

# SZTUKA I NIE-SZTUKA

Rozważania o kulturze  
artystycznej, kulturze  
popularnej i kulturze  
najszerzej pojętej

Pod redakcją  
Andrzeja Kisielewskiego



Białostocka Wszechnica Kulturoznawcza. Część I

Białostocka Wszechnica Kulturoznawcza  
Część I

**SZTUKA I NIE-SZTUKA**  
Rozważania o kulturze artystycznej,  
kulturze popularnej  
i kulturze najszerzej pojętej

Pod redakcją  
Andrzeja Kisielewskiego

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku  
Białystok 2015

Recenzent: dr hab. Sławomir Raube

Projekt okładki: Andrzej Kisielewski

Redakcja: Janina Deminowicz, Elżbieta Kozłowska-Świątkowska

Korekta: Zespół

Skład komputerowy: Katarzyna Sakowska

Fotografia na okładce: bufety i pawilony restauracyjne w zespole zabudowań Rozkoszy, Białystok. Fotografia z przełomu XIX i XX wieku – ze zbiorów Muzeum Podlaskiego w Białymstoku

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku  
Białystok 2015

**ISBN 978-83-7431-426-8**

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków  
Wydziału Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu w Białymstoku  
oraz Muzeum Podlaskiego w Białymstoku

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku  
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14  
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl>; e-mail: [ac-dw@uwb.edu.pl](mailto:ac-dw@uwb.edu.pl)

Druk i oprawa: Quick-Druk s.c., Łódź

# SPIS TREŚCI

**Andrzej Lechowski**

Słowo od Dyrektora Muzeum Podlaskiego w Białymstoku 7

**Andrzej Kisielewski**

Słowo wstępne 9

## I. KULTURA ARTYSTYCZNA I KULTURA POPULARNA BIAŁEGOSTOKU

**Małgorzata Dolistowska**

Przybytki sztuk pospolitych – architektura miejsc  
rozrywki w Białymstoku przed 1914 rokiem 15

**Alicja Kisielewska**

Kino w międzywojennym Białymstoku 57

**Tomasz Adamski**

*Fikcyjne pulpety, Kurzy śpiewak i inne Dziwadła,*  
czyli rzecz o podlaskim Hollywood 77

**Wojciech Siwak**

Między swojskością a miejskością. Historia  
muzycznej popkultury Białegostoku – lata pięćdziesiąte  
i sześćdziesiąte 99



## **II. ROZWAŻANIA O KULTURZE ARTYSTYCZNEJ NAJSZERZEJ POJĘTEJ**

**Monika Kostaszuk-Romanowska**

Prowokacje, afery i skandale w polskim teatrze  
współczesnym 125

**Katarzyna Citko**

Autorskie kino Juana José Bigasa Luny 159

**Andrzej Kisielewski**

„Galerie obrazów biednego człowieka”. O strategiach  
sztuki nowoczesnej w reklamie 181

## **III. W STRONĘ NOWEJ HUMANISTYKI**

**Karol Więch**

*Upcycling*. Od współodczuwania do biznesu 209

Indeks nazwisk 231

## Słowo od Dyrektora Muzeum Podlaskiego w Białymstoku

Dyskusja jest twórcza, zajmująca wówczas, gdy konfrontuje różne spojrzenia i poglądy na poruszane tematy. Jej prowadzenie może być banalnie proste, ale jest wartościowsze, gdy ma przemyślaną formułę. Taką szansę daje nam Białostocka Wszechnica Kulturoznawcza, którą od 2010 roku wspólnie z białostockim oddziałem Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego i kulturoznawcami z Uniwersytetu w Białymstoku prowadzi Muzeum Podlaskie w Białymstoku.

W takim rozumieniu dyskursu samo Muzeum staje się kulturoznawcze. Jest nie tylko miejscem spotkań, ale wielokrotnie daje impuls do szukania tematów, inspiracji, argumentów. W terminologii muzealnej taką próbę łączenia pokrewnych nauk określa się jako muzeum interdyscyplinarne. Prowadzi ono narrację o różnych formach ludzkiej aktywności badanej przez archeologów, etnologów, historyków i historyków sztuki. Kulturoznawstwo daje jednak jeszcze szerszą formułę. Pozwala toczyć dyskusję, zostawiając w tle

kulturę materialną, przynależną muzeom, a przenosi uczestników spotkania w obszary społecznego funkcjonowania sztuki, kultury, kultury masowej, czy wręcz codziennego życia. Pozwala na redefiniowanie dawno ustalonych pojęć nauk określanych ogólnym terminem muzealnictwo.

Ta refleksja jest podstawą mariażu Muzeum – Kulturoznawstwo. Dotychczasowy plon tego związku chcemy wspólnie utrwalić, a jednocześnie dać impuls do kolejnych spotkań.

*Andrzej Lechowski*

Dyrektor

Muzeum Podlaskiego w Białymstoku

## Słowo wstępne

Książka niniejsza jest efektem spotkań, które odbywały się cyklicznie raz w miesiącu w latach 2011–2014 w Muzeum Podlaskim w Białymstoku – w ramach Białostockiej Wszechnicy Kulturoznawczej. Została ona powołana do życia w 2005 roku z inicjatywy prof. Sława Krzemienia-Ojaka, znanego badacza kultury, futurologa i estetyka. Profesor, pracując na Uniwersytecie w Białymstoku, integrował wokół siebie osoby zajmujące się problematyką kulturoznawczą i tworzył w ten sposób zręby środowiska białostockich kulturoznawców. Białostocką Wszechnicę Kulturoznawczą zaplanowano jako cykl otwartych wykładów, stanowiących prezentację poza murami uniwersyteckimi zainteresowań i jednocześnie efektów badań białostockich uczonych, zajmujących się na co dzień problematyką kultury. Wszechnica była prezentacją najważniejszych nurtów badawczych w polskim kulturoznawstwie, na wykłady zapraszano także wybitnych badaczy kultury reprezentujących najbardziej znaczące ośrodki akademickie w Polsce.

Spotkania odbywające się w ramach Wszechnicy organizował białostocki oddział Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, złożony w większości z pracowników Uniwersytetu w Białymstoku. Pierwsze wykłady, a także trzy konferencje i związane z nimi dyskusje miały miejsce w Galerii im. Sleńdzińskich w Białymstoku. Od 2010 roku spotkania wszechnicowe organizowane były w centrum miasta – w XVIII-wiecznym budynku ratusza, będącym siedzibą Muzeum Podlaskiego, które w sposób naturalny stało się także współorganizatorem Wszechnicy. Na wykładach wszechnicowych swoje zainteresowania mogli zaprezentować przedstawiciele różnych dyscyplin akademickich – obok „klasycznego” kulturoznawstwa także literaturoznawstwa, teatrologii, historii, historii sztuki, filmoznawstwa, medioznawstwa czy socjologii.

Niniejszy tom – pierwszy; w przygotowywaniu znajduje się tom drugi – jest zbiorem tekstów przygotowanych na podstawie wykładów wygłaszanych w ramach Wszechnicy w białostockim ratuszu. Okazało się, że tak różne zjawiska, jak architektura w Białymstoku przed 1914 roku służąca rozrywce, funkcjonowanie kin w Białymstoku przed 1939 rokiem, zjawisko nazywane Hollywood Białystok, muzyka popularna w Białymstoku – poczynając od pierwszych prób rock and rolla, przez jazz po muzykę Janusza Laskowskiego – następnie skandale w polskim teatrze, problemy najnowszego kina hiszpańskiego, związki sztuki z reklamą czy recykling śmieci, wbrew pozorom nie są od siebie bardzo odległe. Tym, co łączy wszystkie rozważania zaprezentowane w książce jest bowiem specyficznie zdystansowany **kulturoznawczy** sposób oglądu rzeczywistości, czyli kultury pojmowanej w znaczeniu szerokim – traktowanej jako środowisko człowieka. Większość tekstów zamieszczonych w niniejszym zbiorze dotyczy problemów kultury artystycznej i kultury popularnej, które nieustannie ze sobą się przenikają. Jedynym odstępstwem wydają się tu uwagi poświę-



cone recyklingowi śmieci, stanowiące świadectwo nowego nurtu w refleksji humanistycznej, określanej mianem nowej humanistyki lub posthumanistyki. Łączą się one jednak z pozostałymi tematami, ponieważ przedstawiona w nich idea recyklingu ma swoiście kreacyjny charakter, jak również w szczególny sposób – chciałoby się nawet stwierdzić, że wręcz perwersyjny – jest ona powiązana z wcześniej omówionymi relacjami sztuki i reklamy.

Forma prezentowanych tu refleksji ma sprawić, że będą one dostępne każdemu czytelnikowi, nawet takiemu, który nie ma akademickiego, przede wszystkim kulturoznawczego przygotowania. Idea prof. Sława Krzemienia-Ojaka, aby Wszechnica była płaszczyzną pozwalającą białostockim kulturoznawcom na wychodzenie z murów uniwersyteckich, nadal obowiązuje. Jednak ze względu zarówno na zakres problematyki – książka stanowi prezentację najnowszych badań w różnych dyscyplinach, dających jednak ująć się w ramy dyskursu kulturoznawstwa – jak również ze względu na naukowy aparat, którym nieustannie posługują się w swoich refleksjach wszyscy autorzy, zaprezentowany tu zbiór tekstów ma charakter także *stricte* akademickiej publikacji.

*Andrzej Kisielewski*





**KULTURA ARTYSTYCZNA  
I KULTURA POPULARNA  
BIAŁEGOSTOKU**





**Małgorzata Dolistowska**

## Przybytki sztuk pospolitych – architektura miejsc rozrywki w Białymstoku przed 1914 rokiem

Białystok w przededniu I wojny światowej był głównym ośrodkiem przemysłowym zachodnich guberni Cesarstwa Rosyjskiego, szybko i żywiołowo się przeobrażającym. O dynamice jego rozwoju na przełomie XIX i XX świadczy między innymi znaczny wzrost liczby mieszkańców: w 1894 roku Białystok zamieszkiwało 66 654 osób, w roku 1914 była to już prawie stutysięczna aglomeracja<sup>1</sup>. W tym różnorodnym pod względem narodowo-wyznaniowym mieście dominował proletariats przemysłowy: przeważająca część ludności (prawie 70%) utrzymywała się z pracy najemnej w fabrykach, z drobnego handlu i rzemiosła<sup>2</sup>. Specyficzna struktura spo-

<sup>1</sup> W 1878 r. Białystok liczył 35 125 mieszkańców, w 1894 ich liczba wzrosła do 66 654, a w 1914 r. wynosiła już 99 641 osób; [w:] M. Dolistowska, *W poszukiwaniu tożsamości miasta. Architektura i urbanistyka Białegostoku w latach 1795–1939*, Białystok 2009, s. 123.

<sup>2</sup> A. Dobroński, *Białystok. Historia miasta*, Białystok 2011, s. 99.



łeczna Białegostoku, zdominowana przez kupców, fabrykantów, robotników, rzemieślników i pracowników najemnych determinowała charakter życia codziennego, w tym również formy i sposoby spędzania czasu wolnego. Niebagatelną rolę odgrywał też garnizon wojskowy i stacjonujący w koszarach żołnierze. Wspólna dla wszystkich – bez względu na nację, wyznanie, status społeczny, wiek i płeć – była potrzeba rozrywki i rekreacji. W jaki sposób ją zapewniano i jak spędzano czas wolny w XIX-wiecznym Białymstoku? Materiały źródłowe odnoszące się do tego zagadnienia są bardzo skąpe; wynika z nich jednak, że ta sfera życia codziennego białostoczan była opanowana głównie przez popularne ludowe widowiska z gatunku „sztuk pospolitych”.

Doniesienia o znaczniejszych wydarzeniach artystycznych, które miały miejsce w Białymstoku w omawianym okresie, to zaledwie nieliczne i bardzo ogólnikowe wzmianki. Można przypuszczać, że w znajdującym się na obrzeżach Imperium Rosyjskiego mieście, które od końca XVIII wieku przeżywało kilkakrotne zmiany statusu i przynależności administracyjnej, a w konsekwencji częste migracje dużych grup ludności i brak stabilności społecznej – nie było odpowiednich warunków do rozwoju sztuk pięknych i twórczości artystycznej. Białystok nie posiadał własnego gmachu teatralnego ani stałej sali koncertowej lub audytorium; przyjeżdżające zespoły występowały w wynajętych salach, adaptowanych czasowo pomieszczeniach. Około połowy XIX wieku udostępniano w tym celu rezydencję Trębickiego przy ulicy Warszawskiej, o której pisano, że „... przetwarzana jest niekiedy na świątynię Melpomeny”<sup>3</sup>. Można hi-

<sup>3</sup> E. Chłopicki, *Notatki z różnoczasowych podróży po kraju (Inflanty, Żmudź, Litwa, Poberezie)*, Warszawa 1863, s. 112. Klasycystyczny gmach należał do obywatela ziemskiego Trębickiego, a następnie do fabrykanckiej rodziny Commichau, właścicieli położonej na sąsiedniej posesji fabryki włókienniczej.

potetycznie przyjąć, że przez pewien czas rolę Resursy Obywatelskiej pełnił okazały dom Izaaka Zabłudowskiego, usytuowany na rogu rynku i ulicy Wasilkowskiej (obecnie ulicy Sienkiewicza). Według opisu z 1863 roku, nie tylko zatrzymywały się tu „osoby urzędowe i bardziej zamożni goście, lecz również odbywały się lepsze miejskie rozrywki”<sup>4</sup>. Niestety, brak jest informacji o rodzaju i charakterze wspomnianych wydarzeń. Można jedynie przypuszczać, że autor opisu miał zapewne na myśli rozmaite imprezy kulturalne: odczyty, koncerty, występy przejezdnych zespołów artystycznych, a także okazjonalne spotkania towarzyskie, w których uczestniczyła elita białostockiej społeczności: urzędnicy wyższego szczebla, dowódcy jednostek wojskowych garnizonu oraz przedstawiciele miejscowej plutokracji – najbardziej majątni przemysłowcy i kupcy.

Od 1874 roku stałą siedzibę uzyskał miejski teatr amatorski urządzony w zaadaptowanej na ten cel dawnej oranżerii pałacowej, należącej do Instytutu Panien Szlacheckich. Uroczysta inauguracja działalności zespołu odbyła się 24 września – tego dnia, jak informował afisz, odbył się „въ первый раз спектакль любителей”. W programie wystawionego wówczas spektaklu znalazł się wodevil *Виц – мундурь*, jednoaktówka *Соль супружества* oraz dwuaktowa komedia z kupletami *Дядюшкинъ фракъ и тетюшкинъ капот*<sup>5</sup>. Repertuar pierwszego spektaklu był raczej jednostronny i miał zapewne trafić w określone gusta widowni oczekującej lekkich i błahych treści. Brak jest danych o dalszych przedstawieniach

<sup>4</sup> П.О. Бобровский, *Материалы для географии и статистики России. Гродненская губерния*, Санктпетербургъ 1863, ч. II, с. 857.

<sup>5</sup> Национальный Исторический Архив Беларуси в г. Гродно (dalej NIAB Grodno), f.1, o.7, d. 1429, k. 1-2: raport policmajstra białostockiego do gubernatora w Grodnie o otwarciu stałej siedziby amatorskiego teatru miejskiego w Białymstoku w budynkach dawnej oranżerii oraz afisz z programem spektaklu.

i repertuarze, choć jest wielce prawdopodobne, że nadal preferowano komedie, farsy i wodewile. Potwierdzeniem dłuższego funkcjonowania teatru amatorskiego w tym miejscu może być nazwa ulicy Teatralnej; to miano otrzymał w 1897 roku odcinek dzisiejszej ulicy Mickiewicza położony pomiędzy ulicami Świętojańską a Pałacową, przy którym usytuowany jest budynek dawnej oranżerii Branickich<sup>6</sup>. Nie wiadomo, jak długo teatr amatorski prowadził tu swoją działalność – niewykluczone, że jej zakończenie mogło nastąpić na przełomie XIX i XX wieku, po wzniesieniu nowego skrzydła Instytutu Panien Szlacheckich oraz budowie siedziby Mikołajewsko-Aleksandrowskiego Gimnazjum Żeńskiego.

Na początku XX wieku wszelkie większe imprezy widowiskowe znalazły swoje stałe miejsce w sali teatru Palace, należącego do Chaima Hurwicza i Josela Hermana. *Паласъ-Театръ* został otwarty w styczniu 1912 roku, w zaadaptowanym i rozbudowanym budynku dawnej fabryki Litterera usytuowanym w głębi ulicy Kilińskiego, za Pałacykiem Gościnnym<sup>7</sup>.

Obszerna sala miała charakter wielofunkcyjny: odbywały się tu gościnne występy trup teatralnych, zespołów muzycznych, kabaretów, solistów, ale również projekcje filmowe. Tej ostatniej działalności sprzyjał fakt, że do właścicieli Palace należały dwa białostockie najstarsze kinematografy: *Бесъ Муръ* i *Modern* znajdujące się

<sup>6</sup> Ulica Teatralna widnieje na tym odcinku na planie Białegostoku z 1887 r., co oznacza, że była już wówczas projektowana; na plan ten powołuje się również pismo przewodniczącego (głowy) Rady Miasta Białegostoku skierowane do gubernatora grodzieńskiego, z prośbą o pozwolenie na jak najszybsze otwarcie ulicy Teatralnej. Projekt ostatecznego przebiegu ulicy został zatwierdzony w 29 IV 1897 r. Zob: NIAB Grodno, f. 8, o. 4, d. 169, k. 1-3, 20, 23. Przed rokiem 1914 nazwę ulicy zmieniono na Puszkinskaja.

<sup>7</sup> Teatr zmodernizowano i rozbudowano w 1914 r. powiększając o murywaną dobudówkę; NIAB Grodno, f. 8, o. 2, d. 2190.

przy ulicy Lipowej. Do czasu otwarcia w roku 1938 gmachu Teatru Miejskiego, sala Palace pełniła *de facto* jego rolę, jakkolwiek pomimo wielu zapowiedzi, nie udało się zorganizować w Białymstoku profesjonalnej sceny z własnym stałym zespołem aktorskim.



Teatr Palace przy ulicy Niemieckiej (Kilińskiego), widok elewacji frontowej z wejściem głównym, fot. około 1916–1918; obok – reklama teatru z 1913 roku

### Sztuki pospolite: cyrk i inne popularne widowiska plebejskie

Do najbardziej powszechnych i lubianych rozrywek ludowych należał w XIX wieku cyrk, zwany również „hecą”. Zanim wzniesiono w Białymstoku drewniany budynek będący stałą siedzibą cyrku, przyjeżdżały do miasta wędrowne trupy artystów i kuglarzy, które na czas jakiś rozstawiały swoje namioty i za niewielką opłatą dostarczały masowej publiczności różnego rodzaju rozrywek,

uciech i wrażeń. Miejszem przeznaczonym dla ich występów był początkowo teren pomiędzy ulicą Niemiecką (obecnie Kilińskiego) a ulicą Zamkową (obecnie nie istnieje). Namioty rozstawiano na niezabudowanym placu będącym pozostałością po dawnych dwóch stawach, stanowiących niegdyś jeden z ważnych elementów barokowej kompozycji pałacowo-ogrodowej Branickich. Po śmierci Izabeli Branickiej w 1809 roku i przejściu rezydencji przez władze rosyjskie zaniedbane stawy stopniowo niszczały. Na planie regulacji urbanistycznej Białegostoku z 1841 roku znajduje się pusty plac w miejscu po jednym stawie, w miejscu drugiego natomiast planowany jest skwer z niską zielenią<sup>8</sup>. Według danych źródłowych obydwie stawy zostały zasypane w 1851 roku; o dwóch wyschłych już sadzawkach znajdujących się w tym miejscu czytamy w opisie miasta z roku 1863<sup>9</sup>, wciąż aktualne były też plany przekształcenia tego obszaru w bulwar lub plac miejski<sup>10</sup>. Teren pozostał jednak niezabudowany jeszcze w latach osiemdziesiątych XIX wieku, co potwierdza rosyjska mapa wojskowa z 1886 roku, na której został oznaczony jako łąka i nieużytek<sup>11</sup>. Południowa strona dzisiejszej ulicy Kilińskiego stanowiła wówczas pustą połąć porośniętą chwastami i pokrzywami, z charakterystyczną głęboką rozpadliną – ulubione miejsce popisów przyjezdnych akrobatów i linskoczków demonstrujących tu

<sup>8</sup> Российский Государственный Исторический Архив в Санкт Петербургу (dalej RGIA Sankt Petersburg), fond 1488, o. 1, d. 1004: Ситуационный план части областного города Белостока (...), 1841. Repr. planu: M. Dolistowska, *W poszukiwaniu...*, dz. cyt., s. 77, il. 9.

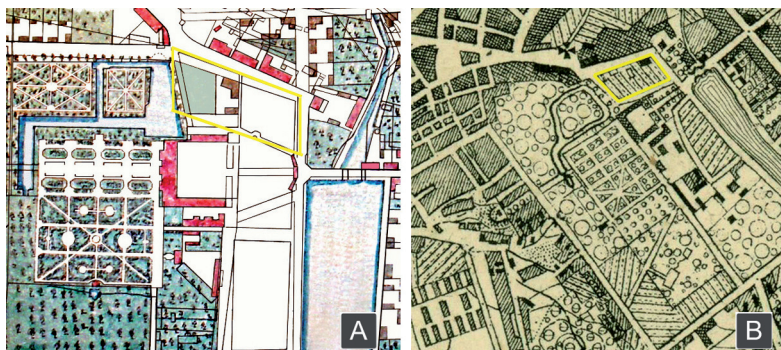
<sup>9</sup> RGIA Sankt Petersburg, fond 759, o. 21, d. 503; E. Chłopicki, *Notatki z różnoczasowych podróży po kraju...*, dz. cyt., s. 114;

<sup>10</sup> П.О. Бобровский, *Материалы для географии и статистики России. Гродненская губерния*, dz. cyt., s. 857.

<sup>11</sup> Российский Государственный Военно-Исторический Архив в Москве (dalej: RGVIA Moskwa), fond 349, o. 3, d. 4442; Верстовый план города Белостока, 1886 г.



swoje umiejętności. Mówi o tym krótka wzmianka poczyniona na marginesie rozważań o rozwoju zabudowy miejskiej zamieszczona w kalendarzu z 1913 roku, jedna z nielicznych znanych informacji źródłowych dotyczących popisów artystów „sztuk niezwykłych” w XIX-wiecznym Białymstoku<sup>12</sup>. Jakiego rodzaju były to występy, jakich form pokazów i rozrywek dostarczano – na to pytanie można odpowiedzieć tylko przez analogię do podobnych imprez odbywających się w innych miastach; programy artystyczne znane są z ogłoszeń, afiszów i plakatów, często też komentowano je w sprawozdaniach i recenzjach prasowych.



Ulica Kilińskiego, osuszony teren po dawnych stawach przy ogrodach Branickich, ulubione miejsce występów przyjezdnych kuglarzy, akrobatów i linskoczków: A) na planie regulacji Białegostoku z 1841 roku; B) na mapie wojskowej z 1886 roku

Popularne widowiska i występy trup wędrownych skupiały artystów „sztuk niezwykłych”, przedstawicieli rozmaitych profesji i specjalności, którzy na placach publicznych, jarmarkach i zabawach ludowych dostarczali zgromadzonej publiczności, za niewielką opłatą, przeróżnych wzruszeń i emocji. Do ostatniej ćwierci XIX

<sup>12</sup> *Справочный Календарь по г. Белостоку на 1913 год*, Белосток 1913, s. 98.

wieku, kiedy większość dużych miast posiadała już stałą siedzibę cyrku i ujednolicił się repertuar widowisk cyrkowych, różnorodność programowa wędrownych trup artystycznych była ogromna. Do najbardziej powszechnych należały menażerie i zwierzyńce, wystawy fenomenów natury, popisy akrobatów i linoskoczków, pokazy artystów „sztuk fizyko-mechanicznych”, fantasmagorie, panoptika, ruchome obrazy, występy sztukmistrzów, magików i kuglarzy<sup>13</sup>. Jak pisała Anna Topolska:

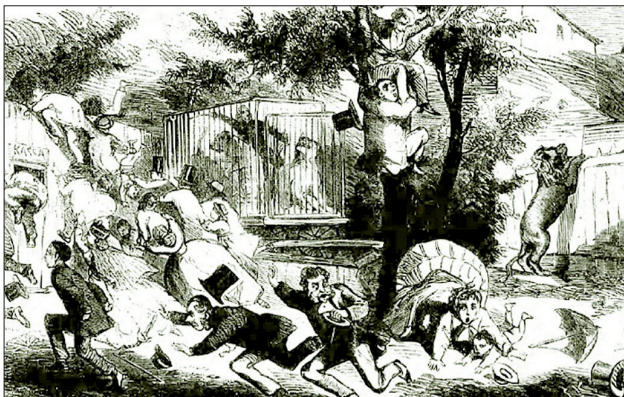
Artyści „sztuk niezwykłych” stanowili grupę nad wyraz ruchliwą, o czym świadczą podawane w prasie miejsca ich występów – często miejscowości bardzo od siebie oddalone. Wynikało to ze specyfiki ich zawodu, pokazywali bowiem swe sztuki w jednym miejscu, dopóki znajdowali zainteresowanie, gdy brakło widzów przenosili się gdzie indziej<sup>14</sup>.



Afisz anonsujący występy menażerii Teodora Kreutzberga w Suwałkach, 1859, <http://www.suwalki.ap.gov.pl/afisze-i-ulotki-170.htm> [dostęp: 22.03.2014]

<sup>13</sup> O artystach tych szczególnych profesji oraz powiązaniu ich sztuki z realiami życia w XIX-wiecznej Warszawie zob.: A. Topolska, *Artyści sztuk niezwykłych w dziewiętnastowiecznej Warszawie*, „Rocznik Warszawski” 1996, t. XXVI, s. 103-128.

<sup>14</sup> Tamże, s. 110.



*Wielkie, nadzwyczajne (!!!) przedstawienie w menażeryi p. Kreutzberga dnia 10 sierpnia br., rys. Franciszek Kostrzewski, według: „Tygodnik Ilustrowany” 1866, t. XIV, nr 360*

Była to zbiorowość bardzo zróżnicowana pod względem odmienności i rodzajów uprawianych sztuk; znajdziemy w niej magików-mechaników pokazujących spektakle mechaniczno-optyczne, magików-iluzjonistów, magnetyzerów i spirytystów z popisami seansów hipnotycznych, żeglarzy powietrznych i aeronautów, linoskokczków, akrobatów i kuglarzy. Przedstawiciele tych profesji, wywodzący się z rozmaitych miejsc z całej Europy, wędrowali przez Warszawę do Sankt Petersburga i dalej w głąb Cesarstwa; po objeździe większości dużych miast odbywali tę samą drogę powrotną. Z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że na ich trasie znajdował się również Białystok – główne miasto leżące na granicy z Królestwem Polskim i najważniejszy ośrodek przemysłowy Kraju Północno-Zachodniego. Dzięki zachowanym afiszom są znane doniesienia o rozmaitych tego rodzaju widowiskach, które prezentowano w nieodległych przecież gubernialnych Suwałkach, zazwyczaj w drodze do/z Petersburga: na przykład w roku 1859 była okazywana, w przejeździe do stolicy Cesarstwa, Wielka Menażeria Teodora Kreutzberga (syna), która, jak głosił afisz: „składa się z naj-

rozmaitszych gatunków zwierząt jako to: Lwów, Tygrysów, Panter, Hyen, Barybali, Jaguarów, Niedźwiedzi, Wilków, Lam, Zebu, Pancerników, jednego Słonia, niemniej posiada rzadki zbiór Węży, Małp i Papug<sup>15</sup>. Należy dodać, że goszcząca w Suwałkach menażeria to jeden z najsłynniejszych w XIX-wiecznej Europie, wędrowny zespół prezentujący zwierzęta egzotyczne i ich tresurę. Założony w 1837 roku przez Gottlieba Christiana Kreutzberga (1810–1874) został następnie podzielony między jego dwóch synów, kontynuujących działalność ojca. Katalog menażerii z 1850 roku wymieniał ponad 50 gatunków zwierząt wchodzących w jej skład, wśród nich wiele rzadkich okazów zwierząt egzotycznych i ginących gatunków. Osobliwością pokazów były występy kobiet – treserek i pogromczyń lwów, zamkniętych w klatkach ze zwierzętami<sup>16</sup>. Kreutzberg pokazywał swoje zwierzęta w dużych miastach niemieckich, podróżował też do Szwecji i Rosji (w 1859 roku w drodze na wschód zawitał do Suwałk); znany również relacje z jego pobytu w Warszawie udokumentowane między innymi satyrycznym rysunkiem Franciszka Kostrzewskiego<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Dokument w zbiorach Archiwum Państwowego w Suwałkach, <http://www.suwalki.ap.gov.pl/afisze-i-ulotki-170.htm> [dostęp: 22.03.2014].

<sup>16</sup> Cechą wyróżniającą menażerię Kreutzberga były m.in. pozbawione brutalności, humanitarne i łagodne metody tresury zwierząt; szerzej o menażerii Kreutzberga oraz podobnych przedsięwzięciach: S. Nagel, *Schaubuden. Geschichte und Erscheinungsformen*, Münster 2000–2014 ([www.schaubuden.de](http://www.schaubuden.de)), K. 5: Menagerie, s. 84, 86-88.

<sup>17</sup> Rysunek był komentarzem do niecodziennego wydarzenia, gdy jeden z lwów wydostał się z klatki i „wspiąwszy się na tylnym parkanie począł wyglądać sobie na ulicę Mokotowską”, a Kostrzewski „pochwylił stronę komiczną tego wydarzenia, które łatwo jednak byłoby mogło zakończyć się w sposób tragiczny”, zob.: *Wielkie, nadzwyczajne (!!!) przedstawienie w menażeryi p. Kreutzberga dnia 10 sierpnia br.*, rys. F. Kostrzewski, „Tygodnik Ilustrowany” 1866, t. XIV, nr 360 z dnia 18 sierpnia, s. 80.

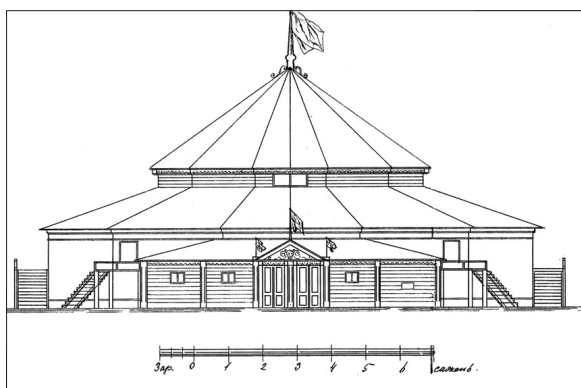


Pogromczynie lwów w menażerii Kreutzberga, rycina z połowy XIX wieku, [http://www.schaubuden.de/Schaubuden\\_Dateien/Schaubuden\\_Dateien\\_pdf/f%20Kapitel%205%20Menagerien.pdf](http://www.schaubuden.de/Schaubuden_Dateien/Schaubuden_Dateien_pdf/f%20Kapitel%205%20Menagerien.pdf) [dostęp: 22.03.2014]

W tym samym 1859 roku, w którym mieszkańcy Suwałk mogli podziwiać menażerię Kreutzberga, 14 grudnia w sali tamtejszego Hotelu Warszawskiego, odbył się również pokaz nieco innego rodzaju – prezentowany za pozwoleniem zwierzchności przez pana Persoir, który „... w przejeździe z St. Petersburga do Warszawy będzie miał zaszczyt dać Przedstawienie Ruchających Się Przez Mechanizm Landszaftów, Tańców i w Najwyższym Stopniu Różnych Sztuk Wyzwolonych”<sup>18</sup>. Anonsowane na afiszu „ruchające się przez mechanizm landszafty” to zapewne jedna z form ogromnie popularnych w połowie XIX wieku widowisk – mógł być to spektakl optyczny z zastosowaniem obrazów ruchomych lub przedstawienie teatryku mechanicznego wykorzystujące figury-automaty i mobilne prospekty tła. Na taką atrybucję wskazywałby szczegółowy program pokazu, w którym znajdują się między innymi obrazy przedstawiające: noc

<sup>18</sup> Afisz spektaklu publikowany pierwotnie na portalu [www.polska.pl/miasta](http://www.polska.pl/miasta) w dokumencie archiwalnym, treść cyt za: M. Żmijewska, *Przedstawienie Ruchających się przez Mechanizm Landszaftów*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek lokalny „Gazeta w Białymstoku” z dnia 8 października 2008.

księżycową na Bosforze pod Konstantynopolem z płynącymi obłokami zakrywającymi księżyc; grób Abrahama na polu Damos pod Jerozolimą; biegun północny z lodową górą, pędzoną siłą wiatru, szczątkami rozbitego okrętu i niedźwiedziami pożerającymi trupy<sup>19</sup>. W widowiskach tego rodzaju wykorzystywano rozmaite urządzenia mechaniczne i ruchome tła obrazowe, przy jednoczesnym zastosowaniu efektów pirotechnicznych lub prostych doświadczeń fizyczno-chemicznych dających niespodziewane i zaskakujące widzów efekty ruchu, zmian oświetlenia, zapadającego zmroku lub brzasku słońca, zamglenia. W połowie XIX wieku fantasmagorie, teatry mechaniczne i spektakle optyczne były jedną z najbardziej popularnych rozrywek, powszechną zarówno wśród salonowego towarzystwa, jak i jarmarcznej publiczności; zajmowały ważne miejsce w życiu społecznym i obyczajowym każdego większego miasta<sup>20</sup>.



Projekt drewnianego cyrku Johanna Knauppa w Białymstoku, przy ulicy Polowej, 1894 – widok ogólny bryły budynku

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> O spektaklach i pokazach tego rodzaju regularnie donosiła ówczesna prasa. Zob. również: M. Estreicherówna, *Życie towarzyskie i obyczajowe Krakowa w latach 1848–1863*, Kraków 1936, s. 123–124; B. Lasocka, *O czarodziejach, akrobatkach, panoramach*, Lwów 1800–1850. „Pamiętnik Teatralny” 1969, R. XVIII, z. 1–2, s. 127–148.



— 101 —

**Anfang um 6 Uhr.**

**NATIONAL- CIRCUS.**

*Heute Donnerstag*  *den 13. März 1851*

findet unter der Direction der Herren  
**Ciniselli & Compagnie**  
ausser dem Ferdinandsthor, vis à vis dem Bahnhofe,  
die eilfte Vorstellung Statt.  
P R O G R A M M

<p><b>Erste Abtheilung:</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Der merkwürdige Kugellauf, ausgeführt durch Hrn. Eginhard Dumos.</li> <li>2. Oubse, russischer Hengst, frei dressirt und vorgeführt von Hrn. Ciniselli.</li> <li>3. Die indischen Spiele, ausgeführt von Hrn. Charl.</li> <li>4. Der Parforce-Reiter, auf ungesatteltem Pferde von Hrn. Ciniselli.</li> <li>5. Steple-chaise, geritten auf der englischen Jagdstute Kette Karney von Frau. Hinne.</li> </ol> <p style="text-align: center;"><b>Zweite Abtheilung:</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>6. Grosse Trampolinsprünge über vier Pferde, ausgeführt von mehreren Mitgliedern der Gesellschaft.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>7. Md. Ciniselli in ihren ausgezeichneten Exercitien, wobei dieselbe mehrere Gegenstände überspringen, und mit dem grossen Cours Arien endigen wird.</li> <li>8. Hr. Percelli, als furchtloser Voltigeur.</li> <li>9. Komisches Diertissement, ausgeführt durch die Herren Fabrini und Carletto.</li> <li>10. Hr. Ducrow, erster Grotesquereiter, in seinen unübertrefflichen Exercitien.</li> </ol> <p style="text-align: center;">Zum Beschluss:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>11. Quadrille du moyen age, ausgeführt auf acht Schülferden, von vier Damen und vier Herren der Gesellschaft.</li> </ol>
--	---

*Die Direction gibt sich hiemit die Ehre, einem hohen und verehrungswürdigen Publikum ergebenst anzuzeigen, dass sie den in seinen unübertrefflichen, hier noch nie gesehenen Productionen berühmten Hrn. Amodio Neupert, ersten Aerobaten, Equilibristen und Jongleur des Royal-Amphitheatres zu London, welcher soeben aus Amerika zurückgekehrt, für den Cyclus von einigen Vorstellungen gewonnen, und derselbe somit Freitag den 14. d. M. zum ersten Male als Gast aufzutreten die Ehre haben wird.*

Die in Klammern vermerkten: Inhalt des Programms. — Druckvertheilung von Franz Wapf.

Ogłoszenie prasowe z programem występu cyrku Ciniselli w Brnie, 1851, [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ciniselli\\_-\\_Nationalcircus,Ankündigung\\_1851\\_Brünn.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ciniselli_-_Nationalcircus,Ankündigung_1851_Brünn.jpg) [dostęp: 22.03.2014]

W ostatniej dekadzie XIX wieku otwarto w Białymstoku pierwszy stały budynek cyrku. Projekt został zatwierdzony 19 października 1894 roku przez Wydział Budowlany Grodzieńskiego Rządu Gubernialnego; wniosek w tej sprawie złożył przedsiębiorca Iwan (Johann) Henryk Knaupp, który otrzymał od władz miejskich Białegostoku zezwolenie na prowadzenie przedsięwzięcia przez trzy lata. Drewniany budynek cyrku stanął przy ulicy Polowej (obecnie zachowanej tylko w niewielkim fragmencie jako

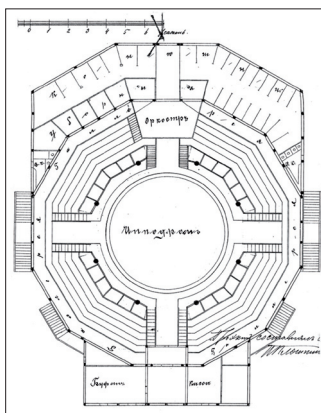
ulica Waryńskiego)<sup>21</sup>. Dokładna lokalizacja nie jest znana; pewną wskazówką może być informacja zawarta w pozwoleniu na budowę, która mówi o usytuowaniu obiektu na gruntach włościan wsi Białostoczek, w bezpośrednim sąsiedztwie pola Walentego Wojtulewskiego. W końcu XIX wieku ulica Polowa biegła od ulicy Lipowej do ulicy Białostoczańskiej (obecnie Włókiennicza); gmach cyrku musiał stanąć w niezabudowanej części ulicy, najbardziej oddalonej od centrum miasta, prawdopodobnie na odcinku pomiędzy ulicami Czystą i Białostoczańską. Projekt cyrku podpisał architekt Iwan Płotnikow, ówczesny młodszy pomocnik architekta gubernialnego, późniejszy autor również innych budowli publicznych w Białymstoku, między innymi projektu teatru letniego w Zwierzyńcu. Drewniany jednoprzestrzenny gmach cyrku przy ulicy Polowej został wzniesiony na rzucie dwunastoboku z centralną okrągłą areną i amfiteatralną widownią podzieloną na cztery sektory (każdy z odrębnym wyjściem). Od frontu była usytuowana niewielka, niższa przybudówka z wejściem głównym, przy którym umieszczono kasę i bufet. Na osi wejścia, po przeciwnej stronie areny, znajdowało się miejsce dla orkiestry; rozbudowane zaplecze mieściło garderoby i stajnie. Był to zapewne projekt typowy, jeden z wariantów zatwierdzonych projektów wzorcowych, obowiązujących dla tego typu budowli na terenie Cesarstwa Rosyjskiego, zaadaptowany tylko do miejscowych uwarunkowań lokalizacyjnych. Potwierdzeniem tej hipotezy może być fakt, że identyczna w planie, konstrukcji i bryle budowla cyrku wzniesiona została kilkanaście lat wcześniej, w 1880 roku w Wilnie. Projekt wileńskiego cyrku sygnował gubernialny architekt wileński Kiprijonas Maculevičius<sup>22</sup>. Cyrk wileński należał do słynnej rodziny Ciniselli – artystów i przed-

<sup>21</sup> NIAB Grodno, f. 8, op. 2, d. 975, k. 1, 5-7.

<sup>22</sup> N. Lukšionytė-Tolvaišienė, *Istorizmas ir modernas Vilniaus architektūroje*, Vilnius 2000, s. 57. Zbliżony kształt bryły z charakterystyczną przybudówką od frontu miał również drewniany cyrk braci Nikitin w Kazaniu,



siębiorców cyrkowych działających na terenie Rosji i Królestwa Polskiego, prawdziwych potentatów w tej branży. Główną siedzibą był Petersburg, ale należały do nich również inne przedsiębiorstwa cyrkowe – między innymi w Wilnie i w Warszawie. Nie można wykluczyć, że grupa cyrkowa Ciniselli odwiedziła również Białystok. Dzięki afiszom jest znany typowy program występów tego cyrku. Składał się on z dwóch głównych części: w pierwszej pokazywano popisy jeździeckie oraz tresurę dzikich zwierząt, w drugiej występowali akrobaci, zonglerzy i clowni; program kończył się tanecznym popisem tresowanych koni. W zależności od sezonu, miejsca i czasu ten podstawowy, ramowy program był uzupełniany o rozmaite inne atrakcje: pokazy tresowanych myszy, pcheł, fok grających na różnych instrumentach, rozmaitych osobliwości natury, popisy iluzjonistów<sup>23</sup>.



Rzut cyrku Johanna Knauppa w Białymstoku

widoczny fragmentarycznie na archiwalnej fotografii, zob.: [http://slavskii.narod.ru/HTML/DE\\_20.htm](http://slavskii.narod.ru/HTML/DE_20.htm) [dostęp: 16.03.2014].

<sup>23</sup> Na przykład, prawdziwą sensację wzbudziły pokazy cyrku Ciniselli z udziałem grupy Indian z plemienia Omaha, prezentowane w Warszawie w maju 1884 r., zob.: R. Tomicki, *Indianie w Warszawie – 1884*, „Etnografia Polska” 1992, t. XXXVI, z. 2, s. 83-86.



Drewniany budynek cyrku braci Nikitin w Kazaniu, widok wejścia, fot. przed 1914, [http://slavskii.narod.ru/HTML/DE\\_20.htm](http://slavskii.narod.ru/HTML/DE_20.htm) [dostęp: 22.03.2014]



Cyrk Truzzi w Czerniowcach, fot. 1905-1914; <http://www.lvivcenter.org/en/uid/picture?pictureid=3829> [dostęp: 22.03.2014]

Johann Knaupp był czynny w Białymstoku jako przedsiębiorca przez trzy sezony; po roku 1897 nie przedłużył już umowy z miastem. W kolejnych latach działali tu jeszcze dwaj inni antreprenery: Jean Godfrois (należący do niego budynek cyrku stanął na obrzeżach Zwierzyńca w okolicach dzisiejszej ulicy Podleśnej i funkcjonował od 1898 roku do 1901 roku) oraz Rudolf Truzzi, który dostał pozwolenie na wzniesienie tymczasowego budynku cyrku nad rzeką Białą, w miejscu, gdzie stała później elektrownia<sup>24</sup>. Brak zachowanych fotografii, jakichkolwiek innych przekazów ikonograficznych lub rysunków projektowych, nie pozwala na analizę architektury tych obiektów; nie ma również przesłanek do oceny ich skali i osadzenia w miejskim pejzażu. Białystok musiał być jednak postrzegany jako atrakcyjne miejsce dla tego rodzaju przedsięwzięć, skoro przybył tu wspomniany Rudolf Truzzi – przedstawiciel jednej z najsłynniejszych w branży cyrkowej rodzin, właścicieli dużego przedsiębiorstwa, w skład którego wchodziło w pierwszej dekadzie XX wieku czternaście stałych cyrków w różnych miastach Rosji<sup>25</sup>.

### **Rozwój kultury masowej: kinematografy, elektroteatry, iluzjony**

Omówione wyżej poczynania o popularnym charakterze rozrywkowym nie miały w Białymstoku charakteru długofalowego i stabilnego – przeciwnie, cechowała je epizodyczność, zmienność

<sup>24</sup> NIAB Grodno, f. 8, op. 4, d.180; f. 8, op. 2, d. 1480.

<sup>25</sup> Rudolf Truzzi był jednym z trojga dzieci włoskich artystów cyrkowych: Massimiliana Truzzi i Luisy Busoni, specjalizujących się w tresurze i ujeżdżaniu koni oraz akrobatyce konnej. W 1880 roku potentat cyrkowy Albert Salamansky zaprosił ich na występy do Rosji, gdzie pozostali do wybuchu rewolucji. Rodzina Truzzi stworzyła własną trupę artystyczną występującą w całej Rosji, należały też do nich stałe budynki cyrków m.in. w Kijowie, Odessie, Sewastopolu, Rostowie – łącznie 14 obiektów, cyrk w Białymstoku był prawdopodobnie jednym z nich.

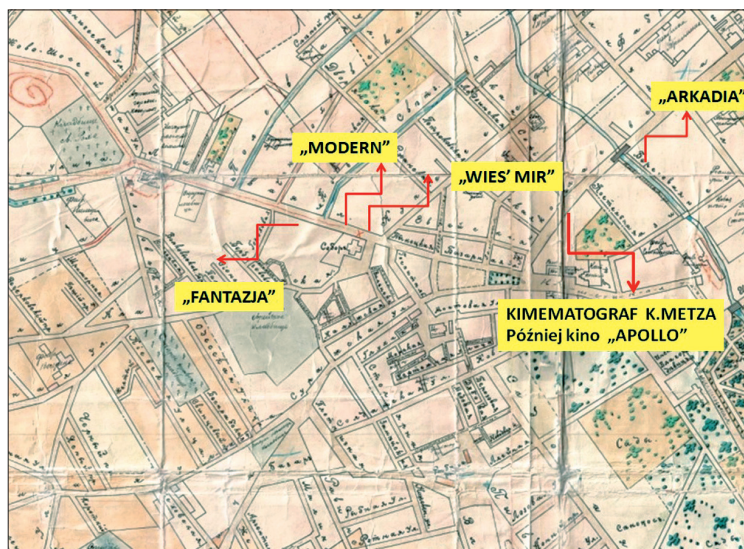
i krótkotrwałość zamierzeń. Bardziej trwałe przedsięwzięcia, kontynuowane również w okresie międzywojennym, dotyczyły nowej formy kultury masowej pojawiającej się na początku XX stulecia: kinematografu. W swoich początkach kino stanowiło naturalne przedłużenie dotychczasowych rodzajów popularnej rozrywki z gatunku „sztuk pospolitych”, a pierwsze pokazy kinematografu miały charakter wędrownych prezentacji. Krótco po historycznej pierwszej projekcji w grudniu 1895 roku, operatorzy przeszkoleni przez braci Lumière demonstrowali wynalazek we wszystkich dużych miastach Europy. Pierwsze pokazy filmowe wciąż były jednak początkowo tylko ciekawostką i dodatkiem do programu kabaretu-*variétés*, nie wymagały odrębnego budynku o specjalistycznej architekturze. Stałe iluzjony pojawiły się po 1907 roku. W tym czasie wykształcił się schemat układu funkcjonalnego budynku kina: składał się on z części frontowej, w której znajdowały się kasy i poczekalnia oraz widowni z dużym ekranem i umieszczoną wysoko, w oddzielnym pomieszczeniu, kabiną projekcyjną. Ważnym elementem była fasada i strefa wejścia: musiała zwracać uwagę i przyciągać uwagę przechodniów; najczęściej wykorzystywano do tego celu agresywną reklamę i barwne afisze<sup>26</sup>.

W Białymstoku pierwszy pokaz „ruchomych obrazów” za pośrednictwem kinematografu odbył się 11 października 1907 roku, zaledwie kilka lat po tym, jak urządzenie to zaczęło się rozpowszechniać na ziemiach polskich. Pozwolenie podpisane przez policmajstra białostockiego zostało wydane niejakiemu Władysławowi Łepkowskiemu na *демонстрирование „Кинематографа” с движущимся картинами* w domu Zakhejma przy ulicy Lipowej<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> W. Banaszekiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*, Warszawa 1966, s. 37 nn.

<sup>27</sup> NIAB Grodno, f. 8, o. 2, d. 1971, k. 10.

Wkrótce w kamienicy znalazł swą stałą siedzibę elektroteatr *Без Муры*, którego właścicielką była początkowo Ludwika Szydłowska, następnie Lidia Kapłań. W 1910 roku kino zostało zakupione przez dwóch znanych białostockich przedsiębiorców – Chaima Hurwicza i Josela Hermana; zmodernizowano wówczas jego wnętrze i założono nową instalację elektryczną<sup>28</sup>. Przedsięwzięcie reklamowano jako „elektroteatr pierwszej klasy”, który wyświetla zmieniane dwa razy w tygodniu „najlepsze obrazy wojenne i sensacyjne”.



Plan Białegostoku z zaznaczoną lokalizacją kinoteatrów, początek XX wieku

<sup>28</sup> Tamże, k. 22-31. W okresie międzywojennym właściciele lokalu zmieniali się. Początkowo egzystował tu teatrzyk Nowości, następnie kino Rusałka. Po pożarze w 1923 r. salę wyremontowano i urządzono w niej kino Polonia.



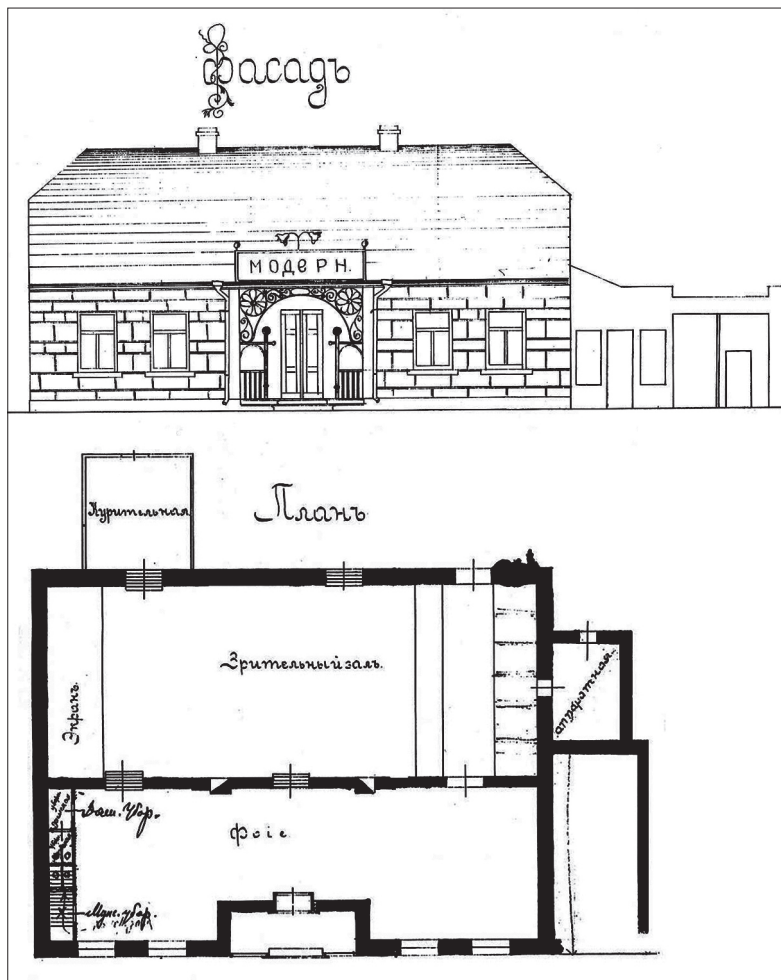


Планъ существующаго каменнаго 2-го этажнаго зданія  
существующаго электро-театра подъ названіемъ „Весь-миръ“  
въ городѣ Петроградѣ по Мухомовой улицѣ въ 57 кварталѣ.

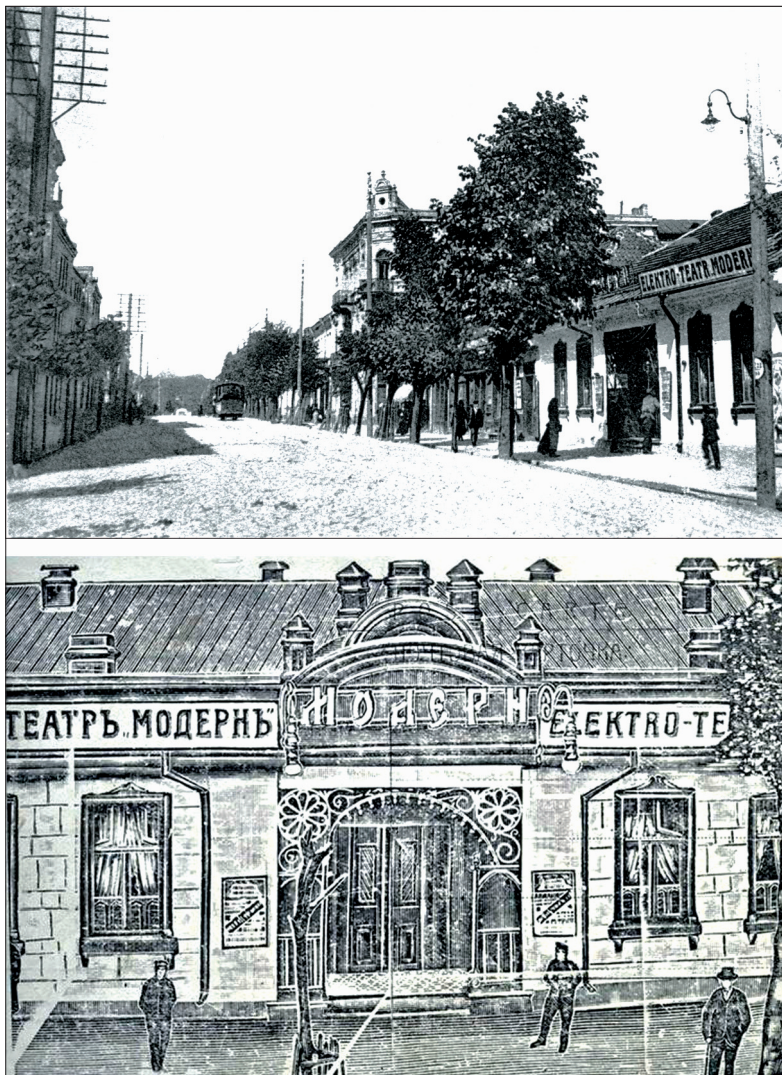
фасады.



Kamienica Zakhejma przy ulicy Lipowej, fot. z końca XIX wieku; niżej: elektro-  
teatr *Весь Миръ*, rysunek elewacji frontowej, 1910



Projekt adaptacji domu Lejby Weinreicha przy ulicy Lipowej na elektroteatr Modern: elewacja frontowa i rzut z zaznaczeniem funkcji pomieszczeń, 1909



Ulica Lipowa, widok budynku elektroteatru Modern, fot. początek XX wieku

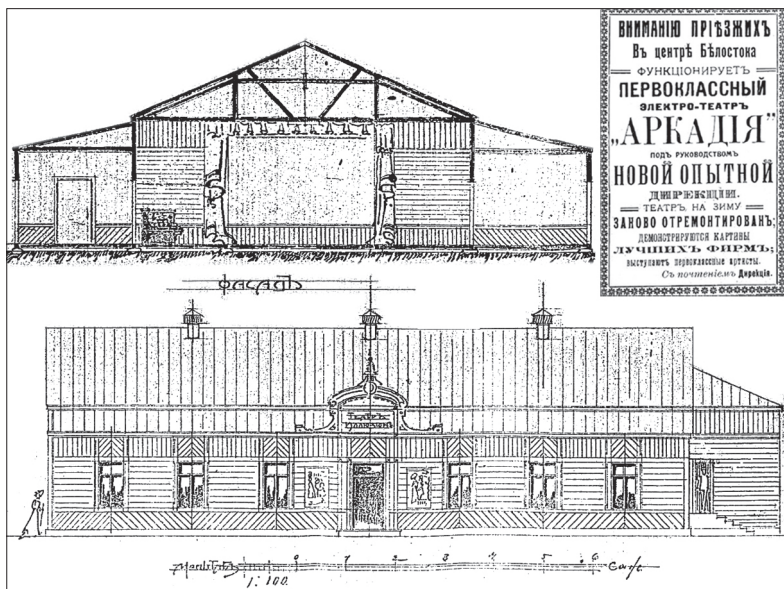


W 1909 roku, krótko po inauguracji działalności elektroteatru *Весь Миръ*, otwarto w Białymstoku kinoteatr Modern urządzony w stojącym nieopodal niewielkim parterowym domu, należącym wówczas do Lejby Weinreicha, ale wzniesionym jeszcze w czasach pruskich, prawdopodobnie na początku XIX wieku. Właścicielami kina byli również Chaim Hurwicz i Josel Herman. Projekt urządzenia kinematografu został zaakceptowany przez władze budowlane pod warunkiem, że w budynku nie będzie żadnych pomieszczeń mieszkalnych, a kabina z aparatem projekcyjnym zostanie obita żelazem (łatwopalna taśma filmowa, zagrożenie pożarem). Z tego powodu na salę kinową i foyer przysposobiono całą przestrzeń parteru, aparaturę umieszczono natomiast w niewielkiej dobudówce przy ścianie szczytowej<sup>29</sup>.

Adaptowano na cele projekcji filmowych także inne budynki mieszkalne, niejednokrotnie z narażeniem bezpieczeństwa widzów, zwłaszcza w zakresie wymogów dróg ewakuacyjnych i przepisów przeciwpożarowych. Przedsiębiorca Arkadij Pachonński, starając się wykorzystać koniunkturę i ogromną popularność nowego gatunku rozrywki, otworzył w 1908 roku elektoteatr Eden na parterze domu Markusa przy ulicy Nikołajewskiej (obecnie Sienkiewicza). Adaptacja była całkowicie niezgodna z przepisami z uwagi na drewnianą konstrukcję stropów w trójkondygnacyjnej kamienicy, w tym również nad salą projekcyjną. Mimo to, udało się uzyskać

<sup>29</sup> NIAB Grodno, f.8, op.2, d.1968, k.1-25. Kino Modern było usytuowane niemal w tym samym miejscu, co powojenne kino Pokój. W dwudziestoleciu międzywojennym było kinem I kategorii i należało do najnowocześniejszych w Białymstoku. Po otwarciu konkurencyjnego katolickiego kina Świat w 1935 r. Modern zbankrutowało, ale wówczas rozebrano stary budynek i wybudowano w tym miejscu nowy modernistyczny gmach kina Pan – autorem projektu był białostocki architekt Aleksander Pines. Było to już nowoczesne kino, z automatycznym systemem przeciwpożarowym i żelbetową kabiną projekcyjną.

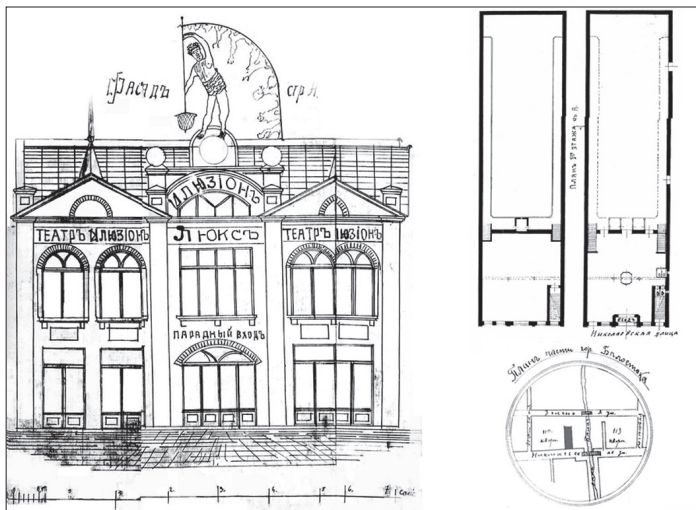
zgodę na działalność; napędzany dynamoprądnicą kinematograf funkcjonował jednak w tym miejscu krótko i po niespełna roku został zamknięty<sup>30</sup>. Wkrótce tenże sam przedsiębiorca zaadaptował w całości obszerny drewniany dom przy ulicy Nabrzeżnej, będący własnością Michała Kohna; ulokował w nim kinoteatr Arkadia (w tym samym domu funkcjonował już wcześniej kinematograf pod nazwami Fenomen i Iluzjon)<sup>31</sup>.



Projekt z 1909 roku adaptacji domu Michała Kohna przy ulicy Nabrzeżnej na kino Arkadia oraz anons reklamowy kina z 1913 roku

<sup>30</sup> NIAB Grodno, f. 8, op. 2, d. 1917.

<sup>31</sup> NIAB Grodno, f. 8, op. 2, d. 1974 a.



Niezrealizowany projekt iluzjonu i kinoteatru Luks przy ulicy Nikołajewskiej (obecnie Sienkiewicza), 1915

Po 1910 roku do Wydziału Budowlanego Urzędu Gubernialnego w Grodnie były już zgłaszane nie tylko prowizoryczne adaptacje pomieszczeń na potrzeby wyświetlania „obrazów ruchomych”, ale również projekty budowli o ściśle określonej funkcji nowoczesnego kinoteatru z wielofunkcyjną salą widowiskową, w której oprócz projekcji filmowych mogłyby odbywać się również inne publiczne przedstawienia. Otrzymanie zezwolenia na budowę nie było jednak łatwe. Nie wyrażono zgody na budowę gmachu iluzjonu i kinoteatru Luks. Projekt złożył białostocki przedsiębiorca Lezjor Wiłkomirski; budynek miał stanąć przy ulicy Mikołajewskiej; był dwuczłonowy z reprezentacyjnym gmachem od frontu i obszerną widownią w tylnej części. Odmowę uzasadniono bardzo ogólnie, suchym stwierdzeniem, że „projekt nie spełnia przepisów wydanych do budowy kinematografów”<sup>32</sup>. Nie można wykluczyć, że brak zgody

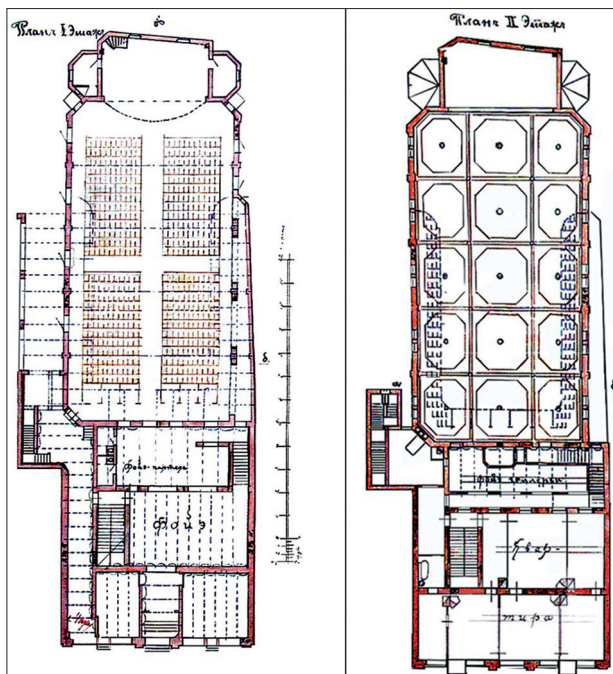
<sup>32</sup> NIAB Grodno, f. 8, op. 2, d. 2268.

na budowę okazałego, jak na warunki białostockie gmachu iluzjonu, był wynikiem usilnych starań właścicieli działających już w mieście elektroteatrów, którzy próbowali powstrzymać rozwijającą się konkurencję. Możliwość nieformalnych działań na tym polu potwierdza historia budowy pierwszego nowoczesnego kina w Białymstoku. Inwestorem był przybyły z Witebska przedsiębiorca Karol Metz, który wystąpił o zgodę na budowę domu dochodowego z salą kinoteatru, usytuowanego na zakupionej przez niego posesji przy ulicy Mikołajewskiej (obecnie ulica Sienkiewicza 22)<sup>33</sup>. Niebawem do Wydziału Budowlanego w Grodnie oraz do Ministerstwa Spraw Wewnętrznych w Petersburgu zaczęły napływać skargi mieszkańców sąsiednich posesji i doniesienia o nielegalnym rozpoczęciu budowy, rzekomych nieprawidłowościach projektu i niespełnieniu wymogów przewidzianych przepisami (w tym o wymaganej odległości od sąsiednich budynków). Oficjalny protest złożyło czterech właścicieli kamienic z ulicy Mikołajewskiej – jak pisał w odwołaniu rozgoryczony Metz: „skryły się za nimi konkretne osoby, a mianowicie właściciele pozostałych kinoteatrów w Białymstoku a szczególnie Palace, Wies’ Mir i Modern”<sup>34</sup>. Dokumentacja projektowa była rozpatrywana bardzo długo, poprawiana i dwukrotnie odrzucona. Ostatecznie, po kilku odwołaniach, protesty mieszkańców oddalono i przedsiębiorca otrzymał zezwolenie na budowę. W ostatnich miesiącach 1914 roku budynek był już prawie gotowy w stanie surowym; w raporcie policmajstra zanotowano 15 października tegoż roku, że „kończy się już murowanie ścian”<sup>35</sup>.

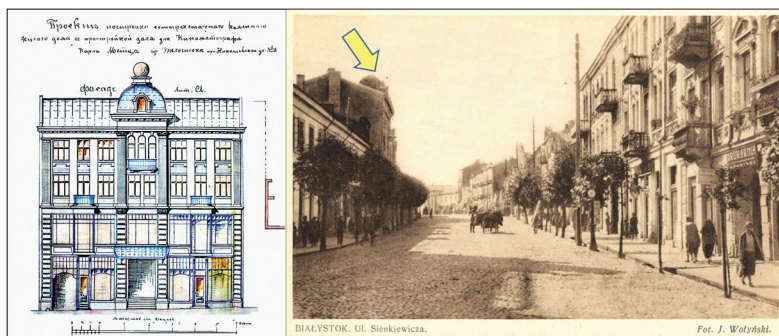
<sup>33</sup> NIAB Grodno, f. 8, op. 2, d. 2112.

<sup>34</sup> Tamże, k. 22. W szczegółowych uwagach do projektu wskazano na szereg uchybień formalnych, co przedsiębiorca skomentował w kolejnym odwołaniu, iż „... trzeba by w takim razie zamknąć wszystkie kinematografy w całej guberni, ponieważ żaden z nich nie spełnia jednocześnie wszystkich wskazanych przepisów”.

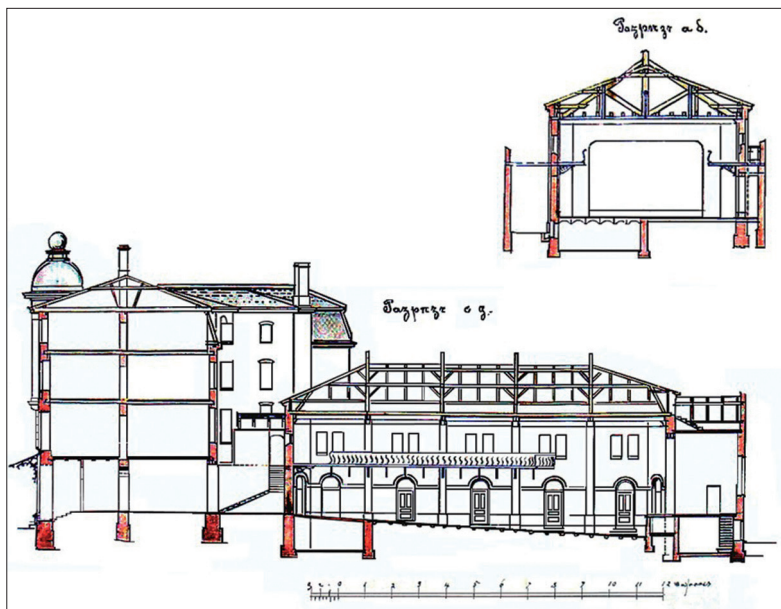
<sup>35</sup> Tamże, k. 39.



Plan parteru i pierwszej kondygnacji kinoteatru Karola Metza przy ulicy Mikołajewskiej (późniejsze kino Apollo)



Projekt elewacji frontowej kinoteatru Karola Metza przy ulicy Mikołajewskiej (obecnie Sienkiewicza), po prawej: widok ulicy Sienkiewicza z zaznaczonym budynkiem kina Apollo, fot. z okresu międzywojennego



Przekrój poprzeczny i podłużny kinoteatru Karola Metza przy ulicy Mikołajewskiej

Kinoteatr Metza był pierwszym nowoczesnym budynkiem kina w Białymstoku, pierwszym nie adaptowanym, lecz projektowanym celowo, z precyzyjnie wyznaczoną funkcją. Czterokondygnacyjny korpus główny usytuowano w ciągu zabudowy pierzei ulicy; na parterze od frontu mieściły się dwa eleganckie sklepy, a przejście między nimi prowadziło do foyer kina, z którego wchodziło się do obszernej sali projekcyjnej. Była to największa sala widowiskowa w mieście, o wymiarach 28x13 m, przewidziana na 574 miejsc na parterze i 150 na balkonach. Elewacje zaprojektowano w dwóch wersjach, nie sposób ustalić z całą pewnością, którą z nich zrealizowano. Wskazówką mogą być dwie pocztówki z okresu międzywojennego, ukazujące długą perspektywę ulicy Sienkiewicza i wysoką kopułkę, wieńczącą jeden z budynków. Ten charakterystyczny



element wskazuje na wybraną finalnie koncepcję projektową kamienicy<sup>36</sup>. Zachowane rysunki ukazują profesjonalnie zaprojektowany budynek kina z salą widowiskową połączoną z budynkiem frontowym, w którym na parterze ulokowano pomieszczenia handlowe, wyżej – apartamenty mieszkalne (jedno mieszkanie na każdej kondygnacji). Obszerna widownia z nadwieszoną galerią była skomunikowana z ulicą kilkunastoma wyjściami (jedno główne, 3 narożne, 8 zapasowych). Fasada budynku frontowego, z historyzującym detalem architektonicznym, zawierała wczesnomodernistyczne elementy w postaci wysokich przeszkleń parteru i pierwszego piętra. Nie wiadomo, czy kinoteatr uruchomiono bezpośrednio po wybudowaniu, czy też – co jest bardziej prawdopodobne – wojna przerwała prace wykończeniowe. Przepuszczalnie doszło również wówczas do zmian własnościowych, gdyż w dwudziestoleciu międzywojennym jako właściciele kina, znanego już pod nazwą Apollo, wymieniani są Mosze Wajuszadt, a po jego śmierci w 1923 roku, jego syn Beniamin. Kinoteatr Apollo rozpoczął swoją działalność prawdopodobnie w 1916 roku, od kiedy – przy boku ojca – rozpoczął swą pracę w branży filmowej Beniamin Wajuszadt<sup>37</sup>. Fakt funkcjonowania kina bezpośrednio po zakończeniu wojny potwierdzają już liczne anonse i ogłoszenia o premierach filmowych, zamieszczane w białostockiej prasie<sup>38</sup>. Kino reklamowało się jako największe i najwytworniejsze w województwie białostockim; we

<sup>36</sup> Tamże, k. 16.

<sup>37</sup> A. Kisielewska, *Historia kina w Białymstoku w latach 1918–1939*, „Zeszyty Naukowe Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku”, z. 60, Humanistyka, t. 12, dział F.P. – Filologia Polska.

<sup>38</sup> Pierwsze ogłoszenie kinoteatru Apollo zamieszcza nowo otwarty periodyk lokalny – „Dziennik Białostocki” 2 maja 1919 r.; anonsowany jest wówczas *pierwszy obraz fabryki „Pathé” w Paryżu* pod tytułem „Whip” – *sensacyjny dramat sportowy (...) osnuty na stosunkach z życia miliarderów amerykańskich*; „Dziennik Białostocki” 1919, R. 1, nr 23.

wspomnieniach mieszkańców przywoływany jest elegancki wystrój wnętrza, bogate boazerie i czerwony plusz obić foteli i krzeseł, a także znakomicie zaopatrzony bufet<sup>39</sup>. Do czasu otwarcia w 1935 roku kina Świat w Domu Katolickim przy kościele farnym, kinoteatr Apollo był najbardziej nowoczesnym kinem w Białymstoku<sup>40</sup>. W dwudziestoleciu międzywojennym większość białostockich budynków kinowych, których początki sięgały pierwszej dekady XX wieku, funkcjonowała nadal; część z nich zmodernizowano, nieliczne (Modern) zostały zastąpione przez bardziej nowoczesne gmachy. Kina niezmiennie przyciągały szeroką widownię i stanowiły tym samym ważki czynnik kulturotwórczy w procesie kształtowania i rozwoju miasta<sup>41</sup>.

### Rekreacja: ogród Rozkosz w Lesie Zwierzynieckim

Na przełomie XIX i XX wieku głównym miejscem wypoczynku mieszkańców Białegostoku były tereny Lasu Zwierzynieckiego, którego geneza sięga rozległych kompleksów leśnych i borów porastających pierwotnie dobra białostockie. Wydzielony z ich obszaru Wielki Zwierzyniec stał się w drugiej połowie XVIII wieku integralnym elementem barokowej struktury przestrzennej zespołu rezydencjonalnego Branickich<sup>42</sup>. Uregulowano wówczas jego granice oraz wytyczono aleje spacerowe, pełniące też rolę perspektywicz-

<sup>39</sup> A. Dresler, *Sańka z ulicy Sosnowej*, Białystok 1993, s. 45.

<sup>40</sup> Budynek przetrwał zniszczenia II wojny światowej tylko częściowo, pozostały wypalone mury; odbudowano tylko kamienicę frontową przekształcając jednak znacznie elewację, rozebrano natomiast pozostałości sali widowiskowej.

<sup>41</sup> A. Kisielewska, *Historia kina w Białymstoku...*, dz. cyt.

<sup>42</sup> E. Bończak-Kucharczyk, J. Maroszek, *Park Zwierzyniecki w Białymstoku, „Białostoczyna” 1993, z. 2, s. 64.*



nych osi widokowych. Wielki Zwierzyniec był związany kompozycyjnie i komunikacyjnie ze Zwierzyncem Daniela i Zwierzyncem Jeleni, znajdującymi się w bezpośrednim sąsiedztwie ogrodów pałacowych. Na przedłużeniu głównej osi środkowej Wielkiego Zwierzynca, w jego południowo-zachodnim krańcu, były usytuowane zabudowania leśniczówki – zaznaczone na planach z końca XVIII i początku XIX wieku i odnotowane również w pruskim opisie miasta z 1799 roku: *...am Ende der Hauptbahn steht ein artiges Jagdhaus*<sup>43</sup>. W końcu XVIII wieku obszar Wielkiego Zwierzynca został udostępniony młodzieży ze szkoły podwydziałowej Komisji Edukacji Narodowej; odbywały się tu lekcje, na których uczniowie przeprowadzali pomiary gruntów, poznawali podstawy botaniki, ogrodnictwa i rolnictwa, a w wolnych chwilach urządzali gry i zabawy<sup>44</sup>. W 1802 roku miasto Białystok zostało sprzedane władzom pruskim jednak z wyłączeniem zespołu rezydencjonalnego i przynależnych doń zwierzynców. Dobra dworskie wraz z pałacem przeszły na własność władz rosyjskich dopiero po śmierci Izabeli Branickiej w 1809 roku. W latach 1809–1837 dawna rezydencja Branickich pełniła funkcję carskiego pałacu podróznego (był to tak zwany *нымевоу двореву*)<sup>45</sup>. W 1837 roku decyzją cara Mikołaja I ze-

<sup>43</sup> F. G. Leonhardi, *Erdbeschreibung der Preussischen Monarchie*, Band 5, Halle 1799, s. 276. Leśniczówka jest zaznaczona również na mapie Prus Nowowschodnich (oryg. Staatsbibliothek w Berlinie, sygn. Q. 17.030, fotokopia w zbiorach Narodowego Instytutu Dziedzictwa w Warszawie, Teki Glinki, t. 233) oraz na planie działek leśnych dóbr białostockich z 1808 r., (kopia Detlofa z 1825 r.): *Планъ лесныхъ дачъ Белостокскаго имени (...)*, oryg. AGAD, Zbiór Kartograficzny, sygn. 26-2.

<sup>44</sup> D. Teofilewicz, *Z działalności Komisji Edukacji Narodowej w Białymstoku*, [w:] *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, t. 3, (red.) J. Joka, Białystok 1972, s. 20.

<sup>45</sup> W literaturze historycznej dotyczącej Białegostoku podaje się mylnie, że pałac był „letnią rezydencją carów”. Taki błędny status przypisuje pałacowi Branickich m.in. Ewa Zeller-Narolewska w opracowaniu dotyczącym

spół pałacowy został przeznaczony na siedzibę nowo powołanego Instytutu Dobrze Urodzonych Panien; przypuszczalnie wówczas przekazano na rzecz miasta tereny niegdyśszych Zwierzyńców. Dwa plany Białegostoku, sporządzone w 1839 i 1841 roku, przewidywały wprowadzenie zabudowy miejskiej na obszar Zwierzyńca Jeleni, natomiast Wielki Zwierzyniec zamierzano przekształcić w rozległy park w stylu angielskim (z adnotacją, że „do urządzania parku, ogrodu i bulwarów będzie można przystąpić, jeśli pozwolą na to dochody miasta”)<sup>46</sup>. Obydwa projekty regulacji urbanistycznej Białegostoku nie zostały jednak zrealizowane i od połowy XIX wieku miasto rozwijało się w sposób samorzutny i bezplanowy. W kolejnych dekadach obszar dawnych Zwierzyńców ulegał postępującej degradacji: Zwierzyniec Danieli traktowano jako nieużytek, na jego łąkach wypasano bydło, natomiast teren Zwierzyńca Jeleni sukcesywnie zajmowany był przez chaotyczną, w większości drewnianą zabudowę ubogiej dzielnicy Piaski. Dawny Wielki Zwierzyniec stanowił w sposób naturalny miejską przestrzeń rekreacyjną, lecz aż do lat osiemdziesiątych nie prowadzono tu żadnych planowych prac porządkowych. Jego status nie był uregulowany, obszar ten nazywany był po prostu „lasem miejskim” lub Zwierzyńcem. Zwierzyniec pozostawał formalnie poza granicami Białegostoku aż do 1890 roku, kiedy po raz kolejny obszar miasta został poszerzony; wówczas od strony południowej włączono doń teren kompleksu leśnego. Wcześniej, w roku 1879, wycięto duży fragment lasu pod zabudowę koszar wojskowych 61 Włodzimierskiego Pułku Piechoty przy ulicy Pivnej (obecnie ulica M. Skłodowskiej-Curie, dziś znajdują się tu obiekty Szpitala Wojewódzkiego i Uniwersyteckiego

---

XIX-wiecznych dziejów rezydencji, zob.: tejże, *Pałac Branickich w Białymstoku w XIX i XX wieku. Przemiany i problemy konserwatorskie*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego” 2001, nr 7, s. 6-45.

<sup>46</sup> RGIA Sankt Petersburg, f. 1287, o. 36, d. 1012. k. 72-77.

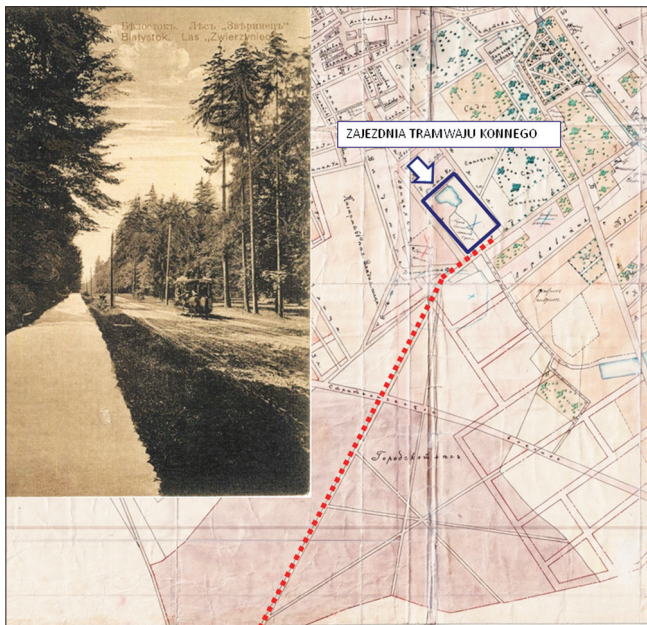
Szpitala Klinicznego)<sup>47</sup>. W końcu lat osiemdziesiątych XIX wieku masyw leśny Zwierzyńca został przedzielony białostocko-baranowicką strategiczną szosą wojskową (obecnie ulica Zwierzyniecka)<sup>48</sup>. W tym samym czasie w południowo-zachodniej części lasu, w miejscu dawnej leśniczówki z czasów Branickich, z inicjatywy władz miasta wybudowano drewniane pawilony restauracyjne.



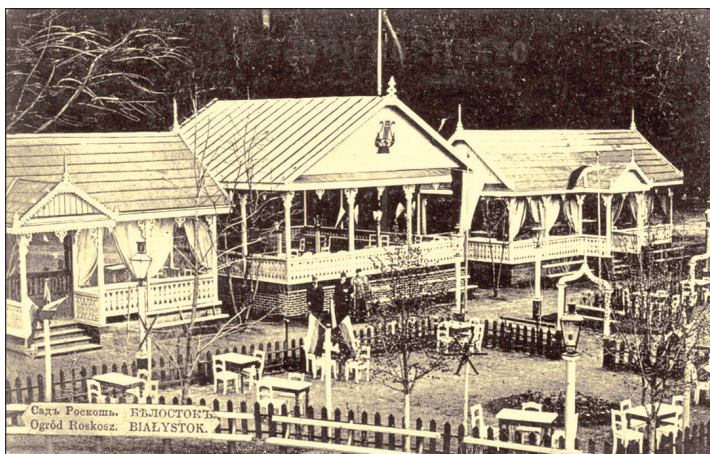
Fragment mapy wojskowej okolic Białegostoku, 1886 rok, z zaznaczeniem okolic starej leśniczówki (późniejsza lokalizacja pawilonów Rozkoszy)

<sup>47</sup> M. Dolistowska, *W poszukiwaniu...*, dz. cyt., s. 126-127.

<sup>48</sup> A. Dobroński, *Białystok...*, dz. cyt., s. 83.



Fragment planu Białegostoku, początek XX wieku z zaznaczoną trasą tramwaju konnego do Rozkoszy; fot. z przełomu XIX i XX wieku



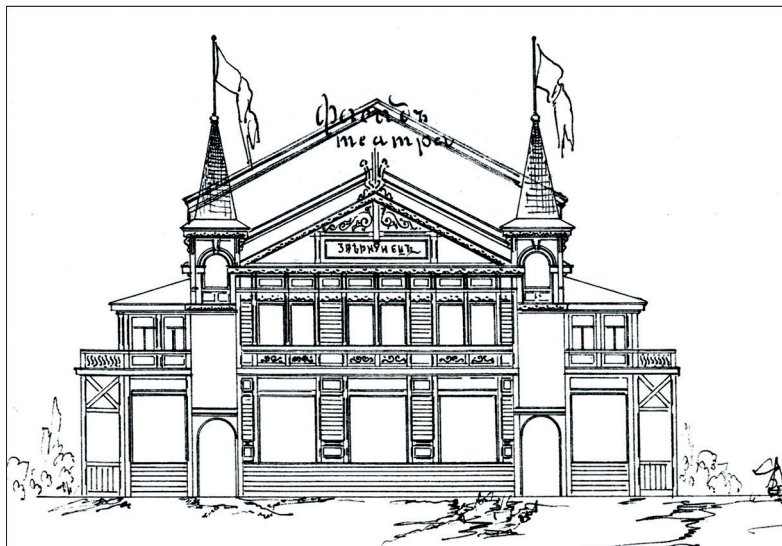
Bufety i pawilony restauracyjne w Rozkoszy, fot. z przełomu XIX i XX wieku



Dalsze zmiany w Lesie Zwierzynieckim były związane z inwestycjami Białostockiego Tramwaju Konnego, które powstało w 1893 roku<sup>49</sup>. W roku następnym zatwierdzono przebieg czterech linii tramwajowych. Główna i najdłuższa (3,8 km) linia nr 1 biegła od dworca kolejowego przez ulice Lipową, Bazarną (Rynek Kościuszki), Niemiecką (Kilińskiego), Aleksandrowską (Warszawską) i Prudską (Świętojańska) – trasę kończył ostatni przystanek przy domu generała Mikołaja Fiedorowicza barona von Driesen (obecnie Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego). Na wprost willi generała, po przeciwnej stronie, na rogu z ulicą Piwną (obecnie M. Skłodowskiej-Curie) była zlokalizowana zajezdnia tramwajowa stanowiąca zaplecze techniczne popularnej „konki”. Na oświetlonym latarniami, rozległym terenie znajdował się szereg zabudowań: obszerna drewniana szopa wagonowni mieszcząca 16 wagonów tramwajowych, studnia, kuźnia oraz ceglane, murowane budynki: biuro zajezdni, przy którym znajdowały się również pomieszczenia mieszkalne dla pracowników, wartownia przy bramie wjazdowej, magazyny, stajnia na 60 koni. Przed zajezdnią usytuowano początkowy przystanek letniej linii nr 2, będącej przedłużeniem linii nr 1. Trasa rozpoczynała się przy domu barona Mikołaja von Driesen i biegła dalej do lasu miejskiego Zwierzyniec istniejącą drogą leśną „do pierwszego bufetu znajdującego się w tym lesie”<sup>50</sup>. Długość szlaku wynosiła 1,8 kilometra.

<sup>49</sup> Kontrakt na budowę tramwaju konnego w Białymstoku został zawarty 4 sierpnia 1893 r. między władzami miasta a Belgijskim Towarzystwem Akcyjnym reprezentowanym przez L. Feldzera i inż. G. Mowszensona: Archiwum Państwowe w Białymstoku (dalej APB), Akta Miasta Białegostoku, sygn. 77.

<sup>50</sup> NIAB Grodno, f. 8, o. 2, d. 873; *Дело о постройке конножелезной дороги в горах Беластоке, 1893-1895*, k. 17, 23-39.



Teatr letni w Zwierzyncu: projekt elewacji frontowej, 1897 rok i widok ogólny budynku, fot. z początku XX wieku

Skomunikowanie zespołu rekreacyjnego w Zwierzyńcu z miastem wpłynęło na ożywienie tego miejsca: urządzano tu majówki i pikniki, organizowano rozmaite formy niedzielnego i świątecznego wypoczynku. W latach 1897–1898, z inicjatywy Zarządu Białostockiego Towarzystwa Tramwaju Konnego, w sąsiedztwie pawilonów restauracyjnych wzniesiono drewniany budynek teatru letniego<sup>51</sup>. Autorem projektu był pomocnik architekta gubernialnego, młodszy architekt Płotnikow. Teatr zaprojektowano w sposób typowy – na rzucie wydłużonego prostokąta poprzedzonego węższym westybuliem, ze standardowym układem korpusu głównego, w którym wyodrębniono trzy główne człony: widownię, część sceniczną i garderobę. Wnętrze było jednoprzestrzenne, z rzędami miejsc siedzących z balkonami wzdłuż ścian. Charakterystyczny dla scen letnich, na których wystawiano głównie lekki repertuar (jednoaktówki, wodewile, farsy), był brak urządzeń scenicznych i skromne zaplecze sceny, sprowadzone do niewielkich garderób dla artystów. Projekt został zatwierdzony przez gubernialne władze budowlane 6 listopada 1897 roku; w letnim sezonie roku następnego teatr letni w Zwierzyńcu był już otwarty dla publiczności. Budynek wzniesiono z drewna na murowanych fundamentach, elewacje zostały odeskowane poziomą szalówką, z listwowaniem w narożach. Zachowane fotografie wskazują na znaczne odstępstwa od projektu: rezygnację z wysmukłych wieżyczek flankujących westybul, brak galerii i balkonów w elewacjach bocznych, redukcję detalu w elewacji frontowej. Pomimo to, zrealizowany gmach odznaczał się malowniczo rozczłonkowaną bryłą, wzbogaconą wycinanym w desce bogatym detalem. Stylistyka obiektu utrzymana była w formach stylu „szwajcarskiego”, tak popularnego

<sup>51</sup> NIAB Grodno, f. 8, o. 2, d. 1265; *Дело о постройке летнего театра в гор. Беластоке, 1897*, k. 1, 8-11,

w europejskiej architekturze kurortowej od trzeciej ćwierci XIX wieku. Jego najbardziej charakterystyczne elementy to zróżnicowana bryła z loggiami, balkonami i tarasami, silnie wysunięte okapy dachów z dodatkowo wprowadzonymi ozdobnymi kratownicami, nadwieszonymi łukami, sterczynami, wycinany maszynowo bogaty detal o roślinnych lub geometrycznych wzorach. Styl szwajcarski z czasem stracił swoją alpejską genezę i w rozmaitych odmianach stał się najbardziej charakterystyczną dla końca XIX wieku odmianą drewnianej architektury uzdrowskiej oraz willowej podmiejskiej architektury letniskowej. Jego popularność na terenie Cesarstwa Rosyjskiego wynikała również z połączenia form architektury szwajcarskiej z lokalną tradycją budownictwa drewnianego, przejawiającą się zwłaszcza w detalu i ornamentyce elementów wystroju, spopularyzowaną w pawilonach rosyjskich na wystawach światowych<sup>52</sup>. W tej samej stylistyce drewnianej architektury kurortowej były utrzymane pozostałe obiekty wchodzące w skład zespołu. Zachowane fotografie ukazują zrealizowany teatr oraz towarzyszące mu budynki. W końcu XIX wieku cały zespół liczył 16 obiektów, były to między innymi: teatr, scena na wolnym powietrzu, pawilony restauracyjne z otwartymi tarasami, altanki, zabudowania gospodarcze, lodownia, spichlerz i ubikacja<sup>53</sup>. Całość otrzymała nazwę Rozkosz (zapisywana czasem jako Roskosz), co mogło być swoistą grą słów: po rosyjsku *роскошь* – oznacza bowiem luksus. Istotnie w brudnym i zadymionym fabrycznymi wylotami Białymstoku, rekreacyjny zespół w Zwierzyńcu musiał być prawdziwie rozkoszną enklawą luksusu...

<sup>52</sup> E. Kirichenko, *The Russian style*, London 1991, za: M. Omilanowska, *Architektura Połagi w latach 1870–1914*, „Porta Aurea” 2009, t. 7/8, s. 355.

<sup>53</sup> A. Dobroński, J. Szczygieł-Rogowska, *Białystok. Lata 20-te, lata 30-te*, Białystok 2003, s. 64–65.



Zespół Rozkoszy w Białymstoku należy typologicznie do założeń typu *établissements* – popularnych w XIX wieku ogrodowych założeń rekreacyjno-rozrywkowych, lokalizowanych najczęściej w dużych aglomeracjach miejskich. Były to dochodowe, komercyjne przedsiębiorstwa organizowane na terenie ogrodu lub parku krajobrazowego, w którym w swobodny sposób rozmieszczano pawilony gastronomiczne, altany, pergole i inne budynki o różnym przeznaczeniu, tworzące wraz z zielenią zespół służący rozrywce i wypoczynkowi. *Établissements* miały różnorodne programy, formy i wielkość – w zależności od tego wyposażano je w budynki o różnym charakterze: sale koncertowe i teatralne, letnie sceny muzyczne oraz obiekty uzupełniające program rekreacyjny: sale bilardowe, karuzele huśtawki<sup>54</sup>. Ich idea wywodziła się z nowożytnej koncepcji ludowego ogrodu rozrywkowego (Vauxhalle, Prater, Tivoli), rozpropagowanego w połowie XIX wieku oraz z paryskich *café chantans*. Zespoły rekreacyjne typu *établissements* różniły się znacznie programem funkcjonalnym, planem założenia, stylistyką architektury, liczbą, skalą i przeznaczeniem budowli wchodzących w ich skład. Niezbędne i stałe elementy każdego założenia to: część gastronomiczna (różnej wielkości: mogły to być zarówno restauracje i kawiarnie, jak i skromniejsze cukiernie czy bufety) oraz ogród (o bardzo zróżnicowanej skali – od kilkuhektarowych założeń krajobrazowych po niewielkie ogródki przy kawiarniach). Miejscom tego rodzaju nadawano rozmaite nazwy: początkowo francuskie *Vaudeville*, *Établissement*, *Vauxhalle*, później określenia mitycznych krain szczęśliwości: *Eden*, *Elizjum* – do nich nawiązuje też nazwa białostocka Rozkosz, dołączając tym samym zarówno do warszawskiej Doliny Szwajcarskiej, jak i licznych *établissements* w miastach zaboru pruskiego.

<sup>54</sup> M. Jagiełło-Kołaczyk, *Wrocławskie établissements. Historia i architektura*, Wrocław 2000, *passim*.



Ogród Rozkosz – scena i muszla koncertowa, fot. z przełomu XIX i XX wieku

Zespół rekreacyjny w Zwierzyńcu uległ dewastacji w okresie okupacji niemieckiej w czasie I wojny światowej; w 1925 roku re-aktywowano jego działalność, jednak miejsce zmieniające często dżierzawców, nie odzyskało już nigdy swej dawnej świetności. W latach trzydziestych XX wieku na terenach dawnej Rozkoszy urządzono Miejski Centralny Ogród Szkolny; w odpowiednio za-adaptowanym pawilonie restauracyjnym znalazła pomieszczenie unikatowa inicjatywa – szkoła na wolnym powietrzu przeznaczone dla dzieci chorych na gruźlicę i zagrożonych tą chorobą<sup>55</sup>.

<sup>55</sup> M. Dolistowska, *Architektura szkół powszechnych Białegostoku w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Z badań Katedry Historii Architektury”, Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, Białystok 2003, z. 4, s. 48-49. Szkoła funkcjonowała w budynku restauracji zaledwie rok – w 1931 oddano do użytku nowy, drewniany budynek szkoły przeznaczonej dla dzieci, których stan zdrowia wymagał ciągłego nadzoru lekarskiego.

Zwierzyniec po zakończeniu przebudowy prowadzonej według projektu znanego warszawskiego architekta zieleni Stanisława Życieńskiego-Zadory, został w 1926 roku przekształcony w Park 3 Maja, a jego integralną częścią stał się stadion miejski i tereny sportowe. Drewniany teatr rozebrano w 1937 roku, w jego miejscu stanął po II wojnie światowej Dom Małego Dziecka <sup>56</sup>.

\* \* \*

Gdy mówimy o dawnym, XIX-wiecznym Białymstoku zwracamy uwagę na rozmaite kwestie: najczęściej przywoływana jest mozaika narodowości, wielowyznaniowość miasta, jego przemysłowo-fabryczne oblicze. Jednak godnym podkreślenia jest również mniej znany fakt wczesnego pojawienia się w tym mieście rozmaitych form rozrywki i kultury masowej, zwłaszcza kinematografów, które szybko zyskały ogromną popularność. W dwudziestoleciu międzywojennym, kiedy w sposób programowy odcinano się od niechcianej spuścizny czasu zaborów, ten aspekt życia był kontynuowany; pasja filmowa jednoczyła wszystkich bez względu na wyznanie i narodowość, niezmiennie pozostało też upodobanie do świątecznego odpoczynku na łonie natury w Zwierzyńcu. Rozrywka i tradycja miejsc z nią związanych na trwałe wpisały się w przestrzeń kulturową miasta, pozostając jej integralną częścią – jeśli dzisiaj rzadko już w wymiarze materialnym, to z pewnością w duchowej topografii miejsc pamięci i wspomnień.

---

<sup>56</sup> A. Dobroński, J. Szczygieł-Rogowska, *Białystok...*, dz. cyt., s. 65.





**Alicja Kisielewska**

## Kino w międzywojennym Białymstoku

Tematem mojego artykułu jest kino jako istotny element kultury Białegostoku w okresie międzywojennym. Mówiąc kino, mam na myśli nie tylko filmy, ale też miejsca ich wyświetlania, czyli kina, zarówno polskie, jak i żydowskie. Spróbuję pokazać kino jako instytucję kultury funkcjonującą w wielonarodowym mieście, jakim był w okresie międzywojennym Białystok, a jednocześnie jako najbardziej popularną masową rozrywkę. Do kina chodzili bowiem „wszyscy”: Żydzi, Polacy, Niemcy, Rosjanie, Białorusini, a także inni mieszkańcy tego kresowego miasta. Wynikało to z jednej strony ze specyfiki medium filmowego niewymagającego od widzów zbyt dużych kompetencji odbiorczych, a z drugiej strony z polityki prowadzonej przez właścicieli kin. W ich interesie leżało ściągnięcie do kin jak największej liczby widzów, co w Białymstoku wiązało się z koniecznością przełamywania różnego rodzaju barier: religijnych, narodowościowych. „Kiniarze”, bo tak nazywano właścicieli kin, aby to osiągnąć wykorzystywali dwa czynniki: stosunkowo niskie, w porównaniu na przykład z Warszawą, ceny biletów i od-

powiedni dobór repertuaru, zgodnie z tak zwanym gustem publiczności kinowej.

Znaczenie kina jako najpopularniejszej w mieście rozrywki dramatycznie objawiło się w czasie strajku białostockich kiniarzy, którzy na znak protestu przeciwko zbyt wysokim stawkom podatkowym 28 lutego 1927 roku zamknęli kina. Powstał wówczas poważny problem, dokąd pójść wieczorem w Białymstoku. W prasie ówczesnej pisano, że jedynie kino dawało przygnębiłemu szarzyzną codziennego życia białostoczaninowi dwugodzinną rozrywkę, odrywając go od bezbarwnej rzeczywistości. Białystok miał też, o czym warto pamiętać, swoją gwiazdę filmową. Była nią gwiazda polskiego niemego kina Nora Ney, która tutaj się urodziła i wychowała<sup>1</sup>. Te oraz inne wątki złożą się na obraz filmowego Białegostoku w okresie międzywojennym.

W momencie odzyskania niepodległości – 19 lutego 1919 roku – Białystok był miastem wielonarodowościowym. Wynikało to, przede wszystkim, z położenia geograficznego, a także z funkcji, jakie pełnił: węzła komunikacyjnego, ośrodka przemysłowego i administracyjnego<sup>2</sup>. Według spisu ludności z 1921 roku Żydzi stanowili 48,7% mieszkańców miasta, a Polacy – 46,6% (Niemcy – 1,9%, Rosjanie – 1,9%, Białorusini 0,8%)<sup>3</sup>. Wprawdzie Żydzi byli najliczniejszą w mieście grupą narodowościową, ale nie stanowili absolutnej większości. Natomiast Białystok bardzo szybko się polonizował. Złożyło się na to wiele przyczyn, ale najważniejszą wydaje

<sup>1</sup> Nora Ney, a właściwie Sonia Nejman lub Zofia Neuman, urodziła się w 1906 r. we wsi Sielachowskie koło Białegostoku, zmarła w 2003 r. w Encinitas w Kalifornii.

<sup>2</sup> H. Majecki, *Białystok w okresie II Rzeczypospolitej (wybrane problemy)*, [w:] *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, t. 4, (red.) J. Joka, Białystok 1985.

<sup>3</sup> Tamże.

się być rozwój Białegostoku jako ośrodka administracji wojewódzkiej. Zgodnie z uchwałą Sejmu z sierpnia 1919 roku w Białymstoku powstał Urząd Wojewódzki, a także organy administracji gospodarczej, takie jak: filia Wileńskiej Izby Przemysłowo-Handlowej, Izba Skarbowa. Oprócz tego w Białymstoku znajdowały się: Sąd Okręgowy, Poddyrekcja Kolei Państwowych, Dowództwo Brygady i oddziały pięciu banków. Wszystkie te instytucje wymagały zwiększenia liczby urzędników, którzy przybywali do miasta, ponieważ inteligencja polska w Białymstoku była nieliczna, zaś Żydzi często nie znali języka polskiego. W kontaktach poza własnym środowiskiem posługiwali się językiem rosyjskim, który do 1915 roku był językiem urzędowym. Poza tym niektóre zawody w administracji, sądach, policji były zarezerwowane dla Polaków. Drugim istotnym czynnikiem przyspieszającym proces polonizacji miasta był wysoki stopień emigracji ludności żydowskiej<sup>4</sup>. Według spisu z 1931 roku Polacy stanowili już wówczas około 47% ludności Białegostoku, a Żydzi – 43%<sup>5</sup>. Niezależnie od zmieniających się proporcji ludnościowych jedna kwestia jest widoczna bardzo wyraźnie. Białystok był w zasadzie miastem dwunarodowym – polsko-żydowskim. Prawie połowę ludności stanowili Żydzi, w znacznej części niezasymilowani. Było to szczególnie widoczne w żydowskiej dzielnicy nędzy Chanajki, znajdującej się w centrum miasta.

W okresie międzywojennym Białystok nie był znaczącym w kraju ośrodkiem życia kulturalnego, ale odgrywał istotną rolę jako ośrodek przemysłu włókienniczego, trzeci jeśli chodzi o wartość produkcji po Łodzi i Bielsku, a także jako miasto tranzytowe na szlaku Warszawa – Wilno – Petersburg<sup>6</sup>. W związku z tym war-

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Tamże.



to, jak sądzę, przyjrzeć się infrastrukturze kulturalnej Białegostoku pokazującej inne, od powszechnie znanego, oblicze miasta. Pod względem kulturalnym ważniejszą rolę odgrywało Grodno, gdzie działało jedyne w województwie muzeum państwowe, archiwum, a także od 1930 roku Wojewódzki Teatr Samorządowy. Wprawdzie w lokalu teatru Palace w Białymstoku często występowały gościnie zespoły z Warszawy, Wilna, Grodna i w ten sposób potrzeby kulturalne mieszkańców były zaspokajane. Jednakże brak stałego teatru uniemożliwił wykształcenie się w Białymstoku środowiska artystycznego.

Białystok był natomiast, w skali regionalnej, znaczącym ośrodkiem, w którym wydawano prasę lokalną. W okresie międzywojennym ukazywało się w mieście około stu tytułów dzienników, tygodników i miesięczników. Przy czym, większość z nich były to efemerydy, ewentualnie mutacje gazet wychodzących w innych miastach. Jednakże w Białymstoku ukazywało się regularnie kilka tytułów gazet w języku polskim oraz jidysz<sup>7</sup>. Infrastrukturę kulturalną miasta tworzyły także biblioteki – polskie – Biblioteka Miejska i żydowskie – Żydowska Biblioteka im. Szolem Alejchema, poza tym Koło Miłośników Historii, Literatury i Sztuki, Uniwersytet Powszechny, liczne stowarzyszenia kulturalno-oświatowe, odrębne polskie i żydowskie, a także kina.

W 1919 roku istniały w Białymstoku dwa kina, nazywane wówczas kinoteatrami: Apollo i Modern. Pierwsze z nich – Apollo, którego właścicielem był Beniamin Wajuszadt, znajdowało się przy ulicy Sienkiewicza 22, a drugie – Modern przy ulicy Piłsudskiego 20 (obecnie Lipowa)<sup>8</sup>. W 1921 roku powstało przy ulicy Piłsudskie-

<sup>7</sup> Z. Sokół, *Czasopiśmiennictwo białostockie w latach 1919–1939*, [w:] *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, (red.) J. Antoniewicz, J. Joka, t. 1, Białystok 1968.

<sup>8</sup> „Dziennik Białostocki” 1919.

go 18 trzecie kino Rusałka, które później zmieniło nazwę na Polonia, a jej właścicielami byli Artur Unferwert i bracia Tomaszewiczowie<sup>9</sup>. Na początku lat trzydziestych XX wieku, na fali pewnego ożywienia gospodarczego, powstało czwarte w mieście kino – Gryf – przy ulicy Kilińskiego 2, na parterze najlepszego w Białymstoku hotelu Ritz<sup>10</sup>. W 1935 roku utworzono w Białymstoku ostatnie przed wojną kino, które nazwano Świat i umieszczono w Domu Katolickim przy Rynku Kościuszki 2 (obecne kino Ton)<sup>11</sup>.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego w Białymstoku działało pięć kin. Wszystkie były usytuowane w centrum miasta, a więc na obszarze o najwyższej atrakcyjności, wzdłuż centralnej osi miejskiej. Biegła ona ulicą Marszałka Piłsudskiego (obecnie Lipowa), przy której znajdowały się kina: Modern (Piłsudskiego 20) w 1937 roku zbankrutowało, a w jego miejscu powstało kino Pan. Obok znajdowało się kino Rusałka, które później zmieniło nazwę na Polonia (Lipowa 18). Nieco dalej był hotel Bristol i zaczynał się Rynek Kościuszki, przy którym znajdował się ratusz miejski, kino Świat, (Rynek Kościuszki 2), kościół farny, Biblioteka Miejska. A idąc w dół wchodziło się na ulicę Kilińskiego, którą otwierał Pałac Branickich (Urząd Wojewódzki), dalej znajdował się hotel Ritz – na parterze którego w 1930 roku uruchomiono kino Gryf (Kilińskiego 2) i budynek teatru Palace. Odgałęzieniem tego głównego traktu była ulica Sienkiewicza, przy której znajdowały się, między innymi, hotel Ostrowskiego, kasyno podoficerów i kino Apollo, które miało 800 miejsc (Sienkiewicza 22). Warto tutaj dodać, że w latach trzydziestych ulica Sienkiewicza była najbardziej reprezentacyjną ulicą w mieście, mającą najszerze chodniki i to tutaj znajdowały się najbardziej eleganckie sklepy.

<sup>9</sup> „Dziennik Białostocki” 1921.

<sup>10</sup> M. Olesiński, *Białystok z dawnych lat*, „Kontrasty” 1972, nr 4, s. 36-37.

<sup>11</sup> „Reflektor” 5.02.1935, nr 4.

W latach trzydziestych XX wieku kino w Białymstoku stanowiło najpopularniejszą i najkulturalniejszą rozrywkę. Swego rodzaju potwierdzeniem tej tezy może być wywiad z Beniaminem Wajusztadtem, właścicielem jednego z najstarszych w mieście kin – Apollo – przeprowadzony w 1937 roku, z okazji jego jubileuszu dwudziestopięciolecia pracy w branży kinowej, przez redaktora tygodnika „Tempo”. Powiedział on w nim, między innymi, że co wieczór odwiedza kina białostockie około 3700 osób. Sporządzono statystyki, z których wynikało, że białostoczanin odwiedza kino średnio 14 razy w roku, dla porównania warszawianin 9,5 raza. W 1934 roku przeciętna cena biletu w kinie białostockim wynosiła 42 grosze, w 1936 spadła do 33 groszy, a, dla porównania, w kinie warszawskim wynosiła około 90 groszy. Największą frekwencją w latach trzydziestych w Białymstoku cieszyły się filmy krajowe, które potrafiły przyciągnąć do kin do 16 000 widzów, co stanowiło około 20% mieszkańców miasta i należy to uznać za absolutny rekord<sup>12</sup>. Warto wspomnieć, że kino Apollo jako jedyne w Białymstoku funkcjonowało w ciągu całego dwudziestolecia międzywojennego i przez cały czas znajdowało się w rękach jednego właściciela. Świadczy to niewątpliwie o dużych talentach organizacyjnych Beniamina Wajusztadta, a także umiejętności trafnego doboru repertuaru oraz odpowiedniego reklamowania granych przez niego filmów.

Istniejące w Białymstoku w okresie międzywojennym kina można podzielić według różnych kryteriów; jednym z nich jest narodowość ich właścicieli. Na tej podstawie można wyróżnić dwie grupy kin. Pierwszą stanowiły kina polskie, czyli kino Świat powstałe 23 stycznia 1935 roku, którego właścicielem było Chrześcijańskie Okręgowe Stowarzyszenie Spółdzielcze – Zjednoczenie, kino

---

<sup>12</sup> „Tempo” 13.02.1937, nr 5.

Polonia, nazywane przez białostoczan „Polońcia” lub „Bokówka”, a którego właścicielami byli Artur Unferwert i bracia Tomaszewicz, oraz kino Gryf. Drugą grupę stanowiły kina żydowskie, takie jak: Apollo, które założył Mosze Wajuszadt, a później przejął je jego syn Beniamin Wajuszadt i Modern, którego właścicielem był niejaki Klajmers, a od roku 1937 jego właścicielami zostali Beniamin Wajuszadt (kino Apollo) i Fromberg, posiadający już dwa kina: w Grodnie i Skindlu.

Jednak kryteria wyboru kina przez widzów niewiele miały wspólnego z podziałem na kina polskie i żydowskie. Z kroniki „Jutrzenki Białostockiej” w 1936 roku dowiadujemy się, że „pomi- mo 3 kin chrześcijańskich, są jednak urzędnicy, którzy wolą wraz z rodzinami uczęszczać do kin, gdzie pachnie cebulą i czosnkiem. I to nas boli. Żydów w bardzo wielu wypadkach potrzeba uczyć się nam naśladować”<sup>13</sup>. Żydzi oczywiście chodzili również do kin polskich. Głównym kryterium wyboru kina przez publiczność w Białymstoku stanowił jego standard, a z tym wiązała się cena biletu i prezentowany repertuar. Miejscowa inteligencja najczęściej chodziła do kin: Świat, Apollo lub Modern. Natomiast młodzież, zarówno polska, jak i żydowska, najczęściej wybierała kino Polonia – gdzie łuszczono pestki w czasie seansu i tupano nogami – lub Gryf, ponieważ miały one tanie bilety i pokazywano w nich najczęściej filmy przygodowe, tak zwane kowbojskie lub sensacyjne. Istotnym elementem przyciągającym młodzież do tych właśnie kin był fakt, że oferowano w nich seanse popołudniowe, a także poranne<sup>14</sup>.

Wybory dokonywane przez widzów białostockich kin stanowią kolejne kryterium ich podziału. Między kinami oczywiście istniała konkurencja i było to zjawisko bardzo pozytywne, ponieważ dzięki

<sup>13</sup> „Tempo” 8.08.1936, nr 24.

<sup>14</sup> Informacje pochodzą od mieszkańców Białegostoku: H. Czernickiego, B. Ignatowskiego, H. Zajkowskiego.

temu ich standard się podnosił. Ale niezależnie od tego wytworzyły się dwie grupy kin różniących się standardem. Pierwszą tworzyły: Świat, Apollo i Modern (Pan), a drugą: Polonia i Gryf. W związku z tym kino Polonia nie stanowiło konkurencji dla kina Świat i Apollo i odwrotnie.

Trudno dzisiaj dokładnie ocenić standard kin białostockich w okresie międzywojennym. Pojawiające się na ten temat w prasie informacje miały dwojaki charakter. Stanowiły kryptoreklamę lub były opisem jakichś ekscesów mających miejsce w konkretnym kinie. Spróbujmy jednak przyrzeć się poszczególnym kinom posługując się informacjami prasowymi na ich temat. Prasa białostocka najwięcej uwagi poświęcała kinu Apollo, co wiązało się prawdopodobnie z talentami reklamowymi jego właściciela – Wajusztadta. Niestety, nie znajdujemy w prasie opisu wystroju wnętrza kina, poza krótką wzmianką na temat „zdradzieckiej” rury idącej z kabiny operatora do centralnej łoży będącej przyczyną licznych guzów na głowach niepoinformowanych widzów<sup>15</sup>.

W 1927 roku po jednym z remontów w kinie Polonia pojawiła się w prasie informacja, iż

odremontowane zostało *entree*, wybudowane nowe, oszklone drzwi, przeprowadzono «wewnętrzne odświeżenie» lokalu. Dyrekcja kina stara się pokazywać swej publiczności za minimalną cenę wstępu dobre obrazy o artystycznej treści. Częstymi gośćmi ekranu ‘Polonii’ są Pat i Patachon, Eddie Polo, Harry Peel. Filmy wyświetlane na ekranie ‘Polonii’ są przeważnie o treści sensacyjnej, który to sensacjonizm bardzo przypada do gustu bywalcom ‘Polonii’<sup>16</sup>.

W tym samym roku remontowi poddano również kino Modern. Otwarcie zaszczylił swoją obecnością wojewoda Marian Rembowski. Fakt ten wskazuje na rangę, jaką posiadało kino

<sup>15</sup> „Prożeaktor” 20–21.08.1927, nr 32.

<sup>16</sup> „Prożeaktor” 3–4.12.1927, nr 46.

w Białymstoku już w 1927 roku, a tym samym podważa dosyć powszechne przekonanie, że kino w tym czasie było rozrywką „jarmarczną”. W prasie znajdujemy również opis odnowionej sali kinowej:

Foyer zostało powiększone i upiękzone lustrami i zielenią. Zostały pobudowane łóżka, wygodne, zamknięte od strony widowni. Na widowni zaprowadzono nowe krzesła, podłoga wysłana grubym chodnikiem, zagłuszającym tupot nóg wpadających po przerwie na salę publiczności. Widownia jest rzęsiście oświetlona przyjemnym dla oka światłem lamp matowych. Scena została powiększona i zaopatrzona w aksamitną kurtynę. Dekoracje wykonane są w stylu ultra modernistycznym z wizerunkiem nie wiedzieć czy ptaka czy zwierzęcia. W ogóle całe odnowione wnętrze kina robi wrażenie bardzo dodatnie. Wszędzie czysto, biało, widno. Na wzór kin europejskich podczas trwania pokazu publiczności na salę się nie wpuszcza<sup>17</sup>.

Na pokazie z udziałem wojewody wyświetlono film z popularnego wówczas cyklu dotyczącego życia cyrku – *Ostatni uśmiech błazna*, a na scenie publiczność mogła zobaczyć wesołą rewię *Śmiejemy się z udziałem Antoniego Kaczorowskiego i Jadwigi Wąsowiczówny*<sup>18</sup>. W kinie Modern stosowano bowiem znaną wówczas kinową praktykę łączenia pokazu filmu z występami estradowymi. W latach dwudziestych była to, w pewnym sensie, konieczność, ponieważ film był z reguły zbyt krótki, by zapełnić czas całego seansu, który zwykle trwał około półtorej godziny. Praktyka ta była stosowana w całym dwudziestoleciu międzywojennym. Kino Modern wyraźnie dzieliło swój program na dwie części: wokalną i kinematograficzną. Przyczyniało się to do zwiększania atrakcyjności pokazu, a poza tym pozwalało na podniesienie cen biletów<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> „Prozektor” 17–18.09.1927, nr 36.

<sup>18</sup> „Prozektor” 3–4.09. 1927, nr 34.

<sup>19</sup> Rozmowa z H. Zajkowskim.



Stosunkowo mało uwagi prasa białostocka poświęcała kinu Gryf, ale w 1932 roku w piśmie „Reflektor” można było przeczytać, że:

demonstracja filmów w ‘Gryfie’ – wzorowa. Personel służbowy kina jest zdyscyplinowany, dobrze wychowany i bardzo uprzejmy: żadne zatargi z publicznością i inne «kino-zajścia» w lokalu ‘Gryfa’ miejsca nie mają. Przez otwarte okna i drzwi do lokalu wlewa się świeże powietrze i dlatego nie ma zaduchu, nie ma różnych tam zapachów... Wściekle pchły szanownej publiczności nie gryzą, jak to bywa w innych kinach, albowiem podłogę w kinie myją prawie codziennie, wypastych szcurków, szmygających po nogach widzów też nie ma... Publiczność odwiedzającą ‘Gryf’ stanowi przeważnie inteligencja tutejsza<sup>20</sup>.

Był to prawdopodobnie tekst reklamowy, a podkreślane zalety kina Gryf więcej mówią o standardzie wszystkich miejscowych kin niż o tym konkretnym. Także deklarowany charakter publiczności kina Gryf należy potraktować jako pożądany, ponieważ ani lokalna prasa ani osoby odwiedzające kina w tym okresie tego nie potwierdzają.

Natomiast nowo powstałe w 1935 roku kino Świat, ze względu na wyposażenie techniczne, było najlepszym kinem w mieście. Posiadało ono aparat projekcyjny specjalnie skonstruowany na wystawę kinematografii w Brukseli. Także wewnątrz kina robiło bardzo dobre wrażenie. „Schludny korytarz wejściowy, palarnia, ze smakiem urządzona poczekalnia i piękna akustyczna sala – wszystko jest urządzone na modłę europejską. Porządek i ład panują w nowym kino-teatrze wzorowe”<sup>21</sup>. Pisano wówczas także o talentach organizatorskich dyrektora kina Albina Brzostowskiego<sup>22</sup>. W kinie

<sup>20</sup> „Reflektor” 28.05.1932, nr 18.

<sup>21</sup> „Reflektor” 5.02.1935, nr 4.

<sup>22</sup> Tamże.

Świat oprócz filmów białostoczanie mogli oglądać także występy wybitnych artystów II Rzeczypospolitej – Hanki Ordonówny, Lody Halamy, chóru Juranda<sup>23</sup>.

Należy mieć świadomość tego, że kina w okresie międzywojennym były instytucjami prywatnymi, o niewielkim zaangażowanym kapitale i działały w niestabilnej sytuacji podatkowej. W związku z tym często nie wytrzymywały konkurencji i bankrutowały. Taka sytuacja w 1937 roku dotknęła kino Modern. Wkrótce potem nowo powstała żydowska spółka, którą utworzyli Wajusztaadt i Fromberg, w miejscu zlikwidowanego kina Modern przy ulicy Marszałka Piłsudskiego zbudowała nowe kino Pan. W prasie znajdujemy opis budynku, który zaprojektował architekt białostocki Aleksander Pines.

Lekkie, smukłe kolumny z frontu i estetyczne podcienie nadają całemu gmachowi potężną architektoniczną całość. Wnętrze jest przebudowane od fundamentu. Poczekalnia nowego kina będzie odpowiadać wszystkim wymaganiom estetyki i bezpieczeństwa. Oświetlenie wnętrza gmachu, schowane we wnękach, nie będzie męczyć wzroku, ogrzewanie i wentylacja – pierwszy tego rodzaju system zastosowano u nas – za pomocą wtłaczania gorącego czy też zimnego powietrza (w zależności od pory roku) pozwoli dowolnie regulować temperaturę z równoczesną wentylacją<sup>24</sup>.

Przyglądając się zmianom, jakie zachodziły w wystroju wnętrza i wyposażeniu kin białostockich w okresie międzywojennym możemy prześledzić, jak zmieniała się funkcja kina w społeczeństwie. Drugi czynnik, który pozwoli się nad tym zastanowić stanowi repertuar kinowy.

<sup>23</sup> A. Lechowski, *Białystok w latach 1864–1939*, [w:] *Historia Białegostoku*, (red.) A. Cz. Dobroński, Białystok 2012, s. 384.

<sup>24</sup> „Fama”, 25.09.1937, nr 3.

Jeszcze w latach dwudziestych XX wieku film był uważany za rozrywkę dosyć prymitywną, z pewnymi wyjątkami. Jeśli chodzi o repertuar, to w tym okresie największym powodzeniem u białostockiej publiczności cieszyły się zagraniczne filmy przygodowe, sensacyjne i melodramaty z gwiazdami światowego kina. Filmy polskie reprezentowały stosunkowo niski poziom i jeśli były pokazywane, to najczęściej przez dwa – najwyżej trzy dni. Filmy takie, jak: *Tajemnica przystanku tramwajowego* w reżyserii Jana Kucharskiego czy *Niewolnica miłości* tegoż reżysera są typowym produktem polskiego przemysłu filmowego lat 1919–1924. Były to pretensjonalne dramaty, realizowane dla zysku, ale nawet tego warunku nie były w stanie spełnić<sup>25</sup>. Innym nurtem w kinie polskim tego okresu, wyraźnie obecnym na ekranach kin w Białymstoku, były filmy tak zwane patriotyczne, które charakteryzowały się antybolszewicką wymową. Można tutaj wymienić takie utwory, jak: *Dla Ciebie Polsko*, *Dwie urny* czy *Cud nad Wisłą*, który cieszył się dużą popularnością. Był on wyświetlany w kinie Modern od 15 do 26 kwietnia, a później w kinie Rusałka od 27 czerwca do 8 lipca<sup>26</sup>. Poza tym, o czym warto wspomnieć, eksploatacja filmów zagranicznych odbywała się bez ryzyka finansowego, ponieważ ich zakup był tańszy niż filmów polskich, a publiczność chętniej je oglądała. Z tego powodu właściciele kin często unikali wyświetlania filmów polskich<sup>27</sup>.

Największą światową gwiazdą kina w początkach lat dwudziestych, docenianą także w Białymstoku, była aktorka włoska Francesca Bertini. W 1923 roku, a więc w okresie bujnego rozwoju

<sup>25</sup> W. Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okresie filmu niemego (1895–1929/1930)*, Łódź 1966, s. 112-113.

<sup>26</sup> „Dziennik Białostocki” 15.04.1921, nr 82 i „Dziennik Białostocki” 26.06.1921, nr 145.

<sup>27</sup> W. Jewsiewicki, *Polska kinematografia...*, dz. cyt., s. 127.

amerykańskiej produkcji filmowej, w jednym z plebiscytów na najpopularniejszą w USA gwiazdę zwyciężyła nie Mary Pickford, ale właśnie Francesca Bertini<sup>28</sup>. Filmy z jej udziałem wyświetlane na ekranach białostockich kin, takie jak: *Miłość i zazdrość*, *Tancerka czarnej tawerny*, *Pycha*, *Skąpstwo* gwarantowały właścicielom sukces kasowy.

Prawdziwy kult gwiazd filmowych zapoczątkował jednak dopiero Rudolf Valentino specjalizujący się w rolach egzotycznych szejków i romantycznych toreadorów. Film z jego udziałem *Czterech jeźdźców Apokalipsy* zrealizowany w 1921 roku przez Rexa Ingrama, według powieści Blasco Ibaneza, był wyświetlany w 1924 roku w kinie Apollo przez tydzień. Stanowiło to rekord frekwencyjny, a inny film *Młody maharadża* był pokazywany przez sześć dni<sup>29</sup>.

Natomiast rodzimą gwiazdą, która zrobiła międzynarodową karierę w Berlinie, a później w Hollywood była Pola Negri<sup>30</sup>. Filmy z jej udziałem, takie jak *Madame Dubarry* czy *Hotel Imperial* białostocka publiczność oglądała równie chętnie, jak widzowie na całym świecie. Warto tutaj rozwinąć wątek gwiazdy filmowej pochodzącej z Białegostoku, czyli Nory Ney. Jako młoda dziewczyna Nora Ney (Sonia Neuman) wyjechała z Białegostoku do Warszawy, aby się kształcić w szkole aktorskiej. Wkrótce potem zaczęła grać w filmach, które przyniosły jej uznanie branży filmowej, a także publiczności: *Czerwony błazen* w reżyserii Henryka Szaro (1926), *Policmajster Tagiejew* – wyreżyserowany przez Juliusza Gardana (1929), *Kobieta, która grzechu pragnie* – w reżyserii Wiktora Biegańskiego (1929).

<sup>28</sup> J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej 1919–1924*, t. 2, Warszawa 1956, s. 308.

<sup>29</sup> „Dziennik Białostocki” 13.04.1924.

<sup>30</sup> Pola Negri, a właściwie Apolonia Chałupiec (albo: Barbara Apolonia Chałupiec) urodziła się w 1896 r. w Lipnie na terenie ziemi dobrzyńskiej, w rodzinie drobnomieszczańskiej, zmarła w San Antonio (Teksas) w 1987.

W latach dwudziestych XX wieku w Białymstoku rzadko pokazywano filmy awangardowe: impresjonistyczne, ekspresjonistyczne, które wprawdzie wywarły duży wpływ na późniejszą twórczość filmową, ale nie cieszyły się zbyt dużym zainteresowaniem współczesnej publiczności. Tym bardziej warto więc zwrócić uwagę na zorganizowany dla prasy pokaz filmu *Golem*, zrealizowanego przez Paula Wegenera przy współpracy Henrika Galeena w 1914 roku. Odbył się on w kinie Apollo w 1921 roku. A oto jak obraz ten został odebrany przez recenzenta „Dziennika Białostockiego”:

Inscenizacja wspaniała, specjalnie wybudowane miasto średniowieczne żydowskie, bajeczne efekty świetlne, sceny jawienia się duchów – całość cudem techniki kinematograficznej nazwać śmiało możemy nie mówiąc o grze wspaniałej głównych bohaterów tej kino-legandy Pawła Wegenera i Salmonowej (...) jedynie [przyp. A.K.] przeszkadza nieznośny dyrektor Apollo wykrzyknikami zachwytu, zaciera ręce i mlaska językiem... co? Jakie to dobre?... to obraz pierwsza klasa<sup>31</sup>.

Należy też wspomnieć o dwóch innych filmach ekspresjonistycznych z powodzeniem wyświetlanych w Białymstoku. Pierwszym z nich był pokazywany w 1921 roku *Gabinet doktora Caligari* w reżyserii Roberta Wiene, zrealizowany w 1919 roku. Z kolei w 1922 roku na ekranach białostockich kin pojawił się *Doktor Mabuse (Gracz)* w reżyserii Fritza Langa, który cieszył się ogromnym powodzeniem u publiczności, ponieważ był grany w kinie Modern przez dwa tygodnie<sup>32</sup>.

Gust publiczności w owym czasie kształtowały jednak, przede wszystkim, *cine-romans*, ekranowe powieści filmowe w seriach. Szczególnie popularna była sensacyjna seria *Judex* (6 części) w re-

<sup>31</sup> „Dziennik Białostocki” 15.01.1921, nr 11.

<sup>32</sup> „Dziennik Białostocki” 21.11.1922, nr 264.

zyserii Louisa Feuillade'a – dzieło wytwórni Gaumont w Paryżu, które pokazywano w kinie Apollo od 18 marca do 11 kwietnia 1920 roku<sup>33</sup>. Równie popularne były filmy o tematyce egzotycznej, mające zaspokajać głód podróży każdego mieszczucha. Stanowiło to swego rodzaju odbicie mody na Orient występującej w architekturze, w malarstwie, przykładem może być twórczość Eugène Delacroix, zauważalnej także w kształtach mebli czy opakowań cygar. Dużą popularnością w Białymstoku cieszyły się takie filmy, jak *Indyjski grobowiec* w reżyserii Joe May'a będący sensacyjno-romantyczną opowieścią o kłopotach miłosnych maharadży wyświetlaną w trzech seriach w kinie Modern w sierpniu 1922 roku<sup>34</sup>.

W 1927 roku informacje o Białymstoku znalazły się na czołówkach gazet w całej Polsce. Pisały one o „kino-rewolucji w Białymstoku”. Przyczyną nieoczekiwanego rozgłosu był pokaz w kinie Apollo monumentalnego filmu historycznego produkcji amerykańskiej *Ben Hur* wyreżyserowanego przez Freda Niblo<sup>35</sup>. Była to opowieść z czasów rzymskich, której największą atrakcją stanowiły wyścigi kwadryg. Białostocki „Jidysze Kurier” napisał, że w kinie Apollo wyświetlany jest „misjonarski film”, który został wyklęty przez lwowski rabinat. W artykule, jaki znalazł się na ten temat w warszawskim „Kurierze Czerwonym” napisano, że białostocki rabinat potępił *Ben Hura*, a publiczność zdemolowała kino w Białymstoku i poturbowała dyrektora. Z kolei krakowski „Ilustrowany Kurier Codzienny” pisał ponadto o zniszczeniu filmu, a berliński „Ruł” donosił o podpaleniu kina. W rzeczywistości do niczego takiego nie doszło, a faktycznym sprawcą „kino-rewolucji” w Białymstoku był redaktor „Jidysze Kurier” – niejaki Stejsapir, pragnący w ten sposób zniszczyć swojego

<sup>33</sup> „Dziennik Białostocki” 18.03.1920, nr 65.

<sup>34</sup> „Dziennik Białostocki” 15.08.1922.

<sup>35</sup> Warto zauważyć, że z sukcesem odbyły się trzy seanse, na których pokazywano *Ben Hura*.



wroga, którym był właściciel kina Apollo Benjamin Wajuszta<sup>36</sup>. Historia o kinowej rewolucji w Białymstoku, aczkolwiek sztucznie stworzona, jest w pewnym sensie znacząca. Połowę mieszkańców stanowili Żydzi i w związku z tym właściciele kin musieli się liczyć z ich upodobaniami.

W latach trzydziestych XX wieku na ekranach kin w Polsce, a także w Białymstoku dominowały trzy rodzaje filmów: komedia, film polityczny i melodramat. W tym czasie bardzo popularne były filmy produkcji polskiej, a w sposób szczególny, już dźwiękowe, filmy o tematyce żydowskiej. W omawianym okresie wszystkie filmy o tematyce żydowskiej były przebojami kasowymi. Przy czym, trudno jest jednoznacznie stwierdzić, czy oglądała je wyłącznie publiczność żydowska. Filmy czerpiące tematy z folkloru żydowskiego były pozycjami typowo komercyjnymi. Ich specyfikę stanowił folklor przedstawiany publiczności w dwóch wersjach językowych: polskiej i jidysz oraz występujący w nich aktorzy scen żydowskich. Warto tutaj zaznaczyć, że Polska była jedynym krajem na świecie produkującym regularnie filmy w jidysz. Wśród publiczności ogromnym powodzeniem cieszyły się takie filmy, jak: *Judel gra na skrzypcach* z 1936, w reżyserii Jana Nowiny-Przybylskiego czy *List do matki* z 1938 roku, w reżyserii Leona Trystana. Ten ostatni osiągnął rekord frekwencyjny w kinie Polonia w 1939 roku, gdzie był grany aż 12 dni.

Dyrektorzy kin byli ludźmi interesu i aby osiągnąć większy zysk często stosowali tak zwany pendel polegający na wyświetlaniu tego samego filmu w dwóch kinach równocześnie. W ten sposób wyświetlano w Białymstoku w kinach Polonia i Gryf film o tematyce żydowskiej *Bezdomni* w reżyserii Aleksandra Martena, zrealizo-

<sup>36</sup> „Prozektor” 29–30.01.1927, nr 5.

wany według głośnej sztuki Jakuba Gordina<sup>37</sup>. Warto zaznaczyć, że filmy o tematyce żydowskiej wyświetlały w Białymstoku przede wszystkim kina polskie, czyli Polonia i Gryf, które miały niższy standard niż Apollo czy Świat, a w związku z tym były w nich tańsze bilety. Wiązało się to prawdopodobnie ze strukturą społeczną ludności żydowskiej w Białymstoku, w przeważającej części bardzo biednej, zamieszkującej dzielnicę nędzy Chanajki.

W latach trzydziestych w dalszym ciągu bardzo dużo filmów importowano, ale coraz większym powodzeniem cieszyły się filmy polskie. Przede wszystkim komedie sugerujące widzom piękniejsze życie, takie jak: *Parada rezerwistów* (1934), *Jaśnie pan szofer* (1935), *Dodek na froncie* (1936) w reżyserii Michała Waszyńskiego, *Jadzia* (1936) w reżyserii Mieczysława Krawicza, *Ada to nie wypada* (1936) w reżyserii Konrada Toma. Równie popularnym gatunkiem były melodramaty, gdzie ideałem życia były, jak pisała Stefania Zahorska, jedwabne kołdry, tiulowe firanki i lokaje<sup>38</sup>. Takie filmy, jak: *Barbara Radziwiłłówna* (1936) w reżyserii Józefa Lejtesa z Jadwigą Smosarską w roli głównej, *Trędowata* (1936) w reżyserii Juliusza Gardana, *Ordynat Michorowski* (1937) w reżyserii Henryka Szaro, *Gehenna* (1939) w reżyserii Michała Waszyńskiego były rekordy frekwencji w kinach w Białymstoku<sup>39</sup>.

Białostoczanie mogli podziwiać na ekranach kin także znakomitą aktorkę o miejscowym rodowodzie, czyli Norę Ney, która stała się już wówczas uznaną gwiazdą polskiego kina. W 1931 roku przyjechała ona do Białegostoku na premierę swojego filmu *Serce*

<sup>37</sup> „Dziennik Białostocki” 6.05.1939.

<sup>38</sup> J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej 1934–1939*, t. 4, Warszawa 1969, s. 393.

<sup>39</sup> „Tempo” 31.12.1936; „Dziennik Białostocki” 23.V.1930; „Tempo” 6.04.1937, nr 10.

na ulicy – w reżyserii Juliusza Gardana. W następnych latach Nora Ney wystąpiła w *Głosie pustyni* (1932), *Córce generała Pankratowa* (1934). Bardzo popularne w drugiej połowie lat trzydziestych były melodramaty z jej udziałem, takie jak: *Kobiety nad przepaścią* (1938), *Doktor Murek* (1939).

Przeciwwagę filmowej tandecie proponowanej widzom przez kinarzy miały stanowić filmy zrealizowane w odpowiednio ideologicznie nastawionych wytwórniach. W 1936 roku powstała Polska Spółka Filmowa, która zrealizowała tylko jeden film: *Płomienna serca* (1937) w reżyserii Romualda Gantkowskiego. Premiera tego filmu w białostockim kinie Świat odbyła się 27 lutego 1937 roku i była wielką manifestacją na cześć polskiej armii. Przed każdym seansem tego dnia koncertowała orkiestra wojskowa i mówiono słowo wstępne. Moment rozpoczęcia filmu poprzedzały fanfary. Pokaz o ósmej wieczorem zaszczylicili swoją obecnością: wojewoda, komendant garnizonu, dowódcy, przedstawiciele duchowieństwa, władz administracyjnych i szkolnych. Obecni byli także reżyser Romuald Gantkowski i aktor Mieczysław Cybulski<sup>40</sup>.

W drugiej połowie lat trzydziestych napięcie polityczne, jakie panowało w Europie i w Polsce, dało się odczuć także w białostockich kinach. W marcu 1936 roku w kinie Modern podczas wyświetlania tygodnika dźwiękowego P.A.T – *Igrzyska olimpijskie w Garmisch-Partenkirchen* – publiczność żydowska bardzo gwałtownie protestowała. Wskutek tego zaprzestano pokazywania tej kroniki filmowej. A w ówczesnej prasie pisano o tym, że publiczność żydowska w Białymstoku w ten sposób reaguje na każde pojawienie się na ekranie dostojników Trzeciej Rzeszy.

Coraz większe zainteresowanie w drugiej połowie lat trzydziestych wzbudzały filmy polityczne, takie jak *Francja czuwa*, poka-

<sup>40</sup> „Tempo” 27.02.1937, nr 6.

zywany w czerwcu 1939 roku. Dużym powodzeniem cieszyły się zwłaszcza filmy produkcji amerykańskiej, będące wizją przyszłej wojny: *Orły morskie* i *Zwycięzcy żywiołu*<sup>41</sup>. Ale prawdziwym rekordem frekwencyjnym w Białymstoku w 1939 roku był film produkcji amerykańskiej *Zeznania szpiega* (1939) w reżyserii Anatola Litvaka opowiadający o hitlerowskiej siatce szpiegowskiej. Film ten grano w kinie Pan aż 15 dni – na przełomie lipca i sierpnia 1939 roku<sup>42</sup>.

W 1939 roku, gdy Nora Ney po raz kolejny odwiedziła rodzinne miasto, nastąpił koniec pewnej epoki w historii Białegostoku jako swoistego tygla etnicznego, językowego, kulturowego. Socjologowie piszą o wzajemnej separacji i segregacji, jakie miały miejsce w Białymstoku między społecznościami polską i żydowską, które dzieliły kultura, religia, związane z religią obyczaje życia codziennego oraz język. Można też mówić o separacji przestrzennej owych społeczności<sup>43</sup>. Tymczasem, jak wykazują powyższe analizy, istniała instytucja kultury, która wbrew wszelkim ograniczeniom, łączyła żyjących w Białymstoku Polaków i Żydów – było nią kino. W tym kontekście rysuje się ono jako niezwykle istotny element życia kulturalnego Białegostoku w okresie międzywojennym.

<sup>41</sup> „Dziennik Białostocki” 18.07.1939; 27.07.1939.

<sup>42</sup> J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej 1934–1939*, t. 4, Warszawa 1969, s. 115; „Dziennik Białostocki” 27. VII. 1939.

<sup>43</sup> A. Sadowski, *Białystok jako typ miasta zróżnicowanego etnicznie*, [w:] *Białystok w 80-leciu. W rocznicę odzyskania niepodległości 19.II.1919 – 19.II.1999*, (red.) C. Kukło, Prace Instytutu Historii Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2000, s. 185.





**Tomasz Adamski**

*Fikcyjne pulpety, Kurzy śpiewak  
i inne Dziwadła,  
czyli rzecz o podlaskim Hollywood*

W artykule tym chciałbym poddać analizie zjawisko, jakim jest podlaskie kino niezależne, ze szczególnym uwzględnieniem akcji Filmowe Podlasie Atakuje, które po dziesięciu latach istnienia zawiesiło swoją działalność, by po roku przerwy pojawić się w innej niż dotychczas formie<sup>1</sup>. Chciałbym przyjrzeć się niezależnej twórczości podlaskich filmowców oraz naświetlić ją w nieco szerszym kontekście, odwołując się do momentu narodzin białostockiej niezależnej sceny filmowej, czyli do lat dziewięćdziesiątych i słynnego Hollywood Białystok. Jak piszą o tym zjawisku sami twórcy: „W okresie swego istnienia (1993–2001) było to najbardziej aktyw-

---

<sup>1</sup> Filmowe Podlasie Atakuje powstało jako festiwal filmowy w Białymstoku w 2003 r. Stał się on platformą zrzeszającą filmowców wywodzących się z regionu północno-wschodniej Polski. W 2012 r. organizatorzy ogłosili zakończenie akcji w dotychczasowej formie konkursowej. W 2013 r. nastąpiła reaktywacja i obecnie Filmowe Podlasie Atakuje jest raczej przeglądem najciekawszych podlaskich produkcji danego roku niż festiwalem.

ne i dynamiczne centrum kina niezależnego na świecie skupiające około 1000 osób wszelkich możliwych zawodów”<sup>2</sup>.

Zanim jednak do tego dojdę, pragnę zatrzymać się na dłużej nad samym terminem kino niezależne, gdyż niesie on ze sobą wiele znaków zapytania. Gdy spojrzymy na polską literaturę dotyczącą tego zagadnienia, listę wyczerpałyby trzy pozycje: książka Mikołaja Jazdon *Polskie kino niezależne*<sup>3</sup>, praca Piotra Mareckiego, *Kino niezależne w Polsce 1989–2009. Historia mówiona*<sup>4</sup> oraz raptem dwie i pół strony w liczącej ponad 600 stron książce Tadeusza Lubelskiego *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*<sup>5</sup>. To niewiele, jak na kilkadziesiąt festiwali tego rodzaju kina<sup>6</sup>, które odbywają się w Polsce każdego roku, tysiące filmów powstających w dużych mia-

---

<sup>2</sup> Filmy z tego okresu można zobaczyć w kanale *Youtube* pod hasłem *Hollywood Białystok*, bądź przeczytać o nich na stronie: <http://dudcom.webd.pl/piotr> [dostęp: 12.03.2013].

<sup>3</sup> M. Jazdon, *Polskie kino niezależne*, Poznań 2005.

<sup>4</sup> P. Marecki, *Kino niezależne w Polsce 1989–2009. Historia mówiona*, Warszawa 2009.

<sup>5</sup> T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009.

<sup>6</sup> Warto wspomnieć choćby o takich festiwalach, jak: Superorbitalny Festiwal Filmów Amatorskich SOFFA (Olsztyn), Ogólnopolski Festiwal Amatorskich Filmów Fabularnych PLANETA (Katowice), Festiwal Filmowy w Kochanowskim (Warszawa), OKFA (Konin), Festiwal Filmowy DRZWI 2012 (Gliwice), Festiwal Filmów Antydepresyjnych – RELANIUM (Łódź), Festiwal Filmów Amatorskich Filmowe Zwierciadła (Ostrołęka), KochamDziwneKino (Pabianice), Rybnickie Prezentacje Filmu Niezależnego RePeFeNe (Rybnik), SOLANIN FILM FESTIWAL (Nowa Sól), Przegląd Filmów Amatorskich Łąpa (Łąpy), Ogólnopolski Festiwal Filmów Amatorskich i Niezależnych OFFELIADA (Gniezno), Festiwal Kina Niezależnego CK OFF (Przemyśl), FFKN Filmowa Góra (Zielona Góra), Festiwal Filmów Niezależnych KillOFF (Katowice), Festiwal Filmów Dziecięcych GALICJA (Kraków), OFF plus camera (Kraków), Opolskie Lamy (Opole), Festiwal kina amatorskiego i niezależnego KAN (Wrocław), Żubroffka (Białystok).



stach i małych miejscowościach, oraz tłumy widzów, którzy chcą te filmy oglądać i o nich rozmawiać<sup>7</sup>.

W 2005 roku niezależny reżyser Mathias Mezler napisał manifest zatytułowany *Filozofia polskiego kina niezależnego*, w którym krytycznie odniósł się do dotychczasowego dorobku tego rodzaju kina. Pisał: „Kino niezależne z założenia powinno mówić o tym, co ukryte, niedopowiedziane, zastrzeżone, ma być sugestią dla kina profesjonalnego, a nie na odwrót, jak aktualnie bywa na polskiej scenie”<sup>8</sup>. Czy w niezależnych produkcjach podlaskich filmowców znajdujemy inny przekaz niż w nurcie oficjalnym? O czym chcą nam opowiedzieć mieszkający często obok nas niezależni twórcy filmowi?

W publikacji pod redakcją Mikołaja Jazdona próbę określenia terminu kino niezależne podjęto w kilku artykułach. Jedną z nich jest następująca wypowiedź:

Nie wiemy czym tak naprawdę jest kino niezależne w Polsce. Od czego jest niezależne: od potężnych producentów i inwestorów, o których w naszym kraju, nie licząc kilku banków mówić nie można. Może niezależność przejawia się w tematyce i oryginalności scenariuszy? Być może jest to brak chęci podporządkowania się twórców istniejącym trendom? Ale jakie trendy panują w polskim kinie w ostatnich latach?<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Warto wspomnieć również o wielu platformach internetowych, na których fani niezależnego kina krótkometrażowego mogą oglądać filmy bądź wymieniać się opiniami. Są to m.in. takie strony, jak: [www.shorty.pl](http://www.shorty.pl) czy <http://www.filmforum.pl/pl>. Sam od około 10 lat uczestniczę w wielu festiwalach kina niezależnego w Polsce i na świecie i mogłem przekonać się o popularności tego nurtu wśród publiczności.

<sup>8</sup> P. Marecki, *Kino niezależne...*, dz. cyt., s. 12.

<sup>9</sup> Szerzej piszą o tym w tomie M. Jazdona, *Polskie kino niezależne*, D. Arest, A. Kocińska, H. Oszmiańska i R. Tomasiak.

Problemy z definicją tego zjawiska mogą wynikać z faktu, że ciągle się ono zmienia przybierając nowe formy. W kompendium terminologii filmowej polskie kino niezależne jest definiowane jako: „(...) filmy robione w danym kraju poza przyjętymi, głównymi kanałami finansowania i dystrybucji filmów”<sup>10</sup>. Kobas Laksa – artysta sztuk wizualnych, fotograf, twórca filmowy urodzony w Białymstoku przyrównuje polskie kino niezależne do *Fight-klubu*, jako podziemnej organizacji przez nikogo niekontrolowanej, ze swoimi fanami, festiwalami, nagrodami<sup>11</sup>.

Wydaje się, że okresem przełomowym, w którym film amatorski i szkolny zmienił się w film niezależny czy *offowy*<sup>12</sup>, to przede wszystkim początek lat dziewięćdziesiątych, czyli moment narodzin techniki wideo, która ułatwiła realizację filmów twórcom niezależnym. Poza tym pojawił się nowy, lepszy, tańszy sprzęt, telewizje kablowe oraz projektory umożliwiające pokazy filmowe w miejscach tak różnych od kina jak puby, biblioteki, galerie, muzea, podwórka, piwnice. Wszystko to przyczyniło się do zwiększenia liczby zrealizowanych filmów, co z kolei przełożyło się na powstające bardzo liczne festiwale kina niezależnego<sup>13</sup>. Z czasem również tego typu twórczością zainteresowały się telewizje, takie jak Canal plus czy Kino Polska (cykle: Kinoffteka i Młode kadry).

Podsumowując, należałoby zgodzić się z Mikołajem Jazdonem, który stwierdził, że: „Polskie kino niezależne to szeroki wachlarz rodzajów i gatunków filmowych, stylów i form, a także różnorodności

<sup>10</sup> W. Dąbał, P. Andrejew, *Kompendium terminologii filmowej*, Warszawa 2005, s. 118.

<sup>11</sup> P. Marecki, *Kino niezależne...*, dz. cyt., s. 12.

<sup>12</sup> Określenie *kino offowe* było często używane zamiennie z określeniem kino niezależne. Oba określenia najczęściej niekomercyjną często amatorską kinematografię.

<sup>13</sup> M. Jazdon, *Polskie kino niezależne*, dz. cyt., s. 10.

strategii autorskich, form prezentacji filmów i sposobów obecności tej twórczości w przestrzeni polskiej kultury ostatniej dekady”<sup>14</sup>.

Interesujące jest tu jednak to, że pomimo niewielkiej liczby publikacji naukowych na temat polskiego kina niezależnego, niezwykle znaczące są w nich odniesienia do zjawiska określanego mianem Hollywood Białystok, czyli filmów zrealizowanych w naszym regionie od początku lat dziewięćdziesiątych. Siłą rzeczy nie pojawia się tam refleksja związana z najnowszym kinem powstającym w naszym regionie (jak choćby filmami związanymi z akcją Filmowe Podlasie Atakuje). Wynika to oczywiście ze świeżości tego zjawiska, ale też z jego nieznamości. Lukę tę chciałbym uzupełnić swoimi rozważaniami, gdyż z jednej strony jako pracownik naukowy zajmuję się interpretacją filmów, a z drugiej sam jestem niezależnym filmowcem, który z akcją Filmowe Podlasie Atakuje związany jest prawie od samego początku. Znam więc twórców i ich filmy, wiem też jak są one odbierane w poszczególnych częściach Polski, Europy czy świata<sup>15</sup>. W związku z tym mogę założyć, że spojrzenie na to zjawisko zarówno uczestnika jak i obserwatora może okazać się interesujące.

## Hollywood Białystok

Jeśli mówimy o kinie niezależnym w Polsce, to region Podlasia jest jednym z wiodących w tej materii. We wszystkich publikacjach dotyczących kina niezależnego wspomina się o Hollywood Białystok i postaciach takich, jak: Piotr Krzywiec, Wojciech Koronkiewicz,

<sup>14</sup> Tamże, s. 13.

<sup>15</sup> Uczestniczyłem w pokazach akcji Filmowe Podlasie Atakuje, które odbyły się m.in.: w USA (2010), Islandii (2012), Czechach (2009, 2012), na Białorusi (2004, 2006, 2011), w Niemczech (2008, 2007, 2010, 2011, 2012, 2013), na Ukrainie (2006, 2007), w Gruzji (2009), na Łotwie (2007), na Słowacji (2014).

Kobas Laksa czy Cezariusz Andrejczuk jako tych, którzy tworzyli podwaliny polskiego kina niezależnego, niejednokrotnie uznając ich filmy z lat dziewięćdziesiątych za te, które wyznaczały trendy i kierunek polskiego *offu*. Warto omówić tych filmowców, gdyż zapewne gdyby nie oni, zupełnie inaczej wyglądałaby mapa kina niezależnego w Polsce, ale także nasze współczesne, podlaskie kino niezależne.

### Piotr Krzywiec spotyka Bono

Wszystko zaczęło się na początku lat dziewięćdziesiątych, kiedy początkowo nauczyciel angielskiego, a później jeden z pierwszych i bardziej znanych reżyserów kina niezależnego – Piotr Krzywiec – na przyjęciu u wujka postanowił realizować filmy. A ponieważ był wielkim fanem zespołu U2, nakręcił kilka parodii ich teledysków, które następnie wysłał na konkurs ogłoszony przez telewizję MTV, pakując je do blaszanej puszki i tłumacząc, że w puszczy blisko granicy z Białorusią – gdzie mieszkał – nie ma kopert. Potem wypadki potoczyły się już bardzo szybko. W 1993 roku białostoczanin wygrał globalny konkurs zatytułowany „U2 ZOOTVCAM Competition” organizowany przez MTV na najlepszy amatorski klip, co spowodowało, że w nagrodę wystąpił (został wywołany na scenę przez solistę zespołu) wraz z U2 na koncercie w Rzymie promującym płytę *Zooropa*.

Za pieniądze, które otrzymał od solisty grupy – Bono – postanowił założyć stolicę kina amatorskiego o nazwie Hollywood Białystok i zająć się realizacją najlepszych na świecie niezależnych filmów akcji. W latach dziewięćdziesiątych powstały między innymi takie obrazy, jak: *Farsa kosmiczna* (1994)<sup>16</sup>, *Krwawa rozgrywka*

<sup>16</sup> Początkowo w tych filmach efekty dźwiękowe czy wizualne zapożyczane były z wielkich hollywoodzkich produkcji takich, jak: *Gwiezdne wojny*,

(1994), *Rok 2384* (1995)<sup>17</sup>, *Czerwona rewolucja* (1998)<sup>18</sup> czy psychotriller *science-fiction* zatytułowany *Oko boga* (2000). Ten ostatni obraz został uznany za jedną z największych produkcji amatorskich na świecie<sup>19</sup>.

Filmy te w bardzo interesujący sposób podsumował Kobas Laksa. Otóż na pytanie Wojciecha Koronkiewicza, co o nich sądzi odpowiedział, że filmów jego i Wojtka za parę lat nikt nie będzie chciał oglądać, natomiast dzieła Krzywca przetrwają wieki, ponieważ są synonimem kiczu<sup>20</sup>.

Przygoda z filmem Wojciecha Koronkiewicza zaczęła się w białostockim kinie Syrena, gdy po raz pierwszy zobaczył film *Pulp Fiction* w reżyserii Quentina Tarantino. „To zderzenie było nieprawdopodobne: wspaniałe kalifornijskie słońce, eleganckie samochody, rozebrane kobiety i nagle wychodzisz z tego w szarość, prosto w białostocką jesień”<sup>21</sup>. Będąc pod wrażeniem dzieła Tarantino, Koronkiewicz kupił na rynku przy ulicy Bema w Białymstoku na

---

*Obcy czy Robin Hood*. Montaż zazwyczaj odbywał się w białostockim klubie *Projektor*. Zwykle zajmował się nim ktoś, kto zarabiał realizując filmy na weselach. Aktorzy zaś, aby wziąć udział w tych produkcjach musieli płacić.

<sup>17</sup> Dla tych, którzy nie znają twórczości Piotra Krzywca przytaczam krótkie streszczenie fabuły jednego z filmów: od wojny atomowej minęło 300 lat. Pojawia się sekta, która terroryzuje mieszkańców. Film zaczyna się od polowania na ludzi, przeciwko sekcje walczy oddział partyzancki Bolesława Wściekłego Psa. W Białymstoku zachowały się jeszcze resztki cywilizacji. Ludzie wynajęli oddział rewolwerowców, który ma zlikwidować sektę.

<sup>18</sup> Film pokazywany był m.in. na Festiwalu Polskich Filmów w Gdyni (1998), w Chicago na Festiwalu Filmowym Chicago Underground (1998), czy też na Praskim Festiwalu Kina Niezależnego Prague Indies (1997).

<sup>19</sup> P. Marecki, *Kino niezależne...*, dz. cyt., s. 93; <http://dudcom.webd.pl/piotr> [dostęp: 12.03.2013]. Film pokazywany był też na festiwalu Raindance w Londynie.

<sup>20</sup> P. Marecki, *Kino niezależne...*, dz. cyt., s. 181.

<sup>21</sup> Tamże, s. 178.

straganie z dywanami kasetę VHS z filmem *Pulp Fiction* i zaczął spisywać dialogi, by dokładnie takich samych użyć w swoim filmie. Jednak w trakcie realizacji filmu okazało się, że – po pierwsze – nieprofesjonalni aktorzy nie są w stanie zapamiętać tak długich kwestii, a po drugie to, co sami mówią jest znacznie ciekawsze. Samo kręcenie filmu zajęło cztery dni, a montaż (wraz z postsynchronami w Radiu Białystok) osiem dni. Warto wspomnieć o tym, że Koronkiewicz i jego operator Cezariusz Andrejczuk poniekąd wyprzedzili w swoich działaniach twórców duńskiej *Dogmy*. Nie wiedząc o pomysłach duńskich filmowców, używali podobnych jak oni środków: „kamery z ręki” czy filmowania scen w zastanym oświetleniu. Po sukcesie filmu *Fikcyjne pulpety* Koronkiewicz zaczął pracować nad serią *Cykl poetów polskich*. W swoim dorobku ma już ponad 50 filmów z udziałem polskich poetów, którzy czytają do kamery swoje wiersze. Nawiązując do sytuacji w Białymstoku w latach dziewięćdziesiątych Koronkiewicz powiedział: „Myśmy w pewnym momencie stali się sławni. Przyjeżdżali ludzie z całej Polski, telewizja robiła reportaże o białostockiej szkole amatorskiej, o tym, że kręci się tu filmy...”<sup>22</sup>.

W *Fikcyjnych pulpetach* główną rolę zagrał Kobas Laksa, który później wraz z operatorem filmu Koronkiewicza (Cezariuszem Andrejczukiem) zrealizował między innymi film zatytułowany *Scenyz Użycia* (1997), nagrodzony na wielu polskich festiwalach kina niezależnego. Rozsławił on Białostocki Hollywood i jest uznawany za dzieło niemal kultowe<sup>23</sup>. Co ciekawe, obaj podkreślają ogromną rolę, jaką w tych produkcjach odegrał Cezariusz Andrejczuk.

Dla żadnego z wymienionych przeze mnie do tej pory białostockich twórców film nie stanowił podstawowego źródła do-

<sup>22</sup> Tamże, s. 192.

<sup>23</sup> Film otrzymał m.in. Grand Prix na festiwalu OFF Cinema w Poznaniu w 2001 r.

chodu i każdy z nich musiał mieć jakiś „poważny” zawód, aby się utrzymać<sup>24</sup>. Piotr Krzywiec był nauczycielem języka angielskiego, Wojciech Koronkiewicz dziennikarzem, a Kobas Laksa artystą grafikiem. W przypadku tego ostatniego fascynacja kinem i działalność w przestrzeni galerii najlepiej połączyły się w filmie zatytułowanym *Pojechałem z mamą na pielgrzymkę* zrealizowanym w 1999 roku. Interesujące są wypowiedzi Kobasa Laksa na temat kina niezależnego. Otóż zauważa on, że:

Przepaść między filmami rozpowszechnianymi przez oficjalnych dystrybutorów a środowiskowymi produkcjami ludzi nie mogących liczyć na dotacje państwowe jest ogromna. Polskie kino niezależne to kino festiwalowych amatorów. To taka uboższa wersja Dogmy, bez siły odświeżenia kina. Nieudolne kadry, przewidywalny montaż, kiepska gra aktorska. Jednak w tych produkcjach widać jakąś prawdę o polskiej rzeczywistości. Widać pasję twórców i talent<sup>25</sup>.

W tej wypowiedzi, moim zdaniem, można znaleźć to, co jest interesujące z mojego punktu widzenia, czyli fakt, że to nie w oficjalnym obiegu, a właśnie w kinie niezależnym możemy znaleźć jakąś prawdę o polskiej rzeczywistości, a w przypadku podlaskich twórców prawdę o tej rzeczywistości, z którą ścieramy się na co dzień. Nie muszą oni bowiem podporządkowywać się wymaganiom producentów czy pamiętać o atrakcyjności kadrów, mając na względzie słupki oglądalności. W moim mniemaniu ich działania, nawet gdy są czasem nieco naiwne czy słabsze z przyczyn technicznych, z pewnością warte są analizy. Jak zauważa Dorota Masłowska: „Wolę Polskę od zachodnich krajów UE, bo w Polsce chodniki są

<sup>24</sup> To pozostało cechą charakterystyczną dla filmowców niezależnych po dziś dzień.

<sup>25</sup> P. Marecki, *Kino niezależne...*, dz. cyt., s. 208.



krzywe, a tam zawsze idealnie skrojone”<sup>26</sup>. Podlaskie kino niezależne to takie właśnie krzywe chodniki. Można się o nie potknąć, ale mogą zaprowadzić nas do ciekawych miejsc, w których możemy znaleźć jakąś prawdę dotyczącą nas samych.

### **Filmowe Podlasie rozpoczyna atak**

Filmowe Podlasie Atakuje to akcja, która zrodziła się około 2003 roku. Wszyscy, którzy tworzyli filmy i byli związani z Podlasiem, mogli nadsyłać swoje dzieła do Białostockiego Ośrodka Kultury, gdzie pracował jeden z pomysłodawców akcji Maciej Rant. Co roku w październiku bądź listopadzie wszystkie nadesłane filmy można było zobaczyć na dużym ekranie. W poszczególnych latach liczba pokazywanych filmów kształtowała się następująco: 2004 – 17 krótkich form filmowych, w 2005 – 14, w 2006 i 2007 – 24, a w 2008 już 30. Liczba ta utrzymała się do 2009 roku, by w 2010 osiągnąć 42<sup>27</sup>. W związku z tym po raz pierwszy pojawił udział na twórców profesjonalnych i amatorów. W kolejnym roku natomiast, wraz z coraz większą liczbą nadsyłanych filmów (było ich około 50), wprowadzono selekcję oraz wydłużono pokaz do około czterech godzin. Warto również podkreślić, że wszystkie edycje cieszyły się ogromną popularnością wśród publiczności, dlatego też coroczne pokazy z czasem przeniesiono z kawiarni Fama do kina Forum, które mimo ogromnej, bo 400 osobowej widowni, było wypełnione w całości.

Z czasem podlascy filmowcy zaczęli otrzymywać coraz więcej polskich i zagranicznych propozycji pokazów swoich filmów, a ich liczba z roku na rok systematycznie rosła. O ile w 2004 roku odbyło

---

<sup>26</sup> Tamże, s. 14.

<sup>27</sup> Portal: <http://www.filmowepodlasieatakuje.pl> [dostęp: 02.02.2014].

się tylko 5 pokazów, w 2005 – 11, a 2006 – 15, to w 2009 i 2010 roku było ich już około 50. W roku 2012 filmy były pokazywane w takich krajach, jak: Czechy, Kazachstan, Islandia, USA i Niemcy<sup>28</sup>.

Tak wyglądały początki Białostockiego Hollywood w liczbach. Teraz chciałbym skupić się na samej zawartości, czyli na tym, co według mnie jest wielką siłą tego wydarzenia filmowego. Najważniejsze są przecież nie liczby, a same filmy, ich różnorodność w sferze: formy, tematyki, sposobów realizacji. W celu uporządkowania poniższych rozważań pogrupowałem omawiane filmy według gatunków, takich jak: dokument, animacja i fabuła. Uważam bowiem, że w ten sposób łatwiej będzie mi dokonać ich interpretacji.

### **Dokument, czyli historia opowiada się sama**

Bardzo dużym powodzeniem u podlaskich twórców filmowych od samego początku cieszył się dokument. Zapewne wynika to z trochę naiwnego przekonania, że jest to forma prostsza choćby od fabuły. Myślę, że pokutuje tu stereotyp oparty na założeniu, że nie trzeba wymyślać historii, wystarczy skierować kamerę w odpowiednią stronę, a historia „opowie się sama”. Często również było tak, że młodzi twórcy wyjeżdżali na studia albo „za pracą” do dużych miast, takich jak Warszawa, Kraków czy Poznań. Po powrocie na Podlasie dochodzili do wniosku, że miejsce to różni się od reszty Polski i może warto właśnie o tym robić filmy. Widzieli też, że Podlasie, które znają jeszcze z okresu swego dzieciństwa, powoli zaczyna znikać i może warto byłoby utrwalić to, co jeszcze zostało, na taśmie filmowej.

Przykładami takich filmów są między innymi realizacje Ireneusza Prokopiuka i Marka Włodzimirowa, którzy w swoich kil-

---

<sup>28</sup> Tamże.

kunastominutowych dokumentach, jak: *Chleb* (2009), *Młyn* (2011), *Wędzonki* (2009), *Drewniane cerkwie Podlasia* (2012) czy *Szeptuchy* (2007) starają się zarejestrować miejsca, ludzi i zwyczaje, które powoli odchodzą w zapomnienie<sup>29</sup>.

Włodzimierz i Prokopiuk (obok Pawła Nazaruka i Piotra Korszaka) to członkowie znanej podlaskiej grupy filmowej Dracha<sup>30</sup>. Jedną z ich pierwszych realizacji był film *Rudaki*, który wielokrotnie nagradzono na wielu festiwalach filmowych<sup>31</sup>. Został zrealizowany w 2002 roku i jest opowiadaniem o wsi, zamieszkałej przez 18 osób, leżącej przy granicy z Białorusią, która już wkrótce miała się stać ostatnim punktem na mapie Unii Europejskiej. Film zaczyna się od poszukiwania przez twórców tytułowej wsi oraz kilku ujęć w lecie podlaskiej przyrody. Jest to charakterystyczne dla wielu twórców wywodzących się z kręgu akcji Filmowe Podlasie Atakuje. Gdy tylko mają oni ku temu okazję, bardzo chętnie kierują obiektyw w stronę wdzięcznej podlaskiej natury. Twórcy filmu *Rudaki* podchodzą bardzo blisko z kamerą do mieszkańców wsi i pytają ich o to, co oni sądzą o Unii Europejskiej, o życiu na odludziu czy ucieczce młodych ludzi do miast. Wejście do struktur Unii nie robi na mieszkańcach wsi dużego wrażenia. W większości są to starsi ludzie i nie sprawia im różnicy, czy to granica Unii czy tylko granica z Białorusią. Jeszcze kilkanaście lat temu we wsi mieszkało ponad 40 rolników, dziś nie ma ani jednego, a przez ostatnie cztery lata nie widziano

<sup>29</sup> Inne przykłady podobnego podejścia do dokumentu pojawiają się w takich filmach, jak: *Bracka świeca* (2012), *Bernaczczyzna* (2007), *Kalety* (2010).

<sup>30</sup> Moim zdaniem, to co powoduje, że kolejne filmy powstają, to niekończące się pomysły i siła zespołowego działania, bo w grupie zawsze łatwiej. To nie przypadek, że w trakcie 10 lat istnienia akcji Filmowe Podlasie Atakuje pojawiły się takie ekipy filmowe, jak: Dracha, Hermanos de Chamuco, Grupa Przeciąg, AlcoDudes czy Podlasie Makes Me Happy.

<sup>31</sup> Film nagrodzony m.in. na 4. Festiwalu Kina Amatorskiego i Niezależnego KAN w 2003 r., a także na Festiwalu Filmowe Zwierciadła.

we wsi żadnego urzędnika ani nawet policjanta. W przypadku tego filmu mamy również do czynienia z charakterystyczną narracją odnoszącą się do miejsca zapomnianego przez świat i ludzi, do wsi, która funkcjonuje gdzieś poza rzeczywistym światem i jest zawieszona w jakiejś trudnej do zdefiniowania przestrzeni. Świadczy o tym również język, jakim posługują się mieszkańcy – ani polski, ani rosyjski, ani białoruski, a po prostu „swój”, związany przede wszystkim z miejscem, w którym żyją.

Podobnym językiem mówią bohaterowie filmu *Dziwadło* z 2006 roku, również zrealizowanego przez Ireneusza Prokopiuka. Ten film z kolei jest opowiadaniem historii małej wsi, która ponoć pojawiła się w jednej z białostockich wsi. Jego forma jest bardzo zbliżona do poprzedniego. Jest to rodzaj śledztwa prowadzonego z użyciem kamery, którą twórcy filmują mieszkańców wsi, a narrator zza kamery zadaje im pytania, co również przeplatane jest obrazami letniej podlaskiej przyrody. Świat w *Dziwadle* jest podobny do tego przedstawionego w *Rudakach* – również umiejscowiony gdzieś poza rzeczywistością, gdzie nowe miesza się ze starym, polski z rosyjskim, fikcja z prawdą, poetyka miasta z poetyką wsi.

Ciekawe również w tych filmach są postaci twórców, którzy nie mają oporów przed pokazywaniem siebie na ekranie. Nie przeszkadza im również fakt, że gdzieś w kadrze widać mikrofon, kable, drugą kamerę czy członków ekipy. Tego typu zabiegi z jednej strony uświadamiają widzowi, że jest to tylko film, ale z drugiej pokazują również wspólnotę, jaka zawiązuje się między indagowanymi mieszkańcami wsi a filmowcami. W filmie często widzimy, jak siadają oni na ławce obok swoich bohaterów i prowadzą z nimi rozmowę, używając tego samego języka, co pokazuje, że pochodzą z pobliskich miejscowości. Autorom nigdy nie chodziło o przedstawianie swoich bohaterów w negatywnym świetle, a raczej o pokazanie bardzo żywego, kolorowego, niemal odrealnionego świata, zamieszkałego często przez nad wyraz interesujących ludzi. Na

potwierdzenie tej tezy przywołać można ostatni film grupy Dracha, będący swego rodzaju podsumowaniem jej działalności, noszący tytuł *Momento* (2012), w którym filmowcy odszukują bohaterów swoich wcześniejszych dzieł i pytają ich o to, co by chcieli przekazać kosmitom. Następnie kompresują te wypowiedzi i w postaci fali radiowej wysyłają w przestrzeń.

Jeszcze jedno jest ważne: filmowcy amatorzy szukają tematów obok siebie, może dlatego w ich filmach jest właśnie tak niewiele dystansu, który często jest wyczuwany w dziełach profesjonalnych dokumentalistów pomimo, że ci ostatni coraz mocniej wkraczają w życie prywatne, a nawet intymne swoich bohaterów. Zawodowcy będą dla swoich bohaterów zawsze jacyś dalecy i abstrakcyjni. Wiadomo, że przyjechali tylko na chwilę, a po skończonym filmie wyjadą do swoich domów, by realizować kolejne projekty<sup>32</sup>. Podlascy twórcy niezależni wiedzą, że codziennie będą mogli spotkać się z ludźmi, o których robią dokumenty.

Innym nurtem, który możemy wyróżnić w omawianych przez mnie filmach, jest nurt, który określam nazwą pozytywny. Bardzo duża liczba podlaskich filmów dokumentalnych pokazuje, parafrazując tytuł jednego z nich, że „ściany są drzwiami”. Co oznacza, że można spojrzeć na pewne ograniczenia jako na szansę, którą można wykorzystać. Myślę, że tego typu przekonanie w dużej mierze jest związane z miejscem, w którym wychowywali się twórcy wymienionych przeze mnie filmów. Białystok i Podlasie są od dawna synonimem Polski B, gdzie wszystko jest nieco bardziej szare niż na zachód od Wisły, a więc dużą sztuką będzie odniesienie sukcesu właśnie w tak trudnych warunkach. A za taki sukces możemy przecież uznać wywodzące się stąd filmy nagradzane na wielu

<sup>32</sup> J. Socha, *O schizofrenii, statkach i pięciogwiazdkowych hotelach*, [w:] M. Jazdon, *Polskie kino niezależne*, dz. cyt., s. 79.

festiwalach. Wydaje się, że ten optymizm noszą w sobie również bohaterowie wielu podlaskich produkcji.

Przykładem takiego myślenia o filmie może być realizacja *One hole* (2012) w reżyserii Andrzeja Szypulskiego i Agnieszki Cieślückiej. Bohaterami tego filmu są chłopak i dziewczyna, którzy wyjeżdżają do Rosji na obóz dla młodzieży. Okazuje się jednak, że jest to przesiąknięty propagandą obóz wielbicieli Władimira Putina, a za każde odstępstwo od bardzo ostrych reguł określających życie obozowe uczestnicy mogą dostać jedną dziurkę w swoim identyfikatorze, przy czym trzy dziurki oznaczają wydalenie z obozu. Młodzi Podlasianie jednak się tym za bardzo nie przejmują i dość szybko orientują się w sytuacji, a także znajdują z niej wyjście, świadomie łamiąc reguły i obnażając ich bezzasadność i przeciągając na swoją stronę również innych uczestników obozu.

To, co ciekawe w przypadku tej, jak i innych tego typu podlaskich produkcjach, to fakt, że filmowcy bardzo często kierują swoją kamerą na jakieś zamknięte i odizolowane od rzeczywistości miejsca, takie jak: obóz w przypadku filmu *One hole*, ośrodek wychowawczy w przypadku dwóch filmów Krzysztofa Kiziewicza – *Toposi the engineer* (2009) i *Rogers the puppeteer* (2009) i ośrodek dla osób upośledzonych umysłowo w filmie *Kurianka* (2010) w reżyserii Tomasza Kluczyka, Tomasza Adamskiego i Krzysztofa Kiziewicza. Okazuje się, że ze wszystkich tych zamkniętych przestrzeni jest wyjście poprzez działania, które podejmują bohaterowie filmów. Mały Toposi bohater filmu *Toposi the engineer* – uwielbia montować z drutów samoloty, a Rogers bohater filmu *Rogers the puppeteer* – potrafi stopami animować kukielki, mieszkańcy Kurianki natomiast malują i montują stoły.

Takich filmów można znaleźć w twórczości przedstawicieli akcji Filmowe Podlasie Atakuje znacznie więcej, by wspomnieć tylko o *Chłopaku kumpeli* (2008) Przemysława Młyńczyka, czyli historii młodego chłopaka o dość radykalnych poglądach, który

postanawia zostać księdzem i pracować z młodzieżą z problemami wychowawczymi, czy o *Pożyczonym Łomżyniaku* (2009) w reżyserii Krzysztofa Kiziewiczza i Tomasza Adamskiego, w którym bohater, mimo zaawansowanego wieku i wielu przeciwności losu, znajduje radość w składaniu modeli statków.

### ***Mocumentary* jako wyraz tęsknoty za przeszłością**

Innym gatunkiem bardzo popularnym wśród niezależnych filmowców, nie tylko na Podlasiu, jest *mocument*, czyli rodzaj fikcji udającej film dokumentalny. W przypadku podlaskich produkcji bardzo często gatunek ten jest nawiązaniem do przeszłości, za którą wydają się tęsknić filmowcy. Taka jest cała seria filmów wyprodukowanych przez kolektyw filmowy Hermanos de Chamuco zatytułowana *Ginące zawody*. W tym cyklu znajdują się filmy: *Kurzy śpiewak* (2008), *Krowi sptawik* (2008), *Herr Barbarish* (2009) i *Niedźwiednik* (2012). Wszystkie opowiadają historie rzekomo ginących na Podlasiu zawodów, które niegdyś były tu bardzo popularne. *Kurzy śpiewak* jest historią mężczyzny, który śpiewał kurorom, by te znosiły więcej jajek, jednak ponieważ płacono mu tylko jajkami jego zawód wyginął. *Krowi sptawik* z kolei to opowieść o mężczyźnie, który kiedyś pomagał przeprować się krowom przez rzekę, a dziś przeprowadza jedynie dzieci przez przejście na jezdni, tęskniąc za minionymi czasami. *Herr Barbarish* to historia tresera kotów, który mógł sprawić, aby każdy domowy kot stał się na powrót dziki. Najpierw treser musiał jednak sprawić, by dziki stał się jego właściciel. Kolejny film, *Niedźwiednik*, to historia mężczyzny, który przebiera się za niedźwiedzia i wędruje po wsiach strasząc żubry, które się coraz bardziej panoszą, ponieważ straciły już dawno wszelkich naturalnych wrogów.

We wszystkich tych filmach widoczna jest nostalgia za czasem minionym, za przeszłością, w której człowiek żył bliżej natury, ale



też widoczny jest pewien rodzaj realizmu magicznego, a mianowicie historie te opowiadane są jak najbardziej serio i realistycznie, dzięki czemu widz nie jest w stanie rozpoznać co jest prawdą, a co fikcją<sup>33</sup>.

W bardzo interesujący sposób komentuje samoświadomość podlaskich filmowców niezależnych film zrealizowany przez ten sam filmowy kolektyw zatytułowany *Nieproszeni goście w ogródku* (2005), który jest tak zmontowany, że twórcy niezależni przedstawieni są jako „szkodniki”, z którymi trzeba na wszelkie możliwe sposoby walczyć, ponieważ atakują oni działkowe grządki (w domyśle mainstreamowe kino). Jest to oczywiście nawiązanie do sytuacji podlaskiego, ale też chyba polskiego *offu*, gdzie przedstawiciele kina niezależnego często uznawani są właśnie za niepożądane środowisko, działające po przeciwnej stronie barykady. Już sama nazwa *off* znaczy przecież, ni mniej ni więcej, tylko „z dała od”<sup>34</sup>.

### Animacje i wideoklipy

Bardzo silnie reprezentowany jest w filmowym Podlasiu także nurt animacji oraz teledysków. Trudno jest znaleźć jakiś wspólny mianownik dla tego gatunku, ale na pewno można wydzielić tutaj kilka wyraźnie pojawiających się rodzajów. Jeden z nich reprezentują animacje realizowane przez tych, którzy dopiero zaczynają swoją przygodę z filmem (często są to absolwenci Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Supraślu). Ilustracją mogą być filmy: *Nie rób drugiemu co tobie niemiłe* (2007), *Marzyć* (2011), *Maj drim* (2008). Innym przykładem mogą być kreacje studentów wyższych uczelni artystycznych, takie jak *Kartki* (2006), *Kto by pomyślał*

<sup>33</sup> Świadczą o tym liczne pytania kierowane do twórców po projekcjach wymienionych filmów.

<sup>34</sup> M. Jazdon, *Polskie kino niezależne*, dz. cyt., s. 18.

(2011), *Do serca twego* (2012). Reprezentują je także dzieła twórców już uznanych w całej Polsce za swoje animacje, teledyski czy filmy zaangażowane społecznie – na przykład: Kijek/Adamski, Maciej Szupica, Grzegorz Nowiński czy Krzysztof Kiziewicz. Szczególnie należy tu wspomnieć o nagradzanym na wielu festiwalach filmie *Noise* (2012) zrealizowanym przez duet Kijek/Adamski opartym na swoistej grze wyobraźni sprowokowanej przez dźwięk, który przybiera formę obrazową.

### Fabuła, czyli realia, które są... realiami

Ostatnim gatunkiem, na który chciałbym zwrócić uwagę w tym artykule, jest film fabularny. Nie jest to najpopularniejszy gatunek jeśli chodzi o kino niezależne, dlatego, że nie jest on łatwy w realizacji, szczególnie dla amatorów. Bardzo trudno jest wymyślić jakąś historię i opowiedzieć ją za pomocą kamery filmowej. Trudno jest również o przekonującą grę aktorską. Niezależnych filmowców najczęściej nie stać na zatrudnianie profesjonalnych aktorów, w związku z tym grają u nich często koleżanki i koledzy, znajomi czy rodzina, którzy nie zawsze wychodzą przed kamerą przekonująco. Dlatego też często twórcy, którzy wybierają fabułę, decydują się na parodie bądź komedie, gdzie nieprofesjonalna gra aktorska może być atutem.

Jak zauważa Anna Kocińska:

Wielką siłą tego typu fabuł jest szczerłość i zachowanie realiów, które *zresztą często rzeczywiście są realiami*. W miejsce wysublimowanych i racjonalnie nieuzasadnionych kostiumów, filmowcy stawiają zwykle, prawdopodobne i leżące jak druga skóra ubrania, które nazywamy kostiumami tylko na potrzeby filmu, bo często są własnością aktorów, którzy w nich występują. Podobnie jest z wnętrzami. W przeciwieństwie do nad wyraz uporządkowanych, praktycznych i zdecydowanie *ponad stan mieszkańców wewnątrz* mamy oswojone, bo-

gate w szczególności, często autentyczne mieszkania. Równie prawdziwe są improwizowane rozmowy, które są zawsze bliżej życia niż te określone scenariuszem: są potoczyste, czasami niezręczne (przejęzyczenia, pomyłki, błędy), są żywiołowe, nieskrępowane, stąd przekleństwa, które zapełniają luki w procesie mówienia. Niedopuszczalne są zawieszania w mówieniu, więc nieustannie sztucznie ktoś podsumowuje rozmowę, częste są również improwizacje, które działają na dialogi rozluźniająco. Ale właśnie to, że bohaterowie (aktorzy) są naturalni, mówią własnymi słowami, noszą własne ubrania i mieszkają w prawdziwych wnętrzach, sprawia, iż skłonni jesteśmy im wierzyć. W efekcie czego mamy wrażenie, że obcujemy z prawdziwymi ludźmi, a nie typami ludzi<sup>35</sup>.

Jeśli chodzi o fabuły to na pewno należy wspomnieć o nagradzonym wielokrotnie filmie *Kraina Qa* (2004) zrealizowanym przez grupę Dracha z Bielska Podlaskiego. Jest to opowieść o misji komiwojażera, który przemierza drogę z podlaskiego miasteczka Bielsk Podlaski do wsi Kleszczele. W kontekście fabuł bardzo ciekawa jest również postać Bartka Tryzny. Zaczynał on swoją przygodę z filmem od współpracy z grupą *Przeciąg* z Michałowa, z którą stworzył takie filmy jak: *Bardzo krótki film o miłości* (2006), *HEP i END* (2008) oraz *Zwierzątka Jamesa* (2007). Następnie zaczął realizować już profesjonalne etiudy filmowe z zawodowymi aktorami, jak: *Second head* (2011) czy *Dzieciak* (2012) od czasu do czasu wracając z kamerą do Michałowa, gdzie powstał film *Apostata* (2010), będący historią młodego chłopaka, który chce wystąpić z Kościoła. Film, w którym, jak to często bywa u Tryzny, zagrali znajomi i rodzina reżysera, co jest cechą charakterystyczną, nie tylko dla podlaskiego kina niezależnego. Aktorzy w tego typu produkcjach często grają samych siebie, co dodaje ich kreacjom – czy też byciu

<sup>35</sup> A. Kocińska, *Ostentacyjny brak fałszu. O poetyce wybranych filmów kina niezależnego*, [w:] M. Jazdon, *Polskie kino niezależne*, dz. cyt., s. 23, 25.

przed kamerą – naturalności i prawdziwości. Szczególnie wyraźnie widać to właśnie w filmie *Apostata*, w którym główną rolę gra brat reżysera, kolegów prawdziwi koledzy, w roli babci pojawia się sama babcia Tryznów, a ojca gra ojciec filmowych braci.

W filmach Tryzny zauważamy coś jeszcze. Otóż często idealizowanie wsi i natury towarzyszy uproszczonym i negatywnym obrazom miasta. Na wsi można przenieść się w przyszłość, znaleźć miłość, a w mieście ludzie noszą maski, jak w filmie *Second head*, bądź można tam zgubić dziecko po całonocnej imprezie, jak w historii opowiedzianej w filmie *Dzieciak*.

### Podlaskie Hollywood

Hollywood Białystok to nazwa, która przyłgnęła przede wszystkim do twórczości związanej z Piotrem Krzywcem, Wojciechem Koronkiewiczem i Kobasem Laksą. Jednak po analizie podlaskiego kina niezależnego jestem przekonany, że lekko modyfikując tę nazwę na Podlaskie Hollywood, śmiało można rozciągnąć ją również na współcześnie powstające filmy w tym regionie. Zdaję sobie sprawę, że trudno jest zweryfikować jakość kina niezależnego, gdyż często wymyka się ono formułom czy określeniom, które możemy zastosować w przypadku filmów dystrybuowanych w kinach. Takim miernikiem powstających na Podlasiu filmów niezależnych mogą być festiwale ogólnopolskie, na których sukcesy co roku odnoszą związani z naszym regionem filmowcy<sup>36</sup>.

Analizując fenomen Filmowego Podlasia dostrzegamy różnorodność gatunków filmowych, zauważalna jest coraz lepsza jakość tych filmów, a także coraz mniejsza przepaść między nurtem oficjalnym a niezależnym, gdyż filmowcy amatorzy mają coraz lep-

---

<sup>36</sup> Portal: <http://www.filmowepodlasieatakuje.pl> [dostęp: 02.02.2014].

szy sprzęt i coraz większą wiedzę. Dlatego też być może powstaje większa ilość filmów, przez co więcej jest również organizowanych pokazów. Zwiększa się również liczba twórców, co ma zapewne związek z wieloma akcjami edukacyjnymi, które prowadzą podlascy filmowcy<sup>37</sup>.

Poza tym, oglądając te filmy mamy często wrażenie, że wchodzimy w czyjś prywatny, prawdziwy, niewykreowany na potrzeby filmu świat. Najczęściej filmowcy odtwarzają rzeczywistość, którą świetnie znają, bohaterami są ludzie w ich wieku, mieszkający w tych samych miejscowościach. Twórcy nie ukrywają tego, co ich interesuje, bo często robią filmy dla siebie lub znajomych, dlatego też mówią o tym, co ich ciekawi i właśnie ta perspektywa – od wewnątrz – wydaje mi się nad wyraz interesująca. Jak zauważa Helena Oszmiańska, często jest to „(...) po prostu kino autorskie, które całą swoją postacią, zarówno treściową, jak i formalną, wyraża swego autora; od niego w dużym stopniu, a nie wyłącznie od producenta, zależy ostateczny kształt dzieła”<sup>38</sup>.

Nie wspominałem w tym artykule o wielu innych ciekawych twórcach i ich filmach, które powstają na Podlasiu, bo trudno tak bogate i różnorodne pod względem formalnym i tematycznym zjawisko opisać na kilkunastu stronach. Gdybyście chcieli omówić większą liczbę filmów i ich twórców, byłby to z pewnością temat na znacznie obszerniejszą publikację niż artykuł. Ponadto, jest jeszcze jedno zastrzeżenie – zjawisko, które poddaję analizie jest jeszcze ciągle żywe, aktualne i dynamiczne, o czym świadczyć może choćby reaktywacja Filmowego Podlasia. W związku z tym trudno tu o jakieś szersze podsumowanie. Wydaje mi się natomiast, że

<sup>37</sup> Członkowie akcji Filmowe Podlasie Atakuje prowadzili liczne warsztaty filmowe m.in. w takich krajach, jak: Ukraina, Gruzja, Czechy, Białoruś.

<sup>38</sup> H. Oszmiańska, *Worek niezależności, czyli czym jest kino niezależne dzisiaj*, [w:] M. Jazdon, *Polskie kino niezależne*, dz. cyt., s. 30.

dziesięć lat istnienia tej nad wyraz interesującej i rozpoznawalnej w Polsce i Europie akcji wymaga choćby krótkiego podsumowania, którym – mam taką nadzieję – w jakimś stopniu może stać się niniejszy artykuł.



**Wojciech Siwak**

## Między swojskością a miejskością. Historia muzycznej popkultury Białegostoku – lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte

Czy znany utwór Janusza Laskowskiego *Beata z Albatrosa* jest świadectwem miejskiego folkloru? Dlaczego muzyczny Białystok z jednej strony kojarzony jest z muzyką chodnikową i disco polo, a z drugiej strony z bluesem, rockiem, jazzem, folkiem, hip hopem, kulturą *street artu* i muzyką elektroniczną? Na te i więcej pytań dotyczących muzyki popularnej w Białymstoku w ostatnim półwieczu spróbujemy poszukać odpowiedzi.

### **Swojskość, wiejskość, małomiasteczkowość**

W jednej z najpopularniejszych definicji swojskości, prezentowanych przez Ewę Nowicką, swojskość pojawia się po pierwsze, jako opozycja obcości, po drugie, jest odnoszona do sytuacji dających poczucie bezpieczeństwa, tworzących poczucie zakorzenienia, identyfikacji z miejscem. Swojskość odsyła do pozytywnych związków emocjonalnych, jakie zachodzą między „przedmiotem materialnym, osobą, zbiorowością, terytorium, a także wytworem



kulturowym, symbolem czy bytem idealnym”<sup>1</sup> a osobą, która wymienionym obiektom przypisuje znamiona „swojskości”, mówi o nich „swoje”. Swojskość zatem, zdaniem Nowickiej, generuje poczucie bliskości i poczucie przywiązania – komunikują to zwroty, w których kategoria ta występuje. Kolejnym istotnym jej elementem – wywodzącym się bezpośrednio z bliskości i przywiązania – jest poczucie bezpieczeństwa. Te trzy cechy – poczucie bliskości, poczucie przywiązania i poczucie bezpieczeństwa – to najbardziej podstawowe, zdaniem autorki, atrybuty swojskości.

Pewnym rozszerzeniem prowadzącym do rozumienia swojskości może być także konfrontowanie innych opozycji, takich jak tradycja – nowoczesność, wiejskość – miejskość czy prowincjonalność – kosmopolityzm.

W odniesieniu do swojskości można też próbować posługiwać się także pojęciem małomiasteczkowość, niemniej ma ono raczej konotacje negatywne – pojawia się w otoczeniu takich terminów jak dulszczyzna, małośćkowość, zaściankowość, prostactwo, kołtuństwo.

## Miejskość

Miejskość może być rozumiana zarówno jako przestrzeń, jak i jako konceptualizacja miasta czy życie w nim. Miejskość jest związana nie tylko z przestrzenią miejską, charakterystycznymi obiektami czy granicami, ale także z klimatem, atmosferą danego miasta, przez co zarysowuje się w mentalności stałych mieszkańców oraz przybyszów. Miejskość wiąże się z identyfikacją, uznawaniem terenu, miejsc, architektury, ruchu ulicznego i innych atrybutów miasta

<sup>1</sup> E. Nowicka, *Wprowadzenie. Poznawanie swojskości i obcości*, [w:] *Inny – obcy. Wróg. Swoi i obcy w świadomości młodzieży szkolnej i studenckiej*, (red.) E. Nowicka, J. Nawrocki, Warszawa 1996, s. 23.

za własne – a zatem „miejskie”. Rozumienie i odczuwanie miasta może zatem być nie tylko formułowane w różnych postaciach ustnej czy pisemnej wypowiedzi, przybiera często formę spektaklu.

Szukając miejskości i odnajdując ją, przebywamy pewną drogę. Począwszy od niebrukowanych ulic, ubitej ziemi, skrawka nieopisanego drogi, po socjotopograficzne ujęcia miasta – informacyjne wtręty, dociekanie pochodzenia nazwy, starodawność budynków. A to wszystko po to, by przebywanie w miejskiej agorze pozwalało uchwycić źródło – „miejskość”, także po to, by każdy mieszkaniec odkrywał granicę tego odniesienia, aż w końcu obejmie definicję „miejskości” i stwierdzi – całym sobą rozpoznając atmosferę tego miasta.

Jaka jest zatem (i była) białostocka wiejskość i miejskość, prowincjonalizm i kosmopolityzm, swojskość i obcość? Czy przyglądając się muzycznej popkulturze Białegostoku możemy odnaleźć w niej ślady przemian, przechodzenia pomiędzy opozycyjnymi sferami, a może ich wzajemne przenikanie? Przyjrzymy się twórcom i odbiorcom białostockiej muzyki popularnej, poszukując w jej powojennej historii momentów świadczących o owych przemianach.

### **Powojenne początki...**

Niezwykle trudno dziś odtworzyć w pełni atmosferę, w jakiej funkcjonowała muzyka popularna w Polsce bezpośrednio po zakończeniu II wojny światowej. Z archiwalnych źródeł i wspomnień wiemy, że po 1945 roku grano muzykę rozrywkową z czasów przedwojennych, ale również jazz, zwłaszcza w tanecznej odmianie, a więc standardy ery swingu, utwory z musicali. Gwiazdami ówczesnej piosenki byli artyści znani w Polsce okresu dwudziestolecia międzywojennego, jak Adolf Dymsza, Ludwik Sempoliński, kompozytorzy muzyki rozrywkowej, jak Władysław Szpilman, Jerzy Petersburski, Henryk Wars. Tuż po wojnie dużą popularnością

cieszyły się piosenki Mieczysława Fogga, Marty Mirskiej. W pierwszych latach po II wojnie światowej w Polsce funkcjonowała jeszcze prywatna, choć wydawana metodami chałupniczymi, fonografia. Kompozytorzy mogli czerpać wzorce muzyczne z Zachodu, a natchnieniem dla tekściarzy nie bywali jeszcze junacy, stachanowcy, aktywiści. Zmienił to rok 1949, gdy na kongresie muzykologicznym w Łagowie wyznaczono socrealistyczne standardy muzyki polskiej. Wkrótce władza ludowa także rozrywkę wprzęgła w socrealizm. W tymże roku władze polskie wprowadziły zakaz nadawania przez radio muzyki rozrywkowej i muzyki tanecznej. Przez niemal cztery lata aż do śmierci Stalina polskie radio prezentowało wyłącznie muzykę poważną, muzykę ludową oraz pieśni patriotyczne i piosenki zagrzewające do pracy. Władze preferowały pieśni o odbudowie, promujące socjalizm. Nawet jeśli mówiły one o miłości, to była to miłość na nowo wybudowanym osiedlu, miłość budowniczych albo miłość do powstającego z gruzów miasta. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych największym przebojem był *Ukochany kraj* śpiewany przez Zespół Pieśni i Tańca „Mazowsze”. Trzema podstawowymi filarami muzycznej rozrywki w czasach socrealizmu były pieśni masowe, kompozycje inspirowane folklorem i, pod pewnym warunkiem, piosenki z kręgu muzyki rozrywkowej. Najważniejszym kryterium dopuszczającym do rozpowszechniania publicznego był właściwy, poprawny politycznie tekst. Można było jednak w pewien sposób obejść wymagania cenzury i do propagandowego tekstu o entuzjazmie wynikającym z powstających w błyskawicznym tempie nowych domów, gmachów czy mostów napisać muzykę stylistycznie zbliżoną do muzyki zachodniej – tang, foxtrotów. Udawało się to Władysławowi Szpilmanowi, a także kilku innym ówczesnym kompozytorom piosenek. Niemniej laury w owym okresie odbierali inni kompozytorzy, jak na przykład Alfred Gradstein, autor takich pieśni, jak *Na prawo most, na lewo most, Pieśń przodowników pracy, Zetempowiec*,

*Cześć Partii*, czy słynnej kantaty *Słowo o Stalinie* do słów Władysława Broniewskiego.

Po śmierci Stalina muzyka rozrywkowa w Polsce mogła częściowo uwolnić się od presji socrealistycznych wymogów. W latach 1953–1954 zaczęto wydawać płyty, na których, poza muzyką poważną, melodiami operetkowymi i ludowymi, pojawiały się piosenki zagraniczne śpiewane zazwyczaj z polskimi tekstami – przeważnie europejskie, ale także amerykańskie przeboje. Lansowano wtedy piosenkę francuską, trochę później również włoską.

Po odwilży 1956 roku sytuacja muzyki rozrywkowej jeszcze bardziej się poprawiła. Popularne stały się rytmy latynoamerykańskie: samba, cza-cza, mambo, calypso. Najpopularniejszą wykonawczynią tego repertuaru, a także utworów dixielandowych była Natasza Zylska. Poza nią, gwiazdami ówczesnej polskiej muzyki rozrywkowej początku lat pięćdziesiątych byli Janusz Gniatkowski, popularne zespoły rewelersów, jak Chór Dana czy Chór Czejanda, taneczne orkiestry Zygmunta Karasińskiego, czy radiowe orkiestry Jana Cajmera, Edwarda Czernego, Kazimierza Turewicza, Jerzego Haralda, Stefana Rachonia. Z orkiestrami tymi śpiewali piosenkarze debiutujący w drugiej połowie lat pięćdziesiątych – między innymi Maria Koterbska, Sława Przybylska, Ludmiła Jakubczak, Jerzy Połomski.

Jazz, który od 1949 roku przeżywał w Polsce okres „katakumbowy” i „zszedł do podziemia”, grywany był w domach, na prywatnych spotkaniach, po odwilży roku 1956 pojawił się ponownie w przestrzeni publicznej.

W czasach stalinowskich muzyka popularna z Zachodu docierać mogła jedynie przez zagłuszane radia BBC i Głos Ameryki. Stąd radiowęzeł studencki „Radiosupeł” Akademii Medycznej w Białymstoku, który emitował inne utwory niż Polskie Radio, stał się promotorem nowej muzyki w środowisku studenckim Białego-stoku.

Atmosferę czasów „Radiosupła” wspomina założyciel jednego z pierwszych białostockich zespołów jazzowych, pianista Jerzy Tomzik:

Działalność „Supła” możliwa była dzięki kombajnowi ze wzmacniaczem, radiem i adapterem na czarne, analogowe krążki, których sporą ilość przechowywaliśmy w specjalnych stojakach. Akademik był zradiofonizowany, gdyż w każdym pokoju wisiał nad drzwiami głośnik do dziś nazywany „toczką” i w ten sposób docieraliśmy do studenckiej społeczności. Merytoryczna działalność „Supła”, któremu szefował (...) Stanisław Pużyński, konkurowała z programem Radia Białystok. (...) To z „Supła” rozlegała się muzyka, gdy w sobotnie wieczory odbywały się w stołówce zabawy, na które przychodziła też młodzież z miasta. (...) Do niewątpliwych zasług „Supła” należy propagowanie jazzu, muzyki wówczas zakazanej, bo podobnie jak coca cola, którą dzisiaj pijemy na co dzień, był symbolem zgniłego kapitalizmu. To właśnie „Supel” nadawał muzykę skomponowaną przez G. Gershwiną, C. Portera, I. Berlina i im podobnych w wykonaniu słynnych orkiestr G. Millera, C. Basiego, S. Kentona, zespołów L. Armstronga, Ch. Parkera, D. Gillespiego, a śpiewaną przez takie nieśmiertelne gwiazdy jak Ella Fitzgerald czy Frank Sinatra. Od *Błękitnej rapsodii*, *Amerykanina w Paryżu*, jazzowej opery *Porgy and Bess* rozpoczynały się muzyczne fascynacje pokolenia mojej młodości. (...) I jeszcze jedno zapisać można na poczet sukcesu „Supła”. Stanowiło go nadawanie na cały akademik, w środku „nocy stalinowskiego terroru” audycji Radia Wolna Europa czy BBC wyławianych na naszym radiu z szumu zagłuszaczy<sup>2</sup>.

Studenci tworzyli nową przestrzeń nie tylko dla życia towarzyskiego, ale także dla muzyki popularnej w Białymstoku. Jerzy Tomzik wspomina:

W „Suple” powstały też plany utworzenia klubu studenckiego. Do tej pory młodzież studencka zbierała się na kawie w kawiarni

<sup>2</sup> J. Tomzik, *Medyczo-muzyczne retrospekcje*, [w:] *Pół wieku Akademii Medycznej w Białymstoku 1950–2000*, wyb. i oprac. K. Worowski, Białystok 2000, s. 138-139.

ni Podlasianka. Nie było to jedyne miejsce dla amatorów kawy. Odwiedzano też Klub Siedmiu znajdujący się w Domu Prasy, a przede wszystkim w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki zwanym przez białostoczan EMPiK-iem, już z ulicy pachnącym pyszną kawą z ekspresu. Tu zbierała się cała białostocka inteligencja – lekarze, adwokaci i sędziowie, aktorzy, dziennikarze, nauczyciele białostockich szkół. Bywać w EMPiK-u należało do dobrego tonu i był to chyba obyczaj przedwojenny. A nam, studentom, brakowało swojego miejsca (...) otrzymaliśmy pozwolenie władz uczelni i powstał jeden z pierwszych w Polsce klubów studenckich, klub Co Nie Co. (...) Zrobiono nam bufet, kupiono stoliki i krzeselka, chodnik, zastawę szklaną. (...) Nie mając ekspresu do kawy staraliśmy się konkurować z EMPiK-iem specjalną recepturą. Do klubu przychodzili studenci, młodzież białostocka, a zdarzało się, że wpadali profesorowie naszej uczelni. (...) Nie kawa była jednak magnesem, który przyciągał młodzież do klubu Co Nie Co. Był nim rock and roll. Były to bowiem czasy muzyki Elvisa Presleya i Billa Haleya, odtwarzanej z supłowego magnetofonu. Młodzież szalała w akrobatycznych figurach tanecznych, a dziewczyny fruwały nieomal pod sufit. (...) To była pierwsza białostocka dyskoteka. A przecież był rok 1957 czy 1958<sup>3</sup>.

### **Przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Początki jazzu w Białymstoku**

Koniec lat pięćdziesiątych i początek lat sześćdziesiątych to w Białymstoku okres, w którym dążenia, by stolica Podlasia stała się porównywalna z innymi dużymi miastami w Polsce, by miasto nabrało wielkomiejskiego charakteru, otrząsnęło się z zawieszenia pomiędzy wiejskością a małomiasteczkowością, są coraz bardziej widoczne. Muzyka rozrywkowa odgrywa w tym procesie istotną rolę. Znamienny jest opis wrażeń z Białegostoku dziennikarza ogólnopolskiej gazety „Dookoła Świata” z 1959 roku:

<sup>3</sup> Tamże.

Ludzie Białegostoku są bardzo różni. Są tu studenci medycyny, Białorusini, szesnastu członków Klubu Katolickiego, Tatarzy, włókniarze–bawełniarze, zetemesowcy, dziennikarze, dziennikarki, Litwini, uczestnicy kabaretu «Koliber», grabarze, egzystencjaliści, uczniowie szkół średnich oraz zapewne kilka innych jeszcze kategorii ludności. Nie wiem np. gdzie umieścić pewnego ogromnego starca, który przemierza niekiedy miasto z brodą po pas, włosami poniżej pasa i chodząc po ulicach konsumuje cukier, czerpany garściami z kieszeni. Przy tak ogromnym zróżnicowaniu ludności powstają siłą rzeczy pewne tarcia i konflikty, aczkolwiek nie przybierają one bynajmniej form dramatycznych wbrew ponurym i złowieszczym pogłoskom krążącym tu i ówdzie w stolicy. Nabrzmiały konflikt między studentami socjalistami i katolikami rozładował się jak gdyby w trybie normalnym dla wieku młodzieńczego, mianowicie w sferze jazzu. Dwa rywalizujące zespoły jazzowe – zetemesowski oraz niejakiego katolika Tomzika – ubiegają się o lepsze. Chwilowo, jak można było wnioskować z niewesołych min naszych rozmówców – sekretarzy komitetów ZMS – «rząd dusz» sprawuje raczej Tomzik<sup>4</sup>.

Przy Wojewódzkim Domu Kultury jeszcze w latach 1953–1956, a więc u schyłku czasów stalinowskich, istniał jazzowy zespół Melorytm. Prowadził go Dezyderiusz Mróz, muzyk, który grał w filharmonii białostockiej i jednocześnie grywał na dansingach, co było dosyć powszechne w tamtych latach. Filharmonia organizowała koncerty muzyki rozrywkowej nie tylko w mieście, ale również w całym województwie<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> A. Wojtaszek, *Różowy, Biały Stok*, „Dookoła Świata” 1959, nr 282.

<sup>5</sup> Ówczesny repertuar koncertów rozrywkowych to swoisty koktajl różnych stylów i gatunków muzycznych – od operetki do muzyki filmowej, od pieśni rewelersów do tematów jazzowych w orkiestrowym wykonaniu. Taką mieszanekę muzyczną proponowano nie tylko mieszkańcom dużych miast, ale również małym miejscowościom w ramach „ukulturalniania prowincji”: „Uwaga Stare Juchy i Olecko! Dziś Koncert muzyki jazzowej i rozrywkowej. Jak już informowaliśmy naszych Czytelników (wyd. A „Gazety”), w poniedziałek, 29 maja w Starych Juchach i Olecku odbędą się koncerty muzyki jazzowej i rozrywkowej. Wystąpią Państwowa Orkiestra



Jerzy Tomzik opowiada:

Dezyderiusz Mróz prowadził w filharmonii big band, a w restauracji Cristal grał z Bronisławem Wąsowiczem. Mróz grał na alcie, na tenorze grał Bronisław Wąsowicz, na trąbce Stefan Kita, który później grał ze mną w Astorii, a później w Cristalu grał na trąbce Jerzy Przyłucki, późniejszy redaktor muzyczny Polskiego Radia w Białymstoku. W Melorytmie grali: Stefan Kita – trąbka, Ryszard Fogiel – saksofon altowy, Zbigniew Mróz – saksofon altowy, Zbigniew Olszewski – saksofon tenorowy, Adam Skwarczyński – kontrabas, Czesław Węsek – perkusja, nie pamiętam kto na fortepianie, ale jak zobaczyli mnie w klubie Co Nie Co, że działał i że odróżniam czarne klawisze od białych, zaproponowali mi współpracę i zacząłem z nimi grać na tzw. fajfach w Astorii. Grało się tam jazz, orkiestrówki, różnymi sposobami sprowadzane z Zachodu – włoskie, francuskie, angielskie, amerykańskie aranżacje orkiestrowe. Był to głównie swing – Benny Goodman, Glenn Miller – taka mniej więcej estetyka. Gdy powstała Ambia, graliśmy głównie swing, trochę bebopu, tradycyjne tematy typu Swanee River, When The Saints Go Marchin' In, Sweet Sue, Chattanooga Choo Choo, a także tematy, które ukazały się w zeszytach Kurylewicza – były takie dwa zeszyty tradycyjnych tematów jazzowych opracowane przez Andrzeja Kurylewicza, były też opracowania Śpiewaka i później zeszyty w stylu swing Andrzeja Trzaskowskiego. Na tym uczyliśmy się jazzu<sup>6</sup>.

Zespół jazzowy Ambia działał równoległe z Melorytmem. Powstał w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, a jej pierwszym kierownikiem był Jerzy Kurpios – pianista, późniejszy lekarz pediatra, a później Witold Koczyński, który przed studia mi medycznymi

---

Symfoniczna i kwartet wokalny Polskiego Radia „Beltono“. Z solistów wystąpi Dezyderiusz Mróz, który wykona koncert na klarnet A. Shawa. Orkiestra Symfoniczna wykona m. in. uverture do operetki *Orfeusz w piekle* Offenbacha, Czardasza Warsa i marsz z filmu *Most na rzecze Kwai* Altorta. Orkiestrą dyrygować będzie Jan Kulaszewicz. Początek koncertów w Starych Juchach o godz. 14.30 oraz w Olecku o 19.30". „Gazeta Białostocka” 29.05.1961, nr 125.

<sup>6</sup> J. Tomzik, wywiad przeprowadzony przez autora, marzec 2013.

ukończył studia muzyczne. Pod kierownictwem Jerzego Tomzika jako The Modern Ambia, a potem Ambia, grupa działała w latach 1958–1962. Była jednym z pierwszych zespołów grających jazz w Białymstoku i występujących publicznie. Stałym miejscem występów grupy był klub Co Nie Co Akademii Medycznej im. Juliana Marchlewskiego w Białymstoku, ale białostoczanie mogli Ambię zobaczyć i wysłuchać również w innych okolicznościach, na przykład na pochodzie pierwszomajowym. Zespół grał w różnych konfiguracjach – od kwartetu (w tym składzie zagrali pierwszy koncert z udziałem gitary elektrycznej), przez kwintet do sekstetu. Trzon grupy stanowili: Eugeniusz Danilewski – perkusja, Jerzy Głowacz – kontrabas, Zbigniew Mróz – saksofon, a przed nim wcześniej Mirosław Zdanowicz, Andrzej Nowiński – gitara, na zmianę z Tadeuszem Józwickiem (czasem zespół grał z dwiema gitarami). Ambia grała w czasie stałych wieczorków w Co Nie Co, oraz słynnych balów w Akademii Medycznej. Śpiewali wtedy z zespołem Jerzy Pisarski i Aleksandra Chomanowska. Utwory wokalne stanowiły znane piosenki popularne, lubiane przez studentów. Jazz był ówczesnie traktowany jako muzyka taneczna, wszyscy bawili się świetnie przy swingu, tańczyli w parach, zespół miał też w repertuarze tańce towarzyskie – tango, walc angielski, rumbę, sambę.

W lutym 1958 roku grupa podjęła współpracę z kabaretem Koliber powstałym przy Akademii Medycznej oraz nowo powstałym klubem Siedmiu Stowarzyszeń Twórczych, mieszczącym się w Domu Prasy przy ulicy Wesołowskiego w Białymstoku, nazywanym potem powszechnie Klubem Siedmiu. Zespołem zainteresowało się też Polskie Radio w Białymstoku. Pojawiła się informacja prasowa, że Rozgłośnia Polskiego Radia w Białymstoku pragnie wziąć zespół pod opiekę i przekształcić na orkiestrę rozrywkową Polskiego Radia w Białymstoku<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Notka prasowa, „Gazeta Białostocka” 12.02.1958.

W maju 1958 Ambia zdobyła I nagrodę na ogólnowojewódzkim przeglądzie zespołów młodzieżowych w białostockim Teatrze Dramatycznym. Grupa zdobywała coraz większą popularność, grając na uznanych scenach. W maju 1959 roku zespół wystąpił na Ogólnopolskim Festiwalu Kulturalnym Zrzeszenia Studentów Polskich. W skład grupy w tym roku wchodził Jerzy Tomzik, Mirosław Zdanowicz, Eugeniusz Danilewski, Jerzy Głowacz i Andrzej Nowiński.

Równolegle do Ambii działał w Białymstoku inny zespół jazzowy – The Swingers, prowadzony przez pianistę Macieja Perka. Grupa istniała w latach 1960–1967. Oba popularne style jazzowe – dixieland i swing, znakomicie nadające się do tańca, grano w klubie Akademii Medycznej Herkulesy. Jazz był w Białymstoku postrzegany bardzo pozytywnie, ludzie tłumnie przychodzili do Herkulesów, a The Swingers grali koncerty cieszące się sporym powodzeniem. Zespół Swingers organizował słynne jam sessions, w trakcie których pojawiali się w klubie ciekawi ludzie – grał z nimi między innymi gitarzysta Janusz Popławski, pojawił się Czesław Niemen, pianista Andrzej Trzaskowski – co świadczy o tym, że muzycy białostoccy mogli być dla owych znanych artystów partnerami. Niemniej, jak twierdzi Maciej Perka, dla białostockich muzyków w drugiej połowie lat sześćdziesiątych jazz stawał się muzyką coraz bardziej odległą, głównie z powodu braku dostępu do płyt jazzowych czy trudności ze zdobyciem instrumentów. W tym czasie polski jazz w Warszawie, Poznaniu, Krakowie i innych dużych miastach miał znaczne możliwości rozwoju i większą liczbę słuchaczy, choć coraz bardziej uwagę masowej publiczności zaczynała już przykuwać rodząca się w Polsce muzyka bigbitowa.

## Od dixielandu do bigbitu

### Jazz Group Sextet

Kolejną grupą jazzową w Białymstoku przed erą „mocnego uderzenia” był Jazz Group Sextet, grający jazz tradycyjny, w tradycyjnym dixielandowym składzie: klarnet, trąbka, puzon i sekcja rytmiczna. Jeden z jego założycieli, klarnecista i pianista Kazimierz Królikowski wspomina: „Byliśmy wówczas miłośnikami muzyki swingowej, więc początki zespołu to jazz tradycyjny – dixieland”<sup>8</sup>. Założycielami Jazz Group Sextet byli: Leon Adamiak, Sławomir Hancewicz, Tadeusz Kowalczyk i Kazimierz Królikowski – słuchacze I roku Wychowania Muzycznego II Studium Nauczycielskiego w Białymstoku<sup>9</sup>. Grupa miała w repertuarze przede wszystkim tematy swingowe i dixielandowe.

### Żółtodzioby

Popularność rozwijającego się w Polsce w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych „mocnego uderzenia” wymusiła wśród muzyków Jazz Group Sextet zmianę stylu. Leon Adamiak pianino zamienił na gitarę basową, Sławomir Hancewicz trąbkę na gitarę rytmiczną, Kazimierz Królikowski klarnet na saksofon tenorowy i tak powstał prawdziwy zespół bigbitowy. W tym czasie do zespołu dołączył Zbigniew Gryncewicz – gitarzysta znany z tego, że potrafił zagrać na jednej gitarze to, co w nagraniach studyjnych grały dwie gitary, oraz Bogdan Sakowicz – perkusista i puzonista w jednej osobie

<sup>8</sup> K. Królikowski, C. Kadzewicz, wywiad dla programu TVP Białystok *To już rano*, prowadzenie Janusz Papaj, TVP Białystok 1998.

<sup>9</sup> W skład zespołu wchodził: Leon Adamiak – pianino, Sławomir Hancewicz – trąbka, Tadeusz Kowalczyk – gitara, Kazimierz Królikowski – klarnet, Ryszard Gliński – puzon, Wojciech Małachowicz (potem znany stroiciel fortepianów w Białymstoku) – kontrabas, Leszek Skorupko (ojciec znanej aktorki Izabeli Scorupco) – perkusja.

(potrafił grać na koncertach jednocześnie na puzonie i perkusji). W 1964 roku, podczas popularnych potańcówek, tak zwanych czwartków ZMS-owskich w kawiarni Związkowa, w drodze konkursu zespół otrzymuje nazwę Żółtodzioby.

Wiosną 1966 roku odbył się ogólnopolski Festiwal Muzyczny Muzyki Nastolatków. W białostockich eliminacjach Żółtodzioby zajęły pierwsze miejsce, a w półfinale festiwalu w Warszawie – czwarte – wyprzedzając znane i popularne ówczesnie w Polsce zespoły Chochoły i Dzikusy. Kolejne sukcesy przychodziły szybko – II miejsce w 1967 roku na Festiwalu Krajów Nadbałtyckich w Kownie, II miejsce (nie przyznano pierwszego) w 1968 w Zabrze na Konkursie Orkiestr Tanecznych organizowanym przez agencję koncertową Pagart, II miejsce w 1969 roku w Bułgarii na festiwalu w Słonecznym Brzegu, III miejsce w 1970 roku na Ogólnopolskim Festiwalu Związków Zawodowych. Skład zespołu w końcu lat sześćdziesiątych dynamicznie się zmieniał, muzykom proponowano bowiem współpracę ze znanymi w Polsce grupami młodzieżowymi. Jesienią 1968 roku większość zespołu Żółtodzioby (Sławomir Hancewicz, Leon Adamiak, Bogdan Sakowicz i Kazimierz Królikowski) znalazła się w założonej w Warszawie przez Andrzeja Tyłczyńskiego grupie Wiślanie 69, mającej łączyć folklor słowiański z big beatem, rhythm and bluesem i soulem.

Z uwagi na sprawność muzyczną członków Żółtodziobów, byli to w większości wykształceni muzycy, nauczyciele wychowania muzycznego rekrutujący się ze Studium Nauczycielskiego, zespół mógł wykonywać trudniejszy repertuar, od partytur jazzowych po interesująco zaaranżowane utwory bigbitowe. Stąd w kompozycjach własnych grupy, poza prostymi tekstami o niespełnionej miłości czy tęsknocie za włoskim Capri, bigbitowymi melodiami i beatlesowskimi chórkami, pojawiały się interesujące partie instrumentalne z wykorzystaniem instrumentów dętych. Pośród panującej ówczesnie mody na bigbitowe przeróbki tematów ludowych

*Wiązanka melodii góralskich* Żółtodziobów wyróżnia się tym, że od połowy utworu, po bigbitowym wstępie muzycy zaczynają grać góralskie tematy w aranżacji dixielandowej.

## Diamenty

We wspomnianym wcześniej artykule z „Dookoła Świata” opisyującym atmosferę Białegostoku lat sześćdziesiątych napisano:

O wielkowiejskości (...) decyduje anegdota. (...) Białystok wytworzył już swoje anegdoty. Nie tylko możliwość znalezienia pracy ściąga tu co kwartał pięć tysięcy nowych mieszkańców, ku rozpacz i siwym włosom Ojców Miasta, główna siła atrakcyjna Białegostoku polega na tym, że daje on ludziom beznadziejnie tkwiącym w beznadziejności wsi sielskiej anielskiej i gorszej jeszcze beznadziejności zatęchłego małego miasteczka pokusę innego życia. Życia z anegdotą. Życia nowoczesnego. Kawiarnie, teatr, dancing, kabarety biblioteka, odczyt, rzeczy obok których przechodzimy obojętnie, mieszkańcy wielkich miast, rzeczy które w wielkim mieście „po prostu istnieją”, tu mają jeszcze urok świeżości<sup>10</sup>.

Tę pogoń za nowoczesnością można było dostrzec w ówczesnym Białymstoku w wielu wymiarach. Rozwijające się zakłady przemysłowe nie tylko budowały hotele robotnicze i oferowały mieszkania zakładowe. Dbały też o to, by zorganizować młodym robotnikom przestrzeń rozrywki. Wspierały je w tym państwowe instytucje i organizacje. Stąd ważnymi sponsorami i promotorami muzyki rozrywkowej nie tylko w latach pięćdziesiątych, ale także w następnych dekadach PRL-u były w Białymstoku zakłady pracy, organizacje młodzieżowe oraz związki zawodowe i spółdzielnie mieszkaniowe. Cezary Kadzewicz wpomina:

<sup>10</sup> A. Wojtaszek, *Różowy...*, dz. cyt.

Diamenty miały bogatego sponsora, który kupował wszystko – Zakłady Włókiennicze „Fasty”. Zespół obsługiwał wszystkie imprezy zakładowe, muzycy zatrudnieni byli na fikcyjnych etatach – przychodzili do pracy, podpisywali listę, jako ślusarz, elektryk, tkacz – i szli na próbę i „katowali” muzykę przez osiem godzin<sup>11</sup>.

Tadeusz Kowalczyk dodaje:

Każdy duży białostocki zakład pracy mający pieniądze na kulturę organizował zespoły – w Fabryce Sierzana był na przykład zespół Tuzintony. Zakłady pracy rywalizowały ze sobą również przez zakładowe zespoły. Ale już na przykład w klubie Związków Zawodowych – gdzie grali pracujący nauczyciele – muzycy sami sobie sprzęt kupowali<sup>12</sup>.

Zespół Diamenty, powstały przy Białostockich Zakładach Przemysłu Bawełnianego „Fasty”, był przykładem wsparcia muzycznej działalności rozrywkowej przez ówczesne instytucje. Diamenty powstały w 1964 roku z inicjatywy Janusza Jankowskiego. Konsultantem muzycznym został znany pianista Jerzy Tomzík. Pierwszy skład zespołu to: Janusz Jankowski – gitara basowa, Andrzej Zubrycki – gitara solowa, Aleksander Gierasimiuk – gitara, Witold Zdrojewski – perkusja, Walentyna Gierasimiuk – śpiew.

W 1965 roku zespół zrealizował pierwsze nagrania w rozgłośni białostockiej Polskiego Radia. W 1966 roku Diamenty opuścił Aleksander Gierasimiuk, niedługo po nim Walentyna Gierasimiuk, doszli zaś Jerzy Fiedziukiewicz (gitara, śpiew) i Cezary Kadzewicz (gitara, instruktor muzyczny). Teksty dla grupy pisali w owym czasie Marek Trokenheim i Janusz Jankowski, a muzykę Cezary Kadzewicz.

<sup>11</sup> *Żyliśmy tylko muzyką*, reż. Eugeniusz Szpakowski, film dokumentalny, TVP Białystok 2013

<sup>12</sup> Tamże.



Lokalne media i instytucje wspierały karierę zespołu. Diamenty zadebiutowały z 20-minutowym programem na falach ultrakrótkich w ogólnopolskim programie radiowym. Ten krajowy debiut nie był pierwszym sukcesem, ponieważ białostocka Rozgłośnia Polskiego Radia wielokrotnie prezentowała zespół w swoim programie. Fastowski zespół zdobył dużą popularność wśród białostockiej młodzieży, a zwłaszcza wśród swoich najbliższych – pracowników kombinatu w Fastach, którzy z uwagą, zainteresowaniem i serdecznością śledzili rozwój zespołu i jego sukcesy artystyczne. Ówczesnie pisano w prasie:

«Diamenty» są oczkiem w głowie dyrekcji zakładu i jego rady zarządkowej. To w dużej mierze umożliwia egzystencję zespołu i gwarantuje jego dalszy rozwój. Jakie są najbliższe plany «Diamentów»? Dalsze nagrania radiowe, jako że apetyt rośnie w miarę jedzenia. W tym roku zespół ma nagrać 8 pozycji repertuarowych dla III programu Polskiego Radia. Współpraca z Białostocką Rozgłośnią Radiową, która odkryła fastowski zespół, występy w różnych ośrodkach i marzenie całkiem już realne – nagranie pierwszej płyty<sup>13</sup>.

Diamenty wykonywały także muzykę do sztuki teatralnej skomponowaną przez znanego białostockiego kompozytora i dyrygenta Jerzego Maksymiuka, który później napisał specjalnie dla zespołu dwie piosenki: *Mamona* i *Ciuchcia do Radzymina* do tekstów warszawskiego aktora Czesława Niemczuka.

W 1967 roku zespół opuścił Witold Zdrojewski, a zmienił go Ryszard Melezini. Diamenty koncertowały na Białorusi w Mińsku i Grodnie, zrealizowały też pierwsze nagrania dla programu I Polskiego Radia w Warszawie i wzięły udział w Festiwalu Piosenki Radzieckiej jako zespół towarzyszący Jadwidze Zawadzkiej, która w efekcie została solistką zespołu. W październiku tegoż roku

<sup>13</sup> Notka prasowa, „Gazeta Białostocka” 27.09.1967, nr 230 (5020).

Diamenty brały też udział w Ogólnopolskim Konkursie Zespołów Amatorskich w Jeleniej Górze, gdzie zajęły III miejsce. Do zespołu dołączył Jan Makowski (śpiew i instrumenty klawiszowe), a w 1971 roku gitarzysta Przemysław Malisz. Muzycy wzięli udział w Ogólnopolskim Konkursie Zespołów Amatorskich w Jeleniej Górze i zajęli tam I miejsce. W styczniu tego roku zespół występował w ośrodkach telewizyjnych w Warszawie i Katowicach, a następnie brał udział w Festiwalu Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu. W 1972 roku po powrocie z festiwalu zespół opuścili Janusz Jankowski, Andrzej Zubrycki, Jan Makowski, Przemysław Malisz i Ryszard Melezini. W 1973 na miejsce Ryszarda Meleziniego przyszedł Mikołaj Makowski. W tym roku Diamenty po raz kolejny brały udział w Ogólnopolskim Konkursie Zespołów Amatorskich w Jeleniej Górze i zdobyły kolejne I miejsce. W połowie tego roku Mikołaja Makowskiego zmienił Andrzej Więcko, doszedł też gitarzysta Krzysztof Pawluczuk. W 1974 roku z zespołu odszedł Cezary Kadzewicz, a zmienił go Leszek Grodzki. Diamenty były obecne na scenie białostockiej muzyki popularnej do końca lat siedemdziesiątych.

W muzyce popularnej granej w Białymstoku na początku lat sześćdziesiątych mieliśmy do czynienia z nawiązaniem do swojskości, ale w szczególny sposób – ludowość pojawiała się nie jako czerpana z Podlasia, lecz jako modna „góralszczyzna”, na dodatek występowało pomieszanie stylów – jak opisywany wcześniej utwór Żółtodziobów, łączący bigbit i dixieland. Zarówno muzycy jazzowi, jak i bigbitowi zdawali się stronić od bezpośrednich nawiązań do ludowości – być może z uwagi na agresywną propagandową promocję owej ludowości w czasach stalinowskich, na przemian z pieśniami propagandowymi i robotniczymi. Właściwie w owym okresie jedynie Janusz Laskowski, o którym wspomnimy później, wyrażał swojskość w swoich piosenkach – nie była to jednak swojskość typowo wiejska, ludowa, raczej małomiasteczkowa. Z drugiej strony

w piosenkach bigbitowych pojawiały się wyraźne motywy ucieczki od swojskości – tęsknota za egzotycznym, odległym, lepszym światem Zachodu i jego wyobrażenia – mogło to być Capri – jak w piosence Żółtodziobów, czy Casablanca – jak u Janusza Laskowskiego.

Janusz Laskowski – swojsko-miejskość

Janusz Laskowski debiutował jako piosenkarz i kompozytor w amatorskim zespole Ananasy w Białymstoku. W 1967 roku prowadził własny zespół Dacyty. W tamtych latach jego niezbyt profesjonalne nagrania były wydawane w dużych ilościach na pocztówkach dźwiękowych (na przykład piosenka *Przepustka*). Dzięki pocztówkom zdobył rzesze miłośników. Jego piosenki *Beata z Albatrosa* czy *Żółty jesienny liść* weszły do kanonu popularnych piosenek śpiewanych przez Polaków.

Laskowski odniósł spektakularny sukces piosenką *Kolorowe jarmarki* do tekstu Ryszarda Ulickiego (Nagroda Dziennikarzy, Nagroda Publiczności na Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu w 1977 roku). Krytykowany przez dziennikarzy muzycznych i krytyków (na festiwalu w Opolu zasiadający w jury znany krytyk Andrzej Ibis-Wróblewski pokazał piosenkarzowi tabliczkę z notą zero), Laskowski podbił serca opolskiej publiczności i dziennikarzy. I tak w atmosferze skandalu narodziła się legenda *Kolorowych jarmarków*. Ryszard Ulicki, autor tekstu tej piosenki, początkowo miał negatywną opinię o twórczości Laskowskiego. Jednak, gdy poznał go osobiście i zobaczył na koncertach, zmienił zdanie. W styczniu 1977 roku obaj panowie spotkali się w Koszalinie przy okazji koncertu Trubadurów Ryszarda Poznakowskiego, gdzie Laskowski grał suport, a w niespełna miesiąc później Ulicki, po kolejnym spotkaniu w rozgłośni koszalińskiego radia, dał Laskowskiemu tekst *Kolorowych jarmarków*. Laskowski wspominał, że napisał pierwszą część muzyki do tej piosenki w nocnym pociągu do Białegostoku, po czym odłożył tekst do szuflady i na długi czas o nim zapomniał.

Dlatego był zaskoczony, gdy Ryszard Poznakowski zarekomendował go Jonaszowi Kofcie, dyrektorowi artystycznemu festiwalu w Opolu w 1977 roku. Kofta zainteresował się Laskowskim i zaprosił go na przesłuchanie. Wtedy okazało się, że Ulicki, któremu bardzo zależało na udziale w festiwalu, nie poinformował Kofty, że Laskowski napisał tylko połowę muzyki do piosenki. Gdy doszło do przesłuchania i Laskowski zaśpiewał kilka piosenek, Kofta poprosił o *Kolorowe jarmarki*. Laskowski wspomina, że w ogóle nie pamiętał tego tekstu, choć zwrotkę szybko sobie przypomniał. „Piosenka nie była jeszcze gotowa, więc zaśpiewałem ją bez refrenu. Jonasz i obecny na przesłuchaniu Andrzej Trzaskowski, okrzyknęli, że to jest to o co chodzi i «kupili» *Kolorowe jarmarki*. Po powrocie do domu dokończyłem dzieło”<sup>14</sup>.

Laskowski chciał wykonać *Kolorowe jarmarki* w swoim stylu, tylko z gitarą, ale Andrzej Trzaskowski zaproponował dla piosenki konwencję pastiszu i akompaniament happy-jazzowej grupy Asocjacja Hagaw. Choć utwór brzmiał jak połączenie dwóch nieprzystających do siebie światów i spotkał się z negatywną reakcją krytyków, wzbudził zachwyt dziennikarzy i opolskiej publiczności, od których Laskowski otrzymał w Opolu nagrody. Do sukcesu tej piosenki przyczyniła się także Maryla Rodowicz, która uzyskała od Laskowskiego zgodę na wykonanie *Jarmarków* na festiwalu w Sopocie i występując z gitarą i bębniem na plecach, w jarmarcznym otoczeniu klaunów, ludzi na szczudłach i kataryniarza podbiła sopocką publiczność, która przyznała piosence i jej wykonawczyni swoją nagrodę. Rodowicz spopularyzowała *Kolorowe jarmarki* w krajach bloku wschodniego, zwłaszcza w Związku Radzieckim,

<sup>14</sup> O okolicznościach narodzin piosenki „*Kolorowe jarmarki*”, jej karierze i o tym, czego dziś żał jej twórcom z Januszem Laskowskim rozmawia Ryszard Ulicki, „Miesięcznik. Pismo Społeczno-Kulturalne” 30.03.2007. Artykuł dostępny również w World Wide Web: <http://www.ulicki.pomorzachodnie.pl/wywiady/strony/laskowski.html> [dostęp: 2.04.2013].

gdzie płyty z *Jarmarkami* wydano w wielomilionowych nakładach, a rosyjska wersja piosenki w wykonaniu Walerego Leontiewa osiągnęła jeszcze większy komercyjny sukces. O popularności *Kolorowych jarmarków* świadczy to, że piosenka znalazła się na piątym miejscu plebiscytu tygodnika „Newsweek” wśród 12 piosenek, które zmieniły Polskę. Interesujące jest to, że im bardziej nabieramy dystansu do czasów, w których po raz pierwszy Laskowski wykonał *Kolorowe jarmarki*, tym, zdaniem wielu krytyków piszących o muzyce rozrywkowej, czy socjologów zajmujących się popkulturą, wydają się ważniejsze dla polskiej kultury. Franciszek Walicki, legendarny promotor polskiego jazzu i współtwórca polskiego bigbitu, w liście napisanym z okazji trzydziestolecia powstania *Kolorowych jarmarków* stwierdził:

To piosenka, która na trwałe utkwiała w mojej pamięci, choć zupełnie nie pasowała do moich muzycznych zainteresowań. Nie jestem dzieckiem nostalgii, ale „Kolorowe jarmarki” i ich tekst, ale także i muzyka przeniosły mnie nagle w świat dwudziestych lat ubiegłego stulecia. W bajkową krainę dzieciństwa spędzonego w rodzinnym Wilnie. Z okien mieszkania przy Placu Łukiskim, co roku obserwowałem słynne wileńskie Kaziuki, najbardziej kolorowe jarmarki, jakie utkwily mi w pamięci. Pełne pierzastych kogucików, baloników na druciku, cukrowej waty i z piernika chaty. Za chwile wzruszeń, za przypomnienie tamtych lat, za chwile refleksji, składam obu autorom tej niezwykłej piosenki, głęboki ukłon<sup>15</sup>.

Po sukcesie *Kolorowych jarmarków* Janusz Laskowski stał się istotną postacią polskiej sceny rozrywkowej. Wydał około dwudziestu albumów płytowych, poza regularnymi koncertami w Polsce, odbywał tournée w USA, Australii i innych krajach, głównie dla polonijnej publiczności. Jego piosenki po opolskim sukcesie nie

<sup>15</sup> A. Halber, *Kolorowe jarmarki*, „Angora” 2008, nr 34.

zmieniły stylistyki – zaczął natomiast korzystać częściej z tekstów innych autorów – głównie Ryszarda Ullickiego, którego słowa piosenek są bardzo „swojskie” i dobrze zestrzają się z nostalgiczno-rzewnymi tonami głosu i gitary Laskowskiego. Ale również swojskie są inne teksty wybierane przez Laskowskiego do piosenek – wiersze Anny Markowej, Jadwigi Sumiły. Jeden z największych przebojów Laskowskiego *Śnił mi się rodzinny dom* to właśnie swojska piosenka, odnosząca się do najbardziej pierwotnych pragnień i tęsknot do domu rodzinnego, korzeni.

Swojskość najbardziej jest widoczna w folklorze, przez bezpośrednie odniesienie do tego, co nas otacza. Zachwyty naturą, poczucie zakorzenienia, obecności, miejsca, tradycji, bycia, ale również przemijania. Stąd w piosenkach Laskowskiego pojawia się żółty jesienny liść czy mazurskie jeziora, ale również próby pamiętania o korzeniach. Swojskość to coś, co wywołuje szereg wspomnień związanych z pierwotnym miejscem odniesienia. To dom rodzinny, smak domowych potraw. Ta swojskość to również prowincjonalna tęsknota za „lepszym światem”, ale często nasycona poczuciem niemożności przekroczenia pewnych granic, awansu cywilizacyjnego, wkroczenia w egzotyczny „nowy ład”, stąd pojawia się często jako gest samoobrony, postawa wycofania do miejsc i wartości dobrze znanych, oswojonych, swojskich, jak smak domowego chleba, obrazy z dzieciństwa, rodzinny dom, miasto czy miasteczko, jak w piosence *To nie jest San Francisco*.

Laskowski jest naturalnie swojski. Biograficznie jest głęboko zakorzeniony w kulturze kresowej, urodził się po wojnie na Wileńszczyźnie, a w Białymstoku pojawił się dopiero w 1957 roku. Kiedy w latach sześćdziesiątych, jako młody chłopak brał gitarę i próbował na podwórku, czy też z kolegami grać w jakichś zespołach, to pojawiała się w jego muzyce swojskość jako nawiązanie do tradycji wiejskiej i małomiasteczkowej, do piosenek, które gdzieś

w młodości zasłyszał i prznosił do miasta. Powstało coś, czego w Białymstoku nie było. Wielkie metropolie miały już swój folklor miejski, a Białystok takiego folkloru po II wojnie światowej nie miał.

Ponadto, Jan Adam Laskowski na scenie woli być Januszem, bo Janusz brzmi swojsko, bo jest jakby kolegą z podwórka, który siada z gitarą i śpiewa piosenki o tym, co widzi wokół, o swoich nastrojach, tęsknotach. Laskowski chce być „swoj”. Jest jednym z niewielu do tej pory występujących wykonawców umiejących stworzyć emocjonalne relacje z publicznością. Jest właśnie takim chłopakiem z podwórka, trochę już wyrośniętym, ale takim, który śpiewa o miejskich klimatach, lecz z nutą rzewności charakterystyczną dla folkloru wiejskiego. A ponieważ w Białymstoku nie było folkloru miejskiego, Janusz Laskowski coś takiego stworzył. Ale jest to folklor miejski w szczególnym wydaniu. Laskowski bowiem jest postacią identyfikowaną z Białymstokiem, miejskim bardem, ale takim, który w swych piosenkach wyraża coś specyficznego dla „miejskości” Białegostoku czasów PRL-u – przeplatające się z atmosferą typowego miasta wiejskie i małomiasteczkowe obrazy i nastroje, przedziwną „swojsko-miejskość”, „tutejszość”<sup>16</sup>, poczucie, że „wszędzie tutaj mi blisko”<sup>17</sup>. I choć Janusza Laskowskiego okrzyknięto w latach dziewięćdziesiątych „klasykiem disco polo”, pozostał do dziś wierny swojemu charakterystycznemu, rzewno-naiwnemu stylowi, nie poddając się pogoni za nowoczesnym, komputerowo wspomaganym brzmieniem, zachowując w swych piosenkach ogniskowo-podwórkowy klimat spotkań przy gitarze. Zachował swojskość w najbardziej naturalnej, niewykrzywionej przez mody postaci.

<sup>16</sup> Zob. E. Redliński, *Konopielka*, Warszawa 1975.

<sup>17</sup> J. Laskowski, *To nie jest San Francisco*, CD *Zanim rzucisz we mnie kamieniem*, 1991.

Takiej swojskości, czy też „swojsko-miejskości”, jak ją nazwalismy, rzewnej i naiwnej, która w końcu lat sześćdziesiątych, a szczególnie w latach siedemdziesiątych i na początku lat osiemdziesiątych wydawała się kiczem, „obciachem”, „wiochą”, przeciwstawiali się muzycy młodego pokolenia, rozpoczynający karierę na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wypełniający kluby Białegostoku nową – rockową, bluesową i jazzową muzyką. Ten wątek stanowi jednak przedmiot następnej opowieści.







**ROZWAŻANIA O KULTURZE  
ARTYSTYCZNEJ  
NAJSZERZEJ POJĘTEJ**





**Monika Kostaszuk-Romanowska**

## Prowokacje, afery i skandale w polskim teatrze współczesnym

Teza, iż współczesny polski teatr jest miejscem tytułowych prowokacji, afer i skandali może się wydawać tyleż atrakcyjna, co zdecydowanie nadwyżkowa. W szerokim odbiorze społecznym teatr – nie tylko jako dziedzina sztuki, ale także jako budynek – kojarzy się z dość tradycyjnie rozumianym sposobem praktykowania uczestnictwa w kulturze. Choć takich badań się nie prowadzi, można przyjąć, że przeciętny widz raczej nie łączy wyjścia do teatru z potrzebą przeżycia skandalu czy chęcią uczestniczenia w scenicznej prowokacji. Teatr nadal pozostaje ostoją i kwintesencją sztuki wysokiej odbieranej w ramach zdecydowanie nie codziennego, lecz (do pewnego stopnia) „odświętnego” rytuału. I nie ma na to wpływu nawet statystycznie potwierdzony fakt, że teatr powoli wychodzi z kulturowej niszy sztuki interesującej jedynie wąską grupę koneserów<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Jak dowodzi badanie CBOS przeprowadzone w styczniu 2013 r., odsetek osób, które w roku poprzedzającym sondaż były w teatrze, sięgnął za-

Coraz częściej odwiedzany przez Polaków teatr jednak się zmienia, nie tylko dlatego, że – wraz z pojawianiem się nowych pokoleń reżyserów i nowych trendów inscenizacyjnych – wyraźnie ewoluuje jego artystyczna oferta. Teatr zmienia się przede wszystkim wraz ze zmieniającym się kontekstem życia społecznego. Afery i skandale, których teatr staje się obiektem, zawsze sytuują się na styku sztuki i rzeczywistości, sceny i zewnętrznego wobec niej uniwersum dyskursu publicznego. W porządku, którego symboliczną lokalizację współczesna teatrologia opisuje jako „przestrzeń miejsca teatralnego”. Christopher Balme definiuje ją jako coś, co „łączy daną przestrzeń teatralną z jej otoczeniem, z przestrzenią kulturową widzów”<sup>2</sup>. To „usytuowanie kulturowe teatru” można rozumieć bardzo wąsko, na przykład – jak objaśnia autor – w kategoriach otoczenia miejskiego<sup>3</sup>. Ale można też przyjąć metaforyczne rozszerzenie przestrzeni miejsca teatralnego i umownie opatrzyć je znakiem nieskończoności. Uzyskalibyśmy wówczas rozpoznanie następujące: przestrzenią aktywności teatru jest rzeczywistość społeczna, w której on funkcjonuje, z której czerpie swoje inspiracje i z której „przychodzi” jego publiczność.

„Z punktu rozwoju historycznego teatr przebył drogę od przestrzeni sakralnej do przestrzeni estetycznej”<sup>4</sup> – zauważa Balme. O ile historyczny proces autonomizacji sztuki teatru trzeba odczytywać jako stopniowe zrywanie związku łączącego teatr i *templum*, o tyle współczesna refleksja nad teatrem musi uwzględniać jego związek

---

skakującej wartości 19% respondentów i był najwyższy od 25 lat. Zob.: *Aktywności i doświadczenia Polaków w 2012 roku*, Komunikat z badań CBOS, [http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2013/K\\_013\\_13.PDF](http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2013/K_013_13.PDF) [dostęp: 25.02.2014].

<sup>2</sup> C. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. W. Dudzik, M. Leyko, Warszawa 2002, s. 180.

<sup>3</sup> Tamże, s. 191.

<sup>4</sup> Tamże, s. 192.

z *agorą* – rozumianą jako symboliczna przestrzeń zbiorowych doświadczeń i społecznych negocjacji. Teatr aspiruje do bycia zarówno miejscem, jak i uczestnikiem dyskursu publicznego. Nie tylko wciąż na nowo określa swoją w nim rolę, ale też faktycznie ją pełni. Takie przekonanie wyraźnie widać w deklaracjach i rozpoznaniach przede wszystkim ludzi teatru – twórców i krytyków. Niekoniecznie muszą one interesować „zwykłą” publiczność. W pewnych sytuacjach jednak społeczna emanacja teatru zostaje ujawniona i poddana właśnie publicznemu oglądowi. Dyskusja o przedstawieniu przegradza się wówczas w spór o teatr (i nie tylko o teatr), a spektakl, który dał impuls do owego sporu podlega wtórnej dramatyzacji, przechodząc z porządku autonomicznego dzieła sztuki w porządek stematyzowanego obiektu ogniskującego publiczną debatę. By ona zaistniała, potrzebny jest energetyczny bodziec skandalu – afery, która ma już własną dramaturgię i odrębną publiczność. Rozgrywa się bowiem poza teatrem i potrafi zaaktywizować nawet tych, którzy w samym spektaklu nie uczestniczyli i nie dysponują własnym doświadczeniem percepcyjnym. Tak rozumiane afery i skandale są elementem dramatyzującym życie teatralne, ale też czynnikiem w swoisty sposób demokratyzującym teatr – udostępniają prawo uczestnictwa publiczności o wiele szerszej niż widownia konkretnego przedstawienia.

Wspomniany efekt dotyczy przede wszystkim skandali pozateatralnych. Z natury rzeczy prowokacje, których punktem wyjścia jest sceniczna forma spektaklu, mają o wiele mniejszą siłę rażenia. Ich lektura wymaga określonych kompetencji i odbywa się w trybie dość hermetycznym sporów branżowych – mało znanych lub niezbyt czytelnych dla przeciętnego widza. Do obiegu publicznego wchodzi więc przede wszystkim skandale o charakterze obyczajowym, politycznym, religijnym lub po prostu personalnym.

Prezentację wybranych przykładów takich właśnie wydarzeń trzeba poprzedzić krótkim rozpoznaniem terminologicznym.

Powody, które wcześniej przywołałam sprawiają, że pojęcie „provokacja” będzie w tej prezentacji terminem stosunkowo najmniej przydatnym. Kojarzy się on bowiem przede wszystkim ze zjawiskiem prowokacji artystycznej – a więc świadomym działaniem twórcy ukierunkowanym w sposób szczególny na formę przedstawienia, oznaczającym określony dobór środków scenicznych wytwarzających nową, kontrowersyjną jakość estetyczną. Tak rozumiane prowokacje z tej analizy należało wykluczyć. Wśród prezentowanych przykładów znalazły się natomiast „prowokacje artystów”<sup>5</sup> – poddane oglądowi nie z powodu samego kodu teatralnego, lecz ze względu na komunikowane nim treści i sposób ich odczytania. Kryterium zachowanym pozostała zaś istota prowokacyjności, czyli zamierzone pobudzenie silnych reakcji widzów, skonfrontowanie się z ich oczekiwaniami i wyznawanym systemem wartości, udratyzowanie odbioru spektaklu.

Całkiem inne skojarzenia nasuwa pojęcie „afery”, choć dynamika bieżącego życia społecznego sprawia, że określenie to – nieustannie przywoływane – ulega wyraźnej relatywizacji. Idąc tropem słownikowej definicji, należy przyjąć, że aferą teatralną byłoby zdarzenie, dotyczące teatru, ale niekoniecznie związane z konkretnym spektaklem, mające wymiar sensacyjny i „wywołujące oburzenie wielu ludzi”<sup>6</sup>. W przypadku tak zdefiniowanych sytuacji kryterium szerokiego publicznego odzewu jest zatem kryterium podstawowym. Jak się wydaje, właśnie „afery” są najsłabiej powiązane z czynnikiem artystycznym. Nie estetyczna wartość spekta-

<sup>5</sup> Uznałam, że rozdzielenie pojęć – „prowokacja artystyczna” i „prowokacja artysty” – jest, z uwagi na ich zakres, konieczne. Nie każda „prowokacja artysty” okazuje się „prowokacją artystyczną”, a więc stanowi kategorię zdecydowanie bardziej pojemną.

<sup>6</sup> Zob. *Inny słownik języka polskiego PWN*, (red.) M. Bańko, t. 1, Warszawa 2000, s. 9.

klu jest ich wyznacznikiem, ale zdarzenia usytuowane w społecznym otoczeniu teatru, co zresztą tłumaczy ich publiczną nośność. Teatr staje się obiektem (podmiotem) afer jako instytucja publiczna – a więc ze środków publicznych finansowana i podlegająca tak zwanej polityce kulturalnej. To określa charakter afer teatralnych, które najczęściej przybierają postać konfliktu personalnego lub po prostu sporu o pieniądze. „Aferalność”, jeśli można wspomniany fenomen tak określić, realizuje się – w przeciwieństwie do prowokacyjności – bez świadomego działania twórców teatralnych. Choć stają się głównymi aktorami wydarzeń, nie oni piszą ich „scenariusz”.

Najbardziej funkcjonalnym i jednocześnie najbardziej uniwersalnym terminem przyjętym na potrzeby tej analizy jest pojęcie skandalu. Precyzyjna definicja tego pojęcia okazuje się trudna do ustalenia. Kategorią skandalu teatralnego można opisać zarówno zamierzone działania twórców, jak i wydarzenia dziejące się bez ich inspiracji – a więc obszar znaczeń zawierających się w poprzednio omawianych terminach. A jednocześnie skandal to przecież nie tylko określone działania czy szczególne wydarzenie, ale też ich percepcja i konsekwencje. Podmiotami skandali – na prawach sprawców, faktycznych uczestników lub „tylko” widzów – stają się zarówno ludzie teatru, publiczność, jak i osoby z teatrem więcej lub mniej związane, czyli decydenci, publicyści, a także odbiorcy przekazów medialnych nadających skandalom rozgłos. Identyfikacja pojęcia skandalu teatralnego oznacza zatem konieczność uwzględnienia jego społecznego mechanizmu, który polega na upublicznieniu w trybie nagłym i sensacyjnym jakiegoś elementu spektaklu, zawartej w nim lub mu przypisanej idei, wydarzenia związanego z nim bezpośrednio lub całkiem luźno. W ramach takiej definicji skandal teatralny należałoby odczytywać jako szczególny przypadek wychodzenia teatru w przestrzeń publiczną. Punktem startowym tego



procesu jest moment uzyskania przez zdarzenie teatralne niezbędnego naddatku interpretacyjnego, który swą bulwersującą wymową uruchamia całą sekwencję gwałtownych reakcji. Warunkiem koniecznym jest, aby taka interpretacja wpisywała się w te sfery życia zbiorowego, które uchodzą za szczególnie wrażliwe. A zatem musi ona dotyczyć na przykład obyczajów, polityki lub religii.

Przywołane przeze mnie przykłady są zróżnicowane. Spróbowałam je jednak podzielić na trzy wymienione grupy tematyczne<sup>7</sup>. Ich wybór jest subiektywny i nie prowadzi do ustalenia gradacji – trudno bowiem wyznaczyć skalę teatralnej skandaliczności i precyzyjnie określić miejsce na tej skali poszczególnych zdarzeń. Te przywołane dotyczą konkretnych spektakli. W ich prezentacji musiałam zrezygnować – choć to dla teatrologa trudne wyrzeczenie – z analizy formy artystycznej. Obserwacji poddałam więc nie same przedstawienia, ale świadectwa, które dokumentują narosłą wokół nich „atmosferę skandalu”.

### **Erotyka, nagość, przemoc czyli skandale obyczajowe**

Wybór przykładów należących do tej kategorii skandaliczności nie był łatwy z powodu, który może się wydać paradoksalny. Spektakli, jak to się zwykło określać, „epatujących” seksem, nagością i przemocą w ostatnich latach zrealizowano tak wiele, że samo kryterium skandalu obyczajowego straciło na ostrości. Trudno mówić o odbiorczym szoku w sytuacji, gdy taki efekt wyraźnie spowszedniał. Raczej należałoby przyjąć, za Jerzym Limonem, rozpoznanie następujące:

<sup>7</sup> W tym zestawieniu pominęłam skandale personalne. Omawiam je w tekście: M. Kostaszuk-Romanowska, *Polski współczesny skandal teatralny – ewolucja gatunku*, [w:] *Skandal w tekstach kultury*, (red.) M. Ursel, M. Dąbrowska, J. Nadolna, M. Skibińska, Warszawa 2013.

Powtarzalność osłabia jednak siłę i skuteczność prowokacji. W artystycznych ideologiach parudziesięciu ostatnich lat ważną rolę odgrywają narządy płciowe (a także wszelkie wydzieliny ciała), których artystyczna eksploracja nabiera znamion obsesji, nawet patologii, a poprzez powtarzalność prowadzi do przewidywalności, trywializacji, a tym samym obniżenia nośności informacyjnej. Tym samym znacznemu osłabieniu ulega funkcja prowokacji wpisana w te dzieła. Grozi im zubożenie odbiorcy<sup>8</sup>.

Założenie, że wielokrotność zabija niezwykłość, impregnuje widzów na nawet najmocniejsze efekty sceniczne, wydaje się oczywiste. Mniej oczywiste okazuje się ustalenie, od jakiego momentu taka impregnacja jest już stanem nieodwracalnym, determinującym tryb odbioru każdego kolejnego przedstawienia. Z pewnością jednak można wskazać spektakl, któremu legenda skandalizującego nie zaszkodziła. I to nie tylko dlatego, że był w polskich realiach jednym z pierwszych scenicznych projektów wprowadzających do teatru tak zwaną estetykę szoku.

Takim spektaklem jest niewątpliwie kultowa inscenizacja Krzysztofa Warlikowskiego pt. *Oczyszczeni* z 2001 roku. Realizacja dramatu Sarah Kane należącego do nurtu określanego jako nowy brutalizm właściwie od dnia premiery skazana była na skandal. Zapewne zdawali sobie z tego sprawę twórcy przedsięwzięcia. Krystyna Meissner, dyrektor Teatru Współczesnego we Wrocławiu (koproducenta przedstawienia) na przedpremierowym spotkaniu z dziennikarzami, uprzedzając oczekiwane reakcje, przekonywała: „Ten spektakl zapowiadany jest absurdalnie jako największy skandal, jaki wydarzy się na tej scenie. Ale ja spodziewam się bardzo pięknej, wzruszającej sztuki o miłości”<sup>9</sup>. A jednak już pierwsze,

<sup>8</sup> J. Limon, *O prowokacji w teatrze i sztuce*, [w:] tegoż, *Pięty wymiar teatru*, Gdańsk 2006, s. 126.

<sup>9</sup> Cyt. za: FUR, *To nie skandal, to piękna sztuka o miłości*, „Słowo Polskie” 2001, nr 291, s. 13.

a po premierze w Teatrze Rozmaitości w Warszawie (zrealizowanej w styczniu 2002 roku) kolejne recenzje nie pozostawiały wątpliwości – skandalu nie dało się uniknąć:

Ekspozycja męskich genitaliów, czule pieszczący się po nich homoseksualiści, „złoty strzał”, czyli śmiertelny zastrzyk narkomana w twarz, aktorka obnosząca się z przeszczepionym penisem, sado-masochizm, przemoc (...) – wymieniał Jacek Cieślak<sup>10</sup>.

Recenzja Cieślaka była, co ciekawe, dla *Oczyszczonych* pozytywna. Jej autor podkreślał, że drastyczny „język” przedstawienia – choć w niektórych scenach trudny do zaakceptowania – jest dobrze umotywowany. Złożonych problemów współczesności nie da się bowiem wyrazić w estetyce Fredry („z całym dla niego szacunkiem”<sup>11</sup>), a teatr musi się otwierać na nową rzeczywistość i uwzględnić dokonującą się w niej transformację obyczajowego tabu.

Inni recenzenci byli zdecydowanie bardziej krytyczni. Jacek R. Kowalczyk przekonywał, że nadmierny brutalizm przedstawienia i jego przerysowana, antyestetyczna forma narusza granice teatralnej „przyzwoitości”, a przy tym nachalnie lansuje zafałszowany obraz współczesnego świata.

Z siedmiu wykonawców *Oczyszczonych* – wyliczył Kowalczyk – tylko jedna z osób nie pokazała, jak została wyposażona przez Stwórcę. Rozbieranki są tu zresztą wyjątkowo obleśne i bez wyjątku wzbudzają odruch estetycznego sprzeciwu<sup>12</sup>.

Teatralną opowieść o dziewczynie, która po śmierci brata narkomana postanawia zmienić płeć i trafia do przerażającego zakładu

<sup>10</sup> J. Cieślak, *Przecieranie nowych szlaków*, „Rzeczpospolita” 2002, nr 17, s. A9.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> J. R. Kowalczyk, *Nachalny bezwstyd*, „Rzeczpospolita” 2002, nr 17, s. A9.

doktora Tinkera dokonującego na swoich pacjentach okrutnych eksperymentów, ostro skrytykował także Jacek Kopciński. W tekście zatytułowanym *Król naprawdę jest nagi* pisał:

Zadziwiające, jak wielu dzisiejszych artystów, a za nimi krytyków i odbiorców dzieł filmowych, teatralnych czy plastycznych przyjęło za własną skrajnie naturalistyczną (i po trosze freudowską) koncepcję człowieka jako wiązki popędów napędzających wchłaniające i wydalające ciało. Zadziwiające, jak wielu artystów miejscem „doświadczeń granicznych” ludzi współczesnych czyni łazienkę, klub go-go, a nawet szalet<sup>13</sup>.

Recenzenta niepokoiła zwłaszcza „obsesja seksu”, według niego, wpisana w spektakl Warlikowskiego. I choć, jak przyznawał, reżyser nie przekroczył granicy „poza którą zaczyna się porno klub, szalet czy jatka”, to udało mu się uwikłać widzów w „pułapkę zgorszenia”, narzucając im rolę „sprośnych podglądaczy”<sup>14</sup>.

Cytowane recenzje wywołały w środowisku prawdziwą burzę. Zwolennicy przedstawienia<sup>15</sup>, polemizując z jego krytykami wykazywali, że gorszące sceny dalekie są od dosłowności, a obraz świata stworzony przez Warlikowskiego to tak naprawdę pełna skupienia, precyzyjnie skonstruowana opowieść o dramatycznym poszukiwaniu bliskości i emocjonalnej więzi. Spór o *Oczyszczonej*, który początkowo wydawał się naturalną branżową polemiką przerodził się, jak zauważyła Iga Nyc, w „narodową dyskusję na niespotykaną wcześniej skalę”<sup>16</sup>. I nie był jedynie sporem o stylistyczną konwencję przedstawienia, ale wielogłosową debatą nad wartościami – nad problemem granic obyczajowego tabu w sztuce, sposobem rozumie-

<sup>13</sup> J. Kopciński, *Król jest naprawdę nagi*, „Rzeczpospolita” 2002, nr 58, s. D3.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Dodać należy, że było ich zdecydowanie więcej.

<sup>16</sup> I. Nyc, *Pojedynek potworów*, „Wprost” 2007, nr 9, s. 109.

nia inscenizacyjnej umowności, zasadnością opartej na brutalizmie wizji świata, wreszcie nad przygotowaniem widzów do odbioru tak sugestywnie zaprojektowanej inscenizacji.

Reakcje publiczności faktycznie były zróżnicowane. „Część widzów wyszła ze spektaklu umęczona lub zniesmaczona”<sup>17</sup> – relacjonowano prezentację spektaklu na festiwalu *Interpretacje* w Katowicach. Zdarzały się pełne oburzenia komentarze padające z widowni<sup>18</sup>. I zdarzali się widzowie wychodzący przed końcem przedstawienia. Co ciekawe, opuszczali je wcale nie podczas najbardziej „brutalnych” scen amputacji kończyn, ale – jak wspominał Warlikowski – w trakcie pocałunku dwóch gejów<sup>19</sup>. Jednak odbiór inscenizacji – zarówno w Polsce, jak i za granicą – wyraźnie ewoluował. Mariusz Bonaszewski, odtwórca roli doktora Tinkera, w wywiadzie *nota bene* zatytułowanym *Oczyszczeni przeszli jak tsunami*, opowiadał, że z pierwszych przedstawień w Awinionie część widzów wychodziła, ale potem walczone o dodatkowe prezentacje, tworząc listy kolejkowe chętnych do obejrzenia polskiego spektaklu<sup>20</sup>.

„Życie szybko zweryfikuje tak pojętą twórczość”<sup>21</sup> – pisał w 2002 roku o *Oczyszczonych* Janusz R. Kowalczyk. Po ponad dekadzie od premiery skandalizująca lektura inscenizacji wydaje się jedynie historycznym elementem jej legendy. Przez ten czas

<sup>17</sup> D. Mrówka, *Ostro na początek*, [http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/104489.html?josso\\_assertion\\_id=8D6E7C8B49B88E75](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/104489.html?josso_assertion_id=8D6E7C8B49B88E75) [dostęp: 27.02.2014].

<sup>18</sup> Szefowa działu marketingu w TR Warszawa musiała zapowiedzieć, że widzowie, którzy będą przeszkadzali, zostaną wyproszeni z teatru. Zob. MIS, „*Oczyszczeni*” *bez komentarzy*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/104534.html> [dostęp: 27.02.2014].

<sup>19</sup> Pisała o tym Joanna Targoń. Zob.: J. Targoń, *Dekada seksu*, „*Didaskalia*” 2008, nr 83, s. 16.

<sup>20</sup> M. Matuszewska, *Oczyszczeni przeszli jak tsunami*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/110948.html> [dostęp: 27.02.2014].

<sup>21</sup> J. R. Kowalczyk, *Nachalny...*, dz. cyt., s. A9.

w teatrze pojawiło się nowe pokolenie widzów, które – zapewne za sprawą opisywanego przez Limona przesytu – znacznie trudniej oburzyć. A spektakl Warlikowskiego dorobił się opinii jednego z najwybitniejszych w dorobku reżysera, zyskując we współczesnym teatrze status wydarzenia przełomowego.

Pałeczkę skandalistów przejęli młodszy twórcy, a wśród nich „najbardziej gorący duet teatralny” ostatnich lat, czyli dramaturg Paweł Demirski i reżyser Monika Strzępka. Demirski i Strzępka to przypadek szczególnie ciekawy. Nie sposób go w tym zestawieniu pominąć. Jak słusznie zauważyła Małgorzata Bryl, artystyczny tandem „stał się teatralną marką, której przypięto łatkę «Uwaga! Będzie skandal»”<sup>22</sup>. Oni sami przeciw takiej etykietce głośno protestują. W jednym z wywiadów Demirski powiedział: „Pojęcie «skandalu» przynależy do teatru mieszczańskiego”<sup>23</sup>. Czyli tego, od którego wspomniani twórcy zdecydowanie się dystansują – tradycyjnego w formie, rozrywkowego w treści, a purytańskiego i zachowawczego w warstwie przesłania. W takim teatrze, tu Demirski ma rację, o skandal nietrudno – każde przekroczenie skostniałej konwencji, narażające widzów na percepcyjny dysonans, jest gotowym materiałem na skandal. A jednocześnie – o czym Demirski już nie wspominał – właśnie w takim teatrze skandale raczej się nie zdarzają.

Oczywiście, zakres pojęcia „teatr mieszczański” można interpretować subiektywnie, z dużym marginesem dowolności. Miarę radykalizmu Strzępki i Demirskiego wskazuje inna wypowiedź – tym razem Strzępki – która spektaklem robionym pod „mieszczańską” publiczność nazwała... właśnie *Oczyszczonych* Warlikowskiego. W jednym z wywiadów reżyserka stwierdziła:

<sup>22</sup> M. Bryl, *Stop porodom, ciężarne precz!*, [http://www.didaskalia.pl/warsztaty\\_bryl.htm](http://www.didaskalia.pl/warsztaty_bryl.htm) [dostęp: 28.02.2014].

<sup>23</sup> G. Nurek, *Rozstrzeliwujemy bajki*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 1, s. 37.

Trochę nie rozumiem, o czym jest mowa, kiedy ktoś mi mówi, że to, co robię na scenie, jest potworne czy niesmaczne. Ja nie mam wrażenia obsceniczności. To są normy mieszczańskie. Jesteśmy w stanie przyjąć wiele pod warunkiem, że szczegóły zostaną nam oszczędzone. Na przykład „Oczyszczeni” Warlikowskiego to była próba zmierzenia się z tabuizowanym tematem, ale w takim ujęciu, żeby mieszczańska publiczność Teatru Rozmaitości dostała to, po co przychodzi do teatru, czyli piękne obrazy, które są rodzajem parawanu dla zbyt obscenicznych rzeczy. Myślę, że między innymi ten spektakl ustawił myślenie o estetyzacji przemocy w tak zwanym nowym teatrze<sup>24</sup>.

Nie można zignorować wpisanej w cytowane wypowiedzi niechęci twórców do identyfikowania uprawianego przez nich teatru jako sztuki z założenia skandalizującej. A jednak to przecież ich teatr – zaangażowany, bezkompromisowy, odważnie punktujący aktualne problemy społeczne – w oczywisty sposób generuje skandale. Zarówno podejmowana w jego realizacjach problematyka, jak i przyjęta estetyka sprawiają, że każda kolejna premiera duetu wywołuje gorące reakcje – od oburzenia poczynając. Obsceniczność, o której mówiła Strzępka, i od której w cytowanym wywiadzie się odżegnywała, należy więc do rutynowych zarzutów widzów spektaklami duetu oburzonych. Jeśli jednak uznamy kontrowersyjne odczytanie *Oczyszczonych* jako spektaklu, w którym przykrycie „pięknymi obrazami” naruszeń obyczajowego tabu było gestem w stronę „mieszczańskiej” publiczności, musimy też uznać (łącznie z prawem twórców do oprostowywania takiego odbioru) podobnie kontrowersyjne dla Strzępki odczytywanie jej i Demirskiego spektakli jako skandalizujących. Paradoks polega na tym, że – jak trafnie zauważył Paweł Sztabrowski – „mieszczański widz jest naj-

<sup>24</sup> *Potencjał rewolucyjny. Z Moniką Strzępką i Pawłem Demirskim rozmawia Monika Kwaśniewska*, „Didaskalia” 2010, nr 95, s. 53.

bardziej naturalnym odbiorcą ich spektakli, to dla niego są przeznaczone zawarte w nich polemiczne postulaty, to ze względu na jego przyzwyczajenia korzysta się z kabaretowych chwytów”<sup>25</sup>.

Jednocześnie trudno się nie zgodzić z rozpoznaniem, że spektakl Warlikowskiego wprowadził do teatru nową (kompromisową?) formułę „estetyzacji przemocy”. Świadczy o tym choćby omawiany wcześniej spór krytyków o najbardziej „brutalne” sceny *Oczyszczonych*. Zwolennicy spektaklu, przypomnijmy, zwracali uwagę na ich oryginalną metaforyczną stylizację. I rzeczywiście to nie one bulwersowały wychodzących ze spektaklu widzów, co potwierdza jedynie tezę, że w teatrze najbardziej szokuje efekt „jeden do jednego” czyli po prostu dosłowność<sup>26</sup>.

W przypadku teatru Strzępki i Demirskiego sceniczna wizualizacja nagości i przemocy faktycznie odbywa się w trybie całkiem innym niż u Warlikowskiego. Ciekawym jej przykładem jest kultowy spektakl duetu – *Niech żyje wojna!!!* zrealizowany w 2009 roku w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu. To właśnie jego dotyczy cytowana wypowiedź reżyserki. Przedstawienie zbudowane na kanwie legendarnego peerelowskiego serialu *Czterej pancerni i pies*, demistyfikujące przede wszystkim zmitologizowaną narrację o II wojnie światowej, szokowało już od pierwszej sceny. Widok, który się ukazywał, mniej wyrobioną publiczność mógł wprawić w osłupienie:

Mikołajczyk u Stalina – relacjonowała Joanna Wichowska – jest nagi. Janek, który za chwilę zginie w Powstaniu (tzn. zostanie obficie polany czerwoną farbą) – też. Hekatomba krwi złożona na ołtarzu Ojczyzny? Piękna tradycja: z gołymi rękami na czołgi – mówicie?

<sup>25</sup> P. Sztabrowski, *Ikonokłasci*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64-65, s. 81.

<sup>26</sup> Zwracała na to uwagę cytowana wcześniej Joanna Targoń. Zob.: J. Targoń, *Dekada...*, dz. cyt., s. 16.



W takim razie proszę – tak się materializuje metafora. Goły premier, zakrwawiony powstaniec, Stalin-Grigorij (Ryszard Węgrzyn) i Marusia. Wszystko groteskowe, żenujące, niestosowne<sup>27</sup>.



*Niech żyje wojna!!!*, reż. Monika Strzępka, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (fot. Tomasz Jozefowski) – na zdjęciu Marcin Pempuś, Agnieszka Kwietniewska

Omawiana sytuacja – jak można się było dowiedzieć z napisu wyświetlanego na scenie – rozgrywa się 3 sierpnia 1944 roku w Moskwie. Premier Stanisław Mikołajczyk, w obliczu trwającego w Warszawie powstania, próbuje negocjować „sprawy wagi najwyższej narodowej”<sup>28</sup>, w tym przyszłe polskie granice. Przy stole siedzi Stalin w radzieckim mundurze, a nad nim pochyla się kom-

<sup>27</sup> J. Wichowska, *Niech żyje wojna*, reż. Monika Strzępka, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/717-niech-zyje-wojna-rez-monika-strzepka.html> [dostęp: 28.02.2014].

<sup>28</sup> P. Demirski, *Niech żyje wojna!*, [w:] tegoż, *Parafrazy*, Warszawa 2011, s. 341.

pletnie nagi premier (grający go aktor wcieli się potem w Olgierda i Czereśniaka). Towarzyszy mu równie nagi, „ubrany” jedynie w biało-czerwoną opaskę na ramieniu adiutant (a właściwie Janek Kos). Premier wygłasza tyrady (opatrzone licznymi dygresjami i punktowane słowem „na k”) oraz wznosi okrzyki na cześć niepodległej Polski i polskiej armii. Stalin wypowiada się raczej bez związku z tematem – na żądania Mikołajczyka nie reaguje.

Podczas przedstawienia, które oglądałam, już w pierwszych sekwencjach tej sceny przez widownię przechodził lekki pomruk stopniowo zmieniający się w chichot. W nagraniu „Gazety Świętojańskiej” umieszczonym na youtube wyraźnie słychać westchnienie jakiejś kobiety „Oj, Matko Święta”. A był to dopiero początek. Publiczność musiała jeszcze „wchłonąć” całą serię scenicznych efektów zakomponowanych trochę jak u Hitchcocka („na początku trzęsienie ziemi, a potem napięcie rośnie”) czyli wulgaryzmów, gwałtów, strzelanin i lejącej się w dużych ilościach krwi.

Przeklinają, sikają, kopulują, rzygają – wyliczał Michał Wyszowski – I jeszcze dalej. Krzyczą, broczą krwią, epatują nagością, obrzydzają, wyrzucają z siebie kloaczne wiązanki słowne. Ale to nie wszystko. Bo oblewają się jeszcze wodą, plują na siebie, warczą, mówią za szybko i bez celebry. Za mało? No to jeszcze gwałcą, profanują polskich bohaterów, walą głowami po ścianach, plują jajkami, zębami i czym tylko się da... Wystarczy? No to teraz zapraszamy odważnych do wałbrzyskiego teatru na *Niech żyje wojna!!!*<sup>29</sup>.

Już samo natężenie scenicznych „mocnych wrażeń” świadczyło o tym, że epatowanie nimi jest u Strzępki – co słusznie zauważyła Violetta Waluk – swoistą grą z widzem<sup>30</sup>. Jedno z założeń tej gry to prowokacyjna nadmiarowość i zawrotne tempo przyrastania

<sup>29</sup> M. Wyszowski, *W teatrze jak na wojnie: głośno i brudno*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/85030.html> [dostęp: 28.02.2014].

<sup>30</sup> V. Waluk, *Był sobie teatr, teatr i teatr*, „Przegląd” 2010, nr 46, s. 40.

kolejnych elementów. Dynamiczna eskalacja właściwie już nie tyle obscenicznych efektów, ile świadomie przerysowanych gagów nie pozostawiała miejsca na pojedyncze „oburzenia”. Rezygnacja z maskowania dosłowności paradoksalnie przeobrażała tę niemal farsowo rozrzną inscenizację w symboliczną opowieść o nieheroicznych plugastwach (każdej) wojny i fałszywie heroicznym, pełnym historycznej hipokryzji okołowojskich narracjach.

Tymczasem epatowanie widza obrzydlistwem albo nagością – podkreślała Waluk – ma głębszy cel, pokazuje: patrz, czym się zachwycasz, co kochasz, w co do tej pory wierzyłeś. Zobacz, ile tak naprawdę byli warci „sympatyczni” pancerni<sup>31</sup>.

Obyczajowe „trzęsienie ziemi” z pierwszej sceny spektaklu, będące jedynie skromną zapowiedzią ciągu dalszego, dobrze wpisywało się w jego metaforyczne przesłanie. Nagość, sama w sobie bulwersująca (także z tego tytułu, że była nagością męską, znacznie rzadziej stosowaną w teatrze niż nagość kobieca), dodatkowo wzmocniona parodystycznym quasi-patriotycznym kontekstem i serią kolejnych groteskowych chwytów, okazała się figurą konsekwentnie przeprowadzonego procesu obnażania (i terapeutycznego obrażania) narodowej mitologii.

To dlatego nagość premiera Mikołajczyka i pancerniaka Janka – przekonywał Łukasz Drewniak – zyskuje głęboki sens. Gołodupcy nakręcają się, jak oni ruskim tym pokażą, jak Niemcom dołożą. Chcą ratować naród, będą stać goli przeciw karabinom i tankom, a nawet totalitaryzmem wszelkiej maści. (...) Demirski ze Strzępką rozbierają tu nie tylko aktorów, ale odkrywają to, co przez dziesięciolecia zakrywaliśmy z naszej historii: bezsensowne demonstracje, nagość i bezbronność wobec dziejowej konieczności. To nie był patriotyzm tylko typowo polski nagolitaryzm<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Ł. Drewniak, *Polski nagolitaryzm*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/86979.html> [dostęp: 28.02.2014].

Interpretacja Drewniaka była dla skandalizującego spektaklu Strzępki i Demirskiego wysoce nobilitująca. Oczywiście, nie wszyscy recenzenci tak go oceniali. Byli też i tacy, którzy tę „teatralną hucpę” odebrali jako interpretację problemu wojny „poprzez dyndające fallusy nagich mężczyzn”<sup>33</sup>. Trudno jednak nie docenić faktu, iż kontrowersyjna inscenizacja Strzępki – podobnie jak o osiem lat wcześniejsza realizacja Warlikowskiego – okazała się skandalem w pełni „sfunkcjonalizowanym”, wobec którego można zapewne adresować wątpliwości natury estetycznej, ale któremu raczej nie można zarzucić najpoważniejszego teatralnego grzechu – nieuzasadnionego przesłaniem doboru środków artystycznej ekspresji.

### Władza, czyli skandale polityczne

Wbrew temu, co stwierdziła w cytowanym wcześniej wywiadzie Monika Strzępka, skandale obyczajowe, których źródłem jest zdarzenie artystyczne, cechują się wysokim poziomem czytelności. Polska obyczajowość się zmienia, ale na tyle wolno, że pozwala z dużym prawdopodobieństwem określić, jakie działania sceniczne mogą być uznane za gorszące prowokacje. W przeciwieństwie do obyczajowych, skandale o podłożu politycznym są o wiele mniej przewidywalne i o wiele bardziej uzależnione od bieżącego kontekstu społecznego. Ich zaistnienie i przebieg to na ogół skutek działania różnych czynników – treści świadomie wpisanych przez twórcę w spektakl, ale też uwarunkowań zewnętrznej wobec niego i rządzącej się własnymi prawami debaty politycznej.

W ostatnich latach polityka przenikała do teatru wyjątkowo często i to na oba sposoby.

<sup>33</sup> M. Rutkowska, *Teatralny eklektyzm*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/118050.html> [dostęp: 28.02.2014].

„Rozpolitykowanie” samych twórców było odczytywane jako chęć włączenia się w dyskurs publiczny, a jednocześnie reakcja na zamierającą społeczną aktywność.

Jedną z nielicznych enklaw – zauważył Piotr Żuk w artykule pt. *Kultura apatii* – gdzie toczą się bardziej krytyczne i niezależne dyskusje o polityce, kulturze, sprawach publicznych, kondycji polskiej demokracji, staje się w ostatnim czasie ponownie społecznie zaangażowany teatr. Władza i strażnicy moralności tolerują niekomercyjne opinie wygłaszane na scenie, zakładając słusznie, że jest to zjawisko niszowe i obejmujące niewielką grupę ludzi<sup>34</sup>.

Z pierwszym zdaniem tej wypowiedzi niewątpliwie trzeba się zgodzić. W formułę teatru zaangażowanego wpisywała się na przykład słynna realizacja Jana Klaty *Szewcy u bram* z 2007 roku w Teatrze Rozmaitości. Spektakl, który jedna z recenzentek nazwała „polityczną satyrą na rządy PiS”<sup>35</sup> faktycznie miał w sobie potężny ładunek skandaliczny. Ukazywał aktualną rzeczywistość w perspektywie bezwzględnej walki politycznej – portretował Polskę podsłuchów i komisji śledczych. Mimo iż przedstawienie – przygotowane przez intrygujący duet lewicowego publicyście Sławomira Sierakowskiego (autora adaptacji dramatu) i deklarującego wówczas prawicowe przekonania Jana Klaty – odczytywano potem jako „artystyczny koktajl Mołotowa”<sup>36</sup>, faktyczny skandal jednak się nie wydarzył, bo premiera odbyła się już po wyborach, które odsunęły PiS od władzy<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> P. Żuk, *Kultura apatii*, „Przegląd” 2011, nr 23, s. 21.

<sup>35</sup> I. Nyc, *Konserwatywny lewicowiec*, „Wprost” 2011, nr 2, s. 89.

<sup>36</sup> P. Sztarbowski, *Teatr nie dla nudziarzy*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/54122.html> [dostęp: 01.03.2014].

<sup>37</sup> Przypadek „spóźnionej prowokacji” *Szewców* Klaty szerzej przedstawiam w artykule: M. Kostaszuk-Romanowska, *Polski współczesny skandal teatralny – próba opisu gatunku*, [w:] *Artystów gry z kulturą*, (red.) A. Kisielewski, Białystok 2009.

Posmak politycznej, ale również społecznej, prowokacji miały też realizacje dramatów Pawła Demirskiego wpisujące się w nurt określany mianem „teatru antykapitalistycznego”, w tym głośne przedstawienie gdańskiego Teatru Wybrzeże *Kiedy przyjdą podpalić dom, to się nie zdziw* z 2006 roku wyreżyserowane przez Romualda Wiczę-Pokojskiego. W tym przypadku to właśnie kontekst czasowy zapewnił inscenizacji społeczną nośność. Jej kanwą stał się bowiem tragiczny wypadek, który rok wcześniej wydarzył się w łódzkiej fabryce lodówek, gdzie zginął młody robotnik przygnieciony przez dwutonowy stempel. Jeszcze przed premierą firma przesłała oświadczenie i, choć rezygnowała w nim z komentowania przygotowywanego spektaklu<sup>38</sup>, było to wydarzenie bez precedensu. Inszenizacja pomyślana jako forma sprzeciwu wobec łamania praw pracowników zatrudnionych przez wielkie koncerny na nowo wprowadziła do debaty publicznej trudny temat ludzkiego wymiaru ustrojowej transformacji.

Renesans teatru zaangażowanego w nowej rzeczywistości politycznej i ekonomicznej – wbrew temu, co stwierdził Żuk – nie pozostał niezauważony przez „władzę i strażników moralności”. Wśród głośnych przedstawień ostatnich lat, jakie się w debacie publicznej zaznaczyły, nie sposób więc nie wspomnieć także o takich, w przypadku których właściwymi inicjatorami, a raczej „dysponentami” skandalu byli nie teatralni twórcy, ale próbujący cenzurować ich dzieła przedstawiciele władzy. Do tej grupy spektakli można zaliczyć na przykład *Transfer! Klaty*, podejrzewany (jeszcze przed premierą) o przekłamywanie historii powojennych wysiedleń. Choć znalazły się wśród nich również spektakle zaatakowane z powodów, które pozornie z polityką nie miały wiele wspólnego – na przykład sztuka Tadeusza Słobodzianka *Sen pluskowy, czyli towarzyszy Chrystus*

<sup>38</sup> Zob.: M. Baran, *Teatr walczy o prawdę*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/26707,druk.html> [dostęp: 01.03.2014].

oprotestowana za tytuł, inscenizacja Krzysztofa Warlikowskiego *Wozzeck* oskarżona o naruszający normy obyczajowe plakat, czy *Podróż do wnętrza pokoju* Giovanni'ego Castellanosy potępiona za sceny z papieżem<sup>39</sup>.

Relacje twórców i decydentów są kwestią szczególnie wrażliwą – na styku sztuki i władzy często dochodzi do napięć potencjalnie generujących skandale. Nie zawsze jednak rozgrywają się one według „klasycznego” schematu: twórcy robią spektakl, który oprotestowują zbulwersowani jego wymową przedstawiciele władzy. Szczególnym przykładem odwrócenia tej zależności okazało się przedstawienie Teatru Polskiego we Wrocławiu *Czy pan to będzie czytał na stałe?* z 2012 roku w reżyserii Michała Kmiecika. Spektakl powstał jako protest przeciw koncepcji wicemarszałka województwa dolnośląskiego zakładającej zastąpienie dyrektorów teatrów menadżerami. Środowisko uznało ów plan za początek komercjalizacji teatrów publicznych i zorganizowało ogólnopolską akcję pod hasłem *Teatr nie jest produktem, widz nie jest klientem*. List w tej sprawie odczytywano przed spektaklami – tytuł przedstawienia był właśnie cytatem z wypowiedzi jednego z dziennikarzy komentujących akcję.

Precedensowe było nie tylko samo widowisko-protest, ale i zawrotne tempo, w jakim powstało (około dwóch tygodni). Zmontowano je z dokumentów, medialnych relacji, wypowiedzi twórców i oficjalnych oświadczeń, w tym między innymi rzeczonoego wicemarszałka, który *nota bene* był jednym z bohaterów spektaklu. Wśród postaci scenicznych nie zabrakło także innych urzędników napiętnowanych za brak zrozumienia dla misji teatrów publicznych.

<sup>39</sup> Wszystkie przywołane przykłady omawiam we wspomnianym już artykule. Zob.: M. Kostaszuk-Romanowska, *Polski współczesny skandal teatralny – próba opisu gatunku*, dz. cyt.





*Czy pan to będzie czytał na stałe?*, reż. Michał Kmiecik, Teatr Polski we Wrocławiu (fot. Natalia Kabanow) – na zdjęciu Igor Kujawski, Ewa Skibińska, Michał Mrozek, Paulina Chapko

Pojawiają się też – relacjonował Witold Mrozek – inni politycy i urzędnicy, w ostatnim czasie wypowiadający się o polityce kulturalnej. Jest wiceprezydent Warszawy pouczający krytyków i dyrekcję Teatru Dramatycznego, jak należy rozumieć kanon literacki i jak wystawiać go na scenie; jest postać wzorowana na dyrektorze warszawskiego Biura Kultury – która rzuca niedbale, że „kultura nie jest obowiązkowa”. Wicemarszałek powraca jako postać odgrywana przez Rafała Kronenbergera w scenie zaczerpniętej z *Szosa wołokołamskiej* Heinerja Müllera – groteskowego zrośnięcia się biurokraty z biurkiem<sup>40</sup>.

Pikanterii całemu przedsięwzięciu dodał fakt, iż główny adwersarz skorzystał z zaproszenia na premierę – aktorzy mogli się więc

<sup>40</sup> W. Mrozek, *Marszałek na scenie*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/137391.html> [dostęp: 01.03.2014].



zwracać wprost do niego. W dodatku po spektaklu wręczył zespołowi kosz kwiatów. „Chciałoby się, żeby władza częściej słuchała artystów” – konkludował Roman Pawłowski<sup>41</sup>.

Gorący, scenicznie nawet do końca nieobrobiony, ale pełen emocji i entuzjastycznie przyjęty przez widzów spektakl Kmiecika okazał się prowokacją szczególnego typu. Nie tylko dlatego, że władzę i prowadzoną przez nią politykę kulturalną zaatakowano wprost ze sceny. Ale również dlatego, że jego twórcy świadomie użyli formuły skandaliczności, by zidentyfikować i obnażyć prawdziwy skandal w teatrze, czyli oddanie go w – jak to określiła Karolina Obszyńska – „ciężkie łapy (...) urzędasów, z teatrem mających niewiele wspólnego”<sup>42</sup>.

### ***Sacrum*, czyli skandale religijne**

Określenie „skandal religijny” jest zapewne sformułowaniem niezbyt precyzyjnym. Ma ono opisywać skandale teatralne, których przedmiotem były zarówno zawarte w przedstawieniach wątki powiązane z religią, jak i treści odnoszące się do Kościoła jako instytucji. O tym, że to tematyka trudna, przekonywać nie trzeba, a o tym, że bywa też ryzykowna przekonali się twórcy wspomnianego już przedstawienia *Podróż do wnętrza pokoju* zrealizowanego w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie w 2006 roku. Scena z papieżem, który z hipermarketowego wózka rozdawał „poświęcone kondomy”, nie mogła przejść bez echa. „Szok. Konsternacja. I pomimo że nikt ostentacyjnie nie wyszedł, to cisza, która zapa-

<sup>41</sup> R. Pawłowski, *Władza słucha*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/137498.html> [dostęp: 01.03.2014].

<sup>42</sup> K. Obszyńska, *Oburzeni inteligenci już nie wstydzą się swojego oburzenia*, [http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2012/kwiecien\\_2012/160412\\_oijn.php](http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2012/kwiecien_2012/160412_oijn.php) [dostęp: 01.03.2014].

dła, była bardzo wymowna”<sup>43</sup> – relacjonował przedstawienie ks. Ireneusz Bruski. Sprawa dotarła wówczas aż do marszałka województwa warmińsko-mazurskiego i wymagała szczegółowych objaśnień, kim tak naprawdę jest kontrowersyjna postać, a raczej, kim na pewno nie jest.

Równie gorący przebieg miał spór, który rozgorzał po premierze spektaklu *Nieskończona historia* autorstwa Uli Kijak, wystawionego w 2012 roku przez Teatr Nowy w Zabrzu. Ta filozoficzna opowieść o zwykłej, codziennej egzystencji mieszkańców pewnej kamienicy wywołała aferę o zasięgu – za sprawą medialnych relacji – ogólnopolskim. Lista zarzutów, a co ciekawe również żądań, była dłuższa niż w przypadku spektaklu olsztyńskiego. Obok wątpliwości obyczajowych dotyczyły one przede wszystkim obrażonych uczuć religijnych. Kontrowersyjna okazała się na przykład retrospektywna scena nawiązująca do czasów młodości jednego z bohaterów – księdza. W scenie tej pojawiała się również kobieta w ciąży. Jej obecność odczytano jako wyraźną sugestię, że sprawcą ciąży jest ów ksiądz. Bulwersowała również sekwencja uderzenia jednej z postaci atrapą *Biblii*, a także skandowanie frazy „módlmy się”.

Konflikt w zabrzańskim teatrze miał swoją dramaturgię. Zaczął się od trzech listów przesłanych do dyrekcji – jeden z nich zarzucał spektaklowi naruszenie uczuć religijnych, w drugim powoływano się na naruszenie praw konsumenckich (niezgodność treści przedstawienia z informacją na stronie teatru)<sup>44</sup>. W kilku lokalnych parafiach podpisywano żądanie zdjęcia przedstawienia z afisza<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> I. St. Bruski, *Dyplomowa profanacja*, „Nasz Dziennik” 2006, nr 113, s. 10.

<sup>44</sup> Zob.: J. Derkaczew, *Szkoda, że nie ma cenzury*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 85, s. 11.

<sup>45</sup> Zob.: W. Mrozek, *Zabierz brzuch dziewczynie księdza – jeszcze o „Nieskończonej historii”*, <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/MrozekZabierzbrzuchdziewczynieksiedza/menuid-431.html> [dostęp: 02.03.2014].

Dyrekcja zaproponowała zmiany w spektaklu: „usunięcie” ciąży (lub stuły, którą miał na sobie bohater<sup>46</sup>), wycofanie sceny z *Biblią* i zmianę skandowania na inny sposób artykulacji wspomnianego tekstu. Twórcy nie zgodzili się na zmiany i wystosowali list otwarty. Dyrekcja zaplanowała specjalną zamkniętą prezentację dla prezydent Zabrza, ale ona odmówiła ingerencji w przedstawienie. Po kolejnym spektaklu odbyło się natomiast spotkanie z widzami, na które zresztą ci najbardziej oburzeni prawdopodobnie nie przyszli<sup>47</sup>.



Nieskończona historia, reż. Ula Kijak, Teatr Nowy w Zabrzu (fot. Joanna Siercha) – na zdjęciu Anna Konieczna, Danuta Lewandowska

Przypadek skandalu w Zabrzu można odczytywać w różnych perspektywach. Interesujący – w kontekście omawianych już relacji

<sup>46</sup> Tamże.

<sup>47</sup> Zob.: A. Głowacka, *Każda historia ma swoje zakończenie*, „Teatr” 2012, nr 6, s. 62.

teatr-władza – jest jego wymiar instytucjonalny. Interesujący, bo pokazuje różne scenariusze działań władzy (dyrekcji teatru i władzy lokalnej czyli prezydenta) w sytuacji konfliktu z publicznością, a właściwie z konkretnymi widzami. Czy pod taką presją należy zmieniać kształt przedstawienia lub decydować o ostatecznym zdjęciu go z afisza? Stanowisko twórców – czemu trudno się dziwić – było w tej sprawie jednoznaczne.

Zadziwia nas – pisali w liście otwartym – łatwość rezygnowania z eksploatacji przedstawienia. Teatr zainwestował publiczne pieniądze w produkcję tego spektaklu i organizując premierę poddał przyjęte dzieło pod ocenę widzów. Różnica zdań na temat wydźwięku dzieła sztuki jest rzeczą pożądaną. Natomiast uzależnianie grania spektaklu bądź jego kształtu od zdania bardzo niewielkiej grupy widzów – już nie<sup>48</sup>.

Pryncypialność autorów spektaklu skonfrontowana z racjami dyrekcji obawiającej się dalszych protestów doprowadziła do wydarzenia, które wielu komentatorów uznało za bezprecedensowe. Inicjatywa pokazu dla władz miasta została odczytana – przez środowisko (i nie tylko) – jako zamach na niezależność sztuki. Wątpliwości mieli nawet przedstawiciele władzy – poseł PO Borys Budka pisał na Facebooku: „Jeżeli prawdą jest, że miał być specjalny spektakl dla pani prezydent Zabrza, to doszliśmy do granic absurdu. To jak powrót do PRL-u, gdzie partyjni dygnitarze mieli prawo do narzucania, co dla widza jest dobre”<sup>49</sup>.

I choć próby cenzurowania spektakli miały miejsce już wcześniej (o czym pisałam), to jednak przypadek *Nieskończonej historii* był szczególny – dlatego, że ocenzurowanie miało się odbyć

<sup>48</sup> List otwarty twórców spektaklu „Nieskończona historia”, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/137055.html> [dostęp: 02.03.2014].

<sup>49</sup> Cyt. za: J. Derkaczew, *Szkoda...*, dz. cyt., s. 11.

w trybie zamkniętego pokazu, ale też dlatego, że pani prezydent w rolę cenzora wejść nie chciała. Oba te fakty sprawiły, że dyskusja o obrażonych uczuciach religijnych widzów, którym zresztą nie odmawiano prawa do oburzania się, przerodziła się w dyskusję o niebezpieczeństwach, jakie niesie za sobą instytucjonalizacja „oburzenia”. Precedens wyposażenia go w sankcje administracyjne odczytywano jako niepokojący przejaw odgórnego niwelowania wielogłosowości sztuki, a wraz z nią „porządkującego” ujednoczenia całej debaty publicznej.

Władze miast, politycy i dyrektorzy instytucji kultury w całej Polsce – komentowała Joanna Derkaczew – wypracowują ostatnio nową jakość. Tworzą typ cenzury, który jest nie tylko krzywdzący dla artystów i odbiorców, ale też nikomu niepotrzebny – nie broni się nawet jakimkolwiek pokrętnym sensem ideologicznym. (...) Taka cenzura oparta na odcięciu od rzeczywistości, na przekonaniu, że wszyscy powinni widzieć świat gładki, bez różnic czy innych nieprzyjemności, to po prostu psucie życia publicznego<sup>50</sup>.

Ale na sprawę *Nieskończonej historii* można też spojrzeć z zupełnie innej perspektywy. Awanturę, która wybuchła po premierze da się nieco przewrotnie odczytać jako ciąg dalszy pomysłu twórców spektaklu – zaskakujący i przebiegający niezależnie od ich woli performans<sup>51</sup>. Intencją autorów przedstawienia było wpisanie się nim w tkankę społeczną, pobudzenie aktywności mieszkańców Zabrza już na etapie przygotowań do realizacji dramatu Artura Pałygi. Służyły temu specjalnie zaprojektowane teatralne eventy. Pierwszy, zatytułowany *Twoich Przedmiotów Teatr Nowy*, polegał

<sup>50</sup> J. Derkaczew, *Dla cenzora*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 115, s. 21.

<sup>51</sup> Zob.: A. Głowacka, *Każda...*, dz. cyt., s. 62.

na zbieraniu zwykłych przedmiotów codziennego użytku – „zakurzonych, niepotrzebnych i leżących w najciemniejszym miejscu na strychu”<sup>52</sup> – które wykorzystano jako rekwizyty grające istotną rolę w spektaklu. Z kolei w ramach akcji *Twoich Przeżyć Teatr Nowy* zaplanowano warsztaty *Chór Zabrzezan*, „wymianę doświadczeń międzypokoleniowych” *Podaj dalej* i *Teatralne przeżycie kulinarne*, czyli wspólne gotowanie zupy według przepisu ze sztuki.

Inicjatywę Teatru Nowego należy odczytywać jako przedsięwzięcie służące poszerzaniu społecznej przestrzeni działań teatralnych. Sens akcji symbolicznego „wyjścia w miasto”, wydobywania jego *genius loci* wyznaczał bowiem efekt dwukierunkowy – teatr otwierał się na kontakt z lokalną społecznością, a ona zyskiwała możliwość współtworzenia projektu scenicznego. Działania tego typu nazywa się dziś budowaniem tzw. społecznego kapitału. Oczywiście, trudno mówić o ich faktycznym związku z późniejszą sekwencją wydarzeń zapoczątkowaną przez trzy maile zbulwersowanych spektaklem widzów. Interpretacja, którą zaproponowała w swojej recenzji Aneta Głowacka, jest jedynie próbą odczytania takiej reakcji jako kolejnego, metaforycznego aktu „dramatu społecznego”, którego istota, przypomnijmy, polega przecież na „delokacji” działań scenicznych, ich rzeczywistym wejściu w porządek debaty publicznej.

To, co zdarzyło się po premierze – przekonywała Głowacka – idealnie wpisuje się w spektakl, gdyby rozpatrywać go w kategoriach performatywności, jest bowiem jego kolejnym aktem. Dramat teatralny spleta się tu z dramatem społecznym, który go dopełnia<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> *Twoich Przedmiotów Teatr Nowy*, [http://www.teatrzabrze.pl/aktualnosci/061\\_TwoichPrzedmiotow](http://www.teatrzabrze.pl/aktualnosci/061_TwoichPrzedmiotow) [dostęp: 02.03.2014].

<sup>53</sup> A. Głowacka, *Każda...*, dz. cyt., s. 62.

Można zatem przyjąć, że obie interpretacje skandalu o podłożu religijnym, który wywołała *Nieskończona historia* są wbrew pozorom niesprzeczne. Obie bowiem wskazują na znaczenie społecznego kontekstu działań teatralnych. Z całym, choć często bardzo problematycznym, dobrodziejstwem jego inwentarza.

Mój drugi przykład sytuuje się na zupełnie przeciwnym biegunie. Spektakl *Zamknęły się oczy ziemi* według tekstu Pawła Huelle wystawił w 2011 roku w reżyserii Krzysztofa Babickiego lubelski Teatr im. Juliusza Osterwy. Babicki w jednym z wywiadów tak zapowiadał swoją inscenizację:

Huelle jest rasowym pisarzem i umieścił akcję w miejscu dotykającym dla widzów. Wystarczy po spektaklu wsiąść w autobus czy samochód i za godzinę znaleźć się w miejscu, gdzie dzieje się akcja. Bardzo lubię taki dreszczyk<sup>54</sup>.

Dreszczyk emocji towarzyszący premierze mógł mieć zapewne również inne powody niż fizyczna bliskość i niewątpliwa magia miejsca akcji, czyli Kazimierza nad Wisłą. Przede wszystkim kontrowersje mogła budzić osoba autora, który po słynnym konflikcie w Gdańsku został – jak sam to określił – „wyegzorcymowany na wiele lat”<sup>55</sup> z Teatru Wybrzeże. Powód główny stanowiła jednak tematyka przedstawienia. Twórcy nawiązywali w nim do słynnej

<sup>54</sup> W. Sulisz, *Diabeł mówi betankom dobranoc*, <http://www.dziennikwschodni.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20110312/MAGAZYN/786220034> [dostęp: 02.03.2014].

<sup>55</sup> W. Sulisz, *Paweł Huelle: Moherowych beretów w Lublinie się nie boję*, <http://www.dziennikwschodni.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20110408/MAGAZYN/603293750> [dostęp: 02.03.2014]. Chodzi o konflikt Huelle z księdzem prałatem Jankowskim, który pozwał pisarza do sądu o naruszenie dóbr osobistych. Konflikt ten doczekał się już opracowania książkowego. Zob.: P. Raina, *Kapłan kontra literat. Spór o ochronę dóbr osobistych. Ksiądz Jankowski i Paweł Huelle przed sądem*, Warszawa 2006.

sprawy protestu betanek, który rozpoczął się w 2005 roku, kiedy odwołana z funkcji siostry przełożonej Jadwiga Ligocka wraz z popierającymi ją zakonnicami zamknęła się w budynku zakonnym<sup>56</sup>.

W spektaklu *Babickiego* to właśnie kazimierska siedziba Zgromadzenia stanowi dramaturgiczną oś spektaklu. Wyznacza jego dwa plany – pierwszy, powiązany z dawną właścicielką willi, słynną przedwojenną jasnowidzącą Heleną Łopuską i drugi, współczesny, w którym rozgrywa się historia buntu zakonnicy. Twórcy przedstawienia, zapraszając widzów w świat ukryty za zamkniętymi bramami zakonu, przywołali na scenę najważniejszych uczestników wydarzeń: pogrążone w ekstazie siostry (choć, jak oceniła to Joanna Derkaczew, ich praktyki polegały głównie na „płasach i chichotach”, „pochodach ze świecami i dokonywaniu zbiorowych linczów na opornych zakonnicach”<sup>57</sup>), natchnioną siostrę generalną oraz ich demonicznego mentora – ojca Zapaliczkę. Utrzymane w wizyjnej konwencji sceny – stanowiące swoiste studium bardziej psychologicznego niż religijnego zniewolenia – bezlitośnie, wydawałoby się, punktowały grzechy polskiego Kościoła – duchową płytciznę, hierarchiczną podległość i konsumpcyjną materializację. Prowokacyjnie mocno wybrzmiewała w spektaklu już choćby ta jedna, wielokrotnie cytowana przez recenzentów, kwestia, którą wypowiadała siostra generalna: „Ja nie znam żadnego biskupa w Polsce, który dla Chrystusa wyrzekłby się sowitych obiadków. Cielęciny! I benzyny do limuzyny!”<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> Lubelskie przedstawienie nie było zresztą pierwszą inscenizacją zainspirowaną wydarzeniami w Kazimierzu – w 2007 roku spektakl *Betanki* wystawił w reżyserii Przemka Wiśniewskiego Teatr Kreatury z Gorzowa Wielkopolskiego.

<sup>57</sup> J. Derkaczew, *Wróżby katyńskie*, [http://wyborcza.pl/1,76842,9410078,W-rozby\\_katyńskie\\_Pawla\\_Huelle.html](http://wyborcza.pl/1,76842,9410078,W-rozby_katyńskie_Pawla_Huelle.html) [dostęp: 03.03.2014].

<sup>58</sup> Cyt. za: G. Józefczuk, *Duch Święty i pieniądze*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/114877.html> [dostęp: 03.03.2014].



Jednak jeszcze przed premierą zarówno Krzysztof Babicki, jak i Paweł Huelle przekonywali, że sztuka nie ma wydźwięku antykleerykalnego<sup>59</sup>. Zapewnienia tego typu, jak można się było wielokrotnie przekonać, rzadko skutkują. Trudno się zatem dziwić, że autor dramatu był przygotowany na protesty. Na konferencji prasowej pół żartem, pół serio wyznał:

Marzę o tym, żeby w sobotę stanęło pod Teatrem Osterwy sto moherowych beretów z transparentami niedopuszczającymi publiczności do teatru. Jeżeli cokolwiek się stanie, to uprzedzam, że nie wynajęłam tych pań<sup>60</sup>.

Premiera się odbyła i... do protestów nie doszło. Kończące się skandalem, kontrowersyjne realizacje teatralne skłaniają do postawienia pytania, dlaczego do skandalu doszło, a przede wszystkim kto go wywołał i które elementy spektaklu się do niego przyczyniły. W wypadku lubelskiej inscenizacji prawdopodobnie zasadne, mimo że w swej istocie paradoksalne, byłoby pytanie odwrotne – o to, dlaczego skandalu nie było. Wyjaśnienia raczej nie należy szukać w intencjach twórców, choć faktycznie – jak to ujął jeden z recenzentów – „nie gonili za sensacją”<sup>61</sup>. Powodów „nieskandalicznego” przyjęcia potencjalnie „skandalicznego” spektaklu trzeba więc upatrywać w porządku wobec niego zewnętrznym. Taką podpowiedź podsunął sam reżyser, który w jednym z wywiadów stwierdził:

W Lublinie środowisko jest bardzo zróżnicowane. Wielu księży, wykładowców z KUL przychodziło na spektakl i nie widzieli w przed-

<sup>59</sup> Zob.: A. Z. Kowalczyk, *O betankach, polskim fatum i fałszywych prorokach*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/114874.html> [dostęp: 03.03.2014].

<sup>60</sup> W. Sulisz, *Paweł Huelle...*, dz. cyt.

<sup>61</sup> J. Bończa-Szabłowski, *Ludzie głębokiej wiary i fałszywi prorocy*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/114956.html> [dostęp: 03.03.2014].

stawieniu niczego skandalizującego. Widzieli oczywiście problem. Bardzo rzadko porusza się tego rodzaju tematykę w teatrze, ale nie było jakiegoś frontu odmowy, bo ludzie jednak przychodzili, dyskutowali, spirali się. Taka jest funkcja teatru. Ja w każdym razie nie miałem poczucia, że robimy obsceniczną profanację<sup>62</sup>.

Nieodbyty skandal w lubelskim teatrze przypomina przypadek *Szewców u bram*. Jednak więcej tu różnic niż podobieństw. Spektakl Babickiego nie aspirował, o czym już wspomniałam, do tego, by stać się „klasyczną” teatralną prowokacją, choć swoją krytyczną wobec zjawisk w polskim Kościele wymową niewątpliwie prowokował, zachęcał do głębszej nad nimi refleksji. A prawdziwy skandal wydarzył się gdzie indziej. Huelle opisał go następująco:

To co stało się w klasztorze betanek w Kazimierzu Dolnym, to jest właściwie banalna historia rodem z Boccaccia. Natomiast niebanalna jest sytuacja społeczna. To jest skandal, że sześćdziesiąt parę kobiet zostaje ekskomunikowanych, dostają najcięższą karę w Kościele, a ten łajdak (czyli pierwowzór postaci ojca Zapaliczki – przyp. MKR) zostaje wikarym (...). I tu jest pytanie do nas wszystkich, do Kościoła: jak to tak może być, że taki łobuz nie jest ukarany, jest nagrodzony. Bo on de facto jest nagrodzony<sup>63</sup>.

\* \* \*

Spojrzenie na współczesne życie teatralne, a tym bardziej ewentualna próba diagnozy stanu teatru polskiego, przy użyciu kategorii skandalu wiąże się nie tylko z ryzykiem, ale i trudnym (o czym pisałam na wstępie) dla teatrologa wyrzeczeniem. Oznacza

<sup>62</sup> Cyt. za: G. Antoniewicz, *Gdańsk: Sztuka Pawła Huellego „Zamknęły się oczy ziemi” w Domu Zarazy*, <http://www.dziennikbałtycki.pl/artukul/456616,gdansk-sztuka-zamknely-sie-oczy-ziemi-pawla-huellego-w-domu-zarazy,id,t.html> [dostęp: 03.03.2014].

<sup>63</sup> Cyt. za: W. Sulisz, *Paweł Huelle...*, dz. cyt.

bowiem rezygnację z lektury dzieła teatralnego jako autonomicznego artystycznego bytu i dowartościowanie perspektywy badawczej w swej istocie marginalnej. Powinnością teatru jest produkowanie spektakli, nie skandali. Powinnością badacza jest tych spektakli analiza. Jednak uwzględnienie wspomnianej perspektywy wydaje się celowe, a z pewnością uzasadnione tym, co w takim ujęciu może być poddane oglądowi.

Teatr jest zjawiskiem społecznym, a sceniczne projekty jego twórców mają wymiar społecznych komunikatów. W porządku komunikowania się teatru jako sztuki i teatru jako instytucji z publicznością (rozumianą szerzej niż widownia konkretnych spektakli) skandal jest przypadkiem w pewnym sensie granicznym. Jego dyskursywna natura sprawia, że właśnie sytuacja skandalu pozwala podjąć rozpoznanie istotnych uwarunkowań współczesnego życia teatralnego – nastrojów społecznych, sposobu rozumienia funkcji teatru, trybu odbioru dzieła teatralnego. A zatem pytanie, co dziś może stać się skandalem teatralnym jest też pytaniem o to, czym jest dziś teatr w przestrzeni publicznej.

Oczywiście – analizując skandale o podłożu obyczajowym, politycznym czy religijnym, skandale wpisane w dzieło sceniczne lub mu dopisane, zamierzone i niewynikające ze świadomej prowokacji twórców, wreszcie skandale urzeczywistnione i potencjalne – nie można pominąć faktu, iż odpowiedź na postawione wcześniej pytanie może być zupełnie inna niż zaproponowana w tym, z konieczności krótkim, przeglądzie. Na przykład można na to pytanie odpowiedzieć tak: największym skandalem w teatrze jest po prostu robienie złego teatru.



*Autorka dziękuje Teatrowi Dramatycznemu im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, Teatrowi Polskiemu we Wrocławiu, Teatrowi Nowemu w Zabrze za nieodpłatne udostępnienie zdjęć do publikacji.*





**Katarzyna Citko**

## Autorskie kino Juana José Bigasa Luny

Twórczość katalońskiego reżysera Juana José Bigasa Luny jest w Polsce prawie nieznaną, chociaż reżyser ma swoich wielbicieli również w naszym kraju. Bigas Luna tworzy kino bardzo osobiste, autorskie, którego rozpoznawalnym rysem jest balansowanie na granicy kiczu, wulgarności i obsceniczności, z wyraźnym rysem surrealizmu. Charakteryzując jego twórczość, Stach Szabłowski zauważa:

Bigas Luna bierze się za kino z pozycji wiecznego outsidera. To jeden z tych filmowców, których nazwiska niewiele mówią zjadaczom codziennego multipleksowego chleba. Ale coś za coś – po całym świecie rozsiane są grupki fanatycznych wielbicieli reżysera: chodzi o klasyczny przypadek postaci kultowej<sup>1</sup>.

Juan José Bigas Luna urodził się w Barcelonie 19 marca 1946 roku. Swoją działalność artystyczną rozpoczął od projektowania

---

<sup>1</sup> S. Szabłowski, *Bigas Luna*, [http://www.lecinema.pl/lk/lk\\_luna.php](http://www.lecinema.pl/lk/lk_luna.php) [dostęp: 20.03.2011].

architektury wnętrz i awangardowych mebli, aktywny był również na niwie malarstwa i fotografii. W 1969 roku, wraz z Carlosem Riartem, otworzył pracownię projektowania graficznego Estudio Gris. W latach siedemdziesiątych XX wieku zaczął kręcić filmy wideo, natomiast w latach dziewięćdziesiątych zainteresował się technologiami cyfrowymi. Rozpoczął również umieszczanie swoich prac i filmów krótkometrażowych w Internecie, poczynając od zrealizowanego w 2001 roku filmu *Naszyjnik z much (Colar de moscas)*. Na autorskiej stronie internetowej Bigasa Luny odnajdziemy również szereg interesujących projektów multimedialnych: *Mikrokosmos (Microcosmos, 2002)*, *Źródła (Origenes, 2004)* czy *Ingestum (2008)*. W 1999 roku, wraz z Cataliną Pons, otworzył studio sztuki cyfrowej Taller Bigas Luna, a w 2002 roku rozpoczął projekt zatytułowany *Platform BL*, którego celem jest kreowanie nowatorskich działań własnych, a także innych młodych artystów, z wykorzystaniem technologii cyfrowych.

Filmową twórczość Bigasa Luny rozpoczyna zrealizowany na taśmie 35 mm film *Tatuaż* z 1976 roku. Kolejnym, bardziej znanym i uznanym przez krytyków dziełem jest *Bilbao* (1978). W utworze tym odnajdziemy już cechy charakterystyczne dla autorskiej twórczości Bigasa Luny, na którą składają się obsesyjne i perwersyjne zainteresowanie seksem, zatarcie granicy pomiędzy światem realnym i marzeniami oraz wyobrażeniami bohaterów, mroczny klimat narracji i surrealistyczna fabuła.

Bohaterem filmu *Bilbao* jest mężczyzna w średnim wieku o imieniu Leo, prześladowany przez nerwicę natręctw. Jego obsesją jest dokładne mycie zębów, jedzenie jogurtu, robienie i kolekcjonowanie zdjęć, a przede wszystkim miłość do kabaretowej tancerki lekkich obyczajów o pseudonimie Bilbao. Zamiast zabiegać o jej względy, bohater porywa swoją wybrankę, usypia, krępuje, goli jej łono, fotografuje i wciela w życie swoje erotyczne fanta-

zje, ale w pewnym momencie zabawy ze swoją ofiarą zdaje sobie sprawę, że kobieta jest martwa. Leo pozbywa się ciała wywożąc zwłoki do rzeźni, której właścicielem jest jego wuj i tam poddaje je utylizacji niczym odpad poubojowy. Fabuła filmu jest dla Bigasa Luny jedynie pretekstem do ukazania scen perwersyjnej przemocy i seksu. Panujący na ekranie półmrok oraz charakterystyczne dla stylu Bigasa Luny zbliżenia budują atmosferę niedopowiedzenia, wprowadzają zatarcie granicy pomiędzy wydarzeniami realnymi a erotycznymi marzeniami i fantazjami bohatera, konstytuując świat oniryczny i zarazem mroczny.

Kolejne filmy tworzone przez Bigasa Lunę charakteryzuje podobnie pretekstowa fabuła i ukazanie śmiałych scen seksualnych, potraktowanych z drobiazgowym wręcz realizmem. Jako przykład posłużyć mogą utwory: *Pudel (Caniche, 1978)* oraz *Epoki Lulú (Las edades de Lulú, 1990)*. W tym ostatnim filmie, reżyser epatuje widza szeregiem coraz bardziej wymyślnych obrazów fizycznego współżycia bohaterów, związanych z inicjacją seksualną piętnastoletniej zaledwie Lulú, perwersyjnym trójkątem, w którym bierze udział brat bohaterki, a także z ostrymi zabawami Lulú o charakterze homoseksualnym i sadomasochistycznym. Z kolei film *Pudel*

jest historią dorosłego rodzeństwa, Bernarda i Eloizy, którzy mieszkają w zrujnowanej willi, nie pracują i nie zarabiają na życie, czekając na śmierć swojej bogatej ciotki, aby odziedziczyć jej majątek. Wreszcie ich oczekiwania się spełniają, ale bohaterowie nie stają się dzięki temu szczęśliwi. Uciekając przed kazirodczą miłością, chrońnią się w świat perwersji o charakterze zoofilii. Tytułowy pudel jest faworytem Eloizy, zaś jej brat, zazdrosny o siostrę i uczucia, którymi obdarza swojego pupilka, sprowadza do domu inne psy, więzi je w piwnicy i wykorzystuje. Mroczną atmosferę nieudomowien (sceny perwersji seksualnych ze zwierzętami nie są na ekranie pokazywane wprost, a widzowie zaledwie się ich domyślają) budują również obrazy eksponowanych w zbliżeniu ochłapów mięsa, którymi Eloiza



karmi ulubieńca zestawione w pewnym momencie z widokiem zakrwawionego pieńka i wbitą weń siekierą. W filmie mamy też wątki voyeurystyczne: Bernardo podpatruje swoją siostrę, gdy Eloiza uprawia miłość z przyjacielem domu oraz gdy kusi pudła smakołykami, aby zwierzę wylizało jej łono<sup>2</sup>.

W latach osiemdziesiątych XX wieku Bigas Luna zrealizował w Hollywood film *Ponownie narodzony* (*Reborn*, 1981), a w parę lat później niekonwencjonalny horror *Udręka* (*Angustia*, 1986) wpisujący się w nurt kina autotematycznego. Przemoc i groza, eksploatowane w filmie *Udręka*, są obok seksu charakterystycznymi, wciąż powracającymi motywami w twórczości katalońskiego reżysera.

Film *Udręka*, uhonorowany Złotym Krukiem na Festiwalu Filmów Fantastycznych w Brukseli, jest opowieścią o symbiotycznym, destrukcyjnym związku pomiędzy matką i dorosłym, ale ubezwłasnowolnionym synem. Fabuła filmu opowiedziana jest na kilku przecinających się płaszczyznach. Pierwszą z nich jest historia zbrodniczej matki i podległego jej, bezwolnego pod wpływem hipnozy syna, który z zimną krwią i perwersyjnym upodobaniem dokonuje krwawych zbrodni, mordując upatrzone ofiary i wycinając im gałki oczne do rodzinnej kolekcji. Drugą płaszczyznę stanowi wątek oglądania tej historii przez widzów w kinowej sali, podczas projekcji filmu pod tytułem *Mamuśka*. Kolejną płaszczyznę konstryuuje wątek szaleńca, który pod wpływem oglądania fikcyjnego filmu utożsamia się z jego bohaterem i podobnie jak on, zaczyna mordować niewinne ofiary, upatrzone wśród kinowej publiczności.

<sup>2</sup> K. Citko, *Juan José Bigas Luna: kino w oparach absurdu i seksu*, [w:] *Autorzy kina europejskiego VI*, (red.) A. Helman, A. Pitrus, Warszawa 2011, s. 12-13.

Fikcja utrwalona na taśmie filmowej staje się równie realna jak rzeczywistość odbiorców tej opowieści, zaś ekran kinowy przybiera postać bramy, przez którą obydwa światy się przenikają. Bigas Luna stosuje w swoim filmie konstrukcję szkatułkową: film, który oglądamy, zawiera w sobie inny film zatytułowany *Mamuška*, w tym utworze zaś przewijają się fragmenty *Utraconego świata* (1925) w reżyserii Harry'ego O. Hoyta<sup>3</sup>.

Film Bigasa Luny budzi mieszane odczucia widzów. Obrzydzenie towarzyszące Woyeurystycznym scenom mordów i wyłupywania oczu miesza się ze specyficzną fascynacją, o charakterze niemalże hipnotycznym. Fotografowane chłodnym okiem zbliżenia przedstawiające wycinanie skalpelem gałek ocznych budzą odrazę i strach, a zarazem trudno oderwać od nich wzrok. Maurizio Fantoni Minella porównuje ukazany w zbliżeniu lancet zagłębiający się w oko, którego wizerunek zajmuje cały ekran, do sceny przecinania oka brzytwą z *Psa andaluzyjskiego* (*Un chien andalou*, 1928) Luisa Buñuela i Salvadora Dalego, wskazując na podobieństwa kompozycyjne i symboliczne obydwu obrazów<sup>4</sup>.

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku Bigas Luna wyreżyserował tak zwaną *trylogię iberyjską*, na którą składały się kolejno filmy: *Szynka, szynka* (*Jamón, Jamón*, 1992), *Złote jaja* (*Huevos de oro*, 1993) oraz *Pierś i Księżyc* (*La Teta y la Luna*, 1994). W filmach tych widać wyraźną zmianę stylu i rozbudowanie fabuły utworów katalońskiego reżysera. Realistyczne sceny seksu zostały zastąpione obrazami bardziej poetyckimi, a warstwa treści znacznie się wzbogaciła, przyjmując zarazem styl opowieści o charakterze surrealistycznym. Nazwa *trylogia iberyjska* wiąże się z odwoływaniem się autora do tradycji hiszpańskiej kultury, obyczajowości i sztuki, a zarazem ze swoistym jej dekonstruowaniem.

<sup>3</sup> Tamże, s. 14.

<sup>4</sup> M. F. Minella, *Bigas Luna*, Roma 2000, s. 10.

Trylogię Bigasa Luny rozpoczyna film *Szynka, szynka*, nagrodzony Srebrnym Lwem na Festiwalu Filmowym w Wenecji. Jest to erotyczna tragifarsa o mrocznym zakończeniu, której bohaterami rządzą dwie równie silne obsesje: seks i jedzenie. Córka okolicznej prostytutki, piękna Silvia zachodzi w ciążę z bogatym paniczem José Luisem. Jego matka oczywiście sprzeciwia się temu związkowi, nasyła więc na dziewczynę swojego kochanka Raúla, aby ją uwiódł. Raúl podrywa Silvię, ale zarazem zakochuje się w niej. Również dziewczyna jest coraz bardziej niepewna swoich uczuć. Do ostatecznej konfrontacji obu amantów dochodzi w finale filmu, w scenie pojedynku, w którym oręż stanowią suszone hiszpańskie szynki. A raczej, co oczywiście nie pozostaje bez konotacji symbolicznych, delikatny, paniczykowaty José Luis używa zaledwie kości od szynki, natomiast postawny, atletyczny Raúl posługuje się całą dorodną tylną nogą. W konsekwencji starcia, Raúl zabija swego antagonistę. Finałowe sceny filmu są dokonaną przez Bigasa Lunę trawestacją ikonograficznego chrześcijańskiego wizerunku Pięty, dodatkowo przetworzonego w potrójnym obrazie. Matka Silvii trzyma w ramionach zabitego José Luisa, którego matka z kolei tuli do swojego łona Raúla – zabójcę, zaś ojciec José Luisa podtrzymuje chwiejącą się Silvię. Obrazowi towarzyszy sugestywna, dramatyczna muzyka. Ponad głowami bohaterów, patetycznie ciemnieje niebo wraz z nadciągającym zmierzchem. Scena pojedynku wzorowana jest także na obrazie Francisca Goyi *Pojedynek wieśniaków na pałki* (1820–1823), z cyklu jego *czarnych obrazów* (*pinturas negras*). Goya przedstawił dwóch mężczyzn, tkwiących po kolana w ziemi i okładających się kijami. Są unieruchomieni przez piach i nie mogą uciec, więc pojedynek niechybnie doprowadzi do śmierci jednego z nich, a może i obydwu. Nad ich głowami malarz uwiecznił wieczorne posępne chmury, zasłaniające fragmenty prześwitującego nieba. Okolica jest dzika i pusta, w pobliżu nie ma żadnych domostw ani

nawet drzew, jedynie w tle mającą nagie pagórki. Identyczny obraz znajdziemy w filmie Bigasa Luny: pustynny pejzaż bez śladów cywilizacji, mroczne *cirrusy* zbierające się nad głowami walczących. Zaciekłość protagonistów, która uniemożliwia im wycofanie się czy ucieczkę, kojarzą się z obrazem Goyi ewidentnie. Być może, Bigas Luna scenę do swojego dzieła zaczerpnął z jeszcze innej inspiracji – z filmu *Lament dla bandyty* (*Llanto por un bandido*, 1963) Carlosa Saury<sup>5</sup>.

Film *Szynka, szynka* utrzymany jest w klimacie surrealistycznego nonsensu, niepozbawionego akcentów humorystycznych. Panicz i spadkobierca fortuny miejscowych krezusów zakochuje się w biednej Silvii, bo jej piersi smakują jak szynka. A dokładniej, jak twierdzi sam zainteresowany, jedna z nich smakuje jak szynka, druga zaś jak omlet. Jego rodzice uważają się za arystokrację, ale w ich fabryce produkuje się męskie slipki. Nad wiejską okolicą na wzgórzu wznosi się tryumfalnie makieta byka<sup>6</sup>, któremu wściekły José Luis utracą atrybuty męskości, kiedy dowiaduje się, że Silvia zakochała się w jego rywalu. Urwane jądro służy Silvii za namiastkę parasola, gdy zaczyna padać deszcz. Atletycznie zbudowany Raúl, uosobienie *macho*, je surowy czosnek, zagryza dużymi plastrami szynki, beka i drapie się w okolicy krocza. Bigasa Lunę intryguje iberyjski odwieczny wątek *machismo*, ale w wydaniu komicznym i parodystycznym. Jest on wyśmiany również w scenie zaimprovizowanej nocnej corridy, gdy nagi Raúl wraz ze swoim kolegą drażnią byka w zagrodzie, machając przed nim obnażonymi penisami.

<sup>5</sup> Na temat filmu *Lament dla bandyty* w kontekście inspiracji obrazem Francisca Goyi *Pojedynek wieśniaków na pałki* pisze Alicja Helman w książce *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*, Kraków 2005, s. 191-193.

<sup>6</sup> Takie makiety, ustawione wzdłuż autostrad jako symbol kraju, widuje się często w Hiszpanii.

Kolejnym filmem Bigasa Luni jest surrealistyczny obraz *Złote jaja* (1993), uhonorowany nagrodą specjalną jury na festiwalu w San Sebastian. Bohaterem filmu jest młody człowiek, Benito Gonzales, który za wszelką cenę pragnie osiągnąć życiowy sukces. W tym celu żeni się z córką bogatego przedsiębiorcy, aby dzięki pieniądзом jej ojca zrealizować swoje marzenia. Ale Benito jest nienasycony w chęci posiadania. Chciałby mieć wszystko co najlepsze, a do tego podwójnie, tak jak do pary ma tytułowe jaja, dzięki którym zresztą zdobył córkę bogacza i wszystko, na czym mu zależało. Dlatego oprócz żony pragnie posiadać kochankę, którą sprowadza do domu i kładzie do jednego łóżka razem ze swoją prawowitą małżonką. Na obydwu nadgarstkach nosi dwa złote rolexy. Obok wznoszonego przez siebie wielopiętrowego apartamentowca, konstruuje na tarasie monumentalny obelisk w kształcie fallusa, podwajając architektoniczną formę wieżowca. Nawet psy ma dwa, piękne owczarki niemieckie. Nienasycona żądza używania życia kończy się jednak dla bohatera tragicznie, a finał opowieści przypomina bajkę o rybaku i złotej rybce: równie łatwo, jak zdobywał upragnione bogactwa, Benito traci je i pozostaje z niczym, opuszczony przez wszystkich, osamotniony i przegrany. Bohater filmu Bigasa Luni ponownie wpisuje się we wzorzec klasycznego *macho*, a zarazem jest całkowitym jego zaprzeczeniem. Reżyser z upodobaniem obala wzorzec kulturowy silnego, władczego mężczyzny, który podporządkowuje sobie kobiety, uwiódłszy je uprzednio. Na początku filmu Benito rzeczywiście jest uosobieniem twardziela, ale w miarę rozwoju akcji staje się coraz mniej męski, zaś rolę przywódczą przejmuje kobieta, dla której bohater odszedł od żony.

W filmie *Złote jaja* Bigas Luna odwołuje się także w komiczny sposób do hiszpańskiej sztuki. Główny bohater filmu uważa siebie za artystę, a jego ulubionym twórcą jest Salvador Dalí. Dlatego wystrój wnętrza mieszkania i sprzęty, którymi bohater się otacza, przypominają dzieła malarza: w salonie stoi sofa w kształcie ust

Mae West i zegar o miękkich kształtach. Ulubionym przez Benita obrazem Dalego jest *Płonąca żyrafa* (1936–1937), którego reprodukcję bohater umieścił w swojej sypialni obok łóżka. Benito rysuje flamastrem na ciałach swoich kochanek szufladki przypominające te, które wystają z uda kobiety sportretowanej przez Dalego i tłumaczy im, że dla niego, podobnie jak dla jego ulubionego malarza, seks jest sztuką, fantazją, wyobraźnią i kulturą. Mówi także swojej kochance, że gdyby sam został malarzem, tworzyłby dzieła inspirowane wyobraźnią Salvadora Dalego, wie natomiast na pewno, że ma identyczne jaja jak jego ukochany artysta.

Trylogię Bigasa Luny zamyka film *Pierś i Księżyc* z 1994 roku. Bohaterem, a zarazem narratorem jest Tete, siedmioletni mniej więcej chłopczyk. Tete czuje się opuszczony przez matkę i szczerze nienawidzi swojego nowo narodzonego braciszka. Zazdrości mu czasu i matczynej opieki, a najbardziej tego, że malec dostaje do ssania pierś rodzicielki, a on już nie. Tete chciałby o tym porozmawiać z księżycem, wybiera się więc nań z flagami katalońską i Unii Europejskiej, aby zatknąć je na jego globie, ale boi się wysokości. Dlatego nie potrafi wspiąć się na *castells*<sup>7</sup> i jego ojciec zarzuca mu, że nie jest prawdziwym mężczyzną, czyli potocznie mówiąc, nie ma jaj. Sfrustrowany niepowodzeniami, bohater postanawia zdobyć sobie jakąś kobiecą pierś na wyłączność i własność. Zaczyna z ukrycia podpatrywać przybyłą do miasteczka tancerkę Estrellitę, wreszcie decyduje się ją odwiedzić. Przynosi jej w prezencie swoje ulubione zwierzątko, ropuchę uwięzioną w słoiku i prosi ją, aby dała mu trochę mleka ze swojej piersi. Estrellita zgadza się, obnaża swój biust, ujmuje pierś w dłoń i z jej sutka wytryskuje strumień mleka, wprost do ust zachwyconego chłopca.

<sup>7</sup> *Castells* to wielopiętrowa wieża skonstruowana z podtrzymujących się ludzi, typowa dla kultury Katalonii, wznoszona podczas uroczystości i świąt.

Sceny realne i marzenia Tete przeplatają się w filmie płynnie dzięki temu, że opowieść snuje narrator będący zarazem głównym bohaterem. Dlatego w jednej ze scen zobaczyć możemy ojca Tete i jego przyjaciół jako rzymskich legionistów w zbrojach, w innej zaś małego braciszka bohatera jako prosiaka. Fantazje Tete upostaciowione w wymarzonych przezeń obrazach konstytuują filmowy finał: Estrellita wraz z matką chłopca ofiarowują mu swoje piersi pełne mleka. Następnie tancerka wraz ze swoim mężem oraz kochankiem występują zgodnie na scenie, budząc aplauz publiczności. Wszyscy są szczęśliwi, nie wyłączając ojca Tete, jako że chłopcu udało się wreszcie pokonać strach i wspiąć się na szczyt *castells*.

Filmy Bigasa Luny składające się na *trylogię iberyjską*, a w szczególności obraz *Piers i Księżyc*, Maurizio Fantoni Minella porównuje do twórczości Federica Felliniego. Odnajduje w nich ten sam klimat i podobny styl opowiadania, łączący swobodnie płynącą narrację z obrazami o charakterze surrealistycznym i symbolicznym<sup>8</sup>.

Bigas Luna zdobył *trylogią iberyjską* rozgłos poza granicami swojego kraju, choć oczywiście nie był to sukces na miarę innych reżyserów hiszpańskich, takich jak chociażby Pedro Almodóvar. Niemniej jednak, twórczość Bigasa Luny niektórzy krytycy zaczęli porównywać właśnie do kina Almodóvara, ze względu na łączący je punkowy i popowy styl, upodobanie do świadomej ekstrawagancji, eklektyzmu i kiczu, a także obyczajową śmiałość i obalanie hiszpańskich stereotypów kulturowych.

Kolejne filmy Bigasa Luny przyniosły złagodzenie drapieżnej, groteskowo surrealistycznej stylistyki w kierunku opowieści bardziej lirycznych i stonowanych. Po niezbyt udanym filmie *Bámbola* (1996), oscylującym na granicy kina pornograficznego, reżyser za-

<sup>8</sup> M. F. Minella, *Bigas Luna*, dz. cyt., s. 83.

skoczył swoich wielbicieli dwoma historiami o miłości romantycznej i tragicznej zarazem, gdyż niespełnionej. Są to filmy *Pokojówka z Titanica* (*La camarera del Titanic*, 1997) oraz *Pieśń morza* (*Son de mar*, 2001). Pomiędzy nimi sytuuje się jeszcze *Volavérunt* (1999), utwór będący opowieścią o Francisco Goyi i księżnej Cayetanie Albie, nieco odmienny i nieosadzony w romantycznym klimacie, ale również podnoszący problem miłości niemożliwej do spełnienia.

*Pokojówka z Titanica* jest autorską odpowiedzią Bigasa Luny na pełen rozmachu i hollywoodzkiego blichtru, powstały w tym samym roku film Jamesa Camerona *Titanic* (1997). Podobnie jak wcześniej w filmie *Udręka* Bigas Luna poddał ironicznej transformacji konwencji amerykańskiego kina grozy, w utworze *Pokojówka z Titanica*, katastrofę luksusowego liniowca połączoną z wątkiem melodramatycznej miłości, uczynił zaledwie tłem dla swojej historii. Film Bigasa Luny opowiada przede wszystkim o potędze ludzkiej wyobraźni i odwiecznej tęsknocie człowieka za życiem, w którym marzenia przybierają realną postać. Jest to także opowieść o odwiecznej ludzkiej potrzebie snucia zajmujących opowieści, które wciągają słuchaczy i upiększają ich szarą, monotonną egzystencję.

Obraz Bigasa Luny łączy z filmem Camerona – na co wskazuje Maurizio Fantoni Minelli<sup>9</sup> – jedynie wyidealizowana przez męskie fantazje mityczna postać kobiety. Ale odmienny jest w obu filmach klimat, sceneria, czas i miejsce wydarzeń, a przede wszystkim główni bohaterowie. W filmie Bigasa Luny protagonistą jest Horty, zwykły robotnik, na co dzień ciężko pracujący w hucie. Dzięki zwycięstwu, które odniósł w corocznym biegu z workiem piasku po hutniczym wyrobisku, wygrywa wyjazd do Anglii na uroczyste wypłynięcie *Titanica* z portu. Gdy bohater przybywa do hotelu,

<sup>9</sup> Tamże, s. 95.



w którym ma spędzić noc, do drzwi jego pokoju puka młoda i piękna dziewczyna. Zdesperowana prosi Horty'ego o nocleg w jego pokoju; mówi mu, że jest pokojówką z Titanica i jutro ma się stawić na statku, ale dziś nie ma gdzie spędzić nocy, gdyż wszystkie pokoje hotelowe w porcie są zajęte. Oczarowany jej urodą Horty odstępuje jej swoje łóżko, sam lokując się na noc w fotelu. Rano odkrywa, że dziewczyna zniknęła bez pożegnania. Uczestnicząc w wypłynięciu statku z portu na ocean w rejs, przypadkiem trafia na fotografa dokumentującego wydarzenie i odkupuje od niego zdjęcie Marie, owej tajemniczej pokojówki, która spędziła noc w jego apartamencie. Wraca z tym zdjęciem do domu, do swojej żony, ale nie może zapomnieć o kobiecie, która wywarła na nim tak piorunujące wrażenie. W okolicznej knajpie, wpatrując się w zdjęcie Marie, Horty zaczyna opowiadać przygodnym słuchaczom o swoim spotkaniu z piękną pokojówką, a tworzone przez niego historie stają się coraz bardziej fantastyczne. Ich autor i zarazem bohater rozkręca się, zdradzając słuchaczom wciąż nowe i bardziej śmiało erotycznie szczególnie swojej przygody. W opowieściach Horty'ego płynnie przenikają się fantazje i rzeczywistość.

Ekranowi słuchacze opowieści bohatera wierzą w fikcję, widzowie filmu nie wiedzą do końca, gdzie jest granica pomiędzy tym, co realne a wyśnione; tym bardziej, że Horty sugestywnie przekonuje swoich słuchaczy o prawdziwości snutych przed nimi opowieści i równie sugestywnie wmawia swojej żonie, że nic pomiędzy nim a mityczną pokojówką nie zaszło. Ale w zasadzie, rozstrzygnięcie o prawdzie bądź fałszu zawartych w opowieściach faktów, nie jest dla widzów najważniejsze. Wraz z rozrastającymi się narracjami, przenoszą się w oniryczny świat męskich fantazji, dając się nim unieść i uwieść zarazem<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> K. Citko, *Juan...*, dz. cyt., s. 21-22.

Dzieje się tak dlatego, że Horty jest świetnym opowiadaczem. Jak zauważa Andrzej Kołodyński:

Jest łgarzem i marzycielem, ale także urodzonym gawędziarzem-poetą, jednym z tych ludowych bardów, którzy w epoce przed książką wędrowali po świecie budując zbiorową pamięć ludzkości. Jego odbiorcom wystarcza fotografia kobiety i świadomość wielkiej katastrofy w tle jako potwierdzenie wiarygodności, a nikt nie chce weryfikować szczegółów. Horty, sugestywnie grany przez Oliviera Martinezę, wypełnia przecież podświadome zapotrzebowanie nas wszystkich<sup>11</sup>.

W osobie Horty'ego ucieleśnia się wytęsknione przez szarych zjadaczy chleba przeżycie fantastycznej erotycznej przygody przez kogoś takiego, jak oni sami. Jego postać budzi również zazdrość słuchaczy dzięki umiejętności czerpania przyjemności ze wspomnień i życia piękną przeszłością. Talent Horty'ego dostrzega wędrowny aktor, proponując mu pracę w swojej objazdowej trupie. Horty zgadza się i zaczyna odnosić sukcesy na deskach scenicznych, wśród szerszej, nieznaney mu publiczności. Jego żona, chociaż wciąż jest zazdrosna o mityczną pokojówkę, również angażuje się w przedstawienie: na scenie zaczyna wcielać się w jej rolę, odgrywając w tle spektaklu nieszczęsną Marie tonącą wśród fal oceanu po zderzeniu liniowca z lodową górą. Sceniczne pokazy przynoszą coraz większy dochód i wydaje się, że dalsze losy bohaterów ugrzęzną w rutynie, ale niespodziewanie podczas jednego z występów na widowni pojawia się Marie, o której Horty myślał, że rzeczywiście, jako pokojówka z Titanica, zginęła w katastrofie. Rzekoma pokojówka okazała się prostytutką i złodziejką, która zarabiała na utrzymanie siebie i swojego alfonsa, wprasząc się do bogatych gości hotelowych

<sup>11</sup> A. Kołodyński, *Łgarz*, „Kino” 1999, nr 9, s. 41.

apartamentów dzięki opowiadanym przez siebie rozczulającym historiom, a następnie okradając ich w nocy i wynosząc się niepostrzeżenie nad ranem. Kiedy pamiętnego wieczoru przyszła do pokoju Horty'ego, nie wiedziała, że jest on biednym robotnikiem, a nie, jak przypuszczała, kapitalistą z portfelem grubo wypchanym banknotami.

Piękny mit, budowany przez Horty'ego, w który on sam zdawał się zaczynać wierzyć, w jednej chwili prysł niczym bańka mydlana. Zraniony w swych uczuciach Horty śledzi Marie, a gdy dowiaduje się prawdy, w szale wściekłości dusi ją i puszcza jej martwe ciało na fale oceanu, aby połączyło się z ofiarami katastrofy Titanica, tam, gdzie jest jego miejsce, wśród zimnych podwodnych głębin. Następna scena filmowa uzmysławia jednak widzom, że Horty morduje Marie tylko w swojej wyobraźni i w opowieści, przerobionej i snutej w kolejnym spektaklu na użytek teatralnej publiczności. Marzenia i świat realny przeplatają się w filmie Bigasa Luni ponownie, zacierając swoje granice. Finał filmu stanowi oniryczny, poetycki obraz, ukazujący jak Horty i Marie kochają się wśród fal oceanu, połączeni wspólnym węzłem wszechogarniającego ich pożądania. Obrazom, filmowanym kamerą spoglądającą z lotu ptaka, towarzyszą z offu słowa opowieści Horty'ego o jego spotkaniu z piękną pokojówką w hotelowym pokoju.

Kolejny film Bigasa Luni, *Pieśń morza* rozgrywa się również w atmosferze romantycznej opowieści o miłości, która napotyka na swojej drodze przeszkody i nie może skończyć się dobrze. Miguel Refoyo stwierdza, że reżyser kataloński wraca w nim do swoich ulubionych motywów:

To znaczy, do pożądania, miłości, erotyki i do Morza Śródziemnego, do jego wspaniałych obrazów, które ożywiają najlepsze momenty *Pieśni morza*. Ten film posiada swoją zadziwiającą wewnętrzną witalność eksponującą obnażone i gorące piękno, która oscyluje pomiędzy

duchem klasycznego dramatu, z wyłaniającą się zeń niekiedy tragedią helleńską, a egzaltacją romantycznej miłości o niezwyklej, łagodnej prostocie, które złączone ze sobą prezentują świetne oblicze talentu reprezentowanego przez mistrza takiego, jak Bigas<sup>12</sup>.

W filmie występują wyraźne aluzje do *Odysei* Homera: bohaterem jest nauczyciel literatury o znaczącym imieniu Ulisses. Przybywa on do małego nadmorskiego miasteczka, aby w tamtejszej szkole objąć posadę, wynajmuje pokój i stołuje się w pensjonacie, w którym spotyka córkę właścicieli, Martinę. Dziewczyna jest młoda i ponętna, a do tego smaży najlepsze na świecie ziemniaczki, więc Ulisses szybko się w niej zakochuje. Młodzi pobierają się, na świat przychodzi ich synek. Martina kocha swojego męża do szaleństwa, zauroczona poetyckimi tekstami i cytatami z *Odysei*, które ukochany szepcze jej do ucha. Wciąż nie przestaje kochać swojego męża, pomimo adoracji ze strony bogatego przedsiębiorcy budowlanego, señora Sierry. Natomiast Ulissesa po pewnym czasie zaczyna nudzić monotonia małżeńskiego życia. Pewnego poranka wypływa w morze na połów tuńczyków w małej rybackiej łódce i nie wraca. Po paru dniach mieszkańcy miasteczka znajdują rozbitą łódź u nabrzeża, przy urwistych skałach.

Martina urządza pogrzeb Ulissesowi, którego oficjalnie wszyscy uznają za zmarłego i próbuje jakoś ułożyć sobie życie, wychodząc za mąż za Sierrę. Ale kiedy już przyzwyczajają się do luksusowego statusu małżonki bogatego przedsiębiorcy, zniemacka pojawia się Ulisses. Skruszony, niewierny eksmałżonek oznajmia jej, że przepłynął wszystkie oceany świata, aby odkryć, że nie może bez niej żyć. Martina z kolei zdaje sobie sprawę, że cały czas, podświadomie,

<sup>12</sup> M. Á. Refoyo, *Melancólica y emocionante obra de belleza calculada*, <http://labutaca.net/malaga/sondemar2.htm> [dostęp: 20.03.2011] – tłum. K. Citko.

lecz wiernie niczym Penelopa, czekała na powrót swego ukochanego. Ukrywa Ulissea w niedokończonym apartamentowcu, który buduje jej mąż, aby tam potajemnie oddawać się mu w namiętnej miłości. Kiedy mąż Martiny odkrywa ich romans, kochankowie decydują się na ucieczkę. Odpływają w morze jachtem, który Martina dostała od Sierry w prezencie, lecz śmiertelnie zraniony na honorze Sierra zatapia jacht, a wraz z nim kochanków. W finale filmu ich nagie ciała ułożone w kostnicy, obejmują się i przytulają do siebie, deklarując miłość tak silną, że nawet śmierć nie może jej pokonać. Bigas Luna stworzył piękną opowieść o potędze miłości, trochę na przekór poprzednim swoim filmom, które wprawdzie też ukazywały perypetie miłosne, ale przez użycie stylistyki realistycznej bądź surrealistycznej, a nie poetyckiej. Szczególnie urzekające w filmie są obrazy morza, którego wzburzone fale stanowią czytelną metaforę potężnego uczucia zniewalającego kochanków. Autorem zmysłowych zdjęć do filmu jest José Luis Alcaine, który współpracował uprzednio z Bigasem Luną przy realizacji utworu *Szynka, szynka*. Obrazom towarzyszy sugestywna, dynamiczna muzyka, brzmiejąca ze szczególnie wyrazistą, patetyczną siłą w scenie zaginięcia Ulissea i następującej po niej scenie pogrzebu.

Pomiędzy realizacją utworów *Pokojówka z Titanica* i *Pieśń morza* Bigas Luna wyreżyserował film *Volavérunt*. Scenariusz do tego dzieła powstał na podstawie powieści Antonia Larrety, pod tym samym tytułem. Akcja filmu przenosi nas do Hiszpanii z lat 1797–1802. Bohaterami są Francisco Goya, słynny nadworny malarz hiszpański, Manuel Godoy, pierwszy minister dworu, jego kochanka Pepita Tudó oraz księżna Cayetana Alba. W filmie pada sugestia (niepotwierdzona przez historyków), że księżna Alba pozowała Goyi do portretów *Maya naga* (około 1800) i *Maya ubrana* (około 1802) i że być może była nawet kochanką malarza. W tym samym 1999 roku film o Franciscu Goyi, zatytułowany po prostu

*Goya* (w oryginalnej hiszpańskojęzycznej wersji tytuł brzmi: *Goya en Burdeos*), wyreżyserował także Carlos Saura. Saurze chodziło przede wszystkim o artystyczne przekształcenie obrazów Goyi i scen z jego życia w filmowe kadry tak, aby ukazać osobistą duchową więź łączącą go z malarzem. Bigas Luna natomiast, jak zwykle w swoich filmach, poprzez pryzmat dworskiej intrygi, która doprowadziła do otrucia księżnej Alby, opowiada autorską historię miłości zakazanej, niemożliwej do spełnienia i naruszającej granice ówczesnej przyzwoitości.

Tytuł filmu nawiązuje do ryciny Goyi z serii *Kaprysy* (1798), zatytułowanej: *Volavérunt*. Na rycinie przedstawiona jest księżna Alba, lecąca w powietrzu, zaś u jej stóp kłębią się potworni starcy. W filmie Bigasa Luny księżnę również otaczają demoniczne postacie, czyhające na jej życie, a kochający ją Goya nie może zapobiec nadciągającemu nieszczęściu. Ukazana w filmie historia dworskiej intrygi, opowiedziana przez reżysera z zastosowaniem narracji pozornie zależnej, nie buduje jednak napięcia i wydaje się być jedynie pretekstem do ukazania namiętnych ekscesów seksualnych, którym oddają się bohaterowie. I chociaż zbliżenia erotyczne ukazane zostały na ekranie w znacznie bardziej stonowany sposób niż we wcześniejszych dziełach Bigasa Luny, mimo wszystko mogą wprawić widzów w zażenowanie.

Film nie jest ani farsą, ani dramatem, ani filmem kostiumowym czy obyczajowym, a owa niejednorodność gatunkowa i stylistyczna, która w przypadku innych dzieł katalońskiego reżysera stanowiła o ich walorach związanych z dekonstruowaniem stereotypowych rozwiązań, w przypadku *Volavérunt* przeszkadza i razi<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> K. Citko, *Juan...*, dz. cyt., s. 27.

Kolejnym stworzonym przez Bigasa Lunę filmem jest *Nazywam się Juani* (*Yo soy la Juani*, 2006). Jego kontynuacją, dziejącą się już w USA, jest film *Di di Hillywood* (2010).

Bohaterką filmu jest tytułowa Juani, nastolatka pracująca w supermarkecie w małym miasteczku. Juani mieszka z rodzicami, ma również chłopaka, z którym pozostaje w związku od paru lat. Kiedy odkrywa, że jej ukochany ją zdradza, postanawia wyjechać do Madrytu, aby zostać aktorką. Wraz z przyjaciółką opuszczają rodzinne miasteczko, przenoszą się do stolicy i próbują zaistnieć na ekranie lub na scenie, bez specjalnego powodzenia. Pomimo to, Juani wierzy, że w końcu uda jej się osiągnąć sukces. W marzeniach widzi olbrzymi neonowy napis: „Yo soy la Juani”, wiszący w centrum miasta, a w finale filmu, wyobraża siebie podczas sesji zdjęciowej w Hollywood, jak skacze po gwiazdach umieszczonych w trotuarze z nazwiskami słynnych aktorów i zatrzymuje się na swojej, podpisanej: Juani Jurado.

Film Bigasa Luny został zrealizowany w manierze teledysku, z szybko zmieniającymi się, krótkimi ujęciami, dynamicznie zrytmizowanymi, podobnie jak muzyka hip-hopowa, która towarzyszy obrazom filmowym. Bigas Luna, reżyser już przecież niemłody, stworzył film dla nastolatków i w ich klimacie. Potrafił doskonale uchwycić i oddać styl życia młodego pokolenia, dla którego najważniejsza jest dobra zabawa, muzyka i taniec, szybkie samochody, telefony komórkowe, mp3 i inne elektroniczne gadżety oraz wolna miłość.

Kierując swój utwór do młodych bywalców kina, reżyser utracił jednak swoich starszych wielbicieli, których zdążył już przyzwyczaić do opowiadania nostalgicznych historii za pomocą metaforycznych bądź surrealistycznych obrazów. Bigas Luna w *Nazywam się Juani* pretenduje do bycia awangardowym, nowoczesnym twórcą, ale nie bardzo mu się to udało. Film jest płytki w przesłaniu: jeśli mocno wierzysz, to na pewno ci się uda – i nijaki w treści; w zasa-

dzie nic ciekawego, ani tym bardziej dramatycznego, na ekranie się nie wydarza. Ciekawa natomiast jest forma, utrzymana w charakterze teledysku, z szybko zmieniającymi się ujęciami oraz zdjęciami w zbliżeniach i półzbliżeniach, z ostrymi kolorami i stroboskopowymi światłami.

Już czołówka filmu zapowiada jego styl: na obrazy ruchomych fraktalnych form wygenerowanych w komputerze nakładają się zdjęcia słupów telegraficznych widzianych z jadącego pojazdu, montowane na przemian z napisami oraz z ujęciami chłopaka malującego farbą w sprayu graffiti na ścianie, młodych ludzi tańczących w rytm muzyki hip-hop, lakierników malujących karoserię samochodu w płomienie i czaszki, występy na scenie zespołu młodzieżowego, obrazki z giełdy samochodowej, fragmenty gier komputerowych i dj-a kręcącego płytą winylową<sup>14</sup>.

W filmie *Nazywam się Juani* Bigas Luna wraca również do topicznego w jego twórczości wątku prezentowania scen erotycznych z dużym weryzmem. Bohaterowie uprawiają mocny seks, a reżyser ukazuje ich zachowania bez żadnej pruderii. Oglądamy nawet scenę gwałtu, którego dokonuje bohater o imieniu Nacho na swojej dziewczynie, wmawiając jej, że ona właśnie tego chce. Filmem *Nazywam się Juani* Bigas Luna wraca jakby do korzeni swojej twórczości, do pierwszych produkcji w stylu *Bilbao*, *Lola* czy *Epoki Lulú*.

W podobnym stylu utrzymany jest kolejny film Bigasa Luny, *Di di Hollywood*. Bohaterka tego utworu nazywa się Diana Diaz i marzy o świetlanej przyszłości przed obiektywem kamer jako aktorka. Aby osiągnąć cel swojego życia, jest gotowa na wszystko, nawet na zatracenie samej siebie. Ponieważ sprzykrzyła się jej nocna praca barmanki, wyjeżdża do Miami. Nowe miejsce fascynuje ją bardzo i daje duże możliwości, nie wszystko jednak idzie po jej myśli. Film

<sup>14</sup> Tamże, s. 29.



jest połączeniem komedii, thrillera i horroru, w charakterystycznym dla Bigasa Luny klimacie surrealizmu. Stylem nawiązuje do poprzedniego dzieła katalońskiego reżysera, przypomina bowiem dynamiczny wideoklip.

Ostatnim filmem Bigasa Luny, którego nie zdążył ukończyć przed swoją śmiercią w 2013 roku, jest *Segon origen*. Film ostatecznie dokończy współpracownik Bigasa Luny i producent, Carles Porta. Dzieło oparte jest na powieści *science fiction* katalońskiego pisarza Manuela del Pedrola *Mecanoscrit del segon orogen* i opowiada o świecie, który uległ zagładzie. Ocalało jedynie dwoje bohaterów, 10-letni Didac i 20-letnia Alba. Egzystując na gruzach zdewastowanej planety, będą musieli odbudować nie tylko swoje życie, ale także na nowo zapoczątkować egzystencję całej ludzkości.

Bigas Luna był reżyserem nietuzinkowym, z pewnością jego kino zasługuje na miano autorskiego. Ciekawa jest ewolucja jego twórczości; jest to reżyser, który potrafił zaskoczyć publiczność zmianą problematyki, formy i stylu. Kiedy jednak uważniej przyjrzymy się podejmowanej przez niego tematyce, odnajdziemy wciąż powracające w niej motywy i wątki o charakterze topicznym. Są nimi: zainteresowanie perwersyjnym, śmiało ukazywanym na ekranie seksem i kobiecym ciałem, ze szczególnym uwzględnieniem piersi, które reżyser, co sam podkreślał w wywiadach, uważał za jedno z najbardziej fascynujących zjawisk na świecie. Innym motywem powracającym w filmach Bigasa Luny jest jedzenie. Reżyser twierdzi, że jedzenie, szczególnie w obszarze kultury śródziemnomorskiej, jest specyficzną formą komunikacji. Motywy o równie symbolicznej konotacji, ale znacznie bardziej liryczne, związane są z obrazami oceanu, fal i morskich głębin. Morze jest wykorzystywane przez Bigasa Lunę jako symbol miłości, szalonej i nieposkromionej, zalewającej kochanków niczym fale. Szum morza bądź jego obrazy towarzyszą scenom erotycznego zbliżenia bohate-

rów w *Pieśni morza*; pojawiają się również w *Pokojówce z Titanica*, w *Piersi i Księżycu*, a także w krótkometrażowych filmach Bigasa Luny. Charakterystyczne dla jego twórczości zacieranie granicy pomiędzy tym, co realne i wyobrażone, znajduje swoje upostacowanie w obrazach surrealistycznych snów, występujących w wielu filmach katalońskiego reżysera.

Filmowych obrazów Bigasa Luny zapewne wielu krytyków nie zaliczy do arcydzieł sztuki filmowej. Z pewnością jednak nie jest to również produkcja komercyjna, mimo że reżysera interesują wątki i tematy kultury popularnej. Artystyczny i autorski zarazem styl kinowej działalności Bigasa Luny podsumować można słowami Stacha Szablowskiego:

Jako filmowiec okazał się dalekim, ale niewątpliwym krewnym obrazoburcy Luisa Buñuela, a także Salvadora Dalí, bo jednym z kluczy do Luny jest surrealizm. W jego artystycznym krwioobiegu krąży domieszka krwi punkowej swawolności wczesnego Almodóvara – i mnóstwo popu. W Lunie jest też coś z awangardowego kina klasy B spod znaku Daria Argento i mnóstwo ekstrawagancji, w której Katalończyk mógłby licytować się z Davidem Lynchem. Gdyby ktoś chciał najprościej opisać to, co robi Luna, musiałby przyznać, że jest to cholernie dziwne kino<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> S. Szablowski, *Bigas Luna*, dz. cyt.





**Andrzej Kisielewski**

## „Galerie obrazów biednego człowieka”. O strategiach sztuki nowoczesnej w reklamie

Niniejsze uwagi są poświęcone problemowi wykorzystywania w reklamie sztuki nowoczesnej, głównie awangardowej z I połowy XX wieku. Na wstępie należy zwrócić uwagę na kilka istotnych faktów, które stanowią punkt wyjścia całego wywodu, chociaż mogą one wydawać się oczywiste. Jest to na przykład stwierdzenie, że nowoczesna reklama stanowi wytwór industrializacji i że jest zespołem procedur i narzędzi o *stricte* technicznym charakterze, które wykorzystuje się w celu intensyfikacji sprzedaży masowo wytwarzanych rzeczy, a w istocie „produkcji” kupujących<sup>1</sup>. Za inną oczywistość może uchodzić uwaga, że reklama służy petryfikacji wyobraźni i marzeń konsumentów, a tym samym kontroli ich zachowań. Brytyjski medioznawca Martin P. Davidson proponował

---

<sup>1</sup> Por.: S. Even, *Captains of Consciousness. Advertising and the Social Roots of the Consumer Culture*, New York – St. Louis – San Francisco – Toronto – Mexico – Düsseldorf 1976, s. 3 i nast.

postrzegać ją nawet jako „czynną antropologię kultury”<sup>2</sup>. Jeśli zgodzimy się z założeniem, że technika nie ma nic wspólnego z kulturą, jak czasami przyjmuje się w niemieckiej myśli o kulturze – przywołajmy tu koncepcje Martina Heideggera i Jürgena Habermasa – to reklama nie należy do sfery kultury. W przeciwieństwie do sztuki należy ona do sfery techniki.

W definicjach marketingowych reklamy nie znajdujemy wzmianek o sztuce. Mowa w nich jest zwykle o tym, że reklama to płatne ogłoszenie o sprzedaży towarów, usług lub idei. Czasami w poradnikowych omówieniach można spotkać próby ujęcia reklamy w sposób wykraczający poza ramy marketingu. Przykładem jest często przywoływana w literaturze przedmiotu definicja Jamesa W. Younga, w której mowa jest o tym, że reklama to dziedzina, która w istocie nie dotyczy produktów, dotyczy ludzi i w związku z tym sytuuje się w polu, którym zajmuje się socjologia, filozofia, antropologia, ekonomia<sup>3</sup>. W definicji Younga również nie ma wzmianki o sztuce.

Z kolei w znanym podręczniku reklamy autorstwa Courtlanda L. Bovée i Williama F. Arensa czytamy, że sztuka to pojęcie, które dotyczy strony wizualnej komunikatu handlowego: jego kompozycji, barw, kroju i wielkości czcionek, charakteru fotografii lub rysunku<sup>4</sup>. W ujęciu skrótowym wygląda to następująco: jeśli tekst w reklamie jest odpowiednikiem języka „mówionego”, to strona wizualna stanowi jego „ciało”. Ono pozwala zestawić na przykład

<sup>2</sup> M. P. Davidson, *The Consumerist Manifesto. Advertising in Postmodern Times*, London – New York 1992, s. 203. Reklama, jako komunikowanie o charakterze perswazyjnym, wsparte na wcześniejszych badaniach marketingowych, których podłoże stanowi właśnie antropologia kulturowa, przeobraża później to, co wcześniej było przedmiotem owych badań.

<sup>3</sup> J. W. Young, *How to Become an Advertising Man*, Lincolnwood, Illinois USA 1991, s. 7.

<sup>4</sup> C. L. Bovée, William F. Arens, *Contemporary Advertising*, Homewood, Illinois USA 1989, s. 281.

przedstawienie piwa z wizerunkiem żubrów – pomimo że te ostatnie nie piją piwa; kawa rozpuszczalna lub olej silnikowy mogą być przedstawione wraz z czarną panterą, chociaż pantery nie piją kawy i nie używają oleju silnikowego. Sztuka pojmowana jako „ciało” tekstu pozwala na tworzenie sugestii, że mleko jest łąciate, chociaż w rzeczywistości mleko łąciate nie istnieje.

Należy podkreślić, że reklama jako rodzaj komunikacji społecznej może być bez sztuki rozumianej w znaczeniu, jakie zwykle przypisywać się łacińskiemu słowu *ars*. W Stanach Zjednoczonych jeszcze do początku lat dwudziestych XX wieku na ogół unikano konstruowania reklam o charakterze artystycznym<sup>5</sup>. Ów szczególny ikonoklazm wynikał między innymi z obawy, że walory artystyczne takiego komunikatu mogą utrudnić jego zrozumienie, ponieważ przeciętny amerykański odbiorca na ogół nie miał obycia ze sztuką. Obawiano się ponadto, że artystyczne cechy reklamy mogą nawet odwieść konsumenta od zakupu produktu, a skłanianie do kupna jest przecież jej naczelnym zadaniem.

Dyskursy reklamy i sztuki zaczęły się przenikać w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku, czyli w momencie, kiedy rodziła się nowoczesna reklama i kiedy krystalizowało się zjawisko nazywane przez wielu badaczy – zwłaszcza medjoznawców, historyków i teoretyków kultury – kulturą mediów. Podkreślimy, że wtedy także tworzy się symbiotyczny związek mediów i reklamy polegający na tym, że podstawę ekonomiczną tych pierwszych stanowi właśnie reklama. Jednym z przykładów ówczesnego przenikania się sztuki z reklamą są afisze projektowane między innymi przez tak znanych artystów, jak Henri de Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard, Henry van de Velde czy Alfons Mucha. Zwróćmy uwagę, że z perspektywy tradycyjnie wartości-

<sup>5</sup> Unikania sztuki w reklamie zalecał w swoim poradniku słynny Claude C. Hopkins. Por.: C. C. Hopkins, *My Life in Advertising & Scientific Advertising*, Lincolnwood, Illinois USA 1993, s. 259 i nast.

jącego sferę sztuki historyka tejże mamy tu do czynienia ze stosunkowo klarowną sytuacją: oto autorami wspomnianych afiszów byli pojedynczy twórcy – w tym wypadku wybitni artyści – którzy od początku do końca kontrolowali proces kreacji swoich dzieł.

W tym samym czasie narodziło się zjawisko wykorzystywania dzieł sztuki w reklamie. Pierwszym tego przykładem stała się reklama mydła Pears, w której w charakterze warstwy ilustracyjnej wykorzystano obraz ówczesnie bardzo popularnego w Wielkiej Brytanii malarza Sir Johna Everetta Millaisa. Obraz został specjalnie w tym celu zamówiony przez firmę Pears, jednak fakt umieszczenia dzieła najpopularniejszego artysty ery wiktoriańskiej w komunikacie handlowym spowodował powszechne i długotrwałe oburzenie. Jeszcze trzy lata po śmierci Millaisa, czyli do roku 1899, brytyjski tygodnik „Time” otrzymywał listy czytelników protestujących przeciwko tego rodzaju prostytuowaniu sztuki<sup>6</sup>. W tym momencie możemy zauważyć, że historyk sztuki w tradycyjny sposób wartościujący artefakty składające się na jego dziedzinę badań raczej nie będzie miał większych wątpliwości z klasyfikacją obrazu Millaisa. Jest on bez wątpienia dziełem sztuki, a reklama, w której go wykorzystano, już nim nie jest. Dodajmy, że w podręcznikach historii sztuki o reklamie mydła Pears nie znajdziemy nawet wzmianki.

W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku sfera reklamy zaczęła się przenikać ze sferą sztuki nowoczesnej. Przedstawiciele ugrupowań reprezentujących ruch nowoczesny w sztuce, jak na przykład konstruktywiści w Rosji (jednym z przykładów może być spółka Rodczenko-Majakowski) czy artyści wykładający w Bauhausie – gdzie istniała pracownia typografii i grafiki reklamowej – traktowali opracowywanie reklam jako działalność artystyczną. Nowoczesne środki obrazowania z czasem zaczęły

<sup>6</sup> G. Dyer, *Advertising as Social Communication*, London and New York 1982, s. 35.

także wykorzystywać twórcy reklam niezwiązani z żadnym nowoczesnym ugrupowaniem artystycznym, którzy robili to w celach czysto komercyjnych. Ich inspiracją stawały się awangardowe fotomontaże dadaistów, asymetryczna kompozycja, czystość form i ich geometryzacja propagowane jako nowoczesne przez artystów związanych z Bauhausem i holenderskim ugrupowaniem De Stijl. Twórców reklam inspirowały poematy futurystów oparte na idei wolnego wiersza i ekspresji samego liternictwa. Ważnym elementem przejętym przez projektantów reklam stały się również zasady nowej typografii opracowane przez Jana Tschicholda, *nota bene* usilnie propagowane przez dadaistę Kurta Schwittersa.



Sir John Everett Millais, *Świat dziecka (bańki)*, 1886, olej na płótnie, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight.  
Źródło: [http://en.wikipedia.org/wiki/Bubbles\\_\(painting\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Bubbles_(painting)) [dostęp: 11.11.2014]



Mydło Pears, plakat, 1890.  
Źródło: <http://worldonafork.com/2013/02/12/early-marketingcampaigns-the-pears-soap-company> [dostęp: 11.11.2014]





Aleksander Rodczenko, plakat reklamowy, 1924

Środki obrazowania wypracowane w różnych nurtach sztuki nowoczesnej, zwłaszcza awangardowej, wykorzystywał w reklamie między innymi działający w Wielkiej Brytanii grafik Edward McKnight Kauffer, który inspirował się kubizmem, futuryzmem, wortycyzmem, surrealizmem, a także impresjonizmem i drzeworytem japońskim. We Francji jednym z twórców reklam, również inspirującym się sztuką awangardową, był Adolphe Jean-Marie Mouron, podpisujący się pseudonimem Cassandre. W Polsce język sztuki nowoczesnej stanowił inspirację w twórczości reklamowej Tadeusza Gronowskiego<sup>7</sup>, podobnie jak w działalności grupy grafików warszawskich, głównie absolwentów Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. Przywołajmy tu również w charakterze przykładu twórczość reklamową Henryka Berlewiego, wyjątkową chociażby z powodu tego, że miała ona służyć nie tylko celom ko-

<sup>7</sup> Na temat twórczości Gronowskiego por.: A. A. Szablowska, *Tadeusz Gronowski. Sztuka plakatu i reklamy*, Warszawa 2005.

mercyjnym, lecz również promowaniu opracowanej przez artystę idei sztuki mechanofakturowej<sup>8</sup>.

Przenikanie się dyskursu reklamy z dyskursem sztuki awangardowej miało inny charakter w Stanach Zjednoczonych. Tam wykorzystywanie języka sztuki nowoczesnej w reklamie zapoczątkował Earnest Elmo Calkins, współwłaściciel nowojorskiej agencji reklamowej Calkins and Holden, który po wizycie na początku lat dwudziestych w Europie zaczął promować ideę inspirowania się sztuką nowoczesną w kreowaniu komunikatów handlowych. Jego zdaniem ona „dawała możliwość wyrażania niewyraźnego, sugerowania nie tyle samochodu, co jego prędkości, nie tyle sukni, lecz stylu, nie puderniczki, lecz piękna”. Calkins usiłował uczynić reklamę dziedziną sztuk pięknych, traktując na przykład billboardy jako „galerie obrazów biednego człowieka”<sup>9</sup>. W końcu lat dwudziestych i w latach trzydziestych rozwiązania formalne wypracowane przez przedstawicieli europejskiej awangardy były już niemal stale obecne w reklamie zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych. Podkreślmy jednak, że twórcy reklam niewiele przejmowali ze sztuki nowoczesnej w warstwie sensu, natomiast bardzo wiele w sferze technik obrazowania, czyli formy. Wynika to w oczywisty sposób z odmienności zadań reklamy i sztuki. Zakładamy tu bowiem, że cele tej drugiej są *stricte* poznawcze.

Po drugiej wojnie światowej działają jeszcze znaczący i bardzo samodzielni graficy, jak legendarni Paul Rand czy Max Bill, którzy wywierają piętno na reklamie inspirowaną się zwłaszcza estetyką Bauhausu. W tym czasie jednoznaczne wskazanie autora reklamy staje się jednak coraz trudniejsze, ponieważ proces jej kreacji

<sup>8</sup> Por.: A. Kisielewski, *Sztuka i reklama. Relacje między sztuką i kulturą*, Białystok 1998, s. 106 i nast.

<sup>9</sup> M. H. Bogart, *Artists, Advertising, and the Borders of Art: 1880–1960*, Chicago 1995, s. 112–113.

i produkcji coraz bardziej się rozbudowuje i komplikuje. Ważną rolę odgrywają coraz precyzyjniejsze sposoby badań zachowań konsumenta, jego oczekiwań i preferencji, a także odbioru przezeń reklam i sposobu postrzegania reklamowanych produktów. Paradoksalnie, w czasie, gdy proces kreacji reklam zaczyna nabierać charakteru industrialnego, wtedy coraz częściej jest także wykorzystywany język sztuki nowoczesnej. W Stanach Zjednoczonych jednym z niezwykle wyrazistych przykładów wykorzystania awangardowej estetyki mogą być słynne reklamy samochodu volkswagen *Beetle*, w Polsce nazywanego garbusem, realizowane przez zespół kreatywny z nowojorskiej agencji Doyle Dane Bernbach. Copywriterem była tu Julia Koenig, dyrektorem artystycznym Helmut Krone<sup>10</sup>. Istotny wkład w procesie kreacji miał również jeden z robotników fabryki volkswagena w Wolfsburgu z działu kontroli jakości, który wymyślił hasło użyte w jednej z najbardziej znanych reklam przywołanego tu samochodu: *Lemon (Cytryna)*. W tej słynnej reklamie – która stała się wzorcem trwającej wiele lat kampanii – wykorzystano konstruktywistyczny, bauhausowski schemat kompozycyjny i także liternictwo, uzyskując efekt niezwykłej prostoty i tym samym komunikatywności. Jednocześnie charakteryzuje się ona istic dadaistycznym humorem i surrealistyczną poetyką, której wyrazem stało się porównanie samochodu do cytryny.

Reklamy volkswagena garbusa stanowiły przełom w reklamie amerykańskiej, ponieważ swoją awangardową poetyką i tym samym prostotą stanowiły opozycję typowego w tym czasie w komunikacji handlowej kiczu. Można je postrzegać jako zapowiedź nowej ery w reklamie, której wytwory nabierały odtąd coraz bardziej artystycznego charakteru – określanego w znacznym stopniu przez estetykę

<sup>10</sup> Na temat tej legendarnej kampanii, dzisiaj mającej już status nieomal mitu w branży reklamowej, por.: S. Fox, *The Mirror Makers. A History of American Advertising*, London 1990, s. 256 i nast.

sztuki nowoczesnej, przede wszystkim awangardowej. Swoista artystyczność reklamy tego czasu, co było widoczne również w Europie, sprowokowała w 1961 roku brytyjskiego kulturoznawcę Raymonda Williamsa do postawienia tezy, że „reklama jest w pewnym sensie sztuką oficjalną nowoczesnego kapitalistycznego społeczeństwa”<sup>11</sup>. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przenikanie się dyskursu sztuki z dyskursem reklamy było spowodowane również tym, że sami artyści coraz częściej posługiwali się poetyką i technologiami reklamy. Widoczne to jest zwłaszcza w amerykańskim pop-artcie – przypomnijmy tu twórczość Andy’ego Warhola czy Toma Wasselmana (na przykład jego słynne „martwe natury”). Technologie i estetykę reklamy wykorzystywali również artyści reprezentujący amerykański hiperrealizm.

Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, i później w całej dekadzie lat osiemdziesiątych XX wieku zjawisko przejmowania tradycji sztuki nowoczesnej wyraźnie się nasila. Jednym z najbardziej znanych przykładów ówczesnego przejmowania przez reklamę strategii sztuki awangardowej stały się reklamy papierosów Benson & Hedges, opracowane przez londyńską agencję Collet Dickenson Pears. Inspirację stanowiła tu twórczość surrealistów, przede wszystkim obrazu René Magritte’a, postrzegane jako pole gry, której przedmiotem stawały się zmysłowo postrzegana rzeczywistość i jej reprezentacja w obrazie<sup>12</sup>. Pierwsza reklama opracowana przez agencję, zatytułowana *Birdcage* (1978) – rozpowszechniana w formie ogłoszeń drukowanych w prasie i wielkoformatowych

<sup>11</sup> R. Williams, *Advertising: The Magic System* (1961) [w:] tegoż, *Problems in Materialism and Culture*, London 1980, s. 194.

<sup>12</sup> Na temat słynnych kampanii papierosów marki Benson & Hedges z końca lat siedemdziesiątych i pierwszej połowy lat osiemdziesiątych XX wieku pisali m.in. J. Gibbons, *Art and Advertising*, London and New York 2005, s. 53 i M. P. Davidson, *The Consumerist...*, dz. cyt., s. 134-136.

plakatów – stanowiła nawiązanie do znanego obrazu Magritte’a *Thérapeute* z 1937 roku. Przedstawiono w niej złotą paczkę papierosów marki Benson & Hedges w klatce na ptaki, jednak na ścianie zamiast cienia paczki widniej tu cień ptaka. W reklamie zrezygnowano z warstwy językowej, miała ona oddziaływać na odbiorcę jedynie warstwą wizualną. Rezygnacja z haseł reklamowych wynikała z faktu, że zadaniem reklam było jedynie przypomnienie o istnieniu marki od dawna obecnej na rynku i dzięki temu bardzo znanej. Kolejne reklamy papierosów Benson & Hedges, które realizowano w dekadzie lat osiemdziesiątych, stanowiły świadectwo inspirowania się twórczością także innych przedstawicieli surrealizmu, między innymi Salvadora Dalego i Man Raya. W jednej z reklam możemy zobaczyć świątynny krąg w Stonehenge, gdzie wielką złotą paczką papierosów przedstawiono między wielkimi blokami z kamienia. W innej reklamie widać, jak to samo gigantyczne złote opakowanie przygniata bok piramidy egipskiej. W kolejnej reklamie niosą ją mrówki – będące częstym motywem w twórczości Dalego – na tle ciemnobłękitnego nieba.

Artystyczny charakter reklam pozwolił na zręczne powiązanie ich ze światem sztuki. Z jakiego powodu posłużono się tu jednak właśnie strategią surrealizmu? Przyczyny okazały się bardzo prozaiczne: w tym czasie w Wielkiej Brytanii wprowadzono zakaz reklamowania papierosów w sposób bezpośredni, a więc taki, jaki był dotychczas praktykowany. Nie można już było prezentować w reklamach „wartości dodanych” tradycyjnie kojarzonych z papierosami, takich jak „męskość” w komunikatach kierowanych do mężczyzn bądź „niezależność” w komunikatach adresowanych do kobiet. Epoka, kiedy wmawiano konsumentom, że tego rodzaju wartości powinny być kojarzone z papierosami należała już do przeszłości. Zakaz dotyczył również przedstawiania w reklamach ludzi palących papierosy lub sięgających po nie. W związku z tym „ucieczkę” w estetykę surrealizmu należy ocenić jako niezwykle

pomysłowy trik. Surrealizm kojarzył się z czymś wyrafinowanym, lecz jednocześnie egzystował w kulturze popularnej. Uchodził przy tym za zjawisko „inteligentne” i zarazem nieco zapomniane, przy tym epatujące swoją dziwnością, a często nawet bezsensownością<sup>13</sup>. Dzięki wykorzystaniu idiomu surrealistycznego udało się skojarzyć banalne papierosy – opakowane w złote pudełko – z ekskluzywnością i bogactwem jako cechami charakteryzującymi wymarzony przez konsumentów styl życia. Reklamy musiały spełniać ich określone oczekiwania, wcześniej starannie zbadane. Temu służyła elegancja reklam i jednocześnie ich swoiście „intelektualny” charakter, a także to, że uchodziły one za „trudne” w odbiorze, co w efekcie tworzyło aurę wyjątkowości i ekskluzywności. Ich adresaci mieli kojarzyć tego rodzaju cechy z produktem, który skądinąd nie miał z nimi niczego wspólnego. Kampania papierosów Benson & Hedges w historii reklamy uchodzi za przykład niezwykle zręcznego zastosowania surrealistycznej strategii przedstawiania tego, co jest abstrakcyjne. W omawianych tu reklamach nie pokazano bowiem typowego społecznego kontekstu, w którym zwykle „żyją” papierosy (produkty bowiem, jak przyjmuje się w marketingu, mają swoje „życie” społeczne). Zaprezentowano je natomiast jako element rzeczywistości sztuki.

Można także zauważyć, że „surrealistyczne” reklamy papierosów marki B & H w interesujący sposób obnażają techniczne traktowanie tak gloryfikowanej przez surrealistów nieświadomości jako sfery pozwalającej na doświadczenie nieskrępowanej wolności. W reklamie została ona sprowadzona do funkcji narzędzia kontroli, czego świadectwem jest jej ujęcie w twarde wytyczne strategii marketingowych. Surrealistyczną poetykę reklam realizowanych przez agencję Collet Dickenson Pears można również postrzegać jako przykład typowo postmodernistycznego pastiszu. W tym samym

<sup>13</sup> M. P. Davidson, *The Consumerist...*, dz. cyt., s. 135.

czasie to zjawisko uwidoczniło się w sztuce drugiej neoawangardy, zwłaszcza w nurcie określanym przez wielu krytyków mianem *appropriate art* (*sztuka zawłaszczania*), reprezentowanym przez tak znanych artystów, jak Cindy Sherman, Sherrie Levin, Barbara Kruger, Jeff Koons, Louise Lowler, Richard Prince, Mike Bidlo, Sylvie Fleury. Należy podkreślić, że *appropriate art* znajduje swoją legitymizację przede wszystkim w sztuce awangardowej I połowy XX wieku<sup>14</sup>. Warto również dodać, że niektórzy z wymienionych artystów tworzyli pastisze komunikatów handlowych zawłaszczając reklamy w taki sposób, że niejednokrotnie ulegała zatarciu różnica między estetyką reklamy a estetyką tworzonych przez nich dzieł.

W latach osiemdziesiątych XX wieku strategią coraz częściej wykorzystywaną w branży reklamowej stało się zatrudnianie wybitnych i bardzo znanych twórców. Jednym z przykładów mogą być kampanie reklamowe organizowane przez firmę The Absolut Company, realizowane przez specjalnie w tym celu zapraszanych artystów, zwykle bardzo znanych, których zadaniem było kreowanie artystycznej aury wokół marki wódki Absolut. Pierwszym artystą, którego zatrudniono w tym celu w 1985 roku, był Andy Warhol. Następnie firma zapraszała do współpracy kolejnych, między innymi: Eda Ruschę, Armanda Armana, Roberta Indianę, Césara, Pierre'a & Gillesa, Wima Delvoye'a, Damiena Hirsta, Maurizio Cattelano, Louise Bourgeois, Sylvie Fleury i wielu innych. Polskę reprezentowali Mirosław Bałka i Marzena Nowak. Zapraszano także znane postaci ze świata mody, projektantów i fotografów, takich na przykład jak Helmut Newton czy Annie Liebovitz. Producent wódki Absolut, będący oddziałem działającego w skali globalnej koncernu Pernod Ricard, zebrał kolekcję ponad 800 plakatów au-

<sup>14</sup> H. Foster, *Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2012, s. 175 i nast.



torstwa najbardziej znanych artystów. Zgromadzone przez firmę i następnie prezentowane publicznie plakaty stanowią przykład działań promocyjnych, w których światy sztuki i kultury popularnej z nieodłączną modą i reklamą zostały tu ze sobą całkowicie wymieszane.

Świadectwem posługiwania się przez twórców reklam strategiami sztuki nowoczesnej stało się wykorzystywanie specyficznej estetyki ponowoczesnego realizmu, która jest zjawiskiem niezwykle widocznym w sztuce lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, analizowanym bardzo wnikliwie przez Hala Fostera<sup>15</sup>. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów wykorzystania tego rodzaju estetyki przez twórców reklam mogą być kampanie realizowane przez Oliviero Toscaniego dla firmy odzieżowej Benetton. Powstawały one od końca lat osiemdziesiątych do połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku i tworzą razem cykl noszący wspólny tytuł *Shock of Reality*. Toscani przełamywał w nich typowe konwencje reklamy, polegające na kuszeniu konsumentów przedstawieniami rajskiej rzeczywistości, której nieodłącznym elementem są piękne kobiety i mężczyźni, i która nie ma nic wspólnego z autentyzmem realnej codzienności. Według amerykańskiej historyk sztuki Joan Gibbons reklamy Toscaniego stanowią przykład bardzo złożonych relacji zachodzących między reklamą a sztuką na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych<sup>16</sup>. Czynnikiem łączącym te dziedziny był fakt, że w obu poddawano krytycznej wivisekcji to, co traktowano jako realne. Joan Gibbons usiłowała przyjrzeć się sposobom przedstawiania realności zarówno w sztuce współczesnej, jak i reklamie. Chodziło jej nie tylko o porównanie sposobów ujmowania rzeczywistości w obu dziedzinach, interesowało ją również jakiego rodzaju artefakty i jakie wątki tematyczne uznawano

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> J. Gibbons, *Art...*, dz. cyt., s. 75.



za zasadnicze w eksploracji ponowoczesnej rzeczywistości. Gibbons podkreślała, że znaczenie kategorii „realność” lub „rzeczywistość”, będące od dawna przedmiotem filozoficznych dysput i kontestacji – przywołajmy tu przede wszystkim Kanta i jego rewolucję kopernikańską – jest bardzo względne i dlatego proponowała traktować je w sposób bardzo umowny: jako pojęcia o charakterze prowizorycznym<sup>17</sup>. Badaczka podkreślała istnienie pewnych wspólnych w wymiarze społecznym sposobów konceptualizacji rzeczywistości, jednak – jak zauważała – one zawsze podlegały kontroli społecznej. Zdaniem Joan Gibbons jednym z narzędzi służącym takiej kontroli są środki masowego komunikowania z nieodłączną reklamą, w związku z czym nie można traktować rzeczywistości przedstawianej w reklamach Benettona jako niewinnego i niewiele znaczącego konstruktu, lecz należy ją postrzegać jako coś nadzwyczaj konkretnego. Joan Gibbons podkreślała również, że sztukę – w odróżnieniu od reklamy – byłoby zdecydowanie trudniej potraktować jako narzędzie kontroli świadomości społecznej.

Gibbons porównuje w swojej książce dwa przykłady realizmu – jeden pochodzi ze świata sztuki, drugi ze świata reklamy. Pierwszym z nich jest bardzo znane dzieło brytyjskiego artysty Marcusa Harvey’a, związanego z grupą twórców skupionych wokół Damiena Hirsta, zatytułowane *Myra*, powstałe w 1985 roku. Jest to mozaikowy obraz o wymiarach 2,7 x 3,4 m, utworzony z niewielkich kwadratów o różnym natężeniu bieli, czerni i szarości, z których każdy przedstawia ślad dziecięcej dłoni. Dzieło stanowi subwersywne powtórzenie bardzo znanej w Wielkiej Brytanii, dzięki przekazom medialnym, policyjnej fotografii Myry Hindley, kobiety skazanej za wielokrotne zabójstwa dzieci. Obraz po raz pierwszy został zaprezentowany na głośnej wystawie *Sensation: Young British Artists from the Saatchi*

<sup>17</sup> Tamże, s. 76.

*Collection*, zorganizowanej przez magnata reklamowego Charlesa Saatchiego w Londynie w 1998 roku. Wystawa sprowokowała między innymi dyskusję na temat sposobów ujmowania realności w sztuce, w tym również obiektywności i zarazem intencjonalności w jej przedstawianiu. Drugim przykładem opisanym przez Gibbons jest głośny plakat Oliviero Toscaniego, zrealizowany dla koncernu Benettona, będący fotografią umierającego mężczyzny chorego na AIDS. Oba przykłady są w podobny sposób transgresywne, oba też przedstawiają realność śmierci, co w każdym z tych przypadków stało się sensacją, ponieważ zostały uznane za podobnie niestosowne i w podobny sposób świadczące o braku wrażliwości twórców. Te dwa dzieła przedstawiają realnie istniejące obrazy, które wcześniej zaistniały w świecie mediów jako sensacyjne newsy. W obu przytoczonych przez Gibbons przykładach – dziele Harvey’a i plakacie Toscaniego – wykorzystano obrazy medialne stanowiące narzędzia służące zwróceniu uwagi widza na rzeczywistość. Paradoksalnie dowodziło to jednak, że realność w istocie tworzą właśnie media.

Zwrot ku tak właśnie rozumianej rzeczywistości – jako realności mediów – stał się nieodłącznym elementem reklam Benettona, składających się na cykl *Shock of Reality*. Wyznacznikiem owej realności stała się przywołana wcześniej fotografia umierającego na AIDS, fotografie przedstawiające płonący samochód, ofiary zabójstw mafijnych, skutki katastrofy ekologicznej. W oczywisty sposób sytuują się one poza konwencjonalnymi przekazami reklamowymi. Tym jednak, co łączy je ze światem sztuki – co tym samym jest wspólne zarówno dla sztuki, jak i reklamy – jest ujmowanie wszystkiego w formę obrazów, które następnie są prezentowane publicznie: miłość i śmierć, ludzkie dramaty, katastrofy, wojny, choroby etc. Wydaje się, że w nowoczesnej kulturze nie istnieje już żadne tabu. Nawet to, co obok śmierci uchodzi za najbardziej intymne – czyli moment narodzin – zyskało postać obrazu funkcjonującego

w przestrzeni publicznej dzięki głośnej reklamie autorstwa Oliviero Toscaniego, w której wykorzystano fotografię niemowlęcia z nieodciętą jeszcze pępowiną. Wydaje się, że nie warto tu krytykować Oliviera Toscaniego. Negatywną wymowę jego działania łagodzi bowiem coraz powszechniejsza dzisiaj praktyka „wspólnych” rodzin z udziałem obojga małżonków i fotografowania dziecka z pępowiną przez tatusia, i następnie upubliczniania fotografii w Internecie. Należy także dodać, że „obrazoburcze” plakaty autorstwa Oliviero Toscaniego zostały wystawione w ramach oficjalnej prezentacji sztuki włoskiej na Biennale Weneckim w 1993 roku, tym razem jednak bez zielonego logo z napisem United Colors of Benetton. Uzyskawszy w taki sposób status dzieł sztuki były odtąd prezentowane w wielu muzeach i galeriach sztuki współczesnej. To wydarzenie można uznać za jeden z momentów przełomowych w zacieraniu granic między sztuką nowoczesną a światem reklamy.

Plakaty Oliviero Toscaniego stanowiły przekroczenie niektórych konwencji reklamy, w innych jednak znakomicie się mieściły. Reklamy Benettona to przykład rezygnacji z jednej z „żelaznych” do niedawna zasad, ujmowanej w hasło: „zawsze pokaż to, co reklamujesz”. Uderza, że w postmodernistycznej reklamie, której przykładem są omawiane tu plakaty, znika przedstawienie produktu. Zamiast niego eksponowana jest tylko jego marka jako znak kojarzonych z nim wartości o charakterze symbolicznym. Stanowi to dowód, że fizycznie istniejący towar przestaje być ważny.

Pomimo obrazoburczego charakteru reklamy Benettona stanowią w swojej istocie wręcz modelowy przykład realizacji zasad obowiązujących w reklamie zewnętrznej. Znajdziemy w nich bowiem nie więcej niż trzy elementy graficzne, zawsze wyrażające prezentowane na gładkim tle. Jedną z zasad reklamy zewnętrznej jest wykorzystywanie nie więcej niż sześciu słów, co związane jest z założeniem, że taka forma reklamy jest odbierana w ruchu i na przykład pasażer komunikacji miejskiej nie zdąży przeczytać dłuższego tek-

stu. W plakatach Benettona warstwa słowna jest ograniczona tylko do trzech słów, które pojawiają się w logo firmy, będącym jednocześnie sloganem reklamowym: United Colors of Benetton. Plakaty są także natychmiast zrozumiałe, co jest świadectwem trzymania się zasady, że przekaz reklamowy funkcjonujący w przestrzeni publicznej powinien być w świadomy sposób odebrany przez adresata w ciągu najwyżej trzech sekund. Omawiane tu plakaty są także przykładem trzymania się zasady, że reklama zawsze powinna być newsem w sensie dziennikarskim. Wymóg aktualności w reklamie pokrywa się więc z zasadą obowiązującą w świecie mediów. Jeśli newsem dziennikarskim na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych było na przykład zjawisko rasizmu, to ten wątek natychmiast pojawiał się w plakatach Toscaniego. Jeśli w mediach dyskutowano na temat celibatu, wtedy pojawił się on również w reklamie Benettona. Jeśli w mediach omawiano problem zagrożenia AIDS, to szybko stał się on również jednym z tematów wiodących w kilku kampaniach Benettona. Tematami poruszonymi w plakatach stała się wojna na Bałkanach, katastrofy ekologiczne, ludobójstwo w Rwandzie czy wspomniane wcześniej porachunki mafijne na Sycylii. Z perspektywy potencjalnego klienta kupującego ubrania w sklepach Benettona były to aktualności ze świata mediów, które nie stanowiły jednak przedmiotu jego bezpośredniego czyli fizycznego doświadczenia. Można więc pokusić się o wniosek, że problemem „kreatywnym” Oliviero Toscaniego stawało się zilustrowanie hasła United Colors of Benetton w taki sposób, aby ilustracja była odpowiednio „aktualna”, zwracająca uwagę, czyli „szokująca”, a następnie rozpoznawalna i zapamiętywalna. Można bowiem zauważyć, że to, co zazwyczaj nie razi w świecie liberalnej prasy, w reklamie narusza konwencję przedstawiania rzeczywistości jako przestrzeni nieustannych przyjemności. Nasuwa się tu wniosek, że Oliviero Toscani w swoich reklamach posługiwał się awangardową strategią dekontekstualizacji, którą stosowali niegdyś

Pablo Picasso i Marcel Duchamp, później dadaiści i surrealiści, a następnie reprezentanci neo pop-artu.

Jak wspomniano już wcześniej, w latach osiemdziesiątych często spotykaną praktyką stało się zatrudnianie do realizacji reklam wybitnych artystów: reżyserów, fotografów, grafików. Jednym z bardziej znanych przykładów zacierania granic między sferą reklamy a sferą sztuki może być głośna reklama telewizyjna zrealizowana przez Riddleya Scotta dla koncernu Apple (na zlecenie nowojorskiej agencji Fairbanks Films), obwieszczająca fakt wprowadzenia na rynek komputerów osobistych marki Macintosh, zatytułowana wymownie *1984*, co stanowiło nawiązanie do tytułu znanej książki George'a Orwella<sup>18</sup>. Innym przykładem mogą być reklamy telewizyjne realizowane w latach osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych przez Tony'ego Kaye'a dla agencji Saatchi & Saatchi. Jedną z najciekawszych reklam jego autorstwa jest reklama telewizyjna opon marki Dunlop zatytułowana *Unexpected* z 1984 roku, oddziałująca głównie na sferę emocjonalną odbiorcy, epatująca estetyką surrealizmu i jednocześnie filmów *science fiction*, z niezwykle intrygującą warstwą muzyczną, którą tworzył utwór zatytułowany *Venus in Furs* zespołu The Velvet Underground. Ważnym dziełem Tony'ego Kaye'a jest także reklama telewizyjna zatytułowana *Twister* z 1996 roku, której bohaterem stał się nowy model samochodu volvo 850T-5 „walczący” ze straszliwym tornado. Film stanowił próbę skonfrontowania widza z licznymi poetycko filmowanymi obrazami destrukcyjnego działania tornado, którego jednym ze skutków było przemieszczanie różnych obiektów w powietrzu – samochodów, żywej krowy, elementów budowlanych, żelastwa – czemu towarzyszył niezwykle spokojny głos komentatora, kojarzący się z głosem komentatorów filmów dokumentalnych.

<sup>18</sup> Omówienie historii powstania tej reklamy por.: P. Rutherford, *The Art of Television Advertising*, Toronto 1995, s. 139 i nast.

Innym znanym dziełem Tony’ego Kaye’a jest reklama telewizyjna zegarków Tag Heuer, w której estetyka konstruktywistycznych i bauhausowskich eksperymentów fotograficznych przenika się z ścią surrealistycznymi wizjami, mogącymi uchodzić za modelowe przykłady obrazowania marzeń sennych. Wypada podkreślić, że Tony Kaye na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych funkcjonował jako znany artysta w brytyjskim świecie sztuki; był kojarzony z kręgiem artystów skupionych wokół Damiena Hirsta, ponadto często wypowiadał się przeciwko komercjalizacji sztuki w reklamie. Przykładem tego ostatniego może być jego znana akcja-happening wymierzona przeciwko wykorzystywaniu artystów we wspomnianej wcześniej promocji wódki Absolut<sup>19</sup>.

Brytyjski badacz mediów (i reklamy), wspomniany wcześniej Martin P. Davidson, analizując brytyjską reklamę lat osiemdziesiątych i mając na uwadze jej artystyczny charakter, nazwał lata osiemdziesiąte dekadą designerów. Dało mu to też asumpt do stwierdzenia, że reklama jest sztuką czasów postmodernizmu<sup>20</sup>. Przy tej okazji można wspomnieć, że jeden z najbardziej liczących się ówczesnie kolekcjonerów sztuki nowoczesnej, Charles Saatchi, współwłaściciel słynnej agencji reklamowej Saatchi & Saatchi, nie posiadał w swojej kolekcji żadnych reklam – w tym również reklam realizowanych w jego własnej agencji.

<sup>19</sup> Akcja, która odbyła się w 1999 r., polegała na ustawieniu przed budynkiem wystawowym, w którym odbywało się pierwsze w Los Angeles Biennial Exhibition instalacji zatytułowanej *Provocation*. Sponsorem wystawy była firma produkująca wódkę Absolut. Instalacja Tony’ego Kaye’a miała formę stojąca reklamowego, wewnątrz którego artysta umieścił przygotowany przez siebie plakat przedstawiający wielką wątrobę, której towarzyszył „reklamowy” slogan *Absolute cirrhosis of the liver*, co można tłumaczyć jako: „Absolutna marskość wątroby”. Por.: na temat działań Tony’ego Kaye’a: J. Gibbons, *Art...*, dz. cyt., s. 110-111.

<sup>20</sup> M. P. Davidson, *The Consumerist...*, dz. cyt., s. 77 i 199.

Strategie sztuki nowoczesnej są wykorzystywane przez twórców reklam również dzięki zawłaszczeniu idei wybranego dzieła sztuki. Jednym z przykładów może być znana reklama telewizyjna samochodu Honda Accord, zrealizowana w 2003 roku przez brytyjską agencję Wieden + Kennedy, zatytułowana *Cog (Honda: The Power of Dream)* (*Tryb. Honda: siła marzenia*). Odnajdujemy w niej cytaty z twórczości Aleksandra Caldera, jak również nawiązania do dadaistycznych gier z przedmiotami. Pomysł reklamy został jednak oparty na idei przejętej z dzieła dwóch szwajcarskich artystów, Petera Fischliego i Davida Weissa, noszącego tytuł *Der Lauf der Dinge (Przebieg zdarzeń)* z 1984 roku, łączącego w sobie cechy instalacji i wideo-artu. Jest to filmowa opowieść o dadaistycznej instalacji zbudowanej z pospolitych „znalezionych” przedmiotów i materiałów, i o cyklu absurdałnych działań układających się w narrację o irracjonalnym charakterze tego, co zwykle uchodzi za racjonalne. Przedmioty poruszają się – na przykład obracając się i opuszczając w dół – i w konsekwencji poruszając kolejne, które toczą się powodując obrót następnego, ten zaś wprawia w ruch jeszcze następny itd. Przedmioty wzajemnie na siebie oddziałują powodując coraz bardziej wymyślne skutki, włączywszy w to zapalenie się ognia i eksplozje. Podobieństwo między dziełem Petera Fischliego i Davida Weissa a reklamą Hondy było tak duże, że artyści zdecydowali się na oskarżenie agencji Wieden + Kennedy o plagiat.

Sztuka może być zawłaszczana przez twórców reklam również w sposób jak najbardziej jednoznaczny – przez anektowanie dzieł sztuki, zwykle bardzo znanych, egzystujących w wyobraźni masowej. Odbyna się to na dwa sposoby. Pierwszym i najprostszym jest dosłowne zawłaszczanie dzieła sztuki, co polega na wykorzystaniu go w warstwie wizualnej jako ilustracji i opatrzeniu stosownym komentarzem słownym. Słowo zawłaszczanie jest tu szczególnie ważne, ponieważ wskazuje, że strategia zawłaszczania stanowiąca oparcie wspomnianego już nurtu w sztuce, określanego mianem

*appropriate art* (sztuka zawłaszczania), staje się także strategią reklamy, co prowadzi do zacierania granic między reklamą a sztuką. W reklamie niewątpliwie najczęściej są „zawłaszczane” dzieła Michała Anioła, zwłaszcza jego *Dawid* i *Stworzenie Adama* z kaplicy Sykstyńskiej, następnie *Mona Lisa* Leonarda da Vinci i dopiero w dalszej kolejności *Wenus z Milo*. Wykorzystywano je do reklamowania okularów słonecznych, proszków od bólu głowy, zegarków, coca-coli, alkoholi, tanich przelotów samolotowych, butów sportowych, gazet. Przykładem tego rodzaju „zawłaszczania” może być wykorzystanie w reklamie środka przeciwbólowego *Autoportretu* Vincenta van Gogha, przedstawiającego artystę z zabandażowaną głową. Do reprodukcji obrazu tworzącego warstwę ilustracyjną dodano jedynie nazwę reklamowanego leku i informację o jego zaletach. Innym przykładem może być reklama z obrazami Pabla Picassa, które – na wszelki wypadek opatrzone stosownym podpisem – „podróżowały” na fotelach samochodu citroën w reklamie modelu Xara Picasso.

Znane dzieła sztuki bywają także poddawane w reklamie różnego rodzaju przekształceniom, co służy zwykle odebraniu im „wyniosłości” wytworów „kultury wysokiej”, swoistemu ich „oswojeniu” i wprowadzeniu do sfery kultury popularnej. Dzięki temu dzieło sztuki może zostać potraktowane nie jako symbol, który zawsze potrzebuje swoistej przestrzeni, lecz jako znak pozbawiony wszelkich głębszych znaczeń. *Mona Lisa* bywała więc „upiększana” wyrazistym makijażem, a *Dawida* Michała Anioła ubierano między innymi w spodnie dżinsowe. Innym sposobem wykorzystywania sfery sztuki w reklamie jest tworzenie pastiszów znanych dzieł, którym przez dodanie słownych komunikatów nadaje się wymowę perswazyjną. Oto znany plakat propagandowy autorstwa Aleksandra Rodczenki z 1920 roku, nawołujący do czytania książek, z hasłem: *Лениниз. Книги по всем отраслям знания*, zostaje przekształcony w komunikat nakłaniający do odwiedzenia hurtowni kurtek



z okazji wyprzedaży posezonowej. Rzeźba Wiery Muchiny *Robotnik i kołchoźnica*, w 1937 roku zdobiąca pawilon Rosji Radzieckiej na wystawie powszechnej w Paryżu, później znana jako logo wytwórni filmowej Mosfilm, zostaje sparafrazowana jako motyw w reklamie telefonii komórkowej.



Reklama prasowa sieci telefonicznej, Rosja 2003, archiwum: A. Kisielewski

Kultura konsumeryzmu, w tym również estetyka swobodnego realizmu kapitalistycznego – czyli kultury masowej – i jego retoryka są często parodiowane w sztuce. Przywołajmy tu znany cykl Jeffa Koonsa – jednego z czołowych przedstawicieli *appropriate art* – zatytułowany *Luxury and Degradation* z 1986 roku, którego część stanowiły kopie reklam skrupulatnie namalowane farbami olejnymi przez wynajętych artystów. Sztuka często stanowiła więc prowokujące, krytyczne „odwrócenie” wartości lansowanych przez kulturę nowoczesną, których metaforą może być właśnie świat ukazany w reklamie. Ciekawa staje się jednak sytuacja odwrot-

na, kiedy to reklama parodiuje świat sztuki po to, aby go ośmieszyć, a jednocześnie zwiększyć własny prestiż. Zwykle chodzi tu o wskazanie na produkt, który staje się zgodnie z intencją twórców reklamy zaprezentowany jako „prawdziwe” dzieło sztuki, stanowiąc tym samym przeciwieństwo obiektów prezentowanych we współczesnych galeriach sztuki. Można więc zauważyć, że reklama jest dyskursem, który z wolna zawłaszcza dyskursem sztuki, jednocześnie uwalniając się od zależności wobec niego. Dyskurs reklamy uzurpuje sobie posiadanie znacznie większej wagi, powagi i prestiżu niż dyskurs sztuki, która podlega procesowi postępującej kapitalizacji.



Plakat, Grodno, Białoruś, reklama hurtowni, archiwum: A.Kisielewski

Reklama jest techniką, w związku z tym nasuwa się pytanie, dlaczego twórcy reklam usiłują nadać swoim wytworom pozór dzieł sztuki? Na to pytanie w jakimś stopniu odpowiedzieli dwaj przedstawiciele szkoły frankfurckiej, Theodor Adorno i Max Horkheimer, którzy stwierdzili, że w świecie stechnicyzowanym człowiek by nie przeżył, w związku z tym „przemysł kulturowy”, którego ekono-

miczną podstawą jest przecież reklama, jest nasycany namiastkami duchowości. „Artystyczność” w reklamie służy w istocie zatarciu jej technicznego charakteru, dzięki temu nabiera ona znamion „życia” i przez to ma szansę stać się jednym z elementów Cassirerowskiej „symbolicznej sieci doświadczenia człowieka”, podobnie jak reklamowane obiekty. W założeniu komunikat reklamowy ma więc być świadectwem „duchowości”, w rzeczywistości nie mając jednak nic wspólnego z duchowością – pojmowaną na przykład tak, jak proponował Georg W. F. Hegel. Można więc po raz kolejny zauważyć, że obrazy, których medium są dzieła sztuki, fundują sens, natomiast obrazy w reklamie fundują jedynie jego pozór.

„Kultura symboliczna” przedstawiana w reklamie jest niewątpliwym świadectwem technicyzacji ludzkiej wyobraźni. Symbol reklamowy nie odsłania bowiem rzeczywistości – jakkolwiek rozumianej. Jego zadaniem jest raczej jej zasłonięcie i skierowanie uwagi odbiorcy w stronę „wartości dodanych”, czyli tych wartości symbolicznych, których atrybutem ma być reklamowany produkt i które pozwalają na zbudowanie marki i jej „aury”. Konsument zwykle nie ma możliwości czynnego uczestniczenia w tak rozumianej „kulturze symbolicznej”, ponieważ mogłoby to oznaczać spełnienie jego pragnień. W związku z tym reklamowy „świat symboliczny” o czym innym opowiada, a do czego innego kieruje uwagę odbiorcy. Reklama ma za zadanie wykreowanie pragnienia doświadczenia obrazowanej rzeczywistości, jednak w istocie takie doświadczenie nie jest możliwe, gdyż reklama stanowi tylko jego obietnicę.

Świat kreowany w reklamie jest więc w podobny sposób techniczny, jak medium będące jego nośnikiem. Martin Heidegger w *Pytaniu o technikę* wskazywał, że dawniej istota techniki nie była wcale niczym technicznym. Przywoływał antyczny sens greckiego terminu τέχνη, który nie oznaczał prostej procedury służącej jakiemś celo-

wi<sup>21</sup>. Obszar ludzkiej aktywności określany tą kategorią cechowało odkrywanie – w takim samym sensie, w jakim odkrywaniem rzeczywistości stawała się poezja. Natomiast nowoczesna technika, jak to określił filozof, jest „urabianiem” przyrody. Reklama w takim razie byłaby nader specyficzną techniką „urabiania” człowieka – w tym wypadku jego wyobraźni – który przecież także należy do przyrody. Jest to ujmowanie człowieka w ramy techniki, której celem w istocie jest tylko technika. W dawnych mitach, co podkreślał między innymi Ernst Cassirer, istniało założenie o pokrewieństwie wszystkich form życia, ponieważ przyroda stanowić miała jedną wielką społeczność życia. W reklamie zakłada się natomiast „pokrewieństwo” różnych form techniki z życiem. Zmitologizowane obrazy wykorzystywane w reklamie przede wszystkim mają przyczynić się do skojarzenia przez odbiorcę masowo wytwarzanych produktów z „wartościami dodanymi”, na przykład piwa z potęgą natury, kawy rozpuszczalnej z energią czarnej pantery, majonezu wyprodukowanego na sterowalnej komputerowo linii produkcyjnej z tradycyjną, czyli „naturalną” kuchnią domową. Sztuka służy więc zatarciu granic między tym, co jest żywe a tym, co jest tylko techniką.

---

<sup>21</sup> M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, przeł. K. Wolicki, [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć*, oprac. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 224 i nast.





# **W STRONĘ NOWEJ HUMANISTYKI**





**Karol Więch**

## *Upcycling.* Od współodczuwania do biznesu

### **Konstruowanie przyrody**

Refleksja nad stanem środowiska naturalnego jest wątkiem podejmowanym w różnych intencjach i okolicznościach przez instytucje rządowe i osoby fizyczne. Projektując strategie działania, a więc tworząc konspekty przyszłości, często uwzględnia się w nich dobro ekosystemu. Możemy mówić o prawie, które jawnie instruuje i wyznacza sposób postępowania wobec natury (w tym stawia ograniczenia pozyskiwania czy parcelacji surowców, ale też rodzaj i ilość substancji transmitowanych do środowiska). Charakter relacji między człowiekiem a przyrodą ustalają również, na swój indywidualny sposób, prawo zwyczajowe, instytucje medialne, ruchy społeczne, religia, a nawet sama natura, gdyż ta ostatnia posiada konkretne zasoby warunkujące rodzaj i zasięg eksploracji, bądź jest w określonym stanie degradacji wymagającym podjęcia stosownych kroków naprawczych. Zatem namysł nad kwestiami ochrony środowiska jest warunkowany przez całe spektrum czyn-



ników: od przyjętej polityki środowiskowej państwa i wynikających z niej obowiązujących ustaw, na proekologicznych tematach magazynów telewizyjnych kończąc. Holistyczne podejście do przyczyn zanieczyszczenia Planety i metod jej ochrony stanowi kwintesencją projektu określanego jako *upcycling*. Pomimo częstych problemów z denotacją samego terminu, *upcycling* sukcesywnie przenika do społecznej świadomości jako nowa i skuteczna forma przeciwdziałania postępującej degradacji środowiska naturalnego. Zakorzeniony w dyskursie ekologicznym *upcycling* wyznacza mniej lub bardziej otwarcie sposób życia w świecie ukonstytuowanym na rudymentach ery przemysłowej, negując liniowy proces wydobycia surowca, użytkowania go i finalnego „zagrzebania w ziemi”. Cykliczny model *upcyclingu* oznacza redefinicję naszej relacji z otoczeniem poprzez odzyskiwanie i wykorzystywanie energii znajdujących się w obiektach, i przywracanie ich ponownie do obiegu<sup>1</sup>. Uzyskanie powyższego efektu powinno pociągać za sobą radykalne przeorganizowanie przemysłu przez rezygnację ze szkodliwych substancji i wykorzystywanie odnawialnych źródeł energii. Najistotniejszą jednak metamorfozą jest zmiana świadomości społeczeństwa nawykłego do nieefektywnych i szkodliwych ekologicznie działań – a więc powszechnie stosowanych praktyk w industrializmie. Niewątpliwie jednym z podstawowych celów *upcyclingu* jest ingerencja w dotychczasowe (niekorzystne dla środowiska) relacje na płaszczyźnie podmiot-przedmiot przez popartą badaniami naukowymi krytykę współczesnego przemysłu, jak i nieekologicznych wzorców zachowań jednostek. W tym sensie *upcycling* okazuje się ideą kontrkulturową, gdyż podważa utarte w danym społeczeństwie zasady postępowania i normy, proponując na ich miejsce własny, proekologiczny scenariusz. W scenariuszu tym każdy materiał

<sup>1</sup> K. Alpert, *Something old, something new*, <http://oregonhomemagazine.com/decor/707-upcycling-uptick> [dostęp: 01.09.2013].

czy aktywność ludzka odgrywa istotną rolę stając się determinantą aktualnej i przyszłej kondycji Ziemi.

Reguły określające sposób naszego działania i towarzyszące im wartości mogą być jawne bądź ukryte, przestrzegane lub łamane, lecz zawsze można zaklasyfikować je jako czynniki oddziałujące na ekosystem. Większość codziennych praktyk i materialnych artefaktów możemy łączyć ze stanem środowiska, czyniąc z życia refleksyjny bądź nieuświadomiany sposób oddziaływania na przyrodę. Tym samym objętość książki, gramatura T-shirta, pojemność silnika samochodowego, rodzaj źródła ogrzewania naszego mieszkania, poziom zużycia energii sprzętów elektrycznych, technika zmywania naczyń, używane kosmetyki są przykładami pewnej relacji na płaszczyźnie człowiek-środowisko. Jeżeli jednak aktywność ekologiczna bazuje na złaczeniu już wypracowanych stosunków do natury, wykorzystując elementy prawne, ekonomiczne, religijne i dotyczących takich zjawisk, jak moda, dieta czy konsumpcja, to wydaje się zasadne mówienie o niej jako o pewnym rodzaju *bricolage*. Według Claude'a Lévi-Straussa *bricolage* jest aktywnością zbliżoną do wiedzy pierwotnej, chociaż nie prymitywnej:

*Bricoleur* potrafi wykonać najróżniejsze zadania, jednakże, w odróżnieniu od inżyniera, nie jest uzależniony od surowców i narzędzi obmyślanych i zdobywanych na miarę danego projektu. Świat narzędzi *bricoleura* jest zamknięty, a regułą gry jest zawsze posługiwanie się środkami będącymi pod ręką, tzn. w każdej chwili skończonym zasobem przedmiotów i materiałów, niejednorodnym z tego względu, że skład jego nie wiąże się z aktualnie realizowanym planem ani zresztą z żadnym planem szczególnym, lecz jest przypadkowym rezultatem wszystkich nadarzających się okazji odnowienia czy wzbogacenia posiadanego zasobu, lub też nawiązywania do poprzednich konstrukcji i destrukcji<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> C. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 1969, s. 32.

W tym znaczeniu każdy przedmiot, idea, diagnoza naukowa mogą rzutować na stan natury bądź wyjaśniać jej kondycję. Podobna sytuacja dotyczy dyskursu ekologicznego, niepochozącego już z jednego źródła (*tylko* religia, *tylko* badania empiryczne), lecz opartego na wybiórczym traktowaniu dostępnych faktów. Warto nadmienić, że ekoretoryka często występuje jako argument wspierający kwestie nadrzędne dla nadawcy, co można zaobserwować wśród polityków czy twórców reklam, którzy w sposób selektywny podchodzą do kwestii środowiska i tego, co naturalne. Politycy nie mogą odrzucić problemów ekosystemu chociażby dlatego, że budzi on zainteresowanie wszystkich jednostek, niezależnie od preferencji wyborczych. Projekty nowych przestrzeni rekreacji, zmniejszenie zanieczyszczenia, selektywna zbiórka odpadów, wreszcie „naturalne” niemodyfikowane pożywienie (a więc artykuły spożywcze pochodzące z krajowych upraw), są wartościami, które poruszają przedstawicieli wszelkich opcji politycznych. Akcentowanie atrybutów związanych ze sferą natury uwidacznia się również w komunikacji pomiędzy producentem a konsumentem. Niezależnie od rzeczywistego składu wyrobu doczepienie mu etykiety produktu ekologicznego jest dodawaniem zawsze pozytywnie odbieranej wartości. Wyobrażenie przyrody, jak pisze Gernot Böhme, to przede wszystkim główne wyobrażenie kulturowe i podstawa zaufania<sup>3</sup>. Przyroda, jako pewne imaginarium, które jest tworzone, przyciąga uwagę i sugeruje zaufanie do tego, co naturalne, funkcjonuje jako podstawowy motyw turystyki, programów politycznych czy strategii produkcyjnych. Przyroda jako wartość implikuje określony model życia: „Lepsze są zawsze naturalne odżywianie się, naturalne kosmetyki, naturalne materiały, z których wykonane są przedmioty użytkowe i ubrania”<sup>4</sup>. Cokolwiek jest naturalne, cho-

<sup>3</sup> G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2002, s. 123.

<sup>4</sup> Tamże, s. 100.

ciężby z nazwy, stanowi opozycję do tego, co sztuczne, a więc złe i fałszywe. Sztuczne kwiaty mogą być konotowane z długowiecznością uczucia, jednak ich wręczenie jest najczęściej odczytywane pejoratywnie. Sztuczny, czyli zreprodukowany obraz traci aurę. W syntetycznej odzieży nasze ciało nie „oddycha”, a więc nie może spełnić podstawowej funkcji podtrzymywania życia. Nie ulega wątpliwości, że krytyka tego, co nienaturalne lub szkodliwe dla środowiska jest warunkowana przez zespół różnorodnych czynników. Dlatego Paul Macnaghten i John Urry kontekstualizują myślenie o ekosystemie, twierdząc, że nie ma jednej przyrody, gdyż patrząc przez pryzmat kultury przyrody są konstruowane historycznie, geograficznie i społecznie<sup>5</sup>. Granice tego, co określamy jako przyroda, nie zostają raz na zawsze ustalone, lecz wciąż są ustalane i alternatywne względem siebie.

Refleksji nad kondycją środowiska naturalnego, jak nigdy wcześniej, towarzyszą zaawansowane możliwości badania i analizowania przedmiotu, co paradoksalnie nie musi implikować rzeczywistych działań zmierzających do ochrony przyrody. Dopiero szczegółowa wiedza odnośnie funkcjonowania przedmiotów i środowiska, a raczej tworzonych przez człowieka systemów i systemów naturalnych, będących we wzajemnej relacji, umożliwia nam nabycie właściwości, którą Daniel Goleman określa jako inteligencja ekologiczna<sup>6</sup>. Inteligencja ta łączy w sobie umiejętności poznawcze i empatię do wszystkich naturalnych ekosystemów. Wątpliwe, by czysta informacja pozbawiona czynnika współodczuwania mogła przyczynić się do aktywności ekologicznej człowieka. Jako społeczeństwo jesteśmy stale poddawani presji ze strony mediów, organizacji rzą-

<sup>5</sup> P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Warszawa 2005, s. 27.

<sup>6</sup> D. Goleman, *Inteligencja ekologiczna. Jak wiedza o ukrytych oddziaływaniach tego, co kupujemy, może wszystko zmienić*, przeł. A. Jankowski, Poznań 2009, s. 45.

dowych i fundacji na rzecz ochrony przyrody, by w sposób odpowiedzialny wpływać na losy Ziemi. Jak twierdzi Anthony Giddens, refleksyjność nowoczesności

oznacza, że większa część społecznej aktywności i materialnego stosunku do przyrody jest systematycznie poddawana rewizji ze względu na nowo zdobyte wiadomości lub nabytą wiedzę. Wiedza nie jest przy tym czymś ubocznym lub przypadkowym, ale stanowi strukturalny element nowoczesnych instytucji<sup>7</sup>.

Socjolog zauważa również, że jeżeli żyjemy w rzeczywistości szans i ryzyka, to samo pojęcie ryzyka wynika z naszego zerwania z przeszłością i tradycyjnymi sposobami działania. Przyszłość ma charakter otwarty, nadając się do kolonizacji, chociażby przez kontrfaktyczne pomysły i kalkulacje ryzyka<sup>8</sup> – w tym zagrożenia ekologicznego. Najważniejsza jednak zmiana w sposobie myślenia o ryzyku polega na tym, że przejawia się ona w systemach eksperckich, jak i w refleksji niespecjalistów. Każda jednostka, przedsiębiorstwo, instytucja ma narzędzia do dokonania szacunku zagrożeń ekologicznych związanych z jej działalnością, a więc posiada dostęp do danych liczbowych, statycznych, wyników badań czy materiałów obrazujących proces dewastacji Ziemi. Refleksyjność bądź ogólnodostępny charakter środków prowadzących do niej, okazuje się proekologicznym imperatywem społeczeństwa Zachodu. Problem pojawia się jednak w innym miejscu. Jeżeli społeczeństwo jest sukcesywnie i rzetelnie informowane o stanie środowiska i jego rosnącym zanieczyszczeniu, to można wnioskować, że w rzeczywistości, informacja pozostaje wyłącznie zbiorem faktów. Faktów, które nie przyczyniają się do aktywności proekologicznej społeczeństwa,

<sup>7</sup> A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2009, s. 29.

<sup>8</sup> Tamże, s. 153-154.

lecz informują o własnej niemocy do wprowadzania pozytywnych zmian w świadomości odbiorców.

Istnieją jednak inne sposoby komunikowania o kondycji przyrody, chociażby przez odniesienie się do przeszłości. Nie ulega wątpliwości, że nie tylko environmentaliści postrzegają epokę przemysłową i jej wytwory w sposób pejoratywny. Zerwanie z przeszłością to między innymi rezygnacja z praktyk uznanych za szkodliwe, niemoralne czy „niemodne”. Dlatego współczesny dyskurs ekologiczny często opiera się na selektywnym podejściu do historii, rezygnując z ukazania również pozytywnych efektów rozwoju przemysłowego. W tym sensie dokonania w ramach rewolucji przemysłowej możemy uznać za ambiwalentne, co umożliwia świadome wykorzystywanie pewnych faktów odpowiadających przyjętej strategii dyskursu. Inaczej odbierana jest fotografia przedstawiająca dziesiątki dymiących kominów usytuowanych w zniszczonym krajobrazie, czym innym są kolorowe wykresy wyjaśniające ten sam proces. Jeżeli mielibyśmy mówić o skutkach ery przemysłowej, to, po pierwsze: funkcjonują dzisiaj jako pewne utarte wzorce kulturowe, które stają się transparentne przez sam fakt ich powszechnego występowania. Po drugie: stają się namacalne, gdy potraktujemy je jako czynniki wpływające na specyfikę wytworów przemysłowych, które straciły status przedmiotów użytkowych. Przyzwyczajenie i odpad niepodlegający całkowitej biodegradacji, to z punktu widzenia ekosystemu dwie niebagatelne przyczyny degradacji środowiska. Oczywiście same w sobie nie są zjawiskami „apokaliptycznymi”, aczkolwiek mogą zyskać taki status, gdy odzwierciedlają pewien XIX-wieczny sposób myślenia reprezentowany przez ekonomię automatyzacji i wielkiej skali<sup>9</sup>. Nie odpad, lecz jego z wielokrotnie-

<sup>9</sup> E. F. Schumacher, *Małe jest piękne. Spojrzenie na gospodarkę świata z założeniem, że człowiek coś znaczy*, przeł. E. Szymańska, J. Strzelecki, Warszawa 1981, s. 89.

nie; nie przyzwyczajenie, lecz pozbawione inteligencji ekologicznej działanie ludzkiej masy, są problemami urastającym do rangi ekonomicznego bezpieczeństwa.

### *Upcycling i strategia no waste*

Jedną z odpowiedzi na aktualny stan środowiska i bezrefleksyjną eksploatację zasobów naturalnych jest idea *upcyclingu*, oznaczająca **możliwość ponownego wykorzystania zużytego przedmiotu bądź materiału w sposób umożliwiający stworzenie produktu o wyższej jakości i wartości aniżeli pierwowzór**<sup>10</sup>. Strategia ta prowadzi w sposób zamierzony do redukcji, a nawet całkowitego pozbycia się zjawiska odpadów.

Z jednej strony przesłanie *upcyclingu* jest oczywiste: należy zmienić sposób produkowania dóbr konsumpcyjnych oraz korzystania z nich, byśmy nie powielali błędów przeszłych pokoleń. Apel ten dotyczy osób sprawujących władzę, prawodawców, inżynierów i właścicieli przedsiębiorstw produkcyjnych, ale też przeciętnego konsumenta biorącego udział w procesie nabywania i pozbywania się towarów. Jednocześnie możemy zauważyć, że to, do czego zachęca nas *upcycling*, nie wnosi nic odkrywczego z perspektywy ekologii, kulturoznawstwa czy nauk o społeczeństwie. Ponowne wykorzystanie zużytych materiałów, kompostowanie, przekształcanie tak zwanych rupieci, prawdopodobnie towarzyszy ludzkiej aktywności od czasu *homo faber*. Trafnego spostrzeżenia dokonał Roch Sulima w *Antropologii codzienności*, przypominając, że cywilizacja drewna nie znała śmieci, gdyż podlegały one mineralizacji albo wtórnemu wykorzystaniu<sup>11</sup>. Dlatego też w polskich przyszło-

<sup>10</sup> Hasło: *upcycle*, <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/upcycle> [dostęp: 01.04.2013].

<sup>11</sup> R. Sulima, *Wprowadzenie do semiotyki śmieci*, [w:] tegoż, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 47.

wiach pojęcie „śmieci” nie odnosi się do odpadków, jako czegoś zbędnego i szkodliwego.

Śmiecie – pisze Sulima – są synonimem własności, gospodarzenia, obfitości dóbr. „Stare, własne śmiecie” to synonim tutejszości, domowości, znak zasiedzenia, wykładnik tożsamości. Śmiecie to coś, co „miecone” i „miecione”, a więc pierwotnie: mnogie, niepoliczalne, rozproszone, oznaczające bogactwo<sup>12</sup>.

Jeżeli śmiecie w kulturze tradycyjnej oznaczały bogactwo, podobne nastawienie do „odpadów” prezentował Henry Ford. Paradoks działalności Forda opiera się na syntezie maksymalnej wydajności metod produkcyjnych z dostrzeżeniem zysków w jak najdłuższym cyklu życia produktu bądź materiału. Minimalizacja kosztów produkcji pociągała za sobą zwiększenie liczby wprowadzanych na rynek modeli aut, które potrzebowały odpowiedniej infrastruktury drogowej. Jednakże w zakładach Forda w Rouge opracowano koncepcję wielokrotnego używania surowców. Węgiel nie był spalany bezpośrednio do produkcji energii elektrycznej lub ogrzewania zakładów, lecz w specjalnych piecach wywarzano koks, który służył do wytopu profilowanych części. Dopiero powstały w procesie spalania gaz koksowniczy używano jako źródło energii elektrycznej. Dla Forda nie istniały tak zwane odpady, gdyż pył węglowy służył za składnik do produkcji cementu, resztki metalu przetapiano ponownie, natomiast siarczan amonu sprzedawano jako nawóz. Z wszelkich trocin fabryka w Rouge wyrabiała kartony<sup>13</sup>. Niewątpliwie przykład systemu Forda jest godny uwagi ze względu na swą purytańską oszczędność materiału, jednak nie sposób określić go jako *upcyclingowy* i ekologiczny. Doszukiwanie się początków *upcyclingu* w społecznościach słabo rozwiniętych

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> G. Grandin, *Fordlandia. Henry Ford i jego miasto-państwo w amazońskiej dżungli*, przeł. J. J. Górski, Warszawa 2012, s. 59.



байд в політыце максымалізацыі зыску былібы значным сплыценнем певнага феномену, звязанага з новымі формамі ачыроны а́родовіска, прыабра́жэннямі в міжызнародовым прымысьле, рухамі антыкансумпцынымі чы творзэннем сія глабальных сетсі зволеннікў „однаваіа зыжытых прыамаітў”. Ужмужаючы рзеч гісторычна, *upcycling* јест прыектам прыелому XX і XXI веку, кўоры выніка з адповядзальнасі једностек, інстытуцы чы фірма за прызшы, але теж абечны стан а́родовіска. Дзаяанія утозсаміае з *upcyclingiem* са дзаяаніамаі *stricte* экалагічнымі і так „чыаы быч прызтаваны”. Натоміаіа вшыелкіе прыакты спотыканы в гаспадарце нідобору байд спольчностяч слабей развінутых, чылі дльшы чыл жыаа прыамаіту, напратваніа, змяна функцы прыамаітў по іа зужыау, навет вўвчас, гды позытывне оддзаяаюна на а́родовіска натуральне, не адповядаюна канцепцы *upcyclingu*. Такім дзаяаніамаі бракује мотывацыі экалагічнај, кўора станова ідрен іаіа чыаглей чыркўлацыі.

Аналагічна до дзаяаніамаі опартых на кантестацыі, *upcycling* зостаў уконстытуованы прыз аверсыю до аактуального стану рзечыствосіаіа в јей біалагічным, јак і тэхналагічным вымарзее. Пыевчамі і теоретыкамі зрўноважонего розвоју опартего на іаіа взырастайаюcego чыкўла са William McDonough і Michael Braungart, кўорчы в 2002 року выдалі ксыажкю *Cradle to Cradle. Remaking the Way We Make Things*. Публлкацыа та стаўа сія маніфестем новых стратегіі прыамаікўно-кансумпцыных опартых на экалагічнај skuteczności. Сам термін *upcycling* зостаў прыз аторўв *Cradle to Cradle* заадаптованы<sup>14</sup>, једнак в іа выданіу зыскаў наукову ораз глабальны чарактер. McDonough і Braungart са прыеконаны о неефектывносіаіа моделу 4R: *Reduce* (огранічзненіе), *Reuse* (по-

<sup>14</sup> В літратурзе прыамаіту појавіа сія назвыско Рейнера Пілза, јакю осо-бы, кўорей розрўзненіа на *downcycling* і *upcycling* зостаўо по раз пыершы удокўментованы. Зоб.: „Salvo” 1994, нр 23, с. 14.

nowne wykorzystanie), *Recycle* oraz *Regulate* (wprowadzanie limitów, na przykład emisji spalin), który pomimo wielu pozytywnych efektów nie niweluje w sposób absolutny problemów ekologicznych. Ograniczenie niebezpiecznych związków, tak samo jak tworzenie regulacji względem ilości toksycznych środków w przemyśle nie zatrzymują wyczerpywania i niszczenia surowców. W rzeczywistości powodują jedynie mniejsze przyrosty zanieczyszczenia w dłuższym odstępie czasu<sup>15</sup>. Podobne uwagi skierowane są przez autorów *Cradle to Cradle* odnośnie do ponownego przetwarzania odpadów (*recyklingu*), który przyjmuje postać *downcyclingu*<sup>16</sup>, czyli utraty jakości przetwarzanej rzeczy podczas procesu dematerializacji. Tym samym kartka papieru poddana *recyklingowi* nie stanie się ponownie kartką o pierwotnej gramaturze. *Downcycling* w przeważającej mierze nie „reprodukuje” wcześniejszych właściwości materiału. Podobnie dzieje się z większością plastikowych butelek i opakowań, które zostają zmiksowane z innymi plastikami w tanią hybrydę o gorszej jakości, z której wytwarza się na przykład kubły na śmieci. Dlaczego więc nie możemy przetworzyć większości materiałów i produktów w dobra o podobnych bądź lepszych walorach, pytają McDonough i Braungart? Winę za to ponoszą producenci i inżynierowie, których wytwory nie zostały zaplanowane jako w pełni przetwarzalne. W związku z minimalizacją cyklu życia produktu, który zostaje wyparty przez nowe wersje i modele, kumulacja śmieci i odpadów pokonsumpcyjnych stwarza problem dla ekosystemu i człowieka. Proces ten doskonale obrazują badania Unii Europejskiej. Jak wynika ze statystyk prowadzonych przez Eurostat, w 2010 roku całkowita liczba odpadów wytworzona w ramach działalności gospodarczej i przez gospodarstwa domowe państw

<sup>15</sup> W. McDonough, M. Braungart, *Cradle to cradle. Remaking the way, we make things*, New York 2002, s. 54.

<sup>16</sup> Tamże, s. 56.

Unii Europejskiej wyniosła 2570 mln ton. W tej liczbie znajdowało się około 94,5 mln ton odpadów niebezpiecznych mogących zagrażać ludzkiemu życiu i zdrowiu<sup>17</sup>. Pomimo rozbieżności ilościowej poszczególnych państw Unii w produkcji odpadów, średnio na jednego mieszkańca Wspólnoty przypadało w 2010 roku 5,1 ton odpadów, w tym 188 kg odpadów niebezpiecznych. Statystyki pozwalają dostrzec skalę problemu pozostałości przemysłowo-konsumpcyjnych w Europie. Z globalnej perspektywy dylemat odpadów urasta do rangi katastrofy. Jeżeli nie wszystkie materiały nadają się do ponownego wykorzystania – jak w przypadku cywilizacji drewna – możemy założyć, że albo zostaną zakopane w ziemi, spalone (wprowadzając w atmosferę związki chemiczne) bądź składowane. Model *Cradle to Cradle* ma na celu przeciwdziałanie scenariuszowi multiplikacji śmieciowych usypisk, a więc ogólnego zanieczyszczenia. Jak wyrazili to McDonough i Braungart: „Eliminacja pojęcia odpadów zakłada projektowanie rzeczy, opakowań i systemów – od samego początku rozumiejąc, że **odpad nie istnieje** [podkreślenie – K.W.]<sup>18</sup>. Stwierdzenie to, stanowiące *clou* bezstratnego przetwarzania, wydaje się słuszne i w pełni uzasadnione pod względem ekologicznym i ekonomicznym. Jednakże to, co na pierwszy rzut oka ma charakter pozytywny, może po głębszym namyśle zyskać wymiar dwuznaczny, a wręcz problematyczny. Dychotomia między tym, co czyste (akceptowane) i brudne (odrzucone), stanowi normę konstytuującą system<sup>19</sup>. Brud, nieczystość, odpad nie są zjawiskami wyizolowanymi,

<sup>17</sup> K. Blumenthal, L. Bochaton, *Waste indicators on generation and landfilling – monitoring sustainable development*, [http://epp.eurostat.ec.europa.eu/statistics\\_explained/index.php/Waste\\_indicators\\_on\\_generation\\_and\\_landfilling\\_-\\_monitoring\\_sustainable\\_development](http://epp.eurostat.ec.europa.eu/statistics_explained/index.php/Waste_indicators_on_generation_and_landfilling_-_monitoring_sustainable_development) [dostęp: 01.02.2014].

<sup>18</sup> W. McDonough, M. Braungart, *Cradle...*, dz. cyt., s. 104.

<sup>19</sup> M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 77.

jak pisze Mary Douglas, gdyż okazują się produktami ubocznymi systematycznego klasyfikowania. Porządkowanie, a więc odrzucenie nieprzystających elementów (odpadów) warunkuje elementy właściwe, tworząc wzór ładu. Zatwierdzone części systemu mogą być zbierane, wymieniane, używane, podziwiane, gdyż posiadają określoną wartość. Jednakże odpady również podlegają procesowi zbierania, byśmy mogli w odpowiednim momencie pozbyć się ich w uporządkowany sposób<sup>20</sup>. Praktyki związane z odrzucaniem i usuwaniem nie są zatem celem, lecz środkiem umożliwiającym danej kulturze realizację przyjętych norm. Brak „odpadu”, chociaż wydaje się sytuacją wysoce abstrakcyjną, zmierza do reorganizacji, a nawet podważenia obowiązującego systemu. Dlatego *upcycling* stwarza nowe reguły gry, które dla wielu producentów oznaczają, być może pozytywną ekologicznie, ale niekoniecznie ekonomicznie dywersyfikację. Z kulturowego punktu widzenia eliminacja pojęcia nieczystości i śmieci jest jeszcze większym problemem dla społeczeństwa, które własną koherencję buduje na tego typu podziale. Oczywiście, nawet wówczas, gdy materiały i przedmioty z nich tworzone przestaną po zużyciu otrzymywać status odpadu (a więc przestaną być usuwane), kulturowa dychotomia czystość-brud, swój-obcy, zły-dobry nie ulegnie zmianie, egzemplifikując prawdę o „odpadzie” niezbędnym do właściwego funkcjonowania struktury społecznej.

### **Upcycling i jego nadużycia**

Zmiany, jakie proponują zwolennicy *upcyclingu* stanowią przejaw inteligencji ekologicznej opartej na zrównoważonym rozwoju,

<sup>20</sup> M. Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2003, s. 31.

który oznacza „dążenie do poprawy jakości życia przy zachowaniu równości społecznej, bioróżnorodności i bogactwa zasobów naturalnych”<sup>21</sup>. Pozbawienie tego projektu kontekstu ekologicznego bądź wykorzystanie wartości utożsamianych z *upcyclingiem* przy sprzedaży produktów konsumpcyjnych staje się krzywym odbiciem celu bezstratnego przetwarzania. Według Wacława Adamczyka, realizacja potrzeb ekologicznych jako głównego czynnika zachęcającego do kupna przedmiotów użytkowych występuje niezwykle rzadko. Natomiast sam cykl życia wyrobu jest zazwyczaj analizowany w kontekście marketingowym<sup>22</sup>. Dlatego celowe skracanie cyklu użytkowania odzwierciedla wzrost zamożności odbiorców i jest reakcją na ofertę rynku, który systematycznie dostarcza konsumentom nowych dóbr. Ustalenie granicy pomiędzy rzeczywistym *upcyclingiem* a działaniami wykorzystującymi wartości dodane, które ten projekt oferuje, nie jest łatwe. Należałoby zatem oddzielić właściwie rozumiany *upcycling* od form jemu pokrewnych, aczkolwiek nie tożsamych. Istnieją przynajmniej trzy przykłady działań, które współcześnie są identyfikowane z *upcyclingiem*:

- *pre-upcycling* – przetwarzanie zużytych materiałów, naprawianie przedmiotów i maszyn uznanych za „złom”, „odpad”, „śmieć”. Jest to działalność nie związana bezpośrednio z ochroną środowiska, lecz za jej przyczynę należałoby uznać między innymi: niski status ekonomiczny, niedostępność surowców i dóbr konsumpcyjnych czy przekonanie o przydatności rzeczy wysłużonych (zbieractwo). Ta forma aktywności ludzkiej jest najbardziej zbliżona do działań przypisywanych *bricolage*.

<sup>21</sup> M. Gerwin, *Plan zrównoważonego rozwoju dla Polski. Lokalne inicjatywy rozwojowe*, Sopot 2008, s. 3.

<sup>22</sup> W. Adamczyk, *Ekologia wyrobów*, Warszawa 2004, s. 20.

*Pre-upcyclingiem* możemy określić budowle skonstruowane z pozostałości po innych obiektach, jak i zabawki wykonane ze zniszczonej odzieży. W ujęciu historycznym ponowne wykorzystanie niesprawnych bądź wyeksploatowanych rzeczy stanowi naturalną i powszechną formę relacji między podmiotem a przedmiotem. Jednocześnie, tego typu zależność przeciwstawia się rozpowszechnionemu współcześnie konsumeryzmowi, który egzemplifikuje linearny proces: kup–wykorzystaj–wyrzucić.

- *Upcycling* jako biznes – firmy legitymizują się ekowizerunkiem, który pozwala im dotrzeć do nowego nabywcy. Rzeczywista polityka firm skupia się na wzmożeniu popytu, chociaż utrzymanej w filozofii ponownego wykorzystania materiałów i ochrony środowiska. Minimalizacja (a nie całkowite usunięcie) środków chemicznych ze składu produktów, opakowania nadające się do ponownego przetworzenia lub odwoływanie się w reklamach do aspektu naturalności należą do praktyk ambiwalentnych. Z jednej strony producenci są poddani presji społeczeństwa czy organizacji proekologicznych, które domagają się zwiększenia jakości nabywanych dóbr, a co za tym idzie, maksymalizacji poczucia bezpieczeństwa potencjalnego konsumenta. Zmiana polityki producentów wynika również z obowiązujących przepisów i dostosowania się do standardów środowiskowych (ISO). W obu przypadkach, czynniki zewnętrzne determinują sferę przedprodukcyjną, produkcyjną i poprodukcyjną wytwarzanych dóbr, gdzie rzeczywista potrzeba ochrony przyrody stanowi „wartość uboczną”.

Warto zaznaczyć, że istnieją firmy, które od początku działają na zasadach *upcyclingu*, łącząc formę ochrony środowiska z ekonomią. Należą do nich między innymi: Terracycle, Loopt-works czy WornAgain, produkujące dobra z resztek tekstylnych, zużytych bannerów reklamowych czy opakowań po napojach. Firmy zajmujące

się przetwarzaniem odpadów w nowe przedmioty niejednokrotnie aktywują konsumentów poprzez zachęcanie ich do wysyłania niepotrzebnych opakowań bądź odzieży. W ten sposób cykl życia produktu zależy od samych odbiorców, którzy stają się producentami i konsumentami jednocześnie.

- *Upcycling* jako moda – *upcycling* staje się współcześnie stylem życia dla coraz większej liczby jednostek. Wzrost popytu na przedmioty unikatowe i wykonane metodą ręczną powoduje, że ich cena przewyższa dobra produkowane na masową skalę. Współcześni projektanci podejmują dialog z ekologią chociażby poprzez wykorzystanie strategii bezstratnego przetwarzania surowca bądź używania materiałów z odzysku. Przykładowo: Lia Griffith – tworząca kreacje z magazynów „Vogue”; Mark Liu – projektujący odzież nie generując przy tym pozostałości tekstylnych (ubrania artysty są wykrajane z jednego kawałka materiału); firma Vin-T, tworząca kostiumy bikini z używanych T-shirtów reklamowych. Na popularnych portalach internetowych (etsy.com, floksy.com, pakamera.pl, decobaazar.pl), a także na prywatnych blogach i portalach aukcyjnych, twórcy rękodzieła, *upcyclingu*, *trashingu* i innych form przetwarzania wyeksploatowanych rzeczy oferują produkty cechujące się jednostkowością. Tylko niewielka ich część ma na celu przyczynienie się do ochrony środowiska i zmniejszenia produkcji odpadów. Dlatego *upcycling* jako moda, paradoksalnie, może służyć wykreowywaniu nowych dóbr luksusowych. Przedmioty, jak etui na iPoda czy notebooka, łóżko wykonane z drewnianych palet, meble skrócone z wyeksploatowanych łodzi afrykańskich rybaków osiągają zawrotne ceny. Podobne przykłady wskazują, że *upcycling* i konsumpcjonizm mogą różnić się wyłącznie formą, przy czym ich cel pozostaje jednakowy.

Podsumowując – praktyki ponownego wykorzystania zużytych materiałów i przedmiotów, bezstratnej dematerializacji czy używania odnawialnych źródeł energii przy produkcji nie muszą odpowiadać idei *upcyclingu*. Oczywiście efekt powyższych działań jest przyjazny dla środowiska, jednak intencje producentów nie poddają się tak prostej kategoryzacji. Granica między inteligencją ekologiczną a inteligencją ekonomiczną jest płynna, co jeszcze bardziej problematyzuje interpretację *upcyclingu*. Wiele osób utożsamiających się z ideą *no waste* umieszcza w Internecie własne blogi (zycierzeczy.pl, upcyclethat.com), na których publikują kreatywne pomysły i projekty wykorzystania „śmieci”. Inne osoby traktują *upcycling* jako jeden z elementów strategii przeciwdziałania nieświadomemu konsumeryzmowi (unconsumption.tumblr.com) tworząc manifesty alternatywnego i ekologicznego życia bez zbędnych przedmiotów. Z drugiej strony jednostki oraz przedsiębiorstwa widzą w *upcyclingu* sposób dotarcia do pomijanego przez korporacje rynku zbytu. Z myślą o nim powstają ekskluzywna i limitowana galanteria, odzież z resztek tekstylnych lub postmodernistyczne meble. Sam fakt wykorzystania niepotrzebnych rzeczy w celu stworzenia unikatowego przedmiotu użytkowego nie przybliża go do *upcyclingu*. Reguła ta zdaje się być niedostrzegana przez twórców, gdyż w przestrzeni Internetu każdy przedmiot zrobiony ze starych elementów może zyskać rangę *upcyclingu*. Zasadniczy błąd polega na braku świadomości, że projekt bezstratnego przekształcania przedmiotów i materiałów gruntownie przekształca obecny system produkcyjno-konsumpcyjny. Paradygmat pierwotnego *upcyclingu* wprowadza koncepcję zrównoważonego rozwoju na każdy aspekt rzeczywistości, nie tylko w kontekście *reuse* (ponownego wykorzystania). Pozbawienie tego projektu ekologicznego współodczuwania sprawia, że *upcycling* staje się pewnym kulturowym trendem, zapewniając partycypującym w nim jednostkom odrobinę kreatywnej rozrywki – nic więcej.



## ***Upcycling* a nowa humanistyka**

Analiza *upcyclingu* jako projektu zmierzającego do przewartościowania dotychczasowych relacji na płaszczyźnie podmiot-przedmiot, zyskuje rzeczywistą wartość poznawczą dopiero w podejściu interdyscyplinarnym. Jest tak, gdyż zjawisko „całkowitej niwelacji odpadów” nie ogranicza się wyłącznie do kwestii technologicznych, ekonomicznych lub społecznych, a przedmiotem zainteresowania osób działających w ramach *upcyclingu* są zarówno praktyki produkcyjne firm, decyzje nabywcze i użytkowe jednostek, na równi z cechami samych rzeczy czy obecnym stanem środowiska naturalnego. Warto zwrócić uwagę, że dyskursy w ramach *upcyclingu* mocno akcentują rolę przedmiotów, związków chemicznych i materiałów, które oddziałują na ekosystem bądź pozostają dla niego neutralne. Być może zbyt pochopne byłoby stwierdzenie, iż w ramach *upcyclingu* dochodzi do personifikacji rzeczy, jednak hasła przypisywane temu projektowi takie, jak „drugie życie rzeczy” czy „uwierz w reinkarnację”<sup>23</sup>, stwarzają pewne problemy z odrzuceniem tezy o antropomorfizacji przedmiotów. Niewątpliwie „rzecz” nie odgrywa w *upcyclingu* drugorzędnej roli, a wręcz staje się jego podstawowym zagadnieniem. Mówiąc o skończonym cyklu życia produktu, gdy pewien przedmiot zostaje uznany za wadliwy lub zbędny, nie mamy na myśli, że „rzecz” przestaje być „rzeczą”. Bardziej trafne wydaje się stwierdzenie, iż materialny artefakt poprzez uzyskanie statusu od-

<sup>23</sup> „Uwierz w reinkarnację” stanowiło hasło przewodnie kampanii społecznej z 2006 roku organizowanej przez Greenpeace Polska. Autorami plakatów i strony internetowej promujących ideę *recyklingu* była agencja Saatchi & Saatchi Polska. W kampanii wykorzystano odniesienia do kultury i religii hinduizmu, ukazując wiele wcieleń segregacji śmieci. Źródło: *Drugie życie odpadów*, [http://www.kampaniespoleczne.pl/kampanie,269,drugie\\_zycie\\_odpadow](http://www.kampaniespoleczne.pl/kampanie,269,drugie_zycie_odpadow) [dostęp: 01.03.2014].

padu nabiera nowego znaczenia, co nie musi wiązać się ze zmianą jego formy ani wynikać z utraty przez ten przedmiot funkcjonalności. W pełni sprawny odbiornik radiowy, który został zastąpiony przez nowy model, dla dotychczasowego właściciela będzie rupieciami. Jednakże osoba przeszukująca wysypiska, gdy natrafi na tenże odbiornik, może ponownie włączyć go do obiegu uznając, że jest on wciąż użytecznym przedmiotem. Zatem ustalenie granicy oddzielającej dobro konsumpcyjne od odpadu stwarza pewne problemy, co w szczególności obrazuje idea *upcyclingu*. Według Bruno Latoura: „Rzeczy, poza determinowaniem czy służeniem jako «horyzont ludzkiego działania», mogą je autoryzować, pozwalać na nie, umożliwiać je, wpływać na nie, powstrzymywać je, umożliwiać jego wykonanie, zabraniać go i tak dalej”<sup>24</sup>. W ten sposób przedmioty stają się pełnoprawnymi aktorami społecznymi współtworząc zbiorowość wraz z istotami ludzkimi, zwierzętami czy przyrodą. Rzeczy, z perspektywy *upcyclingu*, szkodzą, zagrażają, kumulują się, ale też mogą sprzyjać ochronie środowiska naturalnego czy prowadzić do wzrostu inteligencji ekologicznej. Dla producentów wytwarzane dobro nie tylko oznacza możliwość uzyskania z jego sprzedaży wymiernych dochodów, ale staje się konstytutywnym elementem firmy, obok kapitału ludzkiego i systemu produkcji. Dlatego też nabylając wyroby konkretnego producenta, gdy spełniają one nasze oczekiwania i uznajemy je za pozytywne, mimowolnie przenosimy tego typu wartości na samą firmę mówiąc: „to dobra marka lub producent”.

Związek między człowiekiem a technologią, środowiskiem i przedmiotami stanowi krąg zainteresowań nowej humanistyki. Ewa Domańska zauważa, że nowa humanistyka jest uprawiana

<sup>24</sup> B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Arbiszewski, Kraków 2010, s. 101.

przede wszystkim z myślą o ofiarach, będąc dyskursem silnie zideologizowanym, upolitycznionym i nastawionym na przewartościowania<sup>25</sup>. Zwroty, które odbywają się w nowej humanistyce (zwrot performatywny, zwrot ku rzeczom i ku materialności) stanowią odpowiedź tego nurtu naukowego na rosnące przekonanie o niewspółmierności aktualnych sposobów myślenia odnośnie do zmian zachodzących w świecie. Stąd też zainteresowanie nowej humanistyki takimi figurami podmiotowości, jak zwierzę, niepełnosprawny, terrorysta, transseksualista, potwór, cyborg, rzecz oraz zjawiskami inżynierii genetycznej czy nanotechnologii. W przeciwieństwie do „tradycyjnej” humanistyki, jej nowy wymiar nie zadowala się binarnymi opozycjami typu ludzkie/nieludzkie bądź organiczne/nieorganiczne, a zawężenie problemów związanych z płcią lub rasą do czynników wyłącznie kulturowych, co czyni między innymi konstruktivism, zostaje przez nową humanistykę poddane krytyce, a nawet odrzucone<sup>26</sup>.

Patrząc na idee towarzyszące nowej humanistyce i *upcyclogowi*, odnajdujemy wśród nich wiele analogii. Po pierwsze: w obu projektach odbywa się podważenie centralnej pozycji człowieka w świecie, przez co możemy określić je jako nieantropocentryczne. Nastawienie to implikuje skierowanie optyki na ofiary, którymi są nie tylko ludzie wykluczeni czy ulegający symbolicznej i fizycznej przemocy, ale też zanieczyszczona przyroda, ginące gatunki zwierząt i roślin oraz niepoliczalne ilości niepotrzebnych rzeczy. Czy usunięty z obiegu przedmiot, którego usterkę możemy łatwo naprawić, bądź który wciąż spełnia swoje funkcje chociaż zyskał status przeżytku, nie mógłby zostać uznany za ofiarę nowych

<sup>25</sup> O nowej humanistyce z Ewą Domańską rozmawia Katarzyna Więckowska, „Litteraria Copernicana” 2011, nr 2, s. 220.

<sup>26</sup> E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*. „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 12.

trendów w *designie*, wzrostu bogacenia się społeczeństwa, skracania żywotności produktów przez korporacje nastawione na zysk? Jednocześnie pojęcie „zbędności” zespała ze sobą istotę ludzką i rzecz, gdyż jak pisał Zygmunt Bauman:

Być „zbędnym” znaczy być nadliczbowym, niepotrzebnym, beużytecznym – niezależnie od tego, jaki rodzaj potrzeb i pożytków określa standard użyteczności i nieodzowności. (...) Nie istnieje żaden oczywisty powód twojej obecności i nie ma podstaw, byś mógł domagać się prawa do pozostania. Uznać kogoś za „zbędnego” znaczy wyrzucić go dlatego, że przeznaczony jest do wyrzucenia jak pusta i bezzwrotna plastikowa butelka albo zużyta jednorazowa strzykawka, nieatrakcyjny towar, na który nie ma nabywców albo beużyteczny, wybrakowany lub uszkodzony produkt zdjęty z taśmy przez kontrolerów jakości. „Zbędność” dzieli swe pole znaczeniowe z takimi słowami jak „odrzuty”, „wyrzutki”, „śmieci” – krótko mówiąc, o d p a d y<sup>27</sup>.

Po drugie w *upcyclingu* i nowej humanistyce zakłada się przewartościowanie asymetrycznych relacji panujących między aktorami społecznymi, do których należą, obok ludzi, również przedmioty. Jednostki reprezentujące oba projekty są nastawione na konfrontacje z ogólnie przyjętymi normami i zależy im, by nadawane przez nie komunikaty mogły dotrzeć do jak największej liczby potencjalnych odbiorców przez różnorodne kanały komunikacyjne. W nowej humanistyce metoda ta może prowadzić do wykorzystania nieustrukturyzowanych wywiadów, statystyk, przykładów innowacji dokonywanych w medycynie, fotografii przedstawiających ofiary konfliktów zbrojnych czy analizie filmów dokumentalnych. Z kolei *upcycling*, również nie zamykając się na jednorodne źródła danych, wizualizuje proces dewastacji środowiska naturalnego przez zdjęcia

<sup>27</sup> Z. Bauman, *Życie na przemiał*, przeł. T. Kunz, Kraków 2005, s. 25.

i filmy ukazujące szkody spowodowane złą polityką gospodarowania odpadami, przytaczanie składu chemicznego materiałów wykorzystywanych w przemyśle, a przede wszystkim w sposobach przekształcania zużytych przedmiotów przez jednostki. Oznacza to, że nowa humanistyka i *upcycling* są projektami interdyscyplinarnymi, które ujmują kwestie współoddziaływania istot w sposób holistyczny. Odrzucenie przez nie antropocentrycznej wizji relacji podmiot-rzecz nie tyle deprecjonuje podmiotowość człowieka, co stara się uzmysłwić, że nie jest ona jedynym godnym źródłem namysłu i prowadzenia badań, lecz stanowi element szerszych powiązań między zjawiskami i bytami w heterogenicznej rzeczywistości.

## Indeks nazwisk

### A

Adamczyk, Waław 222  
Adamiak, Leon 110, 111  
Adamski, Tomasz 77, 91  
Adorno, Theodor 203  
Alcaine, José Luis 174  
Almodóvar, Pedro 168, 179  
Alpert, Kristy 210  
Andrejczuk, Cezariusz 82, 84  
Andrejew, Piotr 80  
Anioł, Michał 201  
Antoniewicz, Grażyna 155  
Antoniewicz, Jerzy 60  
Arbyszewski, Krzysztof 227  
Arens, William F. 182  
Arest, Dariusz 79  
Argento, Daria 179  
Arman, Armand 192

### B

Babicki, Krzysztof 152, 153, 154  
Balme, Christopher 126  
Bałka, Mirosław 192  
Banaszkiwicz, Władysław 32  
Baran, Bogdan 213  
Baran, Mirosław 143  
Bauman, Zygmunt 229

Bertin, Francesco 68  
Bidlo, Mike 192  
Biegański, Wiktor 69  
Bill, Max 187  
Blumenthal, Karin 220  
Bobrowski, Paweł Osipowicz  
(Бобровский, Павел  
Осипович) 17, 20  
Bochaton, Lene 220  
Bogart, Michele Helen 187  
Böhme, Gernot 212  
Bonaszewski, Mariusz 134  
Bonnard, Pierre 183  
Bończak-Kucharczyk, Ewa 44  
Bończa-Szabłowska, Jan 154  
Bourgeois, Louise 192  
Bovée, Courtland L. 182  
Branicka, Izabela 20  
Braungart, Michael 218, 219,  
220  
Broniewski, Władysław 103  
Bruski, Ireneusz Stanisław 147  
Bryl, Małgorzata 135  
Brzostowski, Albin 66  
Bucholc, Marta 220  
Budka, Borys 149  
Buñuel, Luis 163  
Busoni, Luisa 31

**C**

Cajmer, Jan 103  
Caldera, Aleksander 200  
Calkins, Earnest Elmo 187  
Cameron, James 169  
Cassandre (Adolphe Jean-Marie Mouron) 186  
Cassirer, Ernst 205  
Cattelano, Maurizio 192  
César (César Baldaccini) 192  
Chałupiec, Barbara Apolonia 69  
Chapko, Paulina 145  
Chłopicki, Edward 16, 20  
Chomanowska, Aleksandra 108  
Cieślak, Jacek 132  
Cieślicka, Agnieszka 91  
Citko, Katarzyna 159, 162, 170, 173, 175  
Cybulski, Mieczysław 74  
Czerny, Edward 103  
Czernicki, H. 63

**D**

Dalí, Salvador 163, 166, 167, 179, 190  
Danilewski, Eugeniusz 108, 109  
Davidson, Martin Peter 181, 182, 189, 191, 199  
Dąbał, Wit 80  
Dąbrowska, Magdalena 130  
Delacroix, Eugène 71  
Delvoye, Wim 192  
Demirski, Paweł 135, 136, 137, 138, 140, 141, 143

Derkaczew, Joanna 147, 149, 150, 153  
Derra, Aleksandra 227  
Dobroński, Adam Czesław 15, 47, 52, 55, 67  
Dolistowska, Małgorzata 15, 20, 47, 54  
Domańska, Ewa 227, 228  
Douglas, Mary 220  
Dresler, Aleksander 44  
Drewniak, Łukasz 140, 141  
Driesen, Mikołaj von 49  
Dyer, Gillian 184  
Dymsza, Adolf 101

**E**

Estreicherówna, Maria 26  
Even, Stuart 181

**F**

Feldzer, L. 49  
Fellini, Federic 168  
Feuillade, Louis 71  
Fiedziukiewicz, Jerzy 113  
Fischlie, Peter 200  
Fleury, Sylvie 192  
Fogg, Mieczysław 102  
Fogiel, Ryszard 107  
Ford, Henry 217  
Foster, Hal 192, 193  
Fox, Stephen 188  
Fromberg 67

**G**

Galeen, Henrik 70  
Gantkowski, Romuald 74  
Gardan, Juliusz 69, 73, 74  
Gerwin, Marcin 222  
Gibbons, Joan 189, 193, 194, 195,  
199  
Giddens, Anthony 214  
Gierasimiuk, Aleksander 113  
Gierasimiuk, Walentyna 113  
Gilles (Gilles Blanchard) 192  
Gliński, Ryszard 110  
Głowacka, Aneta 148, 150, 151  
Głowacz, Jerzy 108, 109  
Gniatkowski, Janusz 103  
Godfrois, Jean 31  
Gogh, Vincent van 201  
Goleman, Daniel 213  
Gordin, Jakub 73  
Goya, Francisco 164, 169, 174  
Górski, Jerzy Jan 217  
Gradstein, Alfred 102  
Grandin, Greg 217  
Griffith, Lia 224  
Grodzki, Leszek 115  
Gronowski, Tadeusz 186  
Gryniewicz, Zbigniew 110

**H**

Habermas, Jürgen 182  
Halamy, Lody 67  
Halber, Adam 118  
Hancewicz, Sławomir 110, 111  
Harald, Jerzy 103

Harvey, Marcus 194, 195  
Hegel, Georg W. F. 204  
Heidegger, Martin 182, 204, 205  
Helman, Alicja 162, 165  
Herman, Josel 18, 33, 37  
Hirst, Damien 192, 194, 199  
Hopkins, Claude 183  
Horkheimer, Max 203  
Huelle, Paweł 152, 154, 155  
Hurwicz, Chaim 18, 33, 37

**I**

Ibis-Wróblewski, Andrzej 116  
Ignatowski, B. 63  
Indiana, Robert 192  
Ingram, Rex 69

**J**

Jagiello-Kołaczyk, Marzanna 53  
Jakubczak, Ludmiła 103  
Jankowski, Andrzej 213  
Jankowski, Janusz 113, 115  
Jankowski, Henryk 152  
Jazdon, Mikołaj 78, 79, 80, 90, 93,  
95, 97  
Jewsiewicki, Władysław 68  
Joka, Jerzy 45, 58, 60  
Józefczuk, Grzegorz 153  
Jóźwik, Tadeusz 108

**K**

Kaczorowski, Antoni 65  
Kadzewicz, Cezary 110, 112, 113,  
115



- Karasiński, Zygmunt 103  
Kauffer, Edward McKnight 186  
Kaye, Tony 198, 199  
Kijak, Urszula 147, 148  
Kijek/Adamski 94  
Kirichenko, Evgenia 52  
Kisielewska, Alicja 43, 44, 57  
Kisielewski, Andrzej 142, 181, 187  
Kita, Stefan 107  
Kiziewicz, Krzysztof 91, 94  
Klaty, Jan 142, 143  
Kluczyk, Tomasz 91  
Kmicik, Michał 144, 145, 146  
Knaupp, Johann (Iwan, Henryk)  
26, 27, 29, 31  
Kocińska, Anna 79, 94, 95  
Koczyński, Witold 107  
Koenig, Julia 188  
Kofta, Jonasz 117  
Kohn, Michał 38  
Kołodzyński, Andrzej 171  
Konieczna, Anna 148  
Koons, Jeff 192, 202  
Kopciński, Jacek 133  
Koronkiewicz, Wojciech 81, 83,  
84, 85, 96  
Korszak, Piotr 88  
Kostaszuk-Romanowska, Monika  
125, 130, 142, 144  
Kostrzewski, Franciszek 23  
Koterbska, Maria 103  
Kowalczyk, Andrzej Z. 154  
Kowalczyk, Janusz R. 132, 134  
Kowalczyk, Tadeusz 110  
Krawicz, Mieczysław 73  
Kreutzberg, Gottlieb Christian 24  
Kreutzberg, Teodor 22, 23, 25  
Krone, Helmut 188  
Królikowski, Kazimierz 110, 111  
Kruger, Barbara 192  
Krzemień-Ojak, Sław 9  
Krzywiec, Piotr 81, 82, 83, 85, 96  
Kucharski, Jan 68  
Kujawski, Igor 145  
Kukło, Cezary 75  
Kulaszewicz, Jan 107  
Kunz, Tomasz 229  
Kurpios, Jerzy 107  
Kurylewicz, Andrzej 107  
Kwietniewska, Agnieszka 138
- L**
- Laksa, Kobas 82, 83, 84, 85, 96  
Lang, Fritz 70  
Larrey, Antonia 174  
Laskowski, Janusz 99, 115, 116, 117,  
118, 119, 120  
Lasocka, Barbara 26  
Latur, Bruno 227  
Lechowski, Andrzej 67  
Lejtes, Józef 73  
Leonhardi, Friedrich Gottlob 45  
Levin, Sherrie 192  
Lévi-Strauss, Claude 211  
Lewandowska, Danuta 148  
Liebovitz, Anna 192  
Limon, Jerzy 130, 131  
Litvak, Anatol 75

- Liu, Mark 224  
Lowler, Louise 192  
Lubelskio, Tadeusz 78  
Lukšionytė-Tolvaišienė, Nijolė 28  
Lumiére, bracia (August Marie Louis i Louis Jean) 32  
Luna, Bigas Juan José 159, 160, 161, 162, 163, 164, 167, 168, 169, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 179  
Lynch, David 179
- Ł**
- Łepkowski, Władysław 32
- M**
- Macnaghten, Paul 213  
Maculevičius, Kiprijonas 28  
Magritte, René 189, 190  
Majakowski, Włodzimierz 184  
Majecki, Henryk 58  
Makowski, Jan 115  
Makowski, Mikołaj 115  
Maksymiuk, Jerzy 114  
Malisz, Przemysław 115  
Małachowicz, Wojciech 110  
Marecki, Piotr 78, 79, 80, 83, 85  
Markowa, Anna 119  
Maroszek, Józef 44  
Martena, Aleksandra 72  
Masłowska, Dorota 85  
Matuszewska, Małgorzata 134  
May, Joe 71  
McDonough, William 218, 219, 220  
Meissner, Krystyna 131  
Melezini, Ryszard 114, 115  
Merecki, Jarosław 212, 221  
Metz, Karol 40, 41, 42  
Mezler, Mathias 79  
Michalski, Krzysztof 205  
Millais, John Everett 184  
Minella, Maurizio Fantoni 163, 168  
Mirska, Marta 102  
Młynczyk, Przemysław 91  
Mouron, Adolphe Jean-Marie 186  
Mowszenson, G. 49  
Mrozek, Michał 145  
Mrozek, Witold 145, 147  
Mrówka, Dorota 134  
Mróz, Dezyderiusz 107  
Mróz, Zbigniew 107, 108  
Mucha, Alfons 183  
Muchina, Wiera 202
- N**
- Nadolna, Joanna 130  
Nagel, Stefan 24  
Nawrocki, Jan 100  
Nazaruk, Paweł 88  
Negri, Pola 69  
Nejman, Sonia 58  
Neuman, Zofia 58  
Newton, Helmut 192  
Ney, Nora 58, 69, 73, 75  
Niblo, Fred 71

Niemczuk, Czesław 114  
Niemen, Czesław 109  
Nowak, Marzena 192  
Nowicka, Ewa 100  
Nowina-Przybylski, Jan 72  
Nowiński, Andrzej 108, 109  
Nowiński, Grzegorz 94  
Nurek, Grzegorz 135  
Nyc, Iga 133, 142

## O

Obszyńska, Karolina 146  
Olesiński, Marian 61  
Olszewski, Zbigniew 107  
Omilanowska, Małgorzata 52  
Ordonówna, Hanka 67  
Orwell, George 198  
Oszmiańska, Helena 79, 97

## P

Pachoński, Arkadij 37  
Pałyga, Artur 150  
Pawluczuk, Krzysztof 115  
Pawłowski, Roman 146  
Pempuś, Marcin 138  
Perka, Maciej 109  
Petersburski, Jerzy 101  
Picasso, Pablo 201  
Pickford, Mary 69  
Pierre (Pierre Commoy) 192  
Pines, Aleksander 37, 67  
Pisarski, Jerzy 108

Pitrus, Andrzej 162  
Płotnikow, Iwan 28, 51  
Połomski, Jerzy 103  
Pons, Catalina 160  
Popławski, Janusz 109  
Poznakowski, Ryszard 116, 117  
Prince, Richard 192  
Prokopiuk, Ireneusz 87, 88, 89  
Przybylska, Sława 103  
Putin, Władimir 91  
Pużyński, Stanisław 104

## R

Rachoń, Stefan 103  
Raina, Peter 152  
Rand, Paul 187  
Rant, Maciej 86  
Ray, Man 190  
Redliński, Edward 120  
Refoyo, Miguel Ángel 173  
Riart, Carlos 160  
Rodczenko, Aleksander 184, 186,  
201  
Rodowicz, Maryla 117  
Ruscha, Ed 192  
Rutherford, Paul 198  
Rutkowska, Marzena 141

## S

Saatchi, Charles 195, 199  
Sadowski, Andrzej 75  
Sakowicz, Bogdan 111

Salamansky, Albert 31  
Schumacher, Ernest Friez 215  
Schwitters, Kurt 185  
Scott, Riddley 198  
Sempoliński, Ludwik 101  
Sherman, Cindy 192  
Sierakowski, Sławomir 142  
Siwak, Wojciech 99  
Skibińska, Ewa 145  
Skibińska, Małgorzata 130  
Skorupko, Leszek 110  
Skwarczyński, Adam 107  
Słobodzianko, Tadeusz 143  
Smosarska, Jadwiga 73  
Socha, Jakub 90  
Sokół, Zofia 60  
Sommer, Mamfred 221  
Strzelecki, Jerzy 215  
Strzępka, Monika 135, 136, 137,  
138, 140, 141  
Sulima, Roch 216, 217  
Sulisz, Waldemar 152, 154, 155  
Sumiła, Jadwiga 119  
Szabłowski, Stach 159, 179  
Szaro, Henryk 69, 73  
Szbłowska, Anna Agnieszka 186  
Szczygieł-Rogowska, Jolanta 52,  
55  
Szpakowski, Eugeniusz 113  
Szpilman, Władysław 101, 102  
Sztabrowski, Paweł 136, 137, 142  
Szulżycka, Alina 214  
Szupica, Maciej 94  
Szydłowska, Ludwika 33

Szymańska, Ewa 215  
Szypulski, Andrzej 91

## Ś

Śpiewak, Tomasz 107

## T

Tarantino, Quentin 83  
Targoń, Joanna 134, 137  
Teofilewicz, Danuta 45  
Toeplitz, Jerzy 69, 73, 75  
Tom, Konrad 73  
Tomasik, Radosław 79  
Tomicki, Ryszard 29  
Tomzik, Jerzy 104, 106, 107, 108,  
109, 113  
Topolska, Anna 22  
Toscani, Oliviero 193, 195, 196,  
197  
Toulouse-Lautrec, Henri de 183  
Trokenheim, Marek 113  
Truzzi, Massimilian 31  
Truzzi, Rudolf 31  
Trystan, Leon 72  
Tryzna, Bartek 95  
Trzaskowski, Andrzej 107, 109, 117  
Tschichold, Jan 185  
Turewicz, Kazimierz 103

## U

Ullicki, Ryszard 116, 117, 119  
Unferwert, Artur 61, 63  
Urry, John 213  
Ursel, Marian 130

**V**

Valentino, Rudolf 69  
Velde, Henry van de 183  
Vinci, Leonard da 201

**W**

Wajusztadt, Beniamin 43, 60, 62,  
63, 64, 67, 72  
Wajusztadt, Mosze 43, 63  
Walicki, Franciszek 118  
Waluk, Violetta 139, 140  
Warhol, Andy 189, 192  
Warlikowski, Krzysztof 131, 133,  
134, 135, 137, 144  
Wars, Henryk 101  
Wassermann, Tom 189  
Waszyński, Michał 73  
Wąsowiczówna, Jadwiga 65  
Wegener, Paul 70  
Weinreich, Lejba 35, 37  
Weiss, David 200  
Węsek, Czesław 107  
Wichowska, Joanna 137, 138  
Wicza-Pokojski, Romuald 143  
Wien, Robert 70  
Więch, Karol 209  
Więccko, Andrzej 115  
Więcowska, Katarzyna 228

Williams, Raymond 189  
Wiłkomirski, Lezjor 39  
Wiśniewski, Przemek 153  
Witczak, Witold 32  
Włodzimirow, Marek 87, 88  
Wojtaszek, Andrzej 106, 112  
Wojtulewski, Walenty 28  
Wolicki, Krzysztof 205  
Wyszowski, Michał 139

**Y**

Young, James Webb 182

**Z**

Zahorska, Stefania 73  
Zajączkowski, Andrzej 211  
Zajkowski, H. 63, 65  
Zawadzka, Jadwiga 114  
Zdanowicz, Mirosław 108, 109  
Zdrojewski, Witold 113  
Zeller-Narolewska, Ewa 45  
Zubrycki, Andrzej 113, 115  
Zylska, Natasza 103

**Ż**

Żmijewska, Monika 25  
Żuk, Piotr 142, 143  
Życieński-Zadora, Stanisław 55

Książka niniejsza jest efektem spotkań, które odbywały się cyklicznie raz w miesiącu w latach 2011-2014 w Muzeum Podlaskim w Białymstoku – w ramach Białostockiej Wszechnicy Kulturoznawczej. Została ona powołana do życia w 2005 roku z inicjatywy prof. Sława Krzemienia-Ojaka, znanego badacza kultury, futurologa i estetyka. Profesor, pracując na Uniwersytecie w Białymstoku, integrował wokół siebie osoby zajmujące się problematyką kulturoznawczą i tworzył w ten sposób zręby środowiska białostockich kulturoznawców. Białostocka Wszechnica Kulturoznawcza została zaplanowana jako cykl otwartych wykładów będących prezentacją na forum publicznym zainteresowań i jednocześnie efektów badań białostockich uczonych, zajmujących się na co dzień problematyką kultury.

*(Ze Słowa wstępnego)*



ISBN 978-83-7431-426-8

