

Polska Sztuka Ludowa

KONTEKSTY

◆ANTROPOLOGIA KULTURY ◆ ETNOGRAFIA ◆ SZTUKA◆

2017 rok LXXI nr 1-2 (316-317). Indeks 369403. ISSN 1230-6142. Cena 40 zł. VAT 5%
INSTYTUT SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK, STOWARZYSZENIE LIBER PRO ARTE

S P I S T R E Ś C I

Jubileusz 70-lecia „Kontekstów”

ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ	<i>Rzeczywistość w „Kontekstach”</i>	4
ROCH SULIMA	<i>„Upadek” w codzienność</i>	6
LUDWIK STOMMA	<i>Codziennosc jako normalność</i>	10
MARIA POPRZECKA	<i>Pierwiastek baśniowy w szarej codzienności</i>	12
ANNA NASIŁOWSKA	<i>Emancypacja i ekonomia codzienności</i>	16
DANUTA DANEK	<i>Antropologia codziennej conocności</i>	18

Konteksty rzeczywistości – rzeczywistość w „Kontekstach”.

O myśleniu w perspektywie gościnności

	<i>VI Zakopiańskie Spotkania Antropologiczne</i>	
	– program konferencji	31
PAWEŁ PRÓCHNIAK	<i>Gościnność poezji (na marginesie pieśni uchodźców)</i>	35
MICHAŁ KLINGER	<i>Biblijna definicja oraz tajemnica ojczyzny</i>	41
STANISŁAW KRAJEWSKI	<i>Gościnność: między Abrahamem a Unią Europejską</i>	47
JANUSZ BOHDZIEWICZ	<i>Poznaj nie-swego siebie. Ustęp do ksenorefleksji</i>	52
DARIUSZ CZAJA	<i>Enigma obrazu. Sztuka i gościnność</i>	60
MAŁGORZATA SADY	<i>Zamek w Łańcucie otwiera</i> <i>przed Braćmi Quay swe gościnne podwoje</i>	68
KATARZYNA PROT-KLINGER	<i>Relacja gospodarz–gość w Polsce</i> <i>międzywojennej i obecnie</i>	78
KUBA SZPILKA	<i>Harnasie</i>	85
MAGDALENA GUBAŁA	<i>Miejsca puste. Ucho wewnętrzne</i>	89
JERZY S. WASILEWSKI	<i>Etnolog w podróży (10). Gość w dom... gorzej Tatarzyna.</i> <i>Etnolog wobec aporii gość-inności</i>	93
JAN SZPILKA	<i>W gościnie na antropologicznym spotkaniu.</i> <i>O doświadczaniu gościnności na własnej skórze</i>	103
TOMASZ SZERSZEŃ	<i>Obrazy bezdomności, obrazy bezdomne</i> <i>(Europa 2017: konstelacje)</i>	106
WOJCIECH MICHERA	<i>Myślenie w perspektywie bezdomności.</i> <i>Daidalos, kharis, ikelos</i>	121

Wędrujące kultury

	<i>Wędrujące kultury. Stare topografie, nowe przemieszczenia</i>	
	– program konferencji	131
PAWEŁ KULIGOWSKI	<i>Rozprawa z Odyssem</i>	135
ŁUKASZ STYPUŁA	<i>Permanentny Exodus</i>	153
MAGDALENA BARBARUK	<i>Don Kichote. Wędrowka w nowoczesność</i>	160
MAREK PACUKIEWICZ	<i>„Mroczna kraina złudzeń”.</i> <i>Conradowskie krajobrazy kolonialne</i>	168
JACEK ZIEMEK	<i>Od Ellis Island do Beverly Hills. Wstęp do badań</i> <i>nad homo hollywoodens</i>	177
STANISŁAWA TREBUNIA-STASZEL	<i>To jest Wojewuctwo Floryda – tam nima nigdy zimy,</i> <i>ani śniegu. Wędrowki Podhalań za „Wielką Wodę”</i>	183
ANNA NIEDŹWIEDŹ	<i>Migocząca mapa – w stronę antropologii</i> <i>pielgrzymowania</i>	191
JAROSŁAW MIKOŁAJEWSKI	<i>Wędrowka: kiepska metafora,</i> <i>jeszcze gorsza rzeczywistość</i>	205
DARIUSZ CZAJA	<i>Mare nostrum, mare monstrum</i>	209
PAWEŁ DRABARCZYK	<i>Auto-portret z kraką</i>	220
KRYSTIAN DARMACH	<i>Antropologiczny przegląd samolotu</i>	228
MAGDALENA ZYCH	<i>Wanderlust. Powrót do pieszych wędrowek</i>	235
MAŁGORZATA SOKOŁOWSKA	<i>Fenomen netsuke. O wędrowaniu rzeczy</i>	242
MONIKA BUŁAJ	<i>Gdzie bogowie się dogadują</i>	253

Tadeusz Kantor. Marioneta

MAŁGORZATA PALUCH-CYBULSKA	<i>Konferencja Tadeusz Kantor. Marioneta</i> <i>– wprowadzenie</i>	259
KAROLINA CZERSKA	<i>Niewczesne wesele – panny młode</i> <i>w teatrze Tadeusza Kantora</i>	263
TADEUSZ KORNAŚ	<i>Manekin na krzyżu (analiza jednego rekwizytu – wielki</i> <i>krzyż w Wielopolu, Wielopolu Tadeusza Kantora)</i>	270
DOMINIKA ŁARIONOW	<i>Liminalność na przykładzie twórczości</i> <i>Stanisława Wyspiańskiego i Tadeusza Kantora.</i> <i>Obraz idei komplementarnych</i>	277
KATARZYNA FAZAN	<i>Sztuczne reprezentacje osoby. Lalki, manekiny,</i> <i>zombie i inne obrazy (nie)istnień</i>	289
	<i>Tadeusz Kantor. Marioneta. Dyskusja pokonferencyjna,</i> <i>Cricoteka, 12 marca 2015</i>	301
TADEUSZ KANTOR	<i>Fragmenty rozmowy Aleksandra Malachowskiego</i> <i>z Tadeuszem Kantorem. „Język Polski. Z cyklu Spotkania.</i> <i>Inscenizacja teatralna – Tadeusz Kantor”</i>	311
WŁODZIMIERZ SZTURC	<i>Antropologia pieśni ludowej. O spektaklu Do DNA</i>	312
RAFAŁ KOŁSUT	<i>W poszukiwaniu straconej ludowości – o spektaklu</i> <i>Do DNA w reżyserii Ewy Kaim</i>	323

AGNIESZKA JAGODZIŃSKA	„Zjednoczmy się, bracia!” Uniwersalizm Ludwika Zamenhofa i jego źródła.....	326
DANUTA DANEK	Prawdziwsza Eliza Orzeszkowa (w świetle nowego wydania Autobiografii pisarki)	332
KATARZYNA SZKARADNIK	Wież doświadczona, wieś wyobrażona? Wiejskie imaginarium w pismach Jana Szczepańskiego	347
DANUTA DANEK	„Nieznany wielki pisarz” Stanisław Morawski z Litwy i inne spojrzenie na romantyzm	354
BEATA MAKSYMIAK-PACEK	Trwałość i innowacyjność obrzędu. Na przykładzie etapów dawnego i współczesnego wesela z terenów południowego Podlasia.....	364
OLGA KIELAK	Gdzie koza chodzi, tam żyto rodzi. Płodnościowa funkcja kolędowania z maskarą kozy	371
KRZYSZTOF HEJKE	Ostatni europejscy bartnicy, których spotkałem.....	379
TOMASZ PELECH	Koncepcja struktury zjawiska „ksenofanii”	384
TOMASZ DUDA, BOHDAN MICHALSKI	Filozofia dialogu w praktyce.....	393
JAN GONDOWICZ	Trzej Panowie C.	402
JACEK SEMPOLIŃSKI	Eseje dla Danuty Wróblewskiej	405
ROCH SULIMA	Demonstracja, czyli uliczne doświadczenie obecności	410
ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ, TOMASZ SZERSZEŃ	„Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” historia pisma	419
	„Konteksty” – 70 lat istnienia	426
	„Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”: autorzy 1947-1962.....	444
	„Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”: autorzy 1962-1994.....	448
	„Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”: autorzy 1995-2016.....	452
	Noty o autorach	461
	Summaries	468
	Contents	479

Rzeczywistość w „Kontekstach”

W 2016 roku wydając LXX rocznik naszego pisma rozpoczęliśmy cykl obchodów Jubileuszu 70-lecia kwartalnika „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” (1947-2017). Jak zapowiadaliśmy w poprzednim jubileuszowym numerze (nr 3-4/2016), bieżący podwójny numer rocznika siedemdziesiątego pierwszego zawiera część dokumentacji wydarzeń związanych z tą rocznicą.

Na obchody jubileuszu złożyły się: wystawa „Konteksty” – 70 lat istnienia, którą zaprezentowaliśmy w czterech miastach. W sierpniu i wrześniu 2016 gościła ona w Katowicach, w Galerii Oddziału Grafiki im. Pawła Stelera Muzeum Historii Katowic. W październiku 2016 w Warszawie – jej otwarcie w Instytucie Sztuki PAN towarzyszyło jednodniowej sesji naukowej pt. *Antropologia codzienności*, połączonej z wieczornym koncertem benefisem „Konteksty” – 70 lat istnienia, który miał miejsce w Teatrze Collegium Nobilium, w Akademii Teatralnej w Warszawie. W listopadzie wystawa prezentowana była w Krakowie, w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego, i tam towarzyszyła obchodom 90-lecia krakowskiego Instytutu, oraz związanej z tym krakowskim jubileuszem konferencji *Wędrujące kultury: stare topografie, nowe przemieszczenia*. W grudniu 2016 w Zakopanem wystawa ta zaprezentowana została w Galerii im. Władysława Hasiora, Oddziale Muzeum Tatrzańskiego im. Dra Tytusa Chałubińskiego, towarzysząc tam, z kolei, konferencji *Konteksty rzeczywistości. Rzeczywistość w „Kontekstach”. O myśleniu w perspektywie gościnności* odbywającej się w ramach VI Zakopiańskich Spotkań Antropologicznych.

Na zakopiański finał naszych jubileuszowych spotkań złożyły się jeszcze takie wydarzenia jak: koncert *Piotr Majerczyk i przyjaciele*, który miał miejsce w Galerii Czerwony Dwór (Zakopiańskie Centrum Kultury).

Dzięki współpracy z Muzeum Tatrzańskim i z Zakopiańskim Centrum Kultury zrealizowaliśmy także i kolejne wydarzenia wchodzące w skład naszych jubileuszowych obchodów w Zakopanem. Należały do nich wystawa Moniki Krajewskiej *Tatry i Psalm. Nietradycyjna wycinanka żydowska*¹ w willi Koliba (Muzeum Tatrzań-

skie) oraz spotkania autorskie: z Antonim Krohem i jego książkami (m.in. wydana w 2016 roku w wydawnictwie „Iskry” *Za tamtą górą*), z Moniką Sznajderman i jej *Fal-szerzami pieprzu*, oraz ze Zbigniewem Benedyktowiczem i jego *Elementarzem tożsamości* (obie książki ukazały się w 2016 w wydawnictwie Czarne).

Numer bieżący składa się z wypowiedzi i tekstów przedstawionych podczas tych trzech spotkań konferencyjnych: z warszawskiego panelu *Antropologia codzienności*, z Zakopiańskich Spotkań Antropologicznych *Konteksty rzeczywistości. Rzeczywistość w „Kontekstach”. O myśleniu w perspektywie gościnności* oraz z konferencji krakowskiej *Wędrujące kultury: stare topografie, nowe przemieszczenia*. Dla większej jasności i aby nie pomieszać ich ze sobą zamieszczamy dalej szczegółowe programy tych dwóch ostatnich spotkań. Co nie znaczy, że nie mają nic wspólnego ze sobą. Wręcz przeciwnie – jak to bywa z tekstami na konferencjach, a w tym wypadku i z konferencjami – uważny czytelnik spostrzeże, że chociaż przygotowane i pomyślane jako osobne, dobrze korespondują i „rozmawiają ze sobą”. Konferencje – zakopiańska o gościnności i krakowska o wędrowaniu, wędrowcach, podróżach, pielgrzymkach – odbywały się w cieniu, tragicznych, dramatycznych doświadczeń współczesnych uchodźców i wygnańców. W mroku współczesnych szczególnie mocno objawiających się w naszym polskim horyzoncie skandalicznych postaw i braku jakiegokolwiek empatii wobec tego dramatu. Z tą myślą zresztą tematy te zostały podjęte.

Warszawską sesję o *Antropologii codzienności* pomyśleliśmy też, niejako w kontrze do tych naszych świątecznych, rocznicowo-jubileuszowych okoliczności, by nie ulec zbyt łatwo ich rutynie. Do panelu, do refleksji nad tym, czym jest dziś codzienność zaprosiliśmy przedstawicieli różnych dyscyplin – Prof. Marię Poprzęcka, historyczkę sztuki (Wydział Artes Liberales UW), Prof. Annę Nasiłowską, literaturoznawczynię i poetkę (Instytut Badań Literackich PAN) oraz antropologów kultury: Prof. Jerzego Sławomira Wasilewskiego² (Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UW), Prof. Ludwika Stommę (École Pratique des Hautes Études, Paryż) i klasyka – na naszym polskim gruncie – nurtu „antropologii codzienności” Prof. Rocha Sulimę (Uniwersytet SWPS, Warszawa), zwłaszcza mając na uwadze jego pamiętną książkę pod tym tytułem³.

W numerze zamieszczamy też fragmenty ścieżki dźwiękowej z warszawskiego Koncertu Benefisu „Konteksty – 70 lat istnienia” zarejestrowanego na video. Pełną wersję tego koncertu przygotowujemy do udostępnienia w tym roku na naszej stronie www.konteksty.pl. W koncercie udział wzięli m.in. Maja Komorowska, Anna Szałapak, Piotr Majerczyk i Dorota Majerczyk (która poprowadziła koncert), Weronika Grozdew, muzycy: Wojciech Konikiewicz, a także muzycy zespołu jazzowego *Wojciech Michera i przyjaciele*. W Koncercie „medialnie” (ich wypowiedzi zostały zapisane na video i odtworzone podczas koncertu na ekranie) uczestniczyli: wieloletni redaktor pisma Aleksander Jackowski oraz Andrzej Seweryn,

Dyrektor Teatru Polskiego w Warszawie. W koncercie i gawędzie o historii pisma udział wzięli także członkowie redakcji i autorzy związani z pismem i jego inicjatywami: Antoni Kroh, Rasa Rimickaitė (lituanistka, tłumaczka, attache ds. Kultury Ambasady Republiki Litewskiej w Warszawie), Zbigniew Benedyktowicz, Dariusz Czaja, Wojciech Michera oraz dyrektor Festiwalu „Kreگی Sztuki” Wojciech Majewski (reżyser koncertu).

Zarówno w koncercie warszawskim, zakopiańskim, jak i krakowskim (podczas otwarcia wystawy w Krakowie) przemożną rolę odegrali muzycy z Podhala, tworząc swoistą kłamrę i pomost pomiędzy początkiem i finałem naszego jubileuszu: Piotr Majerczyk Tyrlity z Poronina – skrzypce, dudy podhalańskie (obecnie zamieszkały w Chabówce, multiinstrumentalista, budowniczy dud podhalańskich, właściciel restauracji Siwy Dym); Katarzyna Majerczyk-Bobak – śpiew (absolwentka Państwowej Podhalańskiej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nowym Targu na kierunku turystyka i rekreacja oraz Studium Folklorystycznego w Nowym Sączu. Rozpoczęła studia na UJ, ale zrezygnowała...); Maria Teresa Majerczyk – skrzypce (studentka ASP w Katowicach, grafika. Uczennica Piotra Majerczyka); Jan Majerczyk – basy (uczeń technikum w Mszanie Dolnej. Gra na dudach i osiąga pierwsze sukcesy – „srebrny zbircok” na konkursie instrumentów pasterskich w Kościelisku-Polanach); Dorota Majerczyk – śpiew (etnolog, regionalista, założycielka Stowarzyszenia Miłośników Kultury Ludowej w Chabówce oraz zespołu regionalnego „Majeranki”. Tytuł pracy doktorskiej, którą wkrótce będzie bronić: *Tradycje muzyczne Zagórzan*); Tadeusz Stasik „Michalek” z Poronina – skrzypce (zajmuje się lutnictwem i gra z zespołem Krywań). Stanisław Galica „Kasecka” z Poronina – skrzypce (prowadzi pensjonat na Majerczykówce w Poroninie, gra na weselach, oraz jako

muzyk z różnymi zespołami); Paweł Trebunia – Tutka z Poronina – skrzypce (prowadzi handel pamiątek pod Gubałówką, gra z Hanką Rybką i innymi zespołami).

W Krakowie podczas otwarcia wystawy grali: Katarzyna Majerczyk z Chabówki – basy; Patryk Traczyk z Rabki Zdroju – skrzypce (kaletnik); Wojciech Kubaśiak – skrzypce (student etnologii UJ); Rafał Michalski – dudy i instrumenty pasterskie (prawnik – notariusz, student etnologii na UJ). W repertuarze i wykonaniu Piotra Majerczyka, Doroty Majerczyk i ich przyjaciół zabrzmiała przede wszystkim tradycyjna muzyka podhalańska (nuty ozwodne, wierchowe, sabałowe, drobne, zielone) ale również marsze, polki i krakowiaki. Śpiewali nuty wierchowe i Janosikowe ballady.

W numerze zamieszczamy również listy gratulacyjne, jaki napłynęły do redakcji w związku z naszym jubileuszem, których nie zdołaliśmy umieścić w poprzednim numerze. Wszystkim ich autorom, wszystkim artystom, autorom tekstów do obu numerów, uczestnikom tych spotkań redakcja składa najszczerze, głębokie podziękowanie.

Przypisy

- 1 Patrz bogato ilustrowany tekst Moniki Krajewskiej: *Wycinanka żydowska. Obraz i słowo, tradycja i nie-tradycja*, zamieszczony w poprzednim, jubileuszowym numerze („Konteksty”, nr 3-4/2016, s. 391-399).
- 2 Tekst Jerzego Sławomira Wasilewskiego *Etnolog w (jubileuszowej) podróży. Kontekstowa etnologia – wiedza radośna. Smaki czytania, przyjemności pisania, radość odkrywania*, wokół którego skoncentrował i skondensował swoją wypowiedź, zamieściliśmy w poprzednim, jubileuszowym numerze („Konteksty” nr 3-4/2016, s. 119-125).
- 3 Roch Sulima, *Antropologia codzienności*, seria Anthropos, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2000, drugie wyd. 2007.



Dorota i Piotr Majerczykowie, na koncercie w Warszawie. Fot. Bartłomiej Sawka.

„Upadek” w codzienność

O codzienności nie można mówić językiem codzienności, ale można o niej mówić na przykład obierając – wraz z Julią Wójcik – ziemniaki w narodowej świątyni sztuki, czyli Zachęcie. Za sprawą performansów codzienności można by pomyśleć o powołaniu Muzeum Codziennej Codzienności (*sic!*), a więc o swoistej instytucjonalizacji jej fenomenów czy obrazów.

Odróżniam zatem kategorie „życia codziennego” i „codzienności”¹. Życie codzienne to zawsze pewien historyczny, praktykowany sposób życia, typ kultury, którego konceptualizacje i opisy znajdujemy w pracach historyków. Zakres treściowy tej kategorii interferuje z zakresem treściowym kategorii „życia prywatnego”.

„Codziennność” natomiast traktuję jako kategorię aksjosemiotyczną, jako figurę myślenia, formę refleksyjności, „wyobrażenie społeczne”, które opisuje m.in. historia idei. Kategorię „codzienności” widziałbym w kręgu „wyobrażeń społecznych”, które Bronisław Baczek² opisuje jako „idee-obrazy”, będące symboliczną reprezentacją i projekcją rzeczywistości, wobec której pełnią funkcje regulacyjne i modelujące, posiadają moc performatywną. Najogólniej rzecz biorąc, różnica między życiem codziennym a „codziennością” mieściłaby się w ramach rozróżnienia typu i stylu kultury.

Zdaję sobie sprawę, że kategorialny charakter „codzienności” jest tu świadomie dowartościowywany, ma on walor eksploracyjny i projektujący. Swoją uwagę poświęcam przede wszystkim kategorii tak rozumianej „codzienności” i proponuję kilka tez na jej temat:

Teza pierwsza: „Codziennność” dziś to m i t o p o d o b n a, totalizująca praktyka społeczna. „Codziennność” kontekstualizuje, synkretyzuje, nadaje hybrydyczną formę tradycyjnym dziedzinom kultury, takim jak: sztuka, obyczaj, religia, polityka, technika, w pewnym zakresie także nauka. Wyrazistość tych „tradycyjnych” dziedzin kultury ulega procesowi „rozmywania” w perspektywie doświadczenia codzienności. Zaburzeniu ulegają tradycyjne taksonomie, a wszelkie wypowiedzi o byciu człowieka w świecie

przenika transcendująca moc doświadczenia codzienności. Koresponduje to z powrotem takich kategorii jak „życie”, „cielesność”, „emocje”, „doświadczenie”, „przeżycie” czy „działanie”, oznaczających dziś inny wymiar namysłu nad sposobem obecności człowieka w świecie. Zapładniające są lektury Georges’a Pereca, a przede wszystkim jego książki *Życie. Instrukcja obsługi*, zwrot do fenomenologów, powrót do Diltheya i do Simmla, który chyba jako pierwszy, w sposób uargumentowany i systematyczny, posłużył się w pisanej pod koniec XIX wieku *Filozofii pieniądza* (1900) kategorią „stylu życia”. Warto w tym miejscu wspomnieć opublikowany w „Kontekstach” w 2002 roku szkic Dariusza Czai pt. *Życie, czyli nieprzejrzystość. Poza antropologię – kultury*.

„Codziennność”, wplecioną dziś szeroko w praktyki językowe i medialne, gotów jestem uznać za produkowany przez „maszynerie racjonalności”³ „m i t w s p ó ł c z e s n y” (ponowne zaczarowanie świata) oraz – co odnotowuję w kontekście tezy o upadku wielkich narracji – „codziennność” można uznać za wielką narrację o współczesnym / ponowoczesnym społeczeństwie.

Teza druga: Opowiadam się za procesualną, relacyjną, a nie „substancjalną” koncepcją „codzienności”. Codziennność nie jest jakimś „pierwszym światem”, nad którym – jak sądzili fenomenolodzy – nadbudowują się inne światy. Choć namysłu fenomenologów (np. Alfreda Schütz’a), jak również etnometodologów, zlekceważyć nie można.

Codziennność ma naturę socjohistoryczną, a jej badanie i rozumienie nie może się obyć bez antropologicznej historii kultury. Istnieje wiele „codzienności”, tak jak wiele jest światów społecznych i sposobów ich strukturyzowania. Szczególnie dotkliwy brak historycznej antropologii codzienności dostrzegam na obszarze historii kultury polskiej, która opisuje raczej „wysokie style” kultury, wciąż uwielbia periodyzację zarówno dynastii królewskich, jak i okresy panowania pierwszych sekretarzy.

Teza trzecia: Pojawienie się poczucia „codzienności” w historii mentalności Europejczyków to wynik zmian w społecznej „gospodarce czasem”. Zdaję sobie sprawę, że proponowane tu ujęcie grzeszy europocentryzmem. Warto zapytać: jak/czy istniała codzienność Kwakiutłów czy Zuni opisanych przez Ruth Benedict we *Wzorach kultury*? To pytanie wydaje się jednym z kardynalnych problemów w refleksji nad szeroko rozumianą codziennością. Można podejrzewać, że społeczeństwa zdominowane przez światopoglądy mityczne, ale także historyczne „tradycyjne społeczeństwa agrarne”, choć były „zanurzone” w codzienności, nie znały kategorii „codzienności” jako czegoś eksplcytnego – nie wiedziały, że mają codzienność. Z zasady

nie pojawia się tam ona jako operator czy figura myślenia. Święto jako cykliczny powrót „źródłowej zasady” dewaloryzowało codzienność. Anna Zadrożyńska, która poświęciła tym zagadnieniom wiele uwagi, opis społeczności agrarnych sytuuje między pracą a zabawą (por. jej *Homo faber i homo ludens*). Jak pokazują pamiętniki chłopów, poczucie / odczucie „codziennosci”, podobnie jak odkrycie „materialności”, która wcześniej była przezroczyta, zaczyna pojawiać się dopiero na początku XX wieku (lata 20. i 30.) wraz z liczeniem, kalkulowaniem, kredytem, sprawozdawczością, z ekonomiczną segmentacją czasu. Wtedy ołówek stał się busołą codzienności, dziś jest nią telefon komórkowy.

W dużym uproszczeniu można powiedzieć, że kategoria „codziennosci” wiąże się z kulturami typu miejskiego i pojawia się wraz z tym sposobem „gospodarowania czasem”, który – od czasu reformacji – jest charakterystyczny dla społeczeństw protestanckich, dla ich etyki pracowitości jako sprawności i umiejętności, a nie tylko wypełniania boskiego naku. Drogi pracy i drogi religii rozchodzą się. Techniki życia stają się normą etyczną, odbywa się – niejako wtórnie – „nadawanie religijnego znaczenia świeckiej codziennej pracy”, jak pisał Max Weber.

Codziennosc jest po prostu „wycinana” z potoku boskiego czasu, stanowi religijną, poznawczą, ekonomiczną i egzystencjalną ramę, waloryzowaną zgodnie z teorią predestynacji. Na rzeczywistość nakłada się ramę „codziennosci”. Właśnie metafora ramy, formy (jak forma do ciasta) wydaje się przybliżać istotę sprawy. „Codziennosc” (idea codzienności) jest formalnym, a nie substancjalnym pojmowaniem czasu, jak ma się rzecz w przypadku „życia codziennego”.

Codziennosc społeczeństw poreformacyjnych na Zachodzie zwizualizowała mi się podczas lektury książki Piotra Oczki pt. *Miotła i krzyż. Kultura sprzątnania w dawnej Holandii, albo historia pewnej obsesji* (2013), w której, głównie poprzez analizy siedemnastowiecznej sztuki holenderskiej, badacz odsłania swoistą „nadwyżkę semantyczną” codzienności, czyli zrytualizowaną obsesję sprzątnania. Ta obsesja zanikła, gdy holenderskie kobiety otrzymały prawa obywatelskie. A szkoda, bo Amsterdam wydaje mi się dziś miastem raczej brudnym!

Dlaczego bogate ilustracje w tej książce zwizualizowały mi poreformacyjną codzienność? Kulturoznawcza intuicja podpowiadała mi, że widzę „obrazy w obrazach”. Swoiste natręctwo form geometrycznych wnętrza (płaszczyzny ścian, perspektywy, ramy, framugi okien, drzwi) sprawiło wrażenie „ramowania”, czyli brania w ramy czegoś, co można nazwać krzątniem się użytkowników tych wnętrza, a przede wszystkim sprzątających kobiet. Stąd właśnie, nie wiem czy dostatecznie trafna, metafora „codziennosci” jako „ramowanego”, wyodrębnianego formalnie życia codziennego.

Teza czwarta: Codziennosc „poświadcza się” oraz uobecnia w wysłowieniu, w praktykach językowych i multimedialnych. Pod względem językowym bogata jest paleta „szarej” codzienności. Codziennosc, podobnie jak obyczaj, wskazuje na „rezydualne” lub narracyjne formy rzeczywistości.

Zajmę się tylko jednym zagadnieniem: jak „codziennosc” pojawia się i funkcjonuje w językowym obrazie świata polszczyzny. Ponieważ jest to zagadnienie rozległe, ograniczę się do kilku danych słownikowych. W słowniku Lindego (z początku XIX wieku) jest niewielkie parowerszowe hasło, w którym wyraz „codzienny” usytuowany jest w polu takich znaczeń, jak: cogodzinny, comiesięczny, coroczny, copółroczny, cotygodniowy. Akcentowane są tu sekwencje i skale czasu, a treść „codziennosci” ma charakter formalny, parametryzujący. Przykładowo, dla pełnego kontrastu: w *Słowniku języka polskiego* (Warszawa 1978) pole semantyczne „codziennosci” jest bogate, zróżnicowane, jest tam mowa m.in. o „rzeczach i sprawach codziennych”, o „zwykłym / zwyczajnym / powszednim życiu”, o „powszedniości”, „szarości”, „zwykłej codzienności”, wreszcie o „życiu codziennym”. Praktyki językowe uobecnione w cytowanych zapisach wskazują „szare barwy” codzienności, akcentują wyraźnie treść egzystencjalną kluczowego dla nas wyrażenia. „Codziennosc” ulega autonomizacji i swoistej ontologii. Atrybucje bytu język czyni realnościami, poddaje procesowi typizacji. Aspekt czasowy, np. określenie, że coś zachodzi codziennie, przeobraża się w aspekt rzeczowy, przypisuje mu się typowość, idealność, uniwersalność. Zatem „codziennosc” została „zauważona” przez język codzienny, stała się potoczną kategorią metawypowiedzeniową, zaczęła oznaczać pewien typ rzeczywistości.

Analizy słowników głównych języków europejskich, które przeprowadziła Grażyna Borkowska w szkicu pt. *Życie codzienne jako kategoria literacka i badawcza*⁴, pokazały, że „codziennosc” w naszym rozumieniu poświadczana jest w słownikach około połowy XIX wieku (Niemcy, Anglia, Francja). W polszczyźnie słowo „codziennosc”, w znaczeniu bliskim naszemu rozumieniu, pojawia się dopiero w słowniku Karłowicza, Kryńskiego i Niedźwieckiego, wydawanym w latach 1900-27.

Teza piąta: Możemy dziś mówić o swoistej modzie na codzienność. W użyciu analitycznym pojawia się formuła „codziennosci niecodziennej” (Zygmunt Bauman). Dla opisu epoki ponowoczesnej ważne okazują się „deficyty niecodziennosci”.

Nie interesuje mnie, jak a jest nasza „codziennosc”, zajmuje mnie natomiast to, co się z nią robi; jak funkcjonuje w postaci „wyobrażeń społecznych”; jak staje się figurą dyskursu, począwszy od ideologii, polityki i estetyki, na reklamie skończywszy. A więc biorę pod uwagę m.in. to:



7.10.2016 Teatr Collegium Nobilium, warszawska Akademia Teatralna. Po koncercie Jubileuszowym „Kontekstów”.
Od lewej: prof. Dariusz Czaja, prof. Roch Sulima, prof. Wojciech Michera. Fot. Anna Beata Bohdziewicz.

– jak codzienność staje się figurą myślenia o strukturze społecznej, jak obrazy tych struktur coraz wyraźniej się „rozmywają”: por. m.in. coraz bardziej ponadpokoleniowe doświadczenie medialnej codzienności;

– jak codzienność służy argumentowaniu realistycznych postaw w myśleniu o życiu społecznym, akcentowaniu powinności i wzorców cywilizacyjnych, krytycznych np. wobec „patosu” mitologii narodowych, skoro to raczej bitewna potyczka, a nie np. sprzątanie, trafia do uniwersum naszych symboli narodowych (choć wypada odnotować, że codzienne rzeczy: pługi, sierpy, młoty są/były wynoszone przez wojujące ideologie na sztandary). Na osobną uwagę zasługują wątki emancypacyjne w myśleniu o codzienności. Jest ona obszarem intensywnych mitologizacji (kultura konsumpcyjna), ale też obszarem (społeczną materią) kształtowania się wyrazistych postaw krytycznych (np. feminizm).

– jak codzienność działa jako pewna figura myślenia (generator postaw oraz idei) na gruncie estetyki. Np. nurty i postawy estetyczne: naturalizm, realizm krytyczny, turpizm w literaturze lat 60.; tzw. mały realizm w polskiej prozie lat 60. i 70., literacka antropologia Mirona Białoszewskiego, estetyka dokumentu; estetyka „prymitywu”; „nowi dzicy” (uniecodzienianie „cudzej”, np. pozaeuropejskiej codzienności).

Pierwsze, bardziej systematyczne rozpoznania polskiej codzienności można przypisać zapomnianej dziś dziewiętnastowiecznej formie literackiej i publicystycznej zwanej „obrazkiem” czy „szkicem fizjologicznym”. To tylko wybrane tropy, nieobejmujące współczesnych konceptów i praktyk estetycznych, które zakorzeniają się w doświadczeniu codzienności czy potoczności i uprawomocniają „estetykę poza estetyką” (Welsch).

Pomijam tu zasadnicze zagadnienie: jak jest operacjonalizowane doświadczenie codzienności na gruncie współczesnej filozofii; ograniczę się tylko do obserwacji Gianniego Vattimo z książki pt. *Koniec nowoczesności* (2006), gdzie autor pisze, że uprawiane obecnie sposoby filozofowania opierają się na elementach „powszechnie dostępnego dziś doświadczenia, a zdania swoich teorii filozofowie budują zgodnie z regułą «przede wszystkim i najczęściej»”. Podobnie wypowiadają się komentatorzy (np. Paweł Dybel) o sposobie filozofowania Hansa-Georga Gadamera.

Koncepcja „codzienności” w pracach polskich socjologów i antropologicznie zorientowanych historyków wymagałaby rozbudowanego studium. Ograniczę się do jednego przykładu. Piotr Sztompka we wprowadzeniu do monumentalnej antologii przekładów prac obcych, opatrzonej tytułem *Socjologia codzienności* (2008), mówi o „socjologii dla zwykłych ludzi”, określa ją „trzecią” i „najnowszą socjologią”, ale mówi dosyć

konsekwentnie o „życiu codziennym”, a nie o – uobecnianej i analizowanej tu – narracyjnej kategorii „codziennosci”. Autorka drugiego wprowadzenia do *Antropologii codzienności* Małgorzata Bogunia-Borowska pisze o „codziennosci życia społecznego” jako „wyzwaniu dla socjologii XXI wieku”, a we wstępie do wydanego w roku 2009 tomu polskich prac zatytułowanego *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna* odwołuje się (podobnie jak autorzy prac zawartych w tym tomie) do coraz bardziej wyraźnie zarysowującego się statusu kategoriałnego „codziennosci”, która niejako „doprasza się” odniesień do rzeczywistości społecznej, prefiguruje jej ogląd. Widzimy więc nie tylko analityczny, ale również projektujący sens kategorii „codziennosci” w praktykach badawczych polskich socjologów.

Kiedy weźmiemy pod uwagę fakt, że współczesna refleksja nad „życiem codziennym” jest coraz mocniej profilowana, formatowana, a nawet instytucjonalizowana, można odnotować, że nasza codzienność – wskazując tylko niektóre symptomy – jest:

P r e f a b r y k o w a n a . Widać to szczególnie w obszarze namysłu nad zmediatyzowaną, zestandaryzowaną kulturą konsumpcyjną. „Codziennosc” jest utowarowiona, sama jest towarem, który sprzedaje się na rynku dóbr symbolicznych. „Codziennosc” jest konstruowana, ustanawiana za sprawą reżimów propagowanych przez ekspertów codzienności – reżimów kulinarnych, kosmetyczno-higienicznych, seksualnych, komunikacyjnych. Można powiedzieć, że w tym przypadku „codziennosc” uobecnia się w ramach reguł Giddensowskiej refleksyjności.

A r c h i w i z o w a n a . Dla przykładu: etnograf mediów Mateusz Halawa pisze tekst pt. *Nowe media i archiwizacja życia codziennego*⁵, a w Instytucie Socjologii UAM od 2015 roku realizowany jest projekt Archiwum Badań na Życiu Codziennym pod naukowym kierownictwem prof. Marka Krajewskiego.

A l g o r y t m i z o w a n a . Artysta i krytyk sztuki Hubert Gromny ogłosił właśnie artykuł pt. *Krytyka emancypacyjna wobec zlogarytmizowanej codzienności*, w którym jest mowa m.in. o „medialnej determinacji życia codziennego” i zalgorytmizowanej kontroli nad nim. Zacytuje fragment o pożytkach logarytmizowania codzienności: „Teoria krytyczna, która do tej pory ujmowała codzienność jako przestrzeń zorganizowanej konsumpcji składającej się z określonego archiwum gestów oraz innego rodzaju interpelacji podporządkowujących jednostkę prawom kapitału, wobec charakteru kontroli możliwej dzięki algorytmom, musi na nowo przemyśleć swój stosunek do życia codziennego”⁶.

Swoista moda na codzienność chyba najlepiej potwierdza fakt, że „codziennosc” staje się sym-

boliczną realnością, która ma moc „samoobjaśniania się”, czyli wytwarzania własnych potocznych automodeli i narracyjnych sekwencji. Zastanawiające, że najbardziej gruntowna polska książka poświęcona praktykowaniu codzienności, czyli *Szczeliny istnienia* Jolanty Brach-Czajny (wydana po raz pierwszy w roku 1992), nie posługuje się liczmanem „codziennosci”. Jest to praca w znacznym zakresie już historyczna, doskonale pokazująca przedelektroniczne media codzienności, a więc: ciało, rzecz i performens, które dziś zwielokrotniły swoje oddziaływanie w kulturze mediów interaktywnych. Można w tym miejscu sformułować uwagę, że społeczne wyobrażenia „codziennosci” zmieniły się w momencie, gdy d o m („zamieszkiwanie”) przestał być podstawowym medium codzienności. „Codziennosc” wydaje się coraz mniej doraźna, a coraz bardziej epicka, staje się opowieścią, swoistą symboliczną „powłoką rzeczywistości”.

Jeszcze kilka słów o współczesnym doświadczaniu deficytów niecodziennosci, o ponowoczesnych kłopotach ze szczęściem, które analizował Zygmunt Bauman m.in. w *Sztuce życia* (2009) i konkretyzował w kontekście namysłu nad codziennością w szkicu pt. *Niecodziennosc nasza codzienna*. Bauman pisze: „Z przygodnością dziś się kojarzy «codziennosc». Z niespodzianką, z przygodą. Z zaskoczeniem. Z Wielką Niewiadomą. To jedyne doznania, jakie się rutynowo, z dnia na dzień, codziennie powtarzają. To właśnie wysokie prawdopodobieństwo zajść niecodziennych jest dziś doświadczeniem codziennym. Niecodziennosc jest dziś codziennością”.

Konkluzją mojej wypowiedzi niech będzie – sformułowane w nieco staroświeckiej stylistyce – stwierdzenie, iż kondycja współczesnego człowieka naznaczona jest „upadkiem” w codzienność.

Przypisy

- ¹ Kiedy codzienność traktuję jako „wyobrażenie społeczne”, figurę myślenia lub narracji, konsekwentnie opatruję ten wyraz cudzysłowem, przypisując w ten sposób „codziennosci” status kategoriałny.
- ² Bronisław Baczko, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, Warszawa 1994.
- ³ George Ritzer, *Magiczny świat konsumpcji*, przeł. Ludwik Stawowy, Warszawa 2009.
- ⁴ W tomie: *Jak badać obyczaj?*, red. Małgorzata Szpakowska, Warszawa 2005.
- ⁵ Mateusz Halawa, *Nowe media i archiwizacja życia codziennego*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4.
- ⁶ Hubert Gromny, *Krytyka emancypacyjna wobec zlogarytmizowanej codzienności*, „Kultura Współczesna” 2016, nr 2.

Codziennosc jako normalnosc

Podejdę do sprawy bardzo trywialnie i prymitywnie. Albo może: w sposób bardzo subtelnie trywialny. Pozwolę sobie, tak jak często robię tę przykrość moim studentom – nie jestem zresztą pierwszy, w etnologii to nie jest rzecz odkrywczą – zacząć od kleszcza.

Kleszcz to jest takie stworzonko, którego na ogół nie lubimy i które ma bardzo ograniczony tryb życia. Podług przeprowadzonych badań w momencie, gdy się wykluwa – o tym zresztą będzie za chwilę – kleszcz wchodzi na gałązkę i czeka. Czekają, aż przejdzie pod nim organizm, który będzie się pocić – bo on reaguje tylko na zapach kwasu masłowego, który jest składnikiem potu. Może sobie tak wisieć na tej gałązce kilkadziesiąt

lat. Amerykańscy uczeni kilkadziesiąt lat trzymali takie kleszcze, dopóki im się nie znudziło. I jeśli coś przechodzi dołem, ten kleszcz spada, nasyci się krwią tego, co przechodziło, rozmnaża się, dzieci wchodzi na gałązkę – i tak kończy się jeden cykl życia kleszcza.

Krótko mówiąc: gdybyśmy patrzyli na świat z perspektywy kleszcza, to mielibyśmy świat, który składa się z zapachu kwasu masłowego i braku zapachu kwasu masłowego. Potem na różnych stopniach ewolucji nasi przodkowie, począwszy od ryb, przez płazy itd. rozszerzali swoje pole widzenia. W końcu doszło do *homo sapiens*, który oczywiście w porównaniu z kleszczem ma niesłychanie bogatą wizję i odbiór świata, choć nadal dalece niepełny. Doskonale wiemy, że słyszymy tylko wąskie pasmo dźwięków, rozróżniamy tylko niektóre barwy itd. Słowem: wokół nas jest świat, o którym nie wiemy, właśnie przebiegają jakieś fale elektromagnetyczne, których nie odbieramy. I w największym, powiedziałbym wręcz chamskim uproszczeniu człowiek stworzył kulturę, żeby jakoś ten niepełny świat pogodzić, stworzyć z niego coś, co będzie sensowne i zrozumiałe, w czym można żyć – bo inaczej żyłoby się w ciągłych wątpliwościach i w ciągłej niewiedzy.

Ten świat, ta stworzona kultura w jakiejś mierze jest organizmem żywym: sama się zmienia, sama tworzy nowe rzeczy, i silne elementy na nią oddziałują – to jest właśnie postęp aparatów poznawczych, kiedy ona rozszerza swoje poznawanie świata. Jest w niej zawarta również technika, która zmienia świat. Więc każ-



7.10.2016 Przed koncertem Jubileuszowym „Kontekstów”. W przerwie Sesji Naukowej spotkanie w barze Kawowym koło Grubej Kałki. Od lewej: Maryna Ochab, prof. Ludwik Stomma. Fot. Anna Beata Bohdziewicz.



7.10.2016 Przed koncertem Jubileuszowym „Kontekstów”. W przerwie Sesji Naukowej spotkanie w barze Kawowym koło Grubej Kałki. Od lewej: Andrzej Łubniewski i Monika Sznajderman. Fot. Anna Beata Bohdziewicz.

dy moment kultury trwa tylko chwileczkę, bo już za chwilę jest następny, coś nowego się stało. My jednak żyjemy zawsze w jakimś wycinku tej kultury i w tym wycinku pewne rzeczy uważamy za normalne, a inne za nienormalne. Dla mnie – i mówię to właśnie w taki prymitywny sposób – codzienność to jest ta normalność, tzn. to, co przeżywamy jako powtarzalne, oczywiste, zrozumiałe. Dlatego zgadzam się całkowicie z panią prof. Marią Poprzęcką, że sztuka właśnie wychodzi z tego pola, jest właśnie tym zaskoczeniem, jest tym, co wykracza poza tę szarą normalność.

W związku z tym codzienność to jest przecięcie kultury w pewnym momencie, w którym żyjemy, i cały szereg czynności, struktur itd., które my uważamy za oczywiste i normalne – że „tak się żyje”, „to jest codzienne życie”. Od czasu do czasu przychodzą niespodzianki, ale to jest właśnie to, co pozostaje poza tą tzw. codziennością. W tym momencie dla mnie, kiedy zajmuję się tak pojętą codziennością – czyli codziennością jako normalnością – kolosalnym problemem jest np. telefon komórkowy, który pojawił się na przestrzeni zaledwie jednego pokolenia. Moi studenci żyją z telefonem komórkowym w kieszeni, jest to dla nich pewna oczywistość, oddychają nim. Tutaj nawet czuję

obok siebie zapach komputera, i to japońskiego, który również ten świat wywraca.

Kiedyś, w zapóźnionej Polsce... nam, którzy jeszcze pamiętamy, jaki był świat, kiedy na telefon czekało się 20 lat, potem się przez ten telefon umawiało, ale się spotykało... A komórka to nie jest tylko środek łączności. To jest element, który zmienia naszą strukturę społeczną i naszą codzienność. To, co mnie fascynuje w tym pojęciu normalności i codzienności, to że w pewnym momencie włącza się taki pstryczek... Z komputerem na początku też nam się wydawało, że to jest rzecz ograniczona do pewnych prac naukowych, może wojskowych – a w tej chwili on działa tak, jak dawniej kajecik.

Chciałem powiedzieć, że mam tę taką niesłychanie prostą i trywialną wizję codzienności. Ona jednak jest fascynująca poprzez swoją zmianę i poprzez to, że ta komórka zmienia nie tylko nasz sposób łączenia się – że możemy powiedzieć: „Cześć, stary, do jutra!” – ale również zmienia strukturę społeczną, zmienia nasz stosunek do ludzi, sposób widzenia się... bo inaczej się widzi, kiedy się trzeba zobaczyć. Słowem: tworzy nowy świat, nową codzienność. I właściwie tyle chciałem powiedzieć.

Pierwiastek baśniowy w szarej codzienności

Zaproszenie do panelu zatytułowanego „Antropologia codzienności” jest dla mnie peszące. Czuję się historykiem sztuki – i to historykiem sztuki w rozszerzonym polu. Skoro bowiem sztuka działa w rozszerzonym i stale rozszerzającym się polu, to także my, ludzie zajmujący się tą dziedziną, musimy działać w coraz bardziej rozszerzonym i wciąż rozszerzającym się polu. Pomimo tych „rozszerzeń” relacja pomiędzy dzisiejszą sztuką a codziennością jest wysoce problematyczna.

Zacznijmy może od próby definicyjnej – wiadomo, że nie ma żadnej ogólnie przyjętej definicji sztuki, takiej, co do której wszyscy byliby zgodni. Aby móc się jakoś porozumiewać, najczęściej przyjmujemy tak zwaną definicję instytucjonalną, która pozornie jest skrajnie arogancka i cyniczna. Mianowicie – sztuką jest to, co ludzie sztuki (nie tylko artyści) uznają za sztukę. Taki *consensus* pozwala nam żyć i pracować. Natomiast jeśli bym prywatnie szukała definicji sztuki, właśnie owej sztuki w rozszerzonym polu, to byłoby nią właśnie wszystko, co poza codzienność wykracza, co codziennością nie jest, co jej zaprzecza. Co jest niecodzienne, niezwykle, nieoczywiste, niepospolite, co nie jest naszym nawykiem ani przyzwyczajeniem. Sztukę sytuowałabym po prostu na przeciwległym biegunie wobec codzienności. To nie jest oczywiście prosta dychotomia, jak za chwilę zobaczymy.

Skoro mówimy o codzienności, to nie zawaham się sięgnąć do trywialnej anegdoty. Jest to jedna z niezliczonych historyjek o Janie Himilbachu, którą przypisuje sobie wiele osób. Opowiadający spotyka o poranku w brudnej bramie Himilbacha, który ciągnie pół litra. „Jasiu, co robisz?” – pyta zgorszony. „Wprowadzam pierwiastek baśniowy do szarej codzienności”. I może to właśnie ów pierwiastek baśniowy – choćby w postaci najbardziej pospolitej, choćby czystej wódki z czerwoną kartką, ale wprowadzany do szarej codzienności – jest bliską mi definicją sztuki. Chodzi właśnie o ten pierwiastek niecodzienności, nierzeczywistości i baśniowości odmieniający codzienną szarzyznę. Ale

to moja prywatna definicja i nie będę próbowała jej nikomu narzucać.

Gdy jednak patrzemy na sztukę XX wieku, to oczywiście cała sprawa się komplikuje. Z jednej strony mamy bardzo wyraźną izolację sztuki od codzienności. Chodzi o izolację rozumianą dosłownie – izolację, która sprawia, że sztuka, utraciwszy wiele swych dawnych przeznaczeń, w znacznej mierze funkcjonuje w specjalnie dla niej przygotowanych miejscach i percypowana jest przez wysoce wyspecjalizowaną publiczność, która jest niemal jedynym jej adresatem. Muzea, galerie i wszelkiego rodzaju instytucje służące kontaktowi ze sztuką zarazem ten kontakt ograniczają, zamykając ją w swoich wyspecjalizowanych, profesjonalnych, sterylnych, ale jednak ekskluzywnych przestrzeniach. Artyści mają zresztą do tej galeryjnej izolacji dwuznaczny stosunek – bo wszystkie profesjonalne przestrzenie sztukę nobilitują, cokolwiek by się tam znalazło. Wracając do definicji instytucjonalnej: właśnie znalezienie się w profesjonalnej przestrzeni sztuki decyduje o tym, że coś staje się sztuką.

Natomiast izolacja, profesjonalizacja i zawężanie się pola oddziaływania społecznego już dawno temu sprawiły, że pojawiły się różnego rodzaju reakcje przeciwko daleko idącemu hermetyzowaniu sztuki. Przede wszystkim przeciwko zamykaniu jej w owej specjalistycznej, galeryjnej przestrzeni.

Upraszczaając sprawę na potrzeby tej wypowiedzi, mogłabym stwierdzić, że reakcja ta idzie w dwóch kierunkach. Pierwszym sposobem wyrażania sprzeciwu wobec izolowania sztuki od „zwykłego” życia jest sięgnięcie do codzienności jako tworzywa. Nie jako przedmiotu, który sztuka przedstawia, tylko właśnie jako jej dosłownie rozumianego tworzywa. Historia wciągania w obręb „sztuki” codzienności w najbardziej trywialnej postaci jest bardzo długa. W 2017 roku będziemy obchodzili – mam nadzieję, że hucznie – stulecie próby wystawienia pisuaru przez Marcela Duchampa. Tutaj przy okazji dodam sprostowanie, gdyż w popularnych opracowaniach często mowa jest o „wystawieniu pisuaru Duchampa”. Pomijając niezliczone mistyfikacje związane z tym wydarzeniem, przypomnijmy, że obiekt zgłoszony przez Duchampa do Salonu Artystów Niezależnych sygnowany był nazwiskiem producenta ceramiki sanitarnej R. Mutta. Położona na obrzeżu pisuaru sygnatura i data „1917” oraz tytuł *Fontanna* czyniły z niego prawdziwe dzieło, właśnie takie, które wchodzi do galerii, do muzeum i do historii. Lecz pisuar nie został pokazany, odrzucili go organizatorzy wystawy. Jego dalsze dzieje, aczkolwiek detektywistycznie przebadane, są nieznanne. Nie wiemy, co się stało z oryginalnym pisuarem. Nie wiemy, co się stało z jednym z najważniejszych dzieł sztuki XX wieku. Najprawdopodobniej wylądowało na śmietniku. Natomiast zanim je wyrzucono, zyskało swój ikoniczny kształt, absolutnie mieszczący się w kategoriach sztuki wysokiej i uznanej



NeSpoon biżuteria miejska. Na koniec chcę zwrócić uwagę na pewne działania w przestrzeni publicznej, które tak jak zwykle, codzienne czynności pozostają niemal niezauważalne. Jeślibyśmy z uwagą przyjrzeni się Warszawie, na co zwykle nie mamy czasu – jakimś murkom, płotkom, ściętym (niestety) drzewom – okazałoby się, że noszą one dyskretne, delikatne ślady artystycznego kobiecego działania. Nie chcę wymieniać nazwiska artystki, jako że ukrywa się pod pseudonimem. W niepozomych miejscach pozostawia jakieś dębki, szydełkowe serwetki, małe prace ceramiczne, dekoracyjne odciski. Te mikrodziałania mogą zostać niezauważone, przeoczone albo też całkowicie zlekceważone.

– w postaci zdjęcia wykonanego przez Alfreda Stieglitza, z pięknym miękkim światłowieniem, na tle abstrakcyjnego obrazu. To wszystko, co funkcjonuje w historii sztuki, to tylko wysmakowana, „artystyczna” fotografia pierwotnego pisuaru (który krąży po muzeach w postaci licznych replik, autorskich i nieautorskich). A zatem jedna z możliwych relacji sztuki i codzienności to potraktowanie jej nie jako tematu, lecz po prostu wzięcie żywcem „rzeczy gotowej” i wprowadzenie jej w artystyczne przestrzenie. Te zaś swym autorytetem zapewniają jej rangę sztuki i – jak w wypadku Duchampa – godne miejsce w historii tej dziedziny.

Drugim sposobem nawiązania związków sztuki z codziennością, dziś bardzo intensywnie eksploatowanym, jest ucieczka z profesjonalnej, galeryjnej przestrzeni, która okazuje się tyleż pożądana, co niszcząca. Pożądana, bo zapewnia przedmiotowi – obojętnie jakiemu – rangę sztuki. Niszcząca, bo skazuje tę sztukę na wąskie społeczne funkcjonowanie. Niech nas nie lęka tłumy na niektórych wernisażach – krąg odbiorców sztuki „galeryjnej” w Polsce jest wciąż bardzo ciasny. Drogą ucieczki, a zarazem próbą odnalezienia się w społecznych kontekstach – właśnie tych codziennych – są wszelkiego rodzaju działania w przestrzeni publicznej. Ich spektrum jest bardzo szerokie. To będzie street art w najróżniejszych formach, to będą graffiti (legale albo nielegale), to będą murale (będące na ogół legalami) czy wreszcie różnego rodzaju instalacje w przestrzeni publicznej. Wprowadzenie – jako sztuki – codziennego przedmiotu czy codziennych czynności do przestrzeni publicznej okazało się, przynajmniej w naszej rzeczywistości, czymś wysoce ryzykownym i kontrowersyjnym.

Najlepszym tego przykładem mogą być różne działania artystek, które – bliższe życiu codziennemu – często wnoszą w obszar sztuki czynności „typowo kobiece”. Nie chcę powiedzieć, że jest to szczególna cecha sztuki kobiecej, ale niewątpliwie społeczna kondycja kobiet skłania do spożytkowania artystycznego i subwersywnego potencjału tkwiącego w codzienności. Potencjału działań powtarzalnych, monotonnych i nietwórczych, jak sprzątanie, pranie, prasowanie czy obieranie kartofli... To obieranie kartofli jest zresztą bardzo dobrym przykładem, który podsunął mi pan profesor Zbigniew Benedyktowicz. Akcja Julity Wójcik była próbą wprowadzenia tej codziennej, zazwyczaj przypisanej kobietom czynności w przestrzeń sztuki – i to w dodatku w przestrzeń tak szacowną jak Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta”. Szum medialny, jaki powstał wokół tego wydarzenia, pokazuje, że posunięcie to zostało na ogół odebrane jako niewłaściwe czy wręcz gorszące. Obierania kartofli w Małym Salonie „Zachęty” nie odczytano jako nobilitacji codziennej pracy kobiety-żywicielki, lecz jako degradację czy prowokacyjne zlekceważenie nobliwej przestrzeni, jaką jest galeria sztuki.

Jeszcze inną sytuacją są działania artystyczne realizowane w otwartej przestrzeni publicznej. Oczywiście

miewają one bardzo różny charakter. Pamiętajmy, że ta sama Julita Wójcik, która obierała kartofle w Zachęcie, jest autorką najbardziej kontrowersyjnego dzieła ostatnich lat – we współczesnej sztuce polskiej bezprecedensowego – jakim była *Tęcza* na placu Zbawiciela w Warszawie. Uwita z kwiatów *Tęcza* była siedmiokrotnie podpalana, gaszona, strzeżona, rekonstruowana przez wolontariuszy. W rezultacie sama artystka miała dosyć wszystkiego, co się działo wokół jej pracy. To interesujący przykład losu obiektów rzuconych w przestrzeń publiczną, w której nadaje im się niezamierzone, opaczne znaczenia; biblijny symbol Przymierza homofobi podpalali jako symbol gejowski. Podobnie, choć nie tak dramatycznie, rzecz wygląda z palmą postawioną przez Joannę Rajkowską na warszawskim rondzie de Gaulle’a. Palma, w przeciwieństwie do *Tęczy*, została pokochana i zaakceptowana jako zwariowana, plastikowa egzotyka w sercu miasta. Natomiast jej pierwotny sens nie tyle został wyparty, ile nigdy nie zaistniał. Nikt nie pytał: dlaczego Aleje Jerozolimskie? Dlaczego palma w Alejach Jerozolimskich...?

Jak widać, zarówno działania wprowadzające codzienność do profesjonalnych przestrzeni sztuki, jak i akcje przeciwne, usiłujące wyprowadzać sztukę z galerii w przestrzeń życia codziennego, są przedsięwzięciami ryzykownymi. Do sztuki w przestrzeni publicznej dostęp ma każdy, któremu wchodzi w oczy, każdy może ją zniechęcić lub pokochać. Pozostając przy przykładzie Julity Wójcik: artystka naraziła się, zarówno obierając kartofle w Zachęcie, jak i budując *Tęczę* (choć *Tęcza* jest akurat zupełnie niecodziennym przykładem – nie jest wzięta z codzienności, lecz z nieba i z Biblii). Natomiast każde działanie, które wprowadza codzienne przedmioty w przestrzeń publiczną jako „sztukę”, naraża te przedmioty na nieprzewidywalne, nierzadko wrogie reakcje.

Na koniec chcę zwrócić uwagę na pewne działania w przestrzeni publicznej, które tak jak zwykłe, codzienne czynności pozostają niemal niezauważalne. Jeślibyśmy z uwagą przyjrzyli się Warszawie, na co zwykle nie mamy czasu – jakimś murkom, płotkom, ściętym (niestety) drzewom – okazałoby się, że noszą one dyskretne, delikatne ślady artystycznego kobiecego działania. Nie chcę wymieniać nazwiska artystki, jako że ukrywa się pod pseudonimem. W niepozornych miejscach pozostawia jakieś dłubanki, szydełkowe serwetki, małe prace ceramiczne, dekoracyjne odciski. Te mikrodziałania mogą zostać niezauważone, przeoczone albo też całkowicie zlekceważone. Lecz jeślibym miała wskazać działanie artystyczne godzące dwie sprzeczności: codzienności i sztuki, byłyby to właśnie te prawie niewidoczne, minimalne ingerencje w przestrzeń miasta. Skromne, nienagłośnione prace są przeciwieństwem agresywnej sztuki ulicy. Niepostrzeżenie zacierają przeciwieństwa między tym, co codzienne, a tym, co niecodzienne. Z zaskoczenia, ku naszej radości wnoszą pierwiastek baśniowości do miejskiej codzienności.



7.10.2016 Sesja Naukowa *Antropologia codzienności* w Instytucie Sztuki PAN. Od lewej: prof. Maria Poprzęcka, prof. Jerzy Sławomir Wasilewski, prof. Ludwik Stomma. Fot. Anna Beata Bohdziewicz.



7.10.2016 Teatr Collegium Nobilem, Warszawska Akademia Teatralna. Po koncercie Jubileuszowym „Kontekstów”.
Od lewej: Dorota Majerczyk, Wojciech Michera, Dariusz Czaja, Zbigniew Benedyktowicz, Wojciech Majewski.
Fot. Anna Beata Bohdziewicz.

Emancypacja i ekonomia codzienności

Codziennosc należy do tematów „kontekstowych” – mam tu na myśli naturalny i oczywisty związek z pismem „Konteksty”, ale również relacyjność tej problematyki, konieczność jej opisu w odniesieniu do innych ujęć. Codziennosc (czy powszedniość) pojawia się na styku prywatnego i publicznego, choć nie daje się sprowadzić do prywatności, a konfiguracje tej opozycji są zmienne historycznie, naznaczone napięciami i hierarchizującymi wyobrażeniami kulturowymi. To, co codzienne, bywa niewidoczne czy niewyraźne, gdyż należy do sfery definiowanej (oczywiście, nie raz na zawsze) jako niska, banalna albo wstydliva. Literatura nowoczesna jest organicznie związana z potrzebą przełamywania dominujących ujęć dyskursu, gdyż stanowi głos niezwiązany bezpośrednio z systemem władzy, lecz indywidualny, krytyczny i polemiczny. Prezentuje to, co przeżyte, i bardzo często podważa generalizujące koncepcje. Jej ambicją jest opisanie nieopisanego, wyrażenie niewyraźnego, a nawet niewyraźnego.

Dla powieści realistycznej XIX wieku charakterystyczny jest związek tego typu nastawienia z problemem emancypacji klasowej, narodowej, emancypacji kobiet. Cały wiek XIX proza polska wciąga w pole uwagi postacie służących, które pojawiały się też w komedii XVIII wieku, ale pełniły w niej inne funkcje. W komedii służąca była obecna jako element intrygi, mogła pomagać, wtrącać swoje trzy grosze, ale nie odgrywała samodzielnej roli. Typowe dla XIX wieku ujęcie realistyczne sprawia, że pojawiają się nowi bohaterowie: służące, chłopcy i dziewczynki, miejskie i wiejskie panny, osoby szukające zajęcia, wdowy, ciotki-rezydentki. Chłopcy orzą i sieją, służące noszą wodę i gotują, a wszyscy marzą o całych butach. Cała galeria postaci określonych klasowo, ale także związana z wrażliwością na odziedziczony po dawnej Rzeczypospolitej spłot różnic narodowościowych stanowi wyraziste *novum* literatury XIX wieku. Twórczość Józefa Ignacego Kraśzewskiego przynosi całą panoramę społeczną; ograniczając się jednak do przywołania jednego, szczególnie interesującego przykładu: noweli *Ułana* (1841). Młody

pan powraca do swego ubożego dworu po kilku latach spędzonych na uniwersytecie. Znajduje się w głębokiej depresji. Początkowo żyje dość monotennie, stopniowo zaczyna zauważać Ulanę, młodą mężatkę. Może z nią rozmawiać po polsku, gdyż ze służby u jego rodziców wyniosła znajomość „pańskiego języka”. Cały dramat rozwijającej się miłości polega na tym, że zamknięta jest ona w relacji codziennej i prywatnej, wśród krzątaniń, przedmiotów takich jak koszyk i czerwona chustka. Gdy pan przezwycięży depresję, zapragnie małżeństwa, ale przecież nie z Ulaną, lecz z kobietą swego stanu. Z Ulaną nawet nie porozmawia.

Ujęcia emancypacyjne w powieściach Gabrieli Zapolskiej współczesna jej publiczność odbierała jako skandaliczne. Za skandaliczne uważano przede wszystkim uwzględnienie problematyki seksualnej, a także opisanie ciąży, porodu i losu samotnej matki. Jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym wszystko, co ma związek z kobiecą fizjologią, uznawane jest za sferę konfliktu. Pisarki chcą mówić o tym otwarcie: to przypadek Ireny Krzywickiej (jej powieść *Pierwsza krew* pokazuje pierwszą miesiączkę jako ważny etap dojrzewania) czy Marii Kuncewiczowej (której *Przymierze z dzieckiem* opisuje trudne dojrzewanie młodej kobiety do roli matki). Część publiczności literackiej uznała wtedy, że oto książka przestała być czymś, co kładzie się w salonie, aby podkreślić status kulturalny, i była tym oburzona. Na sferę niską, banalną i wstydlivą składa się więc spłot tego, co egzystencjalnie niezbędne (czynności powtarzalne, krzątanie się) i tego, co silnie wypierane, gdyż związane z fizjologią i seksem. To drugie (seks i fizjologia) wywołuje silną reakcję odrzucenia, którą streszcza słowo „skandal”, ale efekt realności tego typu proza zawdzięcza zauważeniu niezauważanego, czyli „materii życia”: czynności rutynowych, koniecznych i pogardzanych jako niskie. Oba wymiary są naznaczone genderowo: puste oczekiwanie i nudzenie się to domena kobiet, ale kontakt z materią – w sferze codziennej – to niemal wyłącznie teren kobiet niskiego stanu. Marginalna pozycja codziennych czynności wiąże się z typową dla polskiej kultury hierarchią. Tak być nie musi: książka Piotra Oczki o siedemnastowiecznej Holandii dowodzi, że wokół mycia i sprzątnięcia można nawet zbudować tożsamość narodową¹.

W *Kaśce kariatydzie* (1885-86) Zapolskiej o praniu mówi się tak:

Pranie białizny – to nie żarty. Siedem razy przechodzi każdy kawałek przez ręce, zanim się go rozwiesi na sznurach. Wierzech ręki puchnie od silnego tarcia, jak poduszka, a skóra ściera się zupełnie. Kaśka wie, że na to pomaga gliceryna, ale wydawać dziesięć centów na głupie ręce, to się nie opłaca. Wprawdzie u pani stoi na komodzie mała flaszeczka, a pani mówiła raz, że to jest właśnie gliceryna, ale Kaśka nie śmie prosić o kilka kropel².



7.10.2016 Sesja Naukowa w Instytucie Sztuki PAN. Od lewej: prof. Anna Nasilowska, prof. Maria Poprzęcka.
Fot. Witold Szulecki.

Codziennosc bohaterki sklada sie z tego typu czynnosci jak pranie, gotowanie wywaru na koscicach, noszenie wody. Jej przestrzen zycia to ciasna kuchnia, strych, ciemna klatka schodowa. Tlem dramatu Kasiki, podobnie jak Ulany, jest cięzka, codzienna praca.

Codziennosc to czas zwykly, przeciwienstwo swiata. W powiesci Zapolskiej pada okreslenie „budny dzien”³, wziete z dialektu lwowskiego. Budny to tyle co codzienny: „budny dzien” widzimy w opozycji do niedzieli, do czasu odpoczynku, choc w zyciu bohaterki niedziela nie do konca przybiera forme swiata. To raczej dzien poszukiwania wyjatkowego przezycia w tlumie podobnych sobie, spragnionych czegoś, co nie moze sie zdefiniowac, ale przeciez powinno stanowic przekonujace antidotum na nieznośna i pełna trudu codziennosc. Moze wodka pełni taką rolę, dajac chwile ekstatycznego oderwania.

Bertrand Russell twierdzil, ze znikniecie sluzby domowej bylo najbardziej istotna rewolucja nowoczesnosci. Coraz bardziej egalitarne spoleczenstwo XX wieku nie miało juz ogromnej rzeszy osob, którym powierzano troske o codziennosc i na które cedowano banalne czynnosci. Codziennosc stracila wyrazisty aspekt klasowy, zdemokratyzowala sie, ale nie utracila wymiaru genderowego. To nie przypadek, ze jeden z najwspanialszych esejow otwierajacych nowa problematyke feminizmu po roku 1989 w Polsce dotyczy codziennosci. Mysle o ksiazce Jolanty Brach-Czainy *Szczeliny istnienia*. Filozofka pokazala w nim znaczenie kontaktu z materia, a sferę celowych zabiegów i rytualów nazwala „krzactwem”. Brach-Czaina rozpisala niezauważaną codziennosc na wielkie tematy filozoficzne. Oczywista jest tez rola Bialoszewskiego, wielkiego pisarza codziennosci, ale o tym juz wiele pisano, zwykle laczac „odkrycie codziennosci” z jego marginalna pozycja, z kondycja geja i pisarza „pozasystemowego”.

Codziennosc zostala wiec zauwazona, wyemancypowana i zdemokratyzowana. Ale czy na pewno tak sie stalo?

Zmienmy kontekst rozważań z emancypacyjnego na ekonomiczny. Dzisiejsza ekonomia wiąże się z kolonizacją codziennosci przy pomocy rzeczy, z narzuceniem jej stylu w postaci wyposazenia ich w dodatkowe znaczenia wartosciujace, jakie niosą marki czy sieganie po takie lub inne produkty. Nawet na erotyzmie robi sie interesy, erotyzacja produktu jest jedna z częsciej stosowanych strategii reklamy. Ten stan opisują dość stare ksiazki francuskie z lat 60. i 70. ubieglego wieku: powiesc *Rzeczy* Georges’a Pereca, pierwsza ksiazka Baudrillarda *Système des objets*, czy *Mitologie* Rolanda Barthes’a. Istnieją tez nowsze ksiazki na ten temat: mysle np. o eseju Marielle Macé *Styless. Critiques de nos formes de vie* (2016). Autorka mówi w niej o charakterystycznej dla wspolczesnosci chwiejnej równowadze między indywidualizmem a potrzeba definicji przez styl (przede wszystkim styl zycia codziennego). Styl zawsze jest zjawiskiem zbiorowym, spolecznym. U nas jednak jest to wciąż sytuacja stosunkowo nowa – niezbędne warunki pojawily sie po 1989 roku, ale aspiracje do bycia *glamour* rozwinęły sie troche później.

Nieźle interesy robi sie na swiecie, ale najlepsze na codziennosci, na iluzjach, na dodanych wartosciach, którym jednak nieustannie zagraza inflacja sensów, zwiazana z ich nadprodukcja, naduzyciem i szybkim starzeniem sie wszystkiego, co nowe. Idealnymi konsumentkami są kobiety: to one robią codzienne zakupy i mają wielką potrzebe prestiżu, komfortu i blyszczania.

Przypisy

- ¹ Piotr Oczko, *Miotla i krzyż. Kultura sprzątanania w dawnej Holandii albo historia pewnej obsesji*, Collegium Colominum, Kraków 2013.
- ² Gabriela Zapolska, *Kaska kariatyda*, Wydawnictwo Literackie Kraków, 1965, s. 85.
- ³ Tamże, s. 125.

Antropologia codziennej conocności

Jesteśmy bardziej przebudzeni, gdy śnimy,
niż na jawie.

Erich Fromm

Obraz człowieka, jaki pojawił się wraz z podstawowymi, antynaturalistycznymi odkryciami psychoanalitycznymi dokonanymi na przełomie XIX i XX wieku, to człowiek jako bezustanny twórca znaczeń: określonych, różnorodnych twórców znaczeniowych. Twórca nieustający. W dzień i w nocy.

Antropologia codzienności poszerzyła się wraz z tymi odkryciami nie tylko o takie codzienne, powszechnie pojawiające się twory znaczeniowe człowieka, w których przedtem żadnych znaczeń nie dostrzegano: od przytrafiającego się wszystkim, pozornie przypadkowego zapomnienia nazwisk, przedmiotu lub zdarzenia czy różnych, na pozór przypadkowych omyłek w mowie, piśmie lub zachowaniu, po zaburzenia zdrowia – objawy chorobowe. Poszerzyła się także o codzienną conocność człowieka. O twory znaczeniowe, jakimi są sny (marzenia senne).

Okazało się dzięki tym odkryciom, że sny to twory znaczeniowe nie tylko wielkiej doniosłości w życiu każdego człowieka, lecz także zadziwiającego, choć ukrytego kunsztu. Freud napisał kiedyś o badanych przez siebie objawach chorobowych: „te wielkie dzieła sztuki, będące wytworem psychiki”¹. Podobnie wielkimi dziełami sztuki, znaczącymi w każdym szczególe, a nawet pełnymi znaczeń niewyczerpywalnych – jak właśnie w wielkich dziełach sztuki – są nasze conocne sny.

Tak, conocne. To, że każdy człowiek śni co nocy, nawet jeśli nigdy żadnego swojego snu nie pamięta, i że są one wręcz niezbędne każdemu do życia, odkryto niedawno, dzięki możliwym współcześnie badaniom neurofizjologicznym. A więc dopiero w sto lat po czysto psychologicznych badaniach nad snem podjętych przez Freuda, w których odkrył on tak wielką wagę snów, że na ich analizie oparta została cała psychoanaliza. A stało się to możliwe po odkryciu przez Freuda szczególnej budowy znaczeniowej snów, swoistych, właściwych snom środków wyrazu i określonych spo-

sobów docierania do zawierających się w danym śnie konkretnej osoby treści. Co po latach żmudnych, metodycznych badań doprowadziło do takiego obrazu życia psychicznego człowieka, jaki ukazuje paradoksalna, znakomita w swej lapidarności formuła psychoanalityka Ericha Fromma.

Jej sens wiąże się oczywiście z samym sednem psychoanalitycznych odkryć dotyczących człowieka – z odkryciem, że nie wszystko, co psychiczne, jest świadome. Że w życiu psychicznym człowieka (a inaczej mówiąc, w funkcjonowaniu jego umysłu) ze sferą myśli i uczuć świadomych współistnieje odrębna, rządząca się zupełnie odmiennymi prawami myślenia i odczuwania sfera nieświadoma. I że treści sfery nieświadomej wpływają na nasze życie, mimo że nasza świadomość ich nie zna, nie wie o ich istnieniu. Poznać je – czyli poszerzyć wiedzę o samym sobie – można właśnie przede wszystkim poprzez rozumienie własnych snów. A dzięki tej wiedzy – czyli większej samoświadomości – można poszerzyć swoją zdolność do podołania życiu, bo do większego nad nim panowania.

*

Zanim to przedstawię – parę słów o wspomnianych współczesnych badaniach neurofizjologicznych. Za czasów Freuda nie były jeszcze możliwe, bo w nauce nie dysponowano wtedy nieinwazyjnymi sposobami badania mózgu i jego aktywności z pomocą encefalografu i rezonansu magnetycznego. I nie wiadano oczywiście, że mózg, jak wszystkie ludzkie narządy, emituje w określonych stanach swojego działania określonej długości i częstotliwości fale. Właśnie w tego rodzaju badaniach, opartych na mierzeniu zmieniających się fal mózgowych, stwierdzono, że każdy człowiek nocą śni: fazami, w sumie około dwu godzin, i że śnienie jest równie niezbędne do życia jak spanie – i jak pożywienie (bez śnienia można przetrwać około siedmiu-ośmiu dni). A więc śpimy, aby żyć – i śnimy, aby żyć.

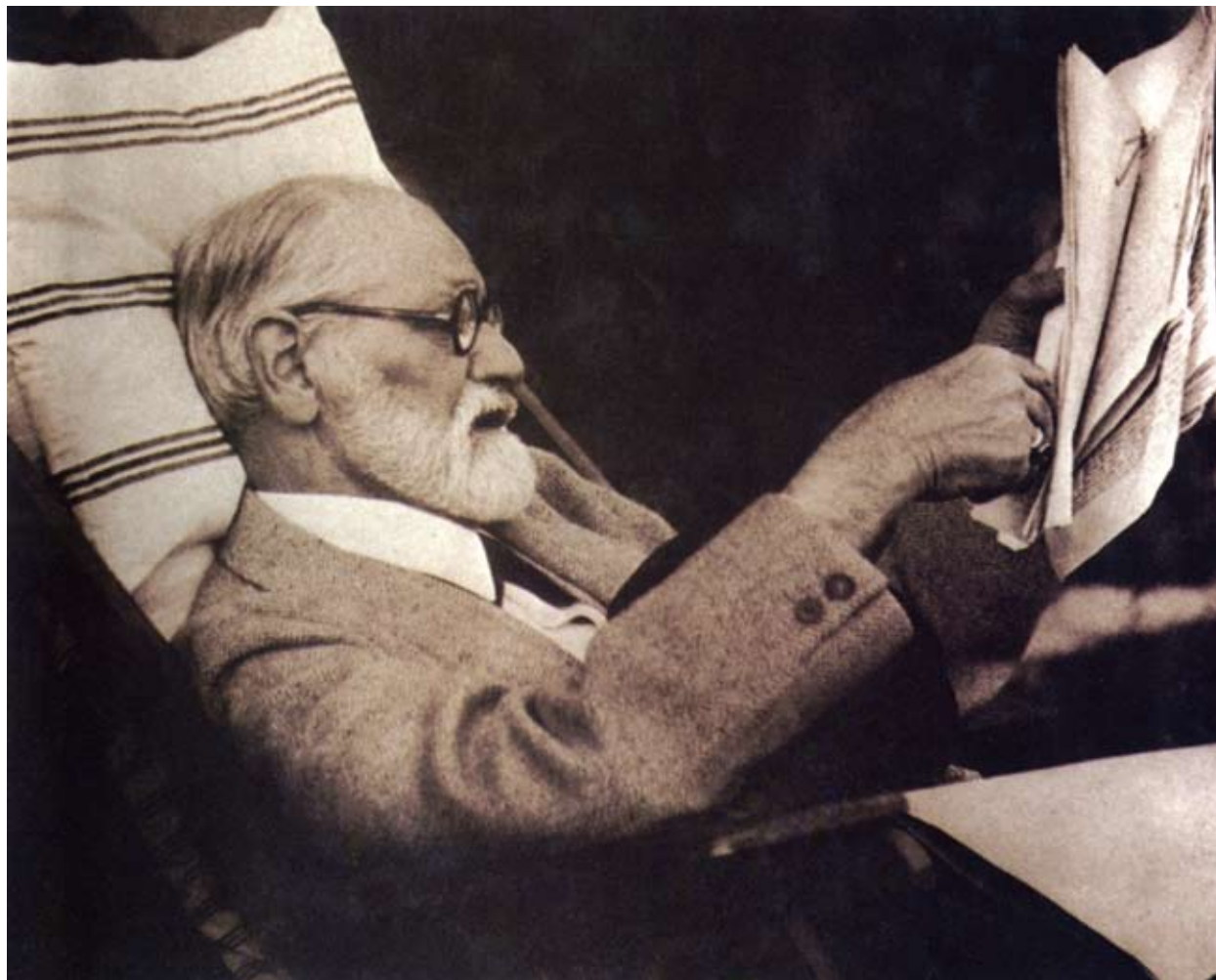
I równie nieoczekiwanie okazało się, że aktywność mózgu podczas śnienia przewyższa intensywnością jakąkolwiek jego aktywność na jawie. A więc nie tylko musimy śnić, ale warto śnić.

Co potwierdza od dawna wielu badaczy naukowych czy wynalazców, którzy relacjonują, że rozwiązanie problemów, długo i daremnie szukane w myśleniu na jawie, znajdowali dzięki podsuwającym je snom.

Nic zatem dziwnego, że ludzkość od pradawna, nie wiedząc jeszcze nic o żadnych falach mózgowych, przypisywała snom szczególną wartość poznawczą. Tylko źródło owej wartości było różnie rozumiane. I różnie była rozumiana sama ta poznawcza wartość.

*

Najstarsze znane nam sposoby pojmowania snu i jego wartości poznawczej – bo osobliwe i tajemnicze zjawisko śnienia starano się od pradawna przeniknąć –



Zygmunt Freud. Fot. za: okładka książki Peter Gay, *Freud. Życie na miarę epoki*, przeł. H. Jankowska, Zysk i S-ka, Poznań 2003.

to koncepcje metafizyczne. Takie, które łączą śnienie ze światem nadprzyrodzonym.

W koncepcjach tych sen (marzenie sennie) to przekaz ze świata nadprzyrodzonego, dawany człowiekowi przez tak czy inaczej pojmowane moce nadziemskie. To sposób – czy teren – komunikowania się owych mocy z człowiekiem. I właśnie dlatego od pradawna przypisywano snom wielką wartość poznawczą, zwłaszcza proroczą: wierzone, że siły nadprzyrodzone przekazują w nich człowiekowi ostrzeżenia, pouczenia, zapowiedzi przyszłości.

W najstarszych utworach europejskiej tradycji literackiej – w *Iliadzie* i w *Odysei* bohaterowie miewają sny, a w nich pojawiają się z ważnymi przekazami bezpośrednio same bóstwa albo osoby zmarłe, przybywające z zaświatów. Pamiętamy z *Biblii* dwa słynne sny faraona, śnione kolejno jednej nocy, których sens tłumaczy mu Józef jako pouczenie, dotyczące przyszłości, pochodzące od Boga. W tradycji judeochrześcijańskiej takimi przekazicielami nadprzyrodzonych komunikatów staną się najczęściej specjaliści *wysłannicy*, jak mówi ich nazwa, *zwiastuni* prawd pochodzących od mocy wyższych: aniołowie. Anioł pojawia się w śnie Józefa,

przekazując mu, aby dla uniknięcia niebezpieczeństwa, którym jest mająca nastąpić rzeź niewiniątek, uciekł z Marią i Dzieciątkiem do Egiptu.

Nie mogę wdawać się tu w szczegóły owej długiej tradycji i jej różnorodne przemiany i odmiany (wśród nich znajdują się także, jak w starożytnej Grecji, sny poznawcze lecznicze). Najistotniejsze jest w nich wszystkich jedno: wartość poznawcza snu pochodzi z zewnątrz. Jest rezultatem ingerencji z zewnątrz. Ingerencji pozaludzkiego i ponadludzkiego, wyższego porządku świata.

Wspomnę tylko, że takie sny nadprzyrodzonej proveniencji znamy dobrze z naszego dramatu narodowego – z *Dziadów części trzeciej* (w której Mickiewicz nawiązuje do średniowiecznych chrześcijańskich misteriów).

W *Prologu* uwięziony bohater zasypia i ma sen: pojawia mu się wysłannik Boga.

Anioł

Ty znowu będziesz wolny, my oznajmić przyszedli.

Jest to więc najbardziej tradycyjny z tradycyjnych sen proroczy, będący przekazem ze sfer nadprzyrodzonych.

W średniowieczu wierzono, że sny grzeszników tworzone są przez diabły. I tego rodzaju sen także mamy w *Dziadach*. To oczywiście sen Senatora.

Wierzono również, że w stanie śnienia dusza może oddzielać się od ciała. I tak również dzieje się w *Dziadach* – w śnie ks. Piotra. Aniołowie wyjmują z jego ciała duszę i zanoszą „przed tron Boga”.

Aniołowie gotują tu także sen błogiej szczęśliwości Ewie, „młodej panience”, w nagrodę za niewinność serca (*Widzenie Ewy*).

Dodam, że sny nadprzyrodzone w *Dziadach* to nie była tylko kwestia wybranej przez poetę w określonych celach artystycznych tradycji literackiej. Wiązały się z żywymi wierzeniami czasów. Jak wiadomo, w okresie pełnego rywalizacji i niesnasek osobistych towianizmu, w który uwikłany był Mickiewicz, walczone ze sobą na sny-przekazy nadprzyrodzone. Sen proroczy zwaśnionej z poetą szwagierki Towiańskiego, że Mickiewicz za trzy dni umrze, zniósł on podobno mężnie.

*

Jednak w literaturze romantycznej, i to od samych jej europejskich początków, pojawia się już inna koncepcja snu. I był to zasadniczy zwrot w jego pojmowaniu. Pokazać to może inny prolog – do innego dramatu.

Oto pierwsza scena słynnego Byronowskiego *Manfreda*. Jest noc, dogasa kaganek, bohater mówi do siebie (przekładam prozą):

Moje śnienie – kiedykolwiek śnię – nie jest uśpieniem,
Ale snuciem dalej nieustającej myśli,
Której wówczas nie mogę powstrzymać; moje serce
Czuwa, a oczy są wprawdzie zamknięte,
Ale spoglądają do wewnątrz².

Sen pojmowany jest tutaj nie jako przekaz pochodzący z zewnątrz, ze świata nadprzyrodzonego, ale z wewnątrz człowieka. Jako własna czynność myślowa śniącego, i to wzmożona. Śnienie to wnikanie do własnego serca, czyli do własnych myśli i uczuć. Takich, których nie znamy, gdy mamy oczy otwarte – za dnia, w stanie jawy. Śnienie nie jest uśpieniem – ubezwymiarowaniem – naszych władz psychicznych, ale przeciwnie: ich intensyfikacją i poszerzeniem ich zakresu w nas samych.

Piękna, prekursorska wobec odkryć psychoanalitycznych intuicja poeticka. Potwierdzająca słowa Freuda, że trudno psychoanalitykowi odkryć coś nowego, czego przed nim nie przeczuwałby poeta...

Bliska już lapidarnemu stwierdzeniu Ericha Fromma: „Jesteśmy bardziej przebudzeni, gdy śnimy, niż na jawie”. Bo kiedy śnimy, następuje w nas swoiste, dokonujące się w szczególny sposób przebudzenie – czyli wyjawienie się – części naszego życia psychicznego, która pozostaje uśpiona – czyli niedostępna naszemu poznaniu, ukryta – na jawie. Sen zatem to istotnie

przekaz z innego świata, ale nie z innego świata na zewnątrz nas i ponad nami, ale z innego świata wewnątrz nas, z naszej własnej głębi.

Pozostaje dopowiedzieć, co to jest ten inny świat w naszej własnej głębi.

Wspomnę jednak najpierw, że owa romantyczna, nowa, można powiedzieć: nowożytna koncepcja snu, psychologiczna, przewija się – w różnych odmianach – przez cały romantyzm. I pojawiła się już także u Mickiewicza, ale w *Dziadów części czwartej*.

Według słów jej bohatera, sen to wyraz najgłębszych przeżyć człowieka, nie wypowiedzanych na jawie:

[...] co dzień cały w sercu tkwi boleśnie,
Na noc przechodzi do głowy.

W przeciwstawieniu tym wyrażenie, że coś „tkwi w sercu”, sugeruje nie tylko sens, że jest głębokie, ale też, że niejasne i nieartykułowane lub nawet ukrywane, a powiedzenie „przechodzi do głowy” to stwierdzenie, że w śnie – znów paradoksalnie – znajduje jasny wyraz, zyskuje artykulację: staje się dostępne poznaniu. Sen zatem to wyraz najistotniejszych prawd wewnętrznych danego człowieka. Jego *prawd żywych*, by posłużyć się określeniem z programowej *Romantyczności*. I ta wartość poznawcza snu zostaje zaraz w *czwartej części Dziadów* poświadczona, bo właśnie ze snu bohatera, opowiedzianego pośrednio, przytoczonymi przez niego słowami matki:

Co to jest, mówi do mnie, żeś taki pobożny?
Modlisz się przez noc całą, wzdychasz nieustannie
I litaniją mówisz o Najświętszej Pannie

– dowiadujemy się o jego miłości do kobiety, mającej na imię Maria, choć ani razu imię to nie zostaje w dramacie wypowiedziane. Piękna subtelność artystyczna.

W literaturze polskiej ta nowa koncepcja snu pojawiła się już w okresie zwanym preromantyzmem – w niewielkiej a ważnej z różnych względów powieści Marii Wirtemberskiej *Malwina czyli domysłność serca* z 1816 roku, skądinąd pełnej jeszcze tradycyjnych konwencji powieściowych właściwych czasom dawniejszym. Ale sen bohaterki to tutaj już właśnie coś zupełnie nowego. Jest to sen przedstawiony w samych obrazach, nie ma słów; następują w nim nagłe zmiany miejsc i scen, zdarzenia wydają się zupełnie ze sobą niepowiązane, mieszają się czasy, jedne osoby przemieniają się w inne, pojawiają się przedmioty o jakimś ważnym, ale niewiadomym znaczeniu. I dopiero kontekst powieściowy wyjawia czytelnikowi, jaki w tym wszystkim, pozornie tak niedorzecznym, jest sens. A ów sens to szczególnie, ukazana tymi znakomicie uchwyconymi przez autorkę, swoiście sennymi środkami wyrazu, *domysłność serca*: wiedza wewnętrzna, o której bohaterka

nie wie na jawie. I dopiero sen jej tę własną wiedzę wyjawia. W śnie rozpoznaje to, czego nie rozpoznawała na jawie – że obcy, jak się zdawało, mężczyzna, który zjawiał się w jej życiu, to znikniony niegdyś ukochany. Uroczą staroświecką powieść, prekursorski wobec psychoanalitycznych odkryć sen.

Na drugim krańcu czasów romantyzmu, u jego schyłku w polskiej literaturze, pojawia się w niej coś tak prekursorskiego, że nic nie może temu dorównać. W późnym dramacie Norwida *Krakus, książę nieznan* (ok. 1861 roku). Główny bohater wypowiada tu myśl, że śnienie odbywa się w nas nie tylko w stanie uspienia, lecz także w stanie czuwania, współistniejąc z nim zawsze i nieustannie:

[...] nikt nie bacz,
Iż w dziennym jawie senne przedziwa
Wsnute są, niby na krosnach tkaczy,
Lecz nić ich ciągnie się i nie zrywa,
Nad światło szybka i migotliwa –
Spostrzeże ją człek – a nie zobaczy!

Wypowiedź tę można uznać za poetyckie zobrazowanie podobnie pojmowanej dwoistości naszego życia psychicznego, jak ta, o której w swoich kategoriach mówi psychoanaliza. To, co bohater nazywa tutaj sennymi przedziwami, odmiennymi od przedziwa jawy, czyli od myśli i uczuć, z których zdajemy sobie sprawę, a więc świadomych, które jednak zawsze z nimi są splecione, to inaczej mówiąc, warstwa czy sfera myśli i uczuć nieświadomych. A owa paradoksalna formuła poetycka: „Spostrzeże ją człek – a nie zobaczy!” odpowiada słynnym paradoksalnym formułom dyskursywnym Freuda, dotyczącym naszej wiedzy nieświadomej: „Istnieją w człowieku

zjawiska psychiczne, o których wie, sam nie zdając sobie z tego sprawy. [...] Były mu one jedynie niedostępne; nie wiedząc, że o nich wie, sądził, że o nich nie wie”³.

Ten zdumiewająco prekursorski sposób widzenia dwoistości ludzkiej psychiki zostaje w dramacie dopełniony przedstawieniem snu bohatera, mającym równie prekursorski wobec odkryć psychoanalitycznych charakter, co poetyckie sformułowania w przytoczonej wypowiedzi słownej. W śnie bowiem bohater, przeciwnie niż na jawie, zobaczy ową nić sennego przedziwa, którą na jawie spostrzegł, ale jej nie zobaczył: rozpozna to, czego nie przyjmował do wiadomości na jawie.

Krakus:

we śnie
Śni mi się – śni się – że mi się śniło
Bolesne jakieś z bratem rozstanie,
Które się z ziarnka piasku – mogiłą
Stało – [...].

Rozpozna mordercze zamiary brata Rakuza. Ale tej wiedzy Krakus nie dopuszcza do siebie na jawie ani przed owym snem, ani po nim. W istocie, nie dopuszcza jej do siebie nawet w stanie śnienia, bo zarówno wiedzy o tym, co już się stało – o bolesnym rozstaniu z bratem, jak wiedzy o tym, co stanie się w konsekwencji – o swojej śmierci z ręki brata, nadaje w swoim śnie status snu („Śniło mi się, że mi się śniło”), podważając w ten sposób sobie samemu w dwójnasób wiarygodność owej wiedzy sennej. A jednak sen się spełni. Miał większą wartość poznawczą niż poznanie na jawie. Chociaż w poznaniu na jawie wiedza ta („senne przedziwa”) już była z tym poznaniem spleciona, tylko niezauważalnie. Była, ale nieświadoma.



Poczekalnia przy pokoju przyjęć w mieszkaniu Z. Freuda w Wiedniu. Obecnie Muzeum Z. Freuda, Berggasse 19, Wiedeń.
Źródło: materiały promocyjne Sigmund Freud Museum w Wiedniu.

*

Romantycy w swoich licznych wypowiedziach dyskursywnych o śnie (który budził ich bardzo żywe zainteresowanie) podkreślali, że sen wiedzie do „tajemnic wewnętrznej istności człowieka”, a przez nie do tajemnic wszystkiego, co istnieje⁴.

Około trzeciej ćwierci XIX wieku, więc już w czasach uznawanych za okres pozytywizmu, pojawia się u nas znakomity a zapoznany badacz snu, którego zdaniem śnienie stawia nas „u wrót tajemnicy wszechświata”. Stanowi bowiem sferę przejściową między bytem świadomym a przyrodą nieożywioną, czyli bytem-rzeczą.

To Julian Ochorowicz (1850–1917), pierwszy polski profesjonalny psycholog, pionier psychologii jako odrębnej i opartej na empirycznych badaniach dyscypliny naukowej (jeszcze w jego czasach uważano psychologię za dziedzinę czysto myślowych rozważań, przynależną do filozofii), uczestnik europejskiego życia naukowego, tłumaczony na europejskie języki, badacz zjawisk mediumicznych i zjawiska sugestii myślowej, prekursor medycyny psychosomatycznej – a do tego wynalazca w dziedzinie telefonii i telewizji.

Badając własne sny, doszedł do dwu podstawowych wniosków⁵.

Pierwszy był taki, że istnieją dwa rodzaje myślenia: myślenie świadome i drugie, które określił jako bezwiedne – a to u Ochorowicza znaczyło: nie kierowane wolą. I kiedy śnimy, jest to nadal nasze myślenie, ale bezwiedne, czyli nie kierowane wolą.

Wtrąćmy tutaj, że już Byronowski Manfred, powiadając: „Moje śnienie jest snuciem dalej nieustającego myślenia, którego wówczas nie mogę powstrzymać”, mówił podobnie: że nie jest ono kierowane wolą.

Drugi wniosek Ochorowicza brzmiał, że – ze względu na inną różnicę – istnieją dwa rodzaje myślenia: „wyrazowe”, jak powiadał, czyli słowne i obrazowe. W myśleniu na jawie, świadomym, przeważa myślenie słowne, a w myśleniu bezwiednym przeważa myślenie obrazowe. Sen, myślenie bezwiedne, to przede wszystkim myślenie obrazowe. I obrazowość w śnie to głównie pojawianie się w nim postaci i zdarzeń, jak w dramatach i powieściach.

A oto jakie są konsekwencje tego, że nasze myślenie w śnie jest bezwiedne, czyli nie kierowane wolą.

W śnie pojawiają się nasze własne spostrzeżenia, które na jawie „odpychaliśmy siłą woli”, a to dlatego, że łączyły się z nimi niemiłe uczucia.

W śnie nasza wola już nie działa, więc nie może już „odpychać” owych spostrzeżeń – i dlatego się w nim pojawiają.

Inaczej mówiąc, więcej spostrzegamy, gdy śnimy, niż w życiu na jawie. Bo dopuszczamy w nim te spostrzeżenia z życia na jawie, które w życiu na jawie „odpychaliśmy siłą woli”. W śnie wiemy więcej niż na jawie, bo nasza wiedza poszerza się o to, co „odpychaliśmy” na jawie.

Tę właściwość snów Ochorowicz określa jako „bystrość” snu, jego „trafność”. I tym tłumaczy też tzw. sny prorocze: wiedzieliśmy już coś, ale na jawie „odpychaliśmy” to; w śnie to się wyjawiało, bo owa „odpychająca” wola już nie działała.

Ochorowicz zastanawiał się też nad szczególnymi właściwościami budowy snu: nad „oryginalną sferą jego konstrukcji”. Mimo pozornego bezładu obrazów sennych, dostrzegł w nich „nieubłaganą logikę uczuć”, odrębną od „logiki rozumu”. W snach inne właściwości ma czas i przestrzeń. Inny jest związek między wydarzeniami. Uczucia bywają wyolbrzymione. Jedna osoba może przemienić się w inną osobę. Często pojawia się w snach zjawisko, które Ochorowicz określił jako „rozszczepienie się naszej samowiedzy”: w śnie „widzimy się z zewnątrz siebie”, a nadto „swoje myśli uważamy za głos innych osób”. Zwykle są to właśnie te nasze myśli, które na jawie „odpychaliśmy siłą woli”.

Z racji tych wszystkich właściwości sny są „głęboko prawdziwe”. Tak jak obrazy tworzone przez poetę, dramaturga czy powieściopisarza. A ponieważ sny to myślenie bezwiedne, śnienie bliskie jest zjawisku natchnienia poetyckiego, które zdaniem Ochorowicza też jest rodzajem myślenia bezwiednego. Sama poezja bliska jest snom, bo mimo że materiałem jej są słowa, ma charakter przede wszystkim obrazowy, jak sen. Istnieje pokrewieństwo między śnieniem a wszelką twórczością artystyczną.

A jak to się dzieje, że śnienie stawia nas „u wrót tajemnicy wszechświata”?

Bo będąc myśleniem bezwiednym, stawia nas „wobec przemiany bytu świadomego w bezwiedny”. Skoro przemiana taka jest możliwa, musi istnieć głębsza jedność między oboma rodzajami bytów. A więc między wszystkim, co istnieje.

*

Jednak Ochorowicz nie wspomina, w jaki sposób możemy przekonywać się o owej bystrości, trafności snu, o tym, że jest głęboko prawdziwy. Na to, by taki sposób znaleźć, czyli by znaleźć sposób rozumienia snów, potrzebne były właśnie odkrycia psychoanalityczne (do których skądinąd Ochorowicz w swoich pracach bardzo się zbliżał). Przede wszystkim – odkrycie owej szczególnej sfery nieświadomej w naszej psychice (bo pojęcie myślenia bezwiednego, którym posługiwał się Ochorowicz, to nie jest psychoanalityczne pojęcie nieświadomości) i tego, że sfera owa rządzi się zupełnie innymi prawami niż sfera świadoma.

Pozostaje dopowiedzieć, skąd, według badań psychoanalitycznych, biorą się nasze treści psychiczne nieświadome. A także, jakie to są odmienne rządzące nimi prawa.

Freud doszedł do wniosku, że w początkowej fazie życia wszystkie nasze treści psychiczne są nieświadome i dopiero wraz z kolejnymi fazami rozwojowymi kształtuje się w nas stopniowo owa druga sfera psychiczna,

świadoma, która zaczyna współistnieć z pierwotną sferą nieświadomą. W dalszym życiu pewne treści sfery nieświadomej mają jednak według niego szczególne pochodzenie.

Ochorowicz pisał o „odpychaniu” przez nas pewnych spostrzeżeń, o „zwalczaniu” ich: „siłą woli”, wtedy gdy budzą w nas jakieś niemiłe uczucia. Badania Freuda również doprowadziły go do stwierdzenia, że takie odpychanie czy zwalczanie istnieje, ale że najczęściej nie dokonuje się ono „siłą woli”, czyli świadomie, lecz nieświadomie. Nazwał to zjawisko psychiczne tłumieniem albo wyparciem, pojawiającym się wtedy, gdy treści świadome są dla nas tak bolesne, że nasza psychika nie może temu poddać, lub gdy są sprzeczne z uznawanymi przez nas wartościami czy normami kulturowymi. W rezultacie utrzymywane są one poza sferą świadomą, zasilając wielki zbiornik treści nieświadomych, a te, jak się okazało w konkretnych badaniach, choć są nieświadome, wpływają na nasze życie. Wpływ ten może być niepomysłny, wywołując nawet zaburzenia chorobowe, a my, nie znając ich nieświadomego źródła, jesteśmy wobec nich bezradni.

I tu, jak okazało się w praktyce psycholeczniczej, mogą nam przyjść z pomocą nasze sny. Bo kolejnym odkryciem Freuda, o czym już wspominałam, było stwierdzenie, że owe nieświadome, stłumione czy wyparte treści psychiczne: myśli, uczucia, wspomnienia, konflikty, przeżycia urazowe znajdują swój wyraz w snach. Sny przynoszą istotnie przekaz z innego świata, ale nie z innego świata zewnątrz nas, lecz z innego świata wewnątrz nas samych – z owej sfery nieświadomej, którą nasza świadomość traktuje jako obcą, nie przynależną do własnego życia psychicznego. Tylko przekaz ten jest tak swoisty, że wymaga też swoistego sposobu rozumienia.

Rozumienie snów stało się możliwe, gdy Freud dokonał kolejnego wielkiego odkrycia – ich znaczeniowej budowy i szczególnych środków wyrazu.

W większości snów człowieka dorosłego jest to budowa dwuwarstwowa. Jedna warstwa to tzw. treść jawna snu (to, co w śnie przedstawia nam się bezpośrednio), druga to jego treść ukryta (będąca właściwą treścią snu). A metoda docierania do owych treści ukrytych, właściwych, to metoda słynnych psychoanalitycznych swobodnych skojarzeń. W analizie snów polega ona na tym, że osoba, która miała sen, bada, jakie spontaniczne, niekontrolowane myśli i uczucia budzą w niej poszczególne, brane najpierw z osobna, pamiętane fragmenty czy szczegóły jawnej treści snu. Dopiero te skojarzenia prowadzą do zrozumienia treści ukrytej snu, która z reguły wiąże się właśnie ze stłumionymi czy wypartymi, nieświadomymi myślami i uczuciami tej osoby. Dzięki takiej metodzie można doświadczyć, jaką sen miewa beczenną wartość poznawczą.

Można też przekonać się, że gdy w stanie uśpienia, więc zdawałoby się, całkowitego wyłączenia się naszej świadomości, śnimy, jest ona mimo to nadal czynna.

Świadczy o tym przede wszystkim działanie w snach tego, co Freud nazwał cenzurą senną: siły psychicznej, która pochodzi ze świadomości, a stara się nie dopuścić w danym śnie do jasnego wyrazu stłumionych czy wypartych treści psychicznych, gdy zaś takie jasne ich wyrażenie się bywa czasem już bliskie, często przerywa sen. Nagle budzimy się. Najczęściej z lękiem, na pozór nie wiedząc, dlaczego i przed czym.

Wieloletnie żmudne analizy snów, prowadzone tą metodą, doprowadziły Freuda do wniosku, że myślenie nieświadome, w przeciwieństwie do myślenia w sferze świadomej, nie jest myśleniem przyczynowo-skutkowym (takim, które nazywamy racjonalnym), ale kojarzeniowym, i że rządzi nim inna logika niż myśleniem w sferze świadomej. Przede wszystkim nie istnieje w nim zasada sprzeczności (przeciwieństwa nie wykluczają się) oraz rozróżnienie między „ja” a „nie-ja” i między podmiotem a przedmiotem. Panuje w nim inny czas. Są to właśnie powody, że rozumienia snów trzeba się nauczyć. Ale oczywiście nie powody jedyne.

Psychoanalityczne badanie znaczeniowych środków wyrazu, jakimi posługują się sny, pokazało, że to w istocie rodzaj tworów poetyckich. Przeczuwano to już w czasach romantyzmu – aby przypomnieć znaną formułę Jean-Paula (Richtera), że „sen jest mimowolną twórczością poetycką”. Poetyckie są bowiem jego środki kształtowania znaczeń.

Sen posługuje się przede wszystkim obrazami (ich śnionymi reprezentacjami), tak jak poezja, a obrazy te mają zazwyczaj charakter symboliczny (w najprostszym sensie: coś znaczy zarazem coś innego), tak jak w poezji. Jeśli zaś chodzi o relacje znaczeniowe między poszczególnymi elementami snów, to badacz poezji rozpozna w nich cały repertuar najdawniejszych i najszacowniejszych środków poetyckich, które dają się najogólniej sprowadzić do dwu: metafory i metonimii⁶. Do takich dwu środków zatem, w których klasyk antropologii kultury, James Georg Frazer, dopatrywał się podstawowych właściwości myślenia pierwotnego. W podobnym kierunku zdążyły zapatrywania Freuda związane z badaniem snów. W mowie obrazowej właściwej snom widział „archaiczną mowę ludzkości”, wcześniejszą w dziejach rodzaju ludzkiego od mowy słownej, a zachowaną w naszych snach, w których jak gdyby cofamy się – na czas snienia – do owego dawnego, pierwotnego sposobu wyrażania myśli. Do takiego sposobu, który rozpoznać możemy w budowie znaczeniowej najstarszych znanych nam wytworów kultury, jak rytuały pierwotne, mity, wierzenia religijne, baśnie, folklor. I po prostu w działaniu wszelkiej artystycznej wyobraźni.

Tak więc psychoanalityczne badania nad naszą codzienną conocnością doprowadziły do odkrycia, że nie tylko śnimy, aby żyć i nie tylko warto śnić; śnimy, bo wszyscy jesteśmy twórcami artystycznymi. I nie być nimi nie możemy.

*

A oto przykład psychoanalitycznego sposobu rozumienia konkretnego snu. Choć jest to przykład o tyle nietypowy, że sen ten znamy tylko z cudzego zapisu relacji osoby śniącej, a samej tej osoby o nic już zapytać nie możemy. Nie możemy więc zapytać jej o skojarzenia do poszczególnych elementów snu, czyli zastosować tego, co jest sednem psychoanalitycznej metody docierania do właściwej treści snu. Pewne jednak skojarzenia podała sama. I to jest tu najistotniejsze.

Przedstawię dokonaną z pomocą psychoanalitycznych narzędzi interpretację znanego badaczom literatury snu Mickiewicza, który uważał on za sen proroczy⁷. Badacze ci nie poradzili sobie ze zrozumieniem tego snu. Wiedza psychoanalityczna, pozwalając wnikać do ukrytych treści snów, pozwala też wyjaśnić, skąd bierze się charakter niektórych snów, które skłonni jesteśmy uważać za prorocze.

A sytuacja była taka. Po śmierci żony, Celiny z Szymanowskich, Mickiewicz, wracając z jej pogrzebu, opowiedział towarzyszącym mu przyjaciółom (a jeden z nich to zapisał) dawny sen, który przyśnił mu się wiele lat wcześniej, podczas pobytu w Petersburgu, gdy był stałym gościem słynnego salonu znakomitej pianistki i kompozytorki, Marii Szymanowskiej, matki młodzianki wóczas Celiny. I właśnie teraz, opowiadając ten sen przyjaciółom, uznał go za sen proroczy, mówiąc: „A tak wszystko spełniło się co do joty!”

Oto fragment monografii Władysława Mickiewicza, zawierający tę relację. Mickiewicz z przyjaciółmi wracając z pogrzebu Celiny dorożką, panuje milczenie.

Przerwał je Adam ciężkim westchnieniem i słowami: „A tak wszystko spełniło się co do joty!” – „Co się spełniło?” spytałem. „Albo ci nigdy nie opowiadałem snu mego w wilię Nowego Roku w Petersburgu?” – „Nigdy”. – „Jakże nigdy?” – „Nigdy”. Po chwili Adam rozpoczął: „Pewnego wieczora powróciłem wcześniej do mieszkania, aby nazajutrz być wcześniej w kościele katolickim. Franciszek Malewski już był u siebie. Zapaliłem sam świecę, i po krótkiej rozmowie, usnąłem. Wtem śni mi się, że już rano. Wstaję, ubieram się, ktoś niby puknął do drzwi. Wchodzi porządnie ubrany mężczyzna i podaje mi wizytową kartę. Nie widząc w środku nazwiska, pytam: «Od kogo to». «Niech się pan tylko dobrze przypatrzy». Zbliżyłem tę kartę do światła. Nazwiska nie ma, ale na brzegach jej wokoło i szeroko rysunek wszystkich narzędzi do męczarni: gwoździe, młotki, obcęgi, szydła, dyscypliny. Krzyknąłem z gniewem: «Cóż to za żarty?» Obudziłem się mocno wzruszony i pytam: «Franciszku, czy ty śpisz? Ja umrę w tym roku?»⁸ – «Ot śpij, niech ci się nie marzy» odpowiedział.

Nieprędko zasnąłem. Zdało mi się, jakbym już dochodził do kościoła. Ludzie po pierwszej mszy wychodzą

i ja cisnę się we drzwi. W babińcu, wiatr zrywa mi kapelusz, dopędzam go, podnoszę i stoję przed trzema damami ubranymi do ślubu. Wkoło nas nikogo już nie było a najstarsza, jakby matka panny młodej, odezwała się: «Jakże to, panie Mickiewicz, późniłeś się do swego ślubu?» – «Jakto do mego ślubu?» – «Nie zapieraj się Pan, wszakże przyjąłeś kartę i masz ją tu przy sobie» Wyjmuję z kamizelki tę kartę, a ona podejmując brzeg haftowanej sukni panny młodej przykłada tę kartę do miejsca skąd była wycięta. «A więc widzisz Pan?» Jak we śnie, był to dowód przekonujący. Idziemy przed ołtarz, stajemy. Spojrzę na moją przyszlą. Cała zakwefiona i krzyknawszy: «Odkryj się!» znowu się obudziłem i znowu przed Franciszkiem przebudzonym moim krzykiem wróżę sobie śmierć w tym roku. Nieprędko, ale jeszcze raz zasnąłem.

Na koniec przyszła godzina wstawania. Wyszedłem, a dochodząc do kościoła, spotykam jednych ludzi wychodzących, z drugimi ja wchodzę. Wtem kapelusz mój wiatrem zerwany potoczył się po babińcu. Ja za nim schylony, dopędzam go, podnoszę. Aż pani Szymanowska odzywa się: «Cóż to, panie Mickiewicz, chwytasz mi Celinę?» Przypomniał mi się sen mój, ale Celina była wówczas zaledwie podlotek, rozśmiałem się. Porwani ruchem ludzi w przeciwnych kierunkach idących, rozstaliśmy się bez słówka więcej.

Wiele lat od tego czasu upłynęło. Byłem już tu w Paryżu, zatęskniłem do życia domowego. Przypomniałem sobie Celinę, że to było dobre dziewczę, napisałem do niej: «Jeżeli chcesz być moją żoną, to przyjeźdź do Paryża». Przyjechała, stanęliśmy do ślubu. Już się ksiądz zbliżał, spojrzałem na nią. Cała zakwefiona, cała jej postać i ruch przypomniały mi ową ze snu petersburskiego i śpiesznie powiedziałem: «Celino, odkryj się.»

Po chwili, Adam dodał: «Ostatnia jej choroba była istną męczarnią. Ona, która rodząc nigdy krzyku nie wydawała, jęczała czasem tak przeraźliwie, że ją z ulicy słyszano, a potem okazywała się tak wylewną i tak kochającą, że jej powiedziałem: «Jesteś dla mnie aniołem». Ona szepnęła: «Dlaczego taką zawsze nie byłam», a ja westchnąwszy powtórzyłem tylko za nią: «Dlaczego taką zawsze nie byłaś!»⁹».

Przytoczyłam zawartą w tej relacji opowieść Mickiewicza *in extenso*, bo – założywszy, że jest przynajmniej w jakiejś mierze wierna – właśnie różne jej szczegóły wydają się bardzo ważne¹⁰. Nie tylko podane przez poetę, więc pamiętane szczegóły samego snu, lecz także towarzyszących mu wówczas okoliczności. A zauważamy, że nie wiemy, co niektóre z owych szczegółów snu, choć już na pierwszy rzut oka wydają się tak istotne – i zarazem tak zagadkowe – znaczyły dla niego samego. To jest nie wiemy, jak on sam pojmował ich sens w swoim śnie. Miał powiedzieć, że „wszystko spełniło

się”, i to „co do joty”, czyli chyba właśnie co do każdego szczegółu, ale nie wiemy, co to było dla niego owo „wszystko”, co miał na myśli, poza tym jednym – jak się wydaje, sądząc z pierwszego rzutu oka – że chodziło o zapowiedź małżeństwa z Celiną Szymanowską.

Zacznijmy więc od tego, że wprawdzie używamy określenia „sen petersburski” Mickiewicza (w odróżnieniu od innego jego istotnego snu, „drezdeńskiego”), ale były to w rzeczywistości dwa sny, śnione kolejno jednej nocy.

Ich charakter potwierdza spostrzeżenie Freuda, że sny śnione tej samej nocy pozostają ze sobą w znaczeniowym związku.

Tutaj widać to nawet w treści jawnej obu tych snów, w której zachowana jest ciągłość zdarzeń, przy czym akcja rozgrywająca się w treści jawnej pierwszego snu, mianowicie wybieranie się osoby, którą Mickiewicz śni jako siebie, do kościoła, w treści jawnej drugiego snu posuwa się w czasie i przestrzeni, bo śniony Mickiewicz już w nim dochodzi do kościoła, a potem znajduje się wewnątrz, i to przed samym ołtarzem.

Odpowiada temu, jak zobaczymy, uwyrażnienie się w kolejnym, drugim śnie – aczkolwiek wciąż tylko na sposób właściwy snom – pewnych treści ukrytych, które zaczęły dawać o sobie znać już w pierwszym śnie, pozostając jednak wtedy jeszcze – dla owej osoby, którą poeta śni jako siebie – zupełnie nieodgadnione.

Cofnijmy się teraz na moment do początku opowieści Mickiewicza.

Dowiadujemy się, że sen śnił się poecie w Petersburgu „w wilię Nowego Roku”. Nie wiemy jednak – i nie możemy zapytać – czym był dla niego ów Nowy Rok, jakie budził w nim wtedy myśli i uczucia. Możemy tylko przypuszczać, że krążyły one wokół jakichś osobistych życzeń. W naszej kulturze bowiem Nowy Rok wiąże się właśnie z atmosferą życzeń dotyczących najbliższej przyszłości, a także nadziei czy planów życiowych, pragnień albo wręcz życiowych decyzji. Życzeniowy charakter zajmujących poetę tego dnia czy wieczoru myśli i uczuć jest tym bardziej prawdopodobny, że znamy jego ówczesną sytuację życiową wygnańca, niepewnego swego losu.

To jednak tylko przypuszczenia, ale nasuwają się one również z innego powodu. Bo psychoanalityczne badania snu przyniosły między innymi odkrycie, że początkowym impulsem (energetycznym, jak wyraża się Freud), pod wpływem którego rozwija się większość naszych snów, choć nie wszystkie, jest właśnie jakieś życzenie, pragnienie¹¹. Czasem sen wyjawia takie życzenie wprost: osoba cierpiąca głód śni o jedzeniu, odcięci od świata uczestnicy wyprawy polarnej – o nadzieju pomocy czy o tym, że już wrócili szczęśliwie do domu. Wprost, bo życzenia te są w pełni świadome na jawie. Kiedy jednak życzenie, kryjące się u psychicznych źródeł snu, bywa, mówiąc językiem Ochorowicza, zwalczane, odpychane na jawie, a w terminach

psychoanalitycznych – nieświadome, wtedy znaleźć je możemy zazwyczaj dopiero w treści ukrytej snu.

Okoliczność tedy, że tak ważny w odczuciu Mickiewicza sen pojawił się wieczorem czy nocą tuż przed Nowym Rokiem, nie wydaje się tutaj bez znaczenia. Mógł to wyczuwać sam Mickiewicz, skoro właśnie ten szczegół po latach pamiętał i od niego zaczął pierwszą wzmiankę o śnie w swojej opowieści. Myślowo-uczuciowa atmosfera owego szczególnego wieczoru, po którym pojawił się sen, mogła należeć do tzw. resztek z dnia, wykorzystywanych zazwyczaj przez sny przy ich tworzeniu się najbliższej nocy.

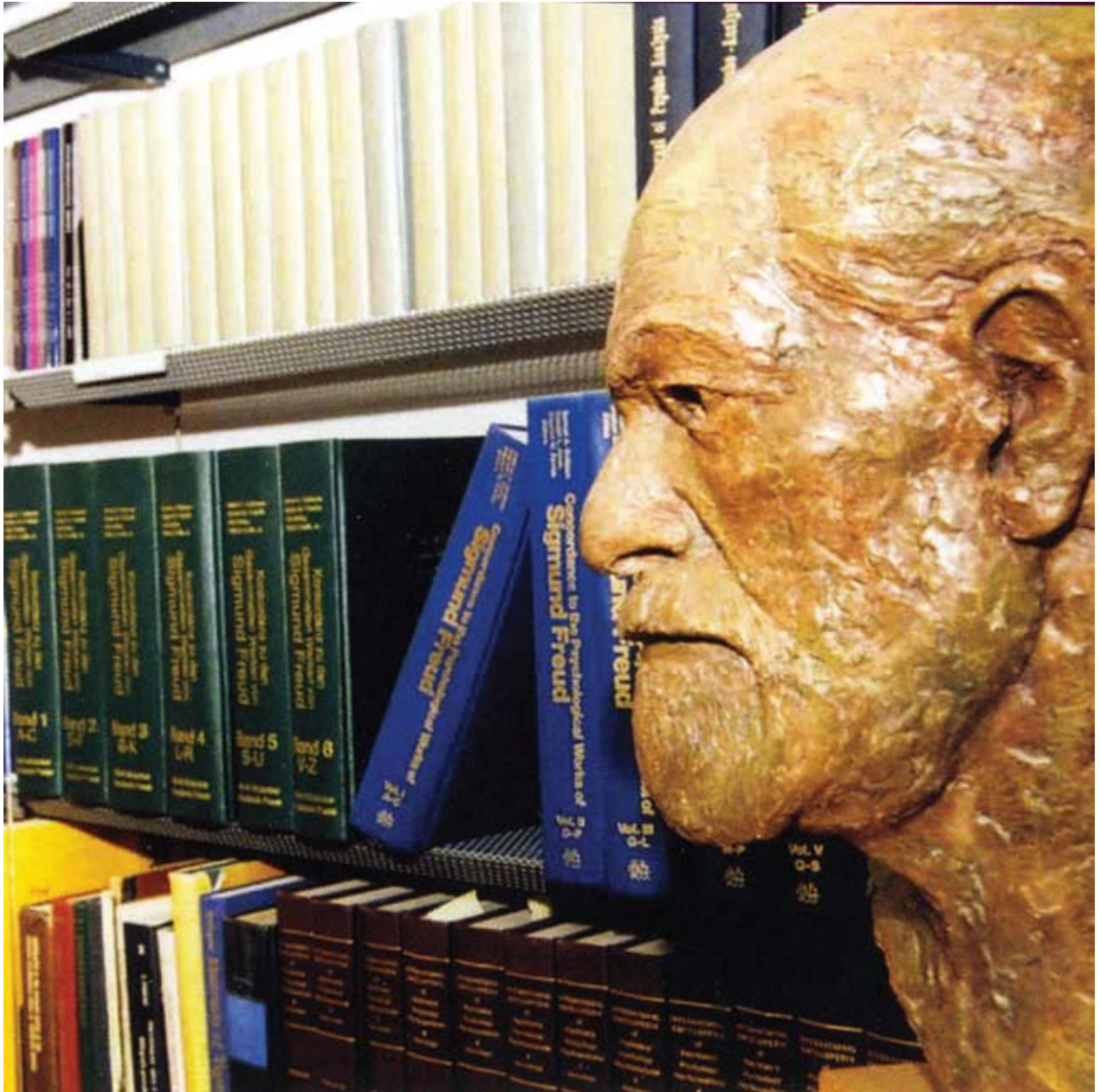
Co prawda, kiedy Mickiewicz przystępuje do pełnej już opowieści o śnie, zaczyna ją słowami: „Pewnego wieczora”, jak gdyby nie powiedział przed chwilą, że była to konkretnie „wilia Nowego Roku” (nieścisłość zapisu?), ale w każdym razie mówi, że powrócił wtedy wcześniej do mieszkania, aby nazajutrz być wcześniej w kościele katolickim. A więc nazajutrz mogło być właśnie religijne święto Nowego Roku i z tego powodu Mickiewicz chciał być w kościele. Prawdopodobnie na mszy. Chcąc może też odbyć przedtem spowiedź? Nie wiemy. W kościele katolickim, zostaje powiedziane: może dlatego powiedziane, że kraj był prawosławny. Podaje też ten szczegół, że chciał być w owym kościele wcześniej.

Tym razem chodzi już niewątpliwie – jak pokazuje sen – o wskazaną przez Mickiewicza resztkę z dnia, z którą on sam swój sen znaczeniowo powiązał, skoro spośród wszelkich możliwych szczegółów swego życia tamtego wieczoru, z wszystkich myśli, uczuć, czynności i zamiarów, wybrał i zrelacjonował właśnie to, co powiedział. Wrócił wcześniej, bo chciał być w kościele wcześniej. Wcześniej.

I teraz następuje jego opowieść o pierwszym śnie.

Sen ten pokazuje od razu, jak silne musiało być pragnienie Mickiewicza, aby znaleźć się w kościele, i to wcześniej. Nie czekając bowiem rzeczywistego „nazajutrz”, rzeczywistego rana, sen zaczyna spieszenie pragnienie to spełniać. „Już rano”. Już jest nazajutrz, już poeta wstaje, już się ubiera. A wtedy „ktoś jakby puknął do drzwi”.

Tak, wtedy – mówiąc słowami samego Mickiewicza, wypowiedzianymi wprawdzie kiedy indziej i w innym kontekście, ale bardzo tu stosownymi – jakaś prawda puka do drzwi jego duszy. A ściślej, do jej części świadomej – bo taką reprezentuje w tym śnie, jak wszystko na to wskazuje, śniona przezeń własna osoba. Jakaś myśl przychodzi mu do głowy, chce wnikać do jego świadomości, co zgodnie ze sposobami wyrazu, właściwymi snom, zostaje przedstawione obrazowo jako przychodzenie reprezentującej tę myśl, innej osoby. „Wchodzi porządnie ubrany mężczyzna i podaje wizytową kartę”. Pojawia się, w sposób typowy dla snów, posłaniec z przekazem ze sfery nieświadomej, zwiastun prawd wewnętrznych, które pochodzą z nieświadomej części ży-



Muzeum Z. Freuda w Wiedniu. Biblioteka, Berggasse 19, Wiedeń.
Źródło: materiały promocyjne Sigmund Freud Museum w Wiedniu.

cia duszy. Nieznanych świadomości, obcych jej, jak to pokazuje sen w osobie owego nieznanego, obcego mężczyzny. Skoro jednak jest on „porządnie ubrany” (lecz nie wiemy, co ten szczegół snu znaczył dla Mickiewicza i nie możemy go zapytać), więc chyba nie jest to byle kto, nie można go z miejsca wypraszać za drzwi...

I zaczyna się w owym pierwszym śnie prawdziwa – reprezentowana przez dwie śnione postacie – wewnętrzna psychomachia.

O co chodzi walczącym tu stronom – bo tak należałoby ująć to, co dzieje się teraz między mężczyzną a śnioną przez Mickiewicza własną osobą, czyli między dwiema jego sferami wewnętrznymi, nieświadomą i świadomą – jak nie o poznanie?

Pewna myśl nieświadoma chce przedostać się do świadomości, chce być przez świadomość rozpoznana,

stać się myślą uświadomioną. Przedstawia to najpierw wejście owego mężczyzny, potem to, że podaje on czyjąś wizytową kartę (czyjąś, skoro padnie zaraz pytanie: „od kogo to”). Co to za myśl? Skoro mężczyzna podaje czyjąś wizytową kartę, znaczy to – w obrazowej mowie snu – że jest to myśl o jakiejś osobie. Takiej, do której karta ta przynależy, którą karta reprezentuje. Jakiej? Kto to ma być?

Mężczyzna jest śnionemu Mickiewiczowi nieznanym, a na podanej karcie wizytowej śniony Mickiewicz „nie widzi nazwiska”.

Gdyby ktoś chciał dać przykład działania w snach tego, co Freud nazwał cenzurą senną, a co uważał za stawianie przez świadomość – nawet jeszcze w snach, nie tylko na jawie – oporu przed treściami nieświadomymi, zwłaszcza takimi, które stwarzają dla świadomości

mości zbyt wielkie zagrożenie, to nie znalazłby może lepszego przykładu, jak właśnie ten sen. Bo to, że śniorny Mickiewicz w śnie „nie widzi nazwiska”, jest tu obrazowym przedstawieniem owego oporu świadomości przed zagrażającymi treściami nieświadomymi. A okaże się zaraz, że istotnie są to jakieś treści niosące skrajne zagrożenie.

Świadomość teraz jakby wyczuwa, że treści nieświadome, napotkawszy opór, będą napierać, więc zmuszona jest jednak nieco ustąpić. Owym ustępstwem jest pytanie: „Od kogo to” (czyli: ‘O jakiej osobie myślę nieświadomie, spiesząc się tak bardzo do kościoła, pragnąc znaleźć się w nim wcześniej’).

Treści nieświadome rzeczywiście napierają: „Niech się pan tylko dobrze przypatrzy”.

Świadoma część psychiki czuje się zmuszona pod owym naporem jeszcze trochę ustąpić: „Zbliżam tę kartę do światła”. Opór jej wszakże nie ustąpił całkowicie: „Nazwiska nie ma”; świadomość nadal go nie widzi. Coś jednak część nieświadoma zdołała na niej wymusić, bo coś teraz świadomość na karcie wizytowej dostrzega: „ale na brzegach jej wokoło i szeroko rysunek wszystkich narzędzi do męczarni: gwoździe, młotki, obcęgi, szydła, dyscypliny”. Przekaz – typowy dla snów – obrazowy. Musiał spowodować bardzo już bliskie rozpoznanie, a rozpoznanie to musiało nieść z sobą wielkie zagrożenie, bo świadomość reaguje nagłym wzmoczeniem oporu przed rozpoznanie treści nieświadomych do tego stopnia, że całkowicie je odrzuca: „Krzyknąłem z gniewem: «Cóż to za żarty?»”. I by przeszkodzić jakimkolwiek dalszym naporom treści nieświadomych, sen zostaje przerwany. Mickiewicz budzi się.

O tym, jak bardzo treści te były zagrażające, świadczy nie tylko odrzucenie ich w śnie i przerwanie snu, lecz oczywiście także to, co Mickiewicz powiedział o swojej reakcji po przebudzeniu z pierwszego snu: „Obudziłem się mocno wzruszony i pytam: «Franciszku, czy ty śpisz? Ja umrę w tym roku!»”. Chociaż, jeśli chodzi o zrozumienie tej reakcji, to z powodu znamiennego przemilczenia przez Mickiewicza w jego opowieści, co po przebudzeniu i dlaczego wywołało w nim owo poczucie, że rychło umrze („w tym roku”), przemilczenia, z czym pojawienie się tego poczucia wiązało¹², skazani jesteśmy bardziej niż w jakiegokolwiek innej kwestii, dotyczącej rozumienia tego snu, tylko na przypuszczenia, które biorą się z praktyki psychoanalitycznej w rozumieniu snów.

Bo ów rysunek na karcie wizytowej tej niewiadomej z imienia i nazwiska osoby – niczym jej swoisty, prezentujący ją herb czy godło – jedynie tyle chyba przekazywał w obrazowej mowie snu, że osoba owa to ktoś, kto bardzo cierpi. A właściwie, że to ktoś, o kim śniący nieświadomie wie – starając się nie dopuścić tej wiedzy do świadomości – że bardzo cierpi. Więcej, że cierpi skrajnie, skoro rysunek „wszystkich narzędzi

do męczarni”, które zostają na karcie szczegółowo przedstawione: „gwoździe, młotki, obcęgi, szydła, dyscypliny” nawiązuje, jak można sądzić, do rozpowszechnionych w naszej kulturze przedmiotów zwanych *narzędziami męki Pańskiej*¹³. I jeszcze więcej zatem: że cierpi niewinnie, od cierpień zadawanych jej przez innych ludzi. Otaczających? Skoro rysunek tych narzędzi do męczarni widnieje na karcie „na brzegach jej wokoło i szeroko”? Być może. Sama ta osoba jest jednak wciąż jeszcze śnionemu Mickiewiczowi niewiadoma: w środku karty pozostaje puste – to jest ‘nieodczytane’, ‘niewidziane’ przez śnionego Mickiewicza – miejsce na imię i nazwisko. Wynika z tego, że lęk przed odczytaniem tego nazwiska spowodował przerwanie snu. I był tak silny, że w momencie przebudzenia pojawił się jako lęk przed śmiercią.

W kolejnym śnie wewnętrzna psychomachia toczy się w nim na nowo i posuwa dalej. Odrzucone gwałtownie w pierwszym śnie treści nieświadome – które, skoro Mickiewicz opowiada: „Nieprędko zasnąłem”, nadwyrężyły może w jakiejś mierze obronne mury jego świadomości już podczas tej bezsennej, więc zapewne pełnej jakichś silnych przeżyć, może wspomnień i rozterek, części nocy – podwajają w drugim śnie swoją moc i udaje im się uzyskać o wiele więcej.

Teraz już nie tylko ukażą coś na karcie wizytowej niewiadomej osoby, która nawiedza myśli śniącego wówczas, gdy spieszy się on do kościoła, ale pojawi się sama ta osoba – okazująca się kobietą. Choć nadal będzie nieznana, bo okryta zasłoną. A nadto, treści nieświadome zdołają w drugim śnie uwyraźnić się na tyle, że sen pokaże, do czego osoba, którą Mickiewicz śni w dalszym ciągu jako siebie, spieszy się tak bardzo, zdążając do kościoła: do ślubu. Mimo że o tym nie wie. Nie wie, reprezentuje bowiem w śnie właśnie tylko świadomą część psychiki Mickiewicza.

Oto bowiem pragnienie Mickiewicza, aby znaleźć się w kościele, i to wcześniej, po pierwszych przeżyciach tej nocy bynajmniej w nim nie osłabło. Przeciwnie, raczej wzmogło się jeszcze, skoro kolejny, drugi sen zaczyna się tak: „Zdało mi się, jakbym już dochodził do kościoła”.

Ale może nie jest już w drugim śnie tak wcześniej, jakby tego pragnął, bo pierwsza msza już się odbyła: „Ludzie po pierwszej mszy wychodzą”. Czy to refleks w śnie owej przerwy w śnieniu powodującej zahamowanie akcji, zwłokę w spełnieniu przez sen pragnienia? Jeśli tak, to słusznie wypomni sobie za chwilę, chociaż sen przedstawi to jako głos innej osoby: „Późnisz się”... Albo może ten głos to zarazem wyrzut ze strony treści nieświadomych: ‘zwlekasz z rozpoznanie, jaka to osoba nawiedza twoje myśli’. Nie można też wykluczyć, znając osobiste dzieje Mickiewicza, innej jeszcze treści ukrytej owego szczegółu snu, że pierwsza msza już się odbyła, czyli że na pierwszą mszę nie można już pójść. Może przeziera tu nikły ślad wspomnieniowy

dawniejszego niż obecne pragnienia, aby znaleźć się w kościele? Obecne nie jest w życiu pierwsze? Wszystkie te sensory są tu możliwe – choć żaden, z powodów, o których już była mowa, nie jest pewny – bo szczegóły snów są zazwyczaj przepełnione jednoczesnymi, nawet sprzecznymi znaczeniami. W każdym razie śniony Mickiewicz zdołał już podejść blisko kościoła: „i ja się cisnę we drzwi”.

Teraz akcja toczyć się będzie jeszcze bliżej, w kruchcie (babiniec to według Lindego w kościołach przedsiń, kruchta, od przesiadujących tam bab żebrzących).

Następuje najpierw zagadkowy epizod, w którym śniony Mickiewicz traci nakrycie głowy. Może, stosując poetycką, nieraz wykorzystywaną w snach zasadę metonimicznej przyległości, sen chce przekazać, że traci on głowę? Dla kogo – bo to nie jedna dama, przed którą teraz, jak nagle widzi, staje, ale trzy: „staję przed trzema damami ubranymi do ślubu”. Nie wiemy jednak, czy ten opis znaczy, że każda z nich ubrana jest jak do własnego ślubu? Chodziłoby wtedy może o dokonanie wyboru? Czy też od początku chodzi o ślub tej jednej, skoro w następnej chwili „najstarsza, jakby matka panny młodej, odezwała się”? Trzecia dama z pola widzenia snu zniknęła. I teraz w śnie pojawia się prawdziwy majstersztyk znaczeniowy (a takie właśnie majstersztyki to powołanie snów).

Owa dama „najstarsza, jakby matka panny młodej”, mówi: „Jakże to, panie Mickiewicz, późniesz się do swego ślubu?» – «Jak to do mego ślubu?» – «Nie zapieraj się Pan, wszakże przyjąłeś kartę i masz ją tu przy sobie». Wyjmuję z kamizelki tę kartę, a ona podejmując brzeg haftowanej sukni panny młodej przykłada tę kartę do miejsca skąd była wycięta. «A więc widzisz Pan?».

‘Widzisz, rozpoznasz teraz wreszcie’ – mówi dama reprezentująca w drugim śnie wzmoczone natarcie treści nieświadomych – ‘że myśl, która cię nawiedziła w pierwszym śnie, gdy wybierałeś się do kościoła, i nie opuszcza nadal, gdy do niego zdążasz, to myśl o tej osobie i o ślubie z nią? Na nic się zda zapieranie się tej myśli przez twoją świadomość, na nic *odpychanie jej, zwalczanie*, na nic odrzucenie z gniewnym oburzeniem w pierwszym śnie. Na nic wszelki opór, na nic cenzura senna. Odrzuciłeś tę kartę – a masz ją przy sobie. Tylko schowaną, w kieszeni kamizelki. Więc ją przyjąłeś, mimo że odrzuciłeś; przyjąłeś do wiadomości tę myśl, chociaż sam zdajesz się o tym nie wiedzieć...’

Ten fragment Mickiewiczowskiego snu, poprzedzający, jak zaraz okaże się, jego kulminację, mógłby ilustrować klasyczne Freudowskie ujęcie sposobu egzystowania w nas – i perturbowania naszej duszy – treści nieświadomych: człowiek nie wiedząc, że o nich wie, sądzi, że o nich nie wie.

Zauważmy jeszcze, kolejny raz, jak bardzo różne szczegóły snu są ważne. Karta w pierwszym śnie – bo to o nią chyba chodzi także w drugim? – miała na sobie

wyrysowane znaki. Suknia panny młodej w drugim śnie jest haftowana. Może to znaczyć, że ów haft to również jakieś znaki. I że karta przyłożona do miejsca sukni, skąd miała być wycięta, okazuje się kawałkiem materii owej sukni, częścią, fragmentem sukni – właśnie nie wiemy dlaczego: czy z powodu zgadzającego się rozmiaru, czy też dlatego (lub także dlatego), że suknia haftowana jest w te same znaki? W znaki wielkiego cierpienia?

Oto jednak następuje teraz kulminacja snu. Świadoma część psychiki musiała wobec wzmoczonego natarcia treści nieświadomych uznać – ale tylko w tym śnie! – ukryte dotąd pragnienie. „Jak we śnie, był to dowód przekonywający”. I sen je spełnia: „Idziemy przed ołtarz, stajemy”. Świadoma część psychiki nie rozpoznała wszakże jeszcze, nawet w tym śnie (opór, cenzura senna!), kogo dotyczy to spełniające się pragnienie. „Spojrzę na moją przyszłą. Cała zakwefiona i krzyknawszy: «Odkryj się!» znowu się obudziłem i znowu przed Franciszkiem przebudzonym moim krzykiem wróżę sobie śmierć w tym roku”.

Drugi sen zostaje więc przerwany aż realnym, głośnym krzykiem, tak głośnym, że budzi Malewskiego. Krzykiem, w którym, jak wynika z całego snu, chodzić musi znów o lęk przed zagrażającym poznaniem, przemieniający się w momencie gwałtownego przebudzenia w lęk przed śmiercią. W przeciwieństwo nieświadomego pragnienia, bo pragnienia aż tak zagrażającego. Pragnienia, odnoszącego się do „tego roku” – dlatego dwukrotnie, i po pierwszym, i po drugim śnie, pojawia się u Mickiewicza owo: „umrę w tym roku”. Co potwierdzałoby przypuszczenie o wpływie na sen petersburski szczególnej myślowej atmosfery poprzedniego wieczoru, owej „willi Nowego Roku”.

„Nieprędko, ale jeszcze raz zasnąłem”. O czym myślał, co czuł podczas kolejnej, długiej, bezsennej części nocy, Mickiewicz znowu nie mówi nic.

„Na koniec przyszła godzina wstawania. Wyszedłem, a dochodząc do kościoła, spotykam jednych ludzi wychodzących, z drugimi ja wchodzę. Wtem kapelus mój wiatrem zerwany potoczył się po babiniecu. Ja za nim schylony, dopędzam go, podnoszę. Aż pani Szymanowska odzywa się: «Cóż to, panie Mickiewicz, chwytasz mi Celinę?»”.

Maria Szymanowska nie potrzebowała, jak się okazuje, „bystrości”, „trafności” snu: dostrzegła na jawie inklinację Mickiewicza. ‘Ja wiem, ja widzę, przede mną nic się nie ukryje’, mówi, wykorzystując sytuację, w której kapelus potoczył się – a Mickiewicz pobiegł za nim – ku nadchodzącej Celinie. Jak owa najstarsza dama w śnie¹⁴, tyle że chyba tutaj, przeciwnie niż tamta, ostrzega, a nie zachęca. Nie darmo Stanisław Morawski pisał o niej, że mogłaby być ministrem policji:

„S. [Maria Szymanowska – D.D.], jakem to jej nieraz mówił, mogłaby być ministrem policji. Słuch, wzrok i przytomność tudzież możność zajmowania się innymi rzeczami i rozmową, przy doskonałym słyszeniu, co się

w drugim pokoju z córkami szeptem, daje jej niepospolite do tego prawo¹⁵.

I po tych jej słowach Mickiewiczowi przychodzi na myśl – tegoż od razu rana, w kilka godzin po śnie – spon-taniczne, acz wywołane właśnie tymi słowami, więc jakby rzuconym z zewnątrz snopem światła, skojarzenie: „Przy-pomniał mi się sen mój”. A zatem pojawiło się w nim od razu, tegoż rana, skojarzenie osoby, która w śnie na-wiedzała jego myśli i z którą w śnie zmierzał do ślubu, z Celiną Szymanowską. Skojarzenie, połączone też na-tychmiast, symptomatycznie – bo sugerując nam przy-najmniej jeden z motywów, które wzbraniały jego świa-domości w śnie, a zarazem pewnie na jawie, rozpoznać, że to o jej osobę chodzi – z krytyką owego wyjawionego w marzeniu sennym obrazu ślubu z nią: „ale Celina była wówczas zaledwie podłotek, rozśmiałem się”.

Celina była wówczas zaledwie podłotek – więc na ślub z nią było wówczas za wcześnie.

Zbyt się spieszył wtedy, chcąc być w kościele wcze-śnie.

Toteż ożenił się z Celiną później.

Skąd wziął się zatem proroczy charakter tego snu? Z własnych treści jego sfery psychicznej nieświadomej.

W czasach petersburskich Mickiewicz był bardziej przebudzony, gdy śnił, niż na jawie.

Pozostaje jednak jeszcze pytanie, co, opowiadając po śmierci żony o swoim petersburskim śnie, rozumiał przez „wszystko”, gdy powiedział, że „wszystko spełniło się co do joty”. Bo skojarzeniowa reakcja Mickiewi-cza następnego ranka po śnie dotyczyła przecież tylko niektórych jego elementów: tego, kim ma być panna młoda. Nic w tej ówczesnej reakcji nie wskazuje na to, jak poeta rozumiał inne elementy snu, a w szczegól-ności ów „rysunek wszystkich narzędzi do męczarni”, widniejący na karcie wizytowej przyniesionej przez nie-znanego mężczyznę w pierwszym śnie, oraz to, że karta owa okazuje się w drugim śnie przynależna do sukni – haftowanej być może w te same znaki cierpienia – owej panny młodej.

Niektórzy badacze, jak Stanisław Pigoń, a także Ali-na Witkowska, mają w tej kwestii pewność. Ich zdaniem opowieść Mickiewicza o śnie dowodzi, że rozumiał on ów element jako zapowiedź cierpień, jakie jemu, Mic-kiewiczowi, miała w przyszłości sprawić żona¹⁶.

Karta wizytowa osoby ze snu to jednak jej własna karta; suknia też jest jej własna. Powtórzyć by więc należało raz jeszcze, że sen ukazuje tę osobę jako cierpiącą, a nie jako sprawiającą cierpienia innym. Co aż nadto potwierdza aluzja do cierpień znoszonych przez Chrystusa. Dodajmy, że w naszej kulturze rozpo-wszechnione są też, podobnie jak przedstawienia *narzędzi męki Pańskiej*, wizerunki świętych męczenników i męczennic, wyobrażanych wraz z narzędziami tortur, które im zadano i od których zginęli. Właśnie po tych narzędziach można rozpoznać, o kogo w danym wizerunku chodzi, bo stanowią one rodzaj utrwalonego

w tradycji ikonograficznej emblematu, znaku rozpo-znawczego.

Wydaje się, że w opowieści Mickiewicza – wciąż zakładając, że jest przekazana dostatecznie wiernie – znajdujemy pewien ślad, że taki właśnie rozpoznawczy sens, wskazujący na doznawane przez nieznaną osobę ze snu, a nie sprawianie innym cierpienia, mógł on w owym elemencie swojego snu widzieć, przynajmniej wówczas, gdy po pogrzebie żony opowiadał swój sen. Na początku bowiem, kiedy relacjonuje pierwszy sen, mówi o wszystkich narzędziach „do męczarni”. Przy końcu opowieści jego myśl znowu zdąża do męczarni, ale właśnie do męczarni doznawanej przez żonę. Po-wiada: „Ostatnia jej [Celiny] choroba była istną mę-czarnią”.

Jeśli na tym fragmencie opowieści nie można by w zupełności polegać, jest jeszcze ślad inny, spoza niej. Córka Mickiewiczów pisze we wspomnieniach, że Mic-kiewicz po śmierci żony przemyślał o jej nagrobku i chciał, aby to był „krzyż biały marmurowy z koroną cierniową”¹⁷.

Gdy Mickiewicz w czasach petersburskich śnił ten sen, był tak przebudzony, że rozpoznał w nim jeszcze jedno, czego widzenie było u niego uśpione na jawie: jak wielkich cierpień doznaje młodzieńca Celina – „za-ledwie podłotek”, więc jeszcze niemal dziecko – w swo-im ówczesnym położeniu rodzinnym. Choć dopiero w naszych czasach, dzięki odkryciom psychoanalitycz-nym dotyczącym dzieciństwa, można to w życiu Celiny Szymanowskiej, późniejszej Mickiewiczowej, zobaczyć jasno¹⁸. I głęboko jej współczuć.

A sen? – ach, ten świat cichy, głuchy, tajemniczy,
Życie duszy, czyż nie jest warte badań ludzi?

– pytał budzący się z uśpiania bohater naszego dra-matu narodowego.

Przypisy

- ¹ W liście do Junga, w związku z pracą nad przedstawie-niem historii przypadku „człowieka od szczurów”, Freud pisał: „To dla mnie bardzo trudne zadanie, prawie przera-sta moje zdolności prezentacji, praca ta będzie prawdo-podobnie niezrozumiała dla każdego z wyjątkiem naszego ścisłego grona. Jak nieudolne są nasze próby odtworze-nia, jak nędznie rozbieramy te wielkie dzieła sztuki, będące wytworem psychiki”. Cytuje Peter Gay, *Freud. Życie na miarę epoki*, przeł. Hanna Jankowska, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2003, s. 265–266.
- ² My slumbers – if I slumber – are not sleep,
But a continuance of enduring thought,
Which then I can resist not; in my heart
There is a vigil, and these eyes but close
To look within.
Byron, *Poetical Works*. Oxford University Press, London 1970, s. 390.
W przekładzie Józefa Paszkowskiego:

Sen mój, gdy drzemię, nie jest snem istotnym,
On jest ustawnym kołowaniem myśli,
Którego wstrzymać, sprostować nie mogę.

Bezsenność czuwa w głębi mego serca,
Zmrużenie powiek jest zmianą widowni,
Bo wtedy oko wewnątrz się zatapia.

Byron, *Manfred*, [w:] *Wędrówki Child Harolda. Dramaty*, PIW, Warszawa 1955, s. 365.

³ Zygmunt Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna i W. Zaniewicki [opuszczono: Pod redakcją Gustawa Bychowskiego – D.D.]. „Książka i Wiedza”, Warszawa 1958 [wyd. I: 1935], s. 83 i 85.

⁴ Zainteresowany czytelnik znajdzie omówienie tych koncepcji w rozprawie *Sen (marzenie senne) w literaturze polskiej XIX wieku* w mojej książce *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, Warszawa 1997.

⁵ Rozważania dotyczące snu opublikował Ochorowicz w wielu pracach; w szczególności są to: *Z dziennika psychologa*, 1876, *O twórczości poetyckiej*, 1877, *Między snem a czuwaniem*, „Bluszcz” 1880, *Zjawiska mediumiczne*, 1913. Szerzej rozważania te przedstawiam w rozprawie *Sen (marzenie senne) w literaturze polskiej XIX wieku* w mojej książce *Sztuka rozumienia...* (tu także poświęcona Ochorowiczowi rozprawa *Duch początków – humanizm przyszłości*). W 2010 roku w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego prezentowana była wystawa *Julian Ochorowicz (1850–1917). Człowiek renesansu w czasach pozytywizmu. Śmiały myśliciel. Absolwent Uniwersytetu Warszawskiego*, zorganizowana staraniem potomka z bocznej linii, Igora Strojckiego; podczas towarzyszącej wystawie sesji wygłosiłam odczyt *Dwaj odkrywcy wartości poznawczej snu: Ochorowicz i Freud*.

⁶ O tych kwestiach piszę w tezach *Psychoanaliza i analiza semiotyczna* w mojej książce *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza...* Zob. także część szóstą mojej rozprawy *Freud – odkrycia, pojęcia, twierdzenia*, „Arkusze” 2002, nr 10.

⁷ Jest to skrót rozważań zawartych w mojej rozprawie *Petersburski sen Mickiewicza*, w tomie zbiorowym *Czterdzieści i cztery studia ofiarowane profesorowi Marianowi Maciejewskiemu*, red. Dariusz Seweryn, Wojciech Kaczmarek i Agata Seweryn, Wydawnictwo KUL, Lublin 2008.

⁸ Znak zapytania jest tu chyba błędem druku; powinien być raczej wykrzyknik.

⁹ Władysław Mickiewicz, *Żywoć Adama Mickiewicza. Podług zebranych przez siebie materiałów oraz z własnych wspomnień opowiedział [...]*, t. IV, Poznań 1895, s. 396–401. Autor dodał w przypisie: „Sen ten byłem spisał z opowiadania Biergiela. Wiele lat później, kilka dni przed śmiercią, Biergiel go spisał. Cała różnica, że w ostatniej redakcji opuścił ustęp o ostatniej chorobie pani Celiny”.

¹⁰ Badacze, którzy wspominają o tym śnie, z reguły cytują tylko fragmenty.

¹¹ Początkowo twórca psychoanalizy sądził, że dotyczy to wszystkich snów, ale potem, w miarę doświadczenia analitycznego, zmodyfikował to przeświadczenie. Natomiast nigdy nie twierdził, wbrew rozpowszechnionemu mniemaniu, co podkreślał, że impuls ten, a więc życzenie, ma zawsze charakter seksualny. Ten rozpowszechniony błąd powtórzony został w polskiej monografii Freuda pióra Zofii Rosińskiej, *Freud*, Wiedza Powszechna 1993 i 2002, seria „Myśli i Ludzie”. Bezlik błędów zawartych w tej monografii, przeinaczeń, pominięć, nieprawdziwych fak-

tów, mylnych interpretacji, a nawet niedorzeczności przedstawiłam w rozprawie *Freud w polskich wersjach edukacyjnych*, „Twórczość” 2004, nr 4.

¹² Zostało to przez opowiadającego Mickiewicza całkowicie przemilczane, zarówno przy pierwszym, jak przy drugim śnie, wbrew temu, jak rzecz widzi Alina Witkowska, która pisze o takich „skojarzeniach narratora”, tj. Mickiewicza opowiadającego o swoim śnie: „Gdy otrzymuje tajemniczą kartę z symbolami męki, traktuje ją jako zapowiedź rychłej śmierci. Rozszyfrowuje bowiem te symbole jako tzw. *arma Christi*, narzędzia męki Chrystusa, i czuje się przez Niego wezwany. Wezwany w zaświaty” (*Celina i Adam Mickiewiczowie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 144). Narrator jednak, czyli Mickiewicz opowiadający o swoim śnie, poza tym, że nie jest tożsamy z postacią ze snu: z Mickiewiczem śnionym przez niego – a ten, nie zaś Mickiewicz realny, opowiadający o śnie, otrzymuje tę kartę – takich skojarzeń nie podaje.

¹³ Takie nawiązanie widzi właśnie Witkowska, inaczej jednak rozumiejąc (jak przedstawiłam to w poprzednim przypisie) znaczenie owego nawiązania w śnie. Sprawdziłam w kilku źródłach, co wchodziło w skład owych przedstawień *arma Christi*, bo były różne: nigdzie nie znalazłam szydeł. Być może, w mowie tego snu obrazują kolące, jak mawiamy, słowne szyderstwa. Warto mieć na uwadze, że czasem wspomniane przedstawienia ukazywane były także w wyobrażeniach Dzieciątka, a nie tylko Chrystusa Bolesnego, lub też w oderwaniu od jakiegokolwiek postaci, jako osobne symbole.

¹⁴ Widzimy teraz, jak wyrazista była w postaci owej damy w śnie aluzja do osoby Marii Szymanowskiej i jej dwu córek („trzy damy”). Trzecia dama znika z pola widzenia snu, co odpowiada temu, że Mickiewicza nie interesuje, nie jest dla niego ważna. Ze świadectw wynikałoby, że tak też rzecz miała się w jego życiu.

¹⁵ Stanisław Morawski, *W Peterburku 1827–1838. Wspomnienia Pustelnika i Koszałki kobiałki*, wydali Adam Czartkowski i Henryk Mościcki, Wydawnictwo Polskie, Poznań br. [1927], s. 331.

¹⁶ Interpretacja Stanisława. Pigoń jest wręcz szokująca. Pisze on: „Wracając z pogrzebu żony, opowiedział on [Mickiewicz] Aleksandrowi Biergielowi swój petersburski jeszcze sen proroczy. Śniło mu się, że szedł jakoby do ślubu z Celiną, a rozpoznał ją po tym, że miała na sukni rysunek wszystkich narzędzi do męczarni: młotki, gwoździe, obcęgi, dyscypliny. Przy rozważaniu tamtej sprawy wizja ta nasuwa się natrętnie: Celina trzymająca obcęgi, którymi się wciska na głowę koronę z cierni” (*Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1960, s. 256). Pigońowi chodzi tu oczywiście o wciskanie korony z cierni na głowę Mickiewiczowi. Mickiewicz jednak w swojej opowieści nie podaje, że rozpoznał Celinę po rysunku na sukni narzędzi męczarni, a wizja, która natrętnie nasuwa się badaczowi – bo to jego wizja, a nie Mickiewicza – wiąże się chyba z chorobą psychiczną Celiny Mickiewiczowej, bo z czymże innym? A więc chorobę psychiczną pojmuje Pigoń nie jako załamanie się możliwości psychicznych podolewania własnym cierpieniom, ale jako sadystyczne zadawanie cierpień drugiemu człowiekowi.

¹⁷ Maria Gorecka, *Wspomnienia o Adamie Mickiewiczu opowiedziane najmłodszemu bratu przez...*, wyd. II, Kraków 1889, s. 142.

¹⁸ Zainteresowany czytelnik znajdzie szczegóły we wspomnianej rozprawie *Petersburski sen Mickiewicza*.

Burmistrz miasta Zakopane Leszek Dorula, Stowarzyszenie Liber pro Arte, Zakopiańskie Centrum Kultury, Kwartalnik „Konteksty”, Muzeum Tatrzańskie, Wydawnictwo Czarne i Fundacja „Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości” zapraszają na VI Zakopiańskie Spotkania Antropologiczne, które w tym roku będą także zakończeniem jubileuszu „Kontekstów”. Tytuł spotkania: *Konteksty rzeczywistości. Rzeczywistość w „Kontekstach”. O myśleniu w perspektywie gościnności.*

Praktyki z myślenia w perspektywie gościnności odbywać się będą od 7 do 10 grudnia w Zakopanem – miejscu, gdzie gościnność jest koniecznością, szansą, utrapieniem, trudem, zawsze pytaniem, którego nie sposób rozważyć i wobec którego nie da się dziś przejść obojętnie.

Zmarły niedawno znakomity myśliciel Cezary Wodziński swoją ostatnią pracę poświęcił wydarzeniu gościnności. Wydana w 2015 roku książkę *Odys gość. Esej o gościnności* otwierają dramatyczne stwierdzenia. Wodziński pisze: „Żyjemy w świecie, który dopuścił się bezprzykładnego pohańbienia prawa gościnności. To znaczy prawa Innego do pobytu w naszym świecie”. Gość-inność, bo tak z dywizem pośrodku proponujemy zapisywać to słowo, jest tajemniczym i pełnym nieprzewidywalnych konsekwencji wydarzeniem spotkania z Innym, stawiającym nas wobec fundamentalnych kwestii. Albowiem „stawką pytania o sens gościnności jest – ni mniej, ni więcej – próba rozważenia sensu gościnności (naszego świata i naszego bycia w tym świecie)”. Esej kończy się zaś słowami: „Bogowie są gość-inni. Między ludźmi. Między Innymi. Między Gościem a Innym nie zachodzi różnica. Inność to sposób zjawiania się Gościa. Nawiedzania człowieka, który dzięki niemu odkryć się może jako *ethos* gościnności. Miejsce otwarte dla dajmona”.

Są dobre powody, aby tak oświetlona przestrzeń gościnności stała się miejscem rozmowy, ku której jeszcze jednym powodem, kolejną na-mową są obchody siedemdziesięciolecia pracy kwartalnika „Konteksty”, w pierwszej emanacji zatytułowanego „Polska Sztuka Ludowa”. Obydwa miana eksponują relację, spotkanie, granicę, która jest do przekroczenia. Rzecz i perspektywa / światło widzenia. Jedna rzecz zobaczona w wielu kontekstach. Jeden kontekst rozumiany poprzez wielość rzeczy. I prawda pojęta jako twórcza gra jednoczesnego odsłaniania i skrywania, jako nigdy niewyczerpujące się pole możliwości. Praca „Kontekstów”, biorąca swą energię z wiary, że nie całkiem umarła gość-inność, że trzeba, warto wysilać się, pisać miejsce otwarte w nas na inność.

Czy to dziś sensowne i możliwe? Gdzie i kogo może prowadzić? Jak łączyć diagnozę Wodzińskiego z praktyką myślenia w perspektywie gościnności? I z praktyką myślenia kontekstowego, przekraczającego i otwierającego granice? Na czym takie myślenie otwarte na

VI Zakopiańskie Spotkania Antropologiczne

*Konteksty rzeczywistości.
Rzeczywistość w „Kontekstach”.
O myśleniu w perspektywie
gościnności*

gość-inność miałoby polegać? Czy i jak obecne jest w naszej praktyce myślenia i w naszym doświadczeniu uprawiania nauki? Z pewnością pytań i kwestii jest więcej i z całą pewnością są one na czasie.

Kuba Szpilka

Program

Środa, 7.12.2016, Muzeum Tatrzańskie – Galeria Władysława Hasióra

12:00 – Otwarcie konferencji połączone z odsłoną wystawy „Konteksty” – 70 lat istnienia

13:00–16:00 – Obrady konferencji

1. Szymon Uliasz: *Ucho wewnętrzne* – film, 74 min.

Historia o spełnionym marzeniu człowieka, który rzucił studia plastyczne i zaryzykował – zaczął grać na saksofonie i stopniowo odkrywając swoje możliwości i ograniczenia, współpracuje z muzykami z całego świata, o różnej proveniencji. Obserwujemy, jak przemierza tak obraną ścieżkę, towarzyszymy mu podczas pracy, spotkań i rozmów w gronie przyjaciół. Formalna strona filmu podporządkowana jest muzyce, jej zmiennym, nierzadko połamanym rytmom.

2. Małgorzata Sady: *Inwentorium śladów* – film, 28 min.

Film Braci Quay, mistrzów animacji lalkowej i przedmiotowej, pt. *Inwentorium śladów* jest poszukiwaniem obecności Jana Potockiego na Zamku w Łańcucie. Film powstał dzięki niezwykłym koincydencjom, serdeczności i przychylności ludzi i świata. Doprowadził do powstania książki kinematograficznej, a także filmu *Alfred Schreyer z Drohobycza* i miał szereg dalszych konsekwencji.

3. Kuba Szpilka: *Nie-rozumność gościnności. Gościnność nie-rozumności*

Zakopiańskie przykłady na to, że razem być nie wymaga oświecenia. Bartuś Obrochta, Karol Szymanowski, „rozpasane w użyciu życia Zakopane” z małym dodatkiem Hannah Arendt.

Dyskusja

18:00 – Promocja książki Antoniego Kroha *Za tamtą górą* – prowadzi Maciej Krupa. Zakopiańskie Centrum Kultury „Czerwony Dwór”, Kasprusie 27.

Czwartek, 8.12.2016, Muzeum Tatrzańskie – Galeria Hasióra

10:00–13:00 – Obrady konferencji

1. Paweł Próchniak: Gościnność poezji (na marginesie pieśni uchodźców)

Zaczynam od przypomnienia, że polski hymn narodowy – *Jeszcze Polska nie umarła...* i tak dalej – jest pieśnią uchodźców. Dla wielu z realnych bohaterów Mazurka Dąbrowskiego tamto *Marsz, marsz [...]* do Polski pozostało niespełnionym marzeniem. Umarli na obczyźnie i na obcych cmentarzach zostali pogrzebani, by teraz – w słowach hymnu – powracać do Polski i wieść w niej – „póki my żyjemy” – swój widmowy żywot (widmowy i na różne sposoby upiorny). Taka jest ekspozycja. Po niej pytam: czy wiersz może udzielić schronienia? Czy poezja jest gościnnością? Czy może nas przygarnąć – jak Mazurek Dąbrowskiego przygarnia tamtych uchodźców-legionistów, którzy leżą gdzieś na obcej ziemi, w zapomnianych grobach? Zamiast odpowiedzi – wiążącej i sformułowanej w prostych żołnierskich słowach – proponuję dwa lekturowe flesze: dwa spojrzenia na polskie wiersze o uchodźcach (we Francji). Pierwszy z tych wierszy to *Pogrzeb kapitana Meyznera* Juliusza Słowackiego, drugi – *Rue de Poitiers* Ryszarda Krynickiego.

2. Dariusz Czaja: Enigma obrazu. Sztuka i gościnność

Spotkanie z wielkim dziełem sztuki (a tylko o takim tu myślę) zawsze podszyte jest ryzykiem i niepewnością. Zostajemy w nim wystawieni na inne, obce, nieznanne. Dryfujemy więc niepewni między fascynacją i trwogą. Wychodzimy z siebie, nie jesteśmy już u siebie. Stajemy się gośćmi na „obcym” lądzie, ale i gospodarzami wobec tego, co nie nasze. My wchodzimy w dzieło, ale i dzieło wchodzi w nas. Nauki zajmujące się sztuką robią wiele, by to niejasne, tajemnicze spotkanie oswoić, nazwać, by zagadać jego osobliwość przy pomocy uczonej mowy. Ale to, co najistotniejsze, zdaje się im umykać.

3. Wojciech Michera: Myślenie w perspektywie bezdomności. Daidalos, kharis, ikelos

We fragmencie kończącym książkę *Odys gość. Esej o gościnności* Cezary Wodziński pisze: „Inność to sposób zjawiania się Gościa. Nawiedzania człowieka, który dzięki niemu odkryć się może jako *ethos* gościnności. Miejsce otwarte dla dajmona”. Słowa te cytowane są w anonsie zawierającym założenia ideowe konferencji, zachęcając, by diagnozę Wodzińskiego powiązać z „praktyką myślenia kontekstowego, przekraczającego i otwierającego granice”. To więc zamierzam uczynić: skupię się na „inności”, „otwartości” i „nawiedzeniu”, rozumianych radykalnie i ekstremalnie, jako nieredu-

kowalnych właściwościach (ludzkiego) świata, poprzedzających i nadwątlających stabilność tożsamościowego „zamknięcia” (*conclusio*). W sensie przedmiotowym – przywołam dwa, historycznie odległe od siebie zagadnienia, oba „marginalnie” powiązane z kulturą wizualną. W części wstępnej – starogreckie, wywodzące się ze sfery praktyki technicznej pojęcie *daidalon*. W części zasadniczej zaś omówię pewien wątek konceptualny, który udało się (z użyciem pojęcia *daidalon*) wyekstrahować z pism Stefana Themersona (od *O potrzebie tworzenia widzeń do Euklides był osłem*).

4. Janusz Bohdziewicz: Poznaj nie-swego siebie. wstęp do ksenorefleksji

Jeśli filozofia Zachodu (i cywilizacja Człowieka) rozpoczyna się wraz ze stłumieniem Sokratejskiego dajmoniona i uciszeniem głosu samego Filozofa w piśmie – to kończy ją „rozbitcie atomu” podmiotu przez Lévinasa i prorockie przepowiadanie komunikacji (akurat u progu rewolucji neomedialnej). Celem wystąpienia jest użycie dynamicznego pojęcia gościa/gospodarza wobec doświadczenia splątania podmiotu, by z tego zaproponować myślenie antro-po-dialogiczne. Tekst czerpie inspirację z bogactwa źródeł filozoficznych (Heidegger, Ricoeur, Lévinas, Bruaire, Nancy), ale również z zakresu neuronauk (Jaynes, Damasio) i mediozofii (Taylor). Jego istotą jest jednak propozycja prostego eksperymentu myślowego, który odsłania fenomen „nieoznaczoności” języka, myśli, woli oraz w końcu samej identyfikacji. Opis wniosków tego eksperymentu w ramach pojęć gospodarza/gościa oraz gość-inności prowadzi do odkrycia głębiej wspólnego pola możliwości przebywania w formie „takiego Ty, w którym nie ma ja”.

Dyskusja

13:30–16:30 – Obrady konferencji

5. Wojciech Majewski: Gość w... – moje filmowe bytowanie po domach

Wystąpienie i film *Każda dolina będzie podniesiona*, 26 min.

6. Jerzy Wasilewski: Gość w dom... gorzej Tata-rzyna. Etnolog wobec oporu gościnności

Gościć na konferencji, w gościnnym Zakopanem – za to goście powinni odplacić wystąpieniem. Ono jednak powinno być jakąś niespodzianką, zaskoczeniem, obopólną przyjemnością. A co to za frajda, kiedy wszystko już wiadomo z abstraktu? To już nie ma po co jechać do Zakopanego.

7. Joanna Helander i Bo Persson: Powroty – film

Ponad 20 lat w Szwecji. Banitka? Uciekinierka? Emigrantka? Gdyby nie więzienie w 1968 roku, czy pozostałabym w Polsce? Zapewne nie. Emigracja uratowała mi życie, a świat, który utraciłam, stwarzam na nowo w moich książkach i fotografiach. Zaprzeczenie zapomnienia. Zaklinanie śmierci.

Dyskusja

19:00 – Koncert „Piotr Majerczyk i przyjaciele”. Zakopiańskie Centrum Kultury „Czerwony Dwór”, Kasprusie 27.

Piątek, 9.12.2016, Muzeum Tatrzańskie – Galeria Hasióra

10:00–13:30 – Obrady konferencji

1. Michał Klinger: *Biblijna definicja oraz tajemnica ojczyzny*

Pismo, od swego początku (Prawo – Prorocy), to „dzieje” (*toledot*). Dzieje rodu Abrahama, Narodu Mojżesza i królestwa Dawidowego. Przez dzieje prowadzi Przymierze: obietnic Ziemi i ciągłości pokoleń. Ów „Testament” zderza się, także moralnie, z rzeczywistością etniczno-historyczną Innych i obcych. W Prawie ukryta jest definicja „ojczyzny”, wypracowana w dziejach Patriarchów, niezwykle uniwersalna i aktualna do dziś. Od czasu wieży Babel doświadczenie ojczyzny i nadzieja Ziemi – realnie musi być ekskluzywistyczna (wobec semickich „braci” – Arabów), ale moralnie i duchowo zderza się z groźną Tajemnicą. Wszystkie „narody mesjańskie” muszą mieć taką (samo-kwestionującą) świadomość.

2. Stanisław Krajewski: *Gościnność: między Abrahamem a Unią Europejską*

Indywidualna gościnność to problem przede wszystkim etyczny. Postawa zalecana w tradycjach, religiach i systemach filozoficznych nie zawsze jest akceptowana przez zwykłych ludzi. Pozostaje jednak ważnym punktem odniesienia. Nie ma natomiast jednoznacznego przekładu tej postawy na stosunki między grupami, państwami, narodami. Problem dobrze ilustrują przykłady z historii Żydów – od starożytności do współczesnego Izraela. Szerokie tło kategorii gościnności umożliwia głębsze rozważania o sytuacji w Polsce i w Europie.

3. Katarzyna Prot-Klinger: *Relacja gospodarz–gość w Polsce międzywojennej i obecnie.*

Rodzinne narracje babci i dziadka.

4. Monika Sznajderman: *Spotkanie. O różnorodności gościnności*

14:00 – 15:30 – Obrady konferencji

5. Tomasz Szerszeń: *Obrazy bezdomności, obrazy bezdomne*

W 1937 roku, w jednym z pisanych na emigracji listów, Walter Benjamin wspominał o nadchodzącej przyszłości jako o „czasie śnienia o bezpiecznym schronieniu przed bombami”. Te słowa zyskują dziś niepokojącą aktualność. Na nowo, podobnie jak w czasach wymuszonej emigracji Benjamina, problem dosłownej i metaforycznej bezdomności, braku domu, poszukiwania schronienia i związanej z tym gościnności (lub jej braku) powraca jako figura i jako konkretne jednostkowe doświadczenie. W swoim wystąpieniu chciałbym przyjrzeć się temu problemowi

przez pryzmat doświadczenia moich dwóch podróży. Do Charkowa – ważnego centrum życia kulturalnego na pograniczu ukraińsko-rosyjskim, miasta „wagabundów i poetów” – i na grecką wyspę Samotraka – historycznie miejsce misterium Kabirów, obecnie wyspę „uciekierów od cywilizacji” i „emigrantów wewnętrznych”, znajdującą się zarazem w pobliżu tras migracji uchodźców płynących z Turcji. W obu przypadkach realne doświadczenie bezdomności i poszukiwania azylu omawiać będę w kontekście obrazów – fotografii i filmu – związanych z tymi konkretnymi miejscami. Jaka jest relacja między bezdomnością i gościnnością? I czy obrazy mogą oddać ten skomplikowany związek? Wreszcie: czy fotografia, obrazy w ogóle, mogą być bezdomne lub gościnne?

Wolne miejsce przy stole – gość

Muzeum Tatrzańskie, Willa Koliba

17:30 – Otwarcie wystawy Moniki Krajewskiej *Tatry i psalmy – nietradycyjna wycinanka żydowska*

18:30 – Promocja książki Moniki Sznajderman *Falszerze pieprzu* – prowadzą Maciej Krupa i Kuba Szpilka

Sobota, 10.12.2016, Muzeum Tatrzańskie – Galeria Władysława Hasióra

10:00–12:00 – Panel *Tożsamość a gościnność* połączony z promocją książki Zbigniewa Benedyktowicza *Elementarz tożsamości*

12:30–13:00 – Fonoteka Tatrzańska – o projekcie Muzeum Tatrzańskiego opowiedzą Piotr Mazik i Kuba Szpilka.

13:00–15:00 – Dyskusja – podsumowanie konferencji

Spotkania autorskie:

Antoni Kroh, *Za tamtą górą*, Wyd. Iskry, 2016

Opowieść o Łemkach, od wieków żyjących w Beskidzie Sądeckim i Niskim, w latach 1945–1946 przesiedlonych w trybie „dobrowolno-przymusowym” na Ukrainę, zaś w 1947 roku, podczas akcji „Wisła”, deportowanych i rozproszonych na Ziemiach Zachodnich. Autor wcześniej wydał w Iskrach dwie książki: *Starorzeczce* i *Wesołego Alleluja, Polsko Ludowa!*

Antoni Kroh – historyk kultury, pisarz, tłumacz. Długoletni współpracownik kwartalnika „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa”. W latach 70. komisarz konkursów i wystaw sztuki ludowej Karpat Polskich. Współautor (z Barbarą Magierową) wystaw: *Łemkowie; Duchy epoki, czyli pierwsza wojna światowa trwa do dziś, Tradycje sokolstwa polskiego, Spisz*. Opublikował m.in. *Współczesna rzeźba ludowa Karpat Polskich* (1979), *O Szwejku i o nas* (1992, 2002), *Sklep potrzeb kulturalnych* (2000, 2005, 2010), *Tatry i Podhale* (2002, 2005), *Łemkowszczyzna* (2006), *Praga* (2007), *Losy dobrego żołnierza Szwejka czasu wojny światowej*

(nowy przekład z komentarzami, 2009), *Starorzeczca* (2010).

Monika Krajewska, wystawa *Tatry i psalmy – nie-tradycyjna wycinanka żydowska*

Wystawa powstała na skrzyżowaniu dwu pasji autorki: sztuki żydowskiej i Tatr. W swych pracach łączy motywy górskie z hebrajskimi wersetami zaczerpniętymi z Biblii i liturgii. Jej twórczość inspirowana jest tradycyjną ludową wycinanką żydowską, którą traktuje jako punkt wyjścia do własnych poszukiwań.

Monika Krajewska – artystka, nauczycielka, publicystka. Zajmuje się wycinanką żydowską i żydowską sztuką nagrobną. Jest autorką książki *Mój młodszy brat* i albumu *Czas kamieni*.

Monika Sznajderman, *Falszerze pieprzu*, Wyd. Czarne, 2016

„To jest jedyny w swoim rodzaju żydowsko-polski dwuportret rodzinny. Żydowska połowa jest przejmująca, a polska fascynująca. Dla każdego, kto chce naprawdę wiedzieć i próbuje zrozumieć” – Henryk Grynberg.

„Wbrew tytułowi, to nie jest książka historyczna. To książka o pamięci. A właściwie o dwóch pamięciach, które się w żadnym miejscu nie spotykają. I o losach, które od stuleci toczyły się równoległe, nigdy razem. Losach moich dwóch rodzin – polskiej i żydowskiej” – wyjaśnia autorka.

Monika Sznajderman – antropolog kultury, wydawca. Dawniej związana z Instytutem Sztuki PAN (gdzie obroniła doktorat), od wielu lat wraz z Andrzejem Stasiukiem prowadzi Wydawnictwo Czarne. Jest autorką

następujących książek: *Zaraza. Mitologia dżumy, cholery i AIDS* (1994), *Współczesna Biblia Pauperum. Szkice o wideo i kulturze popularnej* (1998), *Błazen. Maski i metafory* (2000, 2014), *Znikająca Europa* (2006, red. z Kathariną Raabe). Mieszka w Wołowcu w Beskidzie Niskim.

Zbigniew Benedyktowicz, *Elementarz tożsamości. Antropologia współczesności – antropologia kontekstowa*, Wyd. Czarne, 2016

Peryferia jako najżyźniejsza gleba sztuki? W *Elementarzu tożsamości* antropolog kultury sięga po dzieła mistrzów kina: Federico Felliniego, Andrieja Tarkowskiego, Gabriela Axela, Romana Polańskiego, Wojciecha Jerzego Hasa, Zbigniewa Rybczyńskiego, a także twórczość Tadeusza Kantora, Brunona Schulza, Tadeusza Konwickiego, Czesława Miłosza, Mircei Eliadego, Osipa Mandelsztama i innych, by w ich uniwersalizmie odkryć archetypiczną siłę lokalności, prowincji i prowincjonalności. W globalnym świecie bez granic i historii pamięć, obrzędy, dom, z którego się wychodzi, do którego się tęskni i czasami wraca, mają zapładniającą moc i są źródłem odrodzenia mitu. Wspomnienia ukryte w figurze dziecinnego pokoju, szkolnej klasy, wiejskiego drewnianego domu, w obrzędzie dziadów, wieczerzy czy w figurze wędrownych cyrkowców stają się esencją żywej sztuki.

Zbigniew Benedyktowicz – antropolog kultury. Wykładowca w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UW, pracuje w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, kierował Zakładem Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej. Redaktor naczelny kwartalnika „Konteksty”, członek redakcji „Kwartalnika Filmowego”.



Uczestnicy VI Spotkań Antropologicznych w Zakopanem, grudzień 2016. Fot. Joanna Helander.

Zimny, obcy kamień uciąży me zwłoki,
Obcej wody szemrać będą mi potoki –
Obce gwiazdy jaśnieć nad mym grobem będą
I obce wspomnienia popiół mój obsiedą¹.

1.

Polski hymn narodowy – „Jeszcze Polska nie umarła...” i tak dalej – jest pieśnią uchodźców. Dla wielu z realnych bohaterów *Mazurka Dąbrowskiego* – napisanego w roku 1797 – tamto „Marsz, marsz [...] do Polski” pozostało niespełnionym marzeniem. Umarli na obczyźnie i na obcych cmentarzach zostali pogrzebani, by teraz – w słowach hymnu – powracać do Polski i wieść w niej – „póki my żyjemy” – swój widmowy żywot (widmowy i na różne sposoby upiorny). *Mazurka Dąbrowskiego* przygarnia tych uchodźców-legionistów, którzy leżą gdzieś w obcej ziemi, w zapomnianych grobach. Przygarnia ich i udziela im schronienia. Jest ich mogiłą – wciąż istniejącą, póki my śpiewamy. I zarazem ofiarowuje im pozagrobowe życie. Stanowi ich zaświaty.

2.

Czy poezja i nam może udzielić schronienia? Czy może nas przygarnąć? W roku 1924 Marina Cwietajewa pisała w *Poemacie kresu*, że „poeci to Żydki” – wygnańcy bez własnego miejsca na ziemi, pogardzani, zepchnięci na margines, zamieszkujący getta². Sformułowane tak rozpoznanie – niepokojące i przenikliwe – może przyprawić o dreszcz, jeśli zestawimy się je z tym, co wydarzyło się w Europie niespełna 20 lat po napisaniu poematu – wydarzyło się wówczas i na różne sposoby wciąż trwa. Dzisiaj – w świecie słów na posyłki, słów upartyjnionych, udręczonych, ogłupiających, coraz bardziej jałowych, coraz mocniej wydrażonych z głębszego znaczenia – można powiedzieć, że „poezja jest uchodźcą”, że – jak ujął to Aleksander Wat – wygnano ją „z Miasta, w którym rządzi Zmora” i teraz – krocząc „po drogach wygnania” – dzieli samotny los tych, których „dotknęło nieszczęście”. W wierszu *Raport z obłąkanego Miasta* – z którego biorę to ostatnie sformułowanie – pisał Herbert: „ci których dotknęło nieszczęście są zawsze samotni / obrońcy Dalajlamy Kurdowie afgańscy górale”. I dodawał: „patrzmy w twarz głodu twarz ognia twarz śmierci / najgorszą ze wszystkich – twarz zdrady // i tylko sny nasze nie zostały upokorzone”³. Te sny to również sny poezji – wiersze. Tak można rozumieć słowa poety. Można też dopowiedzieć – za Miłoszem, za jego *Przedmową* do tomu *Ocalenie* – że tylko poezja, która ocala, odnajduje swój „wybawczy cel”⁴. Warto jednak przy tym mieć w pamięci wspomniane przed chwilą *Ciemne światło Wata*:

Platon kazał nas wyświecić
z Miasta, w którym Mądrość rządzi.

PAWEŁ PRÓCHNIAK

Gościnność poezji

Na marginesie pieśni uchodźców

W nowej Wieży z Kości (ludzkich)
dziś Astrolog trutynuje
gwiazd koniunkcję z Marsem, oraz
z Oekonomią bied i brzydot.
Mrok zapada i Minerwa
śle swe sowy do Wyróczni.
Platon kazał mnie wyświecić
w noc bez Świątłych Filozofów.
Kwiaty szczęściem oddychają,
chmura ciepło deszczem pachnie,
w ciszy słyszę swoje kroki,
idę a i nie wiem dokąd?
Platon kazał mnie wyświecić
z Miasta, w którym rządzi Zmora⁵.

Tak w listopadzie 1963 roku jawiło się Wato-
wi ciemne światło poezji – wyświeconej, wygnanej
w noc. Pod wierszem umieścił poeta wyimek z *Republiki* Platona:

...Poetów – fascynatorów... wyświecimy z naszego
Miasta. Wystarczą nam poeci mierni, za to użyteczni:
niech naśladują mowę naszych cnót a styl ich stosowa-
wać ma się do reguł, któreśmy wypracowali podejmując
trud wychowania wojów⁶.

Tym właśnie jest nasz świat. Poezja jest w nim
uchodźcą, kroczy po drogach wygnania, bo rządząca
tym światem Zmora przystaje jedynie na wiersz-pa-
pukę, powielający mowę cnót, na wiersz mierny, ale
użyteczny, którego styl stosuje się – by tak rzec – do
reguł wojskowego drylu. Nie oznacza to jednak, że
poezja wyświecona ze świata jest bezsilna, że musi
pozostać bezradna. Może odpowiedzieć – choćby
tak, jak czyni to Słowacki w wierszu *Pogrzeb kapitana*
Meznera:

Wzięliśmy biedną trumnę ze szpitalu,
Do żebrackiego mieli rzucić dołu;
Ani lży jednej matczynej żalu,
Ani grobowca nad garstką popiołu!

Wczora był pełny młodości i siły –
Jutro nie będzie nawet – i mogiły.

Gdyby przynajmniej przy rycerskiej śpiewce
Karabin jemu pod głowę żołnierski!
Ten sam karabin, w którym na panewce
Kurzy się jeszcze wystrzał belwederski,
Gdyby miecz w sercu lub śmiertelna kula –
Lecz nie! – szpitalne łożo i koszula!

Czy on pomyślał – tej nocy błękitów,
Gdy Polska cała w twardej zbroi szczękła,
Gdy leżał smętny w trumnie Karmelitów,
A trumna w chwili zmartwychwstałej pękła.
Gdy swój karabin przyciskał do łona –
Czy on pomyślał wtenczas, że tak skona?!

Dziś przyszedł chciwy jałmużny odźwierny
I przyszły wiedmy, które trupów strzegą,
I otworzyli nam dom miłosierny,
I rzekli: „Brata poznajcie waszego!
Czy ten sam, który wczora się po świecie
Kołatał z wami? – Czy go poznajecie?”

I płachtę z głowy mu szpitalną zdjęto,
Nożem pośmiertnych rzeźników czerwona;
Żrennicę trzymał na blask odemkniętą,
Ale od braci miał twarz odwróconą;
Więcśmy rzekli wiedmom, by zawarły
Trumnę, bo to jest nasz brat – ten umarły.

I przeraziła nas wszystkich ta nędza,
A jeden z młodszych spytał: „Gdzież go złożą?”
Odpowiedziała mu szpitalna jędra:
„W święconej ziemi, gdzie przez miłość bożą
Kładziemy poczet nasz umarłych tłumny,
W jeden ogromny dół – na trumnach trumny”.

Więc ów młodzieniec, męki czując szczerze,
Wydobył złoty jeden pieniądz drobny
I rzekł: „Zaspiewać nad nim Miserere,
Niechaj ogródek ma i krzyż osobny...”
Zamilkł, a myśmy pochylili głowy,
Łzy i grosz sypiąc na talerz cynowy.

Niech ma ogródek – i niech się przed Panem
Pochwali tym, co krzyż na grobie gada:
Że był w dziewiątym pułku kapitanem,
Że go słuchała rycerzy gromada,
A dziś ojczyźnie jest niczym niedłużny,
Chociaż osobny ma kurhan – z jałmużny.

Ale Ty, Boże! który z wysokości
Strzały Twe rzucasz na kraju obrońce,
Błagamy Ciebie przez tę garstkę kości,
Zapał przynajmniej na śmierć naszą – słońce!

Niechaj dzień wyjdzie z jasnej niebios bramy,
Niechaj nas przecie widzą – gdy konamy!⁷

3.

Wiersz opatrzony jest datą – 30 października 1841 roku. Opisane w nim zdarzenie mało miejsce sześć dni wcześniej. Jest więc zapisem poczynionym niemal na gorąco, słyhać w nim żywą emocję, nieklamane wzruszenie, buzujący gniew, a jednocześnie pozostaje świadectwem poetyckiej wirtuozerii Słowackiego – bezbłędnego panowania nad frazą i czystości poetyckiego tonu, który autor *Genesis z Ducha* potrafi wydobyć ze słów. W tym zestrojeniu prawdy realnego doświadczenia i artystycznego kunsztu ma swoje źródło poczucie, że *Pogrzeb kapitana Meyznera* to – jak pisze Dariusz Seweryn – „arcydzieło absolutnie skończone”, arcydzieło, w którym – to już Kleiner – odzywa się „głosem własnym, szarpiącym – bolesna prawda życia i śmierci”⁸. Ten „szarpiący” głos „bolesnej prawdy” ma w sobie coś z dramatyizmu targania strun, coś z rwania, rozdzielania, zadawania ran. Czesław Zgorzelski akcentuje ujawniającą się w *Pogrzebie kapitana Meyznera* „poetykę przeciwstawień i kontrastów, konfliktowych zestawień i dysonansów, [...] wieloznaczną grę ironicznych lub sarkazmem nasyconych sugestii”⁹. To na tych rozdźwiękach opiera się – powtarzam za Zgorzelskim – „liryczny rezonans”, za sprawą którego wybrzmiewa sens wiersza „nigdzie wprost nie nazwany, ale rezonans zamkniętego w nim przeżycia dźwięczący”¹⁰. Ten audytywny wymiar – utkany z oddźwięków, z przenikających się wątków semantycznej instrumentacji, z przeplotów „aluzyj, napomknięć i niedomówień”¹¹ – odsyła do czegoś, co skłonny jestem nazwać „akustyką sensu”. I jeśli to prawda, że poezja jest słowem właściwie użytym, jeśli istotnie wiersz mówi coś ważnego i koniecznego, czego w inny sposób – poza wierszem, poza metaforą – powiedzieć się nie da, to warto wsłuchiwać się w wibrujące, muzyczne rejestry tej szczególnej akustyki, która sprawia, że słowo przestronnieje, że otwiera się – w echach i pogłosach, w prześwitach przydźwięków – na coś, co powinno wybrzmieć, ale nie mieści się w naszych codziennych, udręczonych słowach i dlatego potrzebuje słów poezji, dlatego odnajduje się w wierszu.

4.

Pośród przydźwięków na różne sposoby współtworzących „liryczny rezonans” wiersza Słowackiego sytuuje się – między innymi – to, o czym mówią prasowe noty poświęcone Meyznerowi, które bezpośrednio po jego śmierci ukazały się w gazetach wydawanych po polsku w Paryżu. 30 października „Dziennik Narodowy” informował piórem Feliksa Wrotnowskiego:

Meyzner Józef, ur. w Kaliszu 19 marca 1803, kończył nauki w Warszawie i otrzymał stopień magistra filo-

zofii i prawa, był potem aplikantem sądowym i trudnił się nauczycielstwem prywatnym aż do r. 1830. Po wybuchnięciu powstania listopadowego, mianowany podporucznikiem w gwardyi honorowej, przeniesiony został w stopniu kapitana do 9go pułku p. l. Za przybyciem do Francji wydawał w Besançon pismo pod godłem imion znakomitszych żołnierzy wojska polskiego, w dalszych latach zajmował się daniem lekcyj prywatnych, i kilką miesiącami przed śmiercią ogłosił drukiem tom swoich poezyj pod tytułem *Krakowiaki historyczne*. Umarł po dwudniowej chorobie na zgniałą gorączkę dn. 23 października r. b. w Paryżu. Znaczna liczba współrodaków odprowadziła zwłoki jego na cmentarz Mont Parnasse. Bliżsi znajomi składką pokryli koszta pogrzebu, a jeden z ziomeków przybyłych z kraju ofiarował pieniądze na kamień grobowy. Interesami pozostałymi po ś. p. Meyznerze trudni się Dr. Hieronim Bońkowski, mieszkający: rue Jacob, 12, w Paryżu¹².

Kilka dni później – 6 listopada – w czasopiśmie „Trzeci Maj” ukazała się notatka, w której czytamy między innymi:

Miał lat 39. W oku publicznym zajmował nie małe miejsce; – nie wątpimy przeto, że przyjaciele jego liczni, osobiści i polityczni, nie zaniechają po posłudze ostatniej, którą mu oddali, wystawić jeszcze pamięci Jego należne uczczenie, na które całym swem życiem, tak szczerze pracował i tak bogato zasłużył. Tymczasem zachęcamy, niech się rodacy starają o wiersz Juliusza Słowackiego, pod tytułem „Pogrzeb Meyznera”, przypisany zacnemu, skoremu do posług i gdzie idzie o wyrzucenie grosza bratniego, młodzianowi hojnemu, którego piękny czyn „Pogrzeb Meyznera” uwieczni: wiersz pałacy i okropnej prawdy, wart najpowszechniejszego czytania¹³.

Autorem tych słów jest zapewne Leonard Niedźwiedzki, przytaczam więc jeszcze jego list do Ignacego Jackowskiego – pisany w Paryżu 25 października 1841 roku:

Kochany Żegoto!

Z żywym żalem donoszę ci o zgonie Józefa Meyznera, chłopaka pracowitego, przyzwoitego i szanowanego od wszystkich, któremu długie jeszcze lata życia wrócono.

Umarł z gorączki żołądkowej. Nie chorował długo. We czwartek przeszły chwyciły go bole przy stole w klubie naszym, którego był członkiem. Nie dokończywszy obiadu, wstał i poszedł do domu, a Cichocki posłał za nim Dra Stańskiego – Doktorowi powiedział, że się miał lepiej – nazajutrz w piątek przyniesiono mu śniadanie, bułkę z mlekiem i pytano, jak

mu – lepiej, odpowiedział. – Odtąd co wycierpiał, nikt nie wie, bo nie zajrzano do niego aż dopiero nazajutrz rano, to jest w sobotę, kiedy mu znowu śniadanie stawiać miano. Był już wtedy dogorywający. Stał w hotel Caumartin, rue Caumartin. Posłano po Doktora Stańskiego, ten kazał go przenieść do Szpitalu de la Charité na rue Jacob, powiadając zawczasu, że niema nadziei. Jakoż tegoż dnia skołał.

Umarł niebogaty. Zrobiliśmy wczoraj składkę na pochowanie, każdy chętnie dawał, bo lubił zmarłego. Na kwaterze swojej został winien 300 franków – za druk *Krakowiaków* 400 fr. – i to podobno całe długi jego – bo był bardzo regularny – kiedy mógł płacił...¹⁴

Z innego listu Niedźwiedzkiego znamy dedykację *Pogrzebu kapitana Meyznera*: „Franciszkowi Łubieńskiemu na pamiątkę od Jul. Słowackiego”¹⁵. To właśnie Łubieński – początkujący poeta, przebywający w Paryżu „dla odbycia studiów” – był owym młodzieńcem, który „ofiarował pieniądze na kamień grobowy” dla zmarłego na „zgniałą gorączkę” autora *Krakowiaków historycznych*.

5.

Przerywam ekscerpcję. Sądę bowiem, że już z tych przytoczeń widać, jak klaruje się bezpośredni kontekst *Pogrzebu kapitana Meyznera*. W dużej mierze właśnie przydźwięki tego kontekstu sprawiają, że jest to „wiersz pałacy i okropnej prawdy”. Ale nie tylko one. Pracuje w tym wierszu również odwaga trzeźwego rozpoznania – jak pisze Seweryn – „śmierci nagiej i dosłownej”¹⁶. Odnajduje się w nim – powtarzam za Kleinerem – „targająca w swej prostocie skarga i targający w swej bolesnej prawdzie realizm”, w którym jest niepokojące okrucieństwo wybudzonego ze złudzeń spojrzenia – okrucieństwo podbite wyniosłością tonu, językową afektacją, drastycznością sformułowań, sarkazmem¹⁷. To w asyście tego okrucieństwa zjawia się modlitewny wygłos wiersza:

Niechaj dzień wyjdzie z jasnej niebios bramy,
Niechaj nas przecie widzą – gdy konamy!

W tym blasku jest coś z jasnowidzenia poezji. Jest w nim intuicja jakiejś innej dymensji istnienia, jakiegoś innego, rozświetlonego dnia, który wyłoni się z jaśniejącego nieba – wyjdzie ku nam „z jasnej niebios bramy” – i rzuci swoje światło na nasze konanie, uczyni je widzialnym¹⁸. Jest też w tym wygłosowym blasku coś, co odsłania się oczom umarłych – odbija się w ich pustym spojrzeniu, zjawia się w źrenicy martwego oka i pozostaje zakryte dla wzroku żywych. Tak rozumiem piątą sekstynę elegii na śmierć Meyznera:

I płachtę z głowy mu szpitalną zdjęto,
Nożem pośmiertnych rzeźników czerwoną;

Żrennicę trzymał na blask odemkniętą,
Ale od braci miał twarz odwróconą;
Więceśmy rzekli wiedmom, by zawarły
Trumnę, bo to jest nasz brat – ten umarły.

Blask, o którym z taką siłą mówi kadencja wiersza, jest więc nie tylko świecącym światłem z wysoka. Nie tylko przywołuje – w rozbłysku poetyckiego widzenia – przenikliwe światło nocy padające na konających. Jest w tym blasku również coś z głębokiej ciemności nocnego nieba nad nami. I coś z nieprzeniknionego, martwego mroku, który – w moich oczach – okrywa tamten „ogródek osobny”, tamten krzyż, co „na grobie gada”. Słowacki pisze o Meyznerze:

Wczora był pelen młodości i siły –
Jutro nie będzie nawet – i mogiły.

Mówię o martwym mroku, który jawi się moim oczom, bo nie wiem, czy mogiła Meyznera na paryskim cmentarzu Montparnasse przetrwała do naszego „jutra”. Czy dziś można nad nią stanąć, zapalić znicz? Czy ktoś o niej pamięta? Nie udało mi się tego grobu odnaleźć. Nie znalazłem żadnej jego fotografii, żadnego sztychu, który by go przedstawiał.

6.

Został wiersz – przez lata krążący w odpisach¹⁹. Słowacki nigdy nie podał go do druku, podobnie jak wielu innych drobnych wierszy, które były pisane z myślą, że pozostaną rękopisami – w sztambuchach, w listach, w odręcznych kopiach. Te wiersze brzmią ze szczególną siłą, jeśli pamięta się o ich rękopiśmiennej formie. Nie wiem, co stało się z rękopisem, który poeta podarował Łubieńskiemu jesienią 1841 roku²⁰. Franciszek Łubieński zmarł niespełna trzy i pół roku później. Być może kartka z rękopisem wiersza Słowackiego zaginęła w jakiejś zawieszce. Może – przekazywana z pokolenia na pokolenie – trafiła w końcu między szpargały, które po latach ktoś spalił lub wyrzucił. Tak mogło się stać. Pamiętam jednak, że matką Franciszka Łubieńskiego była Konstancja z Bojanowskich Łubieńska – przed laty kochanka Mickiewicza. Wiemy, że miała pragmatyczny zmysł, że przekazywała – w konspiracji – spore kwoty na działalność polskiej emigracji we Francji, a rozległą korespondencją Łubieńskiej i prowadzonymi przez nią kwestami interesowała się tajna policja – zwłaszcza pruska, ale też rosyjska. Wiemy, że prowadziła salon literacki, wspierała literacką prasę Wielkopolski, zadbała o pośmiertną publikację wierszy syna. Nie stroniła od poetycznych gestów. Poezja była dla niej ważna²¹. Może więc kartkę z rękopisem Słowackiego włożyła synowi do trumny – na ostatnią drogę. W ten sposób *Pogrzeb kapitana Meyznera* – najważniejszy rękopis tego wiersza, rękopis, który poeta podarował Łubieńskiemu – okrył raz jeszcze „garstkę kości”. Tak chcę o tym myśleć: wiersz złożony w grobie, rzeczywista obec-

ność ukryta w „deskowej muszli”, powierzona „odmętom ziemi”. Biorę te metafory od Słowackiego – z wiersza-pożegnania, wiersza-dedykacji:

Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek
I łez, i dawnych moich nadziei koronę.

Dawniej myślałem rzeczy uczynić szalone,
Wami – założyć nowych narodów początek,
Lecz mi teraz wystarczy mały ziemi kątek,
Gdzie w deskowej się zawrę muszli i utonę²².

W tej sugestii głębi – przepastnej, wypełnionej miazmatami życia i śmierci, skrywającej perłę naszego istnienia – również jest coś z jasnowidzenia poezji. Jest w niej światło – zarazem łagodne i przeszywające. Kazimierz Wierzyński pisał o tym świetle tak:

A może mi się przywidziało,
Może to deszcz i noc i potem
Lustro naprzeciw okna dniało
I wiatr przewracał się z łoskotem.

I nadszedł świt nieznanym, drżącym,
Na nowy dzień mnie wołał w śnie tem
I obudziłem się krzyczącym,
Przebity światłem jak sztyletem²³.

Przywołuję wiersz autora *Gorzkiego urodzaju*, by przypomnieć, że poeci-fascynatorzy, poeci-wygnañcy widzą też niekiedy jakąś inną stronę istnienia, inną stronę światła – tnącą niczym ostrze, druzgocącą, zjawiającą się w przywidzeniu, w nocnym łoskocie wiatru, w krzyku²⁴. To spotkanie z rozbłyskiem ciemności bywa doświadczeniem duchowym, wydarza się w przestrzeni wewnętrznej, w intymnym *interieur* – wtedy wymyka się słowom, ciąży ku milczeniu. Zwykle jednak jest w nim również dojmująca dosłowność zdarzeń, które dotyczą nas do żywego – jak choćby to opisane przez Ryszarda Krynickiego w wierszu *Rue de Poitiers*. Wiersz opatrzony jest datą „Listopad 1995” i brzmi tak:

Późne popołudnie, prószysz śnieg.
Nieopodal strajkującego Musée d’Orsay
widać szary tobolek na skraju chodnika:
zwinięty w kłębek kloszard (albo uciekinier
z jakiegoś ogarniętego wojną domową kraju)
nadal leży na kracie, okutany w koce,
śpiwór z odzysku i prawo do życia.
Wczoraj miał jeszcze włączony tranzystor.
Dziś stygnące monety układają się na gazecie
w konstelacje niebyłych planet i księżyców²⁵.

7.

Tak wygląda ludzka rzeczywistość oglądana gołym okiem – w naturalistycznym skrócie, jak u Słowackie-

go. Tak jawi się oku poety nasz świat – świat każdego z nas. Milknący, kostniejący z zimna, zamierający – przechylający się w bezruch, już zawczasu pogrążony w śmierci. To właśnie widać, kiedy strajkuje pinakoteka, a wraz z nią – w niej – strajkuje sztuka, drzemająca leniwie w higienicznej ciszy klimatyzowanych pomieszczeń, bezpieczna pod czujnym okiem systemów alarmowych – czysta, ekskluzywna, zabiletowana. Wiem, gdzie jest to miejsce w Paryżu. Widziałem – na zdjęciach, w sieci – kratę, na której leżał ktoś, kogo zobaczył Krynicki. Nie wiem, kim był ten bezdomny, zwinięty w kłębek na skraju chodnika człowiek. Nie wiem, co się z nim stało. Domyślam się, że figurą jego losu są tamte „konstelacje niebyłych planet i księżyców”, które tworzyły kosmos rozpościerający się wokół rzeczywistej ludzkiej obecności – kosmos już dawno pogrążony w martwej ciszy, obrócony wniwecz. *Rue de Poitiers* można – i trzeba – czytać w kontekście wiersza Szron, który odsłania kosmiczną perspektywę takich zdarzeń, jak to paryskie spotkanie z kimś bez własnego miejsca na ziemi, z kimś odartym ze wszystkiego, całkowicie bezdomnym. Krynicki pisze:

Szary szron szeptu, skamielina rozpaczy. Kto dosłysz
cichnący psalm ziemi, nieme nawoływanie się
planet, pożegnanie galaktyk. Czarne słońca
zapadają się w siebie
w nieludzkim
milczeniu²⁶.

Ten obraz gasnącego wszechświata przywołuje – pisał o tym Marian Stala – jedną z poetyckich miniatur Tadeusza Micińskiego²⁷. Mowa o wierszu bez tytułu pochodzącym z opublikowanego w roku 1902 tomu *W mroku gwiazd*:

Na księżycu czarnym wiszę
patrząc w gwiazd gasnących ciszę.
W mroku dumnym i bezgłośnym
ze strzaskaną harfą snów
płynę – szukam jej –
nie odnajdę już²⁸.

Tak zjawia się rozpoznanie nieprzeniknionej ciemności, z którą mierzy się poezja – rozpoznanie podpowiadające, że wiersz wychylony w noc jest uchodźcą, że kroczy po drogach wygnania. Jest w tym rozpoznaniu coś porażającego. Niewiele można do niego dodać. Może tylko to, że poeci niekiedy odnajdują w sobie przecucie siły, która słowom – muzyce słów, muzyce sensu – przydaje nieśmiertelności. Miłosz ujął to w ten sposób:

– Kiedy umrę, zobaczę podszewkę świata.
Drugą stronę, za ptakiem, górą i zachodem słońca.

Wzywające odczytania prawdziwe znaczenie.

Co nie zgadzało się, będzie się zgadzało.
Co było niepojęte, będzie pojęte.

– A jeżeli nie ma podszewki świata?
Jeżeli drozd na gałęzi nie jest wcale znakiem,
Tylko drozdem na gałęzi, jeżeli dzień i noc
Następują po sobie, nie dbając o sens,
I nie ma nic na ziemi, prócz tej ziemi?

Gdyby tak było, to jednak zostanie
Słowo raz obudzone przez nietrwałe usta,
Które biegnie i biegnie, poseł niestrudzony,
Na międzygwiazdne pola, w kołowrót galaktyk
I protestuje, woła, krzyczy²⁹.

Tak brzmi kontrapunkt dla *Szronu* i dla wiersza Micińskiego – kontrapunkt dla pogrążania się w oszronionej ciszy gasnących gwiazd, dla strzaskanej harfy snów. I jeśli to prawda, że tylko sny poezji – jak mówi Herbert – „nie zostały upokorzone”, jeśli rzeczywiście są – powtarzam za Krynickim – „niepodległe nicości”, to być może właśnie w tych snach poezji – w wierszach – odnajduje swój głos coś, co przełamuje w istnieniu jego nieludzkie milczenie. Być może słowo raz obudzone przez nietrwałe usta przygarnia i podtrzymuje cichnący psalm ziemi, udziela schronienia niememu nawoływaniu się planet. Nie jestem pewien, czy słowa rzeczywiście mogą temu sprostać. Nie wiem, czy nie niweczy ich ostatecznie ten mrok dumny i bezgłośny, który spowija międzygwiazdne pola wirujące w kołowrocie galaktyk. Może nad wszystkim istotnie króluje ta groza definitywnych pożegnań – groza wygnania, radykalnej bezdomności, groza opuszczonych grobów, w których leżą bezimienni uchodźcy. Może tak właśnie jest. Pamiętam jednak słowa poety, jego odręczny, sztambuchowy zapis:

Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwała,
Że w posąg mieni nawet pożegnanie.
Ta kartka wieki tu będzie płakała,
I łez jej stanie.

Kiedy w daleką odjeżdżasz krainę,
Ja kończę moje na ziemi wygnanie,
Ale samotny – ale łzami płynę –
I to pisanie...³⁰

I to pisanie. Tyle mamy – tylko tyle, aż tyle.

Przypisy

¹ Józef Meyzner, *Krakowiaki historyczne*, Paryż 1841, s. 10; cyt. za: Stanisław Świrko, *Słowacki – poeta Warszawy*, wyd. 2 uzupełnione, Warszawa 1980, s. 151.

- ² Vide zakończenie dwunastego ogniwa poematu: „Гетто избранничеств! Вал и ров. / Пошады не жди! / В сем христианнейшем из миров / Поэты – жида!” (w przekładzie Seweryna Pollaka: „Getto wybrańców! Rów i kraty. / Nie ludź się żadną litością! / W tym najbardziej chrześcijańskim ze światów / Poeci – to żydostwo!”; cytata za: Maryna Cwietajewa, *Poezje wybrane*, wybór i oprac. S. Pollak, Warszawa 1983, s. 118). Rosyjskie „жид” – w odróżnieniu od neutralnego „евреу” – jest mocną inwektywą.
- ³ Zbigniew Herbert, *Raport z obłąkanego Miasta*, [w:] idem, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008, s. 532 (cytaty wyżej: ibidem, s. 531, 532).
- ⁴ Czesław Miłosz, *Przedmowa*, [w:] idem, *Wiersze*, t. 1, Kraków 2001, s. 139.
- ⁵ Aleksander Wat, *Ciemne świedldo*, [w:] idem, *Wiersze śródziemnomorskie. Ciemne świedldo*, oprac. J. Zieliński, Gdańsk 2008, s. 82-83.
- ⁶ Ibidem, s. 83 (lokalizacja przytoczenia wskazana przez poetę: Platon, *Republika*, III, 398 A).
- ⁷ Juliusz Słowacki, *Dziela wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 1: *Liryki i powieści poetyckie*, oprac. i wstęp J. Krzyżanowski, Wrocław 1989, s. 50-51.
- ⁸ Pierwszy cytat: Dariusz Seweryn, *Słowacki nie-mistyczny*, Lublin 2001, s. 158; cytat drugi: Juliusz Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, wstęp i oprac. J. Starnawski, t. 3: *Okres „Beniowskiego”*, Kraków 1999, s. 187.
- ⁹ Czesław Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, s. 113.
- ¹⁰ Ibidem, s. 120.
- ¹¹ Ibidem.
- ¹² „Dziennik Narodowy” 1841, t. 1, nr 31, s. 124.
- ¹³ „Trzeci Maj” 1841, nr 37-38, s. 186 (w kwestii domniemanego autorstwa noty vide: Leon Płoszewski, *Słowacki w listach i zapiskach Niedźwiedzkiego*, „Pamiętnik Literacki” 1929, z. 1/4, s. 626).
- ¹⁴ Przytoczenie za: Leon Płoszewski, *Słowacki w listach i zapiskach Niedźwiedzkiego...*, s. 625.
- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ Dariusz Seweryn, *Słowacki nie-mistyczny...*, s. 169.
- ¹⁷ Juliusz Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, s. 186. Na okrucieństwo i makabryczność obrazów zapisanych przez poetę zwraca uwagę również Ireneusz Opacki w sugestywnym i dającym do myślenia szkicu *Słowackiego wiersz „palący i okropnej prawdy”* („Zeszyty Naukowe KUL” 1959, nr 3, s. 71-87).
- ¹⁸ W tym kontekście warto może dopowiedzieć, że w finałowym dystychu wiersza – jak za Tadeuszem Sinką przypomina Kleiner – można usłyszeć echo wygłosu „słynnej modlitwy Ajaksa w pieśni XVII Iliady” (J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, s. 190). W znanym Słowackiemu przekładzie Franciszka Xawerego Dmochowskiego odpowiedni fragment poematu Homera brzmi tak: „Wszchemocny niebios panie! spędź, te od nas chmury, / Wróć dzień, daj oczom widzieć, a jeśli do końca / Zawzięty, chcesz nas zgubić, zgub przy świetle słońca” (*Dziela Homera*, przeł. F. Dmochowski, t. 1: *Iliada*, Warszawa 1804, księga XVII, w. 652-654). Passus ten Dmochowski opatrzył przypisem, w którym przytacza inny – dokonany prozą przez Grzegorza Piramowicza – przekład zakończenia modlitwy Ajaksa: „O Jowiszu ojcze, uwolnij tylko od tój pomroki synów Greckich, powróć jasność, i pozwól oczom widzieć, a potem zgub i zniszcz nas w pośród światła, kiedy ci się tak podoba” (ibidem, przypis 10).
- ¹⁹ Vide: *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz przy współpracy S. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1960, s. 402; komentarz edytorski [w:] Juliusz Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 219-220.
- ²⁰ Jacek Brzozowski i Zbigniew Przychodniak nie mają wątpliwości, że autograf „ofiarowany Franciszkowi Łubieńskiemu – zaginął” (ibidem, s. 219).
- ²¹ Sygnalizowane tu kwestie szczegółowo omawia Jarosław Maciejewski w artykule *Nieznany pierwodruk i nieznany adresat wiersza Słowackiego* („Pamiętnik Literacki” 1953, nr 1, s. 263-283; vide zwłaszcza: s. 271-276).
- ²² Juliusz Słowacki, *Daję wam tę ostatnią koronę pamiętek...*, [w:] idem, *Wiersze...*, s. 459.
- ²³ Kazimierz Wierzyński, *Przebity światłem*, [w:] idem, *Wybór poezji*, wybór, oprac. tekstu, wstęp K. Dybciak, komentarze K. Dybciak i K. Dybciak, Wrocław 1991, s. 448.
- ²⁴ Dopowiedzmy, że w poezji autora *Anhellego* ta podszywka istnienia zjawia się najczęściej pod postacią – jak pisze Danuta Zamaćńska – „przepaścistych stron krajobrazów wewnętrznych Słowackiego”, krajobrazy te jednak obwiedzone są zwykle konturem zdarzeń dojmująco realnych – jak te z wierszy *Pogrzeb kapitana Meyznera* czy *Nie używałem leków i lekarzy...*, albo te z liryków tylko na pozór eterycznych: *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...* czy *Los mię już żaden nie może zatrwożyć...* (idem, *Słynne – nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985, s. 49).
- ²⁵ Ryszard Krynicki, *Rue de Poitiers*, [w:] idem, *Wiersze wybrane*, Kraków 2014, s. 309.
- ²⁶ Ryszard Krynicki, *Szron*, [w:] idem, *Wiersze wybrane...*, s. 313.
- ²⁷ Vide: Marian Stala, *Zatrącić się w ciemnościach. Wokół sześciu wersów Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, P. Próchniaka i M. Stali, Kraków 2004, s. 107-108.
- ²⁸ Tadeusz Miciński, *Na księżycu czarnym wiszę...*, [w:] idem, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. W. Gutowski, Kraków 1999, s. 104.
- ²⁹ Czesław Miłosz, *Sens*, [w:] idem, *Wiersze*, t. 4, Kraków 2004, s. 285.
- ³⁰ Juliusz Słowacki, *Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwala...*, [w:] idem, *Liryki i powieści poetyckie...*, s. 71.

Biblijna definicja oraz tajemnica ojczyzny¹

Czy jesteśmy u siebie... i co by to miało znaczyć? Jeśli obecnie na świecie narasta percepcja migracji, to w tle, świadomie lub nie, odzywa się pojęcie i percepcja „ojczyzny”; „Oni” przecież przybędą do „nas”, w sensie – „na nasze terytorium”, skoro masowo przemieszczają się. Relacja taka nie występuje tylko, jeśli sami jesteśmy na „obczyźnie”, np. jako „pionierzy” lub emigranci. Wtedy relacja z „nowymi” jest bardziej równorzędna, a ew. problemy innego rodzaju. W dzisiejszych realiach cywilizacyjnych to „nasze terytorium” w szerszej skali jest na tyle „stare”, że pokryte gęstą siecią idei i innych form kulturowych, z których główną jest „naród”. Wtedy to „nasze terytorium” odbieramy jako „ojczyznę”. Czy tak być musi? Czy tak było zawsze? To pytania do historyków, socjologów czy antropologów.

Jeśli jednak do analizy staje para sprzężonych pojęć, para „dualna”: naród i (jego) ziemia – nie możemy nie zwrócić się do Biblii. W biblijnej narracji ta dualność jest kluczowa. Pismo to w dużej mierze „dzieje” (hebr. *tol'dot*) budujące tożsamość Ludu na Ziemi Obiecanej; Dzieje rodu Abrahama, Narodu Mojżesza (Izraela) i królestwa Dawidowego. Przez dzieje prowadzi Przymierze: stanowi ono obietnice Ziemi i ciągłości pokoleń. Ale uwaga: to obietnica – z góry, a nie cel społecznej natury; jej motywacja jest z dziedziny teodycei! To mit założycielski nie tylko Judaizmu, ale i chrześcijaństwa.

Celem tego studium jest pokazanie kilku ważnych aspektów depozytu kulturowego, jaki stanowi Pismo św. w narracji o Przymierzu w sprawie Ziemi i losu Narodu, a także jej ewolucji. Już w narracji o dziejach Patriarchów ukryta jest świadoma koncepcja (definicja) „ojczyzny”, niezwykle uniwersalna i aktualna do dziś. Owo Przymierze zderza się, także moralnie, z rzeczywistością etniczno-historyczną Innych i obcych, jako z groźną, niewyjaśnioną Tajemnicą.

Kilka problemów z pojęciem „ojczyzna”

Pojęcie ojczyzny i opisywana przez nie rzeczywistość kulturowa, w dobie globalizacji, procesów integracyjnych, np. w Europie, nowych technologii komunikacyjnych, mobilności itp. zjawisk, wydawały się tracić niektóre swe elementy konstytutywne, jako już anachroniczne. Szybko jednak okazało się, że tak nie jest. Tradycje – te ojczyzniane i narodowe, a więc intrawertyczne – okazały się często silniejsze niż nowe procesy ekstrawertyczne, które chciały uwzględnić nawarstwione depozyty „tradycji” głównie w formach „inter”, tj. w formach dialogów, integracji kulturowych itp. I tak nastąpiły obecne kryzysy, które w różnych społecznościach różnią się głównie stopniem i jakością zdolności do zarządzania nimi. Zderzenie „starego” i „nowego” nastąpiło, i to na polu tożsamości w jej różnych formach kulturowych, a podstawowymi formami tożsamości pozostają niewątpliwie „ojczyzna” i „na-

ród”, dwa zjawiska silnie powiązane. Ich aktualność dla tak wielu współczesnych wiąże się oczywiście z ww. procesami integracji i komunikacji transnarodowych, ale też, a może przede wszystkim, bywa reakcją proporcjonalną do narastania recepcji nowych migracji ludów (niezależnie od oceny ich przyczyn i form).

Teolog / historyk powinien w tym kontekście wskazać, iż tak silnie ostatnio ożywiające się dualne zjawisko kulturowe „naród–ojczyzna” nie należy bynajmniej do kanonu założycielskiego cywilizacji europejskiej i chrześcijańskiej. Ten kanon zawierał idee w istocie nie partykularne, a uniwersalne: „cesarstwa”, *Civitas Dei*, Kościoła – „jednego”, powszechnego, katolickiego, „ekumenicznego”, „soborowości”, a potem „Rzeszy” „Rzeczypospolitej” itd. Te idee z czasem przeradzały się w swe przeciwieństwa: „dominację”, „unifikację”, nietolerancję itp. Ta swoista degradacja pierwotnej uniwersalności przebiegała więc nie na bazie „ojczyzniano-narodowej”; Ta raczej sama rodziła się z konfliktów w łonie pierwotnej „jedności” – jak np. przy rozpadzie cesarstwa Karola na część francuską i niemiecką. Wojny religijne wokół Reformy kościelnej w Rzeszy wzmocniły żywioł narodowy w Czechach, a następnie i w Niemczech. Rozpad wspólnoty Rzeczy „Pospolitej” w ogniu walk o podłoże silnie wyznaniowym wykrystalizował różnice narodowościowe wśród Słowian Europy środkowo-wschodniej itd. Dalsze, coraz liczniejsze państwa narodowe powstają w wyniku wielkich wojen „imperialnych” (światowych XIX i XX w.). Formy i przejawy mitów założycielskich współczesnych ojczyzn narodowych nie są na szerszą skalę starsze niż 200, a nawet 100 lat. Wspominam o tym tylko, by przypomnieć, iż mity narodowe nie są pierwotne i „źródłowe”, a raczej wtórne i epigońskie na tle prawdziwych źródeł naszej cywilizacji, w istocie uniwersalnych i otwartych.

Izrael – przypadek szczególny?

Na tym tle szczególne miejsce zajmują koncepcje tożsamościowe biblijnego Judaizmu. Cele narodowo-ojczyzniane Izraela były od początku jasno określone

teologicznie: Naród wybrany – przez Boga, na Ziemi obiecanej – od Boga. Należy podkreślić, że odnosi się to do „Izraela”, jako mit założycielski Narodu, którego święte „dzieje” (*tol'dot*) mają ostatnią odsłonę, już ściślej historyczną, wśród Żydów, tj. plemienia „pokolenia” Judy (tradycyjnie złączonego z Symeonem i Beniaminem). Niejako równolegle, etniczny lud/naród Izraela oczywiście istniał. Jest historycznie poświadczony, jako „lud” (jeszcze nie „kraj”) na terenie Kanaanu, przez najstarsze bezpośrednie świadectwo na stelli faraona Merneptaha z 1219 r. BC². Służy ta data historykom na odliczenie czasu przypisanego wyjściu z niewoli egipskiej (ok. 1280 r. BC)³, czyli „początku” Izraela, tj. narodowo-religijnego uformowania się pod wodzą i wpływem Mojżesza. Niemniej, jego własna historia, zebrana w Piśmie, rozwija się w sposób szczególny, tj. w ideach coraz bardziej religijnych, a nie świeckich.

Pięcioksiąg Mojżesza (Prawo) i księgi zwane Prorocy (w szczególności tradycje historyczne), ostatecznie były redagowane, na bazie starszych materiałów i tradycji, w okresie i po niewoli babilońskiej (w. VI/V BC), tj., gdy Izrael (już jako Żydzi) przeżył okupację, ruiny, deportacje, utratę suwerenności, skazanie na rozproszenie. W tej sytuacji uderza stosunkowo wysoki realizm w sądach narodowo-politycznych, brak zacieźnienia wobec „innych”, zamiast samoidealizacji narodowej – mocny samokrytycyzm, np. u proroków czy w Księdze Powtórzonego Prawa wobec utylitaryzmu celów narodowych. Jedyne ostro ekskluzywistyczne idee występują w dziedzinie stosunków międzyreligijnych i wobec celów synkretycznych.

Treść tych ważnych formuł – wybraństwa Narodu i obietnicy Ziemi – ujęta jest w opisy kolejnych aktów nazwanych „przymierze” (hebrajski termin *b'rit*) Boga i Patriarchy, potem narodu i jego potomków. Z opisów widać intencję zaznaczenia dwustronności relacji w zawierającym układzie. Np. pierwszy opis rytuału zawarcia aktu przymierza (Gn 15) polega na przejściu stron – Abrahama i Boga (w ognistej epifanii) – między symetrycznie ułożonymi półtuszami ofiary (zgodnie ze starożytnym „kodeksem cywilnym”). Dla wnuka Abrahama, Jakuba, który ma być beneficjentem obietnicy, przymierze odnawia się w epifanii walki z Bogiem, w której nasz bohater przemaga i stawia Bogu wymagania (Gn 32:25-31).

Warto też przypomnieć, że oryginalny hebrajski termin *b'rit* oznaczający prawny układ dwustronny, w epoce judaizmu hellenistycznego o tendencjach uniwersalizujących oddany został w grece przez *diatheke*, co dobrze oddaje łac. *testamentum* i oznacza akt prawny bardziej jednostronny, którego gestorem jest autorytet wyrażający swą wolę, np. ostatnią. Odpowiada to późniejszej epoce judaizmu głębiej teokratycznego i podkreśla, iż przedmiotem przymierza – „testamentu” jest nie tylko taki, czy inny los Izraela, ale i Prawo, jako zobowiązanie⁴. Na szczęśliwy los trzeba zasłużyć?

W tej na pozór prostej i zarazem samonobilitującej koncepcji tożsamościowej (wartości dodane pochodzą od najwyższej instancji) kryje się zarazem trudne uwarunkowanie: oto obok własnej samoświadomości staje gwarant niejako zewnętrzny, i to przemożny – sam Bóg. Zwyczajna dla innych narodów dualność tożsamościowa „naród – ziemia” nie jest dla Izraela samowystarczalna i suwerenna (np. po prostu wywalczona), lecz uwikłana jest w relację z tym wszechpotężnym Partnerem, jako gwarantem. Tożsamość Izraela jest wyznaczona w dużej mierze przez Prawo narzucone tym przymierzem i niełatwe do spełnienia (Tora z Dekalogiem). Ziemia ojczysta to, z Bożego nakazu, początkowo obczyzna emigracji, a zarazem trudny etnicznie i geostrategicznie ciasny przesmyk między dwoma mocarstwami z Mezopotamii i Egiptu. Zwykle, u innych ludów, „ojczyzna”, „dom rodzinny” kojarzy się z czymś swojskim, bezpiecznym, niepodważalnym; Dla Izraela i Żydów to raczej poważne wyzwanie narzucone Przymierzem. Gdyby nie szczególnie wysoki walor Partnera w tym przymierzu, sytuację taką odczuwałoby się jako zniewolenie.

Tradycja istotnie poświadcza występowanie takich odczuć dyskomfortu w społeczności na bazie problemów z tożsamością. Naród ciągle „odstępuje”, jest „niewierny”, a Bóg „zazdrosny”; Mniej znanym przykładem jest ambiwalencja zachowana w tekstach w ocenie ustanowienia w Izraelu monarchii (w XI w. BC); W księdze Samuela (r. 8-12), na starszym materiale historycznym o charakterze kroniki z elementami baśniowej etiologii wskazania bohaterskiego pastucha, jako króla Saula, typowej legendy bohaterskiej, „jak u wszystkich narodów” (I Sam 8:5), odciska się późniejsza krytyka samej idei monarchii, jako odstępowanie od teokracji, oraz postawy takiej, by być „jak u wszystkich narodów”. Izrael jednak nie ma być „jak inni”, by imitować instytucje pogańskich ludów⁵. Ma przebywać pod władzą, prawem i opieką samego tylko Boga. Jest to wyraźna redakcyjna korekta tradycji, tzw. deuteronomiczna z lat ok. 620 BC, poczyniona na tekstach starszych podań historycznych i prawodawczych⁶. Deuteronomiczne, namiętne wezwania: „Słuchaj Izraelu... Pamiętaj...” itp. stają się teokratyczną zasadą społeczno-polityczną, a zarazem istotą tożsamości Narodu. Tożsamość Izraela trudno więc nazwać „narodową”, gdyż staje się ona coraz bardziej religijna.

Ta szczególna sakralna dystynkcja, tj. zarazem wyróżnienie i odróżnienie, budująca tożsamość Izraela jako ludu Bożego, a nie narodu etnicznego, wydaje się ideą dużo starszą niż czas wielkiej duchowej reformy deuteronomicznej z przedednia niewoli babilońskiej. Już w najstarszej tradycji „pustynnej”, tzw. Elohistycznej (E), powiązanej z tradycją Mojżeszową, a ustalonej w tekstach z ok. VIII w. BC, widzimy ciekawe rozróżnienie terminologiczne:

	Izrael: Lud	narody (inne) „poganie”
j. hebr. TM	‘am (singularis)	gojim (pluralis)
j. gr. LXX	laos	ethne

Przykład widzimy w starym i niezwykle ciekawym tekście tradycji E, wróżbach wieszczu Balaama, który na pustyni przepowiada przyszłość Izraela pod szczególną opieką Boga: „**Lud** (Izraela – ‘am, LXX laos) samotnie mieszkać będzie, i między **narody** (gojim, LXX ethne) nie będzie policzony” (Lb 23:9). To terminologiczne rozróżnienie nie jest w całości kształcie Pisma ostre, jak to w języku. Ale jest dominujące⁷. Starożytność tradycji Balaama i autentyczność jej narracji wydaje się potwierdzać Talmud wiążąc ją z Mojżeszem: „Mojżesz napisał swoją księgę (?), historię o Balaamie oraz Księgę Hioba”⁸.

Dalszym przykładem teokratycznego charakteru tożsamości żydowskiej jest „kapłańska” redakcja wielu tekstów w duchu zakazu małżeństw „mieszanych”. Zakaz taki, formalnie wprowadzony „prawem Ezdrasza” (Księga Ezdrasza 9-10) z połowy V w. BC w sytuacji dużego rozproszenia narodu, słabej autonomii i presji migracyjnych w imperium perskim, miał cel podtrzymania tożsamości w izolacji religijnej, a nie etnicznej Żydów od obcych. Zasada brania żon ze swojego plemienia, a nie z obcego, wydaje się celem wątków redakcji (kapłańskiej) innych ważnych wydarzeń historii Narodu, poczynając od usilnego starania o żony z rodzinnego klanu dla pierwszych Patriarchów – Izaaka (Gn 24) i Jakuba (Gn 28-1). Krytyki w tym względzie nie uniknął nawet Salomon. A to, iż chodziło w tym zakazie istotnie o zagrożenie odstępstwem od czystości wiary, a nie rasy – widać w przypadku Rut, cudzoziemskiej babki Dawida, której historia opisana w czasach Ezdrasza włącza ją w święte pokolenia Izraela, gdyż z determinacją wypełniła ona Prawo Boże.

Kosmos narodów

Na tym tle należy wskazać na znaczący sposób ujęcia idei narodów etnicznych przez tzw. tradycję Kapłańską (P), ostatecznie kodyfikującą całość Dziejów i Pisma już po niewoli babilońskiej. W znanym micie Księgi Rodzaju, po Potopie ludzkość odrodziła się od trzech synów Noego, Sema, Chama i Jafeta („którzy wyszli z arki” – Gn 9:18-19). Następuje opis całej starożytnej antropologii ras i ludów „według języków (laszon), szczepów (miszpachah), krajów (araecs) i narodów (gojim) w ich rodach/pokoleniach (toledot) rozmieszczonych po całej Ziemi” (cytat zbiorczo wg Gn 10-5, 20, 31-32). Jest to słynna „Tablica Narodów” (Gn 10), rozmieszczonych całkiem zgodnie ze staro-



Tomasz Łączyński, z cyklu *Pokolenia Izraela*:
Wybrał pokolenie Judy. 2009 rok, szkło topione,
barwione tlenkami i złotem metalicznym.

żytną wiedzą geograficzną, z podaniem nazw wielu znanych państw i krain. Każdy lud ma nazwę podaną, jako imię jakiegoś z potomków Noego. Pomińmy liczne, bardzo ciekawe szczegóły tego opisu starożytnej geografii i ludoznawstwa, np. zasadę podziału na trzy zasadnicze grupy – Semitów, Chamitów i Jafetytów (Jonów „na wyspach”), małe glossy nt. wielkich imperiów itp. Wskażmy tylko trzy aspekty, które wydają się odsłaniać zasadnicze intencje tekstu w finalnej redakcji (z V w. BC).

Po pierwsze, widać pełną świadomość istnienia czynników etnicznych/narodowych odróżniających ludy od siebie: z pięciu cytowanych wyżej terminów hebrajskich („język, plemię, ród” na „ziemi”) można ułożyć, całkiem trafnie, jakość kulturowo-terytorialną odbieraną do dziś, jako dualność „naród–ojczyzna”.

Po drugie, warto policzyć wszystkie podane imiona – eponimy ludów na całej ziemi i otrzymamy ich liczbę – 70! Trudno nie dostrzec w tym intencjonalności tekstu. Starczy porównać zawarte w nim genealogie z ich częstymi dubletami w innych księgach, by stwierdzić, iż można było dodać lub ująć jakieś imiona i liczba ta byłaby inna. „70” to liczba pełni, pełnej reprezentacji *oikoumene* ludzkości. Było to kulturowo oczywiste (zasada *Sitz im Leben*). Dla przykładu, wg pewnego starszego tekstu (Lb 11:16-25), gdy Mojżesz ma postawić przed Panem reprezentację Izraela, bierze

„70 starszych”. Taka też była późniejsza recepcja Tablicy Narodów: Gdy Żydzi w epoce hellenistycznej postanowili spopularyzować Pismo wśród innych narodów, powołali 70 tłumaczy – i tak powstała legenda greckiej Septuaginty⁹.

Po trzecie, co może najważniejsze dla zrozumienia Tablicy Narodów umieszczonej na początku dziejów Narodu Wybranego, w tym „etnicznym kosmosie” Izrael w ogóle nie występuje! Tym bardziej, nie ma tam żadnej uprzywilejowanej pozycji. Co prawda, lista trzecia, Semitów, zaczyna się, jak dwie poprzednie: „Z Sema też zrodzili się...”, ale z dopowiedzeniem: „z ojca wszystkich synów Hebera” (tzn. Hebrajczyków, Gn 10:21). Nawet jeśli ten dopisek ma charakter redakcyjnej glossy, to nie zmienia on w niczym identycznej, jak inne imiona, roli Hebera (*‘ebaer*) ani na liście potomków Sema (jest na pozycji czwartej wśród 10 kolejnych pokoleń, Gn 10:24-25), ani w całej perykopie¹⁰. Wielki G. von Rad powie: „Tablica narodów nie ma więc jakiegoś punktu centralnego, do którego mogłyby się odnosić poszczególne ludy”, i dalej: „Izrael uwolnił się w ten sposób od mitu”¹¹. Dopowiedzmy: ta „demitologizacja” odnosi się do mitu narodowego – etnicznego; Izrael w sensie etnicznym niczym się nie wyróżnia *a priori*, Nie ma etnicznie żadnej „wartości dodanej” od Boga. Powołanie „Abrama Hebrajczyka”, jak nazywa go pewna stara kronika wojenna (Gn 14:13) wynika z jego osobistej relacji z Panem. I z niczego innego!

Ojczyzna Abrahama

Dane o pochodzeniu Abrahama są niezgodne. Nawet imię miał pierwotnie inne (Abram, pozostałoby jednak przy nowym imieniu). Skąd pochodził? „W papierach” są nieścisłości. Starsza wersja (Gn 12 – tradycja Jahwistyczna, J) podaje, że był z Charanu (Gn 12:4), znanego miasta w Syrii. To opowiadanie zastaje Abrahama w „ziemi swojej (*earcs-cha*)”, u „rodziny (*molaedaet*) swojej”, i w „domu ojca twego (*mi-bet abi-cha*)” (Gn 12:1). Padają więc trzy silne atrybuty „ojczyzny” w sensie etnicznym i terytorialnym: dom ojca, kraj rodzinny, swoja ziemia. To miejsce dla Abrama to właśnie Charan (wg Gn 12:4). Byłby więc Abraham Syryjczykiem. W genealogii jest Abram 10 pokoleniem od Sema (wliczając go). Listę Sema otwierają Aram i Aszszur, a więc ludy z północy od Mezopotamii. Syria by się zgadzała.

Jednak w „dokumentach” tzw. kapłańskich (P) stoi, że do Charanu przyprowadził go z resztą rodziny jego ojciec, Terach, z Ur Chaldejskiego, ważnego miasta imperium Akkadu w południowej Mezopotamii (ok. 1000 km. od Charanu). Tekst P nazywa miasto Ur „ojczyzną” (*molaedaet* – Gn 11:28) całej rodziny. Dla ścisłości dodajmy, że ów hebrajski termin „moledet” powinien być tłumaczony etymologicznie raczej, jako „rodzina” (por. jw.), lub też „kraj rodzinny”, gdyż pochodzi nie od

„ojciec”, lecz od rdzenia *jalad* – „rodzić” (por. rosyjskie *rodina*). Mamy więc zasadniczą rozbieżność między P i J oraz między sąsiadującymi perykopami co do umiejscowienia „kraju rodzinnego”/ojczyzny Abrahama. Wersji o pochodzeniu z Chaldei¹² nie potwierdzał później sam Abraham. Po żonę dla swego oficjalnego spadkobiercy, Izaaka, posyła poselstwo do Charanu. Gdyby wersja z Ur była autentyczna, nie nazywałby Charanu, gdzie przebywał wg niej tylko kilka lat, „krajem rodzinnym” (Gn 24:7). Podobne wątpliwości co do pochodzenia z Ur budzi genealogia; Ur babilońskie jest chamiczne (Gn 10:10), Abraham zaś jest Semitą.

Obie wersje zgadzają się tylko w jednym, mianowicie w celu migracji. Jest nim Kanaan. W wersji ojczyzny chaldejskiej Charan był tylko etapem, przystankiem (Gn 11:31).

Największe niejasności występują jednak w określeniu motywu migracji. Dokument kapłański (P) go w ogóle nie podaje: „Wziął tedy Tare Abrama, syna swego, (...i innych krewnych) i wywiódł ich z Ur Chaldejczyków, aby iść do ziemi Kananejkiej; i przyszli aż do Charanu, i zamieszkali tam” (Gn 11:31). Zauważmy, że nie ma tu, w wersji P, żadnego nakazu Bożego. Emigracja jest o tyle dziwna, że Ur było bogatą stolicą żywej krainy, a Charan daleką prowincją, zaś Kanaan mało obiecującym nieznanym. Trudno by wskazać jakiś motyw poza ekonomicznym, ale to mało zrozumiałe i tylko domysł.

Natomiast wersja J (Gn 12) jest również bardzo zagadkowa. Zaczyna się od nakazu Bożego: „I rzekł Pan do Abrama: Wynijdź z ziemi twojej i od rodziny twojej, i z domu ojca twego, a idź do ziemi, którą ci wskażę” (Gn 12:1). To „wynijdź!” jest imperatywem wzmocnionym w hebrajskim przez powtórzenie: *laech* – *l’cha*, coś jakby „idąc idź”, „wstań i idź!”. A przecież Pan nie podał celu, nazwy kraju, kierunku...! Tylko to emfaticzne „powołanie”, pierwsze spotkanie z Bogiem i początek drogi Abrama. Nic nie odpowiada Panu, rusza bez słowa. Odtąd tak będzie postępował zawsze. Dlatego stanie się Abrahamem. Jeszcze nie musi ofiarowywać syna, ale i teraz ten Nieznajomy wysyła go na tulaćkę w nieznaną. A ma już 75 lat, nieplodną żonę, bratanka sierotę, zwierzęta, ruszą z nim bogu-duchawinni słudzy, pewnie jakieś dzieci w obozie... Co prawda obietnica potomstwa była wielka, ale dlaczego taka niejasna?! Dzieci przecież ciągle nie mają, a i ziemi dla potomstwa Pan nie wskazał. W końcu sam chyba decyduje, by iść do Kanaanu (Gn 12:5).

Tu schodzą się oba ww. wątki narracji, dotąd niezgodnione co do wyjścia, dojścia i motywów akcji Abrahama. Świecki, jak wydawałoby się, cel migracji jego ojca, Teracha/Tarego, teraz podejmuje Abram już sam. Brak danych, by Bóg choćby pochwalił wybór Kanaanu jako celu migracji rodziny. Dopiero gdy Abram dociera tam na własne ryzyko i przewędruje Kanaan centralny, zmieniając miejsca postoju z jakichś pew-

nie praktycznych przyczyn, dochodzi do następnego kontaktu z Bogiem w epifanii – wizji, która zatwierdza kierunek poszukiwań Abrahama oraz obiecuje mu tę ziemię. Wizja z obietnicą Ziemi się powtarza (Gn 13:14-17, potem Gn 15 itd.). Rysuje się linia Przymierza, omawiana powyżej, która wyznaczy Ziemię jako sakralną bazę dla Ludu (*am*) uświęconego przez związek z Bogiem.

Zanim te idee się rozwiną, natknęliśmy się na „zamęt w papierach metrykalnych” Abrahama, a co nawet bardziej zagadkowe, na niejasność, czy to Bóg posłał Abrahama do Kanaanu, czy też to Abram przedłożył Bogu tę ziemię „do zatwierdzenia”?

Budowanie sobie ojczyzny przez Abrahama

To, że ostateczny Redaktor Księgi Rodzaju (również tradycja P) pozostawia w tekście, jakby niefrasobliwie, niejasności faktograficzne, choćby w „metryce” Abrahama, czy jego celach migracyjnych, nie jest niczym wyjątkowym (nie harmonizował też np. rozbieżności faktograficznych w opisach kosmogonii, potopu, itd.), ale wymaga wyjaśnienia intencji Redaktora. Pokazaliśmy, że etniczno-terytorialne jakości interesowały go tylko, jako materiał do ilustrowania wielkich idei teologicznych. Tak też pewnie i w przypadku rozbieżności co do etnicznego pochodzenia Abrahama. Niejasność, czy pochodził z Syrii, czy z Akkadu (czyli nb. dzisiejszego Iraku) – tylko wzmacniało przesłanie, iż losem jego było być tułaczem, „przychodniem”. Zagadkowość danej mu misji spowoduje, iż przystępuje teraz do budowania sobie nowej ojczyzny. Badany tekst (Gn 11-12) pokazał bardzo dojrzałą świadomość, czym jest „ojczyzna pochodzenia” (pasywna), kraj rodzinny: opiera się na pokrewieństwie, zamieszkaniu, domu rodzinnym na „naszym terytorium”. Teraz zobaczymy jak powstaje (aktywna) „ojczyzna nabyta” przez Abrahama, jako niekwestionowalne prawo pobytu. Warunkują je trzy elementy:

- A. Nienajemna zasługa we wspólnej potrzebie skrajnej („być albo nie być”), w szczególności ofiara krwi w obronie ziemi (zastępuje prawo z pokrewieństwa);
- B. Nienajemna zasługa we wspólnej potrzebie skrajnej („być albo nie być”), w gospodarce (np. studnie – zastępuje prawo z nieruchomości dziedzicznej, domu);
- C. Posiadanie grobów przodków i bliskich (zastępuje prawo z pochodzenia).

Te elementy można odczytać jako intencjonalnie rozwinięte w historii Abrahama.

Ad A. Gn 14 – to starożytna kronika pewnej wojny stoczonej przez lokalnych szejków miast Kanaanu z zewnętrznymi najeźdźcami. W Księdze dodana wyraźnie

i tylko jako kanwa literacka do włączenia się w wojnę Abrahama (w. 13). Czytelnie widzimy aspekty wydarzeń: Abram nie „musi wystąpić”, bo nie jest bezpośrednio zaatakowany. Występuje spontanicznie w swoim interesie (ratunek dla bratanka), a nie z układu. Odnosi zwycięstwo, przynosi ratunek Kananejczykom, odzyskuje łupy wojenne. Nie godzi się na najmniejsze nawet wynagrodzenie tych zasług. Abram mówi do uratowanego króla Sodomy: „od nici wątkowej aż do rzemyka obuwia nie wezmę nic ze wszystkiego, co twego jest, żebyś nie rzekł: Jam ubogacił Abrahama...” (w. 21-23). Te słowa mają potwierdzić jego bezinteresowność w odniesieniu do swego udziału. Chciał ratować bratanka (Lota), a nie zarobić; Bardzo skrupulatnie rozliczył koszty i zobowiązania najemników, słowami (w. 24): „wyjawszy to, co strawili młodzieńcy, i działa mężów; którzy jeździli ze mną, Anera, Eschola i Mambrego; ci wezmą działa swoje” – wszystko, by dowiedzieć, że sam najemnikiem nie jest. Jest więc „patriotą”, który złożył daninę krwi krajowi i wspólnej sprawie. Intencja tekstu nie ulega wątpliwości.

Ad B. Jak chyba w każdej krainie, ale szczególnie na Bliskim Wschodzie, teren jako taki nie ma większej wartości bez odpowiedniej infrastruktury. Kluczowe w tamtejszym klimacie są irygacja lub inne formy zapewnienia wody. Dlatego Księga wielokrotnie podkreśla, że i ile Abraham, a potem jego syn i wnuk Jakub zrobili w tym zakresie. Sprawa stu dni wykopanych przez nich, a zabieranych przez okolicznych autochtonów lub innych osiedleńców jest przedstawiana jako twórczy wkład i decydujący o prawie Patriarchów do tej ziemi (Gn 21:22-34, Gn 26:15; Gn 26:17-23; Gn 26:33). Studnie te – jak podkreśla *Genesis* – istnieją „po dzień dzisiejszy” i zachowują nazwy.

Ad C. Rozumiemy teraz, dlaczego tekst usilnie podkreśla dziwną skrupulatność w rzeczach tak małych jak rozliczenie szmatek po bitwie, czy kunktatorstwo w potwierdzeniu prawa własności wodopoju na pastwisku, u kogoś tak wielkiego jak ten, co poznał Noc ofiary, tajemnice przyszłości Przymierza Boga i ludzi i gościł samego Pana w swym namiocie. Nie, nie była to małostkowość, lecz budowa zaplecza prawa moralnego do nowej ojczyzny w Kanaanie. To, że Bóg mu ją równolegle obiecywał, nie hamowało jego pragmatyzmu wobec realiów świeckich, cywilnych i społecznych w ziemi, w której był i czuł się gościem. Dlatego, u schyłku życia, a po śmierci Sary, wiernej towarzyszkii swej chwały i niedoli, załatwił jeszcze jedną sprawę praktyczną: kupił grób.

Ten akt drobiazgowo opisuje Gn 23 „A Sara ... umarła w mieście ...Hebron, w ziemi kananejskiej... Abraham... rzekł do synów Hetowych mówiąc: Jestem przychodniem i gościem u was; dajcie mi prawo pogrzebu/własności grobu z wami, abym pogrzebał umarłą moją...”. Abraham upatrzył już sobie uprzednio pieczarę wśród skał, na nieużytku należącym do jednego

z mieszkańców, Efrona Hetyty. Ceniono tam Abrahama i wszyscy na wyścigi oferowali mu gościnę w swych okazałych grobowcach. Abraham jednak zręcznie prowadzi targi tak, by kupić tę pieczarę. Uprzejmie, lecz zdecydowanie odsuwa wszystkie darmowe oferty, także od Efrona, by w końcu dobić targu na pieczarę Makpela od Efrona za „czterysta syklów srebra, wg obiegowej wartości” – „w posiadanie, jako dziedziczny grób”. Ten niezwykle szczegółowy opis transakcji, dłuższy od niejednej perykopy o kluczowym znaczeniu teologicznym, ma jasną intencję: dać świadectwo prawnie wiążące, wejścia w posiadanie nieruchomości szczególnie ważnej, bo służącej za groby Patriarchów Narodu. Gdy pogrzebano tam niebawem też Abrahama (Gn 25:9-10), tekst używa formuły ważnej dla opisu biblijnej koncepcji „życia po śmierci”: „I został (Abraham) przyłączony do narodu swego” (Gn 25:8). Będzie ona stosowana do śmierci każdego bohatera. Złożenie przodka do grobu, wspólnego, jak Makpela, zapewnia obcowanie z nim społeczności¹³.

W tej koncepcji ojczyzna jest tam, gdzie groby przodków. Zastępują one realnie długie łańcuchy pochodzenia z danego terytorium. Dlatego Abraham tak usilnie zabiega o „dziedziczny grób”, by być „u siebie”.

Próba epilogu; Tajemnica prawa do ojczyzny / do Ziemi

Powiedzieliśmy, iż równoległe z pragmatycznym budowaniem sobie prawa pobytu w Kanaanie, Patriarcha przechodził kolejne etapy wtajemniczenia religijnego Przymierza, wraz z obietnicą Ziemi. Bardzo zagadkowy element tego wtajemniczenia przechodzi Abraham w ekstatycznej wizji Gn 15 (w. 13-16): „i strach wielki i ciemny przypadł nań... Wiedz i znaj naprzód, iż gościem będzie potomstwo twoje w ziemi nie swojej i podbiją je w niewolę, i utrapią je przez czterysta lat... Ale ty pójdziesz do ojców twoich w pokoju, pogrzebiony [jak wiemy – w jaskini Makpela] w starości dobrej. A w czwartym pokoleniu wrócą się tu, bo jeszcze nie wypełniły się nieprawości Amorejczyków do tego czasu”. Tekst buduje dziwną i dwuznaczną korelację – losu Izraela i „Amorejczyków” (ci stanowią prawdopodobnie kryptonim wszystkich mieszkańców Kanaanu, których czeka wyparcie przez Izrael w przyszłości). Jest ona dziwna, gdyż losy obu grup są jakby poddane odrębnym wyrokom, a skorelowane jedynie w czasie. Izrael musi „jeszcze” przejść 400 lat niewoli w Egipcie, a Amorejczycy w tym czasie jeszcze „dopełnić swej nieprawości”. Naród wybrany nie ponosi prostej winy w eksterminacji dawnych mieszkańców swej nowej ojczyzny, gdyż oni mają swe własne porachunki z Bogiem. Zwrócenie na to uwagi Abrahamowi w wizji musiało istotnie wywołać jego „strach wielki i ciemny”. Jeśli nawet Abraham będzie mógł „odejść w pokoju”, to Autora wyraźnie męczy ta tajemnica...

Bez Ziemi i grobu

Mówiliśmy też o kluczowej roli reform deuteronomicznej sakralizacji koncepcji dualności „Ziemia – Narod” Izraela. Ale posłuchajmy modlitwy *Szma Israel* (Dt 6:4 n): „Słuchaj, Izraelu... A gdy cię wprowadzi Pan, Bóg twój do ziemi, którą zaprzysiągł ojcom twym, Abrahamowi, Izaakowi i Jakubowi, i da ci miasta wielkie i bardzo..., których-eś nie budował, i domy, ... których-eś nie stawiał, studnie, których-eś nie kopał, ... strzeż się pilnie, abyś nie zapomniał Pana!”. To ewidentne *memento* może nie dla Ojca Abrahama, który te „studnie” jednak sam wykopał, ale dla instytucji narodowych i państwowych Izraela, by pamiętały, iż zrodziły się w świętym *provisorium* Pustyni.

Najbardziej wstrząsający jest w kontekście idei ojczyzny Izraela los jego drugiego ojca, Mojżesza. Oto Dt 34 opisuje jego samotną śmierć, w żalu po wymarzonej Ziemi, na jej progu. I jego grób, którego nie ma. Chociaż – to sam Pan go pogrzebał. W każdym razie – nie został przyłączony do narodu swego, wraz z Patriarchami, w jaskini Makpela.

Przypisy

- ¹ Tekst na bazie wystąpienia na VI Konferencji Antropologicznej zatytułowanej *Konteksty rzeczywistości. Rzeczywistość w kontekstach. O myśleniu w perspektywie gościnności*, Zakopane, 7-10.12.2016. (organizatorzy: Fundacja Zakopiańczycy, Instytut Sztuki PAN – „Konteksty”, Muzeum Tatrzańskie, Wydawnictwo Czarne).
- ² Por. William F. Albright, *Od epoki kamiennej do chrześcijaństwa*, Warszawa 1967, s. 209, 226, tekst „Izraelskiej inskrypcji” na steli w: Kurt Gallinger (wyd.) *Textbuch zur Geschichte Israels*, Tübingen 1979, s. 39-40.
- ³ Albright, op. cit. s. 209 n.
- ⁴ Por. *Vocabulaire de Theologie Biblique*, publ./ dir. Xavier Leon-Dufour, Paris 1970, k. 35, h. «alliance».
- ⁵ John Bright *A History of Israel*, London 1974, s. 185.
- ⁶ Por. *Bible de Jerusalem*, Paris, 1961, s. 218, 286.
- ⁷ Por. *Vocabulaire de Theologie Biblique*, op. cit. Hasła: «people» k. 980 ; «nations » k. 816 n.
- ⁸ Traktat *Baba batra*, 14 b.
- ⁹ Jean Danielou, *Au commencement*, Paris 1963, s. 94n.
- ¹⁰ Tamże, s. 100 n.
- ¹¹ G. Von Rad, *Teologia Starego Testamentu*, Warszawa, 1986, s. 134-135.
- ¹² Nazwa imperium Babilonii w epoce spisywania Biblii, lecz o ok. 1000 lat późniejsza od czasów Abrahama.
- ¹³ Por. R. de Vaux, *La Genese*, Paris 1951, s. 118.

I. Wobec przybysza

Indywidualna gościnność to problem przede wszystkim etyczny. Otwartość wobec przybyszów jest zalecana w wielu tradycjach. W tradycji biblijnej, a w każdym razie w jej żydowskim ujęciu, gościnność kojarzy się z postacią Abrahama. Ten praojciec to człowiek, do którego przyznaje się dziś większość ludzkości. Nie ma drugiej takiej postaci, nawet wliczając osoby legendarne i nie rozstrzygając, czy Abraham to postać historyczna, czy nie. Bo wspominają go w modlitwach i mówią o nim jako o ojcu w wierze zarówno chrześcijanie, jak i muzułmanie. Oczywiście również Żydzi, ale to nie zmienia praktycznie liczbowego zakresu „królowania” Abrahama.

Biblijna scena, która umożliwia przypisanie Abrahamowi gościnności, to przyjęcie przezeń trzech wędrowców.

Pan ukazał się mu pod dębami Mamre, gdy ten siedział u wejścia do namiotu w najgorętszej porze dnia. A podniósłszy oczy, ujrzał trzech mężów, którzy stanęli przed nim. Ujrawszy ich, wybiegł od wejścia do namiotu na ich spotkanie i pokłoniwszy się aż do ziemi, rzekł: O Panie, jeśli darzysz mnie życzliwością, racz nie omijać Twego sługi! (Rdz. 18,1-3)

Zanim spróbujemy zobaczyć, co z tego wynika, zauważmy, że opis, jak Abraham zobaczył wędrowców, poprzedza tajemniczy werset: „Pan ukazał się mu pod dębami”. Co to znaczy? Niektórzy uważają, że jest to zapowiedź wizyty aniołów, czyli wysłanników Boga. Inni komentatorzy, w tym najślawniejszy z nich – Raszi (XI w.), zwracają uwagę na to, że ów werset nie wymienia nawet imienia Abrahama, bo jest tam tylko zaimek „mu”, a zatem to zdanie jest kontynuacją poprzednich wersetów. W nich zaś mowa jest o obrzezaniu Abrahama i jego domowników. To oznacza, że Abraham był jeszcze bardzo osłabiony. Mimo to podążył do przybyszów, zaprosił ich, pośpiesznie przygotował ucztę. A przecież – nic nie wskazuje na to, że wiedział, iż ma do czynienia z aniołami. Jak podkreślają komentatorzy, Abraham widział w nich wędrownych Arabów. Jego gościnność była niezrównana.

A byli to wysłannicy Stwórcy. Można ująć to inaczej: jak pisze inny komentator Raszbam, wnuk Raszego, to Bóg ukazuje się pod postacią gości. Czyli dosłownie „gość w dom, Bóg w dom”. Wydawałoby się, że nie da się mocniej wyrazić apologii gościnności. A jednak się da! Można bowiem – mówią inne komentarze – uznać, że słowa „Pan ukazał mu się” oznaczają, iż Abraham dostał objawienia, rozmawiał z Bogiem. Tymczasem mimo to przyjął gości, którzy wyglądali zupełnie jak ludzie. A więc? Jak jest to ważne z perspektywy Talmudu, świadczy występujące w nim dwukrotnie stwierdzenie, że „gościnność (przyjmowanie gości) jest czymś większym niż przyjmowanie oblicza

STANISŁAW KRAJEWSKI

Gościnność: między Abrahamem a Unią Europejską

Szechiny (czyli Boskiej obecności)”. Czyli dosłownie: „gość w dom to więcej niż Bóg w dom”!

Midrasze, czyli starożytne komentarze, mówią ponadto, że namiot Abrahama był otwarty na cztery strony świata, czyli zapraszał przechodniów – z którejkolwiek strony by się pojawili. Owo otwarcie na wszystkie strony świata można więc widzieć jako odwrotność płotów, murów, tabliczek „Uwaga – zły pies”. Midrasze dodają, że po posiłku Abraham modlił się i wskazywał gościom, komu należy dziękować za to, że mamy co jeść. W ten delikatny, nienatarczywy, niewymuszający niczego sposób nawracał na wiarę w jedyne Boga.

Abraham nie był wszakże tak bardzo inny od nas. Natrafiłem na opowieść o nieznanym ponoć pocho-



Stanisław Krajewski. VI Spotkania Antopologiczne w Zakopanem, 2016. Fot. Monika Krajewska.

dzeniu. Doskonale streszcza ona problem gościnności i naszych obecnych problemów z uchodźcami. Otóż Abraham wyrzucił gościa, który się modlił do swych bożków, bo był oburzony jego bałwochwalstwem. Na to Bóg mu rzekł: „Ja z nim wytrzymuję tyle lat, a ty nie możesz jednej nocy?”. Abraham wtedy zaczął poszukiwać owego człowieka, by go ponownie przyjąć.

Indywidualna gościnność – którą uosabia Abraham – jest na pewno dobra. Z perspektywy etnograficznej można dodać, że gościnność jest fundamentalną zasadą w mało cywilizowanym, nieprzyjaznym świecie, w którym podróżnik nie może liczyć na nic innego niż życzliwość tubylców. To rozumiałe. Nawet dziś społeczeństwa koczownicze zachowują taki kodeks gościnności. Ponoć i obecnie w Afganistanie członek wrogiego plemienia, czy też wrogiego ugrupowania zbrojnego, może się czuć bezpiecznie w namiocie czy domostwie, do którego zawitał. Gdy jednak opuści teren należący do gospodarzy, może się z ich strony spodziewać wszystkiego – również najgorszego.

Pod dachem gość ma ochronę. To dlatego tak bulwersująca jest inna biblijna historia – przeżycia Lota w Sodomie. Przyjął gości – aniołów, czyli wysłanników. Zresztą wedle niektórych komentarzy byli to ci sami przybysze, którzy odwiedzili Abrahama. Lot bronił ich potem przed zakusami mieszkańców Sodomy. Bronił gości, „którzy weszli pod cień strzechy” (Rdz 19,8) z całych sił, posunął się do czegoś, czego nie sposób zrozumieć, co budzi grozę: zaofiarował napastnikom swoje córki. Na czym polegały ich zakusy?

Otóż mieszkańcy chcieli ich poznać (*weneida otam*). Może to oznaczać – zgodnie z często obecną frazeologią biblijną – zapędy seksualne (aniołowie mogli być niezmiernie piękni...). Może oznaczać coś innego. W żydowskiej tradycji wskazuje się tę niejednoznaczność; raczej podkreślone są grzechy społeczne. Gdy mowa o grzechach Sodomy, używa się do ich opisu terminów takich, jak te, które opisują sytuację przed potopem. Bo chodzi o stosunki społeczne (nie tylko seksualne). Tak można by sądzić np. na podstawie wersetów proroka Ezechiela:

Oto taka była wina siostry twojej, Sodomy: odznaczała się ona i jej córki wyniosłością, obfitością dóbr i spokojną pomyślnością, ale nie wspierały biednego i nieszczęśliwego, co więcej, uniosły się pychą i dopuszczały się tego, co wobec Mnie jest obrzydliwością. Dlatego je odrzuciłem, jak to widziałeś. (Ez. 16,49-50).

Ciekawe, że Sodomici atakują Lota jako obcego, przybysza, który się panoszy, wprowadza swoje zasady, chce ich osądzać (zob. Rdz 19,9). O co mają pretensje? O ochronę gości.

Sodoma była niezmiernie bogata. „Wtedy Lot, spojrzawszy przed siebie, spostrzegł, że cała okolica wokół

doliny Jordanu aż do Soaru jest bardzo urodzajna, była ona bowiem jak ogród Pana, jak ziemia egipska, zanim Pan nie zniszczył Sodomy i Gomory” (Rdz 13,10). Wedle midraszy ulice były tam wybrukowane złotem, a oni zalali wejścia, by powstrzymać przybyszów. Muszę dodać, że dla mnie brzmi to jak trafny opis naszych miast z perspektywy uchodźców. W porównaniu z biednymi, wyniszczonymi przez wojnę miejscami, z których się wywodzą, nawet skromne miasto europejskie wygląda tak, jakby je wybrukowano złotem. A wejścia są, owszem, „zalanane”, np. przez Morze Śródziemne.

Traktat *Zohar* dalej uszczegóławia opis: dodaje, że w Sodomie karali każdego, kto dał jeść obcemu. To by znaczyło, że niegościnność, czy raczej przeciwieństwo gościnności, jakaś antygościnność, jest ich podstawowym grzechem. (To nasuwa na myśl pokarm niematerialny, którego dostępność my wszyscy traktujemy jako oczywistość, niczym powietrze. Myślę o czytaniu. Kodeks prawny Wirginii z 1849 przewidywał chłostę dla niewolników, którzy chcieli się nauczyć czytania i pisania. Wolny człowiek, który „zadawał się z Murzynami, aby ich uczyć czytania lub pisania”, mógł być skazany na sześć miesięcy więzienia i grzywnę. Niewolnik, który próbował uczyć innych, mógł mieć uciętą przez właściciela część palca.)

Postawa gościnności zalecana w ramach tradycji religijnych i systemów filozoficznych nie zawsze jest akceptowana przez zwykłych ludzi. Pozostaje jednak ważnym punktem odniesienia – chyba dla wszystkich. Uważam zarazem, że nie ma jednoznacznego przekładu tej postawy na stosunki między grupami, państwami, narodami. Zbiorowa gościnność może być problematyczna, bo jedna grupa musi być gospodarzem, a druga gościem. Niewątpliwie jest to często oczywiste. Nie zawsze jednak.

II. Przykłady z historii Żydów

Problem gościnności w wymiarze grupowym dobrze ilustrują przykłady z historii Żydów – od starożytności do współczesnego Izraela.

Zacznijmy znowu od Biblii. Jak wiadomo, zasadniczym doświadczeniem Izraela jest niewola egipska. Zaczyna się ona od gościnności, kończy wyzyskiem niewolniczym. Gościnność jest wykazywana wobec niewielkiej grupy. Wedle tradycji liczyła ona siedemdziesiąt osób. Jednak jest to grupa – rodzina, klan, czy plemię – która dostaje teren, na którym może się osiedlić, i staje się licznym narodem. Ten pobyt kończy się źle, bo w międzyczasie umiera gościnnie faraon, a kolejna dynastia widzi w przybyszach nie gości, ale lokalny materiał na niewolników.

Potem następuje dramatyczny Exodus i niewyczerpywalne synajskie Objawienie, które do dziś są głównym motywem historycznym w liturgii żydowskiej. I są podstawą często powtarzanego wskazania: „Wy także miłujcie cudzoziemca (przybysza), boście sami byli cudzoziemcami (przybyszami) w ziemi egipskiej” (Pp 10,19). Co więcej, nakazane jest, by miłować cu-

dzoziemca, przybysza, jak czyni to sam Bóg (por. Pp 10,18). To niezwykle przykazanie w toku historii bywało rozumiane szerzej lub wężej, zależnie od okoliczności, podobnie – jego ujęcie w ramach prawa religijnego (w jego ramach ustalono, że chodzi o miłowanie tych, którzy się przyłączyli do społeczności żydowskiej, czyli konwertytów na judaizm). Pozostaje jednak stałym punktem odniesienia: opieka należy się upośledzonym społecznie, w tym przybyszom.

Po wyjściu z Egiptu ówczesni Izraelici zdobywają stopniowo – i krwawo – Ziemię Izraela. Odtąd czują się jej gospodarzami. Przez wieki bywa jednak różnie, faktycznym włodarzem jest często ktoś inny.

Jak wspominałem, zbiorowa gościnność może być problematyczna, bo jedna grupa musi się czuć gospodarzem, a druga gościem. Ale co to znaczy? Odpowiedź nie jest prosta. Różne propozycje napotykają kontrprzykłady. Zilustrujmy problem na trzech przykładach z historii Żydów.

Żydzi w Rzymie, Iraku

Często jest tak, że grupa, która jest w danym miejscu dłużej, czuje się gospodarzem w stosunku do grupy, która przybywa później. Nie zawsze jednak. Otóż Żydzi są najstarszą grupą mieszkającą obecnie w Rzymie. Chodzi o ciągłość egzystencji grupowej, nie o pochodzenie jednostek, bo to jest wymieszane i ginie gdzieś w pomroce dziejów. Jako grupa są najstarsi, ale czy ktokolwiek powie, że są jako społeczność gospodarzem w stosunku do innych?

Co ciekawe, podobnie było w Iraku. Tam stała obecność żydowska, począwszy od czasów niewoli babilońskiej, w pewnych okresach prominentna, zaczęła się długo przed napływem Arabów, którzy zdominowali tamtejsze społeczeństwo. Żydzi zostali wyrzuceni dopiero po powstaniu Izraela. To wskazuje na jeden ze specyficznych elementów żydowskiej sytuacji, a mianowicie poczucie związku z inną ziemią, Ziemią Izraela.

Żydzi w Polsce

Niewątpliwie dobrą definicją grupy gospodarzy jest posiadanie korzeni w danym miejscu. W przedwojennej Polsce było ponad trzy miliony Żydów i nawet ci tradycyjni byli mocno zakorzenieni. Wielu nietradycyjnych było zasymilowanych w mniejszym lub większym stopniu. W okresie międzywojennym akulturacja do polskość była prędką i mocną. Jest na to wiele danych i przykładów. Dla mnie ważnym przykładem jest nieodżałowany Rafael Scharf: wychowany w dość tradycyjnym domu, absolwent licem hebrajskiego i UJ, syjonista, od 1938 mieszkający w Anglii, pół wieku później potrafił godzinami z pamięci recytować polską poezję. Zresztą, jak wiadomo, asymilacja czy akulturacja powodowała najostrzejszą reakcję negatywną pod hasłem „obcy nam zagrażają”.

Korzenie były, ale kto by powiedział, że Żydzi są – również – gospodarzami? Nie tylko antysemita, ale

i inni Polacy oraz większość Żydów by tak nie powiedziała. Żydzi jako właśnie goście to dominujący obraz – wówczas i dzisiaj.

Są obecnie Polacy, w tym Żydzi, tacy jak ja, którzy są przekonani, że – owszem – jesteśmy gospodarzami. Mamy jednak poczucie, że to jest krucha postawa, nieakceptowana przez wielu, że może pojawić się sytuacja, w której zostanie ona jawnie zakwestionowana. Jest to o tyle ciekawe, że Polacy niemieckiego i innego pochodzenia nieraz z całą siłą podkreślają, że są gospodarzami, bo są po prostu Polakami. I jest to powszechnie akceptowane. Głębsza analiza przyczyn tej różnicy wymagałaby osobnego studium. W każdym razie jest jasne, iż chodzi nie o samą obecność korzeni, ale o coś jeszcze, np. ich uznanie przez ogół. Chodzi też zapewne o specyfikę żydowską. Nie jest na łatwa do opisanie, nie sprowadza się do religii, choć ma w moim przekonaniu źródła w dużej mierze religijne.

Wśród cech tej specyfiki należy wymienić przede wszystkim wspomniane już wyżej poczucie związku z inną ziemią, Ziemią Izraela. Jest o niej mowa w modlitwach: Jerozolima jest w nich centrum duchowego uniwersum. Jest zarazem konkretnym miejscem. Do niedawna związek z ową ziemią był rozumiany zasadniczo w sensie mesjańskim. Nieco ponad sto lat temu powstał syjonizm, który chciał to rozumieć dosłownie, przyziemnie, również – politycznie. Aż do drugiej wojny światowej Żydzi odnosili się do tej idei bardzo różnie: mało było entuzjastów, większość podchodziła z dystansem lub niechęcią – zarówno ortodoksi, jak i asymilatorzy, w Polsce ponadto socjaliści żydowscy (partia Bund), a w USA synagoga reformowana. Jednak po wojennej Zagładzie nikt prawie (poza komunistami i religijnymi radykałami) nie chciał dezawuować syjonizmu. Ta akceptacja rodzi swoiste problemy dotyczące kwestii gospodarz – gość.

Izrael współczesny

Najtrudniejszy problem powstaje, gdy dwie grupy uważają się za gospodarzy, przy czym każda ma swoje racje i swoje narracje. Tak właśnie można opisać obecny Izrael. Arabowie mówią: to nasza ziemia. Są o tym przekonani nie tylko ci, którzy zamieszkali tam od dawnych pokoleń, ale też ci, którzy przybyli z innych ziem arabskich niedawno, np. jedno czy dwa pokolenia wstecz. A przybywali, bo żydowscy osadnicy stwarzali nowe możliwości. Teraz mają poczucie, że Żydzi to goście, którzy ich, gospodarzy, wyzuwają z własności. Żydowskie roszczenia do ziemi, ten związek, wyrażany w modlitwach i tęsknotach, przez wiele stuleci mających jedynie mesjański sens, ale zawsze obecny – to wszystko jest minimalizowane lub całkowicie negowane przez większość Arabów i bliskowschodnich muzułmanów. Wielu zaprzecza nawet istnieniu Świątyni jerozolimskiej, traktując opowieści o niej jako syjonistyczną propagandę. Wymazanie z mapy Izraela, a tak-

że usunięcie Żydów jest deklarowanym lub ukrytym celem licznych organizacji i państw.

Z kolei Żydzi izraelscy – a obecnie wraz nimi także większość Żydów na świecie – uważają się za gospodarzy. Wielu dlatego że jest to „Ziemia Izraela”, którą obiecał Stwórca. Inni – dlatego że tam są, tam się urodzili, a wokół dominuje kultura żydowska. Większość uważa, że państwo ma być żydowskie co najmniej w takim sensie, w jakim państwa europejskie czy amerykańskie są chrześcijańskie. Inni mają się dostosować. Należy być otwartym i właśnie gościnnym wobec wszystkich – powiedzą jedni Żydzi. Inni uznają, że jeśli nieżydowski mieszkańcy będą zagrażać, to nie należy się silić na gościnność, a radykalowie powiedzą, że trzeba ich usunąć. Jest wiele państw arabskich i islamskich – dodadzą – a tylko jedno, małe, ma charakter żydowski.

Konflikt izraelsko-arabski jest tak trudny z wielu względów, w tym z powodu swoich aspektów religijnych: z perspektywy judaizmu to ziemia obiecana Żydom, a w islamie istnieje zasada, że nie można się zgodzić na to, by teren, który był pod władzą tej religii, przestał nim być. Jednak ważnym i konstytutywnym wymiarem tego konfliktu jest właśnie zderzenie spowodowane przez poczucie każdej ze stron, że jest gospodarzem.

III. Wobec uchodźców

Szerokie tło kategorii gościnności umożliwia głębsze rozważania o sytuacji w Polsce i we współczesnej Europie. Naszą sprawą, naszym wyzwaniem, naszym smutkiem, naszym problemem są uchodźcy.

Perspektywa żydowska

Zarówno tradycja, jak i historia żydowska nakazuje głęboką solidarność z uchodźcami. Jak już było wspomniane powyżej, tradycja podkreśla, że Żydom znane jest doświadczenie uchodźcze. „Nie będziesz gnębił i nie będziesz uciskał cudzoziemca, bo sami byliście cudzoziemcami w ziemi egipskiej” (Wj 22, 20). Tego typu przykazanie występuje w Torze (Pięcioksięgu) aż 36 razy, czyli więcej niż jakiegokolwiek inne! Według Levinasa „przyjęcie cudzoziemca, niestrudzenie zalecane przez Biblię, nie jest wnioskiem płynącym z judaizmu i jego miłości do Boga, lecz jest samą treścią wiary. Jest nieuniknioną odpowiedzialnością”. Faktycznie jest powiedziane, że „przybysza, który się osiedlił wśród was, będziecie uważać za obywatela. Będziesz go miłował jak siebie samego, bo i wy byliście przybyszami w ziemi egipskiej. Ja jestem Pan, Bóg wasz!” (Kpł 19,34).

Pobyt w Egipcie nie jest jedynym odniesieniem biblijnym do naszego tematu. Niewola babilońska jest pamiętana prawie tak mocno jak egipska, choć przecież wygnańcy byli ostatecznie przyjęci dobrze, wielu nie wróciło, a ci, co wrócili, wiele zaczerpnęli z tamtejszej kultury. Potem, po zburzeniu Drugiej Świątyni, nastąpiło stopniowe rozproszenie i aż do najnowszych czasów Żydzi wszędzie byli mniejszością.

Historia nie oszczędzała Żydów: wielokrotnie byli wygnani. Stawali się uchodźcami po masakrach w Nadrenii w czasach krucjat, po wygnaniu z Hiszpanii edyktem królewskim z 1492 r. Potem, w XIX i XX wieku, byli wśród milionów emigrantów „ekonomicznych” ciągnących na zachód – do rozwiniętej Europy i do Ameryki. W latach 30. uciekali z Niemiec nawet głęboko zniemczeni Żydzi. A po wojennej Zagładzie również z Polski: pogrom kielecki w 1946 r. wywołał wśród Żydów „panikę emigracyjną”. A po powstaniu Izraela uchodźcy żydowscy jechali do nowego państwa, choć także za ocean, do Francji i gdzie indziej.

Można następująco podsumować przesłanie tradycji i historii: my, Żydzi, wiemy, co to znaczy być uchodźcą. To przesłanie jest obecne, ale nie oddziałuje automatycznie. Pozostawanie w ramach tradycji i historii nie jest ani wystarczające, ani konieczne do jego podjęcia. Imperatyw solidarności z uchodźcami wyraźnie odczuwają także liczni Żydzi odlegli od tradycji judaizmu, a wielu zanurzonych w tradycji ortodoksów odgradza się od jakichkolwiek spraw nieżydowskich. Niektórzy uważają, że historia uczy potrzeby egoizmu, ale z kolei inni, którzy mało wiedzą o historii, przyjęli zbiorowe doświadczenie jako zobowiązanie pomagania. Ważne jest to, że ani to przesłanie solidarności, ani nawet uczestnictwo w jego realizacji nie wyczerpują obrazu obecnej sytuacji. Pojawiła się bowiem zrozumiała ambiwalencja.

Z jednej strony jest chęć pomocy, a kontakty z muzułmanami są nieraz motywowane ideą pokazania, w jaki sposób doświadczenia żydowskie w Europie mogą być dla nich przydatne. Z drugiej strony – boimy się. Nie tylko tego, że wśród islamskich przybyszów są i będą terroryści, i nie tylko dlatego, że w kolejnym pokoleniu, jak to już teraz się dzieje na Zachodzie, będzie się szerzył radykalny islam. On obejmie nielicznych. Boimy się nade wszystko antysemityzmu ogółu przybyszów. Bo ogromna część obecnych uchodźców to muzułmanie wychowani w nienawiści do Izraela. Jest to tak głęboką częścią ich światopoglądu, że musi wpływać na ich społeczności w Europie, a także na politykę państw europejskich. I na życie społeczne. Na przykład organizacje nauczycieli akademickich w Wielkiej Brytanii propagują bojkot uniwersytetów Izraela. Nie Chin, nie Turcji, nie Iranu, nie Egiptu, tylko Izraela. A od postaw obsesyjnie antyizraelskich jest tylko mały krok do postaw antyżydowskich.

Przedstawiona tu ambiwalencja jest może specyficznie żydowska. Jednakże wszyscy, którzy odczuwają potrzebę pomocy dzisiejszym uchodźcom, mogą się natknąć na ambiwalencję wynikającą z lęków.

Lęki

Postawy z założenia antyuchodźcze wzmagają się wszędzie, a w Polsce są wyjątkowo nasilone. Opisuje się je często z oburzeniem. Jest ono o tyle zrozumiałe

łe, że pełno jest wokół nas nienawiści, abstrakcyjnej, rosnącej, nastawionej na przemoc. Na przykład jacyś ludzie publikują zdjęcia, na których prezentują się z tabliczką z napisem „Jestem chrześcijaninem” i z bronią, po to by wyrazić intencję, że nie ma u nas miejsca dla niechrześcijan. To jest postawa, która przypomina wspomniany wyżej grzech antygościnności w Sodomie. Nasuwa się pytanie, czy za takie zło grozi nam tym, co spotkało Sodomę...

Oburzenie na takie postawy jest jednak często wątpliwej jakości. Jest czynione z pozycji wyższości moralnej i nie bierze pod uwagę tego, że lęki mogą nie być wydumane. Czy da się krytykować nienaiwnie, bez wywyższania się i ignorowania kontekstu? A przede wszystkim bez wpadania w kanał: dobrzy (czyli my) są za, a źli (oni) są przeciw uchodźcom. Uważam, że w gruncie rzeczy tak bardzo się nie różnimy, a owe złe postawy nie są aż tak obce znakomitej większości z nas. Nieraz chodzi o różnicę ilościową, nie jakościową. Jak to możliwe?

Otóż dość racjonalne są ograniczenia dotyczące przyjmowania uchodźców. Mogą być one motywowane względami bezpieczeństwa, dostępnych zasobów, liczby ewentualnych przybyszy. Tak więc uzasadnione podejrzenia dotyczące zagrożenia bezpieczeństwa obywateli państwa przyjmującego, a nawet całego kontynentu muszą być brane pod uwagę przez odpowiedzialnych polityków. Oczywiście łatwo tu o nadużycia, o wykorzystywanie argumentu bezpieczeństwa jako pretekstu. Co więcej, nieunikniony jest spór o to, kiedy zagrożenie bezpieczeństwa jest rzeczywiście uzasadnione. Nawet przyjmując, że zbiorowa dyskryminacja jest niewłaściwa, kompetentni ludzie mogą się bardzo różnić.

Trudno też się nie wahać, gdy pomoc jest tak kosztowna, że w sposób istotny destabilizuje porządek społeczny i utrudnia wspomaganie własnych obywateli. Oczywiście i tu będą kolosalne różnice zdań, kiedy to naruszanie i utrudnianie jest naprawdę istotne. A przy tym łatwo, nazbyt łatwo, jest szukać wymówki. Nastawienie władz i wielu mieszkańców wyspy Lampedusa pokazuje, że możliwe jest takie nastawienie, w którym niemal całe życie podporządkowane jest potrzebie pomocy.

Kwestia liczebności pojawia się, gdy mamy do czynienia z masową falą, a nie indywidualnymi uchodźcami. Pojawia się wtedy różnica jakościowa. Od którego momentu? Ilu tworzy nową jakość? Nie ma jednoznacznej odpowiedzi, zależy to od kontekstu, ale ta liczba zawsze istnieje. Znowu nieunikniony jest spór, różnimy się w ocenie jej wielkości, ale wszyscy – jestem pewien – uznają jej istnienie. Dla jednych będzie to 100 osób, choć mnie wydaje się to niezauważalne w skali Polski. Dla innych – 100 tysięcy, czyli rzesza wymagająca wysiłku, ale całkowicie dla Polski strawna, o czym świadczy fakt, że tego rzędu liczba – muzułmańskich – uchodźców z Czeczenii przewinęła się

przez Polskę w latach 90. i nie wzbudziło to większych perturbacji. Dla jeszcze innych – wszystkich? – liczba 100 mln przybyszy jest nie do przyjęcia. Taka masa by zdominowała Polskę – trudno by się tego nie obawiać. Oczywiście ta liczba jest całkowicie abstrakcyjna i nie ma pokrycia w jakichkolwiek realiach. Podaję ją tylko po to, by wskazać, że praktycznie dla każdego gdzieś ta granica jest.

Kontekst ma więc znaczenie, jak również fakt, że w obecnej sytuacji mówimy w zasadzie o muzułmanach spoza Europy, którzy wnoszą różne elementy kultury, czasem sprzeczne z europejskimi, np. gdy chodzi o stosunek do kobiet.

Niezależnie od racjonalnych obaw, powodowanych przez racje bezpieczeństwa, kosztów, liczby, istnieją głębsze lęki, które wywołują protesty przeciw uchodźcom. Jest wśród nich lęk wynikający z niewiary we własną wartość. To chyba on jest korzeniem wyobrażeń, że przybysze zdominują tubylców – jeśli nie teraz, to w następnych pokoleniach. Jest to wyraz słabości, niepewności co do swej kultury. Im bardziej się wierzy w swoją siłę i wartość, tym łatwiej być otwartym.

Bezwzględna, nieograniczona otwartość może wynikać z poczucia ogromu własnej siły i wartości, ale na pewno bywa też rezultatem naiwności, braku wiedzy lub niedostatku odpowiedzialności. Odwrotnością takiego nastawienia jest postawa budowana na podstawie obrazu oblężonej twierdzy. Jest on coraz szerzej przyjmowany w Polsce, USA, Unii Europejskiej. Oczywiście nie tylko na Zachodzie – jak najbardziej także w innych krajach, do których mogliby ciągnąć imigranci – od Japonii po niektóre miejsca w Trzecim Świecie. Obraz oblężonej twierdzy nie jest zdrowy. Ale nie zapominajmy, że przecież czasem naprawdę można się znaleźć w oblężonej twierdzy. Każdy z nas jest w stanie z łatwością to sobie wyobrazić. Reakcja każdego z nas będzie wówczas podobna. To, co różni jednych z nas od drugich, to ocena aktualnej sytuacji – czy mamy do czynienia z oblężeniem, czy nie.

Konstanty Gebert przedstawił niedawno pesymistyczną wizję: nie mamy wyboru. Albowiem albo my jako Zachód, Unia Europejska, w tym Polska, przyjmujemy wielką rzeszę uchodźców, co spowoduje destabilizację i kłopoty, albo też uda się zahamować tę falę, ale to będzie wymagało tak drastycznych i antydemokratycznych posunięć, że wszyscy ucierpimy inaczej, ale być może jeszcze bardziej. To elegancki argument, choć może przesadzony. Bo mimo wszystko podwyższenie murów „twierdzy Europa” oraz skierowanie środków na pomoc na miejscu, np. w Turcji, przyniosło pewne osłabienie fali uchodźców. Oczywiście ta polityka może w każdej chwili ulec załamaniu. Niezależnie od tego, czy argument o nieuniknionych ogromnych kosztach naporu na Europę jest w pełni uzasadniony, należy się zgodzić z jego podstawowym przesłaniem: będzie gorzej.

Poznaj nie-swego siebie. Ustęp do ksenorefleksji

Ich weiß nicht was ich bin / Ich bin nicht was ich weiß
Angelus Silesius¹

Wyobraź sobie, że możesz się wyspać do woli i obudzisz się spontanicznie – nikt i nic nie wyrwie cię przedwcześnie ze snu. Zauważ: śpiąc, nie będziesz mógł powiedzieć sobie, że ockniesz się za chwilę (pomińmy tu problem sennych wizji, w których zdarza się takie rzeczy mówić z realnym skutkiem); niemożliwe jest też uchwycenie granicznego momentu przebudzenia i równoczesna z nim konstatacja, że właśnie przekraczasz próg jawy – śpiąc, nie czujesz, w pewnym sensie cię nie ma i dopiero przytomny możesz stwierdzić, zawsze po czasie, że właśnie odzyskałeś świadomość. Bywa, że przez chwilę w ogóle się nie orientujesz, czy to sen jeszcze, czy już nie; bywa, że długo dochodzisz do siebie – to krótsze lub dłuższe opóźnienie, poróżnienie autorefleksyjnej myśli z jej źródłami, jest tematem tego artykułu².

Podobnie jest z każdą nachodzącą nas myślą – pobudza nas bardziej lub mniej, przyswajamy ją lub nie, zapamiętujemy lub zapominamy, ale nigdy jej nie tworzymy, nie możemy zaplanować, przewidzieć jej pojawienia się. „Wtenczas, kiedy ty myślisz, już był, nieboże”, jak pisał niewiele starszy od Kartezjusza Daniel Naborowski³ – nie da się cofnąć do początku myśli, bo wszelkie cofanie się jest w przestrzeni umysłu posuwaniem się naprzód, co nie znaczy, że w ten sposób da się myśl wyprzedzić: zawsze jesteśmy wtórni względem niej. Polszczyzna mądrze podpowiada, że zarówno wobec najgenialniejszych idei, z których bywamy dumni, jak i najpotworniejszych głupot, od których się odżegnujemy, wolno powiedzieć to tylko, że coś nam przyszło do głowy, olśniło nas, wpadliśmy na jakiś pomysł – gdyby się nawet skupiać i namyslać do woli, nigdy nie uzyskamy pewności efektów, jakie to przyniesie.

Poniżej zaproponowanych zostanie dziesięć różnych, choć przenikających się także kontekstów, w których wskazywany fenomen może być interpretowany – wyłoniły się one na drodze żmudnej autorefleksji i metodycznej hermeneutyki *cogito*⁴. Podję-

cie starożytnego wyzwania, by poznać samego siebie, w świetle nowoczesnych eksperymentów naukowych, analiz kulturoznawczych oraz dociekań filozoficznych zdaje się prowadzić do rozpoznawania siebie nie-samego i nie-swego – co znaczy, że w tych odsłaniających się perspektywach autorefleksja przeobraża się w ksenorefleksję. Celem tego swoistego, wypunktowanego tu raportu z „wewnątrzterenowych” badań nad istotą lub współistotnością człowieczeństwa jest zachęcenie czytelnika do podjęcia własnych – w dobie pospiesznych i nieprzemyślanych prac nad tworzeniem sztucznych inteligencji i przetwarzaniem ludzkiego ciała (transhumanistycznej antropokreacji) oraz wobec powiązanych z nimi gwałtownych zawirowań w świecie społeczno-politycznym (posthumanistycznej technokracji), wysiłek „antropodialogii” (a nawet „antropopolilogii”) wydaje się wręcz intelektualną powinnością.

1.

Najdonioślejszym wyzwaniem naszych czasów nie jest już poznanie (samego) siebie, ale bycie sobą (w oczach innych), a siła tego przykazania – które, choć niewyryte na żadnej z kamiennych tablic, wciąż jest powtarzane we wszystkich niemal programach telewizyjnych i przypominane ze stron drukowanych poradników i świetlistych profili serwisów internetowych – zdaje się wynikać z odczuwanego przez wielu ludzi wyobcowania, zarówno w świecie, jak i w byciu człowiekiem. Nie jesteśmy bezpiecznie zdomowieni w rzeczywistości – nasze istnienie przypomina zamieszkiwanie hotelowego pokoju, w którym mamy prawo czuć się jak u siebie, ale jesteśmy zarazem najbardziej jak to możliwe nie u siebie: strzeżemy w nim swojej prywatności wprost proporcjonalnie do możliwości zaniepokojenia przez kogoś z obsługi lub zza ściany, skrępowani przebywaniem nie na swoim miejscu. Z jednej strony stajemy się wtedy gospodarzami wynajętej czasoprzestrzeni, odpowiedzialnymi za jej stan przez określoną liczbę nocy, z drugiej zaś pozostajemy w niej tylko jako goście, być może jedni z setek lub tysięcy przenocowanych w tym lokalu osób – intymność przenika się tu z alienacją na tyle, że można je ujmować jako dwa aspekty tego samego, choć istotowo nie tożsamościowego statusu bycia-w-świecie.

Podobnie mamy prawo czuć się gospodarzami samych siebie, ale przecież nikt z nas nie stworzył swojego ciała z jego skłonnościami, nie wybrał płci i orientacji seksualnej, nie zdecydował o charakterze, cechach i zdolnościach umysłu, z jakimi przyszło nam żyć. Nikt z nas nie wyznaczył czasu i miejsca swych narodzin, nie przybrał sobie rodziny, nie ukształtował języka i kultury, w których dane nam było wzrastać – przychodzimy na świat jako goście: zawsze to inni nas przyjmują oraz uczą mówić „ja” i dopiero z biegiem lat osuwamy się z sobą i otoczeniem, z wiekiem zaczynamy brać za siebie odpowiedzialność i gospodarować własną egzysten-

cją. Śladem prymarnej dwuwłasności naszego istnienia jest chroniczna niepewność własnego autentyzmu – nie zawsze mamy się dobrze i jesteśmy w formie, często doświadczamy zagubienia.

Bycie sobą zasadza się więc na deprymującej różnicy czy różno-rodności, nie-jedności – przebywaniu, jak Wawrzyniec Rymkiewicz przełożył na polski Heideggerowskie *Dasein*⁵; niekiedy się z sobą identyfikujemy, innym razem nie. Słyszymy w sobie różne podszepty, ale nie musimy ich słuchać, a one także nie są nam posłuszne; żyje nam się w zgodzie i pokoju, to znów w wewnętrznych konfliktach czy alienujących chorobach – między swojością a nieswojością rozgrywa się nasz przedziwny los. Nie jesteśmy zatem ani gospodarzami siebie, ani gośćmi – a właściwie: ani panami (właścicielami, którzy panują na swoim, chętnie górując nad innymi u siebie lub wymagając obsługi, gdy sami gdzieś goszczą), ani sługami (którzy muszą pozostawać do dyspozycji innych, czy to na przyjęciu, czy sami przyjmując).

2.

Wyobrazenie jaźni usiłującej się przejrzeć w niepostrzymany nurcie myśli, wypływających niczym spod mostu, na którym jaźń stoi, można ująć w ramy pojęcia nieoznaczoności, posługując się tu analogią do słynnej zasady fizycznej ogłoszonej przez Wernera Heisenberga w tym samym 1927 roku, w którym Martin Heidegger opublikował *Bycie i czas* (z zawartymi w tym dziele analizami *Dasein*), opisującej stan materii na najniższym, najbardziej elementarnym poziomie. Okazało się, że nie można tego stanu dokładnie uchwycić (i nigdy nie jest to stan!) – istnieją takie pary własności cząstek, których nie da się jednocześnie zmierzyć, bo precyzyjny akt pomiaru jednej musi wpłynąć na drugą tak, że ta przestaje być przewidywalna. I nie chodzi tu po prostu o problem techniczny, który można by kiedyś rozwiązać i uzyskać poprawne dane, ale o sprzeczne ze zdrowym rozsądkiem i jego oczekiwaniami rozdwojenie natury⁶.

Zostawiając na boku kwestię wpływu tej fizycznej (nie)prawidłowości na działanie mózgu i funkcjonowanie umysłu, można zastosować metaforę nieoznaczoności do opisu prób autorefleksji. Introspekcja nie jest w stanie dotrzeć do punktu narodzin myśli: wszelki intensywny namysł, wgląd myśli w samą siebie, paraliżuje myśl i musi prowadzić do obłędu⁷ – niczym rozważanie idei węża zjadającego swój ogon; z kolei wszystkie autoekspresyjne sposoby wypowiedzenia najgłębszej osobliwości myśli przeinaczają jej idiomatyczność – „język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie; / myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie”, jak ujął to w jednym z najbardziej wnikliwych studiów o ludzkiej nieswojności Adam Mickiewicz⁸. Inny geniusz, Marcel Proust, na kilkanaście lat przed Heisenbergiem wyraził trudność myślenia o myśli w najsłynniejszych

akapitach *W poszukiwaniu straconego czasu*, dostrzegając poważną „niepewność, za każdym razem kiedy myśl czuje się wyprzedzona przez siebie samą; kiedy ona, poszukiwaczka, jest zarazem tajemnym krajem, w którym ma szukać i gdzie cały jej aparat nie zda się na nic”⁹.

Koniecznym trzeba zauważyć, że wyrażona tu myśl o nieoznaczoności myśli sama wypływa z nieoznaczoności – nie jest bardziej pewna i mocniej osadzona niż inne mniemania: tak samo jak one narzuciła się nie wiadomo skąd; to osobliwe przy tym, że jawi się nieprzypadkowo powiązana z innymi i można ją wplatać w tekst – choć tym bardziej przez to wydaje się przeznaczona. W tym nie-miejscu słabnie – choć nie zanika – nie tylko wyjaśniająca moc wszystkich słów (dusza, świadomość, ego, podmiot, jaźń, *Dasein*, rozmaite personalia i zaimki osobowe...¹⁰) i wyobrażeń (homunkulusa, substancji, początku i źródeł, wewnętrznej przestrzeni...), które mogłyby ustanowić silne oparcie dla egzystencji, ale mętnieje również podmiotowo-przedmiotowa wizja wszelkiego poznania. Nie da się tak odsłoniętego, dynamicznego zwątpienia sprowadzić do rzeczowego *cogito*, a już na pewno nie do *sum* – podmiotowość, skoro trzeba się o niej zająknąć, musi pozostać wyrzucona na brzeg strumieni deprymująco mimowolnych myśli¹¹.

3.

Na rozważane tu zagadnienie można spojrzeć z innej jeszcze strony i przypomnieć tu doświadczenie, jakie przeprowadził w 1979 roku amerykański fizjolog Benjamin Libet, polegające na obserwacji za pomocą



Janusz Bohdziewicz. Fot. Agnieszka Bednarek.

elektroencefalografu mózgow ohotników, którzy podejmowali w określonych laboratoryjnie warunkach serie swobodnych i świadomych decyzji. Eksperyment wykazywał za każdym razem, że około 300 milisekund przed zgłaszanymi przez badanych momentami dokonywania wyboru w ich mózgach pojawiały się charakterystyczne „potencjały gotowości”, zwiastujące nadejście świadomych intencji. Ten i inne późniejsze i dokładniejsze testy dowiodły, że z punktu widzenia zewnętrznego obserwatora nie istnieje wolna wola – nasze decyzje rodzą się w mózgu, zanim zdamy sobie z nich sprawę, przekonani o ich autorstwie¹².

Jeśli się jednak dobrze zastanowić, badania tego rodzaju nie tyle kwestionują wolną wolę, ile unieważniają pewne wyobrażenia o niej – w tym sensie stanowią argumenty za pogłębieniem wyrażonej w poprzednim punkcie idei nieoznaczoności myśli, a więc jej nieuchwytności zarówno na drodze autorefleksji, jak i autoekspresji. Wybitny amerykański neuropsycholog Michael S. Gazzaniga, komentując wyniki Libeta i do nich podobne, z jednej strony zwrócił uwagę na problematyczność naszych zdroworoządkowych pojęć przyczyny i skutku oraz determinizmu (proponując w ich miejsce złożoną koncepcję emergencji), z drugiej zaś zaakcentował dziwaczność naszych nawykowych roszczeń do wolności: nikt z nas nie chciałby przecież żyć w świecie absolutnie nieprzewidywalnych i asensownie działających jednostek¹³. Mówiąc krótko: nie ma różnicy między nami a wolą, którą każdy z nas miałby posiadać niczym zewnętrzne wobec siebie narzędzie, ukryte w piwnicy umysłu jak jakiś skarb w skrzyni z innymi narzędziami, i nie chodzi o swobodny do niego dostęp z poziomu codziennego życia – nikt z nas także nie jest sam uwięziony w jakiejś celi, zmuszony wykonywać rozkazy z zewnątrz.

Trzeba odwrócić uwagę ja, skierowaną natrętnie ku swojej genezie: wola jest mną, a ja jestem wolą – życie natomiast to ani wybór, ani konieczność. Jeśli nawet nasze ciała, umysły i wszystkie po kolei myśli wynikają konsekwentnie z Wielkiego Wybuchu (albo „inteligentnego projektu”) – choć to pogląd bardzo wątpliwy – to cały ten ciągiły strumień zdarzeń na progu jawy spływa w świat niczym dyskretne krople świadomości, z których każda zachowuje aktualną charakterystykę nurtu, ma określoną formę sobości, jak również immanentne poczucie uwłasnowolnienia. Wolność natomiast rozgrywa się dopiero w trakcie realizacji woli w zewnętrznej rzeczywistości i relacjach między ludźmi – tu także przenika się z odpowiedzialnością; nie ma sensu rozważać wolności (własnej, mojej tylko) woli *in se*¹⁴.

4.

Silna autorefleksyjna jaźń, związana z poczuciem sprawstwa oraz wyłącznie osobistą odpowiedzialnością za własne myśli i czyny, pojawiła się w dziejach ludzkości stosunkowo późno – o czym przekonująco napisał i co

próbował wyjaśnić w swojej słynnej książce z 1976 roku *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bica-meral Mind* amerykański psycholog Julian Jaynes¹⁵. Porównując ze sobą kreacje bohaterów *Iliady* i *Odysei*, albo postaci ze starszych i nowszych ksiąg *Starego Testamentu*, można dostrzec istotne między nimi różnice: dawni herosi działali pod wpływem głosów bogów i innych natchnień, nie przejawiając skłonności do introspekcji, natomiast u osób opisywanych w późniejszych okresach da się już zauważyć cechy samodzielnego namysłu i niezależnego od zewnętrznych względem wolnej jednostki inspiracji działania – choć oczywiście chodzi tu bardziej o stany mentalne autorów, które odzwierciedlone zostały w stworzonych przez nich charakterach. W ten sposób, badając najdawniejsze teksty, można odnaleźć w literaturze ślady, głębszego niż rozwój stylu, procesu ewolucji człowieka – Jaynes twierdzi, że o ile umysły ludzi żyjących wcześniej funkcjonowały w oparciu o działanie nieskoordynowanych w pełni ze sobą półkul mózgowych, których komunikacja postrzegana była na poziomie świadomości w formie halucynacji słuchowych, o tyle w złożonych społecznie i kulturowo środowiskach doszło do pełnej i trwałej przez kolejne pokolenia integracji ludzkich mózgow, w których nadrzędną rolę zaczęła odgrywać autonomiczna samoświadomość.

Wystarczy osunąć się w drzemkę, by powrócić do prymarnego sposobu funkcjonowania umysłu, doświadczając nie tylko jego rozproszenia, ale również irracjonalnej dezintegracji różnych wątków myśli. W wizjach sennych spotykamy różne postacie, znane nam lub nie, które działają w ramach przyśnionych światów niezależnie od naszej woli i praw rozumu: budzą nasze czynne bądź jedynie emocjonalne reakcje, wciągają w spory lub romanse – nader rzadko natomiast zdarza się w snach abstrakcyjnie spekulować lub snuć na osobności autorefleksje. Czy to nie dziwne, że te spektakle, tworzone z czynności osób i wyglądown rzeczy – dowolnie sensowne lub absurdalne narracje, łącznie z wpisanymi w nie naszymi zachowaniami, przemyśleniami i decyzjami – kreowane są przez pojedyncze mózgi i jednostkowe umysły, w których każdy z nas okazuje się ledwie jednym z wielu aktorów, zaangażowanym do różnych zresztą ról, nie zawsze najważniejszym, a niekiedy zgoła bezwolnym¹⁶?

Ciekawe, że fenomen wewnętrznej jedności, który jawi się jako źródło dumy podmiotu, opisywany jest we współczesnych neuronaukach w powiązaniu z figurą interpretatora raczej niż autora, skłonnego zresztą do błędnych interpretacji wydarzeń w umyśle i poza nim¹⁷! Być może należałoby zatem pozbyć się tej iluzji monologującego na wszystkie tematy indywiduum, zyskując z powrotem zdolność słyszenia głosów i doświadczania widzeń – fenomenologicznie poważne traktowanie natchnień i nawiedzeń z pewnością nie może być uznawane za symptom choroby lub niedorozwoju, lecz cechuje umysły prawdziwie otwarte. W każdym razie nie-

podległa władza człowieka nad sobą samym zdaje się pozorną: autorefleksyjnie odkrywana jaźń to pewien konstrukt – tyleż forma życia, co koncepcja kulturowa – na którego rewersie ciągle można odnaleźć wielogłos sumienia i pokus.

5.

W świetle idei Jaynesa można na nowo zinterpretować tajemnicę Sokratesa, który mimo nieocenionych zasług na polu rozbudzania u ludzi samoświadomości i samodzielności myślenia sam wielokrotnie tłumaczył swoje postępowanie jako spowodowane przez dajmoniona. Filozof określał tym mianem „głos jakiś”, który mu towarzyszył od dziecka i udzielał rad – zarówno w sprawach ważnych, jak i błahych, na pewno nie we wszystkich, i zawsze były to wskazówki powstrzymujące przed jakimś działaniem, nigdy zachęcające¹⁸. Można wobec tego zaryzykować tezę, że sprawność i tożsamość bycia człowiekiem (*arete*) Sokratesa kształtowała się na przecięciu niezzerwanych jeszcze negocjacji wewnętrznych oraz relacji z zewnętrznymi rozmówcami – nieco podobnie jak u Jezusa, żyjącego kilka wieków później w innym środowisku, silna jaźń mędrca nie była jeszcze zamknięta w monologu i utwierdzona w autorefleksyjności (ani – rzecz można – zatwardziała w sercu).

Znamienne, że o Sokratesie dowiadujemy się z pism Platona i Ksenofonta – o Jezusie zaś z licznych ksiąg *Nowego Testamentu*: obaj wielcy nauczyciele Zachodu sami nie pisali, a nawet krytykowali wynalazek pisma oraz uczonych w piśmie – tak przynajmniej twierdzą ich uczniowie, którzy o nich... napisali¹⁹. Fakt ten może wyjaśniać nieokreślony i niezwykły przez to status tych postaci – niejako przechodni między oralnością, która była ich żywiołem, a piśmiennością, która ich rozślawiła; za Erikiem A. Havelockiem i innymi badaczami mediów można bowiem powiedzieć, że dopiero praktykowanie pisma, czyli obcowanie sam na sam z abstrakcyjnymi i domagającymi się interpretacji znakami, w największej mierze przyczyniało się do ewolucji umysłów opisanej przez Jaynesa – aż po osadzenie w każdym z nich samodzielnej jaźni (niezbyt fortunnie nazwanej *psyche*²⁰). Jakkolwiek trudno z dzisiejszej perspektywy – z punktu widzenia samoświadomej jednostki – zrozumieć nieufność Sokratesa czy Jezusa (albo raczej Platona czy Pawła z Tarsu) wobec pisma, to warto przynajmniej rozważyć krytyczne spostrzeżenia na temat alfabetyzmu, jak choćby twierdzenie Marshalla McLuhana, że zdominowanie cywilizacji, a w niej każdego podmiotu, komunikacją za pośrednictwem druku doprowadziło do stłumienia ludzkich popędów i emocji aż po zepchnięcie ich do – zacienionej przez oficjalną *par excellence* kulturę – sfery nieświadomości²¹...

Z jednej więc strony pismo pozwoliło na rozwój filozofii, nauki, państwa, ale także chrześcijaństwa oraz jego instytucji; z drugiej jednak uciszyło głos Boga,

ucieło żywe deliberacje, oddzieliło od kontaktu ze zmienną naturą i odwiodło od źródła mądrości, którą jest nieskończenie ruchliwa myśl²². O ile jeszcze w stylu i treści dzieł starożytnych i średniowiecznych myślicieli, na przykład Augustyna, dojrzeć można jakąś równowagę między otwartością na nieskończonego Ducha a zdolnością emancypacyjną konkretnej duszy, o tyle w późniejszych dziejach – zwłaszcza w epoce publikacji drukowanych i biurokracji – można obserwować narastające pęknięcie między silnie oddziałującym na społeczeństwo dyskursem podmiotowym (suwerennościowym, ale często bardzo przedmiotowo traktującym podmiot...) a mistyką. We współczesnym rozżewie między tymi orientacjami intelektu odsłania się problem nie tyle Sokratesa i Jezusa, ile każdego, kto rozpoznaje w sobie ambiwalentne dziedzictwo Zachodu – napięcie, a nawet tragizm między tym, co ślina na język (a krew do głowy) przyniesie, a tym, co przynosi nam do podpisu świat: między oralnością a piśmiennością, poetyckim natchnieniem a racjonalnym dowodzeniem, żywą animą a rzeczowym podmiotem; napięcie wpisane w pismo tak samo trwale jak zakodowany w nim gen hipokryzji, na który zwracali uwagę mędracy antyku, a tak trafnie odczytał współcześnie Derrick de Kerckhove²³.

6.

Czy można sformułować na piśmie przekonującą historię piśmienności, a właściwie dzieje nieprzeciętnej od najdawniejszych czasów aporii ducha i litery, która w wieku XX doprowadziła z jednej strony do niebywale przenikliwych rozpoznań bytu przez naukę, a z drugiej do detronizacji podmiotu? O końcu lub nawet śmierci (pewnej) idei Człowieka pisano w minionym wieku niezwykle wiele, i to na różne sposoby – by wspomnieć tu tylko Freuda, Joyce'a, Heideggera, Gombrowicza, Barthes'a czy Fukuyamę (czy jednak najdobitniejszym świadectwem upadku humanistycznych ideałów nie było tatuowanie numerów na rękach więźniów obozów koncentracyjnych?). W celu uniknięcia pospiesznych uproszczeń w tej kwestii, a zwłaszcza jednostronnej, zabójczej dla ducha presji literatur, trzeba by może – miast studiować coraz to nowsze diagnozy i recepty, testamenty i nekrologi – odnaleźć zatarte już nieco ślady tych myślicieli, którzy proroczko przezuwając kryzys jednostki, już dawno szukali form autentycznego bycia różnych od samostanowienia jaźni, rozszerzając przy tym lub przekraczając – co znaczące! – granice pisarstwa: Mickiewicza, Kierkegarda czy Rimbauda z jego słynnym *Je est un autre*.

Na sławę „kwantowego przewrotu w filozofii” zasługuje najbardziej, ze względu na wnikliwość racjonalnej myśli i poetycki styl jej przekazywania, dzieło Emmanuela Lévinasa, który nie próbował krytycznie zreinterpretować wyobrażenia i pojęcia jaźni ani jej nie negował – a tym bardziej nie uśmiercał – lecz poprzez wszystkie swe prace dokonał „rozbicia atomu” podmio-

tu. Myśl o diachronicznym rozsadzaniu wewnętrznej tożsamości, gdy odsłania się heteronomiczna wolność, „o której nie uczyli Grecy”, najpełniej dochodzi do głosu w eseju *Od świadomości do czuwania poczynszy od Husserla*²⁴, gdzie czuwaniem nazywany jest entuzjastyczny żywioł przebudzania jaźni do „wyższej” niż (samo)świadomość trzeźwości, substotowo bezsennej i bezintencjonalnie skierowanej poza siebie. Można dodać, że depunktualizacja (*dés-appointment*) ja okazuje się inną stroną odczarowania świata: nie panujemy nad nim, choć nam się tak jeszcze wydaje, i nie możemy zapanować, bo nieustannie dobija się w nas lub wybija niezrównoważona energia wymienności „jeden za drugiego” – raz za razem ja musi ustąpić pola innemu w sobie, samo zaś zostaje wezwane do odpowiedzialności i wstawiennictwa za innego na zewnątrz.

Wszechobecny współcześnie prąd dekonstrukcji *cogito* doprowadził w końcu, na początku XXI wieku, do nawoływań Giorgio Agambena, aby odnajdywać w sobie swoistą biegunowość między jednostkowo uchwytną samoświadomością a współwystępującą z nią przedosobową siłą, którą w eseju *Genius włoski* filozof nazwał imieniem rzymskiego bóstwa opiekuńczego²⁵. W niejednoznacznym tekście, odwołującym się do różnych pomysłów – w tym chrześcijańskiej koncepcji anioła stróża – Agamben utożsamia tę metaforycznie deifikowaną współlistotę jaźni z życiem, które ją stwarza, ale i ciągle przerasta, i którego nie da się sprowadzić do stabilnej (samo)wiedzy: zadziwiające obcowanie z własnym geniuszem może mieć charakter mistyczny, etyczny, emocjonalny, a nawet fizyczny, ale nigdy poznawczy (nigdy zatwierdzony). Jeśli nawet autor *Profanacji* sięga po dawne wyobrażenia po to tylko, żeby rozświetlić w nas ścieżki ewakuacji z zamkniętego w zadumaniu – ale i zakleszczonego w zwodniczej może pseudoduchowości – podmiotu, to i tak zdaje się zawracać naszą myśl – jak wielu przed nim, by raz jeszcze wspomnieć Lévinasa i Heideggera – do zapoznanych źródeł myśli Zachodu, gdy rodziła się koncepcja niezależnej poprzez autorefleksję jednostki: znów nasłuchujemy dajmoniona lub wyglądamy innej pomocy, pewni już własnej niesamoistności i fałszu wszystkich podpisów, jakie kiedykolwiek składaliśmy na potwierdzenie naszej identyfikacji²⁶.

7.

Szczególnym znakiem przekroczenia tradycji filozofii Zachodu, zejścia z jej drogi i powrotu do innych niż greckie tropów starożytności jest gest Paula Ricoeura, który ostatnie dwa wykłady z wygłoszonego w 1986 roku cyklu *Gifford Lectures*, opracowanych później i opublikowanych w książce *O sobie samym jako innym*²⁷, wydał osobno²⁸ ze względu na ich transfilozoficzny, religijny charakter. W jednym z nich – pod znamienym tytułem *Sobość „upoważniona”*²⁹, który pierwotnie stanowił zwieńczenie namysłu francuskie-

go myśliciela nad sobością – Ricoeur analizuje biblijny typ podmiotu powołanego, czyli takiego, którego słabość i nieokreślona tożsamość zyskuje moc dzięki „upoważniającemu” wywołaniu przez Boga; w którym indywidualna wyjątkowość jest ściśle związana z posłaniem do wspólnoty. Narracja o Mojżeszu może być tu egzemplaryczna: niepewny swego pochodzenia „cudzoziemiec”, pasący owce swego teścia na pustkowiu, zostaje pociągnięty widokiem płonącego krzewu i wezwany przez Boga, który powołuje go do szczególnej misji – wybraniec tym bardziej odczuwa swą nie-godność, ale wśród wątpliwości zostaje upewniony, że w realizacji wielkiego dzieła wesprze go swoją obecnością Ten, Który Jest³⁰.

W kontekście tej pradawnej opowieści można zrozumieć odmienność ścieżek rozwoju proponowanych ludziom przez wspomnianych tu Sokratesa i Jezusa w późniejszym okresie – różnicę między grecką a judeochrześcijańską, a w końcu chrześcijańską antropologią, która doprowadziła przez wieki do radykalnej inności między filozoficzną a religijną ideą człowieka. W miejsce jednostkowej jaźni, wyzwalającej się przez samoświadomość z zatroskanego w świecie, zależnego od wielu różnych podniet i zmartwień ego – wezwanie do zaparcia się siebie i pójścia za Zbawicielem; w miejsce bezustannego rozmyślenia nad sobą i narcystycznego projektowania swego światowego życia – wezwanie do nienawiści wobec siebie i obumarcia, by otworzyć się na życie wieczne, aż po Pawłowe „żyję już nie ja, ale żyje we mnie Chrystus” (Ga 2, 20)³¹. Świadomość, która poprzez autorefleksję próbuje opanować swoje życie, zostaje wywołana do zwrócenia uwagi (nawrócenia) w stronę postaci Syna Człowieczego, który – powołując się na jedność z Ojcem – nawołuje do osobistego włączenia się w obieg nowego życia³².

Antropologia „zaparcia się siebie” odsłania jednocześnie inną, nie klasyczną (rzec można znów: „kwantową” – schodzącą poniżej zdroworozsądkowo pojmowanych odrębności) metafizykę: transpersonalną i transsubstancjalną. Dopiero w jej migotliwym blasku można próbować zrozumieć koncepcję mistycznego Ciała Chrystusa – a w jej ramach nawoływanie do przemiany bycia-w-świecie w bycie-w-Chrystusie – oraz teologię Trójcy Świętej – inspirującej do namysłu nad głębszą niż hipostatyczna (osobowa, ale i podstawowa) naturą życia. W zamian konstytuującej jaźń introspekcji – a zarazem w miejsce wszelkich abstrakcyjnych rozważań – chrześcijańskie zgromadzenia kultuwują gest przyjmowania i spożywania hostii, wyrażający wciąż ponawianą, nie tylko intelektualną otwartość na takiego gościa, który – jak w objaśniającej eucharystię opowieści o weselu w Kanie Galilejskiej³³ – zostaje upoważniony do pełnienia funkcji wspałałomyślnego gospodarza i przemienienia (rzec można: wzmocnienia) całej, „korpus-animicznej” komunii człowieczeństwa.

8.

Nowe ontologie, a zwłaszcza antropologia, wydają się niezbędne u progu elektralności, która – powtarzając za amerykańskim mediozofem Gregorym L. Ulmerem³⁴ – jest dla mediów cyfrowych tym, czym piśmienność (*literacy*) dla technologii druku i pisma, a oralność dla mowy: dominującą dziś w świecie formą postrzegania i myślenia o rzeczywistości, wynikającą z użytkowania określonych narzędzi oraz jego wpływu na wrażliwość i umysłowość ludzi. Stale związani i niemal zżyci – choć jeszcze niezrośnięci i niezabliżnieni – z rozmaitymi pod ręką i w kieszeni urządzeniami elektronicznymi, włączającymi nas w kolejne sfery cyberprzestrzeni, funkcjonujemy jak neurony: z jednej strony dobieramy sobie i przyjmujemy różnorodne strumienie sygnałów, z drugiej zaś blokujemy je lub przekierowujemy dalej, często w mocno zmienionej postaci. W tej sytuacji, wplątani w globalną sieć i wciągnięci w przepływ informacji – niekoniecznie przetwarzanych w wiedzę – możemy powtarzać po staremu: *cogitas, cogitat, cogitamus, cogitatis, cogitant ergo sum*, gubiąc się z czasem w myślach coraz bardziej nie-własnych i nie-ludzkich, aż po możliwe w końcu westchnienie: myśli mi się, żeś jest (co w odniesieniu do sztucznej inteligencji ustanowiłoby teologię *à rebours*).

Wolne od pesymizmu rozumienie bycia-w-sieci wymaga zatem zmiany sposobu myślenia – można pokusić się o poszukiwanie nowych dla jaźni imion i formuł ujęcia albo też dążyć do określonych praktyk, w których da się przekroczyć uwięzienie w labiryncie rozszerzonej rzeczywistości. Przykładem pierwszej możliwości jest koncepcja Jeana-Luca Nancy'ego, który – nawiązując wprost lub skrycie do zapomnianych w dziejach możliwości *metanoi* – zaproponował ontologię bycia podzielanego wspólnie, w której nie do pomyślenia jest jakieś bycie w całości i jedyności, ani też jakikolwiek byt jednostkowy, bycie-w-świecie: każde bycie jest zawsze i prymarnie byciem-z (bardziej z niż byciem), byciem jedno(stkowo)-mnogim, ko-esencjalnym, eks-pozycyjnie współuczestniczącym w kon-kreacji świata³⁵. Przykładem drugiej opcji jest propozycja Marka C. Taylora, który już ponad dwadzieścia lat temu wzywał do jak najbardziej świadomego zaangażowania w sieciowe myślenie, zrywające z kartezjańską separacją podmiotu, zauważając nadto, że „ten, kto zdecyduje się komunikować nie tylko wchodzi w przestrzeń mediów, ale sam staje się medium, którego życie jest przekazem dla innych”³⁶.

Różne pomysły – Taylora i Nancy'ego, ale też Agambena, Lévinasa, Heideggera czy Pawła z Tarsu – można połączyć w dwuznacznej metaforze przewodnika, odnoszącej się do przewodzenia prądu i oprowadzania gości czy turystów: każdy z nas przewodzi strumienie płynących z różnych źródeł informacji, ale zarazem zmienia ich napięcia i kierunki, co może być orientacyjnym wskazaniem dla ko-egzystujących z nami, związanych linkami ludzi. Jeśli jednak de Kerckhove porównuje

miejsce naszego podłączenia w sieć do – integrującego półkule mózgowe – ciała modzelowatego³⁷, a Ulmer radzi w dobie *hostów* i *hostingu* stosować ideę awatara³⁸ – elektralne przetworzenie piśmiennego podmiotu i oralnej duszy – który miałby być naszym wirtualnym, teleobecnym mediatorem (nasz głos i obraz w domach i kieszeniach innych, ale zależny od sposobu przyjęcia w nich oraz działający wedle obowiązujących protokołów komunikacyjnych), to może – pamiętając o hipotezie Jaynesa – zmierzamy do kolejnego progu ewolucji umysłu, za którym powstanie jakiś nowy typ świadomości, alter-świadomości; może z cyberprzestrzeni, łączącej ludzkie i nie-ludzkie mózgi, wyemanuje jakaś zbiorowa tożsamość? Jeśli tak, to rodzi się tu kolejna kwestia: czy wyłoni się z nas jakiś dobry Duch, czy też powstanie sztuczna superinteligencja, ukształtowana na użytek wielkich korporacji, a nawet wymykająca się spod ich kontroli, o której istnieniu możemy się zresztą nie dowiedzieć – czy czekają nas rządy Wielkiej Siostry czy jednak jakiejś Córki Człowieczej³⁹?

9.

W tym miejscu, w którym medytacja nad osobliwym poróżnieniem autorefleksyjnej myśli z jej początkiem prowadzi do coraz bardziej oddalających się od interpunktu wyjścia i niepewnych spekulacji, warto wrócić do użytej już wcześniej i powracającej kilka razy metaforyki gościa i gospodarza. Oto bowiem para tych pojęć bardzo jasno rozświetla i w prosty sposób wyraża rozpoznawany tu status bycia człowiekiem: nikt z nas nie jest panem siebie i świata, ale gospodarzem – nikt też nie jest niewolnikiem w nie swoim cielem i świecie, lecz gościem. Istotne jest, by stosować oba pojęcia naraz, niejako w pakiecie: jednocześnie jesteśmy gospodarzami i gośćmi – żadnym z nich bardziej niż drugim (może też zawsze jakimś jednym i wielością drugich); bycie gospodarzem odnosi się potencjalnie do goszczenia kogoś, a bycie gościem zakłada jakiegoś gospodarza – na ziemi niczyjej i w całkowitym osamotnieniu nie jesteśmy ani gośćmi, ani gospodarzami.

Jak przypomniał za Derridą Cezary Wodziński, relacja gospodarza i gościa zapisana jest w dziejach kultur – odrębne dziś w języku polskim wyrazy mają wspólne źródło w słowie *hospes* (blisko związanym też z *hostis*: obcy, cudzoziemiec, nieprzyjaciel, wróg)⁴⁰. Z kolei, jeśli szukać wspólnej cechy gościa i gospodarza na poziomie praktycznym, można ją znaleźć w postawie otwartości: gospodarz nie jest panem, któremu wszystko wolno, ale jest otwarty na gości i roztropnie troszczy się o wszystko, nad czym sprawuje pieczę – podobnie gość nie ma prawa zachowywać się tak, jakby był sam: zwykle stara się o grzeczność wobec gospodarza oraz ostrożnie traktuje rzeczy, które są mu użyczone (przeważnie zresztą na jakiś tylko czas⁴¹). Tę relację można nazwać obchodem: gospodarz i gość wzajemnie się obchodzą, niemal nadskakują sobie w tańcu, a wręcz przenikają się w perychozie – by wskazać tym samym na obraz i podobieństwo

do teologicznego opisu wewnętrznego misterium Trójcy Świętej.

W obrębie świadomości odnoszącej się do myśli nie może być mowy o interesownych uprzejmościach – właściwa względem zdumiewającej tajemnicy obcowania z nie-swoim sobą jest ustępliwość, cofnięcie o krok; celem przestaje być pokonanie opóźnienia i różnicy między jaźnią a kreacją myśli, ale czujne celebrowanie jej. Dlatego właśnie tytuł tego szkicu zawiera słowo ustęp – na pewno bowiem nie chodzi tu o wstęp do czegoś i postęp, ale raczej o powściągnięcie zamysłów i dumy, odpuszczenie (*Gelassenheit*⁴²) sobie siebie względem nie-swojości, ale też względem wszelkiego, nie-swego bytu i bycia: pokorę pasterza i stróża, która może uwrażliwić na wszelką inność⁴³. Stąd także propozycja, by rozważanie i praktykowanie tej postawy, szczególnie w czasach elektralnych, nazywać ksenoreflexją – jak pisał Wodziński, *ksenos* to spokrewnione z greckimi *hospes* i *hostis* określenie nie tylko gospodarza i gościa, cudzoziemca i przybysza, ale też kogoś niezwyklego i zadziwiającego, by nie powiedzieć: dziwaka⁴⁴.

10.

Mógłby ktoś zauważyć, że cała ta medytacja prowadzi w końcu do prostego i zrozumiałego bez niej przesłania, by niezależnie od czasów z należytych i tym samym szacunkiem odnosić się do siebie i innych – by kochać bliźniego jak siebie samego. Rzecz jednak w tym, że istotą powyższych rozważań jest dekonstrukcja samego (i) siebie – rozpoznawanie swojej nie-samczości i współistotności z innym, które nie kwestionując słuszności wezwania do miłości, odsłania jej przyrodzoną, niewybieralną przez nikogo właściwość, niepozwalającą już kochać siebie i innego jako *egos*. A czy jest sens kochać kogoś bardziej niż siebie – odpuszczać swe ego i oddawać życie w imię utwierdzenia czyjegoś ego?

Przyglądając się zestawieniu przykazań miłości w *Ewangeliach*, gdzie wezwanie do miłości bliźniego „jak siebie samego” jest na drugim miejscu po przykazaniu miłości Boga „całym swoim sercem, całą swoją duszą, całym swoim umysłem i całą swoją mocą” (Mk 12, 30-31)⁴⁵ można dostrzec, że miłość własna jest odróżniona od miłości z całego serca i ze wszystkich sił. Być może wcale nie chodzi tu o próbę poskromienia przesadnej lubości do siebie – przeciwnie: miłość do siebie wskazana jest jako miara miłości do bliźniego – ale o wyraz przekonania, że człowiek wcale nie kocha, nie umie kochać, a nawet niemożliwe jest, by kochał w pełni samego tylko siebie! Tym samym przykazanie pierwsze – nawet niezależnie od wiary – okazuje się zachętą do miłości większej niż do samego siebie: takiej, która dopiero wychodząc z siebie, może spełnić i przepelnąć człowieka⁴⁶.

Lekcja ksenoreflexji, jeśli wyrażać ją językiem miłości, uczy więc od-skupienia na sobie i ustępstwa wobec tajemnicy (nie)własnego zaistnienia: że (się jest), eksponując na przepływ miłości większej niż na

miarę samego siebie, większej niż docelowość i skończoność wszelkiego ja: własnego, cudzego, a nawet – w perspektywie trynitarnej – Boskiego. Chodzi tu o miłość, w której dane jest nam zrazu po swojemu się odnajdywać⁴⁷, ale jednocześnie wydarza się w niej poryw do pokonywania naszych ostatecznych możliwości, czyli horyzontu bycia-ku-śmierci – aby jednak „mogła być czymś więcej niż śmierć, musi być najpierw czymś więcej niż samo życie”⁴⁸. Wyzwaniem na teraz i zawsze pozostaje otworzyć się na takie Ty, w którym nie ma ja.

Przypisy

- 1 Angelus Silesius (Johannes Scheffler), *Cherubinischer Wandersmann*, red. L. Gnädinger, Stuttgart 1995, s. 27; „Nie wiem, kim jestem, nie jestem, kim wiem”, za: Angelus Silesius (Anioł Ślązak), *Anielski wędrowiec*, przeł. K.A. Jeżewski, Poznań 2007, s. 7. Za zwrócenie uwagi – w kontekście mojego namysłu – na myśli Anioła Ślązaka dziękuję Agnieszce Bednarek.
- 2 Wskazany tu problem, umieszczony jednak w innym kontekście oraz w połączeniu z innymi eksperymentami myślowymi, został także opracowany [w:] Janusz Bohdziewicz, *Znacząca nieoznaczoność. Fizyka i humanistyka jako dziedziny synoptyczne*, [w:] *Szkiełko i oko. Humanistyka w dialogu z aktualną fizyką*, red. A. Regiewicz, A. Żywiołek, Warszawa – Bellerive-sur-Allier 2017.
- 3 Daniel Naborowski, *Krótkość żywota*, [w:] tegoż, *Poezje*, Kraków 2003, s. 22.
- 4 Tekst niewątpliwie powstał z inspiracji szeroko rozumianej hermeneutyki filozoficznej, płynących zwłaszcza z (większości) prac Martina Heideggera i Paula Ricoeura – zarazem jednak wyznacza inną niż rozpoznawane jako hermeneutyka *Dasein* czy hermeneutyka sobości ścieżkę namysłu, której początek można znaleźć [w:] Janusz Bohdziewicz, *Piękno aktualności. Telewizja bycia u progu czasu*, Warszawa 2014.
- 5 Wawrzyniec Rymkiewicz, *Formy istnienia. Heidegger według Arystotelesa*, Warszawa 2015, s. 44 i nast.; zob. też tegoż, *Ktoś i nikt. Wprowadzenie do lektury Heideggera*, Wrocław 2002, s. 79 i nast.
- 6 Zob. Anton Zeilinger, *Od splątania cząstek do kwantowej teleportacji*, przeł. B. Bieniok, E.L. Łokas, Warszawa 2013, s. 35 i nast.; John Gribbin, *Encyklopedia fizyki kwantowej*, przeł. P. Lewiński, Warszawa 1999, s. 213 i nast.; Roger Penrose, *Nowy umysł cesarza. O komputerach, umyśle i prawach fizyki*, przeł. P. Amsterdamski, Warszawa 1995, s. 279 i nast.
- 7 Por. George Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przeł. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2007, s. 21.
- 8 Szczególnie interesująca dla niniejszych rozważań jest scena *Prologu* do III części *Dziadów*, ale wskazany tu cytat pochodzi z *Wielkiej Improwizacji*: Adam Mickiewicz, *Dziady*, [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1982, s. 154.
- 9 Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1, przeł. T. Boy-Zeleński, Warszawa 2005, s. 57.
- 10 Każde z tych pojęć oznacza coś innego i warto te znaczenia różnicować. W celu uniknięcia nieporozumień – ze względu na wielość źródeł ich pochodzenia i różnorodność kontekstów ich używania (często w odmiennych trady-

- cjach myślowych, niesprowadzalnych do siebie dyskursach) – konieczne byłoby ustalanie ich definicji, przyjmowanych w określonej wypowiedzi. Zarazem jednak, w odniesieniu do wskazywanej tu tajemnicy, wszystkie one – na różne sposoby – zawodzą. W związku z tym w niniejszym szkicu ich stosowanie miejscami bywa nieostry, nie dość precyzyjne, wymienne – co nie przekreśla ich użyteczności na „wyższych poziomach” namysłu.
- 11 Por. Gilles Deleuze, *Proust i znaki*, przeł. M.P. Markowski, Gdańsk 2000.
 - 12 Zob. Michael S. Gazzaniga, *Kto tu rządzi – ja czy mój mózg?*, przeł. A. Nowak, Sopot 2013, s. 111-112; Józef Bremer, *Czy wolna wola jest wolna? Kompatybilizm na tle badań interdyscyplinarnych*, Kraków 2013, s. 60-61.
 - 13 M.S. Gazzaniga, *Kto tu rządzi – ja czy mój mózg?*, dz. cyt., s. 93 i nast.
 - 14 Tamże; por. Jean-Luc Nancy, *The Experience of Freedom*, przeł. B. McDonald, Stanford 1993; *The Future of Philosophy* (wywiad z J.-L. Nancym przeprowadzony przez B. Hutchensa), przeł. B. Hutchens, [w:] Benjamin C. Hutchens, *Jean-Luc Nancy and the Future of Philosophy*, Montreal – Kingston, Ithaca 2005, s. 164; zob. też: Józef Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Kraków 1998, s. 298.
 - 15 Julian Jaynes, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Boston – New York 2000; por. Antonio Damasio, *Jak umysł zyskał jaźń. Konstruowanie świadomego mózgu*, przeł. N. Radomski, Poznań 2011.
 - 16 Por. Hermann Hesse, *Wilk stepowy*, przeł. G. Mycielska, Wrocław 1992.
 - 17 M. Gazzaniga, *Kto tu rządzi – ja czy mój mózg?*, dz. cyt., s. 69 i nast.; por. A. Damasio, *Jak umysł zyskał jaźń*, dz. cyt.
 - 18 Zob. m.in.: Platon, *Obrona Sokratesa*, [w:] tegoż, *Dialogi: Fajdros, Uczta, Menon, Eutyfron, Obrona Sokratesa, Kriton, Fedon, Timaios, Kritias*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1993, s. 198. Różne interpretacje dajmoniona, zob. m.in.: Ryszard Legutko, *Sokrates. Filozofia męża sprawiedliwego*, Poznań 2013; Irena Krońska, *Sokrates*, Warszawa 1964.
 - 19 Platon, *Fajdros*, [w:] tegoż, *Dialogi*, dz. cyt., s. 64; zob. też m.in.: Mt 23; Łk 11, 52, por. Mt 5, 17-20; Mt 7, 29; Łk 16,16-17.
 - 20 Zob. Eric A. Havelock, *Przedmowa do Platona*, przeł. P. Majewski, Warszawa 2007; tegoż, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, przeł. P. Majewski, Warszawa 2006; Derrick de Kerckhove, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, przeł. W. Sikorski, P. Nowakowski, Warszawa 2001.
 - 21 Marshall McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, przeł. K. Jakubowicz, [w:] tegoż, *Wybór pism*, Warszawa 1975, s. 253; por. Béla Balázs, *Człowiek widzialny*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, przeł. R. Porges, K. Jung, Warszawa 1987, s. 52 i nast.
 - 22 Por. Hannah Arendt, *Myślenie*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1991.
 - 23 Por. D. de Kerckhove, *Powłoka kultury*, dz. cyt., s. 114.
 - 24 Emmanuel Lévinas, *Od świadomości do czuwania początku od Husserla*, [w:] tegoż, *O Bogu, który nawiedza myśl*, przeł. M. Kowalska, Kraków 1994.
 - 25 Giorgio Agamben, *Genius*, [w:] tegoż, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
 - 26 Warto byłoby tu odnieść się do filozoficznych poglądów, rozmieszczonych w różnych pracach, ale i życiowej postawy Giorgio Agambena, krytycznej wobec współczesnych metod ustalania i weryfikowania tożsamości obywateli – a tym samym krytycznej wobec wszelkiej prawnie sankcjonowanej, narzucanej jednostce z zewnątrz podmiotowości.
 - 27 Paul Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chełstowski, Warszawa 2003.
 - 28 Tegoż, *Miłość i sprawiedliwość*, przeł. M. Drwięga, Kraków 2010.
 - 29 Tegoż, *Sobość „upoważniona”*, [w:] tegoż, *Miłość i sprawiedliwość*, dz. cyt.
 - 30 Por. tamże, s. 101-110; zob. też Wj 2-4.
 - 31 Ten i pozostałe cytaty z Biblii za: *Pismo Święte Nowego Testamentu i Psalmi. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem*, opr. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła, Częstochowa 2005, s. 424; zob. też m.in.: Mt 16, 24-25; Łk 14, 25-33; J 3, 1-9; por. J. 7, 28.
 - 32 Tamże; por.: J 14-15.
 - 33 J 2, 1-10.
 - 34 Koncepcja elektralności jest rozwijana przez Gregory’ego L. Ulmera od końca lat 80. (pierwotnie jako jako *videocy*), zob. Gregory L. Ulmer, *Teletheory*, New York – Hamburg, 2004; tegoż, *Internet Invention. From Literacy to Electracy*, New York 2003.
 - 35 Jean-Luc Nancy, *Being singular plural*, przeł. R. Richardson, A.E. O’Byrne, Stanford 2000. Koncepcję warto byłoby zinterpretować w kontekście zdobyczy neuronauk – na przykład w obliczu odkrycia tzw. neuronów lustrzanych. Zob. też: Małgorzata Kwietniewska, *Jean-Luc Nancy. Dekonstrukcja wobec tradycji*, Łódź 2013; Błażej Baszczak, *Dotykanie egzystencji. Jeana-Luca Nancy’ego filozofia dekonstrukcji*, Kraków 2016.
 - 36 Mark C. Taylor, Esa Saarinen, *Shifting Subjects*, s. 13, [w:] tychże, *Imagologies, Media Philosophy* [przeł. J.B.]; książka nie zawiera tradycyjnej paginacji – zaproponowano tu najprostsze oznaczenie lokalizacji: nazwę rozdziału i przyporządkowany mu numer strony w jego obrębie.
 - 37 D. de Kerckhove, *Powłoka kultury*, dz. cyt., s. 37 i nast.
 - 38 Gregory L. Ulmer, *Avatar Emergency*, Anderson 2012.
 - 39 Więcej o nowym typie usieciowionego podmiotu zob. Janusz Bohdziewicz, *Mystory / My store. Między tożsamością narracyjną a tożsamością partycypacyjną*, [w:] „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2016, nr 2.
 - 40 Cezary Wodziński, *Odys gość. Esej o gościnności*, Gdańsk 2015, s. 19 i nast.
 - 41 To cenna uwaga Agnieszki Bednarek, którą rozwija w przygotowywanych pracach.
 - 42 Martin Heidegger, *Wyzwolenie*, przeł. J. Mizera, Kraków 1998.
 - 43 Zob. tegoż, *List o humanizmie*, przeł. J. Tischner, [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977; Por. Józef Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Kraków 1998, s. 221.
 - 44 Cezary Wodziński, *Odys gość*, dz. cyt.
 - 45 Por. Mt 22, 37.
 - 46 Por. Jean-Luc Nancy, *Adoration. The Deconstruction of Christianity II*, przeł. J. McKane, New York 2013.
 - 47 Por. Claude Bruaire, *L’être et l’esprit*, Paris 1983; Antonio Lopez, *Spirit’s Gift. The Metaphysical Insight of Claude Bruaire*, Washington 2006.
 - 48 Joseph Ratzinger, *Wprowadzenie w chrześcijaństwo*, przeł. Z. Włodkowska, Kraków 2006, s. 319.

Enigma obrazu. Sztuka i gościnność

1.

W zakończeniu swojej prowokacyjnej książki *Rzeczywiste obecności*, po wcześniejszym zarysowaniu „negatywnego” tła, George Steiner formułuje z właściwą sobie stanowczością oryginalną wizję sztuki. I dobrze, bo bez tej finalnej części jego książka byłaby jedynie z lekka pretensjonalnym pamfletem na jałowość kultury współczesnej i nędzę humanistycznych zatrudnień. Zręby swojego rozumienia dzieła sztuki formułuje Steiner w kontrze do tych koncepcji, które postrzegają sztukę jako fenomen należący wyłącznie do dziedziny estetyki. W swoim myśleniu stara się on uniezależnić od wpływów poszczególnych dyscyplin zajmujących się sztuką, zgrabnym więc łukiem wymija rutynowe sugestie w tej materii dobrze funkcjonujące w historii sztuki, muzykologii czy literaturoznawstwie. Nie dokonuje jakiejś zniewalającej syntezy tych dziedzin, podsuwa raczej apriorycznie skonstruowaną propozycję, w ramach której można będzie ująć zarówno obrazy, dzieła muzyczne, jak i teksty literackie. Twierdzi on bowiem, że w sztuce zachodzi osobliwa transpozycja tego, co podpada pod zmysły, że w dziele sztuki uobecnia się w coś, co przekracza jej zmysłowy substrat. I jest za każdym razem t y m s a m y m. Czym dokładnie? Sugeruje mianowicie, że poezja, muzyka i sztuki piękne w ten czy inny sposób przekraczają immanencję i może najbardziej zbliżają nas do transcendentnie pojętych „rzeczywistych obecności”. Dodajmy, że ów *transcendens* obecny w arcydziełach sztuki, choć bez wątplenia ma u niego konotacje metafizyczne, to nie zalatuje zapachem kruchty ani nie mieści się w ramach jakiegokolwiek konfesji. Tak czy inaczej, upiera się Steiner, w swych najwspanialszych emanacjach *poiesis* otwiera się na metafizykę i religię.

Ta ostatnia myśl budziła i budzi nadal bodaj najwięcej oporów pośród jego czytelników. To prawda, że jej rdzeń jest jawnie, niemal ostentacyjnie metafizyczny. Na czym ów koncept polega? Tym, co nieustannie podkreśla Steiner, jest fakt, że znaczenia i formy istnienia sztuki funkcjonują zawsze w obrębie naszego doświadczenia spotkania z Innym, z tym, co w istnieniu nie jest nasze. Inny, Inne – to jest ten, niedosiężny z natury rzeczy, ale wielce realny, ostateczny horyzont naszej percepcji sztuki. Sztuka

jest czymś niesłychanym, czymś, czego nie powinno być. Nie powinno być – a jest! Zjawia się bowiem w ciemnej otchłani, jest kręgiem światła, które rozświetla w ten czy inny sposób doświadczenie obcości świata. I jest tak od samych jej prehistorycznych początków. Czymkolwiek były w istocie malowidła naskalne, które odkryto w magdaleńskich czy graweckich grotach i jaką funkcję rytualną pełniły, „wykonano je, by spotkanie z obcością i złośliwością organicznych obecności uczynić źródłem wzajemnego rozpoznania i obopólnej korzyści. Cuda przenikliwego nasładownictwa na pokrytych bizonami ścianach w Lascaux obłaskawiają: wciągają nieprzejrzyste i brutalne siły «tamtości», obcości tego, co nieludzkie, w świetlistą zasadzkę przedstawiania i rozumienia”¹. Największe dzieła sztuki stawiają nas wobec enigmatycznej, ciemnej – i trudnej do nazwania – strefy, której oswoić i przezwyciężyć się nie da. Dowodnie świadczą one o tym, że nie sposób przełamać tajemnicy obcości „w rzeczach i ożywionych obecnościach”². Sztuka odsłania nam nas samych jako obcych w przestrzeni istnienia. To ona, również ona, sprawia, że jesteśmy w stanie trwać w tym permanentnym i niedającym się w żaden sposób zasypać rozszczępieniu. „Literatura i sztuka, bardziej niż jakiegokolwiek inne świadectwa, mówią o oporze stawianym nam przez to, co niezbadane, absolutnie obce, wobec czego stajemy w labiryncie intymności”³. W tym rozumieniu doświadczenie sztuki jest inną formą opisywanego przez Kołakowskiego na gruncie myślenia fenomenu zwanego *horror metaphysicus*, fundamentalnego i nieredukowalnego odczucia grozy i dziwności istnienia. Być może obok religii to właśnie wielka sztuka sprawia, że trwała kondycja naszego fundamentalnego wyobcowania jest jeszcze do zniesienia. To prawda, nie likwiduje ona esencjalnej obcości, nie przynosi na nią lekarstwa, ale stawia nas wobec przepaści i pozwala trwać.

Jeśli to rozpoznanie jest trafne, to jaka w tej sytuacji winna być nasza reakcja wobec każdej niosącej obietnicę sensu „formy znaczącej”? Czym jest, czym powinien być nasz respons w odniesieniu do dzieła sztuki? Steiner buduje swoją złożoną odpowiedź w kontraście do kontestowanej przez siebie praktyki dekonstruktywistycznej (z wypadami w stronę psychoanalizy). W swojej nieco historycznej i – prawdę powiedziawszy – nie zawsze zasadnej, polemice z dekonstrukcją, przedstawia ją jako działanie pozbawione szacunku dla analizowanego dzieła, a samego dekonstruktywistę portretuje jako postać, która nie ma szacunku dla „tekstu” i czyni zeń poligon doświadczalny dla swoich niecznych praktyk. Tej strategii przeciwstawia lekturę, która kładzie nacisk na szczególnie rozumiany obowiązek gościnności. Szczęśliwie, ważniejszy niż kreślona grubą krechą *pars destruens* jest program pozytywny całego przedsięwzięcia.

Zarysowując swoje stanowisko, sięga on do nieco zapomnianego słowa *cortesia*, w którego rozległej semantyce można wysłyszeć znaczenia odnoszące się do romanów rycerskich i dworskiej koncepcji miłości. Określona tym słowem złożona postawa obejmuje kurtuazję i uprzej-



Goya y Lucientes, *El Perro. Za*: Juan José Junquera, *The Black Paintings of Goya*, Scala Publishers Ltd, London 2003.

mość, takt serca i takt rozsądku, powściągliwość w reakcjach i gotowość do słuchania. To pewien rodzaj ciepłego i pełnego rewerencji otwarcia, które sprawia, że łatwiej przenika do nas przesłanie płynące od tego, co znane, ale i tego, co obce. To gotowość na bycie „dotkniętym” przez obecność Innego, tego, co nadkrusza nasze przyzwyczajenia i co wychyla się, czasem radykalnie, poza horyzont swojskości. Pisze Steiner: „Kładziemy świeży obrus na stole, gdy słyszymy, że na naszym progu pojawia się gość. Na obrazach Chardina, w wierszach Trakla, ten ruch z nadejściem wieczoru jest jednocześnie naznaczony domowością i sakramentalnością. Zapalamy lampę w oknie. Niewypowiedziane impulsy tych działań są dokładnie tymi odruchami, w których tęsknota za innymi i obawa przed innym, ruchy uczucia i myśli, które jednocześnie chronią i otwierają na oścież konkretne, indywidualne domostwo, zlewają się w jedno. Takie impulsy rozpoznaje się w mgnieniu chwili. Nie można ich sformalizować czy «udowodnić» (żadnego ważnego aktu ducha nie można udowodnić). Mają charakter zasadniczy”⁴.

W proklamowanej przez siebie strategii owocnego poznawczo i wzbogacającego obcowania z dziełem sztuki promuje więc Steiner *cortesię* jako remedium na wszelkie te działania w stosunku do dzieła sztuki, które unieszkodliwiają z punktu tkwiący w nim inherentnie pierwiastek misteryjny – to niespokojne wołanie z otchłani. A dzieje się tak za każdym razem, kiedy nie szanujemy osobności, obcości, inności dzieła, jego pierwszeństwa wobec rozbioru analitycznego, jego prymatu przed komentarzem. Kiedy nie słuchamy tego, co mówi, a chcemy raczej mówić za niego. Kiedy nie traktujemy spotkania z nim jako osobliwego i wymagającego spotkania dwóch wolności. Kiedy nie traktujemy go jak dalekiego gościa, przybysza z oddali, także tej najdalszej dali. Gościa, któremu przysługują pewne prawa: „Tam, gdzie następuje spotkanie wolności, gdzie integralna wolność ukazania lub ukrycia dzieła sztuki napotyka naszą własną wolność jego odbioru lub odmowy recepcji, *cortesia*, to, co nazwałem taktem serca, ma zasadnicze znaczenie. Duchowe wskazówki, które wiążą gościnność i religijne uczucie w niezliczonych kulturach i społeczeństwach, poczucie, że prawdziwe przyjęcie gościa, obcego rozpoznanego w naszym miejscu istnienia zahacza o transcendentálne obowiązki i możliwości, pomaga nam zrozumieć doświadczanie tworzonej formy”⁵. Rozumienie dzieła sztuki jest jedynie szczególnym przypadkiem rozumienia, próby przyswojenia obcości obcego. Stojąc twarzą w twarz ze znaczeniem ofiarowanym przez dzieło, chcemy usłyszeć jego głos. Dokładnie tak, jak chcielibyśmy usłyszeć głos obcego, który zmierza w naszą stronę. W tej sytuacji oczywistą jest rzeczą, że ów pierwszy, inicjalny gest w spotkaniu z „formą znaczącą” nie może być ufundowany na podejrzliwości, przyjętej jako uniwersalna zasada, ani też na jakiejś innej formie wątpienia czy nieufności. Odwrotnie: oznacza raczej, że „ruch ku przyjęciu i zrozumieniu musi cechować wstępny, fundamentalny akt zawierzenia. Łączy się

z ryzykiem rozczarowania lub nawet czegoś gorszego. Zawsze istnieje możliwość, że nasz gość sprowadza ze sobą despotyzm lub zepsucie. Jednak potrzebna jest zgoda na hazard powitania, w przeciwnym razie nie otworzą się żadne drzwi, kiedy zapuka wolność”⁶.

2.

Płaszczyznę zamalowano nierównomiernie. Utrzymana jest w jednorodnej, „brudnej” kolorystyce z przewagą ugrów i brązów. Kolory są „poprzecierane”, kładzione szerokimi pociągnięciami pędzla, może nawet szpachli, w kilku miejscach znać ślady pęknięć. A więc ściana brązów, rozjaśniona od góry, a w partii środkowej przechodząca w złamaną szarością żółć, po prawej stronie u góry widać jakiś zarys (być może twarzy?), obok niej przetarta grafitowa plama, u dołu wyraźna połać brunatnego pasa pnącego się ku górze w stronę prawej krawędzi obrazu. Spoza jego górnego brzegu wychyla się (albo wspiera się na nim) głowa psa. Tak to na pierwszy rzut oka wygląda. Na obrazie nie ma prawie nic, namalowane jest nic, pustka, nieobecność, brak. Jest tylko jeden znaczący akcent: w dużej, niemal monochromatycznej, płaszczyźnie obrazu pojawia się zniemacka głowa psa. I tu jest pies pogrzebany.

Ten obraz jest jedną wielką niewiadomą. Niewiele o nim wiemy a to, co wiemy, dotyczy raczej sfery nieistotnego, zresztą również w tym obszarze pełno jest luk i domysłów. Malowidło zalicza się do tak zwanych *las pinturas negras*, 14 czarnych obrazów, które namalował Francisco de Goya y Lucientes w latach 1819-23. Tworzyły one osobliwy wystrój parteru i pierwszego piętra Quinta del Sordo (posiadłości leżącej wówczas pod Madrytem, dziś dom już nie istnieje), a zakupionej przez malarza na kilka lat przed śmiercią. Co prawda, nazwa została nadana domowi przez poprzedniego właściciela, ale osobliwym losu zrzędzeniem jego nowy posiadacz przydał jej wiarygodności: jak wiadomo, pod koniec życia Goya cierpiał na głuchotę, co było konsekwencją przebytej choroby. Ta okoliczność należy także do części ciemnej legendy otaczającej *las pinturas negras*. Pierwotnie obrazy te zostały namalowane na ścianach, malarz kładł farby olejne wprost na gipsowym tynku; dopiero w latach 70. XIX wieku przeniesiono je na płótno i umieszczono w muzeum. Nazwano je „czarnymi” ze względu na mocno ograniczoną, ciemną kolorystykę malowideł, ale co najmniej w tym samym stopniu z powodu ich mrocznego, miejscami upiornego charakteru. Miały one być jakoby owocem umysłu samotnego, rozchwianego wewnątrz, zamkniętego przed światem i pogrążonego we własnych obsesjach. Jedno wydaje się pewne, a upewnia o tym oko: Goya malował te obrazy tylko dla siebie, w aurze absolutnej, nieskrępowanej niczym wolności twórczej, niezwiązany żadnymi obligacjami tematycznymi czy estetycznymi. W kompozycji fresków i w rozwiązaniach formalnych szedł tylko za swoją intuicją, stosował pomysły malarskie przekraczające znacznie horyzont epoki. Widać w nich niebывалą siłę i autonomię malarskiego gestu nieliczą-

cego się z ówczesnymi kanonami estetyki i przyzwoitości, niedbającego zupełnie o zdanie ewentualnej publiki. Mają one w sobie coś z późnych kwartetów Beethovena (także już wtedy głuchego), kompozycji jawnie gwałcących reguły dobrego smaku, wychodzących dalece poza grzeczną klasyczną normę gatunku, odwróconych całkowicie plecami do publiczności. Valeriano Bozal nazwał *Quinta del Sordo* laicką Kaplicą Sykstyńską, miejscem, w którym piękno i wizja odkupienia została zastąpiona przerażającymi obrazami ludzkiego (i dodajmy: boskiego – por. *Saturn pożerający własne dzieci*) bestialstwa, wizerunkami starości, samotności i losu o wielkiej sile rażenia⁷. „Są to sceny straszne i zagadkowe, wyraz pesymizmu, gdzie nie ma miejsca na okrucuch nadziei. Również zapis widzenia, które sięga gdzie indziej, przebija się przez pozory dnia i wprowadza w królestwo nocy”⁸. W tej brutalnej i ciemnej malarskiej wizji panuje zupełny brak złudzeń, tak co do gatunku ludzkiego, jak też co do infernalnej natury empirycznej rzeczywistości, a przedstawiony tu przejmujący obraz ludzkiego zoologu ma siłę jasnowidzenia. I tu zdaje się pies pogrzebany.

Przez ponad pół wieku obrazy z Domu Głuchego nie były znane widzom. Dziś można je oglądać w Prado w dwóch pomieszczeniach, w układzie, który stara się naśladować ich pierwotne usytuowanie. Wiemy, że Goya nie nadał swoim obrazom żadnych konkretnych tytułów, a te, pod którymi znamy je dzisiaj, zostały im arbitralnie przypisane wiele lat po jego śmierci. Malowidło, o którym mowa, funkcjonuje dzisiaj pod wieloma tytułami: *Pies, Głowa psa, Pogrzebany pies, Pies na wpół utopiony, Pies walczący z nurtem rzeki* – a nie jest to bodaj wyczerpująca lista. W języku hiszpańskim funkcjonują najczęściej dwa tytuły: *El Perro* oraz *El Perro semihundido*. Znajdujący się na pierwszym piętrze, tuż obok *Asmodeusza*, *El Perro* jest jedynym spośród czterestu „czarnych obrazów”, który swoim charakterem wyraźnie odbija od reszty. Na pierwszy rzut oka wydaje się pozbawiony wymiaru anegdotycznego, nie sposób związać go z żadną narracją. Według niektórych badaczy ten obraz został namalowany najpóźniej, pusta przestrzeń miałaby jakoby świadczyć o tym, że fresk nie został przez malarza dokończony⁹. W przeciwieństwie do reszty obrazów, brak w nim „akcji”, jest całkowicie statyczny, nic w nim się nie dzieje. Tak naprawdę nie bardzo wiemy, na co patrzymy, trudno o jakąś rokującą dramaturgicznie poszlakę, wokół której można by zbudować choćby pozór uspołniającej narracji. I tu też jest pies pogrzebany.

Rzeczywiście, wielce intrygująca jest ta potężna masa ciemnobrazowej, szarawej, brudnożółtej płaszczyzny stojącej w jawnej asymetrii wobec ginącej w tym bezmiarze głowy nieznanego psa. Ktoś ze skrupulatnych buchalterów sztuki obliczył, że ta głowa to ledwie jeden procent całego obrazu. Pies go trącał. Jeden czy dwa procent – to niczego tak naprawdę nie zmienia w naszej percepcji obrazu – interpretacyjnie ten szczegół znaczy tyle co nic, daje jedynie groteskowe złudzenie precyzji opisu. Ale czym jest ta dziwna przestrzeń obrazu Goi? Przestrzeń,

która wypełnia niemal całą jego płaszczyznę. Czy to jest element realnego pejzażu, czy może sztucznej, zakomponowanej przez artystę scenografii? Nie wiemy w ogóle nic na temat ontologii tej sceny. Jaki jest status realności w niej przedstawiony? Czy to jest „zapis” naocznej rzeczywistości widzianej przez malarza, czy może raczej ilustracja bliżej nieznanego opowieści? A może jest to werytyczna wizualizacja jakiegoś sennego koszmaru malarza? Czy ten namalowany pies miał jakieś odniesienie do realnego zwierzęcia, czy też jest psem tylko wyobrażonym? Czy ta przestrzeń rozpościerająca się wokół głowy psa to jest ściana piasku, czy może gliniany dół? I czy ten dół stał się jego grobem? Bo może tu n a p r a w d ę jest pies pogrzebany.

„Mój” obraz *El Perro* Goi to tak naprawdę kilka obrazów nałożonych na siebie. To najpierw tkwiący niejasno w tyle głowy powidok tego obrazu, który widziałem jakiś czas temu w Prado. Stałem długo w niedużej odległości od niego, nieruchomy, oniemiały, ze stopami wbitymi w muzealną posadzkę. Później, na ten „obraz od powiekami”, nałożyło się z czasem jeszcze kilka reprodukcji. Każda z nich, rzecz jasna, ma nieco inne parametry kolorystyczne, dlatego teraz, kiedy to piszę, nie wiem już – i nie sposób tego dziś ustalić – jak „naprawdę” wyglądał obraz Goi, jak przedstawiał mi się wówczas, kiedy oglądałem go „na własne oczy”. O czym więc tak naprawdę mówię, mówiąc o obrazie Goi? O tym obrazie, który widziałem kilka lat temu w Prado, obrazie, który mnie zatrzymał przy sobie, przygiął do ziemi? Czy raczej o kilku papierowych reprodukcjach, które mam teraz pod ręką i z których korzystam podczas pisania? Czy może raczej o jakimś osobliwym palimpsestowym obrazie mentalnym złożonym z kilku nałożonych na siebie warstw pomieszanych wzajemnie, stopionych ze sobą tak ściśle, że trudno mi już dziś rozróżnić, co było naocznie widzianym oryginałem, a co tylko jego zapośredniczoną kopią. I tu także jest pies pogrzebany.

I jeszcze to, co może najważniejsze. Czym w istocie jest to, co namalował Goya? Co znaczy i jak znaczy to, co tu zostało namalowane? I czy w ogóle coś znaczy? Czy wobec przyrodzonej niemoty obrazu i braku przekonujących podpowiedzi historycznej natury, uprawnione są wobec *El Perro* jakiegokolwiek egzegezy, komentarze, glossy, interpretacje, wykładnie hermeneutyczne? Bo może tu nie ma nic do rozumienia? Może niepotrzebnie prokurujemy tu jakieś domysły interpretacyjne, jakieś anegdotyczne „ciągi dalsze”. A może nasza niewiedza ma po prostu swoje przyczyny w tym, że to, co dzisiaj widzimy, jest – jak to się czasem w historii malarstwa zdarzało – obrazem przemalowanym, więc przekłamanym? Może jest więc tak, że oryginalny fresk zawierał dużo więcej i przez to był czytelniejszy w odbiorze? Okazuje się jednak, że i ten trop jest ślepą uliczką. Pisze Juan José Junquera, znawca dzieła Goi: „Sugerowano, że konserwacja dzieła ukryła ciało psa i człowieka – być może myśliwego – umiejscowionego po prawej stronie, w przestrzeni zajętej przez rozległą ochrową łatę. Jednakże promienie rentgenowskie i cięcia warstwowe pokazują, że

pod spodem nie ma nic, z wyjątkiem szkicu pejzażu, na szczycie którego został namalowany pies. Nie wiemy, jakie jest znaczenie tego malowidła, ale spojrzenie psa czyni go najbardziej niepokojącym z całej serii”¹⁰. W sytuacji, kiedy obraz jest tak hermetyczny, tak ubogi w konteksty pozamalarskie (historyczne, biograficzne czy literackie), może powinniśmy poprzestać jednak na tym, co widzimy bezpośrednio. No dobrze, ale co tak naprawdę widzimy? Co jest przedmiotem naszego spojrzenia? Oglądam ten obraz po raz kolejny (który to już raz?), wzrok, jak zawsze, ślizga się bezładnie po ugrowych przestrzeniach w górze i środku obrazu, by w końcu – wcześniej czy później – natrafić na czarny punkt u jego dolnej krawędzi. Na ten punkt zwrotny, znikający punkt, cień, cierni, wykrzyknik, znak zapytania, wołacz. Ale ta niezidentyfikowana figura to także, z epistemologicznej perspektywy patrząc: ciemna plamka poznania. I tu chyba rzeczywiście jest pies pogrzebany.

3.

Intrygujący obraz, taki więc, który zjawia się naszemu widzeniu *per speculum in aenigmate*, zawsze stawia nas przed czymś, co wypada poza przestrzeń rzeczy znanych, tego-co-do-pomyślenia, przed czymś nie-znanym, obcym. Przed czymś, co nie jest moje, co nie należy do „mojego świata”. Co wyrwa mnie z kokonu bezpiecznej zwyczajności. Arcydzieło jest gościem z daleka, przybyszem, który – często nieproszony – pojawia się pewnego dnia na progu domu. Oczywiście, mówiąc o obrazie-gościu pukającym do naszych drzwi poruszamy się we wnętrzu metafory. W tym przypadku domem jest przestrzeń mentalna, zespół przyzwyczajzeń i przyporządkowań, które zwykle uaktywniają się w nas w kontakcie z wielkimi dziełami sztuki (a w kręgu takich chciałbym pozostać). W spotkaniu z tym, co nas prowokuje, zadziwia, czasem przytłacza i nie pozwala zasnąć, robimy – niemal bezwiednie – wszystko, by ten „obcy” element w ten czy inny sposób zneutralizować. Ten proces „oswojenia”, w sensie literalnym: przekształcenia „obcego” w „swoje”, dokonuje się najczęściej poprzez włączenie obrazu w krąg własnych oczekiwań, wyobrażeń, założeń i przesądzeń. Instytucjonalna historia sztuki (zarówno w wersji akademickiej, jak i muzealnej) dysponuje wypróbowanymi sposobami znoszenia owej obcości, dziwności obrazu. Czymże innym, jak nie strategią mającą zneutralizować uwierającą nas „obcość” arcydzieła jest zwyczajowe gędzenie o stylach, nurtach, prądach, atrybucjach, ikonografii, ikonologii, technikach malarskich, kontekstach (historycznych, biograficznych) – wszystkich tych zacnych i erudycyjnie zniewalających kwestiach, które wszakże skutecznie bronią nas przed niebezpieczeństwem, na które wystawia nas dzieło. Obiektywistyczny język historii sztuki ustawia między nami a dziełem przezroczystą szybę. Raczej odgracza nas od niego, niż do niego przybliża. Łudzi obietnicą nazwania istotnego. Używając tego „technicznego”, wykutego w retortach akademickich języka, mówimy więc o wszystkim, tylko nie o tym, co nas naprawdę w spotka-

niu z obrazem dotknęło, a czasem – wręcz poraziło. Słowem, mówimy o uchwytnych obiektywnie parametrach obrazu, pozostawiając w tle to, co bodaj najważniejsze: subwersywną siłę obrazu, jego intensywne, przenikliwe promieniowanie, czyli to, co obraz z nami naprawdę robi. Jeszcze inaczej: pozostawiamy na boku, w szarej strefie milczenia opis zniewalającej mocy, którą – zdarza się – obraz przemożnie na nas wywiera.

O takiej właśnie sytuacji pisał Wiesław Juszcak, przywołując w swoim eseju ważne dla siebie spotkanie z nadzwyczajnym artystycznie tryptykiem Cosimo Tury z Muzeum Diecezjalnego w Ferrarze. Interesujące przy tym, że oto historyk sztuki – w każdym razie: *de nomine* – po zarysowaniu stosownego kontekstu historycznego, po przywołaniu, „osadzającej” jakoś obraz w języku, ekfrazy Berensona, pisze o wyraźnym oporze, który stawia dzieło. Daje świadectwo realnej nadwyżki znaczeniowej, zawartej w obrazie Tury, pisze także o pewnej bezradności poznawczej w niej zapewne mającej swoje źródło:

Jak niska jest powściągliwość, nieufność czy lęk, ujawniające się w samym badawczym zwłaszcza podejściu do zjawisk, które okazać się mogą niewyjaśnialne. Jak bronimy się przed nimi narzędziami naukowego warsztatu. Jak w kontakcie z czymś porywającym kryjemy się za pozorami erudycji, rygorów wiedzy, wszystko próbując poddać racjonalnej wiwisekcji. Dlaczego się bronimy? Przed czym? Czyżbyśmy, wołani przez to wielkie, aż tak się bali? Czego? Może leż?

Nikt jednak, kogo dotknie prawdziwe wzruszenie, którego najwyższa sztuka jest narzędziem, nie obroni się do końca, tłumiąc wrażliwość, jeśli już została mu dana. Nie sposób tu okłamać samego siebie, bo dzieło ukryje się przed tym, który – próbując przeniknąć je spojrzeniem – będzie się zarazem bronić przed napierającą stamtąd władczą siłą.

Trudno zaprzeczyć, że spoglądanie w twarz obrazu nie jest bezpieczne¹¹.

Pies Goi należy bezwzględnie do tej kategorii dzieł, w spotkaniu z którymi odsłania się boleśnie cała nasza bezradność w operowaniu fachowym językiem. Ten obraz naprawdę pozostawia na wdechu i wzrusza. I to do tego stopnia, że od razu, niemal półświadomie, czujemy, jak toporne (a może nawet niestosowne) wobec niego okazuje się pojęciowe instrumentarium, które historyk sztuki znaleźć może w podręcznej szafce z narzędziami. Wiemy, nie bardzo wiadomo skąd, ale wiemy, że obraz ten nie jest po prostu ilustracją do podręcznika do historii sztuki (powiedzmy: hiszpańskiej) i w kategoriach przez nią suflowanych bez reszty się wyjaśnia i tłumaczy. Odwrotnie: czujemy, że to historia sztuki znajduje się tu w sytuacji podległej i że to jej dobrze wypolerowane soczewki powinniśmy raczej na nowo dostosować do tego, co widzimy. Inaczej mówiąc: że siła tego dzieła rozsądza rutynowe deskrypcje, kategoryzacje i przyporządkowania. Wchodząc w obraz

Goi, wpadamy w jakąś, bliżej niezdefiniowaną, przestrzeń graniczną. A jej nazwanie wymaga zupełnie innego języka niż ten, za pomocą którego rutynowa historia sztuki rozkodowuje obrazy, w przekonaniu, że udaje jej się nieznaną przekształcić w wiedzę pewną i powszechnie obowiązującą. Ale tu trzeba stracić pewność i zwyczajową pretensję do wszechwiedzy, jaka bywa udziałem historyka sztuki. Potrzebujemy raczej jakiejś mądrej niewiedzy i oświeconej niepewności. Nie szukajmy w obrazie tego, o czym już wiemy, ale wejdźmy w sam środek zagadki, znaku zapytania. Powtarzam tu w skrócie postulaty Didi-Hubermana, dla którego „negatywność” takiej strategii nie ma nic z nihilizmu czy filozofii dogmatycznego wątpienia: „Nie chodzi też o wzywianie do irracjonalnej poetyki czy też etyki milczącej kontemplacji lub apologii niewiedzy w obliczu obrazu. Chodzi tylko o spojrzenie na paradoks, uczoną niewiedzę, do której zmuszają nas obrazy”¹².

4.

Wróćmy więc do naszego obrazu. Puśćmy psa przodem. Kiedy czyta się teksty na temat *El Perro* – eseistyczne, literackie, ale także naukowe – tym, co może najbardziej zaskakuje w nich i porusza, jest fakt, że ich autorzy traktują namalowanego psa jak istotę żywą. Że instynktownie, niemal bezwiednie ożywają namalowaną materię. Ta skłonność zdaje się przemożna, i mówi coś istotnego tyleż o obrazie, co o nas samych. Trzy instruktywne przykłady.

Robert Hughes, kompetentny i wnikliwy biograf Goi pisze:

Nie wszystkie obrazy z *Quinta del Sordo* można odczytać, nawet hipotetycznie, jako wyraz protestu przeciw żalosnemu i niesprawiedliwemu absolutyzmowi. Pies, który wpatruje się w nas błagalnie z samego dna studni ruchomych piasków, nie ma zapewne żadnego związku z sytuacją polityczną, ale sprawia nadzwyczaj przejmujące wrażenie. Jego strach, pragnienie bezpieczeństwa i tęsknota za nieobecny panem kojarzą się z nieszczęściem człowieka w ponurym świecie, z którego Goya się wycofał. Nie wiemy, co ten obraz oznacza, lecz jego tragizm porusza nas na poziomie podświadomości¹³.

Wyraźne jest w tym akapicie niczym nieprzesłonięte pragnienie ożywienia i – w gruncie rzeczy – antropomorfizacji psa, chęć obdarzenia go życiem psychicznym, wolą i emocjami. W tym kontekście doprawdy drugorzędna już staje się arbitralna uwaga na temat „ruchomych piasków”, w których rzekomo tkwi pies, czy zwłaszcza, niepoparta żadną przesłanką sugestią, że tęskni on za „nieobecny panem”. Nie ma sensu falsyfikowanie tych wyobrażeń, one również są istotną częścią historii obrazu. One również należą do sprawy.

W książce Antonia Tabucchiego *Tristano umiera* wyrażone przed chwilą przekonanie o psie obdarzonym psychiką i żywiącym uczucia bliskie ludzkim idzie jeszcze dalej. Tutaj pies z malowidła Goi wyraźnie cierpi,

a to cierpienie domaga się od widza jakiejś znaczącej odpowiedzi, jakiejś pomocy. W jednym z fragmentów książki *Tristano*, owiany legendą żołnierz drugiej wojny, odwiedza – wraz z Rosamundą, jego miłością – muzeum w Prado. Swoje kroki kierują od razu w stronę „czarnych obrazów”. Obraz, o którym mowa, nie został nazwany w tekście, ale jego opis nie pozostawia wątpliwości, że chodzi o malowidło Goi:

Tristano usłyszał go już przy wejściu. Skowyczy, rzekł, słyszysz, Rosamundo? Był nieznośny upalny dzień, jak zwykle w Hiszpanii w sierpniu, i miasto opustoszało. W niedzielę wszyscy wyjeżdżają jak najdalej od skwaru przenikającego kamieniem i asfald, miasto widmo i widmowe było też muzeum, samotne, pierwsze obrazy wydały mu się zjawami ze snu. (...) Szli pustą galerią, Tristano przodem, jak przewodnik grupy turystów bez turystów, wszedł na schody. Daj sobie spokój z resztą obrazów, powiedział, nic ciekawego, przynajmniej dzisiaj, nic ciekawego, może któregoś dnia przyjdiesz sama do muzeum i będziesz patrzeć na piękno będące twoją przekwitłą wiosną, ale teraz chodźmy do żółtego psa, słyszysz, jak skowyczy? Chyba umiera z pragnienia, dajmy mu pić, kto wie, ilu ludzi przechodzi koło niego przez cały rok, patrzą obojętnie, jak patrzy się na psa, i nie dają mu nawet kropli wody, której on łaknie, dziś jest właściwy dzień, nie ma żywej duszy i może nawet strażnik pilnujący sali usnął na krześle, gdybym był dyrektorem muzeum, kazałbym, aby pies miał zawsze miskę czystej wody, dyrektorzy muzeów lekceważą jednak pragnienia swoich obrazów, wykonują jedynie to, co do nich należy, nie obchodzi ich, że pies skazany jest na wieczne cierpienie, jak chciał tego malarz...¹⁴.

Również w tym przypadku pomińmy ewidentną pomyłkę (obojętnie: autora czy bohatera książki) dotyczącą umaszczenia psa. Pies Goi, a ściślej: widziana na obrazie jego głowa, jest czarna i naprawdę trudno ten fakt przeoczyć. Ważniejsze jest co innego: niedające się niczym stłumić przekonanie bohatera, że pies z obrazu cierpi, że w pustych muzealnych przestrzeniach niemal słychać jego skowyt. I może coś jeszcze istotniejszego pojawia się w tym tekście: stwierdzenie, że obrazy mają swoje pragnienia! Jest tu wprost wyrażona myśl, że to już nie tylko postać z obrazu jest ożywiona, ale również sam obraz żyje i domaga się pewnych działań ze strony zwiedzających.

Valeriano Bozal, historyk sztuki hiszpańskiej, znawca historii i ikonografii *las pinturas negras*, wyrażnie stara się w swoim opisie obrazu o powściągliwość, ale w finalnym pytaniu odzywa się znany nam już ton. W jego przewodniku po całym cyklu, w odniesieniu do naszego *Psa* czytamy:

Zarówno laik, jak i historyk sztuki będą odczuwać silny nacisk, by skonceptualizować ten obraz, by go

wyjaśnić, albo wpleść weń jakąś historię: pies tonie w ruchomych piaskach, próbuje uciec, podskakuje w górę, unosi swój łeb... Wszystkie te wyjaśnienia są bez wątpienia do przyjęcia, ale żadne z nich nie jest tak mocno naznaczone ekspresją jak sam obraz, żadne z nich nie rozjaśnia kosmicznego znaczenia bliżej nieokreślonej przestrzeni, która odgrywa rolę tła, żadne też nie ma nic do powiedzenia na temat tego, co to za rów, o ile oczywiście to jest rów, albo niechby nawet na temat gatunku psa, z jakim mamy do czynienia¹⁵. Nie jestem całkiem pewien, czy widz potrafi uciec od napięcia i wieloznaczności, które ten obraz wzbudza. W tym właśnie może leżeć jego prawdziwe znaczenie. W *Psie* «czarne obrazy», pojęte jako całość, osiągają swój szczyt intensywności: poza anegdotą, którą przedstawiają, dostarczają pewnego sposobu spojrzenia na świat. Czy nie zabrzmiałoby to nieco pretensjonalnie, gdyby zasugerować, że w spojrzeniu psa odnajdujemy pewne pokrewieństwo z naszym, ludzkim?¹⁶

To ostatnie pytanie należy do gatunku retorycznych. Oczywiście, że tak. Fascynacja i trwoga, które wzbudza w nas pies z obrazu Goi, nasze przejęcie się tą malarską wizją *mondo cane*, zasadza się na podświadomie (tak, Hughes ma rację!) ustanowionym podobieństwie, wspólnocie, więcej: jedności tego, który jest na obrazie, i tego, kto ogląda. Jedności zwierzęcego i ludzkiego. Paradoks polega na tym, że widząc na obrazie psa, nie psa jedynie widzimy, ale t a k ż e siebie. W innym tekście Hughes potwierdza jeszcze tę sugestię, kiedy mówi, że w całej serii czarnych obrazów największą fascynację budzą w nim dwa przedstawienia: *Walka na kije*, w którym skrótowo przegląda się najnowsza historia i właśnie *Pies*, a dokładniej: „tajemnicza głowa psa, samotne psisko, które kieruje swój wzrok ponad brzeg świata, i rozgląda się (jak to się czasem sugeruje) za panem, który zniknął, podobnie jak ludzkość mogłaby szukać swojego zbiegłego Boga”¹⁷. Tutaj dramat z obrazu Goi urasta do wymiarów kosmicznych. Można by go potraktować jako prefigurację dramatów Becketta, a sam nieruchomy spektakl oczekiwania pana, który odszedł, zbiegł, przypomina mimowolnie ciężką atmosferę *Czekając na Godota*. Ale również ta konstatacja musi być traktowana jak mniej lub bardziej usprawiedliwiony domysł. Jeśli nawet uwzględnimy w naszym doświadczeniu *El Perro* te ciekawe (ale czy uprawnione?) asocjacje literackie i obrazowe, to i tak obraz Goi nie rozjaśni się ostatecznie. Wciąż utrzymuje nas w stanie zawieszenia, niepokoju, o ile nie solidnej dystrykcji. To prawda, spoglądanie w powierzchnię obrazu, obcowanie z nim twarzą w twarz, nie jest bezpieczne. Przypomniana tu we fragmentach recepcja *Psa* Goi jest potwierdzeniem prawdziwości tej sentencji.

Ważne jednak, by w rozmowie o nim cały czas pamiętać, że jesteśmy nie w tekście, ale w o b r a z i e, i by za szybko z tego obrazu nie wychodzić. Taka bowiem strategia sprawia, że zaczynamy wówczas brnąć w psychologicz-

ne asocjacje albo – jak pokazuje praktyka ikonologiczna – zbyt szybko wchodzimy do biblioteki, obraz traktując jedynie jako użyteczny punkt wyjścia do dalszych erudycyjnych poszukiwań. Tymczasem, jak przypomina Gottfried Boehm, logos obrazu jest niemy. A jest tak dlatego, że jest „zakorzeniony w rzeczowej stronie rzeczywistości. Zawsze jest także materialem, który nie może się od niego uwolnić i przejść w wirtualność mowy. Ale ten modus nie jest jakąś uciążliwą pozostałością ziemską, która umniejszałaby perfekcję malarstwa, lecz przeciwnie – jest triumfem malarstwa. Malarstwo potrafi się w nim zagospodarować, dokonuje rozróżnień, produkuje kontrasty, które zaczynają przemawiać i które we wszystkim, co mówią, zawsze przecież powiadają także o tym, z czego są zrobione. Język werbalny jest skodyfikowany w sposób wysoce abstrakcyjny, mowa to *enargeia* niezwiązana – niemy logos malarstwa jest zarazem rzeczą i duchem”¹⁸.

Jeśli dobrze rozumiem powyższe uwagi, to nie jest tak, by Boehm odbierał nam prawo do mówienia o obrazie i za obraz, wskazuje tylko na to, że taka praktyka jest niezmiernie trudna i najeżona wieloma pułapkami. Obrazy nie mówią, ale jest w nich zdeponowana pewna potencja semantyczna, o tym zdaje się mówić nieco oksymoroniczna formuła „niemego logosu”. Obraz nie jest tekstem, malarstwo nie jest literaturą. Pies namalowany przez Goyę nie pochodzi z narracyjnego ciągu zdań, ale z linii, plam barwnych i kontrastów. A to sprawia, że przekład obrazu na słowa zawsze jest (bo być musi!) pewnym nadużyciem, zawsze jest przekroczeniem, nadmiarem, ekscysem w stosunku do tego, co namalowane. Oznaczać to może też, że sensu obrazu nie da się „zmieścić” w słowach, nie da się go „po prostu” opowiedzieć. Gdyby tak było – czy sobie to w ogóle uświadamiamy? – to obrazy nie byłyby nam do niczego potrzebne. Do pewnego stopnia obraz „mówi” sam za siebie, projektuje świat, który przyswajamy, podążając po marginesach racjonalnego dyskursu. Obraz nie jest drabiną, którą po wykorzystaniu możemy spokojnie odrzucić. Jest kolorową „materią”, w której i przez którą prześwitują jakieś sensory. Reguły ich transformacji w pojęcia na zawsze pozostaną dla nas zagadką.

5.

No dobrze, a co z awizowaną na początku gościnnością jako postawą sprzyjającą percepcji dzieła sztuki? Dokąd zaprowadziła nas Steinerowska *cortesia*, ruch wstępnego zawierzenia wobec obcości obrazu? Czy okazała się skuteczna w jego rozumieniu? Powierzchniowo rzecz ujmując, takie postępowanie przypomina nieco praktykę hermeneutyczną, która źródłowo pomyślana była jako próba odzyskania tego, co utracone, niezrozumiałe, obce. Podstawowym zadaniem hermeneutyki miało być, jak wiadomo, znoszenie dystansu kulturowego i duchowego między ludźmi i epokami historycznymi. Zadaniem hermeneutyki, jak przekonywał Gadamer, jest pokonywanie duchowego dystansu i przyswajanie obcości obcego ducha¹⁹. Tyle szlachetny postulat. Ale tak rozumiana her-

meneutyka oskarżana była nieraz o ciagoty imperialne, o to, że w realnej praktyce interpretacyjnej obcość była nie tyle przyswajana, ile neutralizowana, co równało się sprowadzeniu „innego” do „naszego”. Tym samym „inne”, egzotyczne (jeśli mieć w pamięci etymologię słowa „egzotyka”), traciło swoje cechy szczególne i boleśnie upodobiło się do kontekstu, w którym było rozumiane.

Nieco inaczej sprawa ma się jednak z doświadczeniem sztuki. Wywód Gadamera na ten temat miejscami przypomina enuncjacje Steinera i kulminuje w tezie, że w doświadczeniu sztuki mamy do czynienia z czymś więcej niż z oczekiwaniem sensu. Ten nadmiar, który się tu objawia, nazywa on „porażeniem przez sens tego, co powiedziane”²⁰. Czytamy: „W doświadczeniu sztuki dochodzi nie tylko do zrozumienia rozpoznawalnego sensu, jak w hermeneutyce historycznej i w jej obcowaniu z tekstami. Dzieło sztuki, które coś mówi, staje przed nami twarzą w twarz. To znaczy – wypowiada coś, co przez sposób powiedzenia jest jakby odkryciem, odsłania coś zakrytego. Na tym polega porażenie”²¹. Dopowiedzmy jeszcze, że obraz objawia coś, co może zrobić tylko obraz: odsłania nam pewien wymiar rzeczywistego, którego istnienie nie dochodziło do nas wcześniej, albo nie dochodziło intensywnie.

Doświadczenie dzieła sztuki mieści w sobie dwa bieguny: bliskości i radykalnej obcości. Bliskość jest tym, przez co wchodzimy z dziełem w kontakt, obcość jest tym, co nie pozwala na jego finalne oswojenie. Wielkie dzieło sztuki jest zawsze ksenofanią, jego groza i nie-ludzki wymiar pozostawia nas i pozostawiać musi w stanie permanentnego wyobcowania. Stawką, o którą tu idzie gra, nie jest bowiem pełne przyswojenie i oswojenie tego, co obce, ale wewnętrzna samoprzemiana poznającego, wytrącenie go z bezpiecznych nawyków i zakorzenionych oczywistości²². Zdjęcie z dzieła sztuki plastra obcości oznacza ostatecznie zgodę na jego unicestwienie. Innymi słowy, pełnia doświadczenia dzieła sztuki musi obejmować w tym samym stopniu jego rozumienie, jak i jakieś fundamentalne nierozumienie, zawiera w sobie to, co dyskursywnie uchwytne, i to, czego nie da się pomyśleć i wypowiedzieć. W obrazie ważna jest nie tylko relatywnie łatwa do zdekodowania i opisanie powierzchni, ale także obecne w nim pęknięcia i rozdarcia.

Dlatego wciąż wracam do *Psa Goi*, do tego przedziwnego, enigmatycznego obrazu, w którym więcej pytań niż odpowiedzi. Nie w nadziei, iż nastąpi taki moment, że uzyskam do niego ostateczny kod dostępu (co by to miało znaczyć?), ale raczej po to, by nie zapomnieć o istnieniu jakiejś przestrzeni granicznej, o jakiejś otchłani, którą nam ten obraz za pomocą środków czysto malarskich odsłania. Literalnie rzecz ujmując, obraz *Goi* tego wszystkiego nie mówi, bo obrazu niczego nie mówią. Nie przedstawia więc – w zależności od punktu widzenia – „samotności”, „rozpaczy”, „braku nadziei”, „pustki”, „strachu”, „tęsknoty” itp. Obraz daje to wszystko w błysku iluminacji, w jednej całościowej wizji, która poprzedza mowę i język. I zagadkowo pod-

suwa nam przed oczy. Daje to i wiele więcej. Bo obraz jest silniejszy i pojemniejszy niż pojęcie. Zawsze będzie większy niż wszystkie słowa, które na jego temat wypowiemy. Odkrycie sensu obrazu wcale nie musi oznaczać nabycia „pozytywnej” wiedzy o nim. Czasem może być punktem odbicia w stronę głębokiego przeżycia wewnętrznego, a nie analitycznego dyskursu. Trzeba tylko zawierzyć uczuciu i wyobraźni, przekroczyć kredowe koło języka, wejść w ciemną sferę doświadczenia. W jednej z ostatnich tez *Traktatu* (6.552) pozostawił Wittgenstein zastanawiającą gnomiczną frazę: „Jest coś zaiste niewyraźnego. To się u w i d a c z n i a, jest tym, co mistyczne”²³.

Przypisy

- 1 G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 114.
- 2 Tamże, s. 115.
- 3 Tamże.
- 4 Tamże, s. 123.
- 5 Tamże, s. 129.
- 6 Tamże, s. 128-129.
- 7 N. Glendinning, *Francisco de Goya*, „Cuadernos de Historia”, nr 30:1993, s. 116.
- 8 E. Bieńkowska, *Dom głuchych*, „Znak” 1993, nr 458, s. 171.
- 9 L. di Pietro, A. Pallavisini, C. Gianferrari, *Goya*, przeł. B. Toeplitz-Marszałek, Warszawa 1987, s. 94-95.
- 10 J.J. Junquera, *The Black Paintings of Goya*, London 2003, s. 70. Junquera jest także autorem tezy – mocno krytykowanej i niezajdującej oparcia w materii źródłowej – że prawdziwym autorem „czarnych obrazów” nie był sam Goya, ale jego syn – Javier. Analiza tematyczna, jak i stylistyczna dzieła w żaden sposób nie potwierdza tego domniemania.
- 11 W. Juszczyk, *Nic węższego nad krzemień i diament*, [w:] tegoż, *Wędrowka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 500.
- 12 G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 99.
- 13 R. Hughes, *Goya. Artysta i jego czas*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2006, s. 366.
- 14 A. Tabucchi, *Tristano umiera. Jedno życie*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2005, s. 68-69.
- 15 Ewa Bieńkowska sugeruje, że na obrazie został namalowany węzeł, por. Bieńkowska, *dz. cyt.*, s. 171.
- 16 V. Bozal, *Goya Black Paintings*, Madrid 2009, s. 65.
- 17 R. Hughes, *Unflinching Eye*, „Guardian”, 4.10.2003.
- 18 G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Kraków 2014, s. 62.
- 19 H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, s. 138.
- 20 Tamże, s. 139.
- 21 Tamże.
- 22 Takie zadania stawia przed hermeneutyką imaginatywną Marcia Schuback, por. M. Schuback, *Pochwała nicości. Eseje o hermeneutyce filozoficznej*, przeł. L. Neuger, Kraków 2008, s. 4.
- 23 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2002, s. 82 (kursywa L.W.).

Zamek w Łańcucie otwiera przed braćmi Quay swe gościnne podwoje

(*Inventorium śladów.*
Jan Potocki na Zamku w Łańcucie
– film i książka kinematograficzna)

Osobliwy świat stworzony przez braci Quay rozgrywa się w rzeczywistości przynależnej trzynastemu, nadprogramowemu miesiącowi, marcowemu sezonowi zamkniętemu w trójkącie galicyjskim (pod baczny spojrzeniem Schulza, Kafki i Walsera – tajemnych katalizatorów ich twórczości). Tam czas to muzyka, która wyznacza rytm życia i nadaje kierunek podróżom przez świat przedmiotów orkiestrowanych światłem, w poszukiwaniu lustrzanych odbić tajemnic nienazwanych. Filmy braci Quay są niczym długie i mroczne korytarze prowadzące do tego świata, na końcu których znajdują się uchylone drzwi, przez które możemy zajrzeć i wejść, by poddać się działaniu sił obezwładniających i nieskończenie pięknych. To, co dzieje się w cieniu, co umyka i jest ulotne, wszystko to, co daje się powiedzieć w wabiących półtonach, lub to, co można wyszeptać, w głębokim zaciemnieniu przywołuje ich do siebie.

*

We wrześniu 2007 roku na Zamku w Łańcucie zorganizowaliśmy po raz pierwszy spotkania z filmem animowanym *Laterna Magica*. Tak wówczas o tym pisałam:

Laterna Magica to powrót do źródeł filmu animowanego, dawnych technik rękodzielniczych, myślenia w nich ujętego, czasem „biednego” i odartego z aureol i blichtru, który zamknięty jest choćby w lalkowych teatrzykach objazdowych – lalkach, z których łuszczy się farba, odkrywając przed patrzącym wciąż nowe pokłady.

Zamek w Łańcucie jest miejscem, które należy do tamtego świata. Segmenty czasu minionego poukrywały się w szufladach, których nikt nie otwiera, bo nie ma ludzi, do których należały. W kieszeni kamizelki zamieszkuje od wielu lat bilecik z zapomnianym imieniem. Ktoś kiedyś zgubił klucz do pokoju na ostatnim piętrze.

Otwierać będziemy te szuflady, ale wstrzymując oddech, aby nie niepokoić kurzu, który je pokrywa.

Z wieszaków zdjęte zostaną surduty i suknie, delikatnie i uważnie tak, aby nie umknęła pamięć zapachu. Szukać będziemy strużek światła i ich śladem podążać, ostrożnie i po cichu stąpając, a może unosząc się?

Honorowymi gośćmi *Laterny* byli światowej sławy mistrzowie animacji lalkowej, przedmiotowej i świetlnej, bracia Quay. Sprowadzenie ich do Łańcuta według opinii wtajemniczonych graniczyło z cudem. Dyrektor muzeum Wit Karol Wojtowicz, żarliwy admirał twórczości braci Quay, dzięki któremu urzeczywistniło się zorganizowanie *Laterny Magica* (przy jednoczesnym poparciu Stowarzyszenia Filmowców Polskich reprezentowanych przez Marka Serafińskiego i współpracy Marcina Giżyckiego) nie dowierzał, że może spełnić się jego najskrytsze marzenie. Od samego początku moje zamiary sięgały znacznie dalej niż sprowadzenie tych wybitnych i niezwykle charyzmatycznych twórców do Łańcuta. Chciałam doprowadzić do realizacji nowego filmu braci tam właśnie. W 2002 roku miała miejsce premiera *Phantom Museum*, filmu, do którego nie stworzyli – tak jak zawsze bywało – scenografii i lalek, ale ożywili istniejące miejsce: niezwykłą kolekcję kuriozów medycznych. Po obejrzeniu *Phantom Museum* przyszło mi do głowy, że dobrze byłoby znaleźć miejsce (w Polsce) nasycone wydarzeniami z czasów przeszłych, pełne ukrytych tajemnic i dotyczące czegoś, co było już im choć po trosze znajome i poddawałoby się dalszym inwestycjom, którym nie mogliby się oprzeć – i zwabić ich tam. Oczywiście wyborem stał się Zamek w Łańcucie, jedna z najwspanialszych rezydencji magnackich w Polsce, otoczona starym i urokliwym angielskim parkiem, na terenie którego znajdują się także oranżeria, zameczek romantyczny, ujeżdżalnia, stajnie, powozownie... Wielki zamek o trzech kondygnacjach, z niemal setką pokoi, salą balową, teatrzykiem i biblioteką z unikatowymi starodrukami i rękopisami (między innymi Mozarta) kryje w sobie niejedną tajemnicę – i te czekały na braci Quay. Postacią związaną z Łańcutem był Jan Potocki (1761–1815), autor słynnego *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, kontrowersyjna i nietuzinkowa postać okryta legendą – pisarz, podróżnik, polityk, etnograf, językoznawca, pionier w dziedzinie badań nad historią ludów słowiańskich i archeologii, obywatel trzech państw i poddany sześciu władców, zafascynowany zjawiskami nadprzyrodzonymi i kabałą, mason, skrajny indywidualista i idealista, ekscentryk, eksperymentator i erudyta wykraczający poza ramy swojej epoki. Jan Potocki był zięciem księżnej Izabelli Lubomirskiej, pani na włościach łańcuckich, z którą związek ponoć przekraczał ramy powinowactwa z tytułu mariażu z jej córką. To dla niego księżna zbudowała teatrzyk dworski, a Potocki napisał doń *Parady*, aby zabawić mieszkańców zamku i licznych gości niepośledniej proweniencji. Po śmierci córki księżna Izabella Lubomirska wychowy-

wała dwóch wnuków, synów Jana Potockiego. Starszy z nich, Alfred Potocki, odziedziczył po babce wszelkie dobra i został pierwszym ordynatem łańcuckim. Bracia Quay, tak jak większość z nas, znali Jana Potockiego nie tyle za sprawą jego dzieł, ile dzięki kultowemu filmowi Wojciecha Hasa *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Zresztą rękopis samej książki po części zaginął i przez prawie 200 lat książka znana była jedynie z różnych wersji, połączonych z rękopisów, druków i tłumaczeń. Dopiero w 2006 roku François Rosset i Dominique Triaire, francuscy literaturoznawcy i biografowie Potockiego, opublikowali dwie wersje książki odtworzone z oryginalnych manuskryptów odnalezionych w bibliotekach we Francji, Polsce, Hiszpanii i Rosji oraz w zbiorach rodu Potockich...

W 2007 roku zamek był przed rozpoczęciem zakończonego niedawno remontu. Zwiedzającym udostępniano jedynie parter i pierwsze piętro. Drugie i trzecie piętro, piwnice, strychy, wieże, sekretne korytarze były miejscami, do których zaglądali jedynie pracownicy muzeum, i to z rzadka, a częstokroć jedynie przypadkiem. Miejsca te pozostawione były samym sobie. Nigdy nie docierało do nich ani światło słoneczne, ani elektryczne. Były to składy mebli, żyrandoli, obrazów, strojów, wszelkich drobnych parafernaliów – zamknięte repozytoria, marginalia przeszłości niepowołanej do uczestnictwa w czasie teraźniejszym. I te właśnie miejsca chciałam pokazać braciom Quay, otworzyć przed nimi ukryte sanktuaria i uobecnić w nich osobę Jana Potockiego. Wit Wojtowicz był nieocenionym przewodnikiem, znającym zamek w najdrobniejszych szczegółach. Prowadził nas wszędzie, pozwolił zaglądać do szaf, pokazywał ukryte przejścia, wyjaśniał, odkrywał przed naszymi oczami najskrytsze tajemnice zamku. Wit Wojtowicz, wspaniały historyk sztuki, przez całe życie mieszkający w Łańcucie nie jest zwykłym dyrektorem muzeum. Z zamkiem związany jest organicznie, żyje jego życiem, zna go w najdrobniejszych szczegółach i oddany jest mu bez reszty. O tym wiedzą wszyscy, pracownicy darzą go ogromnym szacunkiem, powołanie się na jego autorytet otwiera wszystkie drzwi. Jest gospodarzem tego miejsca w najlepszym tego słowa znaczeniu. A poza tym jest wizjonerem i artystą.

Zważywszy na to, gdzie usytuowany jest świat twórczości braci Quay, nic dziwnego, że poczuli się na zamku łańcuckim jak u siebie w domu. Obiecali, że będą myśleli o filmie, i wrócili do Londynu. Po dwóch miesiącach Wit Wojtowicz przyjechał do Warszawy i udaliśmy się razem do Studia Marka Serafińskiego z pytaniem, czy nie zostałby producentem filmu braci Quay. Marek Serafiński – kolejna charyzmatyczna i nietuzinkowa persona w tej opowieści, reżyser i producent, założyciel studia, w którym realizują filmy animatorzy znani i uznani, a także młodzi debiutanci, gdzie kryterium decydującym o przyjęciu filmu do produkcji jest jego wartość artystyczna – wyraził zgodę. Należało teraz



Wizyta u Pendereckiego w Lusławicach.
Fot. Wit Wojtowicz.

wystąpić do Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej o stosowne fundusze. Pojechałam do Londynu i spotkaliśmy się z braćmi Quay w ich londyńskim studiu. Trzeba było teraz napisać scenariusz, o którym i tak wiedzieliśmy, że będzie na poły fikcyjny, bowiem wszystko dopiero dzieje się w procesie pracy nad filmem. Mimo tej oczywistości jakoś to nie wychodziło, za dużo było niewiadomych, nie wszystko udało się zapamiętać z tego, co zobaczyliśmy w Łańcucie. Postanowiliśmy tam wrócić, by na miejscu sprawdzić nasze intuicje i przypuszczenia. I znowu kilka dni chodzenia po zamku, podglądania, zerkania ukradkiem, szperania, fotografowania (niektóre miejsca dopiero w świetle lampy błyskowej aparatu wylaniały się z „egipskich” – jakże stosowne to określenie, mając na uwadze portret Potockiego – ciemności). Wiadomo już wówczas było, że film zatytułowany zostanie *Inventorium śladów. Jan Potocki na Zamku w Łańcucie* i będzie „niekonwencjonalnym dokumentem będącym poetyckim i subiektywnym hołdem złożonym autorowi *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, a także wizualną inwentaryzacją, która powstała w oparciu o autentyczne przedmioty, pomieszczenia i przestrzenie, znajdujące się na Zamku w Łańcucie, które jawią się twórcom jako nośniki niewidzialnych, ale niezatartych śladów pozostawionych tam przez Jana Potockiego. Sam zamek i przedmioty w nim się znajdujące, stały się niejako szkłem powiększającym, a zarazem pryzmatem, przez który oglądane są zachowane

i żyjące swoim życiem ślady jego bytności, poprzedzające ostatnie dni jego żywota, mozolnego wypilowywania srebrnej kuli, którą palnął sobie w łeb pewnego mrocznego grudniowego popołudnia w Uładówce, w należącym do niego majątku na Ukrainie. Film jest wizualnym odbiciem techniki literackiej stworzonej przez Potockiego przedstawiania światów-wewnątrz-swiatów, okien-wewnątrz-okien, szuflad-wewnątrz-szuflad... Narracja przyjmuje jedynie formy pozawerbalne i prowadzona jest poprzez dźwięki i muzykę. Twórcy filmu instynktownie wyczuwali, że Potocki odbywał przechadzki po zamku w sposób, w jaki podróżował po świecie, tworząc mapy i katalogi unikalnej przestrzeni architektonicznej, horyzontalnie i wertykalnie, wewnątrznie i w wyobraźni. Dlatego też film osadzony jest w regionach trzynastej godziny, w której to godzinie ujrzyć możemy zamkowe zegary, nadal działające bez zarzutu i dające przyzwolenie na to, aby kolejne godziny wybijane były jednocześnie w tej samej chwili i ustanawiały ową nieusuwalną inną godzinę, w której film się rozgrywa.

Inventorium śladów miał być celebracją zamku, ale tego widzianego z perspektywy Jana Potockiego. Stylistyka wizualna filmu to bogactwo przenikających się i wnikających w siebie scen na kształt *Rękopisu znalezionego w Saragossie*. Wyraźnie zaznaczona zostanie obecność elementów mistycznych i paranormalnych, przywołujących światy istniejące poza fasadą codziennego życia zamku, istotnie decydujących o jego kształcie.

Teraz trzeba było sprostać wymogom formalnym stawianym przez Polski Instytut Sztuki Filmowej przy składaniu wniosku o dofinansowanie produkcji. Do tego rodzaju kryteriów bracia Quay nie byli przyzwyczajeni i tu z pomocą przybył Tomasz Stankiewicz – architekt-wizjoner, erudyta, kompozytor – i we dwoje przygotowaliśmy wymagany storyboard. Eksperti Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej bardzo wysoko ocenili projekt filmu i Studio Marka Serafińskiego otrzymało pełne dofinansowanie. Koproducentami *Inventorium śladów* zostali Zamek w Łańcucie i TVP Kultura. 12 sierpnia przyjechaliśmy do Łańcuta i rozpoczęła się praca nad filmem. Mieliśmy do dyspozycji absolutnie wszystko, o czym można było tylko zamarzyć. Mieszkaliśmy w powozowni i mogliśmy z okna dotknąć szyi wypchanej żyrafy, oglądać karawan, który wystąpił w *Ziemi obiecanej*. Wit miał na uwadze wszelkie wymogi filmu, naszych ciał i dusz. Cały zamek bez wyjątku pozostawał do naszej dyspozycji o każdej porze dnia i nocy. Kiedy zaistniała potrzeba, żeby filmować poklatkowo światło księżycy przez całą noc, a ze względów bezpieczeństwa wyłączano w zamku elektryczność o określonej godzinie, elektrycy zainstalowali zewnętrzną instalację. Restauracja zamkowa, która serwowała najprzedniejsze potrawy i napoje, wieczorami przenosiła na wewnętrzny dziedziniec specjalnie dla nas suto zastawiany stół. Białe obrusy, świece, schłodzone wino, dziczyzna... Niestety, podczas realizacji *Inventorium* na

zamku grasowała kolejna grupa kontrolerów „wyższej instancji” szukających po raz kolejny i bezskutecznie nieprawidłowości w funkcjonowaniu muzeum i Wit nie mógł w pełni uczestniczyć w naszym przedsięwzięciu. Pewnego dnia czekaliśmy na niego w jego dyrektorskim gabinecie i jeden z braci zaproponował, żebyśmy położyli się pod biurkiem, wzięli się za ręce i tak przywitani Wita. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności to on nas tam znalazł, a nie szacowny Kontroler. Kontrola nic nie wykazała, ale Wit stracił szansę doświadczenia, jak urzeczywistniają się jego marzenia.

Zapiski z realizacji filmu (12-27 sierpnia, Łańcut) (fragmenty)

Czy dźwięk liści może tworzyć obraz liści? Ruch przełożyć na dźwięk? Światło przełożyć na dźwięk. Siedzimy na ławce pod platanem. Nagrywany jest dźwięk liści. Kobieta na wysokich obcasach przechodzi obok. Stuk, stuk, potem cisza. Dźwięk widelców dochodzący z restauracji. Gołębie wysoko na gałęziach platanu. Trzy, cztery, pięć. Trzepotanie? Nie wiemy, co tam się dzieje.

(...) Na wieży – otwór, do którego prowadzi drabina, a tam już ciemność. Pajęczyny zasnuwają otwór. Delikatna, spróchniała barierka ugina się pod ciężarem niewielkiej dłoni. Schody strome do dół. Nie ma słońca. (...)

Na fortepianie melodia z dźwięków osobnych, ciszy pomiędzy nimi, bardziej cisza niż dźwięki. Ciszę wysłuchuję i przerywam dźwiękami. Wracają te same w innej kolejności, nagrywają to moje granie na fortepianie i szpincie. (Potem zostanie wykorzystane jako ścieżka dźwiękowa do filmu, obok muzyki Pendereckiego).

Zapalają się światła w teatrzyku. Wózek z kamerą wjeżdża na rampę.

14 sierpnia

Kamera ustawiona w galerii rzeźb, a my idziemy na spacer po mieście, spotykamy domy, ogrody, psy, koty, drzewa.

Światło na ścianie filmowane z odbicia w lustrze skupiającym, jedna klatka co pięć sekund. Cienie rzucone przez okna namalowane na ścianie.

Im dłużej jesteśmy razem, tym bardziej na milczenie/ciszę pozwalamy sobie.

Wpatrywanie się w gwóźdź na podłodze w rupieciarni/repozytorium ze starymi meblami.

Rozmawiają ze sobą szeptem. W tle szemrze woda. Słońce zza pleców oświetla. Pustka pełna liści.

Kram z pięknymi zdaniem (loteria pięknych zdań).

Wytarta i przesuszona podłoga dębowa, wzdłuż ściany listwa szara. Tapeta z błękitnymi irysami, na suficie takie same, namalowane. Stelaż ze złożonymi weń obrazami, obok ramy, obok meble: szafy, komody, stoliki. Tak ich dużo, że prawie nie ma przejścia. Pachnie nagrzanym kurzem i deszczem. Jednej z komód brakuje

nogi, więc jest uniesiona nieco, bo podparta za wysoko – zastygła w ruchu.

Po cichutku. Przerwy między słowami mają swój rytm. Słowa szemrzą. Woda szemrze. Dźwięki coraz cichsze. Im bardziej wchodzi w świat przedmiotów, tym ogromniejsza staje się cisza. Życie przedmiotów wypełnia przestrzeń.

W środku pokoju na strychu gorąco, nie wiadomo czy to nasze gorąco, czy świata wokół.

Magazyny starych mebli – czy już tak na zawsze zostaną? Rewolucja foteli. Pokój 76. (z kropką). Rekwizytornia krzeseł. Przejście pomiędzy piętrami. Drzwi otwierają się do pokoju krzeseł, – ręka, – osoba. Smużka melodii.

Pod spodem teatryk. Trzy opasłe fotele przy ścianie. Teraz oni animują, ja filmuję – uważnie, odważnie.

15 sierpnia

Po co tkwić w miejscu, które nie jest zupełnie piękne, nie daje tego, co pozwala pozostawać w zgodzie ze sobą?

Poklatkowe filmowanie ruchu krzeseł. Nie tak bardzo minimalne różnice ustawienia. Dwa opasłe krzesła. Materia na oparciach powoli obnaża wypchane, osuwając się dostojnie (to będzie pokazane od tyłu?). Krzesła zbliżają się, zwracając ku sobie. To, co było martwe, ożywa z wolna. Szpilki wysuwane z tkaniny. Niejako twarze. Obicia zsuwają się coraz niżej. Obnażone oblicza. Jak maska zsuwana z twarzy.

Poruszają się w ciszy, powoli, jednocześnie, potem kontrapunkty, wstrzymywanie oddechu.

Choreografia złożona. Jednocześnie kilkanaście krzeseł. Wdzięczni aktorzy bez charakteryzacji.

16 sierpnia

Zegary ustawione na trzynastą, „nadprogramową” godzinę dzwonią. Mechanizmy od tyłu, wahadła. Niektóre wydzwaniają zwiłokrotnione muzyki. Jeden po drugim. Zegar w bibliotece z 1772 roku, paryski, pod szklanym kloszem, małe tarcze z dniami tygodnia, tygodniami, fazami Księżyca.

(...)

17 sierpnia

Rano filmowany mechanizm zegara na wieży (...) teraz teatryk: otwierają się lustrzane drzwi, spojrzenie na sufit.

Wizyta w Lusławicach u państwa Pendereckich. Lusławice – piękne i dostatnie. Dostojna aleja lipowa, dom w kwiatkach. Na centralnym miejscu fortepian z niedbale rzuconym nad niedokończonym zapisem nutowym – to salon, a dalej na wprost wejścia duża jadalnia. To dom, który należał do Jacka Malczewskiego, pierwotnie do arian (...)

Idziemy do parku. Krzysztof opowiada o drzewach, nazwy i historie. Mówi: – Już przestałbym kompono-

wać, ale muszę zarabiać pieniądze na drzewa. Co z nimi będzie, kiedy odejdę.

Siadamy przy stole na werandzie. Herbata, ciasteczka, łagodnie zachodzi słońce. Mówimy o *Rękopisie znalezionym w Saragossie*. Muzyka Pendereckiego napisana do filmu Hasa ma być wykorzystana w *Inventorium*. Penderecki z rozrzwinięciem snuje opowieści o scenogramach Skarżyńskich, o tym jak w ich domu po stole zawsze chodziły koty. „Jemy zupę, o tu włosy kotów w zupie”. Przed nami długa droga. Krzysztof próbuje nas zatrzymać. Zaprasza w ponowne odwiedzi-ny. Szczerze. Za kilka miesięcy przyjedzie do Łańcuta na premierę filmu. (...)

*

Nasz ostatni dzień w Łańcucie, siedzimy pod platanem. Rozmawiamy, milczymy. Myślę o tych wielu godzinach nakręconego materiału i że według wstępnego założenia film ma mieć około 12 minut. Szkoda tych pięknych ujęć, których nikt nie zobaczy. A może tak z tego, co odpadnie w montażu zbudować książkę kinematograficzną – zapytałam. Składałaby się ze zdjęć, a tekst spełniałby funkcję przypisów. – Pracujemy nad filmami a nie, nie książkami – odpowiedzieli. A zaraz potem dodali: – Prosimy Cię o cierpliwość i tak nas do tego przekonasz. Przecież zrobimy wszystko, co tylko chcesz.

Film miał premierę w Łańcucie w marcu, a książka, której wydawcą było Muzeum w Łańcucie (sfinansowana przez kolejnego dobrego ducha, Michała Merczyńskiego, dyrektora Państwowego Wydawnictwa Audiowizualnego), ukazała się w czerwcu. Ostatecznie cztery teksty, które napisałam (o zamku, Potockim, braciach Quay i *Inventorium śladów*) w języku polskim (bo tu), angielskim (bo bracia Quay) i francuskim (bo Potocki) potraktowane zostały na równi z materiałem zdjęciowym. Do książki dołączone zostało DVD z filmem.

Poszerzona nota o braciach Quay

Bracia Quay urodzili się tego samego dnia, 17 czerwca 1947 roku, w prowincjonalnym mieście Norristown nieopodal Filadelfii, które nazywają „naszą małą wioską”. Wychowani w rodzinie niewyróżniającej się niczym szczególnym na tle tamtejszej społeczności, trafili do świata, który, o ile uwzględnimy składniki jego receptury i obowiązujące konwencje, nie powinien był się wydarzyć. W dzieciństwie oglądali kreskówki Disneya, które z amerykańskiej perspektywy były jedyną i powszechną postacią filmu animowanego. Marzyli o życiu kowbojów, byli skautami, uprawiali sport i dużo rysowali. Mieli dwie ekstrawaganckie, niezamężne ciotki, które odbywały częste podróże po Europie i przywoziły stamtąd bogato ilustrowane pisma, zupełnie odmienne od tych wydawanych w Ameryce. Wertowali je na wszystkie strony, odkrywali i wchłaniali coś, co nie-



1. Wizyta u Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach. Fot. Wit Wojtowicz.
2. Bracia Quay oraz Małgorzata Sady.
3-4. Bracia Quay podczas realizacji filmu. Łañcut. Fot. Małgorzata Sady.

zupelnie rozumieli, a co ich jakoś dziwnie pociągło... Mieli też nauczyciela rysunków, dzięki któremu poznali Rudolfa Freunda (1915-69), ilustratora i przyrodnika. Mieszkał nieopodal i stał się ich mentorem – pod jego wpływem uległo metamorfozie ich rozumienie sztuki. Mogli obserwować go przy pracy, uczyć się skrupulatności w przedstawianiu budowy anatomicznej tworów natury uwzględniającej perfekcyjnie najdrobniejsze szczegóły, a także buszować po osobliwej bibliotece, którą nazywali nieskończonym królestwem kuriozów świata zwierząt i insektów.

Kiedy przyszedł czas na wybór kierunku studiów, ojciec przedstawił im taką oto alternatywę: albo zostanieie nauczycielami gimnastyki, albo artystami. Wybrali to drugie i wstąpili do Philadelphia College of Art. Studiowali ilustrację książkową. Szczególnym zbiegiem okoliczności albo przeznaczeniem było to, że w chwili kiedy przekroczyli progi uczelni, stanęli oko w oko z wystawą polskiej szkoły plakatu (lata 50. i 60.). Wisiały tam prace Romana Cieślewicza, Waleriana Borowczyka, Jana Lenicy, Bronisława Zelka, Franciszka Starowieyskiego, Wojciecha Zamecznika, Wojciecha Fangora, Henryka Tomaszewskiego, artystów posługujących się skrótowym, syntetycznym językiem, stosujących technikę kolażu, wykorzystujących malarskie właściwości plakatu i używających nietypowej typografii, autorskich czcionek. Wystawie towarzyszyły projekcje filmów animowanych Borowczyka i Lenicy. I oto bracia Quay zetknęli się z nieznanym im potraktowaniem materii graficznej – tajemniczym, ezoterycznym i niezwykle pięknym. Artystyczna rewolucja. Plakaty, które zobaczyli na wystawie, dotyczyły filmów, spektakli teatralnych i operowych – kina, literatury i muzyki. Występowały tam nazwiska i tytuły, które były dla nich absolutną *terra incognita*. Zapisali je skrzętnie (do tej pory pozostał im zwyczaj notowania rzeczy, z którymi stykają się po raz pierwszy i chcą się o nich czegoś dowiedzieć) i posłużyły im jako drogowskazy do eksploracji nieznanych terytoriów. Każde nazwisko, każdy tytuł został dogłębnie przebadany, a każde kolejne odkrycie otwierało nowe konstelacje. Zaczęli poznawać twórczość filmową Ingmara Bergmana, Luisa Buñuela, Michelangelo Antonioniego, Carla Dreyera, muzykę Claude'a Debussy'ego, Leoša Janáčka, Albana Berga, Antona Brucknera, Béli Bartóka, przeczytali pamiętniki Franza Kafki... Jednocześnie wystawa była dowodem na to, że artyści graficy mogą kręcić filmy animowane, że świat animacji leży w obrębie domeny sztuk plastycznych. Wystarczy mieć stół i kamerę. I że można je robić samemu, bez niczyjej pomocy. Wiedzieli, że nikt nie będzie stał im za plecami i podglądał, co robią. Na ostatnim roku studiów udało im się wypożyczyć kamerę i wówczas powstały pierwsze filmy animowane – kolażowe, wycinankowe. Profesor Royal College of Art w Londynie, gościnnie wykładający w Filadelfii, zainteresował się ich twórczością i nietuzinkowymi osobowościami. Podsunął im pomysł, aby

złożyli portfolio na wydział grafiki w RCA, twierdząc, że kiedy już zostaną przyjęci, to bez problemu będą mogli przenieść się na wydział filmowy. Portfolio złożyli i zostali wpisani na listę studentów grafiki. Przeniesienie okazało się zbyt skomplikowane głównie ze względów finansowych. Ale dzięki serdeczności kolegów, którzy pożyczali im kamerę w wolne dni, mogli czasem kręcić filmy. Zdani wyłącznie na własne siły, pracowali w szaleńczym tempie, działając w regionach „wykradzonego czasu”. Eksperymentowali w duchu Lenicy i Borowczyka, podążając za ich metaforycznym uniwersum, niejasnym i tajemniczym, ożywiającym ukryte pokłady podświadomości. Kino stało się ich obsesją do tego stopnia, że kiedy wykonywali prace graficzne, to wyobrażali sobie, że tworzą filmy, komponując je do muzyki. A rysunki, które powstawały, były w ich pojęciu zatrzymanymi kadrami.

Po ukończeniu studiów w Wielkiej Brytanii wrócili na 7 lat do Ameryki, próbując znaleźć tam miejsce dla siebie i utrzymywać się z pracy artystycznej. Skończyło się to powrotem do Europy, najpierw do Amsterdamu. Po drodze zatrzymali się w Londynie, gdzie odwiedzili kolegę ze studiów Keitha Griffitha, który pracował wówczas w BFI (Brytyjskim Instytucie Filmowym).

– A może byście tak złożyli podanie o sfinansowanie filmu eksperymentalnego? – zapytał.

– Przecież nie robimy filmów eksperymentalnych.

– To nie szkodzi.

– A może tak spróbowalibyśmy nakręcić eksperymentalny film lalkowy?

– No to napiszcie scenariusz.

Napisali scenariusz, złożyli w BFI i wyjechali do Holandii. Po sześciu miesiącach Keith Griffith skontaktował się z nimi: pieniądze zostały przyznane. Bracia Quay wrócili na do Londynu i zamieszkali tam na stałe. Wcześniej, podczas pobytu w Holandii, kilkakrotnie wyjeżdżali do Belgii. W Brukseli przedmiotem fascynacji braci stał się teatr i muzeum starych marionetek Toone. W tym samym czasie oglądali czeskie filmy lalkowe Jana Švankmajera i Jiříego Trnki. Odkryli także niezwykłą twórczość wiedeńskiego lalkarza Richarda Teschnera. Szukali w księgarniach, antykwariatach i bibliotekach książek, które pozwoliłyby im dowiedzieć się, jak budować lalki i kręcić filmy lalkowe, ale takich książek najzwyczajniej nie było. Zmuszeni więc byli dochodzić do wszystkiego samodzielnie, ucząc się na własnych błędach i powoli, cierpliwie odkrywać tajniki sztuki lalkowego filmu animowanego. Do budowy lalek potrzebowali armatur, ale te, które mogli kupić w sklepie, były zbyt prymitywne i nie pozwalały na uzyskanie płynnego ruchu. Znaleźli wyjście – zaczęli wspomagać się ruchem światła i przedmiotów składających się na dekoracje, scenografię.

Nocturna artificialia: Those Who Desire Without End/ Nocturna artificialia: ci, którzy nieskończenie pragną (1979) był pierwszym filmem braci Quay zrealizowa-

nym dla BFI klasyczną metodą poklatkową. Wówczas razem z Keithem Griffithem założyli działające do dziś studio filmowe Koninck (nazwa piwa belgijskiego). Drugi film *Punch and Judy: Tragical Comedy or Comical Tragedy / Punch i Judy: tragiczna komedia lub komiczna tragedia* reżyserowali wspólnie z Keithem Griffithem i był to pierwszy z serii eksperymentalnych, animowanych dokumentów (1980-83). A potem co roku powstawał kolejny film.

W 1984 roku zrealizowali kultowy film *Street of Crocodiles (Ulica krokodyli)* oparty na prozie Brunona Schulza. Inne inspiracje literackie filmów braci Quay to utwory Franza Kafki, Rainera Marii Rilkego, Felisberto Hernández, Stanisława Lema, Lewisa Carrolla, Roberta Walsera, Jana Potockiego. Niebywała jest ich znajomość również dzieł mało znanych. I tu także poszukują tego, co zmarginalizowane i zapomniane.

Pracę nad większością filmów animowanych rozpoczynają od muzyki. Obdarzeni dźwiękową wrażliwością żyją muzyką i wiedzą o niej wszystko. Uważają się za niespełnionych muzyków, którym nie został dany przywilej nauki gry na instrumencie, komponowania muzyki. Filmy, które realizują, podlegają regułom muzyki. Są kompozycjami o określonym rytmie, harmonii i doborze instrumentów, których funkcję spełniają przedmioty i światło, rzeczy materialne i niematerialne. Ale pierwotny jest zawsze dźwięk. Przed przystąpieniem do zdjęć po wielokroć słuchają utworu, który wytyczy drogę, którą będą podążać. Jest dla nich „tajemnym scenariuszem”. Pozwalają muzyce prowokować i kształtować obraz. Mówienie językiem muzyki umożliwia ujawnianie tego, co ukryte przed myśleniem racjonalnym. Kierowani jego regułami zwalniają lub też przyspieszają rytm filmu, wprowadzają elipsy, wchodzą w stany somnambuliczne. Instynktownie zawierają muzyce i dają się jej prowadzić. Choreografia służy im jako narzędzie orkiestracji – kamery, światła, gestu, muzyki, dźwięku – w połączeniu z rytmem montażu, kątem filmowania, ostrością obrazu tworząc niewidzialną syntezę wszystkich tych elementów. W filmach animowanych właściwie nie posługują się słowem. Przecież balet dopowiedzenia słowem nie wymaga – mówią. Tak wiele można wyrazić przez ruch. Słowa są czasem zbyt proste. Muzyka niesie w sobie moc przekraczania wszelkich barier kulturowych, językowych. Dla braci Quay ważny jest język dźwięków i rzeczy, wymykający się klasyfikacjom i myśleniu uświadomionemu.

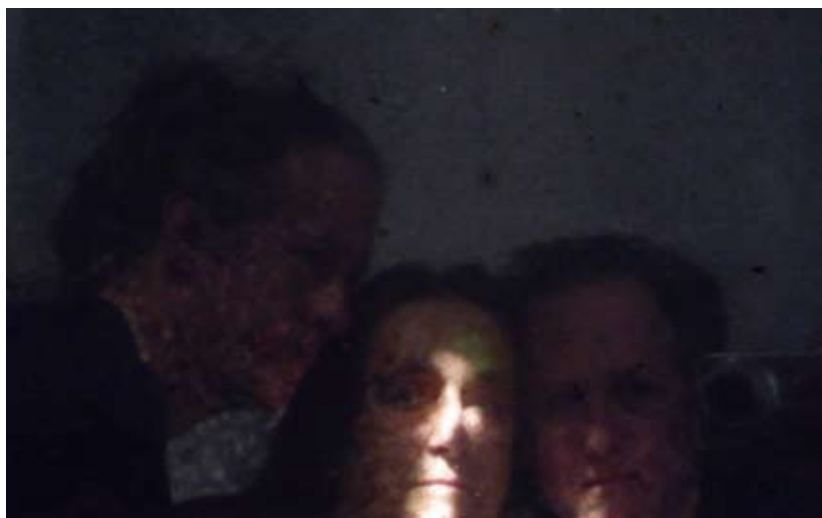
Praca nad animacją lalkową to budowanie i udoskonalanie świata, który ofiarowuje im niezwykle przywilej nadawania kształtu każdej klatce filmowej, milimetr po milimetrze. To świat, do którego mają dostęp jedynie oni dwaj, pracujący w absolutnej symbiozie i bliskości danej jedynie bliźniakom. Pracują intuicyjnie, ręce podpowiadają im rozwiązania, których umysł nie może znaleźć. Są otwarci na „przypadki”, kierują-

ce ich w stronę nieprzewidywalnego. Nie trzymają się uporczywie treści scenariusza stworzonego w gruncie rzeczy tylko po to, by sprostać wymogom formalnym procedur obowiązujących przy zdobywaniu funduszy. Praca nad filmem rozwija się organicznie. Jest to „święty” proces odkrywania, wszystko dzieje się w czasie realnym i nie jest realizacją z góry przyjętych założeń. Jednocześnie nie pozwalają sobie na najmniejszą chwilę nieuwagi. Tworzą pełną syntezę gestu i ruchu, integrują je ze scenografią i przestrzenią, światłem i cieniem, muzyką, dźwiękiem.

Prawie zawsze sami budują lalki (armatury i mechaniczne urządzenia buduje dla nich przyjaciel, konserwator mebli Ian Nichols, podróżujący po Europie z przewodnikami sprzed stu lat). Czasem wykorzystują znaleziony gdzieś przypadkowo kawałek drewna pogryzionego przez korniki, zasuszony kalafior, szyszkę – zawsze jest to materia organiczna, prowokująca unikatową, wyjątkową fakturą. To schulzowska poetycka mitologizacja codzienności w praktyce. Namiętnie buszują po pchlich targach, straganach ze starzyzną. Natrafiają tam na anonimowe przedmioty, odosobnione i zapomniane. To nieśmiałe, drobne, niespodziewane prowokacje, epifanie życia. Kupują przypadkowe przedmioty bez konkretnego pomysłu na ich wykorzystanie, ale z przekonaniem, że niosą one w sobie ukryte życie i trajektorie, które się urzeczywistnią, zostaną odkryte i ostatecznie uwolnione w fazie animacji. Im rzeczy te są skromniejsze i bardziej anonimowe, tym są im bliższe. Utożsamiają się z schulzowską mityczną konsystencją materii. Nie ma rzeczy martwych, tkwią w nich złożone formy życia, tajemne i rzeczywiste, które próbują mówić, wylaniać się w ruchu.

Nie zawsze wszystko idzie po ich myśli i wtedy bezlitośnie pozbywają się niechcianych rozwiązań. Praca ich dwóch to proces ciągłego łączenia i zespalania w jedno ich jednakowoż odmiennych temperamentów. Każdy nich rozpoczyna własną, metaforyczną wędrówkę z „przeciwległego końca” i spotykają się u rozstajów dróg (bowiem posiadają wewnętrzne przekonanie o tym, dokąd i jak ma przebiegać ta podróż). Zawsze reagują na propozycję drugiej strony i z miejsca włączają to w nurt pracy. Wstępny etap jest pełen dowolności i otwartości. Polega na odkrywaniu tego, czego się nie spodziewali, co wprowadza nieuniknione nowe elementy do scenariusza, który ulega niekończącym się zmianom w miarę postępu pracy nad filmem. Pracują w niewielkiej skali, ale w tym miniaturowym świecie (blat 1,20 x 1,80 m) jest mnóstwo drobnych szczegółów. Kiedy filmy wyświetlane są na dużym ekranie, uniwersum lalek i przedmiotów nabiera siły. Zyskuje wówczas prawdziwą inność, moc wytrącania widza z utartych szlaków i wciągnięcia w Quayowskie okolice.

Niezwykłą wagę przywiązują do każdego etapu realizacji filmowej, a szczególnie postprodukcji, podczas



Bracia Quay podczas realizacji filmu. Łańcut. Fot. Małgorzata Sady.

której udoskonaleniu podlega obraz filmowy i dźwięk. Filmy dopracowywane są w najdrobniejszych szczegółach, umykających niewprawnemu oku. Zbrodnią wobec twórczości braci Quay jest oglądanie filmów na małym ekranie komputera i przy dźwięku dochodzącym z głośników o ograniczonym paśmie słyszalności. Dobrze, prawdziwe kino wyposażone w odpowiedni sprzęt to miejsce, w którym można naprawdę napawać się pełnym, wizualno-dźwiękowym spektrum arcydzieł filmowych.

Najbardziej znanym filmem braci Quay, zaliczanym do dziesiątki najlepszych filmów animowanych nakręconych w historii kina, jest *Ulica krokodyli* (1986) oparta na prozie Brunona Schulza. Z twórczością Schulza zapoznał ich przyjaciel Andrzej Klimowski – urodzony w Anglii twórca plakatów, książek graficznych, filmów animowanych, autor projektów graficznych, obecnie profesor Royal College of Art. Poznali się podczas wystawy prac dyplomowych studentów szkół artystycznych w Londynie. Bracia Quay i Andrzej Klimowski pokazywali tam plakaty do filmów Waleriana Borowczyka. Nie było wyjścia: musieli się zaprzyjaźnić. Andrzej zaprosił ich do Polski (odbywał studia podyplomowe na ASP w Warszawie u Henryka Tomaszewskiego), wprowadził w środowisko artystyczne. Klimowski dzielił z braćmi Quay ten sam świat wrażliwości poetyckiej, skłaniał się ku mrocznym marginaliom, tym regionom, gdzie światło świeci mocniej i odtańcowywana jest poezja. Czytali Schulza oczywiście w przekładzie, ale był to piękny przekład Celine Wieniewskiej, który za sprawą nienazwanej cudowności niesie to, co w prozie Brunona najważniejsze, to, co umyka rozumowaniu racjonalnemu, dotyka istoty tamtego świata. Na spotkanie z Schulzem bracia byli przygotowani od zawsze. Jego świat był też ich świat. Czytając go, odwiedzali miejsca nigdy wcześniej nieodwiedzane, ale mimo to doskonale znajome. To nie tylko *Ulica krokodyli*, ale cała ich twórczość należy do niego. Tak po prostu jest. Ci, którzy bezgranicznie kochają Schulza, kochać będą braci Quay, i na to nie ma rady. Trudno.

Schulz był zafascynowany kinematografią, oglądał wszystkie możliwe filmy. Ułatwiał mu to fakt, że starszy brat Izidor był właścicielem kinoteatru w Drohobyczu, a także dyrektorem spółki Agencja Kinematograficzna „Corso”, reprezentującej francuski Gaumont i włoski Medial. W *Nocy lipcowej* pisał: „Wieczory tego lata spędzałem w kinoteatrze miasteczka. Opuszczałem go po ostatnim przedstawieniu. Z czerności sali kinowej rozdarłej popłochem latających świateł i cieni wchodziło się do cichego, jasnego westybulu, jak z bezmiaru nocy burzliwej do zacisznej gospody. Po fantastycznej gonitwie po wertepach filmu uspokajało się zgonione serce po ekscjach ekranu w tej poczekalni jasnej, zamkniętej ścianami od naporu wielkiej patetycznej nocy, w tej przestrzeni

bezpiecznej, gdzie czas ustał od dawna”. Fascynacja kinem pojawiła się na długo, zanim zaczął pisać. Domeną filmu był ruchomy obraz. Rysunki Schulza były obrazami chwytającymi ruch. Może myślał o nich tak samo, jak bracia Quay myśleli o swoich rysunkach? Wczesne kino nie miało dźwięku. Rysunki były również nieme. Schulz zaczął pisać w epoce filmu dźwiękowego. To może jedynie zwykła koincydencja... Słowo w filmie braci Quay nie pojawia się wcale, albo występuje jedynie marginalnie i często z powodu jego dźwięku, natomiast obraz filmowy ma w sobie głęboko sięgające pokłady literackie. Bracia Quay są nie tylko wszechstronnymi znawcami filmu, koneserami muzyki, ale także literackimi erudytami.

Brytyjski Instytut Filmowy wydał zbiór krótkich filmów braci Quay (2005, 2016) i wówczas Michael Brooke opracował *Słownik Braci Quay*, opublikowany w towarzyszącej filmom broszurze. Daje on wieloaspektowy wgląd w ich uniwersum.

Postaci, jakie tam znajdujemy, to: Giuseppe Arcimboldo, Walerian Borowczyk, Jan Lenica, Jan Potocki, Bruno Schulz, Bronisław Zelek, Jiří Trnka, Andrzej Klimowski, Jan Švankmajer, Jean-Honoré Fragonard, Wojciech Has, Kim Brandstrup, Roman Cieślewicz, Franz Kafka, Keith Mark Griffith, Karlheinz Stockhausen, Konrad Bayer, Mark Rylance, Stanisław Lem, Krzysztof Penderecki, Nic Knowland, Ian Nichols, Franciszek Starowieyski, Zdeněk Liška, Timothy Nelson, Steve Martland, Adolf Wolfli, Władysław Starzewicz, Heinrich Anton Muller, Jurgis Baltrušaitis, Raymond Durnat, Feliberto Hernández, Zygmunt Konieczny, Friedrich Schröder Sonnenstern, Lech Jankowski, Milena Nováková, Alan Passes, Lary Sider, Henryk Tomaszewski, Henry Wellcome, Ralf Ralf, Ipson i Pulat Fallari.

Pojęcia, twory i stwory: anamorfoza, trzynasty nadprogramowy miesiąc, taktylizm, polskie plakaty, ORWO, opera, wyspa umarłych, muzyka, muzyka i narracja, His Name Is Alive, Gueuze Lambic, Gilgamesz, generatio aequivoca, aksolot, cinemascop, faks, Imperium Świateł, kaligrafia, Maszyna kawalera.

Instytucje i miejsca: Brytyjski Instytut Filmowy, Herisau, Kolekcja Prinzhorna, Norristown, Kinoteka, muzea, MTV, MoMA, Koninck, Hunar House, Channel 4,

Znajdujemy też hasło „Quay”, gdzie znajdujemy instrukcje, jak prawidłowo wymawiać to słowo. W przypadku słów angielskich, a szczególnie w przypadku nazwisk, nie jest to takie oczywiste...

W 1988 roku bracia Quay zaczęli realizować projekty scenograficzne, najpierw do opery, a potem do teatru i baletu. Scenografia na dużą skalę była naturalnym przejściem od mikroskali scenografii filmów lalkowych. Było to zajęcie wymagające radykalnej zmiany metody pracy. Do filmu można zbudować kilkadziesiąt różnych scenografii, a w teatrze taki luksus był niemożliwy. Przy realizacji spektakli teatralnych,

operowych i baletowych współpracowali z innymi reżyserami i projektantami kostiumów. Bez tego doświadczenia nie odważyliby się zmierzyć z filmem fabularnym. Zrealizowali dwa własne filmy aktorskie: *Instytut Benjamenta* (oparty na opowiadaniu Roberta Walsera) i *Stroiciel trzęsień ziemi*. Każdy z nich zawiera elementy myślenia o filmie rodem ze świata animacji, a także animacji sensu stricto.

Instalacje braci Quay – a zrealizowali ich kilkanaście – są ożywionymi sekwencjami obrazów, albo zatrzymanym światem jednego obrazu uruchamianego naszą wyobraźnią i dźwiękiem. Niektóre z nich mają charakter totalny, wizualnie i dźwiękowo, realizowane są na dużą skalę, jak *Overworlds and Underworlds / Światy nad i światy pod* (Leeds, 2012), inne intymne, wymagające samotnego oglądania – *Coffin of a Servant's Journey / Trumna służącego w podróży* (2007), albo te ciche, dyskretne interwencje w zastane, opuszczone miejsca – *Homage To The Framed Perspective Of An Abridged Conversation Between The Painters Sassetta & Uccello And The Mystical Occurrence That Happened Before You Arrived / Hold złożony oprawionej w ramy perspektywie okrojonej wersji rozmowy malarza Sassetty i malarza Uccella i mistyczne zdarzenie, które miało miejsce, zanim się pojawili* (Bristol, 2015). Tytuły, którymi obdarzają swoje prace, archaiczne, literackie i mroczne, są wprowadzeniem w atmosferę tego, co przeżyjemy, w świat, w który wkroczymy. Są starannie dobrane, z rozszerzeniem, którego nie należy pomijać (często, kiedy podawane są tytuły filmów, są one ograniczane do „tytułu głównego” z pominięciem dalszego ciągu, który jest nie mniej ważny. Film znany powszechnie jako *Instytut Benjamenta* to przecież *Instytut Benjamenta albo ten sen zwany ludzkim życiem*).

Osobny rozdział to typograficzne, kaligraficzne opracowywanie napisów. To również pozostaje całkowicie w rękach braci Quay. Przywiązują oni ogromną wagę, graniczącą z pyszną obsesją, do czcionek inspirowanych dawną kaligrafią. To polskie plakaty skierowały ich w tę stronę. Mówią, iż bywa, że kaligrafia zyskuje przewagę nad treścią samych napisów.

Praca nad filmem animowanym jest długa i żmudna. Realizacja jednej sekundy filmu wymaga nakręcenia 25 klatek. Przedtem należy zbudować lalki, scenografię. Po zdjęciach następuje długi okres postprodukcji. Fundusze na filmy animowane są trudne do zdobycia, nawet dla twórców tak znamienitych jak bracia Quay. Zresztą jest to zadanie producenta Keitha Griffitha. Aby utrzymać drogie studio i zapłacić dziury w budżecie pomiędzy pracą nad kolejnymi filmami, podejmują się „prac zleconych” – filmów reklamowych, teledysków, wstawek filmowych. Nie jest to w żadnym wypadku pójście na kompromis artystyczny. Ci, którzy się do nich z takimi zamówieniami kierują, wiedzą, czego mogą się spodziewać i tego spodziewać się chcą. I tak powstały filmy do utworów m.in. *Sledgehammer*

Petera Gabriela, *Dog Door Sparkle Horse, Black Soul Choir 16 Horse Power, Stille Nacht III i IV, His Name Is Still Alive*, reklamy dla *Comme des Garçons, Partnership for Drug-Free, Honeywell, Nikon*, sekwencja animowana do *Fridy*.

W ciągu ostatnich kilku lat twórczość Braci Quay została szeroko zaprezentowana na kilku wystawach retrospektywnych – w MoMA (Nowy Jork) – *On deciphering the Pharmacist's Prescription for Lip-reading Puppets*, Eye Museum (Amsterdam) – *The Quay Brothers' Universum*, Madryt i Barcelona – *Las Visiones Fantasticas de Starewitch, Svankmaher y Los Quay Brothers*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Hayamie – *The Quay Brothers' Phantom Museum* (podczas wystawy w Japonii zniknęły z półek księgarskich japońskie przekłady książek Brunona Schulza).

W 2015 roku słynny autor superprodukcji Christopher Nolan, który w wieku 12 lat zafascynowany filmami braci Quay postanowił poświęcić się kinematografii, nakręcił w ich londyńskim studiu krótki dokument i sfinansował konserwację filmów analogowych: *Ulica krokodyli, Grzebień* oraz *In Absentia*, które objechały kina w Stanach Zjednoczonych i Europie i wyświetlane były z odrestaurowanej taśmy celuloidowej 35 mm.

W 2016 British Film Institute wydał *Inner Sanctums / Najszybsze sanktuaria* – zbiór filmów krótkometrażowych z lat 1979-2015 wraz z filmem Christophera Nolana, wywiadem z braćmi Quay przeprowadzonym w ich studiu, komentarzem do wybranych filmów i różnymi drobnymi dodatkami. Obecnie bracia Quay pracują nad nowym filmem realizowanym na taśmie 35 mm (przez 10 ostatnich lat wykorzystywali jedynie techniki cyfrowe) opartym na opowiadaniu Felisberto Hernández (1902-64). To drugi po *Ummistaken Hands: Ex Voto F.H. / Nieomylnie dłonie: Wotum F.H.* (2013) film zainspirowany opowiadaniem tego nieznanego szerzej pisarza i muzyka urugwajskiego, ojca magicznego realizmu, za którego „dłużników” uważali siebie Márquez, Cortázar, Canetti. W filmie *Maska* (2011) opartym na opowiadaniu Stanisława Lema bracia Quay posłużyli się głosem czytającym w oryginale fragmenty tekstu i powtórzyli ten sam zabieg w filmie adaptującym Hernández. Są to w obydwu przypadkach wyjęte zdania, które dla nich, nieznanających polskiego i hiszpańskiego, działają jak dźwięki muzyki języka. W obydwu filmach aktorskich długometrażowych pojawiają się kwestie mówione, ale znów nie jest ich wiele i nie zakłócają intuicyjnego, somnambulicznego odbioru obrazów. Słowa nie uzupełniają obrazu ani nas od niego nie odrywają. Jak będzie w przypadku niezrealizowanego dotąd *opus magnum* braci Quay, opartego na prozie Brunona Schulza *Sanatorium under the Sign of an Hour-Glass / Sanatorium pod klepsydrą*. Będzie to film pełnometrażowy z elementami aktorskimi, ale z przewagą zdjęć animowanych (70 procent). Od roku 2005, kiedy powstały pierwsze zdjęcia, nadal czeka na swój czas. „Animacja uczy cierpliwości” – mówią ze smutnym uśmiechem.

Relacja gospodarz – gość w Polsce międzywojennej i obecnie

Daję Rabinowi słowo polskiego oficera, że jestem Żydem

Jan Prot

Dwa lata temu podczas Zakopiańskich Spotkań Antropologicznych mówiłam o Maurycym Bornsztajnie – Żydie, polskim psychiatrze i psychoanalityku praktykującym w Szpitalu Starozaconym w Warszawie¹. Zastanawiałam się nad jego tożsamością narodową, trudnościami w usłyszeniu przez niego lęku żydowskiej pacjentki w sytuacji wybuchu antysemityzmu. Od tego czasu pogłębiłam moje studia nad Bornsztajnem i jego myślą psychiatryczną, znalazłam groby jego rodziców na cmentarzu żydowskim, dowiedziałam się, że pierwszy ślub brał w obrządku żydowskim, a drugi przypuszczalnie w katolickim. Próbowałam przekazać moim kolegom psychoterapeutom oryginalną myśl Bornsztajna w zakresie psychoz. Przy próbie zrozumienia jego postawy społecznej i tożsamości polskiej moi koledzy używali słów „ukrywanie”, „nieujawnianie” przynależnych do holokaustowej czy poholokaustowej rzeczywistości. Formacja Żydów-Polaków, czy też Polaków wyznania możeszowego (w odróżnieniu od polskich Żydów) powstała w XIX wieku na skutek haskali i ruchu integracjonistycznego. Pomimo prac na ten temat² istnienie w okresie międzywojennym osób o podwójnej, polsko-żydowskiej identyfikacji jest nieobecne w szerszej świadomości polskiej.

W okresie międzywojennym Polakom łatwiej jest przyjąć obecność Żyda ze sztetla mówiącego w jidysz niż zbyt mało różniącego się Żyda-Polaka. Powstaje pogardliwe określenie „przechrzta” lub *meches*, wobec którego niechętna jest zarówno tradycyjna społeczność żydowska, jak społeczność polska. Powojenne narracje żydowskie dotyczące tej grupy prawie nie istnieją. Myślę, że wpływa na to zarówno „zmowa milczenia” wobec Ocalałych, jak i trudności w mówieniu samych Ocalałych z Holocaustu. Żydom ocalałym po wojnie trudno jest przyznać, że dzięki przedwojennym wyborom swoim bądź swoich rodziców mieli znacznie

większą szansę na przeżycie poprzez ukrywanie się na „aryjskich papierach”³.

Żydzi-Polacy w okresie międzywojennym

Osią mojego artykułu będzie przedwojenna historia mojej rodziny – rodziny babci Deiches z Krakowa oraz dziadka Berlinerblau z Warszawy. Babcia w 1983 roku napisała dla mnie tekst opisujący jej przedwojenne, krakowskie dzieciństwo. Babcia pisała ten tekst na moją prośbę, nie z intencją publikacji. Zaczyna:

Urodziłam się 15 września 1894 roku, córka Izidora Deichesa i Żanety Frankel, czego w żadnej z metryk ani mojej ani moich sióstr nie znajdziesz. Ojciec był adwokatem, syndykiem gminy żydowskiej. (...). O Bogu, o religii nigdy w rodzinie nie mówiono. Jeżeli miałam jakieś pojęcia religijne to zawdzięczam je tylko służącemu, które w czasie spacerów chodziły z nami do kościoła i nauczyły nas pacierza. Żadnych tradycji żydowskich w domu nie zachowano, jakkolwiek ojciec miał swoje miejsce w tzw. tempelu, chodził tam w Sądny Dzień i Nowy Rok i nawet któreś z dzieci zabierał. Nie łączyłam tego zwyczaju z religią, raczej uważałam za szczególną rozrywkę.

Babcia nie pisze o tym, ale we wspomnieniach jej siostrzenicy pojawia się informacja, że prababcia Żaneta była w wieku 11 lat oddana „za karę” do szkoły przyklasztornej, z której uciekła⁴. Nie oznacza to oczywiście zmiany religii w pokoleniu moich pradziadków. Ten wątek pojawia się dopiero w kolejnym pokoleniu.

W kontekście asymilacji ważne są imiona. Babcia ma na imię Zofia. Pozostałe rodzeństwo to – Aleksander, Balbina, Władysław, Jadwiga i Julian.

Z dzieciństwa babcia pamięta scenę, jak obudziła się: „W pokoju stał Żyd i targował mój wózek z czerwonymi firankami”. W nawiasie zapisuje „może stąd moja niechęć do brodatych”. W jej opisie „Żydzi” są w chałatach, mają pejsy i szerokie kapelusze. Mają dziwne zwyczaje, jak maczanie palców w wodzie po wyjściu z „wychodka”. Komentuje „podobno taki jest nakaz”.

Babcia chodziła do pierwszego w Krakowie Gimnazjum dla Dziewcząt założonego przez profesora Bujwida z żoną.

Gimnazjum uznano za socjalistyczne i bezwyznaniowe. Rzeczywiście nie uczono religii katolickiej, bo kler nie chciał przydzielić katechety, toteż uczennicami były przeważnie Żydówki. Na lekcje religii możeszowej przychodził jakiś jegomość, którego żadna z nas nie brała na serio. Religii uczono nas już w szkole początkowej, ale niczego nie nauczono, a co gorsza przywykliśmy ją lekceważyć.

W szkole tej poznaje swoją przyjaciółkę na całe życie – Ankę Oderfeld:

Ważnym przeżyciem było ukazanie się Anki Oderfeld. Z końcem września ochmistrzyni wprowadziła do klasy dziewczynkę, która wyglądem szczególnie się wyróżniała. Wysoka, złotowłosa, elegancko ubrana. Ochmistrzyni zwróciła się do uczennic, żeby dobrze przyjęły nową, która nigdy nie chodziła do szkoły i przyjechała z Warszawy. Jak silnie pragnęłam, by ją posadziła przy mnie, i tak się stało. Zawarta natychmiast przyjaźń trwała do jej śmierci.

Anna Oderfeld pozostała w historii literatury polskiej jako pierwsza narzeczona Witkacego. Była córką adwokata warszawskiego z rodziny, jak pisze babcia, „dawno wychrzczonej i spolonizowanej”. Pomimo tego ojciec Witkiewicz zaniepokojony możliwością zawarcia przez syna małżeństwa z Anką pisze w liście z 6 stycznia 1912 roku:

Nie stoję i nie chcę, żebyś Ty w tym i w żadnym innym wypadku stawał na stanowisku pogardy szlachcica dla pachciarza. Nie, nie o to mi chodzi i bynajmniej nie ze względu na antenatów (?) mówię o tej sprawie. A ta sprawa, sprawa różnic rasowych, istnieje, a chociaż sama różnica rasy nie stanowi całości tego zjawiska, chociaż nie wchodzi w ogrom zabobonu religijnego, zamienionego na wstręt nie sformułowany rozumowo – jednak wszystko razem wytwarza przeciwieństwa prowadzące nieraz do stosunków po prostu poniżających. Wobec najważniejszych poruszeń Twoich uczuć, najgłębszych stanów duszy istota innej rasy może się zachowywać tak inaczej, tak bezwzględnie różnie i sprzecznie z tym, co Ty czujesz, że między nią a Tobą otworzy się od razu przepaść – wypełniona wzajemną pogardą, ponieważ poczucie wyższości rasowej i społecznej, wyższości historycznej wybuchnie odruchowo w Tobie, a poczucie pogardy, jaką mają Żydzi do reszty ludzkości, wybuchnie w niej. Ta więc sprawa różnicy rasowej nie jest małej wagi i różnice rasy mogą stwarzać co chwila boleśnie kolizje, drażnić i napełniać życie poczuciem ciągłej niezgody, ciągłego kłamstwa. Pomyśl, co zrobisz, jak Ci się wysypie pół tuzina Żydków, Twoich dzieci? Czy potrafisz nie obrazić ich matki, czy potrafisz przewyciężyć swój wstręt, czy znajdziesz dosyć powagi i umiejętności życia, żeby ich uchronić od tych przykrości i poniżeń, jakimi jest dotąd przepełniona atmosfera stosunków polsko-żydowskich?⁵

Ojciec, Stanisław Witkiewicz, jest wyraźnie bardzo przejęty tą sprawą, bo wraca do niej także w liście pisany następnego dnia:

Znałem ojca panny O. Był on z typu Żydów germańskich, Aszkenazów – Żydów blondynów z okrągłymi



Anka Oderfeld

rysami i skłonnością do tycia. Ten typ nie ma tak wybitnych cech semityzmu. W tym typie byli wujowie Jeleńscy, ale ich wnuki były już w typie Szaloma Asza – odrodziły się czystej wody Hirsche. Ojciec panny O. był inteligentny, ale to był raczej spryt inteligencji – niepoważny. Żydówki, jak wszystkie wschodnie kobiety, starzeją się prędko i zmieniają w sposób okropny! O tym wszystkim trzeba myśleć, ponieważ taki stosunek, jeżeli nawet nie jest definitywny, to w każdym razie jest z konieczności przewlekły i w pewnej chwili można ujrzeć obok siebie widmo, w którym nie będzie śladów tego uroku, który kiedyś zdawał się siłą definitywnie łącząca ludzi⁶.

W odpowiedzi Witkacy rysuje prześmiewczą pracę „Skutki małżeństwa z Żydówką”, ale z Anną Oderfeld zrywa zaręczyny. Nie wiadomo, jaki był w tym wpływ opinii ojca, ale nie o Witkacego tu chodzi. Reakcja ojca pokazuje, jaki był stosunek najwyższej inteligencji polskiej do całkowicie spolonizowanych rodzin żydowskich, do jakich niewątpliwie należeli Oderfeldowie.

Wiedzę na temat religii czy raczej obyczaju katolickiego babcia czerpała z kontaktów z sąsiadką Manią:

Brałyśmy udział w przygotowaniach do Bożego Narodzenia, a przede wszystkim do święconego. Ubijałyśmy móździerzem migdały do ciasta i jałowiec do pieczenia. Razem z Manią czekałyśmy na św. Mikołaja

i witalyśmy go, pomagałyśmy w ustawianiu święconego na ustawionych stołach. Częstowano nas ciastem, ale uważano, żeby nie było z poświęconego stołu, bo oczywiście ksiądz przychodził i święcił. O spowiedzi i komunii dowiedziałyśmy się od Mani z trzeciego piętra, córki majstra stolarskiego i krawcowej. Gdy Mania skończyła 10 lat, przystąpiła do spowiedzi i komunii. Nie mogłam pojąć, jak śmiała spożywać ciało i krew Chrystusa.

Babcia dwukrotnie wspomina o antysemityzmie. Pierwszy raz w odniesieniu do siebie:

Było to już w czwartej klasie, nie wiem z jakiego powodu stałyśmy w ścisku na korytarzu szkolnym i nie wiem z jakiego powodu stojąca obok mnie dziewczynka powiedziała pogardliwie: Żydówka. A ja odrzuciłam: Katoliczka. Na tym się skończyło. Odczułam jednak intencję obelżywą, a nawet zapamiętałam nazwisko koleżanki: Ozga.

Interesujące jest, że zaraz po opisie tego incydentu następuje fragment:

W domu spotykałam Żydów w chałatach, z pejsami i w jarmułkach tylko w kancelarii ojca, należeli do pejzażu, tak jak kobiety w wiejskich strojach, które



Anka Oderfeld, Pionki.

przynosiły masło i sery do kuchni. Widocznie dzieci przyjmują fakty tak jak są i rzadko pytają dlaczego. Prawdziwych Żydów spotykałyśmy też na Stradomiu i Kazimierzu, gdzie chodziłyśmy z matką (i kartkami od ojca) na zakupy: u Winklera kupowało się bieliznę, u Rakowera pasmanterię, a po orzechy, figi, czekoladę, świeczki szło się do Lipskera i Fajbussa.

Dalej opisuje niespolonizowaną część rodziny – brata ojca Franzla, który „wtrącał do rozmowy słowa żydowskie i jakiś był śmieszny”. Syn Franzla Zygmunt ożenił się z córką karczmarza: „Wesele było jak w *Grajku na dachu*. Z podziwem i strachem patrzyłam na podskakujących i wirujących w kole Żydów”. Ewidentnie dla babci ona i jej rodzina nie są „prawdziwymi Żydami” i chyba rozumie intencję koleżanki, jako zrównanie jej z Żydami z Kazimierza, które nie jest dla niej przyjemne.

Drugi raz wspomina o antysemityzmie we własnej rodzinie, określając w ten sposób znęcanie się rodzeństwa nad najmłodszym bratem Julkiem, wyśmiewanie go, że stał się syjonistą. Dopiero po latach babcia doceni jego wybór, uważając, że jako jedyny „znalazł własną drogę”.

Ukochana, najstarsza siostra babci Balbina, zwana Belą, a po wojnie Izabellą, wyszła za mąż za pochodzącego z tradycyjnej rodziny Żyda lwowskiego. Babcia cały ślub przeżyła bardzo negatywnie, jako odebranie jej osoby pełniącej *de facto* funkcję matki.

Już przedtem przyszły żydowskie kucharki, które rządziły w kuchni, przyniesiono jakieś naczynia, talerze⁷. Iza w białej sukni, welonie. I my dostałyśmy nowe, białe sukienki. Przyjechała rodzina narzeczonego ze Lwowa. Dom zaroił się obcymi ludźmi. Wreszcie przyszli Żydzi, przynieśli baldachim. Iza z tym obcym pod baldachimem, szwargotają coś w obcym języku⁸. Dźwięk tłuczonego naczynia. Dzieje się coś nieodwracalnego.

Poza tym ślubem jedyny opis żydowskiego rytuału religijnego to – jak pisze babcia – „Wielkanoc” (czyli kolacja pesachowa) u starszego brata ojca – Zygmunta: „wszyscy siedzieli w milczeniu, a wuj czytał coś, pewnie po hebrajsku. Musieliśmy być bardzo cicho, bo przychodził anioł napić się wina. Jadło się ryby z macą”.

Kończąc, babcia pisze do mnie:

Jak widzisz korzenie Twoje tkwią w słabej glebie. Może ta dwoistość przynależności narodowej i religijnej wyrobiła we mnie tę chęć zerwania z żydostwem, dążenie do zjednoczenia się z jakimś społeczeństwem, stąd chrzest. Wysłałam za mąż nie za Żyda, ale za legionistę. Pragnęłam zawsze, by dzieci weszły zupełnie w społeczeństwo polskie. Wszystko stało się inaczej”. W tym kontekście pisze o swojej rodzinie: „Nie należeliśmy do żadnej sfery ani do żadnego narodu”.

Wydaje się, że historia babci pokazuje asymilację jako stan „zawieszenia”, w którym żadna z tożsamości nie jest ani w pełni swoją, ani w pełni obcą⁹. Można to też uznać za niepowodzenie XIX-wiecznej akulturacji, która, jak pisze Agnieszka Jagodzińska, „zamiast doprowadzić postępowych Żydów do polskiej ziemi obiecanej, pozostawiła ich na ziemi niczyjej”¹⁰.

Widać też, że babcia kieruje przede wszystkim chęć przynależności, potrzeba, jak pisze, „zjednoczenia się z jakimś społeczeństwem”, nie postrzega tego w kategoriach awansu społecznego. Szczerą potrzebę identyfikacji z nową tożsamością oddaje jej rzeczywiste zaangażowanie religijne. Przed wojną babcia stała się wierzącą katoliczką, związała się z zakonem sióstr w Laskach, gdzie potem ukrywała się przez część wojny.

Dla mojego dziadka Jana Berlinerblaua urodzonego w 1891 roku sytuacja chyba była prostsza¹¹. On uważał się za polskiego patriotę, już jego pradziadek Elias Chwat walczył o niepodległość Polski u boku Berka Joselewicza w okresie wojen napoleońskich. Jego rodzina czuła się zdecydowanie bardziej „polska” niż rodzina babci. Z rodziny Chwatów pochodził też Aleksander Wat, który w biografii *Mój wiek* pisze o swojej rodzinie jako o „mieszaniu” kulturowej ortodoksyjnych Żydów oraz księży¹².

Jan Berlinerblau w 1905 roku bierze udział w strajku szkolnym przeciwko władzom carskim i zostaje usunięty ze szkoły z zakazem uczęszczania do szkół państwowych na terenie Królestwa. Kontynuuje nauczanie w prywatnym gimnazjum im. Kreczmara. Od 1908 do 1911 roku należy do Organizacji Bojowej PPS-u, dostarczając materiałów wybuchowych do produkcji bomb. Dziadek był jednym z siedmiu Żydów – bojowców w 165-osobowej organizacji warszawskiej. Po ukończeniu gimnazjum studiuje we Lwowie, Krakowie, Monachium, kończąc równocześnie szkołę oficerską. Należy do Związków Strzeleckich i, jak podkreśla w swoim życiorysie, był posiadaczem „parasola”¹³. W Monachium zastała go wojna. Z trudem dotarł do Polski, żeby walczyć o niepodległość. Przez cały okres I wojny światowej i wojny polsko-bolszewickiej służy w wojsku polskim, najpierw w Legionach, a następnie, po internowaniu w Benjaminowie, w odrodzonym Wojsku Polskim. Jako zaufany piłsudczyk, oficer I Brygady Legionów zostaje skierowany do II oddziału Sztabu Głównego, czyli wywiadu i kontrwywiadu wojskowego (tak zwana „dwójka”). Przez ten czas używa swojego pseudonimu legionowego „Prot”. W 1921 roku oficjalnie zmienia nazwisko z Berlinerblau na Prot na mocy ustawy z maja 1920 roku pozwalającej na zmianę nazwiska na pseudonim przybrany podczas służby wojskowej. Wydaje się, że zarówno ochrzczenie się w 1917 roku, jak i zmiana nazwiska były, podobnie jak u Bornaštajna, oczywistą konsekwencją jego tożsamości polskiej. Nie wykluczam, że łatwość, z jaką wybrał nazwisko pojedyncze Prot, a nie jak część legio-

nistów podwójne (Prot-Berlinerblau), była związana z tym, że Żydzi traktowali obco brzmiące nazwiska jako przeszkodę w integracji ze społeczeństwem polskim¹⁴. Nie żywili także specjalnego przywiązania do nadanych im w końcu XVIII wieku, siłą, przez pruskie władze nazwisk niemieckich. W 1921 roku dziadek wznosił studia na Politechnice Lwowskiej, a w 1924 roku obronił doktorat z chemii na Uniwersytecie Lwowskim. W czasie studiów doktoranckich był asystentem Ignacego Mościckiego.

W lutym 1925 przeszedł w stan rezerwy, opuścił wojsko w stopniu majora, kawalera orderu *Virtuti Militari*, był dwukrotnie odznaczony Krzyżem Walecznych.

Od 1927 roku do II wojny światowej Jan Prot jest dyrektorem naczelnym Państwowej Wytwórni Prochu w Pionkach pod Radomiem (dawny Zagożdżon). Była to jedna z największych w Europie fabryk prochu i amunicji. Jako dyrektor fabryki wprowadzał szereg udogodnień socjalnych – program budowy tanich domków, opiekę medyczną, czytelnice, obiekty sportowe dla robotników. We wspomnieniach córki był zwolennikiem utopijnych idei socjalistycznych, jak zniesienie prawa do dziedziczenia dla poprawy bytu całego społeczeństwa¹⁵.

Dziadek brał udział w kampanii wrześniowej, był poszukiwany przez gestapo i w styczniu 1940 roku został przerzucony na Węgry, a stamtąd do Francji, a następnie Anglii, gdzie pracował w fabryce amunicji.

Moja babcia, wtedy już w separacji z dziadkiem, pozostała z dziećmi w Polsce. Całą okupację ukrywali się na „aryjskich papierach”.

Zmiana tożsamości Żydów-Polaków w okresie wojennym i powojennym

Dla ich dzieci – Janiny i Tomasza, mojego ojca – ich „polskość” była czymś absolutnie oczywistym. Chyba także dla przedwojennej służby w ich domu. W swoich wspomnieniach Jana pisze, jak była straszona przez nianię (tak jak pewnie inne dzieci): „Przyjdzie Żyd i zabierze cię na macę, Wsادی do beczki nabijanej gwoździami i będzie cię toczył po ulicy. Żydom potrzebna jest krew na macę!”¹⁶.

Powtarza się też wątek (jak u babci) wizyt Jany z opiekunką w kościele. Z kolei jej babcia, matka Jana Prota, nie godzi się na odwiedzanie kościoła, uzasadniając to roznoszeniem zarazków:

Łapię Rózię za szyję i szepczę jej do ucha: „Wiesz dlaczego nie pozwala mi chodzić z tobą do kościoła?”.

„Nie, nie wiem” – mówi Rózia. „Bo ona jest wstrętna Żydowa”. Rózia patrzy na mnie osłupiała, a ja wiem, że powiedziałam coś niewłaściwego, nie bardzo wiem co, milczę, odwracam głowę”¹⁷.

Jak widać zarówno dzieci, jak i dorośli pozostają w stanie wiedzy i niewiedzy.

Dobrze ten stan oddaje rozmowa Jany z dalekim krewnym przeprowadzona w 1939 roku:

Pewnego dnia w drugiej połowie listopada, gdy byliśmy sami, Stefan nagle wyciągnął z kieszeni opaskę z wyrysowaną niebieską gwiazdą. Nigdy takiej gwiazdy nie widziałam. „Popatrz – mówi Stefan – kazali nam to nosić, ale zdjąłem po drodze, nie chciałem tu przyjeżdżać z opaską na rękawie”. Zmieszałam się, nie wiedziałam co to wszystko ma znaczyć, wyjąkałam: „No jak to? Po co?”. „Ależ Jana, musisz wiedzieć, Żydom kazali to nosić. Podobno mają też wyrzucać nas z mieszkań, przenosić do jakiegoś specjalnego miejsca. Myślałem, żeby pójść na Wschód, za Bug, to się może jeszcze udać, ale mama się nie zgadza, a ja zostawić ich nie chcę”. Ledwie słyszałam co mówi, bo niby to wiedziałam, ale nigdy przedtem nikt tak po prostu nie powiedział, że jest Żydem. To słowo w odniesieniu do nas, czy naszych przyjaciół nigdy w domu nie padło. Nikt nigdy wprost nie powiedział, że my... a więc i ja też... Dopiero Stefan... – a mówi o tym, jakby to było oczywiste...”¹⁸.

Mój ojciec z kolei swoją tożsamość określa następująco:

Od urodzenia do października 1939 roku byłem Polakiem i katolikiem. Wiedziałem oczywiście, że moi przodkowie byli Żydami, ale uważałem, że jest to nieistotne. Wprawdzie w szkole przed wojną spotykałem się z przykrościami ze strony moich szkolnych kolegów ze względu na mój semicki wygląd, ale uważałem to za nieprzyjemne wybryki i nie przywiązywałem do tego większej wagi¹⁹.

Co więcej, Tomasz pozostaje przy swojej polskiej tożsamości w okresie wojny:

Ukrywając się przez całą okupację po „aryjskiej” stronie, nie czułem się Żydem, czułem się Polakiem, którego wróg mój i wszystkich Polaków uznał za Żyda²⁰.

Paradoksem jest, że tytuł znanej książki opisującej działania szmalcowników *Ja tego Żyda znam* pochodzi z wywiadu z moim ojcem. Zdanie „ja tego Żyda znam” powiedział, wskazując na ojca, jego przedwojenny kolega, w pełnym ludzi tramwaju w okupowanej Warszawie.

Dla obojga, Jany i Tomka, momentem przełomowym był 1968 rok. Wtedy poczuli, że kruszy się ich wyobrażenie o „byciu Polakiem”, że w Polsce i dla Polaków zawsze pozostaną Żydami. Jana wyjechała z Polski, Tomek pozostał z decyzją zmiany tożsamości na nową tożsamość polskiego Żyda. Niedługo potem powiedział mi, że jest Żydem. Moje dzieci – Jakub i Sara – od dziecka wiedzą, że są polskimi Żydami.

Gościnność – obowiązki gościa i stosunek gospodarza

Jak ta historia ma się do gościnności?

Wodziński, odwołując się do Kanta, pisze o gościnności jako procesie, w którym gość poddawany jest redukcji do domownika. Inny do „mnie-samego”. W tym kontekście opisuje próg, który Inny może przekroczyć, „jeżeli zgodzi się, pod przymusem, na zmianę «dowodu tożsamości» i stanie się «domownikiem», podległym panu domu i panującej w domu jurysdykcji”²¹.

Takie było myślenie moich dziadków i innych Bornaštajnów. Uważali, że prawo gościnności nakazuje im upodobnić się do gospodarza. Widać to w wywodach Wizła, drugiego, obok Bornaštajna, ordynatora w szpitalu na Czystem, na temat języka jidysz, który oczywiście trzeba zastąpić polskim:

W imię tych przekonań wypowiadamy przede wszystkim walkę ŻARGONOWI, który NIE MA NIC WSPÓLNEGO ANI Z PSYCHIKĄ ŻYDOWSKĄ, ANI Z SUMIENIEM ŻYDA, a wypowiadamy, dlatego iż żargon stanowi wytwór obcej Polakom kultury i przeciwstawia się narodowemu językowi Polaków, jako język odrębny, w dodatku spokrewniony z mową odwiecznych nieprzyjaciół Polski²².

Jest to zgodne ze stanowiskiem XIX-wiecznych integracjonistów. Nawet tworzący w jidysz *Ichok Lejb Perec* uważał, że nie ma powodu używać jidysz w prywatnych relacjach²³.

Jaki był z kolei stosunek polskiego gospodarza? Polacy mieli doświadczenia wielu lat życia pod rozbiarami. Doświadczyli asymilacji przymusowej określanej jako wynaradawianie. Jak pisze Landau-Czajka, jest to sytuacja typowa, kiedy grupa silniejsza wymusza na grupie słabszej swój język i kulturę. „Sytuacja odwrotna – gdy grupa słabsza lub jej część chce asymilacji, a grupa dominująca asymilację odrzuca – zdarza się znacznie rzadziej. Do tego stopnia, że zjawisko to nie ma nazwy”²⁴. Agnieszka Jagodzińska²⁵ uważa, że lepiej od asymilacji skonceptualizowane jest pojęcie akulturacji. Przez akulturację rozumie proces stopniowej kulturowej adaptacji grupy mniejszościowej do społeczeństwa, w którym żyje, ze zmianą ubioru, języka, imion, a wreszcie nazwisk. Nawet pełną akulturację różni od asymilacji poczucie samoidentyfikacji narodowej. U osób zasymilowanych dochodzi do zmiany identyfikacji, co zazwyczaj nie ma miejsca w procesie akulturacji²⁶.

Polacy w okresie międzywojennym byli w swoich oczekiwaniach wobec Żydów niekonsekwentni. Z jednej strony oczekiwali od nich „pełnej” asymilacji, co oznaczało przede wszystkim konwersję religijną. Z drugiej, wraz z ideologią narodową schyłku XIX wieku, traktującą naród w kategoriach etnicznych i rasowych, Polacy takiego zlania z Żydami nie chcieli²⁷. Poza jaw-

nie antysemitkami tekstami na brak takiej gotowości jasno wskazuje cytowany list Stanisława Witkiewicza do syna. Co więcej, upodobnianie się Żydów do Polaków budzi niepokój i poczucie zagrożenia. Największy antysemityzm jest skierowany przeciwko Żydom zasymlowanym. Jak pisze Bauman (w odniesieniu do asymilacji Żydów niemieckich).

im bardziej się starają: tym bardziej standardy miary starań zdają się rosnać, im szybciej biegną, tym bardziej meta się oddala. A jeśli wreszcie upragniony cel zdaje się być w zasięgu dłoni, spod liberalnego płaszcza wynurza się sztylet rasizmu²⁸.

Uchodźcy. Gościnność i niegościnność we współczesnej rzeczywistości polskiej

Pojęcie gościnności i niegościnności jest niezwykle aktualne. Wraz z grupą psychologów skupionych wokół Instytutu Analizy Grupowej „Rasztów” i Akademii Pedagogiki Specjalnej podjęliśmy inicjatywę rozmowy o Polsce w metodologii opracowanej przez terapeutów – analityków grupowych. Spotkania takie opierają się na założeniu, że w grupie podejmującej refleksję nad społeczeństwem uwidacznia się dynamika całej zbiorowości. Uczestnicy takiej grupy nieświadomie wyrażają mechanizmy większego systemu, do którego przynależą. Spotkania te określane są jako Listening Posts – placówki obserwacyjne prowadzone są od lat 80. XX wieku przez brytyjską organizację OPUS (Organisation for Promoting Understanding of Society) promującą badanie kultur i społeczeństw za pomocą warsztatu psychoanalitycznego.

Rezultatem spotkania w 2014 roku w grupie psychoterapeutów i psychologów jest książka *Polska na kozetce*, której autorzy próbują zrozumieć głębokie przyczyny społecznych podziałów w Polsce²⁹. Drugie spotkanie odbyło się w listopadzie 2016 i zgromadziło także osoby innych profesji: filozofów, socjologów, działaczy społecznych, nauczycieli, emerytów. Dyskusję całkowicie zdominował temat „swój – obcy”. Czy Polakiem stajemy się poprzez tradycję i więzy krwi, czy poprzez samookreślenie? Podobnie, jak sto lat temu, powraca sformułowanie, że na bycie Polakiem trzeba „zasłużyć”.

W artykule *Psychotyczny „świat obok”*³⁰ zastanawiam się, po co nam kontener, kozioł ofiarny w postaci pacjentów psychotycznych. Można też zastanawiać się, co reprezentują w naszym wyobrażeniu uchodźcy. Rozmowa o nich w Polsce jest ciekawa, podobnie, jak rozmowa o Żydach, ponieważ żadnej z tych grup w Polsce nie mamy. Jak bardzo wymienne są to konstrukty, pokazuje spalanie kukły Żyda podczas demonstracji przeciwko imigrantom zorganizowanej we Wrocławiu przez Obóz Narodowo-Radykalny. Uchodźca staje się tożsamy z ortodoksyjnym Żydem, obcym pośród narodu polskiego.

Mechanizm kozła ofiarnego jest używany przez społeczność, aby poradzić sobie z frustracją niespełnienia własnych oczekiwań. Członkowie społeczności dokonują rozszczepienia atrybutów na dobre, przypisywane sobie, i złe, przypisywane „innemu”. Kozioł ofiarny może odpowiedzieć antagonistycznie, wycofując się ze społeczności, lub agonistycznie, starając się w społeczności pozostać³¹. W tym rozumieniu ideologia syjonistyczna stanowi reakcję antagonistyczną, a tendencje asymilacyjne – reakcję agonistyczną. W życiu społecznym kozioł ułatwia odwrócenie uwagi od niedoskonałości autorytatywnych liderów³². Osoby będące w roli lidera, a obawiające się oceny bądź otwartej złości, sprzyjają procesowi wylania kozła ofiarnego.

Tak więc możemy mówić o „kryzysie uchodźczym” jako problemie, ale też o tym, że uchodźcy pojawili się w dobrym momencie, kiedy duże części społeczeństwa zachodniego przeżywają to, co w analitycznej terapii grupowej określane jest jako faza rozczarowania grupą. Grupa odmawia konfrontacji z nieidealną rzeczywistością, zaczynają ją kierować opisane przez Biona, wybitnego brytyjskiego psychoanalityka i analityka grupowego, podstawowe założenia. Jego zdaniem podstawowe założenia są nieświadomymi, grupowymi fantazjami o charakterze omnipotentnym i magicznym. Bion twierdził, że podstawowe założenia stanowią obronę przed lękiem. Podstawowe założenia opisane przez Biona to³³:

1) Założenie o zależności, albo inaczej o idealnym obiekcie zaspokajającym pragnienia i potrzeby. Grupa kierująca się tym założeniem działa tak, jakby głównym celem jej istnienia nie była realizacja jawnie uzgodnionego celu, ale raczej otrzymanie poczucia bezpieczeństwa i akceptacji ze strony autorytetu. W sytuacji społecznej roli takiego opiekuna może odgrywać określona osoba lub ideologia obiecująca pełne zaspokojenie potrzeb. Stąd szczególna atrakcyjność w sytuacjach kryzysu ideologii totalitarnych gwarantujących opiekę z zewnątrz za cenę pozbawienia własnego myślenia.

2) Założenie o walce/ucieczce. Członkowie grupy zachowują się tak, jakby celem jej funkcjonowania było wspólne stawienie czoła jakiemuś zagrożeniu. Walka może rozgrywać się w grupie poprzez wzajemne atakowanie się członków grupy, atak na lidera, albo „zło” może być projektowane na zewnątrz i grupa musi się bronić przed naporem wrogich elementów spoza grupy. W sytuacji społecznej realizacją tego założenia będzie przekonanie o istnieniu wrogich sił bądź organizacji zagrażających państwu.

3) Założenie o parze. W tym założeniu sposobem na radzenie sobie z trudnościami jest przekonanie, że grupa ma za zadanie budowanie bliskich relacji i wspólne, pełne nadziei oczekiwanie na jakiś pozytywny rezultat – zmianę, która nadejdzie w przyszłości. Grupa przestaje się zajmować aktualnymi problemami, żyje nadzieją mesjanistyczną. W sytuacji społecznej z założeniem

o parze wiąże się oczekiwanie, że nowo urodzona idea lub lider poprowadzą społeczność.

Wydaje się, że sytuacja społeczna tak zwanych demokracji zachodnich pokazuje, że nasilają się procesy regresji prowadzące do radzenia sobie poprzez podstawowe założenia. W sytuacji braku Żydów uchodźcy stają się bardzo potrzebni jako kontener na nasze poczucie „gorszości”, impulsywności, przemocy. My, jako społeczeństwo, stajemy się wolni od tych impulsów. Dopóki „obcy” służą tym celom, spotkanie jest niemożliwe. Co więcej, im bardziej będą starali się do nas upodobnić, tym bardziej będzie to niepokojące, jako odmowa przechowywania naszych niechcianych elementów.

Przypisy

- 1 Tekst Psychotyczny „świat obok”. Psychoza jako sposób komunikacji ze światem został opublikowany w 2016 roku, „Konteksty”, nr 1, 2013, s. 72-77.
- 2 Przede wszystkim praca Anny Landau-Czajki *Syn będzie Lech... Asymilacja Żydów w Polsce międzywojennej* (Wydawnictwo Neriton, Instytut Historii PAN, Warszawa 2006) oraz Agnieszki Jagodzińskiej *Pomiędzy. Akulturacja Żydów Warszawy w drugiej połowie XIX wieku* (Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008).
- 3 O winie ocalałych pisaliśmy w artykule *Poza pamięcią, poza metaforą, poza słowami. O pamięci Holocaustu* opublikowanym w 2013 roku, „Konteksty” nr 1, 2013, s. 105-110.
- 4 Zofia Kalinowska, manuskrypt.
- 5 Stanisław Witkiewicz, *Listy do syna 1912-1913*, oprac. Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska, PIW, Warszawa 1969, s. 531-532.
- 6 Tamże, s. 532-533.
- 7 Wynika z tego, że w domu babci nie było koszeru, którego przypuszczalnie oczekiwała rodzina pana młodego.
- 8 Tym obcym językiem był hebrajski – ani babcia, ani jej rodzeństwo nie mówiło ani w jidysz, ani po hebrajsku.
- 9 Anna Landau-Czajka, *Syn będzie Lech... Asymilacja Żydów w Polsce międzywojennej*, Wydawnictwo Neriton, Instytut Historii PAN, Warszawa 2006, s. 24.
- 10 Agnieszka Jagodzińska, *Pomiędzy. Akulturacja Żydów Warszawy w drugiej połowie XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, s. 259.
- 11 Informacje dotyczące dziadka pochodzą częściowo z artykułu Tomasza Prota, *Asymilacja, niepodległość Polski i rozwój przemysłu – kilka faktów z dziejów rodziny Berlinerblau*, „Słowo Żydowskie”, 2014; nr 12, s. 27-33 oraz manuskryptu książki Marka Wierzbickiego *Z Polską pod rękę. Jan Prot (1891-1957) i odbudowa niepodległego państwa polskiego*.
- 12 Aleksander Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. 2, Warszawa 1998, s. 218.
- 13 Odznakę tę otrzymali uczestnicy pierwszego rocznika kursu Związki Walki Czynnej (65 lub 67 kursantów).
- 14 Agnieszka Jagodzińska, *Pomiędzy. Akulturacja Żydów Warszawy w drugiej połowie XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, s. 206-208.
- 15 Jana Prot-Wald, *Nie ma powrotu*, Warszawa-Seattle 2010, s. 43-44.
- 16 Tamże, s. 14.
- 17 Tamże, s. 28.
- 18 Tamże, s. 75.
- 19 Tomasz Prot, *Mój 1968 rok, czyli jak zostałem Żydem*, [w:] *Dzieci Holocaustu mówią...*, t. V, Stowarzyszenie „Dzieci Holocaustu” w Polsce, Warszawa 2013, s. 242.
- 20 Tamże, s. 242.
- 21 Cezary Wodziński, *Odys gość. Esej o gościnności*. Fundacja terytoria książki, Gdańsk 2015, s. 15.
- 22 Adam Wizel, *Asymilacja czy polonizacja*, [w:] *Od Jekelsa do Witkacego. Psychoanaliza na ziemiach polskich pod zaborem 1900-1918. Wybór tekstów*, red. Bartłomiej Dobroczyński i Paweł Dybel, Kraków 2016, s. 91.
- 23 Alina Cała, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864-1897). Postawy, konflikty, stereotypy*, Warszawa 1989, s. 112.
- 24 Anna Landau-Czajka, *Syn będzie Lech... Asymilacja Żydów w Polsce międzywojennej*, Wydawnictwo Neriton, Instytut Historii PAN, Warszawa 2006, s. 24.
- 25 Agnieszka Jagodzińska, *Pomiędzy. Akulturacja Żydów Warszawy w drugiej połowie XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, s. 11; Agnieszka Jagodzińska, *Asymilacja, czyli bezradność historyka. O krytyce terminu i pojęcia*, [w:] *Wokół akulturacji i asymilacji Żydów na ziemiach polskich*, red. Konrad Zieliński, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2010, s. 15-32.
- 26 Anna Landau-Czajka, *Mechesi, przechrzty, Polacy? Chrześcijaństwo w oczach asymilowanych i akulturowanych Żydów w okresie międzywojennym*, [w:] *W poszukiwaniu religii doskonałej. Konwersja a Żydzi*, red. Agnieszka Jagodzińska, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, s. 199.
- 27 Agnieszka Jagodzińska, *Pomiędzy...*, s. 259.
- 28 Zygmunt Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, przeł. J. Bauman, PWN, Warszawa 1995, s. 103.
- 29 *Polska na kozetce. Siła obywatelskiej refleksyjności*, red. Anna Zajenkowska, Smak Słowa, Sopot 2016.
- 30 Katarzyna Prot-Klinger, *Psychotyczny „świat obok”...*, s. 72-77.
- 31 James George Frazer, *Złota gałąź*, PIW, Warszawa 1969.
- 32 Saul Scheidlinger, *Presidential address. On scapegoating in group psychotherapy*, „International Journal of Group Psychotherapy”, nr 32 (2) 1982; s. 131-143.
- 33 Wilfred R. Bion, *Doświadczenia w grupach i inne prace*, przeł. Jacek Lekki, Oficyna Ingenium, Poznań 2015.

Wspomina Adolf Chybiński, muzykolog, profesor na Uniwersytecie Lwowskim i Poznańskim:

Odbywa się wesele. Pierwszym drużbą jest słynny kompozytor, sprawujący swój weselny urząd honornie, z powagą, serdecznością i nieporównanym wdziękiem. Samo dobrane towarzystwo: chłopci i artyści. Było też trochę snobów i ceprów, ale rychło w czas się ulotnili („koło tej chałupy jest strasznie”). Nasycili zresztą swą ciekawość: jak też wygląda wesele, gdy młody człowiek z miasta żeni się z góralką? A ten młody człowiek był znanym literatem (J.M. Rytard), jego zaś przyjaciele zajmowali pierwsze miejsca w literaturze, plastyce i muzyce. (...) Pod migoczącym od pędu powietrza płomykiem lampy umieścił się w kącie sam Bartuś Obrochta ze swą kapelą, miotając najprawdziwszą orgię melodii i harmonii, zawsze tych samych a ciągle zmiennych. (...) Niknęły szybko konwencjonalne ścianki szklane, przez które spoglądali na siebie grzecznie górale i „panowie”. Bo i ci pokazali, czego nauczyli się, ci z „pogotowia ratunkowego kultury góralskiej”. Z chochlikowatą gracją i lekkością krzesał „krzesanego” dyrektor Muzeum Tatrzańskiego (J. Zborowski), z Janosikową sprężystością tańczył „zbójnickiego” autor *Bajdy o Niemrawcu* (J.G. Pawlikowski). Nie brakło i solisty. Na werandzie przytupywał sobie z zamkniętymi oczami zamroczony geolog (Wiktor Kuźniar) (...) trzymając w podniesionej ręce – niby ciupagę – młotek geologiczny, którym dopiero co pukał w ściany Czerwonych Wierchów. Teraz, na pół we śnie, tańczył „drobnego” w tempie majestatycznej sarabandy. (...) pierwszy drużba i wielki kompozytor „przeżywał swą drugą młodość” i – uczył się czytać w duszach harnasiów tańczących przy wtórze muzycznego piewcy ich dawnej sławy i wolności. Był w rozkosznym humorze, utrzymanym w pięknych, dystygowanych, a prostych i serdecznych formach¹.

Obrazki z wesela Heleny Roj ze starożytnego góralskiego rodu z Jerzym Mieczysławem Kozłowskim „Rytardem”, dobrze zapowiadającym się literatem, przyjacielem Iwaszkiewicza i Witkacego – jednej z największych zakopiańskich fet tamtych czasów, będącej zarazem powtórzeniem parady bronowickiej (słowa Iwaszkiewicza) – na której grała muzyka Bartusia Obrochty, a pierwszym drużbą był Karol Szymanowski, otwierają przed nami zajmujące wydarzenie, eksponując czas, miejsce, bohaterów. Wczesne lata 20. XX wieku, Zakopane, Karol Szymanowski i Bartuś Obrochta, wesele, chłopka i „pan” plus opis sprawiający, iż tamto wydarzenie wciąż się wydarza, zjawia, staje w nieskrytości wobec podejmującej je uważności. Wydarzenie zestawia, ściągając pozostające w jego orbicie elementy, które nie są, lecz się dzieją, istocząc się bez finalności,

KUBA SZPILKA

Harnasie

a wciąż formułowany skład objawia sens, prawdę wydarzenia. Prawda tu nie ma mimetycznej natury, nie jest adekwatnością rzeczy i obrazu, to *aletheia* – nieustanie tocząca się gra skrywania i odsłaniania, światło-cień. Wydarzenie jawnym czyniące wydarzenie ma swój początek, lecz darząca obecność – inne miano wydarzenia – nie zna końca, wyczerpania, spełnienia. Mimo przemyśliwania, przepracowania, przeboleń czy potwierdzającej pobożności pozostaje, więcej – utwierdza się możliwość bycia prześwitującego w wydarzeniu, zawsze nasiennego i wciąż czekającego uprawy.

Co zestawia opowieść Adolfa Chybińskiego i jaką prawdę odkrywa jego skład? Zaczniemy od mówiącego. To, kto mówi mocno, wpływa – tak z pewnością jest w tym przypadku – na to, co jest mówione. W centrum opisu wesela pozostaje „pierwszy drużba i słynny kompozytor” Karol Szymanowski. Samo wesele i państwo młodzi są potraktowani dosyć po macoszemu, są ledwie pretekstem do prezentacji spotkania „najdobrańszego towarzystwa” „panów” i górali. Wśród tych ostatnich jedynym wymienionym z imienia jest Bartuś Obrochta, „muzyczny piewca ich dawnej sławy i wolności”. W tej kompozycji przeblyskuje egzystencja Chybińskiego. Fascynacja kulturą góralską, jego praca na rzecz jej zachowania, i co może najistotniejsze – bycie tym, który Szymanowskiego realnie skonfrontował z muzyką chłopów Podtatrza.

Wesele „na Rojach”, inne Bronowice wydarzyło się wiosną 1923. Nieco ponad rok wcześniej we Lwowie Szymanowski, dzięki Chybińskiemu, bardziej zobaczy, niż usłyszy zapis „sabałowych nut”, co głęboko wpłynie nie tylko na jego muzykę, ale także na jego bytowanie. Tak czas dokłada się do wydarzenia. Jaki to czas? Powojenny! W dosyć zgodnej opinii historyków I wojna światowa to prawdziwy koniec XIX wieku, ostateczny kres epoki feudalizmu, granica współczesności. Przywołajmy *Wykop* Płatonowa, *Spowiedź patrycjusza* Maraia, czy *Czarodziejską Górę* Manna, by poświadczyć dramat i moc przełomu wydarzającego się po tej wojnie.

Myśląc to wesele, jesteśmy w Zakopanem, w Polsce. Miejsce ma dla uobecniającego się ładu oczywiste

znaczenie. Dla Polski wczesnych lat 20. daleko ważniejszy od końca jest wtedy początek: wolności i niepodległości. Kończą się wojny na granicach, uchwalona zostaje konstytucja, zmęczoną heroiczną zastąpić ma nadzwyczajność zwyczajności. Jan Lechoń pisze w *Herostratesie* (1920): „a wiosną niechaj wiosnę nie Polskę zobaczą”. Zakopane żegna się ze swoją wzniosłą „ateńskością”, z byciem „polskim Syjonem”, żegna się w charakterystyczny dla siebie sposób wzniosło-śmiesznym epizodem Rzeczypospolitej Zakopiańskiej. Prezydent dwutygodniowej, ale za to pierwszej polskiej republiki, sumienie narodu – Żeromski – odchodzi do Warszawy, a z otchłani rewolucyjnej Rosji powraca demoniczny Witkacy. Zakopane wkracza w „rozpasane w użyciu życia” bycie. To miano ukuł Rafał Malczewski, syn wielkiego Jacka, a spotkanie dzieła ojca i syna – podobnie jak w przypadku Witkiewicza i Witkacego – to wymowna ilustracja granicy, zmiany, która się tam i wtedy, a przy ponownym czytaniu również tu i teraz dzieje. W *Pępku świata* portretuje Malczewski Zakopane transowe, które z pewnością nieprzeaniała, natomiast odmienia, wybija z formy, a jego totalna bezforemność objawia skrywane w ludycznym cieniu gorączkowe, niekończące się i w tym sensie od początku skazane na niepowodzenie poszukiwanie kształtu stosownego dla czasu, który nadchodzi. Z tego, że ma być inaczej, nie wynika bowiem, jak ma być. Pozostaje próbować, testować miary i granice, rozpasać opasane, spięte życie.

Spotkanie „panów” i podtatrzańskich chłopów to próbowanie rozpasania, rozpasane próbowanie, w Polsce, wtedy cud-spotkanie, ziszczone marzenie Zygmunta Krasińskiego wypowiedziane w *Psalmie o miłości* – „Jeden tylko, jeden cud: Z Szlachtą polską polski Lud”. Tyle że za granicą nowoczesności, w weselu będącym obrzędową formą przeprowadzenia spotkania, przejściem ku nowej jakości, w weselu, w którym uczestniczymy poprzez naszą przytomność, udział biorą, bo sprostać mu mogą, tylko wybrani. Górale i artyści, podczas gdy snoby i ceprzy umykają znudzeni, zniesmaczeni, przestraszeni. Widać, że to, co się wydarza, nie jest łatwe, oczywiste, bezpieczne. Potrzeba pewności, świadomości, odwagi, słowem klasy – zdaje się mówić Chybiński – aby się spotkać. Nie bez kozery nasze spojrzenie skierowane zostaje na Karola Szymanowskiego i Bartusia Obrochtę. Wybitni przedstawiciele spotykających się odległych światów tak, ale także symboliczne figury. Pan kompozytor i góral muzykant – artyści. Artyzm nie jest dodatkiem, ozdobą, lecz elementem zasadniczym fundującym nową strukturę. Zatem już nie-pan a artysta-pan i nie-chłop a artysta-góral. „Nie” nie oznacza w tym przypadku negacji – dlatego zapisywane jest z dywizem – tylko wykroczenie, możliwość skrytą w teicznym mroku. Artyzm zaś to więcej niż estetyczna aktywność. To wydobywająca praca, odsłanianie, stawianie w obecność. Takie dzianie się zawsze

jednak pozostaje w aurze niepodającej w wątpliwość, pytającej wszelką pewność, oczywistość, jasność.

Zobaczymy, co się dzieje, kiedy nacechowani nie – zatem szczególnie, wybrani, zdolni do ruchu i jednocześnie wciąż pozostający w swoim świecie – zderzają się i wchodzą w relację. W tym, co wydarza się pomiędzy nimi, jak wydarzanie ich darzy i nas tym obdarza, gdy wywołujemy je do obecności, skrywa się jego prawda.

Karol Szymanowski, potomek zamożnej szlacheckiej rodzin z Ukrainy, był w Zakopanem od dzieciństwa. W pierwszej dekadzie XX wieku należał nawet do elitarnego grona bywalców uzdrowiska sportretowanego przez Witkacego w *622 upadkach Bunga*. Tu poznał Artura Rubinsteina. Ale ten reprezentant kosmopolitycznych elit europejskich sprzed I wojny był w wielu miejscach, czerpał z różnych kultur, a podtatrzański świat nie był dla niego wówczas w żaden sposób szczególnie, znaczący, wybrany. Odmiana przychodzi wraz z powojenną rzeczywistością. Szymanowscy tracą dom, rodzinne dobra i z bolszewickiej Ukrainy uciekają do Polski. W twórczości kompozytora, cieszącego się sławą najwybitniejszego autora nowoczesnej muzyki polskiej, rozpoczyna się okres określany narodowym. Ważnym jego źródłem jest folklor, przede wszystkim muzyka tatrzańskich górali. Od 1922 roku „piękny Karol” coraz więcej czasu spędza w Zakopanem, by w ostatnich latach życia na stałe w nim zamieszkać. Często wówczas bywa u górali, chłonąc ich kulturę. Współtworzy środowisko aktywnie działające na jej rzecz, nazywające się żartobliwie „pogotowiem ratunkowym kultury góralskiej”. Pisze wreszcie kanoniczne teksty o muzyce regionu: *O muzyce góralskiej* (1924) i przedmowę do *Muzyki Podhala* Stanisława Mierczyńskiego (1930), będące wykładem o istocie i szczególnej wadze tego zjawiska. Nade wszystko tworzy własną muzykę, odpowiedź na spotkanie tatrzańskiego świata. Dla kondycji kultury góralskiej, która zawisa od szacunku jej okazanej zdolności do inspirowania, zaciekawiania i chęci jej prezentacji, piętnastoletnia zakopiańska aktywność autora *Harnasi* ma rangę porównywalną tylko do pracy Stanisława Witkiewicza. Szymanowski idzie jednak inną drogą. Nie daje malowniczej panoramy jaką otrzymaliśmy od autora *Na przełęczy*, o której sam Witkiewicz powiedział: „zbyt malarska”. Nowoczesność Szymanowskiego, władający nim modernistyczny duch szuka, wydobywa, eksponuje formę. Mieszkaniec Atmy prawdziwe zajmie się kulturą spod Tatr, kiedy za bogato pstrokatą powierzchnią dostrzeże, jak sam o tym napisze: „tętniące uniesieniem życie utajone w chropawej, prostokątnej, w kamieniu jakby wykutej formie”²².

Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa na takie, a nie inne ukształtowanie się wpłynęły dwa potężne miejscowe czynniki (...) a więc przede wszystkim niezmierna nędza, bezlitosna surowość i bezwzględność dawnego tutaj życia; z drugiej zaś strony równie niezmierna upa-

jająca piękność otaczającego świata. (...) Codzienna konieczność największego wysiłku z natury rzeczy nakazuje osiągnięcie maksimum rezultatu. W dziedzinie twórczości artystycznej tłumaczy się to dążnością i wolą zdobycia bezwzględnej doskonałości „formy”. Ta psychologiczna właściwość górali jest dla nas – artystów – nad wyraz bliska i zrozumiała i – sędzę – tym właśnie się tłumaczy, nie jedynie pięknnością przyrody – przyciągająca nas niezmiennie do stóp Tatr niezwykła siła. Górale w pewnym znaczeniu osiągnęli tę doskonałość formy (...). Jest w tym wszystkim pierwotna dzikość, schematyczna surowość prymitywu, nieustępliwość granitowej skały (...) Góral pomiędzy polskimi chłopami jest, a w każdym razie był niegdyś, artystą par excellence. (...) Pragnąłbym, by młoda generacja polskich muzyków rozumiała, jakie bogactwo, odradzające anemiczną naszą muzykę, kryje się w tym polskim „barbarzyństwie”, które ja już ostatecznie „odkryłem” i pojąłem – dla siebie³.

Tak się prezentuje dar, możliwość, która się objawiła, odsłoniła, oddała mistrzowi od składu dźwięków. Dopiero w świetle tej możliwości pojąć się da, dlaczego tak bardzo eksponuje Bartusia Obrochtę. Widzi go jako pasterza chowającego dar, a w tym chowie zawiera się i ochrona, i odradzające trwanie. Ostatniego z takich pasterzy. Pisze Szymanowski:

Muzyka góralska nieubłaganie, chociaż z wolną wiednie i zamiera, jak wszystko niemal, co było kiedyś, samoistną, tak barwną i żywą kulturą tego kraju. A więc jeszcze stary Bartek Obrochta przechowuje jej „klasyczne tradycje” w niepokalanej, najczystszej formie, Mróz z Poronina wygrywający na swych ślicznych „dudach” odwieczne jakieś, zamierzchłe, „zbójnickie” melodie. Któż jednak w spadku po tych dwóch „Bekwarkach” weźmie góralską lutnię?⁴

Stary Bartuś, ikona archaicznego świata powodowanego czystą formą, to dar Szymanowskiego, jego odkrycie, odsłonięcie. I jego strach, bo wszystko, co nadchodzi, co nowe, wszelka zmiana – ale tylko w góralskiej kulturze – czystość kawa, przesłania, gubi. Bartuś, w którym to imieniu pięknie eksponuje się bliskość dzieciństwa i starości, początku i końca, smutną jest opowieścią o nieuchronności utraty. Tak Szymanowski.

A jak Bartuś Obrochta? Był o pokolenie starszy od głośnego kompozytora, pochodził z zamożnej góralskiej rodziny, a jego talent i sława muzykanta pozwoliła mu dorobić się pierwszej piętrowej chałupy w Kościelisku. Widać, że potrafił o swoje dbać. Wiadomo, że bywał i grał po węgierskiej stronie i niemało „nut” z południa przywiózł. Grał w kapeli razem z synami, co pozwala sądzić, że nie widział siebie jako tego, który coś kończy, zamyka. Był wziętym muzykantom grającym w różnych okolicznościach dla niejednego środowiska. Musiał tak jak jego współcześni kontynuatorzy grać „po góralsku” melodie, które nijak w kanonie się nie mieściły, ale bawiły i cieszy-

ły tych, co opłacali muzykę. Jak to sentencjonalnie wyłożył utrudzony i pewnie zniesmaczony weselny muzyk: taki już los muzykanta, że czasami musi chujom na weselu grać. Zakopane za jego życia – przypomnijmy urodził się w 1850, zmarł w 1926 – zmieniło się fundamentalnie. Górale, wśród nich Bartuś, potrafili się do tego przekształcenia przystosować i z niego skorzystać. Przyniosło im ono lepsze – co najmniej – materialnie życie, zaskakującą sławę i popularność, inną świadomość, otwarło nowe perspektywy. W 1925 Obrochta grał w Paryżu na otwarciu polskiego pawilonu podczas Wystawy Światowej. Nie byłoby to możliwe bez zmiany, która tak bardzo wyniosła góralską kulturę, kulturę, dla której Szymanowski tyle uczynił. Waga tego wsparcia nie uchodzi uwagi starego muzykanta. Helena Roj-Rybardowa zapisuje taki epizod: „Kiedyś spotkałam Obrochtę, idącego z gęślikami dołu; pytam się: – Dokąd to idziecie dziadku? – Na koncert pana Szymanowskiego, bo jego cały świat słucha, a on słucha mojego grania – odpowiedział dumnie⁵. Rzec nie kończy się na lepszym samopoczuciu, milej i profity przynoszącej sławie. Powie Bartuś tak: „Piknieście to wyzdajali, panie Szymanowski. Wy już cosii takiego w uchu mocie, cosii inkse jako jo, ale tyz dobre!”⁶. Tak mówi nie anonimowy chłopski muzykant, lecz świadomy i pewny swej sztuki artysta. Równy pośród równych. Taką możliwość odsłonił Szymanowski góralom, tak ich obdarzył. Bogate są dary. Czy poczynają się z gadamerowskiej fużji horyzontów, zaniknięcia jawnej szczeliny, różni między światami? Kto jest w tym wydarzeniu gościem, a kto gospodarzem? Kto udziela i komu udzielona jest gościnność i jak się ona wydarza?

Co górale wiedzieli o Szymanowskim? Wielki pan, bo sława, dudki, gest. I ludzki, bo z ludźmi rozmawiać potrafi. I cieszy go ich muzyka, śpiew, taniec. Aż i tylko tyle. A co on o nich wiedział? Widział, jak obrastają w piórka, co łatwe było, zważywszy na nędzę poprzedniego istnienia, a to prowadzi do erozji drogiej mu pierwotnej, dzikiej, ukutej z granitu formy. Czy Bartuś i inni rozumieli jego artystyczne dramaty? Przecież nie tylko nie słuchał go cały świat, ale i we własnym kraju mało kto go słuchał. A te emocjonalne? Homoseksualista, w miejscu i czasie traktującym taką orientację jako ciężki grzech, chorobę, wstydlive piętno. Czy mogli pojąć jego biedę zasadzającą się na niemożności życia pozbawionego luksusu? Krótko przed śmiercią w rozmowie z Jantą-Półczyńskim powie Szymanowski: Nikt, nawet najbliżsi mnie nie rozumieją, jestem zupełnie sam”. A z drugiej strony ostrzega Witkacy Rybarda – pana młodego z wesela „na Rojach” – przed wchodzeniem w góralski świat. Mówi o jego bezwzględności, chciwości i brutalności. Tylko dudki i ziem. Bogaty to jest ktoś, biedak to nikt. Szymanowski zdaje się tego nie widzieć. Na pewno nie myśli źródeł i następstw takiego zjawiska. Zresztą Witkacy też nie. Jak zatem jest z tym wzajemnym zrozumieniem? Że nie ma tu nijakiego braterstwa, to rzecz pewna. Mało ciepła, emocjonalnego

kleju, oczywistego wglądu, owego bezrefleksyjnego zabobu, do którego prowadzi wspólny – osobiście dramatycznie przeżywany – los. Dużo obcości.

Co jednak znaczy „obce”? Przez obce rozumie się zazwyczaj coś nieznanego, co nie przemawia, co ciąży raczej i niepokoi. Wszelako „obce” staroniemieckie *fram* oznacza właściwie: podążanie dokądś, w drodze ku..., w kierunku utrzymującego się na przodzie. To, co obce, wędruje na przód. Nie błąka się jednak bezradnie, pozbawione wszelkiego określenia. Szukając, to, co obce, dochodzi do miejsca, gdzie – jako wędrująca – może pozostać. „Obce”, ledwo odsłonięte samemu sobie, podąża już za wezwaniem na drogę ku temu, co jego własne⁷.

Inność wyklucza rodzinność, braterstwo, spoczynek. Jest natomiast przyczyną ciekawości, pytania, podstawą przyjaźni, możliwością współbycia w drodze. Hannah Arendt mówi o przyjaźni politycznej, czymś radykalnie większym i ważniejszym od emocjonalnej bliskości, jako zasadniczej umiejętności bycia w świecie. Będąc w nim, człowiek musi być polityczny.

Świat i zamieszkujący go ludzie to nie to samo. Świat jest pomiędzy ludźmi i właśnie owo „pomiędzy”, w stopniu o wiele większym niż (jak się często sądzi) sami ludzie, czy też człowiek jako taki, jest dziś przedmiotem szczególnej troski, jak i oczywistych przemian w niemal wszystkich miejscach globu. (...) Świat nie jest ludzki przez samo to, że ludzie go wytwarzają, ani też nie staje się ludzki, bo rozbrzmiewa w nim ludzki głos – świat staje się ludzki dopiero wtedy, gdy stanowi przedmiot rozmowy. Niezależnie od tego, jak bardzo nas dotyczą sprawy, jak głęboko nas pobudzają i wzburzają – czymś ludzkim są dla nas dopiero wtedy, kiedy możemy je omówić z podobnymi do siebie ludźmi. Coś, co nie może być przedmiotem rozmowy, jakkolwiek by było wzniosłe, straszne czy niesamowite, nawet jeśli znajdzie ludzki głos i zabrmi dzięki niemu w świecie – czymś ludzkim jako takie nie jest. Dopiero mówiąc o tym, co zachodzi w ludzkim świecie i w naszym wnętrzu, czynimy to czymś ludzkim, a i sami uczymy się człowieczeństwa. To człowieczeństwo urzeczywistniające się w przyjacielskich rozmowach nazywało się u Greków *philanthropia*, co znaczy: „miłość do ludzi”, miłość, która przejawia się w tym, że jest się gotowym dzielić z nimi świat⁸.

Mówi Bartuś – słucham i jestem słuchany. Awangardowy Szymanowski szuka i inspiruje się archaiczną, pierwotną, ginącą formą. Wydarza się to nie pomimo, lecz dla różni dzieł, słów, przedstawień. I nie po to by ją znieść, ale po to by ją mnożyć, by świat dziejący się pomiędzy bardziej był. Taki świat jest gospodarzem, wszelka mowa gościnnością, gośćmi – wszyscy zdolni rozmawiać.

Ostatnia książka Cezarego Wodzińskiego *Odys gość. Esej o gościnności*⁹, ostatni jego dla nas wykład,

traktuje o gościnności właśnie. Jeden tylko wątek z tej olśniewającej lekcji, z tego szczodrego gościńca chcemy podjąć. Nasnuty na zakopiańską osnowę objawia pewne źródło podtatrzańskich spotkań, spotkań stwarzających poprzez zdarzenia dziejące się potem w opowieściach zakopiański świat. Zapisuje Wodziński słowo gościnność z dywizem pośrodku jako g o ś c - i n n o ś ć. Wydobywa w ten sposób fundamentalną jakość gościa czyli „inność” i istotę wydarzenia, którą jest spotkanie z nieznanym. Jednocześnie obraz tak zapisanego słowa objawia jego rozłamanie, podział, coś tkwiącego między dwoma jego członami. Osłabiający dystans, nie-całość, niepełność. W tym myślniku jest wątpliwość, pytanie, otwarcie. Bez różni, która wiąże się z osłabieniem tożsamości, z brakiem, bez prześwietywania w otchłannej szczelinie niewiedomego pozostawałaby tylko grzeczna, bezpieczna gościnność, a nie dramatyczna, groźna i stwarzająca gość-inność. Mała kreska, inaczej zapisane nie, ale też inne nie, akcentujące raczej możliwość, potencję niż tylko negację i przekreślenie. Zatem nie-tylko-to, nie-tylko-tak, proces, dzianie się, istoczenie. I konieczna dla ruchu, dynamicznego procesu, bieda, ułomność, uszczerbek istnienia. Ontyczna słabość, bezgrunt gościnności. Zakopane graniczne, niemiejsce, letnie i na chwilę tylko. Z góralami, osobiwym niechłopstwem uwodzącym swą teatralną paradnością i gośćmi, letnikami, którzy przybywają tu także po to, by otrząsnąć się nieco ze swej oczywistej tożsamości i próbować inaczej być. Do tego chorzy z nadzieją na odrodzenie, artyści szukający dzieła, taternicy w drodze na jakże różnie pojęty szczyt, wreszcie ciperska bieda pracowicie krzątająca się z wiarą, że trochę mieć znaczy bardziej być. Podtatrzańskie morze, choćby i staw, szczelina istnienia, przestrzeń gościnności. I żeglowanie po suchym przestworze, będące namową do świadectwa, spotkaniem w słowie, rozmową w drodze, mnożącym dzieleniem się, afirmującym bycie zjawiające się w różni.

Przypisy

- 1 Teresa Chylińska, *Zakopiańskie dni Karola Szymanowskiego 1894-1936*, PWM, Kraków 1976, s. 23-25.
- 2 Karol Szymanowski, wstęp do: *Muzyka Podhala*, zebrał i ułożył Stanisław Mierczyński, Książnica Atlas, Lwów-Warszawa 1930, s. 94.
- 3 Karol Szymanowski, *O muzyce góralskiej*, „Pani”, nr 8-9, 1924, dz. cyt., s. 92-93.
- 4 Karol Szymanowski, *Zakopiańskie dni...*, dz. cyt., s. 83.
- 5 Helena Roj-Rytardowa, s. 37.
- 6 Bartłomiej Obrochta, *Zakopiańskie dni...*, s. 80.
- 7 Martin Heidegger, *W drodze do języka*, przeł. Janusz Mizera, Baran i Suszczyński, Kraków 2000, s. 30.
- 8 Hannah Arendt, *Ludzie w mrocznych czasach*, przeł. Anna Wolkowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, s. 18, 40-41.
- 9 Cezary Wodziński, *Odys gość. Esej o gościnności*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.

Tylko w momencie, gdy przy tym wspólnym stole będzie „puste miejsce”. Im dłużej będziemy dbać o puste miejsce, tym jest większa szansa na to, że siądzie na nim jakiś „inny”.

Tadeusz Sławek

Pewnego dnia ktoś zaprosił mnie do śpiewu przy akompaniamencie pianina. Wpierw krótka próba mojego głosu. Chwila tremy i zaciekawienia. Moment spotkania. Tak to pamiętam. Dużo później dane mi było zrozumieć, że sytuacja, w której ktoś zaprasza nas do wspólnego wykonania, choćby małej partii utworu, wymaga postawy otwartej od obu stron. Porozumienia. W postawie ostrożnej, lecz życzliwej; czujnej, lecz nie wrogiej.

Teraz, mając w pamięci tamto doświadczenie, wspominam moment ciekawości, który pojawił się w rozmowach z muzykami podczas realizacji naszego filmu *Ucho wewnętrzne*. Moi rozmówcy: Raphael Rogiński, Mikołaj Trzaska, Mark Sanders, Tim Daisy, Steve Swell, Adam Witkowski... wszyscy – choć każdy w odmienny sposób, w geście gościnności – podzielili się z nami kawałkiem swojego świata.

Improwizacja – a taki był wyjściowy pomysł przy realizacji filmu – również polega na przyjęciu postawy otwartej. W tym wymiennym procesie jedna osoba zaprasza drugą do wspólnego wykonania wcześniej niezaplanowanej partii muzycznej. Czyż nie przypomina to dialogu? A idąc dalej, kiedy mamy do czynienia z improwizacją kilku osób, czy spotkania tego nie można przyrównać do polifonii głosów podczas wspólnej rozmowy przy stole?

Podczas realizacji filmu tym wspólnym stołem wielokrotnie była sala prób, scena, ale i miejsca nieoczywiste: więzienie czy barka. I podobnie, warsztaty z młodymi adeptami sztuki muzycznej czy występ w ramach spotkania midraszowego podczas szabatu, czy w końcu współpraca w postaci przedstawienia teatru tańca – to wszystko również spotkania. Wspomniana polifonia przy wspólnym stole to jednocześnie narracja tkana za pomocą dźwięków podczas prób, koncertów, kameralnych spotkań, jak i zrealizowany zamysł, by oddać głos wielu postaciom w filmie. Patrząc z perspektywy materiału, który zaistniał w *Uchu wewnętrznym*, dowiadaliśmy się rzeczy z pozoru oczywistych, jak ta, iż czasem temat muzyczny jest zadany, i to on prowokuje muzyków do dalszej improwizacji. Czasami wyimprowizowane wcześniej, dziś już archiwalne utwory są zaczątkiem kolejnych.

Sytuacja próby czy koncertu może być – i bywa – zasiadaniem do wspólnego stołu. Mieliśmy wiele okazji, by się o tym przekonać, ale też czynimy te spotkania możliwymi wszędzie tam, gdzie odchodzimy od swoich partykularnych prawd na rzecz przyjmowania tego, co dla nas inne. To bliskie mi podejście, które sformułował Tadeusz Sławek¹, a jego echo obecne było między

MAGDALENA GUBAŁA

Miejsca puste. Ucho wewnętrzne

(*Internal Ear*, 2016)

innymi podczas rozmów z bohaterami i w pracy nad filmem. W latach 2004-06, dzięki wykładom-spotkaniom Cezarego Wodzińskiego formuła „ostrożnej gościnności” Tadeusza Sławka została poszerzona o pojęcie Gościnności. I zyskała dla mnie nowy wymiar. Te niewykluczające się postawy – wolę lokować je w sferze doświadczenia, a nie tylko jako formuły – pomogły mi zrozumieć lepiej opisaną na wstępie przygodę. Wpłynęły też na moje rozumienie humanistyki i ukształtowały sposób jej uaktualniania.

„W świecie opanowanym przez głód (dosłownie, jako brak pożywienia, lub metaforycznie, jako wezwwanie pustki; Derrida mówi: „musicie jeść”, nawet więcej,





film MAGDALENY GUBAŁY i SZYMONA ULIĄSZA

UCHO WĘWNETRZNE INTERNAL EAR

MIKOŁAJ TRZASKA
 MARK SANDERS
 RAFAL MAZUR
 PETER BRÖTZMANN

IRCHA CLARINET QUARTET
 KEN VANDERMARK
 & RESONANCE ENSEMBLE

SHOFAR
 WOVOKA

DADA VON BZDŪŁÓW
 RAPHAEL ROGIŃSKI
 ANDRZEJ STASIUK

zdjęcia: PIOTR MICHAŁSKI & KRZYSZTOF BARTUZIN montaż: MACIEJ WALENTOWSKI
 dźwięk: MARCIN LENARCZYK animacje: MARCIN PODOLEC całość: MAREK WAJDA
 korekta barwana, kopiz DCP: NORBERT RUDZIK
 producent: MAGDALENA NOWACKA

Logo: FILMPOLSKA





gdyż – „musicie jeść dobrze”, co żadną miarą nie znaczy: „musicie się najadać, obżerać, napychać”. Wprost przeciwnie, Derrida używa innej formuły: „«Trzeba dobrze jeść» nie oznacza wchłonąć w siebie i zagarniać; oznacza to uczyć się i dawać jeść, uczyć-się-dawać-innym-jeść. Nikt prawdziwie nie je sam: taka jest zasada podbudowująca owo stwierdzenie, iż trzeba dobrze jeść. Jest to zasada nieograniczonej gościnności”².

Formuła nieograniczonej gościnności, o której, przywołując Derridę, pisze Tadeusz Sławek, bierze swój początek z poczucia głodu relacji z drugim człowiekiem. Łatwo nasuwa się tu skojarzenie wspólnego stołu. Jednak, by zasiąść przy wspólnym stole, musimy przestać nazywać drugiego człowieka Innym i zostawić dla niego puste miejsce³. Ta metafora zamiany Innego w Drugiego, którą posługuje się Sławek, odnosząc do sytuacji społecznej – prócz fundamentalnej prawdy, jaką ze sobą niesie w opisie aktualnej kondycji społeczeństwa – ma w moim odczuciu też inne zastosowanie. Wiele wspólnego odnajduję z niej w sytuacji spotkań improwizujących muzyków, czy szerzej – spotkań twórczych; w relacjach uczeń–mistrz, mistrz–uczeń, wszędzie tam gdzie dochodzi do płynnej wymiany (bywa, że i zamiany) miejsc; tam, gdzie te relacje są równoległe, a nie hierarchiczne. Upostaciowanie w relacji ja–inny albo muzyk–muzyk, czy jakiegokolwiek innej, daje nam perspektywę głębszego, pozbawionego napięcia kontaktu. Istnieje możliwość wymiany zdań w geście porozumienia, czasem sporu, ale takiego, który stanowi inspirację. Ta zmiana perspektywy oferuje możliwość zaproszenia do wspólnej muzycznej rozmowy – improwizacji, czy też innego spotkania. Ugruntowana obustronnym zaufaniem, przy założeniu wiary w dobrze obrany kierunek, owocuje. Jedynie niwelując deficyt zaufania, możemy zasiąść do wspólnej rozmowy, do wspólnego grania, śpiewu, filmowania...

Metafora jedzenia przy wspólnym stole uzupełniona o figurę pustego miejsca staje się czytelna również w kontekście diegezy filmu. W wielu scenach staraliśmy się uchwycić moment interakcji między bohaterami podczas wspólnego grania. Chcieliśmy opowiedzieć o tych relacjach. I zdaje się, że powiódł się plan, by uchwycić moment uchylania krzesła w zaproszeniu do wspólnego grania. Przyglądaliśmy się pewnym procesom. Bezpośrednie odwołanie co uważniejsi odnajdą w jednej ze scen naszego filmu, kiedy Mikołaj droczy się z Pawłem Szamburskim, dyskutując o rodzaju preferowanej diety⁴.

Spoiwem myślenia zarówno o filmie, jak i o muzyce jest ich narratywność. Wiadomo, że budowanie tożsamości poprzez proces nadawania ciągłości wyznaczanych celów ma narracyjny charakter⁵. „Autonarracje” są sposobem rozumienia świata i jego porządkowania, w takiej samej mierze, co kształtowanie narracji muzycznej czy filmowej. Narracja *Ucha wewnętrznego* mogła mieć (i na pewnych etapach miała) inny kształt,

ale bohaterowie tego filmu to nie tylko wszechstronni twórcy muzycy, pisarze i malarze, ale przede wszystkim ciekawi ludzie. Rozmowy z nimi traktuję jako wartość nadrzędną, a nie dodaną. Film jest wynikiem współpracy wielu osób i nie sposób ich wymieniać, ale wielokrotnie doświadczyliśmy czegoś, co zwykle się nazywać przypadkiem, a co wpłynęło na szereg relacji i ostatecznie umożliwiło jego realizację. Na skutek wielu oficjalnych i nieoficjalnych, zarejestrowanych i niezarejestrowanych rozmów z twórcami, dzięki życzliwej postawie wielu z nich i dzięki ich narracjom mógł zaistnieć film. Mieliśmy szczęście, i to nie nasza zasługa, że spotkaliśmy na swojej drodze Mikołaja, a wcześniej Wojtka Smarzowskiego, który to spotkanie spowodował. Choć w kontekście samej już realizacji filmu najpierw pojawiła się intuicja związana z wyborem głównej postaci i poprzedzające ją rozmowy.

Podtrzymanie narracji jest warunkiem dalszego istnienia, jest pisaniem i przepisywaniem na nowo tej samej historii, udoskonalaniem jej, szansą na nowy pojawiający się na horyzoncie wątek. Ostatnie sekwencje filmu (tak przynajmniej chcieliśmy) widz może potraktować nie jako zapowiedzi końca, lecz nowego – wciąż odradzającego się – początku.

Przypisy

- ¹ W filmie Macieja Starczewskiego *10 ważnych słów* [„żyjemy w rzeczywistości, w której winna nas obowiązywać zasada «gościnnej ostrożności». «Gościnność» pozwala przyjąć drugiego z jego prawdami, «ostrożność» daje mi sposobność do bronięcia moich prawd. W ten sposób, spotykając się, wypracowujemy wspólny język wspólnej prawdy, który wykazuje, że przynajmniej część naszych partykularnych prawd była iluzją”].
- ² www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/24-25/slawek.html
- ³ Przywołuję tu rozmowę przeprowadzoną z Tadeuszem Sławkiem na łamach „Tygodnika Powszechnego” przez Błażeja Strzelczyka pt. *Zróbcie miejsce na kamawał*, „Tygodnik Powszechny”, nr 5 (3525) s. 10–15.
- ⁴ Mikołaj wraz całym kwartetem zasiada do wspólnego stołu i grają, tym samym jedzą, a co ciekawe, podczas prób mówią też o jedzeniu.
- ⁵ Por. *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. Jerzy Trzebiński, Gdańsk 2002, s. 37–38.

Wszystkie kadry pochodzą z filmu *Ucho wewnętrzne* (*Internal Ear*), reż. Szymon Uliasz, Magdalena Gubała, 2016.

Gość w dom... gorzej Tatarzyna

Etnolog wobec aporii gość-inności¹

„Gościnność to wymierająca cecha” – mówi jeden oficer SS do drugiego, Maksymiliana von Aue, bohatera *Łaskawych* Johnathana Littella, witając go po jego wyładowaniu w stalingradzkim kotle, gdy ten skarży się, że dotąd niczym go nie poczęstowano. Najwyraźniej otwartość na przybyszy zamiera w kryzysach – kiedy w kotle zupy mało, trudno się nią dzielić; chata niebogata, to i gościom nierada. Albo i bogata, ale świat się poruszył, gości przed chatą nawał, a najwięcej tych nieproszonych.

A skoro zapanował już zmierzch gościnności, to czas na sowę Minerwy. W takich ciemnościach nawet ona może mieć kłopot z tym, by – jak to pięknie napisał Cezary Wodziński – „odczytać z popiołów wypalony sens gościnności”. Czy uda się odnaleźć choćby resztki *sacrum*, pozostałości tego świętego – niegdyś – prawa? Czy raczej, panie Zbigniewie², powie nam mądry ptak, że nawet w demonizowanym dziś wizerunku Obcego-Innego nie ma już sakralności. Żadne tam *numinosum-tremendum*. Obojętność na miejsce obowiązku, nieufność pryncypialna, pojawiająca się jeszcze przed gościem, a zaraz za nią – zwyczajna, bardzo ludzka wrogość.

Punkt wyjścia rozważań Cezarego Wodzińskiego to „gościnność bezwzględna” Jacques’a Derridy, czysta i bezwarunkowa, w której gościa nie ograniczają żadne warunki ze strony przyjmującego, ten zaś zawieszając przedsady na jego temat i wszelkie wymagania, oczekiwania i w ogóle jakiegokolwiek przejawy swojej przewagi nad Innym, łącznie z językiem, etykietą itd. Tu dołącza więc jeszcze Emmanuel Lévinas, i etnolog zdaje sobie sprawę, że stoi wobec absolutu, który – niestety, nic na to nie poradzi – nie jest jego domeną. Bo przecież nie da się debatować o Pryncypiach z pozycji zdrowego rozsądku.

Etnograficzna przytomność, a niechby i przyziorność, zawodowe zobowiązanie do chodzenia po społecznych realiach stopami na płask, a nie tylko na czubkach palców, podszeptą nam diabelską myśl-podejrzeń, że święte prawo gościnności nie było niepodważalnym aksjomatem moralnym; że było raczej ideałem, iluzją czy starożytnym mitem, różnie wypadającym w konfrontacji z realiami.

Bo tak na przyziemny rozum, gościnność to kiepski interes:

Co ci z tego przyjdzie
Że u ciebie goszczą
Objedzą, opiją
I ganeczek obszczą.

Ten wierszyk to wcale nie plebejskie grubiaństwo – to z tradycji zacnego domu, którego *ganeczek* był niegdyś całkiem szykowny³. I może właśnie od takiej tradycji trzeba zacząć, ze świadomością, że niegościnność to nie mniej poważna sprawa niż gościnność. Sta-

rotestamentowym przykładom sakralnie ujmowanej otwartości przeciwstawmy nowotestamentowy epizod niegościnności wręcz archetypowej, kiedy to „nie było miejsca w gospodzie” i trzeba się było ulokować koło żłóbka. Janusz Bohdziewicz powiedział o tej lokalizacji, czerpiąc z Marca Augé: „nie-miejsce”; ja dodam, że może raczej „anty-miejsce”. Tak czy inaczej, to przecież równie potężny mit, także założycielski.

A jeśli jeszcze ze Starego Testamentu, to dorzucić by można pewnie historię tych nieużytych mieszkańców Sodomy, którzy chcieli poswawolić z Bożymi wysłannikami, gościnnie przygarniętymi przez Lota, a przedtem przez jego brata Abrahama. Ale ja zapytam, zwracając się, nie przez szyderstwo, do śp. Cezarego Wodzińskiego, patrona naszego spotkania, czy za prototyp wszystkich niegościnnych można uznać właśnie jego Odysa-gościa: wziął i powystrelał zalotników – cóż, że odrażających i łamiących prawa gościny, skoro bawili w jego własnym domu („a co mi tam, ja ich pozabijam!”), niby jakiś Linda w *Psach*). Tyle się zostało z „gościnności bezwzględnej i bezwarunkowej” – no cóż, to są właśnie „aporie gość-inności” (jak Wodziński, to ja też po wodzińskiemu piszę).

Dałoby się pewnie zestawzić listę słynnych przypadków niegościnności, symetrycznych i antytetycznych wobec idealnego wzorca. Taka odmowa poprzedzała jak *prequel* późniejszą należytą gościnę boskiego przybysza, by na tym tle mogła ona zajaśnieć sakralnowieszczym blaskiem. Tak np. u Galla Piast-oracz i jego Rzepka podjęli dwóch wysłanników, zignorowanych przez Popiela, z wiadomym fundacyjnym skutkiem (pogłębiona dyskusja nad motywem i jego europejskie analogie – zob. Banaszkiwicz 1986, s. 125–155).

Pora na tytułowego Tatarzyna. To bodaj Gombrowicz chwalił się po latach swoim gimnazjalnym wypracowaniem, w którym ośmieszył zadane hasło „Przysłowia jako przejaw ludowej mądrości”, zderzając ze sobą przykłady zgoła przeciwstawne. Aż dziw, że go to bawiło – przecież sens wszelakich porzekadeł na tym właśnie polega, że dają się poręcznie zastosować do aktualnej, adekwatnej sytuacji. Jak to w życiu: „gość w dom” to

czasem i „Bóg w dom”, ale mógłby się przynajmniej zapowiedzieć i także w porę wynieść, inaczej ma w sobie raczej coś z Tatarzyna. Mądrość potoczna ze swoimi paremiami przydaje się na każdą okazję, dostarczając bon motów na obie strony.

„Rad gościowi jak wszawemu kozuchowi”, „Świna i gość nigdy nie mają dość”, „Po gościach jak po wojnie”, „Choć lichy gość, a kłopotów dość”, „Gość i ryba trzeciego dnia cuchnie”, „Gość, który nic nie przyniesie, niech się prześpi w polu, w lesie”, „I gość miły, i chleba żal”, „Im gość rzadszy, tym pożądańszy” itd., itd. To z *Nowej księgi przysłów polskich*; setkę tamecznych przykładów można ułożyć na *continuum*: zanim dojdzie się do radosnego „Bóg w dom!”, wypowiedzianego na głos na powitanie – szereg wyrazów żywej w głębi serca niechęci, a przynajmniej rozterek i wątpliwości. Święte prawo gościnności – owszem, ale przecież nie każdego i nie zawsze się chętnie wpuszcza. Tak może być w książkach, u Lévinasa i Derridy.

Usiłując swego czasu uporać się myślowo z koncepcją *communitas* Victora Turnera (równościowej wspólnoty, antystruktury, powstającej w ujęciu tego autora w trakcie liminalnej fazy obrzędu przejścia), zapamiętałem sobie taki oto szczegół z jakiegoś etnograficznego opisu beduińskiego pogrzebu. Oto do ceremonii nie dopuszcza się nikogo obcego, odpędza się przypadkowych przejezdnych itp. Ale jeśli już jakimś trafem taki ktoś przedostał się do wewnątrz, do przestrzeni rytuału, to był traktowany jako jego uprawniony uczestnik, stawał się na czas obrzędu pełnoprawnym członkiem wspólnoty. Uogólniając: dopiero po wstąpieniu „w progi moje” staje się „święty”, tzn. nietykalny, i „włos mu z głowy spaść nie może”. Ale progi działają i bywają wysokie.

2.

Powiedziawszy to wszystko gwoli wydobycia motywu niegościnności z cienia, przyznajmy, że piękniejszej, szlachetnej siostrzycy jest więcej, a lokuje się ona często u wszelkich naszych początków: w odmianie biblijnej, potem w tej ważnej zarówno dla starożytnych Greków, jak i wczesnośredniowiecznych europejskich barbarzyńców, dalej słowiańskiej, prapolskiej – piastowskiej, wreszcie tej, której jesteśmy jakoby bezpośrednimi dziedzicami – uprząsłowionej „staropolskiej”. Choć postępek nieużytego Popiela miał pewnie swoje życiowe pierwowzory, to przecież źródła ówczesne dokumentują z wyjątkową mocą wymóg udzielania gościny. I nie jest to wcale szlachetna fikcja, tak bowiem nakazywały surowe przepisy plemiennych praw.

Pisze o nich kronikarz Helmold, który osobiście przekonał się, że „nie ma bardziej gościnnego ludu niż Słowianie. Wszyscy bowiem, jakby kierując się jednym postanowieniem, tak ochoczo przyjmują gości, że nikt nie potrzebuje prosić o gościnę [...]. A gdyby kogoś przyłapano na tym, że [...] odpędził wędrowca proszącego o gościnę, to wolno spalić dom i dobytek

takiego człowieka [...] i wszyscy jak jeden mąż zwracają się przeciwko niemu, głosząc, że ten, kto ważył się odmówić gościowi chleba, jest pozbawiony czci, nikczemny i powinien być przez wszystkich odpędzony”; Karol Modzelewski (2004, ten cytat s. 30) po skrupulatnej weryfikacji średniowiecznych przekazów na temat reguł gościny u Słowian i Germanów nie tylko nie kwestionuje realnego funkcjonowania takich zasad, ale wręcz ukazuje ich osadzenie w plemiennym systemie prawnym. Bezwzględne to nakazy, i sama choćby surowość kar za uchybienie im każe nam zapytać o powody czy motywy, dla których gościnność to taka mocna rzecz. Czego jest ona funkcją – jakich wyobrażeń czy jakich realiów jest produktem i pochodną? Czy aby nie świętości gościa?

Autor *Barbarzyńskiej Europy* wnikliwie roztrząsa kwestie epistemologiczne oraz źródłoznawcze i nie znajduje żadnej szpary, przez którą byłoby widać jakąś inną, gorszą od litery prawa, skrzeczącą rzeczywistość – nie ma w tych źródłach fałszującej realia mitologizacji czy wątpliwej idealizacji. Żałuję tylko, że nie pyta o kwestię dla nas tu zasadniczą: dlaczego należało być (aż tak) gościnnym? Skąd to, po co, na jakiej zasadzie? Choć nie stawia takiego pytania, ale odpowiada na nie zdaniem: „Gość pozostawał pod opieką wspólnoty plemiennej, dla której był nie tylko łącznikiem z otaczającym światem, ale zarazem nosicielem pewnego *sacrum*. Złamanie miru chroniącego gościa stanowiło obrazę wspólnoty. [...] troskę o gościa i jego bezpieczeństwo dyktowały nie tyle spontaniczna życzliwość i poryw serca, ile surowe normy tradycyjnego prawa” (tamże, s. 34).

Chciałoby się wiedzieć, który z dwóch powyższych przymiotów gościa, światowość czy sakralność, działał tu „bardziej”, a także – czy da się znaleźć dla owej sakralności potwierdzenia emiczne, odpodmiotowe albo behawioralne – jakieś zaobserwowane i opisane przykłady traktowania gościa jako świętego (w sensie *numinosum*, transcendencji). Ośmielę się powiedzieć, że bez takich potwierdzeń przywoływanie jego świętości jako wartości, z której wynika obowiązek gościnności (a z takim wyjaśnieniem wystąpiłby również każdy etnolog) tak naprawdę jest tautologią. Dlaczego gość był nietykalny? – „bo był święty”. A skąd wiemy, że był święty? – „bo był nietykalny”. Historyk jest zresztą akuratywny i odnoszące się do przybyszy słowo *sanctos* w Cezarowym opisie Germanów oddaje właśnie jako „nietykalny” (s. 28).

Czy zatem sakralność obcego ma tylko sens jego absolutnej nienaruszalności, bez transcendentnych, „prawdziwie sakralnych” odniesień? Bo i co w ogóle znaczy „święty” w takim np. kontekście, jak „święty obowiązek [by] zemścić się za [skrzywdzonego] gościa” (południowi Słowianie w opisie Pseudo-Maurycyego, tamże s. 29). To coś jak dzisiejsze „święte prawo żołnierza do obiadu” – nic numinotycznego, a tylko nienaruszalne i nietykalne.

Tymi opłotkami dochodzimy do sedna – do kłopotów z boskością obcego. Stawka w zarysowującej się tu debacie jest niemała, albowiem może w niej dojść do uchylenia fenomenologicznego zrównania tego, co sakralne, z obcym, jakie funkcjonowało poprzez wspólny mianownik *tremendum*, zaproponowany przez Rudolfa Otto. Dziś, w sto lat po sformułowaniu tej równości, nie trzymam się jej tak kurczowo: stale ktoś się przykłada do jej naturalnej erozji, choćby Giorgio Agamben (2008) ze swoimi kąśliwymi uwagami, że pojęcie świętości zostało tam strywalizowane przez sprowadzenie go do objawów w rodzaju drżączki nóg. Ale w efekcie takiej dekonstrukcji przestałby istnieć – o zgrozo – kamień węgielny pewnego ideowego sojuszu („konsensusu”) fenomenologiczno-strukturalistycznego, zawarte go przed laty na naszym warszawskim podwórku etnologicznym: obcość to *sacrum*, bo tak wynika zarówno z analiz fenomenologicznych, jak i ze strukturalnego przeciwstawienia obcych swoim, które koresponduje z opozycją *sacrum–profanum*.

Ilustrując ten związek przykładem gościnności, przypomnę epizod, który przydarzył mi się dawno temu w Mongolii, kiedy trafiłem do jurty w trakcie stypy po pogrzebie. Zostałem nadzwyczaj ciepło przyjęty i hojnie obdarowany (suchym serem, jak to wtedy bywało, tyle że w zwielokrotnionej ilości); zrozumiałem wtedy, że dar ten jest przeznaczony nie tylko dla mnie, a rodzina ucieszyła się z wizyty przybysza z daleka, albowiem „to trochę tak, jakby pojawiła się dusza zmarłego”.

Relację tę był uprzejmy przytoczyć Zbyszek Benedyktowicz w swoim fenomenologicznie zorientowanym studium sakralności obcego (2000, s. 148-160, rozdziały *Obcy jako bogowie – zwiastunowie bogów; Obcy jako kategoria sakralna*). Żałowałem kiedyś, że nie przypominałem mu kolejnego epizodu w tym duchu, z dawnych terenowych eksploracji, tym razem polskich, z Rostocza Lubelskiego. Oto mój rozmówca, indagowany na temat obecności w okolicy różnych diabłów, demonów i chochlików, zauważył i sam się temu zdziwił, że wydarzeń z udziałem siły nieczystej było mnóstwo przed wojną, a po wojnie zupełnie zniknęły; wyjaśnił to od razu – sobie i mnie – słowami: „Bo Niemiec, panie, to była taka siła diabelska, że wszystko to wybił”.

Ale dziś nachodzą mnie wątpliwości: jak daleko możemy posuwać się w uogólnieniu, iż obcy jest wyobrażany i traktowany jako przybysz „stamtąd”? Czy równość *ksenofania=epifania* jest regułą, automatyzmem myślowym, głęboką strukturą, działającą niby jakieś bruzdy wryte w ludzkim mózgu, jednoznacznie i kategorycznie określając każdą percepcję? Oczywiście nie, a zatem trzeba pytać, jaka rzeczywistość mentalna kryje się pod tym abstrakcyjnym orzeczeniem.

Bo fakt, że sakralni wysłannicy przybierają w opowieściach mitycznych postać cudzoziemca, gościa (a jaką inną mieliby przybrać – zielonych ludzików z Mar-

sa, skafandrowych kosmitów Dänikena?) nie znaczy jeszcze, że realni obcy muszą być postrzegani w kategoriach numinotycznych. Oczywiście, czasem bywają. Nigdy chyba nie było to wyraźniejsze niż w trakcie konkwisty, kiedy to Meksykanie nazywali Hiszpanów bogami, „synami Słońca” (Quetzalcoatla), przybyszami z zaświatów itp. (później to samo zrobili Inkowie, ale nie Majowie, co miało wiązać się z poziomem zaawansowania w piśmienności – przynajmniej jeśli wierzyć Tzvetanowi Todorovowi, 1996, s. 92). Nikt nie pokazał lepiej niuansów tego utożsamienia niż Ryszard Tomicki (1990), który będąc jak najdalszym od powielania przedustanowionej identyczności (nie przywołuje ani jednego autora o orientacji strukturalnej czy fenomenologicznej), buduje pracę na gruncie antropologii historycznej czy może „historii antropologicznie zorientowanej”. Ustala on niezbiecnie, że to meksykańskie utożsamienie wynikało głównie z uznania zgodności realiów z wcześniejszymi profecjami, a te z kolei były produktem czy pochodną ówczesnej kryzysowej sytuacji politycznej. Precyzyjnie dokumentuje też wątpliwości i rozterki, jakie w kwestii tej identyfikacji miała meksykańska elita władzy.

Można rzec, że ten sam kłopot co tubylcy mają niekiedy badacze: przypomnę nierozstrzygalny chyba spór Marshalla Sahlinsa z Gananathem Obeysekere o to, czy Hawajczycy traktowali kapitana Cooka jako bóstwo Lono. Mój prostoduszny głos (odnoszący się zresztą raczej do tamtego osobistego epizodu na mongolskiej stypie) brzmi tak: owszem, w myśleniu symbolicznym zaciera się granica między symbolem a jego desygnatem, a więc obcy może stać się reprezentantem tamtej, alternatywnej rzeczywistości (w istnieniu której się przecież wierzy i do której chciałoby się jakoś dotrzeć, np. by przekazać coś zmarłemu lub otrzymać coś od bóstwa). Ale myślenie symboliczne to tylko momenty; po ich upływie symboliczna fuzja (i konfuzja zarazem, jak tu ujmował jeszcze Erwin Panofsky) ustępuje racjonalnemu przebudzeniu – bo w wiecznej konfuzji nie dałoby się przecież żyć. Ten konkretny gość, co właśnie zsiadł przed jurtą z konia albo przyplął na okręcie, nie jest przecież żadnym bóstwem ani przybyszem z zaświatów; co najwyżej szczególny, symboliczny moment (stypa, święto boga Lono, zgodność z meksykańską przepowiednią) sprawia, że pojawia się jego (życzeniowy) odbiór: „to jest trochę tak, jakby...”.

Powyzsze przekazy historyczne pokazują, że nie uniwersalia tu działają, ale raczej „incydentalia”. Ewentualna świętość czy zaświatowość przybysza nie byłaby zatem jego wartością swoistą, immanentną, lecz raczej przygodną, wypadkową, ujawniającą się nie z założenia, ale *ex post*. Przy takim ujęciu mogłaby ujawniać się jako pochodna sytuacji, w której sakralny charakter gościa miałby pewien aktualny sens: w momentach koincydencji, kiedy jego pojawienie się przypada na szczególny czas sakralny lub wskazany profecją. W po-



1. Na *toaju* u Kazachów. Fot. Lech Mróz.
2. Tak wita gości torgucki starzec... Fot. Lech Mróz.
3. ... a tak młoda Tuchalarka. Fot. Lech Mróz.
4. Napitkiem wita się nawet przed huculską cerkwią. Fot. Lech Mróz.
5. Czasem warto sfotografować i stół, i fotografa. W roli fotografa prof. Lech Mróz.
Fot. Jerzy Sławomir Wasilewski.

zostałych przypadkach byłoby zatem tylko tak, że świętość (obcego) to niewiele więcej niż jego nietykalność, której zapewnienie jest równie „świętym” (czyli tylko „nieodwołalnym”) obowiązkiem gospodarzy.

Poddamy teraz wyobrażenie o świętości gościa szczególnie testowi (powie ktoś, że szyderczemu i perfidnemu, bo nieliczącemu z powagą roztrząsań Wodzińskiego): popatrzmy, czy to właśnie sakralnym charakterem obcego można wyjaśnić pewien ekstremalny przypadek gościnności tak daleko posuniętej, iż jej podłoże nie jest dla nas oczywiste. Może ofiarne oddanie się przybyszowi bierze się z potraktowania go jako postaci sakralnej? Spójrzmy na praktykę gościnności... płciowej.

3.

Skoro jest w człowieku chęć bycia tylko ze swoimi, we własnym, sprawdzonym i zrozumiałym środowisku, to można ją urzeczywistniać na dwa sposoby, albo raczej w dwóch fazach: broniąc się przed nieswoimi i/lub pośpiesznie uznając ich za swoich (czyli przyznając im naszą lub analogiczną do naszej tożsamość). Taką najdalej posuniętą formą szybkiego dopuszczenia, „gościnności bezwzględnej”, jaka przychodzi na myśl, jest podzielenie się z przybyszami wszystkim, czym się dysponuje, łącznie z – no cóż, wprawdzie nie to akurat mieli na myśli wzmiankowani na wstępie wielcy teoretycy gościny – własnymi żonami i córkami. W etnologii nosi to piękne miano gościnności płciowej, choć czasem też mniej chlubne: prostytutce gościnniej. Ten drugi termin jest zresztą wcześniejszy – ukuł go bodaj Hermann Heinrich Ploss (1885, s. 236, *die gastliche Prostitution*), autor wiekopomnego dzieła o Kobiecie, którą przedstawił od stóp do głów, w ujęciu etnologicznym i wszelkim innym, obejrzawszy ją – jako profesor ginekologii – dokumentnie; opatrzył swe dzieło stosownymi obrazami, a dla tych niestosownych miał naukę (o ludach) za usprawiedliwienie. Zastąpienie terminu „prostitution” sformułowaniem bardziej serdecznym, *sexual hospitality*, zawdzięczamy z kolei innemu tytanowi pracy, Robertowi Briffaultowi (odmieniam jego francuskie nazwisko, jako że uległ on pewnej anglicyzacji i sam kazał je z angielska wymawiać) oraz jego wielkiemu dziełu *The Mothers* (1927, t. I, s. 635). Same daty wydania tych pozycji wskazują, że jest to debata z innej epoki, i raczej nie wraca się do niej w dzisiejszej antropologii. Ja jednak zaryzykuję.

Gdy w dawnych latach jeździłem do Mongolii, zdarzyło mi się raz i drugi, że kiedy po powrocie z terenu pojawiałem się w naszej ambasadzie, by odebrać zaległą pocztę, byłem tam witany pytaniem, czy proponowano mi gdzieś w jurcie nocleg u boku żony gospodarza (z przestrogą, że mongolski syfilis leczy się przez siedem lat). Ponieważ, jako żywo, w badaniach terenowych nie natknąłem się na ślad takich praktyk, nie pozostało mi nic innego, jak uznać to za sprowadzony do żartu pogłos niegdyś podniecającego mitu⁴.

Dzieliłem się tym z prowadzącym naszą małą ekspedycję profesorem Witoldem Dynowskim, a on nie był już taki sceptyczny. Wracał wtedy do swego ulubionego hasła „Smutek Arktyki” (taki miały mieć tytuł jego nigdy nienapisane wspomnienia z syberyjskiej młodości, z wówczas jeszcze czytelnym nawiązaniem do dzieła Lévi-Straussa). Mówił mi, pewnie raczej powtarzając pogłoski, a może opinie z dawnego piśmiennictwa, bo przecież nie swoje dziecięce obserwacje, że tubylcze kobiety dalekowschodniej nadpółnocnej Północy z ochotą oddawały się przygodnym przybyszom, np. marynarzom, nawet nie licząc na korzyści finansowe, ot – z panującej wokoło beznadziei.

To jednak nie całkiem to samo, co zrytualizowana gościnność. Jestem świadom, że pochopne wypowiedzenie się w kwestii dawnej seksualności nie brzmi dziś dobrze, że lepiej by od razu pospieszyć ze sceptycyzmem i poprawnościowymi zastrzeżeniami. Trudno, nie jestem entuzjastą tej postawy w dzisiejszej antropologii, która uwidacznia się w podawaniu w wątpliwość istnienia różnych nieatrakcyjnych praktyk w społecznościach plemiennych, opisywanych przez pierwszych odkrywców i dalszych interpretatorów – zarzuca się im postawę białokolonizatorską, fallogocentryzm itd. Podejrzewam, że znaleźliby się nawet negacjoniści, chętni do zakwestionowania azteckich praktyk ofiarnych z wyrwaniem serca – gdyby nie to, że zachowały się ilustrujące to kodeksy piktograficzne. Co innego podważać akuratność opisów, a co innego kwestionować sam fakt istnienia np. kanibalizmu albo tzw. handlu niemego, sprowadzając je do europejskiego mitu. Czy wszystko to, co antropolog ma jako źródła (i co powinien krytycznie badać), to tylko – jak to ujmował Stanisław Zapaśnik – bielmo na własnym oku?

Popatrzmy na przykłady, których sama już ilość i różnokulturowa powszechność każe przyjąć istnienie w jakiejś postaci gościnności płciowej. Zobaczmy, czy da się z tego materiału wyciągnąć wnioski w interesującej nas tu kwestii – rozumienia gościnności w ogóle. Bo przecież każdy „całościowy fakt społeczny” jest pochodną najróżniejszych relacji: nie tylko relacji wobec przybysza (jak są tam rozumiane pojęcia swój-obcy, a szczególnie domniemana sakralizacja gościa), ale też stosunku między gospodarzem a jego małżonką (np. kwestia prawa do dysponowania „swoją” żoną), a dalej kolejno postaw wobec seksualności pozamałżeńskiej i ewentualności takiegoż potomstwa, stosunku samych kobiet do seksu, do wartości materialnych i niematerialnych, które on przynosi itd. Czy to wszystko ma się jakoś do tej szczególnej postaci gościnności?

Wydaje mi się, że sama przemienność nazw „gościnność płciowa” i „prostitution gościnniej” jest znamienna, a może nawet kluczowa. Z ich alternatywnego używania wynikałoby, że nasza myśl nie może zdecydować się, czy za motywację takiego postępowania uznać daleko posuniętą życzliwość wobec gościa/obcego (sza-

cunek, przyjaźń, może lęk) czy raczej kryją się za tym intencje merkantylne – pozyskanie w rewanżu jakichś korzyści, nawet niekoniecznie w postaci finansowej, ale np. statusowej (albo, sięgając już na zupełnie inny poziom wyjaśniania – genetycznej: ewentualne potomstwo skorzysta na wzbogaceniu puli genów, z którym to dobrem mogło nie być najlepiej w dawnych społecznościach, niewielkich i izolowanych). W zależności od tych motywów można by konstruować umowne kontinuum najróżniejszych postaw wobec Innego o następujących ekstremach: za idealną, modelową „gościnnością płciową” kryłoby się wyobrażenie obcego jako istoty wyższej, może w jakimś sensie sakralnej, godnej tego, by złożyć jej dar-ofiarę, podczas gdy za wyrachowaną „prostytucją gościnną” stałoby prozaiczne potraktowanie go jako dawcy. Czy zatem praktykujący taką gościnność składali mu dań, należną jako Obcemu, czy raczej robili interes? I czy oba te elementy się wykluczają, ale też czy wyczerpują temat? Powraca tu zatem kwestia z przywoływanej wyżej charakterystyki gościa-obcego: jako przybysza z tego lub tamtego świata. Przyjrzyjmy się, jak to uwidacznia się w materiale.

4.

Przypomnę, że to Marco Polo był pierwszym nowożytnym Europejczykiem (pomijamy zatem Herodota i jego wzmiankę o Masagetach), który podał szczegółowe wiadomości o gościnności płciowej mieszkańców Azji – Tybetu, Turkiestanu, Syczuanu i Yunnanu; skądinąd to właśnie jego *Opisanie świata*, a w szczególności współczesny przypis redakcyjny na temat Mongołów, o którym będę jeszcze pisał poniżej, dał pewnie początek ambasadzkim przeświadczeniom. Inni dawni Europejczycy relacjonowali ten obyczaj na pozostałych dwóch kontynentach: wspomniany Herodot również w odniesieniu do Afryki, zaś o praktykach amerykańskich Indian doniósł Amerigo Vespucci. Jednak to relacje Wenecjanina są najobfitsze – proporcjonalne do grubości dzieła. Polo z barwnymi szczegółami relacjonuje praktyki oddawania na kilka dni i nocy zarówno żon, jak i niezamężnych córek przyjezdnym, i to nawet nie gościom, bo też podróżnym specjalnie zwabianym z drogi. Zacznijmy od Tybetańczyków:

Opowiem wam o zwyczaju tamtejszym przy zawieraniu małżeństw. Trza wiedzieć, że żaden mężczyzna za skarby świata nie pojmie za żonę dziewicy; twierdzą, że nie są nic warte, jeśli uprzednio nie znały i nie obcowały z wieloma mężczyznami. Dziewica, która nie miała stosunku z mężczyzną, uważana jest za niemłą bogom; gdyż gdyby ją bogi miłowały, mężczyźni pragnęliby jej i staraliby się o nią; jeśli tak nie jest, mężczyźni mają do niej wstręt i nisko ją cenią. Postępują więc w następujący sposób. Otóż mówię wam, że gdy ludzie z obcych krajów przejeżdżają tamtędy i rozbijają namioty, schodzą się stare kobiety z grodów i osiedli

i przyprowadzają im do namiotów swe córki na wydaniu – jest ich dwadzieścia do czterdziestu mniej lub więcej – i oddają swe córki owym podróżnym, aby czynili z nimi wedle woli swej i aby z nimi spali. Ubiegają się o pierwszeństwo, której córka wzięta będzie, i gdy te, które się lepiej spodobają, zostaną wybrane, inne wracają żałośnie do domu. Podróżni biorą je i zabawiają się z nimi, trzymając je, jak długo chcą, póki bawią na miejscu, jednak ani w tę, ani w tamtą stronę zabrać ich z sobą nie mogą. Gdy zaś mężczyźni owi nacieszyli się nimi do woli i pragną odjechać, każdy dać powinien – jak przystoi – dziewczynie, z którą sypiał, jakiś klejnot lub upominek jakiś, aby mogła dowieść, gdy zechce wyjść za mąż, że miała kochankę. I tak wypada, aby każda młódka miała ponad dwadzieścia upominków, by pokazać, jak liczni byli jej kochankowie i mężczyźni, którzy z nią spali. Dziewczyna obdarowana takim upominkiem zawiesza go sobie na piersi na świadectwo, że cieleśnie poznała niejednego mężczyznę. Im więcej która takich podarunków ma na szyi i może dowieść, że wielu miała kochanków i z wieloma spała, tym więcej jest ceniona i tym chętniej ją wybierają twierdząc, że jest wdzięczniejsza od innych i bardziej bogom miła. Kto ją pojmie za żonę, szanuje ją bardzo. Nie może też przynieść mężowi cenniejszego posagu niż te liczne podarki, które od podróżnych otrzymała, uważając to za wielką chlubę. I nie szanowana, lecz raczej wzgardzona jest ta, która nie zdoła wykazać się dwudziestu podarkami, iż zaznała dwudziestu mężów. W czasie uroczystości weselnych rozkłada swe podarki i pamiątki, zaś oblubieniec bardziej ją ceni mówiąc, za bogowie uczynili ją powabną w oczach mężczyzn. Jeśli się zdarzy, że któraś za sprawą przygodnych podróżnych zajdzie w ciążę, dziecko jej wychowywane jest przez tego, który ją pojął za żonę, na równi z innymi prawymi dziećmi. Natomiast uważają za rzecz niegodziwą tknąć żony drugiego i tego przestępstwa wystrzegają się wszyscy. Oto poznaliście ten zwyczaj małżeński, o którym warto było wspomnieć. Do tego kraju powinni jeździć młodzieńcy od szesnastu do dwudziestu czterech lat, jeżeli chcą mieć dziewcząt do woli i bez wydatków. Ludność jest bałwochwalczą i bardzo niegodziwą. Nie mają za grzech rabunku i zabójstwa i są największymi rozbójnikami i złodziejami na świecie (Polo 1954, s. 298–299).

A teraz pogranicze Yunnanu i Syczuanu:

Opowiem wam o zwyczaju, jaki w tej krainie panuje w odniesieniu do kobiet. Nie uważają za hańbę, jeśli obcokrajowiec lub inny człowiek bezceści im żonę, córkę, siostrę lub inną kobietę z ich domu; lecz są mu wdzięczni, jeśli śpi z nimi, gdyż twierdzą, że za to ich bogowie i bożki będą im życzliwi i użyczą im dóbr doczesnych w wielkiej obfitości. I dlatego tak chętnie

oddają swe kobiety obcym. Wiedzą bowiem, że jeśli jakiś mieszkaniec tej okolicy zobaczy obcego zbliżającego się do jego domu w poszukiwaniu mieszkania, natychmiast, skoro tamten wejdzie pod jego dach, on sam dom opuszcza i przykazuje żonie, aby pobożnie spełniała wszelkie zachcenia gościa, on sam zaś udaje się w podróż lub na wieś swoją, lub do winnic i nie powraca, póki w domu jego bawi obcy. Zauważyć trzeba, że ten spędza tam czasem i trzy dni, czasem cztery, a niekiedy dziesięć i zabawia się w łóżu z żoną tego nieboraka. Aby zaś dać poznać swoją obecność, gość znak jakiś wywiesza na zewnątrz, na przykład swoją czapkę lub jakiś inny znak, który mówi, że on w tym domu bawi. I nasz nieborak, jak długo widzi ów znak na swoim domu, nie wraca, aby mu nie przeszkadzać. I tak jak kobiety, chętnie odstępują wszystkiego, czegokolwiek zapragnąłby obcy, wierząc, że za tak hojną gościnność bogowie i demony użyją mu urodzaju w płodach ziemskich. Skoro obcy odjedzie, gospodarz wraca radosny i szczęśliwy, odnajduje swą rodzinę i składa bogom dziękczynienie. I tak postępują w całym kraju. Wielki Chan zakazał wprawdzie tego zwyczaju, lecz nie zaprzestali go i chętnie go zachowują, a żaden drugiego nie wyda. Mieszkańcy grodów i wiosek rozrzuconych po stromych górach w pobliżu drogi, mający piękne żony, radzi używają ich podróżnym. Kupcy dają owym kobietom jakiś szmat cienkiego płótna, na przykład pół łokcia długości, albo inną drobnostkę małej wartości. I tak zabawiwszy się nieco kupiec wskakuje na konia i odjeżdża. Wówczas mąż i żona naigrawają się z niego krzyżąc: „No ty! Dokąd jedziesz? Pokaż, coś zabrał z domu naszego. Pokaż, wólczego, coś zyskał. Oto patrz, coś zostawił nam, coś zapomniał u nas!”, i pokazują ową resztkę ofiarowaną przezeń. „No to co mamy twojego, o nędzniku, ty zaś nie masz nic naszego”. I tak naigrawają się. Taki jest ich obyczaj (tamże, s. 302-303).

Od razu zauważę, że wspomniane naigrawanie się z gościa, choćby zrytualizowane, nie bardzo licuje z ideą traktowania go jako nosiciela *sacrum*. Nic też na to nie wskazuje ani powyżej, ani w dalszych opisach, równie bogatych w życiowe realia, choćby i podkolorowane.

A tak rzeczy się miały w Turkiestanie, w dzisiejszej oazie Hami:

Życie pędzą w przyjemnościach, gdyż zajmują się tylko muzyką, śpiewem, tańcami, zamiłowanie mają do czytania i pisania i oddają się cielesnym rozkoszom. I zapewniam was, że gdy do domu przybędzie obcy w gościnę, są mu bardzo radzi i starają się uczynić wszystko, aby mu sprawić przyjemność. I rozkazują żonie, aby czyniła wszystko wedle woli gości, podczas gdy sami dom opuszczają na dwa lub trzy dni, udając się w interesach lub do swych will, skąd baczą na wszystko, co rodzinie i obcemu potrzebne być może.

Nie obejdzie się to jednak bez zapłaty, co odpowiednio wyraźnie musi być podkreślone. Przez ten czas gość pozostaje w domu gospodarza z jego żoną i żyje wedle swej woli, i śpi z nią w łóżu, jakby była jego własną, i oddaje się rozkoszom. I wszyscy w tym mieście i w tej prowincji w ten sposób są rogaczami; lecz zaiste nie poczytują sobie tego za ujmę, lecz przeciwnie, za wielki honor i zaszczyt, gdyż jest to zwyczaj powszechny w tej prowincji. Miłe jest to bogom, że tak gościnnie przyjmują podróżnych, i dzięki temu ich dobra, dzieci i majątki mnożą się i chronione są od wszelkich niebezpieczeństw i wszystko im się szczęśliwie darzy. Kobiety zaś są piękne, wesołe i bardzo zmysłowe (tamże, s. 178).

5.

Zważywszy na wątpliwy charakter niektórych przekazów imć Marca Polo, sprawdźmy, co da się odczytać z późniejszych zapisów etnograficznych. W przypisach do jego relacji polski edytor, znakomity orientalista (mongolista) Marian Lewicki nie tylko ich nie kwestionuje, ale sam dorzuca informację o podobnej praktyce mongolskiej, bez podania źródła:

Mongolowie ci ofiarowują przybyszowi na noc córkę i gość obowiązany jest pozostawić wybranej swój pas. Jeżeli dziewczyna zajdzie od owego przygodnego gościa w ciążę, następują jej zaślubiny z pasem, które poprzedzają te same przygotowania co przy zwykłych zaślubinach. Dziewczyna otrzymuje nowe szaty i na głowę wkłada nakrycie kobiet zamężnych. Pas gościa kładzie się na czerwonym wojłoku rozpostartym na podłodze. Dziewczyna klęka i składa głęboki ukłon pasowi, swoim rodzicom i zgromadzonym, i oznajmia, że jest żoną gościa. Za taką będzie ją uważać odtąd jej otoczenie, choć mało jest prawdopodobne, aby owa żona zetknęła się jeszcze kiedykolwiek ze swoim przygodnym małżonkiem. Imię jego będzie nosić nie tylko dziecko, które spłodził, ale także każde dziecko, które urodzi się później. Jednak dzieci te nie mają prawa do dziedziczenia w rodzinie matki (tamże, s. 545-546).

Lewicki pisze też o sinkiańskich Kirgizach-Dulanach (gwoli ścisłości przypomnę tylko, że etnonim „Kirgiz” stosowany był w dawnej literaturze głównie wobec Kazachów), powołując się na niezidentyfikowanych podróżników europejskich z XIX–XX wieku:

Opowiadają o nich, że kiedy chcą uczyć ważniejszego gościa lub uzyskać od kupców towary po cenie odpowiedniej dla siebie, urządzają na ich cześć przyjęcia. Gości sadzają wśród młodych kobiet, których mężowie są nieobecni. Kobiety tańczą i obrzucają gościa zwiniętymi chusteczkami; gość podnosi chusteczkę i kładzie ją obok kobiety, która mu się podobna. Mężowie nie okazują zazdrości i przez czas, kiedy

ich żony goszczą u siebie przybysza, usuwają się do swoich sąsiadów i bawią tam do jego odejścia. Przybysz pozostawia w wejścia domu swoje obuwie, co jest równocześnie znakiem dla męża, aby do domu nie wchodził (tamże, s. 637).

Nie potrafię zdyskwalifikować tych szczegółowych opisów jako wyłącznie produktów egzotyccyzmu, orientalizmu i bielma na oku, ale też, po prawdzie, niewiele mogę do nich dodać. Teza o sakralnym charakterze przybyszy tą gościnnością witanych nie znajduje tu żadnego potwierdzenia; wprost przeciwnie, widać wyraźnie, że oczekuje się od nich co najwyżej ludzkiej odpłaty. Zwróć tylko uwagę na podaną dwukrotnie przez Marca Polo lokalną motywację zwyczaju – zadowolenie bogów. To wprawdzie niewiele wyjaśnia, ale zgadza się z emicznym tłumaczeniem sensu niejednego rytuału i obyczaju: przez jego właściwe wypełnienie czyni się zadość boskiej woli, zapewniając sobie właściwy bieg życiowych spraw.

Pierwszy bodaj polski autor, który się o to doświadczenie otarł na przełomie XVIII i XIX wieku, zesłaniec kościuszkowski Józef Kopec, pisał tak:

Kamczadale bardzo są uprzejmi i gościnni. Co tylko ma w domu wszystkim przyjmuje gościa, ofiarując mu nawet jedną z żon swoich. To dzieje się szczególniejszym sposobem. Jak tylko gość zawita, prowadzi ku niemu swą żonę, która trzymając naczynie miedziane pod pachą, którego się zwykle używa w nocy, w obecności jego, napełnia je, i tym go częstuje. Gość musi albo wypić albo przynajmniej tym specjałem gębę wypłukać i wtenczas już ma prawo do niej jak do swojej małżonki. W przypadku odmówienia mógłby postradać życie, bo krajowcy podobne uchybienie biorą za wzgardę ich gościnności. Ten zwyczaj jednak wyjąwszy Koryjaków, gdzie dotąd istnieje między Kamczadalami, znikać już poczyna. Przypisać to należy lądowaniu cudzoziemskich okrętów i podbiciu Kamczatki przez Rosjan (Kopec 1837, s. 94-95).

Pomijam kwestię przecinka, który zapewne powinien widnieć przed słowami „między Kamczadalami”, a nie po nich, i przechodzę do rzeczy: byłby to chyba dowód na istnienie gościnności płciowej jako gościnności ekstremalnej w stopniu podwójnym, a nawet potrójnym (a do tego równościowej wspólnoty, a nie usługi). Po pierwsze, nie ma tu obowiązku rewanżu materialnego; po wtóre, jest ona – jak to rytuał – obowiązkiem, którego niedopełnienie, nawet ze strony gościa, karane jest (w teorii) śmiercią⁵; po trzecie, stosowany jest przedtem pewien sprawdzian lojalności („tym specjałem gębę wypłukać”), jakby próg selekcyjny tworzący obopólną wspólnotę. Zauważmy, że zwłaszcza punkt drugi i trzeci sprawiają, iż absolutnie nie da się uważać całej praktyki za przejaw traktowania

gości jako bogów: wymóg picia moczu i zabicie za jego niewypicie – tego nie robi się przecież bóstwom! Jeśli już, jest to raczej sprawdzian, czy przybysz jest takim samym człowiekiem jak my.

W tym wraca do mnie to samo poczucie, które pojawiło się przy przedstawianiu reguł gościnności w barbarzyńskiej Europie: trudna do uzasadnienia intuicja, iż własną gościnnością wobec obcego pokazujemy, że „jesteśmy ludźmi”, postępujemy „po ludzku”; zapewne więc tego samego i od niego oczekujemy. Jeżeli powyższy materiał pozwala na jakieś dalej idące interpretacje, to tylko takie, które idą w stronę ludzkiej wspólnoty.

Pojęcia takie jak wzajemność i wymiennosc/wymiana to dla antropologii kluczowe narzędzia rozumienia relacji społecznych. Nic dziwnego, że to przez ten pryzmat pokazywana bywa gościnność płciowa w nowszej literaturze, która grzechu egzotyccyzacji boi się jak ognia. Nie spotkałem w niej prób kwestionowania jej istnienia, choć nie znalazłem też jakiegoś obszerniejszego studium tej instytucji (pomijam amatorskie produkcje kompilacyjne). Te bardziej wiarygodne studia przypadły już – jak zawsze w etnologii – na czasy znacznych zmian po wspomnianym „wylądowaniu cudzoziemskich okrętów”, gdziekolwiek by to było: u Eskimosów (Inuit i Yupik), Hotentotów (Khoikhoi) czy Beduinów, na Cejlonie i Wyspach Kanaryjskich, w Azji Mniejszej, Afryce Subsaharyjskiej, Ameryce Południowej i Północnej, wreszcie w Australii i na Polinezji. Pewne treści musiały zniknąć, akcenty zostały przesunięte, choćby dlatego, że misjonarze zrobili już swoje. Trudno też pewnie było wtedy prowadzić wywiad na ten temat z konkretnym mężem czy żoną; stąd nawet opisy znakomitych terenowców sprowadzają się do jednego zdania. „Miałem okazję obserwować u Czukczów reniferowych kołymskiej tundry, że wymieniają żony na noc albo że żona jest oddawana do dyspozycji przejezdnemu gościowi, podczas gdy gospodarz wychodzi do swego stada” – tyle tylko pisze jeden z wielkiej trójki dawnych etnografów Syberii, Waldemar Jochelson (1908, s. 755).

Grupą, w której takie praktyki notowane były bodaj najczęściej, byli Eskimosi Ameryki Północnej i północnoazjatyckiego pobrzeża (czyli Inuici i Yupikowie). Antropologowie dzisiejsi, siłą rzeczy walczący z trywialnie spaczonymi ich wyobrażeniami, akcentują przewagę motywu wymiany i wzajemności, a nie ugaszczania. Wymiana żon odbywała się w trakcie grupowego dorocznego święta albo rytuału zarządzanego przez szamana gwoli poprawy pogody czy warunków łowieckich, którego kulminacją było sławetne „gaszenie lamp” i akty promiskuityzmu (z czego korzystali też kawalerowie); była to zatem raczej forma rozpasania seksualnego w momentach przełomowych i kryzysowych, co nie należy do tematu gościnności. Ta ostatnia stosowana bywała – acz niechętnie – również wobec przejezdnych. „Eskimos w poczuciu gościnności może zaproponować obcemu mężczyźnie swoją żonę jako

towarzyszkę do łóżka – tylko dla rozgrzania się – ale reaguje zazdrością, kiedy ta okazuje mu ze swej strony zainteresowanie” (Kjellström 1973, s. 123). Gościnność musi być tu trzymana w ryzach⁶.

Inaczej wyglądało to w realiach wysp Polinezji. XIX-wieczne spotkania niemieckich podróżników (Chamisso, Baesler) sugerują raczej istnienie praktyk gościnnej prostytucji. Choć mogły one wydawać się Europejczykom przejawem południowej, np. tahitańskiej, isticie rajskiej niewinności, w istocie miały jednak charakter merkantylny: dziewczę tamtejsze, owszem, oddawały się chętnie białym matrosom, ale oczekiwały gratyfikacji finansowych, bowiem ich przyszy miejscowy wybranek domagał się rekompensaty za uszczerbek w dziewictwie, które w zasadzie było surowo wymagane (Dürbeck 2007, s. 119-120).

Może wydać się zaskakujące, że dla rozległych obszarów Półwyspu Arabskiego i Afryki Północnej, a więc terenów panowania surowego islamu, różne postacie gościnności płciowej potwierdzone są wiarygodnymi przekazami etnograficznymi, w których akcentuje się jej wzajemnościowy charakter (Dostal 1990, s. 137-151). W oparciu o takie obserwacje pojawiają się próby wyjścia poza świat arabski, ku najbliższym sąsiadom: mam na myśli interpretacje różnych wątków biblijnych, w których pojawia się niestandardowa seksualność, jako pogłos dopuszczalnej kiedyś gościnności płciowej (materiał arabski i pytanie o analogie biblijne przedstawia godny chyba zaufania Raphael Patai 1959, s. 139-145; dalej idzie Gur-Klein 2003).

Jeśli pobieżnie wzmiankuję tę rozproszoną literaturę, to nie po to, by zbudować na jej podstawie jakąś konkretną tezę, lecz raczej by pokazać, że istnieje poważne piśmiennictwo w tej kwestii, co nie pozwala nam odesłać całej instytucji do lamusa pojęć całkowicie mylnych i zwietrzałych.

Zakończę ten skromny przegląd przywołaniem pewnej szczególnej grupy, w której wszelkie odwrócenie przyjętych norm, w tym promiskuityzm seksualny, daje poczucie bycia wybrańcami i tym samym wewnętrzną spoistość: wymiany małżonek, budzące zgrozę otoczenia, robi się wbrew reszcie świata, odrzuconego i skazanego na upadek. Ta zbiorowość to *machna* żydowskich odszczepieńców pod wodzą Jakuba Franka, w beletrystycznym, ale znakomicie wydobytym tę kwestię ujęciu Olgi Tokarczuk (2014, w odwróconej „po hebrajsku” paginacji tej książki są to m.in. strony 656, 653, 597). „Ludzie Księgi” posyłają też swe córki, nawet zamężne, do łóżka charyzmatycznego przywódcy, bo „w domach szabtajskich obowiązuje szczególna gościnność. Grzać Jakuba przychodzi [np.] młodsza córka Moszego z za cmentarza” (s. 656). Jest to zarazem „stary zwyczaj”, „tajemna czynność”, jak i Obcy Uczynek, *Maas Zar*, który zbliża do siebie wybranych, albowiem jest znakiem czasu mesjańskiego jako epoki odwrócenia wszystkich rzeczy – trans-

gresja przybliży transcendencję, a profanacja staje się formą sakralizacji.

6.

Może zatem kluczem najprostszym i jedynym potrzebnym do rozumienia gościnności płciowej jest wyobrażenie *poczęstunku*? Zważywszy władczą, właścicielską pozycję mężczyzny (męża, ojca) wobec „jego” kobiet, oferowanie ich przybyszowi nie tak bardzo różni się od częstowania go jadłem czy napojem. Zaryzykuję spostrzeżenie, że taki seksualny gościniec to tylko zwieńczenie długiej listy przedmiotów osobistych, na początku której będą drobne smakołyki, własnymi rękami wkładane do ust przybysza. Wedle dawnej relacji podróżniczej z Mongolii „jeżeli się dwóch znajomych w drodze zdybie, jeden drugiemu wykurzoną podaje lulkę i wszędzie ten obopólny zwyczaj przyjmowania ściśle jest zachowywany... Coś podobnego jak u Austriaków, że przychodzącemu do gospody, znajomi nadpitą szklankę wina lub piwa podają” (Tymkowski 1828, s. 310). Ja dodałbym własne przypadkowe, jednorazowe spostrzeżenie, kiedyś, w syberyjskiej Rosji – jeden drugiego poczęstował wyjętą z ust gumą do żucia, ze słowami: *Na, pożuwaj*. A z poważniejszych obserwacji – zauważoną w Jakucji, a także w Mongolii praktykę zostawiania w miejscach sakralnych nadgryzionych kawałków jedzenia, niedopalonych papierosów, nawet ogryzków jabłka – z niepewnym wyjaśnieniem (w stronę Europejczyka, który podejrzewa w tym jakieś demonstracyjne sowieckie świętokradztwo), że to jakby cząstka samego ofiarodawcy. Dar drobny, ale z samego siebie.

Taki poczęstunek jest może trochę za mocny dla nas dziś – ani czyichś resztek brać do ust nie chcemy, ani własnej żony mu dać nie myślimy, ale intencję udzielenia czegoś bardzo osobistego, własnego – rozumiemy. O takie właśnie rozumienie praktyk „dzikich”, w którym są one tylko innym wariantem zachowań, jakie sami praktykujemy, apelował do końca Claude Lévi-Strauss (2014). Może więc i gościnność płciowa jest permutacją jakichś zachowań wcale nam nieobcych? Emilia Sulek, etnografka podróżująca po zbliżonych do Marcopolowych szlakach Tybetu, nie natrafiła wprawdzie na klasyczną jej formę, ale zwróciła mi uwagę na istnienie tam – i przecież nie tylko tam – jej formy odwróconej, a może tylko dopełniającej: oto mężczyzna gospodarz oferuje (kurtuazyjnie, bez żadnego nachalstwa) swoje usługi seksualne kobietom przybyszkom. To przecież logiczna konsekwencja tego samego podejścia, które kazało gospodarzowi oferować (innym mężczyznom) żonę, córkę, niewolnicę – czemu zatem nie siebie samego?

Może za taką właśnie permutację uznałby to zatem Mistrz, którego zdaniem „wszyscy jesteście kanibalami”, skoro nowoczesne wykorzystywanie w farmacji produktów ludzkiego ciała (enzymów itp.) jest dla nie-

go analogiczne do kanibalizmu „dzikich”⁸. Bo trudno nie spostrzec, że powyższa tybetańska gotowość płciowa leży w męskiej naturze – w każdej kulturze. Oferuję gościowi wszystko, co moje, łącznie z samym sobą, bo jest on takim samym jak ja – a nie Innym – człowiekiem.

Bibliografia

- Agamben Giorgio
2008 *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, Warszawa, Prószyński i S-ka.
- Banaszkiewicz Jacek
1986 *Podanie o Piaście i Popielu. Studium porównawcze nad wczesnośredniowiecznymi tradycjami dynastycznymi*, Warszawa, PWN.
- Benedyktowicz Zbigniew
2000 *Portrety Obcego. Od stereotypu do symbolu*, Kraków, Wydawnictwo UJ.
- Briffault Robert
1927 *The Mothers: A Study of the Origins of Sentiments and Institutions*, New York, Macmillan.
- Dostal Walter
1990 *Eduard Glaser – Forschungen im Yemen. Eine quellenkritische Untersuchung in ethnologischer Sicht*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte, 545. Band. Veröffentlichungen der Arabischen Kommission 4, Wien.
- Dürbeck Gabriele
2007 *Stereotype Paradiise: Ozeanismus in der deutschen Südeeliteratur 1815–1914*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Gur-Klein Thalia
2003 *Sexual Hospitality in the Hebrew Bible? „lectio difficilior”*, 2, s. 1–30.
- Jochelson Waldemar
1908 *The Koryak. Publications of the Jesup North Pacific Expedition*, t. 6, New York, American Museum of Natural History.
- Kjellström Rolf
1973 *Eskimo Marriage: An Account of Traditional Eskimo Courtship and Marriage*, Stockholm, Nordiska museet.
- Kopeć Józef
1837 *Dziennik podróży przez całą wzdłuż Azję, łądem od portu Ochocka, oceanem przez Wyspy Kurylskie do Niższej Kamczatki, a stamtąd na powrót do tegoż portu na psach i jeleniach*, Wrocław.
- Lévi-Strauss Claude
2014 *Wszyscy jesteśmy kanibalami*, Kraków, Wydawnictwo UJ.
- Modzelewski Karol
2004 *Barbarzyńska Europa*, Warszawa, Iskry.
- Patai Raphael
1959 *Sex and Family in the Bible and the Middle East*, Garden City, NY, Doubleday & Company.
- Ploss Hermann Heinrich
1885 *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde*, Anthropologische Studien, Leipzig, T. Grieben.
- Rabinow Paul
2010 *Refleksje na temat badań terenowych w Maroku*, Kęty, Wydawnictwo Derewiecki.
- Todorov Tzvetan
1996 *Podbój Ameryki. Problem Innego*, Warszawa, Fundacja Aletheia.
- Tokarczuk Olga
2014 *Ludzie Księgi albo Wielka Podróż*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.

- Tomicki Ryszard
1990 *Ludzie i bogowie. Indianie meksykańscy wobec Hiszpanów we wczesnej fazie konkwisty*, Wrocław, Ossolineum.
- Tymkowski Jerzy (Timkovskij Egor)
1828 *Podróż do Chin przez Mongoliją w latach 1820 i 1821 przez Jerzego Tymkowskiego odbyta...*, t. 1, Lwów, Drukiem Piotra Fillera.

Przypisy

- 1 Tekst przygotowany na zakopiańską sesję, niewyłoszony z powodów akcydentalnych.
- 2 Z. Benedyktowicz, *Portrety Obcego. Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000, Wydawnictwo UJ.
- 3 Wolno mi zdradzić, że był to dom Gieysztorów, a podają to z upoważnienia jednej z latorośli rodu, w drugim pokoleniu po kądzieli, Kasi Michalskiej, *de domo Galickiej*.
- 4 Mógł słynny Paul Rabinow (2010) przyznać się do korzystania z usług seksualnych uroczej Marokanki, mógłbym po latach i ja – gdyby nie to, że nie skorzystałem; propozycja wyszła od ojca młodej pasterki, ale doszła do mnie przez pośrednika. Chyba jednak nie był to przeżytek gościnności płciowej ani nawet nie prostytutka gościnnie, tylko ta zwyczajna. Ale gdzie miałyby przebiegać granica? Pewnie dałoby się to ustalić, tyle że po spróbowaniu, a tu wchodzi się w zamknięte koło: badacz nie może sprawdzić, czy jest to forma rytualna, bo nie chce paść ofiarą tej zwyczajnej.
- 5 Bo przecież gościnność to obowiązek obustronny: przypomnijmy smutny los bohaterów przypowieści ewangelicznej – tych, co odmówili gospodarzowi przyjścia na ucztę mimo jego zaproszenia, Łk 14:15-24.
- 6 Gratka dla miłośników analogii eskimosko-góralskich: wprawdzie zrobiłbym niemądrze, przywołując *in extenso* stary dowcip, że do tego, co zbójnicy zrobili gaździnie, to mieli oni swoje zbójceckie prawo, ale że ona przy tym... itd., ale mogę przecież odesłać ciekawego Czytelnika do internetu, choć teksty nie mają dawnego uroku: https://en.wiktionary.org/wiki/zb%C3%B3jceckie_prawo albo <http://www.sadistic.pl/baca-i-gazdzina-vt401883.htm>.
- 7 I znów nie mogę się oprzeć skojarzeniom niepoważnym – komiczna scena z filmu Woody’ego Allena *Przejrzeć Harry’ego* (oryg. *Deconstructing Harry*). Podstarzała żydowska żona dowiaduje się z przerażeniem od przyjaciółki, iż jej safandulowaty małżonek pouśmiercał i pozjadał członków swojej poprzedniej rodziny, z kochanką na dokładkę; ten, męczony przez nią podczas kolacji, broni się słowami: „W czym problem? Jedni zmarłych grzebią, inni spalają, a ja – zjadłem”. Zaiste, *deconstructing cannibalism*.

Gościnność. Wielki, głęboki problem, wspaniale przez uczestników antropologicznego spotkania ujęty, w wielości perspektyw i kontekstów. Wygłoszone teksty lśniły erudycją, szerokością odniesień, wszystkim tym, co czyni humanistykę szlachetną i wartą uprawiania. Piękne to, ale jednocześnie onieśmielające. Jako osobie niedysponującej intelektualnymi sprawnościami przedstawionymi przez aktywnych uczestników konferencji trudno byłoby mi cokolwiek dodać i powiedzieć. Problem gościnności, który wskazywano w przestrzeniach tak różnych, jak w opowieści o związaniu Izaaka, w obrazach Goi czy w spotkaniu między muzykiem wielkiego świata a muzykiem ludowym. Wszystko to było dla mnie zwyczajnie zbyt trudne, żebym próbował mówić o tym tak, jak czyniono to w Galerii Hasióra.

Zamiast tego spróbuję powiedzieć o czymś prostym i bardziej mi znajomym. O zmęczeniu, które towarzyszyło mi podczas konferencji.

W konferencji *Konteksty rzeczywistości. Rzeczywistość w kontekstach. O myśleniu w perspektywie gościnności* uczestniczyłem jako słuchacz. Przez kilka dni jej trwania mój dzień składał się z porannego godzinnego spaceru z Kościeliska do Galerii Hasióra w Zakopanem, gdzie odbywała się konferencja, potem kilku godzin przysłuchiwania się wystąpieniom oraz towarzyszących im rozmowom i dyskusjom, wreszcie powrotu do domu celem opieki nad piecem i kominem, podczas gdy reszta rodziny zajęta była wieczornymi punktami programu. Mówię o tym, ponieważ chciałbym wskazać, że taka forma mojej obecności na konferencji była nie tylko lekcją sposobów myślenia o i wypowiedzania gościnności, ale też doświadczeniem bycia gościem, w najbardziej podstawowej, prozaicznej postaci.

Każdy, kto kiedykolwiek studiował, wie, że słuchanie wystąpień, wykładów czy omówień potrafi być, pomimo pozorowanej prostoty, zajęciem w wysokim stopniu nużącym i męczącym. Dzieje się tak nie tylko za sprawą nudy danego wywodu czy też skutek braku zainteresowania jego tematem – takie problemy zostawmy na boku. Kilka godzin słuchania w skupieniu potrafi po prostu zmęczyć ciało. Inaczej oczywiście niż fizyczny wysiłek – nie jest to rąbanie drewna czy przrzucanie węgla. Nuży jednak w oczywisty, odczuwalny sposób. Ciało, zmuszone do siedzenia na (zazwyczaj niewygodnym) krześle, kostnieje, próba utrzymania koncentracji łatwo przechodzi w rozproszenie, ciężkie, przegrzane powietrze w wykładowej sali otumania i wprawia w senność, z którą trzeba walczyć (albo przynajmniej udawać, że się jej nie odczuwa, mimo że powieki same opadają). Wszystkie te wydarzenia są banalne w opisie i trywialne w odczuciu; to kwestie do tego stopnia znajome, że dogłębne rozwodzenie się nad nimi wydaje się

W gościnie na antropologicznym spotkaniu. O doświadczaniu gościnności na własnej skórze

niepotrzebnym trwonieniem słów. Ale trzeba o nich wspomnieć, bo łatwo stracić je z pola widzenia.

Powiedzmy więc kilka słów o innym doświadczeniu. Każdy zna chyba to uczucie ulgi, które łączy się z przebywaniem w domu właśnie opuszczonym przez gościa. Nie trzeba się nawet cieszyć z jego wyjazdu, można być tym zasmuconym. Mimo to dom, nagle pusty i spokojny, staje się jakby prostszy w obsłudze, mniej absorbujący. Gościnność jest jednak wymagająca. Znów: nie chodzi tutaj o wskazanie na wyzwania połączone z jej intelektualnym wymiarem, ale raczej o banalność tej praktyki. Dla gościa należy przygotować łóżko, pościel, pokój, trzeba zadbać o to, żeby miał co zjeść, trzeba dotrzymać mu towarzystwa, trzeba odpowiednio się przy nim zachowywać. Wszystko to, podobnie jak wysłuchiwanie wykładu, to działania o bardzo prozaicznym charakterze. Proste życiowe czynności, żmudne także przez to, że zostają dodane do i tak zazwyczaj zbyt długiej listy codziennych obowiązków. To jeszcze więcej wymagań, które wobec siebie stawiamy albo które są przed nami postawione. To frustracja i rozczarowanie, gdy z tej czy innej przyczyny im nie sprostamy. To zakłopotanie, jako pot i rumieniec, gdy musimy naszego gościa za coś przeprosić albo, co gorsza, spróbować grzecznie go wyprosić, z nadzieją, że to zrozumie.

Takie wysiłki są wysiłkami o oczywistym, fizycznym charakterze. Mają one swój wyższy, głębszy wymiar – ale nie o nim tutaj. Wróćmy do tego, co zupełnie podstawowe i przyziemne.

Dalej więc: doświadczeniem w równym stopniu nam znanym jest trud bycia gościem. Chociażbyśmy naszego gospodarza uwielbiali, a czas z nim i u niego spędzony mijał nam zbyt szybko, to jednak wciąż będąc gościem, należy odpowiednio się zachowywać. Modyfikować swoje nawyki tak, żeby nie urazić gospodarza, nie utrudzić go zbyt. Rumienić się i pocić, przepraszając za drobną szkodę, którą przypadkiem się wyrządziło. Któż nigdy nie wylał na obrus herbaty czy nie stłukł drobnej ozdóbki! Kto nigdy nie spotkał się z oczekiwaniem, albo sam od siebie nie oczekiwał, że



W gościnie w Zakopanem. Uroczysta kolacja na 70-lecie „Kontekstów”. Od lewej: Zbigniew Benedyktowicz i Piotr Majerczyk. Fot. Joanna Helander.

będzie pomagał gospodarzowi, choćby tylko z grzeczności. Nie dziwi zatem odczucie delikatnej ulgi, kiedy wreszcie wraca się tam, skąd się przybyło, nawet jeśli od razu zaczyna się tęsknić za cudzą gościnnością.

Jeszcze jedno doświadczenie, które zna chyba każdy z nas. Umówione spotkanie towarzyskie, na które z tej czy innej przyczyny nie chce nam się iść. Nie chce się wychodzić z pokoju, nie chce się wychodzić z domu, nie chce się iść w gości. Często nie dlatego, że osoba, z którą mamy się spotkać, jest przez nas nielubiana lub czymś nas zraziła. Z prostszego powodu – ot, dzień był męczący, nie mieliśmy dla siebie dość czasu. Nie chce nam się iść ze względu na wszystkie te malutkie codzienne żmudności, których nie zauważamy nawet wtedy, gdy na nas ciążą. I w drugą stronę: ma do nas przyjechać przyjaciel. Cieszymy się na to, ale z drugiej strony coś w nas spogląda na tę perspektywę z niechęcią. Tyle zajmie on nam czasu, tyle uwagi. O takich sprawach często nie ma nawet co mówić. Raz: nie wypada. Dwa: są tak bardzo oczywiste.

Wszystkie te drobne trudy i znoje mają w sobie jakiś uniwersalny aspekt. To fakty życia, z którymi stykamy się nieustannie, w tej czy innej postaci. To codzienność – rozumiana nie jako rozmaicie opisywana norma życia w świecie nam współczesnym, ale raczej to, czego

nawet opisywać już nie trzeba, tak bardzo wydaje się jasne.

Wspomniałem już, że moje doświadczenie uczestnictwa w konferencji jako słuchacz było w jakimś stopniu doświadczeniem bycia gościem. Miało pewien powab, miało też swoje fizyczne, cielesne konsekwencje. Dramatyczne? Skądże. Ale jakies tak – choćby zadyszka spowodowana pośpiesznym spacerem z Kościeliska do Zakopanego, po oblodzonych chodnikach i poboczach. W naszym życiu pełno jest takich drobnych gości. Odbywamy je w klasie, w pracy, w restauracji, za granicą, za progiem domu, za drzwiami naszego pokoju, który dobrze znamy. Te najbanalniejsze przeżycia bycia gościem albo gospodarzem mają swój fizyczny wymiar. Niewielki, nienarzucający się, delikatnie żmudny, na który raczej rytualnie narzekamy, bo jego unikanie jest trudne i odbiera możliwość „normalnego” życia. Ale nawet kiedy utyskujemy, nie wspominamy o nim wiele, bo też (dopóki nie przybierze dużych rozmiarów) nie zwracamy na niego zbytnej uwagi. Kiedy myślimy o gościnności, to nie drobny fizyczny znój jawi nam się jako jej cecha charakterystyczna. Jeśli już z czymś go kojarzymy, to raczej z kolejną życiową irytacją, jedną z tych, które towarzyszą naszemu spotkaniu ze światem.

Nie ma nic kontrowersyjnego w powiedzeniu, że gościnność to jakaś forma spotkania. Z tego zaś wynika, że aby mogła zaistnieć, potrzeba przynajmniej dwóch osób, które są sobie choć trochę nieznanymi. Mówi się o gościu jako o kimś tajemniczym, nieznanym przybyszu, ukrytym Bogu – wszystkie te sformułowania kierują nas w stronę tego podstawowego rozpoznania: gościnności jako spotkania. Potrzebna jest choćby odrobina obcości, odrobina różności, żeby między dwojgiem nie do końca sobie znanych osób mogła się pojawić gościnność.

Rozpoznanie to prowadzi nas w stronę myślicieli, którzy poświęcili się badaniu tego, co wydarza się między ludźmi. Zgłębiając cud, jakim jest spotkanie, siłą rzeczy dotykają oni również problemu gościnności.

Jedną z takich osób jest znana filozofka i feministka Judith Butler. W swojej książce *Na rozdrożu. Żydowskość i krytyka syjonizmu* rozważa ona i komentuje myśl innej wielkiej dwudziestowiecznej filozofki spraw międzyludzkich, Hannah Arendt. Butler twierdzi, że dla Arendt spotkanie z Innym jest jednym z fundamentów kondycji ludzkiej. Nie w tym sensie nawet, że bez spotkania ludzkie doświadczenie pozostaje niepełne. Podchodzi do tego raczej od drugiej strony. Mówi tak: nie można od takich spotkań uciec. Bycie człowiekiem, bycie wśród ludzi oznacza bycie skazanym na spotkanie, a więc też skazanym na róż-

norodność, bez której do spotkania dojść nie może¹. Przestrzeń spotkania to sfera spraw dokonujących się wśród wielości różnych ludzi.

Pozwolę sobie tutaj na drobną dygresję. Takie spostrzeżenie Butler przywołuje na myśl komentarz do Arendt napisany przez inną wybitną feministkę, Julię Kristevą. W imponująco precyzyjnej frazie określa ona przestrzeń spraw międzyludzkich – to, co było najważniejszym zainteresowaniem Arendt – jako „tymczasową wielość, wymagającą ciągłego dostosowywania”².

Z obu tych spostrzeżeń płyną dla gościnności następujące wnioski: zetknięcie z człowiekiem, który jest od nas różny, który jest nam obcy, jest doświadczeniem, bez którego świat nie mógłby istnieć. Dalej: spotkanie nie neguje i nie osłabia tej różnorodności – tylko zmienia jej układ. Wielość jest tymczasowa, bo wymaga ciągłego dostosowywania. Próba zniwelowania i zlikwidowania różnorodności, ujednoczenia oblicza spraw ludzkich jest zamachem nie tylko na kulturę, ale na istnienie świata w ogóle. Spotkanie, gościnność, jest koniecznością.

Trud gościnności – trud fizyczny, trud prozaiczny – jest niezbywalny. Nasze własne doświadczenie, nawet jeśli nie zawsze godne zaufania, przypomina nam o tym nieustannie. Trud ten jest trudem spotkania. Zetknięcie się z innym człowiekiem, innym miejscem czy innym sposobem bycia jest po prostu męczące. Znojne. Irytujące. Namacalne.

Mało znana w Polsce amerykańska myślicielka Elaine Scarry napisała kiedyś następujące słowa:

Spostrzeżenie, że wszyscy są do siebie podobni w tym, że posiadają ciało, tym zaś, co odróżnia jedną osobę od drugiej, jest dusza, intelekt czy też osobowość, może zmylić, prowadząc ku uznaniu, że to ciało jest „wspólne”, a reszta „prywatna”, podczas gdy jest dokładnie odwrotnie. Nieme fakty świadomości³ (pozbawione wyrażenia przez kulturę) są zupełnie samoizolujące. Jedyne w kulturze wypowiedziane przez język, idee i przedmioty pojawia się współdzielenie⁴.

Trud, znój i irytacja towarzysząca gościnności są czymś więcej niż przypomnieniem nam, że dysponujemy ciałem, które w ten czy inny sposób reaguje na bodźce. To odpowiedź na spotkanie ze światem, na jego dzielenie z innymi. Idąc za słowami Scarry, można powiedzieć, że jest to pierwszy krok. Żeby wejść do przestrzeni tego, co współdzielone, należy najpierw przejść przez to, co prywatne, niewypowiedziane: życie ciała.

W gościnności dokonuje się spotkanie ze światem w osobie innego człowieka. Wychodzimy od siebie, od niemych faktów tego, że jesteśmy żywym ciałem,

do przestrzeni spraw międzyludzkich, a więc takich, którymi możemy się dzielić. Wychodzimy od siebie do świata. Brzmi to poważnie, ale stoją za tym także sprawy najzupełniej drobne i prozaiczne. Pojęcia takie jak „świat” w pierwszym oglądzie przywodzą na myśl coś wielkiego, potężnego, totalnego. Ale ich cieniem jest to, że te wielkie, ważne sprawy, o których rozmawiamy, wydarzają się także prozaicznie. Zanim uda nam się porozmawiać o tym, co ważne, co dotyka nieznoszących milczenia problemów, to musimy się spotkać – wyjść do innego człowieka w najprostszy, fizyczny sposób. Butler, mówiąc o Arendt, przyjmuje, że wymogiem człowieczeństwa jest spotkanie z innością. Konsekwencje tego to nie tylko rozmyślanie nad tym, co nas łączy, a co nas dzieli. To również – chociaż oczywiście nie tylko – pogodzenie się z banalną irytacją i zmęczeniem, jakie wzbudza w nas inny człowiek i obca sytuacja.

Konferencja *Konteksty rzeczywistości. Rzeczywistość w kontekstach. O myśleniu w perspektywie gościnności* pokazała, jak można myśleć o świecie jako o plejadzie form gościnności. Trudno o sprawę ludzką, której nie dałoby się ująć w ten sposób – bo bez gościny i bez spotkania nie ma świata spraw międzyludzkich. Ale jedna z tych form nie była podczas konferencji wypowiedziana. Nie znaczy to, że nie była obecna. Konferencja trwała. Zgromadziła kilkudziesięciu nie do końca sobie znanych ludzi na „antropologicznym spotkaniu” i tym spotkaniem ich utrudziła. Wystawienie na wszystkie te drobne znużenia i małe zmęczenia, o których mówiłem, było częścią ceny, którą płacimy za to, żeby w ogóle mogło dojść do spotkania. Sama obecność na konferencyjnej sali była już pewną formą gościnności, jej prostym, prozaicznym początkiem. O tym, co następuje dalej, mówiono pięknie i mądrze. Jednak żeby można było tak mówić, trzeba się było trochę zmęczyć.

Przypisy

- 1 J. Butler, *Na rozdrożu. Żydowskość i krytyka syjonizmu*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 286-299.
- 2 Ang.: „Provisional plurality that must always be adjusted”. J. Kristeva, *Hannah Arendt. Life Is a Narrative*, University of Toronto Press, Toronto 2001, s. 23.
- 3 Ang. *sentience*. Słowo to nie posiada dobrego polskiego odpowiednika, bywa tłumaczone jako „zdolność do zmysłowego odczuwania” albo „wrażliwość”. Oba te terminy nie oddają dobrze sensu nadawanego mu przez Scarry, która definiuje *sentience* we wstępie do swojej książki jako *felt-fact of aliveness*, czyli „odczuwany fakt bycia żywym”. W związku z tym słowo „świadomość”, wskazujące na pewną formę refleksyjności, wydaje się precyzyjniejszym, chociaż wciąż dalekim od doskonałości tłumaczeniem.
- 4 E. Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, Oxford 1987, s. 256.

Obrazy bezdomności, obrazy bezdomne

(Europa 2017: konstelacje)

Już śpiewaliśmy pieśń pożegnalną.
Nie możecie nas zatrzymać. Wyjechać, wyjeżdżamy.
Wybija rytm na blacie biurka:
Wy-jechać Ta-Ta-Ta
Wy-jechać Ta-Ta-Ta
Wy-jechać Ta-Ta-Ta...
Był świt. I dzień był dobry. Czuliśmy to.
(Nicole Caligaris, *Les Samothraces*)

Nie zdradź tułaczek, co do twych wybrzeży
Gwałtem wygnane przybiegły z daleka.
(Ajschylos, *Blagalice*)

Akt gościnności może być tylko poetycki.
(Jacques Derrida)

I. Ateny (I)

Odbывая się od 1955 roku w Kassel *documenta* – najważniejsze obok biennale w Wenecji wydarzenie w świecie sztuki – w tym roku (2017) zagościło w Atenach. Ideą organizatorów było, by Kassel częściowo zrezygnowało ze swej dotychczasowej, mocnej pozycji, zdając się na gościnę greckiej stolicy. Jak tłumaczył kurator Adam Szymczyk: „*documenta 14* starają się objąć wielość głosów (...) i spojrzeć z punktu widzenia Aten – metropolii, gdzie Afryka, Bliski Wschód i Azja stoją twarzą w twarz”. Tytuł tej odsłony, *Learning from Athens*, odnosi jednak nie tylko do szczególnego usytuowania na mapie greckiej stolicy – „między kulturami”, jak podkreślali organizatorzy – ale również do trudnej dziś sytuacji tego miasta. Kryzys ekonomiczny, z którym już od paru lat zmagają się Grecja (bez dobrych perspektyw na jego zakończenie), i nakładający się nań od trzech lat kryzys uchodźczy stały się czynnikami trwale naznaczającymi przestrzeń Aten i życie jej mieszkańców. A przecież oba te kryzysy są zaledwie częścią znacznie szerszych procesów, z którymi zmagają się aktualnie Europa – w tym sensie „uczenie się od Aten” ma być w założeniu formą sejsmografii, artystycznej reakcji czy też próbą zbadania sytuacji,

w której się znajdujemy. Wieloznaczne hasło można również rozpatrywać na tym najprostszy poziomie – jako lekcję gościnności, wspólne się jej uczenie. Chodzi o to, by „uczyć się od innych, by móc wspólnie żyć”¹.

Oczywistym kontekstem dla tego instytucjonalnego przemieszczenia, jakie stało się udziałem *documenta 14*, jest, podkreślmy to raz jeszcze, kryzys uchodźczy – bez wątpienia najbardziej ikoniczną pracą stał się tu usytuowany na wzgórzu Filopappou, naprzeciw Akropolu, marmurowy namiot Rebeki Belmore, przewrotna, ocierająca się o kicz „starożytność”, pomnik naszej epoki – czyli wydarzenie definiujące na nowo nie tylko współczesne rozumienie „europejskości”, ale zmuszające nas do postawienia fundamentalnych pytań o to, kim jest gość, kim zaś gospodarz, jakie są ich wzajemne zobowiązania i jak rozumieć ich relację. Oczywiście, pytanie to powraca rykoszetem w kontekście odbywającej się w Atenach imprezy – z całym swym etycznym ciężarem i ze wszystkimi tak szeroko dyskutowanymi w świecie sztuki kontrowersjami towarzyszącymi tej edycji *documenta*:

Czy gościowi, który zjawia się bez zaproszenia, wciąż przysługuje pełnia praw? Jaki rodzaj gościnności jest możliwy w kontekście tak zwanego kryzysu, który dla Aten stał się stanem niezmiennym? Jak można być gościem i zorganizować wystawę w warunkach globalnego kapitalizmu, w którym relacje społeczne opierają się bardziej na rywalizacji niż wzajemnej życzliwości?²

Krytyka, jaka spadła na *documenta 14* od samego początku ich trwania, dotykała bardzo wielu poziomów funkcjonowania. Od drobnych, choć trafnych uwag dotyczących choćby etykiety „made in Germany”, którą znaleźć można na katalogach wydarzenia (tak jak gdyby proces produkcji książki nie mógł odbywać się na miejscu), przez ogólne spostrzeżenie, że zwiedzanie *documenta* przybrało formę „kryzysowego voyeurizmu” i stało się rodzajem kolonialnej projekcji europejskich elit artystycznych na żyjące swoim życiem miasto (czy coś po tym pozostanie, gdy przewali się już tłum kuratorów, krytyków i marszandów, tych „kulturalnych najeźdźców”? – to często stawiane przez Greków pytanie), po bardziej fundamentalny zarzut, że kuratorzy i artyści muzealizują Inne i w jakimś sensie cofają debatę na ten temat ku kwestiom wydawałoby się już, przynajmniej od lat 80., przepracowanym³.

Niezależnie od słuszności tych głosów krytycznych i od ich wagi, *documenta 14* są ważną wypowiedzią na temat świata pogrążonego w kryzysie i artystycznych strategii próbujących zdefiniować jego źródła i znaleźć nań lekarstwo (*phármakon*). Wśród tych tematów splot gościnności i bezdomności (i ich obrazów) pozostaje jednym z najważniejszych.

Pisząc te słowa, uświadamiam sobie, że znaczna część podróży, które odbyłem przez ostatnie dwa lata

(jeszcze tu do nich wróć), było w rzeczywistości formą mapowania kryzysu w Europie i u jej bram – tak je dziś widzę. Pozostaje pytanie o status tych podróży i moją w nich rolę: pytanie jakże podobne do tego, które musieli postawić sobie nie tylko kuratorzy, badacze i artyści zaangażowani w *documenta 14*, ale również zwykli widzowie. A więc: czym są, czym były? Kim jest ten, kto obserwuje, i po co to robi? Być chwilę „przed” lub chwilę „po”, być „na czasie” i „poza nim”, próbować odnaleźć aktualny układ sił i tworzyć dlań bardziej uniwersalne odniesienia... Czy przybywam(y) jako turysta? Jako antropolog? Jako reporter? Jako artysta? Pewnie każde po trochu i jednocześnie wszystkie nie w pełni. Ten tekst to próba stworzenia pewnego, z założenia subiektywnego, punktu obserwacji. Zapewne niewystarczająca. Ale czasem więcej odczytać można z konstelacji gwiazd – wpatrując się w ich zmienny i zależny od punktu widzenia układ – niż z upartego wpatrywania się w jedną, nawet najlepiej „uzbrojonym” okiem...

II. Benjamin–uchodźca. Bezdomność jako punkt obserwacji

Dla Josefa Koudelki, słynnego czeskiego fotografa, emigranta, który w związku ze swoim zaangażowaniem w wydarzenia 1968 roku został zmuszony do opuszczenia Czechosłowacji, bezpieczeństwa, który przez wiele lat błąkał się po Europie realizując cykle fotograficzne dla agencji Magnum, obrazy, fotografowanie było sposobem na poradzenie sobie z kryzysem, w jakim znalazł się on sam i w jakim znalazła się podzielona Europa. Efektem tego był słynny album zdjęć *Exils* (do którego angielskiej wersji przedmowę napisał Czesław Miłosz). Podczas pracy nad cyklem – w latach 70. i w pierwszej połowie 80. – Koudelka wielokrotnie zmuszony był do spania byle gdzie – na ławce, na plaży, na ziemi, niczym prawdziwy bezdomny (którym zresztą momentami bywał). Ten aspekt pracy fotografa-uchodźcy dopiero niedawno⁴ stał się szerzej znany i „zwizualizowany”: Koudelka zaprezentował serię zdjęć, które wykonywał w tamtych czasach samemu sobie w trakcie snu. Zwinęta w śpiworze, na ziemi, postać śpiącego mężczyzny (fotografie wykonywane były z punktu widzenia śpiącego, z poziomu „podłogi”): przewrotny autoportret (a raczej ich seria) opierający się na odwróceniu sytuacji, przemieszczeniu punktu widzenia, uświadamiają nam, że być może siła obrazów tworzonych przez artystów-uchodźców polega na opuszczeniu uprzywilejowanego punktu widzenia i sproblematyzowaniu własnej bezradności. Doświadczenie bezdomności towarzyszącej tworzeniu obrazów staje się w tym wypadku punktem wyjścia dla nowej sytuacji poznawczej, punktem obserwacyjnym, z którego często można dostrzec więcej.

Włosko-francuski historyk Enzo Traverso obszerne fragmenty swej doskonałej książki poświęcił problemowi historii pisanej z punktu widzenia emigranta,

uchodźcy. Intelktualisty, którego wymuszona sytuacja wygnania predestynuje do takiego pisania, które szłoby w pewnym sensie wbrew oficjalnej dwudziestowiecznej historiografii i byłoby tworzone ze specyficznej, marginalnej pozycji.

W obliczu tych horrorów wygnańcy działali jak szczególnie czuły i wcześniej reagujący sejsmograf. (...) można by niewątpliwie zakładać jako hipotezę pewną hermeneutykę dystansu, uprzywilejowaną pozycję epistemologiczną wygnania (...). Inaczej mówiąc, wygnanie byłoby źródłem modelu poznawczego, polegającego na patrzeniu na historię i stawianiu pytań terażniejszości z punktu widzenia pokonanych i stanowiącego dzięki temu przesłankę poznania innej rzeczywistości, niż ta oglądana z dominujących, a nawet oficjalnych punktów widzenia⁵.

Traverso powraca do Waltera Benjamina jako do jednego z „patronów” takiego modelu i do jego wizji historii jako „procesu otwartego, w którym niedokończona przeszłość może w pewnych momentach być reaktywowana, może rozerwać continuum czysto chronologicznej historii i przez swoje nagłe wtargnięcie wchodzić w terażniejszość”⁶. Autor *Pasaży* byłby jednak również interesujący jako konkretny przypadek, przykład wygnańca, emigranta czy też uchodźcy, splatającego w swym pisaniu teorię historii i teorię obrazów z opisem doświadczenia bezdomności, doświadczenia bycia emigrantem w zagrożonej wojną i faszyzmem Europie drugiej połowy lat 30. Jean Lacoste nazywa życie Benjamina „egzystencją eliptyczną”⁷: to ciąg przemieszczeń odbywających się nie tylko w realnej przestrzeni – właściwie całe jego dorosłe życie to nieustające podróżowanie – ale również w przestrzeni tekstu. W tym sensie listy Benjamina z emigracji – powstający od 1933 roku wstrząsający zapis samotności wygnańca i przenikliwości filozofa, który zmuszony jest żyć i tworzyć w sytuacji jeszcze nie dostrzeganego przez wielu Europejczyków stanu wyjątkowego – być może należałoby czytać równoległe z powstającą w tym samym czasie księgą *Pasaży*: jako teksty, które wzajemnie się dopełniają i naświetlają.

Nacisk wywierany wobec tego wszystkiego, co niezgodne z oficjalną linią, przybrał proporcje trudno przekraczalne. W takich okolicznościach ekstremalne zdystansowanie się w kwestii polityki, które słusznie praktykowałem aż do dziś, może dobrze chronić system i zasady, ale nie poradzi nic w kwestii głodu.

Do Gershoma Scholema, Paryż, 20.3.1933

Okna bez szyb w moim pokoju – ten widok pozwala wykroić najpiękniejsze obrazy. To jedyna, w jakikolwiek sposób możliwa do zamieszkania, część tego domu – domu znajdującego się w stanie surowym.

Domu, w którym będę jeszcze pracować i którego byłem jak dotąd jedynym mieszkańcem. Osiedlając się tutaj zredukowałem do minimum granice tego, co niezbędne i co wydaję. Urzeka mnie jednak, że mieszkanie to pozostaje znośne i jeśli czegoś mi brakuje, odczuwam to o wiele bardziej na płaszczyźnie relacji międzyludzkich niż wygod.

Do Julii Radt-Cohn,
San Antonio (Ibiza), 24.7.1933

Gdy tu przyjechałem, byłem ciężko chory. Od tego czasu gorączka została poskromiona i znużenie, które pozostawiła, dało mi siłę przenikliwego widzenia sytuacji, w której się znajduję, jednak już nie dróg wyjścia z niej (nie jestem nawet w stanie wejść po schodach tanich hotelów, które zmuszony jestem zamieszkiwać...). By lepiej scharakteryzować to, co robione jest przez i dla Żydów: przychodzą mi do głowy słowa „niedbała uczynność”.

Do Kitty Marx-Steinschneider,
Paryż, 20.10.1933

Życie wśród emigrantów jest trudne do wytrzymania, podobnie zresztą jak życie w samotności; życie wśród Francuzów okazuje się z kolei niemożliwe. Nie pozostaje więc nic innego poza pracą i jasne rozpoznanie tej sytuacji stanowi dla nas wewnętrzne (bo już nie zewnętrzne) zagrożenie. Pozostawiłem sobie artykuł o baronie Hausmannie, prefekcie departamentu Sekwany, który otrzymałem od „Monde”.

Do Gershoma Scholema,
Paryż, 30.12.1933

Nie mogę sobie pozwolić, by zostać dłużej w tym hotelu; mam tam jeszcze swoje rzeczy, które jednak muszę pozostawić. Znalazłem azyl – krótkotrwały – u mojej siostry. Nie jest to zatem to, na co byłem przygotowany. Muszę ponadto jak najszybciej opuścić to miejsce, ponieważ pokój, który zamieszkuję, został już wynajęty.

Do Gershoma Scholema,
Paryż, 8.4.1934

Od dwóch tygodni jestem w Danii i mieszkam bardzo blisko Brechta. W jednej części jego ogrodu urządziłem sobie moje biuro i poświęcamy całe wolne godziny na rozmowę i partie szachów. To życie tak dobroczynne i przyjemne, że codziennie zadajemy sobie pytanie, ile jeszcze podobnych momentów nas czeka: na ile jeszcze nam Europa pozwoli?

Do W. [Bryher], Svendborg,
połowa sierpnia 1936

Należy uznać fakt, który Pan sygnalizował: ratowanie nauki i sztuki i ich przekazywanie przez długi czas zależne będzie od małych grup ludzi. W efekcie

(...) **będzie to raczej czas snienia o bezpiecznym schronieniu przed bombami.** Może okazać się, że dialektyka rzeczy zawiera się w świadczeniu prawdy, która przecież zwykle jest chropowata, i zapewnieniu jej ochrony, która byłaby równie gładka jak stalowa taca.

Do Maxa Horkheimera, 31.1.1937

Nie odzyskałem mojego starego mieszkania i od dwóch miesięcy z kłopotu wybawia mnie lokal, pozostający w oplakany stanie i oddany za darmo do mojej dyspozycji. Jest on położony przy jednym z głównych wyjazdów z Paryża, tak więc od wczesnego ranka aż po późny wieczór towarzyszy mi, atakujący z każdej strony, zgiełk niezliczonych ciężarówek. Z powodu tych warunków moja zdolność do pracy poważnie ucierpiała. Nie wyszedłem dotąd poza bibliografię do powstającego szkicu o Charlesie Baudelaire.

Do Gershoma Scholema,
Boulogne-sur-Seine, 20.11.1937

Przedemną horyzont tak wielki i niespokojny, jak egzystencje, które mam przed oczami – otwiera mi to pole widzenia. W tym wszystkim uważam się jeszcze za szczęśliwego: mój syn, który do niedawna był w Wiedniu, w międzyczasie trafił do swojej matki, do Włoch. Jeśli chodzi o Żydów austriackich, to myślenie o nich jest konieczne: wielu spośród nich, nawet tych zamożnych, nie ma możliwości ucieczki (inaczej jest w Niemczech).

Do Karla Thieme, Paryż, 27.3.1938

Wczoraj przygotowałem do transportu do Paryża kilkuset książek, które się tutaj znajdują. Na tę chwilę mam jednak coraz bardziej wrażenie, że ten kierunek będzie dla nich, i dla mnie też, jedynie czymś przejściowym. Nie mam pojęcia jak długo w Europie da się jeszcze oddychać; na poziomie duchowym, po wydarzeniach ostatnich tygodni, sprawa jest już rozstrzygnięta. Ta konstatacja nie wprawia mnie w wesołość, jednak przynajmniej wiemy już na pewno, że tej sytuacji nie da się obejść.

Do Theodora W. Adorno,
Svendborg, 4.10.1938

Czekamy na status „obcokrajowców”. W międzyczasie zajmują się moją naturalizacją – ze starannością, ale bez iluzji. Jeśli szanse na sukces będą wątpliwe, to również sama jego użyteczność stanie się problematyczna. Upadek porządku prawnego w Europie sprawia, że wszelkie formy legislacji stały się mylące.

Do Gretel Adorno,
Paryż, 1.11.1938

Jak każdy uchodźca polityczny podpisałem deklarację, w której poddaję się władzy wojskowej. Do wieku



1



2



3



4



5

1. Josef Koudelka, autopoortret, Paryż, 1984. © Josef Koudelka / Magnum Photos.

2. Gisèle Freud, Walter Benjamin in Bibliothèque Nationale in Paryżu, 1939. Theodor Adorno Archive.

3. Paszport Waltera Benjamina wystawiony w Berlinie w sierpniu 1928. Za: Jean Lacoste, *Walter Benjamin. Les chemins du labyrinthe*, La Quinzaine Littéraire/Louis Vuitton, Paris 2005, s. 43.

4. Praca pochodząca z cyklu wystaw *Konstelacje*; Arno Gisinger, Bogdan Konopka, Tomasz Szerszeń – Galeria Asymetria, 2016.

5. Rebecca Belmore, *From Inside*, 2017, wzgórze Filopappou, documenta 14, Ateny. Fot. Tomasz Szerszeń.

48 lat podlegamy mobilizacji – mam 47 lat. Z tego powodu – i z tysięcy innych – nie mogę wiedzieć, o ile mój pobyt tutaj przedłuży się. Postaram się dostać do was najszybciej jak się tylko da, świadomy zmian, które mogą stać się dla mnie faktem.

Do Maxa Horkheimera,
Chauconin-les-Meaux, 4.9.1939

Zaalarmowało mnie to już pierwszej nocy po moim powrocie do domu. Od tamtej pory jest spokój. Niemniej jednak życie dość mocno się zmieniło. Od czwartej po południu miasto pogrążone jest w ciemności. Wieczorami ludzie nie wychodzą z domu i czyha na nas samotność. W tej chwili praca będzie więc dla mnie prawdziwym schronieniem i mimo wszystko liczę, że na dniach ją wznowię.

Do Gretel Adorno, Paryż, 14.12.1939

Totalna niepewność co może przynieść następny dzień, następna godzina, od wielu tygodni zdominowała całą moją egzystencję. Jestem skazany na czytanie każdej gazety niczym zawiadomienia, adresowanego do mnie osobiście, skazany na wsłuchiwanie się w głosy w radiu w oczekiwaniu na zwiastuny nieszczęścia.

Do Theodora W. Adorno, Lourdes, 2.8.1940

W sytuacji bez wyjścia nie mam innego wyboru, niż z tym skończyć. Moje życie dobiegnie końca w małej wiosce w Pirenejach, gdzie nikt mnie nie zna. Proszę was o przekazanie tego listu mojemu przyjacielowi Adorno i wytłumaczenie mu sytuacji, w jakiej się znalazłem. Nie zostało mi już zbyt wiele czasu na napisanie wszystkich listów, które chciałem napisać.

Pożegnalny list Waltera Benjamina,
Port-Bou, 25.9.1940, zrekonstruowany
i przepisany z pamięci przez Henny'ego Gurlanda⁸

Ta korespondencja wydaje mi się ważna nie tylko jako pewien dokument ukazujący los intelektualisty – żydowskiego, lewicowego – w I połowie XX wieku. Jest również świadectwem walki o kształt Europy: dopominaniem się o Europę gościnną, Europę-dom. Widać tu wyraźnie, jak kolejne przestrzenie stają się dla bezpieczeństwa nie-gościnnie, jak kolejne miejsca azylu okazują się azylami pozornymi, jak Europa zamienia się w wielkie więzienie... Przemieszczenia Benjamina stają się poszukiwaniem granic Europy w sytuacji kryzysu, mapowaniem katastrofy, której ostatnim akordem – ostatecznym gestem oporu – staje się samobójstwo. Niegościnnie kontynent jest domem pomimo wszystko – domem nietrwałym, domem-pułapką, jednak jedynym realnym (Nowy Jork i Jerozolima – miasta, do których chce wyjechać – pozostają dla Benjamina obrazami fantasmagorycznymi). Azylem jest też, do końca, pisanie.

Tułaczka Benjamina staje się również próbą sproblematykowania własnej sytuacji bycia emigrantem, uchodźcą. Tworzenie filozofii, pisanie, pisanie historii jest tu formą przemieszczania, skonceptualizowania swego wygnania, formą pasażu wreszcie – nieustającym przemieszczaniem myśli, cytatów, obrazów, montowaniem ich i demontowaniem... Z takiej perspektywy *Pasaże* stają się księgą radykalnej gościnności – złożonym z wielu obcych głosów, „bezgranicznym” dziełem, podczas gdy pisane w tym samym czasie emigracyjne listy do przyjaciół (1933-1940) byłyby zapisem bezdomności, poszukiwania domu, azylu („bezpiecznego schronienia przed bombami”). Mapowaniem domykających się i coraz bardziej nieprzepuszczalnych granic.

Benjamin wiąże problemy bezdomności i kryzysu („szok”: inne, pokrewne pojęcie, tak kluczowe dla autora *Pasaży*) z kwestią życia obrazów. Nowoczesność w kryzysie rozpada się na szereg wieloznacznych obrazów – tylko tak jest poznawalna; historyk pozostaje zaś tłumaczem, translatoem snów, które śni epoka. Równocześnie benjaminowska wizja historii nie jest linearna: złożona raczej z szeregu zerwań i nieciągłości, z linii, które wbrew logice i naszym intencjom wracają do tego samego punktu, z nieustających regresów i powrotów „tego samego”, ze szczątków, pozostałości poprzednich epok, oddaje raczej – w jakiś niejasny sposób – niepokój bezdomności: bezskuteczne błąkanie Benjamina-uchodźcy po Europie, egzystencję pełną nawrotów i przemieszczeń, nieciągłe życie toczone w hotelach na godziny, przeżyte wbrew logice, która nakazywałaby emigrację za ocean...

III. Samotraka. Architektura przetrwania

„W północnym rogu Morza Egejskiego, gdzie znajduje się wyspa, wszystkie wiatry są podobne i łączą ze sobą morze i powietrze”⁹, pisał w wydanej w 1907 roku książce *Samotraka* Íon Dragoúmis, jeden z pisarzy odradzających na przełomie wieków grecką literaturę, który w metaforze wyspy – tej konkretnej, ale również jej abstrakcyjnej idei – zobaczył kwintesencję „greckości”. Jego opis po ponad stu latach pozostaje zaskakująco aktualny: izolacja wyspy i jej „archaiczność” pozostaje tym, co czyni ją wyjątkowym.

Łącząca ziemię z niebem Samotraka z daleka wygląda właściwie jak ogromny maszynowy skalny – dopiero gdy podpłyne się bliżej, widać niezwykłą jak na tę szerokość geograficzną bujność i intensywność zieleni. Nic dziwnego: spływające z gór strumienie i wodospady dostarczają wody tworzącym prastary las drzewom... Na wyspę dostać się można tylko promem z Aleksandropolis, najbardziej na wschód wysuniętego miasta Grecji, położonego tuż przy silnie strzeżonej granicy z Turcją. Kryzys ekonomiczny sprawił, że połączenia z Salonik i z Kawali – rzadkie, ale istniejące przez jakiś czas – zostały definitywnie zlikwidowane.

Samotraka – wyspa, na której odbywały się tajemnicze misteria Kabirów¹⁰ – była w starożytności miejscem azylu. Perseusz, ostatni król Macedończyków, uciekając przed Rzymianami, poszukiwał schronienia na wyspie – ostatniej wolnej enklawie greckiego świata. Takich przykładów jest wiele: Sanktuarium Wielkich Bogów było azylem, którego nie wolno było naruszyć, zaś cała wyspa była wówczas uznawana za świętą. Sława Samotraki była w starożytności niepodważalna: to tu święty Paweł – migrant, bez wątplenia – stanął po raz pierwszy na europejskiej ziemi (do dziś miejsce to oznaczone jest na bardziej szczegółowych mapach).

Podczas greckiej wojny o niepodległość, w 1821 roku wybuchło na Samotrace powstanie: Turcy brutalnie je spacyfikowali, mordując większość mieszkańców. W latach 1918-1922 wyspa została zasiedlona greckimi uchodźcami z Azji Mniejszej. Na mocy konwencji z Montreux z 1936 roku Samotraka, podobnie jak pobliskie Limnos, uznana została za strefę zdemilitaryzowaną. Po wojnie domowej trafiali tam – podobnie jak na wiele innych wysp i wysepek rozsianych po Morzu Egejskim – dawni lewicowi i komunistyczni partyzanci, przeciwnicy prawicowych rządów lub po prostu ci, którzy chcieli lub musieli zaszyć się w jak najbardziej niedostępnych zakątkach Grecji. W ostatnich latach koło Samotraki przebiegała jedna z głównych tras przemytu uchodźców z Turcji – ci którzy trafiali na wyspę, byli od razu transportowani na stały ląd, do Aleksandropolis.

Czasem trudno odróżnić miejsce azylu od miejsca wygnania. Święty Teofanes Wyznawca, bizantyjski duchowny i kronikarz, został zesłany na Samotrakę, gdzie następnie zmarł.

Dziś trudno dostępna wyspa, znajdująca się, dosłownie, na granicy Unii Europejskiej – granicy Europy – pozostaje miejscem azylu/zesłania rozmaitych uciekinierów od cywilizacji, „wewnętrznych imigrantów”, czy wreszcie po prostu nudystów, neohipisów i miłośników alternatywnego życia na łonie natury. Ktoś, kto przybywa tam dziś z zewnątrz, musi jednak uwzględnić podwójny kontekst, jakim są następujące po sobie kryzysy: ekonomiczny i uchodźczy. Ta sytuacja bycia – dosłownie i metaforycznie – „na granicy” każe postawić pytanie o kategorię domu, schronienia, azylu: czym jest dziś i jakie formy przybiera?

Gdy byłem na Samotrace po raz pierwszy – w 2014 roku – uderzył mnie widok budowanych na plaży szałasów, użytkowanych, czasowo, głównie przez mieszkających o tej porze roku na dziko neohipisów i nudystów. Obraz, który nabiera jednak siły, kiedy połączy się go z widokiem pozamykanych banków i sklepów na ulicach greckich miast... Dwa lata później nie mogłem przestać myśleć o szałasach w kontekście uchodźców i ich poszukiwaniu tymczasowego domu: to bez wątplenia „architektura przetrwania”, pomyślałem. Przetrwania (*survivance, survival, na-*

chleben – znaczenie tych słów to również „przeżytek”, w znaczeniu, jakie nadał temu terminowi etnolog Edward Tylor, a potem Aby Warburg) rozumianego również jako niezgoda na zniknięcie, jako uporczywe trwanie pomimo swej pozornej nietrwałości: prowizoryczne konstrukcje z gałęzi, patyków, linek i kamieni potrafią trwać i – zmieniając nieznacznie swą formę – stają się domem dla kolejnych gości. Ich przejściowość i wieloznaczność – jaki jest rzeczywisty sens ich istnienia? gdzie przebiega granica dzieląca wakacyjny kaprys od prawdziwego azylu? czy nie są one też metaforycznym obrazem naszej przyszłości, np. świata po konflikcie nuklearnym, świata po wojnie? – wiąże się z ich „słabością”. Szałas jako „słaby dom”, dom nietrwały i prowizoryczny, biedny, efemeryczny dom z „byle czego”, uchodźcze/plażowe „*ready-made*”, jest czymś, co przeciwstawia się stereotypowemu wyobrażeniu domu jako przestrzeni solidnej, stałej, pełnej znaczenia. Szałas rozmiękcza tę kategorię, stawia ją pod znakiem zapytania, kwestionuje, przenosi ciężar na inny jej aspekt. Czy to jeszcze dom?

Jak pisał Tadeusz Sławek, komentując Derridę,

pojęcie „mój dom” traci swój defensywno-limitujący charakter. „Mój” dom nigdy nie jest do końca „moim”, od którego – oto swoista, dobrze znana arogancja „domu” – wara innym; nie jest domem, który jest moim zamkiem, *my home is my castle*, w domu bowiem od zawsze zamieszkuje to, co do mnie nie należy, jest „moim” tylko do tego stopnia, do jakiego nie jest „mój” i nosi ślady cudzej obecności, a gospodarz przestaje być dominującą postacią tej sceny¹¹.

Podobnie jak w radykalnej, derridiańskiej wizji gościnności, w przypadku szałasów – przynajmniej tych zobaczonych na Samotrace – gospodarz przestaje być „dominującą postacią sceny”. Sklecone z gałęzi i kamieni schronienia pozostają bowiem przestrzenią niczyją lub może raczej przestrzenią *k a z d e g o* – używane okazjnie lub przez jakiś ściśle określony czas, niczym tymczasowy schron, udzielają „czasowej gościnny”.

Cezary Wodziński pisał o gościnności jako o „tranzytywności”, podkreślał wieloznaczny, zagadkowy, otwarty na przepływ znaczeń¹² wymiar tego pojęcia. Z tego punktu widzenia role gościa i gospodarza przenikają się, pozostając niedookreślone. Szałas na Samotrace – dziwne przeżytki archaicznych sposobów życia, zapowiedź naszej niepewnej przyszłości lub może po prostu metaforyczny (ale i całkiem konkretny) obraz świata w kryzysie, tu i teraz, zarazem obraz wakacyjnego „czasu utraconego” – pozostają czymś niejasnym, otwartym na znaczenia, „tranzytywnym”. Obrazem czasu „śnienia o bezpiecznym schronieniu przed bombami”.

Gdy fotografowałem ich architekturę, „architekturę przetrwania”, zwróciła moją uwagę jeszcze jed-



Tomasz Szerszeń, z cyklu *Architektura przetrwania* (2016-2017).

na rzecz, niewątpliwy przyczynek składający się na tę „antropologię szafasu”. Pomimo bardzo ograniczonego repertuaru środków, z jakich są skonstruowane, różnorodność szafasów i form, jakie przybierają, zadziwia – od rozmachu drewniano-kamiennych konstrukcji (czy to już dom?) po symboliczną wręcz prostotę kilku opartych na sobie gałęzi. Tym jednak, co łączy je wszystkie bez wyjątku, jest fakt, że są zlokalizowane przodem do morza – tak jakby otwierały się na „nieznane”, na to, co może nadejść niespodziewanie. Na Innego.

Chciałbym do tych rozważań dodać jeszcze jeden kontekst – chodzi o kwestię wspólnego życia obrazów. Fotografie szafasów wykonane przeze mnie na Samotracy stały się jesienią 2016 roku częścią projektu o benjaminowskim tytule: *Konstelacje*¹³. W przestrzeni galerii Asymetria w Warszawie zafunkcjonowała wystawa, która składała się z trzech odsłon – każda kolejna zmieniała sens poprzedniej, dokładając do niej nową warstwę obrazu, nową warstwę znaczeń. Każdą z nich można było traktować osobną; równocześnie wszystkie razem tworzyły spójną całość. Na pierwszą część składał się cykl fotografii austriacko-francuskiego fotografa Arno Gisingera, który podążał śladami emigracyjnych podróży Waltera Benjamina, aktualizując niejako obrazy miejsc, w których twórca *Pasaży* pisał swe pełne niepokoju o losy Europy listy. Choć projekt powstał kilka lat temu, oglądane dziś – z perspektywy Europy zagrożonej widmem odradzającego się faszyzmu, perspektywą wojny na jej krańcach, nieradzącej sobie z kryzysem uchodźczym – fotografie te, wykonane w pozornie zimnym, dokumentalnym, „topograficznym” stylu, pozwalają z o b a c z y ć zaskakującą ciągłość doświadczeń (przy wszystkim różnicach), pewną wspólnotę losu między światem Benjamina a naszym, współczesnym. Na warstwę Gisingera nakleił swoje prace Bogdan Konopka, polski fotograf mieszkający od połowy lat 80. w Paryżu. W jego wypadku były to ściniki pochodzące z ciemni, odpadki własnej produkcji fotograficznej, konsekwentnie zbierane przez artystę od wielu lat, szczątki procesu twórczego „odmierzające” jednocześnie w materialny sposób „czas uchodźstwa”. Ten rodzaj „emigracyjnego archiwum” wzbogacony został o jeszcze jeden poziom: serię napisanych na odwrocie (i w rezultacie niewidocznych dla oglądających) listów napisanych przez Bogdana Konopkę do zmarłej córki. Zapis intymnego doświadczenia fotografa-emigranta wobec kryzysu osobistego zderzony został więc z „obiektywnymi” zdjęciami przedstawiającymi topografię Benjaminowskich przemieszczeń. Trzecia warstwa – pomiędzy naklejeniem każdej kolejnej miało około dwóch miesięcy – należała do mnie i składała się z serii małych odbitek fotografii szafasów z Samotraki, które umieszczałem centralnie pośrodku stworzonych przez moich poprzedników prac. Powstała w ten sposób seria kolaży odnoszących się na wielu poziomach do kwestii emigracji, posiadania (czasowego) domu

lub azylu, przemieszczeń czasowych towarzyszących powstawaniu wizualnej reprezentacji tego doświadczenia (i jego rozmaitych – historycznych, metaforycznych, indywidualnych – aspektów). Formuła projektu – kolejne osoby niejako „dopisywały swoją część” na pracy poprzednika/ów – choć przywodząca na myśl zapoznane praktyki surrealistów (*cadavre exquis*), w rzeczywistości dodawała tu jeszcze jeden poziom interpretacyjny: chodzi o kwestię „gościnności obrazów” i pewnego zaufania, jakiego udziela artysta, wobec tego, kto przychodzi po nim („gościa”). Montaż niekoniecznie musi więc być postrzegany jako forma dekonstrukcji obrazu, jego rozdarcia – w tym wypadku staje się formą „gościnności” poprzedniego obrazu, wobec tego, który po nim następuje, jednego artysty wobec drugiego. Jak pisał Cezary Wodziński:

Musimy zgodzić się na przyjęcie gościa u siebie, nic o nim nie wiedząc. (...) W efekcie podważona zostaje „moja” tożsamość i tożsamość „mojego” miejsca i umiejscowienia. (...) Godzę się na niepewność i wytrącenie. Przystaję na utratę stabilnego gruntu pod nogami. (...) Gość jest wstrząsem dla „mnie” i dla „mojego” świata...¹⁴

IV. Archeologia bunkra. *Forteca Europa*

Podczas mojej młodości wybrzeże europejskie pozostawało niedostępne dla zwykłych ludzi z powodu prac budowlanych; wznoszono tam mur i nie mogłem odkrywać Oceanu, ujścia Loary – stało się to dopiero podczas lata 1945 roku. Odkrycie morza jest niezwykłym doświadczeniem zasługującym na refleksję. W efekcie pojawienie się morskiego horyzontu nie jest czymś pobocznym, lecz zdarzeniem o nieodgadnionych konsekwencjach. (...)

W momencie, gdy pogrążam się w opowiedzeniu o przyczynach, które pociągnęły mnie w stronę zainteresowania bunkrami – to już prawie dwadzieścia lat – widzę wyraźnie, że chodzi przede wszystkim o intuicję i o zbieżność między rzeczywistością budowli i jej implantacją na brzegu Oceanu; zbieżność między moją uwagą dla fenomenów przestrzennych, upodobanie, tak silne, do brzegów i dzieł Wału Atlantyckiego z widokiem na przestrzeń, z widokiem na pustkę. Wybuch – wynalezienie, w archeologicznym sensie tego słowa – miał miejsce na plaży na południe od Saint-Guénolé, latem 1958 roku. Opierałem się o betonowy masyw, który wcześniej służył mi jako przebieralnia. Byłem wyczerpany kapaniem, wolny od obowiązków – moje spojrzenie przykuła linia horyzontu, linia Oceanu, perspektywa wyznaczana przez piaski między skalistym masywem Saint-Guénolé i groblą w porcie w Guilvinec na południu. Było tam bardzo mało ludzi i ten lekki przejazd po linii horyzontu zwrócił mnie z powrotem ku mojej własnej sy-

tuacji: mojemu obciążeniu i ciepłu bijącemu od tego solidnego oparcia, na którym się podpierałem. Nachylony masyw betonu, rzecz bez właściwości, która nie była dla mnie do tej pory niczym innym, jak śladem II wojny światowej, inaczej: ilustracją historii, wojny totalnej. (...)

Najbardziej niezwykle było dla mnie to nagle wrażenie – równocześnie wewnętrzne i zewnętrzne – zgniecenia. (...) obiekt zmieniał sens, a jednak jego funkcja ochronna przetrwała.

Cała seria kulturowych reminiscencji: mastaba, grób etruski, konstrukcje azteckie... Tak, jak gdyby to dzieło należące do lekkiej artylerii identyfikowało się z rytami pogrzebowymi, tak jak gdyby organizacja Todta nie potrafiła stworzyć nic innego, tylko przestrzeń religijną...

To wszystko, w efekcie, było dopiero zaczątkiem, jednak moja ciekawość była od tej chwili pobudzona; moje wakacje zostały nagle zakończone. Ta linia brzegowa nauczyła mnie wiele – zarówno o czasach, z których pochodziły bunkry, jak i o sobie samym¹⁵.

Wkrótce po samobójczej śmierci Benjamina w Port-Bou wzdłuż atlantyckich wybrzeży Francji – około 3 tysięcy kilometrów od Samotraki – powstaje linia umocnień zbudowanych przez Niemców, tzw. Wał Atlantycki. Nadmorskie wydmy zostały oplecione siecią regularnie rozmieszczonych betonowych bunkrów – to część planu polegającego na tym, by zamienić Europę („niemiecką Europę”) w fortecę nie do zdobycia.

Począwszy od końca lat 50. Paul Virilio, francuski filozof i urbanista, kieruje swą uwagę na pozostałości Wału. Wakacyjne odkrycie, przypominające mu lata młodości w okupowanej Francji, gdy widok oceanu był czymś zakazanym właśnie z powodu budowy umocnień na wybrzeżu, wiązało się z doświadczeniem materiałności betonu, odkryciem dziwnych kształtów niemal całkowicie wrośniętych w krajobraz – niczym relikty dawno zaginionej cywilizacji.

Moje zainteresowanie było czysto archeologiczne (...) dlaczego te niezwykle konstrukcje, porównywalne do miast na morskim wybrzeżu, nie były dostrzegane, ani nawet rozpoznawane? I dlaczego to podobieństwo między funeralnym archetypem i architekturą wojenną?¹⁶

– pytał Virilio. Bunkier jest czymś, co należy traktować w sposób archeologiczny jako obiekt wyzbyty swej pierwotnej funkcji, poddany procesowi dekompozycji i znikania. Cykl zdjęć i towarzysząca im książka opublikowane zostały po raz pierwszy w 1976 roku – blisko 20 lat po dokonanych odkryciach, ponad 30 od zakończenia wojny.

Architektura wojenna stworzona przez Todta w latach 1942-44 miała na celu przekształcenie Europy w przestrzeń militarną, stworzenie nowej geografii:

Przestrzeń jest wreszcie zhomogenizowana, wojna totalna stała się rzeczywistością, monolit ma swój pomnik. (...) Jedną z głównych cech charakterystycznych bunkra jest to, że jest on jednym z rzadkich przypadków monolitycznej architektury¹⁷.

Ta wojenna filozofia wywodzi się właśnie z architektury bunkra, dowodzi Virilio – lub też może jest ona jego najdoskonalszą ekstensją. Militaryzacja przestrzeni jest dziś czymś, o czym mówi się – nie wprost – w kontekście wzmocnienia granic europejskich (ale nie tylko) państw i kontroli na nich. Lekcja Virilia brzmi: marzenie o monolocie jest zawsze marzeniem o wojnie i totalnej mobilizacji; nie da się budować „fortecy” bez stworzenia homogenicznej militarnej przestrzeni, a w efekcie również homogenicznego społeczeństwa.

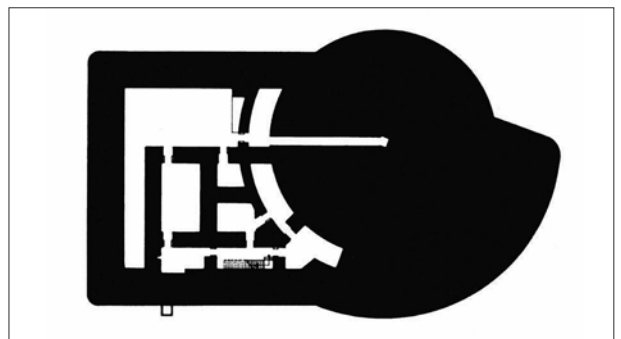
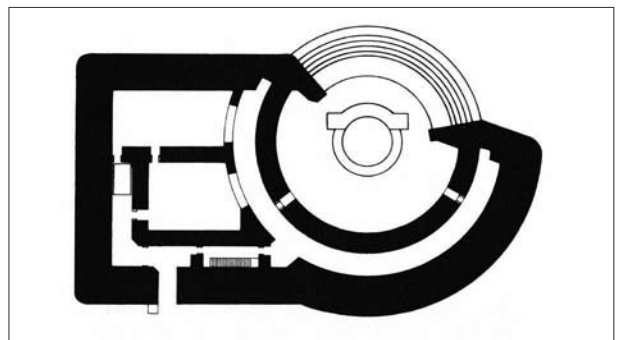
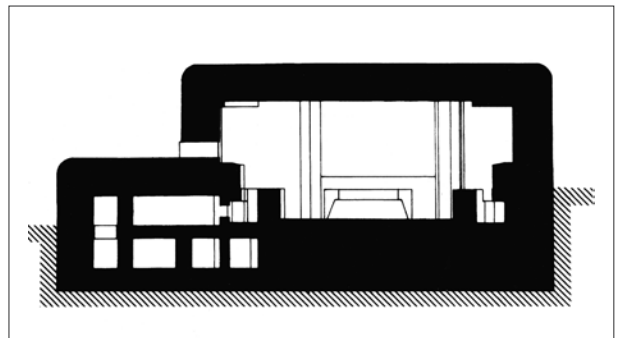
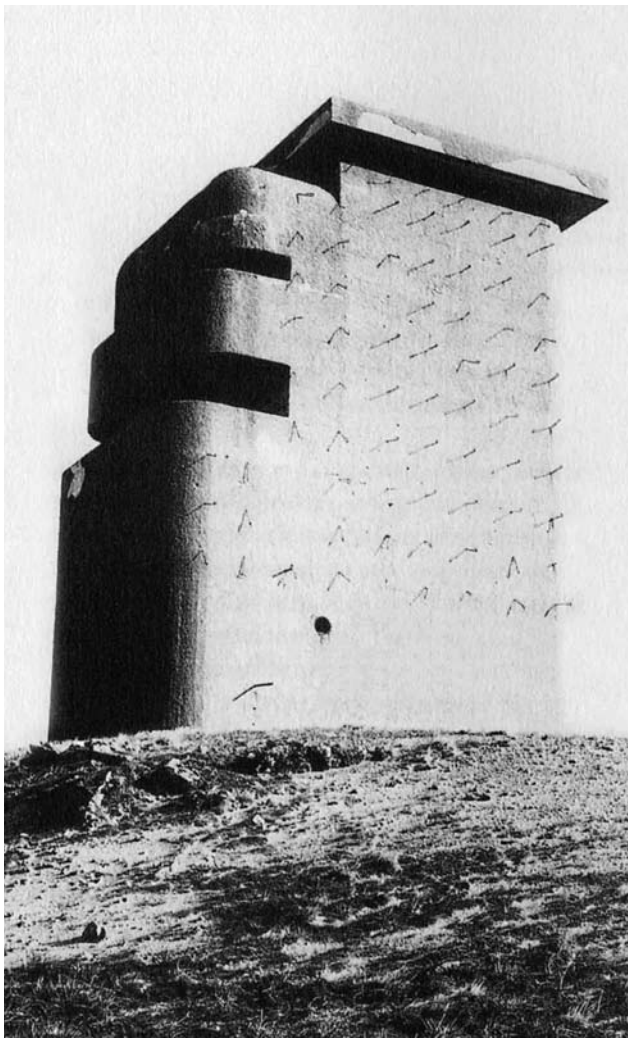
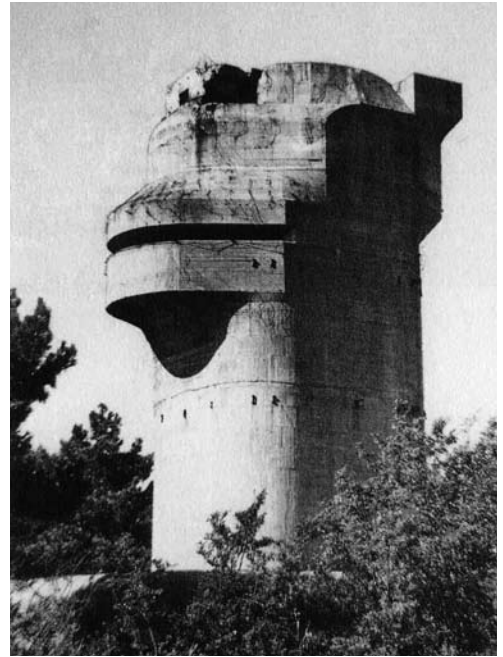
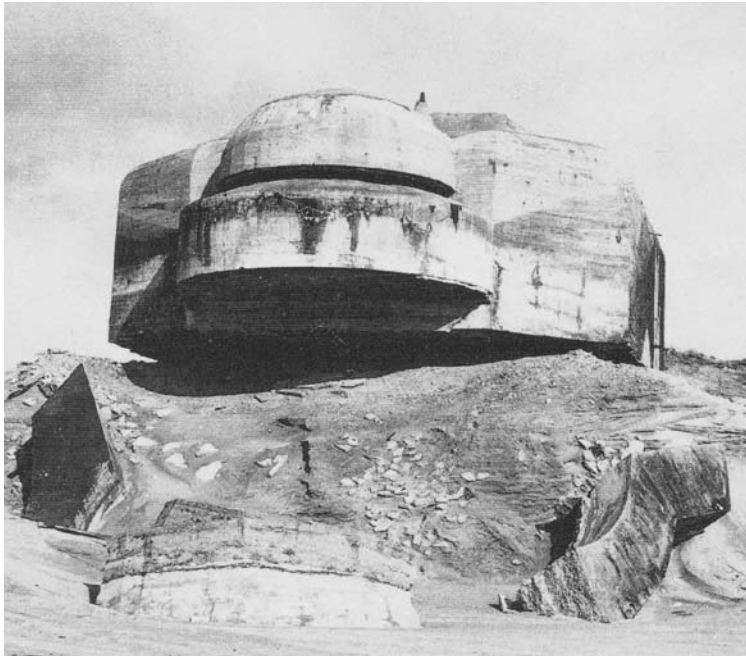
Schron, grobowiec, element krajobrazu, obiekt estetyczny, niegościnnie dom... Virilio bawi się skojarzeniami, pokazując, jak architektura (i jej obrazy) traci swe pierwotne przeznaczenie i staje się bezdomna. Te przeżytki wojny, przeżytki czasu niegościnnosci stworzone, by odstraszać, są w rzeczywistości strukturalnym przeciwieństwem szalasu jako przestrzeni „przechodniej”, zapraszającej każdego, efemerycznego *ready-made* powstałego „z byle czego”. Oba usytuowane naprzeciwko morza – wobec niego – w oczekiwaniu. Ten obraz oczywiście nigdy nie jest aż prosty, aż tak przejrzysty – być może nowy użytek uczyniony z bunkrów radykalnie zmieni sens tej architektury?

Virilio nazywa bunkier „maszyną do przeżycia”, *machine à survivre*. „Przeżycie”, „przetrwanie”, „przeżyć”, „przetrwać”: archaiczny sens związany z samą ideą architektury, schronienia, pozostaje czymś, co rzeczywistość powraca w sytuacji rozmaicie rozumianego kryzysu, gdy „poszukiwanie bezpiecznego schronienia przed bombami” może nabierać różnych form i znaczeń...

V. Charków. Bezdomność obrazów

Co to znaczy być gościnnym w sytuacji, gdy twój własny dom jest zagrożony? I czy odpowiedzią na kryzys bezdomności może być rozpad porządku wizualnego, swoista „bezdomność obrazów”? Te pytania przychodziły mi do głowy podczas krótkiego pobytu w Charkowie w październiku 2015 roku – kwerendy poświęconej tzw. Charkowskiej Szkole Fotografii, aktywnemu od początku lat 70. nieformalnemu środowisku fotografów w radykalny sposób komentującemu sowiecką i postsowiecką rzeczywistość.

Charków to dziś właściwie miasto graniczne: położone 40 km od granicy rosyjskiej i 100 km od linii frontu, z nie do końca zrozumiałych przyczyn (to, co rosyjskie, i to, co ukraińskie, splata się tam w nierozwiązywalny węzeł) nie podzieliło losu Doniecka i zostało w rękach Ukraińców. W tej chwili jest miejscem, do którego uchodzą ludzie z całej wschodniej Ukrainy: w tym sensie, pomimo napiętej sytuacji, pozostaje



Paul Virilio, *Bunker archéologie* (1975).

„miastem-schronem”. Życie w Charkowie oznacza – również dziś, po tylu miesiącach od czasu rozpoczęcia konfliktu – trwanie w niepewności. Stan ten doskonale uchwycił dziennikarz Peter Pomerantsev, autor książki *Jądro dziwności*, przywołując kondensującą w sobie całą schizofrenię tej sytuacji wypowiedź lokalnego psychiatry:

Nasza praca polega na powrocie naszych pacjentów z powrotem do rzeczywistości, do normalności. Ale jak można tego dokonać, skoro zwykła rzeczywistość nie istnieje? Gdy Rosjanie mogą wkroczyć w każdym momencie i nie mamy żadnej pewności, co przyniesie następnego dnia?¹⁸

W eseju *Charków, miasto wagań i poetów* zwraca on również uwagę na pewien szerszy kontekst tego poczucia niezakorzenia. Szukać go należy w historii miasta. Charków powstał bowiem w XVII wieku jako osada kozacka, następnie przez lata był osadą graniczną, do której sypywali szukający azylu wędrowcy, migranci, również ludzie postawieni poza prawem. Miasto dla wszystkich i dla nikogo – to pierwotny kontekst tego miejsca. Podobnie później, w czasach ZSRR, tożsamość Charkowa budowana była wokół przemysłu i uniwersytetów – bardziej wokół idei niż wokół konkretnej przestrzeni. Po rozpadzie imperium pozostało poczucie pustki: dziś to modelowa „Sowiecja”, jak mówią niektórzy. Miejsce ani nie w pełni ukraińskie, ani nie do końca rosyjskie... Równocześnie jednak, paradoksalnie, punkt obserwacyjny (wracamy do Traverso), z którego widać doskonale całą złożoność rozpadu Związku Radzieckiego i wszystkich procesów będących jego skutkiem. Być może właśnie z tego wynika siła tutejszych artystów i opowieści, które snują. Być może stąd pochodzi, charakterystyczne dla charkowskiego kręgu fotografów – w jakimś sensie niedzisiejsze, ale zarazem jakże aktualne – myślenie o sztuce jako o „domu”, „azylu”, przestrzeni przetrwania, potrafiącej oprzeć się nieszczęściu i bezdomności...

Znaczna część praktyki fotograficznej takich artystów jak Jewgienij Pawłow, Borys Michajłow czy Roman Pjatkowka odnosi się tego paradoksu: z jednej strony do silnego poczucia wykorzenia i symbolicznej bezdomności, z drugiej – do wiary w sztukę jako przestrzeń azylu. Również wiary w fotografię jako mającej zdolność wizualnej neutralizacji tego doświadczenia historycznego. Traktowali oni (nadal traktują) sowieckie życie i pozostałości po nim jako rodzaj fantasmagorii – skutkiem tego jest forma ikonoklazmu dochodząca do głosu w ich twórczości. Jedną z częstych strategii Michajłowa, Pawłowa czy Pjatkowki jest takie działanie, które „niszczy” wizualne pozostałości imperium: dlatego malują po negatywach i odbitkach pochodzących z czasów ZSRR, deformują je, nadając kompletnie inną materialnie formę i, przede wszystkim, inny sens.

Zniszczone klisze czy też brutalne interwencje w sowiecką i postsowiecką ikonografię (tak charakterystyczne dla przedstawicieli Szkoły Charkowskiej) były sposobem na „zakłęcie” rzeczywistości, zniszczenie reguł rządzących tamtym światem, czy też może „wizualną neutralizacją doświadczenia”. Stworzeniem przerw, pauz w rzeczywistości, w przepływie czasu, po to, by ten czas, ten świat – to zapewne paradoks – odzyskać, oswobodzić. Ten subwersywny wymiar działań prowadzonych w kręgu charkowskim widać wyraźnie również w użyciu przez tutejszych fotografów nagości, ciała w ogóle: to akt oporu, buntu (którego konsekwencje mogły być w czasach ZSRR poważne), polityczny gest nienawistny nie tylko zakłamanie sowieckiej propagandy, ale również – już później, w latach 90. – ideowe fundamenty rodzącego się dzikiego kapitalizmu. Podobne znaczenie przypisać można śmieciowej estetyce, która nie tylko przeciwstawia się wizualności schyłkowego ZSRR, ale przede wszystkim jest jej dopełnieniem, a może nawet konieczną konsekwencją. Jak zauważyła Tatjana Pawłowa, „charkowscy fotografowie eksplorowali stłumioną wizualność sowieckiego reżimu z jej biedą, materialnością, rozpadem przestrzennym. Robili to na długo zanim śmieciowy język stał się modny”¹⁹.

Książką, która na swój sposób komentuje relację między fotografią i kwestią bezdomności, która mówi wiele o trudnej postsowieckiej tożsamości, jest *дом быта* Jewgienija Pawłowa (funkcjonujący też pod angielskim tytułem *Home Life Book*) – jedno z odkryć mojej charkowskiej wyprawy. Książka, której tematem jest życie codzienne rodziny fotografa w Charkowie w okresie pierestrojki, przemiany ustrojowej i pierwszych dwóch dekad nowopowstałej Ukrainy – cykl o transformacji, o małej, ludzkiej historii w cieniu dużej Historii. Wreszcie apologia widzialności świata, wyznanie wiary w ocalającą moc fotografii.

Zacznijmy od tytułu. *дом быта* to „dom bycia” czy też „miejsce pobytu”, w jakimś sensie jest to jednak również „dom opieki dziennej” – miejsce zamknięcia czy też odosobnienia, którym metaforycznie stawałby się cały Związek Radziecki (a potem cała postsowiecka przestrzeń). Równocześnie warto też pamiętać o rewersie tego wyobrażenia: tak ważnym w tym kręgu kulturowym toposie domu jako ojczyzny. W tym sensie dochodzi tu do głosu dziwna podwójność: bezdomność i jej przeciwieństwo – dom, azyl. Domem – ruchomym i nietrwałym – jest tu też fotografia, ale do tego jeszcze dojdziemy...

дом быта to opowieść o (długim) końcu pewnej epoki i trudnym do uchwycenia początku nowej, o życiu w dziwnej czasoprzestrzeni „pomiędzy”. Na zdjęciach Pawłowa robionych na przestrzeni trzech dekad – od 1975 do 2002 roku – niewiele jest bowiem bezpośrednich śladów zmiany systemu politycznego: osobista perspektywa, widoczna zwłaszcza w książce, każe nam myśleć raczej o kontynuacji, nie zaś o nagłym

zerwaniu, całkowitym przeobrażeniu. W tym sensie dwutorowe opowieści Pawłowa są równocześnie próbą umieszczenia się w historii i poza jej głównymi narracjami. Widać to wyraźnie, gdy przywołamy w tym kontekście fragment eseju Haydena White'a, uwypuklającego zasadniczą trudność, jaką dla historyków stanowi uchwycenie tego, co nazwać można „bezforemnością” (bezforemnym momentem) doświadczenia historycznego.

Przejęciowe etapy w historii zawsze stanowiły dla historyków problem. Dzieje się tak nie tylko dlatego (...), że samego „przejścia” nie można przedstawić w żadnym medium (nawet filmie), ponieważ zachodzi ono „pomiędzy” dwoma stanami, które uważa się za względnie stałe (...). Nie da się tego momentu przedstawić, ponieważ ma on taki sam status, jak pusta przestrzeń dzieląca dwie klatki filmu. Moment, w którym coś staje się czymś innym, niż było, nie da się przedstawić w werbalnych czy też wizualnych znakach, ponieważ jest to moment nieobecnej obecności, moment, w którym jedna obecność wyczerpuje swą substancję i napędza się inną. Z punktu widzenia relacji naukowej, taki moment jest naddeterminowany, z b y t dużo w nim sił przyczynowych, zbyt wiele „cudu”, by mógł się stać przedmiotem wy j a ś n i a ²⁰.

Pusta przestrzeń dzieląca dwie klatki filmu: jeśli jakaś metafora oddaje relację tych zdjęć wobec historii, wobec porządku doświadczenia historycznego, to ta wydaje się najodpowiedniejsza. Wbrew historykom, których narzędzia okazują się często niewystarczające, by uchwycić tę przejściowość doświadczenia, efemeryczność końca i niejasność początku. Paradoks, miejsce niemożliwe, dotknięcie tego, co utopijne: to właśnie przestrzeń (i figury doświadczenia), w których lokują się fotograficzne opowieści Pawłowa. Naznaczają one jego sztukę i same naznaczone są tą „nieobecną obecnością”, która pozostaje tak problematyczna dla badacza konstruującego swą opowieść, a tak intrygująca dla fotografa.

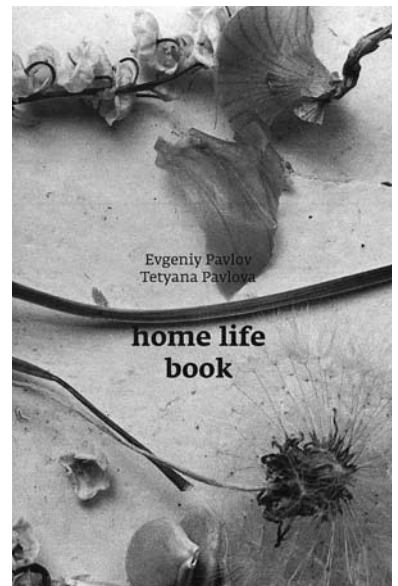
Tu dochodzimy do momentu, który – można powiedzieć – tłumaczy sens tytułowej metafory: obrazy realnej i symbolicznej bezdomności stają się bezdomnymi obrazami. Zdjęcia Pawłowa przynależą bowiem do tego przejściowego etapu historii, są „osierocone” przez Historię, lokują się w, jak to nazwał Hayden White, „pustej przestrzeni dzielącej dwie klatki filmu”.

Pociągniemy jednak tę filmową metaforę. *Life Span of the Object in Frame (A Film About the Film not yet Shot)*²¹ Aleksandra Balagury z 2012 roku – film o filmie jeszcze nie nakręconym – to dzieło, które nie tylko wykorzystuje niektóre zdjęcia Pawłowa, wrzucając je – deperze opadające nagle w martwy czas opowieści²² – w środek filmowej narracji (i opowiadając to, co na nich widzimy), ale stanowi również próbę filmowej od-

powiedzi na niektóre zarysowane w *дом быта* pytania. Ten wielowątkowy, wielopoziomowy obraz to przepełniona nostalgią opowieść o doświadczeniu życia na Ukrainie w okresie pierestrojki i transformacji ustrojowej, ale również w czasach już całkowicie współczesnych, obraz mówiący o niemożności opowiedzenia tego doświadczenia (w sposób linearny), o poszukiwaniu domu (poetyckiego, symbolicznego), o bezdomności; film o pamięci i fotografii, wreszcie – o relacji pamięci, historii i mitu. Przede wszystkim zaś: rodzaj zbiorowej autobiografii, autobiografii mówiącej nie „ja”, lecz „my”.

Ramą dla przedstawionych tam zdarzeń, od początku lat 80. aż do dziś, jest eschatologiczna perspektywa końca: to czas „po końcu świata” opisanym przez Dantego w *Boskiej komedii*. Świat „po końcu” jest tu przedstawiony jako labirynt obrazów i wspomnień, słów i zdjęć, nierozplątywalny węzeł różnych czasów i przestrzeni. To zapętlenie historii, pamięci i fotografii, tak ważny motyw u Barthes'a, Resnais, Markera czy Godarda, zostaje tu jednak przeniesione na jeszcze inny poziom: w środku zapętłającej się filmowej czasoprzestrzeni stajemy się świadkami inscenizacji symbolicznego, złożonego ze zdjęć labiryntu („Co to? To film. A to co? To jest pawilon. Budują w nim labirynt z fotografii”). Zdjęcia te, początkowo składające się na martwą scenografię, niejako ożywają, zostają wprawione w ruch, stają się częścią opowieści, klatkami filmu. My tymczasem tracimy orientację.

Ten labirynt funkcjonuje na kilku przynajmniej poziomach, wśród których najważniejszym wydaje się ten związany z bezdomnością. Jest ona metaforą opisującą stan, w jakim znajdują się zarówno postaci pojawiające się w filmie, jak i przestrzeń tam pokazana; opisuje też ich wędrówkę między obrazami, miejscami, wspomnieniami. Wędrówkę, będącą jednocześnie poszukiwaniem sowieckiego i postsowieckiego „czasu utraconego”, próbą opowiedzenia świata, który zmienia się bezpowrotnie i który pozostawia nas „bezdomnymi”. „Wszystkie fotografie świata tworzą labirynt – w jego centrum «człowiek labiryntu» znajduje zdjęcie jedyne – matki, jego Ariadny”²³, pisał Jean Narboni w kontekście *Światła obrazu*, wskazując na labiryntową strukturę książki Barthes'a i na zdjęcie Matki, jako na to, które jest jednocześnie punktem dojścia, obrazem zapętłającym opowieść, skazującym narratora na dalszą wędrówkę, jak i obrazem „wyzwalającym”, pozwalającym znaleźć drogę wyjścia. Również w *Life Span of the Object in Frame (A Film About the Film not yet Shot)* opowieść powraca, kilkakrotnie, do zdjęcia bezdomnej dziewczyny, śpiącej pod ławką na targu – fotografii autorstwa Aleksandra Czekmenowa. To obraz, od którego rozchodzą się i do którego dochodzą ścieżki tego labiryntu („Chcielibyśmy zacząć film – lub może raczej naszą próbę pomyślenia go – od tego kadru”): bezdomność dziewczyny jest jednocześnie metaforą („Dziwne zdjęcie. Człowiek



Wszystkie fotografie pochodzą z książki Jewgienija Pawłowa *дом быта* (*Home Life Book*), Charków 2012.
Zostały wykonane w latach 1975-2002.

śpiący pośrodku targu niczym w centrum wszechświata. Metafora”), jak i bardzo konkretnym ludzkim doświadczeniem i ta dialektyka, w której splata się empatia i dystans, staje się centralnym obrazem tej zbiorowej autobiografii, jaką jest film Balagury. W tym napięciu zawiera się również znaczenie samego labiryntu, który jest jednocześnie „domem ze zdjęć”, w którym można się schronić, jak i niszczącą wszelkie wspomnienia (a więc uniemożliwiającą autobiografię) pułapką. Dwa obrazy – budowy fotograficznego labiryntu i jego pożaru – współlistniają więc ze sobą, wyznaczają dwa, wcale nie przeciwstawne poziomy, na jakich funkcjonuje ta opowieść. Obrazy bezdomności stają się tu bezdomnymi obrazami – obrazami, które znajdują swe miejsce (swój „dom”) w porządku „nigdy nienakręconego filmu”, czyli „w pustej przestrzeni między kadrami”...

Nie mogę przestać myśleć o tych zdjęciach poza kontekstem konfliktu, poza wojną, która z a m r a ż a czas, po raz kolejny unieruchamiając te zdjęcia, nie pozwala dopełnić się snutej tam opowieści. Konfliktu, który stawia, ponownie, w centrum kwestię bezdomności – również bezdomności obrazów. „Dom z fotografii” byłby – raz jeszcze – formą schronienia: ostateczną, a równocześnie tak nietrwałą.

VI. Ateny (II)

I jeszcze raz Ateny – wracam tam po ostatnim pobycie na Samotrace. Na dziedzińcu pięknego modernistycznego budynku Konserwatorium oglądam instalację *European Everything* (2017): namiot, porozrzucane sprzęty, poustawiane pod ścianą deski, drewniana konstrukcja szafasu, neon. Wszystkie elementy zebrane na miejscu, na ulicach Aten: „europejskie wszystko”, dom ze śmieci globalnego świata w stanie kryzysu. Zatrzymałem się przy niej, gdyż forma tej „nomadycznej architektury”, quasi-uchodźczego *ready-made* jest jakąś niezwykle trawestacją „architektury przetrwania” z Samotraki. Alegoryczność instalacji podkreślona jest przez jej bezużyteczność, pustkę właśnie, tak pięknie uwypukloną przez białe, marmurowe ściany Konserwatorium. *European Everything* pozostaje czymś martwym, zmuzealizowanym. Równocześnie jednak przestrzeń ta zostaje wypełniona w dyskretny sposób dźwiękiem stworzonym przez kompozytora Andersa Rimpiego i tekstem poety Martijna in't Velda. Głos, dźwięk, poezja jest tym, co zmienia martwy obraz w coś żywego: pustą alegorię „mobilnego domu” w jej żywy symbol. Jacques Derrida i Anne Dufourmantelle w swym wspólnym eseju o gościnności pisali właśnie o tym aspekcie języka, który jest zawsze „ruchomą formą domu”, tą której nie możemy utracić i która jest zawsze z nami:

Wygnańcy, deportowani, wykluczeni, wykorzeni, bezpaństwowcy, nomadzi postawieni poza prawem, prawdziwi obcokrajowcy: wszyscy oni zwykle utożsamiają swój język – to, co jest nazywane językiem

ojczystym – jako swą ostateczną (ostatnią) ojczyznę i miejsce ostatecznego spoczynku. (...) Czy nie wyobraża on domu, który nas nigdy nie opuścił? To co ludzkie lub to co jest własnością; co najmniej fantazja o własności, która – tak blisko, jak tylko może być naszych ciał, miejsca do którego zawsze wracamy – jest miejscem najmniej obcym (wyobcowanym): ruchomym habitatem, ubraniem lub namiotem. Czyż język ojczysty nie jest rodzajem drugiej skóry, którą nosimy, ruchomym domem? Ale również nieruchomym (unieruchomionym) domem, ponieważ przemieszcza się w tę i z powrotem wraz z nami²⁴.

Skoro dom, jego najgłębsza istota, kryje się zawsze w języku, to akt gościnności musi być poetycki.

* Jest to rozbudowana i zaktualizowana wersja tekstu, który wygłoszony został na konferencji *Konteksty rzeczywistości. Rzeczywistość w „Kontekstach”. O myśleniu w perspektywie gościnności* w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem (grudzień 2016). Zależało mi, żeby zachować jego pierwotny, pasażowy, „konstelacyjny” charakter czegoś, co z założenia tworzy ma rodzaj niedomkniętej i subiektywnej kartografii myśli i obrazów. „Mapy” Europy w kryzysie a.d. 2016/2017. Fragment poświęcony zdjęciom Pawłowa stanowi część tekstu *Selfie with my Wife*, który ukazał się w 13 numerze pisma „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”.

Przypisy

- Adam Szymczyk, *Iterability and Otherness – Learning and Working from Athens*, [w:] *The documenta 14 Reader*, red. Quinn Latimer, Adam Szymczyk, Prestel Verlag 2017, s. 33.
- Mirela Baciak, *Notatki ateńskie*, <http://magazynszum.pl/krytyka/notatki-ateńskie>.
- Por. Susanne von Falkenhausen, *Get Real*, <https://frieze.com/article/get-real-0>.
- Josef Koudelka, *La fabrique d'exils*, Centre Georges Pompidou, Paryż, 22.02-22.05.2017.
- Enzo Traverso, *Historia jako pole bitwy. Interpretacja przemocy w XX wieku*, przeł. Ś.F. Nowicki, Książka i Prasa, Warszawa 2014, s. 260.
- Tamże, s. 26.
- Por. Jean Lacoste, *Walter Benjamin. Les chemins du labyrinthe*, La Quinzaine Littéraire / Louis Vuitton, Paris 2005.
- Wszystkie listy za: Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*. Herausgegeben von Christoph Gödde und Henri Lonitz (Theodor W. Adorno Archiv): Band IV (1931-1934), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998; Band V (1935-1937), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999; Band VI (1938-1940), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2000. Przekład własny, uzgadniany z wersją francuską.
- Íon Dragoúmis, *Samothrace*, przeł. M. Terrades, l'Harmattan, Paris 2003, s. 39.
- Por. np. Karl Kerényi, *Misteria Kabirów. Prometheus*, przeł. I. Kania, Czytelnik, Warszawa 2000.
- Tadeusz Sławek, *Laudatio. Jacques Derrida: dekonstrukcje i etyka gościnności*, [w:] Jacques Derrida. *Doctor honoris causa Universitatis Silesiensis*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1997, s. 7.

- ¹² Cezary Wodziński, *Odys gość. Esej o gościnności*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2015, s. 21-22. Wodziński pisze: „Zarówno łaciński *hospes*, jak i grecki *ksenos* oznacza nie tylko gościa – tego który przybywa w gości i oczekuje gościny – ale także gospodarza – tego, który udziela gościny (...). Podobnie *hospitalitas* – to z jednej strony gościnność jako charakterystyka tych, którzy przychylnie traktują gości, z drugiej – nazwa określająca przebywanie w gościnie (...). Ta semantyczna osobliwość sugeruje, że tranzytywna jest bodaj sama gość-inność. A inny jako gość ma tu podwójne znaczenie. (...) To dzięki niemu inność – a więc zagadkowość, problematyczność, niepewność – udziela się obu stronom relacji”.
- ¹³ Cykl wystaw *Konstelacje* odbył się w warszawskiej galerii Asymetria w 2016 roku: http://www.asymetria.eu/pl/html/?str=podstrona_wystawy&id=e6eda710_ca&t=3.
- ¹⁴ Cezary Wodziński, *Odys gość...*, s. 6-8.
- ¹⁵ Paul Virilio, *Bunker archéologie*, Galilée, Paris 2008, s. 13-16.
- ¹⁶ Tamże, s. 16.
- ¹⁷ Tamże, s. 54 i 49.
- ¹⁸ <http://www.politico.eu/article/print-kharkiv-city-of-vagabonds-and-poets-ukraine-russian-border-conflict-revolution>.
- ¹⁹ Jewgienij Pawłow, Tatjana Pawłowa, *Home Life Book*, Grafprom, Kharkiv 2013, s. 47.
- ²⁰ Hayden White, *Literatura a fikcja*, przeł. D. Kołodziejczak, [w:] tenże, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków 2009, s. 64-65.
- ²¹ Produkcja i scenariusz: Swietłana Zinowjewa. Inspiration Films Company / Ukraina, Jolly Roger Filmmaking / Włochy.
- ²² „Fotografia jest listem, depeszą, która opada nagle między dwie historie, w martwy czas ruchu lub opowieści, opisu”, pisał Régis Durand ([w:] *Regard pensif: Lieux et objets de la photographie*, La Différence, Paris 2002, s. 24-25).
- ²³ Jean Narboni, *La nuit sera noire et blanche. Barthes, La chambre claire, le cinéma, Capricci – Les Prairies ordinaires*, Nantes–Paris 2015, s. 67. Ten fragment u Barthes’a wygląda następująco: „Wszystkie zdjęcia świata tworzyły Labirynt. Wiedziałem, że w środku tego Labiryntu nie odnajdę niczego innego, jak właśnie to zdjęcie, aby spełniło się powiedzenie Nietzschego: «Człowiek w labiryncie nie szuka nigdy prawdy, lecz wyłącznie swojej Ariadny». Zdjęcie z Ciepłarni było moją Ariadną (...), dlatego że miało mi powiedzieć, z czego jest uprzedzona ta nić, która prowadzi mnie ku Fotografii” (Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 124-125).
- ²⁴ Jacques Derrida, Anne Dufourmantelle, *Of Hospitality*, [w:] *The documenta 14 Reader...*, s. 669-670.



European Everything (2017). Instalacja w ramach documenta 14, Ateny, Konserwatorium, czerwiec 2017.
Fot. Tomasz Szerszeń.

O myśleniu w perspektywie bezdomności.

Daidalos, kharis, ikelos

Co to znaczy: „myśleć w perspektywie gościnności”¹? O „czymś” (innym), czy może „jakos” (inaczej)? Co perspektywa ta zmienia, wyostrza, co dzięki niej dostrzegam lepiej niż wtedy, gdy w moim myśleniu jej nie uwzględniam? Pierwsza, podprogowa reakcja sugeruje po prostu zobowiązanie do poznawczej otwartości, ale byłaby to dość banalna metafora. Może więc chodzi nie o „jak”, czyli wąsko rozumianą metodologię myślenia, lecz o „co”? Mówiąc dokładniej – o uwzględnienie kontekstu społecznego jako rzeczywistego środowiska każdego procesu myślenia, i rzeczywistej gościnności, która stanowiąc komponent tego środowiska, wprowadza w myślenie aspekt etyczny?

W każdym jednak wypadku ten szczególny kwalifikator „myślenia” sam niewątpliwie nie jest oczywisty i wymaga namysłu. Zauważmy przede wszystkim, że potocznie pojmowane pojęcie „gościnności”, choć zakłada dwustronną relację między gospodarzem i gościem, odnosi się tylko do tego pierwszego: określa jedną z możliwych jego postaw wobec przybysza. Szczególnym też przedmiotem troski pozostaje też w etyce gościnności tożsamość gospodarza – w kontekście zagrożenia, które stwarza „inność”, stanowiąca (jak pisał Cezary Wodziński) „sposób zjawiania się Gościa”².

Warto jednak pamiętać, że – w sensie jak najbardziej uniwersalnym – źródłową niejako figurą „przybysza” jest kobieta. Jest obca już w chwili, gdy przychodzi na świat – jak pisał Arystoteles w księdze IV *De generatione animalium*, narodziny osobnika żeńskiego (zamiast męskiego) to potworność naruszająca normy natury³. Z konieczności też musi pozostać obca dla mężczyzny, który ją poślubia – opisany przez Lévi-Straussa uniwersalny właśnie zakaz kazirodztwa wymusza przecież poszukiwanie żony poza własnym domem⁴. Czy nie należałoby więc widzieć w małżeństwie, otwierającym wewnętrzne niejako więzy pokrewieństwa na zewnętrzne relacje powinowactwa, podstawowego wzorca gościnności? Ten fundament gramatyki kultury, przymus wymiany kobiet, czyli wydania obcemu własnej córki bądź siostry oraz przyjęcia do siebie cudzej, narusza przecież autonomię domu, poczucie własności i tożsamości. Jest to aporia, z którą zmagają się liczne narracje mitologiczne, a także rozbudowane rytuały, przedmałżeńskie i małżeńskie, mające chronić dom przed skutkami takiej ingerencji (w Grecji antycznej na przykład, w okresie przed wyjściem – a raczej: „przyjściem” – za mąż, dziewczyna otrzymywała przejściowo status dzikiego, wymagającego więc „udomowienia” zwierzęcia)⁵.

Na tle takich praktyk wokółmałżeńskich kontrastem konceptualnym wydają się mity „autochtoniczne”, czyli mówiące o narodzinach z ziemi – z „tej ziemi”, ojczystej. Klasycznym ich przykładem w tradycji greckiej jest ateński mit o Erichtoniosie, dziecku cudownie zrodzonym z Ziemi zapłodnionej nasieniem Hefajstosa

(gdy ten zapłonął nieodwzajemnioną żądzą do dziewiczej Ateny). Otóż historia ta, jak pisze Nicole Loraux, „Ateńczykom posłużyła za język pozwalający im mówić o początkach ich miasta”⁶. Topos autochtonii wyraża więc radykalną niezgodę na wpisywanie w „męską” tożsamość „kobiecej” różnicy: umniejszając wagę kobiecego macierzyństwa, odrzucając relację seksualną i wyrażając ogólnie niechęć do instytucji małżeństwa, legitymizował on „lokalną” i „męską” hegemonię. Można więc uznać, że teza o bezwzględnym, autochtonicznym i autonomicznym początku stanowi konceptualny fundament etyki opartej na separacji i oporze wobec inności.

Sprzeciwem wobec niej byłoby zapewne poszukiwanie przez nas „myślenie w perspektywie gościnności”. Jednak „gościnność”, jak wspomniałem, podobnie jak i „małżeństwo”, choć zawiesza i łagodzi skutki tej etyki ekskluzji, nie podważa kluczowego dla niej założenia o pierwotnej, „świętej” i nienaruszalnej tożsamości „domu” i jego gospodarza. Znane są zresztą formuły, opisywane w pracach etnologów badających systemy pokrewieństwa, które tę łagodzącą siłę małżeństwa znacząco osłabiają (np. awunkulat, neutralizujący rolę pożądania seksualnego w relacjach społecznych, zakładający bowiem, że dla kobiety i jej dzieci mężczyzną ważniejszym od męża jest brat). Zastanawiam się zatem (traktując przywołane tu w uproszczeniu modele społeczne nie jako przedmiot badań, lecz narzędzie teoretyczne, służące formułowaniu pytań już poza ścisłym kontekstem nauk etnologicznych), czy jest możliwe zrobienie jeszcze jednego kroku, pozwalającego przekroczyć i tę perspektywę? Czy dałoby się chociaż pomysłu o przekroczeniu horyzontu „autochtonii” w radykalniejszy sposób, niż czyni to małżeństwo, traktując mianowicie obecność (kobiecej) „inności” w obrębie „domostwa” tak, jakby była ona nie skutkiem zjawienia się „gościa”, ale stanem pierwotnym? Chodziłoby więc o myślenie w perspektywie – takie określenie przychodzi mi do głowy – „bez-domności”, rozumianej nie jako skutek porzucenia domu, ale stan poprzedzający i destabilizujący każde zadomowienie.

Koncept ten można pokazać na modelowym przykładzie Odyseusza. Otóż podkreśla się zawsze, że ów miotany wichrami wędrowiec, choć dotarł nadzwyczaj daleko, wręcz poza „granicę zwykle zamkniętą dla śmiertelnych, oddzielającą świat rzeczywisty od nierzeczywistego”⁷, skądś przecież wyruszył i ma dokąd powrócić (jak pisał Tadeusz Komendant: „przyświeca [mu] retrospektywna pewność”⁸). I trudno się z takim odczytaniem Homerowej opowieści nie zgodzić. Jako *homo viator*, archetyp człowieka podróżującego, Odys pozostaje zawsze w zasięgu nostalgicznej siły domowej grawitacji, stanowiącej źródło jego podmiotowej tożsamości.

A jednak... nie daje mi spokoju myśl, że nie jest to cała prawda *Odysei*. Że wykładnia taka nie uwzględniła mocy „mrocznego widma”, o którym pisze (nawet jeśli z inną intencją) Elżbieta Wolicka: „Homerowa *Odyseja* to wielka poetycka przypowieść o ludzkim losie, z którym igrają bogowie i nad którym zawisa mroczne widmo nieznanego Przeznaczenia”⁹. Czy bowiem w świecie *Odysei* odnajdziemy jakieś bezpieczne miejsce, w którym można by się przed nim ukryć? Otóż najbardziej niepokojące wydaje się nie to, że owo fatum skazuje Odysa na tułaczkę w odległych krainach, że gmatwa jego drogi, ale ukryte w narracji Homera sugestie, że daremny jest powrót Odysa do domu, gdyż widmowa *nie samowitość* (w znaczeniu Freudowskim) nawiedza również owo egzystencjalne centrum, jakim jest Itaka¹⁰. Naznaczona taką „niepokojącą obcością” nie może ona uwolnić Odysa od bezdomności, czyli kondycji egzystencjalnej bliskiej temu, czym w porządku narracji (także narracji autobiograficznej, uprawianej przez Odyseusza) jest *fikcja*. I choć ten stan dał się boleśnie rozpoznać dopiero na obczyźnie, był z nim (w takim sensie, w jakim bohaterowie popularnej serii filmów mówią: „niech Moc będzie z tobą”), od samego początku; dokładniej zaś: *bez* początku.

*

Poręcznym narzędziem teoretycznym pozwalającym opisać tak właśnie problematyzowany (i problematyczny) „początek” – czyli kategorię, z której podmiot wywodzi poczucie pewności „siebie” (swojej tożsamości, jednostkowej i wspólnotowej) – jest opowiadanie Stanisława Lema *Maska*¹¹. Jej bohater (quasi-mitologiczna, przypominająca nieco Hezjodowego Prometeusza postać o imieniu Arrhodes) ulega sile popędu i pożądliwie zakochuje się w pięknej kobiecie (w tekście Lema to ona jest narratorką, co stwarza pewne logiczne i poznawcze paradoksy, które teraz pomijam). Ta jednak, niczym Pandora w greckim micie, okazuje się zastawioną na niego pułapką – automatem, śmiertelnie niebezpieczną „maszyną nadażną”. Beznadziejna, choć długotrwała ucieczka przed nią staje się teraz codziennością Arrhodesa. I ten los uciekiniera, jak się wydaje, opowieść podsuwa nam jako metaforę kondycji ludzkiej („przypowieść o ludzkim losie”).

W przebiegu tych zdarzeń dostrzec można dwie przynajmniej osobliwości. Po pierwsze – ze zdumieniem stwierdzamy, że choć maszyna ścigająca starca jest *nie ludzko* szybka, sprawna i zdeterminowana, choć przemierza świat z niepowstrzymanym impetem, chwila pojmania przez nią ofiary w nieskończoność się odwleka. Sytuacja ta przypomina więc paradoks Zenona o Achillesie niemogącym doścignąć żółwia; a zwłaszcza przypomina Lacanowską wersję tego paradoksu, w której żółwia zastępuje Bryzejda, kochanka Achillesa z *Iliady*: „Gdy Achilles uczynił krok wystrzeliwszy obok Bryzeidy – czytamy w XX seminarium zatytułowanym *Encore* – ta, niczym żółw, odsunęła się nieco, ponieważ nie jest cała, nie cała dla niego. Pozostaje pewna reszta. Achilles musi więc wykonać drugi krok, i tak dalej”¹². I tak dalej, i jeszcze (*encore...*), w nieskończoność – ale nie od razu, podkreśla Lacan, lecz jedynie „krok po kroku”.

Nie wiem, czy inspiracją dla francuskiego psychoanalityka był wspomniany już mit o Erichtoniosie, ale jak pamiętamy i w tej historii podniecony mężczyzna marnuje w podobnych okolicznościach produkt swoich lędźwi: dość żałośnie tu wyglądający Hefajstos nieudolnie ściga Atenę, która odrzuca zaloty i kłębkami wełny ściera ściekające po jej nodze nasienie boga. W obu historiach kobieta pozostaje więc „nietknięta”. W micie ateńskim oznacza to jednak utwierdzenie „autochtonicznej” tożsamości Ateńczyków: z rzuconego na ziemię nasienia zrodzi się ich protoplasta, Erichtonios, którym Atena wprawdzie się zaopiekuje niczym matka, ale nie obciążając jego pochodzenia kobiecą i seksualną obcością. W scenie z *Encore*, przeciwnie, nienaruszona kondycja Bryzejdy podkreśla daremność, czy też, tak to nazwijmy, trwałą niekonkluzywność seksualnego gestu Achillesa. Przez to, że nietknięta, pozostaje też „nie-cała” (*pas-toute*), nie cała dla *niego* (ten podmiotowy brak we wcześniejszych swoich pismach Lacan opisuje za pomocą sentencji: „kobieta nie istnieje”). Dlatego metafora ta pozwala zilustrować koncepcję człowieka jako „bytu upłciowionego”, zawsze już (niezależnie od tego, czy jest mężczyzną czy kobietą) naznaczonego „różnicą”, „odrobiną niebytu w podmiotowym rdzeniu” (jak pisze Joan Copjec¹³), co radykalnie odróżnia go od abstrakcyjnego i stabilnego „bytu” filozofów.

Powieściową alegorię Stanisława Lema, powstałą kilka lat po *XX seminarium*, łączy z paradoksem Zenona-Lacana ściśle analogiczna dynamika i bez względu na autorskie intencje z pewnością można ją odczytywać według podobnego klucza. Ale te dwie konstrukcje logiczne coś istotnego też różni. Otóż w opowiadaniu Lema (i na tym polega druga osobliwość tej fabuły) niszczący stabilną tożsamość „obiekt popędu”, „kobieca” źródło nieusuwalnej „reszty”, zostaje umieszczony nie przed podmiotem, ale za nim. Ma to bardzo poważne konsekwencje dla możliwej metaforyzacji

tego obrazu. Oczywiście nie mówimy już o społecznych relacjach między dwiema płciami, lecz o modelowaniu ludzkiego podmiotu, w którym (bez względu na jego płeć) owa „nie-całość”, nazywana „kobietą”, jest wewnętrzną właściwością, nie zaś zewnętrznym zagrożeniem. Konstrukcja Lema zatem wprowadza w stosunku do pomysłu Lacana ciekawą modyfikację. W *Encore* ważne jest to, że dla podmiotu (jako bytu upłciowionego) nieosiągalny pozostaje cel (*telos*), ku któremu dąży – każdego dnia, „krok po kroku” – ponieważ spełnienie, choć wydaje się na wyciągnięcie ręki, w nieskończoność się odwleka. Konstrukcja polskiego pisarza tymczasem wyraźniej podporządkowana jest dynamice „popędu śmierci”, zakwestionowane zostaje bowiem pochodzenie podmiotu, jego rodowód (*arche*): ów świat, który – podobnie jak ziemia ojczysta z mitu autochtonicznego – stanowi stabilizujące źródło tożsamości. Arrhodes nie tylko się od niego oddala (w przestrzeni, w czasie), ale zostaje także metaforycznie odcięty błyszczącym ostrzem maszyny nądzanej, przypominającej srebrzystego skorpiona, nastającej na niego krok w krok, niczym grecka Mojra. O ile jednak Mojry, lub rzymskie Parki, w znanej wersji mitu, towarzyszą każdemu człowiekowi od narodzin, przedać nic jego życia, by na koniec jednym gestem ją przeciąć, to przesładowczyni z *Maski* odcina ofiarę od jej początku, po kawałku, każdego dnia po trochu, trochę kończąc w ten sposób jej życie, skazując na egzystencję samotną i tragicznie chwilową¹⁴.

Wpisane w taki model podmiotowe „ja”, niczym sobowtór poszukujący utraconego pierwowzoru, zmuszone zostaje (podobnie jak Odyszeusz, ale także inne podmioty narracji autobiograficznych, na przykład Tadeusz Kantor – gdy wkracza na scenę jako figura samego siebie) do fikcjonalizacji swojej biografii, do nieustannie ponawianej pracy „zszywania”, inscenizacji wyobrażeń o sobie, nakładania teatralnej maski, do mówienia o sobie „on”, co (jak zauważył Roland Barthes) „może oznaczać: mówię o sobie jak o trochę zmarłym”¹⁵. Wszelka bowiem tożsamość, w tym ujęciu, nie może już mieć charakteru „żywej obecności”, ani nawet „żywej pamięci”, lecz jedynie wymuszanej tym pierwotnym, „kastracyjnym” cięciem re-konstrukcji, od-tworzenia – staje się „obrazem”. Tak samo jak przeszłość, którą – o czym pisał Walter Benjamin – „można uchwycić tylko jako obraz, który w chwili swej rozpoznawalności właśnie rozbłyśka na wieczne pożegnanie”¹⁶. Podkreślmy – obraz migotliwy, zanikający, wywołujący zawrót głowy, nie zaś ludzjący nadzieją stabilności archetyp lub symbol.

*

Nic tkana przez Mojry jest metaforą, która podkreśla przede wszystkim nietrwałość ludzkiego życia. Ale w to skonwencjonalizowane wyobrażenie wpisana jest też, niejako przy okazji, „retrospektywna pewność”,

przekonanie o trwałym (aż po śmierć) związaniu człowieka z jego początkiem. Jeszcze wyraźniej ten aspekt wydobywa historia innej greckiej prządky, Ariadny, jak bowiem wiadomo, trzymana przez nią nic pozwoliła Tezeuszowi połączyć koniec z początkiem, rozwiązać zagadkę i powrócić spoza „granicy zwykle zamkniętej dla śmiertelnych”.

Jednak model pogładowy wykorzystujący mitologiczny obraz kobiety przekształcającej wełnianą kądziel – prządniczki, tkaczki, hafciarki, koronczarki – jest ryzykowny ze względu na niezwykle popularność tego motywu (z całą wpisaną weń symboliką seksualną i polityczną) w mitologii, literaturze czy w malarstwie: bogactwo namnażającego się przez wieki i kolejne epoki materiału sprawia, że niezliczone też stają się możliwe jego „permutacje” i metaforyzacyjne przekształcenia¹⁷. Bo jeśli na przykład śledzimy historię Odyszeusza, który to zbliża się do swego domu, to znów od niego oddala, musimy uwzględnić też obecność w niej Penelopy, i to nie tylko jako wiernej żony, wiernej i przebiegłej, ale i tej, która tkając codziennie na wielkich krosnach, i co noc prując słynny całun, *faros*, pozostaje w tajemniczej synchronii z nostalgicznym pulsowaniem tej podróży¹⁸. Podobnie niepokojąca wydaje się rola Heleny z 3. księgi *Iliady*, gdy spotykamy ją siedzącą przy krosnach w komnacie zamku trojańskiego: „Tam tkiała / szatę obszerną z purpury, dwustronną, a na niej zapsy / jeźdźców wybornych trojańskich i spiżozbrojnych Achajów, / którzy pod pięścią Aresa krwawego przez nią cierpieli”¹⁹. Wiemy rzecz jasna, że to z jej powodu wybuchła tocząca się właśnie wojna, ale myślimy zazwyczaj o wewnątrzfabularnej przyczynowości o charakterze erotyczno-politycznym. W tej jednak scenie Helena jawi się w zupełnie innej roli, jako ulokowana na granicy fabuły przyczyna narracyjna, wpleciona w tekst *Iliady* swoista (bo kobieta i malarska) sygnatura „Homera”. Powracając zaś do przywoływanych już wcześniej obrazów – nawet gest bogini Ateny, która nasienie Hefajstosa starła z nogi kłębkim wełny, nie pozwalając mu niejako rozpleść się w nic życia, można uznać za graniczny wariant tego samego toposu. Inna jeszcze opowieść przedstawia Atenę jako rywalkę Arachne, będącej wirtuozką krosien, „artystką wizualną”, którą zazdrosna bogini-dziewica zmieniła w pająka.

W latach 70. XX w. Arachne stała się patronką feministycznej teorii tekstu Nancy K. Miller, stanowiącej polemikę z koncepcją Rolanda Barthes’a. Ten ostatni, jak wiadomo, obwieściwszy „śmierć autora” (czyli instancji rozumianej potocznie jako wirtualny „gospodarz” dzieła, dysponent i gwarancja jego znaczenia), potraktował tekst jako przede wszystkim sensotwórczą praktykę czytelnicy. O ile więc autor *Przyjemności tekstu* określał swoją „teorię tekstu jako hyfologię (hyfos to tkanina i sieć pajęcza)”²⁰, to Miller wołała mówić o *arachnologii*, przesuując zainteresowa-

nie z tekstu-sieci na tkającą ją pajęczycę, z koronki na samą koronczarkę, czyli domagając się uznania kobiecej sprawczości w sztuce. Jak czytamy w jej pracy, celem krytyki feministycznej powinno być „szukanie w lekturze Arachne”, czy też, mówiąc inaczej, szukanie „emblematów jakiejś żeńskiej sygnatury”²¹.

Choć nie zajmuję się tu ani historią dyskursu tekstologicznego sprzed pół wieku, ani krytyką feministyczną, intryguje mnie subwersywny potencjał pojęcia „żeńska sygnatura”. Jego przewrotność bowiem ujawnia się z całą mocą nie wtedy, gdy odnosi się do problemu odzyskiwania „kobiecej sprawczości” w sztuce, rozumianej jako alternatywa dla (naturalizowanej i traktowanej jako oczywistość) sprawczości męskiej, ale wtedy, gdy wskazuje początek wszelkiej twórczości; gdy staje się „sygnaturą” owego źródłowego braku, który czyni każdego i każdą z nas „bytem upłciowionym”. Wtedy jednak bezprzedmiotowy staje się spór między hyfo- i arachnologią. Jeśli bowiem Barthes rozpoznaje to, co istotne dla tkaniny, „w jej teksturze, w splocie kodów, formuł, elementów znaczących, pośród których podmiot się lokuje i rozpada, niczym pajęczycza roztopiona we własnej sieci”²², to zadanie arachnologii nie powinno polegać na wytworzeniu nowego złudzenia, tym razem „waginalnej” całości. Sygnatura Arachne (albo Heleny) nie poświadcza jakiegos in nego sensu, lecz nieuchwytną szczelinę będącą warunkiem wszelkiego „innego sensu”; wymaga takiego przeostrzenia odbiorczej uwagi, by dostrzegalna stała się migotliwa, iskrząca dialektyka (polemika) trwałego „pomiędzy” (i to ona

jest „erotyczna”, jak powiedziałby Barthes, a nie jeden albo drugi „brzeg”)²³.

*

Tak rozumiana „żeńska sygnatura”, odpowiednik cytowanego już pojęcia Joan Copjec *a bit of nonbeing*, oznacza osłabienie źródłowej tożsamości. Lub raczej – poświadcza źródłową „nieadekwatność”, w dyskursie lacanowskim określaną też jako „kastacja”, która sprawia, że podmiotową tożsamość można „interpretować”, ale nie da się jej „zrozumieć”²⁴. Jednak „słabość” ta (bytowa, egzystencjalna, poznawcza), *infirmetas*, prowokuje z reguły konfirmacyjną reakcję, czyli próbę zszycia pozoru pełni i zrozumienia, chęć utkania ekranu-obrazu mającego wiernie od-twarzać, być twarzą prawdy – nagiej, kompletnej i nigdy-nie-utraconej. W wymiarze społecznym byłby to właśnie gest usunięcia „kobiecej obcości” poza autochtonicznie definiowane źródło męskiej tożsamości. W mikroskali zaś ten sam schemat konceptualny odnajdziemy między obrazem wizualnym. Począwszy od *Sofisty*, gdzie Platon posłużył się nim jako intelektualnym modelem demonstrującym paradoksy ontologiczne (mianowicie możliwość istnienia „niebytu”), obraz wizualny waloryzowano z reguły ze względu na jego źródłową (ontyczną bądź poznawczą) więź z „pierwowzorem”²⁵. Na tym też tle (które z konieczności jedynie tu sygnalizuję) niezwykle ciekawy potencjał dekonstrukcyjny ujawnia pojęcie znane z literatury Grecji archaicznej, czyli eposi Homera i Hezjoda, mianowicie – *daidalon*.



Fot. Karolina Pardej.

*

DAIDALON

Do obiegu intelektualnego naszej epoki kategorię tę wprowadziła Françoise Frontisi-Ducroux, znakomita francuska hellenistka, uczennica Jean-Pierre'a Vernanta, zajmująca się grecką mitologią, ikonologią, ich kontekstem społecznym, a zwłaszcza pojęciami i praktykami konceptualizującymi sferę wizualną Greków, autorka wielu znakomych i klasycznych już dzisiaj prac, jak choćby *Du masque au visage: Aspects de l'identité en Grèce ancienne* (1995) lub (napisana wspólnie z J.-P. Vernantem) *Dans l'œil du miroir* (1997). Przypomnę, że w 2005 roku w „Kontekstach” ukazał się jej artykuł *Oko, wzrok, spojrzenie – kilka greckich wyobrażeń*²⁶. Pojęcie *daidalon* (któremu swoje imię zawdzięcza słynny konstruktor Labiryntu) pojawia się w pierwszej jej książce, wydanej w 1975 roku i zatytułowanej *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne* (Dedal. Mitologia rzemieślnika w starożytnej Grecji)²⁷.

Pierwszy jej rozdział, zatytułowany *Autour des Daidala*, najchętniej przytoczyłbym tu *in extenso*, z oczywistych jednak powodów zrelacjonuję jedynie w formie krótkiego komunikatu kilka najważniejszych z mojego punktu widzenia informacji. A ponieważ historyczna i filologiczna praca rekonstrukcyjna została już wykonana, moim celem jest przede wszystkim zamknięcie wiedzy „rozplecionej” przez Frontisi-Ducroux w myślowym cudzysłowie, czyniącym ze słowa *daidalon* wydajne narzędzie konceptualne („obiekt teoretyczny”, by użyć pojęcia Huberta Damischa), przydatne także poza kręgiem dawnej kultury greckiej, w dziedzinie (takie określenie przychodzi mi do głowy) „ikonologii fundamentalnej”.

Otóż Françoise Frontisi-Ducroux poddała badaniom lingwistycznym i semantycznym zespół terminów tworzących rodzinę leksykalną antroponimu *Daidalos* – rzeczowników, przymiotników, czasowników – pojawiających się (w liczbie nieco ponad sześćdziesięciu wystąpień) u Homera, Hezjoda, Pindara i w kilku innych tekstach epoki. *Daidalon* (δαίδαλον), *daidaleos* (δαιδάλεος), *poludaidalos* (πολυδαίδαλος), *daidallein* (δαιδάλλειν)... Terminologia ta staje się bardzo rzadka u Tragików epoki klasycznej (V–IV w. p.n.e.), by powrócić u autorów hellenistycznych, a nawet rzymskich, stosujących ją z intencją archaizowania języka. Szczegółowa zatem analiza „pola zastosowania” każdego przypadku, pozwalająca zrekonstruować tworzoną przez nie wszystkie sieć leksykalną i semantyczną, pokazuje, że słowo *daidalon* (o dość niepewnej zresztą etymologii) używane było przede wszystkim w sferze technicznej, dokładniej zaś odnosi się do takiej pracy rzemieślniczej, którą charakteryzują dwa przeciwne, ale dopełniające się działania: rozdzielanie materiału (przede wszystkim metalu, ale także drewna i wełny), a następnie dopasowywanie i łączenie wytworzonych tak elementów.

Ciekawe jest to, jak sędzę, że dzięki wyodrębnieniu tej właściwości można dostrzec swoistą jedność tak odmiennych rzemiosł, jak ciesielstwo, metalurgia i tkactwo. Jeśli by posłużyć się Arystotelesowską klasyfikacją wyróżniającą cztery „przyczyny” w „kunsztach kształtujących materię” (1. materialne, 2. formalne, 3. sprawcze, 4. celowe)²⁸, to zobaczymy, że poszczególne rzemiosła wytwarzające *daidala* różnią się od siebie w punkcie 1 (z innego materiału każde z nich wytwarza swoje wyroby) i 3 (ciesielstwem i metalurgią zajmowali się mężczyźni, tkactwo zaś, jak wiemy, było zajęciem jednoznacznie kobiecym). Pojęcie *daidalon* pozwala natomiast uchwycić ich wspólnotę w zakresie przyczyny formalnej (2), odnosi się bowiem do organizującego ich działanie wzorca (*paradeigma*): wydaje się, że odmienne technologie, gdy były zaangażowane w wytworzenie przedmiotu, który tym słowem określano, były „myślane” według tego samego intelektualnego modelu, akcentującego grę między częścią i całością, polegającą na rozdzielaniu i ponownym składaniu (w przeciwieństwie do modelu polegającego na kształtowaniu jednolitej, masywnej formy). Przędka przędła nitkę, oddzielając ją od kłęбка wełny; cieśla ścinał drzewa i rznął je na deski; kowal lub złotnik topił metal i sporządzał z niego płytki, drut i podobne elementy (także metalowe, złote nici wykorzystywane do wyrobu luksusowych tkanin!). Następnie zaś każdy z nich (lub każda) tworzył nowy przedmiot przez scalenie, zestawienie, splatanie, nakładanie tych elementów – dokonując niejako ich re- i konfiguracji.

W sensie społecznym *daidala* to wytwory luksusowego rzemiosła, będące przywilejem klasy wojowników i znakiem bogactwa oraz prestiżu. Dlatego, jako drogie przedmioty, stanowiły *agalmata*, czyli kosztowności wypełniające domowy skarbiec, z którego, zgodnie z obyczajem i prawem gościnności świata homeryckiego, wybierano prezenty ofiarowywane bogom i przybyszom („gościniec”). W sensie estetycznym zaś ta wyrafinowana praca rzemieślnicza miała na celu przede wszystkim wywołanie efektu wizualnego – w opisach dotyczących *daidala* poeci bardzo często wykorzystują słownictwo odnoszące się do światła: blask, ogień, lśnienie, połyskliwość, skrzemie, migotliwość, refleks, gra światła na powierzchni o złożonej fakturze itp. A także – *kharis*, szczególnie blask wytwarzany przez *daidala*, który wprowadza nastrój radosnego uniesienia, święta, radości związanej z ofiarą składaną bogu. Jest to również niematerialny „wdzięk”, na przykład ten, który – jak czytamy u Hezjoda – „wokół głowy [Pandory] rozlała złocista Afrodyta”, tuż po tym zresztą, gdy Atena nauczyła pierwszą z kobiet „tkać kunsztowne tkaniny”²⁹.

Wdzięk ten ma oczywiście charakter erotyczny i potrafi wzbudzać pożądanie. O boginiach noszących to imię, czyli Charytach (Gracjach, Wdzięcznicach), Hezjod pisze w *Theogonii*, że „im to spod powiek mi-

łość się sączy, kiedy popatrzą, / członki rozprzegająca, bo cudnie spod brwi spoglądają” (910–11). Dlatego Hera – a jest to tylko jeden z bardzo licznych przykładów – szykując się w XIV księdze *Iliady* na spotkanie z Zeusem, z przebiegłym zamiarem erotycznego obezwładnienia jego umysłu, przybrała się strojnie i „do delikatnych swych uszu kolczyki o trzech klejnotach / jeszcze włożyła błyszczące – uroczę siały połyski [kharis]” (14.182–83). Ze względu na ten niebezpieczny, magiczny aspekt kobiecego powabu, „uroku”, *daidalon* ściśle wpisuje się w domenę *apate* (tak jak kilka wieków później wpisze się w nią ateński teatr), stając się zasadzką, pułapką, narzędziem ludzenia i oszustwem. Czego najlepszym przykładem jest właśnie Hezjodowa Pandora, pierwsza z „rodu kobiecego” (*genos gunaikon*), nieszczęsny dar (*doron*) i „pułapka [*dolos*] na ludzi”³⁰ – zarówno ona sama, jak i okrywające ją szaty i ozdoby.

Pisze Nicole Loraux: „o pierwszej kobiecie można powiedzieć wszystko, tylko nie to, że jest naturalną istotą. Została sporządzona z ziemi, ale z ziemi będącej ceramiczną gliną, nie zaś z żyznej gleby, tak jak autochtoni – grecka myśl pozostanie wierna temu rozróżnieniu, nie znała bowiem kobiet autochtonów, samo to wyrażenie uznając za jawną sprzeczność – jest ona wytworem rzemieślniczym”³¹. Wymyślił ją Zeus, sporządził Hefajstos, ozdobili zaś i bogato wyposażyli pospołu wszyscy bogowie. „Narodziny Pandory” (*Pandoras genesis*) to zresztą częsty temat greckiego malarstwa wazowego: kobieta zazwyczaj pokazana jest frontalnie, w długim chitonie, „nieruchomo”, z rękoma sztywno opuszczonymi wzdłuż ciała, przypominając dawne *ksoana* – archaiczne posągi kultowe, z gruba ciosane w drewnie. Wydaje się jednak, że tę odrętwiałość można odczytać jako symptom jej szczególnej kondycji – istoty częściowo pogrążonej jeszcze w martwocie materii, którą dopiero obudzi jakiś magiczny gest.

Takie ożywienie przypomina procedurę, którą dziś kojarzymy z teatrem kukielkowym, albo nawet z kinem, w którym życie-ruch objawia się jako wizualne złudzenie nałożone na pierwotny bezruch. Znaczenie znieruchomienia w sztuce filmowej, a nie tylko ruchu (lub dokładniej: „fundamentalnego i nie dającego się uzgodnić przeciwieństwa między znieruchomieniem i ruchem”) podkreśla Laura Mulvey w artykule *Popęd śmierci. Znieruchomiały ruch narracyjny*. Pisze ona, że dzięki mechanicznej pracy projektora, przez który przesuwa się materialna taśma filmowa, „martwe kadry ożywają, nieciekawa mechanika zostaje ukryta, zachwycająca zaś iluzja wypełnia ekran. Jednak niczym piękny automat potrafi przetrwać [*survives*] szczałkowy ślad bezruchu, lub aluzja do bezruchu wewnątrz ruchu, czasem zwiększając atrakcyjność, czasem przerażając”.

W wypadku Pandory urzekający efekt (analogiczny do „urzekającego ruchu obrazów wyświetlanych na kinowym ekranie”) jest skutkiem nałożenia na nią

ozdób o charakterze *daidala*: Atena „własnymi rękoma ramiona zasłoną / haftowaną [*daidaleen*] okrywa – prawdziwy cud to zobaczyć! [*thauma idesthai*]”, na głowę zaś nakłada jej złocisty diadem „ozdób pełen kunsztownych [*daidala polla*] – prawdziwy cud to zobaczyć [*thauma idesthai*]!” (*Theogonia* 573–81). I gdy w kluczowej scenie tej historii ukończone dzieło zostaje okazane widzom niczym na scenie teatralnej lub w kinie, zachwyca i czaruje swoim wyglądem. Pandora jest fascynująca i groźna; właśnie dlatego groźna, że fascynująca, a wrażenie niesamowitości wzmacnia jeszcze jej bierność, ów dający się wyczuć w tekście Hezjoda „szczałkowy ślad bezruchu”:

Piękne to zło w miejsce dobra stworzone Dzeus potem
wyprowadził, gdzie byli inni bogowie i ludzie,
ojca mocnego, Modrookiej, pyszniące się strojem.
Podziw [*thauma*] wziął nieśmiertelnych bogów i ludzi
śmiertelnych,
gdy tę nagle stworzoną pułapkę na ludzi ujrzeli.
(*Th.* 585–89)

Przypomnijmy, jak ważna jest ta niezwykła scena w kosmologicznym scenariuszu Hezjoda: oto chwila, gdy ostatecznie rozchodzą się drogi bogów i ludzi – tutaj, w Mekonie, po raz ostatni widzimy ich razem zgromadzonych. Mimo bowiem słynnego sprzeciwu Prometeusza Zeus zaprowadził właśnie nowy porządek świata, w którym do dziś żyjemy. Jak wykazał niegdyś Jean-Pierre Vernant, opowieść Hezjoda o wydarzeniach z Mekony to uproszczony wariant słynnego mitu o pięciu pokoleniach ludzkości, który znamy z *Prac i dni*: świat sprzed „kryzysu” odpowiadałby pierwotnemu, złotemu pokoleniu, czasy obecne zaś – marnemu światu pokolenia żelaznego³². Kiedyś zatem – niebo było blisko ziemi, ludzie przebywali razem z bogami, wszystko zaś działo się w sposób oczywisty i niekłopotliwy. Teraz – świat permanentnie niedomaga: ziemia straciła swą spontaniczną płodność i konieczny jest trud rolnika; także ludzka prokreacja wymaga wysiłku (i kobiet, zbędnych poprzednio); nieoczywista stała się nawet prawda, którą bez szczególnego powodzenia starają się wydobyć poeci. Ale to pęknięcie między dawnym i obecnym światem nie jest neutralną granicą w historii świata, linia „podziału” bowiem oddziela właśnie „podzielone” od „niepodzielonego”. Mówiąc inaczej, samo „rozdzielenie”, które dokonało się w Mekonie (bogów i ludzi; dawnych czasów Kronosa i nowego świata pod panowaniem Zeusa; mężczyzn i kobiet), okazuje się z n a m i e n i e m świata zrodzonego z tego nowego aktu założycielskiego. Odtąd nic już nie jest oczywiste i każda prawda, każda tożsamość wymaga ciągłego wysiłku suplementacji.

Taką diagnozę kondycji obecnego świata zdaje się potwierdzać – jako „kobieca sygnatura” właśnie – paradoksalny status Pandory. Jak podkreśla bowiem Loraux, nie

Berthel Thorvaldsen, *Achilles i Bryzejda*, Thorvaldsens Museum, Kopenhaga, Dania.

da się odróżnić jej samej od noszonych przez nią ozdób i *daidala*, co sprawia, że nabiera ona cech bytu całkowicie zewnątrznego. Warto też zauważyć, że w obu swoich tekstach – w *Theogonii* (572) i w *Pracach i dniach* (71) – Hezjod powtarza identyczne sformułowanie, mówiące, że z woli Zeusa Hefajstos ulepił *partheno aoide ikelon* (ἰκελον), co Jerzy Łanowski tłumaczy na polski dwójako: „z woli syna Kronosa istotę podobną dziewczynie” (*Th.*), oraz: „zgodnie z wolą Kronidy, formę wstydlivej dziewczyny” (*Pid*). Dlaczego jednak Hezjod nie napisał, że Hefajstos po prostu ulepił dziewczynę?

Otóż w zdaniu tym użyty został rzeczownik *ikelos* (*eikelos*). Jest on niezwykle ciekawy, bo choć spokrewniony z lepiej znanym słowem *eikon* (oba pochodzą od **Feiko*: „być podobnym”, i oba można przekładać na język polski jako „obraz” lub „podobizna”), różni się od niego (a zwłaszcza od jego Platońskiej konceptualizacji z *Sofisty* i całej dalszej filozoficzno-teologicznej tradycji skupionej na pojęciu ikony) istotnym niuanssem znaczeniowym: „podobieństwo” właściwe tak nazwanemu obrazowi nie służy odsłonięciu „źródłowej prawdy” pierwowzoru – w *ikelos* liczy się właśnie ono „samo”, czyli sam wygląd. W *Odysei* na przykład, w scenie walki z zalotnikami, czytamy, że wspomagająca Odysa Atena „wzleciała na szczytnie od dymu sosręby megaronu i usiadła podobna jaskółce [*khelidoni eikle anten*]” (22.240). Bogini nie zmieniła się tu w jaskółkę, nie stała się nią, lecz przyjęła podobną do niej formę – to obraz, ale obraz-*eikelos*. Można powiedzieć, że Atena jest jak jaskółka, z mocnym naciskiem na „jak”. W przekazie językowym ten zaimek porównawczy (podobnie jak partykuły „jakby”, „jak gdyby”, „niby”) uwalnia komunikat od ewentualnych roszczeń o charakterze referencjalnym i – mówiąc w uproszczeniu – otwiera królestwo fikcji³³. Podobną funkcję pełni odwołujące się do sfery wizualnej słowo *ikelos* (*eikelos*). Jak podkreśla Nicole Loraux, *ikelos* „nie zawsze zakła-

da związek podobieństwa między rzeczami lub relację zgodności między obrazem i jego modelem, ale określa czasem ową dziwną *mimesis* – zapewne przedplatońską – złożoną z tożsamości i uczestnictwa, która charakteryzuje wrażenie prawdopodobieństwa, pozwalając człowiekowi orientować się w świecie znaków”³⁴.

Powiedziałbym, że *ikelos* przypomina Platońskie *phantasmata*, ponieważ oba te słowa kładą nacisk na społeczny, odbiorczy i perswazyjny aspekt diagnozowanych za ich pomocą obrazów – jako niedających się oddzielić od wrażenia wywoływanego na tych, którzy patrzą. O ile jednak użycie słowa *phantasma* ma na celu stwierdzenie fałszywości obrazu (wynikającej z braku zależności od źródłowego modelu), to *ikelos* zdaje się precyzyjniej skupiać uwagę właśnie na paradoksalnej realności, „realnej obecności” tego obrazowego pozoru – nie pozbawiając go przy tym niepokojącej niesamowitości.

Jak więc rozumieć sens Hezjodowego sformułowania *partheno aoide ikelon*? Nicole Loraux tak to wyjaśnia: „Kim zatem jest kobieta? [...] Fałszywą kobietą? Nie. Jest kobietą w tej mierze, w jakiej kobietę przypomina [...]. Kobieta: kopia samej siebie. *Ikelon*, kobieta jest podobieństwem. Lecz podobieństwem kopii bez pierwowzoru”³⁵.

*

Ćwierć wieku przed ukazaniem się książki Nicole Loraux (I wyd. – 1981) Maurice Blanchot wydał tom *L'espace littéraire*. Jako aneks dołączony został do niego esej *Les deux versions de l'imaginaire*, będący jedną z najciekawszych moim zdaniem prób odpowiedzi na pytanie, które Blanchot stawia w pierwszym zdaniu tekstu: „Lecz cóż to jest obraz?”³⁶. Otóż kluczową rolę w tych rozważaniach – krótkich, ale wymagających podczas lektury dużego skupienia – odgrywa kategoria „trupiego podobieństwa” (*la ressemblance cadavérique*),

w intrygujący sposób bliska konceptualnie greckiemu *ikelon*. Zdaniem Blanchota opisuje ona szczególną właściwość – mianowicie: „obcość” albo „niesamowitość” (*l'étrangeté*) – którą obraz współdzieli z nieboszczykiem, ten bowiem w chwili śmierci „zaczyna być podobny do samego siebie”. Nie chodzi jednak o podobieństwo „do tego, kim [nieboszczyk] był, gdy żył”. Jeśli „trup jest swoim własnym obrazem”, to znaczy to ściślej, że nie ma w nim żadnego innego odniesienia, niż on sam:

Jeśli trup jest tak podobny, to dlatego, że jest, w pewnej chwili, podobieństwem *par excellence*, całkowicie podobieństwem, i niczym więcej. Jest podobny [*le semblable*], podobny w stopniu absolutnym, wstrząsający i cudowny. Do czego jednak jest podobny? Do niczego [*À rien*].

Tak rozumiane „podobieństwo” (trupie) nie pełni w obrazie funkcji „konfirmasiacyjnej”: nie opisuje „relacji zgodności między obrazem i jego modelem”, nie nasycza go „realnością tego, co przedstawione”³⁷ ani nie sprzyja przypisywanej mu często funkcji substytucyjnej³⁸. Sprawia natomiast, że obraz nabiera właściwości przypominających marzenie sennie; jak bowiem pisał Freud: „W gruncie rzeczy sen nie jest niczym innym, jak tylko specyficzną formą naszego myślenia. [...] Praca marzenia sennego jest tym, co wytwarza tę formę – tylko ona [a nie jakaś oryginalna, potem zaś zniekształcona treść – W.M.] stanowi o istocie snu, tylko ona stanowi wyjaśnienie jego wyjątkowej natury”³⁹. Podobnie należy chyba rozumieć „trupie podobieństwo” w obrazie wizualnym – jest ono zniekształceniem, zniekształcającym urządzeniem, wytwarzającym formę owego „jak”, „jak gdyby” „dziwnej *mimesis*” znanej z greckiego *ikelon*. Uchwycić je można jedynie w działaniu, co jednak nie jest łatwe, gdyż wymaga bardzo kłopotliwego dla świadomości przeostrzenia uwagi. Na czym zaś ono polega, dobrze pokazuje urywek tekstu Blanchota z grubego tomu *L'Entretien infini*:

Jak pan wie, od pewnego czasu jestem bardzo zmęczony. Nie należy zbyt zważać na to, co miałbym do powiedzenia. To zmęczenie skłania mnie do mówienia; jest to najwyższe prawda zmęczenia. Prawda zmęczenia, zmęczona prawda⁴⁰.

Jak rozumieć tę deklarację? Jako przejaw psychicznego zwątpienia? Czy z tych słów istotnie wynika, że nie warto na nie zwracać uwagi? A może ta pozorna kokieteria jest raczej próbą szczególnej konceptualizacji języka, wskazującej na „niemoc” jako ważną i nieusuwalną jego cechę. Jeśli tak, to prośba, by „nie zważać zbyt na to, co miałbym do powiedzenia”, okazałaby się raczej przewrotną sugestią metodologiczną. Miałaby ona mniej więcej taki sens: moje słowa

biorą się ze „zmęczenia”, to ono zatem, jako szczególna ich kondycja, jest w nich ważne, a nie tylko „ukryte treści”; w takiej zaś sytuacji „nadmierna uwaga”, jako określenie postawy dążącej do ich ujawnienia, nie może być właściwą zasadą poznawczą.

Zaprzeczając więc w pewnej mierze samemu sobie, wczytuję się z uwagą w te cztery zdania Blanchota i dostrzegam argumenty za moją interpretacją. Dlaczego na przykład deklarowane zmęczenie skłania kogoś do mówienia, a nie do milczenia? Jak gdyby motor tej narracji był zarazem jej pragnieniem. Przede wszystkim jednak – chodzi o ów niuans, grę słów iskrzącą jako różnica między *la vérité de la fatigue* i *une vérité fatiguée*. Tylko pierwszą z tych formuł można z r o z u m i e ć jako informację o racjonalnej, psychologicznej przyczynie pogorszenia się jakości autorskiej wypowiedzi. Formuła druga wydaje się już czystą, opartą na chiazmie zabawą. Lub też – powiedziałbym – „czystym podobieństwem”, wprowadzającym w obszar znaczenia wyłącznie „różnicę”, osłabiającym i odwracającym zrozumiały sens tych słów. Brak referencjalnej legitymizacji sprawia, że wyrażenie staje się semantycznym bękartem (by nawiązać do metafory rodzinnej sukcesji, chętnie stosowanej przez filozofów od antyku do dzisiaj). To zaś, co bękarcie (nieprawie, nieuprawnione), „daje się ująć – jak mówił Platon – tylko bękarcim rozumowaniem” (*Tim.* 52b, 2–3). Dlatego także „zmęczona prawda” Blanchota wymaga równie jak ona „zmęczonej” uwagi, niedążącej do przywrócenia jej zdrowia. Nawet jeśli, w swoim zmęczeniu, pozostaje ona dla odbiorcy niczym Bryzeida dla Achillesa – zawsze „nie-cała” (*pas-toute*), nie cała dla niego. Ktoś mógłby nawet powiedzieć, że po prostu „nie istnieje”.

Być może więc taka trudno uchwytna słabość – lub będąca skutkiem słabości nieuchwytność – to w obrazie wizualnym właśnie „trupie podobieństwo”. Właściwość trudna do pojęcia, ale i trudna do przyjęcia, bo zmusza widza do uznania własnej impotencji. Stąd obserwowana w dziejach kultury dwojaka skłonność – albo do potępiania obrazu *in toto*, albo do zaprzeczania jego (ontycznej, poznawczej, a w konsekwencji także etycznej) słabości. Fantazmaty, idole lub ikony... Na nich w znacznej mierze rozpięta jest historia myśli o obrazie, owa fundamentalna ikonologia; a także historia samego myślenia, posługująca się obrazem jako modelem.

Najciekawsze oczywiście pozostaje to, co w tej oficjalnej historii mieści się z trudem, czego zaś śladem są m.in. takie słowa, jak *ikelon*, *kharis*, *daidalon*.

*

Powróćmy więc jeszcze na chwilę do *daidalonu*, porzucając jednak kontekst archaicznej Grecji, a wraz z nim kursywę podkreślającą językową obcość słowa. Warto je bowiem poddać (podobnie jak to się stało z paroma innymi greckimi bądź łacińskimi terminami

w naszych czasach) nowej leksykalizacji, wpisując do słownika współczesnej ikonologii jako narzędzie wspomagające myślenie o obrazie i obrazem. Dzięki niemu łatwiej dostrzegalna stałaby się owa gra oparta na „migotliwości”, na ruchu – mówiąc w kategoriach semiotycznych – nieskończonej konotacji, uchwytnym raczej w wymiarze performatywnym niż mimetycznym (lub też – uchwytnym w wymiarze owej „dziwnej” albo „trupiej” *mimesis*, która nie zakłada prostej zgodności między obrazem i jego modelem). Pożytek z użycia terminu daidalon nie polegałby tylko na możliwości wyodrębnienia grupy obrazów spełniających określone kryteria (choć i to w epoce mediów elektronicznych i najrozmaitszych bio-cybertechnologii nie jest bez znaczenia). Chodzi też o zmodyfikowanie samego „kodu dostępu” do przedmiotu badań ikonologicznych, poszerzające i niejako przesuwające ich zakres w taki sposób, że wyraźniej ukazują się nowe aspekty tej problematyki, pomijane w konceptualizacjach skupionych na znaczeniu obrazu bądź jego zgodności z pierwowzorem, ale także (co chyba jeszcze ważniejsze) nie zawsze wystarczająco uwzględniane w rozważaniach bardzo poważnie zajmujących się iluzją, pozorem, fantazmatem, idolem, symulakrem.

Mam zatem na myśli dwie nierozzerwalnie ze sobą powiązane właściwości obrazu-daidalonu: *techne* i *kharis*.

By choćby najkrócej rzecz objaśnić, muszę jednak raz jeszcze wrócić do Grecji i do Platona, a dokładniej – do *Fileba*, jednego z późnych dzieł ateńskiego filozofa, w którym bardzo wyraźnie widać, „z jaką siłą ten sposób myślenia oddziałał na wszelką refleksję, zwłaszcza na Zachodzie”⁴¹. Otóż w dialogu tym Sokrates przedstawia argumenty za wyższością mądrości nad rozkoszą, dowodząc, że to ona jest dużo podobniejsza do dobra. Szczególnie interesujące jest wprowadzone przy tej okazji rozróżnienie na dwie bytowe jakości („istnie”), mianowicie „powstawanie” (*genesis*) i „istnienie” (*ousia*), z wyraźnie ustaloną między nimi zależnością logiczną: „spośród bytów jedne [scil. *genesis*] zawsze są tylko ze względu na coś innego, a drugie [scil. *ousia*] to te, ze względu na które tamte powstają” (53e, przeł. W. Witwicki). Według Sokratesa zatem „rozkosz” jest rodzajem powstawania („to zawsze jest pewien proces tworzenia się, a nie ma w ogóle żadnej istoty rozkoszy”, 53c), „mądrości” zaś właściwe jest niezmiennie, stabilne istnienie.

W interesującym nas kontekście najciekawsze w dialogu wydają się dwa ilustrujące tę zasadę przykłady. Pierwszy odnosi się do sfery erotycznej: oto z jednej strony są piękni chłopcy, z drugiej dzielni ludzie, którzy się w nich kochają. Co ich odróżnia? Zdaniem Sokratesa coś istotnego: „jeden [jest] sam dla siebie, drugi zawsze się czegoś czepia” (54d). To znaczy: lepiej być kochanym niż kochającym, bo nie wiąże się to z kłopotliwymi emocjami – jest to stan stabilnego istnienia, podczas gdy miłowanie zawsze polega na

ciągłym dążeniu do celu. Przykład drugi zaczerpnięty został z praktyki technicznej: „czy uważasz – pada pytanie – że warsztat okrętowy jest dla okrętów, czy też okręt dla warsztatu i inne wszystkie tego rodzaju rzeczy?”. Z zestawienia tych dwóch argumentów (uogólnionych w zgrabnej formule: „i inne wszystkie tego rodzaju rzeczy”) wynika jasno, że według Platona dobra i słuszna jest tylko „istnia” o charakterze *ousia*, nie zaś *genesis*; i że mniej więcej jest tym samym, właśnie stabilnym bytowo „istnieniem”, zarówno ukończony w stoczni statek, jak i osoba będąca przedmiotem miłości. Oczywiście w rozumowaniu takim bardzo łatwo wskazać błąd, bo przecież kochana osoba nie jest *productem*, zwłaszcza ukończonym, powstałym zgodnie z techniczno-wytwórczym wzorcem przyczynowości. Ale – jak pisze Louis-Marie Chauvet – „właśnie to wydaje się Platonowi nie do pomyślenia – to, co charakteryzuje też metafizyczną skłonność myśli zachodniej, dla której trwale niedopełnienie podważa wszelką logikę i burzy wszelki dyskurs”⁴².

Daidalon użyty dzisiaj jako pojęcie dyskursu ikonologicznego byłby zatem myślowym archaizmem. Próbą nie tyle odzyskania tego, co utracone, przywrócenia stanu *quo ante erat*, ile naruszenia oczywistości metafizycznego *status quo*. Warto w związku z tym zauważyć, że owe dwa użyte przez Sokratesa argumenty, techniczny i erotyczny, znajdują krytyczną odpowiedź w dwóch wspomnianych przeze mnie aspektach obrazu, które konceptualnie wzmacniają użycie terminu daidalon: *techne* i *kharis*. Są one tak ściśle ze sobą związane, że w pewnym sensie nawet nieodróżnialne, łącznie bowiem dynamizują obraz „na wejściu” i „na wyjściu”, współtworząc jego paradoksalną – widmową albo trupią – ontologię.

W daidalonie bowiem technologia nie stanowi jedynie procesu prowadzącego do wytworzenia ostatecznej formy. Jest bliska temu, co Louis Marin określił jako „urządzenia obrazowe”, stanowiące (jako tło, powierzchnia, kadr) wewnętrzny warunek funkcjonowania obrazu jako przedstawienia⁴³. O ile jednak *le cadra*ge *général* nowożytnego malarstwa „epoki reprezentacji” kryje się za pozorem przejrzystości, o tyle *techne* – jak aspekt daidalonu – raczej się *zdradza*. Bardziej więc nawet przypomina (także omawiane przez Marina) działanie *trompe l'oeil*, nasycając jednak obraz stabilnym niedokonaniem, odpowiadając za jego trwałą zmienność, stając się mechanizmem niekończącej się imitacji / animacji. Ale dlatego także aspektu *kharis* nie można rozpatrywać wyłącznie w kategoriach psychologii percepcji w stylu Gombricha lub Arnheima, to bowiem podejście nie uwzględnia wystarczająco „rozkoszy” wpisanej (nawet kosztem uzyskiwanej przez widza wiedzy!) w taką prowokującą zmienność. Słowo „wdzięk” ponadto (i po polsku, i po grecku) rezonuje jako „wdzięczność”, uruchamia więc także – mówiąc już najkrócej – całą przestrzeń wymiany i niekończącej się przemiany obrazów w sferze społecznej.

Przypisy

- 1 Jest to zmieniona wersja wystąpienia na konferencji naukowej *Rzeczywistość w kontekstach. O myśleniu w perspektywie gościnności*, Zakopane, grudzień 2016.
- 2 Cezary Wodziński, *Odys gość. Esej o gościnności*, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2015.
- 3 Arystoteles, *O rodzeniu się zwierząt*, przeł. P. Siwek, [w:] tegoż, *Dziela wszystkie*, tom 4, PWN, Warszawa 2003 („Pierwsze odchylenie od normy ma miejsce wtedy, gdy zamiast mężczyzny przychodzi na świat kobieta”).
- 4 Lévi-Strauss, *Rodzina*, przeł. M. Kolankiewicz, [w:] tegoż, *Spojrzenie z oddali*, PIW, Warszawa 1993.
- 5 Zob. Richard Seaford, *The Eleventh Ode of Bakchylides: Hera, Artemis, and the Absence of Dionysos*, „Journal of Hellenic Studies” 1988, t. 108.
- 6 Nicole Loraux, *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et division des sexes*, Éditions La Découverte, Paris 1990, s. 36.
- 7 Alfred Heubeck, *Introduction*, [w:] *A Commentary on Homer's Odyssey*, t. II, red. Alfred Heubeck, Arie Hoekstra, Clarendon Press, Oxford 1990, s. 4.
- 8 T. Komendant, *Vincenzowe ziarno*, [w:] tegoż, *Upadły czas. Sześć esejów i pół*, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 1996, s. 104.
- 9 Elżbieta Wolicka, *Odyseja–Politeja. O homerycko-platońskim rodowodzie idei „człowieka-pielgrzyma”*, [w:] *Mimetyka i mitologia Platona*, Lublin 1994, s. 200.
- 10 Zob. Wojciech Michera, *Bezdomność Odyseusza*, „Konteksty” 2010, nr 2. Na temat „obcości w nas samych” oraz kategorii *unheimlich* Freuda pisze Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Fayard, Paris 1989.
- 11 Zob. Wojciech Michera, *Piękna jako bestia. Przyczynki do teorii obrazu*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2010 (w tomie tym zamieszczony został również tekst opowiadania Stanisława Lema *Maska*).
- 12 Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XX, Encore*, Texte établi par Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris 1975, s. 15 (paginacja według wydania z roku 2005). Zob. Michera, *Piękna...*, wyd. cyt., s. 322.
- 13 Joan Copjec, *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2002, s. 7.
- 14 Warto zauważyć, że problem wątpliwej tożsamości podmiotu, wynikający z niemożności ustalenia jednoznacznej jego genezy, który wyinterpretowuję tu z paradoksalnej pozycji Arrhodesa, w otwarty sposób, w trybie ciągłej autorefleksji, rozważa narratorka opowiadania *Maska* („rozumowałam logicznie, czyż można być wielością naraz? Pochodzić z wielu porzuconych przeszłości?”).
- 15 Roland Barthes, *Roland Barthes*, przeł. Tomasz Swoboda, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2011, hasło hasło: „Ja, mnie” (przekład lekko zmodyfikowany). Zob. Wojciech Michera, „Po tej stronie rzęs”. *Nie-miejsce, nie-osoba, foto-grafia*, „Konteksty” 2013, nr 3, s. 83–92.
- 16 Walter Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzymieniowa, [w:] tegoż, *Aniol historii: eseje, szkice, fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
- 17 W kulturze greckiej – zob. John Scheid, Jesper Svenbro, *The Craft of Zeus: Myths of Weaving and Fabric*, Harvard University Press, Cambridge 1996; Françoise Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, Seuil, Paris 2009. W następnych epokach – zob. Sylvie Ballestra-Puech, *Métamorphoses d'Arachné: l'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Droz, Genève 2006 (oraz inne prace tej francuskiej badaczki).
- 18 Zob. *Odyseja*, 19.138 n.
- 19 Homer, *Iliada*, Pieśń 3, w. 125–128, przeł. Kazimiera Jeżewska.
- 20 R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, KR, Warszawa 1997, s. 92, oraz tenże, *Texte (théorie du)*, [w:] *Œuvres complètes*, t. IV, red. Éric Marty, Seuil, Paris 2002.
- 21 Nancy K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, Znak, Kraków 2007.
- 22 Roland Barthes, *Texte (théorie du)*, dz. cyt.
- 23 Por. Barthes, *Przyjemność...*, dz. cyt.
- 24 Zob. Shoshana Felman, *Lacan's Psychoanalysis, or The Figure in the Screen*, „October” 45, 1988, s. 97–108.
- 25 Zob. Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia obrazów*, przeł. T. Stróżyński, Słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2011 (zwl. rozdział IV.: *Ontologia obrazu*). Zob. też W. Michera, „I nie było już nikogo...”. *Obraz jako trop*, „Konteksty” 2016, nr 3–4.
- 26 F. Frontisi-Ducroux, *Oko, wzrok, spojrzenie – kilka greckich wyobrażeń*, przeł. W. Michera, „Konteksty” 2005, nr 3.
- 27 Françoise Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris 1975 [2000]. Na część I *Autour des Daidala* (s. 27–81) składają się następujące rozdziały: 1. *Les mots*; 2. *Les choses*; 3. *Les techniques*; 4. *Signification et valeurs*.
- 28 Arystoteles, *Fizyka*, 194a–195b.
- 29 Herjod, *Prace i dnie* 63–65, przeł. Jerzy Łanowski.
- 30 Por. Joseph Falaky Nagy, *The Deceptive gift in Greek Mythology*, „Arethusa” 1981, t. 14.
- 31 Loraux, dz. cyt., s. 83.
- 32 Jean-Pierre Vernant, *Myth et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Éditions la Decouverte, Paris 1985.
- 33 I ma on ogromne znaczenie dla Arystotelesowskiej poetyki. Zob. Paul Ricoeur, *Czas i opowieść. Tom I: Intryga i historyczna opowieść*, przeł. M. Frankiewicz, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008 (zwl. s. 98).
- 34 Loraux, dz. cyt.
- 35 Tamże, s. 86–87.
- 36 Maurice Blanchot, *Les deux versions de l'imaginaire*, [w:] *L'espace littéraire*, Gallimard: Paris 2005, s. 341–355 (wyd. oryg. 1955). Ostatnio ukazał się polski przekład tej książki (*Przestrzeń literacka*, przeł. Tomasz Falkowski, PWN, Warszawa 2016).
- 37 Godfried Boehm, *Przyrost bytu. Refleksja hermeneutyczna a sztuki plastyczne*, [w:] tegoż, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. Daria Kołacka, Universitas, Kraków 2014, s. 105.
- 38 Por. Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, rozdział *Obraz i śmierć*. W pracy tej Belting powołuje się na omawiany tu esej Blanchota, przedstawiając jednak całkowicie błędną jego interpretację – zob. Michera, *Śmierć obrazu*, „Konteksty” 2010, nr 1.
- 39 Sigmund Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa, s. 426.
- 40 Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, s. XVI.
- 41 Guy Lafon, *Esquisses pour un christianisme*, Cerf, Paris 1979, s. 77–88.
- 42 Louis-Marie Chauvet, *Symbole et sacrement*, Cerf, Paris 1987, s. 29.
- 43 Louis Marin, *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*, [w:] *De la représentation*, Gallimard: Paris 1994 (i cała cz. IV tomu: *Limites de la peinture*).

I. Figury mobilności

Wojciech Michera

Powrót Odysa

Odyseusz jest jedną z uniwersalnych figur kondycji ludzkiej, *Odyseja* zaś traktatem o domu, za którym się tęskni i do którego powraca – o domu będącym źródłem podmiotowej tożsamości podróżnika. W narracji Homera jednak najciekawsze są ślady jednoczesnej obecności innej jeszcze struktury logicznej, sprzecznej z tą podstawową, jawną wykładnią: niepokojące symptomy działania siły odśrodkowej, destabilizującej topograficzne i podmiotowe centrum.

Łukasz Stypuła

Permanenty exodus

Wyjście – *exodus*, ucieczka, opuszczenie, wyrzucenie, wygnanie, ekspulsja, zagłada – powrót. Za punkt wyjścia do rozważań na temat mobilnej natury Zachodu posłużył mi legendarna postać Żyda Wiecznego Tułacza, skazanego na wieczną wędrówkę, na permanentne bycie w drodze. Na jego przykładzie, podążając od biblijnego raj, przez Wyjście z Egiptu, aż do współczesnego Izraela, będę starał się zrozumieć na czym polega nomadyczność w tradycji żydowskiej. Co ją charakteryzuje i od czego zależy ten stan stale powtarzającego się *exodusu*?

Magdalena Barbaruk

Don Kichote. Wędrówka w nowoczesność

Cztery wieki temu, pewnego lipcowego poranka, Don Kichote postanowił opuścić dom, w którym spędził niemal pięćdziesiąt lat. Tego dnia podjął decyzję, by wędrować po świecie w poszukiwaniu przygód. Jego błędzenie nie było udręką, która spadła nań z czyjegoś wyroku. Nie przepadł bez wieści, nie pragnął też od początku – jak Odys – wrócić do domu. Jego wędrówka była czymś radykalnie innym. „Wędrówka unicestwi Don Kichota, lecz przedtem z nicości wypłynie rzeczywistość” (Janusz Węgiełek). Jaki model rzeczywistości i naszego bycia w świecie wypływa zatem z tej wędrówki? Dlaczego błędzący samotnie po mancyjskim gościńcu rycerz ufundował narodziny nowoczesności, w której wciąż się rozpoznajemy?

II. Europejczyk w koloniach

Marek Pacukiewicz

„Mroczna kraina złudzeń”. Conradowskie krajobrazy kolonialne

Złożoność dyskursu kolonialnego w twórczości Josepha Conrada była wielokrotnie dyskutowana, jednak kluczem do odczytania tego problemu jest sposób, w jaki pisarz konstruuje w swoich utworach krajobraz. Mamy w tym przypadku do czynienia zarówno z wielopłaszczyznowymi, ogromnymi freskami – jak w *Jądrze ciemności*, ale też z niezwykle intymnymi pejzażami, które zdają się być wręcz głównym tematem krótkich opowiadań pokroju *Laguny*. Krajobrazy te nie są spro-

Wędrujące kultury. Stare topografie, nowe przemieszczenia

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ,
7-8 listopada 2016

wadzone jedynie do funkcji tła. Każdy z nich stanowi strukturalny model świata, który uwzględnia dynamikę zmiennej, międzykulturowej perspektywy – zderzenie odmiennych taksonomii. Stosowana przez pisarza zmiana punktów widzenia eksponuje rolę kontekstu kulturowego jako tworzywa systemu kolonialnego.

Tomasz Szerszeń

Antropolog jako aktor, bohater, Łazarz... Między surrealizmem, egzystencjalizmem i refleksją postkolonialną

„Nienawidzę podróży i podróżników”, pisał w *Smutku tropików* (1955) Claude Lévi-Strauss. To słynne zdanie pojawia się – to paradoks – w momen-



Plakat konferencji o Wędrujących kulturach
Projekt: Artur Sekunda

cie, w którym podróż osiągnęła status „współczesnej mistyki”, zaś obraz antropologa „w tropikach” stał się jedną z kluczowych figur nowoczesności. Paradoksalność i wielowymiarowość tej figury zostaje najmocniej opisana w dwóch dziełach odległych od siebie o zaledwie 20 lat, przynależących jednak do dwóch innych epok: chodzi o *Widmową Afrykę* (1934) Michela Leiris i właśnie o *Smutek tropików*. Patrząc na postać antropologa z różnych intelektualnych perspektyw, tej należącej do tradycji „surrealizmu etnograficznego” (Clifford), egzystencjalizmu czy wreszcie przez pryzmat współczesnej refleksji postkolonialnej, możemy odsłonić szereg pęknięć produkujących znaczenia i dających do myślenia zarówno w latach 30., 50., jak i dzisiaj.

Marcin Brocki

Antropolog musi odjechać

W dzisiejszym świecie pełnym przemierzających się ludzi o odmiennych sposobach rozumienia tego świata, spotykających się na wielu skrzyżowaniach wielokulturowości, gdy odmienne praktyki życia codziennego są dostępne tuż „za rogiem”, a to co uchodzi za własne stało się problematyczne przez swoją domniemaną, choć niekoniecznie rzeczywistą homogeniczność, antropologiczne wyprawy do odległych miejsc wydają się zbędną pozostałością nowoczesności i cegiełką w utrwalaniu postkolonialnego porządku. Postaram się pokazać, że antropologiczne podróże w „inne przestrzenie i inne miejsca” są nie tylko nadal fundamentem dyscypliny, ale też warunkiem rozumienia tego co „za rogiem”.

III. Emigranci, pielgrzymi, podróżnicy

Jacek Ziemek

Z Ellis Island do Beverly Hills. Kino amerykańskie i przybysze zewsząd

„Na Ellis Island urodziłem się na nowo. Moje życie zaczęło się w wieku dziesięciu lat” – tak powiedział Emanuel Goldenberg vel Edward G. Robinson, rocznik 1893, który wylądował na wyspie w 1903 roku i stał się jednym z najbardziej mrocznych gangsterów kina hollywoodzkiego. Przez małą wysepkę przewinęło się wielu, którzy wylądowali potem na Beverly Hills i – stając się gwiazdami amerykańskiego kina – zostali tym samym nieśmiertelnymi bohaterami masowej wyobraźni lub ją współtworzyli: Joe Hill, Al Jolson, Frank Capra, Johnny Weismüller, Elia Kazan... Zastanowimy się nad ich pierwotną tożsamością kulturową, sposobami tworzenia świadomości istnienia w nowej, amerykańskiej przestrzeni społecznej i estetycznymi znakami zderzenia kulturowego widocznymi w pozostawionych przez nich zapisach kinowych. Prześledzimy emigranczką aktywność semiotyczną, ruchliwość znaczeniową i egzystencjalne przygody gwiazd filmu na amerykańskiej ziemi obiecanej – poczynawszy od *Imigranta* (1917) Charlie Chaplina poprzez *Joe Hilla* (1971) Bo Widerberga aż po *Imigrantkę* (2013) Jamesa Graya.

Stanisława Trebunia-Stasz

To jest Wojewuctwo Floryda – tam nima nigdy zimy, ani śniegu. Wędrowni Podhalan – między rodziną ziemią, a wielką Ameryką.

W swym wystąpieniu chciałabym prześledzić fenomen „wędrujących kultur” odwołując się do indywidualnych doświadczeń emigrantów z Podhala, którzy na przestrzeni ostatniego stulecia docierali do „amerykańskiego raj”. Punktem wyjścia w rozważaniach będą jednostkowe przeżycia i doświadczenia zapisane w listach kreślonych do swych bliskich i krewnych na Podhalu. Lektura tych autobiograficznych „relacji – wyznań” pisanych najczęściej podhalańską gwara, pozwoli, jak sądzę, rozpoznać wewnętrzne światy emigrantów z Podhala, a poprzez to problemy z którymi musieli się mierzyć na obczyźnie, jak chociażby: oderwanie od pierwotnej wspólnoty, zderzenie z nową rzeczywistością społeczno-kulturową, próby oswojenia obcej przestrzeni, nieustanne uzgadnianie i zestrzajanie światów – dawnego i nowego, tęsknota do „rodzinnego gniazda” implikująca wyobrazeniowe wędrowni do kraju dzieciństwa czy też działania zmierzające do stworzenia „na amerykańskiej ziemi” namiastki góralskiego świata, ale także satysfakcja z ekonomicznego i społecznego awansu, budowanie nowych relacji w obrębie szerszej, amerykańskiej wspólnoty aż do poczucia więzi z nową ojczyzną.

Anna Niedźwiedź

Skrzyżowane itineraria – antropolodzy i pielgrzymi

To znaczące, że pierwszy, a zarazem niezwykle przejmujący zapis etnograficznego doświadczenia pielgrzymki zawdzięczamy nie antropologowi, lecz literatowi. Cykl reportaży Władysława Reymonta (1895), w których opisuje on swoje towarzyszenie pielgrzymom wędrującym z warszawskiej Pragi na Jasną Górę, stanowi dziś świetny punkt odniesienia w dyskursie o współczesnych pielgrzymach, ale również w dyskursie o współczesnych antropologach i antropologii. Bycie w drodze i szukanie zadomowienia, zmieszanie *sacrum* z *profanum*, doświadczanie *communitas* i jego nieustanne kwestionowanie, turystyka i pielgrzymowanie – to nie tyle dychotomiczne, co raczej dwuznaczne i paradoksalnie współistniejące kategorie. Antropologia pielgrzymki to często antropologia „w drodze” i „na piechotę”. A sami pielgrzymi – coraz bardziej różnorodni, nie zawsze religijnie określani, wytyczają antropologom kolejne ścieżki i prowokują do dalszych wędrowek i pytań.

IV. On the road

Zbigniew Benedyktowicz

Podróże w kontekstach. Podróże w „Kontekstach”

Od wielu już lat podróż, wędrowni, przemierzanie się w czasie i przestrzeni – to jedne z najbardziej zauważalnych i najbardziej znaczących tematów podej-

mowanych i rozwijanych przez autorów publikujących na łamach kwartalnika „Konteksty”. Podróże te mają różnorakie odcienie, wymiary i konteksty znaczeniowe. W swoim wystąpieniu chciałbym przedstawić selektywny, autorski przegląd bibliograficzny „kontekstowych” podróży, będący przyczynkiem do swoistej „hermeneutyki wędrówki” prezentowanej na łamach pisma.

Jarosław Mikołajewski

Wędrówka: kiepska metafora, jeszcze gorsza rzeczywistość

Życie jest wędrówką, oddychanie jest wędrówką, przekład jest wędrówką. Nawet wędrówka jest wędrówką. Czy można myśleć o wędrówce i podróży w kategoriach i stanach innych niż przetwarzanie wędrówki na to, czym nie jest?

Maria Złonkiewicz, Feras Daboul

W poszukiwaniu trwałości

Niepewna stabilizacja jest powszechnym doświadczeniem uchodźców i imigrantów, w tym coraz szerszej rzeszy ludzi przybywających do Europy. Szczególnie doświadczeni są Palestyńczycy i Irakijczycy, którzy są w drodze od wielu lat – Syria, która miała być ich bezpieczną destynacją, okazała się tylko kolejnym przystankiem w tułaczce. Na indywidualnych przypadkach i literaturze przedstawimy historie ludzi, którzy wędrują w poszukiwaniu swojego miejsca na ziemi.

Dariusz Czaja

Mare nostrum, mare monstrum

Mieszkańcy wybrzeży Morza Śródziemnego mówią o nim: „nasze morze”. Już w rzymskiej starożytności *mare nostrum* było jego obiegowym określeniem. Z kolei greckie *Mesógeios* i łacińskie *Mediterraneus* oznaczało: „morze między lądami”. Ta jego pośrodkowość stała się źródłem produktywnych metafor. Przez wieki Morze Śródziemne było: „skrzyżowaniem kultur”, „areną wymiany”, „tygłem cywilizacyjnych spotkań”, etc. Było esencją życia, energii, żywotności. Łodzie przemierzające jego wody niosły na swoich pokładach kupców, żołnierzy, pielgrzymów, misjonarzy, podróżników. Dziś Morze Śródziemne bywa obszarem innych jeszcze przemieszczeń. Dla ludzi uciekających z własnych krajów przed wojną i biedą, *mare nostrum* stało się źródłem nadziei; dla wielu z nich okazało się morzem martwym.

V. Wehikuły i ludzie

Paweł Drabarczyk

Auto-portret z kraką

Wynaleźć samochód to wynaleźć wypadek samochodowy – przekonywał Paul Virilio. Wynaleźć samochód, to także, jak się okazało, wyrzucić, a co najmniej zakwestionować dotychczasowy porządek: estetyczny, symboliczny, przestrzenny, a nawet porzą-

dek doświadczania sacrum. Dla Marinettiego, ryczący samochód był piękniejszy niż Nike z Samotraki. Kilka dekad później Barthes uznał auto za odpowiednik gotyckich katedr, obiekt niebiańskiego pochodzenia. W jakiej kondycji dojeżdża auto do czasów późnej nowoczesności? Co zostało dziś z dawnego entuzjazmu? Na ile żywe są założycielskie mitologie? Czy jesteśmy już świadkami zmierzchu bogiń, a coraz częściej powracający w popkulturze i sztuce motyw krakasy należałoby czytać jako nową formę obrazoburstwa?

Krystian Darmach

Antropologiczny przegląd samolotu

Przy pomocy antropologicznych kategorii i narzędzi „rozkręć” samolot na części, by złożyć go z powrotem i spojrzeć na niego jako klucz do rozumienia globalnych procesów współczesnego świata; roli innowacji, wynalazku i technologii w kulturowej działalności człowieka, jej impetu i wpływu na życie w wymiarze codziennym, lokalnym, globalnym etc. Chcę pokazać samolot jako miejsce, latające muzeum nowoczesności, przestrzeń wolnej myśli i inwencji jako arcyłudzkiego atrybutu człowieka. Samolot i lotnisko zostaną potraktowane jako ogniwa łańcucha ewolucji szeroko rozumianej komunikacji, pełnej zapożyczeń, interferencji i wynalazków.

Magdalena Zych

Wanderlust. O coś tutaj chodzi

Jest wędrówka piesza i niespieszna, chodźmy więc się przejść. Można pójść gdzie oczy poniosą, można tędy i owędy. Tego rodzaju zaproszenia budzą pewien smak, jaki pojawia się, gdy wstać od biurka, założyć coś od wiatru i wyjść, idąc przed siebie. Samo chodzenie daje się dziś poznać jako pociągający fenomen. Antropologia stara się wejrzeć w świat nowych wędrówców, przedkładających własne tempo nad wszelkie dostępne przyspieszenia. Rzecz jasna, są miejsca gdzie od tysięcy ludzi chodzą w ślad za nieboskłonem, i to im wystarcza. Dlatego zastanowimy się czy te dwa światy łączy jakaś nić.

Wędrujące kultury

Stare topografie, nowe przemieszczenia

I dzień, 7 listopada

godz. 10.00

(otwarcie konferencji)

sesja poranna

I. Figury mobilności

1. Wojciech Michera, *Powrót Odysa*

2. Łukasz Stypuła, *Permanentny exodus*

3. Magdalena Barbaruk, *Don Kichot: wolność i samotność*

(dyskusja)

godz. 12.30

II. Europejczyk w koloniach

4. Marek Pacukiewicz, „*Mroczna kraina złudzeń*”.
Conradowskie krajobrazy kolonialne

5. Tomasz Szerszeń, *Antropolog jako aktor, bohater, Łazarz... Między surrealizmem, egzystencjalizmem i refleksją postkolonialną*

6. Marcin Brocki, *Postkolonializm (rachunek zysków i strat)*

godz. 16.00

III. Emigranci, pielgrzymi, turyści

7. Jacek Ziemek, *Ellis Island. Ameryka jako ziemia obiecana*

8. Stanisława Trebunia-Staszal, *Listy z Ameryki*

9. Anna Niedźwiedz, *Pielgrzymka w ponowoczesnym świecie*

II dzień, 8 listopada

godz. 9.30

sesja poranna

IV. Podróż, wędrówka, metafora

10. Zbigniew Benedyktowicz, *Podróże w kontekstach. Podróże w „Kontekstach”*

11. Jarosław Mikołajewski, *Wędrówka: kiepska metafora, jeszcze gorsza rzeczywistość*

12. Maria Złonkiewicz, *Feras Daboul, W poszukiwaniu trwałości*

13. Dariusz Czaja, *Mare nostrum, mare monstrum*

(dyskusja)

godz. 12.30

sesja popołudniowa

V. Wehikuły i ludzie

14. Paweł Drabarczyk, *Auto-portret z kraką*

15. Krystian Darmach, *Samolot – przegląd antropologiczny*

16. Magdalena Zych, *Wanderlust – powrót do pieszych wędrówek*

(dyskusja, zamknięcie konferencji)



Fot. Kinga Łozińska.

Był rozsądny, rozumował logicznie i dużo umiał.
Ale czy to coś więcej niż barbarzyństwo?¹

1. Alicubi

Odys jest mi bliski jako figura czegoś, co chciałbym pozostawić poza sobą – a mianowicie jako figura nadmiaru doświadczenia. Jak każdy humanista przekroczyłem miarę w swojej eksploracji zróżnicowania i mogę powtórzyć za Faustem, że jestem mimowolnym głupcem. Moje życie z trudem tylko i na pewno nieudolnie naśladuje swój zamierzony paradygmat, albowiem nie był on, ów paradygmat, skalkulowany „podług sił”. Dlatego też wszedłszy w Mickiewiczowski „wiek kłęski”, czyli przekroczywszy czwarty krzyżyk, popadłem – jak każdy humanista – w melancholię, tak iż skłonny jestem odczuwać otaczającą mnie rzeczywistość tak, jak Odys odczuwał ją u Kalipso, Owidiusz w Tomis, a Mickiewicz w Lozannie. Jako mianowicie obcą, egzotyczną i w znacznej mierze niezgodną z niemożliwymi obrazami, które noszę w głowie i które nie dają się ani opisać, ani nawet wyobrazić, co najwyżej spekulatywnie uświadomić. Budując bowiem aktualną postać tego, co najbardziej własne, wykorzystałem – za sprawą podróży właściwych i zwłaszcza lekturowych – zbyt wiele możliwości i albo złamałem spójność możliwego samorozumienia, albo też odsunąłem je poza horyzont dostępnego mi czasu. Nadaktywność poznania naruszyła strukturę kontemplacji, ujawniając zawsze obecne w humanistyce napięcie pomiędzy jej monastycznym etosem i erudycyjnym celem. Fulgencjusz, dziwny przedstawiciel dziwacznej późnostarożytnej prozy, wywodzi łacińską postać imienia Odysa – Ulixes – od greckiego ὄλων ξένος, „obcy względem wszystkiego”². Sama etymologia jest absurdalna, atoli wyrażony w niej zarys humanistycznego, a zarazem nowoczesnego odczuwania Odysowego losu – arcytrafny.

Chodzi mi o inflację tożsamości, która uniemożliwia identyfikację i skazuje na swego rodzaju uniwersalną samotność. Chodzi mi zatem o podróż *sensu largo*, której atrybutem jest przemieszczenie, ale istotą – samo bycie gdzieś, czyli jakkolwiek lokalizacja w ogóle. Św. Augustyn, negatywnie charakteryzując Boga, charakteryzuje Go jako istotę niezlokalizowaną: „*Deus non alicubi est. Quod enim alicubi est, continetur loco: quod continetur loco, corpus est. Deus autem non est corpus: non igitur alicubi est*”. „Bóg nie znajduje się gdzieś [alicubi]. To bowiem, co znajduje się gdzieś, jest zawarte w [jakimś] miejscu. To [natomiast], co jest zawarte w [jakimś] miejscu, jest ciałem. Bóg zaś nie jest ciałem. Zatem nie znajduje się gdzieś”³. Być zlokalizowanym znaczy podlegać możliwej zmianie, ponieważ tak jak nie da się utrzymać położenia w czasie, skoro ten stale płynie, tak też nie da się go utrzymać w przestrzeni, choćby z tej racji, że przestrzeń nie jest wieczna, a w dodatku – prawdopodobnie – nie jest też absolutna w takim sensie, w jakim absolutne bywają jej modele.

PAWEŁ KULIGOWSKI

Rozprawa z Odysem

Odys, jako podróżnik, jest atrakcyjną alegorią ludzkiej kondycji po prostu. Kiedy zaś opowiada na dworze Alkinoosa o swoich podróżach, staje się czymś więcej, a mianowicie alegorycznym opisem (samoopisem?) humanistycznego sposobu życia, wcieleniem *avant la lettre* humanistycznej, refleksyjnej melancholii, o której mówi George Steiner: „Humanista, w przeciwieństwie do naukowca, ma często odczucie, iż zarówno świt, jak i południe zostawił już za sobą”⁴.

2. Kalipso

Na początku, jak wiemy od Hezjoda, był Chaos. Był albo nie był – w każdym razie rodząca się zachodnia racjonalność, kiedy spojrzała wstecz i zobaczyła, że nic tam nie widać, tak właśnie to sobie wyobraziła. Porządek narodzin bogów jest dany w czasie, którego początkiem jest niewidzialność, ciemność, nieświadomość. Bruno Snell, rekonstruując greckie „odkrycie ducha”, mówi o tym podobnie, tyle że zaczyna nie od Hezjoda, ale od Homera⁵. Narrator epicki, zdaniem Snella, nie dysponuje jednolitym pojęciem ludzkiego ciała, a co za tym idzie – również ludzkiej duszy. Językowa konceptualizacja świata nie przeprowadziła jeszcze oczywistych dla nas procesów abstrakcji i jakkolwiek oddzieliła już człowieka od jego otoczenia i zdenominowała go za pomocą imienia własnego, to jednak wciąż jeszcze nie jest zdolna uznać tak zbudowanej tożsamości za coś w pełni rzeczywistego. Późniejsze, platonizujące ujęcie duszy jako czegoś jednego (*ψυχή*) jest zarezerwowane dla przebywających w Hadesie widm (*εἴδωλα*). Odpowiadające mu ujęcie ciała (*σῶμα*) – dla ciał, które zastygły, a więc utraciły funkcjonalne zróżnicowanie, czyli dla zwłok. Ciało osoby żywej jest natomiast określane w liczbie mnogiej – jako „członki” (*μέλεα, γυῖα*). Dusza z kolei funkcjonuje jako ośrodek oddechu (*ψυχή*), ruchu (*θύμος*) i wyobrażenia (*νόος*), przy czym narrator nie dysponuje żadnym unifikującym pojęciem nadrzędnym w postaci ponadindywidualnej, rodzajowej. Konsekwencje ontologiczne wykorzystywania imion własnych są wyraźnie ograniczone, a sami bohaterowie wydają się – zwłaszcza świadomości nowoczesnej



Powrót Odysa. Plakietka terakotowa, V w. p.n.e. Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku.

snej, ukształtowanej przez powieść – cokolwiek puści, sprowadzeni do narracyjnej przydatności przeprowadzanych działań oraz reprezentowanych przez siebie możliwości, sygnowanych przez *epitheta ornantia*.

Magia już nie działa, a rozum jeszcze nie odkrył swojej ontycznej i ontologicznej mocy, niemniej oparował już – w postaci ramowej – tajemniczą językową zdolność do kategoryzacji fenomenów świata zmysłowego i niezmysłowego. Dzięki temu możliwa staje się mnemotechnika kultury oralnej, zorganizowana co prawda na zasadzie metrycznej i formularnej, ale oparta na możliwości nieświadomego kategoryzowania świata poprzez imiona własne, co z czasem doprowadzi do kategoryzowania właściwego, najpierw w postaci ontologicznej (platońskiej), potem również epistemologicznej (arystotelesowskiej), a wreszcie po prostu pragmatycznej czy w każdym razie dynamicznej, zorientowanej na doraźne cele poznawcze, czyli nominalistycznej. Zachodni *logos* wraca w ten sposób do swojego punktu wyjścia, na nowo akceptując nieznanne jako w istocie nieznanne (agnostycyzm). Wcześniej jednak, kiedy mianowicie znalazł się w środkowym punkcie swojej drogi po łuku, czyli w dojrzałej i późnej starożytności (tudzież wczesnej nowożytności), musiał odczuć opór homeryckiej materii – zdeintegrowanych ciał i zdeintegrowanych dusz – i pojąć ją jako nie dość zorganizowaną, albowiem nie dość uogólnioną. Jakoż wszelka nowoczesna lektura Homera, również ta oparta na rekonstruujących zabiegach filologii, za-

wiera w sobie moment anachronicznej alegorezy. Opowieść jest przecież spójna, monumentalna i detaliczna, a skoro tak, to jej metafizyczne roszczenie – acz skromnie przyzajone, bo nieujawnione *explicito* – musi być potraktowane poważnie, przynajmniej *ad hoc*.

Dotyczy to zwłaszcza Odysa, postaci sportretowanej u Homera najpełniej, a przy tym piękniejszej, skomplikowanej, hybrydowej i wyraźnie bliższej nowoczesnemu odczuwaniu. Starożytna spekulacja historyczno-literacka, nawiasem mówiąc, ostrożnie zgaduje – co prawda na zupełnym marginesie samej siebie, bo w jednym z epigramatów *Antologii palatyńskiej* – że Homer był wnukiem Odysa⁶. W dodatku ten ostatni jest w *Odysei* tyleż herosem, co narratorem (albo zgoła aoidą). Jego status jest złożony, podwójny, a różnica pomiędzy nim a Achillesem zapowiada przekroczenie – u Archilocha czy Anakreonta – homeryckiej nieznajomości człowieczeństwa w jego postaci integralnej, zindywidualizowanej, subiektywnej. Tematem *Iliady*, zapowiedzianym w jej inwokacji, jest wszak „gniew” Achilleusa (μῆνις), nie zaś on sam, a utożsamienie jednego z drugim wymaga interpretacyjnego założenia synekdochy. W *Odysei* sprawy mają się inaczej. Inwokacja zapowiada opowieść o „mężu wielorakim” czy też „człowieku wielorakim” (ἀνὴρ πολύτροπος). Snellovska dezintegracja postaci jest zachowana w epitecie, ale przekroczona w desygnacie. Wielorakość zdaje się tutaj nie przeczyć indywidualności, niepowtarzalności. Odys jest kimś osobnym, jedynym w swoim rodzaju i jako taki zapowiada platonizm i chrześcijaństwo (integracji czło-

wiecznoscia odpowiada bowiem integracja boskosci). Zarazem pozostaje „wieloraki” i ten wlasnie prymitywny rys przemawia bardzo glęboko do swiadomosci nowoczesnej, zwlaszcza w jej postaci skrajnej, humanistycznej, zagrozonej nie tylko uniwersalna samotnoscia, o ktorej wyzej wspomnialem, ale tez brakiem struktury, ktory jest konsekwencja poznawczej przesady, a od tej uwolnic sie niepodobna. Wertykalna orientacja gotyku zostala w nas bowiem zastapiona horyzontalna orientacja modernizmu⁷, co doprowadza do wielkich odkryc geograficznych i kosmologicznych, ale zarazem uniemozliwia lub przynajmniej skrajnie utrudnia rozumne spojrzecie wstecz, czyli metafizyczna anamneze: badanie rzeczy w sobie nie jako fenomenow postrzegania, ale wlasnie jako rzeczy, odrębnych i rzeczywistych. Jak mowi Gómez Dávila: „Jedynie czlowiek bardzo rozumny i czlowiek niezwykle ograniczony potrafi wiec zycie osiadle. Miernota jest niespokojna i podrózuje”⁸. Erudycja – ktorej figura jest podróz, a personifikacja Odys – jest zatem stopniem posrednim pomiedzy logicznym poczatkami a logicznym koncem poznania. Odys jako podróznik (a zwlaszcza jako powrotnik) jest w pulapce posrednoscia – „melancholia jest [bowiem] czymś najzimniejszym i zarazem najgorętszym”⁹ – z ktorej nie da sie wyjść inaczej niz poprzez arbitralna interwencje, w chrzescijaństwie znana jako laska, w egzystencjalizmie i kazdym innym *fin de siècle*’u jako smierc, a w literaturoznawstwie jako *deus ex machina*.

W linearnym porzadku narracji *Odysei*, w trzynastym wierszu eposu, zastajemy jej bohatera – z ktorym, jak juz wiemy, poniekad sie utozsamiamy – wlasnie w pulapce: na Oigii, u nimfy Kalipso. Towarzysze Odysa zignorowali jego ostrzezenie, zjedli krowy Heliosa i zgineli, on sam natomiast, jak mowi Norman Austin, „znika z czasu, skazany na siedem lat bezczynnego wygnania w kryjowce Kalipso”¹⁰. Odys znajduje sie w stanie zawieszenia, w *limbo*, w miejscu, w ktorym nie ma okolicznosci, ktore mozna by zmienic. Znaczące, że z późniejszej opowieści Odysa, jak też z narracji planu glównego, nie dowiadujemy sie wlasciwie niczego o tym, co wypelnia siedem lat Odysowego zawieszenia. Jest to, jak mowi Seth Benardete, „czas pusty”¹¹. Nie stalo sie tam nic, co podlegaloby mitologizacji, tj. rozmieszczeniu w przestrzeni i rozpisanu na czynnosc. Wiemy tylko, że Odys – tak jak Mickiewicz w Lozannie, a Owidiusz w Tomis – plakal: ἄλλ’ ὁ γ’ ἐπ’ ἀκτῆς κλαῖε καθήμενος, ἔνθα πάρος περ, / δάκρυσι καὶ στοναχῆσι καὶ ἄλγεσι θυμὸν ἐρέχθων. „Ale ow siedzial na brzegu i plakal, tak jak to robil juz wczesniej, lzami, westchnieniami i bólem lamiac swego ducha [θυμὸν]”¹².

Czas, jak poucza Arystoteles w *Fizyce*, jest „miara ruchu” (ἄριθμὸς κινήσεως). Siedem lat, ktore Odys spedzil u Kalipso, mierzy tylez czas, ktory minal, co glębokosc zmiany, ktora sie dokonala i ktora wyznacza w samej *Odysei* roznicę pomiedzy tym, co wydarzylo sie przed „epizodem osiowym” i po nim. Przy czym to pierwsze, obejmujac wojne trojańska i baśniowa czesc *Odysei*, jest relacjonowane przez narratorow wewnątrz-

tekstowych, przede wszystkim samego Odysa, to drugie natomiast, obejmujac cala druga polowe *Odysei*, czyli dzieje rozpoznania Odysa i restytucji jego pozycji na Itace, opowiada nam narrator zewnetrzny, obiektywny. Z pierwszej reki odbiorca dowiaduje sie o „potem” (o tym, jaki jest Odys), z drugiej o „przedtem” (o tym, jaki byl w relacjach wlasnych i cudzych).

Nasz bohater siedzi zatem u Kalipso i placz, konfrontujac emocje swojego „ducha” (θῦμος) z treściami refleksyjnego „rozumu” (νόος). Placz – zreszta wszechobecny w „mieszczanski” *Odysei* – jest reakcja na nadmiar doswiadczenia, o ktorym wspomnialem w pierwszym zdaniu tego szkicu. Stalo sie zbyt wiele, by mozna to bylo odwrócic lub co najmniej zrozumiec, a ludzka reakcja na niezrozumialosc i nieodwracalnosc czegokolwiek jest glęboki smutek, „lamanie ducha”, siedem lat placzu, a wiec intensywnej pracy myslowej i duchowej nad tym wlasnie, co sie stalo – oraz stanie. Odys jest w wieku chrystusowym, mozna zatem interpretowac jego przepracowywanie samego siebie w kontekście wzorca dantejskiego: „W środku wędrówki żywota naszego / jak dziecko w ciemnym się zgubiłem lesie, / gdzie żadnej ścieżki oczy nie dostrzegą”¹³. Późniejszych opowieści Odysa o samym sobie, mimo typowego dla narracji homeryckiej pozorów poetyckiej rzeczowosci (deticznosci) i mimo wszelkiego rodzaju zabiegów swiadomosci historycznej i filologicznej, nie sposob nie odnosic do najglębszego planu ludzkiego samorozumienia. Fantastycznosc jest tu znakiem wysokiej abstrakcji treści wlasciwych, archetypowych, ktore jako takie sa nieprzekazywalne.

Ale oto czas odosobnienia na fabularnej pustyni – czy też przebywania w grobie (imię „Kalipso” pochodzi od καλύπτειν, czyli „ukrywac”, a także „grzebac”) – mija. Na Oigie przybywa Hermes i przekazuje nimfie decyzje Zeusa: Odys jest wolny i moze wracac na Itake. Kalipso przyjmuje slowa poslanca bez szczegolnego szemrania, niemniej przekazujac je Odysowi, wypowiada, w formie warunkowej, charakterystyczne zastrzezenie: εἴ γε μὲν εἰδείης σῆσι φρεσίν, ὄσσα τοι αἴσω/ κήδε’ ἀναπλήσαι, πρὶν πατρίδα γαῖαν ἰκέσθαι./ ἐνθάδε κ’ αὖθι μένων σὺν ἐμοὶ τόδε δῶμα φυλάσσοις/ ἀθάνατός τ’ εἶης. „Gdybys wiedzial w swoim sercu, co cie czeka, zanim dotrzesz do ojczyznej ziemi, zostalbys tutaj ze mna, by strzec tego domu, i bylbyś nieśmiertelny. Gdybys znal przyszlosc, wybralbys nieśmiertelnosc. Gdybys byl bogiem, nie odszedlbys. Gdybys byl bogiem, bylbyś bogiem”¹⁴. Odys odpowiada, że woli zobaczyc „dzień powrotu” (νόστιμον ἡμῶν), a fabula *Odysei* potwierdza ten wybor jako wlasciwy. Humanistyczny, nowoczesny czytelnik – skazany na doraźny anachronizm i fundamentalna alegoreze – ma prawo zastanawiac sie, co wlasciwie wybral Odys. Jaka mojrę? Jaka czastke? Marii czy Marty? I jaki charakter ma zastrzezenie Kalipso, skoro przeciez Odysa przed dotarciem na Itake nie czeka znowu tak wiele, bo zaledwie burza na morzu i opowiadanie o samym sobie na Scherii, u Feaków? Czy to wystarczajaco duzo, by mozna bylo sadzic,

że przedwiedza prowadziłaby tu do rezygnacji? A może rzeczona przedwiedza miałaby dotyczyć drugiej, apokryficznej podróży – tej, którą zapowiedział Odysowi Tejrezjasz i o której nic nie wiadomo? Co porzuca podróżnik, kiedy na nowo podejmuje swoją podróż – dom czy grób?

3. Makrokosmos

Epika homerycka nie robi wrażenia czegoś archaicznego. Przeciwnie – jest nad podziw zrozumiała, a jeśli czymś zaskakuje, to drobiazgowością opisów i nadmiarem dygresji w postaci rozbudowanych porównań, ekfraz, mitologicznych analogii (παράδειγμα) bądź narracyjnych analeps i proleps. Kiedy Erich Auerbach porównywał styl homerycki i biblijny jako bieguny mimetycznych możliwości literatury europejskiej, wskazał właśnie na ów słoneczny nadmiar jako cechę dystynktywną, kluczową tego pierwszego. Jego formularność – powtarzalność środków wyrazu na poziomie epitetów i fraz – oraz sama organizacja metryczna dodatkowo wzmacniają ogólne wrażenie głębokiego, wielorakiego porządku, z jakim mamy tu do czynienia: „poematy Homera nic nie ukrywają, nie wynikają z nich żadne nauki i nie jest w nich utajony jakikolwiek podwójny sens. Homera można analizować [...] – ale nie można go interpretować”¹⁵. Ta znakomita uwaga może być rozszerzona do postaci ogólniejszej. Otóż epika homerycka, podobnie jak *nouveau roman*, opiera się na bez mała całkowitym wyprojektowaniu treści wewnętrznych na przedmioty świata zewnętrznego, materialnego. Nie ma makrokosmicznej psychologii postaci, jest tylko jej makrokosmiczna analogia w postaci środowiska, w którym postać się obraca. Tenże Auerbach dodaje: „Bohaterowie homeryccy są tak dalece pozbawieni elementu stawania się, że nawet ich wiek [...] wydaje się nie podlegać zmianom, jest ustalony *a priori*”¹⁶, z czego wynikałoby, że sekwencyjność zdarzeń nie wyznacza dominujących relacji pomiędzy nimi, a przede wszystkim – że relacje przyczynowo-skutkowe mają charakter czysto konwencjonalny, wtórny w stosunku do wy-mogów związanych z amplifikującym przedstawieniem niezmiennych, idealnych cech postaci. Eposy Homera to nie tyle diachroniczne opowieści, ile synchroniczne portrety, ogromne płaszczyzny, na których potężne osobowości głównych postaci są po snellovsku dezintegrowane i rozpraszane po rozległych obszarach swoich odnośnych kosmosów.

W stadium homeryckim – piszą Horkheimer i Adorno – tożsamość jaźni jest tak bardzo funkcją tego, co nietożsame, rozproszonych, niewyartykułowanych mitów, że musi się u nich zapożyczać. Forma wewnętrznej organizacji indywidualności – czas – jest jeszcze tak słaba, że jedność przygód bierze się z zewnątrz, ich kolejność wyznacza przestrzenna zmiana scenarii, coraz to nowe siedziby lokalnych bóstw, ku

którym Odyseusza rzucają wiatry. Ilekroć później jaźń znowu zaznaje podobnego osłabienia – albo przedstawienie zakłada taką słabość u czytelnika – opowieść o życiu ponownie ześlizguje się do poziomu sekwencji przygód. W obrazie podróży historyczny czas mozolnie i tylko warunkowo odrywa się od przestrzeni – nieodmiennego schematu czasu mitycznego¹⁷.

Iliada jest zatem makrokosmicznym portretem Achilleusa jako „najlepszego z Achajów”, a jakość poszczególnych postaci mierzy się stopniem podobieństwa do niego, z którego wynika sprawność poruszania się po środowisku eposu. *Odyseja* operuje zupełnie odmiennym środowiskiem, ponieważ portretuje kogoś zupełnie innego, mianowicie Odysa, uznając go przy tym, podobnie, za „najlepszego z Achajów”. Portret *Odysei* wydaje się przy tym świadomy portretu *Iliady* i skonstruowany na zasadzie starannego przemilczania treści starszego eposu i polemicznego przekształcania jego aksjologicznych ustaleń co do natury człowieczej doskonałości, mimo iż opowieść obejmuje zdarzenia należące do tego samego ogólnego kontekstu mitologicznego. *Odyseja*, jak mówi David Monro, „nigdy nie powtarza wydarzeń zrelacjonowanych w *Iliadzie* ani do nich nie odnosi”¹⁸.

Powiedziałbym, że relacja pomiędzy portretem Achilleusa w *Iliadzie* a portretem Odysa w *Odysei* ma podwójny wymiar: uzupełnienia i przekroczenia. Ten pierwszy szkicowo charakteryzuje Gregory Nagy, kiedy mówi o „komplementarnej dystrybucji obu narracji”¹⁹, która powoduje, że dopiero oba wielkie eposy dają pospołu kompletny portret homeryckiego herosa w jego abstrakcyjnej totalności. Sam Nagy jednakże na tym nie poprzestaje, stwierdzając samoświadomość tradycji *Odysei* w stosunku do tradycji *Iliady*. Mówiąc językiem późnego Goffmana, rama interpretacyjna, którą dałoby się wyabstrahować z młodszego eposu, nie jest wynikiem autonomicznej fabrykacji, tylko polemicznej transpozycji – transpozycji mianowicie wzorca heroicznego. *Odyseja*, tak jak *Iliada*, odpowiada na pytanie, kim jest „najlepszy z Achajów”, ale uzupełnia go dość natrętnie serwowanym zastrzeżeniem, iż „najlepszy z Achajów” zupełnie nie przypomina Achilleusa. *Odyseja* jest w gruncie rzeczy pełna wątpliwości co do Odysa, a w każdym razie – uprzedzająco kontruje tego rodzaju wątpliwości rytualnymi zapewnieniami, że jest inaczej, niż mogłoby się wydawać.

Po nader czułym, *by any standards*, pożegnaniu z Kalipso Odys wyprawia się na morze. Przeżywa ciężki sztorm i trafia na Scherię, wyspę bajkowych Feaków, gdzie za sprawą czarów Ateny i własnej dworności zdobywa daleko idącą życzliwość rozslawionej w literaturze epok późniejszych Nauzykai. Królewscy rodzice dziewczęcia, Arete i Antinoos, wielkodusznie (czy może tylko przezornie?) postanawiają odesłać swojego gościa i zarazem błagalnika do domu, na Itakę, a wcześniej wydać na jego cześć ucztę, w czasie której aoida Demodokos zabawia swoich słuchaczy opowie-

ścią o „sporze [νεῖκος] Odysa i Achillesa, syna Peleusa – jak to starli się niegdyś strasznymi słowy na uczcie bogów, a Agamemnon cieszył się w duchu [νόφ], że ścierają się najlepsi z Achajów [ἄριστοι Ἀχαιῶν]” (νεῖκος Ὀδυσσεύος καὶ Πηλεΐδew Ἀχιλλῆος, / ὥς ποτε δηρίσαντο θεῶν ἐν δαιτὶ θαλείη/ ἐκπάγλοις ἐπέεσσιν, ἄναξ δ’ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων/ χαῖρε νόφ, ὃ τ’ ἄριστοι Ἀχαιῶν δηρίσωντο)²⁰. Nasz bohater nie zdecydował się jeszcze, na wszelki wypadek, ujawnić swojej tożsamości, ale mimo to, słuchając aoidy, nie potrafi powstrzymać łez – świadectwa nadmiaru, który, jak mówi Owidiusz, jest wynikiem „pieśni i błędu” („*carmen et error*”).

Spór z pieśni Demodokosa nie jest oczywiście znany *Iliadzie*, która jednakże rozpoczyna się również od sporu, tyle że Achillesa z Agamemnonem, w konsekwencji którego syn Peleusa obraża się na Atrydę i odmawia dalszego udziału w walce, komplikując militarną sytuację Achajów i konstytuując właściwą akcję *Iliady*. Starszy epos jest właśnie historią gniewu, który wynikł z rzeczowego sporu. Ponieważ zaś obcując z Homerem, obcujemy z formalnie przypadkowymi utrwaleniami trójwymiarowych modeli fabularnych przekazywanych w tradycji ustnej, możemy ostrożnie przypuścić, że spór Odysa z Achillem, o którym śpiewa Demodokos, jest wariantem tego, który zawiązuje akcję *Iliady*; mało tego – że jest wariantem lepszym, zwłaszcza *ex post*, albo – wprawdzie właściwy heroizm Achillesa i właściwa starszemu eposowi wizja człowieczej doskonałości opierają się na wyborze pomiędzy νόστος a κλέος, czyli pomiędzy powrotem a sławą. Kto powraca, popada w zapomnienie, kto zaś ginie – staje się przedmiotem kultu i pieśni, odwrotnie niż w chrześcijaństwie. Agamemnon jako adwersarz Achillesa jest tutaj cokolwiek nie *à propos*, ponieważ, jak wiemy skądinąd, najpierw przeżywa wojnę trojańską, tracąc κλέος, a potem haniebnie ginie z rąk żony i jej kochanka, tracąc νόστος i zarazem stając się kontrastowym punktem odniesienia dla bohatera *Odysei*. Spór naczelnego wodza Achajów z ich naczelnym wojownikiem może być uznany za wczesną postać znanej z późniejszej myśli greckiej opozycji tego, co naturalne (walory Achillesa jako żołnierza) i konwencjonalne (prawa przysługujące Agamemnonowi z tytułu urodzenia i pozycji społecznej)²¹. Jest to zrozumiałe, ale poboczne w stosunku do właściwego rysu bohatera w potężnej sylwecie Achillesa, który wyraża właśnie spór z Odysem, jako spór βίη i μήτις, a więc krzepy ze sprytem czy też prostolinijnego męstwa z kalkulującym wykształceniem, również gdy idzie o cele ogólne, czyli o zdobycie Troi²² (bo przecież marzy się nam, jako humanistom, coś w rodzaju zdobycia grodu Priama).

Achilles jest wyraźnie świadom fatalizmu ciężącego nad alternatywą sławy i powrotu: ὄλετο μὲν μοι νόστος, ἀτὰρ κλέος ἄφθιτον ἔσται. „Straciłem powrót [νόστος], ale zyskam nieśmiertelną sławę [κλέος]”²³. Sławę, czyli obecność w języku, słyszalność (κλέος pochodzi od κλύειν, czyli „słyszeć”, a także „słuchać”). Istnienie fi-

zyczne ulega wirtualizacji, sprowadza się do formy, która z kolei podlega łatwej aktualizacji w pieśni i kulcie, czyli mnemotechnice rytualnej. Mamy tu z pewnością więcej niż w nieśmiertelności humanistycznej, która zachowując walor pamięci, rezygnuje z deifikacji czy heroizacji i sprowadza się koniec końców do kanonizacji dyskretnej, tekstowej. Sława Achillesa sięgnie, by tak rzec, nieba, a samą jego wypowiedź można sprowadzić do postaci negatywnej, ale równorzędnej, z niezmienną strukturą modalności: „Gdybym zyskał powrót, straciłbym nieśmiertelną sławę”. Stracić wiele i zyskać wszystko albo zachować wiele, ale wszystko stracić. Maria albo Marta. τί γὰρ ὠφεληθήσεται ἄνθρωπος ἐὰν τὸν κόσμον ὅλον κερδήσῃ τὴν δὲ ψυχὴν αὐτοῦ ζημιωθῆ; „Co zyska człowiek, jeśli zdobędzie kosmos, ale straci duszę?”²⁴. Oto właściwa postać tej mrocznej alternatywy.

Wynikałoby z tego, że Odys, jako adwersarz Achillesa w ikonycznym sporze moralnej krzepy i kupieckiego sprytu, zyskał co prawda powrót (νόστος), lecz stracił sławę (κλέος) – i tak właśnie rzeczy się mają, kiedy ujmujemy relację pomiędzy starszym a młodszym eposem na poziomie komplementarnego uzupełnienia, dodatku, który zawsze dodaje, ale nigdy nie powtarza, doprowadzając połowiczny obraz *Iliady* do abstrakcyjnej, ponadjednostkowej totalności. Pełnia człowieczeństwa składa się bowiem nie tylko z okazjonalnego bohaterstwa, ale też (przede wszystkim?) z upartego zachowywania substancji naszego wewnętrznego domu, w którym mieszka cała pełnia nie wiadomo czego: τέτλαθι δὴ, κραδίη· καὶ κύντερον ἄλλο ποτ’ ἔτλης. „Znieś w milczeniu to upodlenie, serce, tak jak zniosłeś jeszcze gorsze”²⁵. Znoszenie, inaczej niż gdzie indziej, ma tu rzecz jasna charakter taktyczny – nie chodzi o drugi policzek, tylko o przechowywanie zasobów w wyczekiwaniu stosownej chwili (καιρός), w której w sposób wspaniałe, niezrozumiałe, niezemski, epicki Odys chwyci swój słynny łuk i samotrzeć zademonstruje, jak to pięknie ujął Norman Austin w tytule swojej książki, „*Uprawianie łucznictwa w bezksiężycową noc*” (*Archery at the Dark of the Moon*). „Rozstrzelanie” zalotników to niewątpliwie najbardziej *Iliadzki* moment *Odysei*, moment rzeczywistego przekroczenia porządku komplementarności: Odys okazuje się tutaj taki, jaki jest, a zarazem uwypukla swoje tajemnicze podobieństwo do Achillesa, tak jakby nie tylko zachował νόστος, ale i nie utracił κλέος albo w każdym razie zdolności do osiągnięcia κλέος w wyniku, że tak powiem po platońsku, „drugiego żeglowania” (δεύτερος πλοῦς), czyli drugiej, apokryficznej podróży, którą zapowiedział mu Tejrezjasz.

Odys jest zatem bohaterem ciągle odsuwanej przyszłości, kunktatorem zaczajonym w swoim dziecięcym pokoju – czy też w swojej humanistycznej bibliotece. Daleko mu do Hamleta, ale znacznie dalej do Attyli, czyli do barbarzyńskiego zdecydowania i impulsywności. Dlatego jest odrobinę niewiarygodny, retorycznie nadmiarowy, kiedy najpierw płacze jak bóbr, a potem

zrywa z siebie zasłonę anonimowości i przedstawia się Feakom: εἴμ' Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης, ὃς πᾶσι δόλοισιν/ἀνθρώποισι μέλω, καὶ μευ κλέος οὐρανὸν ἵκει. „Jestem Odys, syn Laertes, znany trickster, a moja sława [κλέος] sięga nieba”²⁶. Nie brakuje mu odwagi ani siły, jak pokazują zorganizowane krótko wcześniej przez Antinoosa zawody (prefigurujące zresztą rozprawę z zalotnikami), ale moment kalkulacji, świadectwo nadmiaru μητις, upośledza odwagę, a siłę odbiera blask, dlatego mamy wrażenie chwiania się w *Odysei*, tutaj i gdzie indziej, epickiego *decorum*. To chwianie się jest bardzo nowoczesne, jako świadectwo braku struktury – i braku formy. Właśnie formie *Odysei* (a po cichutku również formie świadomości faustowskiej, humanistycznej, wtórnie po snellovsku zdeintegrowanej i rozrzuconej po nazbyt rozległej bibliotece swojej pamięci) chciałbym teraz poświęcić dwa słowa, posługując się zrazu, jak przystało na interpretatora alegoryzującego, historycznie niby odległą, ale w gruncie rzeczy całkiem bliską analogią. Zajmie to dłuższą chwilę, dlatego starannie zakonotujemy, co już ustaliliśmy: *Odyseja* jest portretem Odysa – i niczym więcej. Jej postulatem, przedmiotem i konkluzją jest wyjątkowość jej bohatera jako „człowieka, który doświadczył więcej, niż może doświadczyć człowiek”²⁷. Tak pojęty Odys jest patronem problemu, jaki ma z sobą wszelki aleksandryzizm, a więc też niniejszy esej i jego wyobraźalni czytelnicy – arcykapłani i uczeni w Piśmie – tudzież humanistka jako taka, skondensowany awatar nowoczesności w ogóle.

4. Gracz

W klasycznym hollywoodzkim kinie – do roku, powiedzmy, 1962 (*Człowiek, który zabił Liberty Valance’a* Johna Forda) – dominują dwie reguły metagatunkowe: przezroczystość albo w każdym razie dyskrekcja wykorzystywanych środków formalnych („kino stylu zerowego”) oraz zwlekający, niechętny bohater (*reluctant hero*)²⁸. Po pierwsze więc montaż ma być ukryty, długość ujęć oparta na prawidłowościach postrzegania, narracja linearna, oświetlenie naturalne, a kadrowanie konwencjonalne. Po drugie zaś bohater filmowy, o ile mamy do czynienia z fabułą opartą na klasycznej strukturze problemowej, winien być rozdarty pomiędzy swoją dumną osobnością (amerykańskim *every man for himself*) a obowiązkami wobec wspólnoty, tak iż dopiero katastrofa – czyli tragiczny zwrot akcji, odwrócenie porządku świata, περιπέτεια – zmusza go do porzucenia swoich dąsów i uratowania sytuacji. Tak to wygląda w *Casablance* (1942), a zwłaszcza w hollywoodzkim supergatunku, czyli westernie, na przykład w *Jeźdźcu znikąd* (1953) czy *Dalekim kraju* (1954). Monotonna realizacja tak pojętych reguł metagatunkowych – w połączeniu z podtrzymywaniem tradycyjnych dystynkcji aksjologicznych w możliwie przejrzystej postaci – przynosi zresztą, i to całkiem regularnie, niewątpliwe arcydzieła, choćby te wyżej wspomniane²⁹.

Wszystko, jak wszędzie, zmienia się w latach 60., a to w wyniku recepcji osiągnięć francuskiej Nowej Fali – wypracowanych w jej obrębie pomysłów formalnych, zasady transgatunkowej złożoności fabularnej i formuły kina autorskiego. Amerykański przemysł filmowy, jak też Ameryka w ogóle, traci wizerunkową niewinność i tworzy obrazy hybrydowe, rewizjonistyczne, a nawet autotematyczne, często erudycyjnie skomplikowane w swoich odniesieniach do kina europejskiego – oraz do klasycznego Hollywoodu. Zaznaczmy zresztą na marginesie, że jedno i drugie poniekąd się od siebie nie różni, jako że francuska Nowa Fala jest w jakiejś mierze oparta na obserwacji eksperymentów formalnych i fabularnych przeprowadzanych na marginesie klasycznego Hollywoodu, w czarnym kinie miejskim klasy B, czyli w filmie *noir*, który z kolei wchłonął – dzięki środkowoeuropejskim emigrantom w rodzaju Fritza Langa czy Roberta Siodmaka – osiągnięcia niemieckiego ekspresjonizmu. W każdym razie, zanim wrócimy do Odysa, odnotujmy, że chodzi między innymi o intensywne operowanie światłem nierozproszone, kontrastem świetlnym w ogóle, niekonwencjonalnym kadrowaniem, fabułą nielinearną, reminiscencjami, wszelkiego rodzaju subiektywnością, moralną niejednoznacznością wyborów, popularnym freudyzmem, motywami szaleństwa, fatalizmu, przypadku etc.

Mamy zatem popularne kino klasyczne, konserwatywne, które, by tak rzec, przechowuje idee porzucone bądź właśnie porzucane w głównym nurcie kultury wysokiej, oraz kino poklasyczne, „romantyczne”, modernistyczne *sensu stricto*, które – zgodnie z opisanym przez Margaret Mead mechanizmem kultury kofiguracywnej – nie tylko przyswajają sobie typowe dla kultury elitarnej pojmowanie świata i lewicującą ideologię, ale też zaczyna też kulturze zwrotnie narzucać własne wzorce formalne i treściowe. Naznaczona wzajemnością relacja Nowej Fali i Hollywoodu jest tylko szczególnie wyrazistym przypadkiem tej oczywistej i zarazem subtelnej tendencji ogólnej.

Odwrócę teraz porządek historyczny i przeprowadzę analogię, którą wyżej najpierw zapowiedziałem, a potem przygotowałem. Otóż sądzę, że *Iliada* ma się do *Odysei* jak kino klasyczne do rewizjonistycznego. Jest bowiem oparta na narracji linearnej, operuje swoim materiałem harmonijnie i miarowo, jej dygresje mają charakter raczej ornamentu niż problemowej komplikacji, a sam Achilles to typowy *reluctant hero*, który potrzebuje wstrząsu, w tym wypadku śmierci Patroklosa, by przełamać prywatną urazę, wrócić do walki i uratować własną społeczność od spektakularnej katastrofy, a samemu zginąć. Zresztą czy zginąć? Śmierć Achillesa jest co prawda w *Iliadzie* wielokrotnie zapowiadana czy prefigurowana, ale ostatecznie zostaje po mistrzowsku przesunięta poza właściwą akcję eposu, tak byśmy mogli zobaczyć rozwiązanie otwarte, ale zbliżone do *happy endu*. Krótko mówiąc: klasyczne kino popularne.

Odyseja jest znacznie bardziej skomplikowana od *Iliady*, a sam Odys – nie tylko od Achillesa, ale i, co chyba bardziej znaczące, od samego siebie, czyli od postaci, którą był w starszym eposie. Felix Jacoby uznaje, że autor *Odysei*, konstruując swojego bohatera, próbuje sięgnąć po heroicznego, politycznego Odysa *Iliady* – jednego z kilku kluczowych wodzów achajskich w wojnie trojańskiej – ale nie jest to zabieg prosty, a tym bardziej mechaniczny, ponieważ autor *Iliady* (Jacoby uznaje go za Homera właściwego) pominął obecne w tradycji wątki tricksterowskie jako niezgodne z heroicznym, epickim *decorum*, gdy tymczasem akcja *Odysei* niemal w całości osadzona jest w „niskim [...] świecie bajki, noweli oraz opowieści ludowej” i jako swojego bohatera wymaga właśnie trickstera³⁰. Próba wykorzystania heroicznej postaci Odysa z *Iliady* do uwznioślenia kuglarско-pirackiego świata *Odysei* i jej tytułowego bohatera – którą to próbę autor tej ostatniej mimo wszystko podejmuje – zdaniem Jacoby’ego zdecydowanie się nie powiodła: „Jedność nastroju, która przenika *Iliadę*, była nie do osiągnięcia [...], ponieważ materiał stawiał opór. Poeta rządzi materiałem, ale materiał ogranicza poetę”. Jednolity Odys *Iliady* przemienił się w wielorakiego Odysa *Odysei*. William Bedell Stanford, w klasycznej monografii dziejów Odysa jako idei, odwraca to rozumowanie, kiedy stwierdza, że „iliadzki świat formalnych debat i poselstw zostaje [w *Odysei*] odsunięty na bok, a jego miejsce zajmuje paradoksalny świat magii i nieporządku. Innymi słowy, Ulisses [vel Odys] przemieszcza się ze środowiska klasycznego do romantycznego”³¹.

Rozdzielenie Odysa *Iliady* i Odysa *Odysei* za pomocą różnicujących kategorii klasycyzmu i romantyzmu jest oczywiście anachroniczne, niemniej nader atrakcyjne, również w kontekście analogii, którą tu przeprowadzam. Odys właściwy – bohater *Odysei* – jest podobny do bohatera hollywoodzkiej epoki poklasycznej, modernistycznej *sensu stricto*, czyli właśnie „romantycznej”. Przypomina mi Griffina Milla z *Gracza* Roberta Altmana (1992). Akcja tego filmu osadzona jest w samym Hollywood, w środowisku miejskim *par excellence*, w istnym gnieździe os, ale udekorowanym dla niepoznaki atrybutami sugerującymi przywiązanie do klasycznego kina, co prawda w jego marginesowej postaci – mianowicie do filmu *noir*. Na plakacie w tle przewija się wielokrotnie *Laura* Ottona Premingera (1944), na kartkach z pogrózkami Bogart, a w rozmowach protagonistów – *Zmarły w chwili przybycia* Rudolpha Maté (1950) czy *Bulwar Zachodzącego Słońca* Billy’ego Wildera (1950). Griffin Mill, wzięty producent filmowy, zanim zamorduje niechęący pewnego początkującego scenarzystę (w którym błędnie zidentyfikował autora pocztówkowych pogrózek), spędza z nim kilka chwil w kinie, na *Złodziejach rowerów* Vittoria De Siki (1948), a wcześniej – w czasie jednego ze środowiskowych spotkań – rzuca: „Poroz-

mawiajmy o czymś innym niż filmy. Jesteśmy przecież wykształconymi ludźmi”. Film otwiera nienaturalnie długie, hitchcockowskie ujęcie, a kończy – telefon od właściwego autora pogrózek, z informacją o ukończeniu scenariusza, którego zarys przypomina oczywiście właściwą akcję filmu. Pogróżki uszły ich autorowi na sucho, tak jak na sucho uszło Millowi morderstwo. Sam bohater, komentując ni to zarys scenariusza, ni samego siebie, mówi, że mu się podoba. Źródłem jego moralnych klęsk i pragmatycznych sukcesów, tak jak w przypadku Odysa, jest raczej retoryczna sprawność (μητις) niż moralna i fizyczna moc (βίη), a także życzliwość sił pozaziemskich (χάρις) czy też po prostu szczęśliwy traf, los (μοῖρα, αἴσα). Griffin Mill deklaruje słabość do klasycznego kina – jego imię i nazwisko przywołują zresztą ikony tego kina: Davida Warka Griffitha i Cecila B. DeMille’a – ale za dużo o nim wie, by naśladować heroiczny wariant samego siebie, choćby w postaci zmierzwionej, typowej dla tradycji *noir*. To właśnie ów nadmiar doświadczenia konstytuuje tutaj, tak jak w *Odysei*, nastrój dekadentcki, mroczny, melancholijny w klasycznym rozumieniu tego terminu. Przerazenie i lzy. Pewnego rodzaju nieobecność i niestabilność. Ciągłe wrażenie bycia spóźnionym i paradoksalna skłonność do pogłębiania spóźnienia. W księdze dziewiętnastej *Odysei* Odys opowiada Penelopie o samym sobie. Jeszcze pozostaje *incognito* i jeszcze nie mówi prawdy, niemniej w pewnym momencie (*lapsus linguae?*) rzuca z głupia frant: καὶ κεν πάλαί ἐνθάδ’ Ὀδυσσεύς/ ἤην· ἀλλ’ ἄρα οἱ τό γε κέρδιον εἶσατο θυμῷ./ χρήματ’ ἀγυρτάζειν πολλήν ἐπὶ γαῖαν ἰόντι. „Odys mógłby tu być już dawno, ale pomyślał sobie w duchu [θυμῷ], że bardziej mu się oplaca zbierać grosz po szerokiej ziemi”³².

Podejmowanie umiarkowanego ryzyka jest trwałą tendencją Odysowego ducha, czego konsekwencją są umiarkowane błędy, które popychają akcję naprzód i pozwalają rozpoznać kontury duchowej twarzy Odysa – czy też „duchowej fizjonomii *Odysei*”, jak mógłby chcieć przywoływany wyżej Jacoby, który tak właśnie – kapitalnie i bardzo po niemiecku – zatytułował swój esej: *Die geistige Physiognomie der Odyssee*. Przy czym odpowiedzialność za te błędy, zgodnie ze snellowską zasadą epickiej dezintegracji postaci i wynikającą z niej makrokosmiczną regułą projektowania psychologii na zewnątrz, jest regularnie cedowana na towarzyszy głównego bohatera (jak w przypadku worka wiatrów czy krów Heliosa). Podróż jako konwencja fabularna służy tu, tak jak w formach intelektualnego zróżnicowania typowych dla humanistyki, pomnożeniu okazji do podejmowania ryzyka, tak by skomplikowany, hybrydowy charakter Odysa ujawnił w końcu swój głęboki porządek mimo przypadkowości i niepowtarzalności poszczególnych rozwiązań. W *Graczu* Altmana temu samemu służy pionowe i poziome zakotwiczenie akcji w kontekstach moralnie i formalnie złożonych:

w historii amerykańskiego kina oraz w środowisku jego twórców, autotematycznie przeniesionych do wnętrza filmu, czemu w *Odysei* odpowiada obecność aoidów w pieśni aoidy – Demodokosa na Scherii i Femiosa na Itace – a przede wszystkim narracyjne i poetyckie popisy samego Odysa, obejmujące lwią część kluczowych wydarzeń, które ulegają przez to subiektywizacji i, by tak rzec, deontologizacji. Był gdzieś albo nie był. Zdarzyło się albo i nie. Achilles, ginąc, ratuje Achajów, czyli – jak przystało na „opóźnionego bohatera” klasycznego kina – spełnia, tyle że po niejakej zwłoce, swój wspólnotowy obowiązek. Odys z kolei, tak jak Griffin Mill, zbawia tylko samego siebie, o czym dowiadujemy się już z inwokacji naszego eposu: ἀλλ' οὐδ' ὧς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ. „Nie zbawił [ἐρρύσατο] towarzyszy, choć bardzo chciał”³³. Kontrastowa analogia biblijna jest oczywista: ἄλλους ἔσωσεν, ἑαυτὸν οὐ δύναται σῶσαι. „Innych zbawił [ἔσωσεν], siebie nie może”³⁴. Czy Odys – prefigurant nowoczesnego odczarowania (*Entzauberung*), którego kontemplowaniem zajmuje się humanistyka – jest mniej chrystusowy niż Achilles, który skonfrontował się ze śmiercią, żeby wybawić innych? Tak by to wyglądało z perspektywy arcykapłanów i uczonych w Piśmie, których przywołuje św. Marek w rozdziale piętnastym, ale oczywiście, jak zobaczymy, sprawy są bardziej skomplikowane.

Odyseja, tak jak poklasyczne kino, jest łabędzim śpiewem tradycyjnej formy, sową Minerwy, figurą wszelkiego kulturowego znużenia, Spenglerowskiej pseudomorfozy, a więc sytuacji, w której głód nowego medium nie znajduje jeszcze ujścia, tak iż zmuszony jest wypełniać stare bukłaki młodym winem. *Odyseja* opisuje – w sensie moralnym, alegorycznym i anagogicznym – stan rzeczy, który musi się zmienić, dlatego jej fabuła urywa się ni stąd, ni zowąd, informując nas jedynie zawczasu, ustami Tejrezjasza, że Odys musi znowu wyruszyć, gdyż właściwie jeszcze nie powrócił, a może nawet nie żyje. Śladów alternatywnych tradycji epickich – które odbierają Odysowi νόστος (powrót), tak żeby κλέος (sława) nie wydawało się nadużyciem – jest zresztą w *Odysei* bez liku. Sam historyczny rdzeń naszego eposu, czyli księga jedenasta, jest takim właśnie śladem, a nawet arcyśladem.

5. Katabaza

Rzeczona księga jedenasta – słynna νέκεια, czyli „nekromancja” – wzięta jest w *Odysei* w podwójny nawias: opowieść zostaje pomieszczona wewnątrz opowieści o pobycie u orientalnej czarownicy Kirke, a w jej obrębie – pomiędzy śmiercią Elpenora a jego pogrzebem. Można by rzec, że opowieść o podróży do krainy umarłych jest niejako ukryta, nie tyle przed odbiorcą, ile przed samą *Odyseją*, czyli przed eposem jako strukturą normatywną, która decyduje o stosowności i niestosowności czegośkolwiek. Jest przy tym szczegółowa, żadnej innej z bajkowych przygód Odysa nie poznajemy dokładniej niż

jego rozmów z widmami (εἶδωλα). Można zatem powiedzieć, że w księdze jedenastej, uważanej często za najstarszą warstwę eposu, jest najzimniej i najgoręcej – jak w Arystotelesowskiej charakterystyce melancholii – jest bowiem zarazem ukryta i wyeksponowana. Cała *Odyso*wa opowieść na dworze Feaków, nie bez powodu przecież nazywana „apologią”, służy do tego, by uzasadnić tę osobliwą historię: wyprawę do piekła, z której mimo wszystko się powraca. Jak pisze Pietro Pucci:

W *Odysei* pojęcia νόστος („powrót” [...]), νόος („umysł” czy „intelektualna sprawność”), τλήναι („wziąć na siebie”) i πολύτροπος [„wieloraki”, a u Pucciego również „wielopowrotny”) są powiązane tak ściśle, że tworzą zestrój [cluster] potężnych wyobrażeń, których metafizyczne przesłanki wskazują w pierwszym rzędzie na przetrwanie i pokonanie śmierci. Prócz tego δόλοι [„podstępny”), μήτις [„spryt”, „rozum”), a także μῦθοι czy αἴνοι (opowieści), którymi Odys dysponuje w obfitości i które wykorzystuje w walce o przetrwanie, wskazują, iż koncepcyjna rama, która utrzymuje go w jego podróży, jest w całości oparta na ustawicznym szachowaniu możliwości śmierci. Skryty zaś współdział [complicity] tej ramy w narracyjnym droczeniu się ze śmiercią [teasing of death] zachęca nas, by pojmować czarodziejski świat *Odysei* jako jej figuratywne ucieleśnienie³⁵.

Oznaczałoby to, że fabularne otoczenie księgi jedenastej – przygody u Kikonów, Lotofagów, Kiklopów, Lajstrygonów, obie wizyty u Ajolosa, pobyt u Kirke i Kalipso, przeprawa z Syrenami, Skyllą i Charybdą, a wreszcie taktyczne oddalenie się od towarzyszy na Wyspie Heliosa – że wszystko to stanowi zaledwie mapę wyprojektowanych możliwości trickstera, świadectwo intelektualnego mocowania się ze śmiercią, którą stale się przyzywa, żeby ją stale oszukiwać. Zdezintegrowana *ad hoc* i rozrzucona po wymagowanym kosmosie psychologia postaci rozdartej pomiędzy obowiązkiem wobec wspólnoty, czyli śmiercią, a intelektualną żarłocznością, przesadną ciekawością świata (*curiositatum exploratio*), wymagającą stałego odraczania, które jednak okazuje się koniec końców byciem w śmierci, niezdolnością do trwałego odwrócenia procesów wyzwanych czy też demonstrowanych przez podróż do piekła. Seth Benardete zauważa, iż wiedza o przyszłości, jaką Odys uzyskuje u Tejrezjasza – również po uzupełnieniu jej przez Kirke – nie obejmuje pobytu u Kalipso, o którym, jak już wspominałem, nic nie wiemy³⁶. Zakres narracyjnej ciemności jest jednakże mniej interesujący – i mniej znaczący – niż domniemany zakres futurologicznej luki w wiedzy samego Odysa, który nie dowiaduje się *ex ante* nie tylko o Kalipso, ale też o pobycie na Scherii, u Feaków, a więc o okolicznościach, w których opowiada, jak to uzyskał cenny wgląd w to, co się stanie. Wgląd jednak, jak widać, nie dotyczy tego, co

się właśnie dzieje. Proroctwo Tejrezjasza, w momencie jego narracyjnej prezentacji, wciąż obejmuje wyłącznie przyszłość, co oznacza, że wciąż, by tak rzec, wisi w powietrzu, że właściwie jest dopiero wygłaszane, a nie rekonstruowane. Ekonomia opowieści – dynamika relewancji i redundancji – wyjaśnia to wystarczająco i zadowalająco, niemniej odnotowuję marginalną pokusę, by pójść w swojej alegorezie nieco dalej niż Benardete i uznać, że Odys, opowiadając swoje przygody na dworze Antinoosa, wciąż znajduje się w domu śmierci, a więc wciąż nie uzyskał jakościowego, strategicznego przełomu w swoich peregrinacjach, i to mimo mickiewiczowskich łez, które okazują się nieco na wyrost. Nie może wrócić, gdyż jeszcze nie wyruszył, czyli nie zmartwychwstał. Jako trickster cierpi oczywiście na syndrom oszusta (*impostor syndrome*), tak iż stale nadmiarowo uzasadnia samego siebie, wszelako wątpliwość, która ukryta jest w owym nadmiarze, jest nazbyt ludzka, by można było osądzić, że ten, kto stanął u wrót piekła i oddzielił się od zmarłych jedynie rytualnie, a nie ontycznie, rzeczywiście powrócił i jest tym, kim był.

Wątpliwość, czy udało się oszukać śmierć, przypomina inną, wciąż zapewne bliższą zachodniemu odczucianiu – tę mianowicie, którą ucieleśnia św. Tomasz zwany Didymos, podejrzewany w średniowieczu, nawiasem mówiąc, o bycie bratem bliźniakiem Jezusa (*δίδυμος* znaczy „podwójny”, a więc też „bliźniaczy” – idea podwójności jest zresztą w indoeuropejskim poczuciu językowym powiązana z ideą wątplenia, jak w niemieckim *zweifeln*, łacińskim *dubitare* czy angielskim *doubt*³⁷). W dwudziestym rozdziale Ewangelii św. Jana zmartwychwstały Chrystus dwa razy, w odstępie tygodnia, przechodzi przez zamknięte drzwi – demonstrując subtelność Swojego przemienionego ciała i indukując niektóre koncepcje heretyków. Obie sytuacje są bliźniaczo podobne – Jezus pozdrawia uczniów i pokazuje im Swoje rany, czyli potwierdza tożsamość – tyle że za pierwszym razem Tomasza nie było z pozostałymi. Zmartwychwstały wraca specjalnie dla niego, zwłaszcza że Didymos sformułował tymczasem swoje wątpliwości w postaci nadmiarowego zastrzeżenia: nie uwierzę, dopóki nie zobaczę – i dopóki nie dotknę! Chrystus staje naprzeciw niedowiarka i proponuje: *φέρε τὸν δάκτυλόν σου ὧδε καὶ ἴδε τὰς χεῖράς μου καὶ φέρε τὴν χεῖρά σου καὶ βάλε εἰς τὴν πλευράν μου, καὶ μὴ γίνου ἄπιστος ἀλλὰ πιστός*. „Weź swój palec – oto moje ręce. A potem weź swoją rękę i wbij mi w bok, i nie bądź niewierzący, lecz wierzący”³⁸. Tomasz dotknął albo nie dotknął – nasz tekst, w sposób typowy dla punktowego stylu biblijnego, o którym pisał Auerbach, tego nie ujawnia (po raz wtóry dając asumpt heretyckim domysłem) – niemniej szczerze, poważnie i pokornie deklaruje: *ὁ κύριός μου καὶ ὁ θεός μου*. „Pan mój i Bóg mój”³⁹. Chrystus, notabene, nigdzie wcześniej w ewangeliach nie został nazwany Bogiem.

W *Odysei* scen rozpoznania jest więcej, ale scena z „uczniami” – tylko jedna. Oto w księdze dwudzie-

stej pierwszej *Odyseji*, szykując się do walnej rozprawy z zalotnikami, ujawnia swoją tożsamość przed wiernymi sługami, Eumajosem i Filojtosem, a żeby uwiarygodnić swoje wyznanie, dodaje: *εἰ δ' ἄγε διὸ καὶ σῆμα ἀριφραδῆς ἄλλο τι δείξω, ὄφρα μ' ἐν γῶτον πιστωθῆτόν τ' ἐνὶ θυμῷ, οὐλήν, τὴν ποτὲ με σῶς ἤλασε λευκῷ ὀδόντι/ Παρνησόνδ' ἐλθόντα σὺν υἰάσιν Αὐτολύκοιο*. „A teraz patrzcie, pokażę wam znak oczywisty [*σῆμα ἀριφραδῆς*], abyście mnie poznali i uwierzyli w duchu [*ἐνὶ θυμῷ*] – mianowicie bliźnę, którą sprawił mi swoją białą szablą dzik, gdy przybyłem na Parnas z synami Autolikosa”⁴⁰. Zasada identyfikacji ciała jest, jak widać, tożsama. Relacja pomiędzy wiedzą a wiarą – takież. Reakcja „uczniów” natomiast – oraz nadmiarowa w stosunku do analogii biblijnej zwrotna reakcja Odysa – prezentuje się następująco: *ὡς εἰπὼν ῥάκεα μεγάλης ἀποέργαθεν οὐλής, τὼ δ' ἐπεὶ εἰσιδέτην εὖ τ' ἐφράσσαντο ἕκαστα, κλαῖον ἄρ' ἄμφ' Ὀδυσῆϊ δαίφρονι χεῖρε βαλόντε, καὶ κύνεον ἀγαπαζόμενοι κεφαλὴν τε καὶ ὤμους, ὡς δ' αὐτὸς Ὀδυσσεὺς κεφαλὰς καὶ χεῖρας ἔκυσσε*. „To rzekłszy, podniósł łachmany przykrywające wielką bliźnę, a oni dobrze się przyjrżeli i wszystko rozważyli, z płaczem objęli mądrego Odysa, całowali jego głowę i ramiona, a on całował ich głowy i ręce”⁴¹. Krótko mówiąc: „Pan nasz i bóg nasz”. Zwracam uwagę, że tak jak w propozycji, którą Jezus złożył Tomaszowi, mamy tu przejście od patrzenia do dotyku, czyli epistemologiczny nadmiar – okoliczności okazują się bowiem tak szczęsne, że nie do wiary. Fizyczna podstawa dotyku, czyli zdecydowany, ukierunkowany ruch ręki, z dodaniem gwałtownej emocji, w jednym i drugim tekście opisana jest za pomocą czasownika *βάλλειν* – „(wy)rzucić”.

I jeszcze jedno: u św. Jana Chrystus mówi „popatrz i dotknij”, Tomasz zaś patrzy, lecz (zapewne) nie dotyka, u Homera natomiast Odys mówi „patrzcie”, a „uczniowie” nie tylko patrzą, ale i dotykają. Tomaszowa zasada prymatu wiedzy podwójnie pewnej jest tu co prawda zachowywana jeszcze intensywniej niż u św. Jana, niemniej na planie ogólnym to nie słudzy Odysa są niedowiarkami, tylko on sam – wszak nie poznał Itaki, kiedy się na niej znalazł w księdze trzynastej (że niby czary Ateny...), a potem wykazał się skrajną nieufnością wobec swoich najbliższych sojuszników, takich jak Eumajos czy przede wszystkim Penelopa. Tak jakby nie był pewien, kto jest prawdziwym królem Itaki (czyli świata), choć nosi przecież bliźnę na udzie, jak tamten Odys – i równie dobrze zna jej ajtiologię. I też ma drugie, alternatywne imię *Ulisses* (*Οὐλίξης* względnie *Οὐλίξεύς*), w *Odysei* co prawda nieużywane, które pochodzi od *οὐλή*, czyli „blizna”.

Na marginesie: wspomniałem wyżej o filmie *noir* jako punkcie odniesienia dla amerykańskiego kina polklasycznego, które z kolei posłużyło mi do zrozumienia i wyeksplikowania niewczesności *Odysei*. Otóż w filmie *Hollow Triumph* Steve'a Sekely'ego (1948), dobrze znanym poważniejszym amatorom czarnego kina,

m.in. z olśniewających zdjęć Johna Altona, protagonista próbuje przejąć cudzą tożsamość, wykorzystując bliskie fizyczne podobieństwo, które wszakże nie jest zupełne, jako że oryginał ma bliźnię na policzku, którą nasz bohater musi sobie dopiero samodzielnie doszukiwać. Co też robi, tyle że – mając za wzór fotografię i błędnie interpretując naturę zwierciadlanego odbicia – sprawia ją sobie nie po tej stronie, co trzeba, i wpada w objęcia losu, a ten okazuje się oczywiście nieflaskawy. Film, co ciekawe, znany jest również pod drugim, alternatywnym tytułem *The Scar*, czyli *Bliźna*. Wspominam o nim tylko dlatego, że jestem tak jak Odys kolekcjonerem kuriozów i tak jak on sam nie wierzę w jego νόστος, czyli powrót – już prędzej w ὑπνος, czyli sen, o którym czytamy w trzynastej księdze, że „nie można się z niego przebudzić” (νήγρετος) i że jest „najśladzszy, najbardziej podobny do śmierci” (ἥδιστος, θανάτω ἄγχιστα εὐικώς⁴²). Ów sen – rozdwojony niczym język ognia, w którym płonie Odys w pieśni dwudziestej szóstej Danteskiego piekła – przeszedł przez obie bramy, rogową i z kości słoniowej, bramę Prawdy i bramę Fałszu, tak że wszystko jest w nim pomieszane jak na obrazie Picassa, a potem wniknął do sypialni Odysa i Penelopy, by przyśnić się boskiej małżonce mojego bohatera. Ta obudziła się niespokojna i już chciała zadzwonić na służącą, żeby jej zaparzyła cholagogi, kiedy nagle zoczyła w kącie bladego jak papier Odysa, który najpierw okazał się samym sobą, w porządku kompetencyjnym i materialnym, a potem wyjawiał, że umarł, ale wróci. „Jakże to być może, panie Odysie?”, zachnęła się boska małżonka, a Odys zaśmiał się smutno, machnął skrzydłami i rozwiął jak dym, z którego najwyraźniej, mimo demonstrowanych wcześniej pozorów solidności i integralności, był zbudowany. Wkrótce potem Penelopa porzuciła fantazje o zalotnikach i przy wydatnej pomocy dziadka Laertes skłoniła Telemacha – któremu marzyła się migracja na kontynent – by mimo wszystko wszedł w ojcowskie buty i objął rządy nad skalistą wysepką na końcu świata. Wspólnie postanowili, że nie wystawią Odysowi symbolicznego nagrobka. Ludzie oczywiście zaczęli gadać i z tego gadania powstała w końcu *Odyseja*... Tak bym to ujął, gdybym był Lukianem z Samosat i gdyby atrament, który spływa z mojej stalówki, nie był taki czarny, jak bywa.

W każdym razie – wracając do istotnej i poważnej analogii mojego bohatera i Jezusa – ostatnie rozdziały wszystkich ewangelii kanonicznych są poświęcone uwiarygodnieniu wstrząsającej, niesamowitej prawdy wiary: że mianowicie Chrystus nie tylko umarł, ale też zmartwychwstał i powróci. W *Odysei* jest podobnie, niemniej proporcjonalny udział uwiarygodnienia w całości narracyjnej tkanki jest znacznie wyższy, cała bowiem druga połowa eposu – czyli całość dziejów restytucji pozycji Odysa na Itace – to zapis znaków, rozpoznania i czynów godnych króla (czyli iliadzkich z ducha). Wielokrotnie zwracano uwagę, że wszystko to,

a więc księgi 13–24, ciągnie się jak jajecznicza ze zgłiwiałym serem, zwłaszcza w stosunku do skondensowanej dynamiki ksiąg 9–12, no ale cóż – syndrom oszusta ma swoje prawa. Glenn W. Most, autor wyśmienitej książki o św. Tomasz, której, jak to już odnotowałem w przypisie, wiele zawdzięczam, zauważa na marginesie swojej analizy uwiarygodnień zmartwychwstania w ewangeliiach synoptycznych, iż wszystkie one, tj. rzeczony ewangelie, „robią bardzo wiele, by umocnić nas w wierze, ale same środki, którymi się posługują, zmuszają nas do stawiania pytań”⁴³. Zdanie to, jak mniemam, lepiej opisuje *Odyseję* niż ewangelie synoptyczne.

Kiedy umarł Odys? Cytowany już Pucci ujmuje rzecz następująco: „Odsuwanie śmierci Odysa oznacza jego częściową śmierć [*partial death*] w każdej chwili kryzysu. Jego przebrania i okresy nieświadomości to figury tej dwuznaczności [...] jego często wykorzystywane *incognito* wskazuje na wielość, która zawsze zagraża anihilacją właściwej tożsamości, ucieleśnionej w imieniu własnym”⁴⁴. Wspomniałem już, rozpatrując globalne wyprojektowanie psychologii postaci w *Odysei*, że odpowiedzialność za Odysowe błędy bywa regularnie cedowana na jego towarzyszy. Podobnie jego śmierć, której częściowość polega między innymi na tym, że towarzysze giną partiami, po wielu lub po kilku. Tylko jeden z tych zgonów ma walor ekskluzywności, mianowicie głupia śmierć Elpenora, który nieszczęśliwie spadł z dachu w wigilię wyprawy do piekła. Moje rozumowanie opiera się na następującym sylogizmie: 1. żeby trafić do krainy umarłych, trzeba umrzeć (prześlanka większa); 2. do krainy umarłych trafili najpierw Elpenor, a potem Odys i pozostali towarzysze (prześlanka mniejsza); 3. zatem zginął nie tylko Elpenor, ale też Odys i ekstensje jego tożsamości, czyli towarzysze (wniosek). Elpenor, tak jak gniew Achillesa, wymaga po prostu założenia synekdochy. Co prawda Odys i towarzysze nie weszli do piekła, a jedynie stanęli u jego wrót, ale... tak twierdzi Odys, „znany trickster”, w dodatku cierpiący na syndrom oszusta i dlatego stale wewnętrznie przymuszany do nadmiarowych zastrzeżeń – tudzież słynnych „kreteńskich kłamstw”.

Elpenor jest pierwszym widmem, z którym rozmawia Odys. Można to tłumaczyć kompozycyjnie (umarł jako ostatni, więc widzimy go jako pierwszego), lecz można też egzystencjalnie. Bliższa koszula ciała, dusza rozmawia najpierw z sobą, zwłaszcza dusza umarłego, po snellowsku zreintegrowana w postaci ψυχή. Oto ja, oto moje widmo. Elpenor prosi Odysa o pogrzeb i grób, w który miałoby zostać wbite wiosło (ἐρετμόν), jako symbol uprawianego przez denata rzemiosła. Kolejny rozmówca naszego bohatera, Tejrezjasz, wygłasza słynną przepowiednię – dotknę jej w kolejnym podrozdziale – której puentą znowu jest wiosło. Odys ma bowiem powędrować daleko w głąb lądu, a więc zapewne w głąb Azji – jak św. Tomasz, który znalazł się ze swo-

im palcem najbliższej ciała Zmartwychwstałego i dlatego musiał powędrować najdalej ze wszystkich uczniów Jezusa: do Indii – a następnie (znowu mówimy o Odysei) wbić w ziemię wiosło (jak poprzednio: ἔρημὸν), by uśmierzyć straszliwy gniew Posejdona. Ciekawe, że centralnym punktem prośby Elpenora, która dotyczy pogrzebu, i przepowiedni Tejrezjasza, szkicuującej plan oczyszczenia się Odysa ze zmyzy, której nabawił się, kiedy oślepił jednookiego syna władcy mórz – że więc centralnym punktem jednego i drugiego jest czynność wbijania wiosła, w dodatku za każdym razem opisana przez ten sam rzeczownik ἔρημὸν i ten sam czasownik πηγνύων⁴⁵. Tak jakby pogrzeb Elpenora (vel Odysa) miał w sobie zawierać daleką podróż (katabazę) oraz rytuał oczyszczenia, przebłagania za grzechy – tyle że własne, a nie nasze – i wreszcie zmartwychwstanie, które dopiero umożliwi właściwy νόστος (anabazę), a potem spokojne wniebowstąpienie (które w wypadku Odysa ma postać „w-morze-wstąpienia”, a może tylko „w-morze-wzięcia”).

Skoro zacząłem mówić o zdarzeniach zrelacjonowanych w księdze jedenastej, odłóżmy na chwilę kwestię alegorycznych przebrań śmierci Odysa, i przyjrzyjmy się strukturze tej księgi, którą reszta *Odysei* przyćmiewa i zagłusza, żeby oddalić od aoidy i jego słuchaczy ryzyko zmyzy (μύσσημα). Najstarsza część młodszego eposu ma budowę sztywną, hieratyczną, jakby rytualną. Niezawodna w takich razach Irene de Jong rekonstruuje ją następująco:

- A. Podróż do bram Hadesu i ofiara (1–50)
- B. Spotkania z Elpenorem, Tejrezjaszem i Antikleją (51–225)
- C. Katalog (czternastu) heroin z odległej przeszłości (225–330)
- D. Intermezzo (331–384)
- B'. Spotkania z Agamemnonem, Achillesem i Ajaksem (385–567)
- C'. Katalog (sześciu) bohaterów z odległej przeszłości (568–635)
- A'. Podróż powrotna (636–640)⁴⁶.

Jak widać, porządek symetrii (A – D – A') przeplata się z porządkiem prostego powtórzenia (B – C – B' – C'). Najpierw grupa widzeń prywatnych, związanych z bieżącym przedsięwzięciem Odysa; potem element katalogowy, właściwie rytualny, obejmujący heroiny (płeć ewokowana przez płeć ostatniego z rozmówców części B, czyli Antikleji); dalej przerwa w opowieści, w której najpierw wypowiada się kobieta (Arete), a potem mężczyzna (Antinoos), zapowiadając katalog mężczyzn; następnie rozmowy z bohaterami wojny trojańskiej, związane z publicznymi obowiązkami Odysa; i wreszcie katalog herosów płci męskiej, a w jego obrębie – ważna wymiana uwag z Heraklesem.

Dla przeprowadzanej tutaj interpretacji szczególnie istotne, obok rozmów z Elpenorem i Tejrezjaszem

(o tej drugiej jeszcze wspomnę), jest spotkanie z Achillesem, „najlepszym z Achajów” w świecie *Iliady*, którego w świecie *Odysei* zdeponował Odys. Sformułowałem wyżej tezę, że oba eposy są portretami swoich arcybohaterów – wyznaczają oni w swoich odnośnych kosmosach wzorzec doskonałości, tak iż możliwości poszczególnych wodzów achajskich w *Iliadzie* są niejako podzbiorami możliwości Achillesa. Podobnie możliwości achajskich widm w księdze jedenastej są zaledwie podzbiorami możliwości Odysa, który ze wszystkich martwych jest najbardziej żywy, a ze wszystkich żywych – najbardziej martwy. Jednooki król ślepych – czyli Odys. Jednooki król Kiklopów – czyli Polifem. Pozwólmy temu skojarzeniu rozwinąć skrzydła i wyobraźmy sobie, że kiedy Odys oślepił czy też zabijał Polifema, oślepił czy też zabijał samego siebie. Nic dziwnego, że uznał, i to w dodatku zawczasu, iż w następstwie tego wyprojektowanego na zewnątrz samobójstwa jest Nikim (Οὐτις), tj. widmem modalności rozumu (μητις) w świecie aktualnym. Oślepienie nie może wszak zobaczyć, czyli uwierzyć. Łatwo mu natomiast, tj. powołanemu przeze mnie do życia Odysowi-Polifemowi, osądzić, że Odysa już nie ma – że jest Nikim.

Przypomnę szybko wszystkim nieobecny, których dusze „dalekie, ach, dalekie”, że w księdze dziewiątej Odys oślepił jednookiego Polifema, dzikiego kozłarza i diablego praszczura, prywatnie syna Posejdona, a wcześniej przedstawia mu się jako Οὐτις, czyli Nikt. Wyraz ten wchodzi w grece we frapującą i trudną do pominięcia relację fonetyczną, semantyczną i pseudoetymologiczną z wyrazami μητις i πολυμητις, stanowiącymi odpowiednio atrybut i jeden z *epitheta ornantia* Odysa: „spryt” (wyżej mówiłem o „kalkulującym wykształceniu”) oraz „obdarzony wielkim sprytem” (czy też „wielorakością sprytu” albo „wielością sprytu”, albo „wykształceniem ogólnym”). John Peradotto wyjaśnia wspomnianą relację bardzo precyzyjnie i zarazem krótko:

W grece słowo *ou* [οὐ] oznacza negację faktu lub twierdzenia, słowo *mē* [μή] zaś – negację woli i myśli. Mówiąc ogólnie, *ou* używane jest w trybie orzekającym (dla zanegowania faktu), podczas gdy *mē* – w trybach modalnych [*nonfactual*], takich jak tryb łączący oraz życzący. Wyraz *tis* [τις] natomiast pełni funkcję zaimka nieokreślonego bądź przymiotnika, tak iż *ou tis* oznaczałoby „zupełnie nikt” lub „nikt szczególny” [...]. Złożenie *mē tis* z kolei oznaczałoby to samo w zdaniu sformułowanym w trybie modalnym, wyglądając zarazem tak samo jak niezłożony wyraz *mētis* [μητις („spryt”, „rozum”)]⁴⁷.

Spekuluję tutaj, trochę żartem, a trochę prawem intuicji, która przekracza ustalenia możliwe na gruncie czystej filologii, że Odys wyprojektował samego siebie jako przedmiot swojej odrazy – Kiklopa Polifema – po

czym go (czyli siebie) oślepił, a więc eufemistycznie za-
bił, wszedłszy uprzednio w tryb autonegacji za pomo-
cą imienia Nikt i wywołując następnie gniew morza,
czyli najgłębszych pokładów swojej zdeintegrowanej
i rozproszonej dla celów epickich psychiki. Do głów-
nych epitetów ozdobnych Odysa – πολύτροπος („wie-
loraki”), πολύμητις („sprytny na wiele sposobów”), πο-
λύτλας („który wiele doświadczył”) – dodajemy epitet
nieozdobny: πολύφημος („polifemiczny”, a dosłownie:
„o którym wiele się mówi”). Maluczko, a przyda nam
się ta spekulacja do rozumienia rozmowy „najlepszych
z Achajów”. Swoją drogą godne odnotowania, że kie-
dy umierający kapitan Nemo, czyli Nikt, dociera na
tytułową „tajemniczą wyspę” w powieści Verne’a, to
napotyka tam najbardziej cywilizowanego spośród
wyobraźalnych robinsonów, czyli inżyniera Cyrusa
Smitha, a kiedy na swoją równie tajemniczą wyspę
przybywa wiecznie umierający kapitan Οὐτις, czyli
znowu Nikt – a więc Odys – napotyka dzikiego Kiklo-
pa, postać biegunowo różną od Smitha, a w dodatku
jednooką, zatem pozbawioną głębokiego oglądu nieba
i ziemi. *Odyseja*, choć „mieszkańska” i nowoczesna,
odślania niewątpliwie bardzo starą warstwę naszego
wspólnego życia – i granice rozumienia, które humani-
styka może przekroczyć tylko wtedy, kiedy zrezygnuje
z dogmatycznego ograniczenia zawartego w samej jej
nazwie – jak też w nazwie jej relatywizującej siostrzycy
antropologii.

Rozmowa Odysa z Achillesem w piekle, do której
niniejszym wracam, ma charakter kurtuazyjny. Do cza-
su. Kurtuazję łatwo bowiem pomylić z czymś w rodza-
ju „akcji liturgicznej”, a więc komunikacji rytualnej,
w której mnemotechnicznemu potwierdzeniu ulegają
ustalenia kluczowe. W pewnym momencie Achilles
łamie porządek uprzejmości i rzuca piorunem: μη δὴ
μοι θάνατόν γε παραύδα, φαίδιμ’ Ὀδυσσεῦ./ βουλοίμην
κ’ ἐπάρουρος ἐὼν θητεύεμεν ἄλλω./ ἀνδρὶ παρ’ ἀκλήρω,
ὃ μὴ βίωτος πολὺς εἶη./ ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοι-
σιν ἀνάσσειν. „Nie pocieszaj mnie w śmierci, świetlisty
Odysie. Wolalbym być niewolnikiem u innego – bie-
daka bez ziemi i przyszłości – niż królować wszystkim
umarłym”⁴⁸. Ta wypowiedź w sposób niezrównany de-
monstruje zmianę statusu Achillesa w świecie *Odysei*.
Niegdyśjszy „najlepszy z Achajów” wolałby być niki-
m wśród żywych niż wszystkim wśród umarłych. Mówiłem
wyżej, że Odys jest najbardziej martwy wśród żywych,
czyli że jest najbardziej zbliżony do logicznego ideału
bycia nikim. W dodatku sam to potwierdza, kiedy
oślepiea, czyli zabija sam siebie, a tradycja to unieważ-
nia, gdyż nie przeprowadza fabularnych konsekwencji
Odysowego czynu, tylko je przeprojektowuje i przed-
stawia w postaci egzotycznej przygody. Odys, czyli Nikt,
a więc przedmiot zazdrości Achillesa. Właśnie do tego
potrzebowałem dygresyjnej spekulacji o Odysie-Polife-
mie – do dodatkowego, dygresyjnego potwierdzenia,
iż wyznanie Achillesa można wypowiedzieć krócej:

„Zazdroszczę ci, Odysie”. Zazdrość jest świadectwem
braku, albowiem w romantycznym świecie *Odysei* moż-
liwości Achillesa są zaledwie podzbiorem możliwości
Odysa.

Czy aby na pewno? Tak to powinno wyglądać
w świetle poczynionych wyżej ogólnych ustaleń na te-
mat komplementarności obu eposów, ale w środowi-
skach romantycznych, jak wiadomo, struktura bywa
poważnie zniekształcana przez rosnącą samoświad-
omość procesu twórczego, której wyrazem retorycz-
nym czy fabularnym jest ironia. Zobaczmy bowiem, co
znajdujemy w księdze piątej, kiedy w czasie morskiej
burzy Odys, pewny, że lada moment utraci νόστος,
łamie na chwilę sceniczną iluzję i wykrzykuje w czar-
ne niebo: νῦν μοι σῶς αἰπὺς ὄλεθρος./ τρὶς μάκαρες
Δαναοὶ καὶ τετράκις, οἳ τὸτ’ ὄλοντο/ Τροίη ἐν εὐρείῃ
χάριν Ἀτρεΐδῃσι φέροντες./ ὡς δὴ ἐγὼ γ’ ὄφελον θανέ-
ειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν/ ἤματι τῷ ὅτε μοι πλείστοι χαλ-
κίηρα δοῦρα/ Τρῶες ἐπέρριψαν περὶ Πηλεΐωνι θανόντι.
„Koniec ze mną. Po wielokroć szczęśliwsi Danaowie,
którzy padli pod szeroką Troją, mnożąc chwałę Atry-
dów. Wtedy powinienem umrzeć i podążyć za swoim
losem [ὄφελον θανέειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν] – w dniu,
w którym Trojanie ciskali we mnie najwięcej włóczni,
tam, gdzie zginął Achilles [περὶ Πηλεΐωνι θανόντι]”⁴⁹.
Znakomite, ironiczne odwrócenie *ex ante* sceny z Ha-
desu. Achilles żałuje, że zginął, a Odys – że przeżył.
Jego wypowiedź można sprowadzić do wyznania: „Za-
zdrozczę ci, Achillesie”, co potwierdza odnotowana
w życzeniu okoliczność: „Chciałbym zginąć tam, gdzie
zginął Achilles”, *ergo*: „Chciałbym być Achillesem, bo
czegoś mi nie dostaje, mianowicie czytelnej, wznio-
słej śmierci za innych, z której mógłbym się wywikłać
nie przez fortele i koncepty, jak mój sarmacki kuzyn
Zagłoba, tylko przez moc, tak iżby mój epos mógł sy-
metrycznie odzwierciedlić potężne tony eposu starsze-
go. Tylko wtedy bowiem, zgodnie z ogólną tendencją
zachodniego mitu heroicznego, która wymaga rzeczy-
wistej konfrontacji herosa ze śmiercią, można byłoby
poważnie myśleć o syntezie νόστος i κλέος w postaci
chrześcijańskiej δόξα”. Odys i Achilles zazdroszczą so-
bie nawzajem, przy czym o ile Achilles zazdrości, by tak
rzec, prywatnie, jako człowiek, który złożył sam siebie
w ofierze swojej wielkości, o tyle Odys zazdrości jako
bohater niedoskonały, pęknięty, który swoją wielkość
za samego siebie sprzedał – a kiedy już umarł, to próbo-
wał to odwrócić, niby subtelnie i z wdziękiem, ale i tak
kawa po obiedzie mu czegoś nie smakuje.

Gregory Nagy, powtarzając hipotezy cudze i doda-
jąc własne, mówi o Patroklosie jako „rytualnym sub-
stytucie” (oryginalne, anatolijskie znaczenie greckiego
θεράπων) Achillesa w śmierci⁵⁰. Sądzę, że w *Odysei*
mamy do czynienia z podobnym mechanizmem: z ry-
tualnym przeniesieniem funkcji bycia zmarłym. Sub-
stytutem jest tym razem Achilles, przedmiotem zaś
substytucji – Odys. Dlatego też ten ostatni zwraca się

do Achillesa per „najmężniejszy z Achajów” (φέρτατ Ἀχαιῶν), a potem imputuje mu rządy w piekle: „rządzisz umarłymi” (κρατέεις νεκρούσιν)⁵¹, za każdym razem dodając emfaticzny przysłówek μέγα – „bardzo”, „zdecydowanie”. A przecież w *Odysei* najlepszy, a więc też najmężniejszy, jest Odys i on też – jako Nikt – rządzi w piekle, decydując za pomocą rytuału nekromancji, kto może podejść i coś powiedzieć, a kto nie.

Zreasumujmy: uznałem, że Odys umiera powoli i wielokrotnie, a narracja prezentuje jego śmierć metonimicznie, posługując się awatarami, takimi jak towarzysze Odysa, w szczególności Elpenor, a także Kiklop Polifem oraz Achilles. Można by jeszcze wspomnieć o psie Argosie (który zobaczywszy swojego pana, podbiega do niego, by tak rzec, czyli kończy żywot), jak też o tajemniczym losie Feaków i robotkach ręcznych Penelopy, które nie są przecież niczym innym jak wciąż niweczonymi przygotowaniami do symbolicznego pogrzebu Odysa. Myśl ogólna jest jasna: *Odyseja*, jak przystało na epos niewczesny, jest w całości pogrążona jeśli nie w melancholii (która nie ma wszak definicji klinicznej i w ogóle nie wiadomo, czym jest), to w każdym razie w smutku, którego krańcową postacią jest śmierć. Bolesław Miciński w najwybitniejszym polskim eseju, czyli w *Podróżach do piekiel*, mówi o tym tak pięknie, że nie mogę się powstrzymać:

Śmierć krąży nad *Odyseją* jak Hermes nad strugą oceanową, nad wrotami słonecznymi, nad krainą snów. Oigia jest państwem śmierci podobnie jak wyspa zapomnienia Lotofagów. Mieszka tu nimfa Kalipso – „straszalna bogini”. W nocy nad wyspą pięknej nimfy szybuje chwiejnym lotem sowa unosząc w szponach tłuste myszy, zamysłone wrony spacerują po piasku wybrzeża, krogulec, „rodzony brat śmierci”, gnieździ się w gałęziach cmentarnych cyprysów. Śmierć śpiewa na ławkach syrenich, śmierć – szczęśliwa suka, drzemie w jaskini Skilli, śmierć – boska Charibdis, „ponurą poi się wodą”. Łódź Feaków sunie cicho po mglistym morzu, upiorna i nierzeczywista jak łódź Charona⁵².

Cóż się zatem stało? O czym winien opowiedzieć Feakom Odys, kiedy opowiada im o swojej przeszłości? Zbuduję w tej sprawie dwie koncepcje, obie głęboko nieortodoksyjne. Najpierw Dante, który nie znał co prawda *Odysei*, tylko marne łacińskie kompilacje, lecz nie przeszkodziło mu to umieścić jej bohatera w pieśni dwudziestej szóstej *Komedii*, a więc w piekle. Odys opowiada tam zupełnie nieprawdopodobną historię, którą mógłby sprzedać również Feakom, czyli w tym wypadku swoim piekielnym kompanom, jak to mianowicie on i jego towarzysze opuścili Kirke, już starzy, ale wciąż niesyci wiedzy, i wyruszyli poza swoją własną wyobraźnię. Przepłynęli przez Słupy Heraklesa, czyli Cieśninę Gibraltarską, i podążyli na południe. Nie na północ,

do kraju Kimeryjczyków, gdzie Hades umieszcza *Odyseja*, tylko właśnie na południe, w inne dziedziny mroku, w które później wyprawi się „starożytny marynarz” Coleridge’a, kiedy będzie szukać ekspiacji za zabójstwo albatrosa. Płynęli pięć miesięcy, aż dotarli do Czyścicowej Góry i tam Bóg – eufemistycznie nazwany „kimś” (Odys, czyli Nikt, nazywa tu Boga Kimś) – odebrał im dzień powrotu: „Trzy razy wir zatargał łodzią całą, / raz czwarty w górę podniósł ją zamarłą / i cisnął, komuś tak się podobało, / i ponad nami morze się zawarło”⁵³. Odys nie wrócił już do Kirke, jak w *Odysei*, tylko trafił do piekła, gdzie i dziś jeszcze zjada go nieugaszony ogień w postaci rozdwojonego płomienia. Piękny obraz niewątpliwego moralnego ryzyka, związanego zresztą z wszelkim nieumotywowanym pragnieniem wiedzy, a więc też z wszelką humanistyką, a bardziej nawet z jej relatywizującą siostrzycą.

Druga koncepcja opowieści zastępczej wymaga niejakich wyjaśnień. Wspomniałem wyżej o ważnej wymianie uwag z Heraklesem pod koniec wyprawy do kraju ciemności i milczenia. Otóż ważny jest sam Herakles, a nie wymiana uwag, bo to on właśnie jest dla Odysa alegorią tego, czego alegorią dla niektórych z nas – tych mianowicie, którzy nie znają sprawy Jezusa z Nazaretu – jest Odys. Chodzi o wyobrażenie takiej wyprawy do piekła, z której można powrócić, tak jak powrócił Herakles. Słynny mocarz jest zresztą patronem Odysa jeszcze i z tej racji, że stanowi – jako bohater opowieści o rozstajnych drogach – ważny kulturowy symbol trudnego wyboru o rozległych konsekwencjach, przed którym nie wolno się uchylać i z którym nie sposób zwlekać (Pitagorejczycy oznaczali ten wybór znakiem „Y”).

Odys rozpoczyna swoją relację o spotkaniu z Heraklesem od charakterystycznej uwagi: τὸν δὲ μετ’ εἰσενόησα βίην Ἡρακλεῖην./ εἶδωλον· αὐτὸς δὲ μετ’ ἀθανάτοισι θεοῖσι/ τέρπεται ἐν θαλίῃς. „A potem ujrzałem Heraklesową moc [βίην], a właściwie tylko widmo [εἶδωλον], bo on sam zażywa radości pośród nieśmiertelnych bogów”⁵⁴. Rozdzielenie widma i samego bohatera jest ze wszech miar intrygujące, i to nie tylko dlatego, że pozwala zrozumieć skądinąd podejrzaną okoliczność, iż oto niby ktoś stamtąd uszedł, a przecież wciąż tam jest. Kim bądź czym jest „on sam”, o którym mówi Odys, tego nie będę próbował rozstrzygać, niemniej wykorzystam sam precedens tej swoistej bilokacji do wyjaśnienia synchroniczności *Odysowej* opowieści u Feaków i początku przepowiedni Tejrzejasa (która dotyczy tego, co się stanie nie po opuszczeniu przez mojego bohatera Hadesu, tylko po opuszczeniu Feaków, którym o tym opowiada). Sądzę bowiem, że Odys, tak jak Herakles, wciąż przebywa w piekle – tam go zresztą zastaje Dante – jako widmo (εἶδωλον), czyli smętna resztką duszy (ψυχή) w platońskim, a więc integralnym sensie tego pojęcia. Po szerokiej ziemi błąkają się natomiast pośmiertnie zreintegrowane,

zgodnie z poglądem Snella, zwłoki mojego bohatera, poruszane – niczym potwór opisany przez Mary Shelley – przez jakiś tajemniczy czynnik, być może słynne zioło Moly, dostarczone Odysowi przez Hermesa dla ochrony przed Kirke, w księdze dziesiątej, i nader skuteczne w powstrzymywaniu magii, za pomocą której czarodziejka przemienia ludzi w świnie (co w naszym kontekście oznaczałoby powstrzymywanie innego rodzaju przemiany, mianowicie rozkładu). Do Antinoosa i jego Feaków trafia zatem trup Odysa, tyle że Atena ukrywa jego trupi odór i wygląd. Adam Mickiewicz, w roku 1839 lub 1840, zapisał w Lozannie słowa, które mógłby wygłosić ów wyimaginowany przeze mnie martwy Odys. Jest w nich mowa o duszy blakającej się z dala od ciała, o innej, duchowej Itace (czy też duchowej Litwie), a także o innej, duchowej Penelopie (czy też duchowej Maryli). Poetycka licencja interpretowania *ad hoc*, którą sobie tutaj usurpuję, przekracza co prawda granice, które oddzielają humanistykę od innych rodzajów szarlatanerii, wszelako popatrzmy i rozstrzygnijmy w duchu, każdy z osobna, jak sugestywne bywają te odległe, kosmiczne analogie i korespondencje:

Gdy tu mój trup w pośrodku was zasiada,
W oczy zagląda wam i głośno gada,
Dusza w ten czas daleka, ach, daleka,
Bląka się i narzeka, ach, narzeka.

Jest u mnie kraj, ojczyzna myśli mojej,
I liczne mam serca mego rodzeństwo;
Piękniejszy kraj niż ten, co w oczach stoi,
Rodzina miłsza niż całe pokrewieństwo.

Tam, wpośród prac i trosk, i wśród zabawy,
Uciekam ja. Tam siedzę pod jodłami,
Tam leżę wśród bujnej i wonnej trawy,
Tam pędzę za wróblami, motylami.

Tam widzę ją, jak z ganku biała stąpa,
Jak ku nam w las wśród łąk zielonych leci,
I wpośród zbóż jak w toni wód się kąpa,
I ku nam z gór jako jutrzeńka świeci⁵⁵.

6. Anabaza

Mówiąc o katabazie i anabazie – a więc o schodzeniu i wchodzeniu – łąmię zarówno literę interpretowanego eposu, jak i własne ustalenia. *Odyseja* bowiem, inaczej niż późniejsze realizacje toposu wyprawy do kraju umarłych, nie umieszcza swojego piekła – czy w każdym razie jego przedsiönka, a więc miejsca piekielnej akcji – pod ziemią, tylko na niej, tak iż wyprawa Odysa nie była żadnym zstąpieniem, a powrót z niej nie był wstąpieniem. Poza tym sam przecież pisałem o „horyzontalnej orientacji modernizmu” jako o perspektywie charakterystycznej dla dominującej w *Odysei* koncepcji podróży. A jednak od samego początku podejmowanych w starożytności

prób rozumienia Odysa mamy do czynienia z dwiema sprzecznymi tendencjami: pojmowaniem go mianowicie jako wcielenia ideału życia czynnego (βίος πρακτικός, *vita activa*) i – jednocześnie! – życia biernego, teoretycznego, opartego na wertrykalnym ruchu kontemplacji (βίος θεωρητικός, *vita contemplativa*)⁵⁶. Stąd brała się najpierw ambiwalentna, a potem zgola pozytywna interpretacja tej postaci w platonizmie – i w konsekwencji jej kariera w neoplatonizmie i myśli patrystycznej czy ogólnej – chrześcijańskiej. W IV wieku po Chrystusie popularnym motywem ikonicznym w chrześcijańskiej sztuce sepulkralnej staje się przywiązany do masztu Odys, jako symbol ideału życia chrześcijańskiego⁵⁷. Hugo Rahner SJ po mistrzowsku prześledził drogę, która subtelnie powiązała symbolikę statku, masztu, Syren i portu, doprowadzając do paradoksalnej, oszalamiającej interpretacji Chrystusa jako „niebiańskiego Odysa” – a więc do samej możliwości ikonicznego motywu, o którym wspominałem. Nie miejsce tu, by obszerniej omawiać znakomite ustalenia Rahnera i powtarzać strumienie wynikających jedno z drugich cytatów, którymi – przekładając i parafrazując – naszpikował swój świetny esej. Odtworzę jedynie w zarysie główne linie logicznego rozwoju tej symbolicznej gęstwy, by wyluskać z niej następnie myśl istotną dla puenty, ku której zmierzam.

Najpierw krótko o Syrenach. Odys napotyka je na swojej drodze zaraz po wyprawie do piekła, po opuszczeniu czarownicy Kirke, która je zresztą zapowiada i przed nimi przestrzega: ὅς τις ἀϊδρεῖη πελάση καὶ φθόγγον ἀκούσῃ/ Σειρήνων, τῷ δ' οὐ τι γυνὴ καὶ νήπια τέκνα/ οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάννυται./ ἀλλὰ τε Σειρήνες λιγυρῆ θέλγουσιν αἰοιδῆ./ ἤμενοι ἐν λεμιῶν πολὺς δ' ἄμφ' ὀστεόφιν θίς/ ἀνδρῶν πυθομένων, περὶ δὲ ῥίνοι μινύθουσιν. „Kto zbliżyłby się w swej głupocie i posłyszał śpiew Syren, ten nie powróci do domu i nie uradują się nim żona ani dzieci, tylko go owe Syreny oczarują i zwiodą swoim czystym tonem. Mokre łąki, na których siedzą, pełne są kości powleczonych gnijącym ciałem i butwiejącą skórą”⁵⁸. Kirke radzi opuszczającemu ją kochankowi, by swoim towarzyszom zatkał uszy woskiem, a siebie samego kazał im przywiązać do masztu, tak żeby mógł „mieć ciastko i zjeść ciastko”, tj. by mógł usłyszeć śpiew Syren i zacerpnąć z krynicy ich wszechwiedzy, a zarazem zachować miłe życie i dzień powrotu. Odys korzysta z tej rady i bezpiecznie przebywa również i tę rafę na oceanie swojego heroicznego życia, a sam epizod robi wielką karierę w kulturze i literaturze Zachodu – jej fragment doskonale zrekonstruował Rahner, za którym w niejakim oddaleniu tu podążam, nucąc jednakowoż pod nosem swoje własne arie – w co zresztą łatwo uwierzyć, bo przecież potencjał alegoryczny czy symboliczny tej zwięzłej jak węzeł przypowieści już na pierwszy rzut oka jest przepiękny, także gdy idzie o poletko humanistyki. „Melancholia zdradza świat gwoli wiedzy”⁵⁹, a humanistyka – szczególnie tam, gdzie nie polega na uprawianiu czystych

badań filologicznych bądź historycznych – jest właśnie melancholią, chorobą przenoszoną przez Syreny.

Każda wyprawa morska jest igraniem ze śmiercią i jako taka reprezentuje najczystszy model podróży, o której powiedziałem kiedyś, że „w sposób zwielokrotniony poucza o tym, o czym w sposób subtelny poucza samo życie”. Morze jest alegorycznym obrazem świata jako miejsca niebezpiecznego, okręt zaś – symbolem instytucjonalnej, kulturowej powłoki, w której usiłujemy odnaleźć bezpieczeństwo, co oczywiście jest źródłem toposu okrętu-państwa oraz okrętu-Kościola. Syreny są esencją morza, miejscnością świata, szczytem jego intelektualnego blasku i estetycznego blichtru, czymś co do zasady godnym pożądania, a mimo to skrajnie niebezpiecznym, ponieważ niepodzielonym na strawne części, tylko każdorazowo otwartym na szybciej, wyżej, dalej i więcej. Maszt z kolei, jako połączenie pionowych i poziomych belek, jest krzyżem. Człowiek, który się do niego przywiązuje, nie tylko zabezpiecza się przed sztormem, ale i naśladuje Chrystusa – nie tylko bowiem nosi krzyż, co nie jest przecież sprawą wyboru, ale i przekracza sam siebie w poszukiwaniu poziomej i pionowej (opartej na modlitwie odpowiednio wspólnotowej i indywidualnej) łączności z Bogiem. Odys zatem wydaje się chrześcijańskim Grekom epoki patrystycznej homeryckim Chrystusem⁶⁰ albo co najmniej najlepszym z Jego żołnierzy, albowiem nie poprzestaje na minimum – na żalu niedoskonałym, opartym na lęku przed Bogiem i separacji od świata – tylko sięga po maksimum i podejmuje skrajnie ryzykowną podróż przez intelektualne piekło, która z wolna co prawda niweluje grzechy cielesne, ale za to potęguje duchowe, prowadząc ostatecznie do pojawienia się najstraszliwszych, jak mówią mistrzowie duchowości pustynnej, wrogów mnicha: demonów acedii i pychy.

Atoli w tym wielkim kulturowym triumfie itackiego królika rysuje się pewna rysa – ta sama, którą wskazałem, kiedy porównywaliśmy go z Achillesem. Biskup Turynu Maksym, żyjący na przełomie IV i V wieku po Chrystusie, w jednym ze swoich kazań odczytuje syrenią przygodę Odysa, precyzyjnie podążając za wyłożonymi wyżej liniami alegorycznego rozumienia, i podsumowuje swoje rozważania w taki oto sposób: „*Si ergo de Ulyssse illo refert fabula, quod eum arboris religatio de periculo liberavit: quanto magis praedicandum est quod vere factum est; hoc est, quod hodie omne genus hominum de mortis periculo crucis arbor eripuit? [...] Crucis enim arbor non solum religatum sibi hominem patriae repraesentat, sed etiam socios circa se positos virtutis suae umbra custodit*”. „Jeśli zatem o owym Ulissiesie opowiada się, że przywiązanie do drzewa [masztu] wybawiło go z niebezpieczeństwa, to o ile bardziej należy przypominać to, co przecież wydarzyło się naprawdę, tj. że dzisiaj drzewo krzyża wyrwało z niebezpieczeństwa śmierci cały człowieczy rodzaj! [...] Drzewo krzyża bowiem ocala i zwraca ojczyźnie przywzianego do siebie człowieka, ale nie tylko, albowiem cień

jego cnoty ochrania i wybawia również zgromadzonych wokół towarzyszy”⁶¹. Jak pamiętamy, arcyheros *Iliady*, jako bohater klasycznego kina, umiera, ratując towarzyszy, podczas gdy arcyheros *Odysei*, jako protoplasta Griffina Milla, tracąc towarzyszy, ratuje siebie. Chrystus natomiast wciela zachodni mit bohaterski w jego postaci zupełnej i przeprowadza rzeczywistą syntezę Odysowego νόστος (powrotu) i Achillesowego κλέος (sławy) – najpierw umiera i zbawia innych, a potem powraca i nie traci siebie, tak iż łączy w sobie zrekonstruowane wyżej i wspomniane przed chwilą przedmioty zazdrości Achillesa (νόστος) i Odysa (κλέος). Takie połączenie chrześcijańskie określał mianem chwały (δόξα). Arcykapłani i uczeni w piśmie, mówiąc, że „innych zbawił, siebie nie może”, pomylili Chrystusa z Achillesem, dlatego nie mogli wiedzieć, co czynią. Chwała jest heroiczną syntezą, ku której zmierzał autor *Odysei*, lecz której dosięgnąć ostatecznie nie zdołał, gdyż dysponował zaledwie mnogością zdeintegrowanych semantycznie, a zintegrowanych jedynie formalnie detali, mnogością typową dla epok, które nie dysponują uporządkowanym, prostym światem symboli, logiczną zdobyczą monoteizmu i idealizującego racjonalizmu Zachodu.

Punktem wyjścia tej zdobyczy, gdy idzie o sprawy greckie, jest oczywiście metafizyczna intuicja Parmenidesa: duchowy i logiczny zarazem ogląd jedynego bytu, kolistego, nieruchomego, wiecznego, który jest i nie może nie być, dlatego nie podlega zmianie. Ta dziwaczna czy zgoła obłądana myśl, być może wynikała z filipik Ksenofanesa przeciwko antropomorfizmowi teologii homeryckiej, ujęta została nie w formie prozy – jak nakazywałby to uczynić joński wzorzec rodzącego się piśmiennictwa filozoficznego – tylko heksametrycznej poezji, poematu, w którym Eric A. Havelock (badacz znany ze swoich pozafilologicznych osiągnięć, jako jeden z filarów medioznawczej szkoły kanadyjskiej) dostrzega rozwinięcie homeryckiej koncepcji heroizmu. Popatrzmy przeto na początek słynnego fragmentu pierwszego Parmenidesa, obraz tajemniczej podróży, której wynikiem jest poznanie: “Ἴπποι ταί με φέρουσιν, ὄσον τ’ ἐπὶ θυμὸς ἰκάνοι./ πέμπων, ἐπεὶ μ’ ἐς ὁδὸν βῆσαν πολύφημον ἄγουσαι/ δαίμωνος, ἢ κατὰ πάντ’ ἄσθη φέρει εἰδῶτα φῶτα. „Klaczę, które niosą mnie wszędzie, dokądkolwiek sięga mój duch, porwały mnie i poniosły słynną [πολύφημον] drogą bogini, która wiedzie wiedzącego [εἰδῶτα φῶτα] przez wszystkie miasta”⁶². Zwracam uwagę, że w roli przydawki przymiotnej do „drogi” pojawia się tutaj przymiotnik πολύφημος („polifemiczny”), w którym rozpoznałem wyżej, trochę żartem, epitet Odysa. W każdym razie Havelock widzi w tym fragmencie syntezę *Iliady* i *Odysei*, w mistycznych klaczach rozpoznając rozumne i gadające konie Achillesa, a w wiedzącym mężu wiedzionym przez boginię – Odysa prowadzonego przez Atenę w postaci Mentora, jako że przecież bohater *Odysei* również zobaczył liczne miasta – a do tego poznał rozum ich mieszkańców, o czym

informuje trzeci wiersz inwokacji: πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω⁶³. Havelock, polemizując między innymi z samym Wernerem Jaegerem⁶⁴, komentuje te zbieżności następująco:

W tych czterech wierszach [Havelock cytuje nieco dłuższy fragment] [Parmenides] zdążył nam zasugerować, że jego podróż, czymkolwiek miałyby być i jakkolwiek skromna wydawałaby się w porównaniu z heroicznymi proporcjami *Iliady* i *Odysei*, jest im pokrewna. Własne osiągnięcie Parmenidesa ma charakter intelektualny – ale oznacza to po prostu nową formę heroizmu. Poza wszystkim niesie ona w sobie świadectwo nadnaturalności, które odnajdujemy również w sylwetkach Achillesa i Odysa⁶⁵.

Nie wchodzę w filologiczną zasadność całości wywodów cytowanego autora – acz wydają się one trafne – bo chodzi mi jedynie o potwierdzenie intuicji, którą tak czy owak za niedługo wypowiem i która jest poniekąd tezą mojego szkicu. Teza ta wszakże, zwłaszcza w swojej najmocniejszej postaci, wydała mi się na tyle osobliwa, że nie ośmieliłem się zapowiedzieć jej we wstępie, w którym nie wyłoniły się jeszcze wszystkie istotne i poboczne argumenty – oraz intuicje pomocnicze – które wyżej zebrałem.

Imię „Odys” nadał mojemu bohaterowi jego dziadek Autolikos (Αὐτόλικος, czyli „sam sobie wilkiem”), trickster nie tak sławny jak Odys, ale jednak trickster. Formuła dziadkowego „chrztu” brzmi, jak następuje: πολλοῖσιν γὰρ ἐγὼ γε ὀδυσσάμενος τόδ' ἰκάνω./ ἀνδράσιν ἢδὲ γυναῖξιν ἀνὰ χθόνα βωτιάνειραν/ τῆ δ' Ὀδυσσεὺς ὄνομ' ἔστω ἐπώνυμον. „Przychodzę tutaj w gniewie [ὀδυσσάμενος] na wielu ludzi żywionych przez ziemię, mężczyzn i kobiet – bądź też będąc przedmiotem ich gniewu [ὀδυσσάμενος]. Niech tedy będzie mu na imię Odys, czyli «Zagniewany» – bądź też «Będący przedmiotem gniewu»”⁶⁶. Jakkolwiek pojmiemy znaczenie Odysowego imienia⁶⁷, jego istotą pozostanie „gniew” albo wręcz „nienawiść”. Pamiętamy, że mówiłem wyżej, iż o ile tematem *Iliady*, wskazanym w pierwszym wierszu inwokacji, jest gniew Achillesa (μῆνις), a więc oddzielona od niego samego emocja, o tyle tematem *Odysei*, również wskazanym w pierwszym wierszu – cały człowiek, tyle że „wieloraki”. Okazuje się wszakże, że imię owego „całego człowieka” wciąż odsyła do „gniewu” – że zatem pozostajemy niejako, tyle że w sposób ukryty, w świecie *Iliady*, jakkolwiek cudacznie odmienionym poprzez śmierć jej bohatera. Achilles jest Odyssem, który jeszcze nie umarł (dlatego w *Iliadzie* mamy gniew, a nie całego Achillesa), Odys zaś Achillesem, który jeszcze nie zmartwychwstał (i dlatego jest w całości „Gniewem”, zgodnie ze snellowską zasadą integralności przedmiotów martwych). To właśnie mógłby mieć na myśli Nagy, kiedy mówi o „komplementarnej dystrybucji obu narracji”: że *Iliada*

da i *Odyseja*, zgodnie z intuicją Parmenidesa wypowiedzianą przez Havelocka, wskazują pospołu na nowy, tajemniczy typ bohatera, taki mianowicie, który nie dość że wszystkich zbawia, a sam umiera, to jeszcze następnie powraca w postaci niezniszczalnej, która jest i nie może nie być. Eposy Homera zmierną ku kompletnej postaci zachodniego mitu bohaterskiego, ale jej nie osiągają – co najwyżej w dwóch niedomówieniach: w pieśni Syren i w przepowiedni Tejrezjasza.

Pucci twierdzi, że w syrenim epizodzie *Odyseja* demonstruje w pełni swoją krytyczną samoświadomość, albowiem pieśń Syren, w której mityczne stwory wypowiadają zarówno wojnę trojańską (czyli *Iliadę*), jak i to, co się właśnie dzieje (czyli *Odyseję*), pozostaje ukryta, co do swej nuty i co do swej treści, przed odbiorcą poematu, jak również przed Feakami, tak iż sam ów poemat – jak też, odpowiednio, opowieść Odysa na Scherii – staje się zastępnikiem pieśni Syren, globalną alegorią treści niepojętych, bezkształtnych⁶⁸. A przepowiednia Tejrezjasza? Obiecałem o niej wspomnieć, ale nie wiem, co powiedzieć. Jung, komentując schemat, którego tu nie przywołałem – skoro nie omówiłem przepowiedni Tejrezjasza – mówi tak:

Proces, jaki przedstawia nasza formuła, przemiana pierwotnie nieświadomą Całkowitość w Całkowitość świadomą. *Ánthropos* (A) zstępuje z góry przez swój cień B w *Phýsis* (C = Wąż), po czym znowu się podnosi za sprawą pewnego rodzaju procesu krystalizacji (*D = lapis*) i, wskazując ład w tym, co chaotyczne, wstępuje do stanu pierwotnego, który jednak uległ tymczasem przemianie, przeszedł bowiem proces rozwoju ze stanu nieświadomego w świadomy⁶⁹.

Iliada – w swojej akcji bieżącej i licznych prolepsach – udatnie opisuje pierwszą połowę procesu reintegracji wszystkiego, o którym mówi Jung, czyli katabazę, *descensus*, zejście do piekła („ukrzyżowan, umarł i pogrzebion”), *Odyseja* zaś – ale w sposób ułomny – ostatek pierwszej oraz drugą połowę, czyli anabazę, *ascensus*, wstąpienie do nieba („zstał do piekieł; trzeciego dnia zmartwychwstał; wstąpił na niebiosy”). Trzeba przyznać, że zadanie, które na planie nieświadomym postawiła przed sobą *Odyseja*, było karkołomne, o niebo (*nomen omen*) trudniejsze od zadania *Iliady*. Odys jest herosem, bohaterem mitu heroicznego, i oczekuję od niego więcej niż od bohatera bajki magicznej. Oczekuję, że swoim Tomaszowym palcem wskaże mi – niczym przebrany za pirata Platon – niebo; że uniesie mnie w górę i polecimy tam, dokąd sięga mój duch, miniemy Szatana pelzającego po powłoce atmosfery (co odnotował Milton w księdze trzeciej), potem siedem kręgów klasycznego układu planetarnego, zerkniemy na zgeometryzowane postacie zodiakalnych demonów, a w końcu dotrzemy do głębokiego kosmosu, gdzie

spróbujemy przekonać się, czym są opisywane przez Teodora Parnickiego „umysły wgwieżdzone”. Nic takiego jednakże w *Odysei* nie dzieje się i dźiać nie może – ewentualnościowa narracja zawarta w odpowiedni Tejrezjasza, oparta na rozlicznych „jeśli”, wskazuje niewątpliwie we właściwym kierunku, ale wskazuje niewyraźnie, tak jakby style biblijny i homerycki, o których pisze Auerbach, zamieniły się miejscami. Homer zatrzymuje się ze swoim dziadkiem Odysem u podnóża symbolu. Jego bohater pozostaje okrągłą rybą bez ości, która unosi się w głębinach – nie przemienił się w ogień, który nie parzy, choć bardzo pragnął (ἰέμενός περ). Można od niego wymagać co najwyżej tyle, ile wymagamy od humanistyki albo hybrydowego kina epoki poklasycznej.

Bibliografia

- Auerbach E., *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. 1, przeł. Z. Żabicki, PIW, Warszawa 1968.
- Augustinus, *De diversis quaestionibus octoginta tribus*, [w:] *Patrologia Latina*, t. 40, red. J.P. Migne, Paris 1865.
- Austin N., *Archery at the Dark of the Moon. Poetic Problems in Homer's Odyssey*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1975.
- Benjamin W., *Źródło dramatu żalobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Sic!, Warszawa 2013.
- Benardete S., *The Bow and the Lyre. A Platonic Reading of the Odyssey*, Rowman & Littlefield, Lanham 2008.
- Bierdiajew M., *Nowe Średniowiecze. Los człowieka we współczesnym świecie*, przeł. H. Paprocki, Aletheia, Warszawa 2003.
- Gómez Dávila N., *Następne scholia do tekstu implicite*, przeł. K. Urbanek, Furta Sacra, Warszawa 2006.
- The Greek Anthology*, t. 5, ks. XIII–XVI, red. W.R. Paton, Harvard University Press, Cambridge, MA–London 1918.
- Havelock E.A., *Parmenides and Odysseus*, „Harvard Studies in Classical Philology” 1958, t. 63.
- Homerus, *Ilias*, recognovit H. van Thiel, Georg Olms Verlag, Hildesheim–Zürich–New York 1996.
- Homerus, *Odyssea*, recognovit P. von der Muehll, Teubner, Stuttgart–Leipzig 1993.
- Horkheimer M., Adorno Th.W., *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, IFiS PAN, Warszawa 1994.
- Jacoby F., *Die geistige Physiognomie der Odyssee*, „Die Antike” 1933, t. 9.
- Jaeger W., *Teologia wczesnych filozofów greckich*, przeł. J. Wocial, Homini, Kraków 2007.
- de Jong I.J.F., *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Jung C.G., *Dziela*, t. 1: *Aion. Przyczynki do symboliki Jaźni*, przeł. R. Reszke, Wrota, Warszawa 1997.
- Kirk G.S., *Homer*, [w:] *The Cambridge History of Classical Literature*, t. 1: *Greek Literature*, red. P.E. Easterling, B.M.W. Knox, Cambridge University Press, Cambridge 1985.
- Klibansky R., Panofsky E., Saxl F., *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Universitas, Kraków 2009.
- Maximus Taurinensis, *Homiliae*, [w:] *Patrologia Latina*, t. 57, red. J.P. Migne, Paris 1862.
- Miciński B., *Pisma zebrane*, t. 1: *Podróże do piekieł. Eseje*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2011.
- Mickiewicz A., *Dziela*, t. 1: *Wiersze*, red. J. Krzyżanowski i in., Czytelnik, Warszawa 1955.
- Montiglio S., *From Villain to Hero. Odysseus in Ancient Thought*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2011.
- Most G.W., *Doubting Thomas*, Harvard University Press, Cambridge, MA–London 2005.
- Musil R., *Człowiek bez właściwości*, t. 1, przeł. K. Radziwiłł, K. Truchanowski, J. Zeltzer, PIW, Warszawa 1971.
- Nagy G., *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, The John Hopkins University Press, Baltimore, MD–London 1999.
- Novum Testamentum Graece et Latine*, Textum Graecum post E. et E. Nestle communiter ediderunt B. et K. Aland, J. Karavidopoulos, C.M. Martini, B.M. Metzger, Textus Latinus Novae Vulgatae Bibliorum Sacrorum Editioni debetur, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1999.
- Parmenides, *Fragments*, red. D. Gallop, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London 1984.
- Peradotto J., *Man in the Middle Voice. Name and Narration in the Odyssey*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1990.
- Pucci P., *Odysseus Polutropos. Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, Cornell University Press, Ithaca, NY–London 1987.
- Ray R.B., *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1985.
- Rahner H., *Greek Myths & Christian Mystery*, przeł. B. Battershaw, Burns & Oates, London 1963.
- Snell B., *Odkrycie ducha. Studia o greckich korzeniach europejskiego myślenia*, przeł. A. Onysymow, Aletheia, Warszawa 2009.
- Stanford W.B., *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Basil Blackwell, Oxford 1954.
- Steiner G., *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Instytut Kultury, słowo/obraz terytoria, Warszawa–Gdańsk 1997.
- Wüst E., *Odysseus*, „RE” 1937, t. 17.2.

Przypisy

- 1 Klarysa o Ulrichu, [w:] R. Musil, *Człowiek bez właściwości*, t. 1, przeł. K. Radziwiłł, K. Truchanowski, J. Zeltzer, PIW, Warszawa 1971, s. 65.
- 2 Za: E. Wüst, *Odysseus*, „RE” 1937, t. 17.2, k. 1910.
- 3 Aug. Div. quaest. 20 Migne.
- 4 G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Instytut Kultury, słowo/obraz terytoria, Warszawa–Gdańsk 1997, s. 190.
- 5 Tu i dalej por. B. Snell, *Odkrycie ducha. Studia o greckich korzeniach europejskiego myślenia*, przeł. A. Onysymow, Aletheia, Warszawa 2009, s. 13 i n.
- 6 AP 14.102 Paton.
- 7 Por. C.G. Jung, *Dziela*, t. 1: *Aion. Przyczynki do symboliki Jaźni*, przeł. R. Reszke, Wrota, Warszawa 1997, s. 57–58.
- 8 N. Gómez Dávila, *Następne scholia do tekstu implicite*, przeł. K. Urbanek, Furta Sacra, Warszawa 2006, s. 32.
- 9 ἡ μέλαινα χολή καὶ θερμότητων καὶ ψυχρότητας γίνεται (Arist. Pr. 954a, za: R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Universitas, Kraków 2009, s. 43. W tejże książce grecki tekst całego *Zagadnienia trzydziestego*, s. 39 i n.).

- ¹⁰ N. Austin, *Archery at the Dark of the Moon. Poetic Problems in Homer's Odyssey*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1975, s. 142.
- ¹¹ S. Benardete, *The Bow and the Lyre. A Platonic Reading of the Odyssey*, Rowman & Littlefield, Lanham 2008, s. 37.
- ¹² Hom. Od. 5.82–83 von der Muehll. Dalej w tym samym wydaniu.
- ¹³ Dante Alighieri, *Pieśń. Boskiej komedii część pierwsza*, przeł. A. Kuciak, Klub Książki Katolickiej, Biblioteka Telgte, Poznań 2002, s. 11.
- ¹⁴ Hom. Od. 5.206–209.
- ¹⁵ E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. 1, przeł. Z. Żabicki, PIW, Warszawa 1968, s. 62.
- ¹⁶ Tamże, t. 1, s. 68–69.
- ¹⁷ M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, IFiS PAN, Warszawa 1994, s. 64–65.
- ¹⁸ Cytuję za: G. Nagy, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, The John Hopkins University Press, Baltimore, MD–London 1999, s. 20.
- ¹⁹ Tamże, s. 21.
- ²⁰ Hom. Od. 8.75–78.
- ²¹ S. Benardete, dz. cyt., s. 53–54 oraz 158, przyp. 78.
- ²² G. Nagy, dz. cyt., s. 45–46.
- ²³ Hom. Il. 9.413 van Thiel.
- ²⁴ Mt 16.26 Nestle/Aland. Kolejne cytaty z Nowego Testamentu w tym samym wydaniu; skróty za Biblią Tysiąclecia.
- ²⁵ Hom. Od. 20.18.
- ²⁶ Hom. Od. 9.19–20.
- ²⁷ G.S. Kirk, *Homer*, [w:] *The Cambridge History of Classical Literature*, t. 1: *Greek Literature*, red. P.E. Easterling, B.M.W. Knox, Cambridge University Press, Cambridge etc. 1985, s. 91.
- ²⁸ Tu i dalej por. R.B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1985, s. 25 i n.
- ²⁹ Zwracam jednakowoż uwagę, że majstersztyki sztuki filmowej, które tu wspominam, są już wyrazem i przykładem odchylenia się hollywoodzkiego kina – na razie tylko na poziomie formy – od czystego wzorca klasycznego, który swoją wielkość ujawnia najpełniej dopiero w wytworach późnych, powstałych w cieniu zbliżających się przełomów. O tym charakterystycznym dla kultury zachodniej zjawisku wspomina Mikołaj Bierdiajew, kiedy wskazuje wczesny renesans jako jej szczyt i zarazem źródło deformacji, kryzysu i rozpadu (por. M. Bierdiajew, *Nowe Średniowiecze. Los człowieka we współczesnym świecie*, przeł. H. Paprocki, Aletheia, Warszawa 2003, s. 16 i n.).
- ³⁰ Tu i dalej za: F. Jacoby, *Die geistige Physiognomie der Odyssee*, „Die Antike” 1933, t. 9, s. 163–164.
- ³¹ W.B. Stanford, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Basil Blackwell, Oxford 1954, s. 175.
- ³² Hom. Od. 19.282–284.
- ³³ Hom. Od. 1.6.
- ³⁴ Mk 15.31.
- ³⁵ P. Pucci, *Odysseus Polutropos. Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, Cornell University Press, Ithaca, NY–London 1987, s. 150.
- ³⁶ S. Benardete, dz. cyt., s. 98.
- ³⁷ Tu i dalej por. G.W. Most, *Doubting Thomas*, Harvard University Press, Cambridge, MA–London 2005, passim.
- ³⁸ J 20.27.
- ³⁹ J 20.28.
- ⁴⁰ Hom. Od. 21.217–220. Zignorowałem wątpliwość cytowanego wydania co do wierszy 219–220.
- ⁴¹ Hom. Od. 21.221–225.
- ⁴² Hom. Od. 13.80.
- ⁴³ G.W. Most, dz. cyt., s. 27.
- ⁴⁴ P. Pucci, dz. cyt., s. 149.
- ⁴⁵ Hom. Od. 11.78, 129.
- ⁴⁶ I.J.F. de Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 272. Na kolejnych stronach przywoływanej książki – z których co nieco korzystam, kiedy formułuję własne uwagi formalne na temat książki jedenastej – szczegółowe omówienie i rozwinięcie cytowanego schematu.
- ⁴⁷ J. Peradotto, *Man in the Middle Voice. Name and Narration in the Odyssey*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1990, s. 143.
- ⁴⁸ Hom. Od. 11.488–491.
- ⁴⁹ Hom. Od. 5.305–312.
- ⁵⁰ G. Nagy, dz. cyt., s. 33.
- ⁵¹ Hom. Od. 11.478, 485.
- ⁵² B. Miciński, *Pisma zebrane*, t. 1: *Podróże do piekieł. Eseje*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2011, s. 15.
- ⁵³ Dante Alighieri, dz. cyt., s. 183.
- ⁵⁴ Hom. Od. 11.601–603.
- ⁵⁵ A. Mickiewicz, *Dziela*, t. 1: *Wiersze*, red. J. Krzyżanowski i in., Czytelnik, Warszawa 1955, s. 416–417. Usunąłem z tekstu nawias kwadratowy, zapewne znak uzupełnienia.
- ⁵⁶ Por. S. Montiglio, *From Villain to Hero. Odysseus in Ancient Thought*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2011, s. 132 i n.
- ⁵⁷ Tu i dalej por. H. Rahner, *Greek Myths & Christian Mystery*, przeł. B. Battershaw, Burns & Oates, London 1963, s. 328 i n.
- ⁵⁸ Hom. Od. 12.41–46.
- ⁵⁹ W. Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Sic!, Warszawa 2013, s. 201.
- ⁶⁰ Rahner woli mówić odwrotnie – o Chrystusie jako „niebiańskim Odysie” (dz. cyt., s. 378).
- ⁶¹ Max. Taur. Hom. 49 Migne.
- ⁶² Parm. 1.1–3 Gallop/Tarán. W trzecim wierszu cytowanego fragmentu nowsze wydania odrzucają niekiedy istotną dla mnie lekcję ἄστη („miasta”). Tak też niestety postąpił David Gallop, którego wydanie – prawie zawsze wzorowane na Taránie, ale tutaj akurat od niego różne – mam na półce i który kładzie w nim ἀσπὴ („całkowicie bezpiecznego”, co w kontekście dawałoby: „która bezpiecznie wiedzie wiedzącego”). W powyższym cytacie przywracam lekcję podaną przez Tarána (a także Dielsa): ἄστη.
- ⁶³ Hom. Od. 1.3.
- ⁶⁴ Por. W. Jaeger, *Teologia wczesnych filozofów greckich*, przeł. J. Wocial, Homini, Kraków 2007, s. 159.
- ⁶⁵ E.A. Havelock, *Parmenides and Odysseus*, „Harvard Studies in Classical Philology”, t. 63 (1958), s. 136.
- ⁶⁶ Hom. Od. 19.407–409.
- ⁶⁷ Cf. J. Peradotto, dz. cyt., s. 143 i n.
- ⁶⁸ Z istotnymi zmianami za: P. Pucci, dz. cyt., s. 212.
- ⁶⁹ C.G. Jung, dz. cyt., s. 294.

To właśnie jest najgorsze w tej żydowskiej historii:
 – Jedziesz więc tam? Będziesz strasznie daleko!
 – Daleko, ale od czego?¹

1.

W 1947 roku epopeja pasażerów statku *Exodus 1947* – ocalałych z Szoah, których Brytyjczycy nie wpuścili do Palestyny, wobec czego po długiej tułaczce po morzach wrócili do Europy – wstrząsnęła sumieniem świata i stała się jedną z przyczyn rezygnacji Wielkiej Brytanii z ubiegania się o przedłużenie mandatu nad Palestyną. Wydawało się, że wraz z powstaniem państwa żydowskiego (*der Judenstaat*), powstaniem Izraela, nastąpił kres wygnania (hebr. *Galut*) i symboliczny powrót do utraconego raju. Już bez Boga, ale za to z ognistym mieczem i tarczą anioła mającego strzec bram prowadzących do ogrodu Eden, i z przekonaniem, że to jest właśnie nasze miejsce, które nie zostało nam podarowane, ale sami je sobie wywalczyliśmy.

Jak zauważa Aleksander Klugman, Izrael miał się stać dla Żydów ostatnim przystankiem na szlaku wędrówki wiecznego tułacza², miejscem wyjątkowym, bo w odróżnieniu od innych krajów, miał on być przeznaczony dla tych wszystkich, którzy dopiero w przyszłości mieli się stać jego mieszkańcami i obywatelami. Sama idea odnowienia żydowskiej państwowości w Palestynie sprowadzała się do tego, że Izrael miał być w pewnym sensie państwem w drodze³. I tak się rzeczywiście stało, ale zupełnie z innych powodów. Diaspora nie zakończyła się w tamtym momencie. Nie wszystkie polityczne plany i społeczne założenia zostały zrealizowane, a proces wyjścia trwa nadal, jest ciągle powtarzany i przetwarzany.

2.

Punktem wyjścia moich uwag nad kategorią mobilności, nomadyczności oraz toposem wędrówki w obrębie tradycji żydowskiej, chciałem początkowo uczynić legendarną postać Żyda Wiecznego Tułacza. Z jednej strony figura ta wydaje się dobrym wcieleniem i wręcz unaocznieniem losów narodu wybranego lub narodu zapomnianych przez Boga. Z drugiej jednak, nie sposób nie zauważyć, że znaczenie i wizerunek potępnego pielgrzyma⁴ jest raczej odbiciem samych świadków przeglądających się raz czynnie, a raz biernie w tej wiecznej tułaczce. Chcąc spojrzeć na zagadnienie wędrujących kultur trochę z innej perspektywy, zdecydowałem, że Żyd Wieczny Tułacz nie będzie moim przewodnikiem po tych rozważaniach, chociaż niech on sam zostanie przy nas w tym tekście, niech za nami podąża i nas przesładowuje, jak duch zesłorocznej chanuki.

Kwerenda licznych fantomów tej figury wraz z historyczną prezentacją kolejnych ekspulsji Żydów z danego miejsca, mogłaby pokazać szeroki zakres zagadnienia związanego z *Exodusem*. Nie na tym będzie jednak się opierała moja próba zrozumienia, dlaczego Wyjście stało

Permanenty Exodus

się jedną z najważniejszych narracji używanych do poznania dziejów nie tylko narodu żydowskiego, ale także kultury świata zachodniego i dlatego samo wychodzenie znajduje się w centrum wszelkiego ludzkiego działania. Ponawiane katastrofy na świecie uprzytomniają współczesnym, jak pilne jest pytanie o istotę wygnania. Jednak samo wypędzenie, a w rzeczywistości mit adamicki, poprowadzi mnie jedynie w kierunku próby zrozumienia mitu w y j ś c i a . Samo pytanie o sens biblijnego wyjścia z Egiptu – z hebrajskiego *Micraim* – daleko wykracza poza historyczne (chronologiczne) oraz geograficzne doświadczenie Żydów. Jak pisał Mircea Eliade:

„do mitu należy nie tylko to wszystko, co się opowiada o pewnych wydarzeniach, które się dokonały, czy też o osobach, które «in illo tempore» żyły, lecz również to wszystko, co bezpośrednio lub pośrednio ma jakiś związek z takimi wydarzeniami czy osobami czasów pierwotnych”⁵.

W takim rozumieniu, mit *Exodusu* się nie przedawnił. Trwa nadal, ukryty w historii, która wydaje się, że niczym nie jest już nas w stanie zaskoczyć. Zepchnięty do ciągle powracającego obrazu rozstępującego się morza, manny, plag i pustych rydwanów na pustyni, mit ten nie tylko jest nadal aktualny w naszej przestrzeni duchowej, ale co więcej, stoi u źródeł naszego rozumienia teraźniejszości. Tekst ten będzie więc próbą dostrzeżenia, na jakiej płaszczyźnie owo wyjście się odbywa. Zdając sobie sprawę ze swojego uwikłania w świat biblijnych pojęć i znaczeń, postaram się zinterpretować i w pewien sposób uchwycić bogactwo symbolu Wyjścia z Egiptu, aby ukazać, że mit ten – odwołując się do Paula Ricoeura – daje do myślenia⁶.

3.

Exodus, Księga Wyjścia, wyjście Izraelitów z Egiptu, masowe wyjście, wyjazd skądś, gromadne opuszczenie danego miejsca, emigracja, sposób pomyślnego rozstrzygnięcia czegoś, załatwienia jakiejś sprawy⁷. Te proste opisy słownikowe Exodusu, Wyjścia, ukazują



Israel b. Meir z Heidelbergu, około 1430 r.

już, jak szeroki zakres znaczeniowy wchodzi w skład tego najważniejszego wydarzenia opisanego w Drugiej Księdze Mojżeszowej. Hebrajska nazwa Księgi Wyjścia – Szemot – pochodzi od pierwszych słów padających w tej księdze: „(i) oto imiona”. Jak zauważył Sergiusz Awierincew, kolejne księgi Starego Testamentu nie mają formalnie wydzielonego wstępu, a pierwszą frazę zwykle otwiera spójnik, przez co te oryginalne księgi otrzymują nic nieznaczący tytuł. Ma to podkreślać, że rzeczywisty początek tekstu znajduje się poza jego granicami⁸. Można więc słusznie zapytać – gdzie rozpoczyna się Wyjście? Czy można jednoznacznie wskazać początek Exodusu? Jeśli tak, to w którym momencie tej dosyć prostej i ogólnie znanej historii należy doszukiwać się jej chronologicznego bądź narracyjnego źródła? Czy będzie ono gdzieś pomiędzy ostatnimi słowami Księgi Rodzaju (hebr. Bereszit): „I umarł Josef w wieku stu dziesięciu lat, i nabalsamowano go, i złożono do skrzyni w Micraim”⁹ i pierwszymi Księgi Wyjścia: „oto imiona synów Izraela, przybyłych do Micraim”¹⁰? Może historia ta rozpoczyna się wraz z narodzinami Mojżesza¹¹ lub na górze Horeb, gdzie miał mu się objawić Bóg i powiedzieć: „i idę ocalić go (mój lud) z ręki Micrejczyków, i wyprowadzić go z ziemi tej, do ziemi pięknej i przestronnej, do ziemi opływającej

mlekiem i miodem”¹²? Niewątpliwie ciekawe wydaje się doszukiwanie źródeł Wyjścia jeszcze we wcześniejszych biblijnych historiach, np. w wygnaniu z Edenu: „i tak wygnał człowieka; i usadowił na wschód od ogrodu Eden Cherubów, i płomienny miecz, wirujący, dla strzeżenia drogi do drzewa życia”¹³ lub w rodowodzie Kaina: „i tak uszedł Kain z przed oblicza Wiekuistego, i osiadł w krainie Nod, na wschód od Edenu”¹⁴ czy w wyjściu Abrahama z Ur: „i rzekł Wiekuisty do Abrahama: Wyjdź z ziemi twojej, i z ojczyzny twojej, i z domu ojca twojego, do ziemi, którą ci wskażę”¹⁵. Sam problem niejednoznaczności początku Exodusu pokazuje już, że historia ta nie jest jednak tak zwyczajna, jak zazwyczaj jest rozumiana i interpretowana. Nadal stanowi ona wyzwanie dla współczesnego człowieka, który próbuje się w niej przegłębiać. Z tego powodu mit Wyjścia daleko będzie wykraczał poza pytania o historyczną *p r a w d z i w o ś ć* przejścia Izraelitów przez pustynię czy rozstąpienia się morza, dlatego chciałbym zaznaczyć w tym miejscu, że tych problemów nie będę brał pod uwagę.

Odwołując się do wcześniejszej próby ukazania niejasności początku *Exodusu*, chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na dwa niewralgiczne fragmenty Księgi Wyjścia. Pierwszy z nich opisuje moment rzeczywistego opuszczenia Egiptu i ogranicza się jedynie do jednego zdania, gubiącego się wręcz w tej rozbudowanej historii: „i wyruszyli synowie Izraela z Ramses do Sukkoth: około sześciukroćstotysięcy mężów pieszych, oprócz dzieci”¹⁶. Tak po prostu – wyruszyli. Jak wielka siła drzemie w tym stwierdzeniu? Wstać i iść. Patrząc na rozbudowę i wielowątkową historię Żydów, to właśnie ten mały „incydent” stał się podstawą wszelkich ludzkich działań i decyzji. To wyjątkowe i permanentne, jak się później okaże, pożądanie wolności odkrywa i wynosi duchowy potencjał *Exodusu* na światło dzienne. Sam motyw wyjścia – zdaje się – jest używany dosyć mechanicznie, i to właśnie przez powszedniość tej figury odnoszę wrażenie, że jej głębokie znaczenie gdzieś umyka, a energia historii o *Exodusie* zostaje wrzucona w wir banalności.

Drugi fragment, który kilkakrotnie pojawia się w *Szemot*, również dobrze oddaje znaczenie mitu *Exodusu*, a o którym Aszer Ginsberg napisał z kolei, że „jest źródłem inspiracji i wizji”. Są to słowa, które powodują drżenie i na wskroś rozdierają przestrzeń i czas, mianowicie: „Uwolnij lud Mój”¹⁷. Drzemiący w tej frazie, początkowo żydowski, ładunek religijny i metahistoryczny stał się jednym z najważniejszych elementów *humanitas*, a samo wyjście Izraela z Egiptu, jak stwierdził Abraham Kook (znany jako HaRav), „na zawsze pozostanie wiosną całego świata”¹⁸. To właśnie ten cytat z Biblii widnieje na izraelskim banknocie o nominale 10 szekli, przedstawiającym z jednej strony wizerunek Goldy Meir, a z drugiej napis „uwolnij mój lud” na tle Żydów rosyjskich udających się do Ziemi Obiecanej, wychodzących ze Związku Radzieckie-

go. Jak wielkiego znaczenia – w odniesieniu do tych słów – nabiera ostatnia mowa Martina Luthera Kinga, wygłoszona w Memphis w przeddzień swojego zabójstwa, 3. kwietnia 1968 roku, a znana pod tytułem *I've Been to the Mountaintop*¹⁹? Przepelnione *tremendum* i *fascinans* wyrażenie „wypuść mój lud” (ang. *let my people go*) stało się hasłem, w którym afrykańscy niewolnicy w Ameryce szukali wolności i równości. Nie był to jednak ani początek, ani koniec, kiedy *Exodus* stał się hermeneutycznym wytrychem do opisu ludzkiej kondycji. Obojętnie, czy będziemy śledzić losy pierwszych chrześcijan, purytanów przekraczających Atlantyk czy ucieczkę czarnoskórych mieszkańców Ameryki z niewolniczych stanów określanych zbiorczo mianem *Egyptland*²⁰, zauważymy, jak mocno biblijna historia Wyjścia jest zakorzeniona w naszym myśleniu i postępowaniu.

4.

Zgodnie ze słowami Paula Ricoeura, że „mit to rodzaj symbolu, symbolu rozwiniętego w formie opowieści i artykułujący się w czasie i w przestrzeni, które nie dadzą się przyporządkować czasom i przestrzeniom znanym z historii i geografii”²¹, chciałbym pokazać, że zarówno symbole egipskiej niewoli, wzmocnione dodatkowo przez późniejsze katastrofy w dziejach człowieka, jak i narastające nadzieje wyjścia i wielkiego powrotu, ożywiają nadal współczesne umysły. Mit *Exodusu* stanowi sumaryczną i nierozdzieloną całość, ale dla celów jego analizy należy zająć się osobno poszczególnymi elementami tej układanki²². Dodatkowo na uwadze trzeba mieć słowa Waltera Benjamina, że „historia jest przedmiotem konstrukcji, której miejscem nie jest czas jednorodny i pusty, lecz czas wypełniony Teraz”²³. I w taki sposób powinno się także czytać mit Wyjścia.

Z pewnością *Exodus* jest jednym z najważniejszych biblijnych obrazów, który kształtował i kształtuje do dzisiaj żydowską historię. Może się nawet wydawać, że opuszczenie Egiptu jest bardziej znaczące niż np. otrzymanie Tory na Synaju, a sama podróż Abrahama prowadzi właśnie do tego momentu²⁴. W Dekalogu Bóg nie przedstawia siebie Izraelowi jako stwórcy świata lub człowieka, czy jako Pantokratora, ale jako Boga Wyjścia, tego „który wywiódł cię z ziemi egipskiej: Jam Wiekuisty, Bóg twój, którym cię wywiódł z ziemi Micraim, z domu niewolników”²⁵. Wskazuje to, że akt wyzwolenia Izraelitów z niewoli w Egipcie jest tym, co daje mu prawo do żądania od nich posłuszeństwa. Tak rzeczywiście jest, zgodnie z innym fragmentem: „Jam Wiekuisty, Bóg wasz, którym wywiódł was z ziemi Micraim, aby być wam Bogiem; Jam Wiekuisty, Bóg wasz!”²⁶ Celem *Exodusu* było zatem naznaczenie Izraela i uczynienie z niego narodu wybranego. W ten sposób cała relacja pomiędzy Bogiem a jego ludem została oparta na tym wydarzeniu. Powstała tym sa-

mym idea Żydów jako oddzielnej grupy pod specjalną ochroną Jahwe. Skutkiem tego, jak pisze Eliade, lud żydowski stworzył historyczną rzeczywistość uświęconą Bożą wolą, teologię zbudowaną wokół idei narodu wybranego²⁷. Dodatkowo to główne znaczenie *Exodusu* jest podkreślane przez fakt, że do jego opisu używa się dosyć śmiałych mitycznych przedstawień:

Nie tyżeś to wysuszyło morze, wody otchłani bezmiernej, coś obróciło tonie morza w gościniec, aby przeszli wyzwoleni?²⁸

Zobaczyły Ciebie wody, Boże, zobaczyły wody i zadrzały, poruszyły się przepaści.

Wylały wodę obłoki, zagrzmiało w chmurach, Twoje strzały pobiegły.

Głos grzmienia Twego w burzy, rozjaśniły błyskawice świat, zatrzęsła się i poruszyła ziemia.

Po morzu droga Twoja, ścieżka Twoja na wodach wielkich i śladów Twoich nie poznać.

Prowadziłeś jak owce lud Twój ręką Mojżesza i Aarona²⁹.

Exodus nie tylko posłużył ukazaniu i uwypukleniu związku Boga ze swoim już ludem, ale stał się także prototypem dla późniejszych biblijnych boskich działań, aktów łaski i w końcu samego odkupienia.

Ja Wiekuisty, Święty wasz, Twórca Izraela, król wasz. Tak rzecze Wiekuisty, który przygotował na morzu drogę, a na drogach bystrych ścieżkę, który wyprowadził wozy i rumaki, wojsko i potęgę – społem legli, nie powstaną, dotliły się jako knot, pogasły. Nie wspominać rzeczy przeszłych, a starodawnych nie rozpamiętywajcie. Oto przygotowuję rzecz nową, już teraz kielkuje – alboż nie możecie tego zmiarkować? Tak, utworzę na puszczy drogę, na stepie rzeki. Uwielbiać mnie będzie zwierz dziki, szakale i strusie; bo wywiódę na puszczy wody, rzeki na stepie, aby napawać lud Mój, wybrańca Mojego, Lud ten, który utworzyłem Sobie, aby chwałę Moją głosił³⁰.

Jak ciekawie zauważa Simon Schama, żydowska tożsamość miała się ukształtować gdzieś pomiędzy dwoma kulturowymi i geograficznymi punktami, pomiędzy Nilem i Eufratem, które niczym bieguny raz wzajemnie się przyciągały, a raz odpychały. Biblię jednak napisano w Judei i w Babilonie, a nie w Egipcie. Według hebrajskich uczonych i proroków, którzy pomiędzy VII a V wiekiem p.n.e. starali się zebrać i zredagować ogół wspomnień, miejscowe obyczaje czy ustną tradycję i same pisma, które w końcu miały się stać kanoniczną Biblią, istniały dwie migracje, dwie drogi: dobra (Mezopotamia) i zła (Egipt)³¹. Pomimo dużego podobieństwa tych miejsc, zarówno pod względem geograficznym, społecznym, jak i religijnym (niewola u tyranów i despotów, dorzeczce, równiny użyźniane

wylewającymi regularnie rzekami; miasta-państwa ze swoimi odrębnymi pismami i prawem, kult ofiarniczy, idolatria), to właśnie ziemie położone pomiędzy Tygrysem i Eufratem nigdy w protożydowskim umyśle nie zajęły tak nieprzyjaznego miejsca jak dolina Nilu. Jak dalej stwierdza Schama – „trudno było Żydom wieść żywot w Egipcie”³². Przyznam, że poszedłbym o krok dalej i powiedział, że Żydom potrzebny był właśnie taki Egipt. Podobnie do tego, co napisał Sergiusz Awierincew, że „Ateny musiały stać się ‘Atenami’, tak też Jeruzalem musiało zostać ‘Jeruzalem’, by odegrać w procesie dojrzewania kultury europejskiej rolę uniwersalnego symbolu”³³.

Według pierwszych ksiąg Tory to Egipt, przybierając wręcz cechy demoniczne, miał być oznaką nieczystości i zniewolenia. *Dzieje Egiptu (Aegyptiaca)*, napisane po grecku przez egipskiego kapłana z Heliopolis, Manetona, między IV a III wiekiem p.n.e., a znane nam jedynie z drobnych fragmentów, z których korzystali żydowscy i chrześcijańscy pisarze, aby ustalić biblijną chronologię, opisują wyjście Żydów z Egiptu zupełnie inaczej, niż zostało to przedstawione w Drugiej Księdze Mojżeszowej i jak ta historia została zapamiętana i później przetwarzana³⁴. Opis Manetona przedstawia co prawda wyjście Izraelitów, ale rdzeniem tego przekazu jest przeświadczenie, że Żydzi pochodzili od osób wygnanych wcześniej z Egiptu z powodu choroby skórnej – są oni ukazani jako brudni pasterze, jeńcy, niewolnicy, trędowaci i nędznicy, a nie jak zwycięski lud wybrany przez Boga. Mając na uwadze zarówno późniejszą polemikę Józefa Flawiusza z Manetonem, historyczne uwikłania między Żydami a elitą grecko-egipską, jak samą formę tego opisu, która przybiera raczej formę anty-exodusu wykluczającą cały lud żydowski, to chciałbym jednak i ten wątek uwzględnić w tym krótkim przeglądzie³⁵. W takim ujęciu Torę można byłoby zrozumieć jako epos o wyzwoleniu, który miał być odwróceniem tego obrazu i przełamaniem głębokiego uczucia wstydu, który mógł Żydom towarzyszyć. Mit Wyjścia jako opowieść o wyzwoleniu – zarówno fizycznym, jak i metaforycznym. Przez to tożsamość Izraela została ustanowiona nie tylko przez samo wyjście z egipskiej niewoli, lecz także przez odwrócenie zwycięskiej greckiej i egipskiej narracji³⁶. Tym samym można stwierdzić, że cywilizacja europejska powstała nie tylko dzięki świadomości grzechu (mit adamicki), ale także dzięki poczuciu wstydu (mit wygnania)³⁷. Relacja ta zdominuje całą kulturę świata zachodniego.

5.

W podobnych kategoriach można rozpatrywać także *hagadę* (opowieść, saga) na święto Pesach, która opowiada i przypomina o Wyjściu Żydów z Egiptu i plagach, jakie miały spaść na Egipcjan. Opisuje rytuały mieszkańców żydowskiego domu w dniu święta, wymienia obowiązkowe potrawy, które mają się poja-

wić na świątecznym stole, oraz symboliczne znaczenie każdej z nich. *Hagada* podaje niezbędne do uczczenia tego święta modlitwy, ale także teksty wierszyków i wyliczanek dla dzieci. Przytoczę w tym miejscu jeden jej fragment, aby tutaj wybrzmiał i chociaż w małym stopniu oddał specyficzny charakter tej opowieści³⁸.

Pochwalonyś Ty, Wiekuisty, Boże nasz, Królu wszechświata, który wybrał nas spośród wszystkich narodów i wyniósł nas nad wszystkie języki i poświęcił nas przykazaniami Swemi. I nadał nam Wiekuisty, Bóg nasz, w miłości (soboty na odpoczynek i) obwieszczenia na radość, uroczystości i pory na wesołość, ten dzień (soboty i dzień) uroczystości praśników, porę wyswobodzenia naszego, (w miłości) zwolanie święte, pamiętkę wyjścia z Egiptu. Albowiem nas wybrałeś i nas poświęciłeś spośród wszystkich ludów, (a sobotę) i uroczyste świętości Twoje (z miłości i łaski) dla radości i wesołości udzieliłeś nam. Pochwalonyś Ty, Wiekuisty, poświęcający (sobotę i) Izraela i święta³⁹.

W świetle narastających judeofobicznych obsesji w okresie średniowiecza zaczęła się pojawiać w religijnej sztuce karykatura Żyda o orlim nosie, czarnych włosach, ciemnej skórze i dużych ustach. W chrześcijańskiej wyobraźni Żydzi stali się rodzajem bestii (*Judensau*), prześladowcami Chrystusa, wampirami i pomocnikami diabła. To właśnie w akcie spontanicznego sprzeciwu wobec takiego poniżania, pierwszy raz od czasów mozaik z okresu późnej starożytności, rozkwitła w obrębie judaizmu sztuka ilustracyjna. Żydowscy skrybowie i iluminatorzy starali się w pewien sposób odwrócić taką bestializację. Tworząc zgodnie z ówczesnymi malarskimi idiomami, wstawiali tylko w miejsce Żydów np. jelenia, a wizerunek narodu wybranego przybierał postać byka, łani albo zająca ściganego przez psy i lisy. Pojawiły się wtedy całe bestiariusze wykorzystywanych w tych przedstawieniach zwierząt i ptaków⁴⁰. Jednak to głównie za sprawą paschalnej *hagady* Żydzi chociaż w pewnym stopniu odzyskali poczucie swojej tożsamości. Opowieści te w sposób odważny próbowały odpierać zarzuty formułowane wobec nich, w szczególności w okresie Wielkanocy. Głównie z tego powodu, wiele stron tytułowych *hagad* było malowanych w konwencji ostatniej wieczerzy, a sama pasja Chrystusa była przedstawiana jako życie Mojżesza⁴¹. Dodatkowo wizerunki te uzupełniano fragmentami z Biblii (najczęściej Psalmów), które miały z kolei zupełnie inny charakter niż dosyć stonowane ilustracje, np. fragment Psalmu 79: „Wylew gniew Twój na narody, które Ciebie nie znają, i na królestwa, które nie wzywają Twego imienia”⁴². W ten sposób z ukrycia wychodzi kluczowe poczucie dla nocy sederowych (pierwszych dni święta Pesach), mianowicie wyzbycie się tego uciskającego uczucia wstydu, poprzez założenie, że ten wyzwolicielski epos założyciel-

ski, zapoczątkowany w Egipcie, jest ciągle żywy i aktualny. Mit *Exodusu* staje się więc coraz bardziej uniwersalną figurą wyjścia, do której można ciągle wracać i ją adaptować do zastanych warunków. Ciekawe wydają się w tym wypadku ilustracje pokazujące moment przejścia Mojżesza przez Morze Czerwone i późniejsze zatopienie armii egipskiej. Współczesność *hagady* została podkreślona przez przedstawienia faraona i jego żołnierzy w typowym ubraniu średniowiecznej Europy. Faron nosił koronę króla Francji lub niemieckiego cesarza, a jego żołnierze nosili kolczugi i hełmy, gdy tonęli pod falami. Oczywiście nie oznacza to, że Żydzi zamienili słowa na obrazy. Należy jednak zauważyć, że w tym okresie zaczęli zdawać sobie sprawę z mocy chrześcijańskich przedstawień (kult obrazu). W kulturze, która cały czas była w drodze i ciągle musiała albo uciekać, albo przenosić się w inne miejsce, praktycznym rozwiązaniem było także jak największe skompresowanie swojej wiedzy. Stąd mikrografia stała się bardzo popularna wśród samych Żydów i pozwalała ona zminimalizować obszerność i tak już przenośnych ksiąg Tory. Słowa i obrazy uzupełniały się wzajemnie, posiadały wręcz siłę podobną do tej, którą przedstawiają niektóre traktaty kabalistyczne z *Sefer Jecira* na czele.

Wyjście znacznie wykracza poza to konkretne, jednowymiarowe i religijno-historyczne wydarzenie. Zawiera w sobie trwałą metaforę samozrozumienia i duchowego wyobrażenia, które poprzez historię jest trwającym procesem nadawania znaczenia i ciągłego formowania się ideałów, rytuałów i symboli zrodzonych w odpowiedzi na występujące napięcie pomiędzy kulturową pamięcią przeszłości a rzeczywistością teraźniejszości. *Exodus* może być i jest zakorzeniony w przeszłości, ale jego doświadczanie odbywa się tu i teraz. Czyni on przeszłość istotną i ciągle dostępną. Kształtuje obraz, w jakim ludzie chcą siebie postrzegać – pełni mocy w czasach bezsilności, godni w czasach upokorzenia, wolni w czasach niewoli i aktywni w czasach bierności. Pozwala wyrzeć człowiekowi poza granice swojej chwilowej egzystencji i poprzez wykorzystanie przeszłości domagać się przyszłości.

6.

Żydzi mieli odnaleźć Boga na pustkowiu, na pustyni. W miejscu, na które miał ich wyprowadzić Mojżesz. Nie na żyznych ziemiach wokół Nilu, ale na kamiennych, pozbawionych wody i położonych wysoko w górach przystankach. Wyjście zniewolonych Izraelitów z Egiptu w pustynne góry i życie tam zgodnie z prawami nadanymi im przez Boga ma wymiar nie tylko społeczny czy kulturowy, ale głęboko duchowy. Jak zauważa Agata Bielik-Robson, mit *Exodusu*, staje się w tym wypadku najważniejszym mitem także naszej kultury i figurą wyjścia poza wszystkimi jedynymi wyjściami⁴³. Pisząc dalej w *Innej nowoczesności* o micie Wyjścia z domu niewoli, który:

nie jest religijnym podłożem myśli utopijnej; błąkanie się po pustyni, radzenie sobie w niesprzyjających okolicznościach, istnienie w sferze pośredniej między światem bytu a światem projektu, między tym, co zastane i co symbolizuje Egipt, a między tym, co może być i co symbolizuje Ziemia Obiecana, urasta w biblijnej opowieści do rangi zwykłej ludzkiej kondycji. (...) Kondycji z istoty nieczystej, zmieszanej i skazanej na niedoskonałość: niedoskonałe tworzenia, niedoskonałe zamysły, niedoskonałe prawa i niedoskonałe instytucje⁴⁴.

Historia ta nie mówi nam więc o grupie ludzi, którzy w jakiejś rzeczywistości historycznej i geograficznej przemieszczają się z punktu A do punktu B. Ten permanentny *Exodus* dzieje się na zupełnie innej płaszczyźnie, dopiero to w której w pełni ujawni się nowe znaczenie i paradygmatyczna funkcja tej wędrującej kultury.

Mit *Exodusu*, mit *Wyjścia*, będzie się dla mnie różnił od wyjścia Odyseusza, którego podróż, oczywiście w dużym uproszczeniu, będę traktował jako podróż powrotną w celu przywrócenia pewnego porządku albo od wyjścia Don Kichota, które rozumiem raczej jako ukazanie nieporządku i obnażenie rzeczywistości⁴⁵. W takim rozróżnieniu kryje się także zupełnie odmienne rozumienie uniwersum. Słusznie zauważył Awierincew, który napisał:

Świat grecki to „kosmos”, to znaczy, w pierwotnym sensie tego słowa, takie „urządzenie”, w którym rządzi „porządek”, inaczej mówiąc – regularna, symetryczna struktura przestrzenna. Świat starohebrajski natomiast to „olam”, to znaczy w pierwotnym znaczeniu „wiek”, a inaczej – strumień czasu, który porywa wszystkie rzeczy: świat jako historia. Wewnątrz kosmosu nawet czas przedstawiany jest na sposób przestrzenny. W rzeczy samej, nauka o wiecznym powrocie, jawnie bądź skrycie formułowana we wszystkich greckich koncepcjach bytu, zarówno filozoficznych, jak i mitologicznych, pozbawia czas nieodwracalności, dając mu w zamian cechę przysługującą wyłącznie przestrzeni – symetrię. Natomiast wewnątrz „olamu” nawet przestrzeń ukazywana jest przez ruch czasu, stanowiąc „siedzibę” nieodwracalnych zdarzeń⁴⁶.

I dalej:

Dlatego świat jako „kosmos” da się wiernie uchwycić poprzez niezaangażowany, statyczny opis, natomiast świat jako „olam” wymaga opowiadania, związanego z czasem, nastawionego na koniec, rezultat, gnanego pytaniem „co dalej?”⁴⁷.

W takim rozumieniu biblijna opowieść o wyjściu z Egiptu będzie rozwijać się w czasie (a nie w przestrze-

ni), dążąc jednocześnie do przekroczenia ram swojej treści. Dlatego więc Wyjścia należy szukać poza Wyjściem. Z uniwersum są z kolei związane symbole, które – jak pisze Ricoeur – „wkraczają do języka tylko w tej mierze, w jakiej przeświecają przez świat, w jakiej to, co należy do świata, staje się przezroczyste”⁴⁸.

Hebrajska nazwa Egiptu, która występuje w Torze to *Micraim*. Jako rzeczownik w liczbie mnogiej powinno się go więc przetłumaczyć jako *Egipty*. Najprostszym wyjaśnieniem tego określenia jest to, że odnosi się on zarówno do Górnego, jak i dolnego Egiptu. Z innej jednak strony, przyglądając się temu terminowi, można zwrócić uwagę na jego trochę inny aspekt. Po pierwsze, wyjście z niewoli było uwolnieniem fizycznym. Żydzi znaleźli się na pustyni, poza Egiptem i poza zasięgiem władzy faraona, który nie mógł ich już do niczego zmusić. Po drugie, obok tego, obok tej geograficznej krainy, jest jeszcze ten drugi Egipt – skażony, brudny, który czyni niewolnikiem nawet tego, który nie jest już zmuszany do niewolniczej pracy. Według Tory krokiem do wewnętrznego uwolnienia jest przestrzeganie *Aseret ha-Dibrot* – Dziesięciu Przykazań. Wydaje się to bardzo ciekawą propozycją, zwłaszcza w odniesieniu do wyżej przedstawionej koncepcji czasu i świata rozumianego jako hebrajski *olam*. Czy możliwe jest przez to dostrzeżenie idei ciągle powracającego wyjścia, tego permanentnego *Exodusu* i uczucia, że coś jednak nie jest na swoim miejscu i nie zostało zamknięte gotowym rozwiązaniem? Czy Wyjście to narracja zamknięta w kole, bez początku i końca? Czy historia ta musi się w jakiś sposób zakończyć?⁴⁹

W momencie, kiedy pamięć o wyjściu z Egiptu była jeszcze dosyć żywa dla niedawnych niewolników, zgodnie z przekazem tekstowym, Bóg przekazał Izraelitom Dziesięć Słów, Dziesięcioro Przykazań. Zarówno na początku, jak i na końcu, Dekalog nawiązuje do wolności człowieka. Zaczyna się słowami: „Jam Wiekuisty, Bóg twój, którym cię wywiódł z ziemi Micraim, z domu niewolników (niewoli)”⁵⁰, co ma mu przypominać, że jego fizyczna, zewnętrzna wolność została mu dana przez Boga. Z drugiej jednak strony, dekalog kończy się na „dziesiątym słowie”, czyli „nie pożądaj”⁵¹. W tym wypadku wewnętrzna wolność zależy od samego człowieka i od jego indywidualnych działań. Zostaje uwolniona zarówno jego wola, jak i energia wychodzenia, wyjścia poza nią. Czy jest to wyjście donikąd? Czy ponowna adaptacja mitu Wyjścia – jak pisze Agata Bielik-Robson - niesie za sobą nie tylko akceptację tego, co niedoskonałe, ale wręcz tego pragnienie?⁵²

Pomiędzy słowami Dekalogu wskazanymi powyżej znajduje się przykazanie, które obejmuje prawie jedną trzecią całego tekstu *Aseret ha-Dibrot* i jest kwintesencją tych dwóch przeciwstawnych rodzajów uwolnienia, mianowicie:

Przestrzegaj dnia Sobotniego, abyś go święcił, jako rozkazał ci Wiekuisty, Bóg twój! Sześć dni pracuj,

i wykonywaj wszelaką robotę twoją; ale dzień siódmy – Sabbat Wiekuistemu, Bogu twojemu, – nie czyni żadnej roboty, ani ty, ani syn twój, ani córka twoja, ani sługa twój, ani służebnica twoja, ani wół, ani osiel twój, ani żadne bydło, ani obcy, który w bramach twoich, aby wypoczął sługa twój, i służebnica twoja, jako ty. A pamiętaj, żeś niewolnikiem był w ziemi Micraim i wywiódł cię Wiekuisty, Bóg twój, z tamtąd ręką przemożną, i ramieniem wyciągniętym, a przeto przykazał ci Wiekuisty, Bóg twój, obchodzić dzień Sobotni!⁵³

Judaizm, będąc *religią czasu*, usiłuje przedstawić między innymi wizję życia jako pielgrzymki do siódmego dnia⁵⁴. Jak pisze Abraham Joshua Heschel, „Szabat jest kontrapunktem życia; jest melodią, która trwa mimo wstrząsów i zmiennych kolei losu, zagrażających naszemu sumieniu; jest naszą świadomością obecności Boga w świecie”⁵⁵. Poprzez nieustanne przekraczanie granic Egiptu człowiek walczy o swoją wewnętrzną wolność, a *Szabat* (rozumiany w tym miejscu jako Ricoeurowski symbol mitu *Wyjścia*) ma mu przypominać o obowiązku uwolnienia się od dominacji rzeczy, jak również od dominacji ludzi. Należy jednak zauważyć, że ani *Szabat* nie jest w tym wypadku podłożem do rozwinięcia religijnej myśli utopijnej, ani mit *Wyjścia* kluczem do jej powstania. *Szabat*, odwołując się do ostatniego przykazania, dąży w tym wypadku do zastąpienia pożądania rzeczy w przestrzeni przez pragnienie rzeczy w czasie – jest potrzebą kontemplacji, wspinaniem się i ciągłym wychodzeniem, obojętnie jak niedoskonałym. To właśnie w tym objawia się permanentny *Exodus*, nie w figurze Żyda Wiecznego Tułacza, nie w historycznych i archeologicznych analizach biblijnej wędrówki. *Exodus* w czasie. *Szabat* nie mógłby przetrwać na wygnaniu, osamotniony pomiędzy innymi dniami. Potrzebuje on towarzystwa innych dni. Podobnie jest z ludźmi, którzy potrzebują mitu *Exodusu*, aby sprostać życiu w tyranii rzeczy przestrzeni. Dzięki temu człowiek jest powołany do uczestnictwa w tym, co wieczne w czasie i ma możliwość zwrócenia się „od rezultatu stworzenia – do tajemnicy stworzenia, od świata stworzonego – do stworzenia świata”⁵⁶.

W każdym wieku człowiek musi widzieć siebie takim, jak gdyby to on sam wyszedł z Egiptu⁵⁷.

Przypisy

- 1 Cytat pochodzący z jednego z ostatnich listów Antoine’a de Saint-Exupéry’ego, 1944. Przep. za Claudio Magris, *Daleko, ale od czego? Joseph Roth i tradycja Żydów wschodnioeuropejskich*, przeł. E. Jogalla, Kraków-Budapeszt 2015, s. 7.
- 2 Aleksander Klugman, *Izrael ziemia świecka*, Warszawa 2001, s. 101-122.
- 3 Tamże, s. 101.
- 4 Por. Jan Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, przeł. A. Wasilewska, Kraków 2015.

- ⁵ Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 409.
- ⁶ Paul Ricoeur, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 223, 247.
- ⁷ „Exodus”, SJP, <http://sjp.pwn.pl/szukaj/exodus.html>, (30.04.2017).
- ⁸ Sergiusz Awierincew, *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze bizantyjskiej)*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1988, s. 41-42.
- ⁹ Rdz 50,26. Wszystkie cytaty biblijne (jeśli nie zaznaczono inaczej) w tłumaczeniu Izaaka Cyłkowa. Pisownia zachowana jak w oryginale. Powiększone odstępki pomiędzy literami w wyrazach w tym tekście pochodzą ode mnie.
- ¹⁰ Wj 1,1.
- ¹¹ Wj 2, 1-10.
- ¹² Wj 3,8.
- ¹³ Rdz 3,24.
- ¹⁴ Rdz 4,16.
- ¹⁵ Rdz 12,1.
- ¹⁶ Wj 12,37.
- ¹⁷ *Uwolnij lud Mój* (hebr. ימע תא חלפ), por. Wj 7,16; 7,26; 8,16; 9,1; 9,13; 10,3. Wyrażenie to odwołuje się do słów Boga skierowanych do Mojżesza na górze Horeb – Wj 3,10: *a wyprowadź lud Mój, synów Israela, z Micraim* (hebr. ימע תא אצוה).
- ¹⁸ Por. *Moadei Harayah*, s. 287-289, (z hebr. לארשי תאיצי ולוכ מלועה לכ לש ביבאה דעל ראשת, מירצממ).
- ¹⁹ W dniu 3 kwietnia 1968 roku Martin Luther King Jr. powiedział w Memphis: *Well, I don't know what will happen now. We've got some difficult days ahead. But it really doesn't matter with me now, because I've been to the mountaintop. And I don't mind. Like anybody, I would like to live – a long life; longevity has its place. But I'm not concerned about that now. I just want to do God's will. And He's allowed me to go up to the mountain. And I've looked over. And I've seen the Promised Land. I may not get there with you. But I want you to know tonight, that we, as a people, will get to the Promised Land. So I'm happy, tonight. I'm not worried about anything. I'm not fearing any man. Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord.*
- ²⁰ Ciekawym odniesieniem wydaje się także religijna pieśń z gatunku *negro spirituals*, pt. *Zstąp, Mojżeszu* (ang. *Go down Moses*), która powstała w środowisku XIX-wiecznych niewolników w Ameryce. Także późniejsze wykonania tej pieśni, np. przez Louisa Armstronga czy Paula Robesona, miały ukazywać aktualność biblijnej historii *Exodusu*. Tłumaczy to także jedno z przemówień Baracka Obamy, który w 50. rocznicę Marszu na Waszyngton powiedział – myśląc także o sobie – że generacja Jozuego jest gotowa, aby wypełnić to, co rozpoczęła generacja Mojżesza (początki ruchu na rzecz praw obywatelskich). Por. także William Faulkner, *Zstąp, Mojżeszu*, przeł. Z. Kierszys, Warszawa 1966.
- ²¹ Paul Ricoeur, *Symbolika zła*, s. 21.
- ²² O wartości obrazu Mircea Eliade napisał: *Obrazy ze względu na samą swą strukturę są wielowartościowe. (...) Zatem to sam Obraz, będący wiązką znaczeń, jest prawdziwy, a nie takie czy inne znaczenie bądź plan odniesienia. Mircea Eliade, Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2009, s. 15-16. Por. także Olga Freidenberg, *Obraz i pojęcie*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2007, s. 17-19.
- ²³ Walter Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkovicz, Kraków 2012, s. 320.
- ²⁴ Por. Rdz 12,10-20; 15,13-16.
- ²⁵ Wj 20,2.
- ²⁶ Lb 15,41.
- ²⁷ Mircea Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 2, przeł. S. Tokarski, Warszawa 2008, s. 226-227.
- ²⁸ Iz 51,10.
- ²⁹ Ps. 77,17-21 (przeł. Czesław Miłosz).
- ³⁰ Iz. 43,15-21.
- ³¹ Simon Schama, *Historia Żydów od 1000 r. p.n.e. do 1492 r. n.e.*, przeł. M. Fafiński, Poznań 2016, s. 24.
- ³² Tamże, s. 25.
- ³³ Sergiusz Awierincew, *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze bizantyjskiej)*, s. 71.
- ³⁴ Por. Józef Flawiusz, *Przeciw Apionowi. Autobiografia*, Warszawa 2010.
- ³⁵ Por. Przemysław Piwowarczyk, *Negatywny obraz Żydów w starożytności klasycznej i jego uwarunkowania*, „Estetyka i Krytyka” 2012, nr 27, s. 148, 154-155.
- ³⁶ Simon Schama, *Historia Żydów od 1000 r. p.n.e. do 1492 r. n.e.*, s. 26.
- ³⁷ Por. Paul Ricoeur, *Symbolika zła*, s. 312-327.
- ³⁸ Bardzo ciekawe byłoby zestawienie *hagady* na Pesach z liturgią Wielkiego Piątku, w tym figury Mojżesza i Jezusa, ofiary czy nawet samego charakteru pieśni wykonywanych w tym okresie przez wyznawców judaizmu i chrześcijaństwa.
- ³⁹ *Hagada. Opowiadania o Wyjściu Izraelitów z Egiptu na dwa pierwsze wieczory święta Pesach*, Wiedeń 1927, s. 6-7.
- ⁴⁰ Por. Simon Schama, *Historia Żydów od 1000 r. p.n.e. do 1492 r. n.e.*, s. 437-449.
- ⁴¹ Pierwsi chrześcijanie interpretowali historię Wyjścia na wskroś teologicznie, gdzie Jezus miał być figurą Mojżesza, grzech – Egiptu, Pascha – Kalwarii, a Morze Czerwone – Szatana.
- ⁴² Ps 79,6 w przekładzie Czesława Miłosza.
- ⁴³ Agata Bielik-Robson, *Inna Nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 363.
- ⁴⁴ Tamże, s. 394.
- ⁴⁵ Uwaga ta nawiązuje do dyskusji, jaka rozpoczęła się podczas konferencji *Wędrujące kultury. Stare topografie, nowe przemieszczenia* zorganizowanej przez Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ i odwołującej się do panelu: *Figury mobilności*, mianowicie do dyskusji po wystąpieniach dr. hab. Wojciecha Michery (*Powrót Odysa*) oraz dr. Magdaleny Barbaruk (*Don Kichote. Wędrowka w nowoczesność*). Dodatkowo chciałbym podziękować w tym miejscu p. Łukaszowi Sochackiemu za godziny rozmów o ciągle powracających tematach.
- ⁴⁶ Sergiusz Awierincew, *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze bizantyjskiej)*, s. 50.
- ⁴⁷ Tamże, s. 51.
- ⁴⁸ Paul Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja*, przeł. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989, s. 145.
- ⁴⁹ Por. Umberto Eco, *Dzielo otwarte*, Warszawa 2008.
- ⁵⁰ Wj 20,2; Pwt 5,6.
- ⁵¹ Wj 20,17; Pwt 5,18. *Nie pożądaj domu bliźniego twego; nie pożądaj żony bliźniego twojego, – ani sługi jego, ani służebnicy, ani wołu, ani osła jego, ani niczego, co do bliźniego twego należy.*
- ⁵² Agata Bielik-Robson, *Inna Nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, s. 394.
- ⁵³ Pwt 5,12-15.
- ⁵⁴ Por. Mircea Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 90-92.
- ⁵⁵ Abraham Joshua Heschel, *Szabat*, Kraków 2015, s. 142.
- ⁵⁶ Tamże, s. 34.
- ⁵⁷ *Miszna Pesachim* 10,5. Przyp. za: Abraham Joshua Heschel, *Szabat*, s. 153.

Don Kichote. Wędrówka w nowoczesność

W centrum świata znajdował się tylko koń i rycerz.
La Mancha!

Pośród wzgórz godziny były z zapładniającego, żywego ognia.

Wraz z upływem dnia – wertykalnego, definitywnego, niejasnego –
czuł pragnienie powrotu. Wewnętrzny głos krzyczał:
naprzód!

Eulalio Ramiro León

Pewnego dnia, tuż przed świtem, Don Kichote postanowił opuścić dom, w którym spędził niemal pięćdziesiąt lat. Zubożały hiszpański hidalgo podjął decyzję, by wędrować po świecie w poszukiwaniu przygód. Jak tłumaczy narrator powieści opowiadającej o jego trzech wędrówkach: „nie chciał dłużej zwlekać z wprowadzeniem w czyn swych pomysłów, gdyż przymuszał go do tego brak, jaki według niego odczuwał świat z racji jego zwłoki, ponieważ istniały krzywdy, które zamierzał naprawić, szkody, którym planował zadośćuczynić, niesprawiedliwości, które pragnął pomścić”². Jego wędrowanie po mancyjskiej równinie nie było srogą udręką, która spadła nań z czyjegoś wyroku, jak było to w przypadku Odyseusza. Szedł z ufnością, bez strachu, wierząc, że opatrność da mu sposobność do realizacji przygód. Choć wyszedł z domu, „nic nie mówiąc o swoich zamiarach i niezauważony przez nikogo”³, nie przepadł bez wieści. Mógł wyjść i wrócić kiedy chciał, choć na przyspieszenie decyzji o powrocie czy zaniechaniu kolejnych wypraw próbowali wpłynąć jego bliscy i sąsiedzi. Homeryckiego bohatera spowijał mrok albo mgły, Don Kichote szedł zaś w palącym słońcu w otwartej przestrzeni. Jego błądzenie było obserwowane nawet w nocy. Gdy postanowił w gospodzie w Puerto Lápice czuwać z bronią, wszyscy „poszli na niego popatrzeć z daleka i zobaczyli, że czasem spokojnie spaceruje, czasem, wsparty na kopii, spogląda na broń (...). Noc już zapadła, ale księżyc świecił tak jasno, że mógł stawać w szranki ze słońcem. Cokolwiek zatem nowicjusz rycerski robił, było to dla wszystkich wyraźnie widoczne”⁴. Cezary Wodziński

pisal o Odyseuszu jako „błądniku”, gdzie błądzenie było „zagubieniem w nieznannej ziemi”, „zagubieniem, jako szczególnym sposobem przebywania w świecie (obcowania ze światem)”⁵. Don Kichote nie był zagubiony, obcy, z boskiego wyroku niewidzialny. Wędrówkę wybrał na swoje powołanie. Jak pisze Janusz Węgiełek, ona „unicestwi Don Kichota, lecz przedtem z nicości wyplynie rzeczywistość”⁶. Jaki model rzeczywistości wyplywa zatem z ruchliwosci rycerza? Cervantesowa postac ufundowala narodziny nowoczesnosci, w ktorej wciaz sie rozpoznajemy. Czy to dlatego nowsze figury mobilnosci nie wystarczaja do opisu wspolczesnych sposobow bycia czlowieka w swiecie? Czy w rewelatorskiej funkcji wędrowki Don Kichota wazna role odegrala przestrzen, w jakiej sie rozgrywala? Jak pisze Ramiro León, „Don Kichote lokuje sie w La Manchy, gdzie ilosciowo z uwagi na strukture niezmierniej rowniny jest mniej do zobaczenia, ale gdzie jakoosciowo latwiej zobaczyc rzeczy w inny, osobisty, sposob”⁷. W jezyku hiszpańskim o wędrowce Don Kichota mowi sie *el viaje*. Dlaczego jest to podroz inna niz wszystkie, „dziwaczna”, jak pisze Peter Berger, a jednoczesnie taka, ktorej cechy mozemy rozpoznawac w jej uprzednich i kolejnych formach? Czym jest ta wędrowka i jej rezultaty? Co rozegralo sie na „proscenium La Manchy”⁸?

Zacznijmy od faktow. Oswiecieniowy urzednik Vicente de los Ríos policzyl, ze Don Kichote wyruszył z domu 28 lipca 1604 roku i wrócił do niego nazajutrz, 29 lipca. Zostal w domu 18 dni. Po raz drugi wioske opuscil 17 sierpnia i nie wrócił przed 2 wrzesnia, wędrowal wiec 17 dni. Tym razem towarzyszył mu Sanczo Pansa. Po powrocie zostal w domu az 31 dni. Po raz trzeci w podroz wyruszył w nocy 3 pazdziernika, wrócił 29 grudnia. W drodze byl 87 dni. Po powrocie zacył chorowac, umarl 8 stycznia 1605 roku. Łacznie na czas akcji sklada sie 165 dni, z ktorych 106 Don Kichote spędza w drodze (Sanczo Pansa jest z nim przez 104 dni). Diego Perona Villarreal obliczył, ze w pierwszych dwóch wyprawach, trwajacych łącznie 19 dni, Don Kichote przewędrowal 600 km, a w trzeciej, o ktorej opowiada druga czesc powiesci, 2700 km⁹. Oswiecieniowe rachunki, ktore zawocowaly pierwsza mapą wędrowek rycerza dołączoną do *Don Kichota* wydanego w 1780 roku przez Akademię Królewską, nie przyblizaja nas do odpowiedzi na pytanie o to, na czym polega swoistosc tej wyprawy. Widzimy jednak, ze rycerz blaka sie nieskladnie, jakby byl w labiryncie, ze w powiesci Cervantesa sporo jest kłopotliwych czasoprzestrzennych nieiscislosci. Niektórzy badacze łączą je z pospiesznym wydaniem ksiazki, z niedostatkami wykształcenia Cervantesa czy jego niedbaloscia. Inni zastanawiaja sie, dlaczego autor *Don Kichota* zdecydowal sie na igranie z czasem i przestrzenia, np. dlaczego noc swiętojańska w Barcelonie odbywa sie pod koniec roku kalendarzowego. Czytelnikowi przypomina sie, ze błędy w powiesci moga byc efektem dzialan czarnoksiężników albo urojeń rycerza. Błądzenie rycerza i giermka rządzi sie wiec prawem lektury, o czym pisze Jan Gondowicz:

„Wyruszamy wraz z autorem ze ściśle określonego punktu, by wkrótce zacząć kręcić cię w kółko. Przestrzeń fantazji to odwrotność geometrii Euklidesa. Stara się odkryć najdłuższą odległość między dwoma punktami. Tworzy labirynt na takiej płaszczyźnie, gdzie «prawo» i «lewo» zastąpione zostały przez «prawdopodobieństwo» i «nieprawdopodobieństwo». I to jest narracyjny odpowiednik błędzeń błędnego rycerstwa”¹⁰. Poszukiwanie wiarygodnej kartografii wędrówek rycerza i giermka jest interesujące jako świadectwo epoki, jako próbka realistycznych interpretacji *Don Kichota*, dowód traktowania bohatera powieści jako osoby z krwi i kości, a samej czynności chodzenia jako faktu naturalnego, choć – rzecz jasna – szalonego. Nie ma tu zresztą dużej różnicy między perspektywą naukową a myśleniem tzw. zwykłych ludzi. Założenie, że wędrówka postaci literackiej odbywa się w świecie analogicznym do realnego, w euklidesowej czasoprzestrzeni, obecne było w kierowanych przez Francisco Parra-Lunę badaniach naukowych, które doprowadziły do zlokalizowania powieściowego *un lugar de La Mancha* w Villanueva de los Infantes. Opowiadał mi o nich mieszkaniec tej miejscowości, Ramon Molina: „To była grupa multidyscyplinarna, profesorowie historii, socjologii, lingwistyki, matematyki. Ustanowili oni system relacji, który nazwali «systemem odległości i czasów». Don Kichote idzie stąd dotąd, stąd do El Toboso, z El Toboso w inne miejsce. Cervantes pisze, że Don Kichote potrzebował x dni, aby przebyć x kilometrów. Ustalili także 25 zmiennych, na podstawie których próbowali znaleźć konkretny punkt geograficzny. Villanueva de los Infantes spełniało 22 z 25 kryteriów”¹¹. Z podobnym myśleniem o wędrówce Don Kichota spotykałam się u miłośników rycerza i zwolenników innej lokalizacji *un lugar de La Mancha*. Były burmistrz La Puebla de Almoradiel Antonio Sepúlveda Toledo powiedział z oburzeniem: „Nie można sądzić, że jakiś kawaler zakocha się w dziewczynie, która mieszka ponad sto kilometrów od Villanueva de los Infantes i żeby ją zobaczyć, będzie musiał jechać na wygłodniałej szkapie!”¹². Powyższe rozstrzygnięcia problemu są rozwiązaniami zastępczymi, gdyż z kulturowego punktu widzenia wędrówka Don Kichota nie odbywa się ani w czasie, ani w przestrzeni. Za redaktorami tomu przygotowanego na czterechsetlecie drugiej części powieści, Wojciechem Charchalisem i Arkadiuszem Żychlińskim, powiemy, że jest raczej „wieczną krucjatą”. Wieczną, ale naznaczoną specyficznymi, kulturowymi cechami.

Chodzenie nie jest naturalne, jego postacie obudowane są rozmaitymi, często konkurencyjnymi znaczeniami. Tim Edensor, analizujący nowoczesne sposoby wędrowania po brytyjskiej prowincji, pisze, że pociągają one za sobą „różnorakie performatywne normy i wartości”¹³. Świadectwa tego, że wędrowanie Don Kichota jest traktowane jako fakt kulturowy, znajdziemy w licznych tekstach interpretujących powieść Cervantesa. Pojawia się ono zwykle jako wzmianka o fundującej nowoczesność decyzji opuszczenia domu, o wyjściu w świat. Tak jest m.in.

u Petera Bergera, Milana Kundery, Michela Foucaulta, Claudia Magrisa, Umberta Eco. Oczywiście przypisuje się temu faktowi różne sensy. Scharakteryzowanie sposobu chodzenia Don Kichota nie jest zadaniem ani oczywistym, ani łatwym. Być może nawet jest ryzykowne i lepiej je ominąć. Przykładem służyć może książka *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz, włóczęga*. Dla Anny Wieczorkiewicz Don Kichote to „rycerz strawestowany”, postać będąca efektem radykalnego zinterpretowania świata rycerskiego. Autorka opisuje brzegi donkichotowskiego wędrowania: to świat błędzenia w romansach rycerskich i pikarejskiego łazikowania. Można sądzić, że pomiędzy nimi znajduje się donkichotowskie błędzenie. Wieczorkiewicz przytacza słowa Michaiła Bachtina: „W *Don Kichocie* mamy znamienne parodystyczne przecięcie czasoprzestrzeni «obcego cudownego świata» powieści rycerskich z «wielką drogą przez świat ojczysty» powieści łotrzykowskiej (...), przecinając się obie zasadniczo zmieniają swój charakter: zyskują one znaczenie przenośne i w nowy sposób odnoszą się do świata rzeczywistego”¹⁴. Z fragmentu tego wnioskujemy, że chodzenie Don Kichota to ani pikarejskie łazikowanie, ani rycerskie błędzenie. Wiemy też, że sposób chodzenia był „nowy”, nie potrafimy natomiast powiedzieć, czym jest ta wędrówka, przez jaką przestrzeń prowadzi, w jakim czasie się odbywa, z jakim skutkiem, jakie niesie ze sobą ryzyko.

Sądzę, że porównywanie Don Kichota z różnymi emblematycznymi postaciami o randze kulturowych mitów jest dobrym sposobem zbliżenia się do rozstrzygnięć pozytywnych. Po to, by rozpoznać swoistość wędrowania Don Kichota, najczęściej zestawia się go z Odyseuszem, błędnymi rycerzami (Percevałem), *pícaros*, czy wędrującymi bohaterami z powieści Denisa Diderota, Henry’ego Fieldinga, Daniela Defoe, Jonathana Swifta czy Jarosława Haška. Ważne są również odwołania do żydowskiego błędzenia, a jako literacką transkrypcję przygód Don Kichota można traktować *Podróże Beniamina Trzeciego* (1869) Mendele Mojchera Sforima¹⁵. Do innego, chyba najbardziej kontrowersyjnego porównania prowokuje Janusz Węgiełek w książce *Mam ciało*. W rozdziale *Lasy, gościńce, wyspy* opisuje trzy modele wędrowania związane z trzema koncepcjami świata: drogi błędnych rycerzy, wędrówkę Don Kichota oraz parodię wędrówki w powieściach Fieldinga, Defoe i Swifta. Niewątpliwie korzystam z tych rozważań w niniejszym tekście, chciałabym jednak zwrócić uwagę na opisaną w innych częściach tej ciekawej książki fenomenologię sposobu chodzenia Chrystusa. Węgiełek, charakteryzując wędrującego Chrystusa, użył słowa „przemysłny”. Przypomnieć trzeba, że o Don Kichocie Miguel de Unamuno pisał, że jest hiszpańskim Chrystusem, „Naszym Panem Don Kichotem”. Romantryk Heinrich Heine porównywał melancholię pokonanego Don Kichota ze słowami Chrystusa na krzyżu: „Panie, czemuś mnie opuścił?”¹⁶. Dostojewski uważał *Don Kichota* za książkę głęboko chrześcijańską. Magris pisał, że „twaróg spływający po twarzy Don Kichota (...)



Nadruk na koszulce z napisem „Turystyka wewnętrzna”, sklep Venta don Quijote, Peurto Lápice.
Fot. Magdalena Barbaruk.

nasuwa myśl o krwawym pocie Chrystusa”¹⁷. Można nawet powiedzieć, że Don Kichote szedł przez krajobraz podobny temu, który był scenerią działań Chrystusa. Peter Berger La Manchę opisał jako „krajobraz mono-teistyczny, przypominający inne pustynie, gdzie dziwne głosy przemawiają do innych, samotnych ludzi”¹⁸. W takiej scenerii odbywają się bolesne upadki Don Kichota, przypominające Chrystusową drogę krzyżową.

Nawet jeśli określenie Chrystusa przymiotnikiem „przemysłny” nie miało na celu przywołania rycerza z La Manchy, bo jest to dość często spotykany przydomek (przemysłny jest również Odyseusz¹⁹), to warto zapytać, czy obaj wędrowcy są do siebie podobni. Porównywanie błędnego rycerza z Chrystusem nie ma na celu zgubienia nowoczesności postaci Don Kichota ani unowocześnienia Jezusa. Nie jest też do określenia swoistości wędrowania obu postaci absolutnie konieczne. Wydaje mi się jednak, że nawet różnice między Jezusem i Don Kichotem dają więcej pozytywnej wiedzy o wędrowaniu Don Kichota, niż dałoby porównanie Don Kichota z jakimś bohaterem nowoczesności. Może jest tak dlatego, że Don Kichote jest „swego rodzaju krawędzią”, wzdłuż której „światy przecinają się jakby na ukos”²⁰: sfera wyobraźni i świat rzeczywisty, średniowiecze i nowoczesność, nowoczesność i ponowoczesność, ale może także starożytność i nowoczesność.

Wróćmy jednak do odkrywczej książki Węgiełka, w której zwraca on uwagę na fakt nieustającej ruchliwości Chrystusa. Pisz: „O Chrystusie czytamy, że «wędrował przez miasta i wsie, udał się do, wyruszył, zbliżył się, nadszedł, spotkał, wszedł do domu, odwiedził, był zaproszony» itd.”²¹. Jako dorosły mężczyzna nie przywiązuje się do żadnego miejsca, jest szybki, energiczny, skuteczny, wydaje się, że zmierza najkrótszą i najszybszą drogą do celu. Nie wiedząc, dokąd idzie, Don Kichote nie mógł wybierać dróg najkrótszych i najszybszych. Cervantes, opisując pierwszy dzień jego wędrówki, wspomina, że „podążał bardzo wolno, a słońce wschodziło tak szybko i było tak palące, że mogłoby roztopić mu kości i mózg, gdyby jeszcze go miał”²². Znający się na sprawach błędnego rycerstwa studenci, spotykając Don Kichota, mówią: „Jeśli pan, panie rycerzu, nie ma określonej drogi, jak to jest w zwyczaju poszukiwaczy przygód, niech pan pojedzie z nami”²³. Wybierali się akurat na wesele Camacha i Kiterii. Rycerz i giermek poszli z nimi, akcja powieści na długi czas przeniosła się na wesele bogatego chłopca i pięknej, nieszczęśliwej dziewczyny. Nie na szybkości poruszania się polegała przemysłność Don Kichota. Trudno niezbitnie powiedzieć, co stanowiło o jego *ingenio*, ale niezwykle ważną okolicznością, która jeśli wierzyć Kunderze, nie pojawiła się w literaturze ani przedtem, ani potem, jest fakt, że rycerz pozostawił wybór kierunku drogi Rosynantowi. „Wierzył, że na tym polega siła przygody”²⁴ – pisze narrator. Rycerz nie dumał na rozstaju dróg jak błędni rycerze, bo nie mógł zabłądzić w literalnym sensie; jakkolwiek drogą by poszedł, wiedział, że „będzie kroczył tą, która przebiega przez świat cały – gościńcem

nieskończenie szerokim”²⁵ – pisze Węgiełek. Symptomatyczne są słowa Don Kichota, który troszczy się o to, by mógł „wyruszyć na wszystkie cztery strony świata w poszukiwaniu przygód dla dobra potrzebujących co jest obowiązkiem rycerstwa i błędnych rycerzy”²⁶. Sytuacja, gdy drogę wybiera koń, opisana jest w powieści co najmniej kilkukrotnie. „Nagle dotarł do drogi rozchodzącej się na cztery strony i zaraz przyszył mu do głowy rozstaje, gdzie to błędni rycerze rozmyślali nad tym, którą z nich wybrać. I aby ich naśladować, przez chwilę stał w bezruchu, a po dokładnym przemyśleniu sprawy puścił wodze Chabettona, pozostawiając woli konia swoją wolę”²⁷. Choć koń skierował kroki do swojej stajni, natychmiast napotykają oni toledońskich kupców, którzy szli po jedwab do Murcji. Przypoda znów stała się możliwa. Wiara w opatrność nie została zachwiana.

Don Kichote w swoich wędrówkach ma cel, który łączy go z Chrystusem. Obaj korzystają z gościńców, bo można na nich kogoś spotkać. Obaj „idą naprzeciw”, to znaczy szukają drugiego człowieka, nie zaś dokądś zmierzają. Węgiełek wyprowadza z tego faktu następującą konsekwencję: „miejsc, ku którym [Chrystus] zdążał, nie ma na mapach. Nie są to bowiem miasta, wsie, świątynie czy sadzawki, nie są to w ogóle miejsca, tylko osoby: Jan, Filip, Samarytanka, ślepiec, opętany itd.”²⁸. W przypadku Don Kichota ludzką menażerię można by wymieniać bez końca. Na „republikę ludzką naszego wieku XVII”²⁹, jak określił ją Francisco García Pavon, składają się kupcy, wieśniacy, studenci, cyrulicy, moryskowie (biedni i bogaci), książęta, bogate damy wiezione w karocach, prostytutki, zakonnicy, członkowie konduktów żalobnych, galernicy. Podczas podróży Don Kichote poznaje wszystkie stany społeczne: od pasących kozy czy parobków po wicekróla Barcelony. Rozmawia z kobietami i mężczyznami. W tej „wy-chodzonej” wizji La Manchy („*La Mancha andante*” w określeniu Garcíi Pavona) pokazana jest hybrydyczność i mobilność Hiszpanii, jej otwartość na różne kultury. Świat przedstawiony przez Cervantesa byłby zgodny z ideą Jamesa Clifforda, by kontakty, drogi i spotkania w czasie podróży umiejscowić w samym centrum kultury³⁰. W przypadku Hiszpanii owo „centrum” potraktować można nawet literalnie, geograficznie. Don Kichota nie gna przez świat charakterystyczna dla współczesnych ludzi topofobia, nienawiść do miejsca, w którym się znajdują, rozpacz, znudzenie, o których pisał Miguel de Unamuno, kontrastując je z motywami wędrówki Don Kichota³¹. Rycerz nie ucieka, lecz idzie „naprzeciw”. Tworzenie map wędrówek Don Kichota jest więc błędne, bo sugeruje, że dokądś zmierzał. Świetnie pasują tu słowa Węgiełka o sensie „zmapowania” wędrówek Chrystusa: „Od biedy można by nawet nanieść na mapę trasę jego wędrówek. Barwna linia ze strzałką oznaczałaby, którądy wędrował i w jakim kierunku. Ale co to by właściwie dało? Dysponowalibyśmy najwyższej podstawą do obliczenia ilości schojnow, które

przeszedł. Nic by nas jednak taka mapa nie pouczyła o charakterze Jego wędrowki i charakterze miejsc, gdzie się zatrzymał choćby na chwilę³².

O ile jednak Chrystus chciał spotkać „drugiego”, o tyle Don Kichote potrzebował człowieka, by stał się elementem nowej przygody. „Niemal przez cały dzień nie przydarzyło mu się nic, o czym warto by wspomnieć, co go doprowadziło do rozpaczy, bo chciał zaraz wpaść na kogoś, na kim mógłby wypróbować moc swego silnego ramienia³³. Chrystus chciał „skupić czyjś wzrok na własnej osobie” i w ten sposób objaśnić siebie, stać się, poprzez ciało i czyjeś spojrzenie, hierofanią. Chciał przez wędrowkę, wyjście naprzeciw, objawić innym swoją świętość. Pragnął to zrobić po partnersku, z poziomu gościńca. Don Kichote w przygodzie miał zyskać sławę. Po to wybrał dla siebie i dla konia imię „słynne”, „dźwięczne”, „godne” i „znaczące”, które mogło być zapamiętane i powtarzane „od *plaza* do *plaza*”. Choć Don Kichote jest obwożony po Barcelonie w żółtej pelerynie, do której po kryjomu ktoś przyczepił kartkę „To jest don Kichot z Manczy”, to stawką w wędrowce nie jest rozpoznanie jego świętości. Świat utracił bowiem transcendencję. Powieść Cervantesa zapowiada nastanie epoki nowoczesnej, w której najważniejszym zadaniem człowieka nie będzie już uzyskanie zbawienia, lecz potencjalnie nieskończona kreacja siebie i świata. Rezultatem wysiłku jest stanie się człowiekiem szlachetnym w rozumieniu ortegiańskim: „Szlachetny to znaczy «znany», w tym sensie, że znany wszystkim, sławny, ktoś, kto dał się poznać, wybijając się ponad anonimową masę. Określenie to implikuje istnienie jakiegoś szczególnego wysiłku, który dał powody do sławy³⁴. Don Kichote dziwi się, że ktokolwiek na niego spojrzy, wymawia jego imię, ale sądzi, że sława to przywilej płynący z uprawiania błędnego rycerstwa. Na ulicy w Barcelonie pewien Kastylczyk, widząc zawieszkę na jego plecach wykrzyknął: „Idźże do diabła, don Kichocie z Manczy! Jak to możliwe, że aż tutaj cię przyniosło i nie zabiły cię nieprzeliczone kije, które niesiesz na grzbiecie? Jesteś wariatem, a gdybyś sobie nim był sam i za drzwiami swojego szaleństwa, nie byłoby tak źle, ale masz właściwość doprowadzania do szaleństwa i szwankowania na umyśle wszystkich, którzy się z tobą zadają, rozmawiają, jeśli nie, spójrzcie no na tych towarzyszących ci panów. Wracaj, pomyłeciu, do swojego domu i pilnuj majątku, swojej żony i dzieci, i zostaw te próżności, które wyzerają ci mózg³⁵.”

Jak pisze Węgiełek, jeszcze u bohaterów romansów rycerskich celem wędrowki jest „przejechanie świata” rozumiane jako całkowita transcendencja. W kolejnych pojedynkach staczanych na leśnych polanach dokonywało się wstępowanie po Jakubowej drabinie, chwilowe transcendencje prowadzące do ostatecznego celu: zbawienia. Kolejność i ilość etapów wędrowki były ściśle określone obiektywną hierarchią wartości. Nie było mowy o przypadku. Schemat wędrowki Percevala bliski jest wędrowce ewangelicznej, choć przyznać trzeba, że

w przypadku tej ostatniej nie widać aż tak silnej determinacji aksjologicznej, nie ma tu postępu w wartościach, które ograniczałyby liczbę przygód Chrystusa do trzech, jak było w przypadku Percevala. Ważne jest jednak to, że Chrystus spotykał na swojej drodze tylko osoby „konieczne”. Węgiełek pisze: „każdy człowiek, który przeciał Mu drogę, stawał się właśnie tym człowiekiem, z którym miał się spotkać, ku któremu dążył. Im dłużej więc przemierzał okolicę, tym jaśniej się okazywało, że nie ma na Jego szlaku spotkań przypadkowych, ale tylko konieczne, tylko te jakby z góry umówione, gdyż każde było wypełnieniem powziętego uprzednio zamiaru³⁶. Tego rodzaju konieczności nie ma już w świecie nowoczesnym: to Don Kichote tworzy rzeczywistość, w wędrowce nadaje realność rzeczom i ustanawia podmiotowość spotykanych ludzi: przygoda „u Cervantesa dokonuje się w sferze bytu, którego babką położną jest ruch³⁷ – pisze Węgiełek. Don Kichote, nazwany przez Foucaulta „skrupulatnym pielgrzymem”, wierząc naiwnie, że istnieje relacja odwzorowania między księgą a światem, nie może zaprzestać ontologicznej roboty³⁸. Byty plenią się. W związku z tym nie można określić ani ilości etapów podróży, ani wskazać na ich uporządkowanie.

Jestem daleka od tego, by ignorować etyczny sens wyprawy Don Kichota, któremu chodziło przecież o to, by zapanowała powszechna sprawiedliwość, o walkę ze złem. W wędrowaniu Don Kichota widzieć trzeba kwintesencję podróžowania moralnego, angażującego w problemy świata. Zamiast turystycznego ślizgania się mamy więc w powieści prawdziwe zderzenia ze światem i ludźmi: bicie, rzucanie kamieniami, zrzucanie z konia, wyzwicka itd. Rzecz w tym, że w świecie, w którym Don Kichote się znalazł, rolę zaczął odgrywać przypadek i przygodność. Spolaryzowany świat wartości zastąpiła ich ambiwalencja. Tak opisuje konfrontację świata wartości z nowoczesnością Milan Kundera: „Kiedy Bóg opuszczał z wolna miejsce, z którego sprawował niegdyś władzę nad wszechświatem i jego porządkiem wartości, oddzielając dobro od zła i nadając sens każdej rzeczy, Don Kiszot wyszedł ze swego domu i nie umiał już świata rozpoznać. Jakoż świat, pod nieobecność Najwyższego Sędziego, objawił się nagle w przerażającej wieloznaczności; boska Prawda, prawda jedyna, rozpadła się na setki prawd względnych, którymi podzielili się ludzie. Tak oto narodził się świat Czasów Nowożytnych, a wraz z nim, na jego wzór i obraz, powstała powieść³⁹. W tym świecie każdy jest „synem swoich czynów”, każdy też musi wziąć za nie odpowiedzialność. Choć więc Don Kichote i Sanczo wędrują razem, rycerz opisywany jest przez Bergera jako człowiek samotny. W tym też kontekście proponuję interpretować słowa Don Kichota z początku drugiej części powieści: „Bardzo mnie boli, Sanczo, to, co powiedziałeś i mówisz, że to ja cię sprowadziłem na manowce, wiedząc, że sam nie zostałem w domu: razem wyszliśmy, razem poszliśmy i razem pielgrzymowaliśmy. Ta sama fortuna i ten sam los spotkał nas obu⁴⁰. Sanczo w czasie

wędrówki staje się autonomicznym podmiotem, nie jest wodzony przez rycerza na manowce z powodu wyspy, ale chodzi z nim dlatego, że podjął taką decyzję⁴¹. Decyzja o opuszczeniu domu staje się symbolem rozprzestrzeniania się choroby indywidualizmu, szerzenia epidemii wolności rozumianej jako wyzwalanie się ze wspólnotowego „fryzu”, o którym pisał Berger w *Człowieku Zachodu*. „Don Kichot jest smutny. Smutek ten to owoc jego sytuacji: jest niezmiernie wolny i straszliwie samotny”⁴². Fizycznym odbiciem tego stanu ducha jest nieskończona ponura równina, na której tle odcina się wyraźnie sylwetka Don Kichota. Rycerz jest więc zdaniem Bergera „wyalienowany”, skazany na siebie. W powieści skarga na pozbawienie świata wertykalnego wymiaru oraz śmierć transcendencji nie była jeszcze możliwa. Don Kichote zamiast na śmierć Boga zali się na czasy, w jakich przyszło mu żyć: „Nie ma już rycerzy śpiących w polu pod surowym niebem, uzbrojonych od stóp do głów, i nie ma takiego, którzy nie wyciągając nóg ze strzemion, dzierżąc w dłoni lancę, starają się tylko trzymać głowę prosto, żeby nie zasnąć, jak to robili błędni rycerze. Nie ma już takiego, który wyjeżdżając z lasu, wjeżdża w góry, potem zaś stąpa po jałowej i pustej morskiej plaży, morza najczęściej burzliwego i spienionego (...). Obecnie wszakże triumfuje znudzenie nad obowiązkiem, lenistwo nad pracą, występki nad cnotą, arogancja nad odwagą oraz teoria nad praktyką walki”⁴³. Rycerz widzi problem w zwycięstwie ducha teoretycznego, co można wykorzystać jako pretekst do przypomnienia, że rozszerzenie świata interpretuje się jako rezultat zapanowania rozumu kartezjańskiego i nowoczesnej subiektywności. Fernando Pérez-Borbujo w *Tres miradas sobre el Quijote* napisał wprost, że La Mancha podobna jest do absolutnej i racjonalnej przestrzeni Kartezjusza i Newtona: jest miejscem, gdzie subiektywność jest sama ze sobą. Tragikomedia, ironia, rozpacz są środkami, jakich Cervantes użył, by poradzić sobie ze śmiercią samej transcendencji. Chrystus umiera, żeby dać życie wieczne, Don Kichote umiera z powodu uświadomienia sobie kresu boskiej perspektywy, śmierci chrześcijaństwa jako formy życia. Te dwie śmierci są zdaniem Pérez-Borbujo powodem, by porównywać postacie Chrystusa i Don Kichota. Sam zaś Cervantes został według filozofa obdarowany przerażającym i wyjątkowym doświadczeniem, które ukształtowało ostatecznie ducha nowoczesności. Autor *Don Kichota* znalazł się w „uskołku historii, w których miał miejsce jeden z najgłębszych i najplodniejszych kryzysów tradycji zachodniej”⁴⁴.

Boskość wędrówki, które kreuje byty, zmienia miski w hełmy Mambryna, a chłopki w księżniczki, ma też drugie, ciemne oblicze związane z niebezpiecznym połączeniem nieodróżniania fikcji i rzeczywistości z rycerską „ślepą wolą”. Magris pisał, że Don Kichote jest prawdziwym bohaterem nowoczesności, gdyż „jego wędrówka ma być podbojem świata”. W donkichotowskiej postawie „podbijając świat, będąc odeń odwróconym” Gondowicz zobaczył dumę, pogardę, ignorowanie świata, robienie

tego, na co się ma ochotę, zbliżającą rycerza do hiszpańskich konkwistadorów. Podążył tu za intuicją Miguela de Unamuno wyrażoną w książce *O poczuciu tragiczności życia...* Kolonizacja została przez latynoamerykańskich badaczy realizujących program nowoczesność / kolonialność⁴⁵ uznana za ciemny rdzeń nowoczesności. „Zachód stał się Zachodem dzięki Ameryce”⁴⁶ – pisze Filip Kubiacyk. Z tego powodu rok 1492 powinien stać się datą kluczową dla zrozumienia nowoczesnego świata. Przyjmując tę tezę, istoty kolonizacji można niejako szukać w decyzji Don Kichota o opuszczeniu domu. To błędzenie uczyniło z La Manchy Wielki Teatr Świata, pogranicze „między jawą a snem, realnością a złudzeniem, historią a mitologią”⁴⁷. Teza mówiąca, że nie byłoby nowoczesności bez tej wędrówki, nabiera nowego znaczenia w kontekście dyskusji o roli kolonizacji dla powstania świata zachodniego.

Porównując cechy wędrówki Chrystusa, Don Kichota czy Percevala, dostrzegamy, że nie jest łatwo wskazać na różnice. Sądzę, że istotę nowoczesnego wędrówki dostrzeżemy nie w samym bohaterze, jego motywacji i sposobie postępowania, lecz w nowej konstrukcji świata. Żyjemy w epoce przestrzeni, przestrzenie czytamy czas, pisze Karl Schlägel, podchwytując idee wyłożone w *Innych przestrzeniach* przez Michela Foucaulta⁴⁸. Słowo „przeźrenie” nabrało nowego znaczenia, którego sens związane z aktywnością podmiotu⁴⁹. Przestrzeń się wytwarza, „przeźrenie to krzyżowanie się ciał w ruchu”⁵⁰, miejsce to rezultat chodzenia (Yi Fu-Tuan). Don Kichote staje się w ten sposób bohaterem „zwrotu przestrzennego”, bo mimo że sam poruszał się w świecie euklidesowej geografii, to jego sposób wędrówki pokazywał heterotopijność, heterochroniczność, warstwowość i niejednorodność miejsc. Rachel Schmidt „filozofiami cervantesowymi”⁵¹ nazywa takie systemy myślowe, w których figura błędnego rycerza kształtuje podstawowe pojęcia czy metodologię. Za takie uważa filozofie Bachtina, Foucaulta, Schlegla, Lukácsa, Hegla, Ortegi y Gasset. Wielu współczesnych filozofów „myślało Don Kichotem” o nowoczesnym i ponowoczesnym kryzysie epistemologicznym. W zestawieniu filozofii cervantesowych brakuje mi Michela de Certeau. Wprawdzie francuski socjolog nie powoływał się na *Don Kichota* i nie wiemy nawet, czy czytał tę powieść (istotniejszy był dla niego *Robinson Crusoe*, którego lekturze i komentarzom oddawał się wielokrotnie⁵²), ale czy sama koncepcja „wytwarzania przestrzeni” poprzez chodzenie, niezwykle częste używanie słowa „błędzenie”, jak np. w koncepcji „mowy błędzących kroków”, nie jest świadectwem wpływu Cervantesa? Podtytuł znanej książki de Certeau *Wynaleźć codzienność* to „sztuki działania”. Niewątpliwie Don Kichote mógłby być dobrym ich modelem. Mam tu na myśli nie tylko istotność ruchu dla opisu praktyk, ale przede wszystkim optymistyczny, rewolucyjny, subwersywny wymiar koncepcji. Zamiast koncentrować się na przemożności władzy, która kontroluje ruchy ludzi

w przestrzeni, de Certeau opisuje „sztubacką swobodę praktyk”⁵³, które rysują zmienne, nieprzewidywalne „linie błędzenia”. Socjolog dostrzega w działaniach ludzkich „coś na kształt ruchów Browna, rodzaj mikrosprzeciwów będących z kolei źródłem mikroswobod uruchamiających u zwykłych ludzi niespodziewane ukryte zasoby”⁵⁴. Ten francuski jezuita, który zapewne czytał *Ćwiczenia duchowe* napisane przez innego Don Kichota, w społeczeństwie widział nie bierną masę, lecz indywidualnych twórców, którzy tworzą „drogi w poprzek”, używają do tego „podstępów”, „sztuczek” i „taktyk”. Czym są zatem „linie błędzenia” kreślone w „dżungli funkcjonalistycznej racjonalności”? Są to „niejasne, z pozoru obłąkane trajektorie, nieprzystające do zbudowanej, napisanej i sztucznej przestrzeni, do której się przenoszą (...) trawersy te są odmienne od systemów, do których przenikają i w których rysują sztuczki odpowiadające różnym celom i pragnieniom. Przemieszczają się tam i z powrotem, wykraczają poza system i w nim dryfują, jak spieniona morska fala wdzierająca się między skały i zawilości ustalonego porządku”⁵⁵. A zatem opieranie się systemowi w codziennych działaniach jest możliwe dzięki „taktykom”. Sądzę, że nie będzie nadużyciem, gdy zobaczymy w nich refleks cervantesowskiej, a może nawet homeryckiej i biblijnej, „przemysłowości”. Chrystus i Don Kichote są przemysłni, bo potrafią korzystać z nadarzających się okazji, dostosowywać szybkość ruchu do okoliczności, wiedzą, jak „zrećcznie wykorzystywać czas”⁵⁶. Nowoczesna przestrzeń wyzwala w jednostce taktyki „słabych”. Jak pisze de Certeau, w systemie technokratycznej racjonalności, w ujednocionej, nieskończonej przestrzeni zawsze pojawiają się luki, wspólnoty rozpadają się, a ludzie przekształcają się w „imigrantów”. Rozległość przestrzeni nie jest w stanie trwale unieruchomić jednostki, ale też nie można już schronić się „gdzie indziej”. „Gdzie indziej przestało istnieć”⁵⁷. Jeśli de Certeau ma rację, jeśli zwykli ludzie są przemysłni, to ich niewidzialne, sztubackie, mikroruchy naruszają teksturę przestrzeni, dając nadzieję na destabilizację systemu. W ten właśnie sposób chciałabym dziś rozumieć frazę o „buncie mas”⁵⁸.

Bibliografia

- Certeau, Michel de, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy*, przeł. W. Charchalis, Poznań 2014.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy*, tom II, przeł. W. Charchalis, Poznań 2016.
- Edensor, Tim, *Wiejskie spacerki. Refleksyjne, ucieleśnione praktyki i sposoby odosobnionego wędrowania*, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, tom III, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014.
- Foucault, Michel, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- Gondowicz, Jan, *Czytelnik rusza w drogę*, [w:] *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, przeł. A.L. Czerny, Z. Czerny, Warszawa 2004.

- Kundera, Milan, *Wzgardzone dziedzictwo Cervantesa*, [w:] tegoż, *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1998.
- Magris, Claudio, *Podróż bez końca*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2009.
- Ortega y Gasset, José, *Bunt mas*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 2002.
- Ortega y Gasset, José, *Medytacje o Don Kichocie*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa 2008.
- Pérez-Borbujo, Fernando, *Tres miradas sobre el Quijote. Unamuno-Ortega-Zambrano*, Barcelona 2010.
- Perona Villarreal, Diego, *Geografía cervantina. Jornadas, lugares y nuevo replanteamiento de las rutas en el Quijote de la Mancha*, Madrid 1988.
- Ramiro León, Emilio, *Paisaje moral del quijotismo*, Madrid 1988.
- Schmidt, Rachel, *Bajtin y Foucault leen „Don Quijote de La Mancha”: el retorno del idealismo*, [w:] *Don Quijote, cosmopolita. Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*, vol. II, red. H.Ch. Hagedorn, J. Jané, Cuenca 2009.
- Unamuno, Miguel de, *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i narodów*, przeł. H. Woźniakowski, Kraków–Wrocław 1984.
- Węgiełek, Janusz, *Mam ciało*, Warszawa 1978.
- Wieczorkiewicz, Anna, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz, włóczęga*, Gdańsk 1996.
- Wodziński, Cezary, *Odyseusz-błądnik*, „Przegląd Polityczny” 2015, nr 130.

Przypisy

- 1 E. Ramiro León, *Paisaje moral del quijotismo*, Madrid 1988, s. 16 (tłumaczenie M. Barbaruk).
- 2 M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy*, przeł. W. Charchalis, Poznań 2014, s. 108.
- 3 Tamże, s. 108.
- 4 Tamże, s. 117–118.
- 5 C. Wodziński, *Odyseusz-błądnik*, „Przegląd Polityczny” 2015, nr 130, s. 3.
- 6 J. Węgiełek, *Mam ciało*, Warszawa 1978, s. 83.
- 7 E. Ramiro León, dz. cyt., s. 17.
- 8 Tamże, s. 79.
- 9 D. Perona Villarreal, *Geografía cervantina. Jornadas, lugares y nuevo replanteamiento de las rutas en el Quijote de la Mancha*, Madrid 1988.
- 10 J. Gondowicz, *Czytelnik rusza w drogę*, [w:] *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, przeł. A.L. Czerny, Z. Czerny, Warszawa 2004, s. 992–993.
- 11 Z wywiadu z Ramonem Moliną przeprowadzonego 14 listopada 2013 roku w ramach grantu *Mancza jako ziemia literatury. Kulturowy status tras literackich (2012–2014)*. Badania sfinansowane zostały ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych w ramach finansowania stażu po uzyskaniu stopnia naukowego doktora na podstawie decyzji numer DEC-2012/04/S/HS2/0558.
- 12 Z wywiadu z Antonio Sepulvedą Toledo przeprowadzonego 11 listopada 2013 roku w ramach grantu *Mancza jako ziemia literatury. Kulturowy status tras literackich (2012–2014)*. Badania sfinansowane zostały ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych w ramach finansowania stażu po uzyskaniu stopnia naukowego doktora na podstawie decyzji numer DEC-2012/04/S/HS2/0558.

- ¹³ T. Edensor, *Wiejskie spacerki. Refleksyjne, ucieleśnione praktyki i sposoby odosobnionego wędrowania*, [w:] *Krajobrazy. Antologia tekstów*, tom III, red. B. Frydryczak, D. Angutek, Poznań 2014, s. 423.
- ¹⁴ Cyt. za: A. Wieczorkiewicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz, włóczęga*, Gdańsk 1996, s. 103.
- ¹⁵ Książka ta opisuje niezwykle wędrowkę polskiego Żyda z Tuniejadówki do krajów Wschodu, zob. więcej M. Barbaruk, *Długi cień Don Kichota*, Kraków 2015.
- ¹⁶ Krytykował to S. Vincenz, pisząc: „Nie mamy prawa traktować Don Kichota oddzielnie od oczywistych zamiarów jego autora”; Czy *Don Quijote jest jeszcze chrześcijański*, [w:] *Po stronie dialogu 2*, Warszawa 1983, s. 76.
- ¹⁷ C. Magris, *Na drodze Don Kichota*, [w:] *Podróż bez końca*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2009, s. 28.
- ¹⁸ P. Berger, *Człowiek Zachodu: wyzwolenie i samotność*, „Aneks” 1987, nr 43, s. 3.
- ¹⁹ O Odyseuszu pisano jako o „przemysłnym”, przebiegłym, podstępny, pomysłowym, sprytnym, C. Wodziński, dz. cyt., s. 10.
- ²⁰ J. Ortega y Gasset, *Medytacje o Don Kichocie*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa 2008, s. 111.
- ²¹ J. Węgiełek, dz. cyt., s. 64.
- ²² M. de Cervantes, *Przemysłny rycerz Don Kichot z Manczy*, przeł. W. Charchalis, Poznań 2014, s. 110.
- ²³ M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny rycerz Don Kichot z Manczy*, część II, przeł. W. Charchalis, Poznań 2016, s. 203.
- ²⁴ M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny rycerz Don Kichot z Manczy*, przeł. W. Charchalis, Poznań 2014, s. 109.
- ²⁵ J. Węgiełek, dz. cyt., s. 72.
- ²⁶ M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny rycerz Don Kichot z Manczy*, przeł. W. Charchalis, Poznań 2014, s. 115.
- ²⁷ Tamże, s. 126.
- ²⁸ J. Węgiełek, dz. cyt., s. 66.
- ²⁹ F. García Pavon, *La Mancha que vivió Cervantes*, „Cuadernos de Estudios Manchegos” 1954/55, nr VII, s. 24.
- ³⁰ J. Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge 1997, za: P. Kubiacyka, *Nowoczesność, kolonialność i tożsamość: perspektywa latinoamerykańska*, Poznań 2013, s. 243. Clifford kwestionował to, że w naszej formie myślenia o kulturze „korzenie” poprzedzają „drogi”.
- ³¹ Współczesnym Europejczykom „życie mija na możliwie najszybszym przebieganiu z jednego miejsca w inne, nie przez miłość dla miejsca, ku któremu dążą, a przez nienawiść do tego, skąd biegną; a uciekają zewsząd”; M. de Unamuno, *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i narodów*, przeł. H. Woźniakowski, Kraków–Wrocław 1984, s. 349.
- ³² J. Węgiełek, dz. cyt., s. 65.
- ³³ M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny rycerz Don Kichot z Manczy*, przeł. W. Charchalis, Poznań 2014, s. 110.
- ³⁴ J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 2002.
- ³⁵ M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny rycerz Don Kichot z Manczy*, przeł. W. Charchalis, tom II, s. 551–552.
- ³⁶ J. Węgiełek, dz. cyt., s. 66.
- ³⁷ Tamże, s. 83.
- ³⁸ Don Kichote ma „wypełnić realnością puste znaki opowiadania”, „Don Kichote jest pierwszym dziełem nowoczesnym, bo ukazuje okrutny powód, dla którego identyczności i różnice grają bez końca w znaki i podobieństwa; bo język zrywa w nim odwieczne pokrewieństwo z rzeczami i osiąga samotną suwerenność, skąd jego surowy byt wyłoni się dopiero jako literatura”; M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2000, s. 69.
- ³⁹ M. Kundera, *Wzgardzone dziedzictwo Cervantesa*, [w:] tegoż, *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1998, s. 15.
- ⁴⁰ M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny rycerz Don Kichot z Manczy*, część II, przeł. W. Charchalis, Poznań 2016, s. 66.
- ⁴¹ Sanczo tłumaczy się gospodyni: „To on wyciągnął mnie z domu swoimi podstępami, obiecując mi wyspę, na którą cały czas czekam”, tamże, s. 64.
- ⁴² P. Berger, dz. cyt., s. 4.
- ⁴³ M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny rycerz Don Kichot z Manczy*, część II, przeł. W. Charchalis, Poznań 2016, s. 60.
- ⁴⁴ F. Pérez-Borbujo, *Tres miradas sobre el Quijote. Unamuno-Ortega-Zambrano*, Barcelona 2010, s. 26–27.
- ⁴⁵ Do grupy tej zalicza się: Enrique Dussel, Walter Mignolo, Anibal Quijano, Edgardo Lander, Arturo Escobar, Santiago Castro-Gomez, Nelson Maldonado Torres, Catherina Walsh. Analizie ich antyeuropocentrycznych poglądów na nowoczesność poświęcona jest książka F. Kubiacyka *Nowoczesność, kolonialność i tożsamość. Perspektywa latinoamerykańska*, Poznań 2013.
- ⁴⁶ Tamże, s. 12.
- ⁴⁷ J. Gondowicz, dz. cyt., s. 1002.
- ⁴⁸ „Znajdujemy się w momencie, kiedy jak sądzę, świat wydaje się nie tyle długą historią rozwijającą się w czasie, co siecią łączącą punkty i przecinającą własne poplątane odnogi”; M. Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117.
- ⁴⁹ Warto zauważyć, że choć podkreśla się tu zmianę w myśleniu o przestrzeni w czasach nowoczesnych, to można również inaczej myśleć o przestrzeni w czasach Chrystusa. Węgiełek pisze: „Przeźrenie Ewangelii jest przestrzenią intersubiektywną. Moment, w którym dochodzi do skrzyżowania spojrzeń, świadczy właśnie o ukonstytuowaniu się takiej przestrzeni”, J. Węgiełek, dz. cyt., s. 37.
- ⁵⁰ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 117.
- ⁵¹ R. Schmidt, *Bajtín y Foucault leen „Don Quijote de La Mancha”: el retorno del idealismo*, [w:] *Don Quijote, cosmopolita. Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*, t. II, red. H.Ch. Hagedorn, J. Jané, Cuenca 2009.
- ⁵² Luce Giard pisze, że Robinson Crusoe był dla Certeau przykładem władzy pisma w świecie nowoczesnym, L. Giard, *Wprowadzenie*, [w:] M. de Certeau, dz. cyt., s. XXX.
- ⁵³ Tamże, s. XIX.
- ⁵⁴ Tamże, s. XIX.
- ⁵⁵ M. de Certeau, dz. cyt., s. 35.
- ⁵⁶ J. Węgiełek, dz. cyt., s. 39.
- ⁵⁷ Tamże, s. 40.
- ⁵⁸ Dla Ortegi Don Kichote był przeciwieństwem człowieka masowego, był człowiekiem szlacheckim, arystokratą. „Masa” to ludzie, „dla których żyć to pozostawać takim jakim się jest, bez podejmowania jakiegokolwiek wysiłku w kierunku samoudoskonalenia, to płynąć przez życie jak boja poddająca się biernie zmiennym prądom morskim”, J. Ortega y Gasset, *Bunt mas*, dz. cyt., s. 43.

„Mroczna kraina złudzeń”. Conradowskie krajobrazy kolonialne

1.

Złożoność dyskursu kolonialnego w twórczości Josepha Conrada była wielokrotnie dyskutowana, wydaje się, że kluczem do odczytania tego problemu jest przede wszystkim sposób, w jaki pisarz konstruuje w swoich utworach krajobraz. Swoista teatralność kreowanego przez niego kontekstu często prowokuje do przypisywania mu imperialnej władzy spojrzenia, która uprzedmiotawia Innego i jego kulturę. Najstłanniejszym głosem w tej kwestii do dzisiaj pozostaje słynny tekst Chinuy Achebe. Noblista wprost zarzuca Conradowi, że kreuje obraz Afryki jako dekoracji i tła (*setting and backdrop*), które – będąc emanacją mrocznej nieświadomości Europy – eliminują czynnik ludzki¹; autor *Jądra ciemności* krytykuje wprawdzie imperialną eksploatację, sam jednak jest rasistą². Postaram się pokazać, że to tło jest o wiele bardziej złożonym konstruktem, niż mogłoby się z pozoru wydawać; co więcej, jest ono stawką w skomplikowanej kolonialnej grze kulturowej, w której Conrad świadomie uczestniczy.

Przede wszystkim należy uwolnić Conradowski krajobraz spod bezpośredniej władzy dyskursu. Trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem Edwarda Saida, że Conrad wprowadza nas w świat, który na bieżąco jest tworzony i niszczone (*made and unmade*), krytyk ma jednak w tym przypadku na myśli przede wszystkim proces konstruowania i dekonstruowania wartości i idei³. Oczywiście Conrad jest pisarzem niezwykle wrażliwym na otaczający go dyskurs, zwłaszcza ten, który przyczynił się do ukształtowania antropologii kulturowej, jednak jego oryginalność wynika z umiejętności wykroczenia poza literalnie traktowaną władzę wiedzy. Nie zapominajmy, że jego najważniejszym *credo* artystycznym było pragnienie wyrażone w słynnej *Przedmowie do Murzyna z zalogi „Narcyza”*: „...sprawić za pomocą pisanego słowa, byście usłyszeli, byście poczuli – a nade wszystko, byście zobaczyli. To – i nic więcej; a w tym jest wszystko”⁴. Rozumienie celowo utożsamione jest przez pisarza ze spojrzeniem. W ten sposób kładzie on nacisk nie na dosłowną reprezentację, lecz na proces konstruowania obrazu: ważne jest nie tylko, co i z jakiej perspektywy widzimy, ale również to, co z jakiegoś po-

wodu bywa niewidoczne. W ten sposób krajobraz jako kulturowy konstrukt ważniejszy jest często od literalnego dyskursu odtwarzanego przez Conradowskie postaci.

Ryszard Nycz, proponując roboczy model krajobrazu kulturowego, zwraca uwagę na jego trzy aspekty⁵. Jest on, po pierwsze, holistyczny, tzn. przekształca „atomistyczny” zbiór osobnych elementów w całość zestrojonych komponentów. Pociąga to za sobą, po drugie, relacyjny charakter krajobrazu, co oznacza nie tylko aktywność poznającego podmiotu, ale też dynamizowanie relacji pomiędzy podmiotem a światem, co zakłada partycypację. Wreszcie, po trzecie, krajobraz mediuje pomiędzy opozycjami (natura – kultura, przestrzeń – czas, empiryczne – racjonalne itp.). Właśnie taki dynamiczny konstrukt obserwujemy w twórczości Conrada, gdzie krajobraz, pozornie sprowadzony do tła, okazuje się swoistym rodzajem działalności aktywizującej postaci reprezentujące różne punkty widzenia. Każdy z nich stanowi strukturalny model świata, który uwzględni dynamikę zmiennej, międzykulturowej perspektywy – zderzenie odmiennych taksonomii. Warto zwrócić uwagę również na fakt, że tak postrzegany krajobraz nie zawsze musi jawić się jako systemowy, przejrzysty model kultury – z racji swojej całościowości równie dobrze może przybierać kształt z pozoru nieprzeniknionej, homogenicznej gęstwiny lub ledwie impresyjnego szkicu. Nie oznacza to jednak, że pozbawiony jest znaczenia.

W pierwszej kolejności twórczość Conrada kojarzy nam się zapewne z wielopłaszczyznowymi, ogromnymi freskami na kształt *Jądra ciemności*. Istotnie, narrację tej powieści można odczytywać jako sekwencję następujących po sobie diachronicznie obrazów o różnym stopniu intensywności i uogólnienia. Pod tym względem *Jądro ciemności* można porównać do sienneńskich fresków Ambrogia Lorenzettiego przedstawiających alegorię dobrych i złych rządów oraz ich skutki w mieście i na wsi⁶. W pewnym sensie mamy tu do czynienia z próbą zespolenia pojęciowego modelu idealnego z rzeczywistością, co Maria Luisa Meoni nazywa w przypadku serii przedstawiającej dobre rządy utopią rzeczywistości (*the utopia of reality*): jest to w gruncie rzeczy miejsce, które nie istnieje, syntetyczne połączenie „prawdziwej” Sieny oraz ideału średniowiecznego miasta⁷. Istotnie, na freskach Lorenzettiego system hierarchicznie rozmieszczonych cnót ustępuje miejsca strukturze miasta, poza murami zaczyna jednak dominować krajobraz, w ramach którego możemy poszukiwać pojedynczych figur i scen.

Jeżeli w podobny sposób spojrzymy na *Jądro ciemności*, okaże się, że o istocie tekstu nie decyduje alternatywa: albo „to jest o Afryce”, albo „to wcale nie jest o Afryce”⁸: „W tym ujęciu krajobraz rozumiany może być jako żywy proces, który konstytuuje się w przejściu między ideą a żywiołem, między obrazem a topografią”⁹. Oczywiście dzieło Conrada bliższe jest, rzecz jasna, dystopii złych rządów. Od strony formalnej mamy w tym przypadku do czynienia z podobnym, płynnym i stopniowym przejściem

od dyskursu do obrazu. Wstęp Marlowa, kiedy kreśli on słuchaczom historię odkryć geograficznych oraz wizję mapy stopniowo pograżającej się w ciemności, następnie obraz miasta pobielanych grobów w Europie oraz dwie Parki wyprawiające Marlowa w podróż, wreszcie kolejne „placówki postępu” w dolnym biegu rzeki, gdzie Marlow spotyka postaci reprezentujące ideologię kolonialną – są to sceny alegorycznie dookreślające ideę, która ma odkupić „kradzież z włamaniem, masowe morderstwo”¹⁰. Obcość i perfidia systemu kolonialnego stają się wyraziste, kiedy widzimy sposób przekształcania lokalnego krajobrazu: absurdałna budowa kolei, porozrzucany gdzieś tam złom, statek ostrzeliwujący nieprzenikniony las porastający brzeg rzeki, wreszcie wstrząsający opis Inferna oraz opuszczonych wioski tubylców – to działania niszczące krajobraz, który nie jest już ani „dziki”, ani „europejski”. Doskonale ilustruje to sposób oddziaływania systemu kolonialnego, który Jan Kieniewicz określił jako wprowadzanie w lokalne systemy kulturowe „niezgodności między strukturą a tożsamością”¹¹:

Kolonializm rozumiany jako zasada podległości był niewątpliwie relacją kulturową, sposobem przekształcania informacji zewnętrznej tak, by mogła wchodzić ona do lokalnych struktur i powodować ich przekształcenie w wyraźnie określonym kierunku. Była to zarazem zasada decydująca o tym, że formował się nowy obieg informacji prowadzący do zmiany tożsamości¹².

Jądro ciemności przedstawia nie tylko swoistą strukturę emanacji dyskursu kolonialnego, ale również jego zanik. Kolejne etapy podróży stopniowo przekształcają się w trudne do dookreślenia, często nieskoordynowane, płynne obrazy pograżone we mgle i ciemności: „Pusta rzeka, wielka cisza, nieprzebyte las” [JC, s. 104]. Zresztą już wcześniejsze opisy wybrzeża zagadki ostrzeliwanego przez Europejczyków odnotowują przede wszystkim dominujący tam zamęt i nijakość: „...brzeg był prawie zupełnie bez charakteru, jakby się jeszcze nie ukształtował, a wygląd miał ponury i monotony” [JC, s. 70-71]. Jedynie tubylcy przynależą do „świata prostych faktów” [JC, s. 72], co bynajmniej nie oznacza zrównania ich z przyrodą, ale odzwierciedla swoistą harmonię pomiędzy egzystencją a środowiskiem: „Ich obecność nie wymagała usprawiedliwienia” [JC, s. 72]. Z pewnością należy zgodzić się z twierdzeniem, że pisarz łączy środki realistyczne, alegoryczne i symboliczne¹³, wydaje się jednak, że wniosłe alegorie, rozsiane w narracji Marlowa, niejako rozplywają się w impresyjnym opisie gąszczu porastającego brzegi rzeki i zastąpione zostają przez wieloznaczną symbolikę rozsianą w obrębie całej narracji, która mediuje pomiędzy czernią a bielą.

Jądro ciemności można zatem wskazać jako dzieło, w którym krajobraz traktowany jest przez Conrada instrumentalnie i odgrywa, po pierwsze, rolę modelu opisu-

jącego międzykulturowe, kolonialne przekształcenia, po drugie – przejście pomiędzy dyskursem a określoną rzeczywistością kulturową. Mamy w tym przypadku do czynienia z dynamicznym kształtowaniem relacji pomiędzy krajobrazem a człowiekiem: od spojrzenia panoramicznego do doświadczenia topograficznego¹⁴, na które Marlow musi się otworzyć. Równie często jednak w twórczości pisarza pojawiają się niezwykle intymne, bazujące głównie na opisie przyrody pejzaże, które wydają się wręcz głównym tematem krótkich opowiadań pokroju *Laguny*.

2.

Dominantą kompozycyjną *Laguny* jest nie tyle krajobraz, ile sposób jego postrzegania. Tym samym Conrad w jednym ze swoich pierwszych opowiadań pokazuje swoisty epistemologiczny mechanizm władzy kolonialnej, który wykracza poza oczywistość nadzoru „władzy spojrzenia”.

Fabula utworu jest szczątkowa i pretekstowa: biały bohater zatrzymuje się na nocleg u swojego dawnego towarzysza broni Malaja Arsata i wysłuchuje jego opowieści o zdradzie, której dopuścił się on niegdyś wobec swojego brata. W nocy umiera Damielen, z miłości do której Arsat sprzeniewierzył się zasadom honoru, natomiast nad ranem biały, przekonany o tym, że Arsat pograżony jest w „mrocznej krainie żłudzeń”¹⁵, odpływa.

Opowiadanie odzwierciedla kolonialną sytuację podporządkowania, stosunek bezmiennego białego do Arsata jest zdecydowanie protekcyjny: „Lubił go – może nie do tego stopnia, jak się lubi wiernego psa – jednak lubił go dostatecznie, aby mu służyć pomocą o nic nie pytając” [L, s. 209]. Biały jawi się własnym wioślarzom jako intruz:

Białych te sprawy nic nie obchodzą, ponieważ są niewierni i pozostają w zмовie z Ojcem Złam, który osłania ich od szkody i wiedzie przez ukryte niebezpieczeństwa tej ziemi. Na przestrogi sprawiedliwych biali odpowiadają wyzywającym niedowiarstwem [L, s. 207-208].

Reprezentuje tym samym ten sam porządek co kupcy, którzy „Przywozili kłamstwa i prawdę razem zmieszane, tak że żaden mąż nie wiedział, kiedy się radować, a kiedy smuć” [L, s. 213]. Zasadnicza różnica wpisana jest jednak w jego sposób postrzegania i interpretacji krajobrazu.

W swoim szkicu poświęconym *Lagunie* Karolina Bałłaban przekonująco udowadnia, że „egzotykę” w utworze literackim należy traktować nie tylko jako tło, ale przede wszystkim zjawisko wewnątrztekstowe:

o charakterze egzotyki decyduje rodzaj relacji pomiędzy punktem widzenia którejkolwiek z kategorii osobowych tekstu a elementami świata przedstawionego, oraz relacje pomiędzy samymi punktami widzenia¹⁶.

Właśnie ten relacyjny charakter krajobrazu ujawnia kolonialne przekształcenia lokalnego kontekstu kulturowego. Procedura ta nie sprowadza się jedynie do etnocentrycznej egzotyki.

Jak zauważa Karolina Bałaban, w opowiadaniu nie tylko brak jest nazw: „Mimo wielokrotnego przywołania słowa «kraj» w narracji głównej nieobecna jest przestrzeń geograficzno-kulturowa, która odpowiadałaby temu określeniu”¹⁷. Dzieje się tak, ponieważ perspektywa podporządkowana jest całkowicie punktowi widzenia białego. Lagunę, do której on wpływa, wypełnia „...mrok tajemniczy i nieodparty, wonny i jadowity mrok nieprzebranych lasów” [L, s. 207] oraz „...spokój kamienny i ostateczny” [L, s. 205]. Ciemność i bezruch przekształcają lagunę w scenę, a jej tło aranżuje i kontempluje biały, któremu wydaje się, że to nie Łódź, ale „...prosty obszar rzeki obraca się naokoło swej osi, lasy zatoczyły półkole” [L, s. 206]. W utworach „malajskich” Conrada bardzo często powraca tego rodzaju teatralizacja krajobrazu, która podkreśla dystans i schematyzm myślenia Europejczyków usytuowanych w jego centrum¹⁸. Andrzej Zgorzelski zauważa pewien paradoks: w tym przypadku „...motywy podróży nie jest otwarciem tego świata – jest raczej jego zamknięciem”¹⁹.

Wraz z zapadnięciem nocy Arsat zaczyna opowiadać białemu tragiczną historię, która kończy się wraz ze śmiercią kobiety porwanej niegdyś przez Malaję. Co ważne, opowieść ta nie tylko przedstawia dramatyczną „strukturę splotu okoliczności”²⁰, ale jest też wykładnią wartości i zasad określających jego postawy i działania. Jednak to nie opowieść, ale zmiana krajobrazu i pojawienie się gwiazd na niebie naprawdę poruszają białego:

Zdawało się, że nic nie pozostało ze świata prócz migotliwego blasku gwiazd, spływającego nieustannie i daremnie w głuchą czerń nocy.

Biały patrzył przed siebie w ciemność szeroko rozwartymi oczami. Groza i urok, natchnienie i tajemnica śmierci – bliskiej, nieuniknionej, niewidzialnej – stłumiły gorączkową ruchliwość jego rasy, budząc w nim najgłębsze, najmniej uchwytnie myśli. Czujna podejrzliwość upatrująca wszędzie zła, żrąca podejrzliwość, która czyha w naszych sercach, wypęzła w otaczającą go głęboką i głuchą ciszę, nadając jej pozór fałszu i nikczemności, niby spokojnej, nieprzeniknionej maski bezprawnego gwałtu. Przelotne a potężne wzburzenie targnęło całą istotą białego i ziemia spowita w gwiazdzisty spokój stała się dlań mroczną krainą nieludzkich walk, bojowiskiem duchów strasznych i czarownych, wzniosłych i ohydnych, walczących zapamiętałe o władzę nad naszymi bezbronnościami. [L, s. 211]

Zgorzelski w tym zestawieniu perspektywy pionowej z horyzontalnym oglądem świata z początku

opowiadania upatruje otwarcia na „wymiar prawie kosmiczny”²¹. Zdaniem Bałaban „...te elementy tła (...) pełnią funkcje uogólniające, tworząc przestrzeń uniwersalną”²². Fragment ten ma jednak zdecydowanie ironiczny charakter.

Po pierwsze, narzuca się w tym przypadku skojarzenie ze słynną sentencją Immanuela Kanta:

Dwie rzeczy napełniają umysł coraz to nowym i wzmagającym się podziwem i czcią, im częściej i trwalej nad nimi się zastanawiamy: niebo gwiazdziste nade mną i prawo moralne we mnie. Nie potrzebuję ich szukać ani jedynie domyślać się poza polem mego widzenia jako spowitych w ciemnościach lub [znajdujących] się poza [granicami mego poznania]; widzę je przed sobą i wiążę je bezpośrednio ze świadomością mego istnienia²³.

Omawiany fragment jest typową dla Conrada krytyką europejskiej metafizyki, która po raz kolejny ukazana jest przez pisarza jako ograny zestaw pojęć i postaw. Gwiazdziste niebo okazuje się jedynie tłem podsycającym niejasne, lecz i tak skonwencjonalizowane uczucie wzniosłości. Po drugie, uczucia białego projektowane na krajobraz tłumią w nim poczucie „prawa moralnego”: początkowo opowieść Arsata ledwo do niego dociera jako „nieuchwytnie dźwięki” [L, s. 212], zresztą tragiczna historia nie wzbudza w nim współczucia, ponieważ kwituje ją frazesem „Každy kocha swego brata” [L, s. 220].

Ostatecznie powierzchowna uniwersalizacja krajobrazu całkowicie odcina białego od kontekstu, w którym się znajduje. Kiedy wschodzi słońce, gwiazdy błędną „...jakby cofnąwszy się w mroźne głębie nieskończonej dali”, a laguna ukazuje się „gładka i czarna” [L, s. 220], by po chwili roziskrzyć się blaskiem – Damielen umiera. Podczas gdy załamany Arsat, ów „przyjaciel duchów”, stwierdza: „Nic nie widzę”, biały „racjonalista” orzeka: „Nic nie ma” [L, s. 221]. Conrad wspaniale przedstawia w tym miejscu konflikt nie tylko dwóch kulturowych systemów wartości, ale też dwóch kulturowych perspektyw poznawczych, przeciwstawiając swoistą „nadwzroczność” białego skoncentrowaną (pozornie) na świecie materialnym – „ślepotę” tradycji, której hołduje Arsat. Zaskakujące, że główny narrator zdaje się dzielić opinię białego, bowiem w ostatnim zdaniu opowiadania czytamy o Malaju: „Stał samotny w przenikliwym blasku słońca i poprzez wielką jasność bezchmurnego dnia patrzył w mroczną krainę żłudzeń” [L, s. 222].

Według Bałaban tylko pozornie w opowiadaniu dominuje hierarchiczna wizja świata, przeciwstawiająca wartości „białej” kultury emocjonalności i prymitywizmowi Malajów; w gruncie rzeczy mamy tu do czynienia z ironią wobec świata białych: „egzotyka” sztucznie tworzy żłudzenie takiej hierarchii, tymczasem

„...pozorowanie (...) dokonuje się w dialogu z założonym adresatem utworu”²⁴. To współczesny Conradowi czytelnik, przyzwyczajony do konwencji „egzotycznej” powieści, musi skonfrontować się z własnymi złudzeniami:

Finalne zdanie opowiadania zwraca się (...) jak gdyby ironicznie przeciw „białemu” punktowi widzenia, który określa „wnętrze” Arsata jako krainę złudzeń. W rzeczywistości bowiem to dla białego właśnie egzotyczna kraina przyjmuje zmienne i złudne kształty i to on daje się tym kształtom „oszukać” przyjmując za jedyne oblicze świata²⁵.

Andrzej Zgorzelski podkreśla, że bardzo często perspektywa narratora (dzielącego punkt widzenia z białym) jest niepewna, o czym świadczy duża liczba porównań sugerujących, że obserwatorowi „wydaje się”²⁶. Ponadto zwraca uwagę na fakt bardzo częstej animizacji i antropomorfizacji przyrody opisywanej z punktu widzenia białego²⁷.

Wbrew pozorom obydwie kulturowe perspektywy nie różnią się zbyt wiele od siebie: „...wyobrażenia białego o ziemi będącej bojemiskiem »strasznym i czarownym« duchów nie różnią się wiele od ironicznie przedstawionych wyobrażeń religijnych malajskich wioślarzy”²⁸. Mroczna kraina, w którą zagląda biały, jest projekcją wzniosłej metafizyki na tło krajobrazu; z kolei kraina złudzeń Arsata jest funkcją kodów kulturowych, zakorzenionych w kontekście. Te dwie perspektywy nie spotykają się, ponieważ „Biały od początku zamknięty jest jak gdyby w kręgu rozważań, które narzucają mu jego «kulturowe» nawyki myślenia”²⁹. Czytelnik od początku wciągnięty zostaje „...w «oszukań» perspektywę widzenia mało wiarygodnego narratora”³⁰. Specyficzna technika pozorowania czyni czytelnika, zdaniem Zgorzelskiego, współuczestnikiem doświadczenia bohaterów utworu; w przypadku *Laguny* Conrad zmusza nas do refleksji nad tym, co „naprawdę” widzimy i co, być może, umyka naszemu spojrzeniu.

Hierarchiczna relacja zostaje przedstawiona w *Lagunie* poprzez sposób widzenia krajobrazu. Conrad wykracza poza przedstawienie władzy kolonialnej jako nadzorującej „władzy spojrzenia”. W istocie mamy tu do czynienia z bardzo skomplikowanym przekształceniem krajobrazu w tło, które staje się doraźnie wybranym, ale żywym gruntem dla europejskiego systemu metafizycznego pozwalającego manipulować interpretacją kontekstu kulturowego. Wykorzystując model kolonializmu wskazany przez Kieniewicz, można powiedzieć, że w strukturę kontekstu kulturowego wszczepiona zostaje nowa informacja zaburzająca pierwotną tożsamość tego systemu, która przekształca go w „krajobraz”. Do takiego przekształcenia przyczynia się również wiedza antropologiczna.

3.

Wskazywano już, że współczesny dyskurs antropologii miał wpływ na Conrada. Przykładem może być retoryka ewolucjonistyczna wykorzystana przez pisarza w *Jądrze ciemności*. Swoim zwyczajem pisarz jednak nie uznaje tego dyskursu za swój, lecz raczej stara się pokazać jego oddziaływanie na opisywany przez siebie kontekst. Sven Lindqvist udowodnił w swojej książce, w jaki sposób dzieła Spencera i Darwina nie tylko stwarzają dyskurs kolonialny w *Jądrze ciemności*, ale też składają się na przedśmiertne memento Kurtza: „Wytepić całe to bydło”³¹. Z kolei Robert Hampson zwraca uwagę na fakt, że Conrad korzystał z podobnych co antropologów ewolucjonistycznych źródeł i podobnie jak oni wskazywał również wielokrotnie na podobieństwa pomiędzy człowiekiem pierwotnym i cywilizowanym. W odróżnieniu od ewolucjonistów Conrad nie poszukuje jednak uniwersalnej prawdy na temat natury ludzkiej, zderzając ze sobą odmienne interpretacje³².

Bywa, że Conrad posuwa się jeszcze dalej, pokazując, jak zbanalizowana, „antropologiczna” wiedza staje się podstawą manipulacji konwencją kulturową. Przykładem takiej funkcjonalizacji i banalizacji wiedzy antropologicznej jest nieomal bliźniacze względem *Laguny* opowiadanie pt. *Karain*, w którym jesteśmy świadkami przygotowania przez białych *ad hoc* amuletu oraz zaimprovizowania rytuału chroniącego przed złymi duchami tytułowego tubylca. Z racji tego, że „amulet” stworzony zostaje z sentymentalnych pamiątek białego człowieka, Hampson wskazuje na analogiczne do propozycji Frazera przekonanie Conrada, że Wiek Nauki nie uciekł całkiem od magicznych i religijnych przeżytków³³. Zważywszy jednak na fakt, że w opowiadaniu biali z premedytacją wykorzystują otaczający ich kontekst jako swoistą „scenę” oraz naprędce odgrywają „rytuał” i przygotowują „amulet”³⁴, mamy w tym przypadku do czynienia ze świadomym wykorzystaniem pewnej rozpowszechnionej – między innymi dzięki etnologii – konwencji kulturowej. Z kolei w *Lagunie* wykorzystany został dyskurs budowany wokół pojęcia animizmu.

Jak czytamy w *Słowniku etnologicznym*, animizm „...oznacza formę wierzeń polegającą na uduchowieniu świata przez przypisywanie duszy człowiekowi oraz wszystkim twórcom i zjawiskom przyrody”³⁵. Ponieważ termin ten swoją popularność zawdzięcza przede wszystkim ewolucjonistom – Edwardowi Burnett Tylowi – kojarzony bywa z etnocentrycznym wartościowaniem kultury jako swoisty „niższy” etap jej rozwoju. Niewątpliwie kategoria „animizmu” jest składnikiem zachodniego wyobrażenia „społeczeństwa pierwotnego” – prostego i samoregulującego się układu w relacji z naturą³⁶. W pewnym sensie uzasadnione jest zatem wskazywanie na analogiczne do figury totemizmu „złudzenie animizmu”³⁷. Zdaniem Claude’a Lévi-Straussa: „Totemizm jest przede wszystkim projekcją poza nasz

świat; są to – niemal egzorcyzmowane przez nas – postawy myślowe nie do pogodzenia z wymogiem braku ciągłości między człowiekiem a naturą³⁸. Oznacza to, że pojęcie totemizmu to pewien skrót myślowy wynaleziony przez tradycję zachodnią na określenie przypisywanego społeczeństwom pierwotnym „potrójnego przejścia” od zwierzęcości do człowieczeństwa, od natury do kultury, od afektywności do intelektu³⁹. Tymczasem:

rzekomy totemizm wyraża jedynie w sposób specyficzny – dzisiaj powiedziano by: za pomocą specjalnego kodu – zależności i opozycje, które mogłyby być sformalizowane inaczej (...) Totemizm sprowadza się zatem do pewnego szczególnego sposobu sformułowania ogólnego zagadnienia: formalizacji takiej, aby opozycja, zamiast być przeszkodą do integracji, raczej służyła jako podstawa jej powstania⁴⁰.

Animizm, podobnie jak totemizm, można zatem uznać za rodzaj ogólnego systemu klasyfikacyjnego. Zresztą już na początku XX wieku Wilhelm Wundt istotę animizmu sprowadził „...do asocjacionizmu polegającego na kojarzeniu wyobrażeń przez podobieństwo i styczność w czasie i przestrzeni”⁴¹. Na ogół jednak ten epistemologiczny panteizm sprzyja raczej łączeniu wszystkiego ze wszystkim niż tworzeniu złożonych podziałów i taksonomii kulturowych; również w antropologii pojawiają się różnego rodzaju „siły” pozwalające postrzegać kulturę jako całość.

Niewątpliwie w narracji *Laguny* tubylczy ogląd rzeczywistości sprowadzony zostaje całkowicie do potocznie i ogólnie rozumianej perspektywy „animistycznej”: wioślarze boją się laguny, „...gdzie straszło po nocach” [L, s. 207], Arsat jest dla nich „przyjacielem duchów” [L, s. 221]. Pamiętajmy jednak, że jest to opinia głównego narratora, którego perspektywa, tożsama z punktem widzenia białego, ulega w opowiadaniu kompromitacji. Stwierdzenie, że Arsat zapatrzony jest w „mroczną krainę złudzeń” unieważnia logikę jego opowieści, która wyjaśnia kulturowe motywacje i wzorce postępowania, jak również, co można i czego nie można zobaczyć. Wydaje się zatem, że biały przypisuje Arsatowi animizm, który ma uzasadniać jego „pierwotność”, uprościć to, co złożone i nieznanne, podczas gdy to jego własny ogląd rzeczywistości można uznać za animistyczny. Świadczy o tym specyficzny styl narracji, który znakomicie sparodiował Max Beerbohm w roku 1912 w opowiadaniu pt. *The Feast*, przerysowując występujące w *Lagunie* tendencje do animizacji (włócznie to drżące drzewko o stalowym korzeniu), a przede wszystkim sposób przedstawiania świata jako kolejnych złudnych emanacji: biały owinięty jest w moskitierę, która jest złudzeniem, jak wszystko wokół, „tylko bardziej”, a gwiazdy odbijając się w wodzie tworzą złudzenie istnienia, choć same są iluzją (*creating*

an illusion of themselves who are illusion)⁴². W ten sposób Beerbohm eksponuje obcość „animistycznego” stylu myślenia, a równocześnie wskazuje, że jego źródłem jest specyficzny, wzniosły i na wskroś europejski styl narracji.

Wielokrotnie znajdujemy u Conrada fragmenty, które uwypuklają powierzchowne podobieństwo pomiędzy umysłowością zachodnią a animizmem, choć są to z reguły momenty graniczne. W zakończeniu *Jądra ciemności* Marlow, rozmawiając z narzeczoną Kurtza, coraz wyraźniej słyszy jego przedśmiertny okrzyk:

jej niskiemu głosowi zdawały się towarzyszyć wszystkie dźwięki, które słyszałem kiedyś, dźwięki pełne tajemnicy, rozpacz i smutku – szmer rzeki, szum drzew miotanych wiatrem, pomruk tłumów, słaby dźwięk niezrozumiałych słów krzykniętych z oddali, szept głosu dobywający się zza progu wiecznej ciemności [JC, s. 170-171].

Z kolei zakończenie *Karaina* zdaje się sugerować, że lekceważąca i beztroska zabawa konwencją czarów i magii zwraca się przeciwko białym, kiedy to Jackson, który „stanowczo za długo był poza krajem”, w widmowym otoczeniu londyńskiej ulicy, gdzie „...sznur wysokich reklam z niebieskimi literami zbliżał się chwiejnie i powoli, niby dziwaczne szczątki rozbitego okrętu płynące po rzece z kapeluszy”, zaczyna mówić na pozór bez ładu i składu: „Tak, widzę to wszystko (...). Mam to przed oczami; słyszę, jak dyszy, biegnie, toczy się; potężne jest i żywe; zmiażdżyłoby cię, gdybyś się nie pilnował; a jednak... niech mnie powiesz, jeśli to dla mnie jest równie realne jak... jak tamto drugie... to znaczy, historia *Karaina*”⁴³. Zwróćmy uwagę jednak, że Conrad próbuje w ten sposób odczarować „złudzenie animizmu”: w powyższych przykładach chodzi nie tylko o przeżytek „wiary w duchy” – pod jej płaszczykiem pojawia się, zarówno w jednym, jak i drugim przypadku, skomplikowany system klasyfikacyjny opisujący uprzednio doświadczony kontekst kulturowy.

W przypadku *Laguny* krajobraz przepełniony pulsującą życiem przyrodą wykreowany został przez eurocentryczną narrację, podczas gdy pogrążony w żalobie Arsat pozostaje ślepy na jego uroki. Wyobrażenia na temat „umysłowości pierwotnej” możliwe są dzięki swoistej apercpcji krajobrazu dochodzącej do głosu w narracji głównej. Analogie pomiędzy tą perspektywą a animizmem są zatem skomplikowane.

Warto przypomnieć, że autor *Cywilizacji pierwotnej* wskazał animizm nie tylko jako podstawę umysłowości pierwotnej; zdaniem Tylora jest on również obecny we współczesnej myśli naukowej. Proces ten kształtuje dwie sfery ludzkiego poznania. Po pierwsze, utopretycznieniu i profesjonalizacji ulega życie duchowe człowieka:

Dusza utraciła eteryczne swe ciało i stała się pierwiastkiem bezcielesnym, „cieniem cienia”. Teoria jej oddzieliła się coraz bardziej od poszukiwań biologicznych i psychologicznych, które spoczywają obecnie na podstawie czystego doświadczenia i z tego stanowiska badają zjawiska życia i myśli zmysłów, rozsądku, uczuć i woli. Powstał bowiem wytwór ducha, którego samo istnienie ma już wielkie znaczenie, mianowicie „psychologia”, nie mająca z „duszą” nic wspólnego⁴⁴.

Po drugie, Tylor wskazuje na fakt, że animizm staje się fundamentem nowej epistemologii:

Dziki animizm, oparty na wierze w dusze, przeniesiony do świata ucywilizowanego, przybiera niebywałe przedtem rozmiary i przechodzi w jeszcze bogatszą w szczególności wiarę w duchy różnego rodzaju, ożywiający wszechświat i rządzący wszystkim; wreszcie staje się teorią o uosobionych przyczynach wszech rzeczy, rozwiniętą w ogólną filozofję człowieka i przyrody⁴⁵.

Tylor zwraca uwagę nie tylko na aspekt czysto teoretyczny. Pokazuje również, w jaki sposób ten „nowy” animizm przekształca percepcję świata przyrody:

Źródłem tego przewrotu jest postęp wiedzy przyrodniczej, która wykryła nowe przyczyny zjawisk przyrodzonych i zjawisk życia. Wiara w bezpośredni wpływ duchów ustąpiła wszędzie pojęciom siły i prawa. Żadne wewnętrzne bóstwo nie kieruje życiem palącego słońca, aniołowie stróże nie wodzą już gwiazd po sklepieniu niebieskim, boski Gangies jest zwyczajną wodą, płynącą do morza, parującą, skupiającą się w chmury i spadającą deszczem na ziemię. (...) Mięły czasy, gdy myśl ludzka wierzyła, że cały świat żył życiem duchów. Lecz dla znajomości dziejów naszych jest rzeczą niezmiernie interesującą, że istnieją jeszcze dzięki plemionu, hołdujące filozofji, którąśmy tak dawno zarzucili od czasu, gdy fizyka, chemia i biologia zajęły całą dziedzinę dawnego animizmu, zastępując życie siłą, a wolę prawem⁴⁶.

Jeżeli przyglądnijemy się propozycji Tylora szerzej, nie tylko przez pryzmat ewolucjonistycznej teorii kultury, okaże się, że animizm jest czymś więcej niż jedynie zarodkiem religii. Angielski antropolog charakteryzuje w ten sposób również współczesny, oparty na nauce model świata, będący skrzyżowaniem empiryzmu i racjonalizmu. Podawane przez Tylora przykłady świadczą o przekształceniu swoistego krajobrazu kulturowego, ale też pokazują, w jaki sposób animizm wpływa na postrzeganie świata jako całości, innymi słowy – spaja kontekst. Wydaje się, że zastąpienie siłą życia, a prawem – woli wpływa nie tylko na wiedzę przyrodniczą, ale również na – jak czytamy we wcześniejszym cytacie

– ogólną filozofję człowieka. Przekłada się to na sposób postrzegania ludzkiej kultury.

W powyższych fragmentach *Cywilizacji pierwotnej* dostrzegamy – w nieco innej formie – pytania stawiane przez późniejszą antropologię, które dotyczą możliwości postrzegania i badania kultury jako całości. Wystarczy przypomnieć, gdzie Claude Lévi-Strauss doszukiwał się „słabego miejsca” w teorii magii autorstwa Marcela Maussa: była to koncepcja siły *mana* jako łącznika:

Czarownik wprowadza do swych orzeczeń termin heterogeniczny, kategorię, którą nie może posłużyć się analiza logiczna, siłę, władzę, φύσις lub *mana*. Pojęcie skuteczności magicznej jest wciąż obecne i odgrywa rolę wcale nie uboczną, a podobną do tej, jaką łącznik pełni w zdaniu. Ono właśnie umiejscawia ideę magiczną, powołuje ją do istnienia, nadaje jej rzeczywistość, prawdziwość, słowem jego znaczenie jest podstawowe⁴⁷.

Mana pełni funkcję podstawowego elementu gramatyki kulturowej, który łączy, spaja ze sobą rozproszone elementy: to jedno „...z tych kłopotliwych pojęć, z których, jak sądziliśmy, wyplątaliśmy się, a które nie były łatwe do zrozumienia”, „...jest jednocześnie rzeczownikiem, przymiotnikiem i czasownikiem”, „...kolejno i jednocześnie jakością, substancją i aktywnością”⁴⁸. Z kolei Lévi-Strauss dokonuje dekonstrukcji koncepcji Maussa, wskazując *mana* jako rodzaj metafizycznego uzupełnienia luk tego systemu, konceptualne *deus ex machina* dające „złudzenie zgodności rachunku”, jest to bowiem energia dokonująca na płaszczyźnie doświadczenia syntezy rozproszonych elementów teoretycznej struktury⁴⁹. Autor *Antropologii strukturalnej* chce widzieć w sile *mana* „płynne znaczące”, „zerową wartość symboliczną”⁵⁰. Lévi-Strauss sprowadza zatem problem całości do struktury znaków, podczas gdy Mauss próbuje myśleć o całości wyprzedzającej sumę elementów.

Uważam, że wątek animizmu, podobnie jak będący wariacją na jego temat spór o istotę *mana*, jest w gruncie rzeczy zakamuflowanym pytaniem o strukturę i funkcję kontekstu kulturowego⁵¹ – owego rozpozwsechnionego w antropologii tajemniczego pojęcia, które zanim zostało w pełni dookreślone, zaczęło być poddawane egzorcyzmom przez badaczy reprezentujących tak różne perspektywy jak Jacques Derrida czy Bruno Latour. Właściwie problematyka krajobrazu kulturowego jest częściowo przedłużeniem tego sporu, ponieważ łączy się przede wszystkim z pytaniem o holistyczny i systemowy charakter krajobrazu. Wydaje mi się, że w związku z tym współczesna koncepcja krajobrazu na swój sposób jest „animistyczna”, w efekcie – co widzimy u Conrada – wpływa na zachodnioeuropejskie myślenie o kulturze jako odrębnej całości.

Zdecydowanie „animistyczne” wątki odnajdujemy w jednej z pierwszych filozoficznych teorii krajobrazu autorstwa Georga Simmla, która zdaje się potwierdzać diagnozę Tylora. Zdaniem niemieckiego filozofa krajo-

braz tworzy „nową, jednolitą całość, nadrzędną wobec poszczególnych elementów”, które łączą się „...w wyniku pewnego szczególnego procesu duchowego”⁵²: „...nastrój krajobrazu i naoczna jedność krajobrazu (...) są jednym i tym samym, tyle że widzianym z dwu różnych stron”⁵³. W efekcie „...krajobraz jest tworem duchowym, nie można go napotkać w świecie zewnętrznym, żyje tylko dzięki jednoczącej sile duszy”⁵⁴. W swoich rozważaniach idzie Simmel jeszcze dalej:

Nastrój jest (...) czymś ogólnym, nie związanym wprost z żadnym pojedynczym elementem krajobrazu, ale nie czymś wspólnym wielu krajobrazom. Dlatego nastrój i w ogóle stawanie się krajobrazu, czyli uformowanie wszystkich jego elementów w jedność, można uznać za jeden i ten sam akt, jak gdyby różne energie naszej duszy, energia oglądu i energia uczucia, wypowiadały *unisono*, każda w swojej tonacji, jedno i to samo słowo⁵⁵.

Zwróćmy uwagę, że w owym magicznym nieomal przejściu pomiędzy ontologią a epistemologią porbzmiewa wskazana przez Tylora animistyczna przemiana życia w siłę i woli w prawo. Przeżycie i doświadczenie jednostki stają się zaczynem jedności krajobrazu, a tym samym – kontekstu kulturowego. Zwraca również uwagę fakt, że nastrój nie tylko tworzy krajobraz, ale też różnicuje krajobrazy. Pozwala to stwierdzić, że wyobrażenie, jakim jest krajobraz, staje się formą naoczności pozwalającą na klasyfikację doświadczenia i przeżywania kultury.

Conradowska *Laguna* świadczy o tym dobitnie. Bazujący na kategorii wzniosłości i europejskiej metafizyce krajobraz okazuje się podszyty animistycznym poszukiwaniem całości. Conrad zdaje się sugerować, że doświadczenie krajobrazu jest swego rodzaju narzędziem pozwalającym zapanować nad różnorodnością skolonizowanego świata: wykorzystując kontekst, staje się filtrem upraszczającym jego złożoność. Dzięki temu biały może dostrzec w „bezlitosnym blasku słońca szept nieświadomego życia” [L, s. 221] i równocześnie powiedzieć Arsatowi, że „nic nie ma”. Dodatkowo fakt przypisania tubylcom perspektywy „animistycznej” sprzyja ich stereotypizacji i uogólnieniu, choć na dobrą sprawę to sam sposób myślenia przez białego o „animizm” tubylców jest „animistyczny”. W efekcie te dwie perspektywy nigdy się nie spotykają, biały jest dla tubylców „niewiernym”, choć sam zawiera wzniosłemu systemowi metafizycznemu wcielonomu w krajobraz *Laguny*. Krajobraz staje się ekwiwalentem kontekstu kulturowego.

Nie chcę bynajmniej sugerować, że kategoria krajobrazu lub kontekstu kulturowego to skompromitowane przez kolonializm wynalazki tradycji zachodnioeuropejskiej. W swoim opowiadaniu Conrad wyraźnie sugeruje różne wymiary – różnie dookreślany kontekst – tytułowej laguny. Może ona być lustrem, które odbi-

ja tylko to, co chcemy, i nadaje otaczającej nas rzeczywistości formę homogenicznego obrazu. Może to być jednak również świat złożonych, dramatycznych historii rządzonych odmiennym prawem i modelem. Od nas zależy zatem, czy sprowadzimy kontekst kulturowy do pięknego landszaftu naszej epistemologii, czy spróbujemy dostrzec w nim struktury odmiennego doświadczenia. Pamiętajmy jednak, że nie tylko „nadzwrocność” jest podstawą naszego poznania; również stwierdzenie: „Nic nie widzę”, dookreśla kulturowy krajobraz.

Bibliografia

- Achebe Chinua, *An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness*, [w:] Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, ed. by Robert Kimbrough, W.W. Norton & Company, New York-London 1988.
- Bałlaban Karolina, *O egzotyce „Laguny”*, [w:] *Aspekty systemowe tekstu Conradowskiego*, red. Andrzej Zgorzelski, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1980.
- Berbohm Max, *A Christmas Garland*, William Heinemann, London 1922.
- Conrad Joseph, *Karain – wspomnienie*, przeł. Aniela Zagórska, [w:] J Tenże, *Dziela*, tom IV: *Opowieści niepokojące*, red. Zdzisław Najder, PIW, Warszawa 1972.
- Conrad Joseph, *Laguna*, przeł. Aniela Zagórska, [w:] Tenże, *Dziela*, tom IV: *Opowieści niepokojące*, red. Zdzisław Najder, PIW, Warszawa 1972.
- Conrad Joseph, *Dziela*, tom XX: *Ocalenie. Opowieść z płytkiego morza*, przeł. Aniela Zagórska, red. Zdzisław Najder, PIW, Warszawa 1974.
- Conrad Joseph, *Przedmowa*, [w:] Tenże, *Dziela*, t. III: *Murzyn z zalogi „Narcyza”*, przeł. Bronisław Zieliński, red. Zdzisław Najder, PIW, Warszawa 1972.
- Conrad-Korzeniowski Joseph, *Jądro ciemności*, [w:] Tenże, *Wybór prozy*, wstęp i opracowanie Zdzisław Najder, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2015.
- Czaja Dariusz, *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
- Frazer James George, *Złota gałąź*, przeł. Henryk Krzeczowski, PIW, Warszawa 1996.
- Frydryczak Beata, *Więcej niż obraz: procesualna natura krajobrazu*, [w:] *Więcej niż obraz*, red. Eugeniusz Wilk, Anna Nacher, Magdalena Zdrodowska, Ewelina Twardoch i Michał Gulik, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.
- Hampson Robert, *Frazer, Conrad and the “Truth of Primitive Passion”*, [w:] *Sir James Frazer and the Literary Imagination. Essays in Affinity and Influence*, ed. by Robert Fraser, The Macmillan Press Ltd, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London 1990.
- Hubert Henri, Mauss Marcel, *Zarys ogólnej teorii magii*, przeł. Marcin Król, [w:] Marcel Mauss, *Socjologia i antropologia*, PWN, Warszawa 1973.
- Kieniewicz Jan, *Od ekspansji do dominacji. Próba teorii kolonializmu*, Czytelnik, Warszawa 1986.
- Krajka Wiesław, *Perspektywy narracyjne a etyka i magia*, [w:] Tenże, *Joseph Conrad: konteksty kulturowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1995.
- Kuper Adam, *Wymyślanie społeczeństwa pierwotnego. Transformacje mitu*, przeł. Tomasz Sieczkowski, Alicja Dąbrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.

Lévi-Strauss Claude, *Totemizm dzisiaj*, przeł. Aniela Steinsberg, KR, Warszawa 1998.

Lévi-Strauss Claude, *Wprowadzenie do twórczości Marcela Maussa*, przeł. Krzysztof Pomian, [w:] Marcel Mauss, *Socjologia i antropologia*, PWN, Warszawa 1973.

Lindqvist Sven, *Wytepić cale to bydło*, przeł. Milena Haykowska, W.A.B., Warszawa 2009.

Meoni Maria Luisa, *Utopia and Reality in Ambrogio Lorenzetti's Good Government*, Edizioni IFI, Florence 2005.

Nycz Ryszard, *Krajobraz kulturowy albo o kulturze jako czasowniku. Wprowadzenie do dyskusji panelowej*, [w:] *Więcej niż obraz*, red. Eugeniusz Wilk, Anna Nacher, Magdalena Zdrodowska, Ewelina Twardoch i Michał Gulik, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.

Sahlins Marshall, *Wyspy historii*, przeł. Izabela Kolbon, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.

Said Edward W., *Culture and Imperialism*, Vintage Books, New York 1993.

Sendyka Roma, *Krajobrazy (nie)pamięci: dekonstrukcja krajobrazu kulturowego*, [w:] *Więcej niż obraz*, red. Eugeniusz Wilk, Anna Nacher, Magdalena Zdrodowska, Ewelina Twardoch i Michał Gulik, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.

Simmel Georg, *Filozofia krajobrazu*, [w:] Tenże, *Most i drzewi. Wybór esejów*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006.

Tylor Edward Burnett, *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*, tom I-II, przeł. Z.A. Kowerska, Wydawnictwo „Głosu”, Warszawa 1896-1898.

Walendowska Barbara, *Animizm*, [w:] *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Zofia Staszczak, PWN, Warszawa-Poznań 1987.

Zgorzelski Andrzej, *Kształt rodzajowy „Laguny”*, [w:] Tenże, *O nowelach Conrada. Interpretacje*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984.

Przypisy

¹ Chinua Achebe, *An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness*, [w:] Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, red. Robert Kimbrough, W.W. Norton & Company, New York-London 1988, s. 257.

² Tamże, s. 262.

³ Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, Vintage Books, New York 1993, s. 29.

⁴ Joseph Conrad, *Przedmowa*, [w:] Tenże, *Dziela*, t. III: *Murzyn z żalugi „Narcyza”*, przeł. Bronisław Zieliński, red. Zdzisław Najder, PIW, Warszawa 1972, s. 12 (oryg.: *to make you see*).

⁵ Ryszard Nycz, *Krajobraz kulturowy albo o kulturze jako czasowniku. Wprowadzenie do dyskusji panelowej*, [w:] *Więcej niż obraz*, red. Eugeniusz Wilk, Anna Nacher, Magdalena Zdrodowska, Ewelina Twardoch i Michał Gulik, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015, s. 46-49.

⁶ Oczywiście to porównanie może wydawać się zbyt odległe i akontekstualne. Próbuję jednak zwrócić w tym przypadku uwagę przede wszystkim na swoisty model narracji ugruntowany w tradycji zachodnioeuropejskiej.

⁷ Maria Luisa Meoni, *Utopia and Reality in Ambrogio Lorenzetti's Good Government*, Edizioni IFI, Florence 2005, s. 11.

⁸ Por. tamże, s. 117.

⁹ Beata Frydryczak, *Więcej niż obraz: procesualna natura krajobrazu*, [w:] *Więcej niż obraz*, s. 179.

¹⁰ Joseph Conrad-Korzeniowski, *Jądro ciemności*, [w:] Tenże, *Wybór prozy*, wstęp i opracowanie Zdzisław Najder, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2015, s. 60. Kolejne cytaty z tego wydania oznaczać będę w tekście głównym.

¹¹ Jan Kieniewicz, *Od ekspansji do dominacji. Próba teorii kolonializmu*, Czytelnik, Warszawa 1986, s. 291.

¹² Tamże, s. 276.

¹³ Zdzisław Najder, *Wstęp*, [w:] Joseph Conrad, *Wybór prozy*, s. XLIII.

¹⁴ Zob. Beata Frydryczak, *Więcej niż obraz...*, s. 179-180.

¹⁵ Joseph Conrad, *Laguna*, przeł. Aniela Zagórska, [w:] Tenże, *Dziela*, tom IV: *Opowieści niepokojące*, red. Zdzisław Najder, PIW, Warszawa 1972, s. 222. Kolejne cytaty z tego wydania oznaczać będę w tekście głównym.

¹⁶ Karolina Bałaban, *O egzotyce „Laguny”*, [w:] *Aspekty systemowe tekstu Conradowskiego*, red. Andrzej Zgorzelski, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1980, s. 10.

¹⁷ Tamże, s. 23.

¹⁸ Doskonale widać to na przykładzie pani Travers w *Ocaleniu*: „Laguna, wybrzeże, barwy i kształty wydały jej się bardziej niż kiedykolwiek jaskrawym malowidłem na olbrzymim płótnie, które kryło przejawy niepojętego życia. (...) Pani Travers widziała, wyobrażała sobie te rzeczy, nawet uznawała jej już za realne; przestały być w jej oczach jedynie widowiskiem urządzonym dla niej z barbarzyńskim przepychem i dziką wyrazistością. Nie mogła już żywić wątpliwości – ale i nie odczuwała tego wszystkiego bezpośrednio, jak się nie czuje głębi morza pod jego spokojnym połyskiem lub szarym zamętem wściekłości” (Joseph Conrad, *Dziela*, tom XX: *Ocalenie. Opowieść z płytkiego morza*, przeł. Aniela Zagórska, red. Zdzisław Najder, PIW, Warszawa 1974, s. 383-384). Powyższy fragment doskonale ilustruje mechanizm postrzegania krajobrazu przez białego bohatera *Laguny*: wzniosła egzaltacja jest źródłem dystansu, kontekst kulturowy opatrzonej zostaje cudzysłowem konwencji poznawczej (co w *Ocaleniu* dodatkowo podkreślone jest przez powracający wątek opery).

¹⁹ Andrzej Zgorzelski, *Kształt rodzajowy „Laguny”*, [w:] Tenże, *O nowelach Conrada. Interpretacje*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984, s. 23.

²⁰ Zob. Marshall Sahlins, *Wyspy historii*, przeł. Izabela Kolbon, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 14: „Przez »strukturę splotu okoliczności« rozumiem praktyczną realizację kategorii kulturowych w określonym kontekście historycznym, wyrażających się w działaniu historycznym sprawców mających określone interesy, włączając w to mikro socjologię ich reakcji”.

²¹ Zob. Andrzej Zgorzelski, *Kształt rodzajowy „Laguny”*, s. 13.

²² Karolina Bałaban, *O egzotyce „Laguny”*, s. 25.

²³ Immanuel Kant, *Krytyka praktycznego rozumu*, przeł. oraz przedmową i przypisami opatrzył Jerzy Galecki, PWN, Warszawa 1972, s. 256.

²⁴ Karolina Bałaban, *O egzotyce „Laguny”*, s. 25.

²⁵ Tamże, s. 26.

²⁶ Andrzej Zgorzelski, *Kształt rodzajowy „Laguny”*, s. 18-19.

²⁷ Zob. Karolina Bałaban, *O egzotyce „Laguny”*, s. 16.

²⁸ Tamże, s. 19.

²⁹ Tamże, s. 18.

- ³⁰ Andrzej Zgorzelski, *Kształt rodzajowy „Laguny”*, s. 25.
- ³¹ Zob. Sven Lindqvist, *Wytępić cale to bydło*, przeł. Milena Haykowska, W.A.B., Warszawa 2009, s. 19 i nn.
- ³² Zob. Robert Hampson, *Frazer, Conrad and the “Truth of Primitive Passion”*, [w:] *Sir James Frazer and the Literary Imagination. Essays in Affinity and Influence*, ed. by Robert Fraser, The Macmillan Press Ltd, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London 1990, s. 173-181.
- ³³ Tamże, s. 183.
- ³⁴ Zob. Wiesław Krajka, *Perspektywy narracyjne a etyka i magia*, [w:] Tenże, *Joseph Conrad: konteksty kulturowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1995.
- ³⁵ Barbara Walendowska, *Animizm*, [w:] *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Zofia Staszczak, PWN, Warszawa-Poznań 1987, s. 22.
- ³⁶ Zob. Adam Kuper, *Wymyślenie społeczeństwa pierwotnego. Transformacje mitu*, przeł. Tomasz Sieczkowski, Alicja Dąbrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 236. Kuper stwierdza, że „...historia teorii społeczeństwa pierwotnego to historia pewnego złudzenia. Jest ona naszym flogistonem, naszym eterem” (tamże, s. 11). Co ciekawe w kontekście animizmu, James George Frazer, tłumacząc prawo powinowactwa leżące u podstaw magii sympatycznej, również użył tego porównania: „...impulsy przekazywane są za pośrednictwem czegoś, co moglibyśmy określić jako swego rodzaju niewidzialny eter, podobny do tego, którego istnienie postuluje współczesna nauka dla ściśle identycznych powodów, a mianowicie, w celu wytłumaczenia, w jaki sposób rzeczy mogą na siebie wzajemnie wpływać poprzez przestrzeń, która zdaje się być pusta” (James George Frazer, *Złota gałąź*, przeł. Henryk Krzeczowski, PIW, Warszawa 1996, s. 39).
- ³⁷ Zob. Dariusz Czaja, *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 27 i nn. Autor przywołuje głos Jacques’a Monoda, który zwrócił uwagę na fakt, że niektóre współczesne systemy myślowe, również o charakterze naukowym, są „zarażone wirusem animizmu” (tamże, s. 29).
- ³⁸ Claude Lévi-Strauss, *Totemizm dzisiaj*, przeł. Aniela Steinsberg, KR, Warszawa 1998, s. 7-8.
- ³⁹ Zob. tamże, s. 132.
- ⁴⁰ Tamże, s. 117.
- ⁴¹ Barbara Walendowska, *Animizm*, s. 23.
- ⁴² Zob. Max Beerbohm, *A Christmas Garland*, William Heinemann, London 1922, s. 113-117. W napisanej w roku 1920 *Nocie autora* do tomu *Opowieści niepokojące* Joseph Conrad docenił parodię Beerbohma. W nocie tej autor w zabawny sposób opisał również okoliczności powstania *Laguny*. Warto zacytować ten fragment: „Każdy pozna, że ostatni rozdział *Wyrzutka* i początek *Laguny* pisało to samo pióro – mówiąc w przenośni. W danym wypadku przenośnia jest także dosłowną prawdą. Było to istotnie to samo pióro: pospolita stalówka. Ponieważ oskarżano mnie o nieczułość, miło mi stwierdzić, że przynajmniej w jednym wypadku uległem sentymentalnej skłonności. Przyszło mi na myśl, że ta stalówka była dobrą stalówką, że dzielnie mi się przysłużyła i włożyłem ją do kieszeni od kamizelki, aby ją przechować jako pamiątkę, na którą będę mógł kiedyś czule spoglądać. Potem ukazywała mi się od czasu do czasu w przeróżnych miejscach – na dnie małych szufladek, między spinkami w tekturowych pudełeczkach – aż wreszcie znalazła stały przytułek w dużej drewnianej misie zawierającej kilka kluczyków, kawaleczki laku, sznurki, drobne łańcuszki, nieco guzików i tym podobne szczątki, które wykruszają się z ludzkiego życia i osiadają w schowkach tego rodzaju. Widywałem ją od czasu do czasu z uczuciem wyraźnego zadowolenia, aż pewnego dnia spostrzegłem ze zgrozą, że w misie znajdują się dwie stalówki. Jakim sposobem druga trafiła do misy, zamiast znaleźć się w koszu z papierami albo w kominku – nie mogę zrozumieć; ale oto leżały obok siebie, obie pokryte skorupą zeschniętego atramentu i niemożliwe do rozróżnienia. Sytuacja przedstawiała się rozpaczliwie, postanowiłem więc nie dzielić uczuć między dwie stalówki, a z drugiej strony nie narażać się na obdarzenie sentymentem przybłądy, i rzuciłem obie przez okno na kwietnik. Myślę teraz, że był to poetyczny grób dla okrucich własnej przeszłości. Ale opowiadanie pozostało” (Joseph Conrad, *Od autora*, [w:] Tenże, *Opowieści niepokojące*, s. 5-6). W kontekście zagadnień omawianych w niniejszym artykule warto zwrócić uwagę na kilka istotnych aspektów cytowanego fragmentu. Po pierwsze, opis świata bibelotów i „sentymentalnego” stosunku do stalówki przywołuje na myśl rytuał związany z przygotowaniem „amuletu” opisany w *Karaimie* (opowiadanie to również wchodzi w skład *Opowieści niepokojących*). Po drugie, w dokonującej się tu magicznej sztuczce wyraźnie zaznacza się przejście pomiędzy metaforą a konkretem. Po trzecie wreszcie, mamy do czynienia z wyraźną mediacją pomiędzy światem przyrody a światem kultury. Wszystkie te tropy pozwalają doszukiwać się swoistego, ironicznie potraktowanego, „animizmu” „unaturalniającego” akt twórczy.
- ⁴³ Joseph Conrad, *Karaim – wspomnienie*, przeł. Aniela Zagórska, [w:] Tenże, *Opowieści niepokojące*, s. 63-64.
- ⁴⁴ Edward Burnett Tylor, *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*, tom I, przeł. Z.A. Kowerska, Wydawnictwo „Głosu”, Warszawa 1896, s. 411.
- ⁴⁵ Tenże, *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*, tom II, przeł. Z.A. Kowerska, Wydawnictwo „Głosu”, Warszawa 1898, s. 295.
- ⁴⁶ Tamże, s. 149-150.
- ⁴⁷ Henri Hubert, Marcel Mauss, *Zarys ogólnej teorii magii*, przeł. Marcin Król, [w:] Marcel Mauss, *Socjologia i antropologia*, PWN, Warszawa 1973, s. 167.
- ⁴⁸ Tamże, s. 146-148.
- ⁴⁹ Claude Lévi-Strauss, *Wprowadzenie do twórczości Marcela Maussa*, przeł. Krzysztof Pomian, [w:] Marcel Mauss, *Socjologia i antropologia*, s. XLIII.
- ⁵⁰ Zob. tamże, s. LVI.
- ⁵¹ Piszę na ten temat w eseju pt. *Łącznik*, „Laboratorium Kultury” 2016, nr 5 (w druku).
- ⁵² Georg Simmel, *Filozofia krajobrazu*, [w:] Tenże, *Most i drzewo. Wybór esejów*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 292. Co ciekawe, Roma Sendyka porównuje wskazany przez Simmla proces spajania krajobrazu do siły elektrostatycznej (*Krajobrazy (nie)pamięci: dekonstrukcja krajobrazu kulturowego*, [w:] *Więcej niż obraz*, s. 86), co przywodzi na myśl wcześniejsze porównanie zasady powinowactwa do eteru przez Frazera.
- ⁵³ Georg Simmel, *Filozofia krajobrazu*, s. 302.
- ⁵⁴ Tamże, s. 304.
- ⁵⁵ Tamże, s. 305.

Dajcie światło tam, gdzie są pieniądze.
(lokalne powiedzenie hollywoodzkie)

– Jaką ma pani filozofię życia?
– Jeżeli czegoś pragnę, nic nie może stanąć mi na przeszkodzie.
(fragment rozmowy z Esther Shapiro, współscenarzystką serialu *Dynastia*; w: Czaderska-Hayek 1992, s. 15)

Tytuł tekstu zawiera dwa konkretne indeksy topograficzne – wyspę o nazwie Ellis Island, którą metaforycznie uznać można za drzwi wejściowe do Ameryki, oraz Beverly Hills – nazwę wzgórz, które metaforycznie uznać można za znak rozpoznawczy Hollywood, części miasta Los Angeles znanej także metaforycznie jako Fabryka Snów (*Dream Factory*, *Traumfabrik*). Dodajmy – ku dopełnieniu semantycznej perwersji – że określenie to ukuł i wymyślił bolszewik Ilja Erenburg i ma ono sens tyleż hołdowniczy, co cyniczno-ironiczny. Inaczej jeszcze rzecz ujmuje współczesny ultrakonserwatywny krytyk Michael Medved, który pisze o Hollywood jako o „fabryce trucizny”, bo – jak komentuje jego wywody Krzysztof Kłopotowski – rodacy z Hollywood „propagują wulgarność, plugawy język i pogardę dla autorytetów. Wykazują też «wściekłą antyreligijność, która poniża ludzkiego ducha». Zachęca, aby zwrócić się do wartości opartych na religii. Myślę, że zalecenia Medveda to mrzonka” – urywa autor [Kłopotowski 2015, s. 139]. To celowe i świadome lawirowanie między konkretem i faktami a metaforą i fantasmagorią utrzyma się w retoryce mojego tekstu do samego końca: mowa będzie bowiem o kinie, tej najbardziej niesamowitej (w sensie zarówno potocznym, jak i freudowskim) ze sztuk. I tej najbardziej amerykańskiej ze sztuk – cokolwiek ten epitet może znaczyć i jakie konotacje (pozytywne czy negatywne) – może za sobą pociągnąć.

Ameryki dzielą się od zawsze na te wyobrażone i te konkretne. Wzorowym i bardzo symptomatycznym polskojęzycznym tekstem o Ameryce wyobrażonej jest zapoznany zbiór szkiców Krzysztofa Teodora Toeplitza *Akyrema*. We wstępie do pierwszego wydania z 1968 roku KTT tłumaczy się z tytułu i jego korzenia: „Dziwaczny tytuł tej książki jest rodzajem szyfru. Szyfr to zresztą nie bardzo skomplikowany: Akyrema – to po prostu Ameryka, tyle że czytana od tyłu”. Następnie autor wyjaśnia, że przygotowywał się do wyjazdu do Stanów, ale nic z tego nie wyszło – pozostała mu jednak garść notatek o Ameryce, które postanowił mimo wszystko opublikować. I pisze wprost, jakby metatekstowo: „Są to szkice oparte wyłącznie na lekturach i na wyobraźni, jest to więc obraz imaginacyjny, którego nie ośmielę się nazwać «Ameryką», czy też szkicami na tematy amerykańskie, lecz właśnie «Akyremą» – czyli Ameryką czytaną od tyłu. Dodaje także: Miliony ludzi

JACEK ZIEMEK

Od Ellis Island do Beverly Hills. Wstęp do badań nad *homo hollywoodens*

w Europie (...) również obcuje z Akyremą, to znaczy z jakąś wizją cywilizacji, której nie widzieli na oczy, ale która zapewne Ameryką nie jest, lecz jedynie systemem jej zniekształconych odbić i mitów”. We wstępie do trzeciego wydania książki w 1973 roku KTT informuje już, że w Ameryce był – przy okazji pisząc już opartą na empirii książkę zatytułowaną *Wiadomości z tamtego świata* – i że Akyrema wcale nie jest tak odległa od Ameryki, jak się wydaje, bo „nie zawiodły mnie lektury, którym zawierzyłem, źródła, którym zdecydowałem się zaufać”. W ramach koniecznej i merytorycznej dygresji zacytujmy jeszcze bardzo ciekawy i szczery fragment z autobiografii Romana Polańskiego, który tak pisze o własnej percepcji przemiany Akyrema w Amerykę: „Stany Zjednoczone wywołały we mnie dziwnie mieszane uczucia. Rzeczywistość potwierdziła częściowo moje wyobrażenia o amerykańskim stylu życia, ale wiele spraw mnie zaskoczyło. Jak większość Polaków, hołubiłem w sobie stereotypowy wizerunek Amerykanów: sympatyczni, czarni żołnierze rozdają dzieciakom gumę do żucia; rumiani, dobrze odżywieni, starannie wypielęgowani biali Anglosasi mieszkają z dala od tłumu, ponad pospółstwem, w wieżowcach przyprawiających o zawrót głowy. Niektóre z tych złudzeń przysły od razu, w chwili zderzenia z nowojorską rzeczywistością. Avenue of the Americas mogła pochwalić się drapaczami chmur jak Hilton, czy Time-Life Building, ale kontrastowały z nimi zwykle rudery: małe, obskurne bary, liche podrzędne sklepiki z galanterią, podupadające bazary, gdzie za pół darmo sprzedawano najróżniejszą tandetę. Ulice, pełne wybojów, były zaśmiecone i węższe, niż sobie wyobrażałem. Wszystko to zaskoczyło mnie, ale jednocześnie wydało mi się dziwnie swojskie i pokrzepiające” [Polański 1989, s. 163].

Ciekawe postawienie sprawy i ciekawy wniosek – reportaż z drugiej ręki, tekst zapośredniczony, który z sukcesem przechodzi próbę empirycznej weryfikacji; takim quasi-reportażem jest z kolei *Wyspa klucz* Małgorzaty Szejnert, która za pomocą polifonicznej i zamaszystej narracji ukazuje nam losy Ellis Island – tego miejsca i tych ludzi, których stopy los rzucił na ową zie-

mię obiecaną. Znając historię wyspy, jej znaczenie historyczne i sens metaforyczny, zacytujmy tylko jedno, za to kluczowe zdanie odautorskiej narracji Szejnert: „Klucz może otworzyć świat i może go zamknąć. Taka jest właśnie wyspa Ellisa”. Niezwykłość tego miejsca potwierdza elegijny i wisielczy ton krótkiego metrażu pod tytułem *Ellis*, zrealizowanego przez fotografa, który ukrył się pod pseudonimem Jr. Sfilmował on chodzącego jak duch po ruinach tamtejszego szpitala Roberta de Niro recytującego fragmenty dokumentów ludzi-duchów przeszłości. Widmowy status narratora nie ulega wątpliwości, a jego tęskne spojrzenie na nie tak odległy, lecz niekoniecznie osiągalny Manhattan jest wielkim, jasno wypowiedzianym wyrzutem pod adresem nie tylko dawnej Ameryki z przełomu XIX i XX wieku. Owa „poetyka ruin” – tyleż wstrząsająca, co wysmakowana i z lekka artystowsko narcystycznie upozowana – pozostawia trwałe ślady owej Ameryki realnej i rzeczywistej, która staje się przedsiönkiem królestwa marzeń, gdzie drapacze chmur i cały *Manhattan skyline* są zaiste niesamowitą w swojej wieloznaczności figuracją.

Przedsmak i gorzki smak Ellis Island poczuli także wszyscy, którzy oglądali w kinie rozdierającą sekwencję przybycia małego chłopca – który potem stał się Don Vitem Corleone – w drugiej części *Ojca chrzestnego* Francisa Forda Coppoli (z pochodzenia zresztą Sycylijczyka – notabene *coppola* to nazwa kaszkietu noszonego przez tamtejszych mężczyzn). Coppola urodził się już w amerykańskim Detroit, jego ojciec Carmine (dodajmy: pierwszy flecista w orkiestrze NBC dyrygowanej przez stuprocentowego Włocha o imieniu Arturo i nazwisku Toscanini) także urodził się już w Stanach, zaś matka reżysera miała na imię Italia. Zatem sam Coppola jest już Amerykaninem włoskiego pochodzenia, którego kulturowe DNA nie tylko gwarantuje wiarygodność jego narracji, lecz nawet go do niej predestynuje.

Nie chodzi bowiem aż tak bardzo o konkrety – w sensie realnej obecności emigranta na Ellis Island – ale o tajemny ryt przejścia z jednej kultury w drugą (który równie dobrze odbywał się na granicy kanadyjsko-amerykańskiej, co amerykańsko-meksykańskiej, choć w sposób znacznie mniej sformalizowany i mniej spektakularny). Lista nie byle kogo, bo wielkich ludzi Hollywood, którzy musieli przejść mniej lub bardziej upokarzającą kwarantannę na Ellis Island, nie jest imponująca, podobnie jak różne były powody przyjazdu do Stanów: nic bardziej odmiennego od motywacji Franka Capry, Ala Jolsona czy Claudette Colbert. Antonio Moreno, który przybył na Ellis Island w 1902 roku jako Antonio Garrido Monteagudo, wspominał w 1924 roku swoje pierwsze zetknięcie ze Statuą Wolności za pomocą retoryki bombastycznej: „Sądzę, że umieszczenie tej bogini na nabrzeżu było boską inspiracją, bo dla wielu samotnych serc i obolałych dusz

stało się symbolem powitania i nadziei”. Wielki aktor i odtwórca ról demonicznych gangsterów Hollywoodu lat 30., pochodzący z Bukaresztu Emanuel Goldenberg znany później jako Edward G. Robinson, wyznał wręcz, że na Ellis Island „na nowo się narodził”. Bądźmy tak samo wspaniale naiwni jak jego wypowiedź i potraktujmy tę metaforę literalnie – wtedy być może będziemy namacalnie bliżej tego, co musiało dziać się na wyspie-kluczu.

Fakty nie dają się łatwo zsintetyzować, zatem będziemy musieli uciec się do metafory. Jeżeli przyjmiemy z celową naiwnością, że Hollywood – traktowane przez naszych bohaterów jako miejsce docelowe – jest Fabryką Snów, to Ellis Island jest ostatnim rzeczywistym, realnym miejscem, w jakim się znaleźli. Potem rzeczywistość staje się już tylko mitem i snem: mitem bohaterskim bądź męczeńskim i snem – rozkosznym lub koszmarnym. Mogę się zatem posłużyć pomysłem Toeplitza i ryzykownie stwierdzić, że Ellis Island to pierwsze i ostatnie miejsce zetknięcia z Ameryką, po to by znaleźć się w mitycznej strefie Akyrema, a ściślej – w jej epicentrum i mitotwórczym jądrze znanym pod nazwą Hollywood.

Warto zawsze pamiętać, że umieszczenie mitotwórczego jądra imaginacyjnej Ameryki w Kalifornii było dziełem przypadku i konieczności. Początkowo centrum filmowe Nowego Świata mieściło się w Nowym Jorku i w New Jersey; potem ze względu na wojnę patentową spora część branży z powodów kryminalnych musiała z tego terenu uciekać, gdzie pieprz rośnie. Brano pod uwagę kilka miejsc nowego ulokowania branży niezwiązanej z trustem Edisona, byle tylko dalej od Nowego Jorku: miała to być Floryda, Teksas, okolice Hawany i mała kalifornijska dziura pod nazwą Los Angeles. Wybrano miejsce najdalsze, a szalę przeważała bliskość granicy z Meksykiem, gdzie proedisonowska jurysdykcja nie miała już żadnej mocy wobec tych, którzy gwałcili prawa autorskie.

Geneza rzeczywiście filmowa, bo kryminalna i niczym z kina akcji, ale zadecydowało także pionierskie hasło „*Go west, young man*” i piękne, godne kamery filmowej okoliczności przyrody. Małgorzata Szejnert w swojej książce o Ellis Island cytuje, czym kuszono emigrantów, aby przemierzali cały kontynent ziemi obiecannej, gdzie Eden znajduje się dopiero nad Pacyfikiem: „Kalifornia natomiast zachęca dobrami wysypującymi się ze złotego rogu obfitości (banany, pomarańcze, ananasy...) i przestrzenia do wzięcia: Miejsce dla milionów emigrantów. 43 miliony 795 tysięcy akrów nietkniętej ziemi rządowej. Kolej i prywatne grunty dla milionów farmerów. Klimat dla zdrowia i bogactwa, bez cyklonów i śnieżyc” [Szejnert, s. 35]. Dodajmy za książką mieszkającego w Kalifornii Anglika, wybitnego krytyka filmowego Davida Thomsona, że w 1872 roku pewien nowojorczyk Charles Nordhoff wydał książkę pod tytułem *California: For Health, Wealth, and*

Residence [Thomson 2006, s. 40–41]. W 1915 roku w książce *The Art of Moving Picture* Vachel Lindsay – poeta, co słychać i czuć w jego giętkiej frazie – napisał: „Niektórzy z nas dostrzegają ze szczególnym zaniepokojeniem taką oto perspektywę, że Los Angeles może stać się Bostonem filmu. Być może lepiej byłoby nazwać je Florencją, ponieważ Kalifornia przypomina bardziej pełną barw Italię niż jakakolwiek część Stanów Zjednoczonych (...). Dzisiejszy kalifornijski bywalec, żądny nieustających przyjemności playboy ma wokół siebie oczywisty przepych spokrewniony z drzewem eukaliptosowym oraz drzewem granatu. Kalifornia jest złotym stanem. W przeciwieństwie do Wall Street pozbawiona plugastwa złota stanowi ucieleśnienie naturalnego bogactwa, które odnajdują obdarcy poszukiwacze. Złotem Kalifornii jest barwa pomarańczy, blask świtu w Yosemite, barwa złotej bramy (Golden Gate), która otwiera zachodowi słońca drogę do mistycznych i straszliwych Chin i Indii” [Thomson 2006, s. 75].

I jeszcze garść cytatów – ku przestrodze lub na zachętę – o Los Angeles i Hollywood z pierwszej ręki:

„To miasto trzeba zobaczyć, żeby w nie nie uwierzyć” (Walter Winchell)

„To tylko małe miasteczko z pretensjami” (Theodore Dreiser)

„Jest jedno słowo, które określa Hollywood – nerwica” (Frank Capra)

„Tu jest nudno, niewiarygodnie nudno, tak nudno, że sama nie mogę w to uwierzyć” (Greta Garbo)

„Ograniczona, prowincjonalna miejscina” (Marlon Brando)

„Co to właściwie znaczy ten hollywoodzki patriotyzm? Co to jest Hollywood? To po prostu atelier. Dziś może być tu, a jutro tam” (Otto Preminger)

„Hollywood stworzyli przybysze z Europy Wschodniej. Jedną z rzeczy, jakie zrobili, gdy stali się Amerykanami – a z definicji jako Amerykanie odcinamy się od swoich korzeni, ponieważ wstydzimy się niejednorodności, akcentu, odmienności – było wykreowanie ideału. (...) To ich kreację nazywamy właśnie Ameryką” (Dustin Hoffman)

„Słoneczna Syberia” (anonimowe)

„Ludzie Hollywoodu obawiają się stąd wyjeżdzać. Tam, w innym świecie, są przerażeni. Niepewni. Nigdzie poza Hollywood nie czują się dobrze” (Louis B. Meyer)

„Jedynie we wzajemnych kontaktach mieszkańcy Hollywoodu wydają się spokojni i zrelaksowani. Podobnie tubylcy melanezyjskiego plemienia z wysp południowo-zachodniego Pacyfiku, którzy też nie są w stanie wyobrazić sobie życia gdziekolwiek indziej i lękają się opuszczenia swojej małej społeczności” (Hortense Powdermaker)

„To miasto fabryczne, które nie różni się niczym od Doliny Krzemowej” (Dawn Stell, prezes Columbia Pictures)

„Są tu do zgarnięcia miliony, a jedyną twoją konkurencją są idioci. Nie pozwól, by ci to przeszło koło nosa” (fragment depechy Hermana Mankiewicza do Bena Hechta, 1926)

„Hollywood to miejsce, gdzie najwięksi geniusze pracują z największymi idiotami” (anonimowe)

„Hollywood jest miejscem, w którym strzela się (*shoot*) film za filmem, zamiast zrobić to samo z aktorami” (Walther Winchell)

„Pacjentom pozwolono prowadzić zakład dla umysłowo chorych” (anonimowy pracownik 20th Century Fox)

„Hollywood cuchnie” (Frank Sinatra)

„W Hollywood szanuje się zmarłych, a nie żyjących” (Errol Flynn)

„Hollywood to miejsce, w którym zapłacą ci 50 tysięcy dolarów za pocałunek, ale 50 centów za twoją duszę” (Marilyn Monroe)

Dominują tu jak widać wypowiedzi cyniczne i kąśliwe, bo takie są najbardziej efektowne. Dodać też należy, że najbardziej nienawistnie o Hollywood mówią ci, którym nigdy nie groził tamtejszy kontrakt. Marcin Giżycki – cytując Grahama Petrie – wymienia trzy okresy zwiększonego napływu Europejczyków do Fabryki Snów. Pierwszy to lata 20., kiedy falę spowodować miała polityka największych studiów, które chciały wykorzystać sukcesy modnych reżyserów europejskich pod sztandarem amerykańskim i tym samym osłabić konkurencję (Lubitsch, Murnau, Stiller, Sjöström). Druga – motywowana względami politycznymi – to lata 30. i 40. (Lang, Preminger, Wilder, Renoir, Clair). Trzecia fala to lata 60. i 70., gdy pojawili się emigranci krępowani przez cenzurę w krajach ojczystrych (Forman, Polański) i modni filmowcy europejscy (Antonioni). Wreszcie fala czwarta, gdzie motywem jest to, że Hollywood w ogóle istnieje.

Pytanie: dlaczego staram się literalnie trzymać metafory Hollywood jako Fabryki Snów? Posłużę się autorytetem samego Gilles’a Deleuze’a, który w swojej samodzielnej teorii kina napisał: „Teoria kina nie «dotyczy» kina, lecz pojęć zrodzonych przez kino, spokrewnionych z kolei z innymi pojęciami odsyłającymi do innych dziedzin praktyki, ponieważ praktyka w zakresie pojęć nie jest na ogół bardziej uprzywilejowana niż inne. To właśnie na poziomie nakładania się wielu dziedzin praktyki wszystko się wydarza – rzeczy, istoty, obrazy, pojęcia, wszelkiego rodzaju wydarzenia. Teoria kina nie rzutuje na kino, lecz na pojęcia związane z kinem, które są nie mniej praktyczne, rzeczywiste czy istniejące niż samo kino” [Deleuze 2008, s. 492].

Sytuacja „emigracyjnego” statusu Hollywood już u samego początku kina zaowocowała całym splotem sprzecznych uczuć i emocji, niezbornych rozmyślań, sentymentów i resentymentów. W jakimś sensie kino europejskie od samego zarania ma kompleks Hollywo-

od (pomijam – twórcze skądinąd – spory o to, kto był pierwszy: Edison czy bracia Lumière), i tak już zostało, bowiem Hollywood od początku stało się punktem odniesienia, punktem wyjścia i punktem dojścia. Stosunek twórców europejskich wahał się między uwielbieniem a nienawiścią, przyjmując jako stałą emocjonalną uczucie *love and hate* czy też swoistego stanu maniako-no-depresyjnego: mania ujawnia się w gorączkowych próbach imitowania w Europie stylu amerykańskiego, depresja – w narcystycznych próbach podkreślania właściwości i autonomicznych wartości europejskiego stylu antyhollywoodzkiego, zwłaszcza w postaci ostentacyjnie smętnych i antysystemowych *slow-movies*, które stają się w odbiorze zbyt mało dynamiczne i denerwująco mozolne nawet dla samych Europejczyków. W kontekście tego zjawiska bezkonkurencyjna wydaje się anegdota przytoczona przez Tadeusza Szczepańskiego: „kiedy w 1962 roku Ingmar Bergman pokazał swojej ówczesnej żonie, wybitnej pianistce Käbi Laretei, świeżo ukończony film *Goście Wieczery Pańskiej*, miała ona określić go mianem arcydzieła. Wówczas reżyser stwierdził: «Tak, ale to nudne arcydzieło»” [Szczepański 2010, s. 263].

Fascynująco i pouczająco pisał o tym – u samego początku kina – wielki Lew Kuleszow w swojej *Sztuce filmowej. Moim doświadczeniu*, gdzie wypunktowuje różnice między kinem radzieckim a amerykańskim. Jego konkluzja – w efektywnym skrócie myślowym – brzmi następująco: „Amerykanin chce zobaczyć jak najwięcej za swego dolara”, co jest ciekawym utożsamieniem nacji widza z dominującym systemem walutowym, a w istocie – dostrzeżeniem korelacji między finansami a estetyką. Prowokacyjnie można zapytać: czyżby z kolei przeciętny Polak chciał zobaczyć jak najmniej za swoją złotówkę? Absurdalność mojej parafrazy ukazuje zapiekłość konstatacji Kuleszowa (którego tłumaczą komunistyczne przekonania / zabobony oraz aktywność w państwowej kinematografii radzieckiej, znacjonalizowanej już w 1919 roku). Zdanie powinno bowiem prawidłowo brzmieć mniej więcej tak: każdy chce zobaczyć jak najwięcej za swoje ciężko zarobione w walucie narodowej pieniądze.

Kuleszow dotknął jednak istoty sprawy – fundamentalnego dla kina sprzężenia ilości emocji filmowych z zainwestowanymi w obraz pieniędzmi. Nie jest to rzecz jasna związek wprost proporcjonalny – jako aksjomat dotyczy przede wszystkim instytucji *blockbustera*; niemniej ukazuje, że kina bez pieniędzy – w sensie rachunku ekonomicznego – nie ma. Kuleszow u zarańca dostrzegł także najważniejszą cechę kina hollywoodzkiego: maksymalizację efektów i maksymalizację akcji, a co za tym idzie – maksimum wrażeń i emocji, nawet kosztem niepowetowanych strat intelektualnych. Europejczycy jednak – związani paktem ideologii artysty, bardzo zresztą modernistycznego projektu myślowego – od samego początku wierzgali przeciwko

utowarowieniu kina i zrobieniu zeń obiektu czystej komodyfikacji w duchu wymiany pieniężnej. Wymyślali zatem różne style, postawy i ruchy, byle tylko osobiście wyrazić się za pomocą zespołowego medium, jakim jest kino. Jak przenikliwie pisze Mike Budd w swoim arcyważnym tekście o *Gabinecie doktora Caligari*: „Ekspresjonizm, podobnie jak inne ruchy artystyczne modernizmu i awangardy, w znaczącym stopniu stanowił reakcję na procesy komodyfikacji. Jego intensywna, dotkliwa uczuciowość była krzykiem protestu przeciwko zimnej i wyrachowanej racjonalności rynku” [Budd 2008, s. 189].

Czy kino hollywoodzkie ma swoje własne słowa-kłucze? Bardzo nęcąca w użyciu – i bardzo przemawiająca do wyobraźni – wydaje się wizualna metafora „słów-ekranów” zaproponowana swego czasu przez Edwarda Balcerzana. Jak pisze: „Każda formacja historyczno-literacka zna słowa uświęcone, określające ruch ku wartości osobliwie cennej. Nazywamy je hasłami (epoki lub kierunku), słowami ideologicznymi, jak proponował Michaił Bachtin. Najchętniej mówilibym tu o słowach-ekranach: niby na ekranie oglądamy w nich projekcje świadomości zbiorowej; w słowach tych «wyświetlają się» dążenia sztuki, jej strategię i utopię, racjonalne programy i zupełnie infantylne urojenia. Decorum, harmonia, dojrzałość, oryginalność, tajemnica, przygoda, wyobraźnia, prawda, absurd, nowatorstwo, eksperyment, tradycja, etyka, prywatność – to wybrane przykłady słów-ekranów z różnych doktryn minionych lat dwustu” [Balcerzan 1992, s. 20]. Hollywood co prawda dwustu lat jeszcze nie ma, ale braki te nadrabia intensywnością produkcji i autarkiczną specyfiką. Hortense Powdermaker w swojej książce *Hollywood. The Dream Factory* (1950) ze znaczącym podtytułem: *An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*, najlepszej książce o Hollywood, jaką do tej pory napisano – co świadczy nie tyle o słabości rozwoju myśli antropologicznej, ile o stabilności Hollywood jako systemu – zauważyła, że tubylcy z wysp Mórz Południowych, którym pokazywano amerykańskie filmy, zaklasyfikowali je do dwóch zasadniczych – i jedynych – typów: pierwszy określono mianem *kiss-kiss* (czyli cmok-cmok), drugi – *bang-bang* (czyli pif-paf). Nawet widzowie spoza tzw. cywilizacji zachodniej szybko zatem zorientowali się, że dwa zasadnicze gatunki: szeroko pojęty melodramat i szeroko pojęty film akcji – czyli, mówiąc wprost, seks i przemoc – to kamienie węgielne hollywoodzkich fabuł, którym towarzyszyć musi adekwatna narracja. Owa hollywoodzka adekwatna narracja to – używając formuły Gilles’a Deleuze’a – obraz-działanie, czyli po prostu trochę *kiss-kiss* i trochę *bang-bang* (lub, jak woli James Monaco, *just like / completely different*; por. Monaco 1979, s.14).

Deleuze w swojej wielkiej empirycznej teorii kina twierdzi, że istnieją trzy awatary obrazu-ruchu: obraz będący percepcją, obraz-działanie i obraz-uczucie. Jak

pisze z bezbłędną intuicją i szokującą erudycją filozoficzno-filmoznawczą: „Realizm tworzą po prostu środowiska i zachowania, środowiska aktualizujące i materializujące zachowania. Obraz-działanie to relacja między jednym a drugim – we wszystkich jej odmianach. Ten właśnie model niepodzielnie zatriumfował w kinie amerykańskim, do tego stopnia, że posłużył za paszport autorom zagranicznym, którzy przyczynili się do jego zbudowania” [Deleuze 2008, s. 155]. I dodaje: „kino amerykańskie nieprzerwanie kręciło się i dokręcało ten podstawowy film, jakim były narodziny narodu-cywilizacji, którego pierwszą wersję stworzył Griffith”. I jeszcze jedno zdanie z wielkiego Francuza, który rozumiał kino – w tym jego amerykańską mutację – jak mało kto: „Łatwo naśmiewać się z hollywoodzkich koncepcji historii” [Deleuze 2008, s. 162]. Z drugiej strony nie zapominajmy o kąśliwie przenikliwym spostrzeżeniu Rolanda Barthes’a z jego nieśmiertelnych *Mitologii*: „Mit pozbawia przedmiot, o którym mówi, wszelkiej Historii. W micie historia wyparowuje; jest to rodzaj idealnej służby domowej: przygotowuje, przynosi, rozkłada, przychodzi pan, a służba po cichu znika – pozostaje tylko się cieszyć, nie zastanawiając się nawet skąd pochodzi ten piękny przedmiot” [Barthes 2008, s. 287]. Kto wie, czy nie jest to najlepszy opis procesu realizacji filmu hollywoodzkiego, jaki do tej pory powstał...

Niezawodny Deleuze wprowadza dwie arcyważne i fundamentalne dla nas kategorie, choćby „narodocywilizacji” i „obrazu-ruchu”. Solidnie upraszczając wyrafinowany dyskurs Deleuze’a, można powiedzieć, że nie powinno się utożsamiać narodu amerykańskiego z hollywoodzką cywilizacją (kulturową i przemysłową). Oznacza to, że wkroczenie osoby z zewnątrz do hollywoodzkiej cywilizacji nie musi być automatycznie skorelowane z wkroczeniem w obręb kultury amerykańskiej. Hollywood jest jednocześnie mitem i – empirycznie – cywilizacyjną enklawą, gdzie jest miejsce dla wszystkich, którzy zostaną zaakceptowani i sami zaakceptują tamtejsze twarde reguły gry (znawcy zagadnienia wskazują na tamtejszy podział społeczny na dwie klasy; jak pisze Nicolas Kent: „Mamy tam klasę niższą – tych wszystkich, którzy usiłują znaleźć pracę, choćby statysty, i wykonywaliby ją nawet za darmo, żeby tylko trafić na ekrany. Jest też ekstraklasa, gdzie konkuruje się już tylko między sobą, więc konieczny jest jakiś system punktacji” [Kent 1991, s. 17]. Od samego początku widać także ogromne zróżnicowanie podejścia do owej kwestii „amerykańskości Hollywood”. Podwaliny w jakimś sensie autarkicznej cywilizacji hollywoodzkiej symultanicznie tworzą dwie postaci o ekstremalnie odmiennej postawie wobec związków Hollywood z Ameryką. Z jednej strony Amerykanin David Wark Griffith, który utożsamia Hollywood z Ameryką, opierając się w dodatku na micie amerykańskiego Południa (jego pionierskie *Narodziny narodu* przysporzyły

mu wielu wrogów pośród zwolenników zachowania suwerennego kursu Hollywood jako autonomicznej enklawy); z drugiej Anglik Charlie Chaplin, który jest przecież dla nas jednym z symboli Hollywood, chociaż nigdy nie prosił o amerykańskie obywatelstwo. Wielu miało mu to za złe i z wielką ulgą przyjęło jego późniejszy wyjazd na stałe z USA, robiąc też wszystko, by nigdy tam nie wrócił.

Dotykamy tu kwestii zasadniczej – dwóch kluczowych i bardzo ponętnych metafor, które immanentnie wiążą się z Hollywood. Tylko o Hollywood można mówić jednocześnie w wymiarze rzeczywistym i mitycznym. Najważniejsze jest to, że Hollywood to bastard rzeczywistości i mitu, chimera, dwugłowe ciele, ciągle zmieniająca się hybryda. Jest przy tym jak wirus – cały czas mutuje i się zmienia. Jest to Fabryka Snów, ale całkowicie zracjonalizowana. Trzeba te metaforyczne porównania nie tylko przyjąć, ale zrobić to z całym dobrodziejstwem inwentarza i niemal dziecinną naiwnością – uwierzyć w „fabrykę snów” i zatopić się w „hollywoodzkiej halucynacji” (to z kolei wspaniałe sformułowanie autorstwa samego Parkera Tylera). Jak jednak przytomnie zauważa Ian Chambers w swoim jednoznacznie zatytułowanym eseju *Gramsci Goes to Hollywood*, kiedy wspomina się o hollywoodzkiej amerykańskiej, natychmiast uruchomić trzeba także kategorię hegemonii [por. Chambers 2000, s. 273]. Innym dość śliskim tematem staje się także kwestia etniczna – ze szczególnym uwzględnieniem kwestii afroamerykańskiej i żydowskiej. W sprawie tej drugiej identyfikacji prowokująco wypowiada się Krzysztof Kłopotowski, zresztą streszczając po prostu tezy Nathana Abramsa: „Zaglądamy w ciemne zakamarki swojej duszy zbiorowej, filmowcy przestali obawiać się antysemitycznych reakcji. Umieszczają Żydów w fabułach, czy jest ku temu powód w opowiadanej historii, czy go nie ma. W przeszłości można było zobaczyć Żyda na ekranie jedynie wtedy, kiedy temat był wyraźnie żydowski. Obecnie taki motyw, postać, aluzja znajduje się w filmie dla czystej radości jawnego istnienia. Nie cała publiczność orientuje się, że bierze udział w podwójnej grze. Ale dostrzegają to Żydzi oraz ci widzowie, którzy znają ich kod kulturowy. Filmowcom nie zależy, żeby goj odczytał przekaz, bo nie jest dla niego przeznaczony. Ale Żyd zauważy charakterystyczne dźwięki, znaki, reakcje uczuciowe, sposoby mówienia, intonację, fryzurę, niepokój z powodu konfliktu tradycji z nowoczesnością. Niewtajemniczeni widzowie uznają to za oznaki wielkomiejskiego dziwactwa, a nie wyraz żydowskiej specyfiki – stwierdza Nathan Abrams. Zapytano Davida Mameta, czemu używa symboli judaizmu, skoro większość publiczności tego i tak nie zauważy. Odpowiedział: «Kto zauważy, ten zauważy, kto nie zauważy, ten nie zauważy». Również nie każdy zauważy, że użył parafrazy słów Majmonidesa, wielkiego uczonego z XIII wieku” [Kłopotowski 2015, s. 165–166]. Swoją

drogą teza, że hollywoodzkiej narracji i retoryce wizualnej patronuje Majmonides, wydaje się tak szalona, że aż fascynująca! W podobnym tonie wypowiada się Andrzej Krakowski w książce *Pollywood. Jak stworzyliśmy Hollywood*, którą otwiera tak: „Zadziwia mnie, jak zaskakująco niewielu Polakom udało się zrobić karierę w Hollywood po II wojnie światowej. Jest to o tyle niezrozumiałe, że właśnie Polacy stworzyli przemysł filmowy, a z tego miasta – jego stolicę” [Krakowski 2011, s. 9]. I odpowiada na to pytanie koncepcją „furii neofitów”, polegającą na celowym zacieraniu śladów swojego pochodzenia w obliczu sukcesu w przestrzeni ziemi obiecanej; to nader interesujące stwierdzenia, zwłaszcza w obliczu delikatności tematu.

Europejczycy zatem – i nie tylko oni – powinni po prostu zostać sobą, aby stać się kimś w Hollywood – jakkolwiek naiwnie to brzmi. Thomson zwraca zresztą uwagę, że „największym koszmarem hollywoodzkich produkcji począwszy od *Nietolerancji* aż po *Heaven's Gate* była obawa, że dany projekt wymyka się tak całkowicie spoza kontroli, że istnieje jedynie w umyśle geniusza oraz żyje poprzez jego niczym nieograniczone eksperymentowanie z życiem bardzo kosztownych elementów” [Thomson, s. 245]. Tym samym angielski krytyk zdefiniował idealny model reżysera europejskiego, którego aktywność często przynosi artystyczną klęskę (lub dzieło genialne, którego opilki trafiają potem do krwiobiegów światowego kina). Oczywiście trudno wyobrazić sobie pracującego w Hollywood Bergmana czy Felliniego (choć pracował tam Antonioni), system posiada jednak wentyl regenerujący w postaci Oscarów dla najlepszych, które są jakby hollywoodzkim odpowiednikiem doktoratu *honoris causa* – wystarczy policzyć, ile Oscarów zdobył Fellini i Bergman, choć ich noga nigdy nie postąpiła na tamtejszym planie filmowym. Hollywood dowartościowuje wielkich (i samo siebie) jako bezbłędny łowca geniuszy, także tych, którzy – z różnych powodów – pozostają poza horyzontem jego oczekiwań produkcyjnych.

Czas na finałowe konkrety – kilka tytułów, które na zawsze powinny zapisać się w naszej pamięci i nieustannie pobudzać naszą wyobraźnię. Na pewno będzie to *Zagubiony horyzont* Franka Capry – enigmatyczne arcydzieło, które w hollywoodzkim atelier tworzy nową rzeczywistość. Na pewno dwa filmy Davida Lyncha, których tytuły odnoszą się zresztą do hollywoodzkiej topografii: *Mulholland Drive* i *Inland Empire*, które – wskutek wrodzonej przekory reżysera – tyleż demaskują Fabrykę Snów, co ją afirmują, w ten sposób wyluskując jej zasadnicze i konstytutywne sprzeczności. I dwa wielkie hollywoodzkie blockbustery nakręcone przez Australijczyka i Anglika: *Mad Max: Fury Road*, który jest drugim w historii kina – po *Wjeździe pociągu na stację La Ciotat* braci Lumière – filmem o pędzie jako obiekcie zainteresowania narracji kinowej, oraz *Incepcja* Christophera Nolana, gdzie Leonardo di Caprio na

nowo może wrócić właśnie do Ameryki po długiej tułaczce po nieświadomości obcych mu ludzi.

A jak zakończyć rozważania nad Hollywood? Oczywiście tylko po hollywoodzku, czyli cytatem z powieści Joan Collins, artystki jak najbardziej z branży i postaci nader wiarygodnej. Tymi słowami rozpoczyna swoją powieść *Miłość, pożądanie, nienawiść* (*Love and Desire and Hate*, 1990): „Acapulco 1955. Gomez, szef miejscowej policji, nie znosił filmowców. Zżymał się ze złości, gdy widział, jak w ulubionych przez niego punktach miasta budują dekoracje zmieniające niepowtarzalny charakter Acapulco” [Collins 1992, s. 7]. Tak, Hollywood to także jedyna w swoim rodzaju potiomkinowska wioska. Pozostawmy może jednak przy jakże kuszącym słowie: halucynacja.

BIBLIOGRAFIA:

- Edward Balcerzan, *Przyboś metafizyczny*, „Teksty Drugie” 1992, nr 4, s. 20–34.
- Roland Barthes, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Warszawa 2008.
- Mike Budd, *Odsłony Gabinetu dr. Caligari*, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Warszawa 2008.
- Joan Collins, *Miłość, pożądanie, nienawiść*, przeł. Maria Kowalska, Warszawa 1992.
- Jola Czaderska-Hayek, *Rendez-vous z Hollywood*, Poznań 1993.
- Gilles Deleuze, *Kino. Obraz-ruch, obraz-czas*, przeł. Janusz Margański, Gdańsk 2008.
- Marcin Giżycki, *Wenders do domu! Europejskie filmy o Ameryce i ich recepcja w Stanach Zjednoczonych*, Gdańsk 2006.
- Nicolas Kent, *Nagi Hollywood. Pieniądze, władza i kino*, przeł. Andrzej Pawelec, Kraków 1993.
- Krzysztof Kłopotowski, *Geniusz Żydów na polski rozum*, Warszawa 2015.
- Richard Maltby, *Hollywood Cinema. An Introduction*, Blackwell 1996.
- James Monaco, *American Film Now. The People. The Power. The Money. The Movies*, New York 1979.
- Roman Polański, *Roman*, przeł. Kalina i Piotr Szymanowscy, Warszawa 1989.
- Patrick Robertson, *Guinnessa księga filmu*, przeł. Małgorzata Tyszowiecka, Warszawa 1994.
- Tadeusz Szczepański, *Filmowe i literackie konteksty „Gości Wieczery Pańskiej” Ingmara Bergmana*, [w:] *Pogranicza audiowizualności*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków 2010.
- Małgorzata Szejnert, *Wyspa klucz*, Kraków 2009.
- David Thomson, *Zrozumieć Hollywood. Równanie z niewiadomą*, przeł. Zbigniew Niewojski, Warszawa 2006.

„To jest Wojewuctwo Floryda – tam nima nigdy zimy, ani śniegu”. Wędrowniki Podhalan za „Wielką Wodę”

Kochany Kolego. List ja od ciebie odebrał, zaktury ci serdecznie dziękuję. Ciekawym czy ty odebrał burom koperte co ja ci posłał 7 kwietnia. Było w niej 2 pary pończoch nylonowych. W tym samym dniu ja to samo posłał Józkowi Klamerusowi. [...] My mamy w naszej okolicy wiosne. 4 dni teraz mamy deszcz, w ingsych częściach Kraju jest lato, mamy świerze pomarańcze i owoce to jest Wojewuctwo Floryda, tam nima nigdy zimy ani śniegu. [...] I tak casy lecom. Niedługo lato przyjdzie na wakacje się pojedzie razem z bratem w góry i lasy. Dzieci pojedom zaraz po szkole. Brat był troche chory. Miał operacje na migdałki. To go kosztowało pareset dolary. Teras juz jest zdrowy – piwo juz może pić. Jak ci wiadomo my jesteśmy ozygnioni 2 bracia z 2-ma siostrami¹.

List, z którego pochodzi zacytowany powyżej fragment, został napisany w 1952 roku przez mieszkającego w Nowym Jorku emigranta z Podhala, który wyjechał do Stanów jako młodzieniec, jeszcze przed II wojną światową. Adresatem jest kolega mieszkający w Bukowinie Tatrzańskiej. We wstępie autor listu nadmienia o przesyłkach i drobnych prezentach dołączonych do wcześniejszej korespondencji. Tłumaczy też, dlaczego nie udało mu się zakupić i wysłać „blasecek” do dekorowania góralskich gorsetów, i dodaje przy tym, że tego typu ozdoby w Ameryce można zobaczyć jedynie u „chispanskich ludzi i Mexikanów”. W dalszej części w kilku zdaniach stara się opisać życie, jakie wiedzie w nowym kraju. Chcąc zobrazować koledze z Podhala wielkość i specyfikę Ameryki, odwołuje się do znanych mu rodzimych pojęć i doświadczeń. Stąd np. opisując stan Floryda, używa określenia „wojewuctwo”. List ma formę maszynopisu, co można zinterpretować jako świadomy zabieg autora: ta „niezwyczajna” korespondencja miała nieść do adresata przekaz o społecznym awansie nadawcy. Potwierdza to dołączone do listu czarno-białe zdjęcie przedstawiające dwóch dojrzałych mężczyzn ubranych w białe, eleganckie „amerykańskie” garnitury. Jak wynika z dopisku na odwrocie, uwieczniono na nim nadawcę listu i jego brata. Warto też odnotować, że w korespondencji jej autor Stanisław używa już angielskiej wersji swojego imienia – Stanley. W ten sposób obraz fotograficzny wraz z tekstem listu współtworzą jednostkową narrację, z której wylania się postać polskiego emigranta z Podhala Stanisława – Stanleya i skreślony przez niego obraz Ameryki. Stanley symbolizuje już człowieka sukcesu, mieszkańca Nowego Jorku, który w nowym kraju odnalazł swe miejsce i osiągnął odpowiedni status społeczny i ekonomiczny.

Chciałabym podzielić się tu kilkoma refleksjami na temat fenomenu „wędrujących kultur”, sięgając do listów pisanych przez emigrantów z Podhala, którzy na przestrzeni ostatniego stulecia docierali do „amerykańskiego raj”. Lektura tych autobiograficznych relacji

– wyznań kreślonych do krewnych i bliskich – pozwoli, jak sądzę, przynajmniej w ogólnym zakresie dotknąć i rozpoznać wewnętrzne światy pierwszych emigrantów z Podhala oraz problemy, z jakimi przyszło im się mierzyć, gdy rozpoczęli życie w nowym, nieznanym kraju.

Materiał, na którym się opieram i którego fragmenty cytuję, to przede wszystkim zbiór kilkudziesięciu listów z pierwszej dekady XX wieku, przechowywany w archiwum Muzeum Tatrzańskiego². Są to głównie listy pisane z Ameryki przez młodych emigrantów pochodzących z gminy Czarny Dunajec do ich bliskich i krewnych w Polsce. Adresatami przesyłek są najczęściej matki emigrantów lub oboje rodziców. Natomiast w niewielkim zakresie odwołuję się do zachowanej we wspomnianym zbiorze serii listów z lat 1961–1967 autorstwa młodej góralki z miejscowości Ciche³. Korzystam też z korespondencji pozyskanej przeze mnie „w terenie” w czasie poszukiwań prowadzonych na Podhalu w 2016 roku. Zebrany materiał to zaledwie kilkanaście listów z lat 1950–1990, gdyż, jak wynika z moich obserwacji, ta powojenna korespondencja albo nie była przechowywana, albo ze względu na drażliwe, prywatne treści nie chciano mi jej udostępnić⁴. Niemniej nawet ten znikomy materiał zasługuje na omówienie. Do tej pory bowiem poza jednostkowymi odwołaniami⁵ korespondencja emigrantów z Podhala nie była przedmiotem szerszych badań i opracowań. Co więcej, nie została uwzględniona także w klasycznym już dziele odwołującym się do chłopskiej korespondencji autorstwa Williama Thomasa i Floriana Znanickiego pt. *Chłop Polski w Europie i w Ameryce*⁶.

W literaturze przedmiotu listy często zaliczono do kategorii dokumentów osobistych⁷. Jednak termin „dokument” sugeruje odniesienie do faktów, tymczasem, na co zwraca się dzisiaj uwagę, tego typu źródło, jakim jest list, nie daje wiedzy o faktycznym stanie rzeczy, lecz jest świadectwem z poziomu *doxa*, czyli ze sfery przekonań, wyobrażeń, przeświadczeń i opinii. W tym kontekście list staje się interesującym źródłem do prześledzenia uwarunkowanych kulturowo sposo-

bów percepcji i przedstawiania rzeczywistości, a tym samym przekładu jednostkowych spostrzeżeń i przeżyć na tekst pisany⁸. W listach mamy też do czynienia ze swoistą autoprezentacją autora, konstruowaniem własnego wizerunku w relacji do odbiorcy, co z kolei otwiera pole do przesłedzenia różnych form i strategii przedstawiania własnego „ja”.

Gdy analizuje się treść i formę listów, w których podhalańscy emigranci próbują swym bliskim opisać własne obserwacje, pojawia się podstawowe pytanie: jak autorzy owej korespondencji – mieszkańcy podhalańskich wsi, którzy docierają „za wielką wodę” – postrzegają ten nowy, upragniony świat i swoje w nim miejsce? Pamiętać należy, że mówimy tutaj przede wszystkim o pierwszej połowie XX stulecia, o doświadczeniach ludzi wywodzących się z tradycyjnych społeczności wiejskich, którzy rzuceni zostają w totalnie odmienną przestrzeń kulturowo-społeczną. Z niewielkich gospodarstw rolnych trafiają do zakładów przemysłowych, hal fabrycznych, kopalni. W Ameryce jedni koncentrują się tylko na pracy, by jak najszybciej pozyskać gotówkę i wrócić do kraju; inni starają się przystosować do nowych warunków i rozpocząć nowe życie. I w tym kontekście rodzi się też pytanie dotyczące tożsamości kulturowej i sygnalizowanej już autoprezentacji: czy emigrant z Podhala, który pisze do swych bliskich w Polsce, przedstawia siebie jako osobę nadal silnie związaną z góralską ojczyzną, czy też daje wyraz swoistego awansu – bycia Amerykaninem?

Podhalańskie wędrówki w obce strony

W potocznym przekonaniu jedną z cech charakteryzujących mieszkańca Podhala jest jego głęboka więź z rodzinną ziemią i wspólnotą. W stereotypowym wizerunku, ukształtowanym i podtrzymywanym przez literaturę, w tym także etnograficzne opracowania, góral przedstawiany jest jako człowiek wolny, dziarski, przywiązany do swej „ojcowizny”. Już na początku XIX stulecia Ludwik Kamiński pisał w swym rękopisie: „Za całą wdzięczność plon dającej ziemi przywiązał się do niej miłością duszy i ciała. Ona go ożywia, na niej się rodzi, ona go piastuje, kocha ją jak matkę i nigdy nie zamienia za inną część ziemi, chociażby ta dłoń korzystniejszą i powabniejszą była [...] w niej widzi tajemnicze skarby zakryte przed okiem powszednim, bo on urokiem rad odziewa tę ziemię, na której się wychował, stąd rośnie miłość ziemi, tęsknota za nią, gdy ją opuszcza”⁹. Tę więź do „rodzinnego gniazda” można odnaleźć w także w podhalańskim folklorze słownym, nade wszystko zaś w krótkich i zwięzłych góralskich przyspiewkach, które, jak powiadał ks. Józef Tischner, niczym aforyzm wypowiadają puls życia:

Hole nase hole ckliwo¹⁰ mi za wami
bo jo od malučka naucony z wami.

Śpiewałaby jo se i wiedziała jako
ale moje góry ode mnie daleko.

Wbrew utartym sądom Podhale nie było w dawnych wiekach izolowaną krainą. Górale ze względu na nieurodzajną glebę i zły stan gospodarki rolnej zmuszeni byli do szukania dodatkowych dochodów poza regionem. Udawali się najczęściej do sezonowych prac rolnych na Górne Węgry (tereny obecnej Słowacji), jak i na Węgry właściwe, docierając aż do Pesztu. Wędrowali także na północ do Królestwa Polskiego, „na pola mazowieckie, do Szląska i w Poznańskie”¹¹. Były to jednak czasowe migracje, które pokrywały tylko do różnie potrzeby podhalańskich gospodarstw. Gruntowne zmiany w tym zakresie przyniosły dopiero wyjazdy do Ameryki, które pojawiły się na Podhalu w ostatniej dekadzie XIX wieku na fali ogólnopolskiej i ogólnoeuropejskiej emigracji zarobkowej do Stanów Zjednoczonych. Nasilenie wychodźstwa z Podhala nastąpiło w latach 1880–1914¹². Trudno stwierdzić dokładnie, ilu górali opuściło wtedy kraj, jako że w monarchii austriackiej nie prowadzono takich statystyk. Maria Miśńska w swym opracowaniu na temat migracji zarobkowych górali powołuje się na dane Leopolda Caro, według których liczba emigrantów z powiatu nowotaraskiego w latach 1880–1910 wyniosła 15 175 osób¹³. O znacznie większej skali emigracji z Podhala pisze S. Leszczycki, podając, że do I wojny światowej Podhale opuściło ok. 30 tys. mieszkańców¹⁴. Początkowo była to emigracja czasowa. Po zgromadzeniu większej sumy pieniędzy górale wracali do kraju, by powiększyć gospodarstwo i wybudować dom. Z czasem zdecydowali się na pozostanie w USA.

Jeśli chodzi o realia emigracji podhalańskiej w USA, to przybywający z Podhala wychodźcy – najczęściej młodzi mężczyźni i dziewczęta – skupiali się głównie w ośrodkach miejskich w stanach Illinois, Pensylwania i New Jersey. Znajdowali tam zatrudnienie przeważnie w wielkich rzeźniach, odlewniach żelaza, fabrykach maszyn, kopalniach, stalowniach i tkalniach¹⁵. Życie emigrantów podhalańskich, podobnie zresztą jak innych polskich kolonii i osiedli, skupiało się wokół parafii. Kościół był wtedy w zasadzie jedyną instytucją łączącą górali. I chociaż, jak pisze W. Wnuk, górale odznaczeni się „solidarnością plemienną”, to nie było jeszcze w tamtym czasie mowy o założeniu własnej organizacji regionalnej. Wszystkich pochłaniała praca i chęć zgromadzenia jak największej sumy „dularów”. Ale już w latach 20. XX zaczęła kielkować myśl o stworzeniu własnego stowarzyszenia. Jej propagatorem stał się Stefan Jarosz, który, począwszy od 1927 roku, zaczął organizować odczyty z pokazem obrazów z Tatr, uatrakcyjniając je góralską muzyką, tańcem i śpiewem. Sam nie był góralem, ale góralszczyznę traktował jak swe powołanie, a głoszone przez niego prelekcje zaktywizowały górali i doprowadziły do powstania podhalańskiej organizacji¹⁶. W 1929 roku oficjalnie zarejestrowany został Związek Podhalań w Północnej Ameryce – ZPPA. W zasadzie od tego momentu

dwie instytucje: Kościół i Związek Podhalan zaczęły odgrywać ważną rolę w życiu podhalańskiej emigracji w Stanach Zjednoczonych¹⁷. Treści religijne, a także narodowe splecione zostały z ideami regionalizmu, tworząc swoiste uniwersum podhalańskich „wartości rdzennych”¹⁸, stanowiących istotny punkt odniesienia w konstruowaniu tożsamości kulturowej emigrantów. Wokół polskich parafii i filii Związku Podhalan zaczęło ogniskować się życie kulturalno-społeczne górali w Ameryce i rozwijała sieć wzajemnych relacji, powiązań i zależności. To wszystko tworzyło namiastkę „góralskiego świata” i poczucie „swojskości” w obcym kraju. Wewnątrzgrupowe relacje, gruntowane krewnicznymi związkami, ułatwiały też funkcjonowanie na amerykańskim rynku pracy. Do niedawna wśród górali znane było powiedzenie: „Jak jedziesz do Amaryki, to nie musis znać angielskiego, bo się wysyndyl po góralsku dogodos”.

Z drugiej jednak strony owa grupowa konsolidacja ograniczała sferę kontaktów z kulturą kraju przyjmującego, a także potrzebę integracji, skutkując swoistą izolacją środowisk podhalańskich¹⁹. Powodowało to także stosunkowo powolny awans społeczny i zawodowy, który następował zazwyczaj dopiero w drugim pokoleniu²⁰. Zamykanie się Podhalan we własnym środowisku nie pozostawało także bez wpływu na ich odbiór Ameryki. Taka tendencja trwała jeszcze do końca lat 80. XX wieku.

Obecnie podhalańscy emigranci w większości szybko przechodzą proces integracji, co można wiązać z faktem, że dziś do Stanów przybývają zazwyczaj ludzie młodzi posiadający średnie, a często wyższe wykształcenie²¹. Poza tym, jak wskazują statystyki, napływ emigrantów z Podhala do USA począwszy od lat 90. XX wieku systematycznie spada, co sprawia, że o obliczu podhalańskiej Polonii zaczynają decydować potomkowie emigrantów, którzy są już w pełni zintegrowani. Podejmują studia, doskonalą swe umiejętności, zdobywają zatrudnienie w różnych gałęziach gospodarki, także w zawodach wyższego szczebla. Wzrasta ich status społeczny i ekonomiczny. Dla mieszkańców Podhala natomiast Ameryka, postrzegana do niedawna jako upragniony raj, przestaje być obiektem marzeń²², chociaż nadal jest największym skupiskiem polskich emigrantów. Jak już zaznaczono, począwszy od wejścia Polski do Unii Europejskiej, notowany jest znaczący spadek wychodźstwa górali do USA na rzecz krajów europejskich²³. Temu zjawisku towarzyszą także decyzje o powrocie z Ameryki do Polski całych rodzin, głównie tych, które nie sprzedały na Podhalu swego majątku.

Obraz Ameryki w listach zapisany

Fundamentalnym dziełem, w którym po raz pierwszy na szeroką skalę wykorzystano materiały autobiograficzne, tj. listy i pamiętniki polskich emigrantów,

jest pięciotomowa monografia autorstwa Williama Thomasa i Floriana Znanięckiego *Chłop polski w Europie i Ameryce*. Tytułem przypomnienia warto odnotować, że praca ta, zaliczana do klasyki socjologii amerykańskiej, wydana w Stanach Zjednoczonych w latach 1918–1920, w polskiej wersji ukazała się dopiero w 1976 roku²⁴. Niestety, jak już zasygnalizowano, w tej obszernej monografii, gdzie poddano analizie obszerną korespondencję chłopskich emigrantów ze swymi rodzinami w Polsce w liczbie ponad 700 listów, czytelnik nie znajdzie materiałów dotyczących Podhala, ani też wzmianki na temat podhalańskiej emigracji do Stanów Zjednoczonych. A przecież Polonia rekrutująca się z tego regionu posiadała swoją specyfikę, mając także wpływ na rozwój kultury na rodzinnym Podhalu. Zauważył to m.in. Mieczysław Grad, pisząc: „Niezależnie od tego, czy na amerykańskim gruncie znalazł się chłop spod Nowego Targu czy spod Łańcuta, podlegał on w swoich losach, postawach życiowych, problemach adaptacyjnych tym samym prawidłowościom, z tym tylko wyjątkiem, że Górale wśród milionowych rzesz rzuconych na amerykański grunt wykazali wyjątkowo wysoki stopień regionalnej solidarności i zwartości”²⁵.

Lektura pisanych przez emigrantów z Podhala listów, do których udało mi się dotrzeć, pozwala wysunąć kilka wniosków dotyczących następujących zagadnień: 1) funkcji i struktury listów oraz ich cech formalnych; 2) sposobów postrzegania i przedstawiania nowej rzeczywistości według kulturowo utrwalaonych matryc czy też nawet mechanizmu mitycznej percepcji nieznanego świata; 3) modeli adaptacyjno-integracyjnych, ściśle związanych z praktykami życia codziennego oraz procesami tożsamościowymi²⁶. Są to tylko wstępne rozpoznania, jako że zgromadzony przeze mnie materiał jest stosunkowo skromny, a sam temat wymaga dodatkowych, pogłębionych badań.

Listy z pokłonami

Przyjrzyjmy się więc bliżej korespondencji polskich emigrantów. Jeśli chodzi o samą strukturę listów, to wspomniani już socjolog Znaniecki i Thomas wskazali, że wszystkie chłopskie listy pisane na przełomie XIX i XX stulecia można uznać za różne warianty jednego podstawowego typu, jakim jest tzw. list z pokłonami. Forma takiego listu wynikała z jego podstawowej funkcji, polegającej na manifestowaniu trwania rodzinnej solidarności pomimo rozłąki. Takie wyrażanie solidarności i wypowiedzanie uczuć przez pojedynczego człowieka stało się potrzebne dopiero wówczas, kiedy członkowie rodzin zaczęli wyjeżdżać ze swych rodzinnych miejscowości. Stosownie do swej funkcji list z pokłonami ma określoną strukturę i posługuje się schematycznymi zwrotami. Zaczyna się religijnym pozdrowieniem: „Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus”, na które czytający powinien odpowiedzieć: „Na wieki wieków. Amen”. Pozdrowienie ma znaczenie

List Pisany
 25 Sierpnia
 1912. Kochana
 Mama piszy
 Mlowas
 temi sawy
 Najsam por
 ot Niech bym
 Diepofalony
 i Mary
 Jezus Chrystus
 Jomatkka Jego Kochana Mama
 teras sie dowiadujem swasym
 Mielym Zdrowiu oras powodny
 Niech Jodienki Panu Bogu Jeste
 m zdrowy Powodny nie Moje
 Jest dosyc Dobre teras. ale wam
 Donosym hek Nie tam Kamyk sie
 Opsadit Bak Kafarmio Ale nieda
 heko Otlego Miejsca Jak robiet
 Wmajni teras robiem Nagrun

List Grzegorza Kuli z 1912 roku, skierowany do matki mieszkającej w Cichem.

zarówno magiczne, jak i moralne. Jako magiczne odwraca zło, w sensie moralnym pokazuje zaś, że autor listu i adresat są członkami tej samej religijnej wspólnoty. Następnie pojawiają się formuły stwierdzające, że piszący z Bożą pomocą ma się dobrze, i dopiero po tych powitalnych zwrotach autor przystępuje do przekazania informacji pisanych własnymi słowami. Na koniec przychodzą pozdrowienia i pokłony kierowane do adresata, członków rodziny, krewnych, znajomych i sąsiadów. Lista osób wymienianych przez piszącego jako te, które chce pozdrowić, jest czasem bardzo długa²⁷. Dostępne mi listy podhalańskich emigrantów, które pochodzą z początku XX stulecia, wpisują się w schemat listu z pokłonami. Warto jednak dodać, że w przypadku podhalańskiej korespondencji daje się zauważyć jeszcze jeden charakterystyczny rys. Otóż podtrzymywanie więzi i solidarności z rodziną dodatkowo potwierdzone jest powinnością finansowego wsparcia. Niemalże we wszystkich listach pojawia się informacja o przesłaniu „zielonych listków” lub paczki, bądź też wyjaśnienie i skrucha, że załącznika zabrakło.

Przed przystąpieniem do omówienia podhalańskiej korespondencji chciałabym jeszcze odnieść się do uwagi F. Znanieckiego, który czytając w oryginale listy polskich chłopów, stwierdził, że język, jakim się

posługiwali, był z reguły nieudolny i szablonowy. Ta schematyczność ujawniała się zwłaszcza w sytuacjach, gdy ich autorzy usiłowali naśladować język ogólny. Natomiast kiedy chłop zamiast kopiowania literackich wzorców i gotowych schematów znajdował dla nowych postaw, zjawisk własne słowa gwarowe, jego styl zyskiwał świeżość i celność, którego nie można było oddać w tłumaczeniu na język angielski²⁸. Biorąc pod uwagę powyższą refleksję Znanieckiego, postaram się przytoczyć podhalańskie listy w oryginalnym zapisie²⁹, chcąc przybliżyć nie tylko gwarę, ale nade wszystko specyfikę wyrażania w gwarze myśli i doświadczeń pierwszych emigrantów z Podhala. Wszak wiemy, że język modeluje nasze postrzeganie i przeżywanie rzeczywistości.

List Grzegorza Kuli z 1912 roku, skierowany do matki mieszkającej w Cichem.

Kochana Mama. Pisym do was tymi slowy. Nasamprzód Niech byndzie pofalony Jezus Hrystus i Maryja Matka jego. Kochana Mamo teraz sie dowiadujem o wasym Mielym Zdrowiu oras powodzeniu. Ja dzienki Panu Bogu Jestem Zdrowy. Powodzenie moje jest dosyc dobre teras, a wam donosym Zek nie tam kak sie obsadziel, bak na farmie. [...] Teras Wam Kochana Mamo Posylam 130 koron. To sie poratujcie nimi, ale sanujcie bo to ciezkzo zapracowane. Kozdo kropla ze mnie ich oblala, a pozniej wom zaś posle, a te cok wzion z kraju to sie minyny...

W zakończeniu listu następują pokłony:

Tak wom wiecej nie mam co ciekawego pisaś tylko wos mama bardzo piyknie pozdrowiom i Jaska brata bardzo piyknie i jak nojserdecniej. Tomka ujka wroz z Ujnom i z Córkami, i tako syćkich i Grzegorza swoka i syćkik znajomyk. Tak kochana mamo bywajcie mi z Bogiem i ty Bracie [...] Co dej Panie Boze Amen. Grzegorz Kula

List Katarzyny Liszki Wak z 1910 roku. Autorka, dwudziestoletnia mieszkanka Cichego, wyjechała do USA w 1909 roku. W swym liście do rodziców mierzy się z próbą zapisania formuły powitalnej wierszem, naśladując szablonowe formułki:

Wlaziłam do ogródeczka zielonego szukać kwiateczka różowego, alem nie znalazła zadnego tylko kawaleczek papieru białego i tak sobie łamię głowę jak mam zacząć kochani rodzice do was mowe, nie z góry, nie z dołu lecz z tego domowego stołu, ale już dosyc będzie układania mego, trzeba pokwalić Boga Najwyższego. Niech Będzie Pokfalowny Jezus Chrystus Maryja Matka jego bo i ona godna tego. Teraz wam dziekujem kochani rodzice za list bardzo pięknie teras was prosem kochani rodzice obyście się nie gniewali zem wam pieniedzy nie posłała zaraz jak jek wam pisała.

Interesującą formą korespondencji są listy wpisane w gotowe szablony – czyli czterostronicowy arkusz papieru listowego z wydrukowaną na pierwszej stronie formułą powitania i pokłonu, wypełniane z reguły na kolejnych stronach treścią pisaną już własnoręcznie przez nadawcę. O popularności takiej formy może świadczyć fakt, że fragmenty i sformułowania z szablonowych druków przenoszone były często do listów pisanych własnoręcznie. Spośród kilku typów arkuszy z wydrukowanymi pokłonami na uwagę zasługuje ozdobny papier listowy z wierszem, w którym jest mowa o ciężkim losie emigranta i niełatwym życiu w Ameryce. Powyższa rymowanka ma oddać „prawdziwy” obraz Ameryki i zaprzeczyć potocznym wyobrażeniom o Ameryce jako kraju dobrobytu.

List Jacka Liszki z 1909 roku z wydrukowanym na pierwszej stronie wierszem w ozdobnej ramce:

Ja Polskie dziecię ten list piszący
Po świętej Polsce w sercu swym tęskniący,
Z dalekiej krainy ja dla was to piszę
Co swemi oczami widzę i od innych słyszę
W Ameryce nikt nie rzuca jak my myślim złotem
Gdy dostaniesz jakie centy, są oblane potem
Na które trzeba zażyć mozołu niemało
I do tego jeszcze trudno obejść się cało
O jak bardzo wiele ludzi zostają kaleki
Ci co jadą szukać szczęścia tu w ten kraj daleki
Co dla szczęścia zostawiają swe rodzinne progi
Zamiast szczęścia tutaj często tracą, ręce nogi
Z tej przyczyny dla was radzę byście posłuchali
Szczęścia szukać w obcych stronach byście zaniechali
Bo w pogoni za tem szczęściem to człowiek zmarnieje
Wiele potu i łez gorzkich nieraz wyleje...

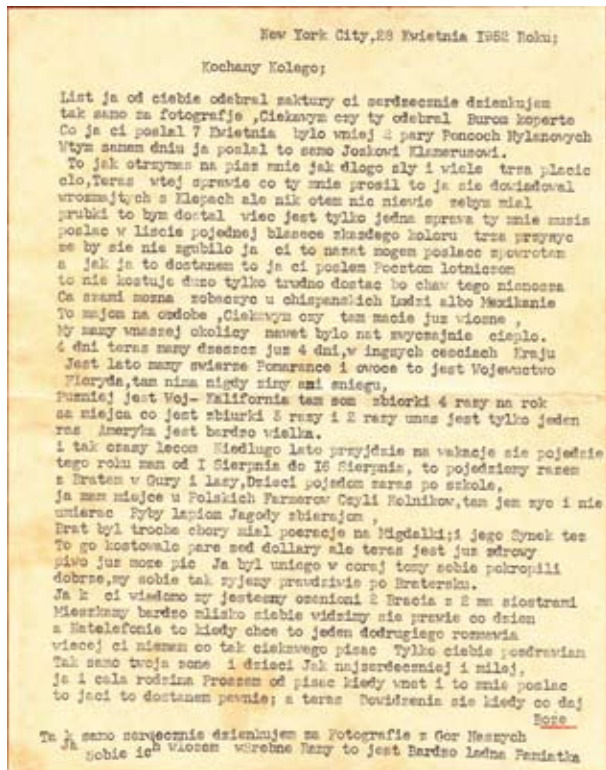
Jak zauważył Włodzimierz Wnuk, autor cytowanej już pracy na temat podhalańskiej Polonii w Stanach Zjednoczonych, „daleki od poezji, nie był znów ten wierszyk tak daleki od prawdy”³⁰. Bowiem pierwsi podhalańscy emigranci zarobkowi przybywający do Ameryki często angażowali się do najcięższych prac, które najłatwiej można było otrzymać, ale które dawały jednocześnie możliwość wyższych zarobków. Pracowali od 10 do 12 godzin na dobę, a czasami dłużej. Harowali, aby jak najwięcej zaoszczędzić i wysłać wsparcie rodzinie, lub też zgromadzić większą gotówkę i wrócić do kraju. Praca tak bardzo ich pochłaniała, że po powrocie do domu nie mieli już siły ani czasu na jakiegokolwiek inne zajęcia. Jedynym dniem odpoczynku była dla nich niedziela, Nowy Rok i pierwszy dzień Bożego Narodzenia³¹. Jak pisze W. Wnuk, ta zacięłość górali w oszczędzaniu narażała ich na drwiny i nieprzyjemności ze strony innych polskich emigrantów³². Sytuacja zaczęła się stopniowo zmieniać, kiedy zarobkujący w Ameryce górale podejmowali decyzję o osiedleniu się w nowym kraju.

Zachowana w archiwum Muzeum Tatrzańskiego dokumentacja z początku XX wieku upoważnia do stwierdzenia, że schemat „listu z pokłonami” dominuje w korespondencji podhalańskiej z początku XX stulecia. Natomiast ta zasada zaczyna przełamywać się w korespondencji z okresu po II wojnie światowej. Nadal co prawda występuje powitanie: „Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus” oraz formułka z pozdrowieniami, ale są one już mocno zredukowane. Zmienia się też język – gwarę zastępuje potoczny, ogólny język polski. Pojawia się natomiast więcej informacji o codziennym życiu, pracy, rodzinie, wychowaniu i edukacji dzieci oraz, co istotne, wzmianki o góralskich uroczystościach, świętach kościelnych, celebrazjach narodowych, festiwalach folklorystycznych, przeglądach, piknikach i wielu innych. Do listów coraz częściej dołączane są fotografie całych rodzin w paradnych góralskich strojach, nierzadko robione na tle makie ty z panoramą Tatr. To odwoływanie się do rodzinnej tradycji – „ojcowizny” – można łączyć z rozwijającą się wówczas aktywnością Związku Podhalan w Północnej Ameryce i upowszechnianym przez tę organizację regionalnym dyskursem tożsamościowym. Wymownie w tym kontekście brzmią słowa przyśpiewki ułożonej przez emigranta z Podhala, a zarejestrowane na płycie pt. *Pożegnanie Tatr*, która wydana została przez góralski zespół Giewont działający w Stanach Zjednoczonych.

Wyjechał z Podhola naród polski
zabroł se ze sobom strój góralski
biole portki i cuzecke,
kapelusik z orlim piórkiem, ciupazecke.
Tam se tońcy, występuje,
podhalańskom tradycyje utrzymuje

Obraz Ameryki w oczach góralskich emigrantów

Biorąc pod uwagę treść listów, a zwłaszcza sposób przedstawiania nowego kraju, można odczytać w nich określony kulturowo sposób percepcji obcego świata. Wyraźnie zarysowuje się tu schemat ujmowania amerykańskiej rzeczywistości poprzez kalkę własnej kultury. Oglądane w Ameryce obiekty, obserwowane zachowania, praktyki życia codziennego porównywane są do zajęć, zwyczajów, zachowań wyniesionych z rodzimej podhalańskiej kultury. Można tu mówić o swoistej matrycy asocjacyjnej, o której pisał w swym artykule Czesław Robotycki³³, a która nakazywała góralskim emigrantom nieustannie konfrontować zastaną w Ameryce rzeczywistość z kontekstem podhalańskim. Przedstawianie realiów życia w Stanach Zjednoczonych poprzez odwoływanie się do ukształtowanych w rodzimym środowisku obrazów i pojęć możemy odczytać też jako sposób osvajania obcej i nieznanej rzeczywistości. Ale jednocześnie to postrzeganie i opisywanie nowego świata poprzez utrwaloną kulturowo matrycę spełniało w listach jeszcze jedną istotną



List napisany w 1952 roku przez mieszkającego w Nowym Yorku emigranta z Podhala, który wyjechał do Stanów jako młodzieniec, jeszcze przed II wojną światową.

funkcję. Tak skonstruowany opis był też „czytelny” dla odbiorcy listu z ojczystego kraju. Obrazował i przybliżał mieszkańcowi Podhala charakter czy też specyfikę opisywanych w listach zjawisk z amerykańskiej przestrzeni.

Sięgnijmy do przykładów. Zasygnalizowany schemat ujawnia się zarówno w najstarszych listach z lat 1900–1990, jak i w korespondencji z drugiej połowy XX wieku.

List Grzegorza Kuli z 1912 roku. List do matki, w którym autor opisuje swoją pracę na farmie:

Powodzenie moje jest dosyć dobre teros, i wom donosym ze [...] teros robiem na gruncie, tak jako i w domu, tak i kosym jako i w domu, ale masinami i štyma koniami, momy syckik 6 koni. Kosem owies i siana i pszenice i kukurydze sytko masinami.

Opisując odległość do pracy, pisze:

Musiołek wstawać o cwortej [rano], a o szóstej przyjść – a strasnie daleko było do plejzu tak jako z Cichego do Chochołowa.

List Stanleya Pilcha z 1952 roku, napisany do kolegi z Bukowiny Tatrzańskiej:

...to jest Wojewuctwo Floryda, tam ni ma nigdy zimy ani śniegu. Puźniej jest Woj – Kalifornia tam som zbiórki 4 razy na rok, są miejsca co jest zbiórki

3 razy i 2 razy – u nas jest tylko jeden ras. Ameryka jest bardzo wielka. [...] Ja mam miejsce u Polskich Farmerow czyli Rolników, tam jest żyć nie umierać. Ryby łapiom, jagody zbierajom³⁴.

List Stanisławy Bobak z 1962 roku. Autorką listu jest dziewiętnastoletnia mieszkanka Cichego, która po zdaniu matury w 1961 roku wyjechała do Stanów Zjednoczonych. Wykorzystała okazję, jaką był rejs wycieczkowy statkiem „Oleśnica” przez Atlantyk do Nowego Jorku. Poniżej fragment listu do mamy, w którym opisuje swoją pracę jako pomoc domowa:

Tu w Linden jest bardzo dobrze, tylko tęsknię za Wami. Do roboty tu nic nie ma, nie mam się czym zajmować, bo jedzenie jest w puszkach gotowe, odgrzewa się na gazie. Pokoje ogrzewa się kaloryferami. W piwnicy jest taka maszyna, co sama się włącza i wyłącza kiedy trzeba i sama dolewa oleju, bo nim tutaj palą. Prania nie ma, bo pralka sama pierze. Wkłada się brudy do niej, naciska guzik a ona się wyłącza i zadzwoni kiedy jest już gotowe. Na posiały się nie chodzi jak u nas, bo można rozmawiać przez telefon. [...] Życie tutaj jest jak w raj, ale ludzie są niedobrzy. Każdy żyje sobie, drugi go nie obchodzi, chociażby umierał. Nie tak jak u nas. [...] Ludzie tu nie mają gustu, nawet ubierać się nie umią, chociaż mają takie możliwości. [...] Napiszcie mi jak wam przesyłać „listki” zielone. Przez PKO czy w listach? Do poprzedniego włożyłam 5, teraz wkładam 10, napiszcie czy otrzymaliście. Na tym kończę. Piszcie mi czy jesteście zdrowi, czy dużo wesel w Cichem, co z Babką i w ogóle co słychać. Całuję was serdecznie. Wasza Stacha.

W innym liście ta sama autorka pisze o podjęciu nauki w college’u, a następnie o swoich planach związanych ze studiami. Kończąc list, zwraca się z prośbą: „Powiedzcie wszystkim, że będę tutaj studiować”.

List anonimowej emigrantki z 2003 roku, napisany przez góralkę z miejscowości Suche do kuzynki mieszkającej w Nowym Targu. Autorka, która wyemigrowała w latach 80. XX wieku z rodziną, zdaje krótką relację z wesela swej córki Joanny, które odbyło się w Chicago w 2003 roku:

Wesele Asi się odbyło i się udało. Goście dopisali – dużo przyszło w ubraniach góralskich. Koni było osiem powozów. Ludzie mówili, że to było wesele góralskie, jakiego jeszcze w Ameryce nie było. Dla mnie najważniejszy był ślub. Było trzech Księży pięknie ubranych po góralsku. Szkoda, że do tej pory nie ma taśmy z wesela, ani porządnych zdjęć.

W indywidualnych emigranckich historiach zapisanych w listach dają się odczytać różne postawy wobec społeczeństwa i kultury kraju przyjmującego, które

można by odnieść do odmiennych modeli adaptacyjno-integracyjnych. Treść i forma części listów, jakimi dysponowałam, pokazuje, że niektórzy z piszących do rodziny i znajomych w Polsce starali się zaprezentować swoją „amerykańskość” oraz podkreślić, że czują się w Ameryce jak u siebie. Po kilku latach pobytu w pełni identyfikują się już z początkowo obcą dla nich rzeczywistością. Na przesłanych fotografiach prezentują się w eleganckich „amerykańskich” garniturach, zmieniają imiona i nazwiska na wersję angielską, kończą list pozdrowieniem „Gut baj”. W listach, choć pisanych gwarą, zapewne świadomie wprowadzają angielskie wyrażenia: *polisman, haus, plejz, mother, cara, lake, gut baj* itp. Chociaż należy zaznaczyć, że w tej korespondencji ich autorzy nie zacierają śladów swojego pochodzenia. Stanley Pilch w liście z 1952 roku pisze: „dzienkujem za Fotografie z Gor Naszych. Ja Sobie ich wlozem w Srebnie Ramy to jest Bardzo ładna Pamiątka”.

Jak starałam się to wcześniej zobrazować cytatami z listów, najczęściej rzeczywistość amerykańska przedstawiana jest przez autorów korespondencji poprzez odniesienie do modelu życia na Podhalu i „rodzimego” systemu wartości, często w opozycji do negatywnie ocenianego amerykańskiego porządku społecznego. Stąd częste przywoływanie „tego jak było w domu” i poszukiwanie w Ameryce namiastki góralskiego świata. Zapewne dające się odczytać z wielu listów wyobcowanie, niemożność zakorzenienia w nowym miejscu, życie światem, który się opuściło, miały wpływ na procesy integracyjne, jak i tożsamościowe wśród podhalańskich emigrantów w Ameryce – ale to już odrębne zagadnienie, które wymagałoby pogłębionych badań.

Wracając do listów z Ameryki, to obecnie praktycznie nie prowadzi się już korespondencji w tej formie. Jej funkcję przejęły nowe środki komunikowania się, które w pewnym sensie zbliżyły do siebie górali w Polsce i w Ameryce. Za pomocą telefonu, internetu i portali internetowych górale po obu stronach Atlantyku śledzą dziś na bieżąco życie w swych lokalnych, regionalnych wspólnotach. Co więcej, dzięki mediom społecznościowym w pewnym sensie stają się uczestnikami prezentowanych uroczystości i celebracji. Przykładem podhalańsko-amerykańskiej platformy wymiany informacji mogą być chociażby podhalański portal internetowy Watra czy też oficjalne strony internetowe Związku Podhalan w Polsce oraz w Północnej Ameryce³⁵, gdzie zamieszczane są obszernie relacje z życia górali pod Giewontem i w Stanach Zjednoczonych. Do krótkiego zazwyczaj komentarza słownego dołączane są obszernie zestawy zdjęć z ważnych uroczystości – przeważnie o charakterze religijno-regionalnym i narodowym. Ważnym łącznikiem i zarazem kanałem przepływu informacji między Podhalem a Ameryką jest także „Tygodnik Podhalański” wydawany na Podhalu, Spiszu, Orawie, w Pieninach, Chicago i Toronto. Wydarzenia w Ameryce trafiają w obieg spraw podhalań-

skich w Polsce – i odwrotnie. Fotografie i relacje pozwalają bez większego trudu zorientować się, czym żyją środowiska polonijne w Ameryce i górale w Polsce. W dużym stopniu zapewne dlatego postawy, poglądy, obawy, lęki i sympatie polityczne po obu stronach Atlantyku są bardzo podobne, ale to już temat na odrębny artykuł. W tym sensie można powiedzieć, że dziś te dwa góralskie światy w Polsce i Ameryce zbliżyły się do siebie. Podróż do Ameryki nie jest już wielką wyprawą w nieznaną – jest wędrówką w obrębie właściwie bliskich sobie światów. Przy czym mówiąc o „bliskich światach”, mamy na myśli Podhale i „góralski świat” w Ameryce.

Przypisy

- 1 Przytoczony fragment listu pochodzi ze zbiorów prywatnych Józefa Wojtasa, mieszkańca Bukowiny Tatrzańskiej.
- 2 Listy, o których mowa, zdeponowane są w zbiorze o sygnaturze AR/NO/8.
- 3 Autorka po zdaniu matury udała się w rejs wycieczkowy przez Atlantyckim statkiem „Oleśnica”. Po dotarciu do Nowego Jorku opuściła statek i na pokład już nie wróciła.
- 4 Kiedy w czasie swych poszukiwań pytałam mieszkańców Podhala o korespondencję, otrzymywałam zazwyczaj wymijające odpowiedzi. Jedną z rozmówczyń odpowiedziała krótko: „No, miałam listy, ale po co to trzymać”. Niestety, częstą praktyką, jak przyznawali rozmówcy, było palenie prywatnej korespondencji.
- 5 Mam na myśli chociażby opracowanie Włodzimierza Wnuka pt. *Górale za wielką wodą*, w której autor przytacza dwa listy podhalańskich emigrantów z początku XX stulecia. Pochodzą one ze zbioru zdeponowanego w archiwum Muzeum Tatrzańskiego. W. Wnuk, *Górale za Wielką Wodą*, Warszawa 1985.
- 6 W.I. Thomas, F. Znaniecki, *Chłop polski w Europie i w Ameryce*, t. 1–5, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1976.
- 7 Zob. B. Kopczyńska-Jaworska, *Metodyka etnograficznych badań terenowych*, Warszawa, 1971.
- 8 E. Rybicka, *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty dyskursu epistolograficznego*, „Teksty Drugie” 2004, s. 40–55.
- 9 L. Kamiński (vel Kamiński), *O mieszkańcach gór tatrzańskich. Najdawniejsza monografia etnograficzna Podhala*. Z rękopisu opracował, objaśnieniami opatrzył oraz podał do druku Jacek Kolbuszewski, Kraków 1992, s. 9.
- 10 *Ckliwo* znaczy smutno, tęskno.
- 11 L. Kamiński, dz. cyt., 5.
- 12 M. Misińska, *Podhale dawne i współczesne*, „Prace i materiały Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi”, Seria Etnograficzna nr 15, Łódź 1971, s. 44–45.
- 13 L. Caro, *Emigracja i polityka emigracyjna*, Poznań 1914. Cyt. za: M. Misińska, dz. cyt., s. 44.
- 14 S. Leszczycki dzieli emigrację na trzy podokresy, wskazując, że w pierwszym dziesięcioleciu 1880–1890 wyemigrowało z powiatu nowotarskiego 5,5 tys. osób, w następnym (1890–1900) ponad 10 tys. osób, co stanowiło ok. 10 procent ogólnej liczby mieszkańców Podhala, a w trzecim (1900–1910) ok. 15 tys. osób. S. Leszczycki, *Region*

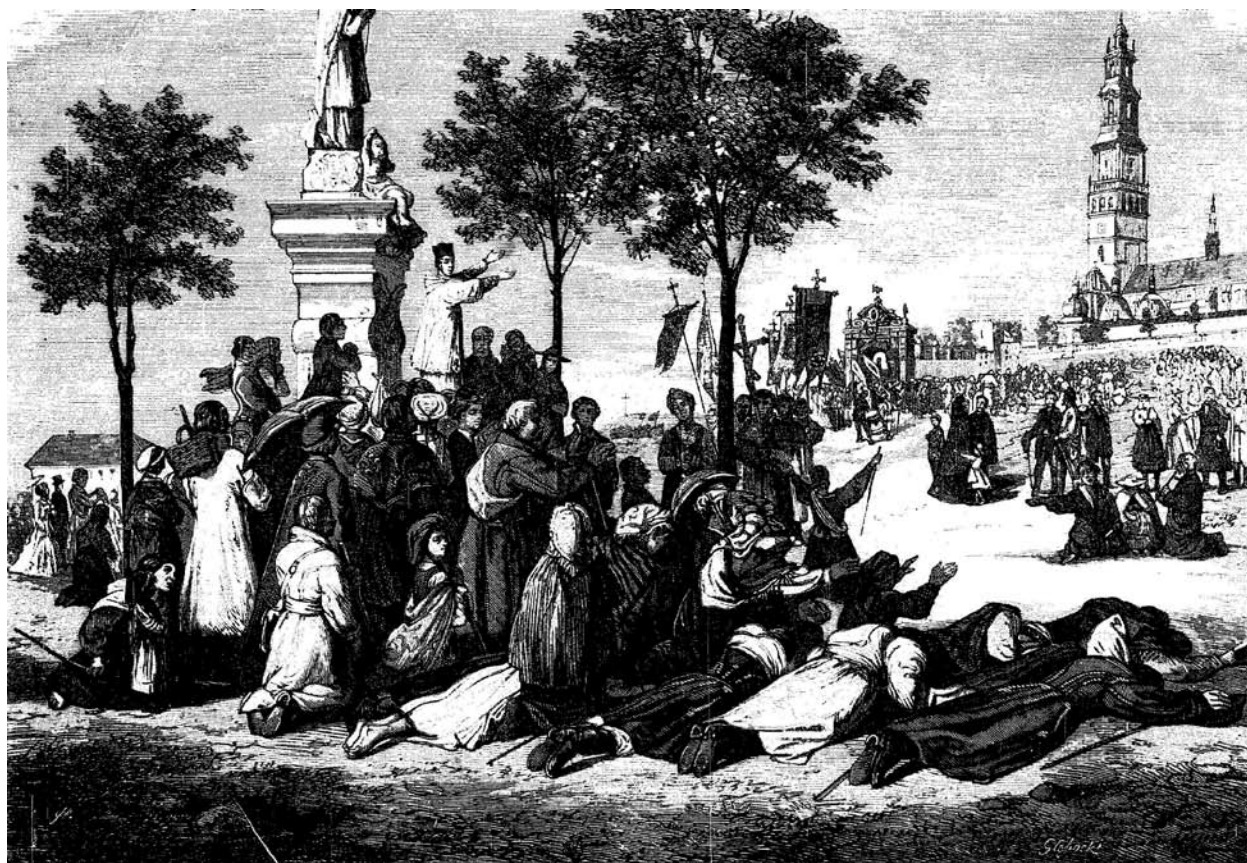
- Podhala. *Podstawy geograficzno-gospodarcze planu regionalnego*, „Prace Instytutu Geograficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego”, z. 20, Kraków 1938, s. 70–71.
- ¹⁵ Szerzej na ten temat zob. M. Misińska, dz. cyt., s. 49–51. Zob. też W. Wnuk, *Górale za Wielką wodą*, dz. cyt., s. 24–25.
- ¹⁶ O kulisach powstania Związku Podhalań w Północnej Ameryce pisze W. Wnuk w przywołanym opracowaniu. Tamże, s. 24–62.
- ¹⁷ Warto odnotować, że obecnie ZPPA liczy 86 ognisk. Źródło: www.zppa.org/kola-zppa/kola-zppa (dostęp: 2.05.2017).
- ¹⁸ Odwołuję się w tym miejscu do koncepcji wartości rdzennych Jerzego Smolicza, zob. tegoż, *Wartości rdzenne i tożsamość kulturowa*, „Kultura i Społeczeństwo” 1987, nr 1, s. 59–75.
- ¹⁹ Ryszard Kantor w swym interesującym artykule na temat podhalańskiej emigracji i reemigracji zaoceanicznej mówi nawet o separatyzmie podhalańskich środowisk: „Być może zastanawiająca trwałość pewnych elementów regionalnej kultury w obrębie podhalańskiej odmiany kultury polonijnej w Stanach Zjednoczonych stanowi dowód trwania grupy na poziomie świadomości regionalnej, czyli tym samym byłby to dowód na jej separatyzm, przynajmniej pod względem kontentowania się znakami tożsamości regionalnej, ze szwankiem dla znaków etnicznych (narodowych)”; R. Kantor, *„Widzi mi się, że zyski przeważają”*. *Wokół kwestii emigracji zarobkowych z regionu Podhala*, „Wierchy”, s. 82. Przeglądając wydawane w Stanach Zjednoczonych czasopisma, jak np. kwartalnik „Tatrzański Orzeł”, biorąc pod uwagę obserwacje współczesnych celebrazji i uroczystości góralskich w USA, a także własne doświadczenia wynikające z kontaktów z przedstawicielami Związku Podhalań w Północnej Ameryce, uważam, że sugestie R. Kantora na temat separatyzmu podhalańskiego środowiska w USA nie znajdują potwierdzenia. Dla górali żyjących w Stanach Zjednoczonych treści i symbole narodowe są niezwykle ważne i splatają się z wartościami regionalnymi oraz religijnymi.
- ²⁰ Jak pisze M. Misińska, emigranci z Podhala przyjeżdżali przeważnie do swych krewnych i wśród nich głównie przebywali. Większość mieszkających w Stanach górali nie nauczyła się języka angielskiego i nie poznała bliższej okolicy. M. Misińska, dz. cyt., s. 57. Por. też R. Kantor, dz. cyt., s. 76–83.
- ²¹ O nowej emigracji z Polski do USA, jej statusie społecznym i zawodowym pisze Anna Fiń w artykule z 2014 roku. Autorka podkreśla, iż w ciągu ostatnich dwóch dekad nastąpił wyraźny wzrost koncentracji polskich emigrantów w zawodach wyższego szczebla (w roku 2000 stanowiska te piastowało 26 procent osób). Ponadto emigranci z Polski na równi z pozostałymi obywatelami Ameryki partycypują w amerykańskim rynku pracy – zatrudniani są w handlu, usługach, edukacji i wszelkiej innej działalności profesjonalnej czy nawet naukowej. Autorka zaznacza też, że pierwsze pokolenie polskich emigrantów nie pozostaje na dole drabiny społecznej. Okazuje się, że roczne dochody polskich gospodarstw domowych w 2011 roku nie odbiegają zasadniczo od średnich zarobków rodziny amerykańskiej, a w przypadku dochodu *per capita* (na głowę) Polacy osiągają nawet wyższe kwoty niż Amerykanie – wynosi on bowiem przeszło 34 tys. dolarów rocznie. Zob. Anna Fiń: *Współczesna polska emigracja w Stanach Zjednoczonych: skala, rozmieszczenie przestrzenne, przyczyny wyjazdów*, „Studia Migracyjne – Przegląd Polonijny” 2014, t. 40, z. 2, s. 105–130.
- ²² Warto w tym miejscu jako ciekawostkę przywołać postulat laureatek organizowanego na Podhalu konkursu na „Nośwarniejsom góroleckę”. Otóż początkowo główną nagrodą dla góralskiej Miss był miesięczny pobyt w Stanach Zjednoczonych. Większość decydowała się na wyjazd i z Ameryki już nie wracała. Pięć lat temu młode góralki oświadczyły, że nie są już zainteresowane wyjazdem do USA. Bardziej atrakcyjne się dla nich tygodniowe wczasy w spa w Polsce lub w wybranym kraju europejskim.
- ²³ O spadku emigracji z Polski do USA pisze w cytowanym już artykule A. Fiń. Jeżeli chodzi o Podhale, to tendencja ta jest widoczna chociażby w kręgach podhalańskiej organizacji. Jak podkreśla prezes Związku Podhalań w Polsce Andrzej Skupień, „po liczbie nowo przyjętych do oddziałów Związku Podhalań w Chicago widzimy, że spadek emigracji jest znaczny”. Zob. *Maleje zainteresowanie emigracją do USA; zwiększa się liczba powrotów*. Źródło: <http://powroty.gov.pl/-/maleje-zainteresowanie-emigracja-do-usa-zwieksza-sie-liczba-powrotow-63688>. W tekście wykorzystano informacje podane przez Polską Agencję Prasową / Media polonijne, autor relacji Szymon Bafia (dostęp: 4.05.2017).
- ²⁴ W. Thomas, F. Znaniński, *Chłop polski w Europie i w Ameryce*, t. 1–5, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1976.
- ²⁵ M. Grad, *Przedmowa*, [w:] W. Wnuk, dz. cyt., s. 8.
- ²⁶ O modelach i podstawowych formach integracji zob. np. „Studia Migracyjne – Przegląd Polonijny”. Numer tematyczny „Od migracji do integracji – polskie doświadczenia i wymiar porównawczy”, 2011, t. 37, z. 2.
- ²⁷ W. Thomas, F. Znaniński, dz. cyt., t. I, s. 238–239.
- ²⁸ Tamże, s. 240–241.
- ²⁹ Dużą trudnością w odszyfrowaniu treści niektórych listów był sam zapis, tj. np. łączenie przez autorów kilku słów w jednym ciągu. W takich przypadkach dokonywałam korekty polegającej na rozdzieleniu wyrazów zgodnie z zasadami obowiązującym w języku polskim. Dla przykładu podaję fragment listu w oryginalnym zapisie: „astrańie daleko byłodopleju tak Jako zcichego Dochołowa i dociotki pisołek Docikago”.
- ³⁰ W. Wnuk, dz. cyt., s. 22.
- ³¹ Szerzej na temat ciężkich warunków pracy pierwszych emigrantów pisze M. Misińska, dz. cyt., s. 49–56.
- ³² W. Wnuk, dz. cyt., s. 26.
- ³³ Cz. Robotycki, *Wspomnienia z dawnych podróży na „Jug Słowiański”*. *Uwagi etnologa do tekstu z początku wieku*, Rocznik Muzealny „Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej”, 1991, t. IV, s. 257–264.
- ³⁴ Józef Wojtas, który udostępnił mi cytowany list, wspominał, że w domu często przywoływano też jako anegdotę fragment innego listu Stanleya Pilcha, w którym opisywał on nadajnik telewizyjny: „Tu som takie drewniane skrzynki, co sie ludzie w nik rusajom. Kiebyś ty takom skrzynke miał w Polsce, to by my jeden drugiego widzieli, a godali przez kabel”.
- ³⁵ Zob. Podhalański Serwis Informacyjny „Watra”: www.watra.pl; Związek Podhalań w Polsce: www.zwiazek-podhalan.com; Związek Podhalań w Północnej Ameryce: www.zppa.org.

Ruch, przemieszczanie się, a co za tym idzie dynamika i zmienność, ale też kreatywność i sprawczość, moc immanentnej potencjonalności, wielogłosowość i polimorficzność to te aspekty religii, które zdają się być od jakiegoś czasu w centrum zainteresowań badaczy usytuowanych w różnych nurtach antropologii religii. Większość z nich przyznaje, że „religia” wymyka się spod kontroli, nie daje się ująć w obręb definicyjnych ram, a używany do jej opisu język nierzadko odsłania swoje chrześcijańsko- i zachodniocentryczne korzenie utrudniając analityczną pracę i przejrzystość dyskursu. Tymczasem religie, czy też religijne tradycje, przypominają nie tyle statyczne i jasno określone pejzaże bądź horyzonty, lecz raczej – zgodnie z metaforą zaproponowaną niedawno przez Michaela Lambeka – „pogodowe fronty”, w których naturze zawarta jest niesforność, nieogarnialność i ruch¹. Pogodowy front – tak jak i religia – zawiera w sobie równoczesną i równoległą obecność trwałości i kontynuacji oraz płynności i zmiany. Zwrot ku „religii w ruchu” zdestabilizował i rozmiętał rysowane i wytyczane przez antropologów mapy i atlasy. Przypominał, że „religie angażują dwie praktyki przestrzenne – zamieszkiwanie i przekraczanie”², a ich kartograficzne rozłożenie to ulotna współrzędna, która jest wypadkową wędrówki zarówno religijnych idei, jak i ludzi oraz przedmiotów będących ich nośnikami, a także sytuacyjnie i topograficznie określonej perspektywy „kartografa-obszernika” / etnografa.

ANNA NIEDŹWIEDŹ

Migocząca mapa – w stronę antropologii pielgrzymowania

W takim kontekście nie dziwi „odkrycie pielgrzymki” jako poręcznej kategorii analitycznej. Na większą skalę dokonało się ono w antropologii religii w latach 90. ubiegłego wieku, a poprzedzone było kluczową dla tej tematyki publikacją książki *Obraz i pielgrzymka w kulturze chrześcijańskiej* autorstwa Victora i Edith Turnerów w roku 1978³. „Pielgrzymka” jako „obrządek kinetyczny”⁴ i zjawisko „które jest ze swej natury przejściowe i płynne”⁵ zdaje się dobrze odpowiadać nowym perspektywom i nowym potrzebom antropologów w ogóle. W czasach, gdy paradygmat antropologii nakierowanej na badanie stosunkowo niedużych, izolowanych i statycznych społeczności uległ przeformu-



Przybycie kompanii na odpust do Częstochowy, ilustracja z „Kłosów”, 1877, nr 363, s. 400.
Domena publiczna, ze zbiorów Polona.pl

łowaniu, jest całkowicie jasnym, że mobilność nie jest tylko i wyłącznie domeną etnografa, lecz także „badanych” przez niego ludzi i że potrzebne są narzędzia terenowe oraz kategorie analityczne odpowiadające tej sytuacji. Jak zauważył Simon Coleman, to co niegdyś powodowało zastój w antropologicznych studiach nad pielgrzymkami – czyli niechęć do badania zjawisk ulotnych, efemerycznych i wędrujących w przestrzeni – stało się w sposób odwrócony przyczyną ich obecnego rozkwitu⁶.

W niniejszym tekście proponuję, aby przyjrzeć się wybranym elementom dzisiejszej migoczącej mapy tworzonej wspólnie przez wędrujących „świętymi szlakami” pątników, jak i przez towarzyszących im antropologów. Obraz „migoczącej mapy” odpowiada nie tylko płynności kartografii odbijającej „religie będące w ruchu”, ale również ilustruje pewną płynność antropologicznej teorii. Thomas A. Tweed, nawiązując do Cliffordowskiej metafory podróżowania i wychodząc od swoich wieloletnich etnograficznych badań wśród kubańskich katolickich imigrantów mieszkających na Florydzie, ujął pojęcie antropologicznej teorii religii poprzez kategorię itinerarium. Wskazał ruchomość teorii, w której zawiera się potrójne rozumienie itinerarium jako propozycji (schematu) podróży, jej reprezentacji (wcieleń), jak i podróży samej w sobie (aktu podróżowania)⁷. Podobnie jak Tweed skupiając się na dwóch ostatnich aspektach antropologicznych itinerariów zwróć szczególną uwagę na te elementy pielgrzymki i pielgrzymowania, które odsłaniają przesunięcia od statycznego rozumienia miejsca ku dynamicznie ujmowanej drodze, czy od wspólności i monolityczności rytuału ku polifonii przeżyć i doświadczeniu ciała. Wskażę również problemy związane z pozycjonowaniem się etnografa i rozpraszanie się antropologicznego autorytetu doświadczane w trakcie badań oraz podczas formułowania „antropologicznej opowieści” o pielgrzymowaniu.

Sanktuarium – konstruowanie miejsca

W latach 30. XX wieku Gerardus van der Leeuw, jeden z najważniejszych przedstawicieli nurtu fenomenologii religii, zauważył, że „ludzie od dawien dawna podejmowali pielgrzymki do miejsc uznanych za święte, gdzie codziennie odnawia się moc świata i gdzie można się zbliżyć do jego serca”⁸. Opisywanie przestrzeni sakralnej jako „siedziby mocy” i miejsca objawiania się sacrum oraz poprzez kontrastujące zestawienie z tzw. przestrzenią profaniczną stało się jednym z powszechniejszych dyskursów przez lata stosowanym w antropologicznych analizach sanktuariów, a spopularyzowanym w szerszym nurcie humanistyki i studiów nad religiami przede wszystkim dzięki koncepcjom Mircei Eliadego⁹. Takie podejście do przestrzeni dość mocno oddaje jej wyobrażenia jako istniejącej, danej i statycznej, wyznaczającej porządek rzeczywistości, mapującej

odmiennie wartościowane obszary. Odbija się w nim także Durkheimowski podział na święte i świeckie, świąteczne i codzienne, duchowe i cielesne. Tymczasem zarówno po-Lefebvre’owski zwrot w kierunku pojmowania przestrzeni jako wartości zmiennej, relacyjnej i „społecznie tworzonej”¹⁰ oraz zwrócenie uwagi na upraszczającą umowność binarnych opozycji, która z reguły nie daje się obronić w zetknięciu z etnograficznym terenem, skomplikowały antropologiczne dyskursy na temat „miejsc świętych”. Sanktuarium jako cel peregrynacji jawi się dziś raczej jako dynamiczny konstrukt nieustannie tworzony, formowany czy też negocjowany, a nawet kontestowany w polifonicznych działaniach, przeżyciach i dyskursach jego różnych użytkowników.

Paradygmat kontestacji wkroczył do studiów pielgrzymkowych w 1991 roku wraz z publikacją zbioru esejów pt. *Contesting the Sacred: The Anthropology of Christian Pilgrimage* pod redakcją dwóch brytyjskich antropologów społecznych, Johna Eade’a i Michaela J. Sallnow’a¹¹. Książka stanowiła olbrzymie wyzwanie dla wszechobecności kategorii *communitas*, która w Turnerowskiej koncepcji zdaje się stanowić kwintesencję pielgrzymki i jej warunek *sine qua non*. Według Turnerów pielgrzymkę – jako doświadczenie liminoidalne – „cechuje głębokie, całkiem nieracjonalne poczucie ludzkiego braterstwa wobec symboli istot i sił nadprzyrodzonych, poczucie jedności i jednorodności (...) narzucające się na przekór heterogeniczności kultur, klas czy grup etnicznych i zawodowych”¹². Tymczasem Michael J. Sallnow, który prowadził wieloletnie etnograficzne badania w peruwiańskich Andach zauważył, że obserwowane przez niego pielgrzymki nie mogą być esencjonalistycznie sprowadzone do doświadczenia *communitas*, gdyż stanowią raczej „skomplikowaną mozaikę egalitaryzmu, nepotyzmu i frakcyjności oraz braterstwa, współzawodnictwa i konfliktu”¹³. Akt pielgrzymowania, różne sposoby kreowania i doświadczania przestrzeni sanktuariów oraz ich materialnego wystroju są wplecione w konkretne historyczne trajektorie, społeczne hierarchie i podziały oraz konkurujące ze sobą dyskursy. To właśnie andyjskie sanktuaria i katolickie pielgrzymki do nich – osadzone przecież w przedkolumbijskiej, kolonialnej i pokolonialnej zawiłanej historii – zostały ukazane przez Sallnow’a jako miejsca i praktyki ujawniające konflikty pomiędzy różnymi tożsamościami (np. indiańską a *mestizo*). Dlatego Sallnow proponuje odwrócić Turnerowską perspektywę i skomplikować obraz pielgrzymów, pielgrzymowania oraz samego sanktuarium. Zakłada, że

gdy ludzie gromadzą się wspólnie na pielgrzymce, znaczenia będą się ze sobą kłócić. Sam fakt masowego zgromadzenia w świętym miejscu wydaje się wzbudzać wątpliwości co do jednomyślności znaczeń oraz motywów kierujących uczestnikami takiego wy-

darzenia. Należy wręcz przypuszczać, że ujawnią się poważnie rozbieżne i niewspółbrzmiające rozumienia znaczeń kultu, nawet między tymi, którzy nominalnie podzielają tę samą wiarę. Takie interpretacje, ukształtowane i rozwijane w konkretnym historycznym i kulturowym środowisku mogą być wyrażane w formie sprzecznych a zapewne również konkurujących ze sobą dyskursów na temat sanktuarium oraz jego początków, znaczeń i mocy, podczas gdy te dyskursy będą służyły do uprawomocnienia różnych zbiorów dewocyjnych praktyk¹⁴.

Z kolei John Eade – który nawiązywał do swoich doświadczeń z europejskiego Lourdes, gdzie przez ponad dwadzieścia lat przyjeżdżał z grupą pielgrzymkową z Anglii pracować latem jako *brancardier*, pomocnik-sanitariusz – wskazał na liczne napięcia i współzawodnictwa zarówno w obrębie organizacji wolontariuszy, jak i pomiędzy nimi a pielgrzymami¹⁵. Konkurowanie o pozycję w hierarchii wolontariuszy, wykluczanie lub pomniejszanie roli kobiet-sanitariuszek w organizacji promującej paramilitarny styl (dyscyplina, hierarchia, ubiory przypominające uniformy, orderzy), konflikty w poczekalniach do łaźni, w których pielgrzymi obsługiwani przez sanitariuszy przechodzą bardzo intymny rytuał ablucji poprzez zanurzenie w wannach wypełnionych wodą uznawaną za cudowną, instrumentalizowanie ciał „chorych”, których obraz stanowi ważny element historycznej i współczesnej polityki wizerunkowej zarządców sanktuarium i Kościoła katolickiego – to tylko niektóre elementy skomplikowanego doświadczenia przestrzeni Lourdes wskazane przez Eade'a¹⁶. W tak opisanym Lourdes świętość miejsca i wszechobecność pielgrzymkowego *communitas* ulega rozchwianiu. Opowieść Turnerów o uroczym pirenejskim miasteczku, które przesiąknięte jest „duchem Bernadetty” – ubogiej pasterki, której w roku 1858 miała objawiać się Matka Boska – i w którym „ma się poczucie żywej *communitas*, zarówno podczas procesji ze śpiewem i pochodniami, jak i w małych, przytulnych kawiarenkach, w których turyści i pielgrzymi wesoło sączą wino i kawę”¹⁷ staje się jedną z możliwych, lecz z pewnością nie wyłącznych form doświadczenia, przeżywania i konstruowania przestrzeni tego sanktuarium.

Jeszcze ciekawsze rozwinięcie wielopoziomowości, polifoniczności i polimorficzności Lourdes przynoszą nowsze antropologiczne eksploracje tego najpopularniejszego europejskiego sanktuarium maryjnego¹⁸. Badania powtórne Eade'a, który do Lourdes wrócił latem 2013 roku, ukazują nie tylko rosnący transnarodowy charakter sanktuarium, ale również transdeminacyjny czy wręcz transreligijny. Pielgrzymi ze wschodu Europy – zwłaszcza z tradycji greckokatolickiej – przybywają do Lourdes, gdzie między innymi znajdują otwartą w latach osiemdziesiątych ubiegłego

wieku świątynię prowadzoną przez Ukraiński Kościół Greckokatolicki. Kąpiel w wodzie z Lourdes – jeszcze niedawno promowana przez Kościół katolicki przede wszystkim jako rytuał przypominający zanurzenie w sakramentalnej wodzie chrztu¹⁹ – jest w odbiorze różnych ludzi odwiedzających dziś Lourdes na rozmaite sposoby dopasowywana do ich potrzeb, marzeń, oczekiwań oraz zaplecza kulturowego i religijnego, z którego przybywają. Jak wskazują kolejni badacze, to właśnie lecznicza, cudowna, czy też po prostu kojąca rola rytuału ablucji pozwala wielu przybyszom do Lourdes przekroczyć denominacyjne czy religijne granice i doświadczyć przestrzeni sanktuarium w ważny dla siebie sposób. W łaźniach spotkać można chrześcijan różnych wyznań, ale również wyznawców innych religii²⁰. Do Lourdes trafiają także osoby o płynnych i nieokreślonych tożsamościach religijnych albo osoby związane z tzw. nową czy holistyczną duchowością lub kultem Matki Ziemi. Podczas kąpieli w łaźniach doświadczają mocy pierwotnego żywiołu wody²¹. Można powiedzieć, że pirenejskie Lourdes – którego powstanie jako sanktuarium bardzo mocno wiązało się z politycznymi i ideologicznymi dyskursami drugiej połowy XIX wieku, a zwłaszcza z próbą odbudowy pozycji Kościoła katolickiego we Francji i w Europie poprzez zaangażowanie tego miejsca w dysputę teologiczną wokół dogmatów kościelnych²² oraz upowszechnianie religijnego dyskursu o cudach (wypieranego przez racjonalizujące wyobrażenia o potęgę nauki i rozumu) – staje się dziś miejscem odzwierciedlania, wyrażania, ale też formowania nowych, współczesnych narracji i nowych politycznych aspiracji oraz społecznych sił, które bywają tworzone oddolnie i funkcjonują na pograniczach oficjalnych czy bardziej widocznych dyskursów współczesności²³.

W takiej perspektywie swoje badania etnograficzne w Lourdes ulokowała również holenderska antropolożka Catrien Notermans, która latem 2009 roku skupiła się na afrykańskich i afroeuropejskich pielgrzymach spotykanych przez nią na terenie sanktuarium. Jej rozmowy – z jak się okazało przede wszystkim kobietami – odsłoniły nowy wymiar Lourdes jako przestrzeni przeżywanej, doświadczanej i w tym doświadczeniu współkonstytuowanej przez przybyszów pochodzących z dawnych francuskich kolonii w Afryce, którzy religijnie identyfikują się z katolicyzmem. Większość rozmówczyń Notermans to kobiety-imigrantki zamieszkujące na różnych paryskich przedmieściach i przybywające do Lourdes na krótkie – jedno lub kilkudniowe – pielgrzymki podczas maryjnych i dorocznych świąt (np. podczas Wielkanocy). Jak wskazały badania Notermans, paradoksalnie, to europejskie sanktuarium, staje się dziś dla wielu afrykańskich migrantek ważnym, nierzadko celebrowanym corocznie (zwłaszcza podczas obchodów święta Wniebowzięcia NMP) doświadczeniem zdomowienia – powrotu do afrykańskiego domu, odczucia rodzinnej wspólnoty i „afrykańskiej”



1



2



3



4

1. Świece zapalone przez pielgrzymów w Lourdes, 2015. Fot. Anna Niedźwiedź.

2. Wota pozostawione przez pielgrzymów w sanktuarium Bożego Miłosierdzia w Krakowie-Łagiewnikach, 2014.
Fot. Anna Niedźwiedź.

3. Coroczna wędrowka „Śladami Karola Wojtyły Robotnika” z krakowskich Dębnik do Łagiewnik, 2013. Fot. Anna Niedźwiedź.

4. Coroczna wędrowka „Śladami Karola Wojtyły Robotnika” z krakowskich Dębnik do Łagiewnik, 2013.
Fot. Anna Niedźwiedź.

formy przeżywania religii...²⁴. Faktycznie, Lourdes jako wzorcowe miejsce święte jest znane i popularne wśród katolików w Afryce Zachodniej. Istnieją liczne afrykańskie repliki Lourdes – lokalne afrykańskie sanktuaria maryjne – które popularyzują zarówno wizualne przedstawienia Marii i Bernadetty, jak i opowieści o maryjnych objawieniach, cudownej wodzie, czy uformowane w pirenejskim miasteczku rytuały (takie jak wieczorna procesja różańcowa ze świecami)²⁵. „Oryginalne” Lourdes obecne jest w wyobraźni wielu Afrykanów jako miejsce „o którym każdy marzy”, „lecz nie każdego na taką podróż stać”²⁶. Podobnie, wśród afrykańskich katoliczek – w Afryce czy w diasporze – szczególnie miejsce zajmuje postać Marii, wyobrażana przede wszystkim w kategoriach macierzyństwa, kobiecej siły i religijności, która może być doświadczana wprost, bez pośrednictwa kapłanów i instytucji Kościoła, które z kolei bywają postrzegane jako problematyczne²⁷. Notermans ukazuje wszystkie te aspekty podkreślając umacniającą rolę rytuału pielgrzymki dla afrykańskich kobiet migrantek. Wskazuje jak bliskie są ich relacje z postacią Matki Boskiej i jak bardzo jej postać włączana jest w ich życie. Wyrażają to narracje osób, które nierzadko znają doświadczenie samotnego macierzyństwa (a Matka Boska przedstawiana jest w tych narracjach również jako samotna matka), niesprawiedliwości społecznej, genderowego wykluczenia czy oddalenia od domu. W tym opisie pielgrzymka jest bezpośrednio złączona z migracją – innym kinetycznym, mobilnym doświadczeniem organizującym życie ludzi (pielgrzymów) i ich rodzin. Paradoksalnie

wizyta w Lourdes zastępuje odwiedzin w domu, gdyż to ona właśnie ponownie jednoczy rodziny i łączy migrantów z ich afrykańskimi korzeniami. W tym osobliwym migracyjnym odwróceniu sytuacji, misyjne działania z początków wieku dwudziestego, które skutecznie zadomowiły Marię w jej „diasporze” w Afryce, dziś w zamian dają jej [Marii] moc, dzięki której wywołuje ona u pielgrzymów wspomnienia ich afrykańskiej ojczyzny²⁸.

Można powiedzieć, że pielgrzymka – stwarzająca poczucie zadomowienia wśród afrykańskich kobiet żyjących w Paryżu, a przyjeżdżających do Lourdes „jak do domu” – wyraża to co Thomas A. Tweed określił mianem „kinetyki zamieszkiwania” (*kinetics of dwelling*)²⁹. Zamieszkiwanie – przez tego badacza rozumiane procesualnie – może realizować się p o p r z e z wieloaspektową, wielogłosową, relacyjnie tworzoną przestrzeń sanktuarium oraz w niej. Miejsce święte nie jest bowiem dane, lecz zadane. To przestrzeń zmieniająca się, dynamiczna, absorbująca różne religijne i niereligijne dyskursy. Sanktuarium nigdy nie jest w pełni „zastane” i „ukończone”, choćby było niezwykle stare i pozornie utrwalone w kulturowym otoczeniu. Wraz z przybywa-

jącymi doń pielgrzymami, różnymi instytucjami użytkującymi jego przestrzeń, oplatającymi go dyskursami przyjmuje na siebie nowe warstwy i reinterpretuje stare. Jest swego rodzaju naczyniem, „do którego pielgrzymi nabożnie wlewają swoje nadzieje, modlitwy oraz swoje aspiracje”³⁰. Dlatego nie jest stałym czy skostniałym punktem na mapie, lecz raczej migoczącą przestrzenią, różnie doświadczaną i różnie formowaną przez różnych użytkowników i przybyszów. Tak też o miejscu świętym w kontekście pielgrzymowania coraz częściej piszą antropologowie towarzyszący i przyglądający się współtworzącym różne sanktuaria pielgrzymom.

Droga, krajobraz i ciało

Tymczasem przeglądając dziewiętnastowieczne etnograficzne, ludoznawcze czy folklorystyczne źródła dotyczące pielgrzymowania, łatwo dostrzec ich statyczne podejście oparte na idei atlasu – przejrzystego zbioru map – ukazującego poszczególne ośrodki pielgrzymkowe zaznaczone jako wyraźne, jednoznaczne i definiowalne punkty na mapie. Większość ówczesnych europejskich przyczynków dotyczących pielgrzymki pozostawało na poziomie suchych, lakonicznych i etnograficznie niepogłębionych opisów poszczególnych sanktuariów, czasami zawierających szersze wiadomości historyczne zestawiane z „ludowymi” ustnymi przekazami na temat początków i historii danego miejsca świętego. W polskim piśmiennictwie XIX wieku łatwo znaleźć przykłady takiego pisarstwa zarówno w kręgach kościelnych (gdzie pojawiają się swego rodzaju leksykony „miejsc świętych”), jak i w pismach pierwszych ludoznawców i etnografów³¹. Na tym tle niesłychanym dokumentem i zapisem etnograficznych doświadczeń terenowych staje się kilkudziesięciostronicowy materiał dokumentujący pieszą pielgrzymkę, która w maju 1894 roku wyruszyła z warszawskiej Pragi na Jasną Górę. Wraz z miejskim pospólstwem, chłopami oraz nielicznymi przedstawicielami warstw wyższych pielgrzymkę tę odbył dwudziestosiemioletni uzdolniony i ambitny literat, a zapis swoich doświadczeń opublikował w odcinkach w „Tygodniku Ilustrowanym”³². Można zaryzykować stwierdzenie, że dzięki publikacji *Pielgrzymki do Jasnej Góry* przyszedł laureat literackiej Nagrody Nobla okazał się autorem bodajże pierwszego w języku polskim zapisu etnograficznego doświadczenia terenowego związanego z antropologicznym rozpoznawaniem religijnego rytuału opartym na obserwacji uczestniczącej (czy wręcz na uczestnictwie obserwacyjnym).

Oczywiście, Władysław Reymont – bo o nim tu mowa – absolutnie nie aspirował do świata nauki, a jego żywiołem i domeną była literatura. To właśnie dzięki temu mógł pozwolić sobie na zapis swoich własnych odczuć i doświadczeń, szczegółów drogi i drobnych opisów nieustannego przebywania wśród pątników, z którymi dzielił (dosłownie) łożę, miskę,

codzienny trud wędrowki, śpiewanie pieśni, głośne modlenie się i cały szereg imponderabiliów składających się na kilka dni i nocy pielgrzymkowego życia. To właśnie artystyczna a nie naukowa domena pozwoliła mu na używanie języka, który dziś w etnografii jest jak najbardziej pożądany i zasadny, lecz nie mieścił się w koncepcie dziewiętnastowiecznej nauki. Korzystając zatem z tego zbiegu okoliczności warto sięgać dziś do zapisów literata, którego artystyczna intuicja pozwoliła stworzyć mu szczególny etnograficzny dokument wyprzedzający swoją epokę.

W innych publikacjach zwracałam już uwagę na Reymontowskie opisy doświadczeń idealnie odpowiadające późniejszej analitycznej kategorii *communitas*. Jest takich fragmentów na kartach *Pielgrzymki...* kilka i myślę, że zachwyciłyby Victora i Edith Turnerów swoją zbieżnością z ich antropologicznymi opisami³³. W tym miejscu chciałabym natomiast podkreślić, że Reymont pisząc o pielgrzymowaniu skupia się przede wszystkim na drodze, ruchu, zaangażowaniu własnego ciała oraz znaczącej współobecności ciał innych. Wspomina również o doświadczaniu przesuwającego się przed oczami majowego wiejskiego krajobrazu, drzewach, zapachach, zmienności pogody i jej dotkliwości dla pieszych wędrowców. Transformacyjna moc wędrowania doświadczana jest między innymi poprzez zmęczenie i intensywność fizycznych doznań. „Bycie w drodze” – szczególny stan odłączenia od normalności (który Turnerowie nazwaliby zapewne liminalnością) wzmacnia tę intensywność, która łączy to co fizyczne, z tym co duchowe:

Byłem na pół skostniały i odurzony powietrzem, nie mogłem się podnieść z ociężenia, ani oddychać z jakiegoś okropnego bólu płuc. Zwlokłem się jednak [...]. To polami, to lasami, i znowu sześliśmy z coraz większym rozmachem siły wewnętrznej, z coraz większym zaparciem. Słońce paliło, kurz zapierał piersi, zmęczenie obciążało wszystkie członki, trudy obdzierały wprost z ciała, ale we wszystkich oczach i sercach jaśniała coraz więcej – Częstochowa. Jeszcze nas rozdzielały góry, rzeki, pustki pełne piasków, drogi okropne, skwary, a ona coraz więcej zajmowała miejsca w duszach, coraz więcej je rozplamiała. Szedłem razem z tym tłumem, bo mi z nim było iść coraz lepiej, bom coraz więcej się z nim rozumiał i jednoczył, a zapomniał o reszcie świata. Miałem wokoło siebie tyle do widzenia, tyle do słyszenia i wyczuwania, że niepodobna byłoby myśleć o czym innym³⁴.

W reportażu Reymonta wędrowanie staje się tematem ustanawiającym pielgrzymkę i w pewnym sensie stwarzającym nawet jej cel – wyobrażaną, odczuwaną w ciałach i wyczekiwaną Jasną Górę. Uderzające jest to, że w zakończeniu swojej relacji autor w ogóle nie zamieszcza opisu momentu dotarcia do jasnogórskie-

go sanktuarium. Chwilę tę uznaje za zbyt dojmującą i intymną („com uczuł sam, zostawiam to dla siebie”). W zamian oferuje czytelnikowi opis nabożeństwa w kaplicy Matki Boskiej, w którym uczestniczy dwa dni później – już z powrotem jako „pan”: „umyty, przebrany i przebuty” z niepokojącą wizją „powrotu w jarzmo szarego życia, w ten codzienny kierat życia miejskiego i cywilizowanego”³⁵.

Przywołałam literacki reportaż Reymonta z końca XIX wieku, gdyż artystyczna intuicja tego autora, ludzka empatia i wrażliwość ukazały cały szereg elementów korespondujących z jak najbardziej współczesnymi zagadnieniami etnograficznych badań terenowych wśród pielgrzymów, jak i z antropologicznymi teoriami pielgrzymowania. Przejście od statycznych opisów sanktuariów, ku polifonicznie ujętej kategorii miejsca tworzonego w rozmaitych społecznych interakcjach, a wreszcie zwrócenie uwagi na drogę i wędrowanie do i z sanktuariów to schematyczny zapis rozwoju antropologicznego teoretycznego itinerarium. Nieprzypadkowo, po publikacjach Turnerów (1978), a następnie tomu poświęconego kontestacji (1991), kolejna kluczowa książka w nurcie antropologii pielgrzymowania zwróciła się ku „różnym formom ruchu – wcielonego, wyobrażanego, metaforycznego – jako konstytutywnego elementu wielu pielgrzymek”³⁶. Opublikowany w roku 2004 zbiór artykułów pt. *Reframing Pilgrimage: Cultures in Motion* zdecydowanie wprawia pielgrzymkę w ruch i sytuuje ją w wielu innych mobilnych kontekstach i doświadczeniach ludzi XXI wieku takich jak migracje, turystyka, ale też płynne czy tworzone w ruchu i poprzez ruch ucieleśniane odniesienia tożsamościowe³⁷.

Tutaj chciałam zwrócić uwagę na jeden pochodzący z tego tomu esej, gdyż jak sądzę dobrze ilustruje on kilka najważniejszych zagadnień obecnych dziś w antropologicznych studiach pielgrzymkowych. Autorką tekstu jest amerykańska antropolożka Jill Dubisch, która opisuje i analizuje motocyklowy „Rajd do Ściany”. Po raz pierwszy wzięła w nim udział – wraz ze swoim życiowym partnerem, Ray'em Michalowskim – w maju 1996 roku, a potem wielokrotnie na Rajd wracała³⁸. „Rajd do Ściany” (*Run for the Wall*) to coroczny dziesięciodniowy motocyklowy przejazd z Zachodniego Wybrzeża Stanów Zjednoczonych do pomnika Weteranów Wojny Wietnamskiej w Waszyngtonie, poprzedzający oficjalne państwowe obchody Dnia Pamięci (*Memorial Day*)³⁹. Dziś biorą w nim udział setki motocyklistów, a Rajd promowany jest przez stronę internetową oraz portale społecznościowe. Tymczasem jego początki były skromne i oparte na oddolnej inicjatywie. W roku 1989 dwóch weteranów wojny wietnamskiej – James Gregory i Bill Evans – wyruszyło w prywatną podróż motocyklową do Waszyngtonu przez całe Stany Zjednoczone. Po drodze, zatrzymywali się w prowincjonalnych miasteczkach, by w lokalnych społecznościach i mediach rozmawiać na temat trau-

matycznych doświadczeń weteranów, ale też wspominać tych żołnierzy, których los po konfliktach wojennych jest określany jako „nieznany”. Okazało się, że podróż z jednego wybrzeża Ameryki na drugie stała się nie tylko kolejnym głosem w dyskusji o wojnie wietnamskiej i jej „amerykańskich weteranach”, ale przede wszystkim ważnym doświadczeniem terapeutycznym i fizycznie przeżyta (odczutą w ciele i poprzez ruch) realizacją idei „powrotu do domu” po traumatycznych doświadczeniach. Stała się także rytualnym „przyniesieniem do domu” tych, którzy w oficjalnych papierach figurowali jako „zaginieni w akcji” i nieodnalezieni.

Właśnie te terapeutyczne wątki Rajdu są nadal bardzo mocno promowane przez jego organizatorów, którzy dziś zapraszają do udziału wszystkich w jakikolwiek sposób związanych z amerykańskimi żołnierzami – weteranami różnych konfliktów zbrojnych, równocześnie odcinając się od politycznie określonych poglądów. Faktycznie, to przede wszystkim weterani, członkowie ich rodzin oraz przyjaciele nadal współtworzą Rajd, a niektórzy z nich są w nim obecni od wielu lat, do tego stopnia, że społeczność określa się mianem „RFTW family” (rodzina Rajdu do Ściany). Co ciekawe, ważnymi współtwórcami rajdu są także osoby przyjmujące rajdowców po drodze, przychodzące na spotkania, wolontariusze przygotowujący posiłki, lokalne organizacje czy kluby motocyklowe pomagające w organizacji przejazdu, a nawet zapewniające paliwo. Jakkolwiek można mieć wątpliwości co do deklarowanej dziś na stronach internetowych „apolityczności Rajdu”⁴⁰, warto zwrócić na niego uwagę jako nie w pełni sformalizowany, oddolnie zainicjowany ruch, który przerodził się w coroczny kinetyczny rytuał, przez wielu jego uczestników określany mianem „pielgrzymki”.

Gdy po kilku latach swojego własnego zaangażowania i udziału w Rajdzie Jill Dubisch postanowiła antropologicznie opisać to wydarzenie, zdecydowała się na użycie analitycznej kategorii pielgrzymki i pielgrzymowania. Jak wyjaśnia autorka, takich zwrotów używają powszechnie sami rajdowcy, próbujący określić swoje zaangażowanie w Rajd oraz towarzyszące mu doświadczenia i emocje. „My nie jesteśmy turystami. Jesteśmy pielgrzymami”: to jedna z wielu – jak podkreśla Dubisch – typowych wypowiedzi uczestników Rajdu⁴¹. Także coraz częściej niejasne, rozmyte i nieoczywiste ułożenie „sacrum” i „profanum” w przestrzeni i konkretnych miejscach oraz w doświadczeniach ludzi staje się ważnym punktem dzisiejszych rozważań o „pielgrzymce”. Tekst Dubisch świetnie ilustruje sakralizację i „duchowe właściwości” waszyngtońskiej „Ściany” – „tego pozornie świeckiego pomnika”⁴². Podobne odniesienia znajdziemy u wielu innych antropologów kwestionujących jasny podział na *sacrum* i *profanum*, pielgrzymowanie i turystykę, religijność i sekularność⁴³. Warto zauważyć, że kategoria pielgrzymki pojawia się coraz częściej w antropologicznych opisach wizyt w muzeach

i w analizach procesów sakralizacji rozmaitych miejsc, które nie są w sposób oczywisty związane z konwencjonalnie pojmowaną „religią”.

W swoim tekście o motocyklowej pielgrzymce Dubisch pogłębia również kinetyczny wymiar pielgrzymowania i osadza go w relacji do kategorii ciała i krajobrazu oraz pamięci. Autorka ukazuje, jak podczas Rajdu sakralizacji ulega nie tylko jego cel – waszyngtoński pomnik – ale również „typowy amerykański krajobraz”, przez który w ciągu dziesięciu dni przejeżdżają motocykliści pokonując w głośnej i ryczącej silnikami kawalkadzie trasę liczącą ponad 3,5 tysięcy kilometrów. Szczególnej symbolizacji i sakralizacji ulegają równiny i rozległe rolnicze obszary usytuowane we wnętrzu – czyli w „sercu” (*heart-land*) – Ameryki. Dla wielu weteranów wojny wietnamskiej to właśnie ten stereotypowy „amerykański krajobraz” staje się zmaterializowanym wyobrażeniem, fizycznie doświadczanym podczas motocyklowego rajdu ucieleśnieniem „domu”. Przewijający się przed oczami pejzaż formuje się jako miejsce powrotu z koszmarów wojny oraz przestrzeń, w której fizyczne i psychiczne rany mogą zostać uleczone, czy choćby zabliznione. Terapeutyczne doświadczanie przestrzeni łączy się tu z sensualistycznym odczuwaniem motocyklowego pędu, emocjami oraz pamięcią, która – dzięki kinetycznemu rytuałowi - jest uprawiana w ruch⁴⁴. Te przeżycia – indywidualne, ale także podzielane z towarzyszami podróży – są kluczowe dla performatywnego wymiaru Rajdu, który wspiera transformację poszczególnych uczestników, a zarazem ustanawia i zawiązuje wspólnotę opartą na fizycznym doświadczeniu oraz wyobrażeniu podzielanej tożsamości.

Motoryka ciała, aktywne włączanie go w przemierzany przez człowieka pejzaż, transformacyjna i performatywna moc rytuału to zagadnienia krążące wokół rozumienia pielgrzymki przede wszystkim w jej kinetycznym wymiarze. Dlatego wielu antropologów mówi dziś nie tyle o pielgrzymce, ale przede wszystkim o praktykowaniu pielgrzymki (czyli o pielgrzymowaniu), skupiając się na różnych formach przekraczania przestrzeni oraz konstruowania miejsc poprzez ruch⁴⁵. Jill Dubisch w swojej innej publikacji, poświęconej pielgrzymowaniu w religijnym kontekście greckiego prawosławia, opisuje sytuację, w której waga kinetyki i zrytualizowanego przemieszczania się niemalże eliminuje wagę dotarcia do celu. Wspinająca się stromą ulicą opętana kobieta na greckiej wyspie Tinos uznaje swój rytuał za dopełniony, mimo iż po dwupółgodzinnej mozolnej wędrówce na kolanach bramy świątyni, do której dąży, są już zamknięte i nie może przedstawić swoich prośb przed uznawaną za cudowne ikoną. Transformatywne i terapeutyczne doświadczenie związane jest w jej wypadku przede wszystkim z ruchem i tym co przydarza jej się podczas mozolnej drogi pod górę⁴⁶.

Wielu autorów piszących o stosunkowo niedawnym fenomenie wielkiego ożywienia europejskiego szlaku św. Jakuba – *Camino de Santiago* – zauważa, że wędrowcy przywiązują olbrzymią wagę do chodzenia, przemieszczania się w krajobrazie i odczuwania własnego ciała. Chodzenie bywa interpretowane jako powrót do czegoś pierwotnego, naturalnego i holistycznego w podejściu do człowieka i jego somatyczności⁴⁷. Krajobraz z kolei – jak wskazują badacze zajmujący się różnymi aspektami współczesnego „powrotu do chodzenia” jako praktyki religijnej czy duchowej – staje się aktywnym elementem w interakcjach z ludźmi. Krajobraz „nie jest pustym pasywnym płótnem, na którym zostały nadrukowane znaczenia” – jest raczej „skomplikowaną teksturą”, która ma moc „mówienia i odpowiadania” tym, którzy „się mu przyglądają czy też przezeń przechodzą”⁴⁸. Wędrowanie na *Camino* jest zatem praktyką, mogącą przynieść określone sensoryczne doznania związane zarówno z własnym ciałem (i jego intensywnym użyciem), jak i krajobrazem wplątywanym w przeżycia i odczucia chodzących. Bywa doświadczeniem przenoszącym ludzi w specyficznie pojmowaną „przeszłość”⁴⁹. Może też być rytuałem mającym moc transformacji. Podobnie jak opisywany przez Dubisch Rajd do Ściany, przemieszczanie się na *Camino* często bywa wiązane z procesem uzdrawiania, leczenia nie tylko z fizycznego, ale przede wszystkim z psychicznego bólu. „Terapeutyczny szlak”, „terapia poprzez chodzenie”, „somatyczna forma terapii” to tylko niektóre określenia przewijające się w pracach antropologów, a zaczerpnięte z języka spotkanych na szlaku wędrowców, którzy często podkreślają uzdrawiający wymiar *Camino*⁵⁰. Wydaje się, że dla większości osób, które doświadczyły *Camino*, szlak ten jest postrzegany jako stan „bycia w drodze” (wyraża to już właśnie sama spopularyzowana w wielu krajach nazwa szlaku św. Jakuba jako hiszpańskie *camino*, czyli „droga”), a dotarcie do Santiago nie zawsze jest w ogóle zakładanym celem czy motywem podjęcia wędrowki. Keith Egan podczas swoich badań na *Camino* spotkał się z wielokrotnie przywoływanym przez pielgrzymów wyobrażeniem „podróży jako domu”, bycia w drodze jako „zadomawiania się” czy też wręcz „powrotu do domu”. Jego etnograficzna relacja potwierdza zatem Cliffordowskie diagnozy o „udomawianiu podróży”, czy wspomniane już w tym tekście propozycje Thomasa A. Tweeda interpretowania praktyk religijnych czy duchowych w kategoriach nie tylko przekraczania, ale też realizowanego w i p o p r z e z kinetykę zamieszkiwania.

Wnioski Egan, podsumowujące jego projekt na *Camino*, w których wspomina o zaangażowaniu ciała jako formie „stawania się pielgrzymem gdzieś w drodze” niezależnie od motywacji i religijnych afiliacji wędrowców zainspirowały Alanę Harris – badaczkę analizującą współczesne doświadczenia pielgrzymów w Lo-

urdes – do zwrócenia uwagi na rolę ciała w procesie pielgrzymowania. Harris zastanawia się nad problematycznością takich sanktuariów jak Lourdes, do których dzisiejsi pielgrzymi przybywają najczęściej pociągami, samolotami czy autobusami, nie łącząc z tym doświadczeniem wyobrażenia żmudnej i męczącej wędrowki. Tymczasem podczas badań prowadzonych wśród ludzi, którzy odwiedzają Lourdes, okazało się, że dzięki ablucjom i ich specyficznej, zrytualizowanej a zarazem bardzo intymnej celebracji, także to sanktuarium tworzy „terapeutyczny krajobraz” i zapewnia możliwości doświadczenia „egzystencjalnej mobilności”:

szczególnie w łaźniach, gdzie obecne są namacalne znaki centralności ciała – jako nagiego, mokrego, potencjalnie słabego, zanurzanego przez ręce innych w kąpiel, przeprowadzanego następnie przez całą długość wanny z wodą, całującego statuę Matki Boskiej, czy wreszcie podzielałającego tę samą wodę z obmywanymi i kąpanymi w niej wcześniej. To intensywnie bezpośrednie, dotykające do żywego, ucieleśnione doświadczenie oferuje – podobnie jak czyni to *Camino* – alternatywną (lub dodatkową) strategię (...) zajmując się fizycznym i/lub emocjonalnym bólem oraz cierpieniem.⁵¹

Pytania o etnografię

Podsumowując ten krótki zarys wybranych historycznych i współczesnych antropologicznych itinerariów pielgrzymkowych, nie sposób nie zadać pytań o etnografię. Jak i gdzie sytuuje się etnograf wobec migoczącej, nieoczywistej mapy pielgrzymowania? W jaki sposób dotknąć może polifonicznej i zmiennej struktury miejsc świętych? Kim staje się na szlaku pielgrzymkowym i jak pozycjonuje się wobec tych, którym towarzyszy i których pragnie zrozumieć? Co dzieje się z jego ciałem, emocjami, przekonaniami i biografiami, którą wnosi i wplata – choćby czasowo i ulotnie – w pielgrzymie szlaki innych ludzi? Jak wreszcie to i on bywa pozycjonowany, przepytywany, akceptowany bądź odrzucany przez tych, którzy tworzą – instytucjonalnie i oddolnie – świat dzisiejszego pielgrzymowania?

Spektrum odpowiedzi na powyższe i podobne pytania jest tak różnorodne jak i sama antropologia, tworzący ją antropologowie i ich badania terenowe. Podmiotowość i indywidualne cechy osobowości antropologa oraz ludzi w ś r ó d których i z którymi prowadzi etnograficzne badania, skomplikowane relacje władzy, które ujawniają się i tworzą w terenie, dynamika bliskości i dystansu charakteryzująca naturę etnograficznych spotkań wpływają na kształt nabywanej przez nas „wiedzy etnograficznej”. Dlatego właśnie autorefleksja i autoetnografia stały się ważnym elementem metodologicznej i teoretycznej debaty w obrębie antropologii, w tym również w obrębie antropologii religii. Własne emocje, ideologiczne przekonania, sympatie i antypa-

tie, uwarunkowania fizyczne, genderowe, generacyjne czy etniczne z reguły w sposób bardzo istotny pozycjonują „etnografa-kartografa”, który próbuje zakreślić rozpoznawany przez siebie fragment mapy pielgrzymowania. Jill Dubisch, opisując swoje wielomiesięczne badania w prawosławnym ośrodku pielgrzymkowym na greckich Cykladach w 1986 roku, wyraźnie wskazuje swoją badawczą pozycję jako kobiety w średnim wieku, wykształconej Amerykanki, osoby, która do Grecji powraca po zakończonych sześć lat wcześniej badaniach zwieńczonych doktoratem i wyznaje:

Tym razem wracałam [do Grecji] na moją własną pielgrzymkę, mając nadzieję nie tylko na pogłębienie moich teoretycznych i etnograficznych zainteresowań, które rozwijałam od czasu pierwszych badań terenowych [w Grecji] ale również poszukując profesjonalnego, jak i osobistego odnowienia. W przeciwieństwie do wielu innych pielgrzymów przybywających na Tinos, nie poszukiwałam, jednakże, fizycznego uzdrowienia – tak przynajmniej mi się wydawało. Być może jednak było przeciwnie, gdyż przez kilka lat przed moim powrotem do Grecji cierpiałam z powodu dojmującego fizycznego i psychicznego bólu. Bardzo poważny problem zdrowotny związany z moim kręgosłupem, gruntownie zmienił moje życie. Nie tylko ból sam w sobie bywał ciężki do zniesienia, ale również związane z nim doświadczenie i nieustanna obawa przed bólem, które doprowadziły mnie do depresji, skupienia na sobie, problemów w relacjach osobistych i związanych z moją własną tożsamością – tożsamością, która przecież częściowo była oparta na możliwości robienia pewnych rzeczy. Nie pomagało też to, iż w chwili, gdy zaczął się mój problem zdrowotny, właśnie przekroczyłam czterdziesty rok życia. Czułam się staro i bałam się bezczynności oraz ograniczeń w moim życiu – włączając w to ograniczenia związane z robieniem badań terenowych, które ten chroniczny ból mógł przecież spowodować. Ponadto bałam się samego bólu, dlatego że w najgorszych chwilach – zanim jeszcze znalazłam terapię, która przynajmniej uczyniła ból znośnym – był on tak dojmujący, że nie byłam w stanie myśleć o niczym innym.⁵²

W rozwijanej po takim wstępie książkowej narracji antropolożka dialoguje ze swoimi biograficznymi oraz terenowymi przeżyciami i w nich osadza naukowe rozważania nad pozycją kobiet w greckim prawosławiu, religijnością nastawioną na doświadczenie fizycznego i duchowego uleczenia, rolą materialności i sensoryczności religii oraz jej związków z formowaniem emocji i życiowych postaw.

Z kolei w omawianym przeze mnie powyżej tekście o amerykańskim „Rajdzie do Ściany” Dubisch skupia się na transformacyjnym wymiarze pielgrzymowania

i ukazuje jak przypadkowy pierwszy udział w tym rytuale odmienił jej własne życie oraz skomplikował stosunek do generacyjnych doświadczeń związanych z wojną w Wietnamie. W przeciwieństwie do greckich badań, Dubisch pozycjonuje się tutaj jako osoba, która podczas rytuału staje się „w pełni pielgrzymem” (*fully pilgrim*)⁵³. Uczestnicząc w Rajdzie i z biegiem czasu wchodząc weń emocjonalnie ona sama przepracowuje „szczególnie bolesny okres (...) własnej osobistej i narodowej historii”⁵⁴ poznając nowe dla siebie, a często oficjalnie marginalizowane warianty opowieści o wojennej i powojennej traumie oraz zaprzyjaźniając się z weteranami. W związku z tym, iż szereg rajdowych rytuałów dotyka ją emocjonalnie i angażuje fizycznie, o swojej metodzie etnograficznej pisze używając kategorii „uczestnictwa obserwacyjnego”⁵⁵. Podobnie czyni wielu innych antropologów, zwłaszcza tych, którzy skupiają się na fizyczności, materialności i sensoryczności jako istotnych elementach pielgrzymowania⁵⁶. Te właśnie elementy pielgrzymich doświadczeń wymagają bowiem od etnografa przesuwania akcentów z *o b s e r w a c j i* na – przynajmniej czasową, za to z reguły bardzo intensywną i angażującą – *p a r t y c y p a c j e*.

Oczywiście pozycjonowanie się wewnątrz rytuałów wymagających fizycznego (a co za tym często idzie emocjonalnego) zaangażowania, niejednokrotnie wywołując sytuacje będące światopoglądowym oraz etycznym wyzwaniem dla badacza⁵⁷. Anna Fedele, która w 2012 roku opublikowała książkę poświęconą tzw. alternatywnym (niechrześcijańskim) pielgrzymkom szlakami Marii Magdaleny zauważa, że nawet jeżeli istnieje możliwość zakomunikowania w terenie swojego udziału w rytuale w roli „antropolożki”, to i tak podczas pielgrzymkowych wydarzeń ich uczestnicy interpretują zaangażowanie badaczki jako wyraz „podzielania z nimi ich światopoglądu, podczas gdy koledzy zaczynają podejrzewać ją o *going native*”⁵⁸. O podobnym aspekcie partycypacji wspomina również Deana L. Weibel, która omawia swoje doświadczenia z badań nad pielgrzymkami we Francji. Kiedy wraz z procesją niosącą figurę św. Sary – patronki Romów czczonych w kontekście chrześcijańskim, ale też ważnej postaci w alternatywnych ruchach pielgrzymkowych dedykowanych nowej duchowości i Bogini Ziemi – przybyła nad wybrzeże Morza Śródziemnego, w radośnym uniesieniu rzuciła się wraz z innymi pielgrzymami w chłodne fale zatoki w pobliżu miejscowości Saintes-Maries-de-la-Mer. Wzbudziła tym szczere zdziwienie wśród swoich towarzyszek – uczestniczek procesji – które znały jej deklarowany podczas badań agnostycyzm, religijny sceptycyzm i niezaangażowanie. „Widzę, że wreszcie dałaś sobie spokój z tą całą antropologiczną obserwacją!” – wykrzyknęła jedna z nich z nieukrywaną nutką tryumfu w głosie⁵⁹. Weibel przywołując swoje rozmaite doświadczenia wspomina też, że jeżeli antropolog przedstawia się jako osoba nie dzielająca światopoglądu pielgrzymów, mogą go oni w różnych kontekstach



5. Pamiątki z Lourdes sprzedawane w sklepach przy sanktuarium, 2015. Fot. Anna Niedźwiedź.

6. U stóp Jasnej Góry, 2010. Fot. Anna Niedźwiedź.

7. Czuwanie przy figurce przedstawiającej Matkę Boską złożoną do trumny, „Domek Matki Boskiej”, Kalwaria Zebrzydowska 2005. Fot. Anna Niedźwiedź.

8. Kompanie pielgrzymów odprawiające nabożeństwo drogi krzyżowej przed rozpoczęciem misterium w Kalwarii Zebrzydowskiej, Wielki Czwartek 2012. Fot. Anna Niedźwiedź.

religijnych nawracać, krytykować albo po prostu budować z nim dystans⁶⁰. Zdarza się również, że włączają go do partycypacji, licząc na jego „oświecenie” i mogą wyrażać rozczarowanie, jeżeli pielgrzymka – z ich punktu widzenia – nie przyniosła skutku (czyli nie nakłoniła antropologa do dzielenia z nimi ich wiary). Bywa także, że krótkie momenty wyłączenia się antropologa z uczestnictwa i zachowania odbiegające od tych przypisywanych „prawdziwym pielgrzymom”, są przez współtowarzyszy piętnowane, a antropolog jest subordynowany. O takiej sytuacji wspomina np. Marysia Galbright, która latem 1992 roku przyłączyła się jako badaczka do pieszej pielgrzymki idącej z Rzeszowa na Jasną Górę. Kiedy pewnego dnia na krótko opuściła swoją grupę i udała się na samotny spacer została za to zbesztana. Mimo odruchowego buntu wobec takiej kontroli, po jakimś czasie zdała sobie sprawę, że dzięki temu doświadczeniu nabyła wiedzę etnograficzną o roli grupy pielgrzymkowej i wcielaniu w praktyce wyobrażenia bardzo bliskiej emocjonalnej wspólnoty, do której – jak odkryła – została włączona również ona: antropolożka⁶¹.

Granice bycia „wewnątrz” i „na zewnątrz” podczas pielgrzymkowych badań okazują się bardzo płynne. Dodatkowo, antropolodzy – zwłaszcza używający na poważnie metody partycypacyjnej - nie pozostają nieczuli na przeżycia, które stają się także ich udziałem i w które angażują również swoje ciała, czas, emocje i swoje biografie. Spotkanie z terenem, żywymi ludźmi i ich doświadczeniami oraz – przynajmniej częściowo podczas partycypacji dzielenymi odczuciami – może stanowić dla antropologa i jego poglądów na siebie i świat wyzwanie, przynosząc pytania zarówno o postawę antropologiczną, uczciwość wobec badanych ludzi oraz wobec samego siebie jako r ó w n o c z e ś n i e b a d a c z a i c z ł o w i e k a. Zdarza się, że teren przynosi antropologom umocnienie ich własnej tożsamości, ale może ją też podważyć czy zdestabilizować⁶². Tymczasem przekonanie o pełnej aplikowalności „metodologicznego agnostycyzmu” może – jak podkreśla Fiona Bowie – dawać złudne przekonanie o neutralności etnograficznej obserwacji i antropologicznej narracji⁶³.

Warto raczej pamiętać, że rysując mapy pielgrzymek, antropolodzy kreślą je z wielu różnych, często szalenie zindywidualizowanych, arbitralnych bądź wynegocjowanych w terenie pozycji. Powstają one w relacji z ludźmi, którzy tworzą współczesne szlaki pielgrzymkowe w swoich cielesnych, kinetycznych i emocjonalnie angażujących praktykach. Dzięki temu – i antropolodzy, i pielgrzymi – dowodzą raz jeszcze polifoniczności i polimorficzności tego, co dziś kryje się pod kategorią „pielgrzymki”. Rysowane dziś mapy pielgrzymowania dalekie są od idei statycznego i uporządkowanego atlasu. Migoczą na nich zarówno wielopoziomowe i dynamicznie konstruowane sanktuaria, jak i ślady nieoczywistych dróg do nich oraz pomiędzy nimi rozpięte⁶⁴.

Przypisy

- M. Lambek, *What Is „Religion” for Anthropology? And What Has Anthropology Brought to Religion?*, [w:] J. Boddy, M. Lambek (eds.), *A Companion to the Anthropology of Religion*, Chichester 2013, s. 21-22.
- T.A. Tweed, *Crossing and Dwelling: A Theory of Religion*, Cambridge, Massachusetts, and London, England 2006, s. 9.
- V. Turner, E. Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture*, New York 1978. Polskie wydanie: *Obraz i pielgrzymka w kulturze chrześcijańskiej*, przeł. E. Klekot, Kraków 2009.
- E. Turner, 2009 *Wstęp*, [w:] V. Turner, E. Turner, *Obraz i pielgrzymka...*, dz. cyt., s. IX.
- F. Bowie, *Antropologia religii. Wprowadzenie*, przeł. K. Pawluś, Kraków 2008, s. 279.
- S. Coleman, *Do You Believe in Pilgrimage?: Communitas, Contestation and Beyond*, „Anthropological theory”, t. 2(3), 2002, s. 358.
- T.A. Tweed, dz. cyt., s. 9.
- G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1997, s. 354.
- Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 354-372. Eliadowskie koncepcje przestrzeni świętej jako osi świata i przestrzeni hierofanicznej w odniesieniu do etnograficznych badań nad pielgrzymkami znaleźć można np. w polskim piśmiennictwie ostatnich dwóch dekad XX wieku i początków wieku XXI. Zob. np. K. i I. Kubiakowie, *Misterium Męki Pańskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej*, „Polska Sztuka Ludowa” nr 3-4: 1978, s. 143-160.
- Zob. H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris 1974.
- J. Eade, M.J. Sallnow (eds.), *Contesting the Sacred: The Anthropology of Christian Pilgrimage*, London–New York 1991. W momencie publikacji książki Michael Sallnow już nie żył. W wyniku ciężkiej choroby zmarł w wieku zaledwie czterdziestu jeden lat podczas finalnych prac nad książką. Jednakże, co wielokrotnie w późniejszych publikacjach podkreśla John Eade, to właśnie badania etnograficzne Sallnow'a w peruwiańskich Andach bardzo mocno zakwestionowały „romantyzujący” obraz pielgrzymki zaproponowany przez Turnerów. Na podstawie badań etnograficznych wśród Indian Quechua Sallnow opublikował m.in. monografię M.J. Sallnow, *Pilgrims of the Andes: Regional Cults in Cusco*, Washington 1987. Jest również współautorem filmu etnograficznego *The Quechua*, w którym ukazana jest m.in. pielgrzymka w peruwiańskich Andach Centralnych.
- V. Turner, E. Turner, dz. cyt., s. 35.
- M.J. Sallnow, *Communitas Reconsidered: The Sociology of Andean Pilgrimage*, „Man”, vol. 16, 1981, s. 176.
- M.J. Sallnow, *Pilgrimage and Cultural Fracture in the Andes*, [w:] J. Eade, M.J. Sallnow (eds.), *Contesting the Sacred*, dz. cyt., s. 137-153.
- J. Eade, *Order and Power at Lourdes: Lay Helpers and the Organization of a Pilgrimage Shrine*, [w:] J. Eade, M.J. Sallnow (eds.), *Contesting the Sacred*, dz. cyt., s. 51-76. John Eade do Lourdes jeździł w latach 1968-1992. W roku 2013 powrócił do Lourdes i w ostatnich wystąpieniach oraz najnowszych tekstach ukazuje przemiany Lourdes i pielgrzymkowych rytuałów na podstawie badań powtórnych, o czym wspominam w dalszej części tekstu.
- O pozycji osób określanych mianem „chorych” czy „niepełnosprawnych” w kontekście pielgrzymek do Lourdes

- oraz o skomplikowanych relacjach pomiędzy „chorymi pielgrzymami” a „zdrowymi pielgrzymami” pisze również Andrea Dahlberg w tekście opublikowanym w tym samym tomie co tekst Eade’a. Zob. A. Dahlberg, *The Body as a Principle of Holism: Three Pilgrimages to Lourdes*, [w:] J. Eade, M.J. Sallnow (eds.), *Contesting the Sacred*, dz. cyt., s. 30-50. Problematykę osób „chorych”, tarć wewnątrz ich grup, relacji osób „chorych” do własnego ciała i wyobrażenia cudu we współczesnym Lourdes w bardzo poruszający i intymny sposób ukazuje fabularny film austriackiej reżyserki Jessici Hausner pt. *Lourdes* (2009).
- 17 V. Turner, E. Turner, *Obraz i pielgrzymka...*, dz. cyt., s. 196.
- 18 Według statystyk corocznie do Lourdes przybywa ok. 6 milionów osób.
- 19 Eade wskazywał już w 1991 roku, że ta oficjalna wersja znaczeń abluacji w łaźniach była mocno kontestowana przez pielgrzymów, dla których najważniejsza zdawała się być cudowność wody z Lourdes – daru od Matki Boskiej, który może przynieść fizyczne i duchowe uzdrowienie. Por. Eade, *Order and Power...*, dz. cyt., s. 60-61.
- 20 Do Lourdes coraz liczniej przybywają m.in. pielgrzymi z Indii i Sri Lanki. Wielu z nich to wyznawcy hinduizmu i buddyzmu. Spora część tych osób przychodzi do łaźni w Lourdes, aby dokonać abluacji.
- 21 Por. np. A. Harris, *Lourdes and Holistic Spirituality: Contemporary Catholicism, the Therapeutic and Religious Thermalism*, „Culture and Religion: An Interdisciplinary Journal”, 2013, s. 1-21.
- 22 Objawienia w Lourdes odnotowano zaledwie cztery lata po ogłoszeniu przez Kościół katolicki dogmatu o Niepokalanym Poczęciu Marii (1854). Podczas objawień w Lourdes Bernadetta miała usłyszeć w swoim lokalnym języku słowa: „Ja jestem Niepokalane Poczęcie”. Kościół oczywiście przywoływał opowieść o Lourdes jako potwierdzenie słuszności tego dogmatu. Co ciekawe, jak wskazują badacze historii Lourdes, także dogmat o nieomyślności papieża (1870) był broniący poprzez odwołania do Lourdes i tłumaczenie, że Matka Boska objawiając się tam wyraziła wsparcie dla papieżstwa. Por. A. Dahlberg, dz. cyt., s. 32-34.
- 23 Por. J. Eade, *Pilgrimage, the Assumptionists and Catholic Evangelisation in a Changing Europe: Lourdes and Plovdiv*, „Cargo. Journal for Social/Cultural Anthropology”, t. 10, 2012, nr 1-2, s. 29-46.
- 24 „Afrykańska” forma doświadczania i przeżywania religii ma przynajmniej dwa aspekty. Z jednej strony to wspólnotowość i bardzo bliskie formy zażyłości w afrykańskich wspólnotach parafialnych, których często brakuje Afrykanom żyjącym w diasporze. Z drugiej strony to docenianie intensywnych przeżyć, żarliwości modlitw praktykowanych również przez tych, którzy nie w pełni mieszczą się w rygorystycznych regułach Kościoła katolickiego i nie należą do grupy *communicantes*. Pielgrzymki praktykowane przez afrykańskich imigrantów poza parafialną strukturą pozwalają na swobodniejsze wyrażanie religii w sakramentaliach i mniej formalnych religijnych praktykach niż niedzielny udział w parafialnej mszy. Por. C. Notermans, *Interconnected and Gendered Mobilities: African Migrants on Pilgrimage to Our Lady of Lourdes in France*, [w:] W. Jansen i C. Notermans (eds.), *Gender, Nation and Religion in European Pilgrimage*, Farnham UK, and Burlington, VT 2012, s. 19-35. Por. także treść przypisu 27.
- 25 Misjonarski spadek, o którym pisze Notermans, mogłam zaobserwować również w Ghanie (mimo iż Ghana nie była kolonią francuską), gdzie znajdują się liczne repliki Lourdes a słowo *grotto* funkcjonuje jako synonim „katolickiego sanktuarium”.
- 26 Notermans, dz. cyt., s. 23.
- 27 Notermans wskazuje m.in. problematyczność kościelnych przepisów dotyczących małżeństwa i monogamii w kontekście wielu afrykańskich tradycji. Wykluczenie z uczestnictwa w komunii osób pozostających w „związkach niesakramentalnych” jest boleśnie odczuwane przez wielu afrykańskich katolików jako kulturowo niezrozumiałe. Por. Notermans, dz. cyt., s. 24. Na podobne wątki natrafiłam również podczas moich badań wśród katolików w Ghanie. Por. A. Niedźwiedzka, *Religia przeżywana. Katolicyzm i jego konteksty we współczesnej Ghanie*, Kraków 2015, s. 420-421.
- 28 Notermans, dz. cyt., s. 32.
- 29 Analizując „kinetykę zamieszkiwania”, Tweed odwołuje się do religijnych praktyk kubańskich migrantów mieszkających na Florydzie. Przywołuje m.in. powstanie sanktuarium maryjnego w roku 1973 w Miami, dedykowanego „Our Lady of Charity” i zbudowanego wokół niedużej maryjnej figurki, którą przemycono do Stanów Zjednoczonych z Kuby w roku 1961. Por. Tweed, dz. cyt., s. 80-85.
- 30 J. Eade, M.J. Sallnow, *Introduction...*, dz. cyt., s. 15.
- 31 Przykładem kościelnej publikacji takiego typu może być np. A. Fridrich, *Historie cudownych obrazów Najświętszej Maryji Panny w Polsce*, Kraków 1903-1911 (reprint: Kraków 2008). Na temat zapisów dotyczących pielgrzymek i sanktuariów pojawiających się w pismach Oskara Kolberga por. A. Niedźwiedzka, *Old and New Paths of Polish Pilgrimages*, [w:] D. Albera, J. Eade (eds.), *International Perspectives on Pilgrimage Studies: Itineraries, Gaps and Obstacles*, New York-London 2015, s. 71-72 oraz A. Niedźwiedzka, *Skrzyżowane itineraria. Antropologdzy i pielgrzymi*, „Prace Etnograficzne”, t. 44, 2016, z. 3, s. 247-248.
- 32 Por. W. Reymont, *Pielgrzymka do Jasnej Góry*, Warszawa 1988 (po raz pierwszy publikowana w 1894 jako *Pielgrzymka do Jasnej Góry. Wrażenia i obrazy*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 24-36, w formie książkowej: Warszawa 1895).
- 33 Np. tamże, s. 26 i s. 67. Por. A. Niedźwiedzka, *Old and New Paths...*, dz. cyt., s. 70 oraz A. Niedźwiedzka, *Skrzyżowane itineraria...*, dz. cyt., s. 246.
- 34 Reymont, dz. cyt., s. 58.
- 35 Tamże, s. 77.
- 36 S. Coleman, J. Eade, *Introduction: Reframing Pilgrimage*, [w:] S. Coleman, J. Eade (eds.), *Reframing Pilgrimage: Cultures in Motion*, London-New York 2004, s. 3.
- 37 Por. np. rozdział: K. Schramm, *Coming Home to the Motherland*, [w:] S. Coleman, J. Eade (eds.), *Reframing Pilgrimage...*, dz. cyt., s. 135-151. W tekście tym autorka ukazuje formowanie odwołań do tożsamości afrykańskiej poprzez pielgrzymki Afroamerykanów do „miejsc pamięci” – fortów na wybrzeżu dzisiejszej Ghany, skąd w okresie handlu trójkątnego wywożono niewolników do pracy na plantacjach w Nowym Świecie.
- 38 J. Dubisch, „Heartland of America”: *Memory, Motion and the (Re)Construction of History on a Motorcycle Pilgrimage*, [w:] S. Coleman, J. Eade (eds.), *Reframing Pilgrimage*, dz. cyt., s. 107-134. Autorka przywołuje swojego partnera i pozycjonuje wspólny udział w Rajdach jako ważny ele-

- ment narracji. Sama przedstawia się jako antropolożka, podczas gdy wskazuje, iż jej partner jest socjologiem. Przywołuje również książkę, którą wspólnie napisali na podstawie uczestnictwa w Rajdach do Ściany.
- ³⁹ Chodzi o odsłonięty w roku 1982 Vietnam Veterans Memorial, którego najważniejszą część stanowi „ściana” z nazwiskami żołnierzy poległych w wojnie wietnamskiej, tzw. Vietnam Veterans Memorial Wall w mowie potocznej określana po prostu jako *the Wall*. Dzień Pamięci (*Memorial Day*) obchodzony jest w Stanach Zjednoczonych jako coroczne święto państwowe przypadające na ostatni poniedziałek maja. Oficjalnie dzień ten jest dedykowany pamięci wszystkich osób, które straciły życie pełniąc służbę wojskowa w amerykańskich siłach zbrojnych.
- ⁴⁰ Na oficjalnej stronie Rajdu organizatorzy wskazują „No-ATTITUDES policy”. Natomiast w tekście Dubisch z 2004 roku wprost wymieniane są ściśle polityczne aspekty Rajdu (upominanie się o „zaginionych w akcji” i POW oraz polityczny nacisk na rząd USA w tych kwestiach). Patrząc na współczesny Rajd należy przypuszczać, że posiada on swoje polityczne założenia (np. poprzez promowanie pewnej idei amerykańskiego patriotyzmu, która kryje się w opowieści o żołnierzach i weteranach), choć rzeczywiście organizatorzy dbają o brak jawnych odwołań do którejś z politycznych partii. Por. <https://www.rftw.us/about/> [dostęp: 1 maja 2017].
- ⁴¹ Dubisch, dz. cyt., s. 115.
- ⁴² Tamże, s. 125. Dubisch przytacza cały szereg rytuałów – indywidualnych i zbiorowych – odprawianych przy „Ścianie”, która dla wielu weteranów wojny wietnamskiej staje się autentycznym miejscem „przebywania zmarłych towarzyszy”. Wspomina również wyrażenia mówiące o „magii Ściany” (*Wall magic*).
- ⁴³ Por. np. J. Eade, *The Expanding Field of Pilgrimage Studies: Beyond Binaries. Commentary*, „Tourism”, t. 59, 2011, No 3, s. 387-389.
- ⁴⁴ Autorka odwołuje się m.in. do pojęcia „wektora pamięci” zaproponowanego przez Nancy Wood. Por. N. Wood, *Vectors of Memory: Legacies of Trauma in Postwar Europe*, Oxford, New York 1999.
- ⁴⁵ Por. np. S. Coleman, *From England's Nazareth to Sweden's Jerusalem: Movement, (Virtual) Landscapes and Pilgrimage*, [w:] S. Coleman, J. Eade (eds.), *Reframing Pilgrimage...*, dz. cyt., s. 56.
- ⁴⁶ J. Dubisch, *In a Different Place: Pilgrimage, Gender, and Politics at a Greek Island Shrine*, Princeton 1995, s. 54.
- ⁴⁷ Oczywiście *Camino* przemierzać można nie tylko pieszo, lecz np. konno czy na rowerze. Jednak właśnie chodzenie bywa wskazywane przez wielu użytkowników *Camino* jako najwłaściwsza forma doświadczania i przeżywania tej drogi.
- ⁴⁸ A. Maddrell, V. della Dora, A.V. Scafi, H. Walton, *Journeying to the Sacred: Christian Pilgrimage, Landscape and Heritage*, London, New York 2015, s. 7.
- ⁴⁹ Warto zwrócić uwagę na historyczno-kulturowy wymiar obecny w doświadczaniu *Camino* przez niektórych wędrowców. Szlak św. Jakuba pojawia się bardzo mocno w lokalnych i kontynentalnych „politykach dziedzictwa” (m.in. wpisy na listę UNESCO), co wyraża się w sposobach promowania *Camino* i formuje również sposoby jego przeżywania. Por. M. Murray, *The Cultural Heritage of Pilgrim Itineraries: The Camino de Santiago*, „Journeys”, t. 15, 2014, Issue 2, s. 65-85.
- ⁵⁰ Por. N.L. Frey, *Pilgrim Stories: On and Off the Road to Santiago*, Berkeley, Los Angeles, London 1998, s. 45.
- Także K. Egan, *Walking Back to Happiness? Modern Pilgrimage and the Expression of Suffering on Spain's Camino de Santiago*, „Journeys”, t. 11, 2010, z 1, s. 127
- ⁵¹ Harris, dz. cyt., s. 14.
- ⁵² Dubisch, *In a Different Place...*, dz. cyt., s. 28.
- ⁵³ Dubisch, „Heartland of America”..., dz. cyt., s. 115.
- ⁵⁴ Tamże, s. 114.
- ⁵⁵ Tamże, s. 115.
- ⁵⁶ Por. K. Egan, dz. cyt., s. 114.
- ⁵⁷ Należy przy tym pamiętać, że wyznaczanie granic zaangażowania lub możliwość ich przekraczania wynika nie tylko z poglądów, umiejętności terenowych czy postawy etycznej antropologa, ale również z konkretnego kontekstu danej tradycji czy grupy religijnej, w której prowadzone są badania. W niektórych tradycjach religijnych czy duchowych zdarzają się sytuacje, w których prowadzenie badań bez stania się praktykującym uczestnikiem danej tradycji religijnej jest prawie niemożliwe. Oczywiście ostatecznie decyzję podejmuje w każdej konkretnej sytuacji antropolog oceniając ją z punktu widzenia etyki badawczej, jak i własnych uwarunkowań.
- ⁵⁸ A. Fedele, *Looking for Mary Magdalene: Alternative Pilgrimage and Ritual Creativity at Catholic Shrines in France*, Oxford 2013, s. 22.
- ⁵⁹ D.L. Weibel, *Blind in a Land of Visionaries: When a Non-Pilgrim Studies Pilgrimage*, [w:] H.K. Crane, D.L. Weibel (eds.), *Missionary Impositions: Conversions, Resistance and other Challenges to Objectivity in Religious Ethnography*, s. 103.
- ⁶⁰ Tamże, s. 104-105.
- ⁶¹ M. Galbright, *On the Road to Częstochowa: Rhetoric and Experience on a Polish Pilgrimage*, „Anthropological Quarterly”, t. 73, 2000, s. 67.
- ⁶² Przykłady destabilizacji światopoglądu antropologa w kontekście badań religii por. Bowie, dz. cyt., s. 8-9.
- ⁶³ Tamże, s. 10. Michael Lambek woli używać określenia „życzliwy sceptycyzm” (*benevolent skepticism*) w odniesieniu do postawy badawczej antropologa religii. M. Lambek, dz. cyt., s.3.
- ⁶⁴ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na niedawne badania Kamili Baranieckiej-Olszewskiej w Kalwarii Pałacowskiej. Prowadzone po kilkuletniej przerwie badania ujawniają zmienność konstruowanej w praktyce pielgrzymkowej przestrzeni i jej mocno zindywidualizowany charakter (także w odniesieniu do etnograficznych badań i strategii przyjmowanych przez antropolożkę) oraz mapy budowane przez samych pielgrzymów łączące różne sanktuaria, do których pielgrzymują. Tekst ten jest również ważny ze względu na włączenie w teorię pielgrzymowania kategorii „form czuciowych” i „formacji estetycznych”, które do antropologii wprowadziła Birgit Meyer, a które odwołują się do zagadnienia ciała i sensoryczności poznania. W bieżącym tekście nie poruszyłam tych kwestii, ale niewątpliwie są one warte uwagi i dalszych rozważań. Zob. K. Baraniecka-Olszewska, *O Wielkim Odkupieniu w Kalwarii Pałacowskiej ponownie. Refleksja nad antropologią pielgrzymek*, „Etnografia Polska” t. LX, 2016, z. 1-2, s. 27-42. Por. też B. Meyer, *Religious Sensations: Why Media, Aesthetics and Power matter in the Study of Contemporary Religion*, Amsterdam 2006, s. 4-59; też: *Introduction. From Imagined Communities to Aesthetic Formations: Religious Mediations, Sensational Forms, and Styles of Binding*, [w:] B. Meyer (ed.), *Aesthetic Formations: Media, Religion, and the Senses*, New York 2009, s. 1-28.



Fot. Dariusz Czaja.

Wędrownik: kiepska metafora, jeszcze gorsza rzeczywistość

Z mówieniem o podróży jest trochę tak, jak z samą podróżą. Bo podróż nigdy nie jest spełnieniem, zawsze jest gubieniem. Gubieniem tego, co sobie tam zapisałeś, czy tego, co sobie tam pomyślałeś. Postaram się mówić krótko. Nie mam w sumie wiele do powiedzenia, ale chcę wspomnieć o czymś w moim przekonaniu ważnym. Chcę mianowicie powiedzieć coś przeciwko pewnym standardowym wyobrażeniom związanym z podróżami. Przez całe życie byłem faszerowany poczuciem, czy może świadomością, że wędrownik, podróż i podróżowanie to jest wielka metafora. Wszyscy bez przerwy mi mówili, że wszystko jest podróżą. Kiedy uczyłem się przekładoznawstwa, wszyscy twierdzili, że to jest podróż od języka oryginału do języka docelowego. Moje wstawanie z łóżka to jest jedna wielka podróż. Wszyscy, którzy kiedykolwiek przeżyli w swoim życiu depresję, wiedzą, że nieraz wyciągnąć rękę po szklankę wody to jest straszna podróż, czasem nie do pokonania. Więc wszystko rzeczywiście jest podróżą i o wszystkim pewnie dałoby się tak mówić.

Tymczasem pamiętam, że w maju ubiegłego roku redaktorzy pewnego pisma poprosili mnie, żebym napisał tekst o czekaniu. Ja nie umiem czekać, więc pomyślałem sobie, że napiszę ten tekst po to, żeby się z tym rozprawić, jakoś rozbroić w sobie tę niecierpliwość związaną z oczekiwaniem na stację końcową. Poszedłem więc do kościoła; był maj, odbywała się uroczystość pierwszej komunii świętej. Bardzo często chodzę do kościoła, ale tylko wtedy, kiedy jest pusty, taka sytuacja odpowiada mi najbardziej. Wtedy jednak też poszedłem i na nieszczęście wysłuchałem słów pewnego księdza. Wypowiedział on wiele powierzchownych słów w związku z tym, co się teraz dzieje w naszym świecie. Wypowiadał się bardzo lekceważąco pod adresem uchodźców, mówił z pogardą o tym wielkim exodusie z Afryki, głównie z Afryki do Europy. Powiedział mniej więcej tak: „Wszyscy jesteśmy wędrownikami”. Ta formuła wydała mi się bardzo niepokojąca, wręcz lekceważąca.

Tak się zdarzyło, że dwa miesiące później pojechałem na Lampedusę i pierwsze miejsce, do jakiego trafiłem, to był gabinet Pietra Bartolo, lekarza, którzy badał wszystkich przybywających na wyspę. Obiecałem mu, że nie będę pisał w szczegółach o tym, co mi tam mówiono, ale przez dwa dni uczestniczyłem w całej procedurze przyjmowania uchodźców. Byłem z nim na pomoście, do którego przybijali podróżnicy, uchodźcy i wędrownicy, słyszałem ich opowieści. Straszne opowieści. Jedna kobieta została zgwałcona już na południu Sahary, inna wypłynęła z Libii do Lampedusy, była gwałcona przez dwa lata, wcześniej podano jej zastrzyk, który sprawił, że pozostanie bezpłodna do końca życia. Pewnego mężczyznę katowano za każdym razem, kiedy jego pan, Libijczyk, przegrał w karty, a drugiego katowano bez żadnego powodu, bez żadnej przyczyny.

Pomyślałem więc sobie, że te wędrowniki – a miałem do czynienia z ludźmi, którzy wyszli z punktu A i zmie-

rzali do punktu B – były w każdym przypadku zupełnie inne. Pomyślałem, że ten punkt A, punkt wyjściowy, był innym punktem dla każdego z nich, punkt dojścia dla każdego z nich był innym punktem i historia ich podróży w każdym przypadku też była inna. I wtedy przypomniałem sobie słowa tego księdza, które zresztą mnie nie opuszczały, ponieważ wiązały mi się z lekceważącym stosunkiem do innych ludzi. Nie do ludzi konkretnych, tylko do samego problemu, do tego, co by można określić jako ludzki logos, do naszej mądrości, do której jesteśmy zobowiązani.

Czasami czujemy się zwolnieni z obowiązku pamiętania tego, co inni nam powiedzieli o życiu i świecie – zapominamy i potem przekopujemy się przez to na nowo, a naszym obowiązkiem jest oczywiście pamiętać to wszystko, bez przerwy. Przecież zawsze wiedzieliśmy, że podróż jest trudna, znamy rozmaite relacje z podróży. Ktoś wyszedł skądś, te podróże gubią się zresztą w czasie... Wisława Szymborska kiedyś poprosiła mnie kiedyś: „Jareczku, znajdź mi nowelę, w której Boccaccio opowiada o tym, jak dwóch facetów wyszło z Mediolanu i szło do Rzymu i w połowie drogi zatrzymali się po chleb i właściwie tego Rzymu nie widzieli”. Przeszukałem cały *Dekameron* i nie ma takiej noweli, nie wiadomo, z jakiej to jest księgi. Coś jej się skojarzyło, coś jej się zatarło w pamięci, do dzisiaj szukam tego pierwowzoru.

Ciągle słyszymy więc o tym strasznym exodusie, ale tak naprawdę zapominamy o problemie. Wciąż o nim mówimy, bez przerwy mówimy o tych uchodźcach. Mam wrażenie, że za dużo się o nich mówi. A przecież – jak już wiemy – „wszyscy jesteśmy wędrownikami”. I wtedy sobie pomyślałem: figa z makiem, wcale nie jesteśmy wędrownikami! Otóż proponuję, żeby wycofać się z tego typu symbolicznego czy metaforycznego mówienia o wędrowniku. Chciałbym, żeby to była ta jedna jedyna myśl, która tu wybrzmi. W ogóle proponowałbym, żeby przekreślić w sobie te wszystkie skojarzenia, te zastane klisze, zachowując przy tym całą mądrość o życiu ludzkim. Żeby przekreślić w sobie wszystkie przynależności, wszystkie przypisania, choćby to, że

jesteśmy chrześcijanami! Inaczej mówiąc: żeby się wyrzec chrześcijaństwa, ale tylko po to, by je odzyskać na nowo. Pozostawić na boku ideały chrześcijańskie z tymi wszystkimi świętymi Mateuszami, z tym odwiezaniem uwięzionych, przypomnieć sobie neapolitański obraz Caravaggia z dziełami miłosierdzia i rzecz całą po prostu przemyśleć na nowo. Co to znaczy? Na przykład: to, żeby wiązać chrześcijanina z pojęciem wędrówki, z tym, który wędruje naprawdę, który jest zmuszony do wędrówki. Albo to, że należymy do kultury śródziemnomorskiej. Przykro powiedzieć, ale już do niej nie należymy, przestaliśmy do niej należeć... Używaliśmy tego stereotypu tylko dlatego, że kiedyś przypisano nas do kultury azjatyckiej, a my mówiliśmy z dumą: „Ależ nie, nie należymy do kultury azjatyckiej, my należymy do kultury śródziemnomorskiej!”. Pokochaliśmy wszystko to, co pisał o niej Herbert, chętnie się pod to podszywaliśmy, ale co zrobić, jak tu nagle Ulisses przesiadł się na ponton...

I tak sobie siedziałem u doktora Bartolo w ambulatorium, wciąż słysząc, jak ksiądz mówi: „Wszyscy jesteście wędrowcami”. I nagle tu i teraz, na własne uszy słyszę o tych wędrówkach. Pewna kobieta prosi doktora, żeby usunął jej ciążę, ale tak, żeby to z dzieci, które przeżyło (bo drugie zginęło w morzu), nie dowiedziało się o tym, bo na pewno opowie o tym kiedyś ojcu, który jest w Niemczech, i ten ojciec nigdy jej nie wybaczy. Tego, że była zgwałcona i że była w ciąży. Więc prosi o usunięcie. Słucham tego i myślę: „Księżu kochany, dobrze by było, żebyś to mówił po tym, jak zostałeś zgwałcony i prosiłeś o usunięcie ciąży, na przykład”. I pomyślałem, że ta metafora życia jako wędrowania jest bardzo mądra i bardzo pomocna, i czasem nam się przydaje. Mam tutaj kilka pobożnych cytatów, które sobie wypisałem, po to, by je zacytować w sposób dokładny. Na przykład: „Jesteśmy biegaczami, w dobrych zawodach wystąpimy, bieg ukończymy” – czytamy w drugim liście do Tymoteusza; i oto jako biegacze, którymi już nie jesteśmy, uczestniczymy w odwiecznej sztafecie. I kolejna metafora: „Ja byłem tym, kim jesteś, ty będziesz tym, kim byłem” – mówią epitafia. To mówią nieboszczycy martwi do nieboszczyków wciąż żywych. Zresztą to miejsce, gdzie oni leżą i gdzie jest ten napis – w Fiorentino w Apeninach – zostało właśnie zburzone przez ostatnie trzęsienie ziemi. Mógłbym długo cytować tego rodzaju frazy.

Chcę przypomnieć także inny tekst: wiersz Primo Leviego zatytułowany *Słoń*. Ten wiersz jakoś mnie poraża. Przypomniał mi się ten Primo Levi, bo jako człowiek też odbył swoją podróż. I on też mógł sobie wielokrotnie pomyśleć – i to na bazie dwóch tradycji, w których był zanurzony: żydowskiej i chrześcijańskiej – że życie jest wędrówką. Jego życie stało się wędrówką, ale on postanowił nie metaforyzować tego wszystkiego, co stało się jego udziałem. Aczkolwiek użycie

pewnej postaci, która zastępuje jego samego w tym opisie własnego losu, jest użyciem metaforycznym, ponieważ pisze on o sobie, używając słownej metafory. Dlaczego ten wiersz? Pomyślałem sobie, że mówienie o sensie życia w momencie, kiedy ma się do czynienia z takimi losami ludzkimi jak te, o których wspominałem, z losami ludzi, którzy doświadczyli drastycznych, skrajnych sytuacji, jest absolutnie na wyrost. Mówiąc inaczej: że powinniśmy ten „sens życia” uznać w istocie za bezsens. I może od tego trzeba by zacząć. To znaczy: wyrzeczenie się tej metafory wędrówki oznaczałoby uznanie, że życie jest nagą wędrówką, niezaopatrzoną w jakiegokolwiek poczucie sensu, i na tym dopiero trzeba by zbudować nowe rozumienie metafory. Na tym fundamencie trzeba by na nowo pomyśleć metaforę wędrowania.

Przytoczę Państwu ten wiersz. Levi przeżył Auschwitz, mówi bez przerwy o wędrowaniu, ale takim, którego nie da się ująć w żadną metaforę. Da się to ująć w jednym tylko wyrażeniu, które w tym właśnie wierszu pada często: „bez sensu”. Przeczytam go, bo wydaje mi się, że podróże, które dzisiaj obserwujemy, są właśnie podróжами bez sensu. Żeby było jasne: ja bardzo szukam sensu, bardzo się go doszukuję. W zasadzie całe moje życie opiera się na poczuciu, że jest jakiś sens; to jest takie bezbożnictwo niepokodzone z utratą wiary. Wciąż bym chciał, żeby istniały takie momenty, które są momentami lirycznymi, a które nie mają nic wspólnego z wiedzą teleologiczną. Bo w tych momentach ujawnia się sens, tak sobie myślę: „Cholera, tu jest ziemia, tam się kończy, tu się zaczyna woda i to jest jakoś zdumiewająco harmonijne”. Owszem, nic bardziej prymitywnego! To jest oczywiste, że gdzie się kończy ziemia, to się może zacząć woda, albo czyste niebo, ale czasami mi się to wydaje cudowne. Nic na to nie poradzę, to są takie momenty, które przeczą mojemu poczuciu, że nic tam nie ma, że w ogóle nic nie ma poza tym, co widzimy.

A zatem obiecany *Słoń* (*L'elefante*) w moim tłumaczeniu. To jest wiersz o niecodziennym zdarzeniu, o odkryciu słonia, o archeologicznym znalezisku szkieletu słonia w lodowcu alpejskim. I z tego odkrycia Primo Levi wysnuł taką oto opowieść:

Kopcie: znajdziecie moje kości
 Niedorzeczne w tym miejscu pełnym śniegu.
 Byłem zmęczony bagażem i marszem
 I brakowało mi ciepła i trawy.
 Znajdziecie monety i punicki oręż
 Pogrzebane przez lawiny: bez sensu, bez sensu!
 Bez sensu jest historia moja i Historia:
 Co mnie obchodziły Kartagina i Rzym?
 Teraz moja piękna kość, nasza дума,
 Szlachetna, wygięta jak księżyc,
 Leży w drzazgach pomiędzy kamieniami potoku:
 Nie była po to, by dziurawić kolczugi

Lecz po to by drążyć korzenie i podobać się kobietom.
 My walczymy tylko o kobiety,
 I to mądrze, bez przelewu krwi.
 Chcecie mojej historii? Jest krótka.
 Sprytny Hindus mnie zwabił i oswoił,
 Egipcjanin mnie spętał i sprzedał,
 Fenicjanin pokrył mnie zbroją
 I zatknął wieżę na grzbiecie.
 Niedorzeczne, że ja, wieża z mięsa,
 Niepokonany, łagodny i straszny,
 Zagnany pomiędzy te wrogie góry,
 Pośliznąłem się na waszym nieznanym mi lodzie.
 Dla nas, kiedy padamy, nie ma już ratunku.
 Jakiś śmiały ślepiec szukał mi serca
 Długo, ostrzem włóczni.
 Tym szczytom sinym o zmierzchu
 Rzuciłem mój zbyteczny
 Ryk umierania: „Bez sensu, bez sensu”.

Poezja Primo Leviego idzie cały czas w kierunku wyznaczonym przez ten wiersz. W stronę takiej opowieści, dla której on nie znajduje metafory, nie znajduje sensu, nie znajduje znaczenia, można by powiedzieć: przenośnego.

I teraz wracam do naszych wędrówek. Na Lampedusie rozmawiałem z księdzem proboszczem, który przybył na tę wyspę dosłownie na kilka dni przed wielką tragedią, 3 października 2013 roku. To był stary proboszcz. Stał tam najpierw na pomoście, a potem w hangarze, i widział te 368 trumien, a wcześniej, na pomoście, 368 worków, i kiedy poproszono go o modlitwę, to powiedział mi, że przyszło mu do głowy tylko jedno wyrażenie: „Bez sensu”. A dodajmy, że on nie znał Leviego, był wychowany we włoskim seminarium na zupełnie innej kulturze, na zupełnie innych lekturach. I to powiedział ksiądz katolicki, podzielił się czymś takim. Później uwiarygodnił nimi inne słowa, budujące, takie które szukały jakiegoś sensu dla tego, co się wydarzyło. Ale to, że powiedział najpierw: „Bez sensu”, było dla mnie szalenie znaczące. I wciąż mi się kotłowało w głowie to, że „wszyscy jesteśmy wędrowcami”, wypowiedziane przez polskiego kapłana. Tam, na Lampedusie, to zdanie wydało mi się głęboko nieuczciwe.

Kiedy ludzie opowiadali o tych swoich przygodach, pomyślałem, że właściwie każdy z nas powinien opowiedzieć swoją przygodę, że to by stworzyło pewien obraz świata. Przypomniała mi się pewna niebywała myśl, historia z *Boskiej komedii*. Bo to jest arcywędrówka, a przecież nikt jej nie odbył. Ta myśl świdruje mi głowę już od wielu lat. Co roku świętuję rocznicę tej wędrówki, czy to kwietniową, czy marcową – bo nie bardzo wiadomo, kiedy był ten Wielki Piątek 1300 roku, gdy on się znalazł w zaświatach. To jest taka wędrówka, która musiała się odbyć. On jako jedyny człowiek przebył drogę przez całe zaświaty – byli wprawdzie i inni,



ale to były wędrówki fragmentaryczne. A Dante odbył całą wędrówkę: przez piekło, czyściec i raj. I gdzieś tam się pojawia myśl, że trzeba o tym wszystkim opowiedzieć. To jest w XXXIII pieśni *Boskiej komedii*, w słynnej modlitwie świętego Bernarda, która zamyka *Raj*. Verdi skomponował do niej przepiękne *pezzi sacri*. Modlitwa świętego Bernarda jest niebywałym świadectwem świadomości reporterskiej, czy wręcz etnograficznej, bo te światy są rzeczywistością etnograficzną, to jest modlitwa tuż przed widzeniem Boga. Modlitwa o to, żeby Dante nie tylko doszedł do „twarzy” Boga, żeby nie tylko zobaczył Jego „twarz”, ale również żeby nie doznał pomieszania zmysłów, bo inaczej nie opowie tego wszystkiego, co zobaczył. Niestety, kiedy docieramy do samego końca, to możemy powiedzieć za ledwie tyle: „Nie zobaczył twarzy Boga, bo stracił zmysły, albo zobaczył twarz Boga i wskutek tego stracił zmysły”. Ale tak naprawdę mam cały czas wrażenie, że „twarzą” Boga jest to, co on przeżył. Odwraca się stamtąd i widzi piekło, ludzi, których spotkał, czyściec, świętego Franciszka i tak dalej. I wszystko, co zobaczył, ten Boży porządek, Boży ład jest właśnie tym. Święty Bernard modlił się i doprowadził Dantego do zrozumienia, że to, co widzialne, jest „twarzą” Boga. To bardzo wspiera każdego, kto pisze o świecie widzialnym. Ważne, by w tym swoim pisaniu tęsknił za sensem tak, jak Dante tęsknił za sensem w całej swojej opowieści, i myślał sobie: to nam się kiedyś ułoży w sens. Oczywiście nie



Fot. archiwum redakcji.

wiedząc, że właściwie w każdej chwili swojego istnienia przeżywa ten moment budujący sens i znaczenie. To mi się wydaje szalenie ważne. Ta lekcja z *Boskiej komedii* to nic innego jak budowanie każdym spotkaniem, każdym momentem, sytuacją, chwilą i miejscem, tej „twarzy” Boga, tego całościowego obrazu świata, obrazu prawdy.

Chciałbym jeszcze przypomnieć Rilkego, on mi pomoże w tej mojej robocie demetaforyzacyjnej. Pewnie spotkali się państwo z ludźmi, dla których pewne sytuacje są bardzo ważne. Doświadczenie to jest coś, co się pomija w naszym życiu. Tymczasem jesteśmy bez przerwy faszeryowani czymś, czego jeszcze nie widzieliśmy. Jest takie piękne zdanie z *Zapisków Maltego Lauridsa Brigge* Rilkego. On mówi coś takiego: „Mam 28 lat i za mną jest parę rzeczy, które są zupełnie bez sensu i bez wartości, napisałem jakiś dramat małżeński, który nic nie znaczy, bo nie wiedziałem, że wiersze nie są uczuciami, są doświadczeniami”. Każdy powinien to sobie zawiesić nad łóżkiem albo powiesić to nad łóżkiem swojego dziecka. Bo żeby napisać jeden wiersz, to trzeba ileś tam nocy spędzić przy łóżku konającego...

Wydaje mi się, że to dzisiejsze odwrócenie się od doświadczenia i oddanie się słuchaniu przybiera u nas naprawdę potworne formy. To nieustające pouczanie, że przyjdzie 10 milionów muzułmanów i nas zislamizuje czy coś takiego... Słuchanie tego bez doświadczenia jest czymś potwornym; sądzę, że to jest po prostu rodzaj zbrodni, bo stosujemy nasze przedustawne koncepty i pomysły na ludzkie życie do każdego spotkania z człowiekiem, które powinno wyglądać jakoś sensownie. Ale sensownie to znaczy rzeczowo, nie symbolicznie – może tak to powinniśmy rozumieć. Myślę, że każdy z nas ma w pamięci tego rodzaju spotkania. Pamiętam, jak stoję na tym pomoście na Lampedusie, obok mnie doktor Bartolo, który musiał pobrać przy mnie

materiał DNA, i zastanawiał się, czy siedmioletniemu chłopcu powinien obciąć kawałek ucha, czy kawałek palca. Pomyślałem sobie: „Bez sensu”. Więc gdzieś tam w środku zbuntowałem się po prostu przeciwko metaforze wędrówki. Patrzyłem na tych ludzi i myślałem: „Bez sensu”.

Wróć raz jeszcze do Primo Leviego. Nawiasem mówiąc, nie wiadomo, co się z nim stało: czy popełnił samobójstwo, czy rzeczywiście spadł z piętra. Zresztą wszystkie relacje przyjaciół ludzi, którzy popełnili samobójstwo, są zupełnie bez sensu. Tak naprawdę Levi miał dwoje wielkich przyjaciół. Obydwoje rozmawiali z nim niedługo przed śmiercią. Wiemy na pewno, że spadł w dół klatki schodowej i się zabił. I teraz jedna z tych osób mówi, że miał wielkie plany na przyszłość, niemożliwe, żeby popełnił samobójstwo. A drugi przyjaciel powiada: „Rozmawiałem minutę po tobie, mówił, że się zabije, że za chwilę popełni samobójstwo”.

Jak widać, nawet relacja jest podróżą o niewiadomym celu. Oto więc kolejny wiersz Leviego w moim tłumaczeniu – *Meta, Approdo*. Znaczący tytuł.

Szczęśliwy człowiek co dopłynął do portu,
Co zostawia za sobą morza i sztormy,
Którego sny umarły albo nie narodziły się nigdy.
I siada i pije w gospodzie w Bremie,
przy kominku, i ma błogi spokój.
Szczęśliwy człowiek jak wygasły płomień,
Szczęśliwy człowiek jak piasek z koryta,
Co złożył bagaż i osuszył czoło
I odpoczywa na poboczu drogi.
Nie boi się, nie ma nadziei, nie czeka,
Tylko nieruchomo wpatruje się w zachodzące słońce.

To wpatrywanie się jest może właśnie taką podróżą, która nas prawdopodobnie zostawia jakoś innymi. Ale czy to ma sens? Nie wiem.



Fot. Justyna Chmielewska.

1.

Powrót do lektur z młodości bywa często bolesnym rozczarowaniem. Zdarza się, że zadziwia nas fascynacja żywiona niegdyś dla książki sprzed lat, nie potrafimy sobie odpowiedzieć z sensem, co nas w podziwianych lekturach tak bardzo zachwycało. Czas jest retortą, która bezlitośnie odsiewa słabości i mielizny podziwianego niegdyś dzieła, ponowna lektura pozostawia nas często w stanie nieukozonej dystrakcji. Ale bywa też odwrotnie: powracając po latach do wielbionej przed laty książki, orientujemy się, że nie straciła ona nic ze swoich dawnych walorów. Więcej: odkrywamy ze zdumieniem, że z czasowego oddalenia widać może nawet lepiej niż kiedyś jej atuty. Tak właśnie zdarzyło mi się po latach z lekturą jednej z najważniejszych książek mojej antropologicznej młodości: *Morza Śródziemnego i świata śródziemnomorskiego w czasach Filipa II* pióra Fernanda Braudela.

Miało się okazać, że czytane raz jeszcze po latach arcydzieło francuskiej historiografii nie straciło nic ze swojego literackiego powabu i rewolucyjnego wówczas podejścia do materii historycznej. Po ponad półwieczu od wydania tej książki wciąż stoimy zdumieni wobec niebywałej pamięci i erudycji autora (napisał ją w ciągu pięcioletniego pobytu w oflagu, bez możliwości korzystania z bibliotek i kwerend źródłowych), wciąż budzi w nas podziw epistemologiczny gest stojący u jej źródła, olśniewa obecna w niej impresywna siła historycznej syntezy. To tu zarysowuje Braudel nowy sposób spojrzenia na proces historyczny. Pokazuje go nie jako zwykłe następstwo zdarzeń – co stanowiło znak rozpoznawczy klasycznej historiografii – ale jako skomplikowaną strukturę o przenikających się wzajemnie różnych rytmach czasowych. Najpierw rekonstruuje to, co stałe, statyczne, niemal niezmiennie, następnie w tej nieruchomej strukturze długiego trwania dostrzega pasma czasowo zmiennych koniunktur, a dopiero na samym końcu w tej „przestrzeni” różnych czasowych zmienności lokuje to, co zwykle świeci najjaśniej: wydarzenia natury politycznej. Ten układ nie jest deterministyczny, wyznacza jedynie i zakreśla pole możliwości dziejącej się historii. Najszerzą ramą czasowo-przestrzenną w książce jest geografia: Morze Śródziemne i jego najbliższe otoczenie. A tytułowy Filip II zostaje w niej finalnie osadzony jak wisienka na torcie. Dopiero po zrekonstruowaniu tej ramy, twierdził Braudel, można pokusić się o opis pojedynczych zdarzeń z hiszpańskiej polityki Złotego Wieku. Oto prawdziwa miara heurystycznego przełomu.

Morze Śródziemne nie jest dla Braudela zwykłym, rutynowym „przedmiotem badań”. Przeciwnie: to obiekt nieskrywanych namiętności i pasji poznawczej. W przedmowie do I wydania książki czytamy:

Namiętnie pokochałem Morze Śródziemne, niewątpliwie dlatego, że przybyłem z Północy, jak tyłu

DARIUSZ CZAJA

Mare nostrum, mare monstrum

innych i po tylu innych. Poświęciłem mu z radością długie lata studiów – to dla mnie znacznie więcej niż cała młodość. W zamian mam nadzieję, że trochę tej radości i wiele blasku Morza Śródziemnego załśni na stronicach tej książki. Ideałem byłoby, niewątpliwie, przedstawienie bohatera zgodnie z naszymi upodobaniami, jak czynią powieściopisarze, niegubienie go ani na chwilę z oczu, nieustanne przypominanie jego wielkiej postaci. Na nieszczęście, czy na szczęście, zawód nasz nie zna zachwycającej giętkości powieści. Czytelnik, który będzie chciał ustosunkować się do tej książki tak, jak tego pragnę, uczyni zatem dobrze, jeśli wniesie własne wspomnienia, swoje wyobrażenia Morza Wewnętrznego i ubarwi nimi – ze swej strony – mój tekst, pomagając mi w odtworzeniu rozległej obecności tego morza, do czego, jak mogłem, dążyłem... Myślę, że samo morze – takie, jakie można widzieć i kochać – pozostaje najważniejszym z dokumentów swojej przeszłości¹.

Dla Braudela Morze Śródziemne to niemal żywa osoba, główny bohater nienapisanej co prawda powieści, ale z pewnością centralny obiekt jego wielowątkowej i wciągającej narracji historycznej. Czytając książkę, cały czas mamy pewność, że to bohater żywy, zmienny, o własnej, niepodrabialnej osobowości; choć zmienia się w czasie, to zmiany te dotyczą raczej akcydensów niż tego, co w nim substancjalnie istotne. To rzeczywistość złożona, opalizująca różnymi znaczeniami i odniesieniami. To obiekt o wyraźnym charakterze, ale wymagający wielu różnorodnych podejść dla uchwycenia jego specyfiki. Mimo jasno zarysowanych granic geograficznych – nieuchwytny, wymykający się analizie, *vanishing point* historycznego poznania:

Nielatwo było zrozumieć, jaką postacią historyczną może być właściwie Morze Śródziemne; trzeba było cierpliwości, wielu wysiłków i na pewno jakichś nieuniknionych błędów. Nic jaśniejszego jak Morze Śródziemne w oczach oceanografa, geologa, czy nawet geografa: są to dziedziny rozpoznane, sklasy-



fikowane, wytyczone. Ale w oczach historyka? Sto uzasadnionych rad przestrzega nas: nie jest ono tym, nie jest ono tamtym; nie jest samowystarczalnym światem samym w sobie, ale tym bardziej nie jest zagrodzoną łączką. Biada historykowi, który uważa, że ta wstępna kwestia nie istnieje, że Morze Śródziemne jest postacią nie wymagającą określenia, od dawna bowiem określoną, zrozumiałą, bezpośrednio rozpoznawalną, którą ogarniamy przez podzielenie historii powszechnej wedle znaków wytyczających jej kontury geograficzne².

Wydawać by się mogło, że przedmiot badania jest precyzyjnie określony kartograficznie, więc zadanie, przed którym stoi historyk – choć może niełatwe, zważywszy na rozległość przestrzeni do opisanego – nie należy jednak do szczególnie uciążliwych. Nic bardziej złudnego. Morze Śródziemne i okalający je świat śródziemnomorski to mozaika kulturowej różnorodności, rzeczywistość głęboko uwarstwiona historycznie, a nierównomierność rozwoju i wprężenie obszarów przymorskich w różne rytmy czasowe stawia przed badaczem gigantyczne trudności. W latach 70. ubiegłego wieku ukazał się podpisany przez trójkę autorów popularny w zamyśle apendyks do głównego dzieła Braudela, zatytułowany *La Méditerranée. L'espace et l'histoire*. We wstępie do tej książki, poświęconej różnym aspektom kultury śródziemnomorza i nieograniczonej czaso-

wo do wieku XVI, kierujący całym przedsięwzięciem Braudel pisał:

Cóż to jest region Morza Śródziemnego? Tysiąc rzeczy naraz. Nie jeden krajobraz, lecz niezliczone krajobrazy. Nie jedno morze, lecz cała ich plejada. Nie jedna cywilizacja, lecz cywilizacje nawarstwione, jedne na drugich. Podróżować po regionie Morza Śródziemnego to znaczy odnajdywać świat rzymski w Libanie, prehistorię na Sardynii. Miasta greckie na Sycylii, obecność Arabów w Hiszpanii, islam turecki w Jugosławii. To znaczy zanurzyć się w miąższ wieków głęboko, aż po megalityczne budowle na Malcie czy piramidy egipskie. To znaczy spotykać rzeczy prastare, które wciąż jeszcze żyją i ocierają się o nowoczesność: tuż obok zwodniczego bezruchu Wenecji – aglomeracja Mestre; obok łodzi rybackiej, która jest jeszcze łodzią Ulissesa, trawler pustoszący dno morskie albo olbrzymie zbiornikowce. To znaczy – jednocześnie zanurzać się w archaiczność światów wypsiarskich i zdumiewać pierwszą młodością bardzo dawnych miast, otwartych na wszystkie wiatry kultury i zysku, pilnujących od wieków i karmiących się morzem³.

W *Odysei* i *Iliadzie* słowem na oznaczenie „morza” było greckie *thalassa*: „Samo słowo, w oczywisty sposób onomatopeiczne, próbuje – by tak rzec – samą warstwą dźwiękową naśladować dźwięk tego, co opi-

suje. Choć, rzecz jasna, żadne słowo nie jest w stanie oddać sprawiedliwości melodyjnemu, ustawicznemu, uwodzającemu rozbijaniu się fal o morskie wybrzeże⁴. Dla Braudela wody Morza Śródziemnego są mikrokosmosem, światem w pomniejszeniu. Istotne elementy jego portretu odnajdziemy w różnych określeniach i metaforach jego dwutomowej sagi o *Mare nostrum* i późniejszego aneksu. Oczywiście, trzeba pamiętać, że w przedstawionym tu panoramicznym skrócie znikną detale i niuanse, ale zabieg ten pozwoli przynajmniej na zarysowanie głównych konturów nakreślonego przez francuskiego historyka obrazu morza. Spróbujmy zatem krótko *resumé*.

Najpierw więc morze było p r z e s k o d ą – przez wiele stuleci żeglarze zachowywali dużą ostrożność, wyprawiali się na nieduże odległości, najczęściej wzdłuż brzegu, a cel podróży był w zasięgu wzroku. Sama natura zmiennych, nieprzewidywalnych wód była zagrożeniem: „Morze Śródziemne rzadko bywa spokojne i gotowe służyć człowiekowi. Jest to morze grzmocące, w całym znaczeniu tego słowa⁵. Ten przymiotnik to jakby dalekie echo powtarzającego się w *Iliadzie* i *Odysei* epitetu: *poluphloisbos thalassa*, huczące morze, w którym jest i poezja, i celna proza rzeczowej obserwacji. W istocie, morze wzbudzało lęk, wody były zagrożeniem, niewiedza o akwenach oddalonych od brzegu powodowała u żeglarzy niechęć do wypłynięcia na otwarte wody. Jeszcze w XVI wieku żeglowanie po pełnym morzu należało do rzadkich wydarzeń, a nieliczne próby podejmowane przez śmiałków oceniane były bardzo wysoko. Z czasem – wraz ze wzrostem wiedzy nautycznej i coraz większym rozwojem floty – morze stawało się bardziej przyjazne. Z początkowej przeszkody po wielu stuleciach stało się raczej ł a c z n i k i e m i w i ę z i ą, miejscem spotkań, agorą, placem handlowym: „Morze Śródziemne jest prastarym rozdrożem. Od tysiącleci wszystko spływało ku niemu, wikłając i wzbogacając jego historię: ludzie, juczne zwierzęta, wozy, towary, okręty, idee, religie, style życia. Nawet rośliny⁶. Ten skupiający, jednoczący światy, ludzi i kultury charakter Morza Śródziemnego usprawiedliwia jego rzymską nazwę *Mare Nostrum*, n a s z e morze; nie czyjeś, ale nasze, wszystkich tych, którzy wokół niego mieszkają, którzy uprawiają ziemię, poławiają, handlują i którzy – czemu nie – walczą na jego wodach o swoje interesy militarne i polityczne.

Co szczególnie godne zauważenia: Braudel opisuje morze i świat śródziemnomorski jako przestrzeń będącą w ustawicznym ruchu, to pole nieustannych przemieszczeń ludzi i zwierząt. W jego opisach ten statyczny obszar geograficzny ożywa, nasycy się barwami, mówi różnymi głosami i językami, zamienia się w ruchome obrazy. To wielopoziomowa sieć kontaktów i zależności: „Region śródziemnomorski to przede wszystkim powiązane ze sobą drogi morskie i lądowe, drogi, a więc również miasta – małe, średnie, i największe – które

podają sobie nawzajem ręce. Drogi i jeszcze raz drogi, to znaczy cały system komunikacyjny⁷. Śródziemnomorze to nade wszystko miejsce spotkań: językowych, handlowych, religijnych, artystycznych i politycznych. To przestrzeń ścierania się różnych – niekoniecznie spójnych – wizji świata. Morze Śródziemne to jeden wielki szlak, biegnąca w różnych kierunkach d r o g a, utkana z licznych późniejszych traktów i ścieżek.

Wszystko to prowadzi do zasadniczej konkluzji: z opisów i analiz Braudela Morze Śródziemne wyłania się jako żywy organizm. Jako dynamiczna całość, zmienna, pulsująca, organicznie stopiona z ziemiami je okalającymi, z wyspami, które wyrastają z jego wód. Jest przestrzenią nieustannego ruchu, mobilności, wymiany dóbr i idei. Ostatecznie – jest ono emblematem samego życia w jego rozlicznych kształtach i formach, jest świadectwem i obrazem niepojętej żywotności. Nie tylko dlatego, że to życie podtrzymuje, bo dostarcza pożywienia, że bywa wielką s p i ż a r n i ą dla ludzi zamieszkujących jego brzegi. Ale bardziej może dlatego, że z opisów Braudela wyłania się jako poręczna metafora życia w całej jego intensywności, że – bez żadnej przesady – mogłoby być adekwatnym obrazem tego, co Grecy nazywali *zoe*, życiem niezniszczalnym. Współgra to dobrze z intuicją o Morzu Śródziemnym jako kolebce wielu kultur i cywilizacji, zmiennych i zaskakujących w swoich formach jak jego linia brzegowa. W tej euforycznej wizji historiozoficznej świat śródziemnomorski jest uwarstwionym „tekstem”, złożonym z nadpisywanych wciąż na sobie kulturowych narracji, swoistym palimpsestem różnorodnych wartości i znaczeń. Z tego, co pisze Braudel, z licznych analiz cząstkowych i z ustaleń mających solidne poparcie w kwerendach źródłowych, z całej tej żmudnej i nieefektywnej roboty analitycznej, przebija nade wszystko niekłamanym zachwytem nad żywotnością samego Morza Śródziemnego i kultur żyjących w orbicie jego promieniowania. W jego fascynacji fenomenem łańdzkiego *Mediterraneus*, morza leżącego między ziemiami, morza wewnętrznego, jest podziw nad fenomenem wciąż odradzającego się, pulsującego zmiennością życia. Owszem, w swoich badaniach Braudel stara się być „blisko ziemi”, w opisach jest realistą, analizuje zwykłe życie realnych ludzi żyjących nad brzegami Morza Śródziemnego. Ale w tych uczonych eksklamacjach dałoby się też może dostrzec (między wierszami) przyczynek do mozolnie wznoszonej od czasu przewrotu renesansowego marmurowej budowli śródziemnomorskiego mitu. Chcąc nie chcąc, w swoim wielkim dziele Braudel wystawił pomnik morzu – esencji cywilizacji śródziemnomorskiej.

2.

Biegną do morza, już im nie zależy, by nie rzucać się w oczy, nikt nie chce być ostatni. Coraz szybciej, pędzą, dzieci uczone rąk rodziców. Docierają do

brzegu zakończonego kamiennym stopniem wysokim może na metr. Cumuje przy nim motorówka, morze jest spokojne, łódka prawie się nie kołysze, wskazują na pokład, pomagają sobie, wszystko w najlepszym porządku, żaden z przemytników już nie bije⁸.

Tak brzmi fragment z solidnego i wiarygodnego – bo relacjonowanego „z pierwszej ręki” – reportażu Wolfganga Bauera, który towarzyszył kilku zaprzyjaźnionym Syryjczykom w ich próbie przedostania się do Europy. Przemierzył wraz z nimi jeden z najczęściej wykorzystywanych morskich szlaków migracyjnych: od wybrzeży Egiptu do Włoch. Autor jest z uchodźcami od samego początku, od powzięcia decyzji o ucieczce drogą morską, uczestniczy w kilku zorganizowanych przez przemytników akcjach, dzieli z migrantami trudy podróży, przeżywa przechwycenie przez straż graniczną i osadzenie w więzieniu. Opisuje niepewność, wysiłek, strach, zmęczenie, straty finansowe, ale przede wszystkim psychiczne ludzi decydujących się na ten desperacki krok. W tym ostatnim określeniu nie ma żadnego nadużycia. W podróż morską udają się ludzie doprowadzeni przez wojnę i prześladowania do skrajności; to ci, którzy sprzedają resztki swojego dobytku, z najcenniejszymi rodzinnymi pamiątkami włącznie, by móc opłacić – niepewną i ryzykowną – drogę na europejski kontynent:

Są świadomi ryzyka. Słyszeli o łodziach, których silniki przestały pracować na pełnym morzu, i o takich, które zatoniły niemal u wybrzeży Włoch. Czytali o oszustach, którzy wysadzają pasażerów u wybrzeży Tunezji. Znają uciekinierów, którzy w ubiegłych miesiącach zostali złapani przez egipską straż przybrzeżną, obrabowani na plaży przez przemytników, którzy zranili się albo zginęli podczas skoku na łódź. Ale też wiedzą o wielu, którym się udało, którzy przetrwali dni strachu, by później, w Europie, już nigdy nie musieć się bać⁹.

Ich morskie przeprawy z niepewnym przewodnikiem za sterami nie są radosnymi wycieczkami turystycznymi na pełne morze. To podróże nadziei, czasem ostatniej nadziei. Opisana przed chwilą scena miała miejsce na egipskim wybrzeżu Morza Śródziemnego. Jest tylko drobną cząstką znacznie szerszego zjawiska. Wcześniej czytamy:

Jesteśmy częścią wielkiego exodusu. Od stycznia do lipca 2014 roku przez Morze Śródziemne przedostało się do Europy siedemdziesiąt pięć tysięcy ludzi, większość z Libii. Jeszcze rok wcześniej było ich sześćdziesiąt tysięcy. Pochodzą z krajów objętych wojną, takich jak Syria, Somalia, z dyktatur, jak Erytrea, albo pragną życia w lepszych warunkach ekonomicznych¹⁰.

Doprawdy, trzeba trafu, że akwen, który przemierzają uciekinierzy z nierozpoznanym dziennikarzem na pokładzie, został precyzyjnie opisany w dziele Braudela:

Trudno będzie jasno ukazać rolę tego morza bez nazwy, słabo wyodrębnionego, które między Afryką a Sycylią rozciąga swoje obfitujące w ryby głębiny, swoje ławice koralu i gąbek, swoje wyspy (często bezludne z powodu zbyt małego obszaru): Favignana, Marettimo, Levanzo u zachodniego cypla Sycylii; Malta, Gozo, Pentelleria na pełnym morzu; Tabarka, Galite, Zembra, Dżerba, wyspy Kerkenna w pobliżu wybrzeża tunezyjskiego. Jego granice odpowiadają granicom dawnego „mostu” geologicznego, który rozciągał się od Sycylii do Afryki: na wschodzie linia ta biegnie od Trypolisu do Syrakuz, na zachodzie od Bône do Trapani. Główna jego oś przebiega w kierunku północ-południe, od Sycylii do Afryki. Żywe stosunki Wschodu z Zachodem od Lewantu do Północy sprzyjają rozwojowi handlu. Ale ogólnie biorąc, morze to jest zwrócone w kierunku północnym, ku wielkiej drodze przez Cieśninę Mesyńską. I nie ma na nim, w sektorze Sycylia-Afryka, częstych prądów z północy na południe¹¹.

W zasadzie opis ten zachowuje zdumiewającą adekwatność także dziś. Pośród wymienionych z taką skrupulatnością wysp brakuje może tylko Lampedusy, ale może w wieku XVI nie miała ona większego znaczenia. Tak czy inaczej można by rzec, że od tamtych czasów niewiele na opisywanym przez Braudela wycinku Morza Śródziemnego się zmieniło. Nie da się zaprzeczyć, że most między Afryką a Sycylią w dalszym ciągu istnieje, utwierdzają nas w tym, niemal codziennie, utrzymane w katastroficznym tonie komunikaty prasowe o kolejnych tragediach na morzu. W dalszym ciągu Wschód z Zachodem łączą ożywione stosunki; jak widać z cytowanego fragmentu wciąż – dokładnie tak, jak u Braudela – „sprzyjają rozwojowi handlu”. Tyle że dziś jest to handel ludźmi, a największymi beneficjentami w tych nielegalnych operacjach handlowych są przemytnicy. Trudno się też z nim nie zgodzić, że „morze to jest zwrócone w kierunku północnym” i że nie obserwujemy dziś „częstych prądów z północy na południe”. W rzeczy samej, ich kierunek jest dokładnie odwrotny: silny, nieprzerwany i wciąż potężniejszy prąd statków, kutrów i pontonów z ludźmi płynie zdecydowanie w drugą stronę – z południa na północ. Ale porzucmy niestosowną może w tym miejscu ironię...

Cytuję fragment z Braudela i porównuję go z tym, co dzisiaj dzieje się na Morzu Śródziemnym, nie dla taniego efektu. Nie idzie mi o demagogiczne przeciwstawienie jasnego „kiedyś” (kiedy było lepiej) i brudnego „dziś” (kiedy wszystko się popsuło). Oczywiście, zachowane w Morzu Śródziemnym Braudel przedstawia je przede wszystkim w jasnych barwach, choć nie tylko.

Dobrze pamiętać, że opisywane morze było również areną cierpień ludzi zarabiających katorżniczą pracą przy wiosłach, że jego wody były przestrzenią realnych bitew morskich, jak choćby krwawa jatka pod Lepanto (1571), w której według szacunków po obu stronach zginęło lub ucierpiało około 40 tysięcy żołnierzy. Nie jest więc tak, że w wodach Morza Śródziemnego nikt wcześniej nie zginął.

Zestawiając klasyczny już opis historiografa z dzisiejszymi realiami, chcę raczej pokazać, jak w ostatnich latach doszło do perwersyjnej podmiany utrwalonego – co ciekawe – zarówno w literaturze naukowej, jak i w potocznych wyobrażeniach modelowego obrazu *Mare Nostrum*. Dodać może trzeba, że jest to wizerunek Morza Śródziemnego oglądanego z europejskiej północy, co dla sprawy nie jest zupełnie bez znaczenia. Podmiana ta ma wszelkie cechy perwersji, czyli – etymologicznie rzecz biorąc – odwrócenia. Bez trudu można zaobserwować, że podstawowe elementy utrwalonej przyzwyczajeniem intelektualnej konstrukcji zostały co prawda zachowane, choć funkcjonują one dziś z radykalnie odwróconymi znakami. Kilka spektakularnych przykładów. Po pierwsze, jak widzimy, Morze Śródziemne dalej jest wielką drogą, wciąż służy różnym kontaktom handlowym, tyle że obecnie do głosu dochodzi także nowa jego odmiana, taka, która jest zaprzeczeniem podstawowego znaczenia wymiany handlowej, polegającej na wymianie dóbr materialnych. Po drugie, to przestrzeń, która, owszem, wciąż służy wymianie doświadczeń, tyle że są to doświadczenia z gatunku ekstremalnych, okupione cierpieniami, strachem i często śmiercią realnych ludzi. Po trzecie, to akwen morski, w którym wciąż spotykają się odmienne wizje świata, tyle że nie ma możliwości ich skonfrontować poznawczo, bo trudno jest dyskutować raczej na uciekającej motorówce... I po czwarte, może najważniejsze: w charakterystyce Braudela Morze Śródziemne było jednak w znacznej części przestrzenią wolności, otwartym obszarem bez granic; dzisiaj jest miejscem, przez które przebiega solidna linia graniczna, tym bardziej osobiwa, że niewidoczna.

O tych właśnie granicach pisze celnie Wolfgang Bauer, rozpoczynając od wymienienia całkiem realnych zasięgów granicznych:

Przemysłowcy wybierają coraz ryzykowniejsze trasy, ponieważ Kontynent coraz lepiej uszczelnia granice. Chroni go czterysta tysięcy policjantów. Europa zbudowała wysokie na sześć metrów mury w hiszpańskich enklawach Melilla i Ceuta. Umocnienia mające odeprzeć uciekinierów wzniosły Bułgaria i Grecja. Cieśnina Gibraltarska została wyposażona w kosztowne systemy radarów i kamer. Kontrolowana jest część Atlantyku między Wyspami Kanaryjskimi a Afryką Zachodnią. Do walki obronnej Europa rzuca policjantów, żołnierzy i jednostki specjalne

najrozmaitszych narodowości. Wykorzystuje helikoptery, drony i całą flotę. To taka rzesza oddziałów i taka ilość sprzętu, jakby przeciwstawiano się inwazji militarnej.

Granice Europy znów stają się strefami śmierci.

Pod murem berlińskim przez pięćdziesiąt lat zabito stu dwudziestu pięciu uciekinierów, a wolny świat widział w nim symbol okrucieństwa. Przy murach, którymi Europa otoczyła się po zakończeniu zimnej wojny, do wiosny 2014 roku zmarło blisko dwadzieścia tysięcy uchodźców. Większość utonęła w Morzu Śródziemnym. Żadna morska granica świata nie pochłonęła tylu istnień.

Morze Śródziemne – kolebka Europy – jest dziś miejscem, gdzie Europa najbardziej zawiodła¹².

Morze Śródziemne, które dla Braudela było – przypomnę – „dokumentem swojej przeszłości”, jest także świadectwem naszej teraźniejszości, a jego wody wiarogodnym lustrem, w którym możemy się przejrzeć. Co w nim widać? Okazuje się, że Morze Śródziemne, które jeszcze tak niedawno było metonimią życia, staje się dzisiaj, na naszych oczach, emblematem śmierci. Trzeba powiedzieć to jasno i wyraźnie: od kilku lat *Mare Nostrum* to – przy wszystkich swoich nieprzemijających powabach – wielkie cmentarzysko, morskie nekropolis. To morze, które pochłonęło w ostatnich latach dziesiątki tysięcy niewinnych istnień. Jedyną winą tych ludzi było to, że chcieli uciec od śmierci albo że chcieli znaleźć się w miejscu, w którym będą mogli rozpocząć nowe życie. To morze zmieniło się w ostatnich latach w *Mare Monstrum*. W morze, które pochłonęło dziesiątki tysięcy ludzkich istnień. To nie są już tylko wody życia, to także martwe wody śmierci. Nie sposób już dziś tego nie wiedzieć, trudno odwracać od tych śmierci głowę. Te śmierci również w jakiś sposób nas dotyczą. Ci wszyscy, którzy od lat postrzegali w swoich wyobrażeniach i fantazmatach Morze Śródziemne przede wszystkim przez pryzmat wiecznego błękitu i słonecznej poświaty, muszą przyjąć do wiadomości, że ich morze bezpowrotnie straciło niewinność. Jest morzem katastrof, niemyim świadkiem tysięcy bezimiennych śmierci. Może im mniej nagłośnionych, tym bardziej przerażających.

Wiedzą o nich więcej ci, którzy mieli i mają z nimi bezpośrednią styczność. Jak doktor Pietro Bartolo z Lampedusy, który sprawuje opiekę medyczną nad wszystkimi bez wyjątku uchodźcami przybywającymi na wyspę: żywymi i martwymi. Pośród wysp Morza Śródziemnego to właśnie Lampedusa (obok Sycylii i Lesbos) jest dla wyruszających w podróż morską z Afryki pierwszym przystankiem w drodze do Europy. Jeżeli oczywiście uda się tam dopłynąć żywym. W swojej błyskotliwie i pieczołowicie rekonstruowanej filologii świata śródziemnomorskiego Predrag Matvejević pisał: „Nieszczęścia przysparzają talasonimów na

mapach Morza Śródziemnego”¹³. Lampedusa jest bodaj najbardziej znanym dziś talasonimem nieszczęścia świata zachodniego.

Pytany o swoje doświadczenia z uchodźcami, w odpowiedzi Bartolo unika letniej dyplomacji i retoryki politycznej poprawności: „Bo zazwyczaj jest tak, że ludzie słyszą o cierpieniu, o podróży przez morze, o dzieciątkach czy setkach ofiar, może nawet się wzruszają, lecz ich wyobraźnia za tym nie nadaża. Za migawką obejrzaną w wiadomościach nie idzie przeżycie, które jątrzy, nie daje spokoju, nie pozwala spać. I wtedy nic się nie zmienia. A musi się zmienić, bo to niepojęte, że to wszystko dzieje się w XXI wieku. W dodatku tutaj, w sąsiedztwie, nie na antypodach”¹⁴. Jego opowieść o uchodźcach, realnych ludziach, z których każdy przed zejściem z pokładu przeszedł przez jego ręce, wypełniają – tak rzadkie dziś – empatia i współczucie:

Do załamań psychicznych dochodzi na ogół zaraz po dopłynięciu na wyspę. Ich cel to Europa i zniosą każde cierpienie, tortury, upokorzenie, bicie i gwałty, byleby tylko dotrzeć na miejsce. Są tak zdeterminowani, że wpisują w koszty podróży ryzyko śmierci. I wyruszają, chociaż wiedzą, że mogą utonąć. Wielu z nich nie potrafi pływać, większość wcześniej nie widziała morza. I tu, na miejscu, po tej całej męce, spotyka ich rozczarowanie. Nie są tam, gdzie chcieli się znaleźć. Dopływają na Lampedusę i, owszem, są wolni, ale to jest wyspa, a za ta wyspą jest kolejna wyspa, za którą dopiero jest kontur stałego lądu, który jednak nie jest Skandynawią, Niemcami, Anglią a nie Holandią. I wtedy się załamują. (...) Kiedy zajmujemy się żywymi, jest ze mną dwóch, czasem trzech lekarzy. Martwych badam jednak sam. Koledzy mówią: musiałeś się przyzwycząć, robiłeś to tyle razy. Nieprawda, do tego nie da się przyzwycząć. Śnią mi się co noc. Każdy, co do jednego. Przychodzą. Mam koszmary. Przede wszystkim kiedy badam ciała dzieci. Albo kobiet w ciąży, które urodziły w czasie katastrofy¹⁵.

Innym talasonimem uchodźczych tragedii jest Lesbos. Tu również pochowano dziesiątki tych, którzy nie zdołali dopłynąć do ziemi obiecanej. Dla nich wyspa okazała się ostatnią stacją znoszonej czasem miesiącami męki:

Słona woda najpierw zalewała im płuca, a później, gdy już przestawali się dławić, wyrzucała ich wiotkie ciała na kamieniste plaże. Zbiegali się więc żywi i podnosili spóźniony alarm. Pięć trupów. Dziesięć. Dwadzieścia. Trzydzieści. Czerdzieści. Pięćdziesiąt. Sześćdziesiąt. Siedemdziesiąt. Osiemdziesiąt. Nikt dokładnie nie zliczył. Najgorzej było w październiku i listopadzie – śmierć szalała wtedy na Morzu Egejskim, wśród sztormów, co dzień i co noc. Zatłoczyła do granic miejscową

kostnicę i transportowy kontener z chłodziarką przywleczony na tyły budynku.

Patolog pobierał próbki DNA, prokurator wystawiał akty zgonu, mufti szykował całuny w rozmiarach od XS dla uchodźczych dzieci i niemowląt, przez kobiece emki, do XL dla rosnących mężczyzn.

Chowano ich w ciszy – bez żałobnych konduktów – zwróconych ku Mekce, na cmentarzu św. Panteleona, ma samym szczycie najwyższego wzniesienia miasta Mitylena, na obrzeżach oliwnego gaju, z obłędnym widokiem na morze i brzegi nieodległej Turcji.

Patrzyłem na ich groby w pierwszą niedzielę grudnia, ciepłą, słoneczną, bezchmurną. Niepozorne kopce ze świeżej ziemi, a na nich źdźbła suchej trawy, kilka sztucznych, wyblakłych różyczek, kawałek marmuru z datą pochówku i napisem: „ágnostos”, czyli N.N. – „nazwisko nieznanne”¹⁶.

Śmierci, o których mówimy, są ciche, bezimienne, nie zostawiają po sobie kręgów na wodzie ani śladów w naszej pamięci. Niewielu o nich wie, interesują nielicznych. Zbyt wiele ich jest. Każde kolejne upodobniają się do poprzednich, ofiary sprowadzając do statystycznej masy. Pozostają niezauważone, bo nie można ich sprzedać medialnie, jak to się stało z niedawną, tragicomiczną w swej istocie – przy całym szacunku dla kilkudziesięciu ofiar – katastrofą ekskluzywnego statku Costa Concordia, nieopodal śródziemnomorskiej wyspy Giglio. Ewakuację pasażerów pokazano we wszystkich chyba telewizjach, unieruchomiony na mieliźnie wrak reprodukowano w wielu gazetach. Śmierci uchodźców w wyniku wywrotki pontonu albo zatopienia łodzi nie są efektowne ani heroiczne, ci ludzie nie padli w walce, nie dokonali żadnych spektakularnych czynów, niczym nie zasłużyli się na morzu. Najczęściej nikt ich nie widział. Pozostają zwykle w swojej beznadziejności, w rozpaczliwej ciszy, która je spowija.

Oto na naszych oczach pewien grecki mit, jeden z najważniejszych ze wszystkich opowieści o Morzu Śródziemnym, właśnie się ukonkretnia. Te bezimienne często istoty, ci ludzie bez tożsamości, ludzie o inicjałach N.N., o zbiorowym imieniu Nikt – to przecież współczesne emanacje zmierzającego do Itaki Odyseusza! U Homera Odys, przypominę, przedstawił się Polifemowi właśnie jako *Outis*, Nikt. Dla podstępnego Odysa był to element „gramatycznej” gry z cyklopem, gry zwycięskiej¹⁷. W historii realnej Nikt – skrócony do N.N. – to czytelny kryptonim śmierci, a „gra”, w której wziął udział, jest przegrana.

Małe, zwyczajne, wątłe dramaturgicznie odyseje uchodźców – tak naprawdę odyseje *à rebours*, bo ci ludzie przecież nie płyną do domu, ale z domu uciekają – nie zostaną nigdy przez nikogo spisane, ich imiona nie będą opiewane w wierszu. Rzecz jasna to wpisanie w scenariusz mityczny w niczym nie uwzniośla ich śmierci, tak jak nie dodaje znaczenia ich realnym udre-





kom podobieństwo do historii i losu Ikara. Tego Ikara, którego znikające w morskich odmętach nogi namalował Peter Bruegel w swoim brukselskim arcydziele. W obydwu wypadkach świat nie wstrzymał oddechu, nic się nie stało, życie potoczyło się własnym, przepisany codzienną rutyną torem. Pogrzebani w morzu uchodźcy, ci wszyscy, którzy przepadli bez wieści i bez imienia, w wiadomościach telewizyjnych i notatkach prasowych zostali zamienieni w liczbę, w niebudzący żadnych emocji abstrakt.

Powtarzam więc raz jeszcze: za naszej pamięci Morze Śródziemne stało się wielkim cmentarzyskiem, a jego wody – wodami śmierci. Nie da się już dzisiaj czytać arcydzieła Braudela bez pamięci o tej ludzkiej katastrofie, więcej: nie sposób widzieć już w Morzu Śródziemnym jedynie emblemat bogatej przeszłości naszej kultury i symbol cywilizacyjnej wielkości. Dla tysięcy uchodźców te wody stały się cmentarzem, przez lata będą dla nas – chcemy tego, czy nie – pytaniem, wyrzutem sumienia, oskarżeniem, może znakiem hańby.

3.

Interesuje mnie antropologia tych morskich odysei. Dlatego nie pytam o nie tak, jak zrobiłby to politolog, czy nawet historyk. Nie pytam więc o złożone przyczyny polityczne czy ekonomiczne tych ucieczek, nie powtarzam za publicystami: „Kto jest winien obecnej sytuacji?” ani: „Co z tym wszystkim zrobić?”. Nie próbuję też udzielać jednoznacznych odpowiedzi na naprawdę nieproste pytania: „Kto ma przyjąć uchodźców?”, „W jakiej liczbie?”, „Jak zapewnić im godziwe

warunki życia?”. Praca antropologa polega przede wszystkim na rzetelnym opisie i rozumieniu; decyzje i działania należą do polityków. Chciałbym więc – na ile to możliwe – uniezależnić się od dominującego w rozmowach o morskich (i nie tylko) uchodźcach doraźnego dyskursu politycznego i ideologicznego. Chodzi mi raczej o próbę głębszego zrozumienia tych traumatycznych doświadczeń. Pytam więc o to, czego dowiadujemy się z nowych odysei o tych bezimiennych umarłych w morzu, jak i o tych, którym się udało je przeżyć. Próbuję też pytać o to, czym one są – czym mogą być – dla nas, tu i teraz. Cmentarze uchodźców, te realne i te na dnie morza, przynoszą nam pewien rodzaj wiedzy, gorzkiej wiedzy¹⁸. Trzeba o niej mówić i trzeba z niej skorzystać.

Po pierwsze, z coraz większą siłą dociera do nas fakt pojawienia się na europejskim horyzoncie nowej / starej figury: uchodźcy. Kiedyś może się okazać, że to najbardziej emblematyczna postać XX stulecia, że bez uwzględnienia tej postaci nie będzie można pojąć osobliwości ubiegłego wieku. *Exodus* ludzi opuszczających swoje domy, swoje ojczyzny po rewolucji bolszewickiej czy w wyniku obydwu wojen światowych obejmuje miliony wygnańców. Szacunkowe dane z roku 2013 mówią, że ponad 230 milionów ludzi mieszka poza swoim rodzinnym krajem. Tego zjawiska nie da się już zamieść pod dywan. Nie może też umknąć naszej uwadze to, że uchodźcy z krajów swojego urodzenia to osoby o dziwnym statusie politycznym i prawnym. Jak proroczo pisał Giorgio Agamben:

Jeśli uchodźcy (których liczba w XX wieku nigdy nie przestała rosnać, tak że obecnie stanowią nie dająca się pominąć część ludzkości) reprezentują w ustroju nowoczesnego państwa narodowego element niepokojący, to dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że zrywając ciągłość między człowiekiem i obywatelem, między narodzeniem i narodowością, wpędzają w kryzys fikcję leżącą u początków nowoczesnej suwerenności. Ukazując jasno rozdział między narodzinami i narodem, uchodźca na chwilę wprowadza na scenę polityczną nagie życie, które stanowi jej wstępne założenie. W tym sensie jest on naprawdę, jak to sugeruje Arendt, „człowiekiem praw” – w osobie uchodźcy po raz pierwszy i jedyny „człowiek praw” naprawdę występuje ze zdjętą maską obywatela, która stale zakrywa jego oblicze. Z tej jednak racji jego figura jest tak trudna do politycznego zdefiniowania¹⁹.

Dla Agambena uchodźca to modelowe wcielenie *homo sacer*. W prawie rzymskim termin ten odnosił się do osoby wyjętej spod prawa, wykluczonej z religijnego i ziemskiego porządku prawnego. W dwuznaczności charakteryzującej łacińskie *sacer* (święty i przeklęty), *homo sacer* aktywizuje raczej to drugie, „negatywne” określenie. To ktoś, kogo można zabić, nie będąc winnym morder-

stwa, to ktoś, kto nie może zostać poświęcony bogom w ofierze, bo wówczas poświęcający winien byłby świętokradztwa. Dzisiejszy uchodźca to właśnie tak rozumiany *homo sacer*. Żyje na pograniczu włączenia i wyłączenia. Na własność ma tylko swoje życie, cała dotychczas „reszta” istnieje w zawieszeniu. To postać paradoksalna, graniczna żyjąca już (nie „tam”, ale jeszcze nie „tu”), zamieszkuje obydwa te światy, nienależąc w istocie do żadnego z nich. Cięży nad nim ów permanentny status nierozróżnialności. To ten, kto samym swoim istnieniem burzy zastany ład społeczny, kto jest wyjątkiem w systemie. To osoba żyjąca na marginesie życia społecznego, w permanentnym stanie wygnania, niepewna swojej przyszłości. Jeszcze nie martwy, ale już nie całkiem żywy. Tak scharakteryzowany uchodźca / nowoczesny *homo sacer* stanowi także prawdziwą zagadkę prawną: nie będąc już częścią „dawnego” państwa / narodu / terytorium i nie będąc jeszcze częścią „nowej” struktury, żyje niejako poza obowiązującym prawem. Przeznaczeniem uchodźcy jest więc obóz, miejsce, w którym obowiązują przepisy prawne charakteryzujące stan wyjątkowy, czyli praktycznie rzecz ujmując: gdzie żadne prawa nie obowiązują. Co oznacza, że teoretycznie można z nim zrobić wszystko. Jeśli prawdą jest, jak chce Agamben, że uchodźcę można uznać za postać „centralną dla naszej historii politycznej”²⁰, to waga i znaczenie problemu uchodźczego radykalnie wzrasta. Przestaje być przejściową kwestią w doraźnej polityce europejskiej, a staje się jej trwałym ośrodkiem. Wówczas uchodźca to już nie „tylko” realny problem do rozwiązania. To także wyzwanie dla opisu antropologicznego (jego paradoksalny status mediacyjny) oraz dla zasad obowiązujących w obecnym prawodawstwie²¹.

Po drugie, nie dość przypominać, że ziemia, do której zmierzają desperacko przez Morze Śródziemne uchodźcy, jest wciąż – przynajmniej nominalnie – światem religii chrześcijańskiej. I ten chrześcijański – obojętnie na ile wciąż silny – komponent mentalności europejskiej winien skłaniać, tak by się mogło wydawać, do otwartego, pełnego sympatii (wyraz piszę z dywizem, by wskazać na obecność *pathos*, cierpienia, w tym słowie) myślenia o „obcych”. W chrześcijańskiej nauce są wystarczające podstawy do „pozytywnego” myślenia o doświadczeniu migracji i uchodźstwa. Niestety, nie jest to europejska norma²². Zmitologizowana i zmanipulowana wiedza o konflikcie chrześcijańsko-islamskim, sztucznie nakręcany strach przed „obcym” skutecznie utrudniają realistyczne postrzeganie sytuacji uchodźców. W tej sytuacji tysiące trupów osiadłych na dnie Morza Śródziemnego mogłyby stanowić przypomnienie o chrześcijańskich powinnościach w kwestii migracji. Mogłyby także być bolesnym punktem wyjścia do kolejnego w historii przemyślenia ewangelicznego przesłania.

Do tego potrzeba dwóch rzeczy: odważnej teologii i przede wszystkim właściwej diagnozy dotyczącej zasadniczych zmian w postrzeganiu naszych współczesnych tożsamości. Na przykład takiej: „W zglobalizowanym świecie, w którym często należymy do więcej niż jed-

nej grupy społecznej czy kulturowej, egzystencja jest z konieczności hybrydowa: wiecie się życie «poza miejscem», «na wygnaniu», «pomiędzy światami». Wszyscy jesteśmy migrantami lub współmigrantami”²³. Autorem tych słów jest Peter C. Phan – amerykański teolog (urodzony w Wietnamie!), a zacytowany fragment pochodzi ze studium, którego głównym tematem jest zarysowanie zrębów przyszłej teologii migracji. Trafną intuicję Phana w pełni potwierdza antropologiczna refleksja Jamesa Clifforda. To on jest autorem fundamentalnych dla zrozumienia świata ponowoczesnego tez: o niemającej precedensu w historii gatunku ludzkiej ruchliwości, o rozpadzie „starych” topografii, o „egzotyacji” bliskich nam regionów, o nieuchronnie złożonych tożsamościach – zjawiskach, które generuje współczesna kultura mobilności²⁴. To on sformułował także proroczą uwagę o znaczącym przedefiniowaniu roli dwóch istotnych fenomenów w naszym świecie: zamieszkiwania i podróżowania, więcej: pisał o przemieszaniu się, nałożeniu na siebie tych dwóch, odrębnych kiedyś zjawisk (*traveling-in-dwelling, dwelling-in-traveling*²⁵).

W oparciu o powyższe rozpoznanie i uważną lekturę tekstu Ewangelii Phan wskazuje na potrzebę (ba, konieczność!) teologicznej refleksji migracyjnej. Podstaw takiego myślenia nie szuka daleko. Paradigmatyczną postacią uchodźcy / migranta znajduje on w osobie... Chrystusa:

Migrant z krwi i kości przekraczający granice – Jezus, pełnił swą misję duszpasterską (...) w miejscach, gdzie stykały się granice i tym samym na skraju dwóch światów oddzielonych od siebie granicami. Sam, będąc Żydem granicznym, wciąż swobodnie przekraczał te granice w tę i we w tę – granice geograficzne, rasowe, seksualne, społeczne, ekonomiczne, polityczne, kulturowe, religijne. (...) Jako człowiek obcy i migrant Jezus z wdzięcznością i wdziękiem przyjmował gościnność okazywaną mu przez innych. (...) Będąc człowiekiem marginesu całe swoje życie, Jezus umiera również jako człowiek marginesu. Jego drastyczna śmierć na krzyżu była bezpośrednim efektem przekraczania przez niego granic i działalności duszpasterskiej na pograniczu (...). Już sama forma jego śmierci, tzn. ukrzyżowanie, wskazuje na fakt, że Jezus był wyrzutkiem, który umarł – jak podaje List do Hebrajczyków – „poza miastem”, poza obozem²⁶.

Tak osadzona w doświadczeniu ewangelicznym teologia migracji unika abstrakcyjnych liczb i statystyk, szereż: teorii prawniczych czy socjologicznych, a zakorzenia się każdorazowo w realnych historiach migrantów, w historiach ich cierpień, marginalizacji i doświadczenia utraty. Tym sposobem teologia migracji przestaje być ogólną „teorią”, ale traktuje przymusowe przemieszczenia i związane z nimi tragedie jako swoisty *locus theologicus*. Z tego punktu ponownie przygląda się doktrynie

chrześcijańskiej i pyta, w jaki sposób (w tym miejscu polski katolik byłby prawdziwie wstrząśnięty...) doświadczenia migrantów „rzucają wyzwanie i wzbogacają nasze tradycyjne koncepcje wiary chrześcijańskiej”²⁷. Ostatecznie, pisze Phan, doświadczenie migracji może być lustrem, w którym chrześcijanin odkrywa swoją prawdziwą tożsamość. Jest ona oparta na przekonaniu, że również „zadomowieniu” nie jest obce doświadczenie „migracji”, innymi słowy, że uchodźca, migrant jest realną częścią naszej tożsamości, a jego archetypiczną postacią jest *Deus Migrator*. Ten migracyjny komponent zdeponowany w ewangelicznym przesłaniu mógłby miarkować nieco nasz strach przed uchodźcami. Mógłby może nie tyle otwierać bezwarunkowo drzwi dla „obcych”, ile przynajmniej studiować w nas zapędy do bezrozumnej (i jak widać: rażąco niechrześcijańskiej) nienawiści wobec nich.

Po trzecie, wydaje mi się, że absurdalne śmierci na Morzu Śródziemnym mają szansę wzbudzić dziś na nowo dysputę o figurze Innego, Obcego. Jeszcze raz dają nam do odrobienia lekcję elementarnej empatii wobec kulturowej, religijnej i cywilizacyjnej inności, którą – zdawać by się mogło po licznych rozprawach XX-wiecznej antropologii – mamy już dawno za sobą. Silne reakcje ksenofobiczne, jakie w Europie wzbudzają te śmierci (albo brak reakcji na nie), upewniają, że ta intuicja jest trafna.

W niezwyklej książce: *Podbój Ameryki. Problem innego*, Tzvetan Todorov – w oparciu o dokumenty źródłowe – śledzi krok po kroku historię spotkania białych Europejczyków (hiszpańskich chrześcijan) z rdzenną ludnością Mezoameryki w wieku XVI. Odsłania skałę nieporozumień, stereotypów i fantazmatów, jakie za nim stały. Pokazuje tragiczne i krwawe skutki konkwisty, tego w istocie ludobójczego spotkania z innością. W zakończeniu swojego studium pisze o konieczności „poszukiwania prawdy”, udostępniania informacji, przede wszystkim po to, aby

przypominano sobie, co może się wydarzyć, jeżeli nie uda się odkryć innego. Bowiem inny pozostaje do odkrycia. Rzecz to zdumiewająca, ponieważ człowiek nigdy nie jest sam, i nie byłby tym, czym jest, bez swojego społecznego aspektu. (...) Można by cokolwiek zuchwale powiedzieć, że życie ludzkie zamyka się pomiędzy tymi dwoma ekstremami – tym, w którym *ja* ogarnia świat, i tym, w którym świat zostaje wchłonięty przez *ja*, pod postacią trupów i popiołów. A ponieważ proces odkrywania obejmuje kilka stopni – od postrzegania innego jako przedmiot, uwikłany w otaczający świat, po postrzeganie go jako podmiot, równy *ja*, choć od niego różny, przy nieskończonej ilości odcieni pośrednich – więc można zupełnie dobrze przejść przez życie, nie dokonawszy nigdy pełnego odkrycia innego (zakładając, że jest to możliwe). Każdy z nas musi to odkrywanie rozpoczynać od nowa, przy czym nie zwalniamy nas z tego poprzednie doświadczenia. Mogą nam jednak wskazać, jakie są skutki niewiedzy²⁸.

Tak, morski *exodus* uchodźców bez wątplenia pokazuje, że Inny jest wciąż do odkrycia. Europa to także – jak przypominał już dawno Leszek Kołakowski – kontynent, w którym narodziła się ta dziwna nauka, jaką jest antropologia, a więc postawa zakładająca chęć – mimo znanych trudności – przeniknięcia inności innego. Tak czy inaczej, w pewnym momencie swojej historii Europa w swoim rdzeniu okazała się zdolna do zakwestionowania własnych wartości i spojrzenia na siebie „cudzymi” oczami. Ta umiejętność miała stać się później źródłem zarówno jej siły, jak i słabości. Co ciekawe, Kołakowski przypomina przy tym jasną postać Bartolomé de Las Casas, krytykującego gwałtownie zbrodnie konkwistadorów, i to w imię tych samych wartości chrześcijańskich, które tym ostatnim służyły jako licencja na zabijanie²⁹. Kontynent europejski jest więc światem mentalnym, w którego genotyp wpisana jest krytyczna otwartość wobec obcych. Zdawać by się mogło, że w dziele oswojania Inności żaden inny kontynent nie zdołał zrobić więcej. Dlatego też ten szacowny kulturowy depozyt trzeba teraz odkurzyć. Nie po to, aby się nim nasładzać, ale po to, by dawał nam do myślenia i stał się czymś więcej niż wątpliwym tytułem do wątpliwej chwały. To prawda: Inny wciąż jest jeszcze do odkrycia, ale stosowne do tego narzędzia mamy pod ręką.

Skoro utopionym umarłym nie możemy już oddać żadnej przysługi, to może chociaż te tysiące absurdalnych śmierci na morzu mogą zwrócić nam język sensownej i odpowiedzialnej rozmowy z Innym. A to oznacza język uwolniony od impresywnych klisz ideologicznych i podsycanych przez polityczny cynizm resentymentów, które skutecznie zatruwają myślenie. Może ta potężniejsza katastrofa ludzka, której finału nie widać, pozwoli nam zobaczyć w Obcym – nie, nie brata, tak mocno bym nie szarżował, ale po prostu: człowieka, bliźniego. Co przy okazji pozwoli nam przyswoić sobie starą i jakby nieco zapomnianą lekcję antropologicznego relatywizmu, wedle którego człowiekiem można być na różne sposoby. A może też, poprzez zdystansowaną refleksję nad zjawiskiem migracji, do nieufnych i myślowo rozdartych dojdzie ta oto prosta myśl: że wojna, bieda, strach, cierpienie i śmierć są ponadkulturowe, nie znają granic. I że w tych, którzy ich zaznają, bez trudu możemy się rozpoznać.

4.

I już na koniec: obserwujący sytuację na Morzu Śródziemnym empatyczny Polak mógłby zrobić coś jeszcze. I to coś bardzo praktycznego. Na niewielkiej Lampedusie zaczyna brakować już miejsc na grzebanie wyłowionych z morza ciał. Część z nich przewożona jest na pobliską Sycylię, ale i to nie załatwia sprawy. W tej sytuacji bardzo racjonalny wydaje się pomysł ks. Wojciecha Lemańskiego (jego treść podaje za jego upublicznionym listem do Jarosława Mikołajewskiego):

Przecież Polska może zaproponować przyjęcie do siebie tych bezpiecznych – martwych uchodźców. Ministrowie spraw zagranicznych i spraw wewnętrznych nie będą mieli problemu ze sprawdzaniem ich statusu i ewentualnym monitoringiem podczas pobytu w naszym kraju. Prezes partii rządzącej nie będzie już publicznie zamartwiał się zarazkami przenoszonymi przez przybyszów. Polscy duszpasterze wprawnie, za pół ceny, odprawią uroczystości pogrzebowe. Pani premier wraz z ministrem finansów rozliczą nasz kraj z kwot przeznaczonych przez Unię Europejską, by uniknąć ewentualnych kar finansowych za niewywiązywanie się z europejskich zobowiązań³⁰.

To zaskakująca w swej prostocie, ale wielce konstruktywna propozycja. Wiele parafii katolickich mogłyby pójść na takie rozwiązanie. Martwi uchodźcy to niegroźni uchodźcy, z całą pewnością nie zniszczą naszej religii, nie przerobią naszych kościołów na meczety, czego tak bardzo obawiali się liczni wierni wspierani przez swoich dzielnych pasterzy. W rzeczy samej: martwi uchodźcy nie są już dla żadnym zagrożeniem. Polak, wieczny katolik, demonstrujący przy każdej okazji swoje przywiązanie do abstrakcyjnych „wartości chrześcijańskich”, mógłby wreszcie się wykazać; mógłby zademonstrować niezmiernie pokłady tkwiącego w nim chrześcijańskiego miłosierdzia i przyjąć te trumny na naszą ziemię. Skądinąd ten gest doskonale wpisywałby się w polską mitologię zbiorową, według której żałoba jest permanentnym sposobem na życie, groby – niezbywalnym elementem rodzimego pejzażu, a śmierć – czarnym sztandarem, pod którym chronimy się wszyscy.

Przypisy

- 1 F. Braudel, *Morze Śródziemne i świat śródziemnomorski w epoce Filipa II*, przeł. T. Mrówczyński, M. Ochab, wstęp B. Geremek, W. Kula, Gdańsk 1976, t. 1, s. 20.
- 2 Tamże, s. 21.
- 3 F. Braudel, F. Coarelli, M. Aymard, *Morze Śródziemne. Region i jego dzieje*, przeł. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1982, s. 5–6.
- 4 J.T. Kirby, *Odysseus and the Phaeacians. The City and the Ocean at the Beginning of Western Literature*, [w:] *The City and the Ocean. Journeys, Memory, Imagination*, red. J. White, I-Ch. Wang, Cambridge 2012, s. 29.
- 5 Braudel i inni, *Morze Śródziemne*, dz. cyt., s. 39.
- 6 Tamże, s. 6.
- 7 Tamże, s. 49.
- 8 W. Bauer, *Przez morze. Z Syryjczykami do Europy*, przeł. E. Kalinowska, zdjęcia S. Krupar, Wołowiec 2016, s. 85.
- 9 Tamże, s. 26.
- 10 Tamże, s. 9.
- 11 Braudel, *Morze Śródziemne*, dz. cyt., s. 126.
- 12 Bauer, *Przez morze*, dz. cyt., s. 13.
- 13 P. Matvejević, *Brewiarz śródziemnomorski*, przeł. D. Cirlić-Straszyńska, wstęp C. Magris, Sejny 2003, s. 150.
- 14 J. Mikołajewski, *Wielki przybływ*, Warszawa 2015, s. 21.

- 15 Tamże, s. 23, 29.
- 16 D. Sturis, *Pety, plastik, kości*, „Gazeta Wyborcza”, 31 grudnia 2015, s. 16.
- 17 O tym podstępnie Odysa pisze dokładniej Cezary Wodziński, por. tegoż, *Odys gość. Esej o gościnności*, Gdańsk 2015, s. 30–31.
- 18 W tym zdaniu naśladuję Imre Kertésza, który napisał o Zagładzie te pamiętne słowa: „Holocaust niesie ze sobą wartości, gdyż za cenę wielkich cierpień dał wielką wiedzę i kryje się w nim wielka wartość moralna”, por. I. Kertész, *Holocaust jako kultura*, [w:] tegoż, *Język na wygnaniu*, przeł. E. Sobolewska, E. Cygielska, Warszawa 2004, s. 68.
- 19 G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2008, s. 180–181.
- 20 Tegoż, *My uchodźcy*, przeł. K. Gawlicz, [w:] Agamben. *Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, Warszawa 2010, s. 31.
- 21 Agamben postuluje, by przestać traktować Deklarację Praw jako zbiór praw wiecznych i metaprawnych. Sugeruje, by dostosować je do ich faktycznej funkcji, jaką pełnią w nowoczesnym państwie. Oznaczałoby to – mówiąc najogólniej – oderwanie nagiego, naturalnego życia od prawnego porządku państwa narodowego. Uchodźca jest w tych ramach elementem tak niepokojącym dlatego, że przełamując tożsamość człowieka i obywatela, narodzenia i narodowości, ukazuje bez maski fikcję pierwotnej suwerenności.
- 22 Kategoryczna odmowa przyjęcia jakiegokolwiek liczby uchodźców przez katolicką (deklaratywnie) Polskę jest tu wystarczająco wymownym świadectwem. Prawdę powiedziawszy, postawa taka to całkowite sprzeniewierzenie się wobec ducha chrześcijańskiego. Nb. jest to jeden z licznych faktów potwierdzający płytkość zakorzenienia Ewangelii w polskim społeczeństwie.
- 23 P.C. Phan, *Deus Migrator: Migracja teologii i teologia migracji*, przeł. O. Łabendowicz, „Liberté!”, XXIII, 2016, s. 106.
- 24 J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dzurak i in., Warszawa 2000, s. 21.
- 25 J. Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge–London 1997, s. 36.
- 26 Phan, *Deus Migrator*, dz. cyt., s. 102–103.
- 27 Tamże, s. 97.
- 28 T. Todorov, *Podbój Ameryki. Problem innego*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa 1996, s. 271.
- 29 L. Kołakowski, *Szukanie barbarzyńcy. Złudzenia uniwersalizmu kulturowego*, [w:] tegoż, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Londyn 1983, s. 14.
- 30 J. Mikołajewski, *Nasze groby stoją dla was otworem*, „Gazeta Wyborcza”, 11–12.06.2016, s. 38.

Wszystkie zdjęcia: Zuzanna Kowenicka

Zamieszczone w tekście fotografie dokumentują wystrój Grobu Pańskiego w krypcie kościoła Przemienienia Pańskiego oo. Pijarów w Krakowie (2017). Aranżacja jest dziełem Jakuba Zawadzkiego. Według jego słów: „Wystrój Grobu Pańskiego jest hołdem i upamiętnieniem bezimiennych osób, które wskutek wojny, napięć i konfliktów, uciekając z tych i innych powodów, utonęły w czasie przeprawy zatłoczonymi łodziami przez Morze Śródziemne w ich drodze ku bezpiecznemu życiu w Europie”.

Auto-portret z kraksą

O co chodziło? Że się świat jakby rozstępuje i wpuszcza do środka? Że tak na przestrzał przestrzeni? Albo że cud maszyny, która jest prawie jak żywa? Że się wyświetla na szybach film? Kto to może wiedzieć...

Andrzej Stasiuk, *Osiolkim*

Wynaleźć samochód to wynaleźć karambol drogowy¹ – przekonywał Paul Virilio, twórca dromologii, refleksji nad prędkością i jej społecznymi następstwami. U zarania dziejów motoryzacji kraksa nie była w stanie podważyć wiary w moc wynalazku. Przeciwnie, nadawała mu rysów heroicznych i prostowała drogi nowemu. Gdy 15 października 1908 roku Marinetti ląduje w przydrożnym rowie, kierując swoje go czterocylindrowego fiata cabrio i odnosząc niegroźne obrażenia, nie ma wątpliwości, kto zawinił – reprezentujący „stary świat” dwaj rowerzyści, niezdolni do podjęcia decyzji i tarasujący drogę swymi powolnymi i żalonymi jednośladami. Oto wypadek założycielski, który już na wstępie podlega prawom mitologizacji: w relacji Marinettiego znika mechanik, który towarzyszył mu w podróży, pojawia się za to drugi rowerzysta, którego w rzeczywistości nie było². Banalność zdarzenia musiała ustąpić legendzie rezonującej zapewne w opublikowanym kilka miesięcy później na stronach „Le Figaro” *Akcie założycielskim i manifeste futurystów*: „Wyciągnąłem się w mojej maszynie jak trup w trumnie, lecz ożyłem natychmiast pod kierownicą, ostrzem gilotyny zawieszonym nad moim żołądkiem”³. Wydrukowane tuż po zdarzeniu w „Corriere della Sera” zdjęcie przedstawia pogruchotany kadłub fiata, o którym tylko najbardziej ortodoksyjny apologeta futuryzmu mógłby powiedzieć, że przewyższa antyczne posągi. A jednak w punkcie czwartym swego manifestu Marinetti nie waha się ogłosić, że ryczący automobil był piękniejszy niż Nike z Samotraki⁴ – prawdopodobnie właśnie tu po raz pierwszy samochód skonfrontowany zostaje z figurą bogini. W tym samym zdaniu zostaje on także skojarzony ze sławioną przez futurystów wojną („zdaje się pędzić po taśmie karabinu maszynowego”): jest to też wizja mocno naznaczona wyobraźnią apokaliptyczną, w której samochód wyścigowy mknie „ze swoim pudłem

zdobnym w wielkie rury podobne do węzów o ognistym oddechu”... Jak widać, futuryści nie byli tak wywrotowi, jak wydawało się im samym. Choć nakazywali palić muzea, to jednak ich apoteoza samochodu jako medium nowego piękna pełnymi garściami czerpała z formuł mitologizacji. Aby przejechać przez bramy sztuki, samochód musiał być najpierw niemal przebóstwiony.

Jeśli zgodzić się z Aldousem Huxleyem, że ekstatyczna prędkość jest „jedyną przyjemnością wynalezioną przez modernizm”⁵, to futuryści nie mieli wątpliwości, że jej najdoskonalszym medium jest właśnie samochód. Gdy Giacomo Balla maluje prędkość, będzie to właśnie pęd automobilu, a w zasadzie jego głębokie konsekwencje dla rzeczywistości. W tworzonej w 1913 roku serii (*Velocità d'automobile*, *Velocità d'automobile + luce*, *Velocità d'automobile + luce + rumore*) sięga po kubizujący kostium, jednak nie prezentuje multiperspektywicznego studium upozowanej rzeczy. To już nie martwa natura, zwana w innych językach życiem cichym, zatrzymanym. To życie jak najbardziej głośnie. Kubistyczna poetyka ujawnia wywrotowy potencjał prędkości zdolnej pokawałkować powłoki konwencjonalnej wizji świata czy wyrzucić na nice stary porządek. W malarskich studiach pędu Balli trudno dopatrzeć się sylwetki samego auta, pozostaje nam zwykle jedynie coś na kształt powidoków kół czy fragmentów karoserii – jego fizyczna obecność tylko zakłócałaby kontakt z ideą nowego piękna szybkości, niematerialnego i doświadczanego tylko w swych skutkach. Także u innych futurystów samochody nigdy nie pojawiają się same dla siebie, za to zawsze w interakcji z rzeczywistością. Są klinami, które wbijają się czasoprzestrzeń i swymi niemal rekinimi sylwetkami rozrywają siatkę współrzędnych (Luigi Russolo, *Dinamismo di un'Automobile*, 1912), czy też epifanią prędkości, formującą pod naporem karoserii przestrzeń na swój obraz i podobieństwo (Tullio Crali, *Le forze della curva*, 1930). W świecie, który postanowił nacisnąć gaz, studium szybkiego ruchu staje się sposobem poszukiwania w polu obrazu śladów utraconego czasu.

Jak pamiętamy, dla apologety nowoczesności Marshalla Bermana istotą tej epoki najlepiej oddają słowa Marksa: wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. W przypadku futurystów, których formację określić można jako hereetycką, unurzana w nietscheanizmie, choć bez wątpienia wciąż emanacją *modemitas*, należałoby być może powiedzieć, że wszystko, co stałe, skruszone zostało na kawałki przez rozpędzone auto. Auto, nieograniczone przez sieć dróg żelaznych, na które skazane są „szerokopierśne lokomotywy” (to znów Marinetti), relatywizowało cały układ przestrzennych odniesień, kartografię zamieniało na *cartografię*. Taki świat oczywiście należało ułożyć na nowo, a umysły bardziej subtelne niż należące do gorącołowych futurystów zdawały sobie sprawę, że to nie tylko karnawał szans, ale i zagrożeń: „Dla nas oznacza to otwarcie ogromnych możliwości życiowych – notowała o pierwszej lekcji jazdy Virginia Woolf w swych dziennikach – Można się wybrać do Bodiam, do Arundel, na wzgórze koło Chi-

chester, poszerzyć to przedziwne zjawisko – mapę świata, którą ma się w głowie. Myślę, że to całkowicie zniweczy samotność, a nawet może zagrozić prywatności”⁶.

Podrzuczona przez Marinettiego figura auta jako bytu porównywalnego z bogami powraca wzmocniona kilka dekad później – samochód uznany zostaje przez Rolanda Barthes’a za współczesny odpowiednik wielkich gotyckich katedr, obiekt niebiańskiego pochodzenia⁷. Barthes gra potocznym odczytaniem nazwy modelu Citroëna DS, brzmiącym we francuszczyźnie jak *la déesse*, bogini. Pojazd jawi się tu jako „przedmiot doskonały”. Opiswane auto, „choć nie stara się być gładkie jak jakieś idealne nakrycie”, zbliża się chyba do niewykonanej ludzką ręką podobizny bóstwa, *acheiropoiotos*. „Wiadomo – pisze Barthes – że gładkość jest zawsze atrybutem doskonałości, ponieważ jej przeciwieństwo zdradza techniczną i ludzką operację dopasowywania: tunika Chrystusa była pozbawiona szwów, podobnie jak statki powietrzne z powieści *science fiction*, których powierzchnia pozbawiona jest jakichkolwiek połączeń”⁸. Idąc dalej tym tropem, można by rzec, że procedura projektowania i fabrykacji aut przypomina tworzenie *acheiropoiotos*, dzieł ludzką ręką niewykonanych, mechanizmem falsyfikacji. Jak zauważa francuski teoretyk sztuki Georges Didi-Huberman, „ich na wskroś ludzcy twórcy próbowali w obrazie zrealizować swego rodzaju kwadraturę koła: stworzyć obraz, który by nie zakrywał (jako pozór), ale odkrywał (jako objawienie), który nie potrzebowałby przedstawienia”⁹. Tendencja do owego „niezakrywania” może mieć rys sublimacyjny, w którym starania zmiernają ku temu, by materialne jak najbardziej zrywało ze swą materialnością i zbliżało się do idealnego. Także u Barthes’a przedmiot – ten jawiący się jako doskonały – jest „najlepszym zwiastunem nadnatury” i wskazuje na „doskonałość”, ale też „nieobecność” źródła.

Kluczowym elementem logiki tworzenia *acheiropoiotos* jest zatarcie śladów ludzkiej pracy, która w dobie taśmowej produkcji stała się w zasadzie antytezą kamestralnego warsztatu dawnego artysty-rzemieślnika. Przed naszymi oczyma ukryta musiała być cena, czy też, idąc dalej sakralnymi skojarzeniami, ofiara, jakiej domagało się auto, z którym wbrew Marinettiemu więcej wspólnego miała taśma produkcyjna niż karabinowa.

Warsztaty Citroëna wypełnia zły oddech maszyn. To gazy trujące, to woń płonącej oliwy, ostrość kwasów, spirytus, kwas węglowy, farby i lakier. Metal trawi się kwasami – robotnicy chorują na egzemę. Metal czyści się piaskiem – na robotników czyha gruźlica. Metal farbuje się za pomocą pistoletów automatycznych – wyziewy zatruwają robotników. W odlewniach oczy robotników łzawią od oliwy i siarki¹⁰.

Tak o warunkach pracy w latach 20. pisał Ilja Erenburg w książce *10 HP. Życie auta* i mimo oczywistych uwarunkowań ideologiczno-politycznych autora, ów-

ześnie korespondenta „Izwestii”, trudno uznać ten obraz, w którym korpusy aut powstają kosztem ludzkich ciał – ale i dusz!¹¹ – za mocno przerysowany.

W tekście Barthes’a powłoka auta jest tyleż sakralna, co erotyczna, poddana próbie tak wzroku, jak i dotyku. Gładka powierzchnia będąca zasłoną dla technikałów, mechanicznych wnętrzności, smarów i płynów nasuwa oczywiste asocjacje ze skórą. „[P]ubliczność dotyka blach, połączeń, obmacuje tapicerkę, wypróbowuje siedzenia, głaszczce drzwiczki, pieści oparcia”¹² – pisze francuski semiolog. Jest to dotyk bez wątpienia seksualny, z drugiej jednak strony powtarzający gest świętego Tomasza i stanowiący tym samym swego rodzaju próbę bóstwa. Jeśli samochód jest nagi, a właściwie naga – nie bez przyczyny i nie tylko ze względu na skrót DS mowa tu o bogini, a nie bezpłciowym bóstwie – będzie to raczej nagość skrywająca, oddawana w języku angielskim przez słowo *nude*, a nie zakładające obnażenie prawdy *naked*. Wizerunki aut da się więc być może na pewnym poziomie porównać z aktami, odwołując się do definicji feministycznej autorki Lindy Nead, według której ta artystyczna konwencja miała służyć regulacji kobiecego ciała, definiowanego jako coś pozbawionego wyraźnych granic, o popękanej powierzchni, z czego wyciekają obrzydliwości i brud (*female body is defined as lacking containment and issuing filth and pollution from its faltering outlines and broken surface*¹³). Akt pozwala, jak pisze Nead, na moment zasklepić otwory i rozdarcia. Sukces tej operacji jest jednak ulotny, peryferie są nadal niebezpieczne i trzeba je ciągle od nowa poddawać dyscyplinie sztuk¹⁴. Nie tylko sztuk, chciałoby się dodać, wskazując na cały mechanizm mitologizacji, który uchwycił w swoim tekście Barthes, odróżniający zresztą mitologizujący aspekt wzroku od demitologizującego dotyku. Kraksa zdaje się niekiedy najradykałniejszym z dotyków i na styku *sacrum* oraz erotyki ujawnia swoje splecione sensory: może mieć naturę ikonoklastycznego *crash*-testu na obecność bóstwa, z drugiej strony nabiera posmaku perwersji. W obu przypadkach towarzyszyć jej może moment odsłonięcia, ujawnienia.

W pracach tworzącej w Londynie polskiej artystki Ewy Axelrad z cyklu *Warm Leatherette*, które możemy potraktować jako dialog z figurą gładkiej powierzchni jako zasłony, znajdujemy wyrzeźbione impetem kraksy: wyszukane przez artystkę na złomowiskach fragmenty karoserii, zdeformowane (a jednocześnie waginalnie uformowane) fotele obciążone różowym, cielistym skajem; skręcone, falliczne, metalowe pochłaniacze prędkości instalowane wzdłuż szos, na których rozpędzone auta pozostawiły smugę lakieru. Oddzielone fizycznie od reszty wraków, w kontekście galeryjnym zachowują jednak niepokojące wspomnienie o ludzkich ofiarach kolizji. Tym mocniejsze, że jakikolwiek ludzki ślad jest na nich nieobecny. Podobnie jak na większości nowożytnych obrazów batalistycznych uwznioślających czyny zbrojne, nie znajdziemy tu krwi – w czym można dojrzeć pragnienie nieziemskiej idealizacji. Oto przedmioty, w których w chwili wyładowania energii



1. Henri Matisse, *Szyba przednia: na drodze do Villacoublay* (*Le Pare-brise: Sur la route de Villacoublay*, olej na płótnie, 1917.
2. Edward Burtynsky, *Oxford Tire Pile 9AB*, Westley, California, 1999, lewa część dyptyku, photos © Edward Burtynsky, dzięki uprzejmości Metivier Gallery, Toronto / Flowers Gallery, Londyn.
3. Luigi Russolo, *Dinamismo di un'Automobile*, olej na płótnie, 1912.
4. Giacomo Balla, *Auto in corsa (studio). Velocità astratta*, gwasz i akwabela na papierze naklejonym na płótnie, 1913.

kinetycznej ukazała się prawda na co dzień wypierana: technologia, nawet ta najbardziej zaawansowana, nie jest w stanie zapewnić nam bezpieczeństwa; w wypadku można by zatem upatrywać powrotu tłumionej prawdy, ujętej w przywoływanej już formułę Paula Virilia.

Na wstępie *Wypadku pierworodnego* Paul Virilio przytacza spostrzeżenie Marca Blocha, który już w latach 30. XX wieku zauważył, że „pewna znamienna cecha przeciwstawia cywilizację współczesną wszystkim tym, które istniały przed nią. Ta cecha to szybkość”¹⁵. Właśnie owa *differentia specifica* naszych czasów stoi u źródeł pojęcia kluczowego dla katastroficznych refleksji Virilia, to jest wypadku – wypadku sztucznego, który, inaczej niż naturalny, wiąże się z innowacjami: urządzeń lub surowca¹⁶. Innowacje, postęp technologiczny, jedyny być może rodzaj postępu, w którym pokładamy jeszcze wiarę, stanowią jednak nie tylko źródło wypadku, w nich skupia się jednocześnie nasza pomysłowość, by przesłonić rzeczywistość wzbierającego zagrożenia. Dla Axelrad sprzymierzeńcem naszej powszedniej ułudy jest estetyka, w szczególności ta cechująca fetyszizowane przedmioty luksusowe: „architektura samochodu jest przestrzenią, w której odbywa się cały psychologiczny mechanizm pożądania, strachu, czujności, przyjemności”¹⁷. Wypadek samochodowy, jako metonimia katastrofy w ogóle, pojawia się nieprzypadkowo: w zachodniej cywilizacji tabuizowania śmierci i, jak powiada Agata Bielik-Robson, „zaniku doświadczenia tragicznego”¹⁸, artystka dostrzega w nim jedną z niewielu okazji, w których tragizm ma szansę wziąć odwet i odzyskać choć skrawek utraconego terytorium. Częścią swoich prac Axelrad z pewnością mogłaby wyposażać w eksponaty postulowane przez Virilia muzeum wypadków, które w XXI wieku miałyby stać się na pewnym poziomie odpowiednikiem XVI-wiecznych gabinetów osobliwości¹⁹. Francuski katastrofista pisał:

Aby uniknąć w przyszłości WYPADKU INTEGRALNEGO na skalę planetarną mogącego pociągnąć za sobą szereg reakcji łańcuchowych i wiele incydentów oraz klęsk, należałoby już teraz budować, wyposażać i doskonalić laboratorium kataklizmu, *muzeum wypadku postępu technicznego*, dzięki któremu może zdołamy uniknąć wystąpienia wypadku wiedzy, katastrofy filozoficznej na dużą skalę, której nośnikiem jest geniusz genetyczny, następcą geniusza atomowego²⁰.

Oczywiście Axelrad idzie tropem już niezgorzej wytoczonym. Pamiętamy *Weekend* Jeana-Luca Godarda z wypadkiem ukazany jako jedna z plag spadających na ruszających poza Paryż „burzua”. Artystka sięga przede wszystkim do *Kraksy* Jamesa Grahama Ballarda i nakręconego na jej podstawie filmu *Crash*. *Niebezpieczne pożądanie* Davida Cronenberga, w którym nieodłącznym katalizatorem erotycznego napięcia między bohaterami jest auto – a w zasadzie moment jego destrukcji. Jak egzaltuje się jeden z bohaterów, charyzmatyczny i psychotyczny

zarazem Vaughan: „kraksa jest wydarzeniem raczej zapładniającym niż destrukcyjnym, uwolnieniem energii seksualnej, zapośredniczeniem seksualności tych, którzy zginęli z intensywnością nieosiągalną w żadnej innej formie”. Zdaniem Endy Duffy’ego, autora *The Speed Handbook: Velocity, Pleasure, Modernism*, powinniśmy jednak przyjąć inną perspektywę i odejść od stereotypowego postrzegania auta jako seksualnego fetyszu. Samochód nie tyle jest tu podporządkowany logice popędu seksualnego, ile seksualny słownik pojęć, jako dotyczący przyjemności „starej”, staje się matrycą opisu ekstazy prędkości. Pęd traktowany jest zaś jako rozkosz wobec erotycznej alternatywna, kompensacyjna, bo dochodząca do głosu wtedy, gdy prędkość zostaje nagle wygaszona w wypadku²¹.

Czy zatem wypadek jest namiastką doznania duchowego na czas późnej nowoczesności? Porównywanie doświadczenia prędkości do innych form ekstatycznych, przeżycia narkotycznego czy właśnie doświadczenia religijnego, stało się niemalże komunałem („szybkość jest formą ekstazy, którą rewolucja techniczna złożyła człowiekowi w darze”, napisze Milan Kundera²²). W takim spojrzeniu możliwość kraksy nabiera, przywołując formułę Rudolfa Otto, wymiaru numinotycznego: o ile prędkość staje po stronie *fascynans*, wypadek uruchamia nieodłącznie mu towarzyszący *sensus tremendus*. Można zaryzykować tezę, że gdyby nie groźba wypadku, mechanizm sakralizacji auta czy też jego uwznioślenia nie mógłby zafunkcjonować. A już na pewno pusta byłaby obietnica namiastki życia wiecznego. Jedną z kluczowych scen *Crash* jest rekonstrukcja wypadku Jamesa Deana, który 30 września 1955 roku o godzinie 17.55 zginął za kierownicą swojego porsche 550 spyder „Little Bastard”. Dean zginął, łamiąc kark, i stał się nieśmiertelny – mówi Vaughan. Wydaje się, że pamięć o niektórych trwa rzeczywiście dzięki kraksie – przykładem Isadora Duncan, której nazwisko w powszechnej świadomości uruchamia obraz szala wkręcającego się w koła amilcara.

Dla Axelrad wypadek okazuje się wyzwoleniem z estetycznej ułudy maskującej tragizm, można w nim też dostrzec kres prędkości, najdrastyczniejszy, najradykałniejszy tryb wyzwolenia z pędu. To istotne przewartościowanie – prędkość dołącza do tych idei nowoczesności, które niosąc obietnice wyzwolenia, same okazały się potrzaskiem. A przecież pęd auta – wehikułu moderny – był wartością emancypacyjną nie tylko dla futurystów, idea ta była żywa w różnych odsłonach awangardy, która na swoich sztandarach tak chętnie wyszywała hasło wiecznej zmiany, budowy wciąż nowego świata – nie bez przyczyny wystawa polskiego awangardysty Henryka Berlewiego, proklamująca nowy kierunek, mechanofakturę, zorganizowana została w warszawskim salonie samochodowym Austro-Daimler (1924). Nie można też zlekceważyć, że prędkość przekładała się również na nowe doznania estetyczne, otwierała przed sztuką nowe wymiary.

Ale wszak jeszcze zanim Karl Benz zbudował swój pierwszy pojazd, a Gottlieb Daimler skonstruował jednocylinnowy czterosuwowy silnik spalinowy, zdawano sobie sprawę, że prędkość jest wartością ambiwalentną i jedną ręką wolność dając, drugą odbiera. Czym innym było zjawisko *flâneurie*, jak nie buntem przeciwko nowoczesnemu przyspieszeniu? *Flâneur* swoim próżniaczym trybem przepędzania, choć raczej należałoby powiedzieć, spowalniania czasu, protestował, jak dowodził Benjamin, przeciw temu, co składało się na nowoczesny rozum: specjalizacji, podziałowi pracy, efektywności. Dlatego właśnie za swój emblemat przyjął żółwia, z którym, wedle autora eseju *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a*, około 1849 roku do dobrego tonu należało promenować po paryskich pasażach: „Gdyby to od niego [tj. od *flâneura*] zależało, postępek musiałby opanować ten krok”²³.

Postępek jednak zwolnić nie zamierzał ani na jotę, a konflikt między krokiem *flâneura* a pędem auta zdawał się tego pierwszego pozostawiać bez szans, pierzchającego niczym nieliczni przechodnie i gołębie na niespełna dziesięciminutowym filmie *C'était un rendez-vous* z 1976 roku, w reżyserii Claude'a Leloucha, mknącego 200 km/godz. po paryskich bulwarach własnym mercedesem 450 SEL 6.9. Być może nie powstał nigdy obraz bardziej antyflâneurowski. I wcale nie dlatego, że z wnętrza rozpędzonego auta nie ma mowy o podziwianiu witryn i przyjęciu postawy obserwatora, na jaką mógł sobie pozwolić np. „malarz życia nowoczesnego” Constantin Guys, sportretowany przez Charles'a Baudelaire'a. W rzeczy samej ekspozycje oglądane kątem oka z perspektywy fotela mercedesa (czy raczej zderzaka, gdzie umocowana została kamera), muszą zlewać się w amorficzną barwną smugę, przecież pole wyraźnego widzenia kierowcy zawęża się i przy prędkości typowej dla autostrady (130 km/godz.) wynosi ponoć nie więcej niż 30 stopni. Rzecz jednak w tym, że prędkość oderwała się tu, przynajmniej pozornie, od pragmatyki nowoczesnego rozumu; nie o produkcję i wydajność tu chodzi, lecz o sferę, co do której moglibyśmy się spodziewać, że będzie odporna na terror prędkości – miłość: bohater filmu tą karkołomną jazdą spieszy na randkę. Choć, prawdę mówiąc, ma się wrażenie, że w tym *rendez-vous* nie o czekającą na kochankę kobietę tu chodzi, ale o miasto samo, a spotkanie z nim jawi się jako sytuacja cokolwiek przemocowa: to Paryż wzięty gwałtem.

Przywołanie figury *flâneura* wydaje się uzasadnione o tyle, że sto lat po futurystach duch prędkości do pewnego stopnia samochodowi uciekł. W dobie opisywanej przez Virilia bomby informacyjnej przeniósł się do globalnej sieci, która jeszcze sprawniej, bo z szybkością ograniczaną tylko przepustowością światłowodów, unicestwia przestrzeń. Wydaje się, że coraz częściej idea samochodowej prędkości ustępuje wizji samochodowej masy: jeśli weźmiemy pod uwagę szacunki zakładające, że liczba aut sięgnie w 2030 roku dwóch miliardów, dochodzimy tu do momentu, w którym naj-

bardziej adekwatnym narzędziem do opisu stanu rzeczy jest chyba kantowska kategoria wzniosłości matematycznej, odsyłająca do przywoływanej przez niepoliczalność nieskończoności. Kontekst wizualny, w jakim już mniej więcej od lat 70. XX wieku pojawiają się auta, to sytuacja przegęszczenia; to węzły i autostrady, nie-miejsca Marca Augé, w których zakorkowane i stłoczone wehikuły jeśli nie stoją, to poruszają się z prędkością niemogącą konkurować ani z rowerzystą – uczestnikiem wypadku Marinettiego, ani z konną kuchnią polową, z którą zderzyła się Gertruda Stein²⁴. Właśnie widokiem na wielopoziomowe skrzyżowanie – metaforę samochodowej samotności w masie, której nie przewidziała Virginia Woolf – Cronenberg obdarza w swym filmie mieszkanie Catherine i Ballarda.

Współczesne auto-portrety to także postapokaliptyczne wizje, w których zderzani jesteśmy z bezlikiem złomowanych wraków lub ich części. Na zdjęciach kanadyjskiego fotografa Edwarda Burtyńskiego kraj-obraz zdewastowany przez ludzką działalność o rozmachu wprost geologicznym – trupów aut nie da się już skutecznie relegować do nie-miejsca – formowany jest przez hałdy zużytych opon. Dawny *landscape* zamienia się w *carscape*, by posłużyć się jeszcze jednym neologizmem, który jest już w obiegu²⁵. Czy coraz bardziej rzucające się w oczy skutki na wskroś materialnej entropii oznaczają zmierzch bogiń Barthes'a? W 2004 roku we francuskim Autun odsłonięto rzeźbę *Atlas* Martina Bruneau mogącą stanowić późny komentarz do przywoływanego tu tekstu autora *Mitologii*. Wyobraża ona skorodowany korpus Citroëna DS dźwigany przez cztery ludzkie postaci – w takim szyku, jakby niosły na swych barkach trumnę. A zatem pogrzeb bogini, której doświadczone przez czas ciało stało się nie jak w przypadku Nike wiecznym destruktem, ale bezproduktywnym wrakiem? Czy może rozprawa z mitem prędkości, wszak postaci kroczących konduktowym tempem atlasów pojawiają się tam, gdzie niegdyś były koła. Ukazanie, że to, co miało niegdyś człowieka porwać ku nowemu wspaniałemu światu, staje się coraz większym cywilizacyjnym balastem? Zapewne wszystkiego po trochu.

Ostatnie ćwierćwiecze, czas, w którym dynamika komunikacji zbliża się do horyzontu wyznaczonego prędkością światła, zdaje się coraz częściej czasem auta wyzwolonego z przymusu pędu i seksapilu. Pojazdu, w którym może obserwować świat późne dziecko dziewiętnastowiecznego flâneura²⁶. „[Z]amieszkać w mnogości, falowaniu, ruchu, w tym, co umyka, co jest nieskończone. Być poza domem, a przecież czuć się wszędzie u siebie; widzieć świat, być w środku świata i w ukryciu zarazem”²⁷ – Baudelairowską definicję bez wielkich korekt (fakt, nieco przyciętą: mało kto tęskni już chyba za wskazanymi tu obok rozkoszami obcowania z tłumem) można odnieść do współczesnego samochodowego wędrowca, który pragnie odzyskać



5. Martin Bruneau, rzeźba, *Atlas*, 2004, fot. Philippe DeJonckheere, dzięki uprzejmości artysty.
6. Edward Burtynsky, *Oxford Tire Pile 9AB, Westley, California*, 1999, prawa część dyptyku, photos © Edward Burtynsky, dzięki uprzejmości Metivier Gallery, Toronto / Flowers Gallery, Londyn.
7. David Cronenberg, *Crash: Niebezpieczne pożądanie*, 1996, kadr z filmu.
8. Claude Lelouch, *C'était un rendez-vous*, 1976, kadr z filmu.
9. Martin Bruneau, rzeźba, *Atlas*, 2004, fot. Philippe DeJonckheere, dzięki uprzejmości artysty.

„przyjemność powolności” – by nawiązać tym razem do książki Kundery²⁸. Zmotoryzowany potomek *flâneura* opuścił miasto, czy raczej został z niego wypchnięty, i zamiast wystaw sklepowych ogląda pejzaże, co przybliża go do romantycznego estety, który szukał w przestrzeni dogodnego miejsca, by swym spojrzeniem wykroić z natury krajobraz. Samochód staje się miejscem zapewniającym tak poszukiwany w klasycznym modelu doświadczenia estetycznego dystans, możliwy jednak do szybkiego przełamania, gdy zajdzie taka potrzeba. Jest punktem obserwacji osobliwym, bo w ruchu, który trzeba tu odróżnić od pędu. Poruszone „spojrzenie samochodowe” ufundowane jest na dialektyce głębi pejzażu i płaskości szyby-ekranu. Przypomina się uwa- ga, która pozwoliła Barthes’owi metaforycznie ukazać relację sensu i formy:

jadąc samochodem i patrząc przez szybę na krajobraz, mogę dowolnie skupiać wzrok na krajobrazie i na szybie: raz uchwycę obecność szyby i odległość krajo- brazu, drugi raz – przeciwnie – przezroczystość szyby i głębię pejzażu²⁹.

Samochodowy włóczęga powraca niejako do oko- liczności, w których powstawał obraz Henriego Mat- tisse’a *Szyba przednia: na drodze do Villacoublay (Le Pare-brise: Sur la route de Villacoublay, 1917)*. Oto auto, które niepoddane jeszcze wymogom aerody- namiki wciąż przypominało bardziej dorożkę, a jego przednia szyba mogła uchodzić za powtórzenie ram obrazu: z jednym zbiegiem perspektywicznym, za to możliwością śledzenia na równych prawach detalu położonego w różnych miejscach. Powolność – nawet jeśli jest to powolność relatywna, fundowana na ogól- nym hiperprzyspieszeniu, auto włóczęgi może przecież jechać szybciej niż heroiczny fiat Marinettiego – prze- ciwstawia się prędkości determinującej naskórkowość doświadczenia, widzenie fragmentaryczne, odrealnie- nie, a także utratę pamięci. „W egzystencjalnej ma- tematyce – pisze Kundera – (...) stopień powolności jest wprost proporcjonalny do siły pamięci; stopień szybkości jest wprost proporcjonalny do siły zapo- mnienia”³⁰. Stawka zdjęcia nogi z gazu jest wysoka, chodzi o odzyskanie spojrzenia uważnego. Czasem też o zrobienie pola wyobraźni. Posłuchajmy tym razem Andrzeja Stasiuka:

Najlepsza jest noc w obcym kraju. O zmierzchu po- rzuca się jakąś okolicę, ponieważ okazała się bez- nadziejnie nudna, i rusza, powiedzmy, prosto na południe. Ciemność spada na równiny, zakrywa ich smutek i o dziesiątej wieczór jedzie się już przez czy- stą, czarną przestrzeń. Można wyobrażać sobie różne rzeczy, można odgadywać zarysy niewidzialnego pej- zażu, pola, sady, miasta z białego kamienia, kościoły i place stygnące z całodziennego upału, można pró-

bować dojść do ładu z perwersyjną obfitością materii, z pornograficznym bezwstydem historii, wylegującej się na wznak za każdym zakrętem, za każdym wznie- sieniem, ale koniec końców zdaje się to psu na budę, bo zostajemy sam na sam z przestrzenią, która jest najstarsza ze wszystkich rzeczy³¹.

Nie przypadkiem samochodowe włóczęgi Andrze- ja Stasiuka dzieją się na drogach i bezdrożach krajów leżących na peryferiach dominacji nowoczesnego ro- zumu, których udziałem jest nie tyle *modernitas*, co ra- czej kolejne fale powierzchniowej modernizacji. Auto u Stasiuka sunie przez przestrzenie najłagodniej do- świadczone przez przymus prędkości, często tam, gdzie dożywają swoich dni auta „lepszey” Europy – i synchro- nizuje tempo z nimi: kierowca zielonego, wcale nie nowego wehikułu nazywanego „osiółkiem”, maszyny oswojonej, czy może raczej udomowionej, której rze- czywiście bliżej do żywego inwentarza niż Barthes’ow- skich niebios, na kartach książki reklamowanej jako „sowizdrzalska elegia na odejście silnika spalinowego” tłucze się „pustawymi, dziurawymi drogami, wajchując nieustannie bez specjalnej nadziei na więcej niż sie- demdziesiąt, osiemdziesiąt na godzinę. Żeby sprawdzić, jakie myśli przychodzą, gdy nic się nie dzieje”³². Jeśli wierzyć opinii, że prędkość pojawia się w kulturze Za- chodu niejako w miejsce ekspansji kolonialnej i stano- wi wyładowanie do wewnątrz skumulowanej energii, samochodowa powolność zdaje się zrywać z logiką tej toksycznej quasi-sublimacji. Aby przeżyć i zrozumieć swoje spotkanie z innym, trzeba zwolnić, a czasem wrzucić wsteczny – jak z kolei czyni mijając cygański tabor Stasiukowy narrator w *Słowiańskim on the road* ze zbioru *Fado*³³.

Listę tych, którzy postanowili zdjąć nogę z gazu w imię odzyskania pełniejszego doświadczenia świa- ta, można by oczywiście mnożyć. Przywołajmy jesz- cze jeden przykład, o tyle znamienny, że dotyczący kogoś, kto przesiadł się do samochodu nie z roweru czy konnego wozu, ale z samolotu, czyniąc z punktu widzenia akceleracyjnego paradygmatu nowoczesno- ści krok wstecz. Mowa o włoskim reporterze Tiziano Terzanim³⁴, który osnową swojej książki *Powiedział mi wróżbita* uczynił podróż po Azji naziemnymi środkami komunikacji – tym samym zastosował się do przestrogi przepowiadacza przyszłości radzącego mu pod groźbą katastrofy unikać wsiadania w 1993 roku na pokład jakichkolwiek maszyn latających. Prezentowany przez niego opis doświadczeń wyraża radość z odzyskanej mapy oraz wymknięcia się z nie-miejsc.

Przeniesienie się z jednego miejsca w drugie przesta- ło być kwestią godzin, a nabrało rozmiarów dni i ty- godni. Ponieważ musiałem wystrzegać się pomyłek, długi czas ślęczałem przed wyjazdem nad mapami. Góry przestały być pięknymi dekoracjami oglądany-

mi z okienka, a stały się na powrót poważnymi przeszkodami³⁵.

I w innym miejscu:

Teraz podróżowałem wolno i z przyjemnością. Znowu miałem czas się rozglądać, zdobywać poczucie miejsca. Przejście na piechotę granicy między Tajlandią i Malezją pozwoliło mi wyczuć różnice i napięcia między oboma krajami. (...) Wędrówka to w istocie sztuka, którą trzeba uprawiać bez napięcia, z pasją i miłością. Dopiero teraz zdawałem sobie sprawę z tego, że przez lata podróżowania samolotem odczyłem się tej sztuki, jedynej, na której mi naprawdę zależało!³⁶.

Nie przytaczam tych fragmentów dla ich wartości literackich, ale dla wskazania właściwej dziś skali odniesień, gdy do auta wsiada się, by zwolnić i zacząć znów patrzeć. Co więcej, wędrówka piesza i samochodowa zbliża się tu do siebie i stanowi w zasadzie wspólny, różny od lotniczego sposób bycia w świecie.

Samochodową włóczęgę można postrzegać jako model alternatywny dla dominującej do niedawna triady: maszyna – prędkość – wypadek³⁷. Wygląda na to, że dziś coraz mocniej dochodzi do głosu inna formuła: maszyna – spowolnienie – pragnienie odbudowy więzi ze światem. Nie chodzi tu oczywiście o proste zastępowanie jednej triady drugą. Relacja między nimi nie jest prosta, a obie pojawiają się często obok siebie lub przenikają się: cytowany tekst Stasiuka ze zbioru *Fado* nosi tytuł *Autostrada*, wydaje się więc wpisywać w pierwszy, prędkościowy schemat. Niemniej narrator ze swego auta jedynie śledzi „błędne ogniki obłąkańców lewego pasa”, a rzecz – okazuje się – bardziej dotyczy figury zjazdu z drogi najszybszego ruchu, tej „migotliwej tętnicy nicości”, do przyrody i ludzkich siedzib. W ten sposób *Autostrada* staje się sceną osobliwego wypadku o istotnych następstwach – tego, który przydarza się dziś symbolizowanej przez auto prędkości.

Przypisy

- 1 Paul Virilio, *Wypadek pierworodny*, przeł. Krystyna Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 2007, s. 19.
- 2 Christine Poggi, *Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton 2009, s. 8-9.
- 3 *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969, s. 141.
- 4 Tamże, s. 142.
- 5 Za: Enda Duffy, *The Speed Handbook: Velocity, Pleasure, Modernism*, Durham, Londyn 2009, s. I.
- 6 Virginia Woolf, *Chwile wolności. Dziennik 1915-1941*, przeł. Magda Heydel, Kraków 2007, s. 328. Wpis z poniedziałku, 11 lipca 1927.
- 7 Roland Barthes, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Warszawa 2008, s. 190.
- 8 Tamże, s. 191.

- 9 Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. Barbara Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 126.
- 10 Ilja Erenburg, *10 HP. Życie auta*, przeł. Władysław Broniewski, Warszawa 1933, s. 34.
- 11 „Człowieka rodzi kobieta, to jest człowiek. Maszynę powinny robić maszyny. Co się tyczy robotników, należy zmienić ich charakter, zbliżając go do typu maszyny”. Słowa te Erenburg wkłada w usta Henry’ego Forda w swojej książce, która „nie jest powieścią, lecz kroniką naszych czasów”. Tamże, s. 23-24.
- 12 Roland Barthes, *Mitologie*, dz. cyt., s. 192.
- 13 Lynda Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge 2002, s. 7.
- 14 Tamże.
- 15 Cyt. za: Paul Virilio, *Wypadek pierworodny*, dz. cyt., s. 9.
- 16 Tamże, s. 17.
- 17 *Pauza prędkości*, z Ewą Axelrad rozmawia Magda Roszkowska, [w:] „Notes na 6 tygodni”, 2013, nr 82, s. 107.
- 18 Agata Bielik-Robson, *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008, s. 165.
- 19 Na „muzeum wypadków” jako trop interpretacyjny prac Ewy Axelrad zwrócił uwagę Tomasz Plata, przypuszczalnie autor jej „viriliańskiej” kontekstualizacji, do której się tu odwołuję, wątek „virilliański” pojawia się także w rozmowie artystki z Magdą Roszkowską. *Pauza prędkości*, dz. cyt., s. 104-115.
- 20 Paul Virilio, *Wypadek pierworodny*, dz. cyt., s. 37.
- 21 Enda Duffy, *The Speed Handbook*, dz. cyt., s. 260.
- 22 Milan Kundera, *Powolność*, Warszawa 1997, s. 5.
- 23 Walter Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a*, przeł. H. Orłowski [w:] tegoż, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 382.
- 24 O wypadkach Stein i Marinetti: Allison E. Carey, „The pleasure of being at the wheel”: *The Mechanical Aesthetics of Gertrude Stein and F.T. Marinetti*, [w:] Günter Berghaus (red.), „International Yearbook of Futurism Studies”, 2015, t. 5, s. 391.
- 25 Kathryn A. Morrison, John Minnis, *Carscapes: The Motor Car, Architecture, and Landscape in England*, Yale 2012.
- 26 Spadkobiercą *flâneura* miałby być np. *driveur*. Zob. Sherman Young, *Morphings and ur-forms: from flâneur to driveur*, „Journal of Media Arts Culture”, t. 2, nr 1, publikacja dostępna online: file:///C:/Users/Pawe%20C5%82/Downloads/Publisher%20version%20(open%20access).pdf, dostęp: 13 marca 2017.
- 27 Charles Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, Gdańsk 1998, s. 20.
- 28 Milan Kundera, *Powolność*, dz. cyt.
- 29 Roland Barthes, *Mitologie*, dz. cyt., s. 255.
- 30 Milan Kundera, *Powolność*, dz. cyt., s. 26.
- 31 Andrzej Stasiuk, *Autostrada*, [w:] *Fado*, Wołowiec 2006, s. 5.
- 32 Andrzej Stasiuk, *Osiolkem*, Wołowiec 2016, s. 29.
- 33 Andrzej Stasiuk, *Słowiańskie on the road*, [w:] *Fado*, dz. cyt., s. 13-14.
- 34 Dziękuję niniejszym Beacie Łazarz za zwrócenie mojej uwagi na tego autora i jego stosunek do aut.
- 35 Tiziano Terzani, *Powiedział mi wróżbita*, Poznań 2008, s. 14.
- 36 Tamże, s. 119.
- 37 Allison E. Carey, „The pleasure of being at the wheel”..., dz. cyt., s. 369.

Antropologiczny przegląd samolotu

Podróż w odpowiednim czasie.
Zamazane granice ciała i krajobrazu.
Światło, prędkość, maszyna, natchnienie.
Oddychaj ze mną
paliwa marzeniem

Na początku było koło. Bez niego samolot nie poderwałby się do lotu. Zamykam oczy. Im wyżej się wznoszę, tym głębiej i dalej wstecz historii moje myśli się kierują. Jeśli skrupulatnie prześledzić splot wydarzeń, odkryć, olśnienie, zapożyczeń, konkurencji, niespodziewanych zrywów i objawień, to okaże się, że musimy odbyć długą podróż, wyprawę, wędrówkę wskroś czasu i przestrzeni. Metaforycznie i dosłownie. Przefiltrować bibliotekę książek, a owocem pracy uczynić kilkutomowe kompendium. Kompendium ludzkiej inwencji, której pomnikiem, ikoną nowoczesności może nadal być samolot. Przy bliższym, mikroskopijnym i dalszym zogniskowanym oglądzie przedmiot refleksji, jakim jest samolot, okaże się „labiryntem” kulturowych zapożyczeń, jego początkiem lub zwieńczeniem. Labiryntem myśli, idei, błędnych ścieżek, ofiarności, jakiej wymaga poznanie i kolejne przełomy w historii ludzkości. Ludzkiej obecności w świecie. Dwanaście sekund pierwszego lotu samolotem zmienia świat na zawsze, niemal nieodwracalnie. Zmienia jego percepcję, związane z nim potrzeby, pragnienia, handel, wymianę kulturowych treści, komunikację, relacje osobiste i międzynarodowe, politykę, sztukę, pracę i wypoczynek. Od tej pory rozpoczyna się rekompozycja architektury podróży. Wpadamy w szereg turbulencji, zatem proszę zająć miejsca i zapiąć pasy.

Jak na pierwszej stronie swej głośnej książki pisze Ryszard Kapuściński:

Dawniej, kiedy ludzie wędrowali przez świat pieszo, jechali na wierzchowcach albo pływali statkami, podróż przyzwyczajała ich do zmiany. Obrazy ziemi przesuwały się przed ich oczami wolno, scena świata obracała się ledwie-ledwie. Podróż trwała tygodniami, miesiącami. Człowiek miał czas, żeby żyć się

z innym otoczeniem, z nowym krajobrazem. Klimat też zmieniał się etapami, stopniowo. Nim podróżnik dotarł z chłodnej Europy do rozgrzanego równika, miał już za sobą przyjemne ciepło Las Palmas, upały El-Mahary i piekło Zielonego Przylądka. Dzisiaj nic nie zostało z tych gradacji. Samolot gwałtownie wyrывa nas ze śniegu i mrozu i jeszcze tego samego dnia rzuca w rozpaloną otchłań tropiku¹.

By poczuć się choć trochę podobnie i na sposób antropologiczny przeżyć lekki szok naukowy związany z „lądowaniem” na terenie innej dziedziny, na chwilę przenieśmy się bez zbędnych gradacji do świata technicznej nomenklatury związanej z konstrukcją i funkcjonowaniem samolotu:

Aby samolot unosił się w powietrze, musi działać siła zwrócona do góry, zwana siłą nośną, która przeciwcięża siłę ciężkości. Gdy samolot napędzany silnikiem porusza się z dużą prędkością, to zgodnie z zasadą względności ruchu powietrze przesuwa się w przeciwną stronę. Siła nośna powstaje na skutek ruchu powietrza względem odpowiednio wyprofilowanych skrzydeł samolotu, nachylonych względem kierunku lotu pod pewnym kątem zwanym kątem natarcia. Dodatkowo skrzydła zaopatrzone są w zespół łopatek i dysz zwróconych do dołu. Na powstanie siły nośnej ma wpływ kilka czynników. Pierwszym i najważniejszym czynnikiem jest nachylenie skrzydeł w stosunku do opływających mas powietrza. Nacierające powietrze w wyniku działania skrzydła samolotu na powietrze zmienia swój pęd w kierunku prostopadłym do tego ruchu, ponieważ skrzydła nachylone są do kierunku ruchu pod kątem zwanym kątem natarcia. Z uogólnionej drugiej zasady dynamiki (działająca siła jest równa szybkości zmiany pędu ciała, na które ta siła działa) wynika, że skrzydło działa wtedy na powietrze pewną siłą zwróconą w dół. Wtedy zgodnie z trzecią zasadą dynamiki powietrze działa na opływające skrzydło siłą o takiej samej wartości, ale przeciwnym zwrocie, co powoduje powstawanie siły nośnej. Siła ta jest bezpośrednio wynikiem ciśnień występujących na powierzchni skrzydła. Ciśnienia te na skutek ruchu są różne dla różnych punktów tej powierzchni. Na dolnej części skrzydła ciśnienie jest większe, a na górnej mniejsze. Konstruktorzy samolotów starają się znaleźć odpowiednie kąty natarcia skrzydła na powietrze i właściwy kształt, aby zwiększyć siłę nośną, a zmniejszyć siły oporu powietrza².

Uogólniając, nie potrafimy bez przygotowania czytać języka zaawansowanych technologii inaczej niż poprzez potocznie rozumiany mit, a nawet „magię”. Cóż dla zwykłych humanistów i zwykłych pasażerów lotu znaczą pojęcia typu „siła ciągu”, „kąta natarcia”, „siła ciężkości”, „siła nośna” etc. (może to również dobrze

dotyczyć opisu miłosnych zalotów lub stanowić metaforyczne określenie zachowań związanych ze spożywaniem alkoholu).

Korzystając z usług linii lotniczych, nie musimy przecież wiedzieć, że maszyna składa się z przeróżnych materiałów, kadłuba, centroplatu, płata nośnego, kokpitu z całym osobnym światem elektroniki, mechaniki, zbiorników paliwa o określonej pojemności, luków bagażowych, mnóstwa skomplikowanych i prostych urządzeń, rodzajów skrzydeł, nie wspominając nawet o rozległej klasyfikacji samolotów i ich przeznaczenia.

Ale to jest tylko powierzchnia sprawy. Te wszystkie elementy, oddzielnie i razem prowadzą nas jeszcze dalej i głębiej, ukazując rozłożone w czasie spektrum ludzkiej inwencji i ludzkich możliwości. Gdy opisujemy jakąś rzecz, odsyła nas ona do innej, nierzadko rodzajowo różnej, a następnie do jeszcze kolejnej – aż w rezultacie dojdziemy do charakteryzowania relacji społecznych. Dzięki zawartemu w rzeczach potencjałowi kształtujemy własne zachowania i otoczenie. Rzeczy mogą stać się przewodnikami po świecie idei, wyobraźni, a nawet ducha. To one mogą objaśniać i poszerzać świat, prowadząc naszą percepcję poza kolejne granice, łącząc rejony wcześniej nawzajem dla siebie niedostępne. Możemy teraz spróbować wyobrazić sobie „odwróconą” w czasie początkową scenę filmu *2001: Odyseja kosmiczna* Stanleya Kubricka, w której małpa podrzuca kość zmieniającą się w kosmiczny statek. Spróbujmy choć trochę prześledzić proces odwrotny. Spróbujmy – rzecz jasna w skrócie – dokonać antropologicznego przeglądu samolotu; „rozkręcić” go antropologicznie na części i złożyć z powrotem, interpretując jako klucz do rozumienia globalnych procesów współczesnego świata, roli technologii w kulturowej działalności człowieka, jej impetu i wpływu na życie w wymiarze codziennym, społecznym, lokalnym, globalnym. Spróbujmy doszukać się źródeł samolotu w starożytności, a nawet wcześniej, zataczając koło – od jego wynalezienia poprzez geometrię, algebrę, obróbkę tworzyw, mechanikę, rozwój fizyki, po elektromagnetyzm, większe i mniejsze, lecz znaczące wynalazki – by ukazać technologię jako obszar metakulturowego porozumienia, efekt i impuls wielowymiarowej wędrówki kultur. Technologię jako pasmo umożliwiający właśnie „wędrówkę” idei, proliferację myślenia, powstawanie kultur technicznych zapewniających motorykę kulturowych zapożyczeń i zależności.

Samolot potraktujmy jako latające muzeum nowoczesności, muzeum wolnej myśli i innowacji jako arcyłudzkich atrybutów człowieka. Wreszcie samolot jako ogniwo łańcucha ewolucji komunikacji pełnej zapożyczeń i interferencji, komunikacji jako egzemplifikacji cywilizacyjnej spójności różnych kultur świata. Potraktujmy samolot jako ikonę, materialny dowód sprawności i sprawczości ludzkiego rozumu

w potyczkach z prawami fizyki. Dokąd prowadzą i jak przebiegają ogniwa ewolucyjnego łańcucha wiedzy, którego zwieńczeniem jest samolot, statek powietrzny lub – nazwijmy go wprost – latający syntezytor idei, nadmaszyna.

Łądujemy na terenie starożytnego Egiptu i Grecji, gdzie wykuwają się teorie liczby, podstawy logiki, geometria, która niczym koło zamachowe poruszy tryby zachodniej cywilizacji. Właściwie to musimy zawędrować jeszcze dalej, chcąc śledzić mapę technicznych delegacji, jeszcze głębiej w nurt historii ludzkiej wynalazczości – zaczęliśmy przecież od koła. Zostawmy epokę kamienia – która trwała około miliona lat – zostawmy tłupek pięściowy, który królował kilka tysięcy lat i okiełznanie ognia, początki rolnictwa i osiadły tryb życia nadający kształt społecznemu podziałowi pracy i społecznym rolom. Pierwszy ważny wynalazek Egipcjan prowadzący nas pośrednio do samolotu to żagiel. Jak pisze Bolesław Orłowski:

był pierwszym wielkim osiągnięciem ludzkości na drodze wykorzystywania sił przyrody. Żaglowce egipskie poczęły się niebawem zapuszczać na morza. Po Morzu Śródziemnym pływały do Fenicji (dzisiejszego Libanu), skąd przywoziły wspaniałe cedry. Po Morzu Czerwonym docierały do leżącej daleko na południu Krainy Punt (zapewne dzisiejszej Somalii), powracając z pachnidłami, złotem i kością słoniową³.

Od tej pory morza zaczęły łączyć, a nie dzielić, wraz z morską wędrówką i handlem zaczynają interferować kulturowe wzorce.

Sumerowie – twórcy cywilizacji Mezopotamii – na terenach dzisiejszego Iraku, w dolinie rzek Tygrys i Eufrat należeli do pionierów metalurgii. Sześć tysięcy lat temu wytapiali miedź, a później brąz (stop miedzi z cyną), który – jak wiemy – doskonale nadawał się na narzędzia i broń, dając tym samym początek ogromnej gałęzi ludzkiej wiedzy, jaką jest obróbka tworzyw naturalnych i sztucznych, bez których nie ma mowy o widoku lecącego samolotu⁴.

W Mezopotamii wreszcie wynaleziono koło.

Było ono nadzwyczaj trudne do wymyślenia, gdyż w otaczającej nas przyrodzie brak przykładów zarówno koła, jak i ruchu obrotowego. Warto przypomnieć, że stosunkowo wysoko rozwinięte cywilizacje Ameryki nie знаły koła przed przybyciem Europejczyków⁵.

Warto także dygresyjnie wspomnieć o tym, że poszczególne cywilizacje stanowiły odrębne światy (starożytne cywilizacje Ameryki Południowej, Egipt, Grecja, Mezopotamia, Chiny). Procesy wymiany i zapożyczeń miały powolny charakter. Z czasem wpływy, starcia, handel i kontakty zaczęły gęstnieć, zazębiać się, by w konsekwencji rejon wschodniej części Morza Śród-



ziemnego stał się obrazem w miarę jednolitym, spotęgowanym i poszerzonym na zachodnie rubieże przez Fenicjan i Greków, zmyślnych pośredników rozsiewających cudze osiągnięcia.

Fenicjanie, jak wiemy, wynaleźli alfabet, dzięki któremu myśl mogła poszybować z prędkością obracającego koła i sunącego statku. Grecy zapragnęli dociekać przyczyn i mechanizmów zachodzących w świecie zjawisk. Rozpoczyna się kolonizacja, powstają miasta, tworzy się cywilizacyjna śródziemnomorska wspólnota będąca długotrwałym punktem odniesienia, latarnią morską rzucającą światło nawet na wzburzone morze naszej współczesności⁶.

Rozglądając się nieco dalej, widzimy pogranicza Armenii i Azji Mniejszej (dzisiejsza Turcja) gdzie wycapiano z rud żelazo (znacznie tańsze niż brąz). Widzimy Żydów doprowadzających wodę do Jerozolimy, Archimedes (Grek) żyjący w Syrakuzach na Sycylii (kolonii greckiej) konstruuje podnośnik do wody wykorzystywany do dziś – tak zwana śruba Archimedesesa. Rzymianie tworzą słynne drogi niewymagające naprawy częściej niż raz na stulecie, stanowiące układ krwionośny Imperium. By uzupełniać tę odkrywczą mozaikę, musimy rozglądać się uważnie i ruchem konika szachowego kłusować po mapie: Celtowie wynaleźli mydło, Azja Środkowa to siodło i strzemień. Chiny to papier, który drogą okrężną przez świat arabski trafia do Francji,

Włoch, Niemiec. Chiny to także druk i proch. Chiny, by dodać dla porządku, to kompas magnetyczny, jedwab i porcelana. W Persji powstaje wiatrak, w średniowiecznej Europie zegar mechaniczny. Świat staje otworem, gdy Portugalczycy odkrywają ideę odkrycia. Wyruszają w nieznaną, posługując się i ćwicząc w sztuce budowy statków, nawigacji, morskiej matematyce, tworząc w konsekwencji ze świata globalną wioskę.

Ewolucja techniczna, przepływ, inflacja informacji i kulturowych regulacji nabiera tempa, podwaja się, potraja, rozpędza we wszystkich kierunkach, jest nie do zatrzymania. Technika, technologia staje się rejestrem umożliwiającym spotkanie, dialog kultur (nawet jeśli przez zacieklą rywalizację), gospodarczy wzrost, a zatem pieniądze, które ludzi motywują, skupiają i pobudzają do rywalizacji.

Od czasów odrodzenia (we Włoszech) produkowano szkło, Holendrzy dostarczali soczewek wykorzystywanych w mikroskopach i lunetach wymierzonych w niebo. Powstają sprężyny, mechanizmy, Galileusz (uczony włoski) tworzy – jakże ważne dla naszego tematu – podstawy nowoczesnej mechaniki, inicjując tym samym nauki inżynierskie. Wizjonerski geniusz objawia Leonardo da Vinci, Francuz Jacques Besson konstruuje tokarkę, a Anglik William Lee – dziewiarzkę mechaniczną, Włoch Evangelista Torricelli – barometr, a w Warszawie spolonizowany Włoch Tytus

Liwiusz Boratyni przeprowadza głośne próby z modelem maszyny latającej w kształcie smoka (rodzaj latawca)⁷.

Wraz z rozwojem techniki postępują zmiany społeczne. Wybucho rewolucja przemysłowa. Pierwsza użyteczna maszyna parowa rozpoczyna pracę w 1712 roku. Silnik parowy wynaleziony przez Szkota Jamesa Watta przyspiesza proces pojawienia się nowych wynalazków przemysłowych. Do gry wchodzi Stany Zjednoczone. W 1807 roku parostatek zaczyna regularne rejsy po rzece Hudson. W 1819 roku amerykański parowiec „Savannah” przepłynął Atlantyk. Śruba okrętowa to wynalazek Czecha Josefa Ressela. Kornwalijski Richard Trevithick buduje lokomotywy drogowe. Manchester i Liverpool łączy pierwsza linia kolejowa. Wiek XIX to triumf pary i początek wieku elektryczności. W roku 1800 Włoch Alessandro Volta zbudował pierwszą baterię elektryczną, która stała się początkiem nowych źródeł energii, badań zjawisk elektrycznych, dzięki którym Anglik Michael Faraday buduje prądnice i silnik elektryczny, co doprowadzi z kolei do powstania telegrafu elektrycznego. Odtąd ludzkość odniosła zwycięstwo nad odległością. Henry Bessemer (Anglik) rewolucjonizuje proces wytwarzania stali. Pojawia się celulozoid – pierwsze tworzywo sztuczne – wynaleziony przez Amerykanina Johna Hyatta w 1870 roku. Lwowski aptekarz Ignacy Łukasiewicz to wynalazca lampy naftowej. W 1860 roku powstaje silnik spalinowy. Amerykanin Graham Bell tworzy telefon, Thomas Alva Edison – żarówkę, Ernst Werner Siemens – lokomotywy elektryczne i tramwaje. Powstaje maszyna do pisania i pierwsza napisana na niej książka *Przemyśle Toma Sawyera* Marka Twaina. Sensacją końca XIX wieku staje się radio, a największą zdobyczą początku wieku XX okazuje się wreszcie zdobycie przestworzy. Wzlatują balony i sterowce Ferdinanda von Zeppelina⁸.

Entuzjastami szybownictwa byli Amerykanie bracia Wilbur i Orville Wright. Na szybowcu własnej konstrukcji zgłębiali w 1902 roku tajniki pilotażu. W oparciu o te doświadczenia zbudowali w 1932 roku dwupłatowy samolot, który wyposażyli w silnik benzynowy własnej konstrukcji. W końcu roku dokonali w nim pierwszych udanych lotów i najdłuższy z nich wyniósł 260 metrów i trwał 59 sekund⁹.

Reszta to historia, która potoczyła się niczym pędząca kula śniegowa. Kolejne loty braci Wright (38 kilometrów), przelot nad kanałem La Manche (Francuz Louis Bleriot). Przykro stwierdzić, ale dwie wojny światowe przyczyniły się najbardziej do rozwoju lotnictwa, jednak wątek samolotów wojskowych i samolotu jako broni zupełnie pozostawiam na boku. Rok 1919 to przelot nad Oceanem Atlantyckim. Początek lat 20. XX wieku to budowa samolotów przeznaczonych do przewozu pasażerów. W roku 1946 uruchomiono regu-

larną komunikację lotniczą przez Atlantyk. Powstaje silnik odrzutowy o napędzie turbinowym, radar, rozwija się sieć linii lotniczych i lotnisk, stopniowo okalając niemal każdy zakątek kuli ziemskiej.

Oczywiście już wcześniej przed braćmi Wright wznoszono się w powietrze. Bracia (!) Otto i Gustaw Lilienthal z Prus zdobywali wiedzę na temat lotu ptaka i skakali z każdej okolicznej stodoły. Otto opublikował w roku 1889 znaną do dziś książkę pt. *Lot ptaka jako podstawa sztuki latania*, którą wnikliwie studiowali wspomniani bracia Wright. Otto potrafił z doczepionymi skrzydłami przelecieć nawet 250 metrów. Zginął, gdy jego szybowiec zaczął gwałtownie spadać i rozbił się o ziemię¹⁰.

Jak wszystkie wynalazki, także samolot przyczynił się do migracji ludzi, informacji, kulturowych konwencji, rozwoju sektora turystyki. Otworzył, uruchomił nowe mentalne obszary, przyspieszył obieg idei i cyrkulację cywilizacyjnych zapożyczeń. Warto także zaznaczyć, że wynalazki, przemysł, inżynieria nie powstałyby bez w gruncie rzeczy bezinteresownych działań badawczych fizyków, filozofów, poszukiwań artystów i mistyków pragnących rozpoznać świat, reguły i prawa nim rządzące. Poznać dla samego poznania. Wznieść się na ponadnarodowy poziom metarefleksji, której niejako efektem ubocznym staje się dopiero technologia i jej praktykowanie w „zwykłej” codzienności. To ci wizjonerzy, wolne duchy, wolnomyśliciele są tu najważniejsi, tworzą plejadę, peleton zaszębiających się ogniów, ukrytych trybów historii ludzkości. Archimedes, Pitagoras, Platon, Konfucjusz, Galileusz, Michał Anioł, Newton, Kartezjusz, Leonardo da Vinci, Cervantes, Kant, Mozart, Pessoa, Nietzsche, Einstein, Heisenberg, Duchamp, Bohr, Curie-Skłodowska i wielu, wielu innych... Siedzę w samolocie, zamykam oczy i gdy ruszają silniki, czuję obecność ich wszystkich na pokładzie. Rozsiadam się wygodnie i zaczynam rozmyślać, bujać w antropologicznych obłokach. Rozmyślać o częściach samolotu, częściach lecącej całości, wykonując przy tym hermeneutyczne akrobacje, refleksywne ćwiczenia.

Silnik – silnik równa się moc, napęd, praca, serce maszyny, sfera sakralna samolotu, niedostępne laikom centrum, symbol, indeks i ikona siły, techniki i precyzji, mechanizm transformacji energii, siedlisko nieznanego zwyktemu śmiertelnikowi reguł, wyższa forma śmigła, turbiny, zatem rozruch, silnik jako metonimia ruchu, metafora nieziemskiej mocy, egzemplifikacja pragmatyzmu, praktycznego wykorzystania abstrakcji, sprowadzenia jej do służebnej formuły. Silnik – punkt odniesienia, akumulator kulturowych osiągnięć łączący wiele poziomów materii, relacji społecznych, symbolicznych delegacji.

Skrzydło: symbol wzlotu, „bycia ponad”, wolności, marzeń, synekdocha przyrody objawionej w niezrównanych umiejętnościach ptaków. Wyrastające z ko-

nieczności praw fizyki, z biologicznej ewolucji, wrastające w kulturę jako symbol władzy i ryzyka, pokonania zwyczajności. Dwa skrzydła, a więc symetria, proporcja, równowaga sił. Nośność. Złota liczba. Uniwersalność przekazu. Od Ikara przez Pegaza, od Anioła po F16.

Okno w samolocie – a właściwie jego namiastka. Podwójne, szczelne, do podglądania świata z góry. Z praktycznego punktu widzenia raczej zbyteczne, ale dające pasażerom komfort wynikający z poczucia kontroli, przynajmniej jej namiastki. Uzmysławia nam gdzie jesteśmy, gdzie jest nasze miejsce i skąd pochodzimy. Widok zapiera dech, może wywołać strach, lecz zmysł wzroku pozwala pokonać lęk i uspokaja, oswaja sytuację. Okno chroni, ogranicza i otwiera perspektywę. Stanowi granicę, gra z tym, co widzialne i niewidzialne. Oddziela żywiol, mróz od przytulnego przemyślanego wnętrza. Łączy przeciwności, a w przypadku samolotu jest w jakiś sposób ułomne, nie można go otworzyć, a rozbicie to igranie ze śmiercią. Okna działają jak słowa wyrażające ambiwalencję niektórych zjawisk, na przykład słowo *sacer* oznacza to, co święte i zarazem przeklęte. Okno jest ramą kultury, granicą z naturą. Osmotyczną błoną...

Bezszelestnie przechodzi stewardesa. Smukła lędźka podkreślona przez obcas, przystojna, modelowej urody z upiętymi w kok włosami. Personifikacja uprzejmości, łączniczka między naszymi potrzebami a wymogami pracodawcy. Ma budzić zaufanie i łagodzić swą obecnością otoczenie. Przewodnic i uwodzić jak syrena, kontrolować, stać na straży procedur. Między światem podziemia, podwozia, piwnicy samolotu a tajemniczym i niedostępnym kokpitem. Upycha zręcznie nasz bagaż podręczny i walizkę, o której tak oto pisze Roger-Pol Droit:

Walizka jest przede wszystkim przedmiotem racjonalnym. Kwadratowa, solidna, wymaga minimalistycznego spojrzenia na rzeczywiste potrzeby ciała. Tym, co sprawia, że walizka uspokaja, jest fakt, że stanowi ona przenośny domek. Domek, który można nieść albo toczyć spokojnie obok siebie. Nie można zabrać wszystkiego. Nie można i nie ma potrzeby. Wybór narzuca walizka i jej ograniczenia. Ćwiczenie stylu. Jak najwięcej możliwości w mniejszej przestrzeni. Ścisnięcie, wydajność. Prostota życia chwilowo zredukowanego do swojej esencji. Dokładnie to, co trzeba. Z odrobiną niepotrzebnego, dla urody gestu. Filozoficzna asceza walizki. Coś z Epikura. Ciało ma niewiele potrzeb. Szczęście jest możliwe, jeśli pożądanie nie przekracza granic ciała¹¹.

Powyższy akapit można śmiało odnieść także do opisu samolotu. Druga godzina lotu, poprawiam ciało w fotelu. Fotel to rzecz między krzesłem a łóżkiem, proponująca stan pośredni między siedzeniem a leżeniem. To rzecz, o której się nie myśli, gdy jest wy-

godna i „stapia” się z nami. Fotel nie narzuca się, jest uległy, potrafi wchodzić z nami w interakcję, w dialog z naszym ciałem, jest naczyniem stworzonym na miarę człowieka w podróży, jest optymalny, ma pasować do każdego z nas. Fotel równa się człowiek, pasażer, zrównuje nas, będąc rzeczą bez wyrazu, przeznaczoną do kopiowania, jakby był najmniejszym nie-miejscem, nie-miejscem w miniaturze.

Jeszcze raz przywołam Droit, którego słowa wydają się tu jak najbardziej na miejscu:

Zapominanie o rzeczy wydaje się mocno związane z faktem bycia przez nią niesionym, podtrzymywanym, transportowanym. Pociąg jest rzeczą, gdy widzę go przy peronie. Przestaje nią być, gdy jestem pasażerem. Tak samo samolot, zawsze zaskakujący człowieka swoją metalicznością, mechanicznością, materialnością, gdy stoi na pasie startowym. Wewnątrz samolotu jest się po prostu w czystej sile i szybkości¹².

Samolot w trakcie lotu przypomina o sobie poprzez sygnały, komunikaty, znaki. Uproszczone, konkretne informacje. Zapalają się światełka, plumkają dźwięki. Jasne przekazy. Poszczególne składowe (te materialne i niematerialne, które można by tu dalej mnożyć i interpretować) samolotu to ogniwa procesu, jakim jest podróż, przelot z lotniska na lotnisko. Składowe stanowią przylegające, dopasowane idealnie do poetyki przemieszczania i fizyki puzzle. Elementy delegujące, aktywni aktorzy społecznej sytuacji – jaką jest lot samolotem – by odwołać się tu do pojęciowej nomenklatury Bruno Latoura¹³. Samolot jest delegatem, aktorem drugiego planu na scenie globalnej wioski. Dzięki tanim lotom możemy uprawiać prywatne eskapady. Odkrywać świat dla siebie, na swój sposób, niezależnie od formacji kulturowej, która ten sposób determinuje.

Maszyna startuje... Przebijamy się przez dywan ciemnych chmur. Szarą zasłonę słońca. Światło uderza, świetlisty błękit oddech zatrzymuje. *Apeiron*. Odebranie. Odlot i powrót do *arché*. Jakby zespolenie. Blżej gwiazd, w sercach których powstawały tworzące nas atomy. Oddziaływania i korespondencje. Reguła i tworzywo. *Power Point*. Słowa i frazy gubią się, płaczą, rozpluwają w przestrzeni. Wzrok pożera niebo. Nikną kształty, kąty, świat logiki i rozumu. Znikają punkty odniesienia. Ruch, pęd, prędkość, ale jakby zatrzymanie w miejscu. Teoria względności w praktyce. Wszystko jest „jakieś”, „jakby”, jakby niedokończone...

Spokój białych chmur, biały wieloryb zanurzony w morzu obłoków wyznaczających granicę między jawą a snem. Dryfują wspomnienia z dzieciństwa... w wyobraźni wybrzmiewa nagle utwór grupy SBB Odlot, *Odlecieć z wami*:

O, chmury moje obłoki...
Anioły – białe motyle.

Zabierzcie mnie ze sobą
choć na mgnieniu chwili.
I weźcie mnie pod ręce,
anioły moje – obłoki.
Lub dajcie mi wasze skrzydła,
by ulecieć wysoko.
Dajcie mi waszą wolność,
dajcie mi wasze dłonie.
O, chmury moje – obłoki –
zaprowadźcie do niej...
A jeśli mnie nie pozna –
dajcie mi Wielki Wóz.
I pełen bak benzyny.
I rozkład gwiazd i zórz.
I dajcie mi gitarę.
I struny wiecznie żywe.
I paczkę Ekstra Mocnych.
I pięć butelek piwa.
Zostanę wtedy z wami –
anioły białe motyle.
Zabierzcie mnie ze sobą.
Na zawsze... Nie na chwilę¹⁴.

Budzę się. Za oknem już ciemność. Szum, pomruk silników. Nic do oglądania, nic do wachania, sterylność, kultura instant, sztuczne raje, plastikowe doznania, tanie loty i drogie alkohole. Samolot to doskonałe warunki do laboratoryjnej obserwacji. Wokół siedzą same kulturowe „stereotypy” i wyjątki potwierdzające regułę. Polaków można rozpoznać po zapachu suszonej krakowskiej w kanapkach i wysokim spożyciu alkoholu (jeśli jest oczywiście za darmo, tzn. wliczony w cenę biletu). Zmienił się środek lokomocji i kierunki, lecz kiełbasę i cebulę czuć jak w autobusie PKS lub pociągu przemierzającym głębokie lata 80. (brakuje tylko jajka na twardo). Ogląda się filmy na przenośnych urządzeniach, ślizga palcem po szybce telefonu, przysypia z odchyłoną głową i rozwartymi ustami. Japończycy i Koreańczycy najczęściej używają podróżnych podpórek pod głowę. Wszyscy udający się na urlop odziani są w najnowsze wyjściowe ubrania, które dopiero w hotelu zamieniają na typowy strój turystyczny: czapkę z daszkiem, dokumenty i pieniądze noszone na sznureczku w saszetce na szyi, szorty, skarpety i sandały, i plecak noszony z przodu na brzuchu (wersja polska). Jeśli bilet nie jest przypisany do miejsca, to odbywa się szturm do wejścia samolotu, nawet wcześniej do kontroli dokumentów, po której i tak oczekuje się w autobusie dowożącym do maszyny, aż zbiorą się wszyscy pasażerowie. Samolot jest widocznie silnie działającym medium, a medium – jak wiadomo – przekazem. Lądowanie oczywiście musi zakończyć się gromkimi brawami! Wszyscy czekają, są do tego zmuszeni, zastygają w gotowości, zawieszani między domem a urlopem, wyjazdem i powrotem. W gonitwie myśli, które szukają oparcia w jakimś

niezobowiązującym, pomagającym w czekaniu zajęciu. Bo samolot to kwintesencja czekania, czekania w stanie czystym, swoista relacja z czasem, próbą jego „oszukania”, nuda, bo sama podróż to oczekiwanie na dworcach i lotniskach, odroczone powrót do domu, poddanie się dyscyplinie, rozkładowi jazdy, logistyce, całej konstrukcji przemieszczania się, na szczycie której stoi właśnie samolot. Nadrzecz. Podróż nim to jakby podróż bez podróży. Maszyna latająca zdaje się zaprzeczać wędrownice. Jest precyzyjna, łączy punkt A z punktem B, nie może błędzić, gubić drogi, co najwyżej zawrócić lub awaryjnie lądować. Jest jak pociąg przypisany do trasy. To formalność, procedura, a nie przygoda, najwyżej jej część – składowa podróżowania. Wyzbycie się nieoczekiwanego, dla bezpieczeństwa, bo tu cel ma uświęcać czas i środki. Samolot to nie narzędzie poznania (jak choćby samochód), nie rozpoznawanie i pogłębienie doświadczenia miejsca, lecz narzędzie pokonywania świata, jego odmierzania czasem, „łamania” przestrzeni. Zdetronizował transatlantycką międzynarodową żeglugę pasażerską (pozostawiając ją dla zamożnych, ekscentrycznych obywateli świata), zachowując przy tym nazewnictwo związane z morzem: rejs, numer rejsu, port lotniczy, statek powietrzny, kapitan, flota etc. Zmienił samolot na skalę trudną do zmierzenia myślenie o świecie, przemałował mapę mentalną globu, stworzył potencjał studenckiej wymiany, podejmowania pracy, wypoczynku, podejmowania refleksji nad własną identyfikacją z lokalnymi i uniwersalnymi wartościami, wpłynął znacząco na dystrybucję dóbr wymiernych i niewymiernych idei, kulturowych idiomów, rozwinął turystyczny biznes i życie miast, stając się kulturową oznaką prestiżu.

Warto podkreślić, że pomimo przepływu informacji, poczucia dostępu i natychmiastowego uczestnictwa w społecznym zglobalizowanym świecie dzięki możliwościom bajecznej technologii mamy w dalszym ciągu potrzebę wielozmysłowego zanurzenia się w nim. Cieleśnie. Bo samolot być może przypomina nam o naszej cielesności, o ciele jako ekstensji wyobraźni, rewersie umysłu szukającego zmysłowego zespolenia ze światem. Ciało jako znaczące i znaczone. Pole redukcji metafory. Grunt. Wehikuł szukający obcej przestrzeni w celu samopotwierdzenia. Ciało jako dopełnienie, przedłużenie technologii, by odwrócić znaną tezę Marshalla McLuhana.

Samolot ze swej natury jest pełen paradoksów, poczynając od budowy i sposobu jego funkcjonowania. Samolot to odwrócone *Dasein*. Bo bycie-w-świecie to dziś bycie w zasięgu, a w samolocie jako indywidua jesteśmy „poza” zasięgiem, odłączeni, tracimy na czas przelotu naszą codzienną cyfrową tożsamość na rzecz wspólnoty lotu, ludzi i maszyn, systemów, zależności od innych, od losu, grawitacji, splotu zdarzeń, w powietrznej pozaziemskiej *communitas*.

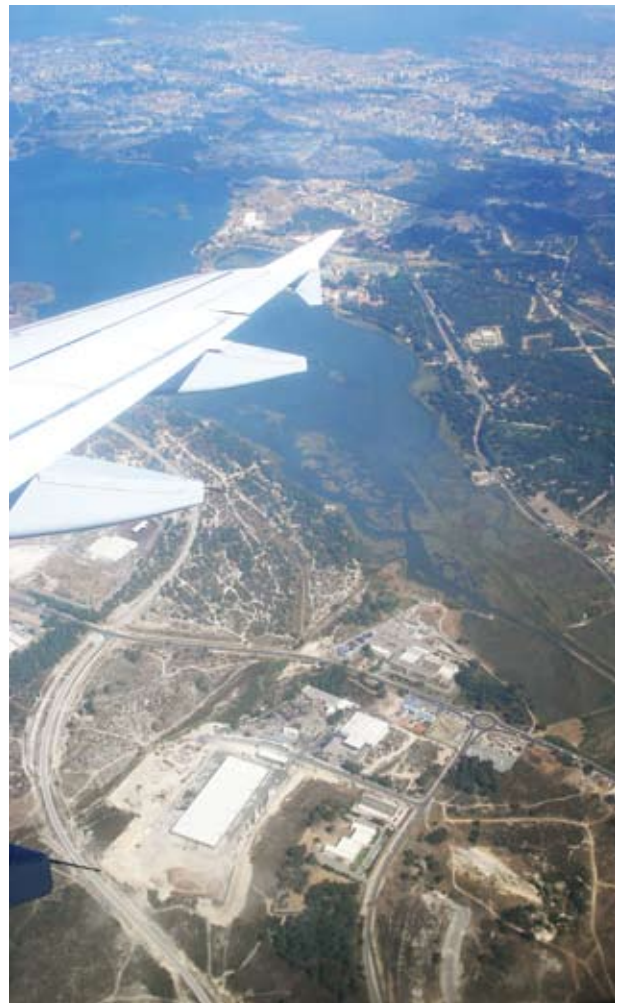
Sygnal informuje o podchodzeniu do lądowania. Zapinamy pasy, samolot się przechyla, zmieniają się dźwięki, kąty nachylenia, widoki, miasto pokazuje nocne oblicze. Zarówno w nocy, jak i w dzień miasto przypomina abstrakcyjne obrazy, kompozycje oddające charakter urbanistyki, ludzi i środowiska. Z wysokości widać, jak elementy tworzą spójny obraz, fakturę przypominającą rozrzucone dźwięki, które nagle zaczynają się układać w muzykę, świetlistą partyturę. Lądujemy, pozostaje przejść przez lotnisko. Lotnisko to miasto w mieście. Esencja komunikacyjnej infrastruktury. Odbiór bagaży, kontakt z obsługą. Z obsługą, która odzwierciedla charakter tego „miejsca-nie-miejsca”. To jakby „nie-ludzie”. Nie znamy i znać nie musimy ich tożsamości, nazwisk, historii. To personifikacje instytucji, role społeczne i zawodowe w czystej postaci. Reprezentanci władzy, funkcjonariusze, o czym świadczą mundur, uniform, który jest znakiem, symbolem, granicą, murem, którego nie wolno nam przekroczyć. Lotnisko to prefiguracja technokracji, infografia współczesnej kultury, być może awangarda przestrzennej i administracyjnej organizacji miast. Z wydzielonymi sterylnymi strefami handlu, poczekalniami, pasami ruchu, pracy, terminal 1, terminal 2, a wszystko pod ścisłą kontrolą dla zachowania bezpieczeństwa. Miasta bez mieszkańców, tylko z obsługą i klientami, tymczasowymi przybyszami. Dla pasażerów miasto jest nieprzejryste, to panoptikon przesycony symbolami władzy i ukrytymi mechanizmami. Lotniska jawią się jako desygnaty metropolii, motory ich rozwoju (albo upadku). Wpisujące miasta na mapę turystycznej wędrówki. Wędrówki tak zwanej klasy średniej, a zatem wędrówki kapitału. Stąd dążenia miast i miasteczek do budowy lotnisk, które po roku zieją pustkami (*casus* kilku miast Polski i wielu Hiszpanii). Opuszczone nie-miejsca. Nie-miejsca do kwadratu, które znaczą lukę między aspiracjami do prestiżu a wydolnością gospodarki. Lotniska jako koła zamachowe lokalnej kultury i aglomeracji.

Wciąż krążymy, wkoło, dookoła, wyjeżdżamy i wracamy, od koła zaczęliśmy i pozostajemy w kole kontynuacji, w obrotach ziemi, w obrotach migracji, zmiennych skalach części i całości. Od koła drewnianego do koła hermeneutycznego. Gdzie na tym kole możemy dojechać, jak daleko? Nie bójmy zadawać się „dziwnych” pytań. Praca antropologa przypomina przecież trochę pracę alchemika – usilnie stara się on, by etnograficzny piasek przemienił się w antropologiczne złoto.

Korzystajmy z samolotów. Zanim do reszty poszedniemy. Może nadejdzie dzień, kiedy nie będą już potrzebne. Podobnie jak telefony i mnóstwo innych „oczywistych” dla nas rzeczy. Korzystajmy z symbolicznego potencjału samolotu, który pozwala odnawiać znaczenie słowa „wolność”, w bardziej niż kiedykolwiek podzielonym murami świecie.

Przypisy

- 1 Ryszard Kapuściński, *Heban*, Warszawa 1998, s. 7.
- 2 http://fizyka.net.pl/ciekawostki/ciekawostki_t3.html; dostęp z dnia 21.09.2016.
- 3 Bogdan Orłowski, *Najkrótsza historia wynalazków*, Warszawa 1993, s. 7.
- 4 Por. tamże, s. 8-9.
- 5 Tamże, s. 9.
- 6 Tamże, s. 9-11.
- 7 Tamże, s. 10-25.
- 8 Tamże, s. 25-37.
- 9 Tamże, s. 37.
- 10 Por. Albert Jack, *Z Galileusza też się śmiali*, Warszawa 2016, s. 108-110.
- 11 Roger-Pol Droit, *51 zabaw (z) rzeczami. Doświadczenie rzeczywistości*, Gdańsk 2005, s. 136.
- 12 Tamże, s. 63.
- 13 „Błędem jest poruszanie się w obrębie dychotomii ludzi i rzeczy, poszukiwanie – z jednej strony – istoty podmiotu, z drugiej zaś istoty przedmiotu. Owej istoty należy poszukiwać bowiem pomiędzy ludźmi i rzeczami”. Za: Janusz Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007, s. 239. Chodzi tu o teorię aktora-sieci (*actor-network theory*). Jej szczegółową i wyczerpującą wykładnię odnajdziemy w pracy Krzysztofa Abriaszewskiego pt.: *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*.
- 14 Słowa: Jacek Grań, muzyka: Józef Skrzek (SBB).



Wanderlust. Powrót do pieszych wędrówek

Pamiętacie, jak Virginia Woolf kupowała ołówki? Wyruszyła w Londyn gdzieś między czwartą a szóstą, kiedy to „wieczorna godzina, dzięki mrokowi i blaskowi latarni, darzy nas poczuciem nieodpowiedzialności”¹. Wędrująca wtapia się w miasto, jej ruch nadaje rytm historiom, a te przenikają na wskroś zimowy wieczór. Każde spotkanie, łamiąca się elektryczna poświata, wszystko to smakuje nadzwyczaj intensywnie. „To prawda, ucieczka jest największą rozkoszą, włóczęga ulicami w zimie – najwspanialszą przygodą”².

Wszystkie podejmowane w wolnym czasie i z wolnej woli wędrówki są po to, by zaznać świata, zmoczyć wyobraźnię siekącym deszczem i pozwolić, by suszył ją wiatr, by skupiało się w niej światło.

Siedemnaście lat temu ukazała się praca Rebecki Solnit *Wanderlust. A History of Walking*³. Autorka przytacza w niej wielość doświadczeń, historii, perspektyw nadających archaicznemu czynności chodzenia smak. Od czasu ogłoszenia książki wiele innych weszło z nią w dialog. To rezultat coraz intensywniej wyczuwanej potrzeby, by mocno poczuć ziemię pod stopami i powrócić do ludzkiej miary mierzenia się ze światem. Solnit pisze o odcięciu od cielesnych doświadczeń tych, którzy nie wykonują fizycznej pracy, odcięciu ufundowanym także na wymaganiach stawianych ciału, którym nie sposób dziś sprostać. Zauważa, że piesza wędrówka bywa aktem oporu wobec mainstreamu, a wyrotowy potencjał chodzenia jest praktykowany od XVIII wieku. Przypomina, jak Rousseau gorącym latem 1749 chodził z Paryża do Diderota siedzącego, z powodu obrazy uczuć religijnych, w lochu zamku w Vincennes. Szedł pieszo z biedy – nie dlatego że to blisko. Miał ze sobą gazetę, w niej zaś ogłoszenie o konkursie Akademii z Dijon na temat wpływu postępu na człowieka. Google mierzy tę odległość na siedem kilometrów – dziś trasa ta zajęłaby półtorej godziny, ale tylko siedemnaście minut metrem, pół godziny samochodem. Czy pojechałby autem? A może nie miałby na bilet? Gdyby czymś jechał, czy myślałby w ten sposób o krytyce cywilizacji, jak przedstawił to w *Rozprawie o naukach i sztukach*? To Rousseau stworzył odpowiednie fundamenty pod takie rozumienie wędrówki, które później kazało wielu pokoleniom wędrowców i filozofów na nowo wejrzeć w człowieczy krajobraz. Pół wieku później Thoreau sięgnie po doświadczenie chodzenia, by wyłożyć umiejscowienie człowieka w Naturze. Inna piesza wyprawa wspomniana przez Rebeckę Solnit to wędrówka Wernera Herzoga. Poszedł do Lotte Eisner, z Monachium do Paryża w listopadzie 1974 roku na wieść o jej chorobie, i po trzech tygodniach śmiertelnie zmęczony dotarł do chorej. Autorka przywołuje wielu innych, spaceru Kanta po Królewcu, Kierkegaarda po Kopenhadze. Więcej opowieści związanych z wnikli-

wym wejrzeniem w akt wędrówki pojawia się w okolicach pierwszej wojny światowej, kiedy industrializacja dała się już we znaki, a ludzkie przemieszczanie stawało się coraz szybsze i skuteczniejsze. Na różne sposoby kultura chodzenia stawała się reakcją na prędkość życia, izolację, osamotnienie – owoce rewolucji przemysłowej. Być może w epoce postindustrialnej chodzenie nadal może być równie subkulturowe czy kontrkulturowe, stanowić remedium na ponowoczesne zanikanie czasu, przestrzeni i cielesnych doświadczeń. Szczególnym przykładem tej przemiany i odciętnienia jest świat mechanicznych bieżni. Solnit zauważa, że „nie da się iść bardziej donikąd niż idąc po bieżni w fitness klubie”. Zostaje mechaniczny ruch mięśni, znika kontemplacja i odkrywanie. Spacerowanie, wyznacznik wolności i przyjemności, w postaci swobodnie dostępnej przestrzeni, wolnego ciała i wolnego czasu zastępuje wyizolowany marsz w rytm lifestyle’owego reżimu. Autorka podkreśla, że urządzenie to swój perwersyjny charakter objawia w unicestwieniu przestrzeni, której już nie potrzeba by iść, wystarczy włączyć bieżnię: „symulacja spaceru sugeruje, że przestrzeń zniknęła”⁴. Poczucie daremności, na jakie wskazuje, można konfrontować z koniecznym minimum chodzenia, którego życie wymaga i dzisiaj. Począwszy od skromnego drepnięcia po kuchni czy ogrodzie, które pozwala w ciągu życia obejść po wielokroć wszystkie kontynenty, aż po piesze ucieczki w rozdygotanym migracjami świecie. I teraz znów pojawia się we mnie ta myśl, że trzeba przecież wprawiać w chodzeniu dzieci, by w razie czego mogły ująć na własnych nogach z własnym życiem.

Tymczasem w tym wędrownym wielogłosie skomponowanym przez amerykańską eseistkę schodzą się – i jest to rodzaj schadzki – filozoficzne rozstrzygnięcia, artystyczne eksperymenty, antropologiczne wejrzenia, literackie poszukiwania. Tutaj wiążą się ruch i głos tych, którzy tworzyli konstelację ludzkiego doświadczenia, łącząc ciało, wyobraźnię i stojący otworem świat. Solnit notuje, że powziawszy zamiar napisania tej książki, usiadła do biurka i od razu wstała. Przecież żadne biurko nie jest w stanie udźwignąć tego rodzaju planów.

Kolejną opowieścią o wędrówkach widzianych jako kulturowy fenomen jest książka *The Old Ways. A Journey on Foot* Roberta Macfarlane'a. Autor powrócił pieszo do tych, którzy chodząc, wydeptywali wiele ścieżek w krajobrazie, a i on odciskał się w ich twórczości. Macfarlane zaglądał w napisane przez ulubieńców książki, ich biografie i w przylegający świat dostępny zmysłom i ciału poprzez ruch, zadając się z nim jak z liniami tekstu, na serio. Na piechotę, w wędrówce. Przyjęta metoda jest piesza i niespieszna, wiodą go przewodniczki i piechurzy na drodze do bycia w świecie, ot tak, w radykalnych wędrówkach i krótkich przechadzkach. Praca ta dała znakomite rezultaty, odsłoniła związki pisania i lektury z ruchem, zapętloną linearnością. Spotykamy również przyjaciół autora, madryckiego księgarza czy palestyńskiego filozofa, z którymi chodzimy wokół i w głąb ich miejsc. Dziadek pisarza traci zdolność chodzenia wtedy, gdy jego dzieci ją właśnie zyskują, i to także są ramy, w jakie autor wpisuje opowieść o ludzkiej wędrówce.

Spotykamy także Edwarda Thomasa, poetę rodem z londyńskiej dzielnicy Lambeth, redaktora wydanej w 1907 roku antologii *The Pocket Book Of Poems And Songs For The Open Air*. Thomas przyjaźnił się z Robertem Frostem, który wspierał go w poetyckiej pracy. Obydwaj znani są jako łazikowie, pieszo przemierzali okolice, i jak pisze Macfarlane, Frost nazywał to „*talks-walking*”. Jak to mogło wyglądać?

Trzy łąki dalej mieszkał mój przyjaciel i raz, może dwa czy nawet trzy razy dziennie przechodziłem przez łąkę, bramę i dwie furtki. Pierwsza łąka leżała w dolinie i w kwietniu była usiana żonkilami. Dniem i nocą pasły się tam kasztanowy żreback i czarna klacz, trzydziestoletnia, ale na tyle żywotna, że dwa lata temu się wyrwała i dała się zrobić matką tego „skradzionego” żrebaka. Ścieżka prowadziła na środek łąki, przez bramę i wzdłuż jednego z żywopłotów ograniczających kolejną łąkę, która dość stromo opadała ku pozostałościom strumyka i na której pasł się tuzin krów. Na dole żywopłot przebiegał wzdłuż strumienia. Przez furtkę poszedłem ostro w dół, po kładce i przez kałużę, na ostatnią, trudną łąkę. Ta wspaniała się stromo i w nocy dawała schronienie czterem koniom zaprzęgowym. (...) Jak łatwo było spędzić poranek czy też popołudnie, idąc pieszo do tego domu i przystając, aby kilka minut rozmawiać z przygodnie napotkaną osobą. Spacerowałem potem z przyjacielem, nieomal omijając ścieżki, robiąc dużą pętlę, tak aby dojść do jego domu albo mojej kwatery. Szliśmy głównie przez sad i trawy, po łagodnych pagórkach, a podejścia bywały raczej krótkie. Na łąkach rosły czasem kępy albo szpalery wiązów, na jednej z nich jesion wyrastał z wysepki gęstych zarośli. Na wielu łąkach trafiało się parę wspaniałych grusz czy jabłoni. Grusze dawały małe brązowe, krągłe ulęgalki, jabłek było bez liku, głównie cydrowych. Były różowe i niejadalne, choć ze dwa razy podnieśliśmy ja-

bluszko z lekko woskowaną, jasnożółtą skórką, które było pyszne. Mieliśmy do przejścia potok, płytki i ołowiany, z wysokimi, ogołoconymi brzegami. Niektóre łąki zostały naruszone, najwyraźniej przez wyschniętą dziś odnogę strumienia, i widać było głązy, bystrza i szpaler wierzb. Kiedy przechodziliśmy przez rozległe pole, rozmowa czasem gasła, ale przystanek przy bramie czy furtce napędzał ją od nowa⁵ notował Thomas 7 listopada 1914 roku. Thomas w szczególny sposób zadawał się z miejscami swych wędrówek, nie mówił o pogodzie – raczej żył w niej, świat odciskał się w nim, chodził całym sobą⁶. Dawał w swej twórczości wyraz napięciu między zamilowaniem do włości a chęcią zadomowienia, co było źródłem jego melancholii⁷.

Macfarlane, opisując ostatnie dni poety podczas jednej z ofensyw w Arras w okolicach Wielkanocy 1917 roku, korzysta z zapisów jego dziennika. Thomas wstąpił do armii i poszedł na wojnę. Wtedy, w listopadzie, wspominając wędrówki z przyjacielem, pisał także o tym rysującym się zamiarze:

Miałem wrażenie, że coś powinienem zrobić, zanim znowu będę mógł spokojnie podziwiać angielski krajobraz, wiązy i topole przy domach i purpurowe kwiaty bukwy z dwiema parami ciemnych liści na sztywnej łodydze, która pełniła wartość pośród traw i paproci przy żywopłocie czy na skraju lasu. Nie miałem pojęcia, na straży czego stała bukwa, podobnie jak nie wiedziałem, co powinienem zrobić.

Zaledwie kilka utworów Thomasa jest przełożonych na język polski, pośród nich przejmująca *Sowa* z 1915 roku w przekładzie Stanisława Barańczaka⁸. Jak w wielu innych jego wierszach świat przywołany jest światem, który mówi od środka, nie tyle do ucha co w uchu, przez doświadczenie ciała:

Zszedłem w dolinę głodny, lecz nie wygłodniały;
Zmarzłem, lecz tętno w ciele wciąż było gorętsze
Niż północny wiatr; droga zmęczyła mnie, ale
Tyle, by odpoczynkiem kusiło wnętrze

Schroniska, gdzie mój cały głód, ziąb i zmęczenie
Znalazł coś do zjedzenia, kominek i pościel.
Noc została na dworze – cała noc, i tylko
Jęk sowy, jęk głębokiej, posępnej żałości

Dobiegał sponad wzgórze, przeciągły, wyraźny.
Drżący: żadnego echa radości w melodii –
Proste powiadomienie o tym, przed czym mogłem
Ujść tej nocy, w drzwi wchodząc – gdy inni nie mogli.

I był trzeźwą solą w śnie, ciepłe i chlebne
Ten głos, którym ptak z dała umiał mnie tak prze-
szyć
W imieniu tych, co noc tę spędzali pod niebem,
Żołnierzy i nędzarzy – niezdolnych się cieszyć.

Seamus Heaney wiersz pt. *Edward Thomas na drodze Lagans* rozpoczyna od słów „Nie widzę go, ale słyszę jego kroki”⁹⁹. To ważny motyw, ostatecznie podczas wielu wędrówek coś podobnego może się przytrafić. Do wypraw w zaświaty zaprasza każda wijąca się droga. Ten świat i tamten, jakby trochę za nim, ale niedaleko. Nie bardzo wiadomo, w którą stronę, może w każdą? Każdy krok jest przecież krokiem właśnie w tamtym kierunku. Na świat się też przychodzi. Zachodzi się w ciążę, jest się w niej i w niej chodzi, zresztą może to nic nadzwyczajnego, zachodzi się na kawę, i słońce też zachodzi. Można też zejść do kogoś, wejść na chwilę, wstąpić. I jest też słowo „wniebowstąpienie”.

Zarówno Rebecca Solnit, jak i Robert Macfarlane oraz towarzystwo, w jakim się w swych książkach obracają, są potrzebni, by pomówić o chodzeniu. By zapytać, do jakiego chodzenia jesteśmy dziś zdolni. Solnit i Macfarlane pokazują, jak piesza wędrówka wyciąga z pośpiechu, pozwala zostawić jedne rzeczy za sobą, by spotkać się z innymi, umożliwia rezonans z krajobrazem. Przywołują wędrujących myślicieli i myślicielki. Przydatny będzie antropologiczny komentarz Tima Ingolda. Jego refleksja o liniach posłuży za sposób związania cielesnych doświadczeń i perspektyw przedstawionych przez przywołanych już autorów. I jeszcze jedno. Przy okazji rozważań o chodzeniu pamiętajmy o skutkach dotlenienia, endorfinach i wywoływanych przez ich oddziaływanie na receptory opioidalne stanach euforycznych. Ideolodzy kontrkultury poszukiwali w rytmie kroków dostępu do głębszych stanów świadomości, także politycznej, z czego wielu czerpało inspirację. Dobrym przykładem jest Patti Smith, poetka i rockowa artystka. Zapytana w radiu, jak przygotowuje się do koncertu, odparła, że szwenda się po mieście kilka godzin.

Kilka lat temu zaczęłam jeździć autem. Lato miało się dopiero zacząć i wszyscy właśnie na to czekali. Noce były wciąż zbyt chłodne, dni deszczowe, obowiązki wydawały się nie kończyć. Miałam za sobą kilka tygodni dochodzenia do wprawy w roli kierowcy, musiałam wyciągnąć z szuflady zapomniane prawo jazdy i bladym świtem wyruszać na przymusowe wycieczki po okolicy. Ćwiczenia bardzo się przydały, gdy nadeszła pora pracy i zorganizowanych badań terenowych. Mogłam się przemieszczać, podwozić studentów i studentki, a nawet zabierać po wsiach okazjne pasażerki, gdy spóźniły się na autobus, co na ogół kończyło się zagubieniem w wyasfaltowanej płataninie polnych dróg. W moim aucie muzykę odtwarza magnetofon, więc wszystkie stare kasety zyskały drugie życie w roli ścieżki dźwiękowej do nowego filmu. W czasie tych robiących na mnie wrażenie eskapad zdarzały się dni, kiedy samochód nie

był potrzebny i nie snułam się po okolicy zapięta pasami. Mieszkałam razem ze studentkami w starej szkole zaadaptowanej na coś w rodzaju dworkowego pensjonatu. Parkowałam za bramą, dookoła domu był zadbane i przepastny ogród, a za nim, za tunelami róż rozpiętych na ażurowej konstrukcji, stała huśtawka i druciane fotele, gdzie spędzałyśmy czas na rozmowach.

Jedna z takich chwil, gdy samochód nie był potrzebny, miała miejsce późnym wieczorem. Wysłałam się przejść. Na ganku paliło się światło. Koniec czerwca, pogasły już wieczorne blaski, i to był ten moment, kiedy przyszło lato, a noc zapraszała do spaceru. Trudno chodzić po nierównych zagonach albo ciemnym parku, lepiej wyjść na drogę. Wzięłam latarkę, minęłam bramę, znalazłam niewielki kij, bo jednak napotykanne psy nie zawsze słuchały się stanowczego „do budy”. Minęłam skrzyżowanie, asfalt wspinał się w stronę Gór Miechowskich, po obu stronach drogi ciemniały pola z niewysokim zbożem. Było ciepło. Zachęcająco. Szłam i szła noc. Nie widziałam żadnych latarni, tylko rozgwieżdżone niebo. Nie odczuwałam miejskiego strachu. Do czasu. Zobaczyłam, że z naprzeciwka też ktoś idzie. Też się nie spieszy. Idzie pewnie, może skądś wraca, ale idzie trzeźwo. Mężczyzna. Zaraz się minimy. W dzień w takich okolicznościach na wsi ludzie mierzą się wzrokiem i mówią sobie dzień dobry. Nie mam pojęcia, co się robi w nocy. Zmierzyć wzrokiem się nie można, bo nic nie widać, minąć się bez słowa też nie można, bo nie jesteśmy duchami. Zagadał pierwszy. Jak się okazało, człowiek ów szedł sprawdzić, czy przyszyły dziki do jego ziemniaków posadzonych niżej, pod lasem. Obie strony spotkania były podejrzliwe i nie kryły zdziwienia, jak wielu amatorów nocnych spacerów może przemierzać tę samą drogę. On szedł, bo zamieszkiwał po gospodarsku w tej nocy, jego dom stał na skraju sąsiedniej wsi, od kilku dekad sprawdzał przed snem, czy chodzą dziki. Ja szłam, bo przyszło lato, nie mogłam zasnąć, i chciałam poznać to miejsce nocą.

Tamta chwila wróciła do mnie, kiedy czytałam opowieści Rebekki Solnit, fragmenty o jej włóczęgach po San Francisco. Solnit po wieloletniej nieobecności opisuje doświadczenie rodzinnego miasta, rozpoznawanie go w cielesny sposób, podczas pieszej wędrówki. Rozpoczyna od przywołania momentu wejścia w nie wiosną, kiedy naraz pojęła wszystkie piosenki sławiące powab ostrego słońca w San Francisco. Opisuje wędrówkę po wzgórzach, z których rozciąga się tak wiele widoków na ocean, znanych dobrze także z polskiej poezji. Fizyczne zmęczenie, wymiana spojrzeń, zapachy, przekraczanie wielości światów dobywających się z każdej witryny, drzwi, podwojek.

Pisząc o nocnym spacerze, przywołuje moment, kiedy przestraszyła się kogoś, kto szybkim krokiem szedł za nią ulicą. Mijający ją młody czarny mężczyzna, widząc jej wahanie, czy aby nie skręcić z drogi, gdy zrównał krok, odezwał się słodkim głosem: „nie idę za

tobą, jestem po prostu spóźniony”. Obydwoje zaśmiali się i człowiek, powiedzielibyśmy, poleciał dalej. Ponownie wróciłam w myślach do swojego nocnego spaceru, gdy Solnit czyniła uwagi o różnicach między wiejskim a miejskim chodzeniem. Autorka stara się nas przekonać, że wędrówka w wiejskim krajobrazie różni się zasadniczo od zanurzenia się w świat ulicy. Zauważa, że samo słowo „ulica” ma nieco ciemne, nieco brudne, surowe, tajemnicze i magiczne konotacje. Samotny miejski spacer ma w sobie zawsze coś podejrzanego. Zwłaszcza jeśli wywołuje obrazy przekraczania czegoś, co możliwe jest tylko w przestrzeni publicznej. Ulice są miejscem rewolucji i flirtów. Tymczasem chodzenie w przestrzeni wsi ma w sobie moralny imperatyw miłości do natury, zachwytu krajobrazem.

Zatrzymajmy się na chwilę i zapytajmy o tego, który idzie lub tą, która idzie. Nie wchodzi w grę żadne neutralne rozstrzygnięcia, samodzielny spacer kobiety jest czymś innym niż samotna przechadzka mężczyzny, zwłaszcza nocą. Chodzenie nocą wiejskim poboczem bez powodu to co innego niż pilnowanie ziemniaków.

Autorka eseju *Ulicami Londynu: przygoda* potrzebowała grafitowego ołówka, by wyjść. Pretekstu, który sprawi, że miejska włóczęga kobiety w ogóle będzie możliwa. Samodzielnemu poruszaniu się kobiet od czasów pierwszych miast towarzyszyły regulacje, które określały miejsca i pory dopuszczające ich obecność, czego i dziś można doświadczyć bądź co można rozpoznać w obyczajach. Wyjść poza interior salonu, poza obejście, ale za czym, w czym? W czasach nam współczesnych nadal wyjście na zakupy staje się obszarem, gdzie samotna podmiotowość wędrującej może zaistnieć. Kobiety z entuzjazmem uczestniczą w pielgrzymkach, chodząc w okolicznościach kiedy towarzystwo innych gwarantuje bezpieczeństwo. Ale to wędrowanie w samotności ma niezwykle duchowy i polityczny wymiar. I nawet w czasach kiedy w ciągu dnia obecność kobiet „na mieście” nikogo nie dziwi, to w „melancholijnym, poetyckim karnawale miejskiej nocy” ich obecność jest ograniczona obyczajem. Rebecca Solnit zauważa, że chód kobiety jest często postrzegany raczej w kategorii występu niż sposobu przemieszczania się, kobiety chodzą nie po to, by widzieć, lecz być widziane, chodzą nie dla własnego doświadczenia, ale dla męskiej widowni. Wyjście po zakup ołówka to zwykły fortel. By tak po prostu iść, trzeba mieć wolny czas, odpowiednie miejsce, i sprawne ciało. Czas wolny ma wiele odmian, i można pośród nich wykroić coś dla siebie, ale przestrzeń publiczna nie była i nie jest gościnną w takim samym stopniu dla kobiet, jak dla mężczyzn.

Widzimy oto, że chodzenie i okoliczności, jakie temu towarzyszą, są przepełnione nami w całej feerii uwarunkowań. Wejrzenie w świat w pieszej wędrówce jest ożywionym w ciele zadaniem się ze światem: ruch niesie myśli i stają się one nim samym. Szwendanie się nocą między polami, pretekst w postaci gospodarskich

obowiązków, niepotrzebne zakupy, przedłużający się spacer z psem, przypadek i przygoda, jakie niechybnie staną nam na drodze, dają wgląd w coś, co niesło nas od początku. Co to mogło być? Może tęsknota, by iść tam, gdzie na pewno coś czeka. Nie wiadomo gdzie i nie wiadomo co, więc skąd to uczucie, że iść trzeba?

Rebecca Solnit stawia tezę, że historia chodzenia to historia wolności, a chodzenie jest – można by rzec – chodzącą definicją przyjemności. Chodzenie jest zacy-nem do bycia obywatelem, bo to nie konsumpcja ani produkcja organizuje ten rodzaj doświadczenia, choć jako żywo stylowy *nordic walking* jest kolejną odsłoną utowarowienia i ideologizowania marszu i spacerów. Ważne jest także to, w jakie znaczenia wyposażamy chodzenie jako takie. Autorka portretuje wiele z nich, od erotycznego po duchowe, od rewolucyjnego po artystyczne. Historia chodzenia jest częścią historii wyobraźni, i tego, jak różnie przyjemność i wolność znaczyły dla minionych wędrowców. Solnit podkreśla, że mamy do czynienia z czynnością amatorską i archaiczną. Co ciekawe, chodzenie bez celu jest postrzegane jako nicnierobienie, co w dzisiejszych czasach naprawdę trudno uzasadnić. Myślenie też postrzegamy jako bezczynność, stan nieproduktywności, stąd chodzenie jest tak blisko tego znaczenia. W polszczyźnie mamy słowa z wpisaną celowością w chodzenie: „wychodzić coś”, „dojść do czegoś”, „wyjść na ludzi” czy „zajść wysoko”. Tymczasem samo chodzenie jest balansem między byciem a czynieniem, chodzi w nim o niepowtarzalny rytm ciała, który wywołuje myśli, pomysły, który działa.

Dodajmy, że w wędrówkę bezcelową lub podejmowaną pod byle pretekstem jest wpisana możliwość zagubienia się, przypadkowych doznań, utraty kontroli. W swej o kilka lat późniejszej książce pod tytułem *A Field Guide to Getting Lost* autorka bada autobiograficznie ów fenomen. Ten rodzaj doświadczenia, za Walterem Benjaminem, traktuje jako prawdziwą, wyrazistą obecność w świecie (Benjamin mówi o tym, iż żadna to sztuka przejść przez miasto prostą drogą, dopiero skłonność do opłotków, zmian trasy daje poczucie prawdziwej obecności w danym miejscu). Stan związanej z tym niepewności jest katalizatorem prawdziwej relacji ze światem, chodzi tu o pracę odnajdywania się i jej stopniowalność. Tak, często niepozorna piesza wędrówka korzysta z pragnienia zagubienia się, i temu pragnieniu czasem pozwalamy na więcej.

Zapytajmy jednak o ten pieszy kaprys. Kto dziś chodzi pieszo? I za czym? Ludzie bez samochodu, biedacy, jacyś niezaradni, a może ci, którzy chcą się wymknąć losowi? Wyznawcy teorii dobrego życia XXI wieku? Stylowe corso do praktykowania spacerów to co innego, niż wstać i pójść, a potem być może zdać relację, choćby niemą, samemu sobie. Artyści sięgają po wędrówkę jako środek ekspresji. Ale Grand Tour to nie jest coś, co robimy na piechotę. Pocztylion, kolaska, konie, pociąg, rower, samochód, samolot. Ale pieszo?

Brytyjski antropolog Tim Ingold w książce *Being alive. Essays on movement, knowledge and description* z 2011 roku, a więc o dekadę późniejszej od omawianego dzieła Solnit, zwracał podobnie jak ona uwagę, że mieszkańcy krajów Zachodu nie doświadczają już chodzenia po ziemi. Jeśli to o nas, to czyżby z przywiązanymi do ziemi staliśmy się od niej oderwani? Według Ingolda to w ruchu zaczyna się wszelkie zadawanie się ze światem. Dzieje się to w określonym świetle, atmosferze, którą rozpoznaje ciało, w ten sposób także się myśli. Antropolog bardzo poważnie traktuje ów ruch w nas, cielesność przemieszczania się.

„Poprzez chodzenie krajobrazy są wplatanie w życie, a życie jest wplatanie w krajobraz, w procesie, który jest niekończącą się kontynuacją”, powtarza Tim Ingold za archeologiem Chrisem Tilleyem. Napotkany między polami gospodarz zmierzający w stronę swoich ziemniaków na zagonie pod lasem jest w nocnym krajobrazie czymś oczywistym dla samego siebie i tych pól, i zwierząt, i tamtej nocy. Ale to wcale nie znaczy, że uwodzicielski nokturn rozpoczynającego się lata na niego nie działa. To tylko dwie współlistniejące możliwości uczestniczenia w rozumieniu świata poprzez cielesnie wyrażany ruch.

Anne Wallace, autorka, która przeanalizowała znaczenie chodzenia w literaturze angielskiej, przedstawiła dowody, że „ci, co chodzą, nie podróżują, a podróżnicy nie chodzą”¹⁰. Na próżno w *Podróży sentymentalnej* Laurence’a Sterne’a szukałam opisu przechadzki, nic! Jedynie mikre kilka kroków po mieście, koło sklepu lub po nim w towarzystwie pięknej gryzетки, jedno przejście koło gospody, za to w kółko coś w stylu „i kazałem na rano zamówić konie na wyjazd do Włoch”! Z pewnością to, co moglibyśmy wówczas zastać na ulicach Londynu, nie skłaniało do pieszych eskapad, wręcz przeciwnie. Dlatego chodzenia w *Podróży sentymentalnej* nie uświadczymy, ale motywacje i nastroj wyruszającego w drogę moglibyśmy rzucić na współczesny stan ducha, który każe nam poddać się chęci pójścia gdzieś pieszo, a najlepiej – gdzie oczy poniosą.

W przywołanym wyżej dziele z połowy XVIII wieku znajdziemy taką oto typologię podróżnych:

Podróżni z braku zajęcia, Podróżni z ciekawości, Podróżni kłamcy, Podróżni pyszni, Podróżni próżni, Podróżni śledziennicy, Podróżający z konieczności, Podróżny delikwent i przestępca, Podróżny uciśniony i niewinny, Podróżny zwyczajny oraz Podróżny sentymentalny: to znaczy ja – pisze Sterne – do opisanie którego zasiadam, a który puścił się w podróż tak samo z konieczności i z *besoin de voyager*, jak każdy inny członek tej kategorii¹¹.

Zwróćmy uwagę na ową przywołaną przed chwilą potrzebę podróży, pragnienie, impuls, by wyruszyć. Właśnie to powraca jako tło w dzisiejszym wartościowaniu chodzenia jako praktyki zadawania się ze swi-

tem. Jest to swego rodzaju rewers wobec przymusu podjęcia wędrówki trudnej i naprawdę niebezpiecznej.

Chodzenie jako czynność wyodrębniona w czasach Sterne’a, a później Balzaka, Chateaubrianda, Hugo i innych, jeszcze nie pozwalało oddać subtelności widzianego krajobrazu. Robin Jarvis zauważył, że chodzenie było dobre dla biedaków, kryminalistów, młokosów, i przede wszystkim ignorantów¹². Dodajmy uwagi Rebekki Solnit o ludziach ulicy, włóczących się dzieciach, bezdomnych i ulicznicach. Ci chodzą, reszta jeździ. Piesza podróż dla wielkiej liczby ludzi była jedyną możliwością. W czasie trwającego od dekady kryzysu w 1934 roku, gościeńce Anglii pełne były przemierzających je pieszo bezrobotnych, zmęczonych wędrówką, niektórzy nieśli narzędzia, inni szli w urzędniczym ubraniu, gdy odpoczywali, ściągali buty i starannie czyścili je zwitką trawy¹³. Po wojnie, po wyzwoleniu, znów wszyscy szli, kto żyw wracał. I dziś idą ludzie od greckich wybrzeży, pieszo, na Zachód.

Inny nurt w estetycznym rozpoznawaniu świata ukazał korzyści płynące z ogrodowej przechadzki – Rebecca Solnit ujęła to jako *an expansion of the garden stroll* – i odtąd moda na chodzenie zawładnęła zwłaszcza tymi, co chodzić nie musieli. Tymczasem podróże stawały się coraz bardziej trywialne, dzięki dostępności i mnogości środków transportu. Dawno minęły czasy, gdy posiadanie pojazdu wyróżniało. A przecież nim one nadeszły, niektóre części miast stały się czyste, oświetlone, gotowe do chodzenia po nich dla przyjemności, czego znakiem są arkady stworzone do miejskich przechadzek. Rozwój publicznych środków transportu sprawił, że krajobraz stał się scenografią, a nie czymś, w czym się pozostaje zanurzonym.

Pora przywołać pracę Tima Ingolda z 2007 roku, w której daje się poznać nie tylko jako antropolog, ale i muzyk, wtedy gdy pisze o partyturach. Mowa o książce *Lines: A Brief History*¹⁴. W redakcyjnym zdaniu otwierającym rozważania pada pytanie: co wspólnego ma ze sobą chodzenie, tkanie, obserwowanie, opowiadanie, śpiewanie, rysowanie i pisanie?

Wszystkie te czynności organizuje linia.

Kreślimy linie, gestykulując, obrysowując wypowiedziane słowa, ale także chodząc. Linia obecna jest w genealogii, w zapisie nutowym, w podpisie. Także nasze ciała poznaczone są liniami. Tak jak w krajobrazie mieszczą się mniej lub bardziej oczywiste drogi i przejścia, tak w ludzkiej dłoni mieści się garść linii, a każdy dotyk zostawia ich wzór. Przy czym są one i nie są linią, to kreski, skrzyżowania kresek, sploty i miękkie elipsy, niewyczuwalne wyżłobienia w skórze. Czego są śladem? Jak się łączą z ruchem ludzkiego ciała? Krótka historia linii Ingolda rozwija wiele wątków, ale tutaj skupię się na głównym, związanym z chodzeniem. Autor przytacza badania, jakie przeprowadził między 2004 a 2006 ro-

kiem na temat tego, jak chodzenie wiąże czas i miejsce w ludzkim doświadczeniu, relacjach i biografiiach.

Rozdział zatytułowany *W górę, w poprzek i wzdłuż* rozpoczyna od części o śladach i łącznikach, od przywołania gestu naszkicowanego przez Lawrence'a Sterne'a w *Tristramie Shandy*, kiedy to pomagier wuja bohatera, kapral Trim, kreśli laską w powietrzu zawijas. Autor zauważa, że – czy to kreśląc się w powietrzu czy na papierze – każdy zawijas mierza tam, dokąd chce. I cytuje Paula Klee, który ten rodzaj gestu nazywa „linią wychodzącą na spacer”. Następnie uchwycony na papierze zawijas Ingold dzieli na odcinki takiej samej długości, pozostawiając jedynie kropki. Znika linia. Próba powrotu odbywa się na zasadzie dziecięcej zabawy w „połącz kropki”. Otrzymujemy połączenie punktów. Ten mały eksperyment ma pokazać różnice między spacerem, przechadzką (*walk*) a swego rodzaju montażem, nagromadzeniem faktów (*assembly*). To bardzo ważne rozróżnienie. W ten sposób antropolog przybliży to, co stało się, kiedy linia gestu, a więc i linia naszego doświadczenia, uległa fragmentaryzacji, rozpraszając się w sumę punktów. To jest obraz współczesnej podróży, przemieszczania się środkami transportu z punktu A do punktu B w miejsce podejmowanej wędrówki. Mowa tu także o tworzeniu mapy, gdzie rysunek został zastąpiony przez plan podróży. Obraz ten wskazuje także na zastąpienie opowiadania tekstualnością, rozumianą przez Ingolda jako fabularna i założona wcześniej struktura zmierzająca od jednego do drugiego miejsca, z pominięciem właściwych dla snucia opowieści zapętleń i niepowtarzalności. Także nasze rozumienie miejsca w podobny sposób uległo przemianom, widzimy je dziś jako statyczną siatkę połączeń, a nie splot tętniących życiem powiązań, stałych i zmiennych jednocześnie. By pojąć, jak ludzie zamieszkują, a nie zajmują środowisko, lepiej byłoby, zdaniem antropologa, zwrócić się w stronę owego wzoru przechadzki, skierować się w stronę wędrówki.

Nie jest to wcale proste. Thomas Bernhard we wczesnej, radykalnie brzmiącej powieści, za tło obierając robotnicze ulice Wiednia, pisał:

Możemy też śmiało powiedzieć, że często udaje się nam równomiernie chodzić i myśleć równomiernie, jest to jednak ewidentnie najtrudniejsza ze sztuk i jak dotąd najmniej opanowana. O jednym mówimy, że jest wyśmienitym myślącym, o drugim mówimy, że jest wyśmienitym chodzącym, ale o nikim nie możemy powiedzieć, że jest rzekomo wyśmienitym (albo znakomitym) myślącym i chodzącym naraz¹⁵.

Wędrówka i transport, droga i trasa. Osoba, która wędruje, jest swym ruchem. Wędrówka jest w swym śladzie. Ingold przeciwstawia się rozumieniu wędrówki jako mechanicznego przemieszczania się, bowiem to coś, co jest uwidocznione i wyczuwalne w odciskanej

w krajobrazie obecności. Wędrując, doznaję samej siebie i tego, co poza mną, jednocześnie. Wędrówka jest czymś innym niż przemieszczanie się z jednego punktu do drugiego. Ingold przytacza przykłady z rozmaitych stron świata, by wyjaśnić, jak dla ludzi bycie w wędrówce czyni ich nimi samymi. Czytanie śladów jest wpisane w życie, z nim współlistnieje. Życie wydarza się wokół odczytywanych w ruchu śladów i wraz z nimi. Dotyczy to ludzi przemierzających morza, pustynie, pola i lasy, ale i miasta. I nie chodzi o brak mechanicznych narzędzi, można jechać motorem w pole i jednocześnie przepatrywać ptasie gniazda, odczuwać wilgotność powietrza, temperaturę, co z kolei pozwala planować zajęcia dopasowane do okoliczności. Za Ingoldem przywołam pracę innego antropologa, Roya Wagnera, który o Walbiri, rdzennych mieszkańcach centralnej części Australii, napisał: „życie danej osoby jest sumą jej śladów, całym zapisem jej ruchów, które można prześledzić na ziemi”. Nie trzeba szukać daleko, by zobaczyć, jak wydeptujemy w ogrodach ścieżki, skrót w polach, jak wycierają się pod stopami kamienie. Zatem dla wędrowca świat nie kończy się na powierzchni. Raczej widzi świat w złożoności światła, dźwięku, dotyków. Człowiek, idąc, w pewnym sensie *położy się* wzdłuż świata i nieustannie o niego zaczepia. Tak zarysowana teoria powiązań między pozostawianiem w ruchu a światem powoduje, że Ingold krytycznie odnosi się do zaproponowanego przez Bruce'a Chatwina terminu „sieć powiązań”. To określenie, zbyt płaskie, by oddać ów splot, żywy i zmienny, a który starał się Chatwin uchwycić, pisząc *Songlines*, opowieść o ruchu, miejscach, pamięci i roli pieśni pośród rdzennych mieszkańców Australii.

Wędrówka zawiera w sobie piesze doświadczenie przemieszczania się i dlatego stanowi precyzyjny termin dla zobrazowania cielesnego doświadczenia ruchu¹⁶. To, zdaniem Tima Ingolda, najbardziej podstawowy tryb istnienia w świecie.

Słowo *wanderlust* indeksuje w wyszukiwarce internetowej przedziwną konfigurację znaczeń. Oto pod ręką amerykańska komedia z 2012 o tym tytule z Jennifer Aniston, o korpokarze lądującej po utracie pracy w komunie (polski tytuł: *Raj na ziemi*), na portalu Zadania-domowe.com ktoś opublikował definicję: „*Wanderlust* – zamiłowanie do wędrówek, wycieczek krajoznawczych, uważane w XVIII i XIX w. za cechę charakterystyczną młodzieży”. Ponadto miano to nosi paryski klub muzyczny naprzeciwko Gare de Lyon oraz kanadyjski festiwal jogi, uważnego życia i muzyki. Uznano, że jest to dobra nazwa dla bikini i zestawu tatuaży dla miłośniczek podróży, to także tytuł piosenki Paula McCartneya z 1982 roku.

Jest też książka, która nie nosi tego tytułu, ale to właśnie opisuje. *Droga 816* Michała Książka opo-

wiada o tym, do jakiego chodzenia niektórzy są dziś zdolni. Bug i droga wzdłuż Bugu, a tam zapadnie pamięci, inne istnienia, ptasie i roślinne, do tego inni żywi i mniej żywi w jednej marszrucie. Jakby trochę wschodnioangielskie hrabstwo Suffolk, spięte pierścieniem Saturna, ale to wędrówka osnuta lokalnym mrokiem, miejscową florą i fauną. Co się zatem dzieje, gdy idziesz nadbużanką z południa na północ, bacząc na granicę przy rzece? Na przykład to:

Niosłem już kilkadziesiąt ciężkich spojrzeń, od Horodła. Spojrzenia znad rąbanego drewna, znad zarzynanej świni, zza firanek, z głębi stodoły. Z wysokości siodełka ursusa trzydziestki, z boku, z tyłu. Spojrzenia pijanych, palących i nieufnie trzeźwych. Obcy, który idzie pieszo, może przynieść tylko nieszczęście. Zapewne chce coś ukraść. Dlaczego nie jest w pracy? Czy można ufać człowiekowi, którego nie stać nawet na starego passata? Na pewno to zwiadowca, ma mapy, lornetkę, ma aparat. Kiedy mówię o ptakach, niektórzy wybuchają śmiechem. Przeszedłem dwieście kilometrów wzdłuż przedmurza, po jego chrześcijańskiej stronie, a nikt ani razu nie powiedział „dzień dobry”. Oprócz chłopca pod synagogą we Włodawie. To było jedyne „dzień dobry” od samego Horodła.¹⁷

Czy to przybysz się nie witał, czy mu nie odpowiadano?

Zatem chodzić jednak nadal można, jak zwykle na własne ryzyko. Powrót do pieszych wędrówek ma swą dramaturgię. Wędrówka nie jest dla każdej ani dla każdego. Trzeba mieć wolny czas i wolną przestrzeń, którą zdoła się przeniknąć marszem, i jakąś wolność w sobie, by sobie na to pozwolić. I siły w nogach. I płaskie buty. Pewnie przyda się jakaś droga lub smak na bezdroże, jakiś ołówek do kupienia, godziny na ztracenie. Pieszce wędrówki czasem biorą się z zaskoczenia, gdy nagle przeczuwasz, że jedyna rozsądna rzecz, jaką możesz ze sobą zrobić, to wstać i wyjść. Chodzić. Chodzić. Zejść się. I potem dalej chodzić w myślach przez te same ścieżki, wydeptywać je w zawilości wszystkich śladów. Ciało pamięta drogę w sobie, tak zapisana pozostaje sumą doznań płynących z oddziałującego otoczenia. Spojrzeń w oczy, widoków, scenek, nudy, chłodu lub gorąca, zmęczenia. Chodziłam często nad rzekę, także zimą, w czasach gdy chodziło się z walkmanem lub z chłopcem, widziałam codziennie rzekę, jak płynie. Chodziłam pieszo po miastach, dziś patrząc na ich mapy, czuję w nogach odległość, a każdy *remake* spaceru potwierdza, że ciało pamięta. I wyobrażam sobie wiele miejsc, w które bym poszła, w niewidzialnym towarzystwie przywołanych tu głosów. Tak, nadal jesteśmy zdolni do chodzenia, do pieszej zdrożonej samotności. W miejskim zgiełku, na pustej drodze między polami. Ale uważajcie na auta, trzeba mieć przy sobie jakiś odblask.

Przypisy

- 1 Niektóre wątki tutaj rozwinięte pojawiły się w tekście pt. *Chodzenie* opublikowanym w kwartalniku „Autoportret”, nr 41 (2013).
Virginia Woolf, *Ulicami Londynu: przygoda*, [w:] V. Woolf, *Eseje wybrane*, przeł. M. Heydel, Kraków 2015, s. 261.
- 2 Tamże, s. 274.
- 3 Rebecca Solnit, *Wanderlust. A History of Walking*, New York 2001.
- 4 Tamże, s. 264.
- 5 Edward Thomas, *Ta Anglia*, przeł. A. Arno, [w:] „Zeszyty Literackie” 2016, nr 134, s. 62.
- 6 Robert Macfarlane, *The Old Ways. A Journey on Foot*, London 2013, s. 341.
- 7 Tamże, s. 322-323.
- 8 Edward Thomas, *Sowa*, przeł. S. Barańczak, [w:] „Zeszyty Literackie” 2016, nr 134, s. 54.
- 9 Seamus Heaney, *Edward Thomas na drodze Lagans*, przeł. M. Sabiniewicz, [w:] „Zeszyty Literackie” 2016, nr 134, s. 69. To oraz inne miejsca z okolicy, w której mieszkał i o której pisał Heaney, może zmieść z powierzchni ziemi autostrada, która jest planowana od 2016 roku zaledwie 100 metrów od domu poety w Mossbawn w rejonie rezerwatu Lough Beg w Irlandii Północnej.
- 10 Anne Wallace, *Walking, Literature and English Culture*, Oxford 1993, cyt. za T. Ingold s. 38.
- 11 Laurence Sterne, *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy*, przeł. A. Glinczanka, Wrocław 2009, s. 12-15.
- 12 Robin Jarvis, *Romantic Writting and Pederastian Travel*, London 1997, cyt. za T. Ingold, s. 38.
- 13 Laurie Lee, *As I walked Out One Midsummer Morning*, [w:] R. Macfarlane, *The Old Ways. A Journey on Foot*, London 2013, s. 315.
- 14 Tim Ingold, *Lines: A Brief History*, London 2007.
- 15 Thomas Bernhard, *Chodzenie*, przeł. M. Kędzierski, [w:] „Kwartalnik Artystyczny” 2009, nr 63, s. 25.
- 16 Tim Ingold, *Being alive. Essays on movement, knowledge and description*, London 2011, s. 148.
- 17 Michał Książek, *Droga 816*, Białystok 2015, s. 89.

Fenomen *netsuke*. O wędrowaniu rzeczy

1.

Nie tylko ludzie wędrują. Przedmioty wędrują również, pokonując nierzadko dystans znacznie dłuższy, zarówno geograficznie, jak i chronologicznie. Dotyczy to oczywiście wielu przedmiotów, lecz w szczególności tych, które z jakiegoś powodu cenimy wyjątkowo. Takie przedmioty, często kosztowne, wprawiamy w ruch, oddając je jako prezenty, otwierając przed nimi niezba-



Królik o bursztynowych oczach, Masatoshi, Osaka; kość słoniowa, bursztyn, bawoli róg; ok. 1880. Źródło: Wikimedia.org, licencja CC BY-SA 4.0.

dane ścieżki. Nabierają one patyny i zyskują zupełnie nowe właściwości – okazują się bowiem wehikułami w czasie oraz w różnych kulturach, nośnikami idei, niemymi strażnikami opowieści swych kolejnych posiadaczy.

Malarz Paul Klee twierdził, iż nadanie formy dziełu jest jego śmiercią¹. Wydaje się jednak, że niektóre przedmioty mają przywilej prowadzenia życia po życiu – nie tylko podlegają kolejnym przemieszczeniom, ale również zmianom w nich samych, zmieniają się bowiem pod względem fizycznym, lecz również z powodu informacji i wartości, które przenoszą, funkcji, jakie pełnią, oraz tego, co znaczą. W pewnym sensie ów proces stwarzania nigdy się w ich przypadku nie kończy lub też może rozpoczyna się kolejny – ale w tym przypadku bez udziału twórcy, który nie ma już nad nimi żadnej władzy. W swym „dorosłym” życiu przedmioty stają się częścią większej całości, zmieniają się w intrygujące fragmenty kultur i czasów, z których pochodzą.

O takich właśnie przedmiotach pisze Edmund de Waal w swej książce *Zając o bursztynowych oczach*² – opowieści genealogicznej, którą można czytać również jako fascynujący esej antropologiczny. Jego bohaterami są na równi: ludzie i rzeczy. Na kilkuset stronach de Waal snuje misterną opowieść o przodkach. Poznajemy więc historię klanu Ephrussich od momentu ich „inwazji” na Europę, z Odessy w carskiej Rosji, kiedy to wydeptali sobie drogę z ciasnych zaułków w żydowskich dzielnicach do willi w centrum miasta. Ten wątek nie odróżniałby jednak *Zajaca o bursztynowych oczach* od innych sag rodzinnych. *Novum* wprowadzone przez de Waala polega na uczynieniu ludzi, wydarzeń i czasów jedynie tłem dla głównych bohaterów książki – kolekcji figurek *netsuke*. Cały ich zbiór – dwieście sześćdziesiąt cztery maleńkie japońskie figurki – trafił do de Waala w spadku po jego wujecznym dziadku Iggiem:

Dwieście sześćdziesiąt cztery sztuki. Lis z inkrustowanymi oczami, drewno. Wąż zwinięty na liściu lotosu, kość słoniowa. Zając i księżyc, bukszpan. Stojący wojownik. Śpiący służący. Dzieci bawiące się maskami, kość słoniowa. Dzieci bawiące się ze szczeniakami. Dzieci bawiące się hełmem samuraja. Tuziny szczurów z kości słoniowej. Małpy, tygrysy, jelenie, węgorki i galopujący koń. Kapłani, aktorzy, samurajowie, rzemieślnicy i kobieta kąpiąca się w drewnianej balii. Związany sznurkiem pęk chrustu do podpalki. Owoc nieszpulki. Szerszeń w gnieździe, gniazdo na złamanej gałęzi. Trzy ropuchy na liściu. Małpa z młodą małpką. Kochająca się para. Leżący jeleń drapiący się zadnią nogą za uchem. Tancerz no w haftowanej szacie zasłaniający twarz maską. Ośmiornica. Naga kobieta i ośmiornica. Naga kobieta. Trzy jadalne kasztany. Kapłan jadący na koniu. Persymona. I jeszcze dwieście innych: ogromna kolekcja miniaturowych przedmiotów³.

Prawie nic nie było wiadomo na ich temat. Niewiele informacji na temat ich twórców, czasu wykonania, dokładnego pochodzenia. Jedynie szczątkowa wiedza Iggięgo, który pamiętał *netsuke* jeszcze ze swojego dzieciństwa. *Netsuke* zjawily się więc de Waalowi owiane aurą tajemnicy, a jednocześnie przepelnione znaczeniami, których nie umiał rozszyfrować. Postanawia więc dowiedzieć się więcej. Próbuje zobaczyć *netsuke* w różnych punktach ich długiego i skomplikowanego życia. Ten projekt przemienia się ostatecznie w kilkuletnie badania archiwalne, podróże po całej Europie, niemal detektywistyczne dociekania:

W pewnym momencie zaczynam się zastanawiać, jak to możliwe, że ten łatwy do zgubienia, delikatny i miękki, a zarazem twardy przedmiot przetrwał do naszych czasów. Coraz bardziej mnie to wciąga. Czy dałoby się odtworzyć dzieje tej maleńkiej rzeźby? Wejść w posiadanie *netsuke* – odziedziczyć całą kolekcję – oznaczało wziąć za nie odpowiedzialność; również wobec poprzednich właścicieli. Na razie nie umiem powiedzieć, na czym miałyby to polegać⁴.

2.

Za sprawą *netsuke* mamy więc do czynienia z kilkoma wędrownkami. Autora, czytelnika, klanu Ephrussich oraz samych *netsuke*:

Dzięki Iggiemu znam poszczególne etapy wędrowki kolekcji. Wiem, w jaki sposób trafiła ona w moje ręce. Wiem, że została kupiona w Paryżu w roku 1870 przez Charles'a Ephrussiego, kuzyna mojego pradziadka. Wiem też, że na przełomie wieków ofiarował on ją w prezencie ślubnym mojemu wiedeńskiemu pradziadkowi – Viktorowi von Ephrussiemu. Znam też historię Anny, służącej mojej prababki. Wiem również – rzecz jasna – że wraz z Iggiem *netsuke* ponownie trafiły do Japonii i stały się częścią jego wspólnego życia z Jiro. Paryż, Wiedeń, Tokio, Londyn⁵.

De Waal odbywa swój własny *grand tour*. Jego podróż rozpoczyna się tak naprawdę wiele lat wcześniej, choć wówczas nie był tego jeszcze świadom. Jako młody utalentowany artysta wyjechał na kilkanaście miesięcy na stypendium do Tokio. Tam miał okazję nauczyć się języka, zapoznać z japońską sztuką, a przede wszystkim – dobrze poznać swego krewniaka Ignaza. Wtedy też po raz pierwszy styka się z *netsuke*, które spoglądają na niego z gablotki w mieszkaniu dziadka. Po śmierci Iggięgo, podług jego woli, kolekcja *netsuke* należy do Edmunda. Swe pierwsze kroki posiadacza kolekcji, człowieka odpowiedzialnego za dalsze życie *netsuke*, de Waal kieruje do ojca, protestanckiego duchownego. Okazuje się jednak, że odtworzenie historii figurek, odkurzenie rodzinnej przeszłości, nie będzie łatwe – pomocą służą wyłącznie wspomnienia ojca i fragmenty listów. De

Waal decyduje się szukać tam, gdzie przebywały same *netsuke*. Spędza więc całe miesiące w Paryżu, Wiedniu, Tokio, by na sam koniec dotrzeć do źródła – Odessy. Zbierając materiały do książki, podróżuje w głąb siebie, zmieniając się pod wpływem kolejnych doświadczeń. Niezwykle znaczące są jego autorefleksje, jest bowiem niezwykle świadomym zarówno twórcą, jak i odbiorcą. Czuje, że zmienia się jako artysta. Uczy się od egzotycznych *netsuke*, ale również od kolejnych osób, które bada. Europejska wędrownka de Waala pozwala mu „przeżyć kilka różnych żyć”. Zakopany w paryskich archiwach nie tylko dowiaduje się coraz więcej o pierwszym posiadaczu figurek – Charles'u Ephrussim – ale rzeczywiście nawiązuje z nim głęboką więź. Łapie się na tym, że zaczyna niektóre sprawy postrzegać oczami paryskiej socjety, wchodzi głęboko w tamten świat, do którego tak pasowały *netsuke*:

Najbardziej fascynują mnie ogłaszane w prasie listy prezentów ślubnych. Tłumaczę sobie, że moje czasochłonne zajęcie to w istocie studia na temat kultury obdarowywania się – próbuję sobie wyrobić zdanie, kto bez umiaru szastał pieniędzmi, kto był dusigroszem, a kto po prostu nudziarzem. Na jednym z wielkich paryskich ślubów w 1874 roku moja prababka ofiarowała młodej parze komplet złotych półmisków w kształcie muszli. Wulgarnie, myślę sobie, nie potrafiąc jednak uzasadnić tego sądu⁶.

W archiwach de Waal poszukuje wspomnienia świata, który znikł nam z oczu, świata, z którym straciłmy łączność w wyniku kataklizmu XX wieku. Wraz z nim podróżuje także czytelnik. Odwiedzamy wszystkie miejsca wraz z narratorem, zwiedzamy pałace, oglądamy dzieła sztuki. Wędrujemy geograficznie i w czasie. De Waal i *netsuke* sprawiają jednak, że Ephrussi przestają być „jedynie” kolejnym fragmentem świata, który nie przetrwał Holocaustu. Istotne stają się liściki podsyłane Charles'owi przez artystów, istotne jest, że Elisabeth, wiedeńska intelektualistka, okazuje się pozbawiona smaku w kwestii ubioru. Ephrussi nie są tylko ofiarami wojny, kolejnym numerem na liście ofiar Auschwitz – byli prawdziwymi, żywymi ludźmi. De Waalowi udaje się więc niełatwa sztuka: oto czytelnik staje się przejęty nie tylko śmiercią tak tragiczną, że zagarnia ona istniejącą wcześniej egzystencję, ale angażuje się w życie. Jak nieoczywista jest to różnica, najlepiej obrazuje Giorgio Bassani w swej powieści *Ogród Finzi-Continich*. W tej wzruszającej elegii na odejście świata ferraryjskich Żydów czytamy:

„Dokąd jedziemy?” – zapytała Giannina. (...) „Jedziemy popatrzeć na groby sprzed czterech, a może pięciu tysięcy lat” – odpowiedział takim tonem ojciec, jakby zaczynał opowiadać bajkę i nie musiał zbyt ściśle trzymać się cyfr – „Groby etruskie”. „Ja-

kież to smutne!” – westchnęła Giannina odchylając głowę w tył, na oparcie. „Dlaczego smutne? Mówili ci chyba w szkole o Etruskach?”, „W książce do historii Etruskowie są na samym początku, koło Egipcjan i Żydów. Jak myślisz tatusiu, kto był dawniej: Etruskowie czy Żydzi?”. (...) „Tatusiu”, odezwała się znowu Giannina, „dlaczego stare groby budzą mniej smutku niż nowe?”, „To zrozumiałe” – odezwał się po chwili – „Ci, którzy pomarli niedawno, są nam bliżsi w czasie i dlatego bardziej nas obchodzą. Etruskowie, widzisz, wymarli już tak dawno” – znowu mówił takim tonem, jakby opowiadał bajkę – „że to już prawie tak, jak gdyby nigdy nie żyli, jakby zawsze byli umarli”. (...) „A jednak, właśnie kiedy tak mówisz” – powiedziała łagodnie – „myślę sobie, że przecież i Etruskowie żyli naprawdę, i lubię ich tak samo jak wszystkich innych”⁷.

Ephrussi są prawdziwymi kosmopolitami i dziećmi swoich czasów. Od najmłodszych lat uczeni języków obcych, aby później w każdej europejskiej stolicy mogli czuć się jak w domu. Z Odessy młode pokolenie zostaje rozesłane po kontynencie. Podbijają kolejne metropolie, kolejne towarzystwa, kolejne dziedziny życia. Ich żydowskość i zawrotny majątek nie dodają im przyjaciół. Na każdym kroku stykają się z niechęcią i wrogością, coraz silniejszym antysemityzmem, zaledwie przedsmakiem tego, co nadejdzie. Wraz z nimi podróżują *netsuke*. Po raz pierwszy pojawiają się w Paryżu, gdzie kupuje je Charles uwiedziony japonizmem, ówczesną fascynacją bogatych Europejczyków. *Netsuke* w Paryżu są przedmiotami uwielbianymi. Mają swe specjalne gablotki, ale są też nieustannie dotykane, gładzone, noszone w kieszeni. Są w centrum zainteresowania bogatego towarzystwa, są rozkosznym drobiazgiem, ulubionym bibelotem. To tutaj rozpoczyna się ich barwna podróż.

3.

Netsuke to miniaturowe, kilkucentymetrowe rzeźby, które służyły Japończykom do przywiązywania do pasa kimona sakiewek na drobiazgi. Dobrze wykonane *netsuke* jest dziełem sztuki samym w sobie: doskonale precyzyjne, powstałe jedynie z najtrwalszych, szlachetnych materiałów. Wymagało całych miesięcy pracy rzeźbiarza. Tak w swym dwutomowym dziele na temat przedmiotów, bibelotów i kolekcjonowania, *La Maison d'un artiste*, opisuje proces powstawania *netsuke* Edmond de Goncourt:

Pewnego dnia Philippe Sichel [ówczesny paryski handlarz japońszczyzną – przyp. M.S.] natknął się na siedzącego na przybzie Japończyka, który dłużył przy ukończonym już najwyraźniej *netsuke*. Sichel zagadnęła, czy nie zechciałby mu go sprzedać (...) gdy już będzie skończone. Japończyk roześmiał się i oznajmił,

że zajmie mu to jeszcze przynajmniej osiemnaście miesięcy. Następnie pokazawszy mu *netsuke*, które miał przyczepione do paska, objaśnił, że wykonanie tego drobiazgu zajęło mu kilka lat pracy. W trakcie dalszej pogawędki artysta amator wytłumaczył, że nie oznacza to, iż cały ten czas spędził, pracując nieprzerwanie nad swoją rzeźbą (...) robi to bowiem tylko czasami, w niektóre dni (...) po wypaleniu fajki lub nawet dwóch, kiedy jest pogodny i odprężony. Dając tym samym do zrozumienia, że praca ta wymaga godzin inspiracji⁸.

Netsuke są więc od samego początku efektem szczególnego stanu umysłu, nie tylko drobiazgiem, który w prawdziwie japoński sposób łączy piękno i użyteczność, lecz posiadającym w pewnym sensie duszę, którą obdarzył je twórca, dotykając ich wyłącznie w sposób pełen pozytywnych uczuć. W tym względzie przypominają porcelanowe cacka, o których pisał Bruce Chatwin w powieści *Utz*. Tytułowy Kaspar Joachim Utz to mieszkaniec Pragi, kolekcjoner miśnieńskiej porcelany. Tak wyjaśnia on narratorowi fenomen porcelanowych figurek:

Wszystkie legendy o golemach wywodzą się ze starego wierzenia Żydów, że każdy sprawiedliwy człowiek mógłby stworzyć świat. Wystarczyło, żeby powtarzał wiele razy, i to w porządku podanym w kabale, litery tajemnego imienia Boga. „Golem” znaczy po hebrajsku „nieuformowany” lub „niestworzony”. Sam ojciec Adam był „golemem” – stanowił bezwładną masę gliny, tak ogromną, że ciągnęła się od jednego końca świata po drugi: to znaczy dopóty, dopóki Jahwe nie skurczył go do rozmiarów człowieka; tchnął weń życie i, dmuchnąwszy mu w usta, obdarzył mową. „Jak pan widzi” – powiedział na koniec Utz – „Adam był nie tylko pierwszym człowiekiem, ale również pierwszą ceramiczną rzeźbą”. „Czy chce pan powiedzieć przez to, że figurki z pańskiej kolekcji porcelany żyją?”, „I tak i nie. Żyją i jednocześnie są martwe. Ale gdyby żyły, musiałyby przecież i umierać. Nieprawdaż?”⁹.

Podobnie jak porcelanowe figurki, *netsuke* mogą być ożywione wyjątkowym traktowaniem ich przez twórcę. Istnieją zresztą w swoim maleńkim świecie, swoistym mikrokosmosie. Porcelana w kolekcji Utza jest jak niewielki, zamknięty w jednym pomieszczeniu teatrzyk, w którym każda figurka ma swoje miejsce:

Ostrożnie obszedłem pelikana i nosorożca i dotarłem do drugiej ściany z półkami, na których w pięciu czy sześciu rzędach stało mnóstwo osiemnastowiecznych figurek w przepięknych barwnych strojach. Zobaczyłem postacie z komedii dell'arte, a więc Arleki-na i Kolombinę, Brighellę i Pantalone (...) Zwrócił mi uwagę na personifikację kontynentów: Afryka

w lamparcej skórce, Ameryka ozdobiona piórami, Azja w słomkowym kapeluszu w kształcie pagody. Lubiężna, rozłożysta Europa siedziała okrakiem na białym koniu. Inny rząd figurek przedstawiał damy dworu: panie w rozkołysanych krynolinach (...), Jedna z nich głaskała mopsa. Inna całowała polskiego arystokratę. (...) Madame de Pompadour w fioletowej sukni ozdobionej różami śpiewała arię z opery Lully'ego *Acis i Galatea*. (...) Niższe stany reprezentowały figurki: górnika, powroźnika, drwala, krawcowej, fryzjera i pijanego w sztok rybaka. (...) Byli też Tatarzy, Malabarowie, Czerkiesi i chińscy mędracy o cienkich brodach. Grupa masonów studiowała globus. (...) Wiecznie rozpaczająca Mater Dolorosa siedziała obok niepokieszonej zakonnicy. (...) Małpy przystrojone w kryzy (...) rzępoliły, brzdąkały i śpiewały: była to parodia prywatnej orkiestry hrabiego Bruhla. (...) Podeszliśmy do półki, na której stała reszta menażerii Utza: a więc pliszki, kuropatwy, jeden bąk, para krogulców, kilka papug i papużek, wilg, krasek oraz pawie z rozłożonymi ogonami. Był tam również wielbłąd, kozica i słoń, krokodyl i lipizzaner prowadzony przez Murzynka¹⁰.

Podobnie *netsuke* istnieją w swym małym światku: małpy obok kochającej się pary, owoc nieszpulki obok rybaka. Tajemne relacje, które zachodzą między nimi, poruszają wyobraźnię. Panuje tam, jak pisał Rilke, „wibrujący bezruch jak w szklanej witrynie”¹¹. Dzięki Charles'owi zyskują własną gablotkę, która pozwala w pełni docenić ich piękno. W owej gablotce zmieniają swe kolejne domy: z Paryża przenoszą się do Wiednia, z Wiednia do Anglii, by ostatecznie powrócić do Japonii. Gablotka stanowi sporą kontrowersję w środowisku kolekcjonerów:

Przedmiot zamknięty w muzealnej gablocie – pisał [Utz – przyp. M.S.] – wiedzie nienaturalny żywot podobny do zwierząt w zoo. W muzeum eksponaty umierają – od naporu ludzkich spojrzeń lub z braku powietrza¹².

Z początku de Waal wyznaje podobną zasadę – jako wytwórca ceramiki pragnie, aby jego dzieła miały okazję żyć, a nie tylko kurzyć się na półkach. Dzięki Charles'owi zaczyna jednak rozumieć różnicę między muzealną gablotką a serwantką kolekcjonera:

z myślą o swej kolekcji Charles kupił czarną przeszkloną szafę z polerowanego czarnego drewna przypominającego lakę. Była wyższa od niego, miała ponad metr osiemdziesiąt wysokości. Jej zawartość można było podziwiać przez przeszklone drzwi i boczne ścianki. Lustro wprawione w tylną ścianę sprawiało, że odbicia *netsuke* multiplikowały się w nieskończoność, pozwalając snuć domysły o naturze kolekcjo-

nerstwa. Półki serwantki wyłożone były zielonym aksamitem. Na ciemnym tle *netsuke* prezentowały całe bogactwo i subtelność odcieni kości słoniowej, rogu i bukszpanu: od barw kremowych i woskowych po orzechowy brąz i złoto. (...) Serwantka została stworzona po to, by widz mógł podziwiać leżące w niej drobiazgi bez dotykania ich: stanowi oprawę dla przedmiotów, ekspozuje je, pozwala uwodzić oglądającego na odległość. Teraz dopiero dociera do mnie, jak bardzo myliłem się w sprawie tego mebla. Przez dwadzieścia lat mojego zawodowego życia walczyłem o to, by oswobodzić moje prace ze szklanych szafek i gablot, do których trafiały w muzeach i galeriach. Za szkłem umierają, powtarzałem. Gabloty to szklana trumna – przedmioty powinny być trzymane na wolności, trzeba pozwolić im zaistnieć, trzeba dać swobodę. „Wypuścić z salonu i wpuścić do kuchni”, napisałem w swego rodzaju manifestie. Oddziela nas od nich zbyt wiele barier, a przede wszystkim *trop de verre*, za dużo szkła, jak pewien słynny architekt skomentował modernistyczny szklany budynek wzniesiony przez rywala. W przeciwieństwie do gabloty muzealnej serwantka jest jednak po to, by ją otwierać. Już samo otworenie szklanych drzwiczek, ogarnięcie wzrokiem zawartości, chwila wahania, a następnie sięgnięcie do wnętrza to nic innego jak akt uwodzenia. To nagle olśnienie – iskra elektryczna, która wyzwala się w chwili gdy ręka dotyka przedmiotu¹³.

Zarówno *netsuke*, jak i porcelanowe figurki ożywają w kontakcie z człowiekiem, łakną go. Jednak dla japońskich rzeźb moment wyjęcia z gablotki jest jedynie początkiem drogi. *Netsuke* są stworzone do noszenia, ich pierwotną funkcją jest ozdabianie pasa *obi*, więc znajdują się wszędzie tam, gdzie ich właściciel. *Netsuke*, które znalazły się w Europie, znajdowały czasem swoje miejsce w eleganckim gabinecie, a jedno z nich – *netsuke shishi* przedstawiające lwa – uświetniało biurko Freuda¹⁴, jednak są idealne do noszenia w kieszeni. Sam de Waal podróżuje z owocem nieszpulki wyrzeźbionym z drewna kasztanowego:

Gdy wróciłem do Londynu, wsunąłem jedno *netsuke* do kieszeni i tak nosiłem ze sobą cały dzień. Słowo zakłada jakąś celowość i nie oddaje samej tylko obecności *netsuke* w kieszeni. *Netsuke* jest lekkie i tak maleńkie, że nieustannie znika, gubi się wśród bilonu i kluczy. To, które trafiło do mojej kieszeni, zostało wykonane pod koniec XVIII wieku w Edo – starym Tokio – z drewna kasztanowca i przedstawiało szczególnie dojrzały owoc nieszpulki. (...) Obróbka niezwykle twardego materiału, dająca w dotyku efekt miękkości jest kalamburem w świecie zmysłów. Noszę nieszpulkę w kieszeni marynarki, mam ją przy sobie, gdy idę do muzealnej biblioteki, do pracowni i do London Library. Bezustannie obracam ją w palcach¹⁵.

Gdy de Waal decyduje się na wędrowkę śladem *netsuke*, zabiera nieszpulkę ze sobą. W Paryżu Charles'a Ephrussiego *netsuke* są wyjmowane z gablotki przy każdym spotkaniu towarzyskim. Czasem nawet zdarza im się niepostrzeżenie wymknąć z domu, gdy przypadkiem wpadną w falbany sukni jakiejś damy, a ta nieświadomie wyniesie je świat. Gdy figurki trafiają do wiedeńskiego domu Viktora i Emmy Ephrussich, egzotyczna gablotka znajduje miejsce w garderobie pani domu. Tam bawią się nimi dzieci, którym przez godzinę każdego dnia wolno towarzyszyć matce w szykowaniu się do wyjścia:

Dzieci wybierają swoje ulubione figurki i bawią się nimi na pastelowym, żółtym dywanie. Gisela najbardziej lubiła uchwyconą w tanecznej pozie japońską tancerkę przykładającą rozłożony wachlarz do brokatowej sukni. Iggie wołał wilka, zbitkę kończyn z ledwie zaznaczonym tułowiem, błyszczącymi ślepiami i wyszczerzonymi kłami. (...) Czasem dzieci próbowały zabawić mamę opowieściami o którejś z figurek. W rewanżu mama zaczynała snuć swoją historię, na przykład o dziecku trzymającym maskę. Figurek było tak wiele, że nie dawało się ich policzyć. Ale o to właśnie chodziło, taki był sens tych zabawek schowanych w lustrzanej szafce, gdzie ich odbicia powielają się w nieskończoność. Stanowiły zamknięty świat, przestrzeń gdzie można było się bawić, aż nadchodziła chwila, gdy należało je odłożyć na miejsce (...). *Netsuke* przestały być częścią życia salonowego, pretekstem do słownej szermierki. Nikt już nie rozводи się nad mistrzostwem snycerki czy kolorem patyny. *Netsuke* utraciły swój związek z Japonią i z japońszczyzną, nie stymulują żadnej dyskusji. Stały się zwykłymi zabawkami, najzwyklejszymi bibelotami, które w ręku dziecka wcale nie są takie małe. (...) Im dłużej Emmy obcuje z *netsuke* i obserwuje zabawy dzieci, tym bardziej przekonuje się, że podarunek ten stał się czymś zbyt intymnym, by go pokazywać innym osobom¹⁶.

Na każdym etapie swej wędrowki *netsuke* przyjmują więc inną rolę. W Japonii były cennym, lecz praktycznym przedmiotem. Później stały się kolejnym cackiem zdobytym przez handlarza japońszczyzną. W Paryżu były urzeczywistnieniem ówczesnych egzotycznych fantazji, przedmiotem fascynacji. W Wiedniu okazały się dziecięcą zabawką. Jednak najbardziej zaskakujący jest wojenny epizod ich życia. Ephrussi, jako rodzina niezwykle majątnych Żydów, natychmiast znaleźli się na celowniku nazistów. Straciwszy cały majątek, zmuszeni byli uciekać z Austrii, pozostawiając za sobą pałac przy Ringstrasse. Wydawałoby się, iż wojna przypieczętuje los *netsuke* i zostaną zniszczone, rozkradzione lub też zostaną własnością Rzeszy i utkną na zawsze w owych bezdusznych muzealnych gablotach.

Stało się jednak inaczej. Pokojówka Anna, wieloletnia służąca Emmy, zapragnęła uratować cokolwiek, co należało do jej pracodawców. Pozostawszy więc w pałacu, w tym czasie przekształconym na biura, wyносиła *netsuke* z serwantki – po dwie lub trzy sztuki. Chowała je do kieszeni, a później ukrywała w swoim sienniku, w pokoju dla służby, którego nikt nie odwiedzał. W ten sposób, w ciągu kilku tygodni wyniosła dwieście sześćdziesiąt cztery *netsuke*. Figurki przetrwały wojnę i w kilka lat po niej trafiły z powrotem w ręce Ephrussich – gdy Elisabeth (jedna z córek Viktora i Emmy) powróciła do Austrii, by próbować odzyskać cokolwiek z rodzinnych precjozów. Pokój Anny był kolejnym domem *netsuke*:

Kiedy myślę o *netsuke* spoczywających w kieszeni Anny razem ze szmatką do wycierania kurzu i szpulką nici, wydaje mi się, że nikt nie okazał im tyle troski co ona. (...) Każda *netsuke* pomaga Annie walczyć ze słabnącą pamięcią. Każda wyniesiona figurka jest aktem oporu przeciwko niepomysłnym wiadomościom, jest uratowaną opowieścią, nadzieją na lepszą przyszłość¹⁷.

Schowane w materacu Anny, gdzie „kość słoniowa i japoński bukszpan stykają się bezpośrednio z austriackim końskim włosiem”, okazują się więc depozytami pamięci, jednak w znaczeniu innym niż dla de Waala, czy kogokolwiek z pokolenia powojennego. Dla Anny *netsuke* są ostatnim przypomnieniem świata, w którym żyła, świata straconego bezpowrotnie. Elisabeth zabiera figurki do Tunbridge Wells, angielskiej ostoji, do której część rodziny Ephrussich zawitała po wojnie. Ostatecznie jednak *netsuke* dziedziczy Ignaz, brat Elisabeth, którego obowiązki zawodowe kierują do Tokio. W ten sposób kolekcja wraca do swojej ojczyzny, a w domu Ignaza przechodzą prawdziwą metamorfozę:

Kolekcja *netsuke* staje się centralnym punktem tego domu i zarazem centrum życia Iggiego. Iggie projektuje dla niej specjalną gablotę, której tylną ścianę wyklada jasnoblękitnym papierem z motywem chryzantem. Dwieście sześćdziesiąt cztery *netsuke* wróciły do Japonii, ponownie stały się ozdobą salonu. Iggie umieścił je na trzech długich szklanych półkach. Ukryte źródło światła sprawia, że o zmroku witryna rozświetla się wszystkimi odcieniami beżu, ecru i kości słoniowej. W nocy mebel rozjaśnia cały pokój. *Netsuke* odzyskują swoją japońskość. Zostają też odczarowane. Okazuje się, że maleńkie rzeźby przedstawiają to, co stanowi podstawę tutejszej diety: małże, ośmiornice, brzoskwinie, persymone, pędy bambusa. (...) Świat, który przedstawiają te maleńkie rzeźby, odpowiada światu zobrazowanemu na japońskich zwojach i złożonych parawanach. Nareszcie *netsuke*



1. Trzy szczury jedzące rybią głowę, XVIII w. (Edo-Meiji), Walters Art Museum. Źródło: Wikimedia.org, domena publiczna, licencja CC BY-SA 3.0.
2. Izumiya Tomotada, Netsuke w kształcie psa, XVIII w. (Edo), Walters Art Museum. Źródło: Wikimedia.org, domena publiczna, licencja CC BY-SA 3.0.
3. Tygrys netsuke, podpis: Takeharu, XVIII-XIX w., kość słoniowa, Muzeum Sztuki w Honolulu. Źródło: Wikimedia.org, licencja CC0.

mają się do kogo odezwać – ich towarzyszami nie są już obrazy Moreau i Renoira ani stojące na toalecie kryształowe i srebrne flakony z perfumami. *Netsuke* to przedmioty przeznaczone do dotykania i obracania w rękach. Znalazły się w świecie podobnych do nich rzeczy. Łączą je nie tylko materiały, z których je wykonano (kości słoniowej i drewna bukszpanowego dotyka się codziennie, chociażby używając paleczek do jedzenia), lecz również ich głęboko zakorzeniona w kulturze Japonii forma¹⁸.

Ostatecznie więc, mimo dziesięcioleci spędzonych na nowym kontynencie, *netsuke* wciąż noszą w sobie ślad wielogodzinnej natchnionej pracy japońskich rzeźbiarzy, o których opowiadano anegdoty. Jak choćby ta o rzemieślniku z Gifu, który pewnego dnia wyszedł z domu i przez kilka dni nie dawał znaku życia. Po kilku dniach pojawił się, tłumacząc, że udał się w góry, by obserwować życie jeleni. Owocem jego wyprawy i skrupulatnej obserwacji było nowe dzieło – maleńka figurka jelenia.

4.

Netsuke przenoszą wartości, których ani czas, ani „przeprowadzki”, ani całkowita zmiana ich funkcji nie jest w stanie usunąć. Ich kulturowa biografia, by użyć określenia zaproponowanego przez Igora Kopytoff, nie zaciera ich pierwotnej tożsamości. Ze względu na to stanowią przedmioty o istotnej wartości kulturowej. Jak pisze Izolda Topp w tekście *Szkatulka*:

Rzecz – kamyk, kartka pocztowa czy zdobione pudełko – staje się bowiem kulturowym przedmiotem na mocy szczególnego przekształcenia, które nie tylko wiąże ją z wartością, ale też czyni własności rzeczy sposobem istnienia/modusem wartości¹⁹.

Kolekcja de Waala niewątpliwie należy do kategorii wyjątkowych przedmiotów. Figurki prezentują najwyższy poziom rzemiosła artystycznego, są zabytkiem japońskiej kultury²⁰. Fakt, iż nie są to pojedyncze przedmioty, a zbiór aż dwustu sześćdziesięciu czterech elementów, sprawia, że stanowią niezwykle zjawisko również rozpatrywane jako całość, jako bardzo szczególna kolekcja. Jednak te muzealne konteksty nie są wystarczające, by w pełni oddać sprawiedliwość osobliwości *netsuke*. *Netsuke* przechodzą z rąk do rąk jako podarki, z każdym kolejnym przekazaniem tylko przybiera im wartości. Od momentu zakupu ich przez Charles'a okazują się przedmiotem wręcz bezcennym, a przeliczanie ich na pieniądze byłoby w złym guście, ponieważ przynależą już do innej kategorii rzeczy:

To, w jaki sposób przedmioty przechodzą z rąk do rąk, to już domena opowieści. Daję ci coś, bo jesteś mi bliski. Albo dlatego, że sam kiedyś otrzymałem

ten przedmiot od kogoś bliskiego. Albo ponieważ kupiłem go w wyjątkowym miejscu. Ponieważ będziesz się o niego troszczył. Bo skomplikuje twoje życie. Albo wzbudzi czyjąś zazdrość. Przejęcie spuścizny tylko komplikuje historię. Nie jest oczywiste, co się pamięta, a co puszcza w niepamięć. Czasami te niepamięci nakładają się na siebie, zapomina się o poprzednich właścicielach, dopowiada nowe historie. Co otrzymałem wraz z tymi maleńkimi japońskimi przedmiotami?²¹

O traktowaniu wyjątkowych przedmiotów jako niepodlegających sprzedaży pisze również Kopytoff, powołując się na doświadczenia w zakresie przywożenia na Zachód sztuki afrykańskiej w okresie jej największej popularności wśród badaczy. Artefakty zakupione od handlarzy i opłacone, z czasem tylko częściowo pozbywały się „nieczystości” z tym związanej, należąc do tej samej kategorii co przedmioty zdobyte w sposób „właściwy”. Właściwych sposobów było kilka:

Dozwolone było, aby wymieniać je na inne afrykańskie (lub inne tzw. „prymitywne”) obiekty. Można je było również dać lub otrzymać w prezencie. Studenci powracający z terenu zazwyczaj przywozili jeden lub dwa przedmioty jako podarunki dla swoich mentorów, włączając je tym samym w kolejną sferę wymiany – relacji akademickiej. Moralność rządząca tą sferą nie pozwalała na sprzedaż tych obiektów, poza ewentualnie przekazaniem ich muzeum po kosztach nabycia²².

Być może jednym z powodów, dla których pewien przedmiot staje się w pewnym momencie „niesprzedawalny”, jest niesiony przez niego ładunek emocjonalny. Ponieważ okazuje się, że niektóre obiekty żyją, posiadają swoją biografię, nie możemy ich tak łatwo wyceńnić. Jako przykład Kopytoff podaje obraz Renoira:

Biografia obrazu Renoira, który kończy w spalarni jest dla nas równie tragiczna jak biografia osoby, która zostaje zamordowana. Jest to oczywiste. Istnieją też jednak inne wydarzenia, bardziej subtelne, które mogą wystąpić w biografii przedmiotu. Co z Renoirem przechowywanym w niedostępnej prywatnej kolekcji? Leżącym zapomnianym w piwnicy muzeum? Renoirze opuszczającym Francję, by znaleźć się w Stanach Zjednoczonych? Albo w Nigerii? Kulturowe reakcje na takie zdarzenia odkrywają splątana masę estetycznych, historycznych, a nawet politycznych uwarunkowań, które kształtują naszą postawę wobec sztuki²³.

Przypadek *netsuke* pokazuje, iż pewne przedmioty wręcz muszą wędrować ze względu na swoją wartość sentymentalną, emocjonalną, duchową. Są

tak cenne, że przekazanie ich komuś ważnemu jest nie mniej istotne niż ich posiadanie. Wydaje się, że z tego powodu Charles podarowuje kolekcję ulubionemu bratankowi, z tego samego powodu pokojówka Anna ratuje ją w czasie wojny, by oddać później zbiór w ręce Elisabeth. *Netsuke* zmierzają dalej do Ignaza, by trafić w końcu do wnuka, Edmunda de Waala, o którym Ignaz wiedział, iż będzie umiał w pełni docenić to dziedzictwo. Wciąż pozostaje jednak kwestia samego rozpoczęcia wędrówki kolekcji. Wyruszenie *netsuke* z Japonii jest konsekwencją zmian politycznych i kulturowych w Azji oraz Europie wieku XIX i XX. Japonia, zestawiając swoje osiągnięcia z kulturą Zachodu, odkryła wówczas swoje przewagi i niedomogi:

Po długim czasie zamknięcia Japonia w 1868 otworzyła się na świat i rok ten stał się początkiem nowego okresu, zwanego Meiji (1868-1912). Ta nowa sytuacja oznaczała ważne zmiany we wszystkich dziedzinach życia, w gospodarce i polityce przede wszystkim, ale także w sferze kultury. Intelktualiści japońscy stanęli przed poważnym zadaniem: musieli w przyśpieszonym tempie przyswoić sobie nowożytną kulturę Zachodu oraz podjąć wysiłek zapoznania Europy z kulturą własną. Zadanie to starano się realizować przede wszystkim poprzez zapraszanie na wykłady uczonych zachodnich, jak i wyjazdy Japończyków na studia zagraniczne. Ten wzmożony obustronny ruch wytworzył szczególną atmosferę poszukiwania własnej japońskiej tożsamości. (...) W konfrontacji z zaawansowaną filozofią Zachodu uświadomiono sobie wówczas po pierwsze niedomogi własnej myśli teoretyczno-filozoficznej, po drugie zaś nastąpiło ostre – niczym olśnienie – rozpoznanie, że mimo braku akademickiej dyscypliny estetycznej w postaci filozofii sztuki, kulturę japońską cechuje swoisty nadmiar estetyki, gdyż estetyczność przenikała niemal każdą dziedzinę życia. Powstała potrzeba oddania tej estetycznej specyfiki kultury japońskiej w pojęciach zrozumiałych dla Europejczyków²⁴.

Zjawiska, które Japończycy byli w stanie ująć w jednym wyrazie, otrzymują teraz objaśnienia zajmujące całe eseje, jak na przykład *mono-no-aware*, czyli melancholia i rozrzewnienie wywołane pięknem natury, a które wiąże się z myślą o przemijalności i kruchości życia czy też *yugen* – stan emocjonalny

wywołany przez to, co głęboko skryte w naturze i jedynie sugerowane w jej zjawiskowości. (...) stan *yugen* można przyrównać do rozkwitającego kwiatu, istotą jego tajemnej głębi jest niedopowiedzenie, rezygnacja z tego, co dopełnione i skończone na rzecz zjawisk w fazie początku lub zanikania, gdy to, co jeszcze lub już nieobecne, zostaje jedynie zasugerowane²⁵.

W próbach znalezienia metod zrozumiałych dla ludzi z Zachodu niektóre pojęcia zaczynają łączyć się z tymi już istniejącymi w Europie. Tak dzieje się między innymi z japońskim idiomem *iki*, którego wyjaśnienia podjął się Kuki Shuzo w książce *Struktura iki*. *Iki* to kwintesencja kultury japońskiej, kumulacja cech takich jak: *yugen* (tajemniczość), *miyabi* (elegancja), *wabi/sabi* (prostota, zgrzebność, ulotność)²⁶. Kuki, zafascynowany kulturą intelektualną Francji, uznaje *iki* za najbliższe pojęciom rdzennie francuskim – *esprit*, *szyk*, *dandyzm*. W tym samym czasie Europa zachłytuje się *japonairies*:

„Dla obdarzonych skłonnościami artystycznymi amatorów, jak przedstawiciele rodu Ephrussich czy Camondo, japonizm stał się wyznaniem” (...) Samo dotknięcie japońskiego przedmiotu, położenie go na dłoni, obrócenie w palcach wystarczyło, by wyrobić sobie o nim zdanie. (...) Podróżnikom, którzy odwiedzili Japonię, oraz pierwszym kolekcjonerom tamtejszej sztuki wystarczyło wziąć przedmiot do ręki, by stwierdzić, czy jest „autentyczny”, czy też nie. (...) Chodziło o to, by zdać się na własne poczucie piękna i wrażliwość dotyku, w którym wyrażała się niewinność zmysłów. Sztuka Japonii wyrażała się jako nowy, cudowny świat – świat nowych faktur i nowego sposobu odczuwania. Było to objawienie nowych tworzyw: brązu, którego patyna sięgała nieraz dużo dalej niż czasy renesansu, laki o niezrównanej głębi i nasyceniu kolorów, pokrytych złotem parawanów do grodzienia pomieszczeń²⁷.

Szał na japońszczyznę jest okazją do zbijania majątku dla handlarzy, takich jak Sichel, którzy za bezcen skupowali w Japonii, cokolwiek się dało, i sprzedawali w Paryżu z wielokrotną przebitką. Bywało, że monstrualny zalew towarów na tyle zniechęcał zachodnich przedsiębiorców, że Japończycy chwyтали się wszelkich sposobów, by doprowadzić do transakcji, włącznie z zapraszaniem na uczyty, które kończyły się występami tancerek i śpiewaczek. Europejczycy szybko zamienili zachwyty i pragnienie posiadania w pazerność, a wywóz dzieł sztuki osiągnął takie rozmiary, że wspomniany Sichel określał to *de devaliser le Japon* – ograbieniem Japonii. Popularność japońskich cacek polegała na tym, iż były nie tylko pudełkiem z laki czy ceramiczną czarką do herbaty. Obiecywały wręcz zmysłowe spełnienie: „Japońskie wachlarze, drobiazgi i szaty ożywały dopiero w relacji z człowiekiem. Były rekwizytami służącymi do wcielania się w nowe role”²⁸. Oczywiście, szybko zaczynają się nieporozumienia i trudności. Na ulicach Paryża pojawiają się Japończycy. Noszą surduty skrojone podług najnowszej mody, z najlepszej jakości materiałów, ich buty z daleka lśnią nowością. Starają się możliwie najlepiej wpasować w to, co uważają za prawdziwie francuski *szyk*. Przesadna wytworność zdradza jednak

ich pochodzenie, wszystko jest „zbyt” – nadmiernie pedantyczne i wyrafinowane: „Można by ich wziąć za Paryżan, gdyby nie pewne szczegóły, drobiazgi zdradzające ludzi, którzy zbyt łatwo ulegają swojemu krawcowi i nie potrafią narzucić mu własnej woli”²⁹.

Pikanterii tej opinii przydaje zestawienie jej ze słynnym esejem Jun’ichiro Tanizaki, w którym sławi różne odcienie wschodniej „negatywności”:

W każdym razie nie da się zaprzeczyć, że wśród elementów składających się na to, co nazywamy „wytworną elegancją” i co daje nam tyle radości, jest miejsce także na szczytę nieczystego, czegoś co jest na bakier z higieną. Kiedy ludzie Zachodu wykryją najdrobniejszy pyłek brudu, bez pardonu go usuwają, my na Wschodzie tymczasem pieczołowicie go zachowujemy, ba, idealizujemy. Jeśli powie ktoś, że głosząc takie prawdy, w istocie poprawiamy sobie tylko samopoczucie, niech i tak będzie, ale faktem jest że uwielbiamy rzeczy naznaczone piętnem ludzkiego brudu, plamy będące wynikiem działania przyrody. Lubimy koloryt i połysk śladów przywołujących na myśl dawne zdarzenia, których są pamiętką³⁰.

W tym czasie Charles Ephrussi zakupuje najpierw kolekcję trzydziestu trzech pudełek z laki, a później także innych egzotycznych drobiazgów. W końcu kupuje zbiór *netsuke*. Niewątpliwie był to zakup podyktowany pasją i fascynacją i już same te uczucia sprawiły, że od tego momentu *netsuke* stały się wyjątkowymi przedmiotami. Miłość, jaką Zachód żywił wówczas dla zmysłowej obietnicy, dla tajemnicy Dalekiego Wschodu, którą niosły *japonaires*, czyni figurki szczególnie. Mobilność kultur, a w pewnych względach ich mieszanie, wędrówka *netsuke* przez kontynenty i dziesięciolecia – to wszystko sprawia, że trudno jest określić cechy, dzięki którym te figurki są wartościowe. Choćby taki, dwuznaczny fakt: ich starość, a także to, że były posiadane i użytkowane przez wiele osób. W europejskim rozumieniu jest to patyna – szlachetna wiekość. Ale patrząc na nie z innego kulturowo punktu widzenia, można w nich widzieć japońskie *nare* – „szlif starości”³¹, powstały w wyniku wielokrotnego dotknięcia przedmiotu. Jak pisał Kopytoff:

Biografie rzeczy mogą odkryć to, co w innym przypadku pozostałoby niewidoczne. Na przykład, w przypadku kontaktu kultur potrafią wykazać to, co wielokrotnie podkreślali antropolodzy: że w przejmowaniu obcych przedmiotów – jak również obcych idei – ważny jest nie fakt ich przejmowania, ale sposób, w który są przez kulturę redefiniowane i użytkowane³².

Gdy figurki po latach powracają do Japonii, okazuje się, że i tutaj znaczą już coś zupełnie innego. Wpisują się w swoisty „nowy japonizm”:

Wielu japońskich znajomych Iggiego nigdy wcześniej nie miało *netsuke* w ręku, a nawet ich nie widziało. Jiro pamiętał swego dziadka, przedsiębiorcę w ciemnym kimonie zdobionym przy szyi, mankietach i rękawach z pięcioma heraldycznymi motywami, które wkładał na śluby i pogrzeby, białych skarpetkach przypominających skarpetki z jednym palcem i drewnianych sandałach *geta*. Stroju dopełniały szeroki pas zawiązany w sztywny węzeł i zwisające na końcu sznura *netsuke*, przedstawiające jakieś zwierzątko. Może szczura? *Netsuke* wyszły z użycia mniej więcej osiemdziesiąt lat wcześniej, na początku epoki Meiji, gdy zniechęcano mężczyzn do noszenia kimon. Podczas spotkań towarzyskich u Iggiego, gdy goście popijali whisky, zagryzając *edamame* – chrupiącymi strąkami młodej soi, otwierano drzwiczki do gabloty, a *netsuke* trafiały do rąk zaproszonych. (...) Teraz, z powrotem w Japonii, *netsuke* przywołują wspomnienia związane z pokoleniem dziadków. Kaligrafia, poezja, *samisen* to dla japońskich gości Iggiego część utraconego świata, zmieczonego przez szarość powojennego życia. Pamiętajcie o bogactwie tamtego świata, przypominają *netsuke*³³.

Po raz ostatni goście bawili się w ten sposób *netsuke* w stylowym salonie Charles’a Ephrussiego, historyjki o malutkich rzeźbach wymyślali Degas czy Renoir. Od tego czasu również w Japonii stały się zabawką dla towarzystwa. Jednocześnie przestały być zmysłową innością, tajemniczą sztuką – a tak właśnie widzieli je Paryżanie. Już ukryte w biednym, wiedeńskim sienniku Anny nabrały w pewnym sensie *mono-no-aware*, stały się przedmiotem refleksji nad przemijaniem.

5.

O-miyagi to japońskie tradycyjne ciasteczka z fasoli, które wręcza się jako prezent w odwiedzinach. Są malutkie, zbite i dość ciężkie, ale doskonale i przyjemnie dopasowują się w dłoń. Zarówno *o-miyagi*, jak i *netsuke* nawiązują do formy zakorzenionej w kulturze Japonii – czegoś niewielkiego i „konkretnego”, *netsuke* są bardzo trwale i twarde. Odróżniają się od wielu innych japońskich wyrobów, które często cechuje delikatność i kruchość. W opowieści de Waala jawią się jako punkt stałości, niezmiennosc i trwałość w zmiennym i nietrwałym świecie. *Netsuke* dają swojemu właścicielowi perspektywę nieruchomości małego i twardego przedmiotu, której potrzebuje, by móc przyjrzeć się płynącemu czasowi:

Chciałbym poznać relacje, jakie zaszły między tym pochodzącym z Japonii drewnianym przedmiotem, który obracam w palcach – twardym i wyrafinowanym – a miejscami, w które rzucił go los. Chciałbym wyciągnąć rękę, dotknąć klamki, nacisnąć ją i trafić do miejsc, gdzie te przedmioty kiedyś żyły, znaleźć się

w tamtej przestrzeni, zmierzyć ją wzrokiem, przyjrzeć się obrazom, które wisiały na ścianach, przekonać się, w jaki sposób padało na nie światło. Dowiedzieć się, czyje ręce dotykały tych maleńkich rzeźb i jakie były myśli ludzi, do których należały – jeśli je w ogóle mieli. Chcę wiedzieć, czego były świadkami³⁴.

Netsuke w każdym kolejnym miejscu, w którym się znalazły, przejmowały coś z tamtego czasu i kultury. Od Japonii epoki Edo, aż do zatartego dla nas świata sprzed wojen światowych. Być może wolno więc uznać, że wpisują się w Braudelowskie struktury „długiego trwania”, są malutkimi fragmentami potężnych nurtów kulturowych i ideowych, które rządziły Wschodem i Zachodem. A także żywym świadectwem zmienności i nieprzewidywalności układów kulturowych oraz wpływu mód kulturalnych na codzienne życie. Wspomniany we wstępie Paul Klee twierdził, że ukończenie dzieła jest jego śmiercią. De Waal widzi sprawę jako bardziej złożoną:

Jako garncarz dziwię się, gdy ludzie mówią o moich naczyniach tak, jakby były żywymi istotami. Trudno mi się pogodzić z życiem po życiu czegoś, co własnoręcznie wykonałem. Niektóre przedmioty kumulują w sobie jednak emocje towarzyszące ich tworzeniu³⁵.

Netsuke, stabilne i trwałe, zostały stworzone do ciągłej zmiany miejsca, nieustannej wędrówki. Paryski salon, wiedeńska garderoba, siennik, tokijska gablotka w chryzantemy, w końcu dom garncarza – to tylko kolejne przystanki w ich podróży. Już niedługo znów zostaną komuś ofiarowane, wzbogacą się o kolejne znaczenia. Toteż nie dziwi, że kończąc swoją opowieść, de Waal widzi bliskie sobie figurki jako obiekty obdarzone życiem, ożywione, istniejące w ruchu, który zdaje się ich przeznaczeniem:

Układam na półkach niektóre figurki: wilka, nie-szpułkę zająca o bursztynowych oczach i jeszcze kilka innych. Po jakimś czasie widzę, że zostały przestawione. Zwinięty w kłębek śpiący szczur został przesunięty bardziej do przodu. Otwieram drzwi i biorę go do ręki. Wsuwam go do kieszeni, wołam psa, zakładam mu smycz i ruszam do pracy. Czekają na mnie moje garnki.

Netsuke dalej wędrują.

Przypisy

- ¹ Za: Tim Ingold, *Bringing Things To Life: Creative Entanglements in a World of Materials*, [w:] „National Centre for Research Methods Working Paper Series”, 2010, nr 5, s. 2.
- ² Edmund de Waal to uznany brytyjski twórca ceramiki, artysta, historyk sztuki, anglista, japonista. Spadkobierca

- żydowskiej familii Ephrussich (nazwisko „de Waal” pochodzi od dziadka, holenderskiego przedsiębiorcy).
- ³ Edmund de Waal, *Zając o bursztynowych oczach*, przeł. E. Jasińska, Czarne, Wołowiec 2013, s. 79-80
- ⁴ Tamże, s. 26.
- ⁵ Tamże, s. 26.
- ⁶ Tamże, s. 59.
- ⁷ Giorgio Bassani, *Ogród Finzi-Continich*, przeł. B. Sieroszevska, PIW, Warszawa 1964, s. 9-10.
- ⁸ de Waal, dz. cyt., s. 75-76.
- ⁹ Bruce Chatwin, *Utz*, przeł. M. Michałowska, Świat Książki, Warszawa 2010, s. 37.
- ¹⁰ Tamże, s. 44-48.
- ¹¹ de Waal, dz. cyt., s. 249.
- ¹² Chatwin, dz. cyt., s. 18.
- ¹³ de Waal, dz. cyt., s. 81-83.
- ¹⁴ Tamże, s. 201.
- ¹⁵ Tamże, s. 25-26.
- ¹⁶ Tamże, s. 197-200.
- ¹⁷ Tamże, s. 308-309.
- ¹⁸ Tamże, s. 336-337.
- ¹⁹ Izolda Topp, *Słowa niemodne? Kultura, symbol, tradycja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014, s. 118.
- ²⁰ de Waal, dz. cyt., s. 349.
- ²¹ Tamże, s. 30.
- ²² Igor Kopytoff, *The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process*, [w:] A. Appadurai (red.) *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, s. 78.
- ²³ Tamże, s. 67.
- ²⁴ Krystyna Wilkoszewska, *Życie i śmierć w wymiarze estetycznym*, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska. Estetyka życia i piękno umierania*, Universitas, Kraków 2005, s. 8.
- ²⁵ Krystyna Wilkoszewska, *Estetyka japońska. Wprowadzenie*, [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska. Wymiary przestrzeni*, Universitas, Kraków 2008, s. 10.
- ²⁶ K. Wilkoszewska, *Życie i śmierć w wymiarze estetycznym*, dz. cyt., s. 9.
- ²⁷ De Waal, dz. cyt., s. 67.
- ²⁸ Tamże, s. 73-74.
- ²⁹ Tamże, s. 65.
- ³⁰ Jun'ichirō Tanizaki, *Pochwała cienia*, przeł. H. Lipszyc, Karakter, Kraków 2016, s. 29.
- ³¹ Tamże, s. 29.
- ³² Kopytoff, dz. cyt., s. 67.
- ³³ De Waal, dz. cyt., s. 337-338.
- ³⁴ Tamże, s. 28-29.
- ³⁵ Tamże, s. 29.



Wędrujące kultury. Fot. Kinga Łozińska.

Gdzie bogowie się dogadują

Podoba mi się myśl, że są miejsca, gdzie *sacrum* znosi granice. Miejsca, chwile, klimaty, gdy Ludy Księgi ujawniają swoje pobratymstwo i przynależność do jednej rodziny człowieczej, z księgą czy bez niej. Tańce, dotykane się ciał, gładzenie relikwii. Przekraczanie progów między *sacrum* a *profanum*, światłem a cieniem. I jeszcze: nieskończone powtarzanie, bicie pokłonów, łuskanie paciorków różańca. Chodzi o miejsca, dźwięki, gesty, atmosfery, szaty, światła, ścieżki, które czasem niespodzianie i boleśnie odsłaniają wspólną prawdę o rzeczach.

Mawiamy: „klimaty”. „W grece i łacinie – pisał Elémire Zolla – mówi się o uroku, podobnym do wiatru, aury, którą emanują ludzie i miejsca, a ona rośnie, nabrzmiewa, staje się wirami, tumanem, nawałnicą, jaśniejącym obłokiem, złotym blaskiem, zatyka, ogłusza”. Podobną aurę, charyzmę, czuję w czułym kołysaniu *Ojciec nasz* w języku Chrystusa nad Eufratem, w wylanianiu się harmonii kwint z burzy głosów chasydów rebe Nachmana w Galilei, w hipnotycznych wokalizach i głębokich westchnieniach sufich czisti z Kabulu, w szabasowej modlitwie w Antiochii. „Myśmy lutniami, Tyś tym, który w nie uderza i dobywa z nich tony”, pisał Dżalaluddin Rumi.

Od wielu lat podróżuję po pograniczach monoteizmów, do oaz spotkań, obłożonych przez uzbrojone fanatyzmy, do utraconych ojczyzn dzisiejszych uchodźców. Jak sanktuaria mistyków sufi, które od Mali do Pakistanu znikają pod bombami. Znienawidzeni przez wahabitów, ignorowani przez oświeconych reformatorów islamu i Zachód, nauczyciele sufi są chyba najsolidniejszą opoką przeciw barbarzyństwu. Wypełniają biblioteki, choć nad teorię przedkładają doświadczenie, praktykę nazywają drogą, a fanatyka osłem dźwigającym na grzbiecie stos książek. To dzięki nim islam ubogich zachłystnął się bożym miłosierdziem, doświadczeniem zmysłów, wrażliwością na piękno.

Są to azyle wiar, jak Bosfor, nad którym ormiańskie i tureckie kobiety razem zasypiają przy grobie bizantyjskiego świętego, praktykując *incubatio*, o którym pisało jeszcze przed Herodotem, znieczulając snem dzielącą je pamięć ludobójstwa. Jak monasterium na Pustyni Egipskiej w święte piątki atakowane przez fanatyków – tam gdzie abba Fanous wysłuchuje snów beduińskich pasterzy, przez pół dnia czekających na słońcu na swoją kolej. Jak Kosowo, gdzie muzułmanie oddają cześć nieszczęsnemu świętemu Serbów, królowi Stefanowi, osłepionemu przez własnego ojca i zabitemu przez syna. Jak Damaszek, gdzie chrześcijanie i muzułmanie, szyici i sunnici modlą się ramię w ramię w meczecie Umajjadów przy katafalku Jana Chrzyciela i pod minaretem Chrystusa. Jak monasterium Deir Mar Musa, którego kamienie zostały ułożone na powrót przez chrześcijan i muzułmanów, bo przecież tu modlili się razem przez blisko tysiąc lat, też w nieszczęsnej Syrii. Ziemię tysięcletniego współobcowania, gdzie pękają łańcuchy wen-

det, spożywa się te same potrawy, dzieli kumów, sny, pieśni. Pogranicza oikumeny, z dala od bożych tronów i pępeków świata. Azyle innowierców i skrzyżowania szlaków kupieckich karawan, wydeptywane też przez sandały derwiszów i poetów.

Rok po roku wypełniam agendę *sacrum* jubileuszami śmierci i narodzin świętych, misteriami płodności i zaduszek, pielgrzymkami i składaniem ofiar, chodzeniem i pelzaniem – w kręgu za ruchem wskazówek zegara lub na opak. Są to godziny wybrane, pory roku, przesilenia, równonoc, wiążące i przecinające supły czasu: perskiego, cygańskiego, żydowskiego, etiopskiego – i tak dalej. Ten podróżny brewiarz świata podąża płajem słońca, synchronizuje się z fazami lunarnymi, znacząc odwieczny rytm powrotu: raz jeszcze, każdego roku od początku, co siedem lat, przez 40 dni, od nowa.

Ale jak się rozemnić, nie zgubić, nie zwariować pośród kalendarzy i epok, w tej niezliczonej liczbie znaków, miar, alfabetów, z lewa na prawo i szywrot na wywrot, myślałam pewnego razu w Jerozolimie, patrząc przez okno na mur – wbijający się w ogród goszczących mnie zakonników, nieopodal Góry Oliwnej. Mur żył własnym życiem, przesuwając się, rósł i rozciągał, a nocami, przez szparę w murze, wąską jak ucho igielne, biegły cienie: po połóżną, do żony albo do synagogi na modlitwę poranną Żydów – jak muzułmanin Awni Amarneh z Betlejem, ojciec ośmiorga dzieci, który był jej strażnikiem. Palestyńczycy przemykali się przez mur nocą, by dało radę jakoś żyć, a ja za dnia, przebierając się w kostiumy sceniczne, jak kameleon przekraczałam w Świętym Mieście niewidzialne mury między wyznawcami siostrzanych religii Abrahama. Pewnego dnia tę szparę zaplombowano i nagle poczułam, że te osobne i ksozne kalendarze gdzieś się anulują, nakładają, zabijają jak tarcze zegara, pomiędzy którymi już swobodnie, bez posterunków, przemieszczają się żywi i umarli. A droga i doświadczenie piszą żywą mapę świata, poza historią. Ona czasem odsłania się i jak zaszyfrowany średniowieczny kodeks ujawnia chwile, gdy bogowie się dogadują. Okazje nieoczywistych spotkań. Eliasze staje się Zielonym Prorokiem Khidrem, św. Jerzym na koniu



Nomadzi Nilu są światem bez hierarchii, podzielonym między dziesiątki plemion, z którymi rzadko wchodzi w alianse. Autorytet należy do osoby, do tego, kto potrafi rządzić chmurami deszczu, zaczarować, zatańczyć. Południowy Sudan.



W Damaszku w meczecie Omajadów chronionego „minaretem Chrystusa”, chrześcijanie, szyici i sunnici modlą się przy grobie Jana Chrzciciela. Syria.



Humań daje rebemu Nachmanowi z Braclawia niepowtarzalną okazję, by związać zagubione, zaniedbane dusze w węzeł życia. Nachman wie, że tysiącami przyjdą na jego grób i ich modlitw starczy dla wszystkich dusz. Ukraina.



Cicho pada śnieg nad Bosforem. Modlitwa w półtonach przynosi odpoczynek. Pośród sufich tańczą kobiety, a ich obecność znosi wszelkie tabu. Muzułmańskiej chorei asystują patriarcha Konstantynopola, naczelny mułła i rabin Stambułu. Jest to noc wyjątkowa, noc śmierci Poety. „Dźwięk fletu nie jest podmuchem lecz płomieniem. W muzycznych kadencjach kryje się tajemnica, gdybym ją wyjawiał, wstrząsnęłaby światem”, pisał Dżalaluddin Rumi. Stambul.



W niektórych grobach wyłobiona jest miseczka, na wodę dla spragnionych dusz. Opowiadają, że w co siódmym ptaku mieszka dusza zmarłego, więc na wszelki wypadek lepiej nakarmić wszystkie. Afganistan.



Imitacja arabskiej kaligrafii, ozdobiona krzyżami, stała się na Haiti amuletem w rytuałach wudu, na wzór muzułmańskich tawiz, magicznych zapisków z Koranu: słowa, które stało się ciałem, pisma, które, jak aspirynę na wszelkie bóleści, można zjeść.



Haiti – lustro Afryki, siedziba bogów na wygnaniu, którzy prowadzą nas do dzieciństwa Europy i mitów Śródziemnomorza: do syreny, która wylania się w karaibskim piekle Hiszpanioli, Oguna wojowniczego jak Zeus, Legby, boga słowa, niczym Hermes.



Tysiące apulijskich kobiet w czerni i jedna, potężna pieśń *Stabat Mater*, żałoba Demeter. Włochy.

czczonym na Bałkanach przez muzułmanów i chrześcijan. Do Maryi modlą się muzułmanki Stambułu i Kairu. Długa jest lista duplikowanych tożsamości świętych – tych wiodących prym i tych pomniejszych. Pewnego dnia żydowski Pesach spełnia się z chrześcijańską Paschą w przeddzień urodzin imama Husajna, a w roku Pańskim 2015, po raz pierwszy od prawie pół milenium, muzułmanie świętują wigilię narodzin Mahometa tej samej nocy, gdy rodzi się Chrystus. Zbieżności, koincydencje. A jednak – choć dziwne to dziś przypominać – religie przeglądały się w sobie przez wieki i pożyczaly od siebie nawzajem gesty, melodie, zwyczaje, świętych, jak dobrzy sąsiedzi pożyczają sobie sól. Może właśnie po to, by oprzeć się czarowi nocy betlejemskiej, Fatymidzi ogłosili narodziny Proroka państwowym świętem i odtąd wigilia islamu celebrowana jest od Magrebu do Indonezji radosnymi pochodami, hucznymi tańcami, prezentami dla dzieci, błyskiem sztucznych ogni i kolorowych lampionów i pomnażana jest w miriadach pomniejszych wigilii dla lokalnych świętych.

Gdy wspominam najbardziej intensywne i tajemnicze chwile, których doświadczyłam, zdaję sobie sprawę, że ujawniają one spójną i solidną całość, ciągłość, którą odczyliśmy się obserwować, uzależnieni od powierzchniowego wrażenia kataklizmu – dziś gorliwie by podpowiedziano: konfliktu cywilizacji – który ma tylko dzielić. Zaprzeczają mu święci. Dobry święty jest dobry dla wszystkich. Zaprzeczają mu ciało, wehikuł modlitwy i antena niewidzialnego, poprzez które to, co boskie, wyrzeka się ograniczeń i hierarchii, ściągając nietolerancję i seksofobię nowych, uzbrojonych monoteizmów wykluczających. Ciało, które tańczy, kocha, klepie pacierze, wiruje, płacze, śmieje się, bije poklony, wpada w ekstazę, poddaje się i oddaje, wypożycza i służy, przebite ostrzem doświadczenia. Zaprzeczają mu miejsca brzemienne w symbolu, w których, jak krab pustelnik w opuszczonej muszli, moszczą się wyznawcy kolejnych kultów.

Podróżuję w pojedynkę, bo samotność bez filtrów i osłony jest niezbędna w spotkaniu, a jest to zawsze droga do ludzi i wśród ludzi. Mam, owszem, wiernych kompanów podróży: pośpiech i lęk, że nie zdążę. Czasem nie zdążam. A może oznaczam miejsca do zlikwidowania? Są nazbyt kruche nie tylko wobec fanatyzmów, ale też komercji zamieniającej święte miejsca w lunaparki fotografów. Lepiej więc zacierać nazwy, daty, ścieżki, atramentem sympatycznym pisać słowa-klucze na tej nieziemskiej mapie ignorującej mury wznoszone przez kaznodziejów globalnej burdy. Od serca Azji do Ameryki Łacińskiej, od Maghrebu do Bliskiego Wschodu, od źródeł Nilu do ujścia Onegi. Tam, gdzie z groźnych cieni monoteizmów wynurzają się znaki, obecności, gesty, spojrzenia. Zatem Afryka, a raczej Afryki, ze swoimi bogami na wygnaniu jak ludzie, łono żywych archetypów, gdzie religijność, czyli dosłownie „więź”, buduje się na wzajemnym obcowaniu żywych i umarłych, nieustającej rozmowie z przodkami. Miejsca, gdzie słowa nie są od-

dzielone od rzeczy, zamieszkałe jak Grecja starożytnych przez bogów stworzonych na kształt człowieka.

Święte wody Karaibów. Czarne skały Atlasu. Kosmiczne słupy Afganistanu. Domy cadyków. Domy szajchów. Grobowce poetów. Groty guślarzy. Ścieżki malangów. Namioty szamanów. Namioty nomadów. Ścieżki ich koczowniczych sezonowych wędrówek. Gaje i źródła *sacrum* w głubinkach świata. Miejsca schrony. Groty gór Libanu i irańskiego Kurdystanu. Łachy delty Dunaju. Ukryte doliny Kaukazu, gdzie przyni skaczą do nieba jak sufi i chasydzi. Miejsca mosty, jak ten na małej rzece Grajcarek pod Krakowem, która dzieliła Bizancjum i Rzym, opowiadał Jerzy Nowosielski, nieczytelny dla barbarzyńców. Miejsca, gdzie od stuleci przechowuje się słowa przekazywane z ust do ust, a z nimi wiedzę o początkach, metafory wtajemniczeń i przemian, recepty na przetrwanie. Miejsca „oczyszczane” bombami, „nieczynne” po kolejnej rzezi niewinnych, tępione z pulpitu i ambon, lekceważone, a w najlepszym wypadku wyśmiewane. Święte rozdroża, węzły, skąd rusza ścieżka w głąb lustra.

* Jest to fragment książki *Święte rozdroża*, która we wrześniu 2017 roku wyjdzie po angielsku i włosku w wydawnictwie Contrasto (włoskiej filii agencji Magnum) a zaraz potem w Polsce.



O zachodzie słońca płoną złotem inkrustacje fasady meczetu Alego, mitycznego pogromcy smoka i księcia kruszcza, patrona Kabulu.

Konferencja Tadeusz Kantor. Marioneta – wprowadzenie

Konferencja *Tadeusz Kantor. Marioneta* odbyła się w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka” w Krakowie 12 lutego 2016 roku w ramach programu wydarzeń towarzyszących wystawie *Tadeusz Kantor. „Cholernie spadam!”* (23 października 2015 – 15 maja 2016). Kuratorką wystawy i cyklu wydarzeń towarzyszących była Małgorzata Paluch-Cybulska, przy wystawie współpracował Bogdan Renczyński.

Wystawa *Cholernie spadam!* poświęcona była ostatniemu okresowi twórczości malarskiej i teatralnej Tadeusza Kantora, który inicjuje spektakle *Ślub* (1986) oraz *Maszyna miłości i śmierci* (1987). W odróżnieniu od wcześniejszych realizacji Teatru Śmierci w okresie tym rozpoczyna się zjawisko malarskiego teatru Kantora, nazwanego przez samego artystę Teatrem Miłości i Śmierci.

Późne malarstwo i teatr Tadeusza Kantora naznaczone są intymnością i prywatnymi przeżyciami. Artysta mówi o sobie wprost: o swoich lękach, zwątpieniu, o niespełnionej miłości i przeczuciu zbliżającej się śmierci. Używa siebie samego: swojej cielesności, własnych katastrof i kondycji granicznej jako głównego budulca sztuki. Skupienie na sobie ma jeszcze inne podłoże. Artysta zdecydował się bowiem przeciwstawić indywidualne życie ludzkie wszelkim rodzajom totalitaryzmów, przemocy, władzy i bezduszności świata. W dziełach tych rozlicza się również z własną sztuką i życiem. Od tego momentu kieruje się w głąb siebie samego.

Na wystawie zaprezentowano większość ostatnich dzieł malarskich Tadeusza Kantora, które podobnie jak podczas autorskiej wystawy *Dalej już nic* (Kraków 1988, Paryż 1989) stanęły na metalowych konstrukcjach. Cykle malarskie: *Cholernie spadam*, *Dalej już nic*, *Nie zagląda się bezkarnie przez okno czy Mój dom* zestawiono z rysunkami z późnego okresu twórczości artysty. Oprócz szkiców do obrazów były to rysunkowe zapisy rozmyślań na temat miłości, śmierci, samotności, pełne odniesień do intymności i prywatności twórcy, dziejące się przeważnie w przestrzeni jego „Biednego Pokoiku Wyobraźni”. Obok dzieł malarskich i rysunkowych stanęły dwa obiekty teatralne: instalacja *Maszyna miłości i śmierci*, wypożyczona z Museo Internazionale delle Marionette w Palermo, oraz manekin Pana Młodego (Tadeusz Kantor) z trumną na podeście ze spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* (1988). Zaprezentowane na wystawie manekiny oddające rysy Tadeusza Kantora pozostają w silnym związku z cielesnością malarskich autoportretów i szerokim spektrum problematyki obecnej w późnej twórczości artysty.

Dzieła Kantora duplikowały się na wystawie poprzez odbicia w konstelacji wielkogabarytowych luster, które ustawione w przestrzeni wystawy nie tylko produkowały sobowtóry obrazów i ich przekształcenia, ale także umożliwiały przeniesienie zagadnienia intymno-

ści z reprezentujących ją dzieł Kantora na odbiorcę. Poprzez lustra widz percypował na wystawie w tym samym momencie dzieła artysty i ich sobowtóry, ale także konfrontował się z własną intymnością, z własnym odbiciem i z własną kondycją.

Balansowanie między pojęciami: śmierci i życia, śmierci i miłości, śmierci i sztuki, umarłym i artystą, obecne jest zarówno w sferze mentalnej związanej z pojęciem intymności, jak i w problematyce związanej z manekinem. Stąd wystawa i program wydarzeń towarzyszących oscylowały wokół tych dwóch nurtów.

Tematyka odnosząca się do intymności, balansowania na granicy, kondycji artysty i zamieniania sfery prywatnej w materię sztuki była tematem pierwszego warsztatu z pogranicza baletu, tańca współczesnego i performance’u. Zaprosiłam do współpracy jednego z najbardziej interesujących polskich choreografów i tancerzy: Mikołaja Mikołajczyka, który poprowadził zajęcia z ludźmi starszymi, skupiając się na zagadnieniu intymności oraz cielesności (problem sobowtóra, podwójnej tożsamości, przekraczania granic)¹. Zagadnienia intymności, autoprezentacji, mówienia o sobie samym i o własnej kondycji były tematem konferencji², do której zaprosiłam specjalistów z dziedzin takich jak teatrologia, antropologia, historia sztuki, psychoanaliza, fenomenologia oraz badania nad ciałem i tańcem. Teksty wygłoszone w trakcie tego spotkania zostały opublikowane w książce towarzyszącej wystawie³.

Drugim badanym obszarem był problem manekina, który od spektakli witkacowskich odgrywał w sztuce Kantora niezwykle istotną rolę. Tematem warsztatu prowadzonego przez Henryka Hryniewickiego była marioneta w kontekście techniki animacji (budowa, imię, biografia marionetki, relacja marionetka–aktor, intymność marionetki a intymność aktora; marionetka jako metafora, łącznik pomiędzy światem żywych i światem umarłych, ale także „model dla żywego aktora”).⁴ Marioneta stała się także przedmiotem drugiej konferencji, której plony zostają niniejszym opublikowane w bieżącym numerze „Kontekstów”. Ponie-







Fotografia z wystawy *Cholernie spadam!* (Cricoteka, Kraków, 23 X 2015-15 V 2016), fot. Studio FilmLove.

waż jest to zjawisko, które nie zostało dotąd w pełni opracowane ani przeanalizowane, skonstruowałam program, który miał omówić problem manekina / marionety / lalki w twórczości Kantora zarówno w sensie historycznym, jak i w nawiązaniu do szerszego kontekstu artystycznego. Niezwykle interesującymi dla mnie obszarami tematycznymi były: zagadnienie manekina jako ambalażu, relacje manekina z aktorem oraz manekiny odnoszące się wprost do tożsamości Kantora, szczególnie w kontekście późnej twórczości artysty (np. problem sobowótora i powtórzenia wizerunku lub figura manekina umarłej *Panny Młodej* jako ambalażu miłości). Teksty wygłoszone w trakcie konferencji przez dr Dominikę Łarionow, dr Karolinę Czerską i dr. hab. Tadeusza Kornasia znajdują Państwo na kolejnych stronach numeru wraz z niezwykle interesującą dyskusją, która wywiązała się w trakcie konferencji. Brali w niej udział wybitni naukowcy i znawcy twórczości Tadeusza Kantora, jak prof. dr hab. Katarzyna Fazan, prof. dr hab. Włodzimierz Szturc, prof. dr hab. Zbigniew Benedyktowicz, dr Anna R. Burzyńska, Dawid Mlekicki, Małgorzata Paluch-Cybulska czy Jan Güntner, aktor Teatru Cricot 2. Opublikowane tu materiały z konferencji zostały rozbudowane o tekst Katarzyny Fazan, dotyczący sztucznej reprezentacji osoby w realizacjach teatralnych (nie tylko Cricot 2). Szczególnie polecam transkrypcję fragmentów wypowiedzi Tadeusza Kantora, pochodzącą z materiału filmowego *Język polski. Inscenizacja teatralna. Tadeusz Kantor*, z cyklu

Spotkania (produkcja TVP, 1978), w sposób niezwykle przejmujący odnoszącą się do problematyki manekina w jego twórczości.

Przypisy

- ¹ Warsztat *Kochaj mnie, czyli „cholernie spadam!”*, Cricoteka, 7-18 marca 2016. Patrz: www.news.cricoteka.pl/warsztat-y-mikolaj-mikolajczyk-kochaj-mnie-czyli-cholernie-spadam.
- ² Konferencja *Tadeusz Kantor. Odbicia*, Cricoteka, 21 listopada 2015. Patrz: www.news.cricoteka.pl/konferencja-tadeusz-kantor-odbicia.
- ³ *Tadeusz Kantor. „Cholernie spadam!”* (katalog i publikacja towarzysząca wystawie *Tadeusz Kantor. „Cholernie spadam!”*, Cricoteka, 23 października 2015 – 15 maja 2016), koncepcja i redakcja merytoryczna Małgorzata Paluch-Cybulska, Cricoteka, Kraków 2015.
- ⁴ Warsztat *Człowiek marionetka / Marionetka człowieka / Człowiek-marionetka, marionetka-człowiek*, Cricoteka, 18–29 stycznia 2016. Patrz: www.news.cricoteka.pl/warsztat-czlowiek-marionetka-marionetka-czlowieka-czlowiek-marionetka-marionetka-czlowiek.

Na poprzednich stronach fotografie z wystawy *Cholernie spadam!* (Cricoteka, Kraków, 23 X 2015-15 V 2016).
Fot. Zbigniew Prokop, Krzysztof Kućma – Creator s.c.

Wśród postaci zamieszkujących teatr Kantora można wyodrębnić pewne typy: ewoluowały one na przestrzeni lat, a niejednokrotnie sposób ich usceniczenia podlegał znaczącym zmianom. Prześledzenie tej ewolucji pozwala przyrzeć się mechanizmom rządzącym wyobraźnią Kantora; wprawiły one w ruch różnorodne obrazy, scalając je w fascynujące konstrukcje teatralne. Interesuje mnie pewien konkretny typ postaci z tego teatru – panny młode. Przyjrę się im poprzez filtr tradycji, z których Kantor czerpał mniej lub bardziej świadomie, a także w kontekście możliwości, jakie dawał Kantorowi jako twórcy (ale też jego aktorom, a w tym przypadku: aktorkom) manekin. Napięcia w obrębie konstelacji manekin-aktorka nabierają złożonych znaczeń, dając możliwości odczytania tych postaci na kilku poziomach.

Skupię się na wybranych wariantach postaci panny młodej: w cricotage'u *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*, w późniejszym o rok *Wielopolu, Wielopolu*, w cricotage'u *Maszyna miłości i śmierci* oraz w powstałym tuż po nim spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę*. Panny młode pojawiły się jeszcze w dwóch cricotage'ach Kantora, zrealizowanych z młodymi adeptami sztuki aktorskiej i lalkarskiej; chodzi o pokazywany w 1986 roku w Mediolanie *Ślub w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej* oraz o *Bardzo krótką lekcję* opracowaną w Międzynarodowym Instytucie Marionetki w Charleville-Mézières w 1988 roku. Nie będę się jednak w tym tekście na nich koncentrować¹.

Panna młoda w teatrze Kantora pojawiła się jeszcze przed wojną – na poziomie nieuscenicznionym, a mianowicie w tłumaczeniu dramatu Aleksandra Błoka *Buda jarmarczna*, spisany w 1938 roku przez Kantora. Po latach artysta opowiadał Mieczysławowi Porębskiemu: „Mam tego Błoka, tłumaczyliśmy go razem, ona znała rosyjski, tłumaczyła mi z rosyjskiego, ja pisałem i od razu rysowałem”². Ta „ona”, prawdopodobnie pierwsza miłość Tadeusza Kantora, to Wanda Baczyńska – jego koleżanka z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych³. Później, już w czasie wojny Kantor nadal myślał o wystawieniu tej sztuki, znalazła się również w planach programowych teatru Cricot 2, jednak do jej realizacji nigdy nie doszło. Znaczenie tego tekstu dla myślenia Kantora o teatrze było przezeń wielokrotnie przywoływane. „Buda jarmarczna” kojarzy się z trupą aktorską, zespołem smutnych komediantów, który wciąż od nowa odgrywa swój spektakl. Warto jednak pamiętać, że w dramacie Błoka kluczową kobiecą postacią jest Kolombina – oblubienica i śmierć jednocześnie. Oto fragment wspomnianego przedwojennego przekładu:

Mistycy w przestrachu cofnęli [się] na oparcia krzesel – u jednego z nich noga chwiała się bezwładnie, drugi dziwnie porusza ręką, trzeci wybałusza oczy; po pewnym czasie oprzytomnieli i głośno szepczą:

Niewczesne wesele – panny młode w teatrze Tadeusza Kantora

- Przybyła.
- Jak biała jej suknia.
- Pustka w jej oczach.
- I twarz biała jak marmur.
- Na ramionach kosa.
- To śmierć.

Pierot usłyszał, podnosi się z wolna, podchodzi do dziewczyny, bierze za rękę i wyprowadza na środek sceny, mówi dźwięcznie i radośnie jak uderzenie dzwonka:

- Panowie, wy się mylicie, to Kolombina, to moja narzeczona⁴.

Można potraktować tę postać z Błoka jako pierwszą narzeczoną-niespełnioną pannę młodą w teatrze Kantora, ponieważ – mimo że ten konkretny dramat nie został przez niego wystawiony – tak wyraźna konotacja miłości ze śmiercią, która z dużą siłą odżyła w jego ostatnich spektaklach, w Teatrze Miłości i Śmierci, domaga się uwzględnienia w procesie kreowania różnych wariantów panny młodej.

Pierwszą urzeczywistnioną przez Kantora na scenie panną młodą była ta w cricotage'u z 1979 roku *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*. „Fizycznie” wyłoniła się więc dopiero po czterdziestu latach. Niedługo potem pojawiła się kolejna – w *Wielopolu, Wielopolu*, pod koniec 1979 roku w Krakowie. Podczas przygotowań do wyjazdu do Florencji ustalono, że gotowa sytuacja dramatyczna z panną młodą z cricotage'u przejdzie do nowego spektaklu⁵. W obu realizacjach rolę tę grała Teresa Welmińska. Zarówno w *Śniegach*, jak i w *Wielopolu* partnerował Welmińskiej jej prawdziwy mąż, Andrzej Welmiński. W *Śniegach* postaci zostały nazwane Pan Młody i Panna Młoda. Wedle wspomnień pary aktorów pierwszym pomysłem Kantora dotyczącym tych postaci był gest ciągnięcia panny młodej za włosy⁶. A więc już pierwszej scenicznej wersji tej postaci towarzyszył pewien sadyzm i okrucieństwo⁷, które znacznie pogłębiły się w *Wielopolu, Wielopolu*. Nawet jeśli ta konkretna scena nie weszła do ostatecznej wersji przedstawienia, to propozycje i uwagi Kantora na poziomie prób musiały przenikać do

sposobu myślenia aktorów o tym, jak odegrać konkretne fragmenty. Te wymazane później obrazy wpływały więc na tkanę spektaklu i mogły potem podskórnie rzutować na samą grę, a nawet być odczuwane przez widzów.

W cricotage'u *Gdzie są niedłysiejsze śniegi* Welmiński odegrali sekwencję nazwaną przez Kantora *Niewczesnym weselem* – kojarzącą się raczej z ceremonią pogrzebową niż ze ślubem. W partyturze Kantor pisał o tej scenie następująco: „Wszystko wskazuje na to, że Pan Młody przygotowuje się do ceremonii Ślubu. Brak jedynie Panny Młodej. I oto ona! Martwa! Pan Młody wlecze ją jak kukłę, układa z niezmierną uwagą na materacyku, poprawia troskliwie welon, ujmuje mocno owe paski i zaczyna ciągnąć”⁸. Pod koniec sekwencji „na środku toru leży martwe ciało Panny Młodej”. W finale zaś ma miejsce „jakiś barbarzyński rytuał”⁹. Ubrani na biało aktorzy

zaczynają rozwijać jakiś ogromny, biały welon. Welon jest z tego samego papieru, co białe ubrania Komediantów. Ciągnie się w nieskończoność przez całą długość toru. Podtrzymywany przez wszystkich i szarpany, z coraz większą wściekłością i pasją. [...] Ten biały pas wstrząsany konwulsyjnymi ruchami obniża się coraz bardziej, aby w końcu nakryć biedne, martwe ciało Panny Młodej¹⁰.

Panna młoda w *Śniegach* została zestawiona z ładacznicą – Anna Halczak notowała, że podczas pierwszych prób była mowa o „kobiecie lekkich obyczajów, nędznie ubranej, w butach o zdartych obcasach”¹¹. Taki charakter postaci został zachowany w ostatecznej wersji cricotage'u – w pierwszym wejściu Panny Młodej „zjawia się postać – ni to Panna Młoda w welonie, ni to Uliczna Dziewczyna”¹². Gdy porównać ją z panną młodą w *Wielopolu*, *Wielopolu*, gdzie Teresa Welmińska wciela się tym razem w Matkę-Helkę, widać wyraźnie pewną kontynuację, ale też wyostrenie rysów tej postaci. Matka-Helka nosiła strój podobny do tego w *Śniegach*, ale bardziej przypominający lachmany: brudną sukienkę ślubną i obdarty welon. W spektaklu, który rozpoczyna serię dzieł wyraźnie czerpiących z biografii Kantora, udziałem Matki-Helki stają się bardzo brutalne sceny. Chodzi przede wszystkim o scenę gwałtu, jakiego dokonuje na niej grupa żołnierzy. Po wszystkim do Helki podchodzi Ojciec-Marian, ale zanim ją podniesie, przygląda się jej zdartym obcasom. Scena ta jest daleka od realizmu, żywą aktorkę zastępuje w niej bowiem manekin-sobowtór, ale właśnie z tego powodu obraz ten jest tak przejmujący. Manekin jest bezbronny – bezwładny, deformuje się, gdy podrzucają go żołnierze i gdy upada na podłogę. Kantor dokładnie wyjaśniał aktorom techniczne wykonanie tej sceny: „Gwałt ma być w obrazie, jaki powstaje, a nie we włożonej weń energii”¹³, „Należy podjąć decyzję, odczekać, znowu rzucić. Odczekać, oszczędnie z ruchami, nie są konieczne... to lalka ma się poruszać”¹⁴. W trakcie przygotowań wypróbowywane były jeszcze

bardziej dosadne sceny z udziałem Matki-Helki. Gdy w styczniu 1980 roku zespół pracował nad fragmentem *Kłótnia o spadek. Ostatnia Wieczerza*, „manekin [Ksiądz jest] położony na stole, trwają sprzeczki. Ksiądz cytuje fragment Ewangelii. Manekin rzucony pod nogi stołu. Na jego miejscu kładzie się Panna Młoda, rozkłada nogi, usiłuje przyciągnąć Ksiądz, nadaremno”¹⁵, na innej z kolei próbie „Ojciec ma nieść manekina Panny Młodej w pozycji Chrystusa z Piety. [...] ma przerzucić go przez ramię, ze zwisającą głową i rękami. Co jakiś czas ma odwracać się ku widowni z przekleństwem na ustach. Kiedy dojdzie do przedpokojku, ma go zwalić na podłogę, nie przejmując się niczym i odejść”¹⁶.

Jak zauważa Maja Saraczyńska-Laroche, manekin jest bardziej „wytrzymały” od człowieka, w teatrze może więc zastąpić ciało ludzkie w scenach zbyt brutalnych czy wręcz przekraczających fizyczne możliwości aktora¹⁷. Jednocześnie dzięki użyciu manekina – tu myślę o scenie gwałtu w *Wielopolu* – niedosłowność działa z niezwykłą siłą na wyobraźnię i emocje widza. Jest jeszcze jedna strona tego pojawienia się lalki – pewna jej fetyszycacja. Motyw Panny Młodej wiązałby się także z poszukiwaniem „wiecznej kobiecości”, i swoistego zbliżania Erosa z Tanatosem. Ze spektaklu na spektakl dochodzi także do pewnych istotnych przesunięć. O ile panna młoda w *Śniegach* jest anonimowa, o tyle w kolejnym spektaklu staje się matką samego Kantora, a przynajmniej postacią wynajętą do podsycia się pod matkę (w kolejnych spektaklach przesunięcie dokona się w jeszcze innym kierunku: w stronę towarzyski życia, ukochanej). Taką perspektywę w ciekawy sposób uzupełniają uwagi Luigiego Marinellogo z tekstu o związkach Kantora i Brunona Schulza:

Nie sądzę, by ktoś mógł wątpić w perwersyjność natury *libido* Schulza i Kantora (niestety, liczne erotyczne rysunki tego drugiego nie zostały jeszcze opublikowane), ani może fakt, że znacząco wpłynęły na nią stosunki, jakie łączyły obu artystów z ich matkami (charakterystyczne, że obaj twórcy wykonali „wielokrotne” portrety matki: Schulz – poczwórny i potrójny szkicowy portret matki w latach 1930-1932, Kantor – słynny *Portret matki* w roku 1977). [...] Sądzę, że również to ostatnie, znaczące i nieprzypadkowe podobieństwo [fascynacja sztuką hiszpańską] wiąże się z głębokim pokrewieństwem psychiki, czy przynajmniej twórczej psychologii, obu artystów z ich pojęciem erosa¹⁸.

Podobnie jak w przypadku tych dwóch dzieł teatralnych, krótki odstęp czasu dzieli cricotage *Maszyna miłości i śmierci* (1987) oraz spektakl *Nigdy tu już nie powrócę* (1988). Tu muszę odwołać się do bardzo istotnego według mnie fragmentu biografii Kantora; w oderwaniu od biografii nie sposób bowiem zrozumieć pewnych postaci, scen czy artefaktów powstałych w czasie przygotowań i prób. Przykładowo, dla rozumienia *Wielopola*, *Wielopola*

ważna jest świadomość tego, że Kantor był świadkiem umierania przyrodniego brata babki, księdza Radoniewicza. Również związki miłosne artysty odcisnęły znaczące ślady w jego teatrze. Obie realizacje z lat 1987-88 zbiegły się w czasie z rozstaniem Kantora z Anną Halczak.

Maszyna miłości i śmierci składa się z dwóch części; w drugiej z nich pojawia się podwojona postać panny młodej. Po pierwsze, chodzi o dziewczynkę w białej sukience i welonie (w opisie Kantora: Panna Młodziecko¹⁹), ciągniętą przez trzy Megiery-Czarownice na marach-trumience. Jej narzeczony-Pastuszek, grany przez chłopca, porusza się w drugim pochodzie, w przeciwnym kierunku. Kondukty za każdym razem mijają się, a spotkania ograniczają się do wymiany spojrzeń. Drugą ważną postacią kobiecą w tej części *Maszyny* jest Nieznana Modelka, którą można utożsamić z dorosłą Panną Młodą, panną młodą z niespełnionego marzenia, znajdującą się w jakimś uskoku, przesunięciu, wybrakowaną, niespełniającą wizji potencjalnego narzeczonego. W premierowej wersji grająca tę rolę aktorka wychodziła na scenę z publiczności, siadała w środku kręgu na podanym jej przez Kantora krześle i stamtąd – paląc papierosa – przyglądała się uruchomionej maszynie, po czym schodziła ze sceny. Dalila Sena, piękna, młoda aktorka²⁰ w czarnym obcisłym kostiumie w kolejnej, zmienionej wersji spektaklu²¹ pojawiała się w zupełnie inny sposób. Pod koniec przedstawienia wychodził na scenę pochód żałobny wnoszący czarny ambalaż: w środku znajdowała się naga Nieznana Modelka. Gest odwijania tego niezwykle pakunku należał do Kantora, który wcześniej dyskretnie siedział z boku, obserwując akcję, i dopiero w tym momencie wkraczał na środek sceny, by na chwilę odsłonić nogi oraz głowę Modelki. Jej ciało było zupełnie bezwładne. W obu wersjach pojawieniu się tej kobiecej postaci towarzyszy-

ło wprowadzenie w ruch jednego z elementów maszyny, który znajdował się pośrodku sceny – tym razem na poruszającym się ruchem obrotowym okręgu wyłaniały się na zmianę, niczym postaci w szopce, manekin młodzińca oraz szkielet. W tym obrazie zaznacza się po raz kolejny wyraźna łączność ślubu z pogrzebem.

Od tego czarnego swoistego pakunku Kantor przeszedł do kolejnego – tym razem białego ambalażu, który znany jest z okładki programu do *Nigdy tu już nie powrócę*²². Stanowi on bardzo szczególny obiekt, zaprojektowany i użyty w trakcie pracy nad tym spektaklem²³. Był to ambalaż Panny Młodej wykonany z białego papieru – na pozór bezkształtna forma, z której można było odczytać zarys ludzkiej sylwetki. Na zachowanych szkicach i projektach tego obiektu wyraźnie widać kolejne etapy opakowywania kobiecej postaci. Na kilku z nich Panna Młoda jest sama, ma jeszcze wyraźną ludzką postać, potem zmienia się w miarę owijania. Rysunek jest wykonany miękką, czułą kreską. Na innych rysunkach z tego cyklu opakowywana Panna Młoda jest zestawiana z Oblubieńcem-Kantorem. Męska sylwetka w charakterystycznym czarnym kapeluszu i płaszczu, z nieodłącznym szalem, rysowana jest grubą, ostrą kreską. Na kolejnym szkicu Narzeczona i Narzeczony ulegają w takim samym stopniu mumifikacji. Zwraca uwagę jeden ze szkiców z umieszczoną na podeście czarną trumną i z postacią o rozdartych konaturach, z rozmazanymi rysami twarzy, jakby wchodząca do środka. Jest to być może chwila przed połączeniem się Narzeczonych, ale na rysunku sytuacja jest nieopowiedziana, w trakcie dziania się.

Na nagraniach wideo widać, że w okresie pierwszych prób do spektaklu Kantor właściwie nie rozstawał się z białym ambalażem, nosił go pod pachą, sadzał koło siebie na krześle. Stopniowo dystanso-



Prace nad obiektami i kostiumami do spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę*, 1987, Ośrodek Teatru Cricot 2, Kraków, ul. Kanonicza 5. Na zdjęciu widoczny jest *Manekin Pana Młodego* (Tadeusz Kantor) oraz I wersja *Panny młodej – Biały ambalaż*, ze spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* (1988). Fot. Daniel Simpson.

wał się i przekazywał obiekt aktorom uczestniczącym w próbach. W wersji premierowej ambalaż nie został wykorzystany, pojawiła się natomiast prosta trumna ze sklejki, ze spływającym z niej białym welonem. W spektaklu brał również udział manekin Kantora w eleganckim garniturze, który „poślubiał” trumnę. Po kilku przedstawieniach przedmiot zastąpiła żywa aktorka. Początkowo Kantor myślał o Dalili Senie w tej roli, jednak ostatecznie nie mogła ona wziąć udziału w spektaklu. W rolę umarłej Panny Młodej wcieliła się Marie Vayssière, poznana przez Kantora podczas prowadzonych przez niego warsztatów aktorskich, które towarzyszyły realizacji *cricotage'u Bardzo krótka lekcja*. Vayssière grała tam rolę panny młodej nazwaną „Ona”. Aktorka wspomina, że proponując jej rolę w *Nigdy tu już nie powrócę*, Kantor powiedział: „Będziesz miała ładną sukienkę”. Okazało się, że „piękno” rzeczowego kostiumu odbiegało od tradycyjnie rozumianego: był to „rodzaj skafandra dla pletwonurka [który nie miał] nic wspólnego z suknią, to było coś obrzydliwego, przypominało nagie ciało, ciało manekina”²⁴ – szarawy trykot i obszarpany welon. W pierwszych przedstawieniach, w których wzięła udział, Vayssière siedziała nieruchomo z boku sceny, obok Kantora (tam, gdzie wcześniej znajdowała się trumna) i dopiero po kilku przedstawieniach zajęła miejsce naprzeciwko artysty. Jedyną wskazówką do grania tej postaci były słowa: „Masz być jak martwa. Ale naturalnie nie jesteś martwa”²⁵. Aktorka zastąpiła trumnę, jak gdyby właśnie z niej wyszła – tak zapewne mogli odbierać tę zamianę widzowie, którzy mieli okazję obejrzyć obie wersje spektaklu. Białe ambalaż i późniejsza trumna wydają się wariantami opakowania na potencjalną Pannę Młodą – niespełnioną miłość i ślub.

II

W obiegowej opinii niejednokrotnie pojawia się stwierdzenie, że aktorzy Kantora grali na sposób marionetek „poruszanych” przez samego artystę, stąd też opinie, że traktował ich jak marionetki albo manekiny. On sam jednak temu stanowczo zaprzeczał: „Aktor nie jest manekinem, ja protestuję przeciwko tej idei. Wszyscy mi mówią, że ja robię z aktorów manekiny. To nieprawda! (...) Aktor nie jest manekinem. Ja używam manekina”²⁶.

Zmarionetyzowane postaci pojawiały się już we wczesnych realizacjach teatralnych Kantora. Pierwszy spektakl, przedwojenna *Śmierć Tintagilesa* według Maurice'a Maeterlincka, przygotowany został na marionetki, w kolejnych natomiast zaczęły pojawiać się formy bliskie automatom. Podczas konferencji prasowej po premierze *Maszyny miłości i śmierci* Kantor przypomniał jedno ze swoich wczesnych przedstawień *Niegodzien i godni* według tekstu Józefa Czechowicza, zrealizowane z zespołem dramatycznym Teatru Akademickiego „Rotunda” w 1945 roku: „Misterium

w tramwaju, to było coś z tego. To znaczy, z tego wyciągnąłem te... Nawet nie wiedząc o tym. Bo tam była znowu marionetka tego konduktora, która wyciągała drabinkę, prawda, tych trzech pasażerów...”²⁷

W późniejszych spektaklach manekiny zaczynały towarzyszyć aktorom, „zagarniając” coraz więcej przestrzeni, by w końcu zaistnieć na scenie na równych prawach z żywymi aktorami. Jako osobne obiekty pojawiły się, towarzysząc aktorom (bez których w zasadzie nie były w stanie „grać”) w *Kurce Wodnej* i w *Szewcach*:

Manekin w mojej inscenizacji *Kurki Wodnej* (1967), manekiny w *Szewcach* (1970) [1972] miały bardzo specyficzną rolę: były jakby przedłużeniem niematerialnym, jakimś DODATKOWYM ORGANEM aktora, który był jego „właścicielem”²⁸.

Przełomowa w tej kwestii była jednak *Umarła klasa*. Manekiny, jako atrapy dzieciństwa, towarzyszyły starszkom granym przez żywych aktorów. Ciekawe są w tym kontekście wypowiedzi Kantora, który zaczął w pewnym momencie wprowadzać termin „figury woskowej”:

Zrobiłbym tu pewną korektę, to nie jest manekin, to jest figura woskowa. To jest różnica. Ja zacząłem to zwłaszcza w *Umarłej klasie*. Ja jestem szalonym wielbicielem Madame Tussaud i jej salonu figur woskowych. Przesiadywałem tam i zauważyłem, że jest taki moment, kiedy figura woskowa (bo manekin to jest manekinowate, a figura woskowa to jest coś innego)... [tu zdanie się urywa, przerwane przez autorkę wywiadu]²⁹

To stwierdzenie jest o tyle interesujące, że używane w spektaklach Kantora figury nie były wcale wykonane z wosku. Artysta z naciskiem jednak powtarzał, że chodzi właśnie o figury woskowe. Za taką decyzją mogło stać pragnienie wpisania się w ciągłość tradycji, w której uzyskanie zamierzonego efektu obecności osiągało się dzięki sobowtórom człowieka wykonanym właśnie z tego materiału. Kantor zwiedzał muzea figur woskowych, między innymi w Londynie (wspomniana kolekcja Madame Tussaud) i w Madrycie – w marcu 1986 roku, gdy pokazywany był tam spektakl *Niech szczęzną artyści*, zwiedził Museo de Cera (Muzeum Figur Woskowych)³⁰ i precyzyjnie uchwycił mechanizm tego, jak oddziaływały figury na zwiedzającego:

Jest taki moment, widzimy postać, myślimy, że jest żywa, i w pewnym momencie, ułamek sekundy, kiedy to życie zamienia się w śmierć. To jest moment, który mnie najbardziej fascynuje, to pojęcie śmierci jest w muzeum figur woskowych. Jest sekunda i czuję strach³¹.

Przy innej okazji zauważył, że

cyrk, jak i muzeum figur woskowych, egzystował zawsze na peryferiach usankcjonowanej kultury. Był mu wzbroniony wstęp do oficjalnych przybytków i świątyń sztuki. Przeznaczony był gustom pospółstwa³².

To poszukiwanie przez Kantora modelu-inspiracji dla aktora, nie zaś chęć zastąpienia go woskową figurą czy manekinem (chyba że w pojedynczych scenach, jak np. w scenie gwałtu Matki-Helki) bliskie jest znanym i ważnym postulatami teatralnym z przełomu XIX i XX wieku. Ważnym dla Kantora twórcą był belgijski pisarz i dramaturg Maurice Maeterlinck, którego jeden z symbolistycznych dramatów, *Śmierć Tintagilesa*, posłużył za kanwę pierwszego, przedwojennego spektaklu Kantora.

Z „pierwszym teatrem”³³ Maeterlincka kojarzą się głównie marionetki. On sam nazwał swój cykl z 1894 roku (*Alladyna i Palomid*, *Wnętrze*, *Śmierć Tintagilesa*) „dramacikami dla marionetek”. Gdy mowa o estetyce i atmosferze jego utworów, często wymienia się także figurę woskową. Jednak najbardziej emblematycznym dla niego humanoidem był android. Artykuł Maeterlincka zatytułowany *Teatr androidów* był jednym z ważniejszych tekstów dla ówczesnych i późniejszych poszukiwań teatralnych; wpisywał się przy tym w debatę na temat zbyt nachalnej obecności aktora na scenie, która toczyła się pod koniec XIX wieku. Za życia autora fragmenty tekstu zostały opublikowane w czasopiśmie „La Jeune Belgique” w 1890 roku pod tytułem *Menus propos* (początkowo planował jego publikację we wstępie do dramatu *Królewna Malena*)³⁴. Autor *Ślepców* postuluje w nim zastąpienie aktora na scenie różnymi formami androidów. Wydaje się, że żywy aktor nie jest już na scenie potrzebny. Według Maeterlincka należałoby „złagodzić obecność człowieka” w teatrze:

Być może, iż trzeba by zupełnie usunąć ze sceny istotę żyjącą. (...) Może kiedyś użyta zostanie w tym zakresie rzeźba, co do której ludzie poczynają dziwne stawiać sobie pytanie? Albo też może istota ludzka zastąpić się da przez cień, odbicie, rzucone na ekran formy symboliczne lub jakąś istotę, mającą wszelkie pozory życia, ale bez życia? Nie wiem; lecz nieobecność człowieka wydaje mi się nieodzowną³⁵.

Jednocześnie pisarz zaznaczał w notatkach, że nie musi chodzić wcale o „automat lub androida [...] w ścisłym znaczeniu tego słowa, ale o rodzaj działania”³⁶. Mógł więc mieć na myśli sposób poruszania się, gestykulację i mimikę aktora, zbliżoną do tej z baletu czy pantomimy – w tamtych czasach gatunku będącego na marginesie teatru. Fabrice van de Kerckhove, wybitny badacz tego dzieła, stwierdza, że

Maeterlinck nie wyklucza możliwości przedstawienia teatralnego. Sugeruje jedynie, by zaakcentować abstrakcję, zastępując aktorów różnego typu „androidami», które, zamiast zaciemniać, pozwalałyby ukazać uniwersalność poematu³⁷.

Wśród badaczy pojawiają się też komentarze, które wprost opowiadają się za tym, że Maeterlinck chciał zachować żywego człowieka na scenie. Denis Laoureux zauważa:

Dramaturg nie żąda usunięcia aktora, ale chce tak zmienić jego powierzchowność, aby możliwa była scena, która nie pozbawi poematu duchowej głębi. W jaki sposób? Czerpiąc z marionetki i z automatu elementy dla nowego modelu teoretycznego, by zdefiniować na nowo status aktora³⁸.

Maeterlinck był także zafascynowany „pięknym strachem [odczuwany] przed muzeami figur woskowych i kolekcjami embrionów”³⁹, które miał okazję oglądać. W jego zapiskach wyraźnie widać odniesienia do intrygujących go sztucznych kreatur – w szkicach pierwszych dramatów sporo jest krótkich uwag dotyczących automatów, dziwacznych maszynierii oraz androidów⁴⁰. Najczęściej pomysły te nie zostały ostatecznie wykorzystane, ale zostawiły ślad w atmosferze, jaka panuje w tych utworach. Bohaterowie pozbawieni oczywistej psychologii, z ograniczoną gestyką i mową, wielokrotnie przypominają sztuczne figury; niczym „mistyczne pupazzi”⁴¹ wydają się zawieszane w próżni, między życiem a śmiercią. We wspomnianym tekście *Menus propos* pisarz zaznaczał:

Trudno przewidzieć, przez jakie istoty pozbawione życia można by zastąpić człowieka na scenie, lecz zdaje się, że niezwykłość wrażeń, jakie wnosimy z galerij figur woskowych na przykład, mogłaby nas od dawna już naprowadzić na ślady sztuki czy to zamarłej, czy nowej. Moglibyśmy wówczas mieć na scenie istoty, niemające przeznaczeń własnych, których identyczność nie zacieralaby już identyczności bohatera. Zdaje się również, że każda istota mająca pozory życia, a bez życia, odwołuje się do jakichś potęg nadmysłowych; a nie jest stwierdzonem, czy potęgi owe nie są tej samej natury, co te, do których odwołuje się poemat. Czy groza, jaką tchną te istoty, podobne nam, lecz najwidoczniej obdarzone duszą martwą, nie pochodzi stąd, iż są one absolutnie pozbawione wszelkiej tajemniczości? Że nie owiewa ich wieczność? Czy groza ta nie ma źródła właśnie w braku grozy, którą każda żywa istota szerzy naokoło siebie, grozy tak nieuniknionej i tak zwykłej, że nieobecność jej przeraża nas, tak jak przerażałby nas człowiek bez cienia lub armia bez broni?⁴²

Innym, ważnym dla historii teatru i dobrze znanym Kantorowi artystą odwołującym się do marionetki był

Edward Gordon Craig. Wbrew utrwalanym nieraz opiniom, Craig nie chciał zastąpić aktora marionetą. Aktor miał się w marionetę przeistoczyć, opracowując takie ruchy i zachowania na scenie, które odbierałyby mu pozory życia. Idea nadmarionety została sformułowana w 1907 roku i opublikowana rok później w artykule *Aktor i nadmarioneta* w czasopiśmie „The Mask”. W kolejnych latach Craig rozwijał i uzupełniał tę koncepcję. W 1917 roku w czasopiśmie „The Marionette” opublikował kilka swoich sztuk, które zakładały wykorzystanie lalek i marionetek jako elementów „wspomagających” aktorów, wyznaczających ich sposób bycia i działania na scenie. W 1924 roku, w przedmowie do kolejnego wydania zbioru *O sztuce teatru* (pierwsze wydanie 1911), w którym znalazł się tekst *Aktor i nadmarioneta*, Craig wyjaśniał: „Czytelnicy zrozumieją, że nie chcę zamiast aktorów ujrzeć na scenie drewnianych kukieł [...]. Nadmarioneta to aktor plus ogień, minus egoizm”⁴³.

Jaką rolę miały więc spełniać na scenie manekiny lub im podobne humanoidy? Zarówno dla Maeterlincka, Craiga, jak i Kantora były pewnego rodzaju pośrednikiem, być może rodzajem parawanu, o którym Kantor pisał w niedokończonym tekście *Loi du paravent* na początku lat 70.⁴⁴, właśnie w kontekście gry aktorskiej. Aktor w teatrze Kantora zapożycza od manekina jego „manekinowatość” – jego bezwładność, zautomatyzowane ruchy, bycie niemym (albo możliwością wydawania głosu jakby z zaświatów, nieludzkiego). Dzięki manekinowi jako modelowi aktor staje się nieludzki. Tym samym zostaje osiągnięty tak przez Kantora pożądaný efekt – zatarcia granicy między tym, co żywe, a tym, co martwe, wzmocnienie poczucia obcości: na scenie stoi człowiek, ale jednocześnie nieczłowiek, żywy, ale jakby martwy.

Dodatkowo, fizyczny wygląd aktorek grających panny młode, ich „materialna powłoka”, stylizowany był na nieludzki lub wręcz trupi – jasny makijaż twarzy, podkrążone na czarno lub szaro oczy, kostium – w *Śniegach* prosta biała sukienka, prosty welon i białe buty na obcasie, w *Wielopolu* podobny kostium ślubny, ale przybrudzony i potargany, w *Nigdy tu już nie powrócę* obskurny kombinezon przylegający do ciała (dający jednocześnie pozór nagości) i równie obskurny welon. Kantor wykorzystywał również pewne atrybuty odwołujące się jednocześnie do ślubu i do ceremonii funeralnych, takie jak biała płachta papieru w *Śniegach* (całun i welon jednocześnie), czy czarna stuła w scenie zaślubin w *Wielopolu*. Ta cielesna powłoka wprawiana jest w ruch – pomimo statyczności niejako zaszczipionej w ciało „manekinowatej” aktorki, zdaje się wibrować, nawet jeśli siedzi lub leży ona bez ruchu; tak dzieje się między innymi w scenie *Śniegów*, gdy ciało Panny Młodej staje się zupełnie bezwolne i ciągnięte jest przez Pana Młodego albo wtedy, gdy Ona w *Nigdy tu już nie powrócę* przejmuje rolę Penelopy i znajduje się w objęciach Odysa, a potem pozostałych aktorów, przekazywana niczym kukła z rąk do rąk.

Pojawia się jednocześnie pytanie, czy Kantor przyjmował na siebie rolę demiurga, maga, czy dokonywał aktu teurgii, czy były to obrzędy magiczne? Na pewno nie w takim rozumieniu, które wiązałyby się z ożywianiem sztucznego, martwego przedmiotu, jakim jest manekin, z chęcią tchnięcia w niego duszy. Zachodziło raczej działanie w odwrotnym kierunku, to znaczy próba odjęcia żywemu aktorowi jego żywej powierzchowności. To, co martwe, zapłodniło żywe. Manekin podzielił się swą powierzchownością, paradoksalnie, poprzez redukcję – wzbogacił aktora; niejako wszedł w niego, niczym dybuk.

* Tekst jest zmienioną wersją referatu wygłoszonego 12 lutego 2016 w Cricotece podczas sesji *Tadeusz Kantor. Marioneta*. Autorka rozwija ten temat w przygotowywanej obecnie do druku książce *Tadeusz Kantor i Maurice Maeterlinck: wspólnota i odrębność dramaturgii istnienia*.

Przypisy

- ¹ Zagraniczne cricotage Kantora analizuje ostatnio Martyna Kander, między innymi w kontekście gry aktorskiej – śledząc jak poszczególne techniki i pomysły były przez aktorów wypróbowywane pod okiem Kantora i jak skuteczniały się na scenie. Zob. M. Kander, *Le „botte-ghe” di Tadeusz Kantor*, praca magisterska (niepublikowana), Università di Roma La Sapienza, 2016.
- ² Mieczysław Porębski, *Deska*, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1997, s. 102.
- ³ Wanda Baczyńska (1918-82), aktorka i scenografka, studiowała w krakowskiej ASP, żona scenografa Tadeusza Orłowicza (również absolwenta tej uczelni, współpracującego m.in. z Karolem Fryczem i z przedwojennym teatrem Cricot), współtworzyła wraz z mężem Teatr Dramatyczny 2. Korpusu, później oboje byli aktywni w polskim teatrze emigracyjnym w Londynie.
- ⁴ Aleksander Błok, *Buda jarmarczna*, przeł. W. Baczyńska i T. Kantor, rękopis, kopia, archiwum prywatne, Kraków.
- ⁵ Zob. rozmowa z aktorami Cricot 2 – Ludmiłą Rybą i Andrzejem Wełmińskim 6.12.2010 (seminarium *Tadeusz Kantor – inne spojrzenia*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, prowadzenie M. Kufel). <http://www.grotowski.net/performer/performer-2/impas-swiadectwa>, data dostępu 29.01.2014. Por. wypowiedź T. Kantora: „[...] w przeciągu jednej nocy [...] tworzyliśmy pierwszą scenę *Wielopola*, to znaczy pierwszy akt pod tytułem *Ślub*.” T. Kantor, wystąpienie na Kongresie Kultury 12.12.1981 w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, „Konteksty”, nr 1-2, 2015, s. 16.
- ⁶ Rozmowa autorki z Teresą i Andrzejem Wełmińskimi, 10.03.2013.
- ⁷ Por. interesujące analizy Mai Saraczyńskiej-Laroche, zestawiające praktyki teatralne Tadeusza Kantora z Teatrem Okrucieństwa Antonina Artauda: M. Saraczyńska-Laroche, *Du langage corporel au corps-décors. De la théorie d'Antonin Artaud à la pratique scénique de Tadeusz Kantor*, [w:] *Les Rythmes du corps dans l'espace spectaculaire et textuel 2 : Arts ouverts*, sous la direction d'A. Torti-Alcayaga et J.-P. Simard, Paris, Le

- Manuscrit, 2011; eadem, *(Dé)doublé ou (de)doublant? D'Artaud à Kantor, le mannequin au corps raccord*, [w:] *Marionnette, corps-frontière*, sous la direction d'H. Beauchamp, J. Noguès et É. Van Haesebroeck, Artois Presses Université, 2016.
- 8 T. Kantor, *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* [partytura], [w:] idem, *Pisma. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, wyb. i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Cricoteka, Wrocław-Kraków 2004, s. 196.
- 9 Ibidem, s. 197.
- 10 Ibidem, s. 197.
- 11 A. Halczak, „Gdzie są niegdysiejsze śniegi”, *I wersja*, Rzym 1979, fragment pracy maturalnej Anny Halczak o twórczości Tadeusza Kantora (maj 1979). Opis spektaklu [*Gdzie są niegdysiejsze śniegi*] został opracowany na podstawie rozmów z artystą na przełomie marca i kwietnia 1979, cyt. za: „Gdzie są niegdysiejsze śniegi” – *critotage Tadeusza Kantora 25 lat później*, oprac. J. Chrobak, N. Zarzecka, Cricoteka, Kraków 2003, s. 19.
- 12 T. Kantor, *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* [partytura], *op. cit.*, s. 194.
- 13 Kantor, „Wielopole, Wielopole”. *Dziennik z prób Luisy Passegi*, red. wersji polskiej J. Chrobak, N. Zarzecka, Cricoteka, Kraków 2007, s. 115.
- 14 Ibid., s. 121.
- 15 Ibid., s. 26.
- 16 Ibid., s. 114.
- 17 M. Saraczyńska-Laroche, *Du langage corporel au corps-décors. De la théorie d'Antonin Artaud à la pratique scénique de Tadeusz Kantor*, *op. cit.*, s. 215,
- 18 L. Marinelli, *Kantor w cieniu Schulza*, [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak i W. Panas, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2003, s. 417-418.
- 19 T. Kantor, *Między świętą abstrakcją a wyklętym symbolizmem. Critotage „Maszyna miłości i śmierci”*, [w:] idem, *Pisma. Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Cricoteka, Wrocław-Kraków 2005, s. 103.
- 20 Dalila Sena fizycznie przypominała Annę Halczak. „Początkowo Kantor chciał, żeby to Ania zagrała Nieznaną Modelkę, ale odmówiła. Zgodziła się dopiero zagrać Tę Panią w *Nigdy tu już nie powrócę*”. Rozmowa autorki z Jolantą Kunowską, 3.12.2012.
- 21 Kantor dokonał istotnych zmian po premierze w Kassel.
- 22 *Nigdy tu już nie powrócę*, Teatr Cricot 2, Tadeusz Kantor, [program spektaklu], red. programu R. Tansini, tłum. J. Jarecki, Kraków 1990.
- 23 Piszę o tym szerzej [w:] K. Czerska, *Tadeusz Kantor: gest nakładania maski*, [w:] *Maska. Zakrywanie i odkrywanie pomiędzy Wschodem a Zachodem*, red. W. Mond-Kozłowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016, w przygotowaniu.
- 24 Rozmowa autorki z Marie Vayssière, 5.12.2012; Por. A. Skiba-Lickel, *Aktor według Kantora*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995, s. 169. Por. „A sukienka była potworna, takie strzępy z dziurami”, *Będę miała bardzo ładną sukieneczkę*, [w:] *Zostawiam światło, bo zaraz wróć. Tadeusz Kantor we wspomnieniach swoich aktorów*, red. J. Kunowska, Cricoteka, Kraków 2005, s. 263.
- 25 Rozmowa autorki z Marie Vayssière, 5.12.2012.
- 26 A. Skiba-Lickel, *Aktor według Kantora*, *op. cit.*, s. 93.
- 27 T. Kantor o *Maszynie miłości i śmierci*. Spotkanie w Cricotece po występach w Kassel, 1987, Archiwum Cricoteki, nr inw. CRC IV/003872 IV/25/21
- 28 T. Kantor, *Teatr Śmierci*, [w:] idem, *Pisma. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, *op. cit.*, s. 17.
- 29 A. Skiba-Lickel, *Aktor według Kantora*, *op. cit.*, s. 93.
- 30 Zob. *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980-1990*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Cricoteka, Kraków 2013, s. 112.
- 31 A. Skiba-Lickel, *Aktor według Kantora*, *op. cit.*, s. 93.
- 32 T. Kantor, *O cyrku*, tekst pisany między 1969 a 1975 rokiem, kserokopia, archiwum prywatne, Kraków.
- 33 Badacze ustalili tę nazwę, by odróżnić wczesne, symbolistyczne dramaty Maeterlincka od tych późniejszych o zupełnie innym charakterze – tak zwanego „drugiego teatru”. Zob. m.in. P. Gorceix, *Maeterlinck, l'arpenteur de l'invisible*, Le Cri, Académie royale de langue et de littérature françaises, Bruxelles 2005, s. 320, przyp. 237.
- 34 Pierwsza wersja tekstu z kilkoma dodatkowymi uwagami została opublikowana dopiero w 1977 roku, zob. M. Maeterlinck, *Un Théâtre d'Androïdes*, introduction et notes par E. Capiiau-Laureys, „Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck”, t. XXIII, Gand 1977.
- 35 M. Maeterlinck, *Menus propos*, „La Jeune Belgique”, 1890, nr 9, cyt. za: Zenon Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, [w:] *Maurycy Maeterlinck, Wybór dramatów*, przeł. i wstępem poprzedził Zenon Przesmycki, Wydanie jubileuszowe w 100-lecie Młodej Polski, Wydawnictwo Waclaw Bagiński i Synowie, Wrocław 1994, s. LX.
- 36 M. Maeterlinck, *Camets de travail: 1881-1890*, édition établie et annotée par F. van de Kerckhove, AML Éditions/Éditions Labor, Bruxelles 2002, s. 1112.
- 37 Ibid., s. 46-47.
- 38 D. Laoureux, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image. Les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, Éditions Pandora, Anvers 2008, s. 233.
- 39 Takiego sformułowania Maeterlinck użył w notatkach z wiosny 1887 roku, kiedy w jego rodzinnej Gandawie odbywał się jarmark wielkopostny. Por. F. van de Kerckhove, *Le premier théâtre de Maeterlinck, un théâtre pour la scène? L'inspiration foraine*, „Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises”, nr 64, 2012, s. 372.
- 40 Por. „[Drewniane marionetki] nie zwracają szczególnej uwagi pisarza: zbyt małe lub zbyt prymitywne, są przez niego przywoływane tylko po to, by wyraźniej zaznaczyć dystans od ówczesnego teatru (...). Natomiast figury woskowe, w czasie, gdy pisze *Teatr androidów*, prawdziwie go fascynują. (...) Przyczyna takiego wyboru (...) leży właśnie w zmieszaniu, jakie odczuwa widz przed ciałem, które nie wiadomo, czy jest żywe czy martwe – dziełem natury czy ludzkiego rzemiosła”. D. Plassard, *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, L'Institut International de la Marionnette/L'Âge d'Homme, Lausanne 1992, s. 37-38.
- 41 Por. A. Artaud, *Préface des Douze Chansons*, Librairie Stock, Paris 1926, przedruk: „La Fenêtre ardente”, nr 2, 1974, s. 90.
- 42 M. Maeterlinck, *Menus propos*, *op. cit.*, s. LXI.
- 43 E. Gordon Craig, *Do wydania w roku 1924*, [w:] idem, *O sztuce teatru*, przekład: M. Skibniewska, wstęp i noty: Z. Hübner, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 27.
- 44 Piszę o tym szerzej [w:] *Tadeusz Kantor: w stronę „teatru niewidzialnego”*, „Didaskalia”, nr 132, 2016.

Manekin na krzyżu

(analiza jednego rekwizytu
– wielki krzyż w *Wielopolu*,
Wielopolu Tadeusza Kantora)

1.

„Krzyż jest świętym znakiem odkupienia: znakiem tym Kościół rozpoczyna wszelkie czynności, błogosławi nim i poświęca. Dlatego wśród symboli chrześcijańskich przysługuje mu naczelne miejsce”¹ – tak Kościół katolicki definiuje znak krzyża.

Znaczenie krzyża od pierwszych wieków chrześcijaństwa zdecydowanie wykraczało poza naśladowcze czy symboliczne elementy. „Greccy ojcowie Kościoła widzieli w krzyżu symbol Chrystusa, który rozpostarty na drzewie męki obejmuje cały wszechświat, jego wysokość i głębokość, szerokość i długość, przenika go swoim Bóstwem i harmonijnie łączy w jedno”². Konsekwencje takiego myślenia rozciągały się o wiele dalej: „W ikonografii krzyż jest najważniejszym znakiem zwycięstwa nad śmiercią, które to zwycięstwo zostaje rozgłoszone na cztery strony świata”³. Myśląc o tych znaczeniach związanych z krzyżem (co jest ciekawe zwłaszcza w kontekście Teatru Śmierci), nie można zapomnieć, że jest on w chrześcijaństwie oczywistą zapowiedzią Zmartwychwstania.

Jednak już od pierwszych wieków chrześcijaństwa krzyż miał równocześnie inne, bardziej realne, konkretne znaczenie: był drzewem hańby, na którym wieszano najgorszych przestępców. Mniej więcej więc do VI wieku krzyż pozostawał w chrześcijańskiej ikonografii (choć nie tylko z tego powodu) wyłącznie prostym „geometrycznym” znakiem; we wszelkich przedstawieniach nie zawieszano na nim realistycznie czy nawet w wyidealizowanej formie ciała Chrystusa.

Gdy to się stało, w VI wieku, postać Chrystusa była prezentowana w postawie tryumfującej. Chrystus ubrany był zazwyczaj w długą tunikę, krzyż zaś wydawał się tylko tłem dla wystylizowanej i zwycięskiej postaci.

Wschodnie chrześcijaństwo stosunkowo wcześniej wypracowało sztywne kanony sztuki. Postać na krzyżu stawała się idealną ikoną. Właściwie w prawosławiu rzeźba sakralna nie rozwinęła się (płaskorzeźba – owszem) – i raczej trudno mówić o postaci na krzyżu. Inaczej było na Zachodzie.

W sztuce zachodniego chrześcijaństwa od średniowiecza powszechne stały się figuralne przedstawienia Chrystusa na krzyżu. W późnym średniowieczu będą to niejednokrotnie przedstawienia podkreślające ludzki wymiar okrucieństwa męki. Zasadniczo figura Chrystusa w tego typu przedstawieniach stanowiła jedność z krzyżem – była traktowana jako całość przeznaczona do adoracji. Krucyfiks stał się w Kościele katolickim obiektem kultu, także dzisiaj może być traktowany jako całościowe dzieło rzeźbiarskie czy dewocyjne.

Nie miejsce tutaj na szczegółowe przedstawienie przemian i licznych wariantów przedstawiania Chrystusa na krzyżu, jednak warto jeszcze wspomnieć o figurze Chrystusa w średniowiecznych dramatach liturgicznych, które w ramach celebracji prezentowane były w kościołach. Wykorzystywano wówczas powszechnie figury Chrystusa przeznaczone do skomplikowanej akcji liturgicznej. Niektóre fragmenty ciała figury mogły być ruchome (przede wszystkim ręce). Konkretna postać Chrystusa w trakcie utralizowanych oficjów mogła być więc przybita do krzyża, zdjęta z krzyża, adorowana na stopniach ołtarza, złożona do grobu (ruchome ręce pozwalały na to). Niekiedy tego typu rzeźby miały także ruchome inne części ciała – biodra, nogi, oczy, szczękę... Bywały w tych figurach zagłębienia oprawiane w kryształ, w które na czas złożenia do grobu wkładano konsekrowaną Hostię.

Rzeźby te raczej nie były przedmiotem codziennego kultu poza okresem „występowania” w dramatach liturgicznych. Figura Chrystusa była w tym przypadku niejako autonomiczna wobec krzyża. Mogła na nim zawisnąć, ale mogła występować niezależnie wobec niego. W niektórych dramatach liturgicznych Chrystusa mógł grać aktor (a dokładniej zakonnik), zaś w odpowiednim momencie zastępowała go figura (na przykład tak mogło być w *Ludus de passione* zapisanym w XIII-wiecznym manuskrypcie *Carmina Burana*⁴).

W kontekście liturgii mszy w Kościele rzymskokatolickim krzyż odgrywa jeszcze jedną, kto wie, czy nie najważniejszą rolę. Msza w rozumieniu Kościoła katolickiego i Kościołów wschodnich jest uobecnieniem męki, śmierci i zmartwychwstania Chrystusa. Kapłan działa *in persona Christi*. Można powiedzieć dosadniej – to Chrystus poprzez kapłana wypowiada słowa Przemienienia. Kapłan powinien, idąc odprawić mszę, być gotowy na śmierć. Schody ku ołtarzowi symbolizują również Golgotę. Podczas mszy przedsoborowej – a w kręgu takiej właśnie mszy wychowywał się także Tadeusz Kantor – kapłan odprawia mszę *versus Domini*, czyli zwrócony ku ołtarzowi, a za nim niejako podążają w tym samym kierunku uczestniczący wierni. Na wprost oczu kapłana powinien znajdować się krzyż – kapłan uczestniczy w ofierze krzyża, powinien stać się z nim jednością.

2.

Raz jeszcze wypada przypomnieć, że wśród symboli chrześcijańskich krzyżowi przysługuje naczelną miejsce. Dlatego też krzyż od najstarszych czasów poddawany był daleko idącym zabiegom profanacyjnym. Prawdopodobnie najstarsze ikonograficzne przedstawienie krzyża w chrześcijańskim kontekście ma właśnie charakter profanacji. Przypomnę, jedną z rozrywek rzymskiego *theatrum* było parodiowanie obrzędów chrześcijańskich, niekiedy połączonych z męczeństwem prawdziwych chrześcijan. Do tego typu rozrywek odnosi się przedstawienie z II lub początku III wieku znalezione na ścianie jednego z domów na Palatynie. Na krzyżu jest postać w masce osła, a po lewej stronie mężczyzna unoszący rękę w pozdrowieniu. Koślawy napis głosi: „Aleksamenos oddaje cześć swojemu Bogu”.

Przeskakując przez wieki...

Sztuka współczesna poddała krzyż już chyba wszystkim możliwym profanacjom. Były już krzyże z butelek coca-coli, z fallusem, z przywiązaną do krzyża małpą, ze świnią i czym tam jeszcze chcemy. Ostatnio też pokazano mszę jako „krytyczne” przedstawienie teatralne, a krzyż, co oczywiste, był jego centralnym elementem scenograficznym⁵.

Jak i gdzie w tym afirmatywnym bądź profanacyjnym kontekście umieścić wykorzystanie przez Tadeusza Kantora w spektaklu *Wielopole, Wielopole* wielkiego krzyża i przybitego (przywiązanego) do niego manekina księdza? Te dwa bieguny – czci i profanacji – będą ważnym punktem odniesienia w moim artykule, ale nie zmierzam do dokonania na koniec jakiejś ostatecznej prostej kwalifikacji. Znaczenia związane z krzyżem, przeniesione przez kulturę, są jednak tak mocne, że nawet Kantor nie mógł wykorzystać tego przedmiotu bezkarnie. Zresztą sądzę, że jego cel był przeciwny – chciał, by niosły zmieszane wszystkie te często przeciwstawne treści. Ale z wykorzystaniem krzyża w *Wielopolu, Wielopolu* wiązała się jeszcze inna Kantorowska tajemnica.

3.

Tadeusz Kantor wychowywał się na probostwie w Wielopolu – co oczywiste, w pełnym zbrataniu z katolicką religijnością. Niezauważalnie przesiąkało to codzienność, stawało się naturalną przestrzenią, także przestrzenią zabaw małego Tadeusza. Po latach Kantor powiedział: „Jestem [...] sfamilyizowany z tymi wszystkimi czynnościami, przedmiotami. [...] Nawet ten przedmiot – Krzyż – jest dla mnie jakimś takim przedmiotem – bo ja wiem – jak mój stół w nowej pracowni”⁶. Dzieciństwo w parafii było dla niego naturalną przestrzenią wpisującą w siebie przedmioty nacechowane religijne, otaczające go, istniejące w jego przestrzeni „od zawsze”. Będąc dziećmi, nie znając innych przestrzeni, jesteśmy przekonani, że tak właśnie świat jest zbudowany i tak wygląda, jak go minuta po

minucie doświadczamy. To nie przypadek, że wyobrażenia, sny starych ludzi bardzo często wracają ku tym samym pejzażom. Bez większego wysiłku i wyrafinowania można wyobrazić sobie, jak bardzo krzyż musiał być dla Tadeusza Kantora, wychowywanego na probostwie naturalnym i zwykłym przedmiotem.

W 1990 roku Kantor zanotował w tekście *Cicha noc*:

W dzieciństwie
ten «wyższy» świat niewidzialny
w sposób
bezceremonialny mieszał się
z realną codziennością.

Dopiero nieco później
wpojono mi naukowe,
religijne, moralne
walory niewidzialnego
świata
i ich wyższość nad
prozą codziennego życia.

Ale przyszedł moment
decydujący dla mojego
losu, życia i mojej
sztuki –
Gdy dokonałem największego
odkrycia.
Właściwie to nie było
odkrycie.
raczej decyzja.
Te wszystkie wielkie,
patetyczne, «święte»,
nietykalne pojęcia, słowa,
postacie, zjawiska
ściągnąłem
«na ziemię»,
i znowu,
jak za czasów dzieciństwa
pomieszały się
z Biedną Rzeczywistością,
codzienną.
Nie były już
napuszone,
obleczone godnościami,
nie dostępne,
sztywne i martwe.
Ożyły,
nikt już nie bił czołem
przed nimi,
wielu płakało...⁷

Wczytując się uważnie w ten fragment, warto zauważyć jeden istotny, a możliwy do przeoczenia niuans. Ściąganie na ziemię, jak to nazwał Kantor, tych

wszystkich nietykalnych „świętych” pojęć, słów, postaci nie stanowi wcale sedna tej wypowiedzi. To tylko (aż) działanie artystyczne. Odkryciem dla Kantora stał się ich cel, a może raczej skutek wyłaniający się z tego zabiegu: możliwość powrotu do pokoju dzieciństwa, do wrażliwości dzieciństwa, gdzie – tu zacytuję raz jeszcze tę wypowiedź Kantora:

ten „wyższy” świat niewidzialny
w sposób
bezceremonialny mieszał się
z realną codziennością.

Postawię więc pytanie: czyżby krzyż, wraz z innymi przedmiotami, na nowo odzyskał taką dziecięcą codzienność i naturalność, że był oczywisty jak stół, przy którym je się śniadanie? Czyżby taki powrót był naprawdę możliwy? Kantor na dodatek na koniec tego fragmentu tekstu zmienił liczbę pojedynczą na mnogą. Zmieszane tych wyższych, świętych pojęć z Biedną Rzeczywistością powodowało, że także my, widzowie, mieliśmy szansę dotknąć tej niezróżnicowanej przestrzeni, gdy świat „niewidzialny miesza się z realną codziennością”:

nikt już nie bił czołem
przed nimi,
wielu płakało...

Kantor jasno wskazuje, wierzy, że ta machina cudowności może być wehikułem nie tylko dla niego, ale dla wielu.

Jednak tego typu powrót nie dokonuje się bezkarnie. (I czy w ogóle może się dokonać?) Bagaż życia nie pozwoli na powrót na takich samych warunkach. Krzyż (i manekin na krzyżu – o czym będę mówił dalej) może oddziaływać emocjonalnie, w sposób podobny jak w dzieciństwie (stąd też niesłuchanie mocna rola emocji u Kantora), ale intelektualnie wszystko w starości jest już inne. Nie wierzę, by nie było inne. Miejsce jest inne – dziedzina sztuki, a nie dom. Wiedza o każdym użytym elemencie jest inna niż w dzieciństwie, bogatsza. Przywołane na początku tekstu wprowadzenie o krzyżu jest – i musi być, bagażem Kantora, ale i każdego widza.

Jest więc raczej możliwa jedynie okrężna droga, pełna wiedzy i świadomości przeżytego życia – dążąca straceńczo poprzez dzieło teatralne do odzyskania nie-możliwej przeszłości. Choć z góry skazana na klęskę.

Jednak taka próba, jak sądzę, wyklucza strategię twardej profanacji, bo wtedy wykreowany świat spektaklu nie mógłby funkcjonować. Bo choć pojawiają się w *Wielopolu*, *Wielopolu* najbardziej radykalne sceny – gwałt żołnierzy na Helce, rozstrzelania Rabinka, krzyżowania – jednak ich celem nie jest zniszczenie mitów, wyszydzenie rodziny, krzyża, historii. Raczej odwołanie

się do nich i, paradoksalnie, nawet ich wzmocnienie, wyniesienie, właśnie w tej poniżonej, biednej rzeczywistości spektaklu. Kantor pisał:

W tym myśleniu o moim nowym dziele – postulat spirytualizmu był decyzją o tyle ryzykowną, że równocześnie skojarzył mi się z tematem *ewangelii*, jako jedynym środkiem wyrazu. Ten wielki mit, jakże podobny do Czystej Sztuki, żyjący przez tysiąclecia naszą kulturę, czyli naszą egzystencję, przetrawiony przez jej epoki, odradzający się nieustannie, w naszym wieku został zepchnięty na peryferie cywilizacji Świętej Techniki, Konsumpcji i Polityki⁸.

I dodawał jeszcze:

Eksplozje owego mitu manifestujące się w miejscach najbardziej nieoczekiwanych działają w gruncie rzeczy nie gdzie indziej właśnie, jak na tych *peryferiach*. Mówiąc językiem sztuki i poezji: na biednym podwórku dzieciństwa, w żalonym kącie, gdzie kryjemy nasze najskrytsze nadzieje, naszą wyobraźnię, naszą zagrożoną «ludzkość», naszą *osobowość*, i – prawdopodobnie – tylko tam możemy być ocaleni⁹.

4.

Krzyż w *Wielopolu*, *Wielopolu* jest symbolem wszechobecnym: krzyż na piersi, krzyże-mogiły, krzyże noszone przez żołnierzy. Wreszcie duży krzyż, do którego przyczepiony będzie manekin – i tylko tym krzyżem, i kontekstami z nim związanymi spróbuję się zająć.

W sztuce religijnej bardzo rzadko, by nie powiedzieć, wyjątkowo, pojawiają się na krzyżu inne postaci niż Chrystus. Pomijając łotrów towarzyszących po prawej i lewej stronie ukrzyżowanemu Jezusowi. A przecież męczenników, którym zadano śmierć na krzyżu, i których uznano później za świętych, było sporo. Podstawowa przyczyna była prosta – nie stworzyć powodu, by wiernym pomylił się jakiś święty z Chrystusem. Święci mogą pomóc, modlić się za nami, ale adresatem modlitw jest zawsze Bóg (a więc Chrystus). Gdy były przedstawiane na obrazach krzyżowania świętych, to bardzo odmiennie (św. Andrzej, św. Piotr, bł. Wilgefortis itp). Jednak najczęściej męczennicy na ikonograficznych przedstawieniach jedynie trzymają krzyż, jako świadectwo swojego męczeństwa.

W spektaklu Kantora nie ma sygnałów, że oto na krzyżu jest zawieszony Bóg-człowiek, krzyż nie jest tu przedmiotem czci i adoracji. Jest przeznaczony dla zwykłych ludzi (nawet nie łotrów) i dla... manekinów. Przymierzać będzie się do niego Adaś, zawiśnie na nim manekin Księdza. Nieść będzie go Helka i inni żołnierze, maszerować będzie przytłoczony nim „żywy” ksiądz... Ostatecznie zawiśnie na nim manekin księdza Radoniewicza.

Pozostaje on krzyżem niskiej rangi, odsyłającym oczywiście podświadomie i świadomie do męki Chry-

stusa, ale równocześnie na potrzeby spektaklu bezpośrednio tej męki nie naśladować. Będzie to raczej krzyż powszedni, zaniżony. Symboliczny – choć to niebezpieczne i nie do końca adekwatne określenie.

Odnalezienie ikonograficznego prototypu tego rodzaju krzyża, jaki został wykorzystany w *Wielopolu*, *Wielopolu*, jest właściwie niemożliwe. Takie krzyże – duże, o grubych i ciężkich ramionach z zawieszonym na nim Chrystusem – są zasadniczo wykorzystywane jako krzyże ołtarzowe. W Wielopolu Skrzyńskim parafia nosi wezwanie Matki Bożej Wniebowziętej – i ołtarz główny przedstawia tę scenę, nie zaś ukrzyżowania. Duży krzyż z zawieszoną na nim figurą Chrystusa umiejscowiony jest w nawie południowej. Ale jeśli chcemy odwołać się do pamięci powielopolskiej młodości Kantora, to krzyże podobnej wielkości i charakteru, jak wykorzystany w spektaklu, znajdowały się choćby w Tarnowie, gdzie uczył się od IV klasy – przy wejściu do katedry Tarnowskiej, w południowej jej nawie czy w kościele Bernardynów w ołtarzu głównym. Albo w Krakowie, w kościele św. Krzyża, katedrze wawelskiej (krzyż królowej Jadwigi) czy kościele Mariackim (krzyż Wita Stwosza). Podobnej wielkości i kształtu krzyż używany jest też podczas misterii w Kalwarii Zebrzydowskiej, jednak nie posiadam informacji, by Tadeusz Kantor kiedyś uczestniczył w nich. Taka inspiracja byłaby najbardziej kusząca, bo tam krzyż jest noszony, odkładany. Jest eksponatem, niezależnym od postaci mającej na nim zawisnąć – jak w spektaklu Kantora. Jednak misteria w Kalwarii ostatecznie nie zawierają sceny ukrzyżowania (by taką zobaczyć, trzeba pojechać do Kalwarii Paławskiej).

Te moje daremne przywoływanie możliwych prototypów nie mają na celu rozwiązania tajemnicy inspiracji. Pokazują jedynie oczywistą wszechobecność w pejzażu dzieciństwa, młodości i dorosłego życia Kantora takiego obrazu. Pośród „klisz pamięci” był to przedmiot oczywisty i niezbędny.

Kantorowski krzyż w *Wielopolu*, *Wielopolu* przytłacza swą wielkością i dosłownością związaną z męczeństwem. W jego wykorzystywaniu Kantor pośrednio odwołuje się też do wątku pamięci religijnej wspólnej dla kolejnych pokoleń katolików – do nabożeństwa drogi krzyżowej¹⁰. Oczywiście, nie kopiuje całej sekwencji tego nabożeństwa, ale bez trudu można odnaleźć tu kilka przemieszanych elementów-stacji: skazanie na śmierć, biczowanie (jeśli dobrze odczytałem scenę klucia księdza bagnietami), cierniem ukoronowanie, upadki, pomoc „Szymona Cyrenejczyka”, spotkanie z niewiastami, przybicie do krzyża, zdjęcie z krzyża. Ta droga krzyżowa dotyczy nie jednej, ale kilku postaci – są to najbliżsi Kantora – cierniem ukoronowana Helka, przymierzający się do krzyża Adaś, przybity do krzyża ksiądz, a raczej manekin księdza... Więc nie Chrystus, nie święci, ale pamiętana przez Kanto-

ra rodzina. Kantor napisze: „Wnoszą «ten przedmiot». Będą go dźwigać wszyscy”¹¹. Posługując się dalej tym skojarzeniem, to żołnierze stanowiąc będą oprawców. Choć równocześnie mogą kojarzyć się z masową ofiarą.

Ale i w wykorzystaniu krzyża Kantor jest przewrotny. Skonstruuje bowiem niezwykłą i prostą maszynę – teatralny wynalazek: krzyż na specjalnie skonstruowanym dla niego wózek. Jeździ on – wózek i krzyż – lekko i bezszmerowo. To ogromny, pochylony krzyż, gotowy do użytku. Ten wynalazek Kantora jest w pewnym sensie rodzajem żartu – inaczej trudno go traktować. Właściwie krzyż zaprzecza sobie. To wygodny krzyż. Taki, by nie stawiał oporu tym, którzy go używają, nie ciążył, nie dokuczał zbytnio. By łatwo go było przetoczyć. W partyturze *Wielopola*, *Wielopola* Kantor zanotuje: „Ksiądz pcha krzyż tak, jak pcha się rower”¹². Ale użyty jest on w scenie najbardziej tragicznej: to na nim, jak na lawecie, wwieszone zostaną zwłoki Adasia ubranego w mundur. Ta jeżdżąca konstrukcja użyta będzie w jednej tylko scenie. I bynajmniej nie będzie stanowiła dysonansu z resztą przedstawienia.

5.

Niezwykle znaczący w rozumieniu *Wielopola*, *Wielopola* jest etnochoreograficzny element pochodów postaci. Otóż nabożeństwo drogi krzyżowej w kościołach zawsze prowadzone jest „ze słońcem”. Kantorowskie koła zataczane są zaś w przeciwną stronę. To tylko pozornie drobna sprawa. W tradycjach ludowych, i nie tylko – właściwie na całym świecie – krążenie „ze słońcem” oznaczało powodzenie. Celem takich „prawoskrętnych” tańców czy korowodów było „zapewnienie pomyślnej przyszłości”¹³, zawsze nakierowane były na wzrost, na życie. Przeciw słońcu – był to przeciwrucho. Niekoniecznie waloryzowany źle, ale związany najczęściej z mrocznymi, chthonicznymi elementami, zamieraniem, śmiercią (ale też mistycznym zatraceniem siebie).

W kościołach przed reformą trydencką wszystkie kierunki procesji miały uzasadnienie. Droga krzyżowa, jak wszystkie inne procesje, zawsze wyrusza ze słońcem. Nie wiem, na ile Kantor wykorzystał ten przeciwkierunek świadomie, ale każdy katolik, tak jak Kantor od dziecka chodzący do kościoła, odruchowo drogę krzyżową umieści w takim pozytywnie waloryzowanym prawoskrętnym kontekście. Ołtarze główne dawnych kościołów usytuowane były na wschód i w związku z tym taki kierunek miał znaczenie eschatologiczne. Wschód słońca symbolizował przyście Chrystusa, wiązał się ze zmartwychwstaniem. Podczas jutrzni Kościół codziennie śpiewa kantykt Zachariasza:

Dzięki serdecznej litości naszego Boga,
z jaką nas nawiedzi z wysoka Wschodzące Słońce,
By oświecić tych, co w mroku i cieniu śmierci mieszkają¹⁴

Nie ma żadnych dowodów, że Tadeusz Kantor kierował się aż tak głęboko liturgicznym kontekstem związanym ze znaczeniem Wschodu. Wydaje mi się że pewnie nie. Jednak pomylić kierunku drogi krzyżowej nie mógł. Musiał uczynić to celowo, że jego postaci krążą w lewą stronę. Po latach wspomina przecież swoje liturgiczne przeżycia:

Kościół był teatrem. Na msze chodziło się, aby oglądać widowisko. Święta Bożego Narodzenia to była budowana w kościele szopka z figurami. W Święta Wielkanocne budowano grootę złożoną z kulis malowanych, za którymi stali prawdziwi strażacy. Wszystko to naśladowałem w mniejszych wymiarach¹⁵.

Uteatralizowana liturgia też była jego codziennością. Trywializując być może ten zabieg inscenizacyjny Kantora, bezwzględnie ten przeciwz ruch trzeba odnieść

do świata związanego ze śmiercią, z odwróceniem nurtu modlitwy żywych.

6.

Sprawa obecności manekina księdza przybitego do krzyża jest w tym kontekście szczególnie interesująca. W spektaklu w „stacjach drogi krzyżowej” biorą bowiem udział (poza manekinem Helki) żywe postaci. Do krzyża przybity (przywiązany) jest zaś manekin. Jego status staje się z kilku powodów niejednoznaczny i niepewny.

Po pierwsze – nie jest to figura, o której moglibyśmy powiedzieć, że to Chrystus. „Droga krzyżowa” nie kojarzy się więc wprost z religijnym nabożeństwem, lecz jednak pozostaje sprawą liminalną, swoistą „podrówką”, procederem podejrzanym.

Po drugie – manekin na krzyżu nie jest obnażony z szat (jak w powszechnie obowiązującym wzorcu ikonograficznym), cykl krzyżowania nie ma więc i tu bez-



Fotografia ze spektaklu *Wielopole, Wielopole*, 1980 (Akt V, sekwencja 5. „Na koniec ‘godny’, choć zbyt pospieszny POGRZEB KSIĘDZA”), Sala „Sokoła”, Kraków, 1980. Fot. Marek Norek.

pośredniego związku z archetypem Chrystusa. Ksiądz nie „podszywa się”. Choć – trzeba sprostować – na swój sposób manekin jest obnażony – nie jest w sutannie, lecz w rodzaju koszuli nocnej. Jedynie biret na głowie świadczy o jego stanie.

Po trzecie wreszcie, i chyba najważniejsze – jest praktycznym podwojeniem księdza aktora. Bo gdy pojawia się manekin na krzyżu, prawie zawsze na scenie jest też „żywy” ksiądz aktor.

Ksiądz widzi i reaguje na siebie na krzyżu.

Znów więc trzeba zrobić krótki ekskurs ku rozumieniu przez Kantora postaci manekina. Przytoczę chyba najbardziej znany fragment z tekstów Tadeusza Kantora dotyczących manekinów. Pochodzi on co prawda z okresu *Umarłej klasy*, i zapewne rozumienie manekinów u Kantora nieco się mogło zmienić, ale warto przyjrzeć się tamtym słowom:

Manekiny i Figury Woskowe egzystowały zawsze na peryferiach usankcjonowanej Kultury. Dalej nie miały już wstępu, zajmowały miejsce w BUDACH JARMARCZNYCH, podejrzanych GABINETACH KUGLARSKICH, z dala od świetnych przybytków sztuki, traktowane z góry jako KURIOZA przeznaczona gustom pospółstwa. [...]

Egzystencja tych tworów, wykonanych na kształt człowieka, niemal „bezbożnie”, w sposób niezalegalizowany, jest wynikiem procederu heretyckiego, objawem owej Ciemnej, Nocnej, Buntowniczej strony działalności ludzkiej. Przystępstwa i Śladu Śmierci, jako źródła poznania. [...]

Staram się określić motywy i przeznaczenie tego niezwykłego tworu, który nagle pojawił się w moich myślach i ideach. Jego pojawienie zgadza się z moim przekonaniem coraz mocniejszym, że życie można wyrazić w sztuce jedynie przez brak życia, przez odwołanie się do ŚMIERCI, przez POZORY, przez PUSTKĘ i brak PRZEKAZU. MANEKIN w moim teatrze ma stać się MODELEM, przez który przechodzi silne odczucie ŚMIERCI i kondycji Umarłych. Modelem dla Żywego AKTORA¹⁶.

Granica życie – śmierć jest więc dla Kantora kluczowa.

W *Wielopolu* Kantor jeszcze tę sprawę w stosunku do *Umarłej klasy* skomplikował. Ksiądz jest poddawany wielorakim zabiegom na granicy śmierci. Można nawet powiedzieć, że w spektaklu wielokrotnie umiera, nieustannie umiera. Słynna scena z łóżkiem, do którego przytroczony jest ksiądz, a gdy pokręci się korbką – manekin księdza. Który wobec śmierci jest prawdziwy? Który jest bardziej martwy? Aktor „udający zmarłego” czy manekin, który z całą pewnością nie żyje? Czym jest śmierć? Życie jest przecież do niej niezbędne. Ale manekin podszywać się może doskonale pod zmarłego. Czyż nie gra „naturalniej” niż żywy aktor?

Inny rodzaj sprawdzania, który ksiądz jest prawdziwy odbywa się, gdy ksiądz i manekin siedzą obok siebie. Gdy wujowie poruszają częściami ciała manekina, w taki sam sposób porusza się ksiądz. Nogą, ręką, głową. Który jest prawdziwy, „wyda się” dopiero, gdy zdejmy z głowy manekina biret. Biret „prawdziwego” księdza nie potrafi lewitować.

Czy jednak w przypadku księdza aktora i księdza manekina na krzyżu mamy do czynienia z podobną jak na łóżku czy krześle sytuacją. W moim rozumieniu – nie. W ogóle ani razu nie pojawia się pytanie, który jest prawdziwszy – ksiądz aktor, czy ten na krzyżu? Nie zadają go, ani nie sugerują postaci w spektaklu, ale też nie zadajemy sobie go – jeśli mogę wypowiedać się za innych – także my, widzowie.

Krzyż, do którego jest przybity, zmienia perspektywę odbioru. Ksiądz na krzyżu podszywa się jednak raczej pod pierwowzór – pod ukrzyżowanego Chrystusa. Ale na sposób manekina, czyli w sposób niezalegalizowany, nie do pomylenia z oryginałem. Ostatecznie więc poziomie znaczeń sakralnych imitacja staje się nieudana – nikomu z widzów nie przyjdzie na myśl oddawać tej figurze czci. Właściwie spektakl w ogóle wyklucza jakiegokolwiek dewocyjne podejście. We wspomnieniach Kantora ksiądz Radoniewicz kojarzył się nierozdzielnie z krzyżem. Kantor pisał:

Krzyż.

Jego ślad głęboki i inny.

Niecodzienny.

Niesłużący do codziennych potrzeb.

Należał widocznie do księdza.

postaci równie tajemniczej

- mego „dziadka”.

Przez niego byłem

sfamiliaryzowany z krzyżem.

Widziałem go na każdym kroku,

w kościele, na cmentarzu¹⁷.

W spektaklu nastąpiło więc utożsamienie tej postaci z krzyżem, wpisanie go w krzyż.

Ale jest i drugi poziom znaczeń związanych z manekinem na krzyżu – nazwę go za Kantorem rzeczywistością najniższej rangi. W tej zaniżonej rzeczywistości najwygodniej wrócić do wypowiedzi samego Kantora z jego traktatu o manekinach: „MANEKIN w moim teatrze ma stać się MODELEM, przez który przechodzi silne odczucie ŚMIERCI i kondycji Umarłych”. Ukrzyżowany manekin księdza odsyła do szeregu skojarzeń związanych z męczeństwem, wyszydzeniem, ale i odkupieniem. Wahalem się użyć tego słowa „odkupienie”, ale w finałowej scenie, gdy Rabinek wychodzi z zaświatów, podchodzi do księdza aktora i zabiera go za rękę za drzwi, nie da się analizować tej sceny bez teologicznych (choćby wątpliwych) inklinacji. No, nie da się uniknąć pytania, dokąd idą. Przypominam

przytoczony na początku mojego tekstu cytat, że bez dalszego ciągu krzyż nie ma sensu. Manekin na krzyżu staje się więc raczej komentarzem do postaci księdza niż jego imitacją, kopią czy naśladownictwem. Kantor nazwał tę scenę, w której ksiądz idzie za krzyżem z przybitym do niego księdzem manekinem: „Na koniec «godny», choć zbyt pośpieszny pogrzeb księdza”. Opisał ją następująco:

Cała trupa [...] przybija do krzyża ciało MANEKINA-SOBOWTÓRA Księdza, z brutalnością i sadyzmem. Jeden z żołnierzy, najdoroślejszy, niemal olbrzym, podnosi krzyż z MANEKINEM, bierze go na plecy i zaczyna maszerować. Za swym sobowtorem drepce pośpiesznie KSIĄDZ UMARŁY, żegnając żalonym gestem swoją RODZINĘ [...] Tworzy się korowód – błędne koło”.¹⁸

Gdyby to nie był teatr Kantora, napisalibyśmy wprost: to ksiądz i jego dusza. A w tym teatrze to może raczej podrabianie poprzez materię niższego gatunku, właściwości prawdziwej materii.

Właściwie powinienem podać za wskazaniem Kantora, ale co mam zrobić, jeśli odbierałem tę scenę z *Wielopola, Wielopola* nie w kategoriach rzeczywistości najniższej rangi, ale jako wizję niesłychanie uwznioślającą? Jakby wymowa spektaklu powtarzała paradoks związany z krzyżem: poniżenie jest jego stanem naturalnym. Poprzez nie realizuje się coś najbardziej wzniosłego.

7.

Na koniec proponowałbym, by przyjrzeć się w takim trochę teologicznym kluczu jeszcze końcowej scenie – scenie Ostatniej Wieczerzy. To będzie tylko sygnał, pytanie. Nie zaś moja odpowiedź.

Kantor sam nazwał tę scenę Ostatnią Wieczerzą (powiązał ją też z Wigilią). Dzisiaj ostatnia wieczerza uobecniata jest w mszy. Wydaje mi się, że Kantor świadomie wykorzystał takie nawiązanie, takie skojarzenie. Ksiądz w tej scenie wchodzi p o d długi stół nakrywany później białym obrusem. To, wydawałoby się, niezrozumiałe zachowanie może zyskać łatwe uzasadnienie. Stół staje się wtedy trumną albo ołtarzem, bo w ołtarzu zawsze znajdowały się relikwie – ołtarz był grobem. Wokół stołu przetacza się wielka parada zmarłych – już ostatecznie i definitywnie, każdy z żołnierzy niesie swój mały krzyż albo też nagie potężne manekiny, które – jak manekin księdza na krzyżu, w jakiś tajemny sposób do każdego z nich przynależą. Z tyłu raz po raz w tym tłoku i bałaganie podnoszony jest ten wielki krzyż z manekinem księdza. Ostatecznie ustawiony zostanie on w centralnym punkcie za stołem – jak krzyż nad ołtarzem. W liturgii – w katolickim rozumieniu – uczestniczą i żywi i umarli. Teatr śmierci realizuje się w tej scenie dosłownie i namacal-

nie. A manekin na krzyżu na ten moment awansuje do sakralnej, lecz wciąż najniższej rangi funkcji.

8.

I już naprawdę ostatecznie stwierdzenie:

Podczas krakowskiego spektaklu *Wielopola, Wielopola* w hali Sokoła (oraz na filmie Stanisława Zajączkowskiego go rejestrującym), pozasceniczny los manekina na krzyżu okazał się dosyć smutny – często krzyż stał ukośnie oparty z tyłu sceny, a przywiązany do niego manekin odwrócony był twarzą do ściany. Porzucony, choć wciąż dla widzów widoczny. Taka już dola manekinów. Nawet na krzyżu.

* Tekst jest zmienioną wersją referatu wygłoszonego 12.02.2016 w Cricotece podczas konferencji *Tadeusz Kantor. Marioneta*.

Tekst ukaże się w książce Tadeusza Kornasia *Apologie. Szkice o teatrze i religii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Przypisy

- 1 Dorothea Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990, s. 13.
- 2 Ibidem, s. 15.
- 3 Konrad Onasch, Annemarie Schnieper, *Ikony. Fakty i legendy*, przeł. Zofia Szanter, Arkady, Warszawa 2007, s. 27.
- 4 Por. Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, t. 1, Oxford, 1962, s. 518-533.
- 5 Por. Tadeusz Kornaś, *Ewangelia i msza w teatrze*, „Znak” 2012 nr 12 (691), s. 64-69.
- 6 Tadeusz Kantor, *Interwencje*, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław-Kraków 2005, s. 156.
- 7 Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, Ossolineum – Cricoteka, Wrocław, Kraków 2005, s. 187-188.
- 8 Tadeusz Kantor, *Wielopole, Wielopole*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1984, s. 19.
- 9 Ibidem.
- 10 Krystyna Czerni pisała, że w *Wielopolu, Wielopolu* kolejne epizody z życia Rodziny nałożone są na ikonografię pasyjną. Wymieniała następujące epizody: „Lżenie Helki, Korona Cierniowa, Helka na Golgocie, Ukrzyżowanie, Zdjęcie z krzyża, Droga Krzyżowa, Polski Świątek Frasośliwy, Ostatnia Wieczerza”. Por. Krystyna Czerni, „Cyrkowo-tragiczny dekolaz” – czyli wątki religijne w sztuce Kantora [w:] *Sacrum i sztuka. Życie i sztuka*, red. Barbara Major, Joanna Matyja, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, Częstochowa 2004, s. 173.
- 11 Tadeusz Kantor, *Wielopole, Wielopole*, op. cit., s. 29.
- 12 Ibidem, s. 93.
- 13 Jolanta Kowalska, *Taniec drzewa życia*, Instytut Historii Kultury Materialnej PAN, Warszawa 1991, s. 91.
- 14 *Liturgia Godzin. Wydanie skrócone*, Pallotinum, Poznań 1991, s. 704.
- 15 Tadeusz Kantor, *Wędrownka*, Cricoteka, Kraków 2000, s. 21.
- 16 Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 2, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Ossolineum–Cricoteka, Wrocław, Kraków 2004, s. 18.
- 17 Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 3, op. cit., s. 182-183.
- 18 Tadeusz Kantor, *Wielopole, Wielopole*, op. cit., s. 100.

Liminalność na przykładzie twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Tadeusza Kantora. Obraz idei komplementarnych

Z pewnością Stanisław Wyspiański nie przypuszczał, że w kulturze polskiej XX wieku wielką karierę zrobi Chochół z *Wesela* (1901). Postać nie do końca sprecyzowana, wymieniona na szarym końcu listy *Postaci fantastycznych*, wyraźnie odróżnionych od *Osób dramatu*¹. To figura zawieszona między rzeczywistością a fantazją, która wprowadzona na scenę rządzi światem iluzji dramatycznej, a w finale zamyka wszystkich bohaterów, niczym w klatce, w rytmie tańca do specyficznej muzyki. Wydaje się, że autor celowo uczynił z niej centralną postać całego opisanego przez siebie zdarzenia. Zbigniew Majchrowski w artykule pod znamienym tytułem: *Chochół, czyli zaprzępaszczony skandal artystyczny*², jako pierwszy wykazuje, że stał się on ważny zarówno dla twórców sztuk plastycznych, jak Magdalena Abakanowicz czy Tadeusz Kantor, ale także z łatwością odnajdziemy nawiązania do postaci, niejednokrotnie krytyczne, w literaturze polskiej XX wieku. W koncepcji teatrologa Chochół był traktowany jako zanimizowany przedmiot, który uzyskał odrębny byt, wyrastający poza dzieło. Tezę potwierdzał przywołaniem cytatu z *Kartoteki rozrzuconej* Tadeusza Różewicza, gdzie w didaskaliach pojawia się stwierdzenie: „Może też wystąpić telewizor jako współczesny Chochół, który hipnotyzuje ludzi”³. Badaczy powinna zastanowić siła figury młodopolskiej, która w początkach lat 90. XX wieku, czyli w okresie emisji w Telewizji Polskiej seansów Anatolija Kaszpirowskiego, rosyjskiego hipnotyzera i bioenergoterapeuty, została z nim przewrotnie porównana przez znakomitego dramaturga. Można zadać pytanie: co sprawiło, że zwykła słoma stała się intrygującym znakiem czy wręcz ikoną sztuki polskiej XX wieku, uruchamiającą szerokie pole znaczeniowe?

Wesele – Chochół

Samo *Wesele* stało się w XX wieku utworem, który prowokował twórców do pisania jego kontynuacji, pastiszy, parodii. Przed laty Jan Ciechowicz nakreślił mapę literackich przetworzeń tekstu Wyspiańskiego. Na wstępie swoich rozważań historyk teatru zaznaczył pewien istotny paradoks, jaki towarzyszy dziełu. „*Wesele* (a nie ślub, finalizujący długi romans z przeszkodami) jako topos – obrzęd organizacyjny i wypełniający bez reszty całość utworu, nie zrobiło przed Wyspiańskim jakiegokolwiek znaczącej kariery w dramacie polskim”⁴. Badacz zwrócił uwagę na istotny element, który kształtuje wątek fabularny sztuki, czyli tylko część, a nie cały rytuał. Wydaje się, że poeta młodopolski celowo wpisał ucztę weselną w strukturę utworu. Noc po zaślubinach była częścią obrzędu przejścia, istotnego dla kultury ludowej, czyli przestrzeni społecznej, w jakiej dokonało się faktyczne zdarzenie, do którego autor się odwołał w konstrukcji dramatu. Ówczesne wierzenia uznawały tych kilka godzin od ślubu do oczepin za czas niezwykle, któremu mogą towarzyszyć duchy lub inne

zwidy. Dla artysty wywodzącego się po trosze z epoki romantyzmu, po trosze z symbolizmu niezwykle intrygujące musiało być to spotkanie społeczności, która traktowała czas w sposób poza-codzienny, a przede wszystkim uznawała za prawdopodobną możliwość wszelkich magicznych interwencji. Można stwierdzić, że autora uwiódł stan progowy, który był środkową częścią obrzędów przejścia o statusie najbardziej podatnym na niesamowitość. Fascynacja była bardzo silna, gdyż Wyspiański dokonał właśnie w nim zawieszenia akcji *Wesela*. Napisany przez niego finał nie stanowił rozwiązania sytuacji dramatycznej, również nie wnosił żadnej konstruktywnej konkluzji. Poeta nie pokazał publiczności, co mogłoby stać się w chacie weselnej, po rannym obudzeniu wszystkich postaci z somnambulicznego, chocholego tańca.

Stefania Skwarczyńska w stulecie urodzin Wyspiańskiego skupiła się na literaturoznawczej analizie zakończenia *Wesela*. Uznała, że bezpośrednim odniesieniem dla dramaturga młodopolskiego był polonez z ostatniej księgi *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza. Uczona podkreślała kontrasty napięć znaczeniowych, które są odmienne dla obu utworów. U poety romantycznego to jest taniec, budzący radość nowego życia, chęć przemiany. Tymczasem w dziele z początków XX stulecia stał się on płaszczyzną niemocy. Na tym tle Skwarczyńska rozpoczęła poszukiwania odniesień do *Wesela*, czynionych przez pisarzy ubiegłego wieku. Najbardziej przejmującym nawiązaniem do młodopolskiego finału stały się sekwencje końcowe w sztuce Tadeusza Konwickiego *Salto*. Tekst najpierw został opublikowany na łamach „Dialogu” w 1964 roku z dopiskiem „komedia filmowa”. Rok później autor wyreżyserował na jego podstawie film sklasyfikowany jako obraz psychologiczny, który wywołał wiele kontrowersji, gdyż był przede wszystkim odbierany jako polemika ze Szkołą Polską. Szokował krytykę swoją poetyckością, nastrojowością i pełną niedomówień akcją. Światem kreacyjnym dyrygowała postać o podwójnym nazwisku Kowalski-Malinowski. Bohater był osobowością bez biografii, przyszedł znikąd. Odmienność czy raczej

obcość dała mu „rząd dusz” nad mieszkańcami somnambulicznej, powojennej społeczności, w której toczy się akcja. W filmie zagrał go Zbigniew Cybulski, który został również wyróżniony za pomocą kostiumu. Była nim skórzana, czarna kurtka, podobna to tej, jaką nosił jako Maciek Chelmecki w *Popiele i diamentach* (1958), w reżyserii Andrzeja Wajdy. Zabieg podkreślał jego niewyjaśniony rodowód, balansujący na dopuszczalnych skrajnościach, gdyż mógł być zarówno żołnierzem Armii Krajowej, żołnierzem wyklętym, a nawet prowokatorem, ubekiem, czyli po prostu nikim. W finale Kowalski-Malinowski dyryguje specyficznym *dance macabre* w wykonaniu zahipnotyzowanych postaci. Dla badaczki literatury polskiej stał się nowym Chochołem. Powstała mała różnica względem prowadzenia słomianego bohatera w dramacie młodopolskim i utworze z II połowy XX wieku. Film nie kończy się stanem zawieszenia, jak proponuje Wyspiański. Finał *Salta* pokazuje wygnanie Kowalskiego-Malinowskiego z miasteczka, jakby autor chciał tym gestem pozbyć się wszystkich negatywnych skojarzeń przypisanych przez kulturę młodopolskiej słomianej figurze. Wyraźne odwołanie do *Wesela* w utworze Konwického miało wiązać się psychologiczną diagnozą stanu społeczeństwa w powojennej rzeczywistości. Użycie przez pisarza metaforycznego odniesienia do dramatu młodopolskiego w celu zbudowania aluzyjnej wypowiedzi, w okresie cenzury medialnej lat 60. ubiegłego stulecia, podkreśla słusność spostrzeżeń Skwarczyńskiej, która pisała:

Jest jeden wymiar – pośród wielu innych – wielkości Wyspiańskiego, który słabo dotąd pobudził zainteresowanie nauki, być może dlatego, że jest on w odczuciu powszechnym zupełnie oczywisty. To stopień, w jakim Wyspiański obrazami-symbolami w swoich obrachunkach z polską rzeczywistością zawładnął naszą wyobraźnię narodową, wprowadzając te obrazy-symbole, w ich treści-formie i w ich znaczeniu, w zasób znaków języka naszej sztuki⁵.

Można śmiało postawić tezę, że pisarzy w ubiegłym wieku niejednokrotnie bardziej interesował Chochoł jako symbol, literacki punkt, wokół którego budowano nowe odniesienie, niż topos wesela jako obrzędu organizacyjnego. Najbardziej spektakularnie obszedł się z nim Stanisław Ignacy Witkiewicz ledwie trzydzieści lat po prapremierze słynnego utworu. Degradacji słomianego symbolu dokonał w *Szewcach* w 1934 roku. Wśród osób dramatu wymienił Chochoła, wskazując dokładnie na źródło inspiracji w dramacie młodopolskim. Sama postać pojawia się w *Akcie III*. Wnoszą go chłopci, którzy przychodzą: „z chochołem samego pana Wyspiańskiego, z którego idei nawet faszyci chcieli zrobić podstawę metafizyczno-narodową ich radosnej wiedzy o użyciu życia i użyciu państwa dla celów samoobrony międzynarodowej koncentracji kapitału...”. W dalszym toku

akcji czeladnicy wyrzucają chłopów. „Tamci uciekają w popłochu, pozostawiając chochoła na lewo. Chochoł powoli wywraca się i leży”. Tym samym jest przez autora potraktowany jako bierny przedmiot, kukła, ale pod koniec aktu nagle słomiana postać wstaje, budząc zdziwienie. W finale: „Spada z niego strój chochoła i okazuje się, że to jest Bubek we fraku”. Wewnętrzna przemiana słomianej figury w realnego człowieka stała się jawnym szyderstwem Witkacego, gdyż liche odzienie maskowało nie kogoś wielkiego, ważnego, tylko zwykłego przeciętniaka. Paradoksalnie zabieg literacki skandalisty międzywojnia przyczynił się do wzrostu popularności Chochoła. Należy uznać również, że tekst *Szewców* pokazał, jak bardzo postać młodopolska intryguje dzięki niedookreśleniu czy zawieszeniu znaczenia, jakie pozostawił ojciec-dramaturg. Innym przykładem może być Czesław Miłosz, dla którego wartość literacka Wyspiańskiego była mierna, bo za bardzo osadzona w swej lokalności. Noblista jednak wyraźnie zaznacza, że dokonania młodopolskiego dramaturga w dziedzinie teatru są bezsporne i odkrywcze. Gdy Miłosz tłumaczył poezję T.S. Eliota, wykorzystał metaforę chochołich ludzi w wierszu *The Hollow Men*.

Wspomniany wyżej Majchrowski zauważył, że dość niezręcznie wygląda zestawienie dwóch dat prapremier: *Trzech siostr* Antoniego Czechowa z dnia 31 stycznia 1901 roku z teatru MChAT, pod dyrekcją Konstantego Stanisławskiego i Władimira Niemorowicza-Danczenki i *Wesela* z dnia 16 marca 1901 roku w Teatrze Miejskim w Krakowie. Badacz dostrzegł w postaci Nosa czy Racheli z polskiego dramatu podobieństwo z bohaterami rosyjskimi. Estetycznie sztuki teatralne reprezentują dwie różne przestrzenie znaczeniowe, dotyczące zarówno przesłania tekstu, jak i osadzenia go w rzeczywistości, która była w swej istocie odmiennie rozumiana przez autorów. Chochoł zupełnie nie pasuje do takich porównań, gdyż jako idea przedmiotowości na scenie nie mieści się w programie misji i funkcji współczesnego teatru nakreślonym w pismach Stanisławskiego czy dramatach Czechowa. Wyspiański był prekursorem wprowadzenia na scenę, w planie ludzkim, nie lalkowym, tworu będącego czymś pośrednim pomiędzy bytem żywym a martwym. Stworzona przez niego figura słomiana wyrosła ponad swój czas, gdyż estetycznie bliżej jej do młodszej o sześć lat idei nadmarionety Edwarda Gordona Craiga, opisanej w 1907 roku. W Polsce z bohatera słomianego, czyli zrobionego z lichej materii, w wielu interpretacjach uczyniono postać na wskroś narodową. Chochoł przez minionych sto lat zyskał własną biografię i miejsce w panteonie kultury. Nadal jednak aktualne pozostaje pytanie: Kim dokładnie był? Wszyscy bohaterowie *Wesela* wprowadzeni przez autora byli po trosze realnymi postaciami, których Wyspiański śmiało sportretował, co przydało prapremierze dużego skandalu towarzyskiego. Figura zrodzona z marnej materii odstawała od całego

zamieszania interpersonalnego wywołanego przez poetę. Nikt nie dał nigdy odpowiedzi na pytanie, kogo skryła słoma. Witkacego pomysł na „Bubka we fraku” był zbyt trywialny w odniesieniu do całej bogatej wyobraźni Wyspiańskiego.

Obrzęd przejścia – stan zawieszenia

W stulecie prapremiery utworu Wyspiańskiego w 2001 roku Czesław Robotycki, antropolog kultury, podjął się analizy *Wesela* pod kątem jego treści etnologicznych. Nie była to pierwsza próba spojrzenia na aspekt ludowości w utworze osadzonym na idei wiejskiej zabawy⁶. Jednakże dopiero współczesny naukowiec oparł wywód na teoriach folklorystycznych, powstałych w czasie Wyspiańskiego, czyli wynikających z dostępnej na przełomie XIX i XX wieku wiedzy. Robotycki wskazał głównie dzieło francuskiego etnologa i folklorysty Arnolda van Gennepa, który opublikował w 1909 roku książkę *Obrzędy przejścia*. Na przełomie XIX i XX wieku przebywał na terenie dzisiejszej Rzeczypospolitej, gdyż pracował jako nauczyciel języków obcych w gimnazjum w Częstochowie. Być może tam rozpoczął obserwację ludowej kultury religijnej. Istotą jego badań było przekonanie, że czas w kulturze dla jednostek i społeczeństw nie ma wartości ciągłej, a jest podzielony na jakościowo różne odcinki. Wyodrębnienie ich dokonuje się poprzez obrzędy przejścia, które podzielił na trzy fazy: separacji, czyli wyłączenia ze stanu poprzedniego, marginalną inaczej zwaną liminalną, graniczną lub progową oraz postliminalną, czyli włączenia do nowego stanu. Do obrzędów przejścia van Gennep zaliczył: chrzciny, zaręczyny i małżeństwo, ciążę i poród, narodziny i dzieciństwo, pogrzeb. Poszczególne części rytuału służą do zmiany stanu człowieka, który przechodzi do następnej fazy swojego życia. Jego publikacja stała się w ubiegłym stuleciu podstawą teorii kulturowych i społecznych diagnozujących zachowania ludzkie w dynamicznie, rozwijających się społeczeństwach. Do popularyzacji poglądów zawartych w książce van Gennepa przyczynił się Victor Turner, angielski antropolog, który podjął się reinterpretacji obrzędów przejścia i wykazał ich przydatność do opisu szybko rozwijających się grup kulturowych w II połowie XX wieku.

Robotycki w podjętej analizie *Wesela* zwrócił uwagę na powierzchowną wiedzę autora o kulturze ludowej. Pisał:

Wyspiański pomieszał sposoby odczytania świata i poziomu kulturowej ekspresji. Ludowe z własnymi wyobrażeniami i przekonaniem o naturze dramatu i obrzędzie jako dramacie. Rozciągnął w nim ponad miarę czas zawieszenia i to pomieszanie dyskursów, o paradoksie, jest podstawową siłą perswazyjną *Wesela*⁷.

Należy zgodzić się z badaczem, że wiedza o ludowości poety młodopolskiego była powierzchowna, to

jednak polemiczny pozostaje fakt jej użycia w dziele. Sądzę, że Wyspiańskiemu w ogóle nie chodziło o napisanie utworu opartego na realnych regułach, rządzących ówczesnym światem kultury ludowej. Tym, co przyciągnęło go do tego typu obrzędowości, była tylko jego progowość. Liminalność określona przez van Gennepa była niezwykle ważna dla dokonania całej przemiany, co również komentował Robotycki:

W trakcie rytuału przejścia osobnik zdobywa wiedzę o nowej roli społecznej, nabiera społecznej mocy do jej pełnienia. Osoba poddawana obrzędowi przejścia przez określony czas pozostaje w stanie symbolicznego zawieszenia (mówi się też marginesu). Pozostaje pomiędzy kontekstami, jej status jest dwuznaczny, mediacyjny z punktu widzenia magii – jest wręcz niebezpieczny. Osoba taka może być mediatorem, ale też jest narażona lub podatna na działania sił magicznych. W stanie zawieszenia bywa się dowolnie długo w tym sensie, że jego granice zawsze wyznacza sekwencja zamknięcia rytuału⁸.

Wyspiański wpisał cały dramat w stan zawieszenia. Mógł to zrobić, gdyż wprowadził Chochola, postać będącą w funkcji Koryfeusza lub reżysera całej sytuacji, który konsekwentnie kieruje zdarzenia w stronę wydluzenia liminalnego charakteru wesela. W założeniu dramaturgicznym słomiana figura była obecna od samego początku trwania akcji, aż do jej zakończenia. Została przez autora wpisana w pierwszych didaskaliach, później pojawia się w tekście w kilku symbolicznych metaforach, po to by w końcu pojawić się jawnie na scenie, by uczynić cały magiczny zamęt, aż do finału. Chochół od prapremiery prowokował interpretatorów, świadczą o tym wypowiedzi poety, jakie odnajdziemy w różnych reminiscencjach z epoki.

W 1927 roku na łamach „Tygodnika Radiowego” w Poznaniu ukazały się wspomnienia o autorze *Wesela* spisane przez Helenę d’Abancourt, bibliotekarkę Polskiej Akademii Umiejętności, która relacjonowała spotkanie z dramaturgiem, jakie odbyło się w Krakowie w domu prof. Bolesława Ulanowskiego i jego matki. Przy stole pełnym gości rozmowa skierowana została w stronę niedawno wystawionego dramatu i słomianej postaci. Całe towarzystwo zebrane tego wieczoru usiłowało przedstawić swoją interpretację. Wszyscy oczekiwali, że w obliczu siedzącego obok poety uda im się dotrzeć do właściwego wyjaśnienia owej niebywalej egzystencji.

W wynurzenia i stawiane pytania, czekające odpowiedzi, padło spokojne, jasne słowo Wyspiańskiego, krótkie, dobitnie przeczące: *Nie!* [...] W powietrzu zawisło trochę zdziwienia, trochę coś z zakłopotanego zaskoczenia, a ponad tym wszystkim błyskał uśmiech profesora⁹.

Dalej d’Abancourt opisała rozmowę z dramaturgiem, którą nazywa „dyskretną spowiedzią chochołową”:

Toć chochoł nie miał nic wspólnego z dalekimi symbolami. Chochoł to rzecz bliska... Chochoł to to, co było w nas – jakaś zakłęta beznadziejność wyczekiwania narodowego, jakiś marazm i prostracja, i bezwola senna, zakrzepła w społeczeństwie, i bezwład zapatrzenia zakłęty w nas, i nastrój zapamiętania, nie dający czynu ująć w dłoń, z którego wyrwać się niepodobna... chyba wolą lub cudem – nastrój tkwiący w narodzie. Wyspiański słuchając dodał: *i w tych, co grają, i w tych co na widowni patrzają!*¹⁰.

Później autor zapytany wprost, z zaskoczenia, zaraz po kolejnym spektaklu, czego symbolem jest Chochoł, opowiedział: „Chochoł, proszę pana, jest symbolem chochoła. Chochoł to jest chochoł, proszę pana”¹¹. Te słowa dramaturga, po blisko stu latach, doczekały się komentarza Jerzego Sosnowskiego, literaturoznawcy, gdyż potraktował je jako przewrotną myśl artysty, która nie zabrania odmiennej interpretacji. Pisał:

[D]omagają się – jak sądzę – by u jej źródła znalazło się bezpośrednie odczucie, coś w rodzaju miłosnego aktu, nie pozostawiającego miejsca na obserwację wrażeń, na przedwczesne ich intelektualizowanie. Wyspiański zdaje się wyprzedzać żądanie Susan Sontag: *Zamiast hermeneutyki potrzebna jest nam erotyka sztuki*. Misterium, na które nas zaprasza, do którego nas wciąga, ma być czasem wstrzymanych pytań. W milczeniu powinniśmy śledzić wędrujące po scenie sylwety, by Chochoł pozostał Chochołem [...]¹².

Zapewne mimowolnie do słów Sosnowskiego odniósł się Wit Szostak, który w 2010 roku opublikował powieść *Chochoby*. Książka, choć nie była wyrazistym nawiązaniem do *Wesela*, metaforycznie stworzyła biografię dla słomianej figury. Rodzina tytułowych Chochołów zamieszkuje w krakowskiej kamienicy, odzyskanej z trudem w okresie transformacji ustrojowej. Budynek stał się domem dla kilku pokoleń bohaterów, którzy obserwowani przez pryzmat doświadczeń życiowych opartych na historii Polski w XX wieku, skupiają, jak w soczewce, wszystkie przywary narodowe, zarówno pozytywne, jak i negatywne. Pomimo wielu rozbieżności wydaje się, że familia tworzy stabilny twór. Wrażenie idylli okazuje się pozorne, gdyż cała finezyjna konstrukcja literackiej architektury zaczyna się walić, gdy umiera seniorka rodu, a w mieście czyli na zewnątrz domu, wybuchają nie do końca sprecyzowane zamieszki. Kamienica krakowska rodu Chochołów została również przez Szostaka umieszczona w sytuacji liminalnej. Moment zamieszkania pod jednym dachem jest dla wszystkich uczestników sielanki rodzinnej jedynie tymczasowym okresem życia, który w powieści ulega gwałtownej destrukcji. Wydaje się, że autor chciał niczym bańkę mydlaną rozbić pojęcie tak zwanej polskiej szczęśliwej, wielopokoleniowej ro-

dziny, bez pokazania konsekwencji jej zaniku, co łączy go również z nierozstrzygniętym finałem *Wesela*.

Na granicy

Jeżeli potraktujemy progowość wprowadzoną poprzez działanie Wyspiańskiego w obręb zainteresowania sztuki polskiej, jako jej cechę wyróżniającą prace artystów ubiegłego stulecia, to przywołane wyżej słowa Sosnowskiego również można potraktować jako diagnozę w odniesieniu do wielu dzieł, których autorzy chętnie umieszczali kreowane przez siebie znaczenia artefaktów w sytuacji liminalnej. Do grona beneficjentów takiego sposobu rozumienia misji sztuki z pewnością należał Tadeusz Kantor. I nie chodzi tylko o kwestię usytuowania wielu wykonywanych gestów artystycznych na progu życia i śmierci, ale również o wahanie się autora, dotyczące wejścia własnej osoby do świata iluzji. Kantor, jak żaden inny przed nim artysta, dokładnie zdiagnozował własną pozycję względem dzieła. W luźnych notatkach do spektaklu *Dzisiaj są moje urodziny* (1990-1991) pisał:

I znowu jestem *na scenie*
Chyba nigdy tego *zwyczajnie* jasno nie wytłumaczę
Ani Państwu, ani sobie.
Ale właściwie to nie *na scenie*,
A na granicy¹³.

Wspomniana przez Kantora granica jest niczym innym jak progiem oddzielającym świat iluzji, fantazji, wyobraźni twórcy, od rzeczywistości rzeczywistego świata, do którego należą widzowie spektakli Cricot 2. Pisał:

Przedemną: widownia –
Wy, Państwo czyli
(wedle mojego słownika) –
R e a l n o ś ć,
Za mną – tak zwana scena,
W moim słowniku zastąpiona
Słówkami:
I l u z j a, F i k c j a¹⁴.

Reżyser dokonuje wyraźnego semantycznego rozdelenia dwóch przestrzeni. On sam do końca nie należał ani do jednego, ani do drugiego świata. Znajduje dla siebie miejsce dość precyzyjnie określone mianem granicy. Zatem, odwołując się do teorii van Gennepa, można nazwać, że sytuuje siebie w sytuacji liminalnej, która wedle definicji obrzędów przejścia była dokładnie określona poprzez brak przynależności do jakiegokolwiek przestrzeni. Kantor stał na progu, pomiędzy rzeczywistością i fikcją. Mówił:

Nie przechylałem się
ani w jedną
ani w drugą stronę.

Z niepokojem patrzę
i zerkam
raz w jedną,
raz w drugą,
raz ku wam
i zaraz potem tam
ku tej...¹⁵

W cytowanym powyżej fragmencie wypowiedzi pojawia się dodatkowa, trzecia przestrzeń. Autor zerkania „ku tej...”, czyli śmierci, która jest obecna w celowym niedopowiedzeniu. I to ona była główną, pierwszą i najważniejszą przyczyną, dla której Kantor stał na progu rozumianym jako metafora konieczności podjęcia jakiejś decyzji. Artysta w wieku sześćdziesięciu lat rozpoczął nowy etap w twórczości określony mianem *Teatru Śmierci*, w którym powstały widowiska *Cricot 2* między innymi: *Umarła klasa* (1975), *Wielopole, Wielopole* (1980). Ten okres przyniósł teatrowi sławę o zasięgu globalnym. W swej istocie był osławianiem lęku starego człowieka przed kresem życia, który jest jego naturalną konsekwencją. Symbolika gestu stania na progu dotyczy również chęci przejścia mocy decyzyjnej. Artysta zerkania we wszystkie wskazane przez siebie strony. To on w kreowanym obrazie siebie istnieje w trójstopniowej relacji: z dziełem, śmiercią oraz widzem, i ma moc podjęcia najważniejszej decyzji, czyli gdzie wejść i jaki próg ostatecznie przekroczyć. Na razie w cytowanym fragmencie z 1990 roku stał i powoli się przechylał raz w kierunku iluzji, potem deziluzji, przy jednoczesnym ocenianiu możliwości jednej i drugiej strony. W świecie fikcji zostawiał własną wyobraźnię, sztukę, którą żył, a w rzeczywistości siedzieli profani, czyli obecni i zarazem przyszli widzowie. Liminalność pod koniec życia Kantora była wszechobecna w dziele, a nawet stała się etosem, do którego dochodził z mozołem. Nie dotyczy to jedynie sfery teatru *Cricot 2*. Małgorzata Paluch-Cybulska, która była kuratorem wystawy *Cholemię spadam* (23 października 2015 – 26 marca 2016 roku), prezentującej w budynku Cricoteki w Krakowie malarstwo Kantora z ostatniego okresu twórczości, w tekście zamieszczonym w katalogu pisała:

Późna twórczość Tadeusza Kantora jest sztuką sytuacji granicznych. [...] [W] obrazy i dzieła teatralne po 1986 roku wpisane jest balansowanie na granicy. Graniczność wpisana jest przez artystę w wielu konstrukcjach odnoszących się do jego biografii, gdzie nie jest możliwe zidentyfikowanie podmiotu, wymyka się definicji określenie rozdziału między iluzją a fikcją, rozpada się podział między tym, co jest, a czym nie jest, między wnętrzem a zewnątrz, sztuką a życiem¹⁶.

Dla współczesnych badaczy ewidentne jest, że Kantor w latach 80. XX wieku zaczął się gubić, wpro-

wadzając wiele poprawek w spuściznę artystyczną pięćdziesięciu lat swojej aktywności zawodowej, redefiniując gesty, a nawet uciekając się antydatowań niektórych prac. Mania twórcy była widoczna również w widowisku *Nigdy tu nie powrócę* (1988), w *cricotage'u Maszyna miłości i śmierci* (1987) oraz w ostatnim przedstawieniu *Dziś są moje urodziny* (1990). Artysta pokazywał, że na przykład dzieło z 1937-38 roku jakim było przedstawienie *Śmierci Tintagilesa* Maurice'a Maeterlincka zrealizowane w Efemerycznym i Mechanicznym Teatrze Lalek, może ulec przetworzeniu i ponownej reprezentacji w *cricotage'u* z II połowy lat 80. Wszystkie gesty miały na celu wykazanie, że nie tylko Kantor, we własnej osobie stoi na progu. Oprócz niego na granicy został umieszczony dorobek całej twórczości będący w tym rozumieniu tylko własnością autora jako Sprawcy Wszystkiego. Wydaje się, że tak ortodoksyjnie rozumiana progowość Kantora wynikała między innymi z ogromnej fascynacji twórczością Wyspiańskiego. Umiłowanie młodopolskiego poety łączyło się z wewnętrznym nakazem twórcy *Cricot 2*, by coraz chętniej przechylać się w stronę iluzji, gdyż pod koniec życia zaczął utożsamiać przestrzeni fantasmagoryczną z obszarem śmierci, w którym odnaleźć można nie tylko wewnętrzny spokój, ale przede wszystkim miejsce do dalszej egzystencji, po zakończeniu ziemskiego bytu. Dla Wyspiańskiego była ona oblubienicą, która się mu zjawi „jako ta upragniona”¹⁷.

Ja – na cmentarzu. Ja – w obrazie

Niezwykle ciekawie została przedstawiona u dramaturga młodopolskiego wędrówka jego jako podmiotu lirycznego własnej twórczości po przestrzeniach funeralnych. W 1901 roku, wraz z powołaniem do życia scenicznego postaci Chochoła, poeta napisał wiersz *Requiem*, w którym umieścił siebie w pozycji integralnej części cmentarza, jednocześnie nie nazywając owego stanu poprzez rzeczowniki: trup czy umarły. Ewa Miodońska-Brookes, w przeprowadzonej analizie utworu zwraca uwagę na wykreowane przez poetę obrazy pełne metafory kału, wysuszonej materii istnienia, ciała wyschniętych, ale i dzieł sztuki zamieszkujących przestrzeń cmentarza. Podmiot, który został ukazany na tle nekropolii, jest dla badaczki

kimś istniejącym na różnych poziomach rzeczywistości jednocześnie: w grobie, w ziemi, pośrodku ludzi, wśród żywych, w bezkształcie materii i poza-kształcie czystego ducha. Podmiot ten mówi z głębi snu i pamięci życia, tworzy wizję trwania granicznego. Zapisane w *Requiem* doświadczenie uderza ponadto swym indywidualnym, osobistym tonem, a zarazem prawdziwością i wyrazistością przeżycia, intensywnością czy wręcz sensualnością doznań metamorficznych, u których podłoża leży pulsacja gubienia i odbudowania podmiotowej tożsamości¹⁸.



Fotografia z wystawy *Cholernie spadam!* (Cricoteka, Kraków, 23 X 2015-15 V 2016). Na zdjęciu widoczny obiekt *Manekin Pana Młodego* (Tadeusz Kantor) z trumną, ze spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* (1988), wraz z odbiciem w lustrze.
Fot. Zbigniew Prokop, Krzysztof Kućma – Creator s.c.

Wyspiański dokonał niezwykłego zespolenia siebie jako osoby umarłej z procesami gnilnymi, przydając materii organicznej świadomość. Tym samym bliski jest stwierdzeniom, jakie Paluch-Cybulska odnosi do figuracji malarskiej z ostatniego okresu Kantora, widząc w niej odkształcenia, karykaturalność, degradację wizerunku człowieka.

Spójrzmy na serię obrazów *Cholernie spadam*, gdzie naga figura artysty spada w stronę pejzażu Wielopola Skrzyńskiego. Ciało jest zdeformowane, jego ułożenie nie jest naturalne, nie jest zgodne z naturą, widzimy nienaturalnie powyginane ręce, poszczególne segmenty ciała sprawiają wrażenie, jakby pozostawały bez związku ze sobą, jakby to były atrapy człowieka. To nie Kantor spada, obserwujemy jakiś proces, którego spадanie jest elementem. Kantor jest unieruchomiony. Jego postać przypomina wypukły relief, wypływający przez czerń głębi na powierzchnię płótna, tym bardziej jest uwięziony tam, gdzie jest. Trwa w pułapce między dwoma rodzajami bytu¹⁹.

Istotnie obaj twórcy byli w stanie zawieszenia pomiędzy życiem a nadciągającą nieubłagalnie śmiercią, jednak każdy z nich dotykał doczesności nieco inaczej, co jest powiązane bezpośrednio ze schorzeniami czysto fizycznymi własnego ciała, na które cierpieli jako

ludzie. W zestawieniu wizerunku poetyckiego „ja” na cmentarzu i ikonograficznego przedstawienia „ja” w upadku i deformacji zaskakuje tożsamość organicznego postrzegania świata, widoczna pomimo różnic sfer estetycznych, z jakich się wywodzili i do jakich ich twórczość przynależała z historycznego punktu widzenia.

Progowość i doświadczenie choroby

Dla Kantora progowość wiąże się ściśle z doświadczeniem własnej starości, przemijalności czasu i niemożności doświadczenia powrotu do czasu i ludzi, którzy przeminęli. Pod koniec lat 80. ubiegłego wieku był artystą spełnionym: mając siedemdziesiąt lat, mógł spokojnie powiedzieć, że osiągnął wielki światowy sukces. I w takim stwierdzeniu nie było przesady. Kantor nabrał innego stosunku do śmierci, kiedy sam zaczął chorować. Stało się to w trakcie pracy nad ostatnim niedokończonym spektaklem *Cricot 2 Dziś są moje urodziny*. Artysta zmarł w Krakowie 8 grudnia 1990 roku na dwa tygodnie przed planowaną prapremierą. Wcześniej w lipcu 1989 roku reżyser przebywał w niemieckim uzdrowisku Bad Steben. Dokuczala mu bowiem kontuzja kolana i pojechał odbyć konieczną rehabilitację, w trakcie której zdiagnozowano zaawansowaną chorobę krążenia. Kantora leczył wówczas niemiecki kardiolog dr Gerhard Klien, który również go poinform-

mował o grożącym niebezpieczeństwie nagłego zgonu, ze względu na duże ryzyko zawału, szczególnie przy prowadzonym trybie życia. Marek Pieniążek, autor wnikliwej analizy ostatniego widowiska Cricot 2, stwierdził, że „Kantor był wyraźnie zaskoczony i niepokodzony z tak dramatyczną diagnozą. Z tego gwałtownego i bolesnego przeżycia powstał impuls do przełożenia owej sytuacji na zdarzenie sceniczne”²⁰. Dlatego zapewne w spektaklu pojawiła się postać Doktora Kleina, zagrana przez Mirę Rychlicką. Referencja do realnego kardiologa odbyła się ponoć za jego zgodą. W spektaklu na medyku skupia się cała siła lęku przed śmiercią, gdyż stał się synonimem choroby, boga, umierania. Artysta dokonał ukrycia własnej choroby za zastawką zbudowaną z iluzji sztuki, jakby się wstydził ułomności lub wręcz nie akceptował wszelkich możliwych konsekwencji. Śmierć twórcy, chociaż była wpisywana w dzieło wielokrotnie, zaznaczona w wielu wywiadach, widoczna w ikonografii rysunków czy obrazów, to wydaje się, że nigdy tak naprawdę przez autora nie była zaakceptowana. Kantor postąpił zgodnie ze spostrzeżeniami Susan Sontag, która zauważyła, że choroby serca nie miały tak romantycznego rodowodu:

Atak serca stanowi wydarzenie, ale nie obdarza chorego nową tożsamością, czyniąc go jednym z nich. Jeśli prowadzi do jakiejś zmiany osobowości, zazwyczaj będzie to zmiana na lepsze: pod wpływem lęku sercowiec zaczyna uprawiać gimnastykę i dbać o dietę, okazuje więcej rozważli i prowadzi zdrowszy tryb życia. Często też uważa się, że zawał sprowadza łatwą śmierć, chociażby dlatego, że jest to śmierć natychmiastowa²¹.

Krakowski twórca, mówiąc o Tej Pani przez ostatnich dwadzieścia lat, odmieniając jej imię we wszystkich możliwych formach, a nawet biorąc z nią imaginacyjny ślub w spektaklu *Nigdy tu nie powrócę*, jednak pożałował innego jej realnego przebiegu. Być może Kantor chciał być przez śmierć naznaczony, aby umrzeć, osuwając lęk poprzez sztukę. Dlatego dokonuje w obrazach z drugiej połowy lat 80. XX wieku rozczłonkowania ciała, rozbicia chorych części zatracających o powstanie ich karykaturalnych przedstawień.

Natomiast uwiedzenie liminalnością, jakiej uległ Wyspiański na początku XX wieku, powiązane było ściśle z doświadczeniem rozwoju innej choroby. Ciekawie do stanu chorobowego artystów XIX wieku podeszła wspomniana wyżej Sontag, gdyż specyficznie zrównoważyła gruźlicę i syfilis, które były istnym plagami o różnej etymologii: o ile pierwsza przydawała ciału szlachetności, o tyle druga wiązała się ze sferą życia płciowego i była znakiem rozwiązłości. Kultura polska ma problem z chorobą weneryczną, na jaką cierpiał Wyspiański. Wydaje się, że dopiero literaturoznawcy pod koniec XX wieku zaczęli pisać, nazywając dosłownie

schorzenie, na jakie cierpiał. Większość wcześniejszych prac analitycznych wspomina o tragicznym naznaczeniu artysty ciężką chorobą, którą zdiagnozowano w połowie roku 1898. Jednakże Marta Tomczyk-Maryon²² w opublikowanej w 2009 roku biografii artysty zwraca uwagę, że być może wiedział on o swojej przypadłości od 1895 roku; fakt udało mu się ukryć przez parę pierwszych lat. Wszak artysta uznany za czwartego wieszacza w panteonie narodowej kultury nie mógł być chory na przypadłość kojarzoną z frywolnym stylem życia. Amerykańska eseistka pisała: „Syfilis postrzegano nie tylko jako chorobę okrutną, lecz upokarzającą i wulgarną”. Z pewnością inaczej wyglądałby odbiór choroby autora *Wesela* przez współczesnych mu, gdyby zapadł na równie groźne suchoty. Przykładem mogą być losy recepcji dzieła i osoby Fryderyka Chopina.

Wyspiański poddawał się różnym kuracjom. W 1901 przebywał na leczeniu w Rymanowie, w 1903 roku w Wenecji. Dwukrotnie latem w 1904 i 1905 był w uzdrowisku Bad-Hall, gdzie znajdowały się źródła jodowo-bromowe. Rezultatem tego było poważne zatrucie organizmu, wymagające umieszczenia chorego w październiku 1905 roku w prywatnym zakładzie dla nerwowo chorych dr Karola Żuławskiego w Krakowie, gdzie przebywał około miesiąca. Latem 1907 roku jego stan się polepszył, by jesienią ulec gwałtownemu pogorszeniu. Artysta zmarł w Krakowie w Domu Zdrowia dra Jana Gwiazdomorskiego 28 listopada 1907 roku w wieku trzydziestu ośmiu lat.

Autoportrety

Ostatnią wypowiedzią Wyspiańskiego był niemy krzyk widoczny w autoportrecie naszkicowanym w 1907 roku. Przedstawił na nim zniekształconą postać choroby twarzy. Postać na rysunku patrzy wprost na widza, jakby mówiła: *Oto ja, tak wygląda zniszczenie, degradacja, destrukcja*. Należy zaznaczyć, że Wyspiański wcześniej był autorem kilkunastu autoportretów zarówno namalowanych farbami olejnymi, pastelami, jak i pozostającymi tylko w formie szkicu. Dla Wyspiańskiego portrety były elementem autokreacji, a nawet manifestacji swoich poglądów moralnych czy estetycznych, wymienić można między innymi: *Portret własny 1892-93*, *Autoportret z 1894*, *Autoportret z 1902*, *Autoportret z żoną, 1904*. Każdy z nich odnosił się do innego etapu w życiu twórcy, jego stylizacja powiązana była z preferowanymi tendencjami w sztuce: fascynacji postimpresjonizmem czy symbolizmem lub pokazaniem afirmacji żony w połączeniu z deklaracją przynależności do kultury chłopskiej. Żaden wcześniejszy obraz artysty nie przedstawiał niedomagań ciała, chociaż od dłuższego czasu miał problemy z poruszaniem się, a nawet bywał noszony na krześle. Natomiast rysunek z 1907 roku po raz pierwszy niczego nie ukrywa, manifestuje śmierć i rozkład. To przedstawienie osoby chorej, której stan nawet nie

pozwała uczesać włosów, rozwichrzonych w nieładzie. Twarz pokrywa kilkudniowy zarost, wąsy zakrywają zniekształcenie szczęki, zaznaczony jest wyraźną kreską opadnięty oczodół.

Ujawnienie niemocy ciała, połączone z wyraźnym wzrokiem skierowanym w stronę widza powtórzył Tadeusz Kantor w autoportrecie *Mam wam coś do powiedzenia* (1988). Tym samym ponownie wszedł w dialog w Wyspiańskim. Reżyser Cricot 2 ukazany jest w planie amerykańskim, patrzy na widza, w palcach tli mu się papieros. Postać jest szarobiała, wyraźnie odcina się od czarnego tła. Kantor na tym obrazie osiągnął efekt odbicia w lustrze. Mężczyzna na płótnie patrzy w kierunku odbiorcy z podobnym bezrefleksyjnym spojrzeniem, jakie mamy każdego dnia, oglądając własne odbicie na tafli szkła w trakcie wykonywania toalety. Kolorystyka ciała jest niepokojąca, gdyż skupia się na barwach zimnych – sprawia wrażenie braku życia. Kondycje martwoty prezentowanej postaci uzupełnia inny obraz Kantora powstały tym samym czasie o znamienym tytule *Z tego obrazu już nie wyjdę* (1988). Jest bardziej dosłowny, gdyż przedstawia nieboszczyka leżącego ze splecionymi dłońmi. Koloryt obu prac jest pozornie podobny, z jedną małą różnicą. Przy nieboszczyku pali się świeca, zaznaczona wyraźną barwą pomarańczą z odrobiną czerwieni. Oba przedstawienia ukazują prawie nagiego Kantora. Przejście na stronę śmierci utożsamionej z iluzją odbywa się bez zbędnych ubrań, które stają się kostiumami służącymi opakowaniu ciała, czyli ukryciu prawdziwego stanu zdrowia. Jednakże nie można do analizy zastosować pojęcia nagości, gdyż żadna kompozycja nie jest kompletnym aktem. Malarz zakrył seksualność swojego bohatera, którą nie epatuje widza. Widoczne są tylko te obszary ciała, które artysta chce nam ukazać ze względu na dramatyzm, choć jemu chodziło o teatralność własnego gestu. Niepełny ekshibicjonizm stał się częścią osobistego rytuału włączenia siebie w dzieło, czyli magicznego zakończenia obrzędu przejścia, którego celem było wejście artysty do świata iluzji, fantasmagorii. Obrazy można też postrzegać jako wyraz bezradności człowieka wobec nadciągającego kresu, ale takie tłumaczenie nie oddaje tragizmu, jaki jest zawarty w wizerunku mężczyzny.

W autoportrecie *Mam wam coś do powiedzenia* Kantor patrzy na widza, sytuując odbiorcę w pozycji *voyeur*a. Rama płótna potraktowana została jako obramowanie weneckiego lustra. Odbiorca jest wyraźnie odseparowany od sceny, a artysta stoi jako postać zamknięta w *black boxie* własnego świata, czekając na reakcję widowni. Podobnie jak Wyspiański w swoim naszkicowanym autoportrecie z 1907 roku, ukazując deformację twarzy, wydaje się również patrzeć w widownię niczym w tafle lustrzanego szkła, czekając na reakcję. Paluch-Cybulska pisała o obrazie twórcy Cricot 2:

[tego] lustra u Kantora nie doświadcza się jako powierzchni. Lustro jest tu medium pośredniczącym w przeniesieniu rejestracji obrazu ciała do dzieła malarskiego. Pozorem jest to, że Kantor [...] patrzy na widza, patrzy bowiem na siebie samego. Pozorem jest także to, że widzimy w obrazie odbicie wizerunku artysty²³.

Wyspiański uprawiał podobną grę z widzem. Pomiędzy wszelkich złudzeń, jakim ulegają odbiorcy w kontakcie z autoprezentacją artystów, możemy stwierdzić, że bohaterowie tych przedstawień czekają na reakcję, jaką mogli wywołać ujawnieniem własnej kondycji w jej ludzkim wymiarze. Należy zaznaczyć, że żaden omawiany twórca nie posłużył się w tym miejscu jakkolwiek pojętą stylizacją czy sztafażem służącym kreacji iluzji sztuki. Jest to istotne, jeśli porówna się zarówno, wspomniane wyżej wcześniejsze autoportrety Wyspiańskiego, jak i Kantora.

Matejko a Wyspiański i Kantor

W niniejszym kontekście szczególną uwagę zwraca pierwsze auto-przedstawienie twórcy Cricot 2. W 1975 roku powstało dzieło *Ambalaż „Holdu pruskiego” według Jana Matejki*, o którym szczegółowo pisałam w innym miejscu²⁴. Wielka kompozycja składa się z czterech płócien o wymiarach 203 x 486 cm, które są rozpięte na osobnych blejtramach połączonych w jedno. Dzieło nawiązuje do dziewiętnastowiecznego przedstawienia autentycznego faktu historycznego namalowanego przez słynnego malarza. Jednakże zostało ono w XX wieku potraktowane nieco *à rebours*, gdyż układ przedstawionych postaci spowija „opakowanie”, pod którym można rozpoznać zarys figur i kształtów. Dla publiczności widoczne są dwie twarze: pierwsza to Bartolomeo Berecci, który w oryginale miał rysy Matejki, a w przedstawieniu dwudziestowiecznym zyskał uchwyconą szkicowo twarz Kantora; druga to Stańczyk, słynny błazen króla Zygmunta Starego, który w ambalażu zyskał wyrazistość linii rysunku oraz kolor purpury, podczas gdy reszta kompozycji została namalowana w dominujących odcieniach bieli z dodatkami różnych gam beżu. Najważniejszą częścią dzieła jest jego rozbitcie na dwa osobne płótna. Większy o wymiarach tożsamy z pracą Matejki przedstawia „zapakowany” *Hold pruski*, a drugi, mniejszy, jest portretem Stańczyka. Wizerunek błazna wisi równolegle w odległości około 20 cm od zasadniczego obrazu. Widz może dostrzec całość zamysłu autora dopiero w momencie odejścia na dość dużą odległość od kompozycji. Kantor ewidentnie wyróżnił błazna, czyli postać graniczną, usytuowaną w historii kultury na progu komedii i tragedii, zatem realności i jej dopuszczalnej karykatury. Artysta podkreślił jego osobny status, umieszczając przedstawienie poza zasadniczym obrazem. Kantor, zmagając się z Matejką,

dokonał podobnego zabiegu na jego dziele, jakiego przed nim dokonał Wyspiański w *Weselu*: za pomocą aktu artystycznego przeniósł recepcję dorobku artysty dziewiętnastowiecznego w wiek XX.

Dramat młodopolski pod względem estetycznym w całości był dialogiem z twórczością Matejki. Widać to było wyraźnie już we wstępnym opisie dekoracji. Na ścianach chaty weselnej wisiała fotografia *Wernyhory* i litograficzne odbicie *Raclawic*. Pojawiająca się na scenie postać zjawy Stańczyka również ułożona została zgodnie z Matejkowskim portretem błazna, namalowanym w 1862 roku. Wykreowany w dramacie kontekst dla twórcy *Bitwy pod Grunwaldem* zamyka go w obrębie historyzmu i narodowych widm, które zostają przez autora widowiska zamknięte w finale w wiecznym trwaniu w somnambulicznym tańcu. Nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć o zawiloci relacji pomiędzy Matejką a Wyspiańskim, którą opisała dokładnie Magdalena Popiel²⁵. Usytuowała ich w kontekście filozofii Harolda Blooma i agonu wielopłaszczyznowego, bo z jednej strony w układzie mistrz – uczeń i konflikcie realnym, interpersonalnym, z drugiej w konfiguracji: artysta – artysta. Wydaje się, że po śmierci Matejki w 1893 roku w Wyspiańskim stopniowemu odrodzeniu ulega uwielbienie dla mistrza, które zaznaczone zostało w 1901 roku w chęci zbudowania mostu pomiędzy realizmem starego artysty a nowoczesnością w duchu paryskim początków XX wieku. W warstwie ikonograficznej projektowanego przez autora spektaklu następuje scalenie wizji malarstwa realizmu historycznego z jego dynamiką i wyrazistością charakterów, z prząsną kolorową ludowością rodem z zawilej linii secesji. Scenograficzna kompozycja *Wesela* celowo opiera się na zderzeniu dwóch wizji estetycznych. Z pewnością dla współczesnych odbiorców prapremiery ważne było użycie Matejki, gdyż przydało przedstawieniu istotnego waloru interpretacyjnego poprzez nawiązanie do realnych, znanych ówczesnie dosyć dokładnie obrazów, zrozumiała stała się wymowa nakreślonych symboli.

Badaczy twórczości Wyspiańskiego i Kantora powinien zastanowić fakt obecności w dziele zmagania z Matejką, jako artystą estetyki, która szczególnie dla twórcy Cricot 2 powinna być odległym odniesieniem. Jednakże ten dziewiętnastowieczny malarz wielkich płócien nawiązujących do historii narodowej po raz pierwszy pokazał, że sztuka ma siłę kreowania obrazów zawłaszczających wyobraźnię odbiorców. One żyją nadal jako istotne punkty odniesienia w polskim muzeum, rozumianym jako *imaginarium*. Być może zestawienie Matejki z liminalnością, choć odmiennie pokazaną zarówno u Kantora, jak i Wyspiańskiego, łączy się z ich i intuicyjnym, i artystycznym przecuciem, że progiem nowoczesnej sztuki polskiej był realizm historyczny w koncepcji nakreślonej pędzlem autora *Holdu pruskiego*.

Oczywiście do tak przemyślanej koncepcji estetycznej *Wesela* nie pasuje tylko postać Chochoła,

która była ewidentnie osobna, gdyż nie wywodziła się z matejkowskiej tradycji przedstawienia, natomiast nawiązywała wprost do malarstwa Wyspiańskiego. Gest młodopolski, osadzający słomianą postać poza głównym nurtem ikonograficznym projektowanego dzieła, ma w sobie wiele z powielonej przez Kantora kompozycji czyniącej odrębne płótno z portretu królewskiego błazna, wyłączonego poza zasadniczą część ambalażu. Liminalność została przez obu twórców wyróżniona. Ich działania są istotne, gdyż byli oni przede wszystkim malarzami, zatem postrzegali realność poprzez własne wizje plastyczne. Malarz i rzeźbiarz Ludwik Puget, który znał dramaturga młodopolskiego, jako pierwszy zauważył, że u Wyspiańskiego „myśl i poemat wychodzą od wizji malarskiej, a nie odwrotnie”²⁶. Potwierdzenie tych słów można znaleźć w listach poety do Lucjana Rydla²⁷. Wyraźnie opisy, szczególnie z roku 1890, posługują się odniesieniami do dzieł malarskich, gdyż autor przekłada obserwowaną rzeczywistość na język obrazów, kreśląc plastyczne wręcz ciągi narracyjne.

Pałuby tańczące

Puget wspominał, że szedł z Wyspiańskim w nocy Plantami. Była to wczesna wiosna. Naprzeciwko muru tzw. Świętego Michała zauważyli grupę krzewów różanych owiniętych słomą. „*Niech pan patrzy, one tańczą, one zupełnie tańczą* – mówił Wyspiański”²⁸. Istotnie, na przełomie 1898 i 1899 powstaje obraz, który obecnie nosi tytuł *Chocholy*, ale przez autora nazwany był: *Pałuby na Plantach tańczące*²⁹. Historycy sztuki chętnie zestawiają go z wcześniejszymi pracami: pastelem *Planty w nocy* oraz obrazem olejnym *Wawel o poranku*, zwanym także *Poranek pod Wawelem*, które są datowane na rok 1894. Odnajdujemy tam podobny nastrój budowany za pomocą światła ukazującego niesamowitość przyrody, wręcz jej dramatyczność. Wyspiański w kompozycji z chochołami 1898 roku umieścił je w centralnym punkcie obrazu niczym na scenie teatralnej. Słomiane postacie wyginają się w imaginacyjnym tańcu. Ich cienie odbijają się na tafli wody lub lodu, potęgując dodatkowo rytmikę postaci. Świadcami owego dramatycznego płąsu są drzewa. Stoją one dookoła sceny, mają gałęzie pozbawione liści, zniekształcone przez naturę. Z oddali w stronę „widowni” świecą dwie latarnie niczym reflektory teatralne. Stoją przy alejce na Plantach, która biegnie gdzieś w głąb, poza obraz. Ciekawa jest też kolorystyka *Chocholów*. Jedyne światło, które jest wprowadzone od tyłu, pulsuje jasną żółcią. Dynamika pędzla przypomina lunoświetlne na obrazach van Gogha malowane kolicie ostrymi pociągnięciami. Cała kompozycja Wyspiańskiego jest utrzymana w tonacji szarości, granatu z lekką domieszką brązów. Słoma ubrań chochołich tancerzy jest bura, zapewne wyniszczona przez zmienną aurę lub stała się odzieniem zużyтым przez czas zimy i przedwiośnia. Malarz nie pozostawił na niej ani jednej jaśniejszej smugi

koloru. Reflektory żarzą się żółcią jak iskrą życia, która odbija się w stojącej lub zmarzniętej wodzie. Wydaje się, że cała kompozycja zapowiada finał *Wesela*.

Autor wyraźnie określił, jak ma wyglądać kostium Chochoła: w prapremierze miał to być „długi zakrywający nogi żupan z rękawami, ze zgrzebnego szarego płótna, naszytego wzdłuż żdźbłami słomy; peleryna z wysoką, spiczastą kapuzą na głowę, poszyta słomą”³⁰. Na zachowanych zdjęciach z Krakowa i z premiery we Lwowie widać, że ubranie słomiane było niezwykle starannie wykonane. Postać przypominała rzeczywistego chochoła, gdyż całość była bardzo dokładnie pokryta słomą. Nie widać było ani twarzy aktora, ani innej części jego ciała. Powstała duża kukła, która w niczym nie przypominała ludzkich kształtów. Wyspiański dokładnie instruował aktora, jak powinna wyglądać jego postać oraz jak ma grać. Wśród licznych wskazówek szczególnie zwraca uwagę jedna: „Chochół mówi wszystkie kwestie bezdźwięcznym monotonnym głosem”³¹. Zapis z egzemplarza reżyserskiego sztuki potwierdza Adam Grzymała-Siedlecki: „pierwsze swoje i dalsze słowa na dawnych przedstawieniach Chochół wypowiadał bezdźwięcznym, monotonnym głosem”³². Wprowadzony przez autora zabieg powodował podkreślenie większej odrębności postaci Chochoła w porównaniu z innymi bohaterami dramatu. Podobny manewr zastosował czterdzieści lat później Kantor, kiedy reżyserował *Baladynę* Juliusza Słowackiego w Podziemnym Teatrze Niezależnym w 1943 roku. Stworzył w planie scenicznym metalową, zimną figurę Goplany. Jej tekst aktorka Janina (Angelika) Kraupe-Świdarska będzie mówiła, stojąc za nią, do cynowej misy. Twórcy późniejszego *Cricot 2* chodziło o uzyskanie maksymalnego efektu wyobcowania obiektu z planu postaci widowiska. Goplana stała się w tej koncepcji rzeźbą dominującą nad całą sztuką. Była nieusuwalna z przestrzeni gry. Stała się mimowolnym świadkiem wszystkich zdarzeń, będąc jednocześnie zawieszoną pomiędzy realnym światem bohaterów a przestrzenią fantastyczną. Forma metalicznej wróżki wynikała w przedstawieniu *Baladyny* w latach 40. XX wieku z silnej fascynacji Kantora sztuką Bauhausu, natomiast jej funkcja kreacyjna względem prezentowanych wydarzeń była wyprowadzona ze statusu Chochoła w dramacie Wyspiańskiego.

Brak twarzy

W niniejszym zestawieniu badacza powinien zaintrygować brak twarzy widoczny zarówno w odniesieniu do Chochoła, jak i do Goplany. Rzeźba stworzona przez Kantora miała jedynie zarysowany jakiś hipotetyczny profil: był oczodół i coś przypominającego usta. Jednakże obie postacie nie mają wyrazistych rysów twarzy i nie wykazują się możliwością mimicznego rozegrania wypowiedzianych przez siebie kwestii. Chochół w zamierzeniu Wyspiańskiego został celowo pozbawiony twarzy, autorowi chodziło o ukrycie wszystkich refe-

rencji do postaci ludzkiej. Działanie młodopolskiego artysty zapowiada pod tym względem gesty awangard, ze szczególnym uwzględnieniem działalności Oskara Schlemmera. Twórca słynnego widowiska *Baletu triadycznego* (1918-23) wyeliminował twarz człowieka ze swoich działań zarówno scenograficznych, jak i malarzkich, zastawiając jedynie jej pewną umowność zaznaczoną oczami czy otworem na usta. Podobny problem znajdziemy u innych artystów, wywodzących się z dorobku awangard I połowy XX wieku, którzy preferowali abstrakcyjne wizerunki postaci ludzkich. Kazimierz Malewicz w 1913 roku przygotował kostiumy do widowiska operowego *Zwycięstwo nad Słońcem*. Dokonał wówczas chyba najbardziej niezwyklej rewolucji, czyli odszedł od figuracji w obrębie przestrzeni scenicznej. Zaprojektowana dekoracja była rozwinięciem jego kompozycji malarskich. Geometria została wprowadzona jako zasada konstrukcji elementów świata przedstawionego i przyczyniała się do pokazania odmiennego charakteru iluzyjnego bytu dzieła scenicznego. Zaburzeniu musiała ulec również bryła ciała ludzkiego. Wprowadził kostium, który niczym forma nakładana na aktora odkształcała jego ciało, czyniąc z niej bryłę, owego pozacodziennego tworu/bohatera, zmagającego się ze Słońcem. Ciało ludzkie według Malewicza miało służyć jako budulec / konstrukt / element składowy świata fantastycznego. Można postawić tezę, że świat rodzącej się u progu ubiegłego stulecia nowej sztuki miał być ponadczasowy, nieskażony personalizacją, bo ówczesnie rozumiana nowoczesność zmierzała w stronę uniformizacji.

Kantor, choć jest twórcą awangardowym i zarazem post-awangardowym, wydaje się opierać takiemu drastycznemu potraktowaniu najważniejszego obszaru ciała człowieka. Problem poruszyła Katarzyna Fazan, która przeanalizowała zdjęcia prezentujące samego Kantora i zauważyła w nich pewną charakterystyczną prawidłowość, że najwięcej portretów fotograficznych artysty zrobiono po 1975 roku, czyli w epoce globalnego triumfu Teatru Śmierci. Uwaga badaczki wydaje się słuszna, gdyż wcześniej Kantor był artystą obecnym w dziele, ale własną postacią sytuującym poza nim. Przykładami niezwykle wyrazistymi są dwie etiudy nakręcone ze studentami Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi w 1957 roku: *Uwaga! Malarstwo* i *Somnambulicy*. Wyreżyserował je Mieczysław Waśkowski, przy współpracy operatorskiej Antoniego Nurzyńskiego. Kantor został wymieniony w czołówce pierwszego z nich, chociaż współpracował przy obydwu. Obrazy przedstawiają filmowe uobecnienie taszczu, którym wówczas artysta krakowski się fascynował. W żadnym z nich Kantor nie pojawia się osobiście, nie widać ani jego postaci, ani jego twarzy. Grają tylko plamy barwne, które Kantor „rzuca” w geście sztuki *informel* na płótno. Pokusa pokazania siebie w ujęciu kamery filmowej w końcu lat 50. XX wieku

nie była jeszcze nęcąca dla artysty, tak jak zacznie się to potem, kiedy powstają filmy bezpośrednio jemu poświęcone. Fazan, skupiając się na ostatnim etapie twórczości Kantora, pisała:

Podejrzewam, że autoportrety Kantora grają z jego różnymi wcieleniami, jednak najpełniej realizują temat twarzy-maski jako maski aktorskiej i jako maski pełniącej funkcję funeralnego desygnatu. Kantor pod koniec życia dialoguje malarsko ze swą omnipotencją sceniczną oraz ukrywa się w masce śmierci. Można by rzec, że irytująca gra konstruktami scenicznymi i strategią antycypacji ostateczności. Wchodzi w rolę romantyczno-modernistycznego artysty-proroka balansującego pomiędzy wizją śmierci zakodowanej w symbolicznych i tradycyjnych reprezentacjach. Z drugiej strony jest otwarty na innowacyjne poszukiwania, na odważną penetrację własnej trwogi i lęku, czego efektem są przejmujące doświadczenia niepodlegające przewidywalnym tropom³³.

Dlaczego Kantor – mimo ewidentnej fascynacji dziełem Wyspiańskiego, ze szczególnym uwzględnieniem postaci Chochoła – nigdy nie uciekł od reprezentacji twarzy w swoim dziele? Być może wiąże się ten fakt z pojęciem przedmiotowości. Wyspiański nadał jej wymiar duchowy poprzez odnoszenie do lęków, dotykał czasu progowego, czyli wiązał interpretacje pojęciami niesamowitości i tajemnicy³⁴. Twórca *Cricot 2* bogatszy był o rozumienie przedmiotowości widoczne u artystów wyrosłych z nurtów awangardy I połowy XX wieku, która była metaforyczna, symboliczna, ale przede wszystkim prześmiewcza wobec rzeczywistości. Kantor – wydaje się – usiłował w swoim dziele wszystko połączyć i scalić w jednej koncepcji. Widać to fascynacji uprzedmiotowieniem człowieka w przedstawieniu *Baladyny* zrealizowanym poza *Cricot 2*, z Mieczysławem Górkiewiczem w Teatrze Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego w Krakowie w 1974 roku. Wprowadzone postaci były jednocześnie zespolone z przedmiotami abstrakcyjnymi, takimi jak deski. W przedstawieniu występowało, wedle recenzji Macieja Szybista, krytyka krakowskiego, około trzydziestu kukieł i dwudziestu siedmiu aktorów. Recenzent relacjonował na łamach „Echa Krakowa”, że „[k]ukły są podobne do ludzi, bo zostały odlane z plastiku na podstawie gipsowych odlewów. Ludzie są podobni do kukieł, bo ich twarze i ciała powleka materia, puder, szminka odczłowieczająca ich skórę, ciało, ruchy. Do żywych ludzi doczepione są drugie i trzecie sztuczne ręce, trzecie pary nóg; do kukieł prawdziwe brody, wylupiające oczka szklane itp.”³⁵. Wszystko to dawało złudzenie połączenia czy nawet zatarcia granicy między elementami żywymi a martwymi. Wprowadzony na scenę manekin służy do zniwelowania progu między światem żywym i martwym. Wydaje się, że Kantor w tych gestach, które zapowiadały nadejście Teatru Śmierci, uświęca przedmiotowość i jej śmiercionośny charak-

ter widoczny w dziele Wyspiańskiego. Mieszanie przestrzeni przynależnej lalkom i ludziom będzie cechą okresu Teatru Śmierci i następującego po nim czasu Teatru Miłości i Śmierci. Manekiny będą odpowiedzialne wedle intencji autora za kondycje umarłych. Jest w tym rozumieniu pewna przewrotność. Skoro obiekty człekopodobne – manekiny – mają moc przewodzenia niejako poprzez swoją martwość kondycji świata umarłych, to czy Kantor przypadkiem nie gubi idei Chochoła Wyspiańskiego? Młodopolska figura, choć śmiercionośna, miała w sobie moc wiosennego odrodzenia niczym nadzieję na stworzenie nowej jakości. Kantor w tym znaczeniu definitywnie Chochoła wyrzucił, zostawiając tylko pakę pełną słomy, na której siedział Wyspiański w zrealizowanym przez *Cricot 2* spektaklu *Szewców* według Stanisława Ignacego Witkiewicza w 1972 roku w Teatrze Malakoff w Paryżu. Reżyser, porzucając ideę Chochoła, zabrał tylko jej sens, który wykorzystał w konstrukcji definicji pojęcia ambalaży, o czym pisałam w innym miejscu. Manifest Teatru Śmierci Kantor połączył z rozbudowaną polemiką z ideą nadmarionety Edwarda Gordona Craiga³⁶, nie wspomni w nim o przedmiotowości młodopolskiego artysty. Widoczna niechęć być może połączona była z pojęciem twarzy. Od Chochoła na scenie odstraszył Kantora brak rysów osobowości tego tworu sztucznego i irracjonalnego, być może dlatego nigdy nie wyreżyserował *Wesela*. Bliższa mu była *Baladyna* Juliusza Słowackiego, gdyż dramaturg, choć posłużył się postaciami fantastycznymi, to jednak ludzkimi. Słomiana postać była nikiem. Potwierdził ten fakt dobitnie Józef Popławski, aktor, grający Chochoła w pierwszych przedstawieniach, mówiąc, że „[w] *Sarbie Staffa* kazali grać mi kieliszek i stać na jednej nodze. Niedawno w *Zawiszy Czarnym* grałem mineral? Teraz mam udawać słomę. Skąd mam wiedzieć, jak słoma gada? [...] Człowiek odczytuje się gadać jak człowiek!”³⁷. Kantor chciał uniknąć podobnych komentarzy. Jego manekiny nic nie mówią, ale są, stoją, leżą, zaludniają przestrzeń *Cricot 2*. Ich zawłaszczenie dotyka aktora, który ulega marionetyzacji – wtedy może wypowiadać tekst, jednakże jego fizyczna kondycja się zmienia. Proces widać wyraźnie chociażby w scenie zaślubin w *Wielopolu, Wielopolu*, gdzie Andrzej Wełmiński grający postać Mariana Kantora ruchami niemymi, mechanicznymi wypowiada tekst przysięgi małżeńskiej. Książę celebrujący musi mu zamknąć szczękę, która jakby się zacięła na mimowolnym ruchu opuszczania i podnoszenia. Z pewnością dla Kantora Chochoł Wyspiańskiego uruchomił cały ciąg progowości, opisanej wyżej, która dla niego była różnorodna i objawiała się w coraz to nowych sferach działań artystycznych. Zarówno dla twórcy *Cricot 2*, jak i dla młodopolskiego poety liminalność wiązała się z chęcią zaznaczenia własnej indywidualnej odrębności, a nawet obcości względem świata i sztuki. Kom-

plementarność ich aktów twórczych potwierdza słowa Victora Turnera, który pisał:

Prorocy i artyści bywają zwykle ludźmi liminalnymi czy z marginesu, *ludźmi na krawędzi*, którzy z namiętną szczerością próbują odrzucić stereotypy związane z osiągnięciem określonego statusu i odgrywaniem ról społecznych oraz wejść z innymi ludźmi w żywe relacje, rzeczywiste lub wyimaginowane. W ich dziełach możemy uchwycić przebliski tej części niewykorzystanego potencjału rodzaju ludzkiego, która nie została jeszcze zeksternalizowana i utrwalona w strukturze³⁸.

* Tekst jest zmienioną wersją referatu wygłoszonego 12 lutego 2016 roku w Cricotece podczas konferencji *Tadeusz Kantor. Marioneta*.

Przypisy

- ¹ Por. Stanisław Wyspiański, *Wesele. Tekst i inscenizacja z roku 1901*, opracował Jerzy Got, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977. Wszelkie cytacje dramatu zamieszczone w niniejszym rozdziale pochodzą z tego wydania.
- ² Zbigniew Majchrowski, *Chochół, czyli zaprzepaszczony skandal artystyczny*, „Dialog” 2004, nr 9.
- ³ Tadeusz Różewicz, *Kartoteka rozrzucona*, „Dialog” 1994, nr 10, s. 19.
- ⁴ Jan Ciechowicz, *Po Weselu. Parodie, pastisze, kontynuacje*, [w:] *Stanisław Wyspiański. Studium artysty*, Universitas, Kraków 1996, s. 229.
- ⁵ Stefania Skwarczyńska, *Chocholi taniec jako obraz-symbol w języku późniejszej sztuki polskiej*, „Dialog” 1969, nr 8, s. 99.
- ⁶ Por. Stanisław Pigoń, *Goście z zaświata na „Weselu”*, „Nauka i Świat” 1946, nr 2 (5), przedruk [w:] tenże, *Wśród twórców*, Kraków 1947.
- ⁷ Czesław Robotycki, *Obrzęd weselny jako stan zawieszenia w rytualne przejścia. „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego z perspektywy antropologii kultury*, [w:] *Magia „Wesela”*, red. Jan Michalik, Anna Stafiej, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003, s. 125.
- ⁸ Tamże, s. 118–119.
- ⁹ Helena d’Abancourt, *Ze wspomnień o Wyspiańskim (w 20. rocznicę zgonu Genialnego Poety)* „Tygodnik radiowy” 1927, nr 32, Poznań; przedruk [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. II, zebrał i opracował Leon Płoszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 47.
- ¹⁰ Tamże, s. 48.
- ¹¹ Cytat za K.S., *U Wyspiańskiego (interview)*, „Kurier Warszawski”, nr 288, 18 października 1903; przedruk [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, dz. cyt., s. 70.
- ¹² Jerzy Sosnowski, *Śmierć czarownicy*, Sempex, Warszawa 1993, s. 60.
- ¹³ Tadeusz Kantor, *Pisma. Dalej już nic... Teksty 1985–1990*, Wrocław–Kraków, 2005, s. 251.
- ¹⁴ Tamże.
- ¹⁵ Tamże, s. 251.
- ¹⁶ Małgorzata Paluch-Cybulska, *Tadeusz Kantor. Autoportrety. Sztuka sytuacji granicznych*, [w:] *Tadeusz Kantor. Cholemie spadam*, Cricoteka, Kraków 2015, s. 69.

- ¹⁷ Por. Stanisław Wyspiański, *Listy do Stanisława Lacka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957.
- ¹⁸ Ewa Miodońska-Brookes, *Stanisława Wyspiańskiego ćwiczenia ze śmierci*, [w:] „Sami złożycie stos...”. *Pogrzeb Stanisława Wyspiańskiego*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2007, s. 14.
- ¹⁹ Małgorzata Paluch-Cybulska, dz. cyt., s. 52.
- ²⁰ Marek Pieniążek, *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Universitas, Kraków 2005, s. 205.
- ²¹ Susan Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. Jarosław Anders, Karakter, Kraków 2016, s. 119.
- ²² Por. Marta Tomczyk-Maryon, *Wyspiański*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2009.
- ²³ Małgorzata Paluch-Cybulska, dz. cyt., s. 71.
- ²⁴ Por. Dominika Łarionow, „Wystarczy tylko otworzyć drzwi...”. *Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, Łódź 2015; tejeż, *Ambalaze Kantora*, „Konteksty” 2015, nr 1–2, s. 290–302.
- ²⁵ Por. Magdalena Popiel, *Tradycja wcielona w postać – wielcy prekursorzy*, [w:] tejeż, *Mitologia nowoczesnego artysty*, Universitas, Kraków 2007, s. 26–85.
- ²⁶ Ludwik Puget, *Wyspiański poeta i Wyspiański plastyk*, „Kurier Poznański”, nr 404, Poznań 1928. Przedruk [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, dz. cyt., s. 394.
- ²⁷ Por. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, t. II, opr. Leon Płoszewski i Maria Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- ²⁸ Tamże, s. 394.
- ²⁹ Por. *Listy do Rydla*, dz. cyt., s. 501. Ewa Miodońska-Brookes przywołuje jeszcze tytuł *Kadryl*, który pojawił się w katalogu wystawy w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w 1898 roku. Ewa Miodońska-Brookes, „...a cóż to za śmieć? Czy tylko śmieć?”, [w:] *Dramat polski. Interpretacje*, red. Jan Ciechowicz, Zbigniew Majchrowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- ³⁰ Stanisław Wyspiański, „Wesele”. *Tekst i inscenizacja z roku 1901*, opr. Jerzy Got, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 263.
- ³¹ Tamże, s. 78.
- ³² Adam Grzymała-Siedlecki, *Na orbicie Melpomeny*, Warszawa 1966, s. 104; por. także: Wyspiański, *Wesele. Tekst i inscenizacja...*, dz. cyt., s. 222.
- ³³ Katarzyna Fazan, *Twarz Kantora. Między autoprojekcją a kliszami pamięci*, [w:] Tadeusz Kantor, *Cholemie spadam*, dz. cyt., s. 83.
- ³⁴ Pisałam o zagadnieniu przedmiotowości w ujęciu kantorowskim i kontekście rozwoju sztuki XX wieku [w:] Dominika Łarionow, *Wystarczy tylko otworzyć drzwi...*, dz. cyt.
- ³⁵ Maciej Szybist, „Echo Krakowa”, 31 października 1974.
- ³⁶ Szerzej na ten temat pisałam [w:] *Manekin Tadeusza Kantora i nadmarioneta Edwarda G. Craiga. Zarys idei*, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. Marta Bryś, Anna R. Burzyńska, Katarzyna Fazan, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 81–96.
- ³⁷ Stanisław Wyspiański, „Wesele”. *Tekst i inscenizacja z roku 1901*, dz. cyt., s. 250.
- ³⁸ Victor Turner, *Proces rytualny*, przeł. Iwona Kurz, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, opr. Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki, Leszek Kolankiewicz, wstęp i redakcja Leszek Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 131.

1. Ekspozycja: marioneta, śmiertelność maszyna, robot

Teatralna przeszłość lalki jest dobrze znana, choć ona sama jako przedmiot sceniczny ginie w mroku tajemnicy rytualnych obrzędów. Związek marionety z metafizycznymi aspiracjami teatru przywoływano w różnych momentach rozwoju refleksji o sztuce inscenizacji. W kontekście tym przypomnieć warto trzy najlepiej znane, tradycyjne pola znaczeń, uaktywniane w refleksji nad obecnością „sztucznego” wykonawcy. Dla Heinricha von Kleista marionetka ucieleśniała typ tancerza, przez którego środek ciężkości przechodził punkt stykowy pomiędzy czasem teraźniejszym i wiecznym. Pozbawiona pokus kokietowania widza stawała się wcieleniem doskonałego, boskiego arcyzmu. Był to ideał utracony i nieosiągalny, jego rekreacja zakładała utopijne wcielenie świata sprzed upadku człowieka, powrót do utraconej kondycji niewinności, gwarantującej naturalny wdzięk: wyraz prawdy. Dla Edwarda Gordona Craiga *Über-marionette* to wspomnienie o aktorze-uczestniku rytuału, boskim pomazańcu sakralnego widowiska. Zdaniem autora *Sztuki teatru*, aby go odzyskać czy na nowo stworzyć, należałoby zarazić epidemią dżumy wszystkich odtwórców postaci skażonych strupieszalnymi konwencjami, albowiem tylko śmierć rutyny mogłaby odrodzić sztukę aktorskiej kreacji jako mistycznego czynu doskonałej gry – wcielenia nad-marionety. O dżumie jako o gorączkowym stanie fizjologiczno-duchowym, który intensyfikuje doznania ciała i przekształca je w trupio-blady przedmiot, pisał Antonin Artaud, wiążąc kreację teatru okrucieństwa z anatomicznym stanem dezintegracji korpusu, ze śmiercią doświadczaną w scenicznej re-kreacji niemożliwego istnienia. W perspektywie jego refleksji rozdzielone i urzeczowione członki zmierzają do usamodzielnienia się w nadprzyrodzonym widowisku śmierci, w którym osoby poddane są procesowi rozkładu. Ten trudny do pojęcia na poziomie racjonalnym akt twórczy teatru okrucieństwa zmierza do odnalezienia na scenie sobowtóra rzeczywistego bytu, gdzie ciało aktora może być potraktowane jak fetysz lalki, którą można dowolnie i bezkarnie rozczłonkować.

W jakimś sensie Tadeusz Kantor w swej refleksji o manekinie jako idealnym aktorze połączył romantyczną ideę Kleista, craigowski mit nad-marionety oraz konstruktywistyczny racjonalizm abstrakcji sztuki XX wieku. Koncepcję cennej artystycznie sztuczności wiązał z procesem wyłaniania się z epoki racjonalizmu sobowtórow, automatów i homunkulusów. Kreowanie sztucznego człowieka – otwierające bliskie sąsiedztwa między magią, szarlatanerią a nauką – miało dla Kantora ambiwalentny posmak. Było bowiem konsekwencją cywilizacji oddalającej się od natury, następstwem zmierzania od żywego organizmu do mechanizmu, a nawet jeszcze dalej do biomechanizmu. Proces ten w ukonkretnieniu praktyki artystycznej przyjmował

KATARZYNA FAZAN

Sztuczne reprezentacje osoby

Lalki, manekiny, zombi i inne obrazy (nie)istnień

w jego teatrze formę bio-obiektów. Z drugiej strony absolutnie nieruchomy manekin, stający się dla Kantora znakiem śmierci, został obdarzony nad-świadomością. Poszukiwania twórcy *Umarłej klasy* oscylują między manekinem jako „procederem wykroczenia”, wychylenia się w nieskończoność, a lalką-marionetą – pożądanym modelem artysty sceny¹. Także typ aktora – osobny, przerażający, usztywniony w spetryfikowanych gestach i ruchach – można wiązać z ideą naśladowania marionety oraz przyswojenia zasady biomechaniki, techniki gry stworzonej przez Wsiewołoda Meyerholda. Romantyczne marzenie o cudownym mechanizmie „boskiego” arcyzmu członków twórcy Teatru Śmierci kojarzył z dwudziestowiecznym poszukiwaniem urzędnika przewyższającego perfekcją słaby ludzki organizm. Odnosił także do woli panowania nad naturą i stworzeniem, z historyczną ideą władzy zagrożonej fantazmatem panowania nad ludzkością.

Znakomitym materiałem zestawiającym manekiny z innymi przedmiotami i aktorami w sztuce Tadeusza Kantora jest film Andrzeja Sapii z 1983 roku. Archaizujące ujęcia, sposób kadrowania, cytaty ze sztuk, przestrzenie Archiwum Cricoteki wypełnione afiszami teatralnymi przypominającymi klepsydry, a także przedstawienie „produkcji” lalek wydobywające ich trupi wygląd nadaje zdjęciom filmowym formę dokumentu utrzymanego w stylizacji Schulzowskiej, w dojmującej melancholijnej aurze. Obrazom towarzyszy retoryczna charakterystyka tego świata zaczerpnięta z wypowiedzi Kantora oświetlających manekina jako „wrak”, „realność najniższej rangi”, przedmiot pusty, atrapę, bezpośredni przekaz śmierci². Paradoksalnie sztuczność budowania postaci staje się w konstelacji takiego myślenia poszukiwaną ekspresją prawdy, autentyzmu pierwotnego bytu. Jak zauważyła bowiem Sabine Folie:

Wprowadzenie marionetki, automatu czy aktora-kulki eliminowało indywidualność; puste, oswojone, odpsychologizowane ciało pozwalało ukazać fundamentalne, archetypowe cechy człowieka w ogóle³.

Jednak lalka czasem traci swój ludzki wyraz. Jej maska gubi rysy homoidalne: przechodzi w rejestr czystej fantazji nieobwarowanej rygorami podobieństwa. Proces odczłowieczenia sztucznej postaci obserwować można w aktach materializowanej wyobraźni na scenie i w ikonografii. Lalka jest bowiem obiektem surrealistycznym, fetyszem dziecięcej wyobraźni – uprzywilejowanej z racji znaczenia dzieciństwa dla formującego się człowieka. Dowiódł tego Hans Bellmer, łącząc obraz lalki z tematem utraconej niewinności erotycznej i historycznej. Jego dziewczęcy manekin, przedmiot obrazów i fotografii, dysponuje połyskliwą, gładką powierzchnią, która chroni tajemny środek. Wnętrze zaopatrzone bywa w krajobraz, ma labirynty, ciemne korytarze, które mogą przybierać formy anatomiczne albo całkowicie fantastyczne – dotyczące myśli i przeżyć. Konstanty Jeleński, analizując fenomen twórczości Bellmera, zauważył, że on pierwszy na gruncie twórczości plastycznej dokonał szczególnej eksploracji anatomicznej lalki, dla której nie szukał innego pretekstu niż naga ciekawość czy pusta fascynacja wnętrzem ciała⁴. Bellmera, wedle licznych świadectw, zafascynował także motyw z *Opowieści Hoffmanna* Jakuba Offenbacha, które w znakomitej realizacji Maxa Reinhardta widział na początku lat 30. w Berlinie. W inscenizacji tej główny bohater Hoffmann zakochuje się w cudownej Olimpii, jednak ona okazuje się mechaniczną lalką, dziełem demonicznego magika doktora Coppeliusa. Bellmer zapowiedział wówczas: „Zamierzam skonstruować sztuczną dziewczynkę, której anatomiczne możliwości pozwolą odtworzyć przejawy najwyższej namiętności, a nawet przyczynią się do wynalezienia nowych form pożądania”⁵. Zafascynowany Kleistem i romantyczną koncepcją lalki jako wyższego bytu Bellmer tworzy własną jej odmianę. Obiekt ten staje się narzędziem i podmiotem służącym do poszukiwania doznań estetycznych związanych z przeżywaniem przyjemności i cudowności ciała. Artysta pokazał, że doświadczenie cielesności, poznawanie różnych sfer powierzchni korpusu i jego anatomii stwarza szansę na wejście w kontakt z jego niemożliwymi stanami, co może być równie złożone i nieograniczone jak doświadczenia psychiki. Lalka Bellmera to „ektoplazmatyczno-mechaniczna marionetka”, dzięki której dąży do odnalezienia „nieświadomości fizycznej”, zaniedbanej jego zdaniem przez Zygmunta Freuda. Artystę zajmowały eksperymenty z ciałem i przestrzenią: kreując rysunki fantastycznej anatomii, dokonywał gwałtownego przedzierania się na drugą stronę rzeczywistości poprzez poszukiwanie niemożliwych stanów fizycznych. Można by rzec, że lalka ze swą potęgą martwoty, a równocześnie możliwościami przekształceń formalnych, często skandalicznych, tzn. pornograficznych bądź absurdalnych, łączących członki w sposób fantastyczny, przełamuje nieruchomość, poszerza przestrzeń egzystencji. Pozwala także doświadczyć ambiwalencji panowania

„stworcy nad stworzeniem”: uwolnienie jej potencjalnych metamorfoz wyzwała nieskończone wariacje, cudowne wcielenia, a także zagrożenia. Bellmer wykreował zarówno homoidalną lalkę, jak i *Karabin maszynowy w stanie łaski*, obiekt o ruchomych stawach i nieludzkich członkach, skrzyżowanie „biologicznego robota”, teleskopu i kilku sztucznych części urządzeń technicznych. Stosował mieszanki elementów organicznych i mechanicznych, zestawiał kształty o otwarcie seksualnej symbolice z aluzjami do śmiertelności broni. Przedstawił zatem:

modliszkę jako maszynę wyposażoną w technoidalnie zdeformowane, fetyszyzowane części kobiecego ciała. Jej obscenicznie przedzielona głowa ewokuje obraz kobiety jako automatu do robienia zdjęć (...). W swojej fallicznej agresywności i formalnej dwuznaczności – części ciała symbolizują również męski organ płciowy – rzeźba Bellmera jest przykładem przesunięcia i sprobmatyzowania tożsamości seksualnej⁶.

Ciekawe, że tuż przed wojną w podobnej funkcji Kantor pokazał zagrożenie trzema mechanistycznymi parkami-modliszkami, które czyhają na małego Tintagileisa. Maeterlinckowski teatr marionetek przekształcony w *Maszynę miłości i śmierci* operującą konstruktywistyczną estetyką powrócił w inscenizacji z 1987 roku. I choć nie miały one tak silnie seksualnych konotacji, które dla Bellmera były przestrzenią wolności przeciwstawionej faszystowskiemu totalitaryzmowi, przedstawiały wcielone w mechanistyczne manekiny zagrożenie, niebezpieczne zarówno dla kruchej drewnianej marionetki Tintagileisa z pierwszej części przedstawienia, jak i dla jego cielesnego upostaciowania w części II – postaci granej przez małego chłopca upodobnionego do wątłych, woskowo-lalkowych dzieci z obrazów Witolda Wojtkiewicza. Inscenizacja ta inicjowała ostatni etap artystycznych poszukiwań Kantora – stała się początkiem końca. Spinała przedwojenne doświadczenia z rozrachunkowym etapem eksperymentów u kresu XX wieku, po doświadczeniu II wojny światowej⁷.

A zatem lalka, kukła, manekin, marionetka czy człekokształtna maszyna wiążą się z koncepcją cielesności, lecz równocześnie dookreślają koncepcję rzeczywistości. Ich mikrokosmos wpisuje się w ideę świata, krajobraz sceny i krwiobieg otoczenia. „Gry lalki”, jak powiedział Paul Éluard, wnoszą sensy zabawy i powagi⁸. Jej istnienie obsługuje sferę życia i śmierci, miłości i nienawiści, rozrywki i polityki, pamięci i historii. Jak się wydaje, przypominane tu w skrócie dziedzictwo myśli, a także rozwój dwudziestowiecznych form inscenizacyjnych uwrażliwiły twórców współczesnych na kwestie ucieleśnienia i odcieleśnienia, upodmiotowienia i uprzedmiotowienia ciała aktora jako terenu gry,

które dosłownie lub za pomocą wizualnych strategii scenicznych może zostać przekształcone w przedmiot. Idea marionety łączy się z koncepcją szeroko pojętej teatralnej antropologii, tanatologii, wynika z estetyki gry i ikoniczności inscenizacji. Lalka, manekin i inne kształty wyobrażeniowe związane z postacią prawdziwej, aczkolwiek nierzeczywistej bądź nieobecnej osoby należą do repertuaru chwytów nieuchronnie ocierających się o tematy związane ze śmiercią i erotyką, biologią, metafizyką i technologią. Tym samym marioneta jako obiekt sceniczny powraca dosłownie w swej urzeczowionej funkcji, jest też „odgrywana” poprzez środki aktorskie. Jej obecność może być ponadto w najnowszym teatrze stymulowana przez zaawansowane chwytły technologiczne.

2. Lalka jako przedmiot i partner w grze

Rytuały funeralne, z którymi tradycyjnie związane jest teatr, a także różne praktyki obrazowe kultur dawnych, wzmagają medium obecności tego, co materialnie odeszło. „Obrazy w kulcie zmarłych były wyrazem i towarzyszem działań, były maskami, malunkami, ubiorami, mumiami, zanim jeszcze uwolniły się od ciała, podwajając je w kukle lub fetyszu”⁹. Stąd manekin w teatrze występuje obok ciała, w zastępstwie ciała, w celach jego przemienienia lub podwojenia. Mamy tu do czynienia z obrazem cielesnym albo z cielesnością obrazu. „Obraz, jako zwięźczenie prawdziwego ciała, staje się medium jego nowej obecności, w której wyrwane zostaje czasowi i śmiertelności”¹⁰. Pierwsze sobowtórów kukły zmarłych mogły być wykonywane z ich szczątków, mogły być związane ze światem żywych, wchodzić z nim w dynamiczne interakcje – co przechowuje dzisiejszy teatr i sztuki wizualne, wykorzystując kukły i marionety w inscenizacjach włączających je w żywy plan¹¹. Jak zauważył Robert Speamann: „Osoba jest jednak *homme double*. Swoje bycie realizuje w porzeczności, któremu próbuje sprostać”¹².

Można przywołać w tym kontekście parę przykładów autentycznych lalek-manekinów obecnych we współczesnym teatrze. Lalka to nie tylko *specialité du Théâtre Morte* Tadeusza Kantora – manekin jako obiekt, rekwizyt i postać interesował także Krystiana Lupy. Maski i manekiny pojawiły się m.in. w jego w *Lunatykach* (1995, 1998). Scena z tego przedstawienia w sposób nieuchronny nasuwała skojarzenie gry z manekinem, jaką wprowadził Tadeusz Kantor w *Wielopolu*, *Wielopolu* (1980), każąc braciom Janickim (odtworzanym Wujka Olka i Karola) zidentyfikować postać Księdza. Sztuczność sobowtóra oznaczała tu nieistnienie. W teatrze Lupy manekiny to w *Wymazywaniu* ciała rodziców, które w otwartych trumnach inicjują seans pamięci i śmierci, przypominania i wycierania ze wspomnień. Łukasz Drewniak zauważył: „Ożywione Kantorowskie marionety w teatrze Lupy były zawsze

martwe i porzucone, traktowane jak ludzkie, niepotrzebne nikomu truchło”¹³. Bezosobową przedmiotowość zwiastował fragment manekina: nogi lalki jak ze sklepowej wystawy zostały wstawione w przestrzeń *Factory 2* (2008), co wynikało z gestu mimetycznego. Taki sam przedmiot znajdował się w autentycznej Fabryce – pracowni Andy’ego Warhola zafascynowanego kulturą popularną i jej obiektami. Z lalką naśladowującą Warhola, czy raczej Piotra Skibę grającego popartowską ikonę, Krystian Lupa wystąpił na fotografii anonisującej wystawę scenografii do *Factory 2*, przeniesioną jako obiekt muzealny do krakowskiego MOCAK-u¹⁴. Oscylacja między przedmiotem pozbawionym znaczeń symbolicznych, sobowtórów a obiektem tajemniczym, przywracającym pamięć o modernistycznej formacji upiornych manekinów, fantazmatycznych istnień przybywających zza granicy bytu, spowodowała być może artystę do seansu wokół odciętej głowy manekina, jaka znalazła się w centrum *Miasta snu*, inscenizacji z 2012 roku. Ustawiona na środku sceny kobieca głowa, zastygła twarz otoczona burzą rudych włosów, przypominająca fizjonomię jednej z bohaterek – Melitte – była jak niegroźna głowa Meduzy, na którą nikt nie zwraca uwagi, a która „dyskretnie” acz dobitnie przypomina o śmierci. Zdekapitowana głowa staje się też rekwizytem cyrkowego teatryku – nad nią w ostatniej scenie przedstawienia przepływa gigantyczna ryba unosząca w gondoli Federica Felliniego prowokującego w *La Stradzie* mechaniczny ruch Giulietty Massiny (w kreacji Agnieszki Rożkowskiej) – komediantki upodobnionej do lalki. W teatrze Lupy manekin, sztuczne ciało, jest silnie związany z ostatecznością. Hans Belting, zastanawiając się nad różnymi obrazami śmierci w kulturze, odwołuje się do pytania postawionego przez Maurice’a Blanchota: czego dowiadujemy się o śmierci, kiedy na śmierć patrzymy, kiedy patrzymy na coś, co nie jest obecne, a dlatego, że nie jest obecne, może istnieć tylko w obrazie i zjawia się w obrazie¹⁵? Manekin jako obraz ciała poddanego destrukcji śmierci czy przynajmniej unieruchomionego przez śmierć jest zatem szczególną formą (materialną) obecności nieobecnego. Symboliczne ciało sprawia, że śmiertelne szczątki mogą się rozpuścić w nicości. Dokonuje się tym samym, jak mówi Belting, resocjalizacja ciała, proces obrazowania przywracający truchło nowej formie obecności. W tym sensie obraz wcielający zmarłego staje się zaprzeczeniem ciała ulegającego destrukcji, a równocześnie bardzo ściśle przylega do tajemnicy śmierci.

Manekin jako wizja kresu zawiera kwintesencję paradoksu obrazowania, o którym mówił Maurice Blanchot: „Na pierwszy rzut oka obraz nie przypomina trupa, lecz możliwe jest, że trupia obcość bliska jest obcości obrazu. To, co nazywamy śmiertelną powłoką, wymyka się pojęciu: jest przed nami rzecz, która nie jest żywa jako osoba, nie jest rzeczywistością, nie jest

tym, kto w niej żył, nie jest nikim innym ani inną rzeczą”¹⁶. Śmierć objawiona w trupie według Blanchota stwarza warunki do podwojenia osoby. Może się to dokonać w formie obrazowej, na przykład w manekinie, wcieleniu aktorskim lub portrecie.

Idąc tym tropem, natrafiamy na sceny ze spektakli Krzysztofa Warlikowskiego, albowiem bardzo często znajdowały się w przestrzeni jego przedstawień lalki wzorowane na aktorach, wnoszące funeralne konotacje. Z reguły wyglądały jak ich pomniejszone sobowtóry, uformowane z połyskliwego, idealnie gładkiego tworzywa sztucznego. Mogły one nastroczać wspomnienie dzieci z ławek *Umarłej klasy*, nie miały jednak dramatycznego charakteru „porzuconego przedmiotu” o zaniedbanym, spatynowanym wyglądzie. Ich schludny wyraz (skądinąd przerażający) przypominał raczej estetyczne nowoczesne zabawki i antropoidalne roboty niż woskowo trupie lalki Kantora o wypłowiałych włosach, manekiny odziane w zblakłe, trumienno-szkolne ubrania. Warlikowski wprowadził sztuczne postacie na scenę, realizując *Anioły w Ameryce* (2007), lalkami posłużył się także w *(A)pollonii* (2009). Ten ostatni spektakl zaczyna się od tajemniczej sceny teatru w teatrze, w której inscenizuje się traumatyczne wspomnienie przeszłości historycznej, zrealizowane jak nierealne, dziecięce przedstawienie. Teatrzyk nawiązujący do inscenizacji Janusza Korczaka w getcie, opowiadający jak baśń zamierzchlą, okrutną historię eksterminacji II wojny światowej, grany jest przez poruszone przez aktorów postacie o aparycji Macieja Stuhra i Magdaleny Cieleckiej. Projektuje nierzeczywistość przeszłości i śmierci, przywołuje pamięć jako konstrukt infantylnej inscenizacji. Paradoksalnie nie łagodzi ona jednak odległego doświadczenia, lecz potęguje grozę. Lalka – sobowtór Kafkowskiego Józefa K., a zarazem myśliwego Grakchusa, postaci żywej a zarazem martwej z opowiadania autora *Procesu* – pojawia się w *Końcu* Warlikowskiego (2010). W inscenizacji tej manekin leżał martwo na szpitalnym łóżku, był sobowtórem oglądanym przez K. – „ja” oderwane od własnego ciała – postać graną przez Macieja Stuhra. Rozdwojenie bohatera na żywe ciało i przedmiot, głos monologu i milczenie bez ruchu upiornego korpusu, stają się podstawą dialogu z tym, czego nie ma, z pozazmysłową sferą rozciągającą się za granicą śmierci. Ten sam manekin leżący w pustej przestrzeni niezagospodarowanego jeszcze budynku Nowego Teatru, na wystawie scenografii Małgorzaty Szczęśniak zatytułowanej *Pojawia się i znika* (2013) okazał się groźnym wtrętem, przedmiotem granicznym, który z jednej strony przypominał o antropologicznych wymiarach widowiska, z drugiej był dowodem ostatecznej petryfikacji wszystkiego, co w teatrze żywe. Fragment ciała manekina, zdekapitowana głowa wymieszana z „kością i mięsem”, pojawiła się wcześniej w *Bachantkach* (2001), jako efekt orgiastycznego mordy na Penteuszu, jakby na dowód, że przejście w stan

projektowanego przez Artauda teatru okrucieństwa wiąże się z rytualną śmiercią, orgią ekstazy poprzedzającą makabryczne doświadczenie Agaue, determinowane ludzkim tragizmem, konsekwencją pomyłki i zaślepienia. Antyczna matka grana przez Małgorzatę Hajewską rozpoznaje w finale inscenizacji dramatu Eurypidesa, że w swym śmiertelnym wrogu przez dionizyjskie zaślepienia zabiła własnego syna, a tym samym zglądziła część własnej istoty, która powraca do niej w postaci uciętej głowy manekina – makabrycznego portretu aktora Jacka Poniedziałka.

Te osadzone w tradycji tropy używania sztucznej postaci w celu zaznaczenia gry z rozbijaną tożsamością, reintegracją sobowtórową, czy w końcu z objawieniem w manekinie grozy śmierci, mogą zostać skontrapunktowane przez nowoczesne obrazy popkulturowe. W osobliwej postaci pojawiła się lalka we *Śnie nocy letniej* (2006) Mai Kleczewskiej – była tam towarzyszką omniseksualnego Puka – nadmuchaną zabawką z sex shopu. Została wprowadzona na scenę poprzez narkotyczny czar, aby swą miłosną obietnicą spełnienia rozpędzić nudę ogarniającą pejzaże wewnętrzne Tezeusza i Hipolity, Oberona i Tytanii – sobowtórowych par kochanków. Lalki w sztuce najnowszej pojawiają się bardzo często na zasadzie gry z rzeczywistością kulturową, w której rola tego przedmiotu się zmienia. We współczesnym świecie obfitującym w gadżety przynoszące wypełnienia kompensujące uwiad prawdziwych relacji międzyludzkich można bowiem sprawić sobie nie tylko partnera seksualnych rozrywek w postaci lalki, lecz także uśpione w martwocie dziecko. Gumowe lalki, a także *video-baby* służą zaspokojeniu potrzeb zarówno seksualnych, jak i macierzyńskich¹⁷. Poszukiwane są bowiem doznania fikcjonalnego rodzicielstwa spełniane dzięki zabawce bezpieczniejszej niż niemowlę, rozwijające się w nieprzewidywalnego dorosłego. Pokazała to Kleczewska w *Babel II* (2011) oraz w *Podróży zimowej* (2013) według Elfriede Jelinek, w inscenizacjach, w których strauumatyzowane bohaterki teatralnych narracji wyładują swe kompulsywne nerwice w działaniach skupionych wokół lalek-zabawek. W pewnym sensie, doceniając znaczenie lalki jako poważnego przedmiotu demaskującego ludzkie potrzeby i określającego świat dorosłych, teatr przegląda się w poszukiwaniach sztuk plastycznych, w których Alicja Zebrowska zaprezentowała narodziny lalki Barbie (*Grzech Pierworodny – Domniemany Projekt Rzeczywistości Wirtualnej*, 1993), z kolei Zbigniew Libera stworzył takie projekty jak *Ciotka Kena* (1994) czy *Możesz ogolić dzidziusia* (1996). Zabawki wkraczające w świat dorosłych są nie tylko demaskacją dziecięcej świadomości człowieka XXI wieku, lecz także obrazują wolę jego ekspansji i przekroczeń. Stają się też towarzyszem narastającej samotności, stymulują zmysły, zaspokajają narastające pragnienia, które nie mogą znaleźć rozładowania i spełnienia w cielesności drugie-

go. Aktorzy upodobnieni do lalek Barbie w żeńskim i męskim wydaniu występują w inscenizacji Jana Klaty *Trzy stygmaty Palmera Eldricha* (2006) jako doskonałe awatary bohaterów zniewolonych, ograniczonych w dystopicznym świecie do fizjologii i mechanicznej pracy. Ich wersje ulepszone względem żywych osób, realizujące schematy urody i sprawności, przybývają na ratunek w chwili samotności i desperacji z komputerowych zabaw w sztuczną rzeczywistość bohaterów, by spełniać marzenia i realizować pragnienia bycia w lepszym świecie.

Listę przykładów można by wydłużyć i uzupełniać przez obrazy inscenizacji teatralnych prezentowanych na krakowskich edycjach *Materia Prima*, Międzynarodowego Teatru Formy (edycje z lat 2010, 2012 i 2015). Ich organizatorzy, zapraszając wybitne projekty działań łączących plan żywy i teatr lalek, pogłębiających relacje pomiędzy cielesnością aktora i obiektem, proponują bogaty przegląd postdramatycznych działań teatru lalek, masek, przedmiotów, cieni i choreografii zamieniających ciała wykonawców w tajemnicze anagramy i ornamenty. W kontekście tematu „reprezentacji osoby” w ponowoczesnej sztuce sięgającej do tradycji modernizmu wspomnę tylko o paru spektaklach w narzucających się tu kontekstach. Lęk przed uruchomieniem sztucznej konstrukcji manekina perfekcyjnie odsłoniła i rozegrała niemiecka artystka Antje Töpfer, która wraz z Florianem Feiselem stworzyła osobliwy monodram na własne ciało i obcy przedmiot. Inspirując się sztuką obrazową i tekstami Bellmera w *Pandora Frequenz* (*Materia Prima* 2015), pokazała, jak intensywna obecność aktora połączona z jego niezwykłą sprawnością i wyobraźnią może uruchomić lalkę rozebraną na części, włączoną w przestrzeń wypełnioną żelaznymi kulkami, magnesami, skrzynkami i pudłami, jako protezę i przedłużenie ludzkiego „ja”. Jej skupiona gra w ekwilibrystyczny sposób włączała we własną fizyczność przedmiotowe członki, kończyny i stawy, pokazując sukcesywnie proces od-człowieczenia, demonstrując, jak sztuczny konstrukt może zagrażać ciału, a zarazem rozwijać ludzką ekspresję, wzmacniać fizyczność i uruchamiać kaskadę katastrof związanych przejściem władzy nad swym stwórcą. Lalka stała się tu anagramem Bellmera i Artauda, rozbieranym na części ciałem układanym w nowe konfiguracje znaczeń, z których rodzi się atak na ludzką suwerenność, obezwładnienie fizyczno-psychicznej autonomii¹⁸. Równocześnie *Pandora Frequenz* jako gra z lalką rozwija surrealistyczne poczucie humoru, wprowadzając cyrkowe sztuczki rozparcelowujące ciało na fragmenty. Ta oscylacja między powagą a dowcipem bardzo często w widowiskach teatru plastycznego wykorzystującego lalki pozwala w inscenizacjach dla dorosłych wyzwolić dziecięce żarty, poczucie nieograniczonej władzy nad materią, którą można dowolnie formować i nadawać jej wciąż nowe role i znaczenia. W inscenizacjach

Compagnie Philippe Genty artyści łączą sprawność fizyczno-choreograficzną z językiem form malarskich i przedmiotów surrealistycznie uruchamianych, poddawanych nieograniczonym transformacjom. Tak było we wspaniałej produkcji zatytułowanej *Nieruchomi podróżnicy* (*Materia Prima* 2010), w której metamorfozy przestrzeni uzyskiwane były przez przekształcenia form i przedmiotów, a ich obrazy łączyły się organicznie niemal z ciałami wykonawców: głowa aktora powtórzona jako materialny, wielowymiarowy portret mogła znaleźć się w pudle kartonowym i przemawiać swym odseparowanym od reszty ciała obrazem twarzy manekina; przedłużeniem członków stawały się obiekty martwe uruchamiane jak protezy. Z kolei w *Nie zapomnij mnie* (*Materia Prima* 2015), spektaklu bez słów, każdy aktor w introdukcji miał swego sobowtóra w postaci lalki, a obcowanie z ich animowanymi korpusami prowadziło widzów do konfuzji związanej z niepewnością: kto jest żywy, a kto martwy; co jest pierwotne: ciało czy materia falsyfikująca ludzki kształt? W recepcji wizualnej narracji tej inscenizacji pojawiała się niewypowiedziane w języku werbalnym, lecz uruchomione przez obraz i choreografię pytanie: czy reprezentacją postaci ludzkiej jest manekin, czy też człowiek nieudolnie naśladuje jego doskonałą statyczność, stabilność niezniszczalnych przez czas rysów i parametrów? Lalki stawały się tu też obiektami nienawiści, ofiarami ludzkich resentymentów, zastępowały nieobecne upragnione ciało poddane w zemście parcelacji, bądź występowały w funkcji odrzuconych kochanków. Całe przedstawienie przenikał jednak surrealistyczny duch zabawy, zachwyty nad nieskończoną pomysłowością teatru. Podobnie jak w znakomitej inscenizacji francuskiej grupy w spektaklu *L'immédiat* (*Materia Prima* 2015) Camille'a Boitela, gdzie przedmioty: meble, ściany, rekwizyty, maszyny i fragmenty korpusów sztucznych twórców determinowały codzienną egzystencję bohaterów, obrazując ludzkie zmagania z chaosem współczesnej, materialnej rzeczywistości.

To, w jakim jeszcze innym kierunku rozwija się dziś połączenie funkcji teatralnych manekina ze współczesnymi sztukami wizualnymi poszukującymi performatywnych reprezentacji, pokazała wystawa *Rzeczy robią rzeczy* w CSW w Warszawie w 2016 roku¹⁹. Dowodziła ona między innymi popularności połączeń wyobrażeń lalkowych należących do repertuaru tradycyjnej sztuki inscenizacji z kliszami współczesnej kultury medialnej. Wielu artystów wizualnych przenosi dziś stare techniki pokazywania „lalek teatralnych jako agentów w świecie dorosłych”²⁰. Proceder ten twórcy umieszczają w kontekście estetyki kultury popularnej, jako że sztuka najnowsza korzysta z siły naiwnej imaginacji i obrazów filmowo-cyfrowych, z technologii pozwalającej na ruchowe usamodzielnienie się lalki, która nie potrzebuje partnera w postaci ludzkiego ciała, a przestrzenią jej występów jest ekran komputera. Pokazane

na wystawie fikcyjne postacie świata sztuki wyrosły na gruncie fascynacji artystów możliwościami zakorzenienia infantylnych wyobrażeń w rzeczywistości nowoczesnej techniki. Wystawa odwołująca się do tradycyjnej scenografii teatralnej stworzyła materialną instalację dla ekranów i ożywionych przedmiotów, komputerowych symulacji i filmów, poruszających się dzięki ukrytym mechanizmom tworców człekopodobnych i gadających obiektów. Artyści wykreowali sztuczny świat teatrzyków lalkowych, przenosząc je bardzo często w obraz cyfrowy. Paulina Ołowska, zafascynowana od lat inscenizacją dziecięcą, opowiedziała historie takich scen w *Magazynie Pavilonnesque*, Tony Oursler uwięził pod nogą stołu dziewczynkę w kwiecistej sukience, przemawiającą rymowanymi lalkę: jej „głowa jest owalna jak piłka do rugby, a reszta ciała niepokojąco wątła, jakby zeszło z niej powietrze”. „Czy słyszeliście o teorii japońskiego inżyniera Masahiro Moriego, zwanej «doliną niesamowitości?»” – pyta w przewodniku do wystawy jej kuratorka Joanna Zielińska. „Według naukowca ludzie w kontakcie z istotami wyglądającymi identycznie jak człowiek czują niepokój, a nawet strach”²¹. Na szczególnych zasadach lalka w jej konotacjach sobowtórów wiązała się z uczuciem lęku, kojarzonym współcześnie z dojmującymi doznaniem psychiki. W swych inklinacjach estetycznych jej obraz prowadzi do szczególnego pojęcia wzniosłości i grozy, kojarzonej np. przez Harolda Blooma z tekstem Freuda i jego definicjami niesamowitości:

To, co Freud nazywa uczuciem niesamowitości, przypomina wzniosłość choćby pod tym właśnie względem, że jest to uczucie zasadniczo przykre, które jednak może zostać użyte w zabiegach artystycznych. Podobieństwo nie jest tu zresztą aż tak dokładne: niesamowite są dla Freuda takie rzeczy, jak niespodziewane powtórzenia, lalki, sobowtóry i tym podobne dziwadła, choć wspomina on także o klasycznych źródłach grozy, które rozważali również teoretycy wzniosłości²².

W teatrze aktorskim, a także w muzealnej instalacji lalki to wtętu sztuczności, idiom innej rzeczywistości, która polaryzuje pole gry. Każde wejście w sferę jej osobności buduje napięcie pomiędzy ciałem i materią, wpływając na odbiorcę. Obecności lalki w żywym planie uwrażliwia na formę kształtowanego obrazu, elektryzuje przestrzeń w taki sposób, że lalka ma wokół siebie własne terytorium. Potęguje ciężar obecności zmysłowej, zamieniając status aktorski w hybrydę życia i śmierci, energii i uśpienia, które przepływają od aktora do marionety i z powrotem, angażując w przepływ tej dynamiki widza.

2. Aktorska kreacja sztucznego ciała

Lalka staje się też we współczesnym teatrze rodzajem „wcielonej” aktorsko kreacji. To zdecydowanie inny model praktyki, który rezygnuje ze zderzenia żywej tożsamości z manekinem, z ciałem-przedmiotem,

natomiast zakłada, że sama fizyczność aktora rozwija się jako przestrzeń eksperymentu wcielającego formę statycznego czy urzeczowionego homunkulusa: istoty pozornie nam bliskiej, prawdopodobnej, zarówno odczłowieczonej, jak i nad-ludzkiej. Apsychologiczny typ teatru Jerzego Grzegorzewskiego często sprawiał, że mogliśmy doświadczyć wrażenia obcowania z aktorami-lalkami. Taki mechaniczny teatrzyk ironiczny i groteskowy pojawił się np. w inscenizacji *Opery za trzy grosze* Brechta (1986), gdzie wyraźnie odnosił się do ekspresjonistycznej tradycji teatru lalek, którego rodzimą inkarnacją stał się futurystyczny *Bal manekinów* Brunona Jasieńskiego. Jarmark cudów jako wprowadzenie inscenizacji powoływał na scenę postacie, których gesty i charakterystyka podkreślały fizyczną sztuczność. Anna Chodakowska śpiewająca pierwszy song w *Operze* Grzegorzewskiego ucharakteryzowana została na karlicę, lalkę-Murzynkę. Nad sceną na linie przejeżdżał biały drewniany koń jak z karuzeli w luna-parku. Tej sztuczności były poddane i inne postacie – wysuwane z kulis jak za pociągnięciem drążka czy poruszające się na rzekomych sznurkach, wstrząsane parkosyzmami wyolbrzymionych gestów. Pichumowie (Jacek Walczewski i Bożena Winnicka) kreowali parę marionetek, także Mackie Majcher grany przez Piotra Fronczewskiego ustawiony pod Tower Bridge przypominał powiększoną zabawkę, na którą jak w szklanej kuli spadał śnieg – biały pył. Aktor zachowywał się jak podnoszona na sznurku marionetka. Jednak niezależnie od cyrkowo-kabaretowych aluzji wielokrotnie w swych inscenizacjach sztuk Mickiewicza, Wyspiańskiego, Strindberga, Witkacego, Różewicza Grzegorzewski poszukiwał, wraz z aktorskim ansamblem, możliwości bycia w przestrzeni konstruowanych form cielesnej reorganizacji, odzwierciedlającej kody rytmów uwolnionej egzystencji, niepoddawanej rutynom prawdopodobnych zachowań, wyzwających ekwilibrystykę gry z tożsamością postaci przeprowadzanych w światy wizyjne i tajemnicze, w teatralne obszary, w których ciało staje się swym cieniem i obrazem, podobieństwem do człowieka i przewyciężeniem mimetycznego wzorca. Zabiegom tym patronowała w jakimś sensie Mumia-Mammalia – postać z *Sonaty widm* Strindberga widziana jako aktor-obiekt żywy w *Sonacie epileptycznej*, przedstawieniu z 1994 roku, łączącym temat trupa, ducha, aktora-manekina.

W ostatniej fazie twórczości Grzegorzewskiego użycie aluzji do marionetkowych kodów cielesności w ciekawej formie pojawiło się w *Sędziach* (1999) Wyspiańskiego. Dorota Segda podjęła się wykreowania na scenie roli dziecka-chłopca. Znamienny był tu jednak wykorzystany trop charakterystyki postaci: zarówno fizyczność, zewnętrżność, jak i ekspresja wrażliwości czy raczej nadwrażliwości tej postaci kierowały się ku pewnemu typowi dziecięcej androgeiniczności – a należy dodać, że płciowe niewykrystalizowanie często staje

się piętrem lalki. W wąskich przykrótkich spodkach, czarnych bucikach i żakiecie, z blond włosami i pejsami, w jarmulce, z wybieloną twarzą wyglądała jak marionetka przedstawiająca Żydka z dziecięcego teatryku. Decyzja o takiej charakteryzacji była konsekwentnie rozwinięta w całym przedstawieniu, zarówno poprzez przeciwstawienie lalkowości aktorki innym, zdecydowanie bardziej cielesnym postaciom, poprzez wykorzystanie owego kontrastu do stworzenia osobności postaci, jak i uzyskanie w pozornie obyczajowej tragedii Wyspiańskiego wymiaru baśniowego, do którego niespodziewanie włączeni zostali sędziowie ubrani w osiemnastowieczne peruki i śpiewający o śnie-bajce. Jaos u Grzegorzewskiego zdaje się reprezentować reminiscencje modernistycznego teatru marionetek, o jakim pisał Maurycy Maeterlinck, zalecając inscenizację swych metafizycznych dramatów w oprawie dziecięcej estetyki. Należy też do kręgu tych wyobrażeń Wyspiańskiego, które spełniają dowartościowaną przez niego formę szopki jako teatru podejmującego poważne wyzwania odpowiedzialnej sztuki. W obu przypadkach konwencja owego „magicznego teatru” lalek sięgała do tradycji romantycznego marzenia o dziele artysty przewyższającym trywialną rzeczywistość, o przesywającej fałsz naiwności, ukrywającej najgłębszą mądrość. Dziecięco-lalkowy Jaos okazuje się reprezentantem przenikliwości, która ma moc ocalającą, a równocześnie jest siłą autodestrukcji. Lalka staje się synonimem kondycji chwilowej, nietrwałej, zniszczonej przez zło świata dorosłych. Należy do rzeczywistości zaczarowanej, ma duszę, która opuszcza wątłe ciało. Epileptyczno-anemiczny Jaos porusza się mechanicznie, może być unoszony nad podłogą, a wtedy jego nogi dyndają bezwładnie jak u marionetki. Jednocześnie ma czułe oko, które pokrywa się szklącą się łzą, udziela mu się drżenie owada, którego zamknął w dłoni. W jego sztucznej kondycji więcej jest uczucia i szczeroci niż w mięsistej, cielesnej posturze brata (rola Krzysztofa Globisza) czy posągowego ojca (w kreacji Jerzego Trela), których kondycja skrywa fałsz i zbrodnicze postęпки. Jaos nie jest kukłą czy marionetką wypatroszoną, wydrążonym bytem przedmiotowym: inscenizacja wprowadza znane w kulturze od romantyzmu przeciwstawienie, które przewartościowuje opozycyjne pary: prawda-fałsz oraz życie-śmierć, sztuczności przypisując pozytywną aksjologię. Ukształtowanie takiego wyobrażenia lalki jako obrazu utraconego marzenia dzieciństwa było niewątpliwie świadomym wyborem „regresywnym” Grzegorzewskiego. Reżyser uczynił z Joasa bohatera obdarzonego wyostrzonym poznaniem, dziecko-depozytariusza widzenia duszy, a nie ciała. Jego doskonała postać, załączek niezdefiniowanego płciowo bytu, staje się symbolizacją artysty, mieszkańca odchodzącej w niebyt utopii. Tylko on w całym otoczeniu jest w stanie wyjść poza materialne ograniczenia, przedrzeć się przez zasłonę zmysłów, nawiązać kontakt ze skarbem życia

wewnętrznego i tajemnicy, oznaczonej przez brzmienia muzyczne.

Zapewne na antypodach tej koncepcji wystąpi bohaterka innej inscenizacji. Kreacja Lulu w realizacji Michała Borczucha ze Starego Teatru jest ściśle związana z postacią dramatu Franka Wedekinda. Jego wielkim odkryciem w *Duchu ziemi* i *Puszcze Pandory* stało się poszukiwanie monstrialności głównej postaci, mającej podstawy socjologicznie w świecie otaczających ją mężczyzn, lecz będącej także konsekwencją psychicznego wynaturzenia. W krakowskiej inscenizacji z 2007 roku manekin-lalka grana przez Martę Ojrzyńską jest ekscysem, staje się swoistym wybrkiem natury i cywilizacji²³. Jest zimnym obiektem niegasnącego pożądania, a zarazem mechanizmem wcielającym i uwewnętrzniającym sensualne marzenia. Zakorzenie w modernistycznej tradycji wyobrażenie *femme fatale* uległo już w dramacie Wedekinda hiperbolizacji: postać zrzuca rysy realistyczne, staje się wciąż odradzającym się pod różnymi imionami obiektem pragnień. Lulu ztraca wszelkie cechy ludzkiej, osobowej tożsamości: jest atrakcyjnym potworem o wielu obliczach i niegasnącej dynamice wcieleń. W inscenizacji krakowskiej te jej aspekty zostają ciekawie i niejednoznacznie zademonstrowane. Przedstawienie rozpoczyna udostępniony widzom wykład o fotografii Lulu, która przedstawia erotykę – a nie pornografię; ukryte, a nie fetysz. Zderzona z własnym zdjęciem bohaterka będzie przechodziła różne metamorfozy, nieustannie „ubierana”, czy raczej przebierana przez swoich kochanków, w myśl zasady, że nieludzkie stroje „są bardziej przyjemne”. Lalkowość Lulu podkreślona zostaje więc zewnętrżnością, różnymi elementami kostiumu. Nimfomanka nosi bufiaste rękawy, rozkloszowane spódnice, dziewczynkowate falbanki i kołnierze, fartuszki, parasolki, ale też ekstrawaganckie błękitne botki, etolę z czerwonego lisa. W scenie którejś kolejnej ewolucji zjawia się w blond peruce, która czyni z niej lalkę Barbie. Kobiecość Lulu istnieje w otoczeniu innych „samich”, podlegających mechanizacji, zepchniętych w role zabawek i używek. Geschwitz, zakochana w Lulu lesbijka, jest jak lalka, którą wymyślił Libera – Ciotka Kena. Z kolei Hrabina wraz z córką stają się siostrzanym duetem – lolitkowata progenitura wychodzącej z obiegu łowczyni ciał, ubrana identycznie jak matka, wprowadzona zostaje w świat erotycznych zapotrzebowań, które sprawiają, że mężczyźni chcą znaleźć się w skórze niewinnej dzierlatki. Na scenie zasugerowana zostaje „społeczna tresura” dziecka-lalki, zabawki niczym z projektu Zbigniewa Libery. Z kolei śmierć Lulu z ręki Kuby Rozpruwacza jest w inscenizacji Borczucha zaaranżowana jako cyrkowy trik. Lulu zostaje wprowadzona do wielkiej skrzyni, oczekuje na wyrafinowany seks, którym staje się rozpolowanie jej ciała i wydobywanie z niego waginy.

Dramat Wedekinda był przełomowym tekstem oferującym nowy typ bohaterki poza moralnością –

pograżonej w mechanicznej rozkoszy, manipulowanej manipulatorek, która niweczy emocjonalne i racjonalne podłoże międzyludzkich relacji, wprowadza aurę absolutyzowanej materii, cielesności i zmysłowości wypierających wszelkie inne tropy istnienia. Lulu Wedekinda bez wątpienia zapowiadała fascynację sztuczną kobietą, o której marzył Oskar Kokoschka (notabene autor dramatu *Morderca, wybawiciel kobiet*), zamawiając u Lotte Pritzel woskową podobiznę Almy Mahler (wykonaną przez Hermine Moos). Równocześnie jednak stworzone w inscenizacji Borczucha „gry z lalką” wchodzi w krytyczny dyskurs z pornografią. Jeśli Stanisław Rosiek zdecydowanie zaprzeczył, jakoby lalki Bellmera miały coś wspólnego z obiektami pornograficznymi, Lulu w kreacji Ojrzyńskiej zdaje się im także zaprzeczać. Lulu inicjuje proces rozpoczęty w akcie jej śmierci – parcelującej ciało. Fikcyjna cielesność lalki, w którą wchodzi Ojrzyńska, kreując postać Lulu, zawiera rojenie bycia wieloma ciałami równocześnie, dotyczy fragmentaryzacji tożsamości. W akcie tym tkwi także podstępna apologia sztucznej zmysłowości, dzięki której „ciało staje się kalejdoskopem mirażu”. Nie darmo w inscenizacji Borczucha portret malarski został zastąpiony fotografią przedstawiającą Lulu w postaci larwalnej, gdzie kostium (lycrowe body) stawał się jej drugą skórą, z której gotowa była wyskoczyć, by przyjąć kompletnie nową tożsamość – czy słuszniej byłoby powiedzieć: następną nie-tożsamość, stać się symulakrum. Jej postać reprezentowana jest przez lalki-wcielenia, które są jedynie szczególnymi momentami, „podobnymi do semaforycznych epifanii bytu idealnego, na przemian niszczonego i odbudowywanego, zdwanego, anonimowego, a jednak dającego się bez trudu rozpoznać w swych kolejnych awatach”²⁴. Borczuch dokonuje odczarowania romantycznego mitu kobiety-lalki, którą przekształca w modliszkę reprezentowaną przez tandetne wyobrażenia popkultury. Nie będzie ona miała wyglądu groźnego mechanizmu, którego prototypem była wojskowa maszyna do zabijania, lecz pozór niewinnej lalki Barbie reprezentującej – zgodnie z naszymi realiami kulturowo-historycznymi – zmysłowość przeniesioną w obszar konsumpcji i infantylności. Być może Lulu znajduje swój pozorny koniec w tandetnym pudle prestidigitatora, a być może czeka na kolejne wcielenie w innej rzeczywistości, sztucznej reprezentacji, do której zmierzała na swym idealnym wizerunku udoskonalonego komputerowo zdjęcia.

Wcześniej, w polskim teatrze ostatnich dwóch dekad, połączeniem tematu sadyzmu i miłości oraz urzeczowionej cielesności zajął się Grzegorz Jarzyna w inscenizacji dramatu Brada Frasera *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie i prawdziwa natura miłości* (1998). Pisano wówczas, że spektakl demonstracyjnie odsłaniał szczątki ludzkie, szczątki sytuacji, szczątki języka, co zostało zademonstrowane w komiksowo-hopperowskiej aranżacji. Była to estetyka silnie przeniknięta

ideą nowoczesnej rzeczywistości jako sceny operującej sztucznością, mechanizmami wykluczenia tego, co słabe; obrazująca neurotyczne i kompulsywne poszukiwania możliwości fizycznego zaspokojenia w ekstazy i gwałtownym rozładowaniu, w używkach i zbrodniach. Aktorzy zostali wprowadzeni w zmechanizowany świat, w którym obcowali nie ze sobą, lecz z telefonami i sztucznymi sekretarkami, przebywali w nietrwałych wnętrzach łatwo rearanżowanych przestrzeni, na tle przejeżdżających w dalekim planie wagonów metra. Nad sceną zawisł symbol tej rzeczywistości: zdekomponowany manekin, szczątki ludzkie jako rzeźba manifestująca dramatyzm współczesnego świata, jego rytm dekonstrukcji. Inscenizacja wprowadziła temat paroksyzmu zbrodni z pożądania, która swój obiekt woli widzieć raczej we fragmentaryzacji niż w cielesnym porządku. Kończącą sceną *Niezidentyfikowanych szczątków ludzkich* stał się przemarsz postaci jak na wybiegu mody, które wystylizowane, w zmechanizowanych, podobnych ruchach bardziej przypominały korowód manekinów-robotów niż żywych osób. Korzystając z sensacyjnej fabuły, dramat ukazywał społeczne konsekwencje występowania w rolach ograniczonych do biologicznych potrzeb, nowej „tożsamości bezosobowej”, która wykorzystuje „złudzenie nie jedności, ale nieskończonego mnożenia masek”²⁵.

W roku 2009 Jarzyna sięgnął po „infantylny” dramat Doroty Masłowskiej, wydany jak książeczka dla dzieci, w formie kolażowej ilustracji prezentujący lalkę-mechanizm jako portret głównej bohaterki²⁶. Sam dramat Masłowskiej podejmuje świadomą grę z symulacją. Z pozoru nawiązuje do tradycji realistycznej: w jednym pomieszczeniu klaustrofobicznej kawalerki gnieźdzą się Babcia, Matka, Mała Metalowa Dziewczynka, pozbawione możliwości wyjścia, jako że mogą co najwyżej schronić się w „braku własnego pokoju”. Mieszkanki jednego pokoju niby „piją, jedzą, wydają”, jednak „nie żyją i umierają”. Scena jest sferą anty-reprezentacji, obszarem symulowanych form, odciskających swe piętno na cielesnej kondycji aktorów. Postacie deklarują swe nie-istnienie, funkcjonują mechanicznie w domenie zaprzeczonych czynności. Także opis ich fizyczności wydobywa cechy sztuczne. Są jak automaty, roboty, manekiny. Masłowska tworzy w opisie ich wzajemność – są ze sobą złączone i sobie przeciwstawione. W inscenizacji Jarzyny obie aktorki – zarówno Dziewczynka (Aleksandra Popławska), jak i Babcia (Danuta Szaflarska) – poddane zostały takiej aranżacji, która czyni z nich lalki tożsame, tyle że z różnych faz życia. Mają zaplecione, sztuczne warkoczyki, ubrane są w barwne sukieneczki w kwiatki. Jedna porusza się na wózku inwalidzkim, druga na kółkach ukrytych w butach. Automatyzm ruchów nie przeczy sile różnych emocji: babcia pragnie się umocnić w swym przeszłym istnieniu, wnuczka deklaruje przynależność do nadchodzącego świata poddanego destrukcji i roz-

padowi. Teraźniejszość nie istnieje. Opowiadanie o symulowanych bytach przenika rzeczywistość teatralną, podważając jej mimetyczny charakter. Nie jest to realność imitująca świat – staje się raczej tożsama z rozchwianą konstrukcją językową naśladująca nierzeczywistość, wirtualność, potencjalność: postacie „grzebią w pikselach”, noszą w torebkach „skalowanie, plus, przycisk shiftu, jasność-kontrast, laso magnetyczne, alt”. Jako tak skonstruowane osoby należą do domeny nowoczesnej fikcji komputerowej gry, medialnej projekcji. Grzegorz Jarzyna bardzo dosłownie pojął konsekwencje językowych operacji Masłowskiej, ukazując na scenie świat „jakby wirtualny”. Wcześniej Krzysztof Warlikowski przy okazji realizacji *Kruma* (2005) Hanocha Levina mówił o ważnej inspiracji *Simsami* – dziecięcą zabawą komputerową pozwalającą budować modele rodzinnej egzystencji. Jarzyna zastosował dosłownie pojętą estetykę symulacyjną²⁷. Przestrzeń sceny wypełnia się dzięki komputerowo-filmowej technice przedmiotami i obrazami. Można tu odkryć także aluzję do różnych zabaw ponowoczesnych dzieci, które układają klocki lego w komputerze, bawią się obrazem lalek w ich nierzeczywisty świat i tworzą na ekranie wielowymiarową rzeczywistość zabawek, które jeszcze niedawno były przedmiotami, nie tylko obrazem angażującym wzrok, lecz także wielowymiarowymi obiektami wchodzącymi w relację z prawdziwą przestrzenią, z ludzkimi zmysłami: dotknięciem, węchem i smakiem. Lalka jest tu ikoną nie-istnienia, realizuje fizyczną koncepcję nie-bytu, staje się synonimem rozpadu cielesności, którą zastępuje symulacja – tyle że grana przez aktora. Taki rodzaj kreacji scenicznych postaci jest zdaniem Wolfganga Welscha symptomem powszechnej estetyzacji, znajdującej odzwierciedlenie w teatrze. Ten nowy typ ludzkich zombi ukazuje żyjące „w pięknym świecie podmioty estetyczne, [które] w rzeczywistości nie tyle samostanowią o sobie, ile są dostosowane i sterowalne. Nawet ich autentyczność ma charakter czegoś nakręconego, czegoś świadomie zaprogramowanego”²⁸.

Przywołane tu kreacje aktorskie dowodzą szczególnej modyfikacji obrazu ciała. Nawet bez obecności lalki na scenie aktor może zostać poddany procesom reifikacji, wyrazić upadek człowieka w rzecz, bądź głosić spotkanie istoty ludzkiej z ponadludzkim, z niesamowitym. Lalkowatość może być więc udzieleniem pewnej formy w grze aktora, sposobem inspirowania jego kreacji – stać się projekcją olśnienia wynikającego z faktu, że istota żywa może spojrzeć na siebie z perspektywy bytu przedmiotowego.

3. Zamknięcie: martwe ciało, cyfrowe wcielenie, organizm biotechnologiczny

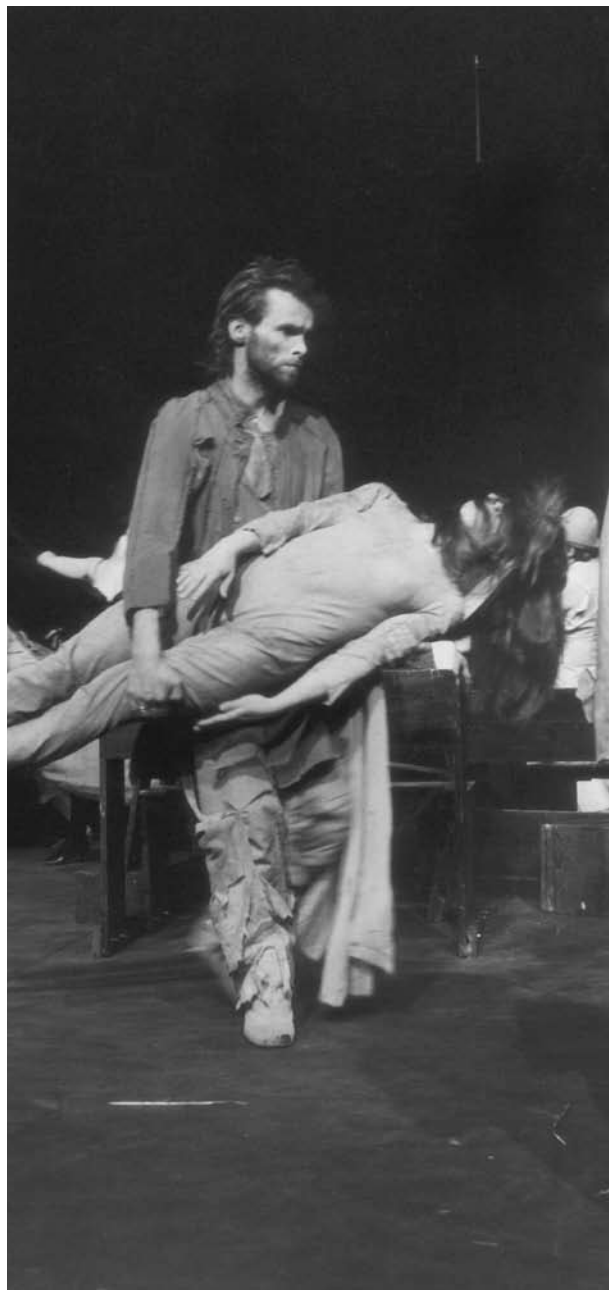
Wybrane przykłady sygnalizują proces przechodzenia od tradycyjnego ujęcia lalki jako wcielenia osobne-

go bytu ludzkiego, naznaczonego śmiercią w jej tragicznym wymiarze, przez lalkowatość monstrualnego istnienia, skazanego na materialne użycie, zredukowane do funkcji seksualnych, do użytecznej pornograficznie sztuczności. Ponadto postacie nie-istnień ilustrują tendencję do re-kreowania wizerunków ludzkich opanowanych przez ideę technologicznej sztuczności. Lalka może należeć do zaczarowanego świata baśniowych kreatur i być odczarowaną formą istnienia – antropidem, ludzkim fantomem. Dla surrealistów ciało kobiety było „figurą-emblematem kryzysu całego systemu estetycznego, i to w dwojakim znaczeniu: jako pozorna przyczyna zniszczenia tradycyjnych form postrzegania i obrazowania, i jako ciało, które temu zniszczeniu ulega”²⁹. Wiek XXI dodaje do tych wcześniejszych inscenizacji własne spektakle okrucieństwa. Dziś techniczne sposoby przekazu uświadamiają, jak inaczej jeszcze – nie poprzez ostre narzędzie, lecz dzięki symulacji – dokonać owych aktów agresji, przekształcających strukturę ciągłości w formy kolażowo montowanych fragmentów. Silvia Eiblmayr podkreśla:

„Potencjał manipulacyjny nowych mediów pozwala dzielić ciało na części, zmniejszać je, powiększać, montować, kopiować, powielać itd.; umożliwia powstawanie obrazów wymagowanych ciał i kreację seksualnych fantazmatów. Obrazy te – jak wykazała psychoanaliza – odnoszą się do realiów ludzkiej egzystencji, informując jednocześnie o instancjach naszego symbolicznego porządku”³⁰.

Wykorzystanie we współczesnych inscenizacjach różnych aluzji do kategorii sztuczności każe widzieć w pozornie niewinnej zabawie w nierealność kondycji bohaterów refleksję nad zmechanizowaniem, automatyzmem, technicyzacją odciskającą się na cielesności. Tak pojęta lalka staje się protezą człowieka. A jak zauważono, z ludzkiej zdolności do tworzenia maszyn-protez może wynikać zarówno cudowność, przynosząca piękne i praktyczne rezultaty, jak i „nowy” równoległy i niezależny sztuczny świat, obszar zagrożeń, nowej władzy, kulturowo-politycznej dominacji. Lalki-automaty w przeszłości służyły do refleksji nad bytem i pozorem, teraz choć także służą wywołaniu filozoficzno-metafizycznych wątpliwości, często wyrażają też wolę podważenia sensu kierunku pędu współczesnego świata cywilizacji, świata nieograniczonych, techniczno-biologicznych możliwości.

Marzenie o ożywionej rzeźbie, mechanizmie-tworze antropoidalnym, towarzyszyło ludzkości od dawna i wspomagało kreację jako proces ożywienia martwego czy nieruchomego obrazu. Jak pisze Gustave Hocke, „istniały maszyny mówiące, śpiewające, tańczące – zwiastuny naszej cybernetyki”³¹. Arystoteles opisuje automatyczną Wenus, neoplatonicy mieli sobie zbudować sztucznych służących z drewna, metalu, wosku, szkła i skóry. „Od początków obalającego wszelkie tabu surrealizmu sztukę tego stulecia



Fotografia ze spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* (1988), (sekwencja 31: „Łódź Charona”), Klub Studentów Politechniki Warszawskiej „Stodoła”, Warszawa, 1990. Fot. Jerzy Borowski.

charakteryzuje voyeurystyczna, fetyszyzująca i rozczłonkowująca inscenizacja ludzkiego ciała, zadająca mu gwałt na wszelkie możliwe sposoby³². Dla współczesnych twórców, pamiętających (tak jak Kantor) praktykę Bauhausu i mechanicznych baletów Oscara Schlemmera, lalka w swej geometryczno-technicznej formie, a właściwie efekt lalki uzyskany przez typ kostiumu łączącego kule, sprężyny, drążki, zawiasy i ruchome przyczepy, stał się z jednej strony awangardowym przecuciem śmiercionośnej konstrukcji, z drugiej siostrzanym modelem przyjaznego robota³³. Robot ten z dzisiejszej – także naukowej – perspektywy w gruncie rzeczy może nie różnić się od żywego człowieka. Zostaje wyposażony w skórę i ruchome

gałki oczne, prawdziwe włosy i wrażliwy dotyk. Można przywołać w tym kontekście chociażby dzieło Hiroshi Ishiguro z Uniwersytetu w Osace, który stworzył kopię siebie samego (Geminoïda HI-1), a także Geminoïda F, nierozróżnialną replikę dwudziestolatki. Dopiero wewnątrz lalki, ziejące technologiczną anatomią, ujawnia różnicę. Dla Jeana Baudrillarda różnica między automatem i robotem dotyczy ontologicznego wymiaru rzeczywistości, jest różnicą między reprezentacją a symulakrum:

„Te dwa sztuczne byty, automat i robota dzieli cały świat. Pierwszy z nich jest teatralną, mechaniczną i zegarmistrzowską imitacją człowieka, w której technika podlega zasadzie analogii i efektom symulacji, drugi zaś jest wyrazem panowania zasady techniki i zwycięstwa maszyny, świadectwem ustanowienia zasady równoważności”³⁴.

W takim trybie myślenia automat byłby *analogonem* człowieka, natomiast robot jego ekwiwalentem, zagrażającym swą innością tworem zwiastującym proces przejścia od imitacji do (re)produkcji. Zdaniem Baudrillarda, wypowiedzianym w historycznej już dziś pracy podejmującej krytykę dysymilacji reprodukcji obrazowej we współczesnej kulturze, proces ten wiąże się z przejściem od epoki „imitacji, odbić, teatru, gry masek i pozorów” w stronę „seryjnej i technicznej epoki reprodukcji”, w którą zaangażowane mogą być także reprodukcje komórkowe³⁵.

Proces laboratoryjnego pozyskiwania ciał każe zadawać pytanie o to, kto stanie się w przyszłości czyją kopią – lalka człowieka czy człowiek lalki, czy to aktor będzie naśladował manekina, czy też jego rolę przejmie jakaś doskonała symulacja będąca *de facto* konstrukcją organiczną? Bo być może nie tylko wirtualne ciało, cyfrowy komunikat, lecz także wyhodowany w laboratorium organizm stanie się repliką żywego aktora na scenie, podając ostatecznie w wątpliwość przeciwstawienie sztuczne–organiczne. Dzisiejsze odczarowanie w sposób nieuchronny wnika w formy przedstawienia cielesności – zarówno opisuje ludzkie doświadczenie sensualne, dokonując jego estetyzacji, jak i prowokuje radykalne procesy, uczestnicząc w dekonstrukcji statycznego, ale też spójnego obrazu człowieka. Także biotechnologiczne kopiowanie i klonowanie istnienia wyraźnie wpisuje się w ponowoczesną symbolikę lalki. Oprócz lalki-symulacji, antropoid wyhodowany jako klon żywych komórek konstruuje ważny horyzont poznawczy nowocześniejszej sztuki.

Pytania związane z możliwościami produkcji sztucznego człowieka w sposób radykalny i dyskusyjny podejmuje bioart, by przypomnieć realizację, która przyniosła TC&A *The Semi-Living Worry Dolls*. Została ona zaprezentowana na festiwalu Ars Electronica w 2000 roku. Jest to dzieło powstałe w wyniku zastosowania biotechnologii, czego efektem są żywe obiekty-lalki.

Praca ta przenosi na grunt sztuki możliwości biotechnologii, lecz także odnosi się do niepokojów związanych z ich zastosowaniem. Monika Bakke pisze: „Te intrygujące lalki – formalnie odwołujące się do konwencji tradycyjnych lalek pochodzących z Gwatemali, którym wyznaje się własne niepokoje – zostały wyhodowane na szkielecie polimerowym z żywych komórek zwierzęcych i «przyozdobione» nicią chirurgiczną. Ich rozwój-rozrost zapewniony został przez odżywki i antybiotyki oraz sterylne warunki panujące wewnątrz bioreaktora. Integralną częścią projektu jest też, czynne do dziś, forum internetowe, gdzie można wyrażać swoje niepokoje dotyczące biotechnologii, instrumentalizacji i komercjalizacji życia”³⁶. Ta lalka to prototyp nowego istnienia, z którym sztuka próbuje podjąć dialog, oswoić nas z nieprzewidywalnym, poddać refleksji nowe aspekty organicznego bytu.

W teatrze współczesnym lalki pojawiają się zarówno w duchu romantyczno-modernistycznej tradycji, jak i wciąż unowocześnianych form wyrazu. Są przedmiotami i wyobcowanymi bytami konstruowanymi cyfrowo, bądź wydobywanymi z ciał performerów. Idea sztucznego bytu wiąże się z różnymi formami sztuki: petryfikacji uformowanej w martwej materii oraz poszukiwanej w ciele żywym, także w ciele biologicznie modyfikowanym, które w skrajnej koncepcji eksperymentów Stelarcza polega na takim zaprojektowaniu jego kształtu, które nie będzie przypominało znanej, ludzkiej formy. Porzucenie kształtu ciała, do którego przywykliśmy, znajduje we współczesnej kulturze rozmaite konteksty stylingu i modyfikacji, retuszu cyfrowego, operacji plastycznej, a także zabiegów genetycznych. Sztuka i kultura posthumanistyczna zmierza do niemożliwego, argumentując, że „być może znaczenie bycia człowiekiem polega na tym, aby nim nie pozostawać”³⁷.

Idea marionety może budować ucieleśnienia wykorzystujące formy przedmiotowe i może determinować aktorskie formy wyrazu. Jej egzemplifikacje przyjmują formę szlachetnej metamorfozy lalki jak z gabinetu figur woskowych, są cytatem z popkultury materialnej, stają się tajemniczą formą cielesnej reprezentacji o zaskakujących formach. Tworzą także wzorzec dla aktorskiej kondycji. Estetyka lalki ma w teatrze i sztukach wizualnych długą tradycję i obiecującą przyszłość, należy zarówno do teorii, jak i praktyki scenicznej, w jakimś sensie wydaje się nieśmiertelna.

Przypisy

¹ Precyzyjnie o rozróżnieniu między manekinem a marionetą w sztuce Tadeusza Kantora pisał Andrzej Turowski, zwracając uwagę na „poruszanie się” manekina w świecie śladów, a nie znaków. Zob. Andrzej Turowski, *Ambalaze, atrapy, manekiny*, [w:] Tadeusz Kantor. *Interior imaginacji*, Warszawa–Kraków 2005, s. 114.

² Zob. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2006, DVD zawierające film *Gdzie są niedysyjsze śniegi... Manekiny Tadeusza Kantora*, Istnieje tylko to, co się widzi, scen. i reż. Andrzej Sapija. Wokół tematu *Marionety* odbyła się też III odsłona Wystawy Tadeusza Kantora w nowej siedzibie Cricoteki przy Nadwiślańskiej 2–4, w roku 2016, która, jak to sformułowały N. Zarzecka i M. Paluch-Cybulska, kuratorka ekspozycji, miała odsłonić „różnorodność – a często i pozorną sprzeczność – znaczeń zawartych w (...) figurze marionety”; Tadeusz Kantor. *Odsłona trzecia*, Cricoteka, b.d.

³ S. Folie, *Prawdziwe życie jako scena dla „realności najniższej rangi”*: „Zużyte stare rupiecie, po prostu – ubogie”, [w:] *Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego*, Kunsthalle Wien, Zachęta Warszawa 2006, s. 28.

⁴ K.A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i miłości*, Gdańsk 1998.

⁵ A. Szymczyk, A. Przywara, *Hans Bellmer. Katowice, 13 marca 1902 – Paryż, 24 lutego 1975*, [w:] *Gry lalki. Hans Bellmer. Katowice, 13 marca 1902 – Paryż, 24 lutego 1975*, Fundacja Galerii Foksal, Słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 9. Jak podają autorzy wprowadzenia do zbioru poświęconego Bellmerowi, jego „pierwsza Lalka, zbudowana z drewna jako realistyczny manekin kobiety, ze złączkami kulkowymi w miejscu stawów nóg i ręki. Miała ukryty w brzuchu mechanizm sześciu obracających się «panoram», które – po naciśnięciu guzika umieszczonego w sutku – można było oglądać przez otwór w pępku. Podświetlone żaróweczkami «panoramy», maleńkie *mise-en-scène* z bibelotów i kiczowatych obrazków, wyobrażały «myśli i marzenia dorastającej dziewczynki»”. Budowie Lalki towarzyszyło wydanie książki pt. *Die Puppe*; tamże, s. 9.

⁶ S. Eiblmayr, *Surrealistyczna erotyka Bellmera. Modliszka i szok mechanizacji*, [w:] *Gry lalki. Hans Bellmer. Katowice, 13 marca 1902 – Paryż, 24 lutego 1975*, Fundacja Galerii Foksal, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 143.

⁷ Zob. uwagi o spotkaniu przeszłości i teraźniejszości, historii i tego, co osobiste, dwóch form estetyk w *Maszynie miłości i śmierci* w artykule M. Kobialki, *Memento mori et amori: zagadka „Maszyny miłości i śmierci” Tadeusza Kantora jako obraz dialektyczny*, [w:] Tadeusz Kantor. *„Cholemie spadam!”*, red. M. Paluch-Cybulska, Cricoteka, Kraków 2015.

⁸ P. Éluar, *Mgliste gry lalki*, [w:] *Gry lalki. Hans Bellmer. Katowice, 13 marca 1902 – Paryż, 24 lutego 1975*, Fundacja Galerii Foksal, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 40.

⁹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s.178.

¹⁰ Tamże, s. 184.

¹¹ Te wydawać by się mogło pierwotne działania na cielesności znajdują też swe miejsce w praktyce współczesnej sztuki wizualnej, by przywołać przykład „rzeźby” Stevena Kinga, który uczynił z własnej zamrożonej krwi autoportretową rzeźbę głowy. Zob. M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 100. Temat przestrzeni ciała jako pola przekształceń w różnych, także funeralnych aspektach podejmuje S. Wódkowska w artykule *Współczesność jako zmiernych ery nieobecnych ciał*, [w:] *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, red. K. Olechnicki, Toruń 2003.

- ¹² R. Spaemann, *Osoby. O różnicy między czymś a kimś*, Warszawa 2001, s. 107.
- ¹³ Ł. Drewniak, *Porzucone manekiny mistrza Kantora*, Dziennik.pl.
- ¹⁴ Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK we współpracy z Narodowym Starym Teatrem im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie 15 marca 2016 roku stworzyło osobną przestrzeń w ramach swojej *Kolekcji*. Została w niej pokazana interaktywna instalacja Krystiana Lupy *Live Factory 2*, zbudowana na kanwie scenografii do jego sztuki *Factory 2*, której premiera odbyła się w 2008 roku.
- ¹⁵ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 173.
- ¹⁶ M. Blanchot, *Trupie podobieństwo*, przeł. A. Leśniak, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 85.
- ¹⁷ O *video-baby* jak o szczególnym przypadku surogatu rzeczywistości, który pozwala się cieszyć „zastępnikiem” cyfrowym ciała w postaci zarejestrowanego obrazu, pisze Wolfgang Welsch; zob. tegoż, *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 533.
- ¹⁸ Pisze o tym A. Mahon, zwracając uwagę na relację pomiędzy ciałem a tekstem, podmiotem i przedmiotem w ideach Bellmera. A. Mahon, *Śmiać się pod nożem. Hans Bellmer i ciało jako anagram*, [w:] *Gry lalki. Hans Bellmer. Katowice, 13 marca 1902 – Paryż, 24 lutego 1975*, Fundacja Galerii Foksal, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 147.
- ¹⁹ *Rzeczy robią rzeczy. Wystawa, performance, kino, „puppet slam”*, 26 lutego – 31 lipca 2016, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, kuratorka J. Zielińska.
- ²⁰ Performatywne aspekty sztuki wizualnej wykorzystują także obecność lalki, kukły, marionety jako zastępstwa realnej obecności, z czego korzystał po wielokroć np. Maurizio Cattelan, tworząc swoje sobowtóry-falsyfikaty występujące w jego imieniu albo korzystając z osób występujących w jego roli. W ten sposób nieobecność cielesna artysty zostaje wypełniona zastępnikami – manekinami lub ludzkimi sobowtórami.
- ²¹ J. Zielińska, *Rzeczy robią rzeczy. Wystawa, performance, kino, puppet slam*, 26 lutego – 31 lipca 2016, CSW, s. 74.
- ²² A. Lipszyc, *Międzyludzkie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma*, Kraków 2004, s. 182.
- ²³ W recenzjach od razu dostrzeżono ten chwyt, nie zawsze ze zrozumieniem przyjmując zabiegi aktorki i reżysera. Justyna Nowicka pisała: „Niestety ukazana przez Michała Borczucha Lulu objawia się jak bezwolna, plastikowa lala – emocjonalnie okaleczona, pozbawiona psychicznych cech, pasywna, niczym marionetka ze słynnych fotografii Hansa Bellmera”; zob. *Nudna wyliczanka seksualnych obsesji, opresji i dewiacji*, „Rzeczpospolita” 31.10.2007. Z kolei Joanna Derkaczew zaznaczyła, że grająca „małą» Marta Ojrzyńska nie udaje lolitki z okładek «Bravo», nie robi słodkiego dziobka ani oczu sarenki. Jest zimna i zdystansowana, jakby nie była kobietą, lecz obrobioną komputerowo postacią z animy (japońskiego filmu animowanego, nadającego się równie dobrze do bajek, jak do pornosów)”; J. Derkaczew, *Hit: „Lulu” Franka Wedekinda, reż. Michał Borczuch. Kit: „Zamarznięta” Pawła Sali, reż. Paweł Sala, „Wysokie Obcasy”* 19.11.2007.
- ²⁴ A. Jouffroy, *Hans Bellmer*, [w:] *Gry lalki. Hans Bellmer*, dz. cyt.
- ²⁵ Zob. G. Agamben, *Tożsamość bez osoby*, [w:] tegoż, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 64.
- ²⁶ Chodzi o wydanie przypominające książeczkę dla dzieci z Małą Metalową Dziewczynką ukazaną w postaci zabawki: D. Masłowska, *Między nami dobrze jest*, Lampa i Iska Boża, Warszawa 2008.
- ²⁷ Na temat związku polskiego teatru i dramatu z konwencją *toy art*, która według Ernsta van Alpheny, autora *Zabawy w Holocaust*, swym niepoważnym kodem estetycznym wyzyskującym zabawki, kreskówki, komiksy, postaci z bajek popkulturowych, obsługuje istotne problemy historyczne i polityczne, pisałam w *Zapomnienie, wyb/paczenie. Krotochwilne zabawy z wojenną przeszłością w dramacie najnowszym*, [w:] *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. M. Kwaśniewska i G. Niziołek, Wrocław 2012.
- ²⁸ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Gucałska; red. naukowa K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 39.
- ²⁹ S. Eiblmayr, *Surrealistyczna erotyka Bellmera. Modliszka i szok mechanizacji*, [w:] *Gry lalki. Hans Bellmer*, dz. cyt., s. 139.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ G.R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*, przeł. M. Szalsza, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 197.
- ³² S. Eiblmayr, *Surrealistyczna erotyka Bellmera. Modliszka i szok mechanizacji*, [w:] *Gry lalki. Hans Bellmer*, dz. cyt., s. 139.
- ³³ Nieoczywiste związki pomiędzy koncepcjami Oscara Schlemmera i konstrukcjami cielesnymi w sztuce Kantora oświetliła wystawa *Schlemmer / Kantor*, Cricoteka, 14.01.2016 – 15.01.2017, kuratorki M. Leyko i M. Paluch-Cybulska.
- ³⁴ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacje*, Warszawa 2009, s. 68.
- ³⁵ Tamże, s. 70–71. Baudrillard powołuje się tu na klasyczny tekst Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Krytyka dotyczy całej rzeczywistości współczesnego świata atakowanego przez obrazy zastępujące rzeczywistość. Jak zauważyła A. Głutkowska-Polniak, obrazy hiperpodobne są niczym „android w stosunku do człowieka – cudownymi artefaktami pozbawionymi wad”; zob. tejeż, *„Ironiczna dyktatura obrazów” w koncepcji Jeana Baudrillarda*, [w:] *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, red. K. Olechnicki, Toruń 2003, s. 114.
- ³⁶ M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000.
- ³⁷ S. Wódkowska w artykule *Współczesność jako zmierzch ery nieobecnych ciał*, [w:] *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, red. K. Olechnicki, Toruń 2003, s. 131.

Dominika Łarionow, *Antropomorficzna przedmiotowość manekinów Tadeusza Kantora z rodu Stanisława Wyspiańskiego*

Włodzimierz Szturc: Moje pytanie jest krótkie, ale zasadnicze: chodzi w nim o przywołaną przez panią koncepcję „rytów przejścia” Arnolda van Gennepa¹, a przede wszystkim o sposób wprowadzenia jej w tekstcie wystąpienia do analizy pola semantycznego takich postaci jak Chochół i takich sytuacji jak usypianie gości weselnych. W takim przypadku, o ile w ogóle można stosować idee „rytów przejścia” do „osoby fantastycznej” dramatu i do jego funkcji scenicznej, Chochół – sądząc – jest fałszywym mistagogiem, nieprawdziwym przewodnikiem i właśnie przeciwieństwem osoby o cechach mistrza wprowadzającego w tajniki egzystencji i losu. To, że w ogóle koncepcja van Gennepa nie może być brana w pani analizie pod uwagę, wynika choćby z faktu, że Chochół jest w dramacie przywołany i wprowadzony, zaproszony nieświadomie, a przede wszystkim „dla żartu”. Chochół nie jest więc samodzielny; jest w pewien sposób wykreowany z emocji i wykonany z marnej suchej trawy; jest po prostu ambalazem (w sensie dosłownym jako słomiane owinięcie i w sensie metaforycznym jako projekcja ludzkich krótkotrwałych marzeń). Postacie dramatu zwane osobami dramatu stykają się więc z zakrytym „pierwiastkiem pałubicznym” – jak powiada Karol Irzykowski – z bytem mającym jakoś zapełnić pustkę „wydrążonych ludzi” – by z kolei przywołać *Ziemię jałową* Eliota. Van Gennep i jego koncepcja nie mają tu nic do roboty! Historycznie rzecz ujmując: książka van Gennepa mieści się w czasie wczesnej recepcji Wyspiańskiego (wydana została w Paryżu w 1909 roku), jednak była głosem w dyskusji na temat głównych tendencji obrzędów i kierunków etnologii, ale tych właśnie, które podlegały prawu standaryzacji zachowań społecznych. Oczywiście po koncepcję van Gennepa skwapliwie sięgnęła późniejsza antropologia, i zdaje się, że o ten aspekt pani chodziło. W tym jednak przypadku nie można bez konsekwencji wyjmować z tej koncepcji – jak pani to uczyniła – jednego tylko stadium rytuału przejścia: rytuału marginalizacji – co zresztą oznacza bycie na marginesie, na linii marginesu, przebywanie na marginesie, jak w polskim związku frazeologicznym. A więc rytuały separacji, rytuały przejścia i rytuały agregacji, odpowiadające kolejno *rîtes de separation*, *margé* i *agrégation*, stanowiące o trójstopniowym układzie struktury rytuału (stadium przedprogowe, progowe i poprogowe), prowadzą do koniecznego porządku w świecie powoływanego (ustanawianego, odnawianego) *sacrum*. Tymczasem właśnie Chochół wprowadza w somnambuliczny taniec, w jakiś pierwotny chaos pomiędzy snem a jawą, w letarg, zapomnienie, w niebyt. Nie jest niczym innym jak pustym (fałszywym) kapłanem niebytu, jest machiną meontologiczną (*meon* [gr.] – niebyt). I teraz ma się okazać, że Chochół prowadzi osoby dramatu

Tadeusz Kantor. Marioneta. Dyskusja pokonferencyjna, Cricoteka, 12 II 2015*

i nas razem z nimi do jakiegoś porządku? Do pewnego ładu? A tak musi wynikać z przyjętych przez panią założeń o ważności rytuału marginalizacji w chocholim i weselnym obrzędzie. Ależ „akcja” Chochół nie ma z koncepcją van Gennepa nic wspólnego i nie jest tym progowym pasmem, przez który bohater (a w dodatku Chochół nie jest bohaterem, jest przecież obiektem sztucznym ambalazem!). Chochół jest przywołany jako aporia marzeń i pragnień, nie jako mistagog znający tajemnice rytuału (trudno zresztą stosować badania van Gennepa do zdarzeń i sytuacji „zapisanych” czy „zawartych” w tekście literackim. A nawet jeśli to uczynimy, to przecież Chochół wprowadza w otępią sen, a więc zaprzecza w ogóle figurze inicjacji w jej rzeczowej podstawie, rzeczywistości. Z pani interpretacji wynika, że mamy tu fałszywy obraz rytuału przejścia, fałszywą inicjację. A przecież chodziło pani o coś zupełnie przeciwnego. Dziękuję.

Dominika Łarionow: Nie wiem, czy fałszywa... Panie profesorze, chciałabym teraz o to dopytać, bo nie wiem, czy nie powiedziałabym, że fałszywa. To jest zapisane, tak chciał, żeby tę liminalność *Wesela* prowadziła również postać liminalna. Ta postać jest właśnie liminalna. Ona jest progowa, z potencją, w oczekiwaniu na odrodzenie, w czasie zimy. Zwróćmy uwagę na to, czym w ogóle jest Chochół. On jest pomiędzy tym, czym był, czyli przekwitniętą różą, a tym, czym będzie, czyli różą od początku na wiosnę. Jest pośrodku i dlatego miał prawo wejść i wyreżyserować tę sytuację tak, jak chciał Wyspiański. Ale dlaczego pan sądzi, że ta sytuacja jest fałszywa?

Włodzimierz Szturc: Ponieważ przejście przez inicjację musi prowadzić do zbudowania nowego świata, także nowego porządku i systemu wartości; może być również odnowieniem porządku dawno utraconego. Pytanie: czy ten nowy świat w *Weselu* będzie całością? Czy inicjacja ma sens? Oczywiście: nie. Chochół ma prowadzić ludzi do nowego świata, ale przecież on jest uzurpatorem! W dodatku nie wiemy, co jest w jego środku! Róża? A może coś niebezpiecznego? Chochół jest bardzo, ale to bardzo niebezpieczny. Romantycy,

zwłaszcza Słowacki, wiedzieli, że ukrywanie idei pod cielesną formą jest grzechem przeciwko rozwojowi życia i postępowi ducha. Przedmiot, a Chochół jest przedmiotem, nie może prowadzić rytuału, może być co najwyżej użyty do jego sprawiania użyty.

Dominika Łarionow: Ale ja dlatego mówię tutaj o przedmiotowości, która z jednej strony jest jeszcze romantyczna, ale z drugiej strony jest już nowoczesna. Dlatego Gordon Craig także w pewnym momencie zafascynował się Wyspiańskim. Dlatego, że ta jego przedmiotowość jest w rozumieniu sztuki współczesnej, bardziej dwudziestowiecznej niż w kontekście romantyzmu. Jest też w jakimś stopniu progowa.

Włodzimierz Szturc: Gdyby miała tu sens sytuacja progowa, nawet w odniesieniu do sztuki współczesnej, to, co jest za progiem buntu albo głośniejszej niezgody, musi być nowy świat, i to na tyle wartościowy, także jako sztuka sama w sobie i sama dla siebie, żeby uzasadnić owo przejście. W *Weselu* tego nie ma. A co do Craiga... ten temat zostawmy, bo on się na Wyspiańskim w ogóle nie znał, chyba tyle, co mu opowiedział Leon Schiller. Niemniej jednak w *Weselu* zostajemy w stanie marazmu i w dodatku bez możliwości, bez inicjacji.

Dominika Łarionow: No bo zostajemy.

Włodzimierz Szturc: No więc wobec tego tutaj nie ma żadnej „sytuacji progowej”. Tu się zamykam.

Dominika Łarionow: Nie. Może jest? Kwestia jest otwarta. Tak mi się wydaje. Jak byśmy powiedzieli – drzwi nie zostają zamknięte, pytanie jest: co się stanie, jak oni zostaną odczarowani, co się stanie? Na to Wyspiański nie odpowiedział, ale zamknął wszystkich w tym momencie. O świcie ich zamyka. To też jest symptomatyczne, że zamyka ich właśnie wtedy.

Zbigniew Benedyktowicz: Mam tutaj krótki przypis. Opisując te właściwości Chochoła, mówiła pani o jego ruchu w kierunku przeciwnym do ruchu wskazówek zegara. W etnografii to często nazywane jest przez samych nosicieli tradycji ludowej: „pod słońce”, nie „ze słońkiem” kręci się ciasto czy wykonuje różne prace, tylko „pod słońko” właśnie: ruch odwrócony. Jest taka duża praca Jerzego Sławomira Wasilewskiego o ruchu obrotowym, symbolice jurty, tańcach szamańskich, gdzie właśnie ten ruch w przeciwną stronę jest opisany. Duża literatura porównawcza znajduje się w książce *Podróż do piekiel* tegoż autora².

Dominika Łarionow: Dziękuję bardzo.

Karolina Czerska, „Niewczesne wesele” – panny młode w teatrze Tadeusza Kantora

Małgorzata Paluch-Cybulska: Chciałabym się podzielić dwiema uwagami. Pierwsza dotyczy cricotażu *Bardzo krótka lekcja*. Ty wprawdzie tłumaczyłaś, dlaczego nie będziesz się skupiała w trakcie wykładu na tej realizacji oraz na wcześniejszym cricotażu *Ślub*, ale mówiłaś o płynnym przejściu Kantora z *Maszyny miłości i śmierci* do *Nigdy tu już nie powrócę*, i chciała-

bym do tego nawiązać. Sądzę, że motyw pracy Kantora z aktorami, mimami, lalkarzami różnych narodowości w Charleville-Mézières był niezwykle istotny i kluczowy dla postaci Panny Młodej w *Nigdy tu już nie powrócę*. To właśnie z *Bardzo krótkiej lekcji* Kantor przeszedł płynnie do *Nigdy tu już nie powrócę*. Tę płynność oddaje zresztą chronologia pracy Kantora: premiera *Nigdy tu już nie powrócę* miała miejsce w kwietniu 1988 roku i w pierwszych pokazach spektaklu w Mediolanie, Berlinie i Nowym Jorku parą dla manekina Kantora na scenie była trumna ustawiona na podeście. Nad *Bardzo krótką lekcją* pracował na przełomie sierpnia i września, i już we wrześniu zaraz po zakończeniu pracy z aktorami w Charleville, w kolejnym pokazie *Nigdy tu już nie powrócę* w Paryżu, zamiast trumny wchodzi do spektaklu Marie Vayssière. Aktorka grająca w *Bardzo krótkiej lekcji* Pannę Młodą kontynuuje w *Nigdy tu już nie powrócę* rolę Panny Młodej – umarłej, ze snu o ślubie. To jest kluczowa sprawa dla całej tej narracji związanej z Panną Młodą. Zresztą, kiedy w 2012 roku miała miejsce w Cricotece premiera filmu $1+1=0^3$ inspirowanego notatkami Marie Vayssière spisanyymi w trakcie pracy z Kantorem nad *Bardzo krótką lekcją*, w rozmowie ze mną podkreślała, że rola Panny Młodej wykreowana przez nią w Charleville była wtedy dla Kantora kluczowa. Mówił aktorze, że było to coś bardzo przez niego wyczekiwanego, nad czym krążył, ale nie potrafił tego wyartykułować. W *Bardzo krótkiej lekcji* jest ona Panną Młodą jednocześnie żywą i umarłą, ale posiada też niebywały walor sprawczy dla tego wszystkiego, co ma miejsce w końcowych sekwencjach cricotażu. Jest to silnie obecne w *Nigdy tu już nie powrócę*, dlatego uważam, że bez cricotażu *Bardzo krótka lekcja* ta postać, czy ten duet, czy to przenikanie się Pana Młodego, czyli manekina Kantora, z Panną Młodą, która przeobraża się również w *Maszynie miłości i śmierci* z Panny Młodej w Nieznaną Modelkę (znów kontekst żywa–umarła), jest szalenie istotny i kluczowy.

Drugie spostrzeżenie związane jest z tym, iż oswoiłam w sobie przekonanie, że kiedy Kantor przemianowuje Teatr Śmierci na Teatr Miłości i Śmierci przy okazji powstania *Maszyny miłości i śmierci* w 1988 roku – to jest to rzeczywiście ten moment, kiedy dla Kantora śmierć zaczyna funkcjonować w równoważny sposób, jak miłość. Są one dla artysty jednocześnie tak samo bliskie i dalekie, jak mawiał. Natomiast kiedy zaczęłaś mówić dzisiaj o cricotażu *Gdzie są niegdyśjsze śniegi*, zdałam sobie sprawę, że tak naprawdę miało to miejsce dużo wcześniej. Już w 1979 roku w motywie ślubu w *Śniegach* i rok później w zaślubinach w spektaklu *Wielopole*, *Wielopole* miłość była dla Kantora równoznaczna ze śmiercią. Postać Panny Młodej jest jednocześnie bardzo blisko tych rejonów granicznych i rejonów śmierci. To oczywiście ulega zmianie w tym sensie, że Panna Młoda w *Śniegach* i w *Wielopolu* jest bierna i traktowana jak ofiara. To zmienia się w Ma-

szynie miłości i śmierci właśnie: w pierwszej części mamy Pannę Młodą, która w nawiązaniu do *Ceremonii Wojtkiewicza* jest jeszcze postacią bardzo mocno uzależnioną od przebiegu wypadków, natomiast w drugiej części Nieznana Modelka, która jest wyłaniana przez Kantora z całunu, zaczyna już bardzo dynamicznie wpływać na spektakl, zaś Panna Młoda w *Bardzo krótkiej lekcji* i w *Nigdy tu już nie powrócę* ma absolutną siłę sprawczą dla wszystkiego, co się dzieje. Miłość i śmierć były sobie bliskie w teatrze Kantora dużo wcześniej niż w Teatrze Miłości i Śmierci.

Karolina Czerska: Absolutnie się z Tobą zgadzam – praca nad *Bardzo krótką lekcją* i to, jak czasowo była bliska wersji *Nigdy tu już nie powrócę* z żywą aktorką w roli Panny Młodej, to jest niezwykle istotne. Wydaje mi się, że o tym wspominałam, po prostu nie chciałam tego wątku rozwijać. Ale dziękuję za to uzupełnienie. Na pewno ma to znaczenie w rozbudowywaniu i pogłębianiu tej postaci, również na poziomie jej siły sprawczej i z pewnością dużą rolę odegrało zaplecze aktorskie Marie Vayssière. Dalila Sena⁴ nie była aktorką, była partnerką jednego z technicznych i tak się stało, że zagrała tę rolę. Więc zapewne cały proces towarzyszący powstawaniu *Bardzo krótkiej lekcji*, to że Kantor mógł obserwować, jak Marie Vayssière podejmuje pracę nad Panną Młodą, było dla niego cenne przy opracowaniu postaci w *Nigdy tu już nie powrócę*.

Katarzyna Fazan: Twoje tropienie różnych postaci „panien młodych” w teatrze Tadeusza Kantora wydaje mi się bardzo ciekawe i ważne, bo rzeczywiście, gdy spogląda się na różne fazy jego twórczości, zastanawia powrotność i obsesyjność owej szczególnej kreacji teatralnej i wyobrażenia plastycznego. Chciałabym Cię jednak namówić do podjęcia jeszcze jednego wątku związanego z tym tematem. Ponieważ zaczynasz swą interpretację od przedwojennej fascynacji Kantora *Budą jarmarczną* Błoka, to aż kusi, by odnieść się do rosyjskiej tradycji symbolicznej, dla której wizja „białej panny” miała szczególne znaczenie. Nie rezygnowałabym zatem z osobliwego kontekstu związanego ze sztuką teurgiczną, istotną dla myśli rosyjskiego symbolizmu, poszukującego źródeł idei w antycznej filozofii greckiej, ważnej dla Bierdiajewa czy Sołowiowa, silnie wartościowującej pierwiastek twórczy. W skrócie można powiedzieć tak: poeci rosyjscy w kreacji artystycznej postrzegali pierwotny gest naśladujący boskie dzieło. Oczywiście Kantor nie musiał sobie zdawać z tego sprawy, ale dla całego środowiska symbolistów rosyjskich ta „biała panna” była synonimem duszy twórczej, siły i metafizycznego znaczenia ekspresji artystycznej. Mogła być też wieloznacznym obrazem scalenia śmierci, mocy i miłości – paradoksalnym upostaciowaniem „jasnej iskry tworzenia”, rozbłyskującej w ostatecznym mroku. Wydaje mi się, że takie sensy wybrzmiewają w próbie połączenia różnych klisz pamięci i wyobrażeń w sztuce Kantora: od *Śmierci Tintagilesy* (ponowionej

w *Maszynie Miłości i Śmierci*) poprzez *Wielopole*, *Wielopole*, *Nigdy tu już nie powrócę* aż do dzieła ostatniego. Panna młoda, oprócz piętna osobistej pamięci związanej z wizerunkami narzeczonej i matki, nosi ślady innych konotacji. Jej znaczenie i funkcja sceniczna pozwalają zdobywać napięcia pomiędzy polami sensów związanych z egzystencją, intymnością i sztuką. Znajduje się w repertuarze niejednoznacznego ansamblu Kantorowskich zjaw: person ukazywanych w aurze czułości, aczkolwiek poddanych operacjom fikcyjnym. Z drugiej strony należy do zespołu kreacji archetypicznych, pozbawionych akcentów sentymentalnych, związanych z symbolizacją aktu kreacji, z procesem nadawania dziełu sztuki cech personalnych.

David Mlekicki: Chciałbym dorzucić zdanie do marginesu, a jednocześnie skorzystać z okazji przywołania interesującego, choć mało znanego przedstawienia. W 2007 roku południowokoreański zespół teatralny Changpa przygotował spektakl *Doodri, Doodri*, mieszczący się gdzieś między adaptacją, transpozycją a imitacją spektaklu *Wielopole, Wielopole* Tadeusza Kantora. W tym dalekim echu *Wielopola...* odbywa się seria interesujących przetworzeń i interferencji zarówno na poziomie formy plastycznej widowiska, jak i na poziomie znaczeń, wywodzonych i przetwarzanych z działań aktorów Cricot 2 i zapisu partytury spektaklu. W pracy Changpa zwraca uwagę metoda swobodnego przekształcenia, która może budzić zdumienie wybiórczym traktowaniem kluczowych sensów *Wielopola*. Dla przykładu – z *Doodri...* znika na przykład temat Zagłady w Europie, po uczynieniu *Drogich nieobecnych* mieszkańcami koreańskiej wsi, dotkniętej wojną. Wydaje się że dla tej dyskusji szczególne znaczenie ma sposób funkcjonowania w tym spektaklu postaci Panny Młodej, która z jednej strony istnieje jako uniwersalizowana figura Mater Dolorosa, a z drugiej łączy cechy innych postaci ze spektaklu Kantora – Adasia, Rabin-ka i Wuja Stasia-Zesłańca. Co ciekawe, uobecnione istnienie tej postaci w spektaklu *Doodri, Doodri* silnie zasada się na zadaniach aktorskich w pracy z obiektem i manekinem, które sugerują wierne odtwarzanie sekwencji spektaklu Kantora podczas pracy nad koreańskim spektaklem. Zwracam na ten margines uwagę, bowiem ciekawie łączy się w nim transparentność, czy wręcz symboliczna pojemność tej figury, wywiedziona z konkretnej próby odtworzenia zasady pracy aktora w spektaklu Tadeusza Kantora.

Jan Güntner: Chciałbym pani serdecznie pogratulować tego referatu. Dodam tylko, że typologia, którą pani przeprowadza: nadmanekin, manekin, android itd., to jest problem całkowicie otwarty. Podam dwa przykłady: w 1975 roku widziałem w Sztokholmie rzeźbę amerykańskiego rzeźbiarza Andrea⁵ i była tam też rzeźba drugiego amerykańskiego rzeźbiarza, który się nazywa Frank Gallo⁶ – to były takie androidy. Andrea zrobił akt kobiecy siedzący, ze szklanymi

oczami i naturalnymi włosami, i to jest przerażające, bo porobił nawet piegi, defekty skóry, jakieś wągry na tej postaci. Tego nawet nie można nazwać naturalizmem, to jest doprowadzone do absurdu. Z kolei prace Gallo to były takie rzeźby otwarte, rzeźby ludzi pokazanych niezbyt realistycznie, ale w codziennych sytuacjach: człowiek oparty o jakiś murek, palący papierosa czy siedzący w jakimś geście, grymasie. Mówię to dlatego, że niestety ta sprawa brnie jeszcze dalej, ten absurd odtwarzania przekroczył już granice prosektorium. Mamy do czynienia z takimi obrzędami niemieckimi, w których jest zawarta granica między ludzkim szczątkiem a powleczeniem plastikiem – absurd kreowania martwej rzeczywistości wykracza daleko poza wszelkie kategorie estetyczne, moim zdaniem to jest już całkowity schyłek. Wydaje mi się, że szczęściem Kantora – i jestem o tym głęboko przekonany – jest to, że on zachowuje granicę i tej granicy nie przekracza; nie wolno jej przekraczać. Nie pozwala sobie na to i nie pozwala na to swoim postaciom i manekinom, które w tym biorą udział. To jest wielkie zwycięstwo, zresztą w tekście *Cafe Europe* on pisze o tym, gdzie dokładnie ta nieprzekraczalna granica istnieje.

Anna Kapusta: Jest też jeszcze jeden ważny wątek, który od lat badawczo mnie niepokoi, ale kantonologicznie chciałabym go chwilowo pozostawić pani jako ekspertce. Chodzi mi o porównanie tychże rytualnych postaci Panien Młodych u Kantora z fascynującym rytuałem, według mojej wiedzy, przede wszystkim małopolskim, ale obecnym źródłowo na terenie całej Polski, a mianowicie – jak ja to sobie roboczo nazywam – „rytuałem zaślubin ze śmiercią”. A więc zadajmy pytanie: jak postacie Panien Młodych u Kantora mają się do śmiertelnych panien młodych z owych rytuałów „zaślubin ze śmiercią”? „Zaślubiny ze śmiercią” to rytuał funeralny, który dotyczy przede wszystkim młodych osób zmarłych przed potencjalnymi zaślubinami, a więc panien i kawalerów, którzy „nie zdążyli” stać się żonami i mężami. Przede wszystkim, bo wiem również z relacji siedemdziesięcioletniej Małopolanki, że przy pomocy ślubnego welonu „pomagano” umierać także nieochrzczonym noworodkom. Mam na myśli poród ze śmiertelnym uszkodzeniem noworodka, w trakcie którego konające w bólu niemowlę przykrywano welonem ślubnym jego matki, aby miało dobrą śmierć. Welon był w tym przypadku symbolicznym narzędziem sprrowadzania dobrej śmierci dziecka. Świadomie mówię w całym tym spektrum rytualnym „zaślubin ze śmiercią” – w czasie terazniejszym, bo kilka lat temu spotkałam się z jego spektakularną realizacją pod Krakowem. Był to pogrzeb zmarłego w wypadku samochodowym dziewiętnastolatka z jednej z małopolskich wsi, który został przeprowadzony jako przejmująca synteza rytualna ślubu i pogrzebu, z wieńcem weselnym w funkcji

pogrzebowego, orszakami panien i kawalerów jako zaślubników oraz ze ślubnym garniturem zmarłego młodzieńca w trumnie. W rytuale „zaślubin ze śmiercią” technicznie chodzi więc o to, że zmarłą dziewczynę, która nie zdążyła być żoną, „pakuje się” w suknię ślubną i ona w taki sposób jest poddawana pochówkowi, jako finalnie grzebana panna młoda. I to samo prawo dotyczy tak zwanych kawalerów niezasłużonych, jak uwidocznili mi wspomniany wcześniej współczesny pogrzeb (około roku 2010). Według mojej hipotezy w rytuale „zaślubin ze śmiercią” chodzi więc o to, aby nikt nie udawał się w zaświaty odłączony od wspólnoty i pozbawiony płodnych więzi małżeńskich, bo jako ludzki element systemu więzi społecznych, który nie jest zintegrowany za życia częścią tego systemu (potencja płodzenia), może być groźny dla wspólnoty żywych (potencja uśmiercania). Niedoszła panna młoda lub niedoszły pan młody może wręcz powrócić jako żywy trup żerujący na żyjących i próbujący ściągnąć do krainy śmierci niedoszonego partnera prokreacyjnego. Według mojej wiedzy terenowej nie ma znaczenia fakt, czy przy życiu pozostała faktyczna narzeczona lub narzeczony zmarłej osoby, czy też takiej relacji w ogóle nie było. W rytuale „zaślubin ze śmiercią” chodzi zatem o to odegranie ślubu, do którego nie doszło, bo martwa panna młoda może wrócić po swego żywego pana młodego – dlatego taki pogrzeb jest równocześnie zaległym ślubem. Być może nawet kluczem w tym symbolicznym ślubie włączonym w pogrzeb jest rytuał ochronny względem wspólnoty żywych. Zresztą lęk przed elementem niezintegrowanym w postaci płodnego człowieka „bez pary” jest żywym atawizmem archaicznego lęku przed żywym trupem, co mamy okazję obserwować nadal na terenie Małopolski w dwuznacznym stosunku współczesnych mieszkańców wsi do wszelkiego rodzaju singli – i tych niezamężnych, i tych po śmierci męża / żony czy partnera / partnerki. Jest w tym jakiś posmak lęku przed żerującym żywym trupem. W swoim prywatnym archiwum etnograficznym posiadam fotografie z lat 40. XX wieku, które są fragmentaryczną dokumentacją rytuałów „zaślubin ze śmiercią”, w tym zdjęcie trumienne nastoletniej dziewczyny ze ślubnym wyposażeniem florystycznym trumny. Wydaje mi się więc, że taka oto komparatystyka antropologiczna: Panny Młode Kantora i panny młode z rytuałów „zaślubin ze śmiercią” mogłaby zaistnieć z racji sprawdzenia prawomocności przekonania, że wyobraźnia kantorowska jest niebywale etnograficzna. Warto by dziś postawić szereg pytań o wrażliwość etnograficzną Tadeusza Kantora w aspekcie owych „zaślubin ze śmiercią” i zobaczyć Panny Młode u Kantora w konfrontacji z wiejskimi „zaślubinami ze śmiercią”. Zresztą nie wiemy, czy ta tradycja symbolicznej syntezy rytualnej ślubu i pogrzebu nie była znana Tadeuszowi Kantorowi. Nie mamy przecież pewności, ile i jakie pogrzeby Kantor widział. Wiemy natomiast, że naoczne

doświadczenie jest od początku do końca aktywności twórczej Kantora przedmiotem jego eksploracji.

Tadeusz Kornaś, *Manekin na krzyżu*

Włodzimierz Szturc: Myślę, że w tym świecie dzieciństwa Kantora, o którym tak pięknie mówisz, jest jeszcze jedna ważna sprawa, którą trzeba koniecznie przywołać: chodzi mi o Misteria Paclawskie⁷. Czy Kantor o nich tylko słyszał? Czy mu o nich opowiadano (ksiądz jako najbliższa osoba w dzieciństwie tego artysty)? A może też sam Kantor w nich uczestniczył? Rytm wiązania rytuału z przestrzenią sceny, jak w misteriach z krajobrazem, jest bardzo ważny dla pejzażu akustycznego i antropologii gestu w teatrze Kantora i ma, jak sądzę, misteryjny charakter. To wydaje mi się bardzo ważne. Nie uczestniczyłem w Misteriach Paclawskich (raz, i to dawno, poznałem misteria w Kalwarii⁸), ale znam film Waclawskiej o tych misteriach i nawet słuchałem szczegółowego wykładu Karoliny Czerskiej na temat podobieństwa ceremonii *Wielopola*, *Wielopola* z obrzędami paclawskimi. Zawsze mam wrażenie, że patrząc na dzieła Kantora jako na ruchome obiekty sakralne – takie samo wrażenie towarzyszyło mi także w czasie uczestniczenia w obrzędach kościelnych. Te „obrzydki” czytam jako rozstrojoną, naiwną i kiczowatą martwą naturę, w której zamiast owoców i zgaszonej świecy na stole odnajduję wyczekujące na nas figurki świętych, Matki Boskiej, różnych zwierzątek, od owieczki po osła, wystawionych tam jako żywe eksponaty. Jest to malarska martwa natura Ostatniej Wieczery Cywilizacji, ale czytana jako rozczłonowanie, dekompozycja w takim sensie, jaki nadaje tym pojęciom znaczenie Georges Didi-Huberman w książce *Przed obrazem*. Kiedy po raz pierwszy dzisiaj tworzyłeś i pokazywałeś ten obraz dzieciństwa, a więc ten zburzony stół, zburzoną martwą naturę, w której są artefakty także kulturowego dzieciństwa Kantora, pomyślałem intuicyjnie, że jego wyobraźnia teatralna jest też wynikiem rozpadu ceremonii misteryjnych – to jest dekompozycja malarska w sensie dekompozycji martwych natur. Dziękuję.

Tadeusz Kornaś: Nie wiem, czy Kantor uczestniczył w misteriach w Kalwarii Zebrzydowskiej... W Kalwarii Paclawskiej na pewno nie, bo choć dróżki kalwaryjskie zostały wytyczone w 1772 roku, a kolejne kaplice wznoszone były jeszcze do końca XIX wieku, to jednak aktorskie odgrywanie misterii datuje się tam dopiero od 1995 roku. Ale rzeczywiście skojarzenie misterii ze spektaklem *Wielopole*, *Wielopole* narzuca się mocno: w obu przypadkach wykonawcy noszą krzyż podobnej wielkości. Ale co jest konsekwencją tego „noszenia”? Tu drogi Kantora i misterii trochę się rozchodzą. W spektaklu *Wielopole*, *Wielopole* Rabiniek na koniec wyprowadza umierającego nieustannie Księdza za scenę; ale w planie metafizycznym jakie to miejsce, to poza sceną? Co jest po śmierci? Mówiłeś

o sytuacji liminalnej, która nie jest w spektaklu ostatecznie rozwiązana. W *Wielopole*, *Wielopole* rzeczywistość nie potrafimy odpowiedzieć: co dalej? Możemy tylko zadawać te pytania, które same w sobie są, jak sądzę, bardzo wartościowe.

Dominika Łarionow: Muszę powiedzieć, że ta sytuacja jest w jakimś stopniu rozwiązana, bo zostaje zamknięta za drzwiami, jest wypchnięta poza przestrzeń spektaklu i domknięta. Bardzo mi się to podoba w zapisie filmowym, gdy Kantor bardzo pieczołowicie, dokładnie składa obrus – robi to właściwie z taką nabożnością, a potem idzie i zamyka drzwi. Koniec.

Tadeusz Kornaś: Tu muszę się wtrącić, bo poruszyłeś kolejny kontekst, który jest absolutnie oczywisty dla Wielkiego Tygodnia, a więc sytuacji liturgicznej, do której odwoływałem się w swoim wystąpieniu. W Wielki Czwartek po mszy następuje ogołocenie ołtarzy – w obecności wiernych zdejmuje się wtedy pieczołowicie obrusy ze wszystkich ołtarzy w kościele. Dzieje się to w podobnie ceremonialny sposób, jak robi to Kantor. Ołtarze stają się poprzez to niezdatne do sprawowania liturgii, bo na chwilę zatriumfuje śmierć, Chrystus będzie skazany i ukrzyżowany. Dopiero zmartwychwstanie będzie mogło tę sytuację zmienić. Wtedy na nowo położone zostaną na ołtarzu obrusy. Zdaję sobie sprawę, że to może nie mieć żadnego związku z ideą Kantora, ale w obszarze skojarzeń widzów to ceremonialne złożenie obrusa mogło oznaczać czas śmierci dla świata pamięci i wyobraźni artysty. Świat ten odrodzi się w następnym powtórzeniu. Zresztą sam Kantor w partyturze *Wielopola* pisze: „Ewangelijna OSTATNIA WIECZERZA miesza się z bożonarodzeniową nocą wigilijną”⁹. Scena opustoszeje, Rabiniek w stroju synagogałnym podnosi Księdza i wyprowadzi go za scenę. Kantor na pustej sceniełoży ten obrus, włoży go pod pachę i też wyjdzie. Obrus naprawdę jest tu ważny. Jak w liturgii. Przez chwilę nie ma nic.

Katarzyna Fazan: Sposób użycia krzyża i innych przedmiotów sakralnych w inscenizacjach Kantora budzi ostatnio sporo zainteresowania w pracach śledzących religijne konteksty jego sztuki. Mówiłeś o krzyżu w *Wielopole*, *Wielopole*, zwracając uwagę, że niejeden krzyż się tam pojawił, ale skoncentrowałeś się na tym największym, dominującym przedmiocie, który kojarzy się ze znakiem Kalwarii. Dla mnie jednak świadomą strategią artysty było wplątanie owego szczególnego obiektu w całą sieć scen i przedstawień multiplikujących obecność krzyża. Właśnie to, że krzyży jest wiele, że mają różne wymiary i przeznaczenia, wydaje się uderzające i celowe. Decyzja rozmnożenia krzyża podjęta przez Kantora była odważna i ryzykowna; wspominali o tym uczestnicy prób do spektaklu, obserwujący krystalizację pomysłów twórcy związanych ze zwielokrotnianiem sugestii religijnych i swobodą obsługi przedmiotów sakralnych. Strategie te budziły różne wątpliwości, związane m.in. z pytaniem o to,

czy inscenizacja wchłonie i uniesie ten rodzaj przesady prowadzącej do symbolicznego nadmiaru. Od razu jednak dostrzegano w owym geście rodzaj efektywnego dialogu z martwymi alegoriami. W sztuce Kantora fenomenem było działanie na granicy, podejmowanie ryzyka, dokonywanie przekroczenia. W tym przypadku działał pomiędzy obrazoburstwem i sakralnością, bluźnierstwem i uświęceniem, rozbijał znaczenia krzyża, pokazując groteskowe obrazy ukrzyżowania manekina, bolesne, jakby „prawdziwe” ukrzyżowanie Adasia, czy krystalizację potocznego sformułowania „każdy ma swój krzyż”. Kantor dążył także do zasygnalizowania własnego doświadczenia dzieciństwa familiaryzującego sposób kontaktowania się człowieka z przedmiotami sakralnymi. Ponadto artysta zdawał sobie sprawę z tego, że ksiądz na krzyżu jest czymś innym niż osadzony na nim manekin księdza: aktorskie współuczestnictwo w pasji pokazuje zastąpienie martwej symbolizacji aktem autentycznym, co pozwala scalać tropy rytualne z historycznymi. Ten rodzaj gry z *sacrum* jeszcze inaczej wybrzmiał we wnętrzu prawdziwego kościoła w czasie pokazu w Wielopolu, gdzie – co widać nawet na rejestracji spektaklu – krzyże teatralne „współwystępowały” z krzyżami kościelnymi, a przestrzenne ukierunkowania działań zawłaszczwały i na moment reorganizowały tradycyjne i usankcjonowane zasady budowania znaczeń kościelnych ważnych dla mszy i innych uroczystości sakralnych, wprowadzając do nich energię autentycznego życia: teatralnej prawdy.

Małgorzata Paluch-Cybulska: Najpierw chciałam serdecznie pogratulować panu tego referatu, który był szalenie interesujący. Mam wrażenie, że dotknął pan po raz pierwszy w tak dogłębny sposób tego rodzaju zagadnień, które domagają się interpretacji. Zaczęłam zadawać sobie w ślad za panem pytanie, dlaczego ksiądz leży pod stołem, i przyszło mi do głowy następujące rozwiązanie, które być może weźmie pan pod uwagę. W spektaklu *Wielopole, Wielopole* scena Ostatniej Wieczerzy jest mocno inspirowana obrazem Leonarda da Vinci o tym samym tytule, w którym oś skupia się wzdłuż rąbu, na środku sceny. Ten rąb jest wyznaczony przez pomieszczenie, w którym ma miejsce scena Ostatniej Wieczerzy, ale u Leonarda da Vinci centrum obrazu skupia się na postaci Chrystusa i na elementach obrazu ponad nim i poniżej niego. Tutaj nie mamy figury Chrystusa i o tym pan mówił często, że z krzyżem są skoligaceni członkowie rodziny Kantora, a nie ma odniesień do Chrystusa bezpośrednio, więc w jakiś sposób ten ksiądz na krzyżu i ksiądz pod stołem bardzo mocno kojarzą mi się z kompozycją tego obrazu, którym się Kantor inspirował. To jest też związane z Apokalipsą i Sądem Ostatecznym, co precyzyjnie wyłożył Kantor w swoich notatkach reżyserskich do spektaklu. Zarówno pan, jak i profesor Szturc mówiliście o równoważeniu różnych elementów spektaklu, chciałabym dodać, że w *Wielopolu* w scenie wielokrot-

nego rozstrzelania Rabinka przez żołnierzy, za każdym razem Rabinek jest podnoszony z ziemi przez Księdza (oprócz tych sytuacji, które są zarejestrowane przez Zajączkowskiego¹⁰, kiedy Stanisław Rychlicki grający Księdza nie mógł podnieść Rabinka, bo miał kontuzję nogi, podpierał się laską i robił to za niego Kantor). Natomiast w finałowej scenie spektaklu, kiedy aktorzy opuszczają już scenę, Księdza spod stołu wyciąga i podnosi z ziemi właśnie Rabinek, równoważąc wcześniejszy gest Księdza.

Dominika Łarionow: To nakłada dodatkową sieć skojarzeń.

Dawid Mlekicki: Chciałbym się odnieść do wspomnianej sekwencji sceny finałowej, o której pan wspomniał, czyli o wspólnym zejściu ze sceny Księdza i Rabinka oraz zawieszonym pytaniu o to, dokąd oni odchodzą. Chciałbym przywołać ciekawy kontekst z czasu prób do spektaklu, zarejestrowany w filmie Michaela Klutha *Familie aus Wielopole...* Zapisane są w nim dwa unikatowe fragmenty wczesnej wersji *Wielopola, Wielopola*, które zniknęły z niej w początkowym okresie prezentacji spektaklu. Dzięki filmowi Klutha i zrealizowanym tuż po premierze zapisowi florencjkiemu w realizacji Jacquie i Denisa Babletów te dwie sceny ocalały na taśmach. Obie dotyczą relacji postaci Księdza i Rabinka, obie też znacząco różnią się od wydanych oficjalnie i znanych zapisów przygotowanych przez Telewizję i Wytwórnę Filmów Oświatowych podczas polskiego tournée w 1983 roku. Obok zapisanego fragmentu próby Kantor wypowiada się w tym filmie na temat komicznego rodowodu sceny z dwiema figurami księdza przytwierdzonymi do obracającego się łóżka. Jedną z inspiracji miała być dla Kantora opowieść o pogrzebie księdza Radoniewicza. Chodziło o moment, w którym zmierzająca na cmentarz procesja z trumną księdza zatrzymała się wraz z pojawieniem się wielopolskiego rabina wśród żałobników. Kantor wspomina w anegdotycznym tonie konfuzję zgromadzonych przedstawicieli Kościoła, którzy do tego mieli nie kontynuować ostatniej drogi z ciałem księdza. Zamiast tego za Radoniewicza miał pomodlić się rabin, zmagając w odosobnieniu kadysz. Kantor wspomina zdarzenie jako groteskową ceremonię, odnosząc ją do ducha filmów Luisa Buñuela. Wspomniana scena z grającym Księdza aktorem i jego manekinem w pierwotnej wersji była oparta na grze, w której rodzina rozpoznawała, czy ten (jeden z dwóch) Księży „jest nasz”, nawiązując do wspomnianej przez Kantora anegdoty. Drugą wyraźną zmianą było usunięcie z czasem ze spektaklu sceny, w której Rabinek śpiewał Księdzu tango *Rebeka*.

Dominika Łarionow: Chciałabym rozszerzyć naszą rozmowę o wykład Karoliny Czerskiej – w naszych pracowniach kantorowskich, które prowadziliśmy w Instytucie Teatralnym z panią Małgorzatą Dziewulską¹¹, pojawiło się określenie (zaproponowane przez

Dziewulską), że manekin jest rodzajem ambalażu, w ogóle, jako postać, która wchodzi do tego teatru. Ty powiedziałaś, że jest rodzajem parawanu; czy zgodziłabyś się z określeniem, że zmieniamy parawan na ambalaż w całości?

Karolina Czerska: Celowo użyłam pojęcia „parawan”, odnosząc się do tekstu Kantora z początku lat 70., który sprawia wrażenie nie do końca opracowanego. Jest on zatytułowany *Prawo parawanu* i prawdopodobnie powstał przy okazji przygotowań do *Szewców*. Kantor na przykładzie konkretnych scen z tego spektaklu, zrealizowanego we Francji w 1972 roku, zastanawia się nad tym, czym mógłby być „parawan”. Sam do końca nie potrafił się zdecydować. Tekst nie został ostatecznie opublikowany za jego życia, ale prawdopodobnie w planach było wydanie go jako tekstu teoretycznego wraz z partyturą *Szewców*. Sama partytura ukazała się dopiero w „Didaskaliach” na początku lat 90. W *Prawie parawanu* Kantor wyraźnie – to jest rodzaj manifestu – mówi o konieczności wprowadzenia na scenę pośrednika¹². Jako przykład podaje drewnianą skrzynię, w której przez cały pierwszy akt *Szewców* pracują tytułowe postacie, ukryte, niewidoczne dla widzów. Ten tekst Kantora jest nieco chaotyczny, nie do końca precyzyjny, natomiast sędzę, że pojęcie „parawanu” jak najbardziej przystaje do refleksji o ambalażach, w pewnych kontekstach te dwa terminy mogłyby funkcjonować zamiennie. Na pewno są sobie bliskie.

Katarzyna Fazan: W odniesieniu do tego, co się wyłania z twojej interpretacji ambalażu i uruchamianych przezeń kontekstów tradycji, chciałabym przywołać szczegóły, który wiąże się ze sposobem operowania metodą ambalażu w Kantorowskiej inscenizacji. Otóż w związku z tym, o czym mówiłaś przy okazji prapremiery *Wesela*, przypomniała mi się jedna scena z prób do *Nigdy tu już nie powrócę* dostępnych w rejestracjach filmowych, dostarczających bogatego materiału do myślenia o procesie twórczym w Kantorowskiej praktyce teatralnej. Bardzo często polegał on na nakładaniu kolejnych warstw obrazowych i znaczeniowych na pierwotne kształty, albo na zdzieraniu owych warstw. „Opakowywanie” i „odpakowywanie” jako środek sceniczny wiązało się zatem ze strategią ambalażową wymyśloną przez Kantora na gruncie sztuk plastycznych. W konkretnym przypadku prób do *Nigdy tu już nie powrócę* w pewnym momencie Kantor chciał włączyć do nowego spektaklu scenę z *Umarłej klasy*, która miała się stać częścią poszukiwanej narracji dramatycznej. Organizując ruch aktorów, wpadł na pomysł, by wprowadzić pałubę, która będzie im pomagać w znalezieniu odpowiedniej ekspresji i odpowiedniego stanu skupienia. Sporządzono prowizorycznego manekina, owinięto go białym prześcieradłem i używano jako formy lalki. Ten element potem został usunięty, ale proces budowania ekspresji aktorskiej wokół tajemniczego rekwizytu wyglądającego jak mumia, czy owinięte martwe

ciało, dobrze pokazuje, że różnego rodzaju operacje na przedmiocie, oprócz tego, na co wskazuje użyte przez Ciebie pojęcie parawanu, przysłony czy ambalażu, bardzo silnie elektryzuje przestrzeń wokół człowieka, wokół aktora. Można by rzec, że wprowadza dodatkowe percepcyjne stany świadomości ważne dla wykonawców i podpowiadające im drogę poszukiwania jakichś własnych stanów, własnych możliwości kształtowania postaci.

Dominika Łarionow: Dziękuję za tę refleksję, która zahacza o mojego Chochoła, który właśnie powodował to, że aktorzy musieli się z nim zmierzyć.

Katarzyna Fazan: Tak. I właśnie to zdjęcie, które pokazałaś z Isią, a właściwie z dziewczynką, która grała Isię w prapremierze *Wesela* Wyspiańskiego, dowodzi, że chodzi nie tylko o samą postać aktora w konfrontacji z fantastyczną postacią, ale i o to, co się dzieje wokół ze światem, który on uruchamia, nawiązując kontakt z ożywionym przedmiotem, dialogując z Chochołem-ambalażem.

Dominika Łarionow: Ta liminalność też wiąże się z tą Isią.

Włodzimierz Szturc: Jeszcze tylko jedno zdanie w nawiązaniu wątku pałuby: pałuba mieści się najzupełniej w twórczej wyobraźni Tadeusza Kantora. Temat misterium rozważałem, co prawda, jako temat destrukcji obrazu o charakterze religijnym, jako rozpadająca się martwą naturę, ale myślę też o pałubie z powieści Irzykowskiego: *Pałuba. Sny Marii Dunin*¹³. Pierwiastek pałubiczny, już drugi raz płaczący moją myśl w wypowiedziach na tej konferencji, owa pusta przestrzeń, przestrzeń bez środka – wymusza na ludziach skonstruowanie dającego schronienie ambalażu. Również teatr Kantora jest takim zakrywaniem pustki cywilizacji, jak każda kultura o podłożu religijnym.

Anna Kapusta: Mam pytanie do profesora Kornasia. Przedstawił pan swój warsztat pracy czy też własną metodę pracy z gestami i przedmiotami liturgicznymi w opracowaniu Kantora. Celowo mówię: w opracowaniu Kantora. Ciekawa jestem, czy zadał pan sobie pytanie: kim był Chrystus dla Kantora?

Tadeusz Kornas: Oczywiście, że zadałem sobie to pytanie, tylko nie potrafię na nie odpowiedzieć. Nie wiem, kim był Chrystus dla Kantora.

Anna Kapusta: Przeprowadziłam sobie takie prywatne śledztwo¹⁴, że tak to herezjarchicznie nazwę, i znalazłam wówczas jedną bardzo konkretną chrystologiczną deklarację, która mnie niezwykle poruszyła, ale nie mogłam jej wówczas pogłębić, to znaczy nie zbadalam dotąd swoistej autochrystologii Kantora i jego utożsamień z Chrystusem jako wcieloną (ucieleśnioną) metaforą poety (metaforą metafory, Słowem, które stało się Ciałem etc.) oraz krzyżem jako metonią (znakiem śmierci przekroczonej, historią zbawienia w każdym ludzkim losie etc.). A Kantor w *Bardzo krótkiej lekcji* konstatuje: „Umarłe ciało poety / obna-

żone przez tłum. / To znany Rytuał / od Golgoty //”¹⁵. Wyłania się z tego pewna chrystologia, wręcz autochrystologia Tadeusza Kantora, ale tutaj wołałabym odpowiedzialnie oddać głos interpretatorowi.

Tadeusz Kornaś: Poważnych odniesień do chrystologicznych kontekstów u Kantora można doszukiwać się bardzo wielu... Choćby cytat, który Państwu przytoczyłem w swoim wystąpieniu, zaznaczając, że Kantor pisze słowo „Krzyż” zawsze dużą literą. Oczywiście Kantor wiele wyrazów pisał dużą literą i w związku z tym pisanie o krzyżu w ten sposób nie musi być jednoznaczną wskazówką, że był to dla niego przedmiot ważny w kontekście nie tylko sztuki, ale i religii. Uprawnione wydaje mi się jednak doszukiwanie w tym kryptoteologii. Dlaczego by nie? Ostatnio ukazała się książka Katarzyny Flader-Rzeszowskiej na temat religijności w spektaklach Kantora, ale i autorka, badając temat bardzo dokładnie, nie poważyła się odpowiedzieć na pytanie o wiarę Kantora¹⁶.

Dominika Łarionow: Mam tu jeszcze jedną refleksję, choć możecie państwo uznać, że jestem profanem, bo przy wymienianiu wszystkich, tak jak profesor Kornaś pokazywał, figur Chrystusa i tego, jak w kulturze te figury wyglądają na przestrzeni wieków, ja wiem, że to nie jest figura Chrystusa Cierpiącego, ale myślałam o Praskim Jezulátku¹⁷, który jest z wosku, jest nie tak daleko od nas, a przy tym to taka figura, która nadal trwa, jest przybierana i pozostaje figurą kultu i niekultu dla mnie na granicy profanacji. Do tego jest z wosku, czyli z materiału, o którym Kantor wielokrotnie pisał i który kochał. Dlatego pokazałam wam tę florencką Wenus¹⁸, bo to też była figura, która go interesowała, aczkolwiek Praskie Jezulátko tu nie przystaje. To taka mała refleksja, która mi się nasunęła, bo też tutaj też jest to poczucie transgresji, która czasami pojawia się u Kantora – i to w tej figurce też jest, takie mam wrażenie, kiedy ją oglądałam w Pradze.

Tadeusz Kornaś: Jeśli mogę dwa zdania dodać... Z przedmiotami religijnymi, czy to na krzyżu, czy też innymi, bywa tak, że lądują w zakrystii i nikt ich nie wyciągnie i czci nie odda, a mogą równie dobrze znaleźć się na ołtarzu i stać się obiektem głębokiego kultu. Na jakiej się to dzieje zasadzie, że Jezulátek odbiera taką cześć, a inne podobne nawet figury czy obrazy nie, jest niedocieczone. Właściwie obraz tylko odsyła do Oryginału... Ale na razie zostawiam na boku teologiczne opisy sytuacji, pozostając przy figurach. Te figury Chrystusa z czasów średniowiecza i późniejsze z XVII wieku są doskonałą ilustracją zmian praktyk dewocyjnych przez wieki. Los figur Chrystusa ze średniowiecznych dramatów liturgicznych był najczęściej bardzo marny – odkładane były do zakrystii czy magazynów. Chrystus na krzyżu – owszem, mógł znaleźć miejsce na ołtarzu, ale figura z ruchomymi ramionami, na dodatek nieprzybita do krzyża, miała kiepskie rokowania.

Dominika Łarionow: W kinie polskim mamy w kościołach piękne krzyże, na przykład u Wajdy w *Po-piele i diamentach*¹⁹ ten krzyż, który jest bombardowany, zniszczony. Tam jest taki kadr: pusty krzyż.

Anna R. Burzyńska: Chciałabym dodać do Twojego referatu pewne skojarzenie, które tkwi we mnie od dawna, ale nie wiem, na ile jest trafne. Myślę o przedstawieniach na wczesnochrześcijańskich mozaikach, gdzie Chrystus nie jest pokazany jako prawie nagie ciało ubrane tylko w przepaskę, ale jest cały ciasno zabandażowany od stóp po głowę, jak niemowlę. Staje się ambalazem. Oglądając film *Kantor ist da*²⁰ i scenę z *Wielkiego ambalazu*, gdzie Maria Stangret stoi nieruchoma w ogromnej, przerażającej przestrzeni norymberskiej i jest obwiązywana bandażem, zawsze mam wrażenie, że to jest właśnie takie wczesnochrześcijańskie bandażowanie-krzyżowanie i że jej figura ma w sobie coś Chrystusowego. Zresztą kilka innych happeningów Tadeusza Kantora realizowanych w tym samym czasie, jak *Małe operacje kosmetyczne*²¹ czy *Lekcja anatomii wedle Rembrandta* też wykorzystywały ten motyw w dosyć dwuznaczny sposób. Nie wiem, czy to nie jest moja nadinterpretacja, efekt tego, że te dwa obrazy nakładają się na siebie w mojej głowie, ale zawsze myślałam o tym zabandażowanym niczym mumia Chrystusie jako o figurze bardzo podobnej do tych, które później będą pojawiać się u Kantora.

Tadeusz Kornaś: Gdy powiedziałaś o ambalazach, to mam oczywiście znów liturgiczne skojarzenia. Jest w Kościele prawosławnym powszechnie czczona ikona Zaśnięcia Matki Bożej²². Chrystus i apostołowie zgromadzeni są nad ciałem Maryi. Chrystus bierze, tak jak ty to powiedziałaś, „obandażowaną”, opakowaną, taką małą postać w powijakach: to jest dusza Maryi. W rosyjskim Kościele prawosławnym mówią o niej „duszeńka” – mała dusza (bo ciało Maryi wciąż leży na marach). Ambalaz może więc i tutaj kojarzyć się z przekroczeniem śmierci. I choć wydaje mi się, że możemy podawać jeszcze tysiące skojarzeń, jednak nie potrafimy powiedzieć, na ile i z czego dany artysta (w naszym przypadku Kantor) korzystał, czym się inspirował. Czy w ogóle znał na przykład to ikoniczne przedstawienie Zaśnięcia?

Anna R. Burzyńska: Można tu dodać jeszcze jedno skojarzenie, które łączy te dwa obrazy, to znaczy metaforę gąsienicy, która owija się w kokon, umiera, a potem odradza się w postaci motyla, który ucieka z tego kokonu, żeby zmartwychwstać. Gąsienica i motyl bywały wykorzystywane jako alegorie śmierci i zmartwychwstania Chrystusa. Można to chyba zestawić ze słowami, jakimi Kantor opisywał ambalaz-kokon jako wehikuł pomiędzy śmiercią a życiem. Wiem, że to odległe zjawiska, ale wydaje mi się, że mamy to do czynienia z podobną metaforą.

Karolina Czerska: Wspomniałaś o woskowej figurze, więc powrócę do twojego pytania: czy Maeterlinck

miał okazję widzieć, chociażby we florenckiej Specoli, czy w jakimś innym muzeum, woskowe obiekty? Na ile te jego inspiracje były osadzone w rzeczywistych doświadczeniach? Najprawdopodobniej zwiedzał Muzeum Spitznera w Gandawie w latach 80. XIX wieku²³. Było to słynne w owym czasie muzeum objazdowe, prezentujące m.in. figury woskowe, modele anatomiczne, embriony i słynny mechanizm, który nazywał się „Śpiąca Wenus”²⁴. Ta androida posiadała wbudowany mechanizm, dzięki któremu odnosiło się wrażenie, że to prawdziwa, śpiąca kobieta. *Notabene* Paul Delvaux, w latach 30. XX wieku, kiedy muzeum gościło w Brukseli, nie odważył się do niego wejść. Powstała wtedy piękna seria jego obrazów *Śpiąca Wenus* i *Muzeum Spitznera*.

Jan Güntner: Odważyłbym się powiedzieć dwa słowa natury ogólniejszej. Otóż język Kantora kształtował się od bardzo dawna, od Akademii Sztuk Pięknych, i trzeba zawsze brać poprawkę na to, że artysta ewoluuje i Kantor dokładnie określił, gdzie jest, rzeczywistość otaczającą dzisiejszego człowieka nazwał „rzeczywistością najniższej rangi”. To jest termin Kantora, tzn. że to, co jest dotykalne, co jest realne, stoi najniżej w hierarchii. Kantor pojmował to bardzo głęboko. Mała dygresja: podobno jest 5800 bogów i teologii i na pocieszenie można powiedzieć tyle, że tylko ten, w którego ja wierzę, jest prawdziwy, a pozostali są fałszywi. Ja bym powiedział, że klucz mistyczny zastosowany do dzieła Kantora prowadzi na bezdroże, dlatego że Kantor dotyka pewnych archetypów, bliżej mu jest do Junga, do jego psychologii archetypu, symbolu niż do elementów... Podstawcie sobie państwo zamiast krzyża szubienicę lub gilotynę – i co uzyskamy? Kantor mówi do nas przez krzyż w tym języku, który my rozumiemy tutaj, nad Wisłą, ale to jest jeden z wielu symboli i nie przez takie symbole się go rozumie. Język Kantora się kształtuje bardzo dawno, podam przykład: manekin. Otóż w *Mątwie* występuje postać Hyrkana, który jest zrobiony jak wycięty z gipsu, ma wycięte w tym gipsie orderzy takie jak nosili marszałkowie radzieccy, przez całe piersi. Pod spodem, pod tym gipsiem widać skórę aktora, który to gra, maska jest zrobiona w ten sposób, że jest przecięty hełm – i to jest wyraźnie hełm niemiecki i Hyrkan się porusza jak automat, to znaczy Kantor mu nadaje ruch geometryczny, jak animowanej marionetce. Drugi przykład, choć Kantor nie nazywa tego jeszcze wtedy ambalażem. W *Cyrku Mikulskiego* jest końcowa scena stypy i wszystkie postacie, które biorą udział w przedstawieniu, wchodzą do ogromnego czarnego wóra – i to jest cała scena, jaką zajmuje czarny wór, i tu widzimy rękę, tam widzimy nogę, tu głowa się pokazuje, kaczka pieczona, kaczka jest nieco przesolona, ale sałata jest bardzo smaczna... Takie teksty padają, a oni mówią z tego ambalażu, chociaż nikt wtedy nie nazwał tego ambalażem. Jeszcze jeden przykład, jak ten język ewoluuje:

otóż w przedstawieniu *W małym dworku* ludzie są sprowadzeni do roli starych szmat, starych ubrań wyrzuczonych i niepotrzebnych, znajdują się w takiej arcyszafie, która też jest przedmiotem całkiem zniszczonym, mało tego, tam jest i mąż zmarłej, i kochanek zmarłej, i niosą w tej szafie starych ubrań tę tajemnicę erotyczną, która łączy męża z żoną, a kochanka przeciw mężowi z kochanką, i jeszcze pojawia się widmo żony i, co my widzimy, wychodzi z takiej starej skrzyni artystka ubrana w szaty z kabaretu Crazy Horse Salon. To jest to widmo żony, ich dzieci są w wózku na nawóz, kiedy były konie w Krakowie, to końskie łajno było zbierane do takiego wózka. Taki wózek dziecinny Kantor robi *W małym dworku*... Proszę państwa, to nie jest przypadek, on posługuje się rzeczywistością, której istnieniu nie możemy sprostać. Klucz do dzieła Kantora nie tkwi w obłokach mistycznych, nie tkwi także w etnologii i etnografii, to są dywagacje uczonych. Tkwi w rzeczywistości, i Kantor się zmagają z rzeczywistością. Jeszcze jeden przykład, który jest kluczem do jego dzieła. On w roku 1966 zrobił wystawę, która się nazywała *Wystawa popularna*, to było w Krzysztoforach. Różne żyłki rozwiesił we wszystkie strony i zawiesił na nich około tysiąca szpargałów, paragony, stare recepty, bilety tramwajowe, jakieś podania, swoje manifesty... Wszystko wywiesił, jako tysiąc niepotrzebnych szpargałów, tzn. co zrobił – egzystencja została sprowadzona do roli śmieci. Kantor to nazwał „rzeczywistość najniższej rangi”, to jest klucz do tego, że stajemy wobec tego doskonałego dzieła i mamy tysiące skojarzeń, z ołtarzem z Ostatnią Wieczerzą Leonarda da Vinci. Kantor buduje własną rzeczywistość i ta rzeczywistość się nie poddaje interpretacjom, odpowiedź na to jest zawarta w jego dziele. Jeżeli sięgniemy do pism Kantora, wydanych w trzech tomach przez K. Pleśniarowicza, to też tkwi tam pewna tajemnica. Mianowicie niektóre rzeczy Kantor definiował *ex post* po 30 latach, antydatując te teksty. To też jest pewne świadectwo – nie chcę powiedzieć, że Kantor jest prestidigitatorem, mistykiem, Kantor definiował sam siebie. Kiedy się ukazał po raz pierwszy na scenie jako demiurg, to było przedstawienie *Kurki wodnej* i wtedy siedział z boku, obserwował to przedstawienie i łapał się za głowę: „Boże, co ja narobiłem, co ja sprowokowałem!”. Mało tego, żaden z prelegentów nie zwrócił uwagi na maszyny, które Kantor zawarł w swoim dziele: maszyna tortur, maszyna do rodzenia, klatka jedna, klatka druga, wanna, kołyska z kamieniami, wszystko to jest świat techniki, metafora świata techniki wprowadzona w środek tego dzieła. Materialność tych przedmiotów mówi o pewnej filozofii Kantora. Ja bym powiedział, że nie należy szukać drogi etnograficznej, raczej szukać drogi poprzez symbole, archetypy. Teatr Zero, Teatr Śmierci – on to nazywał, próbował to definiować, to są rzeczy, które powstają jako ewolucja, kiedy mamy do czynienia z dziełem, kiedy on robi *Szewców* we Francji, *W małym dworku*

powtarza w Niemczech, w zupełnie innej inscenizacji. Gdy Kantor wychodzi z tych opłotków z Łobzowskiej, a wcześniej z tych mieszkań konspiracyjnych w świat, w Europę, to też robi pewną koncesję dla tej Europy. Idzie jeszcze dalej, gdzie ludzie chcą iść, i nie brałbym na serio, że tam się dzieją jakieś tajemnice. Tajemnica tkwi w tej twardej rzeczywistości, z której Kantor nigdy nie wychodzi, w tej materialnej rzeczywistości, której się chwyta, dlatego składa ten obrus tak precyzyjnie, dlatego w innej sztuce pakują paczkę, Kantor uczy, jak Rychlicki ma tę paczkę pakować. Jest coś takiego, że Kantor oderwany od nieprzyjemnych realiów egzystencji przestaje być Kantorem, to jest jądro jego teatru – bardzo przykre, bardzo przykre, mało tego, prowadzi donikąd, tzn. prowadzi do tego, że umieram i mój świat się kończy, a świat pójdzie dalej, beze mnie, to jest tylko mój koniec ostateczny. Spędziłem w jego orbicie 22 lata w tym okresie heroicznym, kiedy to wszystko się działo, i powiedziałbym, że to, czego się można od niego dowiedzieć, to wszystko powiedział wprost, nazywając to bardzo brutalnym językiem – i to jest istota, ta brutalność rzeczywistości to jest istota teatru Tadeusza Kantora. Na tym skończę.

* Pod redakcją Małgorzaty Paluch-Cybulskiej.

Przypisy

- 1 Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia*, przeł. Beata Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
- 2 Jerzy Sławomir Wasilewski, *Podróże do piekieł. Rzecz o szamańskich misteriach*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1979.
- 3 Realizacja: Marie Vayssière i Stéphane Nota, tekst: Marie Vayssière, produkcja: Institut International de la Marionette w Charleville-Mézières dzięki wsparciu Région Champagne-Ardenne ORCCA, 2012, 47'.
- 4 Nieznana modelka w *Maszynie miłości i śmierci*.
- 5 John de Andrea, amerykański rzeźbiarz urodzony w 1941 roku.
- 6 Frank Gallo, rzeźbiarz amerykański urodzony w 1933 roku.
- 7 Misterium Męki Pańskiej w Kalwarii Pałacowskiej.
- 8 Misterium Męki Pańskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej.
- 9 Tadeusz Kantor, *Wielopole*, *Wielopole*, Wydawnictwo Literackie 1984, s. 106.
- 10 *Wielopole*, *Wielopole*, realizacja Stanisław Zajączkowski, OTV, Kraków 1983
- 11 Pracownia Kantorowska prowadzona była przez Małgorzatę Dziewulską w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie w latach 2014-15.
- 12 O „prawie parawanu” szerzej [w:] K. Czerska, *Tadeusz Kantor: w stronę „teatru niewidzialnego”*, „Didaskalia” 2016, nr 132.
- 13 Karol Irzykowski, *Pahuba. Sny Marii Dunin*, Lwów 1903.
- 14 Anna Kapusta, *Ludzkie drogi „FURORU”*. *Wielopole*, *Wielopole Tadeusza Kantora jako tekst wykroczenia*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 2007, R. XLII, s. 255-265.

- 15 Tadeusz Kantor, *Bardzo krótka lekcja*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 3, wybrał i opracował Krzysztof Pleśniarowicz, Cricoteka, Kraków 2005, s. 429.
- 16 Katarzyna Flader-Rzeszowska, *Teatr przeciwko śmierci. Krypoteologia Tadeusza Kantora*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2015.
- 17 Figurka tzw. Praskiego Dzieciątka Jezus w kościele Panny Marii Zwycięskiej zakonu karmelitów bosych z Klasztorem Praskiego Dzieciątka Jezus w Pradze na Małej Stranie. Figurka „Praskiego Jezulatka” – jak nazywają ją sami Czesi – ma zaledwie 45 cm wysokości. Została wyrzeźbiona w drewnie i pokryta woskiem. Jezusek ma zmieniane regularnie ubranka, zakładane w zależności od dnia roku. Obiekt kultu.
- 18 Chodzi o Museo di Storia Naturale we Florencji, gdzie znajduje się największy zbiór woskowych modeli anatomicznych z okresu od XVII do XIX wieku. Kantor był tam częstym gościem w trakcie swoich pobytów w mieście.
- 19 *Popiół i diament*, reżyseria Andrzej Wajda, Produkcja Zespół Autorów Filmowych KADR, Warszawa 1958.
- 20 *Kantor ist da. Der Künstler und seine Welt*, reżyseria Dietrich Mahlow, produkcja Saarlandischer Rundfunk, 1969. Tadeusz Kantor, przebywając w Norymberdze na przełomie marca i kwietnia 1968 roku, realizuje na potrzeby tego filmu trzy happeningi: *Rozmowa z Nosorożcem*, *Wielki ambalaż* i *Lekcja anatomii wedle Rembrandta*.
- 21 W sierpniu 1969 roku dla Telewizji Saarbrücken, na potrzeby filmu *Teatr Niemożliwy*, w Bled w Jugosławii Kantor wraz z międzynarodowym zespołem aktorów realizuje serię ośmiu akcji happeningowych opartych na przedstawieniu S.I. Witkiewicza *W małym dworku*. Jako oddzielna scena zostaje zrealizowana akcja *Małe operacje kosmetyczne* (wcześniej wykonana w Galerii Foksal w Warszawie w ramach *Assemblage'u Zimowego*).
- 22 Ikona związana jest z przypadającym na 15 sierpnia świętem Zaśnięcia Matki Bożej. Umieszczana jest w większości ikonostasów jako ilustrująca jedno z ważniejszych świąt w cyklu dorocznym. Jej ikonografia opiera się na apokryfach powstałych w pierwszych wiekach (w Kościele rzymskim te apokryfy określane są mianem *Transitus*). Por. *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1, *Ewangelie apokryficzne*, część II, red. Marek Starowieyski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2006, s. 782-826.
- 23 Muzeum Spitznera powstało w Paryżu w 1856 roku. Od 1885 roku zaczęło funkcjonować jako muzeum objazdowe, stając się ogromną atrakcją jarmarków. Zob. Christiane Py, Cécile Vidart, *Les musées d'anatomie sur les champs de foire*, „Actes de la recherche en sciences sociales” 1985, t. 60, s. 3-10 ; www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1985_num_60_1_2282, dostęp: 10.09.2013.
- 24 Jedną z atrakcji Muzeum Spitznera była „Śpiąca Wenus” – woskowa figura, której klatka piersiowa poruszała się, dając pozór życia głęboko oddychającej przez sen kobiety. Oczywiście model poruszał się dzięki użytym wewnątrz niego mechanizmom. Zob. Denis Laoureux, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image. Les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, Éditions Pandora, Bredabaan 2008, s. 210.

[...] Otóż figura woskowa ma jedną właściwość, mianowicie jest ludzko podobna do człowieka, to jest rodzaj sidiel, pewnej zasadzki na widza, to jest ta pułapka – to jest właściwe słowo, pułapka na widza. Mianowicie w momencie, kiedy wchodzi się do Muzeum Figur Woskowych, człowiek, ten widz, który przechodzi wśród skał, bardzo często łapie się na tym, że bierze tę figurę woskową za żywego człowieka albo żywego człowieka za figurę woskową i wtedy jest jeden moment i ten moment był dla mnie zawsze najbardziej wstrząsający: to znaczy widzimy człowieka, to jest bardzo krótki moment trwający właściwie kilka sekund, kiedy człowiek złapie się w pułapkę, znaczy wydaje mu się, że widzi człowieka, i ten następny moment jeszcze ważniejszy, który, powiedziałbym tak, mówiąc poetycko: ma tchnienie śmierci. Kiedy w człowieku coś zadrga, co jest pewnym równocześnie: i przerażeniem, i świadomością, wtedy widzi się człowieka po raz pierwszy. To jest powód użycia manekinów na scenie. Drugi powód już jest bardziej powiedzmy historyczny. To znaczy to jest pewna replika moja na twierdzenie Gordona Craiga, że marioneta powinna zastąpić żywego aktora². Gordon Craig, zresztą nie tylko on, ale sto lat przed nim Kleist w swoim traktacie o marionecie³, twierdzili, że żywy aktor ze swoją biologią, ze swoją psychologią jest wtrętem do tej doskonałej struktury dzieła artystycznego, które powinno być absolutne, nie powinno podlegać jakimś namiętnościom, powinno być przewidziane od początku do końca. Żywy aktor ze swoimi pasjami, ze swoją ekspresją, ze swoimi nieoczekiwanymi i często przypadkowymi reakcjami burzy im tę strukturę [...] żywy aktor z całym tym swoim nieoczekiwanym światem im tę strukturę doskonałą, powiedziałbym jeszcze w nawiasie, trochę akademicką, burzył. [...] Natomiast ja twierdzę, że żywy aktor jest właśnie tym elementem, który jest najważniejszy w teatrze. Żywy aktor. [...] moja koncepcja jest tego rodzaju, że aktor jest... że środki aktora, jego maska, jego operowanie pewną skalą wyrazu, ekspresji musi być ze sfery umarłych, tak jak to się dzieje, kiedy widzimy po raz pierwszy, względnie gdy widzimy umarłego, na przykład w jakimś wypadku na ulicy, mamy dwa uczucia. Jedno to jest [uczucie] przyciągania i fascynacji, z drugiej strony jakiegoś odpychania, nawet wstydu, że się jest na tyle ciekawym. To są dwa bardzo ważne momenty, które sprawdzają się również w teatrze. Aktor jest... Aktor wedle mnie jest człowiekiem, który wydaje się na pastwę oczu widzów, jest pewnego rodzaju ekshibicjonistą. Musi utracić poczucie tej własnej godności, tej w sensie mieszczańskim, musi się stać tym klaunem. Dla mnie cyrk jest też jakąś podstawą teatru. Musi być odrzucany przez społeczeństwo. Musi być nie grzebany na cmentarzu, naturalnie metaforycznie to używam, a równocześnie musi działać jakąś kolośalną... Musi wywoływać jakieś przyciąganie, fascynacje, to jest sedno tej profesji aktora żywego. Właśnie żywego, który upodabnia się do umarłego. Do człowieka umarłego, ponieważ wtedy, kiedy widzimy po raz pierwszy, to

Fragmenty rozmowy Aleksandra Małachowskiego z Tadeuszem Kantorem: „Język polski. Z cyklu Spotkania. Inscenizacja teatralna – Tadeusz Kantor”¹

znaczy, gdy widzimy człowieka umarłego, widzimy po raz pierwszy człowieka, ponieważ w relacjach codziennych, żywych biologicznie, my tej istoty człowieka nie widzimy, ponieważ jesteśmy do siebie podobni i jesteśmy żywi, w momencie, gdy nasz partner jest umarły, a jest do nas podobny ludzko. Wtedy właśnie to są te dwa warunki, które spełnia aktor wzorujący się na manekinach na figurę woskową. I to były dwie przyczyny filozoficzno-formalne, które skłoniły mnie do użycia figury woskowej jako pośrednika pomiędzy pojęciem śmierci a życia, między śmiercią a sztuką, między umarłym a artystą.

Przypisy

- ¹ Program telewizyjny przygotowany przez Maryłę Rewieńską, emisja program 1 TVP, 2 II 1978, produkcja TVP [Oddział w Krakowie], 1978. Wybór fragmentów oraz przypisy: Małgorzata Paluch-Cybulska.
- ² Edward Gordon Craig, *Aktor i nadmarioneta*, 1907. Porównaj: Tadeusz Kantor, *Manifest Teatru Śmierci*, 1975.
- ³ Heinrich von Kleist, *O teatrze marionetek*, 1811.



Tadeusz Kantor w trakcie pracy nad makietą rzeźby nagrobnej matki Tadeusza Kantora (od 1990 roku również Tadeusza Kantora, Cmentarz Rakowicki w Krakowie) – „Chłopiec w ławce z *Umarłej klasy*”, 1987, Ośrodek Teatru Cricot 2, Kraków, ul. Kanonicza 5. Fot. Daniel Simpson.

Antropologia pieśni ludowej. O spektaklu *Do DNA*

*Fragment antropologiczny*¹

Pieśń zawsze wynikała z głębokiej potrzeby odnalezienia źródła mocy i tajemnicy. Wydaje się jednak, że we współczesnym świecie pieśń spoczywa w jakimś utajeniu, że jest ukryta na głębokim dnie życia – w zapomnieniu.

Chcemy sprawdzić, czy rzeczywiście zatarła się potrzeba śpiewu i potrzeba pieśni. Czy dziś jeszcze mamy pierwotną siłę powrotu do źródeł, z których wydobywa się głos? Próbuje więc dotrzeć do przestrzeni, w których rodzą się pieśni. Poza chaosem mało znaczących, pustych, a często agresywnych brzmień codzienności, w której żyjemy, pragniemy odnaleźć prawdziwe, dawne dźwięki i tony istnienia. Chcemy poprzez śpiew dowiedzieć się, czy możliwy jest jeszcze dostęp do głęboko ukrytego archaicznego świata. Do źródeł, które wysychają cicho.

Nadając naszemu spektaklowi tytuł *Do DNA*, określiliśmy przestrzeń odnajdywania brzmień i rytmów, ku którym zmierzamy. Wydobywamy je z polskich pieśni ludowych, pieśni pierwotnych. U ich podstawy są różnicowane fonemy archaicznych głosek, prymitywne tony i melodie. Tworzą one muzykę emocji wyrażanych w sytuacjach granicznych: śmierci, narodzin, zaślubin i rozstań, a także w stanach erotycznego pożądania i lęku przed wojną oraz zagładą. Brzmienia graniczne przenikają przez wszystkie żywioły: wodę, ogień, powietrze i ziemię. Wyraża je instrument ciała.

Aby wydobyć głos pierwotności, trzeba iść w kierunku dna. Przywołać pozornie proste układy rytmiczne i melodyczne, które odkryli Chopin i Szymanowski. Odsłaniać archaiczne tony i dźwięki, dochodząc do źródeł śpiewu, jak Lutosławski, Karłowicz, Górecki. Słuchać, ile w pieśni ludowej jest pierwotnego, wspólnego nam bólu i lęku, ile siły przyciągania i odtrącania, miłości i nienawiści, ile magii, ile przestrogi, ile rozpaczy i radości. Odnaleźć w pieśni jej kod DNA. Do tego kodu wędrujemy.

W pierwotnym pejzażu akustycznym odkrywamy rytuały dźwięków. Ich utrwalone ślady znajdujemy w pieśniach nocy, poranka, południa, zachodu i wieczora. Autentyczność odnalezionych dawnych pieśni – wybranych z tomów dzieła Oskara Kolberga, ze zbiorów pieśni

zapisanych przez księdza Władysława Skierkowskiego i wielu innych oraz zanotowanych przez nas podczas etnograficznych wędrówek – przejawia się w tematach, przez które archaiczne dźwięki są przez nas przeprowadzane. Tematy te układają się w części widowiska i są skupione wokół zasiewu i zbiorów, wesela i wojny, narodzin i śmierci, biedy i doli człowieka, a także – ofiary.

Nie śpiewamy jednak opowieści. Śpiewamy ślady pozostawione na dnie istnienia.

1. *Kostium – skene*

Interpretując funkcję kostiumu teatralnego w przedstawieniu *Do DNA*, kostiumu opartego na kilku wariantach kolorystycznych i ornamentacyjnych stroju kurpiowskiego, chciałbym wyjść poza ograniczenia wynikające z etnoskenologii Jean-Marie Pradiera, który przedmiotem refleksji uczynił „ciało widowiskowe” w kulturach Wschodu i Zachodu, co oczywiście było ważne dla teatrologii i antropologii teatru w latach 70. i 80. XX wieku, kiedy Pradier rozwijał swą koncepcję².

Współczesna refleksja etnoskenologiczna, wynikająca z naporu często brutalnej i antyestetycznej sztuki nowoczesnej oraz ekspansji interkulturowej humanistyki, umożliwia już inne spojrzenie na „ciało widowiskowe”, gdyż dostrzegamy w nim przede wszystkim proces powstawania obiektu widowiska – a więc jego konstruowanie, przekształcanie, modelowanie stanowiące istotę twórczej dekonstrukcji tworzonego obiektu. Ważny jest przeto nie tylko tak podkreślany przez Pradiera anatomizm³, ale przede wszystkim „aktywny strój kulturowy”, funkcjonujący jako znak współczesności i obecnych w niej symulaków. Przywdziewanie ceremonialnego kostiumu, pod którym zachodzi przemiana aktorów w kolejne role, dokonuje się nie w miejscu separacji, niedostępnym dla widzów (np. w garderobie, w kulisach, za meblem na scenie), lecz jest włączone w przebieg widowiska jako przestrzeni unaocznionej inicjacji.

W każdej tradycji weselny strój, niczym uświęcone maski plemienne, chroniony jest tajemnicą już w okresie szycia, podczas prania, krochmalenia, suszenia i prasowania. Gdy jest gotowy, ukryty zostaje w skrzyni lub w specjalnej szafie ślubnej, oczyszczany przez stosowanie aromatycznych ziół i korzennych pachnących przypraw. Budzący religijny respekt i estetycznie uwznioślony kostium, zwany szatą weselną, w ceremoniach ślubu jest zarazem obiektem czci oddawanej światu zmarłych: kobiety ubierają młodą pannę w ten sam strój (lub w ten sam „wzór stroju”), który nosiły matki, babki i prababki. To właśnie sprawia, że ubieranie panny młodej jest w zasadzie aktem ofiarniczym obciążonym lękiem o poprawne wykonanie archaicznych czynności; niestaranne lub niedokładne ubranie, pomieszanie odzieży codziennej z odświętną, kolorystyczne innowacje, użycie sztucznych materiałów – to zła wróżba. Dokładność i staranność ubierania jest zaklinaniem pomyślności i jako taka jest przeniesieniem czynności z rytuału, ponieważ od-

zwierciedla rangę sakralności kostiumu oraz czynności towarzyszących jego przygotowaniu i zakładania.

W *Do DNA* kostiumy aktorów, projektowane, podobnie jak scenografia i światło, przez Mirosława Kaczmarską, należą zarazem do świata tradycji i naszej „globalistycznej” współczesności. Ich teatralna uroda tym się właśnie cechuje, że łączą popularne marki odzieżowe (koszulki z prześwitującym logo Adidasa) z delikatnymi ornamentami kwiatowymi w odcieniach błękitu i czerwieni, formowanymi na kształt florum kurpiowskich. Świat pospolitej mody młodzieżowej łączy się z muzealną poniekąd tradycją stroju weselnego, odsłania przestrzeń stroju-hybrydy, pod którą pulsuje jednak pradawny rytm życia. Pomysł zaprojektowania takich kostiumów odpowiada zasadzie scenografii: wiejska chałupa, „zawieszona” nad ziemią jest pokryta blaszanym, ciągle rdzewiejącym dachem, który opada prawie ku podłodze sceny. Chałupa jest nie tylko archaicznym budynkiem *skene*, ale także wielkim pudłem rezonansowym blaszanego instrumentu, gigantycznym bębniem, ścianą płaczu i ścianą rozstrzeliwań podczas wojny. Spod chałupy, spod owego instrumentu śpiewu – płaczu – śmiechu – radości – żałoby (tym jest przecież każdy dom człowieka) aktorzy wypelzają na scenę, by rozpocząć widowisko. Kostiumy i chałupa z blaszanym dachem oparte są na zasadzie zespolenia odległej pierwotności z dekonstruującą modelem ceremonii współczesną tendencją do świadomej redukcji znaku kulturowego. Kostium i obiekty znajdujące się na scenie stają się przez to ponadczasowymi figurami inicjacji, które za każdym razem (w każdym przedstawieniu) pełnią funkcję wtajemniczenia. Dlatego tak ważne jest, by aktorzy każdorazowo grali swe role tak, jakby byli na scenie po raz pierwszy. Nie ma mowy o rutynie, o łatwej grze z pamięci! Każdy spektakl *Do DNA* rozpoczyna się od zadziwienia światem, w jakim jego uczestnicy się znaleźli, światem hybrydycznym i poplątanym, w którym jednak muszą spełnić swe ceremonialne powinności przedstawienia losów człowieka w stanie biedy i hańby, radości i wesela, ale także wspólnoty i wykluczenia, spokoju i zagrożenia, otwartości i lęku. Muszą stanąć oko w oko z prawdą o swoich kłamstwach i zdradach, ale też ujawnić – skrywane zwykle – proste, naiwne uczucia miłości, przyjaźni, erotycznego pożądania i bezgranicznego smutku po stracie bliskiego człowieka.

Patrząc z punktu widzenia nauki o ciele widowiskowym, moglibyśmy powiedzieć, że założenie kostiumu i zamiana obiektu architektury sceny w instrument muzyczny mogą być traktowane jako przejście poprzez sytuację i zdarzenia teatralne do prawdziwego źródła ludzkiego działania. To przejście jest rodzajem „aktu całkowitego” w ujęciu Grotowskiego i Richardsa. Zastosowanie środków teatralnych jest drogą do *immer action*: użycie teatralnego i zarazem ceremonialnego kostiumu w teatralnej, a jednak magicznej rzeczywistości ujawnia ów „wymiar ostentacji, autoreferencyjnej prezentacji i materialności, zwrot

ku sobie, który wyprzedza zwrot ku innemu, obecność, która wyprzedza przedstawianie, wytwarzanie (sensu, rzeczywistości) przed jego odtwarzaniem”⁴. Ta autoreferencyjność, skupienie na sobie, na swoich wewnętrznych źródłach energii jest w zasadzie podstawą quasi-rytualnego charakteru tego przedstawienia, co warunkuje pojawienie się autentycznego wzruszenia u widza, którego spektakl prowadzi do przeżycia *katharsis* w burzy braw zamykającej każde przedstawienie – w Krakowie, Wrocławiu, Brnie... gdziekolwiek *Do DNA* jest wystawiane.

Fenomen spektaklu polega na tym, że tworzy on zależność, którą Thomas Richards określił jako układ: *behavior* i *behaved behavior*⁵. Zasada ta odpowiada konfiguracji *mimesis* i *simulacrum*; dlatego prowadzi do „dramatyzacji społecznej” (Jean Duvignaud⁶), w której autoreferencyjność sama staje się powodem transformacji ciała lub jest „ustanawianiem ciała”, a więc odnosi proces transformacji do naśladowania, kopii, iluzji estetyki stymulacji jako bezpośredniego oddziaływania widowiska na zgromadzonych widzów (Dariusz Kosiński⁷). Właśnie takie „ustanowienie transformacji” Jean-Marie Pradier nazwał „percepcją etnoskenologiczną”⁸.

2. Dźwięki – brzmienia

Ekspresja wykonywanej przez aktora pieśni jest wyrażeniem jego głębokiej intuicji, a nawet tego, że jest ona „intuicją w momencie jej samourzeczywistnienia się”⁹. To czysta postać aktywności – „aktywność sama, dzięki której w jednej i tej samej chwili intuicja i ekspresja (w istocie będące tym samym) uzyskują całkowitą realność”¹⁰. Ponieważ to, co przybrało już formalny kształt (np. tekst pieśni, jej wykonanie) oderwało się od podmiotu i zaczęło istnieć jako odrębny obiekt, śladów procesu tworzenia musimy szukać w tym, co wyprzedziło powstanie tekstu i co wyprzedziło jego zaśpiewanie, a co można ujawnić w pracy z aktorem poprzez docieranie wraz z nim w okresie prób do odkrywanej przez niego pierwotnej dźwiękowo-brzmieniowej struktury ludzkiego istnienia. Konstytuują ją rytmy mowy i śpiewu, intonacje, zestroje akcentów, odwołania do zasłyszanych w dzieciństwie sposobów artykulacji prośb, pytań, nakazów i ostrzeżeń.

Powrót ku pierwotnym, „przedtekstowym brzmieniom” dokonuje się w *Do DNA* także w obszarze samego języka (w tym przypadku: języków tekstów zebranych przez Oskara Kolberga), języka będącego żywym, niedopracowanym jeszcze tworzywem, które dopiero po zapisaniu może przyjąć formę tekstu poetyckiego, a więc tekstu pieśni. Formę taką czasem nadawał wysłuchanym i zapisanym fragmentom sam Kolberg, o czym powiadają widoczne innowacje językowe i stylistyczne będące wynikiem poszukiwania odpowiednich słów dla zapisanych „nutami na fortepian” dźwięków. Dźwięki i melodie pieśni były przez Kolberga zapisywane jako autonomiczne brzmienia i są najściślej związane ze słyszeniem pieśni, a nie z jej wykonaniem. Kolberg zapisał więc konkretny pejzaż



Do DNA, reż. Ewa Kaim / PWST Kraków 2016. Fot. Bartek Cieniawa.

akustyczny, przypisał do niego odpowiednie teksty piosenek śpiewanych przez mieszkańców wielu regionów kraju; pozostawił „brzmieniowy plac budowy”, z którego możemy wydobyć te składniki, które i dzisiaj inspirować do śpiewania. Trzeba też powiedzieć, że czasem nie tylko dopisywał teksty do „nut”, ale też cenzurował zapisywane piosenki. Aby więc dojść do poziomu, z którego śpiew się wydobywa, twórcy spektaklu *Do DNA* poszukiwali palimpsestu pieśni, zdzierając z tekstów już wybranych jako „skrywające prawdziwe emocje człowieka” to, co brzmiało w nich nieprawdźliwie, literacko, sztucznie lub sentymentalnie. Miarą oceny „prawdziwie ludzkiej głębokości tekstu” była pozytywna odpowiedź na pytania: „Czy moje uczucia, moje myśli i emocje, moje pragnienia mogą być wyrażone tekstem, który właśnie śpiewam, i czy dźwięki, które wydobywam, są na tyle prawdziwe, że mogę posługiwać się nimi w improwizacji, która, jak wiadomo, jest najważniejszą «mową prawdy» aktora?”. W ten sposób z setek tekstów zanotowanych przez Kolberga do spektaklu mogło przeniknąć tylko kilkanaście. Kryterium prawdy emocji i intuicji było pierwszym krokiem w wyprawie ku podstawom pierwotnej wrażliwości zawartej w tekstach i nutach pieśni ludowych.

Pojawiła się zatem wizja wskrzeszonego języka uniwersalnego, który mógł odsłonić afekty, złudzenia, pragnienia, pożądanie, lęki i obsesje człowieka współczesnego jako swego własnego przodka. To przez ów

sekretny uniwersalny język tak samo jak setki i pewnie tysiące lat temu człowiek wyraża napięcia emocji, ogromne przestrzenie dzielące miłość i nienawiść, nagłość lub opieszałość w podejmowaniu decyzji w sprawach ostatecznych, pragnienie poznania przeznaczenia i doświadczenia losu, które najczęściej ujmuje jednak jako zagadnienia świadomości. Takie poszukiwanie wspólnoty z przodkami – poprzez brzmienia i dźwięki, poprzez intonacje i modulacje – to także próba zrozumienia dramatu człowieka „rozpędzonego czasu”, w którym żyjemy.

Poznanie dawnych melodii, dźwięków, brzmień i słów, a także „słuchanie” ich w kontekście zapisanych w artykulacji głosek szumów, szelestów, zgiełku, krzyków, nawoływań, szlochu, świstu, buczenia i mlaskania pozwoliło pojąć pieśń ludową jako integralną część *sonosfery* – to jest takiej przestrzeni, w której dźwięk słowa wyprzedza jego sens. Słowo najpierw jest znakiem brzmienia i dopiero wtórnie, poprzez nacechowanie intencją mówiącego, nabywa znaczenia. Brzmienie, cisza, pauza i dźwięk określają stan zbiorowej podświadomości. Wypowiedzane słowa, słowa mające znaczenie, można więc traktować jako zespoły obcych naturze dźwięków, jako reprezentacje stanów wyobcowania w świecie wszystkich brzmień słyszalnych (indywidualny głos, który ma znaczenie, jest zawsze obcy). Słowo wypowiedziane (wykrzywane, wyjąkane, wyszeptane) jest także znakiem obcości. Akt wypo-

wiedzenia czystych znaków (brzmień) jest w zasadzie aktem mandukacji¹¹ (wyłaniania dźwięków) opartym na onomatopiecznych walorach brzmienia słowa i na intonacji. W tym uchwyceniu strumienia znaków wyrażonych dźwiękiem i brzmieniem twórcy *Do DNA* widzieli początek pieśni, a więc ten punkt, od którego można zacząć śpiewanie.

Odkrywanie „głębinowej” struktury języka pieśni stało się w pracy nad przedstawieniem podstawą konstruowania struktury głoskowej i akcentowej tekstów śpiewanych w widowisku. Nie można było więc nakładać na opracowywane teksty klisz gramatycznych ani dialektałnych przypisywanych przez językoznawców regionom, z których pieśni pochodziły. Każdy tekst śpiewany jest takim językiem, w jakim został zapisany. Nie było mowy o jakiejś „folklorystyce” czy „dialektyzacji” języka tekstów pieśni. Zapis fonetyczny był dla aktorów oraz dla kompozytora (i aranżera zarazem) zjawiskiem – właśnie: zjawiskiem źródłowym¹². W tym sensie – poza drogowskazem danym przez fenomenologię – praca nad pieśnią i z pieśnią sięgała po inspirację do tzw. filologii ucha, wedle której najpierw poznajemy to, co jest słyszane, potem to, co mówione (śpiewane)¹³.

3. Improwizacja i apokopa

Improwizacja jest ekspresją, która za pomocą słowa, ruchu i gestu ciała, dźwięku, a także koloru w sposób syntetyczny wyraża stan emocjonalny i treść wypowiedzi postaci scenicznej i śpiewaka na zadany przez słuchaczy i widzów lub spontanicznie podjęty temat. Zwykle była ujmowana jako zdolność natychmiastowego realizowania pomysłu, choć trzeba przyznać, że bywają również improwizacje odgrywane, wynikające z wcześniejszego przygotowania (jak w wielu przypadkach improwizacji słownej czy muzycznej) lub należące do określonych technik kształcenia wokalisty, wirtuoza i aktora. Powinna jej zawsze towarzyszyć spontaniczność i świadomość jednorazowości, ulotności i niepowtarzalności wykonania, choć może być „ornamentem” techniki wykonawczej śpiewaka i muzyka. Improwizacje stają się czasem odrębnym gatunkiem widowiskowym, zapisanym w formie punktowego scenariusza akcji (jak w *commedia dell'arte*) lub gatunkiem teatralnym w obrębie wystawianej *a vista* komedii (jak *Improwizacja w Wersalu* Moliera).

Improwizacja ujawnia wolność wykonawcy pieśni, ponieważ sam proces improwizowania jest „dziełem przedtekstowym”; zyskuje status dzieła będącego przedstawieniem jednorazowego i niepowtarzalnego procesu twórczego, wyjątkowego zdarzenia, którego przebieg i jakość przechodzą czasem w legendę, a nawet stają się mitem. Mówiono więc i pisano o genialnych improwizatorach romantycznych, wśród których byli wymieniani Victor Hugo, Alfred de Vigny, także Adam Mickiewicz. Lista poetów-improwizatorów jest obszerna, obejmuje również takich poetów jak Ser-

giusz Jesienin i Josip Brodski. Improwizacja jako akt spontaniczny była dowodem opanowania wykonawcy mocą płynącą ze źródła energii, które jest poza nim samym, które spoczywa gdzieś „na dnie” jego egzystencji lub jest dziedziczone po przodkach. Improwizacja jest właściwie aktem transcendentalnym: utrzymuje poetę i śpiewaka na granicy dwóch światów: ludzkiego i boskiego.

Przyczyn improwizowania upatruje się często w natchnieniu bliskim temu, co starożytni Grecy nazywali *mania*, a więc w obłądnie, szaleństwie, w niemotywowanej psychologicznie dyspozycji do przyśpieszonego myślenia i nadmiernego ruchu ciała. W takich stanach improwizator jest narzędziem przekazu treści pochodzących z innego – boskiego lub demonicznego – źródła. Jednak improwizacja nie jest tylko strumieniem obrazów i potokiem słów pochodzącym z odległego, nieznanego centrum, jest nie tylko wyrażeniem stanów mistycznych, ekstatycznych lub snów. Jest związana z religijnym traktowaniem śpiewu i mowy, jej źródło można dostrzec w *improperiach*, śpiewach liturgicznych będących skargami ukrzyżowanego Chrystusa. Skargi śpiewane w Wielki Piątek w różnych kościołach chrześcijańskich podczas adoracji krzyża były improwizowanym rozwinięciem kilku słów Ukrzyżowanego i zrazu wiązały się z monodią chorałową, by w utworach Palestriny (XVI wiek) zyskać formę opracowanych form wielogłosowych, tonujących żywioł improwizacji i – choć mogły pojawić się w utworze polifonicznym – to przecież zawsze należały do jednego głosu¹⁴.

Wymienione wyżej cechy improwizacji sytuują ją w krajobrazie sztuk widowiskowych jako dynamiczne dzieło o pełnej świadomości innowacyjnej, mające jednak na celu dotarcie do zbiorowej podświadomości dzięki uruchomieniu archetypów, symboli i zapamiętanych melodii stanowiących podstawę wyobraźni pierwotnej, utrwalonej z czasów dzieciństwa lub będącej wynikiem spotkań z dziwnymi, rzadkimi zjawiskami świata i niezwykłymi ludźmi¹⁵.

Improwizacja jest związana z dźwiękowym i melodycznym sposobem wyrażenia tematu i muzycznym sposobem jego przetworzenia (wyśpiewania). Przywraca utracony w dziejach kultury pierwotny związek poezji i muzyki, odsłaniany przez inkantację, czyli, zgodnie ze źródłosłowem, „zaczarowaniem (łac. *incantare*) świata”. Początek improwizacji jest orfejski: śpiew improwizatora poddaje świat metamorfozom, przemieniając go w płynną całość opartą na prawach asocjacji, znanych ze snów i baśni. Improwizacja muzyczna ma swe wyrażenie w melodii, która jest opowieścią, i właśnie jako opowieść staje się nośnikiem treści, wyraża emocje, temperaturę, kolor i tempo wykonania. Tworzy „słowodźwięk” o uniwersalnym znaczeniu, i to on właśnie jest jednym z filarów pracy śpiewaka.

Ten „słowodźwięk” był zasadniczym elementem pracy nad brzmieniem pieśni w czasie prób *Do*

DNA. Impostację prowadziła Justyna Motylska. Aktor-śpiewak badał rozmaite stany emocji i poszukiwał prawdy swego głosu w jego teatralnym uobecnienu. Trzeba dodać, że w teatrze XX wieku i w teatrze najnowszym improwizacja nie ma już wiele wspólnego z *commedia dell'arte*, która domagała się improwizacji na konkretny temat. Obecnie improwizacja nie pełni już swej funkcji innowacyjnej w dziedzinie prezentacji zdarzeń scenicznych, niejako zewnętrznych wobec emocji podmiotu, ale jest skupiona na poszukiwaniu ukrytych, a możliwych do wydobywania i uruchomienia w grze aktora procesów tożsamościowych. Improwizacja np. w projektach teatralnych Krystiana Lupy jest uzależniona od „monologu wewnętrznego postaci”, to jest od sekretnej narracji zbudowanej przez samego aktora, która jest podstawowym motorem improwizowanego działania, a także improwizowanego wypowiedzenia słów. Temat improwizacji jest „zadany” przez ten „sekretny” osobisty monolog wewnętrzny, który jest realizowany podczas gry na scenie jako podstawowy rytm działania aktora w konkretnej roli. Właśnie w teatrze, począwszy od działalności *happenerów* i twórców *Body Art* (Bruce Nauman, Marina Abramović, Piero Manzoni, akcjonści wiedeńscy) ujawnia się, także dziś, wielkie znaczenie improwizacji rozumianej jako klucz do spontanicznej wiwisekcji. Improwizacja ma poważne znaczenie w rozumieniu teatru jako wspomnianego już „ciała widowiskowego”; jest też drogą poszukiwania tożsamości wykonawcy poprzez akt improwizacji i w jego wyniku.

Jako jedna z podstawowych form ekspresji jazzu i muzyki kreatywnej, a więc tej, która jest tworzona przez muzyków ujawniających potrzebę wyrażenia swego wnętrza poprzez indywidualne, niepowtarzalne brzmienia i orkiestracje, improwizacja stała się podstawową metodą pracy nad kolejnymi pieśniami przedstawienia *Do DNA*. To przecież z jazzu pochodzi owa koncepcja artystycznej wolności¹⁶, która jest afirmacją prawa do indywidualnego i nonkonformistycznego uzewnętrznienia ukrytych afektów. Tego rodzaju jazz istnieje jako dynamiczne centrum autentycznej pieśni ludowej.

Improwizacja jest ekspresją nie tylko przenikającą cały spektakl *Do DNA*. Ujawnia się ona na samym jego początku (intonowane fragmenty pieśni, rwane monologi aktorów ukrytych jeszcze we wnętrzu blaszanej chałupy-instrumentu, monologi oparte na wypowiedziach autentycznych twórców ludowych¹⁷) i zamyka jego całość (zmęczeni aktorzy siadają na proscenium, nawiązują dialog z widzami, zachęcają ich do śpiewania, intonują i śpiewają proste rymowanki, jakie powszechnie kojarzemy z „folklorem” (np. „Jasio konie poił”, „Kasia się zaśmiała”).

Podstawowym tematem pierwszych improwizacji była nauka śpiewu oparta na metodzie całkowitego rozluźnienia aparatu głosowego i mięśni, zwolnienia

napięć emocjonalnych. Oznaczona instrukcją: „Tak to puś[ć]... tak to daleko, daleko puś[ć]”, nauka ta prowadzi do finalnego rozpoznania otwartego na wydarzenia życia człowieka, który może jeszcze zaśpiewać kataraktyczne pogodzenie z losem w improwizowanej, przypominającej jednak kanon głosowy, piosence o treści: „Boli, zaboli, bolało, boli, zaboli, bolało, tak to puś[ć]...”. Jest to nie tylko rozpoznanie przeznaczenia, ale i zachęta do przyjęcia postawy bycia ponad przeciwnościami losu: człowiek przejdzie przez biedę, nędzę, zdradę, boleść miłości i cierpienia wojny, ale znajdzie na to wszystko remedium w postaci pieśni; pieśni, którą sam w sobie odkrywa, a która wydobywa się z niego jako jego własna melodyczna improwizacja.

Praca nad formą śpiewu i techniką wykonania dawnych pieśni była więc pracą nad improwizacją na temat własnych melodii, które każdy aktor, ale też reżyser i kompozytor nosi w sobie. Stąd wynikała także praca nad ruchem wykorzystującym często nieświadomie wykonywane przez nas gesty i „przyruchy”, które zdradzają prawdziwe (choć ukryte) intencje człowieka. Otwarcie na świat wewnętrznych doznań, pamięci indywidualnej i zbiorowej było podstawowym celem każdej próby. Może dlatego wiele miesięcy poświęcono na docieranie do głębin człowieka przez pieśń. Droga ta nie była jednak pracą ani mozolną, ani trudną – raczej organiczną potrzebą realizacji wnętrza każdego twórcy osobno i w zespole. Nikt – ani kompozytor-aranżer-muzyk, ani aktorzy, ani reżyserka i jej asystentka – nie miał poczucia zmęczenia, pracy ponad miarę czy znużenia, nikt nie przeżywał frustracji. Były za to chwile szczerego płaczu, smutku (zwłaszcza w pracy nad pieśnią pogrzebową i kołysanką) oraz niepohamowanej radości i śmiechu (w pracy nad piosenką o kozie i gruszcze, przy wyśpiewywaniu zupełnie abstrakcyjnych i tekstowo po prostu idiotycznych piosenek, nieudolnie wplatanych w pusty i długi czas niedzielnej nudy, której towarzyszyły irracjonalnie grające po polach świerszcze usiłujące stać się cykadami).

Improwizacjami były również dodawane od czasu do czasu zasłyszane w wiejskich domach porzekadła, pytania i instrukcje na życie, będące w istocie partykulami o charakterze składniowym i intonacyjnym (typu: „Co ty tako niełubrano?”, „Zawróć to, zawróć!”, „Cy to – cy to...?”, „I co mi po tem”, „Może – może”, „A wszystko to jakiś taki jak, jak, jak...”, „Nó tak to juz jes[t] na te świecie...”). Improwizowana jest kołysanka i złożenie incipitów wykonywanych pieśni żalu prowadzące do finalnego *katharsis*. W tych improwizacjach słycać te brzmienia, często alikwoty, które są łącznikami pomiędzy pieśnią ludową (z Kurpi i Kujaw oraz Mazowsza) a dźwiękowymi fakturami Chopina i Wieniawskiego.

Improwizacja wykorzystywała również właściwy pieśniom śpiewanym już w czasach starożytnych (Tracja, Macedonia, Beocja) a spotykany w polskim śpiewie

ludowym system apokopiczny, tzn. obcinania wygłosowych partii tekstu (morfemów słowa) po osiągnięciu jego znaczenia w poprzednim morfemie. Zamiast śpiewać pełne słowa wersu – przykładowo – „Ciężko będzie bez kochania”, aktor wykonuje tylko jego fragment „Ciężko będzie bez kocha [-]”, zaś ostatnią sylabę wybija bęben. Nie utrudnia to komunikacji, ponieważ apokopę stosuje się zwykle w wersach rymowanych; obcięcie żeńskiego rymu nie zmienia sensu zdania, za to pozwala wejść w interakcję z widownią, która przez samą możliwość dopowiedzenia końcówki ściślej wiąże się z danym fragmentem widowiska.

Apokopy mają też to znaczenie, że umożliwiają instrumentowi muzycznemu, który wtedy zwykle się odzywa, wejść na pierwszy plan pejzażu akustycznego i zaistnieć. W spektaklu wszystko, co było na scenie, pełniło funkcję instrumentu: podłoga, ściany, blaszany dach chałupy; oczywiście były też prawdziwe instrumenty: dwa bębny, cztery *kajony*, metalowy garnek, prosty długi drewniany flet, fortepian, basy o dwóch strunach, skrzypce i akordeon. Nie było w ogóle muzyki nagranej i odtwarzanej: aktorzy sami grali na instrumentach – na fortepianie i na basach grał sam kompozytor, Dawid Sulej Rudnicki, który był również aktorem-muzykiem, członkiem całej tej aktorskiej kapeli i osobą nadającą tempo i rytmy akcji scenicznej. Trzeba podkreślić, że każdy z aktorów ma wykształcenie muzyczne (instrumentalista) albo, jako dziecię natury, potrafi grać na wielu instrumentach (a nawet nauczyć się grać dla potrzeb spektaklu). Apokopy są więc zamknięciem głosu aktora i odezwaniem się aktora w instrumencie. Trzeba dodać, że pierwotna praca studentów owocująca egzaminem z przedmiotu „Piosenka”, miała właśnie taką nazwę: „Apokopa”. Muzyczne, dźwiękowe, widowiskowe i interakcyjne korzyści płynące ze stosowania apokopy są nie do przecenienia – natomiast należy je stosować z umiarem (jak w tym spektaklu), inaczej bowiem prowadzą do form komediowych, np. do szczególnego rodzaju kabaretu, do *stand-up* lub skeczu z udziałem publiczności. Na to nie można nigdy pozwolić. Pewne jest jednak, że w dramaturgii mają tę funkcję, że rozluźniają napięcie widza i aktora, choć ciągle utrzymują uwagę skupioną na widowisku.

4. Pełzania i kroki

W *Do DNA* nie ma tańców. Taniec jest formą silnie skonwencjonalizowaną, opatrzoną własnym rytmem uporządkowanym wedle stóp metrycznych (*mora*) i ustaloną dzięki choreografii. Ruch w spektaklu, wydobywany przez metody pracy Maćka Prusaka, zwłaszcza w scenach weselnych, jest ruchem organicznym wynikającym z emocji aktora wykonującego pieśń oraz z obrazu postaci, jaki wytworzył w trakcie improwizacji. Sceny weselne, najbardziej dynamiczne pod względem układu ruchu, rozpoczynają sekwencje

zabawy z rekwizytami panny młodej używanymi przez nią w trakcie ceremonii weselnej: welonem, bukietem białych kwiatów i nowymi butami. Rekwizyty te są – jak podczas szkolnej zabawy w berka – zabierane jednej i przekazywane drugiej osobie (w ramach zabawy trzech dziewczyn). Zabawa – z pozoru niewinna – przeistacza w poważną już grę: dwie z dziewczyn „wypychają” trzecią z zabawy i czynią z niej nieszczęśliwą, wydartą młodości pannę młodą. Welon przestanie być rekwizytem gry, stanie się koroną obowiązku, ale też cierpienia. Pozostałe uczestniczki zabawy w wesele stają się teraz okrutnymi „druhankami” (drużkami), separującymi od siebie już na zawsze dawną koleżankę; traktują ją przedmiotowo, nauczają obowiązków, rzekłbym – krucyfikują. Te rodzaje interakcji w tak zobrazowanym „obrzędzie przejścia” (posługiwaliśmy się w pracy modelem Arnolda van Gennepa) generują trzy różne zespoły ruchu: od rekreacyjno-zabawowego przez zniewalający, usidlający, rozkazujący, zamykający określoną osobę w więzieniu ciała do ruchu właściwego godnie zachowującej się panny młodej. Żadna oferta choreograficzna płynąca na przykład z oglądanych zabaw dziewczęcych i wesel nie miała zastosowania. Ruch płynął organicznie z indywidualnego poczucia beztróski, zniewolenia i zgody na ceremonialność zachowań. Ruch – w sensie plastycznym – ujawniał związki z techniką ruchu opisaną przez Rudolfa van Labana: odpowiadał najpierw swobodnemu bieganiu po krawędziach trójkąta (trzy osoby), doprowadzeniu do miejsca zniewolenia (posadzenie panny młodej na zydłu po ukoronowaniu welonem cierpienia), pozowaniu do portretu małżeńskiego przez pannę młodą, która śpiewając – frontalnie pokazywała tylko jedną lub drugą połowę twarzy. Przejście od zabawy ruchem do ruchu ceremonii fotografowania (portretowania) zostało oparte na geometrycznym potraktowaniu kroków jako znaków ścierania się swobodnej ekspresji ruchu a obligacjami zachowań konwencjonalnych.

W każdej części przedstawienia ewokowany jest inny rodzaj ruchu – ewokowany, bo wynika z głębi emocjonalnego obrazu postaci i jej zachowania, a także z interaktywnego afektu wynikającego ze współdziałania aktorów w zespole. Ruch nie jest więc wywołany przez rytmy i brzmienia zewnętrzne, nie wynika z muzyki, jej tempa, temperatury i napięcia, ale wręcz przeciwnie – to z niego właśnie wyrasta dźwiękowa i muzyczna przestrzeń widowiska. Początek spektaklu jest spowity ciemnością; przedakcja rozgrywa się w blaszanej chałupie, spod której wydobywa się szczelinowe podłużne światło, ale aktorów nie widzimy. Wypełzną dopiero po chwili spod chałupy, jakby byli ledwo co narodzeni na ten świat, który jest dla nich od razu światem na deskach sceny. Można powiedzieć, że nastąpił poród na scenę teatru.

Powoli prostują swe ciała, patrzą przed siebie, dostrzegają widownię i kamienieją w pełnym świetle: zdi-

wieni, „zaniemówieni”. Rzeczywistość, przed którą się narodzili, wprowadziła ich w stan osłupienia. Gaśnie światło. Znikają. W ciemności słychać śpiew niskiego barytonu (Jan Marczewski) – pieśń wykonywana *a capella* do księżycy, który ma zaświecić; i rzeczywistość – pojawia się okrągła tarcza jego światła, na tle której nieruchomy aktor śpiewa początek „rytualnego” widowiska. Przypomina to wycie samotnego wilka do księżycy i zapewne tym jest – jako początek pierwszej dawnej opowieści o życiu i losie świata. Na początku bowiem było śpiewanie.

Sekwencja kolejna – określona w scenariuszu jako „Bida” – koncentruje się wokół rytmów i powtórzeń tej samej pracy; ruch jest rodzajem kieratu zawsze powtarzanych na tych samych liniach kroków, ciężkich, jednostajnych, akcentowanych na pierwszą stopę rytmiczną w trójkowych zestrojach. Gesty rąk to gesty siewcy, który sieje z pustego worka, a jego ruchy są właściwie ukłonami w stronę feudalnego pana i skierowane są nieodmiennie w dół, jak w mogiłę. Z postawy pełzającej aktorki wchodzi w fazę ruchu-sklonu. Z tego typu zachowania „rezygnuje” dziewczyna (Weronika Kowalska), która wynosi poza świat ruchu „niewolników pracy najemnej”, „niewolników gleby” metalowy garnek, na którym wystukuje prosty układ rytmiczno-melodyczny przypominający brzmienia delikatnych dzwonek. Wyprowadzenie z ruchu niewoli następuje przez emocję miłości – jej piosenka mówi o czekaniu na ukochanego. W zasadzie akcja dramatu rozpoczyna się od dźwięku tego dzwonka-garnka. Jest on bowiem instrumentem indywidualizacji i zapowiada rozwój dramaturgii jako zespołu rozmaitych dziedzin życia, których siłą naczelną jest zawsze miłość. Może być ona pokazana jako sentymentalne oczekiwanie i spełnienie pociągające za sobą niespodziewaną ciężę, wygnanie z domu rodzinnego i odtrącenie przez ukochanego. Ta miłość może być – i jest – przedstawiona jako igranie z chłopakiem i zabawa uwodzicielki ciągle czekającej na bogatszego „pana” (Dominika Guzek). Może być – i tak też jest – miłością głęboko odczuwaną, ale zdradzoną, okupioną cierpieniem i zamkniętą zamąpójściem (Agnieszka Kościelniak). Jest miłością prostego i bardzo uczynnego chłopaka (Łukasz Szczepanowski) do dziewczyn, które kpią z niego, prowokują do miłosnego flirtu, nie szukają stałości, wierności, porzucają i naśladują jego nieporadne zalotne zachowania. Może to być też miłość do wolności, do pieśni, do konnej wyprawy (Jan Marczewski). Pomiedzy piątką aktorów rozgrywa się cały dramat życia przedstawiony za pomocą pieśni i za pomocą organicznego, choć oczywiście precyzyjnego w sensie teatralnym, ruchu.

Obraz postaci, utrwalaony na próbach, buduje natomiast szereg upostaciowanych typów zachowań: niezrealizowany erotycznie mężczyzna, w dodatku niemający pracy, z wściekłości i rezygnacji przejmuje ruchy

i zachowania kowala (kowadło to bębny); uwodzicielskie panienki naśladują węzowe ruchy dłoni spragnionego erotycznego dotyku, lecz odrzucanego kochanka; nawołują go tym samym pytaniem, które powtarzane pod coraz większym ciśnieniem zabawy prowadzi do ultrasopranowej kakofonii pisku; sceny rozstania polegają na stosowaniu ruchów przyciągania i odpychania w różnych układach ciała, zaś kroki okrutnych „druhanek” oparte są na tańcu na piętach, co nadaje postaciom mocny i zdecydowany charakter złośliwych bab. Są to wszystko ruchy, które wykonujemy, i one stanowią istotę tego „teatru tańca organicznego”, który tak wynika z głębi aktora na scenie, jak z niej wyprowadzony jest dźwięk.

5. Rytuał a przedstawienie teatralne

Podsumowując swoje rozważania o początkach świata, o miejscu i czasie, w którym wszystko się zaczęło, Michel Foucault pisze, że poszukiwania źródeł były przez długi czas zdominowane przez właściwe kulturze europejskiej poddanie się mocy Logosu, ujmowanego nie tylko jako słowo, wiedza i nauka, ale także jako władza i *ratio*. Niejako na poboczu głównej drogi europejskiej myśli znajdowały się te zjawiska, które można uznawać za fenomeny pradawnego świata, w którym Logos i wiedza, jako dyscyplina logiki, jeszcze nie były obecne, w każdym razie nie były reprezentowane przez utrwalające je pismo i teksty kultury. Władza i wiedza tożsame były z pismem¹⁸, ale przecież większość zjawisk należących do świata kultury jest związana z przestrzenią istniejącą poza słowem. Mam tu na myśli takie zjawiska jak komunikaty pozawerbalne, intonację, onomatopieję, rytm i jego tempa, ale też gesty, figury tańca i układy ruchu. Oczywiście wtórnie możemy je wszystkie opisać lub wyrazić słowem, nadać znaczenia znakom, śladom, symptomom i dźwiękom, ale pierwotnie układają one wszystkie inną orkiestrację, do której mają dostęp najdawniejsze rodzaje kulturowej działalności człowieka: teatr, śpiew i mimetyczny taniec oraz muzyka.

Nie jesteśmy w stanie określić ani czasu, ani miejsca przejścia rytuału w teatr, a więc w widowisko. Nie wiemy nawet, czy pewność posiadania określonej wiedzy na ten właśnie temat jest potrzebna; wątpię też, czy rzeczywiście można uznać za prawdziwe zdanie, że teatr wywodzi się z rytuału. Próby sformułowania takiego stanowiska oczywiście pojawiały się w całej historii wiedzy o teatrze, ale były zawsze zbiorem hipotez i niedowodzonych twierdzeń. Trzeba też wziąć pod uwagę to, że teatrologia i nauka o rytuałach były związane z europocentryzmem badaczy teatru i kultów. Wystarczy przypomnieć, że próba „zdrowego rozumu” nie jest w stanie objaśnić podstawowych szyfrów widowisk z różnych stanów Indii, z rozmaitych siedzib nawet jednego plemienia (np. Dogonów z Mali) ani jedno-

znacznie rozszyfrować znaczeń tysięcy pozostawionych na skałach Drakensberg rysunków przedstawiających tańce z okresu późnego paleolitu¹⁹.

Nie wążąc się na przedstawienie ogólnej teorii przejścia od rytuału do teatru (a przypuszczam, że w niektórych obszarach cywilizacji jednak takie przejście nastąpiło), przedstawię pewien opisowy zarys schematu tego rytu, którego elementy zostaną przywołane głównie z prac badawczych antropologów kultury i antropologów teatru. Zacznę od pewnej konstatacji, która określa zasadniczą różnicę między rytuałem a teatrem, różnicę, jak się okaże, na planie podstawy tych działań nie do usunięcia.

O ile bowiem przedstawienie teatralne pokazuje (w sensie ogólnym: opowiada) wydarzenia, podporządkowując je określonej kompozycji (poetyce), o tyle rytuał wyprzedza wydarzenia i w tym celu posługuje się własnym, sobie tylko właściwym porządkiem. Rytuał poprzedza więc rzeczywistość, teatr zaś przywołuje tę już zaistniałą, odnawia jej przebieg lub komplikuje go na tej zasadzie, że w różny sposób ustala jego powody i skutki. Panuje tu taka sama zasada jak w różności zaklęcia (inkantacji)²⁰ i słowa (pieśni) oraz gestu założycielskiego (fundacyjnego, odnawiającego, błogosławiącego lub wyklinającego) i odtwarzanego obrazu (figuracji) tego gestu. Współczesne teorie performance'u zdają się tego nie dostrzegać, traktując jako możliwe postrzeganie przedstawienia (działania) jako rytuału, trwając w przekonaniu, że illokucja jest tożsama z perlokucją²¹. Tymczasem perlokucja jest właściwa rytuałowi (powołaniu do życia z wyprzedzeniem pojawiającej się jako jego skutek rzeczywistości), natomiast jej przedstawienie „jakby była ona teraz właśnie aktem stwarzania” jest illokucją. Można oczywiście zastosować pewną „umowę społeczną”, wedle której akt teatralny jest rytuałem, ale z całą pewnością taki rytuał będzie zdarzeniem należącym już do innego porządku jako „rytuał dwa razy przedstawiony”, zatem niespełniający podstawowej funkcji jako wydarzenia o fundacyjnym charakterze. Co więcej: uczestnicy rytuału to osoby wtajemniczone w jego znaczenie i przebieg, mistowie, mistagodzy i *epoptes*; ich pozycja i znaczenie wynikają z powodu, dla którego uczestniczą w danym rytuale. W teatrze zaś, nawet jeśli przyjmiemy, że każdy uczestnik widowiska jest jego współtwórcą, a więc uparcie zwiążemy widowisko z rytuałem, to pozycja wykonawcy (performera, aktora) i widza (czynnego uczestnika) są określane przez rodzaj konwencji, owej społecznej umowy, wedle której role ustanawiane są „każdorzeczowo inaczej” ze względu na rodzaj widowiska. W rytuale role są stałe, są niejako plemiennie i pokoleniowo dziedziczone. Przeprowadzenie rytuału jest bowiem utwierdzeniem prawiecnego porządku świata przez jego przywołanie; w widowisku możemy co najwyżej być świadkami sposobu naprawy lub mozolnego przy-

wracania utraconej harmonii poprzez przedstawienie unaoczniające dzieje tej pracy lub obrazujące stany, jakie jej towarzyszyły.

Rytuał oparty jest zawsze na podłożu materialnym, to znaczy wiąże się z obietnicą zaspokojenia potrzeby pożywienia, ciepła i schronienia. Dopiero na osiągnięciu pewności, że natura została w sposób właściwy i prawidłowy zaklęta, a więc niebawem spełni magię na nią nałożoną, mogą „powstawać na rytuale” lub „z niego wynikać” (w związku z powtarzalnością i spełnionym przez rytuał oczekiwaniem) subtelne formy poznania, a więc religia, wiedza logicznie uporządkowana, kryteria oceny i świadomość społeczna²². Tym, co doprowadza do realizacji przyczynowo-skutkowego przebiegu rytuału (co jest jego wewnętrzną celowością), jest wiara w magię pozwalająca zjednoczyć ludzi uczestniczących w rytuale. Magia jest systemem kontroli nad naturą, stanowi o całościowym postrzeganiu świata, w którym siły społeczności organizują się same, bez udziału świata nadprzyrodzonego. Mówiąc inaczej: w rytuale, wbrew temu, co potocznie uznaje się za oczywiste, związek z siłami zewnętrznymi (komunikacja z duchami zmarłych, z demonami, bóstwami czy mocami natury) nie zachodzi. Takie obcowanie możliwe jest dopiero w ceremoniach religijnych lub obrzędach ekstatycznych. Rytuał tworzy się przez emocjonalną więź samych tylko ludzi podlegających magicznej wiedzy czarownika lub przygotowanego do tego mądrego starca. Nie powinno się w ogóle mieszać rytuału z szamanizmem, bo to zupełnie inna droga kontaktu z przyszłością – poprzez ekstrapolację własnej energii szamana (lekarza, kowala). I tylko w takim sensie możemy próbować ujmować ewentualne związki rytuału i teatru – sprowadzając rytuał do określonej czynności uprzedzającej porządek natury ze względu na wspólnotę sił magicznych dostępnych ludziom jako uczestniczącej w rytuale zbiorowości. Rytuał wykonywany jest jednokrotnie, ponieważ w jego postaci nie ma przypadkowości i nie zmienia się jego cel. Ta zdecydowana jednokrotność podkreśla to właśnie, że jest to wypróbowany wielokrotnie system, jedyna stała rzeczywistość przeciwstawiana zmiennej naturze (przyrodzie).

Jasno stąd wynika, że teatr nie mógł właściwie w żaden sposób wyodrębnić się z rytuału: podobieństwo tych dwóch sfer zbiorowego działania jest pozorne – wynika jedynie z idei przydania każdej zbiorowości mocy twórczego działania podejmującego najważniejsze tematy określonej grupy. Prócz tego, w odniesieniu do rysujących się jeszcze możliwości wydobycia zewnętrznych podobieństw, trzeba zaznaczyć, że teatr, inaczej niż rytuał, nie wyprzedza natury i że widowisko nie jest, jak on, jednokrotne, lecz może być korygowane, modyfikowane lub popaść w niepamięć; może też być narzędziem ulotnych przekonań lub politycznego pojedynku. Na pewno nie poprzez formalne podobieństwo,

teatr – nawet archaiczny – zbliża się do rytuału. Nie jest wynikiem ewolucji rytuału; rytuał nie ewoluuje.

Natomiast zdarza się często, jak np. w *Dziadach* reżyserowanych przez Konrada Swinarskiego w Starym Teatrze w Krakowie, że rytuał jest rozumiany jako model dramaturgii i wówczas jest spoiwem (albo siecią) łączącym wszystkie elementy świata przedstawionego. Spaja – jak w przywołanym arcyspektaklu – wszystkie części tego romantycznego, nieciągłego i wielowariantowego dramatu o otwartej kompozycji i luźnej budowie. Jeżeli takiej rytualizacji będziemy szukać w spektaklu Ewy Kaim, to można ją wydobyc z kilku przynajmniej składników *Do DNA*.

Po pierwsze – wydarzenia i sytuacje przedstawiane w sztuce należą do przestrzeni dawno już zapomnianej, prymitywnej i pierwotnej; zostały, co prawda, zapisane w tekstach pieśni i zanotowane jako melodie, ale niewątpliwie są trwale związane jedynie ze światem, którego nie ma w dzisiejszym realnym świecie i codziennym życiu. Istnieją natomiast nadal głębinowe, zawarte w tekstach i melodiach emocje i intuicje, które są wspólne nie tylko dla dawnych i współczesnych wykonawców, ale w ogóle odczuwa je każdy wrażliwy człowiek. Spektakl *Do DNA* oglądany przez Amerykanów, Czechów, Rumunów czy Niemców budzi w nich te same emocje, te same przecucia i ostrzeżenia, które wywołuje w nas, znających mniej więcej sens gwarowych wyrażeń lub zdolnych w ogóle je wychwycić. Zespół realizatorów spektaklu pracował bowiem w głębinowych strukturach archetypów rozumianych jako obrazy kolektywne i pierwotne, wspólne dla *homo sapiens*. Na tym poziomie, określonym właśnie jako tytułowe DNO (lub podstawowe ogniwo łańcucha ludzkiego DNA), aktorzy, jak uczestnicy rytuału, wędrowali w poszukiwaniu jednoczącej istoty ich działania.

Po drugie – elementem łączącym strukturę *Do DNA* i strukturę rytuału jest zaśpiew oraz inkantacyjny („zaczarowujący”) charakter pieśni. Pieśń ma tu siłę sprawczą; to ona uruchamia dynamikę aktora i jego sceniczne zachowania. Z niej wywodzi się temperament postaci. W efekcie pieśń prowadzi również do *katharsis*, do oczyszczenia, które jest przeżyciem spajającym widzów i wykonawców.

Po trzecie wreszcie – każde działanie i każda sytuacja w *Do DNA* jest wynikiem osobistej i sprawdzanej wielokrotnie improwizacji, czyli takiego działania, które wynika z głębinowych potrzeb wyzwolenia energii przez intuicyjne działanie. Spektakl jest więc, jak rytuał, nakierowany na przyszłość: ma strukturę „rytu przejścia”, inicjacji prowadzącej do osiągnięcia wyższego szczebla wtajemniczenia w wiedzę o człowieku w ogóle i o samym sobie.

Przypisy

¹ Tekst mojego autorstwa zamieszczony w programie teatralnym towarzyszącym spektaklowi od premiery do dziś.

² Choć na brak tendencji do ograniczania przedmiotu badań wskazuje sam Pradier – jak pisze Piotr Olkusz: „Etnoscenologia wierzy, że możliwe jest opisanie bogactwa przedmiotu poprzez bogactwo opisów – liczba tych opisów nie jest funkcją liczby badaczy, a wiąże się przede wszystkim z liczbą badanych przedmiotów”. Konsekwencją takiego uchwycenia przedmiotu badań jest pewne rozszerzenie epistemologicznego sensu pracy Pradiera. Olkusz pisze dalej: „Pradier nie chciał nauki, która po fali europocentryzmu w badaniach teatralnych (patrzących na inne działania przez okulary wyniesione z zachodniego teatru) wylałaby dziecko z kąpielą i odwróciła się od teatru, z jakim najczęściej stykają się Europejczycy. Francuski badacz chciał, by na ten rodzaj widowisk spojrzeć tak, jakby były widowiskami etnicznymi. Co więcej – można to wyczytać między wersami jego prac – wcale nie odrzuca w sposób radykalny tradycyjnych metod, którymi bada i badało się teatr europejski (choć oczywiście należy je wzbogacić) – pod warunkiem, że będą służyły do badania teatru europejskiego”; *Etnoscenologia*, „Performer” 2012, nr 5, www.grotowski-institute.art.pl [dostęp: 22.02.2016]. Używam konsekwentnie pojęcia „etnoscenologia” inaczej niż przywołani polscy badacze (P. Olkusz, D. Kosiński), ponieważ uważam, że należy zachować podstawę słowotwórczą pojęcia odwołującego się do Pradierowskiej interpretacji greckiej *skene*, a nie do znanej nam „sceny” wyznaczanej dla widowiska lub „sceny teatralnej”.

³ Chodzi o anatomizm dość szczególnie ujmowany przez Pradiera, co wyjaśnił Dariusz Kosiński w artykule *Etnoscenologia* (omówienie książki Pradiera; „Performer” 2015, nr 5). D. Kosiński pisze: „Teatrowi fundowanemu na perspektywicznym spojrzeniu dokonującym sekcji wystawionych na widok ludzkich obiektów zapewniła zwycięstwo klasycystyczna kultura francuska, sucha kultura spojrzenia i słowa, ukazywana w kontraście do humoralnej i wilgotnej od życiowych płynów kultury renesansowej Anglii. We wręcz wirtuozowskiej reinterpretacji Pradier ukazuje teatr elżbietański jako teatr wyrażania ciała, przeciwstawiając go francuskiemu teatrowi jego poskramiania. O ile celem i pasją pierwszego była indywidualna wiwisekcja poszukująca w ciele prawdy, o tyle drugi ukazywał i nakazywał istnienie społeczne w ramach narzuconego cywilizacyjnego ładu, fundowanego na obdarzonym władzą absolutnego sądownictwa spojrzeniu króla. Francja jawi się w tej perspektywie jako ojczyzna tego, co na Zachodzie nadal uważane jest za „prawdziwy” teatr – przedstawień opartych na dystansie między sceną i widownią, dążących do zapewnienia „właściwej perspektywy” oglądu i zarazem do organizacji materii żywej w zgodzie z prawidłami danej kultury”.

⁴ „Badania nad pieśniami afrokaraibskimi (oraz nad krokiem tańca zwanym *yanvalou*) prowadzone przez Grotowskiego w latach 80. razem ze śpiewaczką haitańską Maud Robart, a potem przez Thomasa Richardsa, mogą być analizowane pod kątem *restored behaviour*, jako droga-wehikuł dotarcia do *once behaved behaviour*, do zachowania oryginalnego, niepowtarzanego, do jakiegoś organicznego, spontanicznego wnętrza lub, według terminologii Grotowskiego i Richardsa, do «aktu całkowitego (totalnego)» lub «*inner action*»”; Marco de Marinis, *Teatr i performans. Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bał, W. Świątkowska, Kraków 2013, s. 31.

⁵ Tamże, s. 31-32.

- ⁶ Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre, Essai sur les ombres collectives*, Paris 1965.
- ⁷ Dariusz Kosiński, *Ustanawianie ciała – etnoscenologiczna historia teatru Zachodu według Jeana-Marie Pradiera*, „Performer” 2012, nr 5. Por. też: Gilbert Rouget, *Questions posées à l’ethnoscénologie*, [w:] *La scène et la terre: questions d’ethnoscénologie*, Paris 1998, s. 44.
- ⁸ Jean-Marie Pradier: *La perception ethnoscénologique*, wywiad dla „Les Périphérique vous parlent” 1999, nr 12, s. 26. Na wywiad ten powołuje się w swojej pracy Piotr Olkusz, *Etnoscenologia*, dz. cyt. s. 59.
- ⁹ E. Souriau, *L’Esthétique de Benedetto Croce*, „Revue Internationale de Philosophie”, Bruxelles 1953, fasc. 4, s. 287.
- ¹⁰ Tamże, s. 288.
- ¹¹ Pojęcie *manducation* zostało wprowadzone przez Marcela Jousse’a w drugim tomie rozpraw antropologicznych zatytułowanych odpowiednio: *L’anthropologie du geste*, Paris 1974 (tom 1) i *Manducation de la parole*, Paris 1975. Oznacza ono pierwotne „wymielanie”, „wydawanie” słów.
- ¹² Myślę tu również o podstawowej dla postępowania dramaturga spektaklu fenomenologii Husserla, w której samo pojawienie się brzmienia jako fenomenu stanowi moment inicjalny doświadczenia sensu, bez konieczności ujmowania dźwięku w struktury wyłaniające jego indywidualność i znaczenie. Dźwięk ujmowany jako doświadczenie źródłowe jest podstawą takiego odczuwania tekstu, w którym świat przedstawiony konkretyzowany jest nie przez to, co wypowiedziane, ale przez to, jak w brzmieniach i zestrojach akcentów wyraża swoje istnienie. Tematem pracy dramaturga było na początku nie tyle słowo, ile intonacja wyrażająca zmienność stanów emocjonalnych „opisywanych” lub przedstawianych bezpośrednio w tekstach ludowych.
- ¹³ Szczegółowe omówienie prac niemieckiego filologa, który najważniejsze dzieło zatytułowane *Rhythmisch-melodische Studien* ogłosił w 1912 roku w Heidelbergu – choć jego rozprawy z dziedziny „filologii ucha” były przedmiotem analiz już od 1901 roku – zawdzięczamy Marii Renacie Mayenowej i jej książce *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka* (Wrocław 1979). Autorka w wyrazistych formułach przedstawia istotę myśli Sieversa dotyczącą żywych wartości fonicznych zapisanych w słowie poetyckim. Wedle niemieckiego fonologa wiersz jest tylko „smutnym surogatem” żywego słowa, a właściwości foniczne wypowiedzi należą do tekstu. Sievers domaga się takiej lektury wiersza, by dzięki niej można było uchwycić zawarty w niej ton i wysokość głosu, wysokość i amplitudy interwałów, intonację wynikającą z układu kadencji i antykadencji, wyodrębnić i opisać „nosiela” melodii.
- ¹⁴ Tradycja, zasadniczo oparta na legendach, najczęściej podkreśla rolę improwizacji w muzyce. Za wybitnego improwizatora uznaje ona Francesca Landino, czternaściecennego organistę, który przeniósł do włoskiej muzyki organowej elementy francuskiego tańca, wykonując tzw. *ballaty* (*ballady*). Zastosował dzięki temu przeniesieniu zmienność, a nawet swoistą nieprzewidywalność połączeń melodycznych, co spowodowało rozwój sztuki improwizacji rozumianej jako wariacyjność i polimodalność, cechy właściwe przecież muzyce świeckiej, przeznaczonej do tańca i zabawy. Słynnym improwizatorem był też austriacki organista z XVI wieku Paul Hofhaimer, który zachwycał darem ornamentacji, innowacyjnością konstrukcji utworu i jego instrumentacji, a także swoistą brawurą w stosowaniu licznych imitacji, które były przyjmowane tak, jak własne pomysły kompozytora i wirtuoza.
- ¹⁵ Zapotrzebowanie na improwizację było tak wielkie, że już w pierwszej połowie XIX wieku włączano improwizację, czyli tzw. utwór na zadany temat, do programów koncertów wirtuozów. Stała się też jedną z podstaw edukacji organistów i śpiewaków.
- ¹⁶ Z łacińskiego źródła słowa improwizacja (*improvisus* – nieprzewidywalny) płynie nie tylko cecha emocjonalnego lub intelektualnego zaskoczenia, ale także zdumienia wobec tego, co zadziwiające, co wynika z odniesienia terminu zawartego w polskim przysłówku „wtem”. Improwizacja jest aktem ekspresji podmiotu i manifestacją jego wolności.
- ¹⁷ Pisze o tym Rafał Kołsut w artykule o spektaklu w tym numerze „Kontekstów”.
- ¹⁸ J. Derrida, *Scribble*, [w:] *The Derrida reader*, za: R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 169. Zdaniem Derridy pismo nie dochodzi do władzy, ale jest w niej, na nią się składa; porządek Logosu zawarty jest zatem w porządku władzy, choć nie uruchamia w niej wielu niewyraźnych znaków płynących z nieokreśloności.
- ¹⁹ Najbardziej znaczące i bliskie istocie opracowywanych zagadnień z grupy kultur pozaeuropejskich przywołanych tu przeze mnie są – w kolejności odniesienia do tekstu – prace: M.K. Byrski, *Teatr najantycywniejszy*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, nr 1-2; L. Buchalik, *Dogon ya gali. Dawny świat Dogonów*, Żory 2011; D. Lewis-Williams, *L’art rupestre en Afrique du Sud. Mystérieuses images du Drakensberg*, traduit de l’anglais par J. Clottes, Paris 2003.
- ²⁰ Odwołuję się tu do badań i do teorii Bronisława Malinowskiego uznającego zaklęcie za element ceremonii wyprzedzającej rzeczywistość. Pisząc o magii wzrostu i dojrzewania *yamu*, antropolog wielokrotnie powraca do podstawy swego myślenia o ceremoniach magicznych, które polega na rozumieniu zaklęć i rytuałów jako uprzedzania kiełkowania, dojrzewania i zbiorów. Zob. B. Malinowski, *Ogrody kotalowe i ich magia. Studium metod uprawy ziemi towarzyszących rolnictwu na Wyspach Trobrianda. Opis ogrodnictwa*, przeł. A. Bydłoń, red. nauk. A.K. Paluch, Warszawa 1986, s. 203–229. Takie samo twierdzenie dotyczące większych rytuałów religijnych i społecznych jest obecne wielokrotnie [w:] tegoż, *Argonauci Zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei*, przeł. B. Olszewska-Dyoniziak, S. Szybkiewicz, oprac. A. Waligórski, Warszawa 1987.
- ²¹ Myślę tu przede wszystkim o podstawowej dla performatyki „pętli dodatniego sprzężenia zwrotnego pomiędzy dramatem społecznym a performanc’em estetycznym” Richarda Schechnera, który przeniósł na inne pole (widowiska) koncepcję Victora Turnera dotyczącą przechodzenia rytuału w powtarzalną pokazywaną widzom ceremonię. Zob. R. Schechner, *Performatyka*, dz. cyt., s. 96.
- ²² Za wzór powyższego myślenia biorę przede wszystkim rozważania Jamesa Frazera, których lapidarną formę zawiera *Wstęp antropologa do Argonautów Zachodniego Pacyfiku* Bronisława Malinowskiego, s. 12-13.



Do DNA, reż. Ewa Kaim / PWST Kraków 2016. Fot. Bartek Cieniawa.

Na ciemnej scenie jest pusto. Widać tylko zarys niedookreślonego, asymetrycznego masywu. Tajemniczy nieforemny wielościan wisi kilkadziesiąt centymetrów nad ziemią, a z jego wnętrza dochodzą stłumione głosy. Ni to drewniana chata, ni stalowy bunkier – w bryle rdzawego koloru widać zagłębienie na drzwi, jednak nie ma w niej żadnego otworu, przez który mogliby wydostać się ukryci w środku ludzie. Wyjść można tylko w jeden sposób: czołgając się, wykorzystując wolną przestrzeń między deskami sceny a dolną krawędzią figury. Po chwili wyłania się pięć postaci, dwóch mężczyzn i trzy kobiety. Wita ich białe, oślepiające światło gwałtownie rozdzierające półmrok. To sygnał dla nich i widowni: oto wszyscy znaleźliśmy się w nowym miejscu. To już nie teatr, nie obejrzymy inscenizacji. A to nie są aktorzy. To śpiewacy. Bo teraz jesteście w świecie pieśni.

Do DNA jest spektaklem dyplomowym studentów IV roku Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie kształcących się na specjalności wokalnno-aktorskiej. Opiekę pedagogiczną nad wykonawcami sprawowała Ewa Kaim, odpowiedzialna także za reżyserię i scenariusz. Przedstawienie nie opiera się na tekście dramatycznym, ale stanowi kolaż pieśni, melodii i przyspiewek ludowych układających się we wspólną narrację. Muzyka nie ma jednak służyć snuciu linearnej opowieści z wyraźnie zaznaczonymi członami poszczególnych scen, tylko (zgodnie ze specyfiką gatunku) towarzyszyć postaciom w ich powolnej wędrówce po ziemskim padole. Pieśń bierze istotny udział w najważniejszych wydarzeniach ludzkiej egzystencji, pełniąc funkcje obrzędowe, komunikacyjne i magiczne¹. Pomaga przetrwać i odnaleźć sens. Kreśli cykle życiowe i pomaga oswoić nieznanne – także to, co czeka po śmierci.

Spektakl nie pozostawia wątpliwości co do podstawowych inspiracji i na samym początku zdradza tożsamość duchowego przewodnika przedsięwzięcia: Oskara Kolberga. Już w przedakcji, w czasie, gdy widzowie zajmują miejsca (a aktorzy, kryjąc się przed ich wzrokiem w ciemnościach odsłoniętej sceny, schodzą się w milczeniu do wspólnego punktu, czyli chaty-bunkra), z głośników sączą się dźwięki nagranych wywiadów pochodzące z archiwów zrealizowanej przez Telewizję Polską serii programów dokumentalnych *Szlakiem Kolberga*² – początkowo ciche i niemożliwe do zrozumienia w gwarze sali, niemal na granicy słyszalności, stopniowo zaś zyskujące na sile. W trakcie prac nad spektaklem wykorzystano zebrane przez twórcę rodzimej etnografii pieśni z kilku wybranych regionów kraju (przede wszystkim z Mazowsza, Kurpiów i Kujaw), chociaż trafiają się także wyjątki (w repertuarze odnaleźć można np. pieśń o rodowodzie słowackim). Reżyser wykorzystwała fakt, iż każdy wykonawca wywodzi się z innej części Polski, dzięki czemu w strukturze muzycznej spektaklu możliwe było zestawienie ze sobą

W poszukiwaniu straconej ludowości – o spektaklu *Do DNA* w reżyserii Ewy Kaim

zróżnicowanych akcentów i metod śpiewu, wydobyć z głosowej mozaiki wspólnego trzonu komunikacji: chociaż postacie wykonują swe pieśni po kolei, opowiadając własne historie, ich narracje stopniowo złączają się ze sobą splatać, dopowiadać jedna drugą i nakładać na siebie. Rodzi się historia wspólna, bez początku i końca.

„Oddaję nutę w nieskazanej prostocie (...) tak jak wybiegła z ust ludu, bez żadnego przystroju harmonijnego, bo mam przekonanie, że najdzielniejsza jest w samorodnej, niczem nie zmaconej czystości, jak ją natura natchnęła” – pisał Kolberg³. Ewa Kaim i jej aktorzy pozostają wierni tej metodzie, podążając za oryginalną notacją tekstów i respektując w pełni ich zapis fonetyczny. Wykonawcy pozwalają, by prowadziły ich kolbergowskie zapiski i wskazówki odnośnie do wymowy. Dzięki temu, chociaż na co dzień żadne z nich nie posługuje się dialektem, gwarowe zaśpiewy i akcenty wypływają z transkrypcji w sposób naturalny. Podobną konsekwencją cechują się także aranżacje Dawida Suleja Rudnickiego, który akompaniuje aktorom na fortepianie. Podstawowa warstwa melodyczna i harmoniczna pochodzi bezpośrednio z opracowań etnograficznych, którym spektakl zawdzięcza także prymarną rolę instrumentu klawiszowego. To właśnie za pomocą fortepianu Kolberg od samego początku swoich badań opracowywał harmonizację zasłyszanych i zanotowanych pieśni, niejednokrotnie dokonując instrumentalne wstępy i zakończenia oparte na motywie przewodnim⁴. Muzyczna oprawa spektaklu nie ogranicza się jednak do basów i klawiszy. Na scenie pojawia się instrumentarium zarówno swojskie, jak i egzotyczne: od skrzypiec po cajóny, afrykańskie skrzynki perkusyjne. Nieważna jest kultura ani kontynent pochodzenia, wszystko, na czym można muzykować, łączy się we wspólnocie. Nie musi być nawet realnym instrumentem – grają tu wszystkie powierzchnie, od teatralnych desek po ściany chaty-bunkra. W świecie *Do DNA* rzeczywistość utkana jest z dźwięku, a zdolność jego wydawania to warunek istnienia.

Oczywiście melodyczna wierność oryginalnym opracowaniom nie musi oznaczać aranżacyjnej niewoli.

Aleatoryczność to przecież jedna z głównych cech muzycznego folkloru. Dlatego też w muzyce wykonywanej w trakcie przedstawienia pojawiają się nowe, zaskakujące rodzaje zestroju, niekiedy także nieharmoniczne. Dają się wyczuć naleciałości jazzowe, swingujące synkopowanie, a przede wszystkim – rozwiązania akordów septymowych na podobieństwo Chopina. To drugi z duchowych patronów *Do DNA*. Z tego też powodu zakres poszukiwań użytych w spektaklu pieśni został ograniczony do jego rodzinnych stron i źródeł kompozytorskich inspiracji. Działanie to przynosi przedstawieniu dwojaką korzyść: z jednej strony umożliwia wyraziste zaakcentowanie historycznych związków Fryderyka i Oskara, wzajemnie inspirujących się od najmłodszych lat⁵, tak jak słowo napędza śpiew. Z drugiej zaś stanowi metakomentarz twórców do kulturotwórczej roli ludowości, ukryty subtelnie wśród pierwotnych dźwięków. Muzyczny geniusz rodzi się z prostoty, codzienna pieśń przybiera funkcję fundamentu arcydzieła.

Do DNA nie zamierza być rekonstrukcją (ułamka) życiowego dzieła Kolberga. Kaim i jej aktorzy nie próbują ze skrupulatnością archiwistów odtwarzać zapomnianych melodii pradziadów. Tutaj śpiew musi być żywy, energiczny i aktualny. Pieśń skostniała i zamknięta w skansenie nie ma racji bytu. Intencją spektaklu jest aktywizacja Dawnego, a nie jego konserwacja. Dobitnie świadczą o tym także noszone przez wykonawców stroje: chociaż złożone z charakterystycznych ludowych elementów (obszerne białe koszule, kolorowe korale, kwieciste spódnice), pozostają na wskroś współczesne, uzupełnione obuwem sportowym i bluzami z kapturem. To nie kostiumy, tylko codzienne ubrania, pozbawione jednoznacznych odniesień do tradycji określonego regionu, ale wyraźnie inspirowane folklorem. Nie szyte, ale kupione w sieciowych sklepach popularnych marek.

„Pieśń zawsze wynikała z głębokiej potrzeby odnalezienia źródła mocy i tajemnicy (...) Chcemy sprawdzić, czy rzeczywiście zatarła się potrzeba śpiewu i potrzeba pieśni. Czy dziś jeszcze mamy pierwotną siłę powrotu do źródeł, z których wylania się głos?” – pyta Włodzimierz Szturc, dramaturg spektaklu *Do DNA*. „Próbujemy dotrzeć do przestrzeni, z których wydobywają się pieśni. Poza chaosem mało znaczących, ale i pustych, a często agresywnych brzmień codzienności, w której żyjemy, pragniemy odnaleźć prawdziwe głosy i tony istnienia. Chcemy poprzez śpiew dowiedzieć się, czy możliwa jest jeszcze podróż do głęboko ukrytego archaicznego świata”⁶. Tę chęć widać w każdej minucie przedstawienia. Pieśń jest bowiem nie tylko podstawowym tematem *Do DNA*, ale także jego główną bohaterką. Piątka śpiewaków dzięki sile głosu stara się dotrzeć do wspólnego rdzenia ludzkości jako gatunku. Rdzenia, w którym porozumienie możliwe jest dzięki dźwiękowi.

Pieśń jest nierozzerwalnie połączona z ciałem. Wydobywanie jej z siebie staje się w spektaklu naturalną fizjologiczną potrzebą. Śpiewanie jest niczym oddychanie. Pieśń umożliwia życie. Powstaje głęboko, w trzewiach, a następnie wypełnia wibracją każdy mięsień, nim wydobędzie się na zewnątrz. Nie ma tu śpiewu scenicznego, wirtuozerskiego i poprawnego. To raczej nieokiełznane, wyrwijające się z organizmu brzmienie, pochodzące nie z przepony, ale ze splotu trzewnego: miejsca, gdzie rodzi się ruch, „brzusznego mózgu”, jak nazywa go Schopenhauer⁷. Śpiewacy w maksymalnym stopniu wykorzystują naturalne rezonatory swoich ciał i formanty, wypuszczając nasycone dźwiękiem powietrze przez gardła otwarte najszerszej, jak potrafią. To biały głos, śpiewokrzyk – pierwotna i spontaniczna brzmieniowa ekspresja. Jak tłumaczy Maja Kleszcz (niegdyś członkini zespołu Kapela ze Wsi Warszawa): „Biały, w przeciwieństwie do czarnego, czyli negroidalnego. Biały, czyli związany z bardzo wysokim, ostrym brzmieniem (...) Biały głos, czyli krzyk (...) czyli całe spektrum emocji, ale takich ekstatycznych”⁸.

W białym śpiewie przykładanie wagi do melodycznej czystości nie ma sensu. Wykonawcy nie skupiają się na melodii, ponieważ najważniejsze jest słowo. „Specyfika poezji ludowej polega na ścisłym związku poezji z muzyką, jest to więc poezja meliczna. Znamię meliczne wykazują wszystkie warstwy struktury tekstu od fonetyki po składnię ponadzdaniową” – zwraca uwagę Jadwiga Bobrowska w *Polskiej folklorystyce muzycznej*⁹. Siła muzykalności aktorów *Do DNA* wynika właśnie z roli ich przekazu. W pieśni słowo jest inicjatorem stopienia z muzyką, a nie odwrotnie; melodia jedynie nadaje puls przekazywaniu treści, nie narzuca ram myśli ani nie determinuje sensów. Kluczowe staje się więc indywidualne i dogłębne przeżycie słowa, odkrycie w dźwięku jego znaczeń oraz pozwolenie im, by wybrzmiały tak długo i mocno, jak wynika to z osobistej potrzeby śpiewającego. Wraz z otwarciem gardła i uwolnieniem krzyku następuje dla aktorów otwarcie wnętrza. Dźwięk przeradza się w siłę kruszącą społeczne, historyczne i psychologiczne bariery. Jednym z najważniejszych i najczęściej powtarzanych słów w spektaklu jest magiczne „puść”. Puść brzmienie. Puść mięśnie. Puść oddech. Puść ekspresję. Puść to, co archaiczne, wrodzone, zapomniane. Pozwól działać instynktom. Puść wszystko, co cię tłamsi, uwiera, spina. Puść. Zostaw chociaż na czas trwania pieśni swoje codzienne życie w strefie zakazów i nakazów, swoją pozycję, swoje ustalone miejsce. Pozwól dźwiękowi działać, by mógł cię oczyścić. Uwolnić z bloków rodzinnych, kulturowych, cywilizacyjnych. Pozwól mu się wypełnić. Oddaj się krzykowi. Wsłuchaj się we własne wnętrze i zestrój z jego tembrem. Puść.

Podstawowym celem wszystkich biorących udział w spektaklu wykonawców nie jest wykreowanie określonej roli, wypełnienie zaplanowanego aktorskiego

zadania. Reżyserskim zamysłem Kaim było przede wszystkim wyrobienie w zespole gotowości do otwarcia głosu i odkrycie w nim zasobów prastarej energii. Dzięki procesowi luzowania emocji, ćwiczeniu zdolności „puszczenia”, udaje się dotrzeć do stanu pierwotnego, odnaleźć macierzysty spokój i wtopić się w przedwieczną harmonię. W intensywności krzyku śpiewak ma zespolić się nie tylko z zapisaną w podświadomej pamięci muzyką przodków, ale sięgnąć dalej: do muzyki sfer. W tym wypadku nie może być mowy o konstruowaniu skończonych ról, gdy cel jest z samej swej natury nieskończony. Dźwięk w spektaklu to rdzeń ludzkości, podstawa komunikacji i zarazem wyrażenie człowieczego stosunku do praw Stworzenia, archetypów i żywiołów. Żywioty to podstawa pieśni kolbergowskiej. Są obecne w każdym momencie przedstawienia, nawet gdy nie dotyczą ich tematycznie wykonywane przez twórców pieśni. Już moment wyjścia spod chaty-bunkra, wydostanie się z osłony cywilizacyjnej, odbywa się poprzez kontakt z ziemią. Czołganie to akt transgresji ze świata kultury do natury, dotknięcie ziemi oznacza początek bytu. Śpiewanie w chałupie nie jest możliwe, dlatego pierwsza pieśń rozbrzmiewa dopiero poza nią. Dźwięk zostaje ożywiony przez powietrze, a rytm rodzi się w ogniu.

Struktura spektaklu nie jest oparta na wiodącym dramaturgicznym zdarzeniu ani fabularnym motywie, zaś aktorzy w zależności od wykonywanej pieśni przyjmują na siebie rozmaite role: kawalera, panny, żony, matki, męża, syna, ojca. Dzięki temu każda z postaci w istocie składa się z kilku wcieleń, funkcjonujących w tej samej osobie scenicznej, która zbiera ich różnorodne aspekty. Układ tematyczny pieśni odzwierciedla naturalną kolej życiowych wcieleń i towarzyszących im procesów przejścia, dotykając zarówno wzniosłych aktów zakochania, miłości i rodzicielstwa, jak też przyziemnych trudów codziennej pracy i obowiązków związanych z funkcjonowaniem gospodarstwa¹⁰. Przyroda wyznacza tempo i wprawia w ruch niezmienny cykl zdarzeń. Przynajmniej do czasu, gdy porządek zostanie zaburzony przez czysto ludzki żywioł, znacznie groźniejszy i bardziej nieprzewidywalny od czterech pozostałych: wojnę. Znienacka ustalona konstrukcja świata zostaje rozerwana na kawałki. Bitewna pożoga zostawia głębokie rany nie tylko w Naturze, ale także w emocjonalnym odbiorze widza. Na szczęście pieśń pozwala na przepracowanie traumy – mimo całego nieszczęścia, na przekór wszystkiemu wstać musi kolejny dzień. Rzeczywistość w końcu znów się uleczy i wróci na właściwe tory. Trzeba jej tylko na to pozwolić. Oto ludowa nauka *katharsis*, idei teatru w jego najczystszej formie. Weź, przyjmij, przepuść. Puść. Bez tego nie zdołasz wrócić do pierwotnego cyklu życia. Piękno leży w prostocie. Puść.

Pierwszym tytułem spektaklu była *Apokopa* – nazwa procesu fonetycznego, polegającego na zanikaniu

głosek w wygłosie. Spotykany jest on często w tradycyjnych technikach śpiewu, zwłaszcza na Kurpiowszczyźnie. Słowo pochodzi od greckiego *apokoptein*, czyli „odcinać”. Odcinać to, co nie jest konieczne dla czytelności przekazu. Odcinać, co narosło. To, czym się otoczyliśmy. I zostawić tylko właściwe znaczenie. To, co niezbędne. Rdzeń. Esencję ludzkiego doświadczenia. Samą istotę ludowości, która w nas tkwi. Ludowości, którą obudowujemy, tłamsimy i grzebiemy pod naroślami cywilizacji i kultury. Tymczasem spektakl Ewy Kaim uczy, jak znowu sięgnąć Do DNA. Zejść w głąb wyobraźni – do tych przestrzeni, które mentalnie zamykamy, bo się ich boimy. A przecież są one naszą pierwotną naturą. Tym, czego obciąć się nie da. Nie możemy zaprzeczać ich istnieniu, bo to część naszej zbiorowej podświadomości. Dzięki pieśni sięgnąć Do DNA, czyli też do DNA.

Przypisy

- ¹ Por. Jadwiga Romana Bobrowska, *Polska folklorystyka muzyczna. Dzieje zbiorów i badań oraz charakterystyka cech stylistycznych polskiej muzyki ludowej*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2000, s. 211.
- ² *Szlakiem Kolberga*, reż. G. Jankowski i E. Rottermund, TVP 2014.
- ³ Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. I: *Pieśni ludu polskiego*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Wrocław–Poznań–Kraków 1974, s. V–VI.
- ⁴ Por. Agata Skrukwa, *Oskar Kolberg. 1814–1890*, Instytut im. Oskara Kolberga, Poznań 2014, s. 27.
- ⁵ Tamże, s. 13.
- ⁶ Włodzimierz Szturc, program teatralny *Do DNA*, reż. E. Kaim, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, premiera 12 listopada 2016.
- ⁷ Arthur Schopenhauer, *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i paralipomena*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 2002, s. 305.
- ⁸ A. Markiewicz, *Rzeczpospolita Ludowej Awangardy*, TVP.pl 2005, cyt. za: Marta Trębaczewska, *Między folklorem a folklem. Muzyczna Konstrukcja Nowych Tradycji we współczesnej Polsce*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 139.
- ⁹ J.R. Bobrowska, dz. cyt., s. 239.
- ¹⁰ Por. Marta Trębaczewska, *Między folklorem a folklem. Muzyczna konstrukcja nowych tradycji we współczesnej Polsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 134.

„Zjednoczmy się, bracia!”. Uniwersalizm Ludwika Zamenhofa i jego źródła¹

W tym roku mija sto lat od śmierci Ludwika Zamenhofa. Choć powszechnie jest on rozpoznawany jako twórca sztucznego języka uniwersalnego nazwanego esperanto, to jednak inne jego idee – takie jak próby stworzenia jednej wspólnej narodowości czy religii – nie zyskały szerszego rozgłosu, mimo iż były synergicznymi elementami jego wizji. Wspominając Doktora Esperanto² w setną rocznicę jego śmierci, warto przypomnieć tę zapomnianą część jego spuścizny. Tym bardziej że ignorowanie tych projektów czy odcinanie się od nich przez główny nurt rozwijającego się z większym sukcesem ruchu esperanc-

kiego zdarzało się już w czasach Zamenhofa. Dla części entuzjastów esperanta inne uniwersalistyczne projekty Mistrza wydawały się zbyt „mistyczne”, a żydowski kontekst ich powstania bywał problematyczny. Tymczasem sam Zamenhof oświadczał w jednym z listów, że „cała sprawa esperancka” jest jedynie częścią większej idei³, a tej nie da się zrozumieć bez uwzględnienia doświadczenia wschodnioeuropejskiego Żyda. O doświadczeniu tym wspominał najotwarciej w wywiadzie *Esperanto and Jewish Ideals*, opublikowanym w 1907 roku przez „The Jewish Chronicle”, najważniejszą żydowską gazetę w Wielkiej Brytanii⁴. W nim widać wyraźnie, że stworzenie języka międzynarodowego nie było jego jedynym ani ostatecznym celem. Jak pisze Walter Żelazny, „to nie język jako taki, w tym esperanto, stanowił fundament intelektualnych rozważań Zamenhofa, ale nowy ład narodowo-etniczny i językowy świata, a nade wszystko chęć ocalenia Żydów przed pogromami, [...] przed unicestwieniem, w przeczuciu czegoś tragicznego, niedającego się racjonalnie opisać”⁵. Przywrócenie myśli Zamenhofa do kontekstu, z którego wyrosła, pozwala zrozumieć lepiej nie tylko ją samą, lecz także epokę, w której powstała.

Ludwik Zamenhof urodził się w 1859 roku w rodzinie świeckich Żydów w Białymstoku. W tym mieście, które leżało wówczas na kresach Cesarstwa Rosyjskiego, spędził dzieciństwo i wczesną młodość. Jako



„Jesteśmy ludźmi; nic, co ludzkie, nie jest nam obce” (Esperancka karta reklamowa, początek XX wieku).

Wszystkie ilustracje pochodzą ze zbiorów prywatnych

nastolatek przeniósł się wraz z rodzicami do stolicy Królestwa Polskiego, gdzie ukończył gimnazjum. Nie była to jedyna zmiana miejsca zamieszkania w jego życiu: po maturze w 1879 roku wyjechał do Moskwy studiować medycynę, jednak studia te skończył ostatecznie w Warszawie w 1885, a później specjalizował się jeszcze w dziedzinie okulistyki w Wiedniu. Poszukiwania pracy w zawodzie zmusiły Zamenhofa do dalszych wędrówek, ale ostatecznie osiadł wraz z rodziną w Warszawie, gdzie prowadził własną praktykę przy ulicy Dzikiej. Zmarł w 1917 roku i został pochowany na cmentarzu żydowskim przy ulicy Okopowej⁶.

Czy to w rodzinnym Białymstoku, czy później w innych miejscach, Ludwik Zamenhof obserwował liczne konflikty międzyetniczne, na które przez całe życie był szczególnie uwrażliwiony. Kiedy myślał o narzędziu mogącym doprowadzić do porozumienia zwaśnionych stron, do głowy przyszedł mu pomysł o uniwersalnym języku. Nie będąc niczyją własnością, tworzyłby neutralną, „ogólnoludzką” podstawę, na której mogliby się spotkać ludzie należący do różnych kultur. W opublikowanej w 1887 roku broszurze Doktor Esperanto przedstawił własny projekt takiego języka. Pokazał, jak wielką wagę przywiązywał do podziałów lingwistycznych: „Różnica językowa jest podstawą różnicy i nienawiści zobupólnej narodów, albowiem język przede wszystkim wpada w oczy przy spotykaniu się ludzi: nie mogąc się porozumieć, stronią od siebie”⁷. Jego zamierzeniem było wymyślenie więc takiego języka, który „z jednej strony nie byłby wyłączną narodową własnością żadnego ludu, a z drugiej – mogłyby się nim swobodnie posługiwać wszystkie ludy «nieme» i przesładowane”⁸.

W wywiadzie dla „The Jewish Chronicle” Ludwik Zamenhof otwarcie stwierdza, że bezpośrednią inspiracją do uniwersalistycznych poszukiwań językowych była sytuacja jednego konkretnego narodu: „głównie w interesie moich współwyznawców wynalazłem ten język. Widziałem ich odciętych od reszty świata przez język, którym mówili tylko między sobą, i to w nieokresanej formie. Widziałem ich zamkniętych w getcie, a przez to wystawionych na straszną klątwę narodowych nienawiści, a mury tego getta zbudowane były głównie z żargonu”⁹. Pod tym ostatnim określeniem krył się język jidysz, którym na przełomie XIX i XX wieku mówiło kilka milionów wschodnioeuropejskich Żydów. Przez akulturującą się część społeczności żydowskiej, która zgodnie z integracjonistycznymi ideałami przyswajała sobie język i kulturę narodów, wśród których mieszkała, jidysz był pogardliwie określany mianem „żargonu” i deprecjonowany jako „nieuporządkowany” oraz pozbawiony jakichkolwiek reguł język prostego ludu. Ludwik Zamenhof, co jest kolejnym zapomnianym aspektem jego spuścizny, zanim ogłosił światu esperanto, spędził kilka lat, opracowując jedną z pierwszych gramatyk owego „żargonu”. Jak pokazała

Ewa Geller, jego napisany po rosyjsku około roku 1880 *Zarys gramatyki języka nowożydowskiego (żargonu)* jest dziełem prawdziwie pionierskim, w niektórych aspektach wyprzedzającym swoją epokę¹⁰.

Pragnąc podnieść swój lud ze stanu językowego poniżenia, Zamenhof nie tylko próbował uregulować, a poniekąd i zreformować, język jidysz. Podczas studiów miał w swoim życiorysie również epizod (proto)syjonistyczny, kiedy to rozważał odrodzenie narodowe Żydów i ich powrót do Palestyny połączone ze wskrzeszeniem hebrajskiego jako ich języka mówionego. Pomysł ten jednak porzucił, określając go później jako „fatalne marzenie”¹¹. Ostatecznie zrezygnował także z walki o jidysz, dochodząc do wniosku, że „rzecz ta nie miałaby żadnego celu ani przyszłości, że stanowiąc czysto miejscowe i czasowe narzecze, żargon nie ma żadnego związku z żydostwem, i że kultywowaniem go nie oddalibyśmy żydostwu żadnej przysługi”¹².

Zamenhof ubolewał ponadto, że z powodu braku odpowiedniego własnego języka żyjący w diasporze Żydzi zmuszeni są mówić językami nieżydowskimi, które w istocie należą do innych narodów. Zdecydowanie odrzucał ideologię „asymilacji”¹³ i etos integracjonizmu, któremu hołdowali, jak ich określał, „Aryjczycy wyznania mojżeszowego”¹⁴. Bycie na przykład Polakiem wyznania mojżeszowego przyrównywał do bycia „krawcem szewskiego zawodu”¹⁵. Uważał, że taki kulturowo-narodowy wybór jest „sztucznym i na siłę stworzonym kompromisem, z którego fakty życia codziennego brutalnie zrywają kiepsko przytwierdzoną maskę”¹⁶.

Za bezpardonowością tej krytyki kryło się zapewne jego własne rozgoryczenie jako Żyda zmuszonego do posługiwania się językiem większości, która od lat 80. XIX wieku coraz częściej okazywała niechęć w stosunku do takiego „zawłaszczania” swojej kultury. Ludwik Zamenhof wyrastał w kręgu kultury rosyjskiej i kształcił w jej języku zarówno w Cesarstwie Rosyjskim, jak i w Królestwie Polskim; po rosyjsku też – do czasu popularyzacji esperanta – powstały wszystkie jego najważniejsze prace. Ponadto przeprowadzka do Warszawy wprowadziła rodzinę Zamenhofów w nowy kontekst kulturowy, powodując konieczność przedstawienia się na język polski w życiu codziennym¹⁷. Doktor Esperanto krytykował oczekiwania społeczeństwa większościowego, które z jednej strony żądało od Żydów, by dostosowywali się do jego kultury, a z drugiej – pomimo dostosowania – ich odrzucało¹⁸. O tragedii tego odrzucenia pisał: „Gdy na przykład nasi polscy bracia [tj. Polacy wyznania mojżeszowego – A.J.] powiadają z absolutną szczerością, a nawet fanatyzmem: «nasza Polska, nasz polski język, nasze polskie imiona» itp., Polacy katolicy odpowiadają: «idź precz! jesteś Żydem, nie Polakiem»”¹⁹. Taka sytuacja doprowadziła go ostatecznie do przekonania, że „nikt na świecie nie potrzebuje tak bardzo języka międzynarodowego

i neutralnego jak Żydzim²⁰. To dla nich, jak wspomina w wywiadzie z 1907 roku, podejmował starania o takie narzędzie komunikacji, gdyż widział ich „pozostających bez języka i bez nadziei, rozproszonych po świecie i niemogących porozumieć się ze sobą nawzajem, zmuszonych do czerpania swojej kultury z obcych i wrogich źródeł²¹”.

Próbując znaleźć uniwersalne narzędzie komunikacji dla Żydów (a przy okazji dla różnych uciskanych grup etnicznych), Ludwik Zamenhof poszukiwał w istocie rozwiązania dla znacznie szerszego problemu. Mowa tu o tzw. kwestii żydowskiej, a ściślej rzecz biorąc o tym, jak na przełomie XIX i XX wieku rozumieli ją żydowscy reformatorzy²². Gdy pod koniec XIX stulecia zamieszkujące Europę ludy zaczęły coraz wyraźniej definiować się według nowoczesnych koncepcji nacjonalistycznych, odkryto, że Żydzi nie pasują do powszechnie przyjętego wzorca narodu, który zamieszkuje jedno wspólne terytorium, mówi jednym językiem i cechuje się jedną, opartą na nim kulturą. Ową postrzeganą wówczas jako problem nieprzystawalność Żydów do takiego wzoru próbowali rozwiązać różni żydowscy myśliciele, politycy czy aktywiści²³. Problem zaostrzał nasilający się od lat 80. XIX wieku nowoczesny antysemityzm i prześladowania Żydów.

Dla Zamenhofs „kwestia żydowska” brała swój początek z „niezdolności [Żydów] do historycznej śmierci”, przez którą rozumiał niezdolność ich rozpląnięcia się jako ludu wśród innych narodów, a także niezdolność do wchłonięcia tychże w siebie²⁴. Przyczyną tej rzekomej ułomności miał być „narodowo-separatystyczny duch” religii żydowskiej, który w jej współczesnej formie oddzielał Żydów od innych²⁵. Zamenhof zaś inaczej pojmował zadanie postawione przed swoimi współwyznawcami:

Ostatecznym naszym ideałem pozostanie zawsze rzeczywiste zlanie się Żydów z narodami całego świata, gdyż jesteśmy przekonani, że dla rozproszonego po całym świecie żydostwa jest to jedyne i najlepsze wyjście oraz że w tym zlaniu się, z którego powinno wyłonić się coś wielkiego i zbawiennego dla całej ludzkości, tkwi cała misja narodu żydowskiego, który historia nie na próżno i nie bez celu tak starannie rozsiała po wszystkich zakątkach kuli ziemskiej²⁶.

Przez całe swoje życie, pełne ideologicznych poszukiwań, twórca esperanta wierzył, że w końcu będzie mu dane wypracować takie zasady, które pomogą urzeczywistnić wizję połączenia się ludzkości w jedną wielką rodzinę. W liście do francuskiego esperantysty Alfreda Michaux napisanym w 1905 roku pokazywał, że ta chęć działania na rzecz wszystkich ludzi zawsze motywowana była jego własnym żydowskim doświadczeniem:

jestem Żydem, a wszystkie moje ideały, ich powstanie, dojrzewanie, uporczywość, cała historia moich ciągłych zmagających wewnętrznych i zewnętrznych – wszystko to jest nieodłącznie związane z tą moją żydowskością. [...]

Gdybym nie był Żydem z getta, idea zjednoczenia ludzkości albo w ogóle nie przysłaby mi do głowy, albo nigdy nie trzymałaby się mnie tak uparcie przez całe moje życie. Nikt nie może równie silnie odczuwać nieszczęścia podziału ludzkości jak Żyd z getta²⁷.

Echo tego doświadczenia wybrzmiewało we wszystkich jego projektach.

Uregulowanie i reforma jidysz, myśli o wskrzeszeniu języka hebrajskiego, a w końcu opracowanie języka „neutralnego” były ze strony Zamenhofs próbami rozwiązania jedynie lingwistycznego aspektu „kwestii żydowskiej”. Sytuacja była jednak bardziej złożona, z czego świetnie zdawał on sobie sprawę. Dlatego nawet już po ogłoszeniu broszury o języku międzynarodowym w 1887 roku nie przestał pracować nad bardziej kompleksowym podejściem. Owocem tych prac był *Hilelizm. Projekt rozwiązania kwestii żydowskiej*, który opublikował po rosyjsku w 1901 roku w Sankt Petersburgu pod pseudonimem Homo Sum²⁸. Szkic ten pomyślany był z jednej strony – jak głosił podtytuł – jako odpowiedź na „kwestię żydowską”, jednak z drugiej strony ujawniły się w nim coraz silniej rysujące się w myśli Zamenhofs tendencje uniwersalistyczne. Swoje projekt traktował jako przeciwwagę dla innych żydowskich prób rozprawienia się z „kwestią”, szczególnie ostro krytykując syjonizm, którego sam był niegdyś orędownikiem, oraz „asymilację”, która przecież nie pozostała bez wpływu na formy jego aktywności kulturowej.

Hilelizm, nawiązujący do nauk żydowskiego mędrca żyjącego na przełomie er, Hilela Starszego, był pełnym sprzeczności przedsięwzięciem, które nie tylko miało zreformować judaizm w taki sposób, że pogodziłoby środowiska postępowe i ortodoksyjne, lecz także stać się atrakcyjnym systemem ideologicznym dla nie-Żydów. Jego twórca był przekonany, że opracowana przez niego religia hilelistyczna „nadaje się równie dobrze dla najdzikszego Afrykańczyka, jak i dla najlepiej wykształconego Europejczyka, dla najciemniejszego przedstawiciela epok przedhistorycznych i dla najbardziej oświeconego przedstawiciela najbardziej oddalonej przyszłości²⁹”. Pomimo takich uniwersalistycznych aspiracji, projekt hilelizmu z 1901 pozostał jedynie próbą reformy judaizmu. Doktor Esperanto adresował go wyraźnie do swoich współwyznawców, a nie do „najdzikszych Afrykańczyków” czy „najlepiej wykształconych Europejczyków”. Zawarte w nim różnej natury sprzeczności oraz niekonsekwencje okazały się nie do rozwiązania, a pełen paradoksów, utopijny system nie przyciągnął znacznej uwagi. Publikacja przeszła właściwie bez echa.

Jednak Zamenhof na tym nie poprzestał – cały czas próbował doskonalić swoje pomysły. Zarówno na płaszczyźnie jego językowych, jak i narodowo-religijnych zainteresowań widoczne jest przechodzenie od żydowskiego partykularyzmu do idei uniwersalnych, kierowanych już nie tylko do współwyznawców. Wiadać to wyraźnie w przypadku przesunięcia w jego lingwistycznych poszukiwaniach: od prób „uzdrowienia” sytuacji Żydów za pomocą zreformowanego jidysz czy odrodzonego hebrajskiego do esperanta, które jako „neutralne” narzędzie komunikacji przysłużyć się miało jednakowo wszystkim ludziom.

W 1906 roku w Sankt Petersburgu ogłosił anonimowo *Dogmaty hilelizmu* w dwujęzycznej, rosyjsko-esperanckiej wersji, a następnie w 1913 roku w Madrycie – *Homaranizm*, wyłącznie w esperancie, ale już pod swoim nazwiskiem³⁰. Utrzymane w tytule pierwszej broszury słowo „hilelizm” sugerować może kontynuację opublikowanego wcześniej programu, jednak jest to tylko pozór. Czym zatem różnią się – poza znacznie mniejszą objętością – te projekty od wcześniejszego *Hilelizmu*? Zamenhof zdecydowanie odszedł w nich od prób rozwiązania jedynie „kwestii żydowskiej”, a ich adresatami przestali być tylko Żydzi. Właściwie poza nazwą, programu z 1906 z poprzednim wcieleniem ideologicznych poszukiwań Doktora Esperanto nie łączyło już nic, a i tę ostatecznie porzucił, określając swoją wizję mianem homaranizmu. Wyrażenie to zaczerpnął z esperanta, w którym *homarano* oznacza ‘członka ludzkiej wspólnoty’, zaś termin *homaranismo* miałoby określać związaną z tym ideologię³¹. Można zapytać, dlaczego tak nagle postanowił porzucić rozwiązywanie „kwestii żydowskiej”, której poświęcił tyle czasu, energii, refleksji i która była tak ważnym motorem jego życiowych poszukiwań?

W owym czasie Zamenhof tylko pozornie przestaje zajmować się tą „kwestią”. W istocie dochodzi, w swoim przekonaniu, do jej najlepszego możliwego rozwiązania: uniwersalizmu. Proponując system wolny od (i chroniący od) barbarzyństwa, szowinizmów czy międzynarodowych konfliktów, rozwiązuje nie tylko „kwestię żydowską”, ale też „kwestie” wszelkich waśni etnicznych. Zreformowany hilelizm z 1906 roku czy homaranizm z 1913 był w jego rozumieniu ratunkiem tak dla Żydów, jak i innych uciskanych narodów. Te projekty uważał za „jedynie sprawiedliwą regulację wzajemnych stosunków między wszystkimi plemionami i religiami”³², która zapewniając neutralną podstawę językową, narodową i religijną, pomogłaby pogodzić zwaśnione ludy. Na czym miał polegać nowy system?

W *Dogmatach hilelizmu* z 1906 roku objaśniał, że jego program:

jest nauką, która nie odrywając człowieka od jego naturalnej ojczyzny, języka, ani religii, daje mu możliwość uniknięcia wszelkiego

falszu i sprzeczności w jego zasadach narodowo-religijnych oraz możliwość porozumiewania się z ludźmi wszystkich języków i religii na fundamencie neutralnoludzkim, na zasadach wzajemnego braterstwa, równości i sprawiedliwości³³.

Ostatecznym celem i w tej wersji projektu miało być połączenie się różnych narodów „w jeden lud neutralnoludzki”, co winno się „odbywać stopniowo, niezauważalnie i bez gwałtu”, przez wprowadzenie „neutralnego języka i neutralnych zasad religijnych oraz obyczajowych”³⁴. O religii „neutralnej” Zamenhof pisał tylko w ogólnikach, nie podając żadnych bliższych szczegółów – być może z obawy, by nie zrazić potencjalnych zainteresowanych tym systemem lub nie sprowokować krytyki. W przywoływanym już wywiadzie wspominał, że za podstawę tego programu należy przyjąć jedynie „ideę filozoficznie czystego monoteizmu i nieco zmodyfikowaną zasadę Hilela, zgodnie z którą jedynym prawem naszej religii jest miłość bliźniego”³⁵. „Neutralnym” językiem miało być oczywiście esperanto, które doskonale spełniało kryteria uniwersalności i ponadnarodowości.

Stworzony przez Doktora Esperanto *homaranin* był pojemnym pojęciem, łączącym cechy zarówno etnonimu, jak i konfesjonimu – innymi słowy, określał zarówno narodowość, jak i religię. Jest fascynujące, że do powołania tej uniwersalnej tożsamości Zamenhof posłużył się – świadomie lub nie – kategoriami przednowoczesnej tożsamości żydowskiej, w której żydowskość odnosiła się zarówno do religii, jak i narodowości³⁶. O ile esperanto miało być uniwersalnym kluczem do rozwiązania problemu języka Żydów, o tyle hilelizm / homaranizm podobnie uniwersalną odpowiedź przynosił na gruncie narodowo-religijnym.

W roku 2017 obchodzimy nie tylko setną rocznicę śmierci Doktora Esperanto, ale również rocznicę końca pewnej idei. Na sierpień 1917 roku zaplanowany był pierwszy kongres homarański, który miał stanowić ukoronowanie uniwersalistycznych dążeń Ludwika Zamenhafa i z którym wiązał on szczególne nadzieje. Jednak po jego śmierci (14 kwietnia 1917 roku) zrezygnowano z jego organizacji. Ruch esperancki, korzystając z narzędzia, jakiego Zamenhof dostarczył Europie u schyłku XIX stulecia w nadziei rozwiązania jej różnych „kwestii”, w większości odciął się od reszty jego uniwersalistycznych projektów, zapominając także o kontekście ich powstania. Na organizowanych co roku światowych kongresach esperanta nie rozwijano idei homaranizmu. Choć poszczególne osoby bądź środowiska próbowały kontynuować niektóre jej wątki, to jednak w postaci, jaką nadał (lub chciał nadać) jej Zamenhof, nie przeżyła ona swego twórcy³⁷.

Utopijne projekty Zamenhafa dotyczące stworzenia homarańskiej „krainy esperanta”, której obywatel-



Esperanto łączy ludzi (karta pocztowa autorstwa C.A. Sheena wydana przez Raphaela Tucka w Londynie, początek XX wieku).

le mieliby być „obywatelami idealnej demokracji”³⁸, brzmią dziś jak opowieści o neverlandzie. Mają w sobie zarówno niezachwianą wiarę, jak i prostoduszność tak charakterystyczną dla dziewiętnastowiecznych prób naprawy świata, jeszcze nieświadomych, jakie zakończenia dopisze im historia XX wieku. Choć współcześnie stanowią tylko pozycje w archiwum historycznych potencjalności, to warto o nich pamiętać, ponieważ dają świadectwo nie tylko swojej epoce, ale też odwiecznym pragnieniom ludzkości, do których powraca ona w każdym pokoleniu. Piszący o historii uniwersalnych języków Umberto Eco zwrócił uwagę, że marzenia o doskonałym narzędziu komunikacji zawsze były odpowiedzią na konkretne problemy religijne, polityczne czy ekonomiczne, przez co pomagają nam w zrozumieniu wielu aspektów naszej kultury³⁹. Wizja Zamenhofa dotycząca zjednoczenia się ludzkości wzięła swój początek z jego zmagania z „kwestią żydowską”, lecz ostatecznie zostawiała ją daleko w tyle, próbując zaproponować panaceum na wszelkie „kwestie”, które nękały Europę i świat w owym czasie. Przypomnijmy na koniec, do czego Doktor Esperanto wzywał swoich współczesnych ponad sto lat temu:

Kuniĝu la fratoj, plektiĝu la manoj,
Antaŭen kun pacaj armiloj!
Kristanoj, hebreoj aŭ mahometanoj
ni ĉiuj de Di' estas filoj.
Ni ĉiam memoru pri bon' de l' homaro,
kaj malgraŭ malhelpoj, sen halto kaj staro
al frata la celo ni iru obstine
antaŭen, senfine!

Zjednoczmy się, bracia, i splećmy swe dłonie
Do walki o pokój pośpieszmy!
Chrześcijananie, żydzi czy mahometanie,
Wszak Boga synami jesteśmy.
A zawsze pomnijmy o dobru ludzkości.
Zwalczajmy przeszkody i w imię miłości
Do celu, ku szczęściu narodów i chwale,
Dążajmy wytrwale!⁴⁰

Przypisy

- ¹ W artykule odwołuję się do moich badań ogłoszonych wcześniej w książce *Ludwik Zamenhof wobec „kwestii żydowskiej”*. Wybór źródeł, oprac. Agnieszka Jagodzińska, Austeria, Kraków – Budapest 2012.
- ² Jeden z pseudonimów Ludwika Zamenhofa (w esperancie znaczy dosłownie ‘mający nadzieję’), użyty na stronie tytułowej pierwszego wydania broszury o języku międzynarodowym w 1887 roku. Określenie to przyjęło się z czasem jako nazwa stworzonego przez niego języka.
- ³ Z listu Ludwika Zamenhofa do francuskiego esperantysty Émila Javala z 24 września 1905 [w:] *Leteroj de L.-L. Zamenhof. La tragedio de lia vivo rivelita de lia ĵus retrovita korespondo kun la francaj eminentuloj*, oprac. G. Waringhien, t. 1, [Lata] 1901-1906, S.A.T., Paris 1948, s. 199. O ile nie zaznaczono inaczej tłumaczenia w tym artykule są mojego autorstwa.
- ⁴ *Esperanto and Jewish Ideal*, „The Jewish Chronicle”, 6 września 1907, s. 16-18. Korzystam tu z polskiego tłumaczenia tego wywiadu opublikowanego w krytycznej edycji dzieł Ludwika Zamenhofa jako: *Esperanto a idealy żydowskie. Wywiad z dr. Zamenhofem dla „Jewish Chronicle”*, przeł. i oprac. A. Jagodzińska, [w:] *Ludwik Zamenhof wobec „kwestii żydowskiej”*, dz. cyt., s. 165-178.
- ⁵ Walter Żelazny, *Ludwik Zamenhof. Życie i dzieło. Recepcja i reminiscencje. Wybór pism i listów*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2012, s. 11.
- ⁶ Szerzej o biografii Zamenhofa, zob.: Agnieszka Jagodzińska, *Ludwik Zamenhof – znany i nieznan. Wprowadzenie*, [w:] *Ludwik Zamenhof wobec „kwestii żydowskiej”*, dz. cyt., s. 7-8 oraz literatura wskazana tamże.
- ⁷ Dr. Esperanto [Ludwik Zamenhof], *Język międzynarodowy. Przedmowa i podręcznik kompletny (por Poloj)*, Druk. i Lit. Ch. Keltera, Warszawa 1887, s. 4.
- ⁸ *Esperanto a idealy żydowskie*, dz. cyt., s. 168.
- ⁹ Tamże, s. 169.
- ¹⁰ Zob. Ewa Geller, *Jidyszysta Ludwik Zamenhof*, [w:] *Ludwik Zamenhof wobec „kwestii żydowskiej”*, dz. cyt., s. 27-43. Polski przekład tejże gramatyki w opracowaniu krytycznym: L[udwik] Z[amenhof], *Zarys gramatyki języ-*

- ka nowożydowskiego (żargonu), przeł. A. Kazuń, oprac. meryt. Ewa Geller, [w:] *Ludwik Zamenhof wobec „kwestii żydowskiej”*, dz. cyt., s. 45-110.
- 11 Więcej o tym epizodzie: Agnieszka Jagodzińska, *Od hilelizmu do homaranizmu. O religijnym i narodowym uniwersalizmie Zamenhofs*, [w:] *Ludwik Zamenhof wobec „kwestii żydowskiej”*, dz. cyt., s. 184-186. Cytat pochodzi z listu Ludwika Zamenhofs do czeskiego esperantysty Wilhelma Hellera z 30 czerwca 1914 roku, publikowanego w wyborze źródeł: L.-L. Zamenhof, *Mi estas homo*, oprac. Aleksander Korjenkov, Sezonoj, Kalinigrado 2006, s. 217.
- 12 Homo Sum [Ludwik Zamenhof], *Hilelizm. Projekt rozwiązania kwestii żydowskiej*, przeł. A. Kazuń, oprac. Agnieszka Jagodzińska, [w:] *Ludwik Zamenhof wobec „kwestii żydowskiej”*, dz. cyt., s. 211, przyp. 1.
- 13 „Asymilacja” Żydów była różnie pojmowana w XIX wieku i też różnie jest obecnie opisywana w tekstach naukowych. Według definicji Todda Endelmana, jest to pojęcie złożone, pod którym współcześnie należy rozumieć cztery odrębne procesy: akulturację, integrację, emancypację i sekularyzację – Todd M. Endelman, *Assimilation*, [w:] *YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, red. Gershon Hunder, edycja online, 2010, www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Assimilation (dostęp: 5 maja 2017). O problemach z terminem i pojęciem „asymilacji” w historiografii żydowskiej, zob. Agnieszka Jagodzińska, *Asymilacja, czyli bezradność historyka. O krytyce terminu i pojęcia*, [w:] *Wokół akulturacji i asymilacji Żydów na ziemiach polskich*, red. Konrad Zieliński, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2010, s. 15-31.
- 14 Homo Sum [Ludwik Zamenhof], *Hilelizm*, dz. cyt., s. 208. Zamenhof miał tu na myśli zwolenników akulturacji i integracji z narodem, wśród którego Żydzi mieszkali w danym państwie, czyli Polaków / Niemców etc. wyznania możeszowego. Szerzej o zjawiskach tych w drugiej połowie XIX wieku oraz w dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce, zob. (odpowiednio): Alina Cała, *Asymilacja Żydów w Królestwie Polskim (1864-1897). Postawy. Konflikty. Stereotypy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989; Agnieszka Jagodzińska, *Pomiędzy. Akulturacja Żydów Warszawy w drugiej połowie XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008 oraz Anna Landau-Czajka, *Syn będzie Lech... Asymilacja Żydów w Polsce międzywojennej*, Wydawnictwo Neriton – Instytut Historii PAN, Warszawa 2006.
- 15 Homo Sum [Ludwik Zamenhof], *Hilelizm*, dz. cyt., s. 208.
- 16 Tamże, s. 207.
- 17 Ludwik Zamenhof nie twierdził jednak, że był Rosjaninem czy Polakiem. Walter Żelazny zwraca uwagę, że unikał określania swojej narodowości (dopóki nie stworzył własnej kategorii narodowości uniwersalnej – przyp. A.J.), a dopiero jego dzieci identyfikowały się jako Polacy. Pokazuje również, jakie spory inni toczyli o jego narodowość – Żelazny, *Ludwik Zamenhof*, dz. cyt., s. 21-23, 43-44. Zob. też: Geller, *Jidyszysta Ludwik Zamenhof*, dz. cyt., s. 42-43.
- 18 Jak twierdzi Walter Żelazny, ze względu na cenzurę i obawę, by nie podsycać waśni etnicznych, Zamenhof pisał o posługiwaniu się językiem rosyjskim i polskim przez Żydów w sposób ogólny, podczas gdy w istocie nawiązywał do doświadczenia swojego i swojej rodziny – zob. Żelazny, *Ludwik Zamenhof*, dz. cyt., s. 68.
- 19 Homo Sum [Ludwik Zamenhof], *Hilelizm*, dz. cyt., s. 207.
- 20 Ze wspomnianego listu Zamenhofs do Hellera: Zamenhof, *Mi estas homo*, dz. cyt., s. 217.
- 21 *Esperanto a idealy žydovskie*, dz. cyt., s. 169.
- 22 „Kwestia żydowska” jest zjawiskiem na tyle złożonym, obejmującym tak różne okresy (od oświecenia po pierwsze dekady XX wieku) oraz perspektywy (nieżydowskie i żydowskie), że zasadniej jest mówić o kilku „kwestiach żydowskich”. Ta, o której traktuje ten artykuł, dotyczy wyłącznie powyżej określonego rozumienia.
- 23 Różne żydowskie, współczesne Zamenhofowi odpowiedzi na tę „kwestię” sygnalizują [w:] Jagodzińska, *Od hilelizmu do homaranizmu*, dz. cyt., s. 183-184.
- 24 Homo Sum [Ludwik Zamenhof], *Hilelizm*, dz. cyt., s. 220.
- 25 Tamże, s. 215.
- 26 Tamże, s. 244.
- 27 Z listu Ludwika Zamenhofs do Alfreda Michaux z 21 lutego 1905 roku publikowanego w zbiorze: Zamenhof, *Mi estas homo*, dz. cyt., s. 99-100.
- 28 Polski przekład tego projektu w opracowaniu krytycznym: Homo Sum [Ludwik Zamenhof], *Hilelizm*, dz. cyt., s. 205-254.
- 29 Homo Sum [Ludwik Zamenhof], *Hilelizm*, dz. cyt., s. 236.
- 30 Odwołuję się tu do moich przekładów tych tekstów w ich wydaniu krytycznym [w:] *Ludwik Zamenhof wobec „kwestii żydowskiej”*, dz. cyt., s. (odpowiednio) 257-264 oraz 267-273.
- 31 Walter Żelazny zaproponował przekład homaranizmu jako ‘humanitaryzm’: Żelazny, *Ludwik Zamenhof*, dz. cyt., s. 67.
- 32 [Ludwik Zamenhof], *Dogmaty hilelizmu*, [w:] *Ludwik Zamenhof wobec „kwestii żydowskiej”*, dz. cyt., s. 258.
- 33 Tamże, s. 259-260.
- 34 Wszystkie cytaty w tym zdaniu – tamże, s. 260.
- 35 *Esperanto a idealy žydovskie*, dz. cyt., s. 176.
- 36 Analizując, w jaki sposób Zamenhof chciał wykreować nową rzeczywistość za pomocą stworzonego przez siebie języka, szerzej piszę o tym [w:] Agnieszka Jagodzińska, *Zaklinanie rzeczywistości. Ludwika Zamenhofs językowe wizje naprawy świata*, „Teksty Drugie”, 2012 nr 1/2, s. 267-279; dostępne on-line: http://rcin.org.pl/Content/47504/WA248_63452_P-I-2524_jagodz_o.pdf (dostęp: 6 maja 2017).
- 37 O tym, jak nieliczne osoby czy organizacje podejmowały niektóre jej wątki, zob. Jagodzińska, *Od hilelizmu do homaranizmu*, s. 200, przyp. 45. O wpływach szeroko rozumianego dzieła Zamenhofs (w tym esperanta), zob. Żelazny, *Ludwik Zamenhof*, dz. cyt., s. 129-152.
- 38 *Esperanto a idealy žydovskie*, dz. cyt., s. 169.
- 39 Eco Umberto, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, przeł. W. Soliński, Wydawnictwo Marabut – Oficyna Wydawnicza Volumen, Gdańsk – Warszawa 2002, s. 29.
- 40 Ostatnia zwrotka wiersza Ludwika Zamenhofs *Preĝo sub la verda standaro* (Modlitwa pod zielonym sztandarem) za: Maria Ziółkowska, *Doktoro Esperanto / Doktoro esperanto* (wydanie esperancko-polskie), przeł. I. Dratwer, Wiedza Powszechna, Warszawa 1959, s. 228 (w esperancie), s. 229 (w języku polskim – przeł. L. Belmont).

Prawdziwsza Eliza Orzeszkowa (w świetle nowego wydania „Autobiografii” pisarki)

Zawierająca nowe wydanie czterech tekstów autobiograficznych Orzeszkowej publikacja, której jestem współautorką, ukazała się już przeszło rok temu¹, ale z Orzeszkową obcuje od tylu lat, że nie mogę przestać o niej myśleć, mówić i pisać.

Kim była Eliza Orzeszkowa?

Zdawałoby się, że wiemy. Może jednak wiemy tylko, kim jest. Jednym ze skarbów naszej kultury.

Jej postać uległa wszakże w naszych czasach – przynajmniej w szerszej świadomości społecznej – zamgleniu. A obraz, jaki pojawia się w poświęconych życiu i twórczości Orzeszkowej pracach badaczy literatury? W jakiej mierze uznać go można za prawdziwy? Okazało się, że nawet jej cztery teksty autobiograficzne, w tych wydaniach, które mieliśmy dotychczas – co odkryłam przy opracowywaniu ich obecnej edycji – nie są w pełni autentycznymi tekstami znakomitej pisarki i niepospolitej, niezwyklej osoby.

Toteż wracam jeszcze do pewnych moich myśli o Orzeszkowej, aby je uwydatnić, i do elementarnych problemów czysto tekstowych, aby je tym razem przedstawić szerzej, niż mogłam to uczynić we wspomnianej publikacji, w ramach obowiązującej mnie w *Nocie edytorskiej* reguły ascetycznej zwięzłości.

Drugie, ukryte życie wewnętrzne

W jednym ze swoich arcydzieł Orzeszkowa pisała:

„Ale dusze ludzkie miewają czasem szepty nieustanne, które ani podczas jedzenia, ani podczas pracy, ani w ciszy, ani w gwarze zupełnie nie milkną. Nie przeszkadzają one życiu toczyć się torem najzwyczajszym i wszystkim narzędziom ciała i myśli spełniać właściwe im czynności, ale są same jakby drugim, spodem płynącym życiem i jednym więcej, tajemnie działającym narzędziem istnienia”².

Takie *drugie, spodem płynące życie i jego tajemne działanie* stwierdzała Orzeszkowa we własnym istnieniu.

Gdy miała ponad czterdzieści lat, spotkał ją druzgoczący zawód ze strony najbliższego człowieka. Zdaniem biografów była to jego zdrada. Sama Orzeszkowa, zawsze

skrajnie powściągliwa w swoich wyznaniach, gdy w spotykających ją cierpieniach udział miała taka czy inna z najbliższych jej osób, pisała o tym do zaprzyjaźnionego Ludwika Méyeta – bez żadnych szczegółów – jako o przebicium sztyletem i określiła słowami: „nie jestem kochana”³.

W jakiś czas potem, w liście do Henryka Elzenberga, mając na myśli to, co tamto zdarzenie w niej wywołało, stwierdzała:

„Jestem już bodaj na zawsze bardzo smutna i mam w sobie strunę niepokieszoną, która płacze i żalosań pieśń śpiewa we mnie zawsze, czy kiedy milczę lub mówię, czy kiedy śmieję się lub pracuję, czy kiedy sama lub z ludźmi”⁴.

Początkowo jej stan psychiczny był tak ciężki, że rozważała nawet „umieszczenie się w domu zdrowia”.

Po pewnym czasie, w jednym z późniejszych listów do Méyeta napisała o swoim życiu, że „wkrótce zapewne popłynię zwykłym, dawnym korytem, gdzie pod gładką powierzchnią są nikomu nieznanymi głębie i przepaściami”⁵.

Drugie, spodem płynące życie, niezwykle bolesne, przeniknięte rozpaczą, nie wytworzyło się jednak u Orzeszkowej dopiero po wspomnianym zdarzeniu – i wówczas, kiedy przyczynę tego знаła. Pojawienie się takiego drugiego wewnętrznego życia stwierdziła już we wczesnym dzieciństwie, w rodzicielskim domu, a powodów tego nie umiała znaleźć.

Były to napady niewytłumaczalnego dla niej smutku i niepojętego, obezwładniającego bólu psychicznego, doznawane, gdy była dzieckiem, zazwyczaj pełnym wesołej żywotności i oddanym zabawom i wszelakim zajęciom. A w życiu późniejszym – ponawiające się raz po raz, trwające całe tygodnie, a nawet miesiące, ukrywane starannie przed otoczeniem stany wewnętrznego spustoszenia, zamierania wszystkich władz umysłowych, psychicznej niemożności istnienia, połączone z niewyraźnym cierpieniem. Stany, których przyczyn nie umiała dociec. Przez całe życie borykała się z ich niszczącym działaniem i ze swoją wobec nich bezsilnością, a także z niemożnością dotarcia do ich źródła. Uznała je za „zagadkę [swojego] życia i duszy”, której nie potrafiła rozwiązać. Ostatecznie, wobec bezskuteczności dociekań, stany te – jak ujęła to w jednym ze swoich tekstów autobiograficznych – przypisała skłonności do usposobienia, którego inaczej nazwać nie umiała, jak melancholią. Skłonności, więc czegoś, z czym, jak przypuszczała, przyszła na świat i dlatego jest zagadką nierozwiązywalną.

Przypuszczenie to nie umniejszało oczywiście w żaden sposób jej tajonego głęboko, zdradzanego tylko w rzadkich napomknieniach osobom najbardziej zaufanym, niszczącego cierpienia, które stanowiło jej drugie, spodem płynące życie aż do śmierci.

A jednak, jak się wydaje, w naszych czasach możemy już podjąć próbę rozwiązania owej zagadki – co dla Orzeszkowej w jej czasach nie było jeszcze możliwe.

Mogłaby tego dokonać dopiero dzięki tej psychologicznej wiedzy o człowieku, którą mamy obecnie, używanej krok po kroku w ciągu ostatnich z górą stu lat. A tyle właśnie lat upłynęło od jej śmierci.

Wiedza ta pozwala rozpoznać – w takiej mierze, w jakiej w ogóle jest to w rozumieniu drugiego człowieka możliwe – że w życiu Orzeszkowej chodziło o coś innego niż o wrodzone usposobienie, a słowo „melancholia” ma w jej przypadku inny, o wiele poważniejszy sens od sensu potocznego, bo sens kliniczny. I ukrywa jej najgłębszą tragedię. Taką, która pojawiła się już w samym zaraniu jej istnienia, w rodzicielskim domu. To już tam utkwiał w jej sercu sztylet. Bo już w rodzicielskim domu *nie była kochana* – przez najważniejszą osobę swojego ówczesnego życia, przez matkę. A ojciec, który może był dla niej w pierwszych latach domowych emocjonalnym wsparciem (ale tego nie wiemy), od którego, jak możemy przypuszczać na podstawie pewnych pośrednich świadectw, tego wsparcia wyglądała, umarł, gdy miała zaledwie dwa i pół roku.

Taka tragedia, w tym przypadku podwójna, byłaby ponad siły psychiczne każdego dziecka (co wiemy właśnie dopiero od pewnego czasu). Tak niweczy samą jego możliwość życia (i dopiero od pewnego czasu wiemy, dlaczego), że aby w ogóle przetrwać, ocaleć, ukrywa ją ono w swoich *głębiach i przepaściach* nawet przed samym sobą: przed własną świadomością (jak wiemy obecnie, jest to w takiej sytuacji jedyny dostępny człowiekowi we wczesnym wieku dziecięcym psychiczny środek obronny, ratujący możliwość przeżycia). I z tej ukrytej przez dziecko wewnątrz przed samym sobą domowej, rodzinnej tragedii – to znaczy z jego ówczesnych uczuć skrajnej, uniemożliwiającej przetrwanie rozpacz – tworzą się istotne treści jego tajemnie działającego, drugiego, spodem płynącego życia, którego mniej lub bardziej wyraźne, najczęściej niezrozumiałe *szeptu nieustanne*, już w dzieciństwie, a potem przez dalsze życie, mogą raz po raz nasilać się tak, że na powierzchnię przebija się sama psychiczna niemożność istnienia, ale nadal pozostają ukryte przed świadomością jej najpierwotniejsze, pierwotne przyczyny, czyli konkretne, wczesne biograficzne źródła. A przede wszystkim – same owe najwcześniejsze, wywołane przez te przyczyny uczucia dziecka.

O niemożności rozpoznania źródła pojawiających się raz po raz „letargów duchowych”, jak owe stany określiła ostrożnie i przedstawiając je przede wszystkim jako niemoc twórczą, Orzeszkowa pisała do Jeża *expressis verbis* w 1879 roku (w nadziei, że może zdoła pomóc jej w wyjaśnieniu tego, co było dla niej właśnie dręczącą zagadką). I jeszcze w ostatnich latach życia nie wiedziała, skąd jej się wzięła opowiadka *Dzwon pogrzebowy*, napisana w wieku siedmiu lat (ale po tak długim czasie doskonale ją pamiętała), w której niweczący możliwość życia tragizm emocjonalnej sytuacji rodzinnej dziecka – niedopuszczany przez nie do świadomości –

znalazł nierozpoznany przez nią, a w naszych czasach, dzięki obecnej wiedzy o życiu psychicznym człowieka i środkach, w jakich może się ono wyrażać, całkowicie jasny, przejmujący wyraz⁶.

Wiedzę, o której mowa, zawdzięczamy zapoczątkowanemu z górą sto lat temu, podstawowym odkryciom psychoanalitycznym, dokonywanym w wieloletniej, żmudnej, zrygoryzowanej metodycznie praktyce psychoterapeutycznej. Przede wszystkim dzięki temu, co jest ich sednem – dzięki odkryciu dwoistości naszego życia psychicznego, to znaczy współistnienia w nim sfery treści świadomych i odmiennej, rządzącej się zupełnie innymi prawami sfery treści nieświadomych. A także wielu związanych z ową dwoistością, złożonych zjawisk psychicznych, sięgających właśnie wieku dziecięcego, czyli najwcześniejszych, również rządzących się swoistymi prawami faz rozwojowych naszej psychiki. Dzięki zatem odkryciu, że takie czy inne w swoich konkretnych treściach drugie, płynące spodem życie, nieświadome, właściwe jest każdemu człowiekowi i że owe treści psychiczne nieświadome mogą powodować różne, zdawałoby się bezprzyczynowe i niezrozumiałe, a nawet tragiczne powikłania w ludzkim istnieniu. Również takie, jakich doświadczała Orzeszkowa, a które uznawała za niedające się wytłumaczyć; za ową „zagadkę swojego życia i duszy”, będącą, jak się wyrażała, niszczącym fatalizmem jej egzystencji.

Wiedza ta pozwala nam tym głębiej odczuć w drugim, spodem płynącym życiu Orzeszkowej bezmiar cierpienia, stanowiącego wewnętrzne tło jej egzystencji od dzieciństwa po kres. Przybliżając nam prawdziwszy obraz jej osoby⁷.

I pomyśleć, że nieznamy młody człowiek, Tadeusz Garbowski, zwracając się w 1899 roku z daleka do Orzeszkowej z propozycją pisarskiego dwugłosu – którym miała stać się później powieść *Ad astra* – pisał:

„Pani da wytrawny miód mądrego i ciepłego serca i cichy balsam życiowego doświadczenia. Ja zajmę biegun księżycowo ognisty. Pani będzie stroną pogodną, mleczną, promienną”⁸.

Co odpowiedziała młodemu człowiekowi (proponował w tej sprawie spotkanie za granicą, gdzie Orzeszkowa przybyła na kurację), możemy przeczytać. Pomysł jej się spodobał.

„Tylko znowu nie wiem, czy nie uczynię Panu zawodu i czy mnie Pan znajdzie tak «mlecznie» spokojną i niebiesko pogodną, jak o tym Pan pisze”⁹.

A co czuła? Ona, która o swoim życiowym doświadczeniu pisała do Ludwika Méyeta: „Praca życia jest tak ciężką, iż odbierać może siłę pracy pióra”¹⁰? I która miała w sobie ową nieustanną, płaczącą i żalną pieśń, śpiewającą w niej zawsze? Od najwcześniejszych lat?

O tej pieśni, czyli o swoim drugim, spodem płynącym życiu, przedzierającym się raz po raz na jego powierzchnię, napomykała czasem w listach do zaprzy-

jaźnionych osób, próbując – niezwykle rzadko, ale jeszcze do ostatnich lat życia – takimi słowami dać o tym skądinąd niewyraźnym cierpieniu (niemożność wyartykułowania tego stanu to jego najistotniejszy składnik) przybliżające wyobrażenie: „zimno, cudzo, pusto i ciemno”, „pustka i skamieniałość wewnętrzna”, „w ciemną i niemą otchłań przemienienie”, „niepojęta odrętwiałość myśli, skamieniałość ducha”, „martwa osłupiałość, w której sam jeden żyje ciężki, ciemny, niewypowiedziany i nigdy nikomu nie wypowiedzany smutek”, „stan pustego chwastu”, „stan psychiczny, który niekiedy staje się prawie śmiercią za życia” ...

Stan wewnętrzny, którego rozumienie, zapoczątkowane w opublikowanej siedem lat po śmierci Orzeszkowej, pionierskiej rozprawie Freuda *Żaloba i melancholia*, rozwijając się i pogłębiając w badaniach psychoanalitycznych po dzień dzisiejszy¹¹, odsłania zjawiska przynależne do długo nierozpoznananej dziedzinie życia psychicznego, którą można by określić jako dziedzinę utajonej psychicznej walki o byt.

Do Orzeszkowej odnieść by można słowa z jednego z jej opowiadań, o ludziach, którzy „wypracowują sobie istnienie”. Należała do ludzi, którzy zmuszeni są przez całe życie wypracowywać sobie wewnątrznie z największym trudem samo swoje istnienie.

Niewidziany dokument urodzenia, karta ze zgłiszcz i nieznana fotografia

Nowe wydanie tekstów autobiograficznych Orzeszkowej przynosi fotograficzną dokumentację niespodzianych odkryć dokonanych przez współautora publikacji *Melancholia i poznanie*. Przede wszystkim odkrycia dokumentu, którego, jak świadczą źródła literaturoznawcze, badacze jej życia i twórczości nie widzieli od XIX wieku.

To oryginał aktu urodzenia przyszłej pisarki z 1841 roku, jakim jest, według ówczesnych zwyczajów prawnych, zapis jej chrztu w księdze parafialnej dawnego, nieistniejącego już kościoła rzymskokatolickiego w Kamionce (na jego miejscu wybudowany został nowy), w pobliżu jej rodzinnej posiadłości w Milkowszczyźnie.

Krzysztof Hejke, który od wielu lat dokumentuje pozostałości kultury polskiej ma Litwie, Ukrainie, Białorusi i Syberii, aż po Kamczatkę i Sachalin, pisze:

„Na Grodzieńszczyznę powracałem w mych wędrówkach wielokrotnie, raz po raz odnajdując zacieraane przez lata ślady życia i twórczości Elizy Orzeszkowej. [...]

Gdy w lipcu 2014 roku poszukiwałem w kościele w Kamionce metryki chrztu Orzeszkowej, obecny proboszcz powiedział, że nic o tym nie wie. Po dwóch kolejnych dniach poszukiwań dotarłem na strych, gdzie w starej skrzyni, nawiedzanej przez myszy, znalazłem księgi parafialne, w tym księgę metrykalną z wpisem chrztu Elżbiety Pawłowskiej, późniejszej Orzeszkowej. Fotografowałem ją nie bez wzruszenia”.¹²

I zdjęcie oryginału widnieje w fotograficznej części publikacji.

Nie może też nie budzić wzruszenia fotografia używanej przez autora zdjęć karty z 1853 roku (wtedy więc przyszła pisarka miała dwanaście lat), z imiennym spisem mieszkańców dworu w Milkowszczyźnie.

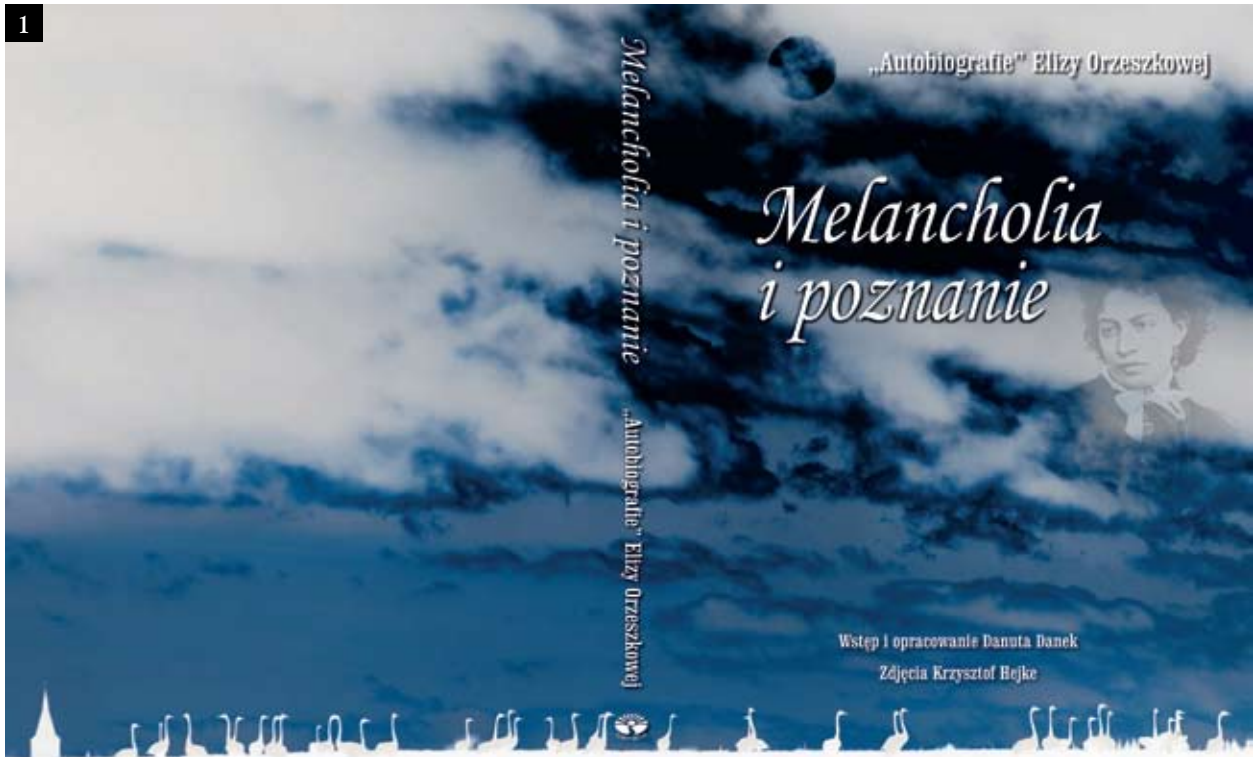
Karta ocalała, dworu dawno nie ma. Tam gdzie stał, jest teraz rozległa pustka porośnięta trawą, przy polu, ciągnącym się aż po dalekie na horyzoncie lasy. I w tej pustce – jeden sterczący wysoko metalowy słup, na którym bocian, z braku drzew (w tym miejscu, jak opisywała Orzeszkowa, były wspaniałe aleje parkowe), umieścił swoje gniazdo. W chwili, uchwyconej przez patrzącego, wraca właśnie do niego; już w gnieździe, ale jeszcze z rozpostartymi skrzydłami. Niby jakiś z ptasiego pokolenia na pokolenie strażnik pamięci o przeszłości, świadkujący rok po roku niegdysiejszemu istnieniu tutaj tamtego ludzkiego gniazda.

Bo poza tym z miejsc na Grodzieńszczyźnie związanych z życiem i pisarstwem Orzeszkowej, z wiosek, zaścianków szlacheckich, dworów i siedzib pałacowych pozostały, jak stwierdza autor ukazujących te miejsca fotografii, zgłiszcz¹³.

W samym Grodnie, w drewnianym „szarym domu” Orzeszkowej, gdzie mieści się obecnie muzeum jej imienia i biblioteka publiczna, rozebrany w latach powojennych (według miejscowych informacji – z powodu zniszczenia przez robactwo) i zrekonstruowanym parę metrów głębiej od pierwotnego położenia przy ulicy, autentyczny jest tylko marmurowy komin i nad nim lustro. I parę zdobień ściennych przy wejściu.

Za to w Warszawie, w Muzeum Narodowym, znalazło się coś chyba dotąd zupełnie nieznanego. Fotografia Orzeszkowej z Grodna, datowana na około 1860 rok (Orzeszkowa miała więc wtedy lat około dwudziestu), w krynolinie, z książką na kolanach, nigdzie dotąd, o ile wiem, nie publikowana. Dlaczego? Bo przeczy obiegowym wyobrażeniom o Orzeszkowej?

Twarz jej, spojrzenie, postawa wyrażają właśnie – w naoczny, przejmujący sposób – to, co później, gdy już została proszoną przez „świat” (jej wyrażenie) o swoje fotografie pisarką, starannie w nich „przed światem” ukrywała. I co także – jak wyjawiała to wyjątkowo wprost, w 1904 roku, prosząc o absolutną dyskrecję, w liście do Jadwigi Skirmunttówny – ukrywała przez całe późniejsze życie w bytowaniu codziennym, ukazując wszystkim, pomimo, jak pisała, wewnętrznego udręczenia ponawiającymi się raz po raz niszczącymi stanami (właśnie o nich wspomniwała adresatce w szczególnie zaufaniu), „twarz pogodną”¹⁴. Na tej wczesnej fotografii znalazło wyraz owo drugie życie wszechogarniającego cierpienia, które płynęło spodem. I które miało nasilać się w kolejnych latach wraz z kolejnymi bolesnymi doświadczeniami. Międzyludzkimi, a potem również – w coraz istotniejszej mierze i w sposób potęgujący tamte – społecznymi i dziejowymi, związanymi



1. Okładka książki (Projekt Krzysztofa Hejke) Danuty Danek i Krzysztofa Hejkego, *Melancholia i poznanie*. „Autobiografie” Elizy Orzeszkowej, Terra Nova, Warszawa 2014.
2. Salonik i gabinet w zrekonstruowanym dworcu E. Orzeszkowej w Grodnie, z autentycznym kominkiem i lustrem. Fot. Krzysztof Hejke, 2014 r.
3. Karta z zielnika. Zielnik Elizy Orzeszkowej z przedwojennej kolekcji Muzeum w Grodnie (nr inw. 1728). Obecnie w zbiorach Muzeum Elizy Orzeszkowej w Grodnie. Fot. Krzysztof Hejke.
4. Nagrobek siostry E. Orzeszkowej, Klementyny, w pobliżu Milkowszyny. Fot. Krzysztof Hejke, 2014 r.

ze zniewoleniem kraju, zwłaszcza z sytuacją po klęsce powstania styczniowego.

Gdybym wtedy, gdy ze współtwórcą publikacji pracowaliśmy nad nią, знаła portret Elizy Orzeszkowej namalowany przez Kazimierza Mordasewicza w 1909 roku, a więc na rok przed jej śmiercią, namawiałabym do włączenia tego wizerunku do wybieranej ikonografii. Zobaczyłam go jednak dopiero jesienią 2015 roku na wielkiej wystawie *Mistrzowie pastel* w warszawskim Muzeum Narodowym. Jeśli młodzieńcza twarz Orzeszkowej na wspomnianej grodzieńskiej fotografii z około 1860 roku wyrażała jeszcze tylko czysto osobisty rozpaczliwy stan duchowy, to u schyłku jej życia malarz wydobyl z jej wnętrza rozpacz wszelkich już spraw ludzkich i przerażone nimi, ale nie cofające spojrzenia, widzące wpatrywanie się w ich grozę.

To nie jest dobrotliwa zacna starsza pani z przedwojennej pocztówki. To jest osoba tragicznie heroiczna.

Prawdziwsze teksty¹⁵

Nowe wydanie czterech pisanych w różnych latach tekstów autobiograficznych Orzeszkowej nie jest przedrukiem wydań już istniejących. W tej mierze, w jakiej było to możliwe, przywróciłam im postać bardziej autentyczną. A możliwość taką ogranicza z góry fakt, że zachował się rękopis – brulionowy, tj. ze skreśleniami i poprawkami, ale jak się okazało, bezcenny – tylko jednego z owych czterech tekstów.

Nie jest to wszakże jedyne ograniczenie. Przede wszystkim, jak zawsze i wszędzie, liczy się trzeba przy takiej pracy z omylnością ludzką. Cudzą i własną. Takie czy inne pomyłki przydarzać się mogą nawet przy największej uwadze i staranności.

Okazało się na przykład, że popełniona została pomyłka w tak podstawowym źródle, jakim jest *Bibliografia Literatury Polskiej*. W haśle dotyczącym jednego z tekstów autobiograficznych Orzeszkowej, któremu, za jego pierwszym wydawcą, Leopoldem Méyetem, nadaje się tytuł *Pamiętnik*, jest informacja, że fragment ukazał się, również podany do druku przez Méyeta, w „Biesiadzie Literackiej” 1907 nr 23¹⁶.

Gdy wszakże do tego pisma sięgnęłam, by sprawdzić, jaki to fragment, stwierdziłam, że nie jest to fragment *Pamiętnika*. W tekście zatytułowanym tutaj *Orzeszkowa o sobie*, z nie podpisanym słowem wstępnym, zaczynającym się: „Znakomita autorka nasza” i kończącym się: „Oto co sama Orzeszkowa opowiada o swoim wieku dziecięcym”, rozpoznałam niewielki pierwszy tekst z opublikowanego już wcześniej, w 1888 roku, tomiku Orzeszkowej *Drobiazgi*, zatytułowany w nim *Dom Batorego*. Na odwrocie pierwszej karty tego numeru „Biesiady Literackiej” widnieje napis: „Ku uczczeniu czterdziestoletnich zasług autorskich i obywatelskich

Elizy Orzeszkowej”. Prócz artykułów o niej są tu jeszcze fotografie i... *Pierwsze utwory poetyckie* (dwa wiersze z 1866 roku).

Kolejną niepewność w pracy edytorskiej, podobnie zresztą jak w każdej z naszych literaturoznawczych dziedzin, powoduje to, że mamy nieraz do czynienia z ograniczającymi lub nawet wykluczającymi zdecydowane sądy niejasnościami faktograficznymi. Aby najważniejsze z tych, na które natknęłam się, przygotowując obecne wydanie autobiograficznych tekstów Orzeszkowej, przedstawić tutaj, podam najpierw elementarne dane edytorskie.

Pierwodruki ukazały się w czasopismach. Trzech tekstów dopiero po śmierci pisarki („Biblioteka Warszawska” 19010, „Kurier Warszawski” 1911, „Sfinks” 1911), a jeden – i jedyne pod nadaniem przez samą Orzeszkową tytułem: *Zwierzenia* – za jej życia, w petersburskim „Kraju”, w numerze poświęconym jubileuszowi 25-lecia jej pracy pisarskiej.

Zostały one zebrane w tomiku: Eliza Orzeszkowa, *O sobie*, który ukazał się w 1974 roku¹⁷. Nie podano w nim, kto opracował teksty ani kto jest autorem przypisów, aneksu i wyboru fotografii; widnieje tu tylko adnotacja na karcie tytułowej, że publikacja ukazuje się ze wstępem Juliana Krzyżanowskiego. Ale mówi się i pisze o tym zbioru zwyczajowo „wydanie Krzyżanowskiego”, przyjmując milcząco, że cała praca włożona w tę edycję jest pracą Krzyżanowskiego. Zgodnie z tym, o czym informują podpisy pod tekstami Orzeszkowej i przypisy do nich, mają to być właśnie przedruki pierwodruków czasopiśmienniczych. Żadnych zmian tu nie odnotowano.

Niejasności związane z tą edycją pojawiły mi się już wtedy, gdy zwróciłam uwagę na to, że Krzyżanowski, wymieniając pierwodruki poszczególnych tekstów w swoim wstępie, o *Zwierzeniach* pisze:

„Lat późniejszych dotyczy nieduży fragment, ogłoszony przez przyjaciółkę Orzeszkowej, Marię Obrębską, jako *Zwierzenia*. Urywek ten, drukowany w «Tygodniku Ilustrowanym» (1911), należy po prostu do arcydzieł naszej prozy”¹⁸.

Formuluje to więc tak, jakby nie wiedział o ich pierwodruku w 1891 roku w „Kraju”.

Co równie dziwne – także jakby nie wiedział, że to nie jest fragment czy urywek, ale skomponowana przez Orzeszkową całość, i że tytuł pochodzi od samej Orzeszkowej. Dalej pisze jeszcze, że *Zwierzenia* są „fragmentami pamiętnika późniejszego” (s. 12) – ale znów: ani to fragmenty, ani to pamiętnik; jest to tekst, napisany na prośbę redakcji „Kraju”. Owszem, jego ostatnia, czwarta część rozpoczyna się zdaniem, które zostaje przerwane trzykropkiem, ale kolejne zdanie, drugie i już jedyne, czyni z tego przerwania narracji wspomnieniowej kończący całość *Zwierzeń* zamysł artystyczny. Co więcej, treść ostatniego zdania nawiązuje bezpośrednio do początku *Zwierzeń*, sprawiając, że zo-

stają one zamknięte nieodwołalnie klamrą. Czy można tego nie zauważyć?¹⁹

Wracając jednak do owej wynikającej ze wstępu niewiedzy Krzyżanowskiego o pierwodruku *Zwierzeń* w „Kraju”, jak zatem rozumieć to, że w pierwszym przypisie do *Zwierzeń*, w tym samym tomiku, czytamy: „*Zwierzenia* napisała Eliza Orzeszkowa do specjalnego numeru «Kraju» na 25-lecie swej pracy literackiej, który ukazał się 13 grudnia 1891r. Następnie przedrukowane były one w «Tygodniku Ilustrowanym» w pierwszą rocznicę śmierci Orzeszkowej, w roku 1911[...]”²⁰ i że pod zamieszczonym tu przedrukiem tekstu *Zwierzeń* widnieje adnotacja: „«Kraj» 1891 nr 25”, jednoznacznie informująca, że tekst ma być wiernym przedrukiem z „Kraju”? Czy przedruk (tego tekstu, więc może też pozostałych) sporządziła inna osoba, która pozostała anonimowa? A Krzyżanowski nawet na to nie spojrział? Coś tu się nie zgadza.

Miało się okazać, że tego, co się nie zgadza, jest więcej. A o wyjaśnienia równie trudno. Cała sprawa zaś wiąże się z podjętymi przeze mnie przy pracy nad obecnym wydaniem tekstów autobiograficznych Orzeszkowej próbami docieczenia, w jakiej mierze ich wydania dotychczasowe można uznać za edytorsko wiarygodne.

Jak już wspomniałam, pod każdym tekstem Orzeszkowej w wydaniu Krzyżanowskiego widnieje adnotacja informująca, że ma to być przedruk z pierwodruku czasopiśmienniczego. Praca nad obecną edycją polegała więc na tym, że po pierwsze, porównałam teksty w tym wydaniu z pierwodrukami w czasopiśmie. Okazało się, że są jednak między nimi różnice, które u Krzyżanowskiego nie zostały zaznaczone. W trzech, poza nielicznymi błędami druku, które łatwo było poprawić, i poza zmianami interpunkcyjnymi (do których wrócę), niewielkie, ale w *Zwierzeniach*, jak pokażę, istotne.

I po drugie, porównałam czasopiśmienniczy pierwodruk *Zwierzeń* oraz ich przedruk w wydaniu Krzyżanowskiego z zachowanym rękopisem Orzeszkowej. I przy tym drugim porównaniu, z rękopisem, przekonałam się, jak znacznie różni się pierwodruk, a za nim wydanie Krzyżanowskiego, od tekstu rękopisu. Nie chodzi przy tym jedynie o wiele błędów druku i mylnych odczytań rękopisu. Ani o takie czy inne, zmienne szczegóły, choć w przypadku tak wielkiej pisarki jest to dostatecznie ważne. W wielu miejscach zmiany w tekście w pewnej mierze już modyfikują styl. A jak wiemy, styl to człowiek.

Wszystko to przeszło do wydania Krzyżanowskiego, okazało się więc, że od niemal pół wieku czytaliśmy w tym wydaniu i cytowaliśmy z niego nie całkiem autentyczną Orzeszkową. W każdym razie Orzeszkową z błędami druku, mylnymi odczytaniem i niewiedzą (jak przedstawię dalej) pochodzenia zmianami. Także takimi, które – kolejna komplikacja, o której również później – różnią tekst *Zwierzeń* w wydaniu

Krzyżanowskiego od pierwodruku, którego ma być przedrukiem...

Porównania te przyniosły też nieoczekiwane innego rodzaju zdobycz poznawczą; małą, ale stanowiącą przyczynek do dziejów cenzury w PRL. Gdy bowiem porównywałam tekst Orzeszkowej opublikowany w tomiku Krzyżanowskiego pod tytułem *Autobiografia w listach* z pierwodrukiem czasopiśmienniczym z 1910 roku, okazało się, że z przedruku w czasach PRL wyeliminowane zostało zdanie, przepuszczone za czasów caratu! Opisuje ono sytuację po klęsce powstania styczniowego:

„Widziałam najazd zwycięzców, rozpierający się na wszystkich miejscach, deptający wszystko, plwający na wszystko, co było naszym: na resztę ludzi, pozostałych na gruncie, na język, religię, zwyczaj”²¹.

Jak doszło jednak do innych zmian w firmowanym przez Krzyżanowskiego – jak należy sądzić, skoro napisał wstęp – wydaniu? Jeśli może nawet nie całe sam sporządził, czego jednak nie wiemy?

Tu od razu rzecz ważna. O istnieniu brulionowego rękopisu *Zwierzeń* edycja milczy. Czy wtedy nie był dostępny? Zawilości jest wiele, a ich rozstrzygnięcie właściwie niemożliwe.

Zdawałoby się, że najprostsza sytuacja zachodzi w przypadku tych trzech tekstów Orzeszkowej, których rękopisy nie zachowały się. Można tylko porównać przedruki w wydaniu Krzyżanowskiego z pierwodrukami czasopiśmienniczymi, a jeśli są różnice (oczywiście nie chodzi o różnice w pisowni, którą zgodnie z przyjętymi zasadami edytorskimi modernizuje się, podobnie jak pewne dawne formy fonetyczne czy fleksyjne²², ale o milcząco wprowadzone zamiany słów czy istotne dla treści zmiany interpunkcyjne), trzeba dać pierwszeństwo pierwodrukowi; nic innego zrobić się nie da. I tak też uczyniłam w obecnym wydaniu.

Jest to jednak sytuacja właśnie najmniej pewna. Bo skoro przy porównaniu rękopisu *Zwierzeń* z ich pierwodrukiem czasopiśmienniczym okazuje się (o czym bardziej szczegółowo za chwilę), że w pierwodruku tym jest tak wiele niezgodności z rękopisem: błędnych odczytań, opuszczeń słów, zmian na inne wyrażenia, przestawień szyku słów oraz zmian interpunkcyjnych wpływających na sens, to w jakiej mierze można ufać tamtym trzem pierwodrukowi z czasopiśmienniczym? Tym, których z rękopisami nie możemy porównać?

Nie wiemy. Toteż – aby dać przykład – jeśli w pierwodruku *Pamiętnika* w „Kurierze Warszawskim” z 1911 roku jest w określonych miejscach „w dzieciństwie”, a w wydaniu Krzyżanowskiego, które ma być przedrukiem pierwodruku *Pamiętnika*, jest w tych samych miejscach „w dzieciństwie” (dla której to zmiany nie podano w wydaniu Krzyżanowskiego żadnego uzasadnienia i nawet nie odnotowano, że została dokonana), to nie pozostaje nic innego, jak przywrócić „w dzieciństwie”.



1. Karta z adresem Elizy Orzeszkowej. Fot. Krzysztof Hejke, 2014 r.
2. Opuszczony dom nad Niemnem. Fot. Krzysztof Hejke, 2014 r.

Jednak gdy chodzi o *Pamiętnik*, pojawia się pewna komplikacja.

Otóż małe fragmenty *Pamiętnika* opublikował Ludwik Méyet wcześniej niż całość w „Kurierze Warszawskim” z 1911 roku, którą to edycję uważa się, dlatego, że to całość, za pierwodruk. Fragmenty te ukazały się w „Tygodniku Ilustrowanym” 1907 nr 23 zatytułowane *Z rodzinnych wspomnień Orzeszkowej*.

I cóż tam widzimy. Cztery razy, w tych samych miejscach, w których w późniejszym „Kurierze Warszawskim” jest „dzieciństwo” („w dzieciństwie”, „za czasów mego dzieciństwa”, „w ciągu dzieciństwa mego”, „którą w dzieciństwie jeszcze widziałam”), tu, we wcześniejszym „Tygodniku Ilustrowanym”, jest „dzieciństwo” („w dzieciństwie” itd.). A rękopis udostępnił ten sam Méyet, w którego posiadaniu się znajdował, druk więc był z tego samego rękopisu. Może jednak wybrane fragmenty dał najpierw do przepisania i już w kopii ktoś to przemienił? Trudno przypuścić, aby Orzeszkowej do Grodna przysłano korektę tych niewielkich fragmentów z czasopisma w Warszawie (i jakie wtedy w ogóle były zwyczajnie czasopiśmiennicze, jeśli chodzi o korekty autorskie?) i aby sama wprowadziła te zmiany. Rękopis był już przecież nie u niej, ale u Méyeta. I czy w takim przypadku w tekście opublikowanym przez tegoż Méyeta później, w 1911 roku, znowu pojawiłoby się jednak „dzieciństwo”? Można zatem przypuszczać, że była to raczej czterokrotna, za każdym razem, gdy w tych fragmentach pojawiało się słowo „dzieciństwo” – więc dokonywana z premedytacją – ingerencja redaktora „Tygodnika Ilustrowanego”.

Dlaczego jednak owo „dzieciństwo”, prawdopodobnie ingerencja redaktora „Tygodnika ilustrowanego” z 1907 roku, pojawiło się także w tekście *Pamiętnika* w wydaniu Krzyżanowskiego z 1974 roku, które to wydanie ma być przecież wiernym przedrukiem z pierwodruku całości w „Kurierze Warszawskim” z 1911 roku, gdzie jest „dzieciństwo”? Jeszcze ciekawiej, że pojawiło się tylko w dwu z czterech miejsc, o których mowa, a w dwu pozostałych jest „dzieciństwo”. Osobie, która przygotowywała w wydaniu z 1974 roku ten tekst do druku (przedruku), zamiana taka przychodziła ni stąd, ni zowąd do głowy? Bo raz tak jej się podobało, a raz inaczej? Albo w ogóle, przepisując pierwodruk, nie wiadomo, o czym myślała?

Wracam do kwestii, w jakiej mierze można polegać na pierwodrukach tych trzech tekstów autobiograficznych Orzeszkowej, których rękopisy zaginęły.

Dokładne porównanie, słowo po słowie i znak za znakiem, fragmentów *Pamiętnika* w „Tygodniku Ilustrowanym” z 1907 roku z całością w „Kurierze Warszawskim” z 1911 roku daje o tym właśnie pewne wyobrażenie. Czyli daje pewne wyobrażenie o ówczesnych praktykach redakcyjnych (i zapewne drukarskich) w czasopismach. Bo między fragmentami a całością, mimo że chodzi o ten sam rękopis (może

o jego przez różne osoby sporządzane do druku kopie?) są rozmaite różnice. Niektóre drobne, ale mamy tu także nie wiadomo czym umotywowane zamiany słów (np. „Kurier Warszawski”: „kilku ludzi” – „Tygodnik Ilustrowany”: „paru ludzi”, „Kurier Warszawski”: „do poważnych wyników” – „Tygodnik Ilustrowany” – „do poważnych rezultatów”), przestawiany szyk wyrazów (np. „Kurier Warszawski”: „w Milkowszczyźnie z bratem przebywał” – „Tygodnik Ilustrowany”: „w Milkowszczyźnie przebywał z bratem”), małe opuszczenia (niektóre wydają się błędami druku, ale inne to wyraźnie eliminacja słów o silnym zabarwieniu emocjonalnym), i odmienną, ważną dla sensu interpunkcję. Lecz także taką zasadniczą różnicę w pewnym zdaniu.

Oto fragment w „Tygodniku Ilustrowanym” (1907):

„Po drugiej stronie tej drogi, naprzeciw ogrodu, składającego się z cienistych alei i kawałka angielskiego parku, znajdowała się stacja pocztowa. Zgrabny spory domek, obsadzony drzewami, w których mieścili się pocztylioni i rzemieślnicy różni, napełniony ciągłym gwarem ludu, tętentem koni, odgłosami kowalskich i kołodziej-skich narzędzi, dźwiękami pocztowych dzwonek”.

A tak jest w pierwodruku całości *Pamiętnika* w „Kurierze Warszawskim” (1911):

„Zgrabny spory domek, otoczony domkami, w których mieszkali pocztylioni i rzemieślnicy różni, napełniony ciągłym gwarem ludzi, [...]”.

Co jest błędne? Czy we fragmencie błędem jest „w których” – bo powinno być „w którym” (domku)? Czy też mylnie jest odczytanie „obsadzony drzewami”? A co z „mieścili się” i „ludu”?

A oto jeszcze jedna z istotnych różnic. W pierwodruku całości *Pamiętnika* w „Kurierze Warszawskim” czytamy (o ojcu Orzeszkowej): „pozostały mi po nim: biblioteka, złożona z kilku tysięcy dzieł”. Natomiast we wcześniejszym „Tygodniku Ilustrowanym” jest: „biblioteka, złożona z kilkunastu tysięcy dzieł”. Bagatela! Kto się pomylił, odczytując rękopis, przepisując do druku lub już podczas druku, i kiedy?

Jak łatwo o pomyłkę w odczytaniu, widać nie tylko na przykładach „mieścili się” – „mieszkali”, „ludu” – „ludzi” (jeszcze jeden przykład: „rozczochrane, jak włosy na wietrze” – „na wicherze”). W pierwodruku całości w „Kurierze Warszawskim” czytamy: „Ta swoboda myślenia i brak wszelkich praktyk religijnych u ojca i stryja była [...] jedynym cierpieniem w życiu mojej drogiej babki, [...]”. A we wcześniejszych fragmentach w „Tygodniku Ilustrowanym”: „jedynym cierniem w życiu mojej babki”. Osobiście, akurat za to, że Orzeszkowa napisała „drogiej”, dałabym głowę, ale cóż tu po mojej głowie. Za to „cierniem” wydaje mi się bardziej prawdopodobne niż „cierpieniem”. Jednak która Orzeszkowa jest prawdziwsza, rozstrzygnąć mógłby tylko rękopis, którego nie znamy. Choć i ten – gdyby był dostatecznie wyraźny...

W każdym razie, porównania te każą przypuszczać, że nie tylko *Pamiętnik*, lecz także dwa pozostałe autobiograficzne teksty Orzeszkowej, znane nam tylko z pierwodruków czasopiśmienniczych, *Wspomnienia* oraz *Autobiografia w listach*, mogły ulec w owych pierwodrukach w tej czy innej mierze różnym zniekształceniom.

I wydaje się, że domysł taki potwierdza się, gdy pierwodruk właśnie *m o ż e m y* porównać z rękopisem – jak w przypadku czwartego tekstu: *Zwierzeń*. Co jednak nie znaczy bynajmniej, że jest to tutaj sytuacja jasna.

Jak wspomniałam, różnic między rękopisem *Zwierzeń* a pierwodrukiem w petersburskim „Kraju” z 1891 roku jest bardzo dużo; a są jeszcze różnice między tekstem w wydaniu Krzyżanowskiego a owym pierwodrukiem (którego ma być przedrukiem).

Pierwsze pytanie zatem, które należy sobie zadać, to pytanie, skąd wzięły się różnice między rękopisem a tekstem w „Kraju”? I wtedy oczywiście pojawia się zaraz kolejne pytanie. Bo znamy tylko rękopis brulionowy. Czy Orzeszkowa nie dokonała jeszcze jakichś zmian w czystopisie, którego nie znamy?

Rozpatrzenie różnic między brulionowym rękopisem a pierwodrukiem w „Kraju” doprowadziło mnie do wniosku, że tylko w przypadku dwu takich różnic uznać można niewątpliwe autorstwo samej Orzeszkowej. Jest to dodanie wyrażenia „z czcią i miłością” („moce tajemnicze i zachwycające, którym po raz pierwszy z czcią i miłością dałam imiona: natura, nauka, sztuka”), którego w brulionowym rękopisie nie ma, i dodatek, uzupełniający opis szeregu obrazów na ścianach pokoju: „Pigmalion budzący do życia Galateę”, który też pojawia się dopiero w tekście w „Kraju”.

Nad pochodzeniem wielu innych różnic można się tylko zastanawiać. Kiedy, przykładowo, w rękopisie jest „znajdować, że”, galicyzm, a w pierwodruku „sądzić, że”, to nie wydaje się wykluczone, że mogła to potem zmienić jeszcze sama Orzeszkowa. Ale już w przypadku takich zmian, kiedy np. w rękopisie jest „fatygę zecerów”, a w pierwodruku „pracę zecerów”, czy gdy w rękopisie jest „niezrozumiałych form”, a w pierwodruku „niezrozumiałych rzeczy”, i w przypadkach podobnych, nie wiadomo, co sądzić.

Natomiast niewątpliwa jest znowu lista słownych omyłek druku bądź mylnych odczytań rękopisu. I lista owa jest w pierwodruku w „Kraju” długa.

Wiele z nich całkowicie zmienia sens, sprawiając czasem nawet, że staje się on niedorzeczny. Przykładowo: w rękopisie jest „ale” – w pierwodruku jest „albo”, w rękopisie jest „splatające się i rozplatające” – w pierwodruku jest „splatające się i rozlegające”, w rękopisie jest „wyobraźni” – w pierwodruku jest „wyobrażenia”, w rękopisie jest „światnym” – w pierwodruku jest „światnym”, w rękopisie jest „na szarych gałęziach” – w pierwodruku jest „na swych gałęziach”, w rękopi-

sie jest „przedziwnie łagodną” – w pierwodruku jest „prawdziwie łagodną”, w rękopisie jest (o krytykach literackich): „Ród to wielce szanowny, nadzwyczaj potrzebny i użyteczny” – w pierwodruku jest: „Ród to wielce szanowany, nadzwyczaj potrzebny i pożyteczny”. „Szanowany” zamiast „szanowny” to nie tylko zmiana literalnego sensu słowa, ale, w kontekście całego fragmentu o owym „rodzie”, zmiana postawy Orzeszkowej wobec niego (podobnie jak pojawienie się słowa „pożyteczny” zamiast słowa „użyteczny”). Lista jest naprawdę długa, a wszystko to przeszło do wydania Krzyżanowskiego.

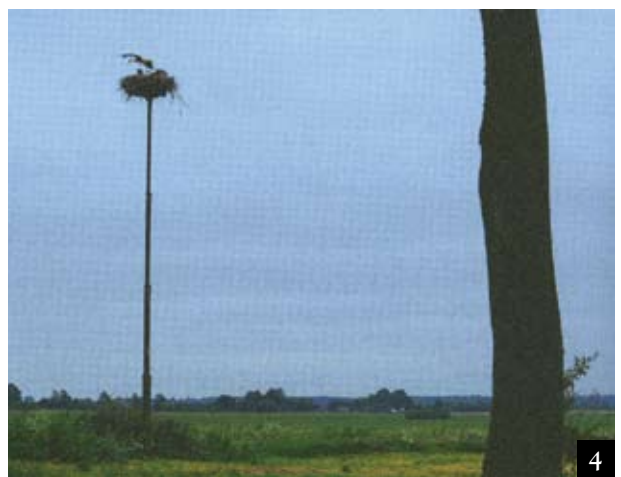
Porównanie rękopisu z pierwodrukiem wykazuje też wiele zmian polegających na tym, że pojedyncze słowa są opuszczane.

Oto parę z licznych przykładów. W rękopisie jest „po sufitach, obrazach i sprzętach domu” – w pierwodruku jest „po sufitach i sprzętach domu”; a przecież właśnie obrazy okazują się w dalszej opowieści tak ważne (ale może Orzeszkowa rzeczywiście chciała je zachować na później i wykreśliła w czystopisie?). W rękopisie jest „nad szarawymi jeszcze balustradami” – w pierwodruku jest „nad szarawymi balustradami”; a zdanie w rękopisie opiera się właśnie na konstrukcji „jeszcze – już”, „szarawymi – alabastrowymi” (czyli białymi): „śnieg [...] gęstym puchem kładł się na topolach, które nad szarawymi jeszcze balustradami szpaleru stały już jak alabastrowe słupy” (nie wydaje się więc, aby w opuszczeniu „jeszcze” było jakieś autorskie uzasadnienie). W rękopisie jest „z wyrazem gorącej prośby” – w pierwodruku jest „z wyrazem prośby”, w rękopisie jest „który wzrastał, wzrastał, aż wzrósł w zupełnie czarną chmurę melancholii” – w pierwodruku jest „który wzrastał, aż wzrósł w zupełnie czarną chmurę melancholii”.

Co można sądzić o tych opuszczeniach? Niedopatrzona zecera? Skracanie tekstu z braku miejsca w piśmie? Gusta redaktora? Czy tak liczne zmiany wprowadzone przez samą Orzeszkową w czystopisie? W ostatnim przypadku – niemożliwe! Proszę czytać cały ten fragment, poddać się jego tonacji stylistycznej...

A oto jeszcze jeden przykład, gdy kontekst każe myśleć, że to przynajmniej bardzo wątpliwe. W rękopisie czytamy, że kieruje się ku autorom „żądania autobiograficznych notatek, wspomnień, zwierzeń”. W pierwodruku (a za nim, jak w przypadku innych zmian, w wydaniu Krzyżanowskiego) opuszczono „wspomnień” (jest: „autobiograficznych notatek, zwierzeń”). Ale kolejne zdanie bezpośrednio nawiązuje właśnie do owych (opuszczonych) „wspomnień”, bo czytamy: „Cóż tu wspominać i z czym się zwierzać?”

Dwa ostatnie z przytoczonych poprzednio przykładów: opuszczenia „gorącej” i „wzrastał”, należą w *Zwierzeniach* do tej kategorii licznych tu opuszczeń słownych, z którą mieliśmy do czynienia już także we



1. Zrekonstruowany dworek E. Orzeszkowej w Grodnie. Fot. Krzysztof Hejke, 2014 r.
2. Ruiny kaplicy Jabłonowskich z XVIII w. (dawna parafia w Łunnej). Fot. Krzysztof Hejke, 2014 r.
3. Polny drogowy szlak do Bohatyrowicz (inicjatywa Związku Polaków na Białorusi). Fot. Krzysztof Hejke, 2014.
Za: *Melancholia i poznanie*. „Autobiografie” Elizy Orzeszkowej, Terra Nova, Warszawa 2014.
4. Milkowszczyzna – miejsce rodzinnego majątku Elizy Orzeszkowej. Fot. Krzysztof Hejke, 2014. Za: *Melancholia i poznanie*. „Autobiografie” Elizy Orzeszkowej, Terra Nova, Warszawa 2014.

fragmentach *Pamiętnika* publikowanych w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1907 roku. Eliminowane są wyrażenia o silnym ładunku emocjonalnym („mojej drogiej babki” – „mojej babki”). Tutaj, w tekście w „Kraju” z 1891 roku, opuszczone zostało nawet całe tego rodzaju zdanie (autocytat Orzeszkowej), które widnieje w rękopisie: „Żeby mię kto i zabił, nie zapamiętam!” A to już przecież modyfikuje styl autorski. Dokonywała tego w nieznanym nam czystopisie sama Orzeszkowa?

Jeszcze inny rodzaj różnic między brulionowym rękopisem *Zwierzeń* a pierwodrukiem (i za nim – wydaniem Krzyżanowskiego) to bardzo częste (wręcz, można powiedzieć, obsesyjne) zmiany szyku wyrazów, co wprowadza subtelne przesunięcia akcentów znaczeniowych i zmienia rytm oraz linię intonacyjną wypowiedzi. A to również stanowi już zmianę stylistyczną.

Takie przykłady, jak: w rękopisie „mówiono o nich w towarzystwie” – w pierwodruku „w towarzystwie o nich mówiono”, w rękopisie „jak gdyby upłynęły wczoraj” – w pierwodruku „jak gdyby wczoraj upłynęły”, w rękopisie „myśleć zaczynając” – w pierwodruku „zaczynając myśleć” (a jest ich bardzo dużo) ocenić można pod wspomnianymi względami oczywiście dopiero w pełnym kontekście. Od kogo zmiany te pochodzą? Czy od redaktora petersburskiego „Kraju”? Czy też tak przemieniała tu siebie w nieznanym nam czystopisie sama Orzeszkowa?

Wobec wszystkiego zatem, co jest tak dalece niepewne, nie pozostaje nic innego, jak trzymać się tego, co jest bezwzględnie pewne: co bez żadnych wątpliwości wyszło spod pióra samej Orzeszkowej. Tego, co jest (po skreśleniach i poprawkach) w jej rękopisie, chociaż to rękopis brulionowy. Mimo że mogła potem jeszcze wprowadzić zmiany. I tak też uczyniłam w nowej edycji *Zwierzeń*, dodając, tym razem za pierwodrukiem w „Kraju”, dwa wskazane już wyrażenia, które uznać trzeba za również niewątpliwie pochodzące od Orzeszkowej.

Była tu wszakże do rozważenia jeszcze inna komplikacja.

Jak już bowiem wspominałam, tekst *Zwierzeń* w wydaniu Krzyżanowskiego różni się jednak w pewnych miejscach od petersburskiego pierwodruku, którego ma być przedrukiem i który w zasadzie rzeczywiście, z błędami i zmianami, powtarza.

Ale tylko w zasadzie. Bo w pierwodruku jest „kompletna odzież zimowa” – u Krzyżanowskiego jest „całkowita odzież zimowa”, w pierwodruku jest „zrobionego mniej więcej kompletnie i z sensem” – u Krzyżanowskiego jest „zrobionego mniej więcej zupełnie i z sensem”, w pierwodruku jest „w zwykłej porze” – u Krzyżanowskiego jest „we właściwej porze”, w pierwodruku jest „ozwał się”, „daj pokój” – u Krzyżanowskiego jest „odezwał się”, „daj spokój”, w pierwodruku jest „interview`y z autorami” – u Krzyżanowskiego jest „wywiady u autorów”, w pierwodruku jest „kapiątek”

– u Krzyżanowskiego jest „wrzątek”. Pojawiła się tu także modernizacja gramatyczna: narzędnikową formę Orzeszkowej (np. „byłam szczęśliwą”, „tak ciężkimi”) zamieniono na współczesną („byłam szczęśliwa” „tak ciężkie”). Nadto, poza zmianami interpunkcyjnymi, w tekście wprowadzony został podział na liczne akapity, którego nie ma w pierwodruku w „Kraju”.

Wszystkie przytoczone wyrażenia pierwodruku, zmienione w wydaniu Krzyżanowskiego, są wyrażeniami, znajdującymi się także w brulionowym rękopisie, dlatego, zgodnie z przyjętą przeze mnie zasadą pierwszeństwa tego rękopisu, przywróciłam to, co jest w rękopisie (a w tych przypadkach również w pierwodruku).

Pozostało jednak pytanie, skąd w wydaniu Krzyżanowskiego wymienione zmiany? I dlaczego?

Najwyraźniej na proweniencję owych zmian naprowadza zdradziecki „wrzątek”. Prowadząc tam, gdzie już raz, w 1907 roku, udoskonalano Orzeszkową, zamieniając jej piękne „dzieciństwo” na „dzieciństwo”. Do „Tygodnika Ilustrowanego”.

Bo w innym tekście Orzeszkowej w wydaniu Krzyżanowskiego – w tekście *Pamiętnika*, przedrukowanym tu z innego pisma – z „Kuriera Warszawskiego” z 1911 roku, rusycyzm pozostał: jest „kapiątek” („i to uczucie zaczęło wrzeć we mnie jak kapiątek w zamkniętym naczyniu”). Dlaczego więc, należy zapytać ponownie, w tekście *Zwierzeń* „kapiątek” (widniejący i w rękopisie, i w pierwodruku w „Kraju”), w tymże samym wydaniu Krzyżanowskiego został zamieniony na „wrzątek”?

Odpowiedź przynosi jeszcze jedno porównanie tekstów. Tym razem rękopisu brulionowego, pierwodruku w „Kraju”, tekstu w wydaniu Krzyżanowskiego i – dodatkowo – pośmiertnego wydania *Zwierzeń* w *Tygodniku Ilustrowanym* z 1911 roku. Tego wydania, o którym tak dziwnie pisze Krzyżanowski w swoim wstępie, jakby nie wiedział o istnieniu pierwodruku w „Kraju”.

I okazuje się, że wyliczone ostatnio zmiany, różniące tekst *Zwierzeń* w wydaniu Krzyżanowskiego od ich pierwodruku w petersburskim „Kraju” z 1891 roku (także dzielące tekst akapity) już widnieją w pośmiertnym wydaniu *Zwierzeń* w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1911 roku. Wygląda na to, że przeszły milczkiem z tego pośmiertnego wydania do edycji Krzyżanowskiego.

Ale z kolei – skąd te zmiany w „Tygodniku Ilustrowanym”?

Oto pełny tekst noty redakcyjnej poprzedzającej druk *Zwierzeń* w tym czasopiśmie:

„Tymi zwierzeniami ś.p. Elizy Orzeszkowej, które w pewnej mierze uzupełniają jej pamiętniki, podane w «Kurierze Warszawskim» i w «Sfinksie», poprzedzamy druk myśli i aforyzmów nieodżałowanej autorki z papierów pośmiertnych, przeznaczając honorarium za nie, wedle życzenia p. Marii Obrębskiej, na rzecz ochronki imienia Elizy Orzeszkowej w Warszawie”²³.

Widzimy, że w tej nocie także nie ma wzmianki o pierwodruku w „Kraju”. Jest tak zwięźle niejasno sformułowana, jakby *Zwierzenia* miały ukazać się teraz, w „Tygodniku Ilustrowanym”, po raz pierwszy. I jakby nie tylko zamierzony przez redakcję druk „myśli i aforyzmów” Orzeszkowej, lecz także druk *Zwierzeń* miał dokonywać się „z papierów pośmiertnych”. A skoro „wedle życzenia p. Marii Obrębskiej” przeznaczają się honorarium na rzecz ochronki, to sugeruje się, że tekst udostępniła do druku właśnie Maria Obrębska. Wszystko niejasne; wszystko to tylko mgliste sugestie. A pytanie zasadniczej wagi brzmi: na podstawie jakiego tekstu sporządzono wydanie w „Tygodniku Ilustrowanym”? Z tymi wszystkimi wytropionymi zmianami?

Po długich i żmudnych dociekaniach, słowo po słowie i znak interpunkcyjny po znaku, opartych na owym wielorakim porównywaniu tekstów, sprawa okazała się tak splątana, że jej rozwikłanie jest chyba niemożliwe.

Znowu wysuwać można jedynie domysły. I tylko jeden z nich wydaje się niemal pewny: że wymienione przeze mnie zmiany tekstowe, kończące się w moim wyczeniu „wrzątkiem” (a także wspomniane modernizacje gramatyczne i akapity), pochodzą od redaktora „Tygodnika Ilustrowanego”²⁴.

Bo chyba nie od Marii Obrębskiej. Nie ona chyba uznała, że umie lepiej pisać od Orzeszkowej. Tak o autorach zwykli myśleć właśnie redaktorzy. Nie ona chyba fałszowała jej język, zamieniając uroczy kresowy prowincjonalizm: „kipiątek” – bez którego nie ma prawdziwej Orzeszkowej – na „wrzątek”²⁵. Reszta jest nie do rozwikłania, bo owa żmudna analiza ukazuje tekst w „Tygodniku Ilustrowanym” jako coś, co wygląda na konglomerat, do którego sporządzenia użyto niektórych elementów tekstu pierwodruku z „Kraju”, niektórych elementów, które znajdują się w znanym nam rękopisie brulionowym Orzeszkowej oraz zmian pochodzących najprawdopodobniej od redaktora „Tygodnika Ilustrowanego”.

Ale i to nie wszystko, co jest nie do rozwikłania. Bo jeśli w tekście w „Tygodniku Ilustrowanym” rozpoznajemy w różnych miejscach elementy znanego nam rękopisu Orzeszkowej, to rękopis ten musiała udostępnić z papierów Orzeszkowej Maria Obrębska. Czy jednak był to ów rękopis brulionowy, który zachował się do dzisiaj, czy może dysponowała ona wówczas znalezionym w tych papierach czystopisem, którego nie znamy? Bo gdyby w konglomeracie w „Tygodniku Ilustrowanym” wykorzystany został czystopis, sankcjonowałoby to przynajmniej niektóre zachowane w tym konglomeracie niezgodności między pierwodrukiem a znanym nam rękopisem brulionowym: te niezgodności, których pochodzenie od samej Orzeszkowej jest dla nas wątpliwe. Ale czystopis mógł nie wrócić w ogóle z petersburskiego „Kraju” w 1891 roku do Orzeszkowej. Jakie były w tamtych czasach obyczaje czasopiśmiennicze? A może Orzeszkowa zachowała kopię czystopisu, która dopiero później zaginęła?²⁶

Mogę tylko powtórzyć, że wobec wszystkich tych niejasności nie pozostaje nic innego, jak publikować tekst, zaakceptowany przez Orzeszkową po wszystkich skreśleniach i poprawkach w rękopisie brulionowym, choć mogła potem wprowadzić jakieś zmiany.

Ma on jeszcze inne walory. Pozwala obcować z prawdziwą Orzeszkową także z takiego względu, którego dotąd nie omówiłam. Ze względu na te elementy tekstu *Zwierzeń* – a zarazem niezbywalne, śmiem twierdzić, składniki jego wyjątkowego arcyzmu – jakim są autentyczne, a nie przez kolejnych wydawców w różny sposób zmieniane znaki interpunkcyjne Orzeszkowej. Te, które pojawiają się właśnie tylko i wyłącznie w owym brulionowym rękopisie.

Aby dać o tym pewne wyobrażenie, muszę zatrzymać się chwilę przy trudnym problemie edytorskim, towarzyszącym zawsze wydawaniu literatury dawnej, jakim jest właśnie problem interpunkcji.

Jak wiadomo, zasady interpunkcji zmieniają się. W Polsce najistotniejsza zmiana w tym zakresie, dotycząca przede wszystkim znaków przestankowych, głównie przecinka, zaczęła dokonywać się około połowy XIX wieku.

Polegała na tym, że panująca dotychczas zasada retoryczno-intonacyjna (swobodna, zindywidualizowana zasada znaczeniowo-brzmieniowa) zaczęła być zastępowana przez zasadę logiczno-składniową (czyli przez sztywną, ujednoliczoną zasadę gramatyczną). Ale dokonywało się to stopniowo. I w tekście rękopisu Orzeszkowej znaki przestankowe, przede wszystkim przecinki i myślniki (a zwłaszcza te ostatnie były dla niej ogromnie ważne) stosowane są jeszcze w przeważającej mierze według dawnej zasady – swobodnie oddającej indywidualny bieg myśli, ich indywidualne rozczłonkowanie, indywidualny rytm zdań i ich poszczególnych części, indywidualną intonację. A więc w jej pisarstwie, które jest przecież pisarstwem wysoce artystycznym, właśnie indywidualny arcyzm. Indywidualny styl.

„Niewielu ludzi uświadamia sobie, że prymarne znaczenie słowa tekst odnosi się do brzmieniowej warstwy językowego wytworu, nie zaś do jej graficznego utrwalenia. Graficzny zapis artykułowanego przekazu językowego, utożsamiany często z pojęciem tekstu, jest mniej lub więcej niedoskonałym sposobem utrwalenia owej warstwy i prowadzi do bardzo daleko posuniętej umowności znaków graficznych, którymi się posługujemy. [...] Niewątpliwie i w zwyczajach interpunkcyjnych istnieją pewne konwencje, które nie mają znaczenia dla ukształtowania strumienia mowy, jak np., poprzedzenie cytatu cudzych słów dwukropkiem i umieszczanie ich między znaczkami zwanymi cudzysłowem, jednakże główny cel i sens stosowania takich znaków przestankowych, jak kropka, średnik, a zwłaszcza przecinek, polega na określonym zorganizowaniu strumienia mowy, na wprowadzeniu pauz i modulacji

głosu, mających ogromne znaczenie nie tylko dla uwytklenia logicznego sensu, ale i dla wyrażenia uczuciowej zawartości językowego przekazu.

I tu się wyłania zasadnicza różnica między funkcją, jaką pełni przestankowanie w tekście mającym oddać jedynie treść pojęciową, i analogiczną funkcją w tekście artystycznym. Dążenie do składniowo-logicznego ukształtowania strumienia mowy w dziele naukowym może być uzasadnione, ale narzucanie podobnej tendencji dziełu artystycznemu musi prowadzić do zniszczenia pewnych jego istotnych cech i wartości²⁷.

W wydaniu Krzyżanowskiego interpunkcja wszystkich tekstów, jeśli chodzi o znaki przestankowe – co ukazuje porównanie z pierwodrukami czasopiśmienniczymi – została zmodernizowana. I widać, jak teksty owe zostały w ten sposób zniekształcone pod względem artystycznym, a przede wszystkim, jak zniekształcona została owa „uczuciowa zawartość przekazu językowego”, współtworząca styl. Jeszcze więcej zniekształceń ujawnia porównanie publikowanego tekstu *Zwierzeń* z zachowanym rękopisem.

Najczęstsze zniekształcenie polega tu na tym, że zdania Orzeszkowej zostały poszatkowane przecinkami – tam gdzie u niej (w pierwodrukach i w rękopisie) są płynne, zindywidualizowane, myślowo-brzmieniowe całości. I przeciwnie, tam gdzie w rękopisie jest przecinek – zwany przecież znakiem przestankowym, więc sygnalizującym pauzę, chwilowe autorskie zawieszenie toku wypowiedzi, najczęściej subtelnie znaczące – tam go nie ma.

Nadto, u Krzyżanowskiego (w przypadku *Zwierzeń* chyba za „Tygodnikiem Ilustrowanym”) pozniły niektóre myślniki Orzeszkowej. A są to przecież również autorskie pauzy, i to pełnoznanymi: dłuższa jeszcze niż przy przecinku chwila zawieszenia toku słownego, przeznaczona na to, co nie jest wyrażone słownie, ale ma zostać przez czytającego, zgodnie z intencją autorską wynikającą z kontekstu, odtworzone z niego, właśnie pomyślane („myślnik!”). I jak ważne były tu dla Orzeszkowej takie pauzy, jak bardzo były dla jej stylu w tym utworze charakterystyczne, stanowiąc jego istotny składnik, pokazuje właśnie zachowany rękopis *Zwierzeń*.

Toteż w nowym wydaniu *Zwierzeń* w większości przypadków zachowałam przecinki Orzeszkowej tam, gdzie ich według obecnie obowiązujących zasad być nie powinno. A gdzie ich u niej nie ma, też w większości zostawiłam, że nie ma (poza oczywistymi omyłkami pióra w rękopisie). I przywróciłam opuszczone myślniki.

Oto przykład, jak zmieniają się subtelne sensy tekstu Orzeszkowej, gdy eliminuje się z niego myślnik. Można to oczywiście w pełni ocenić tylko w kontekście całości danego fragmentu. Tutaj muszę poprzestać na najogólniejszym zarysowaniu sytuacji, która przez Orzeszkową przedstawiana jest w niezwykle istotnych szczegółach.

W części pierwszej *Zwierzeń* wspomiana jest scena, jak to niespełna dziewiętnastoletnia Orzeszkowa spędza samotnie przedpołudnie w opustoszałym, zagubionym wśród zimowych pól dworze, z książką modnego wówczas autora *Podróż do Włoch*. I po wspaniałym opisie wpatrywania się przez Orzeszkową w ów zimowy krajobraz, czytamy w wydaniu Krzyżanowskiego, a także w „Tygodniku Ilustrowanym” (po średniku): „ja znowu siedziałam w kątku pokoju i kanapki, mając na kolanach książkę otwartą, a przed oczyma Wenecję”.

W rękopisie (i w pierwodruku w „Kraju”) jest jednak inaczej: „ja znowu siedziałam w kątku pokoju i kanapki, mając na kolanach książkę otwartą, a przed oczami – Wenecję”.

To są dwa zdania o całkowicie różnym ładunku emocjonalnym (pomijam w tej chwili niewiadomego pochodzenia zmianę: „oczami” – „oczyma”). Zdanie w rękopisie, z myślnikiem, wyraża – i pozwala nam, czytającym, odczuć – jak niezwykła była dla młodej Orzeszkowej (która wtedy nie знаła jeszcze żadnego kraju południowego) ta ówczesna sytuacja, jak niezwykły był dla niej wówczas kontrast między realnym otoczeniem, tu i teraz, a tym, co widziała oczami wyobraźni. I więcej, bo samemu temu widzeniu, choć tylko w wyobraźni, przydana została – przez ową pauzę wyznaczaną myślnikiem, będącą jak wstrzymanie z przejścia oddechu – i niezwykłość, i nawet pełna realność. Co zniknęło z tego zdania po zniknięciu myślnika. Gdy myślnika nie ma, Wenecja oglądana jest w tym widzeniu wyobraźni bez najmniejszego uniesienia. Jakby tego rodzaju wyobraźniowe widzenie jej było w tych okolicznościach czymś całkowicie zwyczajnym. I sama Wenecja też staje się wtedy jakby czymś zwyczajnym. Wbrew temu wszystkiemu, co przekazywane jest w całym fragmencie.

Dodam, że owo widzenie pełnej realności tego, co pojawiało się Orzeszkowej w wyobraźni, uznała ona potem, gdy już była pisarką (wspomina o tym w jednym z listów) za swoją istotną umysłową właściwość, umożliwiającą jej proces twórczy.

W drugim wybranym tu przykładzie usunięcie myślnika z tekstu – w „Tygodniku Ilustrowanym” i za nim w wydaniu Krzyżanowskiego – zmieniło w jeszcze poważniejszy sposób jego artystyczną subtelność, a wraz z tym same przekazywane znaczenia.

Sytuacja (w części trzeciej *Zwierzeń*) dotyczy czasu po pożarze Grodna, gdy Orzeszkowa czynna jest przy pozyskiwaniu i rozdzielaniu środków na pomoc społeczną dla pogrzelców. Jedną z takich osób, żona doróżkarza, któremu po spaleniu się ich mieszkania teraz jeszcze padł koń, przychodzi do Orzeszkowej i mówi o tym kolejnym nieszczęściu. I za chwilę dowiemy się, jakie to było dla Orzeszkowej niezwykle i pamiętne zdarzenie. Najpierw jednak w wydaniu Krzyżanowskiego (a także w „Tygodniku Ilustrowanym”) czytamy o tych ludziach, którzy już wcześniej, jak inni, otrzymywali elementarną pomoc:

„Należeli do najmniej narzekających i proszących, zadowoleni z każdej otrzymywanej rzeczy, za każdą wdzięczni, łagodni i nawet trochę zbyt dumni, aby bez najkonieczniejszej potrzeby żebrać”.

Inaczej jest jednak w rękopisie (i w pierwodruku w „Kraju”):

„Należeli do najmniej narzekających i proszących, zadowoleni z każdej otrzymywanej rzeczy, za każdą wdzięczni, łagodni i jakby zbyt dumni, aby bez najkonieczniejszej potrzeby – żebrać”.

Poprzedzenie tutaj wyrażenia „żebrać” myślnikiem, pauzą (pomijam zamianę „jakby” na niewiadomego pochodzenia „nawet”), powoduje, że – w kontekście całej opowieści, a zwłaszcza tego zdania – rozumiemy to słowo bez żadnej wątpliwości nie jako mowę własną Orzeszkowej, ale jako mowę cudzą (by posłużyć się znanymi pojęciami Michaiła Bachtina). Jako słowo, które oddaje nie myśli i uczucia Orzeszkowej, rozdzielającej pomoc, ale myśli i uczucia tych właśnie ludzi, o których pisze. To oni swoją sytuację konieczności zwracania się o taką pomoc uważają za coś, co jest dla nich upokarzającą sytuacją żebrania – a nie Orzeszkowa. Domyśla się tego z ich zachowań i tym głębiej im współczuje.

Myślniki stosowała Orzeszkowa nieraz także dla subtelnego oddania tym jednym, wiele mówiącym u niej znakiem, albo dramatyzmu opisywanej sytuacji, albo własnego wewnętrznego napięcia, niepewności czy namysłu.

Oto przynajmniej jeden przykład. Szczęśliwie, we fragmencie *Zwierzeń*, z którego ten przykład podam, we wszystkich wydaniach zachowane zostały myślniki Orzeszkowej: „Z pierwszej [koperty z pieniędzmi] wziąć mogę na bieżące potrzeby tych ludzi, z innych muszę wysztukować – konia!” I dalej: „ale ostatecznie – stał się koń”. W drugim przypadku myślnik wzmacnia jeszcze sens, także emocjonalny, jakiego w kontekście opisywanej sytuacji nabiera biblijna stylizacja owego „stał się”.

Niestety, w dotychczasowych edycjach nie został zachowany myślnik w bardzo ważnym zdaniu, które kończy część wstępną *Zwierzeń*, zapowiadając trzy wyodrębnione dalsze części. I w pierwodruku, i w edycji Krzyżanowskiego (za „Tygodnikiem Ilustrowanym”) czytamy: „Więc chyba opowiem parę chwil szczęścia”. Ale w brulionowym rękopisie jest inaczej: „Więc chyba opowiem - parę chwil szczęścia!”

Różnicę jednak znowu można ocenić tylko znając pełny kontekst *Zwierzeń*. I dopiero wtedy, gdy dostrzeże się, jak dalece utwór ten jest przemyślaną kompozycją. Niemal muzyczną. Zakończenia trzech jego wyodrębnionych części korespondują ze sobą, a zapoczątkowuje to właśnie przytoczone zdanie – z zawieszeniem głosu i wykrzyknikiem – kończące wstęp.

Bo część pierwsza kończy się rodzajem wewnętrznego uniesienia w formie inkantacji do słońca: „O go-

rejące, ogromne oko słońca [...] – tyś widziało, jak byłam szczęśliwą!”

Część druga kończy się – kontrastowo – ciemnością nocy i wewnętrznym wyciszeniem, choć przepelnionym nadziejami sięgającymi gwiazd.

Część trzecią kończy ponowne inwokacyjne uniesienie: „O słońce, [...], tyś widziało, że wówczas [...] – byłam szczęśliwą!”

Przytoczone tu z rękopisu ukształtowanie pierwszego zdania, zapowiadającego wszystkie trzy opowieści, nie jest przy tym żadnym wylewem niekontrolowanej emocjonalności, ale przemyślaną artystyczną konstrukcją. I tym samym przemyślaną konstrukcją obrazu osoby opowiadającej. Bo zastąpiło pierwotną rękopiśmienną wersję tego zdania, przekreśloną, która wyglądała i brzmiała tak: „Więc chyba opowiem parę chwil wiary i szczęścia...”

Przy tym wszystkim samo słowo „opowiem” zapowiada określoną artystyczną konstrukcję narracyjną. Bo Orzeszkowa pisze, ale to, co pisze, ma wiele z wypowiedzi mówionej, czasem zbliżonej do rozmowy; bywa nawet rodzajem wymiany myśli z wyobrażonym rozmówcą. Wspomina to, co było dawno, ale w owym wspomnianiu pełno jest jej żywej, tu i teraz, osoby. Stąd właśnie znamienne w tym utworze kształtowanie toku wypowiedzi z zawieszaniem go, z pauzami – na zastanawianie się, wahanie czy na odzicie dawnych odczuć. A w związku z tym raz jeszcze ukazuje się nam znaczenie autentycznych znaków interpunkcyjnych Orzeszkowej w zachowanym rękopisie.

Bo to jest inna wypowiedź innej osoby, kiedy czytamy w rękopisie „żadnym słowem, czy nawet spojrzeniem i gestem” – a inna i innej osoby, kiedy czytamy w tekstach modernizujących interpunkcję „żadnym słowem czy nawet spojrzeniem i gestem”. Inna, kiedy czytamy „gdy serca zranione, lub ukłute” – a inna, kiedy czytamy „serca zranione lub ukłute”.

Odmienny przykład. Rękopis: „Wtem, oznajmiono mi” – teksty dotychczas opublikowane: „Wtem oznajmiono mi”.

I jeszcze odmienny. Rękopis: „Ale, czy ktokolwiek słucha mię jeszcze choć jednym uchem” – teksty dotychczas opublikowane: „Ale czy ktokolwiek słucha mię jeszcze choć jednym uchem”.

Takich przeinaczeń, zarówno brzmienia, bo rytmu i linii intonacyjnej wypowiedzi (co ocenić można naturalnie tylko w pełnym kontekście), jak wmieszczonych w wypowiedź znaczeń nie wyrażonych słownie, ale dawanych do zrozumienia znakiem, jest na kartach dotychczasowych edycji *Zwierzeń* wiele. Dzięki zachowanemu rękopisowi, na którym oparte jest obecne wydanie tego arcydzieła polskiej prozy, można przekonać się, że nawet od znaków przestankowych zależy prawdziwszy obraz pisarskiego kunsztu Orzeszkowej. A tym samym prawdziwszy obraz jej osoby.

Przypisy:

- 1 *Melancholia i poznanie. „Autobiografie” Elizy Orzeszkowej.* Wstęp i opracowanie Danuta Danek. Fotografie Krzysztof Hejke. Terra Nova, Warszawa 2014 [2015]. Publikacja została dofinansowana z Funduszu Popierania Twórczości w ramach konkursu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
- 2 Eliza Orzeszkowa, *Cham.* Wstęp i opracowanie Grażyna Borkowska. „Universitas”, Biblioteka Polska, Kraków 1998, s. 129.
- 3 Jest to list z Grodna z 29 października 1883 roku, w którym Orzeszkowa, pisząc o sobie, po raz pierwszy użyła wyrażenia „urodzona w pustym gnieździe”. Zob. Eliza Orzeszkowa, *Listy zebrane.* T. II. Do druku przygotował i komentarzem opatrzył Edmund Jankowski. Wrocław 1955, s. 21.
- 4 Cytuję według: Edmund Jankowski, *Eliza Orzeszkowa.* PIW, Warszawa 1964, s. 240.
- 5 Orzeszkowa, *Listy zebrane.* T. II., s. 18.
- 6 Zainteresowany czytelnik znajdzie analizę tej opowiadki w moim wstępie pt. „Urodzona w pustym gnieździe”. *Zagadka życia i duszy Elizy Orzeszkowej* w publikacji *Melancholia i poznanie...*
- 7 W poświęconej tym problemom wspomnianej rozprawie wstępnej opieram się także na innych tekstach Orzeszkowej, nie tylko na czterech tekstach autobiograficznych, które są ośrodkiem publikacji.
- 8 Eliza Orzeszkowa, Juliusz Romski [Tadeusz Garbowski], *Ad Astra. Dwugłos.* Nakładem Towarzystwa im. Elizy Orzeszkowej, Warszawa-Grodno 1935. Cytuję z nie podpisanego wstępu *Geneza „Dwugłosu”*. (Zamiast przedmowy), s. V. Gdy kilkanaście lat temu Maria Indyk w krakowskim wydawnictwie „Universitas” planowała serię „Klasyka mniej znana”, udało mi się szczęśliwie namówić ją na wznowienie tej powieści (ale oparte zostało na innym wydaniu i nie ma wstępu, z którego cytuję). Zmodernizowana w nim została, jak odnotowano, nie tylko ortografia, lecz także interpunkcja (nie podano, w jakim zakresie).
- 9 Tamże, s. VI.
- 10 Eliza Orzeszkowa, *Listy zebrane.* T. II. Do druku przygotował i komentarzem opatrzył Edmund Jankowski. Pod redakcją Jana Baculewskiego. Wrocław 1955, s. 27.
- 11 I nie tylko psychoanalitycznych, ale od niedawna także w badaniach neurofizjologicznych, potwierdzających, jak się okazuje, odkrycia psychoanalityczne. Zob. Joachim Bauer, *Empatia. Co potrafią lustrzane neurony* [2005]. Przekład Małgorzaty Guzowskiej-Dąbrowskiej. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- 12 Krzysztof Hejke, *Z notatnika fotografa.* Prezentacja zdjęć z komentarzem przedstawiona podczas III Międzynarodowego Kongresu Naukowego *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej* w Białymstoku, w dniach 30 IX-2 X 2015 r. (w druku w księdze konferencyjnej). O pewnych problemach związanych z odkryciem oryginału metryki chrztu przyszłej Orzeszkowej piszę w *Trzech głosach do nowego wydania „Autobiografii” Elizy Orzeszkowej, „Twórczość”* 2016 nr 7-8, s. 117-129.
- 13 Tak zatytułował fotograficzną część publikacji: *Zgłiszczą.*
- 14 Czynienie przez Orzeszkową tego rodzaju zwierzeń było czymś tak wyjątkowym, że niemal za nie adresatkę przeproszała. Zob. Orzeszkowa, *Listy zebrane.* T. IX. Do druku przygotował i komentarzem opatrzył Edmund Jankowski. Wrocław 1981, s. 357. Pamiętamy, co o zwierzeniu się pisała we wstępnej części *Zwierzeń.*
- 15 Skróconą wersję tej części tekstu przedstawiłam jako referat pt. *Edytorskie odkrycia tekstowe w nowym wydaniu „Autobiografii” Elizy Orzeszkowej* podczas międzynarodowej konferencji naukowej „Pamięć kultury: żywe słowo Elizy Orzeszkowej” w Grodnie, w dniach 27-28 października 2016 r., którą zorganizowała prof. Swietłana Musijenko z Państwowego Uniwersytetu im. Janki Kupały w Grodnie przy współpracy instytucji naukowych białoruskich i polskich.
- 16 Halina Gacowa, *Eliza Orzeszkowa. Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut”.* Warszawa MCMXCIX, s. 58.
- 17 Eliza Orzeszkowa, *O sobie.* Wstępem opatrzył Julian Krzyżanowski. „Czytelnik”, Warszawa 1974.
- 18 Julian Krzyżanowski, *O pamiątniczkach Orzeszkowej,* w: Orzeszkowa, *O sobie,* s. 10
- 19 A już wprost niewiarygodne, że Krzyżanowski mógł wyrazić taką opinię, odnoszącą się do czterech tekstów autobiograficznych Orzeszkowej: „Toteż przestajemy się dziwić, iż nie mogąc liczyć na pomnik, na który autorka *Nad Niemnem* w pełni sobie zasłużyła, tworzyła ona sobie drobne pomniczki” (s. 16).
- 20 Orzeszkowa, *O sobie,* s. 161.
- 21 Orzeszkowa, *Autobiografia w listach,* w: *Melancholia i poznanie...*, s. 101-102.
- 22 W tej kwestii zob. Roman Loth, *Podstawowe pojęcia i problemy edytorstwa naukowego.* Wydawnictwo IBL, Warszawa 2006, zwłaszcza s. 92.
- 23 „Tygodnik Ilustrowany” 1911 nr 16, s. 305.
- 24 Wprowadzanie samowolnych zmian do tekstów Orzeszkowej przez redaktora „Tygodnika Ilustrowanego” (Henryka Korotyńskiego) jest rzeczą znaną. Józef Bachórz doliczył się ponad stu takich przeinaczeń w każdym z trzech tomów pierwodruku *Nad Niemnem* w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1887 roku. Zob. Józef Bachórz, *Wstęp,* w: Eliza Orzeszkowa, *Nad Niemnem.* BN, I, 292. Ossolineum, Wrocław 1996, s. CXXXIV-CXXXVI.
- 25 U Lindego nie ma jeszcze ani „wrzątku”, ani „kapiątku”; oba słowa pojawiają się w *Słowniku języka polskiego* Maurycego Orgelbranda wydanego w Wilnie w 1861 roku; tu „kapiątek” ma kwalifikację prowincjonalizmu pochodzenia rosyjskiego i dwa znaczenia: „1. wrzątek, wrząca albo gotująca się woda, 2. samowar”. W *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwieckiego, wydanego w Warszawie w 1902 roku, podane są trzy znaczenia słowa „kapiątek”: „1. (albo kapiątko) wrzątek, ukrop, płyn gotujący”, 2. przenośne: „wrzenie, fermentacja umysłów” i 3. „samowar”, a cytowani autorzy to Kraszewski, Orzeszkowa i Wincenty Pol.
- 26 Poddawałby to w wątpliwość następujący fakt. Na osobnej karcie poprzedzającej zachowany brulionowy rękopis *Zwierzeń* (w Archiwum Elizy Orzeszkowej w Instytucie Badań Literackich PAN) widnieje na środku (podają bez cudzysłowów cytatowych): *Zwierzenia,* poniżej na środku: (W Kraju - numer jubileuszowy) i poniżej podpis: El Orzeszkowa (bez kropki po skrócie imienia). Nasuwa to myśl, że ten rękopis brulionowy był jedynym rękopisem *Zwierzeń* będącym w posiadaniu Orzeszkowej.
- 27 Konrad Górski, *Zagadnienie interpunkcji w wydaniach klasyków polskich.* „Pamiętniki Literacki” 1973, z. 4, s. 152.

Wieś doświadczona, wieś wyobrażona?

Wiejskie imaginarium
w pismach Jana Szczepańskiego¹

Znany socjolog Jan Szczepański (1913-2004) nie tylko nie krył swojego chłopskiego pochodzenia, ale wręcz eksponował wpływ, jaki na jego życie wywarło dzieciństwo spędzone w gospodarstwie. Poświęcił mu eseje wspomnieniowe zebrane w tomiku *Korzeniami wrosłem w ziemię* (1984), jednak będę się tu odnosić do różnorodnych jego tekstów poruszających zagadnienie wsi, by unaocznic fakt, że wszystkie noszą poniekąd znamiona autobiografizmu. Druga kwestia zawarta została w tytule artykułu: rozważę, w jakiej mierze wyobrażenie wsi w pismach tego autora zdaje się odbiciem realnych przeżyć, a w jakiej fantazmatem², przy czym fantazmatyczność nie wyklucza się z autobiografizmem, skoro jest on nieuchronnie pochodną zabiegów konstrukcyjnych i kreacyjnych. Trzeci problem to pytanie o rolę owego wyobrażenia w twórczości socjologa. Pytanie frapujące, tym bardziej że autor *Polskich losów* zajmował się tematyką wiejską przez całe swoje życie naukowe: począwszy od zatrudnienia w Państwowym Instytucie Kultury Wsi aż po przewodzenie komitetowi redakcyjnemu planowanej *Encyklopedii kultury wsi polskiej* na początku lat 90. Wówczas też, u progu transformacji, snuł jeszcze śmiało prognozy dotyczące przyszłości warstwy chłopskiej.

Wypada wyjść od spostrzeżenia, że losy Szczepańskiego wyróżniają się na tle tych, które ilustrują powojenny awans społeczny sporej grupy chłopów. Po pierwsze, ukończył on studia w 1936 roku, jego akces do inteligencji nastąpił zatem wcześniej. Po drugie, jako kluczowe – zwłaszcza w autorefleksji samego bohatera artykułu – jawi się jego miejsce urodzenia, mianowicie Ustronia na Śląsku Cieszyńskim, gdzie występowała specyficzna struktura społeczna (m.in. znikoma liczba szlachty, niemieckie elity przemysłowe), a odsetek analfabetów był niski³. Wiejski charakter Ustronia zacierał się stopniowo za sprawą aspiracji tej miejscowości, stanowiącej oficjalnie od połowy XIX wieku kurort austro-węgierski. Dlatego w szkicu *Mój wiek dwudziesty* z 1998 roku Szczepański tak oto wspomina dom ojcowski:

To było gospodarstwo istotne, podstawowe [...]. Obok tego świata był jeszcze świat przemysłu istniejący w rodzinnej wsi pod postacią huty, w której pracowali także członkowie rodzin rolników. Trzecim składnikiem świata gospodarki były miasta, z których w lecie przyjeżdżały na wieś gromady letników⁴.

Błogosławione przekleństwo pracy

Przyszły socjolog jest świadkiem, jak tzw. *kómpielorze* przeobrażają obyczaje również jego rodziny, jednak w *Korzeniami wrosłem w ziemię* półzartem stwierdza, że letników nie traktowano serio – wszak nie sposób tak traktować ludzi wciąż tylko odpoczywających. Właśnie imperatyw pracy wydaje się piętnem, które odcisnęło się na nim najsilniej. Z wczesnych zajęć gospodar-

skich i obserwacji starszych Szczepański wynosi ów wewnętrzny mus oraz opór przeciw marnotrawieniu czasu; uznaje przy tym, że pracą *par excellence* jest ta fizyczna, toteż za młodu boryka się z kompleksami i poczuciem winy. Dwudziestoletni student z pewną afekcją wytyka sobie w dzienniku: „Do diabła! Śpię, żrę [...] – czasem coś przeczytam i potem przyjeżdżam do domu «zmęczony i spracowany», a ojciec i mama, co harują od świtu do nocy, ostrożnie chuchają na synka, bo on się w mieście napracował”⁵.

W diariuszu z tych lat często kieruje reprimendy pod własnym adresem („Nic nie robisz, chłopski synu!”), odwołuje się do warunków, w jakich wyrósł, i mobilizuje do intensywniejszego wysiłku. W jego oglądzie praca sprawia wrażenie tyleż przymusu, co swego rodzaju instynktu. „Hoduję w sobie namiętność pracy”⁶ – wyznaje, a metafora gospodarska jest tu symptomatyczna, gdyż ów wrodzony popęd należy pielęgnować, planowo rozwijać, doskonalić. W innym miejscu Szczepański nadmienia w tym kontekście o pomnażaniu talentów i także aluzja do biblijnej przypowieści nie pada przypadkowo, jeśli uwzględnić przekonanie socjologa, że praca posiadała dla Cieszyńszczyzny fundament transcendentny, będąc cnotą religijną, realizacją przymierza z Panem⁷. Choć z racji wykształcenia autor niewątpliwie jest świadom przypisywania sobie bodaj przez każdą społeczność nadzwyczajnej pracowitości, we wspomnieniach identyfikuje tę i pokrewne wartości z kulturą własnego regionu. Szczególną rolę miał w niej odgrywać – nakładający się na atrybuty kultury chłopskiej – etos protestancki, w myśl którego wykonywanie obowiązków stanowiło powszedni test religijności i korelowało z osobistą odpowiedzialnością jednostki przed surowym, wymagającym Stwórcą. Notabene nawet piszący w prześmiewczym tonie Jerzy Pilch, krajan Szczepańskiego, podkreśla w swoich felietonach, że tamtejsi ewangelicy brali wezwanie „bądźcie doskonali” ze śmiertelną powagą⁸, a Staremu Kubicy wkłada w usta dewizę: „Człowiek ma robić nie tyle, ile może, ale tyle, ile trzeba”⁹. Koresponduje to z wizerunkiem pracy Cieszyńszczyzny w pismach socjologa jako służby Bożej, w któ-

rej nie chodzi o „czynienie sobie ziemi poddaną”, lecz o poświęcenie się jej. Z lekką tylko ironią i przesadą autor twierdzi, że zwierzęta gospodarskie miały więcej praw niż domownicy, „Bo ludzie byli przede wszystkim po to, aby robić kole dobytka”¹⁰.

W szkicu *Mój wiek dwudziesty* przyznaje się wszakże do wewnętrznego rozdarcia – młodzieńczego buntu przeciwko absolutnemu prymatowi pracy¹¹. Znając jej mózół, nie mógł wzorem rówieśników z miast kreować sobie sielankowych wyobrażeń przyrody, a później w *Korzeniach*... nawet o gęsiach pisze z retorycznym westchnieniem: „Mój Boże, jakież to złośliwe stworzenia i jak na całe życie mogą człowiekowi uświadomić, że praca jest jednak przekleństwem”¹². W owych esejach socjolog nieraz akcentuje bezlitosny kierat narzucany rolnikowi przez ziemię, lecz także jako naukowiec nigdy nie wyzwala się od brzemienia apostołskiej przestrogi „kto nie chce pracować, niech też nie je”. Nie tylko rygorystycznie planuje harmonogram dnia, żeby zoptymalizować wykorzystanie czasu, ale nawet w okrągłe urodziny szacuje, ile jeszcze godzin pracy twórczej ma przed sobą. W wieku 70 lat reasumuje własne życie: „Jak rodzice wstawiałem przed świtem, by *odbyć* [tj. nakarmić – przyp. K.Sz.] swój «żywy inwentarz» spraw i prac, równie wymagający jak krowy i prosiaki, gdyż żywiony z tym samym poczuciem obowiązku”¹³. Ostatecznie więc uznaje pracę umysłową za równie godną co fizyczna, gdyż oferuje ona wyjątkową szansę tworzenia, którego najwyższym wymiarem jest pisanie.

Pisanie i polskość

Także powyższy pogląd wynosi Szczepański z domu. Czy dlatego, że pisanie w mentalności ludu jawi się jako sakralne *per se*, na mocy analogii do pewnych zrytualizowanych czynności pracy chłopskiej¹⁴? W przypadku Śląska Cieszyńskiego często sygnalizuje się dodatkowy powód; jak nie bez emfazy podkreśla badacz miejscowej kultury ludowej Daniel Kadłubiec, słowo i książka były tam ważniejsze od chleba¹⁵. Istotną rolę zyskały one w czasach kontreformacji, kiedy posiadanie księgi religijnej nobilitowało właściciela w ewangelickiej społeczności, a jego dom stawał się miejscem zgromadzeń wiernych, pozbawionych jawności życia religijnego. Księga taka była skarbem przechodzącym z pokolenia na pokolenie¹⁶.

Znany jest fenomen cieszyńskich zapiśników chłopskich (*mutatis mutandis* odpowiednika szlacheckich sylw) zapoczątkowany już w XVII wieku¹⁷; niektórzy chłopci zbierali księgozbiory, parali się pisarstwem, nauczycielstwem, badaniem historii oraz działalnością narodową. Na ich tle wyróżnia się wuj Szczepańskiego, poprzez którego postać spogląda ustronński socjolog na lokalne realia i imponderabilia. W artykule *Przykład Jana Wantuły* z 1953 roku prezentuje wybitnego bibliofila, znawcę polskich starodruków i dziejów regionu, autora obrazków z życia ludu, publicystę oraz odkrywcę Jury Gajdzicy – kronikarza i twórcy pierwszego chłop-

skiego ekslibrisu. Niezależnie od nietuzinkowości tego człowieka w ujęciu jego krewnego skupiają się w nim jak w soczewce cechy ludu cieszyńskiego. „Wychowany w twardej szkole chłopskiego dziecka [...], od wczesnej młodości pracując w fabryce, Wantuła [...] upartym samouctwem i zacieklą pracą [...] zdobył rozległą wiedzę, prowadził historyczne prace badawcze, rozległą działalność społeczno-polityczną, oświatową i antyalkoholową”¹⁸. Godzien zauważenia jest tutaj znowu nacisk na wyęzoną do granic aktywność i osobistą inicjatywę.

Autor nadmienia też, że Wantuła udowadniał związki kulturalne Śląska z Polską, i poczucie polskości wśród ludu tworzy następny filar myślenia Szczepańskiego o wsi cieszyńskiej. On sam objaśnia, iż do utrzymania tego poczucia przyczyniły się dawne biblie, postylle i pieśni¹⁹, stąd w lokalnym narzeczu wiele archaizmów staropolskich. Już w liście do Wantuły wysłanym z Poznania w 1938 roku dostrzega konieczność uzmysławiania mieszkańcom innych obszarów, że kultura chłopska na Śląsku Cieszyńskim stanowi przedłużenie protestanckiej kultury złotego wieku²⁰. Później wpisuje ten region w figurę Prusowej „placówki”: „Oderwany od Polski przed wielu wiekami, pozostał krajem polskich mas chłopskich, trzymających się polskości olbrzymią siłą oporu, równocześnie krajem, w którym krzyżowały się niezwykle silne wpływy kulturowe”²¹. W emocjonalny sposób socjolog uwypukla zatem czynny sprzeciw chłopów, aczkolwiek w tekście *Refleksje osobiste na 60-lecie odrodzenia Polski* sugeruje niejaką spontaniczność, samoistność polskiej kultury²² – od stuleci przenikającej obyczajowość cieszyńskiego ludu łącznie z protestantyzmem przyjętym wraz z miejscowymi Piastami.

Powyższe egzemplifikacje dość jasno ukazują kierunki mitologizacji²³ u Szczepańskiego, warto wszakże zanalizować najważniejszy. Mitem byłaby przeto „naturalność” wyłaniania się inteligencji z chłopstwa. Po pogrzebie wuja socjolog notuje, że trumnę tego „chłopa-hutnika i samouka pisarza wynieśli z domu syn – profesor UW i chrześniak – rektor UŁ, symbol stosunków kulturalnych na Śląsku Cieszyńskim”²⁴. Tymczasem sam Wantuła zwierza się z oporów przed kształceniem syna, w zgodzie z porzekadłem: „Jak się stanie z chłopą pisorz, to se myśli, że je cysorz”²⁵. I chociaż niejeden pamiętnikarz cieszyński (rzecz jasna ewangelik) wzmiankuje, iż protestanci bardziej dbali o edukację dzieci, by wywiązać się z nakazu lektury Pisma, *de facto* wielu ukończyło najwyżej parę klas. Przeświadczenie o pędzie luteranów do nauki należy więc do komponentów pozytywnego autostereotypu²⁶, innymi słowy – do fantazmatów.

Doświadczenie jako źródło metafor

Mitologizacji dokonuje Szczepański w esejach wspomnieniowych, idealizując współzycie mieszkańców wsi, podczas gdy we wcześniejszym o trzy dekady

szkicu o Wantule wydobywa antagonizmy społeczne, narodowe i międzywyznaniowe, czego nie sposób przecież złożyć na karb promowanej w latach 50. retoryki walki klas. Ponadto – mimo wszelkich uwag o mordędze na roli – w *Korzeniach*... kreuje gospodarstwo rodziców na *axis mundi*, nierzadko też bez sceptycznego dystansu przytacza legendy czy półmagiczne reguły, na przykład tę, by nie zbaczać z wydeptanych chodniczków. Konstatuje, że z czasem znikło to, co chodniki oznaczały²⁷ (czyli, można powiedzieć, nie tyle ich znaczenie, ile sam symboliczny desygnat): obyczaj, czujna opieka przodków, poszanowanie dla wydającej płony ziemi, zharmonizowanie człowieka z przestrzenią. W kreacji wizji tamtego uniwersum ujawnia się zatem praca pamięci nostalgicznej, acz intrygująco splecionej z pamięcią somatyczną – zapachami, smakami, dotykiem.

Co z owych doświadczeń sensualnych w Szczepańskim pozostało? Znamienny może być jeden przykład. Otóż socjolog akcentuje wagę wiedzy potocznej nabytej przez wiejskie dziecko w kontaktach z trawą, gdzie „rozgrywały się sprawy niezwykle” oraz mieszkają mrówki zjadliwe i niegroźne, które należało szybko rozróżniać²⁸. Urosły one w jego tekstach do rangi symbolu, zwłaszcza w uogólnieniach filozoficznych, czy wręcz historiozoficznych. Przyjmując dystynkcję między czasem historii, rejestrującym wybrane zdarzenia, a czasem dziejów, odnotowującym też na przykład fakty z życia mrówek²⁹, autor kieruje wzrok i myśli czytelnika na to, co zwykle ignorowane. Z drugiej strony „mrówczym” porównaniem obrazuje znikomość człowieka oraz jego dzieł, które podobnie jak owoce pracy mrówek może unicestwić byle lekkomyślne dziecko³⁰. Inny aspekt wiąże się z fundamentalną dla Szczepańskiego kwestią twórczości; otóż kontrastuje on działanie ludzi i owadów, wskazując, że mrówczej architekturze brak inwencji. Jednak mrówki mają swoją „cywilizację” i socjolog roztacza postapokaliptyczną perspektywę, w której ich imperium może zapanować po samozniszczeniu ludzkości³¹. Owady przywołuje ponadto w refleksjach ekologicznych – zauważa na przykład, że odnosimy te problemy do siebie, nie pytając o szanse przeżycia mrówek, co wymagałoby uwzględnienia „współczynnika mrówczego”³². Z kolei sugestia, jakoby organizacja życia tych owadów mogła być dla nas wzorem, zdaje się nie tyle apologią ich dość mechanicznych zachowań, ile aluzją do metafory mrowiska, stanowiącej zdaniem Rocha Sulimy „symboliczną lokalizację ideałów małej chłopskiej wspólnoty, z charakterystyczną dla niej skrzętnością, zapobiegliwością, niepozornością, kruchością, ale też [...] trwałością nawet w obliczu ogromu przewalającej się historii”³³.

Co chłop może (jeszcze) dać Polsce

Taki właśnie idealny wizerunek wsi przekłada Szczepański na swoją koncepcję państwa³⁴, formułując

postulaty sumiennej pracy, sprawnej organizacji, roztropnego gospodarowania; chcąc nie tyle cywilizować wieś, ile – by tak rzec – wsią cywilizować Polskę. Radykalizm tego nastawienia odzwierciedla list do Wantuły z 1938 roku:

slużę jak mogę sprawie chłopskiej i chłopskiemu ruchowi młodzieżowemu. Bo tylko w chłopie kulturalnym i oświeconym leży przyszłość Polski. Byłem w Danii, przejechałem prawie całą i widziałem kraj wolnych, bogatych i uczciwych ludzi. Kraj ewangelicki. I Polska po powrocie wydała mi się krajem dzi kim³⁵.

Propaguje przeto socjolog chłopsko-ewangelickie poczucie odpowiedzialności (lub raczej w ł a s n e poczucie istnienia tego poczucia w omawianym środowisku), oszczędność oraz zasadę kumulowania drobnych wysiłków³⁶, które analizował Weber w słynnej rozprawie na temat etyki protestanckiej. W szkicu *Wartość działania* Szczepański zwraca uwagę, że na potęgę imperiów złożyły się skromne czyny milionów (m.in. ogólnie pogardzanych chłopów³⁷), gdzie indziej wyraźnie opowiada się za historią kultury, która w dzieje twórczości włącza też chłopą wznoszącego dom³⁸. Wzmianki te mają charakter postulatywny, są narzędziem zwalczania stereotypu ludu jako biernego przedmiotu dziejów. O ile zatem autor siebie przekonuje za młodu o wartości pracy umysłowej, o tyle u innych zwalcza później awersję bądź pogardę do tej fizycznej. W artykule *Jak dopiąć celu?* mostem kamiennym postawionym przez samotnego chłopą ilustruje tezę, że uporczywy wysiłek umacnia poczucie wartości płynące z przewycięzania przeszkód. Mozół nabiera sensu, gdy „buduje osobowość człowieka zdolną do działań zrutyinizowanych, [...] z poczuciem szacunku dla podjętego dzieła”³⁹. W tym ujęciu kierat okazuje się wartością.

Także swój stosunek do języka pragnie autor zaszczyć w Polakach. Według Sulimy słowa w kulturze chłopskiej były nieliczne, acz znaczące, wynikały – jak to metaforycznie określa – „z mowy zapachu, pogody, ciszy, z porządku pracy”⁴⁰. Analogiczne uwagi napotkać można u Szczepańskiego w charakterystyce ideału wychowawczego Ignacego Solarza. Ten działacz Uniwersytetów Ludowych odwoływał się – co podkreśla ustronianin – do wartości istotnie uznawanych przez środowisko chłopskie, choć niewartykułowanych⁴¹. Identycznie przedstawia socjolog filozofię życia autochtonów w Cieszyńskim, która nie została zapisana, ale stanowiła element obyczaju i regułę postępowania⁴². Dlatego w artykułach *O rzeczywistej ważności milczenia* oraz *O rzeczywistej ważności dyskusji* wzywa do nienadużywania słowa i oponuje przeciw „strzępieniu języka” jako marnowaniu energii nieodzownej do realnych zmian⁴³.

Czy jednak nie mamy do czynienia z generalizacjami wysnutymi z myślenia życzeniowego? Nawet pośród

relacji wojennych w dzienniku Szczepańskiego pojawia się projekcja: „Polska oparta na «inteligencji» nie mogła wytrzymać starcia z krajem drobnomieszczańskim o zorganizowanym ustroju i trybie życia. Polska chłopska czy robotnicza wytrzymałaby na pewno”⁴⁴. Jeśli w narodowym imaginariu funkcjonują dwa modele wsi – zdegradowanej i idealnej – to czy wybierając drugi, autor *Spraw ludzkich* bagatelizuje powszechny niedorozwój gospodarczy i nędzę? Sam zaznacza, że zacołanie, uprzedzenie do innowacji nieraz były podtrzymywane przez inteligencję jako wyraz ciągłości kultury ludowej, ergo narodowej⁴⁵. Z drugiej strony także Szczepański przejawia romantyczne podejście, gdy w tekście *O współczesnych możliwościach kultury ludowej* głosi konieczność kontynuowania przez chłopów sztuki, która przechowała doniosłe wartości owej kultury⁴⁶. Nie tylko jednak romantycy mitologizowali chłopów: autor przywołuje bohaterów Reymonta, Prusa, Orkana i nie dystansuje się od ich mitu: „Ten związek z ziemią występował tylko w warstwie rolniczej [...] dobywającej z niej środki życia dla [...] całego narodu”⁴⁷. Słowem, ukazuje chłopów jako tych, którzy żywią i bronią.

Wiedza a wiara (socjologa)

Mimo to Szczepański nie ma złudzeń, kogo oni rzeczywiście żywią:

Ze wszystkich zawodów praca chłopska jest najbardziej egoistyczna, najbardziej usposabiająca do skąpstwa, nieufności [...]. Chłop pracuje dla siebie i tylko dla siebie, i dla rodziny, dla tego, by jeść to, co wyjdzie spod jego rąk. Stąd wieczne zagrożenie głodem, wieczna obawa przed obcym, przed panem, przed [...] wyzyskiem⁴⁸.

W tej samej notatce dziennikowej zaledwie dwudziestosiedmioletni socjolog demaskuje także „wyidealizowany posąg chłopów” z badań Chałasińskiego, gdyż są to w gruncie rzeczy inteligenci.

Poza tym już za młodu czyta życiorysy młodzieży wiejskiej, świadom, że nie może poprzestać na perspektywie cieszyńskiej. Obserwuje i z goryczą opisuje w diariuszu sytuację chłopów eksploatowanych przez rządy sanacji i zaopatrujących żołnierzy w trakcie kampanii wrześniowej, a po wojnie odnotowuje odbieranie gospodarzom gruntów za bezcen czy fatalny stan wiejskich dróg. Niemniej stara się zaktywizować potencjał, jaki – przez pryzmat doświadczeń i ambicji własnych oraz Wantuły – widzi w chłopach. W artykule *O roli indywidualności w życiu wsi i rozwoju rolnictwa* przestrzega przed rozpropagowanym przez monografię Thomasa i Znanieckiego wyobrażeniem wsi jako gromady, której kontrola w pełni reguluje zachowanie członków⁴⁹. Co prawda klóci się to nawet z jego własnymi wspomnieniami, ale pragnie on skłonić odbiorców do dojrzenia

„małej” twórczości w każdym obejściu. Z kolei w *Gospodarowaniu zasobami zdolności* z 1968 roku socjolog dowodzi, że więcej pożytku niż ustalony procent młodzieży chłopskiej i robotniczej na studiach przynosi umożliwienie wyższej edukacji każdemu wybitnemu dziecku z tych warstw⁵⁰. Chciałoby się dopowiedzieć: takiemu jak sam autor.

Interesujące są też refleksje dotyczące powojennych awansów społecznych. Szczepański – znowu w zgodzie z koncepcją autonomii chłopów – tłumaczy, dlaczego i według jakich mechanizmów wprowadzali oni własne wzory kulturowe i paradygmaty interpretowania świata w miejskich instytucjach i zakładach pracy⁵¹. Wydaje się bliski opinii, że chłopci zaznaczali swoją odmienność kulturową i nieufność, chcąc wejść w obręb kultury narodowej nie dzięki litości, lecz na własnych prawach. W związku z tym zwraca uwagę, że również zmian gospodarczych na wsi nie należy forsować odgórnie; zaleca najpierw swoiste badania antropologiczne służące zrozumieniu mentalności omawianej grupy i jej wyobrażeń o sytuacji w kraju⁵². Doradza w ten sposób rządzącym nie tylko w artykule z 1969 roku, ale także w obliczu transformacji oraz rozczarowań, jakie przyniosła chłopom. Już w latach 70. Szczepański sugeruje, że prestiż zapewni im nie produkcja żywności, lecz tworzenie własnej sztuki, czyli spełnianie funkcji kulturotwórczej⁵³. Wyraża też wiarę w oddolny rozwój i modernizację pod warunkiem zwyciężenia „konserwatyizmu tradycyjnych struktur rodzinno-sąsiedzkich”⁵⁴, co – po pierwsze – koliduje ze wspomnianą niechęcią wobec przeceniania znaczenia wiejskiej gromady, po drugie zaś – rodzi fundamentalny dylemat, który uwydatniali pisarze nurtu chłopskiego. Otóż czy postęp cywilizacyjny nie wyklucza przetrwania tradycyjnej kultury? Czy nie wchodzi one w konflikt, jak groteskowo prezentuje to choćby *Konopielka* Redlińskiego, i czy modernizacja nie rozrywa definitywnie więzi, czego przykład z kolei w tragicznych barwach odmalowuje Myśliwski w *Kamieniu na kamieniu*?

Własna odrębność – piętno i ucieczka

Nakreślone wyżej sprzeczne idee socjologa zdają się efektem prób ustrzeżenia chłopów przed powtórką z marginalizacji, przed tym, że znów inne grupy „będą pisać historię na chłopskich grzbietach”⁵⁵. Co niebagatelne, poczucie krzywdy stanowi w młodości spoiwo identyfikacji Szczepańskiego z warstwą, z której pochodzi. Społeczne przekonania i oburzenie dwudziestodwuletniego studenta odzwierciedla buńczuczny manifest: „Przed wszystkim czuję się chłopem. Ziemi i chleba dla chłopów! Wywłaszczenie bez odszkodowania, zniesienie karteli względnie skartelizowanie produkcji chłopskiej. Żerują na chłopie wszystkie warstwy «narodu» [...]. Czas, by wrócił Szela i pruć zaczął kiesy i brzuchy”⁵⁶. Nie chodzi jednak wyłącznie o pospolity resentyment czy wrazenie dyskryminacji, lecz o zasad-

niczy kontrast mentalności, zobrazowany konfrontacją siebie i narzeczonej:

Szlachcianka z sygnetem. Dobrze wytresowana i układnie włożona w konwencje. [...] – A ja – chłop ciężki i z gruba wyciosany. Mało znam i nie cierpię układnej gadaniny „dobrego tonu”. [...]

Mówiłem sobie ironicznie: Twoja miłość, chłopski synu. Wiersze chińskie, przerafinowane erotyki będziesz czytał. Zapomniałeś, jak przed latami taką jesienią grzałeś zmarznięte boscie stopy w ciepłych, świeżych gównach krowich? W małej Francuzeczce się zakochał⁵⁷.

Niemniej poczucie odmienności nie wprawia Szczepańskiego w kompleksy względem tak zwanej kultury wyższej, czego symbolem jest krążąca na Śląsku Cieszyńskim anegdota, że kiedy w latach 50. pomagał przy żniwach w gospodarstwie ojca, do Ustronia przybyli studenci, by przeprowadzać wywiady z autochtonami. Zastawszy socjologa w polu, nieświadomi indagowali go tak jak innych gospodarzy⁵⁸, aż zapytany, co robi poza sezonem rolniczym, odparł: „A, rektorujęm se w Łodzi”. Nie wstydził się zatem robót gospodarskich, choć w czasie wojny powrót z uczelni do Ustronia i pasienia krów odbiera jako groźbę zapaści, „zeziemiaczenia” w kręgu codziennych blahostek:

zdaje mi się, że źle zorganizowałem nasze życie podczas wojny, że pięć lat straconych w ogłupiającej harówce. [...] Odziedziczyłem to po ojcach-chłopach. Bierne ciągnięcie jarzma, brak śmiałości w decyzjach, żądaniach, ograniczanie się do minimów, a hojne szafowanie własnym wysiłkiem⁵⁹.

Dostrzega więc negatywne rysy chłopskiej schedy, fakt, że więcej daje z siebie, niż otrzymuje, co boleśnie odczuwa w zderzeniu wyznawanych ideałów i etosu z rzeczywistością PRL. W liście do Wantuły z 1953 roku żali się na „nieszczęsne rektorstwo”, stanowiące „twardy i gorzki kawałek chleba, zwłaszcza dla człowieka podchodzącego do swoich obowiązków z cieszyńską, ewangelicką uczciwością”⁶⁰.

Podobną niewspółmierność zauważają badacze doświadczenia chłopów awansujących w Polsce Ludowej, wypuklając rozdziew między przekazem pamięci i tradycji a realiami, w konsekwencji zaś – wyobcowanie owej grupy z obydwu światów. Jednak dotyczy ono również innych społeczności, a zasadza się nie tylko na wewnętrznym doznaniu, ale też na obiektywnym zerwaniu ciągłości historycznej. Dlatego próby odzyskania poprzez narrację (np. wspomnieniową) „rdzenności”, niepowtarzalnej tożsamości, podejmowane są ze świadomością braku szans na stworzenie spójnego mitu łączącego gładko biografie jednostki, pamięć zbiorową oraz lokalny pejzaż z materialnymi śladami prze-

szłości⁶¹. Ostatecznie Szczepański czerpie ze swojego pochodzenia wyłącznie pozytywną inspirację, chociaż zdaje sobie sprawę z rozpadu niegdysiejszej wspólnoty, a zarazem z groźby opiewania jakiegoś folklorystycznego refugium. Mimo to widać, że przeciwstawiając za Stanisławem Ossowskim ojczyznę lokalną ideologicznej, mitologizacji dopatruje się tylko na usługach tej drugiej⁶². W pierwszej natomiast – synonimie organicznej wspólnoty, *Gemeinschaft* Tönniesa – poszukuje mentalnego schronienia zarówno przed zakłamanym obrazem „wielkiej” ojczyzny, jak i przed zuniformizowaną kulturą globalną. Ta ostatnia, szczytująca się demaskowaniem dawnych mitologii (acz produkująca nowe), również go odpycha, będąc przejawem odczarowania świata, a więc zrównania chodniczków z resztą przestrzeni, zraty więzi ze współmieszkańcami, przodkami i wreszcie z *sacrum*.

Doświadczenie a fantazmat – ku „trzeciej drodze”

Jak wskazywałam, wartości regionalne stanowią u Szczepańskiego ośnowę propozycji „poprawy Rzeczypospolitej”, lecz wiejskie imaginarium niesie także odpowiedź na osobisty dramat egzystencji. Pewność posiadania „korzeni” daje mu duchowe oparcie, pozwala zawrzeć „pakt”⁶³ z ziemią, a dzięki temu równocześnie także ze zmarłą matką, wspólnotą (wyobrażoną) i twórczą siłą bytu. Ewokację i afirmację kultury cieszyńskiej dokonaną w *Korzeniach*... autor legitymizuje w artykułach teorią, że potrzeba „korzeni” tkwi w każdym, ponieważ wymiar duchowy człowieka musi jakoś czerpać zobiiektywizowane wytwory umysłu, czyli kulturę. Korzenie takie pobierają to, co niezbędne jednostce do przeżycia i rozwoju, a społeczności do transferu wartości i dorobku pokoleń⁶⁴. Badanie owej spuścizny w wypadku Szczepańskiego okazuje się introspekcją, zagłębianiem się w siebie, gdyż odczuwa on pewne zdeterminowanie pochodzeniem i trwale naznaczenie nim światopoglądu, zgodnie z hermeneutyczną tezą Gadamera: „Kierująca naszym rozumieniem [...] antycypacja sensu nie jest działaniem subiektywności, lecz określa się na podłożu wspólnoty, która wiąże nas z przeszłością”⁶⁵.

Czy jednak taka postawa nie wymusza esencjalistycznego pojęcia tożsamości i patetycznej mitologizacji chłopstwa, słowem: czy nie pociąga za sobą zafałszowania? Szczepańskiemu bliski jest mit wsi idealnej, jaką w nauce Solarza uznaje za realną:

Podkreślał [...] godność zawodu rolnika żyjącego naród, poczucie obowiązku [...], wieczność przyrody i jej niewyczerpane siły, którym rolnik służy i które wykorzystuje. Solarz zmierzał do tego, aby jego wychowankowie sami doszli do zrozumienia sensu życia chłopskiego dostojeństwa, jego ważności i dostojeństwa [...], dostrzega[li] istotne wartości pradawnej [...] kultury chłopskiej⁶⁶.

Określenie „pradawny” przypomina, że kultury chłopskie jawią się niczym „machiny do zwalczania czasu”, które zamiast płynąć w jego nurcie, dryfują na tafli jeziora⁶⁷, takiemu zatrzymaniu przemijania służy zaś właśnie mit. Z drugiej strony, w artykule dla pisma „Student” Szczepański stawia czytelnikom – a w pierwszej kolejności zapewne sobie – za wzór chłopkę, która pogrzebawszy ostatnie dziecko, musi wrócić do krów i innych obowiązków i znosić jak Hiob swe nieopisane cierpienie. Owa kobieta pokazuje, że nie ma granicy sił moralnych, jakie człowiek może i musi wykrzesać z siebie w obliczu nieszczęścia⁶⁸. Naga brutalność tego obrazu obezwładnia wszelkie mity.

Wydaje się, że na problem „prawda versus mitologia, doświadczenie versus fantazmat” ciekawe światło rzuca definicja literackiego nurtu autentyzmu ukuta przez Stanisława Czernika, wedle którego oznacza on postulat wierności własnemu doświadczeniu społecznemu i samodzielnego odnajdywania tylko w nim autentycznych sensów⁶⁹. „Tylko w nim” odpowiada mitologizacji wiejskiej kultury, „autentyczność” może być fantazmatem, ale „samodzielność” kieruje ku przekroczeniu, ku prywatnej odpowiedzialności, ku indywidualnej twórczości. W owej „trzeciej przestrzeni” realne stapia się z imaginacyjnym, a praca wyobraźni z doświadczeniem lokalności, generując nową jakość⁷⁰. Szczepański sięga do schematycznych motywów chłopskich „korzeni”, lecz podejmuje je w sposób samodzielny i niejednoznaczny – po części dzięki własnej indywidualności, po części na mocy specyfiki regionu (momentami specyfiki „wynalezionej”). W tym sensie wpisuje się w praktykę geopoetyki pojętej jako „tworzenie uniwersalnej przestrzeni kulturotwórczej wynikającej z dialogowego stosunku człowieka do małej ojczyzny”⁷¹. Implikuje to uporczywe negocjacje z piętnem pochodzenia, tak by zamiast przytłaczać, służyło ono rozwojowi, tak by nie poddać się krępującym więzom, jakimi grozi „zakorzenienie”, ale również czerpać dzięki niemu to, co wartościowe – dla siebie i dla innych. Wszak „tworzenie regionalnej polityki pamięci jest zarazem projektowaniem przyszłości, w której retroaktywny gest staje się utopią prospektywną”⁷². Podobnie jak u Solarza, który pragnął, by kulturę chłopską „wyzwalać i rozwijać dla przyszłych pokoleń, mających żyć na tej samej ziemi”⁷³. Sam Szczepański jednak – spoglądając co najmniej w perspektywie Polski – zapewne nie dodałby do owej „ziemi” zawężającej przydawki.

Przypisy

- 1 Artykuł powstał w ramach projektu finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2012/07/N/HS2/00966.
- 2 Pojęcie to, podobnie jak tytułowe „imaginarium”, odsyła do słownika psychoanalizy Jacques’a Lacana, w artykule jednak posługuję się nimi w znaczeniu bardziej potocz-

nym. Jako fantazmat zatem rozumiem wytwór wyobraźni (często myślenia życzeniowego), z kolei jako imaginarium – cały system wyobrażeń, który implikuje pewne normy i nadaje sens praktykom społecznym (por. np. Charles Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, przeł. A. Puchejda, K. Szymaniak, Znak, Kraków 2010, s. 9-10).

- 3 Por. np. Edward Pietraszek, *Kraj trzech nacji*, [w:] *Śląsk – etniczno-kulturowa wspólnota i różnorodność*, red. Barbara Bazieli, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1995, s. 36–48; Maria W. Wanatowicz, *Tożsamość Śląska w oglądzie historycznym*, [w:] *Dynamika śląskiej tożsamości*, red. Janusz Janeczek, Marek S. Szczepański, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 42.
- 4 Jan Szczepański, *Mój wiek dwudziesty*, [w:] tegoż, *Najważniejsze i najtrudniejsze*, CUN PAN, Warszawa 1999, s. 25.
- 5 Tegoż, *Dzienniki z lat 1935–1945*, red. Daniel Kadłubiec, Galeria na Gojach, Ustroń 2009, s. 27.
- 6 Tamże, s. 35.
- 7 Por. J. Szczepański, *Robota*, [w:] tegoż, *Korzeniami wrośłem w ziemię*, Galeria na Gojach, Ustroń 2013, s. 36.
- 8 Por. Jerzy Pilch, *Otwieranie i zamykanie furtki*, [w:] tegoż, *Bezpowrotnie utracona leworęczność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 151. Trzeba jednak pamiętać, że w jego utworach religijny patos konfrontowany jest z ludzką ułomnością, którą narrator traktuje z wyrozumiałą ironią.
- 9 Tegoż, *Stary Kubica i ciemność*, [w:] tegoż, *Bezpowrotnie...*, dz. cyt., s. 99.
- 10 J. Szczepański, *Krajobraz*, [w:] tegoż, *Korzeniami...*, dz. cyt., s. 10.
- 11 Por. tegoż, *Mój wiek dwudziesty*, dz. cyt., s. 26.
- 12 Tegoż, *Gościradowiec*, [w:] tegoż, *Korzeniami...*, dz. cyt. s. 14. Również w szkicu *O pracy* („Odra” 1986, nr 11, s. 6) powołuje się na autopsję, która pokazała mu, że tytułowa aktywność staje się nieraz wysiłkiem wyniszczającym i wzbudzającym najgorsze popędy.
- 13 Tegoż, *Od Autora*, [w:] tegoż, *Korzeniami...*, dz. cyt., s. 7.
- 14 Por. Roch Sulima, *Słowo i sacrum*, [w:] tegoż, *Głosy tradycji*, DiG, Warszawa 2001, s. 56.
- 15 Por. *Na Zaolziu żyją rodacy. Rozmowa z profesorem Karolem Danielem Kadłubcem*, [w:] *Dialogi śląskie. Rozmowy z przełomu wieków prowadził Józef Górdzialek*, Wydawnictwo Instytutu Śląskiego, Opole 2002, s. 229.
- 16 Por. np. Jan Krop, *Z historii języka i piśmiennictwa polskiego na Śląsku Cieszyńskim*, [w:] *Słownik gwarowy Śląska Cieszyńskiego*, red. Jadwiga Wronecz, Galeria na Gojach, Ustroń 2010, s. 13.
- 17 Por. Jan Broda, *Zapiski chłopów śląskich*, „Regiony” 1978, nr 1, s. 60.
- 18 J. Szczepański, *Przykład Jana Wantuły*, [w:] tegoż, *Odmiany czasu teraźniejszego*, Książka i Wiedza, Warszawa 1973, s. 218.
- 19 Por. też: „Pieśń luteraska była pieśnią polską, miała charakter narodowy i patriotyczny. To właśnie wyróżnia Śląsk Cieszyński na tle innych regionów Polski, gdzie – najczęściej – luteranizm, mimo że polski już od XVI wieku, był kojarzony, fałszywie, z tendencjami germanizacyjnymi” – Włodzimierz Szturc, *Luteraskie pieśni żałoby*, [w:] tegoż, *Dotkliwie przestrzenie. Studia o rytmach śmierci*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 16–17.

- 20 Por. list J. Szczepańskiego do J. Wantuły z 18.10.1938 r., oryginał w zbiorach rodziny adresata (brak sygnatury).
- 21 J. Szczepański, *Przykład Jana Wantuły*, dz. cyt., s. 219.
- 22 Por. tegoż, *Refleksje osobiste na 60-lecie odrodzenia Polski*, „Poglądy” 1978, nr 17, s. 1.
- 23 Mitologizację – tworzenie mitów – rozumiem tu jako ściśle związaną z fantazmatami: z jednej strony czerpie ona z przedwstępnych wyobrażeń opartych na *wishful thinking* (por. J. Szczepański, *Mitologizacja intelektualistów*, [w:] tegoż, *Odmiany czasu...*, dz. cyt., s. 139), z drugiej przyczynia się do umocnienia wizji służącej wsparciu interesów zbiorowych (ideologii) lub potrzeb psychicznych jednostki.
- 24 Tegoż, *Dzienniki z lat 1945-1968*, red. Daniel Kadłubiec, Galeria na Gojach, Ustroń 2013, s. 67. Wspomniany syn to ks. prof. Andrzej Wantuła, późniejszy biskup (zwierzchnik) Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w PRL.
- 25 Por. Jan Wantuła, *Pamiętniki*, oprac. Władysław Sosna, Macierz Ziemi Cieszyńskiej, Cieszyn 2003, s. 88.
- 26 Por. Grażyna Kubica, *Etos śląskich luteranów – interpretacja kulturowa*, [w:] tejże, *Śląskość i protestantyzm. Antropologiczne studia o Śląsku Cieszyńskim, proza, fotografia*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011, s. 66.
- 27 Por. J. Szczepański, *Chodniki*, [w:] tegoż, *Korzeniami...*, dz. cyt., s. 22.
- 28 Por. tegoż, *Wizje naszego życia*, Wydawnictwo Prywatnej Wyższej Szkoły Businessu i Administracji, Warszawa 1995, s. 54; tegoż, *Trawa*, [w:] tegoż, *Korzeniami...*, dz. cyt., s. 28-29.
- 29 Por. tegoż, *Fantazje na temat czasu*, TN KUL, Lublin 1999, s. 88.
- 30 Por. tegoż, *Wartość życia i sens życia*, [w:] tegoż, *Czas narodu*, Elipsa, Kielce 1999, s. 151.
- 31 Por. tegoż, *Fantazje...*, dz. cyt., s. 18, 88.
- 32 Por. tegoż, *Wizje naszego życia*, dz. cyt., s. 129. Notabene jest to w myśli Szczepańskiego ciekawa sugestia nieantropocentrycznego podejścia do historii.
- 33 R. Sulima, *Małe ojczyzny*, [w:] tegoż, *Głosy tradycji*, dz. cyt., s. 167.
- 34 Podobnie jak pisarze nurtu wiejskiego, którzy „dostrzegają ślady swej odrębności [...], [ale] nie znajdujemy u nich kontynuacji idei regionalizmu. Swoim wiejskim doświadczeniom starają się nadać inne znaczenie – narodowe i uniwersalne” – S. Burkot, *Proza i pobekiwanie owiec*, [w:] tegoż, *Marchołat na Parnasie. Szkice literackie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1980, s. 209.
- 35 List J. Szczepańskiego do J. Wantuły z 18.10.1938 roku, oryginał w zbiorach rodziny adresata (brak sygnatury).
- 36 Por. tegoż, *Cele życia*, [w:] tegoż, *Czas narodu*, dz. cyt., s. 135-136.
- 37 Por. tegoż, *Wartość działania*, [w:] *Człowiek i świat wartości*, red. Józef Lipiec, Kraków 1982, s. 341.
- 38 Por. tegoż, *Historia mistrzynią życia?*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1990, s. 158.
- 39 J. Szczepański, *Jak dopiąć celu?*, „Trybuna Ludu” z 18.10.1986, s. 4.
- 40 R. Sulima, *Małe ojczyzny*, dz. cyt., s. 160.
- 41 Por. J. Szczepański, *O skuteczności wychowania*, „Odra” 1987, nr 10, s. 5.
- 42 Por. tegoż, *Roztomile żywocy*, „Pamiętnik Ustroński” 1990, R. III, s. 26.
- 43 Por. tegoż, *O rzeczywistej ważności dyskusji*, „Odra” 1986, nr 1, s. 4; tegoż, *O rzeczywistej ważności milczenia*, „Odra” 1986, nr 2, s. 12.
- 44 Tegoż, *Dzienniki z lat 1935-1945*, dz. cyt. s. 94.
- 45 Por. tegoż, *O roli indywidualności w życiu wsi i rozwoju rolnictwa*, [w:] tegoż, *Najważniejsze i najtrudniejsze*, dz. cyt., s. 265-266.
- 46 Por. *O współczesnych możliwościach kultury ludowej* [w:] tegoż, *Rozmowy z dniem wczorajszym*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1987, s. 184.
- 47 Tegoż, *Najważniejsze i najtrudniejsze*, [w:] tegoż, *Najważniejsze i najtrudniejsze*, dz. cyt., s. 74.
- 48 Tegoż, *Dzienniki z lat 1935-1945*, dz. cyt., s. 76.
- 49 Por. tegoż, *O roli indywidualności...*, dz. cyt., s. 258.
- 50 Por. tegoż, *Gospodarowanie zasobami zdolności*, [w:] tegoż, *Odmiany czasu...*, dz. cyt., s. 418.
- 51 Por. tegoż, *Rola chłopów w rozwoju społeczeństwa polskiego*, [w:] tegoż, *Odmiany czasu...*, dz. cyt., s. 211-212.
- 52 Por. tegoż, *Chłopi i socjalizm*, [w:] tegoż, *Odmiany czasu...*, dz. cyt., s. 216.
- 53 Por. tegoż, *O współczesnych możliwościach kultury ludowej*, [w:] tegoż, *Rozmowy z dniem...*, dz. cyt., s. 185.
- 54 Por. tegoż, *O roli indywidualności...*, dz. cyt., s. 272.
- 55 Tegoż, *Od komunizmu – dokąd?*, [w:] tegoż, *Czas narodu*, dz. cyt., s. 185.
- 56 Tegoż, *Dzienniki z lat 1935-1945*, s. 23.
- 57 Tamże, s. 37.
- 58 Por. M. Żyromski, *Ustrońsko-cieszyńskie lata*, [w:] *Jan Szczepański – humanista, uczyony, państwowiec. Księga wspomnień*, red. Jolanta Kulpińska, Wydawnictwo Sejmowe, Warszawa 2005, s. 59-60.
- 59 J. Szczepański, *Dzienniki z lat 1935-1945*, s. 184.
- 60 List J. Szczepańskiego do J. Wantuły z 12.03.1953 roku, oryginał w zbiorach rodziny adresata (brak sygnatury).
- 61 Por. Dorota Kołodziejczyk, *Odzyskiwanie miejsca: realizm magiczny w powieści postkolonialnej i polskiej powieści lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, [w:] *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. Hanna Gosk, Bożena Karwowska, Elipsa, Warszawa 2008, s. 146.
- 62 Por. J. Szczepański, *Ojczyzna, mit i rzeczywistość*, „Pamiętnik Ustroński” 1993, R. VI, s. 14-15.
- 63 Por. tegoż, *Dzienniki z lat 1945-1968*, dz. cyt., s. 26.
- 64 Por. tegoż, *Najważniejsze i najtrudniejsze*, dz. cyt., s. 66-67.
- 65 H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. i wstęp B. Baran, PWN, Warszawa 2007, s. 403.
- 66 J. Szczepański, *O skuteczności wychowania*, dz. cyt., s. 6.
- 67 Por. W. Burszta, *Zmiennosc i trwanie, albo w nurcie czasu*, [w:] tegoż, *Czytanie kultury. Pięć szkiców*, Lodart, Łódź 1996, s. 129.
- 68 Por. J. Szczepański, *Niezatarte ślady*, [w:] tegoż, *Rozmowy z dniem...*, dz. cyt., s. 179.
- 69 Por. Z. Ziątek, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, IBL PAN, Warszawa 1999, s. 29.
- 70 Por. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014, s. 384.
- 71 K. Brakoniecki, W. Lipscher, *Przedmowa*, [w:] *Borussia. Ziemia i ludzie. Antologia literacka*, Borussia, Olsztyn 2009, s. 10.
- 72 E. Rybicka, *Geopoetyka*, dz. cyt., s. 359.
- 73 J. Szczepański, *O skuteczności wychowania*, dz. cyt., s. 6.

„Nieznany wielki pisarz” Stanisław Morawski z Litwy i inne spojrzenie na romantyzm

Słowami, które przytaczam – z pełnym przekonaniem – w tytule, powitana została twórczość Stanisława Morawskiego, kiedy w latach dwudziestych XX wieku ukazało się pierwsze z jego dzieł, napisane w roku 1848: *Kilka lat młodości mojej w Wilnie (1818- 1825)*¹. Jeśli słowa te powtarzam, to dlatego, że obecnie mamy możliwość ponownego przekonania się o wartościach pisarstwa Morawskiego i, niestety, także o tym, że jest to wciąż pisarz nieznany – którym chyba na zawsze już pozostanie. Bo niemal cała jego twórczość w swojej autentycznej postaci jest najprawdopodobniej na zawsze dla nas stracona.

Ponowne odkrycie Morawskiego jako pisarza wiąże się z czymś, co można nazwać szczęśliwym trafem: ze zwróceniem przede mną uwagi w paryskiej Bibliotece Polskiej na zachowany tam rękopis Morawskiego, który według powojennych krajowych źródeł bibliograficznych miał już nie istnieć. Miał ulec zniszczeniu, podobnie jak wszystkie znajdujące się przed wojną w Bibliotece Ordynacji Krasieńskich w Warszawie rękopisy Morawskiego, kiedy Niemcy po powstaniu warszawskim zgromadzili na jej dziedzińcu i podpaliли najcenniejsze zbiory bibliotek warszawskich. Tamten rękopis jednak ocalał, bo dostał się przed laty jako pamiątka rodzinna do paryskiego Muzeum Adama Mickiewicza, założonego przez jego syna Władysława. Są to bowiem wspomnienia Morawskiego o Marii Szymanowskiej, matce żony Adama Mickiewicza, Celiny.

Ten właśnie rękopis został wydobyty na światło w niedawno wydanej publikacji albumowej². I ta publikacja przynosi nowe spojrzenie na twórczość i osobowość Morawskiego. A jednocześnie ukazuje – w części fotograficznej – że jeśli nie zatroszczymy się o pozostały w dawnej rodzinnej posiadłości Morawskiego na Litwie, w Ustroniu (miejsce Jundieliszki, Jundiliškės) pochodzący jeszcze z XVIII wieku dworek, grozi mu rychło całkowite zniszczenie. Został bowiem zdewastowany, gdy w czasach sowieckich mieścił się tam zarząd kolchozu, i choć umieszczona jest na nim teraz tablica pamiątkowa (imieniu i nazwisku pisarza nadano formę litewską), nie został odnowiony. Nato-

miast odrestaurowana została kaplica, którą Morawski zbudował dla siebie na pobliskim cmentarzu w Niemoniunach (albo: Niemoniuniach) (Nemajūnai) i w której jest pochowany. Podobnie odrestaurowany został (z funduszy litewskich i międzynarodowych) dawny, też z XVIII wieku, jak dworek, znajdujący się przy tym cmentarzu przepiękny kościół parafialny. Wszystkie te obiekty figurują w rejestrze zabytków polskich na dawnych Kresach, sporządzonym w Departamencie Dziedzictwa Kulturowego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego i ich stan obecny znalazł fotograficzną dokumentację we wspomnianej publikacji³.

Publikacja ta uświadamia nam, że Morawski po większa plejadę wybitnych osobowości kultury polskiej, żyjących na Litwie w pierwszej połowie XIX wieku lub z Litwy, z osiadłych tam polskich rodzin pochodzących. Ukazuje, że jest to jeszcze jeden polski romantyk z Litwy – który dotychczas w naszej świadomości historycznoliterackiej niemal nie istniał.

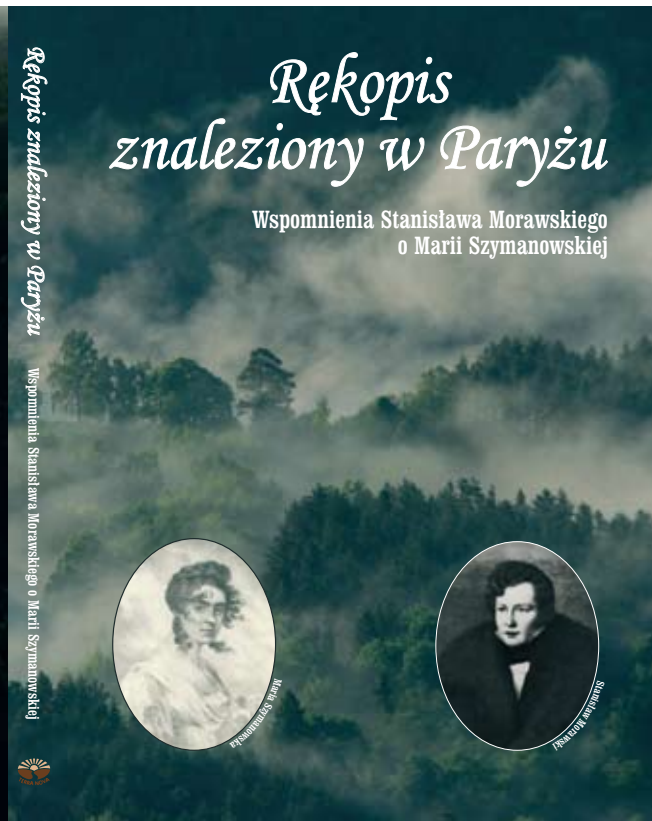
Ponieważ jest tak mało znany, podam parę elementarnych faktów biograficznych.

Morawski urodził się w 1802 roku w Mickunach pod Wilnem, w majątku matki z Siemaszków, zmarł w roku 1853 we wspomnianym dworku, w posiadłości, która stanowiła posag matki (jego ojciec, zamożny i światowy szambelan ostatniego króla polskiego, zamieszkałszy w niej, nazwał ją Ustroniem), w dawnym powiecie trockim.

Ojciec przymusił go do studiów lekarskich – i Morawski został lekarzem. Sądzić można, że niezwykle światłym lekarzem. Studiował na świetnym wówczas Uniwersytecie Wileńskim, był filaretą, znalazł się w kręgu przyjaciół Mickiewicza, któremu później, gdy obaj znaleźli się w Petersburgu, ratował zdrowie. A jeszcze później, będąc w Paryżu, „wyswatał” (według własnego wyrażenia) przebywającego tam Mickiewicza z mieszkającą po śmierci matki w Warszawie, Celiną Szymanowską, znaną mu z czasów petersburskich. Bo obaj, Morawski i Mickiewicz, należeli w owych czasach do stałych gości słynnego petersburskiego salonu Marii Szymanowskiej i Morawskiemu zawdzięczamy znajomość wielu szczegółów, dotyczących osób, które się tam gromadziły, więc oczywiście także Mickiewicza. Z tych powodów Morawski, jeśli jest w ogóle historykom literatury znany, to badaczom Mickiewicza (choć i tak jedynie częściowo). Można powiedzieć, że twórczość Morawskiego, mająca w dużej mierze charakter wspomnieniowy, traktowana jest niemal wyłącznie usługowo: jako jedno ze źródeł do biografii Mickiewicza, a nie jako twórczość mająca wartość samoistną.

Przyczyniły się do tego także szczególne losy pozostawionego przez Morawskiego pisarstwa. Tak szczególnie, że chyba bez precedensu.

Niemal cała jego twórczość literacka (o ile wiedzieć możemy: poza jednym opowiadaniem i dziennikiem zatytułowanym *Głupie i blażeńskie notatki, pisane w Pe-*



1. Obwoluta książki (projekt Krzysztof Hejke) *Rękopis znaleziony w Paryżu. Wspomnienia Stanisława Morawskiego o Marii Szymanowskiej*, Terra Nova, Warszawa 2013.
2. Stare krzyże cmentarne w kaplicy grobowej Stanisława Morawskiego. Fot. Krzysztof Hejke, 2012 r.
3. Niemen w pobliżu posiadłości Stanisława Morawskiego w dawnym Ustroniu. Fot. Krzysztof Hejke, 2012 r.

tersburgu w 1829 r. [w 1830 r.?] oraz jednym „utworem scenicznym” pt. *Politycy. Bzdurstwo*)) powstała w kilku ostatnich latach życia, kiedy Morawski, człowiek, by tak powiedzieć, kultury miejskiej (pisał w jednym z listów o swoim „przyzwyczajeniu, przywiązaniu, potrzebie życia w mieście”), wzięty lekarz i autor kilku opublikowanych rozpraw naukowych, gorliwy niegdyś uczestnik ówczesnego życia kulturalnego oraz bujnego życia towarzyskiego Wilna i Petersburga, zamieszkał w odziedziczonym po śmierci ojca, zagubionym w litewskich polach i lasach Ustroniu, aby zaopiekować się owdowiałą i schorowaną macochą.

Nie porzucił swojej profesji: leczył (bezinteresownie) całą okoliczną ludność. Jak to opisywał we wspomnieniach: „Żyd, Cygan, chłop, szlachcic, ksiądz, obywatel, wszystko to, co naokoło tu żyło, doświadczyło mojej pomocy, ratunku”. Ale dolegało mu duchowe osamotnienie. W jednym z listów z Ustronia pisał, że „niemało mężczy jeszcze potrzeba komunikowania się z ludźmi, mieszkając gdzieś tam w zakątku między niedźwiadkami, wilkami i innymi drapieżnymi zwierzętami, którym się Pan Bóg do czasu we fraki i surduty odziewać pozwala”.

I w tym osamotnieniu, wzmożonym po śmierci macochy (wyjechał wtedy na rok do Warszawy, a po powrocie chciał sprzedać posiadłość i wrócić do Petersburga, ale nie znalazł kupca, poczuł się więc w Ustroniu uwięziony), wytworzył sobie wyobraźniową więź ze światem ludzi: twórczość pisarską, z której Morawski nic nie opublikował – bo nie chciał opublikować – za życia. Twórczość ta stała się dla niego ratunkowym sposobem istnienia. A nawet więcej – sposobem duchowego przetrwania. Czego świadectwem są przejmujące, zachowane szczęśliwie – również w paryskiej Bibliotece Polskiej – listy Morawskiego do wieloletnich, a teraz boleśnie zawodzących jego potrzebę komunikowania się z ludźmi, osiadłych w Petersburgu przyjaciół, Heleny z Szymanowskich i Franciszka Malewskich⁴. (Franciszkowi Malewskiemu, sądząc z zapisków w *Dzienniku* jego żony, niegdyś jako lekarz wręcz ocalił życie; teraz daremnie wyglądał od niego paru słów odpowiedzi na list).

Po śmierci Morawskiego rękopisy jego znalazły się w posiadaniu dalszej rodziny (własnej nie miał), potem kolejno kilku osób, wreszcie trafiły do Biblioteki Ordynacji Krasińskich w Warszawie. I tu, w latach dwudziestych zeszłego wieku, zaczyna się owa rzecz bez precedensu: publikowanie pisarstwa Morawskiego w sposób, który stanowi – przynajmniej z dzisiejszego punktu widzenia – po prostu sprawę kryminalną. Chociaż mówienie, że z dzisiejszego punktu widzenia, nie jest całkiem ściśle. Bo takie procedery, które zastosowali wobec twórczości Morawskiego ówcześni edytorzy, okazały się u nas niedawno marzeniem, ba, roszczeniem internautów, wyrażanym w gromkiej sprawie o ACTA. Czego bowiem żądali? Prawa, aby każdy

mógł robić z cudzą twórczością, co mu się podoba. Takie prawo przyznali sobie właśnie dwaj przedwojenni edytorzy pisarstwa Morawskiego (jeden był historykiem, a drugi biologiem). Zrobili z jego pisarstwem, co im się podobało. Według własnego gustu.

Nie będę przedstawiała szczegółów, bo uczyniłam to już w kilku publikacjach⁵. Zrelacjonuję w największym skrócie.

Przed wszystkim, zgodnie z osobistymi upodobaniami i horyzontami intelektualnymi, wybrali do publikacji jedynie część tego, co Morawski napisał, a część pominieli, już przez sam ten wybór, całkowicie subiektywny, stwarzając mylny, zniekształcony obraz Morawskiego jako pisarza.

A pominięta część jego twórczości spłonęła.

Te zaś teksty, które opublikowali, poddali własnym przeróbkom.

O niektórych przeróbkach wspominają w enigmatycznych uwagach edytorskich. Są to opuszczenia, zmiany kompozycji, skracanie, zmiany tytułów, „przegrupowanie materiału”, jak się wyrażają, eliminowanie tego, co „dla czytelnika” miałoby być według nich „nużące” (czyli tego, co ich samych nie interesowało).

A rękopisy spłonęły i nie ma z czym tych wyczynów edytorskich porównać, nie ma jak odtworzyć autentycznych tekstów Morawskiego.

I tu okazuje się, jak ważne jest dotarcie do rękopisu wspomnień Morawskiego o Marii Szymanowskiej zachowanego w paryskiej Bibliotece Polskiej, czyli do jego tekstu autentycznego.

Przedwojenni edytorzy Morawskiego w jednej ze sporządzonych przez nich publikacji umieścili bowiem tekst pt. *Szymanowska*, mający być tekstem owych wspomnień, są to jednak tylko fragmenty, a nadto właśnie dokonana przez nich przeróbka. (Wcześniej małe fragmenty wspomnień Morawskiego ukazały się w warszawskim „Ateneum” w 1898 roku). Teraz więc można było nie tylko opublikować tekst autentyczny, ale także, porównując rękopis z przedwojenną edycją, stwierdzić, że w owej edycji prawie nie ma fragmentu w pełni autentycznego, prawie nie ma autentycznego zdania! Co więcej, teraz można było, widząc powtarzanie się pewnych przeinaczających procederów, domyślać się, że podobne (nie zaznaczone przez edytorów) stosowane były również w przeróbce innych tekstów Morawskiego.

Krotko mówiąc, dotarcie do rękopisu wspomnień Morawskiego o Marii Szymanowskiej pokazało dowodnie, że i w jaki sposób z Morawskiego zrobiono innego pisarza, niż był w rzeczywistości.

Trzy jego tomy opublikowane w latach dwudziestych to pisma w takiej czy innej mierze zniekształcone. Najmniej, o ile sądzić można, zniekształcony został tekst *Kilku lat młodości mojej w Wilnie...* (ale zaczyna się on od opuszczenia i pominięcia w tytule *Wspomnienia Pustelnika*). Natomiast z każdym dalszym tomem owych zniekształceń, opuszczeń i przeinaczeń, o których wspominam

ją sami edytorzy (a o jakich nie wspominają?) jest coraz więcej. Są to zbiory skomponowane i zatytułowane przez nich: *W Peterburku 1827-1838. Wspomnienia Pustelnika i Koszałki Kobiałki* (tom opublikowany przez Wydawnictwo Polskie w Poznaniu w 1927 roku) oraz *Szlachta-bracia. Wspomnienia, gawędy, dialogi (1849-1850)* (Wydawnictwo Polskie R. Wegnera, w 1929 roku).

Oto dwa przykłady, jakie były zainteresowania i horyzonty intelektualne przedwojennych edytorów, przesądzające o tym, co z pisarstwa Morawskiego eliminowali.

Ze wspomnień o Marii Szymanowskiej usunęli inspirowane grą znakomitej pianistki rozważania Morawskiego, które są rodzajem romantycznego traktatu o muzyce, duszy ludzkiej i zasadach kosmosu (co zajmuje około jednej trzeciej tekstu w rękopisie); to szczęśliwie można było teraz w integralnej edycji przywrócić⁶. Ze wspomnień o Aleksandrze Orłowskim wyrzucili rozważania o malarstwie (i te poszły z dymem). Edytorów interesowały niemal wyłącznie anegdota.

Tak więc nie poznamy autentycznego obrazu osobowości autora, wychowanka Uniwersytetu Wileńskiego, lekarza i pisarza epoki romantyzmu, który żyjąc latami w zupełnej głuszy, eksperymentował ze słynnym wówczas zjawiskiem tak zwanego magnetyzmu zwierzęcego i gromadził przed gankiem swojego modrzewiowego dworku w nadniemeńskiej krainie przyrządy naukowe, aby, jak to opisuje w jednym z listów z Ustronia do Heleny Malewskiej, obserwować mające nastąpić zaćmienie słońca...⁷

To jednak, co z pisarstwa Morawskiego w tej czy innej mierze mimo wszystko się ostało, pozwala stwierdzić, że pokrzywdzili go nie tylko edytorzy. Nie ma szczęścia także do interpretatorów. Nie jest rozumiany. I przeinacza się go również w interpretacjach, czasem, podobnie jak w przedstawionych praktykach edytorskich, w sposób bez precedensu⁸. A zaczęli to w swoim wstępie do pierwszego publikowanego tomu Morawskiego właśnie jego edytorzy, przedstawiając tam swoją interpretację i osobowości, i pisarstwa Morawskiego, będącą daleko idącym nieporozumieniem.

Wyjątkiem jest tu głos, który odezwał się od razu, gdy ukazały się wspomnienia Morawskiego *Kilka lat młodości mojej w Wilnie...* Był to głos Wincentego Lutosławskiego, który stwierdzał, że pojawił się „nieznany wielki pisarz” (jego właśnie stwierdzenie przytaczam w tytule moich uwag) i że, co równie istotne, nie jest to bynajmniej pisarz li tylko pamiętnikarskich anegdot, jakiego widzą w Morawskim jego edytorzy. Lutosławski od razu przeciwstawił się ich ujęciu i pisał z całą dobitnością, że Morawski jest wielkim pisarzem „nie tylko jako pamiętnikarz [...], ale jako moralista i psycholog, ukazujący z przenikliwą intuicją rzeczywistość utajoną pod pozorami, malujący świetny obraz zewnętrznych pozorów, a przy tym do głębi sięgający analizą wewnętrznych poruszeń umysłu i serca”⁹.

I tak jest istotnie, nawet w tekstach tak bardzo okaleczonych. Przy czym – dodaję od razu od siebie

– owe analizy wewnętrznych poruszeń umysłu i serca („Zbaczam może od materii, ale jest to rzecz psychologicznie uderzająca, że...”) miewają charakter prekursorski. Prekursorski wobec tych odkryć, dotyczących wewnętrznych prawd ludzkich i międzyludzkich, które w naukach zostały dokonane – i nadal są dokonywane – dopiero w czasach nam współczesnych. I na których otwarte wyjawianie zaczęła odważać się dopiero literatura i sztuka czasów nam współczesnych.

Przed wszystkim jednak analizy te skłaniają do refleksji, jak mylne są znane, dotyczące naszej dawnej literatury słowa Żeromskiego, że „nie przynosimy światu wiadomości artystycznej o zawiłościach duszy człowieka; mówimy wciąż o zawiłościach duszy Polaka”. Pisarstwo Morawskiego przynosi właśnie wiadomości o zawiłościach duszy człowieka. „Pojedynczego człowieka”, jak się wyrażał. I nie ono jedno w naszej dawnej literaturze. Tylko my nie zawsze potrafimy to dostrzec. A czasem nawet, jak dwaj przedwojenni edytorzy Morawskiego, wiadomości takie z naszej literatury usiłujemy wyeliminować.

Zanim przejdę do tej właśnie najważniejszej kwestii, którą chciałabym wnieść w niniejszych uwagach, wspomnę jeszcze, że twórczość Morawskiego to nie tylko wspomnienia.

Pisał także utwory fabularne. Dwa opowiadania, opublikowane przez przedwojennych edytorów (niestety również, jak podają, z ich ingerencjami), *Zemsta doktora* i *Pierwsze półrocze lekarskiego życia*, oparte na własnych doświadczeniach Morawskiego jako lekarza, udało mi się niedawno z powodzeniem przypomnieć, przekazując też myśl, że Morawski mógł zostać kimś w rodzaju polskiego Czechowa – a może nim był, tylko o tym nie wiemy¹⁰. Pisał satyryczne utwory sceniczne, obrazujące życie okolicznej szlachty, zwłaszcza jej sejmikowanie, dając świetny, ostrym piórem kreślony obraz naszych najmniej budujących cech narodowych aktualny po dziś dzień. Pisał rozważania społeczno-polityczne (nie zostały opublikowane). Obszerny, wieloczęściowy tekst pt. *Od Merecza do Kowna. Gawęda Pustelnika* poświęcił historyczno-krajoznawczemu opisowi tej części Litwy, którą uważał za swoją krainę ojczystą, inkrustując te rozważania przejmującymi osobistymi wyznaniem typowego romantyka, współżyjącego najintymniej ze światem otaczającej przyrody¹¹. I jak typowy romantyk, zbierał miejscowy folklor¹².

Wracając do przytoczonych słów Wincentego Lutosławskiego, którego sposób widzenia Morawskiego jako pisarza, zgłębiającego z niezwykłą intuicją ukryte psychologiczne zawiłości ludzkie, w pełni podzielałam, to sam Morawski był człowiekiem, który pod świetnym obrazem zewnętrznych pozorów skrywał rzeczywistość wewnętrzną całkowicie odmienną. Pod zewnętrznymi pozorami osoby rozchwytywanej dla ujmujących zalet

towarzyskich, bywalca salonów i niejednej alkowy, kryło się coś zupełnie innego. Tamto określał jako swoją „kopertę” – wewnątrz była chroniczna rozpacz i chroniczny stan samobójczy jako stałe tło wewnętrzne jego egzystencji. „Przez całe życie wtedy mię za najszczęśliwszego miano człowieka, kiedyś, doprawdy, najboleśniej był dotknięty nieszczęściem!”

Boleść ta, która trwała przez całe życie Morawskiego, od najwcześniejszego dzieciństwa, i nieszczęście, o którym pisał, uprzedzając odkrycia poczynione w dziedzinie wiedzy o człowieku niemal o wiek: „Są i takie nieszczęścia, które przyszłość życia naszego na zawsze kaleczą”, to był ojciec Morawskiego. Ojciec, który od niemowlęstwa syna traktował go w okrutny sposób, stosując przemoc fizyczną i psychiczną, bo – jak to wyjawiał synowi wprost – nie życzył sobie jego istnienia. Prześladował go więc za samo istnienie.

„O tym wielkim nieszczęściu i teraz jeszcze mówić nie mam siły” – pisał Morawski, mimo że było to już pod koniec życia. Ale to, że jednak zdołał z tego nieszczęścia wiele w swoim pisarstwie wyjawić, że zdołał, choć z aż nadto zrozumiałym wewnętrznym oporem, przekazać, czym jest doświadczenie dziecka niechcianego i poddanego przemocy ze strony najbliższej mu osoby, stającej się jego niszczycielem, osoby, która „pączki same naszego życia już zatrzeć umiała”, było zarówno aktem bezprzykładnej odwagi wewnętrznej, jak prekursorstwem autopozytywizującym, które dostrzec możemy i ocenić dopiero z naszej współczesnej perspektywy. Z perspektywy czasów, w których zaledwie parę dziesiątków lat temu utworzono i wprowadzono do psychologii, socjologii, medycyny i prawa – oraz do historii kultur ludzkich – zupełnie nowe pojęcie: dziecka krzywdzonego; i odkryto skutki doświadczeń człowieka-dziecka krzywdzonego dla całego późniejszego życia. Z perspektywy czasów, w których mimo to cierpienia dziecka zadawane przez matkę czy ojca lub innego najbliższego opiekuna, od którego egzystencja jego jest całkowicie zależna, to wciąż nieustępliwe tabu społeczne.

Aby wskazać na doniosłość dla historii naszej kultury prekursorskiego przełamania owego tabu w ukazującym staropolską przemoc rodzinną pisarstwie Morawskiego, posłużę się słowami Józefa Bachorza, który pisze tak:

„W dziele Morawskiego znajdują się zapisy dramatów, które w naszej tradycji szczerze były opatulane, by się nie przedostawały do świadomości czytelniczki i nie psuły nam przekonania o naszych cnotach: o «sławiańskiej» łagodności, o dobroci naszych serc, o rodzinnych czułościach, o religijności itd., itp. Morawski tę tradycję narusza. [...] Został powołany na świadka ponurej prawdy terroru i okrucieństwa w stosunkach rodzinnych. [...] Kontrastuje to z tym, co pokazują liczne obrazki rodzajowe z życia poczciwych patriarchów kontuszowych. [...] Do naszej stereotypowej

i potocznej wiedzy o staropolskim życiu rodzinnym w szlacheckim dworze należą obrazki dzieciństwa sielskiego-anielskiego i zacnych ojców, co to dzieciom w spadku przekazują nie tylko rodowe fortuny, ale i wzory moralne. Wiemy o tym nie tylko od Brodzińskiego – i należy to do pewników naszej imaginacji – żeśmy narodem lepszego serca niż wszyscy wokół, a upewniali nas o tym i inni poeci, bo u nas nawet – jak to pamiętamy z *Epilogu do Pana Tadeusza* – «po psie płaczą szczerze/ I dłużej niż tu [czyli w pozostałej Europie – JB] lud po bohaterze»¹³.

Ten wynoszący nasze cnoty narodowe poetycki obrazek płakania po psie należy zestawić ze słowami ojca Morawskiego o synu, wypowiedzianymi do masztelarza:

A syn mój mniej tu jest niż każdy najmniejszy mój sługa, mniej nawet niż każde moje bydło, bo to wszystko, co tu jest, użyteczne mnie jest, a on mnie do niczego zgoła niepotrzebny¹⁴.

Morawski więc mógłby powiedzieć, jak Mickiewicz w jednym z uznawanych za ściśle autobiograficzne liryków lozańskich, który jednak w monografiach poświęconych Mickiewiczowi jest pomijany, nie istnieje (co dowodzi, że tabu, o którym mowa, sięga również historii literatury):

Ach, już i w rodzicielskim domu
[...]
Byłem między krewnymi i czeladzi gromadą
Przeszkodą i zawadą.

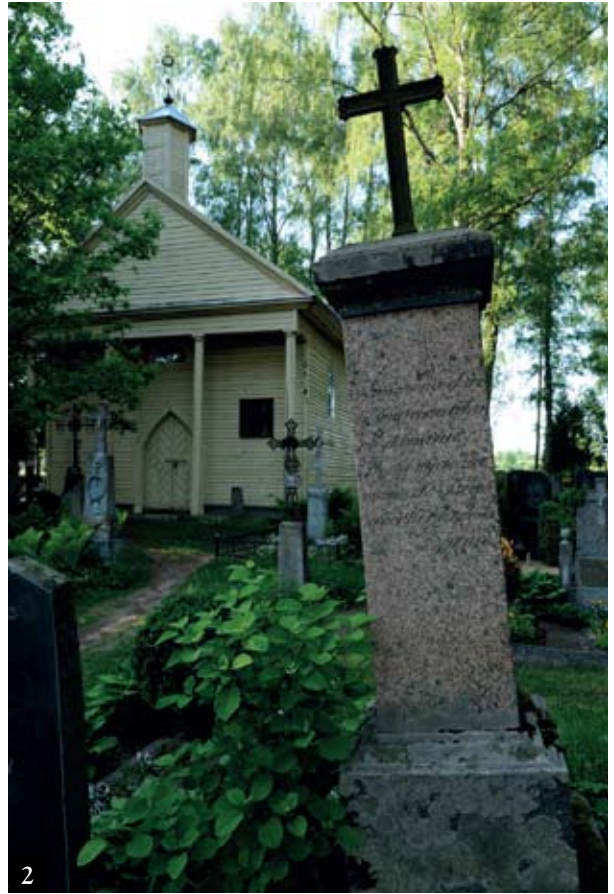
Nawet jednak w tym liryku, wyjawiającym coś z najgłębszych wewnętrznych poruszeń umysłu i serca Mickiewicza, skrytych pod zewnętrznymi pozorami (w liryku pomijanym, jak podkreślam, przez biografów poety), ujawnione zostało bynajmniej nie wszystko.

Od Morawskiego dowiadujemy się bowiem, jak powszechne było u nas w owych czasach chowanie dzieci „pod grozą batoga”. Zarówno w domach, jak w instytucjach dla dzieci.

Dowiadujemy się na przykład, jak bili dzieci w swoich kolegiach jezuitów: w obnażone pośladki, głogiem lub agrestem, w taki sposób, aby ciernie odłamywały się i wbijały w ciało, ropiejąc potem i sprawiając ból przy siedzeniu przez długi czas¹⁵.

Z pewnej instrukcji zakonnej możemy dowiedzieć się, jak siostry prezentki biły swoje wychowanki, bo pojawiają się w niej mitygujące ich wrodzoną kobiecą czułość zalecenia, że nie należy bić „pięścią w twarz ani za włosy, ale różgą, nie więcej nad pięć plag”¹⁶.

Bicie dzieci powodowało nawet ich śmierć: „drugi syna zabije, drugi rani albo stłucze”; jezuitom zarzucono „bicie niepobożne aż do zamordowania małych dzieci”; bicie dzieci prowadziło też do ich samobójstw¹⁷.



1. Dworek Stanisława Morawskiego w dawnym Ustroniu (Jundiliškės) z XVIII w. Fot. Krzysztof Hejke, 2012 r.
2. Kaplica na cmentarzu w Niemojunach (Nemajūnai), którą Stanisław Morawski zbudował dla siebie i w której jest pochowany. Fot. Krzysztof Hejke, 2012 r.
3. Dworek w Ustroniu (widok od strony zabudowań gospodarczych). Dworkowi w Ustroniu grozi rychła ruina; mieszkańcy zabezpieczają tylne ściany folią. Fot. Krzysztof Hejke, 2012. Za: *Rękopis znaleziony w Paryżu. Wspomnienia Stanisława Morawskiego o Marii Szymanowskiej*, Terra Nova, Warszawa 2013.

Świadectwa takich okrucieństw są liczne. Oto przynajmniej jedno imienne. Józef Radziwiłł (1736-1813), nazywany „garbatym Radziwiłłem”, syn Marcina Miłkołaja, urodził się „prosty i zdrowy”, ale stał się „krzywy i garbaty”, „gdyż go książę krajczy, ojciec jego, bijąc go pięściami, przelamał i ten garb nabił”¹⁸.

Szkołę powiatową, do której chodził Mickiewicz, prowadzili już nie jezuici, bo zakon został skasowany, ale „biało-kapturni”, jak ich określał w młodzieńczych jambach na imieniny przyjaciela szkolnego, Czeczota, czyli dominikanie. Z wiersza tego wynika, że dominikanie nie bili sami, ale powierzali to woźnym, ich „palkom”.

Kraśiński, chcąc w *Dzienniku sycylijskim*, w 1839 roku, oddać wrażenie, jakie robi na nim Neapol, powiada o tym mieście, że jest „krzykliwe, jak przedpokój szkolny, gdzie smagają uczniów”.

Jak już wspomniałam, Morawski pisze o swoich cierpieniach dziecka krzywdzonego przez ojca bardzo powściągliwie, więcej zatajając, niż wyjawiając. „Domyśl się męczeństwa mojego serca” – zwraca się do wyobrażonej osoby, która będzie czytała to, co z tych cierpień zdołał ujawnić. Nie wiemy przy tym, w jakiej mierze poddali jego osobiste relacje swojej prywatnej cenzurze – w ramach społecznego tabu – przedwojenni edytorzy. To jednak, co wyjawić zdołał, i co z tego zostało się w opublikowanym piśmiennictwie tego „pustelnika ze zgniecionej duszą”, jak o sobie pisał – zgniecionej przez ojca, jest nie tylko do głębi przejmujące, ukazując egzystencję ludzką tragiczną i zarazem heroiczną, lecz także bezcenne. Dzięki Morawskiemu możemy bowiem tym lepiej dostrzec w literaturze okresu romantyzmu coś bardzo istotnego, czego dotąd nie zauważaliśmy, pewną sferę ludzkiego doświadczenia, która w niej znalazła wyraz, a dotychczas nam w niej umykała. Ujęłam to w wysuniętej już jakiś czas temu tezie¹⁹, którą na użytek niniejszych rozważań w skrócie powtórzę.

Otóż w wielu utworach literatury romantycznej – która, jak się słusznie uważa, jest programową ekspresją wieku młodzieńczego i cierpienia wieku młodzieńczego, bo wprowadziła jako swojego głównego bohatera człowieka młodego – z owych cierpień człowieka młodego, zaznawanych w sferze najbliższych, osobistych więzi z innymi ludźmi, przezierają cierpienia wcześniejsze: cierpienia dziecka krzywdzonego. Tyle tylko, że przezierają niejasno, mgliście, najczęściej poetycko zawoalowane.

Pisarstwo Morawskiego wspiera ową tezę w niezwykle wyrazisty sposób, bo wyjawia owe cierpienia wprost. Cierpienia „malca, którego dusza tak często i wówczas już [tj. w dzieciństwie] jęczała”. Malca. Jak rozpaczającego pacholęcia w *Marii* Malczewskiego, „człeka małego z okiem zapłakanym”, który w tym pierwszym polskim poemacie romantycznym jest poetyckim upostaciowaniem cierpienia głównego bohatera, młodego Wacława, zadawanych mu od dzieciństwa przez okrutnego ojca. Upostaciowaniem

rodzinnej przeszłości emocjonalnej Wacława, o której powie on Marii, w sposób poetycko zmetaforyzowany: „jam błąkał się w grobie”. A Morawski opisuje wprost, jak to „zamęczony niewolą i zabójczym despotyzmem ojca”, pasował się ze sobą, trzymając przed głową „nabity i z odwiedzionym kurkiem pistolet”²⁰.

Przewijające się w piśmiennictwie Morawskiego wątki autobiograficzne, o których mowa, wspierają myśl, że nawet takie, zdawałoby się, dobrze poznane dzieła polskiego romantyzmu, jak *Dziadów część trzecia*, skrywają w głębi, pod zewnętrznymi pozorami, pewne treści przez nas dotychczas jeszcze nierozpoznane. Jakież?

Pamiętamy skargę, kierowaną w dramacie przez Rollisonową, zbolełą polską matkę poetycką bitego w więzieniu chłopca, do Senatora, który jest w dramacie odpowiedzialny za śledztwo prowadzone w procesie, nawiązującym tu do realnego procesu filomatów, i stanowi w utworze uosobienie okrucieństwa i wszelkiego zła: „Któż dzieci tak bije?”

Scena jest nieznośnie melodramatyczna i już samo to jej artystyczne niepowodzenie sugeruje fałsz. Jest tak istotnie, skoro w dawnej Polsce wszyscy bili dzieci (nawet zupełnie małe, chłopców i dziewczynki): matki, babki, ojcowie, osobiście albo nakazując to tak zwanym wtedy dozorcóm dzieci, guwernerom i domowym nauczycielom. Ówczesna polska matka realna nakazywała guwernerowi syna: „Bijże go waćpan, bo to wielkie ladaco!”²¹

Toteż gdy Mickiewicz wspomina, że pierwszy guwerner, którego miał i który zraził go do uczenia się, był „srogi”²², nie znaczy to zapewne, że Mickiewicz, będąc dzieckiem, był bity – skoro bicie dzieci było powszechne. Znaczącej najprawdopodobniej, że był bity ze szczególnym okrucieństwem. Co każe inaczej spojrzeć na wiele istotnych faktów jego biografii i twórczości²³.

I może też w związku z tym – i w powiązaniu z całym ponurym aspektem naszej kultury (i nie tylko naszej), o którym mowa – inaczej trzeba spojrzeć na to, że poeta, zapewniając we wstępie do naszego dramatu narodowego o jego wierności historycznej, mimo to wprowadził do utworu martyrologię bitych dzieci – choć w procesie filomatów nikogo nie bito i wśród więźniów nie było dzieci. Badacze, którzy na to zwrócili uwagę, widzą w tym chęć wzmocnienia wymowy politycznej utworu. Mogło tak być. Niezależnie jednak od tego, mógł kryć się w tym zarazem wyraz – być może nawet nieświadomy – własnych doświadczeń Mickiewicza jako okrutnie bitego dziecka.

Pisarstwo Morawskiego wspiera myśl, że możliwe jest inne niż dotychczas spojrzenie na romantyzm, w nowym świetle. I tego nowego światła w swoich wątkach autobiograficznych dostarcza. Jak podkreślał Lutosławski, przeciwstawiając się jednostronemu i zubożającemu ujęciu twórczości Morawskiego przez przedwojennych edytorów: „Prócz obrazu epoki i społeczeństwa daje nam autor dzieje własnego ser-

ca”²⁴. I dzieje te, dzieje miłości mającej wszelkie znamiona miłości romantycznej, przedstawione z niezwykłą docieklivością wewnętrzną, pozwalają dostrzec wyraziście (by raz jeszcze nawiązać do tezy, o której mowa), że z owego tak doniosłego dla tej epoki literackiej zjawiska, jakim jest słynna miłość romantyczna, przeziara utrzymujący się w głębi psychicznego życia człowieka młodego, życzeniowy obraz idealnej matki najwcześniejszego dzieciństwa – i unieszcześliwiającego doświadczenie jej braku²⁵. Doświadczenie, które, podobnie jak doświadczenie dziecka krzywdzonego za samo istnienie, oddziaływać może nawet na całe późniejsze życie człowieka. Jak oddziaływało do końca na tragiczne i wewnętrznie heroiczne życie Stanisława Morawskiego.

A oto jeszcze – dla przybliżenia nam postaci Morawskiego w jego litewskim dworcu – rzut oka na codzienność, wśród której uprawiał swoją twórczość pisarską. Wspominając o przygotowywanych rozważaniach o egoizmie, relacjonuje Helenie Malewskiej w liście:

Tymczasem ja tu jak kot z pęcherzem noszę się z notatami moimi o egoizmie, których mnóstwo leży jak siana, a wszystko to uszykować trzeba. Ale czy dać! Tylko coś zaczął myśleć i rozważać, wpada l o k a j : «Panie, rymarz przyszedł, potrzebuje rzemienia. Czy wydać?» – Dobrze, każ wydać. – K t o i n n y : «Proszę o asygnatkę na wódkę rozchodową.» – Oto jest. – O c h m i s t r z y n i : «Panie, krowa gniada zdechła». – No cóż robić, moja pani. – E k o n o m : «Jasiek zachorował, przyszedł prosić o lekarstwo.» – Idę i zrobię natychmiast. – Tylko co ten wyszedł, wchodzi znowu: dwóch ubogich i jeden pogorzały, proszą o wsparcie. – Dobrze. Oto pieniądze, płótno, skóry. Czyż wszystko już? – Nie. Papiery przynieśli od kluczwojta! – Wyobraź sobie piędziesiąt arkuszy gryzmoły zeszmelcowanej jak but i smrodliwej! A przeczytać trzeba, bo to c y r k u l a r z e , czasem tam jest i coś bardzo ważnego. [...] Bardzo to wszystko pięknie, ale myśl i pisz przy takich ustawicznych przeszkodach!²⁶

I jeszcze rzut oka na jego ówczesne sąsiedztwo w Ustroniu, w którym traktował swoją lekarską profesję jako „niewyczerpane źródło czynienia dobrze bliźnim swoim”, dla konsolacji hodował kwiaty, dla wytchnienia przypatrywał się zwierzętom – i pisał. Oto Pani Podkomorzyna i Pani Chorążyna rozmawiają o jakimś Sadzewicu, czyli naturalnie o nim:

Pani Podkomorzyna (do Pani Chorążyny):
Ech! Już ten Sadzewicz taki nudny egoista, tylko siedzi i siedzi jak Żyd nad książkami! A nie, to pójdzie,

obejrzy swoje kwiaty, swoje ptaszki, swoje żółwie, swoje sarny i różne takie blażeństwa i wraca znowu do książki.

Pani Chorążyna (robiąc prędko wachlarzem):

A już moja dobrodziko, z tych uczonych nic nigdy dobrego nie wyjdzie! Uczony zawsze do niczego, zawsze głupi!²⁷

Dodatek

Byłoby niesprawiedliwością, gdybyśmy nie doceniali zainteresowania, jakie budzi Morawski u badaczy litewskich. Opublikowali oni dwujęzyczną edycję, polską i litewską, odnalezionego przez nich fragmentu brulionowego rękopisu rozprawki medycznej Morawskiego²⁸. Publikacja ma bardzo staranną szatę graficzną, zawiera bogaty materiał ilustracyjny i komentarze, mające przybliżyć Morawskiego czytelnikom litewskim.

Ale wydawcy zmienili Morawskiemu tytuł, przeinaczając w ten sposób temat jego rozprawki – a więc jej sedno.

Podali tytuł całkowicie mylny: *Fizyognomistyka kobiet*, podczas gdy Morawski dał tytuł: *Fizyognomistyka kobiet cywilizowanych*. Mimo że tytuł *Fizyognomistyka kobiet cywilizowanych* widnieje na reprodukowanych przez litewskich edytorów kartach rękopisu Morawskiego, zapisany własną jego ręką (s. 16).

W innym miejscu (s. 12) odczytać można tytuł okrojony, wypisany inną ręką i innym atramentem (być może przez archiwistę); że to nie pismo Morawskiego, rzuca się w oczy.

Tytuł *Fizyognomistyka kobiet cywilizowanych* figuruje także w sporządzonym przez samego Morawskiego spisie jego rękopisów, który przytaczają przedwojenni wydawcy tomu *Kilka lat młodości mojej w Wilnie...* w swoim wstępie.

Przede wszystkim jednak, w rozprawce cały czas mowa właśnie nie o kim innym, tylko o „kobietach cywilizowanych”, to znaczy, jak wyjaśnia, żyjących we współczesnej Morawskiemu, europejskiej kulturze, w „cywilizowanym świecie”, jak pisze; żyjących „dzisiaj”. A nie o „kobietach”, czyli o każdej kobiecie, która kiedykolwiek urodziła się lub jeszcze się urodzi. I uwagi jego znowu mają charakter zadziwiająco prekursorski.

Najpierw bowiem nawiązuje tu do słynnych koncepcji Lavatera, łączącego indywidualne ukształtowanie cielesne z określonymi, także całkowicie indywidualnymi cechami charakteru – to znaczy, mówiąc językiem ówczesnym, duszy danego człowieka, a zaraz potem w rozważaniach jego pojawia się taka uwaga:

Wychowanie kobiet i ich z płcią męską stosunki w cywilizowanym świecie, rozdarły spojenia, którymi obie płci połączyło przyrodzenie, jedynie w częściach rod-

nych tworząc potrzebne odmiany, i z każdego innego względu przychyliły [?] nas patrzeć na kobiety, a kobiety same na siebie jak na oddzielny zupełnie wypadek kreacji (s. 15, znak zapytania od wydawców).

Taką uwagę dzisiaj nazwalibyśmy równościową. Nie ma oddzielnego zupełnie wypadku kreacji, poza odmiennością części rodnych. Są wytwory wychowania i stwarzanych przez społeczeństwo różnic w społeczno-obyczajowych sytuacjach mężczyzn i kobiet, i te właśnie sytuacje wpływają na kształtowanie się i sposób widzenia różnic pomiędzy płciami. I Morawski pisze dalej o niektórych takich różnicach oraz ich społecznych przyczynach, zwłaszcza o wymuszaniu na kobietach określonych zachowań, odmiennych od zachowań mężczyzn.

Brakuje tylko, by u Morawskiego pojawiło się wyrażenie „płeć kulturowa” – choć w jego określeniu „kobieta cywilizowana” zawarta jest właśnie myśl bardzo podobna.

Wyliminowana przez wydawców litewskich z tytułu rozważań Morawskiego...

A nadto, na okładce tej publikacji umieścili oni reprodukcję obrazu Kanutego Rusieckiego *Bachantka*. To ma być, ich zdaniem, ta „kobieta cywilizowana” Morawskiego?²⁹

Przypisy

- ¹ Stanisław Morawski, *Kilka lat młodości mojej w Wilnie (1818-1825)*. Opracowali i wstępem poprzedzili Adam Czartkowski i Henryk Mościcki. Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa 1924.
- ² *Rękopis znaleziony w Paryżu. Wspomnienia Stanisława Morawskiego o Marii Szymanowskiej*. Wstęp i opracowanie Danuty Danek. Fotografie Krzysztofa Hejkego. Terra Nova, Warszawa 2013.
- ³ Dokumentacja objęła też stare polskie nagrobki na cmentarzu w Niemojunach, niektóre jeszcze z XIX wieku. Wśród nich, w pobliżu kaplicy, ale z tyłu, po prawej stronie, znajduje się niepozorny grób, nie ogrodzony i nie ozdobiony (tylko kopczyk ziemny), z dużym, nadpróchniałym już krzyżem, do którego przybita jest tabliczka z imieniem i nazwiskiem Zygmunta Morawskiego, bez żadnych dat. Zygmunta Morawski był przedwojennym, prawdopodobnie ostatnim właścicielem Ustronia. Co się z nim stało? Dlaczego na jego grobie nie ma żadnych dat? Stojąc nad tym dziwnym grobem, myślałam, że mógł zostać zamordowany.
- ⁴ Stanisław Morawski, *Z wiejskiej samotni. Listy do Heleny i Franciszka Malewskich*. Opracował Zbigniew Sudolski. PIW, Warszawa 1981.
- ⁵ Zainteresowany czytelnik znajdzie to w moim wstępie we wspomnianej publikacji *Rękopis znaleziony w Paryżu...*, a także m.in. w rozprawach *Traktat Stanisława Morawskiego o muzyce w jego wspomnieniach o Marii Szymanowskiej*, „Sztuka Edycji” 2012 nr 1, *Ponowne odkrycie nieznanego wielkiego pisarza. O Stanisławie Morawskim*, „Nauka” 2013 nr 3.

- ⁶ Szczegóły w rozprawie: Danuta Danek, *Stanisław Morawski o Marii Szymanowskiej i muzyce (Tekst integralny z 1849 r.)*, w t. zb. *Topos narodowy w muzyce polskiej międzywojnia*. Pod red. Wojciecha Nowika i Katarzyny Szymańskiej-Stułki. Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna 16-17 XI 2009. Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2013.
- ⁷ O bardzo mało znanych związkach między zainteresowaniami polskich romantyków a dziewiętnastowieczną nauką o wszechświecie pisze Jarosław Włodarczyk, *Kosmos Słowackiego*, w t. zbior. *O Słowackim „umysły ludzi różne”*. Pod red. Urszuli Makowskiej. Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2009 (tamże mój głos w dyskusji: *Uwagi do referatu Jarosława Włodarczyka*).
- ⁸ Przedstawiam to w mojej rozprawie wstępnej w publikacji *Rękopis znaleziony w Paryżu...*
- ⁹ Wincenty Lutosławski, *Nieznany wielki pisarz*. „Tygodnik Wileński” 1925 nr 14. Przedruk w osobnej broszurze Bydgoszcz 1925, s. 7.
- ¹⁰ Przedrukowi tych dwu opowiadań, „Twórczość” 2013 nr 11, towarzyszy moja rozprawa *Niedokonany polski Czechow w czasach romantyzmu* i fotografie Krzysztofa Hejkego. Tu m.in. uzasadniam, dlaczego sądzić możemy, że Morawski był niezwykle światłym, a nawet w pewnych kwestiach medycznych prekursorsko myślącym lekarzem. Rozprawę w przekładzie rosyjskim i reprodukcje fotografii opublikowała „Nowaja Polska” 2014, nr 10 (167).
- ¹¹ Tekst ten został opublikowany w „Tece Wileńskiej” 1858 nr 4, 5, 6. Ale też nie wiemy, w jakiej mierze jest autentyczny. Pojawił się z informacją, że redakcja zawdzięcza go Apolinaremu Morawskiemu, „bratu” Stanisława Morawskiego, co jednak nie jest ściśle, bo Stanisław Morawski nie miał brata, tylko dalszych krewnych, z którymi nie utrzymywał kontaktów z powodu jakichś ich nielojalnych postępów wobec niego. Być może dlatego, podając tekst do druku, Apolinary, jeden z owych krewnych, opuścił w nim słowa Morawskiego, że pozbawiony jest „prawdziwych krewnych” – które to słowa znajdujemy we fragmentach tekstu *Od Merezka do Kowna*, opublikowanych przez przedwojennych edytorów w tomie *Szlachta-bracia...* Proszę porównać. Tekst z „Teki Wileńskiej” 1858 nr 6, s. 115: „Długoż mnie, o mój Boże! opuszczonego od świata, zapomnianego sercem od starych przyjaciół, oderwanego śmiercią od tych, co mnie szczerze kochali, sierotę trzymać jeszcze tu będziesz?!” Tekst z tomu *Szlachta-bracia...*, s. 259: „Długoż mnie, o mój Boże! opuszczonego od świata, zapomnianego sercem od starych przyjaciół, oderwanego śmiercią od tych, co mnie szczerze kochali, pozbawionego prawdziwych krewnych, sierotę – trzymać jeszcze tu będziesz?...” Różnice są jednak także w kolejnym zdaniu, takie, jakby przedwojenni edytorzy albo korzystali z innej wersji rękopisu, albo sami tekst zmieniali. Proszę porównać. „Teki Wileńska”, tamże: „Długoż jeszcze, czytając serca mojego karty, tą pięknnością przyrodzenia, którąś ręką Twoją wszechmocną utworzył, gorzkie duszy mojej boleści łagodź będziesz?...” Tekst w tomie *Szlachta-bracia...*, tamże: „Długoż jeszcze Sam Jeden tylko czytając serca mojego karty, tą pięknnością przyrodzenia, którąś ręką Twoją utworzył, gorzkie duszy mojej boleści łagodź będziesz?...”
- ¹² Informacje o odnalezionych w bibliotekach wileńskich rękopisach rozważań politycznych Morawskiego i części zbioru folklorystycznego podaje Reda Griškaitė, *Legacy*

of manuscripts of Stanisław Morawski stored in Vilnius libraries, Lithuanian Instytut of History, 22. 04. 2003. <http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04~2002~1367183933306/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content>

- ¹³ Józef Bachórz, *Kolejne uwagi o Stanisławie Morawskim i jego «Wspomnieniach o Marii Szymanowskiej» oraz o rozmyślaniach Danuty Danek w tonacji nie tylko nokturnowej*, „Twórczość” 2015, nr 5, s. 133-134.
- ¹⁴ Stanisław Morawski, *Kilka lat młodości mojej w Wilnie (1818-1825)*. Opracowali i wstępem poprzedzili Adam Czartkowski i Henryk Mościcki. Wyd. 2. PIW, Warszawa 1959, s. 396.
- ¹⁵ Morawski, *Kilka lat młodości mojej w Wilnie...*, wyd. cyt. s. 377.
- ¹⁶ Janusz Tazbir, *Okrucieństwo w nowożytnej Europie*. Wyd. II zmienione. Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1999, s. 210.
- ¹⁷ Tamże, s. 209, 212, 213-214.
- ¹⁸ Cytuje Zofia Lewinówna, *Prawdziwe dzieje Franciszki Krasińskiej*, w: Klementyna z Tańskich Hoffmanowa, *Dziennik Franciszki Krasińskiej*. Opracowała Zofia Lewinówna. Wstępem poprzedziła Aleksandra Frybesowa. PIW, Warszawa 1961, s. 210-211.
- ¹⁹ W rozprawie *Obrazy wyjaskrawione i słabe światelka. Inne spojrzenie na romantyzm*. „Twórczość” 2000, nr 9.
- ²⁰ Morawski, *Kilka lat młodości mojej w Wilnie...*, wyd. cyt., s. 428.
- ²¹ Obszerne materiały źródłowe znaleźć można w pracy Danuty Żołędz-Strzelczyk, *Dziecko w dawnej Polsce*. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002.
- ²² Adam Mickiewicz, *Dzieła wszystkie. Zebrane i opracowane staraniem Komitetu Redakcyjnego*. T. XVI: *Rozmowy*

z Adamem Mickiewiczem. Zebrał i opracował Stanisław Pigoń. Przedmowę napisał Władysław Mickiewicz. Warszawa 1933, s. 220.

- ²³ Pokazuję to m.in. w moich rozprawach *Thumaczenie i doświadczenie. Mickiewicz jako tłumacz Schillera*. „OderÜbersetzen. Deutsch-polnisches Übersetzungsjahrbuch – Karl Dedecius Archiv. Polsko-niemiecki rocznik translatorski – Archiwum Dedeciusa”, 2010 nr 1, *Literatura i psychoanaliza. Mickiewicz w świetle psychoanalitycznym*. „Polonistyka” 2012, nr 6 i *Odzew pani teolog na cierpieniu Mickiewicza-bitego dziecka*, „Twórczość” 2015, nr 12.
- ²⁴ Lutosławski, dz. cyt., s. 5.
- ²⁵ Przedstawiam to we wspomnianej już rozprawie *Niedokonany polski Czechow w czasach romantyzmu*, a szerzej w pracy „*Godzina myśli*” jako studium romantyzmu. *Dwoistość w miłości romantycznej*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 3.
- ²⁶ Morawski, *Z wiejskiej samotni...*, s. 234-235.
- ²⁷ Morawski, *Taki to egoista! Taka egoistka! Bzdurstwo w moralie i moral w bzdurstwie*, w tomie *Szlachta-bracia...*, s. 244.
- ²⁸ Stanislovas Moravskis, *Moterų fizjonomika / Stanisław Morawski, Fizjognomistyka kobiet*. [Opracowali:] Saulius Špokevicius, Rimantas Šalna, Voicechas Piotrovicius. Petro Ofseta, Vilnius 2010. Zob. także: *Nasz wspólny spadek kulturalny*, „Kurier Wileński. Dziennik Polski na Litwie”, 19 marca 2010.
- ²⁹ Skrót rozprawy przedstawiłam jako referat podczas III Międzynarodowego Kongresu Naukowego *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, który odbył się w dniach 30 IX-2 X 2015 r. w Białymstoku, zorganizowany przez Instytut Badań Nad Dziedzictwem Kulturowym Uniwersytetu w Białymstoku.



Meandry Niemna. Fot. Krzysztof Hejke, 2012 r.

Trwałość i innowacyjność obrzędu

Na przykładzie etapów dawnego
i współczesnego wesela z terenów
południowego Podlasia

Wesele to wciąż bardzo żywotny w Polsce obrzęd rodzinny, mający za sobą bogatą tradycję, a równocześnie otwarty na zmiany i innowacje. Określany w języku polskim, białoruskim, ukraińskim i rosyjskim wspólnym słowem *wesele*, pochodzącym od psł. **veselbje* i psł. rdzenia **vesel-*, jak pokazali Nikita i Swietłana Tolstojowie, niesie w sobie „siłę życia, zdrowie, żyzność i urodzaj”¹. Jako obrzęd przejścia zawiera w sobie takie sekwencje, które towarzyszą przechodzeniu z jednego do drugiego stanu albo świata².

Zgodnie z ustaleniami Arnolda van Gennepa, w obrzędzie w ogóle (a więc także w obrzędzie weselnym) są obecne rytuały przejścia, polegające na: 1) **wyłączeniu (separacji)** – panna młoda nie jest już panną; 2) **pozostawianiu w tzw. okresie przejściowym** – panna młoda nie jest już panną, ale nie jest też mężatką; 3) **włączeniu (integracji)** – panna młoda staje się kobietą zamężną³.

Wesele jako obrzęd o charakterze rodzinnym jest swoistym teatrem i jednocześnie tekstem kultury, w którym współdziałają ze sobą różne elementy, zwane przez Nikitę Tolstoją „kodami kulturowymi”. Nawiązując do ustaleń rosyjskiego badawcza i posiłkując się zaproponowaną przez niego typologią kodów w pracy *Iż „grammatyki” sławjanskich obrzędów*⁴, przyjmuję, że w obrzędzie weselnym współdziałają kody: **werbalny** (np. formuły błogosławieństw, przemowy weselne, pieśni); **akcyjny** (działania postaci weselnych); **przedmiotowy** (rekwizyty weselne, m.in.: różga, welon, *korowaj*); **personalny** (postacie weselne, np.: panna młoda, pan młody, staroscina, starosta itp.); **temporalny** (czas, np.: sobota jako dzień wesela); **lokacyjny** (przestrzeń, np.: dom panny młodej, próg przy powitaniu, sala weselna); **muzyczny** (np.: melodia *Serdeczna Matko* grana przy błogosławieństwie; *marsz weselny* grany przez muzykantów przy przyjeździe pana młodego do panny młodej). Wymienione kody w obrzędzie weselnym nie funkcjonują w izolacji, lecz wzajemnie się uzupełniają i warunkują, tworząc wspólny kod synkretyczny pozwalający zaprezentować obrzęd jako całość⁵.

Trwałość i zmienność tak rozumianego obrzędu weselnego pokażę, przyjmując za punkt wyjścia kod akcyjny, który – moim zdaniem – jest najważniejszy i najbardziej stabilny, gdyż pozwala odtworzyć sekwencyjność wesela, zrekonstruować tworzące je etapy. Ponadto kod ten ściśle współdziała z pozostałymi kodami.

Przedmiotem moich obserwacji jest tradycyjne katolickie wesele z terenów wschodniej Polski, dokładniej z południowego Podlasia.

Zgodnie z ustaleniami badaczy tego obszaru – Alicji Mironiuk, Janiny Petery i Celestyna Wrębiaka⁶ – przyjmuję, że południowe Podlasie to umowny obszar dawnego województwa białkopodlaskiego, obejmujący powiaty: bialski, parczewski i radzyński.

Materiał porównawczy będą stanowiły zapisy wesel zaczerpnięte ze źródeł drukowanych z XIX, XX i XXI wieku, z prac: Łukasza Gołębiowskiego (1830)⁷, Kazimierza Władysława Wójcickiego (1836)⁸, Oskara Kolberga (1890⁹, 1890¹⁰, 1891¹¹, 2004¹²), Adolfa Pleszczyńskiego (1892)¹³, Feliksa Olesiejuka (1971¹⁴, 2000¹⁵), Aleksandra Oleszczuka (1951¹⁶, 1989¹⁷), Jana Adamowskiego (1988¹⁸, 1998¹⁹), Aranuty Ady Radzikowskiej (1994²⁰, 1995²¹), Marioli Tymochowicz (2011)²², Jerzego Bartmińskiego, Beaty Maksymiuk-Pacek, Anny Michalec (2011)²³ oraz Janiny Szymańskiej (2012)²⁴. Materiały zawarte w publikacjach Jerzego Bartmińskiego, Beaty Maksymiuk-Pacek, Anny Michalec, Marioli Tymochowicz i Janiny Szymańskiej oprócz zapisów wesel z XIX w. notują też nowsze XX-wieczne, ukazujące przeobrażenia, jakie dokonywały się w tradycyjnym obrzędzie weselnym na omawianym terenie. Do analizy przemian w weselu na południowym Podlasiu wykorzystam również materiały własne, zgromadzone w czasie wywiadów terenowych w wybranych miejscowościach południowego Podlasia w latach 2012-2016 oraz pochodzące ze zbiorów prywatnych filmy wideo dokumentujące obrzęd weselny w latach 1995-2015.

Wesele możemy porównać do „starannie wyreżyserowanego spektaklu”²⁵, składającego się z następujących po sobie scen. Są to etapy obrzędu, w których uczestniczą główni bohaterowie wesela: młoda para i towarzyszący jej goście weselni, wszystko to odbywa się w określonym miejscu i czasie przy śpiewach, tańcach i ucztowaniu. Na podstawie literatury i badań własnych wyodrębniłam w weselu tradycyjnym i współczesnym 21 etapów.

Pierwszy etap to **swaty** zwane też **wywiadami, posłami, dziewosłębami**. Do domu panny przychodziła specjalnie wybrana osoba zwana na tych terenach *swatem, rajkiem* (okolice Białej Podlaskiej), a także *dziewosłębem, wywiadnikiem* (Drelów, Biała Podlaska), *bidorajem* (okolice Piszczaca), której zadaniem było „zbadanie stanu majątkowego” oraz zebranie opinii na temat wybranki kawalera. Jeśli swaty przyniosły oczeki-

wany efekt, to w przypadającą po nich niedzielę rodzice dziewczyny udawali się do domu chłopca na tzw. *ogłady* (okolice Tuczej, Huszczy), wówczas to rodzice chłopca częstowali rodziców dziewczyny wódką i zakąską.

Według Marioli Tymochowicz swaty były obecne w weselach badanego terenu w XIX i w początkach XX wieku, kiedy to wybór współmałżonków zależał od woli rodziców²⁶. Jednak z przeprowadzonych przeze mnie obserwacji (jako uczestnika wesel) wynika, że w miejscowościach Olszyn, Komarno, Rokitno młodych swatano jeszcze na początku lat 80. XX wieku. Ale *teraz już nikt nikogo nie swata*, jak podaje informatorka z Piszczaca²⁷.

Zaręczyny (zrękowiny, zaloty, zmówiny, umówiny). Dawniej do domu panny przyjeżdżał kawaler z rodzicami i najbliższą rodziną. Przywozili ze sobą wódkę i bochen chleba owinięty w lniany obrus. Rodzice panny dawali rodzicom chłopca swój chleb. W razie zerwania zawartej w tym czasie ugody, chleb zwracano na znak odmowy²⁸. Na zaręczynach ostatecznie uzgadniano wszelkie sprawy dotyczące formy obrzędu weselnego, a także majątkowe – wysokość wiana dziewczyny. Obecnie poza omówieniem spraw związanych z weselem ustala się też ostateczną datę ślubu. Najważniejszym jednak punktem jest wręczenie pierścionka dziewczynie przez chłopaka, od tego czasu są już oficjalnie narzeczonymi.

Dawanie na zapowiedzi. Dawniej tuż po zaręczynach młodzi składali wizytę księdzu i dawali na zapowiedzi. W okolicach Mokran Starych młodzi szli do księdza zaraz po zaręczynach, które „odbywały się w sobotę i trwały całą noc. W niedzielę zaś rano młodzi nieśli na zapowiedzi”²⁹. Zapowiedzi były czytane przez trzy kolejne niedziele. Dzisiaj ten zwyczaj niczym się nie różni od tego sprzed kilkadziesiąt lat, może z wyjątkiem tego, że na zapowiedzi daje się w dogodnym dla siebie terminie.

Przygotowania do wesela i zapraszanie gości. Jak pisze Aleksander Oleszczuk, w miejscowości Mokran Stare dawniej „młody książ zaprasza na wesele wraz z marszałkiem [...]. W drodze każdą spotkaną osobę, nawet dzieci książ całuje w rękę i prosi o błogosławieństwo. Przy kłanianiu się wypowiada takie słowa: *Prosi matka, prosi ojciec, proszę ja na chleb, na sól, na to, co nam Pan Bóg dał*”³⁰. Na początku XX wieku zapraszanie gości odbywało się trzy dni przed weselem. Kawaler jechał z kolegą i zapraszał na wesele, niekiedy jeździł też z ojcem. Syn zapraszał młodzież, a ojciec starszych, podobnie czyniła też panna (okolice Tuczej)³¹. W okolicach Kodnia i Piszczaca zapraszano na wesele w sobotę przedślubną – „[po spowiedzi w sobotę przedślubną] wstępują [młodzi] do każdego domu, i każdemu z osobna kłaniając się, proszą go o błogosławieństwo i na wesele”³². W tym czasie przygotowywano się też do wesela i kupowano sprawunki dla młodej. Wtedy też ustalano skład orszaku weselnego, przygotowywano pomiesz-

czenie na wesele. Obecnie na wesele zaprasza młoda z druhną, a młody z *drużbantem*. Niekiedy zapraszają też rodzice, gdy młodzi pracują, albo nie mają czasu³³. Wraz z prośbą o błogosławieństwo na nową drogę życia zapraszającym gościom zostawia się papierowe zaproszenia z prośbą o potwierdzenie przybycia na ślub i wesele (obserwacja własna). Dziś do wystroju sal weselnych wynajmuje się firmy dekoratorskie (zwyczaj znany od początku XXI wieku). *Niektórzy młodzi jak sobie chcą, to dekorują, wynajmują tam jakąś dekoratorkę i sobie w jakimś kolorze, w jakim tam sobie życzą, sobie stroją*³⁴. Sale weselne są dekorowane przez specjalne firmy, często wedle pomysłów nowożeńców. Sufity i ściany zdobią materiały w różnych kolorach, np. białym, różowym, bordowym³⁵, do tego dobierane są balony, serpenty i kwiaty w tych samych barwach. Przygotowuje się także specjalne miejsce dla młodych, które dawniej ozdabiano wzorzystym kilimem, współcześnie płótnem w kolorze dekoracji, w centralnym jego miejscu, nad głowami młodych zostaje umieszczony obraz³⁶ z wizerunkiem Matki Bożej, np. *Cygańskiej*³⁷ lub *Matki Boskiej Karmiącej na znak, żeby dzieci się wiodły*³⁸.

Wieczór paniński, kawalerski. Dawniej w ostatni wieczór przed ślubem w domu młodej zbierały się dziewczęta i robiły wianki, bukieciki, wily też różgę przeznaczoną dla marszałka (*starosty* lub *starszego drużby*), wszystko to odbywało się w atmosferze zabawy przy wspólnym śpiewie (okolice Tuczej)³⁹. Chłopcy w tym czasie spotykali się w domu kawalera. Dzisiaj wieczór paniński i kawalerski polega na spotkaniach w domu chłopca i dziewczyny, które upływają na wspólnej zabawie i żartach. *Dziewczynie organizuje wieczór paniński starsza drużna, wymyśla różne konkursy i zabawy, a chłopcy przeważnie piją alkohol i cieszą się ostatnimi dniami wolności*⁴⁰. W sklepach można kupić różne specjalne gadzety związane z tym wieczorem i przyszłym życiem małżeńskim, np. *stroje diaboliczne, czy też seksowne koszulki nocne na pierwszą noc po ślubie*⁴¹. Prezenty, często te z podtekstami erotycznymi, kupują koleżanki i koledzy przyszłych małżonków zaproszeni na wspólną przedślubną zabawę.

Pieczenie korowaja⁴². To obrzędowe pieczywo, bez którego dawniej nie mogło się odbyć żadne wesele, pieczone było w domu panny w przeddzień ślubu. Do jego przygotowania wyznaczone były specjalne kobiety, zwane *korowajnicami*, przynosiły one potrzebne produkty do zrobienia ciasta. Przy pieśniach opisujących czynności związane z wykonaniem *korowaja* (zbieraniem produktów, rozczynianiem ciasta, wkładaniem go do pieca, wyjmowaniem itp.)⁴³ przygotowywały go, a po wyjęciu z pieca – ozdabiały. Środek tego weselnego pieczywa zdołało ulepić z ciasta słońce (symbolizowało dziewczynę), obok niego znajdował się półksiężyc (symbolizujący chłopca), wokół nich układano gęsto zrobione z ciasta ptaszki, szyszki, różyczki, którymi w trakcie wesela obdarowywano gości⁴⁴. Z wyglą-

dem korowaja wiązały się pewne wierzenia: wyrosnięte ciasto wróżyło dobre życie, niezbyt udane zapowiadało niedostatek, a pęknięte miało oznaczać, że dziewczyna przed ślubem nie dochowała czystości. Upieczone i przyozdobione (np. barwinkiem, rutą, kalina) ciasto wnoszono do komory, skąd było uroczystie wnoszone w trakcie wesela⁴⁵. Dzisiaj nikt już nie piecze korowaja, a wielu młodych ludzi z omawianego terenu nawet nie wie, czym był korowaj. Jego miejsce zajął zamawiany lub pieczony przez umówione kucharki tort weselny.

Przyjazd młodego. W dniu ślubu, a dawniej był to wtorek lub niedziela, młody udawał się ze swoją drużyną do domu przyszłej żony. Po drodze nieproszeni goście robią mu bramy: *U nas taki zwyczaj, że nie puszczają już młodego, dopokąd nie wykupi. Jak postawi dwie litry, trzy litry wódki i zagryche, dopiero zabierają stół [...]. Potem młoda wychodzi, zaprasza do mieszkania i wtenczas już do błogosławieństwa*⁴⁶. We współczesnym weselu z południowego Podlasia obrzęd ten wygląda podobnie. Młody, zazwyczaj w sobotnie popołudnie, przybywa do domu dziewczyny wraz ze świadkiem (*družbantem*), przywozi jej ślubny bukiet. Dziewczyna wychodzi, przypina mu kwiaty do butonierki i zaprasza przyszłego małżonka do domu, gdzie wspólnie proszą najbliższych o błogosławieństwo⁴⁷.

Błogosławieństwo (ukłon, złubiny). Na początku XX wieku w miejscowości Tucza młodzi *klękali przed rodzicami i prosząc o błogosławieństwo, całowali ich ręce. Rodzice siedząc na ławie, całowali klęczących w głowy i mówili: „Błogosławimy was w imię Ojca i Syna i Ducha Świętego”, a weselnicy mówili: „Amen”*⁴⁸. Współczesne błogosławieństwo niewiele się różni od tego dawnego: *Oboje klękają i proszą o błogosławieństwo. I podchodzą najpierw rodzice błogosławią, żegnają i całują się. I później rodzina, najbliższa. Chrześni, rodzeństwo, dziadkowie, babcie. [I co się wtedy mówi?] Błogosławię cię w imię Ojca, i Syna, i Ducha. Ręką przeżegnałam*⁴⁹. W miejscowości Rokitno wygłaszana jest przy tej okazji specjalna przemowa: *Nasze dzieci, miejcie w sercu Boga, z całej siły go kochajcie, a nas rodziców o błogosławieństwo prosicie*⁵⁰.

Droga do kościoła. Dawniej młodzi jechali do ślubu oddzielnie wozami zaprzęgniętymi w konie – „zazwyczaj wóz z panną młodą jedzie pierwszy. Na wozie tym siedzą: brat, siostra, pierwsza drużna i swachna. Z kolei na drugim wozie [za młodą] jedzie pan młody i jego starszyzna weselna”⁵¹. Przez całą drogę do ślubu, jak podaje Kolberg⁵², „grzmi grajek w towarzystwie bębenka, a kobiety wyśpiewują na całe gardło” (okolice Kodnia, Piszczaca). Orszak weselny obsypywano owsem⁵³, aby młodzi byli płodni i aby im się darzyło. Kropiono ich także święconą wodą, w celu zabezpieczenia przed złymi mocami, jakie mogli napotkać na drodze do ślubu. Gdy panna lub kawaler nie mieli rodziców, to w drodze do kościoła udawali się na cmentarz: – *Przed pójściem do kościoła poszliśmy na cmentarz*

*i tam żeśmy się pomodlili, prosząc też zmarłą o błogosławieństwo, i z cmentarza poszliśmy już do kościoła*⁵⁴. W drodze do kościoła *młoda miała cukierki i jak jechali do kościoła, to kogo spotkała, czy za oknem, czy w oknie, klaniała się niziutko. No i ktoś przeżegnał, błogosławił. A dzieciom to cukierki sypała młoda, żeby słodkie życie było*⁵⁵. Na południowym Podlasiu w latach 80. i 90. XX wieku do ślubu młodzi jechali osobno samochodami. Na masce samochodu, w którym siedziała młoda, *siedziała lalka, kładło się obrączki, gołąbki białe w sercu*⁵⁶. Obecnie młodzi jadą do ślubu razem, a ich samochód ubiera florystka, najczęściej żywymi kwiatami, a na miejscu tablic rejestracyjnych umieszcza napis: „Młoda para”, albo imiona nowożeńców. Jednak, tak jak to dawniej bywało, ojciec kropi te samochody wodą święconą: *Samochody zawsze kropią wodą święconą, no po to, by Bóg ich [weselników] chronił*⁵⁷.

Ślub. Pod kościołem formował się orszak weselny, na którego czele stała para młodych, za nimi *starostowie* i kilka par *družbów*. Podczas nabożeństwa młoda starała się narzucić młodemu welon na nogi, żeby był jej posłuszny. Po zaślubinach młodzi podchodzili do bocznego ołtarza z wizerunkiem Matki Bożej i tam się modlili, a młoda zostawiała bukiet drużny (dawniej wianek)⁵⁸. Młoda była ubrana na biało, na głowie miała welon symbolizujący czystość. W ostatnich latach u młodej można zauważyć czerwone buciki, a w butach młodego czerwone sznurówki⁵⁹. Po wyjściu z kościoła młodych obsypuje się ryżem, co ma zapewne podobne znaczenie, jak kiedyś posypywanie owsem⁶⁰. Oprócz ryżu sypie się drobne monety, które młodzi muszą sami pozbierać. Od początku XXI wieku spotykane jest również sypanie płatkami kwiatów i konfetti.

Powitanie przed domem weselnym. Informator z Wyryk mówi: *Jak przyjadą z kościoła, to ojciec z matką [...] witają z chlebem i solą, i z wódką. Alie tej wódki młodzi nie pija, tylko przez siebie wylewają*⁶¹. Powitanie przed domem / salą weselną obecnie wygląda identycznie: *W drzwiach [do sali weselnej] stoją rodzice młodej i młodego z chlebem, solą, wódką. I mówi się: „Witamy was chlebem i solą, i dobrą wolą”*⁶².

Uczta weselna i śpiewy przy stole. W dawnym i współczesnym weselu z terenów południowego Podlasia młodzi po wejściu do domu weselnego, dziś na salę weselną, siadali w specjalnie dla nich przygotowanym miejscu: *Tam mają ładnie [miejsce] ubrane nad młodymi. Obraz wisi. Matka Boska z dzieciątkiem przeważnie*⁶³. Ucztę weselną rozpoczynało się śpiewem: *Zanim się zaczęło obiad, to było „Pod Twą obronę” zaśpiewane*⁶⁴. Tym samym powierzając opiece Matki Bożej nowo zaślubionych. Na dawnym weselu jedzono: kapustę z grochem lub fasolą, galarete, pierogi z serem lub kaszą jaglaną, ser, jeśli gospodarz był bogaty, podawano też smażone mięso. Obecnie podlaska uczta weselna zadziwia swoim przepychem. Podaje się wymyślne potrawy, które przygotowuje kucharka

wynajęta specjalnie w tym celu. Dawniej na weselu przyśpiewywano sobie, istniał bogaty repertuar pieśni i przyśpiewek weselnych⁶⁵. Muzykanci grali, a goście wraz z nimi śpiewali pieśni. Repertuar pieśniowy towarzyszył wszystkim etapom weselnym, z pieśni można było odtworzyć scenariusz zachowań w obrzędzie weselnym.

Obecnie na weselu z terenów południowego Podlasia śpiewa zespół muzyczny, przy wtórze którego goście wyśpiewują tylko pieśni związane z toastami: *Gorzka, wódka; Sto lat*. Dawne wesele trwało kilka dni, obecnie zwykle tylko jeden. W czasie uczty weselnej na współczesnym weselu młodzi udają się do zakładu fotograficznego na sesję zdjęciową. W ostatnich latach na południowym Podlasiu takie sesje robi się w plenerze: w parku przy stadninie koni w Janowie Podlaskim, w zabytkowym dworze Zaborek, czy też nad Bugiem.

Oczepiny. Dawniej, gdy miały zacząć się oczepiny, śpiewano młodej, by usiadła na dzieży, było to „wezwanie do młodej, oznajmiające czas rozpoczęcia oczepin. Zachowany zwyczaj sadzania młodej do oczepin na odwróconej dnem do góry dzieży chlebowej, by zapewnić jej chleb i dostatek na całe życie. Zwyczaj dawno zapomniany⁶⁶, w tym momencie zaczynało też grać *chmie-la*. Oczepiny odbywały się „pod koniec uczty weselnej panna młoda pochylała głowę nad stołem, a starościna zdejmowała jej welon z głowy, przymierzając go siedzącym obok druhnom. Starsza druhna brała na koniec welon i wianek, wkładała na swoją głowę i tańczyła po izbie⁶⁷.”

Współczesne oczepiny nawiązują do tych tradycyjnych. Młoda sadza się na krześle na środku sali, wokół niej zbierają się młode dziewczęta, druhna odpina welon, a młoda rzuca go za siebie, uważa się, że panna, która złapie welon, niebawem wyjdzie za mąż⁶⁸. Współczesne oczepiny obfitują w różne zabawy organizowane dla młodych i ich gości. *Teraz to jest dużo więcej tych zabaw weselnych*⁶⁹. Stałym elementem współczesnych oczepin jest taniec z młodą lub młodym, za który należy „zapłacić”, w ten sposób młodzi zbierają pieniądze na nowe gospodarstwo⁷⁰. W ostatnich latach⁷¹ popularne są zabawy w przebierańców, gdzie mężczyźni dobierają się w pary, jeden odgrywa rolę mężczyzny, drugi kobiety, zabawa ta ma zabarwienie erotyczne, podobnie jak wiele innych zabaw inicjowanych w czasie współczesnych oczepin.

Dzielenie korowaja / tortu. Po oczepinach, które sygnalizowały koniec wesela, krojono *korowaj*, którym obdzielano wszystkich gości, zachowując jednak przy tym hierarchię zgromadzonych na uczcie weselników. Pierwszy kawałek otrzymywali młodzi, kolejno członkowie ich drużyny weselnej, a następnie pozostali goście⁷². „*Drużko*, po obdzieleniu przytomnych, resztę *korowaja* zachowuje dla krewnych nieobecnych na obrzędzie weselnym⁷³. „Wesele kończy się zwykle dzieleniem *korowaja* między weselników i muzykantów, któ-

rzy zwykle dostają spód *korowaja*⁷⁴. Na współczesnych weselach nie ma już *korowaja*. Gości obdarowuje się specjalnie przygotowanym tortem, którym młodzi częstują zebranych, tak jak nakazuje to czynić śpiewana w tym czasie przez orkiestrę piosenka:

*Mili goście, tort weselny kroić czas,
niechaj każdy go skosztuje chociaż raz,
niech go kroją ręce młodych dla osłody,
a upieką taki sam na złote gody!
Pierwsza porcja ukrojona dla rodziców,
dla rodziców, dla rodziców,
niech go jedzą, niech kosztują,
młodym szczęścia niech winszują
i śpiewają z nami tak:
Mili goście, tort weselny kroić czas, [...]
Druga porcja ukrojona jest dla chrzestnych,
Trzecia porcja ukrojona jest dla dziadków,
Czwarta porcja ukrojona jest dla gości⁷⁵.*

Podziękowanie dla rodziców. Pod koniec uczty weselnej na współczesnym weselu odbywa się specjalne podziękowanie dla rodziców. Jest to zwyczaj nowy z początku XXI wieku. Rodzice otrzymują od swoich dzieci specjalnie przygotowane prezenty: kosze ze słodyczami, kwiaty, ozdobne laurki⁷⁶. Zwykle orkiestra gra znany z wykonania Urszuli Sipińskiej utwór pt. *Cudownych rodziców mam*.

Poprawiny. Zarówno dawniej, jak i współcześnie, po weselu odbywały się poprawiny. Dawniej miały miejsce tydzień po weselu w domu, gdzie mieszkali młodzi⁷⁷, obecnie goście weselni spotykają się na drugi dzień po weselu, zwykle w niedzielę. *Wyglądają tak jak wesele prawie, bierze się magnetofon i się bawi⁷⁸.*

Przenosiny. Dawniej *młoda zabierała kufer, no i pościel wiążaną w jakieś tam płachty. Krowe prowadzili za wozem, owca szła, kury, grabie brali, widły [...]. To jakieś widoki, jak gdzieś były na ścianie, to też zrywali i brali jak już popili. Szabrowali dom [...], co się zabrało to już zostało⁷⁹.* Odjeżdżając z domu, żegnała się z domem i całą rodziną, śpiewano przy tym opartą na wzorcu kolekcji i pętli semantycznej⁸⁰ pieśń: *Oj, siadaj, siadaj kochanie moje, już nie pomoże płkanie twoje. Już płkanie nie pomoże, cztery konie stoją w wozie pozaprzęgane.*

Pokładziny. Jak pisze Mariola Tymochoicz, „pokładziny to prastary zwyczaj, który w szczątkowej formie zachował się na Lubelszczyźnie w XIX i na początku XX wieku⁸¹. „Po uczcie weselnej i rozpoczęciu tańców drużko bierze pościel i prowadzi nowożeńców spać do stodoły lub komory⁸². *Moja babcia opowiadała tak, że [...] młodych musieli do stodoły zaprowadzić i zamkno stodołę już tam i już tam te młode muszą spać niby⁸³.*

Podróż poślubna. Od kilku lat istnieje zwyczaj wyjazdu młodych w podróż poślubną, zwykle są to góry lub polskie morze. Jedynie dzieci bogatszych rodziców mogą sobie pozwolić na wyjazd zagraniczny⁸⁴.

Rocznice ślubu. Na południowym Podlasiu świętuje się pierwszą rocznicę ślubu („papierową”), *zaprasza się najbliższą rodzinę, zamawia mszę w kościele, a później obiad, poczęstunek taki. Co roku tak się obchodzi*⁸⁵. Jak się dożyje, to świętuje się kolejne rocznice – dziesiątą, dwudziestą, dwudziestą piątą i pięćdziesiątą.

Podsumowanie

Porównanie etapów tradycyjnego (dawnego) wesela i współczesnego obrazuje poniższe zestawienie:

Wesele tradycyjne (dawne)	Wesele współczesne
Swaty	
Zaręczyny	Zaręczyny
Zapowiedzi	Zapowiedzi
Przygotowania do wesela	Przygotowania do wesela
Zapraszanie gości	Zapraszanie gości
Wieczór panieński, kawalerski	Wieczór panieński, kawalerski
Pieczenie <i>korowaja</i> w domu młodej	
Przyjazd młodego do domu młodej	Przyjazd młodego do domu młodej
Błogosławieństwo w domu młodej	Błogosławieństwo w domu młodej
Droga do kościoła	Droga do kościoła
Ślub	Ślub
Powitanie przed domem weselnym	Powitanie przed domem weselnym
Uczta weselna i śpiewy przy stole	Uczta weselna i śpiewy przy stole
Oczepiny	Oczepiny
Dzielenie ciasta obrzędowego (<i>korowaja</i>)	Dzielenie ciasta obrzędowego (tortu)
	Podziękowanie dla rodziców
Poprawiny	Poprawiny
Przenosiny	
Pokładziny	
	Podróż poślubna
	Rocznice ślubu

Obserwacja wyróżnionych na wstępie **kodów kulturowych** pozwala stwierdzić, że zmiany zaszły:

W zakresie kodu **akcyjnego**. We współczesnym weselu nie ma już pewnych etapów wesela tradycyjnego – swatania młodych, przenosin i pokładzin, pieczenia *korowaja*. Doszły też etapy nowe: podziękowania dla rodziców, podróże poślubne i obchodzenie kolejnych rocznic ślubu.

W zakresie kodu **werbalnego** bez zmian pozostaje błogosławieństwo młodych przez rodziców, ale stopniowo zanika tradycyjny rozbudowany pieśniowy repertuar weselny, towarzyszący niemal każdemu etapowi wesela.

Jeśli chodzi o kod **personalny**, to główni bohaterowie – państwo młodzi, są – co oczywiste – obecni, ale inne postacie działające, które można traktować jako „poboczne” w skali całości obrzędu (choć nie etapu), mogą podlegać eliminacji. We współczesnym weselu brak jest *swata, rajka, posła*, a więc osób wyznaczających np. etap zwany swatami. Nie ma też *korowajnic* – kobiet, które piekły *korowaj*.

Wyraźne zmiany wiążą się z kodem **przedmiotowym**. Na współczesnym weselu nigdzie nie spotkamy

już różgi weselnej, a miejsce *korowaja*, jako obrzędowego ciasta weselnego, zajął tort. Stałym atrybutem panny młodej jest biały welon – symbol jej panieńskiej czystości. Nowym elementem stroju młodych są czerwone buty panny i czerwone sznurówki w butach kawalera.

Zmiany zachodzące w zakresie kodu **temporalnego** dotyczą dnia zawierania związku małżeńskiego – dawniej ślub brano we wtorek lub niedzielę, obecnie wesela odbywają się wyłącznie w soboty.

Modyfikacja w obrzędzie wiąże się z kodem **lokalnym**, tj. miejscem odbywania wesel. Dawniej był to dom młodej lub młodego, karczma, w kolejności też remiza strażacka. Współcześnie wesela urząda się w specjalnie wynajmowanych na tę okazję domach weselnych.

Zmiany można zauważyć również w zakresie kodu **muzycznego**. Miejsce dawnej kapeli i tradycyjnych instrumentów muzycznych (na Podlasiu składających się ze skrzypiec i bębenka), zajął głośno grający sprzęt muzyczny (np. gitara elektryczna, perkusja, syntezator) i zespół, którego zadaniem jest nie tylko przygrywanie do tańca i bawienie gości śpiewem, lecz prowadzenie wesela i organizacja różnych zabaw o charakterze żartobliwym.

We współczesnym weselu na południowym Podlasiu dawne łączy się z tym, co nowe. To, co tradycyjne, bywa zachowywane, przetwarzane bądź zastępowane. Parafrazując słowa Anny Zadrożyńskiej, autorki tekstu pt. *Tradycji i współczesności w obrzędach wsi okolic Kolbieli*⁸⁶, można powiedzieć, że obraz obrzędu weselnego z południowego Podlasia jawi się jako „system kontynuacji, przetworzeń, adaptacji i twórczości w obrębie dostępnych treści kulturowych i reguł ich łączenia”.

Przypisy

- 1 Nikita I. Tolstoj, Swietlana M. Tolstaja, *Kul'turnaja semantika slawjanskogo *vesel-*, [w:] Nikita I. Tolstoj, *Jazyk i narodnaja kul'tura. Očerki po slawjanskoj mifologii i etnolingvistike*, Moskwa 1995, s. 306-307.
- 2 Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii. O bramie i proggu, o gościmności i adopcji, o ciąży i porodzie, o narodzinach, dzieciństwie, dojrzewaniu i inicjacji, o święceniach kapłańskich i koronacji królów, o zaręczynach i zaślubinach, o pogrzebie i porach roku i o wielu innych rzeczach*, przeł. z francuskiego Beata Biały, wstęp Joanna Tokarska-Bakir, Warszawa 2006.
- 3 Arnold van Gennep, dz. cyt., s. 36, por. też Mariola Tymochowicz, *Rola tradycyjnych obrzędów przejścia w podtrzymaniu więzi rodzinnych i społecznych (na przykładach z obszaru woj. lubelskiego)*, „Rocznik Lubelskiego Towarzystwa Genealogicznego” 2014, t. V, s. 188.
- 4 Nikita I. Tolstoj, *Iz „grammatiki” slawjanskich obrjadov*, [w:] Nikita I. Tolstoj, *Jazyk i narodnaja kul'tura. Očerki po slawjanskoj mifologii i etnolingvistike*, Moskwa 1995, s. 63-77.
- 5 Tamże, s. 63-65.
- 6 Alicja Mironiuk, Janina Petera, Celestyn Wrębiak, *Kultura ludowa południowego Podlasia*, Biała Podlaska 1990, s. 6.

- 7 Łukasz Gołębiowski, *Lud polski. Jego zwyczaje, zabobony*, Warszawa 1830.
- 8 Kazimierz Władysław Wójcicki, *Pieśni ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu*, t. 1-2, Warszawa 1836.
- 9 Oskar Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 28, *Mazowsze*, cz. 5, Wrocław 1964 [wyd. fotoofset. z: *Mazowsze. Obraz etnograficzny skreślił...*, t. 5, *Mazowsze stare. Mazury. Podlasie*, 1890].
- 10 Oskar Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 33, *Chełmskie*, cz. 1, Wrocław 1964 [wyd. fotoofset. z: *Chełmskie. Obraz etnograficzny skreślił...*, t. 1, 1890].
- 11 Oskar Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 34, *Chełmskie*, cz. 1, Wrocław 1964 [wyd. fotoofset. z: *Chełmskie. Obraz etnograficzny skreślił...*, t. 2, 1891].
- 12 Oskar Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 82, *Chełmskie. Suplement do tomów 33 i 34*, Poznań 2004.
- 13 Adolf Pleszczyński, *Bojarzy międzyrzeczcy. Studium etnograficzne*, Warszawa 1892.
- 14 Feliks Olesiejuk, *Obrzędy weselne w Lubelskiem. Materiały etnograficzne do badań nad obrzędowością weselną*, Wrocław 1971.
- 15 Feliks Olesiejuk, *Zwyczaje i obrzędy ludu Międzyrzeczczyzny*, Drelów 2000.
- 16 Aleksander Oleszczuk, *Ludowe obrzędy weselne na Podlasiu*, Wrocław 1951.
- 17 Aleksander Oleszczuk, *Pieśni i obrzędy ludowe na Podlasiu*, Lublin 1989.
- 18 Jan Adamowski, *Podlaskie pieśni weselne z Wólki Polimowskiej*, „Etnolingwistyka” 1988, 1, s. 173-181.
- 19 Jan Adamowski, *Wesele w relacjach mieszkańców południowego Podlasia*, „Twórczość Ludowa” 1998, nr 2-3, s. 25-28.
- 20 Aranuta Ada Radzikowska, *Przyśpiewki korowajowe na pograniczu polsko-zachodnioruskim z okolic Białej Podlaskiej*, „Literatura Ludowa” 1994, nr 1, s. 59-74.
- 21 Aranuta Ada Radzikowska, *Obrzęd weselny w gminie Kąkolewnica, woj. Biała Podlaska*, [w:] Alicja Mironiuk, Aranuta Ada Radzikowska, Celestyn Wrębiak, *Z kultury ludowej południowego Podlasia i Lubelszczyzny*, Biała Podlaska 1995, s. 55-90.
- 22 Mariola Tymochowicz, *Scenariusz wesela chełmskiego*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. serii Ludwik Bielawski, t. 4. *Lubelskie*, red. tomu Jerzy Bartmiński, cz. II, *Pieśni i obrzędy rodzinne*, Lublin 2011, s. 403-419.
- 23 Jerzy Bartmiński, Beata Maksymiuk-Pacek, Anna Michalec, *Pieśni weselne chełmskie*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. serii Ludwik Bielawski, t. 4. *Lubelskie*, red. tomu Jerzy Bartmiński, cz. II, *Pieśni i obrzędy rodzinne*, Lublin 2011, s. 420-500.
- 24 Janina Szymańska, *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. Ludwik Bielawski, t. 5, *Podlasie*, cz. I, *Teksty pieśni obrzędowych*, Warszawa 2012.
- 25 Krystyna Kwaśniewicz, *Zwyczaje i obrzędy rodzinne*, [w:] *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, t. 2, red. Maria Biernacka, Maria Frankowska, Wanda Paprocka, Wrocław i in. 1981, s. 89-126.
- 26 Mariola Tymochowicz, *Scenariusz wesela chełmskiego*, dz. cyt., s. 403.
- 27 Piszczac 2014, przypisy zawierające nazwę miejscowości i rok odnoszą się do materiałów zebranych przez autorke, ich wykaz oraz szczegółowe dane podane są na końcu artykułu.
- 28 Feliks Olesiejuk, *Obrzędy...*, dz. cyt., s. 135.
- 29 Aleksander Oleszczuk, *Ludowe...*, dz. cyt., s. 42.
- 30 Tamże, s. 46.
- 31 Feliks Olesiejuk, *Obrzędy...*, dz. cyt., s. 135.
- 32 Oskar Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 33..., dz. cyt., s. 213.
- 33 Dobrynka 2014a.
- 34 Dobrynka 2014b.
- 35 Olszyn 2014.
- 36 O roli obrazu w obrzędzie weselnym, zob. Klaudyna Włodarczyk, *Tradycyjna i współczesna obrzędowość związana ze świętymi obrazami jako religijna wartość niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Przykład wesela*, [w:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: zakresy – identyfikacja – zagrożenia*, red. Jan Adamowski, Katarzyna Smyk, Lublin-Warszawa 2015, s. 259-266.
- 37 Rokitno 2003, 2011.
- 38 Mariola Tymochowicz, *Scenariusz wesela lubelskiego*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. serii Ludwik Bielawski, t. 4. *Lubelskie*, red. tomu Jerzy Bartmiński, cz. II, *Pieśni i obrzędy rodzinne*, Lublin 2011, s. 52.
- 39 Feliks Olesiejuk, *Obrzędy...*, dz. cyt., s. 135.
- 40 Olszyn 2016.
- 41 Tamże.
- 42 Zob. też Jan Adamowski, *Podlaskie...*, dz. cyt., s. 173-181; Aranuta Ada Radzikowska, *Przyśpiewki...*, dz. cyt., s. 59-74.
- 43 *Pieśni korowajowe*, jak pisze Janina Szymańska, „są w swojej funkcji magiczne – mają zabezpieczyć przyszłe życie małżeńskie młodych i z tego powodu rytualnie są śpiewane przy każdej czynności związanej z jego wypiekiem” Janina Szymańska, *Polska...*, dz. cyt., s. 526, zob. też: Jan Adamowski, *Podlaskie...*, dz. cyt.; nadto Beata Maksymiuk-Pacek, *Roste korowaju, wyży peczy roga – o korowaju z Hańska i okolic*, [w:] *Z badań nad kulturą ludową Hańska i okolic. Tradycja i współczesność*, red. Jan Adamowski, Agnieszka Kościuk, Chełm 2014, s. 121-122.
- 44 Aranuta Ada Radzikowska, *Przyśpiewki...*, dz. cyt., s. 62.
- 45 Grażyna Bączkowska, *Korowaj*, „Etnolingwistyka” 1988, 1, s. 79-99.
- 46 TN UMCS 245A/5, zapis z 1978 roku z miejscowości Lubień, S. Hulip ur. 1933.
- 47 Rokitno 2003, 2008.
- 48 Feliks Olesiejuk, *Obrzędy...*, dz. cyt., s. 136, zapis z lat 1900-39 z miejscowości Tuczna.
- 49 Piszczac 2014.
- 50 Rokitno 2003.
- 51 Aleksander Oleszczuk, *Ludowe...*, dz. cyt., s. 110.
- 52 Oskar Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 33..., dz. cyt., s. 216.
- 53 Zob. *Owies* hasło do *Słownika stereotypów i symboli ludowych* [w druk].
- 54 Neple 2015.
- 55 TN UMCS 247A/43, zapis z 1978 roku z miejscowości Lubień, ts. Rokitno 2003.
- 56 Neple 2015.
- 57 Rokitno 2003, Dobrynka 2006.
- 58 Mariola Tymochowicz, *Scenariusz wesela chełmskiego*, dz. cyt., s. 412.
- 59 Olszyn 2014.
- 60 Por. też Mariola Tymochowicz, *Lubelska obrzędowość rodzinna w kontekście współczesnych przemian*, Lublin 2013, s. 84.
- 61 TN UMCS 220A/12, zapis z 1978 roku z miejscowości Wyrki.
- 62 Piszczac 2014.
- 63 Tamże.

- ⁶⁴ Neple 2015.
- ⁶⁵ Bogaty zbiór przyspiewek weselnych został udokumentowany w monografii *Lubelskie*, zob. Joanna Szadura, *Przyspiewki weselne*, [w:] *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. serii Ludwik Bielawski, t. 4. *Lubelskie*, red. tomu Jerzy Bartmiński, cz. II, *Pieśni i obrzędy rodzinne*, Lublin, 2011, s. 501-657.
- ⁶⁶ Janina Szymańska, *Polska...*, dz. cyt., s. 559 (zapis z 1951 z miejscowości Rokitno).
- ⁶⁷ Feliks Olesiejuk, *Obrzędy...*, dz. cyt., s. 136-137 (zapis z lat 1900-39 z miejscowości Tuczna).
- ⁶⁸ Rokitno 2003, 2008, 2011, 2012.
- ⁶⁹ Neple 2015.
- ⁷⁰ Rokitno 2003, 2008, 2011.
- ⁷¹ Rokitno 2011, Olszyn 2014.
- ⁷² Mariola Tymochowicz, *Scenariusz wesela chełmskiego*, dz. cyt., s. 415.
- ⁷³ Łukasz Gołębiowski, *Lud polski...*, dz. cyt., s. 100 (zapis z XIX wieku).
- ⁷⁴ Aleksander Oleszczuk, *Ludowe...*, dz. cyt., s. 204.
- ⁷⁵ Rokitno 2006, 2008, 2011, 2012.
- ⁷⁶ Rokitno 2011, 2012.
- ⁷⁷ Rokitno 1987.
- ⁷⁸ Piszczac 2014.
- ⁷⁹ TN UMCS 245A/18, zapis z 1978 roku z miejscowości Lubień.
- ⁸⁰ Por. Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, *Wzorce tekstów ustnych w perspektywie etnolingwistycznej*, Lublin 2007, s. 372-380.
- ⁸¹ Mariola Tymochowicz, *Scenariusz wesela chełmskiego*, dz. cyt., s. 64.
- ⁸² Aleksander Oleszczuk, *Ludowe...*, dz. cyt., s. 162.
- ⁸³ TN UMCS 247A/35, zapis z 1978 roku z miejscowości Lubień.
- ⁸⁴ Piszczac 2014.
- ⁸⁵ Tamże.
- ⁸⁶ Anna Zadrożyńska, *Tradycja i współczesność w obrzędach wsi okolic Kolbieli*, „Rocznik Mazowiecki” 1987, nr 9, s. 39-54.

Krystyna Bartol

„Kontekstom”

Wiele dziesiątek lat obrotom niechaj im się toczy!
(Oppian, *Halieutiká*. 2, 685-686)

S tarożytnikom jest w sposób szczególny „po drodze” z „Kontekstami”, gdyż wpisane w misję tego czasopisma „ukazywanie i przybliżanie źródeł i tradycji zjawisk znanych nurtujących współczesne społeczności” było i jest bliskie temu, czym się zajmują. Cieszy mnie, że niegdyś mogłam zaprezentować w nich moje przemyślenia na temat greckiej paidei, jej początków i natury, a także – przed z górą dekadą – kilka refleksji wpisujących się w rozważania nad antyczną konceptualizacją idei wspólnoty sztuk. Po latach przerwy w tym skromnym z mojej strony współtworzeniu pisma (ale nie przerwy czytelniczej) proponuję czytelnikom artykuł – [artykuł ten został opublikowany w poprzednim numerze 3-4/2016: *Morski świat opisany*, czyli o kontekstach interpretacyjnych *poematu Halieutiká* – przyp. red.] – poświęcony mało u nas znanemu poematowi greckiego poety Oppiana o mieszkańcach podwodnego świata w nadziei, że rybnie konteksty, które staram się w nim odsłonić, nie okażą się zbyt banalne, by uczcić 70-lecie „Kontekstów”.

Osiągnięcie przez badacza siedemdziesiątego roku życia w instytucjonalnie rozumianej karierze akademickiej oznacza emeryturę, choć z reguły nie wyznacza końca naukowej działalności. Wydanie siedemdziesięciu roczników czasopisma, jakże różnorodnego tematycznie, proponującego metodologiczną *varietas*, podejmującego zagadnienia interesujące zarówno wąskie grono specjalistów, jak i szersze kręgi czytelnicze i prezentujące prace wychodzące spod pióra autorów wszystkich pokoleń nie zbliża go w żaden sposób ku emeryturze. Gratulując Redakcji wspaniałego trwania przez tych lat 70, życzę „Kontekstom” dalszego rozkwitu, prowadzącego – kolejnymi niepospolitymi rocznikami – ku nie tak już odległemu trzytygodniowemu jubileuszowi!

Adam Mazur

O „Kontekstach”

M oja przygoda z „Kontekstami” zaczęła się na pierwszym roku studiów, od numeru poświęconego Zofii Rydet (3-4/1997). To było wydarzenie intelektualne i przeżycie artystyczne. Moment formujący: literatura, sztuka i fotografia spięte wyrazistą redakcyjną klamrą. Takich momentów poszukuję i często znajduję je właśnie w „Kontekstach”. Większość „tłustych żurnali” jest – co tu dużo mówić – nudna. „Konteksty” nie zapominają o przyjemności czytania, patrzenia i myślenia. Ważny jest w tym wszystkim element zaskoczenia, redakcyjna odwaga, ale też wycucie chwili. Chcąc być na bieżąco, trzeba śledzić, co publikują „Konteksty”. Zajmując się sztuką współczesną, często wrzucam teksty z tego pisma na listę lektur seminaryjnych. Doktoranci znają więc na pamięć „Antropologię obrazu” (1/2006), „Śmierć obrazu” (1/2010), czy „Złe obrazy” (3/2013). Trudno kadzić redakcji i chwalić magazyn za utrzymywany przez lata wysoki poziom, to niezręczne, ale z przyjemnością wskażę kilka z moich ulubionych numerów. Do przebłysków redaktorskiego geniuszu zaliczam numery poświęcone Witkacemu / Malinowskiemu (3-4/2000), Michelowi Leirisowi (3-4/2007), a ostatnio W.G. Sebaldowi (3-4/2014).

Do najstarszych świątecznych rytuałów okresu bożonarodzeniowego i noworocznego należało kołędowanie z żywymi zwierzętami (koniem, byczkiem, wołem, baranem) oraz zwierzęcymi maskarami (*turoniem* i kozą, koniem, bocianem, żurawiem, kogutem, niedźwiedziem czy wężem)¹. Praktykowano je na wsi wschodniej Polski jeszcze w latach 80. XX wieku, zaś pamięć o rytuale obecna jest jeszcze w relacjach potocznych, zebranych w latach na początku XXI wieku². W zwyczajach kołędniczych zachowały się elementy magiczno-agrarnie oraz zaduszkowe, nawiązujące do dwu przedchrześcijańskich świąt pogańskich obchodzonych w okresie dzisiejszego Bożego Narodzenia i Nowego Roku, których celem było sprowadzenie urodzaju zboża i płodności zwierząt, utrzymanie wegetacji rolnej przez okres zimowy i nawiązanie kontaktu z duszami zmarłych³.

W artykule ograniczę się do opisu jednego typu kołędowania – noworocznego chodzenia z maskarą kozy⁴. Za podstawę materiałową artykułu przyjmuję polskie XIX- i XX-wieczne pieśni noworoczne, zapisy wierzeń i opisy praktyk oraz współczesne relacje potoczne. Dla ukazania pełniejszego obrazu dane polskie uzupełniam o materiał z innych obszarów kulturowych.

Kołędnicza koza od dawna budziła zainteresowanie badaczy: Kazimierz Moszyński (1939) dał obszerny opis kołędowania ze zwierzęcymi maskarami na obszarze wschodniej Słowiańszczyzny, scharakteryzował bułgarski zwyczaj chodzenia z *kukierem* oraz wskazał na jego podobieństwo do kołędowania z kozią maskarą⁵; Irena Domańska-Kubiak (1979) dowodziła pokrewieństwa postaci *dziada* i *koziej maskary* z *Żydem* i *diabłem* z *herodów* oraz wskazywała na podobieństwo⁶, wegetacyjne sensory obu rodzajów kołędowania; na marginesie rozważań o wizerunku kozy w różnych kulturach świata symbolika noworocznego obchodu pojawiła się także u Jarosława Kolczyńskiego (1996)⁷; wzmianki o maskarce kozy odnaleźć można u Władimira Toporowa (1980)⁸, Jana Setkowicza (1986)⁹, Janiny Petery (1986)¹⁰, Róży Goduli (1994)¹¹ czy Olgi Bielowej (1999)¹². Pokazną ilość materiałów etnograficznych dotyczących genezy zachodniopolskiego obrzędu zapustnego *podkoziolka* opublikowała Bożena Stelmachowska (1933)¹³.

Kulturę można opisywać w kategorii kodów: przedmiotowego, czynnościowego, werbalnego i temporalnego¹⁴. Przedmioty materialne (przykładem może być postać maskary kozy), zachowania i teksty (zwyczaj „wzdużenia” kozy, pieśni noworoczne, śpiewane podczas obrzędu) są przekaźnikami znaczeń symbolicznych. Sensy symboliczne przypisywane są przedmiotom zarówno rytualnym, jak i tym codziennego użytku, także postaciom; nośnikiem treści symbolicznych jest też kod werbalny¹⁵. Kozią maskarę i cały obrzęd chodzenia z kozą traktuję więc jako „makroznak” obciążony wielością sensów symbolicznych¹⁶.

Gdzie koza chodzi, tam żyto rodzi

Płodnościowa funkcja kołędowania z maskarą kozy

Symboliczny wygląd koziej maskary

W licznych relacjach potocznych z obszaru Lubelszczyzny i Podlasia eksponowany jest wygląd kołędniczej kozy. Pod postacią maskary ukrywał się okryty płachtą, prześcieradłem lub kozuchem wywróconym do góry wełną chłopak trzymający w ręku kij, na którym osadzony był wystrugany z drewna koziej łeb. Pysk zwierzęcia pokryty był zajęczą lub baranią skórą, na głowie znajdowały się rogi. Kołędnicza koza musiała „kłapać” szczęką, która była poruszana za pomocą sznurka.

W relacji potocznej: „Taki sąsiad był trochę majsterkowiczem, to zrobił nam takie koze i tak się za sznurek ciągało, i ta koza tam chlapała tym mordą, i beczała. [...] No, to koza – kozuch się obracało do góry wełną i nakładał ten kozuch, a tutaj na głowę coś tam, jakies czape i te koze, i tą kozą zasłaniał te czape, i za sznurek ciągał, i ta koza beczała, i taka koza była¹⁷”.

Poszczególne elementy wyglądu kołędniczej kozy: kozuch, rogi, dzwonek – posiadają podwójną semantykę i funkcję, będąc przedmiotami codziennego użytku, w momencie obrzędu nabywają wtórnych, kulturowych znaczeń¹⁸.

Symboliczne znaczenie miał kozuch, którym często okryty był chłopak przebrany za kozią maskarę. Owo wierzchnie odzienie ze skóry zwierzęcia (zwykle barana, owcy) o długim, puszystym włosiu, noszone w czasie mrozów, zabezpieczało przed zimnem. Wtórne, rytualne znaczenie zyskiwał kozuch podczas sytuacji obrzędowych: w związku z tym, że w folklorze słowiańskim wszelka włochatość, ze względu na dużą liczbę włosów, łączona jest z płodnością i bogactwem¹⁹, kołędnicy, ubrani w „kosmaty”, obrócony do góry włosiem kozuch, mieli „przynosić” płodność i dostatek. Analogicznie zapewniający dobrobyt kozuch pojawiał się w słowiańskich obrzędach rodzinnych²⁰.

Kolejnym symbolicznym elementem były zdobiące kozią głowę rogi – prawdziwe kozie²¹, baranie²², częściej jednak sztuczne, uplecione ze słomy lub łoży²³.

Zwierzęce rogi są w kulturze symbolem płodności, obfitości i dostatku: z mitologii starożytnych Greków pochodzi róg obfitości, zwany także rogiem Amaltei –

odłamany kozie Amaltei przez Zeusa róg napełniał się wszystkim, czego zapragnął jego posiadacz²⁴. Symbolika dostatku i dobrobytu związana z rogiem obfitości pojawia się także na obszarze Słowiańszczyzny: w bajkach ze swoich rogów krowa i wół karmią sieroty i pasierbów²⁵; wedle polskich i serbskich wierzeń krowie rogi miały być miejscem, w którym „gromadzi się” mleko zwierzęcia²⁶, aby zapewnić krowom jego obfitość, rogi przyozdabiano wiankami²⁷; groźby *wzięcia byka za rogi, wywiedzenia wołu za roga, wykręcenia wołu prawego rogu*, wypowiedane przez poleskich kołędników, których spotkała odmowa datku ze strony gospodarza, oznaczały pozbawienie domowników dostatku i pomysłności²⁸.

Ze względu na falliczny kształt w ludowym języku miłości rogi funkcjonują jako symbol męskich genitaliów. W pieśniach miłosnych kozioł nakłada dziewczynie *wianeczek na roga*²⁹ i pozbawia ją dziewictwa, na Kociewiu *być na kozim rogu* to ‘być w ciąży’³⁰, gwarze kaszubskiej o kobiecie niezamężnej, która zaszła w ciążę mówi się, że *pobodła ją koza*³¹.

Płodnościową symbolikę rogów maskary potęguje materiał, z którego zostały wykonane. Wigilijna słoma, z której często wplecione były rogi, występująca jako element stroju większości kołędników, miała wzmacniać roślinność i chronić przed złem³². O pierwotnie zadusznym charakterze, dzięki kontaktowi z duszami zmarłych nabierała mocy magicznej i mogła być stosowana w zabiegach roślinnych³³.

Nie bez znaczenia pozostawał także dzwonek, zawieszony na koziej szyi; w relacjach potocznych: „[Kozia] Jest to osadzony na kijku wyrobionym z drzewa kozie leb z związanym u spodu dzwonkiem”³⁴, „Kozia zabawiała widzów skacząc po izbie, kłapiąc szczęką i dzwoniąc zawieszonym u szyi dzwonkiem”³⁵. Jako przedmiot codziennego użytku, wytwarzający charakterystyczny dźwięk, w określonych kontekstach dzwonek zyskiwał dodatkowe znaczenia. Dzwonków używano podczas przełomowych momentów życia: w obrzędowości weselnej i pogrzebowej, podczas choroby, w okresach szczególnej aktywności nieczystej siły, np. na św. Mikołaja, św. Łucji, w Wigilię, noc świętojańska, podczas pierwszego wypasu bydła³⁶.

Dzwonek był także częścią kostiumu rytualnych postaci i maskar obrzędowych, nie tylko maskarykozy, ale także bułgarskiego *kukiera*, południowo-słowiańskiego *rusalca*³⁷. Szczególne znaczenie posiadał dźwięk wydawany podczas każdego ruchu maskary. W kulturze ludowej dźwięk dzwonu wyznacza granice między sferami bycia i niebycia³⁸ – być może dzwonek, którym dzwoniła kozia maskara, ułatwiał nawiązanie kontaktu z duszami zmarłych, które miały pomóc w zapewnieniu urodzaju. Zdaniem Domańskiej-Kubiak głos dzwonków ma także funkcję płodnościową, pomaga zdobyć dostatek i zapewnia powodzenie³⁹.

Niepozbawiona znaczenia była postawa kołędniczejkozy. Chłopiec, który przebierał się za maskarę, był

zgięty w pół, „chodzący na czworakach”⁴⁰, „na trzech nogach”⁴¹, przykryty płachtą, w ręku trzymał kij, na którym znajdowała się kozia głowa. Kij ten nie tylko podtrzymywał kozie leb, ale stanowił także przednią nogę zwierzęcia. Kołędnicza koza, jak podkreślał Jarosław Kolczyński, była zwierzęciem trójnożnym⁴².

Nieparzysta liczba kozich nóg, a zarazem „inność”, kulawość jednej nogi, ma świadczyć o kontakcie maskarykozy ze światem podziemia⁴³. Wedle Konstantina D. Lauszkina, „jeżeli mit mówi, że bóstwo ma coś nie w porządku z nogami, to szukajcie węża”⁴⁴, jednego z najpierwotniejszych symboli ziemi i wody, dolnego świata⁴⁵. Trójnożna istota – zdaniem Kolczyńskiego – „może swobodnie przekraczać granice światów, wędrować zarówno do «dolnego», jak «górnego» świata i z powrotem oraz władać ich mocami”⁴⁶. W ludowych wyobrażeniach kulawy lub posiadający zamiast nogi kopyto, koźlą nogę, jest również utożsamiany z wężem diabeł⁴⁷.

Związekkozy i kozła⁴⁸ z „dolnym” światem jest bezsprzeczny. Przekonanie o ich diabelskim pochodzeniu jest charakterystyczne dla obszaru całej Słowiańszczyzny⁴⁹, pojawia się także w kulturze germańskiej⁵⁰. W polskich bajkach ajtiologicznych koza jest zwierzęciem stworzonym przez diabła⁵¹, ulepionym przez diabła z gliny⁵²; diabeł pozbawia też kozę ogona⁵³, w bajkach rosyjskich stwórcą kozła jest diabeł⁵⁴. W polskim folklorze diabeł pojawia się pod postaciąkozy⁵⁵ oraz kozła⁵⁶, w ludowych wierzeniach czart w postaci kozła odbija się w źrenicy czarownicy⁵⁷. W opinii Henryka Biegeleisena, powodem przypisania kozie i kozłowi własności złego ducha był wygląd zewnętrzny zwierząt – broda, rogi – oraz właściwe im cechy, takie jak: duży popęd płciowy, dzikość i zuchwałość⁵⁸.

Kojarzone z diabłem zwierzęta stanowiły jednocześnie jego przeciwieństwo, funkcjonując jako apotropieiony: obecność kóz w oborze czy szalasię chroniła inne zwierzęta przed czarami⁵⁹, kozim łojem nacierano wymiona krów, zabezpieczając je przed szkodliwym działaniem czarownic⁶⁰, zepsute krowie mleko, w celu jego naprawy, mieszano z kozim⁶¹, spanie na kocu z sierści białejkozy⁶², przykrywanie się białą kozią skórą⁶³ miało chronić przed zmorą. W wierzeniach słowiańskich *domowej*, zły duch męczący zwierzęta, omijał jedynie psa i kozła, a sierść z czarnego kozła miała mieć moc unieszkodliwiająca wodnika⁶⁴.

Związekkozy i kozła z „górnym” światem nie jest już tak oczywisty. W polskiej kulturze ludowej zachowało się wierzenie, zgodnie z którym za pomocą koziego mleka, rzadziej łoju, można było ugasić ogień piorunowy⁶⁵. Jak pisze Joanna Szadura, może mieć ono swoje podłoże w starosłowiańskim micie o walce Peruna z Wołosem. Atrybutem Peruna był piorun, zaś atrybutami Wołosa, bydlęcego boga, mleko, sierść i nawóz bydlęcy, którym na Rusi przypisywano zdolność poskramiania ognia piorunowego⁶⁶.

W wierzeniach plemion aryjskich burzowe chmury przybierały postać baraszkujących po niebie baranów, owiec, kóz i kozłów⁶⁷, w wyobrażeniach Indoirańczyków – byków, krów, owiec i kóz⁶⁸, zaś spadający na ziemię deszcz uważany był za mleko z niebiańskich chmur. Ludowa fantazja połączyła lubieżnego kozła z płodnościową siłą wiosennych burzowych chmur, z których spada na ziemię deszcz⁶⁹. Kozioł, na obszarze indoeuropejskim funkcjonujący jako zoomorficzny obraz burzy⁷⁰, w wyobrażeniach starożytnych Greków symbolizujący chmurę, która skrywa błyskawicę Zeusa⁷¹, stał się zwierzęciem bogów burzy, sprowadzających urodzajny deszcz. Wozem zaprzężonym w kozły poruszał się słowiański Perun, bałtyjski Perkun, skandynawski Thor⁷², germański Donar⁷³; kozły zaprzężone były do rydwanu wedyjskiego boga płodności, Puszana⁷⁴. W wierzeniach greckich koza Amalteja, przeniesiona na niebo w postaci gwiazdy Kozy (Capella), miała zapowiadać burze i deszcze⁷⁵, w kulturze germańskiej czarne kozy uznawano za personifikację burzowych chmur zapowiadających silne deszcze⁷⁶, w języku niemieckim burzowe chmury oraz ulewne deszcze określano mianem *skaczących/beczących kóz* (*springende/brüllende Geiß*), burzę i nagłą zmianę pogody – *beczącej kozy* (*brüllende Ziege*), rozgałęziony piorun – *burzowej kozy* (*Gewittergeiß*)⁷⁷. Litwini jedną z gwiazd nazywają *Perkunową kozą*⁷⁸, rosyjskie bajki mówią zaś o kozach o wielu oczach, pozostawionych na niebie, aby pilnować bożego pożywienia⁷⁹; w metaforycznym języku słowiańskich zagadek niezliczone gwiazdy to stada kóz lub owiec biegnące po moście-niebie⁸⁰.

Rozważania o miejscu kozy i kozła w kulturze indoeuropejskiej mają swoje uzasadnienie: akcentują płodnościową symbolikę zwierząt, dają dowody ich przynależności do dwóch światów („dolnego” i „górnego”) oraz umiejętności swobodnego przekraczania granic między tymi światami, co jest istotne przy noworocznym obrzędzie „wodzenia” kozy.

Scenariusz obchodu z kołędniczą kozą

Sensy symboliczne przypisywane są nie tylko poszczególnym elementom wyglądu kołędniczej kozy, ale także czynnościom, zachowaniom i gestom, które wykonuje maskara. Noworoczny obchód z kozą odbywał się według przekazywanego z pokolenia na pokolenie scenariusza: kozia maskara wchodziła do izby w towarzystwie kołędników; gdy znalazła się w pomieszczeniu, podskakiwała, tańczyła, beczała, kłapała paszczą, aby w końcu paść na ziemię bez życia⁸¹. W pieśniach upadek kozy najczęściej nie ma bezpośredniej przyczyny – koza tańczy i przewraca się, zgodnie z sensem śpiewki śpiewanej przez kołędników: *Tańcowała koza pomiędzy kozami, aż się przewróciła do góry nogami*⁸².

Kolejnym etapem noworocznego obrzędu było przywrócenie kozy do życia. Maskarę przywoływał do życia Żyd⁸³, dziad lub inna osoba, lamentując nad

kozą, *lekując* kozę zgodnie ze wskazówkami lekarza⁸⁴. Interesująca jest semantyka przywoływanych postaci. Przekraczający próg domostwa kołędnicy – m.in. Żyd, Cygan, dziad, lekarz – byli „przybyszami z zewnątrz”, „z daleka”, należącymi do kategorii kulturowo obcych: obcych etnicznie (Żyd, Cygan), postaci wędrujących, nieposiadających stałego miejsca zamieszkania (dziad), postaci o charakterze medialnym, z racji wykonywanego zawodu znajdujące się na granicy życia i śmierci (lekarz) czy wreszcie postaci zoomorficznych, ni to ludzi, ni to zwierząt (maskara kozy)⁸⁵. Przybywający „z tamtego świata” obcy mieli zapewnić pomyślność w nadchodzącym roku.

Swoją semiotykę posiada samo zdarzenie kołędniczego spotkania, będące w kulturze tradycyjnej swoistym „zaklinaniem urodzaju”. Spotkanie rytualne, jakim jest kołędowanie, zaliczone przez Marharytę Żukową do kategorii spotkań maksymalnie semiotycznych, to spotkanie planowane, posiadające z góry ustalony, znany uczestnikom, scenariusz, którego dokładne wykonanie jest warunkiem zakończenia spotkania z pomyślnym skutkiem⁸⁶. Odwiedzający w tym czasie gospodarstwo kołędnicy przychodzili z powinszowaniem⁸⁷, *winszując*, czyli „składając życzenia, gratulacje”⁸⁸ domownikom; życząc czegoś dobrego, bowiem życzyć definiowane jest jako „wyrażanie komuś pragnienia, aby mu się dobrze działo”⁸⁹. Noworoczne widowisko odgrywane przez kołędników na oczach domowników miało projektować przyszły urodzaj, było darem kołędników, za który należało się odwzajemnić (*setką/ rublem/ glonem pieroga dla kozy*).

W noworocznym obrzędzie, podczas którego maskara kozy pada (zdycha) i powraca do życia, ocalało wspomnienie ofiarnej roli kozy⁹⁰. W noworocznym widowisku wyczuwa się atmosferę przemocy: koza wprowadzana jest do izby na powrozie⁹¹, „przyciskana” przez osoby, znajdujące się w pomieszczeniu⁹², okładana kijem⁹³, wreszcie, upadek kozy bywa powodowany przemocą wobec zwierzęcia – w pieśni strzelec chce zwać i zastrzelić kozę: *Chciał strzelec zwać i kozę zabić. Co robisz? zgroza! Niech żyje koza!*⁹⁴, *przestrzela kozie nóżkę, zwierzę przewraca się z bólu: Jechali strzelce tam koło Nurca, strzelyły kózce po lewej nóżce. Kózka się z bólu unet przewróciła, bo dalej skakać nie poradziła*⁹⁵. W obrzędzie koza funkcjonuje na prawach kozła ofiarnego, jest ofiarą⁹⁶. Przychodzi z zewnątrz i jest obca społeczności, do której przybywa. Odróżnia ją wygląd: rogata, kosmata i kulawa nie budzi zaufania, jest ułomna fizycznie, „bawi swoją brzydotą”⁹⁷. Na łamanie wzorców nastawione jest także zachowanie kozy: skacze po izbie, biega po pokoju, straszy/bodzie dzieci/dziewczęta, jest żarłoczna: zagląda do garnków, przewraca puste naczynia, łapie leżące na stole pieczywo i je pożera⁹⁸. W opisach uderza hardość, zuchwałość kozy, eksponowana jest jej siła, co może wynikać z posiadania przez maskarę rogów, por. wyrażenia: *rogi rosna/urosty komu rogi*

„ktoś staje się zuchwały, zarozumiały, pewny siebie”, *pokazywać/wystawiać rogi* „stawać się hardym, zuchwałym”, *przytrzcąć komu rogi/rogów* „nauczyć kogo posłuszeństwa, uległości, złamać czyjeś zuchwalstwo, pychę; poskromić”. Zachowanie kozy, sprawiające, że staje się ona obiektem zbiorowej agresji całej grupy, ma swoje uzasadnienie. Wedle Róży Goduli ów szczególny czas „przejścia” „zakładał rozmaite wybryki i nadużycia”, jest momentem, w którym „w sposób manifestacyjny naruszano normy i reguły obowiązujące w warunkach codzienności”⁹⁹.

„Umieranie” i „martwychwstanie” kozy, symbolizujące śmierć i powrót do życia¹⁰⁰, obrazowały „zamarcie przyrody na zimę i jej powrót do życia na wiosnę”¹⁰¹. Śmierć i wskrzeszenie kozy, ujawniające – wedle Joanny i Ryszarda Tomickich – „tajemnicę życia”¹⁰², były centralnym momentem obchodu z kozią maskarą¹⁰³. W chwili kiedy kolędnicza koza pada nieżywa i wędruje w zaświaty, na ziemi mają pojawić się dusze zmarłych przodków¹⁰⁴, maskara jest „składana” w ofierze przodkom, którzy w zamian za to zapewnią pomyślność w nadchodzącym roku. Ofiara z kozy funkcjonuje jako dar, którym żyjący obdarowują dusze przodków, licząc na wzajemność, wszak każdy dar powinien zostać odwzajemniony¹⁰⁵. Rytualna śmierć kozy przypomina przywoływane przez Władimira Toporowa praktyki pogrzebowe, podczas których składano w ofierze czarnego kozła, aby ten posłużył umarłemu za pożywienie, które pomoże mu się odrodzić¹⁰⁶.

Przy opisie koziej maskary uwzględnić należy również kod temporalny. Nieprzypadkowo obrzęd ma miejsce w okresie bożonarodzeniowo-noworocznym, posiadającym cechy „czasu przejścia”¹⁰⁷. Wedle Róży Goduli w tym szczególnym czasie następuje przemieszanie porządków, zlanie się światów i zaświatów; niecodziennosc tego momentu objawia się nasileniem cudownych przemian; obok siebie współwystępują życie i śmierć, początek i koniec; wreszcie, dla tego czasu charakterystyczna jest wróżebność¹⁰⁸. „Graniczność”, „przejściowość” czasu podkreśla także moment w ciągu doby, w którym miało miejsce kolędowanie z maskarą: grupy kolędnicze odwiedzały gospodarstwa zazwyczaj wieczorem, po zachodzie słońca, o zmroku – a więc w czasie, „któremu myśl ludowa przydawała cech niezwykłości i swoistej mocy”¹⁰⁹. Wprzęgnięta w ów niecodzienny czas maskara kozy może służyć komunikacji ludzi z zaświatami, sprowadzać urodzaj zboża oraz płodność zwierząt i ludzi.

Zaraz po „wskrzeszeniu” maskara okazywała wzmoczoną aktywność: zaczynała tańczyć i skakać, a także gonić i bójć rogami znajdujące się w pomieszczeniu panny. Czasami Żyd zachęcał do tego kozę: *Moja kozo, moja kozo, nie daj się, masz różki, trykajże*¹¹⁰. Kozia maskara *tryka* „uderza głową, rogami”, *bodzie* „uderza przedmiotem spiczastym, np. rogami, ostrogą itp.; uderza, kłuje” – wykonywanie przez nią czynności

posiadały podtekst wybitnie seksualny, *trykanie*, *bodzenie* panien miało imitować kopulację.

Kazimierz Moszyński, opisując słowiańskie kolędowanie z maskarami, wskazywał na podobieństwo między zachowaniem kolędniczej kozy i bułgarskiego *kukiera*¹¹¹. *Kukierem* bywał zwykle młody chłopak, nakryty wywróconym na lewą stronę kozuchem, z zamaskowaną twarzą, rogami i dzwonkiem; *kukier* miał także dużego drewnianego fallusa. Gdy znalazł się w izbie, symulował kopulację z „babą”, następnie „baba” symulowała ciążę i poród, a *kukier* zostawał wprzęgnięty do radła i orał. W pewnym momencie przebieraniec zostawał uderzony lub zastrzelony, przewracał się i umierał, aby za chwilę wstać, ku ogólnej radości pozostałych¹¹².

Rytualna kopulacja czy też jej imitowanie – która ma miejsce w przypadku obchodu z *kukierem* i która przypomina bodzenie panien przez kozią maskarę – „była uprawiana przez wiele ludów na całym świecie w celu pobudzania sił przyrody”¹¹³. Symulowanie stosunku seksualnego było też kolejnym przejawem manifestacyjnego naruszania ogólnie przyjętych norm, charakterystycznego dla czasu „przejścia”¹¹⁴.

Uderzanie kozim rogiem obecne jest podczas kolędniczego obchodu z kozą nie tylko dosłownie, ale także na poziomie tekstów. W noworocznych pieśniach, swoistych formułach magicznych, żyto ma pojawić się tam, gdzie koza uderzy rogiem, stopą, ogonem: *Gdzie koza chodzi, tam żyto rodzi. Gdzie koza rogiem, tam żyto brogiem. Gdzie koza stopą, tam żyto kopą. Gdzie koza chwostem, tam żyto mostem*¹¹⁵; tam, *gdzie koza nie bywa, żyto nie rodzi*¹¹⁶.

Pieśniowa koza, uderzając rogiem, ma obudzić „uśpiony” urodzaj. Podobną praktykę przywołuje Anna Płotnikowa: w Serbii w okresie bożonarodzeniowym nieowocujące drzewa owocowe uderzano baranim rogiem ze słowami: *Ja ciebie rogiem, a ty mnie urodzajem!*¹¹⁷. Pozostałe części koziego ciała również nie pojawiają się przypadkowo: ogon, w bajkach ajtiologicznych urwany przez diabła, był tą częścią koziego ciała, w którym „znajdowała się siła”¹¹⁸; także kozim stopom/kopytom przypisywano magiczne właściwości¹¹⁹.

Zakończenie

W tym miejscu wypadałoby się zastanowić, czy kolędnicza koza jest rzeczywiście kozą, czy może kozłem? Zarówno żywe zwierzęta wprowadzane przez kolędników, jak i zwierzęce maskary były płci męskiej, symbolizowały zapładniających samców. Skąd więc to przesunięcie? Dlaczego w dawnych zapiskach etnografów i współczesnych relacjach potocznych mowa o maskarze kozy? Być może wyrażenie *maskara kozy* nie wskazuje na płć maskary, a funkcjonuje jedynie jako nazwa gatunkowa?

Za tym, że kolędnicza koza jest w istocie kozłem, przemawia kilka argumentów. Kozia maskara uważa-

na jest za późniejsze wcielenie *turonia* – hipoteza taka wydaje się prawdopodobna, z uwagi na zewnętrzne podobieństwo obu maszkar (maszkara *turonia* przedstawiała rogatę, czarne i włochate zwierzę z dzwonkiem u szyi i kłapiącą paszczą) oraz funkcję, jaką odgrywały w noworocznym obrzędzie. Także seksualne zachowania kołędniczej kozy skłonni bylibyśmy przypisać raczej kozłowi niż kozie, ponieważ w kulturze to właśnie z kozłem łączyły się lubieżność i rozpusta.

W zapiskach etnografów sporadycznie pojawiają się wzmianki o kołędniczym chodzeniu z capem¹²⁰, kozioł wymieniany jest najczęściej wśród maszkar zapustnych¹²¹, kozłą głowę lub wystruganego z drzewa, brukwi, marchwi lub ćwikły kozła wyobrażał zapustny podkoziołek¹²². W rozstrzygnięciu kwestii płci maszkary pomocne może się okazać przywołanie wyobrażenia bożonarodzeniowej maszkary kozła w kulturze germańskiej, popularnej w Niemczech¹²³, Szwecji, Danii i Norwegii¹²⁴.

Ciekawy trop przywołuje także Władimir Toporow, zauważwszy podobieństwo między bożonarodzeniowymi i zapustnymi obrzędami a rosyjską bajką o Aljunuszkę i Iwanuszkę: chodzi tu mianowicie o podobieństwo dwu motywów: (1) ofiary z kozy/kozła, niecałkowitej śmierci kozy lub kozła, pozornie zabitej przez dziada podczas obchodów kołędniczych oraz planowanego zabójstwa zamienionego w kozła bajkowego Iwanuszka oraz (2) transformacji mężczyzny w kozła (mężczyzny/chłopaka w kołędniczą kozę/*turonia*, Iwanuszka w kozła)¹²⁵.

Kwestię płci kołędniczej kozy pozostawiam nierozstrzygniętą. O wiele istotniejszą sprawą niż płeć maszkary jest płodnościowa funkcja, jaką niesie ze sobą noworoczny obrzęd „wzrostu” kozy. Wskazują na nią – po pierwsze, imitowanie przez maszkarę kopulacji podczas beztróskiego bodzenia znajdujących się w izbie dziewcząt; po drugie – sam wygląd rogatej i kosmatej postaci; po trzecie, związek kozy i kozła z „dolnym” i „górnym” światem oraz z umiejętnością pośredniczenia między nimi (umierająca i zmartwychwstająca maszkara symbolizuje stały, niezmienny porządek świata, daje nadzieję, że po zimie przyjdzie wiosna i przyroda odżyje, podobnie jak kołędnicza koza); po czwarte, przyjęcie na siebie roli kozła ofiarnego, co ma zapewnić powrót urodzaju w przyszłym roku.

Przypisy

¹ Zob. Bożena Stelmachowska, „Podkoziołek” w obrzędowości zapustnej Polski zachodniej, G. Gebethner i Wolff, Poznań 1933; Irena Domańska-Kubiak, *Wegetacyjny sens kołędowania*, „Polska Sztuka Ludowa” 1979, R. 1, s. 17-32; *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. L. Bielawski, t. 4: *Lubelskie*, cz. 1: *Pieśni i obrzędy doroczne*, cz. 5: *Pieśni stanowe i zawodowe*, red. Jerzy Bartmiński, IS PAN, UMCS, Wydaw. Muzyczne Polihymnia, Lublin 2011; Janina Petera, *Obrzędy i zwyczaje ludowe w okresie Bożego Narodzenia*, [w:] *Kołędowanie*

- na Lubelszczyźnie*, red. Jerzy Bartmiński, Czesław Hernas, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 1986, s. 14-45.
- ² Jerzy Bartmiński, Olga Kielak, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, *Dlaczego wąż nie ma nóg? Zwierzęta w ludowych przekazach ustnych*, Wydaw. UMCS, Lublin 2015, s. 291-295.
- ³ Por. Witold Klinger, *Obrzędowość ludowa Bożego Narodzenia. Jej początek i znaczenie pierwotne*, Fiszer i Majewski – Księgarnia Uniwersytecka, Poznań 1926; Jan Stanisław Bystroń, *Etnografia Polski*, „Czytelnik” Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1947; I. Domańska-Kubiak, *Wegetacyjny...*, dz. cyt.
- ⁴ Artykuł powstał w ramach „Diamentowego Grantu”, przyznanego mi przez MNiSW na realizację projektu *Językowo-kulturowy obraz zwierząt domowych w języku potocznym i polskiej kulturze ludowej* (nr grantu: DI 2011 0210241). W artykule nie analizuję zapustnego obchodu z maszkarami.
- ⁵ Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, cz. 2, z. 2, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1939.
- ⁶ I. Domańska-Kubiak, *Wegetacyjny...*, dz. cyt.
- ⁷ Jarosław Kolczyński, *Trójnożna koza. Uwagi o symbolice trójnożności*, „Etnografia Polska” 1996, T. XL: 1-2, s. 81-107.
- ⁸ Vladimir N. Toporov, *Kozioł*, [w:] *Mify narodov mira. Ėnciklopedija*, t. 1, red. Sergej A. Tokarev, Izdatel'stvo „Sovetskaja Ėnciklopedija”, Moskwa 1980, s. 663-664.
- ⁹ Jan Setkowicz, *Koza w gospodarce i magii pasterskiej Beskidów*, „Lud” 1986, R. 70, s. 125-139.
- ¹⁰ J. Petera, *Obrzędy...*, dz. cyt.
- ¹¹ Róża Godula, *Od Mikołaja do Trzech Króli. O roli daru w obrzędzie*, Wyd. Wawelskie,
- ¹² Olga V. Belova, *Koza*, [w:] *Slavjanskie drevnosti. Ėtningvističeskij slovar'*, t. 2 (D-K), red. Nikita I. Tolstoj, Meždunarodnyje otnošenija, Moskwa 1999, s. 522-524.
- ¹³ B. Stelmachowska, „Podkoziołek”..., dz. cyt.
- ¹⁴ Nikita I. Tolstoj, *Iz grammatiki slavjanskich obrjadov*, [w:] *Jazyk i narodnaja kul'tura. Očerki po slavjanskoj mifologii i etningvistike*, tegoż, Izdatel'stvo „INDRIK”, Moskwa 1982/1995, s. 63-77.
- ¹⁵ Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, *Ustalanie znaczeń symbolicznych w słowniku etningwistycznym*, „LingVaria” 2013, nr 15, s. 130-131
- ¹⁶ N.I. Tolstoj, *Iz grammatiki...*, dz. cyt., s. 65.
- ¹⁷ J. Bartmiński, O. Kielak, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Dlaczego...*, dz. cyt., s. 295.
- ¹⁸ Ludmila N. Vinogradova, Svetlana M. Tolstaja, *Simboličeskij jazyk veščej. Venik (metla) v slavjanskich obrjadach i verovanijach*, [w:] *Simvoličeskij jazyk tradiciojnoj kul'tury. Balkanskije čtenija 2*, Moskwa, red. Svetlana Tolstaja, Irina A. Sedakova, Institut Slavjanovedenija i Balkanistiki RAN, Moskwa 1993, s. 3.
- ¹⁹ Borys Uspieński, *Kult Św. Mikołaja na Rusi*, przeł. E. Janus, M.R. Mayenowa, Z. Kozłowska, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1982/1985, s. 150-158.
- ²⁰ Na obszarze Słowiańszczyzny państwa młodych witała dawniej osoba w baranich kozuchach wywróconym włosiem na zewnątrz, także młodzi często przywdziewali do ślubu kozuchy, zob. B. Uspieński, *Kult...*, dz. cyt., s. 150-158; w Przemyskiem matka pana młodego, w kozuchu wywróconym wełną na wierzch i zarzuconym na głowę, witała młodych w progu weselnego domu, po czym zdejmowała z siebie ów kozuch i zarzucała młodym na głowę, zob. Oskar Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 35: *Przemyskie*,

- Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków-Warszawa 1891/1964, s. 82; w Białostockiem podczas wesela sadzano pannę młodą na dzieży przykrytej owczą skórą, zob. I. Domańska-Kubiak, *Wegetacyjny...*, dz. cyt., s. 19; na obszarze Polski praktykowana także kładzenie noworodka na odwróconym kożuchu, zob. I. Domańska-Kubiak, *Wegetacyjny...*, dz. cyt., s. 19 – czynności te miały zapewnić dostatnie życie i płodność.
- 21 K. Moszyński, *Kultura...*, dz. cyt., s. 988.
- 22 J. Petera, *Obrzędy...*, dz. cyt., s. 39.
- 23 K. Moszyński, *Kultura...*, dz. cyt., s. 988.
- 24 Zygmunt Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1997, s. 62.
- 25 Anna A. Płotnikowa, *Róg*, [w:] *Slavjanskie drevnosti. Ėtnolingvističeskij slovar'*, t. 4. (P-S), red. Nikita I. Tolstoj, Międzynarodnyje otnošenija, Moskwa 2009, s. 437-438.
- 26 O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 34: *Chełmskie*, cz. 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków-Warszawa 1891a/1964, s. 173.
- 27 A.A. Płotnikowa, *Róg...*, dz. cyt., s. 439; *Anioły i diabły. Zaczarowana Lubelszczyzna*, red. Krzysztof Gajowiak, Monika Krzykała, Piotr Lasota, Wyd. Ośrodka „Brama Grodzka Teatr NN”, Lublin 2012, s. 46.
- 28 A. A. Płotnikowa, *Róg...*, dz. cyt., s. 437-438.
- 29 *Polska pieśń...*, *Lubelskie...*, dz. cyt., s. 84.
- 30 Bernard Sychta, *Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej*, t. 4, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wyd. Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1970, s. 334.
- 31 B. Sychta, *Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej*, t. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wyd. Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1968, s. 222.
- 32 Tadeusz Seweryn, *Podlaźniki. Studja z dziedziny sztuki ludowej*, Nakładem Muzeum Etnograficznego w Krakowie, Kraków 1932, s. 40.
- 33 I. Domańska-Kubiak, *Wegetacyjny...*, dz. cyt., s. 19.
- 34 Stanisław Ciszewski, *Lud rolniczo-górnicy z okolic Sławkowa w powiecie Olkuskim*, cz. I, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” 1886, t. 10, s. 219.
- 35 *Polska pieśń...*, *Lubelskie...*, dz. cyt., s. 294.
- 36 M.M. Valencova, *Kolokol'čik*, [w:] *Slavjanskie drevnosti. Ėtnolingvističeskij slovar'*, t. 2 (D-K), red. Nikita I. Tolstoj, Międzynarodnyje otnošenija, Moskwa 1999, s. 551.
- 37 Tamże, s. 551.
- 38 Tatjana A. Agapnika, *Kolokol*, [w:] *Slavjanskie drevnosti. Ėtnolingvističeskij slovar'*, t. 2 (D-K), red. Nikita I. Tolstoj, Międzynarodnyje otnošenija, Moskwa 1999, s. 547.
- 39 I. Domańska-Kubiak, *Wegetacyjny...*, dz. cyt., s. 21.
- 40 O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 21: *Radomskie*, cz. 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków-Warszawa 1888/1964, s. 135.
- 41 Zygmunt Gloger, *Rok polski w życiu, tradycji i pieśni*, Jan Fiszer, Nowy Świat, Warszawa 1900, s. 105.
- 42 Por. J. Kolczyński, *Trójnożna...*, dz. cyt., s. 81.
- 43 Tamże, s. 87.
- 44 Konstantin D. Lauszkina, *Baba-Jaga i odnogi bogi. K voprosu o proischożdenii obraza*, [w:] *Fol'klor i ėtnografija*, tegoż, Izdatel'stvo „Nauka”, Leningrad 1970, s. 181-186.
- 45 J. Kolczyński, *Trójnożna...*, dz. cyt., s. 87.
- 46 Tamże, s. 95.
- 47 Zob. Ryszard Tomicki, Joanna Tomicka, *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1975, s. 37.
- 48 Językowo-kulturowy obraz kozy i kozła utrwalony w polskich przysłowiach i wyrażeniach przysłowiowych, w tym także związki zwierząt z siłą nieczystą, był już przedmiotem mojego opisu; zob. Olga Kielak, *Koza i kozioł w polskich przysłowiach oraz wyrażeniach przysłowiowych. Jeden czy dwa językowo-kulturowe obrazy zwierząt?*, „LingVaria” 2014, nr 18, s. 235-247.
- 49 Zob. O.V. Belova, *Koza...*, dz. cyt., s. 523.
- 50 Zob. Hanns Bächtold-Stäubli, *Ziege*, [w:] *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, t. 10, tegoż, De Gruyter, Berlin und Leipzig 1942, s. 900; H. Bächtold-Stäubli, *Ziegenbock*, [w:] *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, t. 10, tegoż, De Gruyter, Berlin und Leipzig 1942, s. 917.
- 51 Adam Fischer, *Bajka o kozie obdarłej*, „Lud” 1910, R. 16, s. 347; Magdalena Zowczak, *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*, Funna, Wrocław 2000, s. 68.
- 52 Władysław Siarkowski, *Podania i legendy o zwierzętach, drzewach i roślinach*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” 1883, t. 7, s. 109; Henryk Biegeleisen, *U kolebki. Przed ołtarzem. Nad mogiłą*, Instytut Stauropigjański, Lwów 1929, s. 428.
- 53 W. Siarkowski, *Podania...*, dz. cyt., s. 109; Maciej Maciąg, *Podania i legendy*, „Wisła” 1902, t. 16, s. 329-330; Erazm Majewski, Kazimierz Stołyhwo, *Koza w mowie, pojęciach i praktykach ludu polskiego*, „Wisła” 1905, t. 19, s. 61-62; H. Biegeleisen, *U kolebki...*, dz. cyt. s. 428; M. Zowczak, *Biblia...*, dz. cyt., s. 73.
- 54 Zob. *U istokov mira. Russkije ėtiologičeskije skazki i legendy*, red. Olga V. Belova, Galina I. Kabakova, Forum, Neolit, Moskwa 2014, s. 140-141.
- 55 Por. Seweryn Udziela, *Pojęcie ludu o przyrodzie*, „Wisła” 1893, t. 7, s. 385; Leonard Pełka, *Polska demonologia ludowa*, Iskry, Warszawa 1987, s. 186.
- 56 Por. O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 7: *Krakowskie*, cz. 3, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków-Warszawa 1874/1962, s. 190; S. Udziela, *Pojęcie...*, dz. cyt., s. 385; A. Fischer, *Bajka...*, dz. cyt., s. 347; L. Pełka, *Polska...*, dz. cyt., s. 187.
- 57 O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 3: *Kujawy*, cz. 1, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków-Warszawa 1867/1962, s. 101; H. Biegeleisen, *Lecznictwo ludu polskiego*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1929, s. 206.
- 58 H. Biegeleisen, *U kolebki...*, dz. cyt., s. 428.
- 59 J. Setkowicz, *Koza...*, dz. cyt., s. 128, Jan Adamowski, *Obraz czarownicy w przekazach ludowych z południowej Lubelszczyzny*, „Twórczość Ludowa” 2009, nr 1-2, s. 26.
- 60 Zob. J. Adamowski, *Obraz...*, dz. cyt., s. 26.
- 61 Zob. J. Setkowicz, *Koza...*, dz. cyt., s. 128.
- 62 Zob. Janusz Bohdanowicz, *Demonologia ludowa. Relikty wierzeń w strzygonie i zmyry*, „Literatura Ludowa” 1994, R. 38, z. 2, s. 61.
- 63 Zob. Dorota Simonides, *Wierzenia i zachowania przesądne*, [w:] *Folklor Górnego Śląska*, tejże, Wyd. Śląsk, Katowice 1989, s. 264.
- 64 Zob. V.N. Toporov, *Kozioł...*, dz. cyt., s. 663.
- 65 Por. Bronisław Gustawicz, *Podania, przesady, gadki i nazwy ludowe w dziedzinie przyrody. Część pierwsza*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” 1881, t. 5, s. 139; O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 15: *W. Ks. Poznańskie*, cz. 7, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków-Warszawa 1882/1962, s. 181; O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 17:

- Lubelskie, cz. 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Kraków 1884/1962, s. 78; Roman Zawiliński, *Przesady i zabobony z ust ludu w różnych okolicach zebrane*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej” 1892, t. 16, s. 253; Karol Matyas, *Nasze siolo. Studium etnograficzne*, „Wisła.” 1893, t. 7, s. 115.
- 66 Joanna Szadura, *Ogień pionunowy*, [w:] *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. 1: Kosmos, cz. 1: Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie, red. Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska, Wyd. UMCS, Lublin 1996, s. 292. O pośrednim związku kozy w Wołosie wspominał B. Uspieński, zauważając powiązania między Wołosem a św. Wasilijem, drugim bydlęcym bogiem. Na Białorusi dzień św. Wasilija (31 XII) nazywa się *Kozłik* (*święte Kozłatko*), a nazwa może się wiązać z obrzędowym wodzeniem maskary kozy lub kozła, zob. B. Uspieński, *Kult...*, dz. cyt., s. 192-193.
- 67 Aleksandr N. Afanasjev, *Poëtičeskie vozrenija slawjan na prirodu v trech tomach*, t. 1, Izdatel'stvo „INDRIK”, Moskwa 1865/1994, s. 682.
- 68 Tamże, s. 690.
- 69 Tamże, s. 682.
- 70 W starych mitach wedyjskich Adża Ekapad, jedno nogi kozioł, jest obrazem burzy, zob. J. Kolczyński, *Trójnożna...*, dz. cyt., s. 87. Niemcy czarne (masywne) chmury określają wyrażeniem *de Bockkerl* (*kozi chłop, mężczyzna-koziół*), zaś delikatne chmury pojawiające się w gorący dzień – *Gewitterböcke* (*burzowe koziołki*), zob. H. Bächtold-Stäubli, *Ziegenbock...*, dz. cyt., s. 915.
- 71 V.N. Toporov, *Kozioł...*, dz. cyt., s. 664.
- 72 Tamże, s. 663; Tamaz V. Gamkrelidze, Vjačeslav V. Ivanov, *Indoeuropejskij jazyk i indoeuropejci*, t. 2, Izdatel'stvo Tbilsskogo universiteta, Tbilisi 1984, s. 586.
- 73 H. Bächtold-Stäubli, *Ziegenbock...*, dz. cyt., s. 915.
- 74 V.N. Toporov, *Kozioł...*, dz. cyt., s. 663; T.V. Gamkrelidze, V.V. Ivanov, *Indoeuropejskij...*, dz. cyt., s. 586-587.
- 75 J. Kolczyński, *Trójnożna...*, dz. cyt., s. 87.
- 76 H. Bächtold-Stäubli, *Ziege...*, dz. cyt., s. 898.
- 77 Tamże, s. 898.
- 78 A.N. Afanasjev, *Poëtičeskie...*, dz. cyt., s. 684.
- 79 Tamże, s. 684.
- 80 *Шли козы по мосту, увидели зорю – попрятались в воду* [Szły kozy po moście, zobaczyły zorzę – wpadły do wody]; *Бегли овцы по калинову мосту, увидали зорю – покинулись в воду* [Biegły owce po kalinowym moście, zobaczyły zorzę – wskoczyły do wody]. Tamże, s. 692. W polskich zagadkach gwiazdy to owce/bydło pasące się na wielkiej łące-niebie, zob. Stanisława Niebrzegowska, *Gwiazdy*, [w:] *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. 1: Kosmos, cz. 1: Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie, red. Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska, Wyd. UMCS, Lublin 1996, s. 211.
- 81 S. Ciszewski, *Lud...*, dz. cyt., s. 219; Stanisław Dworakowski, *Kultura społeczna ludu wiejskiego na Mazowszu nad Narwią*, cz. 1: *Zwyczajne doroczne i gospodarskie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Białystok 1964, s. 53-54; Zygmunt Ciesielski, *Rok obrzędowy w okolicach Radziłowa (woj. łomżyńskie)*, „*Twórczość Ludowa*” 1994, R. 9, z. 1-2, s. 73; *Polska pieśń...*, *Lubelskie...*, dz. cyt., s. 294; *Anioły i diabły...*, dz. cyt., s. 175.
- 82 *Polska pieśń...*, *Lubelskie...*, dz. cyt., s. 295.
- 83 B. Stelmachowska, „*Podkoziolek*”..., dz. cyt., s. 33.
- 84 *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. L. Bielawski, t. 5: *Podlasie*, cz. 1: *Teksty pieśni obrzędowych*, red. Janina Szymańska, IS PAN, Warszawa 2012, s. 175-176.
- 85 R. Godula, *Od Mikołaja...*, dz. cyt., s. 46-48.
- 86 Marharyta Żujkowa, *Semantyka spotkania w tradycyjnej kulturze Słowian*, tłum. M. Borciuch, M. Jastrzębski, „*Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury*” 2000, nr 12, s. 42.
- 87 *Polska pieśń...*, *Podlasie...*, dz. cyt., s. 175; J. Bartmiński, O. Kielak, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Dłaczego...*, dz. cyt., s. 52.
- 88 *Słownik języka polskiego*, t. 9, red. Witold Doroszewski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1967, s. 1114
- 89 *Słownik języka polskiego*, t. 3, red. Mieczysław Szymczak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 1098.
- 90 K. Moszyński, *Kultura...*, dz. cyt. s. 997; J. Kolczyński, *Trójnożna...*, dz. cyt., s. 84.
- 91 O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 21: *Radomskie...*, dz. cyt., s. 135.
- 92 J. Bartmiński, O. Kielak, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Dłaczego...*, dz. cyt., s. 294.
- 93 *Polska pieśń...*, *Podlasie...*, dz. cyt., s. 175.
- 94 E. Majewski, K. Stołyhwo, *Koza...*, dz. cyt., s. 58.
- 95 J. Bartmiński, O. Kielak, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Dłaczego...*, dz. cyt., s. 52.
- 96 Rene Girard, *Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Wydaw. Łódzkie, Łódź 1987.
- 97 Franciszek Kotula, *Przeciw urokom. Wierzenia i obrzędy u Podgórczan, Rzeszowiaków, Lasowiaków*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1989, s. 129-130
- 98 Z. Ciesielski, *Rok obrzędowy...*, dz. cyt., s. 73; *Polska pieśń...*, *Lubelskie...*, dz. cyt., s. 294; *Polska pieśń...*, *Podlasie...*, dz. cyt., s. 175; F. Kotula, *Przeciw urokom...*, dz. cyt., s. 129-130; *Anioły i diabły...*, dz. cyt., s. 77; *Polska pieśń...*, *Podlasie...*, dz. cyt., s. 175; J. Bartmiński, O. Kielak, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Dłaczego...*, dz. cyt., s. 294.
- 99 R. Godula, *Od Mikołaja...*, dz. cyt., s. 36.
- 100 Por. *Polska pieśń...*, *Lubelskie...*, dz. cyt., s. 293.
- 101 I. Domańska-Kubiak, *Wegetacyjny...*, dz. cyt., s. 18.
- 102 R. Tomicki, J. Tomicka, *Drzewo życia...*, dz. cyt., s. 168.
- 103 W tym miejscu należałoby przywołać postać Dionizosa przybierającego w wyobraźni starożytnych Greków kształt postaci Dionizosa, bóg płodnych sił przyrody, wina i winnej latorośli, „dusza wszystkiego, co żyje”, miał rządzić narodzinami, śmiercią i zmartwychwstaniem, zob. Jan Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Puls, London 1992, s. 121. Czciociele Bachusa, widząc w kozie substytut boga, rozrywali ją na kawałki, po czym zjadali na surowo kozie mięso z wiarą, że spożywają ciało i krew boga, zob. James G. Frazer, *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962, s. 346, który w obrzędowej uczcie ofiarowuje się za nich i ponosi śmierć, zapewniając ludziom urodzaj i dobrobyt, zob. J. Setkowicz, *Koza...*, dz. cyt., s. 130. Czy czegoś podobnego nie miała zapewnić umierająca i powracająca do życia kołędnicza koza?
- 104 J. Kolczyński, *Trójnożna...*, dz. cyt., s. 102.
- 105 Por. R. Godula, *Od Mikołaja...*, dz. cyt., s. 89.
- 106 V.N. Toporov, *Kozioł...*, dz. cyt., s. 663.
- 107 Por. Ludwik Stomma, *Słońce rodzi się 13 grudnia*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1981, s. 43; R. Godula, *Od Mikołaja...*, dz. cyt., s. 22.

¹⁰⁸ R. Godula, *Od Mikołaja...*, dz. cyt., s. 24-32.

¹⁰⁹ Tamże, s. 34.

¹¹⁰ B. Stelmachowska, „Podkoziolatek”..., dz. cyt., s. 33.

¹¹¹ K. Moszyński, *Kultura...*, dz. cyt., s. 995.

¹¹² Por. Tamże, s. 995.

¹¹³ I. Domańska-Kubiak, *Wegetacyjny...*, dz. cyt., s. 18; zob. także K. Moszyński, *Kultura...*, dz. cyt., s. 995.

¹¹⁴ R. Godula, *Od Mikołaja...*, dz. cyt., s. 36.

¹¹⁵ E. Majewski, K. Stolyhwo, *Koza...*, dz. cyt., s. 58.

¹¹⁶ R. Tomicki, J. Tomicka, *Drzewo życia...*, dz. cyt., s. 168.

¹¹⁷ A.A. Płotnikowa, *Róg...*, dz. cyt., s. 437-438.

¹¹⁸ S. Ciszewski, *Lud...*, dz. cyt., s. 29.

¹¹⁹ H. Bächtold-Stäubli, *Ziegenbock...*, dz. cyt., s. 931-932, Anna A. Płotnikowa, *Kopyto*, [w:] *Slavjanskie drevnosti. Ėtnolingvističeskij slovar'*, t. 2 (D-K), red. Nikita I. Tolstoj, *Meždunarodnyje otnošenija*, Moskva 1999, s. 594.

¹²⁰ Józef I. Kantor, *Zwyczajaje świąt Bożego Narodzenia i Wielkiej Nocy z okolicy Jarosławia*, „Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne” 1914, t. 13, s. 226.

¹²¹ O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 3: *Kujawy*, dz. cyt., s. 210.

¹²² B. Stelmachowska, „Podkoziolatek”..., dz. cyt., s. 13-27.

¹²³ Por. H. Bächtold-Stäubli, *Ziege...*, dz. cyt., s. 913.

¹²⁴ W Szwecji i Norwegii na Boże Narodzenie oprowadzano po wsi chłopaka przebranego za kozła, „odradzającego się po zabiciu”, również w Danii w okresie bożonarodzeniowym pojawiał się chłopiec w przebraniu kozła (*Julbock*), który straszył kobiety i dzieci, zob. H. Biegeleisen, *U kolebki...*, dz. cyt., s. 429.

¹²⁵ V.N. Toporov, *Kozioł...*, dz. cyt., s. 663-664.

Pan

dr Zbigniew Benedyktowicz

redaktor naczelny

„Kontekstów. Polskiej Sztuki Ludowej”

Szanowny Panie Redaktorze, Szanowna Redakcjo, z okazji pięknego jubileuszu 70-lecia „Kontekstów. Polskiej Sztuki Ludowej” składam wszystkim pracownikom redakcji serdeczne gratulacje i wyrazy najwyższego uznania.

Pismo „Polska Sztuka Ludowa” stworzone w 1947 roku przez Józefa Grabowskiego, wybitnego znawcę i teoretyka sztuki ludowej, przedstawiało poszczególne dziedziny sztuki ludowej, sylwetki artystów, informowało o bieżącym życiu artystycznym, poruszało także najważniejsze problemy metodologiczne i teoretyczne. Gdy w 1952 roku redakcję przejął Aleksander Jackowski, program pisma poszerzył się, zjawiska kultury ludowej zaczęto postrzegać w szerszej, antropologicznej perspektywie. Z biegiem czasu zaczęły się w nim pojawiać artykuły poświęcone nowym teoriom, metodologiom, stąd dodany tytuł „Konteksty”. Od tego czasu IiEiAK UW z redakcją „Kontekstów” połączyła ściślejsza współpraca – red. A. Jackowski, dr A. Kunczyńska-lracka prowadzili zajęcia dla studentów etnografii, dr Zbigniew Benedyktowicz przez wiele lat był pracownikiem dydaktycznym naszego Instytutu.

Wyrażamy podziękowanie za twórczą inspirację dla naukowców i studentów. To w „Kontekstach” czytaliśmy o dokonaniach strukturalizmu, semiotyki, fenomenologii, o Eliadem, Lévi-Straussie, Dumezil. Z perspektywy etnografa mogliśmy zaznajomić się z antropologią współczesności, z refleksją nad fotografią artystyczną, sztukami wizualnymi. Łamy „Kontekstów” zawsze były dla nas gościnne – za co jesteśmy niezmiernie wdzięczni. W „Kontekstach” publikowane były także teksty naszych studentów – za to dziękujemy podwójnie. Życzymy kolejnych lat realizacji wspaniałych pomysłów i zadań intelektualnych ważnych dla całej etnologii i antropologii kulturowej.

W imieniu Instytutu Etnologii
i Antropologii Kulturowej
Uniwersytetu Warszawskiego
Dr hab. Maciej Ząbek, prof. UW

Pan

dr Zbigniew Benedyktowicz

Redaktor Naczelny kwartalnika

„Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”

Szanowny Panie Redaktorze,

Z okazji jubileuszu 70-lecia kwartalnika „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” składam na ręce Pańskie – w imieniu własnym oraz całego zespołu Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie – najserdeczniejsze gratulacje i wyrazy uznania.

Obecność na rynku czasopism, a przede wszystkim w świadomości czytelników, takiego periodyku, jak kierowany przez Pana kwartalnik, jest nie do przecenienia. Pismo o szerokich horyzontach, które oferuje głęboką refleksję o otaczającym nas świecie, wychowało wiele pokoleń humanistów i nieustająco pozostaje źródłem wiedzy i namysłu. Wśród wielu życzeń proszę przyjąć i te, żeby tak było zawsze, a grono stałych czytelników wciąż się powiększało.

Chciałabym, przy okazji jubileuszu, podkreślić, jak bardzo cenię sobie szczególne relacje łączące Miejską Galerię Sztuki z zespołem kwartalnika Konteksty, a których nie zawaham się nazwać przyjacielskimi. Dowodem na to jest nasza wieloletnia współpraca i wspólnie zrealizowane projekty wystawienniczo - naukowe, z których najistotniejszym przykładem jest 7. Triennale Sztuki Sacrum „Dom – droga istnienia”, w wielu jego wymiarach: wystawy, konferencje, warsztaty, filmy i publikacje. Tylko dzięki harmonijnemu współdziałaniu z Panem Redaktorem osiągnęliśmy tak dobre efekty. Ze względu na tę współpracę czujemy, że wnieśliśmy niewielką cząstkę w 70-letnią historię „Kontekstów”. Wyrażam nadzieję, że ta przyjaźń pozostanie źródłem nowych, wspólnych działań w przyszłości.

Składam Panu i całemu zespołowi redakcyjnemu najszersze życzenia pomyślności osobistej i zawodowej, sukcesów i niesłabnącej satysfakcji z pracy.

Z wyrazami szacunku
Dyrektor Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie
Anna Paleczek-Szumilas

Na ślad bartników natrafiłem w 2003 roku na Polesiu, gdy robiłem zdjęcia dla „National Geographic Polska” i od tego czasu podążam ich dyskretnym, prawie niewidzialnym śladem. Wtedy to, w nieckach dawnych poleskich rozlewisk, dostrzegłem „beczki” – kłody, umieszczone na drzewach: pionowo lub poziomo... Wyglądały jak wyniesione tam siłą jakiegoś przemożnego kataklizmu, jakby potopu... Ze zdziwieniem odkryłem, że w tych wydzwigniętych pod niebo kłodach żyją pszczoły. Pierwszym, który pokazał mi, jak ich dogłąda, był Stefan Szydłowski z Pińska. Spotkaliśmy się na wyspie, na bagnach między rzekami Prypeć a Styr, Wspinając się po drzewach, snuł opowieść o rojach, carskich ukazach, niedźwiedziach, przekazywaniu sekretów profesji z pokolenia na pokolenie, a ja starałem się przetrwać pierwszy podniebny atak pszczół...

W następnych latach regularnie przemierzałem ziemię dawnej Rzeczypospolitej, poszukując kłód, barci oraz ludzi, którzy się nimi opiekują¹. Pod koniec 2015 roku, w ścisłym rezerwacie Puszczy Białowieskiej, razem z Andrzejem Keczyńskim odkryłem na drzewach dwie niezinwentaryzowane do tamtego czasu stare barcie, opatrzone jeszcze pieczęciami carskich leśników.

Przemierzyłem pozostałości starodawnych puszczy w Polsce, na Litwie, dzisiejszej Białorusi i Ukrainie, bo można powiedzieć, że topografię bartnictwa, prastarej ludzkiej profesji – w zasadniczym zarysie – wyznacza granica ziem należących do Słowian. To oni zaczęli hodować dzikie pszczoły – „borówki”, w naturalnych lub sztucznie wydrążonych dziuplach drzew. Wszystko zaczęło się od podbierania miodu. Z czasem „zbieracze” wpadli na pomysł, by przenieść pszczoły do sztucznych dziupli – barci. Wydrążano je, przez wąski prostokątny otwór, w majestatycznych sosnach, od południowej, czyli najbardziej nasłonecznionej strony, niemal pod samą koroną drzew. Bywało, że na wysokości 15 metrów.

W badaniach korzystałem z najnowszych osiągnięć bezingerencyjnej obserwacji życia pszczół; używałem kamer endoskopowych, termowizyjnych lub systemu kamer na podczerwień rejestrujących w dzień i w ciemnościach naturalne zachowania pszczelich rodzin. Z kamery termowizyjnej korzystałem też, obserwując pszczele rodziny w kłodzie. Posiłkowałem się informacjami z najstarszych dostępnych mi ksiąg bartnych (z początku XVI wieku), będących swoistą historią bartnictwa, przeglądałem korespondencję i zapiski pszczelarzy z XIX wieku i pierwszej połowy wieku XX. To nie tylko nieocenione źródło informacji o dawnych zwyczajach bartnych i zasadach profesji, ale także ciekawe źródło wiedzy o obyczajach i języku. Ileż to wów-

KRZYSZTOF HEJKE

Ostatni europejscy bartnicy, których spotkałem

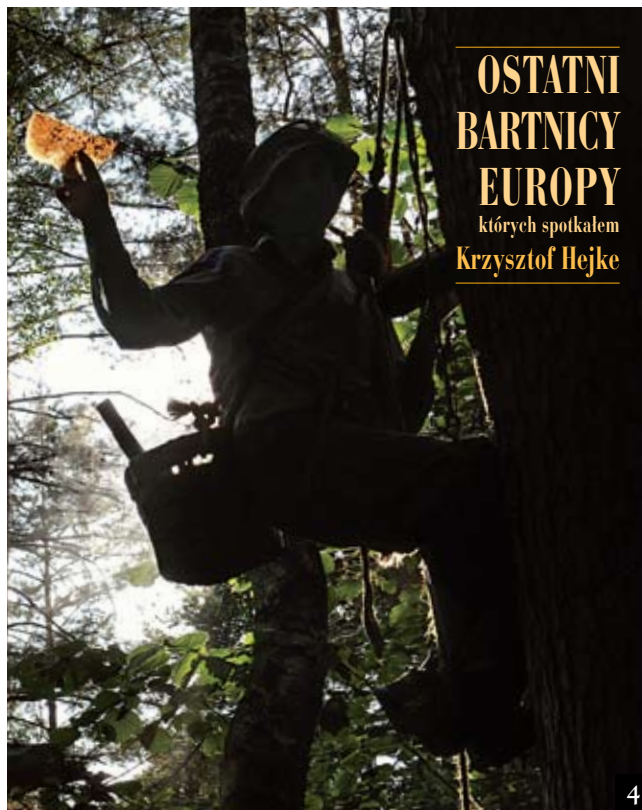
czas razy „zakładano żałobę” w sądach bartnych, czyli wnoszono sprawę z powództwa bartników albo przeciwko nim.

Drzewo na barć wybierano starannie. Często działo ją w drzewach nieprzydatnych dla budownictwa, o skrzyconych słojach; kłodę natomiast można było przymocować niemal do każdego pnia. Już od XV wieku kłody wykonywano sztucznie, w drzewach nie powalonych, ale specjalnie ściętych, windując je pod koronę za pomocą specjalnego koła. Średniej wielkości kłoda miała przynajmniej 1,5 m wysokości i ważyła ponad 150 kg². Na dalekim Polesiu, w okolicach Lelczyc, kłody ciągle nazywa się ulami, a ule – barciami. Ta sama zasada dotyczy określenia „bartnik”. W niektórych rejonach termin ten odnosi się do pszczelarza, w innych zarezerwowany jest wyłącznie dla opiekuna kłód i barci leśnych³...

Przez lata poszukiwań śladów prastarej profesji poznałem kilkudziesięciu bartników, nie tylko z Polski, ale też z terenów dzisiejszej Litwy, Białorusi, Ukrainy. Większość z nich łączy polski rodowód, rodzinna tradycja i niewzruszona wiara w niemal boską moc leśnego miodu. Dziś są to ludzie wiekowi, o wyjątkowej sprawności fizycznej, pogodnym usposobieniu, jasnym spojrzeniu, szczerych twarzach. Do naszych czasów dotrwali jako swego rodzaju duchy przeszłości, niezauważeni przez media, etnografów, fotografów, muzealników, którzy nie zadbali o to, by w porę gromadzić ostatnie narzędzia ich pracy. Niektórzy odchodzili niemal na moich oczach...

Do pszczół podchodzili prawie bezbroni, nie osłaniając ani rąk, ani głów. Tylko za każdym razem przebiegali się, w te same, lniane ubrania, dobrze owadom znane.

Jeden z moich najstarszych rozmówców, Wasyl Karolczuk (rocznik 1924), ze wsi Mogilno (dawne Kresy), opowiada, że pszczelarstwa nauczył się od ojca



1. Aleksander Niekraszewicz.
2. Romas Norkunas.
3. Stanisława i Tadeusz Konopkowie.
4. Okładka książki Krzysztofa Hejke, *Ostatni bartnicy w Europie, których spotkałem*.
Fot. Krzysztof Hejke.

i od tamtych czasów narzędzia niewiele się zmieniły. Wprawdzie po wojnie jego rodzina miała przy domu 60 uli, ale pszczoły hodowano też w kłodach po dziadku. Wasyl Karolczuk – jak przystało na bartnika – zachował wolną duszę. Opiekunowie pszczół zawsze byli w Polsce ludźmi wolnymi; cieszyli się licznymi przywilejami, a cechy, czyli bractwa zrzeszające przedstawicieli tego zawodu, mogły liczyć na wyjątkowe prawa: własny statut, pieczęć i chorągiew. W statutach litewskich znalazło się nawet odrębne prawo bartnicze.

Osobliwa, choć mało znana rola przy hodowli pszczół przypada kobietom. Z relacji moich rozmówców wynika, że bartnikowi przy pracy w lesie często towarzyszyła żona (rzadziej syn). To zwykle kobieta podawała i odbierała od niego żarzącą się żerdź do odymiania pszczół, przejmowała plastry miodu opuszczane przez męża w koszu, a nierzadko asystowała również przy wciąganiu kłody na drzewo.

Szczegółowo rozpisane były też obowiązki pani domu we dworze: jej to przypadał nadzór nad „gospodarstwem kobiecym”⁴ oraz sadem i ogrodem, a co za tym idzie – pszczelnikiem – jak wdzięcznie, a zarazem bezpretensjonalnie nazywano miejsce przebywania pszczół⁵. Z dawnych przekazów wynika, że i w doглядaniu pszczół, i w pozyskiwaniu miodu kobiece oko oraz troska były nieocenione. Szkoda, że większość źródeł pomija to milczeniem.

Miodu strzeżono jak złota. Kradzież cennego nektaru traktowano jak przestępstwo równe zabójstwu, bywało więc, że osoby złapane na gorącym uczynku zmuszano do skakania z drzewa, co zazwyczaj kończyło się śmiercią lub kalectwem; innych upajano miodem, do nieprzytomności, do utraty tchu.

Szkody – wspomina Wasyl Karolczuk – wyrządzały także niedźwiedzie. Leciwy bartnik dobrze pamięta, jakie kiedyś stawiano na nie pułapki i samostrzały. Na przykład – ruchome drewno, samobitnia. Wieszano je na pniu, by uniemożliwić zwierzęciu wspinaczkę. Kiedy niedźwiedź próbował się kłody pozbyć, spadał na ziemię, czasem tą kłodą przygniatany. Wasyl Karolczuk opowiada o ostatnim niedźwiedziu w tej okolicy. Widziano go pod koniec lat 20., kiedy sędziwy dziś bartnik był jeszcze małym chłopcem.

Ale jest też prawda, że niedźwiedzie – kierowane instynktem – do dziś powracają na poleskie bagna w poszukiwaniu miodu. (Z syberyjskich opowieści wiem, że tylko młody niedźwiedź potrafi wspiąć się na wysoką sosnę bez gałęzi. Często robi to zresztą pod okiem starego niedźwiedzia, który – później – odgania go od łupu). Pod koniec lat 90. XX wieku zginęło na

Polesiu – przygniecione spadającą kłodą – takie właśnie młode zwierzę. Jego wypchany korpus do dziś stanowi atrakcję miejscowego muzeum, a ślady pazurów można znaleźć na korze sosny.

Na syberyjski trop dotyczący bartnictwa natrafiłem w archiwum w Magadanie, przeglądając miejscowe dokumenty NKWD. W łagrach Kołomy pasieki zaczęli zakładać syberyjscy zesłańcy; jednym z nich był człowiek zwany Baszkirem, stalinowski więzień z Baszkirii, gdzie i dziś, w górach Uralu, można znaleźć bartne pasieki. To właśnie Baszkir stworzył gospodarstwo pszczele w mocno nieprzychylniej pszczołom aurze kołymskiej zimy. Z braku naczyń, w wiecznej zmarzlinie wycinano dół, wykładano go deskami, po czym wlewano miód, który leżakował w takiej chłodni.

Jest pewne, że pszczoły w kłodach trzymano też w łagrach guberni tomskiej, w okolicach syberyjskiej rzeki Ob.

Ślady bartnictwa znalazłem też na Kamczatce, gdzie po latach zapomnienia o starej profesji miejscowy pastor ewangelicki powrócił do drażenia pni dla pszczół, by zweryfikować znaną mu z literatury teorię, w myśl której owady potrafią przetrwać zimę w grubym sosnowym pniu. Wszystko wskazuje zatem na to, że Syberia zawdzięcza bartnictwo zesłańcom.

Jesienią 2015 roku w czarnobylskiej strefie Białorusi udało mi się spotkać kilku białoruskich bartników, którzy gorąco namawiając mnie do skosztowania tamtejszego miodu, zapewniali, że to najlepsze antidotum na wiele chorób (w tym także ochrona przed radiacją) i – jakby na dowód własnych słów – dumnie poklepywali się po torsach. Miodu wolałem nie próbować, ale akrobacjom tych mężczyzn pod koronami drzew przyglądałem się z podziwem. Taniec z leziwem (liną wykonaną ze skóry łosia), za pomocą której wbijali się w gęstwinę liści, wciąganie kłód kołem uważam za swoisty teatr obrzędowy, którego byłem jedynym widzem... Niemalże wrażenie robi na mnie też opowieść o Bazyliem Szpakowiczu spod Białowieży, „bartniku zuchwałym”, który wspinał się na najwyższą sosnę, gdzie „najwyżej położoną barć obrobił, po ścięciu wierzchołka na sośnie bartnej potrafił na sterczącym kikucie stanąć i huknąć na las, aż echo szło”⁶. Sławę zawdzięcza Szpakowicz również obywatelskiej postawie, kiedy pod pretekstem doглядania w lesie swoich barci wspierał powstańców styczniowych, dostarczając im żywność, za co zyskał przydomek „Polak”⁷.

Pora wybierania miodu zależała od tradycji rodziny. Trudno zgodzić się zatem z opinią – mimo że dość rozpowszechnioną – w myśl której bartnicy czekali z wy-

bieraniem miodu do wczesnej jesieni. Według wielu moich rozmówców niektórzy opiekunowie barci wybierali z dziupli miód, który został pszczołom, zaraz po zimie, inni sięgali poń po pierwszych jesiennych przymrozkach, a jeszcze inni podbierali słodki nektar dwa razy w roku, wszak „bartnictwo opiera się na metodzie podbiorowej, najbardziej upowszechnionej, przy której w jesieni, a po części i na wiosnę, wyjmują z uli zbyteczną nad potrzeby pszczoł ilość wosku i miodu” – podaje *Encyklopedia powszechna* z końca XIX wieku⁸. Poza tym wycinanie plastrów jesienią i na przedwiośniu miało racjonalną przyczynę: miód miał wówczas stałą, a nie płynną konsystencję.

Dziś wiadomo, że bartnictwo zabiły nie tylko carskie ukazy i pozytywistyczne działania zapomnianych już dziś pionierów pszczelarstwa: Kazimierza Lewickiego i Jana Dzierżonia, którzy na miejsce barci wprowadzili nowoczesne ule. Na Kresach prastarą profesję zabiły z kolei bezkresne kolchozowe plantacje rzepaku. Miód rzepakowy krystalizuje się tak mocno, że nie daje pszczołom szans na swobodny dostęp do zimowych zapasów w barciach. Dziś jest również jasne, że pszczoły nie są w stanie przetrwać bez pomocy medycyny, tymczasem owadów zamkniętych w barciach leczyć się nie da. Pozostaje jeszcze sprawa matki, bo to przede wszystkim od niej zależy siła pszczelej rodziny. W ulu ten podstawowy zabieg wykonuje się średnio co dwa lata, podczas gdy w barci, zabudowanej niewymienialnymi plastrami miodu, wymiana matek jest niemożliwa.

Podobnie jak Indianie z Amazonii, bartnicy dotrwali w niszy własnej profesji dzięki izolacji cywilizacyjnej; teraz ten stary zawód powoli znika. Miejsce bartników zajmują młodzi fascynaci, którzy wypracowują inne oblicza prastarego zajęcia, za pomocą nowoczesnych metod: współczesnych sprzętów, pił spalinowych, internetu. Nie szukają w tym zysku. W starą tradycję wplatają nowe wątki...

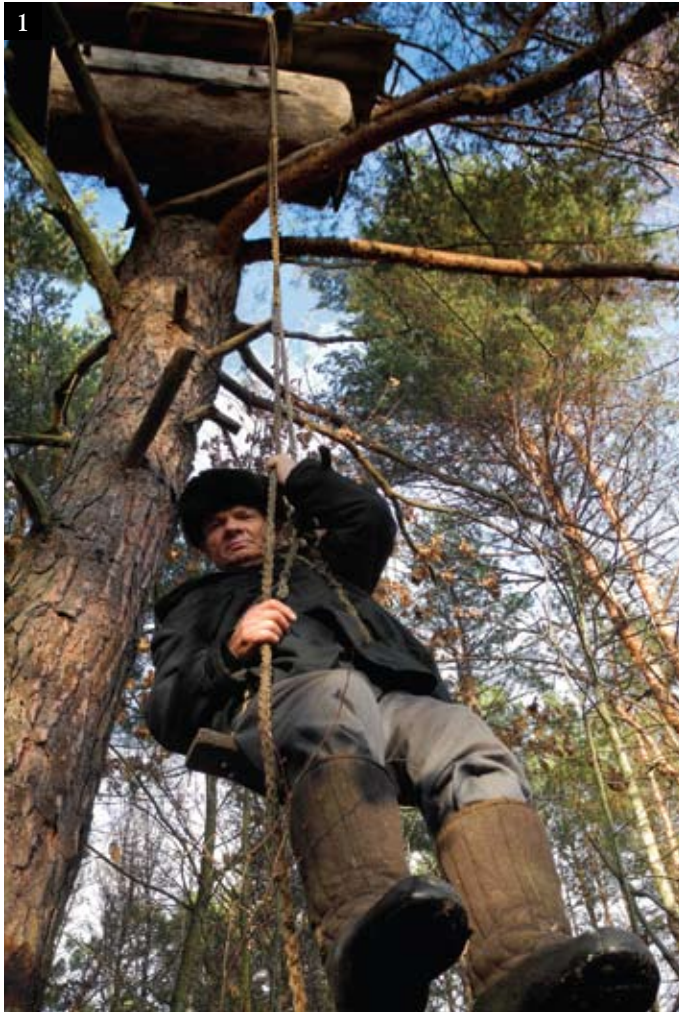
Wartości bartnictwa i jego siły kulturotwórczej nikt już jednak nie podważa: w 2016 roku oficjalnie wpisano je na Krajową Listę Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego MKiDN. Ten fakt odnotowuję z prawdziwą radością, tym bardziej że jest to efekt wspólnej inicjatywy, którą podjąłem wraz z członkami Bractwa Bartnego. Niedawno rozpoczęliśmy też starania o wpisanie bartnictwa na Listę Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego Ludzkości UNESCO.

Cieszę również, że coraz więcej instytucji zdaje się podzielać przekonanie, iż pszczoły pod koronami drzew zimują lepiej niż te blisko ziemi, że powinny powrócić do źródeł, do miejsc, z których człowiek zagarnął je do pasiek...

Konstatacja, że dziedzina, którą od dziesięcioleci uważano za wymarłą, jednak żyje, ma dla mnie niemal posmak miodu.

Przypisy

- ¹ Z tych wypraw powstała mapa miejsc, w których znajdują się barcie i kłody.
- ² Do dziś w Polsce zachowało się kilkadziesiąt przydomowych kłód. Można je znaleźć w skansenach w Ciechanowcu, Tokarni, Radomiu, Nowogrodzie, Stróżach, Sanoku, Pszczewie, Pszczelej Woli, Lublinie, Kadzidle, Szymbarku, Łowkowicach. Nieliczne kłody znajdują się w muzeach etnograficznych Białowieży, Warszawy, Krakowa, Kolbuszowej, Torunia, Kluczborka, a także w kolekcjach prywatnych w: Kobyłce, Borach Tucholskich, Brusach. Nieprzerwanie zasiedlone kłody przekazywane w dwóch bartniczych rodzinach z pokolenia na pokolenie są w Czarni na Kurpiach i pod Augustowem. Historyczne drzewa bartne zachowały się w Polsce w trzech miejscach: w Puszczy Białowieskiej, rezerwacie przyrody Czarnia na Kurpiach i w Puszczy Augustowskiej.
- ³ Wydana w 1925 roku we Lwowie książka dr. T. Ciesielskiego – *Bartnictwo. Hodowla pszczoł dla zysku* dotyczy pszczelarstwa we współczesnym rozumieniu tego słowa; terminy pszczelarstwo i bartnictwo jeszcze długo stosowane były wymiennie albo wbrew oficjalnemu uzusowi.
- ⁴ Tzw. gospodarstwo dworne dzieliło się na męskie i kobiece. Mężczyźni nadzorowali prace polowe, prowadzenie ksiąg, podatki, finanse, sprzedaż płodów rolnych i wyjazdy na kontrakty, panie zarządzały wszelkimi pracami domowymi i nadzorowały służbę. Miały w swojej pieczy obory, chlewy, kurniki, nadzorowały wyrób i sprzedaż nabiału. Zajmowały się także sadem i ogrodem, wyrobem płótna, samodziału oraz apteczką ziołową. Nawet świnio-bicia doglądały kobiety, bardzo często osobiście pani domu, za: Joanna Puchalska, *Dziedziczki Soplicowa*, Muza, Warszawa 2014, s. 116.
- ⁵ „Do zabudowań przylega ogrodzony ogród fruktowy, ogród warzywny, ogródek oraz pszczelnik z siedmioma pniami-ulami”, za: Joanna Puchalska, op. cit., s. 116. „Wszystko jest na głowie »nayprzywiązanej żony«” – pisał Kazimierz Karpowicz, właściciel Cząbrowa, doceniając wysiłek współmałżonki, za: Joanna Puchalska, op. cit., s. 116.
- ⁶ J.J. Karpiński, *Ślady dawnego bartnictwa puszczańskiego*, Kraków 1948, s. 10.
- ⁷ Ibidem.
- ⁸ *Encyklopedia Powszechna*, Warszawa 1865, s. 739.



1. Aleksander Siennicki.
2. Leonid Dulski.
3. Aleksander Niekraszewicz.
4. Michał Florko.
5. Leonid Dulski.
Fot. Krzysztof Hejke.

Koncepcja struktury zjawiska „ksenofanii”

W ciągu ostatnich lat znaczącą popularnością w naukach społecznych i humanistycznych cieszy się problematyka postrzegania „obcego”. Temat ten nierozdzielnie wiąże się z jedną z podstawowych cech człowieka – życiem w grupie. Człowiek utożsamia się z daną grupą społeczną oraz jest postrzegany przez zewnętrznych obserwatorów (inną jednostkę bądź grupę) jako członek danej zbiorowości. Tożsamość grupy powstaje m.in. w oparciu o wszelkiego rodzaju interakcje z innymi zbiorowościami, często odmiennymi pod względem kulturowym, etnicznym czy językowym. Samoidentyfikacja grupy zostaje podkreślona w sytuacjach konfliktu z inną zbiorowością, przyczyniając się do zacieśnienia więzi wewnątrzgrupowych (tzw. socjologiczne prawo Simmla–Cosera)¹. Doświadczenie „obcego” w ukazanej perspektywie stanowi więc kategorię konstytuującą tożsamość jednostki i grupy społecznej.

Przedstawienie „obcego”, kogoś niebędącego członkiem tożsamej grupy, jest jednym z narzędzi kształtowania ludzkiej wiedzy o otaczającym świecie. W etnocentrycznej perspektywie istotom żyjącym poza własną wspólnotą przypisuje się cechy mające ukazać ich odmiennność, inność, a nawet nieludzkość. Pozwala to zdefiniować i dookreślić się grupie „my” w opozycji do grupy, do owych „ich”.

Celem niniejszej pracy jest przedstawienie propozycji struktury zjawiska „ksenofanii” oraz próba odpowiedzi na podstawowe pytania: w jaki sposób doświadczamy i jak porządkujemy informacje o tym, co „obce”? Czy jest to narzędzie interpretacyjne, które można wykorzystać w badaniach historycznych? Czy jest odpowiednie do sporządzenia opisu tego, jak ludzie, np. epoki średniowiecza, przedstawiali i odczuwali „obcość”? W niniejszym artykule zaprezentowane zostaną również podstawowe założenia, z którymi związana jest wskazana koncepcja oraz dotychczasowy stan badań nad zjawiskiem. Fundamentalne dla dalszych rozważań jest postawienie pytania: czym właściwie jest „ksenofania”?

Termin „ksenofania” wprowadził do literatury Zbigniew Benedyktowicz w swojej pracy *Portrety „obcego”*:

od stereotypu do symbolu opublikowanej w 2000 roku². W jego ujęciu jest to ogół zjawisk, które objawiają „obcość” jednej grupy członkom innej zbiorowości, wskazują na to, co je różni, co jest właśnie „obce”. Pojęcie ukuł w oparciu o dwa greckie słowa: ὁ ξένος (*xenos*) – obcy; φαίνω (*faino*) – objawić, dobyć na jaw, ukazać, pokazać.

Narzędzie zaproponowane przez Zbigniewa Benedyktowicza wykorzystał w swojej pracy *Outsider onder de zijnen. Vormen van xenofanie in de Afrikaanse roman* Jerzy Koch³. Przyjął on, za autorem *Portrety „obcego”*: od stereotypu do symbolu, definicję „ksenofanii” jako ogółu tych wszystkich zjawisk, które ukazują „obcość” (*the term xenofanie which comprises everything that expresses strangeness, being the other and becoming different*)⁴.

Kolejną próbę podjął Seweryn Szczepański w referacie pt. *Nie tylko prawo gościnności – staropruska ksenofania w praprzyczynie i reliktach*⁵, wygłoszonym na konferencji naukowej *Życie codzienne na dawnych ziemiach pruskich. Prawo i bezprawie*⁶. W ujęciu Szczepańskiego – nieodwołującego się ani do badań Zbigniewa Benedyktowicza, ani Jerzego Kocha – „ksenofania” to

zetknięcie się z fenomenem przybysza, rozumianym w sensie hermeneutycznym i fenomenologicznym, nacechowanym religijnością i ambiwalencją, opornie poddającym się racjonalizacji, ale jednak zazwyczaj zinstytucjonalizowanym i ujętym w ramy prawa zwyczajowego.

Koncepcja „ksenofanii” została również wykorzystana w pracy *Obraz „obcego” w Aleksjadzie Anny Komneny. Przypadek Normanów*⁷. Przedstawiona została jako zjawisko odgrywające nadrzędną rolę w poznawaniu, definiowaniu i kształtowaniu obrazu „obcego”. Obraz ten wpływa znacząco na procesy tożsamościowo-twórcze grupy, pozwala jej się dookreślić na zasadzie dostrzeżenia wszelkich przejawów odmienności innej zbiorowości, które składają się na całościowy, dynamiczny, nie tylko i wyłącznie negatywny, portret „obcego”. W pracy została wskazana propozycja struktury „ksenofanii”, na którą składałyby się następujące aspekty: wygląd zewnętrzny (τὸ εἶδος – *eidos*); zwyczaj, system wartości, charakter, zachowania w sferze moralności i zasad prowadzenia polityki (τὸ ἦθος – *ethos*); tryb, sposób życia (ἡ διαίτα – *daiata*). W niniejszym artykule koncepcja zaproponowana w pracy *Obraz „obcego” w Aleksjadzie Anny Komneny. Przypadek Normanów* zostanie rozbudowana i uzupełniona.

Badania nad zjawiskiem „ksenofanii” nierozdzielnie wiążą się z kategorią „swój – obcy”. Ponieważ poprzez przeciwstawienia wskazuje ona na poczucie odrębności własnej grupy względem innej. Ponadto uwypukla rolę kogoś spoza wspólnot, gdyż jednym z czynników określających i umacniających więzy wewnątrzgrupowe

we jest istnienie kontrastującego z nią „obcego”⁸. Na takiej podstawie powstają obrazy – zbiorowe wyobrażenia danych wspólnot, bazujące na stereotypach, prototypach, prze(d)sądach⁹ czy toposach funkcjonujących w literaturze bądź formułach w kulturze oralnej o innych, odmiennych zbiorowościach, podkreślające ich odrębność. Jednakże obraz „obcego” niekoniecznie jest tylko i wyłącznie wyeksponowaniem negatywnych cech nie „swojej” grupy. Kategoria „swój – obcy” jest strukturą dynamiczną, gdyż może podlegać zmianom, a także bogatszą niż prosta binarna opozycja¹⁰. Istnieją przedstawienia zawierające również pozytywne cechy grup wskazanych jako „obce” dla danej grupy. Ponadto pod uwagę należy wziąć również dwa inne zjawiska związane z doświadczeniem „obcości”.

„Blednięcie obcego” to zjawisko, które zachodzi, gdy ktoś postrzegany przez daną grupę jako „obcy” w czasie kontaktu z inną wspólnotą bardziej odległą i zdającą się różnić w większym stopniu niż poprzednia staje się bliższy dla danej grupy, bądź też traci na znaczeniu¹¹. Przykładem obrazującym to zjawisko jest „blednięcie”, aczkolwiek nie wygaśnięcie, obrazu „Saracena” od około połowy XIV wieku. Został on wyparty przez wizerunek „Turka”, jako głównego zagrożenia chrześcijańskiego świata¹². Drugim zjawiskiem jest „oswajanie obcego”, czyli proces nabywania szczególnej wiedzy o innej zbiorowości oraz podjęcie działań o charakterze asymilacyjnym względem niej. Dzięki temu przestaje to być grupa nieznaną, która może się stać członkiem wspólnoty¹³. Dla zilustrowania zjawiska można się posłużyć przykładem Mieszka I. Poprzez przyjęcie chrztu w 966 roku oraz ślub z księżniczką czeską Dobrawą, włączył swoje władztwo do wspólnoty łacińsko-chrześcijańskiej. Od tej pory Mieszko I i jego następcy byli traktowani przez ościennych władców jako bracia w wierze, członkowie tożsamej grupy religijnej.

Struktura „swój – obcy” odgrywa więc istotną rolę w tworzeniu, zacieśnianiu oraz podtrzymywaniu tożsamości danej zbiorowości. Pozwala również określić postawę wobec wspólnot zewnętrznych oraz wpływa na charakter relacji międzygrupowych. Ważne wydaje się zwrócenie uwagi na socjobiologiczne oraz etologiczne podstawy dychotomii „swój – obcy”, gdyż mogą one wskazać na uniwersalność kategorii, która występuje zarówno w świecie człowieka, jak i w świecie zwierząt. Ogólna zasada dychotomii polegająca na odczuwaniu więzów wspólnotowych oraz dostrzeganiu różnicy między swoją grupą a „obcą” funkcjonuje również u większości zwierząt żyjących w stadach¹⁴. Ma zatem szeroką podstawę w badaniach przyrodniczych i może być jednym z „mostów” między naukami przyrodniczymi a społecznymi i humanistycznymi. W tej perspektywie badania nad „ksenofanią” wpisałyby się w postulat twórcy socjobiologii Edwarda O. Wilsona zawarty w pracy *Konsiliencja. Jedność wiedzy*¹⁵.

„Ksenofania” to zjawisko odgrywające kluczową rolę w definiowaniu i kształtowaniu się obrazu „obcego” poprzez dopatrywanie się wszelkich różnic obyczajowych, językowych, moralnych, kulturowych, etnicznych czy kulturowych, objawiających odmiennosc na każdym polu wiedzy o otaczającym świecie¹⁶. Przedstawienie „obcego” powstaje zawsze w określonym kontekście społeczno-kulturowym, niosąc zasób treści symbolicznych właściwych dla twórców. W konstrukcji obrazu „obcego” ważną rolę odgrywa umiejscowienie go w określonej rzeczywistości. Wskazanie, czy „obcy” jest zagrożeniem dla istnienia danej wspólnoty, czy też nie, wytycza jego miejsce w świecie autorów przekazów, które badamy, a tym samym odpowiada za strategię przyjętą w przedstawieniu go. Doświadczenie „obcości” oraz nadanie jej kształtu jest jednym z fundamentów ludzkiej wiedzy o otaczającym świecie. Obrazuje umysłowość, uposażenie intelektualne i stany mentalne grup, w których powstały przedstawienia.

W tej perspektywie koncepcja „ksenofanii” związana jest ze sferą faktów społeczno-kulturowych, gdyż wszystkie tzw. fakty historyczne są zawsze doświadczane, rozumiane, interpretowane i przedstawiane w określonym kontekście społeczno-kulturowym poprzez wykorzystanie właściwych dlań powtarzających się rozwiązań głęboko zakorzenionych w umysłowości danego środowiska¹⁷. Tak zarysowane pole badawcze sytuuje prezentowaną strukturę w ramach dyskursu nad wszelkimi przedstawieniami powstałymi w wyobraźni społecznej i zbiorowej¹⁸.

Doświadczenie i prezentacja „obcości” w badaniach historycznych łączy się z retoryką „obcości”, czyli ogółem środków literackich (np. toposów, figur literackich), artystycznych (wątków stylistycznych) i językowych (formuł), niosących treści symboliczne wykorzystywane w kształtowaniu obrazu kogoś odmiennego. Przykładem takiej retoryki jest tzw. topos śmierci wroga w wodzie (morzu, rzece, bagnie). Na ten zabieg pierwszy raz zwrócił uwagę Mariusz Pandura w swoim nieopublikowanym doktoracie¹⁹. Wskazał on, że literacki opis zagłady przeciwnika w wodzie ma charakter topiczny. Pomimo że wiele bitew rozegranych zostało nad ciekami wodnymi, to funkcja retoryczna przytoczonej figury ma określoną wartość symboliczną, niezależnie od rzeczywistego przebiegu zdarzeń. Śmierć w wodzie podkreśla „obcość”, religijną, kulturową czy etniczną przeciwnika. W Księdze Wyjścia zagładę w falach Morza Czerwonego ponosi armia faraona ścigającego naród wybrany²⁰. W bitwie przy Moście Mulwiskim wybraniec Boga Konstantyn I Wielki odnosi zwycięstwo nad pogańskim przeciwnikiem, który ginie w nurtach rzeki²¹. W *Kronice* Wincentego Kadłubka w wymaginowanej bitwie na Psim Polu zagłada w nurtach rzeki spotyka armię cesarza Henryka V i wieńczy zakończoną klęską kampanię przeciwko Bolesławowi III Krzywoustemu²². Symbolika wody w chrześci-

jaństwie jest polisemantyczna. Jedną z wielu kolokacji jest jej utożsamienie z narzędziem zagłady oraz kary (biblijny Potop, klęska armii faraona w Księdze Wyjścia). Treść symboliczna wskazanego toposu jest więc zabiegiem mającym wskazać na „obcość” wroga, można więc wyróżnić tę figurę literacką jako jeden z wielu elementów retoryki obcości.

„Ksenofania” związana jest zatem ze sferą faktów społeczno-kulturowych, retoryką obcości, opiera się na dychotomii „swoi – obcy”, która posiada solidne fundamenty również w naukach przyrodniczych. Prezentowana koncepcja charakteryzuje się określoną morfologią. Jak zostanie przedstawione w toku wywodu, posiada ona stałe aspekty i zmienne, zróżnicowane i przeplatające się wzajemnie elementy, wypełniające ramy struktury będące wszelakimi przejawami retoryki „obcości”²³. Pierwszym aspektem „ksenofanii” jest τὸ ὄνομα (*onoma*): imię, nazwa, określenie wykorzystane w prezentacji „obcego”. Dzieli się on na dwie główne części składowe: imię, nazwa a) zbiorowości b) jednostek indywidualnych, często będących prototypami całej grupy. Może to być imię własne osoby bądź wspólnoty, brzmiące „obco” i w ten sposób uwypuklające identyfikację, albo nazwa nadana przez obserwatora, grupę „my”, wyposażona w określone treści symboliczne lub dostosowana do wymogów języka, co także wskazuje na odmiennosć posiadacza.

W myśli chrześcijańskiej człowiek z nadania Boga panuje nad światem poprzez nadawanie nazw:

Ulepiwszy z gleby wszelkie zwierzęta lądowe i wszelkie ptaki powietrzne, Pan Bóg przyprowadził je do mężczyzny, aby przekonać się, jaką on da im nazwę. Każde jednak zwierzę, które określił mężczyzna, otrzymało nazwę „istota żywa”, I tak mężczyzna dał nazwy wszelkiemu bydłu, ptakom powietrznym i wszelkiemu zwierzęciu polnemu²⁴.

Dla Izydora, arcybiskupa Sewilli i encyklopedysty, żyjącego na przełomie VI i VII w. n.e. oraz autora dzieła *Etymologiae*, zrozumieć nazwę znaczyło osiąść wiedzę na temat rzeczy samej w sobie, gdyż możliwe było wprowadzenie informacji z samego aspektu imienia²⁵. W tym kontekście nazwa jest faktem stworzonym za pomocą ekspresji językowej. Przekazuje informacje, ale również tworzy fakty społeczno-kulturowe.

Według Izydora z Sewilli, wyrażającego myśl chrześcijańską, podział świata na ludzi o różnych językach był następstwem wygnania ludzi z raju, Potopu i kary za pychę otrzymanej za wzniesienie wieży Babel. Wszyscy ludzie na Ziemi byli potomkami Noego poprzez jego trzech synów: Sema – przodka ludów zamieszkujących Syrię, Palestynę i Arabię, Chama – przodka ludów Kanaanu i Afryki, który za swoje niegodne zachowanie został przeklęty i postawiony najniżej z braci, a także Jafeta – ojca ludów

Północy²⁶. W tak pojmowanych granicach genealogicznych wskazywano na wspólnego przodka danego ludu, przydając mu określone miejsce w hierarchii według starotestamentowego klucza.

W perspektywie przedstawionego dyskursu genealogii biblijnej przykładem „ksenofanii” związanej z aspektem imienia jest termin: „Izmaelici”, wykorzystywany na określenie wyznawców islamu²⁷. W Księdze Rodzaju Izmael był pierwszym synem Abrahama, zrodzonym z egipskiej niewolnicy Hagar. Wkrótce patriarsze urodził się z Sary prawy syn Izaak, a Izmael został wraz z matką wygnany na pustynię za to, że naśmiewał się z brata. Bóg obiecał Abrahamowi, że jego pierwszy syn również będzie przodkiem wielkiego ludu²⁸. Symboliczna treść wskazuje na gorsze pochodzenie Izmaela z niewolnicy egipskiej oraz na karę, jaka go dotknęła – został wygnany na pustynię za sztydzenie z Izaaka. Bardzo podobnym terminem na oznaczenie muzułmanów w źródłach chrześcijańskich było określenie „Agareni”, jednoznacznie wskazujący na pochodzenie od biblijnej niewolnicy Hagar²⁹. Ciekawym przypadkiem jest również termin „Saraceni”, który z kolei w opinii autorów chrześcijańskich jest swoistą próbą uzurpacji przez muzułmanów treści symbolicznych, gdyż była to próba przypisania sobie pochodzenia od Sary, nie zaś od Hagar³⁰. Terminy „Izmaelici”, „Agareni” i „Saraceni”³¹ w chrześcijańskim kontekście społeczno-kulturowym jednoznacznie wskazują na „obcość”, a wręcz – jak wskazała Annick Peters-Custot – „inną rasę”, *une autre race*³². Ważna w rozumieniu wyrażen pojawiających się m.in. w *Pieśni o Rolandzie*, w której niejeden muzułmanin został określony terminem „syn niewolnicy”³³, jest alegoria Sary i Hagar z *Listu do Galatów*³⁴. Abraham miał dwóch synów. Jeden został zrodzony z kobiety wolnej, a drugi z niewolnicy. Pierwszy został poczęty za przyczyną obietnicy danej przez Boga, a drugi tylko i wyłącznie przez ludzką cielesność. Potomkowie kobiet reprezentują dwa porządki: wolności (Sara) i niewoli (Hagar). W przedstawionej perspektywie genealogii biblijnej treści symboliczne wyraźnie wskazują na przeciwstawienie „my (lepsi niż) – oni”.

W dziele Alberta z Akwizgranu, w trakcie opisu podboju Galilei przez Tankreda, pojawia się pewien muzułmański władca. Nosi on imię Grossus Rusticus: *Hic princeps appellatus est a Gallis Grossus Rusticus prae nimia pinguique corpulentia vilique persona in qua totus rusticus esse videbatur*³⁵. W narracji Alberta przeciwnik normańskiego rycerza jednoznacznie został określony negatywnie imieniem *Grossus Rusticus*, co należałoby przetłumaczyć jako „Gruby Wieśniak”. „Obcość” zostaje tu zaprezentowana na zasadzie wyeksponowania negatywnych cech nieprzyjaciela oraz przeciwieństwa w stosunku do bohatera fabuły – jasno wybijającego się na tle wroga chrześcijańskiego rycerza walczącego z muzułmaninem, który nosi grubiańskie imię, niezbyt

pochlebne i odpowiednie dla władcy. Podczas, gdy Tankred zasłużył na pochwałę, ponieważ działa szybko i sprawnie, z małą garstką podbijając Galileę, to jego wróg zmuszony jest prosić o pomoc Turków i „króla Damascenńczyków”, a i tak ponosi porażkę. Kolejnym przykładem jest imię jednego z największych przeciwników Franków w Outremer, zdobywcy Edessy i ojca Nur ad-Dina: Imad ad-Dina Zakniego³⁶. W łacińskich źródłach występującego jako „Sanguinus”³⁷. Bliski związek tego określenia z wyrazem *sanguis, inis* – „krew” oraz *sanguineus, a, um* – „krwawy”, „skrwawiony” czy „powodujący przelew krwi”, nie jest przypadkowy. Zanki był w opinii autorów chrześcijańskich gwałtownym wojownikiem świata islamu, zdobywcą i sprawcą rzezi w Edessie. Upadek tego miasta, stolicy jednego z czterech państw, które założyli łacinnicy w Syrii i Palestynie, wywołał II wyprawę krzyżową. Termin „Sanguinus” sytuuje posiadacza w rzeczywistości autorów źródeł jako poważne zagrożenie dla chrześcijańskiej wspólnoty. Wskazuje na jego skłonność do przelewania (chrześcijańskiej) krwi i brutalność. Ponadto Zanki jest niejako związany z krwią poprzez imię. Dzięki takiemu zabiegowi został związany z symboliczną nieczystością. Na tej podstawie można wskazać, że określenie pojawiające się w źródłach łacińskich na nazwanie Imad ad-Dina Zankiego jest wyraźnym przejawem retoryki obcości.

Wyraźnym doświadczeniem „obcości” jest sfera różnic językowych. Bariera językowa jest jedną z najważniejszych cech wyróżniający daną grupę na tle pozostałych. Posiadanie własnego języka to czynnik podstawowy w kreacji tożsamości, gdyż związany z elementarną sprawą, jaką jest komunikowanie się i przekazywanie informacji.

Określeniami objawiającymi „ksenofanię” w aspekcie nazwy są również takie terminy, jak: „barbarzyńcy”, „kanibale” czy „nieprzyjaciele Boga”. Wykorzystywane są one zarówno w celu zdefiniowania pojedynczej osoby, prototypu danej zbiorowości, zakładającego homogeniczność grupy, jak i całej wspólnoty jako tych, zwykle gorszych od grupy „my” pod pewnym względem. Słowo „barbarzyńca” jest kwintesencją kulturalnej odrębności i często niesie ze sobą pogardę dla obdarzonego tym terminem³⁸. „Barbarzyńcy” posługują się nieartykułowanymi dźwiękami zamiast ludzkiej mowy. Greckie *barbaros* (ὁ βαρβάρως) odnosiło się do wszystkich grup ludzi posługujących się językiem, którego nie dało się zrozumieć. Ponadto to termin ogólny, łączący się z określoną bądź tylko powierzchowną informacją o lokalizacji grup przynależących do tej kategorii, znajdujących się poza „cywilizacją”.

W *Aleksjadzie* Anna Komnena przeprosza swoich odbiorców dlatego, że będzie musiała wykorzystywać barbarzyńsko brzmiące nazwy³⁹. Innym razem naśmiewa się z Boemunda, który nie potrafi poprawnie korzystać z jej rodzimego języka⁴⁰. Ahmad ibn Fadlān stwier-

dził, że mieszkańcy Chorezmu są bardzo nieokrzesani w mowie, gdyż ich język przypomina krzyk szpaków⁴¹.

W swojej głośnej książce William Arens przedstawił mit antropofagii⁴². Podczas pracy w terenie okazało się, że „kanibalami” są określane po prostu „obcy”⁴³, członkowie innej grupy, np. sąsiedniego plemienia, o którym często nie posiadano większego pojęcia. Jest to więc element kategoryzacji i retoryki obcości: określa miejsce w świecie autora przekazu danej jednostki czy grupy społecznej.

„Nieprzyjaciółmi Boga” (*inimici Dei*⁴⁴) byli określani m.in. przeciwnicy krzyżowców w opozycji do *exercitus Dei, exercitus domini, militia Christi, milites Christi*⁴⁵. W bipolarnym ujęciu jednoznacznie wskazywało to na „obcość” przeciwnika i wypuklało zagrożenie, byli to bowiem wrogowie samego Boga. Dlatego należało z nimi walczyć, a celowość, jak i sprawiedliwość zmagania była jasno zdefiniowana.

Drugim aspektem struktury „ksenofanii” jest to *εἶδος* (*eidōs*) – wygląd zewnętrzny, cielesny postaci, czyli kolor skóry, włosów, zapach, wzrost, waga czy ubiór i elementy biżuterii. Doświadczenia „obcości” objawiające się w tym aspekcie są jednymi z najważniejszych, gdyż mogą być najbardziej widoczne. W niektórych przypadkach wygląd zewnętrzny natychmiast pozwala dookreślić się danej grupie na tle „obcych”. W myśli chrześcijańskiej, w przedstawieniach muzułmanów można wskazać na czarny kolor skóry, jako charakterystyczny element wypuklenia odmienności. Związany jest z tym, że kolor czarny skóry symbolizował złą duszę, zabarwioną czarnością od grzechów, które popełniła⁴⁶. Taką wizję rzeczywistości przedstawia m.in. Grzegorz Wielki w dziele *Moralia in Job*, opisując Etiopów⁴⁷. We wskazanym kontekście kolor czarny został utożsamiony również z „Saraceni”⁴⁸, jako reprezentantami tego, co złe, nierzadko sługami Szatana. Jedno z przedstawień Etiopa, czarnego od grzechów, znajdowało się na kapitule w kościele Saint-Sauveur w Auxerre. Widnieje na nim napis: ETHIOP, a scena przedstawia postać jadącą na smoku⁴⁸. Wygląd oraz treść symboliczna zawarta na kapitule wskazuje na egzotykę, inność i odmiennostwo ukazanej postaci. Innym ciekawym przykładem jest przedstawienie muzułmanina na reliefie z Tudeli z drugiej połowy XII w., gdzie ukazany został triumfujący chrześcijański rycerz, prawdopodobnie św. Jakub, siedzący na koniu w pełnym uzbrojeniu i z mieczem w dłoni. Druga postać z turbanem na głowie, „Maur”, klęczy przed triumfującym chrześcijańskim wojownikiem. Wskazaną symbolikę przedstawienia z Tudeli należy zapewne łączyć z Zakonem Santiago (zakonu św. Jakuba z Composteli), który za dewizę przyjął: *Rubet ensis sanguine Arabum* („miecz jest czerwony krwią Arabów”)⁴⁹.

Ahmad ibn Fadlan w swojej relacji z podróży nad Kameę zwrócił uwagę na wygląd i ubiór ludu ar-Rusi-

ja. Mężczyźni charakteryzować mieli się doskonałą budową ciała, byli wysocy „jak palmy”, jasnowłosi, na twarzy mieli rumieńce, nosili tatuaże. Nie zakładali ubrań właściwych dla kręgu kulturowego ibn Fadlana. Natomiast każdy nosił strój, którym okrywał jeden swój bok, a jedna ręka wychodziła zeń na zewnątrz. Ponadto mieli zwyczaj nierozstawiania się z bronią: szerokimi i rowkowanymi frankijskimi mieczami, a także toporami i nożami. Kobiety z ar-Rusija nosiły zaś liczne ozdoby świadczące o statusie jej męża, na przykład naszyjniki ze złota i srebra, a każdy pojedynczy powstaje co dziesięć tysięcy dirhemów, które uzbiera mężczyzna. Za najcenniejszą ozdobę wśród tego ludu uchodzą według ibn Fadlana szklane zielone paciorki, z których sporządza się naszyjniki⁵⁰.

Ważnym składnikiem aspektu wyglądu zewnętrznego jest ubiór. Roland Barthes wskazał, że ubranie, podobnie jak język, jest systemem znaków, który może wskazać na przynależność grupową, gdyż jest odbiciem treści istotnych dla danej społeczności⁵¹. Na tej podstawie łatwo można było zidentyfikować kogoś „obcego”, jak czynią to mieszkańcy bizantyńskiego miasteczka, w którym zjawił się Boemund, normański książę Antiochii. Cechą odróżniającą go od miejscowej ludności był „obcy i barbarzyński strój”⁵². W *Kodeksie z Nabusu*, prawie karnym z Outremer z 1120 roku, widnieje zakaz ubierania się na modłę frankijską przez muzułmanów i Żydów pod karą grzywny⁵³. Również na IV Soborze Laterańskim z 1215 roku, w kanonie 68 zostało zapisane, że Żydzi i muzułmanie mają nosić wyróżniający ich strój, aby nie dochodziło m.in. do stosunków seksualnych z chrześcijanami przez pomyłkę (*per errorem*)⁵⁴. Podobnie w tradycji arabskiej niemuzułmanie zamieszkujący *dar al-islam* byli zobowiązani do noszenia wyróżniającego stroju o określonej barwie. W nakazie kalifa Omara z 634 roku Żydzi mieli nosić odzież koloru miodowego czy też żółtego, chrześcijanie niebieskiego, a zaratusztranie czarnego. Innowiercy zostali również zobowiązani do posiadania charakterystycznych elementów ubioru: pasów, nakryć głowy i naszywek na zewnętrznej stronie odzieży⁵⁵. Ubiór jest więc widowym znakiem odmienności, może być wykorzystywany do stygmatyzacji i marginalizacji innych przez dominującą grupę.

Jednakże doświadczenie „obcości” nie jest zawsze tylko i wyłącznie negatywne. Wspomniany już Boemund na kartach *Aleksjady* postrzegany jako przedstawiciel grupy „obcej” wywoływał u autorki dzieła uczucia zarówno strachu, jak i fascynacji. Opis wyglądu zewnętrznego Normana zaprezentowany przez Annę Komnenę jest jednoznacznie pozytywny, a nawet zabarwiony erotyzmem⁵⁶. Boemund, podobnie jak jego ojciec – Robert Guiscard, ma jasne, złotawe włosy, które w bizantyńskiej konwencji opisu postaci odwołują się do treści symbolicznych związanych z lwem, władcą zwierząt. Kolor ten był przypisywany

postaciom królów i bohaterów⁵⁷. Ponadto Boemund wyróżnia się na tle innych barbarzyńców i Bizantyńczyków m.in. wysokim wzrostem i muskularną sylwetką na tyle, że budowa jego ciała została porównana do kanonu Polikleta. Ten zabieg literacki był wielką laudacją dla normańskiego księcia Antiochii⁵⁸.

Trzecim aspektem „ksenofanii” jest η διαίτα (*diata*) – sposób, tryb życia, na który składają się nawyki żywieniowe, miejsce i sposób zamieszkiwania, organizacja społeczna i rozmnażanie. W bipolarnej opozycji „my – oni”, w bizantyńskiej perspektywie, w której Cesarstwo było „Królestwem Boga na Ziemi”, a Konstantynopol – centrum świata, spojrzenie na sposób życia koczowniczego ludu Pieczyngów jednoznacznie wskazywał na ich „obcość” i cywilizacyjną niższość⁵⁹. Nie byli oni ludem osiadłym, nie posiadali miast, żyli poza *oikumenę* – światem zamieszkanym przez ludzi. Ponadto nie posiadali instytucji politycznych (ἀντίρτυα ἔθνη⁶⁰) i byli niebezpieczni. Na określenie sposobu zamieszkiwania pojawia się m.in. określenie: οἱ ἀμαξόβιοι – „żyjący w wozach”⁶¹. Podobnie przedstawieni zostali w relacji Ahmeda ibn Fadlana Oguzowie (Guzjija), którzy byli koczownikami nieposiadającymi miast i mieszkającymi w jurtach z wełny⁶². Ponadto nie zachowywali podstawowych zasad higieny osobistej, nie obmywając się z kału, moczu, nie myjąc się po odbyciu stosunku płciowego, ani przy innych okolicznościach⁶³. Również lud ar-Rusija zachowywał się w podobny sposób. Jego przedstawiciele mieli być najbardziej nieczystym spośród stworzeń Allaha i, co warto podkreślić, nie myli rąk po posiłkach⁶⁴.

W podanych przykładach przedstawienie sposobu życia „obcych” wskazuje na znaczące różnice między autorami źródeł a obserwowanymi przez nich grupami społecznymi. Uwypuklony został etnocentryczny sposób oglądu i prezentacji rzeczywistości, a także jasno podkreślało, że „obcy” są gorsi, brudni i nieczyści, a zatem „my (lepsi niż) – oni”.

Czwartym aspektem „ksenofanii” jest τὸ ἦθος (*ethos*), w którego skład wchodzi zwyczaje i zachowania, system wartości, sfera religijna i językowa, moralność, charakter czy zasady prowadzenia polityki. Gotfryd Malaterra, benedyktyński mnich żyjący w XI w., w swojej kronice opisującej czyny normańskich książąt Roberta Guiscarda i Rogera, przedstawiając bitwę pod Montepeloso, wskazał na „obcość” Bizantyńczyków. Opisał, że „Grecy” w przeciwieństwie do ich zwyczaju, w tej akurat bitwie bili się dzielnie i wskutek tego Normanowie ponieśli ciężkie straty⁶⁵. W opinii zdobywców południowej Italii i Sycylii ich bizantyńscy przeciwnicy byli perfidni, tchórzliwi i wiedli zniewieściały żywot niegodny wojowniczego etosu⁶⁶. Gotfryd na kartach swojego dzieła wskazuje również na Kalabryczyków, jako ludzi najbardziej niegodnych zaufania. Kronikarz zapisał, że gdy tylko zauważyli oni, że normańscy książęta chwilowo są ze sobą w niezgodzie, zaprzestali pla-

cenia trybutu i dostarczania pomocy, które wcześniej im przysięgli⁶⁷. Podobnie został skreślony negatywny obraz Longobardów⁶⁸. Natomiast dla Anny Komneny to właśnie Normanowie byli ludźmi, którzy łatwo składali przysięgi, ale ich nie dotrzymywali⁶⁹, zarówno tych złożonych cesarzowi, jak i papieżowi, którego uważają za przywódcę chrześcijańskiej ekumeny⁷⁰.

W *Aleksjadzie* wskazać można na wiele innych przykładów „obcości” Normanów w sferze τὸ ἥθος (*ethos*). Widocznym przejawem „ksenofanii” dla Anny był zwyczaj łacinników, według którego podają oni sobie prawą rękę na znak wierności⁷¹. Interesujący jest opis ordaliów, nieznanych w świecie bizantyńskim oraz świecie islamu. Otóż każdy Frank swoją niewinność musi udowodnić, walcząc z oskarżycielem. Jeśli przegrał, zostanie ukarany, natomiast jeśli wygra, wszelkie zarzuty zostaną oddalone⁷². Również Usama ibn Munkiz opisuje z wielkim zdziwieniem ten zwyczaj prawny, który właściwy jest dla kręgu łacińskiego⁷³. W swoim pamiętniku zatytułowanym *Księga pouczających przykładów* przedstawia on wiele informacji, które dzisiaj mogłyby zostać uznane za dane etnograficzne⁷⁴. Jednym z najsłynniejszych przykładów w pracy Usamy, który można określić jako aspekt „ksenofanii”, jest opis sztuki medycznej Franków. Otóż pewna frankijska kobieta udała się do lekarza, który uznał, że jest ona opętana przez szatana i nakazał ogolić jej głowę. Kiedy choroba się wzmożła, za pomocą brzytwy zrobił jej nacięcie w głowie w kształcie krzyża, zdjął skórę do kości i posypał solą. Kobieta ostatecznie zmarła⁷⁵. Usama, przedstawiciel kultury, w której sztuka medyczna była wysoko rozwinięta, ze zdziwieniem opisał wskazaną praktykę. Innym bardzo ciekawym przykładem doświadczenia „obcości” w sferze obyczajowej jest opinia Usamy o Frankach, którzy według niego nie dbają o swoje kobiety, pozwalając im rozmawiać z innymi mężczyznami. Natomiast ibn Fadlan zwraca uwagę, że kobiety u Oguzów (Guzzija), którzy nie są muzułmanami, nie zakrywają twarzy ani nie odczuwają wstydu przed pokazywaniem intymnych miejsc obcym przybyszom. Autor zaznacza, że mimo takich zwyczajów Guzuzia nie znają cudzołóstwa, choć następnie przytacza opis kary za taki występki⁷⁶.

Jasnym wskazaniem na „obcość” danej postaci czy grupy jest jej zepchnięcie w sferę innowierstwa, bałwochwalstwa bądź herezji⁷⁷. W *Kronice anglosaskiej* wyraźna klasyfikacja Duńczyków jako pogan, okrutnych i bezbożnych najeźdźców dookreśla rolę i pozycję królów Wessexu oraz jednoznacznie wypukla postać wroga chrześcijańskiej wspólnoty⁷⁸. Podobnie przedstawienia pogańskich Słowian połabskich, którzy traktowani byli nawet jako gorsi od pogan, gdyż popełnili znacznie poważniejszy grzech – byli apostatami⁷⁹.

W XII w. w związku z trwającym ruchem krucjatowym zrodził się program polemiki z islamem mają-

cy ukazać fałszywość wiary muzułmańskiej. Doszło do przełożenia *Koranu* na język łaciński przez Roberta Kettona, a Piotr Czcigodny wystąpił z hasłem walki słowem przeciwko wyznawcom Mahometa⁸⁰. Doświadczenie islamu w kręgu kultury łacińskiej miało charakter deprecjonujący. Między innymi wedle *Pieśni o Rolandzie* król Marsyl, władca saraceńskiej Saragossy, służy i modli się do Mahometa, Apollina i Tervaganta⁸¹. Inni autorzy chrześcijańscy także przekazują, że muzułmanie mają wielu bogów, stawiając ich w gronie pogan i politeistów. Aczkolwiek Guibert z Nogent zdawał sobie doskonale sprawę z istoty teologii islamu, co jednak nie przeszkadzało mu uznać go za religię fałszywą, objawioną przez diabła herezjarsze ze Wschodu⁸².

Częstym zwrotem związanym z kategoryzacją „obcego” jest zwrócenie uwagi na różnice w prawie. W dziele Waltera Kanclerza *Bella Antiochena* Robert FitzFulk, przebywając w niewoli w Aleppo po przegranej bitwie na Krwawym Polu w 1119 roku, dostał wybór wyrzeczenia się własnej religii oraz prawa na rzecz islamu. Chrześcijański rycerz jednak odmówił, informując, że wyrzeka się tych wszelkich dzieł Szatana, za co poniósł męczeńską śmierć⁸³. Zmierając do konkluzji, należy stwierdzić, że wyraziste przeciwstawienie religii i prawa jest widocznym aspektem kategoryzacji „obcych”.

Podsumowując, „ksenofania” jest zjawiskiem, które polega na dopatrywaniu się wszelkich różnic, odmienności i „obcości” w każdym aspekcie wiedzy o otaczającym świecie, a dotyczącym relacji międzygrupowych. Składa się z czterech stałych aspektów: *onoma* (τὸ ὄνομα), *eidōs* (τὸ εἶδος), *diata* (ἡ διαίτα), *ethos* (τὸ ἥθος), a także zmiennych, przeplatających się elementów wypełniających ramy struktury i stanowiących jej treść. Całość składa się na budowę wskazanej kategorii i pozwala usystematyzować informacje o doświadczeniu „obcości”. Tak rozumiana „ksenofania” związana jest ze sferą faktów społeczno-kulturowych, wiąże się z retoryką obcości oraz opiera się na dychotomii „swój – obcy”, aczkolwiek nie jest tylko i wyłącznie prostą bipolarną opozycją, tak samo jak nie jest tylko i wyłącznie negatywnym odczuciem odmienności, gdyż istnieją również cechy pozytywne grup określanymi jako „obcy”. Jednakże wskutek etnocentrycznego oglądu rzeczywistości obraz negatywny jest dominujący. Ponadto „ksenofania” posiada silne umocowanie w socjologii i etologii, przez co może stać się jednym z „mostów” łączących nauki społeczne i humanistyczne z przyrodniczymi.

W mojej opinii przedstawione zjawisko doświadczenia „obcości” jest użytecznym narzędziem poznawczym, które należy rozwijać i sprawdzać w toku dalszych badań. Kwestia tożsamości, grupowej i indywidualnej jest konstytuująca dla oglądu świata przez człowieka. Dzięki niej można odpowiedzieć na podstawowe pytanie: kim jestem?

* Artykuł został przygotowany w ramach pracy nad doktoratem *The Image of the Enemy-Infidel During the Early Period of the Crusades (1095-1149): The Case of Muslims. Study of Anthropological History Based on Contemporary Sources*, pisanego pod opieką prof. dr. hab. Stanisława Rosika (Uniwersytet Wrocławski) oraz prof. dr. hab. J.-L. Fraya i dr. Damiana Carraza (Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand II).

Przypisy

- 1 G. Simmel, *Sociology: Inquiries into the Construction of Social Forms*, t. 1-2, Leiden-Boston 2009, s. 227-305; 601-620 [G. Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Leipzig 1908]; L.A. Coser, *The Functions of Social Conflict*, New York 1956, s. 33-38, 87-110; Idem, *Social Conflict and the Theory of Social Change*, „The British Journal of Sociology” 8/3 (1957), s. 197-207; Idem, *Master of Sociological Thought*, New York 1977, s. 45-60; T.H. Eriksen, *We and Us: Two Modes of Group Identification*, „Journal of Peace Research”, 32/4 (1995), s. 427-436; Idem, *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*, London 2002, s. 10, 16.
- 2 Z. Benedyktowicz, *Portrety „obcego”*, Kraków 2000, s. 115.
- 3 J. Koch, *Outsider onder de zijnen. Vormen van xenofanie in de Afrikaanse roman*, Wrocław 2002.
- 4 Ibidem, s. 13: „Xenofanie omvat voor Benedyktowicz alles wat vreemdheid, vreemd-zijn en vreemd wording verwoordt, aan het licht brengt en manifesteert”.
- 5 https://www.academia.edu/15226401/Nie_tylko_prawo_go%C5%9Bcinno%C5%9Bci_-_staropruska_ksenofania_w_praprzyczynie_i_reliktach; dostęp dnia: 26.11.2015.
- 6 Konferencja zorganizowana przez Ośrodek Badań Naukowych i Towarzystwo Naukowe im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie w Muzeum Budownictwa Ludowego – Park Etnograficzny w Olsztynku, 28.10.2014.
- 7 T. Pelech, *Obraz „obcego” w Aleksjadzie Anny Komneny. Przypadek Normanów*, Wrocław 2016 [w druku].
- 8 W. Burszta, *Czytanie kultury. Pięć szkiców*, Łódź 1997, s. 49-50; A. Tarczyński, *Doświadczenie obcego i obcości w nabywaniu tożsamości*, „Gentes et nationes” 1 (2011), s. 101-120.
- 9 P. Dybel, *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera*, Kraków 2004, s. 253-254.
- 10 Z. Benedyktowicz, *op. cit.*, s. 124-150.
- 11 Z. Benedyktowicz, *op. cit.*, s. 44-45; A. Tarczyński, *Obcy. Perspektywa doświadczenia grupowego*, Bydgoszcz 2014, s. 120-121.
- 12 T. Mastnak, *Crusading Peace: Christendom, the Muslim World, and Western Political Order*, Berkeley-Los Angeles-London 2002, s. 331.
- 13 Z. Benedyktowicz, *o. cit.*, s. 43, 49-50, 52; A. Tarczyński, *Obcy...*, s. 120.
- 14 E.O. Wilson, *The New Synthesis*, Cambridge 2000 [pierwsze wydanie: 1975], s. 130-377.
- 15 Idem, *Consilience. The Unity of Knowledge*, New York 1998.
- 16 Zob. J. Olko, *Wstęp*, [w:] *Wyobrażenie wroga w dawnych kulturach*, red. J. Olko, S. Prządka-Giersz, Warszawa 2007, s. 5.
- 17 Zob. J. Banaszkiewicz, *Potrójne zwycięstwo Mazowszan nad Pomorzaniem – Gall II, 49 – czyli historyk między „rzeczywistością prawdziwą” a schematem porządkującym*, [w:] *Kultura średniowieczna i staropolska. Studia ofiarowane Aleksandrowi Gieysztorowi w pięćdziesięciolecie pracy naukowej*, red. D. Gawinowa et alii, Warszawa 1991, s. 313.
- 18 R. Chartier, *Le monde comme représentation*, „Annales. E. S. C.”, nr 44/6 (1989), s. 1505-1520.
- 19 M. Pandura, *Obcy w świetle historiografii wczesnobizantyjskiej (na podstawie dzieł historycznych Prokopiusza z Cezarei, Agatiasza z Myriny i Teofylakta Simokatty (niepublikowana praca doktorska)*, Wrocław 2007, s. 242-243.
- 20 Wj 14, 23-28; Wj 15, 4-5.
- 21 Eusebius Werke. Erster Band. Erster Teil. Über das Leben des Kaisers Konstantin, wyd. F. Winkelmann, Berlin 1991, I, 38, s. 24-35.
- 22 Mistrz Wincenty Kadłubek, *Kronika polska*, przeł. B. Kürbis, Wrocław 2003, III, 18, s. 137.
- 23 W. Propp, *Morfologia bajki magicznej*, Kraków 2011, s. 15-16, 23-26. W. Propp zwrócił uwagę, że w strukturach narracyjnych bajek magicznych istnieje określona liczba postaci i funkcji, które są im przypisane. Choć nie zawsze muszą być one takie same, to tworzą treść opowieści. W podobnej perspektywie sytuuje się struktura zjawiska „ksenofanii”. Stałe aspekty (*onoma, eidos, diata, ethos*), stanowią tylko ramę, którą wypełniają wszelkie przejawy retoryki „obcości” (zob. niżej). Nie jest konieczne, a w obliczu źródeł historycznych często niemożliwe, aby stworzyć „pełne” przedstawienie konkretnego „obcego” w określonym środowisku, zawierającego wszystkie wskazane aspekty. Struktura zjawiska „ksenofanii” może być przedstawiona następująco: A, B, Γ, Δ (na oznaczenie stałych aspektów); a, b, c, d, n... (na oznaczenie zmiennych elementów): A = {a, b, n...}; B = {c, d, n...}; Γ = {e, f, n...}; Δ = {g, h, n...}. Np. A (*onoma*) = „Niemiec” (np. z perspektywy Polaka) „barbarzyńca”, „kanibal”, etc.
- 24 Rdz 2, 19-20.
- 25 *Sancti Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum Libri XX (=Etymologiae)*, wyd. J.P. Migne, Patrologia Latina 82, Paris 1850, I, 7, 1, s. 82: „Nomen dictum quasi notamen, quod nobis vocabulo suo res notas efficiat. Nisi enim nomen scieris, cognitio rerum perit”.
- 26 Rdz 9, 18-27; *Etymologiae* XIV, 3, 20-31, s. 499-501.
- 27 J.V. Tolan, *Saracens: Islam in the Medieval European Imagination*, New York 2002, s. 10-12, 20; zob. także J.V. Tolan, *Sons of Ishmael: Muslims through European Eyes in the Middle Ages*, Gainesville 2008.
- 28 Rdz, 16, 1-16; 21, 13.
- 29 J.V. Tolan, *Saracens...*, s. 10-12.
- 30 *Europe and the Islamic World: A History*, red. J.V. Tolan, G. Veinstein, H. Laurens, New Jersey-Woodstock 2013, s. 11-13.
- 31 Zob. *Etymologiae*, IX, 2, 6, s. 329: „Ismael filius Abraham, a quo Ismaelitae, qui nunc corrupto nomine Saraceni, quasi a Sarra, et Agareni ab Agar”.
- 32 A. Peters-Custot, *Le barbare et l'étranger dans l'Italie méridionale pré-normande (IXe-Xe siècles): l'Empire à l'épreuve de l'altérité*, [w:] *Le barbare, l'étranger. Images de l'autre, Colloque du CERHI, Saint-Etienne, 14-15 mai 2004*, red. D. Nourrisson, Y. Perrin, Saint-Etienne, 2005 (Travaux du CERHI, 2), s. 156-157.
- 33 Np.: „Culvert païen, cum fus unkes si os/Que me saisis, ne a dreit ne a tort?” („Païen, fils de serf, comment fus-tu si osé/que de te saisir de moi, soit à droit, soit à tort?”), [w:] La

- Chanson de Roland, d'après le manuscrit d'Oxford, red. J. Bédier, Paris 1922, CLXX, vers. 2292-2293 (=La Chanson de Roland).
- ³⁴ Gal 4, 21-31.
- ³⁵ Albert z Aix, *Historia Hierosolymitana* [w:] *Recueil des historiens des croisades*, Historiens occidentaux IV, Paris 1879, VII, 16, s. 517.
- ³⁶ N. Chrisite, Zangī [w:] *The Crusades. An Encyclopedia*, red. A.V. Murray, t. I-V, Santa Barbara-Denver-Oxford 2006, s. 1293-1295; C. Hildebrand, 'Abominable Acts': *The Career of Zengi*, [w:] *The Second Crusade: Scope and Consequences*, red. J. Phillips, M. Hoch, Manchester 2001, s. 111-132.
- ³⁷ Zob. Wilhelm z Tyru, *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* [w:] *Recueil des historiens des croisades*, Historiens occidentaux I, Paris 1844, XIV, 25, s. 645: „Sanguinus vir sceleratissimus”.
- ³⁸ H. Ahrweiler, *Byzantine Concepts of the Foreigner: The case of the Nomads*, [w:] *Studies on the Internal Diaspora of the Byzantine Empire*, red. H. Ahrweiler, A. Laiou, Dumbarton Oaks 1998, s. 1-15; K. Modzelewski, *Barbarzyńska Europa*, Warszawa 2004, s. 7-8; C. Cousin, *Entre barbarie et vie à la grecque...*, [w:] *Barbares et Civilisés dans l'Antiquité*, Paris 2005 (=„Cahiers KUBABA” 7), s. 38-39; A. Peters-Custot, op. cit., s. 154-156.
- ³⁹ Annae Comnenae *Alexias*, wyd. D.R. Reinsch, A. Kambylis, t. 1, Prolegomena et textus, t. 2, Indices, [w:] *Corpus Fontium Historiae Byzantinae*, 40/1-2, Berlin-New York 2001 (=Alexias), X, 8, 1, s. 301-302.
- ⁴⁰ Ibidem, V, 6, 3, s. 158.
- ⁴¹ Ahmad ibn Fadlan, *Kitab*, [w:] A. Kmietowicz, F. Kmietowicz, T. Lewicki, *Źródła arabskie do dziejów Słowiańszczyzny*, t. 3, Wrocław 1985 (=Kitab), s. 90.
- ⁴² W. Arens, *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*, Oxford-New York 1979.
- ⁴³ Zob. T. Mastnak, op. cit., s. 170.
- ⁴⁴ Zob. A. D'Albon, *Cartulaire général de l'ordre du temple 1119? - 1150 Recueil des Chartes et des Bulles relatives à l'Ordre du Temple formé par le Marquis d'Albon Avec un portrait et six planches hors texte*, Paris 1913, nr 1, s. 1: „contra inimicos fidei”; nr LXXXIV, s. 64: „obiit Lop Kaixal in illa batala de Fraga per manus Sarracenorum, inimicorum Dei”.
- ⁴⁵ Zob. H. Hagenmeyer, *Die Kreuzzugsbriefe aus den Jahren 1088-1100*, Innsbruck 1901, s. 138, 144, 146, 148, 150.
- ⁴⁶ J.B. Friedman, *Monstrous Race in Medieval Art and Thought*, New York 2000; T.G. Hahn, *Race and Ethnicity in the Middle Ages*, „Journal of Medieval and Early Modern Studies” 31/1 (2001), s. 1-37; R. Bartlett, *Medieval and Modern Concepts of Race and Ethnicity*, „Journal of Medieval and Early Medieval Studies” 31/1 (2001), s. 39-56; S. Kinoshita, *Pagans are wrong and Christians are right: Alterity, Gender and Nation in the Chanson de Roland*, „Journal of Medieval and Early Modern Studies”, nr 31/1 (2001), s. 79-111; J.J. Cohen, *On Saracen Enjoyment: The Difference the Middle ages makes: Color and Race before the Modern World*, „Journal of Medieval and Early Modern Studies” 31/1 (2001), s. 113-146.
- ⁴⁷ Grzegorz Wielki, *Moralium libri sive Expositio in librum B. Job*, Patrologia Latina, wyd. J.P. Migne, Paris 1849, XIII, X, 13, s. 1023-1024; XVIII, LII, 84, s. 88-89; XX, XL, 77, s. 184-185.
- ⁴⁸ *Corpus des inscriptions de la France médiévale. 19: Jura, Nièvre, Saône-et-Loire*, red. R. Favreau, J. Michaud, B. Mora, Paris 1997, s. 41.
- ⁴⁹ *Europe and the Islamic World: A History*, red. J. Tolan, G. Veinstein, H. Laurens, New Jersey-Woodstock 2013, s. 42-43.
- ⁵⁰ *Kitab*, s. 109, 198-199.
- ⁵¹ R. Barthes, *Histoire et sociologie du vêtement. Quelques observations méthodologiques*, „Annales E.S.C.”, nr 12/3 (1957), s. 430-441.
- ⁵² *Alexias*, XI, 12, 4, s. 357: „ξένη και βαρβαρικῆ στολή”.
- ⁵³ *Capitulum XVI: „Si Sarracenus aut Sarracena francigeno more se induant, infiscentur”*, [w:] M. Malecki, *Prawo karne krzyżowców. Kodeks karny z Nabalusu 1120* (=Szlakiem krucjat, tom II), Zabrze-Tarnowskie Góry 2012, s. 87.
- ⁵⁴ *Constitutiones quarti Lateranensis una cum Commentariis glossatorum*, red. A. García García, Vatican 1981, s. 107-108; *Les conciles Œcuméniques: Les Décrits*, red. G. Alberigo et alii, t. 2.1, Paris 1994, s. 266.
- ⁵⁵ Zob. G. Kisch, *The Yellow Badge in History*, „Historia Judaica” 4 (1914), s. 95-144 (reprint: „Historia Judaica” 19 (1957), s. 89-146; I. Lichtenstadter, *The Distinctive Dress of Non-Muslims in Islamic Countries*, „Historia Judaica”, 5 (1943), s. 35-52; M. Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris 2004, s. 192, 220, passim; B. Geremek, *Żydzi w społeczeństwie chrześcijańskim – od segregacji do ekskluzji*, [w:] Idem, *O średniowieczu*, Warszawa 2012, s. 268-269
- ⁵⁶ R.D. Thomas, *Anna Comnena's account of the First Crusade: History and politics in the reigns of the emperors Alexius I and Manuel I Comnenus*, „Byzantine and Modern Greek Studies”, nr 15 (1991), s. 282; P. Buckley, *The Alexiad of Anne Komnene: Artistic Strategy in the Making of a Myth*, Cambridge 2014, s. 213.
- ⁵⁷ M. Kokoszko, *Descriptions of personal appearance in John Malalas' chronicle*, Łódź 1998, s. 112.
- ⁵⁸ *Alexias*, XIII, 10, 4, s. 411.
- ⁵⁹ E. Malamut, *L'image byzantine des Petchénègues*, „Byzantinische Zeitschrift” 88 (1995), s. 105-147; H. Ahrweiler, *Byzantine Concepts of the Foreigner: The case of the Nomads*, [w:] *Studies on the Internal Diaspora of the Byzantine Empire*, red. H. Ahrweiler, A. Laiou, Dumbarton Oaks 1998, s. 1-15.
- ⁶⁰ P. Gautier, *Le typicon du sébaste Grégoire Pakurianos*, „Revue des études byzantines”, nr 42 (1984), s. 21.
- ⁶¹ H. Ahrweiler, op. cit., s. 13.
- ⁶² *Kitab*, s. 92.
- ⁶³ Ibidem, s. 93.
- ⁶⁴ Ibidem, s. 109.
- ⁶⁵ Gaufredo Malaterra, *De Rebus Gestis Rogerii Calabriae et Siciliae Comitis et Roberti Guiscardi Ducis fratris eius*, wyd. E. Pontieri, *Rerum Italicarum Scriptores* V, pt.1, Bologna 1928, I, 10, s. 13: „Graecis contra usum fortiter agentibus”.
- ⁶⁶ Ibidem, II, 29, s. 40: „Graeci vero, semper genus perfidissimum”.
- ⁶⁷ Ibidem, I, 17: „genus formidolosissimum”.
- ⁶⁸ Ibidem, I, 6, s. 10: „Longobardum vero gens invidiosissima et semper quemcumque probum suspectum habens”.
- ⁶⁹ *Alexias*, I, 13, 6, s. 45.
- ⁷⁰ Ibidem, I, 13, 4, s. 44.
- ⁷¹ *Alexias*, I, 6, 1, s. 24.
- ⁷² Ibidem, V, 5, 1, s. 153.
- ⁷³ R. Irwin, *Usamah ibn Munqidh, an Arab Syrian Gentleman at the Time of the Crusades Reconsidered*, [w:] *The Crusades and Their Sources: Essays Presented to Bernard Hamilton*, red. J. France, W. Zajac, Aldershot

- 1998, s. 71–87; R. Irwin, Usāma ibn Munqidh, [w:] *The Crusades. An Encyclopedia*, red. A.V. Murray, t. I-V, Santa Barbara-Denver-Oxford 2006, s. 1218-1219.
- ⁷⁴ Usama ibn Munkiz, *Kitab al-I'tibar. Księga pouczających przykładów dzieło Usamy Ibn Munkidha*, przeł. J. Bielawski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1975.
- ⁷⁵ Ibidem, s. 234-235.
- ⁷⁶ *Kitab*, s. 92-93.
- ⁷⁷ J.V. Tolan, *Saracens...*, s. 105-134; 135-169; Idem, *Sons of Ishmael...*, s. 1-63.
- ⁷⁸ Zob. J. Marsden, *The Fury of the Northmen: Saints, Shrines and Sea-Raiders in the Viking Age Ad 793-878*, London 1993.
- ⁷⁹ Zob. Ch. Lübke, *Pogańscy Słowianie – chrześcijańscy Niemcy? Tożsamości mieszkańców Polabszczyzny w VIII-XII wieku*, [w:] *Bogowie i ich ludy. Religie pogańskie a procesy tworzenia się tożsamości kulturowej, etnicznej, plemiennej i narodowej w średniowieczu*, red. L.P. Slupecki, Wrocław 2008, s. 73-85; S. Rosik, *Conversio gentis Pomeranorum. Studium świadectwa o wydarzeniu (XII wiek)*, Wrocław 2010.
- ⁸⁰ J.V. Tolan, *Sons of Ishmael...*, s. 46-63.
- ⁸¹ *La Chanson de Roland*, I, vers. 7-8; XXXII, vers. 417; XLVII, vers. 611.
- ⁸² J. Flori, *Chroniqueurs et propagandistes. Introduction critique aux sources de la Première Croisade*, Genève 2010, s. 153-154; zob. również J.M. Buaben, *Image of the Prophet Muhammad in the West: A Study of Muir, Margoliouth and Watt*, Leicester 1996; J.V. Tolan, *Saracens...*, s. 135-137
- ⁸³ Walter Kanclerz, *Bella Antiochena*, [w:] *Recueil des historiens des croisades, Historiens occidentaux V*, Paris 1895, II, 14, I, s. 126; T. Pelech, *Męczeńska śmierć trędowatego rycerza. Interpretacja wydarzeń z XIV rozdziału II księgi Bella Antiochena Waltera Kanclerza*, „Scripta Historica Medievalia” 5 (2016), s. 21-38.

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Historyczny
Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej
Prof. dr hab. Michał Buchowski Dyrektor

Pan
dr Zbigniew Benedyktowicz
Redaktor Naczelny kwartalnika „Konteksty. Polska
Sztuka Ludowa Antropologia kultury-etnografia-sztuka”
Warszawa.
7 października 2016 r.

Szanowny Panie Redaktorze,
„Konteksty”, pismo od tak wielu dekad obecne w pejzażu naukowym polskiej etnologii i, szerzej, humanistyki, to fenomen naprawdę niezwykły. Od dawna kształtuje wyobraźnię i inspiruje do poszukiwań intelektualnych wykraczających poza powszechnie znane horyzonty badawcze ludzi myślących antropologicznie w kraju i także poza nim. Ma swój szczególny, powiedziałbym „interpretatywny” profil. Stanowi on niezwykle istotny aspekt antropologii jako dyscypliny. W mej opinii promowana w piśmie orientacja przyczyniła się i nadal się przyczynia, do nadania polskiej etnologii jej wyjątkowego charakteru, w którym znaczącą rolę odgrywają fenomenologia i hermeneutyka. Na łamach „Kontekstów” ukazała się na przełomie lat 70. i 80. ubiegłego stulecia seria artykułów, która przeszła do historii jako „manifest nowej polskiej etnologii”. Bez wątpienia był to jeden z punktów zwrotnych w historii dyscypliny, przynajmniej w jej lokalnym wymiarze. W „Kontekstach” czytać można było tłumaczenia starannie wybranych tekstów wybitnych antropologów i antropolożek światowych. Teksty polskich autorek i autorów stanowią często klasykę gatunku. Prowadzenie pisma na takim poziomie wymaga zmysłu poznawczego i codziennego wysiłku jej twórców. Poziom wydawanego przez Pana kwartalnika dobitnie dowodzi, iż od zarania do dziś miało one szczęście do redaktorów naczelnych i zespołów redakcyjnych.

Jako reprezentant środowiska uniwersyteckiego w Poznaniu życzyłbym sobie jedynie, by udział naszych tekstów był większy niż dotychczas. Nie jest to broń boże pretensja, albowiem niedostatek ów wynika raczej z jakże korzystnej dla dyscypliny różnicy podejść do tematów i podążaniu innymi szlakami teoretycznymi. „Kontekstem” gratuluję w imieniu całego zespołu skupionego w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu dotychczasowych siedemdziesięciu lat takich wędrówek życzę dalszych dekad niekonwencjonalnych eksploracji!

Łączę wyrazy poważania,
Michał Buchowski

Zakopane, 6 października 2016
Pan Zbigniew Benedyktowicz Redaktor Naczelny kwartalnika „Konteksty”

Szanowny Panie Redaktorze, Szanowni Państwo,
chciałabym serdecznie pogratulować Jubileuszu 70-lecia istnienia kwartalnika „Konteksty”. Jest to wyjątkowe wydarzenie i wspaniała rocznica – wydawanie pisma i utrzymanie zainteresowania czytelników przez siedemdziesiąt lat na pewno nie było łatwym zadaniem.

Pragnę podziękować za dotychczasową współpracę, która – mam nadzieję – będzie tak samo owocna i interesująca w przyszłości. Dziękuję za wspieranie projektów Muzeum Tatrzańskiego, za merytoryczną organizację konferencji antropologicznych, które odbywają się w Galerii Władysława Hasióra, filii Muzeum, od roku 2012 oraz za zamieszczanie materiałów konferencyjnych w „Kontekstach”.

Życząc Redakcji kolejnych Jubileuszy, sukcesów oraz coraz większego grona odbiorców i oddanych czytelników pozostaję z wyrazami szacunku i gratulacjami.

Anna Wende-Surmiak
Dyrektor Muzeum Tatrzańskiego

Filozofia dialogu w praktyce

Pomysł posłużenia się dialogiem w celu rozwiązywania konfliktów etnicznych zrodził się w Norwegii w niezwyklej okolicznościach. Cztery lata po zakończeniu olimpiady zimowej w norweskim Lillehammer, w lipcu 1994, Inge Eidsvag, rektor Akademii mieszczącej się w tej miejscowości, złożył wizytę w Sarajewie, w mieście, które dziesięć lat wcześniej, w 1984 roku, też gościło zimowe igrzyska olimpijskie. Rektor przyjechał do Sarajewa z ramienia Komitetu Pomocy Olimpijskiej (Lillehammer Olympic Aid), był to gest wzajemnej solidarności dwóch miast olimpijskich. Sarajewo przeżywało właśnie trudne chwile. Wojna domowa doprowadziła w konsekwencji, jak wiemy, do rozpadu Jugosławii.

Inge Eidsvag spędził w Sarajewie 5 dni i był świadkiem wydarzeń, których Europa nie widziała od czasów zakończenia drugiej wojny światowej. Tuż przed powrotem do Norwegii spędził w bunkrze, pod lotniskiem, wiele godzin z powodu groźby ostrzału. Norweg, żyjący w spokojnym, prowincjonalnym miasteczku, na północy Europy, przeżył szok. Doświadczenie to stało się początkiem działań, które doprowadziły do wypracowania nansenowskiej metody dialogu, jako sposobu pokojowego rozwiązywania konfliktów. W Akademii Nansenowskiej (założonej w roku 1938, jako odpowiedź na rozwijające się w Europie ruchy faszystowskie) i w związanym z nią Nansen Center for Peace and Dialog, uznano, że „dialog”, jest nie mniej ważny i potrzeby dla Jugosławii, niż pomoc humanitarna¹.

Dialog w praktyce

Warto podkreślić, że metodologia dialogu wypracowana w Nansen Center, nie jest dziełem zespołu ekspertów z dziedziny psychologii, lecz zrodziła się z praktyki. Zaczęły ją tworzyć, metodą prób i błędów, osoby z różnym wykształceniem i różnym doświadczeniem życiowym. Przełomową datą okazał się wrzesień 1995 roku, kiedy to pierwsza grupa 14 studentów, reprezentantów różnych grup etnicznych, z objętych konfliktem terenów, przybyła do Akademii Nansenowskiej w Lillehammer. Mieli oni wziąć udział w sesjach dialogowych. Przyjechali do Lillehammer dzięki wspólnym wysiłkom Akademii Nansenowskiej, Norweskiego Czerwonego Krzyża, Norweskiej Pomocy Kościelnej (Norwegian Church Aid), Norweskiego Komitetu Helsińskiego, Norweskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych i Międzynarodowego Instytutu Badań nad Pokojem w Oslo. Organizacje te razem utworzyły Komitet Sterujący. Projekt otrzymał nazwę *Demokracja, prawa człowiek i pokojowe rozwiązywanie konfliktów*². Jego założeniem było stworzenie programu edukacyjnego kształcącego w Lillehammer, przyszłych trenerów dialogu i pojednania, którzy po powrocie do domu, podejmą tam działania na rzecz rozwiązywania konfliktów poprzez dialog³. Pomiędzy rokiem 1995 i 2000 około 170 uczestników wzięło udział w trwających po trzy miesiące, kursach

w Lillehammer. Niektórzy z uczestników, po powrocie do domu, odegrali istotną rolę w życiu politycznym i społecznym Bośni, Hercegowiny, Serbii, Kosowa, Macedonii i Chorwacji.

Po roku 2000 Nansenowskie Centrum Pokoju i Dialogu w Lillehammer zaczęło budować sieć dialogową w kilku miastach b. Jugosławii, w Osijeku w Chorwacji, Banja Luce, Sarajewie i Mostarze w Bośni Hercegowinie, w Podgoricy w Czarnogórze, Skopje w Macedonii, i w Belgradzie i Bujanowcu w Serbii. Te lokalne centra były finansowane ze środków Norweskiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Nadal prowadzono szkolenia w Lillehammer, ale od roku 2005 Nansen Center for Peace and Dialog zmieniło ich formułę. Zaprzestano organizowania szkoleń wedle tradycyjnej formuły i trzymiesięczne szkolenia zastąpiono krótszymi, tygodniowymi, intensywnymi kursami, w których mogła wziąć udział dużo większa liczba uczestników. W sumie pomiędzy 1995, a 2000 rokiem w kursach w Lillehammer wzięło udział około 2500 osób.

Natomiast sieć dialogowa w b. Jugosławii skupiała się mniej na samym dialogu, a bardziej na lokalnych działaniach w dziedzinie edukacji – tworząc sieć szkół zintegrowanych mających przywrócić wspólną edukację dzieci należących do różnych grup etnicznych. Wspólne klasy szkolne, w podzielonych społecznościach, miały wspomagać proces pojednania. Stworzono także mniej scentralizowane Nansenowskie Rady Koordynacyjne, których celem było tworzenie przestrzeni dla między-etnicznego dialogu. Taki dialog prowadzono m.in. w Prijedorze, Sanskim Moście, Srebrenicy, Bratunacu, Jajce i Zvorniku, a także w Vukowarze, Stolacu, Prozro Ramie, Kosowskim Polu, Blilic, Mitrovicy i Bujanowcu i Jegunovcach⁴.

Steinar Bryn, kierujący Nansen Center w Lillehammer, za najważniejsze cechy nansenowskiego dialogu, uważa: „ruch, widoczność i relacje”⁵. Podkreśla też jego specyfikę – nie należy mylić nansenowskiego dialogu z innymi sposobami społecznej i politycznej komunikacji, ani z debatą, ani z negocjacjami, dyskusją, czy mediacjami.

Według Bryna fundamentem dialogu jest „ruch i wymiana”. Píše on w swoim tekście, że przykładem jednostki zorientowanej na dialog jest każde dziecko – jest ono z natury rzeczy ciekawe świata, zadające pytania, będące w „bezustannym w dialogu” z całym swoim otoczeniem⁶. Jak dalej zauważa Bryn, sukcesem spotkania dialogowego (na przykład pomiędzy Serbami i Albańczykami) nie będzie rozwiązanie dzielących ich aktualnych problemów politycznych, np. palącego problemu niepodległości Kosowa, ale to, że uczestnicy dostrzegą i zrozumieją ból i cierpienia, jakie przeżywa druga strona. Tylko w ten sposób można liczyć na długoterminową, trwałą zmianę postaw i chęć pojednania.

Kolejnym ważnym elementem dialogu, według Bryna, jest stworzenie takich warunków spotkania, aby każdy jego uczestnik mógł zostać zauważony przez innych i sam mógł zauważyć innych biorących udział, na tym polega, tzw. *visibility*, o którym pisze Bryn. Następnym ważnym punktem jest budowanie osobistych relacji pomiędzy stronami⁷.

Z kolei Inge Eisdvag, tak opisał 13 zasad, które powinny rządzić każdym spotkaniem dialogowym i które, jego zdaniem, decydują o jego skuteczności⁸. Warunkiem wstępnym budowania relacji dialogowych jest zaproszenie uczestników do planowania spotkania. Jak pisze Eisdvag: „dialog to taki rodzaj projektu, w którym każdy musi się czuć jego częścią i mieć wpływ na jego cele, tematy, metody i harmonogram, tym co jest najważniejsze od pierwszego dnia przygotowywania spotkań dialogowych jest otwartość i transparentność”⁹. Kolejnym ważnym punktem jest możliwość spędzania czasu razem. Według Eidsvaga:

dialog nie może zaczynać się różnicami zdań i argumentacją. To, co jest najważniejsze to znajdowanie wspólnych płaszczyzn porozumienia na bazie ogólnoludzkich doświadczeń, takich jak sytuacja rodzinna, hobby, praca, zainteresowania. Ważne jest aby odkrywać to co nas łączy a nie skupiać się na tym co nas dzieli. W dialogu szalenie ważne jest aby spotkać się twarzą w twarz i zbudować atmosferę zaufania i wspólnoty¹⁰.

Dialog nie istnieje bez równości. W dialogu nie mają brać udziału „ludzie podobni, ale równi”. W dialogu trzeba odłożyć na bok tytuły i pozycję. Każdy musi mieć możliwość wypowiedzenia się i każdy musi zostać wysłuchany z takim samym szacunkiem. Dialog jest tym miejscem w którym bezgłośni mają swój głos i złamany zostaje dialogowy monopol silnych. Dialog musi zaczynać się od łatwych tematów, tak, aby był czas do zbudowania zaufania pomiędzy stronami. Szczególnie ważne jest, aby w dialogu aktywnie słuchać, bo doświadczenie bycie ignorowanym i nie słuchanym jest jednym z najbardziej

bolesnych doznań. Poza empatycznym słuchaniem, w dialogu szalenie ważne jest zadawanie dobrych pytań. Dobre pytanie to takie, które poszerza naszą wiedzę i na które naprawdę chcemy znać odpowiedź. Dobre pytania to pytania otwarte, na które nie da się odpowiedzieć prostym „tak”, bądź „nie”. Istnieje bardzo wiele rodzajów pytań, które mają za zadanie poniżenie, udowodnienie swojej wyższości, bądź mają charakter manipulacyjny. Na takie pytania nie ma miejsca w dialogu. Dlatego tak ważne jest, aby nie zmuszać nikogo do myślenia w takich sam sposób, w jaki się myśli samemu. Zasadą w dialogu jest: „być czymś poruszonym, a nie zmuszanym do czegokolwiek”. Z dialogu nie wynika nic ponadto, co daje sam dialog – tj. słuchanie, uczenie się i być może zmiana samego siebie, ponieważ nie jesteśmy w stanie zmienić kogokolwiek. Z tego też wynika, że nie należy nikomu przypisywać punktu widzenia, jakiego on nie posiada. Dlatego w dialogu nikt nie powinien mówić w imieniu innego, a jedynie imieniu własnym. Nieuprawnione jest mówienie: „wy Polacy, Muzułmanie, Rosjanie to zawsze myślicie, sądzicie, że...”¹¹. Jednym z naczelnych cech dialogu jest możliwość porównywania swoich idei, z ideami innych, i własnych praktyk z praktykami innych, bo tylko tak można dojść do prawdy. Dialog pozwala wyjście ze świata złudzeń, poddaje weryfikacji nasze głębokie przeświadczenia, takie na przykład, że skoro „my” jesteśmy przecież tolerancyjni, to „oni” muszą być nietolerancyjni. Jednak nie oznacza to bezkrytycznego akceptowania wszystkiego tego, co mówią inni. Mamy prawo do sprzeciwu wobec idei i argumentów, z którymi nie zgadzamy się. Jednak musimy to robić w sposób, by nie urażać naszego rozmówcy. Musimy być otwarci i uczciwi, jednak cały czas mamy prawo do zachowania i obrony własnej intymności, a także prawo do wyrażania uczuć. Dialog jest procesem, który nigdy się nie kończy i który zawsze może być kontynuowany¹².

Aby zrozumieć istotę dialogu należy porównać go z debatą¹³. W debacie bronimy swoich racji, a ich ewentualną zmianę odbieramy, jako oznakę słabości świadczącej o tym, że nie jesteśmy kompetentni, czy niedobrze poinformowani, czy że nasze argumenty okazały się słabe. A przecież w dialogu, to właśnie zmiana, jest tym co jest oczekiwane i akceptowane. Dzięki wysłuchaniu innych, rozumiem ich lepiej, a ich działania zaczynają się wydawać bardziej sensowne. Oczywiście, jak pisze Bryn, dialog nie może zastąpić debat, czy negocjacji i często się zdarza, że 80% czasu spotkania dialogowego przybiera formę debaty. Jednak tylko ściśle pilnowanie zasad dialogowych pozwala na wzmocnienie wymiany i ruchu i w konsekwencji umożliwia osiągnięcie zamierzonych rezultatów. Poniższa tabelka autorstwa Bryna¹⁴ uzmysławia różnice dzielące dialog i debatę:

DEBATA	DIALOG
Cel: wygrać	Cel: zrozumieć
• Przekonać	• Wyjaśnić
• Spierać się	• Słuchać
• Znaleźć słaby argument	• Znaleźć silne strony oponenta
• Poszukiwanie błędów oponenta	• Samodyscyplina
• Osąd moralny	• Tolerancja
• Sprawić, by oponent czuł się niepewnie	• Sprawić, by oponent czuł się bezpiecznie
• Zmiana zdania jako oznaka słabości	• Zmiana zdania jako oznaka dojrzałości
• Język konfrontacji	• Język wsparcia

Reasumując:

dialog jest spotkaniem między ludźmi, którego głównym celem jest wzajemne uczenie się. Słuchać – uczyć się – zmieniać – oto cechy dialogu. Propaganda dąży do przekonania kogoś, a poprzez dialog staramy się nawzajem zrozumieć. Poprzez debatę, z kolei, staramy się odnieść zwycięstwo nad kimś, a poprzez dialog dążymy do zwycięstwa nad własnymi stereotypami i postrzeganiem innych, jako wrogów. Tutaj zmiana własnych przekonań, nie jest postrzegana, jako porażka, lecz jako przejaw siły. Podczas, kiedy poprzez negocjacje usiłujemy osiągnąć porozumienie, to poprzez dialog próbujemy więcej zrozumieć. Lepsze zrozumienie innego, pozwala lepiej zrozumieć samego siebie. Uświadamiam sobie, że ja mógłbym być tym innym (znaleźć się na miejscu tego innego). Wypowiadane przez strony dialogu historie/narracje, nie wymagają uzgadniania, tylko wysłuchania. Słuchanie nie oznacza bezkrytycznego akceptowania. Rozumieć – wyjaśniać – opowiadać – słuchać, dbać o poczucie bezpieczeństwa drugiej strony, tolerancja – samodyscyplina – samokrytycyzm – oto cechy dialogu. Słuchanie nie oznacza bezkrytycznego akceptowania, ale właśnie zrozumienia postaw i motywów, jakimi kierowała się druga strona. Dzięki temu zanika skłonność do natychmiastowej oceny, uproszczeń i do myślenia stereotypowego. Taki wgląd umożliwia wyłamanie się ze schematu, przerwanie naturalnej eskalacji konfliktu i obranie drogi do porozumienia i pojednania¹⁵.

Filozofia dialogu

Powstaje pytanie o filozoficzne źródła dialogicznego myślenia i działania? W materiałach Nansen Cen-

ter for Peace and Dialog trudno znaleźć odnośniki do konkretnych źródeł filozoficznych, na których autorzy nansenowskiej metodologii dialogu opierali swoje myślenie i działania i skąd czerpali inspiracje. W swoich pracach odwołują się wprawdzie do Sokratesa i Platona, jako filozoficznych dialogików, a także do Ludwika Wittgensteina, jako filozofa języka i w końcu do Jürgena Habermasa, jako teoretyka filozofii komunikacji. Ale przecież był on raczej propagatorem debaty, a nie dialogu, debaty mającej na celu znalezienie wspólnych rezultatów i dokonania wyborów. Wydaje się, że wielkimi nieobecnymi, w tekstach autorów z kręgu Nansen Center, są filozofowie dialogu: Martin Buber, Emmanuel Levinas, czy w końcu Józef Tischner. To w ich pracach najlepiej uwidoczni się to, czym w rzeczy samej jest dialog. Jest on przede wszystkim spotkaniem z Innym, a to pociąga za sobą całą lawinę pytań o charakterze epistemologicznym, ontologicznym i etycznym. Bez odpowiedzi, na które nie da się przeświecić tego czym w istocie jest dialog. Rodzi się pytanie: czy ta samoświadomość filozoficzna musi być wymagana od praktyków dialogu z kręgów Nansen Center i czy może, w jakikolwiek sposób, pomóc im, w ich działaniach praktycznych? Ten dylemat został już dawno dostrzeżony i dowcipnie rozstrzygnięty na niekorzyść teorii: „Logika tak jest potrzebna do myślenia, jak nauka fizjologii do trawienia”. Pozostawiając żarty na boku warto zastanowić się nad filozoficznymi podstawami nansenowskiej praktyki dialogu.

Można powiedzieć, że filozofia dialogu Bubera, Levinasa i Tischnera wywodzi się z ich „praktyki” – czyli ich osobistego doświadczenia historycznego¹⁶. Doświadczenie przemocy i deptania ludzkiej godności, które było wspólnym doświadczeniem zarówno Bubera (pierwsza wojna światowa), jak i Levinasa (Holokaust), pchnęły obu myślicieli na drogę poszukiwań źródeł dwudziestowiecznych ideologii totalitarnych. Obaj, każdy na swój sposób, odpowiedzialnością za całe zło minionego stulecia obarczyli filozofię idealistyczną z jej imperializmem czystego „ja”. Ich zdaniem z jej ducha właśnie miała wyrastać ideologia totalitarna.

W wieku dwóch totalitaryzmów (określanym przez Herlinga-Grudzińskiego także mianem „wilczego” lub stuleciem „zagadki zła”, a przez Tadeusza Różewicza „żelaznym wiekiem”), Buber i Levinas przekazywali jedno: wrażliwość na drugiego człowieka. Buber pisał:

„Zbliżyliśmy się do odpowiedzi na pytanie o to, czym jest człowiek, gdy nauczymy się go rozumieć jako istotę, w której dialogice, w której obustronnie obecnym byciu-we-dwóch każdorazowo urzeczywistnia się i potwierdza spotkanie jednego z drugim”¹⁷. Levinas powiada: „To ja podtrzymuję drugiego, za którego jestem odpowiedzialny”¹⁸.

U Levinasa sprzeciw wobec epidemii pogardy zamienił się w skrajną apoteozę Innego. Tę skrajność ilustruje Tischner parafrazując wybrane fragmenty



Od lewej: dr Steinar Bryn – Norwegia, Nansen Center for Peace and Dialogue w Lillehammer, Marina Khalidowa – Czeczenia, Ośrodek dla Cudzoziemców w Lininie, prof. Bohdan Michalski – Polska, Fundacja na Rzecz Tolerancji, córka Mariny Khalidowej. W przerwie podczas warsztatów dialogowych „Oni to także My: dialog na rzecz tolerancji”. Miejsce: Ośrodek Kultury w Górze Kalwarii.

tekstu filozofa z pracy *Antrement qu'être ou om-delà de l'essence*:

Inny wytrąca ze stanu obojętności (...) wytrąca tak radykalnie, że każe zapomnieć o sobie, zatracić siebie w innym (...) jestem z a m i a s t innego. Jestem jego «zakładnikiem», jego «substytutem», «ofiara» za niego składaną. Jestem naprawdę dopiero wtedy, gdy nie ja jestem, lecz on jest we mnie. Myśl o nim wiecznie mnie prześladowa, wyrwa ze snu, wtrąca w bezustanne czuwanie. Mój stosunek do innego nie jest symetryczny: tego, czego on ma prawo oczekiwać ode mnie, ja nie mam prawa oczekiwać od niego. Ja jestem dla niego, ale on nie jest dla mnie¹⁹.

Cytowany przed chwilą polski dialogik Józef Tischner na temat źródeł „nowego myślenia” napisał dobitnie i wprost:

Kiedyś filozofia rodziła się z podziwu dla otaczającego nas świata (Arystoteles). A potem także z wątpienia (Kartezjusz). A teraz, na naszej ziemi, rodzi się ona z bólu. O jakości filozofii decyduje jakość bólu ludzkiego, który chce filozofia wyrażać i któremu chce zaradzać. Kto tego nie widzi, jest bliski zdrady²⁰.

Już na pierwszy rzut oka widać wspólne źródła „ontologii pomiędzy” i etyki pojednania. Pojednanie „ja” z „ty” łatwiej wyobrazić sobie w dialogu człowieka z człowiekiem niż w monologu samotnych myślicieli, w monologu ich solipsystycznego „ja”. Wywodzący się od Kartezjusza, biegnący poprzez Kanta, Hegla i Husserla imperializm czystego ja, właściwy filozofii idealistycznej, nie jest dobrym fundamentem ontologicznym dla etyki pojednania. Przede wszystkim dlatego, że kwestionuje już samo istnienie „ty”. Idealizm uzależniając w ten czy inny sposób istnienie ty od ja, traktuje ty jako to.

Dialogika rodziła się w opozycji do idealizmu nie tylko w planie światopoglądowym, ale także w planie techniki ontologicznej. Oba te plany dialogiki są równie ważne dla próby konstruowania etyki pojednania. Trudno tutaj przemilczeć nasuwającą się wątpliwość: czy dialogika bez zastrzeżeń dostarcza etyce pojednania ontologicznego fundamentu? Konsekwencje ontologiczne dialogiki mogą być przecież przeciwstawnie różne. Prowadzą one równie dobrze do ontologicznego pluralizmu (wedle którego istnieje wiele „ja” i wiele „ty”), lub też do relacjonizmu (filozofii, czy raczej anty-filozofii zesubstancjalizowanych „czystych” relacji).

Zasada dialogiczna sformułowana przez Jacobiego brzmi: „Źródło wszelkiej pewności: Ty jesteś i Ja je-

stem” i „Bez Ty, Ja jest niemożliwe”. Tadeusz Gadacz w swojej historii filozofii XX wieku napisał:

Fundamentalna dla filozofii dialogu jest «zasada dialogiczna», zgodnie, z którą człowiek staje się „Ja”, osobą tylko w spotkaniu z „Ty”. A zatem bycie osoby jest «współbyciem». Zarówno „Ja” jak i „Ty” są niepowtarzalnymi jednostkami, których nie daje się zredukować do jakiegokolwiek gatunku, rodzaju lub innej całości. Spotkanie między „Ja” i „Ty” dla wszystkich dialogików ma charakter wydarzenia, to znaczy, że nie da się go ani przewidzieć, ani wydedukować z żadnych danych. Wydarza się ono dzięki słowu (mowie), a jego wyrazem jest miłość. Istotnym wymiarem dialogicznej myśli, wspólnym dla większości dialogików, jest także jej religijny charakter. Każde spotkanie jest darem Boga, absolutnego „Ty”. Krytycy zarzucali filozofii dialogu antyfilozoficzność. Niektórzy z filozofów dialogu byli jednak antyfilozoficzni programowo. Określali siebie bądź jako teologów (Brunner), bądź jako myślicieli religijnych (Heschel). By zaznaczyć odmienną proponowaną przez siebie filozofii, nazywali ją także „nowym myśleniem” (Rosenzweig), „myśleniem gramatycznym” (Rosenstock-Huessy). Niektórzy jednak, jak Marcel, Levinas czy Marion uprawiali swoją myśl w ramach paradygmatu filozofii zachodniej²¹.

Dialogicy nie analizują explicite kolejnych poziomów pojednania. Zresztą w ogóle pojednaniem jako takim się nie zajmują. Pomimo to etyka pojednania może wiele zaczerpnąć z dialogu dwóch dialogików: Tischnera z Levinasem. W rozprawie *Okno monady, czyli bycie-dla-innego*, pochodzącym ze *Sporu o istnienie człowieka*²² Tischner analizując teksty Levinasa rozważa ich najdalej idące konsekwencje: „chcę rozważyć możliwość skrajności, gdy «twoje» myśli są moimi myślami, a twoje drogi są moimi drogami”²³. Przedmiotem swoich analiz czyni Tischner „najbardziej skrajne ujęcie stosunku do innego”, które – jak pisze – znajduje się w drugiej co do ważności książce Emmanuela Levinasa *Autrement qu'etre ou au-delà de l'essence*.

Chociaż, ani interpretowany, ani też interpretujący nigdzie nie nazywają rzeczy po imieniu, tekst Tischnera żywiący się myślą Levinasa odsłania przed nami, moim zdaniem, dialogiczną strukturę pojednania. „To dzięki kondycji zakładnika – pisał Levinas – może zaistnieć na tym świecie litość, współczucie, przebaczenie, bliskość”²⁴.

Posługując się jego koncepcją desolidaryzacji i substytucji oraz zakładnika można podjąć próbę skonstruowania odpowiednio teorii poznania, ontologii i etyki pojednania. Proces pojednania dokonuje się, zapożyczając terminologię od dialogików, w czterech „przestrzeniach międzyludzkich”, na poziomie epistemologicznym, epistemologiczno-empatycznym, ontolo-

gicznym i etycznym. Na poziomie epistemologicznym następuje tzw. „desolidaryzacja”, która jest drogą do poznania „wspólnego”, czyli obiektywnego. Na kolejnym poziomie, epistemologiczno-empatycznym zachodzi „substytucja”, która prowadzi do poznania przez współodczuwanie. Z kolei poziom ontologiczny pojednania polega na tzw. „substytucji zakładnika”. Zakładnik – monada o szeroko otwartych oknach traci tożsamość, „traci siebie bez nadziei odzyskania siebie” lub „miłuje bliźniego więcej niż siebie samego”. Natomiast na poziomie etycznym, czyli ostatnim, nie obowiązuje już ontologiczna zasada tożsamości. Tutaj konstytuuje się „ja aksjologiczne” – „ja” będące nośnikiem Dobra. Na poziomie ontologicznym byt nie musi być tożsamy z samym sobą: „na poziomie Dobra jesteśmy jeden-dla-drugiego, jeden-za-drugiego, jeden-zamiast-drugiego (...) zakładnik, który – choć niewinny – zostaje zabity zamiast innego”²⁵.

Dialogika konstruuje na nowo subiektywność. Nazwijmy ją, na nasz użytek, „subiektywnością pojednania”. Nie jest to w żadnym wypadku transcendentalny podmiot świadomości określający sens świata: „Im głębiej wchodzimy w subiektywność – pisał Tischner – tym wyraźniej ukazuje się nam zamieszkujący ją – inny”. Levinas powiada: „Subiektywność, to Inny-w-tym-samym... Inny-w-tym-samym subiektywności, to niepokój tego-samego niepokojonego przez Innego”²⁶.

Słowo „zamiast”, a więc „substytucja”, prowadzi nas w głąb siebie. Cóż znajdujemy w rozświetlonej słowem „zamiast” głębi? Nie będzie to ani czysty podmiot świadomości Kanta, ani ja transcendentalne Husserla, czy też libido Freuda, lecz znajdujemy subiektywność, w której od początku „mieszka” inny. Najlepiej opisują subiektywność słowa takie jak „substytut”, „zakładnik”. Właśnie przy ich pomocy Levinas wyraża swoją „obsesję innym”.

Wrócić trzeba jeszcze do kolejnych poziomów, czy „przestrzeni międzyludzkich” pojednania. Pierwszym etapem procesu pojednania jest zawsze, jak już mówiliśmy, prośba o przebaczenie. Aby nie była ona li tylko pustym gestem musi wynikać ze zrozumienia i współodczuwania bólu drugiej strony. „Jak możesz być moim przyjacielem – pytał pewien cadyk – skoro nawet nie wiesz co mnie boli?”. O empatię ze strony skruszonego kata wobec swej dawnej ofiary nie jest łatwo. Ale jeszcze trudniej przychodzi ofiarom współodczuwanie wzajemne bólu.

Rozważmy przykład niedawnej przeszłości: Polacy i Żydzi pojednali się z Niemcami, a nie mogą pojednać się między sobą. Ofiara pojednała się z katem, słyszymy czasem, a ofiary między sobą nie są w stanie tego uczynić.

Paradoksem pojednania jest „łatwość” pojednania ofiary i kata i trudności w pojednaniu ofiar między sobą. Ofiary (które były jednocześnie wobec innych małymi katami), o wiele łatwiej wybaczą wielkiemu katowi,

który zadał im niewyobrażalne cierpienia, niż sobie nawzajem. Dzieje się tak być może dlatego, że relacje między wielkim katem i ofiarą są jednoznaczne, przejrzyste. Przykładem może być proces pojednania niemiecko-żydowskiego, który „szczęśliwie” zakończył gest Willy Brandta, klęczącego pod pomnikiem Bohaterów Getta w Warszawie. Zapoczątkowane listem biskupów polskich („przebaczamy i prosimy o przebaczenie”) pojednanie niemiecko-polskie zakończył w 1990 roku uścisk premiera Mazowieckiego i niemieckiego kanclerza Kohla w trakcie mszy w Krzyżowej. Natomiast nie jest najlepiej ani z pojednaniem polsko-litewskim, ani ukraińskim, czy też polsko-rosyjskim, a przede wszystkim polsko-żydowskim. Przeszkodę na drodze każdego pojednania stanowi bowiem „syndrom ofiary”. Można go wyrazić najprościej: „tyle się nacierpiałem i jeszcze mam przepraszać”. W zamglonym horyzoncie myślowym ofiary ból i cierpienie przesłania prawdziwy obraz krzywd i win: „W człowieku owiniętym wokół własnej krzywdy i nie zagojonej rany nie ma miejsca na pokutę. Wzywanie do niej jest odbierane jako niestosowne, my ofiary, dość już cierpimy”²⁷. Jak się okazuje własny ból blokuje receptory empatii, stępnia wrażliwość na cudzą krzywdę i cudze cierpienie.

Syndrom oślepionej własnym bólem ofiary można badać na poziomie epistemologicznym pojednania. Z pomocą może przyjść opisana przez dialogików „desolidaryzacja”, która, jak już wiemy, prowadzi do poznania „obiektywnego”, czyli „wspólnego”. Czym jest, wspomniana już dwukrotnie, „desolidaryzacja”?

Oto przestaję już «solidaryzować się» ze swoim okiem, które ogląda przedmiot od jednej tylko strony, nie wiąże mnie również «twoje oko», które widzi przedmiot wyłącznie od twojej strony, lecz sięgam do jakiejś «trzeciej instancji», która ogląda rzecz od wszystkich stron naraz. Tam spotykam również ciebie, pod warunkiem, że i ty dokonałeś podobnej desolidaryzacji. Jednak na tym trzecim poziomie ja nie jestem już dotychczasowym „Ja widzącym” ani ty nie jesteś „widzącym Ty”, lecz jesteśmy „My” – „my-jakotacy-sami”, którzy tak samo oglądają przedmiot²⁸.

Filozofia dialogu ma uniwersalny charakter, oparte na jej podstawie epistemologicznej, ontologicznej i etycznej, spotkania dialogowe potrzebne są wszędzie, nie tylko jako lekarstwo na traumę wojenny, ale na co dzień, w kontakcie z każdym innym, czy obcym, czy też wykluczonym.

„Uchodźca w szkole i w gminie” – projekt realizowany przez Fundację na Rzecz Tolerancji w Górze Kalwarii w latach 2015-16

Projekt ten zrodził się z potrzeby znalezienia odpowiedzi na pytanie w jaki sposób, w polskich warunkach, można przeciwdziałać aktom nietolerancji i wyklucze-

nia, w relacjach między uchodźcami, a społecznością lokalną. Nie bez znaczenia dla powstania tego projektu była też ogólna sytuacja w Europie i potrzeba poczynienia przygotowań, aby móc sprostać narastającemu kryzysowi migracyjnemu w Europie.

Góra Kalwaria jako miejsce realizacji projektu dialogowego została wybrana ze względu na mieszczący się na terenie gminy, największy w Polsce, Ośrodek dla Cudzoziemców w Lininie. Uchodźcy, przebywający tutaj, zetknęli się z uderzającą w nich mową nienawiści w Internecie, oraz powszechnym wśród społeczności lokalnej – negatywnym stereotypem Czeczena. A także z niechęcią ze strony polskich rodziców do integrowania się z uchodźcami, z izolacją uczniów polskich w stosunku do uczniów-uchodźców, w czasie wolnym, z krytyką szkoły, ze strony polskich rodziców, za organizowanie w lokalnych szkołach, klas mieszanych i obecnością w nich uczniów cudzoziemców, z przekonaniem, że ich obecność w klasie jakoby obniżała poziom nauczania. Wszystko to stanowiło wystarczający powód do podjęcia przez Fundację na Rzecz Tolerancji Poprzez Międzykulturowe Zrozumienie, dwóch rodzajów działań równoległych. W szkołach gminy (gdzie uczyło się około 70 uczennic i uczniów cudzoziemców), wprowadzono zajęcia ponadprogramowe, wspólnie z uczniami polskimi, z informatyki, języka angielskiego i komunikacji wizualnej, wedle nansenowskiej metody edukacji zintegrowanej²⁹. Natomiast w gminie, zorganizowano warsztaty dla dorosłych, prowadzone wedle nansenowskiej metody dialogu. Zastosowane zostały w gminie Góra Kalwaria innowacyjne metody wypracowane w Akademii Nansenowskiej i w Nansen Center for Peace and Dialogue, te same które stosowano od 1994 roku w b. Jugosławii.

Zajęciami objęto 118 uczniów, w tym 41 cudzoziemców, odbyło się 642 godzin zajęć ponadprogramowych. Również dorośli mieszkańcy Góry Kalwarii mogli brać udział w zajęciach, takich, jak warsztaty dla nauczycieli, konferencje, różnego rodzaju warsztaty prowadzone przez trenerów-facilitatorów. We wszystkich zajęciach wzięło udział 299 osoby dorosłe, w tym 64 uchodźców. Udało się wykształcić 16 trenerów, którzy mogą otwierać własne grupy dialogowe i rozwijać kulturę dialogu w Polsce. Dzięki projektowi umożliwiono wszystkim chętnym wzięcie udziału w warsztatach dialogowych z udziałem uchodźców („dialog nigdy o uchodźcach, dialog zawsze z uchodźcami”) wedle norweskiej metody Nansena. Były to wszystko działania lokalne. Natomiast działania ponadlokalne polegały na otwartych dla wszystkich polskich edukatorów i osób pracujących z migrantami z całej Polski, pokazowych lekcjach integracyjnych i warsztatach dialogowych, prowadzonych przez norweskich trenerów z Nansen Center for Peace and Dialogue (z norweskiej organizacji, nominowanej

wielokrotnie do Pokojowej Nagrody Nobla). Celem działań lokalnych była integracja uchodźców ze społecznością gminy. Góra Kalwaria, poprzez obniżenie poziomu wzajemnego lęku i niechęci, zmiany nastawienia rodziców-Polaków do posyłania dzieci do klas wielokulturowych, zwiększenie atrakcyjności klas wieloetnicznych, zmiana stosunku rodziców do tzw. umiejętności międzykulturowych, a możliwych do nabycia tylko w klasach wieloetnicznych. Natomiast celem działań ponadlokalnych było upowszechnienie metodologii dialogu, stworzenie w Polsce nowej kadry trenerów-facilitatorów, wyspecjalizowanych w nansenowskiej metodologii dialogu.

Projekt został poddany dwuetapowej ewaluacji składającej się z części jakościowej (wywiady z uczestnikami projektu) i części ilościowej (*pre-test* i *post-test*). Badaniem zostali objęci polscy rodzice, których dzieci uczęszczały do szkół wielokulturowych. Według autora ewaluacji, Zbigniewa Benedyktowicza, najważniejszą wartością ocenianego tutaj projektu „Uchodźca w szkole i w gminie”, była udana próba stworzenia w gminie Góra Kalwaria, atmosfery sprzyjającej dialogowi. Wymaga to podkreślenia, ponieważ integracji migrantów ze społeczeństwem polskim nie można osiągnąć bez pierwszego, podstawowego działania – stworzenia okazji do dialogu i samego dialogu społeczności lokalnej z izolowanymi w ośrodku migrantami (Ośrodek oddalony od Góry Kalwarii o kilka kilometrów, położony jest wśród lasów, w byłej jednostce wojskowej). Bez dialogu nie zostanie usunięta wzajemna niechęć potęgowana poczuciem obcości i niezajomością kultury, negatywnymi stereotypami i poczuciem lęku, bowiem „dialog to więcej niż słowa”³⁰.

Ewaluacja jakościowa bazowała na wywiadach z uczestnikami projektu, warto więc przytoczyć ich fragmenty bez zbędnych komentarzy. Są to konkretne głosy migrantów z Ośrodka dla Cudzoziemców w Lininie (gmina Góra Kalwaria) oraz głos urzędnika pracującego z cudzoziemcami w jednym z Ośrodków dla Cudzoziemców.

Osoba z Ukrainy: „Rozwiązywanie konfliktów wymaga w pierwszej kolejności refleksji nad samym sobą. Udział w warsztatach uświadomił mi, że ludzie rozumiejący świat innymi kategoriami nie muszą być wrogami”. Osoba z Czeczenii: „Istotą pracy był dialog «między», a nie dialog «o kimś», to pozwalało zrozumieć czym on naprawdę jest, odczuć jego dynamikę, przeżyć sam proces mówienia/słuchania, zaobserwować jak konflikt traci swoją ostrość, a czynnik ogólnoludzki zaczyna brać górę nad urazami i negatywnymi odczuciami». Urzędnik Urzędu do Spraw Cudzoziemców, kierownik jednego z Ośrodków dla Cudzoziemców: „Techniki diagnozowania konfliktów są strategicznym elementem budowania dialogu. Teraz będę wiedział, że im więcej uwag i skarg, będzie do mnie kierowanych przez cudzoziemców, tym bardziej oznacza to, że zostałem uznany,



Od lewej: Grażyna Kokot – trener, Fundacja na Rzecz Tolerancji, Tomasz Dzięcioł – Urząd do Spraw Cudzoziemców, Hanna Machińska – dyrektor Biura Rady Europy w Polsce, Magdalena Fortecka – tłumaczka, dr Steinar Bryn – Norwegia, Nansen Center for Peace and Dialogue w Lillehammer. 27.03.2015: Debata/dialog: „Uchodźca w szkole i w gminie” na Uniwersytecie Warszawskim, Wydział Prawa i Administracji.

za osobą «dialogiczną». Będzie to świadczyło, że skutecznie wykorzystałem wiedzę zdobytą podczas warsztatów”. Jako ważne cechy warsztatów dialogowych, ich uczestnicy, w wywiadach ewaluacyjnych, wskazali: 1) formę warsztatowo-praktyczną, a nie teoretyczno-wykładową, co pozwoliło na osobiste zaangażowanie; 2) warsztaty odbywały się w środowisku wielokulturowym – element który pozwalał pracować w rzeczywistych warunkach; 3) graficzną metodę przedstawienia konfliktu, w formie drzewa – szczególnie dla wrokońców było to ważne; 4) metodę prawidłowej diagnozy problemu/konfliktu, jako klucz do rozwiązywania konfliktu i budowania dialogu; 5) metody budowania sytuacji dialogicznych, uniwersalność dialogu jako sytuacji normalnej, a nie wyjątkowej; 6) wiedza zdobyta ma swoje przełożenie nie tylko na pracę zawodową, ale również na życie osobiste, codzienne sytuacje rodzinne.

Również część ilościowa dostarczyła bardzo dużo danych pokazujących bardzo silne pozytywne aspekty dialogu. Zostały przeprowadzone dwie ankiety przed i po zakończeniu projektu (*re-test* i *post-test*). Największa różnica pomiędzy wynikami *pre-testu*, a wynikami *post-testu*, ujawniła się w odpowiedziach na pytania dotyczące stosunku rodziców uczniów polskich do uchodźców ogólnie: pozytywny stosunek rodziców uczniów polskich do uchodźców zwiększył się – od średniej 2,4 do średniej 3,17, na skali 5 punktowej, co jest wynikiem istotnym statystycznie (test d-Cohena). Zwiększyły się także pozytywne uczucia rodziców uczniów polskich wobec uchodźców, na skali 100 punktowej, od 34,38 do 55,86, co również jest wynikiem bardzo istotnym. Różnice zostały odnotowane także w stopniu zadowolenia rodziców polskich z uczestnictwa ich dzieci w zajęciach ponadprogramowych: od 4,56 a 4,79 (na skali 5-cio punktowej) oraz w chęci kontynuowania zajęć ponadprogramowych

w przyszłości: od 4,51 do 4,81 (na skali 5-cio punktowej). Niewielkie natomiast zmiany w zadowoleniu i wyrażonej przez rodziców uczniów polskich, chęci kontynuowania zajęć ponadprogramowych (przez ich dzieci), można tłumaczyć bardzo wysokim wynikiem początkowym zadowolenia i chęci kontynuacji. Jedyny wynik, z punktu założeń efektywności i celów projektu niekorzystny, stanowi niewielka zmiana we wzroście pozytywnej oceny klas wielokulturowych: od 3,73 do 3,92. Ten skromny postęp w ocenie jest najprawdopodobniej skutkiem tego, że na ocenę klasy, czy całej szkoły, ma wpływ o wiele więcej czynników, niż jedynie, sam stosunek do uchodźców (lecz także ocena nauczycieli, programu nauczania, organizacji planu lekcji itp.).

Wszystkie wyniki, razem wzięte, pokazują dobitnie, że implementacja dialogu, przynosi zakładane rezultaty i jest najlepszym sposobem na przeciwstawienie się i złagodzenie, doświadczanej powszechnie fali lęku i ksenofobii – tak u nas, jak i zresztą w całej Europie – którą podsycają kolejne zamachy terrorystyczne w Londynie, Paryżu, Madrycie, Brukseli, Berlinie, Sztokholmie. Wywołuje to także mowę nienawiści, której narastającą falę obserwujemy zarówno w Polsce, jak też podczas wyborów w USA, Holandii, Francji, gdzie postulaty ksenofobiczne coraz głośniejszymi wybrzmiewają.

Jak pisze Christiane Seehausen³¹ w praktyce dialogu zawsze chodzi o spotkanie z drugim, co prowadzi do pewnego rodzaju konfrontacji, „ja – inny”. Spotkania dialogowe rozgrywają się na czterech poziomach. Pierwszy to poziom indywidualny: tutaj osoba biorąca udział w spotkaniu dialogowym zaczyna lepiej uświadamiać sobie własne postawy, przeświadczenia i modele myślowe. Spotkanie z drugim poszerza jej interpersonalne kompetencje i ogólną wiedzę. Drugi poziom to budowanie relacji, dzięki czemu, jak zauważa autorka, budujemy zaufanie i wzajemny szacunek. Stanowi to podstawę dla transformacji konfliktu i zmiany „dysfunkcyjnych relacji”. Trzeci poziom zmiany rozgrywa się na płaszczyźnie kultury. Dzięki dialogowi możliwe jest zmiana wartości i norm, które „podtrzymują wzorce wykluczenia”: następuje transformacja „kultury zamkniętej” w „kulturę otwartą”. Ostatni poziom zmian dotyczy kwestii makrospołecznych – zmiany struktury społecznej z zamkniętej na otwartą. Bez tych zmian na wszystkich czterech poziomach nie jest możliwe stworzenie kultury dialogu.

Podczas konferencji podsumowującej realizację projektu, która odbyła się w Górze Kalwarii, zabrali głos jego bezpośredni uczestnicy, cytowani wyżej uchodźcy i gospodarze, jak również zaproszeni goście. Szewach Weiss w pełnych emocjach opowiadał o swoim życiu „wiecznego uchodźcy”. Hanna Machińska powiedziała:

Wiele projektów realizowanych w Polsce na rzecz uchodźców i migrantów znakomicie się wpisuje w program i wartości Rady Europy przeciwdziałania dyskryminacji, zwalczania mowy nienawiści oraz integracji migrantów w społeczności lokalnej. Projekt Fundacji ma jednak niezwykle wysoką wartość, wyróżniającą, która wynika z jego praktycznych rezultatów. Projekt ten wprowadził dwutorowość działań odnoszących się do grupy dorosłych i młodzieży. Obie grupy nabyły konkretne umiejętności językowe, komputerowe, kompetencje kulturowe pozwalające na ściślejszą integrację w środowisku lokalnym. Stworzyło to doskonałą płaszczyznę współpracy migrantów z otoczeniem miejscowym. Miałam okazję bezpośredniej obserwacji działań i ich rezultatów i pozwolę sobie wyrazić słowa uznania za Państwa niezwykle wkład pracy, zaangażowania i kreatywności w realizację idei integracji migrantów i uchodźców w Polsce³².

Inny uczestnik konferencji Steinar Bryn z Nansen Center powiedział:

Najlepszym sposobem, aby przeciwstawić się dzisiejszemu rasizmowi i antysemityzmowi jest dialog, który jest sposobem komunikacji, w którym skupiamy się na zrozumieniu siebie nawzajem. To jest ten rodzaj komunikacji, w którym stajemy się widocznymi dla siebie nawzajem i uznajemy swoją jakość. To jest sposób komunikacji, w którym poznajemy swój potencjał. Dlatego ja poświęciłem swoje życie dialogowi (...). To bardzo trudne, przyglądać się jak Europa stawia czoła nowej rzeczywistości. Czy jej się uda? Ma do rozwiązania najbardziej podstawowe zadanie: jak żyć razem? Viktor Frank nauczył mnie, że możemy sensownie działać nawet w najgorszych sytuacjach. Irena Sendlerowa jest przykładem, że to jest możliwe. Praca w Nansen Center for Peace and Dialog codziennie prowokuje pytanie co mogę zrobić dzisiaj? Co mogę zrobić jutro? Dzisiaj jestem tutaj z wami – jutro jadę to Swiatogorska na Ukrainę, by prowadzić maraton dialogowy. Zapraszamy wszystkich ludzi, którzy chcą rozmawiać o sytuacji na Ukrainie. Ludzi z Kijowa, Ługańska, Doniecka. Będziemy rozmawiać przez cztery dni. Nie ma żadnych ćwiczeń, żadnych technik medytacyjnych. Po prostu ludzie przychodzą, aby dzielić się swoimi uczuciami, myślami o ich brutalnej rzeczywistości, by rozmawiać o tym, w jaki sposób można działać sensownie i konstruktywnie w obliczu rozpaczliwej sytuacji. Jak działać w duchu Wiktora Frankla, Fridtjofa Nansena i Ireay Sendlerowej³³.

Z kolei Zbigniew Benedyktowicz powiedział:

Na koniec, jeszcze jedna istotna ważna kwestia, należąca do oceny jakościowej projektu: nie sądzę, aby

jakiegokolwiek innej organizacji pozarządowej, realizującej projekt w ramach programu Fundacji Bato-rego „Obywatele dla Demokracji”, udało się zaangażować jednocześnie i posadzić przy jednym stole oraz zainicjować dialog, pomiędzy tak dobranymi osobami. Obok młodych wolontariuszy studentów, obok liderów organizacji młodzieżowej i liderów społeczności lokalnej z Góry Kalwarii, obok liderów środowiska uchodźców z Ośrodka dla Cudzoziemców z Lininie (min. Pana Sultana Saadulaeva, Pani Mariny Khalidowej, oboje z Czeczenii, Pana Nursultana Azizbeka, uchodźcy z Kirgizji, Pana Wolodimira Siabro, uchodźcy z Krymu), obok Pana Tomasza Dzieciola z Urzędu do Spraw Cudzoziemców, Pani Bogumiły Lachowicza, dyrektorki Zespołu Szkół w Koniewie (gdzie 27% wszystkich uczniów stanowią cudzoziemcy), obok nich przy jednym stole zasiadły osoby – autorytety powszechnie uznane, nie tylko w Polsce – że wymienię tylko: Ambasadora Szewacha Weissa – byłego Ambasadora Izraela w Polsce, czy Sędziego Trybunału Konstytucyjnego, w stanie spoczynku, profesora Mirosława Wyrzykowskiego, czy dyrektora Biura Rady w Warszawie Hannę Machińską, Profesora Zbigniewa Lasocika z UW, Profesor Elżbietę Mazur z PAN-u, Dariusza Zielińskiego, burmistrza gminy Góra Kalwaria i *last but not least* dr Steinara Bryna z Norwegii, laureata wielu prestiżowych międzynarodowych nagród, min. Nagrody Edukacyjnej UNESCO, nominowanego do Pokojowej Nagrody Nobla... Dialog, który się odbył, zgodny był z nansenowską, sprawdzoną w różnych częściach świata, zasadą: „dialog nigdy u uchodźcach, dialog zawsze z uchodźcami”. Uchodźcy wypowiadali swoje narracje, odbywał się dialog metodą Nansena (...). Uważam, że to bardzo istotny, wartościowy projekt i doświadczenie (...). Za tym kryje się i z tym związana jest jeszcze jedna myśl, która wskazuje na to, że prawdziwa, rzetelna ewaluacja i weryfikacja zawsze jest procesem. Nie da się jej zamknąć, wyczerpać w określonych terminach czasowych czy też w jednym ściśle ustalonym terminie. Prawdziwa ewaluacja i weryfikacja może następować i dokonuje się także nieraz, a może najczęściej, dopiero: „po czasie”, „po miesiącach”, a nawet „po latach”. Jakże często mówimy o wydarzeniach, że: „historia je oceni”, „historia to zweryfikuje”. (A więc także i przyszłość. Nasze spojrzenie z dystansu)³⁴.

Jak już wiemy filozofia dialogu zrodziła się z osobistego, wojennego, doświadczenia jej twórców – z dehumanizacji stosunków międzyludzkich, z podziałów, z cierpienia, z bezradności i rozpacz. Zrodziło to potrzebę przebudowania świata, a tego można jedynie dokonać w praktyce, w działaniu, podczas spotkania i nawiązaniu dialogu z drugim.

Przypisy

- 1 Kim Sivertsen, *20 Years in the Eye of the Storm*, [w:] *20 Years in the Eye of the Storm*, red. K. Sivertsen, Nansen Center for Peace and Dialog, Lillehammer 2015, s. 8-13.
- 2 Steinar Bryn, *Can Dialogue make a difference? – The Experience of the Nansen Dialogue Network*, [w:] *20 Years in the Eye of the Storm*, red. K. Sivertsen, Nansen Center for Peace and Dialog, Lillehammer 2015, s. 25-59.
- 3 Tamże, s. 26.
- 4 Tamże, s. 28.
- 5 Tamże, s. 31.
- 6 Steinar Brynn, Inge Eidsvag, *What is dialogue*, [w:] *Understanding the Other, Dialogue as a Tool and Attitude of Life*, red. S. Bryn, I. Eidsvag, I. Skurdal, s. 8-14. Nansen Center for Peace and Dialog, Lillehammer 2012.
- 7 Tamże, s. 9.
- 8 Inge Eidsvag, *13 Tips for a Good Dialogue*, [w:] *Understanding the Other...*, s. 14-19.
- 9 Tamże, s. 15.
- 10 Tamże, s. 16.
- 11 Tamże, s. 16.
- 12 Tamże, s. 17.
- 13 Steinar Bryn, *Can Dialogue make a difference?...*, s. 35.
- 14 Tamże, s. 35.
- 15 Brynn, Eidsvag, *What is dialogue...*, s. 13.
- 16 Fragmenty niniejszego podrozdziału były publikowane, zob. Bohdan Michalski, *Czy inny musi być piekłem? Etyka pojednania*, [w:] *Symbole Europy*, red. A. Motycka, K. Maurain, Warszawa 2004, s. 181-187.
- 17 Martin Buber, *Problem człowieka*, przeł. J. Doktor, Warszawa 1993, s. 131.
- 18 Emmanuel Levinas, *Inaczej niż być ponad istotą*, Warszawa 2000, s. 13.
- 19 Józef Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Kraków 1998, s. 246.
- 20 Tenże, *Myslenie według wartości*, Kraków 1981, s. 13.
- 21 Tadeusz Gadacz, *Historia filozofii dwudziestego wieku*, t. 2, Kraków 2009, s. 507-508.
- 22 Tischner, *Spór o istnienie człowieka...*
- 23 Tamże, s. 244.
- 24 Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être; ou, au-delà de l'essence*, Kluwer Academic Publishers 1974, s. 150.
- 25 Tischner, *Spór o istnienie człowieka...*, s. 255.
- 26 Levinas, *Autrement qu'être...*, s. 32.
- 27 Halina Bortnowska, *Historia i pokuta*, „Tygodnik Powszechny”, 29 kwietnia 2001, nr 17.
- 28 Józef Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, op. cit., s. 248.
- 29 Mirlinda Alemdar, *Nansen Model for integrated education – Promoting dialogue and reconciliation*, [w:] *20 Years in the Eye of the Storm...*, s. 93-101.
- 30 Heidrun Sørli Røhr, *Dialog – mer enn ord. Jubileumsskrift for Nansen Dialog 1995–2005*, <http://www.peace.no/download/dialog-mer-enn-ord/>
- 31 Christiane Seehasuen *Dialogue – a tool for overcoming segregation*, <http://www.peace.no/download/dialogue-a-tool-for-overcoming-segregation/> (01.04.2017)
- 32 <http://foundationfortolerance.eu> (dostęp 10.04.2017 r.)
- 33 <http://foundationfortolerance.eu/steinar-bryn---holocaust,-hate-speech,-hate-crime--.html> (dostęp 10.04.2017 r.)
- 34 Raport ewaluacyjny projektu: *Uchodźca w szkole i w gminie*. <http://foundationfortolerance.eu/raporty--uchodca-w-szkole-i-w-gminie-.html>

Trzej panowie C.

Dla pani Magdy Heydel

Anomalie klimatyczne w literaturze rosyjskiej. U Puszkina, Dostojewskiego, Bułhakowa. Nasz Michał Choromański, podpatrzywszy ten chwyt, zawdzięcza mu sukces *Białych braci* tudzież *Zazdrości i medycyny*. Tradycji nie mógł się oprzeć nawet stateczny Czechow. W *Wujaszku Wani* panuje – w połowie września! – posępny, ciężki skwar. Pochmurno, zbiera się na burzę, która w drugim akcie istotnie nadchodzi, lecz nie przynosi ulgi. Jaka była z początku duchota, taka jest i na końcu. Może stąd w kantorku rządcy, gdzie zwykły pracować ofiary Czechowowskiej depresji: tytułowy wujaszek Iwan Wojnicki, Sonia i doktor Astrow, wisi na ścianie ogromna, „najwidoczniej nikomu tutaj niepotrzebna”, jak mówi didaskalia czwartego aktu, mapa Afryki. Zawiesił ją pewno Astrow, miłośnik map i planów, na których z gorzką lubością zaznacza, jak postępuje wylesienie guberni i jałowienie malowniczych niegdyś okolic. We wcześniejszej wersji sztuki, *Diable leśnym*, żadnej Afryki jeszcze na horyzoncie nie było.

Jak to u Czechowa, nadchodzi moment, że nie ma już o czym gadać. Stary egoista, profesor Sieriebriakow, lekceważąc los krewnych swej pierwszej żony, sprzedaje majątek. Wojnicki dwukrotnie doń strzelił i chybił. Aktualna małżonka profesora, piękna Helena, oparła się zakusom Astrowa. Ten zaś nie dostrzega zakochanej w nim Soni. Profesorostwo wyjeżdżają na zawsze. Zaraz potem pod ganek zajeżdża bryczka Astrowa. Doktor podchodzi do mapy: „A w tej Afryce to musi być teraz upał – straszliwy!”. Wychyla strzemiennego, znika. Aliści u Czechowa nic się ponoć nie dzieje przypadkiem. Wisząca na ścianie w pierwszym akcie strzelba musi – wedle przypisywanej mu maksymy – w czwartym akcie wystrzelić. A tu coś wisi tuż przed samą puentą. I nawet ocenić trudno: był wystrzał? W co wymierzony?

Wujaszka Wanię pisał Czechow w Nicei wiosną 1897 roku. W tymże roku sztuka trafiła do zbioru jego utworów scenicznych, a w następnym jęła odnosić sukcesy, z początku na prowincji. Sławna premiera w Moskiewskim Teatrze Artystycznym miała miejsce

27 października (starego stylu) 1899. Nikt nie wiedział, że w tymże czasie powstawał inny utwór, gdzie „rozkoszna tajemnica mapy” zostanie nazwana wprost, i że też będzie szło o Afrykę. Joseph Conrad obmyślił *Jądro ciemności* latem 1898 roku, zaczął je pisać około 15 grudnia, a skończył szóstego lutego 1899; przed końcem tego miesiąca „Blackwood’s Magazine” zamieścił część pierwszą.

Obaj panowie C. lubują się w opóźnianiu akcji. U Czechowa to tylko długa chwila milczenia przed jakże romantyczną niegdyś mapą ścienną. Proza Conrada wprowadza w tym punkcie osobę. Oto po tygodniach żeglugi pełznący pod prąd rzeki Kongo tylnokołowy parowczyk zbliża się wreszcie do leżącej w sercu dziczy faktorii tajemniczego Kurtza. Lecz zamiast niego na brzegu czeka ktoś inny, odziany w nieprawdopodobny strój: „łaty w kolorach błękitu, czerwieni i żółci, na plecach, z przodu, na łokciach, na kolanach; lamowanie kurtki było wielobarwne, mankiety u spodni – tęczo-we, a blask słońca nadawał całej postaci wygląd niesamowicie radosny i schludny, bo rzucało się w oczy, że wszystkie te łaty zostały naprawdę misternie naszyte. Twarz gładka, niemal chłopięca, bardzo jasna, żadnych cech szczególnych, łuszczący się nos, niebieskie oczka”¹. Powierzchność ta skłania Conradowskiego narratora, Marlowa, by nazwać go arlekinem. Niebawem wyjdzie na jaw, że pozyskanie szmat na całą tę krawiecczynę mogło go drogo kosztować. Jak wiadomo, nowela Conrada ma autobiograficzny fundament. Nikt jednak nie znalazł pierwowzoru tej postaci. „Czasami zadaję sobie pytanie, czy ja naprawdę spotkałem tego człowieka” – deliberuje Marlow. Lecz nie dopuszcza do siebie myśli, że jego opowieść ma nie jednego, ale dwóch bohaterów. I że ten drugi jest nie mniej zagadkowy niż pierwszy.

Łaciaty poszukiwacz przygód okazał się, jak wiemy, Rosjaninem z guberni tambowskiej, synem archijereja, uciekinierem ze szkół. Ani jaskrawa, co się zowie, nędza, ani poniewierka nie stłumiły w nim naiwnego optymizmu. Miał lat dwadzieścia pięć, zdążył służyć na statkach rosyjskich i angielskich, a w Wolnym Państwie Kongo wyżebrać sobie stanowisko rezydenta małej holenderskiej stacji handlowej w sercu interioru. Tak zetknął się z Kurtzem, który wielokrotnie, to grożąc śmiercią, to uwodząc miodopłynną wymową, obrabowywał go z towaru. I w odpowiedzi zyskał (jak zwykle u Conrada, nie bez na wpół altruistycznych, na wpół homoseksualnych akcentów) bałwochwalcze uwielbienie; zaledwie kilka godzin przed opisanym spotkaniem bodaj właśnie Arlekin na rozkaz Kurtza poprowadził demonstracyjny atak dzikich na statek Marlowa. Najbardziej zaś wbiło go w dumę, że wielki eksploatator powierzył mu manuskrypt swojego memoriału dla Międzynarodowego Stowarzyszenia na rzecz Zwalczenia Obyczajów Dzikich. To ów właśnie porywający wywód moralnych przewag człowieka białego

nad czarnym wieńczył na marginesie autorski dopisek: „Wybić to bydło!”.

Łamano sobie głowy, co właściwie opętało Kurtza. Pewne studium prześladowczych mocy instynktu repulsji ujmuje może najtrafniej na wespół materialny napór, z jakim zмага się Marlow. To daleki refleks innej mitycznej marynarskiej przygody: nieprzepartej ciekawości Odyseusza wobec śpiewu ohydnych syren. Pierwszej w literaturze wizji uwodzenia głosem. Pamiętamy, że i Kurtz był właściwie tylko głosem? Ten głos to bodajże nic innego, jak „pewne »coś«, którego nie uznaję za coś. [...] Na styku nieistnienia i halucynacji, rzeczywistości, która mnie unicestwia, jeśli ją uznam. Tutaj to, co wstrętne i wstręt chronią mnie przed upadkiem. Są szczątkami mojej kultury”². Tak mógłby powiedzieć sam Marlow. O czym właściwie traktował śpiew Syren, także nie wiadomo. Lecz z pewnością był to zew spoza ekumeny.

Po zgonie swego idola Arlekin, obdarowany garścią naboii, bierze czołno, dwóch wioślarzy i znika nam z oczu. Całkiem jakby w ogóle nie znał lęku. „Urok młodości pokrywał jego wielobarwne lachmany, nędzę, samotność i kompletny bezsens daremnych wędrówek. [...] Nie oczekiwał od puszczy niczego więcej poza przestrzenią dla oddechu i parcia naprzód. Chciał istnieć, nic więcej, i iść naprzód, podejmując możliwie największe ryzyko i cierpiąc najdotkliwszy niedostatek. Jeśli jakimkolwiek ludzkim istnieniem rządził kiedyś absolutnie czysty, pozbawiony rachunku i praktyczności duch przygody, to właśnie owym połatany młodzieńcem”. I co tu kryć, Marlow mu zazdrości. Czy o takiej przygodzie deliberuje doktor Astrow gdzieś w guberni tambowskiej, przed pełną białych plam ścienną mapą Afryki?

Niewykluczone, że Astrow, zmarniały na prowincji społecznik entuzjasta, byłby się sprawdził jako łowca przygód. Jest przecież na skalę Czechowa człowiekiem czynu. Sądzi lasy, walczy o swoje racje, dobija się o uczucie kobiety. Także syn archijereja byłby pewnie energicznym lekarzem z prowincji. Astrow ma lat czterdzieści siedem, ale w latach Conradowskiego rejsu rzeką Kongo był dziesięć lat młodszy. Znać w tym ślad metafizyki literatury. Przeznaczenie, kierujące wyobraźnią i dłońmi niezajomych sobie pisarzy, w sposób niemal widzialny dochodzi tu do głosu, stwarzając postacie pokrewne. Bo trudno zaprzeczyć, że Conradowski Arlekin coś nam przemilczanego w doktorze Astrowie dopowiada. A i Astrow coś w Arlekinie wyjaśnia.

Te moje historie pączkują *à la* kaktus – niespodzianie i z boku. Trzeba na to pozwalać, licząc, że zakwitną. Tym razem z przygody afrykańskiej, u Czechowa niedopełnionej, u Conrada koszmarnej, wypączkowuje trzeci pan C. Co w *Wujaszku Wani* jest marzeniem o ekspedycji w egzotyki, w *Jądrze ciemności* okaże się ponurą parodią wyprawy odkrywczej. Zaś u trzeciego

pana będzie parodią parodii. Gdyż afrykański epizod *Podróży do kresu nocy* (1932) Louis-Ferdinand Céline pisał z Conradem w rękę.

Co nie znaczy, że nie był w Afryce. Był, a jakże. Najpierw, jak wiadomo, został na wojnie ranny: znakomicie, bo rychło i w ramię. Potem w londyńskim konsulacie stemplował paszporty. Ale front żądał ludzi, zaczęto powoływać weteranów. W maju 1916 roku Céline w służbie pewnej szemranej Compagnie Forestière Songha-Oubangui prysnął na statku „Accra” do świeżo odebranego Niemcom Kamerunu. „Wystarczy tam pewna wstrzeźliwość i dobre prowadzenie się, żeby natychmiast zdobyć sobie stanowisko”. W powieści spółka zwie się Compagnie Pordurière du Petit Congo, a statek „Admirał Bragueton”. *Pordurière* od słów „wieprz” (*porc*) i „sprośny” (*ordurier*), Bragueton od *braguette* (rozporek). Po 27-dniowym marszu przyszedł pisarz zainstalował się we wiosce ludożerców Bikobimbo. Skupywał tam kły słoniowe za tytoń, dumając, co będzie po zabiciu ostatniego słonia. Ale wcześniej, już po czterech miesiącach, został awansowany na nadzorcę plantacji kakao. Po roku i kwartale *bwana* Destouches, który w ojczyźnie nigdy nie zarobił więcej niż dwieście franków miesięcznie, opuścił Afrykę z pięcioma tysiącami franków oszczędności. I z febrą.

Od pierwszego opisu podejrzeń i wrogości, jaką go otoczono na statku³, Céline stylizuje przygodę na wizytę w piekle. Obraz stolicy kolonii, „okropna natura białych, sprowokowana, wyzwolona, nareszcie rozmamrana”, żegluga w górę wielkiej, błotnistej rzeki, karawana przez dżunglę, kryta trawą chata pełna butwiejących „towarów”, febra, dieta złożona z konserwowej potrawy *cassoulet*, małpie grymasy dzikich – to nic innego, jak Conrad przepisany piórem szydery. Z jednej strony intrygi („Będziesz dla dyrektora samym złotem lub samym gnojem”), z drugiej nieobliczalni tubylcy („Murzyni, zaraz zda pan sobie z tego sprawę, to zdechlizna i zgnilizna! Za dnia to siedzi w kucki, myślałby kto, że to nie jest zdolne podnieść się choćby tylko, żeby się wysuszać pod drzewem, a niech tylko zapadnie noc, trzeba ich widzieć! Sama rozpusta! same nerwy! sama histeria! Kawalki nocy, obrócone w histerię!”⁴). Agent Bardamu doświadcza po trosze takiego opuszczenia, jak dwaj nieszczęśnicy z Conradowskiej *Placówki postępu*, odczuwa obcość Afryki niby penetrujący jej mroczny sekret Marlow, wreszcie wzorem agenta-Arlekina z *Jądra ciemności* znika w dżungli z nadzieją przedarcia się do posiadłości portugalskich. Odchodząc, radośnie podpala chatę z całym dobrem.

Céline amplifikuje pewien ton opowieści Conrada, o którym milczą interpretacje. Wszyscy zgodnie zgłębiają upadek agenta Kurtza i złowieszczą sympatię, jaką jego zdziczenie budzi w duszy Marlowa. Ten punkt widzenia anuluje wszechobecną w relacji Marlowa ironię. Tym bardziej niedostrzegalny staje się jego humor. A przecież gdy Marlow znajduje podręcznik

marynarski z komentarzami szyfrem, który to szyfr po spotkaniu Arlekin okazuje się alfabetem rosyjskim – to bardzo śmieszne. W jednej z kluczowych scen Marlow, drzemiący na pokładzie rozbitego parowca, podsłuchuje zza nadburcia dialog szefa Stacji Centralnej z wujem, po czym, zirytowany stekiem oszczerstw pod adresem Kurtza, zrywa się mimo woli niby diabeł z pudełka, przerażając rozmówców. Sytuacja jak z farsy. Także morderczo powolny rejs w oparach gnijącego mięsa hipopotama, pokarmu tubylców, które biali wyrzucają w końcu za burtę, wołąc ryzyko śmierci z rąk ludożerczej załogi, ma w sobie pewien potencjał. Takie właśnie akcenty podchwytuje Céline.

Stylizując na koszmar swą smętną w istocie przygodę, pisarz francuski sięgnął po Conradowskie, a dobrze mu znane realia. Mówiąc ściślej – po igrzyska tropikalny, dławiący klimat intryg⁵. *Podróż do kresu nocy* otwiera czytelnikowi *Jądra ciemności* oczy na wzmianki Marlowa, dające uważnym poznać, co się naprawdę w *Jądrze ciemności* dzieje. Otóż idealista Kurtz, protegowany europejskiej dyrekcji, budzi w cynicznych kongijskich urzędnikach trwogę; dymisji obawia się zwłaszcza kierownik Stacji Centralnej. Wobec tego już na rok przed przybyciem Marlowa przestano zaopatrywać Kurtza w towar na wymianę. Miały skończyć się jego sukcesy. Ale – jak mówi Arlekin – „zostało [mu] jeszcze sporo naboń, nawet teraz”; to zatem biurokraci Kompanii wypchnęli Kurtza na wyprawy łupieżcze. Dalej – co podsłuchał Marlow – liczą oni, że klimat i choroba zmogą wreszcie Kurtza. Stąd opóźniają, jak mogą, rejs do jego stacji, i nie przypadkiem bodaj statek, którym dowodzić miał Marlow, rozbity został na podwodnych głazach. Nie przypadkiem też Marlow nijak nie może sprowadzić z wybrzeża nitów do załatania burty. A wreszcie nie przypadkiem podpala ktoś chatę z towarami dla stacji Kurtza. Rzecz jasna także Marlow zaliczony zostaje do nowo protegowanych dyrekcji – „tej gwardii cnotliwych” – i już na wstępie skreślony.

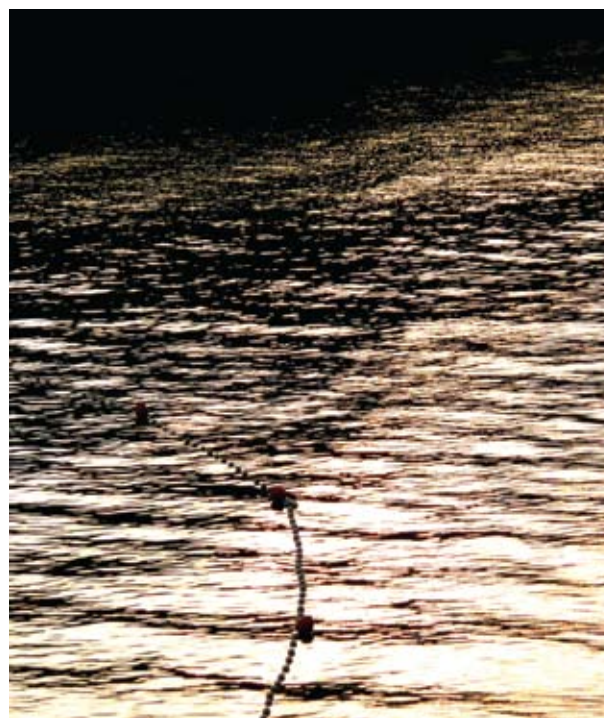
Podsłuchana rozmowa potrąca też o „jednego z tej zarazy, która wydziera kość słoniową od tubylców”, czyli Arlekin. „Nie uwolnimy się od nieuczciwej konkurencji, póki jeden z tych drani nie zawiśnie dla przykładu” – zapowiada szef Stacji Centralnej. Lecz nie o konkurencję chodzi, tylko o fakt, że Arlekin, jedyny biały w świecie Kurtza, to niewygodny świadek. Toteż Arlekin wie, co robi, gdy woli nie wracać z Marlowem na łono cywilizacji. Coś mogłoby mu się przytrafić. Tu warto wspomnieć, jak szef Stacji Centralnej straszy Marlowa pewnym grasującym nocą po osadzie hipopotamem. A co znika w hipopotamie, znika na zawsze. I w związku z tym piroga młodego Rosjanina ginie w zielonym mroku nieznanego dopływu rzeki, gdyż mimo niepoważnego wyglądu Arlekin jakoś nieźle radzi sobie z bladym diabłem europejskiej sitwy, z wszelkich odmian mieszkańcami dżungli, a nawet z *mania grandiosa* niepoczytalnego Kurtza.

To właśnie rzecz trzeba: choć skrajnie różny od narwana Bardamu, także Arlekin okazał się, rzecz dziwna, kompletnie impregnowany na nieodparty ponoc zew dziczy. Ów rzekomo niepokonany atawizm, który zarazem obraża i uwodzi Marlowa. Pod tym względem niewinność Arlekin wynosi go do rangi niedostrzeżonego rywala Kurtza. Ten ostatni zasadnie rzecz mógłby: „Inny umieścił się na miejscu i w punkcie tego, co będzie »mną«. – To nie inny, z którym się utożsamiam, ani którego wchłaniam, lecz Inny, który mnie poprzedza i bierze mnie w posiadanie, a przez to posiadanie sprawia, że jestem”. Tak się, zdaniem Kristevej, wkręca w świadomość zły czar, który zżuł i wypluł Kurtza, który nadgryzł duszę Marlowa. Arlekin zaś nawet nie liźnął. Jakim cudem? Co w takich warunkach zapewnia spokój ducha? Kim trzeba być, by przejść nietkniętym przez jądro ciemności? Conrad niemal zostawia nas z tym pytaniem. Niemal, bo z jadowitą ironią podsuwa: *d a l t o n i s t ą*.

Ale Czechow daje inną odpowiedź.

Przypisy

- 1 Przeł. Magda Heydel.
- 2 Tu i dalej: Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski, Kraków 2007.
- 3 Stać się to miało (proszę porównać) załącznikiem Gombrowiczowskich *Zdarzeń na brygu Banbury*. Polski przekład *Podróż do kresu nocy* wyszedł w 1933, pół roku przed wydaniem *Pamiętnika z okresu dojrzwania*.
- 4 Przeł. Wacław Rogowicz.
- 5 Conrad lubuje się w sytuacjach, gdzie narratora oplata niewidzialna sieć intryg – dość wskazać pierwszą część *Smugi cienia*.



Fot. Kinga Łozińska.

1. Prowincja, sny

Życie artysty to sen; gdy się zeń budzi i trzeźwieje, robi same głupie rzeczy. Nawet jeśli sny są koszmarnie, a po obudzeniu aura niedobra nie ustępuje, nawet wzmagą się przez pracę świadomości rozbudowującej trudne do zniesienia wątki, jest to podstawa do życia. Zwłaszcza życia artysty. On przecież pragnie prawdy i pracując twórczo, tę prawdę pragnie wszystkimi siłami odszukać, unieść ją i w swej sztuce zawrzeć. Błąka się, docieka, wspomaga sztukę innych artystów, coś destyluje, innym zadaje kłam, od innych – przyjmuje. Cała ta płatanina, w przytomności umysłu przychodząca, jak dalece jest bezpożyteczna, ile czasu zabiera, wodzi po manowcach. A przecież dana jest nam, jak łaska, rzecz prosta – sen. Jeśli jest ciężki, jego wątki po obudzeniu bolą i straszą, doznajemy ulgi, uświadamiając sobie, że to tylko sen. Minał – jesteś na nowo sobą, możemy żyć po bożemu. Po bożemu, to znaczy w świecie realnym, wśród ludzi i spraw ważnych. Nie w męce, ciemnościach; brać się do pracy, malować. Kto jednak powiedział, że malarstwo ma być łatwe. Nie boleć, a dawać przyjemność. Nawet jeśli przychodzi nam z trudem, jeśli pokonujemy trudności, to są one na miarę przytomnego człowieka, jego myśli, świadomości celów. Powagi sztuki. Nie mówiąc o praktycznych skutkach: mam namalować coś na wystawę, odnieść sukces, co znaczy, że komuś ma się to podobać, może da nam za to pieniądze. Muszę zaistnieć wśród powodzi utworów artystycznych, zrobić coś, czego jeszcze nie ma. Mam być, krótko mówiąc, sobą. I to dobrym. Zapominamy, że punktem, w którym, w sposób niekłamany, jesteśmy sobą, jest sen. I nasze z nim kłopoty. Czytamy książki, czyjeś dzienniki (np. Kafki) i myślimy, że to przecież ktoś inny napisał, my nie musimy brać tego dosłownie, my jesteśmy wolni. Wolni? A przecież uwikłani w czyjeś geometrie, instalacje, gry elementów itd. Wśród nich dokonujemy wyboru, wyboru wolnego. Żyjąc racjonalnie, przekonujemy samych siebie, że nasze wybory są racjonalne: znając mniej więcej swą osobę, będąc jej świadomi, poukładani wewnątrz, podług niej działamy. Tymczasem sen? Tylko mąci. Nie dość, że naszą rzeczywistość, to jeszcze obraz naszej osoby. Cenimy ją, a sen bierze wszystko w nawias, przeczy. Śniąc, dziwimy się, jakąś częścią pamięci o sobie, jakąś wolą istnienia, dziwimy się: to ja? Ten, który leży na polanie dżungli amazońskiej czy błąka się w zakamarkach labiryntu? Pożąda, zlewa się zimnym potem, strach. Ja przecież się nie boję, mieszkam nie w Brazylii, ale w Warszawie, zaraz mam odebrać jakąś nagrodę, miewam dobre i konstruktywne myśli, jestem świadom. A w śnie same zagadki przewracające życie do góry nogami. Pomijając kwestię racjonalności własnej osoby i biegu własnego życia, bo o tym naprawdę mało wiemy, to znaczy nie mamy jasnego obrazu, gdzie się zaczynamy, a gdzie kończymy, pozostaje pytanie, jak nasza osoba rzeczywiście wygląda. Jej istotna racjonalność. Powi-

JACEK SEMPOLIŃSKI

Eseje dla Danuty Wróblewskiej*

kłania psychiczne znamy, układamy je według jakichś wzorów, ale czy na tym koniec – gdzie są granice tej racjonalności, czy nie mieści się w nich jeszcze coś innego? Naturalnie możemy uznać, że również sen objąć możemy koncepcją intelektualną, tylko czy obejmujemy strzały z boku (w śnie) to objęcie komplikujące, a komplikacji mamy dość. Pytamy więc, a odpowiedź może być tylko mglista. Modne w naszym stuleciu teorie snów, prócz tego, że wprowadzają zamęt, szkodzą tylko, jeśli je potraktujemy jako podręcznik. Jesteśmy artystami nie z podręczników, ale sami z siebie, nasze doświadczenia nas prowadzą. (Notabene w pismach Freuda jest zapewne więcej myśli prawdziwej, niż to przewijało się w egzaltowanych konwersacjach okresu międzywojennego, kiedy do teatru waliły tłumy inteligentnej publiczności na błyskotliwą komedię Cwojdzinińskiego *Freuda teoria snów*, kiedy para znakomitych aktorów – Janina Romanówna i Mariusz Maszyński – wiedli przez trzy akty napięty dialog o *libido*.) My nie jesteśmy pacjentami wiedeńskiego doktora, sami musimy coś rozstrzygać, jeśli oczywiście chcemy.

Sny. Mają one jeszcze jedną ważną wartość: nigdy nie jesteśmy tak nieznanymi sobie, jak śniąc. Gdy pojawi się zupełnie zaskakujący obraz, gdy nie ma żadnego odniesienia między nim a naszym życiem, gdy nie jest on jasną do odczytania „projekcją” naszych stanów rzeczywistych, a czymś zagadkowym i „nieusprawiedliwionym” – co wtedy? Skąd się to wzięło? – pytamy po przebudzeniu. Co w nas tkwi? Nie znajdziemy prostej odpowiedzi; pamiętajmy jednak – to jesteśmy my, jakich, być może, nie znamy. Ale, kto wie – poznamy; i dane jest nam jakieś „wyprzedzenie” naszych losów przyszłych.

Biorąc się do malowania, jesteśmy – na dobrą sprawę – otwarci, pojawia się coś nieznanego, czystym przypadkiem często, i wtedy też pytamy: skąd się nam to wzięło? Chcieliśmy czegoś innego, wyszło inaczej. Otóż taki punkt, nieprzewidziany ruch ręki, jest, być może, sednem naszej pracy, w nim jesteśmy naprawdę sobą. Jakby istniała jakaś siła, sprzeczna z naszą intencją, która kieruje twórczością wbrew nam. Siła jednak ku nam zwrócona.

Sny ponadto są energią eksterytorialną. Każdemu, pod każdą szerokością geograficzną, przyśnić się może to samo. Praktycznie rzecz biorąc, pod działaniem tej siły wolni jesteśmy od trendów sztuki. Documenta w Kassel, Biennale w Wenecji i São Paulo, zostają gdzieś daleko, prawie ich nie widać. W jednym z ostatnich pięknych filmów Bergmana psuje się światło podczas seansu kinowego na dalekiej prowincji i publiczność (kilka osób zaledwie) postanawia sama sobą wypełnić wieczór. Młoda nauczycielka oznajmia, że musi przeczytać fragment z książki, pod wrażeniem której się znajduje. Czyta: pewien młodzieniec był tak nieszczęśliwy, że postanowił wędrować. Wędrował, wędrował, ale nie pomyślał, dokąd idzie. Pomyślał więc, że jest mu wszystko jedno, bo celem wędrowki jest samo wędrowanie.

Gdy brniemy przez życie, stajemy w pewnym momencie jak wryci – wszystko wokół: piękne obce miasta, muzea, dzieła sztuki, nawet krajobraz tracą swą wagę, bo cóż ważniejszego może być niż ja sam, sam, który idę, który śnię. Cóż innego mam dla ludzi, poza tą prawdą? A jak jestem artystą? Sen, wędrowka, miejsce. Ono gdzieś jest.

2. Nadmiar

Sztuka naszych czasów opatulona jest w słowa jak w gruby kożuch. Dzieło plastyczne nie istnieje samo w sobie, tylko w gąszczu słów, bez którego nie ma prawa pokazać się na oczy. Dawniej byli artyści – malowali, rzeźbili – i byli filozofowie, którzy, od czasu do czasu, swoje rozmyślenia kierowali ku sztuce: ganili, chwalili, czemu odmawiali prawa istnienia, co wyrzucali poza obręb sztuki jako zwykłe naśladowanie natury. Był podział: jedni pracowali w materiale, inni myśleli i mówili. Wiek XVIII i XIX rozwijał coraz bardziej mowę o sztuce i dziś spoza mowy już sztuki nie widać. Teoria i hermeneutyka objęły królestwo. Jeśli zdarza się konieczność zorganizowania wystawy, np. Biennale w Wenecji, brane są pod uwagę wyłącznie „programy”, zwane ostatnio projektami, i od ich sformułowania zależą decyzje pozytywne i negatywne. Jeśli artysta chce uzyskać stypendium twórcze, czyli pomoc w pracy, nie może powołać się na swoje malarstwo czy rzeźbę – tego się nie bierze pod uwagę – lecz przedstawić opis. A najlepiej „projekt”. Kto za takim projektem stoi, nie ma większego znaczenia. Skutkiem tego stanu rzeczy artyści stali się swymi własnymi filozofami czy krytykami – najpierw ułożę coś w słowach, a potem to wykonam, jeśli zostaną wytypowani. Jeśli nie zostaną, mogę nic nie robić, bo nikt nie żąda. A artysta sam z siebie czegoś potrzebuje? Filozofowie dzisiejsi, mimo swej elokwencji, na to pytanie nie odpowiadają. Jakby w tym punkcie zabrakło słów. Artysta, natykając się na ów brak słowa w swoim umyśle, zwolniony się czuje z wszelkich obowiązków – nie mam słowa, więc nie jestem artystą. Negacji siebie nikt nie wytrzymuje,

szukać więc trzeba czegoś za wszelką cenę, by istnieć. Szukać nie motywu wewnętrznego, ale obiegowego.

W dawnych wiekach ogromną pracę programową też wykonywali nie artyści, lecz uczeni. Zamówienie dzieła u malarza zaopatrzone było w szczegółowy przepis teologiczny, artysta realizował go dokładnie, niezależnie czy mógł się w nim zmieścić bez reszty, czy nie. Ufał, bo był człowiekiem wierzącym, jego kreacja wpływała harmonijnie z jego wiary, nie musiał przemodelowywać w sobie niczego na użytek zamawiającego. Nie musiał, nade wszystko, formować siebie według słowa, bo tym słowem żył na co dzień, ono było w nim prawdziwe, było jedno, powszechne. Dziś istnieje w obiegu sto tysięcy koncepcji sztuki. Koncepcji światopoglądowych, które artysta musi znać, żeby nastarczyć wymogom i być twórcą na każdą okazję. Przystaje być więc sobą, staje się magazynem możliwości. Paradoks polega na tym, że ktoś, kto ma być w tym procesie punktem najbardziej twórczym, przestaje nim być, bo twórczy są ci, którzy o tym mówią, uprzedmiotawiając artystę. Ale jeszcze nie to jest najgorsze – on sam, malarz, rzeźbiarz, uwierzył w ten porządek rzeczy i zakochał się w nim, jego „aparatus” wewnętrzny zgodny jest z tym zakochaniem. Już nie interpretatorzy zewnętrzni – ja sam wyjaśnię swe dzieło dużo lepiej niż oni. A jakież to ciekawe i urzekające, pewnie wolę to, niż malować i rzeźbić.

Czyste fakty bez słowa, bez nadania im sensu, toną tak samo w nicości, jak czyste słowa, którym nie odpowiada żadna rzeczywistość. To słowa Josepha Ratzingera z jego książki *Eschatologia, śmierć i życie wieczne*. Odnoszą się do spraw zawartych w tytule, ale można stosować je wszędzie tam, gdzie potrzeba. Malarstwo, rzeźba, instalacja – a więc dobry obraz, dobra rzeźba, dobre dzieło sztuki, to zatrzęsienie się, zamknięcie w „dobrym”. Zatrzęsienie nawet najlepszego czy wielkiego w jakimś zamkniętym ośrodku może okazać się czymś „najmniejszym”, samolubnym. Trzeba więc coś powiedzieć – nadać sens lub go odebrać. Artysta sam, nawet gdy podczas bezsennej nocy pozbawia w myślach wartości swego dzieła, nigdy się do tego publicznie nie przyzna, raczej zniszczy dzieła innych. Gdzieś więc w kosmosie jakieś słowo musi istnieć. A narzekamy na ten kosmos, jest za obszerny, niespójny, że więcej w nim słów niż treści, więcej działań plastycznych niż sztuki i że wszystkiego razem mamy po dziurki w nosie. Nie uciekniemy. Wielkie kultury robiły dużo zgiełku, więcej, niż pojedyncza jednostka jest w stanie znieść, wielkie kultury mogły sobie pozwolić, by pomieścić w sobie sprzeczności. Co w jednym miejscu jest porządne i ustalone, w drugim burzone; stale powstaje coś przeciwnego, co każe powątpiewać o generalnym sensie istnienia. W naszej dziedzinie – o sensie sztuki. Dawniej były miejsca zaciszne. W nich łatwiej umawia-

no się co do tego, co jest dobre, jeśli brano jakiś wzór z centrów świata, to przeważnie ograniczony i łatwy do przyswojenia. Można było spać spokojnie, wyrobiwszy swoją porcję dzienną. Tak było w błogosławionych kulturach prowincjonalnych – dziś ich nie ma. Cały świat to jedna „wielka kultura”, wszystko puszczane na pełny regulator, spać się nie da. Stąd taka lawinowa gadanina, jakby nadzieja jakaś przyświecała, że, a nuż, w słowa da się zaprowadzić jakiś porządek. Jakby każdy, kto mówi, był przeświadczony, że zbawia ludzkość. A na pewno sztukę wie gdzie na właściwe tory. Złudzenie. Nadmiar słów i działań artystycznych zgodny jest ze swoją istotą wtedy, gdy jest właśnie nadmiarem, gdy jest zgiełkiem, gdy jedno przeczy drugiemu. Nie w skupieniu odpoczynku mamy żyć, ale w zmęczeniu. Mamy przecież, my, kultura, czegoś dowieść, coś pokazać. A choćby tylko to, że istniejemy, a to istnienie jest takie, a nie inne. Wszystko sobie, sami sobie, fundujemy – nikt nam tego nie zadał. Owszem, ktoś nam zadał życie, stworzył nas – wywdzięczamy się. Ale jeśli ogarnia nuda – co dzieje się ze Stworzeniem?

3. O sztuce dobrej

Helena Modrzejewska, po wycofaniu się ze sceny, zamknęła się w swej posiadłości wśród gór i napisała pamiętnik. A ponieważ w ciągu swej wielkiej kariery pytana była wielokrotnie o tajemnicę swego aktorstwa, postanowiła do wspomnień dołączyć też kilka uwag na ten temat. Często mówiła rozmówcom i wielbicielom, że nic specjalnego w tej sztuce nie ma – robiłam to, co każdy, tylko pragnęłam robić to lepiej. W podsumowaniu książki umieszcza jednak coś szczególnie ciekawego. Zastanawiała się, czy słusznie zrobiła, poświęcając życie scenie, zwłaszcza że słyszała czasem zdania, że aktorstwo pewnie nie jest sztuką. Co mnie przy tym trzymało – pyta sama siebie, co sprawiło, że stale byłam napięta i dążyłam w przód. Mimo nieludzkiego zmęczenia, chorób itd. Tą siłą motoryczną była, jak to podkreśla, praca. Nad doskonaleniem techniki, pogłębianiem ogólnej kultury. Nad doskonałością, która, pod koniec życia, wydała jej się nieosiągalna. Aktorstwo, pisze, nie polega tylko na „zobaczeniu” postaci, jaką się kreuje, nadaniu jej kształtu widzialnego na scenie, nawet gdy daje się z siebie wszystko i doprowadza do czegoś zdefiniowanego. To potrafi każdy dobry w zawodzie człowiek. Nie musi to jednak być sztuką. Dobra rola nie wystarcza, dobrych ról jest całe mnóstwo – szczególnych bardzo mało. Wymyka się jej pod piórem, niejako mimochodem, zdanie bardzo ciekawe i istotne: musi być w człowieku coś, co jest poza teatrem, poza postacią opracowywaną, a czego samemu się właściwie nie wie. Praca polega na zgłębieniu tego. Nawet nie na wydobyciu w rzeczywistości dzieła, ale na samym poczuciu istnienia tej tajemnicy.

Podaliśmy przykład sztuki aktorskiej, to samo można powiedzieć o każdej sztuce wykonawczej – muzycznej, operowej. To samo o sztuce w ogóle. Widzenie sztuki



Danuta Wróblewska. Fot. z archiwum rodzinnego.

dzisiaj w sposób wyjątkowy rozbiegło się z jakiegoś centrum, dążąc w różnych kierunkach, między którymi – kłótnia. Nie jest to już różnorodność kierunków czasu awangard, kiedy jedna w zasadzie baza (sztuka) rozsyłała swe oddziały bojowe na różne pola walki; to obecne dzieła ową bazę na dwie połowy: sztukę i niesztukę. Jedna połowa odmawia nazwy drugiej. Obie są silne, tylko zbroją się w innych arsenalach. Jedna, czyniąc się awangardą, ma broń burzycielską, druga obronną. W swej powadze i zaciętości bywają humorystyczne. Nawet nie same osiągnięcia czy dzieła bywają śmieszne – tu prawdziwy akt twórczy, prawdziwy artysta osiąga czasem ten stopień natchnienia, który pozwala mówić prawdę, i do którego odnieść się trzeba poważnie i który bywa zaskakujący. Na obu polach przeciwstawnych rodzą się utwory głębokie, tylko jedno nie widzą drugich. Śmieszna więc jest nie sama twórczość, tylko owo zaślepienie. A ponad wszystko szum, jako wokół tego powstaje. On, te teorie i mechanizmy lansując, sprawia wrażenie zespołu ustaleń, gdzieś nadrzędnie funkcjonujący, i artysta, chcąc istnieć, ma być tylko wykonawcą dyrektyw. Artysta lokuje się więc na pozycji słabego, już nie jest sobą, tylko częścią urządzenia zwanego kulturą. Awangarda galopuje do przodu, zrywa z przeszłością, inni, którzy jeszcze malują, nie oglądając się na wynalazki medialne, okopują się wśród przyzwyczajęń i nazywają je wartościami. Odmawiając tym samym wartości wszelkim burzycielom. Tylko że wartości to ciała niesforne, wzrastają tam, gdzie ich nikt nie zasiał, wzrastają same z siebie.

Pozostawmy na chwilę racje awangard – one, przez swój dynamizm, nie potrzebują opieki ze strony refleksji; razem z dziwactwami są po stronie silnej. „Biedne malarstwo” natomiast powinno się czegoś strzec. Jak w oblężonej twierdzy obrońcy nie mogą ograniczyć się tylko do pacierzy i litanii, tak malarz i obrońca malarstwa musi uzbroić się w siłę. Przede wszystkim nie zawłaszczać dziedziny wartości wyłącznie dla siebie, następnie zrewidować, być może, to pojęcie, różne tabu, którymi z taką łatwością szermuje. Jest rzeczą

zrozumiała, że wśród ogólnego zamętu nie ma czasu na myślenie, zrozumiałe jest też poczucie degradacji kultury. Niektóre akty, skądinąd ciekawe, przypominają palenie książek na placach publicznych i, przez to przypomnienie, napełniają trwogą – a ponieważ za nimi nie stoją obozy koncentracyjne, napełniają tylko niesmakiem. Malarstwo może być bronią, tylko, dla wzmocnienia efektu, lubimy dodawać jeszcze: dobre malarstwo. Czcigodne muzea napełnione są obrazami nijakimi, nasze galerie współczesne – też. Malarz dzisiejszy, przez fakt, że trzyma pędzel w ręku, dumnie mniema, że jest „dobry” i broni wartości. A ileż w tym udawania, pozorowania twórczości. Słowo „dobre” staje się kluczem otwierającym przepaści dzisiejszej otchłani sztuki. A stało się też jej wielką słabością. Kiedyś, gdy nie było jeszcze „mediów”, rozłamu na sztukę i niesztukę, odróżniano dobry obraz od złego, dziś się tego nie czyni. Wszystko jest jednakowe, tak łatwo zamalować płótno ładnym kolorem, podobnie jak zrobić efektowną instalację czy puścić coś na monitorze. Wszyscy wszystko potrafią. Na wzburzonych falach oceanu pojawiła się wyspa szczęśliwości – dobre malarstwo; wystarczy powiedzieć to słowo i już jesteśmy spokojni, jakby na stałym lądzie. Ponieważ taki spokój tu panuje, rodzi się też niepokój i pytanie: kiedy malarstwo nie jest dobre?

Jeden z największych aktorów w dziejach polskiego teatru, Kazimierz Junosza-Stępowski, człowiek obdarzony geniuszem, tytan pracy, powiedział u szczytu swych tryumfów: aktorstwo, proszę pana, to nie jest zajęcie dla mężczyzny. Teatr dla niego był czymś „obok” życia, które nigdy się nie spełni. Czy nie można powiedzieć, że malarstwo (czytaj: sztuka) też nie jest zajęciem dla mężczyzny. Mężczyzna (czytaj: człowiek) ma żyć jak wszyscy, ma wiedzieć, kim jest i skąd pochodzi. Jeśli tego nie wie, nie może też malować (czy grać na scenie), bo nie ma o czym mówić. To jest prawda banalna tak dalece, że nie chce się o niej myśleć. A jednak. Mówiąc o dobrym malarstwie, wyobrażamy sobie po prostu dobry obraz, który, gdy spełnimy pewne warunki umowy, mamy zagwarantowany przez farby i płótno. Oczywiście staramy się z umowy wywiązać dobrze, nikt nas nie może posądzić o szalbierstwo, bo sztukę traktujemy poważnie. Tylko czy to warto?

Człowiek, jeśli nawet żyje „normalnie” – pracuje, zarabia, ma dom, rodzinę, fach lub sferę interesów – w głębi duszy pragnie czegoś innego. Nie tego, co sam sobie zdołał zorganizować. Bo podejrzewa, że gdzieś, poza zwykłą koleją rzeczy, istnieje jakiś punkt o istotnym znaczeniu, o którym nie ma pojęcia. Siada przed telewizorem, ale tam widzi głównie środki do prania czy kanapki, które zwykle zjada ze smakiem. Szuka dalej – jest strzelanina, ale tyle jej jest, że wygląda jak normalna rzecz. Potrzebuje uczuć czystych i świeżych, których nie wyzbył się mimo życia. Zwraca się więc ku sztuce, bo ona, jakby sama w sobie, jest królestwem

nie z tego świata. Czy tę rzecz nie z tego świata zagwarantuje mu zwykły „dobry” obraz? Tak dużo ich i takie są zwyczajne. Nawet przywyknął do poczucia, że czegoś nie rozumie ze sztuki, więc nudzi się na wystawach. Nudzi się, bo ci artyści, robiąc ładne rzeczy, też się nudzą. Nawet nie wiedząc o tym. Są malarzami, więc malują, są instalatorami, więc instalują. Podług najlepszych kryteriów i umiejętności, na jakie ich stać, zagwarantowanych profesją.

Czy więc obraz nie powinien być po prostu dobry? Każdy powie, że powinien. Ale nie od tego należy zacząć. Czy artysta bierze pędzel do ręki, bo chce namalować coś dobrego? Czy nie powinien spytać sam siebie, po co to robi? Klasycy naszego malarstwa (Cybis) mówili, że obraz musi mieć „powód”, ale oni mieli na myśli kwestię plastyczną: koncepcję, grę. I osiągnęli bardzo dobre wyniki: znamy bardzo dużo pięknych obrazów, spełniających wszelkie wymagania. Dlaczego zatem zwracam się przeciwko dobrym obrazom, ironizuję? Czyżby dlatego, że pragnę dzieł niezwykłych? Być może. Pragnę pomyłek, a nie ustaleń. Proszę zwrócić uwagę, że dobry artysta nie myli się, wszystko jest u niego zwarte. Tylko o nic nie pytamy, nie sprzeciwiamy się. Widzimy powód i realizację. Czy powodem twórczości nie powinno być coś, co jest poza malarstwem? Coś innego w głębi człowieka, i co wзира z niego niejako szparami? Zjawiają się wtedy oczywiście pomyłki plastyczne, bo mamy do czynienia z żywiołem nie do opanowania. Ambiwalencja nieopanowania formy daje odpowiedź na pytanie, po co w ogóle coś robimy. Jak takie pytanie się zjawia, możemy się zżymać, ale tego od sztuki żądamy.

Rilke, oglądając zniszczony tors Apollona (bez rąk i głowy) napisał o nim wiersz, w którym mówi: „każde miejsce tego głazu widzi cię, musisz swoje życie zmienić” (przypomniała mi to dawno w jakimś swoim tekście Małgorzata Szejnert, której tu dziękuję).

4. *Così è, come vi pare*

Gdybyśmy chcieli wyobrazić sobie przedmiot określony lub zaprogramowaną sytuację, która by wyrażała życie człowieka na ziemi, nie znajdziemy ani przedmiotu, ani aranżacji. Wszystko, co zrobimy, będzie niepełne lub skłamanie, obejmie najwyżej jakiś fragment całości, przeważnie nieduży fragment. Jeśli uściślimy to i powiemy, że chodzi nam tutaj o sztukę, tym bardziej owa fragmentaryczność i skłamanie rzuci się w oczy. Nie jesteśmy w stanie stworzyć dzieła, które ześrodkowałoby w sobie cały nasz dramat i było tego dramatu metaforą. On jest niezależny od naszych chęci i możliwości. Zatem dzieło sztuki współczesnej jest niemożliwe. Nawet jeśli ułożymy długie sekwencje, zrobimy zbiór różności, przedstawimy wielość koncepcji i postaw wobec sztuki, pozostanie ogromny nieobjęty margines. A jeśli margines ten jest tak wielki, może PRAWDA tam właśnie, poza nim, jest ulokowana, a to, co robimy, prawdą nie jest. Człowiek dzisiejszy rzucony jest w odmęt i próżno

szukamy z niego wyjścia. Jeśli chcemy dziełami sztuki odciąć się od niego, wskazać drogę zbawienia, znaleźć punkt stały lub coś wyjaśnić, co podniosłoby na duchu i pozwalało żyć w miarę spokojnie, samą tą chęcią kłamiemy. Bo wcale nie chcemy odcinać się od oddechu, przeciwnie – chcemy się pogрузić. Z całą fatalnością i patologiczną przyjemnością. Może to jest ratunek: piekło uczynić przyjemnym? Wielkie dzieła sztuki, jeśli się takie znajdują w dzisiejszym czasie, dzieła wzniosłe, nas nie urządzają, bo my jesteśmy gdzie indziej, w bylejakości, i tam, gdzie jesteśmy, chcemy być. Oddech to jest nasze wielkie dzieło, z wielką energią stworzone. I ma być tworzone nadal, taki jest nasz plan.

* * *

Są w Warszawie miejsca, gdzie to nasze „dzieło sztuki” jest widoczne w całej okazałości. To targowiska – Stadion Dziesięciolecia i plac Defilad. Mają wszystkie konstytutywne składniki wymagane przez dzisiejszą sztukę: ciągły ruch, przemieszanie asortymentów i ludzkich nacji, gwar i dynamikę. Jest jedno, co wynosi je ponad miejsca tradycyjnie sztuce poświęcone – są powszechnie akceptowane i potrzebne. Nie ma tu niczego niezrozumiałego, trudnych metafor, a są pieniądze. Niczego z nich statycznego, przeciwnie, wszystko stale przechodzi w coś innego, bo my stale coś zmieniamy, jedno przechodzi w drugie, jest płynne i otwarte na wszelkie potrzeby. Można powiedzieć, że nie my to robimy, tylko sama natura naszej cywilizacji. Niedawno odbyła się w Warszawie ciekawa impreza na ulicy Próżnej, impreza artystyczna złączona z Dniami Kultury Żydowskiej, bardzo przypominająca tamte miejsca. Była wprawdzie „organizowana”, ale sprawiała wrażenie spontanicznej, jakby ludzie czekali na takie wyładowanie własnej ekspresji – robili instalacje, chodzili na szczudłach, kuli coś na kowadłach, gadali, witali się, kupowali zardzewiałe gwoździe, suszyli bieliznę na zrujnowanych balkonach, jedli kiełbaski z rusztu (sam zjadłem tam obiad – czulent), byli sobą. Jeśli wyodrębnienie z naszego życia jakiejś specjalnej dziedziny i nazwanie jej obszarem sztuki jest skłamaniami, to ta impreza, przeciwnie, była prawdą. Tak jak o targowiskach nie można powiedzieć, że są nieprawdą o nas, tak i o owej imprezie. Mimo że zaplanowana. Ten plan to my – nie można tego zarzucić. My płyniemy, nic w nas statycznego – dziś jedni kradną, jutro inni, dziś my zabijamy, jutro zabijają nas.

* * *

Jeśli życie samo uznajemy za główne nasze „dzieło”, tym samym zabijamy sztukę, która tego życia może być tylko obrazem, a więc tworem sztucznym. Imprezy uliczne i podwórzowe (ulica Próżna) o tyle nas zjedniają, że są najbliższe życia i że nie wiadomo, co tam jest sztuczne, a co naturalne, gdzie się kończy, a gdzie zaczyna. Jeśli zbiór dzieł sztuki ujrzymy w supernowocze-

snym gmachu – a to też widzieliśmy niedawno w nowocześniejszej Warszawie – odczuwa się niedosyt i fałsz. Przez wyodrębnienie ze strumienia życia. Wszystko tam staje się eleganckie i wypreparowane, jak w Salonie Kenzo. Nawet dzieła wybitnych artystów tracą swoją siłę, a Katarzyna Kozyra, przerobiwszy się na śpiewaczkę operową, haniebnie fałszuje arię Cherubina z *Wesela Figara*, i tymi fałszami też mieści się w ogólnym planie elegancji. Czy to jesteśmy „my”, czy bawimy się w nas samych? Może od sztuki wymagamy zbyt wiele, może naprawdę nie jesteśmy w stanie objąć nas samych? Czy to jest przypadłość naszych czasów i czy dawniej – Michał Anioł i Rembrandt radzili sobie lepiej? Może było lepiej, bo nie było galerii i muzeów? Może należałoby zrezygnować ze wszystkiego – muzeów i wystaw – i wskazać na targowiska czy bloki reklamowe (i publicystyczne) w telewizji jako na współczesne Kaplice Sykstyńskie i orzec: to jest obraz prawdziwy naszego życia. Co zrobić jednak z naturalnym instynktem twórczym człowieka i potrzebą kreowania? To pozostawia jednostce, może ona przeczuje, jak wrócić do źródeł, jak wyczyścić swe wnętrza. Może w tym oczyszczeniu uda się jej spotkać z główną siłą sprawczą wszelkiego stworzenia? Tylko wtedy nie może być mowy o żadnym muzeum, zbiorowej prezentacji. Może muzeum to anachronizm, a poza Salon Kenzo nie wyjdziemy? Zaiste, nasz czas przerasta nas. Ale przecież nikt inny, tylko my go tworzymy.

Każdemu artyście majaczy gdzieś w oddali czysty obszar, siła źródłana; wydaje się, że tylko sięgnąć ręką, a już to mamy. Tylko czasem...

Ofelio, idź do klasztoru.

PS

Autorowi tego tekstu trafił się niedawno miły sen: ktoś mu rzekł – za pana poglądy o sztuce musimy pana usunąć z posady.

* Powyższe teksty były publikowane w piśmie warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych „Aspiracje”, wydawanym przez Danutę Wróblewską i Wiesławę Wierchowską:

1. *Prowincja, sny...*, nr 1/2004, s. 12.

2. *Nadmiar*, nr 4/2005, s. 52.

3. *O sztuce dobrej*, nr 2/2004, s. 36.

4. *Così è, come vi pare* [Tytuł wzięty ze sztuki Pirandella *Tak jest, jak się wam wydaje*].

Tekst był drukowany prawdopodobnie pod innym tytułem, obecny pochodzi z Rękopisu, jak wszystkie tu załączone].

Demonstracja, czyli uliczne doświadczenie obecności

„Społeczeństwo ryzyka”, zdiagnozowane przez Ulricha Becka¹, artykułuje się dziś stosunkowo wyraźnie jako „społeczeństwo protestu”; protestu, który – mówiąc w największym skrócie, sprowadza się do intencjonalnej o b e c n o ś c i w sferze publicznej, także w przestrzeni konsumpcji. I nie mam tu na myśli wyłącznie tego, co Mary Douglas mówi o społecznym fenomenie zakupów: „jednostka, wybierając konkretny produkt, wybiera «flagę», którą demonstracyjnie wymachuje. Przy czym doskonale wie, komu nią wymachuje i przeciw czemu”².

Społeczna historia protestów / demonstracji (od drugiej połowy XX wieku) wskazuje, że analiza ich współczesnych przejawów, które stały się tak bardzo wyrazistym idiomem medialnym i mogą się dziś zdarzyć prawie „wszędzie” oraz przyjąć niekonwencjonalne formy, wymaga perspektywy szerszej niż tylko politologiczna, socjologiczna czy etnograficzna³. Spojrzenie na protesty okresu PRL-u, w tym także na tzw. karnawał „Solidarności”, zdominowane zostało przez ujęcia historyków i politologów; w analizie psychospołecznych konsekwencji przemian ustrojowych po roku 1989 przeważają ujęcia socjologiczne, natomiast stosunkowo rzadko widziano te procesy jako zjawiska kulturowe, w których akcentuje się punkt widzenia działających podmiotów, analizuje się ich „kulturowy kapitał”, a publiczne zachowania traktuje się jako działanie kulturowe. Zapewne wyraźna mediatyzacja sfery publicznej sprawiła, że nie mamy dziś w publicznym obiegu tzw. dokumentów osobistych demonstrantów, np. pamiętników czy wspomnień, które spotykaliśmy w tekstach robotniczego pamiętnikarstwa. Nie oddaje „głosu” konkretnym demonstrantom współczesna prasa, „głos” ten wybrzmiewa krótko i hasłowo w relacjach telewizyjnych. W ostatnim dziesięcioleciu relacje prasowe z demonstracji wyraźnie się skurczyły, a w porównaniu z ostatnią dekadą XX wieku ich forma z „prezentacyjnej” zmieniła się na „informacyjną” (spory o liczby demonstrantów oraz komentarze o hierarchiach ważności liderów, a także do pokazywanych w mediach „incydentów”).

W świetle tego, co powiedziane zostało wyżej, dla przejrzystości wywodu, zajmuję się w tym tekście przestrzenią u l i c y jako miejską sceną aktywności. „Ulicę” traktuję modelowo, a ze względu na hybrydyczny kształt dzisiejszych protestów i demonstracji pojmuję ją jako formę, która generuje zjawiska w znacznej mierze już historyczne. Istotne pozostaje jednak przekonanie, że najbardziej wyraziste i społecznie donośne demonstracje odnawiają kulturową pamięć u l i c y, w tym również kulturową „semantykę drogi”.

„Polityka jest z gruntu miejska” – twierdził Richard Sennett⁴, ale dziś, w zmediatyzowanych przestrzeniach publicznych, polityka może przenosić się też na łono natury, do przestrzeni rekreacji i wypoczynku, nawet – jak to się u nas dzieje – na plażę. Panujący na plaży bożek „dobrej pogody” nie tylko stał się „słupem reklamowym”, ale właśnie zaczął stroić się w szaty kontestatora starego porządku także w sferze obyczaju, przywdziewać „patriotyczną odzież” (koszulki i gadżety z narodowymi symbolami), ogłaszać przewagę tego, co nasze, co „swojskie”. Szczegółowo donoszą o tym wakacyjne raporty „znad morza”⁵, wywołując przy tym medialną wrzawę, jak choćby słynny wpis internetowy Agaty Młynarskiej z 2016 roku: „Totalny armagedon – zjechali wszyscy państwo Kiepscy [aluzja do znanego serialu w Polsce – R.S.] z rodzinami i przyjaciółmi”. Doświadczenia z plaży, a zapewne też z „cichej leśniczówki” generują ambiwalencje, niepewność, miejsca te stają się przestrzenią demonstrowania i manifestowania „różnic”, artykułowania konfliktów, a przez to są przygodną możliwością / okazją „powrotu jednostek do społeczeństwa”, co Ulrich Beck nazywa „subpolityką”⁶.

Swoistym paradoksem wydaje się fakt, że media elektroniczne, takie jak: radio, telewizja, internet czy telefonia komórkowa, wymagają reklamy na ulicy. Jak już wcześniej wspominałem, gwałtowne, wyjątkowo skuteczne protesty uliczne internetowych wspólnot ACTA czy ruchu Oburzonych⁷ pozwalają sądzić, że w związku z rozszerzającym się dziś znaczeniem „subpolityk”, z coraz bardziej zmediatyzowanym, steatralizowanym i utowarowionym, a zatem – „rozproszonym” charakterem semiosfery ich oddziaływania zdaje się wzrastać znaczenie performatywnego d o ś w i a d c e n i a⁸ „o b e c n o ś c i” we „wspólnej przestrzeni wyłaniającej się ze zgromadzenia w jakimś miejscu”, którą Charles Taylor nazywa „wspólną przestrzenią topiczną”⁹. Jest ona czymś bardziej elementarnym w porównaniu z „metatopiczną przestrzenią wspólną”, której Taylor przyznaje miano „sfery publicznej” i pokazuje proces jej kształtowania od XVIII stulecia.

Interesuje mnie przede wszystkim u l i c a, a nie inne miejskie przestrzenie (np. place, skwery, ronda, skrzyżowana), gdyż analizuję te formy protestów, któ-

rych konstytutywnym elementem jest transgresywne czy zrytualizowane przemieszczenie się demonstrantów, a więc idzie o zjawiska posiadające określony wektor oraz „progi”, ustanawiające dynamikę waloryzowania miejskiej przestrzeni. Pragnę w tym miejscu zaznaczyć, że ulicy rozumianej jako publiczna przestrzeń protestów społecznych przypisuję tu pewien walor typologiczny, niezwykle istotny dla demonstracji, choć w erze społeczeństwa „sieci” coraz bardziej historyczny. Świadomie przyjmuję takie redukcjonistyczne założenie i ograniczam pole zainteresowania do kulturowego fenomenu ulicy.

Ulica staje się realnym miejscem, gdzie „wyobrażenia” o prawach suwerena i pozycjach społecznych jego przedstawicieli, a więc ukształtowane i powielane w sferze publicznej przekonania, zasady, mity, symbole i stereotypy, mogą artykułować się w różnych formach doświadczenia „obecności” cielesnej, która ma istotny potencjał krytyczny. W nawiązaniu do spostrzeżeń Waltera Benjamina i analiz Richarda Shustermana można powiedzieć, że bezpośrednia „obecność” na ulicy może oznaczać „ruch powrotny”: od „kultury informacyjnej” do „kultury doświadczenia”. Polskie ulice, szczególnie w latach 90. ubiegłego stulecia, stały się centralną przestrzenią polskiego narzekania, gdyż zanikła drożność innych kanałów komunikacji społecznej (m.in. deprecjacja autorytetów), może z wyłączeniem obiegu donosów, który wtedy wyraźnie się nasilił¹⁰, a sam donos stał się wówczas kwestią dyskutowaną publicznie. Wydaje się, że obudzonemu w latach 80. etosowi w początkach polskiej transformacji zostały już tylko pięści, „wspólnota pięści”. A te najlepiej widać na ulicach¹¹.

Demonstracje należy jednak rozpatrywać w szerokim kontekście „aktywności kulturalnej”, czyli uczestnictwa w kulturze, rozumianego jako doświadczenie bycia w świecie, którego podstawowym sposobem wydaje się dziś „bycie na widoku”, gdyż w ten sposób można odkrywać i podtrzymywać swoją „prywatność”, swoje – dziś „skolektywizowane” (mozaikowe), a nie indywidualistycznie pojmowane – „ja”. Realną obecnością w przestrzeni publicznej mogą dziś być: demonstracje, manifestacje, ceremonie, procesje, celebrowane – wyraźnie już teraz także dla kamer – drogi krzyżowe, odradzające się w ostatnich latach nabożeństwa majowe, masowe dziś orszaki Trzech Króli, „rekonstrukcje” wielkich wydarzeń, mecze piłkarskie i „ustawki” kiboli, blokady dróg, przejść, budynków, eventy reklamowe, festiwale marek, biegi uliczne, publiczne zbiórki pieniędzy, mityngi wyborcze, lokalne dni ulic, dni miasteczek, dni chmielu czy kartofla, pobyty / wizyty w galerii handlowej, a nawet przesiadywanie w ulicznej kafejce czy przy piwie na nadwiślańskim bulwarze.

Cała ta „zdarzeniowa” powłoka życia społecznego przenika się z obecnością wirtualną, przede wszystkim

z aktywnością „w sieci” (m.in. w mediach społecznościowych), która jest jakby drugą stroną medalu. W naoczny sposób realizuje się potrzeba cielesno-zmysłowej wspólnoty jako alternatywnej praktyki społecznej. R. Shusterman¹² stwierdza: „Niemniej jednak, tak samo jak represyjna władza może zostać zakodowana w naszych ciałach, tak samo mogą jej stawić czoło alternatywne praktyki cielesne”.

Na ulicę wychodzimy ze smartfonem w rękę, uczestniczymy w niemilknącej medialnej transmisji, poznajemy *a vista* opinie, komentarze do bieżących wieści z Polski i świata. Wszystko to z jednej strony wzmacnia potrzebę / ideę bezpośredniego demonstrowania przekonań, postaw, emocji (całego tego teatru „polityki”) na ulicy, a z drugiej – rozmywa wyrazistość form oraz skuteczność realizowania politycznych celów demonstrowania. Demonstracje są przeżywane, ale również percypowane „z zewnątrz”, jako coś więcej niż demonstracje, gdyż są dziś czymś więcej niż realizacją mentalnego wzorca, kulturowego wyobrażenia – są „zdarzeniem” w miejskiej przestrzeni, podtrzymują przekonanie o jej „publicznym” (wspólnotowym) charakterze, starają się eliminować z niej zagnieżdżające się tam enklawy czy przyczółki przygodności i prywatności.

Analizowane tu demonstracje są sposobem uprawiania polityki, ale też – jak już wspominałem – aktywności kulturalnej, którą określało się zazwyczaj mianem „uczestnictwa w kulturze”. „Wszelkie formy sztuki i przekazy kulturowe mieszają się dzisiaj w obrębie jednego „wydarzenia”, które dla Polaka przyzwyczajonego do konsumpcyjnych „miejsc wielozmysłowych” (w których atakowane są jednocześnie wszystkie zmysły, np. galerii handlowych) staje się głównym sposobem uczestnictwa w kulturze¹³.

Dla opisu fenomenu współczesnych demonstracji, manifestacji i protestów *cielesność* doświadczenia¹⁴, wzmocniona przez jej medialne zapośredniczenia, wydaje się sprawą najwyższej wagi, gdyż scala doświadczenie ulicy rozumianej jako przestrzeń „estetyczna”¹⁵, przestrzeń „ideologiczna”¹⁶ oraz elektroniczna „sieciowa hybryda”¹⁷ wydobywa również antropologiczny wymiar ponownie odkrywanej materialności ulicy¹⁸. Obecność staje się zwornikiem doświadczenia, samopotwierdzeniem „ja”. Ulica jest wreszcie – jak powiada R. Schechner¹⁹ – sceną, przestrzenią kulturowych widowisk.

Ulica posiada ugruntowaną waloryzację i topikę w powszechnej pamięci kulturowej i dyskursie społecznym. Była synonimem miasta, a mieszkańcy wsi żyjący w miejscowościach zwanych przez etnografów „ulicówkami” nawet nie wiedzieli, że przed chałupą mieli ulicę. W polskich realiach kulturowych, zdominowanych przez tradycję wzorców kultury agrarnej,



Miesięcznica 10 czerwca 2017, Warszawa. Fot. Robert Iżycki

słowo „ulica” miało do niedawna względnie wyrazistą waloryzację oraz istotną wartość performatywną, która zdaje się dzisiaj zamazywać, słabnąć za sprawą dominacji medialnych wyobrażeń ulicy, ukonstytuowanych w kulturze popularnej / konsumpcyjnej. Do tej waloryzacji nawiązują choćby tytuły artykułów prasowych²⁰ czy swoiste idiomy retoryki politycznej: „władza leży na ulicy”, „ulica rozstrzygnie” itp. Dziś z wyobrażeniem „ulicy” wiążą się raczej idiomy konsumpcyjne: „na ulicy można kupić zapiekanki”. Choć demonstrantów też zapewne drażnią / pobudzają zapachy zapiekanki czy parzonej kawy, to jednak demonstracja – sformatowana jako spektakl – zdaje się odnawiać, ale tylko okazjonalnie, „źródłowe” znaczenia ulicy²¹, wpisane przez pamięć kulturową w dziś coraz bardziej rozmytą semantykę „drogi”²² (z jej liminalnym charakterem), a więc przestrzeni, gdzie interweniuje Bóg, ale też czyha diabeł / zło, gdzie może naocześnie uobecnić się prawda, sprawiedliwość i wspólnota, gdzie pojawia się „gość” i „obcy”, gdzie intensyfikują się rytuały powitań i pożegnań, potwierdzające wspólnotowe więzi. Żywotna może być wciąż semantyka „bożej ścieżki” jako najkrótszej drogi do świątyni, do Boga i Prawdy, a dziś np. do „centrum”, do najwyższych instancji władzy, do symbolicznie ustanawianych i rytualizowanych „miejsz” pamięci (np. Pałac Prezydencki w Warszawie jako nowe „centrum”, czyli miejsce kulminacji „miesięcznic” organizowanych przez Prawo i Sprawiedliwość).

Można powiedzieć, że demonstracje wtórnie wyposażają ulicę – jako coś „skonstruowanego”, czynionego ludzką ręką – w atrybuty nie tylko sezonowo zaanektowanej „sceny”, ale też (dostyc permanentnie) odnawiają polskie imaginaria symboliczne, aktualizowane choćby w czasie tzw. karnawału „Solidarności” (lata 80. XX wieku) oraz w okresie ciągłych protestów z pierwszej dekady okresu transformacji po roku 1989²³. Demonstracja, siłą rzeczy, aktualizuje semantykę „drogi”, odwołuje się do jej liminalnego²⁴ charakteru, choć składają się już na nią kinetyczne obrazy miasta, a więc dynamika doświadczanych obrazów, dźwięków, elektroniczny spektakl zdarzeń.

Choć demonstracja jest wyraźnym działaniem logistycznym i organizacyjno-technicznym, to jednak w tej sztucznie skonstruowanej, na ten moment „odczarowywanej” przestrzeni ulicy demonstranci starają się ją ponownie „zaczarować”, zreinterpretować, w pewien sposób „oczyścić” i „odnowić”, aby następnie intensywnie wytwarzać i eksponować znaczenia własne, zapisać na niej własny ślad.

Rozważam tu przede wszystkim te demonstracje, które mają charakter marszowy, a więc mogą być odbierane jako zorganizowane, zbiorowe „wtargnięcie” w przestrzeń stołecznej ulicy, naruszenie domeny władzy. Tradycja demonstrowania na ulicach (nieco inaczej ma się rzecz z ulicznymi manifestacjami i cere-

moniami) zdaje się wciąż nawiązywać do ukształtowanej w tradycji oświeceniowej, praktykowanej w środowiskach robotniczych od drugiej połowy XIX stulecia, a eksponowanej z całą siłą w PRL-u – „topiką Pochodu” (np. pochody pierwszomajowe). Zagadnienie to klarownie postawił u nas Marcin Napiórkowski w rozdziale swojej książki poświęconej powstaniu warszawskiemu, który zatytułował *Pochód i Kondukt – dwa topoty interpretacji historii*²⁵. Badacz stwierdza: „Podstawowa zasada organizująca topos Pochodu jest bardzo prosta: łatwo dostępna zmysłom metafora ruchu w przestrzeni – pokonywania oporu – służy tu do wyrażania bardziej abstrakcyjnej idei przemiany w czasie”. Dodajmy: topika Pochodu wiąże się z ideą postępu, kreowaniem pożądanej wizji przyszłości. Topika Pochodu i Konduktu, jak pokazał Napiórkowski, wciąż organizuje wyobraźnię społeczną Polaków; szczególnie dobrze widać to w społecznych „wyobrażeniach” powstania warszawskiego oraz „obrzędowości smoleńskiej” na Krakowskim Przedmieściu.

W mniejszym zakresie interesują mnie w tym przypadku nawiązania do tych zachowań, które przywołują autochtoniczne tradycje kultury „chodzenia” jako „wytwarzania” i „zamieszkiwania” społecznej przestrzeni (M. de Certeau²⁶, R. Sulima²⁷, J. Urry²⁸, P. Juszkowiak²⁹).

Można zaryzykować stwierdzenie, że demonstracja (marsz-pochód) „uźródla” znaczenia ulicy, które wydają się – co najmniej od stulecia – zagospodarowane, poznawczo uschematyzowane i zwizualizowane za sprawą ruchu pojazdów, dziś przede wszystkim samochodów. Nawet uliczny przejazd tzw. masy krytycznej, z wpisaną weń ideą protestu, wygląda nie tyle na demonstrację, ile na paradę cyklistów.

Droga jako forma przestrzeni społecznej wyznacza jedne z podstawowych typów protestów, modelowy kształt demonstracji, który staram się wyodrębnić i analizować w tym tekście. Demonstracje przywracają i aktualizują niejawnie dziś znaczenia ulicy jako drogi. Można sądzić, że ten typ protestów (demonstracja jako marsz, pochód), akcentujących linearność, sekwencyjność zdarzeń, będzie się zawężał na rzecz protestów amorficznych, „punktowych”, zachowa jednak potencjał protestu modelowego, który wybrałem tu do analizy.

Współczesne protesty, w tym także interesujące mnie demonstracje, charakteryzują się swoistą dynamiką, a więc wewnętrznym napięciem między ich wstępną amorficznością a finalnym wyraźnym sformatowaniem. Kiedy mówię o amorficzności, mam na myśli przede wszystkim współczesny sposób „zwoływania się” na protesty np. za pomocą mediów społecznościowych, co najlepiej (wręcz modelowo) widać było w skali globalnej podczas nieudanego puczu wojskowego w Turcji (2016), kiedy przeciwnicy puczystów skutecznie skrzyknęli się za pomocą mediów.

Protesty / demonstracje mogą mieć zrazu strukturę „punktową” (mozaikową), gdy demonstranci spotykają się w różnych punktach, np. na placach, w miejscach charakterystycznych³⁰, często nacechowanych symbolicznie, a następnie te płynne struktury mozaikowe przekształcają się w formy linearne, a więc w pochody czy marsze, zatracając stacjonarny charakter, „wlewają się” w ulice jako demonstracje. Protesty „punktowe” nie muszą być tylko fazą wstępną protestów linearnych, ale mogą – i tak się dzieje coraz częściej – być formą finalną demonstracji / zgromadzeń protestacyjnych

Protesty – z założenia „punktowe”, czyli stacjonarne (wiece, spotkania na placach, zgromadzenia np. pod siedzibą partii, pomnikiem czy domem polityka) mają też swoją dynamikę przekraczania „progów” nie tyle przestrzennych, ile temporalnych. Mówiąc metaforycznie, dominują w tym przypadku struktury na swój sposób „muzyczne”, zdarzenia wymagają dyrygenta, rozpisania mikroakcji protestu „na głosy”, zaznaczają się nawiązania do poetyki koncertu / festiwalu. Czas uczestnictwa w takim proteście jest doświadczany inaczej niż w proteście, którego konstytutywną zasadą jest przemieszczenie się w przestrzeni. Amorficzny, „punktowy” charakter takich zgromadzeń nie musi wynikać z ich spontaniczności, ale celowego sformułowania, a ten proces rzutuje na słabnącą dziś pozycję linearnych struktur demonstracji, które nawiązują do semantyki drogi, symboliki peregrynacji, zbiorowego przemieszczenia (marsz, pochód), odwołują się do rytualnych i religijnych form (procesja, pielgrzymka, kondukt itp.).

Zamiast w centrum, coraz częściej wystarczy protest na własnym podwórku, okolicznym skwerze, uczęszczanym skrzyżowaniu, jeśli tylko znajdzie medialny wyraz w telewizji, mediach społecznościowych itp. Liczbę demonstrantów zastępuje dziś liczba „punktów” (miejsc), w których się demonstruje. Protesty jako formy działania społecznego, akty „obecności” w społeczeństwie („ja”), przybliżają się coraz bardziej do drzwi naszego domu, krawędzi naszego fotela czy biurka, z którego wysyłamy lajki, memy, mejle, esemesy itp.

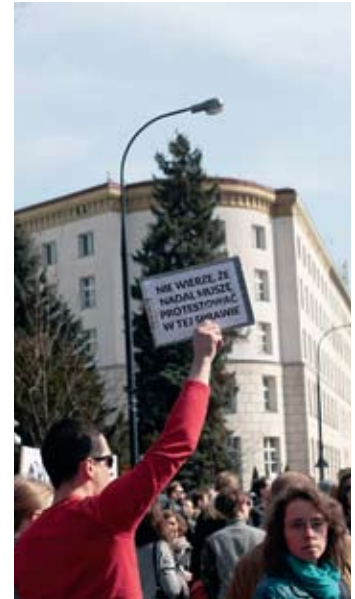
W zglobalizowanym świecie, który – choćby za sprawą mediów – staje dziś przed nami otworem, spotykamy się z różnymi społecznymi „obrazami” ulicy, pokazywanymi często z okazji protestów i manifestacji. Telewizyjne relacje z protestów na ulicach Waszyngtonu w związku z zaprzysiężeniem Donalda Trumpa na prezydenta USA (styczeń 2017), w czasie których nieudolnie „inscenizowano” budowę barykad w postaci płonących koszy i pojemników na śmiecie, mogły przywołać na myśl, i w jakimś sensie potwierdzić, sąd Fryderyka Engelsa o barykadzie, która działa moralnie, a nie materialnie. Cytował ten sąd Walter Benjamin w *Pasażach*, przypominając przy okazji, że „w 1830 roku w Paryżu było sześć tysięcy barykad”³¹. Protesty na ulicach stolicy USA na kilkanaście godzin zredefi-

niowały te przestrzenie, co wydaje się tym bardziej znaczące, gdy uświadomimy sobie permanentny charakter demonstracji i protestów np. przed Białym Domem oraz styl protestów społecznych, które dopuszczają demonstrowanie np. w nowojorskim Central Parku (obserwowałem je we wrześniu 2016).

Protesty i demonstracje redefiniują poznawcze oraz zachowaniowe schematy i wyobrażenia ulicy, można nawet powiedzieć, że są radykalną formą społecznej krytyki tych schematów i wyobrażeń. Jak twierdzi Walter Benjamin, „handel i ruch są dwoma komponentami ulicy”³²; dodajmy – europejskiej ulicy świata zachodniego, gdyż np. w Brazylii, a częściowo w kulturach basenu Morza Śródziemnego, „podstawową zasadą ulicy jest bowiem okłamywać i wykorzystywać innych” – stwierdza Roberto DaMatta³³ i tłumaczy: „ulica jako ogólna kategoria, opozycyjna wobec kategorii domu, to przestrzeń publiczna, gdzie rządzą władze państwowe lub przeznaczenie – owe bezosobowe siły pozostające poza naszą kontrolą. W tym sensie ulica jest odpowiednikiem buszu (*mato*) lub lasu (*flresta*) w przestrzeni wiejskiej, bądź natury w świecie plemiennym. W każdym z tych przypadków mówimy o nie do końca poznanej i jedynie częściowo kontrolowanej rzeczywistości, pełnej niebezpiecznych istot. Ulice i lasy to bowiem tereny zamieszkałe przez oszustów, przestępców i duchy, czyli postacie, z którymi można nawiązać jedynie relacje o bardzo niepewnym charakterze”.

We współczesnych demonstracjach, które widywane są na warszawskich ulicach, wyraźnie traci na znaczeniu figura „domu” jako punktu wyjścia i powrotu, a to choćby tylko ze względu na charakterystyczny dla ponowoczesności proces „udrożnienia domu i udomowienia drogi”³⁴. Natomiast niemal stałym ekwipunkiem demonstranta w początkach lat 90. ubiegłego wieku była torba, m.in. trzymana w ręku plastikowa reklamówka z prowiantem, którego na trasie dojazdu i przemarszu ubywało, wówczas jeszcze zgodnie z wzorcem zakładowej wycieczki czy wyjazdu na grzybobranie.

Kłopotliwe jest wskazanie jakichś wyraźnych „właściwości” krajobrazu kulturowego warszawskich ulic, po których przemieszczają się demonstracje. Charakteru „narodowej sceny” dopracował się jednak Trakt Królewski, a szczególnie Krakowskie Przedmieście, którego semiosfera, właśnie za sprawą demonstracji i zgromadzeń (szczególnie po katastrofie smoleńskiej³⁵), podlega sezonowej reinterpretacji, utrwała się – za sprawą mediów – w seriach czytelnych wyobrażeń społecznych. Kiedy mówimy o Warszawie, to należy wskazywać przede wszystkim bogatą semiosferę martyrologiczną, znaki „stołeczności” (gmachy rządowe, tabliczki ministerstw), utrwalone symbole narodowej historii (pomniki, tablice pamiątkowe itp.), emblematy „warszawskości” powielane dziś w przewodnikach i mediach (zmierzch pocztówek). Nie mają natomiast



Demonstracje 2016-17, Warszawa. Fot. Justyna Chmielewska.



Demonstracje 2016-17, Warszawa. Fot. Justyna Chmielewska.

znaczenia, w przeciwieństwie np. do demonstracji na Śląsku, osobliwości lokalne (język, strój, lokalny koloryt architektoniczny). Dla demonstrantów spoza Warszawy stołeczne ulice są przestrzenią „do zdobycia”, do krótkotrwałego zaanektowania, „zaznaczenia” swojego terytorium nie tylko przez pozostawienie odpadków i śmieci. Nieczytelny jest dla nich krajobraz warszawskich, lokalnych konfliktów, które są monitorowane przez władze miasta³⁶ i uobecniają się w postaci protestów „punktowych”.

Zapisana w języku pamięć kulturowa, aktualizowana w czasie demonstracji, wskazuje na różnorodne waloryzacje tej „skonstruowanej” przestrzeni, jaką jest ulica. Zwyczaj językowy kojarzy ulicę z przestrzenią zagrożeń, niebezpieczeństwem spotkania „innego”; to przecież na ulicy spotykamy „ulicznika”, a więc kogoś, kto może działać bez reguł. Wyrażenie „ktoś z ulicy” mogło oznaczać „człowieka luźnego”, kogoś „znikąd”, ale też – w nowożytnych społeczeństwach – mogło wskazywać na tłum, masę, być synonimem buntu, rebelii lub rewolucji. Warto jednak zauważyć, iż zwyczaj językowy skojarzył też ulicę, głównie w ostatnich stuleciach, z przestrzenią, w której rodzi się poczucie (doświadczenie) „podmiotowości” i „obywatelskości”, uobecniające się zarówno w figurze rewolucjonisty, rebelianta, jak również w figurze spacerowicza (konsumenta, turysty), choć ten drugi wybiera raczej promenady, pasaże, galerie, atrakcje turystyczne, a nie ulice jako ciągi komunikacyjne. W polskiej tradycji ulica nabiera też charakteru przestrzeni reprezentacyjnej, np. w święto (pójście do kościoła, niedzielne spacerki) oraz w czasie ceremonii państwowych i religijnych.

Trudno orzec, na ile zaszygalizowane wyżej ambiwalentne waloryzacje ulicy „wnoszą” demonstranci do ulicznego spektaklu. Zapewne ambiwalencje te mają większe znaczenie w kształtowaniu się społecznych „wyobrażeń” demonstracji i ich transmisji, zarówno w obiegach środowiskowych (pogawędka, rozmowa, plotka), jak i w przekazach medialnych rozpowszechnianych „w sieci”. Społeczne „obrazy” demonstracji, obrazy „w głowach” demonstrantów mogą być prywatnymi scenariuszami zachowań na ulicy, często kolizyjnymi w stosunku do scenariuszy czy formatów narzucanych przez organizatorów. Można je potraktować jak partytury do indywidualnego „odegrania”, stanowią zatem przestrzeń wolności, stwarzają pokusy samorealizacji, próby odnalezienia siebie przez odnajdywanie się w społeczeństwie (U. Beck).

Demonstracja jest jedną z odmian ideologicznej lektury ulicy. „Pojęcie przestrzeni publicznej jest silnie zideologizowane” – stwierdza Rafał Drozdowski³⁷ i dodaje: „Dla politycznej i społecznej prawicy przestrzeń publiczna to w zasadzie synonim obywatelskiej agory. Prawicowa definicja przestrzeni publicznej kładzie na-

cisk na jej funkcję integrującą i na jej służebność wobec interesów wspólnotowych. Z punktu widzenia doktryny liberalizmu przestrzeń publiczna jest również agorą, ale mającą służyć społecznej ekspozycji *wszystkich* punktów widzenia. Natomiast z punktu widzenia lewicy przestrzeń publiczna jest przede wszystkim obszarem *wspólnego użytkowania*. (...) W optyce lewicowej przestrzeń publiczna jest surogatem *przestrzeni własnej*”.

Paradoksalnie, demonstracja, protest czy manifestacja służy dziś konserwowaniu wyobrażeń ulicy jako przestrzeni wspólnej, stanowi rodzaj naocznego / czynnego sprzeciwu wobec „rozbioru”, „prywatyzacji”, a ostatecznie – deprecjacji przestrzeni publicznej, której zagraża lawina zdarzeń czy „obrazów intruzów” (R. Drozdowski). Demonstrowanie wyraża potrzebę bycia „na scenie” narodowego *theatrum*, w którym ma miejsce stała repetycja polskiego imaginarium symbolicznego. A wszystko bez względu na to, czy wystawia się na tej scenie spektakle patetyczne czy groteskowe, podtrzymujące tradycję dramaty czy anarchizujące performance. Miejskie demonstracje i manifestacje zmuszają do ustanawiania administracyjnych procedur władania przestrzenią publiczną, a być może wkrótce jej sezonowego wynajmowania (za opłatą), jak ma to miejsce w przypadku miejskich parkingów.

* (Fragment większej całości. Część pierwsza tego tekstu pt. *Demonstracja w krajobrazie kulturowym miasta. Zapiski z warszawskiej ulicy* opublikowana została w „Kontekstach” 2016, nr 3-4)

Przypisy

- 1 U. Beck, *Społeczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, Warszawa 2004.
- 2 M. Douglas, *W obronie zakupów*, [w:] *Socjologia codzienności*, red. P. Sztompka i M. Bogunia-Borowska, Kraków 2008, s. 345.
- 3 Etnograficzne ujęcia demonstracji / manifestacji / spektakli ulicznych (i form zbliżonych) można u nas dostrzec tylko w nielicznych pracach: W. Kuligowski, *Love Parade*, [w:] tegoż, *Miłość na Zachodzie. Historia antropologiczna*, Poznań 2004; A. Skórzyńska, *Ponowoczesne spektakle społeczne*, [w:] tejże, *Teatr jako źródło ponowoczesnych spektakli społecznych*, Poznań 2007. Por. także: P. Juskowiak, *Artykulacje*, [w:] *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, red. E. Rewers, Warszawa 2014.
- 4 R. Sennett, *Upadek człowieka publicznego*, Warszawa 2009, s. 391.
- 5 Por. m.in. A. Szulc, *Najazd Hunów*, „Newsweek”, 1-7 sierpnia 2016; J. Ćwieluch i A. Grzeszczak, *Polska dla Polaków*, „Polityka”, 10-16 sierpnia 2016.
- 6 U. Beck, *Społeczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, Warszawa 2004 oraz *Ponowne odkrycie polityki: przyczynek do teorii modernizacji refleksyjnej*, [w:] U. Beck, A. Giddens, S. Lash, *Modernizacja refleksyjna*, Warszawa 2009.
- 7 Por. m.in. tematyczny numer szczecińskiego kwartalnika „eleWator” (2013, nr 3) zatytułowany „Oburzeni”.

- ⁸ W kwestii przybliżenia kategorii „doświadczenia” podziela antropologiczną wykładnię analiz pola „doświadczenia” w polszczyźnie, zaproponowaną przez R. Nycza. Por. tegoż, *O nowoczesności jako doświadczeniu. Uwagi na wstępie*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 11–16.
- ⁹ Ch. Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*. Kraków 2010, s. 121. Ze względu na przyjętą tu perspektywę opisu demonstracji bliżej mi do koncepcji przestrzeni publicznej Ch. Taylora i R. Sennetta niż np. J. Habermasa.
- ¹⁰ Por. np. „O roku ów...”. *Pisma, listy, donosy, anonimy z roku 1989*, „Regiony” 1994, nr 2.
- ¹¹ Por. R. Sulima, *Jak Polacy komunikują się poza polszczyzną – retoryka wielkiej zmiany*, [w:] *Bariery i pomosty w komunikacji językowej Polaków*, pod red. J. Bartmińskiego i U. Majer-Baranowskiej, Lublin 2005, s. 278–285.
- ¹² R. Shusterman, *Somatoestetyka a problem ciała / media*, [w:] tegoż, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, Wrocław 2007, s. 77.
- ¹³ T. Szlendak, *Aktywność kulturalna*, [w:] W.J. Burszta, M. Duchowski, B. Fatyga, A. Hupa, P. Majewski, J. Nowiński, M. Pęczak, E.A. Sekuła, T. Szlendak, *Kultura miejska w Polsce. Z perspektywy interdyscyplinarnych badań jakościowych*, Warszawa 2010, s. 115.
- ¹⁴ Dla folklorysty, badacza oralnych sposobów bycia w świecie, historyka i antropologa widowisk, namysł nad tym typem doświadczenia nie musi być repetycją któregoś z modnych dziś w humanistyce „zwrotów”.
- ¹⁵ Por. B. Frydryczak, *Okiem przechodnia: ulica jako przestrzeń estetyczna*, [w:] *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red. J.S. Wojciechowski i A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998. W książce tej warto wskazać również teksty Z. Baumana, V. Acconiego, E. Rewers, H. Paetzolda i A. Zeidler-Janiszewskiej, w których stawia się problem: ulica jako przestrzeń doświadczenia.
- ¹⁶ R. Drozdowski, *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Poznań 2009. Tam przede wszystkim: *Zdeprecjonowana przestrzeń publiczna, Obrazy nierówności oraz Rynek widzialności* (s. 302–317).
- ¹⁷ M. Filiciak, *Ulica jako hybryda. Przestrzeń miejska w perspektywie sieci*, [w:] *Street art. Między wolnością a anarchią*, red. M. Duchowski, E.A. Sekuła, Warszawa 2011.
- ¹⁸ M. Frąckowiak, *Siłą rzeczy. Materialność w animacji przestrzeni*, „Kultura Współczesna” 2016, nr 2.
- ¹⁹ R. Schechner, *Ulica jest sceną*, [w:] tegoż, *Przyszłość rytuału*, Warszawa 2000.
- ²⁰ Por. choćby tytuł artykułu: *Reforma waży się na ulicy* („Trybuna”, 24.04.1997), który ukazał się w przededniu wielkiej manifestacji pracowników służby zdrowia.
- ²¹ Por. M. Wojtyła-Świerzowska, *Droga w językach słowiańskich na tle indoeuropejskim*, [w:] *Droga w języku i kulturze*, red. J. Adamowski i K. Smyk, Lublin 2011. Autorka wywodzi najstarsze znaczenie „ulicy” z prastarych terminów bartniczych, gdzie „ulica” znaczyła coś „podobnego do ula, wydrążonego otworu”, ale też – obok znaczenia ogólnie dziś przyjętego – miała odniesienie do „drzwi zewnętrznych, bramy, wrót”. Być może najtrwalsza konkretyzacja „ulicy” sprowadza się do czegoś „skonstruowanego”, ludzką ręką uczynionego, w przeciwieństwie np. do „gościńca” czy nawet „drogi”.
- ²² Por. *Droga w języku i kulturze. Analizy antropologiczne*, red. J. Adamowski i K. Smyk, Lublin 2011 oraz *Obrazy drogi w literaturze i sztuce*, red. J. Adamowski i K. Smyk, Lublin 2012.
- ²³ Por. m.in. P. Sztompka, *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Warszawa 2000; R. Sulima, *Jak Polacy komunikują się poza polszczyzną*, dz. cyt.
- ²⁴ V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, Kraków 2005; tegoż, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, Warszawa 2005; tegoż, *Liminalność i gatunki performatywne*, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, dz. cyt. Por. także: V. Turner, E. Turner, *Obraz i pielgrzymka w kulturze chrześcijańskiej*, Kraków 2009.
- ²⁵ M. Napiórkowski, *Powstanie umarłych. Historia pamięci 1944–2014*, Warszawa 2016, s. 51–59.
- ²⁶ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Kraków 2008.
- ²⁷ R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000.
- ²⁸ J. Urry, *Socjologia mobilności*, Warszawa 2009.
- ²⁹ P. Juskowiak, *Artykulacje*, [w:] *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, dz. cyt.
- ³⁰ „Punktowy” charakter protestów potwierdzają mapy, które zamieszczane są w internecie lub w prasie.
- ³¹ W. Benjamin, *Pasaże*, pod red. R. Tiedemanna, przełożył I. Kania, posłowiem opatrzył Z. Bauman, Kraków 2006, s. 154.
- ³² W. Benjamin, dz. cyt., s. 75.
- ³³ R. DaMatta, *Karnawał wszystkich sfer*, [w:] *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, posłowie do wydania polskiego W. Dudzik, Warszawa 2009, s. 316 i 318.
- ³⁴ J. Kajfosz, *O udrożnieniu domu i udomowieniu drogi*, [w:] *Droga w języku i kulturze*, dz. cyt.
- ³⁵ Obszernie na ten temat pisze M. Napiórkowski: *Umarł król, niech żyje król. Uroczystości żałobne jako narzędzie legitymizacji i delegitymizacji władzy*, [w:] tegoż, *Władza wyobraźni. Kto wymyśla, co zdarzyło się wczoraj*, Warszawa 2014, s. 175–255.
- ³⁶ D. Stempniak, *Tworzenie baz danych jako użytecznego narzędzia monitorowania konfliktów miejskich. Przykład Warszawy*, [w:] *Tożsamość społeczno-kulturowa współczesnego miasta w Polsce*, red. A. Kosseski i A. Stawarz, Warszawa – Pultusk 2002.
- ³⁷ R. Drozdowski, *Obraza na obrazy*, dz. cyt., s. 302.



Miesięcznica 10 czerwca 2017, Warszawa. Fot. Robert Iżycki.

Początki pisma, lata 1947-1955

Pismo stworzył Józef Grabowski, historyk sztuki, badacz sztuki ludowej. Urodził się 17 marca 1901, zmarł 22 maja 1977. Studia odbył na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, gdzie w 1929 roku uzyskał doktorat. Stopień docenta otrzymał w 1957. W latach 1930-1936 był dyrektorem Muzeum Pokuckiego w Stanisławowie, gdzie interesował się przede wszystkim sztuką ludową. Badał genezę i rozprzestrzenianie się w Europie malarstwa na szkle. W latach późniejszych rozszerzył swe zainteresowania na rzeźbę, tkaninę, wycinankę. W 1936 podjął pracę w Dziale Oświatowym Muzeum Narodowego w Warszawie. W 1937 zorganizował w Instytucie Propagandy Sztuki wystawę *Sztuka ludowa w Polsce*, na której zgromadził eksponaty o wybitnej wartości estetycznej, przede wszystkim z Pokucia. Po wojnie w latach 1944-1945 był kierownikiem Działu Muzeów i Ochrony Zabytków przy PKWN, a następnie dyrektorem Departamentu Muzeów i Ochrony Zabytków w MKiS. Zainicjował i kierował powstałym w 1946 roku Państwowym Instytutem Badania Sztuki Ludowej. Zwolniony z funkcji w 1948 roku przeszedł do wydawnictwa Arkady, gdzie zajmował stanowisko kierownika redakcji sztuki. Od stycznia 1963 do końca 1973 roku kierował działem rzeźby Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie. Opublikował wiele artykułów i książek, m.in. *Sztuka ludowa – formy i regiony w Polsce* (1967), *Dawna polska rzeźba ludowa* (1968), *Ludowe malarstwo na szkle* (1969), *Ludowe obrazy drzeworytnicze* (1970), *Sztuka ludowa w Europie* (1978). Uczeń Riegla zwracał uwagę przede wszystkim na formę dzieła, walory estetyczne sztuki ludowej. Za najważniejsze kryterium uznawał cechy stylistyczne, one decydowały o tym, czy przedmiot jest „ludowy”.

Przed wojną Grabowski należał do nielicznej grupy historyków sztuki interesujących się sztuką ludową (Ksawery Piwocki, Juliusz Starzyński, Kazimierz Dobrowolski). Swoją wrażliwość estetyczną ukształtował w kontakcie z artystami, dla których sztuka ta stanowiła podglebie ich twórczości (Władysław Skoczylas, Wojciech Jastrzębowski, Edmund Bartłomiejczyk, Eleonora Plutyńska, Wanda Telakowska i inni).

O Instytucie zajmującym się badaniem sztuki ludowej myślał jeszcze przed wojną. Chciał też stworzyć pismo, które byłoby w swym kształcie odpowiednikiem „Arkad”, redagowanych przez Wandę Filipowiczową, ale szansa na realizację tych pomysłów powstała dopiero po wojnie. Grabowski z entuzjazmem zabrał się do budowania Instytutu. Powstał on na mocy zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki, ogłoszonego w „Dzienniku Urzędowym Ministerstwa Kultury i Sztuki”.

Instytut składał się z sekcji: literatury i obrzędu (kierownik Julian Krzyżanowski); muzyki (w Poznaniu – kierownik Marian Sobieski), zdobnictwa (w Krako-

ZBIGNIEW
BENEDYKTOWICZ
TOMASZ SZERSZEŃ

„Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”. Historia pisma

wie – Roman Reinfuss), tańca (Tadeusz Zyglar), malarstwa i rzeźby (Józef Grabowski). Zamierzano powołać też sekcję budownictwa.

Pismo miało być łącznikiem między sekcjami, publikować materiały z badań własnych oraz pozyskane od miłośników i zbieraczy. Redakcja chciała, by nie tylko informowało w zakresie spraw interesujących badaczy sztuki ludowej, lecz także wychodziło poza środowisko, przenikając w bieżące życie artystyczne.

Pierwszy numer, w formacie A4, liczył 64 strony. Nakład wynosił 2000 egzemplarzy. Okładkę i układ graficzny opracował Czesław Wielhorski. W numerze znalazły się artykuły teoretyczne, w tym dwa o podstawowym znaczeniu dla linii metodologicznej pisma: Ksawerego Piwockiego *Pojęcie sztuki ludowej* i Józefa Grabowskiego *Zagadnienie stylu ludowego*.

Potrójny zeszyt 6-8/1948, liczący 96 stron, poświęcony był omówieniu krakowskiej wystawy rzeźby, malarstwa i grafiki ludowej, która po raz pierwszy pokazała ogromny zespół znakomitych dzieł, tłumaczących fascynację formistów sztuką ludową. Było to w istocie wprowadzenie tej sztuki do narodowego panteonu. Zeszyt wydany w nakładzie 4850 egzemplarzy wywołał ogromne zainteresowanie. Tekst Grabowskiego, wypowiedzi o sztuce artystów i znakomite ilustracje sprawiły, że środowisko artystyczne (i nie tylko) zostało tym faktem poruszone.

Numer wywołał oburzenie, wicepremier wezwał „na dywanik” ministra Sokorskiego (z ramienia partii odpowiadał za politykę resortu), ten zaś za propagowanie „religianctwa” i świątków z miejsca wyrzucił Grabowskiego z pisma i Instytutu. Miało to miejsce w listopadzie 1948 roku. W tym czasie kończyła się już względnie liberalna polityka w zakresie kultury, narastały konflikty z Kościołem, marksizm miał wyprzeć wszelkie inne formy wiary. Zlikwidowano miesięcznik „Nurt. Literatura – Nauka – Życie”, zakazano wystawienia *Kordiana* w krakowskim Teatrze im. Słowackiego, odwołano ze stanowiska redaktora naczelnego „Odrodzenia” Karola Kuryluka, w grudniu jego los podzielił Stefan Żółkiewski – redaktor „Kuźnicy”.



U góry: *Antropologia codzienności*, 7 X 2016 Sesja Naukowa w Instytucie Sztuki PAN. Fot. Witold Szulecki.
Na dole od lewej: 7.X.2016 Teatr Collegium Nobilium Warszawska Akademia Teatralna. Po koncercie Jubileuszowym Kontekstów. Od lewej: Catherina Ringer, Adam Ringer, Anna Beata Bohdziewicz. Fot. Witold Szulecki.

Pisma „Polska Sztuka Ludowa” nie zlikwidowano, na jego czele stanął etnograf, Roman Reinfuss. Postawiono warunek: sztuka ludowa – tak, świątki, religianctwo – nie. Ukazał się jeszcze przygotowany uprzednio przez Grabowskiego zeszyt 9-10/1948 kończący rozważania redaktora na temat stylu ludowego, wsparte pierwszym odcinkiem tekstu Witolda Dynowskiego *Historycyzm w sztuce ludowej*.

Numer 11-12 sygnuje jako redaktor naczelny Reinfuss. Dynowski kontynuuje swoje rozważania, sam redaktor publikuje artykuł *Architektura szopki krakowskiej*. Jednak zajęty intensywnie prowadzonymi badaniami w terenie nie ma czasu na pismo, zwłaszcza że redakcja mieści się w Warszawie. Formuła, iż redaguje „zespół kierowników sekcji Instytutu” ma raczej znaczenie tytularne.

W numerze 1/1949 jako redaktor występuje Tadeusz Zyglar. Prowadzi pismo przez cały rok. Wydaje zeszyty o objętości od 32 do 64 stron. Dynowski snuje w nich dalej swe rozważania na temat historycyzmu. Reinfuss – o skrzyniach zdobionych z okolic Krakowa, Zofia Cieśla-Reinfussowa o okuciach wozów z okolic Makowa.

W ostatnim numerze z 1949 Julian Krzyżanowski zajmuje się sprawą ludowości w poezji Mickiewicza, Maria Znamierowska-Prufferowa pisze o rzeźbiarzach ludowych na Kujawach i od tego czasu biografie ludowych twórców coraz częściej będą się pojawiały w piśmie. Aleksander Wojciechowski, nim jeszcze zajmie się współczesną twórczością plastyczną, publikuje tekst: *Tematyka społeczna i polityczna w wycinance łowickiej*.

W roczniku zasługuje na uwagę Dział informacji, recenzje z wystaw i książek. Otrzymujemy też *Sprawozdanie z działalności Państwowego Instytutu Sztuki Ludowej za rok 1949* – ostatnie, jako że Instytut zostaje zlikwidowany, a jego agendy włączone do powstałego w listopadzie 1949 roku Państwowego Instytutu Sztuki. Pismo, dotąd doskonale opracowywane graficznie (przez Barbarę Suchodolską) traci walor estetyczny. Przeniesione do Krakowa, redagowane jest w Sekcji Sztuki Ludowej. Nie wymieniony w stopce Reinfuss redaguje je przy pomocy Zofii Cieśli-Reinfussowej. Teksta redakcyjna jest wątła, w ciągu roku ukazują się dwa numery (1-6 oraz 7-12), do pierwszego z nich dołączony jest separat: *Plastyka ludowa Polski. Zarys bibliograficzny* w opracowaniu Piotra Grzegorzycy oraz instrukcje i kwestionariusze dla badaczy kultury ludowej. Wyraźnie widoczne jest dążenie do tego, by pismo pełniło rolę służebną wobec Sekcji, służąc publikacji wyników aktualnych badań oraz opracowań dokonanych przez etnografów i miłośników sztuki ludowej z całego kraju. Poczynając od tego numeru „Polska Sztuka Ludowa” jest dwumiesięcznikiem.

Dla dyrekcji Instytutu włączenie *Sekcji Plastyki Ludowej* było w pełni uzasadnione, ale oczekiwania szły

dalej niż tylko prowadzenie terenowej dokumentacji. Starzyński postulował zajęcie się problemem inspiracji sztuką ludową, Aleksander Jackowski, mianowany kierownikiem Zakładu Sztuki Ludowej i Folkloru, chciał pogłębienia badań, poszerzenia ich przez realizację kwestionariuszy, pozwalających na poznanie historycznych i społecznych uwarunkowań. Ważną rolę odegrała konferencja w Jadwisinie poświęcona aktualnym zagadnieniom naukowo-badawczym i twórczym polskiej plastyki ludowej. Materiały z tej konferencji opublikowano w numerze 3 oraz 4-5 z 1951 roku. Rozszerzały dotychczasowy zakres tematyczny. Istotny był zwłaszcza artykuł Ksawerego Piwockiego *Sztuka ludowa i naroduwa* ilustrowany znakomitymi przykładami architektury i kapliczek. W zaplanowaniu tych numerów znaczny udział mieli Ksawery Piwocki, Bohdan Urbanowicz, Mieczysław Porębski i Aleksander Wojciechowski – tworzący kolegium redakcyjne pisma.

Rok 1952 rozpoczyna tekst Wojciecha Jastrzębowskiego *Geneza, program i wyniki działalności „Warsztatów Krakowskich” i „Ładu”*, Wandy Telakowskiej *Projektantki kolektywy robotnicze, chłopskie i młodzieżowe*. Debiutuje autorsko uczestnik obozów etnograficznych prowadzonych przez Reinfussa – Andrzej Wajda. Przyszły mistrz kina pisze o Wincentym Kitowskim, ilżeckim artyście ceramiku.

Poczynając od numeru 3/1952 funkcje redaktora naczelnego przejmuje Aleksander Jackowski. Zaprasza do współpracy znakomitego etnografa Mieczysława Gładysza. Przy jego pomocy komponuje numer „górnicy”, rozszerzając formułę pisma i pojęcia sztuki ludowej. Numer rozpoczyna programowy tekst redaktora pt. *Na marginesie prac Państwowego Instytutu Sztuki w zakresie badań nad sztuką ludową i folklorem*. Z młodzieńczą werwą marksistowskiego neofity pisze o tym, co „śluszne”, a co „niesłuszne”. Kładzie nacisk na rejestrowanie nie tylko dawnych zabytków, ale także na dokumentowanie procesu przemian i twórczości współcześnie powstającej. Jackowski przywiązuje dużą wagę do społecznej kondycji ludowej sztuki i folkloru. Wynika to m.in. z tego, iż przychodzi do pisma z nastawieniem socjologa (praca magisterska u Stanisława Ossowskiego *Folklor jako zjawisko świadomości statecznej*). Interesuje go muzyka ludowa – jeździ z Tadeuszem Sygietyńskim po kraju, zapisując pieśni, organizuje „Akcję Zbierania Folkloru” jako pełnomocnik Ministra Kultury i Sztuki. W ramach dyrekcji PIS-u opiekuje się sekcjami sztuki ludowej i folkloru słowno-muzycznego. Zwiększa objętość zeszytów.

Monograficzny numer 4-5/1953 poświęcony został sztuce ludowej Odrodzenia. M.in. Tadeusz Seweryn publikuje duży tekst *Ludowa grafika staropolska*, Julian Krzyżanowski *Ludowość w poezji Kochanowskiego*, Franciszek Kotula *Rzeszowska majolika ludowa*, Witold Krassowski *Chalupa polska na przełomie XVI i XVII wieku*. Pięknie wydany zeszyt liczy 124 strony, ma około 180 ilustracji. Nakład 2600 egzemplarzy. Rocznik zamyka nr 6 z artykuła-

mi Ksawerego Piwockiego *Próba definicji kilku pojęć*, Hanny Pieńkowskiej *Dekoracja malarska kościoła w Orawce*, Romana Reinfussa *Polskie ludowe kowalstwo artystyczne* oraz *Elementy renesansowe w polskim malarstwie ludowym*. W późniejszych rocznikach program pisma zostaje poszerzony.

Kiedy Jackowski obejmuje redakcję, pierwsze zeszyty czyta i poprawia stylistycznie, z przyjaźni dla pisma, Artur Sandauer. Później deleguje w tym celu swoją studentkę. Przyjacielem pisma jest też Julian Przyboś, doskonały znawca polskiej pieśni ludowej.

Lata 1956-2016

W następnych latach pismo przyjmuje już formę kwartalnika. Stopniowo poszerza się pole obserwacji na sztukę i kulturę artystyczną środowisk peryferyjnych. Coraz silniej akcentowana jest problematyka antropologii kultury, ujmowanie zjawisk kultury ludowej w kontekście szerokim, polskim, ale i innych kultur. W ukazujących się od początku lat 80. artykułach z cyklu *Antropologia kultury w Polsce*, dziedzictwo, pojęcia, inspiracje prezentowane są dokonania strukturalizmu, semiotyki, fenomenologii, szkoły La Nouvelle Histoire oraz sylwetki m.in. Barthes'a, Maussa, Dumézila, Eliadego, Leacha, Lévi-Straussa, Mieletyńskiego i innych. Wyrazem przemian w tematyce pisma jest dodany w 1990 roku tytuł „Konteksty” wraz z podtytułem „Antropologia kultury – etnografia – sztuka”. Coraz częściej pojawia się problematyka z pogranicza antropologii kultury, literaturoznawstwa, historii oraz filozofii sztuki i historii sztuki. W tamtym okresie (II połowa lat 80., lata 90.) ważnym wątkiem działalności pisma jest też prezentacja kultury mniejszości etnicznych i kultur sąsiadujących z Polską. Kluczowe stają się zagadnienia dotyczące antropologii współczesności i antropologii wizualnej. Od lat 90. Na łamach „Kontekstów. Polskiej Sztuki Ludowej” toczy się dyskusja na temat granic antropologii kultury i szerzej, humanistyki w ogóle, na temat jej interdyscyplinarności i miejsc spotkania antropologii i sztuki. Istotnym wątkiem staje się tzw. antropologia teatru, z czym wiąże się otwarcie pisma na środowiska teoretyków i praktyków teatralnych. Pokłosiem takiego podejścia jest seria numerów poświęconych choćby teatrowi nieinstytucjonalnemu, teatrowi źródeł, wreszcie teatrowi eksperymentalnemu. Niezwykle ważną – szczególnie obecną w numerach ukazujących się już po 2000 roku – gałęzią działalności pisma staje się również refleksja nad problemem pamięci (antropologia pamięci), kwestia antropologicznych inspiracji w badaniach nad sztuką, problematyka nowoczesnej podróży, związku antropologii i literatury, muzyka dawna czy wreszcie tzw. antropologia miasta. Oddzielnym nurtem stały się numery poświęcone prezentacji współczesnych badań nad wizualnością oraz filozofią i antropologią obrazu. Już w XXI wieku charakterystycznym rysem pisma staje się

przygotowywanie obszernych, monograficznych numerów poświęconych ważnym (choć często wymagającym przypomnienia i nowych interpretacji) postaciom dla kultury XX wieku – polskim (Tadeusz Kantor, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Magdalena Abakanowicz, Czesław Miłosz, Leopold Buczkowski) i światowym (Bronisław Malinowski, Aby Warburg, Michel Leiris, Georgij Gurdziejew, W.G. Sebald).

W latach 1948-2016 ukazały się m.in. następujące zeszyty monograficzne: 1948, nr 4-5 – Sztuka ludowa Mazur i Warmii; 1948, nr 6-8 – Rzeźba, malarstwo, drzeworyt; 1952, nr 3 – Kultura artystyczna górników; 1953, nr 4-5 – Kultura ludowa Odrodzenia; 1955, nr 3 – Nikifor; 1962, nr 3 – Sztuka ludowa Pomorza Gdańskiego; 1963, nr 3-4 – Sztuka ludowa woj. rzeszowskiego; 1964, nr 3 – Sztuka ludowa Kurpiów; 1964, nr 4 – Badania nad sztuką ludową w dwudziestoleciu 1944-1964. Wybitni twórcy ludowi dwudziestolecia; 1966, nr 3-4 – Kicz – sztuka jarmarczna – sztuka ludowa; 1967, nr 4 – Pojęcie sztuki ludowej; 1968, nr 1-2 – Sztuka naiwna; 1969, nr 3-4 – Światopogląd artystyczny twórców kurpiowskich; 1970, nr 3-4 – Opieka nad sztuką ludową; 1971, nr 3 – Grafika ludowa; 1972, nr 2 – Rzeźba ludowa; 1972, nr 4 – Pogranicze psychopatologii; 1975, nr 1-2 – Kolekcjonerstwo; 1975, nr 3 – Współczesna sztuka ludowa; 1976, nr 2 – Ubiór ludowy; 1976, nr 3-4 – Rzeźba ludowa; 1981, nr 2 – Etnografia – etnologia – antropologia kultury – ludoznawstwo; 1982, nr 1-4 – Kultura Cyganów; 1984, nr 1-2 – Psychopatologia – wizje i imaginacje; 1984, nr 3 – Matka Boska Częstochowska; 1985, nr 3-4 – Łemkowszczyzna; 1986, nr 1-2 – Śmierć – eschatologia; 1987, nr 1-4 – Księga pamiątkowa poświęcona Aleksandrowi Jackowskiemu na 35-lecie jego pracy; 1988, nr 1-2 – Święto i świętowanie – widowiska; 1988, nr 3 – Symbol w kulturze; 1989, nr 1-2 – Kultura Żydów w Polsce; 1990, nr 2 – Folklor polityczny; 1990, nr 3 i 4 – Dom, ojczyzna; 1991, nr 3-4 – Antropologia teatru; 1992, nr 3-4 – Antropologia filmu i fotografii; 1993, nr 1 – Antropologia śmierci; 1993, nr 3-4 – Wilno, Litwa; 1994, nr 1-2 – Etnografia wobec współczesności. O twórczości Umberto Eco; 1994, nr 3-4 – Raj i ekologia; 1995, nr 3-4 – Mit – literatura – antropologia kultury; 1996, nr 3-4 – Nowosielski – Teologia ikony. Ukraina. Grodzieńszczyzna; 1997, nr 1-2 – Antropologia i historia; 1997, nr 3-4 – Antropologia wizualna – wizualność w antropologii; 1998, nr 1 – Białoruś, Pogranicze – kresy – prowincja; 1998, nr 2 – Teatr i antropologia. Śmierć w mediach; 1998, nr 3-4 – Malczewski. Podróże – miejsca mityczne – rzeczy; 1999, nr 1-2 – Podróże – miejsca mityczne – rzeczy (c.d.). Przedmioty w teatrze Tadeusza Kantora; 1999, nr 3 – Pieniądz i sztuka. Iluzja i symbol. Nowe przestrzenie antropologii wizualnej; 1999, nr 4 – O Rzeczywistych obecnościach George'a Steinera i eschatologii; 2000, nr 1-4 – Malinowski i Witkacy; 2001, nr 1-4 – Gar-



Antropologia codzienności, 7 X 2016. Sesja Naukowa w Instytucie Sztuki PAN. Fot. Witold Szulecki.

dzienice; 2002, nr 1-2 – Gombrowicz. Biografia i sztuka; 2002, nr 3-4 – Karnawały w kulturze; 2003, nr 1-2 i 3-4 – Pamięć i zapomnienie; 2005, nr 1 – Antropologia życia, antropologia śmierci; 2005, nr 2 – Gurdżijew; 2006, nr 1 – Antropologia obrazu; 2006, nr 3-4 – Magdalena Abakanowicz; 2007, nr 2 – Dramat i liturgia. Schola Węgajty; 2007, nr 3-4 – Michel Leiris; 2008, nr 2 – Pochwała prowincji; 2009, nr 1-2 – Antropologia miasta. Warszawska Praga; 2009, nr 4 – Żywoty zwierząt; 2010, nr 1 – Śmierć obrazu; 2010, nr 2-3 – Dom, droga istnienia; 2010, nr 4 – Pamięć PRL-u; 2011, nr 2-3 – Aby Warburg. Antropologia i historia sztuki; 2011, nr 4 – Kontynent Miłosz; 2012, nr 1-2 – Czarny Atlantyk; 2012, nr 3-4 – Kultura futbolu; 2013, nr 1 – Zakopiańczycy w poszukiwaniu tożsamości; 2013, nr 3 – Złe obrazy; 2013, nr 3 – Muzyka i pamięć; 2014, nr 3-4 – W.G. Sebald. Antropologia, literatura, fotografia; 2015, nr 1-2 – Antropologia pamięci. Tadeusz Kantor; 2015, nr 3 – Leopold Buczkowski; 2015, nr 4 – Itineraria literackie.

Pracownicy redakcji kwartalnika „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” (1947-2016):

Redaktorzy naczelni: Józef Grabowski (1947--1948), Roman Reinfuss (1948-1949), Tadeusz Zyglar (1949), Roman Reinfuss (1949-1952), Aleksander Jackowski (1952-1993), Zbigniew Benedyktowicz (od 1993).

Zastępcy redaktora naczelnego: Stanisław Hiż (1953-1955), Roman Reinfuss (1956-1987), Jadwiga Jarnuszkiewiczowa (1968-1977), Zbigniew Benedyktowicz (1988-1993).

Sekretarze redakcji: Barbara Suchodolska (1948-1951), Zofia Cieśla-Reinfussowa (1951-1952), Jan Sadownik (1952-1953), Stanisław Hiż (1953), Jerzy Damrosz (1953), Stanisław Hiż (1956), Anna Kunczyńska-Iracka (1957-1959), Jadwiga Jarnuszkiewiczowa (1959-1967), Krystyna Chojnacka (1968-1970), Witold Kaliński (1970-1972), Jadwiga Jarnuszkiewiczowa (1972-1973), Ewa Kostyrka (1974-1977), Ewa (Oźminkowska) Korulska (1978-1987), Sławomir Sikora (1988-2000), Danuta Benedyktowicz (od 2001).

Redakcja: Barbara Suchodolska (1947-1957), Roman Reinfuss (1948-1987), Tadeusz Zyglar (1949), Zofia Cieśla-Reinfussowa (1951-1952), Aleksander Jackowski (od 1952), Mieczysław Gładysz (1952-1955), Ksawery Piwocki (1952-1975), Marian Sobieski (1952-1955), Aleksander Wojciechowski (1952-1955), Jan Sadownik (1952-1953), Stanisław Hiż (1953-1957), Jerzy Damrosz (1953), Anna Kunczyńska-Iracka, (1957-1994), Barbara Radziwiłł (1957-1958), Jadwiga Jarnuszkiewiczowa (1959-1986), Waclaw Sułkowski (1963-1966), Krystyna Chojnacka (1967-1970), Jacek Ołędzki (1968-1980), Witold Kaliński (1970-1972), Ewa Kostyrka (1974-1977), Jerzy Łoziński (1975-1987),

Ewa (Oźminkowska) Korulska (1978-1993), Jan K. Makulski (1978-1987), Zbigniew Benedyktowicz (od 1985), Ewa Fryś-Pietraszkowa (1985-1987), Zofia Bisiak (1985-1992), Hanna Szewczyk-Wierzbička (1985-1987), Jan Świdorski (1985-1991), Sławomir Sikora (1988-2002), Ludwik Stomma (1991-1996), Danuta Benedyktowicz (od 1993), Dariusz Czaja (od 1995), Czesław Robotycki (1998-2014), Jarosław Jot-Drużycki (1999-2001), Wojciech Michera (od 2002), Agnieszka Nowakowska (2002-2004), Maciej Rożański (2004-2015), Tomasz Szerszeń (od 2005), Justyna Chmielewska (od 2007), Kuba (Wiesław) Szpilka (od 2014).

Kolegium i rada redakcyjna: Ksawery Piwocki (1951-1952), Mieczysław Porębski (1951-1952), Roman Reinfuss (1951-1952), Bohdan Urbanowicz (1951-1952), Aleksander Wojciechowski (1951-1952), Witold Dynowski (1956), Eugeniusz Frankowski (1956), Mieczysław Gładysz (1956), Kazimierz Pietkiewicz (1956-1968), Ksawery Piwocki (1956-1968), Jan Sadownik (1956), Tadeusz Seweryn (1956-1968), Marian Sobieski (1956), Wanda Telakowska (1956), Aleksander Wojciechowski (1956), Aleksander Jackowski (1957-1968), Roman Reinfuss (1957-1968), Jerzy Bartmiński (od 1988), Tadeusz Chrzanowski (1988-1990), Marcin Czerwiński (1988-1990), Ewa Fryś-Pietraszkowa (1988-1998), Jan K. Makulski (1988-1989), Jacek Ołędzki (1988-1995), Mieczysław Porębski (1988-1990), Roman Reinfuss (1988-1990), Czesław Robotycki (1988-1998), Zofia Sokolewicz (1988-1990), Roch Sulima (od 1988), Franciszek Midura (1988-1990), Ludwik Stomma (od 1989), Antoni Kroh (od 1991), Jan Królak (1992-1995), Bożena Dudko (1992-1994), Zofia Bisiak (od 1993), Ludwik Stomma (od 1996), Jerzy Bartmiński (od 1988), Wiesław Juszcak (od 2014).

Układ graficzny i redakcja techniczna: Czesław Wielhorski (1947-1948), Barbara Suchodolska (1948-1957), Józef Wilkoń (1957-1962), Maria Klukowska (1958-1970), Jadwiga Jarnuszkiewiczowa (1963-1976), Zbigniew Cieślik (1971), Halina Żelechowska (1971-1984), Krzysztof Pęciński (1974), Grażyna Miętus (1984-1990), Krzysztof Nalewajko (1990-2000), Jacek Królak (1992-1999), Wojciech Markiewicz (2000-2006), Andrzej Łubniewski (od 2006).

Skład i łamanie Łukasz Pruszek (od 2006)

Pismo współpracowało z najważniejszymi ośrodkami uniwersyteckimi antropologii kultury w Polsce i za granicą, oraz m.in. z następującymi pismami i wydawnictwami: „Common Knowledge”, „Cultural Anthropology”, „Folk. Journal of the Danish Ethnographical Society”, „The International Review of Psycho-Analysis”, „Visual Anthropology Review”; Harvard University Press, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Stanford University Press, Yale University Press i wieloma innymi.

Bibliografia:

Piotr Grzegorzczuk *Plastyka Ludowa Polski. Zarys Bibliograficzny*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. IV, styczeń – czerwiec, nr 1 – 6, Warszawa 1950.

Andrzej Ryszkiewicz *Bibliografia Rzemiosła Artystycznego cz. I – Tkaniny*. „Polska Sztuka Ludowa”, R. V, maj, nr 3, Warszawa 1950.

„Polska Sztuka Ludowa” Spis treści, R. XII – 1958
 „Polska Sztuka Ludowa” Spis treści, R. XIII – 1959

„Polska Sztuka Ludowa” Spis treści, R. XIV – 1960

„Polska Sztuka Ludowa” Spis treści, R. XV – 1961
 Aleksander Jackowski, Jadwiga Jarnuszkiewiczowa, *Indeks Autorów „Polska Sztuka Ludowa” 1947-1962*, „Polska Sztuka Ludowa”, nr 4 1962.

Polska Sztuka Ludowa. Bibliografia, lata 1947-1976 (opr. M. Kroh, 1979); *Bibliografie prac Aleksandra Jackowskiego za lata 1947-1987* (opr. A. Jackowska i L. Pudłowski) zawiera „Polska Sztuka Ludowa” 1987 nr 1-4; „*Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*”. *Pół wieku istnienia pisma* (opr. A. Jackowski), „*Konteksty*” 1996 nr 1-2; A. Jackowski, *Ćwiczenie z pamięci. Powstanie Państwowego Instytutu Sztuki*, „*Konteksty*” 1999 nr 3; 90 lat Aleksandra Jackowskiego (blok tekstów z głosami Lecha Sokoła, Ewy Korulskiej, Aleksandra Jackowskiego, Zbigniewa Benedyktowicza, Stanisława Mossakowskiego i Ludwika Stommy), „*Konteksty*” 2010 nr 4.

**Komitet Nauk Etnologicznych PAN
 Laudacja**

Z okazji obchodów 70-lecia nieprzerwanego wydawania niezwykle zasłużonego dla polskiej humanistyki kwartalnika „Konteksty”, znanego u początku swej edytorskiej drogi jako „Polska Sztuka Ludowa”, a publikowanego przez Instytut Sztuki PAN w Warszawie i czytanego regularnie przez kilka już pokoleń etnografów, etnologów, folklorystów i antropologów kulturowych Komitet Nauk Etnologicznych PAN składa całemu zespołowi Redakcji serdeczne podziękowania za jej wydatny wkład w intelektualne wzbogacanie refleksji humanistycznej, w tym także myśli antropologicznej, wraz z najlepszymi gratulacjami z okazji Jubileuszu oraz z życzeniami wielu dalszych lat wypełnionych kolejnymi ciekawymi zeszytami podejmującymi istotne i kluczowe problemy ważne dla polskiej kultury, nauki i sztuki.

Jubileusz ten jest wspaniałą okazją ku temu, aby raz jeszcze docenić wielkie znaczenie „Kontekstów”, jako kwartalnika utrzymującego wysoki poziom intelektualny i edytorski, w kształtowaniu oblicza współczesnej humanistyki, w tym również nauk etnologicznych, w śmiałym przekraczaniu dyscyplinarnych barier, w przybliżaniu czytelnikom najnowszych nurtów interpretacyjnych, w pogłębianiu wiedzy o kulturze współczesnej, a także w lepszym rozumieniu źródeł i transformacji tradycji.

Przewodniczący KNE PAN
 Aleksander Posern-Zieliński
 Członek-korespondent PAN i PAU
 Poznań – Warszawa, 7 listopada 2016 roku



„Konteksty” – 70 lat istnienia

Fragmenty ścieżki dźwiękowej koncertu w Teatrze Collegium Nobilem, Warszawska Akademia Teatralna, 7.10.2016

Poniżej zamieszczamy fragmenty ścieżki dźwiękowej z warszawskiego Koncertu Benefisu „Konteksty – 70 lat istnienia” zarejestrowanego na video. Pełną wersję tego koncertu przygotowujemy do udostępnienia w tym roku na naszej stronie www.konteksty.pl. W koncercie udział wzięli m.in. Maja Komorowska, Anna Szałapak, Piotr Majerczyk i Dorota Majerczyk (która poprowadziła koncert), Weronika Grozdev, muzycy: Wojciech Konikiewicz, a także muzycy zespołu jazzowego *Wojciech Michera i przyjaciele*. W Koncercie „medialnie” (ich wypowiedzi zostały zapisane na video i odtworzone podczas koncertu na ekranie) uczestniczyli: wieloletni redaktor pisma Aleksander Jackowski oraz Andrzej Seweryn, Dyrektor Teatru Polskiego w Warszawie. W koncercie i gawędzie o historii pisma udział wzięli także członkowie redakcji i autorzy związani z pismem i jego inicjatywami: Antoni Kroh, Rasa Rimickaitė (lituanistka, tłumaczka, attache ds. Kultury Ambasady Republiki Litewskiej w Warszawie), Zbigniew Benedyktowicz, Dariusz Czaja, Wojciech Michera oraz dyrektor Festiwalu „Kęgi Sztuki” Wojciech Majewski (reżyser koncertu). opr. D.B.



Aleksander Jackowski: Serdecznie pozdrawiam wszystkich, póki jeszcze to mogę zrobić. Mam tę świadomość, że jest to najpiękniejszy moment w moim życiu. Kiedy byłem w „Kontekstach”, to był okres

Aleksander Jackowski

(ur. 19 stycznia 1920 w Warszawie) – etnograf i historyk sztuki. Zajmuje się sztuką ludową. Przez 46 lat był redaktorem naczelnym kwartalnika „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”. Do 1984 roku kierował pracownią Sztuki Nieprofesjonalnej w Instytucie Sztuki PAN. Autor wielu prac o sztuce ludowej, współczesnej, l’art brut, najwnej. Wieloletni współpracownik Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego. Członek Komitetu



Aleksander Jackowski z matką.
Fot. z archiwum rodzinnego.

mojego rozwoju i wszystkiego, co dla mnie najważniejsze, to był dla mnie fantastycznie ważny czas... Dzisiaj ludzie już tego nie rozumieją, ale to kiedyś było ważne.

- Brakuje Ci pracy w redakcji?
- Chyba trochę tak... wiesz, trochę tak. Ludzi mi brakuje. Ja byłem bardzo przywiązany do Was. Właściwie Wy jesteście moim życiem, jak myślę teraz o przeszłości, o wszystkim, to myślę o Was...
- Ludwik [Stomma] przyjedzie z Paryża...
- Jezus Maria... [z uśmiechem] To on jeszcze żyje? Ludwiczek. Bardzo go lubiłem... Oj, Zbyszk, jak my długo się znamy już...
- Humor Cię nie opuszcza...
- [z potwierdzającym mrugnięciem oka i uśmiechem] No pewnie, że nie! To jest jedyna rzecz, którą będę miał do końca.

Dorota Majerczyk: Siedzieć w takim gronie to honor. Po obejrzeniu Aleksandra Jackowskiego, którego postać była przybliżona na ekranie, chciałam zapytać: czy mają Państwo jakieś szczególne przeżycia związane z tą wybitną, cudowną postacią?

Zbigniew Benedyktowicz: Dzisiaj na porannej sesji wspominałem już o tym. Aleksander Jackowski wprowadził nas do „Polskiej Sztuki Ludowej”, otworzył dla nas łamy tego pisma, zaczęło się to od ankiety „Etnografia, etnologia, antropologia kultury, ludoznawstwo. Czym są? Dokąd zmierzają?” przygotowanej przez obecnego tu profesora Ludwika Stommę, o którym wspominał Aleksander Jackowski w tej wypowiedzi z ekranu („Polska Sztuka Ludowa” nr 2/1981). I od tego czasu, mniej więcej od lat 80., jesteśmy w silnej więzi z redaktorem Jackowskim, więc anegdota jest tu sporo. Ludwik Stomma jest też autorem wspaniałego portretu Aleksandra, jaki zawarł jednym ze swoich felietonów publikowanych w tygodniku „Polityka” – o „Jacku”, jak nazywali Aleksandra Jackowskiego jego przyjaciele i najbliżsi współpracownicy. Myśmy ten felieton zamieścili sześć lat temu, w numerze poświęconym 90. rocznicy urodzin Aleksandra Jackowskiego. Dzisiaj ma już 96 lat i podróż tu do teatru byłaby zbyt mecząca. Każdego roku 19 stycznia odwiedzamy go, obchodzimy jego urodziny, w numerze na jego dziewięćdziesięciolecie („Konteksty” nr 4/2010) jest też mój tekst *Aleksander Jackowski rocznik 1920* – bo on jest z tego rocznika „papieskiego”, jak o nim mówiłem, urodził się w tym samym roku co polski papież... I każdy z nas ma oczywiście swoje osobiste, liczne wspomnienia, z których trudno wybrać. Ja tylko przypomnę to, co odziedziczyliśmy niejako w tradycji Instytutu Sztuki, do którego przyszliśmy pracować. O tym często się mówiło. Jak wiadomo, Aleksander Jackowski zajmował się artystami naiwnymi, nieprofesjonalnymi, ich sztuką surową, częstokroć też powstającą na granicy zjawisk związanych z chorobą psychiczną. W jednym z numerów „Polskiej Sztuki Ludowej” Aleksander Jackowski zamieścił tekst znakomitego współpracownika Antoniego Kępińskiego – Jana Mitarskiego o twórczości ludzi chorych psychicznie. Kiedy do Instytutu przychodzili ci artyści, częstokroć niepowседневnie oryginały, tacy dziwni, dziwacy, „Inni”, jak o nich pisał Jackowski – *outsiderzy*, to charakterystyczne było, że szatniarki i szatniarze pracujący na portierni od razu bezbłędnie ich identyfikowali: „A, to do Jackowskiego! Migiem sięgali po telefon wewnętrzny i dzwonili do Aleksandra do redakcji: Panie Redaktorze, Profesorze, znowu jakiś gość do Pana”...

Wojciech Majewski: Może ktoś jeszcze ma ochotę coś powiedzieć? Może Ty, Darku..?

Dariusz Czaja: Trochę się wahałem... Jak Państwo widzą, nie ma tu żadnego żelaznego scenariusza, a jak



nie ma scenariusza, to nie wiadomo, co powiedzieć... Ja sobie przypominam taką historię z samych początków mojej pracy w „Kontekstach” – Zbyszek to pewnie też pamięta, bo to była traumatyczna historia. Otóż kiedyś wziąłem jakiś tekst do korekty – a ja już wtedy od lat kursowałem tak jak teraz pomiędzy Krakowem, Uniwersytetem Jagiellońskim, gdzie pracuję i uczę, a redakcją w Warszawie. Na swoje nieszczęście zabrałem ten tekst ze sobą i pojechałem z nim do Krakowa na kilka dni. Redaktor Jackowski dostał absolutnego szału i powiedział, pamiętam, do Zbyszka, że zadzwoni do Turowicza, żeby mnie utemperować... A do Turowicza dlatego, że ja wtedy już dość intensywnie pisałem do „Tygodnika Powszechnego”. I stąd miała być ta reprimenda z jego strony... A nieco poważniej, to zawsze będę mu wdzięczny za naiwność, za kategorię naiwności, za jego książkę, ale nie tylko książkę, za wiele tekstów o sztuce... To jest też ważna kategoria: nie sztuka naiwna, ale „sztuka zwana naiwną”, ten jego znakomity koncept, że to my, my tu siedzący za tym biurkiem i Państwo siedzący przed nami, jesteśmy dowodem na istnienie naiwności.

On był zawsze z tymi ludźmi, wyczekiwał ich przed Instytutem, a oni czekali na niego... Ale te jego opisy, znaleziska znakomitych postaci, osób wydobywanych gdzieś tam z niebytu... My może w mniejszym stopniu możemy mu dziękować, ale ci, których wydobył i opisał, i to, co o nich napisał, to jest duża rzecz. Duża sprawa.

Wojciech Michera: Nie mam żadnej śmiesznej anegdoty do opowiedzenia, być może z tego powodu, że mam do tego słabą pamięć i wszystko wylatuje mi z głowy... Ale Aleksander Jackowski istnieje dla mnie przez te kilkadziesiąt lat jako taka postać, z którą chce się rozmawiać, z którą spotykam się przy różnych okazjach, przy okazji wystaw, przy okazji prezentowania jego kolejnej książki, i zawsze te spotkania i rozmowy są rzeczywiście ciepłe, serdeczne. Czuję wobec niego ogromną wdzięczność, ponieważ bardzo dawno temu, gdzieś w latach 80. jako jeszcze całkiem młody człowiek przyniosłem do „Kontekstów” tekst pod tytułem *Dla czego krowa jest czerwona* – to był mój pierwszy tekst, który miałby się ukazać, i który ukazał się w „Kontekstach”. Mam ten numer w domu i przyniosłem go tutaj ze sobą – już nie czytam go sam dla siebie tak często jak kiedyś, ale z pewnym niepokojem czekałem na opinię redaktora naczelnego. I on ten tekst o takim tytule przyjął, co było pierwszym sygnałem, że będzie możliwe porozumienie [śmiech].

Wojciech Majewski: Dziękuję za to krótkie wtajemniczenie, uszanowanie i uhonorowanie postaci redaktora Aleksandra Jackowskiego. Jako przerwani zapropoNOWAŁBYM teraz krótki występ Wojciecha Konikiewicza, pianisty, kompozytora, twórcy muzyki

filmowej do filmów fabularnych i dokumentalnych, artysty, który czerpie też wiele z muzyki ludowej, także przerabiając to w tradycję i muzykę jazzową. Sądzę, że jest to postać niepowszednia tym bardziej, że nagrał około stu płyt, także rockowo-jazzowych. Posłuchajmy jego talentu – Wojciech Konikiewicz! [brawa]



Wojciech Konikiewicz: Ponieważ zostałem wywołany do tablicy i mam coś tu wykonać, to jeszcze przed tym dwa słowa o moich związkach z polską muzyką ludową. Otóż one są bardzo gorące i bardzo dawne. Jeszcze jako uczeń szkoły muzycznej zanurzyłem się w ten świat, a po drodze, na początku lat 90., kiedy nasza scena muzyczna była pogrążona w jakichś dziwnych poszukiwaniach, działały jakieś zespoły śpiewające folklor Inków andyjskich, muzykę celtycką i tym podobne. W tych to latach pojawiła się Maria Krupowies – polska etnomuzykolożka i wokalistka z Wilna. I jako taka żywa skamielina albo chodzący magnetofon przyjechała z pieśniami, których już tutaj nikt nie pamiętał, a które na Wileńszczyźnie nadal są kulturowane. Nagraliśmy płytę pod tytułem *Matulu*, która była – można by powiedzieć – największym cierniem w mojej cierniowej koronie życiowych kłesk i niepowodzeń, ponieważ w owych czasach nikt nie chciał wydawać takiej muzyki. Wszyscy twierdzili, że jest to staroświeckie, że to „obciach” i tak dalej, i tak dalej... Na szczęście przetrwaliśmy i udało nam się rzutem na taśmę dzięki uprzejmości wydawnictwa Polonia Record w końcu tę płytę wypuścić. A potem sytuacja się zmieniła, bo poszli za nami inni – polska muzyka wróciła do świadomości polskiego środowiska. Zagram dla Państwa temat, który jest bardzo znany, więc nie będę zdradzał tytułu. Państwo zapewne doskonale go rozpoznają... [koncert]

Wojciech Majewski: A teraz posłuchajmy wypowiedzi jednego z czytelników i sympatyków, a jak mi tu podpowiadają, także współautora „Kontekstów”, numeru poświęconego teatrowi i antropologii teatru – Andrzeja Seweryna.



Andrzej Seweryn: Szanowni Państwo, Szanowny Jubilate – zwracam się do pisma „Konteksty”, do wszystkich jego pracowników – bardzo żałuję, że nie mogę być dzisiaj z Państwem, bo mamy dziś w Teatrze Polskim premierę przedstawienia Ryszarda Peryta *Przyjdź! Marana Tha!*

Jestem podobnym jubilatem, jak i Ty – „Konteksty” – z tym, że prawdziwym. Ty dodałeś sobie rok, bo jeszcze nie skończyłeś siedemdziesięciu lat... Ja na szczęście już skończyłem. To bardzo piękny wiek. Nie niepokój się, czy dotrwasz do siedemdziesiątego pierwszego. Życzę Ci wszystkiego najlepszego. Długich lat owocnego, intensywnego, pożytecznego dla nas wszystkich życia. Czyli życzę Ci takich lat, jakie już masz za sobą.

Pamiętam studia w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej, kiedy składałem Ci wizyty. Akceptowałeś je – na Długiej, w Instytucie Sztuki. Poznałem tam wtedy pana profesora Raszewskiego i jego współpracowników. Pamiętam również nasze bezpośrednie rozmowy na temat mojej pracy nad przedstawieniem *Mahabharata* Petera Brooka. Dzięki Tobie zachowały się moje niezręczne notatki z tego okresu, moje refleksje mniej lub bardziej dogłębne i analizy tego, co robiłem, nad czym pracowałem, a więc dzięki Tobie zachowała się pamięć o tym wydarzeniu, dla mnie osobiście ważnym...

Drogi przyjacielu, moje nazwisko jest związane również z historią „Polskiej Sztuki Ludowej” – taki był Twój pierwszy tytuł, przed „Kontekstami”. Myślę tutaj o moim stryju profesorze Tadeuszu Sewerynie, którego miłość do sztuki ludowej i praca nad tym, żeby ta sztuka ludowa została zachowana w pamięci naszego kraju, były bardzo ważne. Cieszę się, że i mnie przyszło dodawać tych cegiełek w mojej skromnej pracy w Teatrze Polskim w Warszawie. Wszystkiego dobrego! I jeszcze raz dziękuję Państwu za to wszystko, co robiliście przez te siedemdziesiąt lat.

Wojciech Majewski: Nie wiem, czy Państwo wiedzą, ale redaktorzy „Kontekstów” mają wiele talen-

tów. Jeden z członków redakcji – Wojciech Michera – zaprezentuje nam zespół, który *ad hoc* powołał na tę uroczystość. Może sam coś więcej nam o tym opowiesz i przedstawisz swoich kolegów?



Wojciech Michera: Będę Państwu bardzo wdzięczny za wysłuchanie tego, co zagramy. Jeżeli trzeba coś powiedzieć, to nie sprawia mi to dużych trudności – myślę, że tak samo jak wszystkim obecnym na tej sali. Natomiast nie wszyscy Państwo pewnie znają to uczucie, kiedy trzeba wyjść i zagrać – strach jest ogromny! Ale jednocześnie frajda, przyjemność z grania jest tak wielka, że się pokonuje ten strach... Jeśli Państwo pozwolą, zagramy trzy kawałki, z których pierwszy – standard jazzowy – zatytułowany jest *There Will Never Be Another You* – ze względu na ten tytuł chciałbym zadedykować to nasze wykonanie koleżankom i kolegom z redakcji. Natomiast drugi utwór zatytułowany jest *Wallcreeper*. Mnie ostatnio coraz trudniej przychodzi wymyślanie tekstów, wolę wymyślać muzykę. Wymyśliłem tę muzykę, a z tekstu to tylko jest tytuł *Wallcreeper*, to znaczy Pomurnik, ale przez „u” otwarte, to nie jest od pomoru, tylko od pomurnika – to jest taki kolorowy ptaszek, co chodzi po ścianach, po murach (*Tichodroma muraria*, niewielki ptak z rodziny kowalikowatych – przyp. red.). Moja żona bardzo chciałaby go zobaczyć. Chciałbym zadedykować ten utwór wszystkim autorom „Kontekstów”, ponieważ oni też bardzo chcą zobaczyć, i dlatego piszą teksty, i te teksty ukazują się w „Kontekstach”. Będzie jeszcze trzeci utwór znany wszystkim Państwu, i on zabrzmi sam...

Na fortepianie zagra Nikodem Sikorski, na kontrabasie Tadeusz Leszek, na gitarze Piotr Dąbrowski – wszyscy trzej to nadzieja polskiego jazzu*! Potem dołączy do nas wokalista Kuba Gąsowski. I znany już Państwu Piotr Majerczyk również z nami zagra, co jest dla nas wielkim zaszczytem!



Kwartet Wojciecha Michery:

Nikodem Sikorski (ur. 1998) – fortepian. Uczestnik wielu warsztatów muzycznych, m.in. Międzynarodowych Warsztatów Jazzowych w Puławach. Zajmuje się jazzem i szerzej rozumianą muzyką rytmiczną, komponuje i występuje. Obecnie nagrywa materiał na swoją pierwszą płytę. Mieszka pod Łodzią.

Piotr Dąbrowski (ur. 1997) – gitara. Wielokrotny uczestnik Międzynarodowych Warsztatów Jazzowych w Puławach, obecnie uczeń Wydziału Jazzu w Zespole Szkół Muzycznych im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Mieszka w Otwocku.

Jakub Gąsowski (ur. 1995) – śpiew. Student II roku wydziału aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie, uczestnik Międzynarodowych Warsztatów Jazzowych w Puławach. Śpiewa standardy jazzowe, a jako aktor gra m.in. w serialu *Belfer*. Mieszka w Warszawie.

Tadeusz Leszek (ur. 1971) – kontrabas. Ukończył PSM na Bednarskiej w klasie kontrabasu klasycznego. Obecnie nauczyciel tego instrumentu, organista, gra w zespole Gingerdog gypsy jazz. Mieszka w Miedzeszynie pod Warszawą.

Wojciech Michera (ur. 1958) – perkusja. W latach 70. uczestnik wielu festiwali, m.in. Jazz nad Odrą we Wrocławiu, FMMW w Kaliszu, w Jarociźnie, warsztatów muzycznych w Chodzieży. W XXI wieku: uczestnik Międzynarodowych Warsztatów Jazzowych w Puławach 2016. Poza grą na perkusji pisze piosenki, gra na fortepianie, współtworzy lokalne zdarzenia muzyczne. Ponadto – redaktor kwartalnika „Konteksty”. Urodzony w Kaliszu, mieszka w Michalinie pod Warszawą.

Lista utworów: *There Will Never Be Another You* (muz. Harry Warren), *Wallcreeper* (muz. Wojciech Michera), *Fly Me to the Moon* (muz. i sł. Bart Howard), *Just Friends* (muz. John Klenner), *Stella by Starlight* (muz. Victor Young, sł. Ned Washington).



Dorota Majerczyk:

A ja muse chłopca usprawiedliwić, czemu nie ma góralskich gaci dzis na sobie, jak w tej pierwsyj części było cysto po góralsku, no ale godo tak, ze pod górami jak nie miał góralskich gaci ino pańskie – no to znacy bieda, a tutok w góralskich gaciach grać jazz no to nie honor...



Wojciech Majewski: Koledzy Wojtka Michery jeszcze wystąpią. Także wszystko jeszcze przed nami. Teraz chciałbym się podzielić z Państwem uwagą, bo w annałach redakcji „Kontekstów” znaleźliśmy – tu sięgam po niego – list do redakcji. Nieczęsto przychodzą takie listy – koledzy mi tu podpowiadają, że w całej siedemdziesięcioletniej historii tego pisma podobno trzy, ale nie chce mi się w to wierzyć. Jednakże jak by nie liczyć, to Państwo pozwolą, że jeden z nich odczytam:

Szanowny Pan Dariusz Czaja!

Wybrałem Pańskie nazwisko z „Redagują” w „Konteksty” 1996 r. w nr 1-2 (232-233), gdyż to samo nosił mój współpracownik w Toruniu, a podlegaliśmy potomkowi Drzymały, tego „z wozu”. „Konteksty” przechwyciłem na mgnienie przed skierowaniem na przysłowiowy przemiał... Mimo tego opóźnienia – prawie rocznego – przeczytałem z uwagą.

Moje wystąpienie będzie dotyczyć opisu: „Chłopskie zrządzenie” wg Piotra Kędziorka. Wprawdzie „z tych kawałków trudno będzie” oceniać całość pracy, jednak sprzeciwiam się „melodii”, która przewija się najprawdopodobniej przez całe opracowanie; idzie o przytaczanie przekleństw: rozmówców.

Postaram się – możliwie w wielkim skrócie – opisać moją wędrówkę. Jestem z rocznika ‘45. I do ‘58 wychowałem się w osadzie Wymysłów: rolniczo-handlowo-górnicy (kopalnia fosforytów, Annopol n. Wisłą). Od ‘58-61. Kraśnik – terminowałem w fabryce łożysk, do ‘64, w hucie w Częstochowie – stąd często jeździłem do rodzin górniczych na Śląsk. Do ‘66 w Toruniu, potem studia w Bydgoszczy i w Warszawie. Na Kujawach, z przerwami do dzisiaj.

Gziokolwiek byłem, czy to na budowie sodowni – w porywach 5 tys. budowlańców, z tego 1/10 zachodnich – przeklinający byli izolowani. Do dzisiaj jeszcze częściej można spotkać przekleństwa w mediach niż w mowie potocznej...

Pamiętam rozmowę z TV znanego reżysera śląskiego z prof. Symonides z Opola. Na jego próby przytaczania przekleństw, usłyszał: są (przekleństwa) wypowiedzane w pracy w okolicznościach krańcowych (np. lęk pod ziemią), natomiast nie są przypominane przy stole! Basta!

[**Wojciech Majewski:** Znam profesor Symonides, To „Basta!” musiało być piękne!] Gdy przypominam

sobie rozmowy z gospodarzami na Śląsku, to jednego przy stole nie było: przekleństw.

Łączę serdeczne pozdrowienia!

Piotr Nakonieczny

P.S. To co chcę dopisać: druhna Halina we „Wiesławie” Brodzińskiego: „K” str. 108 i 109, przynajmniej w czytanim, jest przez „ch”.

A Ciebie teraz Darku poproszę – to było adresowane do Ciebie – żebyś przeczytał swoją odpowiedź. Bo profesor Czaja w imieniu redakcji na ten list odpowiedział, proszę bardzo...



Dariusz Czaja: Więc przyszło mi odpowiedzieć panu Piotrowi Nakoniecznemu, czytam, cytuję *in extenso*, jak to było w numerze napisane:

Szanowny Panie,

Redakcja nasza nie jest, co tu kryć, zasypany wagonami listów od złąknionych dialogu czytelników. Toteż cieszymy się niepomniernie z każdego, niechby nawet najbardziej kruchego, świadectwa żywotności pisma. Pański list sprawił nam radość podwójną: nie tylko przeczytał Pan unikliwie numer, który wpadł Panu w ręce dziwnym losu zrządzeniem, ale, jak się okazuje, uratował go Pan od niechybnej makulaturowej zagłady. Fakt ten, nawiasem mówiąc, świadczy o niezwykłej wprost poczytności naszego periodyku.

Co do przeklinania, skoro już ten, kładący się złowrogim cieniem na naszej mowie polskiej, problem Pan poruszył... Moje doświadczenia w tym przedmiocie są nieco inne. A nawet, chciałoby się rzec, bardzo odmienne. Otóż, na początku lat 80-tych, chcąc dorobić na zeszyty i kredki, pracowałem w jednej z podkrakowskich miejscowości przy budowie betonowego silosu. Było nas

czterech i majster Heniek. Razem pięciu budowlańców. Jeśli dobrze pamiętam nasze rozmowy przy i w przerwie pracy, to w tych niewyszukanych przecież dialogach, składających się ledwie z kilkudziesięciu słów, cenzuralne były tylko spójniki, choć i tego nie jestem dziś pewien. Nikt też nie był izolowany, bo zwyczajnie nie miał by kto robić. Oczywiście, ten incydentalny i, dodajmy, karygodny wypadek nie ma żadnej siły dowodowej. Przytaczam go jedynie po to, by zasugerować, że problem przez Pana potrącony jest złożony i wart głębszego namysłu. Że, innymi słowy, daje do myślenia.

Jeśli zaś idzie o pałacą i nabrzmiałą sprawę „druhny” – pełna zgoda. „Druhna”, w istocie, pisze się przez samo „h”. Dla tego hańbiącego błędu nie może być żadnego usprawiedliwienia. Po prostu: wstyd.

Serdeczności, Dariusz Czaja



Wojciech Majewski: Jak Państwo widzą: „Konteksty” są nie do przebiccia! A teraz redaktor Benedyktowicz chciał zaprosić gościa – proszę bardzo...

Zbigniew Benedyktowicz: Tak, chciałem zaprosić tu pana Antoniego Kroha, naszego odwiecznego współpracownika, autora wielu wspaniałych książek, między innymi pamiętnego *Sklepu potrzeb kulturalnych* i drugiego poprawionego wydania tej książki pod tytułem *Sklep potrzeb kulturalnych – po remoncie* i wielu, wielu innych. Ostatnio prezentował w Warszawie swoją najnowszą książkę *Za tamtą górą* o – Łemkach i Łemkowszczyźnie, wydaną w „Iskrach”. *Sklep potrzeb kulturalnych* wziął się z jego doświadczenia etnograficznej obserwacji uczestniczącej – bo tak nazywał się naprawdę sklep w Bukowinie Tatrzańskiej, gdzie autor, warszawiak, spędził swoje szkolne dzieciństwo. Potem związał się z Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem, w którym pracował, mieszka w Nowym Sączu, gdzie ma swoją Pracownię etnograficzną. Jest też stałym uczestnikiem naszych Spotkań Antropologicznych w Zakopanem. Wieloletni autor i „Polskiej Sztuki Ludowej”, i „Kontekstów”. A przede wszystkim wspaniały szwejkolog, tłumacz Haśka, *Dobrego wojaka Szwajka* i literatury czeskiej. Jest znawcą Beskidu, Słowacji, Czech. Całych Karpat. Laureat nagrody im. ks. Józefa Tischnera. To dla nas zaszczyt, że jest członkiem Rady Naukowej naszego pisma i że nas wspiera swoimi tekstami – szczególnie zaś fragmentami swego *Leksykonu prywatnej, współczesnej polszczyzny*, nad którym pracuje ze współautorką tegoż dzieła: Barbarą Magierową – od ponad trzydziestu lat. Chodź tu do nas, Antoni! Serdecznie zapraszam! Ale zanim o tym *Leksykonie*. Waszym opowiesz, chciałbym Cię poprosić, żebyś zaczął od anegdoty, którą dzisiaj rano usłyszałem w redakcji, po panelu o codzienności, kiedy zapytałem, dlaczego nie zabierałeś głosu na porannej sesji w Instytucie. A potem podzieli się paroma hasłami z *Leksykonu współczesnej polszczyzny*, proszę bardzo...

Antoni Kroh: Najpierw: dlaczego nie zabierałem głosu? Otóż przypomniała mi się budowa willi Pod Jedłami, jej główny „budorz” Wojciech Roj, został zaproszony przez właściciela domu pana Pawlikowskiego na tę wielką uroczystość po otwarciu domu, był tam pan Sienkiewicz, był pan Witkiewicz, projektant, była pani Modrzejewska, był pan Pawlikowski i był Wojciech Roj, który siedział i słuchał... I gdy go zapytano, czemu milczy, odpowiedział: „A wicie, tak byk godoł, tak byk godoł... – Ino nie mam co!”. Bardzo mi to wiele razy przyświecało, ta bardzo cenna myśl i uchroniła mnie od niejednego głupstwa, między innymi od zabierania głosu dzisiaj rano... [śmiech, brawa]. Proszę Państwa, jeśli chodzi o *Leksykon...*, to kto wie, niech posłucha jeszcze raz, a kto nie wie, niech posłucha pierwszy raz. Najpierw moja świętej pamięci mama, która zmarła w 1982 roku, zbierała mowę potoczną od czterdziestego szóstego roku. Za-

częło się w ten sposób, że w jej zakładzie pracy, w Warszawie nagle zmieniono wszystkie tabliczki z napisem DLA PAŃ i DLA PANÓW na: DLA KOBIET i DLA MĘŻCZYŹN, ponieważ w Polsce Ludowej nie ma żadnych pań i [anów, tylko są nasze towarzyszki pracy i walki, oraz mężczyźni. Mama pomyślała, że skoro władza, która wtedy naprawdę miała co robić, zajmuje się takimi rzeczami, więc jest to bardzo ważne i zaczęła notować, w tramwaju, w kawiarni, na ulicy, w pracy, w kolejkach potoczne sformułowania. Po jej śmierci odziedziczyłem wielkie kartonowe pudło po telewizorze, pełne karteczek, notatek, jakichś skrawków z gazet, na przykład takie było z gazety „Dookoła świata” wielkie opowiadanie o dramatycznej sytuacji robotnika w RFN, i kończyło się to tak: „Erwin wrzasnął: pocałujcie mnie wszyscy w tyłek! – Dalszy ciąg nastąpi”. Zbieraliśmy, proszę Państwa, tę kolekcję, przepisaliśmy we dwoje z panią Barbarą Magierową, najpierw na fiszki, potem na komputer. Mamy *Słownik*... około 14 milionów znaków ze spacjami – język Października, Państwo może nie pamiętają, było takie hasło: „Kardynał Wyszyński do Biura Politycznego!”. Albo „Armia polska z Zachodu ma się połączyć z Ludowym Wojskiem Polskim, żeby była jedna siła zbrojna!”. No, nie połączyły się, z braku już tej pierwszej, ale takie hasło było na Politechnice Warszawskiej. Proszę Państwa, no i mi to zostało. Przez trzydzieści kilka lat pracy, to powoduje pewne trwałe odkształcenia w mózgu.

Idę sobie wczoraj ulica Puławska: kwaciarnia, i czytam zdumiony, wszyscy idą, ludzie się spieszą, nikt nie zwraca na to najmniejszej uwagi, a ja stoję i gapię się, jak nie wiem co, w następujący napis: „PRZYJMujemy ZAMÓWIENIA NA WSZYSTKICH ŚWIĘTYCH”... (śmiech). Język Października, język Marca, język Grudnia, język karnawału „Solidarności”, Proszę Państwa, to jest wielki akt twórczy nas wszystkich, bo każdy, kto mówi po polsku, tworzy mowę. I niewielką część tej twórczości staraliśmy się zanotować. Na przykład porównanie kobiety do samochodu: „cytroen” – to jest dziewczyna o szerokich biodrach i krótkich nogach, „cytryna” natomiast, też samochód citroen, to był samochód ubecki w latach pięćdziesiątych. „Zajechali cytryną” – to był eufemizm, że kogoś UB aresztowało. Bardzo bogaty słownik Rakowieckiej i innych więzień. „Zakopane” – wiecie, co to było „Zakopane”? To było rozebranie więźnia do naga w czasie zimy i miał stać całą noc przy otwartym oknie. To się nazywało „wyjazd do Zakopanego”. Mamy tego ponad 14 milionów znaków. A ja i moja współautorka chorujemy na tak zwaną peselozę. – „Peselozą” – dawniej się mówiło: „Achu, achu i do piachu...”, mamy kilkadziesiąt określeń na tę sytuację, na różne sposoby obejścia tego. Mnie się najbardziej podoba: „Uśmiechnąć się do Jezuska”...



Więc: mamy to. Pan Benedyktowicz, redakcja „Kontekstów” była łaskawa kilka odcinków opublikować, ale to naprawdę jest poniżej jednego procenta całości. Dwukrotnie występowałam o wsparcie finansowe dla tego projektu, na opracowanie tego zbioru i wydanie *Leksykonu*. Moim zdaniem to jest *Nowa Księga Przysłów Polskich* od „POPA”, czyli pełniącego obowiązki Polaka, czyli „Kościuszkowca”, do słów bardzo aktualnych. To trzeba wydać. Tytuł moich rozmaitych przyjaciół nie żyje, a ich dorobek, ich papiery poszły do śmieci. Ja się boję, że – jak ja się uśmiechnę do Jezuska – to to też pójdzie do śmieci. Jeżeli Państwo macie jakiś lepszy pomysł – wydawanie w zeszytach, albo pomysł na sponsoring dla tego przedsięwzięcia – to słucham z wielką uwagą i bardzo proszę o kontakt. Dziękuję!

Zbigniew Benedyktowicz: Dziękuję. Antoni! Może Państwo nie wiedzą, ale my jeszcze trzeci raz podchodzimy do tego konkursu grantowego... Do trzech razy sztuka!

Dorota Majerczyk: Wielkie brawa, Moi Drodzy, dla pana Antoniego! Panie Antoni, to my dziękujemy! I coby się za wartko Pan do tego Jezuska się nie uśmiechoł, tego życzymy!

Antoni Kroh: [już z widowni] Jak to mówią na Podhalu: „Niejedna owca ma swojego naukowca...”

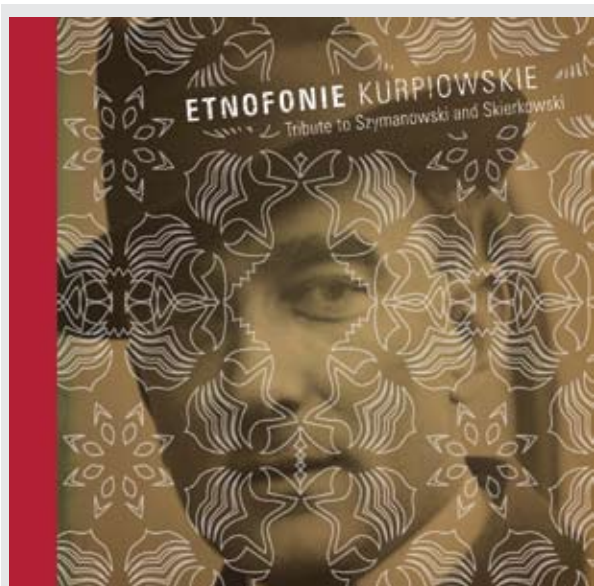
Wojciech Majewski: Trochę się w tym pogubiłem... Może, żeby powrócić do chwili muzycznej, wiem, że jest tutaj z nami pani dr Weronika Grozdek i chciałbym Panią serdecznie zaprosić na scenę, żeby udzieliła nam swego talentu na chwilę...



Weronika Grozdew: „Konteksty” kilka poważnych numerów poświęciły religijności i pobożności ludowej. Ja jako etnomuzykolog nie mogłam nie zwrócić na to uwagi i pomyślałam sobie, że ponieważ ta pobożność ludowa jest teraz jednym z takich gorących tematów także w poszukiwaniach muzycznych i dla etnomuzykologów, zwłaszcza kult maryjny, to chciałabym zaśpiewać *in crudo* pieśń maryjną pochodzącą z terenów Zamojszczyzny...

[po przejmującym wykonaniu pieśni i aplauzie widzów, brawach]

Szanowni państwo, nie byłabym sobą, gdybym nie wyluskała z „Kontekstów” tematu bułgarskiego, szczególnie mi bliskiego. Jeszcze kilka dni temu rozmawiałam z Panem redaktorem Benedyktowiczem, że nie poświęciliście żadnego numeru Bułgarii, a okazało się, że to nieprawda... Tak, tak, bo była wycieczka do Bułgarii opisana przez Tomasza Rodowicza, aktora teatru Gardzienice, a teraz teatru Choreia, o poszukiwaniach Antyku, o inspiracjach. I właśnie w bułgarskich Rodopach te poszukiwania się odbyły... Zaśpiewam teraz jedną z pieśni rodopskich. To bardzo smutna pieśń, o wdowie, ale myślę, że może nas przenieść w te piękne góry. Skorzystam z pomocy Piotra Majerczyka, który jest genialnym muzykiem i góraliem i będzie jak najbardziej tutaj pasował, zrobi się trochę „multi-kulti”, bo połączymy te Rodopy z Tatrami...



Etnofonie Kurpiowskie to jeden z najciekawszych polskich projektów muzycznych ostatnich lat. Powstał na kanwie *Pieśni kurpiowskich* Karola Szymanowskiego. Jego unikatowość polega na niezwykle spójnym połączeniu muzyki klasycznej i ludowej. Obok klasycznych głosów (sopran, tenor) i instrumentów (fortepian, orkiestra smyczkowa) brzmią *in crudo* głosy i instrumenty ludowe (fidel plocka, basetla, cymbały, żłobione skrzypce). Więcej informacji o projekcie i jej twórcach na stronie: www.etnofonie.pl.

Album **Etnofonie Kurpiowskie** został uznany za jedno z najważniejszych wydarzeń muzycznych 2011 roku – zarówno w świecie muzyki poważnej, otrzymując nominację do najbardziej prestiżowej polskiej nagrody muzycznej **Koryfeusz Muzyki Polskiej**, jak i folkowej, plasując się na drugim miejscu w plebiscycie najważniejszego portalu folkowego etno.serpent.pl: www.etno.serpent.pl/nowosci/2011-plebiscyt.php www.koryfeusz.org.pl/nominacje/wydarzenie-roku---nominowani.html

Projekt został doceniony w różnych środowiskach muzycznych, a wśród krytyków otrzymał wysokie notowania. O **Etnofoniach Kurpiowskich** napisali między innymi:

Prof. Piotr Dahlig: „To piękne, także pod względem szaty graficznej, wydawnictwo fonograficzne (CD) prezentuje odkrywcze opracowania *Pieśni kurpiowskich* Karola Szymanowskiego, których kanwę stanowią zapisy dokonane przez ks. Skierkowskiego i opublikowane w antologii *Puszcza kurpiowska w pieśni*. (...) Powaga, skupienie, wysoki kunszt wykonawców, pietyzm wobec pierwotnego dzieła kompozytorskiego, bogactwo barw instrumentalnych i wokalnych na nowo oświetlają utwory Szymanowskiego. Końcowe wrażenie jest takie, że nie jest to stylizacja, lecz nowe wcielenie, rzeczywisty hołd tytułowym postaciom, odkrywcom i wizjonerom piękna i sztuki zawartego w pieśniach Puszczy Zielonej. („Kurpie” 2011 nr 3).

Tomasz Janas: „Płyta przygotowana przez wokalistkę i jej artystycznych przyjaciół jest absolutnie niezwykle dowodem na to, jaki potencjał tkwi w kurpiowskich pieśniach. Co ważne, cały ten różnorodny stylistycznie materiał okazuje się być spójna, piękną całością. (...) Efektem jest muzyka, brzmiąca momentami jak najszlachetniejsza współczesna kameralistyka, wzbogacona potęgą

tradycji – świadomie i mądrze wykorzystywanej” („Gazeta Wyborcza”, Poznań, styczeń 2012).

Gabriela Gacek: „Projekt Weroniki Grozdew-Kołacińskiej jest więc w swoim charakterze ponadpokoleniowy, ponadczasowy i ponadlokalny. To fuzja różnych stylów muzycznych, traktowanych jednak w sposób równorzędny. Spotykają się ze sobą różne rodzaje instrumentów muzycznych i śpiewu – ludowy i klasyczny, przy czym archiwalne nagrania głosów śpiewaczek kurpiowskich są prezentowane *a capella*, bez żadnego opracowania. Stanowią niejako głos z przeszłości, głos tradycji *in crudo*. (...) Sądzę, że przed wysłuchaniem *Etnofonii* warto najpierw sięgnąć do pierwowzorów – nagrań kurpiowskiego folkloru muzycznego *in crudo*, a potem *Pieśni Kurpiowskich* Szymanowskiego. W zderzeniu z tymi arcydziełami płyta wyda się na pewno bardziej zrozumiałym, ciekawym eksperymentem”.

<http://meakultura.pl/recenzje/etnofonie-kurpiowskie-tribute-to-szymanowski-and-skierkowski-123>

Bogdan Twardochleb: „Odkrywczo brzmią pieśni Karola Szymanowskiego, zaaranżowane głównie przez Weronikę Grozdew-Kołacińską, na głos biały i głosy operowe (sopran, tenor), którym towarzyszyły instrumenty ludowe (skrzypce żłobione, fidel, cymbały, bassetla) i symfoniczne. To były dźwięki niby znane, a przecież nowe ich kompozycje i barwy, a do tego przejmująco (i wrzuszająco) wyrażona radość, melancholia, liryzm, wrażliwość, słowem – piękno. Dwukrotnie na bis wykonana została pieśń miłosna leśna *Zaświeć niesiędzu*. Nikt by się nie pogniewał, gdyby wykonana została po raz trzeci, czwarty itd.” (Kurier Szczeciński, styczeń 2013).

dr Weronika Grozdew-Kołacińska

1996 – dyplom w klasie fortepianu i wokalistyki w Liceum Muzycznym im. W. Lutosławskiego w Białymstoku

1996-2001 – studia magisterskie w Instytucie Muzykologii UW zakończone pracą magisterską pt.: *U podstaw komunikacji dźwiękowej. Na podstawie wielogłosowości szopskiej* (promotor: prof. A. Czekanowska, recenzenci: prof. K. Wrocławski, prof. P. Dahlig)

1999/2000 – stypendystka w Instytucie Tradycji Ludowej na Uniwersytecie w Tampere (Finlandia)

2002-2005 – wykładowczyni w Zakładzie Etnomuzykologii i Hymnologii Instytutu Muzykologii KUL (zajęcia z zakresu kultur muzycznych świata oraz metodologii badań nad muzyką tradycyjną i etniczną)

2002-2006 – studia doktoranckie w Instytucie Muzykologii KUL zwieńczone obroną dysertacji doktorskiej pt.: *Tradycyjna kultura muzyczna mniejszości katolickiej w Bułgarii* (promotor: prof. A. Czekanowska; recenzenci: prof. P. Dahlig, prof. A. Zoła)

2001-2007 – współpracownik Instytutu Sztuki PAN (archiwizacja i opracowywanie zbiorów muzyki ludowej)

od 2009 – wykładowczyni na Podyplomowych Studiach Etnomuzykologicznych w Instytucie Muzykologii UW oraz (gościnnie) na Podyplomowych Studiach Zarządzania Kulturą w Instytucie Badań Literackich PAN

2007-2010 – zajęcia warsztatowe („Tradycyjne śpiewy Półwyspu Bałkańskiego”) w Instytucie Sławistyki Zachodniej i Południowej UW

od 2007 – współpraca z Muzeum Powstania Warszawskiego (współorganizacja koncertów rocznicowych „Warszawiacy śpiewają (nie)zakazane piosenki”, wydawnictwa dokumentujące kulturę muzyczną Warszawy międzywojennej i okupacyjnej), współpraca z PR 2 Polskiego Radia (RCKL)

od 2012 roku adiunkt w Instytucie Sztuki PAN

od 2012 współzałożycielka i członkini Zarządu Stowarzyszenia „Polskie Seminarium Etnomuzykologiczne”

od 2013 członkini Związku Kompozytorów Polskich (Sekcja Muzykologów)

od 2000 – działalność koncertowa w kraju i za granicą, udział w ważnych międzynarodowych festiwalach i wydarzeniach kulturalnych (m.in.: Tanz und Folk Fest w Rudolstadt (Niemcy), festiwal Europejskiej Unii Radiowej (EBU) w Förde (Norwegia), festiwal Dźwięki Północy w Gdańsku, Bach Festival w Świdnicy, Jazzwerkruhr w Bochum (Niemcy), Festival Olinkan Tlalpan (Meksyk), Ethno Port w Poznaniu, Open'er Festival w Gdyni, La Folle Journee (Francja, Hiszpania, Japonia, Polska), Dni Kultury Polskiej w Chinach (Pekin, Tianjin), Dni Kultury Polskiej w Edynburgu, festiwal polsko-litewski „Wilno w Gdańsku”, jubileusz 99-lecia Teatru Polskiego w Warszawie)

od 1997 – albumy muzyczne inspirowane muzyką tradycyjną oraz nagrania gościnne dla innych artystów (m.in.: Zespół Polski „Kolejdy Polskie Znane i Zapomniane” (1997), Sarakina „Sarakina” (2001), Swoją Drogą „art.pl” (2004), Sine Nomine „Chamber Music – Anna Jastrzębska” (2005), Village Kollektiv „Motion Rootz Experimental” (2006), Lao Che „Gospel” (2008), Maria Pomianowska & Friends „Chopin on 5 Continents” (2009), Mosaic „Ludowawa” (2010), Ars Nova „Tabulatura łowicka (WTM)” (2010), Transglobal Underground „Gathering of Strangers” (2010), Village Kollektiv „Subvillage Sound” (2011), „Etnofonie Kurpiowskie. Tribute to Szymanowski and Skierkowski” (2011); Swoją Drogą Bartłomiej Gliniak „Deceived (Oszukane). Original Motion Picture Soundtrack” (2013), Sabionetta „Podobieństwo żywota krześcijańskiego” (2013)

od 2001 – prowadzenie warsztatów śpiewu tradycyjnego (dla aktorów, zespołów folklorystycznych, nauczycieli szkół muzycznych, pasjonatów muzyki ludowej)

Nagrody i wyróżnienia

2000 – I nagroda na festiwalu Mikołajki Folkowe w Lublinie (Sarakina); 2001 – III nagroda na festiwalu Polskiego Radia Nowa Tradycja (Sarakina); 2002 – Grand Prix na festiwalu Nowa Tradycja (Swoją Drogą); 2007 – II nagroda na festiwalu Nowa Tradycja (Kapela do Szymanowskiego); Folkowy Fonogram Roku 2001 (Sarakina); Folkowy Fonogram Roku 2004 (Swoją Drogą); nominacja do nagrody Fryderyk 2004 (Swoją Drogą); nominacja do nagrody Fryderyk 2007 (Village Kollektiv); Folkowy Fonogram Roku 2007 I nominacja (Village Kollektiv); nominacja do nagrody Fryderyk 2010 (Ars Nova); 2011 – wyróżnienie Złoty Liść Retro za publikację *Śpiewnik dawnej Warszawy*, nominacja do nagrody Koryfeusz Muzyki Polskiej 2011 („Etnofonie Kurpiowskie”), Nagroda Związku Kurpiów „Kurpik” 2012 za promowanie kultury regionu.



Wojciech Majewski: [poprzez burzę braw] Weronika Grozdew! Piotr Majerczyk! Dziękujemy bardzo! Dziękujemy bardzo! Poproszę tu trochę światła na nasz stolik, nie dlatego, żebyśmy tacy piękni byli, ale dlatego że teraz przemówi redaktor naczelny...



Zbigniew Benedyktowicz: [skonsternowany] – Ja? Dlaczego ja mam przemawiać?...

Wojciech Majewski: [pokazując palcem coś na kartce leżącej na stole notatki czy czegoś podobnego, wyglądającego na kształt scenariusza, przypominającego scenariusz] No tak, teraz jest ten punkt, zobacz...

Zbigniew Benedyktowicz: Ach, tak! Rzeczywiście teraz moja kolej, żebym mógł przedstawić wreszcie reżysera dzisiejszego wieczoru: Wojciech Majewski jest filmowcem i dyrektorem Międzynarodowego Festiwalu Europejskich Wyższych Szkół Artystycznych „Kreگی Sztuki”. Od sześciu lat festiwal odbywał się w polskim i czeskim Cieszynie, „Konteksty” poświęciły na piątą rocznicę działań tego festiwalu cały numer (nr 2 / 2014), taki ze słoniem na okładce – plakatem V Festiwalu „Kreگی Sztuki”, autorstwa Sebastiana Kubicy. Tam jest rozmowa z Wojtkiem i dokumentacja tych pięciu lat współpracy przy tym Festiwalu, bo Wojtek zapraszał naszych autorów antropologów kultury i mnie na te spotkania, na wykłady i warsztaty. Na wszystkich pięciu byłem! To niezwykle spotkania artystów i ludzi nauki. Artystów z różnych dziedzin muzyki, teatru, plastyki. Bardzo ciekawy pomysł, cykl prezentacji mistrzów i uczniów (studentów), ludzi nie tylko z Europy, z europejskich akademii artystycznych, ale z całego świata i z Izraela, i ze Stanów Zjednoczonych



i z Iranu, Północnej Afryki. Wraz z tym numerem, gdzie nie tylko z dokumentacją i tekstami artystów, ich prac, działań, ich twórczością mogą się Państwo zapoznać, zamieściliśmy płytę DVD z zapisami koncertów, niepowtarzalnych wykonań i spotkań muzyków. Za chwilę jedno z takich spotkań i wykonań zobaczą i usłyszą Państwo na ekranie. Tam w Cieszynie Wojciech Majewski w ramach Festiwalu „Kreگی Sztuki” zorganizował niezwykle koncert Kapeli ze wsi Warszawa. Muszą Państwo koniecznie zajrzeć do tego numeru, odsłuchać i zobaczyć całą płytę. Pan Wojciech jest też autorem dokumentalnych filmów o artystach i cyklu filmów o małych ojczyznach z nagrodzonym filmem *Każda dolina będzie podniesiona* na czele. My te filmy oglądamy na spotkaniach antropologicznych w Zakopanem, Wojtek jest tam naszym stałym gościem i uczestnikiem. Ja poznałem go trochę wcześniej, przy okazji wystawy *Dom – droga istnienia*, zorganizowanej przez Miejską Galerię Sztuki w Częstochowie i redakcję „Kontekstów”, wydaliśmy wtedy specjalny numer z tą wystawą i konferencją pod tym samym tytułem (nr 2-3/2010). A film opowiada o tradycji domu na Śląsku (i w nim wypowiada się pani profesor Symonides). No to chyba wystarczy już tego przedstawiania i przemawiania – odsyłam do obu wspomnianych numerów „Kontekstów”. A na koniec dodam, że panu Wojciechowi nie wystarczy Cieszyn i w tym roku – a jest wielkim admiratorem duchowej, artystycznej tradycji kultury chińskiej – jedzie do Pekinu, żeby pojawić się przy konkursie Szopenowskim, organizowanym przez Chiny dla młodych artystów, z „Kreگami Sztuki”, i teraz w Chinach będzie tę swoją ideę spotkań dalej rozwijał.

Wojciech Majewski: No, i po takiej już lekkiej beatyfikacji, jakiej dokonano w „Kontekstach”, musimy do tych Chin jechać, nic nam innego nie pozostaje...

Zbigniew Benedyktowicz: [po projekcji] A teraz zapraszam Panią Rasę Rimickaitę, attaché do spraw Kultury Ambasady Litewskiej w Warszawie, którą gorąco zapraszam na scenę, bo przecież był taki znaczący numer litewski „Kontekstów”, a z Panią Rasą łączą nas więzi, bo jesteśmy częstymi gośćmi na wystawach, koncertach, spotkaniach, które organizuje, jesteśmy gośćmi na jej Salonach Litewskich w Warszawie, w Alejach Ujazdowskich... Raso, proszę chodź tu do nas (Rasa po litewsku to znaczy Rosa).



Rasa Rimickaitė: Dobry wieczór Państwu, trochę tak dziwnie dla mnie jest tu siedzieć na scenie, bo nie widać, do kogo się mówi, więc ja tu się odwrócić tak trochę „kontekstualnie” do Państwa i trochę do „Pana Konteksta” i spróbuję opowiedzieć, jak to w moim życiu pojawiły się „Konteksty”. Otóż, prawdopodobnie, kiedy „Konteksty” obchodziły hucznie swoje 45. urodziny, to tak troszeczkę, jak to Karlsson, który mieszkał na dachu, jak to było w pewnej dziecięcej opowieści, kiedy był w samym rozkwicie swoich sił, w pewnej bibliotece, pewnego miasta, pewnego kraju, siedziała pewna osoba... Było zimno i padało tak, jak dzisiaj, i czasy były nie za ciekawe wówczas – mówię o Wilnie i o bibliotece Uniwersytetu Wileńskiego. Jest początek lat dziewięćdziesiątych. Studiowałam na Uniwersytecie Wileńskim, najpierw kończyłam filologię litewską, a później zaczęłam studiować wiedzę o teatrze. I oczywiście chodziliśmy po wsiach i śpiewaliśmy razem ze starszymi osobami, zapisywaliśmy teksty piosenek, zapisywaliśmy melodie, nagrywaliśmy na bardzo ciężkie wówczas magnetofony. Później, już na studiach teatrologicznych dowiadywaliśmy się o Eugenio Barbie i o Brooku i jego sześciogodzinnej *Mahabharacie* i, proszę sobie wyobrazić, że do rąk w tej bibliotece trafia mi pismo, w którym znajduję to wszystko...

Jak wyglądało moje życie ówczesne? Biorę do rąk to pismo, i ono nazywa się „Konteksty”. Jakim cudem znalazło się w bibliotece Uniwersytetu Wileńskiego? – nie potrafię powiedzieć. Chcę pogratulować pięknej szaty graficznej. Nie wiem, czy ktoś dzisiaj mówił o tym? Ale w tamtych czasach pismo wyglądało rewelacyjnie! Ja wtedy po polsku nie mówiłam, ani nie czytałam, ale pismo było bardzo silnym impulsem do tego, żeby zacząć uczyć się języka polskiego. Trafiałam tam na teksty prawdopodobnie wielu z Państwa tutaj siedzących. Spotykałam nazwiska, które stały mi się bardzo bliskie: profesor Marii Janion, profesor Aldony Jawłowskiej, która była moją promotorką na studiach doktoranckich. Spotykałam oczywiście nazwisko pana Jackowskiego. Spotykałam nazwisko pana Benedykto-

wicza i wiele innych nazwisk. Między innymi dzięki „Kontekstom” poznawałam Vincenza, poznawałam pana profesora Rocha Sulimę. Nie mogę tu wszystkich wymienić, ale z bardzo wieloma nazwiskami i pracami zapoznawałam się, poznawałam właściwie Polskę. Być może i chciałam napisać, ale Boże, jak bym się odważyła pisać do „Kontekstów”, do takiej redakcji i do takich osób? Śmiałości nie miałam, więc proszę tych wszystkich, którzy nie piszą listów, albo że nie ma tak licznych listów do redakcji, proszę wybaczyć, dlatego nie piszą, że nie mają odwagi. Nie bardzo lubię przemawiać. Ja bardzo lubię rozmawiać, i bardzo przepraszam za takie osobiste wycieczki. Chcę tylko powiedzieć, że wówczas bardzo dużo się czytało, i między innymi przeczytałam gdzieś, jak ktoś napisał: „Ja bez «Kontekstów» byłbym uboższy”. Teraz i ja mogę to samo powiedzieć, że bez „Kontekstów” też byłoby mnie znacznie mniej, niż jest. Chciałabym przede wszystkim pogratulować całej redakcji, pogratulować wszystkim współpracownikom, przy tej okazji bardzo chciałam podziękować wszystkim Państwu, których tutaj nie widzę, bo jest ciemno, ale wiem, że jesteście na sali, jako autorzy „Kontekstów”. Bardzo chciałam pogratulować redaktorowi, którego ja nazywam „Panem Kontekstem”, więc proszę mi wybaczyć, ale to jakoś w rozmowie zbliża mnie z panem Zbigniewem i bardzo chcę pogratulować grafikom i wszystkim tym, którzy składają pismo, dlatego, że są to po prostu bardzo piękne numery. I jeśli jesteście Państwo niepewni, czy też czasem zadajecie sobie pytanie, czy jest jakiś sens Waszej pracy, to oczywiście jest! Dlatego że pismo, książka wydana, trafia do jakiejś biblioteki, gdzie zawsze jest jakiś człowiek, który dzięki takim pismom poznaje nowe światy. Tak więc: bardzo dziękuję. Bardzo gratuluję. Żeby nie zabrakło pomysłu, żeby nie zabrakło idei, żeby nie zabrakło też marzeń, to ja chciałabym w postaci płynnej w ręce Pana redaktora podarować to natchnienie. I raz jeszcze życzyć wszystkiego najlepszego!

Dariusz Czaja: A ja jeszcze chciałem dopowiedzieć: proszę się nie bać pisać listów do redakcji. Za wszelkie odpowiemy...

Zbigniew Benedyktowicz: A ja jeszcze dodam, że do tego numeru jubileuszowego, który powstaje dzięki Państwu, dzięki autorom, bo taki *Festschrift* postanowiliśmy sobie, z Państwa tekstów się składający, w tym roku jeszcze wydać, Pani Rasa obiecała do niego też napisać. Będzie tekst Pani Rasy Rimickaitė w „Kontekstach”! [tekst Rasy Rimickaitė, *W osiemdziesiąt dni dookoła świata. O litewsko-polskich związkach kulturalnych, zwłaszcza w kontekście ostatnich 25 lat*, ukazał się w poprzednim jubileuszowym numerze, nr 3-4/2016, s. 187-193 – przyp. red.]. Bardzo dziękuję, bardzo dziękujemy za taki miód na nasze serca i to płynne natchnienie dołączymy do lampki wina, do której powoli już się zbliżamy...

[Po drugim wejściu Kwartetu Wojciecha Michery]

Zbliżamy się do finału, a właściwie dwu finałów, w których pojawią się osoby najbliższe związane z redakcją, którym bardzo wiele zawdzięczamy. Teraz zapraszam Panią Profesor Maję Komorowską, która doskonale zna scenę Teatru Collegium Nobilium Akademii Teatralnej, bo przecież podczas swej pracy w Akademii tyle roczników studentów tu wychowała i ukształtowała. Jest to wielki zaszczyt dla nas, że Pani Profesor zechciała przyjąć nasze zaproszenie. Poznaliśmy Panią Maję Komorowską dzięki autorce, która do nas pisała – poetce Małgorzacie Baranowskiej – a która nas z Panią Mają poznała, gdy byliśmy w kłopotach, nie wiadomo było, czy pismo będzie nadal wychodzić. Wtedy Pani Profesor podała nam pomocną dłoń, od tamtej pory cieszymy się jej przyjaźnią, tak jest i dzisiaj. Bardzo dziękujemy Pani za obecność w naszym piśmie – (w rozdziale o Tadeuszu Konwickim i jego *Wniebowstąpieniu*, w którym w realizacji Macieja Englerta w Teatrze Współczesnym grała Pani jakże znacząca, pamiętną rolę [„Konteksty nr 1-2/2015]). Bardzo dziękujemy za przyjęcie naszego zaproszenia i prośby o wybrane wiersze na dzisiejszy trudny czas. Ale jako pismo nie bylibyśmy sobą, gdybyśmy nie prosili naszych autorów o więcej... Ja poprosiłem jeszcze o odczytanie tekstu, jaki Pani nam już ofiarowała do tego numeru jubileuszowego na siedemdziesięciolecie „Kontekstów”, no i nie wiem, czy jakieś może wiersze Pani Małgorzaty Baranowskiej, bo tego do końca nie ustaliliśmy tak dokładnie. Bardzo proszę...



Maja Komorowska: Drodzy moi, nie spodziewałam się dzisiaj, że to będzie taki piękny wieczór. Piękny! I chciałabym złożyć wszystkim życzenia nadziei, siły...

I tutaj też jest dzisiaj Marysia Prussak i właśnie w tych trudnych czasach...

To wtedy kontaktowaliśmy się z Marysią i z Małgorzią Baranowską, podpisywałyśmy ten list w „obronie” „Kontekstów”, żeby je wesprzeć. Zaraz przeczytam dwa

jej wiersze. Ale zacznę od tego tekstu, o który Pan prosił. Napisałam bardzo krótko, że:

Chciałabym za to podziękować, że jesteście..., że trwa- cie. „Konteksty” pobudzają naszą wyobraźnię i pomagają uważnie przyglądać się światu

[Maja Komorowska odczytuje tekst, który zamieściliśmy w poprzednim, wspomnianym numerze – przyp. red., „Konteksty nr 3-4/2016, s. 14. I na chwilę przerywa]:

Ale nie wiedziałam..., pomyślałam sobie, że mam więcej lat niż „Konteksty”, i dzisiaj Kuba Gąsowski śpiewał, ja go nigdy nie słyszałam. Widziałam tylko jego wstępny egzamin, a z jego ojcem na scenie robiłam dyplom. Swój pierwszy dyplom z jego ojcem. Jeszcze Kuby nie było na świecie. To jest dziwne uczucie bardzo... jak dzisiaj go zobaczyłam [wraca do odczytania tekstu].

Bardzo trudno było wybrać wiersze Małgorzaty Baranowskiej. Pomagała mi przy tym Marysia. Ja mam cały czas kontakt z jej mamą, z jej braćmi. I takie właśnie są dwa wiersze, które obiecałam Mamie Ani, bo tak ją nazywam.

[Maja Komorowska odczytała dwa wiersze Małgorzaty Baranowskiej, a potem trzy wiersze wybrane dla nas na ten wieczór, na „ten na trudny czas”...]

Wiersze Czesława Miłosza, ks. Jana Pasierba i Anny Kamieńskiej wszystkie zamieszczamy poniżej. Spisujący te fragmenty ścieżki dźwiękowej poprzestaje na przywołaniu tekstowym, świadom, że nic nie odda sposobu, w jaki Maja Komorowska przeczytała te wiersze. To trzeba było zobaczyć i usłyszeć. I to był pierwszy finał.

Do drugiego finału wprowadził nas głos Piotra Skrzyneckiego, któremu „Konteksty” wiele zawdzięczają, że zechciał z nami rozmawiać o święcie i świętowaniu. Odtworzony zostanie z płyty winylowej „Piwnicy pod Baranami” wypowiediany przez niego tekst *Wyprzedaż teatru...* W tle pojawiło się zdjęcie Piotra Skrzyneckiego i Anny Szałapak, i innych osób podczas tamtych naszych kontekstowych rozmów z Panem Piotrem w Piwnicy pod Baranami w Krakowie...

W drugim finale (dr antropologii kulturowej) Anna Szałapak z towarzyszącymi jej muzykami Konradem Mastyło – fortepian i Tomaszem Górą – skrzypce wykonała piosenki i pieśni ze swego i dawnego Piwnicznego repertuaru:

Zaklinanie, czarowanie (słowa Michał Zabłocki, muzyka Jan Kanty Pawluśkiewicz), Białe zeszyty (słowa Agnieszka Osiecka, muzyka Zygmunt Konieczny), Chwalmy Pana (słowa Agnieszka Osiecka, muzyka Zygmunt Konieczny)

Całość koncertu i wieczoru zakończyła odśpiewana przez Annę Szałapak ze stowarzyszeniem muzyków (i z niewielką pomocą widzów), o co ich poprosiła, *Desiderata (muzyka Piotr Walewski)*.

Małgorzata Baranowska

Szczęśliwy powrót

Kiedy Kronos był dzieckiem. – Słuchaj, co ty
mówisz? –

Kiedy Amor był starcem. – Co mówisz? –

Kiedy się starożytni chowali w dolinach.

– Słuchaj, bo Góra zagrzmi i woda wyleje! –

Mówię, bo nagle pamiętam.

Wszystkie wieczory zwinięte w rulon.

Wszystkie poranki związane brzegami.

Noce przeszklone, źle widoczne południa.

Zwierzęta płynące nad łąką.

Mówię, bo nie mogę zapomnieć.

Wszystkie kolory naraz.

Czy to nazwać tęczę?

Wszystkie dzwony i wszystkie turkawki.

Czy to hałas, czy cisza?

Mówię, bo mnie nikt nie prosił.

Ludzi nie widziałam, ale coś tam było – jak skała.

Kamienice znikły – ale coś w rzędach, litery?

Chaos nieobecny. Nienazwane wszędzie i ogień.

Zmarzłam w środku oceanów.

Ledwie do siebie wróciłam.

A tutaj – wszystkie wieczory zwinięte w rulon.

Wszystkie poranki związane brzegami.

Wszystkie widoki same nad sobą latają.

I wszystkie naraz dni.

** Przed*

Miasto się spokojnie układa do dnia.

Najpierw szyny, na szynach ciężar nocy.

W bagażach snu białe plaże placów.

Potem ulice i przejazdy bledną,

latarnie gasną, syreny się zapalają.

Wołają przystanki.

Jeszcze się nie zaczęło.

Jeszcze się sen nie zsunął z żółtej nocy śniegu.

Rozjazdy sycząc celują w strony świata.

Nieme wiatry toczą bitwy o świt.

Stopy pierwszego podpisują śnieg.

Stopy drugiego depczą.

Stopy piętnastego nabierają rozpędu.

Już zaraz tysiące.

Czesław Miłosz

Spotkanie

Jechaliśmy przed świtem po zamarzłych polach,
Czerwone skrzydło wstawało, jeszcze noc.

I zając przebiegł nagle tuż przed nami,
A jeden z nas pokazał go ręką.

To było dawno. Dzisiaj już nie żyją
Ni zając, ani ten co go wskazywał.

Miłości moja, gdzie są, dokąd idą
Błysk ręki, linia biegu, szelest grud –
Nie z żalu pytam, ale z zamyślenia.

Wilno, 1937

Janusz St. Pasierb

Wiersz afrykański

afrykański wiersz o lwie i gazeli

powiada że oboje

muszą umieć biegać

żeby przeżyć

i że właściwie każdy

musi co rana

zaczynać swój bieg

tak dziś wygląda świat

ale poeta w tej sytuacji powinien

od czasu do czasu wołać

zatrzymaj się bez względu na to

czy uciekasz czy ścigasz

bo nigdzie

ani przez chwilę

nie będzie ciebie

naprawdę

[Z tomiku *Puste łąki*, Pelplin 2001]

Anna Kamińska

Prośba

Boże przywróć rzeczom blask utracony

oblecz morze w jego zwykłą wspaniałość

a lasy ubierz znowu w barwy rozmaite

zdejm z oczu popiół

oczyść język z piołunu

spuść czysty deszcz by zmieszał się ze łzami

nasi umarli niechaj śpią w zieleni

niech żal uparty nie wstrzymuje czasu

a żywym niechaj rosną serca od miłości

[Z tomiku *Milczenie i psalmy najmniejsze*, 1988]

Wypzedaż teatru...

Tekst przeczytany przez Piotra Skrzyneckiego.

Odtworzony z płyty winylowej „Piwnicy pod Baranami”

Dyrektor teatru w sławnym mieście N. ma zaszczyt donieść, że po długich trudach i pracach ma zamiar rozpocząć i w tym to celu chce sprzedać pyszne swe zamki, ogrody wygodne i obronne twierdze, piękny i ciemny las, kilka łąk usianych kwiatami i znaczną ilość rozkosznych domów wiejskich w czarujących okolicach. Sprzedane także będą przez publiczną licytację wyborne sprzęty jego pałaców i inna ruchomość, a mianowicie: morze z dwunastu wielkich wałów złożone, z których dziesiąty, na nieszczęście, cokolwiek jest uszkodzony, półtora tuzina obłoków dobrze zachowanych, nadto jedna chmura przeszyta piorunem, śnieg doskonałej białości, z najlepszego pocztowego papieru. Prócz tego dwa rodzaje śniegu cokolwiek ciemniejszego, z papieru ordynaryjnego. Trzy butelki błyskawicy. Słońce zachodzące, cokolwiek przetarte, księżyc, cokolwiek stary. Wóz tryumfalny złożony, prawie nowy, dwoma smokami zaprzężony. Płaszcz purpurowy, dla Semiramidy zrobiony, a który służył później Agamemnowi, Menelausowi i innym bohaterom. Cały ubiór dla Widma, to jest: koszula okrwawiona, oszarpany

płaszcz z dwoma łatami czerwonymi, wystawującymi rany śmiertelne. Pióro zrobione do hełmu Dziewicy Orleańskiej, ale tylko raz używane. Chustka do kieszeni Otella i kilka par wąsów baszów wschodnich. Wóz Kleopatry. Flaszeczka z winnym spirytusem, przydatna do wprowadzania duchów, wydaje bowiem wyborny płomień błękitny. Róż do użytku aktorów i aktorek. Trzy urwiska skał dobrze wypchane włosiem końskim i dwa darniowe stolki z drzewa sosnowego.

Wielki stos ze wszech stron podpalony i kilka lat już palący się. Piękny niedźwiedź obciążony nowym futrem farbowanym i dwie owce wypchane wiórem.

Cały obiad złożony z ciast z papieru klejonego, z kury także papierowej. Do tego należy kilka butelek z drzewa dębowego i owoce z wosku na wety. Pięć łokci łańcuchów z blachy, wydających brzęk straszny i łatwo przerażający. Zupelna kolekcja masek, drzwi spadających, drabin z powrozów, stołów sędziowskich z długimi kościami. Głowa lwa, który jeszcze ryczeć potrafi, sztylet, na którego ostrzu zastygła kropla krwi, i flaszeczka, na której dnie została jeszcze odrobina laudanum.



Od prawej: Czesław Robotycki, Zbigniew Benedyktowicz, Piotr Skrzynecki, Anna Szałapak. Piwnica pod Baranami, Kraków, około 1986 roku. Fot. Zbigniew Fijak, zdjęcie za „Polska Sztuka Ludowa”, t. 42, 1988, nr 1-2, s. 107-114.



Fot. Bartłomiej Sawka



Fot. Bartłomiej Sawka

Dezyderata

Przechodź spokojnie przez hałas i pośpiech i pamiętaj, jaki spokój można znaleźć w ciszy.

O ile to możliwe, bez wyrzekania się siebie bądź na dobrej stopie ze wszystkimi.

Wypowiadaj swą prawdę jasno i spokojnie i wysłuchaj innych,
nawet tępych i nieświadomych, oni też mają swoją opowieść.

Unikaj głośnych i napastliwych, są udręką ducha.

Porównując się z innymi, możesz stać się próżny i zgorzkniały,
bowiem zawsze znajdziesz lepszych i gorszych od siebie.

Niech twoje osiągnięcia zarówno jak plany będą dla ciebie źródłem radości.

Wykonuj swą pracę z sercem, jakakolwiek byłaby skromna,
ją jedynie posiadasz w zmiennych kolejach losu.

Bądź ostrożny w interesach, na świecie bowiem pełno oszustwa.

Niech ci to jednak nie zasłoni prawdziwej cnoty,
wielu ludzi dąży do wzniosłych ideałów i wszędzie życie pełne jest heroizmu.

Bądź sobą, zwłaszcza nie udawaj uczucia.

Ani też nie podchodź cynicznie do miłości,
albowiem wobec oschłości i rozczarowań ona jest wieczna jak trawa.
ona jest wieczna jak trawa...

Przyjmij spokojnie, co ci lata doradzają, z wdziękiem wyrzekając się spraw młodości.

Rozwijaj siłę ducha, aby mogła cię osłonić w nagłym nieszczęściu.

Lecz nie dręcz się tworam wyobraźni.

Wiele obaw rodzi się ze znużenia i samotności.

Obok zdrowej dyscypliny bądź dla siebie łagodny.

Jesteś dzieckiem wszechświata nie mniej niż drzewa i gwiazdy,
masz prawo być tutaj.

Tak więc żyj w zgodzie z Bogiem, czymkolwiek On ci się wydaje,
czymkolwiek się trudnisz i jakiegokolwiek są twoje pragnienia,

w zgiełkliwym pomieszaniu życia zachowaj spokój ze swą duszą.

Przy całej swej złudności, znoju i rozwianych marzeniach jest to
piękny świat. Jest to piękny świat.

Bądź uważny. Dąż do szczęścia

Znalezione w starym kościele św. Pawła w Baltimore,
datowane na 1692 rok.

[por. różne redakcje tekstu w artykułach i książkach poświęconych Dezyderacie: Marian Sworzeń, *Dezyderata. Dzieje utworu, który stał się legendą*, Wydawnictwo Media Rodzina, Poznań 2004; „...*Wieczna jak trawa*”, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 7 (12 lutego), s. 10; Czesław Robotycki, „*Dezyderata*” z kabaretu *Piwnica pod Baranami – apokryf współczesnej kultury*, [w:] *Niezlota legenda. Kanoniczność i apokryficzność w kulturze*, red. J. Eichstaedt i K. Piątkowski, *Colloquia Ethnologica*, t. I, Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Wnętrz Dworskich w Ożarowie, Ożarów 2003.]



Autorzy 1947-1962

Andrzej Abramowicz
Hilda Andrews
A.M. Astachowa
Szandor Astalos
Andrzej Banach
Tancred Banateanu
Józef Barut
Barbara Bazieliach [B.B]
Rudolf Bednarik
Sula Błenet
Maria Bernasikowa
W.N. Bielicer
Janina Bieniarzówna
Helena Blumówna
Aleksander Błachowski
Stanisław Błaszczak
Maria Błońska
Zbigniew Bocheński
Władysław Bogatyński
Irena Bojarska
Tadeusz Bolduan
Wanda Borudzka
Aleksander Bożynow
Wanda Brzeska
Włodzimierz Brzezicki
Janina Bukowska
Józef Burszta
Janina Chełmińska-Świątkowska
Adam Chętnik
Jon Const. Chitima
Irena Chmielińska
Jan Chorościński
Jan Chranicki
Paulina Chrzanowska
Adolf Chybiński
Stanisław Cichowicz
Zofia Cieśla-Reinfussowa
Gerard Ciołek
Tibor Csorba
Irena Cywińska
Teresa Czajkowska
Jerzy Czajkowski
Zofia Czasznicka
Jadwiga Czerepińska
Anatoliusz Czerepiński
Rosica Czukanowa
Stefan Deptuszczyński
I.P. Dmityrowa
Agnieszka Dobrowolska
Anna Dobrzańska-Pawlicka
D. Drumew
Ludwik Dubiel
Nicolae Dunare
Stefan Dybowski
Witold Dynowski
Leszek Dzięgiel
Jerzy Fedkowicz
Albert Fiedler
Sebastian Flizak
Eugeniusz Frankowski
Ewa Fryś-Pietraszkowa
Wilhelm Gaerte
Olga Gajekowa [O.G.]
Stanisław Franciszek Gajerski
Zbigniew Gawrak
Wanda Gentil-Tippenhauer [W.T.,
W.G.]
Alicja Gerlach
Franciszek German
Władysław Gębik
Janina Ginett-Wojnarowiczowa
Adam Glapa
Mikailina Glemzaitė
Mieczysław Gładysz
Zofia Barbara Głowa
N.P. Gorbaczewa
Jan Górak
Ryszard Górski
Józef Grabowski
Piotr Greniuk
Piotr Grzegorzczak
Maria Grzeszczak
Maria Gutkowska-Rychlewska
Herta Haselberger
Stanisław Helsztyński
E. Hercik
Stanisław Hiż
Józef L. Holuby
Karol Homolacs
Jan Hopliński
Aleksander Jackowski
W. Ja. Jakowlewa
Eleonora Janikowska
Jadwiga Jarnuszkiewiczowa
Zbigniew Jasiewicz
Wojciech Jastrzębowski
Konrad Jażdżewski
Richard Jeřábek
Ewa Jęczalik
Wanda Jostowa
Krystyna Kaczko
Blanka Kaczorowska
Wojciech Kalinowski
Janina Kamińska
Zbigniew Kamykowski
Teresa Karwicka
Władysława Kolago
Bogusław Kopydłowski
O.A. Korbe
Andrzej Kossakowski
Juliusz Kostysz
Franciszek Kotula
Anna Kowalska-Lewicka
Arnost Kowar
Janina Krajewska
Witold Krassowski
Rudolf Krzywiak
Julian Krzyżanowski
Anna Kunczyńska [K.a]
Ludwik Kunz
Zofia Kurkowa
[patrz: Zofia Barbara Głowa]
H. Kuroń
J. Leśkiewicz
Józef Ligeza
Norbert Lippóczy
A.L. Lloyd
A.N. Łozanowa
Jerzy Łoziński
Otokar Macel
Longin Malicki
Krzysztof Malkiewicz
P.I. Makuszenko
Jan Manugiewicz
Krystyna Marczakowa
Józef Marków
Feliks Markowski
Eugenia Massalska
Michał Maśliński
F. K. Mathys
Małgorzata Matuszek
Barbara Matuszczyńska
Marta Michalska
J. Michalski
Ryszard Miernicki
Milan Gaspar
E. A. Milsztein
Jerzy Miłobędzki
Jan Mjartan
Wanda Modzelewska
Anna Morawska
Stanisława Mrozińska
Olga Mulkiwicz
Władysław Müller
Adam Nahlik
G. Niedosziwin

Janina Nowacka	Maria Sagajło-Kaczanowska	Jaroslav Vajdis
Maria Nyiry	Vladimir Scheufler	Cecylia Vetulani
Jacek Ołędzki	Tadeusz Seweryn	Józef Vydra
Zofia Onyszkiewicz-Łaszczyńska	Friedrich Sieber	W.K.
Janina Oryźyna	Siegfried Sieber	Andrzej Wajda
Jan Pachonński	Hieronim Skurpski	Ch. Wakarelski
Janina Petera	Jadwiga Sobieska	Michał Walicki
Z.A. Petrowa	Marian Sobieski	Dobiesław Walknowski
Michał Pękalski	Włodzimierz Sokorski	Stanisław Wallis
Kazimierz Piechotka	Paul-Henri Stani	Leopold Węgrzynowicz
Hanna Pieńkowska	Janina Stankiewiczowa	Aurelia Wierzchoń [A.W.]
Kazimierz Pietkiewicz [K.P.]	Edyta Starek	Aleksander Wojciechowski
Edward Pietraszek	Zofia Staronkowa	Ryszard Wojciechowski
Jerzy Pietrusiński	Juliusz Starzyński	Maria Woleńska
Jadwiga Pietruszyńska-Sobieska	Bożena Stelmachowska	Helena Wolska
[patrz: Jadwiga Sobieska]	Drahomira Stranska	Krzysztof Wolski
Stanisław Piotrowski	Radosław Szaczkus	Mieczysław Woźnowski
Ksawery Piwocki	Zdzisław Szewczyk	Artur Wycisk
Kasper Pochwalski	Zofia Szromba	Jan Zachwatowicz
Adam Pranda	M.P. Sztokmar	Anna Zambrzycka
Marian Przedpełski	Zdzisław Szulc	Jerzy Zanoziński
Maria Przeździecka	Tadeusz Ślawnski	Jan A. Zaremba
Zofia Przyłuska	Antoni Śledziwski	Alfred Zaręba
I.P. Rabortnowa	Anna Świątkowska	Kazimiera Zawistowicz-Adamska
Roman Reinfuss [R.R., RSS., R.RSS]	Henryk Świątkowski	Juliusz Zborowski
Jan Reychman	Jan Świdorski	Chwalisław Zieliński
T. Rogalanka	Zygmunt Świechowski	Irina Złotnikowa
Doris Ronowicz	Janusz Świeży	Maria Znamierowska-Prüfferowa
Janina Rosen-Przeworska	Eugenia Tarska	Henryk Zwolakiewicz
M.B. Różycka	Wanda Telakowska	Tadeusz Zygiel [T.Z.]
Tomasz Rusek	Wanda Teligowa	Andrzej Żaki
Andrzej Ryszkiewicz	Marian Terlecki	Maria Żakowska
Czesław Rzepiński	Teresa Trojanowicz	Jan Żoła-Manugiewicz
Jan Sadownik	Maria Trzepacz	Leonard Życki
N.B. Salko	Zofia Turska	Maria Żywirska
Saysse-Tobiczyk	Bohdan Urbanowicz	

Pan
Zbigniew Benedyktowicz
Redaktor Naczelny
Kwartalnika „Konteksty”

Szanowny Panie Redaktorze, Szanowna Redakcjo,
Fundacja Polski Instytut Antropologii z podziwem pa-
trzy na 70-letni dorobek kwartalnika „Konteksty. Polska
Sztuka Ludowa”.

Jesteśmy dumni, że tak szacowna instytucja zechciała
rozpocząć z nami współpracę. Projektem Etnografia Cyfro-
wa jako jedni z pierwszych w kraju rozpoczęliśmy digitali-
zację tekstów etnologicznych, a „Konteksty” udostępniły
Czytelnikom swoje materiały.

Serdecznie gratulujemy i życzymy dalszych lat twórczej
pracy.

*Justyna Jasionowska,
wiceprezes zarządu PIA*

Warszawa, 4.10.2016 r.
Pan
dr Zbigniew Benedyktowicz Redaktor Naczelny „Kon-
teksty. Rolska Sztuka Ludowa”

Szanowny Panie Doktorze, Drogi Kolego,
Zbliżający się Jubileusz kwartalnika „Konteksty” („Pol-
ska Sztuka Ludowa”) jest znakomitą okazją, by przekazać
Panu i całemu Zespołowi Redakcyjnemu wyrazy szczególne-
go uznania za całokształt działań, dzięki którym czasopismo
jest tak wysoko cenione przez szerokie kręgi Humanistów.

Refleksje nad twórczymi działaniami współczesnego
człowieka znajdują w „Kontekstach” wieloaspektowe ujęcia,
które poszerzają wiedzę i inspirują do dyskusji.

Życząc dalszych sukcesów w pełnieniu misji łączenia
środków ludzi kultury, nauki i sztuki, składamy Panu ser-
decznie gratulacje.

Dyrekcja Instytutu Sztuki PAN

Fot. Anna Beata Bohdziewicz



Fot. Anna Beata Bohdziewicz





Fot. Witold Szulecki



Fot. Witold Szulecki



Fot. Witold Szulecki



Fot. Witold Szulecki



Fot. Anna Beata Bohdziewicz

Autorzy 1962-1994

Maria Abramiuk
Henryka Adamczewska
Jan Adamowski
Anastazja Aleksa
Teresa Ambrożewicz
Maria Anacka-Łyjak
Philippe Ariès
A.K. Bajburin
János Balázs
Krystyna Bałabanow
Hanna Baltyn
Tancred Banateanu
Małgorzata Baranowska
Janusz Barański
Eugenio Barba
Roland Barthes
Jerzy Bartmiński
Adam Bartosz
Władysław T. Bartoszewski
Władysław Bartoszewski
Krystyna Basistowa
Danuta Batorska
Barbara Bazielić
Danuta Benedyktowicz
Zbigniew Benedyktowicz
Jan Berdyszak
Elżbieta Berendt
Eleonora Bergman
Paweł Beylin
Wojciech Białopiotrowicz
Kazimierz Biela
Ludwik Bielawski
Urszula Bielous
Andrzej Bieńkowski
Oto Bihalji-Merin
Romuald Biskupski
Halina Bittnor-Szewczykowa
Aleksander Błachowski
Stanisław Błaszczak
Piotr G. Bogatyriew
Janusz Bogucki
Laura Bohannon
Anna Beata Bohdziewicz
Szymon Bojko
Tadeusz Bolduan
Kazimierz Braun
Michał Bristiger
Marcin Brocki
Barbara Brukalska
Ryszard Brykowski
Arunas Bubnys
Michał Buchowski
Lidia Buczek
Jan Bujak
Maria Bujakowa
Irena Bukowska-Floreńska
Jakub Bułat
Hanna Burszta
Wojciech J. Burszta
Józef Burszta
Franciszka Burzyńska
Sławomira Bydalek
Stanisław Bylina
Jan Stanisław Bystron
Janusz Byszewski
Italo Calvino
Alina Cała
Adam Chętnik
Jadwiga Chętnikowa
Wacław Chmielarski
Witold Chmielewski
Juliusz Antoni Chrościcki
Tadeusz Chrzanowski
Jerzy Chumiński
Anna Chwierut
Ryszard Ciarka
Stanisław Cierniak
Zygmunt Ciesielski
Zofia Cieśla-Reinfussowa
Maciej Ciołek
Mikalojus Konstantinas Čiurlionis
James Clifford
Henri Corbin
Hubert Czachowski
Iga Czackowska
Dariusz Czaja
Jerzy Czajkowski
Stefan Czarnowski
Zofia Czasznicka
Beata Czech
Stanisława Czech-Walczakowa
Jadwiga Czerepińska
Anatoliusz Czerepiński
Marcin Czerwiński
Zofia Czerwos
Dionizjusz Czubala
Adam Czyżewski
Krzysztof Czyżewski
Zbigniew Dalewski
Anna Damrosz
Olga Danglová
Jerzy Darowski
Ewa Davidová
Jeanette DeBouzek
Jan Piotr Dekowski
Jacques Derrida
Grigorij Derwiz
Jacek Dobrowolski
Anna Dobrzańska-Pawlicka
Joanna Domańska
Irena Domańska-Kubiak
Jan Dorman
Wanda Dowlaszewicz
Wanda Drabik
Krzysztof Droba
Wanda Drozdowska
Feliks Dudkiewicz
Bożena Dudko
Wojciech Dudzik
Georges Dumézil
Nicolae Dunare
Janusz Dunin
Janina Dydowiczowa
Iza Dylewska
Ewa Dymkowska
Robert Dzięcielski
Leszek Dzięgiel
Ewa Dżurak
Umberto Eco
Stasys Eidrigevičius
Mircea Eliade
Ākos Engelmayr
Irena Eukowska-Floreńska
Piotr Fabiś
Alicja Falniowska-Gradowska
Barbara Fatyga
Maria Fiderkiewicz
Anna Filipowicz
Jerzy Fiszer
Jadwiga Formagiu
Don Fredericksen
Giza Frenkel
Ewa Fryś-Pietraszkowa
Józef Furdyna
Tomasz Gajda
Stanisław Franciszek Gajerski
Izabella Galicka
Katarzyna Gawłowa
Janusz Gazda
Konstanty Gebert
Sigitas Geda
Arnold van Gennep
Wanda Gentil-Tippenhauer
Marian Grzegorz Gerlich
Michael Gibson
Maria Giedz

Krystyna Gieryszewska	Wojciech Kalinowski	Krzysztof Kubiak
Wojciech Giza	Antoni Kamiński	Irena Kubiak
Marcin Giżycki	Janusz Kamocki	Vytautas Kubilius
Adam Glapa	Katarzyna Kaniowska	Anna Kuczyńska-Skrzypek
Michał Głowacki	Grigorij Kanowicz	Ryszard Kukier
Michał Głowiński	Ryszard Kantor	Anna Kunczyńska-Iracka
Mariusz Gołaj	Teresa Karwicka	Bożena Kural
Olga Goldberg-Mulkiewicz	Halina Kenarowa	Jan Kurek
Barbara Gołąb	Ferdynand Kijak-Solowski	Jan Kurkiewicz
Bożena Golcz	Hanna Kirchner	Violetta Kutlubasis-Krajewska
Tamara Gordon	Małgorzata Kitowska	Anna Kutrzeba-Pojnarowa
Jan Górak	Bożena Kobuszowska	Danuta Kuźnicka
Bogdan Górecki	Ewa Klekot	Vytautas Landsbergis
Jacek Grąbczewski	T. Jefferson Kline	Jiří Langer
Zofia Gródecka	Michał Klinger	Lajma Laučkaitė
Maria Gutkowska-Rychlewska	Danuta Kłosiewicz	Edmund R. Leach
Agnieszka Halemba	Jagna Knittel	Paweł Lechowski
Małgorzata Haładewicz	Halina Kobeckaitė	Konstanty Leliwa Słotwiński
Romualda Hankowska	Krzysztof Kocjan	Krystyna Lesień-Płachecka
Vera Hasalova	Leszek Kolankiewicz	Stanisław Leszczycki
Kirsten Hastrup	Jacek Kolbuszewski	Marta Leśniakowska
Alicja Helman	Barbara Kołodziejska	Claude Lévi-Strauss
Andrzej Hemka	Teresa Komornicka-Rościszewska	Stefan Lew
Krystyna Hermanowicz-Nowak	Teresa Kopania	Andrzej Lewandowski
Abraham Joshua Heschel	Tadeusz Kornaś	Julian Lewański
Jadwiga Hilczer-Pilch	Marian Kornecki	Zbigniew Libera
Adam Hoffmann	Ewa Korulska	Mieczysław Limanowski
Zbigniew Hołdys	Franciszek Kotula	Norbert Lippóczy
Renata Hryciuk	Anna Kowalczyk	Marian Lipski
Renata Hryń	Anna Kowalska-Lewicka	Victoras Liutkus
Joanna Hübner-Wojciechowska	Paweł Kowalski	Michał Luboradzki
Teresa Jabłońska	Piotr Kowalski	Janina Ludawska
Aleksandra Jacher-Tyszkowa	Marek Arpad Kowalski	Miroslava Ludvikova
Aleksandra Jackowska	Maria Kownacka	Michail Ładur
Aleksander Jackowski	Maria Kozłowa	Paweł Ładykowski
Andrzej Jakimowicz	Karol Kos	Jacek Łodziński
Bogna Jakubowska	Monika Krajewska	Tadeusz Łopatkiewicz
Zbigniew Jakubowski	Piotr Krajewski	Irena Łopuszańska
Maria Janion	Stanisław Krajewski	Bolesław Łopuszański
Marcin Jarnuszkiewicz	Ewa Krasińska	Małgorzata Łukasiewicz
Jadwiga Jarnuszkiewiczowa	Andrzej Krasnowolski	Janina Łukasiewicz
Zbigniew Jasiewicz	Wojciech Krasuski	Wojciech Łysiak
Aleksander Jaśkiewicz	Jarosław Krawczyk	Zdzisław Mach
Władysława Jaworska	Karel Kreuzer	Joanna Maciejewska-Pavković
Richard Jefabek	Janusz Krippendorf	Eugeniusz Madejski
Ewa Jęczalik	Antoni Kroh	Barbara Magierowa
Barbara Jonscher	Magdalena Kroh	Maria Majka
Leon Jończyk	Tadeusz Krotoski	Jan Krzysztof Makulski
Henryk Jurkowski	Elżbieta Królikowska	Longin Malicki
Wiesław Juszcak	Wojciech Krukowski	Aleksander Małachowski
Iwona Kabzińska-Stawarz	Maciej Krupa	Alicja Maleta
Krystyna Kaczko	Jacek Kryg	Krystyna Małkowska
Izolda Kaczmarczyk	Zygmunt Krzak	Andrzej Emeryk Mańkowski
Marzanna Kaińska	Stefania Krzysztofowicz	Krystyna Marczakowa
Algis Kalėda	Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska	Feliks Markowski
Danuta Kalinowska-Kłosiewicz	Zbigniew Książek	Maria Teresa Maszczak

Małgorzata Matuszkówna	Kazimierz Piechotek	Dorota Simonides
Marcel Mauss	Maria Piechotek	Grzegorz Sinko
Mikołaj Mazurek	Tadeusz Piersiak	Stanisław Skibiński
Magdalena Michalska-Ciarka	Kazimierz Pietkiewicz	Wacław Skirzyński
Wojciech Michera	Bronisław Pietrak	Zdzisław Skrok
Anna Micińska	Edward Pietraszek	Piotr Skrzynecki
Franciszek Midura	Bogdana Pilichowska	Janusz Sławiński
Eleazar Mojsiejewicz Mieletyński	Andrzej T. Pilichowski-Ragno	Magdalena Smęder
Józef Mikołajtis	Jan Piotrowski	Nina Smolarz
Anna Milewska-Młynik	Mieczysław Piwko	Teresa Smolińska
Jan Minorski	Ksawery Piwocki	Zdzisław Smoluchowski
Andrzej Mirga	Jan Pluciński	Łukasz Smyrski
Jan Mitarski	Alé Počičupaité	Franciszek Sobalski
Jan Mitera	Agnieszka Pokropek	Wacław Sobaszek
Stefan Morawski	Marian Pokropek	Anna Sobolewska
Ewa Moroz	Barbara Polockowa	Zofia Sokolewicz
Hanna Mortkowicz-Olczakowa	Mieczysław Porębski	Aleksander Spyra
Stanisław Mossakowski	Józef Półciarek	Andrzej Stawarz
Janusz Mroczek	Jerzy Prokopiuk	Antoni Stelmach
Lech Mróz	Władimir Jakowlewicz Propp	Jan Stęszewski
Szczepan Mucha	Marian Przedpeński	Wiktor Stoczkowski
Olga Mulkiwicz-Goldbergowa	Maria Przeździecka	Ludwik Stomma
Ludmiła Murawska	Józef Przyborowski	Stanisław Stroiński
Bronisław Muszyński	Ryszard Przybylski	Roch Sulima
Wiesław Myśliwski	Anna Pyłńska-Spiss	Wacław Sułkowski
Włodzimierz Naumiuk	Helena Średniawa	Zygmunt Sułowski
Małgorzata Niezabitowska	Eugeniusz Radzik	Hanna Sygietyńska
Nikifor	Zbigniew Raszewski	Piotr Szacki
Janina Nowacka	Roman Reinfuss	Anna Szałapak
Teofil Ociepka	Krzysztof Renik	Zofia Szanter
Barbara Ogrodowska	Sergiusz Riabinin	Maciej Szańkowski
Czesław Okińczyc	Jeremy Rifkin	Tadeusz Szczepanek
Jan Okoń	Czesław Robotycki	Jerzy Szczepkowski
Aleksandra Okopień-Sławińska	Jadwiga Rodowicz	Maciej Szczyrbuta
Grzegorz Olesiak	Renata Rogozińska	Krystyna Szeffler (Tukwa)
Halina Ołędzka	Vincent Rosenblatt	Olga Szenejko
Jacek Ołędzki	Stefan Rosiński	Magdalena Szeska
Mikołaj Olszewski	Zofia Rozanow	Teresa Szetela
Dominik Opolski	Andrzej Różycki	Hanna Szewczyk
Janusz Optołowicz	Krzysztof Ruszel	Zdzisław Szewczyk
Janina Oryżyna	Teresa Rutkowska	Monika Sznajderman
Agnieszka Osiecka	Boris Aleksandrowicz Rybaków	Wiesław Szpilka
Zbigniew Osiński	Maciej Rychły	Zofia Szromba-Rysowa
Rudolf Otto	Krzysztof Sabak	Danuta Szutkowska
Franciszek Pabich	Wojciech Sadowski	Beata Szydło
Dorota Pacewicz	Jan Samek	Józef Szymańczyk
Adam Bartosz Palamenter	Joanna Sarnecka	Antoni Śledziwski
Henryk Paprocki	Jacek Schmidt	Ewa Śnieżyńska
Maria Paradowska	Georges Schmits	Anna Świątkowska
Hanna Pawlak	Jan Setkowicz	Agnieszka Taborska
Włodzimierz Pawluczuk	Andrzej Seweryn	Zbigniew Taranienko
Antoni Pelczyk	Tadeusz Seweryn	Bożena Taranowicz
Janina Petera	Vittorio Sgarbi	Zbigniew Targielski
Leander Petzoldt	Jadwiga Siemaszko	Wanda Telakowska
Krystyna Piątkowska	Wojciech Siemion	Jadwiga Teodorowicz-Czerepińska
Krzysztof Piątkowski	Sławomir Sikora	Jerzy Timoszewicz

Jerzy Toeplitz	Edward Waligóra	Ryszard Wójcicki
Joanna Tokarska-Bakir	Aleksander Wallis	Jarosław Krzysztof Wójcik
Joanna Tomicka	Halina Wałaszewska	Halina Wójcik
Ryszard Tomicki	Beata Wasilewska	Anna Wróblewska
Tadeusz M. Trajdos	Jerzy Sławomir Wasilewski	Seweryna Wyslouch
Marian Józef Trojan	Stanisław Węglarz	Krystyna Zachwatowicz
Andrzej Trzcіński	Grażyna Wianecka	Wojciech Załęski
Irena Turnau	Agata Wieczorek	Andrzej Zaporowski
Bernadetta Turno	Anna Wieczorkiewicz	Joanna Zatorska
Ks. Jan Twardowski	Mariusz Wieczorkowski	Henryk Zawadzki
Elżbieta Umińska	Ludwik Więcek	Kazimiera Zawistowicz-Adamska
Vytautas Urbanavičius	Tadeusz Więckowski	Zita Žemaityte
Gerardus van der Leeuw	Seweryn A. Wislocki	Zdzisław Zgieruń
Norbertas Vėlius	Henryk Wisner	Jacek Antoni Zieliński
Tomas Venclova	Ewa Wojtkowiak	Roman Zimand
Armand Vetulani	Krzysztof Wolski	Ludwig Zimmerer
Andrzej Wajda	Jacek Wołowski	Magdalena Zowczak
Joanna Walaszek	Roman Woźniak	Maria Żmigrodzka
Katarzyna Walewska	Krzysztof Woźniak	Bożena Żukowicz
Jolanta Walicka	Maria Woźniak	Maria Żywirska
Michał Walicki	Mieczysław Woźnowski	Stanisław Żywolewski

Polskie Towarzystwo Ludoznawcze
Wrocław, 07.10.2016 r.
Pan
dr Zbigniew Benedyktowicz Redaktor Naczelny Kwartalnika
„Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury-etnografia-sztuka”

Szanowna Panie Redaktorze,
„Konteksty”, znane środowiskom związanym z Polskim Towarzystwem Ludoznawczym najpierw jako „Polska Sztuka Ludowa”, to czasopismo, które jest stałą naszą lekturą. Członkowie Towarzystwa, jako wydawcy czterech własnych czasopism z mieszaniną podziwu, dobrze pojętej zazdrości i ciekawości poznawczej zawsze sięgają do kolejnych numerów redagowanego przez Pana kwartalnika. Znajdujemy tam teksty, które są nie tylko przyswajane, lecz także cytowane. Pismo jest profesjonalne w każdym calu, a jednocześnie niezwykle interesujące dla wszystkich, którzy zajmują się „człowiekiem i jego kulturą”. Proszę nam wierzyć, że w naszych przekraczających siedemset osób szeregach jest wielu oddanych „Kontekstom” czytelniczek i czytelników. W imieniu wszystkich etnolożek i etnologów zrzeszonych w PTL-u Panu poprzednikom i Panu, wszystkim współpracownikom i współpracowniczkom w przeszłości i dziś gratulujemy z okazji 70-lecia istnienia czasopisma! Jednocześnie życzymy dalszych dekad istnienia i znaczenia mapy intelektualnej polskiej humanistyki!

Z szacunkiem
Michał Buchowski
Prezes

Kraków, 4 października 2016 r.
Pan
Dr Zbigniew Benedyktowicz
Redaktor Naczelny
„Kontekstów. Polskiej Sztuki Ludowej”

Z okazji dostojnego jubileuszu 70-lecia istnienia „Kontekstów” składani Panu oraz całemu Zespołowi Redakcji serdeczne gratulacje oraz wyrazy najwyższego uznania.

Ten ważny periodyk od pierwszych numerów prezentował najwyższy poziom merytoryczny i edytorski, służąc początkowo głównie etnologom, następnie antropologom kultury, a od z górą dwóch dekad całemu środowisku kultury poprzez prezentowanie najgłębszych idei humanistyki.

Życzę zatem aby kolejne lata były w tej szlachetnej misji równie udane i wolne od przyziemnych kłopotów finansowych.

Dziekan Wydziału Historycznego UJ
Prof. Dr hab. Jan Święch

Niewiele jest polskich czasopism, które mogą poszczycić się nie tylko długowiecznością, lecz także wiernością swojemu powołaniu i darem wycucia współczesności. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” są takim czasopismem. Gratulując poziomu i osiągnięć, życzymy, żeby się nie zmieniały.

Redakcja „Tekstów Drugich”

Autorzy 1995-2015

Magdalena Abakanowicz
Marcin Abijski
Michaelis Adamis
Giorgio Agamben
Michał Ajvaz
Hans Christian Andersen
Warren D. Anderson
Jurij Andruchowycz
Piotr Andrusieczko
Lycourgos Angelopoulos
Frank R. Ankersmit
Marc Artigau
Jacquie Asplundh
François Augieras
Monique Augras
Marc Augé
Francis Bacon
Paul Badham
Benjamin Bagby
Albert Bajburin
Zbigniew Bajek
Filip Bajon
Kasper Bajon
Stuart Baker
Georges Balandier
Hanna Baltyn
Renata Banasińska
Aleksandra Banaszkiwicz
Georges Banu
Małgorzata Baranowska
Stanisław Barańczak
Katarzyna Barańska
Janusz Barański
Stanisław Barański
Eugenio Barba
Magdalena Barbaruk
Eli Barbur
Radosław Barc
Brooke Barrie
Roland Barthes
Rafał Bartkowicz
Jerzy Bartmiński
Magdalena Bartnik
Krystyna Bartol
Antoni Bartosz
Jérôme Baschet
Roger Bastide
Katarzyna Batko
Wojciech Bałus
Joseph Antenucci Becherer
Krzysztof M. Bednarski
Antoni Beksiak
Danuta Benedyktowicz
Joanna Benedyktowicz
Ludomir Benedyktowicz
Zbigniew Benedyktowicz
Ewa Benesz
Gottfried Benn
Jonathan Benthall
Gianna Benvenuto
Antonina Bereza
Henryk Bereza
José Bergamin
John Berger
Ireneusz Betlewicz
Monika Białecka
Bogdan Białek
Miron Białoszewski
Konstantin Biebl
Edyta Bielawska
Krzysztof Bielawski
Agata Bielik-Robson
Ewa Bielowska-Nowak
Jerzy Biernacki
Adam Bieszk
Marek Bieńczyk
Maria Bikont
Kornelia Binicewicz
Ludwig Binswanger
Natalia Bloch
Bogusław Sławomir Bobula
Jadwiga Bocheńska
Anna Boczkowska
Anna Bogdanowicz
Anna Beata Bohdziewicz
Janusz Bohdziewicz
Åsa Boholm
Katarzyna Bojarska
Anna Bolecka
Danuta Bolikowska
Sofija Bonkowska
Jorge Luis Borges
Jacek Borkowicz
Grażyna Borkowska
Marcin Bornus-Szczyciński
Sebastian Borowicz
Jacek Borowski
Piotr Borowski
Wiesław Borowski
Tadeusz Boruta
Barbara Bossak-Herbst
Alain Bouillet
Wojciech Bońkowski
Mateusz Braun
Horst Bredekamp
Michael Brenson
Howard Brenton
Michał Bristiger
Marcin Brocki
Wojciech Brojer
Peter Brook
Thomas Browne
Alexandre Bruni
Ernest Bryll
Blanka Brzozowska
Wawrzyniec Brzozowski
Rafał Bubnicki
Benjamin Buchloh
Wojciech J. Burszta
Sławomir Buryła
Anna R. Burzyńska
Anna Burzyńska-Kamieniecka
Svetlana Butskaya
Krzysztof Maria Byrski
Roger Caillois
Amelia Serraller-Calvo
Giovanni Careri
Patrycja Cembrzyńska
Toni Casalonga
Giovanni Cerri
Dipesh Chakrabarty
Suzanne Chappaz-Wirthner
Agata Chałupnik
Agata Chełstowska
Luigi Chiriatti
Iwona Chmielewska
Justyna Chmielewska
Bogdan Chmielewski
Witold Chmielewski
Iwona Chodorowska
Filip Chodzewicz
Arkadiusz Cholewa
Józef Chrobak
Karol Chrobak
Katarzyna Chrudzimska
Tadeusz Chrzanowski
Adolf Chybiński
Anna Chęćka-Gotkowicz
Ryszard Ciarka
Krzysztof Cibor
Jacek Cichocki
Stanisław Cichowicz
Jan Ciechowicz
Zofia Cieśla-Reinfussowa
Gerard Ciołek
Jean Clair

James Clifford	Leslie du S. Read	Julián Gastelo
Catherine Coquery-Vidrovitch	Maciej J. Dudziak	Clifford Geertz
Andrzej Coryell	Wojciech Dudzik	Daniel Gerould
Jurij Cywjan	Krystyna Duniec	Marzena Gierga
Tomasz Cyz	Jean-Yves Durand	Krystyna Gieryszewska
Hubert Czachowski	Paweł Dybel	Graeme Gilloch
Dariusz Czaja	Stefan Dybowski	Paul Gilroy
Mariusz Czaja	Grzegorz Dyduch	Carlo Ginzburg
Anna Czajka	Richard Dyer	Mikołaj Gliński
Małgorzata Czapiga	Stanisław Dygat	Katarzyna Gmachowska
Józef Czapski	Jacek Dziekan	Marcin Gmys
Barbara Czarniawska	Izabella Dzienisiewicz	Róża Godula-Węclawowicz
Urszula Czartoryska	Marta Dziewańska	Irena Godyń
Czesław Czechowicz	Małgorzata Dziewulska	Jacques Le Goff
Józef Czechowicz	Katarzyna Dąbek	Oskar Goldberg
Krystyna Czerni	Jan Dąbkowski	Jan Gondowicz
Karolina Czerska	Andrzej Dąbrowski	Igor Gorzkowski
Mariusz Czubaj	Wojciech Z. Dąbrowski	Mariusz Gołaj
Adam Czyżewski	Beata Dłutek	Zofia Gołubiew
Krzysztof Czyżewski	Maria Dłutek	Paweł Goźliński
Piotr Dahlig	Ewa Dżurak	Józef Grabowski
Roberto Da Matta	Umberto Eco	Grzegorz Graff
Jerzy Danielewicz	Jarosław Eichstaedt	Łukasz Grajewski
Krystian Darmach	Jaś Elsner	Stanisław Grochowiak
Robert Darnton	Paweł Elshtein	Ruth Gruber
Lorraine Daston	Anna Engelking	Tomasz Grygiel
Norman Davies	Ryszard Engelking	Teresa Grzybkowska
Michel de Certeau	Marie-Helene Estienne	Zuzanna Grębecka-Ćwiek
Gérard de Nerval	Teresa Ryf-Esbert	Giulia Guadagnin
Tacita Dean	Magdalena Fabiś	Benedetta Cestelli-Guidi
Mathieu Deflem	Danilo Facca	Mikołaj Gumilow
Janusz Degler	Xavier Farré	Stefan Gunnar Paulsson
Richard Demarco	Hanna Faryna-Paszkiewicz	Georgij Iwanowicz Gurdzijew
Gilles Deleuze	Barbara Fatyga	Aron Guriewicz
Beata di Biasio	Janina Fatyga	Ireneusz Guszpit
Georges Didi-Huberman	Katarzyna Fazan	Dorota Gut
Agata Diduszko-Zyglewska	Barbara Fedyszak-Radziejowska	Jagoda Gutowska
Brian Dillon	Piotr Jakub Fereński	Mikołaj Góralik
Mariusz Dobkowski	Elżbieta Ficowska	Aneta Górnicka-Boratyńska
Andrzej Dobosz	Stanisław Fijałkowski	Konrad Górny
Jacek Dobrowolski	Mirosław Filipowicz	Katarzyna Górska
Witold Dobrowolski	Katarzyna Flader-Rzeszowska	Jerzy Górzeński
Tomasz Dobrzański	Bartosz Flak	Marcin Gąsienica-Kotelnicki
Wojciech Dohnal	Janusz Fogler	Michał Głowiński
Eulalia Domanowska	Maria Fogler	Marek Haftek
Aleksandra Domaradzka	Adrian Forty	Joanna Haggarty
Ewa Domańska	Amelia Franas	Pierre Halen
Tomasz Dominik	Hubert Francuz	Dorota Hall
Krzysztof Dorosz	Jerzy Franczak	Desmond Harding
John Dowland	Jacek Frankowski	Jo Harper
Viliam Dočolomanský	David Freedberg	Jan Hartman
Katarzyna Dołęgowska	Mattias Frey	Thomas De Hartmann
Marcin Drabek	Françoise Frontisi-Ducroux	Julia Hartwig
Jarosław Jot-Drużycki	Françoise Gaillard	Władysław Hasior
Janusz Drzewucki	Alina Gałązka	Kirsten Hastrup
Dagmara Dudek	Majan Garlinski	Eduard Van Hengel

Ria Van Hengel	Agnieszka Kamińska	Tadeusz Kornaś
Zbigniew Herbert	Ireneusz Kamiński	Maciej Wiktor Kornobis
Mariusz Hermansdorfer	Łukasz Kamiński	Ewa Korulska
Ludmyła Herus	Mateusz Kanabrodzki	Bohdan Kos
Marcin Hinz	Ireneusz Kania	Karolina Kosińska
Aleksandra Hirszfeld	Przemysław Kaniecki	Beata Kosińska-Krippner
Ola Hnatiuk	Katarzyna Kaniowska	Dariusz Kosiński
Alison Hodge	Tadeusz Kantor	Krzysztof Kosowski
Julia Holewińska	Piotr Kaplita	Irena Kossowska
Denis Hollier	Agata Kapturkiewicz	Łukasz Kossowski
Gustaw Holoubek	Ryszard Kapuściński	Maja Kostecka
Amanda Hopkinson	Nikodem Karolak	Bartłomiej Kowal
Peter Hulton	Agnieszka Karpowicz	Grzegorz Kowalski
Irena Huml	Katarzyna Kasia	Janusz R. Kowalczyk
Albert Hunt	Rustam Kasimow	Jacek Kowalewski
Rafał Huzarski	Ryszard Kasperowicz	Joanna Kowalik
George M. Hyde	Katarzyna Kazimierczuk	Andrzej Piotr Kowalski
Karolina Hübner	Maciej Kaziński	Hubert Kowalski
Vladimir Ivanoff	Zofia Kałkus	Piotr Kowalski
Bartosz Izbecki	Dobrochna Kałwa	Monika Koziń-Świca
Małgorzata Jabłońska	Karl Kerényi	Anna Kozińska-Targiel
Natalia Jabłońska	Łukasz Kiepuszewski	Dorota Kołakowska
Aleksander Jackiewicz	Bogusław Kierc	Leszek Kołakowski
Katarzyna Jackowska-Enemu	Tatiana Kiktiewa	Aleksandra Koś
Aleksander Jackowski	Adam Kilian	Monika Krajewska
Mary Jane Jacob	Jane Kilby	Piotr Krajewski
Magdalena Jagiełło	Nina Király	Stanisław Krajewski
Michał Jagiełło	Agnieszka Kirchner	Dorota Krakowska
Agata Jakubowska	Hanna Kirchner	Ewa Krakowska
Jean Jamin	Oksana Kis	Andrzej Kramarz
Marek Janczyk	Andrzej Kisielewski	Marcin Krassowski
Maria Janion	Małgorzata Kitowska-Łysiak	Magdalena Kraszewska
Aleksandra Janus	Kerwin Lee Klein	Julia Kristeva
Michał Januszkiewicz	Ewa Klekot	Antoni Kroh
Alfred Jarry	Witosław Klembowski	Magdalena Kroh
Andrzej Jasiński	Cynthia Klestinec	Wojciech Krukowski
Magdalena Jaworska	Barbara Klich-Kluczewska	Maciej Krupa
Jacek Jaźwierski	Urszula Klimut	Walentyna Krupowies
Jaromir Jedliński	Michał Klinger	Anna Krysztofiak
Mikołaj Jewrieinow	Heide Klinkhammer	Ireneusz Krzemiński
J. Seward Johnson	Dagmara Klosse	Julian Krzyżanowski
Joanna Jopek	Brian Klug	Zygmunt Krzyżanowski
Henryk Jurkowski	Wespazjan Kochowski	Zofia Król
Małgorzata Just	Mirosław Kocur	Anna Królica
Wiesław Juszcak	Ewa Kocój	Katarzyna Kubat
Dorota Jędruch	Joseph Leo Koerner	Monika Kubat
Bogusław Jędruszcak	Leszek Kolankiewicz	Anna E. Kubiak
Adrianna Kabza	Katarzyna Kolasa	Krzysztof Kubiak
Olga Kaczmarek	Maja Komorowska	Zygmunt Kubiak
Katarzyna Kaczmarska	Wawrzyniec Konarski	Grażyna Kubica
Andrzej Kaczyński	Krzysztof Konieczny	Sebastian Kubica
Marcin Kafar	Dariusz Konstantynów	Tomek Kubicki
Tomasz Kalczyński	Tadeusz Konwicki	Tomasz Kubikowski
Arkadiusz Kalin	Beata Kopacka	Lidia Kuchtówna
Natalia Kaliś	Kamil Kopania	Anna Kucio
Stanisław Zbigniew Kamieński	Krzysztof Kopczyński	Alicja Kuczyńska

Anna Kuczyńska	Maria Lipok-Bierwiazzonek	J. Lorand Matory
Marta Kufel	François Lissarrague	O. Błażej Matusiak
Krzysztof Kuhiak	Hollis Urban Liverpool	Piotr Matywiecki
Agnieszka Kula	Oleg Ljubkiwskij	Piotr Mazik
Joanna Kulas	Iwona Luba	Remigiusz Mazur-Hanaj
Anna Kuligowska-Korzeniewska	Michalina Lubaszewska	Sławomir Mazurek
Waldemar Kuligowski	Tadeusz Lubelski	Roman Mazurkiewicz
Robert Kulpa	Krystian Lupa	Katia Mazzucco
Simon Kuper	Stanisław Łabiszewski	Maria Małanicz-Przybylska
Łeś Kurbas	Dominika Łarionow	Monika Małkowska
Roman Kurkiewicz	Olga Łobaczewska	Alicja Małkowska
Marta Kurkowska-Budzan	Anna Łoboda	Gridley McKim-Smith
Anna Kurpiel	Andrzej Łojko	Krzysztof A. Meissner
Ewa Korulska	Anna Łopatowska	Aleksandra Melbechowska-Luty
Iwona Kurz	Lew Łosiew	Maciej Melecki
Katarzyna Kuszyńska	Jurij Łotman	Andrzej Mencwel
Kornelij Kutelmach	Michał Łuczewski	Mauro Menichetti
Jerzy Kutkowski	Aleksandra Łukasiewicz	Katia Michajłowa
Katarzyna Kuzko	Małgorzata Łukasiewicz	Justyna Michalik
Danuta Kuźnicka	Krzysztof Łukaszewicz	Bohdan Michalski
Józef Kwaterko	Robert Macfarlane	Marcin Michalski
Paulina Kwiatkowska	Piotr Machul	Philippe-Alain Michaud
Marek Kędzierski	Paweł Maciejko	Wojciech Michera
Piotr Kędziorek	Goshka Macuga	Adam Michnik
O. Jan Andrzej Kłoczowski	Artur Madaliński	Anna Micińska
Paweł Kłoczowski	Barbara Magierowa	Aldona Mickiewicz
Piotr Kłoczowski	Lena Magnone	Dorota Mieszek
Agnieszka Kłos	Małgorzata Maj	Magdalena Mijalska
Piotr Lachmann	Zbigniew Majchrowski	Barbara Mijakowska
David R. Lachterman	Magdalena Majchrzak	Krzysztof Miklaszewski
Michael Lambert	Maria Majerczyk	Anna Mikolejko
Lechosław Lameński	Wojciech Majewski	Zbigniew Mikolejko
Suzanne Landau	Dorota Majkowska-Szajer	Monika Milewska
Henriette Lannes	Barbara Major	Jeremy Millar
Justyna Laskowska	Agnieszka Makarewicz	Jan Mioduszewski
Grzegorz Laszuk	Urszula Makowska	Marta Miskowicz
Lisa Le Feuvre	Marek Maksymczak	Andrzej Mitan
Jan Wawrzyniec Lech	Anna Malanowska	W.J.T. Mitchell
Michel Leiris	Ludwika Malarska	Jerzy Miziołek
Philippe Lejeune	Wojciech Malawski	Czesław Miłosz
J. Krzysztof Lenartowicz	Ewa Malec	Dawid Mlekicki
Światosław Lenartowicz	Małgorzata Maliborska	Karol Modzelewski
Włodzimierz Lengauer	Bronisław Malinowski	Jakub Momro
Jacek Leociak	Andrzej Marat	Silvère Monod
Karolina Lewandowska	Chantal Marazia	James Moore
Rafał Lewandowski	Wojciech Marchlewski	Agnieszka Morawińska
Ariadna Lewańska	Janusz Marciniak	Stefan Morawski
Julian Lewański	Tomasz Marciniak	Dietz-Rüdiger Moser
Gerardus Van Der Leeuw	Karolina Marcinkowska	Stanisław Mossakowski
Ludwik Lewin	Ivan G. Marcus	Małgorzata Mostek
Andrzej Leśniak	Michał P. Markowski	Paweł Mościcki
Marta Leśniakowska	Adam Mars-Jones	Lech Mróz
Zbigniew Libera	Carol Martin	Marzena Mróz
Andrew Linzey	Peter Martyn	Katarzyna Murawska-Muthesius
Roman Lipa	Justyna Masłowiec	Petro Murianka
Krzysztof Lipka	Michał Masłowski	Łukasz Musiał

Barbara Myerhoff	Janusz Palikot	Mieczysław Porębski
Krzysztof Mętrak	Adam Paluch	Maria Anna Potocka
Elikia M'Bokolo	Małgorzata Paluch-Cybulska	Wojciech Prażmowski
Draginja Nadaždin	Jan Pamuła	Jerzy Prokopiuk
Luiza Nader	Władysław Panas	Magdalena Prosińska
Grzegorz Nadgrodkiewicz	Yannis Papadopoulos	Katarzyna Prot-Klinger
Rafał Nahirny	Henryk Paprocki	Maria Prussak
Marcin Napiórkowski	Janina Paradowska	Tomasz A. Pruszek
Anna Nasiłowska	Jan Paradowski	Janusz Przewłocki
Adam Nawierski	Zbigniew Pasek	Ryszard Przybylski
Małgorzata Nałęcka	Paweł Passini	Tomasz Przybyszewski
André Neher	Marcin Pastwa	Marek Przybył
Anna Niedźwiedź	Piotr Paszkiewicz	Paweł Próchniak
Johann Wolfgang Niklaus	Monika Paśnik-Petryczenko	Frank Pschichholz
Oleś Noha	Joanna Eliza Pawelczyk	Marcel Pérès
Cyprian Norwid	Jacek Jan Pawlik	Zuzanna Pędzich
Dorota Nowak	Robert Pawlik	Pascal Quignard
Tadeusz Nowak	Ewelina Pawlus	Sergio Quinzio
Marek Nowakowski	Grzegorz Pawłowski	Joanna Raczkowska
Joanna Nowicki	Piotr Pawłowski	Magdalena Radkowska
Ewa Nowina-Sroczyńska	Tadeusz Peiper	Joanna Rak
Jerzy Nowosielski	Marcel Pérès	Tomasz Rakowski
Bogna J. Obidzińska	Andrzej Perzanowski	Matthew Rampley
Judith Okely	Włodzimierz Karol Pessel	Zbigniew Raszewski
Stefan Okołowicz	Stefanie Peter	Dobrochna Ratajczakowa
Waldemar Okoń	Fritz Peters	Ulrich Raulff
Michał Okoński	Wojciech Piasek	Katarzyna Regulska
Joanna Olech	Dorota Piekarczyk	James Redfield
Emilia Olechnowicz	Aneta Pierzchała	Jasia Reichardt
Hanna Olechnowicz	Katarzyna Pietruczuk	Maksymilian Rejmier
Radosława Olewicz	Joanna Pietruszka	Krzysztof Rekosz
Iwona A. Oliwińska	Joanna Pietrzak-Thébault	Dominika Rembelska
Tadeusz Olszański	Andrzej Pieńkos	Bogdan Renczyński
Przemysław J. Olszewski	Bogdana Pilichowska	Ewa Rewers
Jacek Ołędzki	Andrzej Pilichowski-Ragno	Antonello Ricci
Jean Omasombo-Tschonda	Marian Pilot	Paul Ricoeur
Małgorzata Omilanowska	Andrzej Pinno	Lech Robakiewicz
Andrzej Orłowski	Kazimierz Piotrowski	David Robinson
José Ortega y Gasset	Piotr Piotrowski	Barbara Robotycka
Zyta Oryszyn	Przemysław Piotrowski	Karolina Robotycka
Paweł Orzeł	Ksawery Piwocki	Aleksander Bratek Robotycki
Katarzyna Osińska	Krystyna Piątkowska	Czesław Robotycki
Zbigniew Osiński	Krzysztof Piątkowski	Paweł Rodak
Marian Oslisło	Tomasz Plata	Jadwiga Rodowicz
Maria Ossowska	Agneta Pleijel	Tomasz Rodowicz
Jacek Ostaszewski	Jerzy Pluta	Agnieszka Rosales Rodriguez
Maria Osterwa-Czekaj	Anna Pochłódka	Henryk Izidor Rogacki
O. Wacław Oszejca	Bohdan Pociąg	Maria Rogińska
Michał Otorowski	Józef Tomasz Pokrzywniak	Anna Rogozińska
Eduard Ovčaček	Paweł Polit	Renata Rogozińska
Marek Oziewicz	Chana Pollack	Elżbieta Rojek
Marek Pacukiewicz	Joanna Pollakówna	Łukasz Ronduda
Elżbieta Paczkowska-Łągowska	Maria Pomianowska	Laurence Rosenthal
Andrzej Paczkowski	Sławomir Popowski	Tomasz Rosiński
Suzanne Pagé	Maria Poprzęcka	Piotr Seweryn Rosół
Agnieszka Pajączkowska	Dorota Porowska	Anda Rottenberg

Raymond Roussel	Magdalena Sieramska	Hałyna Stelmaszczuk
Maciej Rożalski	Agata Sierbińska	Dmytro Stepowyk
Maria Różga	Sławomir Sikora	Hito Steyerl
Monika Rudaś-Grodzka	Tomasz Sikora	Bernd Stieghorst
Manuel Delgado Ruiz	Jonathan Simon	Davide Stimilli
Rafał Rukat	Radosław Sioma	Wiktor Stoczkowski
Artur Rumpel	Maryla Sitkowska	Bożenna Stokłosa
Teresa Rutkowska	Eliza Siulborska	Ludwik Stomma
Krzysztof Rutkowski	Krzysztof Siwczyk	Magdalena Stopa
Zoriana Rybczyńska	Roman Sileckij	Leonid Stołowicz
Zbigniew Rybczyński	Peter Skalnik	Krzysztof Strachota
Adam Rybiński	Agata Skala	Justyna Straczuk
Agata Rybus	Maria Skiba	Carsten Strathausen
Maciej Rychły	Marcin Skupiński	Marilyn Strathern
Zofia Rydet	Marta Skwara	Walentyna Strileć
Michał Rydlewski	Ewelina Skłodowska	Przemysław Strożek
Maria Rzepińska	Jurij Smirnow	Jadwiga Strzelecka
Czesław Rzońca	Antoni Smuszkiewicz	Jan Strzelecki
Antoni Rząsa	Wiesław Smużny	Ignacy Strączek
Małgorzata Różewicz	Vivian C. Sobchack	Tomasz Strączek
Tadeusz Różewicz	Małgorzata Sobieraj	Jan Stęszewski
Andrzej Różycki	Anna Sobolewska	Katarzyna Suchcicka
Ernesto Sabato	Justyna Sobolewska	Janusz Sujecki
Agnieszka Sabor	Tadeusz Sobolewski	Jan Witold Suliga
Halina Sadecka	Łukasz Sochacki	Aleksandra Sulikowska
Jakub Sadowski	Bogusława Sochańska	Roch Sulima
Małgorzata Sady	Maria Sokołowska	Marcin Sutryk
Józef Sadzik	Grzegorz Sokół	Jewhen Swerstiuk
Piotr Sadzik	Lech Sokół	Tomasz Swoboda
Magdalena Saganiak	Aleksis Solomos	Piotr Szacki
Mateusz Salwa	Zbigniew Władysław Solski	Joanna Szadura
Jeanne De Salzmann	Piotr Sommer	Wojciech Szatkowski
Michel De Salzmann	Joanna M. Sosnowska	Kazimiera Szczuka
Robert Sankowski	Andrzej Sosnowski	Magda Szcześniak
Livio Sansone	Paweł Soszyński	Jakub Szczuka
Gianni De Santis	Paweł Sowiński	Małgorzata Szczurek
Joanna Sarnecka-Drużycka	Beata Spieralska	Tomasz Szerszeń
Jordi Savall	Anna Spiss	Monika Szewczyk
Alicja Sawicka	Maja Stachowiak	Monika Sznajderman
Richard Schechner	Radosław Stanczewski	Oksana Szpak
Björn Schmelzer	Lech Stangret	Małgorzata Szpakowska
Alain Schnapp	Maria Stangret	Wiesław Kuba Szpilka
Piotr Schollenberger	Paweł Stangret	Marcin Szporuko
Alexandra Schüssler	Włodzimierz Staniewski	Roman Szporluk
Clive Scott	Olga Stanisławska	Wojciech Sztaba
W.G. Sebald	Ryszard Stanisławski	Jolanta Sztachelska
Jacek Sempoliński	Wojciech Stanisławski	Magdalena Sztandara
Roma Sendyka	Michajło Stankewycz	Małgorzata Szum
Artur Setniewski	Stefan Starczewski	Maria Szymańska-Ilnata
Marc Shell	Jean Starobinski	Jan Słoniewski
Philip Sherrard	Justyna Staroń	Urszula Ślusarczyk
Michał Siciarek	Andrzej Stasiuk	Agnieszka Śmiertka
Dorota Sidorek	Rafał Stec	Marek Świca
Jacek Sielski	Karol Stefańczyk	Jacek Świdziński
Karolina Siemion	Georges Steiner	Lucjan Świetlicki
Przemysław Sieraczyński	Marta Steiner	Marcin Świetlicki

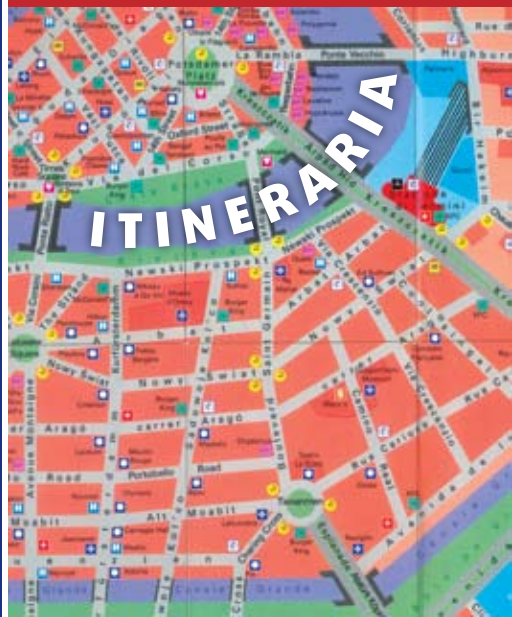
Janusz Świeży	Leonid Uspienski	Wojciech Wrzosek
Gabriela Świtek	Piotr D. Uspieński	Anna Wróbel
Wanda Świątkowska	Julia Varley	Szymon Wróbel
Iwona Świąch	Jean Pierre Vernant	Łukasz Wróbel
Jan Świąch	Gerdien Verschoor	Danuta Wróblewska
Bernardin Škunca Ofm	Anthony Vidler	Filip Wróblewski
Eleonora Tabaczyńska	Iosif Vivilakis	Anna Wyka
Stanisław Tabisz	Daniel Vogel	Maria Wójcik
Marta Tarabuła	Eleanor Wachtel	Konstanty Węgrzyn
Filip Taranienko	Elżbieta Waga	Yosef Hayim Yerushalmi
Zbigniew Taranienko	Jadwiga Wais	Michael Young
Paweł Targiel	Andrzej Wajda	Wang Yun
Andrzej Tarkowski	Jacek Wajszczak	Marek Zaleski
Nando Taviani	Bartłomiej Walczak	Joanna Zalewska
Janusz Tazbir	Jacek Waltoś	Michał Zaranek
Jocélio Teles	Henryk Waniek	Łukasz Zaremba
Małgorzata Terlecka-Reksnis	Aby Warburg	Natalia Zarzecka
Tymon Terlecki	Joanna Warsza	Magdalena Zatorska
Stefan Themerson	Jerzy S. Wasilewski	Agata Zborowska
Łukasz Tischner	Danuta Wawilow	Wiktor Zborowski
Wacław Tkaczuk	Helena Wayne	Joanna Zdanowska
Joanna Tokarska-Bakir	Egon Wellesz	Marta Zielińska
Wojciech Tomasik	Martin L. West	Antoni Ziemba
Agnieszka Tomaszczuk	Stephanie West	Francesco Zimei
Henri Tracol	Joanna Wichowska	Adriana Zimnowoda
Stanisława Trebunia-Staszal	Stanisław Wieczorek	Grzegorz Ziółkowski
Jan Peter Tripp	Anna Wieczorkiewicz	Jacek Ziemek
Sylwia Trzaska	Sławomira Wierzchowska	Iwo Zmysłony
Lech Trzcionkowski	Wiesława Wierzchowska	Magdalena Zowczak
Roman Tubaja	Kazimierz Wierzyński	Andrzej Zwierzchowski
Roberta Tucci	Beata Wilgosiewicz	Krystyna Zwolińska
Wojciech Tuleya	Edgar Wind	Elżbieta Barbara Zybert
Agnieszka Tulik	Joanna Winnicka-Gburek	Magdalena Zych
Victor Turner	Seweryn A. Wislocki	Marceli Zygała
Andrzej Turowski	Stanisław Ignacy Witkiewicz	Maciej Ząbek
Julian Tuwim	Ilona Wiśniewska-Weiss	Magdalena Złocka-Dąbrowska
Leszek Tyboń	Krzysztof Wodiczko	Anna Żakiewicz
Marta Krystyna Tylkowska	Adam Wodnicki	Maria Żakowska
Marek Tylkowski	Cezary Wodziński	Mira Żelechower-Aleksium
Tilo Ulbricht	Jerzy Wojciechowski	Stefan Żeromski
Szymon Uliasz	Joanna Wolfram	Tomasz Żukowski
Jakob Ullman	Elżbieta Wolicka-Wolszleger	Arkadiusz Żychliński
Tomoho Umeda	Roman Woźniak	Danuta Życzyńska-Ciołek
Borys Uspienski	Terence Wright	Bożena Żółtowska

2015 rok LXX nr 4 (311) Indeks 369403 ISSN 1230-6142 Nakład 1000 egz. Cena 20 zł Vat. 5%

Polska Sztuka Ludowa

KONTEKSTY

ANTROPOLOGIA KULTURY • ETNOGRAFIA • SZTUKA

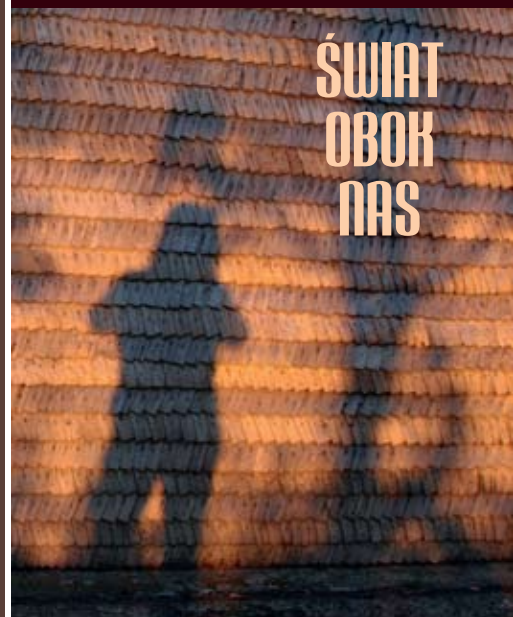


2016 rok LXX nr 1 (312) Indeks 369403 ISSN 1230-6142 Nakład 1000 egz. Cena 20 zł Vat. 5%

Polska Sztuka Ludowa

KONTEKSTY

ANTROPOLOGIA KULTURY • ETNOGRAFIA • SZTUKA



2016 rok LXX nr 2 (313) Indeks 369403 ISSN 1230-6142 Nakład 1000 egz. Cena 20 zł Vat. 5%

Polska Sztuka Ludowa

KONTEKSTY

ANTROPOLOGIA KULTURY • ETNOGRAFIA • SZTUKA



2016 rok LXX nr 3-4 (314-315) Indeks 369403 ISSN 1230-6142 Nakład 1000 egz. Cena 40 zł Vat. 5%

Polska Sztuka Ludowa

KONTEKSTY

ANTROPOLOGIA KULTURY • ETNOGRAFIA • SZTUKA





Fot. Witold Szulecki



Fot. Witold Szulecki



Fot. Witold Szulecki



Fot. Witold Szulecki

Magdalena Barbaruk – doktor kulturoznawstwa, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. W latach 2012-2014 w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego realizowała staż podoktorski „Fuga”. Prowadzi badania nad kulturowym potencjałem literatury, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki tras literackich (Trasa Don Kichota, związki przestrzeni, literatury i kolonializmu w Ameryce Południowej, sprawczość literatury na Dolnym Śląsku). Autorka monografii *Długi cień Don Kichota* (Universitas, 2015), *The Long Shadow of Don Quixote* (Peter Lang, 2015) oraz artykułów poświęconych kulturze hiszpańskiego obszaru językowego, problematyce krajobrazu, tożsamości i fotografii. Pełni funkcję członka zarządu wrocławskiego oddziału Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.

Zbigniew Benedyktowicz – antropolog kultury. Wieloletni wykładowca w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UW, pracuje w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, kierował Zakładem Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej. Redaktor naczelny kwartalnika „Konteksty”, członek redakcji „Kwartalnika Filmowego”. Zajmuje się problematyką wyobraźni symbolicznej i antropologią kultury współczesnej. Autor licznych artykułów na ten temat, współautor i redaktor naukowy książek: *Film i kontekst* (1988), *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia* (1991), *Zbigniew Rybczyński – podróżnik do krainy niemożliwości* (1993), *Elementarz tożsamości* (2016). Autor książek z zakresu antropologii kultury: *Dom w tradycji ludowej* (z Danutą Benedyktowicz, 1992), *Portrety „Obcego”. Od stereotypu do symbolu* (2000), *Dom – droga istnienia. Dom w tradycji ludowej / The Home – the Way of Being. Home in Folk Tradition* (z Danutą Benedyktowicz, 2009) oraz *Elementarz tożsamości. Antropologia współczesności – antropologia kontekstowa* (2016).

Janusz Bohdziewicz – teoretyk mediów i kultury, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Badań Kulturowych Akademii Pomorskiej w Słupsku. Autor książki *Piękno aktualności. Telewizja bycia u progu czasu* (2014), wyróżnionej Nagrodą Dyrektora Narodowego Centrum Kultury. Mieszka w Sopocie.

Monika Bułaj – fotoreporterka, pisarka, autorka filmów dokumentalnych i członkini TED. Studiowała filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim oraz teatr awangardowy i taniec we Włoszech. Bada duchowe kresy Azji, Afryki, Ameryki Łacińskiej i Europy Wschodniej, mieszka w Trieście. Publikowała m.in. w „National Geographic”, „GEO”, „La Repubblica”, „Corriere della Sera”, „Courrier International”, „Revue XXI”, „The New York Times – Lens”, „TIME Lightbox”, „Al Jazeera”. Autorka wielu książek, m.in.: *Libya Felix*, *Figli di Noè*, *Rebecca e la pioggia*, *Gerusalemme perduta*

(wspólnie z Paolo Rumizem), *Genti di Dio. Boży ludzie. Podróż po kres Europy*, jej pierwsza polska książka, efekt dwudziestu lat podróży tropem mniejszości religijnych i grup etnicznych, m.in. Tatarów, Romów, Łemków, Huculów, Bojków, Mołokanów i Prygunów, Karaimów i Chasydów, Albanów i Donmeh (sabatajczyków), była w Polsce nominowana do nagrody Beaty Pawlak. Książka *Nur. Zapiski afgańskie* ukazała się w marcu 2017 w języku polskim w wydawnictwie National Geographic; jej włoskie wydanie zostało wybrane przez „Time” jako jedna z książek roku.

Dariusz Czaja – redaktor „Kontekstów”, antropolog kultury, eseista. Profesor, wykładowca UJ. Autor książek: *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne* (2004), *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe* (2006), *Lekcje ciemności* (2009), *Gdzieś dalej, gdzie indziej* (2010, nominacja do nagrody „Nike”) i *Znaki szczególne. Antropologia jako ćwiczenie duchowe* (Kraków 2013). Redaktor i pomysłodawca tomów zbiorowych *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria* (2013) i *Scenariusze końca. Zmierzch, kres, apokalipsa* (2015). Nakładem wydawnictwa Czarne właśnie ukazał się zapis jego rozmów z Wiesławem Juszcakiem *Ruiny czasu. Rozmowy o twórczości* (2017).

Karolina Czerska – doktor literaturoznawstwa, romanistka, teatrolog, tłumaczka z języka francuskiego. Jej zainteresowania badawcze dotyczą głównie twórczości i biografii Tadeusza Kantora, literatury belgijskiej oraz sztuki XX–XXI wieku. Współredaktorka książek *„Les cordonniers” de Tadeusz Kantor – „Szewcy” Tadeusza Kantora* (2010) oraz *Performatywność reprezentacji* (2013). Wkrótce ukaże się jej monografia *Tadeusz Kantor i Maurice Maeterlinck: wspólnota i odrębność dramaturgii istnienia*. Obecnie opracowuje historię przedwojennego teatru Cricot oraz biografię artystyczną Józefa Jaremy.

Danuta Danek – prof. dr hab., historyk literatury, eseistka, tłumaczka. Łączy warsztat literaturoznawczy z warsztatem psychoanalitycznym. Autorka m.in. książek

żek *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza* (1997); *Śmierć wewnętrzna. Literatura w świetle doświadczenia psychoanalitycznego* (2012); *Rękopis znaleziony w Paryżu. Wspomnienia Stanisława Morawskiego o Marii Szymanowskiej* (współautor: Krzysztof Hejke, 2013); *Melancholia i poznanie. «Autobiografie» Elizy Orzeszkowej* (współautor: Krzysztof Hejke, 2015); szeregu rozpraw z cyklu „Inne spojrzenie na romantyzm” oraz prac dotyczących psychoanalizy (m.in. *O nauczaniu psychoanalizy nieprofesjonalistów*). Tłumaczka książek Brunona Bettelheima: *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni, Freud i dusza ludzka, Rany symboliczne. Rytuły inicjacji i zazdrość męska*. Inicjatorka wznowienia monografii Gustawa Bychowskiego *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne z 1930 roku* i anonimowego *Pamiętnika pacjentki z 1924 roku*. Prowadzi autorskie kursy „Literatura i psychoanaliza” w Instytucie Badań Literackich PAN i otwarte wykłady z tego cyklu podczas dorocznych Festiwalu Nauki w Warszawie.

Krzysztof Darmach – muzykant, gitarzysta zespołu Brown Time, miłośnik Portugalii i Beat Generation. Antropolog kultury. Obecnie adiunkt w Katedrze Studiów Latinoamerykańskich i Porównawczych WSMiP Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania badawcze: metodologiczne zagadnienia antropologii, miasto, relacje sztuka-nauka, narratywizm, kultura lusofońska.

Paweł Drabarczyk – historyk sztuki, prawnik. W latach 2011-2013 sekretarz redakcji, a w latach 2013-2014 zastępca redaktora naczelnego miesięcznika „Art & Business”. Od 2014 roku prowadzi Fundację Strona Obrazu. Autor i redaktor tekstów o sztuce, dziennikarz artystyczny, organizator wystaw i konferencji naukowych. W Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk kończy doktorat na temat kategorii wzniosłości w polskiej sztuce współczesnej.

Tomasz Duda – wykładowca w Zakładzie Dydaktyki Ginekologiczno-Położniczej na Wydziale Nauk o Zdrowiu Warszawskiego Uniwersytetu Medycznego. Psycholog, trener, zajmuje się dialogiem jako instrumentem komunikacji interpersonalnej i społecznej, m.in. w medycynie.

Katarzyna Fazan – wykładowca w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz profesor na Wydziale Reżyserii Dramatu w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Autorka prac poświęconych literaturze modernizmu, teatrowi i dramatowi, estetyce najnowszej teatru i związkowi scenografii z plastyką. Wydała monografię *Szczera poza dekadenta. Kazimierz Tetmajer między epistolografią a sztuką* (2001) oraz *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor* (2009). Była współredaktorką dwutomowego

wydania pism teatralnych i filmowych Tadeusza Peipera *Wśród ludzi na scenach i na ekranie* (2000), opracowania edytorskiego i naukowego *Utworów wybranych Ludwika Marii Staffa* (2004) oraz książki zbiorowej *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności* (2014), także jej wersji angielskiej (*Tadeusz Kantor Today: Metamorphoses of Death, Memory and Presence*). Ostatnio współredagowała tom *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy-sylwetki-rozmowy* (2016). Redaguje serię Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego *Teatr/Konstelacje*, jest stałym współpracownikiem „Dydaskaliów”, w których publikuje artykuły i recenzje, należy do Rady Programowej Cricoteki.

Jan Gondowicz – krytyk, tłumacz, eseista, archeolog wyobraźni. Stały współpracownik „Kontekstów”. Uformowany w kręgu inspiracji surrealistycznych, zwraca się ku postaciom, dziełom i faktom pośrednim, ekscentrycznym i pozakategorialnym. Autor zbiorów szkiców i esejów: *Pan tu nie stał* (2011), *Paradoks o autorze* (2011), *Duch opowieści* (2014), *Trans-Autentyk* (2014). Jest też autorem bestiarusza *Zoologia fantastyczna uzupełniona* (1995, 2007), antologii tekstów surrealistycznych *Przekleństwa wyobraźni* (2010) oraz krótkiej monografii *Schulz* (2006). Jako tłumacz przyswoił polszczyźnie teksty m.in. Daniła Charmsa, Josifa Brodskiego, Karela Čapka, Gustave’a Flauberta, Alfreda Jarry’ego, Raymonda Queneau i Georges’a Pereca.

Magdalena Gubała – absolwentka Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Reżyserka, scenarzystka, scenograf, autorka teledysków, niegdyś korektorka i redaktorka wydawnictwa BL. W 2012 roku wraz z Szymonem Uliaszem laureatka Nagrody im. Andrzeja Munka za Najlepszy Debiut Reżyserki (za film *Ścinki*). Realizatorka dźwięku dokumentu antropologicznego *Pogłosy, powidoki* (2011). Autorka (wraz z Szymonem Uliaszem) dokumentalnego filmu muzycznego *Ucho wewnętrzne* (2016). Publikowała na łamach miesięcznika „Ruch Muzyczny”.

Krzysztof Hejke – profesor sztuk filmowych, fotograf, operator, podróżnik, wydawca. Urodził się w 1962 roku w Warszawie. Absolwent Liceum Sztuk Plastycznych w Nałęczowie, Instytutu Fotografii Artystycznej w Pradze (dyplom 1990) oraz Wydziału Operatorskiego PWSFTviT w Łodzi (dyplom 1991). Na zaproszenie Wojciecha J. Hasa, ówczesnego rektora uczelni, od roku 1992 prowadzi zajęcia z fotografii na Wydziale Operatorskim i Wydziale Reżyserii macierzystej PWSFTviT. Swoje prace prezentował na ponad 100 wystawach indywidualnych w kraju i za granicą. Jest autorem fotografii do kilkunastu albumów. Współpracował z magazynem „National Geographic”, jest także współautorem serii wydawniczych tego magazynu – *Między piekłem a niebem, Świat na talerzu, Na końcu*

świata. Uczestnik i dokumentalista wypraw wysokogórskich m.in. w Himalaje, na Alaskę, Syberię, Kaukaz, Kilimandżaro i Aconcaguę. Od kilkunastu lat podróżuje po dawnych Kresach Rzeczypospolitej Polskiej oraz Syberii, rejestrując aparatem życie i ślady aktywności Polaków, a także ich potomków. Jego fotografie znajdują się w zbiorach muzeów i kolekcjach prywatnych.

Agnieszka Jagodzińska – adiunkt w Katedrze Judaistyki im. Tadeusza Taubego na Uniwersytecie Wrocławskim, badaczka historii i kultury polskich Żydów w XIX i na początku XX wieku. Jej zainteresowania naukowe dotyczą żydowskich języków, literatury i prasy, zjawisk akulturacji oraz integracji, konwersji, chrześcijańskich misji do Żydów, uniwersalizmu. Autorka wielu publikacji, m.in. *Pomiędzy. Akulturacja Żydów Warszawy w drugiej połowie XIX wieku* (2008), „*Duszozbawcy?* Misje i literatura Londyńskiego Towarzystwa Krzewienia Chrześcijaństwa wśród Żydów w latach 1809-1939 (2017); redaktorka tomu *W poszukiwaniu religii doskonałej? Konwersja a Żydzi* (2012) i wyborów źródeł: *Ludwik Zamenhof wobec „kwestii żydowskiej”* (2012) oraz „*Izraelita*” 1866-1915 (2015; współopracowanie Marcin Wodziński).

Olga Kielak – absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, doktorantka w Zakładzie Tekstologii i Gramatyki Współczesnego Języka Polskiego, IFP UMCS. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą językovo-kulturowych wizerunków wybranych zwierząt domowych. Do jej zainteresowań naukowych należy etnolingwistyka kognitywna, skupiona wokół problematyki językowego obrazu świata, powiązana z badaniami lubelskich etnolingwistów pracujących nad *Słownikiem stereotypów i symboli ludowych*.

Michał Klinger – teolog prawosławny i b. dyplomata. Wykładał na katedrze Starego Testamentu w Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej w Warszawie. Profesor w Wyższym Prawosławnym Seminarium Duchownym. Pracował na Fakultecie Teologicznym w Tybindze, na Uniwersytecie Jagiellońskim i Warszawskim oraz Akademii Teatralnej; występował na sympozjach naukowych w Polsce i za granicą (m.in. we Francji, Szwajcarii, Belgii, USA, Rosji, Gruzji, Izraelu). Opublikował prace z dziedziny bibliistyki, interpretacji teologicznej sztuki, myśli religijnej i ekumenizmu, m.in.: *Tajemnica Kaina, Teatr a liturgia; Symbol w teologii, Kościół w dialogu ekumenicznym a dialog chrześcijańsko-żydowski; The Call Stories of John 1 and 21; Strażnik wrót – o „Dekalogu” Kiesłowskiego; Wieczna pamięć – eschatologiczny wymiar pamięci; Sztuka a zło, Rola liturgii w prawosławiu, O cierpieniu ostatecznym, Nieobecna obecność – o nowej funkcji znaku, Drugie przyjście – problem upadku dziejów*. Działal na rzecz pojednania mniejszości wyznaniowych

i narodowych oraz ich integracji europejskiej w Polsce. W Polskiej Dyplomacji (1990-2013). Pełnił liczne misje (w Pradze, Bratysławie, w Bośni, Albanii i Kosowie oraz w Radzie Europy). Był Ambasadorem RP w Rumunii i w Grecji. Z ramienia MSZ wspierał rozwój dialogu między Kościołami Polski i Rosji.

Rafał Kołsut – doktorant Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie w Katedrze Teatru i Dramatu, teatrolog, historyk komiksu i animacji, recenzent teatralny i komiksowy.

Tadeusz Kornaś – pracuje w Katedrze Teatru i Dramatu na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Opublikował m.in.: *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice* (2004), *Aniołom i światu widowisko. Szkice i rozmowy o teatrze* (2009), *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny* (2012). W latach 1997-2009 pracował w gazecie teatralnej „*Didaskalia*” (w latach 2004-2008 jako redaktor naczelny). Obecnie jest w zespole redakcyjnym kwartalnika „*Teatr Lalek*”.

Stanisław Krajewski – profesor w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Otrzymał doktorat z matematyki, habilitację z filozofii i tytuł profesora nauk humanistycznych. Autor artykułów i książek z zakresu logiki, filozofii matematyki, żydowskich doświadczeń w Polsce i relacji międzyreligijnych. Jest współprzewodniczącym Polskiej Rady Chrześcijan i Żydów od momentu jej powstania wkrótce po roku 1989. Współtworzył powojenną część wystawy głównej w warszawskim Muzeum Historii Żydów Polskich.

Paweł Kuligowski – filozof kultury, filolog klasyczny, programista JavaScriptu, doktor nauk humanistycznych. Autor książek *Epaenus sive Aenigma, Humanistyka jako hermeneutyka, Przyszłość jest katastrofą* oraz *Rozprawa z Odysem*.

Dominika Łarionow – adiunkt w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, jest również kierownikiem Zakładu Teatru przy Polskim Instytucie Studiów nad Sztuką Świata. W latach 2007-2013 była przewodniczącą Scenography Working Group International Federation for Theater Research (FIRT/IFTR). Wydała książki: *Przestrzenie obrazów Leszka Mądzika* (2008), „*Wystarczy tylko otworzyć drzwi...*”. *Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora* (2015) oraz współredaktorem tomu *Przestrzeń w dramacie, teatrze i sztukach plastycznych* (2006).

Beata Maksymiuk-Pacek – zatrudniona w Pracowni „Archiwum Etnolingwistyczne” UMCS w Lublinie. Z wykształcenia bibliotekoznawca, z zamiłowania badacz kultury ludowej. Współpracownik zespołu etno-

lingwistycznego opracowującego wydawany w Lublinie *Słownik stereotypów i symboli ludowych*. Członek zespołu redagującego wydawaną pod auspicjami Instytutu Sztuki PAN w Warszawie serię *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, t. 4: *Lubelskie* (2011) i t. 5: *Podlasie* (2012). Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską nt. wesela na wschodnim pograniczu kulturowym.

Bohdan Michalski – profesor Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Zajmował się filozofią polską, w szczególności estetyką i filozofią S.I. Witkiewicza – jego polemiką ze Szkołą Lwowsko-Warszawską oraz z fenomenologią (Romanem Ingardenem). Jest wydawcą pism filozoficznych i estetycznych Witkacego w Polsce, Szwajcarii i we Francji. Autor wielu artykułów i książek, także poświęconych historii filmu. Związany był z Instytutem Sztuki PAN oraz uniwersytetami w Europie i USA. Obecnie zajmuje się etyką pojednania i filozofią dialogu. Założył Fundację na Rzecz Tolerancji, w ramach której wraz z psychologiem Tomaszem Dudą zajmuje się „dialogiem w praktyce”.

Wojciech Michera – kulturoznawca, dr hab., pracownik naukowy w Instytucie Kultury Polskiej UW (Zakład Filmu i Kultury Wizualnej), wykładowca Akademii Teatralnej w Warszawie, członek redakcji kwartalnika „Konteksty”. Zajmuje się teorią obrazu i narracji filmowej. Z zamiłowania perkusista jazzowy. Autor kilkudziesięciu publikacji, m.in. książki *Piękna jako bestia. Przyczynę do teorii obrazu* (2010).

Anna Nasiłowska – pisarka, poetka, krytyczka literacka, historyczka literatury współczesnej. Ukończyła polonistykę na UW (nagroda im. Wacława Borowego, Primus Inter Pares). Pracowała jako dziennikarka, od 1987 – pracowniczka naukowa IBL PAN, od 2010 roku profesor zwyczajna. Od 1990 roku w redakcji dwumiesięcznika „Teksty Drugie”. Od 2007 kieruje studium *creative writing* (pracowni literackiej) przy IBL PAN. Autorka wierszy, prozy poetyckiej, miniatur prozatorskich, opowiadań, reportaży, esejów, szkiców, recenzji, haseł encyklopedycznych, artykułów publicystycznych i naukowych. Opublikowała książki: *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego* (1990), *Kazimierz Wierzyński* (1991), *Miasta* (1993), *Trzydziestolecie* (1995), *Domino* (1995), *Literatura współczesna* (1997), *Persona liryczna* (2000), *Księga początku* (2002), *Czteroletnia filozofka* (2004), *Jean Paul Sartre i Simone de Beauvoir* (2006), *Wielka ciekawość* (z Elżbietą Lempp, 2006), *Literatura okresu przejściowego* (2006), *Wielka Wymiana Widoków* (2008), *Historie miłosne* (2009), *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska czyli Lilka Kossak. Biografia poetki* (2010), *Konik szabelka* (2011), *Wolny agent Umeda i druga Japonia* (2013), *Żywioty. Wiersze i proza poetycka* (2014), *Dyskont słów* (2016).

Anna Niedźwiedz – pracuje w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wykładała także w Stanach Zjednoczonych na State University of New York w Buffalo (2006-2007) oraz na University of Rochester (2011). Jest autorką książki pt. *Obraz i postać. Znaczenia wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej* (2005), której zmieniona wersja ukazała się również w języku angielskim (*The Image and the Figure: Our Lady of Częstochowa in Polish Culture and Popular Religion*, 2010). Jej najnowsza książka powstała w oparciu o badania etnograficzne w Ghanie (*Religia przeżywana. Katolicyzm i jego konteksty we współczesnej Ghanie*, 2015). Obecnie w ramach projektu HERILIGION kieruje badaniami nad znaczeniami przestrzeni Krakowa w kontekście procesów formowania dziedzictwa oraz odniesień do różnie pojmowanego i przeżywanego *sacrum*. W antropologii i poprzez antropologię poszukuje przede wszystkim miejsca spotkania oraz dialogu.

Marek Pacukiewicz – kulturoznawca, wykładowca Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autor książek *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada* i *Grań kultury*.

Małgorzata Paluch-Cybulska – historyk sztuki, kierowniczka Archiwum Tadeusza Kantora w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie. Doktorantka w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie (przygotowuje rozprawę doktorską na temat późnej twórczości malarskiej Tadeusza Kantora).

Kuratorka wystaw, m.in. *Wystawa stała Tadeusza Kantora* (cztery odsłony), Cricoteka, 2014-2020; *Cholernie spadam!*, Cricoteka, 2015-2016; *Schlemmer / Kantor*, Cricoteka, 2016-2017, *Biel kolorem śniegu. Tadeusz Kantor i artyści z kręgu Cricot 2*, Cricoteka, 2017.

Autorka tekstów i opracowań poświęconych twórczości wizualnej Tadeusza Kantora, organizatorka i uczestniczka konferencji naukowych oraz projektów badawczych.

Tomasz Pelech – absolwent historii oraz doktorant na Instytucie Historycznym Uniwersytetu Wrocławskiego oraz w Centre d'Histoire «Espaces et Cultures» na Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand II. Stypendysta Ambasady Francji w ramach programu BGF – Doctorat Cotutelle. Jego główne pola zainteresowań to historia wypraw krzyżowych i ruchu krucjatowego, historia Bizancjum, literatura średniowiecza, antropologia historyczna, recepcja antyku w średniowieczu. Pracę magisterską pt. *Obraz „obcego” w Aleksjadzcie Anny Komneny. Przypadek Normanów* obronił w 2014 roku pod kierunkiem prof. dr hab. Stanisława Rosika (Uniwersytet Wrocławski / Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand II).

Maria Poprzęcka – profesor historii sztuki, wieloletnia dyrektorka Instytutu Historii Sztuki UW. Od 1998 roku prezes Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Jest autorką wielu książek, m.in.: *Uczta bogiń. Kobiety, sztuka i życie* (2012), *Inne obrazy* (2009), *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki* (2002), *O złej sztuce* (1998), *Akademizm* (1977, 1989). W 2014 roku otrzymała Nagrodę Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy (za całokształt); odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

Katarzyna Prot-Klinger – psychiatra i psychoterapeuta, profesor na Wydziale Psychologii Akademii Pedagogiki Specjalnej w Warszawie. Członek zespołu redakcyjnego „The Journal of Mental Health Policy and Economics”, „Psychoterapia”, „L'Evolution Psychiatrique”, „Dla Nas”, serii wydawniczej „Storie di Guarigione” wydawnictwa Mimesis (Mediolan). W latach 2005-2008 była kierownikiem grantu KBN „Efekty traumy u ocalonych z Holocaustu”. W swoich pracach odnosi się także do procesów społecznych związanych ze zbiorową reakcją na wydarzenia traumatyczne. Interesuje ją zastosowanie myślenia psychoanalitycznego do zrozumienia procesów społecznych i zjawisk kulturowych.

Paweł Próchniak – historyk literatury, krytyk literacki, profesor zwyczajny w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, gdzie kieruje Katedrą Literatury Współczesnej i Krytyki Literackiej. Przewodniczący Komisji Wydawniczej Komitetu Nauk o Literaturze PAN. Pełnomocnik zarządu Fundacji im. Zbigniewa Herberta (ds. programowych). Wieloletni współpracownik Ośrodka „Brama Grodzka – Teatr NN”. Pomysłodawca i współorganizator „Miasta Poezji” w Lublinie. Autor monografii: *Sen nożownika. O twórczości Ludwika Stanisława Licińskiego* (2001), *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego* (2006), *Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji* (2011), *Ryszard Krynicki. Monografia w toku* (2015) oraz książek o literaturze ostatnich dziesięcioleci: *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)* (2008), *Zamiar ze słów (szkice, notatki)* (2011). Pomysłodawca i redaktor naczelny witryny: stronypoezji.pl.

Rasa Rimickaitė – attaché kulturalny w ambasadzie Republiki Litewskiej w RP. Wieloletni wykładowca literatury i kultury litewskiej. Absolwentka Uniwersytetu Wileńskiego i Szkoły Nauk Społecznych PAN w Warszawie.

Małgorzata Sady – absolwentka filologii angielskiej. Współpracuje z centrami sztuki, festiwalami filmowymi i teatralnymi w kraju i za granicą jako tłumaczka, kuratorka, uczestniczka i twórczyni projektów artystycznych. Od lat 90. propaguje twórczość Franciszki

i Stefana Themersonów we współpracy z Archiwum Themersonów w Londynie. Jest autorką licznych przekładów z zakresu sztuki współczesnej, historii, filozofii i literatury, a także esejów dotyczących sztuki, filmu i literatury publikowanych w kraju i za granicą.

Jacek Sempoliński – malarz, rysownik, krytyk i eszysta. Studiował malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie od 1956 roku wykładał, a w 1988 roku uzyskał tytuł profesora. W latach 1953-1957 pracował w zespole wykonującym polichromie kamienic Nowego i Starego Miasta w Warszawie (zespół wyróżniony nagrodą państwową i Złotym Krzyżem Zasługi). Uczestnik legendarnej Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki w Arsenale w 1955 roku (jedna z głównych nagród). Wybór tekstów artysty ukazał się w 2001 roku pod tytułem *Władztwo i służba. Myśli o sztuce*. W 2002 roku w warszawskiej Zachęcie odbyła się (największa z licznych indywidualnych) wystawa retrospektywna jego malarstwa zatytułowana *A me stesso*. Laureat Nagrody im. Jana Cybisa (1977), Nagrody im. Kazimierza Ostrowskiego (2004), odznaczony złotym medalem Gloria Artis (2012). Prace w wielu ważnych kolekcjach państwowych (m.in. Muzeów Narodowych w Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, Poznaniu, Gdańsku) oraz w licznych kolekcjach prywatnych. Zmarł 31 sierpnia 2012 roku w Nieborowie.

Małgorzata Sokołowska – antropolożka kultury, absolwentka Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Ludwik Stomma – antropolog kultury, publicysta. Wykładał na UW, KUL-u i UJ, pracował w Instytucie Sztuki PAN. W 1981 roku wyjechał do Francji. Od 1983 roku jest profesorem w Ecole Pratique des Hautes Etudes w Paryżu. Autor wielu książek, m.in.: *Słońce rodzi się 13 grudnia* (1981), *Antropologia kultury wsi polskiej* (1986), *Królów Francji wzloty i upadki sposobem antropologicznym wyłożone* (2004). Jest stałym felietonistą „Polityki”.

Roch Sulima – antropolog i historyk kultury, profesor, wykładowca Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej, a wcześniej w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie kierował Zakładem Kultury Współczesnej. Opublikował m.in. prace: *Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej* (1976, 1985); *Dokument i literatura* (1980); *Literatura a dialog kultur* (1982); *Tadeusz Nowak. Zarys twórczości* (1986); *Słowo i etos. Szkice o kulturze* (1992); *Antropologia codzienności* (2000); *Głosy tradycji* (2001); współautor publikacji *Kolędy polskie* (1991) oraz *Antropologia słowa* (2003). Członek rad redakcyjnych m.in. „Kontekstów”, „Kultury Współczesnej”, „Literatury i Kultury Popularnej”, „Literatury Ludowej”, „Prac Kulturoznawczych”,

„Kultury Popularnej”; członek Komitetu Nauk o Kulturze PAN, Komitetu Nauk o Literaturze PAN, Komitetu Nauk Etnologicznych PAN, Rady Języka Polskiego PAN i Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Interesuje się przemianami polskiego obyczaju, antropologią codzienności, wpływem nowych mediów na przeobrażenia wzorców kultury potocznej i popularnej oraz problemami historii kultury polskiej i europejskiej.

Łukasz Stypuła – religioznawca, historyk o specjalności judaistycznej. Zajmuje się badaniami nad kabałą chrześcijańską oraz zagadnieniami związanymi z odrodzeniem się języka hebrajskiego w Europie, zwłaszcza na obszarze Al-Andalus.

Tomasz Szerszeń – antropolog kultury, fotograf, esaista. Adiunkt w Instytucie Sztuki PAN. Członek redakcji „Kontekstów”, współzałożyciel pisma „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”. Autor książki *Podróżnicy bez mapy i paszportu* (2015), redaktor książki *Neorealism in Polish Photography 1950-1970* (2015). Stypendysta m.in. Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Rządu Francuskiego, Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej, Stypendium Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego dla wybitnych młodych naukowców. Swoje projekty artystyczne prezentował m.in. w Fundacji Archeologia Fotografii w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Galerii Asymetria w Warszawie, Nowym Teatrze w Warszawie, Muzeum Mickiewicza w Stambule, Ludwig Museum w Budapeszcie, Indie Gallery w Tel Awiwie i na Paris Photo.

Jan Szpilka – studiował historię na Uniwersytecie Jagiellońskim, obecnie student w Instytucie Kultury Polskiej UW.

Kuba Szpilka – etnolog (studia na UJ). Miłośnik gór, taternik, alpinista. Publikuje w „Kontekstach”, kwartalniku „Tatry” (magazynie Tatrzańskiego Parku Narodowego), jego teksty ukazały się w licznych pracach zbiorowych, m.in.: *Mitologie popularne* (pod red. Dariusza Czai, 1994). Autor książki *Bóg się rodzi* (z M. Krupą i J. Mikołajewskim, z ilustracjami Józefa Wilkononia, 2007). Współautor książek *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości* (Zakopane 2012), *Ślady, szlaki, ścieżki. Pośród tatrzańskich i zakopiańskich wyobrażeń* (Zakopane 2013). *Nieobecne miasto* (Czarne, 2016) i cyklu wystaw w Muzeum Tatrzańskim.

Katarzyna Szkaradnik – absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa, doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Publikowała m.in. w czasopismach „Hybris”, „Anthropos?”, „FA-art”, „Kultura i Historia”, współpracuje też jako recenzentka z dwutygodnikiem kulturalnym „artPAPIER”. Współredaktorka *Dzienników z lat 1935-1945*

prof. Jana Szczepańskiego, uhonorowanych Nagrodą Historyczną „Polityki” w 2010 roku. Do jej zainteresowań należą m.in. antropologia literatury, problematyka tożsamości, historia idei, filozofia hermeneutyczna i egzystencjalna.

Włodzimierz Szturc – prof. dr hab., pracownik Uniwersytetu Jagiellońskiego (Katedra Teatru i Dramatu na Wydziale Polonistyki) oraz PWST w Krakowie (Wydział Aktorski). W ubiegłych latach wykładał w Université François Rabelais w Tours i w Institute des Civilizations Orientales w Paryżu. Przedmiotem jego badań jest literatura XIX wieku, teatr polski i powszechny oraz mity i rytuały odległych kultur; im właśnie poświęcona jest wydana przez Wydawnictwo PWST książka *Rytualne źródła teatru. Obrzęd – maska – święto* (2013). Jest autorem 13 autorskich monografii związanych z wyobraźnią twórczą, antropologią teatru, filozofią i poetyką dramatu (m.in. *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku, Mitoznawstwo porównawcze* (współautorstwo z Markiem Dybizbańskim), *Archeologia wyobraźni, „Faust” Goethego, Ku antropologii romantycznej, O obrotach sfer romantycznych, Ironia romantyczna, Osiem szkiców o ironii*; jest także autorem cyklu studiów o wrażliwości: *Moje przestrzenie*, o namiętności: *Nowe przestrzenie* i o wybrzmiewaniu istnienia: *Dotykliwe przestrzenie. Studia o rytmach śmierci* (2015). Wydał liczne artykuły w pismach francuskich i belgijskich oraz książkę po angielsku (*The Short History of Polish Literature*, 1997). Niebawem ukaze się jego monografia zatytułowana *Genetyka widowiska. Człowiek / Maska / Rytuał / Widowisko* (2017). Opublikował wiele szkiców, recenzji oraz artykułów z dziedziny literaturoznawstwa i wiedzy o teatrze. Jest współredaktorem kilku serii naukowych i pism literacko-naukowych. Wydał kilka sztuk teatralnych, wystawionych w polskich teatrach zawodowych. W 2015 roku w Białymstoku wydane zostały jego dramaty pod wspólnym tytułem *Trauma*. Jego prace związane z teatrem dotyczą nie tylko dramatopisarstwa, pracy dydaktycznej na uczelniach artystycznych, ale też dramaturgii i opracowania tekstu na scenę (np. *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego dla Teatru Współczesnego w Szczecinie, sztuki Ghelderodego i Kleista dla teatrów w Krakowie).

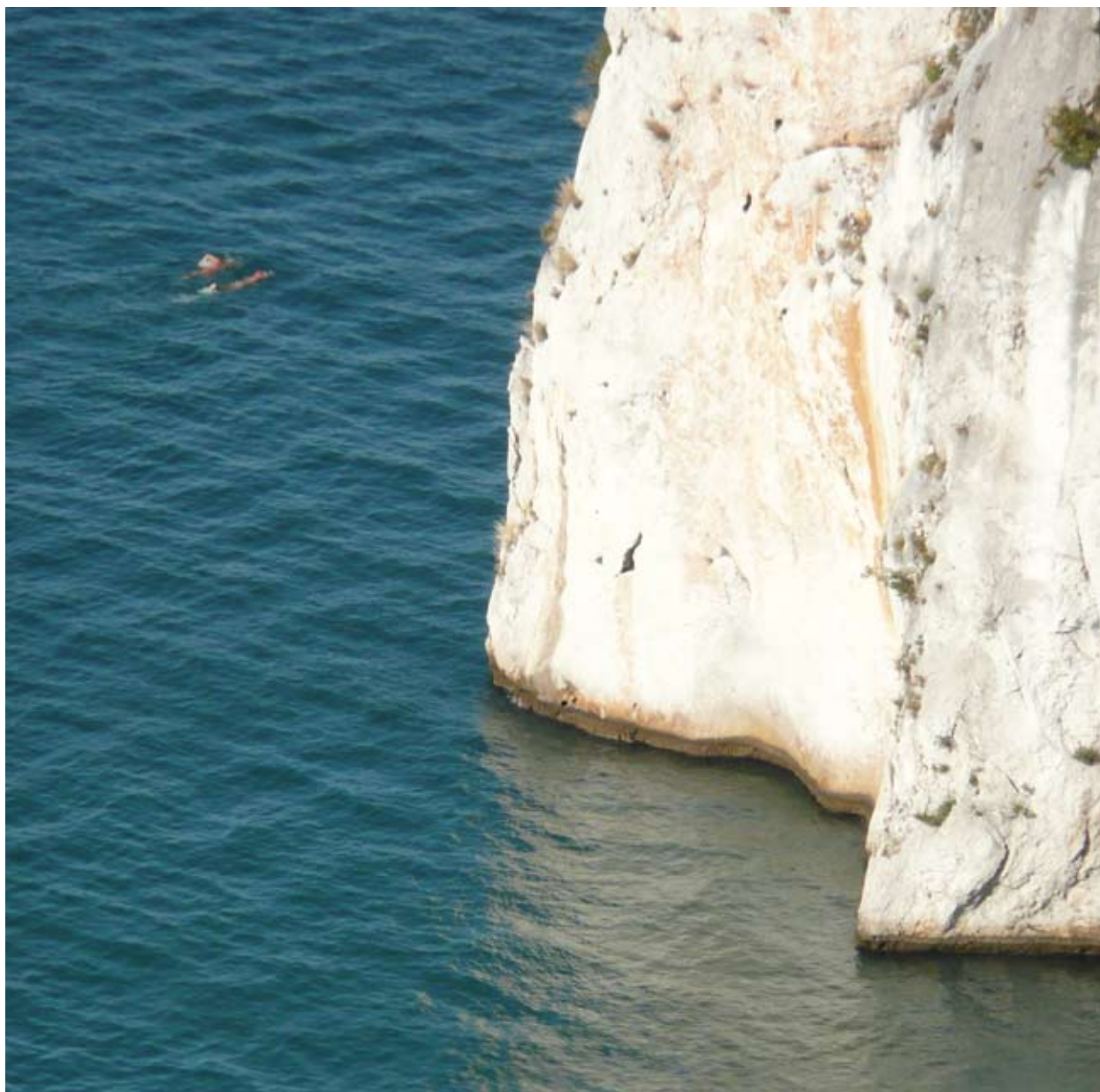
Stanisława Trebunia-Staszal – etnolog, adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej. Zajmuje się etnografią regionów karpaccich, zarówno tradycyjną kulturą ludową, jak i współczesnymi zjawiskami. W latach 2002-2006 prowadziła badania terenowe w Rumunii. Uczestniczyła w międzynarodowych projektach badawczych CULT-RURAL i CANEPAL. Interesuje się antropologią i etnologią III Rzeszy, zrealizowała projekt badawczy pt. „Górale podhalańscy w nazistowskich koncepcjach narodowościowych i etnopolityce w świetle dokumentów Institut für Deutsche Ostarbe-

it”. Jest autorką trzech publikacji książkowych: *Śladami podhalańskiej mody* (2007, 2010); *Strój górali podhalańskich* (2011), *Z Nowego Targu do Kieżmarku. Stroje ludowe polsko-słowackiego pogranicza* (współautor Jan Olejnik, 2012).

Jerzy S. Wasilewski – etnolog, doktor habilitowany, pracuje w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UW. W latach 1971-1980 był uczestnikiem corocznej ekspedycji IHKM PAN do Mongolii. Prowadził też penetrację etnograficzną innych krajów Azji. Autor książek: *Podróż do piekieł, rzecz o szamańskich misteriach* (1979), *Tabu a paradygmaty etnologii* (1989); *Pasterze renifera mongolskiej tajgi* (2008).

Jacek Ziemek – doktor nauk humanistycznych UJ, filmoznawca. Obecnie współpracuje z Wydziałem Humanistycznym AGH w Krakowie.

Magdalena Zych – antropolożka kultury, kuratorka. W Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie koordynuje projekty badawcze; zrealizowała badania na temat kultury ogródków działkowych i współczesnych wesel. Obecnie zajmuje się m.in. tematem przedstawień Zagłady w kolekcjach polskiej sztuki ludowej oraz reinterpretacją kolekcji syberyjskiej ze zbiorów MEK. W Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego przygotowuje doktorat o współczesnych kolekcjach etnograficznych. Współautorka i współredaktorka książek *działka* (2012), *Wesela 21* (2015). Publikuje w kwartalniku „Autoportret”.



Wędrujące kultury. Fot. Dariusz Czaja.

Summaries

Anthropology of modern times – conference

Texts presented at a Conference accompanying celebrations of the 70th anniversary of the quarterly „Konteksty”:

Roch Sulima „Descent” into Everyday Life – from the viewpoint of an anthropologist

Ludwik Stomma *Daily Life as Normality* – from the viewpoint of an anthropologist

Maria Poprzęcka *The Fairy-tale Element in Mundane Daily Life* – from the viewpoint of an historian of art

Anna Nasiłowska *Emancipation and the Economy of Modern Times* – from the viewpoint of a literary scholar

Danuta Danek *Nightly Anthropology*

A presentation of discoveries pertaining to dreams initiated by the psychoanalytical studies concerning dreams, conducted at the turn of the nineteenth century by Freud, and in numerous instances confirmed today by neurophysiological research. In Poland, the pioneer of psychological investigations concerning dreams was the outstanding Julian Ochorowicz, whose manner of comprehending the significance of the dream was close to Freud's findings. Upon the basis of examples provided by literature the author proposed metaphysical conceptions of the dream, whose ancient lineage is to be found in the history of culture, the metaphysical conception of dreams as well as psychological notions – precursors of the discoveries made by the author of psychoanalysis. An exemplification of classical psychoanalytical methods of understanding the meaning of dreams is an analysis of the so-called St. Petersburg dreams experienced by Mickiewicz, who considered them to be prophetic; at the same time, the article demonstrates the source of the allegedly visionary nature of this particular dream.

Paweł Próchniak *Hospitality of Poetry (on the Margin of a Song of Exiles)*

The author starts by recalling that the Polish national anthem – *Jeszcze Polska nie umarła...* (Poland Is Not Yet Lost), known also as *Mazurek Dąbrowskiego* (Dąbrowski's Mazurka) – is a song composed by and for exiles. For many of its actual protagonists the words: *Marsz, marsz [...] do Polski* (March, march [...] to Poland) remained an unfulfilled dream. They died abroad and were buried in foreign graveyards, and now, according to the anthem lyrics, returned to Poland to lead the life (*So long as we still live*) of phantoms (a life that in many different ways was truly spectral). The author goes on to ask: can a poem offer refuge? Is poetry a form of hospitality? Can it provide asylum, just like *Mazurek Dąbrowskiego* takes in those exiles-legionnaires interred somewhere in distant lands and long forgotten graves? Instead of a solution – binding and expressed in simple words befitting soldiers – the author suggests two approaches to Polish poems about exiles (in France). The first is: *Pogrzeb kapitana Meyznera* by Juliusz Słowacki, and the second: *Rue de Poitiers* by Ryszard Krynicki.

Michał Klinger *The Biblical Definition and Mystery of the Fatherland*

From its onset the Holy Writ (Deuteronomium – Prophets) is "history" (*Toledot*): the history of the family of Abraham, the Nation of Moses, and the kingdom of David. The Covenant: the promise of the Land and the continuum of generations, leads through history. This "Testament" confronts, also morally, the ethnic-historical reality of Others and strangers. The Law conceals a definition of the "fatherland" devised in the history of the Patriarchs, extremely universal and topical up to this day. From the time of the Tower of Babel, the actual experience of the fatherland and hope for the Land must be exclusivist (*vis a vis* the Semitic "brethren" – the Arabs) but morally and spiritually it confronts the ominous Mystery. All the "messianic nations" must possess an identical (self-questioning) consciousness.

Stanisław Krajewski *Hospitality: between Abraham and the European Union*

Individual hospitality is predominantly an ethical problem. This attitude, recommended in traditions, religions, and philosophical systems, is not always accepted by ordinary people. It does, however, remain an important point of reference. On the other hand, there is no unambiguous translation of the attitude in question into relations between groups, states, and nations. The problem at stake is well illustrated by examples from the history of the Jews – from antiquity to contemporary Israel. A wide background for the category of hospitality renders possible more in-depth reflections about the situation prevalent in Poland and present-day Europe. Fear of destabilization is natural

and universal; people differ radically as regards, e.g. their assessment of the number of incomers, which could destabilise social order.

Janusz Bohdziewicz *Learn About Not-oneself Yourself. A Fragment of Xenoreflexion*

If the philosophy of the West (and the civilisation of Man) starts with stifling the Socrateian *daimonion* and silencing the voice of the Philosopher himself in writing – then it ends with Lévinas “splitting the atom” of the subject and a prophetic prediction of communication (upon the very threshold of the neo-media revolution). The intention of this text is to comprehend the “entanglement” of the subject in the light of assorted contemporary discoveries and investigations. The point of departure is a simple intellectual experiment, subsequently interpreted in ten various contexts. The article is inspired by diverse philosophical sources (Agamben, Heidegger, Lévinas, Nancy, Ricoeur, Wodziński), but also by those found within the realm of assorted sciences (Gazzaniga, Heisenberg, Jaynes) and in particular the media theories (Havelock, de Kerckhove, Taylor, Ulmer). A description of the conclusions drawn from this reflection within the concepts of host / guest and hospitality / guest-the other leads towards a more in-depth discovery of a common field for the possible arrival at “such a You in which there is no I”.

Dariusz Czaja *The Enigma of the Image. Art and Hospitality*

An encounter with a great work of art (and in this case this is the only kind I have in mind) always has an underpinning involving risk and uncertainty. Participating in such an encounter we are exposed to the different, the alien, and the unknown. Uncertain, we thus drift between fascination and fear. We are no longer at home and become guests in a “strange” land, but also hosts in relation to that, which is not ours. We enter a work of art, but the latter does the same in relation to us. Sciences dealing with art do much to tame and name that unclear and mysterious encounter and to eliminate its peculiarity with the assistance of learned speech. But that which is the most important appears to evade them.

Małgorzata Sady *Łańcut Castle Opens Its Hospitable Doors to the Quay Brothers*

Inventorium of Traces, a film by the Quay Brothers, masters of puppet and object animation, depicts a quest for the presence of Jan Potocki at Łańcut Castle. It was made thanks to unusual coincidences as well as the kindness and sympathy of people and the world, resulting in a “cinematographic” book and the motion picture: *Alfred Schreyer from Drohobycz*, and generating a number of further consequences.

Katarzyna Prot-Klinger *The Host-guest Relation in Inter-war and Present-day Poland*

Polish-Jewish relations spanning from the interwar period and wartime to the present served the author as material for reflections concerning social relations between the guest and the host. In doing so, Katarzyna Prot-Klinger dealt with a particular Jews-Poles formation, the axis of the article being the history of her Jewish family. The text demonstrates how the figure of “the Other” – “the guest”, who feels at home and wants to resemble the host, was and continues to be regarded as a threat to Polish society. In the conditions of a crisis a group begins to function according to principles described by Bion as “basic assumptions”. While examining society conceived as a group one may observe how the mechanism of the “scapegoat” becomes activated. “The guest” (Jew / refugee) represents and supposedly stores the unwanted elements of the host, thus rendering any closer proximity between them impossible.

Kuba Szpilka *Hamasie*

Examples from Zakopane showing that togetherness does not require enlightenment. Bartuś Obrochta, Karol Szymanowski, and “Zakopane want only enjoying life” with a small pinch of Hannah Arendt.

Magdalena Gubała *Empty Place. Internal Ear, 2016*

This sketch briefly outlines the theme of musical improvisation considered in *Internal Ear*, a musical documentary by Magdalena Gubała and Szymon Uliasz (2016). The context consists of reflections by Tadeusz Ślawek (in particular the “cautious hospitality” formula and the Derridean “unlimited hospitality” formula) and Cezary Wodziński (the Hospitality formula). The text also refers to inviting the Other to share a place at a table, envisaged as a possibility of meetings and conversations, not only musical, within the open-attitude gesture. *Internal Ear* is a *sui generis* musical film essay, and the author of this text (who is also the film’s co-director) brings the reader closer to the essential aspects of thinking about it and the circumstances in which it was created.

Jerzy Wasilewski “Guest in House... Worse than a Tartar”. *The Ethnologist and the Hospitality Aporia*

The title of the article is a combination of two popular Polish proverbs, with the first declaring that a guest is a form of godliness, and the second – that hospitality is torment; both attitudes are widely represented in paremiology since each is in its way justified by reality. What do the eternal symbols of the godliness of the guest, the other, the stranger actually mean, especially today, in an age of mass-scale influxes and migration? Was the guest really treated as a representative of the sacral / superhuman and the transcendent, or was this rather at best a

metaphor of his inviolability? The text discusses various historical and ethnographic materials documenting the attitude in question. The problem of sexual hospitality is considered more extensively; apparently, the anticipated element of the guest's sacral status does not occur in this custom, rather universal in the ethnographic past of various societies, and its local motivations and emic justifications are exclusively social.

Jan Szpilka *Guest at an Anthropological Meeting. On First-hand Experiences of Hospitality*

An essay about an anthropological meeting, which showed how it is possible to think about the world as myriad assorted forms of hospitality – without hospitality and encounters there is no world of interpersonal questions.

Tomasz Szerszeń *Images of Homelessness, Homeless Images (Europe 2017: Constellations)*

In one of his letters written in 1937 the émigré Walter Benjamin mentioned the encroaching future as “a time to dream about a bombproof shelter”. Today, those words are becoming disturbingly topical. Once again, just as during the period of Benjamin's enforced emigration, the question of literal and metaphorical homelessness, the absence of a home, the search for a haven and associated hospitality (or its lack) returns both as a figure and a concrete, individual experience. Tomasz Szerszeń would like to take a closer look at this problem *via* the experiences of his voyages: to Kharkiv, an important cultural centre along the Ukrainian-Russian border, a city of “vagabonds and poets”, and to the Greek island of Samothrace, the historical site of the Kabir mysteries and today an island of “defectors from civilisation” and “inner émigrés”, situated close to the transit routes followed by refugees sailing from Turkey. In both cases the real experiences of homelessness and seeking asylum appear within the context of images – photographs and films – connected with those concrete places. What is the relation between homelessness and hospitality? Can images render this complicated union? And finally: can photographs and images as such be homeless or hospitable? The frame for this dissertation is documenta 14 that takes place in Athens (2017), as well as Jacques Derrida's essay *Of Hospitality* and Paul Virilio's project *Bunker Archeology*. Finally the text creates a sort of Benjaminian constellation or cartography of Europe in crisis anno domini 2017.

Wojciech Michera *On Thinking in the Perspective of Homelessness. Daidalos, kharis, ikelos*

Although the ethics of “hospitality” alleviates the outcome of ethics based on separating from and resisting otherness, the object of our concern remains the identity of the host. The author – while acknowledging that

the as if source figure of the “incomer” is a woman reflects on the possibility of crossing such a perspective: in doing so he seeks symptoms of such a manner of thought, which treats “otherness” not as the effect of the appearance of the “guest” but as a primeval state. In the second part of the article this conceptual model is in particular the Greek conceit of *daidalos* – a special image created according to a modern intellectual model based on separating and putting together, whose visual effect is scintillation, connected with such categories as: *kharis* and *ikelos*.

Paweł Kuligowski *Tackling Odysseus. An Essay on the Surplus of Experience*

The presented essay is a portrait of the arch-hero of *The Odyssey* envisioned as the arch-hero of modernity: a hybrid protagonist, flawed, and – just as modernity itself – highly unsatisfactory. The more general backdrop for the thus conceived portrait is a deficit of the actual form of the Western heroic myth and, in particular, its inability to reproduce Western axiology. Odysseus followed the same path as Achilles and, subsequently, Christ, but never reached the same destination. His return to Ithaca (*nostos*) is just as doubtful, interim, and ambiguous as his glory (*kleos*).

Łukasz Stypuła *A Permanent Exodus*

Agata Bielik-Robson wrote that the myth of the Exodus is becoming the most important myth of our culture and a figure of mass departure towering above all its counterparts. Upon what sort of a base does this migration take place? Is the Biblical text contained in *The Book of Exodus* still topical? When does migration start and end? By deploying the legendary figure of the Wandering Jew condemned to eternal roaming and a permanent existence on the road, the text spans from the Biblical Eden, the leading of the Jews into the desert, and the mediaeval Aggadah all the way to present-day Israel so as to present the essence of the category of mobility and the nomadic quality contained in Biblical symbols of the Egyptian enslavement.

Magdalena Barbaruk *Don Quixote. To Wander into Modernity*

On a certain July morning four centuries ago Don Quixote decided to leave the house in which he had spent almost fifty years. On the very same day he resolved to wander across the world on a quest for adventures. His journeys were by no means a travail to which he had been condemned by a verdict passed by someone. Nor did he vanish without a trace or from the very onset wished – in the manner of Odysseus – to return home. This was a radically different journey. “The wandering will annihilate Don Quixote, but earlier nothingness will produce reality” (Janusz Węgiełek). What sort of

a model of reality and our existence in the world is, therefore, the outcome of this journey? Why did the knight on his solitary way along a La Mancha trail become the founder of modernity, in which we continue to recognise ourselves?

Marek Pacukiewicz *“The Darkness of a World of Illusions”*. *Conrad’s Colonial Landscapes*

The complexity of the colonial discourse in the works of Joseph Conrad has been the topic of multiple discussions, but the key to deciphering the problem consists of the manner in which the writer constructed the landscape. In this particular case we are dealing both with enormous frescoes, such as the ones encountered in *The Heart of Darkness*, and with extremely intimate landscapes, which appear to be the outright leitmotif of such short stories as *The Lagoon*. The landscapes in question are not reduced exclusively to the function of a backdrop since each comprises a structural model of the world and takes into account the dynamic of a variable, intercultural perspective – a clash of divergent taxonomies. The change of viewpoints applied by the author emphasises the role played by the cultural context conceived as the stuff of the colonial system.

Jacek Ziemek *From Ellis Island to Beverly Hills. The American Cinema and Incomers from Everywhere*

“At Ellis Island I was born again. Life for me began when I was 10 years old” – thus said Emanuel Goldenberg *vel* Edward G. Robinson, born in 1893, who landed on the island in 1903 and became one of the most despicable gangsters in Hollywood film productions. Many of those who alighted on this small island subsequently disembarked on Beverly Hills, and by becoming stars of the American cinema simultaneously turned into immortal heroes of mass-scale imagination or outright co-created the latter: Antonio Moreno, Joe Hill, Al Jolson, Frank Capra, Claudette Colbert, Johnny Weissmuller, Elia Kazan, Bela Lugosi, Rudolph Valentino, James Wong Howe... In a word: from Dracula and jazz singer to Tarzan. The author intends to reflect on their original cultural identity, ways of creating an awareness of existing in a new, American social space, and aesthetic signs of cultural confrontation visible in the cinematic record left by them. He also plans to follow émigré semiotic activity, mobility of meanings, and existential adventures experienced by film stars in the American promised land – spanning from *The Immigrant* (1917) directed by Charlie Chaplin, Bo Widerberg’s *Joe Hill* (1971) to *The Immigrant* (2013) directed by James Gary.

Stanisława Trebunia-Staszal *This is Florida Voivodeship – Here’s No Winter and No Snow. The Podhale Highlanders Travelling to the Land Beyond the “Great Water”*

The author attempted to follow the phenomenon of “wandering cultures” by evoking the experiences of émigrés from the Podhale region who in the course of the past century reached the “American paradise”. The point of departure for the presented reflections is composed of letters written by the highlanders at the beginning of the twentieth century and the experiences recorded therein as well as those resulting from a confrontation with the new reality of “great America”, so different from their native Tatra Mts. An acquaintance with those autobiographical accounts–confessions makes it possible to take a closer look at the inner world of the émigrés as well as at the problems and challenges, which they were compelled to tackle at the onset of a life in a new country “across the great water”.

Anna Niedźwiedź *A Glimmering Map – towards the Anthropology of the Pilgrimage*

The titular “glimmering map” serves as a metaphorical image illustrating contemporary anthropological studies dealing with pilgrimages as well as their ethnographic and theoretical foundation. Today, these once stable and lucid categories are depicted in anthropological studies as remaining in motion and not defined to the very end, as in the case of the categories of “religion”, “holy site”, and “pilgrimage”. The presented text proposes a review of historical and contemporary anthropological publications pertaining to the pilgrimage and illustrates flourishing studies about pilgrimages – a reflection of interest in the mobility, fluidity, and creativeness associated with motion. With key theoretical works as the point of departure the author refers in particular to such questions as: the categories of *communitas*, contestation, mobility, the polyphonic quality of space, and the part played by the body and sensory experiences in the pilgrimage process. The text also considers questions connected with the pursuit of ethnography and the stand taken by the anthropologist while studying pilgrimages.

Jarosław Mikołajewski *Wandering: a Poor Metaphor, an Even Worse Reality*

Life, breathing, and translation are a form of wandering. Even wandering is wandering. Is it possible to think of wandering and the journey in categories and states other than the transposition of wandering into something, which it is not?

Dariusz Czaja *Mare nostrum, mare monstrum*

The inhabitants of the Mediterranean Sea coast used the description: “our sea”. Already in ancient Rome its customary name was: *mare nostrum*. In turn, the Greek *Mesógeios* and the Latin *Mediterranean* meant: “sea between the lands”. This “between” quality became the source of creative metaphors. For centuries

the Mediterranean remained a “crossing of cultures”, an “arena of exchange”, a “melting pot of civilizational encounters”, etc. It was the essence of life, energy, and vitality. The vessels crossing it carried on their decks merchants, soldiers, pilgrims, missionaries, and voyagers. Today, the Mediterranean is, at time, also an area of yet other sorts of transition. For people fleeing their countries in order to find refuge against war and poverty *mare nostrum* has become a source of hope; for many it also turned out to be a dead sea.

Paweł Drabarczyk *Self-portrait with a Car Crash*

When you invent the car, you also invent the car crash – Paul Virilio convinced his readers. It turns out that to invent the automobile means also to turn upside down or, at the very least, to question the heretofore aesthetic, symbolic, and spatial order and even the order of experiencing the *sacrum*. Marinetti regarded the roaring automobile to be more beautiful than Nike of Samothrace. Several decades later Barthes recognised the automobile to be a counterpart of Gothic cathedrals, an object that has “fallen from the sky”. In what sort of condition does the car reach the period of late modernity? What remains today of the former enthusiasm? How alive are the foundation mythologies? Are we already witnessing the twilight of goddesses, and should the motif of the car crash, recurring more and more often in pop-culture and the arts, be interpreted as a new form of iconoclasm?

Krystian Darmach *An Anthropological Servicing of an Airplane*

With the help of anthropological categories and tools I shall “take apart” an airplane so as to put it together again and view it as a key for comprehending global processes of the contemporary world: the role of innovation, invention, and technology in the cultural activity of man, as well as its impetus and influence upon life within a daily, local, global, etc., dimension. I wish to show the airplane as a site, a flying modern museum, a space of free thought and invention seen as the arch-human attribute of man. The airplane and the airfield will be treated as links in the evolution of widely understood communication brimming with borrowings, interferences, and inventions.

Magdalena Zych *Wanderlust. A Return to Walking*

The article brings the reader closer to reflections about walking comprehended as a cultural praxis. The author refers to publications by Rebecca Solnit, Robert Macfarlane, and Tim Ingold. In doing so she delves into circumstances in which walking is interpreted as a conspicuous attitude towards the world, making it feasible to build more profound relations with the surrounding.

Małgorzata Sokołowska *The Netsuke Phenomenon. On Wandering Objects*

Things travel together with people. They are also the topic of Edmund de Waal’s *The Hare with Amber Eyes*, which became a point of departure for the below presented reflections about the unity of objects and cultures. De Waal depicted the history of his family from the viewpoint of a shifting collection of *netsuke* – miniature Japanese sculpted figurines. Thanks to this approach we may observe political and cultural transformations across the centuries and ponder on the role they play in the daily life of things, which, for artistic, historical or sentimental reasons, are recognised as special. *Netsuke* constitute a fascinating fragment of the history of wandering and the relocation of objects and meanings that link the East and the West.

Monika Bułaj *Quando gli dei si parlano*

Fragment of the author’s text: “I travel alone because solitariness without any filters and covers is indispensable in an encounter and always remains a path leading towards people and amongst them. True, I have my loyal companions: hurriedness and the fear that I shall not be on time. Sometimes, I am late. Or perhaps I map sites to be eliminated? They prove to be too fragile not only in the face of phantasmas but also of popularity transforming holy places into the amusement parks of photographers. It is thus better to obliterate names, dates, and trails, to use invisible ink for writing key words on this unearthly map, which ignores walls raised by the preachers and protagonists of the global brawl. From the very heart of Asia to Latin America, from the Maghreb to the Middle East, from the source of the Nile to the mouth of the Onega. Wherever signs, presences, gestures, and glances emerge from the shadows of monotheism. This means Africa, or rather many Africas, with its gods exiled in the manner of people, the womb of the last living archetypes, where religiosity, in other words, literally a bond, is created in mutual contact between the living and the dead, an endless conversation with ancestors. Places where words are not separated from things, and which are inhabited, just like ancient Greece, by deities created in the shape of man”.

Małgorzata Paluch-Cybulska *Tadeusz Kantor. Marionette. A Post-conference Discussion*

The Tadeusz Kantor.

Marionette conference held at the Cricoteka Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor in Cracow on 12 February 2016 involved an extensive discussion, whose participants, apart from the authors of the presented papers: Dr Dominika Łarionow, Dr Karolina Czerska and Dr hab. Tadeusz

Kornaś, included such eminent scholars and experts on the works of Tadeusz Kantor as: Prof. Dr hab. Katarzyna Fazan, Prof. Dr hab. Włodzimierz Szturc, Dr Zbigniew Benedyktowicz, Dr Anna R. Burzyńska, Dawid Mlekicki, Małgorzata Paluch-Cybulska, Anna Kapusta, and Jan Güntner, an actor of the Cricot 2 Theatre. In the course of the discussion particular lectures became expanded by introducing the following problems: is it suitable to apply to the Strawman *dramatis persona* from Wyspiański's *Wesele* (The Wedding) the "rites de passage" conception proposed by Arnold van Gennep? Other discussion themes included: broadening the context of the brides in the theatrical productions of the Cricot 2 Theatre by means of the *Bardzo krótka lekcja* (A Very Short Lesson) cricotage and references to Russian symbolic tradition; the symbolics of the bride in *Doodri*, *Doodri* (2007), a spectacle shown by the Changpa theatre company (South Korea); an anthropological comparison of Kantor's ritual brides with the "ritual of marrying death" from Little Poland; a comparison of the White Emballage (the emballage of the bride) in the first version of the spectacle *Nigdy tu już nie powrócę* (I Shall Never Return) with the phenomenon of the emballage conceived as a screen or a diaphragm electrifying the space around the actor on stage; the expansion of reflections on the motif of the cross in *Wielopole, Wielopole* by introducing the rhythm of linking the ritual with the space of the stage – an analysis of potential references to the Passion Play in Kalwaria Pałacowska and the Holy Week Mystery Play; the motif of the cross in the Cricot 2 Theatre with an inscribed act of balancing between blasphemy and the sacral; the construction of poisoning assorted elements of the spectacle: *Wielopole, Wielopole*; the process of widening references to Christological contexts in the works of Tadeusz Kantor.

Karolina Czerska *The Untimely Wedding – Brides in the Theatre of Tadeusz Kantor*

The author analyses assorted versions of the bride occurring in selected spectacles by Tadeusz Kantor by closely following the evolution of this motif, significant in Kantor's *oeuvre*. The article also focuses on the status of the Kantorian mannequin, changing in the course of successive theatrical realisations and described upon certain occasions by the artist as a "puppet" or a "wax figure" that could function as the actor's "companion", his *sui generis* prolongation (similar to the bio-object), a supplementary doppelgänger or a model of the actor's performance. Within this context references to the symbolism of Blok or Maeterlinck assume an essential rank as does situating the *dramatis persona* between life (actor) and death (mannequin and its variants) as well as the consequences of such a borderline quality for the staging.

Tadeusz Kornaś *Mannequin on a Cross (an Analysis of a Single Prop – the Great Cross in Wielopole, Wielopole by Tadeusz Kantor)*

The spectacles proposed by Kantor produced a powerful tide of religious and liturgical motifs. It is outright astounding that they had been discussed so rarely as an intrinsic theme worthy of a closer examination. At every step of the way *Wielopole, Wielopole* is full of crosses. Can we, however, pause only to declare that this is a lower rank reality? Naturally, we could do so. Kantor himself suggested this solution: "I was raised at a presbytery. I was familiarised with all activities and objects. They are the same for us. Even this object – the Cross – for me is an object like... well, my table in the new studio". Nonetheless, if we take a closer look at *Wielopole, Wielopole* we shall come across innumerable references to liturgical ceremonies (in particular the "stations" of the Cross). It becomes, for all practical purposes, impossible to believe that everything is a "table in the new studio". True, the Theatre of Death is just that but even at the simplest level the associations made by every spectator, even unconsciously, follow a further path. Obviously, the Cross was the instrument of the Passion and Death of the Christ, but we cannot forget that without the Resurrection it would have remained a mere empty symbol of a two millennia-long history of Christianity. Its application in the Theatre of Death cannot be meaningless. Even if Kantor were to have deprived it of all sacral connotations it would still be some sort of a theological feature referring indirectly to transgressing the condition of death. The presented text is, therefore, an analysis of meanings associated with the use of the great Cross in *Wielopole, Wielopole*.

Dominika Łarionow *Liminality upon the Example of Works by Stanisław Wyspiański and Tadeusz Kantor. An Image of Complementary Ideas*

The article presents two artists: Stanisław Wyspiański and Tadeusz Kantor, who in their works applied the idea of liminality so as to describe their psychic states and attitudes towards art. The titular liminality is conceived in accordance with the theses propounded by Arnold van Gennep. At the same time, the discussed authors were not interested in *rite de passage* as a ritual derived from folk qualities but were fascinated solely by the moment of suspension, i.e. a liminal situation, without proposing its unambiguous solution. The author commenced her analysis by considering the Strawman *dramatis persona* from Wyspiański's play *Wesele*, which the playwright employed to introduce into Polish art an interest in liminality as a state of suspension. An inevitably cursory analysis demonstrated the extent to which the introduced straw character differed from the aesthetic norms and canons of the period and became a highly unique creation that throughout the whole twentieth

century intrigued and inspired various authors. Tadeusz Kantor, who was enthralled by Wyspiański, borrowed the latter's predilection for liminality, which he put to a different use. The dissimilar character of the approach to *rite de passage* was, in the case of both artists, the outcome of different experiences, not merely aesthetic but also personal. The individual life story of both men generated the necessity of a different comprehension of death, dying, and illness and thus self-perception *vis à vis* the world. Liminality, which the Young Poland-era poet found so fascinating, turned into an extremely capacious category, making it possible to perform certain transgressions in art. The author attempted to demonstrate the way in which Kantor made use of liminality by treating it slightly perversely or irreverently – on the one hand, by resigning from the Strawman's straw and, on the other hand, by standing on the threshold of illusion and disillusion.

Katarzyna Fazan *Artificial Representations of a Person. Puppets, Mannequins, Zombies and Other Images of (non) Beings*

The article focuses on theatrical and visual arts transformations of artificial figures-representations of human beings. Starting with the Romantic belief in the miraculous properties of the created puppet all the way to threats posed by the artificial robot, this topic oscillates between art and science and captivates the creators of the theatre. The range of the article spans from known examples connected with conceptions propounded by Heinrich Kleist, Edward Gordon Craig and Tadeusz Kantor to the presence of puppets, mannequins, and zombies in contemporary Polish stagings, with the author following closely changes of the meanings and forms of the artificial condition. Representations of (non) beings are comprehended literally as puppets, marionettes, and mannequins introduced into the space of the staging as well as a model for the actor's performance emulating the artificiality of the homoidal images. Scenes from the theatre of Krystian Lupa, Jerzy Grzegorzewski, Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna, and Maja Kleczewska are perceived as connected with the practice applied by representatives of the visual arts enthralled by the game played with an object granted a human shape; take the example of Hans Bellmer, Zbigniew Libera or Paulina Ołowska, who resort to toys and puppets envisaged as important participants in their visions and conceits.

Tadeusz Kantor – *Marionette. A Post-conference Discussion*

Tadeusz Kantor *Fragments of a Conversation with Aleksander Malachowski. "The Polish Language. From the Meetings Series. Theatrical Staging – Tadeusz Kantor"*

Włodzimierz Szturc *Anthropology of the Folk-Song. About the performance Do DNA*

The article is an attempt to present the most significant phenomena in the area of human culture. Its main subject are ritual behaviours and gestures. The author sees the ethnoscenological method as a vehicle for presentation of processes, matters and phenomena of their dynamic changeability as well as an innovation resulting from introduction of tools, music and songs as a communication systems within the performance. The most significant issues in the group of messages are ritual, ceremony and festive spectacle which, being the repeatable rituals, become the basis of a theatre performance *Do DNA*. All is crowned with the entrance in the culture of modern Europe which brought all great rituals of the past to the common denominator of carnivalisation and devised them of the divine inspiration. In the place of divinity of ancient ritual comes modern theatre as the sacrificial substitution of ritual. Thus the cults of vegetation and rebirth of the nature as well as the ceremony of marriage and funeral became the basis of the theatre as a transfer of the ritual into the *quasi-ritual* order of sacrificial substitution of the sacrifice and the touch of the secret death.

Even so Victor Turner's comments about the inability of performance's define (nowadays it became ethnic, anti-historical spectacle, or even a sport or political game/entertainment – *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, 1982) and at the same time led us to the reflection, that the return to sings-archetypes of the primary matrix of performance, visible in folk songs, first of all their archaic sounds and acoustic landscape could be aim of interest of ethnoscenology. Exactly, Jean-Marie Pradier noted the key of the ethnotheatrical studies (*La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident, (V^e siècle av. J.-C.- XVIII^e siècle*, 1997), just the same as Gilbert Rouget, before, in music studies (*Questions posées à l'ethnoscénologie*, 1995).

As a linkage of those two research practice, namely the intercultural ethnoscenology and ethnomusicology, the basis of new specialization in theatre studies can be noticed. The "archeofonia", which is not a kind of reconstruction, but discovering primary, original sounds of emotion and affects. They are like a genetic D.N.A. code of behavior (motive and acoustical) inherited due the spectacle. The source of this studies are folk songs. The performance *Do DNA* prepared by students of Academy of Theater Arts in Cracow in 2016, is a space of those kind of songs. Therefore we are able to predict a possible direction of new ethnoscenological research in our country. It probably will not be based on focloristical, ethnographical and musicological relation to the songs. It is the last moments, when we can find and save the songs, which will be soon converted in simula-cra of populism or even disappear from our landscape.

This article presents the conception of ethnosociological analysis of creative activity in theatre of Songs in which all elements of the show, i.e. decorations, costume, movement, melodies and rhythms would play an equally part in the performance of collective subconsciousness.

Rafał Kołsut *In Search of the Lost Folk Quality – about the Spectacle Do DNA*

The prime intention of this text is to present *Do DNA*, a diploma spectacle shown by fourth-year students of the Faculty of Acting at the Ludwik Solski National Academy of Theatre Arts in Cracow. The scenario of the production, directed by Ewa Kaim, was based on folk songs collected and described by Oskar Kolberg. The author focuses on an analysis of the direction concepts and the interpretation of the cultural and anthropological tropes contained in the spectacle.

Agnieszka Jagodzińska „Let Us Unite, Brothers!” *The Universalism Of Ludwik Zamenhof And Its Origin*

Ludwik Zamenhof (1859–1917) is known first and foremost as the creator of Esperanto – an artificial international language. Famous for his linguistic project, Zamenhof also attempted to create a new religious / national system that could be accepted by anyone, no matter what is their religion, ethnicity, or language. This system, first called *Hillelism* and later *Homaranism*, was Zamenhof's original response to the so-called Jewish Question in late 19th- and early 20th-century Europe.

Danuta Danek *A More Genuine Orzeszkowa (in the Light of a New Edition of Her Autobiography)*

This text focuses on three problems, with the first part containing reflections about a phenomenon that Eliza Orzeszkowa regarded as the "secret of her life and soul" and, simultaneously, as the destructive fatalism of her life: extreme suffering, recurring from early childhood, whose sources she could not fathom and which, as well as her helplessness, she confronted to the very end of her days. The article proposes an attempt at comprehending this torment in the light of contemporary psychoanalytical knowledge about man's psychic life, thus providing a new depiction of the writer's personality and the biographical events shaping it. The second part of the study concerns the discovery of up to now unknown documents associated with Orzeszkowa's biography as well as iconographic material relating both to her person and to the region of Grodno. Finally, the last part proposes a detailed analysis of the existing editions of four autobiographical texts by Orzeszkowa: *Wspomnienia*, *Autobiografia w listach*, *Pamiętnik* and *Zwierzenia* as well as their new edition based on a manuscript: *Melancholia i poznanie. «Autobiografie» Elizy Orzeszkowej* (2015).

Katarzyna Szkaradnik *The Experienced Village, the Imaginary Village? The Village Imaginarium in the Writings of Jan Szczepański*

The sociologist Jan Szczepański was born in a peasant family and after the First World War grew up in a village near Cieszyn. Subsequently, he stressed upon numerous occasions how convictions and attitudes dating from that period (a sense of duty, rigorous work, and prudent management, including that of time) determined his fate. Szczepański included his recollections in autobiographical essays: *Korzeniami wrosłem w ziemię*, in which nostalgia and mythologisation are intertwined with somatic memory. Furthermore, references to rural youth appear also in his diary; in his capacity as a sociologist Szczepański often voiced opinions about the part played by the countryside and the latter's future. Importantly, his social promotion occurred prior to a tide of similar phenomena occurring at the time of the People's Republic of Poland, while the situation of the rural inhabitants of Cieszyn Silesia differed somewhat from conditions typical for the rest of the country, and the values adopted by Szczepański were to a large extent influenced by the so-called Protestant ethos. By taking into account those circumstances the author of the article first discusses the extent to which the portrait of the village found in the sociologist's texts is the result of the latter's experiences and reminiscences, or remains a phantasm, and, secondly, asks what sort of a function does it fulfil in these texts. Moreover, the article demonstrates the principles upon which this likeness became part of Szczepański's conception of the nation, culture and individuality as well as the sociologist's vision of his life.

Danuta Danek "The Unknown Great Writer" *Stanisław Morawski from Lithuania and a Different Perception of Romanticism*

This study deals with the album *Rękopis znaleziony w Paryżu. Wspomnienia Stanisława Morawskiego o Marii Szymanowskiej* (Terra Nova, Warszawa 2013), which offers a new approach towards the personality and oeuvre of the outstanding and as yet insufficiently appreciated Romantic man of letters born in Lithuania as well as an integral text of his recollections about a celebrated pianist and the Polish milieu within the context of a novel perception of Romanticism, inspired by accomplishments originating from the first half of the nineteenth century (St. Petersburg). Writings by Morawski are examined from the viewpoint of contemporary psychology, in particular psychoanalysis.

Beata Maksymiuk-Pacek *The Constancy and Innovativeness of the Ritual upon the Example of Stages in the Modern and Traditional Wedding in Southern Podlasie*

By using the theory of ritual codes devised by Nikita I. Tolstoy the author showed the durability and variability of elements of the traditional and contemporary wed-

ding in eastern Poland. Her reflections are based on an analysis of printed sources from the nineteenth, twentieth, and twenty first century as well as archival material and auteur field research. By following example of N.I. Tolstoy she distinguished the following codes: verbal, actional, subjective, personal, temporal, location-related and musical. In doing so B. Maksymiuk-Pacek found that they cooperate and supplement each other within the wedding ritual, thus creating a joint syncretic code making it possible to depict the ritual as a cohesive entity. The author is the opinion that the most stable and significant code in the wedding rituals is the actional code, due to which we are capable of recreating the sequencing of the event. The article distinguishes 21 stages in the traditional and contemporary wedding, which are then discussed in that order. Analyses of successive stages of the wedding demonstrate the permanence and changeability of some of its elements comprising particular cultural codes. The summary considers the stability and transformations, which occurred within the codes listed in the introduction.

Olga Kielak *“Where the Goat Walks, Rye Grows”*. *The Fertility Function of Carol Singing with a Mascaron of a Goat*

The text is about one of the oldest Nativity and New Year rituals - carol singing, with the carollers carrying a mascaron of a goat. The author resorted to the methodological premises of the Moscow ethnolinguistic school and treats the goat mascaron as a “macro-sign”, whose contents are expressed by means of assorted symbols. A characteristic of particular codes (objective, actional, verbal, and temporal) made it possible to reconstruct the image of the mascaron and the symbolic meaning associated with it while paying particular attention to its fertility function.

The article is based on nineteenth- and twentieth-century New Year’s Eve songs, records of beliefs, and descriptions of assorted practices as well as contemporary accounts. In order to present a more complete image Polish data were supplemented by material from other cultural regions. The text, preceded by a description of the state of research into images of the goat mascaron, also benefitted from the findings of the author’s predecessors, and assembled comments and conclusions scattered in numerous articles.

Krzysztof Hejke *I Met the Last European Beekeepers*

A description of the last beekeepers discovered in the forests of Poland, Lithuania, present-day Belarus, and Ukraine. In his research the author resorted to the most recent accomplishments of a non-intervention observation of the life of bees by using endoscopic, thermovision or infrared cameras to register the natural behaviour of bee families during the day and in darkness. K. Hejke used available beekeeping books from

the beginning of the nineteenth century and made the acquaintance of several score beekeepers. Just like Amazonian Indians, beekeepers survived in the niche of their profession thanks to isolation from civilisation; now, this ancient profession is slowly vanishing.

Tomasz Pelech *Conception of the Structure of the Phenomenon of “Xenophany”*

This article proposes a structure of the phenomenon of “xenophany”, a conception that, according to the author, appears to be a crucial instrument employed for the purpose of introducing order into all sorts of information concerning the presentation of the “stranger”. The author indicates four constant aspects of “xenophany”: *onoma* (τὸ ὄνομα), *eidōs* (τὸ εἶδος), *diata* (ἡ διατα), and *ethos* (τὸ ἦθος), which constitute a framework filled with variable and intertwined elements comprising its content and, at the same time, acting as symptoms of the rhetoric of “alienness”. The article embarks upon the topic associated with one of man’s fundamental traits, namely, life in a group with which he identifies himself and is identified by others. The identity of the group is stressed in the course of all interactions with the “stranger”. A supreme role in shaping the image of the “stranger” is played by the phenomenon of “xenophany” – the pursuit of all sorts of differences: linguistic, moral, cultural or ethnic, which disclose distinctness. This process serves the purpose of underlining the collective identity of a given group distinguished by a specific collection of socio-cultural features (norms, customs, language, or a system of values) whose majority is shared by members of a given group and is distinct against the background of the “stranger”. The image of different groups sketched within the framework of an ethnocentric perspective depicts the mental states and intellectual equipment of the community in which the given depiction emerged.

Tomasz Duda, Bohdan Michalski *The Philosophy of Dialogue in Practice*

The first of the three parts of this article describes the emergence of the original Nansen Dialogue methodology - the outcome of the practical activity of the Nansen Center for Peace and Dialogue (Lillehammer, Norway; over 400 dialogue workshops conducted in former Yugoslavia). The second part attempts to indicate the philosophical foundations of Nansen methodology and refers to the philosophy of dialogue envisaged by Martin Buber, Emanuel Levinas, and the Polish dialogist Rev. Józef Tischner. The closing part is a report pertaining to the “Refugee at School and in the Commune” project, realised in the commune of Góra Kalwaria, with the participation of the local population and foreigners from the Centre for Foreigners in Linin (the largest such venture in Poland). The

project in question consisted of a modification and implementation of Nansen Dialogue methodology in Polish conditions and encompassed 118 students, of which 41 were foreigners attending 642 hours of extra-curriculum courses. The adult inhabitants of Góra Kalwaria and the foreigners took part in dialogue workshops conducted by trainers-facilitators. All the courses attracted 299 adults, including 64 foreigners. It was also possible to prepare 16 trainers, who obtained suitable qualifications to independently conduct dialogue groups and develop the culture of dialogue in Poland.

Jan Gondowicz *Three Gentlemen C.*

Anton Chekhov (*Uncle Vanya*, spring 1897), Joseph Conrad (*Heart of Darkness*, February 1899), Louis-Ferdinand Céline (*Journey to the End of the Night / Voyage au bout de la nuit*, 1932). *Three Gentlemen C.* An auteur interpretation of the African adventure: Chekhov's unfulfilled dream about an exotic voyage, Conrad's nightmarish and morbid parody of a discovery expedition, and Céline's parody of a parody, since the author wrote *Journey to the End of the Night* with Conrad's book in his hand.

Jacek Sempoliński *Essays for Danuta Wróblewska*

Fragment of a text from the author's Manuscript: "If we recognise life as our prime 'work' then we destroy art, which can be only an image of that life, and thus an artificial creation. Street and courtyard events (Próżna Street) unite us inasmuch as they are closest to life and we cannot tell what is artificial or natural, where things end or begin. If we see an art collection in a modern building – and this is what we observed recently in present-day Warsaw – then we experience dissatisfaction and falsehood caused by an extraction from the stream of life. Everything becomes stylish and eradicated, like in a Kenzo showroom. Even the works of outstanding artists lose their force, and Katarzyna Kozyra, having turned herself into an opera singer, performs the aria of Cherubino from *The Marriage of Figaro* horribly out of tune but in doing so fits into the general plan of elegance. Is this 'us' or are we pretending to be us? Perhaps we demand too much of art and are really incapable of comprehending ourselves? Is this a malady of our times, and did Michelangelo and Rembrandt manage so much better?"

Roch Sulima *Demonstrating in the Urban Cultural Landscape. Notes from a Warsaw Street*

The article discusses group behavior in urban public space, usually described as demonstrations, and situates it within an extensive spectre of assorted forms of social protest. An interpretation of those phenomena refers to methods applied by the anthropology of spectacles and the research procedures of "urban cultural

studies", including urban ethnography. The article evokes the concept of the "right to look" (J. Rancière, N. Mirzoeff) and poses the problem of the "equality of perception" as a premise for "political equality" (A. Berleant). Demonstrating and watching demonstrations produce something that can be described as a "stage effect"; this is the reason why it is important to observe demonstrations from – generally speaking – the perspective of the anthropology of spectacles and not merely from that of politology or the sociology of social movements. The problems broached in the article are of essential significance for the social history of Polish culture. Group behavior described within an historical interpretation shows how the Polish national symbolic imaginarium has changed since the nineteenth century, the way in which it shifted from the scenery of a gentry manor house to the space of the large city. The historical perspective accepted in the text makes it possible to portray the wide repertoire of group behavior, which could be recognized as the "primeval form" of present-day street demonstrations confirming the durability of the so-called resistance cultures and their constitutive role in social life.



Fot. Dariusz Czaja.



Wędrujące kultury. Fot. Dariusz Czaja.

Polska Sztuka Ludowa

KONTEKSTY

◆ CULTURAL ANTHROPOLOGY ◆ ETHNOGRAPHY ◆ ART ◆

2017 rok LXXI nr 1-2 (316-317). Indeks 369403. ISSN 1230-6142.

INSTITUTE OF ART POLISH ACADEMY OF SCIENCES, SOCIETY LIBER PRO ARTE

Contents 1-2 2017

- ROCH SULIMA *“Descent” into Everyday Life*
LUDWIK STOMMA *Daily Life as Normality*
MARIA POPRZECKA *The Fairy-tale Element in Mundane Daily Life*
ANNA NASIŁOWSKA *Emancipation and the Economy of Modern Times*
DANUTA DANEK *Nightly Anthropology*
PAWEŁ PRÓCHNIAK *Hospitality of Poetry (on the Margin of a Song of Exiles)*
MICHAŁ KLINGER *The Biblical Definition and Mystery of the Fatherland*
STANISŁAW KRAJEWSKI *Hospitality: between Abraham and the European Union*
JANUSZ BOHDZIEWICZ *Learn About Not-oneself Yourself. A Fragment of Xenoreflexion*
DARIUSZ CZAJA *The Enigma of the Image. Art and Hospitality*
MAŁGORZATA SADY *Łańcut Castle Opens Its Hospitable Doors to the Quay Brothers*
KATARZYNA PROT-KLINGER *The Host-guest Relation in Inter-war and Present-day Poland*
KUBA SZPILKA *Harnasie*
MAGDALENA GUBAŁA *Empty Place*
JERZY WASILEWSKI *“Guest in House... Worse than a Tartar”. The Ethnologist and the Hospitality Aporia*
JAN SZPILKA *Guest at an Anthropological Meeting. On First-hand Experiences of Hospitality*
TOMASZ SZERSZEŃ *Images of Homelessness, Homeless Images (Europe 2017: Constellations)*
WOJCIECH MICHERA *On Thinking in the Perspective of Homelessness. Daidalos, kharis, ikelos*
PAWEŁ KULIGOWSKI *Tackling Odysseus. An Essay on the Surplus of Experience*
ŁUKASZ STYPUŁA *A Permanent Exodus*
MAGDALENA BARBARUK *Don Quixote. To Wander into Modernity*
MAREK PACUKIEWICZ *“The Darkness of a World of Illusions”. Conrad’s Colonial Landscapes*
JACEK ZIEMEK *From Ellis Island to Beverly Hills. The American Cinema and Incomers from Everywhere*
STANISŁAWA TREBUNIA-STASZEL *This is Florida Voivodeship – Here’s No Winter and No Snow. The Podhale Highlanders Travelling to the Land Beyond the “Great Water”*
ANNA NIEDŹWIEDŹ *A Glimmering Map – towards the Anthropology of the Pilgrimage*
JAROSŁAW MIKOŁAJEWSKI *Wandering: a Poor Metaphor, an Even Worse Reality*
DARIUSZ CZAJA *Mare nostrum, mare monstrum*
PAWEŁ DRABARCZYK *Self-portrait with a Car Crash*

KRYSTIAN DARMACH	<i>An Anthropological Servicing of an Airplane</i>
MAGDALENA ZYCH	<i>Wanderlust. A Return to Walking</i>
MAŁGORZATA SOKOŁOWSKA	<i>The Netsuke Phenomenon. On Wandering Objects</i>
MONIKA BUŁAJ	<i>Quando gli dei si parlano</i>
MAŁGORZATA PALUCH-CYBULSKA	<i>Tadeusz Kantor. Marionette. A Post-conference Discussion</i>
KAROLINA CZERSKA	<i>The Untimely Wedding – Brides in the Theatre of Tadeusz Kantor</i>
TADEUSZ KORNAŚ	<i>Mannequin on a Cross (an Analysis of a Single Prop – the Great Cross in Wielopole, Wielopole by Tadeusz Kantor)</i>
DOMINIKA ŁARIONOW	<i>Liminality upon the Example of Works by Stanisław Wyspiański and Tadeusz Kantor. An Image of Complementary Ideas</i>
KATARZYNA FAZAN	<i>Artificial Representations of a Person. Puppets, Mannequins, Zombies and Other Images of (non)Beings</i>
	<i>Tadeusz Kantor – Marionette. A Post-conference Discussion</i>
TADEUSZ KANTOR	<i>Theatrical staging</i>
WŁODZIMIERZ SZTURC	<i>Anthropology of the Folk-Song. About the Performance Do DNA</i>
RAFAŁ KOŁSUT	<i>In Search of the Lost Folk Quality. About the Spectacle Do DNA</i>
AGNIESZKA JAGODZIŃSKA	<i>„Let Us Unite, Brothers!” The Universalism Of Ludwik Zamenhof And Its Origin</i>
DANUTA DANEK	<i>A More Genuine Orzeszkowa (in the Light of a New Edition of Her Autobiography)</i>
KATARZYNA SZKARADNIK	<i>The Experienced Village, the Imaginary Village? The Village Imaginarium in the Writings of Jan Szczepański</i>
DANUTA DANEK	<i>“The Unknown Great Writer” Stanisław Morawski from Lithuania and a Different Perception of Romanticism</i>
BEATA MAKSYMIAK-PACEK	<i>The Constancy and Innovativeness of the Ritual upon the Example of Stages in the Modern and Traditional Wedding in Southern Podlasie</i>
OLGA KIELAK	<i>“Where the Goat Walks, Rye Grows”. The Fertility Function of Carol Singing with a Mascaron of a Goat</i>
KRZYSZTOF HEJKE	<i>I Met the Last European Beekeepers</i>
TOMASZ PELECH	<i>Conception of the Structure of the Phenomenon of “Xenophany”</i>
TOMASZ DUDA, BOHDAN MICHAŁSKI	<i>The Philosophy of Dialogue in Practice</i>
JAN GONDOWICZ	<i>Three Gentlemen C.</i>
JACEK SEMPOLIŃSKI	<i>Essays for Danuta Wróblewska</i>
ROCH SULIMA	<i>Demonstrating in the Urban Cultural Landscape. Notes from a Warsaw Street</i>
	<i>„Konteksty” – History and Authors</i>