

ŚLADY I OBRAZY¹

Przełożyła Olga Czernikow

Powracamy do obszaru wizualnych reprezentacji, do fresku z Poruby przedstawiającego alegorię czterech pór roku. Całą kompozycję, homogeniczną pod względem zawartych w niej treści i przekazu emocjonalnego, wyraźnie (choć – jak się za chwilę przekonamy – tylko pozornie) burzy postać siusiającego chłopczyka umieszczona na końcu letniej części cyklu. Dziecko załatwia potrzebę fizjologiczną w kierunku na zewnątrz obrazu, przekraczając jego ramy i zbiegiem okoliczności „siusiając” do okna jednego z mieszkań w budynku. Owo drobne odstępstwo od kanonicznych wartości zakodowanych w obrazie z pewnością nie jest jednak sprzeczne z ideą całego dzieła. Drobne i sporadyczne akcenty humorystyczne nie demaskują ideologicznego zakłamania, przeciwnie – utwierdzają w nim odbiorcę. Umieszczając w kompozycji siusiającego chłopczyka, autor zdaje się mówić: mogą sobie pozwolić na małe odstępstwo od kanonicznego obrazu rzeczywistości idealnej, ponieważ służy ono wywołaniu jeszcze silniejszej iluzji ideału i wolności w świecie za drutem kolczastym.



Rys. 1. Cztery pory roku (wiosna, lato)

Stoweński filozof Slavoj Žižek stawia bardzo trafną diagnozę dla tego rodzaju sytuacji: identyfikujemy się wewnętrznie z ideologią czy też – dokładniej rzecz biorąc – ideologia zaczyna nami rządzić właśnie wtedy, kiedy zachowujemy świadomość, że nie możemy się z nią w pełni identyfikować, że skrywa się pod nią wewnętrznie

¹ Tekst jest częścią większego studium zatytułowanego *Infantokracie v 35 obrazech aneb zrazení dědictví Philippa Otto Rungeho*.

róznicowana ludzka osobowość. Postawa, którą można określić zdaniem: „nie wszystko jest ideologią, pod ideologiczną maską jestem także istotą ludzką”, jest **szczególną formą ideologii**, formą jej praktycznego oddziaływania. Nie chodzi więc o to, że nie istnieje żadna ideologia bez transideologicznego (czyli pozornie wykraczającego poza ideologię), autentycznego rdzenia, ale raczej o to, że już samo przyznanie racji bytu takiemu transideologicznemu sensowi umożliwia funkcjonowanie ideologii”². Odkrywanie tych transideologicznych rdzeni jest drogą do odkrycia samej ideologii. Inaczej rzecz biorąc – postawa ideologiczna nie ukryje się przed krytycznym spojrzeniem nawet wówczas, gdy przyjmuje formę postawy pozornie wolnej od jakiejkolwiek ideologii.

Jedną z organicznych, inherentnych cech ideologii, przede wszystkim tych totalitarnych (ale nie tylko), jest ich bojowość – jawna i ukryta, dyskursywna i niedyskursywna. Oczywiście fakt ten nie przeszkadza zupełnie w składaniu gorliwych deklaracji o umiłowaniu pokoju i pragnieniu czynienia go na świecie. O tym, jak owo nastawienie na walkę aktualizuje się w języku, pisaliśmy już wyżej. Przypomnijmy tylko w zarysie: bardzo często bojowość przejawia się poprzez sformułowania zaczynające się przymkami „o” i „za” – „O nową kulturę”, „Za wolność człowieka i ludzkości”, przy czym elementami podlegającymi elipsie są tu oczywiście wyrazy takie, jak bój, walka, bitwa itp.

Rozważając owe zjawiska w płaszczyźnie niedyskursywnej, możemy sięgnąć po przykład ze stolicy Turynii (jak wiadomo należącej wcześniej do Niemieckiej Republiki Demokratycznej). Malowidło na ścianie gmachu uniwersytetu pochodzi z 1969 roku i przedstawia trzy bawiące się postacie. Cała kompozycja zorientowana jest wyraźnie wertykalnie, choć rzeczywiste relacje przestrzenne mają charakter linearny – chłopiec i dziewczynka stoją naprzeciwko siebie i rzucają sobie piłkę. Za dziewczynką stoi druga dziewczę, z bukietem w jednej ręce i z obręczą gimnastyczną w drugiej. Nad głową mężczyzny znajduje się stylizowane słońce; gołębica w centrum jego tarczy (aureoli) w czytelny sposób komunikuje pacyfistyczne przesłanie obrazu. Podkreślone drugorzędne cechy płciowe (wyraźnie zarysowane piersi, kobiece biodra) wraz z innymi elementami portretu (ubranie, wyraz twarzy) jednoznacznie wskazują na dorosły wiek przedstawionych na obrazie postaci, co pozostaje w pewnej sprzeczności z infantylnością (!) gry w piłkę. Transideologiczny rdzeń mógłby się znajdować właśnie gdzieś w tym plastycznym układzie współrzędnych. Naszą tezę zdają się potwierdzać użyte przy malowaniu obrazu barwy: ochra, szarość, zieleń, brąz – a zatem wojskowe kolory maskujące, niezastąpione zarówno w lesie, jak i w czasie pustynnej burzy.

Zwróćmy uwagę na jeszcze jeden problem, jakim jest rozdźwięk pomiędzy deklarowaną aprobatą dla wszystkiego, co młode, a – mówiąc bez ogródek – gerontokracją rzeczywistej egzekutywy. Postępującą infantylizację czeskiego społeczeństwa, kultury i polityki ostro krytykował między innymi Milan Kundera. W jego esej *Siedemdziesiąt jeden słów*, będącym swego rodzaju słownikiem kluczowych dla jego powieści terminów, pojawia się także pojęcie infantokracji. Hasło to Kundera egzemplifikuje cytatem z jednego

² S. Žižek, *Mor fantázii*, Kalligram, Bratislava 1998, s. 47.



Rys. 2. Kompozycja na ścianie gmachu uniwersytetu
w Erfurcie (1969, NRD)

ze swoich ulubionych dzieł – *Człowieka bez właściwości* Roberta Musila: „Motocyklista wjechał z impetem w pustą ulicę i – wyginając się tak, iż jego kończyny tworzyły kształt litery »o« – przeciął ją błyskawicznie, robiąc przy tym okropny hałas. Na jego twarzy malowała się powaga dziecka, które swój krzyk uważa za najważniejszy”.

Sam Kundera dodaje zaś: „Powaga dziecka – oblicze wieku techniki. Infantokracja – ideał dzieciństwa wpajany ludzkości na siłę”³. Autor *Powolności* jest nie tylko znakomitym obserwatorem, lecz także analitykiem, który potrafi precyzyjnie uchwycić istotę danego zjawiska. Oba stwierdzenia znajdują swoje niewątpliwe potwierdzenie w cyklu z Poruby.

Świat dzieciństwa i młodości, a przede wszystkim jego ideologiczne reprezentacje i implikacje, stają się przedmiotem krytyki Kundery już w niektórych opowiadaniach ze zbioru *Śmieszne miłości*, potem także w powieści *Życie jest gdzie indziej*. W naszej opinii najbardziej sugestywną kreacją świata dzieci, przedstawionego jako metafora ideologii totalitarnej, jest wizja pojawiająca się w powieści *Księża śmiechu i zapomnienia*.

³ M. Kundera, *Kunst des Romans*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main.

Jedna z bohaterek, Tamina (owo imię – podobnie jak to ma miejsce w kilku innych tekstach Kundery – dzięki zmianie rodzaju gramatycznego staje się ironiczną aluzją do bohatera innego tekstu kultury, księcia Tamina z *Czarodziejskiego fletu* Mozarta. W taki sam sposób – tym razem po bohaterce powieści Tolstoja – zyskał swoje imię pies Karenin z *Nieznosnej lekkości bytu*), tuż po swoim powrocie z emigracji traci męża i jest przerażona tym, jak szybko w jej pamięci niknie jego obraz. Stara się odzyskać pozostawione w swojej ojczyźnie listy, które mogłyby go jej przywrócić przynajmniej we wspomnieniach, w końcu zaś ucieka przed zapomnieniem na wyspę dzieci (w podobnym kontekście – jako przestrzeń totalitarnej organizacji życia publicznego – ukazana jest wyspa w słynnej powieści *Władca much* noblisty Williama Goldinga). Tu początkowo staje się częścią ich opartej na zabawie (sic!) społeczności, która wkrótce jednak zaczyna budzić w niej wstręt. Tamina coraz silniej pragnie stamtąd odejść, czym wzbudza do siebie niechęć, a potem otwartą nienawiść dzieci – do tego stopnia, że próba ucieczki z wyspy kończy się jej śmiercią.

Kundera w sugestywny sposób kreśli metaforyczny obraz totalitarnego świata. Lokuje go na wyspie, zaludnia dziećmi wchodzącymi w wiek dojrzewania i przedstawia go jako miejsce, w którym nie sposób wytrzymać. Taminę przywozi na wyspę dwunastoletni Charon. Postać owego przewodnika niesie ze sobą kilka kulturowych implikacji. Figura samotnego chłopca jest bowiem według Junga między innymi archetypem zwiastującym zło (angielscy *Radiant Boys*, *puer aeternus*; również Faust Goethego staje się po śmierci chłopcem)⁴.

Sceny na wyspie przedstawione są w konwencji onirycznej – wszystkie wydarzenia mają fantastyczny i metaforyczny charakter. Jeśli przyjąć optykę Slavoj Žižka prezentowaną w jego rozważaniach o roli fantazji w budowaniu relacji z reżimem totalitarnym, to fantasmagoryczność ucieczki Taminy na wyspę oznacza próbę zamaskowania rzeczywistych, wrogich człowiekowi mechanizmów totalitaryzmu (w tym przypadku zakazu odwiedzania ojczyzny). Fantastyczny obraz świata, do którego przybyła w nadziei odnalezienia spokoju, okazuje się jednak jeszcze gorszy. Ujawnia on bowiem mechanizmy totalitaryzmu w ich najczystszej postaci (podobnie postępuje zresztą Kundera, kiedy otwarcie wskazuje na pojęcia i idee, które ucieleśniają jego bohaterowie), ukazując je na przykładach zaczerpniętych ze świata dzieci. Główna zasada funkcjonowania członków dziecięcej społeczności jest prosta: nie ma przeszłości, o przyszłości się nie myśli, żyje się tylko teraźniejszością. Kto nie uznaje tego prawa, zostaje bezlitośnie wyrzucony ze społeczności i skazany na niebyt. Podczas kłótni o to, czy Tamina skusiła przy grze w klasy, dzieci zaczynają rzucać w nią kamieniami. Kundera transponuje swoje doświadczenia związane z funkcjonowaniem w reżimie totalitarnym na rzeczywistość świata na wyspie. Śmieszna infantylność praw, którymi ów świat się rządzi, stanowi okrutny kontrast w stosunku do surowości ich egzekwowania. W powieści Kundery istota totalitaryzmu najsugestywniej oddana jest w trzech kluczowych sytuacjach, związanych z najintymniejszymi momentami

⁴ C.G. Jung, *Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí*, Nakl. T. Janečka, Brno 1998, s. 228–263.

ludzkiego życia – wypróżnianiem, seksem i śmiercią. Kolektywizm pierwszego, odarcie z intymności i duchowości drugiego oraz voyeuryzm obecny w trzecim. Za przykład niech posłuży właśnie finalna scena śmierci Taminy:

„Odgarnęła wodę, kaszłała i rozglądała się wkoło. Niedaleko niej płynęła łódka, a w środku kilkoro dzieci. Krzyczały. Kiedy zobaczyły, że je dostrzegła, ucichły, podpłynęły do niej i patrzyły bez ruchu. W ich wzroku widać było niezwykle podniecenie.

Przestraszyła się, że będą ją chciały ratować i że znów będzie musiała się z nimi bawić. W tym momencie poczuła młodości i sztywnienie członków.

Łódka płynęła tuż koło niej i pięć dziecięcych twarzątek łapczywie wpijało w nią wzrok.

Kręciła ze strachem głowę, jakby chciała im powiedzieć: pozwólcie mi umrzeć, nie ratujcie mnie.

Jej strach był jednak niepotrzebny. Dzieci nie ruszały się z miejsc; nikt nie podawał jej wiosła czy ręki, nikt nie chciał jej ratować. Patrzyły tylko na nią szeroko otwartymi, pozdłiwymi oczami. Jeden z chłopców sterował wiosłem, aby łódka nie oddaliła się od niej.

Znów wciągnęła wodę do płuc, rozkaszała się, młóciła rękami wodę, bo czuła, że nie utrzyma się już na powierzchni. Nogi miała coraz cięższe. Ciągnęły ją w dół jak balast.

Głowa jej opadała pod wodę. Jeszcze kilkakrotnie gwałtownymi ruchami zdołała wypłynąć i za każdym razem widziała łódkę i wpatrujące się w nią dziecięce oczy.

Potem zniknęła pod powierzchnią”⁵.

Kundera jeszcze przed Slavojem Žižkiem odkrył i zobrazował więc prawo transgresji ideologii w stronę materializmu życia codziennego – prawo, które w dziecięcym świecie przejawia się w dokonywanej przemocą kolektywizacji, braku intymności we wspólnych toaletach i – jak w powyższym przykładzie – sadystycznym voyeuryzmie oprawców.

Wyspa i jej mali obywatele funkcjonują jako metafora totalitarnego porządku przede wszystkim poprzez postulat nienaruszalności wspólnoty, dążenie do utrzymania jedności. Wyspa sama w sobie jest symbolem izolacji, otoczona zielenią i ciepłą wodą staje się swego rodzaju rajem, jakim usiłowały zresztą być wszystkie rzeczywiste reżimy totalitarne.

We wspomnianym wyżej esejku Kundera określa infantokrację jako „ideał dzieciństwa wpajany ludzkości na siłę”. Przyjrzyjmy się bliżej, co właściwie oznacza ów ideał.

Pod względem filozoficznym nawiązuje on przede wszystkim do idei pierwotnej integralności, bezpośredniej jedności człowieka i przyrody, do bytu rozumianego jako skończona całość. To jedna z podstawowych cech stalinowskiej wizji świata. Dziecko nie jest naznaczone piętnem bolesnej przeszłości, ponieważ po prostu jej nie ma; dziecięca społeczność jest zorientowana wyłącznie na przyszłość, na budowanie nowego świata. Kilkulatek utożsamia świat realny ze światem fantastycznym, nie dostrzegając między nimi żadnych granic – innymi słowy dziecko jest w stanie budować swój własny świat

⁵ M. Kundera, *Kniha smíchu a zapomnění*, 68Publishers, Toronto 1981, s. 199–200. Cytowany fragment pochodzi z przekładu Piotra Godlewskiego i Andrzeja Jagodzińskiego (M. Kundera, *Księga śmiechu i zapomnienia*, przeł. P. Godlewski i A. Jagodziński, Warszawa 1993, s. 193–194).

bez względu na jego rzeczywiste ograniczenia (zarówno w ideologii, jak i w literaturze czy rzeczywistości). Dziecko jest czyste, wolne od jakichkolwiek doświadczeń – to *tabula rasa*, będąca symbolem nowego porządku i obiecującej perspektywy, że rzeczywistość pozostanie tak samo czysta jak ono. Czyste – ale przy tym zależne od dorosłego; można je uczyć i kształtować, idealnie nadaje się więc do tego, żebyśmy („my”, dorośli) za jego pośrednictwem uczynili czasy takimi, jakimi chcemy.

Zabawy kukłatek to manifestacja ich szczęśliwego dzieciństwa. Typy zabaw są różne: od tych, które wykazują realny związek ze światem dziecięcym, po te, które symulują czynności dorosłych związane z pracą (zabawa lalkami, rozniecanie ognia, zabawa w budowanie itd.). Tradycja przedstawiania dzieci zaangażowanych w jakąś pracę sięga dziewiętnastego wieku, czasów wielkiego technicznego rozmachu i swego rodzaju upojenia ideą pracy.

Jeden z przykładów tego rodzaju reprezentacji odkryliśmy w turyńskim mieście Apolda (ok. 40 kilometrów na północny wschód od Erfurtu) na fasadzie tamtejszego ratusza. Pod koniec XIX wieku powstało tu dzieło zatytułowane *Droga wełny* (*Der Weg der Wolle*), będące płaskorzeźbą obrazującą cały cykl obróbki wełny, od strzyżenia owiec aż po końcowy produkt lokalnego przemysłu. Wszystkie prace wykonują wyłącznie małe dzieci w „anielskich” koszulkach. Tok narracji wytyczają w tym przypadku konkretne procesy i kolejne etapy produkcji.



Rys. 3. *Der Weg der Wolle* / *Drogi wełny* (Apolda, koniec XIX wieku)

Dziecko na sgraffitach w Porubie reprezentuje jednostkę struktury społecznej, ale w tym przypadku ukazaną bez pozostałych członków owej struktury, to jest bez rodziców. Widz domyśla się jednak ich istnienia gdzieś w tle obrazu, a owa niekonkretna, ledwie przeczuwalna obecność pozwala na podniesienie rangi innej wartości, nadrzędnej wobec rodziny. Wartość tę stanowią partia, jej przywódca, państwo – instytucje, które dbają o dziecko, tak iż może się ono spokojnie poświęcić zabawie

i pracy. Obrazy przywódców otoczonych dziećmi są stałym elementem każdej totalitarnej propagandy, bez względu na stopień ich zdemokratyzowania. Dziecko w oczywisty sposób współtworzy strukturę społeczną. Wizualna absencja świata dorosłych (reprezentowanego przede wszystkim przez rodziców i szkołę) jest w tym przypadku sygnałem – z wyjątkiem obrazu pór roku – podniesienia rangi samego tematu, choćby kosztem wiarygodności w sposobie jego prezentacji. Przyczyny tego stanu moglibyśmy szukać – znów w sposób ambiwalentny – zarówno w przestrzeni *sacrum*, jak i *profanum*. Dziecko przedstawione tylko z matką zbyt mocno implikuje ewangeliczne asocjacje (Madonna z Jezusem), z kolei w przypadku wizerunków z samym ojcem nieobecność matki może wywoływać negatywne konotacje. Przedstawienie kompletnej rodziny osłabiłoby zaś wydzźwięk tak pożądanych i oczekiwanych idei budowania ponadjednostkowego porządku, który – kiedy proces jego tworzenia będzie już ukończony – zagwarantuje przestrzeń spokojnego i satysfakcjonującego życia tradycyjnej rodziny.

Z drugiej strony nie sposób jednak nie wspomnieć o pewnych sensach, jakie niesie owa nieobecność. W latach 50. bardzo powszechnym schematem narracyjnym była bipolarna konfrontacja (stare przeciw nowemu, obce przeciw rodzimemu itp.). Jedną z takich konstrukcji było również przeciwstawienie świata dzieci i świata dorosłych. W obszarze literatury pięknej temat ten dokładnie zbadał Vladimír Macura – zebrane przez niego wnioski możemy z powodzeniem przełożyć na interesujące nas zagadnienie, zwłaszcza w przypadku, gdy świat dorosłych obecny jest tylko *per negationem*. Przyszłość, która w ideologicznych wizjach jawi się jako raj na ziemi – *hic et nunc* – mają przed sobą tylko najmłodsi, ci, którzy nie są obciążeni brzemieniem przeszłości i mogą budować swój raj bez sentymentu – mając na względzie jedynie czasy, które dopiero przyjdą. Brak świata dorosłych czyni ów raj krystalicznie czystym. Płaszczyzna symboliczna jest czytelna, a sposób konstruowania semiotycznego wszechświata jasno określony. Dzieci ukazane jako istoty idealne – bez przeszłości, za to z jasną i szczęśliwą przyszłością – są do tego stopnia zajęte swoimi czynnościami, że żadne z nich nawet się nie uśmiecha, wszystkie mają poważne miny, podobnie jak przywoływany przez Kunderę Musilowski motocyklista. Warto także zwrócić uwagę na to, że żaden z wizerunków nie ma formy portretu, żadna z przedstawionych na obrazie postaci nie patrzy na twórcę (w obiektyw aparatu czy kamery). Dzieci są „sfilmowane” – jak gdyby były bohaterami filmu dokumentalnego – z pewnej odległości, za pomocą „teleobiektywu”. Swoje czynności wykonują tak, jak gdyby nie były obserwowane – spontanicznie i naturalnie. Taki zabieg miał w założeniu doprowadzić do zjednoczenia perspektywy autora i widza, świata przedstawionego i świata obserwatora. Widz miał się stać organiczną częścią szczęśliwego świata dzieci.

Warto w tym miejscu wspomnieć jeszcze o dwóch kwestiach związanych z powyższą problematyką. Pierwsza ma charakter teoretyczno-metodologiczny i dotyczy problemów recepcji tego typu zjawisk. Będzie o niej mowa w zakończeniu tego artykułu. Druga jest zaś natury czysto literackiej i wprowadza sgraffita w obszar literackich i politycznych konotacji. Czeska pisarka – już od swego debiutu publikująca wyłącznie po niemiecku

– Libuše Moníková w swojej powieści *Fasada*⁶ ukazuje kilku czeskich artystów plastyków (skrywających się pod pseudonimami), którzy wskutek represji politycznych nie mogą utrzymywać się z własnej twórczości i dlatego podejmują pracę przy konserwacji renesansowego zamku we Frydlandzie, w Czechach. Spędzają dużo czasu na restaurowaniu sgraffitowych dekoracji, dopuszczając się przy tym pewnych – delikatnie mówiąc – drobnych aktualizacji. W ten sposób tematem sgraffitowych wizerunków stają się Franz Kafka, wiatrak, gołe pośladki, trąbka pocztowa, statek na kołach itp. W przypadku Syneckiego i Berki podobne wybryki nie mogły mieć oczywiście miejsca – w kontekście ich sgraffitów interpretacji Žižka nie należy bynajmniej traktować z przymrużeniem oka. Ideologia jest bowiem dla owych twórców czymś inherentnym.

Jak już wspominałem, kompozycja całego cyklu sgraffitów jest bardzo swobodna: jej ramy wyznaczają postacie małych nagich „studentów” z książkami i zwojami papieru. To zadziwiające, jak mało jest w tych obrazach bezpośredniej, wyrażanej *explicite* ideologii, konkretnych apeli, „hasel”, atrybutów i stylizacji. Nie ma tu na przykład dwóch sztandarowych wizerunków z ówczesnej literatury dziecięcej – bohaterskich postaci pogranicznika i górnika. Transideologiczny sens coraz wyraźniej zaczyna dochodzić do głosu⁷.

Jedną z nielicznych zaakcentowanych linii narracyjnych jest gradacja stopnia zaawansowania „materiałów dydaktycznych”, które obie postaci przedstawione na skrajnych częściach obrazu mają w rękach. Początek owej linii stanowi dziecięce leporello, u jej końca widzimy zaś już plany budowlane. O tym, że jest to celowy zabieg kompozycyjny, świadczy klucz zawieszony u paska pierwszego małego studenta. Symbolika klucza jest bardzo złożona – możemy odczytywać ów obraz jako wejście do przestrzeni sensów całej sgraffitowej dekoracji – tak w sferze *sacrum*, jak i *profanum*. Żadnej z tych sfer nie sposób pominąć – cała kompozycja wskazuje na wiele sakralnych konotacji, z drugiej zaś strony przynależne do sfery *profanum* dziecięce zabawy są niemniej wymowne. Klucz symbolizuje obszar przejściowy pomiędzy dwoma światami, apostoł Piotr dostał go bowiem od Chrystusa po to, by strzegł przestrzeni pomiędzy niebem a ziemią (wraz z pojawiającym się w niektórych reprezentacjach drugim kluczem schemat ten uzupełnia jeszcze czyściec). Klucz sugeruje także możliwość wejścia do przestrzeni obdarzonej niezwyklej własnościami. Oznacza to, że pomiędzy naszym aktualnym położeniem, a tym, w którym dzięki kluczowi będziemy mogli się znaleźć, istnieje jakaś stała przeszkoda. Inicjacja umożliwia wejście w obszar wiedzy; w naszym przypadku klucz otwiera także przestrzeń idylli, raj, szczęścia, beztroskiej zabawy, która jest już jednak świadoma swego celu.

W kontekście naszej interpretacji wizję beztroskiego raj, zakłócają jednak postacie umieszczone na skrajach cyklu. Figury te nie przedstawiają bowiem żadnej niezobowiązującej dziecięcej zabawy, ale jawią się jako metafory poważnych ludzkich aktywności („powaga dziecka – oblicze wieku techniki”), do których należy na przykład czytanie

⁶ L. Moníková, *Fasada*, 68Publishers, Toronto 1991, nowy czeski przekład Jany Zoubkovej z 2004 roku (L. Moníková, *Fasada*, Argo, Praha 2004).

⁷ P. Formánková, *Propaganda pro nejmenší*, „Dějiny a současnost” č. XXIX 2007.

albo nawet jakaś forma twórczości (*vide* zrolowane plany). Autorzy zdają się mówić: zabawa – owszem, ale w określonych granicach. I nie wolno przy tym zapominać o ważnych zadaniach.

Wszystkie sgraffita ujęte są w ramy. Wydzielona w ten sposób kwadratowa przestrzeń ikonograficzna symbolizuje ideę przestrzeni życia, w tym przypadku pozbawionej jednak tradycyjnego metafizycznego wertykalizmu. Jeśli główki dzieci zwracają się w górę, to tylko po to, by popatrzeć na słońce, lecząc ku nim piłkę lub inną zabawkę. O braku duchowego wertykalizmu świadczy także zastosowanie gatunku sgraffitowego „*leparella*”, które przy wysokości 100–120 centymetrów rozciąga się na długość około 50–60 metrów. Niedoskonałość wizji raju ujawnia się także poprzez brak jakiegokolwiek tła, otoczenia, w którym figury dzieci mogłyby się poruszać.

Zilustrujmy omawiane problemy kilkoma konkretnymi przykładami. Większość postaci jest nieubrana, co sugeruje, że przebywają w raju. Nie chodzi tu bowiem o naturalną nagość wynikającą z prostoty czy biedy, jak to ma często miejsce w dziełach trawestujących motywy sztuki ludowej, ale o nagość wystylizowaną, która w sugestywny sposób nawiązuje do wizji raju. W jednym przypadku przekracza ona zresztą granice niewinności – na piątym sgrafficie przedstawiona jest scena na kąpielisku: jeden chłopiec bawi się kołem ratunkowym, drugi wyciera sobie plecy ręcznikiem, a pomiędzy nimi w pozie kariatydy stoi dziewczynka z uniesionymi nad głowę rękoma (trzyma w nich prawdopodobnie okulary, przez które patrzy w górę – być może na słońce). W figurze dziewczynki zwracają uwagę zaokrąglone biodra i delikatnie zarysowane piersi.

Interesujący temat stanowią przedstawione w kompozycji atrybuty – zabawki, które dzieci mają do dyspozycji. Wśród konwencjonalnych i przewidywalnych piłek, skakanek, koni na biegunach, hula-hop, lalek i ich wózków odnajdujemy także dwa przedmioty, które wymagają osobnego komentarza. Pochodzą one bowiem raczej ze sfery dziecięcych marzeń (jak gdyby autorzy podpytywali niektóre z pozujących im dzieci o ich najszybsze pragnienia). Oba przedmioty przedstawione są na tym samym, trzecim z kolei, sgrafficie. Jeden z chłopców ma na sznurku ogromny model żaglowca, drugi trzyma na rękach dużego nadmuchiwanego krokodyla. Deklarowane marzenia o dalekich podróżach są oczywiście czymś właściwym dziecięcej psychice, ale w tego rodzaju symbolicznej wizji świata owe egzotyczne atrybuty wywołują jednak pewien dysonans. Zdają się mówić: „trzeba było budować dom tutaj, zamiast wyjeżdżać za granicę”. Często w ówczesnych tekstach i ideologicznych proklamacjach wartościująca opozycja *za granicą* i *tutaj*, *nasze* i *cudze* niesie ze sobą ambiwalentne sensy, które ogniskują się właśnie wokół motywu przekroczenia granic obcego kraju. Pozostanie w domu jest zaściankowe, a w związku z tym wsteczne; emigracja do innych krajów oznacza z kolei zdradę ideałów, której literackim emblematem stał się cytat z wiersza Viktora Dyka: „Jeśli mnie opuścisz, nie zginę, jeśli mnie opuścisz, ty zginiesz”. Fragment ten był umieszczany na przykład na plakietkach wręczanych rodzicom w czasie ceremonii tak zwanego powitania małych obywateli – komunistycznego rytuału inicjacyjnego, który miał swoją kontynuację w obrzędach przyjęcia do grona pionierów, następnie członków związków młodzieży, a na koniec komunistów.



Rys. 4. Sgraffitowe „okno” cyklu z Poruby (1956)

Na przedostatnim obrazie przedstawiona jest trójka małych budowniczych skupionych wokół modelu wieży z klocków. Jednoznaczna gestykulacja stojącego w środku chłopca sugeruje, że to on dowodzi pozostałymi towarzyszami. Pozycja, w jakiej jest ujęty na obrazie, to tak zwany *gestus cogitantis*⁸ – uniesiony palec wskazujący prawej ręki, ale także wyraz jego twarzy przywodzi na myśl raczej portrety oddanych sprawie przodowników pracy niż wizerunek bawiącego się dziecka.



Rys. 5. Sgraffitowe „okno” cyklu z Poruby (1956)

W opozycji do skomplikowanej problematyki dziecięcego archetypu stoją pewne zewnętrzne – a przez to najsilniej eksponowane w rozmaitych artefaktach – właściwości

⁸ M. Diers, *Affekt und Effekt – Körpersprache und Bildrhetorik bei Velázquez* [w:] *Politische Kunst*, Akademie Verlag, Berlin 2004.

stereotypowo pojmowanej figury dziecka. Wśród owych cech najczęściej wymieniana jest właśnie prostota, bezkonfliktowość, bezproblemowość, a w narracji z udziałem bohatera dziecięcego – obowiązkowy *happy end*⁹.

Jeszcze wyraźniej od struktury narracyjnej prezentowana jest w sgraffitach z Poruby pewna cecha, którą cytowany tu już kilkakrotnie prozaik i eseista światowej sławy (a czeskiego pochodzenia) Milan Kundera przypisuje w swoich literackich analizach reżimom totalitarnym (szczególnie tym komunistycznym). Właściwością tą jest liryzm, którego Kunderowska „powieściowa” definicja swą trafnością w niczym nie ustępuje terminologicznym formułom naukowej proveniencji. Liryzm jest według Kundery środkiem, za pomocą którego w okresie dojrzewania bronimy się przed przejściem ze świata dzieciństwa do świata dorosłości.

„Człowiek wygnany z bezpiecznej zagrody dzieciństwa pragnie wejść w świat, ponieważ jednak równocześnie się go boi, stwarza sobie z własnych wierszy sztuczny, zastępczy świat. Pozwala swym wierszom krążyć wokół siebie, jak planety wokół słońca; staje się środkiem małego wszechświata, w którym nie ma nic obcego, w którym czuje się jak w domu, jak dziecko w ciele matki, gdyż wszystko jest tu stworzone z jednej materii jego duszy. Tu też może urzeczywistnić wszystko, co »na zewnątrz« jest takie trudne”¹⁰. Liryzm jest według Kundery nieodłącznym atrybutem młodości – te dwa słowa są dla niego często synonimiczne. Jeśli jednak tłem dla ich obecności jest polityka, stają się przedmiotem ostrej krytyki autora *Powolności*. Zaznaczmy, że Kunderowska powieściowo-eseistyczna definicja nie jest jedyną koncepcją, w której liryka okazuje się czymś więcej niż gatunkiem literackim czy też – w szerszym kontekście – artystycznym. Z pojęciami liryzacji polityki i ideologii spotkamy się także w pracach z zakresu historii sztuki. Dwaj niemieccy badacze¹¹, którzy obszerną część swojej książki poświęcili właśnie elementom lirycznym w sztukach plastycznych stalinowskiej Rosji, mówią wręcz o **przenikaniu** pierwiastka lirycznego do epickich struktur dzieła plastycznego.

Jeśli postrzegamy lirykę jako element klasycznej poetologicznej triady (wraz z epiką i dramatem), a zatem jako szczególny rodzaj wypowiedzi, którego istotą jest subiektywne wewnętrzne przeżycie, powinniśmy być także świadomi jej epickiego podłoża, które *implicite* zawiera się w jej definicji – tak jak formułowała ten problem szkoła komunikacji literackiej w Nitrze z jej założycielem Františkem Miko¹² na czele. Interesujące nas sgraffita oczywiście same w sobie liryczne nie są, już choćby dlatego, że ich „bohaterem nie jest anonimowy podmiot liryczny dokonujący autorefleksji, ale dziecko przedstawione w scenie zabawy. Ale właśnie owa izolacja poszczególnych obrazów (chciałoby się rzec: komiksowych plansz), ich minimalne dążenie do tego, by wraz z pozostałymi ogniwa- mi stworzyć jednolitą całość, pozwala nam interpretować sgraffita z Poruby jako formę *sui generis* graniczną czy też komplementarną, jako rodzaj liryczno-epickiej kompozycji.

⁹ Y.P. Alefeld, *Göttliche Kinder*, Schöningh Verlag, Paderborn 1996.

¹⁰ M. Kundera, *Život je jinde*, 68Publishers, Toronto 1979. Cytowany fragment w przekładzie Jacka Illga, (M. Kundera, *Życie jest gdzie indziej*, przeł. J. Illg, Warszawa 1991, s. 168).

¹¹ H. Gassner, E. Gillen, *Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie im ästhetischen Schein [w:] Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit*, Ed. Temmen, Bremen 1994.

¹² F. Miko, *Od Epiky k lyryce*, Tatran, Bratislava 1973.

W jaki sposób oba elementy, liryczny i epicki, funkcjonują w przestrzeni jednego dzieła? Jeśli będziemy analizować problem pod kątem wartościowania – bo to właśnie ono jest istotą komunikacji estetycznej opierającej się na perswazji – prawdopodobnie dojdziemy do następujących wniosków: pierwiastki liryczne – punkty węzłowe – tworzą owe eksponowane pod względem semantycznym miejsca w epickiej narracji, w których akcja ulega zatrzymaniu, by od tego momentu rozwijać się „lirycznie”. Proces recepcji w owych momentach zatrzymań znacząco różni się od odbioru struktury narracyjnej. Aleatoryka narracyjnych łączników podlega mniejszym ograniczeniom niż w tekstach ściśle epickich/narracyjnych, wypuklenie lirycznych „przystanków” jest silniejsze, a autonomia poszczególnych części leporella – wyraźniejsza. Tym samym zwiększa się też potencjał interpretacyjny. Siła oddziaływania całości „kompozycji” rozkłada się na jej poszczególne części; chodzi więc o wariacje na jednej strunie, ale – *sub specie* ideologicznych potrzeb i implikacji – niewątpliwie wirtuozowskie¹⁵.

Jeśli dokonamy transpozycji owej obserwacji – pierwotnie poczynionej w świecie opartym na strukturach dyskursywnych – na dzieło nie-tekstowe, czyli w naszym przypadku na sgraffita z ostrawskiej Poruby, będziemy mogli skonstatować, że poszczególne części/okna sgraffitowego cyklu funkcjonują właśnie jako owe miejsca lirycznych zatrzymań. Tą nierealizowaną, ale mimo to silnie obecną wielką narracją, podzieloną i rytmiczowaną przez wspomniane liryczne momenty, jest zaś narracja przyszłości współczesnego dziecka, a tym samym – w metaforycznym sensie – narracja państwa czy społeczeństwa w urzędzonej od nowa rzeczywistości. Liryzm dziecięcych płaszców stanowi więc ambiwalentną opozycję wobec epickości wielkiej narracji historii – narracji, która na sgraffitach jest nie tylko zobrazowana, lecz także – w procesie komunikacji społecznej – jednocześnie przez nie współtworzona.

Oddaliliśmy się nieco od Kunderowskich inwektyw pod adresem liryki i liryzmu jako fenomenu społeczno-ideologicznego. Tak samo jak w przypadku tekstowej realizacji dwupłaszczyznowej narracyjności tu również możemy mówić o podobnym zjawisku. W historii literatury czytaliśmy dzieje struktur literackich, analizowaliśmy narzędzia służące do kreowania ich manipulacyjnego obrazu i jednocześnie mogliśmy interpretować owe dzieje jako część większej, nadrzędnej historii – historii wieloaspektowego budowania nowej społeczności. Wykreowany w ten sposób mit, któremu wszystko inne musiało się podporządkować, był na wszystkich płaszczyznach komunikacji społecznej nieustannie przypominany, reaktywowany i aktualizowany. Podobna sytuacja zaistniała w przypadku ujęcia obrazowego. Początkowo spostrzegamy bawiące się dzieci, które, jak się okazuje, przedstawiają jednocześnie coś zupełnie innego. Poprzez nieobecność świata dorosłych, nagość, a także poprzez specyficzny kontekst w czytelny sposób nawiązują do wielkiej historycznej narracji o szczęśliwej przyszłości ludzkości. Narracja ta, jak już wspomnieliśmy w rozdziałach o dyskursywnym sposobie komunikacji, wykazuje wyraźne tendencje do biblijnej, ewangelicznej stylizacji. Inspiracja Biblią przejawia się

¹⁵ M. Zelinský, *Hodnotové dění v lyrickoepické skladbě* [w:] *Hodnotové súvislosti umeleckej komunikácie. Zborník Pdf v Nitre, Pedagogická fakulta, Nitra 1990*.

w tym przypadku w kreowaniu postaci małych aniołów. Brak skrzydeł nie ma tu znaczenia, istotny jest ogólny charakter uobecnianych w kompozycji sensów.

Nie możemy jednak zadowolić się ową pojemną, ale przecież nie jedyną wykładnią sensów, jakie aktualizują się w figurze dziecka. W sztukach plastycznych postać ta jest bowiem specyficznym fenomenem, którego ostateczny kształt okazuje się wynikiem ewoluujących przez setki lat poglądów na problem dziecka i dzieciństwa w zmieniającym się społeczeństwie europejskim.

Wiele inspirujących postulatów wnieśli do owej dziedziny zwłaszcza francuscy i niemieccy badacze drugiej połowy XX wieku. Założycielskim dla tego nurtu dziełem była praca historyka Philippe'a Ariès'a zatytułowana *Historia dzieciństwa*. Jest to obszerna monografia historyczna, która ujmując wspomniany temat także w aspektach socjologicznym, pedagogicznym, psychologicznym i kulturowym. Autor bada w niej stosunek do dziecka i dzieciństwa w średniowiecznym społeczeństwie, analizuje historię zabaw, ubrań dziecięcych, wiele uwagi poświęca także zagadnieniom wieku szkolnego oraz średniowiecznemu i współczesnemu modelowi rodziny i roli, jaką odgrywa w niej dziecko. Kluczowym punktem jego monografii jest teza, że średniowiecze nie wytworzyło żadnego specyficznego stosunku do dziecka w takim sensie, jak byśmy go mogli rozumieć dzisiaj. Dziecko było „małym” dorosłym od momentu, w którym opanowało podstawowe elementy samodzielnego funkcjonowania. Jako ilustrację takiego podejścia Ariès cytuje fragment z Michela de Montaigne'a: „Straciłem dwoje albo troje dzieci w wieku niemowlęcym – nie obyło się co prawda bez żalu, ale za to przynajmniej bez złości”¹⁴.

Do zmiany tego stanu doszło według Ariès'a dopiero na przełomie XVI i XVII wieku w ówczesnym środowisku mieszczańskim. Inni autorzy są jednak zgodni co do tego, że gwałtowny przełom w pojmowaniu statusu dziecka i jego miejsca w rodzinie przynosi dopiero druga połowa XVIII wieku – jedną z konsekwencji industrializacji jest wszak przeniesienie odpowiedzialności za zapewnienie dóbr materialnych z rodziny na kształtujące się wówczas załżki społeczeństwa konsumpcyjnego. O zawarciu małżeństwa coraz częściej decydują uczucia, sama więc staje się zaś bardziej intymna i przesyciona emocjami. Stosunek matki do dziecka ulega indywidualizacji i intymizacji, dziecko coraz bardziej autonomizuje się ze świata dorosłych. Wychowanie zyskuje na znaczeniu. Konstytuuje się model współczesnej rodziny, o czym świadczą choćby zmiany w architekturze – to właśnie wtedy zaczynają bowiem powstawać mieszczańskie domy rodzinne¹⁵. Powoli, ale nieodwołalnie zaczyna się tworzyć mit dziecka, który w romantyzmie osiąga swoją kulminację. Za autora wizualnych reprezentacji tego mitu uznaje się przede wszystkim Philippa Ottona Rungego (1777–1810). Na jego utrzymanych w romantycznej manierze obrazach wizerunki dzieci pojawiają się na ogół w kombinacjach z ornamentami kwiatowymi. Postacie te, choć przedstawione w anielskich stylizacjach, nie są jednak obupłciowymi (czy też bezpłciowymi), hermafrodytycznymi istotami, za jakie uważa się

¹⁴ Ph. Ariès, *Geschichte der Kindheit*, Carl Hanser Verlag, München 1975.

¹⁵ Vide Y.P. Alefeld, op. cit., M.S. Baader, *Die romantische Idee des Kindes und der Kindheit*, Luchterhand, Berlin 1996, D. Lenzen, *Mythologie der Kindheit*, Rowohlt, Hamburg 1985.

anioły. Wizerunki dzieci utrzymane są w rafaelskim stylu, o czym wspominaliśmy już, cytując słowa Wackenroda.



Rys. 6. Philipp O. Runge, *Morgen* (1805)

Jeśli chodzi o gesty, które możemy odnaleźć na sgraffitowych reprezentacjach, trzeba uznać za słuszny pogląd, że ich analiza ikonograficzna nie przybliżyłaby nas znacząco do istoty problemu, jakim jest interpretacja przedstawionego na obrazie świata struktur niedyskursywnych. Gesty straciły już bowiem swoją antyczną i nawiązującą do niej barokową (dworską) symbolikę¹⁶. W sztuce XIX i początku XX wieku gesty stają się nośnikami

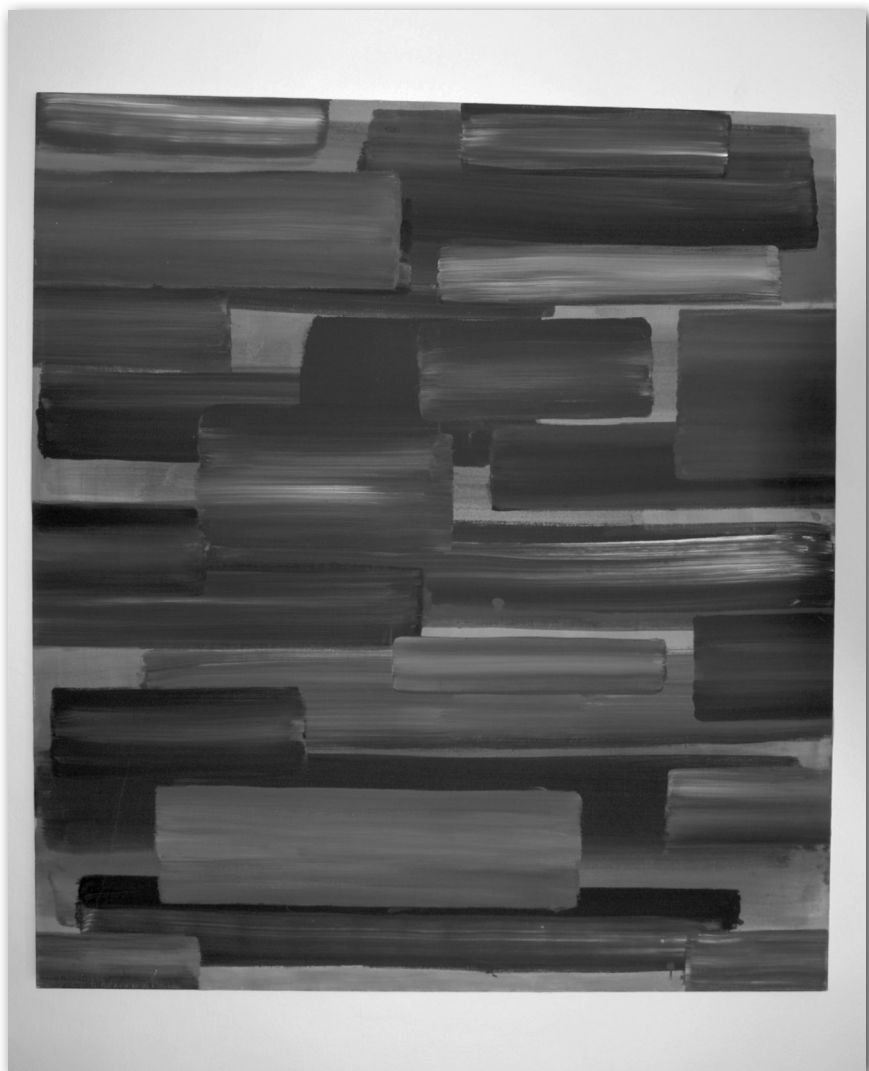
¹⁶ *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, t. 2. (hasła Gestik, Chironomie), ed. Gert Ueding, Max Niemayer Verlag Tübingen 1994, J.-C. Schmitt, *Svět středověkých gest*, Vyšehrad, Praha 2004

jednostkowych sensów – wewnętrznego napięcia i sfery emocjonalnej w szerokim znaczeniu¹⁷. „Nasze” dzieci ze sgraffitów z Poruby używają rąk przede wszystkim jako narzędzi zabaw, zastępując sobie nimi oczy przed słońcem, podkreślają znaczenie słów wypowiedzianych w rozmowie przy dziecięcej budowie, ale także utrzymują dzięki nim równowagę przy jeźdzeniu na łyżwach albo zapraszają nimi do wspólnego tańca (z wyjątkiem *gestus cogitantis* na przedostatnim sgrafficie). W każdym przypadku dzieci niemal ciągle – jeśli są w grupie – uczestniczą we **wspólnej** zabawie, tworzą **wspólne** dzieło, wpisując się tym samym w obowiązujący w tamtych czasach społeczny paradygmat. Z drugiej strony mniej więcej połowa postaci przedstawiona jest bez żadnego towarzysztwa (zgodnie z mentalnością wynikającą z wieku – dziecko do czwartego roku życia właściwie nie potrafi się z nikim bawić, nie potrzebuje więc partnera do swoich zabaw).

Kolorystyka nie ma większego znaczenia; użyte zostały tu tradycyjne tony typowe dla twórczości sgraffitowej: jasne i ciemnobrązowe. Nie zawsze jednak taki wybór barw jest czymś oczywistym, co było widoczne między innymi na przykładzie erfurckich obrazów, w których dominowały tak zwane kolory maskujące. Poza tymi przypadkami kolorystyka zyskuje znaczenie przede wszystkim w malowidłach umieszczanych we wnętrzach, tak jak to się dzieje na przykład we wspomnianym we wstępie erfurckim „DDRamacie”.

Pod względem funkcjonowania kategorii czasu leporello z Poruby jest niewątpliwie dziełem statycznym. Nacisk położony zostaje na prezentowanie teraźniejszości (z wyjątkiem wspomianej ramy kompozycyjnej), ukierunkowanie na przyszłość możemy odnaleźć przede wszystkim w płaszczyźnie tematycznej – w konsekwentnym przedstawianiu wyłącznie dziecięcych figur. Nie dotyczy to jednak ołtarzowej kompozycji pór roku, na której główni protagoniści obecni są pod postaciami dorosłych robotników. Oceny owego obrazu pod względem aktualizujących się w nim wartości możemy jednak dokonać głównie poprzez porównanie do dzieł poprzedników specjalizujących się w tego rodzaju gatunkach.

¹⁷ Por. *Beredte Hände – die Bedeutung von Gesten in der Kunst vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, (wystawa w Residenzgalerie w Salzburgu, 17.07–1.11.2004)



František Kowolowski, *Nanotechno*, akryl, plótno, 240x140 cm, 2007