

Czy Pan Twardowski może oczarować? W stronę edukacji globalnej na lekcjach języka polskiego

Is Mr. Twardowski still enchanting? Glocal perspectives
in Polish language education

Magdalena Bednarek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ORCID 0000-0003-3903-5529

Streszczenie: Przedstawione refleksje na temat opowiadania Zuzanny Orlińskiej z tomu *Współczesny bajarz polski* oraz filmu Tomka Bagińskiego stanowią zaproszenie dla nauczycieli i nauczycielek języka polskiego do podjęcia wraz z uczniami i uczennicami refleksji na temat polskiej tradycji literackiej wywodzącej się z tradycji ludowej w perspektywie kultury światowej. Propozycja ta wyrasta z kulturoznawczej i dydaktycznej refleksji na temat globalizacji, pojmowanej za R. Robertson i A.K. Gutierrez jako dynamiczna relacja między tym to uniwersalne i partykularne.

Słowa kluczowe: legenda o Panu Twardowskim, literatura dla dzieci, globalizacja, globalizacja, Tomek Bagiński, Zuzanna Orlińska

Abstract: The article presents ideas, which could be a contribution to discussion on attractiveness of Polish literary and folk tradition in context of global culture. The short story by Zuzanna Orlińska and short films by Tomek Bagiński offer a basis, which create a space for such discussion in primary and secondary school. These practical propositions are rooted in glocal perspective on culture, which shows relations between universal and national tendencies as dynamic and interdependent, as Robertson and Gutierrez have written.

Key words: Twardowski's legend, children's literature, globalization, glocalization, Tomek Bagiński, Zuzanna Orlińska, *Współczesny bajarz polski*, *Legendy Allegro*

Dostrzeżenie ekonomicznego i ideologicznego potencjału twórczości dla dzieci stoi za decyzją Disneya o filmowych adaptacjach wątków adresowanych do dzieci. *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* (1937) jest kamieniem milowym nie tylko kinematografii (o czym świadczą nagrody przyznane za technologiczne i artystyczne chwytły zastosowane w filmie), ale także sztuki dla dzieci (Zipes 1994, 80-95). Została ona rozpoznana jako dziedzina warta ogromnych nakładów pracy i środków, które rekompensuje siłą jej oddziaływania: narracje dla dzieci



tworzą trwałe wzorce poznawcze, reprodukują struktury władzy, a teksty kultury oraz związane z nimi franczyzy przynoszą ogromne zyski. Twórczość dla dzieci wytwarza efekt naturalności (lub przynajmniej uniwersalności) przedstawianych wartości, postaw, wyobrażeń – przez to, że odbiorcy znają je „od zawsze”. (Mit prawdziwej miłości propagowany przez Disney Studio od lat 30. XX wieku do początku XXI jest tego dobrym przykładem). Wątki, zaczerpnięte z folkloru i przystosowane do odbiorcy dziecięcego, mają szczególną moc sprzyjającą upowszechnianiu propagowanych idei i przedstawień. Dzieje się tak za sprawą nieokreśloności czasu i przestrzeni, a także słabego zindywidualizowania postaci: przedstawiona historia dzieć może się zawsze i wszędzie. Uniwersalizację wzmacnia metaliteracki przekaz dorosłych, zawierający stwierdzenia o prawnym pochodzeniu i powszechności takich postaci jak Czerwony Kapturek czy Śpiąca Królewna. Ignoruje się jednak w ten sposób skomplikowane relacje między wierzeniami i obrzędami a bajkami magicznymi, prawdą historyczną a podaniami i legendami, kulturą oralną a literacką (Bogatyriew 1979, 312). Kultura popularna wzmacnia takie wyobrażenie: okazuje się bowiem, że Kopciuszek amerykański i hiszpański jest w zasadzie taki sam (ten z filmu animowanego niewiele się różni od tego z filmu aktorskiego, książki obrazkowej czy baśni literackiej).

Opisana powyżej skłonność do ujednolicenia i uniwersalizowania przekazu wpisuje się w tendencje globalizacyjne, które zakładają hegemonię nie tylko ekonomiczną, ale także kulturową i ideologiczną Zachodu (Robertson 1994, 33). Roland Robertson już w 1994 roku zaproponował jednak odmienną perspektywę postrzegania relacji między tym, co uniwersalne i partykularne, adaptując na potrzeby socjologii termin z dziedziny ekonomii. Glokalizacja to wypracowany w Japonii „proces wprowadzania nowych praktyk sprzedaży (*dochakuka*) oraz dostosowywania globalnych produktów, ich reklamy i strategii marketingowych do lokalnych warunków, wymogów rynku oraz odbiorców” (Strawińska 2020, 289). Glokalizacja rozumiana jako „umiejscowienie” tendencji globalnych (Strawińska 2020, 293) wprowadza dynamikę w myśleniu o tym, co światowe i lokalne oraz znosi zakładaną między nimi opozycję:

Interakcja powstająca z kulturowych zapożyczeń owocuje wytworami glokalnej hybrydyczności, których nie sposób opisać w kategoriach podobieństwa i różnicy. Rozpoznanie gry między unifikującym kontekstem a różnicującymi elementami, ujawnia paradoksalne napięcie między przestrzeniami międzynarodowymi i narodowymi, współdziałanie i konflikt występują równocześnie, tak samo jak ład i chaos, praktyka włączania i wykluczania, nowoczesność i tradycja (Guttieres 2017, 4).

Anna Katrina Guttierrez opisuje proces glokalizacji jako następstwo dwóch faz: przenikania globalnych tendencji oraz ich integracji z tradycją lokalną, która czyni elementy rodzime i nowe nierozróżnialnymi (Guttierrez 2017, 9-14). Takie myślenie nie tylko restrukturyzuje wizję zewnętrznych, hegemonicznych i homogenizujących tendencji napierających na mniejsze kultury, ale także przekształca wizję lokalności (która, według Robertsona, jest ideą zrodzoną z globalizacji; Robertson 1994, 43):

powinnyśmy uznać to, co lokalne za „mikro” manifestację globalnej różnorodności, w przeciwieństwie do, inter alia, założenia, że konotuje ono kulturową, etniczną czy rasową jednolitość (Robertson 1994, 47).

Tak zrekonstruowany „Wielki Nieład Światowy” (Bauman 1997, 55) prowadzi zdaniem Anetty Bogusławy Strawińskiej do trzech skutków: odsłonięcia różnorodności, przełamania lęku przed globalizacją oraz ukazywania konfliktów jako naturalnych i przemijających (Strawińska 2020, 297).

Jakkolwiek brak jednolitych wytycznych dotyczących tego, jak miałyby być realizowana globalna edukacja (Niemczyk 2019, 13), autorzy publikacji *The Glocal Curriculum: A Practical Guide to Teaching and Learning in an Interconnected World* wyróżniają trzy wymiary globalizacji ważne w procesie kształcenia: ontologiczny, epistemologiczny i normatywny (Beatrice Caniglia, Bellina, Lang, Laubichler 2017, 33). Guttierrez, podejmująca refleksję nad globalizacją bajek, łączy owe wymiary, pisząc, iż istotne jest „budowanie świadomości, że opowieści nie istnieją w izolacji” i dostrzegając dalekosiężne konsekwencje tej wiedzy, która „uczy, że budowanie tożsamości nie ogranicza się do dyskursów tradycyjnych i narodowych, łączy się ono z wpływami zglobalizowanych narracji kulturowych i społecznych porządków” (Guttierrez 2017, 14). Ewelina K. Niemczyk wprost stwierdziła, że nadrzędnym celem globalnej edukacji jest kształtowanie „świadomości podwójnego obywatelstwa, pociągającego za sobą zarówno przywileje, jak i zobowiązania” (Niemczyk 2019, 16).

Globalne tendencje pojawiają się w literaturze dla dzieci i młodzieży dostępnej na polskim rynku. Przywołać można *Kopciuszka* Zofii Staneckiej, publikację, która ukazała się z ilustracjami Iwony Chmielewskiej w 2004 roku w serii *Baśniowy Muchomor*, a została wznowiona w 2018 roku z ilustracjami Magdaleny Kozieł-Nowak w zbiorze pt. *Baśnie dla młodszych i starszych*. Stanecka opowiada fabułę, łączącą motywy znane z wersji Perraulta (matka chrzestna, jeden bal) oraz Grimmów (kupiecki stan rodziny, modlitwa do matki, suknia związana z zjawiskami astralnymi, królewicz osobiście szuka właścicielki bucika). Z takim synkretyzmem mamy już do czynienia w animowanym filmie Disneya z 1949 roku. Stanecka wplata jednak do fabuły motyw trzech zagadek dotyczących tożsamości, które dziewczyna zadaje księciu (motyw zagadek został zapożyczony z wątku pokrewnego, zwanego *Mysim Kożuszką* – *Kopciuszek* w klasyfikacji wątków Aarnego, Thompsona i Uthera oznaczony jest numerem ATU 510 A; *Mysi Kożuszek* to ATU 510 B). Zaproponowane lokalne inkrustacje podważają mit romantycznej miłości upowszechniony przez Disneyowską wersję, sugerując, że wzajemne poznanie się, uwaga nakierowana na drugą osobą, a nie przeznaczenie są fundamentem związku.

Mimo tych przykładów zauważyć można, że Arielka wciąż jednak należy do innej opowieści niż warszawska syrenka, a pogromcy smoków z legend celtyckich spopularyzowani przez kulturę popularną nie rozpoznaliby krewnego w Szewczyku Dratewce. By globalne tendencje mogły zintegrować się z rodzimą kulturą i zaowocować globalnymi narracjami, niezbędna jest żywa lokalna tradycja, w której kolejne pokolenie uczestniczy. To uczestnictwo jest możliwe dzięki nowo-

czesnym tekstom o wysokiej jakości artystycznej adresowanym do młodych odbiorców. Swoją rolę do odegrania ma także szkoła, a więc miejsce, w którym czyta się i analizuje rodzime bajki, legendy i podania. Podstawa programowa w zakresie kształcenia polonistycznego na poziomie szkoły podstawowej wymaga „kształcenia postawy szacunku dla przeszłości i tradycji literackiej jako podstawy tożsamości narodowej”¹, z kolei na poziomie liceum i technikum jest mowa o „rozumieniu konieczności zachowania i rozwoju literatury i kultury w życiu jednostki oraz społeczeństwa”². Te dwa zapisy można potraktować jako fundament nauczania dowartościowującego rodzimy folklor jako „aktualnie żywotny składnik kultury literackiej” (Głowiński 1987, 340), gdyż stanowi on wciąż znaczącą inspirację, pozwalającą na nowo wymyślać globalne wyobrażenia (Guttierez 2017, 13).

Żywotność polskiej tradycji ludowej oraz jej potencjał do adaptowania heterogenicznych elementów można zaobserwować na przykładzie wątków zogniskowanych wokół Pana Twardowskiego. Legenda, którą zaprezentować można zarówno ustnie, jak i wykorzystując literacką aranżację (np. Grzegorza Kasdepke), mieści się w kategorii „wybranych podań i legend polskich”³, z kolei w klasach IV-VI uczniowie mają okazję przeczytać *Panią Twardowską* Adama Mickiewicza, a w liceum lekturą uzupełniającą jest *Faust* Goethego⁴ (we fragmentach). To dobry materiał do realizacji przedstawionego celu, ponieważ łączy się z nim wiele podań i legend, w których postać czarnoksiężnika ulega subtelny przekształceniom, dowodząc z jednej strony heterogeniczności tradycji folklorystycznej, jej podatności na zmianę pod wpływem zmieniających się okoliczności czasoprzestrzennych i kulturowych, ale także kreując postać złożoną i niejednoznaczną – podatną na interpretacje i reinterpretacje. Z tych przesłanek wynikają poniższe sugestie metodyczne dotyczące analizy tekstów kultury dotyczących legendarnego czarnoksiężnika, które można zaproponować uczniom na poziomie szkoły podstawowej oraz średniej.

Twardowski między romantycznymi ideałami a dzisiejszym pragmatyzmem

Zuzanna Orlńska we *Współczesnym polskim bazarze* przedstawiła zmodernizowaną opowieść o Twardowskim: lekarzu, założycielu koncernu farmaceutycznego, biznesmenie, który ze względów pragmatycznych porzuca auto na rzecz olbrzymiego koguta. Współczesne realia nie są tylko współczesnym kostiumem dla starej opowieści, ale też pozwalają wprowadzić aktualną problematykę niejednoznacznego moralnie związku między autentyczną chęcią ulżenia innym a szukaniem uznania oraz budowaniem własnej pozycji, między altruizmem i egoizmem, między motywacjami a środkami wiodącymi do celu:

Dawno temu jako młodziutki student medycyny postanowił, że odkryje lekarstwo na wszystkie choroby świata. Łykasz jedną tabletkę takiego specyfiku i niezależnie od

¹ <https://podstawaprogramowa.pl/Szkola-podstawowa-IV-VIII/Jezyk-polski> (dostęp: 7.09. 2022).

² <https://podstawaprogramowa.pl/Szkola-podstawowa-IV-VIII/Jezyk-polski> (dostęp: 7.09. 2022).

³ <https://podstawaprogramowa.pl/Szkola-podstawowa-IV-VIII/Jezyk-polski> (dostęp: 7.09. 2022).

⁴ Wszak Twardowski jest określany mianem polskiego Fausta. Zob. Grochowski, <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=135> (dostęp: 9.09. 2022).

tego, co ci dolega, natychmiast zdrowiejesz. Ten wynalazek mógł zapewnić człowiekowi nieśmiertelność (Orlińska 2021, 219).

Narracja eksponuje idealizm i maksymalizm jako czynniki rozwoju cywilizacyjnego, ściśle powiązane z młodością, którą cechuje odwaga – intelektualna i osobista. Jak pokazują dalsze losy bohatera młodość to także okres niefrasobliwości, niemyślenia o konsekwencjach, odsuwania ich w przyszłość. Orlińska odwołuje się więc do całego kompleksu romantycznych wartości obecnych w nowoczesnym micie młodości, a przez to czyni decyzję Twardowskiego o podpisaniu cyrografu zrozumiałą w kategoriach innych niż strach przed śmiercią, bezzasadna brawura, ambicja, a więc motywacjami bohatera eksponowanymi w najbardziej popularnej wersji opowieści zredagowanej w 1837 roku przez Kazimierza Władysława Wójcickiego („Chciał mieć więcej rozumu niż mają drudzy poczciwi ludzie, i znaleźć na śmierć lekarstwo, bo nie chciało mu się umrzeć” – Wójcicki 1986, 16).

Z kolei sposób, w jaki Twardowski w balladzie Mickiewicza wykorzystuje swoje nadprzyrodzone moce, może nasuwać myśl o jego okrucieństwie, lekceważeniu innych, ekstrawagancji, nudzie, skłonności do szukania poklasku i skandalu. Wszystko to każe podejrzewać, że motywy skłaniające go do zaprzędania duszy były małostkowe. Orlińska, kreując postać ambitnego młodzieńca, pragnącego wyeliminować choroby z ludzkiego doświadczenia, czyni zatem ryzykowną decyzję bardziej zrozumiałą i akceptowalną dla współczesnego młodego odbiorcy.

Nie prowadzi to jednak do ujednoznacznienia figury czarnoksiężnika. Ostatnie zdanie w cytowanym fragmencie do altruistycznej motywacji dodaje osobistą ambicję. Dzięki wynalazkowi Twardowskiego człowiek, wyeliminowawszy choroby, może stać się nieśmiertelny, wynalazca jednak odniesie osobiste korzyści – w tym wieczną sławę. Ten sposób kreacji postaci stanowi bardzo dobrą okazję do szkolnej rozmowy na temat motywacji skłaniających do podejmowania szlachetnych działań i ich wpływu na ostateczną ocenę różnych ludzkich czynów i decyzji.

Fantastyczny, radykalny i ryzykowny sposób, w jaki Twardowski Orlińskiej realizuje swoje marzenie o nieśmiertelności, nasuwa także myśl o ograniczeniach współczesnej wiedzy, granicach medycyny. Analiza życiowych wyborów protagonisty może być okazją nie tyle do krytyki *ratio*, ale do wskazania innych możliwości, z których Twardowski nie chciał skorzystać, aby osiągnąć swój cel (nauka, praca, zbieranie doświadczenia, zgromadzenie funduszy, przekonanie innych swoich racji i planów). Refleksja nad opowiadaniem Orlińskiej może prowadzić do namysłu nad trafnością wyboru przez Twardowskiego drogi szybszej, pewniejszej, ale obciążonej ryzykiem samozagłady.

Twardowski we *Współczesnym polskim bazarze*, podobnie jak postać w balladzie Mickiewicza, ukazany jest przede wszystkim jako pozer. Jego sztuczki budzą zadziwienie, szokują i wzbudzają niezасłużony podziw (wszak ich autorem nie jest mistrz, a służące mu w zamian za duszę diabły). Twardowski Mickiewicza

„śmiesz, tumani, przestrasza” – ma mir wśród zgromadzonych, dzięki temu, co pokazuje. Twardowski XXI-wieczny ścianę obwiesił dyplomami fałszywie poświadczającymi posiadane kompetencje medyczne i manifestował bogactwo dokładnie w tym samym celu. Użytek, jaki czerpie ze swojej władzy nad ludźmi, jest wymierny: zyskuje autorytet, który wykorzystuje, by przekonać innych do proponowanych przez siebie kuracji leczniczych i badań farmaceutycznych. Taką konstrukcję bohatera można potraktować jako zaproszenie do rozmowy na temat różnych sposobów wywierania wpływu i sprawowania władzy. Władza ta, jak się okazuje, nie musi łączyć się z faktycznie zajmowanym stanowiskiem lub rzeczywiście posiadanymi kompetencjami czy wiedzą.

Prosty, współczesny język, humor, znane realia, w które wpleciono elementy podaniowej fantastyki (biesy, czary), rozbudowanie motywacji psychologicznej m.in. przez wprowadzenie wątku pobocznego stanowią zalety opowiadania Orlińskiej. Równocześnie czytelne aluzje do ballady Mickiewicza czynią tradycję ważnym elementem literackiego porozumienia:

Tak – kelner potwierdził jego przeczucia innym niż dotychczas, ochrypłym głosem. – Ta pizzeria Rzym się nazywa. Kładę areszt na waszeci. Tfu, co ja mówię? – Twarz, którą Twardowski po raz pierwszy miał okazję widzieć bez osłony kapelusza, wykrzywiła się w brzydkim grymasie. – Chciałem powiedzieć, że koniec tego dobrego, panie doktorze. Doigrał się pan. Idziemy (Orlińska 2021, 227-228).

Przywołanie cytatu z *Pani Twardowskiej* wraz z jego uwspółcześniającą parafrazą to okazja, by zaprosić młodych czytelników i czytelniczki do twórczej aktywności i przepisania ballady Mickiewicza współczesnym językiem. Na poziomie analityczno-interpretacyjnym fragment ten pozwala przyrzeć się uważnie intertekstualności. Rozpoznanie hipotekstu pozwala dostrzec, że tajemniczy mężczyzna utożsamia się z balladowym czartem – albo może nawet nim jest. Tym samym Orlińska otwiera drogę do refleksji na temat metafikcji (i ontycznego statusu postaci) lub transfikcjonalności (Marciniak 2015, 103). Szczególnie drugi z zaproponowanych sposobów myślenia o czarcie Orlińskiej/Mickiewicza może być bliski kulturowemu doświadczeniu młodych odbiorców, którzy znają zapewne niejedną supersystem rozrywkowy, w którym ci sami bohaterowie występują w filmach, animowanych serialach, komiksach, grach, twórczości fanowskiej, czy widnieją na produktach codziennego użytku.

Zestawienie uwspółcześnionej i częściowo zracjonalizowanej opowieści o Twardowskim z balladą Mickiewicza tworzy również możliwość zaproponowania uczniom i uczennicom twórczych działań, zarówno w formie pisemnej, jak i ustnej. Najbardziej oczywista jest charakterystyka porównawcza dwóch Twardowskich, stanowiąca punkt wyjścia do rozważań na temat ciągłości kulturowych przedstawień tej postaci w polskiej literaturze czy refleksji dotyczącej aktualności dylematów i pragnień czarnoksiężnika. W starszych klasach szkoły podstawowej warto zaproponować wypowiedź porównującą dwie literackie adaptacje ludowego wątku.

Twardowski przyszłości

Na poziomie szkoły średniej okazję do globalnej edukacji dają filmy *Twardowsky* i *Twardowsky 2.0*. w reżyserii Tomasza Bagińskiego, powstałe w ramach kampanii *Legendy polskie*, której celem było promocja marki Allegro⁵. Nie tylko najpełniej przedstawiają losy legendarnego bohatera, ale są również popisem reżyserskim i aktorskim (podziwiamy m. in. Roberta Więckiewicza i Jana Machalicę), a przede wszystkim reinterpreterując tradycyjny wątek, przedstawiają intrygujące połączenie tego, co lokalne i uniwersalne, dawne i dzisiejsze⁶.

Lokalność w wymienionych filmach eksponowana jest na wielu poziomach. Najbardziej elementarnym aspektem tejże jest język: polski w filmie Bagińskiego to narzędzie porozumienia nie tylko ludzi, ale i demonów. Nawet rozwinięta technologia umożliwiająca loty kosmiczne oraz elektroniczne systemy zarządzania wymaga posługiwania się polszczyzną, a zdanie „IT resetuje serwery” (Rokita zdaje sprawozdanie Borucie ze zniszczeń, jakich dokonał Twardowski) wymaga przetłumaczenia na polski: „Chujnia z grzybnią”. Jak widać, jest to polszczyzna pełna wulgaryzmów (niekiedy pomysłowych) mająca podkreślać barwność i moc polskiej frazy. Zapis nazwiska głównego bohatera w tytułach filmów, a więc „Twardowsky” (*lead* w anglojęzycznym wycinku prasowym, znajdującym się wśród pamiątek Twardowskiego, prezentowanych na początku pierwszego filmu, przytacza nazwisko bohatera w takiej postaci, takie też nazwisko widnieje na kombinezonie kosmicznym⁷ – można więc uznać, że pod takim nazwiskiem funkcjonuje bohater) pozornie podważa te konstatacje. Zamiana „-ski” na „-sky” sugeruje angielską transkrypcję, jednak przeczy jej zachowanie polskiego zapisu głoski „w”. Zapis ten interpretować można jako niepełną anglicyzację polskiego nazwiska, sugerującą wpływy kultury polskiej w świecie przedstawionym, pozwalające narzucać swoje normy innym językom Drugą możliwością (na którą warto zwrócić uwagę) jest uznanie tej pisowni za stylizację archaiczną (jeszcze w XVI-wiecznych drukach zdarzał się zapis głoski „i” jako „y”). Nazwisko polskiego czarnoksiężnika pierwotnie brzmieć musiało właśnie Twardowsky⁸, bowiem dopiero na przełomie XV i XVI wieku głoska *k* miała wyłącznie twardą wymowę⁹.

⁵ Ponieważ pojawia się w nich wiele wulgaryzmów, jest to propozycja tylko dla dojrzałych zespołów klasowych.

⁶ Opowiadanie z literackiego zbioru współtworzącego *Legendy polskie*, *Zwyczajny gigant* także dotyczy Twardowskiego. Opowiada o początku współpracy Mistrza z siłami nieczystymi. Zastosowana przez Jakuba Małeckiego narracja pierwszoosobowa prezentuje perspektywę pani Twardowskiej i, jak zauważyła Katarzyna Kaczor, owocuje herstoryą, jaką znamy z twórczości np. Margaret Atwood (Kaczor 2021, 194). Motywacja Twardowskiego okazuje się jednak zbliżona do tej, która pojawia się w u Orlńskiej. Reinterpretacja, mimo literackiego języka oraz ciekawego zabiegu zmiany fokalizacji i sytuacji narracyjnej, utrwała obraz Twardowskiego znany z legend (np. Wójcickiego) jako w gruncie rzeczy prawego człowieka – czego dowodzić ma już to znajomość kantyczek, już to troska o chorą żonę. Z tego też względu, mimo niecenzuralnego języka w filmach Bagińskiego, uważam je za zdecydowanie ciekawszą opowieść.

⁷ Co ciekawe, na kombinezonie bohatera z *Twardowskyego 2.0* widnieje już zwyczajny „Twardowski”.

⁸ Jakkolwiek pierwsza pisana wzmianka o Twardowskim pojawiła się w 1565 roku w *Dworzaninie polskim* Łukasza Górnickiego (Grochowski, <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=135>, dostęp: 9.09. 2022).

⁹ Dziękuję za konsultację językoznawczą prof. dr. hab. Markowi Osiewiczowi.

Nazwisko bohatera (a zarazem tytuł filmu) ukazywałoby wówczas napięcie między tendencją do współczesnej uniwersalności a zadawnioną polskością: prowokuje do angielskiego odczytania, ale uświadamia jego niemożność, każąc wrócić do polskiej przeszłości. To, co wydaje się obce, okazuje się swojskie.

Zakorzenie filmów (na podstawie scenariuszy Błażeja Dzikowskiego) w polszczyźnie rozpatrywać można na jeszcze jednym poziomie. Siły nieczyste, z którymi konfrontuje się Twardowski, przedstawiono pod postacią diablicy. Męskie demony – nie nadążające za rozwojem ludzkiego świata – pozostają w siedzibie głównej. Ten sposób przedstawienia odczytać można jako wariację na temat przysłowia „Gdzie diabeł nie może, tam babę pośle”. Warto zauważyć, że jakkolwiek samo porzekadło stanowi wyraz mizoginii, wprowadza ono do opowieści o Twardowskim żeńską postać, która stanowi pełnoprawną przeciwniczkę protagonisty – sprawczą, aktywną, ustępującą mu tylko o tyle, o ile wymaga tego szczęśliwy dla Twardowskiego finał. Zmiana napięcia fabularnego w tej opowieści, nawet jeśli polega na odniesieniu się do mizoginicznego przysłowia, czyni ją bliższą współczesnej wrażliwości społecznej i oczekiwaniom dotyczącym zwiększenia reprezentacji kobiet w kulturze.

Filmy Bagińskiego jakkolwiek eksponują fantastyczny status świata przedstawionego, próbują na różne sposoby uwspółcześnić postać Twardowskiego. Jednym z zabiegów, które mają na celu pokazać, kim był Twardowski, jest wpisanie go w panteon włodarzy współczesnej zbiorowej wyobraźni (obok Hugh Hefnera oraz Elona Muska). Paralelę z pierwszym z nich buduje kilka aluzji: pamiątkowe zdjęcie przedstawia Twardowskiego w otoczeniu trzech młodych piękności, diablica określa go jako króla życia, z czym kontrastuje jego status ukrywającego się zbiega i jego lokum („Willa Hefnera to też nie jest”, krytycznie zauważa demon). Skojarzenie z założycielem magazynu „Playboy”, jak zauważyła Katarzyna Kaczor (Kaczor 2021, 197), przeplatane jest nawiązaniem do głupiego Jasia z ludowych bajek. Znaki rodzimej kultury i figur o ogólnoświatowej rozpoznawalności zmieniają się jak w kalejdoskopie. Postać „filantropa, sportowca i miliardera”, jak przedstawia Twardowskiego dziennikarz radiowy, nasuwa z kolei skojarzenia z Elonem Muskem (por. Kaczor 2021, 193). Dzięki takim odwołaniom kulturowym wprowadzonym w pierwszym z filmów postać Twardowskiego staje się na nowo kontrowersyjna, eksponuje bowiem niejasne relacje ekonomii, polityki, wiedzy i technologii oraz sploty sił fantazji i logiki, wizjonerstwa i egotyzmu. Taka perspektywa pozwala zobaczyć to, co lokalne w aktualnej, globalnej perspektywie.

Lokalność filmów Bagińskiego widoczna jest przede wszystkim w konstrukcji fabuły, ukazującej kolejne ucieczki bohatera polskiej legendy przed czartem. Sposoby, jakie wymyśla Twardowski, by wymknąć się diabelskim mocom, nie mają nic wspólnego z wyszukаныmi zadaniami, którym te nie mogą sprostać, do czego przyzwyczał nas Mickiewiczowski bohater. Reinterpretacja, jakiej poddają tę postać twórcy filmów, pozwala usytuować ją obok innych wielkich figur nowoczesnej literatury. Twardowski Bagińskiego zdecydowanie bardziej przypomina barona Münschausena niż Mickiewiczowskiego szlachcica, który dzięki własnej

nieprawdopodobnej przemyślności, wciąż niesyty wrażeń, nie znający słowa niemożliwe, wbrew logice ratuje się z sytuacji bez wyjścia (Januszkiewicz 2011, 12-13). Bohater w późniejszym z omawianych filmów napęła zbiorniki grzechu napędzające diabelski statek kosmiczny grzechem samobójstwa, ale unika śmierci, bowiem wcześniej włamał się do piekielnego systemu zarządzania duszami i zadysponował po śmierci zwrot swojej duszy do ciała. Posiadając sprawny statek kosmiczny, może dotrzeć na granice układu społecznego i dalej igrzać ze względnością czasu, w nieskończoność rozciągając korzystną dla siebie część umowy z diabłem.

Postać ta (notorycznego kłamcy, eksperymentatora) pozwala także wydobyć immoralny aspekt omawianych filmów. Znamienne jest, że bohater nie został pokazany w żadnych relacjach interpersonalnych, co umożliwiłoby wprowadzenie osądu moralnego – spotyka się on jedynie z demonami. Bagiński z Dzikowskim zrezygnowali także z wątku o częściowym wybawieniu Twardowskiego, które w legendach (np. w wersji Wójcickiego) dokonywało się dzięki temu, że będąc w szponach porywającego go czarta, śpiewał kantyczki. Twardowski na księżycu pojawia się nie dlatego, że upuścił go tam duch nieczysty, nie mogąc znieść świętych słów, nie dlatego, że ich znajomością bohater dowiódł, że całkowicie nie odwrócił się od Boga, wreszcie nie dzięki interwencji boskich sił. Filmowy Twardowski sam leci na księżyc, by się ukryć przed czartami i przygotować na nie zasadzkę. Pominięcie w tej wersji opowieści końcowych modlitw ma kilka uwarunkowanych kulturowo konsekwencji. Skutkuje przede wszystkim całkowitym zeświecczeniem wątku, ponieważ Bagiński i Dzikowski wykorzystują demonologię ludową w oderwaniu od aksjologicznej wizji świata, która się z nią wiąże. Człowiek w tej wizji okazuje się nie igraszką w konflikcie między siłami światła i ciemności, ale pełnoprawnym graczem, tworzącym swój los w nieustannym sporze z demonami, nie szukającym ratunku na zewnątrz.

Początkowa scena z filmu *Twardowsky 2.0* pozwala budować z kolei skojarzenie z Faustem. Twardowski dzięki diabelskiemu statkowi dociera do Saturna. Patrząc na niego, mówi „O kurwa. Zawsze chciałem to zobaczyć”. Faustowski trop osiągnięcia tego, co niedostępne człowiekowi, pogłębia tekst piosenki Klausa Mitffocha, która pojawia się zaraz po tych słowach i towarzyszy następującym po sobie ujęciom statku ślizgającego się po pierścieniach Saturna, zbliżeniu na wyrażającą zadowolenie i zachwyt twarz Roberta Więckiewicza, pełnemu planowi na tle okna kokpitu, przez które wpada blask ciała niebieskiego: „Jezu jak się cieszę/ z tych króciutkich wskrzeszeń,/ kiedy pełną kieszeń/ znowu mam./ Znowu mogę myśleć/ trochę jakby ściślej/ i wymyślać znowu/ nowy plan.” Dzięki połączeniu obrazów, muzyki i tekstu piosenki Twardowski jawi się jako radosny, pełen brawury odkrywca kosmosu, pogromca czasu i przestrzeni, któremu udało się wcielić w życie niemożliwe, dzięki pomocy (nieintencjonalnej) sił nadprzyrodzonych. Ostatni fragment piosenki wybrzmiewający w filmie (refren: „I pięknie jest./ Nieśkromnie bardzo jest”) pojawia się wraz z ujęciem przedstawiającym ledwo dostrzegalny błysk statku na tle ogromnej planety. Zaspokojenie głodu poznawczego Twardowskiego zostaje utożsamione z bogactwem, a sam moment realizacji

marzenia niemożliwego do spełnienia w skali ludzkiego życia, choć wyrażony za pomocą litot („malutkie wskrzeszenie”, „nieskromnie bardzo jest”), jest ukoronowaniem życia i odnosi się do tego samego momentu, co Faustowskie: „trwaj chwilo,/ o chwilo, jesteś piękną!/ Czyny dni moich czas przesilą,/ u wrót wieczności klękną./ W przeczuciu szczęścia, w radosnym zachwycie,/ stanąłem oto już na życia szczycie!” (Goethe 1994, 538).

Zakończenie filmu klamrą zamyka ten dialog z dziełem Goethego, zapośredniczony popularną piosenką. W półzblizeniu widzimy Więckiewicza, tym razem stojącego przodem do kamery, na tle czarno-czerwonego wnętrza statku. Jego twarz, wyrażającą smutek, oświetla światło, którego źródłem w domyśle jest okno, przez które zapewne patrzy bohater, gdy padają słowa „Nigdy już tu nie wrócę”. Świadomość własnego ograniczenia wyrażona słownie i wizualnie (zamkniętą, ciemną przestrzenią) jest powrotem do ludzkiej kondycji. Uczucie wszechmocy to moment. Trwałą (a przynajmniej powtarzalną) satysfakcję dają ambicje skromniejsze, czyli przechytrzenie silniejszych. Drobne zwycięstwa nad mocami nieludzkimi są jedyną formą wielkości dostępną człowiekowi. Nieustanna walka o emancypację spod ich władzy jest przeznaczeniem Twardowskiego (oba filmy Bagińskiego kończą się w podobny niekonkluzywny sposób: diablica nie zaprzestaje pościgu). Konstrukcja filmowego bohatera oparta na dychotomii maksymalistycznych pragnień poznawczych i nadludzkiej mocy oraz wykorzystania i nadużywania rozumu w celu zaspokojenia tych potrzeb (charakterystyczna dla Fausta i Münschausena), rysuje linię ciągłości między romantycznym i oświeceniowym myśleniem. Tak pomyślany Twardowski okazuje się ucieleśnieniem nowoczesnego wzorca podmiotowości.

Lokalność jest widoczna także w innych warstwach filmu. W roli Twardowskiego widzimy bowiem Roberta Więckiewicza, który wcześniej w *Wałęsie. Człowieku z nadziei* Andrzeja Wajdy odtwarzał tytułową postać (Kaczor 2021, 195). Na ścieżkę muzyczną składają się przede wszystkim polskie utwory (w *Twardowskim* wykorzystano tylko polskie piosenki, w drugim filmie trzy utwory wokalne polskich artystów oraz trzy utwory instrumentalne zagranicznych, tj. fragmenty *Ody do radości*, *Jeziora łabędziego* oraz motyw z filmu *Armageddon*). Teksty znanych piosenek stanowią integralną część kreacji świata przedstawionego. Śledzenie tych precyzyjnie ułożonych znaków, odwołujących się zarówno do tradycji polskiej i światowej stanowić może niemałe wyzwanie dla uczniów i uczennic, pokazując istotność, żywotność i współistnienie różnorodnych komponentów kulturowych. W pierwszym z wymienionych filmów, Twardowski przechytrzywszy ponownie diabolicę, skazuje ją na wieki cierpień utworem *Ona tańczy dla mnie* zespołu „Weekend”. W ironicznym wykorzystaniu inicjalnych słów piosenki disco polo („Ja uwielbiam ją /i ona tu jest i tańczy dla mnie,/ bo dobrze to wie,/ że porwę ją/ i schowam w sercu na dnie”) zauważyć można nawiązanie do ballady Mickiewicza *To lubię* (mniej popularnej niż *Pani Twardowska*). Tam także ironiczne wyznaczenie sympatii powoduje uwolnienie demona – w filmie Bagińskiego diablica wysłuchawszy przytoczonych fraz, potężnym uderzeniem doprowadza do upadku zniewalającej ją konstrukcji. Przywołana scena stanowi dobry materiał do mówie-

nia o wielotorowym charakterze filmu, budującym własne znaki za pomocą elementów wizualnych, werbalnych i audialnych (Wysłouch 2001, 34-35), dowodząc, że do ich odczytania niezbędne są kompetencje kulturowe, obejmujące znajomość zarówno kultury popularnej, jak i wysokiej.

W stronę glokalnej kultury

Omawiane dzieła każą myśleć o współczesnej kulturze w kategoriach glokalnych jako o sieci podobieństw oraz różnic między lokalnymi opowieściami a globalną narracją. Tom Zuzanny Orlńskiej i filmy Tomasza Bagińskiego prezentują polską tradycję jako przejaw oryginalności naszej kultury, pozwalający mówić o jej atrakcyjności. Paralele budowane między folklorystycznym bohaterem a tradycją literacką, kulturą popularną oraz realiami współczesnego życia pozwalają go uczynić zrozumiałym dla młodszych odbiorców w kategoriach psychologicznych, społecznych i kulturowych. Otwierają w ten sposób w rodzimej tradycji rezerwuariusz postaw współcześnie aktualnych. Być może zaproponowana rozmowa o różnych twarzach Pana Twardowskiego sprawi, że uczniowie i uczennice dostrzegą potencjał polskiego folkloru umożliwiając przekształcanie tego, co światowe, w to, co swojskie, a tego, co swojskie, w światowe.

Bibliografia:

- Bauman Zygmunt, 1997, *Glokalizacja, czyli komu globalizacja, a komu lokalizacja*, „Studia Socjologiczne”, nr 3.
- Beatrice John, Guido Caniglia, Leonie Bellina, Daniel J. Lang, Manfred Laubichler, 2017, *The Glocal Curriculum: A Practical Guide to Teaching and Learning in an Interconnected World*, Baden-Baden.
- Głowiński Michał, 1987, *Tradycja literacka*, w: Markiewicz H. (red.), *Problemy teorii literatury. Seria 1. Prace z lat 1947-1964*, wyd. 2. rozszerzone, Wrocław.
- Goethe Johann Wolfgang, 1994, *Faust*, przeł. E. Zegadłowicz, Toruń.
- Grochowski Piotr, *Pan Twardowski*, <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=135> (dostęp: 09. 09. 2022).
- Gutierrez Anna Katrina, 2017, *Mixed Magic. Global-local Dialogues in Fairy Tales*, Amsterdam, Philadelphia.
- Januszkiewicz Marcin, 2011, *Niemiecki słoń a sprawa polska*, w: Bürger Gottfried August, *Przygody barona Munchhausena*, Januszkiewicz M. (przeł.), Poznań.
- Katarzyna Kaczor, 2021, „Twardowsky” i „Twardowsky 2.0”, czyli o tym jak Pan Twardowski stał się bohaterem „space opery”, w: Wróblewska V. (red.), *Bajka ludowa i nie-ludowa w badaniach interdyscyplinarnych*. Toruń.
- Marciniak Paweł, 2015, *Transfiksjonalność*, „Forum Poetyki”, nr 2.
- Niemczyk Ewelina K., 2019, *Glocal Education in Practice: Teaching, Researching, and Citizenship Glocal Education in Practice: Teaching, Researching, and Citizenship BCES Conference Books*, 2019, „Bulgarian Comparative Education Society”, vol. 17.

- Orlińska Zuzanna, 2021, *Doktor Twardowski*, w: Orlińska Z., *Współczesny bajarz polski*, Warszawa.
- Robertson Roland, 1994, *Globalisation or Glocalisation?*, „The Journal of International Communication”, 18(2), s. 191-208.
- Rzepnikowska Iwona, *Kopciuszek*, <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=82> (dostęp: 09. 09. 2022).
- Strawińska Anetta Bogusława, 2020, *Glokalizacja. Próba kulturowej definicji zjawiska*. „Białostockie Archiwum Językowe”, nr 20.
- Wójcicki Kazimierz Władysław, 1986, *Twardowski*, w: Jodełka-Burzecki T. (wybór i oprac.), *Baśnie polskie*, Warszawa.
- Wysłouch Seweryna, 2001, *Zacznijmy od fundamentów: jeden czy dwa systemy prymarne?*, w: Wysłouch S., *Literatura i semiotyka*, Warszawa.
- Zipes Jack, 1994, *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*, Lexington.

O autorce:

Magdalena Bednarek - dr hab., pracuje w Zakładzie Semiotyki Literatury UAM. Członkini Zespołu ds. badań nad Literaturą i Kulturą Dziecięcą WFPiK UAM. Autorka monografii: *Baśni przeobrażone. Transformacje bajki i baśni w polskiej epice po 1989 roku* oraz *Mikrokosmos literacki. Przestrzeń genologiczna małych form narracyjnych w prozie polskiej lat 1945–1989*. Publikowała m.in. w „Polonistyce”, „Dzieciństwie”, „Przestrzeniach Teorii”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Porównaniach”. Feministka, wielbicielka bajek i baśni, badaczka literatury dla dzieci i młodzieży – zwłaszcza tej dotyczącej trudnych spraw.