność, kim de facto jest nieznana aktorka Wanda Jaurdin, wpadająca nagle, spóźniona na casting do roli Wandy Dunajew w *Venus in Fur* według von Sacher-Masocha – czy w ogóle jest prawdziwa, czy może jest tylko wytworem wyobraźni reżysera? Jaką ma naturę? Boską (jak Afrodyta/Venus) czy diabelską? Czy jej pojawienie się to zemsta w imieniu Boga, który „ukarał go i oddał w ręce kobiety”, czy Szatana, w myśl maksymy, że „diabeł jest kobietą”? Jej nadnaturalne cechy ujawniają się stopniowo wraz z rozwojem fabuły, aż znika w równie enigmatycznych okolicznościach, jak się pojawiła.

ENIGMATYCZNA EKSPOZYCJA

W ekspozycji filmu widoczna jest opustoszała z powodu deszczowej pogody spacerowa aleja ze szpalerem bezlistnych drzew po obu jej stronach, usytuowana centralnie względem ulic miasta. Pustka, ciemne konary, słabe światło ulicznych latarni zapalonych przed zmrokiem, ulewny deszcz i rozświetlające niebo błyskawice budują klimat niesamowitości. Posuwisty ruch kamery w przód, w głąb alei, a następnie w prawo ku teatrowi znajdującemu się po drugiej stronie ulicy sugeruje perspektywę subiektywną (umieszczenie kamery w czyichś oczach), choć charakter ruchu i poziom, z jakiego ów bulwar jest filmowany, nie wskazują jednoznacznie na widzenie z perspektywy biegnącej postaci, lecz raczej na perspektywę transcendentną (tym bardziej, że słupki oddzielające aleję od jezdni nie stanowią tu żadnej przeszkody w zbliżaniu się do celu) (il. 2). W końcu oczom widza ukazuje się fasada starego, jakby podupadającego teatru (o czym informuje napis „Théâtre”, co charakterystyczne, bez jakiegokolwiek jego nazwy), a przed (domniemanym) „wchodzącym” samoistnie otwiera się kolejno

⁹ Zob. D. Ives, *Venus in Fur*, Dramatists Play Service Inc., Docer.pl, <https://docer.pl/doc/8058c5v> (dostęp 8.10.2023). Tekst dostępny również na stronie Scribd.com: <https://www.scribd.com/document/631913763/Venus-In-Fur> (dostęp 8.10.2023).



Il. 1a. Dwaj autorzy (Polański i Novacek) z kobietą-muzą (Wandą – Emmanuelle Seigner) na planie filmu *Wenus w futrze*

Il. 1b. Leo i Fannie (Leopold von Sacher-Masoch i Fanny Pistor Bogdanow), rzeczywiści protoplaści powieści. W lewej ręce kobieta trzyma bat

troje wahadłowych drzwi. Na drugich z nich wywieszona kartka, naklejona na starym afiszu z odwołanego spektaklu westernowego, informuje o odbywających się przesłuchaniach do *Wenus w futrze*. Wraz z rozchyleniem się trzecich, z głębi sali teatralnej dobiegają słowa ustawionego tyłem do widowni i drzwi, rozmawiającego przez telefon reżysera: „Nie ma takiej kobiety...”. Wówczas ujęcie z przeciwnej perspektywy – na drzwi wiodące do sali – ujawnia nagle przybyłą, zmokniętą blondynkę w czerni z długim miękkim szalem w pasy owiniętym wokół szyi. Jej pojawienie się, któremu towarzyszy blask błyskawic, jest niczym grom z jasnego nieba (wcześniej w świetle błyskawicy widoczny jest cień rzucony przez jej postać na drugie z prowadzących do teatru drzwi).

Za plener w ekspozycji filmu najprawdopodobniej posłużył Boulevard des Batignolles w 17 dzielnicy Paryża, przy którym pod numerem 78 usytuowany



Il. 2. Klimat niesamowitości. Kadr z ekspozycji filmu *Wenus w futrze*

jest Théâtre Hébertot¹⁰, którego fasada imituje miejsce akcji, choć jako korpus wybrał Polański budynek nieczynnego teatru¹¹ (rozszerzony o dobudowany plan zdjęciowy). Dawał on pożądany efekt teatru podupadłego, niewielkiego, nadszarpniętego zębem czasu (rozpadający się napis „Théâtre”, podniszczona fasada), nierokującego nadziei na dużą widownię i korespondującego z klimatem XIX-wiecznej historii opętania wizerunkiem *Wenus*. Pierwsza scena sztuki i filmu obrazuje frustrację debiutującego w teatrze w charakterze reżysera autora sztuki, przekonanego o tym, że nikt inny poza nim samym nie sprosta wyrażeniu intencji jego dzieła i że wśród współczesnych aktorek nie ma takiej kobiety, która zdołałaby zagrać Wandę Dunajew. Bohaterów powieści (Seweryna Tollmana), dramatu (Thomasa Kushemskiego) i filmu (Thomasa Novaczka) łączy tożsamość obsesji. Wszyscy poszukują ideału: pierwszy – kobiety idealnej, ziemskiego wcielenia *Wenus*, pozostali – idealnej odtwórczyni tego wcielenia.

¹⁰ Założony w 1838 roku jako Théâtre des Batignolles, a w 1907 roku przemianowany na Théâtre des Arts. Obecnie Théâtre Hébertot to jeden z niewielu francuskich teatrów dobrze znanych zarówno w Anglii, jak i we Francji.

¹¹ Zamkniętego ze względu na niespełnianie norm bezpieczeństwa.

WYMUSZONY CASTING – ZAPOWIEDŹ POLEMIKI Z TEKSTEM SZUKI

Gdy na casting przybywa spóźniona kandydatka, zawiedziony bezowocnymi przesłuchaniami do roli kobiecej w jego spektaklu Thomas Novaczek utyskuje w rozmowie telefonicznej z narzeczoną na pretendenci do roli Wandy: „W tamtym czasie kobieta w jej wieku byłaby mężatką z pięciorciem dzieci i gruźlicą, byłaby kobietą. Dziś masz wrażenie, że rozmawiasz z dziesięciolatką nawaloną herą. Czaisz, jaka superakcja. Normalnie niesamowita. Przyszło 35 kretynek ubranych jak kurwy albo lesby. Ja bym lepiej zagrał Wandę, jakbym założył sukienkę i szpilki...”. Kolejna kandydatka do roli w zasadzie nie odbiega od poprzedniczek – wydaje się infantylna i nieco wulgarna, roztrzepana i hałaśliwa, po zrzuceniu kurtki szokuje tandetnym strojem w stylu sado-maso (czarnym gorsetem ze skóry i obrozą na szyi), sprawia wrażenie ignorantki (mylnie przypisuje Novaczekowi autorstwo sztuki *Anatomia cieni*, choć wymieniony tytuł, jak się okaże z czasem, finezyjnie określa jego adaptację jako powoływanie do życia na nowo cieni przeszłości) i w końcu infantyлізуje wydźwięk sztuki jego autorstwa w oparciu o „momenty, które czytała”, sprowadzając ją do wariantu sado-maso (wyjaśnia też, że założyła adekwatny do roli strój). Niezrażona wyraźnym poirytowaniem i brakiem zainteresowania jej osobą ze strony zniesmaczonego jej wulgarnością i wyzywającym zachowaniem reżysera, natarczywie przekonuje go o swoich atutach – nosi to samo imię, co bohaterka von Sacher-Masocha, jest przekonana o tym, że jest stworzona do tej roli, przedstawia swoje cv z Teatru Pisuar (o którym oczywiście on nie słyszał), powołuje się na agenta, który rzekomo umówił jej przesłuchanie na godzinę 14:15 (choć w grafiku Novaczka nie ma takiej adnotacji), wreszcie oznajmia, że przyniosła kostium z epoki, a gdy on oświadcza jej: „Szukamy kogoś innego”, zbiera swoje klamoty, narzuca na ramiona kurtkę i odchodzi z płaczem, perfekcyjnie odgrywając rolę pokrzywdzonej przez los, który jej tego dnia nie sprzyjał (spóźnienie motywowane burzą). Oboje mają za sobą trudny dzień. On jest poirytowany bezowocnym castingiem, podczas którego przesłuchał „stado dziwołagów”, i nerwowo zapala papierosa, ona ubolewa, że nie dostanie szansy nawet na to, by zaprezentować się w długiej sukni („zupełnie jak z tysiąc osiemset któregoś roku”), w którą sporo zainwestowała. Gdy pomimo protestów Novaczka szykującego się do wyjścia korzysta z odwrócenia jego uwagi spowodowanego dzwoniącym telefonem

i nakłada suknię z epoki, w której może się poczuć jak „cała Wanda”, sytuacja ulega zmianie.

Zawiązanie akcji to, związane z castingiem do roli kobiecej w sztuce nawiązującej do powieści von Sacher-Masocha, spotkanie dwojga dyletantów – intelektualisty-marzyciela pretendującego do roli reżysera i pseudoaktorki z referencjami z Teatru Pisuar – ukazane jako zderzenie wyrafinowania z wulgarnością. Na początku Wanda Jaurdin występuje w charakterze pretendentki do roli, usiłującej przekonać reżysera, by ją przesłuchał. W tej sytuacji to jemu przypada funkcja decydenta o tym, czy rozpocząć przesłuchanie, czy wyprosić Wandę z teatru jako intruza. Wraz ze zmianą kostiumu – włożeniem długiej sukni w jasnej kolorystyce (miodowo-białej) i starciem makiażu (symbolicznym zdjęciem wcześniejszej maski) Wanda Jaurdin wchodzi w rolę XIX-wiecznej heroiny i sama inicjuje próbne przesłuchanie, podczas którego Novacek ma być idealnym Kushemskim. Wkrótce okazuje się, że nie tylko dysponuje całym scenariuszem (pozyskanym w tajemniczych okolicznościach), ale też przysłała na casting wyposażona w odpowiadające roli akcesoria (suknię, botki, czarne szpilki, szal imitujący futro, męską bonżurkę, kamizelkę sługi) i inne rekwizyty (nóż, rewolwer), doskonale rozumie postać, w którą ma się wcielić, zna na pamięć wszystkie kwestie ze sztuki, zaskakuje umiejętnością wczucia się w rolę, nawiązuje polemikę z tekstem i w końcu przejmuje ster, reżyserując przebieg zdarzeń.

KONFIGURACJE TRIADYCZNE – METAFORA LEKTURY

Już wahadłowe drzwi teatru otwierające się samoczynnie w ekspozycji filmu metaforycznie odsyłają do sytuacji lektury palimpsestowej. Zanim otworzą się pierwsze, w blasku błyskawic w witrynach po obu stronach wejścia widoczne są wycinki programu (po lewej) i afisz spektaklu westernowego z anonsem o jego odwołaniu (po prawej). Po ich otwarciu na kolejnych dwuskrzydłowych drzwiach widnieją te same dwa afisze z odwołanego przedstawienia *La Chevauchée fantastique*¹² z naklejoną na jednym z nich kartką o treści: „*Wenus w futrze. Przesłuchania*”. Ich otwarcie ujawnia przestrzeń sceniczną – rzędy pustych krzeseł widowni i scenę z elementami dekoracji pozostałych po odwołanym przedstawieniu. Jak się później okaże, anulowa-

¹² To francuska wersja tytułu *Stagecoach (Dyżans)*.

nym spektaklem była musicalowa wersja klasycznego westernu Johna Forda *Dyliżans* (powstałego na podstawie opowiadania *Dyliżans do Lordsburga* Ernesta Haycoxa), zatem zrealizowana w konwencji niekorespondującej z formułą gatunku określaną jako „męska”. W scenografii z poprzedniego przedstawienia przykuwają uwagę trzy kaktusy, z których jeden o fallicznym kształcie stanie się istotnym rekwizytem podczas próby do nowego spektaklu (il. 3). Choć każdy z kaktusów jest jedynie artefaktem wykonanym z tektury, to jeden z nich w kształcie smukłego słupa odegra fundamentalną rolę w finalnej inscenizacji opresji Thomasa Novaczka (scenicznego Kushemskiego), przywiązanego do symbolu fallicznego. We wprowadzeniu w przestrzeń sceniczną kluczowa rola przypada akcentom ikonograficznym wskazującym na ślady nieobecnego – odwołanego przedstawienia – i trop wiodący do modyfikacji sensów zapisanego niegdyś tekstu. To metaforyczne wskazanie na rozmaite możliwości lektury tego samego tekstu (hipotekstu). Triadycznej relacji pomiędzy literackim pierwowzorem (powieścią Sacher-Masocha), jego wersją sceniczną (dramatem Davida Ivesa) i filmem (Romana Polańskiego) odpowiadają odmienne interpretacje pierwotnego zamysłu po części autobiograficznej powieści von Sacher-Masocha: ta, którą zaproponował w swojej sztuce Novaczek (z postacią wrażliwca zafiksowanego na obrazie idealnej miłości-tortury i kobiety-dominy) jest dementowana przez aspirującą do roli Wandy Dunajew – obiektu tej nadzmysłowej miłości – Wandę Jaurdin demaskującą „seksizm” powieści i seksualne obsesje autora sztuki, a obie mieszczą się w ramach przewrotnego scenariusza zemsty kobiety-bogini czy kobiety-Szatana, tj. w filmowej reinterpretacji świadectw lektur dokonanych.

Zawarta w sztuce Thomasa Novaczka koncepcja postaci Wandy Dunajew jest podyktowana nostalgią i chęcią oddania, nakreślonego w powieści von Sacher-Masocha, ideału kobiety ukształtowanego na wzór pogańskiego bóstwa południa, stającego się obsesją człowieka północy. Novaczek poszukuje aktorki, która potrafiłaby oddać typ kobiety równoznaczny z upragnionym ideałem (ustanawiającej dystans i budzącej respekt, której zniwalałające piękno i wyniosłość każą postrzegać miłość jako torturę, za którą kryje się potrzeba intensyfikacji przeżyć prowadzących do samoudręczenia), a przesłuchania do roli utwierdzają go w przekonaniu o braku zrozumienia dla postaci z innej epoki wśród współczesnych aspirantek do jej zagrania. Zdegustowany przesłuchaniami kandydatek i bezowocnym przebiegiem



Il. 3. Ślady nieobecnego. Pozostałości scenografii po odwołanym spektaklu

castingu w rozmowie telefonicznej z narzeczoną niemal wykrzykuje: „Ja bym lepiej zagrał Wandę, gdybym założył sukienkę i szpilki”. Novaczek chce widzieć w przedstawieniu Wandę taką, jaką sam wykreował w zgodzie z własnym wyobrażeniem postaci z powieści Sacher-Masocha. W obu przypadkach jest ona pochodną myślenia mitycznego (opisanego przez Ernsta Cassirera¹³), którego cechą jest brak podziału na to, co realne i na to, co idealne. W myśleniu mitycznym następuje utożsamienie wyobrażenia i przedmiotu. Poprzez mit dokonuje się sakralizacji rzeczywistości – realna kobieta zostaje zrównana z upragnionym ideałem. Seweryn Tollman, bohater powieści Sacher-Masocha, jest typem człowieka ulegającego myśleniu mitycznemu – nie potrafi oddzielić swego wyobrażenia od jego przedmiotu. Jego sceniczne wcielenie, Thomas Kushemski, też ucieka od rzeczywistości i doświadcza ekscytacji tylko wobec wymyślonego ideału kobiety. Wanda Jaurdin uzmysłowi Novaczekowi, że jego mieszczańska egzystencja u boku narzeczonej nie daje mu tych emocji, których poszukuje i które w sposób zastępczy realizuje przez sztukę – własną fantazję. Fantazmaty każdej z tych trzech męskich postaci wynikają ze sposobu rozumienia miłości namiętnej, zdefiniowanej niegdyś przez Denisa de Rougemont’a w słynnym

¹³ Zob. E. Cassirer, *Eseje o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Stanisławska, Warszawa 1971; zob. zwłaszcza: idem, *Filozofia form symbolicznych. Część druga: Myślenie mityczne*, przeł. P. Parszutowicz, A. Karalus, Kęty 2020.

studium *Miłość a świat kultury zachodniej*¹⁴. Miłość namiętna „nie daje się bowiem zredukować do pożądanego seksualnego, jest przeciwieństwem »naturalnego biologizmu«, lecz nie jest też »zbożeniem« instynktu, jest określonym stanem zmitologizowanej świadomości, która zerwawszy kontakt ze swym mistycznym źródłem, uczyniła przedmiotem kultu stan namiętnego podniecenia”¹⁵.

Inicjalna konfrontacja dwu lektur – wzbogaconej własnymi pomysłami adaptacji scenicznej XIX-wiecznego tekstu dokonanej przez Novaczka i pobieżnej sprowadzonej do przejrzenia przez Wandę Jaurdin tekstu dramatu w pociągu – pozwala dostrzec w pierwszej postaci wrażliwego artystę nieprzystającego do współczesnej epoki, zaś w drugiej ignorantkę lokującą datę wydania powieści Sacher-Masocha (1870 rok) w średniowieczu (choć, patrząc z perspektywy dalszego rozwoju zdarzeń, można w tym dostrzec zamierzoną ironię). Novaczek podkreśla swoją funkcję li tylko jako adaptatora tekstu należącego do kanonu światowej literatury, który dla niego jest przede wszystkim „historią o miłości”. Wandzie pobieżne zapoznanie się z jego sztuką nasuwa skojarzenie nie tyle z jej pierwowzorem literackim, ile z piosenką Lou Reeda *Wenus w futrach* (*Venus in Furs*), wykonywaną przez zespół Velvet Underground. Utwór ten oryginalnie został wydany na albumie *The Velvet Underground & Nico* w 1967 roku, skądinąd jest zainspirowany książką Leopolda von Sacher-Masocha i zawiera przetworzone przez kulturę popularną motywy sadomasochizmu, niewoli i uległości¹⁶. Novaczek nadmienia, że powieść austriackiego pisarza w chwili wydania wywołała skandal, ale ob staje przy interpretowaniu jej jako historii o miłości, której autor miał inny cel niż opis dewiacji seksualnej nazwanej później masochizmem. Wanda Jaurdin prowokacyjnie określa ją i jej sceniczną adaptację jako „pornosado-maso w teatrze”. Pytanie, które zostaje w filmie

¹⁴ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1968. Studium zostało wydane po raz pierwszy w 1939 roku (*L'Amour et l'Occident*); drugie wydanie polskie pochodzi z 1999 roku.

¹⁵ K. Starczewska, *Mit przeciwko mitowi* (Denis de Rougemont, „*Miłość a świat kultury zachodniej*”), „Etyka” 1969, t. 5, s. 185. Tekst dostępny online: <https://etyka.uw.edu.pl/index.php/etyka/article/view/913> (dostęp 8.10.2023).

¹⁶ Wikipedia, hasło '*Venus in Furs* (song)', [https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_in_Furs_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_in_Furs_(song)) (dostęp 8.10.2023).

postawione na początku, to zatem: „Czy *Venus w futrze* jest historią miłości czy pornografią?”. Dwugłos interpretacyjny – Novaczek/Wanda – pokazuje, że „postać Wandy panuje nad różnicami pomiędzy fikcją a rzeczywistością, podczas gdy on nie”¹⁷ (czym wpisuje się w model myślenia magicznego).

DWA SPOJRZENIA – GRA WANDY Z TEKSTEM I JEGO AUTOREM

Zanim rozpocznie się przesłuchanie od pierwszej sceny, w której Kushemski w zajeździe na rubieżach Cesarstwa Austro-Węgierskiego czyta przy porannej kawie, Wanda stwarza pozory własnej niewiedzy i ignorancji, za którymi w gruncie rzeczy kryje się intencja prowokacji. Gdy np. Wanda zamieszczona na pierwszej stronie tekstu Novaczka słowa: „Bóg ukarał go i oddał w ręce kobiety” komentuje jako „seksistowskie”, Novaczek wyjaśnia wzburzony, że to cytat z powieści, jej motto, które wywodzi się z *Księgi Judyty* (co znamienne sztuka Davida Ivesa nie ma motta pochodzącego z powieści). Pierwsze wrażenie, jakie może odnieść Novaczek na widok kolejnej pretendenci do roli w adaptacji scenicznej powieści Sacher-Masocha, jest takie, że prostacka (nadużywa wulgaryzmów), prymitywna i wyzywająca Wanda to typowy produkt współczesnej subkultury, któremu daleko do XIX-wiecznej heroiny inspirującej jego wyobraźnię. Spod tej maski stopniowo wyłania się jednak ktoś inny – kobieta, która wie znacznie więcej, niż na pozór mogłoby się wydawać. Najpierw zdradzają to słowa wypowiedziane na stronie, w chwili, gdy Novaczek opisuje postać Wandy von Dunajew jako „typowej kobiety tamtej epoki, pomimo propagandowych pryncypiów”: „Znam ją na wylot...”. Potem Wanda, choć ma jedynie udowodnić, że potrafi się wcielić w tę postać, reżyseruje przestrzeń – z pomocą konsoli ustawia oświetlenie sceny tak, by osiągnąć właściwy nastrój. Jej profesjonalizm zaskakuje Novaczka, niewiedzącego nawet, który guzik należałoby wcisnąć. Wreszcie po narzuceniu szala imitującego etolę z „miękkiego futerka” i ćwiczeniach głosowych wypowiada pierwsze słowa skierowane do Seweryna von Kushemskiego. To nawiązanie do sceny z powieści – wizyty Wandy w jego pokoju w zajeździe w Karpatach. Ton jej głosu i sposób mówienia, właściwy

¹⁷ Fiche pédagogique, *La Vénus à la fourrere*, 27.11.2013, s. 3, 4. https://bdper.plandétudes.ch/uploads/ressources/4293/Venus_a_la_fourrere.pdf (dostęp 8.10.2023). Przekł. cytatu – I.K.-P.

dla heroin wieku XIX, w jednym momencie olśniewają go. Wanda Jaurdin wypowiadająca kwestię: „Przepraszam, że przeszkadzam. Jestem Wanda von Dunajew” nagle staje się nią, bohaterką Sacher-Masocha.

Wraz z wejściem w rolę Wanda Jaurdin inicjuje swoistą grę z Thomasem Novaczkiem, która zrazu przyjmuje postać salonowego flirtu utrzymanego w klimacie realiów XIX-wiecznych. Konwencja gry erotycznej wyraźnie jednak staje się pretekstem do prowokacji z jej strony, gry z tekstem i jego autorem. Jako że film Polańskiego jest adaptacją sztuki Davida Ivesa, to podobnie jak w niej, a w przeciwieństwie do powieści, przywołuje tylko pasmo udręk będące konsekwencją spotkania pięknej kobiety (ziemskiego wcielenia ideału). Ich powieściowe źródło to zwierzenia spisane w *Rękopisie Seweryna*. Sfera fantazmatów bohatera związanych z artystycznym ideałem – z boginią Wenus, jej marmurowym posągiem, jej futrami i malowidłami jej poświęconymi jako echa obsesji – staje się treścią ich rozmowy i pretekstem do ironicznych uwag Wandy skierowanych pod adresem Novaczka jako autora sztuki, wcielającego się z czasem w jej bohatera – Kushemskiego. Zainscenizowana sytuacja zwrotu odnalezionego w zagajniku przy posągu Wenus egzemplarza *Fausta* z jego ekslibrisem i prowokacyjną pocztówką w środku – reprodukcją *Wenus z lustrem* Tycjana – stanowi okazję do gier słownych. Jej pytanie: „Pańska Wenus jest równie sfatygowana jak książka, jest wierna?” odnosi się tyleż do (pseudo)wierności kobiety (jest podtekstem przez nią sugerowanym), co miniatury względem oryginału. Intrygujący wiersz znaleziony na odwrocie reprodukcji – „Kochać i być kochanym to boskie rozkosze, lecz większą radość zsyła mi bogini, której w udręce pocałunek znoszę, tej, która ze mnie niewolnika czyni i swój podnózek. To prawdziwy cud, że wielbię tyrana, moją Wenus w futrze...” – Wanda komentuje w następujący sposób: „Interesujące odczucia. Na pana miejscu dobrze strzegłabym tej zakładki”. Sytuacja, w której, zdjąwszy z jej ramion szal imitujący kaukaskie sobole z Kazachstanu, Novaczek jako miłośnik futer snuje swoje zwierzenia: „Miłość do futer jest wrodzona. To namiętność darowana przez naturę. Pieszczota gęstego, miękkiego futra. To osobliwe mrowienie, ten prąd...”, zostaje przez nią spuentowana kąśliwą uwagą: „Podejrzewam, że chodzi tu o coś więcej niż dar natury”, prowokującą jego wyznanie o ciotce uwielbiającej futra i przyznanie, że łatwo znaleźć wytłumaczenie dla swych upodobań, a trudno się od nich wyzwolić. Już próba inscenizacji pierwszej sceny sztuki ujawnia dwie optyki spojrzenia na

tekst Sacher-Masocha: Wanda stopniowo demaskuje interpretację Novaczka jako zdeterminowaną jego własnymi obsesjami, mówiącą o nim więcej, niż sam chciałby wyjawić, jako formę sublimacji jego perwersyjnych pragnień i przewrotnie reinterpretuje pożądaną przez mężczyznę scenariusz opresji w duchu kobiecej zemsty za obciążanie jej winą za jego fantazmaty.

Jednym z poziomów lektury palimpsestowej jest polemika Wandy Jaurdin z tekstem von Sacher-Masocha i jego interpretacją dokonaną przez Novaczka. Nawet za pozorną pomyłką słowną, gdy nazywa go „idealnym Kowalskim” (i poprawia się na Kushemskim), kryje się ironiczna intencja. Posłużenie się przy okazji oceny doskonałego dopasowania do roli najbardziej pospolitym (polskim) nazwiskiem jest uszczypliwym odniesieniem do „typowej” męskości jego bohatera. Poczynając od sceny monologu Kushemskiego, stanowiącego rozbudowaną wersję epizodu powieści z hrabiną Sobol, „miłośniczką futer”, „kobietą władczą o bujnych kształtach, budzącą lęk”, Wanda tak pozwala autorowi tekstu wczuć się w napisaną przez siebie rolę, by udzielało się wrażenie, że – wygłaszając monolog Kushemskiego – Novaczek referuje własne (pożądane) doświadczenie przyjemności z razów wymierzonych brzoźwą różgą. Wypowiedziane na koniec monologu kwestie, z których jest dumny: „Od tamtej pory futro już nie było dla mnie tylko futrem, a różga niewinną witką. W tamtej chwili uczyniła mnie tym, kim teraz jestem. [...] Hrabina dobrze wykonała zadanie. Stała się moim ideałem. Od tamtej pory poszukuję jej repliki, a kiedy spotkam taką kobietę, ożenię się z nią”, Wanda kwituje postponującą uwagą, że to „sztuka o maltretowaniu dzieci”. Gdy jednak sama cytuje słowa powieściowej Wandy („W naszym społeczeństwie kobieca siła wyraża się poprzez mężczyznę. Chcę zobaczyć kim stanie się kobieta, gdy będzie równa mężczyźnie”), zauważa, że Wanda von Dunajew wyprzedza swoją epokę. W historii dotyczącej problemu natury zmysłowości i męskich fantazji o kobiecie idealnej Wanda dopatruje się przejawu walki płci i zapowiedzi feminizmu. Na początku konfrontacja osobowości Wandy i Novaczka oraz ich spojrzenia na powieść Sacher-Masocha sprowadza się do uwag parweniuszki demystyfikującej to, co kryje się za idealizmem autora sztuki, o rolę w której zabiega. Dla bohatera sztuki Novaczka, podobnie jak dla Seweryna z powieści Sacher-Masocha, płomień namiętności rozpala jedynie kobieta zgodna z jego ideałem. Kobieta czynią boginią fetysze intrygujące jego wyobraźnię – futra i pejcze oraz miejsca, w których się pojawia. Stąd strój Wandy Jaurdin w stylu sado-maso

(skórzany gorset i obroża na szyi) może jedynie na nim robić wrażenie, nie pociągając za sobą żadnej namiętnej ekscytacji, ale dopiero długa suknia w miodowo-białym odcieniu pozwoli dostrzec w niej odpowiednik bogini południa (il. 4a, 4b). Nie bez znaczenia jest też sceniczny rekwizyt – mebel, wąska kanapa w formie wydłużonego fotela, który, gdy spocznie na nim Wanda, stanie się siedziskiem nowej Wenus. Wanda nazywa ją otomaną i wiąże ją zapewne nie tylko z modą orientalną, gdyż ów szezlong, stanowiący element scenografii, popularny w XVIII i XIX wieku, funkcjonuje jako synonim luksusu i elegancji we wnętrzach. Mebel nasuwa skojarzenia czy to z ucieleśnieniem kobiecego piękna w orientalnej scenerii (np. na obrazie Jeana-Auguste’a-Dominique’a Ingesa *Wielka odaliska*, na którym kobieca nagość przepełniona jest tajemniczością), czy z urzekającą zmysłowością nagą boginią spoczywającą na szezlongu na obrazie Tycjana *Wenus z Urbino*. Dopełnieniem wizji Novaczka ma być oprawa muzyczna: *Suita liryczna na kwartet smyczkowy*¹⁸ Albana Berga. Choć wierny romantycznej wizji kobiecości, jedynie z pewną nutką modernizmu, chciałby dopełnić sztukę muzyką będącą świadectwem eksperymentalnych strategii, opartych na jednej stale rozwijającej się idei muzycznej (zapewne odpowiadającej jedności obsesji). Co znamienne, Berg uchodził za entuzjastę wszystkiego, co nowoczesne. Czyżby Novaczek swoją sztuką chciał wybudować pomost pomiędzy przeszłością a współczesnością? W przewrotny sposób pomoże mu w tym Wanda Jaurdin.



Il. 4a–4b. Dwa oblicza kobiety: domina (w stroju sado-maso) i bogini południa (w miodowo-białej sukni)

¹⁸ Utwór z 1926 roku łączący tradycyjną tonalność z zasadami atonalności.

POSZERZENIE KONTEKSTÓW PIERWOWZORU LITERACKIEGO (*BACHANTKI*)

Wkładem Novaczka w interpretację historii z powieści Sacher-Masocha jest odczytanie jej poprzez pryzmat *Bachantek*, tragedii Eurypidesa¹⁹. To rozszerzenie kontekstu pierwowzoru literackiego o jeszcze jeden tekst kultury wywodzący się z tradycji antycznej. W utwór nawiązujący do mitu bachicznego wpisana była problematyka religijna. To jedyna tragedia Eurypidesa, w której bóstwo pozostaje przez cały czas aktywne, a jego interwencja nie ogranicza się do prologu i epilogu – jest obecne zarówno bezpośrednio (osobowo, wcielone w bachanta) w całym swoim boskim majestacie, jak i mistycznie, w umysłach pozostałych bohaterów²⁰. W podobny sposób element transcendentny funkcjonuje w filmie Polańskiego, który wzmacnia jego znaczenie w stosunku do dramatu Ivesa przywołującego motyw *bachantek*. Novaczek wyjaśnia Wandzie, że cała historia rozwija się w jego sztuce jak w *Bachantkach*, tzn.: „Dionizos schodzi na ziemię i zamienia dumnego króla Teb w drżącą galaretę w sukience. Potem rozszalała kobiety – bachantki – rozszarpują go, a Dionizos triumfuje. Tutaj zamiast Dionizosa mamy Afrodytę, grecką Wenus. Ta sama bogini”. Choć Wanda zrazu udaje, że nie wie, co to są bachantki, zaraz potem cytuje z pamięci *passus* ze sztuki, by w finale filmu w przewrotny sposób zrealizować zamiar Novaczka, wcielając w czyn zemstę bogini wzywającej bachantki. Inscenizuje spektakularny koniec ubez własnowolnionego autora-władcy.

POSZERZENIE KONTEKSTÓW PIERWOWZORU LITERACKIEGO (STRAWESTOWANY MIT PIGMALIONA)

Zanim to jednak nastąpi, Wanda Jaurdin brawurowo wciela się w postać Wandy Dunajew, a Thomas Novaczek – od momentu, gdy nakłoniła go do wygłoszenia monologu Thomasa Kushemskiego – wchodzi w rolę bohatera swojej sztuki, by w końcu utożsamić się z jego muzą-boginią i stać się Wandą. Można w tym obrocie zdarzeń dostrzec jeszcze jedną z wersji mitu

¹⁹ Ostatnia z tragedii Eurypidesa z 406 roku p.n.e. Jest adaptacją bachicznego mitu o początkach kultu Dionizosa, przedstawia dramatyczne dzieje króla Teb Penteusza, który swój sprzeciw wobec nowych, burzących stary porządek praktyk przypłacił życiem.

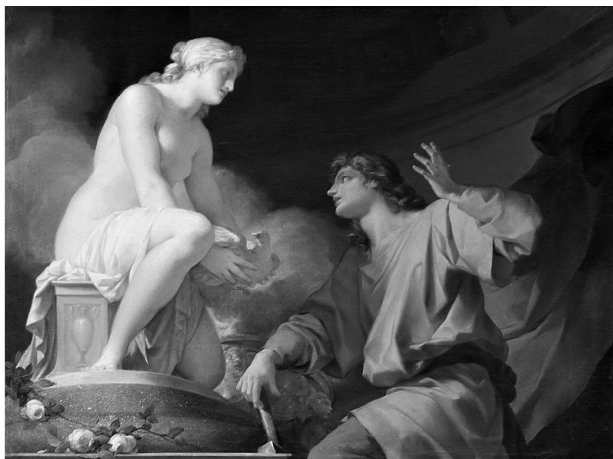
²⁰ Eurypides, *Tragedie*, t. 4, przeł. J. Łanowski, Warszawa 2007, s. 10–17.

o Pigmalionie i Galatei. Wedle mitologii greckiej Pigmalion był twórcą zakochanym w swoim dziele. W *Metamorfozach* Owidiusza Pigmalion, król Cypru, wyrzeźbił w białej kości słoniowej postać pięknej kobiety, zapłonął gwałtowną miłością do swego dzieła, kobiety-ułudy i zapragnął, by je ożywić. Gdy nadeszło święto bogini Wenus, zwrócił się do niej z modlitwą, by sprawiła, że będzie miał za żonę dziewczynę podobną do tej z kości słoniowej. Wenus poznała faktyczną intencję jego modlitwy i uczyniła posąg żywą kobietą – Galateą. Gdy Pigmalion wrócił do domu pod dotknięciem jego ręki kość słoniowa zmiękła i stała się ciałem²¹. Pigmalion-artysta wyrzeźbił posąg, który za sprawą Wenus ożył, by stać się jego idealną kobietą (il. 5). W powieści Sacher-Masocha Wanda Dunajew jest ziemskim wcieleniem ideału Seweryna Tollmana – wykutej z marmuru bogini Wenus, która nawiedza go w snach. Choć Novaczek uważa się tylko za adaptatora powieści, który wymyślił dialogi i sceny i dodał wiele od siebie, to jest wyraźnie przywiązany do swojej koncepcji i przekonany, że inny reżyser wypaczyłby jego intencje. Jako twórca jest więc swego rodzaju Pigmalionem zakochanym w swoim dziele – w sztuce swojego autorstwa i jej bohaterce – idealnej kobiecie, tej Wandzie Dunajew, którą sportretował na własne podobieństwo. Thomas Novaczek jest w pewnym sensie zarazem Pigmalionem, jak i Galateą. Film Polańskiego można postrzegać zatem jako przykład przetworzenia mitu Pigmaliona w sztuce współczesnej.

IRONIA KOBIETY VERSUS FANTAZMAT MĘŻCZYZNY

Z czasem przesłuchanie kwalifikacyjne do roli Wandy Dunajew ewoluuje od starć wynikających z różnic w interpretacji tekstu Sacher-Masocha w stronę stanu namiętnego podniecenia, które ogarnia Novaczka wraz z zaskoczeniem, jak szybko Wanda Jaurdin opanowała tekst jego sztuki i jak olśniewającą boginią się staje na jego oczach. Wynikające z teatralnej umowności granice pomiędzy realnymi osobami (reżyserem i aktorką) i odtwarzanymi przez nie postaciami (Kushemskiego i Wandy Dunajew) ulegają zatarciu, a wypowiedane przez nie kwestie ze sztuki zdają się wyrażać osobiste emocje oraz elektryzujące przyciąganie. Ów stan podniecenia budowany jest poprzez spojrzenia, wypowiedane kwestie z podtekstem,

²¹ Zob. Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska, S. Stabryła, ks. 10, w. 243 i nast., Wrocław 1996, s. 301–303.



Il. 5. Pigmalionizm. Adoracja posągu z kości stoniowej jako ideału kobiecego piękna, np. *Pigmalion* (1786) Jeana-Baptiste'a Regnaulta

grę fetyszami, ale zawsze z zachowaniem fizycznego dystansu, który jest gwarantem napięcia i klimatu narastającej fascynacji. Novaczek, wchodząc w rolę Kushemskiego, pozostaje wierny swej idei miłości rozumianej jako stan namiętnego podniecenia, nie dając się sprowokować Wandzie usiłującej zdemistyfikować jej poetycką naturę i sprowadzić do pożądania seksualnego. Opisany w powieści układ pomiędzy kobietą i mężczyzną sprowadzał się do relacji: tyran (właściwie tyranica) i jego (właściwie jej) niewolnik. Novaczek wyjaśnia Wandzie naturę tego układu: „W miłości, jak w polityce, jeden partner musi rządzić. Jeden musi być młotem, drugi kowadłem. Ja ochoczo przyjmę rolę kowadła”. W inscenizacji oznacza to przyjęcie określonych postaw – instruuje Wandę, by stanęła na środku sceny i przyjęła władcą pozę, sam zaś pokornie przykłęka przed nią i pochyla twarz nad jej stopą w czarnej szpilce, jakby chciał ją ucałować, choć wzbrania się przed tym w ostatniej chwili. Aktorka kwituje tę sytuację ironiczną uwagą: „Cóż za przenikliwość. Szczególnie odnośnie kobiet”. Od tego momentu wiadomo, jaki jest sens pojawienia się Wandy Jaurdin w filmie Polańskiego i sztuce Ivesa. Demistyfikuje ona skłonność mężczyzn do przypisywania kobietom cech, które sami im imputują. Chce także obnażyć faktyczne intencje Novaczka ukryte za jego spojrzeniem na kobiety i miłość. On jako idealista deklaruje: „Kobieta musi być moją muzą. Zakoochać się to dać nurka,

wskoczyć w miłość. To jak rażenie piorunem i fajerwerki”. Ona w umowie o podporządkowaniu (niewolnika dominie) widzi nie miłość, a seks, układ, w którym „on jest zboczeńcem, a ona towarem”. Od sceny sporządzenia umowy (faustowskiego paktu) kolejne sceny nawiązują do scenariusza zdarzeń opisanych w powieści Sacher-Masocha w *Rękopisie Seweryna* i w innym sensie, choć w analogii do schematu z powieści, Novaczek/Kushemski staje się ofiarą swej lubieżnej fantazji – niewolnikiem, sługą zatracającym męską tożsamość i w końcu (spętany i przywiązany do kaktusa) wolność, którą odbiera mu poskromicielka, której tak pragnął.

W scenie faustowskiej umowy (zgodnie z nią na rok ma się stać niewolnikiem swojej pani) Novaczek zwraca się do Wandy Jaurdin słowami o wyraźnie dwuznacznym wydźwięku: „Dla mnie, dla Kushemskiego jesteś ostatnią szansą, jedyną szansą [...] na życie”. A gdy ona postępuje jego ideę miłości, pyta: „Kim naprawdę jesteś frau Jaurdin? Skąd pochodzisz? Jaką masz przeszłość?”. To pytanie zadaje sobie również widz filmu Romana Polańskiego. Pretendentka do roli w sztuce Novaczka szybko przejmuje kontrolę nad jego dziełem i w zgodzie ze schematem zdarzeń w niej zawartym czyni go niewolnikiem, tyle że jego własnych fobii i obsesji. W końcu perfidnie doprowadza do skrajności jego potrzebę bycia zdominowanym przez kobietę. Wanda jest kimś więcej niż aktorką czy postacią literacką: „Wanda zna tekst Sacher-Masocha na pamięć. I stopniowo odsłania swoją wizję psychologii bohaterów przed Novaczkiem, który staje się coraz mniej pewny siebie. Jak diaboliczna siła, która podstępnie ingeruje w jego umysł”²². Ta diaboliczność jest sygnowana przez błyski i grzmoty rozświetlające salę teatralną (odgłosy burzy dochodzące do wnętrza) i iskrzące, przenikliwe, głębokie spojrzenie jej oczu (które przywodzi na myśl spojrzenie tajemniczej Dziewczyny, przewodnika i stróża z Królestwa Cieni w *Dziewiętych wrotach* z 1999 roku).

FUNKCJA FETYSZY I ZAMIANA RÓL

W spełnianiu męskiej fantazji, podobnie jak u Sacher-Masocha, kluczową rolę odgrywają fetysze. Tyle że ekskluzywne futra dodające kobiecie królewskiego majestatu imituje rekvizyt – miękki szal w ciepłej tonacji barwnej,

²² Fiche pédagogique, *La Vénus à la fourrure*, 27.11.2013, s. 1, https://bdper.plandes-tudes.ch/uploads/ressources/4293/Venus_a_la_fourrure.pdf (dostęp 8.10.2023).

a rzemienną nahajkę, którą wymierzone są razy, można sobie tylko zrekonstruować z ruchów ręki Wandy i domniemanych świstów fingujących akt labializacji. Jeśli w doświadczeniu miłości-tortury przez Seweryna Tollmana fundamentalną funkcję odegrał fetysz – ekskluzywne futro/futra (za każdym razem z innej skóry) – to ewolucję relacji pomiędzy bohaterami filmu (i sztuki) sygnują rekwizyty przyniesione przez Wandę Jaurdin, zyskujące znaczenie fetyszy. Pierwszym z nich jest bonżurka²³. Nie tylko jest strojem z epoki (z metką: „Zygfryd Miller 1869”), ale też jest w odpowiednim rozmiarze. Wraz z jej przywdzianiem Novaczek staje się idealnym Kushemskim (il. 6). Za sprawą bonżurki dokonuje się jego pierwsza identyfikacja – z postacią bohatera własnej sztuki i jego erotycznymi fantazmatami. Podobnie Wanda, aby stać się Wenus, aranżuje przestrzeń (ściemnia światło, zapala lampkę imitującą ogień na kominku, odwraca szezlong) oraz swój wygląd (nakazuje, by okrył ją szalem-futrem) i wchodzi w rolę reżysera, przypominając Novaczekowi, że pominął w swojej sztuce pierwszą scenę powieści. Napomina go: „Nie możesz robić *Wenus w futrze* bez Wenus”. Tym razem to jej zmysłowy czarny dezabil (na który składają się bielizna, pończochy, skórzana obroża na szyi i wysokie szpilki na stopach) zastępuje nagość Wenus (il. 7). W tym negliżu, okryta zmysłowo „futrem”, siada na szezlongu niczym Wenus z obrazu Tycjana. Tak ekscytujące Novaczka „uroki epoki wstrzemięźliwości, gdy sama rozmowa miała charakter erotyczny”, demistyfikuje seksualną prowokacją: „Mam tu dla ciebie miejsce pod futerkiem” i zapytuje: „A gdybym pod futerkiem rozchyliła nogi, nie skusiłbyś się na miłość?”. To w tym zmysłowym negliżu Wanda wypowiada znamienne słowa: „Już jesteś mój i będziesz po kres dni” brzmiące niczym nieuchronne następstwo faustowskiego paktu.

Narzucenie przez Wandę na ów negliż męskiej marynarki i włożenie okularów czyni ją intelektualistką, quasi-psychoanalitykiem poddającym wiwisekcji osobowość Novaczka i jego związek z narzeczoną. Wówczas Novaczek zajmuje jej miejsce na szezlongu, który teraz pełni funkcję kozetki – mebla znanego z praktyki psychoanalitycznej. W tym stroju Wanda zaskakuje wiedzą na temat jego prywatnego życia, narzeczonej, a nawet jej psa (wabiącego się Derrida na cześć znanego intelektualisty), obnaża

²³ Bonżurka to poranny strój męski z miękkiej tkaniny wełnianej o kroju zbliżonym do marynarki. Była używana od drugiej połowy XIX wieku.



Il. 6. Bonzurka – fetysz wskazujący na identyfikację autora (Novaczka) z bohaterem własnej sztuki (Kushemskim)

jego tłumione potrzeby, których nie rekompensuje praktyka „cichej kopulacji”, to, że „w tyle głowy coś nieustająco brzęczy, głos, który chce czegoś innego, który nie daje spokoju”. Ponownie, zakładając suknię XIX-wiecznej heroiny, Wanda pokazuje mu współczesne francuskie wydanie *La Vénus à la fourrure* Sacher-Masocha z okładką, którą komentuje:



Il. 7. Zmysłowy czarny dezabil Wandy. Akt zawładnięcia mężczyzną

„To nie Tycjan, to pornos sado-maso” (postać kobiety została na niej zredukowana do nagich pośladków, czarnych podwiązek i pończoch oraz bicza) (il. 8). Rekwizyt staje się pretekstem do ponownej konfrontacji dwu „lektur” sztuki, a za jej pośrednictwem – powieści. Dla Novaczka to sztuka „o dwojgu ludzi złączonych na zawsze. O połączonych sercach”, dla Wandy zjednoczonych przez perwersję, tudzież walkę klas i płci. On sugeruje, że



Il. 8. Współczesne francuskie wydanie powieści von Sacher-Masocha

w Wandzie Dunajew zawsze tkwiło pragnienie dominacji, a Kushemski tylko je obudził, ona mówi, że bohaterka „po prostu jest kobietą”, a jego sztuka to „traktat przeciw kobiecie”. Wzburzony faktem, że tak dobrze gra rolę, kompletnie nie rozumiejąc intencji, jakie zawarł w sztuce, Novaczek formułuje swoje credo: „Ta sztuka to ostrzeżenie: »Uważaj, czego pragniesz!«”. Nie zdaje sobie wówczas sprawy z tego, jak proroczymi w odniesieniu do jego osoby okażą się te słowa ani jak kluczowym i brzemionym w skutki okaże się zdanie, którym Wanda powraca do przerwanej próby: „Nigdy nie będziesz bezpieczny w rękach kobiety, żadnej kobiety”. Podczas inscenizacji sceny poddaństwa, gdy Wanda ma uczynić Kushemskiego swoim niewolnikiem i pozbawić tożsamości, zapowiada, że będzie go nazywać Tomaszem (choć w scenariuszu, jak w powieści, jest Grzegorz), że będzie nosił liberię lokaja, po czym zadaje mu ból, najpierw policzkując go, potem wymierzając razy niewidoczną różgą, wreszcie przykładając nóż do gardła. Tylko nóż, falliczny przedmiot w rękach kobiety, jest realnym rekwizytem i budzącym trwogę fetyszem.

Kulminację sceny, w której Kushemski z niewolnika kobiety staje się jej uniżonym sługą stanowi moment, gdy Wanda nakazuje mu, by założył kamizelkę lokaja, po czym stwierdza, że wytwornie wygląda w tej „liberii”. Dopelnia ten strój oznaczający bezwzględne poddanie się jej woli, zakładając na jego szyję, w charakterze „wisienki na torcie”, swoją skórzaną obrozę (il. 9). Następuje symboliczne odwrócenie ról. Kolejnym krokiem będzie



Il. 9. Mężczyzna – niewolnikiem kobiety. Skórzana obroza na szyi Novaczka-Kushemskiego

wyzwolenie ukrytych pragnień, skrywanej tożsamości płciowej. Leżąca na szezlongu Wanda-domina (ubrana w czarny skórzany gorset, pończochy i szpilki) nakazuje mu, by przyniósł jej buty. Novaczek/Kushemski sięga do przepastnej torby Wandy (skarbnicy rekwizytów-fetyszy) i wyjmuje z niej czarne, sięgające za kolana kozaki na szpilce. Zapytany, czy chciałby je założyć, ochocho potwierdza i przykłada do swoich stóp, zdradzając tym gestem podświadome pragnienia. Potem podporządkowuje się nakazowi pani, zdejmując z jej stóp szpilki i w ich miejsce nakłada kozaki, z celebracją zasuwając długi zamek. To, z jakim namaszczeniem to czyni, wskazuje na fetyszystyczną namiętność. Tak jak futra w powieści Sacher-Masocha nadały kobiecie splendoru bogini, tak dotyk damskich kozaków przybliża go ku kobiecości. Próba sceny, w której Kushemski listownie zrywa z Wandą Dunajew, prowadzi do definitywnej zamiany ról. Instruuąc aktorkę, jak jej bohaterka ma zareagować na zerwanie, Novaczek tak angażuje się w rolę, że nie ulega wątpliwości, iż to on, który ją stworzył, powinien zagrać Wandę. Wówczas Wanda zdejmuje zeń kamizelkę lokaja, otula go szalem-etolą z futra, potem maluje czerwona szminką jego usta i w końcu wciska na jego stopy swoje czarne szpilki. Nałożenie szminki jest nawiązaniem do jednej

z wcześniejszych scen (poprzedzających sceny z kamizelką jako fetyszem) imitujących malarski temat „toalety Wenus”. Wanda, siedząc na szezlongu w stroju dominy, wyjmując z torebki szminkę oraz puderniczkę i przegladając się w małym lusterku, maluje usta (il. 10). Ich odbicie widoczne jest w zbliżeniu tafli lusterka. W powieści Sacher-Masocha przywołane zostały dwa obrazy: jeden przedstawiający boginię Wenus (*Toaleta Wenus* Tycjana z 1555 roku) oraz drugi – jej ziemskie wcielenie (który powinien nosić tytuł *Wenus w futrze*). W pierwszym atrybutem Wenus jest zwierciadło trzymane przez Amora. Motyw małego lusterka w dłoni kobiety w filmie Polańskiego nasuwa raczej skojarzenie z kompozycją Giovanniego Belliniego *Kobieta z lustrem* z 1515 roku (znaną również jako *Toaleta młodej kobiety* oraz *Toaleta Wenus*). Manifestacja zmysłowej kobiecości Wandy stanowi rodzaj rewersu tamtego przedstawienia bogini, interpretowanego jako *Wenus wstydliva*. Tylko w tym jednym przypadku postać konfrontowana jest ze zwierciadłem (z sobą samą), w innych to ona, Wanda, staje się zwierciadłem ujawniającym skrywane pragnienia mężczyzny – tożsamość kobiecą. W końcu Novacek jako Wanda przechadza się po scenie uszmiokowany, otulony szalem, na wysokich obcasach i mówi o drzeniu, o jakie przypawia go myśl o pięknym Greku. Kobiece przebranie okaże się taką samą pułapką, jak w przypadku bohatera *Lokatora* (1976), Trelkovsky’ego, którego skłania ono do powtórzenia skoku z okna byłej lokatorki Simone Choule. Kulminacja pożądanej miłości-tortury zaskoczy rzecznika tej erotycznej fantazji. Poddając się woli dominy, daje się zaciągnąć, niczym pies prowadzony za obrozę, pod kaktus o fallicznym kształcie, do którego zostanie przywiązany powrozami z pończoch. Ubezłasnowolniony i jako dramaturg, który – jak oskarża go Wanda Jaurdin – chciał „stworzyć żeńskiego Frankensteina”, i jako figura kobieca (il. 11).

FINALNA INTERWENCJA KOBIETY – ZEMSTA SPOD ZNAKU BACHANTEK

Wanda na chwilę odchodzi, wówczas grzmoty i światło błyskawic szalejącej burzy wdzierają się do wnętrza teatru, a gdy powraca niczym pogańska bogini, naga, z narzuconą na ciało etolą z czarnego futra, wznosząc okrzyk: „Bachantki... tańczcie na cześć Dionizosa”, rozpoczyna swój rytualny, frenetyczny taniec, po wykonaniu którego w półmroku oddała się naga, ciągnąc za sobą futro. Na tle widocznego w głębi kadru spętanego

Il. 10. Malarski temat „toalety
Wenus”



Il. 11. Akt totalnej opresji.
Dramaturg ubezwtasnowolniony



Thomasa Novaczka w damskim przebraniu pojawia się napis: „Bóg ukarał go i oddał w ręce kobiety”. Inscenizacja spektakularnego końca autora sztuki forsującego własną wizję kobiety jest nawiązaniem do *Bachantek* Eurypidesa. Thomas, podobnie jak tebański władca Penteusz omamiony boską mocą i przebrany za kobietę, zostaje ukarany za rozgniewanie boga. W *Bachantkach* bóstwo było obecne w dwojaki sposób – bezpośrednio (jako wcielone w bachanta) i pośrednio-mistycznie (w umysłach pozostałych bohaterów). W *Wenus w futrze* zachodzi poniekąd analogiczna sytuacja: Wanda Jaurdin staje się bóstwem zemsty, ale wcześniej pełniła też rolę podszeptu dla umysłu Novaczka, wyzwalając jego nieświadome pragnienia. *Bachantki* Eurypidesa przedstawiały konflikt pomiędzy dwiema siłami determinującymi ludzką egzystencję: racjonalnym oglądem świata i postawą religijną, z tym, że kult dionizyjski ze swoją orgiastyczną eksplozją był zaprzeczeniem spokojnej wiary. Tragedia jest też interpretowana jako obraz wewnętrznej walki, w której wyparte treści zostają ostatecznie ujawnione. Przebranie się Penteusza za bachantkę symbolizować ma obecną w nim, ale nieświadomą,

chęć poddania się bachicznemu szałowi²⁴. W filmie zemsta bogini nawiązuje do zemsty Dionizosa na Novaczku-Penteuszu za uzurpowanie sobie prawa do wypowiedzenia się w imieniu kobiety i przejmowania jej tożsamości (il. 12).

Finalna interwencja kobiety to wprowadzenie w czyn ostrzeżenia zawartego w jego sztuce: „Uważaj, czego pragniesz!”. To, w jaki sposób Wanda Jaurdin pojawia się, a potem znika, pozwala w niej widzieć nie tylko kobietę, w której ręce oddał go Bóg, pogańską boginię zemsty, lecz i o wiele bardziej enigmatyczną postać o cechach diabolicznych. Wszak jej pojawienie się i zniknięcie jest sygnowane obrazami samoistnie otwierających się oraz – w finale – zamykających się wahadłowych drzwi. W motywie trojga wahadłowych drzwi zaszyfrowane zostało odniesienie do lektury palimpsestowej: nadbudowanej nad tekstem sztuki Davida Ivesa interpretacji dokonanej w filmie Romana Polańskiego oraz dokonanej przez Ivesa w sztuce interpretacji powieści Sacher-Masocha, tudzież wpisanej zarówno w film, jak i w sztukę polemiki wokół interpretacji tekstu źródłowego (dwugłos Novaczek–Wanda). Z kolei śladem wielowarstwowego tekstu powieści szkatułkowej austriackiego pisarza – odsłaniającej, jak w palimpseście, kolejne warstwy – zarówno nad sztuką, jak i nad filmem nadbudowywane są znaczenia oparte na wcześniejszych tekstach kultury należących do tradycji: mitologicznej (jak mit bogini Wenus, sztuka z okresu hellenistycznego *Bachantki*, pośrednio mit Pigmaliona i Galatei), biblijnej (opowieść z *Księgi Judyty*), romantycznej (mit faustowskiego paktu inspirowany w szczególności poematem dramatycznym *Faust* Johanna Wolfganga von Goethego).

ISTOTA LEKTURY PALIMPSESTOWEJ – DWUTOROWOŚĆ LEKTURY „ZAPOMNIANEGO PROTOPLASTY”

Adaptując sztukę Davida Ivesa, Polański pozostał zasadniczo wierny tekstowi, zmienił, dodał lub zmodyfikował zaledwie kilka szczegółów. To przede wszystkim: dodana klamra narracyjna filmu; sugerowany i sugestywny niejasny status postaci Wandy nacechowanej coraz to bardziej uzewnętrzniającym się demonizmem i wyzwalającej skrywaną stronę natury Novaczka; finalna reinterpretacja masochistycznej relacji pomiędzy płciami z Wandą Jaurdin, która wchodzi w rolę dominy ubezwłasnowolniającej mężczyznę

²⁴ H.L. Smith, *Masterpieces of Classic Greek Drama*, Westport, CT–London 2006, s. 145.



Il. 12. Frenetyczny taniec bogini-Szatana

(Novaczka) wcielającego się w kobietę (Wandę von Dunajew); zwieńczająca film konfiguracją malarskich obrazów z motywem Wenus, stanowiąca rodzaj puenty wskazującej na nieustanne przetwarzanie w kulturze mitologii zwodniczej bogini miłości.

Potencjał zawarty w sztuce Ivesa to gra z figurami męskości i kobiecości, determinowanymi momentem w rozwoju kultury. Został on rozwinięty w filmie w duchu konfrontacji dwu „lektur” powieści Sacher-Masocha: staroświeckiej, zgodnej z duchem pierwowzoru literackiego i znamionującej sztukę autorstwa Novaczka, tudzież jego postawę jako reżysera; oraz współczesnej, dokonywanej przez Wandę-aktorkę z perspektywy kontestacji erotycznej fantazji interpretowanej jako dewiacja. Obie lektury pozwalają dostrzec, że prefiguracja modernistycznych przedstawień kobiecości w powieści Sacher-Masocha otwiera perspektywę na współczesne konstrukcje płci kulturowej (kobiecość Novaczka generowaną przez strój). Film Polańskiego i sztuka Ivesa konfrontują ze sobą te dwie lektury fantazmatu opisanego w powieści Sacher-Masocha. Jedna (wprowadzana za sprawą aktorki) jest przejawem redukcjonizmu – sprowadzenia historii Seweryna Tollmana i Wandy Dunajew do ilustracji przypadku dewiacji seksualnej – i ma swoje źródło w późniejszej tradycji opisu psychopatologii życia seksualnego, tudzież w popkulturze. Na ten trop naprowadza strój Wandy w stylu sado-maso, prowokacyjnie ukierunkowujący lekturę powieści (hipotekstu) na lubowanie się w sadomasochizmie. To w seksuologii pojawia się termin psychopatii sadystyczno-masochistycznej oznaczającej czerpanie przyjemności z zadawania cierpienia sobie lub/i innym, które jest

objawem niedojrzałości emocjonalnej (infantylizmu)²⁵. Druga interpretacja (której rzecznikiem pozostaje autor-reżyser) jest zakorzeniona w idealizmie wpisanym w powieść Masocha. U Masocha podporządkowanie się kobiecie i znoszone udręki wiązały się z dążeniem ku Ideałowi. Jego bohater szukał oprawcy, którego chciał ukształtować, kobiety-tyrana, ziemskiego wcielenia Ideału – bogini Wenus. Narodziny tego fantazmatu wiązały się z przeżyciem o charakterze mistycznym, jak kontemplacja nagiego kobiecego ciała/Wenus w warunkach mistycznych. U źródeł tego, co później nazwano masochizmem, tkwi więc „fantazja”. I tak też w duchu przeżycia mistycznego został w filmie Polańskiego zobrazowany akt totalnej opresji Thomasa Novaczka. W przewrotny sposób ilustruje „poddaństwo” jako nośnik ekstazy orgastycznej, zgodnie z zasadą, że „większą rozkosz uzyskuje człowiek w kontaktach z kosmicznym uniwersum nawiązywanych w czasie ekstazy orgastycznej wtedy, gdy nawiązuje on te kontakty w pozycji podporządkowania i uzależnienia, niż w pozycji dominacji i władzy”²⁶.

W perspektywie idealizmu Masocha współczesny koncept sadomasochizmu nie jest uprawomocniony. Masoch to „słowiańska dusza zanurzona w niemieckim romantyzmie – nie sięga już po romantyczne marzenie, lecz po fantazmat i wszelkie fantazmatyczne moce literatury. Na płaszczyźnie literackiej Masoch okazuje się mistrzem fantazmatu i zawieszenia, już przez samo to jest wielkim pisarzem, który dzięki folklorowi osiąga moc mitu, tak jak Sade potrafi osiągnąć moc argumentacyjną dzięki swoim opisom”²⁷. To psychologia „stworzyła” czy też „odkryła” masochizm, sadyzm i sadomasochizm w swoim semiologicznym i symptomatologicznym akcie nadania nazwy²⁸. W *Prezentacji Sacher-Masocha. Chłód i okrucieństwo* autorstwa

²⁵ A. Kępiński, *Psychopatie*, Warszawa 1988, s.129, 134.

²⁶ K. Imieliński, *Kobieta i seks*, Warszawa 1989, s. 223.

²⁷ G. Deleuze, *Prezentacja Sacher-Masocha. Chłód i okrucieństwo*, przeł. T. Swoboda, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 174, <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz/issue/view/179/102> (dostęp 8.10.2023).

²⁸ T. Swoboda, *Prezentacja „Prezentacji”*, s. 177, <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-issn-2300-5823-year-2016-issue-7-article-2392/c/2392-1855.pdf> (dostęp 8.10.2023).

Gilles'a Deleuze'a²⁹, zamieszczonej jako wstęp do *Wenus w futrze* opublikowanej w 1967 roku w wydawnictwie Minit, filozof francuski wyraża przekonanie, że sadomasochizm jest jedną z „błędnych nazw, semiologicznym potworkiem”³⁰. Deleuze postawił w niej jedenaście tez wskazujących na różnicę między sadyzmem a masochizmem, korespondujących z odmiennością strategii literackich Sade'a i Masocha. Ostatnią z nich i zarazem podsumowującą jego wywód jest „różnica między sadystyczną apatią a masochistycznym chłodem”³¹. Studium Deleuze'a poświęcone powieści *Wenus w futrze* było nawiązaniem do interpretacji Richarda von Krafft-Ebinga, pierwszego teoretyka perwersji opisaney w *Psychopathia sexualis*, które określa się jako powrót do pierwotnych intuicji dokonany ponad tradycją freudowską, w którą i w której koncept sadomasochizmu, rozumianego jako ścisły związek sadyzmu i masochizmu, zostało wymierzone. Tekst Deleuze'a to korekta tradycji psychoanalitycznej – freudowskiej (traktującej masochizm jako zjawisko wtórne – prostą odwrotność sadyzmu) i lacanowskiej (gdzie sadyzm to tylko denegacja masochizmu). Deleuze, w opozycji do Freuda, dowodzi, że mechanizmy obu perwersji – sadyzmu i masochizmu – są zupełnie inne. Już samo sprowadzenie powieści Sacher-Masocha li tylko do wykładni perwersji jest nadużyciem. Masoch miał zresztą żal do Krafft-Ebinga w związku z nadaniem jednej z perwersji nazwy wywiedzionej od jego nazwiska, jako że istota jego twórczości polegała raczej na „szczególnym sposobie »deseksualizacji« miłości i seksualizacji historii ludzkości”³². Deleuze podkreśla jednak to, że Krafft-Ebing „złożył hołd Masochowi” i równocześnie wskazał na literaturę jako potencjalne źródło klinicznego

²⁹ Zob. G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, b.m.w 2014, <https://www.aleatory.ir/wp-content/uploads/2020/07/Pr%C3%A9sentation-de-Sacher-Masoch-Le-froid-et-le-cruel-Deleuze-Gilles.pdf> (dostęp 8.10.2023). Wydanie angielskie: G. Deleuze, *Coldness and Cruelty*, w: *Masochism: "Coldness and Cruelty" by Gilles Deleuze, "Venus in Furs" by Leopold von Sacher-Masoch*, transl. by J. McNeil, New York 1991, s. 7–138; tekst dostępny online: <http://pdf-objects.com/files/gilles-deleuze-masochism-coldness-and-cruelty-venus-in-furs.pdf> (dostęp 8.10.2023).

³⁰ G. Deleuze, *Prezentacja Sacher-Masocha...*, op. cit., s. 174.

³¹ Ibidem, s. 175.

³² T. Swoboda, op. cit., s. 180.

dyskursu³³. Krafft-Ebing zwrócił też uwagę na „kluczowe dla masochizmu znaczenie psychicznej uległości, a nie fizycznej kary”³⁴. Deleuze natomiast dokonał rehabilitacji dzieła Sacher-Masocha i oddzielenia masochizmu od sadyzmu. Równocześnie wyłączył Sade’a i Masocha z grona pornografów i określił ich mianem „pornologów”³⁵. Zwrócił też uwagę na nierozzerwalnie łączący się z masochizmem fetyszizm oraz marzycielski, wyobraźniowy charakter tej perwersji. Ukazał malarski charakter masochistycznych scen, aby dowieść ich głęboko wyobraźniowej natury³⁶.

Pewna dwutorowość dyskursu w odniesieniu do kwestii masochizmu była już obecna we wcześniejszej twórczości Polańskiego. Przedstawiał on bohaterów w sytuacjach opresji, psychicznej i fizycznej uległości, wykazujących postawy masochistyczne, a także jako trybiki w mechanizmie władzy i podporządkowania (np. *Nóż w wodzie*, 1961; *Matnia*, 1966; *Tragedia Makbeta*, 1971; *Tessa*, 1979). Jednym z kluczowych tematów jego filmów była dychotomia męskości i kobiecości, kobieta pełniła w nich zwykle rolę demonicznej przewodniczki reprezentującej świat mroku (*Frantic*, 1988; *Dziwiątę wrota*, 1999) czy wprowadzającej w czyn ideę zemsty wobec winowajcy bądź dawnego oprawcy (*Gorzkie gody*, 1992; *Śmierć i dziewczyna*, 1994). W *Wenus w futrze* można dostrzec odniesienia do własnej twórczości, ale film ma przede wszystkim proveniencję stricte literacką (teksty dramatu i powieści) i to ona rzutuje na wpisaną weń lekturę palimpsestową. Finalna interwencja kobiety (silnej mocą bóstwa czy Szatana) służy demystyfikacji męskich fantazmatów i obróceniu wniwecz uniwersum reżysera, który staje się obiektem zniewolenia. To kulminacja zderzenia dwu postaw: idealizmu (mężczyzny) i realizmu (kobiety).

Sztuka Davida Ivesa i film Romana Polańskiego to powroty do „zapomnianego protoplasty”, uświadamiające, jak inspirujący może być on także w czasach współczesnych. Oba dzieła są głęboko zakorzenione w tradycji dyskursu inspirowanego powieścią Sacher-Masocha. Wpisana w film Polańskiego dwutorowość lektury stawia ponownie przed dylematem

³³ Ibidem, s. 177.

³⁴ W. Marzec, *Zapomniani protopląści. Archeologia refleksji o sadyzmie i masochizmie*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 220–233.

³⁵ T. Swoboda, op. cit., s. 180.

³⁶ Ibidem, s. 181.

wyboru pomiędzy fantazmatem sadomasochizmu generującego „grę o władzę” i wyobraźnię pornograficzną (jako pochodną kultury popularnej) a fantazmatem masochizmu wkraczającym w sferę doznań nadzmysłowych (o idealistycznej proveniencji). Polański jest artystą, któremu bliższe jest myślenie mityczne (spod znaku Cassirera) zacierające dychotomię pomiędzy realnym a idealnym.

POD ZNAKIEM WENUS

Tło dla napisów końcowych zamykających film Romana Polańskiego tworzy seria kilkunastu dzieł sztuki malarskiej przedstawiających Wenus, boginię miłości, piękna i pożądania, poczynając od *Wenus z lustrem* (ok. 1555) Tycjana, *Toalety Wenus* (1608) i *Wenus przed lustrem* (ok. 1615) Petera Rubensa, *Wenus z lustrem* (1648–1650) Diega Velazqueza, aż po spiralny posąg *Wenus z Milo*, marmurową rzeźbę z okresu hellenistycznego (z ok. 130–100 roku p.n.e.), eksponowaną w Luwrze. Stanowią one kontekst dla historii o poszukiwaniu ideału, opowieści o artyście i kobiecie jako jego muzie, o kobiecie, która na zawsze pozostanie dla mężczyzny zagadką. Może głównym przesłaniem filmu Polańskiego jest to, że każdy artysta nosi w sobie swoją Wenus.

Bibliografia

- Cassirer Ernst, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Stanisławska, Czytelnik, Warszawa 1971.
- Cassirer Ernst, *Filozofia form symbolicznych. Część druga: Myślenie mityczne*, przeł. P. Parszutowicz, A. Karalus, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2020.
- Eurypides, *Tragedie*, t. 4, przeł. J. Łanowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2007.
- Deleuze Gilles, *Coldness and Cruelty*, w: *Masochism: “Coldness and Cruelty” by Gilles Deleuze, “Venus in Furs” by Leopold von Sacher-Masoch*, transl. J. McNeil, Zone Books, New York 1991. Tekst dostępny online: <http://pdf-objects.com/files/gilles-deleuze-masochism-coldness-and-cruelty-venus-in-furs.pdf> (dostęp 8.10.2023).
- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.
- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1992.
- Imieliński Kazimierz, *Kobieta i seks*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1989.

- Kepiński Antoni, *Psychopatie*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1988.
- Marzec Wiktor, *Zapomniani protoplaści. Archeologia refleksji o sadyzmie i masochizmie*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4.
- Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska, S. Stabryła, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1996.
- Rougemont Denis de, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1968.
- Sławiński Janusz (red.), *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.
- Smith Helaine L., *Masterpieces of Classic Greek Drama*, Greenwood Press, Westport, CT–London 2006.
- Stam Robert, *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, w: *Film Adaptation*, ed. J. Naremore, Rutgers, New Brunswick 2000.
- Starczewska Krystyna, *Mit przeciwko mitowi (Denis de Rougemont, „Miłość a świat kultury zachodniej”)*, „Etyka” 1969, t. 5. Tekst dostępny również online: <https://etyka.uw.edu.pl/index.php/etyka/article/view/913> (dostęp 8.10.2023).

Źródła internetowe

- Deleuze Gilles, *Prezentacja Sacher-Masocha. Chłód i okrucieństwo*, przeł. T. Swoboda, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/schulz/issue/view/179/102> (8.10.2023).
- Deleuze Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Les Éditions de Minuit, b.m.w. 2014, <https://www.aleatory.ir/wp-content/uploads/2020/07/Pr%C3%A9sentation-de-Sacher-Masoch-Le-froid-et-le-cruel-Deleuze-Gilles.pdf> (dostęp 8.10.2023).
- Fiche pédagogique, *La Vénus à la fourrere*, 27.11.2013, https://bdper.plandetudes.ch/uploads/ressources/4293/Venus_a_la_fourrure.pdf (dostęp 8.10.2023).
- Ives David, *Venus in Fur*, Docer.pl, <https://docer.pl/doc/8058c5v> (dostęp 8.10.2023). Tekst dostępny również na portalu Scribd.com: <https://www.scribd.com/document/631913763/Venus-In-Fur> (dostęp 8.10.2023).
- Swoboda Tomasz, *Prezentacja „Prezentacji”*, <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-issn-2300-5823-year-2016-issue-7-article-2392/c/2392-1855.pdf> (dostęp 8.10.2023).
- Wikipedia, hasło ‘*Venus in Furs* (song)’, [https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_in_Furs_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_in_Furs_(song)) (dostęp 8.10.2023).

Źródła ilustracji

- Il. 1a. Leo i Fannie (Leopold von Sacher-Masoch i Fanny Pistor Bogdanow), Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Wenus_w_futrze (dostęp 8.10.2023).
- Il. 1b. Dwaj autorzy (Polański i Novaczek) z kobietą-muzą (Wandą – Emmanuelle Seigner) na planie filmu *Wenus w futrze*, Kultura.onet.pl, <https://kultura.onet.pl/film/recenzje/wenus-w-futrze-polanski-obnazony-recenzja/5ltrdtw> (dostęp 8.10.2023).
- Il. 5. Jean-Baptiste Regnault, *Pigmalion*, 1786, Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Kompleks_Pigmaliona (dostęp 8.10.2023).
- Il. 2–4b, 6–12. Kadry z filmu *Wenus w futrze* Romana Polańskiego

Goddess's or Satan's Intervention? A Palimpsest Reading of Roman Polanski's *Venus in Fur* (2013)

The text concerns Roman Polanski's film *Venus in Fur* (2013), a multi-layer psychodrama written for two characters, taking place on several levels of human relations: actress vs. director, literary character vs. performing artist, man vs. woman. *Venus in Fur* has been defined as a kind of palimpsest, i.e. a film story based on the fictional skeleton of other works. Referring to the concept developed by Gérard Genette, who categorized the ways in which different texts interact with each other, the article investigates the film's hypertextuality, i.e. the "grafting" of *Venus in Fur* (as a hypertext) upon earlier works (hypotexts). When discussing *Venus in Fur* as a text of culture constituting a hypertext superimposed on other literary pieces, such as David Ives' dramas, Leopold von Sacher-Masoch's novels, mythological and biblical stories, it was necessary to identify their mutual relations by deciphering all the interconnections, reworkings, reinterpretations, and revisions. Due to the relationships existing between the various cultural texts in the film, the analysis was treated as a palimpsest reading. Attention was also paid to the director-actress relationship and the role of the female character in connection with the reinterpretation of the myth of the goddess Venus.

Keywords: *Venus in Furs*; Roman Polanski; David Ives; Leopold von Sacher-Masoch; palimpsest; hypertextuality; reading a palimpsest storybook; the myth of the goddess Venus; the theme of love-torture; masochism; fetishism

THE DIRECTOR–COMPOSER DUO: POLANSKI & KOMEDA'S DECONSTRUCTION OF FILM MUSIC CONVENTIONS IN HORROR CINEMA. *FEARLESS VAMPIRE KILLERS* (1967) AND *ROSEMARY'S BABY* (1968)*

PIOTR POMOSTOWSKI

independent scholar
pomostowski@wp.pl

Shot in the Italian Dolomites, the British-American film by the Polish director opens a new chapter in his life and work. *Fearless Vampire Killers* (1967) is a breakthrough picture not only visually (color), but also musically (an almost complete departure from jazz, which until then had been the most important trademark of Polanski's film soundtracks). Instead, the impact on both layers is conditioned (financial considerations aside) by genre convention, which Polanski had already used to good effect in *Repulsion* (1965) and later in *Rosemary's Baby* (1968). And although the director claims that he made his two American films for very different reasons than *Cul-de-Sac* (1966)—it was not about testing the limits of cinema this time but pure fun—it is worth repeating after Stuart Wilson that “Roman's a deep, deep pool who likes to make like he's a shallow pool.”¹

* The text is a translation of an excerpt from the chapter „*Nieustraszeni zabójcy wampirów i Dziecko Rosemary, czyli filmowe wyzwanie dla jazzmana, który przestaje nim być*” [*The Fearless Vampire Killers and Rosemary's Baby, or a film challenge for a soon-to-be ex-jazzman*] in the book *Reżyser na ścieżce dźwiękowej. Funkcje muzyki w twórczości filmowej Romana Polańskiego* [The director on the soundtrack: functions of music in Roman Polański's films] published by Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018.

¹ Quoted in G. Stachówna, *Polański od A do Z*, Znak, Kraków 2002, p. 7.

Horror is one of those film genres that needs music like a fish needs water, no matter if the evil lurks in the form of a vampire (*Fearless Vampire Killers*) or the devil (*Rosemary's Baby*). After all, it is the score that best reflects the dualism of the genre and intensifies the sense of danger evoked by the script. But the category of genre seems insufficient to understand the musical rules that govern horror films. Indeed, Polanski's two films fit into the framework of one of the narrative paradigms observed in horror filmmaking, which, in line with the principle of genre evolution, is accomplished by combining novel solutions with the existing pattern of the genre, and which was dubbed the "invasion narrative" by Andrew Tudor.² According to Timothy Scheurer:

[...] this paradigm seemingly grows out of the external vs. internal typology and centers on not only the threats from outer space but those which assume a more internal "invasion" as in the case of *Dracula* or *The Exorcist* (1974). They can be closed, in which the monster is destroyed and stability is restored, or they can be open, where the horror continues.³

Both *Fearless Vampire Killers* and *Rosemary's Baby* are examples of open-ended invasion narratives, even though the first film is a horror parody. Open endings are, in a way, one of the markers of Polanski's cinematic style, and this open-endedness is manifested in the film's circular structure, which is also conditioned musically. Nevertheless, the things that happen throughout are also extremely important and related, as I mentioned above, not only to the convention of the film genre itself but also its type. In this article I will be interested in the role played by Krzysztof Komeda's music in relation to these problems. To further quote Timothy Scheurer:

The primary reason for mentioning the categories or sub-genres is that they are in some instances reflective of the transformational genre; consequently, we should also expect corresponding shifts in approaches to scoring within the sub-genres, at least in some small details. This, in turn, prompts us to wonder if, as in other genres, there is a corpus of relatively stable musical gestures and topics that function affectively within the conventions of the

² A. Tudor, *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Blackwell, Oxford 1989, p. 90.

³ T. Scheurer, *Music and Mythmaking in Film. Genre and the Role of the Composer*, McFarland & Company, Jefferson, NC–London 2008, p. 178.

genre and of scoring itself or if generic diversity leads to a corresponding diffusion of motivic ideas. I believe that if we look across the various typologies, we see common threads in the generic conventions, which in turn, force composers into relying upon a conventional body of topics and gestures. For instance, there will always be a monster and the composer will always have to find appropriate musical analogues to underscore its actions. Second, at the heart of the genre's mythology is the tension between the threat to and the quest for (or perhaps need for is the better expression here) normalcy in everyday life and stability within our social institutions. Whether the stability is threatened and revalidated by filmmaker and composer or threatened and left in a dysfunctional state is a "transformational" issue to be worked out between director and composer.⁴

In *Fearless Vampire Killers* and *Rosemary's Baby* Kameda consistently followed the general principle he had adopted for creating film music:

I distinguish two basic ways of using film music:

- (1) on the basis of a leitmotif, which, when skillfully applied, can "serve" the entire film, such as the trumpet motif in *La Strada*, which performs a number of functions there. Such a melody is most often remembered after leaving the cinema;
- (2) on the principle of giving rich and varied musical material, which will be woven into the whole, sometimes in a very subtle and sophisticated way. Unfortunately, such music is most often not noticed or remembered by the viewer, while the professional will also not always notice all its nuances.⁵

Let us note, however, that the above-quoted statement is from 1961, when Kameda was taking his first steps as a film composer, hence the highly simplified manner of discussing the problem. The "Kameda method" had evolved by the time of the making of *Fearless Vampire Killers*—not without Polanski's influence—and this part of the article will focus in a large part on the question of how and to what extent this evolution (due to the necessity of composing music for genre films) translated into the evolution of the film genre itself, i.e. the "invasion" variety of horror motion pictures.

⁴ Ibidem, p. 179.

⁵ K. Kameda, "Rola muzyki w dziele filmowym" [responses to a questionnaire], *Kwartalnik filmowy*, Vol. 11(2), 1961, p. 38.

Both *Fearless Vampire Killers* and *Rosemary's Baby* are filled with melodious musical motifs recurring in various arrangements, but they also have, to paraphrase Krzysztof Komeda, "rich and varied musical material" which—and this seems to be a kind of novelty—is not merely woven into the fabric of the whole film "in a very subtle and sophisticated way" but deeply evocative in character. This is precisely due to the fact that both films are set within the horror film convention, which presupposes this kind of musical evocativeness in relation to the viewer. Music in a horror film must, first and foremost, frighten, which means that it sometimes can even dominate over the image. "We can close our eyes, but not our ears," as Pierre Schaeffer wrote.⁶

Similarly as in *Cul-de-Sac* and somewhat differently than in *Knife in the Water* (1962), the recurring themes in the two Polanski films under discussion are assigned to specific characters and appear in different arrangements as the plot develops. In *Fearless Vampire Killers* these are the contrasting motifs of Count von Krolock (the monster) and Sarah (the victim), in accordance with the principles of horror film dualism. The ontological status of both of the characters is constituted by their visibility and corporeality (although vampires do not have a mirror reflection), hence the music docks rather than creates them. *Rosemary's Baby* is a different story. Although the last joint project between Polanski and Komeda basically features only one main motif, the composer faced the challenge of writing music that did not have a visual counterpart in the form of a character materialized in the motion picture. Consequently, it had to rely solely on the musical structure. We see neither the devil nor the child in the film, yet feel their presence through the unusual arrangement and accumulation of music. As Wojciech Kilar said decades later about his score for *The Ninth Gate* (1999): "[...] the music is very visible [emphasis added]. It is the 'Satan' that we can't see and don't see until the end."⁷ The music for *Rosemary's Baby* was pioneering in this regard.

The proportions between leitmotifs and varied musical material are somewhat different in *Fearless Vampire Killers* than in *Rosemary's Baby*. This is due to the fact that in the case of the latter, to use Mariola Jankun's

⁶ See P. Schaeffer, "Element pozawizualny w filmie," *Kwartalnik Filmowy*, Vol. 11(2), 1961, p. 45.

⁷ K. Komeda, op. cit., p. 38.

words, “[...] the film reality is uniformly grounded in realism,”⁸ which, of course, is a departure from the convention on the part of the director. After all, in the film there are practically no characters, places, or onscreen situations typical of classic horror cinematography and underscored by “varied musical material.” Hence, unlike in *Fearless Vampire Killers*, where these conventional solutions are still used, in *Rosemary’s Baby* it is the leitmotif that comes to the fore. Arranged in a variety of ways, this tune reappears as many as seven times in the film—exactly the same number of times as Sarah’s theme in *Fearless Vampire Killers*, but because of the absence of other analogous melodies and the scant volume of “varied musical material,” Rosemary’s lullaby is, unlike Sarah’s theme, duly highlighted and plays the role of one of the film’s main, if invisible, characters.

The quantitative criterion is, of course, not the only one to be considered when discussing music in Polanski’s films, although, as I mentioned above, it is important in the context of the director’s oeuvre because of its neat balancing act between realism and creation. Incidentally, the more realism-less music principle seems to be a simplification in light of the analyzed problem as, to quote Jankun again, “The final genre qualification depends on how we understand Rosemary’s story after removing the label of thriller from it [...].”⁹ The paradigm of invasion narrative, into which *Fearless Vampire Killers* and *Rosemary’s Baby* fit in my view, required a dose of discipline from the composer, and a double one for that matter, given that he was dealing with Polanski’s film. To put it simply, Komeda had to both conform to the convention and to bend it slightly. To what extent did Komeda, who, after all, had a jazz background (another complication) succeed at this breakneck task? I will try to answer the question this time using qualitative criteria and referring first to *Fearless Vampire Killers*. In the words of Emilia Batura:

This film, a pastiche of horror movies, had an eerie, slightly bizarre atmosphere, which required some unconventional treatment from Komeda. This time the composer used the sound of the harpsichord. He chose twenty

⁸ M. Jankun, “Historia Rosemary,” *Kino*, April 1985, p. 41.

⁹ Ibidem.

musicians (something he could finally afford), including the swinging septet Mike Samme's Singers, and recorded some wonderful music [...].¹⁰

This "quirky" atmosphere is created primarily by the aforementioned musical themes juxtaposed with poetic images shot by the hand of Douglas Slocombe. This is another situation where one musical theme performs dramaturgical functions while at the same time the music "grows" deeply into the picture, creating the mood of the scene. The two themes are, of course, at two opposite poles, both in terms of tonality (major vs. minor key) and instrumentation (including singing). And although the Count's theme appears in the film much less frequently than Sarah's, it is the vampire motif that we hear both in the film's opening and closing credits, an understandable measure in light of the horror genre convention. However, right at the very beginning, Polanski also smuggles in the information that the film we are about to see will be both a horror (music) and a comedy (image), which is a rather sophisticated idea, as it hooks us on semiotics, to use the concept of coexistence of music and image. Meaning is produced on the ground of perception through clues hidden in the sound and visual structures. As Paul Werner wrote:

When Polanski turns the MGM lion into a vampire immediately after the blood-red opening credits accompanied by a strange song re-composed by Krzysztof Komeda and performed a capella by a female choir, he assures us with a caption that the events, persons, situations and vampires depicted are fictional and any resemblance to living and dead persons or actual events is pure coincidence. We then see the wrinkled surface of the (animated) moon, which is darkened by a passing bat, after which the camera slowly pulls away and a snowy image of the Carpathian Mountains appears in the frame, which is traversed by the Professor and Alfred on a horse-drawn sleigh. Polanski brings the genre from the moon (back) to Earth and demystifies it.¹¹

To clarify, it should be added that the piece is performed by a mixed choir and not exactly a capella, as the rhythm section is also heard. The

¹⁰ E. Batura, *Komeda. Księżycowy Chłopiec. O Krzysztofie Komedzie Trzczańskim*, Rebis, Warszawa 2001, p. 157.

¹¹ P. Werner, *Polanski. Biografia*, transl. A. Krochmal and R. Kędziński, Rebis, Poznań 2014, p. 80.

conclusion, however, is that the information about the film's genre affiliation is given already in the film's opening credits by means of the "soundtrack." In addition to that, the vampire motif can still be heard in the scene when the Count passes on a sleigh through the snowy Carpathian Mountains—we do not see his face yet, but the musical motif unambiguously suggests through a reference to the opening credits that here comes the "boss of all bosses." The theme reoccurs when the Count's arrival is announced during the professor and Alfred's visit to the castle. The music also builds the atmosphere of the place in this scene. Thus, Polanski never uses a clichéd way of juxtaposing a motif with a character—each time the idea is to create an aura of mystery, yet we can be sure that the motif from the film's opening credits is the music to be associated with Count von Krolock.

The issue of Sarah's theme is slightly different. We hear it for the first time when the innkeeper Shagal, the heroine's father, opens the door of the makeshift bathhouse where his daughter is bathing. The sight of the girl makes quite an impression on Roman Polanski's Alfred, which is reflected in the music—a delicate melody composed for oboe and harp, and the complete opposite of the Count's theme. One can, of course, interpret this motif not so much as Sarah's theme but as a musical analogue of the feelings that the protagonist—who, by the way, does not have his own musical representation—begins to have for the girl. The professor does not have a theme either, despite the fact that both him and Alfred are leading characters. The two are only (!) vampire hunters—they do not strictly represent any value that is established by contextual juxtaposition with their opposite (good–evil, monster–victim, known–unknown). They are not innocent and pure like Sarah¹² because they are hunters, nor are they evil because, at least in theory, they save the world from vampires.

Another important moment when the heroine's theme can be heard, in an arrangement unprecedented in Komeda's film scores so far, is the famous scene of the making of a snowman repeatedly quoted in documentaries about Polanski.¹³ It is only at this point that the music is performed in a capella style, which is characterized by a choir singing polyphonic pieces without

¹² The fact that Sarah is almost constantly taking a bath is not insignificant in the film.

¹³ On the film's soundtrack album, this version of Sarah's theme is titled *Snowman*.

the accompaniment of musical instruments.¹⁴ The word choir is a bit of an overstatement here, as we hear only a few vocal lines, one of which (the female one) is a melody sung by several voices in unison, and the other (male) is a rhythmic, slightly swinging, bass backing.¹⁵ Somewhere in the middle of snowy Transylvania, we see Alfred building the titular snowman, followed by a poetic shot depicting Sarah gazing at the hero through a frosted window. This brief cutaway refers the viewer to a very similar scene from the director's graduation film, *When Angels Fall* (1959). Incidentally, in both of them we can admire Polanski's life partners of the time, although, as the director himself recalled, in *Fearless Vampire Killers* the feeling between him and Sharon Tate was just beginning to form, which may be why the characters in the film are so believable.

Sarah's theme returns on several other occasions later in the film, each time in a slightly different instrumental presentation. We hear it, for instance, in the scene at the inn when Shagall notices the disappearance of his daughter, for which Count von Krolock is responsible. At that time, however, the music resounds in a minor key, and is intoned by the low notes of the clarinet—the musical analogue of loss, sadness, and longing for a specific person (in the melody). When Alfred finds the girl in the Count's castle the motif recurs in its original version. At the title ball, the theme is woven into the melody of a polonaise, then returns for the final time in the film's closing scene. Here, the music blends with the Count's theme to create a kind of musical analogue of the battle between good and evil, which is ultimately won by evil, albeit in an originally comedic way. The Count does not appear in this scene: he is no longer needed—Sarah becomes a vampire instead, as the viewer is informed by the music, among other things (the Count's motif does not go silent until the closing credits). The composer and director thus decided to leave the world in a dysfunctional state.

While we can attribute the recurring musical motifs in *Fearless Vampire Killers* to specific characters (in this sense, Komeda and Polanski remain conventional, continuing a tradition of which Max Steiner was an ardent

¹⁴ This style developed from church music in the 16th century.

¹⁵ One might jokingly add that the song in this arrangement is somewhat reminiscent of Bobby McFerrin's hit song *Don't Worry Be Happy*, which was written many years later.

enthusiast), in the case of *Rosemary's Baby*, this problem requires more discussion. Although the issue of the devil, whom we cannot see but whose presence we feel through the music, seems to raise little objection at first glance, I consider it legitimate (if only because of the different arrangements of the lullaby) to ask with whom or what should this music really be associated. The answer may also be relevant as regards the deliberations on the film's genre.

Consider the opening sequence. William Fraker's camera glides—in one shot—over New York City's landscape (there is no castle and it is daytime) at a pace synchronized with that of Krzysztof Komeda's lullaby, hummed semi-professionally by Mia Farrow, who plays the lead. Thus, a subtle indication that what the viewer is about to watch is a horror film only appears at the beginning of the film in its musical layer in the form of the sombre minor key and the contrast of the instrumental and vocal line. A violin in a high register (imitating the sound of the wind blowing) stands in opposition to the low sung, half whispered, half murmured (to paraphrase Paul Werner) vocalization that forms the main melodic line of the piece.¹⁶ As Timothy Scheurer wrote in the context of the structure of leitmotifs in classical horrors:

[...] a common strategy is to wed an ambiguous tonal center to an equally ambiguous or disorienting thematic structure that deconstructs the anticipated logical structure the audience might expect from a conventional main title. The sense of disorientation, unease and/or fear then is established as the titles roll. However, should the composer choose to go the "tonal" route, relying upon a classically structured theme with a clearly defined tonal center and architectonically structured arrangement of motifs, we find a privileging of marked elements such as minor harmonies and melodies scored for lower strings or brass as well as more rhythmic complexity or combinations of all these elements.¹⁷

At first glance, Komeda seems to respect these rules, but the musical form itself—a lullaby, whose most essential elements are a simple (sung) melody and an odd meter—introduces the theme of the child (the pink

¹⁶ See P. Werner, op. cit., p. 85.

¹⁷ T. Scheurer, op. cit., p. 181.

lettering used in the opening credits has a similar function). Thus, we have the foreshadowing of an atmosphere of unspecified anxiety on the one hand and musical tropes associated with the theme of the child on the other.

The tune continues in the scene in which we are introduced to the main characters—a young married couple, Guy and Rosemary Woodhouse—before falling silent. The viewer then follows the idyllic doings of the snobbish couple dreaming—as hinted by the lullaby—of a child and a peaceful family life.

The piece reappears—in a happier major key, lighter instrumentation (this time the melody is played by piano, vibraphone, and violin), and a faster tempo—in the scene when the couple decide to renovate their newly rented flat. The generally positive atmosphere of the scene is soured by the return of the familiar melody, which sends the viewer back to the disturbing theme from the film's opening credits.

A soft variant of the motif (undulating piano music, violin expanding the motif with new figures, and glassy vibraphone sounds) can also be heard after Rosemary's disturbing "dream," when she receives a phone call from a doctor who informs her that she is pregnant. One might venture to say that—given the events that have unfolded up to this point—the second occurrence of the lullaby in light instrumentation has an ironic function. In this particular scene, the theme is a musical analogue, as it were, of the blissful state into which the title character is sent by the news of her pregnancy, which Rosemary demonstrates by joyfully rocking the receiver on her shoulder as if she were holding a baby in her arms. However, the viewer still remembers both her nightmare and the dark version of the lullaby from the film's opening credits.

Complications with the pregnancy ensue, and the protagonist's closest friends either behave ambiguously towards her or disappear in mysterious circumstances. Finally, after Rosemary's desperate argument with her husband, the baby in her womb begins to move and the pains subside. More renovation work follows—this time a room is being prepared for the baby. This is another scene in which we hear the lullaby, yet this time its (slower) tempo and (minor) tonality are more reminiscent of the version that accompanied the film's opening credits. The music becomes increasingly demonic.

Batura suggests that, because of the multiplicity of its versions, the plural should be used in the context of Komedá's lullaby for *Rosemary's Baby*: "Komedá wrote a number of lullabies, seven or eight, of which Polanski chose two. One, softer, in lighter instrumentation appears as the child motif. The other, a leitmotif, is also heard at the beginning and end of the film."¹⁸ The version that accompanies the scene I discuss above, however, is something in-between. For the instrumentation is still quite light, but the tonality and tempo allude to the beginning (and ending) of the film. A similar arrangement (although with a slower tempo and undulating piano passages) can be heard in Rosemary's dream scene, which can be interpreted as an attempt to banish the nightmare in which the protagonist was raped by the devil. The young woman dreams that she is holding her infant in her arms, while smiling friends are gathered around her. The music, interacting with the image, contributes to the dreamlike mood of the scene by making it unreal.

There is another lullaby scene in the film, a most bizarre one. The melody arrives after a long pause and accompanies a scene in which Rosemary, trying to save herself and her baby, is once again victimized by her loved ones. This time she is betrayed by the doctor who cared for her during the first weeks of pregnancy and with whom she sought refuge from cult members and her corrupt and manipulative husband. The lullaby's melodic line is now played by a Hammond organ, while a piano, bass and percussion create an intentional sense of dissonance, breaking up the harmony of the piece.

In this scene, the cacophony and rhythmic intensity paint an image of what is going on inside the protagonist's mind, with her perception of reality (as was the case in *Repulsion*) possibly being schizophrenic. The Hammond organ might, in turn, be illustrating (as in *Cul-de-Sac*) the deformation of the world disintegrating in a caricatured manner.

This is only an interpretation, yet a legitimate one, despite the first-person, subjectivized narrative, and one that speaks to the creative shattering of horror conventions by both the director and composer. As Jankun writes:

The uncanny rips apart the sense of events, and established notions of fantasy and realism tend to be inapplicable. Moreover, the viewer has no recourse

¹⁸ E. Batura, op. cit., p. 168.

to the association of the fantastic with suspense established by horror convention [...] Rosemary's consciousness, since she has succumbed to the threat, wanders into dual interpretations based on magical or delusional premises; but the cinematic reality is uniformly grounded in realism. [...] The departure from the conventions of the classic horror film and the aforementioned type of motivation dictate a reflection on the genological qualification of the work.¹⁹

This problem is also discussed by Iwona Kolasinska, who sees *Rosemary's Baby* as a breakthrough work:

[...] the figure of Satan, first used by Roman Polanski in *Rosemary's Baby*, turns out to be the manifestation and reflection of a profound crisis of human values mediated by horror cinema. Concealed underneath the shell of satanic film is in fact a "claustrophobic horror"—a woman's experience of alienation. The horror that becomes Rosemary's experience is in fact much more earthly than infernal in nature. Its source is the family, headed by a narcissistic husband, compared to whom even the face of Satan in the cradle will prove less repulsive to Rosemary.²⁰

The various versions of the lullaby, introduced as leitmotifs, thus serve not only to give the film a "devilish" feel, but also—through elaborate musical procedures—reflect (as they did in *Repulsion*) the protagonist's inner states. For both the positive emotions, associated with furnishing the flat or the joy of motherhood, and the anxious states, including those suggestive of mental illness, are illustrated by Komeda's music.

Interestingly, it is only in the final scene of the film—and the one which Kolasinska writes about—that the full significance of the musical motif that accompanied its opening credits (the same arrangement) is revealed. Rosemary looks at the child with acceptance and begins (in her mind, since we are dealing with inner diegetic music) to hum a lullaby, just like in the opening sequence of the film.

The entire piece is, however, tied together (as it can be heard even before Mia Farrow's vocalisation in the opening and after the closing credits) by the

¹⁹ M. Jankun, loc. cit.

²⁰ I. Kolasinska, "Kiedy spojrzenie gorgony budzi upiory. Horror filmowy i jego widz," in: K. Loska (ed.), *Kino gatunków wczoraj i dziś*, Rabid, Kraków 1991, p. 126.

so-called Tristan chord, also known as the Devil's chord, whose function is to destroy harmony by introducing an intentional dissonance. As in *Fearless Vampire Killers*, the overall message of the invasion narrative is illustrated through the music—the sense of community is halted or, at best, reduced to a state of apparent stability.

Within the context of the climactic scene in *Rosemary's Baby*, the so-called musical onomatopoeia, whose origins lie in Polanski and Komeda's first collaborations—most notably *Two Men and a Wardrobe* (1958) and *Mammals* (1962)—is also worth mentioning. The title character walks up to the cradle to look at her baby. What she sees causes her so much horror that she holds her breath. In order to properly express the state in which Rosemary finds herself and her confrontation with the unknown, Komeda used complex musical solutions to create what we could call an inner scream sounding like an authentic human howl—hence the term “onomatopoeia.” This is also an example of the use of varied musical material, not given in a subtle way, of course. The composer also used a similar treatment in *Fearless Vampire Killers*, in the scene when Alfred sees one of the vampires for the first time. However, this is not so much music as a sound effect produced by musical instruments.

But this is not the end of musical connotations in Polanski's short films in the context of the discussed titles. Let us therefore return for a moment to *Fearless Vampire Killers*. When Professor Abronsius and his student Alfred put on their skis and hurry as fast as they can to the Count's castle to save Sarah, we hear a cheerful, lively melody played on a flute. Both the scenery and the “means of locomotion” bear a strong resemblance to *Mammals*. The music is also similar as it mimics—although not as much as in the director's last Polish etude—the clumsy movements of the professor, who wants to stay on his skis at all costs. In a way, the tune also reflects the character of the professor, fitting the stereotype of a funny mad scientist. Another similarity between the two films in the context of this scene is the instrument that intones the melody, although in *Mammals* we only hear it at the moment of the protagonists' apparent reconciliation, playing a melody composed in the joyful G major key.

An even more obvious reference to the director's first film attempts can be seen in the scene when the pair of “fearless killers” is imprisoned by Count von Krolock on one of the balconies of his castle. The sounds

of music are already coming from one of the chambers as the vampire ball begins. In the audiosphere we hear a somewhat Baroque-like melody played by Count von Krolock's son on a harpsichord, while in the frame we can see an oil lamp not entirely justified by the onscreen situation. It is not clear what the lamp is doing on the balcony, and the fact that it is lit is absurd. This trick—as it turns out—was used by Polanski the director to free his characters (including Polanski the actor) from their oppression as well as to establish a kind of intertextual game with the faithful viewer of his films. Just like in *The Lamp* (1959), the characteristic prop leads to a fire, the consequence of which in *Fearless Vampire Killers* is a cannon explosion and, as a result, the liberation of the protagonists. What binds the two films together in terms of the soundscape is the harpsichord music that builds the atmosphere of antiquity.

In *Rosemary's Baby*, on the other hand, Polanski alludes through music—this time without the slightest influence from Komeda—to his film segment *La Rivière de diamants* (1964). It is in this film that we hear an adaptation of Ludwig van Beethoven's *Für Elise* for the first time in the work of the maker of *Cul-de-Sac*. It does not play as important a role as Komeda's compositions, but is, nevertheless, the backdrop against which the main character seduces and then takes advantage of a naive admirer in her flat. As Alicja Helman wrote: "There is a distinction between music that is a structural factor in a work and music that is a kind of addition to the finished film, an ornamental setting that embellishes the whole, originating from the practice of silent cinema."²¹

As in Polanski's onscreen Amsterdam, in his New York Beethoven's composition echoes through the interiors of the townhouses and accompanies the dialogue. However, in *Rosemary's Baby*, the piece is heard as many as seven times—exactly the same as the lullaby. And just as Komeda's music seems to be more of a musical analogue of the unknown, Beethoven's piece introduces the atmosphere of the tame. For we hear it in scenes that evoke a world that is extremely mundane in its essence, accompanying equally mundane dialogues—which is one of the ways how Polanski creates the realistic order of his film. However, the further we get into the plot and the

²¹ A. Helman, *Dźwięczący ekran*, WAiF, Warszawa 1968, p. 31.

more alien the world of the main character becomes, the quieter Beethoven's music sounds. In the scene when Rosemary is resting after her alleged miscarriage, the piece is almost inaudible. However, the main character's situation is, once again, explained in such a way as to bring her (and the viewer) back down to earth—the baby died and all the supposedly fantastic events that took place up to that point were just the pregnant woman's delusions. This is not, however, the final scene of the film.

Likewise, *Fearless Vampire Killers* features a piece of music not composed by Komeda but written many years before. As Grażyna Stachówna notes:

[...] Magda (Fina Lewis), a servant at Shagal's inn, hums the melody of Stanisław Moniuszko's *The Spinner* while working. Naturally, this motif is not indicative of anything in particular. Transylvania is not Poland, in *Fearless Vampire Killers* Transylvania simply means some place in Eastern Europe. However, it may be assumed that Moniuszko's melody was intended by the director only for the potential Polish viewers, it becomes a sign of understanding and it serves to establish a special connection with them beyond the work they are watching. Polanski used the same trick for the second time in his film *Tess* (1979), in which one of the characters plays on a pipe the melody of the Polish folk song *Laura and Filon*.²²

The use of reworked music in films is, from the point of view of film direction, as difficult as it is auteurist. In a sense, the director then also becomes the film's composer, deciding what music to include and where, relying solely on their own musical sensitivity and erudition. In the context of Polanski's movies and the original music they feature, it is worth noting that the composer was also heavily influenced by the director, as suggested by Krzysztof Komeda himself and confirmed by the analysis conducted above.

The Golden Globe-nominated music for *Rosemary's Baby* is absolutely groundbreaking in the history of film music in general. This is what Paul Werner wrote about Komeda and his work:

The score he created for the film surpassed anything he had composed for Polanski and other directors to date. The title melody, a lullaby, with its bold pauses and Mia Farrow's half-whispered, half-mumbled vocalization,

²² G. Stachówna, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa–Łódź 1994, pp. 47–48.

feels as if it is about to shift into atonality at any moment, and completely independently of the film's plot, it gave listeners chills and goosebumps. Komedą apparently felt comfortable in Los Angeles, intended to settle there permanently, and wanted to be referred to as "Christopher Komedą" in the credits already. It turned out that this was his last work for Polanski and penultimate film score in general.²³

The unanswered question is how Polanski's films would have developed as regards their soundscape and perhaps even directing, had it not been for the untimely death of the man who remains the composer with whom Polanski made the most films in the course of his prolific career.

Bibliography

Books and articles in periodicals

- Batura, Emilia, *Komedą. Księżycowy Chłopiec. O Krzysztofie Komedzie Trzczańskim*, Rebis, Warszawa 2001.
- Helman, Alicja, *Dźwięczący ekran*, WAiF, Warszawa 1968.
- Jankun, Mariola, "Historia Rosemary," *Kino*, April 1985.
- Kubik, Mariusz, "Opinie o Romanie Polańskim," [interview with Wojciech Kilar], *Gazeta Uniwersytecka – Miesięcznik Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, June 2000 [special issue].
- Kolasińska, Iwona, "Kiedy spojrzenie gorgony budzi upiory. Horror filmowy i jego widz," in: Krzysztof Loska (ed.), *Kino gatunków wczoraj i dziś*, Rabid, Kraków 1991.
- Komedą, Krzysztof, "Rola muzyki w dziele filmowym" [responses to a questionnaire], *Kwartalnik filmowy*, Vol. 11(2), 1961.
- Schaeffer, Pierre, "Element pozawizualny w filmie," *Kwartalnik Filmowy*, Vol. 11(2), 1961.
- Scheurer, Timothy, *Music and Mythmaking in Film. Genre and the Role of the Composer*, McFarland & Company, Jefferson, NC–London 2008.
- Stachówna, Grażyna, *Polański od A do Z*, Znak, Kraków 2002.
- Stachówna, Grażyna, *Roman Polański i jego filmy*, PWN, Warszawa–Łódź 1994.
- Tudor, Andrew, *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Blackwell, Oxford 1989.
- Werner, Paul, *Polański. Biografia*, transl. A. Krochmal, R. Kędzierski, Rebis, Poznań 2014.

²³ P. Werner, op. cit., p. 85.

Abstract

This article looks at the relationship between music and image in the two final films that Roman Polanski made with Krzysztof Komeda. *Fearless Vampire Killers* and *Rosemary's Baby* are cinematic examples of a very close collaboration between a director and a composer. The article deals with the function of music in relation to genre films. The most important question is the extent to which Krzysztof Komeda's compositions adhere to or depart from the horror film music convention. A key issue in this context, and one that applies to both of the analyzed films, is the technique of leitmotifs which Polanski and Komeda developed already in their first short films. In *Fearless Vampire Killers* and *Rosemary's Baby*, the jointly developed director-composer method evolved greatly, and Polanski's collaboration with Komeda took on a very distinctive style, which the author of this article attempts to describe and define.

Keywords: film music; Roman Polanski; Krzysztof Komeda; horror; film genres

