

## SŁOWO WSTĘPNE

Tekst nie musi przechwalać się swą sygnaturą, by ją mieć, a do sygnatur najczęściej zaniedbywanych należą te, które wynikają z pór roku. Wiadomo co prawda, że Heidegger najchętniej pisał w zimie, Kafka stworzył swój *Wyrok* w Jom Kippur, więc u początków jesieni, Mahler komponował swe utwory latem, a Mozart szkicował *Requiem* tężejącą jesienią. Ale tekst, który otwiera numer czasopisma, sygnaturę otrzymuje z góry i bez pytania. Tak też i niniejszy wstęp jest jesienny, co nie wymaga żadnych wewnętrznych odniesień do chwili jego powstania. W paradoksalny sposób traci więc prawo do sygnatury, która nie może zaznaczyć już miejsca splotu jednostkowości i uniwersalności, a staje się wyłącznie uniwersalnym wyznacznikiem tekstu. Tworzenie jesiennych wstępów jest zaś dziełem co najmniej ryzykownym, jeśli wziąć pod uwagę ciężący nad nimi bagaż tradycji. Od jesieni roku 1888, kiedy to Friedrich Nietzsche poprzedzał *Zmierzch bożyszczy*, *Antychrysta* i *Ecce homo* specyficznymi wstęпами, wychwalającymi jesień jako okres, gdy spadają dojrzałe owoce intelektualnej aktywności, sygnatura tej pory roku musi uchodzić za szczególnie zobowiązującą. Szczęśliwie 125 lat później mamy przyjemność oddać w Państwa ręce jesienny numer, w którym zgromadziliśmy kilka naprawdę frapujących tekstów. Dlatego tym jesiennym wstępem, z góry opatrzonym sygnaturą, możemy z czystym sumieniem wprowadzić w lekturę naszych Autorów.

Numer otwieramy artykułem Bartłomieja Bednarka, tekstem cennym dla każdego, kto dotąd lekko sobie ważył stosowanie takich terminów, jak „dionizyjski” i „dionizyjskość”, podążając za ukształtowanym przez Nietzschego sposobem ich interpretowania. Autor rekonstruuje kontekst, w którym europejska humanistyka zaczęła grać konotacjami związanymi z Dionizosem. Pojęcie „dionizyjski” wcześniej zostało przez Johanna Joachima Winckelmanna i Karla Otfrieda Müllera wpisane w kontekst opozycji Dionizosa i Apollona, a w tej postaci – dzięki wpływowi Nietzschego – odcisnęło się już na trwałe w zachodniej kulturze. W tekście znajdziemy próbę nakreślenia kierunków, w jakich

podążała ewolucja derywatów kategorii „dionizyjskości” – łączonej z najprzeróżniejszymi skojarzeniami. Bartłomiej Bednarek wieńczy ich wyliczenie frapującą tezą: „Dionizos nie był «innym» w oczach starożytnych, lecz jest nim dla nas. Odkąd bowiem antropolodzy zdekonstruowali pojęcie «dzikiego», a antysemityzm i podobne mu tendencje zostały wyklęte poza obręb naukowej wizji świata, pozostało puste miejsce dla nośników znaczeń fascynujących, dla projekcji naszych pragnień i lęków. Do tej roli doskonale nadaje się Dionizos, istota nieszkodliwa i taka, której zaszkodzić nie można, jak sądzą wszyscy ci, którzy nie wierzą w jego istnienie”. W tym *double bind* Autora, który chcąc nie chcąc sam buduje własną pałubę Dionizosa, dostrzec można osobliwy los nowoczesnych kategorii, które krążą wokół swoich niedostępnych źródeł bez szansy przekroczenia dystansu, jaki je od nich dzieli.

Na tak przygotowanym filozoficznym polu otwiera się miejsce na lekturę artykułu Kamila Moroza, który – z inspiracji Jacoba Taubesa – sięga po *List do Rzymian* św. Pawła. Tekst apostoła, krótki, niezwykle gęsty, intelektualnie prowokujący także daleko poza kontekstem, w jakim został napisany – okresu krzepnięcia chrześcijaństwa – jest fascynującym przykładem tego, jak myślenie spleta ściśle indywidualne dążenia, by nie powiedzieć obsesje, z rozstrzygnięciem kwestii o niezwyklej teologicznej doniosłości. Interpretować *List do Rzymian* to nie tylko wpisywać się w przytłaczającą historię przełomowych wykładni – od Martina Lutera, przez Karla Bartha, aż po Jacques’a Lacana, Giorgia Agambena i Alaina Badiou – ale również stawać przed koniecznością rozplątania czy raczej ponownego za-plątania specyficznego związku indywidualności, teologii i polityki. Z tego zadania tekst Kamila Moroza wywiązuje się znakomicie.

Autor wyinterpretowuje z *Listu św. Pawła* opozycję skończoności i nieskończoności, dotykającą jądra heretyckiej wobec judaizmu intuicji apostoła. Oto bowiem nadane na Synaju Prawo – choć „doskonale, sprawiedliwe i dobre” – nie przekłada się na czyn bez reszty; wprawdzie na pozór ma ono za cel kształtować ludzkie postępowanie w zgodzie z Boskim zamysłem, to rzeczywistym efektem jego obowiązywania jest odsłonięcie jednostki w jej skończoności i grzeszności. „Uznanie prawa jest równoczesne z uznaniem mnie samego, gdyż dzięki temu, że wiem o prawie jako różnym ode mnie, mogę wiedzieć cokolwiek o sobie” – pisze Moroz, pokazując intymną relację Prawa i indywidualności, przeżywaną przez późniejszych myślicieli od Lutera po Kafkę. W interpretacji Autora żydowskie Prawo przestaje być partykularnym zbiorem norm postępowania, nabierając wagi objawienia „radykalnie etycznej natury” samego prawa. Jego rolą jest wydobywać człowieka z pogańskiej immanencji, stawiając go przed normą nadaną poza na zawsze zamkniętym światem. Ale Prawo u św. Pawła przeciwstawia się zdarzenie uznawanego przez apostoła zbawienia – zdarzenie zmartwychwstania. Kamil Moroz przenikliwie rekon-

struuje obecny w *Liście do Rzymian* performatyw, którym człowiek na nie odpowiada. W filozoficznie śmiałej kulminacji tekstu Autor stwierdza, że „w performatywie ludzka pojedynczość może stanąć ponad zawsze ogólnym i abstrakcyjnym prawem. Ponad nim, ale nie bezprawnie, bo w ostatecznym wypełnieniu prawa, czyli według Pawła, w miłości. Tylko miłość daje możliwość na udany związek skończoności z nieskończonością, na skończoną nieskończoność, ale też na nieskończoność w skończoności”. Już choćby ten akapit pokazuje, że artykuł Kamila Moroza powinni przeczytać nie tylko współcześni interpretatorzy św. Pawła, ale wszyscy, którym nie jest obojętna stawka współczesnej filozofii.

Po tym tekście porzucamy filozofię i wraz z Martą Kargól przechodzimy do badań nad pamięcią zbiorową. Autorka zajmuje się rekonstrukcją roli, jaką w pamięci Holendrów odgrywa Zuiderzee, Morze Południowe – niegdyś zatoka Morza Północnego, później, wraz z wydzieraniem wodzie kolejnych skrawków ziemi, morze wewnętrzne, a wreszcie „morze utracone”, słodkowodne jezioro IJssel. Teoretyczne tło tych badań zapewniają kategorie pamięci kulturowej oraz form upamiętnienia, dające oparcie dyskursom konstruującym przeszłość. „Utracone morze” to nie tylko morze, które zniknęło, ale również symboliczna oś kultury, jaka się nad Zuiderzee rozwijała. Co interesujące, kultywowanie tej pamięci i jej instytucjonalizacja zaczęły się, jeszcze zanim doszło do likwidacji akwenu. Artykuł Marty Kargól zawiera przegląd rozmaitych form upamiętnienia Zuiderzee, jak również licznych śladów tego morza w kulturze. Jakkolwiek nie jest to wyczerpujący katalog tych form – co zaznacza sama Autorka – to jednak wprowadza polskiego czytelnika, który nie jest zaznajomiony z niderlandystyką, w świat kultury zbudowany wokół jednego z podstawowych geograficznych wyznaczników rozwoju Królestwa Niderlandów.

Po tym tekście otwieramy w numerze tematykę estetyki i sztuki. Klaudia Adamowicz omawia wywodzącą się z kultury japońskiej kategorię *kawaii*, będącego „w najogólniejszym rozumieniu [...] czymś uroczym, jeszcze niedojrzałym, wzbudzającym zarazem nasze współczucie i chęć opieki”. Autorka omawia genezę tego pojęcia, śledząc jego polisemię i łącząc je ze specyfiką powojennego społeczeństwa japońskiego. „W Japonii – pisze Adamowicz – obsesja *kawaii* ogarnęła nie tylko przemysł zabawek, lecz również inne przestrzenie życia: architekturę miast, świat mody, reklamy, muzyki, przemysł elektroniczny”. Szczególnie interesujący wydaje się ten wątek artykułu, w którym Autorka skupia się na tekstach, które dopatrują się genezy popularności *kawaii* w traumie II wojny światowej. Kategoria ta okazuje się wszechobecna w codziennej kulturze dzisiejszej Japonii, odciskając się nawet na sposobie przygotowania posiłków. Ale – co frapujące – japońskie *kawaii* szeroko wkroczyło do kultury Zachodu – w ten sposób, jak stwierdza Autorka, zwracając źródłu zaczerpnięte inspiracje po ich uprzednim przetworzeniu.

Drugi tekst z zakresu estetyki, który publikujemy w niniejszym numerze, to artykuł Angeliki Mus i Piotra Nowaka na temat skali i symboliki współczesnej architektury. Autorzy wychodzą od niepoprawnie kontrowersyjnego założenia, że architektura przeszłych wieków – aż do czasów modernizmu – była dostosowana do ludzkiej perspektywy. Miała również cechować się wytwarzaniem u widza poczucia jedności budowli. Jednak z nadejściem modernizmu ta charakterystyka zniknęła, a odpowiedzi na pytanie o przyczynę takiego stanu rzeczy poświęcają Autorzy swój tekst.

„Przytłaczające, wielkie i pozbawione jakichkolwiek indywidualizujących szczegółów płaszczyzny stały się podstawowym elementem charakteryzującym architekturę od czasów modernizmu po dziś dzień” – stwierdzają, sugerując, że to rozwój technologiczny przyczynił się do przejścia od budowli, w których „czymś naturalnym było oddawanie idei w każdej części składowej dzieła”, do monolitycznych i widocznych tylko z nieludzkiej perspektywy obiektów. Ale i funkcjonalizm – z jego dążeniem do uproszczenia i eliminacji zbędnych detali – miał tu niemały wpływ. W ciekawym filozoficznie argumentacie Autorzy sięgają po konstrukcję imperatywu kategorycznego Kanta, by zasugerować, że konsekwentny i uniwersalnie stosowany funkcjonalizm znosi sam siebie, ponieważ prowadzi do tworzenia dżungli jednakowych budynków, które – z braku różnic między tak powstającymi miastami – niweczą sens turystyki i godzą w funkcjonalne użycie zbudowanych w ten sposób obiektów. W antymodernistycznym tonie Mus i Nowak wskazują na fakt, że ten prąd przeniósł różnicę czyniącą poszczególne obiekty jednostkowymi z poziomu samych budynków na poziom odróżnienia między tym, co modernistyczne, a tym, co inne; natomiast w obrębie architektury modernistycznej zróżnicowanie już nie występuje, co prowadzi do globalnego ujednoczenia budowli. Architektoniczny postmodernizm przywraca z kolei zróżnicowanie, dba o historyczny i miejscowy kontekst obiektów, ale nie odtwarza już jedności, jaką Autorzy przypisują budownictwu przedmodernistycznemu. Tekst Mus i Nowaka – operujący wyraźnym wartościowaniem – jest frapującym świadectwem, jak krytyczne myślenie o modernizmie samo wniknęło w jego kategorie, uprawiając pedagogię architektury i odróżniając kulturę wysoką od popularnej. Widmo jedności sztuki i jej harmonijności z ludzką perspektywą, które stale przebija się w tym artykule, jest przy tym efektem cięcia, które pozostawił modernizm.

Ostatnia część niniejszego numeru Zeszytów poświęcona jest filmoznawstwu. Otwiera ją tekst Miłosza Stelmacha o modelu teoretycznym nieliniarnych kategorii narracji filmowej. Michelangelo Antonioni, którego *Przygodę* Autor przywołuje na początku swego artykułu, jest dlań patronem nowoczesnego sposobu opowiadania z racji „niekonkluzywności opowieści i braku poszanowania dla jej przyczynowo-skutkowej logiki”. I w tym tekście przychodzi nam zetknąć się z problemami modernizmu w sztuce, bowiem bazując na

teoretycznym modelu Andrása Bálinta Kovácsa, Stelmach charakteryzuje mechanizm odstępstwa od linearnej narracji w europejskim kinie artystycznym, zasadniczo modernistycznym. Jego „narracja często odróżnia się od tej proponowanej przez kino głównego nurtu, ale kryterium nie stanowi tutaj temporalne uporządkowanie przedstawionych w filmie wydarzeń fabularnych, ale raczej kierunek, w którym rozwija się akcja filmu. Filmy te opowiedziane są najczęściej w sposób chronologiczny, ale niekoniecznie zgodnie z kanonicznym schematem opowiadania i przy użyciu rozluźnionego łańcucha kauzalnego” – pisze Autor. Dodatkowo rekonstruuje za Kovácsem dwie nielinearne kategorie narracji: trajektorii cyrkularnej i spiralnej, które unikają rozwikłania problemu postawionego na początku fabuły. Swój tekst Miłosz Stelmach kończy pytaniem o aktualność teoretyzowanych w kontekście modernizmu nielinearnych sposobów opowiadania.

Numer zamykamy artykułem Krzysztofa Siwonina pt. *Muzyka w służbie konwencji. Tygodnik Polskiej Agencji Telegraficznej i Polska Kronika Filmowa lat 1945–1955* – dwie wariacje na ten sam temat? Autor analizuje rolę konwencji muzycznych w filmach dokumentalnych, jednak o tyle specyficznych, że powstających w okresie silnej ideologizacji tego gatunku. Tworzony w latach 1930–1939 Tygodnik Aktualności Polskiej Agencji Telegraficznej, pokrewny etnograficznemu nurtowi dokumentu, był zbliżony „do bardziej anachronicznych form – dokumentów zwyczajów ludzi z rejonów świata odległych od zachodniej cywilizacji, których źródeł można poszukiwać już w epoce kina atrakcji”. Jednak i w nim Autor precyzyjnie rekonstruuje warstwę politycznego przekazu, wskazując również, że cytowane bez komentarza filmy o Hitlerze i Mussolinim oddziaływały na widza bezpośrednio charakterystyczną dla faszystów agresywną muzyką. „Lwią część wszystkich produkcji przeznaczono na przedstawianie państwowo-militarnych rytuałów (ćwiczenia bojowe, wizytacje przywódców, defilady i tym podobne ceremonie), wobec których funkcję dźwiękowej otoczki niezmiennie pełni zestaw patriotycznych pieśni (w tym legionowych), hymnów, a przede wszystkim wojskowych marszów. Repertuar ten nierozzerwalnie sprzężony jest z charakterystyczną aranżacją muzyki na orkiestrę z przewagą sekcji dętej, co tworzy nieco groteskowy efekt, sytuujący ścieżkę dźwiękową pomiędzy wagnerowskim rozmachem a rzewnością odpustowej orkiestry” – pisze Siwoń.

Jednak skonwencjonalizowane zastosowanie muzyki w Tygodniku PAT kontrastuje z doniosłością jej funkcji w powojennej PKF. „Najbardziej uderzającą cechą «muzyki PKF» (by odwołać się do pojęcia wyobrazonego bytu estetycznego) jest jej hiperboliczna emocjonalność (nawet w porównaniu do klasycznych hollywoodzkich prototypów). Ponieważ w gospodarowaniu informacją w modelu propagandy socjalistycznej nie było miejsca na niejednoznaczność, wszystkie akcenty musiały być stawiane z emfazą, tworząc jakby

*crescendo* stylu wypracowanego w fabularnym kinie Hollywood” – stwierdza Autor. Analizę różnych sposobów zastosowania muzyki w Polskiej Kronice Filmowej Krzysztof Siwoń kończy wnioskiem, zgodnie z którym muzyka „pełniła w obrębie omawianej konwencji funkcje raczej podrzędne wobec werbalnego komentarza, sekwencji obrazów, a wreszcie – przejętych przez autorów przekazu pryncypiów propagandowych. Jej podstawowym celem – zarówno w sanacyjnym ustroju II Rzeczypospolitej, jak i socjalistycznej PRL – było nadażyć za obrazem. Nawet w dynamicznej zmienności materiałów dokumentalnych (każde wydanie kroniki poruszało najczęściej kilka tematów) stanowiła ona *constans*, pełniąc funkcję mianownika, który spajał różne liczniki”.

Kładąc pod tymi tekstami prawdziwie jesienną sygnaturę, zapraszamy Państwa do lektury.

Redaktor prowadzący  
Przemysław Tacik