

Paweł Taranczewski

Killy o kiczu

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6, 151-155

1972

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Killy o kiczu

Walther Killy: *Deutscher Kitsch*. Wyd. 2. Goettingen 1962 Vandenhoeck und Ruprecht, ss. 168.

Wśród wielu rozpraw o kiczu zwraca uwagę dowcipna i inteligentna książeczka getyngeskiego profesora, Walthera Killy'ego. *Niemiecki kicz* — właściwie antologię najrozmaitszych niemieckich majstrów od kiczu (do których złośliwie dorzucił fragmenty takich pisarzy, jak Ewers, Wiechert czy... Rilke) — podzielił Killy tematycznie (miłość, więź małżeńska, los i śmierć, „pani muzyka”, bohater, artysta, ojczyzna, wreszcie „balsam niebios”) i zilustrował na dodatek odpowiednimi winietami i ilustracjami. Interpretacja Killy'ego odznacza się zwięzłością i zarazem wszechstronnością: stara się wydobyć estetyczną swoistość kiczu, jego socjologiczną genezę i wreszcie — literacką genealogię (z grubszą mówiąc — romantyczną). Zamyka się zaś we wstępnym *Eseju o kiczu literackim*, który rozpoczyna się niczym interpretacja fragmentu prozy.

Istotnie, Killy zabawił się w zmontowanie „tekstu syntetycznego”, który by uwidoczniał podstawowe cechy i motywy niemieckiego kiczu literackiego. W tym celu — niczego nie dopisując — złożył z „dzieł” siedmiu autorów następujący tekst, który starałem się przełożyć w stylu analogicznych polskich powieści:

„W oddali szumi morze wśród przychylnej ciszy, a wietrzyk porusza czule zdrewniałe listowie. Zdobna złotem i bielą kości słoniowej szata subtelnej barwy obleka jej kształty, opływając wygięty miękko kark, na którym ciążyły sploty barwy płomiennej. W zacisznym apartamencie Brunhildy panował mrok — z kosztownych chińskich wazonów wyłaniały się smukłe, mroczne, fantastyczne sylwety palm, wśród których polyskiwała upiornie biel marmurowych, starożytnych posągów. Na ścianach obrazy czaiły się w szerokich, pozłocistych, matowo połyskujących ramach.

Brunhilda siedziała przy fortepianie i dłonie pełne słodkich marzeń zwiesiła nad gładzią klawiszy. Zagrała lekko trudne *largo*, które płynęło jak chimeryczne, oderwane od ognia dymy, unosząc się z niewygasłych popiołów krążyć bezsensownie w strzępach dziwacznych, targane przez wiatr. Muzyka ogromniała wolno w akordach mocarnych, przewalając się majestatycznie i powracała znów błagając lubo niewypowiedziane słodkimi, dziecinnymi głosy — chórami aniołów. Dźwięk osiadł wśród opuszczonych wiejskich cmentarzy, szmer płynął nad nocnymi lasy i pustkowiem czerwienią płonących wrzosowisk, gdzie czuwają odwieczne, pogańskie zwaliska. I jak łąki jasne pęcznieją w soki, gdy wiosną igrają wśród nich zwiewne postacie, tak gdy jesienią zasiada wśród pól stara, zła kobieta, wokół niej ścielą się martwe, opadłe liście. Runie wichura. Z wyżym niebios bezśnieżnych świetliste, ogromne anioły skłonią się nad Betlejem, śpiewają zasłuchanym pasterzom o baśniowym dziecięciu. I tak czar niebios owiany tajemnicą świętej nocy otula łąki

uśpione zimą w głębokim pokoju, jak obca wśród gwaru dnia muzyka harfy opiewa tajemnicę boskiego bólu duszy. Na zewnątrz zaś nocny wiatr głaszcze miękkiemi dłońmi złote domostwo, a gwiazdy wędrują przez zimową noc”.

Od razu rzuca się w oczy sprzeczność w opisie przyrody na początku i końcu fragmentu. Nic dziwnego, przecież to kompilacja. Ale podobne „pomyłki” znajdujemy często w kiczowatych powieściach czy poematach. Pozorną jedność nadaje bowiem kiczowi atmosfera, czytelnik nie spodziewa się konsekwencji w budowie formy artystycznej. Wiatr, morze, gwiazdy itd. grupuje się nie wedle związku rzeczowego, budzącego u czytelnika określone obrazy; liczą się tylko wzbudzone uczucia. Słowem, zawartość przedstawieniowa jest znacznie mniej ważna od jakości nastrojowych. Nastroj jest oczywiście liryczny lub — ściślej — quasi-liryczny. Słowa są nośnikami jakości lirycznych, które jednak nie brzmią harmonijnie w żadnej całości. Jakości te mają na celu kierowanie uczuć czytelnika w pożądanym kierunku. Morze szumi w ciszy i wiatr porusza listowiem; ale to nie informacje rzeczowe, które we wrażliwym czytelniku mogłyby obudzić pewien nastrój, to sygnały, które mają wymusić określony nastrój, skrępować uczuciowość odbiorcy, maksymalnie ograniczyć możliwości interpretacyjne. Stąd piętrzenie określeń: cisza jest przychylna, wiatr czuły o miękkich dłoniach, dom złoty, a Brunhilda to nie byle jaka Brunhilda, ale obleczona w szatę zdobną kością słoniową i złotem. Jej włosy to nie włosy, ale sploty, kolor nie rudy zwyczajnie, ale płomienisty.

W kiczu personifikuje się naturę, wyposażając ją najchętniej w cechy zmysłowe, jeżeli nie wręcz oblesne czy lubieżne. Wiatr to nie sportowiec czy intelektualista, ale erotoman. Przedmioty martwe „ożywia się”, przypisując nieruchomej materii własność ruchu, który jakoby płynie z jej istoty. Szata opływa (woda), włosy są płomieniste (ogień). Materia „ożywiona” to trzy dynamiczne żywioły: ogień, woda, powietrze (wiatr). Pojawienie się „żywiołów” wywołuje prymitywne, możliwie jednoznaczne przeżycie.

Intencją tekstu jest dostarczenie czytelnikowi przyjemności zmysłowej — jednak nie bezpośrednio. Przyjemność nadbudowująca się nad nastrojem ma być nieokreślona, mętna, niejasna. Nie chodzi o stworzenie jednoznacznie ekscytującej sytuacji. Słowa i zwroty dobiera się nie ze względu na sensy i nominaty, a ze względu na jakości uczuciowe przypisywane im w pewnych środowiskach. Chodzi o uwzględnienie *a priori* odbiorców rekrutujących się ze sfer niemieckiej drobnej burżuazji. Autor dobiera efekty, których życzy sobie czytelnik. Poza atmosferą (wywołaną odpowiednim przedstawieniem przyrody) widać to w sposobie opisu pokoju Brunhildy. Rozkosznemu nastrojowi służą nie tylko realia, ale również stan ducha mieszkanki. Stan ten wywołuje muzyka. Nie wiadomo czy pojawiające się obrazy mają określić sam utwór, czy treść świadomości Brunhildy. Granica jest zatarta, sztuka i duch łączą się.

Własnością całego tekstu jest „płynność”. Dla osiągnięcia efektu użyto odpowiednich czasowników: poruszać, oblekać, opływać, wylaniać się, krażyć, ogromnieć itp. Nigdzie nie opisuje się stanów rzeczy; wszystko jest procesem, wszystko się staje. Tekst budowany jest na zasadzie — wszystko we wszystkim. Każdy element pozostaje pod wpływem pozostałych, razem zaś toną w morzu wszechogarniającej błogości. Można by powiedzieć, że to nieświadoma parodia heglizmu, gdzie w końcu też wszystko odnajduje się we wszystkim.

Killy wraca następnie do zagadnienia quasi-liryzmu kiczu. Jednocześnie odrywa się od analizowanego fragmentu i przechodzi do rozważań szerszych.

Najbardziej jawną formą liryzowania jest wprowadzenie do prozy wątku lirycznego. Jest to zaczerpnięte z wielkiej literatury romantycznej, a konkretnie — żeby wymienić największych — z *Wilhelma Meistra*, Goethego. Liryzm osiąga się również wprowadzając poezję do prozy po to, by wyrazić istotę uczuć przez prozę niewyraźnych. Gdy jednak w *Posągu z marmuru* (Killy nie podaje autora) uwodzieleńska piękność mówi:

*Und schmerzlich nun muss ich im Frühling lächeln
Versinkend zwischen Duft und Klang vor Sehnen...*

(I boleśnie śmiać się muszę w czas wiosny
tonąc wśród zapachu i dźwięku tęsknoty...)

to celem dwuwiersza nie jest wywołanie błogiego nastroju. Błogość i nastroj oznaczają stan rzeczy, do którego trzeba dotrzeć. Kicz przedstawia porządek środków i celów, środek staje się celem, błogość to „legitymacja” poetyckiego domostwa.

W końcu liczy się tylko efekt, aby go osiągnąć, kicz łączy różnorodne elementy w sztuczną całość. Oto bohaterstwo i miłość sentymentalna na tle historii: żołnierz na poboju pod Waterloo pyta inwalidę o kierunek ucieczki wroga:

„(...) «na Paryż» — odparł nieszczęśliwiec bez nogi. Teraz dopiero wydarło się z jego piersi westchnienie ulgi: oto ma nadal dwie nogi! Przed nim Paryż, za plecami Niemcy i lazarety, po lewicy Szwajcaria, prawica okaleczona, w piersi kula, głowa ranna a w sercu Mimili”.

Miłość przedstawia się nieraz lubieżnie, nie jest to jednak nigdy jawny erotyzm. Bardziej charakterystyczna dla kiczu jest nagość widziana przez mleczną zasłonę:

„Szata z białego jedwabiu na twym gładkim ciele i połociste pantofelki, twoje urocz pantofelki... A źródła nucą nam swą najpiękniejszą pieśń”.

Kicz nie zna zwyczajnego uczucia, określonego prosto, uważa je za niewystarczalne. Uczucie musi występować w otoczeniu przedmiotów niezwykłych, drogocennych. Kicz nie zna ekonomii środków wyrazu.

Posługuje się też symbolem, ale jest to symbolizm pozorny. Metafora, która ma wskazywać na *wieloznaczność* przedmiotu, nie poszerza bynajmniej jego artystycznej pojemności. Na przykład morze to: 1) olbrzymie miasto, 2) wstrząsający czar, 3) gorzki świt; wyspy to: 1) serce morza, 2) serca ojczyzny. Nie można tu nawet doszukać się sensu alegorycznego. Nie zwykło się łączyć z przedmiotami, na które wskazuje metafora, żadnych znaczeń dalszych — przynajmniej w takim zestawieniu.

Czy kicz jest realizmem, a jeśli tak, to jakim? Na to pytanie odpowiada Killy pośrednio, analizując stosunek kiczu do baśni i do religii.

1. Kicz to uwspółcześniona i zbanalizowana bajka. Powtarza on znane problemy bajek: występuje bohater poddawany próbom we wszelkich możliwych odmianach. Osobowość redukuje się — jak w bajkach — do prostych orzeczników (dobry, zły, głupi, naiwny itp.); sytuacje określa się w barwach czarno-białych. Tak prawdziwa bajki, jak i kiczu każą, aby bohater był nagrodzony, dobro zwyciężyło, panna zdobyła męża, złoczyńca poniósł zasłużoną karę. Czytelnik identyfikując się z bohaterem, bierze niejako udział w happy endzie, który następuje z bezwzględną koniecznością. Czytelnik baśni i kiczu zostaje zawsze nagrodzony za twogę i wstrząsy przeżyte w trakcie lektury.

Jednak kicz zsekularyzował świat bajek. To, co tam jest demoniczne, oparte na działaniu sił nadprzyrodzonych, w kiczu zastąpione zostało przez prymitywnie przedstawione zło moralne. Kicz stara się jednak stworzyć złudzenie, że można przeżyć baśń *hic et nunc*. Uwspółcześnia się postacie z bajek, czas akcji przenosi się z niepa miętnych czasów we współczesność.

2. Kicz trzyma się kurczowo prymitywnej moralności: prymitywnej nie przez swą jednoznaczność, ale przez powierzchowną interpretację najwyższych wartości. Widać to wyraźnie w kiczu dewocyjnym, który przedstawia banalną dziewiętnastowieczną koncepcję pobożności jako głęboką i słuszną.

Konkluzją Killy'ego jest stwierdzenie, że kicz to pozorny poetycki realizm. Jest tak nawet wtedy, gdy pozuje on na baśń. Realizm to pozorny, bo przedmiot, o którym mowa, nie jest adekwatnie widziany; jest widziany tak, jak to jest potrzebne autorowi kiczu. Nie jest to nawet interpretacja rzeczywistości, konieczna w każdej autentycznie realistycznej powieści. Tu nie świat rzeczy jest przedmiotem opisu, lecz opis narzuca swe kategorie światu, by wyglądał on tak, jak chce go zobaczyć czytelnik.

Geneza kiczu jest — zdaniem autora eseju — społeczna. Nie wynikał on z degeneracji wielkich form artystycznych, jak na przykład w sztuce prowincjonalnej czy naiwnej, stwarzającej uproszczone, naiwne właśnie formy. Kicz jest wynikiem czysto utilitarnego zapotrzebowania na sztukę u ludzi, dla których znajomość litera-

tury była jednoznaczna z awansem społecznym. W Niemczech długo uważano, że właściwe ukształtowanie ducha opierać się winno na znajomości poezji i literatury *sensu largo*. Przywileje takiego wykształcenia mogło jednak zdobyć niewielu. Dlatego znajomość literatury — w oczach tych, którzy jej nie znali — była oznaką przynależności do „towarzystwa”. Trzeba było — chcąc awansować w oczach własnych i cudzych — zdobyć intelektualne ostrogi, co jednak — jak powiedziano — nie było łatwe. Zadowolano się więc pseudosztuką, mniemając jednocześnie, że jest to sztuka „prawdziwa”. Czytelnik nie wiedział, co naprawdę czyta. Kicz brano za dobrą monetę.

Killy zbiera w swym eseju szereg momentów konstytuujących kicz literacki, lecz za najbardziej istotne uważa swoisty „wszystkoizm” — pomieszanie środków budowy dzieła literackiego. Sens terminu — już niezależnie od analiz Killy’ego — można wyeksplikować, przeciwstawiając kicz dziełu. Jeżeli dzieło literackie cechuje z konieczności jedność, która wiąże świat wyznaczony przez język tworu, to kicz pozbawiony jest jakiegokolwiek jedności nadrzędnej; nawet jedność fabuły jest — jak się zdaje — pozorna. Występują w nim wprawdzie jakości wartościowe i każda z nich jest zadatkiem pewnej harmonii, lecz zadatkiem nie zrealizowanym. Oczekiwanie, które pojawia się zawsze, gdy napotykamy na początek konsekwentnej całości, antycypowanie dalszych elementów związku jest nieustannie torpedowane. Nie można więc na bazie kiczu zbudować jakiegokolwiek całości wartościowej.

* * *

Czytelnik eseju Killy’ego nie może nie postawić sobie pytania, dlaczego kicz jest *teraz* czytany? Może dlatego, iż chodzi w nim o wartości najwyższe — tak moralne, jak i estetyczne. Nie są one ukazane w całej głębi; ale sam wysiłek, chęć pokazania jak realizują się w życiu — wielu wystarcza. Literatura „prawdziwa” boi się nieraz rozprawiać o owych wartościach; człowiek chce jednak mieć z nimi do czynienia, i to nie tylko w życiu, ale również w sztuce, gdzie pojawiają się one szczególnie skondensowane. Chce czytać o ludziach wiernych, prawdomównych, umięjących się poświęcać, wychodzących zwycięsko z prób, na które wystawiona została cnota. Czytelnik chce przeżywać sprawy wielkie nawet wówczas, gdy wielkość ta polega jedynie na tym, że akcja rozgrywa się w „wyższych sferach”. (Czyż nie tym m.in. należy tłumaczyć powodzenie serialu *Arsen Lupin*.) Czytając współczesną prozę, można obcować z wartościami wprawdzie, ale wartościami, które nie są w stanie nasycić głodu. „Ja aksjologiczne” domaga się czegoś więcej.

Paweł Taranczewski