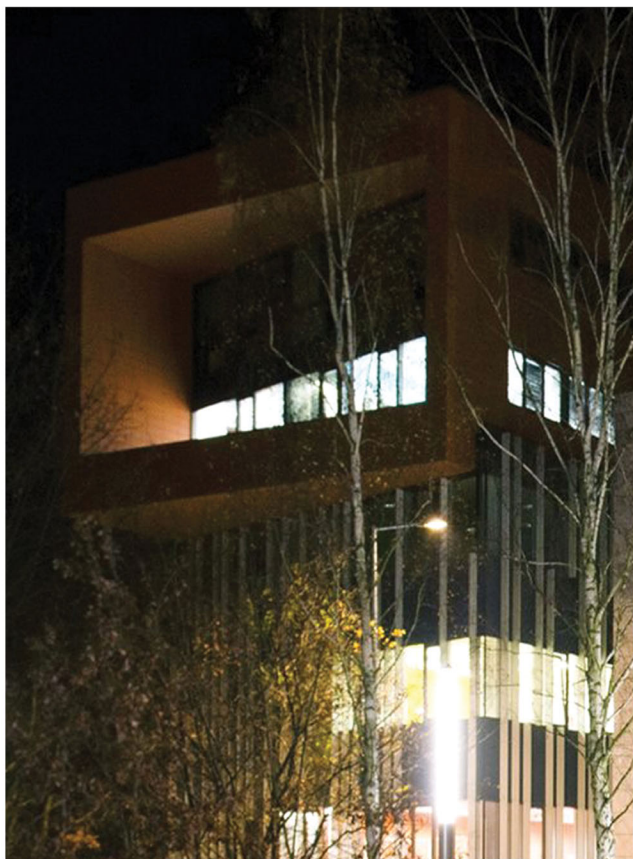


Poznawanie słowa 5

Wykłady inauguracyjne Wydziału Filologicznego UŁ
wygłoszone w latach 2014/2015 i 2015/2016



wydawnictwo naukowe PRIMUM VERBUM

„Nasze słowa mogą obyć się bez świata,
ale nasze światy nie mogą obyć się bez słów.”

Nelson Goodman, *Jak tworzymy świat*

Poznawanie słowa 5

Wykłady inauguracyjne

Wydziału Filologicznego UŁ

wyłożone w latach 2014/2015 i 2015/2016

Primum Verbum

Łódź 2016

REDAKCJA NAUKOWA

prof. zw. dr hab. Piotr Stalmaszczyk

REDAKCJA WYDAWNICZA

PRIMUM VERBUM Anna Obrębska

Copyright © 2016 by Wydział Filologiczny UŁ
and PRIMUM VERBUM

ISBN 978-83-65237-13-2

Łódź 2016

Wydawnictwo PRIMUM VERBUM

Ul. Gdańska 112, 90-508 Łódź

www.primumverbum.pl

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
Piotr Cap	
„Czy oni mnie słuchają?” Perswazja i manipulacja w wykładach akademickich	13
Krystyna Płachcińska	
Sarmatyzm – czym był? czym jest?	29
Karolina Prykowska-Michalak	
Tadeusz Kantor – artysta w czasie „zimnej wojny”	43
Artur Gałkowski	
Umberto Eco – pisarz w płaszczu semiologa	61
Małgorzata Jakubowska	
Pociąg. Do filmowych obrazów. Do humanistyki	81
Małgorzata Kubisiak	
<i>Czarodziejski flet</i> W. A. Mozarta i utopia oświecenia	101

WSTĘP

Mamy przyjemność przedstawić Czytelnikom wykłady inauguracyjne Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego, ogłoszone na rozpoczęcie roku akademickiego 2014/2015 oraz roku akademickiego 2015/2016. Jest to już piąta publikacja w serii zainicjowanej przez Wydział Filologiczny i Wydawnictwo Primum Verbum.

Inauguracja roku 2014/2015 odbyła się po raz pierwszy w nowym budynku Wydziału Filologicznego, przy ulicy Pomorskiej 171/173. W nowym gmachu mieszczą się wszystkie jednostki Wydziału, co znacznie ułatwia i usprawnia zarówno proces dydaktyczny, jak i integrację całego środowiska akademickiego.

Wykład uniwersytecki od zawsze należał i – mimo zmieniających się uwarunkowań (a również licznych innowacji o charakterze technologicznym) – ciągle należy do najważniejszych form szeroko pojętej edukacji akademickiej. Wykład inauguracyjny w sposób zwięzły i punktowy wprowadza studentów rozpoczynających studia w tematykę obszarów badawczych Wydziału Filologicznego, a jednocześnie umożliwia poznanie wybitnych przedstawicieli różnych dyscyplin naukowych. Dzięki inicjatywie Wydziału i Wydawnictwa te bardzo dobrze skomponowane krótkie teksty są teraz dostępne dla szerszej rzeszy czytelników.

Zgodnie z tradycją, do ogłoszenia wykładów zostali zaproszeni wybitni przedstawiciele różnych jednostek, reprezentujący szerokie spectrum charakterystycznych dla Wydziału

specjalności naukowych, a także różne style badawcze i sposoby prowadzenia wykładów. Za każdym razem był to wykład w pełni autorski, doskonale wprowadzający w określony obszar wiedzy.

Na rozpoczęcie roku akademickiego 2014/2015 wykłady wygłosili profesorowie Piotr Cap, Krystyna Płachcińska i Karolina Prykowska-Michalak.

Profesor Piotr Cap kieruje Zakładem Pragmatyki Językowej w Instytucie Anglistyki, zajmuje się – między innymi – pragmatyką kognitywną, krytyczną analizą dyskursu, językiem polityki i mediów, szereg jego publikacji dotyczy także różnych aspektów komunikacji w sferze publicznej. Swój wykład inauguracyjny profesor Cap poświęcił perswazji i manipulacji w wykładach akademickich. Profesor Krystyna Płachcińska kieruje Katedrą Literatury Dawnej i Nauk Pomocniczych w Instytucie Filologii Polskiej, jej działalność naukowa koncentruje się wokół literatury i tekstów staropolskich, interesują ją zastosowania retoryki w oratorstwie sejmowym, epistolografii i publicystyce. Profesor Płachcińska wygłosiła wykład poświęcony historycznemu i współczesnemu postrzeganiu sarmatyzmu. Profesor Karolina Prykowska-Michalak pracuje w Katedrze Dramatu i Teatru w Instytucie Kultury Współczesnej. W swoich badaniach naukowych zajmuje się współczesnym teatrem, przede wszystkim niemieckim. Swój wykład profesor Prykowska-Michalak poświęciła postaci i działalności Tadeusza Kantora.

Podczas inauguracji roku akademickiego 2015/2016 wykłady przedstawili profesorowie Artur Gałkowski, Małgorzata Jakubowska i Małgorzata Kubisiak.

Profesor Artur Gałkowski kieruje Zakładem Italianistyki w Katedrze Filologii Romańskiej, zajmuje się onomastyką i semiotyką, był inicjatorem nadania w 2015 roku doktoratu honoris causa UŁ profesorowi Umberto Eco. W swoim wykładzie profesor Gałkowski nawiązuje do tej uroczystości i przybliża sylwetkę wybitnego włoskiego pisarza i semiologa. Profesor Małgorzata Jakubowska pracuje w Zakładzie Historii i Teorii

Filmu w Instytucie Kultury Współczesnej. Jej badania naukowe dotyczą teorii i filozofii kina, a także analizy filmowej. Wykład profesor Jakubowskiej dotyczył pociągu (także metaforycznego) do filmowych obrazów i humanistyki. Profesor Małgorzata Kubisiak pracuje w Katedrze Literatury i Kultury Niemiec, Austrii i Szwajcarii, w swoich badaniach naukowych zajmuje się literaturą niemiecką XVII wieku, baśnią ludową i literacką. Wykład inauguracyjny profesor Kubisiak dotyczył oświeceniowego kontekstu *Czarodziejskiego fletu* Mozarta.

*Dziekan Wydziału Filologicznego
prof. zw. dr hab. Piotr Stalmaszczyk*

*Wydawnictwo Primum Verbum
dr Anna Obrębska*

Wykłady inauguracyjne
wygłoszone w roku akademickim
2014/2015

PIOTR CAP

(ZAKŁAD PRAGMATYKI JĘZYKOWEJ)

„CZY ONI MNIE SŁUCHAJĄ?”

PERSWAZJA I MANIPULACJA W WYKŁADACH AKADEMICKICH

WSTĘP

Z mojej dwudziestoletniej praktyki akademickiej płynie obserwacja – skądinąd mało oryginalna – że zapowiedź kolokwium bądź też innego sprawdzianu wiedzy niezmiennie rzadko wywołuje entuzjazm studentów. Stanowi ona potencjalnie spore wyzwanie retoryczne, którego podjęcie często wpływa na postrzeganie wykładowcy oraz jego umiejętności budowania relacji z grupą. Oczywiście nie wszyscy uczący chcą się z tym wyzwaniem mierzyć. Jeszcze z czasów studenckich pamiętam nader oszczędny, informacyjno-autorytarny komunikat: „Proszę Państwa, na następnych zajęciach napiszą Państwo sprawdzian, obejmujący...”, zwieńczony bezemocjonalnym wyszczególnieniem zagadnień. Doświadczyłem też jednak technik daleko bardziej skomplikowanych, tyleż perswazyjnych, co manipulacyjnych, mających na celu zjednanie sobie uwagi i przychylności studenckiego adresata w ogóle. Co ciekawe, techniki te sam dziś poniekąd sprytnie wykorzystuję, zarazem obserwując je u innych wykładowców. Niniejszy tekst stanowi krótki ich przegląd w formie stosunkowo lekkiego, popularnonaukowego wywodu, niepozbawionego kolokwializmów. Do lektury zachęcam Czytelnika bez formalnego przygotowania filologicznego. Zainteresowani znajdą jednak odwołania do literatury

naukowej z zakresu językoznawstwa, a także psychologii społecznej i socjologii.

DYSKUSJA

Powróćmy do zapowiedzi sprawdzianu. Czy istnieje sposób złagodzenia przekazu, uczynienia go nieco „sympatyczniejszym” dla studentów? Jakie strategie należałoby zastosować? Jeśli przyjmiemy, że celem naszym jest nie tylko przekazanie informacji, ale także zadbanie o ich pozytywny (lub choćby neutralny) odbiór, mamy do czynienia z komunikatem o charakterze *perswazyjnym*. Jak już prawie pół wieku temu zauważył Chaim Perelman [1969], skuteczna perswazja opiera się w znacznym stopniu na percepcji nadawcy przez jego odbiorców. Ścisłej rzecz biorąc, dla udanej perswazji ważne jest, by autor komunikatu był akceptowany, „lubiany” przez grupę. Owo „lubienie” nie musi dotyczyć samego przekazu – istotna jest akceptacja nadawcy w wymiarze interpersonalnym i osobowościowym. Zdaniem Perelmana, cel ten można osiągnąć poprzez zbudowanie spójnego wizerunku, charakteryzującego się takimi cechami, jak: wiarygodność, empatia, partnerstwo i poczucie humoru. Od tego, czy adresat zdaje sobie sprawę, że wykorzystywane są one w danym momencie na użytek perswazji zależy to, czy mamy do czynienia z *manipulacją*. Według Perelmana, brak tego typu świadomości oznacza właśnie manipulację.

Przyjrzyjmy się więc, jak – korzystając z obserwacji Perelmana – można by zmodyfikować zapowiedź sprawdzianu. Poniższy, rozbudowany przykład osadzony jest w polskich realiach społeczno-akademickich. Stanowi w znaczącym stopniu konglomerat technik retorycznych, z którymi od dawna obcuje jako wykładowca uniwersytecki:

Kochani, mam na koniec dwie wiadomości... no nie, niestety złą i złą... Po pierwsze, musimy napisać sprawdzian, a po drugie już za tydzień, bo koniec semestru blisko... Sam nie wiem, kiedy go

poprawię, tyle roboty... W ogóle powiem Wam, że moim zdaniem ten przedmiot średnio nadaje się, żeby pisać z niego kolokwia, ale cóż, „taki mamy klimat”, na przepisy nie poradzimy... Będziemy pisać z... [...]. Mam nadzieję, że to jest do przeżycia. Do zobaczenia za tydzień, a tymczasem cieszcie się słońcem, piękna jesień w tym roku.

Zapewne Czytelnik wyczuwa intuicyjnie, że tekst ten realizuje strategię nakreślone przez Chaima Perelmana. Gdzie jednak one konkretnie występują? Które z przytoczonych form językowych odpowiadają za realizację poszczególnych strategii?

Równoległe do retoryczno-argumentacyjnych badań Perelmana rozwijały się w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku badania z zakresu pragmatyki języka i socjolingwistyki, które były poświęcone pojęciom „twarzy” (*face*) oraz „uprzejmości językowej” (*linguistic politeness*). Lektura prac takich badaczy, jak Goffman [1967] czy Brown/Levinson [1978] stanowi cenne dopełnienie obserwacji Perelmana i innych retoryków. Pozwala ona mianowicie przyporządkować ogólne strategie akceptacji nadawcy konkretnym technikom i formom językowym komunikatu. W znanym zbiorze esejów zatytułowanym *Interaction Ritual* Erving Goffman [1967] wprowadził centralne dla analizy konwersacji pojęcie „twarzy”, rozumiane w kategoriach troski mówcy o harmonijny charakter interakcji językowej, niewywołującej dyskomfortu mówcy ani też jego odbiorcy. Według Goffmana, większość wypowiedzi z gruntu tworzy napięcie, co oznacza, że musi zostać „doposażona” w odpowiednie elementy językowe, które owo napięcie łagodzą. Na przykład prośba: „czy możesz mi pomóc” angażuje adresata i dlatego często towarzyszą jej zwroty pomocnicze, takie jak „jeśli masz chwilę czasu” lub „nie mam pojęcia, jak sobie z tym poradzić”. Zwroty te, wyrażające odpowiednio zainteresowanie odbiorcą oraz wyjaśnienie przyczyny prośby, mają na celu osiągnięcie efektu wypowiedzi bez narażania na szwank stosunków pomiędzy obiema stronami.

Prace Goffmana zainspirowały socjolingwistów, pragmatyków i analityków dyskursu do dalszej formalizacji „teorii twarzy”, i tak – w roku 1978 – Penelope Brown i Stephen Levinson przedstawili „teorię uprzejmości językowej”. Model Brown i Levinsona systematyzuje uwagi Goffmana, przyporządkowując ogólnym funkcjom wypowiedzi, a w szczególności tym, które w sposób naturalny zagrażają „harmonii” konwersacji (prośba, odmowa, żądanie, przekazanie niekorzystnej informacji), konkretne strategie i formy językowe, które łągadzają dane wyrażenie. Spójrzmy zatem, jak można za pomocą teorii Brown i Levinsona opisać strategie zawarte w przytoczonym powyżej tekście, którego celem jest zapowiedź sprawdzianu. Miejsca, w których występują poszczególne strategie, zostały tym razem wytłuszczone:

Kochani, mam na koniec **dwie wiadomości**... no nie, niestety **złą i złą**... Po pierwsze, musimy napisać sprawdzian, a po drugie **już** za tydzień, bo koniec semestru blisko... **Sam nie wiem**, kiedy go poprawię, tyle **roboty**... W ogóle powiem **Wam**, że moim zdaniem ten przedmiot **średnio** nadaje się, żeby pisać z niego kolokwia, ale cóż, „**taki mamy klimat**”, na przepisy nie poradzimy... Będziemy pisać z... [...]. **Mam nadzieję**, że to jest **do przeżycia**. Do zobaczenia za tydzień, a tymczasem **cieszcie się słońcem, piękna jesień w tym roku**.

Ujmując rzecz kolokwialnie, w naszym tekście aż roi się od form realizujących strategie uprzejmości językowej. Większość z nich odpowiedzialna jest za stworzenie poczucia partnerstwa (*common ground*) wiążącego mówcę z odbiorcą. Według Brown i Levinsona, poczucie partnerstwa sprzyja podjęciu przez odbiorcę zobowiązania, wykonaniu polecenia itp., szczególnie jeśli podobne zobowiązanie dotyczy mówcy. W przytoczonym tekście mamy więc do czynienia z formami, które „jednoczą” wykładowcę i studentów wobec obowiązku narzuconego przez swego rodzaju „trzecią stronę”, czyli regulamin studiów. Wykładowca świadomie używa liczby mnogiej („**musimy** napisać”, „**nie poradzimy**”, „**będziemy** pisać”) w odniesieniu do czynności,

które formalnie leżą po stronie studentów, dając tym samym wyraz koleżeńskości i zrozumienia. Wykorzystuje jednocześnie nieformalne zwroty adresatywne („kochani”, „Wam”, „cieszyć się”), redukując interpersonalny dystans i budując poczucie wspólnej tożsamości. Tożsamość ta zakłada wspólne postrzeganie sytuacji, dzielenie się myślami, obserwacjami oraz emocjami. Zdradza więc wykładowca własny stosunek do określonych rozwiązań i praktyk („w ogóle powiem Wam, że moim zdaniem ten przedmiot średnio nadaje się, żeby pisać z niego kolokwia”), a także dzieli się własnymi obawami („sam nie wiem, kiedy go poprawię, tyle roboty”).

Jak zauważają Brown i Levinson [1978], istotną rolę w tworzeniu więzi partnerstwa pełni humor, który z kolei często odwołuje się do wspólnych dla mówcy i adresata przeżyć społecznych, w tym doświadczeń medialnych. Pragmatyka językowa i analiza dyskursu łączą nieraz te kwestie z pojęciem *presupozycji*, czyli założenia przez mówcę określonego kapitału *wiedzy wspólnej* dla mówcy i adresata. Wiedza ta stanowi materię do budowy wypowiedzi zawierających humor. W analizowanym tekście wykładowca wykorzystuje często spotykany wzorzec komunikowania sytuacji niejednoznacznych („mam na koniec **dwie wiadomości**”), a następnie uprzedza i neguje typową reakcję adresata (na przykład: „poproszę najpierw tę złą”) frazą: „no nie, niestety złą i złą”. Ten nieoczekiwany zwrot i swoista intelektualna „gierka” ze studentami ma na celu wywołanie humoru. W nieco inny sposób generowany jest humor w stwierdzeniu „taki mamy klimat”, które odwołuje się do konkretnego współczesnego zdarzenia. Wykładowca wykorzystuje mianowicie słowa wypowiedziane oryginalnie w roku 2013 przez minister polskiego rządu – Ewę Bieńkowską, zrzucającą winę za panujący chaos komunikacyjny na srogą zimową aurę. Słowa te podlegają w bieżącej wypowiedzi *rekontekstualizacji*, to znaczy zostają umieszczone w kontekście różnym od pierwotnego, niemniej w założeniu analogicznym. Znowu mamy więc do czynienia z grą umysłową, tym razem opartą na wzajemnym

odczytaniu szczegółów analogii. Prowadzenie tej wspólnej gry zwiększa więź pomiędzy wykładowcą i studentami.

W zakończeniu tej krótkiej analizy należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden element sprzyjający poczuciu partnerstwa, a mianowicie styl komunikatu. Kwestia stylu wiąże się zresztą z każdą z opisanych strategii funkcjonalnych. Ogólnie rzecz biorąc, przyjęty przez wykładowcę styl jest mocno nieformalny i różniący się od standardowego stylu interakcji akademickiej. Odchylając się od sztywnego standardu, wykładowca daje wyraz elastyczności i chęci współpracy z drugą stroną. Przyjmując jej dyskurs, okazuje solidarność, empatię oraz zainteresowanie. To ostatnie dobrze odzwierciedlają słowa kończące komunikat: „Mam nadzieję, że to jest do przeżycia. Do zobaczenia za tydzień, a tymczasem cieszcie się słońcem, piękna jesień w tym roku”.

Jak dowodzi przeanalizowany przykład, teoria Brown i Levinsona posiada spory potencjał objaśniający. Uwypukla ona jeden z kluczowych elementów perswazji, czyli dobór strategii łagodzących te części przekazu, które wywołują dyskomfort odbiorcy. Co istotne, teoria uprzejmości jest modelem *stricte* językoznawczym, wskazującym konkretne formy realizacji poszczególnych strategii. Innym niezwykle ważnym dla perswazji modelem jest psychologiczno-komunikacyjna teoria spójności przekazu (*consistency theory*), rozwijana od lat 50. przez Leona Festingera, a następnie jego uczniów [Festinger 1957; Bandura 1986 i inni]. Teoria spójności wprowadza dwa podstawowe pojęcia o charakterze psychologicznym, a mianowicie dysonans poznawczy (*cognitive dissonance*) i pole akceptacji komunikatu (*latitude of acceptance*). Dysonans poznawczy oznacza stan rozdzwienka pomiędzy nowymi treściami komunikowanymi odbiorcy a jego ugruntowanymi przekonaniami, wartościami, czy też nawykami. Z kolei pojęcie pola akceptacji dotyczy procesu i ram czasowych przyswajania i akceptowania nowych treści. Według Festingera, większość wypowiedzi – a w tym znaczna większość wypowiedzi perswazyjnych – wywołuje dysonans poznawczy. Dysonans ten można jednak

zneutralizować za pomocą przekazu, który komunikuje nowe treści w określonym porządku. Porządek ten zakłada, że najpierw przekazywane są treści stosunkowo łatwo akceptowalne, a dopiero później te, które mogą stać w sprzeczności z przekonaniami bądź też preferencjami adresata. W ten sposób informacje niewywołujące dyskomfortu niejako torują drogę dla informacji budzących kontrowersje. „Pole akceptacji” jest więc przestrzenią, w której dokonuje się proces stopniowej asymilacji nowych treści i przekonań komunikowanych przez mówcę. Proces asymilacji jest rozciągnięty w czasie, ale jego ramy mogą być znacząco różne. Można więc mówić o strukturze przekazu obejmującej zarówno wiele wypowiedzi i tekstów na przestrzeni tygodni lub miesięcy, jak i jedną wypowiedź (a nawet jedno zdanie) zawierającą uszeregowane w opisanym porządku treści.

Dyskurs wykładowcy akademickiego dostarcza wielu dowodów świadomości reguł opisanych przez Leona Festingera (1957). Często obserwuje się próby racjonalizacji danego polecenia bądź też zadania lub stanu rzeczy poprzez nawiązanie do naturalnych preferencji adresata. W poniższym przykładzie wykładowca stosuje tę strategię podczas pierwszych zajęć ze studentami, poświęconych opisowi prowadzonego przez siebie kursu:

Podczas tego kursu nauczą się Państwo **praktycznie** analizować **żywy** dyskurs, **który nas otacza**: reklamowy, medialny, polityczny... od „Łomżingu” do „mowy nienawiści” [...] **By jednak właściwie** nazywać poszczególne zjawiska i mechanizmy, potrzebujemy, po pierwsze, **zbioru pojęć, „etykiet”**, które będą przez **nas wszystkich jednoznacznie rozumiane** [...] Dlatego zanim przejdziemy do właściwych analiz, omówimy takie pojęcia **teoretyczne**, jak... [...] Część z nich może się na początku wydać **skomplikowana**, tak więc najbliższe spotkania będą **wymagały** od Państwa **szczególnej uwagi**.

Przytoczona wypowiedź rozpoczyna się od powiązania treści kursu z oczekiwaniami studentów. Wykładowca zakłada,

że studenci są przede wszystkim zainteresowani tymi kwestiami, które znajdują odbicie w otaczającej ich rzeczywistości. Definiuje więc cel kursu w wymiarze praktycznym („nauczą się Państwo praktycznie analizować żywy dyskurs”), sięgając po łatwo rozpoznawalne przykłady zagadnień („od ‘Łomżingu’ do ‘mowy nienawiści’”). Dobór przykładów ma zyskać przychylność adresatów o różnych preferencjach i zainteresowaniach, zarówno tych zorientowanych we współczesnym dyskursie politycznym, jak i tych, którzy śledzą dyskurs medialny w ogóle. Następnie opisana zostaje metoda realizacji celu, czyli zbudowanie aparatu teoretycznego do analizy poszczególnych zjawisk i zagadnień. Ponieważ rozważania teoretyczne nie leżą z reguły w orbicie pierwszorzędnych zainteresowań studentów, wykładowca odnosi się do nich w kategoriach warunku niezbędnego dla omawiania tych kwestii, które zainteresowanie budzą („by jednak właściwie nazywać poszczególne zjawiska i mechanizmy, potrzebujemy...”). W ten sposób łagodzi przekaz i neutralizuje ewentualne wątpliwości i obawy studentów. W końcowym fragmencie wypowiedzi wykorzystuje pozyskaną akceptację do przekazania informacji skonkretyzowanej i wywołującej potencjalnie największy dyskomfort („najbliższe spotkania będą wymagały od Państwa szczególnej uwagi”). Co ciekawe, ten ostatni przekaz czerpie swą akceptację z informacji, która była pierwotnie kontrowersyjna („omówimy takie pojęcia teoretyczne”), ale w toku argumentacji uległa przemianie w informację niepodważalną, zdolną funkcjonować jako przesłanka dla akceptacji treści kolejnych. Na tę prawidłowość zwrócił uwagę Bandura [1986], mówiąc o dynamicznym statusie przesłanek znajdujących się w polu akceptacji komunikatu. W procesie perswazji dochodzi do stopniowej akceptacji i dogmatyzacji treści kontrowersyjnych, które w sposób ciągły powiększają bazę ugruntowanych przekonań odbiorcy. Czynnikiem sprzyjającym asymilacji jest czas – im więcej go upływa od momentu, kiedy dana informacja została zaakceptowana, tym większy jej potencjał jako przesłanki do

akceptacji informacji dalszych. Powtórzmy tu jednak, że nie istnieją żadne stałe, obiektywne ramy czasowe, w których wykształca się tego typu skuteczność.

Wypowiedzi argumentacyjne oparte na teorii spójności korzystają z szeregu strategii pomocniczych, wzmacniających wiarygodność komunikatu. Jedną z wiodących strategii o charakterze lingwistycznym jest dbałość o tzw. kohezję tekstu (*text cohesion*) i w związku z tym używanie odpowiedniej liczby znaczników (*cohesion markers*) odpowiedzialnych za jasny przekaz relacji skutku, przyczyny, wynikania, warunku itp. [Mann/Thompson 1988; Bednarek 2006; Pisarek 2002]. Przytoczona wypowiedź zawiera kilka znaczników kohezji, takich jak: „by”, „dlatego” i „tak więc”, które pełnią rolę swoistych „drogowskazów”, ułatwiających poruszanie się po wywodzie wykładowcy.

Wiarygodność mówcy zależy nie tylko od spójności przekazu, ale także od tego, w jaki sposób mówca identyfikuje ewentualne wątpliwości adresata i stara im się zaradzić. Zauważyliśmy powyżej, że wykładowca zakłada potencjalną niechęć studentów do zgłębiania materiału niemającego widocznego, bezpośredniego związku z praktyką. Przekonanie to ma dwojaką wartość pragmatyczną i argumentacyjną. Po pierwsze stanowi – jak zostało to opisane – podstawę do sformułowania określonej językowej struktury warunku i wynikania. Po drugie, może samo zostać zwerbalizowane, tworząc obraz empatycznego mówcy. Innymi słowy, wykładowca może podzielić się swoimi wyobrażeniami co do oczekiwań studentów, a następnie odnieść się do nich w sposób świadczący o ich zrozumieniu i uszanowaniu:

No cóż, terminy typu „odwoływalność implikatury” mogą nie brzmieć dla Państwa ekscytująco. Doskonale zdaję sobie z tego sprawę...

Powyższe słowa mogłyby stanowić rozwinięcie zdania „Dlatego – zanim przejdziemy do właściwych analiz – omówimy

takie pojęcia teoretyczne, jak... [...]”, zawartego w wypowiedzi zasadniczej. Werbalizując swoje wyobrażenia, wykładowca stosuje taktykę tzw. „ataku wyprzedzającego” (*pre-emptive attack*), wyrażając głośno domniemane wątpliwości studentów. Według amerykańskiej badaczki dyskursu – Sandry Silberstein – akt nazwania wątpliwości leżących po stronie adresata – czyli tymczasowe przyjęcie jego optyki – jest kluczowym elementem ich skutecznej neutralizacji [Silberstein 2004; zob. też Bralczyk 2003]. Uprzedzenie odbiorcy w wyrażeniu nieprzychylnego dla mówcy sądu znacznie ogranicza możliwość dalszej krytyki.

Do istotnych strategii pozyskujących uwagę, zainteresowanie i – co często za tym idzie – przychylność studenckiego adresata zaliczyć należy wszelkie zabawy językiem, gry słowne, żarciki, a nawet drobne prowokacje językowe. Wszystkie te strategie są z oczywistych przyczyn częste w kontekście akademickim, szczególnie filologicznym. Stosowanie ich niesie jednak za sobą pewne ryzyko i wymaga sporego wyczucia (a także odwagi!). Wyobraźmy sobie, że wykładowca zwraca się do studentów w sposób następujący:

Kiedy objaśniam teorię presupozycji i tym podobne, wielu studentów zadaje pytanie ‘Po co nam to?’. A ciekawe, co Wy myślicie. O ile o 8 w ogóle myślicie [-)]. OK, a na poważnie to są to ważne i interesujące zagadnienia.

Ta krótka i – należy przyznać – dość prowokacyjna wypowiedź jest od strony pragmatycznej mocno złożona. W słowach wykładowcy: „A ciekawe, co Wy myślicie” zawarte jest założenie (czyli – technicznie rzecz ujmując – presupozycja), że studenci „myślą”, w domyśle „podczas zajęć”. „Chlubne” to założenie nie jest jedynie ukrytą przesłanką mówiącego, lecz zostaje bezpośrednio przekazane studentom, co ma ich dowartościować i zaangażować w dyskusję. Wytwarza się atmosfera partnerstwa – studenci mają wraz z wykładowcą ocenić sens nauczania określonej części materiału. Jednak atmosfera ta szybko znika (a właściwie trzeba by mówić, że znika *pozornie*), wraz

z kolejnymi słowami, czyli „O ile o 8 w ogóle myślicie”. Dopuszczenie to *odwołuje* przekazaną presupozycję i jednocześnie tworzy implikaturę. Znaczenie tej implikatury można wyrazić następująco: „Trudno studentom (a być może także prowadzącemu) udzielać się intelektualnie tak wcześnie rano”. Na tym jednak nie koniec. Implikatura ta wyrasta z bogatego katalogu kolejnych presupozycji – założeń, co do trybu życia i preferencji studentów (oraz własnych). Mamy więc do czynienia z sytuacją, w której wykładowca prowadzi wywód *na temat* określonego zjawiska (presupozycji) *za pomocą* form językowych, które to zjawisko przywołują i uwypuklają. Rozpoznanie tego związku stanowi docelowe zadanie adresata, choć nie jest decydujące dla wywołania humorystycznego efektu. Efekt ten wywołuje już samo odwołanie presupozycji słowami: „O ile o 8 w ogóle myślicie”. Można więc stwierdzić, że sekwencja zdań „A ciekawe, co Wy myślicie. O ile o 8 w ogóle myślicie” zawiera różne warianty interpretacji – płytsze i głębsze – „przeznaczone” dla różnych odbiorców-studentów. W tym sensie ilustruje ona jeszcze jedno istotne pojęcie pragmatyczne, *eksplikaturę*, choć należy wątpić, by akurat to pojęcie zostało poprawnie rozpoznane. Eksplikatura zawarta jest mianowicie w sądzie „Wy myślicie”, który z jednej strony stanowi „odczyt” presupozycji wypowiedzianego zdania „A ciekawe, co Wy myślicie”, zaś z drugiej – sam tworzy niewypowiedziane założenie na rzecz zdania kolejnego, czyli „O ile o 8 w ogóle myślicie”.

Dlaczego napisałem kilka wierszy powyżej, że atmosfera partnerstwa – i zapewne wzajemnej sympatii – „znika *pozornie*” wraz ze słowami „O ile o 8 w ogóle myślicie”? Słowa te, odbierane literalnie, stanowią w świetle teorii uprzejmości Brown i Levinsona mocny „akt zagrożenia twarzy odbiorcy” i jako takie mogłyby zachwiać „harmonią komunikacji” między wykładowcą a studentami. Jednak wykładowca osadza je w werbalnym i pozawerbalnym kontekście, który taki efekt łagodzi, a właściwie eliminuje. Po pierwsze, po wypowiedzi „O ile o 8 w ogóle myślicie” na twarzy prowadzącego pojawia

się znaczący uśmiech (-:)), który każe wątpić w dosłowne znaczenie zdania. Po drugie, zdanie kolejne – „OK, a na poważnie to są to ważne i interesujące zagadnienia” rozwiewa werbalnie resztę wątpliwości, co do intencji wykładowcy.

Humor stanowi bardzo ważny element budowy partnerstwa (*common ground*) na rzecz skutecznej komunikacji i perswazji. Jak zwracają uwagę Dynel i Chovanec [2015] oraz Dynel [2014], humor łączy perspektywę mówcy z perspektywą odbiorcy i podkreśla ich „wspólny wgląd” w dane zjawisko czy też sytuację. Zjednanie perspektywy jest pierwszym krokiem do wytworzenia się poczucia zrozumienia i wzajemnej sympatii, które, jak zauważyliśmy na wstępie, sprzyjają komunikowaniu sądów i poglądów.

Na koniec tego krótkiego szkicu pozostawiłem przykład ilustrujący strategię głęboko manipulacyjną, czerpiącą po części z dyskursu sfery publicznej, między innymi dyskursu politycznego. Są sytuacje, w których wykładowca akademicki może obawiać się negatywnej reakcji nie tyle z powodu nadmiernej trudności przekazywanych treści, co – wprost przeciwnie – z powodu ich oczywistości, a nawet banalności. Jeśli wykładowca – mimo swych obaw – decyduje się owe treści przekazać, może uprzedzić ewentualną krytykę za pomocą następującego „triku”:

Omówione dziś techniki należą do kanonu perswazji współczesnego dyskursu reklamy. Na pewno zadają sobie Państwo pytanie, dlaczego są tak skuteczne, skoro tak łatwo je rozszyfrować. Pamiętajcie jednak Państwo, że reklama medialna skierowana jest do przeciętnego odbiorcy. **My, tutaj na uczelni, z przygotowaniem filologicznym, takiego odbiorcy mimo wszystko nie reprezentujemy.**

W przytoczonym przykładzie prowadzący stosuje strategię polegającą na wyróżnieniu studentów spośród wszystkich innych odbiorców dyskursu reklamy. Komplementuje ich, przypisując większą przenikliwość w stosunku do „przeciętnego odbiorcy”. Jednocześnie stosuje inne strategię, z których część

została już omówiona. Mianowicie daje wyraz świadomości oczekiwań studentów i uprzedza ich wątpliwości („Na pewno zadają sobie Państwo pytanie”), a także zmniejsza dystans interpersonalny za pomocą odpowiedniej formy adresatywnej („my”). Dba zarazem o nieprzejaskrawienie forsowanego sądu, stosując („mimo wszystko”) strategię tak zwanego *hedging* [por. np. Fraser 1991], czyli sugestii, że sąd ten uwzględnia kompleksową ocenę sytuacji, w tym przesłanek dla rozumowania innego. *Hedging* jest uważane za jedną z istotniejszych cech dyskursu akademickiego [Hyland 2000], który z natury rzeczy zawiera odwołania do autorytetu i wiarygodności mówcy. Stosowanie *hedging* chroni wiarygodność, ponieważ podkreśla racjonalność starannie wypracowanej i wyważonej opinii.

Użycie *hedging* dla ochrony wiarygodności stanowi jedno z podobieństw pomiędzy dyskursem akademickim oraz dyskursem szeroko pojętej sfery publicznej [Hyland 2000]. Kolejne podobieństwo, które można zaobserwować w powyższym przykładzie, dotyczy wspomnianej wcześniej strategii wyróżniania adresata. Stawianie wybranego adresata ponad przeciętnym odbiorcą komunikatu jest jedną z typowych strategii dyskursu handlowego. Goddard [2002] zauważa, że strategia ta nie tylko dowartościowuje odbiorcę, ale też nakłada na niego swoje wewnętrzne zobowiązanie. Zobowiązanie to każe mu przestrzegać norm i zachowań spójnych z narzuconym przez nadawcę obrazem. Przykładem może być slogan „Jesteś tego warta” z kampanii reklamowej koncernu L’Oreal Paris. Slogan ten buduje poczucie własnej wartości odbiorcy i jednocześnie wpływa na jego zachowanie jako klienta. Mianowicie, aby zachować pozytywny obraz własnej osoby, klient czuje się zobowiązany do kupna reklamowanego produktu. Niewykonanie tego zobowiązania zagraża wykształconemu poczuciu własnej „nieprzeciętności” [Goddard 2002]. Analogicznie – wyróżnienie adresata dyskursu akademickiego nakłada na niego zobowiązanie „utrzymania spójności” z tym, co stanowi podstawę do wyróżnienia, czyli statusem akademickim. W przytoczonym

przykładzie wykładowca nie definiuje konkretnej czynności lub pożądanego zachowania w danej chwili, niemniej tworzy warunki do zadziałania narzuconego imperatywu w przyszłości.

PODSUMOWANIE

W niniejszym szkicu przedstawiłem najbardziej wyraziste strategie perswazji, które są obecne w dyskursie wykładowcy akademickiego. Należą do nich strategie budowania partnerstwa, tworzenia więzi interpersonalnej i intelektualnej, uprzedzania wątpliwości i ewentualnej krytyki, łagodzenia napięcia, tworzenia wiarygodności i inne. Większość z nich służy budowaniu pozytywnych relacji interpersonalnych, które z kolei stanowią podstawę do realizacji dalszych celów perswazyjnych, takich jak akceptacja określonych rozwiązań czy stanów rzeczy. Przyjmując – jak zaznaczyłem na początku – że nieuświadomiona przez adresata perswazja oznacza manipulację, można zaryzykować twierdzenie, że dyskurs wykładowcy akademickiego reprezentuje oba te pojęcia, choć w trudnych do określenia proporcjach. Trudność rozgraniczenia wynika z tego, że strategie perswazyjne tylko w części można przyporządkować konkretnym formom językowym, takim jak zwroty adresatywne czy inne dyskursywne formuły tworzenia partnerstwa, opisane przez Penelopę Brown i Stephena Levinsona. Jak przedstawiłem powyżej, bardzo wiele strategii perswazyjnych adresuje liczne uwarunkowania psychologiczne i społeczne odbiorcy, które są z natury niejednorodne i zmienne. Oznacza to, że w większości przypadków trudno wskazać uniwersalnie skuteczne formuły perswazji, które wykorzystują te same, powtarzalne formy leksykalne czy gramatyczne.

Związek dyskursu akademickiego z dyskursem szeroko rozumianej sfery publicznej niewątpliwie zasługuje na formalne, usystematyzowane zbadanie. Istnieją przesłanki, by sądzić, że wiele strategii perswazyjnych, które są obecne w języku polityki, biznesu, a także w komunikacji rozmaitych instytucji

publicznych, zostało zapożyczonych przez praktyków dyskursu akademickiego [Cap 2016] – zarówno w Polsce, jak i w innych krajach europejskich. Mam tu na myśli szczególnie wszelkiego rodzaju strategie autoreklamowe, forsujące pozytywny obraz mówcy w oczach odbiorcy. Wydaje się, że dzisiejsi twórcy dyskursu akademickiego starają się odchodzić od hermetyczności przekazu, nie tylko w kwestii treści, ale też formy. Tendencja ta wpisuje się w ogólny trend wzrostu aplikatywności przekazywanego materiału. Szczególnie widoczne jest to w przypadku kierunków humanistycznych, na których dotąd wymóg aplikatywności nie spoczywał, co często rzutowało jednocześnie na merytorykę dyskursu i sposób komunikacji.

BIBLIOGRAFIA

BANDURA A. [1986], *Social foundations of thought and action: A social cognitive theory*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, NJ.

BEDNAREK M. [2006], *Evaluation in media discourse: Analysis of a newspaper corpus*, Continuum, London.

BRALCZYK J. [2003], *O języku polskiej polityki lat '80 i '90*, Trio, Warszawa.

BROWN P. / LEVINSON S. [1978], *Politeness: Some universals in language usage*, CUP, Cambridge, MA.

CAP P. [2016], *The language of fear: Communicating threat in public discourse*, Palgrave, Basingstoke [w druku].

DYNEL M. [2014], *Special issue on the linguistics of humorous irony*, "HUMOR: International journal of humor research", nr 27(4).

DYNEL M. / CHOVANEC J. [2015], *Participation in public and social media interactions*, John Benjamins, Amsterdam.

FESTINGER L. [1957], *A theory of cognitive dissonance*, Stanford University Press, Stanford, CA.

FRASER B. [1990], *Perspectives on politeness*, "Journal of pragmatics", nr 14, s. 219–236.

GODDARD A. [2002], *The language of advertising*, Routledge, London.

GOFFMAN E. [1967], *Interaction ritual: Essays in face to face behavior*, Anchor/Doubleday, Garden City, NY.

HYLAND K. [2000], *Disciplinary discourses: Social interactions in academic writing*, Longman, London.

MANN W. / THOMPSON S. [1988], *Rhetorical Structure Theory: A theory of text organization*, „Text”, nr 8, s. 243–281.

PERELMAN C. [1969], *The new rhetoric*, University of Notre Dame Press, Indiana.

PISAREK W. [2002], *Nowa retoryka dziennikarska*, Universitas, Kraków.

SILBERSTEIN S. [2004], *War of words*, Routledge, London.

KRYSTYNA PŁACHCIŃSKA

(KATEDRA LITERATURY DAWNEJ I NAUK POMOCNICZYCH)

SARMATYZM – CZYM BYŁ? CZYM JEST?

„Przeszłość jest to dziś, tylko cokolwiek dalej” – ten dobrze znany cytat z wiersza Cypriana Kamila Norwida rozumiemy (poszerzając nieco sens nadany tej myśli przez poetę) jako niezmiennność postawy człowieka wobec świata, mimo upływu wieków (zawsze pragniemy osiągnąć szczęście i uniknąć cierpienia), ale też jako pewnego rodzaju trwanie tej przeszłości w dniu dzisiejszym. Trwa ona poprzez świadomość historyczną, czyli to, jaki obraz przeszłości piastujemy. Dotyka on i wpływa na nas, dlatego musi budzić zainteresowanie. Oczywiście najbardziej interesuje nas obraz historii najnowszej, co jest zrozumiałe, ale przecież także świadomość dotycząca epok dawnych istnieje w nas i rzutuje na nasze myślenie o nas i o świecie.

Czym był sarmatyzm? Dyskusje wokół jego definicji były długotrwałe i burzliwe, przy czym nie zakończyły się wcale kompromisem. Używamy więc pojęcia wieloznacznego, co porozumienia nie ułatwia.

Gdy zostało użyte po raz pierwszy, a stało się to w roku 1765, w „Monitorze”, czasopiśmie postępowego środowiska twórców i działaczy oświecenia, złożone zostało ze znaczeniem deprecjonującym, w zdaniu: „bałwany sarmatyzmu, które przez 200 lat naród nasz czyniły pośmiewiskiem uczeńszych” [Linde 1811: 947]. Łączono z tym pojęciem cechy wartościowane zdecydowanie ujemnie: zacofanie, zaściankowość, ksenofobię,

anarchię. Używano wyrażen: „pachnie sarmatyzmem”, „zwietrzały sarmatyzm” [Linde 1812: 196].

W języku polskim rzeczowniki zakończone przyrostkiem *-izm* nazywają niekonkretne, abstrakcyjne zjawiska, poddane już wcześniej jakiejś obróbce myślowej (np. kapitalizm, feminizm, egoizm). Pochodzą one od nazw konkretnych: kapitał, łac. *femina*, łac. *ego*, będąc pewnego rodzaju nadbudową nad nimi: uogólnieniem, refleksją. To samo dotyczy pojęcia sarmatyzmu, które wywodzi się od rzeczowników własnych: „Sarmaci”, „Sarmacja” i przymiotnika „sarmacki”.

Te nazwy istniały i używane były już w antyku. Helleński historyk Herodot (V w. p.n.e.) Sarmacją nazywał ziemie na wschód od Donu, zaś te na zachód od rzeki – Scytią. Don uznawał więc za granicę między Europą a Azją. Dla Rzymian Sarmacja to ziemie położone na północny wschód poza cywilizacją imperium. Geograf aleksandryjski z II w., Ptolemeusz, rozróżniał natomiast dwie Sarmacie: europejską (od Wisły, ewentualnie Odry, do Donu) i azjatycką (od Donu do Wołgi). Za Wołgą lokował Scytię. W rzeczywistości Sarmatowie i Scytowie byli irańskimi pokrewnymi ludami koczowniczych wojowników, pokonanymi przez Hunów.

Bajeczna antyczna nomenklatura kontynuowana była w średniowieczu, kiedy to każdy naród europejski, dla dodania sobie splendoru, szukał swoich korzeni w głębokiej przeszłości, sięgając do Cezara i Aleksandra, poprzez tworzenie tzw. legend etnogenetycznych.

Polscy pisarze aż do drugiej połowy XV wieku nie nawiązywali do nazw związanych z Sarmacją. Zbudowali natomiast mit założycielski w postaci opowieści o Lechu, wywodząc jego postać z Biblii, z rodu Noego i jego syna Jafeta. W renesansie mit ten podlegnie krytyce ze strony twórców nastawionych bardziej proeuropejsko (Marcin Kromer, Jan Kochanowski), a przez innych będzie kontynuowany, przy jednoczesnym nazywaniu czasów Lecha wiekiem złotym, kojarzeniem go z kultem rycerskich przodków i zgodą społeczną.

Renesans nałożył na mit Lecha nomenklaturę sarmacką. Powstawanie nowoczesnej geografii w Europie – to druga połowa XV wieku. Dzieło Ptolemeusza zrobiło zawrotną karierę, rozpoczęły się też odkrycia geograficzne. W połowie XVI wieku ukaże się sławna mapa Europy największego kartografa, Merkatora.

Pierwszą geografię Polski zawdzięczamy Janowi Długoszowi (XV-wieczny wielki historyk, dyplomata, nauczyciel synów królewskich). On też jako pierwszy utożsamiał Sarmację z Polską, a Sarmatów z Polakami. Użył nazw: Góry Sarmackie, Morze Sarmackie. Zwycięstwa odnosili Sarmaci nad Rzymianami, a nie odwrotnie. Lepiej było wywodzić się od ludów niezależnych, a nie od Rzymian, ich bowiem dziedzicami byli Niemcy. Polscy uczeni byli tu w czołówce europejskiej, np. już w 1421 roku w czasie sporów z Krzyżakami przedstawiono papieżowi mapę spornych ziem na płótnie, a na przełomie XV i XVI wieku geografia kwitła na UJ, gdzie map używano do celów dydaktycznych.

W XVI wieku Polacy stali się informatorami Europy o ziemiach własnych i położonych dalej na wschód. Wyraźna była świadomość, że jesteśmy zachodnią, europejską częścią Sarmacji. Sławne było w Europie i miało wiele wydań dzieło Macieja Miechowity (1517): *Tractatus de duabus Sarmatiis, Asiana et Europiana* [Traktat o dwu Sarmacjach, Azjatyckiej i Europejskiej]. Pierwszym kartografem polskim na skalę europejską był Bernard Wapowski, twórca dwu map (1526), będących podstawą wiedzy dla świata zachodniego. Cenione było też dzieło Marcina Kromera (1555) *De origine et rebus gestis Polonorum libri triginta* [O pochodzeniu i czynach Polaków ksiąg 30] – naukowe i historyczne podbudowanie tezy o sarmackim rodowodzie Polaków.

Równoległe do tej poważnej refleksji naukowej, naszego świetnego „produktu eksportowego”, istniał też nurt kontynuujący wątki legendowo-bajeczne: pochodzenie biblijne, wywód Sarmatów od Amazonek, mit o Wandzie.

Pojęcie Sarmacji zaczęło w Polsce jagiellońskiej – ogromnym państwie wielonarodowym – nabierać znaczenia świadomie zbiorowego, państwowego i politycznego. Stanowiło doskonałą odpowiedź na potrzebę określenia całości tego państwa: polsko-litewsko-ruskiego (zwłaszcza po unii lubelskiej, łączącej Koronę z Litwą, 1569).

Stopniowo rodziła się i wzrastała duma z własnej, sarmackiej przeszłości. Przejawiało się to w zainteresowaniu historią, przywiązaniu do wszystkiego, co ojczyste, także języka. W końcu XVI wieku, czyli na progu baroku, sarmackość była już pewnego rodzaju snobizmem. Tak więc, choć nadal jeszcze nie stworzono abstrakcyjnego pojęcia „sarmatyzm” (ukują to pojęcie dopiero następcy, w oświeceniu, wyjaskrawiając je i obrzydzając), choć mówiono tylko o Sarmatach, Sarmacji i sarmackich normach i zwyczajach, to przecież sarmackość przestała już być tylko sposobem życia czy postawą, a stała się ideologią, czyli *de facto* sarmatyzmem, choć na razie bez etykiety, nienazwanym.

Dalsze funkcjonowanie ideologii sarmackiej w XVII wieku było wypadkową dwóch różnych sił:

- mocnego wzrostu świadomości narodowej polskiej oraz odrębności (w związku z niemal nieustannymi wojnami i zagrożeniem, z poczuciem oblężonej twierdzy) – z jednej strony;
- rosnącej przewagi szlachty w społeczeństwie kastowym; tego, że pojęcie narodu zaczęło obejmować wyłącznie szlachtę – ze strony drugiej.

Wraz z narastaniem obu tych czynników w drugiej połowie XVII wieku ujawniły się ekstremizmy: zdrowe początkowo poczucie dumy narodowej (obejmujące cały naród, tzn. także mieszczan i w jakiejś mierze chłopów), niewykluczające świadomości należenia do Europy, ustąpiło ideologii stanowej szlachty, megalomanii i zaściankowości.

Czymże więc był sarmatyzm? Istnieją definicje szerokie, „wszystkoistyczne”, np. historycy sztuki (Władysław Tomkiewicz, Mariusz Karpowicz) podciągają pod to pojęcie całą kulturę własną Rzeczypospolitej [*Sarmatyzm a barok* 1994: 60–62]. Prezentuję tu, zgodnie z własnym rozumieniem, definicję o węższej zawartości (historyka literatury staropolskiej, profesora Uniwersytetu Gdańskiego, Edmunda Kotarskiego): postawa szlachty (i tylko szlachty) wobec zjawisk i problemów społecznych, politycznych i kulturowych epoki [*Sarmatyzm a barok* 1994: 82–84]. Zamieniłabym tylko „postawę” na „ideologię”.

Postawa ulegała bowiem stopniowo petryfikacji w ideologię, gdy wystarczająco silnie zaznaczyły się warunkujące ten proces czynniki:

- ugruntowanie poczucia odmienności od innych (różnego rodzaju innych: klas, grup społecznych, narodów, wyznań);
- przewaga komponentu uczuciowo-oceniającego nad poznawczym.

Spróbujmy bez uprzedzeń, bez deprecjonujących matryc myślowych, przyjrzeć się tej ideologii. Mieściła ona w sobie, jak awers i rewers, zarówno zjawiska i postawy pozytywne, jak i negatywne.

Pozytywnymi były:

- prostota;
- naturalność;
- umiar jako dyrektywa w życiu (*aurea mediocritas*);
- gościnność;
- kult dzielności i odwagi;
- republikanizm (dosłowne rozumienie nazwy: Rzeczpospolita, jako wspólna dla wszystkich sprawa);
- umiłowanie wolności;
- zainteresowanie mechanizmami władzy i prawa (ówczesny szlachcic to *homo politicus*);

- uczciwość, prawość (wokół pojęcia szlachectwa toczyła się w drugiej połowie XVI wieku i na początku XVII dyskusja społeczna: czy szlachectwo dziedziczy się wraz z herbem, czy też wymaga ono doskonalenia wewnętrznego, prawego postępowania; przeważała teza, że potrzebne są oba czynniki, że sam herb nie wystarczy; wysoko cenione było, przynajmniej deklaratywnie, stoickie pojęcie cnoty, łac. *virtus*, gr. *arete*);
- homogeniczność kulturowa (pełniła funkcję spajającą społeczeństwo);
- umiejętność mówienia (*ars bene dicendi* – dobrego, pięknego, skutecznego) i dyskusowania.

Zjawiskami negatywnymi, coraz wyraźniejszymi wraz z czasem, były:

- w stosunkach społecznych – zacieśnienie kastowości szlacheckiej, zamykanie się przed mieszczaństwem, ucisk chłopstwa;
- w stosunku do systemu państwa, do króla i jego władzy – decentralizacja władzy, erozja szacunku do króla i państwa, klientelizm, nienaruszalność ustroju, ale pozorna;
- w relacjach ze światem zewnętrznym – poczucie wyższości, patriotyzm ksenofobiczny, koncepcja przedmurza chrześcijaństwa (ale też kultury europejskiej), historiozofia me-sjanistyczna;
- w religijności – nietolerancja wobec innych wyznań i religii (1658 – wygnanie arian); ostentacyjna religijność nastawiona nie na wewnętrzne przeżycie, lecz na zewnętrzne obrzędy;
- w postawach wobec kultury – zanik aktywności intelektualnej, kwietyzm (dążenie do „świętego spokoju”, nieangażowanie się), upadek drukarstwa;
- w obyczajach i stylu życia – przesadny kult dawności, tradycjonalizm, wręcz konserwatyzm, niechęć wobec nowości i eksperymentowania, nadużywanie alkoholu i biesiad,

nadmierna wystawność, skłonność do zwad, pieniactwo, łatwość popadania w skrajności: od hulanki do pokuty.

Sarmacki wzór osobowy rozpięty był między:

- deklaratywnie – kultem bohaterów wojennych
 - śmierć hetmana Stanisława Żółkiewskiego we *Władysławie IV* Samuela Twardowskiego,
 - *Wojna chocimska* Wacława Potockiego (hetman Jan Karol Chodkiewicz),
 - *Pieśń o Fridruszu* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego (Fryderyk Herbut, poległy w bitwie z Tatarami pod Sokalem, 1519);
- *de facto* – zachwytem nad bytowaniem ziemiańskim we własnym folwarku: w poczuciu niezależności, umiarkowanym dostatku, powtarzalności działań i wydarzeń, wolności od ryzyka (Arkadia szlachecka).

Ziemiańskość urosła do rangi filaru kultury szlacheckiej, ewoluując w złym kierunku: do coraz wyraźniejszego odcinania się od powinności obywatelskich i troski o kraj, ku luzowaniu więzi społecznych, do izolacji w zaciszu folwarku, w kręgu rodziny. Tę postawę duchową dobrze oddaje poezja życia rodzinnego.

Zauważmy, że pojęcia baroku i sarmatyzmu nie są równoznaczne; krzyżują się one – sarmatyzm trwał dłużej niż barok, a z drugiej strony istniał też, choć płynął węższym nurtem, barok niesarmacki: klasycystyczny, koncepcyjny.

Romantycy nie używali pojęcia sarmatyzmu, gdyż było hasłem zohydzonym przez „oświeconych”, ale choć unikali nazwy, kultywowali ideologię i postawę sarmacką. Dodajmy też, że już późniejsze oświecenie złagodziło opinię o sarmatyzmie, dostrzegając oba jego oblicza (stało się to w dużej mierze pod wpływem konfederacji barskiej). Pozytywiści prezentowali złożony stosunek do zjawiska, doszukując się w nim przyczyn

upadku Polski, ale jednocześnie eksploatując „ku pokrzepieniu serc”. Podobnie i później, wielu przenikliwych intelektualistów wskazywało błędy tej ideologii (np. Stanisław Brzozowski), gdy jednocześnie doceniano jej walory. Najzagorzalszym demaskatorem wad sarmatyzmu był Witold Gombrowicz. Właśnie jego diagnozy, wyrażone m.in. w wywiadzie dla Dominika de Roux w 1968 roku („Czymże jest Polska? Jest to kraj między Wschodem a Zachodem, gdzie Europa już poczyną się wykańczać, kraj przejściowy, gdzie Wschód i Zachód wzajemnie się osłabiają. Kraj przeto formy osłabionej...”) [Gombrowicz 1977: 49], przywołał ksiądz Józef Tischner, przenikliwy, niezależny filozof, publikując w 1970 roku esej w zeszycie „Znaku”, poświęconym polskiemu charakterowi narodowemu. Tischnerowskie rozumienie sarmatyzmu, sformułowane i rozwinięte w tymże esej, skłania do głębokiej i bolesnej często refleksji:

[...] pojęcie sarmatyzmu aż się roi od wieloznaczności. Jeden rys zdaje się pozostawać w nim jednak na stałe: jest to wspomniana zadzierzystość. Sarmatyzm nie jest tym samym co „polskość”. Słowo „sarmatyzm” brzmi pejoratywnie. O sarmatyzmie mówi się z przekąsem, ironią. Jest tak, ponieważ sarmatyzm wnosi z sobą rys „zadzierzystości”, a zadzierzystość to niezręczna imitacja odwagi. W niej bohaterski czyn nie wyrasta z pragnienia zrealizowania obiektywnej, pozytywnej wartości dla samej wartości, jak to bywa w przypadku odwagi, lecz z pewnej mieszanki bodźców i motywów, w której obok czysto instynktownych reakcji daje się także wykryć ukryty zamiar imponowania innym. Sarmacka melancholia jest spontaniczną odpowiedzią świadomości na prozaiczną, a zarazem w jakiejś części zawinioną porażkę. W jej skład wchodzi nastroje wielorakie, o przeciwstawnych niekiedy tendencjach. Znajdziemy tam różne odcienie żalu za niespełnionym snem, jakby nieokreśloną nadzieję, że wszystko zostanie powtórzone, zepchnięty w podświadomość wstyd z powodu zawinienia i na zewnątrz przejawiające się wysiłki, zmierzające do podkreślenia własnej mimo wszystko wartości, oraz wiele innych pokrewnych [Tischner 1970: 1244].

Czymże jest zatem dzisiaj sarmatyzm? Czy nadal istnieje? Z całą pewnością tak, skoro budzi duże emocje, a w dyskusjach

o nim trudno o zdania wypośrodkowane; tkwimy w skrajnościach: między bezwarunkową afirmacją a całkowitym odrzuceniem. Surową ocenę tego zjawiska wyrażają środowiska liberalne i proeuropejskie (zwane przez przeciwników liberalityńskimi i kosmopolitycznymi), które postrzegają go jako ważną przyczynę upadku ogromnej niegdyś i silnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Gloryfikują zaś sarmatyzm działacze i publicyści prawicowi, konserwatywni (przez adwersarzy nazywani z kolei „zaściankiem” i „ciemnogrodem”), traktujący Polskę jako fenomen na tle zepsutej Europy. Piastują oni przekonanie wręcz przeciwne, że sarmatyzm był właśnie jednym z filarów długotrwałej potęgi I RP.

Musi to być zjawisko żywe, gdyż tylko takie jest w stanie sprawić, że komponent poznawczy zdominowany zostaje (powtórnie – chichot historii) przez emocjonalno-oceniający. We współczesnych dyskusjach dotyczących sarmatyzmu traktowany jest on jako broń w ręku rycerzy prawd powziętych *a priori*. Nie chodzi tam o jego poznanie i sprawiedliwą ocenę, lecz o przystosowanie go do funkcji argumentu, do postaci użytecznej akurat dla danej opcji.

Spróbujmy, bo jest to akademickim powołaniem, przywrócić właściwą rangę komponentowi poznawczemu, choćby w postaci najprostszej. Przyjrzyjmy się postawom, które składały się na ideologię sarmacką w XVII wieku, i poddajmy je dzisiejszemu oglądowi.

Jak się mają dziś (i przez ostatnie ćwierć wieku) postawy ówczesznie pozytywne:

- prostota i naturalność? – nie są w cenie (szpetny krajobraz, potworkowata architektura, odejście od symbiozy z przyrodą; wymyślność potraw i diet, wyszukane stroje);
- umiar jako dyrektywa w życiu (*aurea mediocritas*)? – nie istnieje; jest chęć posiadania bez umiaru, coraz więcej, pobudzana reklamami i kredytami;
- gościnność? – domy stają się twierdzami, gości przyjmujemy w restauracjach;

- kult dzielności i odwagi? – zastąpił go kult zaradności;
- republikanizm i zainteresowanie mechanizmami władzy i prawa? – nieangażowanie się w politykę, nieuczestniczenie w wyborach (a nawet szczycenie się tym; późniejsze mówienie: „nie ja ich wybierałem”);
- umiłowanie wolności? – ta postawa, przynajmniej na poziomie deklaratywnym, trzyma się świetnie, ale prawdą jest, że nie doznała na razie, na szczęście, sprawdzianu;
- uczciwość, prawość? – pierwsza z tych cnót jest gloryfikowana, co wynosimy z domów i szkół; rozwarstwiła się jednak, gdyż obowiązuje bezwzględnie w stosunkach prywatnych i interakcjach indywidualnych, ale już wobec zbiorowości (interesów firm, społeczności, państwa) relatywizuje się: unikanie podatków czy przejazdy autobusami bez biletu nie są naganne; „prawość” jest już słowem archaicznym, niemodnym, ale funkcjonuje na szczęście w wersji *light* – jako „przyzwoitość” (będąc jednak tylko cieniem dawnej *arete*);
- piękne mówienie i dyskutowanie, kierowane prawidłami retoryki – nie został nawet ślad; w zamian jest mowa nie-nawiści, wulgarność i „rynsztok” nawet na najwyższych poziomach społecznych.

Jak zaś mają się postawy ówczesznie negatywne:

- w stosunkach społecznych: kastowość – trwa i pogłębia się poprzez rozwarstwienie majątkowe, które pociąga za sobą pęknięcie społeczne w każdym wymiarze;
- w stosunku do systemu państwa, do rządu i władzy – narastające partykularyzmy i regionalizmy, zupełny brak szacunku do instytucji państwa (nie wyłączając Prezydenta Rzeczypospolitej), a dodać tu należy, iż od grzechu tego nie są wolne nawet osoby na szczytach władzy), używanie hasła demokracji jako wygodnego argumentu, ale bez pełnej akceptacji dla zawartości tego pojęcia;

- w relacjach ze światem zewnętrznym: dawne poczucie wyższości zamieniło się w swe przeciwieństwo, pokrywane jednak „stroszeniem piór”; z patriotyzmu ksenofobicznego pozostała czysta ksenofobia, patriotyzm wyparował; koncepcja przedmurza chrześcijaństwa i Europy – trwa, wzmacniana przez ostatnie działania Rosji i tzw. państwa islamskiego, a także przez masową migrację ludzi z Południa;
- w religijności: nietolerancja wobec innych wyznań i religii – trwa w najlepsze, normy moralne, religijne narzucane są siłą innym (Inni – to także ateści i agnostycy, mniejszości seksualne i przeciwnicy polityczni); ostentacyjna religijność – jeszcze bardziej bezrefleksyjna, widowiskowa, pełna przepychu (zamiast rozważań nad myślą Jana Pawła II – stawianie pomników, zgromadzenia pod sztandarami religii – bez głębszego uświadamiania sobie celu); jako dodatkowe zjawisko negatywne pojawił się związek Kościoła z polityką:

[...] potrzask „religii politycznej”, która chrześcijańskie ideały moralne gotowa jest narzucać przy pomocy instrumentów prawno-państwowych. Efektem [...] okaże się jednak nie chrystianizacja polityki, ale upolitycznienie chrześcijaństwa, sprowadzenie go do rzędu zwykłych ideologii [Gowin 2001: 99–100].

- w postawach wobec kultury: zanik aktywności intelektualnej i społecznej, upadek czytelnictwa, teatru i kultury wysokiej;
- w obyczajach i stylu życia: pojawiła się sprzeczność, gdyż tradycjonalizm (deklaratywnie) współistnieje z pogonią za nowinkami technologicznymi, kulinarnymi, ogrodniczymi i dotyczącymi mody; nadużywanie alkoholu, ale także leków i innych używek; dyrektywa „zastaw się, a postaw się”; skłonność do zwad i pieniactwo (choć w mniejszym zakresie, być może z powodu niewydolności wymiaru sprawiedliwości).

Pokuśmy się teraz o syntezę wynikającą z powyższego przeglądu, który wypadł wcale nie jednoznacznie. Wygląda na to, że postawy sarmackie historycznie negatywne w dużej mierze przetrwały i nadal wykazują działanie niszczące tkankę społeczną (trzeba by więc przyznać rację surowym sędziom sarmatyzmu), szczęśliwie jednak zostały zmodyfikowane, osłabione, rozwodnione – przez nic innego, jak tylko otwarcie świata dla Polaków, wtopienie się Polski w struktury europejskie:

- rozwarstwienie majątkowe nie jest czymś tak nieodwracalnym jak ówczesna separacja szlachty od reszty społeczeństwa; wzrost poziomu życia i odpowiednia polityka finansowa mogą je złagodzić, czego dowodzą doświadczenia Skandynawii;
- ksenofobia może, wraz z dalszym jednoczeniem Europy, przejść do historii (jeśli zaś przetrwa, to jako produkt ideologii nacjonalistycznych, odnawiających się, niestety, wszędzie, nie tylko u potomków Sarmatów); może stać się jednak wręcz przeciwnie, gdyż – wobec migracji ludzi z Południa do bogatej Europy, zjawiska już ogromnego i przebiegającego gwałtownie, a w przyszłości niewyobrażalnie wielkiego, mogącego zrujnować tożsamość europejską – ksenofobia nie tylko rozkwitnie, ale wręcz eksploduje;
- w kulturze, obyczajach i stylu życia następuje powolna homogenizacja w wymiarze europejskim;
- obraz religijności jest chyba obszarem najtrudniejszym do poddania rzetelnej refleksji, najsilniej zideologizowanym, najbardziej sarmackim; choć i on nie uniknie działaniu czasu (o ile nie zostanie złamana zasada świeckości państwa, już wyraźnie nadwątlona).

Z kolei zaś postawy historycznie pozytywne, także, niestety, pozacierały się i osłabiły. Częściową tego przyczyną jest właśnie europeizacja, ale w większej chyba mierze dziedzictwo wielowiekowej niewoli, produkującej postawy właśnie niewolnicze. Na szczęście jednak w jakimś wymiarze trwają dobre

komponenty sarmackości, przeniesione jak cenny depozyt przez warstwę inteligentną, i to bez znaczenia, czy wywodzącą się ze szlachty (jak chciał to widzieć znakomity socjolog, Józef Chłasiński), czy z mieszczaństwa, czy z chłopstwa (z czysto statystycznych powodów większość z nas wywodzi się z chłopstwa). Wśród inteligencji przetrwał, póki co, szeroko promieniując swą atrakcyjnością wzorotwórczą, model postaw sarmackich: uczciwość, przyzwoitość, szacunek dla tradycji, zachowywanie zasad *savoir-vivre'u*, dbałość o odpowiedni strój (*dress-code*), piękny język.

Rolą inteligencji, do której chcecie Państwo aspirować, skoro wybraliście uniwersyteckie studia humanistyczne, jest poznawać świat bez uprzedzeń ideologicznych, uzyskiwane dane poddawać nieustająco mądrej refleksji, a wreszcie w poczuciu misji propagować takie postawy i przekonania, które w podwójnej próbie: intelektu i serca, wydadzą się Państwu właściwe. Nie jest to łatwe, ale takie jest powołanie inteligencji: pisarzy, artystów, nauczycieli, dziennikarzy, bibliotekarzy, pracowników mediów i reklamy. Zostaniecie obdarzeni wielką mocą, którą daje SŁOWO. Byłoby więc dobrze, gdybyście Państwo, już po opuszczeniu tych murów, zechcieli pielęgnować pozytywne przejawy postaw sarmackich, chroniąc je przed rozpuszczeniem w morzu ponowoczesności, a jednocześnie starali się wpływać na zanikanie ich przejawów negatywnych. Studia na Wydziale Filologicznym naszego uniwersytetu sprawią, o czym jestem przekonana, że będziecie Państwo potrafili rozróżnić te sfery.

Wielka moc to jednocześnie wielka odpowiedzialność. Przywołam na koniec Jana Kochanowskiego, najważniejsze słowa z *Odprawy posłów greckich*:

Wy, którzy Pospolitą Rzeczą władacie,
A ludzką sprawiedliwość w ręku trzymacie,
Wy, mówię, którym ludzi paść poruczono
I zwirzchności nad stadem bożym zwierzono,
Miejcie to przed oczyma zawždy swojemi,

Żeście miejsce zasiedli boże na ziemi,
Z którego macie nie tak swe własne rzeczy,
Jako wszytek ludzki mieć rodzaj na pieczy.

[Kochanowski 1972: 631]

Apel ten skierowany był do rządzących, ale też w równej mierze do osób kształtujących opinię publiczną. W tragedii tej, co króciutko przypominam, zła decyzja, której następstwem było zburzenie Troi, podjęta została wskutek wystąpienia demagoga, po mistrzowsku władającego słowem.

BIBLIOGRAFIA

ANGYAL E. [1962], *Manieryzm, sarmatyzm, barok*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 1 (28), s. 5–13.

BACKVIS C. [1997], *Poezja polska w okresie baroku*, „Barok”, nr 2, s. 11–21.

BOGUCA M. [1994], *Staropolskie obyczaje XVI–XVII wieku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

GOMBROWICZ W. [1977], *Testament*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

GOWIN J. [2001], *Zmącona pieśń Pana. Ks. Tischner jako krytyk Kościoła*, „Znak”, nr 3 (550), s. 89–101.

KOCHANOWSKI J. [1972], *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

LINDE S. B. [1811], *Słownik języka polskiego*, t. 4.

LINDE S. B. [1812], *Słownik języka polskiego*, t. 5.

SARMATYZM A BAROK – PORZĄDKOWANIE POJĘĆ. DYSKUSJA, oprac. M. Elżanowska [1994], „Ogród”, nr 4 (20), s. 48–143.

TISCHNER J. [1970], *Chochół sarmackiej melancholii*, „Znak”, nr 10 (196), s. 1243–1254.

KAROLINA PRYKOWSKA-MICHALAK
(KATEDRA DRAMATU I TEATRU)

TADEUSZ KANTOR – ARTYSTA W CZASIE „ZIMNEJ WOJNY”

DLACZEGO TADEUSZ KANTOR?

Rok 2015 ogłoszony został przez UNESCO rokiem obchodów setnej rocznicy urodzin jednego z bardziej rozpoznawalnych na świecie polskich artystów sztuki awangardowej. Dziś powiedzielibyśmy, że Tadeusz Kantor nie tylko był artystą, malarzem, twórcą teatralnym, ale także kuratorem, początkowo nawet producentem swoich przedstawień.

Tadeusz Kantor urodził się w 1915 roku w Wielopolu Skrzyńskim, studiował malarstwo w krakowskiej Akademii Sztuki Pięknych, gdzie nauczycielem jego był m.in. znany malarz i scenograf, Karol Frycz, który zaszczerpił mu szczególną miłość do teatru. Kantor przez całe niemal życie próbował łączyć różne rodzaje aktywności – był etatowym scenografem, animatorem życia artystycznego, teoretykiem sztuki i praktykiem, w tym malarzem (m.in. promotorem *taszyzmu*, sztuki *informel*) i jednym z pierwszych w Polsce twórców *happeningu*, przede wszystkim zaś był człowiekiem teatru: autorem, reżyserem, scenografem, aktorem.

W czasie okupacji Tadeusz Kantor wraz z grupą przyjaciół plastyków stworzył w Krakowie podziemny teatr eksperymentalny, który odegrał ważną rolę w środowisku krakowskiej bohemy. Kontynuacją wojennych doświadczeń teatralnych był

powstały w roku 1956 Teatr Cricot 2, nawiązujący do tradycji przedwojennego (działającego w latach 1933–1938 w Krakowie) awangardowego teatru plastyków Cricot, założonego grupę młodych plastyków i awangardowych pisarzy – m.in. Józefa Jareme.

W 1947 roku Tadeusz Kantor, jako młody, dobrze rokujący artysta, otrzymał stypendium ówczesnego ministerstwa kultury, dzięki czemu wyjechał do Paryża, gdzie poznał europejską awangardę malarstwa, m.in. sztukę *informel*. Po powrocie do Polski zajął się promowaniem najnowszych trendów artystycznych w szarej rzeczywistości okresu stalinowskiego. Nieprzedstawiające malarstwo *informel*, którym zafascynował się Kantor podczas pobytu w Paryżu, nie mogło być uznane, gdyż tego typu sztuka nie była akceptowana przez władze ludowe. Od około 1949 roku nastał obowiązujący wszystkich artystów styl: socrealistyczny – i to właśnie jemu miała być podporządkowana wszelka twórczość artystyczna. Kantor nie mógł pogodzić się z narzuconą doktryną i wielokrotnie wypowiadał się w obronie sztuki, wolności tworzenia, nieulegania w działalności artystycznej żadnym rygorom.

Z dzisiejszej perspektywy interesujące jest ukazanie wielu zależności między sztuką teatralną a kolejnymi fazami reżimu komunistycznego oraz zwrócenie szczególnej uwagi na różne strategie osławiania władzy i wykorzystywania ‘systemu’ tak, aby stwarzać sobie jak najlepsze warunki do pracy.

OKRES STALINOWSKI – SOCREALIZM (1949–1955)

Najtrudniejszy, obarczony największą liczbą ofiar wśród ludności, jak i stratami moralnymi, był okres stalinizmu. Przyjęcie doktryny realnego socjalizmu w sztuce polskiej podjęto na kongresie zjednoczeniowym Polskiej Partii Robotniczej i Polskiej Partii Socjalistycznej, który odbywał się w grudniu 1948 roku. W kolejnych latach wypracowane zostały założenia „stworzenia przesłanek do rozwoju kultury socjalistycznej

w Polsce" [*Deklaracja ideowa PZPR 1949*]. Partia dążyła do uczynienia z twórczości artystycznej narzędzia propagandy, pomocnego w kreowaniu nowej socjalistycznej rzeczywistości. Realizacja tych zamierzeń nie była jednak możliwa bez uświadomienia tego samym twórcom, dlatego proces wdrażania socrealizmu poprzedziła seria zjazdów poszczególnych środowisk artystycznych. Dla dalszego toku rozważań istotne są dwa takie posiedzenia: pierwsze z nich to zjazd pisarzy dramatycznych, ludzi teatru i krytyków teatralnych, który odbył się w czerwcu 1949 roku w Oborach pod Warszawą – jak wiele podobnych tego typu zebrań, pełen był deklaracji i gestów poparcia biorących w nim udział twórców. Niewiele z nich przekładało się jednak na realne działania samych artystów. Istotne dla środowiska kwestie organizacyjne, takie jak upaństwowienie teatrów oraz narzucenie centralnej kontroli państwa i partii nad repertuarem, zostały wprowadzone bez konsultacji. Literatura naukowa wskazuje, że zjazd w Oborach zdominowany był wystąpieniem ówczesnego wiceministra kultury Włodzimierza Sokorskiego, prezentującego oczekiwania władzy wobec artystów. W gronie zaproszonych na zjazd twórców teatralnych Sokorski nie znalazł jednak zdecydowanego adwersarza, który programowo krytykowałby wszelką ingerencję władzy w twórczość, jak miało to miejsce w czasie drugiego istotnego dla podjętej tematyki spotkania artystów plastyków, które odbyło się kilka miesięcy wcześniej w Nieborowie. W czasie tego zjazdu z krytyką narzucenia jakichkolwiek ram sztuce wystąpił m.in. Tadeusz Kantor, który zaprotestował przeciwko zahamowaniu rozwoju sztuki polskiej (chodziło mu głównie o awangardę oraz sztukę nieprzedstawiającą), która powinna rozwijać się równoległe do rozwoju sztuki europejskiej. Spotkanie nieborowskie – podobnie jak zjazd w Oborach – nie przyniosło żadnych zdecydowanych rozwiązań czy postanowień dotyczących przyszłości polskiej sztuki. Odnotowane w publikacjach wypowiedzi Tadeusza Kantora broniącego indywidualizmu artysty, opowiadającego się za elitarnością

szkolnictwa artystycznego (co godziło w postulowaną przez władzę powszechność nauczania) potwierdziły postawę, jaką przyjął ten twórca nie tylko wobec władzy ludowej, ale także własnego życia – mówiąc „prawdziwy awangardzista obserwuje z niechęcią i niesmakiem, jak wolność i niezależność sztuki jest dławiona przez jarzmo «państwowego prestiżu»” [Pleśniarowicz b.d.]. Później jeszcze wielokrotnie Kantor wraz z innymi krakowskimi artystami plastykami, m.in. Marią Jaremianką, aktywnie uczestniczył w dyskusjach na temat przyszłego kierunku sztuki polskiej, planował zorganizowanie zjazdu środowisk plastyków, promującego nowoczesną sztukę, o czym pisał do ówczesnego ministra kultury. Resort posiadał dokładne wytyczne, co do wprowadzania zasad sztuki socrealistycznej, która odgórnie została narzucona, a nie – jak początkowo planowano – przyjęta dobrowolnie. „Wpłynęło to niewątpliwie – jak pisze Świącicki – na jego [socrealizmu K. P.-M.] powierzchowną recepcję i artystyczną słabość. Szybko też, gdy zmieniły się uwarunkowania historyczne, sztuka polska wyzwoliła się z jego ograniczeń. Duża w tym wszystkim była zasługa Kantora” [Świącicki 2007: 161].

Tym niemniej zwróćmy uwagę, że postawa Kantora broniącego sztuki polskiej przed socrealizmem wynikała z wewnętrznego przeświadczenia, że awangardzista nie poddaje się żadnym zasadom, nie była to więc postawa, która mogła się stać manifestem *stricte* politycznym. Kantor nigdy nie był opozycjonistą, także jego sztuka (w tym okresie głównie malarstwo) nie była bezpośrednio sztuką zaangażowaną w walkę z reżimem.

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych polityczność twórczości awangardowej polegała na jej nieprzystawalności do wytyczonej przez władzę linii programowej (np. repertuariowi sztuk produkcyjnych w teatrach). Partia nie mogła tolerować niczego, co wychodziło poza przyjęty kanon. Twórcy, którzy nie dostosowali się do przyjętych założeń, byli odsuwani od kontaktów publicznych, np. Tadeusz Kantor w 1950 roku,

po kolejnych wystąpieniach w obronie wolności sztuki, stracił stanowisko profesora w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Krakowie. Broniąc się przed utratą jedyne go źródła dochodów, interweniował u samego wiceministra Sokorskiego, który co prawda nie zmienił decyzji o zwolnieniu ze szkolnego etatu, ale zastosował wobec niego metodę często wykorzystywaną przez organy partyjne, polegającą na szykanach, a następnie na okazaniu łaski. Metoda ta służyła oczywiście zachęce do współpracy z organami partyjnymi. Kantorowi zostało więc odebrane stanowisko profesora, ale zatrudniono go (od 1.09. 1950) jako etatowego scenografa w Państwowych Teatrach Dramatycznych Krakowa – czyli w Teatrze Starym i Teatrze im. J. Słowackiego, (gdzie pracował już przed 1947). W tym też czasie Kantor był zatrudniony jako instruktor zespołu recytacyjno-świetlicowego w Wojewódzkim Domu Kultury Związków Zawodowych z siedzibą w Pałacu pod Baranami. Kantor prowadził tam kurs teatralny oraz Zespół Robotniczy – tłumaczył to później nieodpartą chęcią oddziaływania na masowego odbiorcę. Przed wojną podobne eksperymenty organizowali członkowie Grupy Krakowskiej, do tej tradycji Kantor stał się nawiązywać. Wraz z Zespołem Robotniczym wystawiał sztuki komunistycznych autorów o tematyce jawnie propagandowej – w czerwcu 1949, na dziedzińcu Pałacu pod Baranami, zainscenizowano *Niech się zbudzi Drwal*, utwór Pablo Nerudy – chilijskiego orędownika misji ZSRR. W kolejnym roku Zespół pod kierunkiem Kantora pokazał montaż sceniczny *Generał Walter* – ku czci gen. Karola Świerczewskiego, pułkownika w Armii Czerwonej. Kantor utrwalił tę postać także w gwaszu *Legenda o generale Walterze* (1950). W kolejnych latach późniejszy twórca *Umarłej klasy* był autorem dekoracji do pochodów pierwszomajowych odbywających się w stolicy – m.in. właśnie za te prace został odznaczony w 1954 roku Złotym Krzyżem Zasługi oraz w 1955 roku Medalem 10-lecia Polski Ludowej, otrzymał także wyróżnienie za twórczość scenograficzną,

przyznane przez Komitet Nagród Państwowych – wszystkie te państwowe odznaczenia przyjął.

Przypomniane tu przypadki współpracy z władzami komunistycznymi biografowie i znawcy twórczości Kantora tłumaczą okolicznościami ekonomicznymi – obowiązkiem wykonywania zleconych zadań zawodowych w celu uzyskania materialnych środków do życia. Wskazuje się bowiem, że działania te nie miały znamion ustępstw artystycznych czy też rezygnacji z własnej twórczej drogi – dowodem jest fakt, że w okresie stalinowskim Kantor nie prezentował swoich prac malarskich na państwowych wystawach¹.

Opis tego okresu – jak czytamy w jego pismach – należy do historyka o wysoce wyczulonej wrażliwości, zdolnego oceniać wydarzenia, które dotknęły najbardziej wrażliwe i najgłębsze warstwy kondycji artysty i twórczości. [...] Był to czas dla mnie i dla tych bardzo niewielu, którzy „odmówili”, dość ciężki. Nie używając słów patetycznych, broniliśmy po prostu osobistej uczciwości. Można to nazwać obroną wolności myśli i wyobraźni, non-konformizmem, świadomością [Kantor 1990: 31–32].

Radykalizm okresu socrealizmu odcisnął swoje piętno na biografiach wielu twórców, nie trwał on jednak długo i większość artystów potrafiła szybko pozbyć się jarzma ograniczeń wiążących ich sztukę przez kilka lat. Należy także zwrócić uwagę, że w okresie stalinowskim wzrastał się szczególnie ostry terror wobec wszelkich aktów odmowy, niezgody na współpracę z władzami. Był to zdecydowanie najtrudniejszy czas dla zagranicznej aktywności polskich artystów. Tadeusz Kantor w okresie stalinowskim właściwie nie miał wcale kontaktu z rozwijającą się dynamicznie sztuką nowoczesną.

¹ Wyjątkiem są dwie wystawy z 1950 i 1952, gdzie pokazywano projekty scenograficzne.

LATA 60. RZĄDY GOMUŁKI (1956-1970)

Pierwsze nadzieje na poprawę warunków uprawiania sztuki pojawiły się już w 1955 roku. W czasie wiosennej sesji Rady Kultury mówiono o konieczności przewartościowania pojęcia realizmu socjalistycznego, na zjeździe SPATiF (Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu) toczyła się żywa dyskusja o potrzebie reformy polityki kulturalnej. Z krytyczną oceną sztuki i ideologii lat 1949–55 wystąpili m.in.: Jan Kott, Julian Przyboś oraz Antoni Słonimski [Fik 1991: 283]. Ostatecznie pojęcie „odwilży”, odnoszące się do złagodzenia reżimu komunistycznego, zaczerpnięto z wydanej w owym czasie powieści Ilii Erenburga *Odwilż* – będącej krytyką stalinizmu. Zmiany polityczne nastąpiły w październiku 1956 roku, kiedy wybrano nowego I sekretarza PZPR, Władysława Gomułkę, co nie wskazywało, że cała dekada będzie sielanką – wystarczy wspomnieć o ataku wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację, fali strajków studenckich 1968 oraz represjach wobec ludności pochodzenia żydowskiego. Paradoksalnie w tym właśnie okresie ostrej cenzury politycznej powstały eksperymentalne zespoły teatralne, poza teatrem Kantora Cricot 2 rozpoczęła się kariera Teatru 13 Rzędów. Ludwik Flaszen, uczestnik tamtych wydarzeń i współtwórca Teatru 13 Rzędów, tak wspominał ten czas:

Pozostaje fakt: w PRL-u, kraju realnego socjalizmu i ograniczonej suwerenności, powstała wielka kultura o światowym rezonansie. [...] Oczywiście nie byłoby to możliwe w tyranii totalnej, stalinowskiej. Ale u nas po roku 1956 despotyzm był dziurawy, chory, wstydził się sam siebie. Poza kryzysowymi momentami, gdy postanawiał traktować się w pełni serio, niemal ciągle zmuszony z hałasem uzasadniać racje swojego istnienia, począwszy od odbudowy kraju ze zniszczeń wojennych po ostateczną geopolitykę, zimną rację stanu bez wizji świetlanej przyszłości [Sobolewski 2010].

Wykorzystanie tych wspomnianych wyżej luk w despotyzmie oraz swoiste strategie wykorzystywania „systemu”, aby jak najwięcej zachować dla własnej sztuki, cechowały wielu twórców tego okresu. Powstało wiele legend i opowieści o sprytnym przechytrzeniu władzy, które z czasem wykorzystywano jako elementy autokreacji w kontaktach międzynarodowych lub interpretowano w zależności od sytuacji – jako dowody na działalność opozycyjną lub restrykcje władzy.

W czasie odwilży wiele inicjatyw artystycznych mogło się urzeczywistnić – w listopadzie 1955 w Domu Plastyków w Krakowie odbyła się wystawa sztuki nowoczesnej, uznawana za początek działalności stowarzyszenia tzw. II Grupy Krakowskiej; w tym także okresie w ramach prac stowarzyszenia powstał Teatr Cricot 2 – jako zespołowe przedsięwzięcie artystyczne.

Misją teatru sformułowaną wg zasady: zwięzłość (lako- niczność), elastyczność (możliwość zmian) i oryginalność teatru było:

Teatr Cricot 2 wysuwa ideę teatru kształtującego się w pełni jak o d z i e ł o s z t u k i, rządzące się swoimi prawami i usprawiedliwiające tylko własne istnienie, w przeciwieństwie do teatru pełniącego rolę służebną różnego gatunku, głównie w stosunku do literatury, staczającego się coraz bardziej w bezmyślną reprodukcję stanów życiowych, tracącego bezpowrotnie instynkt teatru, poczucie wolności tworzenia i siłę własnego wyrazu i działania².

Ideą Kantora było zbudowanie teatru, który byłby przeciwieństwem teatru instytucjonalnego nie tylko dlatego, że był on podporządkowany linii partyjnej, ale także dlatego, że opierał się w dużej mierze na tekście dramatycznym, który dominował. Kantor, wraz z Teatrem Cricot 2, zaproponował więc zupełnie oderwany od wszelkich standardów, w tym także literatury, teatr dziejący się w różnych przestrzeniach, np.

² <http://www.cricoteka.pl/pl/main.php?d=teatr&kat=6&id=33&str=3>.

w Galerii Krzysztofory – kawiarni, później także w zdesakralizowanym kościele we Florencji. Wybór miejsc był więc zaskakujący, do tego proponowano oryginalne środki wyrazu: ostre, intrygujące, obrażające i protestujące.

Przykładem zastosowania takich właśnie środków wyrazu niech będzie opis happeningu *Linia podziału*, który odbył się w Krakowie 8 grudnia roku 1965 w dawnym lokalu krakowskiego oddziału SHS przy Rynku Głównym 22 i trwał 45 minut.

Na sali działo się mnóstwo rzeczy, ktoś chodził z kołem od mojego motocykla na głowie, ktoś jadł makaron, zupełny chaos. A Kantor w tym czasie wypisywał na tablicy osoby i instytucje związane ze sztuką. I zrobił taki sąd ostateczny. Po jednej stronie znalazł tych, którzy autentycznie oddani są sztuce, a po drugiej tych, którzy tylko to pozorują. To była ta jego *Linia podziału*. Już to zbulwersowało zebranych, ale to nie było wszystko. Bo ja w tym czasie – niezauważony przez nikogo, za plecami publiczności – wziąłem się do zamurowywania jedynych drzwi wejściowych. Możecie sobie państwo wyobrazić, jak zareagowali ludzie, kiedy zobaczyli, że są, w dosłownym znaczeniu, w sytuacji bez wyjścia³.

Publiczność zgromadzona w czasie tego happeningu nie była przypadkowa, ale ten element skandalu, szoku, a jednocześnie świadomość nowej sztuki tworzyły wokół Kantora atmosferę, która wykorzystywała zasady tzw. marketingu szeptanego. Pogłoska o tym, a potem także o innych happenin-gach Kantora, roznosiła się po Krakowie, docierając czasem także do oficjeli partyjnych, których interpretacja np. *Linii podziału* była czysto polityczna i na długo zapadła odpowiednim służbom w pamięci. Od tego czasu całe grono krakowskich artystów plastyków było inwigilowane. Kantor tuż po happeningu wyjechał za granicę, miał bowiem ten przywilej, że posiadał paszport.

Zagraniczna kariera teatru Tadeusza Kantora rozpoczęła się w 1969 roku, wtedy to zespół Criocot 2 wziął udział w Festiwalu Teatralnym Premino Roma w Rzymie, dzięki zaproszeniu

³ <http://www.shskrakow.pl/teksty/linia.htm>.

tamtejszego Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Później odbyło się *tournée* po Włoszech. Spektakl *Kurka Wodna* Cricot 2 został uznany przez włoską krytykę za najciekawsze zjawisko festiwalu. Przedstawienie *Kurka wodna* było Kantorowską interpretacją sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza – dramatu realizującego jego ideę „czystej formy”, gdzie intryga kryminalna ulegała destrukcji. Włoska prasa rozpisywała się z uznaniem o polskim spektaklu. Teatralne pismo „Sipario” poświęciło obszerną część Kantorowi, pozytywnie wypowiadała się także polska ambasada w Rzymie, gdy tymczasem w Krakowie sukces Cricot 2 skwitowano kilkudziesięcią relacją, zresztą nigdy wcześniej w oficjalnym obiegu nie poświęcano teatrowi Cricot 2 uwagi. Tuż po powrocie zespołu z włoskich występów wydział kultury Krakowa obniżył dotację dla Grupy Krakowskiej, finansującej zespół Kantora, uzasadniając to brakiem zgody na nadmierne wydatki związane z wyjazdem do Włoch. W tym samym miesiącu rektor Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych zwolnił Kantora ze stanowiska profesora tejże uczelni. Komentując to przedstawienie Kantor mówił o tym, że jego „idea sztuki realizuje się w PODRÓŻY MENTALNEJ”⁴.

Rekwizyty podrózne stawały się także w późniejszych przedstawieniach lejtmotywami.

LATA SIEDEMDZIESIĄTE

Historycy sztuki, analizując fenomen długiego oddziaływania zachodnioeuropejskiej awangardy na polską kulturę, zwracają uwagę na podjętą przez władze PRL w epoce gierkowskiej (lata siedemdziesiąte), wspomnianą już propagandową linię kontrolowanej prezentacji na Zachodzie innego oblicza państwa komunistycznego – właśnie poprzez współczesną sztukę, która miała „wyrabiać w opinii Zachodu przekonanie o liberalizacji rządzącego w Polsce reżimu. Zgadzając się na zagraniczne wojaże artystów krajowych, próbowano

⁴ <http://www.cricoteka.pl/pl/main.php?d=teatr&kat=6&id=43&str=3>.

ograniczyć w ten sposób opiniotwórcze znaczenie elit emigracyjnych w rodzaju na przykład środowiska paryskiej „Kultury” [Świącicki 2007: 231–232].

W latach siedemdziesiątych Tadeusz Kantor dość regularnie i aktywnie uczestniczył w międzynarodowym życiu artystycznym, wyjeżdżał na stypendia i pobyty studyjne, *tournée* swojego zespołu zarówno do krajów Europy Zachodniej, jak i do USA. Nie oznacza to jednak, że współpracownicy Cricot 2 byli niezależni od władzy. Polityka wyjazdowa była precyzyjnie kontrolowana, a sztuka cenzurowana, ciągle brana była bowiem pod uwagę zależność od Moskwy, dlatego zaobserwować można znaczną ambiwalencję władzy, jeśli chodzi np. o teatr Kantora.

Okres ten obfitował w cały szereg podobnych incydentów na linii Kantor a władza komunistyczna, które dzięki wytrwałości i determinacji zachodnich kuratorów sztuki, np. Richarda Demarko – twórcy festiwalu w Edynburgu czy Jacka Langa – dyrektora festiwalu w Nancy, zakończyły się pomyślnie.

Przypomnijmy jeden z najgłośniejszych przypadków z początku lat siedemdziesiątych, kiedy to Richard Demarko wystąpił do ówczesnego polskiego ministerstwa kultury z oficjalnym zaproszeniem na festiwal w Edynburgu zespołu Cricot 2. Natomiast ministerstwo pomijało kompletnie fakt istnienia nieinstytucjonalnego (a więc poza kontrolą cenzury, władzy itp.), ale znanego w całej Europie teatru. Poinformowało więc Demarko, że nie istnieje w żadnym rejestrze żaden teatr Kantora ani teatr Cricot 2, wysunięta została propozycja wysłania na festiwal Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego – teatru państwowego, mogącego oficjalnie reprezentować polską sztukę. Ostatecznie Demarko prywatnie, a nie w nurcie oficjalnej międzynarodowej wymiany, zaprosił teatr Kantora, pokrywając wszelkie koszty jego sprowadzenia. Fakt ten przez wiele lat Kantor przywoływał w wywiadach i dyskusjach z całą mocą podkreślając, że jego teatr nigdy nie był w oficjalnym nurcie wymiany kulturalnej między PRL a zagranicą, oraz – że Cricot 2

nigdy nie był teatrem oficjalnym czy instytucjonalnym. Niestabilizowana formalnie sytuacja teatru Cricot 2, wielokrotnie na Zachodzie interpretowana jako szykanowanie artystów zza żelaznej kurtyny, była spowodowana prozaicznymi względami, takimi jak niski budżet krakowskiego wydziału kultury. Kantor bowiem wielokrotnie, w chwilach załamania finansów Grupy Krakowskiej, w ramach której działał Cricot 2, zabiegał o uznanie przez władze państwowe jego teatru i przyznanie mu dotacji celowej. Prośby te jednak nigdy nie zostały wysłuchane i teatr Kantora nie uzyskał na swoją działalność dotacji.

LATA 80. OKRES „SOLIDARNOŚCI”

Przełomowym wydarzeniem – zarówno dla wielu twórców, jak i odbiorców teatru w okresie zimnej wojny w Polsce – był początek lat osiemdziesiątych – wprowadzenie stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku. W kolejnych tygodniach rozpoczął się prowadzony przez aktorów bojkot mediów (radia i telewizji). Większość z nich identyfikowała się z ideami „Solidarności”. Komunikat niezależnego związku artystów sceny i filmu głosił:

Kolaborantem jest ten, kto użycza swego nazwiska, twarzy, głosu lub talentu dla celów propagandowych i usprawiedliwiania przemocy. W naszym środowisku kolaborantem jest ten, kto realizuje lub występuje w spektaklach i filmach TV, słuchowiskach radiowych i audycjach⁵.

Przytaczam ten fakt z dwóch powodów, otóż – jak się później okazało – sam fakt odmowy przystąpienia do bojkotu traktowany był źle, znaczący był gest poparcia czy identyfikowanie się ze strajkującymi aktorami oraz oczywiście sama przynależność do „Solidarności” artystów sceny i filmu. Teatr Tadeusza Kantora w 1980 roku w Teatro Regionale Toscana we Florencji zaprezentował po raz pierwszy spektakl *Wielopole, Wielopole*,

⁵ <http://naukawpolsce.pap.pl/aktualnosci/news,28194,teatr-stanu-wojennego.html>.

z którym następnie objeżdżał świat. Znaczący jest występ zespołu w 1980 roku w Gdańsku, w sali widowiskowej Stoczni Gdańskiej, gdzie Kantor poniósł klęskę, gdyż wzburzył publiczność do tego stopnia, że niektórzy próbowali zerwać spektakl, zarzucając reżyserowi i aktorom, że poniżają świętości narodowe. Kolejnym niefortunnym posunięciem Kantora, dziś wypominanym mu przez jego otoczenie, był brak poparcia dla wspomnianego wyżej bojkotu aktorów. W latach osiemdziesiątych teatr Kantora odnosił swoje największe sukcesy i zależało mu na tym, aby je kontynuować, więc sam artysta postawił się ponad wszelkimi bojkotami artystycznymi i w stanie wojennym przyjął od władz Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski. W opinii środowiska artystycznego dbał on przede wszystkim o swoją międzynarodową karierę, której mogło zaszkodzić np. wstrzymanie paszportu. Dlatego też przystąpił do utworzonego przez władze PRL – już po bojkocie aktorów – objazdowego Teatru Rzeczypospolitej, w ramach którego w najdalsze zakątki Polski docierały największe polskie przedstawienia.

Prawdopodobnie także z pełną polityczną świadomością w 1984 roku zaangażował się po stronie opozycyjnej, prezentując w szczycie zimnej wojny, tuż przed bojkotowaną przez ZSRR i kraje satelickie olimpiadą w Los Angeles, swoje spektakle na międzynarodowym festiwalu teatralnym (nie tylko *Wielopole*, ale także reaktywowaną z tej okazji *Umarłą klasę*). W czasie festiwalu w Los Angeles odbyło się dziewięć prezentacji spektakli Kantora, słynne stały się jego wypowiedzi towarzyszące występom teatralnym. Dziennikarze amerykańscy chcieli włączyć spektakle Kantora w dyskurs polityczny, gdy tymczasem już na wstępie konferencji prasowej artysta oświadczył kategorycznie, że nie interesuje go ani polityka, ani sport. Wtedy też padły słynne słowa, w których tłumaczył swój wybór pozostania w kraju, mimo licznych propozycji osiedlenia się na Zachodzie:

Znam sytuację wielu malarzy i pisarzy, którzy opuścili Polskę, by żyć i tworzyć za granicą – ale w moim mniemaniu artysta musi mieć przed sobą mur, w który może walić głową i ja ten mur znalazłem w Polsce [Miklaszewski 2011: 34].

Tworzenie niezależnego artystycznie teatru w okresie zimnej wojny w Polsce wydawać może się sytuacją bez precedensu. Staralam się dowieść, że działalność wspomnianego tu twórcy opierała się na swoistej umiejętności współpracy z reżimem, m.in. wspomniane wyżej kompromisy i serwilizm polityczny pozwoliły na rozwinięcie się w polskim teatrze najważniejszych nurtów artystycznych XX wieku. Natomiast problem, czy i w jakich kategoriach: estetycznych czy moralnych należy oceniać tę twórczość – jest kwestią indywidualną.

W 1990 roku Kantor stwierdził, że wraz z upadkiem muru berlińskiego granice w Europie upadły tylko pozornie. Teraz podziały nie będą przebiegały pomiędzy kapitalizmem a socjalizmem lecz „[...] w kategoriach znacznie gorszych. Oto zaczyna w każdym kraju rosnać paskudny nacjonalizm. [...] A temu wszystkiemu przeciwstawia się sztuka. Prawdziwa sztuka, nie ta sztuka narodowa, której chcemy” [Schorlemmer 2006];

oraz –

A ja mówię zupełnie coś przeciwnego, że Europa powinna przyjść do nas. I że nie należy tworzyć takich organizacji kultury, organizacji sztuki, muzeów itd., aby mieć prawo wejścia do Europy. Do Europy nie trzeba wchodzić po prośbie, tylko trzeba wchodzić atakiem. Atakować. Bo jest co atakować. Ja atakowałem teatr francuski, teatr włoski, teatr amerykański. Nie mając żadnego planu batalistycznego [Kantor 2004–2005, t. 3: 154].

BIBLIOGRAFIA

- DEKLARACJA IDEOWA PZPR [1949], „Nowe Drogi” 1949, nr 1.
- FIK M. [1991], *Kultura polska po Jałcie, kronika lat 1944–1981*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa.
- KANTOR T. [1990], *W kręgu lat czterdziestych*, część IV, Galeria Krzysztofory, Kraków.
- KANTOR T. [2004–2005], *Pisma*, t. 1–3, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Wrocław–Kraków.
- MIKLAZEWSKI K. [2003], *Kantor od kuchni*, Wydawnictwo Twój Styl, Warszawa.
- PLEŚNIAROWICZ K. [2009], *Kantor – Grotowski: między maglem a wiecznością*. Tekst wygłoszony w trakcie konferencji „Grotowski: samotność teatru. Dokumenty, konteksty, interpretacje”, która odbyła się w Krakowie w dniach 25–27 marca 2009.
- SOBOLEWSKI T. [2010], *Trzewik Montaigne’a*, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,7448369,Trzewik_Montaigne_a.html
- SCHORLEMMER U. [2006], *Sztuka jest przestępstwem – Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria*, „Fraza”, nr 53, <http://faza.univ.rzeszow.pl/numer/nr53-sztuka.php>.
- ŚWIĘCICKI K. [2007], *Historia w teatrze Tadeusza Kantora*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

Wykłady inauguracyjne
wygłoszone w roku akademickim
2015/2016

ARTUR GAŁKOWSKI
(ZAKŁAD ITALIANISTYKI)

UMBERTO ECO – PISARZ W PŁASZCZU SEMIOLOGA¹

Począwszy od 24 maja 2015, prof. Umberto Eco, włoski filozof i pisarz, jest członkiem wspólnoty akademickiej Uniwersytetu Łódzkiego. W tym dniu przyjął najwyższe wyróżnienie naszej Uczelni, tytuł doktora honoris causa UŁ. Odbierał je na Wydziale Filologicznym z rąk JM Rektora UŁ, prof. Włodzimierza Nykiela, oraz Dziekana tegoż wydziału, prof. Piotra Stalmaszczyka, w obecności Senatu UŁ oraz licznie zaproszonych gości z kraju i z zagranicy, w tym rektorów innych uczelni, przedstawicieli władz lokalnych i państwowych, służb dyplomatycznych Włoch w Polsce i Polski we Włoszech, uczestników Międzynarodowej Konferencji Semiotycznej „Znak – Myśl – Słowo – Dzieło”, pracowników naukowych i dydaktycznych UŁ. Miałem zaszczyt być promotorem tego doktoratu, w swym wydźwięku szczególnego i historycznego, bo honorującego jednego z największych i najsłynniejszych intelektualistów współczesnego świata, w roku przypadającym na siedemdziesiątą rocznicę powstania Uniwersytetu Łódzkiego. Uroczystość nadania tytułu doktora honoris causa Umbertowi Eco była jednym z ważniejszych wydarzeń obchodów siedemdziesięciolecia Uczelni. Przeszła do kroniki Wydziału i całego Uniwersytetu jako osiągnięcie na miarę jej znaczenia na narodowej i międzynarodowej arenie akademickiej.

¹ Prof. Umberto Eco zmarł 22.02.2016. W tekście zachowano formy aktualne w czasie, kiedy wykład był przedstawiany i przygotowany do druku.



Fot. 1. Uroczystość nadania tytułu doktora honoris causa prof. Umberto Eco (24.05.2015). Źródło: Kadr z relacji filmowej, <https://www.youtube.com/watch?v=LjG4PbvHLBU>

Był to już czterdziesty z kolei doktorat honoris causa w imponującej karierze naukowej prof. Umberta Eco². Wcześniej otrzymał to wyróżnienie w 2014 roku na Uniwersytecie w Rio Grande do Sul w Brazylii; natomiast 10 czerwca 2015 odbierał czterdziesty pierwszy tytuł honoris causa w swojej macierzystej uczelni – na Uniwersytecie w Turynie. Między doktoratami Uniwersytetu Łódzkiego i Uniwersytetu w Turynie powstała pewna ciągłość merytoryczna, choćby przez fakt, że na towarzyszącej wizycie Umberta Eco w UŁ konferencji semiotycznej obecny był jako prelegent plenarny prof. Ugo Volli, promotor honorowego wyróżnienia prof. Eco w Turynie. Na tę konferencję przybyli też inni wybitni przedstawiciele semiotyki włoskiej, jak prof. Patrizia Violi czy prof. Paolo Fabbri.

² Życiorys naukowy prof. Umberta Eco: zob. Gałkowski 2015b. Pełny wykaz osiągnięć i bibliografia prac naukowych Umberta Eco dostępna jest na jego oficjalnej stronie internetowej: <http://www.umbertoeco.com/en/>. Opracowania specjalistyczne teorii i teksów literackich U. Eco: zob. np. Bondanella 1997; Bondanella (red.) 2009; Schiffer 2001; Gałkowski (red.) 2015.



**SEMIOTICA 2015 –
INTERNATIONAL SEMIOTIC CONFERENCE**

GUEST OF HONOUR
PROF. UMBERTO ECO

UNIVERSITY OF ŁÓDŹ
FACULTY OF PHILOLOGY
DEPARTMENT OF LINGUISTICS, INSTITUTE OF ROMANCE STUDIES
DEPARTMENT OF ROMANIC LITERATURE, INSTITUTE OF ENGLISH STUDIES
INTERDISCIPLINARY CENTER OF SEMIOTIC SCIENCES
POLSKA 44, 90-002 ŁÓDŹ, POLAND

24-27 MAY 2015



WWW.SEMIOTICA.UNI.LODZ.PL

Fot. 2. Plakat konferencji „Znak – Myśl – Słowo – Dzieło”.
Źródło: Centrum Promocji UŁ

Uniwersytet Łódzki nadał Umbertowi Eco tytuł doktora honoris causa w obszarze szeroko pojętej humanistyki, ze szczególnym uwzględnieniem takich dziedzin, jak filozofia, językoznawstwo, literaturoznawstwo, kulturoznawstwo, ale także historia sztuki, w niemałym stopniu także psychologia, socjologia i pedagogika, co zostało podkreślone już na etapie wniosku do Senatu UŁ, przedstawionego 27 lutego 2014 roku Radzie Wydziału Filologicznego UŁ, jak również w laudacji promotorskiej, wygłoszonej przeze mnie podczas uroczystego posiedzenia Senatu 25 maja 2015 roku³.

Rozpiętość zasług i osiągnięć prof. Eco, będących podstawą wyróżnienia UŁ, została wyrażona w dyplomie, którego zasadniczy passus brzmi w sposób następujący:

[...] IN VIRUM CLARISSIMUM

HUMBERTUM ECO

DE ITALORUM TERRA PHILOSOPHUM,
 MEDII AEVI RERUM INVESTIGATOREM PERITISSIMUM,
 IN VERBORUM SIGNIFICATU PRAETEREA
 QAESTIONIBUSQUE LINGUISTICIS EXPLANANDIS
 DOCTISSIMUM,
 RERUM PRAETERITARUM NEC NON RECENTIORUM
 SCRIPTOREM EXCELLENTISSIMUM,
 DILIGENTEM VENUSTATIS CONCINNITATISQUE
 INDAGATOREM,
 VETERUM VOLUMINUM CULTOREM ARDENTISSIMUM,
 ORDINARIUM APUD UNIVERSITATEM BONONIENSEM
 PROFESSOREM,
 ACADEMIAE LYNCEORUM SODALEM⁴

³ Zob. *Wniosek o nadanie ...* 2015: 63–65; Gałkowski 2015a: 148; relacja z uroczystości dostępna jest online: <https://www.youtube.com/watch?v=qulj1zDVEfg>.

⁴ Mężowi uczonemu, Umbertowi Eco, włoskiemu filozofowi, mediewiście, semiotykowi, lingwiście, literaturoznawcy, pisarzowi, felietoniście i eseiście, bibliofilowi, profesorowi Uniwersytetu Bolońskiego, członkowi Akademii dei Lincei (tłum. łac. Z. Danek). Z pełną treścią dyplomu można się zapoznać w: Gałkowski (red.) 2015: 11.

Prof. Umberto Eco nie krył zadowolenia z otrzymania tytułu w Uniwersytecie Łódzkim. Doktorat honoris causa łódzkiej uczelni był drugim przyjmowanym przez niego w Polsce. Wcześniej to honorowe wyróżnienie włoski powieściopisarz otrzymał w 1996 roku na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Obydwa doktoraty były dla Profesora okazją do odwiedzenia naszego kraju, wobec którego okazuje żywe zainteresowanie i uznanie dla jego historii, wybitnych postaci nauki i kultury, znaczenia w przestrzeni społecznej i cywilizacyjnej. Podkreślił to w swoim wystąpieniu na temat przyszłości semiotyki⁵ podczas uroczystości nadania mu tytułu doktora honoris causa w Łodzi, będącym jednocześnie wykładem inauguracyjnym konferencję „Znak – Myśl – Słowo – Dzieło”.

Rozpoczynając swoje przemówienie, nawiązał do takich postaci polskiej kultury, nauki, polityki oraz obszarów wiedzy i pasji estetycznych mu najbliższych, jak Fryderyk Chopin, Stanisław Jerzy Lec, Wisława Szymborska, Kazimierz Ajdukiewicz, Tadeusz Kotarbiński, Alfred Tarski, Jerzy Pelc, Roman Ingarden, Władysław Tatarkiewicz, Erazm Ciołek Witelo, Józef Hoene-Wroński, Adam Schaff, Stefan Morawski, Leszek Kołakowski, Bronisław Geremek. Niektóre z tych osób znał osobiście. Przyjaźnił się z prof. Jerzym Pelcem. Bardzo dobrze rozumiał się i cenił z wzajemnością Wisławę Szymborską⁶. Różnorodność wymienianych nazwisk świadczy tylko o otwartości Umberta Eco na wiedzę i dokonania wniesione do nauki, kultury i życia społecznego przez Polaków. Niektórzy z nich zajmowali się bardzo specyficznymi zagadnieniami, np. Erazm Ciołek Witelo był prekursorem optyki w wieku XIII, wymienionym

⁵ Wystąpienie wygłoszone w języku angielskim nosiło tytuł *The Future of Semiotics*. Zostanie opublikowane przez Wydział Filologiczny UŁ w trzech wersjach językowych: zob. Eco [w druku].

⁶ Mając na uwadze niezwykle i przyjacielskie relacje między obydwójkiem mistrzów słowa, zespół redaktorów z Zakładu Italianistyki UŁ opracował wybór wierszy polskiej noblistki przetłumaczonych na włoski przez uczestników konkursu translatorskiego, wydany pt.: *Zgubiony kapelus. Wiersze Wisławy Szymborskiej dla Umberta Eco. Il cappello smarrito. Poesie di Wisława Szymborska per Umberto Eco*, WUŁ, Łódź 2015.

w wystąpieniu prof. Eco w kontekście estetyki średniowiecza. Większość jednak wykazywała związek z filozofią w różnych jej wymiarach, twórczością literacką oraz myślą humanistyczną najwyższej próby.

Taka choćby perspektywa odniesień personalnych pozwala postawić śmiałą tezę, że Umberto Eco interesuje się i łączy w swojej działalności naukowej i pisarskiej „eklektycznie” rozumiany aspekt filozoficzny z kulturą słowa wychodzącej spod jego świetnego pióra literatury. Owa szeroka płaszczyzna aspektu filozoficznego korzysta przede wszystkim z aparatu pojęciowego i metodologicznego semiotyki, której Umberto Eco jest jednym z najbardziej uznanych ekspertów i sprawcą rozkwitu w powojennej historii. Jest kontynuatorem refleksji takich prekursorów nauk semiotycznych, jak np. Charles Sanders Peirce, którego idee znajdują rozwinięcie w wielu książkach specjalistycznych pisarza, takich jak np. *Pejzaż semiotyczny* [Eco 1972/1968⁷], *Teoria semiotyki* [Eco 2009/1975] czy nietłumaczona dotąd na polski *Semiotica e filosofia del linguaggio* [‘Semiotyka i filozofia języka’, Eco 1984].

Semiotyczny punkt widzenia o podstawie strukturalistycznej Umberto Eco przeniósł m.in. na refleksje literaturoznawcze i kulturoznawcze (również w zakresie popkultury), wyrażając to np. w takich opracowaniach, jak: *Dzieło otwarte* [Eco 1973/1962], *Superman w literaturze masowej* [Eco 1996c/1976], *Lector in fabula: współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych* [Eco 1994b/1979].

W zasadzie Umberta Eco należałoby uznać za jednego z ojców współczesnej semiotyki, nazywanej semiologią w pierwszym okresie jej istnienia wśród nauk humanistycznych, stąd dwojaki określanie specjalistów w tej dyscyplinie, nazywanych bądź to semiologami, bądź semiotykami. W polskiej tradycji dominuje wtórny wobec semiologii termin semiotyka i jego derywaty, tj. semiotyk, semiotyczny. Podobnie wygląda to w innych

⁷ Podając kolokacje dzieł U. Eco, pierwszą datę odnoszę do wydania polskiego, drugą do pierwszego wydania tekstu w oryginale.

obszarach językowych, przy jednoczesnym dychotomicznym rozumieniu konceptu semiotyka i semiologia. Objaśniał to sam Eco w swoim łódzkim wykładzie:

Podjęta została wówczas [podczas spotkania Międzynarodowego Stowarzyszenia Studiów Semiotycznych w 1969 w Paryżu] decyzja o przyjęciu terminu „semiotyka” używanego przez Peirce’a, Rosjan i autorów anglojęzycznych (np. Morrisa) zamiast „semiologii”, powszechnie stosowanej w innych dziedzinach językoznawstwa. U podłoża tejże decyzji leżały względy empiryczne: w pewnym sensie chcieliśmy uniknąć wielu subtelnych rozróżnień obecnych wówczas w różnych kręgach (na przykład używania terminu „semiologia” w badaniach wywodzących się ze strukturalizmu, zaś terminu „semiotyka” w tych bardziej filozoficznych), a intencją naszą było, aby jeden termin mógł definiować różne typy podejść do świata znaków. Ale ów wybór semiotyki, popierany przez Jakobsona, miał także na celu stworzenie wrażenia, że dziedzina badań poświęcona znakom wyszła poza językoznawstwo⁸ [Eco (w druku)].

Istotnym śladem wyjścia z tradycji „semiologicznej” również w przypadku nestora semiotyki włoskiej jest chociażby interesujący jego tekst z drugiej połowy lat sześćdziesiątych XX wieku – na temat „semiologii w komunikacji wizualnej”, zatytułowany *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive* [‘Uwagi o semiologii komunikacji wizualnej’, Eco 1967].

Takie podejście do samego aparatu pojęciowego i jego aplikacji dało swój wyraz np. w jednym z polskich wydań zbioru esejów Umberta Eco, noszącym tytuł *Semiologia życia codziennego* (Eco 1996a)⁹. Pisanie o różnych zjawiskach, zdarzeniach,

⁸ Tłum. M. Kopytowska.

⁹ Na książkę składają się tłumaczenia wybranych esejów i felietonów Umberta Eco, do dziś przez niego pisanych pod nazwą *Bustine*, publikowanych od wielu lat m.in. na łamach „L’Espresso” (od tytułu serii *Le Bustine di Minerva*, tłumaczonych na polski jako ‘Zapiski na pudełku od zapalek’; wł. *bustina* oznacza dosł. ‘kopertkę, torebkę, pudełeczko’; wyrażenie *le bustine di Minerva* oznacza – jako chremonim związany z marką Minerva – specjalny rodzaj zapalek wydzieranych z tekturowego opakowania, na którym można zostawiać drobne notatki). Kto wie, czy termin „bustina”, oznaczający typ esaju-felietonu pisanego w formie i stylu charakterystycznym dla Umberta Eco, nie przyjmie się kiedyś w teorii gatunków literackich i/lub dziennikarskich. We Włoszech ma już to praktycznie miejsce.

zachowaniach, rzeczach w duchu semiotycznym – jako źródłach znaków, które daje się interpretować w świetle innych znaków – jest właściwe również dla pozostałych publikacji Eco zawierających jego „semiologiczne” felietony. W Polsce najbardziej popularne są te wydane pod tytułami *Zapiski na pudełku od zapalek* [Eco 1993] oraz *Drugie zapiski na pudełku od zapalek* [Eco 1994a]. Sięga po nie każdy rodzaj czytelnika. Z gruntu ich lektura nie wymaga przygotowania specjalistycznego. Wnoszą wiedzę ogólną, którą określiłbym mianem „wiedza życiowa”, w zakresie takich spraw, jak np. rozumne spędzanie wakacji, korzystanie z instrukcji obsługi, kupowanie gadżetów, spożywanie posiłków w samolocie, pisanie wstępów, pokonywanie kontroli celnej, rozpoznawanie filmu porno, niekorzystanie z telefonu komórkowego, przedłużanie życia dzięki książkom, praca w weekendy, poliglotyzm kulturowy, konsumowanie programów telewizyjnych, fałszowanie informacji przez dziennikarzy itp. Wszystko zaś podane zostaje z odpowiednią dozą przyciągającego uwagę humoru, sarkazmu, ironii, bardzo często autoironii, ale też świadomości, że „ma się coś do powiedzenia” i może to być użyteczną sugestią lub wręcz radą w zakresie problemów ocenianych zwykle jako trudne, skomplikowane, niecodzienne, „nie do ogarnięcia”. Takiego Umberta Eco lubi i docenia cały świat. I jest to bez wątpienia jedno z ciekawszych i wciąż aktualnych oblicz włoskiego „pisarza w płaszczu semiologa”.

Nie wszyscy tymczasem mogą sobie zdawać sprawę z tego, że nie tylko hipotetycznie, jak wykazuje wiele badań nad twórczością Eco¹⁰, spoiwem jego dzieł naukowych, popularnonaukowych, zbiorów esejów, w dużym stopniu także kompendiów wiedzy i kultury redagowanych przez U. Eco, jest semiotyka.

Czym właściwie jest semiotyka? Najprościej mówiąc i nawiązując do tego, co wyżej zostało powiedziane przez samego Eco, semiotyka jest uniwersalną, ale jednocześnie interdyscyplinarną nauką o znakach (od gr. σημειωτικός *semeiotikòs*

¹⁰ Zob. Bianchi, Geri 2009 oraz inne odniesienia wskazane w przyp. 1 oraz 10.

‘dotyczący znaku’), stwarzającą zależność hipo-hiperonimiczną np. wobec takich nauk, jak językoznawstwo czy też literaturoznawstwo (semiotyka miałaby tu pozycję nadrzędną i obejmującą swoim zasięgiem teoretycznym niektóre inne nauki humanistyczne). Najbardziej atrakcyjne w takim podejściu okazuje się to, że semiotyka może korzystać z całego wachlarza narzędzi analitycznych (lingwistycznych, literaturoznawczych, psychologicznych, socjologicznych, medioznawczych, filozoficznych itd.), a przy tym zakresem swoich zainteresowań może objąć każdy obszar kultury, rozumianej w sensie właściwości i czynników naturalnych oraz zdobyczy cywilizacyjnych człowieka (np. mowę, teksty, język ciała, zachowania behawioralne, kulturę artystyczną, wytwory rzemiosła i przemysłu, systemy kodów otaczającego świata).

Włączenie takiego spektrum badawczego w ramy najbardziej nawet szeroko rozumianej semiotyki stało się wyzwaniem nazbyt wymagającym dla niej samej, dlatego w teorii Umberta Eco i innych współczesnych semiotyków pojawia się propozycja wyodrębnienia semiotyki ogólnej i semiotyk szczegółowych, np. semiotyki generatywnej, semiotyki kognitywnej, semiotyki interpretacyjnej, semiotyki kultury, semiotyki medialnej, semiotyki kina, semiotyki teatru, semiotyki reklamy itd.¹¹ Wybór rodzaju semiotyki szczegółowej najczęściej zależy od podstawy i przedmiotu jej analizy. Taki klucz można by kontestować, ale faktem pozostaje, że skupienie się na jednym obszarze badań semiotycznych sprzyja efektywności ich rezultatów. Eco pisze:

W kulturze każda całość może stać się zjawiskiem semiotycznym. Prawa znaczenia są prawami kultury. [...] Kulturę w całości można badać z perspektywy semiotyki [Eco 2009/1975/1976: 30].

¹¹ Zob. Eco [w druku]; Bianchi, Geri 2009; Traini 2013: 79–270; Gensini 2004: 195–208, 233–259, 287–338, 359–382.

Z perspektywy włoskiego naukowca semiotyka to sztuka interpretacji znaków jako elementów kultury, które kodują określone znaczenia i podlegają ogólnej semiozie, czyli wzajemnym zależnościom, obiegowi i komunikacji poprzez znaki. Osobiście uznają, również w perspektywie pedagogiczno-edukacyjnej, że umiejętność wyodrębniania i interpretacji znaków względem innych znaków można uznać za – ni mniej, ni więcej – „kompetencję semiotyczną”. Idąc zaś za dalszym tokiem ustaleń Umberta Eco, przyjąć należy, że interpretacja znaków i powstających wokół nich dyskursów najlepiej się realizuje poprzez zastosowanie rozumowania abdukcyjnego (abdukcji), tj. takiego rodzaju wnioskowania filozoficznego, które polega na stawianiu hipotez, zauważaniu między nimi powiązań i przechodzeniu od jednej do drugiej w sposób holistyczny¹².

Tego rodzaju punkt widzenia Eco proponuje zastosować również w procesie interpretacji tekstu literackiego, w którym przewiduje dwójaki rodzaj czytelnika: z jednej strony „modelowego”, z drugiej „empirycznego/doświadczeniowego”. Czytelnik modelowy jest wypadkową wyobrażeń autora o odbiorcy i ścieżce interpretacyjnej tekstu (czytelnik „idealny”, bliski intencji autora – *intentio auctoris* tudzież *intentio operis*). Czytelnik empiryczny natomiast to odbiorca, którego autor nie mógł przewidzieć, wolny w procesie interpretacji (*intentio lectoris*), m.in. z powodu czynników indywidualnych. Szczególnie dla czytelnika empirycznego tekst literatury jest „otwarty”, a jego interpretacja nie ma ograniczeń. Należy jednak mieć na uwadze, że rozbieżność między *intentio lectoris* a *intentio auctoris/intentio operis* może skutkować nadinterpretacją, co z kolei nie zawsze jest efektem negatywnym wobec przyjemności intelektualnej, jaką powinna dawać literatura. Eco pisał na ten temat w wielu swoich pracach poświęconych interpretacji tekstów literatury, np. *Lector in fabula: współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych* [1994b/1979], *Interpretacja i nadinterpretacja* [1996b/1992], *Sześć przechadzek po lesie fikcji*

¹² Por. Bondanella 1997: 83–86.

[1995/1994], *Wyznania młodego pisarza* [2011/2011]. Nie można oprzeć się wrażeniu, *de facto* przekonaniu, że we wszystkich tych dziełach i prowadzonych w nich rozważaniach pobrzmiewają wyraźne echa semiotyki.

Pisząc teoretycznie o procesach interpretacji, Eco – jako literat – zdradza tajniki swojego warsztatu. Podstawy semiotyczno-filozoficzne pozwalają mu osiągnąć wysoki kunszt powieściopisarstwa. Stosuje np. metodę świadomych gier i niejednoznaczności, porównywalnych z efektami palimpsestowymi. Nazywa to wprost „podwójnym kodowaniem”. W świetle zadania spełnianego przez literaturę mówi na ten temat w sposób następujący:

Przyznaję, że stosując technikę podwójnego kodowania, autor ustanawia coś w rodzaju cichego porozumienia z wyrobionym czytelnikiem i że tak zwani zwykli czytelnicy, którzy nie chwytają co bardziej wyrafinowanych aluzji, mogą mieć wrażenie, że coś im umyka. Ale zadaniem literatury jest, jak sądzę, nie tylko dostarczanie ludziom rozrywki i pociechy. Zadaniem literatury jest także prowokowanie i inspirowanie czytelnika; zachęcanie go do tego, by ten sam tekst przeczytał jeszcze raz, a może nawet jeszcze kilka razy, ponieważ wtedy zrozumie go lepiej. Dlatego uważam, że podwójne kodowanie nie jest żadnym arystokratycznym dziwactwem, lecz sposobem okazywania szacunku dla inteligencji i dobrej woli czytelnika [Eco 2011: 37].

Podwójne kodowanie (*double coding*)¹³ w połączeniu z perspektywą ogólnej semiozy, której interpretację można przeprowadzić choćby za pomocą abdukcji, jest bez wątpienia metodą zastosowaną w kolejnych siedmiu powieściach Umberto Eco: *Imieniu róży* [1987/1981], *Wahadle Foucaulta* [1993/1988], *Wyspie dnia poprzedniego* [1994/1995], *Baudolinie* [2000/2001], *Tajemniczym płomieniu królowej Loany* [2004/2005], *Cmentarzu w Pradze* [2010/2012] i wydany ostatnio *Temacie na pierwszą stronę* [2015/2015].

¹³ Więcej na ten *double coding*: zob. np. Capozzi 2009.

W pierwszej i najśłynniejszej z nich, *Imieniu róży*, semiotyka wraz z filozofią jest wręcz podstawą wielu *passusów* wypowiadanych przez bohaterów powieści, szczególnie Wilhelma z Baskerville, wprowadzającego swego młodszego współbrata Adso w tajniki wiedzy o świecie. Oto jedna z takich refleksji:

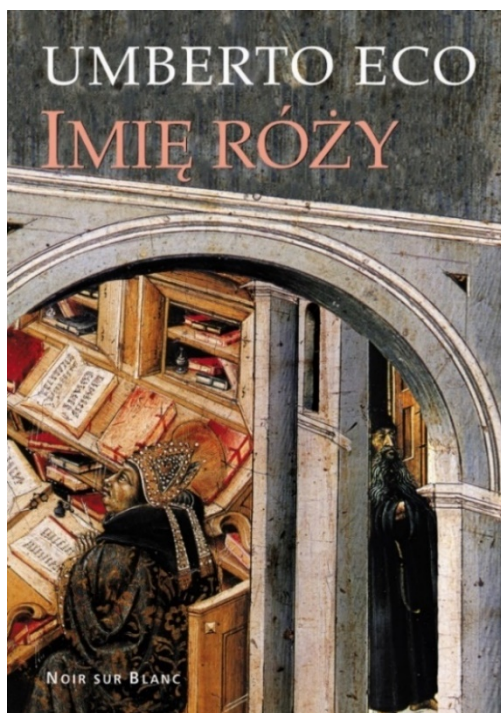
– Jednak – rzekłem [Adso do Wilhelma] – w chwili, kiedy odczytywałeś na śniegu i na gałęziach ślady, nie znałeś jeszcze Brunellusa. W pewnym sensie ślady mówiły ci o wszystkich koniach tego rodzaju. Czyż nie powinniśmy więc powiedzieć, że księga przyrody przemawia do nas jedynie przez esencje, jak nauczają liczni znamienici teologowie?

– Niezupełnie, mój drogi Adso – odpowiedział mistrz. – Zapewne tego rodzaju odciski na śniegu określały mi, jeśli chcesz, konia jako *verbum mentis* [łac. mowa umysłu], i to samo określałyby, gdziekolwiek bym je znalazł. Ale odciski znalezione w tamtym miejscu i tamtej porze dnia powiedziały mi, że przechodził tamtędy przynajmniej jeden z koni możliwych. A zatem znalazłem się w połowie drogi między przyswojeniem sobie pojęcia konia a wiedzą o koniu poszczególnym. W każdym razie to, co wiedziałem o koniu ogólnym, dane mi było ze śladu, który był szczególny. Mógłbym powiedzieć, że w tym momencie byłem więźniem między szczególnością śladu a moją niewiedzą, która przyjęła dosyć przejrzystą formę idei powszechnej. Jeśli widzisz jakąś rzecz z daleka i nie pojmujesz, co to jest, zadowolisz się stwierdzeniem, że chodzi o ciało przestrzenne. Kiedy zbliżysz się, określisz je jako zwierzę, chociaż nie będziesz jeszcze wiedział, czy to koń, czy też osioł. Kiedy znajdziesz się już blisko, będziesz mógł powiedzieć, że to koń, choć dalej nie będziesz wiedział: Brunellus czy Favellus. [...] Tak samo pojęcia, których używałem przedtem, żeby przedstawić sobie konia jeszcze niewidzianego, były czystymi znakami, podobnie jak znakami pojęcia konia były odciski na śniegu; a znaków oraz znaków znaków [sic!] używa się tylko wtedy, gdy brak jest samej rzeczy¹⁴.

Eco napisał swoją pierwszą powieść jako dojrzały naukowiec – w wieku pięćdziesięciu lat; pisał ją zaledwie przez dwa lata, ale – jak sam przyznał – materiały do książki zbierał przez lat trzydzieści. Powieść jest wynikiem pogłębionych studiów

¹⁴ U. Eco, *Imię róży*, Dzień pierwszy. Tercja.

mediewistycznych, znajomości łaciny i literatury powszechnej (stąd bogata intertekstualność), ale także wiedzy religijnej, filozoficznej i semiotycznej. Powiedziałbym tu więcej – ta genialna książka, oceniana przez krytykę literacką jako powieść historyczna, filozoficzna, erudycyjna, detektywistyczna, jest wypadkową i ilustracją wielu teorii naukowych, które prof. Eco konsekwentnie rozwijał i upowszechniał od momentu opublikowania swojej pracy magisterskiej nt. poglądów estetycznych św. Tomasza z Akwinu [Eco 1956], dotyczącej problematyki wcześniej ledwo dostrzeganej u Akwinaty.



Fot. 3. Okładka powieści U. Eco *Imię róży*.

Źródło: Oficyna Literacka Noir sur Blanc, <http://www.noir.pl>

Innym dowodem semiotycznego wydzźwięku *Imienia róży* jest sam tytuł powieści. Pisarz wprowadzie wyręczył czytelnika w jego interpretacji, wypowiadając się na ten temat szeroko w *Dopiskach na marginesie „Imienia róży”*¹⁵, ale nie do końca dając satysfakcję dociekliwemu czytelnikowi. Tytułowa róża koduje tyle znaczeń, ile można przypisać temu słowu w języku ogólnym, specjalistycznym, terminologiach i metaforach. Wydaje mi się, że jest metonimicznym wyrazem sytuacji, z jakimi spotykają się bohaterowie książki, a jednocześnie czytelnik usiłujący je dokładnie zrozumieć, również przez odniesienia intertekstualne, czyli wiedzę literacką, jaką powinien posiadać, żeby odkryć *intentio auctoris* w *Imieniu róży*. Zadanie to ma swoje naturalne ograniczenia, które sam autor przewiduje. Kończy swoją powieść znamiennym *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus* [Dawna róża pozostała tylko z nazwy, same nazwy nam jedynie zostały]¹⁶. W innym zaś jej miejscu, ponownie poprzez Wilhelma zwracającego się tym razem do Mikołaja z Morimondo, mówi:

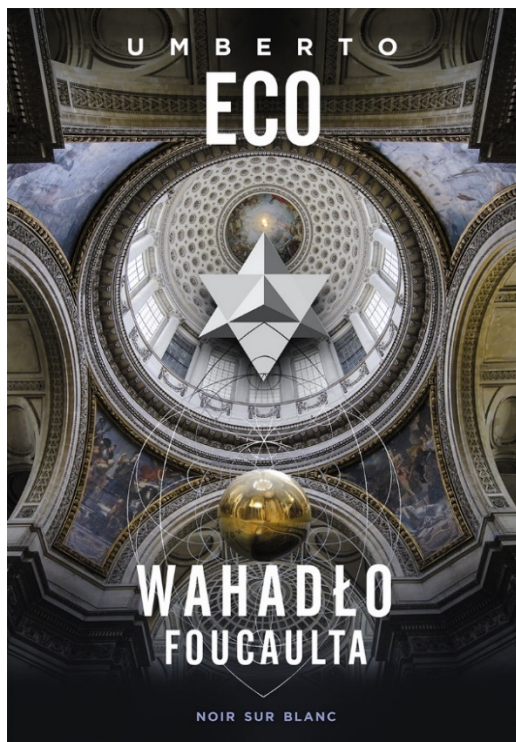
Niekiedy dobrze, by niektóre tajemnice pozostawały okryte językiem tajemnym. [...] Arystoteles powiada w księdze tajemnic, że przez podawanie zbyt wielu arkanów natury i sztuk łamie się niebiańską pieczęć i że wiele zła może z tego wyniknąć. Co nie oznacza, że nie należy odsłaniać tajemnic, lecz do mędrców należy określenie, kiedy i w jaki sposób¹⁷.

W semiotycznej i ogólnie naukowej refleksji celuje druga powieść autora, *Wahadło Foucaulta*, równie (a może bardziej) erudycyjna niż poprzednia, wymagająca od czytelnika dużej uwagi z powodu abdukcyjnego rozwijania jej wątków.

¹⁵ Pierwodruk: „Alfabeta”, nr 49, 1983.

¹⁶ U. Eco, *Imię róży*, Ostatnia karta.

¹⁷ U. Eco, *Imię róży*, Dzień pierwszy. Nieszpór.



Fot. 4. Okładka powieści U. Eco *Wahadło Foucaulta*.

Źródło: Oficyna Literacka Noir sur Blanc, <http://www.noir.pl>

Nieco łatwiej jest z trzecią i czwartą, *Wyspą dnia poprzedniego* i *Baudolino*, ale i tu poza wiedzą historyczną trzeba się wyka-
zać otwartością na filozofię oraz fantastykę. Przy piątej, *Tajem-
niczym płomieniu królowej Loany*, semiotyka słowa krzyżuje się
z semiotyką ewokatywnego obrazu, ilustrowaną materiałami
z prywatnych zbiorów pisarza. Powieść skupia się przy tym na
kwestii pamięci, zjawisku, które w wielu różnych kontekstach
i znaczeniach interesuje Umberta Eco.

Powieść szóstą, *Cmentarz w Pradze*, bazuje w znacznym
stopniu na podwójnym kodowaniu, ocenianym niekiedy jako

opis działania schizofrenii. Książka jest mroczna, niepokojąca, demystyfikacyjna, demaskatorska, budzi kontrowersje, między innymi z powodu pozornego wydzźwięku antysemickiego, przedstawiając zupełnie odwrotne intencje, co wielokrotnie podkreślał autor.

I wreszcie ostatnia z opublikowanych powieści Eco – *Temat na pierwszą stronę*.



Fot. 5. Okładka powieści U. Eco *Temat na pierwszą stronę*.

Źródło: Oficyna Literacka Noir sur Blanc, <http://www.noir.pl>

Prezentacja jej polskiej wersji odbyła się w Łodzi w obecności pisarza¹⁸. Wydawać by się mogło, że *Temat...* wykazuje najmniej związków z odniesieniami do dyskursu semiotycznego, tymczasem w moim odczuciu książka mówi o „mówieniu o znakach” – w rzeczywistości teraźniejszej oraz historycznej – relacjonowanych w świecie dziennikarskim. Eco odkrywa sposób pracy współczesnego dziennikarstwa, obnażając zgubne metody przedstawiania, interpretowania i manipulowania znakami, którym nadaje się fałszywy wydźwięk, pociągający za sobą dalsze konsekwencje, najczęściej na szkodę jednostek i całych społeczeństw.

Twórczość powieściopisarska Umberta Eco jest najbardziej znaną odstoną działalności akademika. Jego książki tłumaczone są na dziesiątki języków (*Imię róży* wydano w blisko pięćdziesięciu), rozchodzą się w tysiącach egzemplarzy, są podstawą adaptacji filmowych¹⁹ i innych inspiracji artystycznych. Przyciągają jednak również uwagę specjalistów, nie tylko literaturoznawców. Literatura Eco jest bez wątpienia ilustracją jego teorii semiotycznych, „wyznawanych” poglądów filozoficznych, których podstawą jest spojrzenie na świat. W świecie tym, tak w fikcji literackiej, jak i realnej jego odstonie, *tout se tient* [fr. wszystko się ze sobą łączy] i podlega ogólnej semiozie. To poprzez twórczość literacką i działalność naukową próbuje uświadomić prof. Eco swoim odbiorcom, czytelnikom, badaczom, zwolennikom i oponentom, jakkolwiek zachowuje pełną pokorę wobec takiej misji.

¹⁸ Podobnie jak wszystkie poprzednie powieści Eco, *Temat na pierwszą stronę* został wydany w Polsce przez wydawnictwo Noir sur Blanc. Promocja książki została włączona w wydarzenia festiwalu „Labirynt Znaków 2015” (pełny program festiwalu: zob. <http://semiotica.uni.lodz.pl/wp-content/uploads/2015/03/prog.pdf>). Prezentacja książki z udziałem tłumacza, prof. Krzysztofa Żaboklickiego, miała miejsce w kwietniu 2015, spotkanie autora z czytelnikami odbyło się 26 maja 2015. Relacja ze spotkania dostępna jest online: <https://www.youtube.com/watch?v=2LT1e59NIPU>.

¹⁹ Najbardziej znana ekranizacja dotyczy niezmiennie *Imienia róży*: film pt. *Der Name der Rose. Il nome della rosa. The name of the Rose*, reż. Jean-Jacques Annaud, 1986.



Fot. 6. Umberto Eco w Brochowie, parafia chrztu Fryderyka Chopina (23.05.2015). Źródło: Artur Gałkowski

BIBLIOGRAFIA

BIANCHI C. / GIERI M. [2009], *Eco's semiotic theory*, [w:] red. Bondanella P., s. 17–34.

BONDANELLA P. [1997], *Umberto Eco. Semiotyka, literatura, kultura masowa* (przeł. M. P. Markowski), Znak, Kraków (oryg. *Umberto Eco and the open text. Semiotics, fiction, popular culture*, Cambridge U.P., Cambridge 1997).

BONDANELLA P. (red.) [2009], *New Essays on Umberto Eco*, Cambridge U.P., New York.

CAPOZZI R. [2009], *Dopuble coding memorabilia in The Mysterious Flame of Queen Loana*, [w:] red. Bondanella P., s. 127–140.

ECO U. [1956], *Il problema estetico in San Tommaso*, Edizioni di Filosofia, Torino.

Eco U. [1967], *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Bompiani, Milano.

Eco U. [1972], *Pejzaż semiotyczny* (przeł. A. Weinsberg), PIW, Warszawa (oryg. *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968).

Eco U. [1973], *Dzieło otwarte*, Czytelnik, Warszawa (oryg. *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962).

Eco U. [1984], *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.

Eco U. [1993], *Zapiski na pudełku od zapalek* (przeł. A. Szymanowski), Historia i Sztuka, Poznań.

Eco U. [1994a], *Drugie zapiski na pudełku od zapalek* (przeł. A. Szymanowski), Historia i Sztuka, Poznań.

Eco U. [1994b], *Lector in fabula: współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych* (przeł. P. Salwa), PIW, Warszawa (oryg. *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979).

Eco U. [1995], *Sześć przechadzek po lesie fikcji* (przeł. J. Jarniewicz), Znak, Kraków (oryg. *Six Walks in the Fictional Woods*, Harvard U.P., Cambridge 1994).

Eco U. [1996a], *Semiologia życia codziennego* (przeł. J. Ugniewska / P. Salwa), Czytelnik, Warszawa.

Eco U. [1996b], *Interpretacja i nadinterpretacja* (przeł. T. Bieroń), Znak, Kraków (oryg. *Interpretation and overinterpretation*, współaut. Rorty R., Culler J., Brooke-Rose Ch., red. Collini S., Cambridge U.P., Cambridge 1992).

Eco U. [1996c], *Superman w literaturze masowej* (przeł. J. Ugniewska), PIW, Warszawa (oryg. *Il superuomo di massa*, Cooperativa Scrittori, Milano 1976).

Eco U. [2009], *Teoria semiotyki* (przeł. M. Czerwiński), WUJ, Kraków (oryg. *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975; *A Theory of Semiotics*, Indiana U.P., Bloomington 1976).

Eco U. [2011], *Wyznania młodego pisarza*, Świat Książki, Warszawa (oryg. *Confessions of a Young Novelist*, Harvard U.P., Cambridge 2011).

Eco U. [w druku], *The Future of Semiotics. Il futuro della semiotica. Przyszłość semiotyki*.

GAŁKOWSKI A. [2015a], *Laudacja Promotora dr. hab. prof. nadzw. UŁ Artura Gałkowskiego podczas uroczystości nadania Profesorowi Umbertovi Eco tytułu nadania doktora honoris causa Uniwersytetu Łódzkiego*, [w:] red. Gałkowski A., s. 141–150.

GAŁKOWSKI A. [2015b], *Życiorys naukowy Umberta Eco*, [w:] red. Gałkowski A., s. 41–48.

GAŁKOWSKI A. (red.) [2015], *Potęga intelektu. Umberto Eco: recepcja i reminiscencje w Polsce. Księga dedykowana Profesorowi Umbertowi Eco, doktorowi honoris causa Uniwersytetu Łódzkiego. The power of intellect. Umberto Eco: Reception and Reminiscences in Poland. A Book Dedicated to Professor Umberto Eco, Doctor Honoris Causa of the University of Łódź*, Wyd. UŁ, Łódź.

GENSINI S. [2004], *Manuale di semiotica*, Carocci editore, Roma.

SCHIFFER D. S. [2001], *Umberto Eco. Labirynt świata. Biografia* (przeł. A. Szymanowski), Prószyński i S-ka, Warszawa (oryg. *Umberto Eco. Le labirynthe du monde*, Ramsay, Paris 1998).

TRAINI S. [2013], *Le basi della semiotica*, Bompiani, Milano.

WNIOSEK O NADANIE TYTUŁU DOKTORA HONORIS CAUSA UNIwersYTETU ŁÓDZKIEGO UMBERTOWI ECO PRZEDSTAWIONY RADZIE WYDZIAŁU FILOLOGICZNEGO UNIwersYTETU ŁÓDZKIEGO [2015], [w:] red. Gałkowski A., s. 59–66.

POWIEŚCI UMBERTA ECO

IMIĘ RÓŻY [1987/2004], (przeł. A. Szymanowski), PIW, Warszawa; Noir sur Blanc, Warszawa (oryg. *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1981).

WAHADŁO FOUCAULTA [1993/2012/2015], (przeł. A. Szymanowski), PIW, Warszawa; Noir sur Blanc, Warszawa (oryg. *Il pendolo di Foucault*, Bompiani, Milano 1988).

WYSPA DNIA POPRZEDNIEGO [1995/2003], (przeł. A. Szymanowski), PIW, Warszawa; Noir sur Blanc, Warszawa (oryg. *L'isola del giorno prima*, Bompiani, Milano 1994).

BAUDOLINO [2001], (przeł. A. Szymanowski), Noir sur Blanc, Warszawa (oryg. *Baudolino*, Bompiani, Milano 2000).

TAJEMNICZY PŁOMIEŃ KRÓLOWEJ LOANY [2005], (przeł. K. Żaboklicki), Noir sur Blanc, Warszawa (oryg. *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Bompiani, Milano 2004).

CMENTARZ W PRADZE [2012], (przeł. K. Żaboklicki), Noir sur Blanc, Warszawa (oryg. *Il cimitero di Praga*, Bompiani, Milano 2010).

TEMAT NA PIERWSZĄ STRONĘ [2015], przeł. K. Żaboklicki, Noir sur Blanc, Warszawa (oryg. *Numero zero*, Bompiani, Milano 2015).

MAŁGORZATA JAKUBOWSKA
(ZAKŁAD HISTORII I TEORII FILMU)

POCIĄG. DO FILMOWYCH OBRAZÓW. DO HUMANISTYKI

Pociąg to nie tylko wieloznaczne słowo, ale także intrygująca metafora, która pojawia się w wielu artystycznych opracowaniach, czasami zaś symbol o dużej sile wyrazu. Również w kulturze popularnej „biała lokomotywa” sunie przez krajobraz skojarzeń. Pojawia się pokusa, by „wsiaść do pociągu byle jakiego”, jak śpiewała do słów Agnieszki Osieckiej Maryla Rodowicz. Pociąg może być metaforą ucieczki, ale także ludzkiego życia, bo przecież każdy z nas może o sobie powiedzieć: „ja w podróż”.

POCIĄG DO FILMOWYCH OBRAZÓW

Wśród wędrujących filmowych motywów pociąg zajmuje ważne miejsce. To nikogo nie dziwi. Czyż od *Wjazdu pociągu na stację Ciotat* (1895) w filmie braci Lumière nie zaczyna się kino? Slavoj Žižek – filozof z Lublany, czołowy przedstawiciel współczesnych badań lacanowskich – pokazuje w swoich filmowych wykładach, że wagony z oknami przedziałów wyglądają dokładnie jak taśma filmowa. W *Z-Boczonej historii kina* analizuje fragment filmu *Kobiety bez przyszłości* (1931), w którym dziewczyna z klasy robotniczej, żyjąca w bezbarwnym, prowincjonalnym miasteczku, staje obok torów i zagląda w okna wolno przejeżdżającego pociągu, które zmieniają się w ekrany,

pokazujące obrazy z innego, niedostępnego dla niej świata. Bohaterka znajduje się w sytuacji, gdzie „rzeczywistość sama w sobie wytwarza magiczne doświadczenie kina” [Žižek 2006]. Polskie słowo *pociąg* wpisuje się w psychoanalityczną filozofię kina – którą proponuje słoweński filozof i socjolog – wskazując swoją dwuznacznością także na pragnienie i pożądanie jako kluczowe kategorie dla filmowego medium. Žižek komentuje:

Skąd mamy wiedzieć, czego pragnąć? Nie ma nic spontanicznego, nic naturalnego w ludzkich pragnieniach. Nasze pragnienia są sztuczne. Musimy zostać nauczeni, czego pragnąć [Žižek 2006].

Kino w jego opinii jest najbardziej perwersyjnym rodzajem sztuki, ponieważ nie daje odbiorcy realizacji pragnień, ale konstruuje za nas i podsyca w nas pragnienia. Czy tak jest w istocie?

W wykładzie skoncentruję się na motywie pociągu w twórczości polskiego artysty kina – Wojciecha Jerzego Hasa. W jego filmach odnalazłam motyw podróży pociągiem, rozpisany na intelektualną i wizualną symfonię o ogromnej sile wyrazu.

POŻEGNANIA, CZYLI FANTAZMATY MIŁOSNE

Has obsesyjnie powracał do motywu okna, nie tylko okna pociągu. Film *Pożegnania* otwiera obraz zalanej deszczem szyby, przez którą Paweł (Tadeusz Janczar) obserwuje romantyczne spotkanie. Za oknem brukowana kocimi łbami uliczka, kwitnąca róża, która wspina się po murze i dorożka z białym koniem, niczym rekwizyty z poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. W tej scenerii przytulona para całuje się, chowając twarze pod wielkim parasolem. Michał P. Markowski, odnosząc się do pracy Rolanda Barthes’a *Fragmenty dyskursu miłosnego*, stwierdza, że istotą *Imaginarium* jest jego koalescencja, czyli kleistość. Z jednej strony moc przytrzymywania i zachowywania obrazu, z którego nic nie może „wyciec”, z drugiej zaś moc „przyklejania się podmiotu do obrazu” [Markowski 2003: 380].

Młody mężczyzna, obserwując obrazy za szybą, przechwytuje je i projektuje własne pragnienia. Już w tym pierwszym ujęciu Has ujawnia ludzką potrzebę mitu, bajkowego świata pełnego marzeń i obietnic, które kuszą spełnieniem. Ukazuje także wszechobecne klisze, uświadamia bowiem, że nasze najgłębsze, najbardziej osobiste pragnienia z łatwością przyklejają się do tych wizualnych motywów z kulturowego uniwersum, którymi nieustannie nasycamy wyobraźnię, a później nieświadomie poszukujemy, by wciąż je powielać.

Paweł spotkał Lidkę (Maria Wachowiak) w nocnym lokalu, gdzie przepijał pieniądze papy przeznaczone na chesne, a dziewczyna pracowała jako fordanserka. Ona nie chce zostać „zdzirą”, jak jej koleżanki, a on nie chce żyć zgodnie z planem tatusia, który zakłada „posłanie syna do szkół”.



Fot. 1. Paweł (Tadeusz Janczar) i Lidka (Maria Wachowiak) w Café Clubie, podczas pierwszego spotkania. Kadr z filmu *Pożegnania*

Uciekając od swojego dotychczasowego życia, wsiadają do podmiejskiej kolejki. Stanisław Dygat w powieści *Pożegnania*, na podstawie której powstał film Hasa, opisuje, jak pasażerom

zamazują się obrazy „przed oczami jak w nagle urwanym filmie” [Dygał 1969: 31–32], a bohaterów wzrokiem żegna stary konduktor, który znudzony swoją pracą rzuca kamykami w tabliczkę z napisem: STRZEŻ SIĘ POCIĄGU.

Pociąg w filmie Hasa pozornie ma charakter realistycznego motywu, ale wiezie młodych bohaterów w krainę fantazmatów. Oboje znaleźli się w tym wagonie, nie tyle ze względu na wzajemne zauroczenie, a raczej pragnienie zauroczenia, które reżyser odsłania na poziomie gestów i słów.

Lidka opiera głowę o ramię Pawła, jakby za chwilę miała zasnąć. *De facto* oboje śnią. Podkowa Leśna, do której wiezie ich podmiejska kolejka, staje się metaforą marzeń o spełnionej miłości, wspólnym życiu, niezależności. To pociąg do szczęśliwej wizji życia. Scena, która pojawia się tuż po podróży, odsłania wyobrażoną Arkadię. Paweł budzi się na łące. Has celowo akcentuje cięcie montażowe, sugerując, że znajdujemy się w intersubiektywnym fantazmacie. Film ukazuje „wiejskie zacisze” jako banalną idyllę złożoną z wizualnych klisz: rozświetlona słońcem polana, szumiące drzewa, rzeczka, która romantycznie wije się tuż obok odpoczywającego w błogostanie Pawła. Jednak rajska wizja zostaje przełamana przez... „glistę”, którą Lidka przynosi na patyku. Dla Pawła to jedynie obrzydliwy robak, podczas gdy dziewczyna jest „glistą” wyraźnie zafascynowana. Ten wywołujący u mężczyzny wstręt „prosty organizm” zostaje przez filmową protagonistkę zestawiony z pytaniami, które wydają się bardziej odpowiednie wobec człowieka niż dżdżownicy: „O czym ona myśli? Czego pragnie?”.

Portretowana w zdjęciach Mieczysława Jahody willa Quo vadis, do której przybywają bohaterowie, przedstawiona została jako świat intymny, „wymarzony dla młodej pary” – jak podkreśla gospodyni wynajmująca im pokój. I młodzi uciekinierzy udają nowożeńców – podtrzymywanie iluzji wymaga podjęcia gry z wymyśloną rzeczywistością, intersubiektywne interpelacje podkreślają „zabawę w dorosłość”. Has pokazuje Lidkę i Pawła ze wzniesionymi kielichami, jakby mieli spełnić weselny toast za

wspólne życie, ale zamiast szampana widzimy... mleko. A stary gramofon przyniesiony przez gospodynię zaczyna się, odtwarzając muzykę z płyty. Romantyczne sceny pełne sentymentalnej nostalgii Has przełamuje takimi niepasującymi drobiazgami, „błędami”, które – wyłamując się z konwencjonalnego obrazowania – stają się jednocześnie paradoksalnym potwierdzeniem realności, która „przebija się” przez fantazmat.



Fot. 2. Mleko zamiast szampana w kieliszkach podkreśla niedojrzałość bohaterów i ich „zabawę w dorosłość”. Kadr z filmu *Pożegnania*

Lidka postanawia kupić psa od właścicielki pensjonatu, bo przecież, jak mówi: „nie można glisty hodować ani wyprowadzać na spacer, a chce się mieć coś własnego”. Gdy Paweł obudzi się po wspólnej, ale bezgrzesznej nocy powie, że śnił, że jest glistą, którą Lidka wyprowadza na spacer. Zaczyna bać się pragnień dziewczyny. Młody mężczyzna, jak przystało na prawdziwego uciekiniera, dzwoni do papy i przyznaje się, że wyjechał z miasta z fordanserką. Oburzony ojciec przyjeżdża, aby zabrać syna do Warszawy i ratować przed komplikacjami megaliansu i miłosnego skandalu.

Nie tylko w tym filmie Has pokazuje, jak łatwo unosi nas nurt fantazmatu i jak jednocześnie boimy się spełnienia marzeń: i cudzych, i własnych. Nie chcemy ingerencji życia w wyidealizowany obraz. Reżyser, odstawiając bankructwo realności w zderzeniu z fantazmatem, wskazuje, że to nie teraźniejszość nas zdradza, ale my zdradzamy nasze marzenia. Tłumaczymy się sami przed sobą, że jest za wcześnie albo za późno. A co, jeśli zawsze jest za wcześnie lub za późno. Czy na przekór tej traumatycznej desynchronizacji nie powinniśmy kochać właśnie teraz?

Wątek pociągu kończy odjazd Pawła do stolicy. Na peronie zostaje Lidka ze szczeniakiem na rękach, którego nazwie, jakby na pamiątkę ich spotkania, Robak. I choć miłosny związek rozpada się, zanim tak naprawdę się zaczął, oboje będą nosili go w sercu jako najszcześniejszy czas, który zdarzył im się w życiu. Has zdaje się polemizować z tezami Žižka, gdy pokazuje wizualne klisze, które produkuje nie tylko film, ale także cała sfera kultury. Jednocześnie reżyser demaskuje je. Obnaża „przekleństwo fantazji” przez dostrzeganie jej wewnętrznych pęknięć i rys, pokazując „glistę”, jakiegoś z pozoru nieistotnego robaka, który ją toczy niejako od środka. Nie podtrzymuje fantazmatu bez skazy, jak czyni to klasyczne, hollywoodzkie kino. Ukazując nasz strach przed wcielaniem fantazji w życie, ujawnia także jej siłę ocalającą, gdy życie staje się koszmarem, i to właśnie powroty do wyimaginowanej Arkadii pozwalają Pawłowi przetrwać czas w obozie koncentracyjnym. W uniwersum Hasa marzenie i cierpienie to synonim, pragnienie i niespełnienie są jak awers i rewers trwania. Ale chociaż czas niszczy wszystko, jednego nie może zniszczyć – samych marzeń. Człowiek jest śmiertelny. Tylko marzenia są nieśmiertelne¹.

¹ Analiza filmu *Pożegnania* w swojej w pełnej formie została zamieszczona w pracy: Jakubowska M. [2013], *Kryształ czasu. Kino Wojciecha Jerzego Hasa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź, s. 59–97.

SZYFRY, CZYLI FANTAZMATY IDEOLOGICZNE

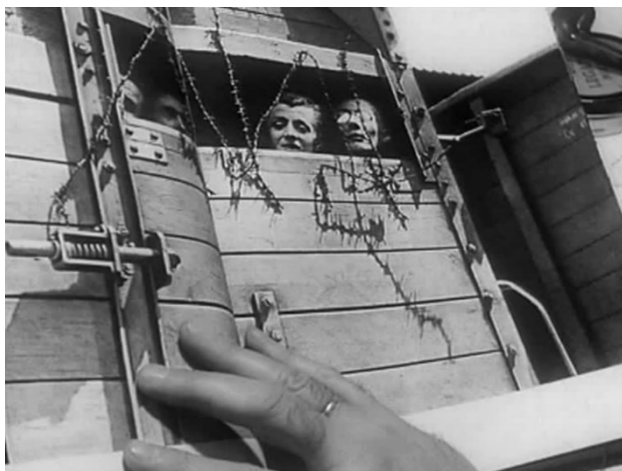
Pociąg to także maszyna ideologii i lokomotywa dziejów. W filmie *Szyfry* (1966) reżyser wykorzystuje dwa odmienne ujęcia omawianego motywu: jedno realistyczne, drugie zaś fantazmatyczne; oba naznaczone zostały piętnem wojny.

Tadeusz (Jan Kreczmar) wraca po latach do swojego rodzinnego miasta – Krakowa. Spotka się ze starszym synem Maćkiem, żoną, innymi świadkami wojennych wydarzeń, aby przeprowadzić prywatne śledztwo. Pragnie zbadać okoliczności zaginięcia, najprawdopodobniej śmierci, swojego syna – Jędrka. W czasie wojny chłopiec został zatrzymany i uprowadzony z domu, ale nie wiadomo, czy aresztowania dokonali gestapowcy, czy może partyzanci polskiego podziemia przebrani za niemieckich żołnierzy. Chłopiec zaginął bez śladu.



Fot. 3. Tadeusz (Jan Kreczmar) na dworcu kolejowym w Krakowie, podczas spotkania ze starszym synem – Maćkiem (Zbigniew Cybulski). Kadr z filmu *Szyfry*

Jadąc pociągiem, Tadeusz ogląda album ze zdjęciami z czasu Zagłady, na fotografiach pojawiają się bydłące wagony i stłoczeni w nich ludzie wiezieni do obozów koncentracyjnych. Z jednej strony – album reprezentuje pamięć oficjalną, która nieuchronnie zmienia się w klisze, ale z drugiej strony – w przypadku Tadeusza zdjęcia odwołują się do jego subiektywnej wizji. Pojawia się nakaz pamięci – jak przesłanie albumu, który jest przeglądany przez bohatera, a wraz z nim widza filmu.



Fot. 4. Zdjęcie z historycznego albumu, który ogląda bohater w pociągu. Kadr z filmu *Szyfry*

Lokomotywa dziejów przetoczyła się przez świat, ale wspomnienia wojny nie mogą zostać wyparte. Maszyniści tamtych czasów: Hitler, Stalin, Mussolini obiecywali swoim narodom sztuczne raje, ale – aby utrzymać w dobrej kondycji ogrody ideologii – trzeba je nawozić krwią. W jedną stronę pociągi wiozły żołnierzy na front upojonych ideologiczną wiarą w konieczność poświęcenia swojego życia dla ojczyzny i za ojczyznę, konieczność walki o lepsze jutro. W drugą stronę jechały pociągi śmierci, z więźniami, dla których jutro sprowadzało się do komory gazowej.

W wizyjnej scenie ubrany w wojskowy płaszcz Tadeusz przedziera się przez zarośla, aż zauważa stojący na rozległej polanie pociąg. Gdy do niego dobiega, dostrzega uwięzionych w nim ludzi. Szyba oddziela go od podróżnych zamkniętych w pociągu śmierci. Ściśnięci w wagonach mężczyźni i kobiety już mają twarze zastygłe, stoją w nieruchomych pozach, przypominając manekiny, a nie żywych ludzi.



Fot. 5. Ludzie-manekiny uwięzieni w pociągu śmierci. Kadr z filmu *Szyfry*

Jednak najbardziej dramatyczne są obrazy, gdy bohater zauważa w jednym z okien swojego syna Jędrka. Chłopiec wali pięściami w okno i krzyczy, ale jego głos jest bezdźwięczny, szyba nie pozwala usłyszeć, co woła. Ten obraz ewokuje tragedię Tadeusza jako rodzica, jako ojca, który nie może pomóc własnemu dziecku. Subiektywny punkt widzenia wiąże osobistą tragedię ze zbiorową historią.



Fot. 6. Jędrzek woła ojca, ale głos nie „przebija się” przez okno pociągu. Kadr z filmu *Szyfry*

A historia, tak jak fortuna, toczy się kołem. Każda ideologia ma dla nas wizję sztucznego raju, dziś także nie brakuje tych, którzy mają ambicję być maszynistami lokomotywy dziejów. Za każdą zbiorową utopią kryją się tragedie pojedynczych ludzi, których życie zostało poświęcone w imię wyższej idei².

SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ, CZYLI PAMIĘĆ-ŚWIAT

Sekwencja otwierająca film oparty na motywach poetyckiej prozy Brunona Schulza pt. *Sanatorium pod Klepsydrą* ukazuje pociąg-widmo. Nieruchomi pasażerowie znajdują się w somnambulicznym transie, przypominają martwe ciała kołyszące się w hipnotyzującym, powolnym rytmie. Wizualny efekt *danse macabre* uzupełnia szczegółna ścieżka audialna. Kompozycja Jerzego Maksymiuka zawiera odkształcone ludzkie głosy, szepoty pełne niepokoju czy wręcz narastającego strachu.

² Analizę filmu *Szyfry* poszerzoną o inne konteksty interpretacyjne znajdzie czytelnik w pracy: Jakubowska M. [2013], *Kryształy czasu. Kino Wojciecha Jerzego Hasa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź, s. 141–181.



Fot. 7. Pasażerowie pociągu-widma. Kadr z filmu *Sanatorium pod Klepsydrą*

W tym filmie Has proponuje rozbudowany obraz pociągu-pamięci, zarówno pamięci zbiorowej, jak i indywidualnej, splatając obie perspektywy zgodnie z filozoficzno-poetycką wykładnią Schulza. Bohater *Sanatorium...* – Józef (Jan Nowicki) ujawnia, iż jesteśmy jednocześnie własnym dzieciństwem, młodością i dojrzałością, co podkreśla przyjęta strategia aktorstwa. Dorosły mężczyzna „odgrywa” zarówno zachowania chłopięce, jak i młodzieńczy czas w życiu Józefa. Dostęp do tych różnych sfer doświadczenia i czasowości, świadomość ich współistnienia, umożliwia nieustanne kreowanie siebie. Ruch ten nie wynika jednak z jakiejś pasji intelektualnej, siłą pobudzającą *Mnemosyne* jest zawsze *Eros*. Has dostrzega, iż efekt pamięci zbudowany jest na pragnieniu zapełnienia tego braku, który zawsze tkwi w teraźniejszości, wynika z niezgody na świat otaczający człowieka, ale także uciekającego nurtu teraźniejszości, zawsze odbieranej jako już niedostępna, już za nami. Ludzka pamięć jest odwetem wobec wrogiej rzeczywistości, jest powtarzaniem w nieskończoność nienasyceniem. Dzięki związkowi *Mnemosyne* i *Erosa* możemy przetrwać. To właśnie przeszłość odśladania twórczy akt świadomości, czyni go możliwym. Dzięki pamięci i wyobraźni człowiek odkrywa moc kreacji, ale nie w sensie renesansowym: tworzenia siebie w realnym życiu, ale w sensie kreowania swoich wspomnień, tworzenia

siebie w wymiarze wirtualnym. Nie ma innego wydarzenia jak wspomnienie – przekonują w duchu bergsonizmu i Schulz, i Has; akt dziania się, aby został wyodrębniony z chaosu bezpośrednich danych, potrzebuje perspektywy czasu przeszłego. Wspomnienie to lustro każdej teraźniejszości.

W filmie pokazane są i te najpiękniejsze, i te najstraszniejsze obrazy-wspomnienia, którymi dysponuje Józef. Cudowny, bajkowy czas dzieciństwa Has portretuje choćby w początkowych scenach na strychu, gdzie znajduje się królestwo ojca – Jakuba (Tadeusz Kondrad) – *eksperymentatorium*, w którym hoduje egzotyczne ptaki. Na tle szarego Drohobycza ojciec staje się wizjonerem, który ustanawia przestrzeń radosnej tajemnicy życia jako kreacji. Operator filmu, Witold Sobociński, pastelową paletą pełną podświetleń i odblasków „maluje” miejsce szczęśliwego bycia Józefa z ojcem – strych rozświetlony wpadającymi przez dach promieniami słońca z ciepłym powietrzem, w którym tańczą drobiny kurzu i ptasiego puchu.



Fot. 8. Sceny na strychu podczas ornitologicznych eksperymentów ojca (Tadeusz Kondrad) ukazują działanie „różowego werniksu pamięci”. Kadr z filmu *Sanatorium pod Klepsydrą*

Fotograficzne opracowanie sceny odwołuje się do Schulzowskiej filozofii kolorów, gdy „przychodzi chwila przed samym zmierzchem i kolory świata pięknieją. Wszystkie barwy wstępują na koturny, stają się odświeżone, żarliwe i smutne” [Schulz

1989: 154]. „Różowy werniks pamięci” podkreśla wyjątkowość tych chwil, próbę zatrzymania mechanizmów czasu, gdy świat zamiera w swojej cudowności, która niczym bańka mydlana za moment pęknie, pozostawiając żal związany z utratą. Arkadia dzieciństwa i wspólnego przebywania w ptaszarni zostaje połączona także z księgą, tyle że w interpretacji Hasa nie odnajdziemy nawiązań do jej religijnego wymiaru. W kontekście podróży do sanatorium oraz dokonanej/mającej nastąpić śmierci ojca ten dostojnie wyglądający i kunsztownie zdobiony rękopis staje się nie tylko pamiętką, ale księgą pamięci o życiu, przekazaną synowi, a za jego pośrednictwem następnym pokoleniom. Ocalić przed zapomnieniem indywidualny, niepowtarzalny świat Jakuba to zabrać ze sobą jego ornitologiczną pracę, dzieło jego niepokornionych działań i fantazji, jego kolorową wizję życia. W tym kontekście księga staje się nie tylko darem ojca dla syna, ale także odwrotnie darem-hołdem syna dla ojca, świadectwem współuczestniczenia i współtworzenia najświetniejszej „genialnej epoki” i w przeszłości, i w przyszłości.

Warstwy ukazywanej przez twórców filmu czasowości zawierają także odniesienia do wydarzeń traumatycznych, gdy już po śmierci ojca Józef odwiedza ponownie strych, tym razem z matką. Fotografowana przestrzeń zmienia się całkowicie. Widzimy niedbale porozrzucane zużyte i zniszczone przedmioty, na których kurz osadził się gęstą, grubą, jakby duszącą powłoką. Kamera w kontemplacyjnych, powoli przesuwających się obrazach każe nam patrzeć na rozkładające się szczątki ptaków, resztki ich szkieletów. Widok to tym straszniejszy, iż niektóre ptaki i pisklęta konają na naszych oczach, żywcem pożerane przez larwy. Diametralnie zmienia się nastrój sceny i stosowana kolorystyka, barwy szare i zgniłozielone zagarniają we władanie ekran.



Fot. 9. Po śmierci ojca kolorystyka strychu oddaje nastrój żałoby. Scena, gdy Józef (Jan Nowicki) odwiedza strych wraz z matką (Irena Orska). Kadr z filmu *Sanatorium pod Klepsydrą*

Wojciech Jerzy Has ukazuje za pomocą symbolu pociągu metafizyczny wymiar czasowości. Ludzki świat to pamięć, ale pamięć w Hasowskim uniwersum jest czymś więcej niż tylko jednostkową świadomością, nie jest produktem mózgu, ale dziedzina duchowości, w której człowiek uczestniczy. Reżyser prezentuje filmowych bohaterów zanurzonych nie tylko we wspomnieniach, ale także w pamięci wspólnoty, odwołuje się do perspektywy indywidualnej i zbiorowej. To nie pamięć żyje w nas, ale my żyjemy w pamięci-świecie. W tym ujęciu pamięć-świat jest najgłębszym duchowym wymiarem rzeczywistości. Królestwo *Mnemosyne* jest o wiele większe niż się potocznie sądzi. Każda chwila oznacza istnienie bez końca nie tylko w formule wiecznego powrotu Fryderyka Nietzschego i czasu pojmowanego jako koło. Wieczność nie powinna być sprowadzana jedynie do nieskończoności i powtórzeń, może także zawierać jednoczesność.

Pamięć tak rozumiana przestaje być ciężarem, odsłania swój głęboko afirmatywny wymiar, staje się dziedzictwem, darem złożonym z życia przeszłych pokoleń, z tego, czego dokonali, i czego dokonać nie potrafili, z marzeń, które zrealizowali, ale także tych, których nie umieli wcielić w życie. Has przejął Schulzowską filozofię pamięci jako korzeni rzeczywistości,

swoistej podszełki bytu i zaanektował ją w świat własnej twórczej wyobraźni i intelektualnej wrażliwości. I co szczególnie ważne – pamięć tak rozumiana obejmuje nie tylko przeszłe, ale także przyszłe zdarzenia, genealogicznie jest źródłem rzeczywistości, miejscem, gdzie pulsuje w czasowym krwiobiegu jej tajemnica, z tej pamięci-świadomości totalnej i nieosobowej ostatecznie wyłaniają się rzeczy i ludzie, by później znów tam powrócić. W tej sferze wszystko zdaje się krążyć w obiegu powrotów, żaden czyn nie zostanie zapomniany, ale także „żadne marzenie, choćby nie wiedzieć jak absurdałne i niedorzeczne, nie marnuje się we wszechświecie” [Schulz 1989: 331].

W tej najgłębszej perspektywie metafizycznej filmowy pociąg ujawnia zatem także czas poza ludzkim czasem. Tak rozumiany, a właściwie przeżywany czy przeczuwany czas jest początkiem i końcem, łonem i grobem, to nieświadomość i pamięć razem zrośnięte, splątane, wybujałe w nieodgadnionych kłaczach. Stan, który w poetyckiej prozie Schulza pojawia się:

Gdy korzenie drzew chcą mówić, gdy pod darnią nabiera się bardzo wiele przeszłości, dawnych powieści, prastarych historii, gdy nagromadzi się pod korzeniami zbyt wiele zdyszanego szepotu, nieartykułowanej miazgi i tego ciemnego bez tchu, co jest przed wszelkim słowem [Schulz 1989: 157].

Do takiego czasu za pomocą filmowych obrazów próbował dotrzeć Has, gdzie mrok skrywa *Tanatos*, gdzie wszyscy i wszystko ostatecznie się spotyka i opalizuje tajemniczym światłem wieczności³.

POCIĄG DO HUMANISTYKI

Gdy w zakończeniu *Sanatorium pod Klepsydrą* Józef przyjmuje na siebie rolę konduktora, powracamy do fantazmatycznego pociągu-widma, który oglądaliśmy w sekwencji otwierającej

³ Rozbudowaną analizę filmu *Sanatorium pod Klepsydrą*, w powiązaniu z interpretacjami prozy poetyckiej Brunona Schulza i jej różnymi kontekstami, można znaleźć w pracy: Jakubowska M. [2010], *Laboratorium czasu. Sanatorium pod Klepsydrą Wojciecha Jerzego Hasa*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź.

film. Has przypomina stylizacją przestrzeni o Czasie Zagłady, bowiem ukazane wagony przywodzą na myśl baraki z obozów koncentracyjnych, a leżące na podłodze i pryzkach ciała budzą skojarzenia z ofiarami Holocaustu. Obrazy niewątpliwie ewokują grozę, budują wrażenie koszmaru. Słusznie Slavoj Žižek przypomina: relacja między fantazją a horrorem Realności, jaki ona ukrywa, jest o wiele bardziej wieloznaczna, bowiem –

fantazja ukrywa ów horror, zarazem jednak kreuje to, co pragnie ukryć, wytwarza swój „wyparty” punkt odniesienia [...] Przez sam sposób, w jaki horror przykuwa naszą uwagę, narzucając się jako odrzucany, a z tej przyczyny tym bardziej aktywny centralny punkt odniesienia, może on funkcjonować również jako sama zasłona, jako to, czego funkcjonujące oddziaływanie ujawnia coś „jeszcze bardziej strasznego niż sam strach” [Žižek 2009: 22].

Tak działająca fantazmatyczna zasłona, zdaniem słoweńskiego filozofa, ujawnia pierwotną pustkę lub antagonizm. Na tle metafizyki Schulza/Hasa nie o pustkę jednak chodzi, chyba że rozumiemy ją w kategoriach religijnych, bowiem podszewka bytu odsłania korzenie dziedzictwa-czasowości. Czy można jednak dostrzec z dzisiejszej perspektywy jakiś antagonizm uruchomiony przez tę wizję? Fantazmat straszniejszy?

Dziś wyobraźnia podsuwa mi inny Horror, który czai się w fantazmatycznych obrazach Hasowskiego pociągu. Wyobraźmy sobie współczesny pociąg pełen nie martwych, ale żywych ludzi. Choćby Pendolino, w którym siedzi tłum podróżnych. Pozornie żywych. Wszyscy oni – jadąc – wpatrują się w swoje iPhone’y. Każdy coś przegląda, czatuje, surfuje, wystukuje SMS-y w *smartfonach*. A niebieskie światło z wyświetlacza-ekranu podświetla nieobecne twarze podróżujących. I nikt nie trzyma książki. Pociąg bezduszny, choć z klimatyzacją. To groza, która mnie prześladowa. Już nie czas Zagłady pisanej wielką literą, ale czas codziennej zagłady. Tak zwyczajnej i wszechobecnej, że jej nie zauważymy.

Ten Hasowski pociąg, który starałam się Państwu opisać, to także pociąg do humanistyki, szczególnie polskiej, choć nie

zamkniętej w żadnej jednolitej narodowo-historycznej narracji, ale właśnie otwartej na inspiracje i nieustające zestawienia, porównania i różnice. Tylko tak rodzi się krytyczne myślenie. Przywołanie polskiej humanistyki nie tylko wynika z nazwisk Hasa i Schulza, ich artystycznych osiągnięć, ale też świadomości korzeni, poczucia, że wyrastam stąd, z tego języka i z tego myślenia, którego nauczyłam się tutaj. Także tutaj na Uniwersytecie Łódzkim, którego studentką, a później doktorantką byłam.

Gdy obserwuję wokół pociąg do technologii, wciąż marzy mi się pociąg do humanistyki. Pozornie nasze inteligentne, wielofunkcyjne telefony otwierają nas na nieskończoność, ale przecież równocześnie zamykają nas w getcie wirtualności. Za wolność nieograniczonego dostępu do informacji płacimy zgodą na sterowanie naszymi myślami przez wyszukiwarki. Traci na znaczeniu pasażer, umyka możliwość spotkania i dialogu na rzecz pozornej komunikacji: wymiany krótkich, standardowych informacji w sieci. Oczywiście także ten fantazmat staje się przerysowaną, demoniczną wizją, ale przedstawioną po to, aby sprowokować refleksję i odpowiedź na pytanie, co się za nim kryje. Zasłona fantazmatyczna ujawnia chęć odcięcia się od tego, co dawniej, na rzecz gloryfikacji wyidealizowanej klišy nowoczesności, gdzie wymiar pragmatyczny staje się wymiarem jedynym. Pendolino jako fantazmat ujawnia zatem pustkę. Pędu do technologii nie zatrzymamy i nie chcemy zatrzymywać, ale na równoległych i krzyżujących się torach niech suną oba pociągi, tak aby – mijając się wzajemnie – dostrzegały swoje zaślugi.

Proszę Państwa, jaki jest nasz pociąg? Jak wygląda pociąg z kierunkiem Uniwersytet Łódzki? Czy jest tam napis małymi literami: bezduszny uniwersytet?

Jadwiga Mizińska tak opisuje współczesną, bezduszną uniwersytecką rzeczywistość:

Uniwersytet utracił obecnie swoje wyjątkowe miejsce tak pośród innych wyższych uczelni, jak też w społeczeństwie i kulturze. Przestał być skarbnicą wysokich norm intelektualnych, etycznych i osobowościowych. W zamian stał się jedną z firm. Firmą produkującą „kapitał ludzki” na zamówienie polityki, przemysłu i usług. Ponieważ uzależnił się od datków państwa, sponsorów i opłat wnoszonych przez studentów, czuje się zobowiązany wykonywać ich zamówienia. To nie Uniwersytet jest już źródłem i prawodawcą stylu życia i postępowania, ale wykonawcą zleceń publicznych. A ponieważ ci [usługobiorcy], mówiąc językiem Brzozowskiego, upatrują swego „szczęścia w spożyciu”, przeto musi zniżać się do ich niewyszukanych potrzeb i gustów. Ten „proces równania w dół” kończy się schlebaniem temu, co pospolite, banalne i trywialne [Mizińska 2011: 457].

Jednak ogłaszany kryzys humanistyki, moim zdaniem, nie oznacza jej powolnej agonii, wręcz odwrotnie – jest znakiem nieusuwalnej potrzeby jej żywej obecności. Jak podkreśla Włodzimierz Bolecki:

w rozumieniu filozoficznym kryzys ma charakter permanentny, ponieważ jest nieustającą krytyczną refleksją nad całą cywilizacją, więc także nauką. Można powiedzieć, że kultura żyje, dopóki jest w kryzysie [Bolecki 2015].

Marzę o uniwersyteckim pociągu do humanistyki, być może naiwnie wierząc Schulzowi, że żadne marzenie nie marnuje się we wszechświecie. Bezdusznosc uniwersytetu to fantazmat, który uruchamia krytyczne myślenie i dlatego został tu przywołany, dopiero na jego tle ujawnia się kierunek, w którym, mam nadzieję, chcemy jechać. Uniwersytet Łódzki jest naszą szansą na budowanie wspólnoty profesorów i studentów. Jeśli pociąg Hasa w *Sanatorium pod Klepsydrą* uczy trudnego heroizmu afirmacji świata i czasu, to odsłaniając to, co w ludzkiej egzystencji najtrudniejsze – traumatyczny wymiar czasowości: uciekających dni, godzin, minut. W afirmacji nie chodzi jednak tylko o marzenia. Chodzi o to, aby dobrze wykorzystać dany nam czas. Nie chodzi o ocenę, który fantazmat jest bliższy prawdy: lukrowany pięknymi hasłami czy demonizowany „mrozącymi

krw w żyłach” metaforami, bo z zasady fantazmaty są fikcyjne. Mądrość sprowadza się do oceny, co się za nimi kryje i.. co jest ważne dla mnie. W filmie Hasa konduktor bierze latarnię i patrzy z perspektywy kilku stacji naprzód. Nie pokazuje, dokąd powinien Józef podążać, ale mówi: *Drogę znajdziesz sam*.

Na zakończenie chciałam życzyć sobie i Państwu pociągu do humanistyki. Każdy z nas, nauczycieli akademickich, będzie zamykał się z Państwem – naszymi studentami – w przedziale sali podczas konwersatoriów, wykładów, ćwiczeń i będzie próbował oderwać Wasz wzrok od telefonów i laptopów. Nie są ważne górnotłone hasła, ale rozpisany na kolejne dni, godziny, minuty cel – poderwać myśl swoją i studentów, aby pokazać, że myślenie krytyczne nie sprowadza się do testów i biletów sprawdzanych przez konduktora, ale może być wzajemną inspiracją, która prowadzi do intelektualnej przygody w pociągu do humanistyki.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES R. [2011], *Fragmenty dyskursu miłosnego*, Wydawnictwo Altheia, Warszawa.

BOLECKI W. [2015], *Lament humanistów*, <http://www.teologiapolityczna.pl/wlodzmierz-bolecki-lament-humanistow>

DYGAT S. [1969], *Pożegnania*, Czytelnik, Warszawa.

JAKUBOWSKA M. [2010], *Laboratorium czasu. Sanatorium pod Klepsydrą Wojciecha Jerzego Hasa*, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź.

JAKUBOWSKA M. [2013], *Kryształ czasu. Kino Wojciecha Jerzego Hasa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Wydawnictwo PWSFTviT, Łódź.

MARKOWSKI M. P. [2003], *Z powrotem do Lacana*, „Literatura na Świecie”, nr 3–4.

MIZIŃSKA J. [2011], *Bezduśzny Uniwersytet*, [w:] Foucault, Deleuze, Derrida, red. B. Banasiak / K. M. Jaksender / A. Kucner, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.

SCHULZ B. [1989], *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź.

ŽIŽEK S. [2009], *Przekleństwo fantazji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

FILMOGRAFIA

L'ARRIVÉE D'UN TRAIN A LA CLOTAT (WJAZD POCIĄGU NA STACJĘ W CIOTA) [1985], reżyseria: Lumière A. Lumière L., Francja.

PERVERT'S GUIDE TO CINEMA, THE (Z-BOCZONA HISTORIA KINA) [2006], reżyseria: Fiennes S., scenariusz: Žižek S., Austria, Holandia, Wielka Brytania.

POSSESSED (KOBIECY BEZ PRZYSZŁOŚCI) [1931], reżyseria: Brown C., scenariusz: Coffey L. J., USA.

POŻEGNANIA [1958], reżyseria: Has W. J. scenariusz: Dygat S., Has W. J., Polska.

SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ [1973] reżyseria: Has W. J. scenariusz: Has W. J., Polska.

SZYFRY [1966], reżyseria: Has W. J., scenariusz: Kijowski A., Polska.

MAŁGORZATA KUBISIAK

(KATEDRA LITERATURY I KULTURY NIEMIEC, AUSTRII I SZWAJCARII)

CZARODZIEJSKI FLET W. A. MOZARTA I UTOPIA OŚWIECENIA

„Spektakle są konieczne. Bez nich życie w takiej rezydencji nie jest możliwe” [Brauneck 1996: 866] – mówi w roku 1741 cesarzowa austriacka Maria Teresa (1717–1780)¹. Wiedeń tych czasów liczy w połowie XVIII wieku prawie pół miliona mieszkańców, od 1741 roku miasto ma nowy teatr dworski, który jest jednocześnie teatrem publicznym, dostępnym nie tylko dla arystokracji, lecz również dla mieszczan. Historia wiedeńskiego teatru wieku oświecenia to jednak również – a może przede wszystkim – historia teatrów podmiejskich, ludowych, która ma swe korzenie zarówno w tradycji wędrownych kompanii teatralnych (początkowo angielskich, później rodzimych), jak i włoskiej *commedia dell'arte*. Do takiego teatru idzie się, żeby się zabawić i pośmiać z, bywało (pomimo cenzury), dosadnych dowcipów błazna. Pierwszym stałym teatrem tego typu w Wiedniu był założony w 1709 roku Teatr przy Bramie Karyntkiej (*Theater am Kärtnertor*), kierowany przez pryncypała trupy teatralnej – Josefa Antona Stranitzky'ego. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XVIII wieku teatr podmiejski był już teatralną instytucją – dwie z wielu wtedy powstających scen teatralnych stały się sławne: powstały w 1781 roku Teatr w Leopoldstadt (*Leopoldstädter Theater*), którego

¹ „Spectacles müssen seyn, ohnedem kann man nicht hier in einer solchen großen Residenz leben” [Brauneck 1996: 866]. Tłumaczenie: Małgorzata Kubisiak.

założyciel Karl Marinelli uchodzi za ojca wiedeńskiego teatru ludowego [zob. tamże: 878–882] oraz położony na przedmieściu tzw. *Freihaustheater*: *Freihaustheater auf der Wieden* (istniejący od 1787 do 1801; jego tradycję kontynuował *Theater an der Wien*, istnieje do dziś), na którego deskach 30 września 1791 roku (czyli prawie dokładnie 224 lata temu) miała miejsce premiera opery *Czarodziejski flet* Wolfganga Amadeusza Mozarta [zob. Krzeszowiak 2002: 16–28, Brauneck 1996: 895–899].

Opera *Czarodziejski flet* W. A. Mozarta to dzieło wyjątkowe – wyjątkowość tę zawdzięcza muzycznemu mistrzostwu jej kompozytora, intryguje jednak również tekstem libretta, autorstwa zaprzyjaźnionego i współpracującego z Mozartem Emanuela Schikanedera – właściciela i dyrektora *Freihaustheater* (i słynnego odtwórcy roli Papagena)². Wielość głosów podkreślających mistrzostwo i tajemniczość opery Mozarta oddają najpełniej często z tego powodu cytowane słowa literaturoznawcy Petera von Matta:

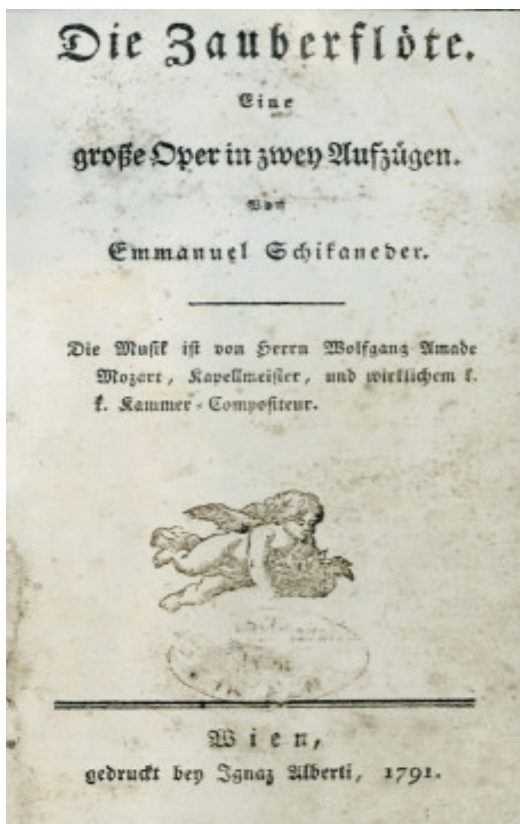
Czarodziejski flet jest obok *Hamleta* Szekspira i *Mony Lisy* Leonarda trzecim najbardziej zagadkowym dziełem naszej kultury [Matt 1992: 153]³.

Charakter tej wyjątkowej i wieloaspektowej opery uwarunkowany jest, z jednej strony, rodzajem teatru, dla którego zostało stworzona: *Czarodziejski flet* to jedno z dwóch bardziej znanych dzieł Mozarta, do którego libretto napisane zostało nie w tradycyjnym dla gatunku opery tych czasów języku włoskim, lecz niemieckim. Korzeniami sięga ta – jak ją określił sam Mozart – ‘niemiecka’ opera do tradycji opery komicznej *buffo* i do gatunku śpiewogry (‘teatru śpiewanego’) (po niemiecku *Singspiel*) [Koch 1974], idealnie wpasowującego się w formułę

² Emanuel Schikaneder: barwna postać, człowiek wielu talentów (pryncypał wędrowniej trupy teatralnej, później dyrektor teatru, librecista, tancerz, śpiewak, aktor i kompozytor) poznał Mozarta w 1780 roku w Salzburgu, do Wiednia przyjechał pod koniec 1789 roku, tu też zmarł. Zob. Assmann 2015: 30–40.

³ Peter von Matt: „Die Zauberflöte ist neben Shakespeares Trauerspiel Hamlet und Leonardos Bildnis der Mona Lisa das dritte große Rätselwerk unserer Kultur”. [Matt 1992: 153]. Tłumaczenie: Małgorzata Kubisiak.

teatru ludowego: stąd dialogi mówione w języku narodowym i wpadające w ucho piosenki o prostej linii melodycznej. *Czarodziejski flet* to jednak nie tylko lekka forma. W operze Mozarta wątki lekkie przeplatają się z poważnymi, a niektóre z arii (jak np. słynna aria Królowej Nocy) przypominają tradycję poważnej *opera seria*.



Ilustracja 1. Strona tytułowa pierwszego wydania *Czarodziejskiego fletu*, Ignaz Alberti, Wien 1791. Źródło: austria-forum.org, IMAGNO/Austrian Archives

Z dwubiegunowością warstwy muzycznej opery koresponduje dwubiegunowość jej fabuły: *Czarodziejski flet* wprowadza widza (zgodnie z tytułem) w baśniowy świat teatru czarów, konfrontuje go jednak również z powagą tajemniczych misteriów egipskiej proveniencji. Źródłem poetyckiej inspiracji dla tekstu libretta były, z jednej strony, baśnie z opublikowanego w latach 1786–89 przez jednego z czołowych przedstawicieli niemieckiego Oświecenia Christopha Martina Wielanda zbioru pt. *Dschinnistan, oder auserwählte Feen- und Geistermärchen*, którego tytuł, wywodzący się od arabskiego *dschin*, oznaczającego ducha, przetłumaczylibyśmy jako *Kraina Duchów*. Do tytułu jednej z baśni tego zbioru – *Lulu lub Czarodziejski flet* (*Lulu oder die Zauberflöte*), autorstwa Augusta Jacoba Liebeskinda, nawiązuje tytuł opery Mozarta. Na baśniowe wątki i motywy nakłada się dominująca w drugim akcie opery symbolika masońska, której źródła wolnomularstwo wiedeńskie szukało w starożytnym Egipcie. Tekstem, z którego Schikaneder czerpał pomysły – pracując nad librettem opery – była m.in. powieść *Séthos* z roku 1731 Jeana Terrassona w tłumaczeniu Matthiasa Claudiusa – *Historia egipskiego króla Setosa* (*Geschichte des ägyptischen Königs Sethos*, Breslau 1777/78) [zob. Assmann 2011: 246–247]. Sam Mozart był od 1784 członkiem wiedeńskiej loży wolnomularskiej „Dobroczynność” (*Zur Wohltätigkeit*), masonem był również Schikaneder [zob. Assmann 2005 i Assmann 2007: 489–499].

Czarodziejski flet opowiada historię młodego księcia o imieniu Tamino, który wyrusza na poszukiwanie córki Królowej Nocy, uprowadzonej przez kapłana Izdydy i Ozyrysa Sarastro. W podróży towarzyszy mu Papageno, poddany Królowej, chwytający dla niej i jej dworu ptaki. Tamino, wyposażony przez Królową w czarodziejski flet, znajduje Paminę, ukoronowaniem jego starań jest jednak nie tylko miłość Paminy (i ona sama), lecz i wejście – po przejściu wymagających hartu ducha prób (w tym próby woda i ognia) – w krąg wtajemniczonych, których kapłanem jest mądry – okazuje się – i szlachetny Sarastro.

Baśniowe wątki opery podkreśla maszyneria sceniczna: przedmioty pojawiają się i znikają, postaci zapadają pod ziemię, zachwyt publiczności wzbudzała także latająca machina, która pojawia się w drugim akcie opery trzy razy; egipskiemu zaś kolorytowi *Czarodziejskiego fletu* dają wyraz (również współczesne) inscenizacje, lokujące akcję opery w Egipcie, na co wskazują elementy krajobrazu i wystroju wnętrza (piramidy przede wszystkim oczywiście). Egipskość *Czarodziejskiego fletu* to jednak egipskość specyficznego rodzaju. Na jej fikcyjny – i w tym znaczeniu oderwany od wszelkiej historyczno-geograficznej rzeczywistości – charakter wskazuje Assmann, podkreślając, że akcja *Czarodziejskiego fletu* rozgrywa się w „miejscu odległym i nieokreślonym”, „w którym nie ma [...] ani Nilu, ani faraona” – miejscu będącym wytworem osiemnastowiecznej, zafascynowanej orientem i przesyconej duchem masonerii, poetyckiej wyobraźni: „prawdziwej Utopii”, puentuje Assmann [2005: 85–86]. Utopia to, jak sugeruje etymologia, *ou/topos*, miejsce nieistniejące, którego obrazy są (podług jednej z licznych definicji utopii, tu utopii literackiej) „antycypacjami przyszłych rzeczywistości, które nie są wprawdzie realne, ale jednak możliwe” [Saage 1997: 43, zob. Otto 1996: 1–23].

Widowym ich znakiem w *Czarodziejskim Flecie* jest metafora blasku słońca rozpraszającego ciemności niewiedzy i przesądów, która w końcowych scenach opery staje się lejtmotywem. Królowa Nocy wydaje się ostatecznie pokonana, mówi o tym ona sama (a sekundują jej Trzy Damy i Monostatos, czarny niewolnik Sarastra):

Nasza władza leży w gruzach / Zapadamy się w wieczną noc!
(akt II, sc. 30) [*Die Zauberflöte*... 2012: 135]⁴.

⁴ „Zerschmettert, zernichtet ist unsere Macht / Wir alle gestürzt in ewige Nacht!”. Tekst *Czarodziejskiego fletu* cytowany za: *Die Zauberflöte. Ein literarischer Opernbegleiter. Mit dem Libretto Emanuel Schikanders und verwandten Dichtungen* [2012]. Tłumaczenie tekstu oryginału na język polski w tym artykule: Małgorzata Kubisiak.

Zapowiedzią tej kapitulacji są słowa Trzech Chłopców śpiewających, że

[w]krótce zajaśnieje słońce, wieszczące poranek / Wkrótce znikną przesady / Wkrótce zwycięży mądry mąż! (akt II, sc. 25) [*Die Zauberflöte*... 2012: 116–117]⁵,

a bezpośrednią odpowiedzią na opinię Królowej są słowa Sarastro, w których konstatacja stanu faktycznego (zwycięstwo nad Królową Nocy) przenika się z antycypacją zwycięstwa utopii rozumu – czas teraźniejszy, w których formułuje swoją myśl Sarastro można w języku niemieckim odczytać również jako czas przyszły:

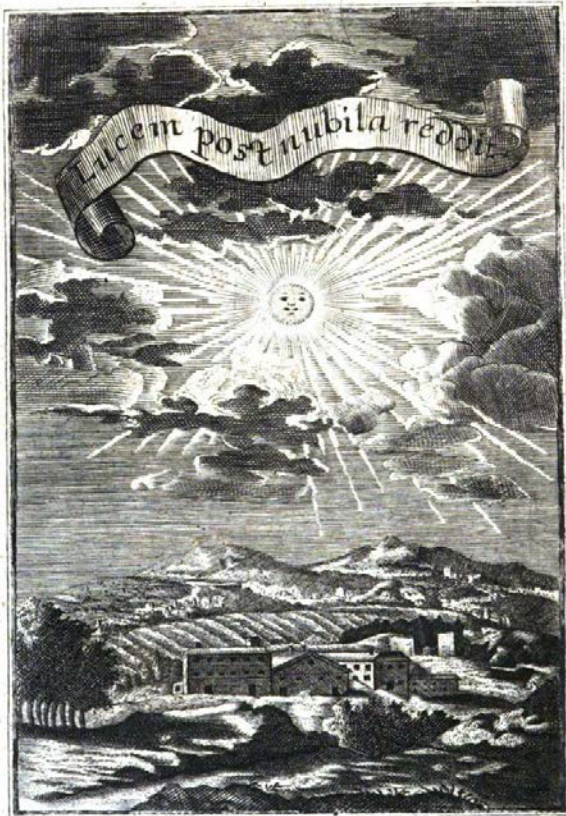
Promienie słońca rozpędzą mroki nocy / i zdruzgocą uzurpatorską władzę obłudników (akt II, sc. 30) [*Die Zauberflöte*... 2012: 135]⁶.

Symbolika światła rozumu to dziedzictwo całego oświecenia. We Francji już sama nazwa epoki jest symboliczna: oświecenie to stulecie światła, ale i w określeniach innych krajów, w tym Niemiec, nawiązanie do symbolicznego znaczenia światła jest wyraźne. Do tej symboliki sięga już w początkach XVIII wieku jeden z czołowych przedstawicieli niemieckiego oświecenia, filozof Christian Wolff, którego dzieła w języku niemieckim opatrzone są rycinami takimi jak ilustracja otwierająca *Metafizykę* z roku 1720, która przedstawia słońce rozpędzające chmury [Schneiders 1990: 87].

⁵ „Bald prangt, den Morgen zu verkünden / Die Sonn auf goldner Bahn – / Bald soll der Aberglaube schwinden / Bald siegt der weise Mann!” [*Die Zauberflöte*... 2012: 116–117].

⁶ „Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht / Zernichten der Heuchler erschlichene Macht!” [*Die Zauberflöte*... 2012: 135].

10044080



Ilustracja 2. Christian Wolff: *Deutsche Metaphysik* (1720).
Źródło: bsb-muenchen-digital.de

Takie obrazowe przedstawienia oświecenia znikają wkrótce z dzieł filozofów jako niespełniające wymogów abstrakcji filozoficznej. W latach osiemdziesiątych XVIII wieku powracają jednak w wielorakich definicjach oświecenia, które w swej końcowej fazie wkracza w fazę autorefleksji. Charakterystyczne jest dla tych definicji, że to, co w początkach epoki rozumiało się

niejako samo przez się, a mianowicie fakt, że oświecenie nie jest czymś zastanym, lecz dzieje się na naszych oczach, co podkreśla metaforyka walki i nadzieja zwycięstwa, w późno-oświeceniowych próbach opisu zjawiska ulega transformacji w myśl, że oświecenie jest procesem historycznym, którego sukces, zawsze przejściowy, zależy od woli i działania jego aktorów. Procesualny charakter oświecenia podkreśla w swej słynnej definicji Kant, który charakteryzuje je jako (słynne słowa) „wyjście człowieka z zawinionej przez niego samego niedojrzałości” [Kant 1783/1990: 9]. Jako proces nabierania samoświadomości motyw oświecenia pojawia się również w definicji Christopha Martina Wielanda, opublikowanej w wydawanym przez niego czasopiśmie „Niemiecki Merkurjusz” z roku 1789. Definicja ta o tyle jest ciekawa, że oparta w całości na symbolice światła i ciemności oraz metaforyce zwycięskiego pochodzenia rozumu. Wieland wychodzi od przeciwstawienia jasności i ciemności, światła i mroku, którego poznanie jako takie dane jest każdemu człowiekowi pod dwoma jednakże warunkami. Pierwszym jest wystarczająca ilość światła, a drugim możliwości i wola jednostki. Metaforycznie rozumiane światło określa warunki możliwości zaistnienia procesu oświecenia uzależnionego od indywidualnych cech i etycznej jakości podmiotu procesu oświecenia:

A więc I: Czym jest oświecenie? Odpowiedź: To wie każdy, kto przy pomocy pary widzących oczu nauczył się, na czym polega różnica pomiędzy Jasnością a Ciemnością, Światłem a Mrokiem. W Ciemności albo nie widzi się nic, albo przynajmniej nie widzi na tyle jasno, żeby rozpoznać przedmioty i odróżnić jeden od drugiego: jak tylko pojawi się światło, rzeczy stają się jasne [*klären sich auf*, M. K.], stają się widoczne i można je odróżnić jedne od drugih. Dwojakię rzeczy są do tego potrzebne: 1) żeby było dość światła i 2) żeby ci, którzy mają coś zobaczyć, nie byli ani ślepi, ani nic im nie przeszkadzało w tym, żeby móc lub chcieć widzieć⁷ [Wieland 1789/1990: 23].

⁷ Tłumaczenie: Małgorzata Kubisiak.

Czym miałoby być światło w *Czarodziejskim Flecie*? Jaką dokładnie treścią wypełniona jest (oświeceniowa z ducha) utopia, o której zwycięstwie marzymy?⁸ Zapowiadają ją już słowa chóru Trzech Dam, Tamina i Papagena z pierwszego aktu opery o 'miłości' i 'braterstwie' („Lieb und Bruderbund”), które wyprą 'nienawiść' i 'potwarzy czarną żółć' (akt I, sc. 8) [*Die Zauberflöte*... 2012: 36]⁹. Mówi o niej Sarastro, który wprowadza Tamina w grono wtajemniczonych, kierujących się cnotą i sprawiedliwością oraz pielęgnujących „harmonię przyjaźni”. Idealistycznym punktem odniesienia, niezależnie od kontekstu, który może być poważny lub komiczny, jest 'ludzkość' (bycie człowiekiem), które definiuje istotę ludzką w sposób kategoryczny i silniej tym samym niż np. przynależność stano-
wa. Na pytanie Tamina, syna księcia, kim jest, Papageno odpo-
wiada zdziwiony:

Kim jestem? (po cichu) Głupie pytanie! (głośno) Człowiekiem,
jak ty (akt I, sc. 2) [*Die Zauberflöte*... 2012: 20]¹⁰.

Ale i Tamino jest w *Czarodziejskim Flecie* przede wszyst-
kim człowiekiem [w tym emfatycznym (i patetycznym w na-
szych uszach) znaczeniu, w jakim to słowo rozbrzmiewa
w tekście]. Sarastro odpowiada na wątpliwości kapłanów, czy

⁸ O wyjątkowej podatności czasów oświecenia na idee utopijne pisze już w 1963 roku Thomas Nipperday, który definiuje utopię oświecenia jako rewoltę „w imię cnoty [Tugend] i w imię rozumu [Vernunft]” [Nipperday 1962: 366]. Za symptomatyczną w postrzeganiu oświecenia jako czasów przepełnionych utopijną tęsknotą można zaś uznać wypowiedź Rolf’a Grimminger’a z 1980 roku, który widzi w oświeceniowej utopii doczesnej 'szczęśliwości' [Glückseligkeit] naczelną zasadę, na której opiera się cała myśl oświeceniowa. Zob. Grimminger 1984: 15–99, szczególnie 16–30. Grimminger wskazuje przy tym na charakterystyczną dla tej utopii dialektyczną sprzeczność. O charakterystycznej dla oświeceniowej utopii „dialektycznej figurze argumentacyjnej” pisze R. Saage: Myśl utopijna czasów renesansu i reformacji opiera się – argumentuje Saage – na „konfrontacji deprawacji obowiązującego systemu społecznego z idealnym obrazem społeczeństwa jako konstrukcji przeciwstawnej”, w oświeceniu natomiast zyskuje na znaczeniu myśl, że obecny i poddawany krytyce system społeczny jest etapem przejściowym i – co charakterystyczne – koniecznym w procesie realizacji społeczeństwa idealnego [Saage 2015: 528].

⁹ „[...] Statt Hass, Verleumdung schwarze Galle / Bestünde Lieb und Bruderbund” [*Die Zauberflöte*... 2012: 36].

¹⁰ „Papageno: Wer ich bin? (für sich) Dumme Frage! (laut) Ein Mensch, wie du. [...]” [*Die Zauberflöte*... 2012: 20].

Tamino – potomek książęcego rodu – podoła stojącym przed nim ciężkim próbom, grzmiącym głosem, że Tamino jest człowiekiem („Jest człowiekiem!”) [*Die Zauberflöte...* 2012: 73], co jest i stwierdzeniem stanu faktycznego (w tym sensie, w jakim rozumie je oświecenie, za którego kulminację można uznać *Deklarację praw człowieka i obywatela* rewolucyjnej Francji) i apelem jednocześnie: bycie człowiekiem to obowiązek spełniania norm człowieczeństwa.

Sarastro jest pewien, że ani przesady (*Aberglaube*), ani uprzedzenia (*Vorurteil*) nie są w stanie zaszkodzić oświeceniu:

Niech przesady oczerniają nas wybrańców! – Mądrość i rozum rozerwą je jak pajęczynę. – Kolumnami naszego pałacu nigdy nie wstrząsną (akt II, sc. 1) [*Die Zauberflöte...* 2012: 72–73].

– zapowiada Sarastro. W zgodzie z tą logiką pewności stoi fakt, że Sarastro nie jest królem (tak jak królową jest jego przeciwniczka), lecz tylko (i aż) najwyższym kapłanem i reprezentantem nie tylko prawa ogólnego i powszechnego, lecz i swoistego rodzaju przedustanowionej harmonii, o której w tekście opery również jest mowa. Żeby harmonia ta stała się rzeczywistością, potrzeba jednak narzędzi: oświecenie, tak jak rozumie je Sarastro, to oświecenie *militans*, oświecenie walczące, wciąż i wciąż w zagrożeniu. Królowa Nocy się nigdy nie poddaje: wciąż

ma nadzieję uwieść lud ułudą i przesadami (akt II, sc. 1) [*Die Zauberflöte...* 2012: 73]¹¹,

a zwycięstwo jest co prawda pewne, ale stanie się rzeczywistością, jak tylko... to słowa Sarastra...: „uprzedzenia znikną”, a znikną, „jak tylko” [*Die Zauberflöte...* 2012: 73]¹² Taminowi uda się przejść zwycięsko wszystkie próby. Wtedy możemy mieć nadzieję...

¹¹ Królowa „hofft durch Blendwerk und Aberglauben das Volk zu berücken“ [*Die Zauberflöte...* 2012: 73].

¹² „Sarastro: [...] das böse Vorurteil soll schwinden; und es wird schwinden, sobald [...]“ [*Die Zauberflöte...* 2012: 73].

Współczesny czytelnik i widz może mieć co prawda wątpliwości, ponieważ ten manichejski z natury obraz świata rozpiętego pomiędzy Dobrem (Sarastro) a Złem (Królowa Nocy) tylko na pierwszy rzut oka wydaje się tak krystalicznie jednoznaczny. Ani same postaci, ani konflikt pomiędzy nimi i jego hipotetyczne rozwiązanie nie dają się psychologicznie wytłumaczyć w systemie zerojedynkowym [Puchalski 2011: 205, Starobinsky 1997: 103–104]. W pewności Sarastro pobrzmiewają niebezpiecznie autorytarne tony: Nic to, że Pamina cierpi, oderwana siłą od matki, którą kocha, nic to, że musi znosić coraz brutalniejsze awanse Monostatos, nic to – to dla jej dobra i w słusznej sprawie. Wszechwiedzący rozum, dzięki któremu osiągnąć można mądrość, wydaje się tu nabierać cech wręcz totalitarnych. *Czarodziejski flet* to jednak nie tylko program polityczny. Na Tamina czekają wejścia do trzech świątyń: dwie z nich to świątynia mądrości i świątynia rozumu, trzecią natomiast jest świątynia natury (akt I, sc. 15) [*Die Zauberflöte...* 2012: 52].

Natura w oświeceniu to pojęcie wieloznaczne: w ujęciu historycznym to stan, z którego człowiek wyszedł, rozpoczynając swą działalność kulturotwórczą, natura to jednak również stan, do którego osiągnięcia człowiek oświecenia dąży [zob. Spaemann 1967: 59–74]. Słynne hasło Rousseau o powrocie do natury nie oznacza powrotu do stanu pierwotnej natury: nie oznacza – jak drwiąco słowa Rousseau skomentował Voltaire – że mamy zacząć chodzić na czworakach. Natura jest w oświeceniu pojęciem normatywnym i w tym sensie swego rodzaju bytem idealnym, który urzeczywistnić się jednak może i powinien w rzeczywistości empirycznej. Ideałem natury XVIII wieku nie są dzikie ostępy, lecz krajobrazy, które i dzisiaj określilibyśmy – nie myśląc wcale o konotacjach gatunkowych – jako idylliczne. Takich krajobrazów w *Czarodziejskim Flecie* jest co prawda niewiele i często możemy się ich jedynie domyślać. Echa osiemnastowiecznej idylli sentymentalnej pobrzmiewają w opisach krajobrazów w scenach, w których występuje Pamina

(gaj cyprysowy, ławeczka z darni i blask księżyca) (zob. akt I, sc. 15) [*Die Zauberflöte...* 2012: 52]. O stanie natury przypomina nam jednak zawsze Papageno, który tęskni w pewnym momencie za chatką krytą słomą i za śpiewem ptaków (akt II, sc. 14) [*Die Zauberflöte...* 2012: 98] i definiuje siebie jako człowieka natury: „Natursmensch” [*Die Zauberflöte...* 2012: 78].

Papagno to niezwykle barwna – dosłownie i w przenośni – postać [zob. von Matt 1992: 153–166, Assmann 2005: 46–52]. Ptasznik wydaje się (jeśli wierzyć słowom Tamina) pokryty kolorowymi piórami, a z jego własnych słów wynika, że zwierzęcość (ptaszęcość) jest częścią jego fizyczno-zmysłowej natury. Papageno boi się, na przykład, że rozgniewany Sarastro może go oskubać, upiec i zjeść, tak jak przyrządzane są zapewne ptaki, które on sam łapie dla Królowej Nocy (akt I, sc. 8) [*Die Zauberflöte...* 2012: 37], a z rozpaczy mógłby być wyrwać sobie wszystkie pióra (akt I, sc. 14) [*Die Zauberflöte...* 2012: 50].



Ilustracja 3. Papageno (ok. 1791).

Źródło: austria-forum.org, IMAGNO/Ullstein

Zwierzęcość Papagena w sensie przenośnym czyni zaś z niego reprezentanta najbardziej pierwotnej, witalnej, i niepoddanej zabiegom kulturotwórczym warstwy ludzkiej natury. W Papagenie, marzącym (przynajmniej na początku) o posiadaniu wszystkich kobiet, które mogłyby złapać w swoją sieć, a który zamiast doskonalenia duchowego *à la* Tamino wybiera wino i smaczne kąski, żywa jest tradycja witalnej siły życiowej postaci błazna w jej wielorakich odsłonach (to i Arlecchino z *commedii dell'arte*, i Harlekin, i wiedeński Hanswurst) [zob. Brauneck 1996: 892–895]. Papageno to tchórz i łakomczuch, ale nie jest pozbawiony dowcipu i zdrowego rozsądku, choć witalna siła, która pozwala mu się unosić na powierzchni życia, jest również znakiem – na co zwraca uwagę Jean Starobinsky – „głupoty i szczęścia człowieka natury” z dzieł Rousseau [Starobinsky 1997: 95]. Dramaturgiczna funkcja Papagena jest jasno określona: historia jego tęsknoty i miłości do Papageny kontrastuje z historią tęsknoty i miłości Tamina do Paminie. Papageno i Papagena to niska wersja książęcej pary, perypetie ich związku, którego punktem kulminacyjnym jest imaginacja gromady Papageniątek, tworzy humorystyczne tło, od którego tym wyraźniej odcinają się szlachetne przymioty charakteru Tamina¹³: przede wszystkim cnota samoopanowania, które pozwala młodemu księciu przeżyć zwycięsko próbę milczenia, w której Papageno ponosi ostatecznie sromotną klęskę.

Człowieku [zwraca się do Papagena jeden z mówców Sarastro] zasłużyłeś na wieczne potępienie w ciemnościach wnętrza ziemi; lecz bogowie są ci łaskawi i nie zostaniesz ukarany. – Nie znasz jednak radości wstąpienia w grono wtajemniczonych [Die *Zauberflöte*... 2012: 112]¹⁴,

¹³ O jego roli w operze pisze Starobinsky: „bufonada [Papagena] łagodzi surową powagę alegorii” [Starobinsky 1973–1997: 93].

¹⁴ „Sprecher: Mensch! Du hättest verdient, auf immer in finstern Klüften der Erde zu wandern; die gütigen Götter aber entlassen der Strafe dich. – Dafür aber wirst du das himmlische Vergnügen der Eingeweihten nie fühlen” [Die *Zauberflöte*... 2012: 112].

na co Papageno odpowiada:

O jejku, takich jak ja jest więcej. Największą radość sprawiłaby mi teraz szklaneczka dobrego wina¹⁵ [*Die Zauberflöte...* 2012: 112].

Mówca upewnia się jeszcze, że nie chodzi tylko o zaspokojenie aktualnej potrzeby, lecz o rys osobowości Papageny:

I poza tym nie masz żadnego innego życzenia w życiu?,

na co Papageno odpowiada, trochę jednak wymijająco:

Do tej pory nie (akt II, sc. 23) [*Die Zauberflöte...* 2012: 112]¹⁶.

Podobnie jak Tamino, również i Papageno dostaje od Królowej Nocy magiczny instrument: czarodziejskie dzwoneczki, dzięki którym udaje mu się uratować Paminę z rąk Monostatos¹⁷. Nie dzwonki są jednak jego znakiem rozpoznawczym; Papageno obwieszcza swe przybycie i pojawienie się na scenie dźwiękami instrumentu – różnie określonego w didaskaliach – najczęściej jako flecik lub fujarka (*Flötchen*, *Pfeifchen*)¹⁸. Ta fujarka to jednak instrument szczególnego rodzaju; w pierwszej scenie, w której Papageno pojawia się na deskach teatru, nazwana zostaje ‘flecikiem Fauna’ (*Faunen-Flötchen*)¹⁹, a to już instrument nie byle jaki, znany pod nazwą syringi lub fletni Pana (w Polsce również pod nazwą multanki). Do galerii postaci, w których szeregu mógłby stanąć Papageno, dołączyć należy więc również Pana, postać rodem z antycznej greckiej Arkadii²⁰, który z trzciny, w jakie zamieniła się uciekająca przed nim

¹⁵ „Papageno: Je nun, es gibt ja noch mehr Leute meinesgleichen. – Mir wäre jetzt ein gut Glas Wein das größte Vergnügen“ [*Die Zauberflöte...* 2012: 112].

¹⁶ „Sprecher: Sonst hast du keinen Wunsch in dieser Welt? Papageno: Bis jetzt nicht“ [*Die Zauberflöte...* 2012: 112].

¹⁷ O instrumentach w *Czarodziejskim Flecie* zob. Braun 1995: 9–32.

¹⁸ ‘Flötchen’ (akt I, sc. 15), ‘Pfeifchen’ (akt II, sc. 29), raz jeden pojawia się również określenie ‘Flöte’ (akt I, sc. 2).

¹⁹ Didaskalia: „Papageno kommt den Fußsteig herunter, [...]; auch hält er mit beiden Händen ein Faunen-Flötchen, pfeift und singt“ [*Die Zauberflöte...* 2012: 19].

²⁰ Zob. [Art.] Pan 2000: 221–223; [Art.] *Faunus* 1998: 440–442.

nimfa o imieniu Syrinx, zbudował instrument: rurki trzciny, sklejone woskiem²¹. Pan, syn Hermesa i nimfy, jest postacią teriomorficzną: jest człowiekiem o cechach zwierzęcia (z nogami kozła i koźlimi rogami na głowie), spotkać go można w orszaku Dionizosa, łączyć go więc należy ze sferą orgiastyczno-witalną, którą bez trudu odnajdziemy w mozaikowej postaci Papagena. W myśli i poetyce oświecenia te cechy Pana ulegają złagodzeniu: Pan jest twórcą poezji pasterskiej, a dźwięk jego fletni nabiera w XVIII wieku słodczy.

Czy można ją odnaleźć również w dźwiękach fleciku Papagena? Czy można zaryzykować twierdzenie, że forma, w jakiej utopia rozumu przejawia się (lub ściślej: wkrótce się przejawia) w *Czarodziejskim Flecie*, jest idylliczna?²² Siłą napędową idylli i jednym z jej głównych motywów jest miłość. Miłość łagodzi surową powagę alegorii, jest w *Czarodziejskim Flecie* siłą napędową, która niezbyt walecznego Tamina, uciekającego w pierwszej scenie opery przed wężem: z łukiem, ale bez strzał zgubionych w panicznej ucieczce, zamienia w dzielnego mężczyznę gotowego na próbę wody i ognia. W *Czarodziejskim Flecie* o miłości śpiewa jednak przede wszystkim Papageno: w pierwszej scenie pierwszego aktu – w arii pt. *Der Vogelfänger bin ich ja*. Aria ma formę trzyzwrotkowej piosenki²³. Pierwsza zwrotka to tradycyjna forma samoprezentacji postaci błazna poprzez wykonywany zawód. Papageno przedstawia sam siebie i opowiada o zajęciu, którym się trudni: łapie ptaki. W drugiej zwrotce ptaki zastąpione zostają dziewczynami: Papageno chętnie złapałby w swoją sieć nie tylko wszystkie ptaki, ale i wszystkie dziewczyny. Marzenie ma silny podtekst seksualny, widoczny również w warstwie metaforycznej. Ale Papageno to

²¹ Zob. [Art.] *Syrinx* 2001: 1181–1182.

²² Na różnice, ale i na możliwość przenikania się utopii i idylli wskazuje Ernst Bloch, który w końcowej części swego znanego eseju pt. *Arkadie i Utopie* pisze o łagodzącej abstrakcyjności utopii sile dyskursu idyllicznego [Bloch 1976: 1–7, tu s. 6]. O postrzeganiu idylli jako formie myślenia utopijnego – zob. Garber 1982: 37–81 oraz Garber 1996: 87–111.

²³ Przełomową i przekonującą interpretację arii Papagena przedstawia von Matt 1992: 161–162.

nie jest ludowa wersja Don Juana, w trzeciej, ostatniej, zwrotce ptasznik zdradza, za czym tak naprawdę tęskni: wszystkie dziewczęta oddały za cukier, ten zaś za jedną, jedyną, u której boku mógłby zasypiać nocą²⁴.

Motyw tęsknoty Papagena za miłością powraca w drugim akcie opery, w arii *Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich* (akt II, sc. 23) [*Die Zauberflöte...* 2012: 113]. Tu wątek osobisty nabiera jednak znaczenia ogólnego, w słowach Papagena brzmia nuty, które również i wesołego ptasznika (łasucha, tchórza i chwaliپیę) włączają w utopijny program odnowy (rekreacji) osiemnastowiecznego społeczeństwa. W jednej z ostatnich scen opery trzech Chłopcy – trójgłos, w którym słyszemy głos Sarastra – śpiewają o ‘słodkim’ spokoju (po niemiecku: *hold*):

O słodki spokoju spłyn na ziemię / Zamieszkać w sercach wszystkich ludzi / Wtedy, o wtedy Ziemia będzie niebiańską krainą, a śmiertelni podobni bogom (akt II, sc. 25) [*Die Zauberflöte* 2012: 116–117]²⁵.

Papageno w swej arii zaś śpiewa o miłości, o swej tęsknocie, śpiewa rozgrzany winem. I to nic nowego. Papageno dostawał od Królowej Nocy za złapane dla niej ptaki słodkie figi, cukier i (zapewne również słodkie) wino; to od Papagena dowiadujemy się również, że w państwie Sarastra wino jest niczego sobie. Tym razem Papageno śpiewa jednak również

²⁴ Ostatniej, trzeciej zwrotki, nie ma zarówno w manuskrypcie opery, jak i w pierwszym wydaniu. Pojawia się dopiero w drukach od 1795 roku. Dodanie tej zwrotki odpowiada na sentymentalne potrzeby publiczności, chcącej widzieć w Papagenie monogamistę raczej niż poliamorycznego Hanswurst. Potraktowanie tej zwrotki jako części tekstu opery i jej interpretacja jako tekstu rzucającego światło na postać Papagena wydaje mi się uzasadniona osadzonym w samej warstwie fabularnej charakterem Papagena, który marzy o (jednej) Papagenie i u jej boku znajduje w końcu szczęście. Papageno to i Hanswurst z tradycji wiedeńskiego teatru ludowego, ale i ‘naiwny dzikus’, którego siłą jest być może opór przeciwko wszelkim formom ideologii, nawet oświeconej – pisze Puchalski [2011: 192–193 i 206].

²⁵ „O holde Ruhe steig hernieder / Kehr in der Menschen Herzen wieder, / Dann ist die Erd ein Himmelreich / Und Sterbliche den Göttern gleich“ [*Die Zauberflöte...* 2012: 116–117].

o szczęściu, którego osiągnięcie nie jest uwarunkowane zaspokojeniem oralnych potrzeb. Dzieje się rzecz szczególna. Papageno z pierwszego aktu był gotowy oddać wszystek cukier (bardzo konkretną słodycz) swej ukochanej – i za nią (tak trochę ją uwieść tym cukrem); w arii Papagena z drugiego aktu natomiast dochodzi do znaczącego przesunięcia i sublimacji: kolejność zaspokajania potrzeb zostaje odwrócona – dopiero z ukochaną kobietą u boku smakowałoby mu – śpiewa Papageno – jedzenie i picie, i dopiero wtedy byłby szczęśliwy, dopiero wtedy mógłby się poczuć „jak w Elysium” („wie im Elysium”) [Die Zauberflöte... 2012: 113] – idyllicznej krainie wiecznej szczęśliwości, do której osiągnięcia dąży ludzkość – pisze w wielkim historiozoficznym eseju *O poezji naiwnej i sentymentalnej* Friedrich Schiller²⁶.

Dwa wątki opery – wątek Tamina i wątek Papagena (wątek wysoki i wątek niski) – splatają się ze sobą nierozzerwalnie. Przyszłą rzeczywistość, o której możliwości opowiada *Czarodziejski flet*, zapowiada wymarzona przez Papagena *Seligkeit*, słowo oznaczające błogość – stan, w którym zaspokojone są wszelkie potrzeby, ale i harmonię (co sugeruje drugie znaczenie słowa *Seligkeit* – zbawienie), ‘słodki’ spokój z arii Trzech Chłopców, „holde Ruhe” – mityczną krainę osiemnastowiecznej idylli, w której kostium ubiera się utopia oświecenia.

²⁶ W jednym z kluczowych miejsc tekstu imaginuje Schiller ideę przyszłej idylli, która poprowadzi w przyszłość Elizjum. Ideałem jest idylla, „welche mit einem Wort, den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurückkann, bis nach Elisium führt” [Schiller 1795–96/2002: 73].

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PRYMARNIA

DIE ZAUBERFLÖTE. EIN LITERARISCHER OPERNBEGLEITER. MIT DEM LIBRETTO EMANUEL SCHIKANDERES UND VERWANDTEN DICHTUNGEN [2012], hg. von Assmann J., Manesse Verlag, Zürich.

KANT I. [1783/1990], *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, [w:] *Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen*, hg. von Bahr E., Reclam Verlag, Stuttgart.

SCHILLER F. [1795–96/2002], *Über naive und sentimentalische Dichtung*, hg. von Berghahn K. L., Reclam Verlag Stuttgart.

WIELAND CH. M. [1789/1990], *Sechs Fragen zur Aufklärung*, [w:] *Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen*, hg. Bahr E., Reclam Verlag, Stuttgart.

LITERATURA SEKUNDARNA

[ART.] PAN [2000], [w:] *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hg. von Cancik H. / Schneider H., Bd. 9, Metzler Verlag, Stuttgart/Weimar.

[ART.] FAUNUS [1998], [w:] *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hg. von Cancik H. / Schneider H., Bd. 4, Metzler Verlag, Stuttgart–Weimar.

[ART.] SYRINX [2001], [w:] *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hg. von Cancik H. / Schneider H., Bd. 11, Metzler Verlag, Stuttgart–Weimar.

ASSMANN J. [2005], *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, Hanser Verlag, München–Wien.

ASSMANN J. [2007], *Ägyptomanie und Freimaurerei*, [w:] *Das Mozart-Handbuch*, Bd. 3/1: *Mozarts Opern*, hg. von Borchmeyer D. / Gruber G., Laaber-Verlag, Laaber.

ASSMANN J. [2011], *Aufklärung und Zaubermärchen: Die „Zauberflöte“ als opera duplex*, [w:] *Mozart und die europäische Spätaufklärung*, frommann-holzboog, Stuttgart–Bad Cannstatt.

ASSMANN J. [2015], *Die Zauberflöte. Eine Oper mit zwei Gesichtern*, Picus Verlag, Wien.

BLOCH E. [1967], *Arkadien und Utopien*, [w:] *Europäische Bukolik und Georgik*, hg. von Garber K., Darmstadt.

BRAUN W. [1995], „Wie stark ist nicht dein Zauberton“? Zum Titelinstrument in Mozarts „teutscher Oper“, [w:] Mozart. *Ansichten. Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes im Wintersemester 1991/92*, hg. von Sauder G., Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert.

BRAUNECK M. [1996], *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, 2. Bd., Metzler Verlag, Stuttgart–Weimar.

GARBER J. [1996], *Utopiekritik und Utopieadaptation im Einflußfeld der „anthropologischen Wende“ der europäischen Spätaufklärung*, [w:] *Politisierung des Utopischen im 18. Jahrhundert. Vom utopischen Systementwurf zum Zeitalter der Revolution*, hg. von Neugebauer-Wölk M. / Saage R., Max Niemeyer Verlag, Tübingen.

GARBER K. [1982], *Arkadien und Gesellschaft. Skizze zur Sozialgeschichte der Schäferdichtung als utopischer Literaturform Europas*, [w:] *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, hg. von Voßkamp W., Bd. 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

GRIMMINGER R. [1984], *Aufklärung, Absolutismus und bürgerliche Individuen. Über den notwendigen Zusammenhang von Literatur, Gesellschaft und Staat in der Geschichte des 18. Jahrhunderts* [w:] *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 3: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution*, 2. durchgesehene Aufl., hg. von Grimminger R, dtv Verlag, München–Wien.

KOCH H-A. [1974], *Das deutsche Singspiel*, Metzler Verlag, Stuttgart.

KRZESZOWIAK T. [2002], *Theater an der Wien. Seine Technik und Geschichte 1801–2001*, Böhlau Verlag, Wien–Köln–Weimar.

MAYER M. [2007], *Die Zauberflöte in der „Zauberflöte“ – Zwischen Glauben und Wissen*, [w:] *Modell „Zauberflöte“: Das Kredit des Möglichen. Kulturgeschichtliche Spiegelungen erfundener Wahrheiten*, Georg Olms Verlag, Hildesheim–Zürich–New York.

MATT VON P. [1992], *Papagenos Sehnsucht*, [w:] *Mozarts Opernfiguren. Grosse Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften*, hg. von Borchmeyer D, Verlag Paul Haupt, Bern–Stuttgart–Wien.

NIPPERDAY T. [1962], *Die Funktion der Utopie im politischen Denken der Neuzeit*, „Archiv für Kulturgeschichte“, nr 44.

OTTO D. [1996], *Platon und die politische Utopie. Zum Ursprung und Modellcharakter utopischen Denkens*, [w:] *Politisierung des Utopischen im 18. Jahrhundert. Vom utopischen Systementwurf zum Zeitalter der Revolution*, hg. von Neugebauer-Wölk M. / Saage R., Max Niemeyer Verlag, Tübingen.

PUCHALSKI L. [2011], *Oświecenie po austriacku. Świat przedstawiony w operach Wolfganga Amadeusza Mozarta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

SAAGE R. [1997], *Utopieforschung: eine Bilanz*, Primus Verlag, Darmstadt.

SAAGE R. [2015], [Art.] *Utopie*, [w:] *Handbuch Europäische Aufklärung. Begriffe-Konzepte-Wirkung*, hg. von Thoma H., Metzler Verlag, Stuttgart–Weimar.

SCHNEIDERS W. [1990], *Hoffnung auf Vernunft: Aufklärungsphilosophie in Deutschland*, Meiner Verlag, Hamburg.

SEIDEL W. [2011], *Taminos Weg in der Zauberflöte*, [w:] *Mozart und die europäische Spätaufklärung*, frommann-holzboog, Stuttgart–Bad Cannstatt.

SEIDEL W. [2007], *Die Zauberflöte*, [w:] *Das Mozart-Handbuch*, Bd. 3/1: *Mozarts Opern*, hg. von Borchmeyer D. / Gruber G., Laaber-Verlag, Laaber.

SPAEMANN R. [1967], *Genetisches zum Naturbegriff des 18. Jahrhunderts*, „Archiv für Begriffsgeschichte“, XI.

STAROBINSKY J. [1997], *Światła i władza w Czarodziejskim Flecie*, [w:] *1789: Emblematy rozumu* (przeł. Maryna Ochab), Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik“, Warszawa (tytuł oryginału: *1789: Les Emblèmes de la raison*, 1973).

WŁADZE WYDZIAŁU FILOLOGICZNEGO UŁ W KADENCJI 2008-2012

Dziekan Wydziału: prof. dr hab. Piotr Stalmaszczyk

Prodziekani: prof. dr hab. Piotr Cap
prof. dr hab. Grażyna Habrajska
dr hab. Krystyna Płachcińska, prof. UŁ
dr hab. Zenon Weigt, prof. UŁ
prof. dr hab. Jarosław Wierzbński

WŁADZE WYDZIAŁU FILOLOGICZNEGO UŁ W KADENCJI 2012-2016

Dziekan Wydziału: prof. dr hab. Piotr Stalmaszczyk

Prodziekani: prof. dr hab. Piotr Cap
prof. dr hab. Małgorzata Leyko
dr hab. Krystyna Płachcińska, prof. UŁ
dr hab. Anna Warda, prof. UŁ
dr hab. Zenon Weigt, prof. UŁ

Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego powstał w roku akademickim 1951/1952. Pod niezmienioną nazwą funkcjonuje od 60 lat. W tym czasie bardzo się rozwinął naukowo, organizacyjnie i wielokrotnie poszerzył swoją ofertę dydaktyczną.

Mamy przyjemność przedstawić Czytelnikom wykłady inauguracyjne Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego, wygłoszone na rozpoczęcie roku akademickiego 2014/2015 oraz roku akademickiego 2015/2016. Jest to już piąta publikacja w serii zainicjowanej przez Wydział Filologiczny i Wydawnictwo Primum Verbum.

Inauguracja roku 2014/2015 odbyła się po raz pierwszy w nowym budynku Wydziału Filologicznego, przy ulicy Pomorskiej 171/173. W nowym gmachu mieszczą się wszystkie jednostki Wydziału, co znacznie ułatwia i usprawnia zarówno proces dydaktyczny, jak i integrację całego środowiska akademickiego.

