

MATEUSZ FLONT

KRYMINAŁ METODOLOGICZNY

Rec.: Wojciech Kajtoch, *Szkice polonistyczno-rusycystyczne*, Olsztyn: Centrum Badań Europy Wschodniej, 2015, 186 s.

Po upadku PRL-u, katastrofie polskiego rządowego samolotu Tu-154 w Smoleńsku i obecnie nadal trwającym, choć wyciszonym, kryzysie krymskim młodzi Polacy, a już na pewno licealiści i studenci o stosunkach polsko-rosyjskich myśleć pozytywnie nie zamierzają lub po prostu... nie umieją. A historia tych relacji – jakiegokolwiek by one nie były – jest wielce interesująca i dająca do myślenia. Istotną wiedzę oraz zachętę do jej dalszego zdobywania przynosi najnowsza książka krakowskiego badacza Wojciecha Kajtocha. Jest to wybór esejów z lat 1983–2014, których przewodnim tematem są literatura i filmy poświęcone Polsce, Rosji i ich relacjom.

Szkice polonistyczno-rusycystyczne składają się z dziesięciu esejów, o różnych przedmiotach badawczych (literatura i film) i metodologiach (literaturoznawstwo strukturalistyczne, krytyka literacka, medioznawstwo filmoznawcze). Ich dużą zaletą jest przejrzystość wykładanych wniosków.

W pierwszym tekście, czyli *Eseju o tym, jak pan Jan Chryzostom Pasek z Moskwą wojował*, Autor skupił się na analizie stanowiska Paska wobec Rosjan. Sprawdza choćby, w jakich znaczeniach Pasek używa słowa *Moskwa* (stolica Rosji, państwo rosyjskie, armia i rządzący), jak opisuje Rosjan (*Moskal*, *Moskwicin* czy *bojar dumny*). Przytacza fragmenty wskazujące na stosunek autora *Pamiętników* do wrogów, z którymi toczył bój, oraz na te wydarzenia, które Jan Chryzostom ubarwiał w opisach bitew, w których uczestniczył, podając choćby zawyżoną liczbę armii rosyjskiej. Kajtoch zwraca uwagę, że Pasek nie walczył z Moskwą z pobudek religijnych i nie darzył Rosji wówczas – więc i może inni Polacy również – nienawiścią, gdyż „nie istniała jeszcze jakaś szczególna niechęć do Rosjan, prawosławia, rosyjskiego imperium”. Wrogami byli Turcy i Szwedzi: „Okrutne mordowanie Szwedów, rozpruwanie im brzuchów może posłużyć [Paskowi – przypis M.F.] jako materiał dla zabawnej opowieści”. Kajtoch dostrzega różnice w użytym słownictwie przy opisie bitew z luteraninami i prawosławnymi. Esej ten zachęca

do szerzej zakrojonych prac nad literaturą tego okresu w kontekście wizerunku stosunków polsko-rosyjskich.

Kolejny esej traktuje o powstaniu styczniowym zobrazowanym w „*Dwóch głowach ptaka*” Władysława Terleckiego (wyd. 1970 roku). Wojciech Kajtoch, próbując zrekonstruować „system zamierzeń” Terleckiego, patrzy na jego dzieło nieco szerzej – zwraca również uwagę na jego publicystykę i teksty krytyków (czytamy np. o polemikach z Melchiorzem Wańkowiczem). Istotną kwestią jest to, iż stanowisko Terleckiego w stosunku do walk narodowyzwoleńczych zmieniało się, co Autor eseju podkreśla. Otrzymujemy opis sytuacji, w których powstawały dzieła Terleckiego – a zatem opis budowania mitów i legend nie zawsze zgodnych z prawdą. Krakowski badacz po zreferowaniu historii Waszkowskiego (aresztowanego naczelnika Warszawy), skupia się na schemacie epizodów, łączeniu przez Terleckiego faktów z fikcją, których rozróżnienie wielu czytelnikom może sprawić problem. Tym bardziej, że czytelnicy *Dwóch głow ptaka* natrafiają na sygnały odbioru fabuły, niezbędne dla „porozumienia autora z czytelnikiem poza plecami bohatera”. Kajtoch zwraca uwagę, że recenzenci dzieła odczytywali utwór poprzez swoje poglądy i mało kto był bliski tego, co wynikało po prostu... z tekstu.

Kolejny esej dotyczy pierwszej, tragicznej, połowych XX wieku – *Lagry i lagry* (Tadeusz Borowski, Gustaw Herling-Grudziński, Aleksander Solżenicyn). Głównym celem tekstu jest „ukazanie tego, co w problematyce obozowej jest uniwersalne, dotyka ciemnych doświadczeń kultury europejskiej, obnaża istotne niebezpieczeństwa filozoficzne i życiowe”. Omówione zostają *Dzień na Hermenzach*, *Proszę państwa do gazu* oraz fragmenty *U nas, w Auschwitzu...* (T.B.), *Inny świat* (G.H.-G.) oraz *Jeden dzień Iwana Denisowicza* (A.S.). W pierwszym etapie analizy badacz skupia się na obserwacji cech typowych dla obozów. Porównuje ambicje rządów totalitarnych z regułami życia obozowego. Wojciech Kajtoch stwierdza: „Autorzy interesujących nas utworów inaczej jednak obóz interpretują, a pisząc – stawiają sobie inne cele: Borowski analizuje kacet socjologicznie, Grudziński – moralistycznie, a Solżenicyn pisze utwór interwencyjny”. Na kolejnym etapie analizy Kajtoch zwraca uwagę na strategię pisania i „przekazywania czytelnikom zdobytych prawd” (w tym polemikę Borowskiego z Kossak-Szczucką).

Socrealizm jako sposób myślenia o literaturze, czyli kolejny esej ze *Szkiców polonistyczno-rusycystycznych* Kajtocha, tłumaczy założenia kierunku dziś martwego i negowanego, podczas gdy – na co zwraca uwagę Autor – brak niestety jego obiektywnej oceny. Realizm socjalistyczny (oficjalna uchwała I Wszechzwiązkowego Zjazdu Pisarzy została podjęta w 1934 roku) odwoływał się przede wszystkim do pojmowania sztuki jako odzwierciedlenia rzeczywistości (Taine), a główny nacisk położono na teorię odbicia sformułowaną przez Lenina – głoszącą że człowiek może poznać obiektywną rzeczywistość, lecz poznanie to będzie jednak subiektywne, stoi za tym wszystkim klasowe społeczeństwo. Artysta miał za zadanie uwzględniać pewne zjawiska, które powinny, czy też po prostu musiały – zdanie partii komunistycznej – zachodzić. Zwracać miano uwagę na sytuacje dobre i lepsze, a nie dobre

i zle; myśleć o jutrze, a nie o dniu dzisiejszym. Kajtoch niezwykle skrupulatnie wykląda doktrynę socrealizmu, zwraca uwagę na zachodzące w nim zmiany (m.in. zliberalizowanie języka literatury około 1950 roku), które spowodowały istny bałagan stylów i w konsekwencji doprowadziły do jego końca.

Z socrealizmu Kajtoch przechodzi do science-fiction w artykule *Utopia i ciało (o trzech fantastycznonaukowych powieściach z lat pięćdziesiątych XX stulecia)*. W *Zagubionej przyszłości* Krzysztofa Borunia i Andrzeja Trepki przedstawiono społeczeństwo żyjące na statku kosmicznym (panuje na nim kapitalizm, indoktrynacja i terror), które po 400 latach wraca na komunistyczną Ziemię. Kajtoch zauważa, że autorzy powieści opisywali społeczeństwa statku i Ziemi poprzez pryzmat łysenkizmu (tzw. „nowej biologii”), czyli teorii głoszącej przewagę wpływu warunków życia na rozwój fizyczny i psychiczny. Co za tym idzie, „wyznając tę teorię unikano pytań, czy w komunizmie mogą się pojawić podli i źli ludzie – i co będzie, jeśli się pojawią”. Boruń i Trepka nie poświęcili ciału opisów odchodzących od konwencji socrealistycznej.

W większym stopniu skupił się na ciele Iwan Jefremow w *Mgławicy Andromedy*, w której ukazał ludzi Epoki Pierścienia, żyjących w przyszłości oddalonej o kilka tysięcy lat. Ludzie ci, wszechstronni (np. astronom komponujący symfonię) i piękni (wiele sugerujących opisów), żyli w komunistycznym systemie, w którym zwracano uwagę m.in. na relacje ducha i ciała oraz rozumu i namiętności; człowiek zмага się z własnym ego, zdaje sobie sprawę z kierujących nim uczuć. Piękni ludzie dostrzegają jednak brzydotę np. w astronomie, będącym pewnego rodzaju przeżytkiem minionych epok, który w dodatku – co jest dla nich wręcz odrażające – nie panuje nad własnymi emocjami. Oni ukazują uczucia inaczej, bo niewerbalnie, choćby poprzez wyraz twarzy lub gesty.

Wojciech Kajtoch zwraca uwagę, że pomimo zainteresowania cielesnością Jefremow nie uniknął schematyzmu. Udało się to Stanisławowi Lemowi w powieści *Obłok Magellana*, której akcja dzieje się po roku 3000, w dalekiej komunistycznej przyszłości. Kluczową rolę odgrywa pierwszoosobowy narrator – lekarz (zarazem syn lekarza), biorący udział w wyprawie międzygwiazdnej. Sceptycyzm poznawczy, niezgodny z realizmem socjalistycznym, udało się Lemowi zaprezentować poprzez zabieg „odwrócenia uwagi” cenzora – np. bohater śni, że widział dziwną istotę w skórze człowieka, a nie że człowieka nie dał rady do końca rozpoznać. Temat dwoistości natury ludzkiej uniknął ingerencji cenzury, gdyż lekarz myślał o tym problemie podczas zwiedzania statku Atlantów, czyli zamaskowanych pod tą nazwą „imperialistów”. Lemowi udało się za pomocą zabiegu odpowiedniego ukształtowania fabuły pokazać „człowieka żyjącego w przyszłości, jak pokazywało się wówczas w literaturze Zachodu człowieka współczesnego, czyli jako istotę tajemniczą, podlegającą okolicznościom, niekonsekwentną i trochę niewiadomą”. Esej ten jest doskonałym przykładem badań z zakresu komparatystyki literaturoznawczej.

Ze starej szuflady: o najnowszej powieści radzieckiej jest esejem, który pierwotnie opublikowano (a zarazem oceniono) w 1987 roku. Traktuje o trzech

radzieckich książkach drugiej połowy lat 80., które napisane zostały przez pisarzy nurtu wiejskiego i narodowego, nagradzanych przez władze ZSRR. Nie były to więc powieści ze swej natury buntownicze, a udało im się ukazać obraz państwa radzieckiego odmienny od wówczas oficjalnie prezentowanego. Nadangarska miejscowość Sosnówka jest miejscem akcji *Pożaru* Walentina Rasputina, gdzie byli chłopci z trzech wsi (zatopionych przez zbiornik wodny) pracują jako drwale przy wyrębie lasu. Wybucha pożar sklepowego magazynu. Rozważania moralne Iwana Piotrowicza Jegerowa obserwujemy na przemian z opisami gaszenia pożaru – który ujawnia obojętność kierownictwa, niedbałość pracy drwali i nieuczciwość pracowników sklepu. Wszyscy kradną, zamiast gasić pożar, zabity zostaje sklepowy stróż, a pożar trwa.

Powieść Rasputina była z pozoru nieznacząca i krytykowana, lecz Kajtoch zwraca uwagę na moment publikacji – społeczeństwo dowiedziało się wówczas o skali alkoholizmu, wyludnieniu wsi i problemach ekologicznych. W tym kontekście *Pożar* był wołaniem o pomoc. Kolejna powieść to *Smutny kryminal* Wiktora Astafiewa, którego bohaterem jest emerytowany milicjant Leonid Soszin z Bejska. Dostaje wiadomość z wydawnictwa o przyjęciu do druku jego pierwszego zbioru opowiadań i rozmyśla o dalszym życiu; był dobrym, oddanym słuźbie funkcjonariuszem, a teraz chce walczyć piórem. Chodząc ulicami miasta, wokół widzi tylko awanturników i pijaków.

Astafiew, wykorzystując swego bohatera, snuje wiele drastycznych opisów krwawych morderstw, ale również z pogardą pisze o inteligentach. Ratunkiem dla tej sytuacji ma być wzmocnienie instytucji rodziny i powrót do prostego, wiejskiego życia.

Wojciech Kajtoch zwraca uwagę na literackie wartości omawianej książki, lecz również na to, że powieściowe rozwiązanie problemu, „rodzinne”, nie rozwiąże wszystkich problemów. „Oskarżanie rosyjskiego »charakteru narodowego«, w którym to kierunku idą rozważania Soszina [...] to socjologiczno-politologiczny anachronizm”.

Krakowski badacz stwierdza, że powieść polityczna, którą próbowali stworzyć Rasputin i Astafiew, udała się Czyngizowi Ajtmatowi. Jego *Szafot* jest powieścią złożoną z dwóch głównych historii i trzeciej, istniejącej niejako „między wierszami”, dlatego przytoczę te historie trochę dokładniej.

Pierwsza dotyczy Awdija Kallistratowa, syna diakona, który zostaje wyrzucony z seminarium za herezję i chcąc szerzyć dobro, jako współpracownik gazety wciela się w handlarza narkotyków. Chwilę później próbuje nawrócić handlarzy, zostaje pobity i wyrzucony z pociągu. Redakcja odrzuca jego reportaże. Jakiś czas później, szukając miłości i nie znajdując jej, bierze udział w polowaniu na antylopy, po czym znów próbuje nawrócić towarzyszy (Autor eseju zauważa, że mimo deklarowanej głębokiej wiary Awdij jest materialistą). Zostaje pobity (widzi wówczas rozmowę Chrystusa z Piłatem) i przywiązany do drzewa, na którym umiera.

Kolejną historią *Szafotu* jest opowieść o sporze kirgiskich pasterzy, Bostona Urkunczijewa (przodownika pracy) i Bazarbaja Nojgutowa (awanturnika). Ten dru-

gi pewnego dnia znajduje wilcze legowisko, zabiera młode i uciekając, chowa się w zagrodzie Bostona, któremu w rezultacie wilki porywają synka. Boston strzelając do nich, zabija syna i w konsekwencji strzela również do Bazarbaja.

Kajtoch pisze, iż krytyka dopatrzyła się w tym miejscu trzeciej składowej historii *Szafotu* opowieści o wilkach. Zwały się one Akbara i Taszczajnar. Samica spotyka Awdija, bohatera pierwszej części powieści, daruje mu życie, lecz później traci młode podczas rzezi antylop. Uciekając, widzi rozciągniętego na drzewie Awdija. Kolejne młode giną od napalmu. Wilki uciekają w góry, rodzi się młody wilczek, który niedługo zostaje porwany. Historia zatacza koło.

Czingiz Ajtmatow chciał swą powieścią zwrócić uwagę na zło tkwiące w ludziach i wady związane z poprzednim ustrojem, który widocznie jest mocno zakorzeniony w człowieku. Ajtmatow wskazuje konkretnych winowajców, których usunięcie da zamierzony efekt – poprawę sytuacji społecznej i dlatego – jak pisze Kajtoch – *Szafot* to pełnoprawna powieść polityczna. Książka była oczywiście krytykowana, ale jak w przypadku *Dwóch głów ptaka* Terleckiego, chyba nie do końca zrozumiano jej przesłanie i skupiono się na mniej istotnych kwestiach.

Kolejne trzy eseje przenoszą czytelnika ze świata literatury do świata filmu – dwa teksty dotyczą zagadnień wojennych, trzeci krymiału.

Z zagadnień współczesnego militarystyki. Jak kinematografia rosyjska „oswoiła” konflikt czeczeński – jest omówieniem 19 filmów (kinowych i telewizyjnych), które ukazały się w latach 1996–2008 i w jakiś sposób odnosiły się do wojennych działań Federacji Rosyjskiej rozpoczętych w grudniu 1994 roku przeciwko Czeczenii. Już w 1996 roku, wraz z końcem pierwszej wojny czeczeńskiej, pojawił się film *Jeniec kaukazki* – współczesniejsza wersja poematu Puszkina (1822) i powieści Tołstoja (1872) o tym samym tytule. Chciano w ten sposób wprowadzić niedawne walki w historyczny kontekst. Tak symboliczne tezy wykorzystywano również wiele lat później – np. w serialu *Mużskaja rabota* (2001–2002) żołnierze biją się w miejscach, gdzie kiedyś walczyły carskie pułki. Okres przed drugą wojną czeczeńską przedstawiony w filmach charakteryzował się wątkami pacyfistycznymi, pokazującymi, jak dowódcy nie widzą celu wojny, a żołnierze nie czują do wrogów nienawiści lub wręcz uciekają, by nie brać udziału w torturowaniu jeńców.

Kajtoch zauważa pewne nawiązania do pacyfistycznego nurtu filmów o wojnie wietnamskiej, lecz stwierdza, że filmy te były od początku odmienne.

W kinie rosyjskim równie silnie zaznaczyły się wątki mesjanistyczne – wojenna rzeź może odgrywać rolę czyścica, stanowić karę nie tylko za zabijanie, ale również za brak przygotowania do walki. Widzowie filmu *Czystiliszcze* (1997) ujrzeć mogli scenę, w której żołnierz na polu bitwy zostaje ukrzyżowany przez Czeczenów, a rosyjskie wojska atakują i zwyciężają, gdyż ta ofiara przynosi zbawienie.

W sierpniu 1999 roku Władimir Putin zostaje prezydentem i miesiąc później rozpoczyna się druga wojna czeczeńska, rosyjskie wojska opanowują czeczeńskie miasta i chociaż walki trwają do kwietnia 2000 roku, to ważną datą dla „oswajania” konfliktu jest 11.09.2001 – zamach na World Trade Center. W jego kontekście to

nie Czeczeni stają się właściwym wrogiem, a określenie „imperium zła” przypisuje się terrorystom, skorumpowanym politykom i fanatycznemu islamowi.

Jeden z bohaterów serialu *Mużskaja rabota* mówi wręcz, że „bandyci nie mają narodowości”. Oczywiście nie brakuje krwawych scen i w innych filmach jeńcy brani do niewoli mają odcinane głowy... Ale za chwilę przypomina się o wielu krzywdach, które Stalin wyrządził Czeczenom.

Ta zmiana perspektywy, tj. ukazanie pseudokonkretnego wroga – abstrakcyjnego terrorysty, przeplatana jest wnioskami: Czeczenia nie radzi sobie gospodarczo, a przynależność do Federacji to nic złego.

Wojciech Kajtoch zauważa, że klęsk (o wiele rzadszych niż uprzednio) nie tłumaczy się już mesjanistycznie, choć wątek religijny jest obecny, np. w późniejszym filmie *Proryw* (2006), gdzie w trudnych chwilach żołnierze palą świece i modlą się.

Kolejne lata tego konfliktu to pozorne zaprzestanie walk, bo tak naprawdę wciąż ma miejsce seria zamachów. Ostateczne rosyjskie zwycięstwo jest jednak pewne. Kino batalistyczne schodzi więc na drugi plan, a pojawia się bardziej refleksyjny nurt. Na przykład w rosyjsko-francuskim filmie *Aleksandra* (2007) ukazana jest przyjaźń starsuszek stojących po przeciwnych stronach konfliktu, a w serialu *Odkriczat żurawli* (2010) miłość między Rosjaninem i Czeczenką – miłość, która może przezwyciężyć okrucieństwa wojny.

Tak więc wymowa filmów uzależniona była od sytuacji politycznej. Nie sposób streścić tu wszystkich filmów omówionych przez Kajtocha, lecz Autor eseju w charakterze aneksu zestawiał kalendarium wydarzeń historycznych wraz z filmami, które wówczas powstały. Oznaczył również symbolami obecne w filmach wspólne motywy, co ułatwia ich wyliczanie.

Czytelnik, zaglądając do aneksu, zyskuje przy okazji konkretną wiedzę historyczną. Stabilizacja sytuacji w Czeczeni pomogła Rosjanom pogodzić się z wojną, lecz nie sprawiła, że o niej zapomnieli – konflikt ten jest nadal żywy w kinematografii i nie tylko tam.

Podobnie ciekawe rozwiązanie zastosowane zostało w artykule *Odkrycie wroga. O niektórych współczesnych „polskich” fabularnych filmach i serialach rosyjskich oraz białoruskich poświęconych II wojnie światowej*, gdzie na końcu tekstu zestawiono aneks z wykazem filmów i przypisanym oznaczeniem „polskiego” motywu w omawianych filmach, mogą nim być: A – główny bohater, B – jeden z głównych bohaterów, C – postać drugiego planu, D – postaci w epizodach, E – inne pojedyncze motywy (na marginesie: wydaje się, że można by dodatkowo jeszcze lekturę czytelnikowi ułatwić i np. ponumerować akapity eseju; wtedy ambitny czytelnik, chcąc szybko znaleźć w tekście omówienie konkretnych filmów, w których „polski” motyw się pojawia, dostałby informację w rodzaju: akapit 3, 4 i 16; to jednak tylko drobna propozycja).

Jeden z głównych problemów, na który zwraca uwagę Wojciech Kajtoch, to fakt odcięcia polskiego widza od filmów rosyjskich i białoruskich, traktujących o II wojnie światowej. Polscy widzowie mieli z nimi kontakt jeszcze w latach 90., po czym TVP zaprzestała emisji tego typu filmów. Dlatego wielkim zaskoczeniem

był film *Tajemnica białego anioła* o Annie German. Krakowski badacz stwierdza: „Taka niewiedza – jak każda – może być wręcz niebezpieczna”.

Po 2000 roku widać wyraźnie, że Rosjanie z większym niż niegdyś zrozumieniem podchodzą do faktów związanych z II wojną światową i latami powojennymi; choć o Katyniu dalej się nie wspomina. Po przeanalizowaniu 65 filmów Kajtoch stwierdził, że ok. 2000 roku „zaczęły [...] się kształtować trzy możliwości przebudowy polskiego stereotypu funkcjonującego kiedyś w ZSRR”.

Pierwsza możliwość to zaprezentowanie nowego obrazu „Polaka, który się waha”. Dobrze prezentuje go rosyjsko-białoruski serial *Czerwiec 1941* (2008), gdzie przywódca polskich, działających na świeżo zabrzanych Kresach, partyzantów, Wojciech Bielski, wita wojska niemieckie, ponieważ uważa, że wprowadzą one porządek. Do Rosjan czuje zaś nienawiść, gdyż zabili mu córkę. Ale gdy jego wnuczka zakocha się w Burorowie, oficerze wojsk radzieckich, Bielski pomaga rannemu i ginie z ręki hitlerowców.

Kolejny typowy obraz to „Polak walczący” – nota bene dla filmowych rosyjskich bohaterów sporym problemem bywa to, że nigdy nie wiedzą, na jakiego Polaka natrafia: wroga związanego z Armią Krajową lub sojusznika z Armią Ludowej. Choćby tylko miniserialem *Smiersz* (2006) wywołał wiele zamętu. Kajtoch prezentuje fragment raportu *Propaganda historyczna Rosji w latach 2004–2009* opublikowanego przez Biuro Bezpieczeństwa Narodowego, gdzie zwraca się uwagę, że AK-owców w filmie rosyjskim przedstawia się jako okrutnych bandytów.

Nie wszystkim spodobał się obraz Polaków, często ukazywanych w bardzo krwawych scenach. Ale „nie należy zapomnieć – pisze Kajtoch – że Rosja jest krajem w zasadzie bez przerwy, od niepamiętnych czasów uczestniczącym w jakiejś wojnie i zapewne jej społeczeństwo nie ocenia żołnierzy z humanitarnego, lecz z pragmatycznego punktu widzenia”. Również inne filmy okazały się brutalne i widzowie też nie przyjęły ich z całkowitą aprobatą.

Ostatnią możliwością prezentowania obrazu jest „Polak biedny i wyobcowany”, a tak czuło się wielu na początku wojny – byli jak „cudzy u siebie”, np. w serialu *Likwidacja* (2007) Polka, nie mogąc żyć normalnie, próbuje żyć u boku bandyty i przypląca to życiem. Z kolei w serialu *MUR. Trzeciu frontu* (2012), milicjanci walczą z przedwojennym polskim oficerem, wywiadowcą Abwehry i członkiem subkultury przestępczej.

Widz rosyjski i białoruski mógł w pewnym stopniu zrozumieć, dlaczego obecnie stosunki polityczne obu krajów są takie, a nie inne. Szansę na dalszy rozwój tych refleksji trochę zaprzepaszczone, ze względu na nagonkę polskich mediów i instytucji RP. Wiadomo przecież, że każdy trudny dla narodu temat potrzebuje czasu.

Skutki są w sumie niezadowolające. Na przykład jeden z epizodów serialu *Rozwiedzicy* (2013) pokazuje, że „pomoc Polaków do niczego się nie przyda, bo to ludzie niepoważni i Rosjanom niepotrzebni”. Czy ten ostatni sposób rosyjskiego myślenia przetrwa, pokażą filmy kolejnych lat.

Z wojennego pola Autor przechodzi do eseju *O poznawczych korzyściach z historycznych serialii kryminalnych* i jest to tekst opublikowany w *Szkicach* po raz pierwszy. Otrzymujemy wyczerpujący wykład o różnych typach kryminału i ich często bardzo odmiennym definiowaniu, odmianach tego gatunku, obowiązkach dzieła realistycznego i niemożliwości spełnienia przez kryminał wielu z nich – np. nie da się uniknąć schematyzmu w kreowaniu roli policjanta i przestępcy. Film, sztuka narracyjna, służyć może także jako narzędzie perswazji, edukacji lub jako jedno i drugie.

Autor stawia pytanie: „na ile charakteryzują się realizmowością (więc i walorami poznawczymi) współczesne telewizyjne seriale utrzymane w konwencji kryminału historycznego i kryminału retro”. Kajtoch opisuje filmy, które posiadają pewną zdolność „do zarysowania takiej wizji świata przeszłego, która może przynieść odbiorcom historyczną (i niekoniecznie historyczną) przekonującą wiedzę”. Ponieważ nie widzi on zbyt wielu takich seriali w polskiej kinematografii, czerpie również z kina rosyjskiego, angielskiego, włoskiego, francuskiego (z akcentem japońskim) i szwedzkiego. Analiza filmów rozpoczyna się od szwedzkiego serialu *1790* (2011), którego bohaterem jest inspektor (lekarz) rozwiązujący zagadki w pełnym nędzy i brudu Sztokholmie. Wizja ponurej codzienności przeplata się walką z antykrólewskimi spiskowcami, mającymi mentalność współczesnych nam terrorystów.

Więcej korzyści poznawczych i edukacyjnych dostarczają seriale w rodzaju *Kronik młodego Indiany Jones* (1992–1996), który poznaje – a z nim młody widz – m.in. Z. Freuda, C.G. Junga i E. Hemingway’a. Starsi widzowie mogli również poznać wiele ciekawych postaci (np. H.G. Wellea i A.C. Doyle’a), oglądając kanadyjski serial *Detektyw Murdoch* (2008–2015). Kajtoch stwierdza, że „niedoścignionym wzorem udanej i artystycznie, i merytorycznie popularyzacji historycznej wiedzy” jest brytyjski *Detektyw Foyle* (2002–2008, 2010–2013). Widzowie oprócz rozwikłania kryminalnej zagadki otrzymują informacje społeczno-polityczne i zapomniane fakty historyczne.

Jednak nie tylko kwestie historyczne może poruszać kryminał retro, mogą się pojawić także kwestie psychologiczne. Opowieść ukazana w rosyjskim *Syndromie smoka* obejmuje ok. 40 lat, podczas których bohaterowie: oficer bezpieczeństwa i historyk sztuki, pilnując skarbu i badając go, zmieniają się nie do poznania. „Oficer uczy się i staje znawcą, a znawca okrutnieje”. Kajtoch zwraca również uwagę na tzw. konieczny anachronizm związany z powieścią historyczną (a więc filmem i serialem również), polega on m.in. na tym, że detektyw prowadzi śledztwo w taki sposób, że uważamy, iż historia dzieje się współcześnie. Dobrym przykładem japońsko-francuski film *Imperium namiętności*, którego fabuła dzieje się w roku 1885. Inspektor prowadzi śledztwo w sposób współcześnie nam znany, lecz później okazuje się, że stosuje tortury, a pracę rozpoczął po tym, jak zgłoszono, że w okolicy grasuje upiór.

Z kryminału historycznego widzowie mogą wywnioskować wiele prawdziwych wniosków dotyczących natury człowieka, przeszłości i przyszłości różnych

społeczeństw. Choćby tylko w rosyjskim serialu *Legawij* (2012) ukazano np. bohatera, który przez ostatnie 10 godzin wojny przebywał w niewoli niemieckiej, za co później został skazany na 8 lat łagrów. Kajtoch konstatuje, że taka historia dowodzi, że „człowiek bez reszty od władzy zależy”, a przynajmniej i on, i całe społeczeństwo, nie potrafią tu myśleć w innych kategoriach – czemu dziwił się swej twórczości Sołżenicyn.

Z polskich seriali warto wymienić *Crimen* (1988), którego akcja dzieje się w XVII wieku. Film ten dużo mówi np. o realiach ówczesnej Rzeczypospolitej, a przy okazji snuje ciekawą historię – polski szlachcic prowadzi śledztwo na podstawie zasłyszanej „pieśni dziadowskiej”.

Zdaniem Wojciecha Kajtocha, kryminał historyczny ukazuje szerszej społeczne i polityczne zjawiska, kryminał retro zaś skupia się na historycznym szczególe.

Na końcu czytelnik otrzymuje chronologiczny wykaz tytułów filmów.

Kajtoch patrzy na omawiane filmy jak filmoznawca z doskonałym warsztatem literaturoznawcy, politologa i cierpliwego socjologa, który nie wydaje pochopnych sądów. Pokazuje, że tekst traktujący o filmie, nie musi być po prostu recenzją – co współcześnie często się obserwuje.

Ostatni esej to *O tajemniczości symbolicznej w opowiadaniach*. Swe wywody Kajtoch zaczyna od ukazania cech motywów symbolicznych. Aby móc je wyjaśnić, odwołuje się do pojęcia „całości niemożliwych” (analogicznie w geometrii – „figura niemożliwa”), które „składają się z elementów, które nie mogą współistnieć, albo z elementów niemożliwych, tj. wewnętrznie sprzecznych. W logice nazywa się je absurdami, a w poetyce adynatami (styl niski) lub symbolami (styl wysoki)”. Jako przykład absurdu mogą posłużyć utwory realizujące teorię „czystej formy” S.I. Witkiewicza. W jednej ze scen aktor miałby płakać i równocześnie mówić wesołe rzeczy, inni mają płakać nad rozbitą szklanką i dziękować za zabicie dziewczynki. Co to jest adynat, dobrze obrazuje jedna z przygód *Barona Münchhausena*, który w trakcie przeskakiwania bagna odwraca się i w powietrzu zmienia kierunek skoku, a później, gdy wpada w bagno, sam siebie z niego wyciąga. Sytuacja ta nie zmienia jednak fizyki świata przedstawionego i nie ma to dalszych konsekwencji.

Symbol natomiast może obrazować Ocean Solaris z powieści Lema. Ten mistrz science fiction za pomocą Oceanu doskonale realizuje zasadę niekoherencji cech, która prowadzi do tego, że brak nam logicznych możliwości ostatecznej klasyfikacji cech Oceanu. Sprawa wydaje się być skomplikowaną, lecz Kajtoch stwierdza, że „rostrzygnięcie kwestii nieintencjonalności i intencjonalności działań Oceanu Solaris ostatecznie by zdefiniowało i pomogło rozwiązać dylematy bohaterów – te etyczne i te naukowe”.

Autor eseju zwraca również uwagę na to, że są wypadki, kiedy pojawienie się sprzeczności niekoniecznie musi implikować symboliczność, np. tytuł filmu *Little Big Man* (mały oznacza wzrost, a wielki ironicznie odwołuje się do moralności) lub „ogień krzepnie” z *Pieśni o Narodzeniu Pańskim*, gdyż rozumienie tego tekstu jest uwarunkowane tradycją.

Kajtoch na podstawie strukturalnej analizy sensów opowiadania *Edukacja Cyfrania* Lema pokazuje, iż „niemożliwa jest pełna i kompletna analiza znaczeniowa nawet niewielkiego opowiadania” – interesują więc badacza pojawiające się w ważnych miejscach motywy symboliczne w opowiadaniach. Nim jednak przejdzie on do właściwego omówienia tajemniczości symbolicznej podaje kilka przykładów tajemniczości niesymbolicznej – np. gier informacyjnych stosowanych przez pisarzy/narratorów. Są to: 1) podawanie „po fakcie” ważnej dla bieżącej akcji informacji (np. rozwiązanie zagadki w kryminałach); 2) pominięcie opisu zwrotu akcji (czytelnik ma się tego domyśleć); 3) „porozumienie (narratora z czytelnikiem) za plecami bohatera” (jak w *Dwóch głowach ptaka*); 4) zmiana kodu przy opisie ważnej dla akcji sytuacji (np. z prozy na lirykę).

A zatem, konstatuje Kajtoch, motywy opowiadania symbolicznego muszą być rozbudowane i znaczące. Jako godne opisu przykłady posłużyły mu dwa opowiadania: *Noc na Moście Zakochanych* Łukasza Orbitowskiego oraz *Pan z San Francisco* Iwana Bunina. To pierwsze można streścić następująco: mężczyzna zakłada się z kolegami, że przejdzie przez most, z którego przeseł skakali do rzeki samobójcy. Po drodze wśród mgły atakują go mewy, próbuje zejść, lecz na dole czycha rottweiler, idąc dalej spotyka upiory samobójców. Rozmawia z jednym z nich, a ten strąca go z mostu.

Ta z pozoru banalna historia, jeśli spojrzy się na nią jak na opowiadanie symboliczne, ujawnia wiele dodatkowych semantyk interpretacyjnych. Kajtoch wylicza kilka przykładów: bohater mimo zakładu, nie wie, po co idzie po przeseł; mgła, w której jawią się mewy, pies i upiory, skojarzyć się może czytelnikowi z „wędrówką” Kordiana do carskiej sypialni – lecz mewy nie są widmem, ponieważ ranią bohatera opowiadania Orbitowskiego; mewy jako „duchy pokutujące” kojarzyć można również z *Dziadami* Mickiewicza; upiór zadający pytania bohaterowi, oskarżający go o kłamstwo i zrzucający go z mostu jest reprezentacją motywu Sfinksa, a rozmowa z nim tak naprawdę może dotyczyć „tajemnic duszy bohatera”. Autor eseju tak komentuje tę scenę: „zdaje się ulegać rozkładowi dotąd konwencjonalna poetyka utworu, który do tego momentu był przede wszystkim opowieścią grozy. Bohater dotychczas reagujący strachem na wydarzenia, przestaje im się dziwić”. Sam most zresztą może być alegorią życia, a upiory – symbolizować przeszkody i złudzenia.

Z kolei opowiadanie-arcydzieło Bunina ma wiele ustalonych i uznanych interpretacji (miałoby być przecuciem końca świata zachodniej cywilizacji). Skrótowno, historia brzmi następująco: stary i bogaty Amerykanin płynie statkiem do Włoch, potem z Neapolu udaje się na Capri. W hotelu „tknięty apopleksją” umiera, a obsługa, wcześniej „oddająca mu szacunek”, przestaje być miłą i odsyła jego rodzinę z jego ciałem do ładowni.

Kajtoch stwierdza, że istnieją też interpretacje odmienne – np. że opowiadanie może być pochwałą życia. Badacz widzi w opowiadaniu również dowody wskazujące, że jest to opowiadanie symboliczne, czyli dostrzega „nieprzewidywalne sprzeczności treści”. A zatem okręt, którym płynie bohater, dzieli się na dwie sfery:

raj i piekło. Pierwsza sfera to pokład, na którym bawią się pasażerowie, druga to ładownia, w której zresztą na koniec wiezione jest ciało Amerykanina – jest to aż nazbyt sugestywne, zapewnia Kajtoch. Dalej... młoda kobieta, córka Amerykanina, zakochuje się starcu, który odmładzał się ubiorem i sposobem życia.

Krakowski badacz zauważa także, że bohater uważa, jakoby dopiero podczas podróży zaczął żyć i właśnie wtedy, nagle umiera w hotelu. Symboliczną sprzeczność widać również, gdy przygotowuje się on do obiadu: równocześnie narzeka i ma wspaniały humor. Kajtoch zauważa obecny w noweli komentarz ideologiczny Bunina: kontrast ruin na Capri oraz tamtejszej grotty z figurą Matki Boskiej. Jego zdaniem to „dobitnie wskazuje, jak Bunin oceniał kwalifikacje duchowe władców współczesności i w kim pokładał nadzieję na odrodzenie po czekającej ten świat, nieodwracalnej katastrofie”. Ten absurdalnie sprzeczny świat jest znakiem czegoś ważnego. Opowiadanie symboliczne ma zatem, poprzez ważne, uniwersalne tematy, kompozycje i treści utworów, i wartości przez nie niesione, a rozerwane sprzecznościami, zachęcać do rozszyfrowywania komunikatów, które ślą czytelnikowi pisarze.

Szkice polonistyczno-rusycystyczne czyta się jak kryminał, śledząc rozważania Autora i kryjącą się za nimi metodologię wynikającą z ponad 30 lat pracy naukowej. Są zatem lekturą godną polecenia fanom polskiej i rosyjskiej literatury oraz kina, a także początkującym i doświadczonym krytykom szeroko pojmowanej kultury i sztuki.

JAROSŁAW KOZAK

GODNOŚĆ LUDZKA – WARTOŚĆ NIEZBYWALNA CZY PARADOKS IDEI NIEWYGODNEJ?

Rec.: Janusz Mariański, *Godność ludzka jako wartość społeczno-moralna: mit czy rzeczywistość? Studium interdyscyplinarne*, Toruń: Wydawnictwo „Adam Marszałek”, 2016, 527 s.

Na współczesnych areopagach, na których co rusz rozgrywa się „walka światopoglądów”, często i chętnie mówi się o godności człowieka, nadając jej różne znaczenia. Godność ludzka choć współcześnie proklamowana, to w praktyce jest dość często lekceważona, a nawet kwestionowana. Sama idea godności i powiązanych z nią praw ma długą historię. Kształtowała się zarówno w klimacie chrześcijaństwa, jak i w ideologii oświecenia. Krystalizowała się inaczej na płaszczyźnie normatywnej