*Polska Sztuka Ludowa*

# KONTEKSTY

✦ANTROPOLOGIA KULTURY ✦ ETNOGRAFIA ✦ SZTUKA✦

2016 rok LXX nr 3-4 (314-315). Indeks 369403. ISSN 1230-6142. Cena 40 zł. VAT 5%
INSTYTUT SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK, STOWARZYSZENIE LIBER PRO ARTE

SPIS TREŚCI

**70 lat „Kontekstów"**

PIOTR GLIŃSKI *List na 70-lecie „Kontekstów"* ..... 10
MAJA KOMOROWSKA *Na 70-lecie pisma „Konteksty"* ..... 14

**Dziś prawdziwych […] już nie ma. V Zakopiańskie Spotkania Antropologiczne**

KRZYSZTOF A. MEISSNER *Dziś prawdziwych pewności już nie ma* ..... 17
MICHAŁ KLINGER *Drugie przyjście (problem upadku dziejów)* ..... 19
DARIUSZ CZAJA *Grzech Kaina* ..... 35
JANUSZ BOHDZIEWICZ *Dziś prawdziwych bogów już nie ma? – czyli o końcu religii i zadaniu ducha* ..... 50
KRYSTIAN DARMACH *Prawdziwych wizjonerów dziś już nie ma?* ..... 56
ŁUKASZ SOCHACKI *Czy prawdziwych biografii już nie ma? Legenda Ettore Majorany* ..... 60
ANNA SZAŁAPAK *„Nic nie jest oczywiste"* ..... 67
ANTONI KROH *Wiatr od Tatr, czyli kany ta honorność* ..... 68
STANISŁAW KRAJEWSKI *Nie ma już (w Polsce) prawdziwych Żydów* ..... 71
MAŁGORZATA SADY *Alfred Schreyer – arystokrata ducha z Drohobycza* ..... 77
MAŁGORZATA SADY *Alfred Schreyer z Drohobycza* ..... 78
KUBA SZPILKA *Gorzej być* ..... 83
MAGDALENA BARBARUK *Dziś prawdziwej kolonialności już nie ma* ..... 86
JAN SZPILKA *Dziś prawdziwych masochistów już nie ma* ..... 95
WOJCIECH MICHERA *„I nie było już nikogo…". Obraz jako trop* ..... 100
MARIAN OSLISLO *Dziś prawdziwych plakacistów już nie ma* ..... 107

**Księga pamiątkowa na 70 lecie „Kontekstów"**

*VI Zakopiańskie Spotkania Antropologiczne* ..... 114
ANNA CHĘĆKA-GOTKOWICZ *O „Kontekstach"* ..... 116
EWA DOMAŃSKA *„Konteksty"* ..... 117
WŁODZIMIERZ STANIEWSKI, MARIUSZ GOŁAJ *To wielka sztuka* ..... 118
JERZY S.WASILEWSKI *Etnolog w (jubileuszowej) podróży (9): Kontekstowa etnologia – wiedza radosna. Smaki czytania, przyjemności pisania, radości odkrywania* ..... 119

Paweł Próchniak *Rzeczywista obecność poezji. Na marginesie lekcji George'a Steinera* ... 126
Adam Wodnicki *Spotkanie na Aliscamps* ... 129
Andrzej Mencwel *Paryski zwid* ... 132
Piotr Matywiecki *Myśli o pejzażu* ... 136
Jurij Łotman *Tekst i poliglotyzm kultury*, przeł. Bogusław Żyłko ... 139
Bogusław Żyłko *Jurij Łotman: od poetyki strukturalnej do semiotycznej teorii kultury* ... 143
Michał Głowiński *Ucieczka w folklor* ... 147
Ewa Klekot *Polska sztuka ludowa: konteksty* ... 152
Antoni Kroh *Od zbójnika do słonia w koronkowych gatkach (autoreferat)* ... 159
Anna Nasiłowska *Dyskont słów – ciąg dalszy* ... 162
Roch Sulima *Demonstracja w krajobrazie kulturowym miasta. Zapiski z warszawskiej ulicy* ... 164
Leszek Kolankiewicz *Tablica Szmaragdowa Grotowskiego* ... 170
Rasa Rimickaitė *W osiemdziesiąt dni dookoła świata. O litewsko-polskich relacjach kulturalnych, zwłaszcza w kontekście ostatnich 25 lat* ... 187
Antoni Kroh *Pół wieku z kolonizacją wołoską* ... 194
Magdalena Barbaruk *Z równiny na dzikie pola. La Mancha vs Dolny Śląsk* ... 197
Paweł Próchniak *„Konteksty": powinność prawdy* ... 206
Lech Sokół *Próba krytyki nowoczesnego „ja": literatura – filozofia – teologia – świadomość europejska* ... 207
Katarzyna Prot-Klinger *Opera – miłość, śmierć, szaleństwo* ... 221
Emilia Olechnowicz *„I własnych cierpień pozostaję królem". Dwa Ciała Króla i druga tetralogia Shakespeare'a* ... 231
Krystyna Bartol *Morski świat Oppiana, czyli o kontekstach interpretacyjnych poematu* Halieutiká ... 239
Włodzimierz Lengauer *Grecy i Eros* ... 245
Kazimierz Mrówka *Zły byk Falarisa* ... 251
Urszula Makowska *Pędzel Derwida* ... 258
Piotr Kłoczowski *Mnemosyne. Miscellanea* ... 268
Roland Barthes, Daniel Boudinet *Georgiki*, przeł. Maryna Ochab ... 268
Edgar Morin *Odnalezione i utracone*, przeł. Maryna Ochab ... 277
Marguerite Yourcenar *Dwaj Murzyni Rembrandta*, przeł. Maryna Ochab ... 279

| | | |
|---|---|---|
| Marguerite Youcenar | *O śnie Dürera*, przeł. Maryna Ochab | 281 |
| Dariusz Czaja, Wiesław Juszczak | *Rozmowy o filmie: Bergman, Buñuel, Wajda* | 283 |
| Magda Heydel | *Przekład: złota gałąź* | 296 |
| Jerzy Bartmiński | *Na 70-lecie „Kontekstów”* | 302 |
| Katarzyna Barańska | *Muzeum „Kontekstów”* | 304 |
| Barbara Major | *(Z)wiązania z „Kontekstami”* | 309 |
| Zbigniew Benedyktowicz | *Sacrum i sztuka. Życie i sztuka. Rozmowa z Jackiem Sempolińskim i Wiesławem Juszczakiem* | 312 |
| Ewa Domańska | *Historia zwierząt* | 322 |
| Sławomir Sikora | *Po cóż patrzeć na zwierzęta? – Nénette* | 332 |
| Tomasz Gruszczyk | *Zygmunt Haupt: rozpisać obcość, rozpisać siebie* | 337 |
| Jacek Leociak | *Ulica Niska* | 351 |
| Katarzyna Bojarska | *Ocale/nie. Oto Maryan S. Maryan* | 364 |
| Ewa Andrzejewska | *Maryan. Powrót* | 371 |
| Marcin Trzęsiok | *Piękno jawne i piękno ukryte* | 374 |
| Maria Poprzęcka | *Kredowe skały* | 378 |
| Jacek Sempoliński | *Dzienniki 1999-2007 (wybór)* | 384 |
| Monika Krajewska | *Wycinanka żydowska. Obraz i słowo, tradycja i nie-tradycja* | 391 |
| Jacek Waltoś | *Czym miało być Wprost?* | 400 |
| Barbara Osterloff | *Edmund Osterloff – artysta obrazu* | 402 |
| Tomasz Swoboda | *Dwie fotografie kontekstowe* | 413 |
| Tomasz Szerszeń | *Notatki o neorealizmie. 1947* | 416 |
| Adam Mazur | *Obiekt częściowy. Synteza twórczości Anety Grzeszykowskiej* | 423 |
| Maciej Rożalski | *Antropologie Yanki* | 429 |
| Paweł Próchniak | *Sny i rdza. Uwagi o wierszach Bartosza Konstrata* | 435 |
| Stanisław Mossakowski | *Rosyjskie przygotowania do interwencji w Polsce w świetle relacji chorążego Tadeusza Mossakowskiego z czerwca 1790 roku* | 445 |
| Paweł Dybel | *Łydka młodzieńca czy piękne nóżki doktorowej? Antropologiczny pojedynek na listy Gombrowicza z Schulzem* | 448 |
| Jan Gondowicz | *Tajemnica ATU 312* | 458 |
| Jerzy Giedroyc, Jan Brzękowski | *Wyimki z korespondencji (1954-64)*, opracowała Kamila Łabno | 461 |
| Marcin Trzęsiok | *A cóż tam* | 472 |
| Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska | *W najwyższe góry bije piorun z chmury. Trzy modele pioruna w polskim ludowym obrazie świata* | 473 |
| Jerzy Bartmiński, Anna Kaczan | *Owies w lubelskim „Słowniku stereotypów i symboli ludowych”* | 483 |

Katarzyna Prorok *O znaczeniu grochowin i grochowego wieńca w polskiej tradycji* ..... 494
Monika Łaszkiewicz *Wizerunek Tatara w polskiej kulturze ludowej i w polszczyźnie potocznej* ..... 501
Beata Klocek di Biasio *Artystyczna biografia i świat rzeźby Igora Mitoraja* ..... 507
Jakub Pokora *Dłoń – podręczny instrument. O przesadzie w interpretacji* ..... 523
Irena Kossowska *Flamandowie kontra Walonowie? Paradygmaty tożsamości w sztuce belgijskiej* ..... 533
Krzysztof Czyżewski *Małe centrum świata* ..... 544
Jerzy Pluta *Małe szkice wrocławskie* ..... 546
Jerzy Pluta *Małe prozy* ..... 552
Monika Sznajderman, Andrzej Stasiuk *Pocztówka z Mongolii* ..... 562
Grzegorz Olesiak *Moje mapy* ..... 563
Agnieszka Karpowicz *Powierzchnie, nawierzchnie, makiety. Projektowanie mapy Mazur* ..... 567
Małgorzata Dziewulska *W cieniu krzesła* ..... 577

**Pożegnania**

Ks. Andrzej Luter *Razem z Wajdą odchodzi do przeszłości nasze „my”* ..... 582
Zbigniew Benedyktowicz *Słowo pożegnania dla Aleksandra Jackowskiego* ..... 584

**Noty o autorach** ..... 587
**Summaries** ..... 595
**Contents** ..... 605

## *Od Redakcji*

W 2016 roku, wydając LXX rocznik, „Konteksty" obchodziły swoje siedemdziesięciolecie. Bieżący numer jest niejako księgą pamiątkową związaną z tą rocznicą, której towarzyszyły jubileuszowe obchody. Zwróciliśmy się do naszych autorów z prośbą o teksty do tej księgi. Wszystkim, którzy odpowiedzieli na to zaproszenie, serdecznie dziękujemy. Numer otwiera dokumentacja odbytych jeszcze w 2015 roku V Zakopiańskich Spotkań Antropologicznych pt. *„Dziś prawdziwych […] już nie ma"*.

Obchodom jubileuszu siedemdziesięciolecia towarzyszyła wystawa *„Konteksty" – 70 lat istnienia* prezentowana w Warszawie, Katowicach, Krakowie i Zakopanem. Wraz z otwarciem wystawy w Warszawie w Instytucie Sztuki, w której to uroczystości uczestniczył Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego, miała miejsce okolicznościowa panelowa sesja naukowa pt. *Antropologia codzienności.* Wzięli w niej udział Prof. Maria Poprzęcka, Prof. Anna Nasiłowska, Prof. Roch Sulima, Prof. Jerzy Sławomir Wasilewski i Prof. Ludwik Stomma. Wypowiedzi, dyskusję i materiały z nią związane opublikujemy w najbliższym numerze 1-2/2017. Znajdzie się tam także dokumentacja z benefisowego koncertu z okazji siedemdziesięciolecia „Kontekstów" z udziałem znakomitych gości w Collegium Nobilium przy Akademii Teatralnej w Warszawie. Podobnie znajdą się w nim i teksty referatów i materiałów związanych z VI Spotkaniami Antropologicznymi w Zakopanem pod znamiennym tytułem: *Konteksty rzeczywistości. Rzeczywistość w „Kontekstach". O myśleniu w perspektywie gościnności*. Spotkania Zakopiańskie również były częścią obchodów naszego jubileuszu.

Ale rok 2016 i początek roku 2017 przyniosły także doświadczenie bolesnej straty. 9 października 2016 roku zmarł wielki Reżyser, wielki Artysta, wielki Polak – Andrzej Wajda, wspierający autorsko nasze pismo i podający nam nieraz pomocną dłoń.

1 stycznia 2017 roku zmarł wielki Redaktor naszego pisma, wielki Etnograf, badacz sztuki ludowej, *l'art brut*, sztuki naiwnej, sztuki Innych – Aleksander Jackowski.

Ten numer poświęcamy Ich pamięci, zamieszczając na końcu słowa pożegnania. Ale z pewnością w nadchodzących rocznikach będziemy do Nich i Ich twórczości jeszcze niejednokrotnie wracali.

**REDAKCJA KWARTALNIKA „KONTEKSTY. POLSKA SZTUKA LUDOWA”**
**INSTYTUT SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK**
**STOWARZYSZENIE LIBER PRO ARTE**
oraz
**KOMITET HONOROWY W SKŁADZIE:**

Prof. **Maria Poprzęcka** (historyk sztuki, Wydział Artes Liberales, UW,
laureatka Nagrody Literackiej Gdynia – przewodnicząca Komitetu Honorowego)
Prof. **Wiesław Juszczak** (historyk i filozof sztuki, IS PAN,
laureat nagrody im. Pruszyńskich – Rada Redakcyjna)
Prof. **Ludwik Stomma** (antropolog kultury, eseista,
École Pratique des Hautes Études, Paryż – Rada Redakcyjna)
**Antoni Kroh** (pisarz, etnograf, Pracownia Etnograficzna, Nowy Sącz,
laureat nagrody im. ks. Józefa Tischnera – Rada Redakcyjna)
Prof. **Jerzy Bartmiński** (językoznawca, folklorysta, UMCS, Lublin – Rada Redakcyjna)
Prof. **Roch Sulima** (literaturoznawca, antropolog kultury,
prof. SWPS, emer. prof. UW – Rada Redakcyjna)
**Zofia Bisiak** (Fundacja Akademia Łucznica – Rada Redakcyjna)
**Andrzej Wajda** (reżyser filmowy i teatralny, laureat Oscara)
**Anna Beata Bohdziewicz** (antropolog kultury, fotograf)
**Małgorzata Dziewulska** (teatrolog, Akademia Teatralna)
Prof. **Maja Komorowska** (aktorka teatralna i filmowa, Akademia Teatralna w Warszawie)
Prof. **Stanisław Krajewski** (filozof, Instytut Filozofii UW,
współprzewodniczący Polskiej Rady Chrześcijan i Żydów)
Prof. **Janusz Degler** (historyk teatru i literatury, edytor, Uniwersytet Wrocławski)
**Tadeusz Sobolewski** (krytyk filmowy, dziennikarz, „Gazeta Wyborcza”)
**Barbara Toruńczyk** (redaktor naczelna „Zeszytów Literackich”)
**Adam Pomorski** (tłumacz, eseista, prezes Polskiego PEN Clubu)
Prof. **Stanisław Mossakowski** (historyk sztuki, IS PAN)
Dr **Barbara Osterloff**, prof.AT (historyk teatru,
b. prorektor Akademii Teatralnej im.A. Zelwerowicza w Warszawie)
**Marian Pilot** (pisarz, laureat Nagrody Literackiej „Nike”)
**Andrzej Stasiuk** (pisarz, laureat Nagrody Literackiej „Nike”)
Dr **Monika Sznajderman** (antropolog kultury, wydawca, Wydawnictwo Czarne)
Dr **Anna Szałapak** (antropolog kultury, muzealnik, pieśniarka, Piwnica pod Baranami)
Dr **Tomasz Makowski** (bibliotekarz i historyk, dyrektor Biblioteki Narodowej)
**Anna Wende-Surmiak** (dyrektor Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem,
prezes IMMA – Międzynarodowego Związku Muzeów Górskich)
Prof. **Krzysztof Meissner** (fizyk, Narodowe Centrum Badań Jądrowych)
Prof. **Aleksander Posern-Zieliński** (etnolog,
przewodniczący Komitetu Nauk Etnologicznych PAN)
Prof. **Wojciech Burszta** (antropolog kultury, SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny)
Dr hab. **Marcin Brocki** (antropolog kultury, dyrektor IEiAK UJ)
Prof. **Michał Buchowski** (antropolog kultury,
prezes Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, dyrektor IEiAK UAM)
**Zbigniew Rybczyński** (reżyser filmowy, laureat Oscara)

**Włodzimierz Staniewski** (reżyser teatralny „Gardzienice")
Prof. ks. **Jacek Pawlik** (etnolog, werbista, Uniwersytet Warmiński)
Prof. **Jan Święch** (etnolog, prezes Stowarzyszenia Skansenów w RP,
dziekan Wydziału Historycznego UJ)
Dr **Ewa Korulska** (b. sekretarz red. „Kontekstów", dyrektor Gimnazjum Startowa)
Prof. **Anna Nasiłowska** (pisarka, historyk literatury, IBL PAN,
Za-ca redaktora naczelnego „Teksty Drugie")
**Bogdana Pilichowska** (etnograf, Kraków, laureatka nagrody im. ks. Józefa Tischnera)
**Michał Klinger** (teolog prawosławny, dyplomata, b. ambasador RP w Rumunii i Grecji)
**Rasa Rimickaitė** (lituanistka, teatrolog, tłumacz,
Attaché ds. Kultury Ambasady Republiki Litewskiej)
Prof. **Jerzy Sławomir Wasilewski** (etnolog, IEiAK UW,
Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych, Warszawa)
Dr **Rafał Marszałek** (krytyk i historyk kina, IS PAN, Akademia Filmowa)
Prof. **Joanna Sosnowska** (historyczka sztuki, IS PAN)
Prof. **Nina Kiraly** (teatrolog, tłumaczka, Budapeszt)
Dr **Wiesław Uchański** (wydawca, prezes Wydawnictwa „Iskry")
Prof. **Janusz Fogler** (dziennikarz, fotograf, wydawca, prezes ZAIKS)
Prof. **Paweł Próchniak** (literaturoznawca, Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków)
**Dorota Ząbkowska** (etnograf, Departament Dziedzictwa Narodowego MKiDN)

zapraszają na uroczystości
związane z jubileuszem 70-lecia istnienia „Kontekstów"
odbywające się w Warszawie
pod patronatem Pana Wicepremiera,
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Prof. dr hab. **Piotra Glińskiego**
w dniu 7 października 2016 roku
w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, ul. Długa 26.

Program spotkania:
**11.30 – 12.00**
Otwarcie wystawy „Konteksty" – 70 lat istnienia"
**12.00 – 14.00**
Okolicznościowa, panelowa sesja naukowa p.t.
**Antropologia codzienności**.
W panelu udział wezmą m. in.:
Prof. **Maria Poprzęcka**, Prof. **Anna Nasiłowska**, Prof. **Roch Sulima**,
Prof. **Jerzy Sławomir Wasilewski**, Prof. **Ludwik Stomma**
**14.00**
Przerwa (kawa, herbata, poczęstunek, rozmowy)
Po przerwie zapraszamy na Benefisowy Koncert
z okazji 70-lecia „Kontekstów" z udziałem znakomitych gości
**18.00**
Teatr Collegium Nobilium przy Akademii Teatralnej w Warszawie,
ul. Miodowa 22/24
Po koncercie zapraszamy na lampkę wina w teatrze.

ANDRZEJ WAJDA

Szanowny Panie Redaktorze,

Dziękuję za honor uczestnictwa
w Komitecie Honorowym
Jubileuszu 70 Lat kwartalnika
„Kontekst. Polska Sztuka Ludowa"
i mezwę udział w tych uroczystościach na które pozwolą mi realizacja mego filmu.

Z wyrazami przyjaźni

Andrzej Wajda

31.V. 2016 Warszawa

70
lat

KONTEKSTY

POLSKA
SZTUKA
LUDOWA

KONTEKSTY
KONTEKSTY
KONTEKSTY
50 lat

PIOTR GLIŃSKI

# List na 70-lecie Kontekstów

RZECZPOSPOLITA POLSKA
Wiceprezes Rady Ministrów
Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Szanowni Państwo,

z okazji jubileuszu 70-lecia „Kontekstów" mam zaszczyt złożyć wszystkim pracownikom i współpracownikom kwartalnika serdeczne gratulacje oraz wyrazy głębokiego szacunku.

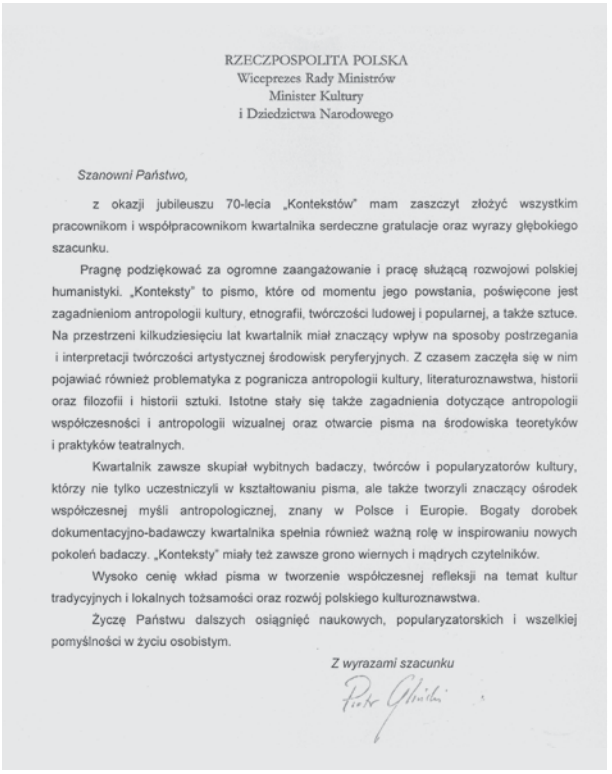
Pragnę podziękować za ogromne zaangażowanie i pracę służącą rozwojowi polskiej humanistyki. „Konteksty" to pismo, które od momentu jego powstania poświęcone jest zagadnieniom antropologii kultury, etnografii, twórczości ludowej i popularnej, a także sztuce. Na przestrzeni kilkudziesięciu lat kwartalnik miał znaczący wpływ na sposoby postrzegania i interpretacji twórczości artystycznej środowisk peryferyjnych. Z czasem zaczęła się w nim pojawiać również problematyka z pogranicza antropologii kultury, literaturoznawstwa, historii oraz filozofii i historii sztuki. Istotne stały się także zagadnienia dotyczące antropologii współczesności i antropologii wizualnej oraz otwarcie pisma na środowiska teoretyków i praktyków teatralnych.

Kwartalnik zawsze skupiał wybitnych badaczy, twórców i popularyzatorów kultury, którzy nie tylko uczestniczyli w kształtowaniu pisma, ale także tworzyli znaczący ośrodek współczesnej myśli antropologicznej, znany w Polsce i Europie. Bogaty dorobek dokumentacyjno-badawczy kwartalnika spełnia również ważną rolę w inspirowaniu nowych pokoleń badaczy. „Konteksty" miały też zawsze grono wiernych i mądrych czytelników.

Wysoko cenię wkład pisma w tworzenie współczesnej refleksji na temat kultur tradycyjnych i lokalnych tożsamości oraz rozwój polskiego kulturoznawstwa.

Życzę Państwu dalszych osiągnięć naukowych, popularyzatorskich i wszelkiej pomyślności w życiu osobistym.

Z wyrazami szacunku
Piotr Gliński


RZECZPOSPOLITA POLSKA
Wiceprezes Rady Ministrów
Minister Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

*Szanowni Państwo,*

z okazji jubileuszu 70-lecia „Kontekstów" mam zaszczyt złożyć wszystkim pracownikom i współpracownikom kwartalnika serdeczne gratulacje oraz wyrazy głębokiego szacunku.

Pragnę podziękować za ogromne zaangażowanie i pracę służącą rozwojowi polskiej humanistyki. „Konteksty" to pismo, które od momentu jego powstania, poświęcone jest zagadnieniom antropologii kultury, etnografii, twórczości ludowej i popularnej, a także sztuce. Na przestrzeni kilkudziesięciu lat kwartalnik miał znaczący wpływ na sposoby postrzegania i interpretacji twórczości artystycznej środowisk peryferyjnych. Z czasem zaczęła się w nim pojawiać również problematyka z pogranicza antropologii kultury, literaturoznawstwa, historii oraz filozofii i historii sztuki. Istotne stały się także zagadnienia dotyczące antropologii współczesności i antropologii wizualnej oraz otwarcie pisma na środowiska teoretyków i praktyków teatralnych.

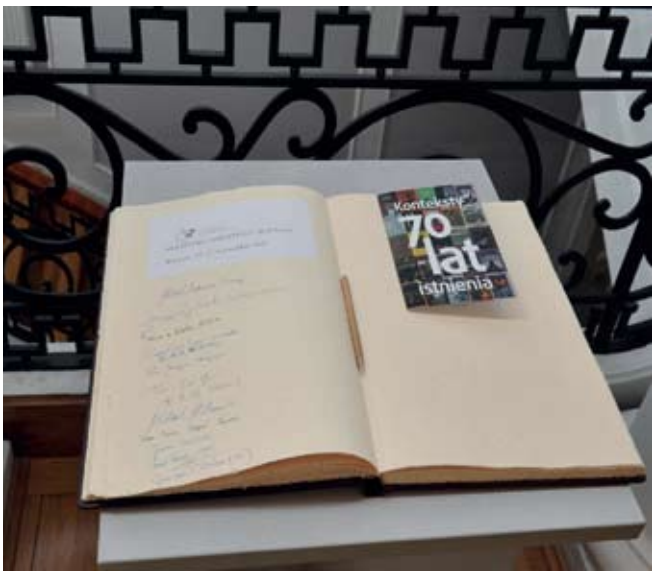
Kwartalnik zawsze skupiał wybitnych badaczy, twórców i popularyzatorów kultury, którzy nie tylko uczestniczyli w kształtowaniu pisma, ale także tworzyli znaczący ośrodek współczesnej myśli antropologicznej, znany w Polsce i Europie. Bogaty dorobek dokumentacyjno-badawczy kwartalnika spełnia również ważną rolę w inspirowaniu nowych pokoleń badaczy. „Konteksty" miały też zawsze grono wiernych i mądrych czytelników.

Wysoko cenię wkład pisma w tworzenie współczesnej refleksji na temat kultur tradycyjnych i lokalnych tożsamości oraz rozwój polskiego kulturoznawstwa.

Życzę Państwu dalszych osiągnięć naukowych, popularyzatorskich i wszelkiej pomyślności w życiu osobistym.

*Z wyrazami szacunku*

KONTEKSTY
1981


Konteksty
70
lat
istnienia

KONTEKSTY
BLACK ATLANTIC
CZARNY ATLANTYK

MAJA KOMOROWSKA

# Na 70-lecie pisma „Konteksty”

Chciałabym podziękować za to, że j e s t e ś c i e..., że trwacie. „Konteksty” pobudzają naszą wyobraźnię i pomagają uważnie przypatrywać się światu.

Dla mnie wyobraźnia to sprawa szalenie ważna. Mówiłam o tym w rozmowie z Barbarą Osterloff, (w naszej wspólnej książce pt. *Pejzaż – rozmowy z Mają Komorowską*, Warszawa 2004):

„Kiedy myślę o tym, co miało wpływ na moją wyobraźnię, co ją kształtowało, zdaję sobie sprawę, jak ważna jest pamięć, i to ta najdalsza, sięgająca w głąb dzieciństwa. [...]. Te obrazy, pejzaże, które w nas są żyją, te szczegóły, które w danym momencie nie wydawały się takie ważne, teraz stoją na straży wyobraźni, są dla niej błogosławieństwem – tak myślę”. [...]

Im bardziej się posuwamy w czasie, im ta droga jest dłuższa, tym częściej wracamy do lat, w których wszystko było jeszcze możliwe. Te powroty w nas... do wspomnień, do ludzi, których z nami już nie ma. To poczucie, że coś przeminęło – ten b r a k – jest ważny. Nie można się go pozbawiać. Ale można starać się go dopełniać.

D o p e ł n i a ć t e n b r a k. Czy nie dlatego tworzymy?”.

Maja Komorowska. Fot. Michał Mutor.

# DZIŚ PRAWDZIWYCH [...] JUŻ NIE MA

*V Zakopiańskie Spotkania Antropologiczne*

**11 - 13 GRUDNIA 2015**

Galeria Hasiora Zakopane Jagiellońska 11b

Fundacja Zakopiańczycy.
W Poszukiwaniu Tożsamości
oraz
Muzeum Tatrzańskie, Kwartalnik „Konteksty"
i Wydawnictwo Czarne

Zapraszają na
V Zakopiańskie
Spotkania Antropologiczne
11-13 GRUDNIA 2015 w Galerii Hasiora
Zakopane, ul. Jagiellońska 11b.

# DZIŚ PRAWDZIWYCH [...] JUŻ NIE MA

*V Zakopiańskie Spotkania Antropologiczne*

**11 - 13 GRUDNIA 2015**

Galeria Hasiora Zakopane Jagiellońska 11b

## *Program*

### 11 GRUDNIA | PIĄTEK

1:30-12:00 **OTWARCIE**

12:00-12:45 **DZIŚ PRAWDZIWYCH PEWNOŚCI JUŻ NIE MA**
Prof. dr hab. Krzysztof A. MEISSNER, fizyk IFT UW

12:45-13:30 **DRUGIE PRZYJŚCIE**
Michał KLINGER, teolog prawosławny, ChAT w Warszawie

13:30-14:15 **DZIŚ PRAWDZIWYCH BOGÓW JUŻ NIE MA – CZYLI O KOŃCU RELIGII I ZA-DANIU DUCHA**
Dr Janusz BOHDZIEWICZ, teoretyk mediów i kultury, AP w Słupsku

14:15-15:00 Dyskusja / kawa

15:00-15:45 **SARKOFAG I DRZWI** (dziś prawdziwych opowieści już nie ma?)
Dr hab. Dariusz CZAJA, antropolog, IEiAK UJ, Konteksty

15:45-16:30 **PRAWDZIWYCH BIOGRAFII JUŻ NIE MA?** Legenda Ettore Majorany.
Łukasz SOCHACKI, doktorant IEiAK UJ, Kraków

16:30-17:15 **PRAWDZIWYCH WIZJONERÓW JUŻ NIE MA...**
Dr Krystian DARMACH, antropolog UŁ Łódź

17:15-18:00 **DZIŚ PRAWDZIWYCH PLAKACISTÓW JUŻ NIE MA.**
Prof. dr hab. Marian OSLISLO, sztuki plastyczne ASP Katowice

18:00-18:30 Dyskusja

18:30 Kolacja

20:30 **DZIŚ PRAWDZIWYCH ARTYSTÓW U KORZENI MIEJSCA JUŻ NIE MA** - albo wręcz na opak: „**Spotkałem szczęśliwych Cyganów...**" film.
Wojciech MAJEWSKI- reżyser, twórca filmowy Warszawa

### 12 GRUDNIA | SOBOTA

9:30-10:15 **PODHALANIE W OCZACH ŁEMKÓW**
Antoni KROH, etnolog, pisarz, tłumacz, Nowy Sącz

10:15-11:00 **DZIŚ PRAWDZIWYCH ŚLĄZAKÓW JUŻ NIE MA**
O tożsamości prze- i ponowoczesnej- z (lekkim) żalem o pierwszej i (ostrożną) sympatią o drugiej
Dr Marcin JARZĄBEK, historyk IH UJ Kraków

11:00-11:45 **DZIŚ PRAWDZIWEJ KOLONIALNOŚCI JUŻ NIE MA**
Ameryka Południowa a koniec europejskiej urbanistyki
Dr Magda BARBARUK, kulturoznawca IK UWr Wrocław

11:45-12:30 **A PRAWDZIWYCH PODRÓŻY JUŻ NIE MA...**
Dr Tomasz SZERSZEŃ, antropolog IS PAN kwartalnik „Konteksty" Warszawa

12:30-13:00 Dyskusja/kawa

13:00-13:45 **DZIŚ PRAWDZIWYCH ŻYDÓW** (W POLSCE) **JUŻ NIE MA**
Prof. dr hab. Stanisław KRAJEWSKI, filozof, współprzewodniczący Polskiej Rady Chrześcijan i Żydów, współtwórca Muzeum Żydów Polskich , UW

13:45-14:30 **DZIŚ PRAWDZIWYCH ŻYDÓW JUŻ NIE MA. O NIEISTNIENIU SYMBOLICZNYM**
Dr Monika SZNAJDERMAN, antropolog, wydawca „Czarne"

14:30-15:15 **CZYŚCIE NIE WIDZIELI ULICY MIODOWEJ?**(O JEDNYM OPOWIADANIU LEO LIPSKIEGO)
Prof. dr hab. Paweł PRÓCHNIAK, historyk literatury UP Kraków

15:15-16:00 Dyskusja

16:00-17:00 Obiad

17:00-18:00 **DZIŚ PRAWDZIWYCH ARYSTOKRATÓW DUCHA... JUŻ NIEMA** (ALFRED SCHLEYER- FILM)
Małgorzata SADY, animator kultury, tłumacz, twórca filmowy

18:00-18:45 **GORZEJ BYĆ**
Kuba SZPILKA, etnograf fundacja Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości

18:45-19:30 Dyskusja

21:00 **DWA KROKI POZA HORYZONT...** FILM
Prof. Józef ROBAKOWSKI, PWSFTViT w Łodzi - REINKARNCJA

### 13 GRUDNIA | NIEDZIELA

9:30-10:15 **DZIŚ PRAWDZIWEJ ANOMII JUŻ NIE MA...**
Dr hab. Barbara FATYGA, antropolog ISNS UW

10:15-11:00 **PRAWDZIWEGO ROBOTNIKA JUŻ NIE MA. O UPADŁYCH I PRZEMIANOWANYCH MIASTACH PASA RDZY.**
Dr Piotr Jakub FEREŃSKI, kulturoznawca IK UWr Wrocław

11:00-11:45 **DZIŚ PRAWDZIWYCH MASOCHISTÓW JUŻ NIE MA, CZYLI JAK SIĘ DAĆ ŁADNIE UPODLIĆ**
Jan SZPILKA, student IKP UW

11:45-12:30 **„...JUŻ NIE MA".** Obraz jako osobliwa nie/obecność
Dr hab. Wojciech MICHERA, antropolog IKP UW Warszawa

12:30-13:15 **DZIŚ PRAWDZIWEJ ROZMOWY I PRAWDZIWYCH LISTÓW JUŻ NIE MA**
Dr Zbigniew BENEDYKTOWICZ, etnograf, antropolog kultury, redaktor naczelny „Konteksty" IS PAN Warszawa

13:15-14:00 Dyskusja

14:00 **ZAMKNIĘCIE KONFERENCJI**

Projekt zrealizowano przy wsparciu finansowym Województwa Małopolskiego

KRZYSZTOF A. MEISSNER

# Dziś prawdziwych pewności już nie ma

Do końca XIX wieku fizyka była oazą całkowitej pewności – wydawało się, że wszystkie istotne prawa zostały odkryte, wszystkie zjawiska, poza drobnymi problemami w rodzaju widma ciał doskonale czarnych czy stabilności układów naładowanych, znane i resztę trzeba pozostawić inwencji inżynierów. Zanim przejdziemy do omówienia powodów, dla których poglądy te okazały się całkowicie fałszywe, poczyńmy pewne uwagi na temat podobnych oczekiwań na gruncie filozofii (są one świadomie prowokacyjnym uproszczeniem, ale myślę, że oddają istotny sens historycznych zmian w myśleniu).

Zacznijmy od średniowiecza. Po wchłonięciu myśli greckiej rozwijało się ono w oparciu o niekwestionowane istnienie transcendencji i ostatni pełny system filozoficzny, zawarty w *Sumie teologicznej* św. Tomasza, do dzisiaj jest tego żywym przykładem. Istnienie to dawało pewność podstawy całego obrazu świata, nawet jeżeli rozpoznanie np. rozstrzygnięć etyki transcendentnej sprawiało często bardzo poważne trudności (*vide* choćby wojny religijne). Później, w ramach racjonalizmu i filozofii krytycznej, choć nie zaprzeczano jeszcze istnienia transcendencji, a nawet nadal twierdzono, że transcendencja jest warunkiem tożsamości człowieka, próbowano od czasów Kartezjusza i Kanta znaleźć niewzruszone pewniki myślenia, sądzenia czy w ogóle istnienia poprzez namysł nad samymi procesami i założeniami tegoż myślenia. Jak dzisiaj wiemy z jednego z wniosków z twierdzenia Gödla, ten program aprioryzmu w stosunku do zjawisk i agnostycyzmu w stosunku do rzeczy (szczególnie rzeczy samych w sobie), czyli redukcji myślenia i jego założeń do jądra, którego wewnątrz systemu nie da się już podważyć, nie jest możliwy bez odwołania się do poziomu wyższego (poziomu „meta").

Program pójścia do końca tą drogą, czyli całkowitego wyeliminowania transcendencji z myślenia, postawiło sobie za cel francuskie Oświecenie, okres przez profesora Andrzeja Staruszkiewicza nazywany „mrokami Oświecenia". Twórcom tej myśli wydawało się, że program ten doprowadzi do uwolnienia myśli i odarcia jej z krępujących i ograniczających przesądów i zastąpienia niczym nieuzasadnionych zasad społecznych czy personalnych wynikających z etyki transcendentnej przez zgodne z nauką twierdzenia, których już nie da się podważyć w podobnym sensie, w jakim słuszne bezwzględnie są poprawnie udowodnione twierdzenia matematyczne. Nauka miała w ten sposób dostarczać pewności, którą wcześniej zapewniało przekonanie o istnieniu transcendencji i związanych z nią pewnych i niezmiennych praw. Od Oświecenia ten proces eliminacji transcendencji przebiegał zarówno na gruncie czysto myślowym, jak i prawnym czy społecznym; podsumował go Fryderyk Nietzsche w słynnym stwierdzeniu „Bóg umarł". Ta pewność, pozornie płynąca z nauki, przetłumaczona została na prawa społeczne znowu rzekomo powszechnie obowiązujące, z odrzucaniem jakichkolwiek dowodów przeciwnych w imię zasady Hegla: „Jeżeli teoria nie zgadza się z rzeczywistością, tym gorzej dla rzeczywistości". Jak się później okazało, program zarówno pewności płynącej z introspekcji, jak i z założonej (i fałszywej) wiary w rzekomo rozpoznane prawa społeczne załamał się, był całkowitą i dramatyczną porażką – od rzezi w Wandei, poprzez komunizm i narodowy socjalizm, aż do dzisiaj. Znowu przywołując twierdzenie Gödla, wydaje się, że bez odwołania do transcendencji ani człowiek ani świat prawdziwej pewności zdobyć nie może.

Przejdźmy do ewolucji poczucia pewności w nauce. Do końca XIX wieku skuteczność opisu świata w jej ramach budziła coraz większe zdumienie wzmacniane wzniesieniem jej na piedestał, na którym wcześniej była transcendencja – nauka stała się ostatecznym kryterium prawdy i to prawdy pewnej i niepodważalnej. Wspomniana propozycja lorda Kelvina (Williama Thomsona), żeby pozostawić resztę aplikacji inżynierom, jasno wskazuje, że nawet wewnątrz nauki uważano wiedzę za pewną i ugruntowaną, a jakiekolwiek dalsze badania za zbędne.

W wieku XX sytuacja radykalnie się zmieniła, głównie za sprawą powstałej w obecnej formie w latach dwudziestych mechaniki kwantowej. Od chwili powstania do dzisiaj trwa spór o jej interpretację, mimo że w znakomity sposób potrafimy się nią posługiwać i z ogromną skutecznością stosować. Obecnie najczęściej przyjmowana interpretacja to stwierdzenie, że układy kwantowe (a wszyscy jesteśmy układami kwantowymi), kiedy podlegają pomiarowi (a my co chwila takie pomiary wykonujemy), „decydują", co mają zrobić w chwili pomiaru, natomiast chwile przedtem jeszcze same „nie wiedzą". Te „decyzje", choć w danej chwili arbitralne, nie są całkiem przypadkowe, bo podlegają ścisłym prawom statystycznym. Ta arbitralność brzmi tak absurdalnie w ustach fizyka, czyli kogoś zajmującego się najbardziej ścisłą nauką, wiążącą wydawałoby się jednoznacznie przyczyny ze skutkami, że praktycznie każdy na jakimś etapie burzy się przeciwko takiemu

stanowi rzeczy (jedną z propozycji płynących z takiego protestu jest przypuszczenie, że w układach kwantowych istnieją „zegareczki", które decydują o wyniku doświadczenia, a do których my nie mamy dostępu i dlatego zmuszeni jesteśmy do stosowania metod statystycznych). Najbardziej protestował przeciwko temu Einstein, proponując „paradoksy". (w szczególności paradoks Einsteina-Podolskiego-Rosena), które miały ową absurdalność unaocznić. Einstein nie dożył chwili sformułowania przez Johna Stuarta Bella słynnych nierówności, niedawno udowodnionych eksperymentalnie, które jednoznacznie wskazują na przewagę tej interpretacji nad innymi, które chciałyby zbliżyć wyniki do tzw. zdrowego rozsądku (przypomnijmy tu zdanie samego Einsteina, że tzw. zdrowy rozsądek to zbiór przesądów, które nabywamy do osiemnastego roku życia) – wydaje się, że wspomnianych „zegareczków" jednak nie ma…

W fizyce klasycznej mamy pewność – dwa identycznie przygotowane doświadczenia dadzą identyczny wynik. W mechanice kwantowej tej pewności już nie mamy, możemy jedynie oczekiwać, że w bardzo wielu eksperymentach średnia będzie zbliżać się do obliczonego wyniku. To, że nasz organizm funkcjonuje na ogół w sposób przewidywalny, jest zdumiewające, nawet biorąc pod uwagę, że liczba atomów w każdej komórce, a nawet w mniejszych strukturach, jak jądro komórkowe czy mitochondria, jest olbrzymia i ta niepewność może się (częściowo) uśredniać. Ta przewidywalność nie jest tak dziwna przy opisie np. planet, bo tam nieoznaczoność na poziomie pojedynczych atomów nie ma znaczenia dla ruchu planety jako całości ze względu na zasadę zachowania energii i pędu – tu mówimy jednak o organizmach, których funkcjonowanie zależy od tych mikroskopowych reakcji i niepewność na tym poziomie powinna odbijać się na efektywności działania całego organizmu również na większych skalach. To, jak niepewność w mikroskali związana jest z przybliżoną (i podległą ścisłym prawom) niepewnością w makroskali, nie jest do końca jasne.

Warto tu wspomnieć o jeszcze innym przypadku straty pewności, tzw. chaosie deterministycznym. Występuje on wtedy, gdy mamy do czynienia z klasycznymi układami nieliniowymi, dla których istnieją tzw. wyspy stabilności (gdzie dowolne małe zaburzenie nie zmienia istotnie końcowego wyniku) oddzielone obszarami niestabilności (gdzie małe zaburzenie w odpowiednim kierunku może doprowadzić do całkowicie innego stanu końcowego) – przykładem może być szklanka na środku i na brzegu stołu. Tego rodzaju niepewność dotyczy np. zachowania atmosfery i stąd przewidywania pogody nie mogą być precyzyjne, gdy próbujemy je rozciągnąć poza kilka dni (tym bardziej dotyczy to zmian klimatu!). Choć niepewność ta występuje jedynie na poziomie praktycznym, a nie teoretycznym, odgrywa ona bardzo istotną rolę w jakimkolwiek przewidywaniu zachowania bardzo wielu rzeczywistych układów.

Człowiek potrzebuje pewności, ale sam nie może być jej źródłem – pozbawił się jej, odrzucając transcendencję, a jednocześnie odkrył, że to, co miało być po odrzuceniu transcendencji źródłem pewności, czyli nauka, sama udowodniła, że tej pewności dostarczyć nie może…

O ile pierwszy fakt, czyli brak pewności po odrzuceniu transcendencji, uważam za szkodliwy dla kondycji ludzkiej, o tyle podważenie pewności płynącej z nauki uczyniło świat, w moim przekonaniu, radykalnie ciekawszym.

MICHAŁ KLINGER

# Drugie przyjście

## (Problem upadku dziejów)

Bo nadchodzi świata książę,
A we mnie nic nie ma.
(Jezus, w mowie pożegnalnej, wg Jana[1])

Problem rozwoju i/lub upadku dziejów towarzyszy całej cywilizacji, także judeochrześcijańskiej, od jej początków – w postaci różnych koncepcji eschatologicznych. *Ta eschata* – „rzeczy ostateczne" i procesy łączące dzieje ze swym źródłem i celem – są w centrum każdej religii i u początków filozofii. Źródła religijne naszej kultury – późny judaizm i wczesne chrześcijaństwo – rozwijały wielkie idee mesjańskie, których istotą jest konkretne, **osobowe** rozwiązanie ostateczne.

Celem tego studium jest wskazanie na zaskakującą aktualność źródłowego paradygmatu eschatologicznego, na przykładach wybranych tekstów kultury. Pomimo masywnej sekularyzacji naszej cywilizacji, doświadczenie tych tekstów jest mistyczne, a nawet poświadcza swoiste epifanie, nieuzgodnione z tradycyjną ortodoksją, związane nie z doktryną, ale z Osobą, której (ponowne) pojawienia się nadają im charakter wydarzenia ostatecznego. Chcę też wskazać na linie powiązań kulturowych podprowadzające nas, w moim przekonaniu, do tych osobowych wydarzeń eschatycznych.

### *Budowa źródłowego paradygmatu egzystencjalnego eschatologii chrześcijańskiej*

Nie miejsce tu na przedstawienie, choćby skrótowe, eschatologii mesjanizmu i chrześcijaństwa. Wskażę tylko (jako czynnik ważny dla poniższych rozważań) na krystalizację jej istotnego rysu – skupienia na wydarzeniu osobowym, wokół Osoby zbawczej. Ten rys na ogół jest roztapiany w ogromie późniejszej tradycji teologicznej i rozwoju doktryny. Natomiast w tekstach źródłowych znacząco się przebija, zarówno w treści / narracji, jak i w intencji redakcyjnej.

W przekazie chrześcijańskim mamy, jako **treść** kluczową, **wydarzenie osobowe** – misję Jezusa, z jednej strony, rozpoznanego, jako Mesjasza, czyli po grecku Chrystusa, a także, i może przede wszystkim, jako Osoby niosącej zbawienie przez swe osobiste współuczestnictwo. Ewangelie oraz inne fragmenty Nowego Testamentu (NT) odnoszące się bezpośrednio do osoby Jezusa zawsze traktują o „zbawieniu" i „spełnieniu", mają więc sens **w istocie eschatologiczny**. W przekazie tych tekstów spotkanie tej Osoby ma znaczenie ostateczne.

To ewangeliczne wydarzenie osobowe miało jakąś szczególną moc, jeśli zważymy, iż trwało ono tylko trzy lata (wg Ewangelii Jana, a wg pozostałych trzech tekstów „synoptycznych" Ewangelii – materiał faktograficzny zebrany jest jakby tylko w jeden rok), a jednocześnie stało się źródłem tak uniwersalnie dominującej cywilizacji. Najstarsze teksty źródłowe chrześcijaństwa zebrane w NT świadczą, – co prześwieca przez Ewangelię i jej cały niezwykle złożony i daleki od pełnego rozwiązania proces hermeneutyczny – iż to wydarzenie zbawcze miało charakter nie tyle „nauki", co **doświadczenia** „osobowego", czyli **osoby Jezusa** – w pogłębionej osobistej relacji z Nim za jego życia ok. 40 osób (tylko! i to często o niskim statusie), ale na tyle bliskich, że znanych z imienia, w tym kilku nieprzychylnych. Możemy dodać do tego kilka osób uzdrowionych lub inaczej obdarowanych, których przypadki zostały szerzej opisane, ale ich imion nie znamy[2].

Przykłady przemożnej relacji osobowej, zapisane w kanonie tekstów, są znane w tradycji: Oto uczniowie natychmiast idą za **Nim**, rzucając wszystko[3], nawet wielkiego proroka, jak Chrzciciel, a nie znają przecież jeszcze nauki Jezusa (tej, wg tekstu, nie zrozumieją aż do końca…; „Końca" krzyża i zmartwychwstania, które okażą się tej „nauki" istotą); Grzesznice garną się po prostu do **Niego**, do stóp, niczego nie oczekując; U cierpiących dramaty życiowe (choroby, śmierć) budził **On** zaufanie przekraczające oczekiwania. Oto kilka przykładów: Setnik – obcy, który rzekł „Panie, nie jestem godzien… ale tylko powiedz słowo"[4]; Kobieta cierpiąca krwotok, która chciała tylko dotknąć kraju Jego płaszcza[5]; Chory bez nadziei, uzdrowiony przy basenach Bethesda, który miał szczęście Go tylko spotkać, ale nic więcej nie wiedział o swym wybawicielu[6]; Podobnie ślepy od urodzenia, uleczony w sadzawce Siloe (Jn 9), przeżywa swój akt wiary zarówno w pełni bezinteresownie, (bo już po swym uzdrowieniu), jak i poza wszelką doktryną – po fiasku odnośnej debaty rabinicznej – w integralnym akcie „widzenia" Osoby, w niejako czystej relacji „ja – ty"[7].

Są też interakcje silnie osobiste o charakterze negatywnym. I tak – arcykapłan Kajfasz, jak niegdyś złowróżbny Balaam, wygłasza wbrew swej woli świadectwo mesjańskie[8] i przeżywa osobisty dramat rozterki w konfrontacji z osobą Jezusa[9]. Nawet Szatan, w słynnej ewangelicznej scenie kuszeń, rozpoznając na początku misji Jezusa, z **kim** ma do czynienia, wchodzi z Nim w spór nie tyle aksjologiczny (jak można by się z jego strony spodziewać – o dobro i zło…), co właśnie per-

sonalny („oddaj mi pokłon, a wszystko ci oddam…"). Podobnie – demony opętania rozpaczliwie reagują na samą obecność osoby Jezusa[10].

A czymże innym, jak nie **czysto osobowym aktem**, są znane sceny z Marią (Magdaleną[11])? To ona „najlepszą cząstkę obrała" i „siedziała u nóg Pańskich", nie mogąc się oderwać, by pomagać siostrze Marcie[12]. Ona też w Betanii „namaściła nogi Jezusowe i otarła… włosami swoimi; i napełnił się dom wonnością olejku", czym uprzedziła rychły Jego pogrzeb[13]. Ona po pogrzebie Jezusa, w pierwszym możliwym momencie, „o brzasku" śpieszy do grobu we łzach, bez żadnego praktycznego celu. I to ona pierwsza w tym czysto osobowym akcie dostępuje fundamentalnego **doświadczenia** zmartwychwstania…[14]

Wiele innych podstawowych aktów Ewangelii wyłania swą istotę oraz znaczenie – egzystencjalne i ostateczne zarazem. Przypomnijmy choćby słynną zagadkową scenę, zamykającą tekst Ewangelii (Jn 21:15n), z trzykrotnym pytaniem do Piotra przy nadaniu mu misji „pasterza" (najprawdopodobniej już Kościoła), pytaniem nie innym, jak właśnie: „czy miłujesz mnie?" Te pytania – w kontekście wspólnoty („owiec moich") i jej losów – stają w tekście w opozycji do pewności uczuciowej – w odniesieniu do „umiłowanego ucznia" i zagadki jego losów. Zagadka przyszłości Piotra („gdy się zestarzejesz") i przepowiednia jego śmierci („wyciągniesz ręce twoje" – na krzyżu?[15]) zderzona jest z przepowiednią przyszłości („chcę, by pozostał, aż przyjdę") i zagadką śmierci (nie „nie umrze"[16]) umiłowanego ucznia. Rozdział ten to jeden wielki splot nierozwiązanych, a podstawowych dla Kościoła zagadek[17]. Dotyczą one procesów grupowych i ich uwarunkowań historycznych w pierwotnych wspólnotach. Ale jedno wydaje się w tym tekście pewne – przezierają z niego różne postawy egzystencjalne i związki emocjonalne z Mistrzem. Tekst zbudowany jest wokół czasowników „kochać" (*agapan, filein*), „być smutnym, dotkniętym [uczuciowo – Piotr]" (*lypeo*), „być umiłowanym [uczniem]" (*agapao*), „postępować za [mistrzem]" (*akoloutein*), i wreszcie zagadkowego „pozostawać [w emocjonalnej więzi]" – *menein*, aż Pan powróci…

Wszystko to buduje tok i finał Ewangelii w paradygmacie „**egzystencjalnym**", tzn. emocjonalnych powiązań osobowych. Drugą stronę tego ewangelicznego „aktu egzystencjalnego" stanowią akty ujmujące dzieło Jezusa, jako „zbawienie" przez jego potrójny akt osobisty: „śmierć" (krzyż, grób), „zmartwychwstanie" i „drugie przyjście". One również mają charakter głównie egzystencjalny, odnoszący się do ich Podmiotu i tak też się udzielają w relacji/ misji. Zawartość tych aktów, z samej ich treści, jest silnie eschatyczna – dotyczy aktów ostatecznych.

W tle tych wydarzeń osobowych występują „rzesze", „tłum / ludzie", „żydzi", „tysiące" itp. fakty / wydarzenia **społeczne**. Te fakty i nastroje społeczne są jednak – zgodnie z czytelnym świadectwem źródeł – chwiejne; Rzesze raz wołają „hosanna", a za chwilę „ukrzyżuj", raz nakarmione chcą Go obwołać królem, raz ukamienować itd. Nawet uczniowie Jana Chrzciciela (grupa) są chwiejni w swych rozterkach teologicznych.

W tekście Ewangelii występuje na tym tle ważna dwoistość: Jezus naucza rzesze, a uczniowie często proszą o głębszą wykładnię dla nich tej nauki (liczne przykłady). Zrozumieją ją jednak dopiero oświeceni Duchem w akcie Pięćdziesiątnicy, już po odejściu Mistrza. Pomimo tego ograniczonego zrozumienia nauki, a nawet „wątpienia" w kulminacyjnym akcie misji Mistrza (okoliczności śmierci i trudne do przyjęcia wieści o zmartwychwstaniu[18]), są oni prawdziwymi „uczniami" – jako towarzysze wydarzeń i „świadkowie"[19]. Wskazuje to dodatkowo na priorytet opisywanego tu „aktu osobowego" ich doświadczenia, (które powzięli) ponad aktem „nauki" (której początkowo nie posiedli). Takie jest przesłanie tekstu.

*******

Wyniki długotrwałego **procesu i historii redakcji** tekstu Ewangelii okazują się podobne: ogólnym przesłaniem czterech kanonicznych ewangelii jest „zachowanie…(na wieczne czasy) pamięci o Jezusie"[20], tj. o Osobie. Jest to o tyle zaskakujące, że proces redakcji jednocześnie prowadził do wypełnienia ram „żywota" Mistrza wnioskowaną w tym procesie nauką, nawet już teologią. Badania biblistyczne ewangelii wykazują, iż ten niezwykle złożony proces redakcyjny trwał po odejściu Jezusa, w (najprawdopodobniej) 30 roku AD, przez ok. 35-65 lat (od pojawienia się ewangelii Marka do Jana). Wielu badaczy nawet podwaja ten okres na kształtowanie się czterech ewangelii kanonicznych. Mimo to Osoba dominuje w nich nad nauką[21]. To, co przebija także z całokształtu 27 różnorakich tekstów NT, to bynajmniej nie zgodność faktografii, ani jednolitość „nauki" (nawet każda z Ewangelii ma swą własną teologię), lecz mocno zarysowana postać, pełna Osoba Mistrza. To ta Osoba – w jej podstawowych aktach egzystencjalnych: śmierci, zmartwychwstania i ponownego przyjścia – jest istotą „dobrej nowiny" (*euaggelion*), wieści, „głoszenia" (*kerygma*). Stanowi to trzon najstarszego „wyznania wiary" chrześcijańskiej, podanego przez św. Pawła (w I Liście do Koryntian, rozdział 15). Paweł nazywa je „ewangelią" (por. I Kor. 15:1). Podobnie, każda liturgia, poczynając od najstarszych świadectw, jest uobecnieniem tego potrójnego aktu, przywołanego w centralnym momencie, po konsekracji darów, w anamnezie „śmierci, zmartwychwstania i powrotu"[22].

M i s j a *v s*. P a r u z j a. Już kilka dekad po **odejściu** Jezusa Chrystusa „do nieba"[23] chrześcijaństwo zamieniało się z pierwotnego aktu osobowego (zachowanego w Ewangelii, por. jw.) w fakt społeczny. Wraz z rozwojem terytorialnym i powstawaniem odnośnych

uwarunkowań i zobowiązań społecznych, początkowo na skalę gmin, zaskakująco szybko chrześcijaństwo przyjęło misję na skalę globalną i „do krańców ziemi". Ewangelie synoptyczne kończą się, a „dzieje" Kościoła zaczynają misyjnymi zadaniami: „Idźcie i nauczajcie wszystkie narody[24] (…) aż do skończenia wieku (*tou aionos*)"[25]. Skala i dynamika takiego zadania jest szczególnie znamienna na tle realnej oceny sytuacji chrześcijan w okresie powstania tych tekstów, tj. czasu prześladowań za Nerona i wojny żydowskiej, a także stosunkowo jeszcze niskiej liczebności wyznawców.

Jednocześnie w drugiej, epistolarnej części Nowego Testamentu mamy liczne świadectwa silnych emocji eschatologii egzystencjalnej, już realizującej się w postaci oczekiwań rychłego spełnienia i „końca wieku" wraz z powtórnym i chwalebnym przyjściem Mesjasza. Mamy więc dwa, niejako przeciwstawne prądy: misja uniwersalna *vs*. finalna nostalgia. Znamienne jest, że ostatnia ewangelia, wg św. Jana, zawiera co prawda, podobnie jak ewangelie synoptyczne, zadanie misji – skierowane syntetycznie do Piotra („paś baranki moje", por. wyżej), lecz nie brzmi ono już tak globalnie; Ponadto, ostatni obraz tej ewangelii jest nie pożegnaniem osoby Jezusa odchodzącej w zaświaty (do „nieba"), jak u Synoptyków, lecz kieruje się ku tajemnicy Jego powrotu („aż przyjdę").

Te radykalne emocje i nostalgie „końca" już ok. A.D. 100 okazały się nawet dominujące, czego znajdujemy liczne świadectwa, np. w ówczesnym zbiorze zwanym *Didache* („Nauka Dwunastu Apostołów"); W tych tekstach następuje oto jakby odwrócenie ewangelicznej misji globalnej: „niech się zbierze Kościół Twój z krańców ziemi"; „zgromadź go od czterech wiatrów"[26], z powrotem z antypodów i „niech przyjdzie łaska i niech **przeminie ten świat!** (…) *Maran Atha* (Panie przyjdź!)"[27]. Cytowane teksty, najpewniej eucharystyczne, świadczą, że „Kościół (ówczesny) oczekiwał (rychłego) końca świata i (powtórnego) **przyjścia** Pana"[28]. „Przyjście", ponowne i ostateczne uobecnienie Chrystusa – Pana, to ważne nowotestamentowe pojęcie oddane terminem *par-ousia,* **paruzja**, oznaczającym nastanie czasów ostatecznych, „końca" dziejów[29].

Wraz z późniejszym rozszerzaniem się na masy takie eschatologiczne emocje musiały wywoływać znaczne napięcia w Kościele. Ważnym ideowo ich przejawem był np. spór z początku III wieku między dwoma postawami, reprezentowanymi przez świętych papieża Kaliksta i Hipolita Rzymskiego. Były one i są nadal aktywne od dwóch tysięcy lat. Radykalne postawy eschatologiczne zawsze zderzają się z postawami w istocie przeciwnymi – w postaci pastoralnych postulatów pragmatycznego realizmu odpowiedzialnego za administrowanie cywilizacją, lub po prostu z racjonalistycznym zwątpieniem, niewiarą. Znaczącym przejawem odejścia od radykalizmu cytowanego hymnu znanego z *Didache,* na rzecz konstruktywnej postawy, jest jego recepcja we współczesnym Kościele w Polsce: Oto ze zdziwieniem spotykałem się z jego odśpiewaniem z „niewielką", wydawałoby się, zmianą: „Niech przyjdzie łaska i niech **przemieni** ten świat!"

***

Wobec wypracowanej w historii rezerwy wielkich religii wobec eschatologii, szczególnie apokaliptycznej, pytania o „początek i koniec" przejęły następnie i rozwinęły nauki przyrodnicze, aż po współczesną kosmologię i ekologię. Pojawiły się świeckie „historiozofie" nowożytne (przynajmniej poczynając od heglizmu) oraz współczesne – aż do dziś (F. Fukuyama, A. Besançon, S. Huntington, Z. Bauman i in.). Pięknym przejawem współczesnej eschatologii chrześcijańskiej jest wyjątkowa, gdyż głęboko pozytywna wizja dziejów wszechświata ojca Teilharda de Chardin.

Nie jest jednak bynajmniej moim celem przedstawienie, choćby częściowe, eschatologii naszej cywilizacji. Eschatologia „czai się" dosłownie wszędzie. Tajemnice początku i końca, celu i katastrofy, sensu lub jego braku czy niemożności, także w postaci bezsensu, itd., przenikają „wszystko", także wszystkie nowe dziedziny nauk o kulturze i społeczeństwie. Nie podjąłbym się ich zbiorczo ująć.

Przedmiotem tego studium jest natomiast zebranie niektórych intuicji i wywołanych nimi **emocji** „eschatycznych", a więc niesystemowych. Jak wspomniałem, chcę wskazać na pewne kluczowe teksty kultury, na pozór bardzo odległe od kanonu religijnego, często wobec niego zbuntowane i obrazoburcze, które wyrażają emocje radykalnie ostateczne i przez to eschatologiczne. W moim przekonaniu, mają one wiele wspólnego ze źródłami eschatologii europejskiej, i to w jej radykalnej wczesnochrześcijańskiej formie i fazie. Stanowią nieuświadomione i zaskakujące doświadczenie Paruzji.

Chcę wskazać w tym kontekście na świadectwa szczególne, mianowicie na zagadkowe **epifanie**. Są one nieortodoksyjne, gdyż nie zostały dostatecznie dostrzeżone przez systemy religijne. Teksty te były dotąd zbyt mało, jak sądzę, analizowane pod tym kątem. Nie są też szerzej komentowane w kulturoznawstwie (może z wyjątkiem *Legendy* Dostojewskiego).

Trzeba zauważyć, że eschatologia rzadko bywa konstruktywna (wspomniałem wyjątkowy przykład myśli ojca Teilharda de Chardin). Czasem bywa paradoksalna (*Innego końca świata nie będzie…* – Czesław Miłosz). Ale na ogół wnosi pewne napięcie w proces dziejowy, zderza się z nim w przeczuciu, a czasem nawet nadziei katastrofy; Mickiewicz w patosie rozgoryczenia powie: „Bóg wysadzi tę ziemię, jak on swą redutę…".

Przyjrzyjmy się bliżej kilku takim zjawiskom zderzenia eschatologicznego. Jaki okazuje się wynik tego zderzenia? Czy czeka nas upadek, czy ratunek? Jakie są objawione intuicje co do tajemnej przyszłości?

## *„Dziś prawdziwych Cyganów już nie ma"*

Temat **przemijania etosu** wywołał antropolog Wiesław Szpilka na V Konferencji Antropologicznej w Zakopanem w grudniu 2015 roku[30]. Wyżej cytowane zdanie, a zarazem inspiracja tematu tej konferencji, pochodzi z nostalgicznej piosenki Maryli Rodowicz i Stana Borysa z 1975 roku do tekstu Agnieszki Osieckiej:

> Dziś prawdziwych Cyganów już nie ma,
> bo czy warto po świecie się tłuc?
> Pełna miska (…) zamiast płaczu, co zrywał się z płuc...
> Dawne życie poszło w dal,
> (…) tylko koni, tylko koni, tylko koni, tylko koni żal.

Romantyczny etos wędrowania marnieje pod naporem pokusy stabilizacji. A jednak – „płacz, żal" jakoś trwa i czy zupełnie traci sprawczą moc wobec kultury?

Mamy nieodparte wrażenie, że niemal wszystko można wstawić w ww. frazie w miejsce „Cyganów"; Jednocześnie w każdym pojedynczym przypadku wstawienia podmiotu logicznego („Cyganów", „artystów", „mężczyzn" i in., jak chrześcijanie, górale, mistrzowie, szaleńcy, Żydzi, Polacy itd.) prawdziwość tego zdania szybko zaczyna budzić wątpliwości badawcze. Wiele z tych kategorii zaraz wypadnie z rozważań, bo po krótkiej analizie okaże się, że jednak nadal „prawdziwi są", np. wspinacze, narciarze, działacze, cwaniacy, kochankowie, eksperci, mordercy itd. itp. Nadal realizują swe różnorakie cele i etosy. Nie wszyscy jednak, choć niektórzy dłużej utrzymają się na tym „miejscu niepewności" tytułowego zdania na skutek jego weryfikacji / falsyfikacji. Wiele też zależy od intencji oraz ukrytych i jawnych założeń analizy, w tym głównie aksjologicznych. Ja np. chciałbym, by „prawdziwi" Cyganie, lub górale – „byli", ale wolałbym, by nie było już tzw. prawdziwych Polaków. W zakresie takich intencji panuje ostry podział natury aksjologicznej. Zauważmy też, że może on przebiegać tak, iż jedni „prawdziwi" woleliby, by nie było wśród nich tych innych „prawdziwych". Na te intencje i oceny wydaje się wpływać kontekst rozwoju cywilizacji lub wprost kompromitacji niektórych wartości. Jakże aktualne przykłady mnożą się! Ale oznaczają one *de facto* wiarę we wzajemne potwierdzenie istnienia obu stron antagonizmu, gdyż inaczej by nie było sporu. Toczy się on jedynie na płaszczyźnie aksjologii – o aksjologiczną wartość, „prawdziwość" posiadaną przez antagonistę. Tytułowe pytanie **dotyczy** raczej **nas samych**, naszej postawy interpretacyjnej wobec kultury, czyli „świata", naszego. Co się dzieje w świecie, a raczej z nami, że zdanie to jest jakoś nieweryfikowalnie prawdziwe, a zarazem zbędne?

Pojawiają się więc odczucia / oceny negatywne: braku, utraty, przemijania, upadku, nostalgii, wreszcie katastrofy, końca itp. Jednocześnie towarzyszą im równie radykalne fenomeny wzbogacające aktualny depozyt kultury: odnowa, sens, przetrwanie, odkrycia, objawienia, prorocy, twórczość itd. Zauważmy, że te jakoś przeciwstawne zjawiska, z jednej strony – często się dopełniają, z drugiej strony – wzajemnie się falsyfikują, nawet wykluczają. Oto np. prorocy są odrzucani, objawienia podawane w wątpliwość, „duch", którego „nie gaśmy", często sam wikła się w instytucje, epigoństwo, fanatyzm i gaśnie sam…

Do wyjaśnienia fenomenu tych zderzeń – przeciwieństw nie starcza, w moim przekonaniu, ani znany paradygmat dialektyki, ani różne teorie rozwoju cywilizacji. Nostalgia, niepokój, groza, zgorszenie i inne uczucia skrajne nie poddają się zrozumieniu. Są to przeżycia z natury „ostateczne", tym trudniejsze, że przeczuwana katastrofa dzieje się zawsze dziś, „już", ale i zawsze „jeszcze nie".

Zdanie *„Dziś prawdziwych... (TYCH) już nie ma"* wyraża interpretację kontynuacji bytu swego podmiotu. Okolicznik „dziś" wprowadza aspekt czasowy, jednocześnie zrelatywizowany słówkiem „już", konfrontującym nas ze skutkami upływu czasu: jeśli czegoś **„już** nie ma" – znaczy, że „kiedyś" to było. Dalej, przydawka „prawdziwi" oznacza wartość tego, co przeminęło, czego „już nie ma". Wyraża więc i stratę. Takie przemijanie wywołuje refleksję oraz budzi uczucia o barwie **nostalgii**. Nostalgia taka nie przeminie – nawet jeśli równoległy proces refleksji pokaże względność twierdzenia, a nawet jego nieprawdziwość. Okazuje się przecież, niby niezbicie, że np. Cyganie nadal są – w swych konstytutywnych atrybutach, są więc nadal „prawdziwi", a zmianie ulegają jedynie przejawy wtórne dla substancji gatunku, np. środki techniczne wędrowania i mieszkania, formy zajęć, postoju itp. Niemniej, coś we wszystkim bezpowrotnie przemija, a może tylko wszystko zmienia się, wraz z nami, a my zmieniamy się wraz z czasem. *Tempora mutantur, et nos mutamur in illis*[31].

## *Nostalgia i dialektyka*

W pierwszym przybliżeniu analizy zderzenia przeciwieństw, np. nostalgia (za minionym) – sens (zmian), trzeba przyłożyć dialektyczny paradygmat, głoszony już „u początków" przez wielkiego Heraklita. We wszystkim, co jest, zawsze przejawia się (a może… czai się?) przemijanie form pierwotnych, przemiana systemu. Nikt i nic, jednostkowo i zbiorowo, „nie może dwa razy wejść do tej samej rzeki". Heraklit utrzymuje to w strumieniu dialektycznym, dodając: „Do tej samej rzeki wchodzimy i nie wchodzimy, jednocześnie, jesteśmy i nie jesteśmy"[32]. Mechanizm dialektyczny wydaje się jeszcze wystarczać do pocieszenia nostalgii przez dodanie sensu przemijania – w przemianie.

Czy jednak wskazane nostalgie może zaleczyć samo zrozumienie dialektycznej zmienności wszystkiego? A co zrobić z aspektem aksjologicznym? Heraklit nie uczył przecież, by zmiany prowadziły do zmarnienia, pogorszenia, ku upadkowi, a to właśnie wywołuje nostalgię podmiotu lirycznego. Na odwrót – wg Heraklita boski *logos* przejawia się w „ukrytej harmonii", niezmiennej zmienności ścierania się przeciwieństw. Dla Heraklita „początek i koniec są na [tym samym] okręgu", „droga w górę i w dół jedna i ta sama"[33].

Podobnie ukojenie nostalgii zaleca również, w podobnie „stoickiej" epoce i inspiracji, mądrość biblijnego Koheleta (por. np. 3:1-2; 15):

3,1. Wszystkie rzeczy mają swój czas
… **przemija** wszystko pod słońcem[34]:
2. Czas rodzenia i czas umierania;
(następuje długa lista przeplatania się przeciwieństw, np.:)
8. Czas wojny i czas pokoju itp.
(…)
15. Co już było, to i teraz jest;
Co będzie, już było.

Nostalgia straty swoistego „złotego wieku", pojmowanej jako osuwanie się cywilizacji, wydaje się więc już „u początku" – helleńskiego i biblijnego – zakwestionowana.

Wiadomo jednak, iż cywilizacja judeochrześcijańska nie przyjmuje w pełni helleńskich idei cykliczności ani też liniowego osuwania się dziejów (od „złotego wieku", przez „srebrny" itd.). Szczególnie bazuje ona na idei niepowtarzalności, wyjątkowości każdej z osób i ich losu kolektywnego (Narodu przymierza). Jednostkowe dramaty i wspólne katastrofy nie mogą zatem doznać ukojenia w procesie dialektycznym. Jednostkowe losy i dramaty nie mogą się „bilansować" poza swoimi ramami, tj. w dziejach. Wydaje się, że natykamy się w tej niezmiennej zmienności na **dodatkowe oznaki nieodwracalnego kierunku** dramatycznych zmian, negatywnych bądź pozytywnych, ku jakiejś „omedze" cywilizacji. Dialektyka wydaje się nie starczać.

## *Dekadencja i mistyka*

Bo na tym świecie Śmierć wszystko zmiecie,
Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie.

To czegoż chcesz, pacholę?
– Uciec od Rozpaczy.

Antoni Malczewski, *Maria*[35]

Zauważmy teraz coś znacznie więcej: W samym środku każdej grupy i tożsamości jej członków, wokół środka każdego systemu wartości kulturowych, społecznych, każdego systemu siły, każdej tradycji itp. – jest, właśnie czai się, jakieś pęknięcie, *krisis*, **nieukojone** siłą tych systemów, ich spełnieniem, rozwojem, przemianą. I nie stało się tak teraz, ostatnio, „dziś". Tak było zawsze. Nie chodzi tu ani o heraklitejską dialektykę, ani o „sokratyczne", racjonalne samozakwestionowanie, które stanowi istotę myślowego krytycyzmu i siłę nowożytnej cywilizacji. Chodzi o równoległy, równoczesny paradoksalny niedosyt, brak spełnienia. Przejawia się zatem nie nostalgiczny żal za stratą dawnych idylli (np. cygańskich), lecz ich niemożność.

Zaryzykujmy stwierdzenie, że każda „wielka idea" zawiera w sobie immanentną niemożność zrealizowania. Jakość każdego etosu ulega zwietrzeniu, marnieje, strosząc pióra w pozorach lub w fazie formalizacji, systematyzacji, czyli fazie epigońskiej. Oznacza to przede wszystkim nonsens i bezprawie wszelkich fundamentalizmów, gdyż wtórne odwołania do ratowania / podtrzymania etosu są zawsze egoistyczne. Zmarnienia naszego etosu nie da się odwrócić. Widocznie coś żeśmy zmarnotrawili. Czy to problem utraty Raju…?

Ale i więcej: chodzi o gruntowne zakwestionowanie wszelkiego **zaspokojenia**. Tak właśnie uczyli już starożytni cynicy. Ich założyciel, Antystenes, miał mówić: „Lepiej mi oszaleć, niż poczuć **zaspokojenie** (gr. *hedone / hedomai*)"[36]. Wg Lwa Szestowa podobna postawa przyświecała chrześcijańskim mistykom. Cytuje on np. św. Teresę Wielką, wołającą *Pati, Domine, aut mori* („Cierpienia, Panie, albo śmierci…")[37].

To radykalne doświadczenie niemożności spełnienia jednostki i cywilizacji, często jakże bolesne, a często prowokacyjne, możemy nazwać wieczną **dekadencją**[38].

***

Patron literacki francuskiej dekadencji 2. połowy XIX wieku, Charles Baudelaire, w drugim i ostatnim za swego życia wydaniu *Kwiatów zła* (z 1861 roku), w ich ostatnim poemacie *Podróż* (Le Voyage), czyli niejako w swych „ostatnich słowach"[39], tak to ujmuje:

Zaokrętujemy się zatem na morze Ciemności (…)
O, Śmierci, stary kapitanie, czas już! Podnoś kotwicę!
Ten kraj nas nudzi, Śmierci! Odbijajmy, dalej!
Jeśli niebo i morze czarne jak atrament,
Nasze serca, co znasz je, pełne są promieni.

Nalej nam twej trucizny, niechaj nas rozgrzeje!
Chcemy, z tym ogniem w mózgu, zanurzyć się
w otchłań,
Piekła, czy Nieba, mniejsza,
Na dno Niewiadomego, by odnaleźć *nowe*[40].

W odniesieniu do „byłego", tego, co porzucamy, w miejsce nostalgii pojawia się **nuda.** Wynika ona z, i oznacza, że nic na „tym świecie" nie może dać satysfakcji. Nie ma więc czego żałować. Nawet tradycyjne obrazy transcendencji („piekło, niebo") już nie

starczają. Zastępuje je „Śmierć", terminalne ryzyko bez nadziei („trucizna", „otchłań morza"), „ciemność" – „Niewiadome" substytuty tego, co się wymyka – nigdy niezgłębione...

Zauważmy krok, jaki w tym wierszu czyni jego podmiot w stosunku do swego, w pewnym sensie, prekursora – Hamleta. Hamlet również nabiera sceptycyzmu, a następnie wpada w bunt wobec wszelkich form społecznego porządku („słowa, słowa…") i możliwości jakiejkolwiek satysfakcji. Zatrzymuje się jednak, w znanym kluczowym monologu, przed swoistym „zakazem metafizycznym" – niemożnością przeniknięcia zasłony Transcendencji. W *Podróży* zakwestionowana zostaje rozterka egzystencjalna Hamleta, podjęte jest ryzyko przekroczenia metafizycznej granicy. Ryzyko tym większe i bardziej radykalne, gdyż treści tradycyjnie lokowane za tą granicą, zwykle przerażające, nie są zanegowane, a zostają zignorowane. Ostatnie słowo *Kwiatów zła* – „*nowe*" (*nouveau* podkreślone kursywą w licznych wydaniach, a więc chyba przez samego Baudelaire'a), zawiera nieortodoksyjny postulat metafizyczny. Cytowany wyżej H. Friedrich nazywa to doświadczenie „absolutna tajemniczość", „pusta idealność"[41].

*******

Zadanie to wydaje się podejmować wielki kontynuator tej „podróży", Artur Rimbaud. „Nowe" jest celem szalonej żeglugi jego *Statku pijanego* (1871). Urwany z „dłoni holowników", wyzwolony od ich zasad cywilizacji, gdyż „dla strzał swych za cel wzięły ich Skóry Czerwone i nagich, do pstrych słupów przybiły wśród krzyków", „nie tęskniąc do mdłych latarń znikłych gdzieś w oddali", płynie „pijany wodą", przez „ultramaryny niebios", „wrzące retorty", przez sploty żywiołów; Płynie przez „katarakty oddaleń ku bezdni nieznanej"[42], a przejęte od Baudelaire'a „nieznane" (*l'Inconnu*) penetrowane jest przez wszelkie możliwe potencje „nowego"[43].

Warto podkreślić, że w łuku około dekady, rozpiętym między *Podróżą* Baudelaire'a a *Statkiem pijanym* Rimbauda, mamy do czynienia ze swoistą **koncepcją metafizyczną**, spontanicznie zaprezentowaną przez tych dwóch „wyrzutków" z oficjalnej metafizyki Kościoła XIX wieku. Powyżej pokazaliśmy, jak w *Podróży* tradycyjne kategorie metafizycznej teodycei („Piekło, Niebo") zostają zastąpione przez pojęcia „Ciemność", „Śmierć", „Nieznane", również pisane dużymi literami. Czyż trzeba dowodzić, że doświadczenia te stanowiły podstawowe inspiracje dla dawnych mistyków, np. św. Jana od Krzyża? Czy u obu nowych poetów odwaga wobec ryzyka penetracji tych tajemnic nie przypomina ryzyka, zwykle na granicy ortodoksji, jakie klasyczni mistrzowie podejmowali na drodze doświadczenia mistycznego? Teraz jednak to ryzyko jest podejmowane nie tylko bez osłony Kościoła, ale niejako na „ruinach chrystianizmu"[44].

*Statek pijany* wydaje się również odnosić paradoksalnie, nawet *explicite*, do wątków metafizyki chrześcijańskiej. Cała monumentalna wizja doświadczeń Statku – podmiotu w otchłani morza – rozpoczyna się od klasycznego obrazu wtajemniczenia, mianowicie od metafory spływania, dążenia ku **ostatecznemu celowi**: „prądem Rzek obojętnych niesion w *ujścia* stronę…". Trudno nie dostrzec takiej asocjacji metafory „spływania ku morzu" u poety tak doświadczonego w klasycznych wątkach poezji, jak Rimbaud. Przypomnijmy ten popularny motyw – np. w wierszu Pietro Metastasia *L'onda del mar divisa*[45]: „Fala, oddzielona od morza (swego celu i źródła), w rzekach opływa świat i nie spocznie, aż nie stopi się z ostatecznym oceanem" – w krótkiej parafrazie[46].

Powyżej zaproponowana asocjacja z procesem mistagogicznym, wg mnie, pozostaje w mocy nawet jeśli uwzględnimy poprawkę na „nadinterpretację" Miriama w odniesieniu do wersu *Statku* w oryginale: *Comme je descendais des Fleuves impassibles…* Brak w nim mianowicie wzmocnienia przez Miriama metafory słowem „ujście". Jednak samo „spływanie" wyznacza taki kierunek, a użycie słowa „Rzek" w *pluralis* (dużą literą!) wskazuje na swoistą powszechność doświadczenia, zaś dziwne określenie „obojętne" (*impassibles*) – może oznaczać nieuchronność losu. Zauważmy też, że obraz „Rzek" niemal zaraz ustępuje miejsca rozbudowanej metaforze „żywiołu morza", na tyle zasadniczej dla poematu, iż metafora „Rzek" nie wydaje się inaczej potrzebna, jak tylko dla wyżej wymienionej asocjacji z celem ostatecznym.

I zaraz też natykamy się na inny znamienny obraz: W wirze i nawałnicy w Otchłani, Podmiot – „statek" tryumfalnie odrzuca asocjację swego doświadczenia z apokalipsą chrześcijańską:

> Nie śniąc, że stopy Maryj na sierpie księżycznym
> Mogą łeb dychawicznym zetrzeć Oceanom.

Cóż innego tu widzimy, jak nie buntownicze wypowiedzenie przez Podmiot, w jego ostatecznych poszukiwaniach, posłuszeństwa doktrynie, która wiązała eschatologię ludzkości z obrazami biblijnymi: „Niewiasty obleczonej w słońce, a księżyc pod jej nogami" (Apokalipsa św. Jana 12:1) – w nawiązaniu do „proto-ewangelii" w Księdze Rodzaju (3:15) o „niewieście, która zetrze łeb węża". I znowu, tłumaczenie Miriama nieco modyfikuje obraz oryginału:

> Sans songer que les pieds lumineux des Maries
> Pussent forcer le mufle aux Océans poussifs !

Mianowicie – „stopy Maryj" nie są „na księżycu", lecz „świetliste", co oczywiście nie zmienia faktu cytowania z Apokalipsy przez Rimbauda, a dodatkowo wskazuje na asocjację z Apokalipsą w rozumieniu Mi-

riama. Ważny dla naszych rozważań jest sam ten fakt. Wskazuje on linię interpretacji doświadczeń Podmiotu wiersza jako swoistej mistyki zbuntowanej, poszukującej obrazoburczo na własne ryzyko. H. Friedrich, w swej klasycznej analizie *Statku pijanego* określa odkrycia dokonane przez Podmiot wiersza mianem „transcendencja", „tajemnica" – ale „**pusta**" (w analogii do „pustej idealności" u Baudelaire'a)[47]. W pełni zgadzam się z Friedrichem, z tym że jego określenie „pusta" wolałbym zastąpić przez „opustoszała", skoro nie chodzi przecież o „pustkę" mistyczną, osiąganą na *via negativa*, uwalniającą Boga przez Podmiot od wszelkich ludzkich wyobrażeń, lecz chodzi o buntownicze i bolesne rozczarowanie, wyalienowanie od Tradycji, oderwanie Podmiotu – jeśli w „pustkę", to ku „Nieznanemu".

*******

Na koniec tych „marynistycznych" rozważań, które ujawniły podłoże paradoksalnie mistyczne, przypomnijmy, iż sam obraz żeglugi przez wzburzone morze stanowi znaną metaforę Kościoła jako „korabia", „barki". Te obrazy były też niegdyś symbolem zagrożonego losu i poszukiwań wtajemniczenia, penetrowanym np. przez Dantego. Oto początek *Pieśni drugiej* jego *Raju*:

*O voi che siete in piccioletta barca...*[48]

O, wy, co na wątłej płyniecie łupinie,
Pragnący słuchać, w ślad za mym okrętem,
Śpiewu, który z niego płynie…
Zawróćcie do swych brzegów;
Ni się na pełne nie puszczajcie morze,
Gdyż gubiąc mój szlak zginiecie.
Wody, na które wpływam, nigdy nie przebyte…[49]

Widzimy, jak „wykluczeni mistycy" dekadencji XIX wieku podjęli ryzyko wskazane przez Dantego, choć byli niewątpliwie słabiej od niego wyposażeni, bez zabezpieczeń teologicznych. Wynik ich doświadczeń znajdujemy u Baudelaire'a w odkryciach (tu nieopisywanych) tajemnic egzystencjalnych, głównie wobec oskarżeń o grzech miłości. Również doświadczenia Rimbauda prowadzą nas do dalszych odkryć.

## *Rewolucja*

Zwróćmy teraz uwagę na zaskakujący finał *Statku pijanego*: Oto „Nieznane" też **nie da ukojenia** („zbyt wiele płakałem"). Statek pijany nas nie uratuje – potężna wizja, kosmiczna podróż rozszalałego statku wśród takichże żywiołów kulminuje i nagle ustępuje, jak przed przemożną siłą, jak przed jeszcze potężniejszą wizją – przed obrazem cichej zabawy biednej „dzieciny pełnej smutków" (czy nie samego Rimbauda?), co „w zmrokowej chwili… nad bagnem puszcza" swe „wątłe stateczki". Przerażający Statek, pijany „pychą sztandarów i w ogniach świetności", w zaskakującej – na tle kontekstu wiersza – finalnej wizji zmienia się w ubogi, wątły (*frêle*) stateczek – zabawkę biednego dziecka! W ten sposób, nieoczekiwanie, **rewolucja** duchowa i estetyczna ustępuje przed, a może właśnie prowadzi do, empatii – do „błotnistej kałuży" społecznych problemów. Wiersz należy do okresu powiązań autora z Komuną Paryską 1871 roku, nieustalonych jednoznacznie przez badaczy[50]. Niezależnie od oceny realnego zaangażowania młodego Artura w rewolucyjne działania i porządki Komuny, to, że empatia, a nawet wstrząs nędzą stały się trwałym odkryciem Podmiotu lirycznego i jego utworów, potwierdza po około 2 latach finał *Sezonu w piekle* (1873), tekst (liryczną prozą) *Pożegnanie*. Przebłyskują oto obrazy z finału *Statku* (podkr. moje):

Jesień. Nasza **barka** (…) **zawraca do portu biedy**, ogromnego miasta …
Ach, przegniłe łachmany, rozmokły na deszczu chleb, pijaństwo (…),
Widzę się znów, ze skórą przeżartą błotem i zarazą, z robactwem
… Mógłbym tu był umrzeć … Okropna wizja! Brzydzę się nędzą[51].

W moim przekonaniu należy widzieć w tym wątku proroczą wrażliwość Rimbauda na rozsadzające inspiracje już wybuchłych i zapowiedzi przyszłych rewolucji w Europie. I nie jest to bynajmniej młodzieńczo-romantyczna fascynacja, lecz głęboki rezonans z „piekielnym" finałem cywilizacji. Oto jego tekst, po *Sezonie w piekle* niemal ostatni, zmykający *Iluminacje* (1875), *Demokracja*:

Sztandar prowadzi do plugawego krajobrazu…
…będziemy mieli krwawą filozofię (…)
Zdychanie dla świata, który idzie. Oto prawdziwy pochód.
Naprzód, z drogi![52]

## *Iluminacje z piekła*

W finale twórczości Rimbauda pojawia się nieoczekiwanie trzeci (obok „pustej" metafizyki i empatii z rewolucją), zaskakujący element wizji: **Ewangelia**. I to nie katolicka, czy doktrynalna w jakimkolwiek sensie, lecz jako źródło czystej inspiracji, osobistej i poza „systemem". Sam termin „Ewangelia" pojawia się u Rimbauda w jego ostatnich cyklach *Sezonu w piekle* właśnie w sensie systemu tradycji chrześcijańskiej:

dlaczego nie wspomaga mnie Chrystus darząc moją duszę szlachectwem i wolnością?
Niestety, Ewangelia przeminęła! Ewangelia![53]

Tradycyjna wiara i nadzieja zbawienia nie są jednak w stanie przeciwstawić się przemożnemu doznaniu egzystencji jako „piekła".

Przełknąłem tęgi haust trucizny. (…) Palą mnie wnętrzności.
(…) To piekło, cierpienie wieczne! (…)
Płonę jak trzeba! Zgoda, demonie![54]

**Nagle jednak**, w głębi „nocy piekielnej" pojawia się wizja bezpośrednia – Jezus, jako spotkanie osobowe:

Jezus stąpa po purpurowych jeżynach nie uginając ich ...
Jezus stąpał po wzburzonych wodach.
W świetle latarni ukazał się nam wyprostowany,
biały, w splotach ciemnych włosów, na łonie szmaragdowej fali ...[55]

Nieoczekiwany zwrot wizji! Nawet jeśli wizja ta ma formę „jak z obrazka" z dawnego katechizmu, to jest ona współuczestnicząca, towarzysząca w doznaniach Podmiotu. Jest objawieniem Jezusa w tej samej głębi nocy piekielnej, której doznaje Podmiot. Spotyka on Jezusa w ich wspólnym „**zejściu do otchłani**". Czy ta osobista epifania to nie jest właśnie ta prawdziwa Ewangelia – poza systemem, który „przeminął"? Jakże w istocie poprawna teologicznie! Rimbaud nie mógł niestety znać starożytnych tekstów Wschodu, które to potwierdzają:

W grobie ciałem, w piekle zaś duszą…
W Raju ze zbójcą… byłeś Chryste[56]

**Oto oblubieniec idzie o północy...**[57]

*Sezon w piekle* zawiera jeszcze inny motyw ewangeliczny potwierdzający eschatyczny sens wyżej przytoczonej epifanii Jezusa – motyw **Oblubieńca** (*Époux*). Zbadajmy go, gdyż będzie on ważny dla dalszych rozważań. Oto zaraz po spotkaniu z Jezusem, w następnym tekście cyklu pojawia się biblijny Oblubieniec – w relacji z kobietą zniewoloną przez grzech. Rimbaud dokonuje czytelnych i jakże trafnych kontaminacji kilku motywów Ewangelii (j.n.), z Pieśnią nad Pieśniami w tle (podkr. moje):

– O **boski** Oblubieńcze, Panie mój,
nie wzbraniaj spowiedzi najżałośniejszej twojej służebnicy.
Jestem zgubiona. Jestem pijana. Jestem nieczysta. Co to za życie! ·
Wybacz, boski Panie, wybacz! Ach, zmiłuj się! Ile łez!
I ile jeszcze łez będzie później, wierzę w to!
Później poznam boskiego Oblubieńca! Urodziłam się poddana tylko Jemu.

– **Tamten** może mnie teraz dręczyć!
Jestem teraz na samym dnie świata!
O przyjaciółki!... nie, nie jesteście moimi przyjaciółkami...
(…) Jestem niewolnicą **piekielnego** Oblubieńca, tego, **który był zgubą nieroztropnych dziewic**. To ten właśnie ***demon***.(…)
Coraz niżej upadając we własnych oczach (…)
– coraz silniej łaknęłam jego względów.
Jego pocałunki i przyjazne uściski były mi niebem, posępnym niebem,
gdzie wstępowałam z pragnieniem, by mnie tam pozostawiono, nędzną...[58]

Trzeba podkreślić, ze symbolika „oblubieńca i oblubienicy" – czystej i upadłej, wiernej i nierządnej – gra ważną rolę w wizjach Proroków (Ozeasza, Ezechiela, Izajasza i in.). Zawsze jednak są to obrazy alegoryczne: relacji Boga i społeczności wybranej (Izraela), ukochanej i niewiernej zarazem. Pewien wyjątek stanowi Pieśń nad Pieśniami, której interpretacja przyjmowana była i jest nie tylko jako alegoria, ale równolegle jako obraz miłości, nawet jeśli idealnej, to również dostępnej człowiekowi[59].

Tymczasem konkretność osoby Jezusa napotkanej w głębi piekieł przez Podmiot w poprzednim obrazie cyklu Rimbauda każe w niniejszym, następującym zaraz po nim obrazie widzieć postać Oblubieńca tak, jak identyfikują Go ewangelie, czyli jako Jezusa. O Nim, jako oblubieńcu (*nymfios*) mówi Jan Chrzciciel (Jn 3:29), tak też (metaforycznie) o sobie sam Jezus[60]. Te metafory odnoszą się do pierwiastka radości z nadejścia i rozpoznania czasów mesjańskich.

Natomiast wizja Poety wnosi inny aspekt – zbawienia dla „oblubienicy" beznadziejnie pogrążonej w grzechu. Szczególnie ważna jest interpretacja Rimbauda oblubieńca, na którego czekają „dziewice" (*parthenoi*) w przypowieści podanej przez Mateusza[61]: pięć „nieroztropnych dziewic" nie może spotkać „boskiego Oblubieńca", gdyż są one we władzy „piekielnego Oblubieńca", „demona" grzechu. Jest to o tyle nowatorskie, że sama przypowieść nie daje wyjaśnienia niepokojącego odrzucenia „pięciu panien głupich" i istoty ich „głupoty" (*moria*). U Rimbauda nie „zamknięto drzwi", a Oblubieniec nie mówi „nie znam was" (tak w tej „trudnej" przypowieści); Szaleństwo (*moria*) grzechu nie przekreśla u niego ratunku dla cierpienia „iluż łez!". Cały ten obraz kondycji piekła jest niezwykle trafny, jako synteza istoty „dobrej nowiny", jakże często adresowanej właśnie do „jawnogrzesznic", które jedyne są w stanie przyjąć ją w pełnym akcie zbawienia. W poemacie *Sezon w piekle*, wraz z symboliczną Magdaleną w piekielnych doświadczeniach „poznajemy boskiego Oblubieńca... (wbrew wszelkiej oczywistości) poddani tylko Jemu". W ten sposób dramat ludzkiej miłości, oskarżonej o grzech śmiertelny, dramat, który „podróż" Baudelaire'a doprowadził do ostatecznej tajemnicy Ciemności, u Rimbauda zostaje objęty przez „boskiego Oblubieńca" – Jezusa. To, w moim przekonaniu, istota Ewangelii, nawet jeśli nadal wielu bulwersująca.

Zauważmy teraz jeszcze jeden zaskakujący motyw tej wizji Rimbauda. Oto obok „boskiego Oblubieńca", który schodzi do piekieł, jest tam jeszcze inna metafizyczna postać, nazwana antynomicznie „piekielny Oblubieniec". Zaskakująca jest nie jego szatańska funkcja demona grzechu (ta jest oczywista), lecz dwoistość, paralelizm ról, podobnych, trudnych do odróżnienia, a jednocześnie absolutnie przeciwnych. Spotkamy się z tą dwoistością w postaci Antychrysta.

U Rimbauda widzimy więc w opustoszałym mistycznie świecie przebłyski Ewangelii, a także dojście, przez empatię z biedą, do przeczucia rewolucji. Rewolucja, jako taka, jest radykalnym i – podobnie jak wojna – szczególnie aktywnym czynnikiem historii. Otwiera to nowy wątek eschatologiczny.

## *Dekadencja „świata". Barbarzyńcy*

Choć imię dzikie – Panmongolizm!
Mnie jednak mile ucho pieści...
Włodzimierz Sołowiow

Oto inny tekst klasyczny francuskiej *décadence* II połowy XIX wieku, *Niemoc* (*Langueur,* 1884) Paula Verlaine'a:

Jam Cesarstwo u schyłku wielkiego konania, (*... à la fin de la décadence*)
Które patrząc, jak idą Barbarzyńce białe,
Układa akrostychy wytworne, niedbałe
(…)
Skądciś tam wieści niosą walk olbrzymich chwałę.
O, nie móc,… przez żądze tak małe,
O, nie chcieć zaznać…
Wszystko, wszystko wypite! zjedzone! – Cóż dalej?
Tylko garść słabych wierszy, co ot w ogień lecą …
Tylko ból jakiejś troski, co żre pierś, nieznana[62].

Podmiot liryczny w wierszu Verlaine'a również przekracza zwykły sentymentalizm struktury nostalgii; Dobrowolnie przyjmuje on swą niemoc: „Wszystko wypite! Zjedzone! Cóż dalej?". Jego „ból" nie dąży do nostalgicznej reparacji, a przeniknięty jest znów – „nieznanym", jako w istocie jego przyczyną. Istota Cesarstwa okazała w sobie **immanentną *krisis***. To szczególna cecha dekadencji.

Verlaine pewnie nie znał fortecy Devin nad Dunajem (koło dzisiejszej Bratysławy), podobno rzymskiej[63]. Stoi ona jakby na granicy Cesarstwa, ale już na tamtym, „barbarzyńskim" brzegu Dunaju. Dalej rozciągała się już „pustynia tatarska". Ten mit – topos jest nadal wyczuwalny; Jeszcze np. około 20 lat temu miejsce to, u ujścia rzeki Morawy do Dunaju, było nadal „romantycznie" opustoszałe, nawet po zdjęciu „żelaznej kurtyny", która w tym strategicznym punkcie rozdzielała dwa „cesarstwa" – Europę i „demoludy". Można było tego toposu doświadczyć: „akrostychy wytworne" chronione potężną Rzeką Europy, a przed fortyfikacjami – szarość i „oni", zniewoleni „barbarzyńce". Ten mit – topos apokalipsy cywilizacji uaktualnił się w XX wieku, a nawet trwa nadal. Nie podejmując wątków aktualnych, wskażę znaną nowelę Dino Buzattiego *Pustynia Tatarska* i film na jej podstawie. Szczególnie zaś przypomnę *Scytów* Aleksandra Błoka, pieśń z głębi bolszewickiej ciemności Piotrogradzkiej nocy, z 30 stycznia 1918 roku:

Miliony – was. Nas – mrowie, mrowie, mrowie.
Spróbujcie, zmierzcie wy się z nami!
Tak, my – Azjaci! my – dzicy Scytowie
Z pożądliwymi skośnymi oczami![64]

Wiersz ten również zna nostalgię doświadczeń kultury, „akrostychów wytwornych"

Kochamy wszystko – i żar zimnych liczb,
I wizje w boskim zachwyceniu,
Nieobca nam galicka jasna myśl
Ani germański mroczny geniusz.
(…)
Ale…
Nie wińcie nas, gdy szkielet waszych ciał
Zachrzęści w ciężkich, czułych łapach...

To nowy wątek! Już nie „dekadencki", bo nie jedynie samokwestionujący, ale wieść o **tożsamości rozdwojonej pospołu z nową antycywilizacją**. Mityczni Scytowie byli dla Aleksandra Błoka w noc zimową 1918 roku nie tyle alegorią dziczy i „nadchodzącego Chama" (wg kontrowersyjnego określenia Dymitra Mereżkowskiego) ostatniej fazy rewolucji, co odczuciem końca, **katastrofy** „cesarstwa", ale i **zagadki** przyszłości kultury.

Aleksander Błok, podobnie jak Verlaine, nie żałował „starego świata" (co jest „jak pies parszywy"[65]). Zdobył się ponadto na uznanie dziejowej prawomocności katastrofy. Nie mógł jednak jej osobiście przeżyć. Po napisaniu w styczniu 1918 roku dwóch cytowanych tu „skandalicznych" poematów (*Scytowie* i *Dwunastu*), zapadł w depresję. Napisał jeszcze tylko jeden, znamiennie ostatni wiersz – pamięci Puszkina, przepojony osobistą nostalgią testament odchodzącego świata:

*Imia Puszkinskogo Doma*
*W Akadiemii nauk;*
*(…)*
*Wot zaczem, w czasy zakata*
*Uchodia w nocznuju t'mu…*
*Ticho klaniajus' jemu.*

I krótko po jego napisaniu, w 1921 roku, „o zachodzie" odszedł, „cicho" w „nocną ciemność". Tak jakby płomień rewolucji, który poeta przepuścił przez siebie, spalił go, lecz nie naruszył w nim świętej Tradycji.

## *Rewolucja i „drugie przyjście"*

W tym płomieniu kryje się proroczy, dalszy impuls interpretacyjny. Drugi ze wspomnianych „skandalicznych" wierszy to słynny poemat *Dwunastu*. Skandal, jaki wywołał Błok w swym środowisku inteligencji, polegał nie tylko na ww. dostrzeżeniu przez poetę racji dziejowej „nowego". Należy podkreślić, że Błok (1880--1921) nie przyjął Rewolucji na sposób, jak to uczynili niektórzy rosyjscy artyści awangardy – Majakowski, Malewicz, Tatlin. Nie można też posądzać go o jakikolwiek oportunizm, choć wielu uznało te dwa wiersze za „zdradę". Istota „skandalu" leżała w tym, że Błok – w jakimś szczególnym natchnieniu – w pożar Rewolucji („A świat się pali, pali, pali..."[66]) wpisuje Chrystusa! Tym na pewno nie zdobywa też uznania ateistycznych i antychrześcijańskich wodzów nowej władzy.

Poemat *Dwunastu* kończy się porażającą wizją: Oto – przed odrażającym, krwawym oddziałem rewolucjonistów, co „idą krokiem twardym", poeta nagle widzi „Isusa Chrysta" unoszącego się z „krwawą flagą":

| | |
|---|---|
| *...Tak idut dierżawnym szagom –*<br>*Pozadi – gołodnyj pios.*<br>*Wpieredi – s krowawym flagom,*<br>*I za wjugoj niewidim,*<br>*I ot puli niewredim,*<br>*Nieżnoj postupju nadwużnoj,*<br>*Śnieżnoj rossypju żemczużnoj,*<br>*W bielom wienczikie iz roz –*<br>*Wpieredi – Isus Christos.* | ...Idą, idą krokiem twardym –<br>Głodny pies za nimi goni,<br>Przodem – niosąc krwawy sztandar,<br>Za wichurą niewidzialny<br>I od kul nieosiągalny,<br>Lekką stopą nadśnieżystą<br>Przez perliste rozsypisko,<br>W wieńcu białych róż na skroni<br>Przodem idzie – Jezus Chrystus[67]. |

**Kryzys, katastrofa** cywilizacji okazuje się **apokalipsą**, objawieniem, iż Chrystus przychodzi, ale jego **sąd** – ***krisis*** – dziejowy werdykt okazuje się zaskakującym skandalem… Wiersz sytuuje nas w kręgu Ewangelii: rewolucjonistów jest dwunastu, a towarzyszy im jedna „grzesznica" – grzeszna „oblubienica" Kat'ka, i to ona sklada ofiarę życia. Natchnienie poety jest nie tylko śmiałe, ale i tym bardziej zadziwiające, iż w swej twórczości nie penetrował on Ewangelii.

Niezwykła trafność tej wizji Błoka potwierdza się, w moim przekonaniu, jej zgodnością z wyżej opisanym doświadczeniem Rimbauda – wizją Jezusa „w otchłani piekieł". Dwa świadectwa, jak wydaje się – niezależne, to niemal „dowód". Jeśli – jak stwierdziliśmy – Rimbaud nie mógł znać głębiej wątku prawosławnej Tradycji o „zejściu do piekieł", to Błok na pewno się zetknął z odnośną ikonografią i tekstami liturgicznymi, jak np. cytowany wyżej *troparion*:

*Wo grobie płotski, wo adie że s duszeju…*
*W rai że s razbojnikom… był jesi Christie…*

Niemniej, ewangeliczne wątki w *Dwunastu*, a szczególnie „skandaliczna" asocjacja Jezusa z eksplozją rewolucji ma u poety cechy szczególnej osobistej epifanii w głębi strasznej nocy kryzysu – sądu, nie zaś budowania jakichkolwiek literackich asocjacji. Nie znalazłem też żadnych danych historyczno-literackich o możliwych powiązaniach wizji z *Dwunastu* z epifanią opisaną w *Sezonie w piekle*. A jednak – **analogia** jest **uderzająca**!

Potwierdza się ona, wg mnie, w pewnym szczególe, niejako dodatkowym i drugorzędnym. Oto skandalizujące obyczaj odkrycie główne – Jezusa w niewłaściwym miejscu i po niewłaściwej stronie, u obu poetów łączy się jednocześnie z niezrozumiale „obrazkową" jego formą:

| **Jezus w *Piekle* A. Rimbauda** | **Jezus na czele *Dwunastu* A. Błoka** |
|---|---|
| Kolory są „impresyjne", sentymentalnie „nastrojowe" – | |
| żywe (*purpurowe, szmaragdowe*), *Jezus… biały* | *śnieżno-perłowe, biały „wianuszek" (wieńczik) z róż*<br>(jak w znanym obrazku św. Tereski); |
| Jezus jest piękny – | |
| *Wyprostowany*, „w kędziorach" *ciemnych włosów* | „w wianuszku"; |
| Jezus jest „delikatny" – | |
| *stąpa po… jeżynach nie uginając ich* | *„nieżno"* unosi się – *lekką stopą nadśnieżystą* |
| Jezus okazuje cudowną moc – | |
| *stąpał po wzburzonych wodach; na łonie… fali* | *niewidzialny, od kul nieosiągalny* |

Ta jakoś „kiczowata" forma obu opisanych epifanii ostro licuje z tragizmem całości samych utworów. Jest to ciekawa zagadka! Nasuwa mi się tylko jedno jej wyjaśnienie: Jeśli mamy do czynienia z autentycznymi epifaniami w doświadczeniu obu poetów, to można przyjąć, że nie wytworzyli oni w swych „warsztatach", skądinąd doskonałych, potrzebnego dystansu do ujęcia takiego doświadczenia w przetworzoną formę artystyczną. Ten autentyzm musiał być tak zaskakujący dla nich samych (dotąd nie pisali o Jezusie!), że znaleźli w sobie tylko błysk jakiejś formy pierwotnej, z katechizmowego dzieciństwa, oleodruku itp. To świadczyłoby o autentyzmie natchnienia. Gdyby to była „koncepcja" artystyczna, spójna z ich warsztatem, językiem poetyckim – opracowaliby ją „lepiej"…

Uważam, że przy wyjaśnianiu tej sprzeczności należy także wykluczyć ironiczność opisu pojawienia się Jezusa. Znaczyłaby ona dystansowanie się autorów od tej Postaci, a ani kontekst wewnętrzny, ani zewnętrzny (społeczny) obu utworów nie pozwalają tego potwierdzić. Przeciwnie, ta epifania w obu ujęciach ma cha-

rakter skrajnie paradoksalny i przez to poważny. Może jak w źródłach tragedii antycznej?

***

Apokaliptyczność kryzysu wydaje się w pełni świadomą interpretacją Błoka: Używa on imienia „**Isus**", a nie – jak w oficjalnej cerkiewnej wersji tamtego czasu – „Iisus". Staroruskiej i ludowej formy imienia „Isus" trzymali się ruscy starowierzy, którzy żyli w radykalnej świadomości nastania czasów ostatecznych.

## *Ekskurs*: Sąd ostateczny

Pojęcia „czasów" i „rzeczy ostatecznych" (gr. *ta eschata*), a wśród nich obraz „sądu ostatecznego" w kulturze chrześcijańskiej i w Nowym Testamencie ma **dwojaką formę**:

Pierwsza jest zasadniczo apokaliptyczna – strasznych wydarzeń katastroficznych i sekwencji zwiastujących je znaków. Występuje głównie w mowach i przypowieściach Jezusa tuż przed Pasją w Ewangelii Mateusza, a także w Apokalipsie św. Jana.

Warto zauważyć, że tak popularny w chrześcijaństwie aspekt moralny tej formy apokaliptycznej – pogląd, iż Sąd Ostateczny będzie dotyczył naszych postępków – opiera się głównie na jednej z przypowieści Ewangelii Mateusza (25:31-46). Perykopa ta należy do wyżej wymienionej grupy obrazów apokaliptycznych, ale ma wyjątkowo aspekt właśnie moralny – sądu czynów. Ten aspekt należy jednak wzbogacić, a nawet zmodyfikować o ważny czynnik **zdziwienia** wyrokiem – zarówno tych zbawionych, jak i potępionych. Jedni i drudzy nie wiedzą, nie rozumieją, „kiedy" (*pote* – Mt 25:37, 44) dokonali, bądź nie dokonali sądzonych czynów. Oznacza to, że nie chodzi o prostą moralność, której znane przecież przepisy nie mogą budzić tak głębokiego zdziwienia, a skutki nieświadomych zaniechań być tak drastycznie fundamentalne. Tak nie mogłoby być nawet przed zwykłym sądem. Ten aspekt **zaskoczenia** jest kluczowy dla obrazów eschatonu. Ciekawe, że ani w tej przypowieści, w której dla „oddzielenia" (tu gr. czasownik *aforizo*) „tych po prawicy od tych po lewicy", ani w innych obrazach apokaliptycznych Mateusz nie używa nazwy *krisis* – „sąd". Ta nazwa jest „słowem kluczem" Ewangelii św. Jana, a poza tym wszędzie indziej nazwą pospolitą.

Drugi obraz „sądu ostatecznego" – o którym poniżej – to szczególny wątek Janowy. Jest podjęty też w II Liście św. Pawła do Tesaloniczan (r. 2).

### „Książę tego świata" – *archon tou kosmou toutou*

Ten drugi typ obrazu „sądu ostatecznego" syntetycznie ujmuje np. zawarty w Ewangelii Jana werset: „**Teraz** jest **sąd tego świata**, teraz **książę tego świata** precz wyrzucony będzie"[68].

Zauważmy dwa nowe aspekty. Po pierwsze, występuje tu „eschatologia zrealizowana, zaktualizowana"[69]. Podkreślone słowo „teraz" wskazuje, iż czas dramatycznie dojrzał i moment „sądu" nie może już być odsuwany *ad infinitum*. Jednocześnie, ta konstatacja buduje wymiar „metahistoryczny" (wg określenia rosyjskiego wielkiego teologa, Ojca Sergiusza Bułgakowa). Eschaton jest już obecny, ale zarazem „już i jeszcze nie".

Po drugie, sąd wg Jana wiąże się z konfrontacją Jezusa z Kimś nazwanym „księciem tego świata"[70].

Dodajmy, dla wyjaśnienia częstych nieporozumień, iż termin *kosmos* („ten świat") u Jana, ale także przeważająco w całej Ewangelii, odnosi się do *całokształtu* realiów, uwarunkowań kulturowych, społecznych itp. W żadnym razie „ten świat" nie może być rozumiany, jako „świat materialny" w opozycji do „ducha" w sensie dualizmu platońskiego. Ten prędzej możemy dopuszczać w niektórych myślach św. Pawła, np. „Przemija bowiem postać tego świata" (*to* ***schema*** *tou* ***kosmou*** *toutou*. Por. 1 Kor 7:29–31). Lecz i tu *to schema* ma raczej konotację cywilizacyjną niż ontologiczną.

Władztwo „księcia" nad „tym światem" opiera się na grzechu i skłonności doń ludzkości w różnorakich przejawach cywilizacji[71]. Jasne i wymowne tego potwierdzenie znajdujemy w opisanych u synoptyków kuszeniach Jezusa na pustyni przez Szatana (tak u Mr), diabła (tak u Mt i Łk). Oto w drugim kuszeniu (trzecim wg Mt) „zawiódł go (Jezusa) diabeł na górę wysoką, i ukazał mu w oka mgnieniu wszystkie królestwa całego świata. I rzekł mu: Tobie dam całą tę potęgę i chwałę ich, bo **mnie są oddane**, a daję je, komu chcę. Jeśli więc ty pokłonisz się przede mną, będą twoje wszystkie" (Łk 4:5-7). Widzimy więc, że wg Ewangelii „wszystkie królestwa (tego) świata" z ich „potęgą i chwałą" aż do czasów mesjańskich poddane są diabłu.

Natomiast Jan, u którego brak wątku kuszeń, z jednej strony jest zgodny z Łukaszem co do określenia kondycji „świata", jako poddanego złu (diabłu), lecz z drugiej ów **przeciwnik** w IV Ewangelii pozostaje **bezimienny**, właśnie jako „książę tego świata", tajemnicza postać przedstawiona w napięciu i kontrowersji z Jezusem. Jest to tym bardziej znaczące, iż słowo i postać „diabeł" również występuje w pismach Janowych (Szatan zaś w Apokalipsie), lecz w swej funkcji „tradycyjnej" – kusiciela.

Wydaje się, że „książę tego świata" jest w Ewangelii Jana postacią bardziej **konkretną** niż diabeł w znaczeniu ogólnym, tj. upadłego anioła. Wskazówki co do jego tożsamości uzyskujemy w dalszych pismach Janowych. Pojawia się oto postać nazwana Antychryst (*antichristos*) – aż 4 razy, w I i II Liście Jana[72], i nigdzie indziej w Piśmie. Hebrajskie tłumaczenie NT oddaje to „imię", jako *soten ha-Mmašiach* – „Przeciwnik Mesjasza"[73]. Pierwszy List Jana ostrzega, iż „Antychryst,

o którym słyszeliście, iż idzie, teraz już jest na świecie" (1 Jn 4:3). Pierwszy List Jana mówi o nim „Zły" (*ho poneros* – termin znany z „Ojcze nasz" – „…i zbaw nas ode (Z)złego"). Jest on „fałszywym prorokiem" (*pseudoprofetes*), „**kłamcą**" (*pseustes*) i „**zwodzicielem**" (*planos*). Za główne kryterium kłamstwa i zwodzenia przez Antychrysta Apostoł uznaje niewiarę w inkarnację (*en sarki*). Apokalipsa w podobnych funkcjach opisuje „bestię" (*thyrion*), jako „pseudoproroka", który „zwodzi" (*planeo*), czyni znaki i cuda (*semeia*), „a imię jego 666"[74]. To jakaś **osoba**, a **nie** ogólna sytuacja odwiecznego **dualizmu**, skądinąd również obecnego w tle całego Pisma.

Jednocześnie ważny aspekt Antychrysta widzimy w rozmnożeniu jego postaci: „Wielu antychrystów nastało"; „Wielu... wyszło na świat" (1 Jn 2:18; 4:1). Jest to zgodne z „apokalipsą synoptyczną" (Mt 24 // Mr 13), gdzie występuje analogiczne, ale inne określenie *pseudo-christoi*: „Albowiem powstaną fałszywi Chrystusowie" i wielu zwiodą (*planeo*), nawet wybranych. Tak **jakby Antychryst nie miał jednej lub pełnej osobowości**. Bibliści kapitulują konkluzjami: „teksty zagadkowe, nauka tajemnicza"[75]. Natomiast Pismo jasno ostrzega: jego przyjście oznacza, że „nadeszła ostatnia godzina" (1 Jn 2:18 *eschate hora*), „koniec" (Mt 24:14 *telos*). Za podstawową cechę tej eschatycznej sytuacji wskazane teksty Nowego Testamentu podają wszechpotężne „**zwodzenie**", **podszycie się** Antychrysta pod Mesjasza, zajęcie najświętszych instytucji sakralnych, czynienie olśniewających cudów.

## *Oszust czy „Wielki Inkwizytor"?*

Biblijnie objawiony obraz **zwiedzenia** ludzkości przez Antychrysta jako znaku czasów ostatecznych znajduje szczególne rozwinięcie w myśli i literaturze rosyjskiej. Wyżej wspomnieliśmy o apokaliptycznych postawach staroruskich Starowierów. Skupmy się teraz na szczególnych intuicjach dotyczących Antychrysta, penetrujących Rosję XIX i XX wieku.

Na początek wskażmy na szczególny fenomen tej epoki: Pojawienie się **w przestrzeni publicznej** swoistych proroków – „**starców**".

„Starzec" to nieformalny autorytet duchowy i przewodnik dla adeptów w życiu mniszym, a zbiory wskazówek i sentencji starców od starożytności promieniowały na świat zewnętrzny[76]. Zjawisko to jest znane – w różnych formach – na terenie i w dziejach całego Kościoła, jednak w Rosji XIX wieku „starcy" niejako wyszli za ramy monasterów i stali się wprost instytucją publiczną dla rzesz ludu i inteligencji[77]. Pewną analogię może stanowić, zresztą na pokrewnych terenach, zjawisko – instytucja cadyków żydowskich.

Objawieniom i pomocy duchowej niesionym wtedy przez „starców" często towarzyszyło szczególne zjawisko, mianowicie pojawiania się negatywnego „**sobowtóra**" wobec niektórych największych „starców". „Sobowtór", często w istocie konkurent, usilnie „interpretował", dopełniał, lekko „poprawiał" wskazania „starca". Wzorcem zjawiska jest żywot i dzieło św. Serafima z Sarowa († 1831), które usilnie próbowano sfalsyfikować, a głównym aktorem zwodniczego fałszowania był niejaki Towstoszejew, podający się za namaszczonego ucznia Starca Serafima[78].

Prekursorem zgłębiania problemu eschatycznego napięcia Chrystus – Antychryst w literaturze rosyjskiej XIX wieku niewątpliwie jest Mikołaj Gogol. Całą jego twórczość, poza motywami folkloru i satyry społecznej, w późniejszym okresie przeszywa nieukojony niepokój i ból z niemożności realizacji dobra. Jego słynną nowelę *Szynel* można uznać za „źródło całego Dostojewskiego"[79]. Dojmującą niemożność miłości Gogol odegrał w noweli *Newski Prospekt*. Dobro, miłość, jako znaki „rzeczy ostatecznych" stają na sąd w realiach „tego świata". Nie trzeba też wiele dowodzić antychrystowej roli jego najsłynniejszych bohaterów – zwodzicieli: Chliestakowa z *Rewizora* i Cziczikowa z *Martwych dusz*. W licznych świadectwach i zapiskach didaskaliów Gogol potwierdza swe nieziszczone oczekiwanie na zrozumienie „przez wszystkich", jak od „gromu błyskawicy" strasznej groźby, jakiej alegorią miał być *Rewizor* (potem *Martwe dusze*). W rozczarowaniu ogólną miałkością komicznej percepcji swych dzieł w 1846 roku autor dopisał epilog do *Rewizora*. Czytamy w nim: „Przypatrzcie się uważnie miastu opisanemu w sztuce. Wszystkim dobrze wiadomo, że jest ono fikcją… straszny jest rewizor, który czeka nas przy grobie [...]. Niech każdy ma ze sobą przegląd swego miasta wewnętrznego [...], gdzie namiętności jak wstrętni urzędnicy, grabią skarb jego duszy".

Ta moralna i metafizyczna alegoria, zamyślana przez Gogola, nie wyczerpuje blasku siły literackiej jego dzieł. Nie daje też odpowiedzi na jego własne, w istocie eschatologiczne pytanie: „smutno mi, że jest tak mało dobra w dobru"... (W tym kontekście, zauważmy, że gdy w Rosji pojawiło się poczucie wielkiej **mistyfikacji** dziejów, w Polsce mieliśmy „wielką improwizację"...).

Mamy dalej dwa słynne apokryfy: „Legendę o wielkim Inkwizytorze" z *Braci Karamazow* Dostojewskiego oraz „Krótką opowieść o Antychryście" z *Trzech rozmów*, ostatniego tekstu (z 1900 roku) Włodzimierza Sołowiowa. Nie czas tu na szczegółową ich analizę, podejmowaną w niezliczonych tekstach (np. szczególnie dojmująco przez J. Grotowskiego w misteryjnym i ostatnim jego spektaklu *Apocalipsis cum figuris*). Wspomnę np. tylko mniej znaną i rodzimą konkluzję z pracy Marcina Małka. Wg badacza Dostojewski i Sołowiow wyrażają intuicję, iż „**postęp**, jako zjawisko dynamiczne, jest w istocie **objawem końca** i że ten koniec musi wiązać się z antychrystem" (podkr. moje). „Chrystus uosabia wolność w cierpieniu, antychryst zaś szczęście w sytuacji przymusu. Przeciwstawienie [występuje] między postawą kenotyczną Chrystusa

a wolą panowania nad światem oraz utrzymania tego panowania siłą". Małek słusznie podkreśla zdanie z *Trzech rozmów*: „Szlaki historii nie wiodą wprost ku Królestwu Bożemu, po drodze muszą odsłonić ukrytego Antychrysta, z którego trzeba zedrzeć ostatnią maskę, maskę dobrego chrześcijanina"[80].

*******

Powyżej wspomniane klasyczne teksty szczególnie dobitnie wyrażają aspekty apokaliptyczne wskazane w Piśmie: W „tym świecie", w jego „cesarstwie" i najlepszych ideach czai się demon „zwiedzenia" – i to właśnie przez dobro („smutno mi, że jest tak mało dobra w dobru..."). Zwiedzenie następuje bynajmniej nie przez „klasyczną" pokusę, ale przez zafałszowanego Chrystusa, Antychrysta. Zło w swej mitycznej, szkaradnej postaci nie uwiodłoby ludzi na szeroka skalę. Zauważmy, że również zachodni, romantyczny obraz Szatana dawał mu prometejską twarz adwokata człowieka, i to nie tylko w sprawie prawa człowieka do wolności, ale i w empatii z patosem ludzkiego cierpienia. Z tej postawy był już tylko krok do „nawrócenia" Szatana.

Zwróćmy uwagę na subtelną **trudność**: „zwodziciel" i „inkwizytor" wydają się reprezentować różne, a nawet przeciwne cele: Cel zwiedzenia, zakłamania jest **negatywny** – klęska Bożego planu zbawienia. Cel „inkwizytora" jest **pozytywny** – naprawa, korekta tego planu. Nic w tekście Dostojewskiego nie wskazuje na złą wolę Inkwizytora, samoświadome kłamstwo w prezentacji celu. Przedstawia go szczerze, jako „naukę Chrystusa". Na ewentualny zarzut manipulacji (tzn. w złym celu), Inkwizytor słusznie mógłby nazwać swe dzieło „korektą" (tzn. w dobrym celu – dla szczęścia ludzkości). Na tym polega subtelna różnica między „Legendą o Wielkim Inkwizytorze" Dostojewskiego, a „Krótką Opowieścią o Antychryście" Sołowiowa, w której genialny mag – przywódca ukrywa w sercu zły zamiar i kłamstwo w celu uniemożliwienia Paruzji. Jest więc naprawdę Antychrystem – przeciwnikiem wobec Bożego planu. Tymczasem Inkwizytor jest raczej Szatanem, przeciwnikiem Boga samego i swego „brata", bo innego Syna Bożego, w Osobie Jezusa Chrystusa. Czy da się w pełni oddzielić te aspekty teodycei – oszustwo i korektę? Mamy przecież do czynienia z wielkim, głęboko świadomym Przeciwnikiem (ostrzega nas o tym List Judy Apostoła). Wygląda na to, że zwodzenie jest dla „maluczkich", a „korekta" jest w sporze z Bogiem i jego Mesjaszem.

Dlatego pewnie apokaliptyczna „bestia" w ostatniej odsłonie dziejów posyła Antychrysta. Dzieła Wielkiego Inkwizytora, podejmowane w imię Chrystusa dla realizacji dobra we wszystkich dobrych postulatach cywilizacji, są rodzajem „nawrócenia" na inne metody. Jest ono jednak związane z „korektą Inkwizytora": przemożną naprawą świata. Czemu Jezus nie może jej przyjąć? Dlaczego na pustynnej „górze kuszeń" nie przyjął od Szatana w darze tego całego świata? Inkwizytor domaga się od Chrystusa odpowiedzi na to pytanie! Dlaczego Chrystus jej nie udziela, nic nie mówi i odchodzi…? Dlaczego nie ułatwia nam „postępu", czyli walki o lepsze urządzenie „świata"? Czy trafna i słuszna jest pretensja Inkwizytora, że Jezus, jako On, osoba, nie inspiruje „systemu" wsparcia, nie pomaga ratować słabszych i wykluczonych, choćby np. przez „prawa człowieka"? Co wyjaśnia myśl Dostojewskiego, że „gdyby prawda okazała się poza Chrystusem, wybrałby Chrystusa"? Co to za przewrotne pytanie?! Czy na pewno musimy wybierać między Nim a genialnym przywódcą – Wielkim Inkwizytorem? Istotnie, widzimy, że Inkwizytor wszystko doskonale urządził na „tym świecie" w imię Chrystusa. Czy wskazana podczas ich spotkania idea wolności istotnie wyjaśnia wszystkie wątpliwości?! Czy skoro ludzie tej idei aż tak bardzo nie cenią, czy wolno wolność narzucać? Dlaczego sam Chrystus, On, jako osoba, był raczej przeszkodą w światowym porządku i postępie, nie był więc już ani pożądany, ani potrzebny...? „Dziś prawdziwego Chrystusa... już nie ma?".

## *Próba epilogu:* I powtórnie przyjdzie...

A jednak Błok, niespodziewanie dla siebie, zobaczył Isusa Chrysta... Dlaczego, gdy opuścił On Inkwizytora, zjawił się nagle za plecami watahy krwawych „matrosów"? Tam było Jego miejsce? Jaka prawda (znów to pytanie Piłata?) o Nim, o nas, objawiła się w *Dwunastu*? (Czy pojawi się też dziś – o zgrozo! – „niewidzialny" wśród fanatycznych terrorystów?!).

Nie mnóżmy więcej takich pytań. Są one, co prawda, głęboko prawomocne i nazwijmy je „pytania Piłata", bo to on pierwszy z Ziemian, w tekście Jana (18:38), zadał jedno z nich Jezusowi Nazarejczykowi (a przedtem, w tekście synoptyków, podobne pytania podstawowe zadają Szatan, a także demony…). Zamiast systematycznych odpowiedzi kultura odnotowuje dalsze zagadkowe teksty „epifaniczne". Oto ok. dekady po *Dwunastu* zaczęła powstawać, tym razem w Moskwie, „powieść w powieści" Michaiła Bułgakowa[81], *Mistrz i Małgorzata*. W niej to właśnie Piłat otrzymuje odpowiedź na swe pytania, odpowiedź nie intelektualną, lecz „interpersonalną", poprzez kontakt z Osobą.

Powieść ta również realizuje ciekawy, też typowo rosyjski paradygmat – wprowadza „bohatera chrystusowego", tzn. o rysach Chrystusa. Taki bohater jest literacko oparty na ukrytej identyfikacji ewangelicznej, nigdy jednoznacznej. Takim jest książę Myszkin, takim Mistrz u Bułgakowa, takim potem będzie Dr. Żywago u B. Pasternaka. W tym nurcie można wskazać także na postacie „oblubienic", literackie partnerki Myszkina, Mistrza i Żywago w ich wielkiej, idealnej miłości – Nastazję Filipownę, Małgorzatę i Larę. Ich prefiguracją wydaje się zawsze Magdalena, co dodatkowo potwierdza paradygmat ewangeliczny tych tekstów.

W tym rosyjskim kręgu wskażę na pewien niezwykle ciekawy tekst epifaniczny, który do niedawna był prawie nieznany: powieść *Niezniszczalny zapis Запись неистребимая* (z lat 1925-1928) rosyjskiego myśliciela Jakuba Gołosowkera (1890-1967). Paradoksem jest, że ten nigdy nieopublikowany tekst zaginął, również dosłownie – w ogniu terroru stalinowskiego, a żaden jego „zapis" nie został dotąd odnaleziony. Sam Gołosowker po wyjściu z więzienia dokonał jego krótkiego streszczenia pod tytułem *Spalona powieść Сожженный роман* (na ok. 60 stronach). Ten tekst został opublikowany dopiero w roku 1991 w Rosji. Dzięki cennej pracy ks. Henryka Paprockiego został też wydany po polsku z niezwykle kompetentnymi komentarzami[82]. Badacze ustalili, iż oryginalny tekst *Zapisu* autor, przed swym aresztowaniem (w 1936 r.), czytał M. Bułgakowowi, który niewątpliwie inspirował się nim, pisząc (aż do swej śmierci w 1940 r.) *Mistrza i Małgorzatę*[83].

Mamy więc fascynującą historię wielopłaszczyznowego **palimpsestu**. Wieść, która z niego prześwieca, pokazuje przyjście tajemniczej postaci o imieniu „Isus" do Moskwy w okresie NEP-u. Przebywa on w psychiatrycznym zakładzie zamkniętym („Jurodom" – dom jurodiwych). W jednej z warstw palimpsestu toczy On spór z szatańskim adwersarzem, Oramem, który domaga się dowodu na Jego prawdziwe człowieczeństwo w postaci popełnienia zbrodni. Oram przeciwstawia anachronicznej wg niego miłości Isusa do ludzi postulat „niszczenia zła złem". To nowa, straszniejsza wersja sporu z Inkwizytorem. Oramowi nie starcza już tylko odebranie ludziom wolności na rzecz dobrobytu. Wodzi na pokuszenie skuteczność miłości Isusa. Ten podejmuje wyzwanie i idzie w Moskwę. W noce paschalne podejmuje On trzy dramatyczne próby praktycznej realizacji ratowania nieszczęśników – grzeszników: skazańca przed egzekucją, dziewczynki przed uwiedzeniem przez degeneratów, dziewczyny przed gwałtem zbiorowym na pustkowiu. Okazują się one jakby nieudane, gdyż same ofiary pomocy nie przyjmują. Wreszcie zjawia się On na murze Kremla, centrali władzy bolszewickiej, jako „Czerwony Isus" – i bezpowrotnie znika… Ks. H. Paprocki, w pięknym eseju *Rozpacz i noc*, konstatuje: „Oznacza to nastanie ery niechrześcijańskiej"[84].

Nietrudno w tych wątkach dostrzec echa spotkania Isusa z Inkwizytorem (Dostojewski), epifanii wśród *Dwunastu* (Błok) oraz wielu epizodów z powieści Bułgakowa. Po odejściu Isusa pozostaje tylko Rękopis, potem jego spalone skrawki. Przejmują się nim tylko „jurodiwi" w oczach społeczeństwa, zamknięci do pośmiertnej kremacji w „Jurodomie".

***

W całokształcie przytoczonego materiału trzeba jeszcze ująć rolę adwersarza Jezusa / Isusa. Jego funkcja zwodziciela, Antychrysta, wydaje się ustępować roli Szatana, rzecznika czystego zła. Tak jakby nie było warto więcej podszywać się pod chrześcijaństwo, gdyż utraciło ono zarówno dominację, jak i atrakcyjność. I tak:

– Jeśli Inkwizytor wnosił jeszcze jakąś „korektę", nawet, jeśli fałszywą, do Bożego planu zbawienia,

– jeśli ciemność w doświadczeniu Baudelaire'a doznała spotkania Jezusa w głębi piekła w doświadczeniu Rimbauda,

– jeśli mefistofeliczny i romantyczny Woland u Bułgakowa był „częścią tej siły, co wiecznie pragnąc zła, wiecznie czyni dobro",

– jeśli Błok dostrzegł nadprzyrodzoną moc Isusa wśród pożogi rewolucji,

to wizja Gołosowkera okazała się najbardziej ostateczna w zniewoleniu ludzi złem w ich relacjach.

Teraz Szatan, który nie musi już nic udawać, nie może jednocześnie ani obejść, ani znieść samej **Osoby** Jezusa. A Ten ciągle przychodzi, pojawia się zwykle w środku piekła, ludzkiego piekła, odepchnięty odchodzi. To właśnie niepokoi **osobę** Szatana. Jakby nie satysfakcjonowała go sama przewaga, jaką ma w świecie. Struktura starodawnego kuszenia na górze judejskiej („świat oddam tobie za pokłon") trwa nadal. Widocznie to, co Kościół rozbudował przez wieki w złożoną doktrynę, dla Szatana pozostawało kluczowe w formie pierwotnej – sama ta Osoba, a o resztę jakby nie dba. Tu podkreślmy ważny szczegół omawianych tekstów: „Nieoficjalne" imię „Isus", czy „Jeszua" (u Bułgakowa) ma *implicite* funkcję sytuującą tę Postać niejako na obrzeżach doktryny, a opisywany dramat – w czasach ostatecznych (wspomniany kontekst starowierów).

***

Wydaje się, że doszliśmy do „dna". Tymczasem już kilka lat po „zniknięciu Isusa" w wizji Gołosowkera na polu tych samych doświadczeń (radzieckich) Borys Pasternak znów dostrzeże paradygmat ewangeliczny w losie doktora Żywago. W powieści delikatnie zadźwięczą akordy – cytaty z Ewangelii Jana, z Magdaleną w ogrodzie w tle („a myślała, że to ogrodnik…"), z liturgii przedpaschalnej o jawnogrzesznicy i jej włosach („odpuść dług, jak ja włosy…").

Na pewno ciągle brak nam w kulturze sił na zmierzenie się z niektórymi najczarniejszymi otchłaniami, np. z Holokaustem. Nadciąga też np. wielki kryzys migracyjny. Zauważmy, że właśnie wśród imigrantów spotkał Jezusa G. Apollinaire (nb. rówieśnik Błoka). Oto jego *Strefa*:

> Teraz jesteś w Paryżu sam jeden idziesz w tłumie (…)
> Jesteś w Paryżu zeznajesz przed sędzią
> Jak przestępcy w kajdany okuto ci ręce (…)
> Patrzysz na biednych emigrantów i oczy we mgle ci toną
> Modlą się wierzą w Boga żony ich karmią dzieci
> Przed odjazdem dworzec Świętego Łazarza napełniają
> swoim odorem

Święcie wierzą w swą gwiazdę jak trzej królowie magowie (…)
Idziesz w kierunku Auteil do domu wracasz pieszo
Spać między fetyszami Australii i Gwinei
To innych wiar Chrystusowie którzy inaczej się mierzą
Są to niżsi Chrystusowie niejasnej nadziei[85]

*******

Tylko Osoba zachowa siłę działania. Jej świadectwa odciśnięte w kulturze dają możliwość uobecnienia, współudziału. Obraz zejścia Jezusa do otchłani, jako jedyny mit sakralny, wnosi możliwość ratunku.

A co wielkie „systemy"? Zagrożone wartości mają tylko jedną wielką szansę: tylko **słabnące** *sacrum* może się łatwiej oczyścić – nie żeby zwyciężyć, ale by ginące się objawiło, nawet, jeśli garstce, „reszcie"... „Jeśli ziarno pszeniczne... obumrze, przynosi plon obfity" (Jn 12:24). To jest napisane na grobie Dostojewskiego.

**Przypisy**

1 Jn 14:30: *Erchetai gar* ***ho tou kosmou archon****, kai en emoi ouk echei ouden*.

2 Wszystkie te 40-50 osób mogłoby zostawić jakieś osobiste świadectwa, lecz nic takiego nie zaszło lub się nie zachowało (por. niżej). W ich imieniu tworzona była później bogata literatura apokryficzna, która w badaniu okazuje się znacznie późniejsza i wtórna.

3 Por. np. niezwykle wymowną w tym znaczeniu scenę: Jn 1:36-39. Jednym z tych uczniów jest najprawdopodobniej, „**umiłowany** uczeń", **autor** IV ewangelii (przegląd argumentów i literatury por. np. F.J. Moloney *The Gospel of John* Collegeville, Minnesota, 1998, s. 546 i nast.).

4 Mt 8:8.

5 Mt 9:20n // Mr 5:25n // Łk 8:43n.

6 Jn 5:13; Por. egzegezę tej perykopy w studium J. Klingera *Z zagadnień wpływów archeologii biblijnej na nowe rozumienie niektórych elementów doktryny wczesnochrześcijańskiej, Betezda a uniwersalizm Logosu*, „Rocznik Teologiczny" CHAT 16:1974, z. 1-2.

7 Por. Jn 9:36-38.

8 Por. Jn 11: 50-52 i potwierdzenie na sądzie przed Radą, Jn 18:14.

9 Por Mt 26:63-65.

10 Por np. Mt 8:29, słynna scena ze stadem świń, która była ważną inspiracją dla *Biesów* Dostojewskiego.

11 Nie wchodzę tu w złożoną analizę atrybucji, wysoce prawdopodobnej, wymienionych scen do jednej postaci – Magdaleny.

12 Łk 10:8n.

13 Jn 12:3n.

14 Jn 20:1n; Szerszą analizę tych aktów – „znaków – z Betanii", „znaku Antygony", „znaku odwrócenia się" i „niedotykania" podejmuję w mym studium *Nieobecna obecność. „Świat obok" – w poszukiwaniu paradygmatu hermeneutycznego (o nowej funkcji znaku)*, „Konteksty" 2016, nr 1(312), s. 29-31.

15 Jn 21:18-19. Rozumienie tych słów w sensie ukrzyżowania Piotra, znane już Tertulianowi, jest przyjęte w egzegezie. Przegląd dyskusji por. R. Brown, *The Gospel according to John* , t. 2, London 1984, s. 1107n.

16 Jn 21:22-23.

17 Świadczy o tym olbrzymia literatura i dyspersja interpretacji. Por. przegląd np. u F.J. Moloney, dz. cyt., s. 554--568.

18 Por. relacje z Chrystofanii w wieczór dnia „po sobocie", tj. „niedzieli" po zmartwychwstaniu – Łk 24 (spotkanie w i po Emmaus w wieczerniku) i Jn 20 (motyw Tomasza), oraz z późniejszych Chrystofanii – Mr 16:14, Mt 28:16.

19 *Martyres*, por. Dz. 1:8; oraz „I wy świadectwo dawać będziecie, bo ze mną od początku jesteście" – Jn 15:27.

20 Por. R.E. Brown *An Introduction to The New Testament* New York, London 1997; s. 7; 107n.

21 Odwrotnie jest w innych ewangeliach, tzw. apokryficznych. Nauka, głównie gnostycka, dominuje w nich nad samą osobą Jezusa. Było to jedną z przesłanek nieprzyjęcia tych ewangelii do Kanonu.

22 Najstarszy ślad też w I Liście św. Pawła do Koryntian, 11:26. Głębokim przekazem tego listu jest emocjonalne świadectwo, iż zmartwychwstanie, coraz bardziej powszechne, będzie połączone z powrotem Pana. Dlatego Paweł ujmuje „symbol" w sposób jeszcze bardziej zwarty: „śmierć i zmartwychwstanie" (r. 15), lub „śmierć i przyjście" (r. 11).

23 „Niebo" – niemal uniwersalny „topos" metafizyki – w przeciwstawieniu z fizyczną „ziemią": Łk 24;51 // Dz 1:10 // Mr 16:19; por. też odnośny artykuł *Credo*: „wstąpił na niebiosa… i powtórnie przyjdzie w chwale…"

24 Mt 28:19. Paralelne zdanie Mr 16:15 w tym miejscu ma „świat" – *kosmos*; Dzieje Apostołów 1:8 „do krańców ziemi" – *eschatou tes ges*.

25 Mt 28:19-20.

26 *Didache* 9:4; 10:5.

27 Tamże 10:6 *…kai* ***pareltheto*** *ho kosmos outos*. Aramejskie wyrażenie, oddane w greckim alfabecie *maranatha*, znaczy „Panie przyjdź!" lub „Pan nadchodzi". Jest też użyte przez św. Pawła w emocjonalnym finale I Kor 16:22, a także przywołuje końcową wizję Apokalipsy św. Jana 20:20 z wołaniem „przyjdź Panie" – *erchou kyrie*. Słowa te stanowią skrajny wyraz tęsknoty pierwotnego Kościoła za powrotem Chrystusa Pana; por. „Pisma Ojców Kościoła", t.1, Poznań 1924, s. 34, oraz bogaty zbiór komentarzy [w:] Jean-Paul Audet, *La Didache*, Paris 1958, s. 411n.

28 J.P. Aude, tamże, podkreślenia w moim przekładzie.

29 Por. np. Mt 24:3-5, I Kor 15:23; 16:17; II Kor 10:10.

30 Niniejsze studium powstało na bazie mego referatu wygłoszonego na tej Konferencji zatytułowanej *„Dziś prawdziwych... już nie ma"*, Zakopane, 11-13.12.2015 (organizatorzy: fundacja Zakopiańczycy, ISPAN – „Konteksty", Muz. Tatrzańskie, wydawnictwo Czarne).

31 Sentencja odnotowana w XVI w Niemczech, z widocznym odniesieniem do Heraklita i Owidiusza.

32 Diels (D-K) 22, fragmenty odpowiednio B 91 i 49a.

33 Diels (D-K) 22, fragmenty odpowiednio B 54, 103 i 60.

34 W ten wiersz, Koh 3:1b, cytowany tu przekład Wujka, idąc za Wulgatą, wprowadza obraz „przemijania". Słowa tego nie ma w oryginale (ani w innych tłumaczeniach), gdzie po prostu jest niemal replika pierwszego członu: „a (wszelkie przedsięwzięcie) wszystko pod niebem (ma) ***swą chwilę***" (tu gr. LXX ma ***kairos***).

35 *Maria*, pieśń II.

36 Eduard Zeller, *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, cz. II, t. 1, s. 260, Leipzig 1875.

37 Por. L. Szestov, *Sola fide – tol'ko vieroju; Grieczeskaja i sriednieviekovaja filosofija; Liuter i cer'kov,* Paris 1966, s. 9.

[38] Łac. *Decadentia* – odpadnięcie, odstąpienie, zmarnienie, rozkład; chylenie się ku upadkowi, lub właśnie immanentny kryzys.

[39] Wielkie i główne dzieło Baudelaire'a należy traktować nie jako „zbiór", lecz jednolitą i „przemyślaną kompozycję (…) zwartą konstrukcyjnie" od pierwszych do ostatnich słów. Por. taką opinię jednego z najważniejszych badaczy poezji tego okresu: Hugo Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki, od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 62.

[40] Przekład własny. Liczne znane przekłady polskie tego poematu wprowadzają zbyt wiele słów – obrazów obcych oryginałowi:
*Nous nous embarquerons sur la mer des Ténèbres (...)*
*Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!*
*Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!*
*Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,*
*Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!*
*Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!*
*Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,*
*Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?*
*Au fond de l'Inconnu pour trouver du* ***nouveau****!*

[41] H. Friedrich, dz. cyt., s. 74-75.

[42] Cytaty ze *Statku pijanego* wg tłumaczenia Miriama.

[43] Por. „Podróż", jw.

[44] Por. też H. Friedrich, dz. cyt., s. 72.

[45] Metastasio użył tego wiersza w arii „amanta" Arbace z III aktu libretta swego pióra (z 1730 r.) do opery *Artakserkses* Ch. W. Glucka.

[46] *L'onda del mar divisa*
*Bagna la valle e l'monte,*
*Va passegiera in fiume,*
*Va prigionera in fonte,*
*Mormora sempre e geme*
*Fin che non torna al mar.*

[47] H. Friedrich, *dz. cyt.*, s. 92.

[48] Dante, *Paradiso*, Canto secondo (1-9)

[49] Przekład własny, z użyciem kilku celnych sformułowań przekładu Aliny Świderskiej.

[50] Por. przegląd argumentów Gr. Robb, *Rimbaud*, London – Oxford 2001, s. 76n.

[51] Przeł. A. Międzyrzecki.

[52] Przekład Miriama.

[53] *Sezon w piekle* – część „Zła krew", przeł. A. Międzyrzecki.

[54] *Sezon w piekle* – część „Noc piekielna", przeł. A. Międzyrzecki.

[55] Tamże.

[56] *Troparion* (hymn streszczający treść wiary) bizantyjskiej liturgii godzin nocy paschalnej.

[57] Początek eschatologicznego hymnu bizantyjskiego, śpiewanego w pierwszych dniach Wielkiego Tygodnia przed Paschą, na nocnych liturgiach poświęconych „zgęszczaniu się" czasu na rzeczach ostatnich.

[58] *Sezon w piekle* – część „Majaczenia I, Szalona dziewica; Oblubieniec piekielny", przeł. A. Międzyrzecki.

[59] Por. np. *Vocabulaire de Theologie Biblique*, publ. / dir. Xavier Leon-Dufour, Paris 1970, kol. 366n – hasło „Epoux / Epouse".

[60] Mt 9:15n // Mr 2:19n // Łk 5:34n.

[61] Mt 25:1n.

[62] Przekład Miriama, por. jego *U Poetów*, Warszawa 1921, s. 193.

[63] Archeologowie w Devinie nie znajdują dość poświadczeń wykopaliskowych na tę rzymską atrybucję fortecy.

[64] Przeł. Mieczysław Jastrun.

[65] Poemat *Dwunastu*, cz. 12 – por. niżej.

[66] A. Błok *Dwunastu* (1918), cz. 2; przeł. Wacław Denhoff-Czarnocki.

[67] Jw., cz. 12, przeł. Seweryn Pollak

[68] Jn 12: 31 ***Nyn krisis*** *estin tou kosmou toutou, nyn ho* ***archon tou kosmou toutou*** *ekblethsetai exo.* Jn 12:31.

[69] Por. *Vocabulaire de Theologie Biblique*, *op.cit*., hasło „Antichrist", kol. 71.

[70] Grecki termin *archon* – władca, pan, starszy – trafnie oddany jest w tradycji, jako *princeps, prince*, a przez ks. Wujka jako „książę".

[71] *Vocabulaire…*, dz. cyt., hasło «świat», kol. 787n.

[72] 1 Jn 2:18, 22; 4:3 i 2 Jn 7.

[73] Por. Salkinson – Ginsburg's Hebrew New Testament, London, b.d.

[74] Por. różne pasaże Ap r. 13, 19, 20.

[75] Por. *Vocabulaire ...*, dz. cyt., hasło „Antichrist", s. 70, 71.

[76] Por. olbrzymia literatura przedmiotu, współcześnie najbardziej popularne prace O. Tomasza Szpidlika († 2010), np. klasyczna *Spirituality of the Christian East: A Systematic Handbook*; przekład pol. *Duchowość chrześcijańskiego Wschodu: przewodnik systematyczny* Kraków 2005.

[77] Znowu tylko np. ostatnia polska publikacja: I. Cieślik *Starcy Pustelni Optyńskiej,* Tyniec, 2012.

[78] Na tle obfitej literatury tematu wskażmy na szczególną wartość pozycji: Piotr Ivanow, *Tajna swiatych; Wwiedienije w Apokalipsis*, Paris 1949.

[79] Por. St. Cat-Mackiewicz, *Dostojewski*, Londyn 1947, R. Przybylski, *Dostojewski i przeklęte problemy*, Warszawa 1964.

[80] Marcin Małek, *Rosyjskie drogi do eschata,* „Studia Literackie" z 15.12.2004, Warszawa.

[81] Zdecydowanie nalegam na przywrócenie w Polsce temu rosyjskiemu pisarzowi oryginalnego brzmienia jego nazwiska przez „g"; Przyjęta przez pierwszych polskich tłumaczy, od 1969 roku, wersja „Bułhakow" jest **fonetyczną** transkrypcją wymowy ukraińskiej tego nazwiska. Wtedy miała sens „antyradziecki", lecz dziś byłby on zupełnie anachroniczny. Nazwisko to nawet po ukraińsku pisze się przez „g" – **„Булга́ков",** podobnie jak we wszystkich innych językach. Pisarz nigdy nie czuł się też Ukraińcem, a nawet takie nazwisko, jak Gogol, tj. pisarza, który jest na pewno bardziej związany z kultura ukraińską, piszemy po polsku przez „g".

[82] Por. Jakow E. Gołosowker, *Spalona Powieść*, Białystok (wyd. ŁUK) 1995, przeł. i opr. Henryk Paprocki; tam też pełna bibliografia tematu.

[83] Zestaw podobnych wątków – por. H. Paprocki: J. Gołosowker, dz. cyt., s. 84-103.

[84] Dz. cyt., s. 102.

[85] Przeł. Adam Ważyk.

DARIUSZ CZAJA

# Grzech Kaina
## (dziś prawdziwych grzeszników już nie ma)

*Michałowi Klingerowi*

### 0.

Na zakopiańską konferencję pt. *Dziś prawdziwych (...) już nie ma* niestety nie dojechałem. Zamierzałem wygłosić tam tekst o sile opowieści, o „prawdzie" opowieści. O tym, że mimo wieszczonej od lat dewaluacji i banalizacji słowa, mimo podejrzliwości wobec wszelkich prób słownego ujęcia rzeczywistości, mimo osławionego „kryzysu reprezentacji" istnieją jednak teksty, które chętnie nazwałbym „prawdziwymi". Nie w tym oczywiście znaczeniu, by odpowiadały one klasycznej definicji prawdy, ale dlatego, że mają szczególną moc, że dotykają czegoś – chcę wierzyć – prawdziwego, w świecie i w nas. Przedmiotem mojej interpretacji miała być przejmująca książka Swietłany Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*. Kilka stron sporządzonych wówczas notatek wciąż nie zamieniło się niestety w tekst. W tej sytuacji nie pozostaje mi nic innego, jak dokonać podmiany, mając nadzieję, że zaproponowany temat zostanie przez organizatorów przyjęty. Chcę opowiedzieć o grzechu, mając świadomość, że takie zjawisko coraz rzadziej występuje w przyrodzie („dziś prawdziwych grzeszników już nie ma"). Obserwując tę niemającą w historii kultury zachodniej precedensu zmianę mentalną i duchową, już wiele lat temu pisał Leszek Kołakowski, że głównym orędziem chrześcijaństwa powinno stać się nie tyle hasło: „nie grzeszcie", ile raczej: „grzeszcie i czujcie się winni", dostrzegając tym samym kulturotwórczą wagę grzechu, czy może precyzyjniej: poczucia grzechu. W swoim tekście chcę nawiązać do tej intuicji i jednocześnie powrócić do źródeł. Chcę mianowicie przypomnieć raz jeszcze niejednoznaczną, tragiczną postać Kaina, grzesznika *par excellence*. Namysł nad jego krwawym czynem zdaje mi się bowiem bardzo na czasie. Tekst chciałbym zadedykować Michałowi Klingerowi, jednemu z uczestników konferencji zakopiańskich, mojemu niegdysiejszemu nauczycielowi i autorowi nieprześcignionej monografii o Kainie, z której, czego się nauczyłem, to tylko ja wiem.

### 1.

Mamy rozmawiać o grzechu. O pojęciu i znaczeniu grzechu, o zagadce i tajemnicy grzechu, wreszcie: o skandalu grzechu – w całym spektrum semantycznym, jakie wiąże się z greckim *skándalon* (przeszkoda, coś, czego nie da się ominąć; rodzaj pułapki, która zatrzaskuje się nad ofiarą). Ale czym w istocie jest grzech? Gerardus van der Leeuw formułuje rzecz prosto: „Grzech to wrogość wobec Boga"[1]. Paul Tillich precyzuje nieco to gnomiczne sformułowanie: „Istotą grzechu jest niewiara, stan wyobcowania względem Boga, ucieczka przed nim, opór wobec niego, podniesienie pewnych spraw uwarunkowanych do rangi tego, co nas obchodzi w sposób bezwarunkowy"[2]. Gabriel Marcel mówi dość podobnie, tyle że w języku obrazu: „Według mnie można powiedzieć, że wszelki prawdziwy grzech to grzech przeciwko światłu albo, inaczej mówiąc, przeciwko czemuś uniwersalnemu. Jest to w gruncie rzeczy akt zamknięcia się w sobie albo uznania siebie za centrum"[3].

Jak więc niemal zgodnie zaświadczają religioznawca, teolog i filozof – wszyscy trzej należą do kręgu chrześcijańskiej duchowości – grzech jest pewną postacią przekroczenia: zanegowania wiary, zerwania „pierwotnej jedności", zakwestionowania przymierza z Bogiem. Bez względu na drobne różnice w rozumieniu „grzechu", można przyjąć z całą pewnością, że jest to pojęcie, które należy do słownika religijnego i tylko w jego obrębie się tłumaczy. Jakkolwiek by definiować „grzech", należy on bez reszty do przestrzeni teologicznej (o ile nie wręcz: teocentrycznej). To stwierdzenie jest istotne o tyle, że – warto sobie to uprzytomnić – w dyskursie świeckim pojęcie grzechu jest zwyczajnie pozbawione sensu, chyba że słowa tego używa się dość swobodnie albo w trybie metaforycznym. W świetle kodeksu etycznego dopuszczamy się czynu moralnie nagannego; w świetle kodeksu karnego popełnia się wykroczenie albo przestępstwo. W obydwu przypadkach dochodzi do przekroczenia norm moralnych i/lub prawnych, w wyniku których jesteśmy sprawcami jakiegoś zła, ale nie oznacza to, że tym samym stajemy się sprawcami grzechu. W tym sensie można nas nazwać, owszem, złoczyńcami, ale już nie – grzesznikami. W języku religijnym, na mocy niepisanej definicji, każde przestępstwo j e s t grzeszne; w języku świeckiej jurystyki grzech niekoniecznie musi podlegać penalizacji. O grzechu i grzesznikach możemy mówić tylko w kontekście religijnym albo wcale. Rację ma w tej materii Leszek Kołakowski: „Kto mówi 'zgrzeszyłem' i mówi to na serio, ma na myśli nie tylko, że popełnił czyn sprzeczny z prawem, ale też, że wykroczył przeciwko Bogu; słowa te są bez sensu, jeśli nie odnosi się ich do Boga, a zatem do całego obszaru wiary, muszą więc być niezrozumiałe dla konsekwentnie niewierzącego"[4].

Przypominam na wstępie o tych grzesznych imponderabiliach także dlatego, że mam bolesną świadomość, iż formułowane tu uwagi o grzechu padają w świecie

w dużej części bezgrzesznym, w świecie, z którego ulatują, albo z którego w znacznym stopniu już uleciały takie kategorie jak: grzech, grzesznik, grzeszność... Nie jest może jeszcze tak, że słowo „grzech" opatrywane jest w słownikach notą: *przestarzałe*, ale nie sposób nie zauważyć, że stopniowo dołącza ono do takich słów jak „dusza" czy „cnota" („dawniej / wiemy z historii / wychodziła z ciała" – jak pisał Herbert o duszy…). Tak, „wiemy z historii", że kiedyś ludzie grzeszyli, a literatura – wcale nie tak dawna – portretowała, i to w znacznych ilościach, postaci większych i mniejszych grzeszników. Dziś już nie grzeszymy, dziś mamy problemy; swoich grzechów nie wyznajemy w konfesjonale, ale – przemienione w kompleksy – opowiadamy na kanapie u psychoanalityka. Na naszych oczach „grzech" staje się (albo już się stał) nienowoczesny[5], anachroniczny, reakcyjny, katolicki, nie na czasie, *démodé*... Wraz z innymi starzejącymi się hasłami wypełnia on, wciąż poszerzający się, słownik martwego języka[6].

Te i dalsze słowa kieruję więc do religijnej mniejszości. Do grupy podobnej filatelistom: takiej, która ma własny język i własny kod porozumienia. No i własne dziwaczne zainteresowania, których otoczenie co prawda nie podziela, ale od czasu do czasu przygląda się im z mniej lub bardziej udawanym zaciekawieniem.

## *2.*

No dobrze: ale dlaczego grzech Kaina? Wydało mi się sensowne, a w dodatku myślowo owocne, by nie rozprawiać o grzechu teoretycznie, w języku etycznej kazuistyki albo katechetycznej pogadanki – jak to zwykle się czyni – ale wyjść od pewnego uchwytnego konkretu. Tym konkretem stanie się dla nas opowiedziana w Księdze Rodzaju historia traktująca o zbrodni Kaina, i powiązanym z nią przyczynowo grzechu Kaina. Historia pierwszego zabójstwa pełni w kulturze świata zachodniego funkcję opowieści paradygmatycznej, wzorcowej. „Kain zabijający Abla – pisał nie bez pewnej złośliwości Baudrillard – to już zbrodnia przeciwko ludzkości, niemal ludobójstwo (choć jest ich tylko dwóch!)"[7]. Nie chodzi tu, rzecz jasna, o zbrodnię przeciw ludzkości; raczej o paradygmatyczne złoczynienie i Kaina jako figurę wzorcowego grzesznika. Dlatego ta perykopa o dwóch braciach jest dla nas wciąż tak istotna. Biblijna opowieść nie jest bowiem tylko historią o tym, co stało się w mitycznym praczasie, *in illo tempore*. Ernst Jünger zauważył bystrze, że wraz z innymi symbolami biblijnymi (grzech pierworodny, potop, budowa wieży Babel, etc.) odczytywać ją trzeba jako „stopniową zapowiedź tego, co znajduje się u źródeł ludzkich dziejów"[8]. Ma więc ona znaczenie nie tylko, by tak rzec, historyczne, ale jest także – w tajemniczy sposób – historią wciąż dla nas aktualną. Aktualną w naszej przestrzeni duchowej, aktualną dla zrozumienia naszego *tu i teraz*. Grzech Kaina nie przedawnił się. Ale nie tylko dlatego, że to pierwotne bratobójstwo rzuca wciąż na naszą historię długi złowrogi cień (przykładów, tylko z historii najnowszej, byłoby aż nadto...). Nie przedawnił się też w tym sensie, że dla wielu spośród tych, dla których świat biblijnych odniesień nie jest literacką fikcją, mówi coś ważnego o naturze grzechu w ogóle. Tak czy inaczej, promieniowanie tła owego krwawego zdarzenia z ogrodu Eden, nie jest złudzeniem. Grzech Kaina wciąż jest dla nas wyzwaniem i wezwaniem. Wyzwaniem dla dyskursywnego rozumu i szkolnej teologii, a zarazem wezwaniem do wnikliwej, porzucającej utarte tropy interpretacji.

O czym mówi ta, znana bodaj każdemu, perykopa z Genesis? Trudno wątpić, by ktoś – nawet nieidentyfikujący się z judaizmem czy chrześcijaństwem – nie znał tej historii. Jest ona przecież częścią duchowego „genotypu" zachodniej kultury. Odnoszę jednak wrażenie, że często przyswaja się ją w nieprzyzwoitym myślowo skrócie (oto „brat zabił brata"...), a jej rozumienie niewiele odbiega od letniej percepcji rozpowszechnionej legendy o dwóch skłóconych braciach (częsty wątek w folklorze europejskim) – albo moralizującej przypowieści o kacie i ofierze. Kłopot polega na tym, że – jak zobaczymy zaraz – nie jest to wcale – wbrew pokutującym przekonaniom – prosta historia z morałem. Jest raczej odwrotnie: to dość skomplikowany i niejednoznaczny tekst o mało przejrzystej semantyce. Tym bardziej dziwi, że nie dość, iż streszcza się go zazwyczaj w karygodnym skrócie, to pomija się albo przemilcza wszelkie „niewygodne" fragmenty, które mogłyby uczynić egzegezę mniej jednoznaczną. Dlatego też, zanim spróbujemy rzucić trochę światła na tę ciemną perykopę, przytoczę najpierw *in extenso* interesujący nas fragment z Genesis (4, 1-16), tak byśmy mogli usłyszeć tę opowieść w pełni, bez opuszczeń i przekłamań. Byśmy mogli usłyszeć ją w takim kształcie, w jakim została ona n a p r a w d ę spisana przez natchnionego Autora. Jest jeszcze inny powód takiej decyzji – ale ten odsłoni się w trakcie naszych rozważań. Wybieram, może nieprecyzyjny, ale za to szlachetnie brzmiący przekład pochodzący z Biblii Gdańskiej (ze względu na miejsce naszego spotkania, ów przymiotnik nie jest może całkiem bez znaczenia...). Wszelkie wytłuszczenia pochodzą ode mnie, a służą wyłącznie lepszemu wyakcentowaniu tych fragmentów, do których będę się szczególnie odwoływał w dalszej części wykładu:

> 1 Potem Adam poznał Ewę, żonę swoję, która poczęła i porodziła Kaina, i rzekła: Otrzymałam **męża od Pana**. 2 I porodziła zasię brata jego Abla; i **był Abel pasterzem owiec, a Kain był rolnikiem**.3 I stało się po wielu dni, iż przyniósł Kain z owocu ziemi ofiarę Panu. 4 Także i Abel przyniósł z pierworodztw trzód swoich i z tłustości ich; **i wejrzał Pan na Abla i na ofiarę jego**. 5 **Ale na Kaina i na ofiarę jego nie wejrzał**; i rozgniewał się Kain bardzo, **i spadła twarz jego**. 6 Tedy rzekł Pan do Kaina: Przeczżeś się za-

palił gniewem a czemu spadła twarz twoja? 7 Azaż, jeźli dobrze czynić będziesz, nie będziesz wywyższon? a jeźli nie będziesz dobrze czynił, we drzwiach grzech leży; a do ciebie chuć jego będzie, a ty nad nim panować będziesz. 8 I rozmawiał Kain z Ablem bratem swoim. I stało się, gdy byli na polu, że powstał Kain na Abla brata swego, i zabił go. 9 I rzekł Pan do Kaina: **Gdzież jest Abel brat twój**? który odpowiedział: Nie wiem; izalim ja stróżem brata mego? 10 I rzekł Bóg: Cóżeś uczynił? Głos krwi brata twego woła do mnie z ziemi. 11 Teraz tedy **przeklętym będziesz na ziemi**, która otworzyła usta swe, aby przyjęła krew brata twego z ręki twojej. 12 Gdy będziesz sprawował ziemię, nie wyda więcej mocy swej tobie; tułaczem, i biegunem będziesz na ziemi. 13 Tedy rzekł Kain do Pana: Większa jest nieprawość moja, niżby mi ją odpuścić miano. 14 Oto mię dziś wyganiasz z oblicza tej ziemi, a przed twarzą twoją skryję się, i będę tułaczem, i biegunem na ziemi; i stanie się, że ktokolwiek mię znajdzie, zabije mię.15 I rzekł mu Pan: Zaiste, **ktobykolwiek zabił Kaina, siedmioraką odniesie pomstę. I włożył Pan na Kaina piętno**, aby go nie zabijał, ktobykolwiek znalazł. 16 Tedy odszedł Kain od oblicza Pańskiego, i mieszkał w ziemi Nod, na wschód słońca od Eden.

Jeśli czytać tę perykopę bez kontekstu językowego i egzegetycznego, to opowiedziana przez biblijnego redaktora historia Kainowej zbrodni wydaje się dość prosta i oczywista. Zarówno w planie fabularnym, jak i w planie moralnym. Jest zbrodniarz i jest ofiara, jest morderstwo i jest krew niewinnie przelana. Biblijni bohaterowie odgrywają przepisane im przez Autora role z jakimś przedustawnym fatalizmem. Zdarzyło się to, co zdarzyć się miało. Abel wcielił się w rolę niewinnej ofiary, Kain odegrał rolę przebiegłego oprawcy. Stąd też, może się wydawać, że ta dobrze znana opowieść nie przedstawia już żadnych kłopotów interpretacyjnych. Że jej wyjaśnienie jest w niej wyłożone nieomal wprost, a przyporządkowane osobom i zdarzeniom sensy wydają się jednoznaczne: tak w planie moralnym, jak i teologicznym. Że zbrodnia i kara Kaina, a zwłaszcza: g r z e c h Kaina – nie pozostawiają już miejsca na żadne pytania. Innymi słowy, że są doskonale czytelne w ramach logiki biblijnej i wewnątrz niej się tłumaczą. Dobro upostaciowane w figurze niewinnego Abla zostaje uwznioślone, zło, którego archetypowym emblematem jest grzeszny Kain, zostaje potępione. A sam morderca, napiętnowany społecznym odium, zostaje – jakże słusznie – zepchnięty w dół niepamięci…

Tymczasem, zdaje mi się, że wiarygodne poznawczo odczytanie historii Kaina kłóci się mocno z zaprezentowanym wyżej trybem wyjaśniającym. Twierdzę mianowicie, że jeśli uczciwie trzymać się litery biblijnego fragmentu o zbrodni Kaina, to czarno-biały schemat nakładany najczęściej na tę krwawą perykopę z Genesis wyraźnie zawodzi. Nie tylko nie tłumaczy jej wystarczająco, ale przekłamuje jej elementarne sensy. Przy bliższym i uważniejszym spojrzeniu okazuje się bowiem, że tak naprawdę nic w tej historii nie jest proste i jednoznaczne. Że historia uwikłanych w morderstwo braci nie jest, jak chcieliby niektórzy, czymś w rodzaju starożytnej wersji opowieści o Pawle i Gawle. Rację ma raczej Ricardo J. Quinones, który we wprowadzeniu do swej błyskotliwej analizy literackich refrakcji opowieści o Kainowej zbrodni pisze zastanawiająco: „Od samego początku historia Kaina i Abla spowita była tajemnicą. Widać to już na poziomie samej opowieści. Od oszczędnej wersji oryginalnej do najbardziej skomplikowanej i wyszukanej historii z *Finnegans Wake* istnieje powściągliwość, o ile nie konfuzja co do tego, d l a c z e g o to się zdarzyło, a nawet wobec tego, *co* się zdarzyło”[9].

Po pierwsze więc: sugeruję, że w tej historii jest dużo więcej znaków zapytania, niż chciałby to widzieć zdrowy rozsądek, ale i rutynowa egzegeza biblijna – idąca zazwyczaj po jednoznacznych i przewidywalnych tropach moralizujących albo cywilizacyjnych[10]. Po drugie, sugeruję też, że w tekście tym mieszczą się znaczenia daleko wykraczające poza hebrajskie środowisko społeczne i kulturowe – jak z kolei chciałyby to widzieć niektóre interpretacje religioznawczo-antropologiczne. I po trzecie, twierdzę, że oprócz najbardziej rozpowszechnionych w teologii chrześcijaństwa zachodniego (szczególnie w wersji rzymskokatolickiej) wykładni historii pierwszego zabójstwa, czy też obok prób wyjaśnienia tej perykopy przez badaczy kultury – próbujących zracjonalizować tę historię i ująć ją w jednoznacznych pojęciach – istnieje także inna jej wykładnia, którą proponuję nazwać m i s t e r y j n ą. To wykładnia – by na razie ująć rzecz ogólnie – w której „kanty” biblijnej opowieści nie zostają wygładzone, która stara się interpretować ją zgodnie z intencją zapisaną w tekście, i która – finalnie – wychodzi poza wąsko pojętą racjonalność opartą na zasadzie niesprzeczności. Mówiąc krótko, twierdzę, że istnieje inherentnie zawarta w tej opowieści t a j e m n i c a, która z trudem poddaje się historycznej, filologicznej i pojęciowej egzegezie; tajemnica, która być może daje się z sensem wyrazić dopiero przy użyciu logiki paradoksu.

Wspomniałem na wstępie o pojęciu grzechu, o tym, w jaki sposób dyskurs filozoficzny i teologiczny pojmuje grzech. Treść i zakres pojęcia „grzech” zarysowany jest w nim dość zrozumiale i przekonująco. To prawda, ale nie sposób też uwolnić się od przekonania, że grzech – czy też może precyzyjniej: rzeczywistość grzechu – jest o wiele bogatsza niż jego pojęcie. Inaczej mówiąc, że sterylne pojęcie grzechu nie wyczerpuje w pełni jego zawartości. Wygląda na to, że gdy chodzi o świat duchowy, przyszpilające pojęciowo definicje służą dobrze do elementarnego „oznaczania” poszczególnych elementów tej rzeczywistości, ale już

niekoniecznie do głębszego ich rozumienia. Dlatego też proponuję, by słowo „grzech" traktować dalej nie wyłącznie w kategoriach pojęciowych, ale raczej jako symbol, dokładniej jako: „symbol racjonalny". Idę tu za pewnymi intuicjami Paula Ricoeura, który w swoim studium o semantyce grzechu pierworodnego zaproponował, by ten ostatni traktować nie jako pojęcie, ale właśnie jako zracjonalizowany symbol. Powodem była trafna obserwacja, że samo pojęcie grzechu zawiera w sobie pewną ponadpojęciową domieszkę: „Kategoria rządząca pojęciem «grzechu» to kategoria «wobec» Boga. Ale chociaż ta kategoria wyznacza ściśle zakres pojęcia «grzechu», to jednakże nie należy od samego początku jej do tego tylko sprowadzać"[11]. W odniesieniu do natury grzechu Ricoeur potwierdza w pełni, jak widać, zgłoszone na wstępie intuicje teologów i filozofów, ale próbuje pójść dalej w jego rozumieniu. Co istotne, decyzja ta ma mocne uzasadnienie w samej naturze interpretowanego zjawiska. Twierdzi on bowiem, że „pojęcia nie mają własnej spoistości, lecz odsyłają do wyrażeń *analogicznych*, i to analogicznych nie z braku ścisłości, lecz wskutek nadmiaru znaczenia"[12]. I dlatego też „w pojęciu grzechu pierworodnego zgłębić należy nie jego fałszywą jasność, lecz mroczne bogactwo analogii"[13]. Nie idzie więc o to, powiada Ricoeur, by – wzorem teologów – zagłębiać się od razu w niepewne i ograniczające spekulacje pojęciowe, ale respektując bogactwo analogicznych odniesień „grzechu pierworodnego" powrócić do znaczeń, które wyłaniają się z biblijnych symboli przedracjonalnych (błądzenie, rozminięcie się z celem, kręta droga, niewola, etc.). Właśnie tak chciałbym spojrzeć na grzech Kainowy. Widzieliśmy, że ma on swój racjonalnie uchwytny wymiar (morderstwo brata), że ma swój bezdyskusyjny etyczny ciężar (odczuwana wina i nałożona kara). Ale to tylko jedna strona medalu. Pora może wreszcie zauważyć, że Kainowa historia ma też swoją głębię i swoją nieprzejrzystość. Pora już najwyższa, by porzucić „fałszywą jasność" tej opowieści i zbadać bliżej „mroczne bogactwo analogii", o którym mówił Ricoeur. Ta odkrywcza intuicja egzegetyczna wskazuje główny trop naszych dalszych poszukiwań.

Perspektywa, którą spróbuję tu zarysować, jest zasadniczo antropologiczna, choć w wielu punktach – co bodaj zrozumiałe – interferuje ona silnie z podejściem teologicznym. Mówiąc o Kainie, nie chciałbym jednak zupełnie skrywać się za zasłoną tej czy innej uczoności. Czytając ten przejmujący tekst z Genesis, staję się kimś, kogo ta opowieść dotyka osobiście, kimś, kto czuje, że pytania, które stawia ten archaiczny tekst, nie należą tylko do przeszłości i nie zamykają się tylko w obrębie specjalistycznej wiedzy. Próbuję więc, co oczywiste, korzystać z dostępnych mi narzędzi analitycznych i egzegetycznych, ale też nie zapominam, że ten tekst apeluje do mnie, także do mnie, do kogoś, kto wciąż czuje się częścią kręgu historii, pojęć i symboli świata biblijnego. Ma więc dla mnie niezbywalną wartość egzystencjalną. I już na koniec: chcę koniecznie podkreślić, że tym, co interesuje mnie najpierw i przede wszystkim, są znaczenia biblijnego tekstu, znaczenia zapisane w tekście, interesuje mnie więc to, co da się w y c z y t a ć z tego tekstu. Kompletnie natomiast nie zajmują mnie pragmatyczne wnioski, jakie można by z tej lektury wyprowadzić: dla etyki normatywnej, dla kodeksów prawnych, dla moralności dzisiaj. Te zagadnienia pozostawiam zupełnie na marginesie moich uwag.

## 3.

Rozpoczynając nasz komentarz antropologiczny do opowieści o Kainie, zwróćmy najpierw uwagę, że jest ona niezwykle zwarta, skondensowana, nadzwyczaj lakoniczna i wątła fabularnie. Mówi tylko to, co najważniejsze: kto, co, kiedy, gdzie. Przedstawia „nagie" fakty. Brak tu zupełnie psychologii, osobę poznaje się po jej czynach. Pojawiające się w niej luki i opuszczenia prowokują do tego, by je uzupełniać o to, co według czytelników mogło (albo zgołaco powinno!) się w nich znaleźć. Tak właśnie dzieje się w midraszach. Anita Diamant, amerykańska pisarka i eseistka (wykorzystująca w swoim pisarstwie poetykę midraszu), w metaforycznym skrócie trafia w sedno natury midraszowych narracji: „Zwarte historie biblijne są raczej jak fotografie. Nie opowiadają nam wszystkiego, co chcemy albo co musimy wiedzieć. Midrasz jest opowieścią o tym, co stało się przed i po błysku flesza"[14]. Midrasze rozważają szereg nieuwzględnionych w tekście zasadniczym, a pobudzających wyobraźnię czytelników kwestii. Albo wypełniają „braki" w opowieściach; ich autorzy robią to wedle własnych pomysłów i nieposkromionej czasem inwencji. Weźmy pasjonujący problemat: jak dokładnie zginął Abel, w jaki sposób został zabity? Tekst mówi ogólnie o tym, że Kain pozbawił go życia. Nic mniej, nic więcej. Ale dla żydowskich komentatorów to miejsce nie może pozostać niedookreślone. W Midrasz Rabba znajdziemy więc takie oto odpowiedzi: został zabity kamieniem w czoło (rabbi Symeon); zginął uderzony kijem (ma to przełożenie na ikonografię, przykładem piękna rycina Gustawa Doré[15]); zmarł w wyniku przecięcia przełyku i tchawicy (rabbi Azaria, rabbi Jonathan)[16]. Rabini rozważają nawet tak detaliczne kwestie jak ta, w jaki sposób z Abla uszło życie. W jednym z rozdziałów *Zoharu* czytamy: „I rzekł rabbi Izaak: Kiedy Kain zabił Abla, nie wiedział, w jaki sposób oddzielić albo rozłączyć ciało od duszy, dlatego też ukąsił go jak wąż. Od tego momentu stał się przeklęty i błąkał się po świecie (...)"[17]. Nawiasem mówiąc, ta osobliwa forma morderstwa – Kain zawisający jak wampir nad szyją Abla – znajduje upostaciowanie w niezwykłej ikonografii (świadectwem średniowieczna miniatura z iluminowanej kastylijskiej Biblia de Alba).

Dla zrozumienia najdrobniejszych detali historii Kaina są to bez wątpienia kwestie zajmujące. Ale powiedzmy sobie szczerze: dla istoty sprawy mają one znaczenie drugorzędne. Wspominam jednak o nich z dwóch powodów. Po pierwsze, by wskazać na liczne możliwości tkwiące w lekturze Kainowej perykopy, po drugie, by od razu zarysować kontrastowe tło dla nas interesujących kwestii. Z przyjętego punktu widzenia, ważniejsze może niż angażujące wyobraźnię rabinów uzupełnienia Kainowej opowieści, ważniejsze niż fabularne „dodatki", które podsuwa nam nasza fantazja, będzie – animowana elementarnym pragnieniem sensu – próba odpowiedzenia sobie na zasadnicze pytanie: co tutaj tak naprawdę się stało? O co w tej opowieści tak naprawdę chodzi? Skrupulatna lektura tekstu Genesis uprawdopodabnia wstępne domniemanie, że tak naprawdę nic tu się ze sobą nie zgadza. A już z całą pewnością w uważnej lekturze dostrzec można, że nic w tej historii nie jest czarno-białe i jednoznaczne. Mamy sprawcę i mamy ofiarę, to prawda. Kain zabił, to prawda. Abel zginął z jego ręki, to też prawda (w jaki sposób, to w istocie sprawa marginalna). Takie są fakty; twarde fakty. Gdzie więc tu miejsce na wątpliwości?

Ale są też inne pytania, nie mniej ważne i nie mniej rozpalające wyobraźnię czytelnika biblijnej opowieści. Dlaczego w ogóle Kain zabił? Czy mógł nie zabić? Dlaczego Pan przyjął ofiarę Abla, a nie przyjął ofiary Kaina? Dalej: jeśli Kain jest archetypowym mordercą, jeśli jest wzorcowym grzesznikiem, jeśli jest on Bogu wstrętny, jeśli godny jest tylko potępienia i zapomnienia – jak to zwykle się przedstawia w moralizujących czytankach – to dlaczego Bóg kładzie na nim znak ochronny, dodając jeszcze, a właściwie grożąc: „ktobykolwiek zabił Kaina, siedmioraką odniesie pomstę". O co tutaj chodzi? Dlaczego mordercy zapewnia się ochronę? Kim więc tak naprawdę jest Kain? Czy rzeczywiście tekst biblijny jest tak prosty, jak chcielibyśmy sądzić? Nie spieszmy się zanadto z odpowiedziami.

Spróbujmy na początek jakoś otworzyć tę przestrzeń domniemań i wstępnych sugestii. Zapoznamy się najpierw pokrótce z trzema, bardzo różnymi co do ducha i litery, próbami odpowiedzi na powyższe pytania. Zależało mi na tym, by zarysować w miarę szerokie spektrum możliwych rozwiązań, tak gdy idzie o język, styl wypowiedzi, jak i konkretne propozycje interpretacyjne.

Najpierw więc tekst filozoficzny: interpretacja biblijnej perykopy autorstwa Jacka Filka, filozofa, wykładowcy etyki, z jego tekstu pod znaczącym tytułem *Ponura twarz Kaina*. W swoim eseju poszukuje on pierwotnych struktur zła, które – wedle niego – najczęściej skrywają się za uchwytnymi jego emanacjami. Twierdzi on, że nie zrozumiemy wiele z natury zła, kiedy będziemy go szukać w miejscach, w których przejawia się ono najbardziej ostentacyjnie. Błądzimy więc, przeklinając, jak zwykliśmy to czynić, same złowrogie czyny, nie zauważając przy tym, że mają one głębszą podstawę. Tym prymarnym podłożem jest, jak utrzymuje autor, zły sposób życia, z którego wyrasta zły czyn i na gruncie którego daje się pojąć. To jest właśnie prawdziwy warunek możliwości złoczynienia. Trzeba pamiętać, że zło jest zwodliwe, inaczej mówiąc, najbardziej spektakularne przejawy zła są w stanie zakryć zło bardziej pierwotne: bycie złym, które, z natury rzeczy, jest charakterystyką stanu, a nie konkretnego wydarzenia. I w pewnym momencie swoich rozważań, dla ilustracji swoich tez, autor sięga do znanej nam biblijnej perykopy. Co z niej wyczytuje?

Rozważmy naszkicowane wyżej przejście na możliwie najbardziej dobitnym przykładzie. Oto czyn: Kain zabija Abla. Wydawałoby się, «kliniczny» przypadek zła – zło uczynku Kaina. Każdy widzi, że Kain jest zły. Gdyby udało się przeszkodzić Kainowi, zła by nie było. Ale przecież Kain nie dlatego jest zły, że zabił, lecz na odwrót, zabił, ponieważ był zły. Jeśli tedy uda nam się nawet przeszkodzić Kainowi, to wcale nie unicestwimy zła w jego podstawie. Kain pozostaje nadal zły. A to oznacza, że żadna policja, żadna strukturalna prewencja nie jest w mocy uwolnić nas od zła w Kainie.

Jeszcze zanim zabił, twarz Kaina była już ponura. «Dlaczego twarz twoja jest ponura – pyta Bóg Kaina. – Przecież gdybyś postępował dobrze, miałbyś twarz pogodną; jeżeli zaś nie będzie dobrze postępował, grzech leży u wrót i czyha na ciebie» (Rdz 4, 6-7). Grzech jako nowe zdarzenie, jako dokonany właśnie grzeszny uczynek, nie jest tu pierwszy, nie jest początkiem zła. Grzech dopiero «leży» i «czyha», a dostęp znajduje do człowieka, kiedy ten nie żyje dobrze, kiedy w nim «usposobienie jest wciąż złe» (por. Rdz 6,5). I Kain zabija swego brata. «A dlaczego go zabił? – pyta św. Jan. – Ponieważ czyny jego były złe (...), kto zaś nie miłuje, trwa w śmierci. Każdy, kto nienawidzi swego brata, jest zabójcą» (1J 3, 12-15).

To instruktywny przykład radykalnie i jednoznacznie moralizującej wykładni Kainowej historii. Kain jest tu archetypicznym złoczyńcą, a cała opowieść wydaje się pozbawiona jakichkolwiek znaków zapytania. Zauważmy od razu obecność w tym komentarzu znaczącego przekłamania. Kain zabił, powiada filozof, bo był człowiekiem złym w środku, od trzewi, a dobitnym tego dowodem była jakoby jego ponura twarz, z którą się obnosił. Powstaje jednak zasadnicze pytanie: skąd przemądry egzegeta to wie? Bo na pewno nie z tekstu! Owszem, tekst Biblii Gdańskiej mówi enigmatycznie „spadła twarz jego" (co pewnie oznacza smutny wyraz twarzy), a w Biblii Tysiąclecia czytamy już bez dwuznaczności: „twarz twoja jest ponura". To prawda, ale przenikliwy komentator nie zadał sobie w ogóle pytania, z jakich powodów to się stało? Przecież cała sekwencja Rdz 4, 1-16 to jest pewien ciąg zdarzeń, w dodatku ciąg o wyraźnie narastającej przyczynowości. Przecież, na miły Bóg, wcześniej obydwaj bracia składali swoje ofia-

ry. O zamiarach ich czynów tekst milczy. Nic bliżej nie wiadomo o tym, by jeden z nich składał swoją ofiarę w dobrej wierze, a drugi w złej. Tekst nic też nie mówi na temat jakości składanych darów; nie sugeruje w żaden sposób, że ofiara Kaina była mniej wartościowa. A tak się właśnie miało zdarzyć, że – z bliżej nieznanych powodów – na ofiarę Kaina Stwórca nie wejrzał. I to właśnie d l a t e g o i tylko dlatego twarz Kainowa jest smutna! A dlaczego Pan na Kainową ofiarę nie wejrzał? *That's the question*! To jest zdarzenie, które nie przestaje intrygować poważnych egzegetów, ale o tym w cytowanej wykładni filozoficznej ani słowa. W biblijnym tekście nie ma też najmniejszego śladu domniemania, że – jak swawolnie utrzymuje interpretator – Kain „zabił, ponieważ był zły". Prawdę powiedziawszy, niewiele wiemy z tekstu o obydwu braciach, o ich naturze, charakterze, skłonnościach. Przytoczony fragment to przykład nie tyle może osobliwej egzegezy tekstu, czy nawet niefrasobliwej lektury, ile raczej swawolnego u ż y c i a tekstu do ilustracji założonej wcześniej tezy. (Skądinąd, wyrażona w eseju główna myśl o niewidocznych na pierwszy rzut oka, a realnych strukturach zła jest bez wątpienia inspirująca i zasługuje na uwagę!). Kain okazuje się tu jednobarwną, plakatową postacią, pozbawioną jakiejkolwiek głębi czy śladowej choćby niejednoznaczności. W tej sytuacji już mniej zaskakuje fakt, że poszczególne elementy tej historii, co najmniej zastanawiające (piętno Kaina), zostały kompletnie pominięte w tej, jakby pospiesznej, nadmiernie jednowymiarowej interpretacji.

Po innych zupełnie trajektoriach rozumienia historii Kaina idzie odczytanie antropologiczne. W zbiorze tekstów poświęconych strukturalistycznym analizom różnych elementów mitu biblijnego znajdziemy także krótkie studium D. Alana Aycocka. Jest ono przede wszystkim detaliczną interpretacją znaczenia Kainowego piętna, ale – niejako przy okazji – jest także odważną próbą antropologicznej wykładni całej historii Kaina i Abla. Autor zaprzęga do swoich wyjaśnień bogatą wiedzę etnologiczną i religioznawczą, w niej właśnie szukając analogii, za pomocą których możliwe będzie uporanie się ze znaczeniem stygmatu Kaina. Mimo obecnych w tekście pewnych odniesień religijnych cała jego interpretacja prowadzona jest konsekwentnie z pozycji jawnie niekonfesyjnych. Kain jest tu po prostu bohaterem kulturowym (jednym z wielu) a tekst biblijny traktowany jest jak każdy inny „tekst kultury" poddający się strukturalistycznej obróbce. Nie ma w tym naturalnie nic nagannego; zwracam tylko uwagę, że taka decyzja interpretacyjna nie jest aż tak niewinna epistemologicznie, jak mogłoby się wydawać jej autorowi.

Najbardziej może intrygującą myślą tego studium jest mocna teza, według której Kain i Jezus – dwaj „herosi" kulturowi – są „dokładnymi wzajemnymi analogiami strukturalnymi"[18]. Autor zdaje sobie sprawę z osobliwości swojego stanowiska w kontekście teologii chrześcijańskiej (a pewnie i zdrowego rozsądku), stwierdza wszakże brawurowo, że jego studium pozwoli czytelnikowi „bardzo szybko się przekonać"[19] o prawomocności takiego stwierdzenia. Kluczowym punktem porównania okazują się: piętno Kaina i stygmaty Chrystusa. Obydwa typy ran zostają tu potraktowane metaforycznie jako informacje o szczególnym statusie porównywanych postaci. Po pierwsze więc, stygmaty Kaina i Chrystusa wyrażają sprzeczność pomiędzy fizyczną śmiertelnością i duchową nieśmiertelnością. Po drugie, stygmaty owe są rodzajem piętna oddzielającego naznaczoną osobę od reszty społeczeństwa i tym samym wyjmują ją spod przyjętych zasad moralnych. Po trzecie, stygmaty pośredniczą między rzeczywistością boską i ludzka. Po czwarte, piętno jest także mediatorem pomiędzy biegunami kreacji i destrukcji, a bohater nim naznaczony przypomina znaną z mitologii północnoamerykańskiej postać trickstera.

Przytaczając mniej lub bardziej wiarygodne i sensowne argumenty na poparcie tej strukturalnej odpowiedniości, odnosi się też Aycock – co dla nas szczególnie zajmujące – do nieprzyjętej przez Boga ofiary Kaina. Twierdzi mianowicie, że zwyczajowo historię Kaina interpretuje się w kategoriach etycznych, jako moralną naganę zabijania, podczas gdy warto zwrócić uwagę na to, iż zawiera ona także inną ważną naukę o poważnym znaczeniu kulturowym: „rozdział 4 Księgi Rodzaju można zinterpretować w tym sensie, że morderstwo Abla dokonane przez Kaina ma być bezpośrednią rekompensatą niższości bezkrwawej ofiary (...). Wyczuwamy w tym wszystkim subtelną ironię, gdyż Bóg odrzucił pobożną ofiarę Kaina-rolnika, dając pierwszeństwo produktom Abla-pasterza tylko po to, by otrzymać alternatywną ofiarę z samego pasterza"[20].

Nie wchodzę w detale studium Aycocka (a byłoby z czym dyskutować!), bo podobnie jak w poprzednim przypadku interesuje mnie raczej sama metoda, narzędzie interpretacji niż jej końcowe wyniki – wyjątkowo skądinąd bałamutne. Za komentarz niech wystarczy uwaga Edmunda Leacha ze wstępu do tej osobliwej „biblijnej" książki, bo to ów wybitny antropolog brytyjski miał nieszczęście firmować całe przedsięwzięcie. Stwierdza on jasno to, co zdrowy rozsądek podejrzewał od początku: że, owszem, historie Jezusa i Kaina mogą być analogiczne, ale w gruncie rzeczy – ze strukturalistycznego punktu widzenia – „są one swoimi odwrotnościami"[21]. Czyli mówiąc krótko i węzłowato: logika opowieści o Kainie i Chrystusie niedwuznacznie sugeruje, że Jezus jest raczej odpowiednikiem Abla niż Kaina! Tak zresztą figura Abla funkcjonowała zazwyczaj w tekstach patrystycznych i liturgicznych: jako antytyp niewinnej ofiary prefigurującej przyszłą ofiarę Chrystusa. Tak czy inaczej, pomijając jawne głupstwa wypisywane przez autora, z naszego punktu widzenia ta „egzegeza" podobna jest poprzedniej w tym, że całkowicie

ignoruje złożoność i niejasność perykopy o Kainie. Jest to typ analizy czysto formalnej; analizy, w której poszczególne elementy i postaci są zaledwie nośnikami znaczeń, pomagającymi analitykowi w ustaleniu osławionej „struktury" (opartej na wiązkach binarnych opozycji), a to jest przecież punktem docelowym całego przedsięwzięcia. Od początku zwraca uwagę fakt, że cały kontekst teologiczny (było nie było – kluczowy dla zrozumienia tej historii!) zostaje tu zupełnie wzięty w nawias i pominięty. Problem nieprzyjętej ofiary Kainowej zostaje tu „rozwiązany" dość prosto, acz nieco ryzykownie: okazało się mianowicie, że Bóg Księgi Rodzaju premiuje najwyraźniej mięsożerność, a cała – tak dla badacza ucieszna – historia z obydwiema ofiarami (podziwiamy, naturalnie, „subtelną ironię" Stwórcy...) jest w gruncie rzeczy ilustracją wyższości ofiar krwawych (ze zwierząt) nad ofiarami z płodów rolnych. Jeszcze inaczej: byłaby to brutalna (acz dla strukturalisty czytelna!) ilustracja wyższości pasterzy i hodowców nad rolnikami. Oczywiście, jak zobaczymy dalej, opowieść o Kainie dzieje się w konkretnym środowisku kulturowym (z konieczności zawiera więc silny lokalny „osad"), nie ma więc powodu, by zupełnie pomijać w jej odczytaniu dane etnograficzne. One także są częścią tej historii. To prawda. Ale „także", nie oznacza „przede wszystkim", albo „wyłącznie". Nie oznacza również konieczności redukcji tej opowieści do planu historyczno-kulturowego. Ostatecznie więc, z ryzykownego dziełka Aycocka nie dowiedzieliśmy się może wiele o Kainie, natomiast dużo (aż nazbyt dużo) o możliwościach i skuteczności metody strukturalnej. Mówiąc krótko: w odniesieniu do omawianej historii nie wydają mi się one przesadnie wielkie. W konfrontacji ze strukturalistyczną analizą, która tu przypomina nieco obróbkę skrawaniem, tekst biblijny wciąż stawia opór. Wydaje się, że jego zagadki nie zostały nawet w części odsłonięte. Antropologiczny tryb lektury – a piszę to *à contrecoeur* – okazał się w odniesieniu do Kaina zadziwiająco płaski i poznawczo jałowy.

I trzeci z prezentowanych tekstów. Tym razem jest to tekst literacki. Może z niego dowiemy się czegoś więcej. Będzie to fragment z *Kaina*, niezwykłej książki José Saramago, portugalskiego noblisty, którego twórczość tak konsekwentnie obrzydzał nam swego czasu inny noblista – Czesław Miłosz. Chyba nawet wiadomo dlaczego. Saramago był przez lata członkiem partii komunistycznej (portugalskiej! – to mogłaby być pewna okoliczność łagodząca...), ale najbardziej chyba naraził się Miłoszowi z powodu swojego twardego, nieprzejednanego antyklerykalizmu. Saramago piętnował przez lata grzechy Kościoła rzymskiego jako instytucji dwuznacznej, zepsutej i amoralnej. Robił to tak w tekstach publicystycznych, jak i w literaturze (przykładem *Baltazar i Blimunda* – wybitna książka odsłaniająca na historycznym przykładzie zgubne skutki sojuszu ołtarza z tronem). Jego *Ewangelia wg Jezusa Chrystusa* była nawet na kościelnym indeksie, co zważywszy na czas, w którym rzecz miała miejsce (koniec XX wieku!) jest naprawdę sporym osiągnięciem intelektualnym Watykanu. Trzeba być wszakże bardzo zaślepionym ideologicznie, by w tych atakach na instytucję rzymskiego Kościoła nie dostrzec rzadkiej i konsekwentnej pasji moralnej, która stała za myśleniem pisarza. Opór Miłosza wobec pisarstwa Saramago jest tym dziwniejszy, że jego powieści (z *Wszystkimi imionami*, *Rokiem śmierci Ricarda Reisa, Miastem ślepców* na czele) to pierwsza klasa literacka, co warto zaznaczyć od razu, by odsunąć wszelkie podejrzenia, że mamy tu do czynienia co najwyżej z doraźną publicystyką opakowaną w drugorzędną literacką formę. Nic bardziej mylnego: tym, co rzuca się w oczy czytelnikowi, przede wszystkim jest właśnie wybitna jakość literacka jego dzieła.

W książce poświęconej postaci Kaina Saramago pyta o tożsamość tytułowej postaci. Pyta, o to kim w istocie był ten z braci, któremu przypadła rola mordercy. Stara się zgłębić jego motywacje. Próbuje dociec, jak to się mogło stać, że brat podniósł rękę na brata. Rozwija detalicznie historię życia Kaina po wygnaniu go z Edenu. Zastanawia się nad jego tragicznym losem. Na wzór żydowskich midraszów Saramago wypełnia miejsca puste bądź niedookreślone biblijnej narracji; tworzy w swojej książce coś w rodzaju apokryficznej opowieści o Kainie. Jego powieść nie jest, rzecz prosta, interpretacją w literalnym sensie słowa, ale w samym zamyśle literackim i sposobie poprowadzenia intrygi jest już zawarta swego rodzaju egzegeza biblijnej perykopy, mimo że nie została ona wyrażona językiem dyskursywnym. I dlatego jest ona dla nas tak ważna. Cytuję książkę Saramago w dwóch solidnych fragmentach, bo wbrew znanej mantrze redaktorskiej („nie ma takiego tekstu, którego nie da się streścić"), upieram się, że jednak istnieją takie teksty, których streścić się nie da. Saramago zbliża język swoich opowieści do języka mówionego, stąd osobliwy zapis stosowany w jego książkach. Posłuchajmy znanej historii, którą pisarz opowiedział nam raz jeszcze, na nowo:

> Od najwcześniejszego dzieciństwa kain i abel byli najlepszymi przyjaciółmi, do tego stopnia, że nawet nie wydawali się braćmi, gdzie szedł jeden, szedł tez drugi, i wszystko robili za obopólną zgodą. Pan ich kochał, pan ich połączył, tak mawiały w wiosce zazdrosne matki i wydawało się to prawdą. Aż pewnego dnia przyszłość uznała, że oto nadszedł czas, aby się objawić. Abel miał swoje bydło, kain swoją rolę, i jak nakazywała tradycja i obowiązki religijne, ofiarowali panu pierwsze owoce swojej pracy, abel, paląc delikatne mięso baranka, a kain płody roli, kilka kłosów i nasion. Wydarzyło się wówczas coś, co aż do dzisiaj pozostaje niewyjaśnione. Dym z mięsa ofiarowanego przez abla szedł prosto w górę i ginął gdzieś w nieskończonym bezkresie, co było znakiem, że pan przyj-

muje ofiarę i znajduje w niej upodobanie, ale dym z warzyw kaina, uprawianych z nie mniejszą miłością, snuł się nisko, po czym się rozwiewał, co oznaczało, że pan ją bezapelacyjnie odrzuca. Zaniepokojony, zdenerwowany kain zaproponował ablowi, że zamienią się miejscami, może jest tam jakiś prąd powietrza powodujący to całe zamieszanie, więc tak zrobili, ale wynik był taki sam. Nie było wątpliwości, pan lekceważył kaina. To wtedy wyszedł na wierzch prawdziwy charakter abla. Zamiast współczuć rozżalonemu bratu, pocieszyć go, szydził z niego i jakby tego jeszcze było mało, zaczął wywyższać własną osobę, ogłaszając się przed zdumionym i zbitym z pantałyku kainem, faworytem pana, wybrańcem boga. Taka scena powtarzała się przez tydzień, zawsze jeden dym szedł prosto, a drugi szybko się rozwiewał. I wiecznie bezwzględność abla, pogarda abla[22].

Ta sytuacja nie mogła trwać w nieskończoność, wcześniej czy później musiało nastąpić jej radykalne rozwiązanie:

Pewnego dnia kain poprosił brata, żeby poszedł z nim do pobliskiej doliny, gdzie jak wieść gminna niosła, chował się lis, i tam własnymi rękoma zatłukł go oślą szczęką, wprzódy tam ukrytą w jakichś krzakach, a więc z fałszywą premedytacją. I dokładnie w tamtej chwili, to znaczy spóźniony w stosunku do wydarzeń, rozbrzmiał głos pana, a nie tylko rozbrzmiał głos, ale pojawił się i on we własnej osobie. Od tak dawna nie dawał znaku życia, a teraz stał tam, ubrany tak jak wtedy, gdy wygnał z raju nieszczęsnych rodziców tych dwóch. Miał na głowie potrójną koronę, w prawej ręce dzierżył berło, peleryna z bogatej tkaniny okrywała go od stóp do głów. Cóżeś uczynił ze swoim bratem, zapytał, a kain odpowiedział innym pytaniem, Jestem ja może strażnikiem brata mego, Zabiłeś go, Tak jest, ale pierwszym winnym jesteś ty, ja oddałbym za niego życie, gdybyś ty go nie zniszczył, Chciałem poddać cię próbie, A kim ty jesteś, żeby poddawać próbie własne stworzenia, Jestem suwerennym władcą wszechrzeczy, I wszystkich istot pewnie powiesz, ale nie moim i mojej wolności, Wolności, żeby zabijać, Bo ty skorzystałeś z wolności, żeby pozwolić mi zabić abla, a przecież mogłeś tego uniknąć, wystarczyłoby, żebyś przez chwilę był naprawdę litościwy, żebyś pokornie przyjął moją ofiarę, tylko dlatego, że nie powinieneś był jej odrzucać, bogowie, a ty, tak samo jak wszyscy pozostali, mają powinności wobec tych, których stworzyli, To słowa buntownika, Może i tak, ale zapewniam cię, że gdybym ja był bogiem, codziennie mówiłbym Błogosławieni niech będą wybierający bunt, albowiem ich będzie ziemskie królestwo, Świętokradztwo, może i tak, ale w żadnym razie nie większe niż twoje, bo pozwoliłeś, żeby abel zginął, Ty go zabiłeś, Tak, to prawda, zginął z mojej ręki, ale wyrok został wydany przez ciebie, Tę krew ja przelałem, kain mógł wybrać pomiędzy dobrem i złem, a skoro wybrał zło, zapłaci za to (...)[23].

Nie sposób nie wyczuć ironii, a może nawet swawolnego sarkazmu, z jakim Saramago traktuje natchniony tekst. Chciałoby się rzec, że tę piosenkę już znamy skądś. To oczywiście wariacja na dobrze znaną oświeceniową nutę. Saramago cały jest z ducha wolteriański. Przygląda się całej historii okiem chłodnego racjonalisty, tropi luki i niespójności całej narracji. Z oświeceniowego ducha wywodzi się krytyka antropomorficznego postrzegania Boga (noszącego w tekście, zgodnie z dobrze zakorzenionymi w potocznej wyobraźni kliszami mentalnymi, akcesoria przysługujące królowi), a także monarchicznej metaforyki, mocno zakorzenionej w chrześcijańskiej retoryce. Ale jest w tym tekście coś, co sprawia, że jego interpretacja historii Kaina jest czymś poważniejszym niż zgrana płyta racjonalistycznej krytyki wyobrażeń religijnych. Po pierwsze, ironia jego narracji, może nawet frywolność, z jaką traktowana jest biblijna opowieść, nie może przesłonić tego, że Saramago wie, o czym mówi. Dobrze zna detale biblijnej perykopy, jak i komentarze do niej (dowodzi tego scena z zabiciem Abla za pomocą oślej szczęki – wymienianej w jednym z midraszy). Po drugie, jak na antyklerykała i ateistę, ma do niej zaskakująco żywy, emocjonalny, by nie rzec: żarliwy stosunek. Więcej: cały ten fragment jest – słabo skrywaną – próbą wzięcia Kaina w obronę. Temu przecież służy rozbudowana sekwencja dotycząca domniemanego charakteru Abla. Saramago próbuje bowiem dopisać oryginalnemu tekstowi psychologiczną motywację stojącą za „słusznym" gniewem Kaina. Po trzecie, widać wyraźnie, że szczególnie intryguje autora to, co i niektórym z nas nie daje spokoju: próba rozwikłania powodów, dla których Bóg nie przyjął ofiary Kainowej. A jak zobaczymy, nie jest to kwestia błaha.

To chyba wystarczające racje, żeby w tej „ateistycznej" interpretacji mitu Kaina zobaczyć coś więcej niż spóźniony żart, siódmą wodę po oświeceniowym kisielu. Saramago stawia na ostrzu noża zagadkę jawnej Boskiej niesprawiedliwości, której przedmiotem jest ofiara Kaina. A powiedzieć trzeba, że wyjaśnienie tego fragmentu jest słabym punktem wielu egzegez. I bezwzględnie rację ma Saramago, pisząc, że jest to kwestia, która „aż do dzisiaj pozostaje niewyjaśniona". Żeby się o tym przekonać, przypomnijmy choćby enuncjację Lwa Szestowa, filozofa, którego poglądy stoją w dużym oddaleniu od myślenia portugalskiego noblisty: „Tak zwane kwestie ostateczne w takim samym stopniu zajmowały ludzkość u zarania świata, jak i w naszych czasach. Już Adam i Ewa chcieli 'wiedzieć' i, ryzykując gniew wszechmogącego Stwórcy, zerwali owoc z drzewa poznania dobra i zła. Kain, którego ofiara nie była miła Bogu, podniósł rękę na rodzonego brata – wydawało mu się, że dokonał zabójstwa w imię spra-

wiedliwości, w celu odzyskania podeptanych praw. Od czasów Kaina żaden człowiek nie mógł zrozumieć, dlaczego Stwórca z większą życzliwością przyjmuje ofiarę brata niż jego własną (...)"[24]. Wątpliwości Saramago, choć wypowiedziane wyraźnie „z zewnątrz" biblijnego tekstu, z pozycji jawnie akonfesyjnej, można by widzieć właśnie jako kontynuację schematu myślowego, któremu „kanoniczny" kształt nadał w swojej zbójeckiej książce Szestow.

To prawda, literacki *remake* biblijnej perykopy o Kainie brzmi w wykonaniu Saramago podejrzanie ludzko, arcyludzko. Jest to przy tym parafraza wyraźnie jednostronna. To jakby rewers cytowanej przed chwilą interpretacji filozoficznej. Tam było mocne oskarżenie Kaina o grzech złoczynienia, tu z kolei mamy wyraźne oskarżenie Stwórcy o sprowokowanie całej historii i równie wyraźną obronę Kaina, który dopuścił się okrutnego czynu. Saramago, co w kontekście jego poglądów nie powinno dziwić, bierze stronę człowieka przeciwko niezrozumiałym i niedającym się usprawiedliwić racjonalnie Boskim decyzjom. W jego tekście wyraźnie zostało „obcięte" pasmo teologiczne, spór toczy się teraz na płaszczyźnie psychologicznej, a wszyscy bohaterowie tej historii przypominają niepokojąco ludzkie istoty. Na paradoks zakrawa więc sugestia, że Saramago, tak mocno antropologizując scenę „pierwotnego morderstwa", jest jednak w swoim myśleniu wyraźnie teotropiczny. Wydobył on bowiem, zapewne niechcąco, niezwykle istotny rys opowieści o Kainie: jej irracjonalny (misteryjny) wymiar. Wyeksponował element, którego nie da się do końca wytłumaczyć, zracjonalizować i przełożyć na ludzką miarę: kluczową rolę Stwórcy w całej tej historii. Niepodatność Jego decyzji na jakiekolwiek ludzkie zabiegi interpretacyjne, na jakiekolwiek – etyczne, antropologiczne czy psychologiczne – wyjaśnienia. Od niepodległego Boskiego wyboru wszelkie tłumaczenie odbija się jak od ściany, wygląda na to, że nie ima się jej nawet ironiczny sztych.

## *4.*

Zatrzymajmy przytoczone teksty w tyle głowy. Niech stworzą one kilkupasmowe, wyraziste tło dla frapującej próby t e o l o g i c z n e j interpretacji opowieści o Kainie, którą chciałbym teraz przedstawić. Mam na myśli hipotezę interpretacyjną zaprezentowaną przez teologa prawosławnego Michała Klingera w jego tezie doktorskiej zatytułowanej: *Tajemnica Kaina*[25]. Tę książkę chcę przypomnieć z paru ważnych powodów. Jeden z nich jest zupełnie zasadniczy: nie znam tekstu, który by bardziej kompleksowo, wielostronnie i wgłębnie próbował zmierzyć się z biblijną historią o pierwszym zabójstwie. Nie znam też tekstu, który by traktował o „sprawie Kaina" z większą duchową żarliwością. W książce Klingera cały kompleks zagadnień związanych z Kainem nie jest tylko pretekstem do zagrzebanej w fiszkach erudycyjnej egzegezy (choć, dodajmy, biblistyczna, filologiczna i antropologiczna erudycja autora przyprawia o zawrót głowy). Odwrotnie: żmudne i wielowątkowe analizy animowane są zawsze celem nadrzędnym, a jest nim pogłębienie naszej wrażliwości teologicznej i antropologicznej. Poza tym, mam rzadką pewność, że ta rozprawa, wydana w niewielkim nakładzie przed ponad trzydziestu laty, jest trudno dostępna i prawie nieznana poza wąskim środowiskiem teologicznym. Pora najwyższa, by znalazła się w szerszym humanistycznym obiegu. Cokolwiek powiemy o tej książce, jakkolwiek ocenimy jej argumenty, ma też ona jedną niezaprzeczalną zaletę: idzie za tekstem, słucha tekstu, nie dopisuje do tekstu tego, czego w nim nie ma. Nie usiłuje go na siłę uspójniać, bardzo wyraźnie unika moralizującego podejścia do rozważanych kwestii i – przede wszystkim – nazbyt prostodusznych wniosków, które z tej historii można by wyciągnąć. A w dodatku próbuje czytać tę opowieść w kontekście całej Biblii, angażując w to również – już finalnie – teksty nowotestamentowe. Ale o tym za chwilę.

Jak się rzekło, to książka wielce bogata i wielowątkowa, zawiera liczne ekskursy lingwistyczne, historyczne, etnograficzne (np. geneza Kenitów, przedbiblijny mit metalurgiczny, podobieństwo struktury mitu o Kainie i o św. Jerzym, itp.), toteż niełatwo ją streścić. Sądzę jednak, że dla naszych celów nie musimy wnikać nazbyt głęboko w tekst (z bólem pominąć muszę np. arcyciekawą analizę pola semantycznego rdzenia hebrajskiego *qjn*), wystarczyć nam musi rekonstrukcja zasadniczej linii interpretacyjnej Kainowego grzechu. Dlatego też w przedstawieniu książki obieram nieco inną strategię: okrawając solidnie tekst z empirycznego mięsa, biorę z niej tylko kilka punktów osiowych, ale takich, które jak sądzę, mogą okazać się dla nas najbardziej przydatne w próbie naświetlenia nowego kontekstu rozumienia istoty Kainowego przewinienia i Kainowego grzechu. Rozumienia, które – dodam od razu – podszyte może być też jakimś zasadniczym nierozumieniem. Tak, trzeba uprzedzić miłośników prawd jasnych i niepodważalnych, że być może w to rozumienie wpisane będzie także jakieś nierozumienie. Ale nie uprzedzajmy faktów.

Już długi podtytuł *Tajemnicy Kaina* daje do myślenia: *Próba umiejscowienia Kaina w tradycji mesjańskiej w związku z nowotestamentową tradycją etyczną* wskazuje z jednej strony na miejsce, z którego mówi autor, z drugiej pokazuje też rozmach jego propozycji. Choć rozprawa ta, ze zrozumiałych względów, mocno osadzona jest w hebrajszczyźnie, w literze i duchu kultury hebrajskiej, to jej wnioski mocno grawitują w stronę świata chrześcijańskiego, mówiąc wprost: w stronę zbawczej misji Chrystusa. Klinger czyta bowiem historię o Kainie, o grzechu Kaina, najpierw przez okulary hebrajskie, ale punktem dojścia jest kerygmat chrześcijański. Tajemnica Kaina jest tu częścią większego

terytorium, rozpoznanego jako tajemnica zła. To właśnie słowo: tajemnica, *mystērion*, jest tu absolutnie kluczowe. Zło, sugeruje autor, nie jest problemem czy zagadką do rozwiązania. Jak pamiętamy z klasycznego rozróżnienia dokonanego przez Gabriela Marcela: problem jawi się jako coś zewnętrznego, tajemnica ma zaś charakter wewnętrzny, „jest czymś, w czym ja sam jestem zaangażowany i co w konsekwencji daje się pomyśleć wyłącznie jako sfera, w której rozróżnienie tego, co jest we mnie, i tego, co jest przede mną, traci swoje znaczenie i wartość pierwotną"[26]. Z tego wynika wprost sposób jej poznawania. Tajemnica nie jest, jak problem, przedmiotem, który „stoi" przed nami, który stanowi obiekt teoretycznego namysłu i który można w pełni pojęciowo ogarnąć; tajemnica angażuje egzystencjalnie, rozprawiając o niej nie można wyjść z jej kręgu, dlatego też „wtajemniczenie", swego rodzaju dramatyczna inicjacja (do której przecież odwołuje greckie *mystērion*!) w opowieść o Kainie wydaje się najlepszą strategią poznawczą. Jeśli tak, to nie oczekujmy, że u końca tej podróży pojawi się jakieś zniewalające rozwiązanie, że elementy tego rebusu zostaną całkowicie rozjaśnione; że prawa strona będzie równać się lewej. Ciemność należy do względnej jasności zaproponowanej tu hipotezy.

Punktem wyjścia tej teologicznej rozprawy jest niepokój autora, biorący się z poczucia, że o ile genezyjski Adam już od dawna został wciągnięty przez tradycję chrześcijańską w orbitę zbawienia, o tyle jego syn Kain pozostaje wciąż dla powszechnej świadomości chrześcijańskiej jednoznacznym symbolem zła, pominiętym, zapomnianym w soteriologii. A przecież choćby ów tajemniczy znak położony przez Jahwe na złoczyńcy mógłby nas przez chwilę zastanowić, czy naprawdę sprawa jest tak jednoznaczna, jak nam się to zwyczajowo wydaje. Powiedzmy od razu, by rozwiać wszelkie wątpliwości: rozprawa Klingera nie jest jakąś tanią apologią Kaina, nie jest obroną mordercy; jest raczej pytaniem, trudnym pytaniem**,** postawionym chrześcijaństwu i tym, którzy się do niego przyznają: czy w planie zbawczym jest w ogóle miejsce dla Kaina? Albo, by bardziej spersonalizować problem: czy my, wszyscy czytelnicy biblijnej perykopy, jesteśmy już tak dobrze usadowieni w swojej prawości i sprawiedliwości, że nie chcemy w ogóle w jego stronę spoglądać? Czy jego straszny grzech, by tak rzec, z natury rzeczy, usuwa go całkowicie poza pole naszej percepcji i świadomości moralnej? Charakterystyczne jest, że Klinger, idąc tu wyraźnie za tradycją prawosławną, nie osądza Kaina-grzesznika, nie czyni go przedmiotem moralnej kwalifikacji. Idzie raczej za intuicjami *Wielkiego Kanonu Pokutnego* św. Andrzeja z Krety (VII/VIII w.), tego wspaniałego tekstu, który zrównuje grzesznika, każdego grzesznika z Kainem. Odczytujący go penitent wyznaje: „Zgrzeszyłem bardziej niż inni ludzie. Wyprzedzam innych w grzechu przed Tobą (...). Przewyższyłem zabójstwo Kaina, dobrowolnie stałem się mordercą sumienia duszy, gdyż pobudzając ciało, gnębiłem je niecnymi swoimi uczynkami"[27]. Nawiasem mówiąc, dla Jerzego Nowosielskiego, malarza i teologa prawosławnego, publiczne przeczytanie *Kanonu* było ideałem chrześcijańskiej spowiedzi[28]. Warto zaznaczyć, że dla świadomości prawosławnej spowiedź (odbywająca się przed ikoną Chrystusa) nie jest rozumiana jako akt woli czy gest samooskarżenia, ale pojmowana jest zawsze jako akt przemiany świadomości. W perspektywie, którą wyznacza *Kanon*, Kain jest dla chrześcijanina archetypem grzechu, ale jak się okazuje, jest też w centrum planu zbawienia.

Taki jest najogólniejszy punkt wyjścia tej rozprawy.

A teraz przyjrzyjmy się wyrywkowo zaprezentowanej w rozprawie pracy egzegetycznej, by zorientować się za pomocą jakich elementów budowany jest w tekście obraz Kaina. Jeśli trzymać się litery tekstu, to wygląda na to, że obydwaj bracia, jeszcze przed złożeniem ofiary, która ich śmiertelnie poróżni, stanowią jak gdyby swoje przeciwieństwo. Jeśli się bliżej przyjrzeć, to rzecz ujawnia się już na poziomie imion. Hebrajskie *Qajin* (oszczep, lanca, włócznia) konotuje różne znaczenia mocy, siły, twardości; *Haebel* (tchnienie, wietrzyk) zdaje się raczej personifikacją słabości, ulotności, delikatności. Inaczej mówiąc, imiona braci wyrażają dwa kontradykcyjne aspekty rzeczywistości. Gdyby nawet nikt nie opowiadał nam o konflikcie między nimi, już oni sami – tak chce język – stanowiliby konflikt. Ciekawa w tym kontekście może być uwaga Junga, że antagonizm braci jest na poziomie ludzkim historyczną realizacją konfliktu, który zachodzi w boskiej pleromie i stanowi konieczny składnik dramatu boskiego. Istnieją też sugestie biblistów, że Kain i Abel są braćmi bliźniakami, a ta okoliczność miała spowodować między nimi jeszcze większą bliskość. W każdym razie stanowią parę przeciwieństw, co – na poziomie symbolicznym – jest istotą bliźniąt. Z pewnością, w ten czy inny sposób historia Kaina i Abla obraca się wokół tajemnicy dobra i zła.

Na czym polega konflikt obu braci? Ich zajęcia są różne. Kain jak pamiętamy, jest „sługą gleby", rolnikiem, Abel – pasterzem. Spora część egzegetów, w tym – jak widzieliśmy – również antropologów, w tym właśnie punkcie umieszcza samą istotę sporu, konstruując na tej podstawie szereg kulturowych, czy cywilizacyjnych hipotez (o wyższości nomadów nad ludami osiadłymi itp.). Istnieje wiele prób wytłumaczenia braterskiego nieporozumienia (m.in. teza René Girarda, według której ofiara krwawa kanalizuje konflikt, czego nie jest w stanie uczynić ofiara z płodów rolnych)[29]. To prawda, Jahwe nie przyjął ofiary rolniczej, ale z całą pewnością nie dlatego**,** że była to ofiara z płodów ziemi! Nie dość podkreślać, że w tekście biblijnym nie ma jakiegokolwiek wiarygodnego potwierdzenia, że Jahwe

woli ofiary krwawe, jak niektórzy egzegeci usiłują z zastanawiającym uporem sugerować. Przeciwnie, pisze Klinger, że w Księdze Kapłańskiej, odnajdziemy szczegółowe opisy ofiar tak „pokarmowych", jak i zwierzęcych[30]. Jest raczej pewne, że Jahwe można ofiarować wszystko: od pierwszych snopków zboża po pierworodne dziecko. I tak właśnie wyglądała sytuacja wyjściowa obydwu braci. Czytając uważnie tekst biblijny, nie sposób nie odnieść wrażenia, że odrzucony przez Jahwe zostaje właśnie Kain, a rodzaj jego ofiary jest tu zupełnie nieistotny! Tak przecież stoi wyraźnie w tekście, przypomnijmy: „Ale (1) na Kaina i (2) na ofiarę jego nie wejrzał". W podobny sposób (tyle że z odwrotnym znakiem) mówi się o Ablu i jego ofierze. Istota konfliktu braci ma w jakimś sensie podłoże kulturowe (co dość oczywiste, nie dzieje się przecież w mentalnej próżni), ale z całą pewnością do kultury się nie sprowadza. Zdaje się tkwić głębiej.

Jakie są więc powody odrzucenia jednej ofiary, a przyjęcia drugiej? Tu naturalnie zaczynają się schody... Komentując różne interpretacje, w których podkreślano mocno rolę zawodów (pasterz *versus* rolnik), mających rzekomo decydujący wpływ na wybór przez Jahwe ofiary jednego z braci, Klinger idzie za literą tekstu i stawia sprawę jasno:

> Tekst [Genesis] jest idealnie odporny na wtłoczenie Jahwe jakichkolwiek motywów Jego wyboru. Zobaczymy za chwilę, że da się udowodnić, że przypisanie takich właśnie zawodów braciom było prawdopodobnie zabiegiem redakcyjnym i to 'szytym grubymi nićmi' tak, że nie można iść za daleko w pogłębianiu roli czynnika kulturowego. Natomiast niczego nie da się dociec o samym Bogu i jego planach. Musi to pozostać zasłonięte. Pytania 'dlaczego?' są wobec tego źle postawione. Musimy się uczyć z faktu, a nie dociekać motywów, które, jeśli w ogóle jest sens o nich mówić, ukryte są w Boskiej pleromie. Według C. G. Junga, który idzie tu za Klemensem Aleksandryjskim nauczającym, że 'Bóg rządzi światem prawą i lewą ręką' – Kain stanowi odbicie Szatana nazwanego w Księdze Hioba synem Bożym. Byłoby to zgodne ze słynnym antydualistycznym zdaniem u proroka Izajasza (45, 6-7):
> «Aby wiedzieli ci, którzy są od wschodu i którzy od zachodu, że nie ma oprócz mnie. Ja Pan, a nie ma innego, tworzący światło i stwarzający ciemność, czyniący pokój i stwarzający zło; ja Pan, Który to wszystko czynię!» (przekład ks. Jakuba Wujka)
> W wizji tej również dostrzega się istnienie dwóch pierwiastków: dobrego i złego, jasnego i ciemnego, lecz zasadnicza różnica w stosunku do nauki Zoroastra leży w złączeniu obu tych elementów w jednym Bogu. Zło również leży w niepojętych planach Bożych. Bóg jest 'coincidentio oppositorum' – co silnie podkreślali filozofowie przyrody. W tym duchu wydaje się rozwijać tok narracji o Kainie. Jest w niej jakiś fatalizm: Bóg odrzuca Kaina i jego ofiarę bez widocznej przyczyny[31].

Bodaj najważniejsza lekcja, jaką można wyprowadzić z nieuprzedzonej i uczciwej lektury 4 rozdziału Genesis jest więc taka: musimy pogodzić się z tym, że doprawdy niewiele wiemy o Bogu, że zgoła nic o Nim nie wiemy, a motywy Jego kompletnie niezrozumiałego – z ludzkiej perspektywy! – wyboru ofiary są i muszą pozostać dla nas zakryte. Jeszcze inaczej: trzeba zaakceptować rozpoznanie, zgodnie z którym tropy Jego myślenia nie pokrywają się z naszymi, choćby była to dla nas okoliczność trudna do przyjęcia.. „Apofatyzm" tego odczytania stoi w radykalnej sprzeczności z podejrzaną gadatliwością innych egzegetów, którzy mają do powiedzenia o Boskim umyśle tak wiele, że można by ich podejrzewać, że wyposażeni są w jakiś szczególny instrument do Jego detekcji. Ale wątpliwe, by tak było; ich enuncjacje świadczą raczej o poznawczej pysze i niezdolności do zamilknięcia w momencie, w którym wypada przyznać, że tekst nie zezwala na nic więcej. Nie musi to być przecież akt kapitulacji poznającego umysłu, to raczej uczciwe przyznanie się, że ma on swoje nieprzekraczalne granice. Zauważmy więc, że tak przeczytana perykopa nie ma już nic z czarno-białej czytanki, z zerojedynkowej opowieści dla amatorów teologii z poziomu katechizmu dla ubogich. Jest w niej wciąż jakiś niepokojący semantyczny nadmiar, a obecne w niej sprzeczności są być może czytelnym znakiem tajemnicy zapieczętowanej dla ludzkiego rozumu. Rację ma więc Klinger, twierdząc, że perykopa Kainowa to opowieść „genialna w swej lakoniczności i prostocie, prawdziwie natchniona, mimo wielu zniekształceń i niekonsekwencji redakcyjnych niesłychanie skondensowana, stawiająca sprawę niejako «na ostrzu» tak, że wszystkie rozwinięcia literackie, dopowiedzenia i «wyjaśnienia» interpretacyjne nieuchronnie przechylają ją na jakąś stronę, «wywracają ją»"[32]. Potwierdzeniem trafności tej konkluzji mogą być – między innymi – przywołane wcześniej interpretacje i komentarze na temat sprawy Kaina. Taka też była po części intencja ich przytoczenia.

Stwierdziliśmy wcześniej, że niezwykle ważnym elementem opowiadania o Kainie jest ów dziwny, osobliwy znak, którym Bóg opatruje Kaina, już po zabiciu Abla, a przed wygnaniem go do ziemi Nod („I włożył Pan na Kaina piętno, aby go nie zabijał, ktobykolwiek znalazł", 4, 15). To ważny „emblemat" jego podwójnej tożsamości, dlatego też tak ważne jest wyjaśnienie jego znaczenia. Jak zatem rozumieć sens tego znaku (hebrajskie *'ôt*), tego swoistego „naznaczenia"? Na podstawie tekstu nie da się ustalić, czym ów znak był i jak wyglądał. Ale przede wszystkim nie da się odnaleźć w tekście odpowiedzi na inne zasadnicze pytanie: dlaczego, używając owego znaku, Jahwe tak gorliwie bro-

ni mordercy? Rozpatrując istniejące odpowiedzi na te dwie współbieżne kwestie, stwierdza Klinger, że wiele z nich jest wątpliwych, a żadna nie wydaje się całkiem przekonująca.

W hagadzie żydowskiej istnieje w tej materii znaczące niezdecydowanie. Raz owo piętno jest znakiem ochronnym (wówczas jest znakiem skruszonego grzesznika), innym razem jest znakiem hańby (wówczas jest znakiem mordercy). Wzięte razem rzeczywiście wyrażają coś istotnego z duchowej sytuacji Kaina. Sugeruje jednak Klinger, że ograniczanie się do tych dwóch możliwości jest pewnym ograniczeniem. Intencja Autora natchnionego jest jasna: chce on pokazać wyraźnie, że to sam Bóg chroni Kaina, że sprawuje nad nim pieczę, że bierze go w ochronę. Wiele wskazuje na to, że sens znaku został w tekście zatarty i że – jak się wydaje – niesie on pewną ogólniejszą ideę teologiczną, niestety nie wiemy jaką. Chybiona zdaje się także hipoteza znaku jako „brzemienia zbrodni", nie bardzo bowiem wiadomo, dlaczego Pan miałby chronić Kaina wyrzutami sumienia. Nie całkiem przekonująca jest też koncepcja znaku rytualnego (S.H. Hooke) powiązanego z mitem agrarnym. Podobnie z hipotezą znaku szczepowej zemsty (E. Meyer, R de Vaux), dość powszechnie przyjmowaną. W tej wykładni miał on być znakiem przynależności do Kenitów oznaczającym, że plemię to przestrzega zemsty za przelanie krwi. Opowieść z Rdz 4 miałaby tłumaczyć pochodzenie tego zwyczaju. Ale ciężko znaleźć mocne potwierdzenia empiryczne tej supozycji. Klinger sugeruje wręcz, że jeśli opowieść Rdz 4 jest opisem odrzucenia Kaina przez Jahwe (a jest!) to w samym geście jego ochrony powinien zawierać się choćby cień informacji o tajemnicy tego odrzucenia. Inaczej mówiąc: opowieść ta nie może mieć prostego wytłumaczenia historycznego czy etnograficznego (opis obyczaju u Kenitów), ale musi objawiać jakiś fragment dramatu Boskiego. Musi nieść w sobie jakiś zarys poważniejszej idei teologicznej. Tak dzieje się w koncepcji Junga, która budzi u autora żywy odzew. Szwajcarski psycholog sugeruje, że ponieważ Kain jest odbiciem Szatana (czyli syna Bożego!), który działa również wedle tajemnych, nam nieznanych, planów Bożych, przeto on sam podlega ochronie. Ta hipoteza ma poważne walory teologiczne, to bodaj jedyna koncepcja wyjaśniająca trudny związek tego epizodu z szerszą perspektywą duchową. Kłopot w tym, że nie ma ona żadnego potwierdzenia w materiale etnograficznym, jest też wyraźnie podszyta Jungowskim dualizmem. W innej jeszcze wersji interpretacyjnej Kainowy znak jest świadectwem przynależności do kultu Jahwe. Ma ona poparcie w tekście, znak wyraźnie od Niego pochodzi i w Jego imieniu chroni Kaina, da się ją połączyć z kulturą nomadów związanych z kultem Jahwe i doskonale uzupełnia teologię rozdziału, która wyraża tragiczną podwójność losu Kaina: należy on do Jahwe, mimo że uchodzi sprzed jego oblicza na wygnanie. Propozycja Klingera skłania się do tej ostatniej interpretacji, przy czym poddana została ona znaczącej refrakcji. W drodze skomplikowanej i meandrycznej egzegezy (m.in. ustalony zostaje związek znaku Kaina z filakterią!) poprzez odnalezienie paralelizmu między Rdz 4 a Iz 66, znak Kaina zostaje włączony w ciąg znaków zbawczych, mesjańskich. Przypomnijmy: w końcowym fragmencie Izajasza (66,19), u kresu czasów, Bóg kładzie znak na prześladowanych sprawiedliwych, którzy w czasach mesjańskich zostaną wysłani na krańce ziemi, by zanieść tam światło. Ten obraz interpretowany jest jako prorocka wersja archetypu Kaina w jego późniejszym stadium rozwoju. Jeśli tak, to nie może być wątpliwości, że piętno Kaina mieni się wieloma znaczeniami (nie musi być znakiem hańby!), i w swojej misteryjnej semantyce wskazuje również niepokojąco na czasy ostatnie, w które tym samym „zamieszany" jest sam Kain.

Już to, co dotąd zreferowałem, świadczy, jak mniemam dowodnie, o oryginalności rozprawy Klingera. Ale to nie wszystko. Jedną z najciekawszych i – co tu kryć – najbardziej wywrotowych fragmentów książki Klingera jest próba odszukania śladów Kaina w świecie Nowego Testamentu. Opuszczamy tu znajomą perykopę, wokół której krążyliśmy dłuższy czas, by przenieść się do tekstu Ewangelii. Powiem wprost: pośród różnych hipotez cząstkowych i odważnych supozycji obecnych w rozprawie, próbę poszukiwania Kaina w „obcym" dla niego świecie, mocniej – próbę związania dramatu Kaina z pewnymi sytuacjami opisanymi w Ewangeliach, uznaję za najbardziej twórczą i poznawczo otwierającą. Że jest ryzykowna – dodawać nie muszę. Podstawowa intuicja jest tu zaiste niezwykła: ni mniej, ni więcej Klinger stara się pokazać, że Kain, którego spotkaliśmy na początku Biblii, by od razu stracić go z oczu (dalsze o nim wzmianki są tylko śladowe), pojawia się raz jeszcze, mocno i intensywnie, w Nowym Testamencie. Ale niekoniecznie wprost i pod swoim imieniem.

Rzeczywiście, Ewangelie nie wspominają imienia Kaina, kilkakrotnie wymieniany jest w listach, ale nie jest to obecność znacząca. Gdzie w takim razie go szukać? Jeśli przypomnieć sobie narracje ewangeliczne, to widać w życiu Chrystusa jedną stałą: jego współbycie z grzesznikami i współczucie wobec grzeszników[33]. Dobrze znany epizod z jawnogrzesznicą jest tu wystarczająco chyba wymowny. W tej scenie (J 8, 3-11) jest coś znamiennego: Chrystus odwraca kierunek zwyczajowego, opartego na elementarnej wrażliwości moralnej, myślenia. Nie potępia kobiety schwytanej na cudzołóstwie, nie domaga się jej *ukarania*. Odwrotnie: każdemu z tłumu każe pomyśleć o jego własnym grzechu, tym samym uniemożliwia obiektywny osąd, i wszyscy finalnie z niego rezygnują. Sprawie-

dliwość doznaje dziwnego paraliżu. Olivier Clement, jeden ze znakomitych teologów prawosławnych, nazywa ten tekst „nieznośnym". Dlaczego? Dlatego, że świadomość moralna i religijna ludzi nie może pojąć, że Chrystus odmawia sądzenia tej kobiety; kobiety, która nie mówi nic i nie okazuje żadnej skruchy. Chrystus zawstydza oskarżycieli, przypominając im uniwersalizm zła.

Na tym właśnie, sugeruje Klinger, polega rewolucja etyczna Chrystusa. Nie rewolucja kogoś przeciw komuś, ale ogłoszenie ogólnego zbawienia. Pamiętamy lekcję z *Braci Karamazow*: według Dostojewskiego miłość do grzesznika jest obrazem miłości Boga do ludzi. Pisze Klinger: „Jest tak chyba dlatego, że Bóg zawsze widzi nas w naszym grzechu. Ciemna, bolesna strona życia wzmaga miłość, przynagla ją – i w tym odsłania się tej miłości istotna tajemnica – a zło staje się paliwem miłości, która chce spalić je w sobie. Tak też Bóg przynaglany jest w miłości przez nasz grzech, w potrzebie zbawienia nas. Chrystus jest bohaterem tego obrazu, jako że spłonął z miłości do grzeszników, za nasze grzechy"[34]. Dlatego też krąg, który otacza Chrystusa, jest pełny – jednym z jego elementów jest Diabeł („Czy nie dwunastu was wybrałem? A jeden z was jest Diabeł" (J 6, 71). Mamy więc pełne spektrum człowieczeństwa, spektrum obejmujące dobro i zło. Nie do pogardzenia dla tej interpretacji jest także obecność pośród tej dwunastki symboliki bliźniąt, zawierającej – jak wspomnieliśmy – tajemnicę dobra i zła (synowie Zebedeusza, Tomasz Dydymus, co znaczy „bliźniak"). Wszystko to oznaczałoby to zbliżenie Chrystusa do ciemnych stron człowieczeństwa.

Ale to jeszcze nie wszystko. Bo zastanówmy się: kto towarzyszy Chrystusowi w dzień egzekucji? Najgorliwsi uczniowie już nie są w stanie nadążyć. I kto towarzyszy Mu w noc cierpienia i ciemności? Proroctwo mówi wyraźnie: „ze złoczyńcami został policzony", a Kościół prawosławny śpiewa w jutrzni Wielkiego Czwartku: „sobór uczniów Chrystusowych się rozsypał, wtedy prawdziwe winne grono przyjął zbójca, razem skazany na krzyż". W poruszającym końcowym akapicie książki pisze Klinger: „To oni i tylko oni dzielą z Chrystusem jego los. Chrystus wszedł w los jednego z nich, mordercy Barabasza, zajął jego miejsce, zamienił się z nim losami. W ostatniej swej chwili Chrystus poszedł do Kaina – i musimy uznać, że tylko on jeden był w stanie dotrzymać mu kroku. I jeżeli Kościół ziemski jako pierwszego wyznawcę przyjął setnika rzymskiego, to Kościół niebieski jako pierwszego przyjął bandytę i mordercę ('jeszcze dziś będziesz ze mną w raju'). Kościół nie może o tym zapomnieć! Musi żyć w ciągłej świadomości, że być może stanowi centrum, serce świata, ale że marginesy, bezdroża Kaina są z punktu widzenia Kościoła nawet ważniejsze. Jego radość i rzeczywistość pneumatoforyczna zaczęła się właśnie na tych marginesach, wśród kilku złoczyńców, skazanych bez żadnej nadziei. Bo gdy Miasto przycichło i ludzie zapalili paschalne świecie – On konał za murami, a obok Kain. Na krzyżu spotkali się znów bracia, Abel z Kainem"[35].

Odnalezienie Kaina w wizji zbawczej Ewangelii jest w jakimś sensie „truizmem", takim jak ten, że Chrystus przyszedł zbawić grzeszników, ale czy to – pyta Klinger – że ten złoczyńca, ten nieszczęśnik doznaje w końcu ulgi, napawa nas radością? Dodaje od razu, że rzeczą niezwykle ważną jest to, by w obliczu tej nadziei i radości zawiesić rozum dyskursywny, który zawsze będzie miał tendencję – bo taka jego natura – by ująć tę niepoczytalną, paradoksalną supozycję w proste formuły. I co jeszcze ważne: byłoby całkiem absurdalne, powiada Klinger, by z tej paschalnej radości wyciągać przesłanki dla jakiejś „nowej etyki". To kompletnie nie o to chodzi. Nie chodzi przecież o usprawiedliwienie złych czynów, o jakiś podejrzany relatywizm moralny. W tej intuicji teologicznej przywracającej Kainowi miejsce w historii zbawienia idzie raczej o potwierdzenie tego, co wierni Kościoła prawosławnego wyznają, modląc się słowami Liturgii św. Jana Chryzostoma: „Wierzę, Panie i wyznaję, że ty jesteś naprawdę Chrystus, Syn Boga Żywego, któryś przyszedł na świat, aby zbawić grzeszników, z których pierwszym (największym) jestem ja sam".

Jeśli w takim świetle widzieć Kainowe życie i Kainowy grzech, to można powiedzieć, że w świadomości chrześcijańskiej (choć może głównie chrześcijańskiego Wschodu) Kain nie tylko nie został zmarginalizowany, nie tylko nie zniknął całkiem z pola widzenia, ale trwa w samym jego centrum. To może dlatego Mikołaj Bierdiajew mógł napisać te niesłychane słowa: „Świadomość moralna obudziła się wraz z Bożym pytaniem: „Kainie, gdzie jest brat twój, Abel?". Zakończy się ona innym pytaniem Boga: „Ablu, gdzie jest brat twój, Kain?"[36].

## 5.

Właściwie na tym można by zakończyć nasze rozważania. Niewiele mógłbym i niewiele chciałbym do powyższego dodać. Na koniec postanowiłem jednak przypomnieć jeszcze jeden ważny dla mnie tekst, od którego, jeśli dobrze pamiętam, moje myślenie o Kainie się kiedyś zaczęło. Nie umiem o nim zapomnieć. To *Pożegnanie Kaina*, niezwykły i chyba słabo znany tekst napisany przez katolickiego egzegetę Tadeusza Żychiewicza, zapomnianego nieco dzisiaj komentatora Pisma[37]. Intensywność i wrażliwość moralna jego medytacji osiąga tu pułap wyznaczony rozprawą Michała Klingera. Widać, że w biblijnej opowieści o Kainowej zbrodni coś go po ludzku przejmuje i nie pozwala mu zasnąć. Dlatego wchodzi on w skórę Kaina, dlatego myśli n i m, pisze n i m. Zauważmy: to do nas, domniemanych Ablów (któżby chciał zagrać rolę Kaina w teatrze życia?), czytelników raczej zadowolonych

z siebie (ani świętych, ani złoczyńców), kieruje finalnie ów wstrząsający monolog. Ten tekst przenika namiętny głos skargi, może lamentu. Mamy w tym żarliwym tekście, jeśli nie próbę obrony, czy usprawiedliwienia czynu ohydnego Kaina, to na pewno próbę (beznadziejną przecież) zrozumienia tego, co się stało w ogrodzie Eden i dlaczego stało się to, co się stało. Mamy tu do czynienia z rzadką pośród tekstów egzegetycznych, niemal heroiczną, próbą zrozumienia jego czynu. Zrozumienia czegoś, czego na zdrowy rozum zrozumieć się nie da. Pojęcia czegoś, co jest nie do pojęcia. Posłuchajmy na koniec fragmentu monologu Kaina:

> Dobrze więc: zabiłem go. Zabiłem go z powodu smutku i zawiści. Wielka zbrodnia, wielka zawiść, wielki smutek. A co było przed tym, co było na początku? Może coś równie wielkiego? Przecież obojętność nigdy nie rodzi smutku ani zawiści. Ty wiesz. Ty dobrze wiesz. Ale nie wejrzałeś na moją ofiarę.
> Zabiłem brata mego. Śpi w prochu. Ale nie wiem, gdzie on jest. Pewnie nie tylko w prochu. Zapewne także i przy Tobie, był bowiem człowiekiem sprawiedliwym – nie tak, jak ja. Jego krew woła do ciebie z ziemi, jesteś wierny, przyszedłeś za głosem krwi, zabrałeś Abla, brata mego, i krew, aby żył w Twojej światłości, w niepojętej Twojej rzeczywistości, oczekując w pokoju dnia nowej ziemi Edenu. I nie będzie już na niej Kainów. Powiedz? Gdy wejdzie w ziemię także i moja krew, wiem: przecież nie przyjdziesz. Bo chociaż wszelka krew i życie jest od Ciebie, krew zabójcy jest niema. Nikt nie będzie wołał. Nikt nie będzie wołał, i liczą się tylko rzeczy ostatnie. Chyba że zechcesz wspomnieć i pamiętać, Panie sprawiedliwy: dlaczego zawiść i skąd gniew. I pytasz Panie: Kainie, coś uczynił? A przecie wiesz. Zabiłem brata, znieważyłem Boga, znieważyłem ziemię, wyciągnąłem rękę po świętą rzecz Pana: krew. Zabiłem brata a razem z nim to wszystko, co mogło być, a nigdy już nie będzie. (...)
> Posłuchaj, Panie, będę Ci prorokował. Przyjdą po mnie ludzie, którzy powiedzą, żeś jest jak garncarz: masz prawo rozbić, skoroś ulepił. Tak: masz prawo. Ale dałeś glinie świadomość. Jakaż Ci chwała ze skorup rozbitych, które czują? I przyjdzie Ewangelia Twojego Syna, a zostanie w niej powiedziane strasznie: że ci, którzy mają wiele, otrzymają więcej jeszcze, tym zaś, którzy mają niewiele – i to, co mają, będzie odjęte. Jako i mnie. Jest wielu, których imion nie zapisano w Twojej księdze żywota. Cóż Ci za chwała z nędzy odrzuconych? Panie, nie mam Ci już nic do powiedzenia. Bądź wola twoja[38].

Podsumowanie autora jest krótkie:

> Ludzie, pożegnajcie Kaina. Napisane jest w Księdze, że odtąd chodził daleko od oblicza Pana, po ziemi mijających cieni. Nie spotkacie go więc. Jesteście przecież sprawiedliwi.
> Wszyscy jesteśmy sprawiedliwi. Powtarzajmy to sobie głośno, aby nie zapomnieć: wszyscy jesteśmy sprawiedliwi. Wszyscy jesteśmy sprawiedliwi.
> I lubimy, aby świat był jak najprostszy, Bóg zaś nie większy od rozumienia. Może tylko dlatego jesteśmy sprawiedliwi[39].

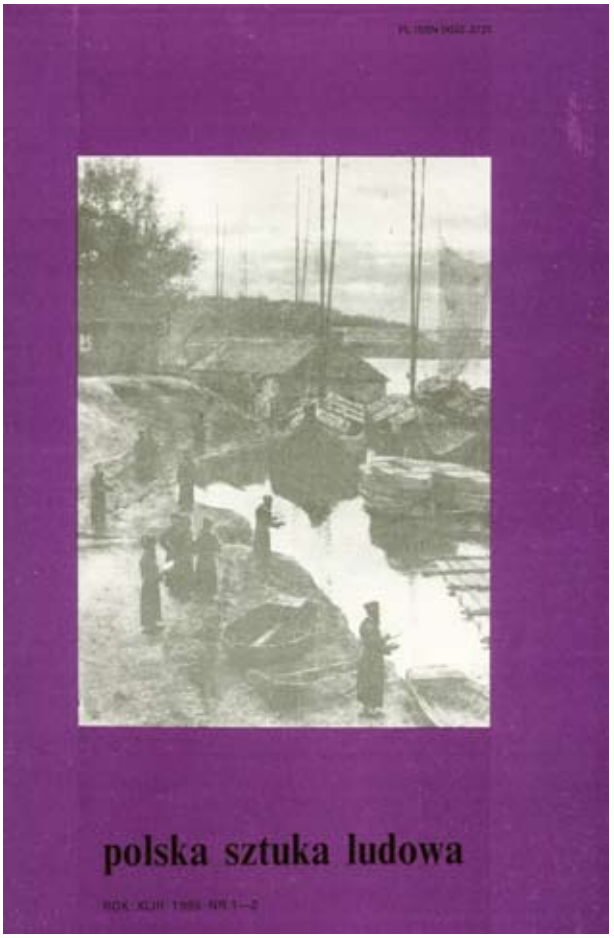
Tyle wystarczy. W ciszy, która zapada nad tymi słowami powinno być słychać tylko drżenie serca.

* Mocno skrócona wersja tego tekstu została opublikowana w „Etnolingwistyce" nr 28:2016

**Przypisy**

1 G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, wyd. II, Warszawa 1997, s. 446.
2 P. Tillich, *Pytanie o Nieuwarunkowane. Pisma z filozofii religii*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1994, 111.
3 G. Marcel, *Tajemnica bytu*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1995, s. 384-385.
4 L. Kołakowski, *Jeśli Boga nie ma... O Bogu, Diable, Grzechu i innych zmartwieniach tak zwanej filozofii religii*, Londyn 1987, s. 119.
5 Czesław Miłosz skarżył się kiedyś, że miał trudności z wykładaniem Dostojewskiego na kalifornijskim uniwersytecie, bo jego amerykańscy studenci nie byli w stanie pojąć, o co chodzi z „tym grzechem". Trudno mu się dziwić. Jeśli bowiem z leksyki Dostojewskiego usunąć „grzech", to z jego książek pozostanie tylko papier. Problem nie jest urojony. Pewien filozof przerażony „nowoczesną" transkrypcją jednej z bajek Andersena (Syrence zniknęła gdzieś „dusza") zarysował niedawno wizję upiornej przyszłości, w której cała klasyka powieściowa – z racji nadmiaru „anachronicznego" słownictwa – zostanie przepisana na nowo, por. D. Czaja, *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe*, Kraków 2005, s. 45-46.
6 Nawiasem mówiąc, zjawisko odchodzenia „grzechu" z naszego języka, myślenia i odczuwania nie jest wcale jednoznaczne. Ten kij ma dwa końce. Z jednej strony, widzi się w tej sytuacji wyrazisty symptom zaniku wrażliwości moralnej, ale z drugiej strony można odczytywać ją jako znak oswobodzenia z przenikającej religijność chrześcijańską przez stulecia obsesji grzechu. O chrześcijańskiej „cywilizacji grzechu" i spustoszeniach, jakie w krajach katolickich miała pedagogika strachu przed grzechem, przekonująco pisał Jean Delumeau, por. J. Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII-XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1994, 475-694.
7 J. Baudrillard, *Pakt jasności. O inteligencji zła*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 119.
8 E. Jünger, *Der Friede (Die Aussprache, Folge 5)*, Düsseldorf 1948, s. 15, cyt. za: M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 16.
9 R.J. Quinones, *The Changes of Cain. Violence and The Lost Brother in Cain and Abel Literature,* Princeton 1991, s. 17; podkreślenie autora.
10 A. Läpple, *Od egzegezy do katechezy. Stary Testament*, przeł. B. Białecki, Warszawa 1985, s. 54.
11 P. Ricoeur, *Symbolika zła,* przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 50.

12 P. Ricoeur, *Grzech pierworodny – studium znaczenia*, [w:] tegoż, *Podług nadziei. Odczyty, szkice i studia,* przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1991, s. 211; podkreślenie autora.
13 Tamże, s. 211-212.
14 Cytuję za: A. Finding, *Anita Diamant's* Red Tent, New York – London 2004, s. 17
15 *La Bible illustrée par Gustave Doré,* Paris 1998, s. 19.
16 *Midrash Rabbah*, przeł. H. Freedman, London 1939, Genesis (Bereshith) XXII.8, s. 187-188. Dziękuję p. Łukaszowi Stypule za pomoc w odnalezieniu tego adresu bibliograficznego.
17 *The Sepher ha-Zohar or The Book of Light,* przeł. N. de Manhar, red. H.W. Percival, New York 1900-1904, s. 231.
18 D.A. Aycock, *Piętno Kaina,* [w:] E. Leach, D.A. Aycock, *Siostra Mojżesza. Strukturalistyczne interpretacje mitu biblijnego*, przeł. M. Buchowski, H. Burszta, W.J. Burszta, Poznań 1998, s. 156.
19 Tamże.
20 Tamże, s. 162.
21 Tamże, s. 12.
22 J. Saramago, *Kain,* przeł. W. Charchalis, Poznań 2013, s. 31-32.
23 Tamże, s. 32-33.
24 L. Szestow, *Apoteoza niezakorzenienia. Próba myślenia adogmatycznego*, przeł. J. Chmielewski, Warszawa 2011, s. 50.
25 M. Klinger, *Tajemnica Kaina. Próba umiejscowienia Kaina w tradycji mesjańskiej w związku z nowotestamentową rewolucją etyczną*, Warszawa 1981.
26 G. Marcel, *Być i mieć*, przeł. P. Lubicz, Warszawa 1986, s. 100.
27 *Wielki Kanon Błogosławionego Ojca Naszego Andrzeja z Krety i Jeruzalem,* przeł. W. Maksymowicz, Kraków 2000, s. 9, 23.
28 Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim,* Warszawa 1985, s. 154.
29 R. Girard, *Sacrum i przemoc,* przeł. M.J. Pleciński, Poznań 1993, s. 7.
30 Klinger, *Tajemnica Kaina,* s. 45.
31 Tamże, s. 46-47; wyróżnienia moje.
32 Tamże, s. 47.
33 Pomijam tu przekonująco uzasadnioną w tekście sugestię, że ludźmi z „plemienia Kaina" są także faryzeusze uczestniczący w „zabójstwie ducha"; „w kręgu Ewangelii spadkobiercami Kaina są właśnie stróże prawa, ci, którzy go osądzili", por. Klinger, *Tajemnica Kaina*, s. 129.
34 Tamże, s. 131.
35 Tamże, s. 134.
36 M. Bierdiajew, *O przeznaczeniu człowieka. Zarys etyki paradoksalnej*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2006, s. 279.
37 Teksty Żychiewicza publikował od lat 70. ubiegłego wieku „Tygodnik Powszechny". Jego egzegezy pisane z myślą o szerszej publiczności były rodzajem chrześcijańskich midraszy, przechodzącymi w komentarz czy medytację. Żychiewicz miał elementarną erudycję biblistyczną, ale czytał teksty starotestamentowe, by tak rzec, na własny rachunek, filtrując je przez siebie. To zawsze była lektura żywa, nierzadko idąca pod prąd egzegetycznej rutyny. Jeśli idzie o styl, jego rozważania można by postawić śmiało obok prozy Saramago. Odróżnia go niego radykalnie okoliczność, że jego głos pochodzi z przestrzeni wiary.
38 T. Żychiewicz, *Pożegnanie Kaina*, [w:] tegoż, *Genesis*, Kraków 1977, s. 147-148.
39 Tamże, s. 149.



JANUSZ BOHDZIEWICZ

# Dziś prawdziwych bogów już nie ma? – czyli o końcu religii i zadaniu ducha

> Drogę dla Pana przygotujcie na pustyni, wyrównajcie na pustkowiu gościniec naszemu Bogu! Niechaj się podniosą wszystkie doliny, a wszystkie góry i wzgórza obniżą; równiną niechaj się staną urwiska, a strome zbocza niziną gładką. Wtedy się chwała Pańska objawi
>
> (Iz 40, 3-5)[1]

> Ja jednak mówię wam prawdę: Będzie lepiej dla was, abym odszedł
>
> (J 16,7)[2]

## *Dziś*

Głoszenie końca religii nie jest dziś żadną prowokacją – to raczej „postwokacyjne" podchwycenie ulicznego już niemal sloganu o „śmierci Boga" i transparentowych wezwań do ostatecznej sekularyzacji. Tytułowa kwestia – wielu niepokojąca, dla innych znak dobrej nowiny – zostanie tu jednak podjęta w kontekście słynnego szkicu Martina Heideggera *Koniec filozofii i zadanie myślenia*[3], by wybrzmieć ostatecznie nie jako zwiastowanie końca, lecz intuicja nowego lub zapomnianego początku. Jak przepowiadany w osławionym eseju, koniec filozofii nie polega na zamknięciu dziejów myśli, lecz jedynie na wyczerpaniu jednego ze sposobów jej uprawiania: istotowo metafizycznego poszukiwania zapewnienia bytu w odniesieniu do jakichś ostatecznych podstaw (*arche*, idei, pierwszej przyczyny, dialektycznego ruchu ducha absolutnego, woli mocy), która została przejęta przez nauki i technologie – tak proklamowany kres religii nie musi oznaczać zgaśnięcia duchowych poruszeń ludzkości, ale raczej utratę racji nieskończonego w czasie, a zamkniętego na rozwój trwania pewnych doktryn, instytucjonalnych form kultu i organizacji wyznaniowych w dobie globalizacji, gdy kulturowe i cywilizacyjne funkcje religii przejmowane są przez media i sieciowy system władzy. I tak jak wieszczony koniec filozofii odsłania zarazem, wedle Heideggera, zapoznaną możliwość myślenia o warunkującym wszelkie poznanie, a właściwie wszelki byt prześwicie (fenomenie nie tyle tego, c o jest, ale ż e jest), tak erozja religii może być okazją do rozpoznawania źródłowego dla różnych wierzeń i praktyk zwrotu uwagi[4] (by nie powiedzieć po prostu: do nawrócenia, *metanoi*) poza jasno określony horyzont bytowych trosk ku transoczywistej świadomości darmowości wszelkiego życia i Najważniejszego, które spoza nachodzących wydarzeń tę świadomość pobudza.

Niniejszy artykuł nie ma wszak ambicji prorockich – ani w sensie prognozowania przyszłości, ani w wymiarze nawoływania do zmian w czynie i myśli (w żadnym razie nie chodzi tu o wzywanie do wyjścia z religii lub jej niszczenia! – tak jak Heideggerowi nie chodziło o likwidację akademickiej filozofii) – ale, czerpiąc z bogactwa źródeł refleksji postsekularnej, proponuje ścieżkę indywidualnego namysłu nad dziejami religii oraz interpretacyjny pomysł na wyjście z impasu, w jaki zwykle popadają okołoreligijne spory teistów z ateistami. Tekst ten najwięcej zawdzięcza prywatnym oraz internetowym dyskusjom z Krzysztofem Paczosem[5], dalej zaś wspólnie z nim i osobno rozważanych propozycji Jeana-Luca Mariona[6], Marcela Gaucheta[7] i Jeana-Luca Nancy'ego[8]. Z innej strony, wypowiedź ta nie byłaby możliwa bez wprowadzonego przez Richarda Kearney'a pojęcia anateizmu[9] – które otworzyło perspektywę myślenia poza ograniczającą opozycją teizmu i ateizmu w stronę rozważań nad możliwością (ponownego spotkania) Boga – i stanowi rozwinięcie wspólnych rozważań nad nim z Agnieszką Bednarek[10]. Oczywiście poza wspomnianymi tu inspiracjami tekst jest wynikiem rozległych i nigdy niekończących się studiów w zakresie filozofii, teologii, religioznawstwa i antropologii kulturowej, których nie sposób w tym miejscu streścić i bibliograficznie udowodnić[11].

Ze względu na ogrom tematu i jednoczesną konieczność całościowego jego ujęcia w krótkiej i przystępnej formie, wypowiedź ta – zwłaszcza w drugiej części – ma charakter quasi-autobiograficzny. Celem nie jest tu jednak opowiadanie o sobie, ale retoryczna zachęta do równie osobistego przemyślenia tej „najkrótszej historii religii, jaka jest możliwa" i refleksji nad nią Czytelnika – niezależnie od tego, że niniejszy szkic powstał z punktu widzenia polskiego katolika żyjącego na przełomie tysiącleci w Trójmieście (co ma swoje znaczenie), wyznaczony w nim szlak myśli oferowany jest do przejścia dla każdego, także przedstawiciela innego wyznania chrześcijańskiego, innej religii, agnostyka i ateisty. Za usprawiedliwienie tej propozycji niech posłuży dialog Piłata z Jezusem w wersji przedłożonej w *Ewangelii Jana* (do którego przyjdzie tu jeszcze powrócić): na prostą, wynikającą z racjonalnego myślenia i prawniczej praktyki kwestię prokuratora: „Czy Ty jesteś Królem Żydów?", prorok z Nazaretu odpowiedział pytaniem: „Mówisz to od siebie, czy też inni powiedzieli ci to o mnie?" (J 18, 33-34). Niewiele jest dziedzin, w których personalne doświadczenie ma tak wielki wpływ na rozumienie zjawiska i pełne jego poznanie jak w wypadku religii.

## *Bogowie*

Gdy byłem dzieckiem, każdy chrobot za ścianą w ciemności budził lęk, a grzmoty burzy, zwłaszcza zaskakujące w lesie, prawdziwą grozę (choć także fascynację). Pod nieobecność wszystko wiedzących i zawsze zaradnych starszych, uspokojenie przynosił uścisk pluszowego misia lub jakiś nawyk, wykonywany przed snem dla zabezpieczenia przed możliwym złem. Na szczęście z biegiem lat wyrastałem z ograniczeń własnego (nie)pokoju, ze świata ruchomych zabawek i wiary w duchy. Kiedy zaś stałem się mężem, zdarzało mi się jeszcze wierzyć w złośliwość rzeczy, odnajdywać tajemne znaki w powiewach wiatru lub odczyniać jakieś kompulsywne rytuały, by odprężyć obciążone stresami nerwy, ale wyzbyłem się przepełniającego mnie niegdyś dziecięcego animizmu.

Gdy przestawałem być niemowlęciem i coraz bardziej zanurzałem się w mowę, ucząc się na pamięć pacierzy, znalazłem nowy sposób radzenia sobie z przerastającymi mnie ciągle wyzwaniami rzeczywistości. Zacząłem gorliwie modlić się do Matki Bożej, Bozi i Anioła Stróża, wielokrotnie powtarzając wyuczone zaklęcia i prosząc o pomoc we wszystkich kłopotach; wierzyłem, że z rozwieszonych tu i ówdzie świętych obrazków obserwują mnie członkowie mojej niewidzialnej Rodziny i widząc mnie w tarapatach, pomogą mi z tą samą pewnością, jak doznają przykrości, widząc moje grzechy – na wszelki wypadek, zwłaszcza w chwilach tak krytycznych jak szkolne egzaminy i dalekie podróże, nosiłem przy sobie w kieszeni, niczym talizmany, poświęcone medaliki i różaniec. Nie umiem dziś ocenić, czy modliłem się dobrze i wytrwale, czy może tylko mechanicznie i za mało – wiem jedynie, że wiele z najważniejszych moich próśb pozostało bez zrozumiałego dla mnie odzewu. Kiedy więc stałem się dorosły, modliłem się rzadziej, choć nieraz jeszcze zdarzało mi się wołać o pomoc – szczególnie w momentach ekstremalnej trwogi (walcząc niegdyś o przeżycie w górach, równie często prosiłem o litość Jezusa, jak przeklinałem) – ale zdaje się, że wyrosłem już z magii i kultu przodków, a przy okazji udało mi się wyzwolić z toksycznej opowieści o strasznej winie pierwszych rodziców na Ziemi, ciążącej na mnie od wieków, choć odkupionej na długo przed moim narodzeniem przez męczeństwo Syna Bożego, wobec którego czułem się winien wyrównującą rachunek sumienia ofiarę z całego życia…

Mniej więcej wtedy, gdy przyjęto mnie do Pierwszej Komunii, zafascynowała mnie kościelna liturgia i zaimponowali jej celebransi: idealni mężczyźni, poświęcający swe życie w imię Chrystusa; zostałem ministrantem i chętnie służyłem do mszy, często kilku dziennie, bawiąc się w sprawowanie świętych obrzędów także w domu i – nieco później – tworząc sobie ołtarzyki do osobistego użytku i własne ceremonie. Rozpoznawałem się także we wspólnocie parafii i całego Ludu Bożego, zwłaszcza że nadszedł czas stanu wojennego i dawne opowieści o wyprowadzeniu z niewoli i niezwykłych cudach, doświadczanych na pustyni przez naród wybrany, dodawały otuchy i przekonania o analogicznym do Żydów wybrańskie Polaków i mnie samego, nad którym czuwa Wszechmocny Opiekun, budzący we mnie niekłamaną cześć, znacznie już wtedy przewyższającą szacunek do moich rodziców. Z równą fascynacją potrafiłem jednak adorować idoli ze świata sportu i muzyki, oglądać z przejęciem różne wydarzenia medialne i cieszyć się przynależnością do rozmaitych grup fanów – modliłem się nieraz w intencji pomyślnych rozstrzygnięć w meczach piłkarskich i polityce; z czasem jednak inne siły, zwłaszcza namacalnie uchwytne we własnym ciele, zaczęły pociągać mnie bardziej i musiałem wybierać między różnymi mocami i ekscytującymi przeżyciami, popadając w wewnętrzny konflikt, poczucie winy i zwątpienie. Bywa jeszcze, że ulegam wspaniałości rytuałów, charyzmie pięknie ubranych kapłanów, dobrze czuję się w pobożnych zgromadzeniach i pielgrzymuję do sanktuariów – wciąż też oglądam igrzyska olimpijskie i ulegam emocjom na rockowych koncertach – ale daleki już jestem od idolatrii: kultu obrazów i wyobrażeń oraz nadziei na cudowne interwencje w bieg drobnych zdarzeń i wielkich historii.

U progu dojrzewania otworzyłem się na wolną od świętych i świeckich znaków przestrzeń natury, co uczyniło mnie gotowym do podjęcia kwestii Leszka Kołakowskiego „Jeśli Boga nie ma…”[12] – czytając wybrane przez siebie pisma filozofów i religioznawców, kształtowałem w sobie intuicję istnienia jakiegoś Absolutu, wspólnego dla wielu tradycji i przekraczającego je wszystkie wraz z różnicami między nimi. Medytowałem przy świecach wpatrzony w ikony, czuwałem po nocach i doświadczałem ekstazy, słuchając wzniosłych chorałów – z młodzieńczym entuzjazmem marzyłem o byciu świętym, duchowym człowiekiem. Trudno jednak było godzić mistyczne uniesienia z kolejnymi upadkami w świecie, troskami codzienności i alternatywnymi wizjami życia, choćby w roli sławnego artysty czy upragnionego przez wszystkie kobiety kochanka. W wieku męskim wciąż bardzo przejmuje mnie sakralny śpiew i zdarza mi się kontemplować, ale nie jestem już idealistą – nie dostrzegam ładu stworzenia i przenikającej byt jedności, którą mogliby rozpoznać wszyscy ludzie, lecz absurd.

Wyobrażałem sobie jeszcze po maturze, że przynajmniej moje życie mogę ułożyć wedle wiary, znajdując w Pierwszej Przyczynie przesłankę do racjonalnego uporządkowania wszystkich wątków mojej kreowanej wtedy biografii. Myślałem o pójściu do seminarium – być może po to, by uczestniczyć w Królestwie Bożym na Ziemi za murami jakiegoś klasztoru, albo w ograniczonej choćby misji przemieniania świata podług wskazań katechizmu – w końcu poszedłem na teologię, by przynajmniej poukładać sobie w głowie. Na studiach

jednak zderzyłem się z niezrozumiałością dogmatów i codzienną ortopraksją[13] Kościoła – wobec zgoła światowych poczynań wielu duchownych stałem się antyklerykałem, a pozbawiony niesprzecznej argumentacji musiałem nagle stawić czoło doświadczeniu śmierci, które zdeprymowało mnie już na zawsze i odebrało jasność życiowych widoków. Dziś czuję się już w pełni zsekularyzowany – nie tylko nie wierzę w możliwość doczesnego Państwa Bożego, ale nie widzę nawet sensu reform Kościoła, który dumny z dwutysiącletniej tradycji z pewnością nie wytrzyma kolejnych dziesięciu tysięcy lat w tej samej formie, co zresztą nie powinno być chyba jego istotą (ale może powinno stać się przedmiotem troski UNESCO).

W życiu dorosłym przyszło mi mierzyć się z przyziemnymi zmartwieniami bycia-w-świecie – dramatem nieporozumienia z innymi, udręką rynkowej rywalizacji i życia źle zorganizowanego przez państwo, grą pozorów, biedą i bezrobociem wraz z wszystkimi podłymi konsekwencjami permanentnej niepewności bytu – wobec których Jezus stawał się wzorem właściwego osądu świata i postępowania w zgodzie z poczuciem sprawiedliwości i sensu. Kazanie na górze, przypowieści o Królestwie nie z tego świata, w końcu Hymn św. Pawła z *1. Listu do Koryntian* stały się podnietą do kształtowania w sobie miłości większej niż wszelka interesowność i odpornej na odrzucenie. W podejmowanym ciągle na nowo odczytywaniu Biblii, by znaleźć w niej prawdę najgłębszą i zarazem życiową, bardziej niż kwestie związane z niezrozumiałością cudów poruszyły mnie problemy interpretacyjne, odsłaniające niespójność przekazów, aporie i niewytłumaczalne nawarstwienia chrześcijańskiej tradycji – nagle okazało się, że chrześcijaństwo to nie to samo, co Chrystus; zresztą nie tylko dlatego, że mogło dojść do przekłamań Jego orędzia, ale też do istotnego wzbogacenia Ewangelii. Choć pozostał we mnie podziw dla Nauczyciela z Galilei i zaufanie niebywałej mądrości Nowego Testamentu, mniej we mnie zaufania do własnej wiary – brak mi pewności, że znam Jezusa i mogę mieć z Nim kontakt, a moje twierdzenia o Nim mają właściwe znaczenie.

Przez całe życie pozostałem otwarty na różne religie – bywałem na ekumenicznych nabożeństwach w cerkwiach i domach modlitwy, nosiłem na szyi nie tylko krzyżyk, ale swego czasu także Gwiazdę Dawida, czerpałem natchnienie z islamu i buddyzmu, oczywiście w tym tylko zakresie, jaki udało mi się pojąć ze skromnych lektur na ich temat. Miałem nawet przez chwilę pomysł zakładania nowej religii, która mogłaby połączyć – jak chciał bodaj Raimon Panikkar – tradycje znad Jordanu i Tybru z tradycją znad Gangesu. Nie stworzyłem jej jednak choćby dla siebie – w wirze codziennych obowiązków przestałem się rozwijać duchowo, może nawet przestałem praktycznie wierzyć, rozmyślając już tylko – natchniony postsekularyzmem – o Bogu ogołoconym i „ateizmie do zbawienia koniecznie potrzebnym"… Moja prywatna historia religii – będąca dla mnie sposobem przeżywania jej realnych dziejów od tysięcy lat – dobiegła końca.

Czy to możliwe, by to lakoniczne wyznanie niepewnego swej tożsamości katolika było wiarygodnym świadectwem kresu religii w ogóle? Oto przecież ludzie wciąż wierzą w duchowe siły natury: cudowne źródełka, święte góry, energie niezwykłych miejsc, demoniczne moce ukryte w niektórych symbolach, przedmiotach i dźwiękach. Żywotne są kulty przodków, przenikające się z różnymi rodzajami magii, choć niekoniecznie uświadomionej – nie tylko kanonizuje się wciąż nowych świętych i rozpowszechnia kult ich relikwii oraz szczególnie skutecznych modłów, ale na różne sposoby powraca zainteresowanie tradycjami plemiennymi i próbuje się je wskrzeszać. W niezliczonych kościołach sprawuje się obrzędy, wznosi się wielkie figury świętych, głosi niezwykłe cudy i buduje w miejscach ich wystąpienia nowe sanktuaria, do których pielgrzymują ludzie spragnieni poczucia wspólnoty i ochrony przed wszelkim złem. Jeśli nawet wspomina się o marniejącej kondycji zakonów i spadku liczebności mnichów i mniszek, to zarazem klasztory pełne są świeckich szukających w nich duchowej odnowy poprzez praktykowanie kontemplacji – nie sposób zaprzeczyć wzrastającej popularności jogi i technik medytacyjnych rodem z zen. Nieźle ma się Watykan (i inne państwa wyznaniowe) i wciąż znajdują się argumenty za łączeniem wznoszącej się ku Bogu wiary ze sprawowaniem cesarskiej władzy nad ludźmi nie tylko wierzącymi – choć może wiara jest tu już właśnie tylko argumentem w politycznych sporach i wojnach o ziemskie panowanie. Im bardziej ożywiony duch nowoczesnego krytycyzmu oraz indywidualizmu (religijnej „demokracji"), tym bardziej różnorodne okazują się ścieżki rozwojowe religii – z jednej strony powstają coraz to nowe ruchy charyzmatyczne i sekty, z drugiej umacnia się reakcyjny konserwatyzm. Nade wszystko trzeba zaznaczyć, że polski czy europejski punkt widzenia na religię jest dalece niewystarczający – chrześcijaństwo we wszystkich swoich odmianach ma się świetnie na wielu kontynentach, podobnie inne wielkie i małe religie, a nie dość przypominać, że w miejsce ich zanikania pojawiają się przeróżne formuły duchowości synkretycznej lub zastępczej: kult marek, fetyszyzm technologiczny, idolatria popkultury, New Age, ideologie polityczne i społeczne, związane z coraz bardziej upowszechniającym się kultem jednostek przez nie same. Wydaje się jednak, że jakkolwiek katolicyzm, chrześcijaństwo i inne religie ciągle są w dobrej kondycji – w Afryce, Stanach Zjednoczonych czy w internecie – to ich kres jest już wyznaczony, zresztą może od samego początku.

## *Prawda*

Pomijając słuszną krytykę wszystkich uproszczeń oraz uogólnień zawartych w powyższym wyznaniu,

można zauważyć, że odnosi się ono do dziejów nie tyle religii, ile religijności – to nie tyle raport uwewnętrznionych biograficznie duchowych doświadczeń ludzkości, ile rejestr rozmaitych mechanizmów teokreacji. Chodzi tu o wzory mówienia o bogach i wyobrażania ich sobie, a także inne tryby ekspresji pobożności, które związane są – mówiąc za Ernstem Cassirerem[14] – z różnymi formami symbolicznymi lub – za Michelem Foucaultem[15] – z epistemami, a więc, mówiąc najkrócej, z najogólniejszymi sposobami myślenia, które rozwinęły się wraz z kulturami i cywilizacjami, szczególnie w odniesieniu do różnych mediów i dziedzin twórczości[16]. Nie wdając się tu w aktualnie konieczną reinterpretację istoty form symbolicznych, epistem, a może nawet różnych domen istnienia[17], wystarczy stwierdzić, że w zglobalizowanym świecie dostępne są naraz wszystkie modalności myśli, a najlepszymi środowiskami ich przenikania się i współistnienia są religie – na przykład pozornie jednolity katolicyzm w praktyce zawiera w sobie uformowane w tradycji bogactwo różnych poziomów religijności i niezliczonych form jej wyrazu, łącząc pod papieskim płaszczem tak różne uzewnętrznienia wiary, jak medytacja chrześcijańska i pielgrzymki do Medjugorie, pompatyczny styl kościelno-państwowych uroczystości i dominikański racjonalizm. Mówiąc wprost: nie o prawdziwym Bogu to była opowieść, ale o przemienianiu bogów fałszywych, stwarzanych – wokół jakiejś pierwotnej i rozwijającej się jak wszelkie ludzkie poznanie intuicji – na obraz i podobieństwo ludzkiego rozumu i potrzeb, których żywotność zależna była i jest od intelektualnych usposobień, nastrojeń emocji, koincydencji zdarzeń – tak w losie jednostek, jak społeczności.

Łatwo o spostrzeżenie, że krytyka tak pojętych bożków nieobca jest religiom, w których zawsze obecna jest troska o czystość własnego dążenia, najczęściej w polemice z innymi religiami. Skupiając się już tylko na Biblii, wystarczy przypomnieć, że można w niej doczytać się krytyki przyrodzonego ludziom animizmu (na przykład w poemacie o stworzeniu świata), dziejów przekroczenia dawnych kultów i magii (na przykład w Księdze Rodzaju z historią Abrahama na czele), potępienia idolatrii (na przykład w opowieści o złotym cielcu, zapisach Dekalogu, proroctwach Izajasza), a wreszcie przestrogi przed wyrafinowanymi spekulacjami i próbami pojmowania Boga (choćby w opisie Objawienia Mojżeszowi, a później w Dekalogu). Nowy Testament pełen jest sprzeciwu wobec świeckich roszczeń religii (Jezusowa krytyka „świątyni", przepowiadanie Królestwa) oraz nadmiernego skupienia na badaniu Pism i dociekaniach prawdy (większość sporów Jezusa z uczonymi, a później listy Pawła). Nie zawsze dostrzeganą kwintesencją krytyki religii w samym rdzeniu chrześcijaństwa jest aporetyczna wymowa słynnego, odnoszącego się do istoty Jezusa wersu z *Listu do Filipian*: „On, mając naturę Boga, nie uznał za stosowne korzystać ze swojej równości z Bogiem, lecz ogołocił samego siebie, przyjmując naturę sługi i stając się podobnym do ludzi" (Flp 2,6). We fragmencie tym nie chodzi po prostu o zwyczajne uniżenie i ofiarę za grzechy, ale o niestosowność bycia Bogiem i zakwestionowanie (najwyższego dobra) boskości ze względu na miłość do człowieka!

Skąd jednak wiadomo, że jedni bogowie są fałszywi, a inni lub Inny prawdziwi? Otóż rozróżnienie to nie ma sensu, albowiem nie ma ani jednych, ani drugich – nie ma bogów fałszywych, ale nie ma też prawdziwych. Osobiście – po raz ostatni wypowiem się we własnym imieniu – nie znalazłem, nie wyobrażam sobie i nie pojmuję bytu, który jeśli nie w ciele, to w mentalności byłby podobny do człowieka jako nasz mityczny protoplasta lub transcendentny względem świata projektant i twórca kreowanego ze względu na ludzi kosmosu, który miałby okazać się władcą i wchodzić z ludźmi w niemal handlowe relacje modlitw i ofiar, by w końcu wszystkich surowo osądzić; nie mam też pomysłu, kim miałby być Bóg zupełnie Inny, o którym odmawiają wypowiedzi zwolennicy teologii negatywnej i przemilczają wymownie najradykalniejsi apofatycy. I nie jest to wyznanie niewiary – nikt tu nie mówi, że nie wierzy! – ale świadectwo braku wyobraźni i mniemań na ten niebywały temat, które – co osobliwe – zdaje się wypełnieniem przykazań Dekalogu (por. Wj 20, 3-7; Pwt 5, 7-11).

Jedyne rozróżnienie, jakie ma sens, to możliwa odmienność postaw względem owego „nie ma". Z jednej strony troska o byt, a właściwie mienie, zachowanie życia, pewność istnienia w obliczu śmierci i na przekór nicości; troska, która może poszukiwać Boga jako gwaranta ziemskiego zabezpieczenia bycia i życia wiecznego, doznając w obliczu „nie ma" klęski i rozpaczy – ale może też ulgi, jeśli od początku dążyła do odrzucenia Go właśnie jako przeszkody w egzystencjalnym spełnieniu. Z drugiej strony możliwe jest odpuszczenie zbytniej troski, otwartość na coś więcej i więcej niż coś, wyjście z siebie, exodus z wszystkich domów niewoli, wzrost ku temu, co Najważniejsze, co się może dopiero okazać lub objawić jeszcze w otwartym horyzoncie „nie ma". W tym odchodzeniu od siebie – którego nie wolno pomylić z melancholijną czy wręcz samobójczą obojętnością lub usilnym na miarę ego wyrzeczeniem – można wszak rozpoznać ślady pozostawione na pustyni i głosy drżące jeszcze na wietrze – a jeśli iść w ciemno, to podług pragnienia dobra, którego najbardziej tu brakuje.

## *Nie ma*

To fałszywa opozycja: jest i nie ma, ponieważ „nie ma" nie stanowi zaprzeczenia istnienia. Znamienne, że choć można w wielu wypadkach powiedzieć, że coś lub ktoś nie istnieje – choć to i tak niedorzeczność podobna jak dzielenie przez zero – to częściej, nie tylko

w polszczyźnie, mówi się ostrożnie, że czegoś lub kogoś nie ma, nie znajduje się, nie (jest) dane. Jeśli nie ma przeszłości i przyszłości, choć była i będzie, jeśli nie ma wśród nas umarłych, choć przecież ich znamy, jeśli nas samych nie ma, gdy śpimy, czy znaczy to, że czas, zmarli i my sami nie jesteśmy? „Nie ma" nie znaczy „nie jest", „nie istnieje" lub „być nie może", ale tylko to, że czegoś lub kogoś nie można znaleźć, pojąć, chwycić, mieć, posiadać, używać i zachować – czasem samemu nie miewa się (dobrze) lub nie posiada (z radości) – a także to, że nie ma nic do zrobienia w jakiejś sprawie, czegoś się nie musi[18].

W „nie ma" odsłania się ważniejsza od bytu możliwość bycia – ów Heideggerowski prześwit, zadziwiający i bezprzedmiotowy fenomen, że jest, otwarty horyzont bawienia / bywania, perspektywa tego, co będzie, ale i tego, co było, a może nawet tego, co jest, zwłaszcza wtedy, gdy przekracza to wąską chwytność świadomości, ograniczoną zawsze swą miarą do oczywistego teraz i tu. W „nie ma" odsłania się niepomierna możliwość Wszechświata, ale także tego, że w każdym momencie możliwe jest powstanie nowego, innego Wszechświata, a może więcej niż Wszechświata, więcej niż bytu – ba, za Quentinem Meillassoux można powiedzieć, że nie ma żadnych podstaw, by nie mógł dopiero zaistnieć Bóg, który zbawi świat[19]… „Nie ma" wyprowadza w pole (by nie powiedzieć za Derridą: chorę) – za lasy i góry – gdzie bez końca można rozpatrywać obiecujące możliwości – w tym także możliwość niemożliwości! – oraz mierzyć się z wielością zarówno bytności[20], jak i nicości[21] (niczym wielością nieskończoności u Cantora) – ale można też podjąć trop zawarty w starożytnych przykazaniach, by nie mieć bogów i nie próbować ich sprawdzać (por. Pwt 5, 7; 6, 16). Czyż tylko Bóg może powiedzieć, że jest?

Co mówi Jezus, rozdzielając między uczniów chleb i mówiąc, że to Jego ciało – a potem, że w podanym przez Niego do wypicia kielichu jest Jego krew (Mk 14, 22-24)[22]? Nie wyrywa przecież z siebie mięśni ani nie upuszcza krwi, nie jest matką karmiącą dzieci z własnej piersi – ale rozdaje pokarm i napój, przyjęty z dziękczynieniem jak własne życie jako dar Boga. W tej niezwykle prosto opisanej sytuacji wydarza się coś, co przewyższa miarę stworzenia (i ontologii): w tym, co wydaje się niemożliwe, bo nie sposób znaleźć w chlebie i winie cząstek ciała i krwi, performowana jest możliwość, że coś w tym jest – ciało, które dopiero będzie wydane i to wydane (podmienione) za kogoś: życie za śmierć. Odtąd nie ma sensu szukać innego ciała i krwi Jezusa – prawdziwego, namacalnego, uchwytnego – ale pozostaje coś znacznie więcej, co nie byłoby możliwe, gdyby realny Jezus był do odnalezienia (zawsze dla garstki osób): symbol uobecniający Jezusa w głębszej niż byt istocie przyjmowania i oddawania, czynienia na pamiątkę, stawania się tym ciałem w zamian, życia w miejsce bycia-ku-śmierci.

Czy nie otwiera się tu także możliwość rozumienia słów, które usłyszały niewiasty przy pustym grobie: „Nie ma Go tu" (Mk 16, 6)? Tajemniczy mężczyzna nie mówi im: „Nie ma Go, bo zmarł – tu już nie leży on, lecz martwe ciało", ale z dna grobu, w którym nie sposób znaleźć choćby opuszczonego przez życie ciała Jezusa, dodaje: „Teraz idźcie i powiedzcie Jego uczniom i Piotrowi, że wyprzedza was do Galilei" (Mk 16, 7). A zatem: ruszcie się, idźcie, róbcie coś – inni zaś, jak to opisane u Jana, usłyszeli od wymykającego się oczywistości Jezusa: „Ja was posyłam" (J 20, 21). Z tego właśnie niemiejsca pustego grobu i wieczernika, w którym nieduch Jezusa tchnie Duchem, rozchodzą się kolejne pokolenia wierzących – niczym fala uderzeniowa roznosząca w świat moc oddania, która odmyka tę rzeczywistość na coś spoza życia i śmierci, bytu i nicości, spoza rozumu i języka, choć nie wbrew językowi.

## *Już*

Konkluzją tej medytacji niech będzie stwierdzenie, że jeśli „Bóg umarł" i „nie ma Go tu", to możliwe również, że zmartwychwstanie lub zmartwychwstały jest. W każdym razie niemożliwość Jego znalezienia, rozpoznania i dotknięcia (albo taka tylko możliwość dotknięcia, że się dotyka w Nim pustki jak ran – por. J 20, 17 i 27) nie oznacza, że w ogóle jest niemożliwy. Przeciwnie, można powiedzieć za Kearneyem: „Bóg ani jest, ani nie jest, ale może być"[23] (by już nie powtarzać za Paczosem, że może też nie być[24] – wolno Mu…). Czy to propozycja jakiejś teologii wirtualnej?

Na zadane sobie samemu (tyle mógł powiedzieć od siebie) niemal kartezjańskie pytanie „cóż to jest prawda?" (J 18, 38) Piłat odpowiedział działaniem – „gdy to powiedział, znowu wyszedł do Żydów, stwierdzając wobec nich: Ja nie znajduję w Nim żadnej winy" (tamże). Jeśli w tym momencie prokuratorowi zabrakło już cierpliwości, by szukać i słuchać dalej, to przyznał zarazem, że jakaś prawda jednak jest – niekoniecznie prawda zastania, dotknięcia, pewności, ale może być to prawda nieznajdywania. Możliwość prawdy skryta jest w poszukiwaniu i wymaga wiary – gdyby nawet spotkać Jezusa zmartwychwstałego jak Maria Magdalena (niepogodzona z pewnością) i móc Go dotknąć jak Tomasz, to i tak trzeba by było uwierzyć w to doświadczenie i zaufać Doświadczanemu, że Jego obecność ma jakiś związek z własną obecnością, Jego ciało z własnym ciałem, które dzięki niemu będzie mimo niebytu. Prawda wiary – w przeciwieństwie do pewności wiedzy, z którą czasem nie wiadomo co począć, jeśli jest nawet przydatna – uwodzi, pociąga do poszukiwań, wyzwala do działania, rozpala pragnienie[25] – jest drogą i życiem, w którym odjawia się więcej niż tylko pomyślność.

O ile zatem w tytułowym „dziś prawdziwych bogów już nie ma" można doszukać się zarówno nostalgicznej i zaniepokojonej tęsknoty, jak i ulgi – o tyle intencją tego szkicu było odnalezienie w tych słowach olśnie-

nia, które otwiera zamarły świat na sens radosnego już! „Już", które zdaje się trwać od tysięcy lat w żywym centrum chrześcijaństwa – fermentując i dekonstruując wszystkie religie aż po dojrzałość mocy wykroczenia poza opozycję teizmu i ateizmu w anateizmie, wyjścia poza opozycję jest i nie ma w *anastasis*, aż po ekstremum rozpętanej z niewoli trosk świadomości: oniemiałe czuwanie ku Najważniejszemu, które wyzywa uwagę poza wszelkie zmartwienie o siebie. Może to głupstwo dla świata i zgorszenie dla chrześcijan, ale u kresu nocy może wcale nie chodzi o kolejny świt, tylko o prześwit… Zadanie ducha pozostaje niezmienne od wieków jak tchnienie życia: odwrócić się od lustra, za pomocą którego ogląda się świat tak, że na pierwszym planie zawsze jakieś ja i tylko w tle niejasne widzenia – a wtedy może odsłoni się szansa spotkania twarzą w twarz.

**Przypisy**

1 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, opr. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań – Warszawa 1990, s. 882.

2 Ten i kolejne cytaty z Nowego Testamentu na podstawie: *Pismo Święte Nowego Testamentu i Psalmy. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem*, opr. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła, Częstochowa 2005.

3 Martin Heidegger, *Koniec filozofii i zadanie myślenia*, przeł. K. Michalski, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, red. M.J. Siemek, Warszawa 1978.

4 Najdawniejsza etymologia słowa religia, pochodząca od Cycerona, wywodziła znaczenie tego terminu z łacińskiego *relegere* – sumiennie przestrzegać, gruntownie rozważać, ponownie odczytywać.

5 Zob. Krzysztof Paczos, blog na forum didaskalos.pl/daquin (dostęp: 3.10.2016).

6 Jean-Luc Marion, *Bóg bez bycia*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1996; zob. też: tegoż, *Będąc danym. Esej z fenomenologii donacji*, przeł. W. Starzyński, Warszawa 2007; tegoż, *Idol i dystans*, przeł. W. Starzyński, U. Idziak-Smoczyńska, Kraków 2016.

7 Marcel Gauchet, *The Disenchantment of the World. A Political History of Religion*, przeł. O. Burge, Princeton, New Jersey 1999.

8 Jean-Luc Nancy, *Dis-Enclosure. The Deconstruction of Christianity*, przeł. B. Bergo, G. Malenfant, M.B. Smith, New York 2008; tegoż, *Adoration. The Deconstruction of Christianity II*, przeł. J. McKeane, New York 2013.

9 Richard Kearney, *Anatheism: Returning to God After God*, New York 2010.

10 Zob. Agnieszka Bednarek, *Człowiek wobec „Boga emigranta". Mickiewiczowska antropologia po odczarowaniu (w perspektywie postsekularnej)*, [w:] *Mesjańskie imaginaria Europy (i okolic). Studia komparatystyczne*, red. A. Janek, A. Regiewicz, A. Żywiołek, Częstochowa 2015.

11 Cała „opowieść" oparta jest na schemacie diachronicznej i synchronicznej interpretacji kultury, który pod postacią osobno przeprowadzonych analiz form postrzegania, form myślenia, a wreszcie form doświadczania czasu został opracowany przy okazji badań nad telewizją (i ciągle jest rozwijany w celu zaproponowania szerszej teorii kultury); zob. Janusz Bohdziewicz, *Piękno aktualności. Telewizja bycia u progu czasu*, Warszawa 2014, rozdziały II, III i IV.

12 Leszek Kołakowski, *Jeśli Boga nie ma… O Bogu, Diable, Grzechu i innych zmartwieniach tak zwanej filozofii religii*, przeł. T. Baszniak, M. Panufnik, Kraków 1988.

13 Określenie Krzysztofa Paczosa.

14 Ernst Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1971; tegoż, *Symbol i język*, przeł. B. Andrzejewski, Poznań 1995.

15 Michel Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. J. Topolski, Warszawa 1977; tegoż, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006.

16 Zob. J. Bohdziewicz, *Piękno aktualności…*, dz. cyt.

17 Dziś należałoby ją ponowić w odniesieniu do propozycji Bruno Latoura: Bruno Latour, *An Inquiry Into Modes of Existence. An Anthropology of the Modernes*, przeł. C. Porter, London 2013.

18 Por. Gabriel Marcel, *Być i mieć*, przeł. D. Eska, Warszawa 2001.

19 Quentin Meillassoux, *Żałoba, która nadchodzi – Bóg, który się zbliża*, przeł. A.L, „Kronos" 2009, nr 3.

20 Można tu przypomnieć słynne zdanie, jakie miała usłyszeć św. Katarzyna ze Sieny od Chrystusa: „Ja jestem Tym, Który Jest, a ty jesteś tą, która nie-jest", [w:] Katarzyna ze Sieny, *Listy*, przeł. L. Grygiel, Poznań 1988, s. 25.

21 Por. np. Cezary Wodziński, *Dlaczego jest raczej nic niż coś… Projekt ontologii apofatycznej*, [w:] tegoż, *Esseje pierwsze*, Gdańsk 2014.

22 Warto zwrócić uwagę, że Ewangelia Jana jako jedyna w Nowym Testamencie nie zawiera opisu ustanowienia Eucharystii, natomiast pojawiają się w niej twierdzenia brzmiące zgoła odwrotnie: Jezus jest Chlebem (J 6, 26-59) i Winoroślą (J 15, 1-17).

23 Richard Kearney, *The God Who May Be: A Hermeneutics of Religion*, Bloomington 2001, s. 1.

24 Krzysztof Paczos, *Deklozja*, wpis na blogu i forum didaskalos.pl/daquin/deklozja (dostęp: 3.10.2016).

25 Por. Gilles Deleuze, *Proust i znaki*, przeł. M.P. Markowski, Gdańsk 2000, s. 91 i nast.

KRYSTIAN DARMACH

# Prawdziwych wizjonerów dziś już nie ma?

Wieje, niebo ciemnieje, chmury, deszcz, roześmiane billboardy, kredyt, wyprzedaże, najlepsze oferty, spiętrzone iluzje, nadmiar informacji, strzały, strach, radość, cierpienie, ruch, lot, samoloty, zaburzona nawigacja, piana złudzeń, sztorm, na zmianę walka, to ze śmiercią, to o życie (w tym to wieczne). Symboliczne potyczki w ciemnym gąszczu jadowitych abstrakcji, zgiełk na ziemi, zawodzące echa zawołań o pomstę do nieba. Chciwość, brud, przeludnienie – niby wszystko jak zawsze, ale jednak trochę inaczej…

Wyobraźmy sobie ucztę. Bogowie, bóstwa i boginie gromadzą się, by się naradzić. Na wyżyny Olimpu i inne mityczne szczyty świata docierają coraz silniejsze głosy niepokoju. Echa burzy i naporu, zbyt żarliwych i pomylonych modlitw, zawołań i próśb o pomoc. Łotrostwo się szerzy, robaczywieją ludzkie dusze i umysły. Wirusy coraz szybciej się uodparniają, mutują, język dawno utracił swą moc nazywania rzeczy; jak zwykle „coś" się kończy, „coś" zaczyna, nawet ewolucja ewoluuje, jednostka traci rozeznanie i kontrolę nad szybkością zmian w kulturze, scenariusze się komplikują, tracą czytelność, powiększa się przepaść między człowiekiem a ludźmi. Wszystko się musi zmienić, by pozostało takie samo.

Zatem na uczcie, jak to dawniej bywało, zapalono pochodnie, zapewniono strawę, flecistki, legowiska i wina pod dostatek. Ułożyło się całe towarzystwo, toast na własną cześć wzniosło (bo ludzie już tego od dawna nie robią), z kielicha trochę trunku odlano, a wśród nich, a jakże, Zeus podstarzały i zaniedbany, znudzony Apollo, potargany Dionizos, zaspany i rozleniwiony Eros, Wisznu, Mitra wychudzony (anioł życzliwości i dobroci), Kali roześmiana, Persefona i Tanatos zacierają ręce, Ares podniecony, spieniony i brudny Posejdon, Ozyrys zmartwiony, Set rozjuszony i Swaróg wyczerpany, Hermes, i wokół nich muz zastępy: Kaliope, Artemida, Eirena posiniaczona (bogini pokoju), Fortuna z przetrąconą nogą… zaczęli wszyscy przytakiwać i prosić o podanie wniosku obrad, a ustalono jak w zwyczaju, że chociaż okazja znamienita i okoliczności, to wielkiego pijaństwa jednak nie będzie – lepiej do sprawy podejść na trzeźwo.

Odezwał się wpierw Eros (ten, co zwykł być tak często sławiony):

– Czuję, że źle się dzieje w państwie duńskim, na Zachodzie bez zmian, ludzie zmierzch wieszczą, larum znów podnoszą, a sprzeniewierzyli się nam, odwrócili, usunęli z wyobraźni, wyparli z życia, odżegnali się od nas niewdzięcznie, by za cnotą rozumu gonić i podążać, a czytać znaków już nie potrafią, chyba że nóż na gardle poczują, to intuicja umysł im rozjaśniać zaczyna; nie wiem zatem, co robić, pomóc by trzeba może, namiętność rozbudzić, strzały posłać, ludzkość zaczarować.

Wtem Zeus z uśmiechem podjął temat:

– Namiętności to im bynajmniej nie brakuje, raczej studzić ją trzeba, bo w chciwości się jak zwykle objawia i problemów przysparza, zbyt mocni się czują, brak pokory stare mądrości im przesłania, a radzić sobie sami teraz muszą, bo i tak nasze imiona wypaczają, opacznie je wykorzystując. Niech ich piorun strzeli – zaśmiał się, puszczając oko do Europy – jak ja do nich zejdę lub posłańca wyślę, trzeba by inny fortel zmyślnie spreparować, nie mieszać się do sprawy w widoczny sposób – co wy na to, towarzysze? Spróbujmy to rozsądzić.

– Tak się wydaje, trudnej natury to stworzenia (zaiste przecież nasze cechy posiadają) – odezwał się cicho Ares, zaciągając się głęboko papierosem. – Karać ich sprawiedliwie, a nauki pożytecznej z tego nie wyniosą, lepiej zostawić, niech im się w głowach zupełnie pomiesza, powybijają się ile ujdzie i znów spokoju trochę będzie, a powietrze się oczyści.

Wtem Indra (opiekun wojowników) się odezwał dostojny w swym spokoju:

– Zaraz, zaraz, moi drodzy, a gdyby tak bohatera wśród nich odnaleźć prawego, człowieka z charyzmą, odważnego wizjonera, którego by tylko natchnąć trzeba, popchnąć duchem do czynu, siłą we śnie napełnić…

– Hm – chrząknął Zeus, wyraźnie zainteresowany. – Dobra idea, tylko obawiam się, że dziś prawdziwych wizjonerów już nie ma, więcej powiem: prawdziwych ludzi być może już dziś nie ma…

– No nie ma, nie ma – zachichotał w rogu Hermes. – Zeusie, wszystkich odważnych srogo karałeś, by przypomnieć Syzyfa i Prometeusza; może się zniechęcili, gra świeczki już niewarta.

Zeus, marszcząc brew, uśmiechem zbył ten przytyk i wyraźnie się zamyślił…

– Powiedzcie, zacni goście, czy takiego gdzieś na ziemi nie ma wizjonera, bohatera? Czy nie zwrócił był waszej uwagi?

Afrodyta się wyrwała do odpowiedzi:

– No ten, Sokrates, Jezus, Budda?

– Chyba Winnetou, albo Batman raczej – skwitował Zeus. – Przecież to dwa tysiące lat temu było,

moja droga, musisz się współczesnego świata nauczyć, przyjrzeć mu się czasem, jako i ja staram się mu teraz przyglądać.

Afrodyta dalej do odpowiedzi się pali:

– Jeśli na pierwszy rzut oka nie widać zdrowego osobnika, to zróbmy casting, zobaczymy, kto się zgłosi, jaki wybór będzie, a przy okazji znowu w rolę celebrytów wejdziemy… Ojciec, prać?

– Rozumiem, coś w rodzaju „Mam talent" – odparł Zeus. – Hm, ale wydaje się, że wszyscy talent mają, tylko nie do tego, co trzeba… Dziś, powiadam, prawdziwych ludzi, wizjonerów już nie ma, ani w sztuce, ani w nauce, ani w polityce, zdaje mi się…

– A mnie się zdaje, Zeusie drogi – odezwał się Apollo, oparty o ścianę – że w tym głosie słyszę głębokiej nostalgii nutę, przeszłość mityzujesz, wybierając z niej najlepsze kąski. Nostalgię ludziom bogowie podarowali, by im ulżyć w życiu i pamięci. Nostalgia z greki to powrót do domu, potocznie: ból, doskwierająca tęsknota za ojczyzną, za czymś przeszłym, co utrwaliło się w pamięci w szczególny sposób, w pamięci jednostkowej i zbiorowej. Przekazywany obraz, w słodyczy ramach często zamknięty, w marzeniach wyobrażony i utrwalony. Nostalgia to nie tylko napady płaczu, brak apetytu, złe samopoczucie przypisywane emigrantom. Nostalgia może oddziaływać kojąco, poprawiać samoocenę, pełnić funkcję oczyszczającą, katartyczną, wzmacniać pozytywną ocenę zdarzeń, dając poczucie ciągłości i znaczenia. Odwołując się do szczęśliwszych i „prawdziwych" czasów, stanowi mechanizm radzenia sobie z obecnymi problemami, radzenia sobie z samotnością. Jest ekstrapolacją tego, co było dobre i autentyczne w przeszłości, lub może być także formą zapominania, pomijania spraw trudnych i problemowych. Jest twórczym fortelem pamięci, być może także o terapeutycznej funkcji i wymowie. By trwać w dobrej kondycji, pamiętamy to, co dobre, idealizujemy, ale jako zbiorowość staramy się zachować w pamięci (postpamięci) to, co złe i traumatyczne, jako spoiwo tożsamości i przestrogę dla kolejnych pokoleń. Nostalgia, radosne dzieciństwo, rajskie bytowanie, beztroska, sielanka, nostalgia, nostalgia… oczywiście w odpowiedniej proporcji – jak wszystko – umiarkowanie.

Tu Apollo podniósł kielich i mrugnął do Dionizosa.

– Powiedz, Zeusie, bom ciekaw – zaczął Eros – skoro bohatera, wizjonera prawdziwego szukać mamy, który zaleczyć trochę troski świata powinien, to co to znaczy prawdziwy, a w dodatku wizjoner?

– Doprawdy, Erosie – odparł Zeus – szat sofistów nie wdziewaj, proszę, w retoryczne potyczki wdawać się nie chcę. Znam dobrze tę zasadę *veritas est adequatio rei et intellectus* i formalne wymogi logiki, i wiem, że zdanie logicznym, prawdziwym być może, a nijak do realiów życia przystawać, więc w tej sprawie zdanie mam takie, że *p* jest prawdziwe wtedy i tylko wtedy, jeśli *p* prawdziwym odnajdujemy w naszym życiu i doświadczeniu, co w naszym życiu się sprawdza, jako punkt oparcia, motyw przewodni, niezawodny stanowi. Prawdziwy wizjoner to przykład, „przewodnik", żeglarz, marynarz i kapitan w jednym, tworzy i stosuje prawomocne zasady, zasady przekonujące, sprawdzające się w doświadczeniu innych ludzi, wspólnocie służące, jest autentyczny (nawet jeśli sztuczny, to w tej sztuczności autentyczny), jego wizja to opowieść, która niesie przekaz, spójny, całościowy. Przekonujący. Prawdziwy wizjoner nie podporządkowuje się ślepo rzeczywistości, żadnej idei, bo zdaje sobie sprawę, że mogą być fałszywe. On wytwarza pole grawitacyjne, które poszerza, zakrzywia czasoprzestrzeń kulturową, tworzy (by użyć pojęć przywołanych tu Greków) sytuację epistemiczną, w której mamy do czynienia z jednością myślenia i przeżywania; myśl, mowa i czyn występują w zgodności, a to daje mu, moi drodzy, charyzmę, która jego osobowość i postać rozświetla niczym latarnia morska horyzont wzburzonego morza. Jego cele sięgają poza zwykły pragmatyzm, doraźne korzyści i służący temu tani marketing dotykający każdej dziedziny kultury (w tym nauki i uniwersytetów). Zdaje sobie sprawę z niebezpiecznych odcieni każdej żarliwej idei. Taka jednostka ludzka dąży do prawdy dla prawdy, ocenia sprawiedliwie dla samej idei sprawiedliwości, a nie z showbiznesowych pobudek, chęci zysku, władzy i podporządkowanej temu polityki. Gdy te poziomy splączą się w zaburzonych proporcjach, ludzie tracą grunt pod nogami (czego przykłady z różnym nasileniem w dziejach oglądać możemy).

Zatem wizjoner prawdziwy ma wizję i tworzy, ale właśnie (trzeba wyraźnie to zaakcentować) by „coś" dobrego, płodnego i trochę bardziej trwałego niż jeden sezon stworzyć, trzeba być u c z c i w y m (po prostu, zwyczajnie i potocznie). Wizjonerów musi być zatem mało w dziejach.

Być może szukając przyczyn, dojdziemy do wniosku, że prawdziwych ludzi już nie ma. Nie ma ludzi z klasą, uczciwych i odpowiedzialnych, nie tylko za siebie, ale także za innych, nie ma niezakłamanych wspólnot; słowo, zaufanie, przyjaźń, odpowiedzialność nic nie znaczy, jeśli nie jest środkiem do celu. Często są to cele marne, przyziemne, trywialne i kapryśne. Nie ma ludzi prawdziwych lub jest ich coraz mniej, bo nie pełnią już funkcji niezbędnych dla kultury, bo nie ma przyzwoitości, brakuje w kulturze P r z y z w o i t o ś c i .

Jak pisał wciąż nieodkryty na zasłużoną skalę Stefan Themerson:

> Cel nie jest na tyle wzniosły, aby wart był więcej niż Przyzwoitość Środków. Ponieważ w ostatecznym rozrachunku Przyzwoitość Środków jest Celem Najwyż-

szym. Niektórzy naiwni miłośnicy semantyki wierzą, że gdyby tylko nasi rządzący, nasi zbawcy (wszelkiego rodzaju) mogli zrozumieć znaczenie własnych wypowiedzi, poprawiliby się. Cóż za złudzenie! Oni, ci zbawcy, znają mechanizm Języka dużo lepiej niż wszyscy semantycy, Filozofowie Lingwiści i Formaliści Logiczni razem wzięci. Dlatego wiedzą, jak go używać, aby grać na przesądach tłumu: twoich i moich. A kiedy Poeta albo Prozaik staje się Demagogiem, to samo odnosi się do niego. Ponieważ Poezja, tak jak Polityka, może być moralnie niegodziwa i intelektualnie nieuczciwa. W takich wypadkach zarówno poezja, jak i krasomówstwo – polityczne, religijne, filozoficzne – są jak zbrodnia: im większa zbrodnia, tym większe robi wrażenie, ale tym mniej można ją wybaczyć.

Zatem koniec końców stwierdzamy, że żadne poetyckie rymy, żadne wspaniałości, żadne systemy filozoficzne, racje stanu, żadne dążenia polityczne i utopijne cele nie są bardziej istotne od przyzwoitości środków. Ponieważ, w ostatecznym rozrachunku, przyzwoitość środków jest celem najwyższym.

Przyzwoitość! Co za niemodne słowo! „Miłość" prawie zawsze była w modzie. Jakieś pięć czy sześć wieków przed Chrystusem, napisano w Księdze Kapłańskiej (19, 18), że Pan powiedział : „będziesz kochał bliźniego jak siebie samego". A mimo to nie jest wcale jasne, jak definiował słowo „bliźni" […].

Jakieś sześćset czy siedemset lat później to samo zdanie zostało powtórzone przez św. Mateusza (19, 19), który wkłada je w usta Jezusa: „kochaj swego bliźniego, jak siebie samego". Niestety, Jego definicja słowa „bliźni" też nie jest do końca jasna. Czy powinniśmy zapytać o to może pastora Paisleya? Albo IRA?

[…] Beatlesi, śpiewali: *miłość, miłość, miłość, miłość, miłość, wszystko czego potrzebujesz to miłość* – po czym śmiertelnie się pokłócili.

Czy nie byłoby lepiej, gdyby śpiewali: „wszystko, czego potrzebujesz, to Przyzwoitość"?

Jako że Miłość jest czymś dużo łatwiejszym niż Przyzwoitość.

Można nienawidzić w imię miłości, można zabijać, kraść, rabować w imię Miłości, można budować sale tortur, produkować gaz trujący, wytwarzać i sprzedawać bomby – w imię Miłości. Raczej trudno robić to wszystko w imię Przyzwoitości.

[…] [słowa Przyzwoitość] potrzebuję do swojej Drugiej Tezy: że łagodność jest biologiczna, a agresja – kulturowa, nie odwrotnie. Innymi słowy: że w zasadzie ludzie nie lubią być mordercami, chyba że dla idei […].

Czy nie powinniśmy stworzyć KATEDRY PRZYZWOITOŚCI na naszych Uniwersytetach? Katedry Fizyki Przyzwoitości i Chemii Molekularnej Łagodności? Instytutu Altruizmu? Wydziału Dobroci? […] Instytutu Badań nad Trudnościami Strukturalnymi w Mechanizmach Międzyrządowych Dobrych Manier?[1].

– Tak się wydaje, to ciekawe, przekonujące – zareagował Eros, spoglądając na resztę przytakującego mu boskiego towarzystwa.

Apollo, budząc się z zamyślenia, zapragnął rzucić *ad vocem*:

– Tak, rzeczywiście uczciwość, zwykła przyzwoitość jest dziś niezwykła, jako cnota w deficycie występuje; być może jako kulturowa figura po prostu się wyczerpała, nie pełni żadnej pragmatycznej funkcji właśnie, jak liczydło wypadła z obiegu, jest postawą niezgodną z interesem współczesnej jednostki; ale przyzwoitość, pozwolicie, kojarzy mi się także z etymologicznie rozumianym pojęciem ETOSU, które oznacza też, o czym się zapomina, powrót i ojczyznę, zadomowienie, co wpisywałoby się w przywołany wcześniej nostalgiczny rys. Człowiek prawdziwy, wizjoner to właśnie człowiek „na miejscu", na właściwym miejscu, zakorzeniony, świadomy pochodzenia, świadomy parametrów własnej kultury, swojej małej ojczyzny (niekoniecznie rozumianej w terminach geograficzno-przestrzennych) etc., bez względu na to, czy jest kosmopolitycznym nomadą, czy zasiedziałym mieszkańcem wioski. Ta tęsknota za dawnymi czasy i konstruktywistyczny, mityczny sposób postrzegania przeszłości jako „lepiej" zorganizowanej i uporządkowanej przypomina mi stosowaną w malarstwie celową deformację, mianowicie anamorfozę, która odpowiednio oglądana może ukazać obraz niezdeformowany o odmiennej poznawczej jakości.

> Anamorfoza:
> **1.** „technika stosowana w malarstwie, wykorzystująca zjawisko skrótu perspektywicznego; też: obraz, w którym wykorzystano tę technikę"
> **2.** „w optyce: liniowe zwężenie lub rozszerzenie obrazu w jednym kierunku"
> **3.** „coś, co oglądane lub rozważane po raz drugi, przybiera inną formę lub znaczenie"[2].

Jeśli spojrzymy na rzeczywistość pod pewnym właściwym, wypracowanym kątem, to jej elementy zaczynają stanowić znaczącą, uporządkowaną i wartościową całość. Motyw przewodni naszej egzystencji. Z przeszłością wchodzimy w dialog, strukturyzujemy ją, by projektować teraźniejszość i przyszłość, przynajmniej mieć nadzieję na jej łagodny wymiar.

– Tak, tak, tak się wydaje, jest tu duża racja – rzekł Zeus. – Przy okazji, coś mało wśród nas niezgody, prawda?

– Tak, Zeusie, tracisz swój prawdziwy charakter – zachichotał Hermes, przestępując z nogi na nogę.

Zeus na to:

– Być może wizjoner musi dziś patrzeć w przeszłość i ją poznawać, na nowo odkrywać, wyciągać zręczne wnioski (czy wizjoner może być w ogóle nieprawdzi-

wy?), transmitować, przewodzić, przekazywać działanie bodźców, bo realiów współczesności przeniknąć niepodobna, rzeczywistość wrze coraz bardziej dynamicznie, nieprzewidywalnie (a wizjoner przyszłość ma uczynić bardziej przewidywalną), każda rzeczywistość zmienia się z prędkością światła, światłowodu, blakną kryteria i proporcje, tracą swą moc szybciej niż zachodzące co dnia słońce; atakuje zalew, przelew, powódź, potop informacji (trzeba szukać Noego!), ich paraliżujący zdrowy rozsądek nadmiar i technologie, które zakrzywiają czas i wszelkie chronotopy przy jednoczesnym atawistycznym pragnieniu utrzymania *status quo*, spoiwa, stałości i całości, którą tak trudno porzucić, a która stać się może przyczyną melancholijnych dolegliwości.

Nic nie jest rzeczywiste, a jednak realnie istnieje, i tej realności trzeba sprostać.

Biologia spotyka się z technologią, ale brak perspektywy pozwalającej na ocenę rezultatów tego spotkania. Dobór staje się nienaturalny. Być może przetrwają tylko najłagodniejsi, najmniej przystosowani. *Drama Satyricon* Ewolucji. Ewolucji, która sama zagadkowo ewoluuje.

Wracając do przywołanego Themersona, odnajduję u niego jeszcze jedna piękną sentencję:

> Każdy łotr może ocalić swoje życie doczesne. Każdy wierzący może ocalić swoje życie wieczne. Ale być może tylko ci, którzy praktykują Zachowanie Etyczne, przetrwają jako gatunek. Być może tkwi w nim przyjemność? Biologiczna przyjemność, dużo starsza niż wszelkie nauczania i przekonania[3].

Człowiek samego siebie stał się dziś miłośnikiem, Narcyzie, i może na powrót trzeba go na pół podzielić, dla jego dobra słabość jego przed oczyma mu postawić, Erosie. Żeby być prawdziwym, trzeba być wizjonerem, znać ograniczenia, złudzenia wolności. Każdy z nas musi być wizjonerem: potrafić, ocenić i podjąć ryzyko mierzenia się z wolnością lub swą wolność oddać w inne, bardziej doświadczone ręce. Wizjoner ma wizję, lecz nie ma złudzeń, nie chce się im poddać, działa z właściwą mesjaszom i prorokom skromnością, nie wieści jak wieszcz, nie szuka poklasku, nie nawraca, bo zdaje sobie sprawę, że spotka się z niezrozumieniem. *Angelus Novus*.

Być może znów wkraczamy w czasy początku, które do „czasów końca" przylegają, dotykamy punktu osobliwości, chaosu *par excellence*, z którego siłą praw wszechświata, rodzi się „coś" nowego, nowy układ relacji. Jak przesunięcie w kalejdoskopie – wyciszył Zeus wolno w zamyśleniu ostatnie swoje zdanie, spoglądając dyskretnie w kierunku Mai. *Ex oriente Lux*.

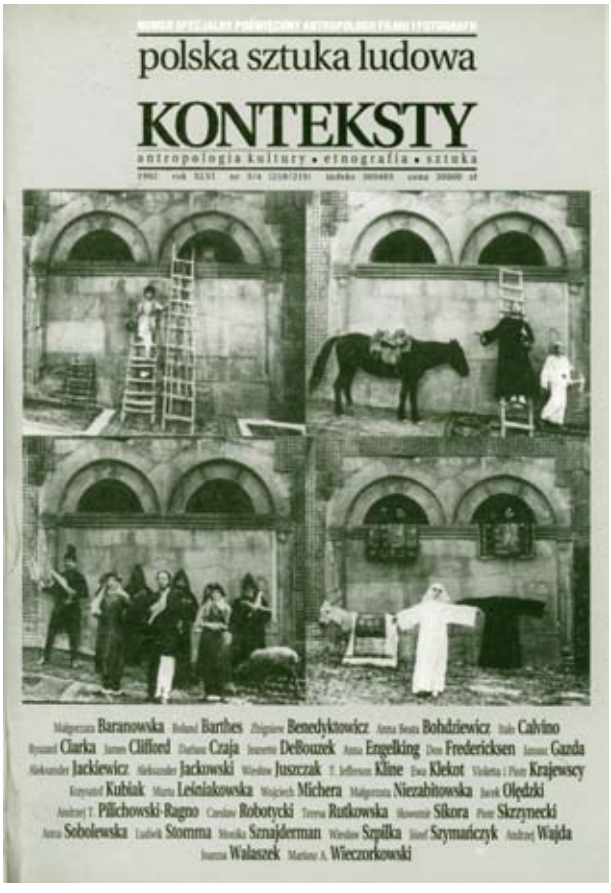
– Tymczasem – krzyknął Dionizos – napijmy się i posilmy, by zebrać siły do dalszej dyskusji i planowania tego castingu na wizjonera lub wizjonerów zdolnych uleczyć ludzkie troski i zmartwienia. Zanim to się stanie, napijmy się, napijmy, weźmy tabletki, jeśli komuś trzeba; Cerber, Syreny, Hippokampy, Feniksie (a jakże), Gryfie, was też zapraszamy, korzystajcie, a może wy nam coś w tej materii podpowiecie, bo coś mi się zdaje, że obrady będą jak zwykle długo do znużenia trwały...

Rozluźnienie na sali nastąpiło, szmer rozmów się podniósł i naczyń złotych odgłosy, muzyka, posiłek, kuluarowe rozmowy, a wśród nich Afrodyta z Fortuną na boku rozmawiają:

– Oj, zdaje się mi, że nic się nie zmieniło i nie zmieni za szybko, pięknoduchy radzą i radzą o losach świata, wizjonerów ci prawdziwych szukają, nas w tym względzie w poważaniu należytym nie mają – zaśmiała się Afrodyta. – A wizjonerki? Wystarczy kobiecie oddać więcej pola lub przynajmniej posłuchać czasem... i wiedzieć, że każda prawda, by była prawdziwa, fałsz też zawierać w sobie musi.

**Przypisy**

1 Stefan Themerson, *Niemodne alternatywy*, „Literatura na Świecie", tom: *Themersonowie*, 2013, nr 9-10, s. 46-52.
2 http://sjp.pwn.pl/sjp/anamorfoza;2549934.html
3 Stefan Themerson, *Niemodne alternatywy*, dz. cyt., s. 54.



ŁUKASZ SOCHACKI

# Czy prawdziwych biografii już nie ma? Legenda Ettore Majorany

## *1.*

Ettore Majorana urodził się 5 sierpnia 1906 roku w Katanii. Ukończył liceum w Rzymie w 1923 roku. 3 listopada 1923 roku rozpoczął kurs przygotowawczy na studia inżynieryjne organizowane przez Wydział Nauk Uniwersytetu w Rzymie, ukończył go jesienią 1925 roku. Wtedy też rozpoczyna trzyletnie studia, które mają zakończyć się uzyskaniem tytułu zawodowego. W 1928 roku praca dyplomowa Majorany zostaje oceniona jako zadowalająca. 7 grudnia tego samego roku zdaje ostatni egzamin i otrzymuje absolutorium. Majorana nie przystępuje do egzaminu dyplomowego i nie uzyskuje tytułu inżyniera. W 1928 roku rozpoczyna studia z zakresu fizyki na Uniwersytecie w Rzymie. 7 lipca 1929 roku broni pracę dyplomową pt. *Kwantowa mechanika radioaktywności nuklearnych*. 12 grudnia 1923 roku uzyskuje uniwersyteckie uprawnienia do prowadzenia zajęć dydaktycznych w zakresie fizyki teoretycznej. W latach 1928-32 publikuje dziewięć artykułów. W styczniu 1933 roku uzyskuje dofinansowanie z Włoskiego Narodowego Instytut Badawczego, dzięki któremu jedzie do Lipska, gdzie będzie pracować z Wernerem Heisenbergiem. Wiosną następnego roku wyjeżdża na trzy miesiące z wizytą do Instytutu Nielsa Bohra. Do Rzymu wraca jesienią 1933 roku. W 1938 roku publikuje artykuł dotyczący symetrycznej teorii elektronu i pozytronu. W styczniu 1938 roku rozpoczyna pracę na Uniwersytecie w Neapolu, wraz z obowiązkiem dydaktycznym w zakresie fizyki kwantowej[1]. 25 marca 1938 roku w niewyjaśnionych do dzisiaj okolicznościach genialny[2], mało znany włoski fizyk znika (?), zostaje porwany(?), popełnia samobójstwo(?)[3].

Spośród wielu pytań, do których postawienia prowokuje fascynująca i niejednoznaczna postać Majorany, interesuje mnie jedno, ale o zasadniczym znaczeniu: Czym jest biografia jako gatunek pisarski? Mówiąc dokładniej: Jakie procedury poznawcze i retoryczne tworzą biograficzny portret? Które z życiowych faktów zasługują na to, by znaleźć się w biografii? W jakich proporcjach łączą się w biograficznych opowieściach fakty i fikcje? Co decyduje o wiarygodności konstrukcji biograficznej? A wreszcie: czym jest prawda (albo „prawda") biograficzna?

## *2.*

W 1972 roku Leonardo Sciascia, sycylijski pisarz, publicysta, a w ostatnich latach życia również polityk, publikuje niewielkich rozmiarów książkę, właściwie esej, o Ettore Majoranie pt. *La scomparsa di Majorana*[4]. Zainteresowanie Sciascii osobą fizyka nie jest przypadkowe – bohaterów swoich esejów wybiera on bardzo precyzyjnie, a nawet tendencyjnie. Na ogół są to ludzie, którzy zginęli, umarli lub popełnili samobójstwo w tajemniczych i do dzisiaj niewyjaśnionych okolicznościach. W eseju *L'affaire Moro*[5] rekonstruuje przebieg zdarzeń związanych z porwaniem przez Włoską Partię Komunistyczną premiera Aldo Moro, który został brutalnie zabity, a organy państwa nie zrobiły właściwie nic, by go uwolnić. W innej książce, *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*[6], zajmuje się nie mniej intrygującym samobójstwem. Roussel zostaje znaleziony 14 lipca 1933 w pokoju *Hotelu des Palmes* w Palermo w doprawdy dziwnej pozycji. Leżąc na podłodze, w kałuży własnej krwi, w jednym ręku trzyma pistolet, a drugą wyraźnie wskazuje na drzwi pokoju. Roussel, zanim popełnił samobójstwo (został zabity?), zaszył się w swoim pokoju, spędzając w nim, symboliczne skądinąd, 40 dni i 40 nocy.

Od pierwszej strony wiadomo, że esej Sciascii o Majoranie nie będzie rutynową encyklopedyczną biografią, która rozpoczyna się od słów „urodził się w roku", kończy się frazą „zmarł w roku", a przestrzeń między tymi dwoma biegunami życia wypełnią daty ważnych wydarzeń ułożonych chronologicznie i połączonych związkiem przyczynowo-skutkowym. Narracja Sciascii odbiega, a nawet świadomie unika, charakterystycznego dla naukowych biogramów podawania najważniejszych artykułów, książek, wystąpień konferencyjnych czy przebiegu ścieżki edukacyjnej i kariery naukowej (wedle schematu od przedszkola, przez maturę, do profesora). To skrzyżowanie reportażu i policyjnego śledztwa. Sciascia sugeruje, że tematem książki będzie odpowiedź na tytułowe zniknięcie włoskiego fizyka, a więc śledztwo. Niczym detektyw powołuje się na wszelkie możliwe dokumenty: policyjne teczki, wspomnienia, notatki, listy, dzienniki. Zestawia je i konfrontuje ze sobą. Wskazuje, że jedne zeznania są sprzeczne, a inne doskonale się uzupełniają. Zadaje krzyżowe pytania i prowokuje do zeznań zdawałoby się milczące kartki papieru. Narracja przypomina pogoń psa za zwierzyną: ślady się ze sobą przecinają, zapętlają, prowadzą w ślepe uliczki. Nieważne, jakim biegną torem – Sciascia podąża za nimi. Z drugiej strony nie unika domniemań, psychologizowania, wmyślania się w oskarżonych, świadków i poszukiwanego. Jedno jest jednak niewątpliwe: autor przekonuje, że opiera się na dokumentach, na podstawie których niezbicie wykaże, gdzie podział się Majorana. Pisarz prowadzi nas w kierunku rozwiązania zagadki. Sprawa

jest jednak znacznie bardziej skomplikowana, ponieważ to, co najciekawsze, znajduje się między, a może ponad przywoływanymi wydarzeniami i dokumentami. Powiedzieć można, że w tej książce nic nie jest proste. Jak zatem Sciascia konstruuje portret Majorany? W jaki sposób dochodzi do prawdy o nim?[7]

## 3.

Z policyjnych raportów wynika jednoznaczny wniosek: Majorana zniknął z zamiarem samobójstwa. U podłoża tej diagnozy leży przekonanie, że włoski fizyk przekroczył granicę szaleństwa: „Wiadomo, że nauka tak jak poezja jest o krok od szaleństwa, a młody profesor zrobił ten krok, rzucając się do morza albo do Wezuwiusza, lub też wybierając inny, wymyślniejszy sposób śmierci" (ZM, s. 6).

Rekonstruując „hipotezę" policji, Sciascia zaprzecza szaleństwu Majorany. Na niekorzyść tego nieuzasadnionego założenia przemawiają jego zdaniem dwie sprawy. Po pierwsze, policyjny sylogizm opiera się na presuponowanej alternatywie: Majorana albo popełnił samobójstwo, albo stał się szaleńcem. *Tertium non datur*. Policyjna racjonalność wykluczała możliwość, że włoski fizyk świadomie zniknął, żyje i pozostaje przy zdrowych zmysłach. Takie przypuszczenie nosiło znamiona szaleństwa, bo nie znajdowało żadnej racjonalnej, z perspektywy policji, motywacji. Samobójstwo – tak, szaleństwo – owszem, świadome wycofanie się na margines życia – nigdy. Otóż, zdaniem Sciascii, policja nie wzięła pod uwagę tego, że miała do czynienia z osobą ponadprzeciętnie inteligentną, która wymykała się nie tylko policyjnej, ale też jakiejkolwiek zdroworozsądkowej racjonalności. „Tego, że Majorana mógł nie umrzeć, a żyjąc, nie być szalonym, nikt nie wiedział ani nie mógł pojąć – i to nie tylko nikt w policji. Bo w tym przypadku pozostawał wybór między śmiercią a szaleństwem. Gdyby policja – mając tę alternatywę – szukała Majorany żywego i – jak się zwykło mówić – w pełni władz umysłowych, sama wchodziłaby w krąg szaleństwa. Zresztą w owym czasie żadna policja, a tym bardziej włoska, nie byłaby w stanie dostrzec jakiegokolwiek racjonalnego i trzeźwego motywu zniknięcia Majorany; żadna policja nie potrafiłaby nic zrobić «przeciw» niemu. Bo o to właśnie chodziło: o rozgrywkę z człowiekiem inteligentnym, który postanowił zniknąć, który z matematyczną dokładnością wykalkulował sposób zniknięcia. Fermi powie: «Gdyby Majorana ze swoją inteligencją postanowił zniknąć, lub spowodować zniknięcie swoich zwłok, na pewno by mu się to udało»" (ZM, s. 12-13).

Sciascia ironicznie stwierdza, że taką zagrywkę Majorany mógł zrozumieć i zaakceptować tylko kawaler Karol August Dupin, bohater opowiadań Edgara Allana Poego. Innymi słowy, scenariuszowi zniknięcia Majorany bliżej do powieści kryminalnej niż do policyjnej – w domyśle prawdziwej – kartoteki. Więcej jeszcze: policja ze znacznie większą powagą potraktowała plotkarskie doniesienie anonimowego konfidenta, wedle którego zniknięcie Majorany było efektem tajnego spisku, którego celem miało być porwanie go lub zabicie, aby działać na szkodę Włoch[8]. Scenariusz teorii spiskowej, szaleństwo i samobójstwo uważano za bardziej prawdopodobne niż dosłowny eskapizm. Żyjący i zdrowy psychicznie Majorana, który zniknął – dla policji taka ewentualność pozostawała poza horyzontem zdarzeń.

## 4.

Sciascia przedstawia czytelnikowi w często nader wyraźny i czytelny sposób dowody na to, że Majorana był genialnym matematykiem i wielkim fizykiem. Trudno się z tym nie zgodzić, niemniej stosowane przez Sciascię powtórzenia mają charakter perswazyjny, graniczący z dydaktyzmem belfra. Stanowią ważną figurę retoryczną. Ten element portretu Majorany uporczywie pojawia się w całym eseju.

W liście do Mussoliniego, wysłanym po zniknięciu Majorany, Fermi napisał: „Wśród wszystkich uczonych włoskich i zagranicznych, z którymi miałem okazję się zetknąć, Majorana najbardziej zdumiewał głębią talentu. Ettore Majorana potrafił jednocześnie rozwijać zuchwałe hipotezy i wnikliwie krytykować swoją pracę oraz pracę innych; bardzo doświadczony rachmistrz i głęboki matematyk, za przesłoną liczb i algorytmów nigdy nie tracił z oczu istotnego problemu fizycznego, i w najwyższym stopniu posiadł ten zespół cech, które składają się na teoretyka wysokiej klasy" (ZM, s. 16).

Edoardo Amaldi tak opisał pierwsze spotkanie Majorany z Enrico Fermim: „Fermi pracował nad wzorem statystycznym, który potem przyjął nazwę wzoru Thomasa-Fermiego. Rozmowa z Majoraną przeszła natychmiast na badania prowadzone w Instytucie, i Fermi szybko wyłożył ogólne zasady wzoru, pokazał Majoranie wyciąg ze swoich aktualnych prac nad tym tematem, a zwłaszcza tabelkę, na której zgromadzono wartości liczbowe tak zwanego potencjału uniwersalnego Fermiego. Majorana słuchał z zainteresowaniem, a poprosiwszy o pewne wyjaśnienie, wyszedł, nie zdradziwszy swoich myśli ani zamiarów. Następnego dnia przed południem przyszedł do Instytutu, skierował się prosto do gabinetu Fermiego i bez żadnego wstępu poprosił go o pokazanie tabeli, którą poprzedniego dnia miał przez chwilę w ręce. Kiedy ją już dostał, wyjął z kieszeni jakiś karteluszek: była na nim analogiczna tabela obliczona przez niego w ciągu ostatnich dwudziestu czterech godzin. Zmienił – jak to sobie przypomina Serge – nieliniowe równanie drugiego stopnia Thomasa-Fermiego na równanie Riccatiego, uzupełnił je następnie liczbowo. Porównał obie tablice i stwierdziwszy ich zupełną zgodność, orzekł, że tablica Fermiego jest dobra".

Sciascia podkręca przywołany przez siebie komentarz słowami, jakby nie dowierzając: „Nie przyszedł zatem sprawdzić, czy dobra jest tabela obliczona przez niego w ciągu dwudziestu czterech godzin (podczas których przecież także spał), ale czy dobra jest tabela Fermiego, obliczana kto wie przez ile dni" (ZM, s. 18-19).

Hiperbole stosowane przez Sciascię wzmacniają wyjątkowość Majorany, jego ponadprzeciętność, geniusz pomieszany ze świadomością własnej wielkości i butą. Kilka zdań dalej pisarz przywołuje zawody, jaki uprawiali Fermi i Majorana, „polegające na niezwykle skomplikowanych obliczeniach – Fermi z suwakiem pisał na tablicy albo na kartce, Majorana liczył w pamięci odwrócony plecami, a kiedy Fermi mówił: Jestem gotów, Majorana podawał wynik" (ZM, s. 19).

Geniusz matematyczny Majorana przejawiał już w młodości. Amaldi w nocie biograficznej *Życie i dzieło Ettorego Majorany*[9] pisze, że w wieku trzech czy czterech lat, kiedy jeszcze nie umiał pisać liczb, mnożył przez siebie trzycyfrowe liczby, podnosił liczby do potęgi kwadratu i sześcianu.

## 5.

Zdaniem Sciascii wiele wskazuje na to, że Majorana był „człowiekiem nieprzystosowanym". Jako uzasadnienie przywołuje napisaną przez Majoranę informację o przebiegu kariery naukowej, która była załącznikiem do wniosku o stypendium umożliwiające wyjazd do Niemiec i Danii. Sciascia wysnuwa wniosek, że „odczuwa się w tych kilku linijkach przymus, wysilenie: to, że musi się zgodzić na troskliwość i naleganie przyjaciół, musi robić to, co robili inni, czy to, czego inni od niego chcieli, wyczuwa się słowem konieczność przystosowania się człowieka nieprzystosowanego" (ZM, s. 19). W innym miejscu Sciascia stwierdza, że między Majoraną z jednej strony, a Fermim i pozostałymi studentami fizyki z drugiej strony, istniała nieprzekraczalna bariera, a nawet wrogość: „Jego stosunki z Fermim pozostały takie, jakie nawiązał przy pierwszym spotkaniu: nie tylko jak równy z równym (Serge powie, że w Rzymie tylko Majorana mógł dyskutować z Fermim), ale chłodne, krytyczne, oschłe. Było coś w Fermim i grupie, co budziło w Majoranie uczucie obcości, jeśli nie wręcz nieufności, to zaś z czasem narastało i przeradzało się w antagonizm. Ze swej strony Fermi nie mógł nie odczuwać pewnego zakłopotania wobec Majorany" (ZM, s. 19).

Atopicznej natury Majorany Sciascia upatruje w dwóch przyczynach. Pierwsza wynika z jego pochodzenia: „Jak wszyscy «dobrzy» Sycylijczycy, jak wszyscy lepsi Sycylijczycy, Majorana nie miał pociągu do życia grupowego, do solidarności grupowej, do szukania w zespole swego miejsca (tylko «gorsi» Sycylijczycy mają typowe upodobanie, ożywia ich duch «cosca»)" (ZM, s. 19-20).

Druga przyczyna to przejawiana w dzieciństwie nieśmiałość graniczącą z afazją: „Kiedy ktoś kazał Ettore zrobić obliczenie, mały chował się pod stół, jakby się chciał izolować, i po paru sekundach dawał odpowiedź. Spod stołu, żeby się skoncentrować, a także dlatego, że wstydził się jak wszystkie dzieci tego popisywania. Może ten wstyd odczuwany w dzieciństwie objawiał się w jego przekorze i trudnościach w nawiązywaniu kontaktów, w wynikach badań, kiedy był dorosły" (ZM, s. 20).

Laura Fermi w swojej autobiografii – *Atomy w naszym domu*[10] – wspomina, że „Majorana miał jednakże dziwny charakter: był nadmiernie nieśmiały i zamknięty w sobie. Kiedy rano jechał tramwajem do Instytutu, już zaczynał myśleć, marszczył czoło. Przychodził mu do głowy nowy pomysł albo rozwiązanie trudnego problemu, albo wyjaśnienie pewnych eksperymentów, które wydawały się niezrozumiałe; szukał po kieszeniach, wyjmował ołówek i paczkę papierosów, bazgrał na niej skomplikowane formuły. Wysiadał z tramwaju i szedł zatopiony w myślach, ze schyloną głową, na oczy spadał mu kosmyk czarnych rozwianych włosów. Po przyjściu do Instytutu szukał Fermiego albo Rasettiego i z paczką papierosów w ręce objawiał swój pomysł" (ZM, s. 24).

O obcości, dziwności i niezwykłości Majorany ma świadczyć wiele cech, nie tylko jego zachowanie, dystans wobec kolegów, roztargnienie, prowadzenie samotniczego trybu życia, ale także cechy zewnętrzne. Sciascia wynotowuje pierwsze wrażenie, jakie Majorana wywarł na Amaldim: „Z daleka zdawał się szczupły, szedł nieśmiałym, prawie niepewnym krokiem, z bliska dostrzegłem, że ma bardzo czarne włosy, ciemną cerę, lekko zapadnięte policzki, bardzo żywe błyszczące oczy: słowem wyglądał na Saracena" (ZM, s. 18).

## 6.

Sciascia podkreśla nonszalancki stosunek Majorany do publikowania własnych badań, właściwie to niechęć do tego typu czynności, dla naukowca przecież rutynowych. Przykładów podaje wiele. Majorana wyjeżdża na stypendium do Niemiec i Danii dopiero pod przemożnym naciskiem i na skutek próśb Fermiego i przyjaciół z Instytutu Fizyki (ZM, s. 17). Odmawia opublikowania teorii, wedle której jądro atomu składa się z protonów i neutronów, którą opracował przed Heisenbergiem, a która wzięła nazwę od niemieckiego fizyka. Z tym wydarzeniem związana jest opowieść, wedle której Majorana zapisał tę teorię – co miał w zwyczaju – na paczce papierosów, po czym zgniótł opakowanie i wrzucił do kosza na śmieci. Bagatelizował swoje osiągnięcia, nazywał je zabawą, dziecinadą, banałem (ZM, s. 24). Nie tylko odmawia jej opublikowania, ale także kategorycznie zabrania Fermiemu referować ją na kongresie fizyki w Paryżu, w którym Fermi miał uczestniczyć (ZM, s. 25). Odmówił zabrania głosu w trakcie seminarium w Lipsku, które prowadził Heisenberg (ZM, s. 32). Nie opublikował pracy, za którą rok później Chadwick otrzymał Nagrodę Nobla. W ostatnich latach swojego życia – twierdzi Sciascia – Majorana „dużo pracował, przez wiele godzin. Nad czym pracował, skoro z tego pozostały jedynie *Symetryczna teoria elektronu i pozytronu*, opublikowana przez niego w 37 roku, i esej *Wartość prawa statystycznego w fizyce i naukach społecznych*, opublikowana cztery lata po jego zniknięciu? […] Pisał godzinami, przez wiele godzin w dzień i w nocy. Bez względu na to, czy pisał o fizyce, czy o filozofii, faktem

jest, że ze wszystkich jego papierów zostały jedynie te dwa krótkie dzieła. Prawdopodobnie zniszczył wszystko przed zniknięciem" (ZM, s. 41-42).

## 7.

Według Sciascii kulminacyjnym punktem w życiu Majorany był wyjazd do Niemiec i Danii. Właściwie nie wiemy, co się tam wydarzyło. Sciascia sugeruje, że Majorana doznał tam „duchowej przemiany", która objawiała się po powrocie „pogłębiającym dziwactwem i mizantropią" (ZM, s. 30). We wspomnieniach Laury Fermi Majorana „po powrocie nie zajął już swojego miejsca w życiu Instytutu, co więcej, nie chciał się widywać z dawnymi kolegami" (ZM, s. 29).

Sciascia domniemuje, że „spotkanie z Heisenbergiem było w życiu Majorany najbardziej znamiennym, najważniejszym spotkaniem – bardziej w płaszczyźnie ludzkiej niż w płaszczyźnie badań naukowych" (ZM, s. 31). Na potwierdzenie tej diagnozy przywołuje fragment listu Majorany do matki, w którym pisze: „Długo rozmawiałem z Heisenbergiem, który jest człowiekiem nadzwyczaj uprzejmym i sympatycznym". W innym liście wspomina: „Jestem w znakomitych stosunkach z Heisenbergiem", a w liście do ojca: „Napisałem artykuł o strukturze jąder, bardzo podobał się Heisenbergowi, chociaż wnosił pewne poprawki do jego teorii" (ZM, s. 31). „W wyniku wielu dyskusji naukowych i kilku partii szachów wręcz zaprzyjaźniliśmy się". „Jego towarzystwo jest niezastąpione i chcę wykorzystać, że on tu jest". Tę litanię listów pisarz podsumowuje zdaniem: „Prawie w każdym liście pisze o Heisenbergu" (ZM, s. 32).

Sciascia rozbudowuje obraz Majorany jako człowieka wycofanego, który po powrocie do Rzymu „będzie robił wszystko, aby żyć – na sposób pirandellowski – jak «człowiek samotny». (…) Przez cztery lata – od 33 do 37 – rzadko wychodzi z domu, a jeszcze rzadziej pojawia się w Instytucie Fizyki" (ZM, s. 41)[11]. W innym jeszcze miejscu eseju pisze, że jedno jest pewne: „Ettore Majorana zachowywał się w ciągu tych ostatnich lat jak człowiek «przerażony»" (ZM, s. 43). „Jego zainteresowania filozoficzne, zawsze żywe, teraz stały się jeszcze głębsze, ale ta niechęć do mówienia o fizyce wskazuje, że jej nie porzucił, przeciwnie – była jego obsesją" (ZM, s. 41).

## 8.

Między Majoraną a Fermim i „chłopcami z ulicy Panispera" zdaniem Sciascii istniała „pewna głęboka różnica (…). Fermi i «chłopcy» szukali, podczas gdy Majorana po prostu znajdował. Dla nich nauka była sprawą woli, dla niego natury. Oni, kochając ją, chcieli ją zdobyć, posiąść; Majorana, może nawet nie kochając, «nosił» ją. Dla Fermiego i jego grupy tajemnica była na zewnątrz, musieli jej dopaść, odgadywać, odkryć. Natomiast u Majorany tajemnica tkwiła w jego wnętrzu, w centrum jego istoty, była to tajemnica, której ucieczka stałaby się ucieczką od życia, ucieczką życia" (ZM, s. 20). W cytowanym już liście do Mussoliniego Fermi wymienia szczególny dar, jakim ma być obdarzony Majorana: „bardzo doświadczony rachmistrz i głęboki matematyk, za przesłoną liczb i algorytmów nigdy nie traci z oczu istotnego problemu fizycznego" (ZM, s. 16). Niezwykła intuicja Majorany, która pozwoliła mu zrozumieć, że eksperyment Joliot-Curie to zjawisko tworzenia się par elektron-pozytron z fotonów, interpretowana jest jako profetyczny dar. W wieszczym widzeniu miał przepowiedzieć konsekwencje badań nad fizyką atomową – zbudowanie broni nuklearnej. Według Sciascii Majorana „mógł w nauce, którą się posługiwał i którą obliczał, którą «nosił», dostrzec (przejrzeć, przewidzieć) coś strasznego, coś okrutnego, obraz ognia i śmierci" (ZM, s. 30). Przerażające eschatologiczne obrazy miały zrodzić się podczas podróży do Niemiec i spotkań z Heisenbergiem. Majorana miał zrozumieć wcześniej niż inni moralne konsekwencje nowoczesnej fizyki. Wcześniej, to znaczy wtedy, gdy jeszcze nie było pomysłu na bombę nuklearną, gdy jeszcze nie dokonano rozszczepienia jądra atomu. Ostatni artykuł Majorany ma być złowieszczym i szyderczym zarazem epigramatem (ZM, s. 42). Kilka linijek dalej Sciascia przywołuje słowa siostry Majorany, która wspomina, że Ettore często powtarzał: „fizyka jest na błędnej drodze" lub „fizycy są na błędnej drodze". Według Sciascii „miał na myśli może życie i śmierć. Może chciał powiedzieć to, co jakoby powiedział fizyk niemiecki Otto Hahn na początku 1939 roku, kiedy zaczęto mówić o «wyzwoleniu energii atomowej»: Przecież Bóg nie może tego chcieć" (ZM, s. 43).

Jaki zatem obraz Majorany wyłania się z tych wypisów? Wydaje się, że Sciascia eksploruje i podkreśla dwa wątki w psychologicznym portrecie Majorany. Pierwszy dotyczy zdecydowanej odmienności i inności włoskiego fizyka. Pisarz rysuje swego bohatera jako osobę neurotyczną, świadomie dystansującą się od otoczenia, wyobcowaną, niemogącą znaleźć własnego miejsca na świecie i świadomie go nieszukającą. W pewnym miejscu określa go semantycznie silnie nacechowanym przymiotnikiem *strano*, który wyraźnie trzeba odróżnić od *straniero* (obcokrajowiec, zagraniczny). Włoskie *strano* znaczy tyle co dziwny, nietypowy, niezwykły, wyjątkowy, ale też głupi i potworny. Najbliżej mu do polskiego i równie wieloznacznego „obcego". Obrazowi „obcego" wiele miejsca w polskiej etnologii poświęcili Zbigniew Benedyktowicz[12] czy Ludwik Stomma[13]. Przywołam fragment z *Traktatu o historii religii*, w którym Eliade opisuje strukturę przedmiotu i osoby sakralnej: „Fakt, że szamani, czarownicy i znachorzy rekrutują się przeważnie spośród neuropatów lub tych, którzy mają nadwyrężony system nerwowy, wynika również prestiż, jakim się cieszy to, co niezwykłe i nadzwyczajne. Tego rodzaju stygmaty są znakiem w y b r a n i a. Ci, którzy są nim dotknięci, muszą się poddać bóstwom lub duchom, które je w ten sposób

wyróżniły, gdy stali się kapłanami, szamanami lub czarownikami. Jasne jest, że wybranie nie zawsze dokonuje się za pomocą takich szczególnych cech fizycznych (brzydota, kalectwo, zbytnia nerwowość itp.); powołanie religijne przychodzi często w czasie ćwiczeń rytualnych, którym (…) poddaje się kandydat, albo w wyniku selekcji dokonanej przez czciciela fetyszy"[14]. Drugim wątkiem, doskonale pasującym i uzupełniającym „obcość" Majorany, jest jego genialność, która przejawia się nie tylko w niebywałych zdolnościach matematycznych, ale także w niemalże profetycznym wglądzie. Zdolności widzenia przez liczby i poza liczby – i widzenia głębokich struktur rzeczywistości. Okazuje się zatem Majorana człowiekiem nie z tego świata, obcym, egzotycznym, ekscentrycznym. Czemu służy taki portret na poziomie retoryki i narracji?

## 9.

W pierwszym planie, w dosłownym rozumieniu, *Zniknięcie Majorany* to próba przeprowadzenia dziennikarskiego śledztwa. Śledztwa tym bardziej dziwnego, że przez policję zakończonego dawno temu. Sciascia wraca do sprawy zniknięcia Majorany po trzydziestu siedmiu latach i stawia przed sobą zadanie rozwiązania tej zagadki. Posługuje się „zaledwie paroma dokumentami i znikomą liczbą papierków w teczce z jego nazwiskiem w Dyrekcji Generalnej Bezpieczeństwa Publicznego" (ZM, s. 11). Dodajmy: dokumentów niewiele wyjaśniających, przede wszystkim świadczących o niechęci do poszukiwań oraz o natychmiastowym rozstrzygnięciu, że Majorana „zniknął z zamiarem samobójstwa" (ZM, s. 12), co zresztą miało swoje w podstawy w listach, jakie Majorana wysłał do Carrellego[15] i rodziny. Przypomina detektywa, któremu po wielu latach nie daje spokoju nierozwiązana sprawa, i który ma poczucie, że coś zostało pominięte, niedopatrzone, źle zrozumiane. Na wzór śledczego Sciascia jest głęboko przekonany, że wszystkie dowody leżą na stole, że w sprawie dokumentów wszystko już zostało zrobione, trzeba tylko złożyć wszystko w jedną sensowną całość. Schematem, który organizuje narrację, jest wątek kryminalny, z wyraźnie zaznaczoną intrygą[16]. Głównym bohaterem, ofiarą i zapewne sprawcą jest Majorana. Nie ma przedmiotu sprawy, bo nie ma zwłok. Detektywem jest Sciascia, który rozwikłuje zagadkę. Prowadzi śledztwo. Przepytuje dokumenty. Zadaje im kłopotliwe pytanie. Doprowadza świadków-dokumenty do konfrontacji twarzą w twarz. Wykazuje nieścisłości i sprzeczności, przemilczenia i niedomówienia. Także struktura książki odzwierciedla jej kryminalny charakter, przez swoją labiryntowość i nielinearność. Ślady krzyżują się, prowadzą w ślepe uliczki, rozwidlają. Czas także ulega rozmyciu. Śledczy Sciascia przeskakuje między dokumentami z różnych lat, przeszłość ma oświetlać przyszłość, ale też przyszłość sprawia, że i przeszłość staje się bardziej zrozumiała. W toku śledztwa okazuje się, że powodów zniknięcia Majorany należy szukać w samym Majoranie. Żeby znaleźć zaginionego, Sciascia rekonstruuje jego portret; portret psychologiczny, bo to w nim – w jego numinotycznej naturze – skrywa się racja i wyjaśnienia zniknięcia.

## 10.

Wśród komentatorów i interpretatorów *Zniknięcia Majorany* dominuje pogląd, że książka ta jest parabolą, której tematem jest nie zagadka zniknięcia Majorany, lecz nauka[17]. Majorana w swojej przenikliwości dostrzegł, w jakim kierunku mogą zmierzać badania nad fizyką atomu, że doprowadzą do skonstruowania broni nuklearnej, a w dalszej ostatecznej konsekwencji do aktu ludobójstwa. Dostrzegł, przeraził się i zniknął. Nie popełnił samobójstwa, lecz zniknął właśnie, wycofał się na margines życia, schował się w jednym z włoskich klasztorów, wyrzekając się tego, co robił najlepiej i kochał najbardziej, czyli nauki. Słychać w takiej interpretacji odwrócony mit Prometeusza, który nie przynosi ognia ludzkości, który dla dobra człowieka zamyka wiedzę o nim głęboko w samym sobie. Ten wydźwięk książki Sciascii zbanalizował się do określenia, że opowiada ona o „micie odrzucenia nauki". Majorana staje się paradygmatem egzystencji. Pokazuje, że nauka nie jest moralnie niewinna, że ma swoje katastrofalne konsekwencje. Zabawa z ogniem może prowadzić do nieuleczalnych poparzeń. Naukowiec musi brać pod uwagę pozanaukowy wymiar swojej działalności. Nie jest izolowany od innych, od reszty świata. Przeciwnie: autorytet i doniosłość nauki sprawiają, że jest on tym bardziej odpowiedzialny za świat. Takiej interpretacji *Zniknięcia Majorany* trudno zaprzeczyć. Posiada ona swoje umotywowanie w samej książce, także Sciascia podsuwa taki trop jej rozumienia. Jeśli jednak miałaby być to tylko książka o odpowiedzialności nauki, z ostrzem jawnie antyscjentycznym, zalecająca ostrożność czy wręcz powstrzymanie się od nauki, to rodzi się pytanie o to, czy trzeba iść śladem Majorany: w razie wątpliwości zniknąć ze świata. Wreszcie z perspektywy postawionego tu zadania: gdzie w tym wszystkim jest Majorana, gdzie jego życie i gdzie jego biografia?

## 11.

O wiele za rzadko o *Zniknięciu Majorany* pisze się w kontekście opisywania życia. Biografia to nader skomplikowany gatunek literacki. Ten fakt trzeba wyraźnie podkreślić. Analizowana tutaj proza Sciascii to przede wszystkim literatura, i ten literacki status istnienia należy uszanować i brać pod uwagę. Niezwykłość biografii jako formy narracyjnej polega na balansowaniu między dwoma biegunami: dokumentalności i fikcjonalności. Z jednej strony mamy bowiem realnie istniejące postacie i wydarzenia, ślady ich obecności w formie różnego rodzaju i różnej wartości dokumentów, a z drugiej strony fabułę. André Maurois

w książce *Aspects de la biographie* stwierdza, że biograf może dotrzeć do prawdy o życiu danej osoby. Prawda ta nie skrywa się za faktami, lecz w ich specyficznym uporządkowaniu, a więc prawda o życiu bohatera, ale też o Życiu osiągana jest poprzez manipulowanie faktami[18]. Praca biografa bliższa jest „dziełu malarza pejzażysty lub portrecisty: obaj muszą wyizolować z rzeczywistości to, co najistotniejsze, i z tego zbudować portret twórcy, zatem postępowanie biografa przypomina działania artysty"[19]. Rekonstruowane przez Sciascię fakty tworzą ażurową konstrukcję, pozostawiają puste miejsca[20]. To tutaj, właśnie „pomiędzy", znajduje się to, co najważniejsze. Posługując się jeszcze inną metaforą, jaką ukuł odnośnie do biografii Clifford[21], biografii nie tworzą „kamyki", z których skonstruowana została opowieść o Majoranie, ani nawet ułożona z nich „mozaika"; tworzy ją to, co ona przedstawia – to właśnie buduje znaczenie opowieści.

Drugą opozycję, która czyni biografię swoistym sposobem narracyjnego przedstawiania życia, buduje przeciwstawienie tego, co jednostkowe, i tego, co ponadjednostkowe. Pisanie biografii łączy w sobie pracę historyka i pisarza, naukowca i artysty. Biograf zarazem rekonstruuje historię (przeszłość) i konstruuje biografię. O trudnościach z odtworzeniem przeszłości celnie napisał Jurij Łotman: „Historyk skazany jest na pracę z tekstami. Pomiędzy zdarzeniem «takim, jakim ono jest» a historykiem leży tekst, i to w zasadniczy sposób zmienia badawczą sytuację. Tekst został w zasadniczy sposób stworzony i przedstawia sobą zaszłe zdarzenie przetłumaczalne na jakiś język. (…) Wydobywanie z tekstu jakiegoś faktu, z opowieści o zdarzeniu – samego zdarzenia jest zawsze pewną operacją deszyfracji"[22]. W przypadku Sciascii mamy do czynienia z jednoczesną szyfryzacją rzeczywistości przez pewne wydarzenia z przeszłości, przez biografię.

## *12.*

Wskazówką do zrozumienia książki Sciascii, biografii Majorany oraz „prawdziwej" natury zniknięcia uważam fragmenty dotyczące gry, zmagań, zawodów, teatralizacji życia. Co na ten temat pisze Sciascia? Policja nie mogła znaleźć Majorany, bo nie wzięła pod uwagę, że chodzi „o rozgrywkę z człowiekiem inteligentnym, który postanowił zniknąć, który z matematyczną dokładnością wykalkulował sposób zniknięcia" (ZM, s. 13). Majorana pracuje nad fizyką „jakby żartem, jakby po to, aby wygrać zakład. Lekko, ironicznie. Tak jak człowiek, który w gronie przyjaciół staje się niespodziewanie żonglerem, prestidigitatorem, ale wycofuje się zabawy, gdy tylko usłyszy oklaski, przeprasza, mówi, że to była łatwa zabawa, że byle kto potrafi to zrobić" (ZM, s. 23). W innym miejscu Sciascia widzi w Majoranie „upodobanie do mistyfikacji i teatralności w tym sensie, że teorii nie odkrywał w nagłym olśnieniu, a obliczeń tak zaskakujących kolegów nie robił wyłącznie w tramwaju; a także prawdopodobnie i w tym sensie, że bawiło go wylewanie na ziemię i marnowanie wody nauki na oczach tych, którzy jej byli spragnieni. Istotnie wylewał ją i marnował, wyrzucając do kosza na śmieci teorie zasługujące na Nagrodę Nobla; na pewno miał świadomość ich nowości i zasięgu. Podejrzenie o mistyfikację i teatralność może w nas budzić sposób, w jaki to robił, ale nie przyczyny. Przyczyny były głębokie, nieuświadomione, «żywotne». Były częścią instynktu zachowawczego. A dziś możemy powiedzieć, że podwójnego: był to instynkt zachowania siebie i zachowania rodzaju ludzkiego" (ZM, s. 24). Kiedy Majorana zabrania mówić Fermiemu o swojej teorii jądra atomowego, Sciascia dopatruje się głębokiej „«superstitio» z jakiej rodzi się nerwica, zaś mistyfikacja, teatralność, żart to jej przeciwwaga – jak w każdej nerwicy" (ZM, s. 25). Wyrazem skłonności do drwiny, do obśmiania środowiska, do zrobienia na złość, a więc do odegrania roli jokera (błazna)[23], miał być udział Majorany w konkursie na objęcie Katedry Fizyki Teoretycznej. Sciascia kwituje całą sprawę słowami, że zachowanie Majorany, który wtedy prowadził samotnicze życie, wynika z „chęci zrobienia na złość, z powodu rozbudzenia utajonego antagonizmu wobec Fermiego" (ZM, s. 43) i reszty dawnych kolegów, „zgłosił się do konkursu tylko po to, żeby zrobić kolegom przykry kawał" (ZM, s. 45). „W rzeczywistości w konkursie na obsadzenie trzech katedr liczono właśnie na nieobecność, a nie na udział Majorany, a decyzję Majorany, aby stanąć do konkursu, wywołała chętka zepsucia zabawy przygotowanej za jego plecami i wykluczającej go" (ZM, s. 44). Z kim jednak gra nieustannie Majorana? Co to za gra? O jaką stawkę?

## *13.*

„U przedwcześnie dojrzałego geniusza – jakim był przecież Majorana – życie ma pewną nieprzekraczalną miarę: miarę czasu, dzieła. Miarę jakby z góry wyznaczoną, niepodlegającą przedawnieniu. Zaledwie dotknie tajemnicy w swym dziele, a już następuje spełnienie, doskonałość; ledwie odkryje pełnię tajemnicy, ledwie nada jej doskonałą formę, to znaczy objawi ją – w kategoriach poznania, czy – z grubsza mówiąc – piękna w nauce, literaturze czy w sztuce, zaraz potem następuje śmierć. A ponieważ śmierć to jest «jedność» z naturą, «jedność» z życiem, natura zaś i życie tworzą «jedność» z umysłem, ten przedwczesny geniusz wie o tym, nie wiedząc. Jego działanie jest przepojone tym przeczuciem, tym lękiem. Prowadzi grę z czasem, ze swoim czasem, ze swoimi latami, oszukując, odwlekając. Stara się rozciągnąć miarę, przesunąć granicę. Stara się uchylić od dzieła, którego zakończenie kończy. Kończy jego życie" (ZM, s. 20-21). W innym miejscu Sciascia pisze, że Majorana „w każdej rzeczy, którą odkrywa, w każdej rzeczy, którą objawia, czuje niejasno zbliżanie się śmierci, czuje, że konkretne odkrycie,

objawienie tajemnicy, jaką mu przeznaczyła natura, będzie śmiercią" (ZM, s. 23).

Dla niektórych pisarzy, a ich przykłady można mnożyć – Michel Leiris, Georges Perec, Stendhal – pisanie było absolutną, ocalającą koniecznością. Pisanie jako życie i życie jako pisanie. Tworzenie było jedyną ocalającą formą egzystencji. Sciascia pokazuje, że dla Majorany przeciwnie. Właśnie nie pisanie, nie tworzenie, lecz milczenie stanowiło element walki z czasem, walki o życie, ocalającą figurę egzystencji, unieruchamiającą nieuchronny koniec. Koniec – śmierć albo szaleństwo – które można było od siebie odsunąć przez milczenie i samotność. Ponieważ naukowe poznanie dla Majorany było czymś naturalnym, przynależnym do jego istoty, co nosił głęboko w sobie, nie mógł się tego pozbyć. Nie mógł nie tworzyć, ale też nie mógł nie żyć. Elementem mediującym między samobójstwem a śmiercią było jedynie zniknięcie, jakaś forma pośrednia, zawieszona, płynna i nieokreślona. Znikanie jako forma egzystencji. *Tertium est datur*. Okazuje się zatem, że Sciascia, umiejętnie posługując się kryminałem, w którym mechanizmem wprawiającym w ruch fabułę jest tajemnica, próbuje powiedzieć coś całkiem ciekawego – nie tyle o zagadce zniknięcia Majorany, lecz o zagadce życia. O życiu jako grze w znikanie. O znikaniu jako próbie ocalenia życia od unicestwienia.

Bo Bóg nie gra w kości.
Bo kości zostały rzucone.
Bo życie jest grą.

**Przypisy**

1 Por. K. Fijałkowski, *Ettore Majorana – zapomniany geniusz*, „Postępy Fizyki" 2006, t. 5, nr 57, s. 222-226; K. Fiałkowski, *Życie Ettore Majorany*, „Prace Komisji Historii Nauki PAU" 2010, t. 10, s. 7-15; A. Zichichi, *Ettore Majorana: Genius and Mystery*, Ettore Majorana Foundation and Center for Scientific Culture, Erice 2006.

2 Wkład Majorany w rozwój fizyki kwantowej został omówiony [w:] M. Zrałek, *Neutrina Majorany*, „Prace Komisji Historii Nauki PAU" 2010, t. 10, s. 31–39; K. Bodek, *O teorii jądra. Praca Ettore Majorany opublikowana w Zeitschrift für Physik 82, 137 (1933)*, „Prace Komisji Historii Nauki PAU" 2010, t. 10, s. 25-30; H. Arodź, *Teoria Majorany cząstek o dowolnym spinie*, „Prace Komisji Historii Nauki PAU" 2010, t. 10, s. 17-24, a także cały numer pisma „Proceedings in Science", http://pos.sissa.it/cgi-bin/reader/conf.cgi?confid=37#session-259 (dostęp: 8.07.2015).

3 Zestawienie hipotez dotyczących zniknięcia Majorany systematycznie przedstawił Barry Holstein [w:] B.R. Holstein, *The Mysterious Disappearance of Ettore Majorana*, „Journal of Physics: Conference Series" 2009, t. 173, s. 1-6.

4 L. Sciascia, *La scomparsa di Majorana*, Adelphi, Milano 2012; polskie tłumaczenie: L. Sciascia, *Zniknięcie Majorany*, przeł. K. Fekecz, Warszawa, PAX 1985 (w dalszej części eseju cytaty z polskiego wydania będą oznaczone skrótem ZM wraz z numerem stron).

5 L. Sciascia, *L'affaire Moro. Con aggiunta la relazione parlamentare*, Adelphi, Milano 2016.

6 L. Sciascia, *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, Sellerio Editore Palermo, Palermo 2009.

7 W niniejszej próbie inspirujący był dla mnie esej Dariusza Czai o Carlo Gesualdo. Zob. D. Czaja, *Szczątkowe obecności. Portrety Carlo Gesualdo*, „Kwartalnik Filmowy" 2004, nr 47-48, s. 244-265.

8 Treść notatki brzmi następująco: „Informując w dalszym ciągu o ruchach działających przeciw interesom Włoch, dodam, że w niektórych środowiskach przypuszcza się, że zniknięcie Majorany, człowieka o ogromnym znaczeniu w dziedzinie fizyki, a zwłaszcza radia, jedynego, który mógł kontynuować badania Marconiego w interesie obrony narodowej, mogło wynikać z działania tajnego spisku, zmierzającego do wyeliminowania go z obiegu" (ZM, s. 9).

9 E. Amaldi, *La Vita e l'Opera di Ettore Majorana*, Academia dei Lincei, Roma 1966.

10 L. Fermi, *Atomy w naszym domu*, przeł. M. Nowakowska-Hurwic, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1961.

11 To aluzja do Mattia Pascala, bohatera – skądinąd genialnej – powieści Luigiego Pirandello (*Nieboszczyk Mattia Pascal*, przeł. S. Kasprzysiak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983), którego łączy z Majoraną zniknięcie.

12 Z. Benedyktowicz, *Portrety „obcego": od stereotypu do symbolu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000.

13 L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*, PAX, Warszawa 1986.

14 M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Książka i Wiedza, Warszawa 1966, s. 24.

15 Dyrektora Instytut Fizyki w Neapolu, w którym pracował Majorana.

16 O modelującej „sile" kryminału oraz jej odmienności od innych gatunków literatury popularnej zob. R. Callois, *Powieść kryminalna*, przeł. Jan Błoński, [w:] tegoż, *Styl i odpowiedzialność*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 167-209.

17 *Zniknięciu Majorany* poświęcił wpis Gustaw Herling-Grudziński, który intepretuje esej Sciascii jako przypowieść o demonicznej stronie nauki, o jej antyprometeizmie. Zob. G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973-1979*, ResPublica, Warszawa 1990, s. 141-143.

18 A. Maurois, *Aspects de la biographie*, Paris 1930, [za:] A. Całek, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 23.

19 Tamże, s. 23.

20 J. Łotman, *Biografija – żywoje lico*, „Nowyj Mir", 1985, nr 2, [w:] streszczeniu artykułu Łotmana podpisanym inicjałami H.C., *Jurij Łotman o biografistyce*, „Literatura na Świecie" nr 11, 1985, s. 348-353.

21 J.L. Clifford, *Od kamyków do mozaiki: zagadnienia biografii literackiej*, przeł. A. Mysłowska, Czytelnik, Warszawa 1978.

22 J. Łotman, *Wola boska czy gra hazardowa. (Prawidłowość i przypadek w prosie historycznym)*, przeł. B. Żyłko, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 1997, nr 1-2, s. 32.

23 Zob. M. Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, Iskry, Warszawa 2014.

ANNA SZAŁAPAK

# „Nic nie jest oczywiste”

„Konteksty”, wcześniej „Polska Sztuka Ludowa”, towarzyszą mi od wielu lat. Jestem wiernym czytelnikiem i mam zaszczyt być autorem publikującym w tym czasopiśmie.

Unikatowość „Kontekstów” wynika między innymi z różnorodności poruszanych tematów oraz celowego i oryginalnego doboru autorów. Z ich tekstów przebija profesjonalizm a zarazem lekkość i finezja. Wiedzy o człowieku i jego kulturze towarzyszy świeżość spojrzenia.

„Konteksty” są źródłem inspiracji, bo – jak twierdził Czesław Robotycki – „nic nie jest oczywiste”.

Z okazji Jubileuszu z przyjemnością przekazuję kilka moich myśli zapisanych w latach 80. ubiegłego wieku:

## *A tu się błądzi, tu się ciągle błądzi…*

Za naszą i waszą ciekawość, w karnawale wyzwalamy energię, której użytku przewidzieć nie umiemy. W tonacji obowiązującej u nas Polaków malujemy obrazy rzeczy pięknych, godnych poznania oraz bzdury, a nawet ropuchę w głębi złomu marmuru.

Przywołujemy czasy, gdy razem z kwiatami kwitło inne życie, bo może już wkrótce ziemią rządzić będą szczury rozmiarów wilków, króliki, mewy lub myszy olbrzymki.

Noce wszystkie są dziwne, losy nasze nieznane, życie całe niezrozumiałe. A tu się błądzi, tu się ciągle błądzi…

Wrzesień 2016

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.

ANTONI KROH

# Wiatr od Tatr, czyli kany ta honorność

Kilka lat dzieciństwa przeżyłem w Bukowinie Tatrzańskiej. Potem w Warszawie, jak pies na płocie; Podhale tkwiło z tyłu głowy, uwierało, nie dawało się zapomnieć. Koledzy czytali o Dzikim Zachodzie, Sherlocku Holmesie, słuchali Radia Luxembourg. Moją rajską dziedziną ułudy, niezbędną by przeżyć i nie zwariować, było *Na przełęczy*, *Na Skalnem Podhalu* i co góralskiego czy pseudogóralskiego w rękę wpadło. Jeździłem w Tatry, kiedy tylko mogłem, czternaście godzin pociągiem osobowym przez Warkę, Radom, Skarżysko-Kamienną, Kielce, Miechów, Kraków, Suchą, cóż to była za frajda. Próbowałem nawet zostać taternikiem, co mamę przejmowało źle maskowanym strachem, a resztę ludzkości politowaniem. Cztery lata przepracowałem w dziale etnograficznym Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem. Może nie tyle przepracowałem, co byłem na etacie.

Góral podhalański – honorny, inteligentny, religijny, odważny, duchowo niezależny, utalentowany, godzien respektu, ani odrobinę nie kiczowaty ani farbowany, kazby ta – stał się dla mnie oczywistością, punktem odniesienia.

Z Łemkami zetknąłem się na początku lat 80. Prędzej czy później musiało nastąpić tak zwane zderzenie kultur. Pierwsze zasłyszane cierpkie uwagi o podtatrzańskich juhasach pasących na Łemkowszczyźnie były dla mnie trudne do przełknięcia. Po jakimś czasie uznałem, że są pożyteczne, bo stawiają w innym świetle sprawy, o których naiwnie sądziłem, że je nieźle znam.

Podhalańscy osadnicy pojawili się w Beskidzie Sądeckim i Niskim w latach 40., wkrótce po dwóch falach wypędzeń rdzennych mieszkańców. Przebudowali łemkowskie chyże na góralskie chałupy (Jaworki, Mochnaczka, Banica – widać to do dzisiaj). Dobrze im szło gazdowanie, byli obeznani z gospodarką rolną na terenach górskich. Większość z nich wrosła w nowe miejsca. W Banicy założyli nawet zespół śpiewaczo-taneczny. Ale kiedy w 1997 roku ktoś zaproponował, by uczcić półwiecze miejscowej parafii rzymskokatolickiej, Jan Kanty Stasik, z pochodzenia Podhalanin, odradzał:

– My jesteśmy tutaj od pięćdziesięciu lat. Ale tyle samo czasu nie ma tutaj Łemków[1].

Po latach 40. przyszły 50. Powołano Tatrzański Park Narodowy, zaczęła się likwidacja pasterstwa wysokogórskiego. Pierwszy redyk z Podhala wyruszył w Małe Pieniny, następne w Beskid Niski i Bieszczady. Trzeba było wykarmić owce, rozmnożone na niespotykaną skalę skutkiem hitlerowskich przepisów (okupanci nakładali kontyngenty na mięso wołowe, baranina im nie smakowała).

W Bieszczadach po wojnie domowej i przesuwaniu granicy prawie nie było autochtonów. Inaczej w Beskidzie Niskim. Część miejscowych nie dała się wysiedlić. Adam Chowaniec z Łabowej osiem lat żył w zamaskowanej leśnej ziemiance na stokach Margoni. Na jego dymną czyli kurną chyżę, pozostawioną we wsi, nikt z osadników jakoś się nie połakomił. Powrócił do niej mniej więcej wtedy, gdy Władysław Gomułka do Białego Domu. Niektórzy Łemkowie zostali, bo w porę zmienili obrządek na rzymskokatolicki albo odważny proboszcz z sąsiedniej polskiej wsi powystawiał im lipne świadectwa chrztu. Ale był to sposób niepewny, władza nie tak łatwo dawała się mamić. Rodziny K. nie wysiedlono – tato czyli няньо był dróżnikiem, czyścił rowy i łatał dziury w cesarskim gościńcu, piastował więc stanowisko o strategicznym znaczeniu. Część wróciła z wygnania w 1955-1956 roku. Więc ludzie byli. Bardzo niewielu, w porównaniu do stanu przedwojennego około dziesięciu procent, ale byli. Tutejsi, gazdowie z dziada pradziada, okaleczeni psychicznie, poznaczeni nieludzką krzywdą. A naprzeciw nich podhalańscy pasterze – zdobywcy, konkwistadorzy, poczynający sobie jak w podbitym kraju.

Łemkowie, z którymi o tym rozmawiałem, mieli największy żal do górali o dewastację kapliczek i przydrożnych krestów, wypas na cmentarzach i obsianych polach uprawnych oraz zamienianie cerkwi w stajnie dla owiec i bydła (mogę wymienić kilka, choć sprawy nie drążyłem, jedynie starałem się zapamiętać co opowiadano). Teodor Kuziak, urodzony w Bartnem, namalował obraz przedstawiający wystrojonego Podhalanina, wpędzającego owce do cerkwi w Bielicznej, i podpisał: „Góralu, czy ci nie wstyd…". Kierdel przed wyruszeniem w drogę był zwyczajowo kropiony wodą święconą, każdy redyk wyruszał w asyście Jegomościa – ale jakoś, o ile mi wiadomo, nie znalazł się duchowny, który by wyjaśnił swym wiernym, że cerkiew to świątynia, jak w Ludźmierzu, Dębnie, Harklowej, Kościelisku. Lecz góralska bogobojność przecie nie zamarła. Opowiadano, że gdy owce spędzono do cerkwi, a baca z juhasami ułożyli się do snu na chórze, ktoś dla śpasu nakrył głowę białą płachtą, stanął za carskimi wrotami i jęknął: „Uuuu, Hospody pomyłuj, uuu!". Juhasi w jednej sekundzie zerwali się i rzucili do ucieczki, przepychając na schodach, któryś spadł, złamał nogę. A więc jednak czuli na swój sposób, że są w miejscu uświęconym.

Nie widziały się góralom, pasącym w Beskidzie Niskim, miejscowe krzyże. Nie do takich przywykli. Jedne z dolną belką skośną, inne podwójne lub potrójne. Wśród katolików obrządku łacińskiego żyje legenda o sroce, która porwała gwóźdź, kiedy Chrystusa przybijano do krzyża, więc nałożono stopy na siebie i przebito jednym gwoździem. Chrześcijaństwo wschodnie nie zna tego apokryfu, stopy Ukrzyżowanego na Łemkowszczyźnie są (na ogół) jedna obok drugiej, przebite dwoma gwoździami. Jeśli był malowany na blasze, wystarczyło odłamać albo po prostu nie odnawiać, sama rdzewiała. Kamienne figury na ogół przetrwały. Za to drewniane czy metalowe poprzeczki krzyża dość łatwo odpiłować. Od razu robi się świątobliwiej, prawda?

Podobnie traktowano wnętrza cerkwi, zamienionych w kościoły zachodniego obrządku. O tych dewastacjach sporo pisano; dodam jedynie, że osadnicy bardzo nie lubili słowa „cerkiew". „To jest kościół, proszę pana, nie cerkiew" – poprawiano mnie dobitnie. Osadnikom szczególnie zależało, aby cerkwie nie były cerkwiami. Zabiegali o to również w języku. W ich mniemaniu była to, jak przypuszczam, forma pobożności. Powstał dziwny podział: słowa „cerkiew" używali inteligenci i turyści, słowa „kościół" głównie miejscowi.

Taka pobożność, wymieszana z tępą agresją, objawia się co jakiś czas w różnych formach. W Zakopanem wybuchła afera, bo plastyk, projektując plakat imprezy folklorystycznej, namalował gigantyczną ciupagę wbitą w Giewont, ale bez krzyża. Dopatrzono się w tym zamachu na religię i tradycję podhalańską. Innym znów razem, nie w związku z powyższym, na ulicy Kościeliskiej powieszono transparent „Brońmy krzyża na Giewoncie", a gdy po paru miesiącach w miejscowej gazecie ukazał się felieton, że płótno wyblakło, jest brudne, wiatr je poszarpał, należałoby zdjąć – miejscowy duszpasterz strasznie się oburzył na autora: „Nam tu nie potrzeba takich górali ze wzgórz Golan!".

Podniosła się fala oburzenia, gdy w telewizji pokazano przez sekundę Giewont z wymiksowanym krzyżem.

Mimowolnym sprowadzeniem takiego sposobu myślenia *ad absurdum* było kazanie w kościele na Bystrem, potępiające reklamę papieru toaletowego, białego baranka, który duszpasterzowi skojarzył się z wielkanocnym. Świętokradztwo! Była z tego międzynarodowa beczka śmiechu.

Bodaj najbardziej dojmujący konflikt łemkowsko-podhalański trwa wokół greckokatolickiego cmentarza w Czertyżnem, nieistniejącej wsi powiatu gorlickiego. Hruby Gazda imieniem Jan – rolnik, budowlaniec i biznesmen – urodził się i mieszka w sąsiedniej Banicy, ale jego przodkowie wywodzą się z Ochotnicy Górnej, serca Gorców. Sprawił sobie cyfrowane portki, wdziewa je na szczególne okazje. Udzielił obszernego wywiadu w sprawie cmentarza, a sposobiąc się do fotografii, wsadził na głowę kłobucek i uniósł w górę ciupagę, jakby zamierzał odtańczyć zbójnickiego.

– Janosik mnie tu przezywają – oznajmił skromnie.

Z dumą podkreśla swe góralskie pochodzenie. W tym miejscu można by przypomnieć, że w dawnej gwarze podhalańskiej istniało ogólnie zrozumiałe pojęcie *honorność*. Można by też powtórzyć siedem grzechów głównych z katechizmu (pierwsze pycha, drugie chciwość), zacytować *Wskazania dla synów Podhala* Władysława Orkana oraz rozmyślania o szczególnej religijności górali, autorstwa innego piewcy tej ziemi. Ale byłoby to nieznośnie ckliwe, lepiej trzymać się faktów[2].

W lipcu 1994 roku rodzina Madzelanów ogrodziła cmentarz w Czertyżnem, na którym leżą ich przodkowie. Jesienią tegoż roku Hruby Gazda kupił od Agencji Własności Rolnej Skarbu Państwa 61 hektarów wraz z cmentarzem, którego jakoby nie było na mapach, więc Agencja o nim nie wiedziała, choć był otoczony parkanem i miał dwujęzyczną tablicę informacyjną. Nowy właściciel wybrał się pod Gorzów Wielkopolski, dokąd wysiedlono Madzelanów, i zaproponował odstąpienie dwóch hektarów lasu wraz z cmentarzem, za niemałą sumę.

– Ty chcesz kośćmi naszych dziadów handlować?!

– Bede kcioł, to spychem rozepchom wos cmentarzyk, to je moje[3].

Po skargach do prezydenta Kwaśniewskiego Hruby Gazda zobowiązał się na piśmie, że nieodpłatnie przekaże cmentarz parafii greckokatolickiej w pobliskiej Śnietnicy. Upłynęło kilka lat, nie przekazał[4]. Ludzie prawdę gadają, że na Podhalu prawo jakoś się nie przyjęło. Najwyraźniej ta góralska norma zapuszcza korzenie w Beskidzie Niskim.

Nie jestem prawnikiem, lecz biorąc na tak zwany zdrowy rozum – los cmentarza, miejsca o szczególnym znaczeniu, nie powinien zależeć od czyjegoś widzimisię. Czy Agencja, instytucja państwowa, może go sprzedać osobie prywatnej? Jeśli mimo wszystko tak się stało, przyjmijmy że z niewiedzy czy skutkiem urzędniczego błędu, jest za ów błąd odpowiedzialna i winna go naprawić. Góralska *honorność* jakoś nie przyszła z pomocą, jako że nie jest pojęciem z kodeksu cywilnego, ani nawet, jak się okazuje, nie należy do współczesnego obyczaju. Bo przecie jeśli ktoś mieni się góralem, to liczy się z opinią góralską. A ta, jak widać, jest w tej sprawie głucha. Dziś prawdziwych górali już nie ma?

Gdy dolina Czertyżnego jeszcze była w gestii państwowej, przy drodze ktoś postawił „ruski" krzyż, zbity z okrąglaków, z napisem: НА ТОМУ МІСЦИ СТОЯЛА ЧЕРТИЖНЯНЬСКА ЦЕРКОВ (w tym miejscu stała czertyżniańska cerkiew). Gdy grunty przeszły w ręce Hrubego Gazdy, krzyż zniknął.

Wybrałem się tam jesienią piętnastego roku. Cmentarz był, lecz tabliczka ЦМІНТІР CMENTARZ leżała w krzakach. Kto ją zerwał – niedźwiedzie, jelenie?

To nie jedyna taka sprawa. Piotr Czuchta ze Zjednoczenia Łemków mówi o cmentarzach w Krywej i Bielicznej. „Następne szykowano na sprzedaż w najbliższym czasie".

Każda z tych krzywd to osobna historia. Jedno mają wspólne: w żadnej z nich nie ma co liczyć na wsparcie, zdawałoby się oczywistego, sojusznika – ruchu podhalańskiego, skądinąd zasłużonego i prężnego. Łemkowie świetnie o tym wiedzą.

Więc *kany* to poczucie chłopskiej wspólnoty, którą głosił Orkan, ta *honorność*? Albo *kajsi sie straciéła*, albo po prostu nigdy jej nie było, zaś wykreowali ją na swój użytek młodopolscy artyści. Na przykład Kazimierz Przerwa-Tetmajer, który pouczał górali, jak należy odczytywać legendę o śpiących rycerzach:

Cy som nie jest w naskik chłopskik piersiak zaśpioni śpiący rycérze i cy pote ta skała, kany śpiom, to nie my?... .

Czy to oznacza, że prawdziwych góralskich herosów – takich młodopolskich: krzepkich, inteligentnych, utalentowanych, ale przede wszystkim honornych – już nie ma?

Ależ są, tylko dostosowali kostiumy do współczesnych potrzeb. W czasach neoromantyzmu byli neoromantyczni, zaś w naszej epoce dysko-błysko odgrywają swą rolę w podobny sposób, ale po dzisiejszemu. Zmieniają się jedynie zewnętrzne formy kiczu, co jest rzeczą oczywistą, bo kicz ma to do siebie, że dostraja się do aktualnych prądów, wychodząc naprzeciw aktualnym potrzebom.

Obraz Podhalan narzuciło polskiemu społeczeństwu zakopiańskie *dobrańsze niż gdzie indziej towarzystwo*, w pierwszym rzędzie Stanisław Witkiewicz, między innymi moją ukochaną książką *Na przełęczy*[5].

(...) Górale, mając nadzwyczaj proporcjonalne członki, małe stopy i ręce, odznaczają się przy tym niezwykłą zwinnością, lekkością i dobitnie akcentowaną celowością ruchów.

(...) Ponieważ to podobieństwo między treścią opowiadań Homera i Sabały mogłoby stanowić materiał osobnego studium, nie chcę zajmować tu miejsca dalszym tej sprawy rozbiorem, zaznaczę tylko, iż wartość artystyczna Sabały opowiadań, podług mnie, nieczęsto ustępuje pieśniom Homera.

[o Jurgowiance] To: haj! Jest takie, że niektórzy z nas po prostu słaniają się, słysząc to dziwne gędzielenie jakby jakiegoś ptaka cudnego.

Siedzi oto na kamieniu pod smrekiem, z wdziękiem, spokojem i prostotą tak wykwintną, jakiej nie daje żadna, najbardziej staranna tresura salonowa.

Słaniają się, słysząc gędzielenie?

Widać od pierwszego rzutu oka, co prawda po pół wieku systematycznej lektury, ile może zdziałać egzaltacja jednego artysty, gdy trafi na podatny grunt i przeistoczy się w pewnik, zostanie uznana za rzeczywistość. Minęło stulecie z okładem, a wciąż słyszymy o niezwykłej, nadludzkiej, heroicznej góralszczyźnie.

Neoromantyzm żyje, choć w przebraniu. Sto lat temu Michał Pawlikowski przetłumaczył kilkanaście strof *Iliady* na gwarę, zdaniem tłumacza „jedyną żywą polską mowę epicką".

Panno Święta! Ty sama zaświadcz, jako było
Wtedy, kiedy pasyją rozsierdził się wściekłą
Peleusowy Achil. Tak się porobiło,
Że moc od gniewu tego zacnej krwie pociekło
I poniejedne życie chłopa ostawiło
Psom i hawraniom i precz wędrowało w piekło.
Tak już Bóg chciał od kiedy gniewy swoje kida
W nogach wartki Achilles i harnaś Atryda[6].

Nasuwa się tu skojarzenie z *Historią filozofii po góralsku* księdza profesora Józefa Tischnera, przekładem *Nowego Testamentu* na podhalański, śpiewogrą *Na szkle malowane* Ernesta Brylla czy filmem *Janosik, prawdziwa historia* (2009), co prawda rozgrywającym się na Słowacji, ale bezwiednie kojarzonym z Podhalem.

Półtora stulecia temu Podhale i Łemkowszczyzna niewiele się różniły poziomem materialnym. Tu i tam bieda, dzisiaj niewyobrażalna. Dwudzieste stulecie wykopało przepaść między dwoma regionami tych samych północnych stoków Karpat. Podhalanie i Łemkowie, ongiś bliscy krewni, żyją dzisiaj na innych planetach. A jeśli czasem się spotkają, nie mają sobie nic do powiedzenia.

Kilka razy do roku wpadam do Zakopanego w różnych sprawach i oddycham, a raczej posapuję z ulgą, że tu nie mieszkam, choć niewiele brakowało. Ale czasem tęsknota bez uprzedzenia chwyta za gardło, jak choćby przed paroma laty, po przeczytaniu w gazecie, że poniżej Drogi pod Reglami, ulicami Strążyską, Bogdańskiego, Drogą do Daniela, Drogą na Buńdówki, Mraźnicą, nawet po Małym Żywczańskim jesienią spacerują niedźwiedzie. Oczywiście wiem, że żyją również w Beskidzie Sądeckim, Niskim i Bieszczadach, ale te tatrzańskie jakoś bliższe sercu, bo przecie *naskie*, cóż na to poradzę, „czucie i wiara silniej mówi do mnie"… Sposobią się do snu zimowego, jedzą na co trafią, mieszkańcy proszeni są o częste opróżnianie śmietników, zrywanie jabłek z drzew, zbieranie ich z trawy, bo niedźwiedzie mają znakomity węch. A skoro się przyzwyczają, będą przychodzić częściej i nauczą tego swoje młode.

Tam jest zabudowa jedyna w swoim rodzaju. Jak ją nazwać – osiedlem, kolonią, przysiółkiem, góralsko-inteligencką dzielnicą willową, pensjonaciarnią? Tęskno mi się zrobiło. Niedźwiedź może ot tak, podejść i zajrzeć w okna. Nie moje.

**Przypisy**

1 Adam Rzepecki, *Podhale na Łemkowszczyźnie*. „Nasze Strony", 28 września 1997.
2 Henryk Szewczyk, *Sprzedane groby. Czy Łemkowie odzyskają swój cmentarz?* „Gazeta Krakowska", 29 października 1989.
3 Szewczyk, *Sprzedane…*, dz. cyt.
4 Szewczyk, *Sprzedane…*, dz. cyt.
5 Ireneusz Dańko, Witold Piecuch, *Prywatne groby*. „Gazeta Wyborcza" 16 maja 2000.
6 Kazimierz Przerwa-Tetmajer, *Śpiący rycerze (Jak by o nich chłop opowiedzieć powinien)*.
7 Stanisław Witkiewicz, *Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr*, Warszawa 1891.
8 *O wojnie Greków z Trojanami*, „Lamus" 1909, nr 1, i 1912-1913, nr 4. Za: Julian Tuwim, *Cicer cum caule czyli groch z kapustą, panopticum i archiwum kultury*, Czytelnik, Warszawa 1958.

STANISŁAW KRAJEWSKI

# Nie ma już (w Polsce) prawdziwych Żydów

W kultowej książce Stanisława Witkiewicza *Na przełęczy*[1] znajduje się opis „Żydka na Zawracie". Witkiewicz pisze z dużą odrazą o niespodziewanym przybyszu, który przedefilował przed wesołą kompanią „ponów" i obsługujących ich górali. Pomija fakt, że ów „Żydek" najwyraźniej sam, bez góralskich przewodników, doszedł w to samo miejsce. Pisarz skupia się na tym, że sama obecność Żyda nie pasuje do beztroskiego momentu, wprowadza posępny wątek, bruka krajobraz, zakłóca czystość chwili. W środowisku ludzi, którzy mają żywy stosunek do tej książki – niegdyś sławnej, obecnie będącej raczej daniem dla koneserów – ów obrazek jest dość znany, bo przywoływali go ostatnio różni poczytni autorzy, w tym, krytycznie, Michał Jagiełło. Mniej się natomiast pisze – a może wcale nie pisze? – o drugiej scenie z udziałem tego samego bohatera. Pod koniec książki opisany jest tłumek w schronisku nad Morskim Okiem. Oczywiście chodzi o dawne schronisko, bo opisywana wyprawa miała miejsce pod koniec lat 80. XIX wieku. W okropnie brzydkim – jak pisze Witkiewicz – pomieszczeniu pojawia się znowu ten sam „Żydek". Tym razem pomimo dystansu, jaki pisarz wobec niego odczuwa, określa go jako „naturę poetyczną". Ten wpisuje bowiem poezje do księgi pamiątkowej. Poetycka kreatywność owego „Żydka" skłania Witkiewicza do przezwyciężania przychodzącego mu natychmiast na myśl antyżydowskiego komentarza. Pisze: „Antysemita podpowiadał: «Aj! waj», lecz musiał się zgodzić, że hebrajska apostrofa (…) wyrażała z siłą i charakterem jego temperament".

Warto zauważyć, że Witkiewicz jest najwyraźniej obznajmiony ze świeżym wówczas terminem „antysemityzm", który ukuty został zaledwie kilka lat wcześniej, w 1879 roku. Zakłada też najwyraźniej, że jego czytelnicy również rozumieją to słowo. Z pewnością oddaje ono dobrze znajomą rzeczywistość. Wedle *Encyclopaedia Britannica* (nie wiem, czybym chciał ją cytować zamiast Wikipedii, gdyby nie to, że znam autora, Michaela Berenbauma, i myślę, że mu można ufać; a czy można ufać Wikipedii?) ten termin powstał, by opisać „antyżydowskie kampanie, które miały miejsce w owym czasie w Europie Środkowej"[2]. Zresztą do Wiednia, gdzie ów termin wymyślono, jest z Tatr niedaleko. A dokładnie wtedy, gdy opowieść Witkiewicza ukazywała się drukiem, urząd burmistrza obejmował Karl Lueger, który uczynił z antysemityzmu siłę napędową swojej agitacji wyborczej. Sądząc po tekście, dla Witkiewicza odruch antysemicki był naturalny, albowiem owe antyżydowskie kampanie były takim elementem świata społecznego, który nie budził jego oporów. Natomiast nienaturalne i najwyraźniej dlań zaskakujące było odczuwanie uznania owego dla człowieka, który wykazywał nie tylko zachwyt dla Tatr, ale wyrażał go z poetycką emfazą.

Wedle relacji Witkiewicza opisywany przezeń Żyd napisał najpierw ku czci Morskiego Oka czterowiersz hebrajski, potem polski, który cytuje, a następnie sonet po niemiecku. Polski brzmi tak: „Byłem przy Morskim Oku,/ Zachwyt, czar i raj!/ Powrócę w przyszłym roku/ Daj Boże! daj!". Najciekawsze jest to, że w następnym zdaniu Witkiewicz pisze tak, jakby wiedział, co jest w tekście hebrajskim. Mianowicie – czytamy – poeta woła w niej: „Chciałbym mieć tysiąc oczu, żeby patrzeć w twoje jedyne!". To jedyne, czyli oko Morskie. Skąd miał pisarz wiedzieć, co napisał ów intrygujący wielojęzyczny turysta? Ponieważ nic nie wskazuje na to, by znał hebrajski; musiał mu to ktoś przetłumaczyć. I to na miejscu, bo przecież nie mógł zrobić zdjęcia komórką, by potem komuś pokazać. Kto tłumaczył? Jedyna hipoteza, która przychodzi mi do głowy, to to, że sam ów „Żydek" na prośbę Witkiewicza mu to przetłumaczył. Jednak w tekście *Na przełęczy* nie ma o tym żadnej wzmianki. Widać, że przekroczenie bariery wynikającej z różnicy stanów nie jest dla Witkiewicza możliwe. Wobec górali jest to możliwe, oczywiście na swój paternalistyczno-romantyczny sposób, ale nie w tym przypadku[3].

Spróbujmy wyobrazić sobie tego człowieka, który zakłócał porządek świata uznany za naturalny, taki mianowicie, że na przełęczach jest miejsce dla górali i dla „ponów", ale nie dla kogoś innego. No, jeszcze żołnierze cesarsko-królewskiej armii mogli się w górach znaleźć. Ale na pewno nie Żydzi. Na szczęście nie musimy wysilać wyobraźni, by zobrazować owego przybłędę, bo Witkiewicz narysował jego portret, podpisując go „żydowski poeta". Gdy porównać go z wizerunkami innych taterników niegórali, można zauważyć, iż miał dłuższy płaszcz i inny krój kapelusza. Z opisu wynika też, że nosił niemodne spodnie. Z obecnej perspektywy te różnice nie wydają się istotne. Jednak z ówczesnej różnica musiała być zasadnicza. Strój najwyraźniej świadczył o żydowskości owego człowieka, i było to oczywiste dla wszystkich. Ów poeta był Żydem w pełnym sensie tego słowa. Musiał różnić się od osób, które będąc Żydami, tzn. mając żydowskich przodków, bywały w „dobrym towarzystwie", do którego należał Witkiewicz. Gdy pokolenie później południową ścianę

Zamarłej Turni zdobywał zespół, w którym był Leon Loria, jego przynależność do towarzystwa nie budziła wątpliwości. On bowiem zupełnie nie był tradycyjnym Żydem, można więc zadawać pytanie, czy w ogóle – czy naprawdę – był Żydem.

Tymczasem opisany w *Na przełęczy* turysta miał żydowski strój, styl bycia, miał poczucie, że nie należy ani do „ponów", ani do górali. Bliska mu – można sądzić – była żydowska religijność; trudno sobie wyobrazić, by miał jakiekolwiek niejasności co do swojej tożsamości. Znał żydowskie języki, bo jestem pewny, że musiał też znać jidysz, a ponadto potrafił pisać poezje i po polsku, i po niemiecku. Jego polski czterowiersz, niezależnie od klasy literackiej, świadczy o tym, że – choć od stu lat Polski nie było na mapie – był polskim Żydem. Prawdziwym polskim Żydem[4].

Otóż takich Żydów już nie ma.

Takich nie ma. Czy można również rzec, że w ogóle nie ma prawdziwych Żydów? Tak właśnie od wielu dziesięcioleci myśli wielu Żydów na świecie. I nie tylko Żydów. To samo mówili liczni Żydzi, którzy – wychowani w II Rzeczypospolitej – znaleźli się w powojennej Polsce: ich rodzin, ich środowiska, znajomych, tradycyjnego stylu życia już nie było. Nie było też środowisk, które żyły żydowskim życiem, choć zerwały z tradycyjnym stylem, wyznaczonym przez wymogi religijne. Faktycznie, gdy porównać świat żydowski przedwojennej Polski z sytuacją powojenną, jedynym zwięzłym podsumowaniem może być zdecydowane stwierdzenie: Żydów nie ma.

Nie należy jednak rozumieć tego dosłownie. Spośród trzech i pół miliona Żydów wojnę przeżył co dziesiąty. Większość w ZSRR. Po wojnie ok. 300 tys. Żydów wyłoniło się z ukrycia, wróciło z niemieckich obozów, przyszło z Armią Czerwoną, przybyło ze Wschodu w ramach repatriacji – głównie w latach 1945-46 oraz po 1956 roku.

W Muzeum Historii Żydów Polskich (którego mam zaszczyt być współtwórcą[5]) w sali pokazującej początki okresu powojennego znajduje się mapa przedstawiająca miasta „żywe" i „martwe". Martwe to te, w których nie ma żadnych Żydów. Żywe to pozostałe, tzn. takie, w których jest choćby minimalna społeczność żydowska. Około połowy to miasta „żywe". Mimo to nie ma mowy o życiu choćby zbliżonym do przedwojennego czy w jakimś stopniu normalnym. Nie tylko z powodu zniszczeń i doskwierającej wszystkim biedy. Przed wszystkim z powodu osamotnienia. W tych miastach mieszkają ocalali z Zagłady, niedobitki, ludzie po strasznych doświadczeniach i na ogół bez rodzin. Nienormalność jest podstawą ich życia. Zarazem – bardzo próbują funkcjonować normalnie. Bo nienormalność ich określa, ale czy musi zawsze ich definiować? Gdyby tak było, byliby skazani na nienormalność, na jakieś niby-życie, brak życia prawdziwego. Byliby jakby nieprawdziwi. Tymczasem oni są prawdziwi, a niektórzy niezwykle energiczni i aktywni. I wpływają na losy innych. Weźmy np. Kielce w połowie 1946 roku. Tam Seweryn Kahane, przewodniczący lokalnego Komitetu Żydowskiego, dbał o tamtejszych Żydów; nastoletnia Belka Gertner była redaktorką biuletynu wydawanego przez młodzież syjonistyczną przygotowującą się do wyjazdu do Palestyny; inni byli odlegli od zorganizowanej społeczności żydowskiej: Andrzej Kornecki był szefem wojewódzkiego UB, Tadeusz Zarecki był prezydentem Kielc; byli i tacy, jak Herszel Sokołowski, który odzyskał swój dom i szybko go sprzedał, by opuścić miasto i Polskę.

Opuścić Polskę – to był cel większości ocalałych Żydów. Jeszcze w latach 40., w ciągu kilku lat powojennych, przez Polskę przewija się ponad ćwierć miliona Żydów. To nie jest mała liczba. To znaczy: jest ona mała w porównaniu z przedwojniem, ale nie tak mała, by nie było wśród nich prawdziwych Żydów, by nie dało się odtwarzać elementów żydowskiego życia. Rzeczywiście, podjęto wiele takich prób. Jednak były one naznaczone ambiwalencją: Żydzi rzadko widzieli swoją przyszłość w Polsce. Przez pierwsze kilka, a także przez pierwsze kilkanaście powojennych lat oni się przez Polskę właśnie przewijają, szukając innego miejsca. Tylko stosunkowo nieliczni zostają. Większość wyjechała. Powody były różne. Wspólny był ponury cień rzucany przez świeżą pamięć Zagłady. W różnym stopniu oddziaływały na poszczególne osoby inne okoliczności: niemożność powrotu do swoich domów, których nie było lub zajął je ktoś inny; niestabilność sytuacji w Polsce; narastająca władza komunistów; zagrażająca przemoc – zarówno ogólna, jak i skierowana właśnie przeciw Żydom (zresztą ochroną przeciw niej mogli być tylko komuniści – i to wcale nie zawsze). Niezależnie od sytuacji w Polsce niektórzy marzyli o budowaniu żydowskiej suwerenności w Ziemi Izraela, a jeszcze inni uznali, że tylko państwo żydowskie zapewni im bezpieczeństwo. Po pogromie kieleckim z 4 lipca 1946 roku – w którym zginęli zresztą i przewodniczący Kahane, i Belka Gertner – zapanowała wśród Żydów panika emigracyjna. Wielka fala emigracyjna została przystopowana: w 1948 roku granice zostały uszczelnione. Potem, od 1949 roku, władze chętnie pozwalały na wyjazd kapitalistom oraz „elementom klerykalnym i syjonistycznym", ale nie wypuszczały „robotników i inteligencji pracującej". Te możliwości skończyły się zresztą w roku 1951. Po 1956 wyjechać mogli ci, którzy nie zdążyli wcześniej, lub ci, którzy się zdecydowali, choć przedtem nie mieli takich zamiarów. Bo nie brakowało i takich.

Żadne okoliczności nie działają bowiem automatycznie. Zawsze rozważa się racje za i przeciw. Wyjeżdżają ci, którzy nie mają dostatecznych kontrargumentów. Spośród Żydów polskich po kilku latach, a tym bardziej po kilkunastu latach od wojny, została w Polsce mniejszość. Decydowali się na to z powodów

rodzinnych, np. małżeństwa, zawodowych, np. możliwości kariery, a także z powodów ideologicznych, czyli wiary, że nowy socjalistyczny ustrój przyniesie lepszy świat, a w nim równość. Wreszcie, *last but not least*, część pozostawała w kraju z powodu głębokiego spolszczenia, które skłaniało do tego, by mieszkać tylko w Polsce. Antoni Słonimski zapytany, czy wraca na dobre, odparł: „Na dobre i na złe".

Dylematy, przed którymi stali, dobrze zobrazują przejścia Aleksandra Bardiniego. Jak wspominał (w mojej obecności), był w Krakowie, gdy usłyszał o pogromie kieleckim przez radio: „Nie dokończyłem golenia, spakowałem się i wyjechałem". Robił teatr wśród uchodźców w Monachium – w jidysz; potem w Ameryce. Jednak nie odnalazł się za oceanem. Wrócił w 1950 – akurat wtedy, gdy inni wyjeżdżali. Jak wiadomo, stał się wielkim autorytetem w świecie teatru i filmu – był reżyserem, aktorem, muzykiem, a przede wszystkim pedagogiem. Nie wiem, czy bywał na Zawracie, ale nawet przed wojną na pewno niczym by się nie wyróżniał spośród turystów. A przecież był Żydem nie tylko z pochodzenia. Przed wojną zaczynał działalność muzyczną i teatralną w zespołach żydowskich. W latach 30. grał ponadto w Teatrze Polskim, a od roku 1950 funkcjonował wyłącznie w ogólnopolskim życiu artystycznym. Czy był „prawdziwym" Żydem?

Tak zadane pytanie razi. Jest widoczne, że aby na nie odpowiedzieć, trzeba by zdefiniować prawdziwość w odniesieniu do żydowskości, a to jest rzecz zbyt niejednoznaczna i kontrowersyjna, by liczyć na jakieś wiążące sformułowanie. W odniesieniu do Bardiniego pytanie o prawdziwość irytuje. Jest bowiem jasne, że jest on o wiele bardziej Żydem niż prawie wszyscy Żydzi następnego pokolenia. Zresztą też bardziej niż bardzo wielu – może: większość – mieszkających w Polsce jego rówieśników mających żydowskie korzenie.

Choć pytanie o autentyzm żydowskości Bardiniego razi i irytuje, to jednak narzuca się, gdy zważyć, jak wygląda nagrobek zmarłego w 1995 roku artysty. Na warszawskich Powązkach jest (podaję za Wikipedią) jego nazwisko, daty i łaciński napis *Requiescant in pace*. Brak nawet najmniejszego elementu żydowskiego. Choć zależało to oczywiście od rodziny, a żonę poznał, gdy w czasie okupacji ukrywał się u jej rodziny we Lwowie, to jednak ten nagrobek stanowi wymowne świadectwo. Mam bowiem przekonanie, że najlepszym sprawdzianem czyjegoś poczucia związku z żydowskim światem jest to, czy chce być pochowany na żydowskim cmentarzu[6]. Wygląda na to, że Aleksander Bardini nie chciał. Oczywiście nie był wyjątkiem.

W latach 60. w Polsce mieszkali w większości tacy Żydzi, którzy łączyli z Polską swoje życie i nie bardzo wyobrażali sobie emigrację. Jednak przeżycia, które dała nam seria wydarzeń pamiętana jako Marzec 1968, zmieniły tę sytuację. Marzec radykalnie poszerzył wyobraźnię. Antyżydowska kampania zmusiła wszystkich Żydów, nawet tych głęboko zasymilowanych, by rozważyć możliwość wyjazdu. Pamiętam rozmowy w moim domu: to był nasz problem, choć jeszcze chwilę wcześniej myśl o wyjeździe na stałe wydawałaby się absurdalna. Od tego czasu owe dyskusje pozostały ważnym wspomnieniem. Ostateczne decyzje zależały nie tylko od oceny sytuacji ogólnej, ale też od uwarunkowań osobistych: czym innym była degradacja w pracy, a czym innym wyrzucenie; czym innym prasowa kampania nienawiści, a czym innym bezpośrednie szykany. Wyjeżdżali ludzie wszelkich typów, o różnym zapleczu kulturowym, najróżniejszym stopniu żydowskości. Niektórzy młodzi ludzie dowiadywali się o swoim pochodzeniu, gdy rodzice oznajmiali im, że zdecydowali się wyjechać. Wskutek marcowej emigracji wszystkie środowiska żydowskie – nawet żydowskie w bardzo słabym znaczeniu tego słowa – czy tylko trochę żydowskie uległy rozpadowi. Znikły wszelkie miejsca będące funkcjonalnym odpowiednikiem sztetla, czyli miasteczka, którego funkcjonowanie wyznaczał rytm żydowskiego życia.

Jeśli więc po wojnie nie było już organicznych społeczności żydowskich, to po 1968 roku groził całkowity zanik jakiejkolwiek obecności Żydów w Polsce. Wydawało się, że wkrótce na Zawracie nie będzie się już pojawiał nikt, kto zna litery hebrajskie. A nawet nikt, kto ma rodzica znającego litery hebrajskie. Nie mówię o pisaniu wierszy hebrajskich. Mówię o czytaniu bądź to po hebrajsku, bądź w jidysz. Ostatni rozdział historii Żydów w Polsce dobiegał końca. Wszyscy byli o tym przekonani. Gdy na przełomie lat 70. i 80. grupka bliskich mi osób zaczęła odtwarzać zaangażowanie żydowskie i rozpoczęła praktykowanie judaizmu, nawet Konstanty Gebert – jeden z najważniejszych i najaktywniejszych naszych działaczy – mówił i pisał, że jesteśmy aberracją i nie ma dla Żydów przyszłości w Polsce. Małgorzata Niezabitowska i Tomasz Tomaszewski wydali album o polskich Żydach owego okresu. Wyszedł on najpierw po angielsku – z powodów cenzuralnych, bo po polsku mógł się ukazać dopiero po roku 1989. Pokazywali ludzi starszych i samotnych, ale pojawiło się też kilka osób młodszych. Jednak tytuł brzmiał *Remnants*, a po polsku *Ostatni*.

Ten wyrok historii wydawał się nieubłagany. A jednak został podważony dzięki przemianom 1989 roku. Zaczęły powstawać nowe instytucje żydowskie, do już istniejących doszli nowi członkowie. Działo się to stopniowo, dość powoli, ale doprowadziło do nowej sytuacji. Wbrew wyobrażeniom z lat 80. nastąpiło odrodzenie – skromne, ale niewątpliwe – zorganizowanego życia żydowskiego. Szczególnie godna uwagi jest ekspansja gmin wyznaniowych, które stały się najważniejszymi instytucjami żydowskimi. Dobrze obrazuje to liczba działających w Polsce rabinów. Po roku 1968 przez 20 lat nie było żadnego. W 1988 roku pojawił się jeden, niedługo potem drugi (Michael Schudrich, któ-

ry jednak wówczas pracował dla zagranicznej fundacji, a nie wprost dla gminy). Po następnych 10 latach pojawili się kolejni, a obecnie jest kilkunastu rabinów – od ultraortodoksyjnych do reformowanych.

Kim są członkowie gmin i innych nowych instytucji, np. dynamicznie rozwijających się JCC, czyli centra społeczności żydowskiej, w Krakowie i Warszawie? Jak łatwo się domyśleć, wobec nich można zasadnie stawiać pytanie o prawdziwość. O ile Bardini ze względu na otoczenie, w którym się urodził, dorastał, był niewątpliwym Żydem, to nie da się tego powiedzieć o prawie żadnym z uczestników obecnych instytucji żydowskich. Mianowicie znaczna większość z nich mogłaby nie stać się Żydami w jakimkolwiek zauważalnym sensie. Są, bo jakieś przeżycie, spotkanie, wyjazd lub jeszcze inna okoliczność doprowadziła do podjęcia decyzji, żeby wejść w świat żydowski, a nawet świat żydowskich instytucji. Zależało to jednak – i nadal zależy – od decyzji, która nie jest zdeterminowana ani wychowaniem, ani pochodzeniem. Najlepiej ilustruje to osoba pewnego dość jeszcze młodego Żyda z Warszawy. Ubiera się jak chasyd, wygląda jak chasyd, zachowuje się jak chasyd. Ma brata bliźniaka. Ten brat jest nadal katolikiem.

Punktem wyjścia dla prawie wszystkich dzisiejszych polskich Żydów jest polskość. Językowa, kulturowa, obyczajowa. Nie różnią się od swoich rówieśników, wychowanych po wojnie w tych samych szkołach, w tej samej kulturze. Znakomita większość pochodzi z rodzin mieszanych, mających część żydowskich przodków, nieraz małą, np. jednego dziadka. Wielu, szczególnie młodszych – obecnych trzydziesto- lub czterdziestolatków – było wychowywanych w katolicyzmie. Wspomniany wyżej bliźniak nie jest wyjątkiem. Prawie wszyscy znają z domu choinkę, choć może nie wszystkie związane z nią rytuały. Katolickie zwyczaje i zasady znają nawet ci, którzy nigdy nie byli wprost związani z Kościołem. Niektórzy mogą mieć związek anegdotyczny, np. poprzez chrzest, dokonany ukradkiem przez nianię, która w ramach spaceru z trzylatkiem zaszła do kościoła i doprowadziła do uzgodnionego wcześniej z księdzem chrztu – tak na wszelki wypadek, bo lepiej kochane dziecko zabezpieczyć na przyszłość, tę ostateczną. Inni Żydzi, o których mówię, czyli uczestnicy obecnych organizacji żydowskich, mogli stać się chrześcijanami jako dorośli – z wyboru, z powodów ściśle religijnych albo rodzinnych, albo z chęci włączenia się w potężny nurt, który jest fundamentem kultury polskiej. To się zdarzało zwłaszcza – a może wyłącznie? – w latach 70. i 80. Wówczas wyglądało to inaczej niż teraz. Obecnie te osoby często nie są aktywnymi katolikami, nieraz w ogóle nie poczuwają się do tej części swojej biografii. Dobrym przykładem jest malarka Mira Żelechower-Aleksiun, bardzo aktywna w niezależnym życiu artystycznym w latach 80. Odbywało się ono w dużej mierze w kościołach. Wspomagali je liberalni księża, którzy wydawali się wówczas ważnymi reprezentantami katolicyzmu. Urodzona w czasie wojny Żelechower nie otrzymała żydowskiego wychowania, choć jej rodzice mówili ze sobą w jidysz. Zafascynowana chrześcijaństwem przyjęła chrzest w roku 1983. Po dziesięciu latach powróciła do judaizmu, który zaczęła stopniowo poznawać[7].

Niektóre osoby przeszły więc nieoczywistą drogę, która doprowadziła ich do aktywności w życiu żydowskim. Są też tacy, zapewne liczniejsi, którzy są odlegli od świata instytucji żydowskich, nie mają poczucia związku z Żydami, a czasem są aktywnymi chrześcijanami – czy to z powodu wychowania, czy świadomego samodzielnego wyboru. Istnieją oczywiście jeszcze innego rodzaju zaangażowania ludzi mających żydowskich przodków. Istnieją na przykład osoby aktywne w którymś Kościele, które jednak mają poczucie, że są Żydami. To rodzi napięcie, które nie jest raczej widoczne w takim Kościele, ale jest wyraźnie obecne wśród Żydów. Takie osoby bowiem, chcąc nie chcąc, sugerują swoją drogą życiową prawdziwość tradycyjnego nauczania, które opisuje Żydów jako zaślepionych, bo niewidzących prawdy chrześcijaństwa. Zapewne da się to przezwyciężyć, bo po pierwsze wiele Kościołów zdecydowanie stonowało to nauczanie w ostatnich dekadach, a po drugie niczyja indywidualna droga nie musi być stawiana jak wzór dla innych[8]. Jednak bywa. Skrajnym przykładem są tzw. Żydzi dla Jezusa. Pojawili się oni i w Polsce, ale nie są traktowani poważnie w świecie żydowskich organizacji. To znaczy nie są traktowani jako ludzie, którzy naprawdę pozostają Żydami. Oni i wszelcy żydowscy gorliwi konwertyci na chrześcijaństwo faktyczne stawiają w inny jeszcze sposób problem: Kto jest prawdziwym Żydem?

Wszyscy ludzie, o których mówię, czyli obecni polscy Żydzi niezależenie od typu, stopnia i siły ich żydowskości, mają znajomych, a bardzo często również członków rodziny, którzy są katolikami. Choćby z tego powodu uczestniczą w chrześcijańskich sytuacjach: ślubach, świętach, chrztach niemowląt, pogrzebach. To ostatnie może być źródłem napięcia. Gdy zmarł ojciec bliźniaków, o których wspomniałem wyżej, ten, który wybrał ścisłą żydowską ortodoksję, nie wszedł do kościoła, w którym odbywała się msza rozpoczynająca ceremonię pogrzebu.

Polskość językowa, kulturowa i obyczajowa jest więc punktem wyjścia. To w jej ramach odbywa się bezprecedensowy proces dezasymilacji, który prowadzi do żydowskiego zaangażowania. Oczywiście dotyczy to tylko niektórych ludzi mających żydowskie korzenie. Co ciekawe, nie ma właściwie różnic między ludźmi urodzonymi w latach 40. a ludźmi urodzonymi w latach 70. Chciałbym też podkreślić, że ta dezasymilacja nie czyni ich mniej Polakami. Ważnym wymiarem tej dezasymilacji bez depolonizacji jest religia żydowska. Dla niektórych jest ważna po prostu, dla innych jako śro-

dek do uczestnictwa w życiu żydowskim[9]. Oczywiście dla wielu judaizm nie jest ważny albo nie potrafią traktować go poważnie, bo wygląda dla nich zupełnie anachronicznie. Zresztą prawie wszyscy, dopóki nie uzyskają odpowiedniej wiedzy i doświadczenia – a to jest udziałem nielicznych i trwa długo – patrzą na judaizm przez chrześcijańskie okulary kulturowe. Jednak obecnie – w przeciwieństwie do czasów, gdy w instytucjach żydowskich rządzili komuniści zbuntowani przeciw otoczeniu swego dzieciństwa – mało kto jest pryncypialnie przeciwny obecności żydowskiej religii. Co więcej, judaizm daje też bramę do formalnego uznania. Wedle prawa religijnego żydowskość dziedziczy się po matce. Dlatego wielu spośród tych, którzy mają inne pochodzenie niż to „właściwe", a zarazem zależy im na statusie w sytuacjach religijnych, wchodzi na drogę prowadzącą do konwersji. Tym bardziej mogą czynić tak ci, którzy mają mgliste pochodzenie, wiedzą lub myślą, że mają Żydów wśród dawniejszych przodków. Istotne dla sytuacji obecnej jest również to, że konwersji dokonują też czasem osoby, które nie miały żydowskich przodków, a w każdym razie nic o tym nie wiedzą.

Jeszcze pokolenie temu aktywnych Żydów było w Polsce bardzo mało, a osoby, które w jakimś bardzo luźnym sensie można by było za Żydów uważać, były najwyżej szczątkowo Żydami. Owi marginalni Żydzi przynależą do którejś z kilku kategorii, które nie wykluczają się wzajemnie: ludzie ukrywający swoje pochodzenie, zwykle od czasów wojny, ich dzieci i wnuki, które czasem nic o tym nie wiedziały; ludzie mający odległych żydowskich przodków; ludzie z rodzin głęboko zasymilowanych; ludzie pochodzenia żydowskiego z rodzin aktywnie katolickich lub protestanckich; wreszcie, *last but not least*, ludzie z rodzin komunistycznych, uciekających od żydostwa jako czegoś anachronicznego i niepotrzebnego. To z takich grup wywodzi się większość obecnych członków i działaczy instytucji żydowskich. Dotyczy to np. żydowskiej gminy wyznaniowej w Warszawie i stowarzyszenia B'nai B'rith Polin.

Nie jest więc dziwne, że pytanie o ich „prawdziwość" jako Żydów jest zadawane. Obecność ludzi po konwersji budzi opory i złośliwe komentarze niektórych Żydów, którzy podkreślają, że oni w przeciwieństwie do tamtych od dzieciństwa byli wychowywani w środowisku żydowskim. Oni są prawdziwi, a tamci to co najwyżej zjudaizowani Polacy. Czego im brakuje do „prawdziwości"? Nie jest to raczej wprost formułowane, ale jasne jest, że autentyczność ma polegać na wyrastaniu pośród Żydów, którzy przekazywali żydowski punkt widzenia, kulturę, najlepiej w powiązaniu z językiem jidysz. Wiele rzeczy jest wówczas oczywistych i nie wymaga sformułowania. Nie są one nawet uświadamiane.

Te nieuświadamiane żydowskie aspekty otoczenia były obecne i wśród ludzi bardzo odległych od jakiejkolwiek żydowskiej kultury, nie mówiąc już o języku jidysz. Na przykład brak wujków, ciotek, kuzynów to typowa sytuacja wszelkich młodych Żydów w pierwszym okresie po wojnie. Dziecko nie mogło wiedzieć, że ten brak dalszej rodziny nie jest typowy dla innych polskich rodzin.

W środowisku „żydowskich Żydów" w powojennej Polsce żydowskość jako rodzaj wrażliwości była częściej przekazywana bezsłownie niż w ramach świadomej edukacji. Łączyła się z dumą, poczuciem wtajemniczenia, a zarazem z ciężarem, zagrożeniem. W takiej optyce żadne zostanie Żydem nie wchodziło w grę. Zresztą kto by zechciał być tak dziwny, by nie powiedzieć głupi, aby tego chcieć? A poza tym – jak? Religia żydowska w tych środowiskach – czy to inteligentów, czy rzemieślników – praktycznie nie funkcjonowała. Żydzi, którzy poważnie traktowali judaizm, na ogół wyjechali już wcześniej. Choć po 1968 roku wróciła do synagogi pewna liczba osób, które wyrzucono z pracy i chciały się odnaleźć wśród ludzi podobnych sobie, to jednak prawie zawsze ich dzieci były już poza Polską. Synagoga mogła umożliwić nostalgiczny powrót do przeszłości. Nie mogła dawać podstawy do budowania na przyszłość. Konwersja nie była zatem realną możliwością.

Po 1989 życie wróciło w okolice synagogi i już sam ten fakt denerwuje starszych działaczy. Konwersje ludzi o wątpliwych żydowskich korzeniach, a nawet w ogóle bez nich, denerwują jeszcze bardziej. Jednak takie jest obecne życie. „Nowi" Żydzi kształtują je na wiele sposobów. Są wśród nich nowe, jak JCC (Centrum Społeczności Żydowskiej) – forma działania zapożyczona z Ameryki, obecnie w rozkwicie w Krakowie i w Warszawie – są stare, jak judaizm, synagoga, gmina wyznaniowa. Zaangażowanie, nieraz pasja, rosnąca wiedza, chęć poznawania tradycji religijnej, czyli – mówiąc językiem tej tradycji – studiowania Tory, zakorzenienie w świecie żydowskim, również międzynarodowym – to wszystko legitymizuje nowych Żydów. Są w świecie żydowskim napięcia; z pewnością nie każdy zasługuje na legitymizację. Jednak nawet kłótnie są oznaką życia. Świat Żydów i żydowskich instytucji uległ zmianie, ale w żadnym sensie nie utracił więzi z tradycją, historią i narodem żydowskim na świecie. To jest prawdziwy świat. Jego uznani uczestnicy to prawdziwi Żydzi.

I każdy z nich może się znaleźć na Zawracie. Niektórzy tam bywają. Może to być przewodniczący żydowskiej organizacji, jak Sergiusz Kowalski, który stoi na czele loży B'nai B'rith, lub rabin, jak Tyson Herberger, który przez kilka lat pracował jako rabin w Warszawie i we Wrocławiu. Z reguły nie da się ich na oko odróżnić od innych turystów. Ale są wśród nich i tacy, którzy często wkładają tradycyjną kapotę, jak Simcha Keller, od lat będący w Łodzi przewodniczącym gminy i sprawujący w niej funkcję rabina. Kiedyś miał inne nazwisko, związany był z muzyką alternatywną, potem został chasydem. Pasja do Tatr łączy wszystkie etapy

jego życia. Tak jak łączy – mimo wszelkich różnic co do żydowskości i judaizmu – jego, Sergiusza Kowalskiego, mnie i wielu innych. Nie jesteśmy mniej prawdziwi niż „Żydek na Zawracie". Możemy za nim powtarzać: „Powrócę w przyszłym roku/ Daj Boże! Daj".

* Rozszerzony tekst referatu przedstawionego na V Zakopiańskich Spotkaniach Antropologicznych w Zakopanem, Muzeum Tatrzańskie, Galeria Władysława Hasiora, 12.12.2015.

**Przypisy**

1 Stanisław Witkiewicz, *Na przełęczy*, Wydawnictwo Literackie, 1978. Pierwodruk 1889, ostatnie wydanie 2013.

2 Anti-Semitism, hostility toward or discrimination against Jews as a religious or racial group. The term *anti-Semitism* was coined in 1879 by the German agitator Wilhelm Marr to designate the anti-Jewish campaigns under way in central Europe at that time.

3 Hipotezę, że tłumaczenia dokonał dla Witkiewicza sam autor, przedstawiłem na konferencji w Zakopanem w grudniu 2015 r. Wtedy Zbigniew Benedyktowicz zaproponował, by odnaleźć tę księgę pamiątkową, a Piotr Mazik poinformował mnie, że jest ona przechowywana w schronisku w Morskim Oku! W styczniu 2016 r. Piotr Mazik dowiedział się, że księga została stosunkowo niedawno wypożyczona – i nie wiadomo, gdzie się znajduje. Jeśli ktoś wie i przeczyta te słowa, jest proszony o kontakt.

4 Fragment początkowy tego eseju – aż do tego momentu – pokrywa się w zasadzie z początkową częścią innego artykułu tego samego autora, *Tatry, Żydzi, tożsamość*, zamieszczonego w kwartalniku „Tatry" 2016. Ów artykuł rozwija temat w zupełnie inny sposób niż niniejszy.

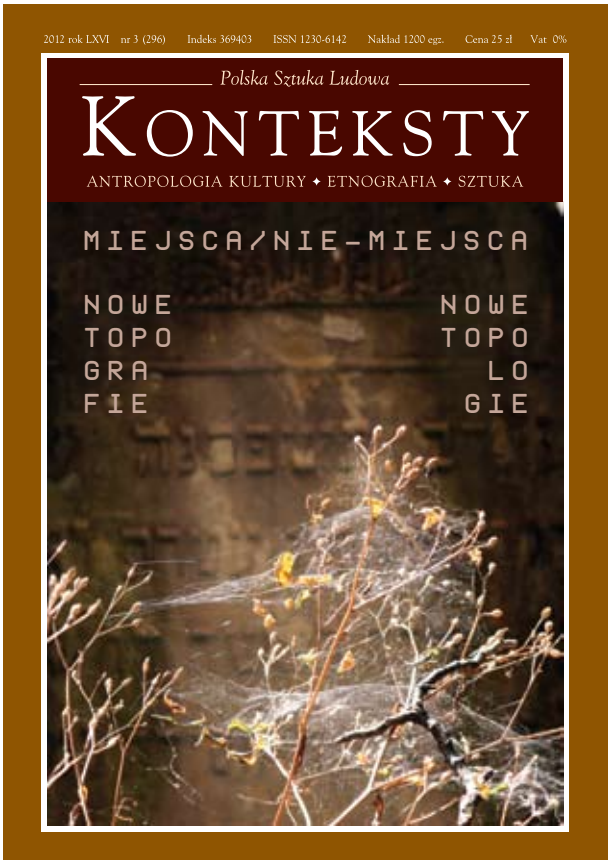
5 Opisywane w tym artykule fakty są przedstawione w ostatnim rozdziale w katalogu do wystawy (*Powojnie, od 1944 do dziś*, [w:] *Polin. 1000 lat historii Żydów polskich*, red. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Antony Polonsky, Muzeum Historii Żydów Polskich 2014, 351-401) lub w pozycjach w nim wymienionych, w tym: Feliks Tych i Monika Adamczyk-Garbowska (red.), *Następstwa zagłady Żydów. Polska 1944-2010*, Wyd. UMCS, ŻIH, Lublin 2011; Alina Cała, Helena Datner-Śpiewak (oprac.), *Dzieje Żydów w Polsce 1944-1968. Teksty źródłowe*, Warszawa, ŻIH 1997; *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe* (red. Gershon Hundert), http://www.yivoencyclopedia.org/. Zob. też książki o tożsamości Żydów wymienione w ostatnim przypisie.

6 Takie „cmentarne" kryterium żydowskości zaproponowałem w eseju *Kto jest Żydem?* włączonym do książki *Żydzi i…* (Austeria, Kraków 2014).

7 Por. jej literacką biografię pióra Moniki Braun pt. *Mona*, Via Nova, Wrocław 2016.

8 Omawiam to dokładniej w eseju o Edycie Stein w książce *Tajemnica Izraela a tajemnica Kościoła*, Biblioteka Więzi, Warszawa 2007.

9 Nieco więcej o dezasymilacji jest np. w mojej książce *Nasza żydowskość*, Austeria, Kraków 2010. Jest też o tym i o innych tematach omawianych w niniejszym tekście szereg książek dotyczących tożsamości współczesnych polskich Żydów oraz książek zawierających obszerne wywiady. Są wśród nich: Irena Hurwic-Nowakowska, *Żydzi polscy (1947-1950). Analiza więzi społecznej ludności żydowskiej*, IFiS PAN, Warszawa 1996; Małgorzata Melchior, *Społeczna tożsamość jednostki. W świetle wywiadów z Polakami pochodzenia żydowskiego urodzonymi w latach 1944-1955*, ISNS UW, Warszawa 1990; Joanna Wiszniewicz, *Życie przecięte. Opowieści pokolenia Marca*, Czarne, Wołowiec 2008; Katka Reszke, *Powrót Żyda. Narracje tożsamościowe trzeciego pokolenia Żydów w Polsce po Holokauście*, Austeria, Kraków 2013; Mikołaj Grynberg, *Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne*, Czarne, Wołowiec 2014; Irena Wiszniewska, *My, Żydzi z Polski*, Czarna Owca, 2014.



MAŁGORZATA SADY

# Alfred Schreyer – arystokrata ducha z Drohobycza

Alfred Schreyer – muzyk, uczeń Brunona Schulza, ostatni Żyd drohobycki urodzony przed wojną. Urodzony w 1922 roku, jedyny syn Bena Schreyera, chemika wykształconego w Zurychu i farmaceutki Leontyny Arzt. Uczeń Józefiny Szelińskiej i Brunona Schulza. W czasie wojny stracił całą rodzinę, był więźniem obozów pracy i obozów koncentracyjnych w Polsce i Niemczech. Po wojnie wrócił do Drohobycza. Był muzykiem. Muzyką parał się od wczesnych lat i to ona podczas wojny ocaliła go przed śmiercią. Po ukończeniu konserwatorium we Lwowie uczył w drohobyckiej szkole muzycznej. Jednocześnie występował w zespołach muzycznych, śpiewał, grał na skrzypcach, prowadził chór polski. Kiedy ukończył 80 lat, założył Trio Alfreda Schreyera (nazywał je „niesłychanie świętą trójcą"), wykonujące przedwojenne polskie szlagiery i muzykę klezmerską. Był strażnikiem pamięci dawnego Drohobycza, dotknięciem przeszłego czasu. To dzięki niemu odkryte zostały malunki naścienne Brunona Schulza. Mistrz słowa, posługujący się przepiękną polszczyzną, wzruszający słuchaczy i wprawiający w podziw i zadumę. Człowiek nienagannych manier, wysokiej kultury, elegancji. Osobowość charyzmatyczna. Złożony ciężką chorobą ostatnie cztery miesiące życia spędził w Warszawie i tu odszedł w roku 2015. Zgodnie z życzeniem pochowany został w rodzinnym mieście.

W latach 2009-2010 powstał film *Alfred Schreyer z Drohobycza*, autorstwa Marcina Giżyckiego i Małgorzaty Sady, wyprodukowany w Studio Kronika. Film jest opowieścią o tej niezwykłej postaci, której koszmar wojny, utrata rodziny i ojczyzny oraz ciężkie życie w Związku Sowieckim nie odebrały człowieczeństwa, godności i szlachetności, nie zachwiały wiary w świat wyznawanych wartości, nie odebrały optymizmu i niespożytych sił witalnych, dystansu do spraw zbędnie zajmujących nasze myśli. Film wziął się z imperatywu podzielenia się z innymi ludźmi spotkaniem z Alfredem Schreyerem.

MAŁGORZATA SADY

# Alfred Schreyer z Drohobycza

(Zapis ścieżki dźwiękowej z filmu)

00'00" Szmery, rozmowy (niewyraźne)

00'44" Alfred: No to co? Coś zaśpiewamy?

00'45" (muzyka: *Idisze Mame*)
02'08" napisy początkowe, tytuł
02'15" Ja w Drohobyczu jestem tym tak zwanym „swoim Żydem". Bo ja się tu urodziłem. Więc mnie znają ludzie, których ja w ogóle nie znam nawet. Kłaniają się na ulicy ze mną, ja naturalnie odpowiadam, a potem idę i myślę: „A kto to był? Ja nie wiem kto to był! Zupełnie". No, muszę powiedzieć, że ja 16 lat sterczałem na tej estradzie w kinie i śpiewałem, to starsi ludzie pamiętają mnie stamtąd.

Drohobycz był zawsze miastem wielokulturowym. Ludność Drohobycza składała się z trzech ilościowo mniej więcej jednakowych grup etnicznych: Polacy, Żydzi i Ukraińcy. Z tego powodu nawet Marian Hemar nazwał Drohobycz „Półtora miasta".

I muszę powiedzieć, że te stosunki były całkiem normalne, można było w mieście zobaczyć jakąś tam ulotkę na ścianie: „Nie kupuj u Żyda", ale tego nikt poważnie nie traktował, bo jak się chciało kupić coś taniej, to szło się do Żyda.

03'56" Nikt nikogo się nie pytał: „Kim ty jesteś?", „Czy ty jesteś Polakiem, czy Żydem, czy Ukraińcem?". Dlatego życie w Drohobyczu było przyjemne.

04'04" (piosenka G*dy Dorotka gra fokstrota*)

05'27" Urodziłem się 8 maja 1922 roku, w rodzinie doktora chemii Bena Schreyera i magistra farmacji Leontyny z domu Arzt. Urodziłem się w Drohobyczu, ale pierwszych 10 lat mego życia spędziłem w Jaśle, gdzie była rafineria ropy naftowej firmy „(??) & Schreyer", tylko ten Schreyer to nie mój ojciec, to był wiedeński Schreyer. Mój ojciec zajmował tam posadę szefa – chemika. I pierwszych 10 lat mieszkałem tam, w Niegłowicach pod Jasłem, a kiedy wybuchł ten światowy kryzys, rafineria została częściowo unieruchomiona, ojciec stracił pracę i nasza rodzina wróciła do Drohobycza. Wstąpiłem do gimnazjum państwowego im. Króla Władysława Jagiełły i wtedy zostałem także uczniem Brunona Schulza. Gimnazjum było wspaniale wyposażone. Były wspaniałe gabinety: biologiczny, geograficzny. Pracownia prac ręcznych była fantastyczna w ogóle, pracował w niej i uczył Bruno Schulz.

06'49" „W tym audytorium pracował w latach 1924-39 światowej sławy pisarz i malarz Bruno Schulz".

Uczył nas rysunku i prac ręcznych. Był wielkim specjalistą od prac stolarskich. To właśnie było jedno z tych bardzo wielkich pytań: skąd to do Schulza? Władał wszystkimi narzędziami stolarskimi wspaniale, i nauczył nas tego. I kiedyś, swego czasu, podczas okupacji nazistowskiej, pracowałem w tartaku jako pomocnik stolarza – i umiałem robić już wszystko, czego ode mnie żądano, a nauczył mnie tego Bruno Schulz. Więc to także mi pomogło w przeżyciu tych strasznych czasów.

08'02" Tutaj, podczas tych zajęć z robót ręcznych, było bardzo głośno. Stukanie tych młotków, piły, przekrzykiwanie się… było więc bardzo głośno. On tego nie lubił i prosił nas: „Chłopcy, ja was proszę, troszeczkę ciszej, bo ja już nie wytrzymuję tego". Na jakieś pięć minut było trochę ciszej, a potem znowu to samo. Więc on mówił: „Chłopcy, wy musicie… Prosiłem was, byście tak głośno nie rozmawiali i żeby…". Ale to nie pomagało, i myśmy wiedzieli, co w takim wypadku trzeba robić. Prosiliśmy: „Panie Profesorze, proszę nam opowiedzieć jakąś bajkę". On robił to bardzo chętnie, ale robił nam wymówki, że my już jesteśmy wielkimi… dorosłymi chłopcami, już mamy po 14 po 15 lat, po co nam te bajki…. Ale myśmy go bardzo prosili: „Panie Profesorze, my jednak bardzo prosimy". To było zazwyczaj już mniej więcej o jakich 15-20 minut przed zakończeniem zajęć. No więc on się zgadzał, mówił: „No dobrze. to złóżcie narzędzia, pozamiatajcie warsztat". Sam siadał na stole, albo na warsztacie stolarskim, pierwszym, półbokiem do nas, nie patrząc na nas, zwrócony do ściany, i zaczynał opowiadanie jakiejś bajki.

10'12" Pamiętam jak to było. Mieliśmy jeszcze jakieś nadzieje. Bo przecież tyle mówiono przez radio, że nasza armia się nie podda, że będziemy walczyć. Potem wkroczyła armia sowiecka. Hitlerowcy odeszli na zachód i zaczęło się życie w Związku Radzieckim.

Za czasów sowieckich ukończyłem średnią szkołę, to jest zdałem ten egzamin dojrzałości, to się już nie nazywało maturą. Ojciec był zmuszony pójść do pracy, ponieważ Sowieci odebrali nam to, cośmy mieli. Zajęli dom bez żadnego pozwolenia, bez żadnych dokumentów. Po prostu zajęli i już. I myśmy zostali zupełnie bez środków do życia. To miał być budynek czynszowy, który ani grosza dochodu nie zdążył jeszcze dać. Potem, po 1941 roku, tutaj było gestapo. I to narożne okno to było akurat nie biuro Feliksa Landaua. Komora tortur była z tamtej strony, od podwórza, żeby na ulicy nie było słychać tych jęków, tych biednych torturowanych ludzi.

12'20" (po rosyjsku)

Kobieta: Za dwa miesiące będzie o taki! Remontujemy wszystko. Cały balkon zgnił. Jak wyremontujemy, będzie pięknie. Zrobimy fasadę. Dach też zgnił.

Alfred: Niemożliwe! To był dobry dach.

Kobieta: Jak zaczął gnić w Związku Radzieckim, to już poszło. Roboty mamy aż potąd.

Alfred: Ten dom kupił prawdopodobnie mój dziadek, Jakub Schreyer, którego ja nie znałem zupełnie. I stąd w 1941 roku Niemcy nas wyrzucili. Na dole mieszkał gestapowiec Hauptsturmführer Pauliszis, a na górze mieszkał naczelnik Baudienstu, tej służby budowlanej, i pamiętam jak dziś, że on przyszedł na górę i powiedział: „To to możecie zabrać, to zostawić". Jak mówił: „To zostawić", to musiało się zostawić i już.

13'27" Tutaj, przy tej ulicy, która się zawsze nazywała ulicą Szewczenki, a obecnie nazywa się ulicą Mickiewicza, tutaj na dole był wydział edukacji. I przy tym wydziale od czasu do czasu były organizowane Agitacyjne Kulturalne Brygady – w skrócie po rosyjsku to nazywali „Agitkultbrygady". Na czym one polegały? Jeździło się po wsiach z jakimś jednym Rosjaninem, który tam wygłaszał jakieś lekcje i potem jakaś muzyka do tego, jakiś koncert.

14'26" Pierwsze pieniądze, jakie zarobiłem za taką brygadę, za taki wyjazd, to było jak dziś pamiętam 80 rubli. Podszedłem do ojca i powiedziałem ojcu: masz tutaj 80 rubli, żebyś sobie dodał i kupił buty z cholewami. Powiedział wtedy: „Do czego ja dożyłem, że mój niepełnoletni syn daje mnie pieniądze na buty z cholewami!". No tak się jakoś wegetowało, bo to życie było okropne. Dali nam tymczasowo pracę we Lwowie, w kinie Park. I tam śpiewaliśmy przed seansami. Nie tylko my, tam była cała taka niewielka

rewia, która trwała niemal godzinę. Dla mnie to było coś niesamowitego w ogóle, wśród znanych polskich artystów kabaretowych i rewiowych i tak dalej. No, ale niestety… rozpoczęła się wojna niemiecko-sowiecka. I widziałem straszne rzeczy, co wyprawiali Sowieci. Więc… taka piwnica, kwadratowa, 10 na 10, pośrodku słup, do niego przywiązane, przybite łańcuchy, dookoła cele, z kratami, i oni wyprowadzali z tych cel, przywiązywali do tego słupa i tam bili ludzi. I to nam ci Ukraińcy mówili: „Widzicie, co wasi Sowieci robili". Ja mówię: „Jacy nasi?". Nasi… Ale oni nie… Raz Żydzi, to nasi i już.

16'20" Każdy z gestapowców miał swojego tak zwanego „Żyda". No, do pewnego czasu, póki gdzieś tego Żyda nie zabili albo co. Takim Żydem u Landaua był właśnie Bruno Schulz. Naprzeciw mieszkania Landaua, przy dawnej ulicy Świętego Jana, Żydzi wybudowali taki zakład ogrodniczy, i był taki dzień, kiedy dziewczęta żydowskie stały przy ścianie na rusztowaniach i tynkowały ściany. Nastał taki moment, że zabrakło im roztworu. Więc czekały, aż im przyniosą ten nowy roztwór, i w danej chwili niczego nie robiły. Landau siedział ze swoją żoną na balkonie naprzeciw i zobaczył, że te dziewczęta siedzą i nic nie robią, więc schwycił karabin i przez ulicę zastrzelił wszystkie trzy. Dwie pamiętam, to były Misia Zukerman i Dora Szternbach. Nazwiska trzeciej nie pamiętam. Dziewczęta spadły z tych rusztowań.

Już w listopadzie 1941 roku Niemcy sobie zrobili, ja to tak nazywam, „generalną próbę", w Ronicy. Było ogłoszenie, że wszyscy niepełnosprawni Żydzi mają zjawić się przy byłej ulicy Mickiewicza, że dostaną odpowiedni przydział pracy, odpowiedni do ich stanu zdrowia. Ludzie naiwnie poszli. I kiedy oni się zebrali, zjawiła się policja ukraińska. Otoczono wszystkich. Podjechały auta ciężarowe, załadowali ich na te auta ciężarowe i odwieziono w kierunku Sambora. Kiedy te auta wróciły, z odzieżą tych ludzi, to się już wiedziało, co to jest… co to było.

19'10" Rozstrzelali 320 osób… To już było w 1941 roku w listopadzie. Potem wiosną 1942 to już było getto. Prawda, getto w Drohobyczu terytorialnie było bar-

dzo wielkie, ale nie było otoczone żadnym parkanem albo murem, tylko przy każdej ulicy, w tym miejscu, gdzie zaczynało się getto, stała wysoka tablica, żółta, z czarnym napisem w języku niemieckim, ukraińskim i polskim: „Uwaga! Dzielnica mieszkaniowa żydowska. Wejście będzie karane śmiercią". To stało wszędzie na początku getta. Więc wtedy już było getto i zaczęły się już te obozy prac przymusowych. Dwa małe obozy, we wsi Herawka, niedaleko od Drohobycza – tam był tartak, przy tym tartaku była stolarnia i taki budynek, w którym mieszkali ci Żydzi, i tam się pracowało, tam była jakaś kuchnia coś tam nam gotowano. No… można było żyć. Ja w tej stolarni pracowałem przez dość długi czas. Byłem że tak powiem więźniem – chociaż trudno powiedzieć, bo te małe obozy nie były strzeżone. Tam nie było żadnej policji. Jak się miało dokąd uciec, to można było uciec. Tylko dokąd? – to jest pytanie. Z jakimi papierami? To były jednostki, które mogły coś podobnego zrobić. Pracowałem jako pomocnik stolarza i umiałem już robić wszystko, czego ode mnie żądano. A nauczył mnie tego Bruno Schulz. I sukcesywnie zaczęto te obozy likwidować. W tej największej akcji sierpniowej straciłem większą część rodziny.

21'33" (muzyka: Alfred, zespół)

22'44" Ja byłem w pracy, tam na Herawce, matka [była] z ojcem… Myśmy mieszkali na Stryjskiej, u gospodarzy, tam taka stodoła była na podwórzu. Wiedziano, że będzie akcja, i oni się tam schowali. Z gospodarzami. A w sąsiednim domku mieszkał taki jeden Ukrainiec, który miał coś na pieńku z tym naszym gospodarzem. Kiedy policja przyszła na podwórze, to on powiedział, że tam są schowani. Straciłem wtedy ojca. Matkę zabrano, ale udało się ją uratować. Ojca brat, wujek, babcia Salomea, ciocia Hela – wszyscy, ten cały transport, pięć tysięcy ludzi, pojechali dalej do Bełżca, na gaz. I wszyscy tam zginęli. Tak więc zostaliśmy z matką, z jej ojcem, dziadkiem, Henrykiem Arztem, z aptekarzem, który był także w pracy, i z ciocią Matyldą. To była jedyna osoba z całej naszej rodziny, której Bóg pozwolił umrzeć własną śmiercią. Pozostało mnóstwo dzieci. Dziecko gdzieś się schowało. Akcja się skończyła. Te dzieci powychodziły. Żadnych rodzin. Bez środków do życia. To biedne zaczęło chodzić i po śmietnikach i szukać czegoś do jedzenia. Więc doktor Izaak Rozenblat poszedł na gestapo zapytać, czy mógłby w tej małej synagodze otworzyć kuchnię dla tych dzieci, żeby choć raz na dzień mogły otrzymać coś ciepłego do jedzenia. Zorganizowano jakieś ławki, jakieś stoły i przyszły dzieci. Gdzieś mniej więcej coś około 80 dzieci. Siadły do stołu, i nagle werwała się policja i wszystkie dzieci przy stołach zostały rozstrzelane. W ten sposób problem dzieci został rozwiązany.

25'32" Dostałem się do obozu w centrum miasta, tam pracowało kilku Żydów. Kiedy się tam dostałem, to jeden z nich dał mi dowód osobisty, niemiecki, mojej mamy, Aussweis to się nazywało, i tak po przekątnej na czerwono było napisane: „Jude"… Żyd. Oddał mi ten dowód osobisty, na polach którego dookoła matka napisała ołówkiem, jeszcze w więzieniu… Prawdopodobnie ktoś powiedział, bo tam patrzono w te judasze, może ktoś widział, że mnie wyprowadzono. Więc widziała, że ja jestem, że się uratowałem. I napisała takie słowa, przytaczam dosłownie: „Jestem szczęśliwa, że się uratowałeś, i idę teraz spokojnie z twoją fotografią na śmierć". Taka maleńka osoba miała tyle siły, żeby takie słowa napisać do syna.

26'44" (muzyka)

27'34" Dostaliśmy się do obozu Płaszów, pod Krakowem. To już był obóz koncentracyjny. W tym obozie byłem równo sześć miesięcy. Stąd wywieziono nas do Gross-Rosen, potem do Buchenwaldu. Potem do takiego niewielkiego obozu koncentracyjnego koło Lipska. W tym obozie już byli wszyscy, ale to… tylko w Krakowie Żydzi byli oddzielnie, a polskie dwa baraki były oddzielnie. A w Gross-Rosen wszystkie narodowości były razem, wszystko było już przeplatane. I tym bardziej w Buchenwaldzie.

W lutym 1945 roku o godzinie 6 rano szliśmy do pracy. Razem ze mną w trójce maszerował jeden adwokat z Krakowa. Powiadam do niego: „Panie mecenasie, ja się już bardzo źle czuję i spuchnięty jestem, nie wiem, jak to będzie dalej. Ale może, o ile wojna zakończy się przed moimi urodzinami, to może przeżyję wojnę? Jeśli nie, to na pewno nie da rady". Równo o 7 godzinie rano 7 maja pierwszy czołg radziecki wjechał do miasta. 8 maja miałem urodziny.

No, przede wszystkim to myśmy się z tobą nie widzieli Bóg wie jak dawno. Serwus, serwus… Cieszę się bardzo, że cię widzę.

– No to co…

– Cieszę się bardzo, że cię widzę… że się mogliśmy jeszcze spotkać.

– Już nie ma nikogo z nas.

– Nie ma nikogo. Na Ukrainie na pewno my jesteśmy ostatni dwaj, którzy uczyli się u Schulza.

– Poważnie?

– Na całej Ukrainie, więcej [nikogo] nie ma.

– I Ukraińców nie ma.

– Nie ma. Nie ma. Absolutnie. Nikogo. Absolutnie. My jesteśmy dwaj ostatni uczniowie Schulza tutaj. Bo tam w Warszawie mam znajomych, tam jest Julek Szklarski z Bolesławia, ten Sprawiedliwy wśród… ten, który ratował Żydów. I Romek Grinhman jest…

– Romek Grinman.

– Jest we Wrocławiu, tak. I jest jeszcze jeden w Warszawie, nie pamiętam kto. No i są naturalnie jeszcze w Izraelu. Ida Henefeld. Tak. […] I Marcel Goldwasser jeszcze jest.

– Żyje jeszcze?

– Żyje. On jest w domu starców. Jemu zmarła żona, on przeszedł do domu starców tam.

– Tutaj troszkę porządku robi ten Filipow. Kiedy Rubin Szmer jeszcze żył, to on dawał pieniądze i tu się trochę robiło porządku. Rubin zmarł – i koniec. A moja córka z rodziną teraz są u mnie.

– A zięć żyje?

– Kto? Pewnie że żyje, jeszcze jak! Herzlich… Tutaj jest jedenaście tych…

– Ja wiem. Teraz nie widać, przedtem ich widać było

– No, zarośnięte jest. Są, tak… są…

– A tam gdzie nasze?

– Tak, tak. Idziemy, idziemy.

– Żeby to ktoś wiedział, gdzie kto leży.

– Tak…

– Toż tego się nie wie. Bo tutaj jest jedna mogiła, która ma prawie 30 metrów długości.

– Ja wiem.

– Przecież tam leży prawie około dwóch tysięcy ludzi.

– A wszystkiego mówią dwanaście tysięcy.

– Ponad jedenaście.

– Jedenaście…

– Ponad jedenaście. Dokładnie się nie wie też. Bo tutaj i z Drohobycza, i z okolic… Wszystkich tutaj przywozili, i tu rozstrzeliwali. Tak. To jest ciekawe. Stary chory człowiek, a gardło jakie było pięćdziesiąt lat temu, takie jest dzisiaj. To też trudno wyjaśnić.

– Trzyma się człowiek przy życiu.

– Proszę cię, mnie ten śpiew uratował kiedyś życie. To cała historia była. To jeszcze w obozie śpiewałem tam w baraku, a potem, kiedy był ten marsz śmierci, to jeden Niemiec, który siedział razem ze mną, zwrócił się do tego Volksturmisty, tego, który prowadził tą kolumnę…

– Tak?

– Żeby mi odpuścił, bo ja już nie mogę całkiem iść. To on powiada: „A co ty, co? On jest lepszy od wszystkich innych?". I on wtedy powiedział, ten Niemiec, on ze mną razem w baraku był… Powiedział: „Ty wiesz, kto to jest? To jest słynny śpiewak operowy!". Ten powiada: „Nie może być!". „Ale ja ci daję słowo honoru". I ten Niemiec mnie strącił do rowu. Tak…

– A dalej co?

– A dalej to… Myśmy tu mogli podjechać, ale chciałem, żebyśmy poszli.

– Ja rozumiem.

– Chciałem żebyśmy poszli.

– Tą drogą wszyscy…

– Tak jest. Tą drogą nasi przodkowie szli na rozstrzelanie. Ach… Straszne to wszystko.

[…]

– A Rena jeszcze żyje… Jest w moim wieku.

– Żyje jeszcze, tak. Wspaniale, ileż ona ma lat

– Dziewięćdziesiąt dwa… I ona do ostatniego, w każdą sobotę chodziła do fryzjera, sobie fryzurę robić.

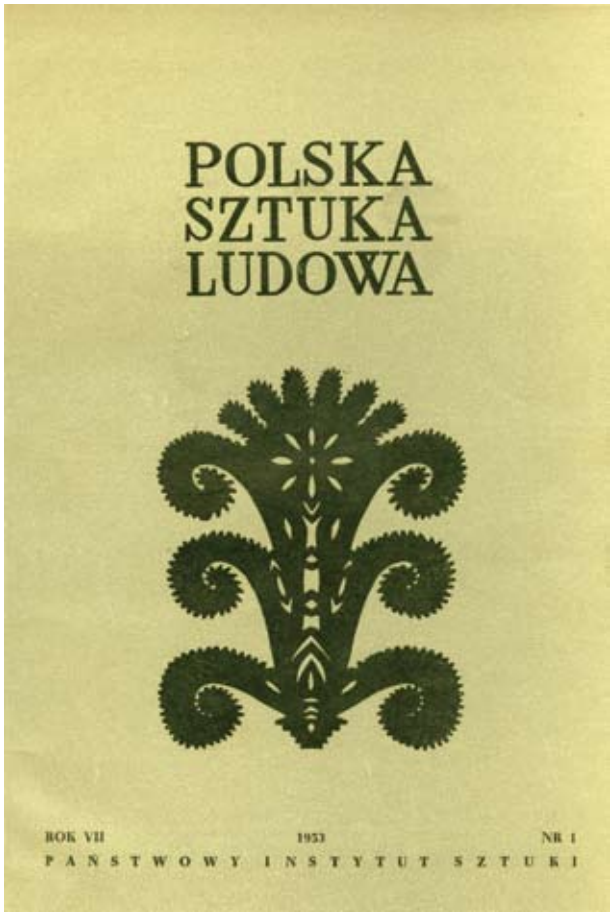
– Wspaniale, wspaniale! A jak z Izraela przyjeżdżają, to [kładą] kamyczki… Myśmy tutaj nie znali tego zwyczaju.

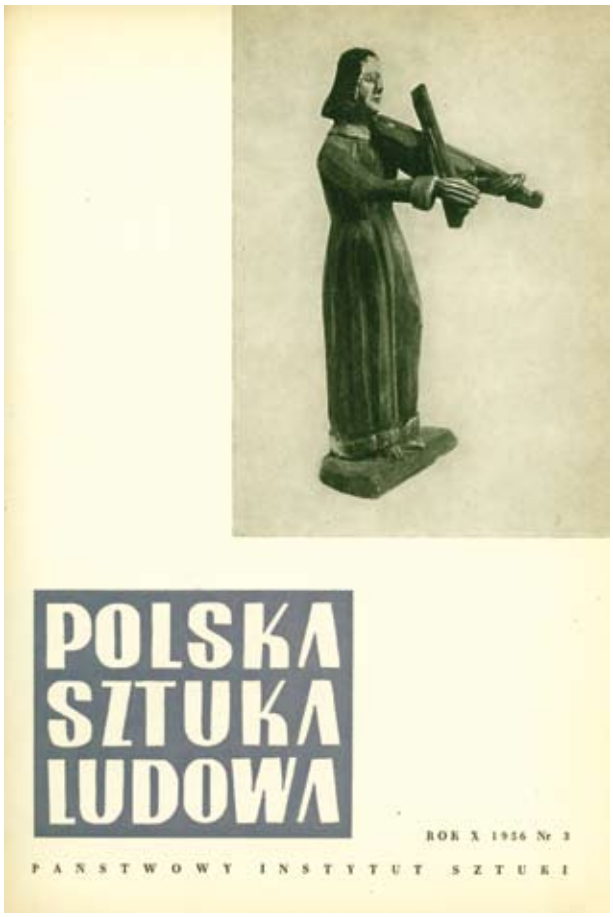
(muzyka)

Znajdujemy się w tak zwanej Wielkiej Synagodze, to jedna z największych w Polsce, o ile nie największa. Ten budynek był oddany do użytku w roku 1865. Było to wspaniałe. Sufit tej synagogi pomalowany był w kolorze nieba wieczornego, usiany złocistymi gwiazdami i z takim srebrzystym półksiężycem. I kiedy zapalano to całe światło, a było tu bardzo wiele wspaniałych świeczników elektrycznych, to to wszystko wywierało niesamowite wrażenie. Te kolumny także były pomalowane na kolor niebieski, a te wnęki były koloru cytrynowego. Pośrodku, między tymi kolumnami było podwyższenie, na którym stał kantor, śpiewak, i stamtąd on śpiewał. Tutaj, twarzą do modlących się, siedział główny rabin Drohobycza, pan doktor Awiktor, i siedzieli starzy, zasłużeni Żydzi. A wszyscy modlący się [byli zwróceni] w tę stronę, bo to jest strona wschodnia. Były piękne ławki dębowe i tutaj odbywały się naturalnie nabożeństwa z okazji wszystkich świąt. I żydowskich, i polskich narodowych świąt. Przychodzili przedstawiciele władz miejskich, nawet wojskowych, z szablami. Jak dziś pamiętam jeszcze. Niestety za czasów sowieckich ten budynek już nie był synagogą. O dziwo Niemcy tego nie ruszali, to im było niepotrzebne. A Sowieci urządzili sobie tutaj skład i sklep meblowy.

(piosenka *Miasteczko Bełz*)

Moja żona pochodziła z Charkowa, dostała skierowanie do pracy, do kilku miejsc, ale ponieważ tutaj mieszkała jej ciotka, siostra ojca, więc ona wybrała Drohobycz. Była notariuszem, przy ulicy Stryjskiej, tam był notariat. Dla takiej dziewczyny to była świetna praca, doskonała, i pewnego razu… no, poznaliśmy się, ona przychodziła do kina, strasznie lubiła muzykę i specjalnie podobała jej się jedna piosenka, którą śpiewałem – *W miejskim Parku*. Przez tę muzykę zapoznaliśmy się i pobraliśmy się w 1949 roku, kiedy pracowała już jako notariusz. Po jakich półtora miesiąca przychodzi do domu i powiada: „Mnie wypowiedziano w pracy. Ja już więcej nie pracuję". O co chodzi? Ona mówi, że ta posada, którą ona zajmuje, już




jest zlikwidowana. X lat potem ona mi się przyznała o co chodziło. Więc w każdym takim urzędzie obecny tam był tak zwany I wydział, to była ta NKWD, i oni przed nią taki postulat przedstawili: albo praca, albo mąż. O co chodziło? Mój wujek, doktor Bernard Schreyer, był rabinem. Więc oni powiedzieli: „W rodzinie waszego męża był rabin i wy tu nie możecie pracować". Więc ona wybrała mnie naturalnie… tak wyglądały wtedy te czasy. Ja ukończyłem szczęśliwie wydział muzyczno-pedagogiczny, otrzymałem dyplom. Jeszcze będąc na studiach, pracowałem, i to wszystko jakoś tak trzeba było połączyć jedno z drugim, żeby i w kinie pracować, i… To było bardzo trudne. Przepracowałem w liceum muzycznym czterdzieści dwa lata. I tylko kiedy ukończyłem siedemdziesiąt pięć lat, pomyślałem sobie, że już dosyć tego. Jak to się mówi, tam w kancelarii niebieskiej było tak zapisane, że miałem przyjść z powrotem do Drohobycza. I nie tylko ze Lwowa, ale z Niemiec także. Bo ja mogłem z Niemiec nie wrócić do Drohobycza. Była taka możliwość. Ale to było tak sądzone.

Z Żydów urodzonych przed wojną w Drohobyczu ja jestem ostatni. Dlatego nazywają mnie „ostatnim Mohikaninem". Bardzo dużo poumierało, wielu wyemigrowało i została tylko ta garstka Żydów tutaj w Drohobyczu. Starają się coś robić, jest „towarzystwo Żydowskie" (Heset?), które ma centralę we Lwowie. Oni pomagają. Do mnie przecież cztery razy na tydzień przychodzi kobieta i coś mi czasem ugotuje, pozamiata, coś mi wypierze. Czasem jak jest coś cięższego do niesienia z rynku, to przyniesie – i to jest mój ratunek, bo gdyby nie to, to musiałbym pojechać do Niemiec, do dzieci, a ja w żadnym wypadku tam nie chcę… Ja nie chcę do Niemiec. Gdyby moje dzieci mieszkały w Polsce, to poszedłbym na piechotę. A do Niemiec ja nie chcę, nie mam tam co robić. Przyjaciół ja tam nie mam i oprócz tego co ja chcę powiedzieć… Ja już w Niemczech umierałem i drugi raz umierać u Niemczech już nie chcę. Tutaj jest pochowana moja żona, na cmentarzu, obok niej jest miejsce dla mnie… Tu się urodziłem i tu zakończę swój życie.

KUBA SZPILKA

# Gorzej być

Powszechnie wiadomo, że „lepiej być zdrowym, młodym i bogatym niż chorym, starym i biednym". Na czym jednak zasadza się i co znaczy to „gorzej być" starości, choroby, biedy? Przymioty mające dobrze byciu czynić, często uzupełniane przez piękno i mądrość, pozwalają widzieć je jako pełne i mocne. Tak również najchętniej się je eksponuje. Wielkim segmentem kultury popularnej jest ten opatrzony etykietą *glamour*. Rosnąca w nieskończoność ilość obrazów efektownych ciał skombinowanych z niezwykłą przestrzenią, oryginalnymi wnętrzami, drogimi przedmiotami opatrzona jest mnogością słów [wywiady, bio- i autobiografie], dzięki, którym celebryci ujawniają intensywność swego wnętrza. Wszystko to nie pozostaje bez relacji z sąsiadującym, dramatycznym zbiorem opowieści o upadku. Moc i pełnia wydają się nieustannie narażone na katastrofę. Nagłe choroby, łamiące kariery kontuzje, dewastujące nałogi, kryzysy koniunktury i inne niewymienione przypadki sprawiają, że „co było wielkim, małym się wydaje, co porażało, już dziś nie zachwyca". Czas obcesowo traktuje byt. Można z tego wnosić, iż bycie bytu jest ku śmierci, a zatem marność nad marnościami i wszystko marność. Stara to i wielka tradycja, znakomity filozoficzny namysł jest z nią związany. Mimo to, mimo strasznych doświadczeń XX wieku bycie bytu uparcie powraca w obrazach harmonii i pełni. Także w wierszu Miłosza chodzi raczej o przedstawienie, raz małym, raz wielkim się wydające, niż o istnienie lub brak bycia.

Pojęcie przedstawienia znaczy, że coś staje przed nami, przedstawia się jako będące, jako jakieś jest. Materia bytu, który się zjawia, może być różnoraka, ale zawsze „jest co" widzieć, co znaczy rozumieć, pojmować. W słowie „pojmować" – odsyłającym do „podporządkować", „związać", „zdominować" – ujawnia się, że rozumienie jako przedstawienie to relacja władania, a im ono jest pewniejsze, im zarządzanie bardziej oczywiste, tym rozumienie bliższe swej istoty. Stąd tak wielkie znaczenie technik i metod, tj. narzędzi weryfikacji, potwierdzania, powtarzalności, dzięki którym przechodzenie od „jak" myślenia do „co" bycia staje się twardą drogą, jeszcze jednym przedstawiającym się nam bytem. Heidegger, do którego się tu odwołujemy, twierdzi, że nowoczesna stechnicyzowana rzeczywistość to świat spełniającej się metafizyki. A jej fundamentem ma być zapomnienie bycia, czegoś zupełnie innego niż byt. Więcej – mówi on o zapomnieniu samego zapomnienia.

Czy próba myślenia „biednego bycia", która chce pamiętać zapomnienie, to szansa na otwierający wgląd? Próba nie ma metodycznego charakteru, nie jest uporządkowanym działaniem zmierzającym do jasno zdefiniowanego celu. To raczej zgoda na bycie wodzonym po wydarzeniach od prześwitu do prześwitu, gdzie ujawnianie i skrywanie toczy nieustanną grę, angażując w nią próbującą przytomność i stwarzając przytomną próbę, dynamiczne wydarzanie, w którym nie ma finalności. Coś całkiem innego od statycznego, skończonego przedstawienia. Przedsłowie do tomu *Identyczność i różnica* kończy Heidegger zdaniem: „Dowieść w tym obszarze niepodobna niczego, ale wskazać można niejedno"[1].

Miejscem próby uczyńmy Zakopane. Raz dlatego, iż próbowanie właśnie teraz tu się odbywa. Po drugie z tej przyczyny, że piszący te słowa egzystuje pod Tatrami i jest to dla niego pierwsza przestrzeń rzucenia, troski, bycia-w-świecie. Zakopane dzieje się przedstawieniami, tym darzy to wydarzenie. Niemiecki filozof ujmuje ludzkie bycie słowem *da-Sein*, co przekładane bywa jako bycie przytomne lub tu/oto bycia. Przytomność mówi, że jest to miejsce, gdzie bycie się odsłania jako rzecz myślenia, w tym tu/oto możliwe jest widzenie ontologicznej różnicy między bytem i byciem, tam się ona dzieje. Ale też mocno wyeksponowana jest każdorazowa lokalność tego wydarzenia. Tu – w jakimś miejscu, oto – w konkretnym czasie, jakby nieskrytość bycia wymagała szczególności bytu, wyrazistych przedstawień. Dla zakopiańczyka zakopiańskość wydaje się najczęstszym miejscem myślenia bycia, najprostszym językiem jego wypowiadania.

Spróbujmy popatrzeć na przedstawienia jak na ślady. Książka Barbary Skargi *Ślad i obecność*[2] pokazuje, jak wielką dyskusję filozoficzną uruchamia ta kategoria, ile stawia pytań. Nasze myślenie śladu jest jednak proste, wychodzi od imaginarium niemieckiego myśliciela. Każde przedstawienie jest bytem, co nie znaczy, że każdy byt jest przedstawieniem i tylko nim. Przedstawienie staje się poprzez przytomność, uważność *da-Sein*, a w tym akcie w „prześwicie" staje nieskrytość, która nigdy nie jest jawnością, czegoś zupełnie innego niż byt, bycia. Śladowość bytu znaczy wpierw proces stawania się, wydarzania przedstawienia w przytomności *da-Sein*. Po wtóre przedstawienie to punkt, trop, prześwit do bycia, które nie jest i zawsze przysłania je byt, ale też tylko w myśleniu bytu może się odsłonić. Ślad fascynuje jako miejsce spotkania obecności i nieobecności, jest i czegoś całkiem innego niż jest. Ślad nie tyle daje do myślenia, ile czeka odpowiedzi, obarcza ciężarem odpowiedzialności. Chodzenie po śladach to więcej niż intelektualna gra, kognitywna aktywność – to raczej właściwy człowiekowi sposób bycia, który

czyni go odpowiedzialnym opiekunem, „pasterzem bycia", jak chce Heidegger.

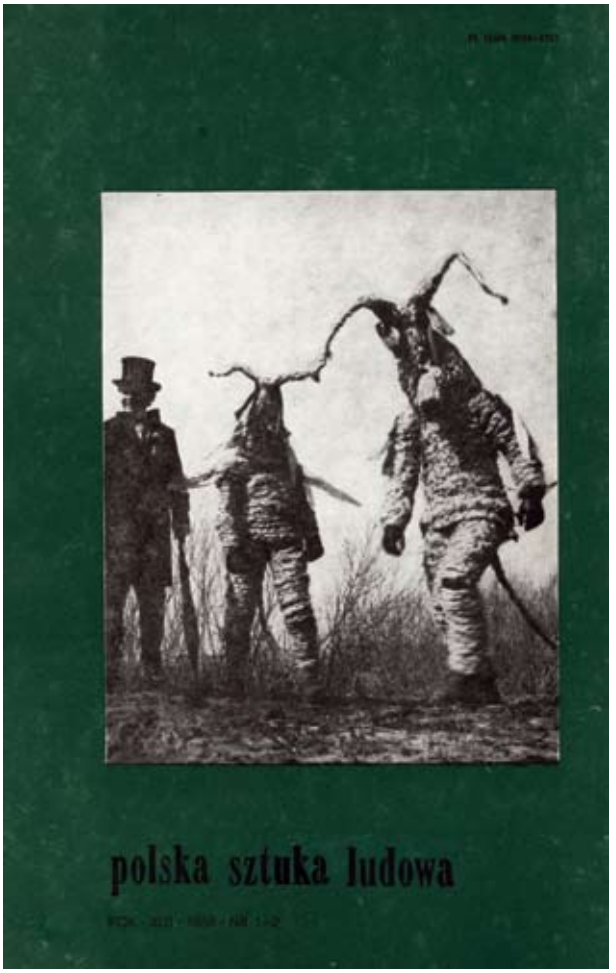
Praca Barbary Skargi to świetny przewodnik po śladach. Dla nas to jednocześnie istotny trop kierujący ku zrealizowanemu kilka lat temu projektowi *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości*. Pokreślone strony książki są znakami drogi, którą wtedy wędrowaliśmy. Wykorzystując fotografie, przedmioty, wspomnienia i anegdoty, staraliśmy się ożywić pamięć, umocnić obecność kilkudziesięciu osób, które naznaczyły zakopiańskie życie w drugiej połowie XX wieku. Chcieliśmy, aby i on, i miasto bardziej byli. Dominantą przedstawień, nad którymi pracowaliśmy, była obecność. Mieliśmy portrety, opowieści, związane z bohaterami rzeczy. Równocześnie mnogość bytów nie odmieniała aury słabości, zapomnienia, nieistotności i tego, że ślady te znaczyły również brak. Naszą odpowiedzią było mnożenie przedstawień i próba ich mocnej ekspozycji. Więcej „jest" miało czynić mocniejsze, prawdziwsze, pewniejsze „jest". Ta w istocie estetyczna praktyka nie chroniła nas od doświadczenia braku, któremu nie umieliśmy dać świadectwa. Maryna Cwietajewa niejedno potrafiąca wskazać w nieobecnej obecności tak wypowiada trapiący nas stan:

Powtarzam pierwszy wiersz z uporem
I słowo w nim poprawiam zawsze:
– Ja stół nakryłem na sześcioro…
O jednym – siódmym – zapomniawszy.
W sześcioro jakoś wam niemiło.
Po twarzach – strugi deszczu płyną…
Jak przy tym stole można było
Siódmego – siódmą tak pominąć…

Wiersz *Siódmy*, nie bez powodu zamykający tamten projekt, był drogowskazem, a dziś jest śladem dalszych naszych prac. Nieobecność była ich przestrzenią. Wpierw próbowaliśmy wydobyć mechanizm stawiający przy zakopiańskim stole, „porządek" Foucaulta zarządzający widzeniem. Wystawa i książka *Ślady, tropy, ścieżki. Pośród tatrzańskich i zakopiańskich wyobrażeń* taki miała cel. Ten niewidoczny na pierwszy rzut oka tj. widzenia / pojęcia subtelny byt wiele mówi o tym, jak i dlaczego jawią się obecni, ale o „siódmości" tyle tylko, że nie ma jej w systemie. Nasze pytanie o nieobecność skończyło się zatem niczym. Niepowodzenie, fakt, iż znowu nas zwiodło, sprawił, że wybraliśmy inną drogę. W projekcie *Nieobecne miasto. Przewodnik po nieznanym Zakopanem* zaczynaliśmy od śladów najsłabszych, nielicznych, zatartych, wymazywanych, od oczywistej niepamięci, braku tradycji, opowieści, bohaterów. Zajęliśmy się nie niezakopiańczykami. Ceprzy, Żydzi, gruźlicy – biedni, obcy, inni – to oni prowadzali nas po nie-Zakopanem. Projekt apofatycznej antropologii skutkuje jednak mętnymi obrazami. Bałagan, niekształtność, ciemne tło. Nie nie- wykłada się przez proste opozycje. Niezakopiańczycy żyli tu i nie byli zarazem. Spotykano ich, a nie widziano, stąd i nie przedstawiano. Nawet kiedy nieliczni z nich nabywali twarz, imię, zakopiańskość, to równie wiele to odsłaniało, co zakrywało. Żydowskość Oppenheima, gruźlicę Szymanowskiego, ceperstwo Bronisława Czecha; byt zamykał dostęp do ich niebycia. Bezbarwnie, nieciekawie, nieporadnie, niezdrowo biegło to niebycie zakopiańskie i równie niedobrze toczyć się mogło gdzie indziej. Bo jego niemiejscem był bezstylowy chaos, najczęściej biedny, zawsze niełady, nieeksponowana tkanka miasta, a jednocześnie dla mieszkańców żywa, istotna przestrzeń. Takie amorficzne bytowanie, którego jedyną drogą ujęcia wydaje się negacja, w żadnym przypadku nie jest samą negatywnością. Uderza jego sprawczość, energia. Ceprzy, Żydzi, chorzy tworzyli i kształtowali miejsce nie w opozycji do zmityzowanej zakopiańskości, ale w znacznej wobec niej obojętności. Stanisław Witkiewicz wykreował np. styl zakopiański, a jego realizacje ilustrują nieskończoną ilość przedstawień kurortu pod Giewontem. A przecież styl tego miasta to nade wszystko niestylowość. Zakopiańska ikona – Witkacy, który dandyzm tutejszy opisuje, praktykuje i na piedestale stawia, w dobrym towarzystwie, bo kiepskie dandyzmu nie pojmuje, płacąc za obiad, wkłada kotlet do portfela, raz któryś przechodząc do historii. Dla tych, co w niej nie zaistnieją, którzy kotlet ubili, upiekli, do stołu podali i w związku z przedstawieniem dłużej czekali na zapłatę, to pańskie fumy, kaprys, co go znieść trzeba, bo interes musi się kręcić, trwać. Trzeba żyć i dlatego chociaż gruźlicy kaszlą, charczą, plują, prątki Kocha roz-

siewają i często mrą, co dla uzdrowiska nie najlepszą jest rekomendacją, grzecznie uwagi na to należy nie zwracać, zasłonę milczenia spuścić. Dzięki nim bowiem sezon trwa cały rok, powstają wielkie sanatoria i jest praca dla rzeszy ludzi. Z ich umierania życie. Błąkanie się z niezakopiańczykami po nie-Zakopanem objawia grę między obecnością mitu, wymownego, spetryfikowanego, nadmiernie uzasadnionego, a milczącym, skrywającym się, a przecież w sposób oczywisty oddziałującym, wydarzającym się byciem. Zakopane dzieje się w tej relacji. Nie ma dziś Zakopanego ceprów, Żydów, gruźlików, nie ma tamtego miasta. Ale czy prawdziwie go nie ma? Może tylko w innym przebraniu chadza dziś bieda istnienia, równie transparentna i niemyślana jak kiedyś. Mocno zmityzowane jest, co innego teraz przedstawia, ale jego skrywająca natura nie zniknęła podobnie jak niewidoczne, a przekształcające promieniowanie bycia. I jeszcze nasza uważność i przytomność związane z tamtą historią, udzielana jej gościnność sprawia, że coś wciąż się wydarza, że nie jest to zamknięte, skończone wydarzenie.

Czy wędrowanie po tak bardzo lokalnych ścieżkach, wędrowanie będące także próbą pamięci o zapomnieniu zapomnianego stawia w prześwicie, daje wgląd na jakiś aspekt biedy bycia? Ubóstwo, choroba, starość, bezdomność, samotność, wykluczenie są jawnym trudem, ciężarem, cierpieniem. I oczywistym przedstawieniem braku. Śladem niebycia w bycie. To metafizyczne horrendum, bo przecież byt nie może być i nie być zarazem, wypiera się, odgradza, zamyka, niszczy. Zdominowana przez byt metafizyka nie jest jednak, jak z uporem powtarza Heidegger, jedynym sposobem naszego myślenia i dalej bycia. Cezary Wodziński w pracy *Odys gość. Esej o gościnności* przedstawia np. archaiczną grecką tradycję nakazującą bezwarunkowe przyjęcie innego, obcego i oddanie mu domu, własnego świata do dyspozycji. Mimo możliwej katastrofy, mimo oczywistej zmiany. Stoi za tym myślenie rozumiejące rzeczywistość, jej prawdę, nie jako trwanie, lecz jako wydarzanie się, a gościnność jako miejsce alethei wydarzenia, nie skrytości innego wymiaru. Dla tradycyjnych społeczności – świętości, dla Heideggera – bycia. Wydarzenie Zakopane uczy zaś, dzięki Żydom, ceprom, gruźlikom, że gościnność dziś oczekuje, wymaga potwierdzenia zastanego porządku, że obcość widziana jest nade wszystko jako wybrakowana, kaleka naszość. Przyjąć ją to w oczy negatywności patrzeć, z nienaszością się mierzyć. Nie chcemy o niej pamiętać, nie chcemy świętości, bycia. Chcemy, by było, jak jest. Gorzej być zaś znaczy, że tak się nie dzieje. Nie tak czy inaczej przybywa, a niegościnność sprawia, że nie potrafimy go spotkać.




**Przypisy**

1 Martin Heidegger, *Identyczność i różnica*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 9.

2 Barbara Skarga, *Ślad i obecność*, PWN Warszawa 2002.

MAGDALENA BARBARUK

# Dziś prawdziwej kolonialności już nie ma

O kolonizacji Ameryki Południowej mówi się jako o fakcie hegemonicznym[1]. Jest tak zarówno w przypadku koncepcji „starych" i „nowych", to znaczy różniących się znacząco modelami uprawiania wiedzy, wizjami świata, wartościowaniem interesującego nas zjawiska. Europocentryczne przekonanie o tym, że europeizacja Ameryki Południowej to proces „liniowy, nieunikniony i w gruncie rzeczy pożądany"[2] stanowiło istotę paradygmatu tradycyjnego modelu nauk historycznych do lat 60. ubiegłego wieku. Założenie o przemożności europejskich wpływów nie było kwestionowane także w ambiwalentnych, przewrotnych wypowiedziach Jorge L. Borgesa i Ernesta Sábato. Znany z kosmopolityzmu *porteño* często mówił o Argentynie jako „Europie na wygnaniu", a o Argentyńczykach, że „nie wymyślili niczego"[3]. Wygnanie, dialektyczność, hybrydyczność kultury argentyńskiej tratowali Borges i Sábato jako zaletę, nowe możliwości bycia, uwolnienie od konkretnej lokalnej tradycji.

Oczywiście nawet tradycyjnie zorientowani badacze nie ignorowali znaczenia oporu ludów rdzennych wobec działań kolonizatorów oraz tego, że kolonizacja nie była linearnym podbojem. Przeciwnie, niektórzy eksponowali „zażartą walką między Europejczykami a nie-Europejczykami", bo w niej „ukształtowała się złożona mieszanka kulturowa charakterystyczna dla współczesnych Latynoamerykanów"[4]. Choć kolonizacja Ameryki stanowi dla Marshalla C. Eakina przypadek zderzenia kulturowego, to jednak pisze o przejmowaniu struktur prawnych, politycznych, religii, języka, modeli architektonicznych. W jego książce, co jest zrozumiałe, nie ma miejsca na odwrotny kierunek przepływu.

Kolonizacja Ameryki Południowej skończyła się wraz ze zrzuceniem hiszpańskiego jarzma na początku XIX wieku. Pozostała jednak kolonialność. Filip Kubiaczyk, autor *Nowoczesności, kolonialności i tożsamości: perspektywy latynoamerykańskiej,* choć uznaje argumenty o oporze rdzennych mieszkańców, powtarza: „horyzont kolonialności przykrył cały proces historyczny Ameryki Łacińskiej"[5]. Grupa latynoamerykańskich badaczy postulujących nową refleksję o nowoczesności, określająca swoje idee „programem nowoczesność/kolonialność" (m.in. Walter Mignolo, Arturo Escobar, Enrique Dussel, Catherina Walsh, Boaventura de Sousa Santos) twierdzi, że narzucenie wartości kultury europejskiej, wpływ na sposób życia, podmiotowość, etykę, epistemologię, politykę, ekonomię był tak silny, że nie ma sensu mówić o „Nowym Świecie". Kubiaczyk przywołuje opinię meksykańskiego historyka Edmundo O'Gormana: „to była druga nowa Europa, ale nie nowa jako replika, lecz jako owoc rozwoju potencjału myśli nowożytnej"[6]. Mówiąc zaś słowami Sábato: „Od języka po krew wszystko przyszło do nas ze Starego Świata"[7].

Kolonizacja opierała się na przemocy, ale też na kulturowym uwodzeniu. Przekonuje o tym nagrodzony w Cannes, kandydujący w 2016 do Oscara, film Kolumbijczyka Ciro Guerry *W objęciach węża (En abrazos de sarpiente)*. Guerra opowiada o wyprawie przez Amazonię dwóch europejskich uczonych: Niemca Theodora Kocha Grünberga, podróżującego w 1911 roku, i wędrującego po jego śladach 30 lat później, Amerykanina Richarda Evansa Schultesa. Choć pisze się o tym filmie niemal wyłącznie jako o obrazie pokazującym grozę podboju, nieodwracalne kulturobójstwo, a o podróży jako o wkraczaniu w kolejne kręgi piekła[8], sądzę, że film Guerry daje sposobność do ujrzenia relacji Indian i białych w bardziej zniuansowany sposób. Przyjrzyjmy się kilku przykładom. Mimo długiego dystansu czasowego między podróżami obaj uczeni spotkali w dżungli tego samego szamana, Karamakate. Do poruszającej sytuacji dochodzi, gdy szaman otrzymuje od Amerykanina liście koki i jest proszony o przygotowanie z nich *mambe*. Karamakate przynosi okrągłe naczynie, kładzie na nim liście i zaczyna tępo się w nie wpatrywać. „Co się stało?" – pyta uczony. Szaman ze spuszczoną głową odpowiada „Zapomniałem, że istnieje *mambe*. Nie wiem, jak je przyrządzić". Schultes bez słowa przygotowuje *mambe*. Może to zrobić dzięki skrupulatnym zapiskom Kocha-Grunberga, które, co nie bez znaczenia, po jego śmierci w dżungli zostały przesłane do Niemiec przez jego indiańskiego pomocnika. Schultes słyszy, jak stary szaman płacze w nocy, wyrzuca sobie: „Jak mogłem zapomnieć o tym boskim darze?". Żyjący samotnie w dżungli Karamakate zapomina o szamańskich praktykach, ale mogą się one odnowić dzięki Europejczykom. Jest to możliwe dzięki wspólnemu białym i Indianom szacunkowi dla wiedzy. Kiedy szaman widzi w książce obrazek przedstawiający naszyjnik, który nosi na piersi, dotyka papieru z czułością.

Guerra gra z wyobrażeniem kolonizacji jako narzucanej przemocą cywilizacji białego człowieka. Gdy niemieckiemu uczonemu Indianie kradną kompas, najpierw prosi ich o jego zwrot. Gdy to nie przynosi skutku, chce odebrać go przemocą. Tubylcy kompasu nie oddają. Uczony tłumaczy swoje agresywne zachowanie szamanowi: „Ich system orientacji to wiatr i gwiazdy. Jeśli zaczną używać kompasu, stracą tę umiejętność".

1. Villa Verde, Constitución, Chile, projekt Alejandro Aravena (biuro El Elemental), domy przed i po przeróbkach mieszkańców.
2. Projekt Biblioteki Hiszpańskiej (Giancarlo Mazzanti), Medellín, Kolumbia, dzielnica Santo Domingo. Fot. M. Barbaruk.
3. Osiedle Quinta Monroy, Iquique, Chile, projekt Alejandro Aravena (biuro El Elemental), domy przed i po przeróbkach mieszkańców.
4. Villa Verde, Constitución, Chile, projekt Alejandro Aravena (biuro El Elemental), domy przed i po przeróbkach mieszkańców.
5. Medellín, kolejka skracająca drogę do dzielnicy Santo Domingo, Kolumbia. Fot. M. Barbaruk.

Szaman odpowiada wtedy: „Nie zabronisz im się uczyć. Każdy ma do tego prawo. Wy, biali, tego nie rozumiecie". Ochrona Indian przed wpływem obcej cywilizacji okazuje się zatem europejskim paternalizmem.

W innej scenie filmu widzimy niemieckiego etnografa tańczącego i śpiewającego przed plemienną publicznością. Indiańskie dzieci śmieją się zachwycone. Źródłem tej sceny są autentyczne zapiski z dziennika, w których Theodor Koch pisze, że ciągle był proszony o śpiewanie bawarskich pieśni[9]. Mieszkańcy Amazonii je uwielbiali. Dochodzi tu do odwrócenia ról: przypomnijmy, że w pochodzącym z 1898 roku pierwszym antropologicznym nagraniu z Wysp Cieśniny Torresa, wykonanym przez Alfreda C. Haddona, to członkowie plemienia wykonują przed kamerą tradycyjne tańce. Problem w tym, że tańce i kostiumy były odtworzone na życzenie zachodnich filmowców, od lat nie stanowiły one elementu ich kultury. Pierwszy dokument antropologiczny był kwintesencją spojrzenia kolonizatora. Film Guerry je redefiniuje.

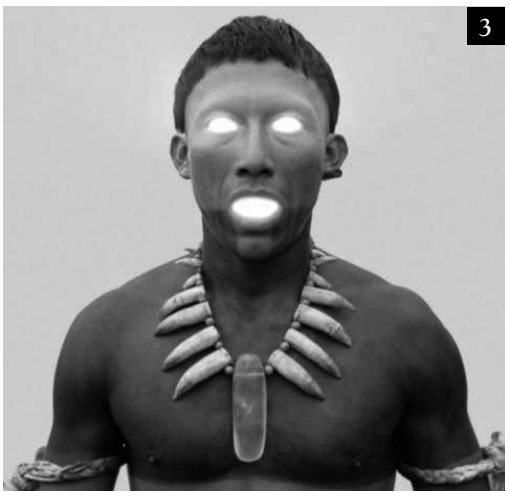
Obaj etnografowie przybyli do Amazonii, by poznać świętą roślinę Indian, *yakrunę*. Roślina ta stanowiła obiekt pożądania białych, bo służyła nie tylko do leczenia, wywoływania transu, lecz także do oczyszczania kauczuku. Kiedy w dżungli zostaje już tylko jeden jedyny kwiat *yakruny,* szaman chce złożyć z niej dar Schultesowi. Chce, by Amerykanin osiągnął dzięki niej trans. Mówi: „To tobie, nie swoim braciom miałem przekazać wiedzę. Zabierz do swojego kraju coś więcej [niż *yakrunę*], zabierz pieśń. Opowiedz wszystko: co widzisz i czujesz. Wróć jako prawdziwy człowiek. Jesteś *cohuiano*" – indiańskim wojownikiem. Kamera zwraca się ku mówiącemu te słowa szamanowi, którego twarz wypełnia teraz cały kadr. Szaman dmucha świętą rośliną w nozdrza widza. Jest nam ofiarowana indiańska wizja. Biały człowiek przyjechał do Amazonii po kauczuk potrzebny mu do prowadzenia wojny, ale wrócił z pieśnią szamana. Czym może być przyniesiona do świata zachodniego pieśń? Kolumbijski reżyser widzi ją u źródeł narodzin ruchów ekologicznych i kontrkulturowych lat 50. i 60. XX w. Twierdzi się, że dzienniki Kocha i Schultesa były czytane przez pokolenia bitników i miały znaczący wpływ na kulturę XX wieku (por. kultura *ayahuaski*). Szaman kazał Schultesowi podążać za snami, wizjami. Pouczał go: „Świat mówi, trzeba słuchać. Usłysz pieśń swoich przodków. Ona wskaże ci drogę. Ale słuchaj naprawdę". To coś więcej niż plemienny dydaktyzm, zachęta by „Zachód" przyjrzał się w indiańskim lustrze i wrócił do korzeni. Sporo tu paradoksów. Film wyreżyserował zmęczony zachodnim stylem życia Kolumbijczyk, który uznał, że źródła współczesnych problemów jego kraju tkwią głęboko w przeszłości. Guerra postanowił przybliżyć historię swoim rodakom, a oni uznali ją za swoją: film odniósł frekwencyjny sukces. Nie może tu chodzić o utożsamienie się z Indianami ani – rzecz jasna – z cywilizacją białego człowieka. W tym ciemnym filmie o złu kolonizacji, to w wynalazkach białych – piśmie, fotografii, muzyce – samotny szaman zobaczył spadkobierców swojej wiedzy. Film Guerry jest dobrym wstępem do tego, by zapytać o dzisiejszy status kolonialności. *W objęciach węża* widzimy, że relacje władzy nie są tak hegemoniczne, jak się wydaje, że kolonialność to stan potencjalnie wymienny, końcowe sceny filmu przekonują zaś, że to biali powinni uczyć się od amazońskiego szamana słyszenia, widzenia, rozumienia[10]. Bez pomocy Indian biali nie potrafią już nawet śnić. Naszym ratunkiem jest przekazanie zachodniej cywilizacji dobrej nowiny, „wyzwolenie wiedzy" – jak mówi Guerra.

W 1936 roku urugwajski artysta awangardowy, Joaquín Torres García opublikował w „Circulo y Cuadrado" odwróconą do góry nogami mapę Ameryki Południowej. Rysunek ten zrobił karierę i doczekał się wielu wersji (najbardziej znana jest *América invertida* z 1943). Artyście chodziło nie tylko o docenienie tzw. południowej szkoły artystycznej, lecz o przełamanie dominacji krajów i miast Europy i Ameryki Północnej. W wydanym pod tytułem *Universalismo constructivo* zbiorze wykładów napisał: „Powiedziałem Szkoła Południowa, bo w rzeczywistości nasza północ jest południem. (…) Dlatego teraz odwracamy mapę i widzimy wyraźnie naszą pozycję, która nie jest zgodna z tym, co sądzi o nas reszta świata"[11]. Ten awangardowy konstruktywista, odwracając mapę, w rzeczywistości zdekonstruował kolonialny sposób postrzegania Ameryki Łacińskiej. W zdaniu „Nasza północ jest południem" zwrócił uwagę na to, co zajmować będzie potem przedstawicieli szkoły dekonstruktywistycznej: na znaczenie dysjunkcji dla zachodniej metafizyki. W tym przypadku kluczowe opozycje, które ukonstytuowały podrzędność Ameryki, to północ-południe, centrum-peryferie (Ameryka jako pierwsze peryferie Europy), postęp-niedorozwój. Dostrzeżone opozycje należy zdaniem dekonstruktywistów rozchwiać, wywrócić. Choć usunąć ich nie można, możliwa jest destabilizacja systemu np. za sprawą ogłoszenia, że człon wtórny, podrzędny jest w istocie członem podstawowym, dominującym. Gest Torresa można rozumieć jako wizualne przemieszczenie członów opozycji, tak by teraz Południe patrzyło z góry. Wykształcony w Barcelonie Urugwajczyk był przekonany o szczególnym powołaniu latynoamerykańskim, o roli, jaką w zmianie dominującego myślenia może odegrać sztuka. Warto zauważyć, że z przeglądem jego twórczości można było się zapoznać w Museum of Modern Art na monograficznej wystawie zatytułowanej *Joaquin Torres Garcia: The Arcadian Modern* (25.10.2015-15.02.2016). W nowojorskim muzeum prezentowano wtedy także dwie inne wystawy poświęcone spotkaniu Ameryki Południowej i Europy Środkowo-Wschodniej oraz *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960-80*, *From Bauhaus to Buenos Aires: Grete Stern and Horacio Cop-*

*pola*. O prawdziwej realizacji idei Torresa, która – moim zdaniem – dokonuje się na naszych oczach, można jednak mówić dopiero na obszarze architektury i urbanistyki za sprawą wypracowywanych w Ameryce koncepcji i rozwiązań. Zachodzące na tym polu zmiany można traktować jako dochodzenie do głosu tzw. epistemologii Południa o której pisał Boaventura de Sousa Santos. Północ i Południe nie są tu oczywiście traktowane jako przeciwstawienie geograficzne, lecz opozycja dwóch modeli epistemologicznych: hegemonicznej (uniwersalistycznej, imperialnej, opartej na binarnej logice) i przeciwhomogenicznej, uwzględniającej wielość form wiedzy. W celu wzmacniania wiedzy Południa badacze z „programu nowoczesność/kolonialność" postulują rzeczywiste dokończenie dekolonizacji, uwzględnienie nowego paradygmatu dla uprawiania wiedzy. Wymaga to podważenia dominującego dyskursu o nowoczesności, pokazania, że nowoczesność nie jest zjawiskiem wewnątrzeuropejskim, które powstało w Europie, a następnie zostało wyeksportowane do Ameryki Południowej, lecz że powstała ona wraz z kolonizacją. Punktem wyjścia do refleksji nad nowoczesnością musi być więc rok 1492 rok, a podstawowymi jej tematami kolonializm i kapitalizm.

Bez względu na różnice w paradygmatach „Południe" i „Północ" ma wspólną przeszłość, a bez projektu kolonialnego nie byłoby nowoczesności: ani „naszej", ani „ich". W tym kontekście moja teza mówiąca, że latynoamerykańskie metropolie mogą stanowić dla miast Zachodu swoiste lustro, wymyka się prostej ideologicznej kwalifikacji. To, że lustra takiego Zachód potrzebuje, pokazuje przykład ambiwalentnej fascynacji Detroit, które na naszych oczach z miasta ekonomicznej katastrofy stało się miejscem romantycznych ruin, miastem „epickim", „hipsterskim"[12], by ostatecznie przekształcić się w wielki znak zapytania dotyczący losów cywilizacji zachodniej. Jedynie wiedzące więcej wampiry z filmu Jima Jarmuscha *Tylko kochankowie przeżyją* mogły zobaczyć w Detroit miasto życia. Grana przez Tildę Swinton, mieszkająca na co dzień w Tangerze Eva mówi cierpiącemu na depresję, mieszkającym w Detroit kochankowi: „To miasto się jeszcze podźwignie". „Czyżby?" – powątpiewa Adam. „Tak. Jest tu woda. Gdy miasta na południu będą gorzeć, to rozkwitnie". Wymiana zdań między włóczącymi się po „dzikich ostępach" Adamem i Evą brzmi dziś jak żart. Charlie Le Duff w książce *Detroit. Sekcja zwłok Ameryki* opisuje swoją decyzję o powrocie do Detroit. Była ona dla jego kolegów z redakcji z „New York Timesa" całkowicie niezrozumiała. Le Duffowi długo nie udawało się zainteresować miastem ani dziennikarzy, ani Amerykanów, jednak po kryzysie gospodarczym w 2008 roku „nagle oczy całego narodu zwróciły się znów w stronę tego postindustrialnego grobowca"[13], reporterzy z całego świata zaczęli się zastanawiać, „czy rak toczący pas rdzy wytworzy przerzuty i zaatakuje także Los Angeles, Londyn i Barcelonę. Czy Detroit stanowiło kontur zewnętrzny, czy samo epicentrum? Czy było symbolem większego rozpadu? Czy los Miasta Silników obrazował przyszłość całej Ameryki?"[14]. Le Duff podaje, że „plaga pustych domów i mężczyzn o bezczynnych rękach"[15] atakuje kolejne amerykańskie miasta: Phoenix, Los Angeles, Miami. „Detroit – onegdaj miasto z największą liczbą posiadaczy domów własnościowych – teraz jest stolicą nieruchomości zajętych przez komorników"[16]. Tak jak Detroit jest symbolem umierania, tak miasta Ameryki Łacińskiej są symbolem narodzin. Czy można uratować miasta „północne", patrząc na południową półkulę? Tam domy nie są puste, centra miast nie są muzeami widmowych drapaczy chmur, tam – jak w Torre David w Caracas[17] – nawet w opuszczonych wieżowcach osiedlają się i sprawnie organizują sobie życie tysiące ludzi.

Félix Guattari, widzący w Ameryce Łacińskiej esencję świata, udał się w 1982 roku w podróż do Brazylii. Widział, jak po dwóch dekadach dyktatury wojskowej kraj przeżywa polityczne przebudzenie. Związane było ono z niespodziewanym zwycięstwem w wyborach prezydenckich robotnika z zakładów metalurgicznych, Luiza Inácio da Silva. Guattari, spadkobierca idei roku '68, ekscytował się witalnością Brazylii, tym, jak młoda demokracja odsuwa tradycyjne hierarchie, totalitarny ustrój, „mroczne praktyki globalizacyjne". Fascynacja Ameryką Łacińską to zjawisko wśród myślicieli powszechniejsze, z której siły czasem uczeni zdają sprawę. Francuski filozof pisał: „Jestem często oskarżany o bycie przesadnie, głupio, uparcie optymistycznym, o to, że nie widzę nędzy ludzi. Widzę to, ale... myślę, że nadszedł okres produktywności, proliferacji, twórczości, całkowicie fantastycznej rewolucji, co jest związane z pojawieniem się ludzi. To rewolucja molekularna: nie slogan albo program, lecz coś, co się czuje, czym żyję, na spotkaniach, w instytucjach, co jest obecne w refleksji"[18]. We wczesnych latach 80. w większości krajów Ameryki Łacińskiej powrócono do systemu demokratycznego, co było równoznaczne z przyjęciem modelu neoliberalnego, ale Guattari wierzył, że udało się tu zmienić „logikę kapitalizmu", że człowieka postrzega się w Ameryce nie jako rezerwuar siły mechanicznej, lecz źródło kreatywności. Podobnego rodzaju nadzieje miał Pier Paolo Pasolini, który w Ameryce Południowej widział miejsce, które może dać nam właściwą wizję rewolucji. Reżyser był krytyczny wobec studenckich rewolt 1968 roku, bo rzeczywista rewolucja „rozgrywa się w świecie, w którym konflikt ma realny wymiar"[19], gdzie „czuć zapach historii". Przekonanie, że Nowy Świat stanowi poligon doświadczalny nowych idei, może nas wyzwolić od rzekomo nieuchronnych praw, jakie rządzą ekonomią i kulturą Zachodu, staje się znów coraz wyraźniejsze. Ameryka Łacińska udziela nam lekcji i wielu wydaje się z niej już korzystać. W Europie już ponad trzy tysiące miast eksperymentuje z tzw. budżetem partycypacyjnym, które za wzór ma doświadczenia w zarządzaniu oddolnym z brazylijskiego Porto Alegre. Pisząc o „ame-



1. Kadr z filmu Ciro Guerry *W objęciach węża*.
2. Zdjęcie zrobione podczas wyprawy Theodora Kocha Grünberga do Kolumbii, 1911 rok.
3. Szaman Karamakate – kadr z filmu *W objęciach węża.*
4. Szaman Karamakate – kadr z filmu *W objęciach węża.*
5. Kadr z filmu Ciro Guerry *W objęciach węża* – inscenizacja zdjęcia wykonanego przez T. Kocha Grünberga.

rykańskiej lekcji", uwzględniam tu zastrzeżenia formułowane przez Clifforda Geertza wobec traktowania studium przypadku jako „eksperymentu naturalnego", czyli – parafrazując – Ameryki-Południowej-jako-przypadku-do-testowania. Nie „traktuję jakiegoś odległego dla nas miejsca jako świata zamkniętego w filiżance herbaty"[20]. Nie mam nadziei na budowanie ogólnej, globalnej wizji kultury z interpretacji drobiazgów, anegdot i spostrzeżeń. Moim celem jest raczej próba zrozumienia południowoamerykańskiego „dyskursu społecznego", kuszącej sieci znaczeń tam tkanych. Piszę to, zdając sobie sprawę, że poruszam się po cienkiej krawędzi.

Analizując charakterystyczne przemiany funkcjonowania miast południowoamerykańskich, opowiedzieć można o Limie, Caracas, Bogocie, Santiago de Chile, Medellin czy Rio de Janeiro. Podróżujący po Ameryce Justin McGuirk w poszukiwaniu tychże zmian, żonglował przykładami z różnych części kontynentu, by udokumentować swoją tezę dotyczącą nowego sposobu myślenia o mieście, który nazwał dyskursem nieformalnym. Dobrym przykładem zmiany jest ostatnie wielkie miasto założone przez Hiszpanów w Ameryce Południowej, czyli Buenos Aires. Filozofka Esther Díaz pisze, że drugi akt założenia miasta z 1580 roku był rezultatem racjonalizmu w stylu kartezjańskim (pierwszy, dokonany przez Pedra de Mendozę, był nieskuteczny). Plany, które Juan de Garay przywiózł z Hiszpanii, opierały się na siatce kwartałów, które czyniły z miasta szachownicę niekończących się ulic. Były zgodne z wytycznymi dla budowy miast zawartymi w Leyes de Indias. Za Michałem Pawłem Markowskim powiedzieć można, że Garay użył „geometrycznego cepa pionu i poziomu"[21]. W amerykańskich miastach wszystko było precyzyjnie zaplanowane w odróżnieniu od spontanicznie rozwijających się miast europejskich. Darwin w zapiskach z podróży wzdłuż wybrzeży Ameryki Południowej, którą rozpoczął 27 grudnia 1831 r., zanotował: „Buenos Aires jest wielkie i myślę, że jest najbardziej regularne miasto, jakie istnieje na świecie"[22]. W czasie wizyty Darwina miasto liczyło zaledwie 65 tysięcy mieszkańców i 350 kwartałów. Ambitnym planom urbanistycznym sprzyjał w Buenos Aires nowoczesny lęk przed dziką, otwartą przestrzenią oraz „rasistowski europocentryzm"[23] prezydenta Argentyny Domingo Faustino Sarmiento. Podczas jego prezydentury w Argentynie osiedliło się 280 tysięcy Europejczyków.

Od uzyskania niepodległości ludność Ameryki Łacińskiej zwiększyła się z 15-18 milionów do ponad pół miliarda[24]. Szachownica Buenos Aires składa się dziś z 47 *barrios*, zamieszkanych przez 13 milionów ludzi. Półtora miliona nowych mieszkańców przybyło w czasie migracji ludności ze wsi do miast w latach Wielkiego Kryzysu. W latach 50. i 60. XX wieku tego typu migracje miały miejsce w całej Ameryce. Szacuje się, że w Argentynie, Chile, Urugwaju i Wenezueli w miastach żyje 90% ludności. Ma rację Díaz, kiedy pisze: „świat zmierza do urbanizacji. (…) Miasto, w chylącej się ku końcowi nowoczesności, zaczyna być prawdą o egzystencji ludzkiej"[25]. Jak „platońskie" metropolie zareagowały na tę sytuację? W Buenos Aires i wielu innych aglomeracjach zaczęły powstawać slumsy nazywane w zależności od kraju *villas miserias* (Argentyna), *barriadas* (Peru) czy fawelami (Brazylia). Od lat 60. ubiegłego wieku „oczyszczanie" z nich miasta stało się celem zabiegów rządzących wtedy w wielu krajach junt wojskowych. Rozpoczął się czas budowania wielkich osiedli socjalnych inspirowanych corbusierowskim modernizmem. Osiedla często projektowane były przez architektów, którzy kończyli europejskie uczelnie, a sam Le Corbusier, którego – jak pisze Markowski – Brazylijczycy „czcili jak Boga" już w 1929 roku przyjechał do Ameryki.

Czy europejskie wzorce pomogły rozwiązać problem masowej migracji? Wytwarzane przemysłowo budownictwo mieszkaniowe musiało przystosować się do innej skali: na osiedlu zbudowanym w Caracas przez ucznia Le Corbusiera, Carlosa Raula Villanueva, 23 de Enero zamieszkało 60 tysięcy mieszkańców a największe osiedle zbudowanym przez modernistów w Europie czy w USA liczyło 5600 mieszkań (Le Mirail pod Tuluzą, projekt Candilisa Josica Woodsa z 1961 r.). Powiedzieć trzeba jasno, że wielkie modernistyczne projekty budownictwa socjalnego okazały się porażką. Utopia modernizmu sięgnęła kresu właśnie w Ameryce Łacińskiej. Niektórzy mówią, że racjonalny plan zbudowanej w niecałe pięć lat Brasilii przypomina ptaka, inni – że samolot. Jego autor, Lucio Costa, mówił, że miasto założono na planie krzyża („Brasilia zrodziła się z podstawowego gestu kogoś, kto bierze miejsce w posiadanie, albo zaznacza je, czyniąc znak krzyża na dotychczas zapuszczonych obszarach centralnego płaskowyżu Brazylii"[26]), co znający finał jego historii Markowski skomentował następująco: „to rzeczywiście znak krzyża, na którym powieszono nowoczesne utopie"[27].

Upadek wielkich, modernistycznych osiedli w innych miastach miał przyczyny polityczne, gdyż osiedla potraktowano jako jednorazową inwestycję. Jest też inny powód upadku latynoamerykańskiego budownictwa socjalnego. Urbaniści i architekci nie docenili slumsów, potraktowali je jako formę przejściową, nie chcieli przyjąć do wiadomości, że miasto całkowicie zaplanowane to mit. Dziś wizja modernistów ustępuje przed ideą „miasta nieformalnego", której wcieleniem jest choćby São Paulo. Widok tej aglomeracji jest przeżyciem wstrząsającym, czego świadectwem jest relacja krakowskiego literaturoznawcy: „São Paulo z samolotu wygląda jak bulgoczące ciasto, wylewające się z dzieży. Włazi na pagórki, strzela w niebo bąblami wysokich bloków, pokrywa szczelnie białawą masą każdą piędź ziemi. (…) Oglądana z okien samolotu przestrzeń miasta wrzała, gotowała się, wybuchała pod naporem ludzkiej potrzeby zadomawiania (…) Szczególnie widać to było na wzgórzach. Zielone kawałki krajobrazu zdawały się

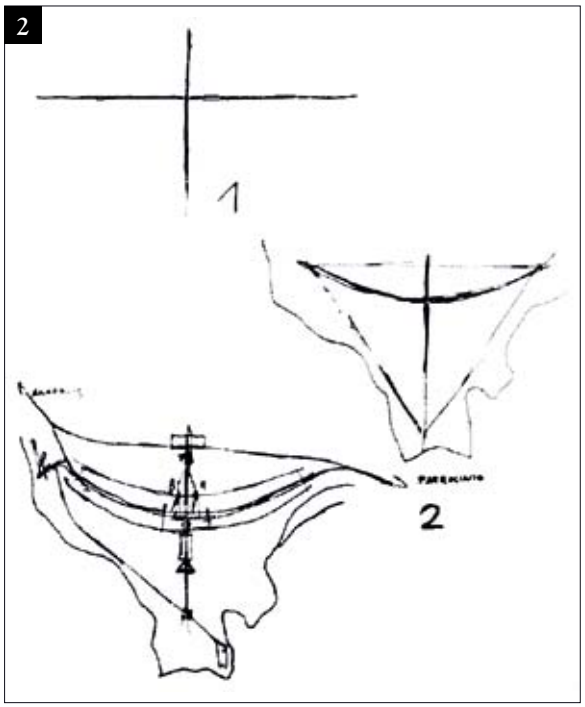
ginąć pod naporem byle jak kleconych budynków, które, jak rozrastający się bez miary liszaj, pokrywały skórę tamtejszego świata. Dopiero wtedy, dopiero w takiej skali widać, co to jest miasto pozbawione hamulców, wydarte spod architektonicznej kontroli, puszczone samopas ku przerażeniu planistów i radości biedaków"[28].

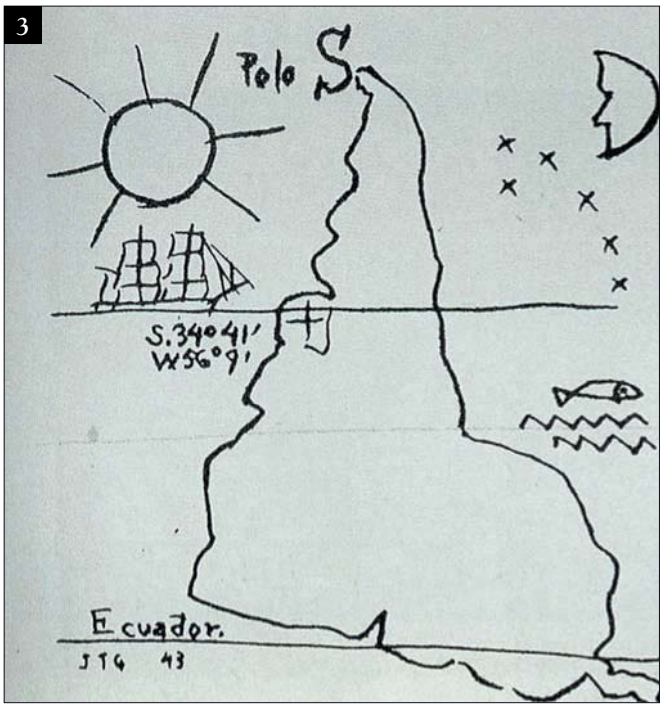
Duży wpływ na pojawienie się idei miasta nieformalnego miał sfinansowany w Limie przez ONZ słynny projekt PREVI (*Proyecto Experimental de Vivienda*). Każdy z zaproszonych dwudziestu czterech architektów (wśród nich znajdował się Oskar Hansen) zaprojektował dom do samodzielnej rozbudowy, który po zwycięstwie w konkursie mógłby być wdrożony na większą skalę. Choć projektu nie wprowadzono w życie funkcjonujące obok siebie prototypy prawie pięciuset domów stworzyły ciekawe, zróżnicowane, „kolażowe", miasto, z którego ludzie nie chcieli się wyprowadzać po poprawie statusu materialnego.

Nieformalność slumsów nie dotyczy ich formy, lecz istnienia poza prawnymi i ekonomicznymi zasadami, które regulują życie w mieście. „Uznanie miasta nieformalnego za istotny element miejskiego ekosystemu było najważniejszym przełomem w polityce urbanistycznej ostatnich 20 lat"[29] twierdzi Justin McGuirk. Miasto radykalne to takie, które to, co uznaje się tradycyjnie za chaos, prymitywizm, przekuwa w walor, a w biednych mieszkańcach nie widzi hołoty, którą trzeba ucywilizować, lecz kreatywnych obywateli.

Miejsca nieformalne, miejsca, gdzie gromadzą się tłumy, są „miejscami gorącymi", niemiejscami, w takim sensie, jaki nadaje im Karl Schlögel. To miejsca, w których się żyje, ale które są „punktami rozbiegu, prowizoriami, miejscami nietrwałymi, niezdefiniowanymi, pozbawionymi trwałej formy"[30]. Ta ruchliwość miasta, postrzeganie go jako miejsca nie ustanowionych uprzednio aktywności skłania Esther Díaz do opisu Buenos Aires za pomocą metafory muzycznej. Stolica Argentyny to miasto improwizacji, miasto melodii, które powstają, giną i wracają. „Tak rzecz ujmując, to właśnie *non-lieux* są położone centralnie, to z nich wychodzą najważniejsze impulsy, to tam zderzają się energie życiowe, to tam wytwarza się ciepło tarcia, które zaopatruje w energię miasta, wspólnoty, przestrzenie"[31]. O uznanie centralności slumsów upomniano się właśnie dziś w Ameryce Łacińskiej. To zdaniem McGuirka „globalna lekcja", jakiej może nam dziś udzielić ten kontynent. Oczywiście nie chodzi tu o to, by slumsy zyskiwały sławę z powodu umiejscowienia ich w centrum miasta, a raczej o pozbycie się ewolucjonistycznego myślenia o mieście, uznanie, że slums jest *miastowy* (nawiązuję tu do propozycji Saskii Sassen, by zastąpić normatywną *miejskość* alternatywnym wobec zachodnich wyobrażeń miasta pojęciem *cityness*). Taka zmiana dyskursu i idące za tym rozwiązania wynikają w dużej mierze z pragmatyki i prognoz dotyczących przyszłości. W Rio de Janeiro, które w przeciwieństwie do formalnej Brasilii, jest miastem radykalnym, bo stało się największym laboratorium do testowania rozwiązań problemu wielkomiejskiej biedy, w fawelach żyje ponad 20 % ludności miasta. W Ameryce Łacińskiej około 30%. Jak podaje McGuirk, przewiduje się, że w 2030 roku aż dwa miliardy ludzi będzie mieszkać w mieście nieformalnym. A zatem „dzicy lokatorzy i *favelados* [mieszkańcy faweli] budują więcej kilometrów kwadratowych miasta niż rządy, deweloperzy, architekci czy ktokolwiek inny. (…) Kiedy więc uznamy, że fawele nie są wypaczeniem, lecz obrazem rzeczywistej miejskiej kondycji? Kiedy zrozumiemy, że fawele nie są problemem życia miejskiego, lecz jego rozwiązaniem?"[32]. Rezultaty zmiany podejścia do faweli przyjmują różne postacie. Niektóre z nich świadczą o pospolitej gentryfikacji. Fawele stały się bezpieczniejsze. Ze zboczy, na których się mieszczą, rozciągają się piękne widoki, stają się więc przedmiotem procesów rynkowych. Problem, czy można poprawić jakość życia w tego typu miejscach, nie zmuszając mieszkańców do wyprowadzki, to jedna z najważniejszych kwestii w zarządzaniu miejskim. Architekci-aktywiści nie ukrywają, że zależy im na stworzeniu miasta nowego typu, w którym w typowy dla Ameryki sposób formalne mieszałoby się z nieformalnym, możliwe byłyby różne rozwiązania. W przypadku wenezuelskiego slumsu San Agustin architekci chcieli wzorować się na rozwiązaniach elit z Manhattanu, które dzierżawią ziemię i budują na niej apartamentowce z kredytów zaciąganych wspólnie w ramach spółdzielni. „Dlaczego modele stworzone dla elit nie miałyby się sprawdzać w przypadku biednych?" – pyta Alfred Brillembourg z Urban Think Thank[33].

Po II wojnie światowej architekturę latynoamerykańską uważało się za najciekawszą na świecie, jeśli chodzi o styl (mówiło się wtedy o „poetach żelbetonu"). W związku z tym w 1955 w Nowym Jorku w Museum of Modern Art zorganizowano wystawę *Architektura latynoamerykańska po roku 1945*. W niektórych przypadkach slumsy zhumanizowały międzynarodowy, nieludzki, modernizm. A jednak o wyczerpywaniu się kolonializmu można mówić dopiero wtedy, gdy w Ameryce Południowej problem z przyrostem miejskiej populacji wymusza powstanie nowych rozwiązań. Samorzutny, neutralny aksjologicznie proces z biegiem czasu zyskał zatem duży wpływ na zjawiska społeczno-kulturowe, samoidentyfikację kontynentu, wyłonienie nowych idei, które sprawiają, że rzeczywiście są powody by odwrócić mapę świata. Mówimy dziś przecież o street architekturze, rewitalizacji zaniedbanych dzielnic przez umieszczanie w nich tzw. architektury ikonicznej czy parków tematycznych, budżecie partycypacyjnym, alternatywnej, taniej, społecznej architekturze jako o rzeczach dobrze nam znanych. Przypomnijmy, że w 2016 roku Nagrodę Pritzkera, najważniejsze wyróżnienie dla architekta, otrzymał Chilijczyk, Alejandro Aravena, autor m.in.




1. Brasilia, 1957 r., fot. M. Barbaruk.
2. Plano Piloto, Lúcio Costa, 1956 r.
3. Joaquín Torres García, *América invertida*.

kontrowersyjnego projektu osiedla Quinta Monroy w Iquique na pustyni Atacama, mówiący, że „rozwiązanie tkwi w slumsach i fawelach". Inną kwestią jest to, czy najtrwalsze dziedzictwo kolonializmu, będące cechą wyróżniającą Amerykę Południową, tj. nierówności społeczne i ekonomiczne, ulegnie kiedyś podobnej kontestacji. W tej sprawie odwrócenie mapy nie byłoby przecież pożądane.

**Bibliografia**


Borges, Jorge Luis; Ferrari, Osvaldo, *W dialogu I*, przeł. E. Nawrocka, Gliwice 2007.

Borges, Jorge Luis; Ferrari, Osvaldo, *W dialogu II*, przeł. P. Sobaś-Mikołajczyk, Gliwice 2008.

Borges, Jorge Luis; Ferrari, Osvaldo, *W dialogu III*, przeł. A. Łuń, Gliwice 2008.

Eakin, Marshall C., *Historia Ameryki Łacińskiej. Zderzenie kultur*, przeł. B. Gutowska-Nowak, Kraków 2009.

*Diálogos Borges Sabato*, red. O. Barone, Buenos Aires 2007.

Díaz, Esther, *Buenos Aires. Una mirada filosófica*, Buenos Aires 2001.

Guattari, Felix, Rolnik, Suely, *Molecular Revolution in Brazil*, przeł. K. Clapshow, B. Holmes, Los Angeles 2007.

Geertz, Clifford, *Opis gęsty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*, [w:] *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków 2005.

Kubiaczyk, Filip; *Nowoczesność, kolonialność i tożsamość; perspektywa latynoamerykańska*, Poznań 2013.

Le Duff, Charlie, *Detroit. Sekcja zwłok Ameryki*, przeł. I. Noszczyk, Wołowiec 2015.

McGuirk, Justin, *Radykalne miasta. Przez Amerykę Łacińską w poszukiwaniu nowej architektury*, przeł. M. Wawrzyńczak, Warszawa 2015.

O'Gorman, Edmundo, *La invención de America*, México 1995.

Romero, José Luis, *Bogotá – Buenos Aires. Historia de dos ciudades*, Medellín 2013.

Sábato, Ernesto, *Pisarz i jego zmory*, przeł. R. Kalicki, Kraków 1987.

Schlögel, Karl, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009.

Szerszeń, Tomasz, *Szyby Afryki*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej", 2014 t. 7; http://www.widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/221/385.

Torres García, Joaquín, *Universalismo constructivo*, Buenos Aires 1944.


**Przypisy**

1 Sformułowania tego użył M. de Unamuno w książce *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i narodów* (1913).

2 M.C. Eakin, *Historia Ameryki Łacińskiej. Zderzenie kultur*, przeł. B. Gutowska-Nowak, Kraków 2009, s. 400.

3 J.L. Borges, O. Ferrari, *W dialogu II*, przeł. P. Sobaś-Mikołajczyk, Gliwice 2008, s. 41.

4 M.C. Eakin, dz. cyt, s. 400.

5 F. Kubiaczyk, *Nowoczesność, kolonialność i tożsamość; perspektywa latynoamerykańska*, Poznań 2013, s. 320.

6 E. O'Gorman, *La invención de America*, México 1995, s. 10.

7 E. Sábato, *Pisarz i jego zmory*, przeł. R. Kalicki, Kraków 1987, s. 62.

8 W filmie pokazuje się wykorzystywanie plemion do pozyskiwania kauczuku, mrożący krew proces „ewangelizacji" (m.in. krzyżowanie Indian), zakaz mówienia w językach plemiennych. Z klasycznymi przejawami kolonizacji mamy do czynienia także wtedy, gdy szaman Karamakate zapytany przez Schultesa o rysunki naskalne, odpowiada: „Te skały do mnie mówiły, odpowiadały na moje pytania. To się skończyło, moja pamięć też. Skały drzewa, zwierzęta – wszystko zamilkło. Zostały tylko rysunki. Jestem w środku pusty jak *chullachaqui*".

9 Za: *Ocaleni w tłumaczeniu. Wywiad z Ciro Guerrą, reżyserem filmu „W objęciach węża"* http://kulturaliberalna.pl/2015/11/17/grzegorz-brzozowski-ciro-guerra-wywiad-w-objeciach-weza/

10 Ciro Guerra: „Plemiona Amazonii potrafią pokierować własnym przeznaczeniem. Mieszkały tam od dziesięciu tysięcy lat, nie doprowadziły do przeludnienia, wyczerpania zasobów czy zanieczyszczenia. Znalazły sposób na harmonijne życie z naturą i tego właśnie sami powinniśmy się od nich uczyć. Zbyt późno zdajemy sobie z tego sprawę", tamże.

11 J. Torres García, *Universalismo constructivo*, Buenos Aires 1944.

12 Ch. Le Duff, *Detroit. Sekcja zwłok Ameryki*, przeł. I. Noszczyk, Wołowiec 2015, s. 11.

13 Tamże, s. 11.

14 Tamże, s. 11.

15 Tamże, s. 13

16 Tamże, s. 13.

17 „Wieża Dawida" była budowana z przeznaczeniem na bank, nie została jednak oddana do użytku z powodu śmierci dewelopera. Po pewnym czasie została zamieszkana przez 3000 dzikich lokatorów. Nowi mieszkańcy zatroszczyli się o wodę i prąd i przekształcili go w „wertykalną wioskę", J. McGuirk, *Radykalne miasta. Przez Amerykę Łacińską w poszukiwaniu nowej architektury*, przeł. M. Wawrzyńczak, Warszawa 2015, s. 177-204.

18 F. Guattari, S. Rolnik, *Molecular Revolution in Brazil*, przeł. K. Clapshow, B. Holmes, Los Angeles 2007, s. 9.

19 T. Szerszeń, *Szyby Afryki*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej", 2014 vol. 7; http://www.widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/221/385; pobrano 9.06

20 C. Geertz, *Opis gęsty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*, [w:] *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 39.

21 M.P. Markowski, *Dzień na ziemi. Proza podróżna*, Poznań 2014, s. 255.

22 Cyt. za: E. Díaz, *Buenos Aires. Una mirada filosófica*, Buenos Aires 2001, s. 61.

23 M. Eakin, dz. cyt., s. 278,

24 M. Eakin, dz. cyt., s. 368.

25 E. Díaz, dz. cyt., s. 222.

26 L. Costa, cyt. za: M.P. Markowski, dz. cyt. s. 245.

27 M.P. Markowski, dz. cyt. s. 245.

28 Tamże, s. 239.

29 Tamże, s. 42.

30 K. Schlögel, *W przestrzeni czas czytamy. O historii cywilizacji i geopolityce*, przeł. I. Drozdowska, Ł. Musiał, Poznań 2009, s. 288.

31 Tamże, s. 289.

32 J. McGuirk, dz. cyt., s. 117.

33 Cyt. za: J. McGuirk, dz. cyt., s. 174.

JAN SZPILKA

# Dziś prawdziwych masochistów już nie ma

„Czerpanie przyjemności z bólu" – taka jest chyba najprostsza i najpopularniejsza dzisiaj definicja masochizmu. Ale sam termin jest znacznie szerszy: wiele jest zachowań, które zdarza się nam nazwać masochistycznymi – od okrutnego reżimu ćwiczeń, przez surowe diety, czytanie żmudnych i nudnych tekstów czy egzaltowanie się własnym smutkiem. Masochistyczną może być każda nieprzyjemna i bolesna praktyka lub działanie, której z własnej woli się oddajemy. Masochistą zostaje zaś każdy, kto ją praktykuje.

„Masochista" – może powiedzieć żona do męża, który co wieczór uparcie wymachuje pięciokilogramowymi hantlami, żeby pozostać w formie. „Masochista" – można powiedzieć do kogoś, kto zamiast w złą pogodę złapać tramwaj czy autobus, postanowi przejść kilometr czy dwa piechotą. Rodzajów masochizmu jest bardzo wiele.

Poza takim ujęciem tego pojęcia funkcjonuje jeszcze jedno znaczenie, jeszcze jedno zjawisko, którego wszyscy jesteśmy świadomi, ale które widujemy znacznie rzadziej, jeśli w ogóle. Chodzi o masochizm w erotycznym sensie, pierwszy ze wszystkich masochizmów, dzisiaj występujący zazwyczaj w zbitce ze swoim lustrzanym odbiciem, sadyzmem.

Masochista bez cudzysłowu to ktoś, kto czerpie seksualną rozkosz i satysfakcję z własnego cierpienia; tak fizycznego – uderzenia batem czy skrępowania rąk, jak i psychicznego – z upokorzenia, służby, upodlenia.

Oba *użusy* tego terminu są nacechowane znaczną pejoratywnością. Określając jakieś działanie jako masochistyczne, jednocześnie oskarżamy je o to, że jego sens nie leży w korzyści, jaka z niego płynie: w sprawnym ciele, smukłej sylwetce albo intelektualnej sile, ale w samym bólu i trudzie płynącym z uprawiania go. W tym sensie opisanie praktyki jako masochistycznej przydaje jej wymiaru marnotrawstwa. To czas źle zużyty i energia źle spożytkowana.

Negatywnego kontekstu erotycznego masochizmu nie trzeba chyba tłumaczyć. To jedno z tych zachowań, które pierwsze przychodzą do głowy, kiedy słyszymy określenia takie jak „perwersja" czy „zboczenie".

Tak i tak pojęci masochiści robią coś „nie tak". Ich zachowanie jest w ten czy inny sposób trudne do pochwalenia. Masochista, czy ten z hantlami, czy też ten z obitym tyłkiem, jest zawsze figurą wątpliwej cnoty. Czy też byłby, gdyby jeszcze istniał. Bo dzisiaj prawdziwych masochistów już nie ma.

Dlaczego?

***

Możemy z bardzo dużą dozą dokładności określić, kto, kiedy i dlaczego wymyślił termin „masochizm" i nadał mu jego pierwsze znaczenie. Osobą tą był austriacki psychiatra i neurolog, Richard von Krafft-Ebing[1].

Dokonał tego w ukazującej się na początku lat 90. XIX wieku szóstej edycji swojego najsłynniejszego i największego dzieła, *Psychopathi Sexualis*. Praca ta, nad którą spędził szesnaście lat swojego życia, a której ostatnią edycję poprawiał na łożu śmierci, stanowiła wielkie kompendium tego, co sam autor nazywał „psychopatologiami ludzkiego życia seksualnego". Krafft-Ebing stworzył ją w ściśle określonym celu; miała służyć lekarzom sądowym orzekającym, czy oskarżony człowiek był odpowiedzialny za swoje czyny, czy też raczej działał powodowany jakąś straszną, rządzącą nim chorobą[2].

Dla Krafft-Ebinga każda z patologii, które opisywał, stanowiła wynik dziedzicznego obciążenia. Była wrodzoną, zazwyczaj niemożliwą do usunięcia wadą osoby; „chorobą duszy"[3], osadzoną jednak w ciele. Stąd też zagrożenie przez nie niesione nie ograniczało się tylko do wpływania na zachowanie jednostki; jako dziedziczna skaza stanowiło objaw degeneracji człowieka, czyli niebezpieczeństwa, przed którym stało całe społeczeństwo jako takie. Istnienie takich patologii wskazywało nie tylko na realną możliwość odwrócenia ewolucji i regresu do zwierzęcego, bestialskiego stanu. Stanowiło również unaocznienie ubocznych efektów przemian cywilizacyjnych, tych samych, które niosły ze sobą postęp, jakiego Krafft-Ebing był apostołem. „Wielkie miasta – pisał – są rozsadnikami neuroz i niemoralności. Tak było z Babilonem i Niniwą, i tak jest w życiu współczesnych metropolii"[4].

Słowa te wpisywały się w ducha epoki. Był to bowiem czas, kiedy zagrożenia niesione przez złą, demoniczną seksualność stawały się zagadnieniem jak nigdy wcześniej publicznym. Z jednej strony, pierwsi seryjni zabójcy – Kuba Rozpruwacz grasujący po złej dzielnicy Whitechapel czy Joseph Vacher, prostaczek-gwałciciel – gościli na pierwszych stronach gazet. Z drugiej, erozja surowej, „wiktoriańskiej", jak byśmy to nazwali, moralności wydawała się coraz bardziej oczywista, wraz z postępującym za nią rozluźnieniem obyczajów, też w dziedzinie seksualności. Proces Oscara Wilde'a, ten sztandarowy przykład konfliktu moralności „wik-

toriańskiej" z tym, co miało przyjść po niej, wydarzył się w latach, gdy Krafft-Ebing przewodniczył wiedeńskiemu kołu psychiatrycznemu.

Nie bez powodu Elisabeth Roudinesco zatytułowała swoją książkę o historii perwersji *Nasza mroczna strona*[5]. Psychiatrzy końca XIX wieku, tacy jak Krafft-Ebing, Moll czy Bloch, poprzez uważne badanie swoich pacjentów z przerażeniem i odrazą odkrywali w nich bogactwo tej „mrocznej strony", bogactwo, którego dotychczasowy język nie potrafił ogarnąć. Dlatego właśnie należało wymyślić język nowy, opisujący zarówno perwersję, jak i jej nosicieli.

Właśnie w takim celu powstało słowo „masochizm", zaczerpnięte z nazwiska Leopolda von Sacher-Masocha, przeciętnego pisarza, zapamiętanego właściwie tylko dzięki temu, że w jego powieściach dominowały wątki, które dzisiaj nazwalibyśmy masochistycznymi czy też sadomasochistycznymi.

Tworząc to pojęcie, Krafft-Ebing zdefiniował je w sposób następujący: „Przez masochizm rozumiem zadziwiającą perwersję *psychica vita sexualis*, gdzie dotknięta nią osoba jest, w seksualnej myśli i odczuciu, rządzona przez wyobrażenie bycia zupełnie i bezwarunkowo podporządkowaną woli osoby przeciwnej płci; bycia traktowaną przez tę osobę jak przez pana, upokarzaną i maltretowaną"[6].

W pierwotnym więc znaczeniu to właśnie potrzeba uległości, a nie przyjemność czerpana z bólu, stanowiła podstawowy wyróżnik masochizmu. W tym opisie masochizm jest dążeniem do zarzucenia własnej woli i zatracenia swojej podmiotowości. Upokorzenie i maltretowanie z nim związane jest tego logiczną konsekwencją, widomą oznaką tego, że masochizm to pragnienie zostania ofiarą; bytem słabym, słabo wartościowym.

Należy dodać, że Krafft-Ebing, chociaż opisuje masochizm przede wszystkim u mężczyzn, to uznaje go za formę seksualności typowo kobiecą i dla kobiet naturalną. Kobieta – ta słabsza płeć – jest w jego opinii (i w opinii epoki) obarczona naturalną skłonnością do ulegania i czerpania satysfakcji z tej uległości. Masochizm w swojej patologicznej postaci – czyli tej, która zajmuje Krafft-Ebinga – rzadko zatem może się u niej wykształcić. Staje się perwersją, kiedy pojawia się u mężczyzn, co prowadzi do oczywistego zaburzenia porządku relacji sił między płciami. Przejawem zagrożenia, jakie masochizm stanowi dla społeczeństwa, jest odwrócenie społecznego ładu: słaby mężczyzna ulegający silnej kobiecie.

Ale co to ma wspólnego z tym, że dzisiaj prawdziwych masochistów już nie ma?

***

Masochista nie istnieje, dopóki nie ma słowa „masochizm", chociaż istnieją praktyki masochistyczne. Weźmy na przykład Theresę Berkley, właścicielkę domu publicznego funkcjonującego przy Hallam Street w Londynie w pierwszych dekadach XIX wieku. Jej imię zostało zapamiętane dzięki temu, że w 1828 roku wymyśliła specjalny mebel, do którego można było przytroczyć batożonego klienta: „kozła Berkley". Skłonność do tego typu praktyk była zresztą uznawana już w XVIII wieku za przypadłość typowo angielską.

Istnienie praktyk nie oznaczało jednak istnienia osoby. Dopiero kiedy Nauka – w osobie Krafft-Ebinga – wymyśliła termin oznaczający chorobę: „masochizm", to pojawiła się też jednostka tą chorobą dotknięta: „masochista".

Masochista, kiedy już go wymyślić, nie był po prostu człowiekiem, który oddawał się określonemu, mniej lub bardziej „perwersyjnemu" rodzajowi zabaw w sypialni. W ujęciu Krafft-Ebinga był ciężko chorą ofiarą degeneracji, obarczoną wrodzoną, patologiczną skłonnością, pod znakiem której upływało jego życie. W tym sensie choroba nabrała potencjału do tego, żeby w pełni wystarczyć do opisu osoby zredukowanej do bycia tylko i wyłącznie jej nosicielem.

Nie do pozazdroszczenia był więc los masochisty. Chory na ciele, chory na duszy, stanowił obraz wszystkiego tego, co w seksualności było złe. Bo masochizm rzadko kiedy występował w opisie Krafft-Ebinga samotnie. Mocne przekonanie austriackiego psychiatry o degeneratywnym charakterze tej przypadłości pozwalało mu łączyć ją z całą mnogością innych patologii: zniewieścieniem, widocznym w budowie ciała i słabości charakteru, skłonnością do onanizmu, impotencją, transwestytyzmem, czy „antypatycznym instynktem seksualnym" – innymi słowy, upodobaniem do osób tej samej płci.

Nic więc dziwnego, że zgromadzone przez niego wyznania pacjentów to kronika ludzkiego upodlenia, słabości i nieszczęścia. To zapis tragicznych losów ludzi ciężko naznaczonych przez los; nikt z nich nie chciał zostać masochistą, nikt z nich tego nie wybrał. Było to brzemię, z którym się urodzili, które odbierało im możliwość szczęścia i satysfakcji przynależnej „normalnym" ludziom. Bezsilni wobec własnego pożądania, mimo wszystko rozumieli, jak obrzydliwym ono było; czuli wobec siebie wstręt. Jeden z nich podsumował to chyba najprościej i najjaśniej, mówiąc że „swoją obecną egzystencję uznawał za nieszczęście, a swoje życie za ciężar"[7].

Trudno im nie współczuć; trudniej jeszcze nie czuć niechęci wobec choroby, jaką byli dotknięci. Masochiści stworzeni pod piórem Krafft-Ebinga byli nosicielami wszystkiego tego, co w dziewiętnastowiecznym wyobrażeniu mogło być „nie tak" z seksualnością. Masochizm – ta przypadłość, przez którą zostali powołani do istnienia, która była ich jedynym wyróżnikiem – definiował ich przez szereg odchyleń od normy.

Masochista w oczach Krafft-Ebinga był wcieleniem patologii; fizycznym, żywym zaprzeczeniem „normalności". Zachowanie normy było zaś dla tego Austriaka

Till Eulenspiegel z domeny publicznej. SM Gay Slaves by Gay Wash (2008), licencja CC 2.0

podstawowym celem. Jego twórczość, powtórzę, powstała na potrzeby wielkich instytucji uprawiających apoteozę normy: szpitala i sądu. Z jego perspektywy, jej złamanie, odejście od niej, nie mogło mieć żadnych pozytywnych właściwości, bo to norma była ostateczną instancją tego, co słuszne i pożyteczne. Masochista był więc godzien jedynie ubolewania.

Ale już za jego czasów taka czysta wiara w siłę norm przestawała być sprawą zupełnie oczywistą.

***

Masochiści nigdy nie zostali dotknięci zinstytucjonalizowanymi prześladowaniami – takimi, jakich ofiarami padli na przykład homoseksualiści[8]. Masochizm nigdy nie miał swojego Oscara Wilde'a[9]. Nigdy nie zostało wprowadzone ustawodawstwo takie jak brytyjska nowelizacja prawa z roku 1885, na podstawie której skazano Wilde'a, albo paragraf 175 niemieckiego kodeksu karnego, który otwarcie uznawał stosunki homoseksualne za przestępstwo[10].

Do podobnych represji w przypadku masochizmu nie doszło z kilku prostych przyczyn. Masochizm był „perwersją" dotykającą raczej klasy średniej i wyższej. Dom schadzek wzmiankowanej wcześniej Theresy Berkley był znajdującą po lepszej stronie Tamizy przystanią dla dżentelmenów. Ludzi, którym łatwo było pozwolić sobie na dyskrecję i prywatność. Dodatkowo, przy całym swoim subwersywnym potencjale, masochizm stanowił mimo wszystko wynaturzenie zjawiska mocno już wcześniej oswojonego przez kulturę. Figura śmiesznego, godnego pożałowania „pantoflarza" była tak stara jak wyobrażenia Arystotelesa dosiadanego przez żonę, a przeciwko „babskim rządom" występował chociażby John Knox, wojujący purytanin. Oczywiście, nie oznacza to, że praktyki masochistyczne nie były powodem sądowej represji. Ta jednak zachodziła głównie jako skutek uboczny prawodawstwa wprowadzanego przeciwko przemocy na tle seksualnym w ogóle, a nie przeciw masochizmowi (czy sadomasochizmowi) szczególnie.

Zamiast prawnego zakazu, ryzyka kary, więzienia i wykluczenia masochizm i masochiści stykali się raczej z wyśmianiem, zażenowaniem i innymi formami miękkiej niechęci, prowadzącej raczej do utraty godności, a nie fizycznej przemocy[11]. I to właśnie ten brak, ta nieobecność represji, stanowiła wielką słabość tej praktyki.

Do dziś nie wiemy, w jakich okolicznościach zmarł Leopold von Sacher-Masoch, niechętny ojciec chrzestny masochizmu. Wydarzyło się to albo w jego

rodzinnym majątku, w otoczeniu rodziny – albo w samotności szpitala, do którego przez tę samą rodzinę miał zostać wysłany. Jego los jest odbiciem problemu masochistów w ogóle, funkcjonujących w szarej strefie seksualności. Ich żądze i fantazje w żaden sposób nie mogły zostać uznane za akceptowalne; ale też nie były nigdy na tyle demoniczne, na tyle groźne ani na tyle widoczne, żeby jednoznacznie skazać na szpital i więzienie.

To, że masochizm nie miał swojego Wilde'a, oznaczało też, że nie znalazł się nigdy w momencie, który pozwalałby mu na pozytywną afirmację siebie wobec i przeciwko wyrokowi sądu. Brak jednoznacznego, mocnego wykluczenia – a zamiast tego słabe, miękkie współczucie podszyte pogardliwym zażenowaniem – sprawiał, że masochizm nigdy nie zdefiniował się sam wobec siebie, zawsze pozostając po prostu wynikiem odchylenia od normy, czyli niczym więcej, jak patologią. Nigdy tożsamością.

Masochizm nie miał swojego procesu Wilde'a. Nie miał też swoich zamieszek w Stonewall, ani swojego Gay Liberation Front. Nigdy nie było szeroko działającego ruchu na rzecz społecznej akceptacji i integracji tej praktyki seksualnej. Nie oznacza to jednak, że nie było dla masochistów drogi, która pozwoliłaby wyzwolić się od opisującej ich jako jednostki chorobowe siły norm. Ale przejście jej wymagało skorzystania z innego rodzaju siły.

***

Do kogo należy kamp?

Pytanie to postawiła Susan Sontag w swoim słynnym szkicu *Notatki o kampie*. Udzieliła też na nie od razu odpowiedzi: kamp jest homoseksualny, ale nie musiał takim być. Więcej nawet: gdyby nie homoseksualiści, to kamp wymyśliłby ktoś inny, jakaś inna grupa czy społeczność.

„Kamp twierdzi, że dobry smak nie jest po prostu dobrym smakiem; że istnieje dobry smak złego smaku (…). Odkrycie dobrego smaku w złym smaku może wyzwolić to, co stłumione" – pisze Sontag. Kamp celebruje to, co brzydkie, słabej jakości, kiczowate, kiepskie, niedorobione. „Odpowiedź, która określa kamp – kończy swój szkic Sontag – to jest dobre, bo jest okropne"[12].

Zanim jeszcze można było pomyśleć o takim zjawisku jak kamp, miało ono już swojego przedstawiciela w kulturze. Błazen w pasiastym stroju i czapce z ośli mi uszami jest wszystkim, czym jest kamp: jest brzydki i okropny, jego wygląd i zachowanie są w złym smaku, robi to, czego robić się nie powinno, jest opryskliwy, wulgarny, głupi, śmieszny. Ale wszystkie te cechy, jak najbardziej negatywne, wcale go nie umniejszają. Więcej, to z nich jego błazeńska siła, to dzięki nim jego moc wykpiwania tego, czego nikt inny nie waży się tknąć słowem, i życia w sposób, jak nikt inny żyć nie może.

W błazeńskiej postawie jest bowiem pewna nieczułość na normy i prawa albo dobrowolne ich odrzucenie. Nie celem wprowadzenia w ich miejsce jakiegoś nowego ich kodeksu, nie żeby zastąpić jedną zasadę inną, ale po to, żeby zademonstrować, że „można inaczej być". Zamieszkujący skarnawalizowaną przestrzeń wywróconych porządków błazen całym swoim istnieniem, całą swoją śmiesznością dowartościowuje to, co słabe i na opak. Jeśli bowiem siła błazna może brać początek nie ze zgodności z normą, ale z zupełnej na nią obojętności, to oznacza to, że i inne byty, spychane przez siłę norm na peryferie i marginesy istnienia nie muszą wcale tracić przez to na wartości[13].

***

Stroje i akcesoria używane przez masochistów w ich zabawach to przebogaty asortyment zupełnie absurdalnych zabawek. Skórzane obroże, lśniące stalowe kajdanki, błyszczący latex, spandex, zakrywająca twarz maska w kształcie psiego łba… gadżety te całkiem zrozumiale budzą zażenowanie i rozbawienie u postronnego obserwatora.

Patrząc na kogoś, kto paraduje ulicą w czarnym skórzanym kabacie, jak choinka obwieszony dzwoniącymi łańcuchami, trudno oprzeć się myśli: „jak można tak w ogóle dać się ubrać? Jak można się tak upodlić. Jakim trzeba być błaznem?".

Najstarsza i jedna z największych organizacji zrzeszających amerykańskich amatorów masochizmu, sadyzmu i innych praktyk spod znaku pejcza i kajdanek nazywa się The Eulenspiegel Society. Nazwa ta odwołuje się do bohatera literatury sowizdrzalskiej, Tilla Eulenspiegla, „głupiego, ale zmyślnego chłopka". Jak można przeczytać na stronie tej organizacji, wybór ten motywowany był paradoksalnymi nawykiem Tilla, który wolał wchodzić pod górę, niż z góry schodzić. To właśnie te jego dziwaczne praktyki, zbliżone do masochizmu – jak opisywał je Theodore Reik – sprawiły, że masochiści wybrali go na ojca chrzestnego swojego towarzystwa[14].

Ale ten wybór ujawnia coś więcej jeszcze. Obierając takiego, a nie innego dla siebie patrona: komicznego, błazeńskiego, ale jednak wywołującego swoimi działaniami podziw, nie pogardę, TES otwarcie przyznało się do pobratymstwa z rodem trefnisiów.

Bronisław Geremek, historyk ludzi marginesów, pisał o Tillu Eulenspieglu, Tillu Sowizdrzale, że „kłamie, oszukuje i kradnie. Jego wyczyny nie układają się jednak w biografię przestępczą, nie składają się na postać groźną dla ładu społecznego i nie wymagają potępienia moralnego. Nawet u kresu życia, w obliczu nadchodzącej śmierci, nie znajduje on swego żywota grzesznym, skrucha jego nie dotyczy sposobu życia, a oczekiwane doznania czytelnika to tylko podziw dla błazeństwa bohatera, który nawet w momencie ostat-

niego rozrachunku nie zapomina, że jest człowiekiem śmiechu[15]".

Kiedy Krafft-Ebing stworzył pojęcie masochizmu, stworzył też masochistę jako osobę; tego godnego współczucia degenerata, zboczeńca – ale też przede wszystkim dosyć żenującego mężczyznę, który ulega, który pozwala się upodlić, więcej, który chce się dać upodlić – i jest mu z tym dobrze. Dla austriackiego psychiatry przełomu wieków było to w oczywisty sposób odrażające, więc i masochistów opisał jako odrażających. Wedle Krafft-Ebinga i jemu podobnych, ale też opinii przez nich samych wyrażanych, ich życie miało być czymś w rodzaju naukowej tragedii.

Susan Sontag, pisząc o kampie, określa go jako antytezę tragedii[16].

Masochista maszerujący ulicą w skórzanym kabacie, jak dzwonkami pobrzękujący łańcuszkami od kajdanek, z psią, zwierzęcą, karnawałową maską na twarzy, nie jest tragiczny.

***

Zespół Dire Straits, z niezawodnym gitarzystą i wokalistą Markiem Knopflerem, nagrał w połowie lat 80. piosenkę pod tytułem *Les boys* – „Chłopaczki". Traktuje ona o homoseksualistach, o gejach – ale to, o czym śpiewa Knopfler, sięga dalej.

*Les boys do cabaret*
*Les boys are glad to be gay*
*They're not afraid now*
*Disco bar in Germany*
*Les boys are glad to be*
*Upon parade now*

*Les boys got leather straps*
*Les boys got SS caps*
*But they got no gun now*
*Get dressed up get a little risqué*
*Got to do a little S & M these days*
*It's all in fun now*

Mają swoje skórzane paski, czapeczki SS, mają swoje S i swoje M; swój sadyzm i swój masochizm. I wszystko to jest teraz dla zabawy. Są skrajnie kampowaci, błazeńscy – i już się nie boją.

Masochizm – w swoim pierwszym i wciąż żywym znaczeniu – był chorobą, złamaniem normy, przejawem słabości. Prawdziwy masochista miał świadomość tej okropności. Rozumiał, że jego żądze i jego praktyki są aberracją. Czuł wobec siebie wstręt.

Wspomniałem na początku, że łatwo dzisiaj zostać określonym jako masochista. Nie trzeba żywić szczególnego upodobania do pejczy, sznurów i knebli. Wystarczy tylko poświęcać swoje wysiłki – ból, trud, czy nawet tylko czas – aktywności, która w cudzych oczach wydaje się bezsensowna, marnotrawna, niepotrzebna. Śmieszna.

Ale zarówno mąż wymachujący hantlami, weganka odmawiająca sobie mięsa i mleka, choć to podobno niezdrowe, student zapamiętale czytający o jakichś dziwnych sprawach czy wreszcie facet dający się przywiązać do mebla zaprojektowanego przez madame Berkley nie robią tego w poczuciu żałosności swoich działań. Nie są tragiczni. Łączy ich przekonanie o tym, że to, co robią, ma swoją wartość. Pomimo, a może i po trochu dzięki, ich śmieszności.

A gdzie pojawia się takie założenie, gdzie tak można myśleć i zgodnie z taką myślą działać, to prawdziwych masochistów już nie ma.

**Przypisy**

1 R.I. Hauser, *Sexuality, Neurasthenia and the Law*, niepulikowana praca doktorska, London 1992, s. 192.
2 A. De Block, P.R. Adriaens, *Pathologizing Sexual Deviance: A History*, Journal of Sex Research, opublikowane w sieci 2013, s. 280-281.
3 R.I. Hauser, dz. cyt., s. 60-63.
4 R. von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis, With Especial Reference to the Antipathic Sexual Instinct. A Medico-forensic Study*, Rebman Company, New York 1906, s. 7.
5 É. Roudinesco, *Nasza mroczna strona: z dziejów perwersji*, Czytelnik, Warszawa 2009.
6 R. von Krafft-Ebing, dz. cyt., s. 131.
7 Tamże, s. 139.
8 D. Lindemann, *Dominatrix. Gender, Eroticism and Control in the Dungeon*, The University of Chicago Press, Chicago 2012, s. 13-18.
9 Najbliższym odpowiednikiem wydaje się tzw. *Spanner Case*, kiedy to w 1987 roku brytyjska policja „rozbiła" grupę homoseksualnych sadomasochistów.
10 O wadze procesu Wilde'a dla wykształcenia się nowoczesnego pojęcia homoseksualizmu szerzej [w:] M. Meyer, *Pod znakiem Wilde'a – archeologia pozowania*, [w:] *Kamp – antologia przekładów*, Universitas, Kraków 2012.
11 Zob. R.D.K. Herman, *Playing With Restraints: Space, Citizenship and BDSM*, [w]: *Geographies of Sexualities. Theories, Practices and Politics*, red. K. Browne, J. Lim, G. Brown, Cornwall: Ashgate 2007.
12 S. Sontag, *Notatki o kampie*, [w:] *Kamp – antologia przekładów*, dz. cyt., s. 66-67.
13 M. Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory,* Iskry, Warszawa 2014, s. 141-169.
14 www.tes.org/main/about.php, dostęp 30.07.2016.
15 B. Geremek, *Świat opery żebraczej,* Warszawa 1989, s. 229.
16 S. Sontag, dz. cyt., s. 63.

WOJCIECH MICHERA

# „I nie było już nikogo…". Obraz jako trop

Kasi i Kubie Szpilkom

> Kiedy przed wami obraca się człowiek, j e g o ruch jest tym, co rejestruje kamera. Ale kiedy człowiek stoi nieruchomo i kamera wędruje wokół niego […] to wówczas kamera tworzy ten ruch i ten ruch staje się własnością ekranu, a nie świata zewnętrznego.
>
> Stefan Themerson
> (*O potrzebie tworzenia widzeń*, 1936)

Temat konferencji, sformułowany niczym zabawa towarzyska (uzupełnij zdanie: *Dziś prawdziwych […] już nie ma*), tylko pozornie jest prosty, praktyczny i neutralny ideowo. W istocie opiera się na klasycznej, metafizycznej konstrukcji konceptualnej, zakładającej możliwość jasnego odróżnienia prawdy i fałszu, bytu i pozoru – zaproponowany klucz diachroniczny ([kiedyś] / dziś) opisywać ma, a nawet już rozstrzyga podstawowe dylematy ontyczne i poznawcze ([byli] / już nie ma; prawdziwi / [fałszywi]).

Takie ujęcie określonych sytuacji historycznych ma oczywiście swój intelektualny i literacki potencjał, pozwala bowiem ujawnić bolesny, nostalgiczny aspekt przeżywanego świata. Mimo pewnej ironii, którą tytułowa formuła zawdzięcza mało poważnej genezie (słowa zaczerpnięte zostały z tekstu popularnej piosenki), dość łatwo więc przychodzi nam przepisanie jej w nowy, poważny kontekst, w którym spotyka się z utrwalonymi już poetycko i filozoficznie obrazami diagnozującymi cywilizacyjny kryzys lub „kosmiczną katastrofę", jak choćby *the time is out of ioynt* Shakespeare'a, „ziemia jałowa" Eliota czy też „czas marny" Hölderlina-Heideggera. Każdy dostrzeżony dzięki niej brak staje się w ten sposób (by posłużyć się słowami niemieckiego filozofa) „tropem zbiegłych bogów", na który trzeba „baczyć", podejmując się ryzykownej misji poety[1].

Nie jest jednak łatwo opisywać zdekompletowany świat, przywrócić słowami to, co zmarniało w zapomnieniu. Czy dlatego, że – jak pisze Heidegger (referując Hölderlina) – „Im bardziej Noc Świata zbliża się do północy, tym niepodzielniej zmarniałość panuje w ten sposób, że chowa własną istotę. Nie tylko gubi się świętość jako trop ku boskości, lecz nawet niemalże zatarte są tropy wiodące ku tamtemu, zagubionemu"? W diagnozie tej uwagę zwraca przede wszystkim jej diachroniczna dynamika, czy też swoiście historyczna ekonomia, dzięki której „tamto, zagubione" w swej domniemanej pierwotności usamodzielnia się i konkretyzuje, odłączając od „zagubienia" jako takiego. Podobnie zresztą jak „trop" (wiodący ku boskości) – przeciwstawiony tu ograniczającemu jego jasność „zatarciu". A przecież właśnie „zatarcie" jest dla „tropu" (śladu, którym podążamy) tyleż zewnętrznym zagrożeniem, co wewnętrzną konstytucją, ową nieusuwalną otwartością poznawczą, wymagającą ciągłego, bacznego „tropienia", bez której trop nie jest tropem. (Jak pisała Barbara Skarga: „Między śladem i tym, co ślad zostawił, tkwi napięcie niejednoznacznego i niedoskonałego wskazania, większej lub mniejszej odpowiedniości, dystans nieraz tak odległy, że szyfr kryjący się w śladzie nie pozwala się odczytać. Nieadekwatność należy do istoty śladu")[2].

Tytuł konferencji zinterpretować więc można jako pytanie o marność tego zdekompletowanego świata, o „tropy wiodące ku tamtemu, zagubionemu". Ale jeśli tak, to za najciekawszy trzeba w nim uznać kwadratowy nawias z paradygmatycznie wieloznacznym trzykropkiem w środku („[…]"). Niczym arytmetyczne zero albo rama obrazu, czy też pozbawiony odrębnych właściwości joker w nieskończonej talii kart – nawias ten znika nam z oczu za każdym razem, gdy zastępuje go aktualny, ten lub inny, przedmiot badawczy. A jednak właśnie to swoiste niemiejsce, a nawet samo jego dostrzeżenie, wymagające istotnego przeostrzenia uwagi, ujawnia coś być może najważniejszego w propozycji tych nostalgicznych badań, mianowicie samą konstrukcję utraty; czy dokładniej: znaczenie utraty („już nie ma") j a k o nieredukowalnej zasady konstrukcyjnej, otwierającej w „weterologicznym" wymiarze tego, co minione, przestrzeń „stawania się" (czy też – mówiąc językiem Nietzschego – „woli mocy"), osłabiającej jednoznaczność czasu przeszłego dokonanego i pozbawiającej nadziei na możliwość odzyskania minionej obecności w innej postaci niż widmowa[3].

Przychodzi mi w związku z tym na myśl tytuł innego popularnego utworu literackiego, mianowicie powieści Agathy Christie *I nie było już nikogo* (*And Then There Were None*). Są to słowa kończące stary wierszyk pełniący w narracji funkcję swoistego proroctwa lub scenariusza dramatycznych wydarzeń. Otóż, jak być może pamiętamy, bohaterowie spotykają się w luksusowej willi na Wyspie Żołnierzyków niczym na tajemniczej konferencji, po czym po kolei tam giną – w s z y s c y. Nie pozostaje więc n i k t, kto zgodnie z poetyką tej odmiany kryminału mógłby okazać się sprawcą zbrodni. Dzięki temu narracja ta stanowi świetną ilustrację odwrócenia metafizycznej logiki przyczyny i skutku, bytu i pozostałego po nim śladu. Każde bowiem wyjaśnienie zagadki pozostaje z konieczności narracyj-

nie zewnętrzne wobec przedstawionej fabuły, trwale wobec niej wtórne, zawsze prowizoryczne, nie można więc go jednoznacznie utożsamić (a taki jest przecież cel detektywistycznego śledztwa) z logiczną przyczyną i przebiegiem zdarzeń. Nic więc dziwnego, że w książce Agathy Christie żadnego prawdziwego śledztwa nie ma, a zaproponowane rozwiązanie jest w niej jedynie dodatkiem, przesuniętym do Epilogu – literacko zbędnym, stwarzającym jedynie pozór usensownienia fabuły. W istocie bowiem jej sens (jak powiedziałby Roland Barthes) nie tkwi w tej czy innej „interpretacji", ale w mnogim systemie jego możliwych odczytań.

Dodatkową ciekawostką jest u Agathy Christie powieściowa tożsamość bohaterów owego starego wierszyka. W nowszych bowiem wydaniach książki makabreska ta mówi o „żołnierzykach" („Raz dziesięciu żołnierzyków / Pyszny obiad zajadało / Nagle jeden się zakrztusił / I dziewięciu pozostało" itd.), w pierwotnej jednak wersji mamy „dziesięciu Murzynków", „Ten Little Niggers", i taki był też pierwotny tytuł książki (*Ten Little Niggers*; potem, w tytule sztuki teatralnej opartej na powieści, pojawia się wariant *Ten Little Indians*). Pomijając zrozumiałą kwestię politycznej przyzwoitości, która wymusiła zmianę, warto zwrócić uwagę, że – kulturoznawczo rzecz ujmując – gdyby historia rozgrywała się w bliższych nam okolicach, miejsce Murzynków lub Indian zająć by mogły jakieś rodzime grupy wykluczonych społecznie, choćby Cyganie. Na przykład ci, którzy wzbudzają tęsknotę narratora w piosence Agnieszki Osieckiej. Jak słusznie zaś zauważył Kuba Szpilka, wędrowny ten lud nie jest najlepszym symbolem stabilności. Pozostaje jednak w logicznej zgodzie z paradygmatyczną, „nomadyczną" wieloznacznością pustego nawiasu.

*

Heideggerowska koncepcja prawdy jako nieskrytości czy odkrytości, wywiedziona z analizy greckiego słowa *aletheia*, to temat daleko wykraczający zarówno poza zakres mojego wywodu, jak i kompetencji. Jak wiadomo, krytyka tej teorii podkreśla m.in. jej arbitralność, pomijanie zasadniczego problemu, jakim jest możliwość rozróżnienia między „odkrytością" prawdziwą i fałszywą[4]. Rezygnuję tu z referowania tych filozoficznych dyskusji. Na własny, lokalny użytek staram się jednak zrozumieć, jak pogodzić stwierdzenie, że powołaniem poety jest „w czasie marnym" baczenie na trop zbiegłych bogów, z następującym zdaniem z pracy *O istocie prawdy*: „Skrytość bytu w całości nie stawia się nigdy jako dołączające dopiero następstwo zawsze fragmentarycznego poznania bytu. Skrytość bytu w całości, właściwa nie-prawda, jest starsza niż każda jawność tego czy owego bytu"[5].

Pomijając więc kontekst czysto filozoficzny, pragnę zwrócić uwagę na pewien kulturoznawczy trop interpretacyjny, mianowicie scenę powołania poety przez Muzy (tzw. *Dichterweihe*) w *Theogonii* Hezjoda. Otóż zgodnie ze słowami pojawiających się tam boskich patronek poezji, istnieją dwa typy sztuki słowa – różniące się zarówno stosunkiem do prawdy, jak i rodzajem prawdy, do której się odnoszą. Poezja pierwszego typu zatem po prostu obwieszcza prawdę określoną jako *aletheia*, drugiego natomiast – głosi „kłamstwa liczne do prawdy podobne" – do prawdy nazwanej tym razem *etumon*. Najważniejsze jest zaś to, że według Hezjoda (zgodnie z najbardziej przekonującą interpretacją tego starożytnego tekstu)[6] obiema tymi poetyckimi umiejętnościami dysponują tylko one, boginie. Ludzie natomiast – nawet poeci, jak Hezjod, których one wybrały – skazani są na głoszenie wyłącznie „prawdy" *etumon*, należącej do sfery intencji i przypuszczeń; a nawet – na głoszenie fikcji (*pseudea*) z prawdą tą zbieżnych (*homoia*).

Stan ten jest przejawem opisywanego w poematach Hezjoda „kryzysu", jaki na trwałe ogarnął świat, gdy – na mocy decyzji podjętej przez Zeusa w Mekonie – bogowie wprawdzie nie „zbiegli", ale jednak oddzielili się (*krinein*) od śmiertelnych. Jest to najważniejsza cezura w greckim wyobrażeniu świata. „Pierwej bowiem żyły na ziemi plemiona człowiecze / wolne od wszelkich nieszczęść i od wszelkiego wysiłku / oraz chorób bolesnych"[7] – niebo wówczas było blisko ziemi, ludzie przebywali razem z bogami, wszystko zaś działo się w sposób „naturalny" i niekłopotliwy. Teraz – mimo słynnego sprzeciwu Prometeusza – nieusuwalną cechą (naszego już) świata stało się jego permanentne niedomaganie: utraciła spontaniczność zarówno ludzka prokreacja (niezbędny jest dla niej kryjący życie brzuch kobiety), jak i płodność ziemi (dopiero trud rolnika wydobywa z łona ziemi ukryte tam przez bogów ziarno, *bios*). A co najciekawsze – w tym upadłym (albo po prostu uporządkowanym) świecie w podobny sposób n i e o c z y w i s t a stała się też prawda, którą na światło dzienne starają się wydobyć poeci.

Konsekwencją tego stanu rzeczy jest więc to, że Hezjod-poeta może wprawdzie śpiewać „co będzie oraz co było dawniej" (*ta t' essomena pro t' eonta*), ale nie jest mu bezpośrednio dostępna źródłowa sfera tego, „co jest" (*ta t' eonta*), należąca do wyłącznych kompetencji Muz[8]. Tak jakby to, „co jest" („teraz", ale również owo „teraz" lokowane w przeszłości i przyszłości), ludziom jawić się mogło jako zaledwie odblask, zawsze w narracyjnym zapośredniczeniu. Jakby (mówiąc słowami Derridy) „teraźniejszość w ogóle nie miałaby być pierwotna, lecz odtwarzana"[9]. Lekceważąc zaś problem historycznego anachronizmu, koncepcję tę można by odczytywać jako sprzeciw (znany choćby z prac Waltera Benjamina lub Paula deMana) wobec romantycznej utopii pełnego sensu (kryjącego się często pod nazwą symbolu lub archetypu), a zarazem jako pochwałę poznawczej powściągliwości, która cechuje retoryczną „alegorię", obarczoną nieusuwalną „innością", trwa-

łym odwlekaniem i otwieraniem znaczenia, zawsze tymczasową, wymagającą ciągłego odnawiania, czy też (patrząc niejako wstecz) nieustającej pracy żałoby.

Czy nie dlatego, że poezja tworzona przez ludzi nie ma bezpośredniego oparcia w źródłowej prawdzie „czystego teraz", musi ona najpierw zajmować się samą sobą (pisał Heidegger: „«poeci marnego czasu» muszą z rozmysłem tworzyć poetycko istotę poezji")? Jeśli bowiem zmaga się z marnością świata, to przede wszystkim dlatego, że marność tę z nim współdzieli. W punkcie wyjścia jest więc płaska – niczym śmierć, niczym kartka niedającego się wyczerpać urzędowego formularza; lub czekającego na wypełnienie aktu zgonu. Wszelka głębia – niczym w konstruowanym zgodnie z regułami perspektywy malowidle renesansowym – pojawia się jako pozór, przekonująca fikcja; nawet jeśli nie da się jej od prawdy odróżnić.

*

Każdy trop jest zadaniem poznawczym i wymaga bacznej uwagi. Czy jednak dlatego, że – jak pisał Heidegger – „Prawdę (odkrytość) trzeba zawsze bytowi dopiero wydzierać"[10]? Czy może ze względu na to, że to swoiste *post-scriptum* minionej obecności – jak pisał Derida – „nie zadowala się, jak zapewne myśleli Platon, Hegel i Proust, jej wywołaniem lub odsłonięciem w jej prawdzie", ale ją „wytwarza"[11]? Jeśli tak, to wysiłek poznawczy (także poetyckie „baczenie") musi zawierać moment (de)konstrukcji, pozwalający uchwycić to, co utracone, wraz z chwilą utraty; ślad – wraz z konstytuującym go zacieraniem, gdy uruchamia się proces narracyjnego integrowania rozsypanych fragmentów w pozór sensownej całości. Poznanie pojawia się na granicy tego zatarcia, jako siła powstrzymująca przed ukonstytuowaniem się obowiązującego kanonu, czy też kompleksu symbolizacji. Największą trudnością okazuje się więc powściągliwość, powstrzymanie chęci ożywiania widm i dubbingowania ich milczenia.

Wszystko to dotyczy również tej szczególnej odmiany „tropu", jaką jest obraz wizualny.

***

Obraz jest pojęciem trudnym. Kłopotliwe i zwodnicze okazuje się nawet pytanie o to, czym jest, zakłada bowiem, że w ogóle j e s t, podczas gdy właśnie o kondycję ontyczną obrazu toczą się odwieczne spory. Można wprawdzie uznać, że najbardziej spodziewaną cechą zjawiska, które skłonni bylibyśmy tak nazwać, jest bycie c z y m ś (widzialnym i materialnym), co dzięki swej formie umożliwia zobaczenie czegoś i n n e g o (widzialnego, ale materialnie nieobecnego), ale już nawet ta namiastka definicji ujawnia wewnętrzne rozbicie, ów nieusuwalny komponent „inności", który sprawia, że obraz (o czym pisał Platon w *Sofiście*) zdaje się chwiać na krawędzi bytu i pozoru. „Jest/nie ma", „podobny/pozorny", „rzeczywisty/*jedynie* podobny", „prawdziwy/fałszywy" – to dylematy, z jakimi zmagają się liczne teorie obrazu, starające się nałożyć je na siatki konceptualne zaczerpnięte z dyskursów takich m.in. dziedzin, jak historia sztuki, estetyka, etyka, teologia, epistemologia, fenomenologia czy semiologia.

Jeśli jednak obraz czymś jest, to przede wszystkim – kategorią kultury. I dlatego najbardziej intrygująca jest w nim właśnie intelektualna migotliwość, uruchamiane przezeń pole refleksji i sporu – w danej epoce, języku, formacji; morfologia tego pola, reguły toczącej się na nim gry, kształtowane przez poszczególne, oddziałujące na siebie dyskursy (nie tylko estetyczne) i praktyki (nie tylko artystyczne), wzdłuż nieregularnych osi problemowych, na których rozpinają się dominujące klasyfikacje, taksonomie i stanowiska. Ale „obraz" wydaje się pełnić w naszej długiej tradycji intelektualnej rolę szczególną: nie tylko domaga się wysiłku dekonstrukcyjnego (jak każda inna kategoria konceptualna), ale również sam go prowokuje, stając się dekonstrukcyjnym narzędziem, podważającym – ze względu na swoją nieredukowalną złożoność, immanentną obecność „różności" (Platońskie *thateron*) – pewność wszelkich metafizycznych rozpoznań i konkluzji. Powiedziałbym, że zagęszcza się w nim autodekonstrukcyjna i subwersywna moc kultury; mówiąc zaś językiem Nietzschego – że jest „żywiołem różnicującym", afirmacją własnej różnicy, sprzeciwem wobec monizmu Tego Samego (*tauton*).

Nic dziwnego, że w postplatońskiej tradycji chrześcijańskiej obraz (retorycznie – i notorycznie – utożsamiany z kobiecością) traktowano jako skutek i przejaw „upadku" człowieka[12], dyskurs zaś etyczny lub teologiczny (ale także późniejsza akademicka estetyka lub historia sztuki) usiłował wspomnianą moc zneutralizować. Działo się to na dwa, najogólniej rzecz ujmując, sposoby: albo przez potępienie i odrzucenie (czyli, mówiąc nieprecyzyjnie, najróżniejsze religijne bądź naukowe „ikonoklazmy"), albo, paradoksalnie, za pomocą swoistej apologii, polegającej na przyznaniu obrazowi źródłowej (ontycznej bądź poznawczej) więzi z „pierwowzorem". Ze względu na temat tych rozważań – status obrazu jako tropu wiodącego ku temu, co utracone – interesują mnie zwłaszcza konsekwencje przyjęcia tej drugiej postawy.

*

Za pierwszy przykład niech posłuży wydana w 1981 roku książka Wiesława Juszczaka *Zasłona w rajskie ptaki*[13]. Wspominam o niej, ponieważ była to jedna z ważniejszych inspiracji dla (młodych w tamtych czasach) badaczy kultury współtworzących kształtujące się w latach 80. środowisko „Kontekstów". Choć książka ta jest przede wszystkim fascynującym komentarzem (w pewnym sensie – narratologicznym) do powieści Wirginii Woolf *Pani Dalloway*, otrzymujemy w niej także filozoficzny wykład ontologii obrazu malarskiego.

Kluczową w nim rolę odgrywają Arystotelesowskie pojęcia „formy" i „materii". Otóż według Juszczaka

w dziele malarskim mamy wprawdzie do czynienia ze zmysłowo-popędową tkanką „materii", ale ważniejsze od niej jest to, co ostateczne i niezmienne, a czego w dziele sztuki doświadczamy bezpośrednio, bez pośrednictwa zmysłów, czyli „forma". „Forma istnieje niezależnie od jakiegokolwiek aktu kreacji", czytamy, a zatem bezsensowne jest określenie „kreowanie formy"[14]. „Aby dokonało się przejście ku doświadczeniu bezpośredniemu, w domenie pośredniości muszą być spełnione pewne warunki, pewne zabiegi konieczne, dzięki którym materia dzieła (czy materialna „strona" dzieła) ulega metamorfozie, staje się niejako przezroczysta i jest w stanie ukazać czy raczej wskazać na – formę".

Książka Wiesława Juszczaka jest zadziwiającą próbą wprowadzenia w namysł nad obrazem artystycznym momentu mistycznego (w czym widać pewne znamiona czasu i środowiska intelektualnego, w których powstała). Ta głęboko metafizyczna fenomenologia, wywodząca się z ducha platońskiego raczej niż – mimo użytej terminologii – arystotelesowskiego, podtrzymuje wiarę, że obraz umożliwia dotarcie do źródłowej prawdy. Zastanawiam się jednak, czy odwołanie się do tej koncepcji uzasadniałoby jeszcze nazywanie obrazu (malarskiego) „tropem"? Wprawdzie „materia dzieła" ma tu wskazywać na „formę", ale jakże ma to uczynić, skoro „Rzeczywistość zmysłowa musi się rozstąpić, uchylić, aby było można wejrzeć w świat formy", a zatem w żaden sposób nie modyfikuje naszego spojrzenia i sama ulega neutralizacji?

Dlatego radykalnie antyestetyczny projekt ontologii obrazu Wiesława Juszczaka, jakkolwiek trudno nazwać go ikonoklastycznym, przypomina raczej artystyczne marzenie o kamieniu filozoficznym, przywracającym w świecie – choćby nawet tylko w mikroświecie alchemicznej retorty lub malarskiego obrazu – stan sprzed „upadku", czyli sprzed rozdziału dokonanego przez Zeusa w Mekonie albo wygnania naszych Prarodziców z raju. Rzecz w tym, że w takim bezgrzesznym świecie obraz, z jego nieusuwalną „różnością", nie jest potrzebny, a nawet nie jest możliwy. I taka jest zapewne głęboka przyczyna konceptu, zgodnie z którym obraz doskonały, czyli dający dostęp do tego, „co jest", musi być obrazem „przeźroczystym".

*

Relację między obrazem a „jego" prawdą inaczej ujmuje Hans-Georg Gadamer: „Obraz to pewien proces bytowy – czytamy w *Prawdzie i metodzie* – w nim byt staje się zjawiskiem widzialnym zmysłowo"[15]. Niewątpliwie „zmysłowa widzialność" to coś innego niż „pozazmysłowe doświadczenie bezpośrednie" Juszczaka, podobnie jak „proces" różni się od tego, co „ostateczne i niezmienne". A jednak, mimo oczywistej odmienności obu tych koncepcji, coś istotnego, mianowicie ikonologiczny idealizm, też je łączy.

Z kulturoznawczego punktu widzenia największą zasługą Gadamera jest chęć przywrócenia obrazowi jego „dziejowości". Zmienia on bowiem właściwe tradycyjnej estetyce rozumienie dzieła, podważając przede wszystkim prawomocność „odróżnienia estetycznego" – tak Gadamer nazywa proces abstrakcji, „W oderwaniu od wszystkiego, w czym jako swym pierwotnym kontekście życiowym dzieło jest zakorzenione, od wszelkiej funkcji religijnej i świeckiej, jaką pełniło i jaka nadawała mu znaczenie"[16]. Rozważając więc sposób bycia dzieła sztuki Gadamer odwołuje się przede wszystkim do figury, czy też metafory „gry" (*Spiel*). Pozwala ona uniknąć typowego dla współczesnej „świadomości estetycznej" skrzywienia subiektywistycznego – ponieważ „podmiotem gry nie są grający; poprzez nich gra się jedynie prezentuje".

O ile jednak „gra" ma charakter autoprezentacji, nie wykracza bowiem poza siebie samą, poza organizujące ją reguły i cele, „sztuka" przeciwnie, otwiera się, stając się „przedstawieniem" (*Darstellung*): wykonaniem, wystawieniem, interpretacją – „czegoś" „komuś"[17]. W związku z tym Gadamer mówi o przekształceniu tej gry, którą jest sztuka, w „wytwór" (*Gebilde*), dzięki któremu to, co przedstawione, uzyskuje swój prawdziwy byt. Ma to zasadnicze konsekwencje poznawcze: przedstawienie bytu w (udanym!) dziele sztuki umożliwia (na zasadzie przypominającej Platońską koncepcję anamnezy) jego „rozpoznanie". Jak czytamy: „Rozważana przez nas pierwotna relacja mimetyczna zawiera w sobie nie tylko zaistnienie czegoś przedstawionego, lecz także to, że zaistniało ono bardziej właściwie. Naśladowanie i prezentacja nie są tylko odwzorowującym powtórzeniem, lecz rozpoznaniem istoty"[18]. W dziele sztuki rozumianym jako przedstawienie należy więc widzieć akt performatywny artysty, akt interpretacyjny odbiorcy, ale przede wszystkim emanację prawdy lub bytu. Dlatego, stojąc przed nim, można zakrzyknąć: „to jest to!"[19].

Tak jest zarówno z dziełem scenicznym, literackim, jak i malarskim. Jednak „pojęcie obrazu [wizualnego] wykracza poza używane dotąd pojęcie przedstawienia, gdyż obraz z istoty odnosi się do swego pierwowzoru", i dlatego ontologią obrazu wizualnego Gadamer zajmuje się osobno, w rozdziale *Bytowa wartość obrazu*[20]. Czytamy tam m.in., że prawdziwy obraz (*Bild*) należy przede wszystkim odróżnić od zwykłej kopii (*Abbild*: podobizna, odzwierciedlenie). „Idealną kopią byłoby więc odbicie w lustrze, gdyż byt tego odbicia w zasadzie znika, istnieje tylko dla tego, kto spogląda w lustro, a poza swym czystym zjawianiem się jest niczym. […] Podobizna znosi samą siebie w tym sensie, że pełni funkcję środka i, jak wszystkie środki, osiągnąwszy cel traci swą funkcję. […] gdy podobiznę chce się porównać z pierwowzorem, ocenić jej podobieństwo i o tyle odróżnić od pierwowzoru, podkreśla ona własną obecność"[21]. Obraz tymczasem nie stanowi środka do celu, ponieważ (niczym obraz magiczny) jest „oparty na tożsamości i nieodróżnianiu obrazu i tego, co obrazowane", nie da się w nim oddzielić przedstawienia i tego, co przedstawione[22]. Dlatego też relacja między pierwowzorem (*Urbild*, obraz pierwot-

ny) a obrazem „*nie jest już jednokierunkowa*". Nie oznacza także zubożenia bytowego. Przeciwnie, stwierdzenie „obraz jest procesem bytowym" oznacza, że w obrazowym przedstawieniu (*Darstellung*) to, co przedstawiane, doznaje „*przyrostu bytu*"[23].

*

Nie sposób tu oczywiście wyczerpująco i bez uproszczeń zreferować całej „ikonologii" Gadamerowskiej[24]. Pozwolę sobie jednak na sformułowanie dwóch krótkich spostrzeżeń wymagających niewątpliwie rozwinięcia.

Po pierwsze – w zamierzeniu Gadamera (rozwijanym w takich też pracach, jak *Aktualność piękna* lub *Sztuka i naśladownictwo*)[25] bardzo wyraźnie jest obecny aspekt apologetyczny, o którym wspominałem wcześniej: jest to niejako hermeneutyczna odpowiedź na tradycyjną, wielowiekową krytykę, odmawiającą obrazowi wartości bytowej i poznawczej. Otóż w tym nowym ujęciu obraz nie zasługuje już na potępienie, ponieważ w nim właśnie byt się przejawia, a nawet „wzmaga", i daje się „rozpoznać" w swej prawdzie. Oczywiście w porównaniu z ujęciem Juszczaka dużo mniej jednostronnie („jednokierunkowo") potraktowana tu została strona materialno-zmysłowa („Sfera zmysłowa to nie tylko marność i mrok – czytamy – lecz emanacja i odblask prawdy")[26]. Jak napisze kontynuator ikonologii Gadamerowskiej Godfried Boehm, zaprzeczając niejako pragnieniom Juszczaka: „Obraz nie znosi sam siebie, w procesie przedstawiania pozostaje obrazem, ale nasyca się przy tym realnością tego, co przedstawione"[27]. Być może w koncepcji Gadamera najatrakcyjniejsze intelektualnie jest właśnie owo odwrócenie relacji zależności między modelem i pierwowzorem, przypominające w pierwszej chwili choćby słowa Blanchota ze *Śmiechu bogów*, mówiące o świecie, „gdzie obraz przestaje być wtórny w stosunku do modelu"[28]. Jest to jednak błędny trop interpretacyjny, gdyż Gadamerowi bliżej z pewnością do Juszczaka niż do Blanchota: bez względu na szczegóły, także dla niego najważniejszy w sztuce jest aspekt „epifaniczny"[29].

Powtórzę więc, że tak rozumiana ontologia obrazu, podkreślająca „pozytywną rangę bytową obrazu", pomija i zapoznaje to, co w tej kategorii kultury jakże ważne, choć jakże też kłopotliwe, i co kategoria ta wnosi też w praktyki kulturowe, mianowicie nieusuwalną heterogeniczność, trwałe „poróżnienie" lub „odwleczenie" sensu (by użyć znanych terminów filozoficznych). Przystawiając do problematyki ikonologicznej zbyt mocne światło ontologii, Gadamer rozprasza „marność i mrok", tracąc jednak szansę na zobaczenie bytów widmowych, które wyłaniają się z ram obrazu i nawiedzają świat żywych[30]. W tym sensie ciekawsza nawet wydaje mi się postawa Wiesława Juszczaka, który nie mając złudzeń co do zmysłów i materii, przynajmniej nie próbuje ich zbawiać.

(Warto tu choćby zasygnalizować temat wymagający osobnego opracowania. Otóż tę samą skłonność badawczą, polegającą na przeoczeniu istotnej dla obrazu słabości ontycznej – niewymagającej ani potępienia, ani zbawienia, lecz po prostu dostrzeżenia – odnajdujemy w pewnych „postGadamerowskich" antropologiach obrazu, które skądinąd słusznie zawieszają „odróżnienie estetyczne", usiłując przywrócić obrazowi „dziejowość" i wymiar kulturowy. Ale badając go w kontekście praktyk społecznych, w tych ostatnich widzą przede wszystkim siłę, która obraz obdarza „życiem", pozytywnością, wartością bytową i „mocą" sprawczą)[31].

Ta jednostronność (przechodzę tu do spostrzeżenia drugiego) budzi zdziwienie z tego powodu, że nieukrywanym punktem odniesienia jest dla niemieckiego myśliciela filozofia neoplatońska. Jednak Gadamer, będący niewątpliwie wybitnym znawcą starożytnej filozofii greckiej, bierze z Plotyna wyłącznie to, co mogłoby jego zdaniem uzasadniać „pozytywną rangę bytową obrazu", mianowicie teorię emanacji (bowiem „Do istoty emanacji należy, że to, co emanowane, stanowi pewien nadmiar. Tego, z czego to coś wypływa, nie ubywa przez to. […] oznacza to przecież, że przybywa bytu")[32]. Jak pisze więc Paweł Dybel, „Ta wyróżniona [u Gadamera] pozycja ontologii neoplatońskiej, jeśli chodzi o uzasadnienie pozytywnego statusu ontologicznego obrazu, wynika stąd, że przezwycięża ona ograniczenia platońskiego ujęcia relacji między obrazem, obrazem odbitym i obrazem pierwotnym"[33].

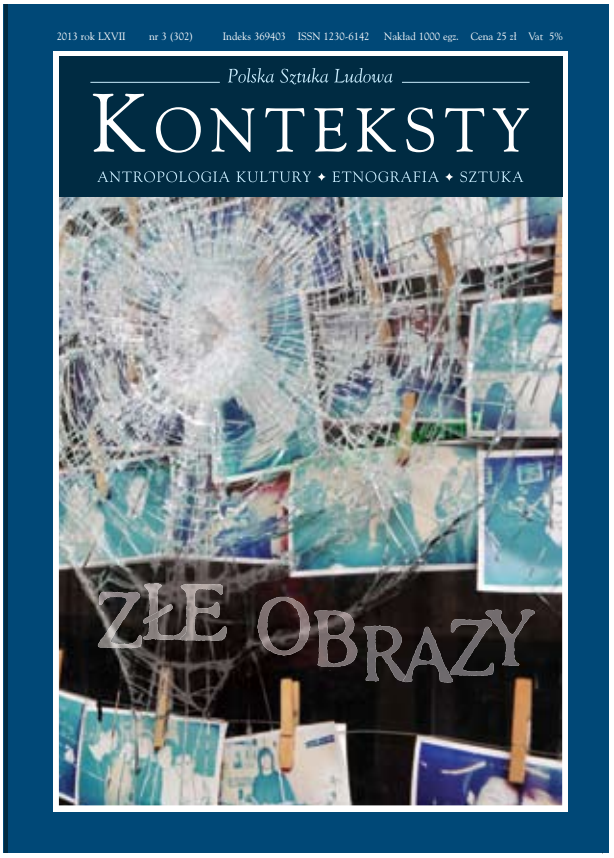
Otóż wydaje mi się, że sprawa jest bardziej złożona, ontologia zaś obrazu, którą można by wyinterpretować z Plotyna – dużo mniej pozytywna. W sensie ogólnym, proces opisany w neoplatońskiej doktrynie emanacji ma jednak (co komentarze do Gadamera pomijają) charakter postępującej degradacji ontologicznej. Jeśli bowiem każda kolejna z trzech prazasad (Jedno, Umysł, Dusza) jest emanacją wcześniejszej, to owszem, „Tego, z czego to coś wypływa, nie ubywa przez to" (jak mówi Gadamer), jednak „to coś [co] wypływa", czyli następny byt, w stosunku do poprzednika stanowi zubożenie: jest (jak mówi sam Plotyn) „naśladowcą" (*mimetes*) i „obrazem" (*eikon kai mimema*), bo „płód nie może być możniejszy [od rodzica]"[34].

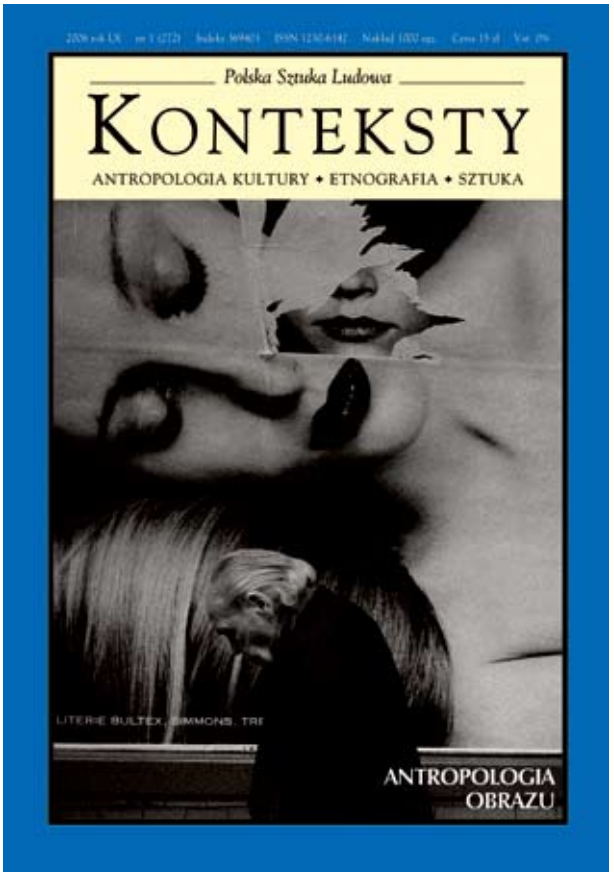
Zauważmy, że pojęcie obrazu i naśladowania pojawia się u Plotyna w takim właśnie „zubażającym" kontekście. W sensie zatem bardziej szczegółowym, wszelka teoria ikonologiczna powołująca się na neoplatonizm Plotyna nie powinna pomijać tego, co stanowi pewnego rodzaju kres owej sztafety ontologicznego upadku, mianowicie emanującej z Duszy „materii" (*hyle*). Trudno tu mówić o przezwyciężeniu „ograniczenia platońskiego ujęcia". Definiując materię bowiem, Plotyn (w traktacie *O dwóch materiach*) idzie z jednej strony za *Fizyką* Arystotelesa (i podobnie jak Filozof także utożsamia ją z „niebytem"), z drugiej zaś za Platońskim *Sofistą* (i utożsamia ją z „różnością"), do-

konując w ten sposób swoistej harmonizacji obu tych koncepcji[35]. Materia zatem (jako „różność" i szczególny „niebyt", „pożądający" formy) bardzo często przyjmuje w *Enneadach* postać sprytnej i chutliwej kobiety wzorowanej na Biedzie z *Uczty* Platona, czyli figury naznaczonej przez trwały i nieusuwalny „brak". I tak właśnie pojmowana materia, będąca swoistym destylatem pozbawionym w procesie emanacyjnym wszelkiej bytowej wartości, konceptualizuje u Plotyna „obrazowość" w czystej niejako postaci.

*

Tak zdiagnozowany obraz byłby więc przede wszystkim symptomem kryzysu (rozumianego zgodnie z grecką etymologią słow *krisis*, od *krinein* – podzielić, poróżnić, rozłączyć) – bardziej niż tylko pozytywną na ten kryzys odpowiedzią, dającą nadzieję na przywrócenie pełni bytowej i poznawczej (w świecie obrazu każda pełnia jest jedynie warunkowa). Ale właśnie nie będąc „uobecnieniem bytu", lecz pozostając tym, co niespełnione i niezaspokojone (co zatem zawsze czegoś „pragnie", by przywołać znany koncept W.J.T. Mitchella), obraz ma szansę stać się „tropem". Tropem, w którym najciekawsze antropologicznie, wymagające najuważniejszego baczenia, jest nie tyle to, co zatarte i zagubione, i co chcielibyśmy (rytualnie bądź naukowo) przywrócić do istnienia, ile sama nieprzejrzystość, dostrzegalna jedynie kątem oka, bo to ona nie pozwala naszemu badawczemu spojrzeniu spocząć w przedstawionym bycie, nie pozwala na to, co Lacan w *XI seminarium* nazwał „apollińskim efektem malowidła": by ten, kto patrzy na obraz, „złożył w nim swoje spojrzenie, jak składa się broń"[36].




**Przypisy**

1 Przypomnijmy, że na słynne pytanie Hölderlina: „I cóż po poecie w czasie marnym?", Heidegger odpowiada: „Być poetą w czasie marnym znaczy: śpiewając, baczyć na trop zbiegłych bogów". Martin Heidegger, *Cóż po poecie?*, przeł. Krzysztof Wolicki, [w:] tegoż, *Drogi lasu*, Aletheia, Warszawa 1997, s. 219.

2 Barbara Skarga, *Ślad i obecność*, PWN, Warszawa 2002, s. 31.

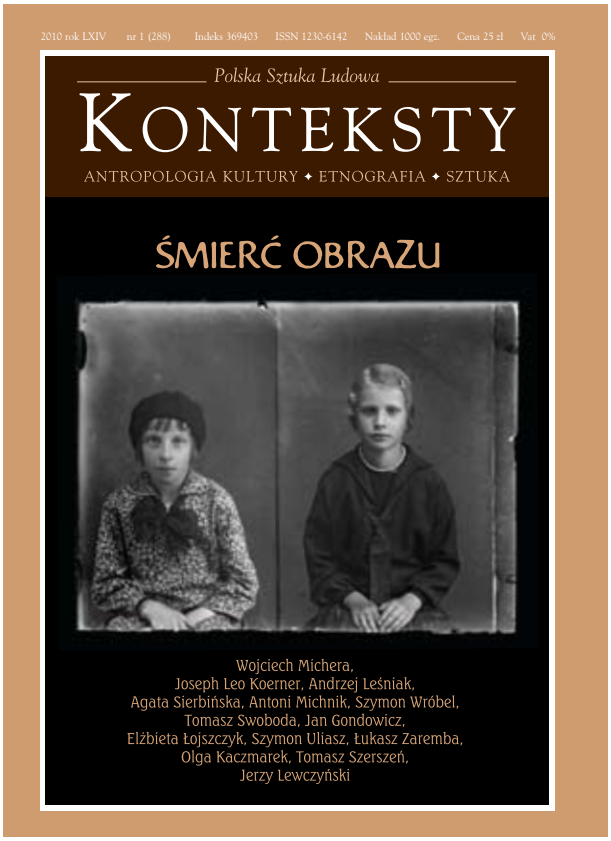
3 Takim tropem nazbyt dobrze zabliźnionych ran podąża w swoich książkach trójka zakopiańskich autorów: Maciej Krupa, Piotr Mazik i Kuba Szpilka (zob.: *Zakopiańczycy. W poszukiwaniu tożsamości*, Tatrzański Park Narodowy, Zakopane 2011; *Ślady, szlaki, ścieżki*, Muzeum Tatrzańskie, Zakopane 2013; *Nieobecne miasto*, Czarne, Wołowiec 2016).

4 Zob. Paul Healy, *Hermeneutic Truth as Dialogic Disclosure: a Gadamerian Response to the Tugendhat Critique*, „Parrhsesia" 24, 2015, s. 173-188.

5 Martin Heidegger, *O istocie prawdy*, przeł. Jacek Filek, [w:] tegoż, *Znaki drogi*, Aletheia, Warszawa 1995, s. 79.

6 Problem przedstawiam obszerniej w: Wojciech Michera, *Lathesthai. O pokusie zapomnienia*, „Konteksty" 2003, nr 2-3, s. 217-222 (tam też stosowna literatura przedmiotu).

7 Hezjod, *Prace i dni*, wers 90. (przeł. Jerzy Łanowski).
8 Zob. Pietro Pucci, *Hesiod and the Language of Poetry*, Baltimore and London 1977 (Pucci pisze: *The absence of the "present" is indeed shocking*, s. 22).
9 Jacques Derrida, *Freud i scena pisma*, [w:] tegoż, *Pismo i różnica*, przeł. Krzysztof Kłosiński, KR, Warszawa 2004, s. 371.
10 Martin Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. Bogdan Baran, PWN, Warszawa 1994, s. 313 (# 44b).
11 Derrida, dz. cyt., s. 375.
12 Zob. Wojciech Michera, *Kompleks Echidny. (Bestia wizualna)*, „Konteksty" 2006, z. 1, s. 47-67.
13 Wiesław Juszczak, *Zasłona w rajskie ptaki albo o granicach „okresu powieści"*, PIW, Warszawa 1981.
14 Należy oczywiście uważać, by używając słowa „forma", nie popełnić błędu przesunięcia kategorialnego: o kształtowaniu „formy" mówimy wtedy, gdy przeciwstawiamy jej „treści", u Arystotelesa natomiast to „forma" (*morphe*) kształtuje „materię" (*hyle*).
15 Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. Bogdan Baran, Inter esse, Kraków 1993, s. 156.
16 Tamże, s. 107-108.
17 Tamże, s. 127.
18 Tamże, s. 132.
19 Zob. Jean Grondin, *L'art comme présentation chez Hans-Georg Gadamer. Portée et limites d'un concept*, „Études Germaniques" 2007, nr 2, s. 343.
20 *Bytowa wartość obrazu* to w *Prawdzie i metodzie* podrozdział należący do rozdziału *Ontologia dzieła sztuki i jej hermeneutyczne znaczenie*, w części pierwszej, która jest zatytułowana *Kwestia prawdy w doświadczeniu sztuki*.
21 Gadamer, dz. cyt., s. 151.
22 Tamże, s. 152.
23 Tamże, s. 153.
24 Wyczerpujący komentarz przedstawił niedawno na łamach „Kontekstów" Paweł Dybel: *Obraz. Odzwierciedlenie. Pierwowzór. Ontologia obrazu w Hermeneutyce Gadamera*, „Konteksty" 2014, nr 3-4, s. 227-235. Korzystam tutaj z wielu zawartych w tym wnikliwym artykule sugestii, zarówno terminologicznych (modyfikujących przekład Bogdana Barana), jak i merytorycznych, choć też nie ze wszystkimi wnioskami Pawła Dybla się zgadzam.
25 Hans-Georg Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna naukowa, Warszawa 1993; tenże, *Sztuka i naśladownictwo*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, Warszawa 2000, s. 142-156.
26 Gadamer, *Prawda*…, wyd. cyt., s. 97.
27 Godfried Boehm, *Przyrost bytu. Refleksja hermeneutyczna a sztuki plastyczne*, [w:] tegoż, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, Daria Kołacka (red.), Universitas, Kraków 2014, s. 105.
28 Maurice Blanchot, *Śmiech bogów*, przeł. Krzysztof Matuszewski, „Sztuka i filozofia" 18, 2000, s. 62. Na słowa Blanchota powołuje się też Gilles Deleuze w pracy *Symulakr u Platona* (dodatek [w:] *Logika sensu*, przeł. Grzegorz Wilczyński, PWN, Warszawa 2001, s. 345). Zob. także Maurice Blanchot, *Les deux versions de l'imaginaire*, [w:] tegoż, *L'espace littéraire*, Gallimard: Paris 2005 [1955].
29 O epifaniczności przedstawienia obrazowego w koncepcji Gadamera pisze Grondin, dz. cyt., s. 349.
30 Warto przypomnieć słowa W.J.T. Mitchella: „Musimy uwzględniać nie tylko potęgę wizerunków, lecz także ich niemoc, bezsilność i nędzę. Innymi słowy, musimy uchwycić oba aspekty paradoksu obrazu: to, że żyje, ale również to, że jest martwy" (*Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Łukasz Zaremba, NCK, Warszawa 2013, s. 47). Na temat „słabego obrazu" zob. też np. Hito Steyerl, *W obronie nędznego obrazu*, przeł. Łukasz Zaremba, „Konteksty" 2013, nr 3, s. 101-105 (i cały ten monograficzny numer pisma, zatytułowany *Złe obrazy*).
31 Zob. np.: David Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków 2005 (zob. s. 77 i nast.); Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. przeł. Mariusz Bryl, Universitas: Kraków 2007 (i inne prace tego badacza); Joanna Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Universitas: Kraków 2000.
32 Gadamer, *Prawda*…, wyd. cyt., s. 153.
33 Dybel, dz. cyt., s. 234.
34 Plotyn, *Enneady*, V.1 (przeł. Adam Krokiewicz).
35 Zob. Denis O'Brien, *La matière chez Plotin: son origine, sa nature*, „Phronesis" 44-1/1999, s. 45-71. Szerzej omawiam to zagadnienie w artykule *Kompleks Echidny* (dz. cyt.). Arystotelesowską materię, *hyle*, rozumianą jako czysta potencjalność, Paweł Dybel kojarzy, dość zaskakująco, z Gadamerowską kategorią *Urbild*. Jest to ciekawy pomysł, który nie ma chyba jednak przekonującego umocowania w tekście Gadamera.
36 Jacques Lacan, *Anamorfoza i spojrzenie*, przeł. Wojciech Michera, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba (red.), WUW, Warszawa 2011, s. 382.



MARIAN OSLISLO

# Dziś prawdziwych plakacistów już nie ma

Organizatorzy V Zakopiańskich Spotkań Antropologicznych, które pod hasłem *Dziś prawdziwych ... już nie ma* odbyły się w grudniu 2015 roku w Galerii Hasiora w Zakopanem, poprosili każdego z prelegentów o sparafrazowanie tytułu znanej piosenki, adekwatnie do przedmiotu wystąpienia. Swoją prezentację zatytułowałem *Dziś prawdziwych plakacistów już nie ma*, jako że mój wykład dotyczył sztuk plastycznych, ściślej mówiąc: grafiki użytkowej. Odniosłem się w nim również do swoich doświadczeń jako wykładowcy w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach na Wydziale Projektowym, gdzie prowadzę Pracownię Działań Multimedialnych – i to one stały się moim punktem wyjścia. W pracowni współpracuję z dr. Ksawerym Kaliskim, Piotrem Ceglarkiem i Krzysztofem Zygalskim.

Niedawno minęło piętnaście lat, odkąd rozpocząłem wraz z moimi współpracownikami w ASP przygodę z multimediami i światem cyfrowym. Z tej okazji zorganizowaliśmy wystawę zatytułowaną *15-lecie Pracowni Działań Multimedialnych 2000-2015*, która prezentowała wybór studenckich prac zrealizowanych w naszej pracowni. Towarzyszyła ona bardzo ważnemu dla katowickiej ASP wydarzeniu, jakim było otwarcie nowego budynku uczelni, wieńczące wieloletnie starania naszego środowiska o stworzenie nowoczesnego kampusu ASP w Katowicach. Przed wejściem do Laboratorium Obrazu Ruchomego i Interakcji (LORI), nowoczesnej przestrzeni dedykowanej multimediom, gdzie odbywała się wystawa, umieściliśmy tekst, który wprowadzał widza w zagadnienie:

Pracownia Działań Multimedialnych była jednym z pierwszych miejsc na uczelni, w których zaczęto wykorzystywać technologie cyfrowe do tworzenia komunikatów wizualnych. Nowe media otworzyły przed projektantami i artystami świat obrazu ruchomego oraz nowe kanały komunikacji. Jeszcze w latach osiemdziesiątych Gene Youngblood opisywał rewolucję komputerową, która zintegrowała trzy dziedziny: sztukę, naukę i technologię, a zajmujących się nimi ludzi określał mianem New Renaissance Artists. Współczesna definicja projektanta, twórcy czy badacza lokuje go na pograniczu wielowątkowych i wieloaspektowych projektów multimedialnych, w których kreacja połączona jest z wysoką technologią audiowizualną oraz informatyką.

Pracownia Działań Multimedialnych jest interdyscyplinarna, podejmujemy w niej tematy dotyczące problemów społecznych, edukacyjnych, komunikacyjnych i technologicznych. Duży nacisk kładziemy na działania eksperymentalne i stosowanie nowatorskich technik multimedialnych. Młodzi twórcy mają tu możliwość badania współczesnej kultury wizualnej przez pryzmat nowoczesnych technologii multimedialnych i komunikacyjnych. W ramach tematów semestralnych i prac dyplomowych (licencjackich i magisterskich) studenci pracują nad takimi zagadnieniami jak animacja, eksperyment wizualny, projektowanie interfejsów, gier komputerowych, kreacja i produkcja widowisk multimedialnych, klipów wideo i aplikacji interaktywnych, mappingu oraz vj'ingu (...).

Współczesny dizajn graficzny to dziedzina rozwijająca się niezwykle dynamicznie. Nowoczesne technologie oferują artystom i projektantom wciąż nowe pola do kreatywnego działania. W katowickiej ASP staramy się zachować to, co najcenniejsze w tradycji, otwierając się jednocześnie na wyzwania, jakie niesie ze sobą współczesność.

Stosunkowo nowym zagadnieniem, cieszącym się dużym zainteresowaniem wśród studentów, jest projektowanie informacji. Infografika jest dziś ważną częścią projektowania graficznego – albo komunikacji wizualnej, jak wolą to nazywać moi młodzi przyjaciele. Stykamy się z nią na każdym kroku, często nie zdając sobie z tego sprawy. Codziennie przyswajamy ogromną ilość informacji o zróżnicowanym stopniu złożoności i skomplikowania. Każdy z nas zetknął się z pewnością z instrukcją czy rozkładem jazdy o zagmatwanej i nieczytelnej strukturze. Pracując z takimi danymi, projektant infografiki skupia się na stworzeniu logicznej architektury komunikatu wizualnego. Stara się zaprojektować klarowny i łatwy w zrozumieniu przekaz. Dotyczy to różnych mediów: wszelkiego rodzaju druków, aplikacji mobilnych, instalacji interaktywnych, multimediów.

Dużą wagę przywiązujemy w Akademii do tych obszarów, które stanowią podstawę w kształceniu dizajnera graficznego, tj. do typografii, liternictwa, ilustracji, projektowania edytorskiego, projektowania wizerunku i identyfikacji wizualnej czy plakatu.

Wydział organizuje otwarte warsztaty projektowania krojów pisma z udziałem ekspertów z Polski i świata. Realizujemy międzynarodowe projekty podejmujące tę tematykę. Przykładem efektów takich działań jest publikacja ASP w Katowicach poświęcona problematyce znaków diakrytycznych w językach środkowoeuropejskich, którą dr Zofia Oslislo-Piekarska prezentowała na ostatnim kongresie ATypI w Warszawie. *THE INSECTS PROJECT. Problem of Diacritic Design for*

1. Tablica informacyjna ASP, Katowice 1952.
2. Międzynarodowe Warsztaty Projektowania Krojów Pisma – wykładowca Filip Blažek (CZ), kwiecień 2014.
3. Martyna Bargiel, projekt publikacji *Rewolucje 1968*, Pracownia Typografii.
4. Kalina Zatoń, projekt okładki publikacji *Rewolucje* 1968, Pracownia Typografii.

*Central European Languages* powstało we współpracy z projektantami z Węgier, Czech, Słowacji i Polski.

Graficy do niedawna zajmowali się głównie obrazem statycznym, niewiele mieli do czynienia z pojęciem czasu jako zagadnieniem determinującym ich pracę. Ta sytuacja zmieniła się diametralnie z początkiem XXI wieku, gdy komputery osobiste zaoferowały moc obliczeniową wystarczającą do tworzenia i przetwarzania obrazu ruchomego. Możemy zaprojektować ruchomy plakat czy stworzyć kinetyczny układ typograficzny. Wirtualna przestrzeń daje możliwość tworzenia interaktywnych instalacji czy aplikacji, np. edukacyjnych. Student III roku Mateusz Trytek zaprojektował prototyp interaktywnego narzędzia wspomagającego terapię dzieci w wieku 6-8 lat z zaburzeniami ze spektrum autyzmu. Z kolei dyplom licencjacki Juliana Malika zrealizowany w Pracowni Działań Multimedialnych podejmował tematykę związaną ze sztuką. Interaktywna instalacja i multimedialne środowisko wizualne (hologram, hipertekst) zaprojektowane przez Malika pomaga w zapoznaniu się interaktora (użytkownika) z różnymi naukowymi interpretacjami dzieła Hieronima Boscha *Ogród rozkoszy ziemskich*. Opinii na temat jego sztuki jest bardzo wiele i często znacznie się od siebie różnią. Dyplomant zaprojektował autorski interfejs i specjalne urządzenie, które umieszczone w dedykowanej dla tego projektu przestrzeni umożliwia indywidualne dotarcie do istotnych informacji pomocnych w zrozumieniu dzieła.

Przed artystami i projektantami otworzyły się również nowe możliwości działania związane z dźwiękiem, ważnym elementem składowym przekazu multimedialnego. Wiele tematów semestralnych, prac licencjackich i magisterskich realizowanych w Pracowni Działań Multimedialnych wykorzystuje właśnie dźwięk. Jeden z takich dyplomów, autorstwa Patrycji Chyry, nosił nazwę *Musical Objects* i dotyczył projektu intuicyjnego audiowizualnego środowiska do tworzenia audiosfery, zaprojektowanego z myślą o projektantach i artystach pracujących z dźwiękiem. Realizacja tego typu działań wymaga ścisłej współpracy z informatykami. W tym zakresie konsultujemy się z Zakładem Sterowania i Robotyki Instytutu Automatyki Politechniki Śląskiej. W przypadku innych projektów współpracujemy z muzykami, co znacznie zacieśniło relacje pomiędzy ASP a Akademią Muzyczną w Katowicach, zwłaszcza Katedrą Muzyki Dawnej. Wraz z prof. Markiem Toporowskim, który dyrygował Akademicką Orkiestrą Barokową Akademii Muzycznej w Katowicach i solistami, zrealizowaliśmy koncert multimedialny – madrygał Claudio Monteverdiego *Tankred i Klorynda*, który uświetnił uroczystość otwarcia nowego budynku i kampusu ASP w Katowicach w październiku 2015 r. Był to zarazem dyplom magisterski naszego studenta Adama Janickiego. Formę koncertu multimedialnego miał również inny dyplom, w trakcie którego wykonywane były współczesne kompozycje muzyki klawesynowej dedykowane zmarłej niedawno znakomitej holenderskiej klawesynistce Annelie de Man.

Tego typu projekty byłyby niemożliwe do zrealizowania, gdyby nie nowoczesna infrastruktura uczelni. Nowy budynek ASP mieści duże wielofunkcyjne sale i pracownie wyposażone w profesjonalny sprzęt.

Muzyka, sound art, multimedia to obszary dające szerokie możliwości kooperacji z instytucjami kultury w mieście i regionie. Od czasu uzyskania przez miasto Katowice tytułu Kreatywnego Miasta UNESCO w dziedzinie Muzyki współpraca ta stale się rozwija, mamy więc wiele planów na przyszłość.

Ale powróćmy do plakatu.

Komunikat wizualny tworzony przez artystę projektanta do niedawna dotyczył głównie mediów drukowanych. Zwłaszcza plakat był ważnym elementem grafiki użytkowej i sprawdzonym sposobem komunikacji. W powojennej Polsce ogromnie zyskał na znaczeniu za sprawą genialnych rodzimych twórców i specyficznej sytuacji administracyjno-politycznej, która umożliwiła zaistnienie w PRL-u zjawiska powszechnie znanego jako Polska Szkoła Plakatu.

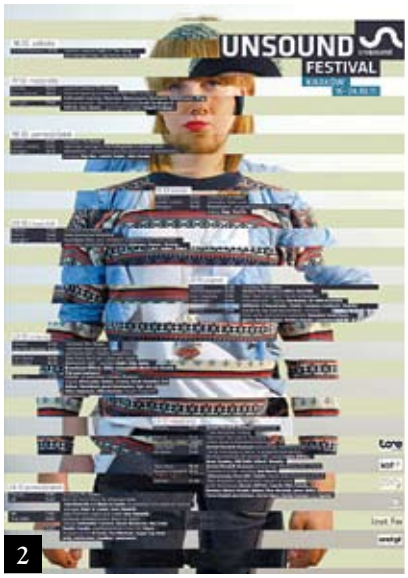
W wydanej w 1988 roku publikacji *Graphic Styles* autorstwa tuzów dizajnu graficznego i krytyki, Seymoura Chwasta i Stevena Hellera[1], znajduje się infografika, w której Polish Style figuruje obok Art Déco, Stylu Wiktoriańskiego, Futuryzmu, Konstruktywizmu, Modern Japan i wszystkich innych ważnych nurtów istotnych dla rozwoju światowej kultury wizualnej.

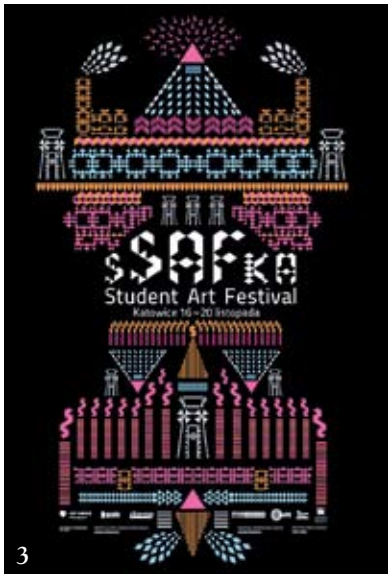
Na temat komunikacyjnej roli plakatu papierowego – a taki królował jeszcze w latach 90. XX wieku – powiedziano i napisano już wiele. Nowe sposoby przekazu informacji, wszechobecna cyberprzestrzeń kompletnie zmieniła formy komunikacji i formę samego komunikatu. Na pytanie o kondycję plakatu współcześnie próbowało odpowiedzieć jubileuszowe 25. Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie, instytucja ważna dla kultury światowej, swego czasu pionierska i bardzo przez lata ceniona zarówno przez twórców, jak i przez widzów.

Jak mówią znawcy tematu, nasz wkład w światowe dziedzictwo sztuk wizualnych stanowią niewątpliwie: portret funeralny, lwowska rzeźba barokowa i klasycyzm wileński. Pozwolę sobie dopisać do tej listy Polską Szkołę Plakatu. Przez kilkadziesiąt lat właśnie ta część rodzimej plastyki była powszechnie znana i wysoko ceniona na świecie. Apogeum jej popularności przypadło na przełom lat 50. i 60.

Wedle mojej wiedzy pierwszą imprezą na świecie promującą m.in. sztukę plakatu było czechosłowackie Biennale Plakatu i Grafiki Wydawniczej, zorganizowane przez Morawską Galerię w Brnie w 1964 roku. Dwa lata później stało się ono imprezą międzynarodową. Biennale Plakatu Polskiego po raz pierwszy odbyło się w Katowicach w 1965 roku. Z kolei na obwolucie znakomitego albumu o plakacie polskim pt. *Plakat, sztuka ulicy*, wydanego przez Muzeum Plakatu w Wilanowie,

1. Nowa siedziba Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. Fot. Bartek Barczyk.
2. Wystawa z okazji 15-lecia Pracowni Działań Multimedialnych towarzysząca otwarciu nowego budynku ASP w Katowi cach.
3-4. Laboratorium Obrazu Ruchomego i Interakcji (LORI) w nowym budynku ASP w Katowicach. Koncert multi medialny – In memoriam Anniele de Man /Małgorzata Klajn (klawesyn) z Akademii Muzycznej w Katowicach, dyplom licencjacki – Wiktor Przybył (multimedia), Pracownia Działań Multimedialnych, czerwiec 2016.
5. Koncert multimedialny CALLTRANE/Marian Oslislo & Maciej Obara International, maj 2016.



1. Miłosz Milcarz, plakaty animowane, dyplom licencjacki, Pracownia Działań Multimedialnych, 2012.
2-3. Plakaty studenckie z Pracowni Grafiki Projektowej i Edytorskiej.
4. Album *Graphic Styles* autorstwa Seymoura Chwasta i Stevena Hellera, wydany przez Harry N. Abrams, INC., Publishers, New York w 1988.

czytamy: „Międzynarodowe Biennale Plakatu w roku 1966 w Warszawie było pierwszym na świecie konkursem w tej dyscyplinie sztuki".

Przez całe dekady plakat był nieodzownym elementem kształcenia w polskich uczelniach artystycznych. W PRL-u stał się orężem komunistycznej propagandy. W latach 50. katowicka uczelnia, będąca wówczas częścią ASP w Krakowie, przez moment nosiła nawet nazwę Oddział I Studium Grafiki Propagandowej w Katowicach. W komitetach wymyślono bowiem, że uczelnia plastyczna w tym robotniczym regionie będzie kuźnią propagandystów wizualnych. Na szczęście sytuacja wymknęła się spod kontroli instytucji państwowych i plakat, zamiast pełnić rolę tylko i wyłącznie propagandowej tuby, zyskał wyjątkowy prestiż, stając się ważną częścią naszej kultury. W ASP w Katowicach działał wtedy Józef Mroszczak, pomysłodawca i twórca MBP w Warszawie oraz inicjator i współorganizator pierwszego na świecie Muzeum Plakatu w Wilanowie.

To on ściągnął do Warszawy świeżo upieczonego pierwszego absolwenta katowickiej uczelni – Waldemara Świerzego, swojego byłego studenta. Świerzy stał się jedną z ważniejszych postaci w panteonie gwiazd Polskiej Szkoły Plakatu.

Współczesność diametralnie zmieniła sposoby komunikacji, plakat nie ma już takiej skuteczności oddziaływania na widza, jak miało to miejsce w stosunkowo niedawnej przeszłości. Plakat drukowany na papierze nadal istnieje, choć media elektroniczne stworzyły nowe kanały przesyłania spersonalizowanej informacji i błyskawicznego jej oddziaływania na odbiorcę. Od jakiegoś czasu w środowisku grafików, plakacistów oraz dyrekcji Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Plakatu w Wilanowie trwa spór o kształt warszawskiego Biennale, którego 50. rocznicę istnienia niedawno świętowaliśmy. Od początku Biennale było międzynarodowym konkursem na plakat drukowany.

W ostatniej edycji z konkursu zrezygnowano. W salach Muzeum Plakatu w Wilanowie zaprezentowano natomiast wystawę *Plakat – remediacje*, której kuratorem był David Crowley. Tak na stronie internetowej MBP anonsowano tę wystawę i inne wydarzenia 25. edycji:

W ostatnich latach wiele się mówi na temat śmierci plakatu. Wiszące na ścianach wydruki są zastępowane przez ekspresyjne animowane obrazy, a głównym źródłem pilnych wiadomości stają się media społecznościowe. Te zjawiska nie oznaczają jednak, że plakat jest skończony. Świadczą tylko o jego remediacji.

Plakatów nie widuje się wyłącznie na ścianach. Wiele z nich zyskało przecież sławę dzięki temu, że zostały dostrzeżone przez media i trafiły na pierwsze strony gazet lub do filmów. Wystawa z okazji 50-lecia Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie skupia się właśnie na sposobie ukazania plakatu w sztuce, w mediach oraz na wszechobecnych ekranach cyfrowych, zgłębiając jego przeszłość, teraźniejszość i przyszłość.

Decyzja o rezygnacji z konkursu na plakat drukowany w 25. jubileuszowej edycji MBP w Warszawie wywołała liczne protesty dużej części środowiska. Co prawda konkurs się pojawił, ale dotyczył animacji wybranych klasycznych plakatów prezentowanych na Biennale w latach poprzednich.

Na wystawie *Plakat – remediacje* zaprezentowane zostaną także prace wyłonione w konkursie *Plakat – remediacje*. Tematem tegorocznego konkursu były animacje klasycznych plakatów, nagradzanych w poprzednich edycjach Biennale. Spośród blisko 400 prac nadesłanych przez 240 osoby z całego świata, Jury w składzie: Magdalena Frankowska, Agata Szydłowska i Grzegorz Laszuk wybrało dziesięć najlepszych projektów. Zostały one włączone do głównej wystawy 25. Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie[2].

Dość kuriozalny wydał mi się pomysł zanimowania plakatów projektowanych dla mediów drukowanych. W jakim celu animować – reanimować papierowego klasyka? Jeżeli w naszym życiu nośniki multimedialne i obraz dynamiczny odgrywają coraz to większą rolę, to dlaczego nie zorganizowano po prostu konkursu otwartego na plakat animowany albo nie zaproponowano konkursu memów? Czy takie rozwiązanie miało nam uświadomić, że dzisiaj plakat można „puścić w ruch"? Przecież to się już od dłuższego czasu dzieje! Jeden ze studentów, w ramach dyplomu licencjackiego w 2012 roku zaprojektował w naszej pracowni serię plakatów animowanych. Plakaty wybrane w konkursie 25. Biennale zupełnie dobrze sobie radzą z „brakiem ruchu", nie potrzebują tego.

Od kilkudziesięciu lat nad moim biurkiem w pracowni wisi pocztówka z reprodukcją plakatu z wizerunkiem Boba Dylana, który był rekomendowany do warszawskiego konkursu autorstwa Miltona Glasera. Przyglądam jej się kilka razy dziennie. To skończone dzieło sztuki, nie mówiąc o samym temacie, który podejmuje. Pamiętam, gdy jako bardzo młodemu chłopakowi udało mi się dostać w kiosku Ruchu, spod lady, miesięcznik „Ameryka" z reprodukcją tego plakatu na okładce. „Ameryka" miała wtedy format 270 x 360 mm, kawał gazety. Boże, jaki byłem szczęśliwy! Mam ten egzemplarz do dzisiaj i jest to nadal jeden z najważniejszych przedmiotów w mojej przepastnej kolekcji „rzeczy ważnych". Uważam, że jeśli ktoś ma taką ochotę, to powinien zrobić swój własny plakat o Dylanie, animowany, nowy, na podstawie swoich doświadczeń i przeżyć związanych ze sztuką amerykańskiego barda. Glaser zaprojektował go w latach 60. XX wieku, a Bob Dylan A.D. 2016 jest dalej zagadkowy, twórczy i aktywny. Na początku swojej kariery już stał się legendą, dzisiaj można by się pokusić o nowy jego obraz? W chwili ogłoszenia konkursu nikt jeszcze nie przypuszczał, że dostanie Nagrodę Nobla!

Wysuwano argument, że w dzisiejszych czasach organizacja konkursu na plakat drukowany jest procesem

karkołomnym i bardzo trudnym z uwagi na ogromne ilości druków nadsyłanych z całego świata, szczególnie z Chin. Rzeczywiście, tysiące młodych grafików z Państwa Środka ślą w świat swoje cyfrowe druki. Ale czy rezygnacja z dotychczasowej formuły Biennale i zastąpienie jej konkursem na plakat animowany czy obraz multimedialny przełoży się na mniejszą liczbę uczestników? Za ten swoisty urodzaj odpowiada demokratyzacja mediów – i musimy z tym żyć. A może czas tego typu konkursów jednak minął i najbardziej sensownym wyjściem byłaby wystawa kuratorska? „Formuła konkursu otwartego nie oddaje już obrazu tego, co na globalnym rynku rzeczywiście ma miejsce" – twierdzi Piotr Rypson, wicedyrektor Muzeum Narodowego. Na antenie II programu PR wysłuchałem rozmowy wybitnego grafika Mieczysława Wasilewskiego z dyrektorem Muzeum Plakatu w Wilanowie Mariuszem Knorowskim, dotyczącej 25. MBP w Warszawie. Wasilewski przytaczał przykłady innych światowych konkursów na plakat dziejących się współcześnie, które z powodzeniem realizują koncepcję konkursu otwartego.

W 59. numerze ogólnopolskiego kwartalnika projektowego „2+3D" natknąłem się na stwierdzenie – chyba zarzut? – iż MBP w Warszawie to w dużej mierze impreza wąskich elit, często tworzących dla samych siebie. Jednym słowem – rodzaj towarzystwa wzajemnej adoracji. Jeśli tak, to chyba też do niego należę. Mniemam, że kuratorzy są od tego typu zagrożeń wolni, chociaż z drugiej strony tworzą przecież równie wąską elitę. Moim zdaniem szkoda, że zmieniono formułę Biennale i że stało się to akurat w jubileuszowej 25. edycji. Zarówno MBP w Warszawie, jak i Muzeum Plakatu w Wilanowie to rozpoznawalne marki, których miejsce i rola w światowej kulturze wizualnej nie podlegają dyskusji. Nie mamy ich w Polsce znów tak wiele… To już przestrzeń symboliczna, niezwykle ważna dla naszego pięknego kraju!

Pewnie ktoś pomyśli, że mnie poniosło? Wstyd się przyznać, ale ja naprawdę tak myślę. W gruncie rzeczy plakat papierowy nadal istnieje, na całym świecie drukuje się go i wiesza w przestrzeni publicznej, pomimo ogromnej konkurencji ze strony nowych technologii. Nie słyszałem głosów krytycznych wobec wystawy *Plakat – remediacje*. Wręcz przeciwnie, mówiono, że była interesująca i miała dobrze zaprojektowaną przestrzeń wystawienniczą. Nic nie stało na przeszkodzie, by towarzyszyła tradycyjnemu konkursowi, przy okazji którego zawsze zjeżdżali do Warszawy twórcy plakatu z całego świata, zarówno ci uznani, jak i młodzi, dopiero wspinający się po szczeblach zawodowej kariery. Można było podyskutować na temat przyszłości Biennale w międzynarodowym gronie. Organizatorzy 25. MBP twierdzą, że właśnie w tym miejscu i momencie należało zadać pytanie o kondycję plakatu i przyszłość Biennale. Problem niezwykle ważny, biorąc pod uwagę 50 lat historii i prestiż imprezy. Zrobili to w taki, a nie inny sposób, dość radykalny; mieli jednak do tego prawo i legitymację.

Mnie ta formuła nie przekonała, niepotrzebnie skonfliktowano środowisko. Oczywiście nie łudzę się – miłośników plakatu tak mocno zainteresowanych jego kondycją i polemizujących z propozycjami Muzeum Narodowego nie ma chyba znowu tak wielu na świecie? Z drugiej strony, nawet jeśli to głos wąskiej grupy ludzi, zawsze warto rozważyć ich argumenty.

Parę lat temu na zaproszenie dyrekcji Muzeum Narodowego wziąłem udział w pierwszej dyskusji dotyczącej zmiany formuły MBP w Warszawie. Padały tam postulaty zorganizowania w trakcie Biennale konferencji podejmującej temat kondycji plakatu współcześnie, zaprezentowania na wystawach towarzyszących głównemu konkursowi najnowszych trendów we współczesnej kulturze wizualnej. O ile pamiętam, inicjatywa ta spotkała się z akceptacją większości zgromadzonych. Od organizatorów poprzednich edycji Biennale słyszałem też, że pomysły „odświeżenia" wizerunku MBP pojawiały się już wcześniej. Planów tych, mimo iż znalazły zrozumienie i przyzwolenie ze strony ówczesnych organizatorów Biennale, reformatorzy nigdy nie zrealizowali.

W tym samym 59. numerze ogólnopolskiego kwartalnika projektowego „2+3D" została zamieszczona wypowiedź znanego duetu graficznego Joanna Górska i Jerzy Skakun:

Rozumiemy argumenty reformatorów, ale uważamy, że swoje racje mają też zwolennicy zachowania formuły konkursu. Nie rozumiemy, dlaczego nie ma woli, by szukać ścieżki rozwoju biennale uwzględniające racje obu stron. Dlaczego nie może istnieć konkurs i coś więcej?

Dyskusja i spory wokół formuły Biennale wciąż trwają. Bez względu na wynik, nowe technologie będą nadal modyfikowały nasze sposoby komunikowania, a akademie, które powinny stać na straży dobrze pojętej tradycji, będą współuczestniczyć w procesie rozwoju nowych form komunikacji wizualnej. Używamy mediów o coraz bardziej złożonej strukturze. Człowiek kreatywny, mający do dyspozycji technologię, nie ustanie w poszukiwaniach nowych rozwiązań i nowej ekspresji.

Dziś prawdziwych plakacistów już nie ma…

Swoją drogą plakat cały czas ma „pod górkę". Pamiętamy, jak swego czasu „strażnicy sztuki czystej i wysokiej" wyrzucili go z Zachęty w centrum stolicy na „peryferie" do Wilanowa. Nie było i nie jest łatwo! Stary dobry plakat papierowy to taki poczciwiec, brat-łata. Może wisieć wszędzie: w salonach, ministerstwach, na dworcu, na płocie i w toalecie. Nigdy nie ma niczego i nikomu za złe. Nie łudzi się też chyba, że potrafi zmienić świat na lepsze. Za to go lubię.

**Przypisy**

1 Seymour Chwast, Steven Heller, *Graphic Styles*, Harry N. Abrams, Inc., New York 1988.

2 Materiały promocyjne 25. MBP w Warszawie.

**BURMISTRZ MIASTA ZAKOPANE**
**LESZEK DORULA**

**STOWARZYSZENIE**
**LIBER PRO ARTE**

**DYREKTOR MUZEUM TATRZAŃSKIEGO**
**IM. DRA TYTUSA CHAŁUBIŃSKIEGO**

**FUNDACJA**
**ZAKOPIAŃCZYCY W POSZUKIWANIU**
**TOŻSAMOŚCI**

**WYDAWNICTWO CZARNE**

**REDAKCJA KWARTALNIKA**
**„KONTEKSTY.**
**POLSKA SZTUKA LUDOWA”**

**INSTYTUT SZTUKI**
**POLSKIEJ AKADEMII NAUK**
**W WARSZAWIE**

zapraszają na

**VI Spotkania Antropologiczne**
**w Zakopanem**
związane z uroczystościami
jubileuszu 70-lecia istnienia
kwartalnika
„Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”
odbywające się pod patronatem
Pana Wicepremiera,
Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
Prof. dr hab. **Piotra Glińskiego**
w dniach
od 7 do 10 grudnia 2016 roku

W programie:

**Konferencja Konteksty rzeczywistości.
Rzeczywistość w „Kontekstach".
O myśleniu w perspektywie gościnności**
7–10 grudnia 2016 – Muzeum Tatrzańskie
Galeria Władysława Hasiora
ul. Jagiellońska 18b

**Otwarcie wystawy „Konteksty"– 70 lat istnienia**
7 grudnia 2016, g. 12.00 Muzeum Tatrzańskie
Galeria Władysława Hasiora
ul. Jagiellońska 18b

**Spotkanie autorskie z Antonim Krohem
i jego książkami**
7 grudnia 2016, g. 18.00
Zakopiańskie Centrum Kultury „Czerwony Dwór"
Zakopane, Kasprusie 27

**Koncert muzyczny
„Piotr Majerczyk i przyjaciele"**
8 grudnia 2016 g. 19.00
Zakopiańskie Centrum Kultury „Czerwony Dwór"
Zakopane, Kasprusie 27

**Otwarcie wystawy Moniki Krajewskiej
„Tatry i Psalmy.
Nietradycyjna wycinanka żydowska"**
9 grudnia 2016, g. 17.30
Muzeum Tatrzańskie
willa Koliba, ul. Kościeliska 18

**Spotkanie autorskie z Moniką Sznajderman
i jej ksiażką „Fałszerze pieprzu"**
9 grudnia 2016, g. 18.30, Muzeum Tatrzańskie
willa Koliba, ul. Kościeliska 18

**Spotkanie autorskie
ze Zbigniewem Benedyktowiczem
i jego książka „Elementarz tożsamości"**
10 grudnia 2016, Muzeum Tatrzańskie
Galeria Władysława Hasiora
ul. Jagiellońska 18b

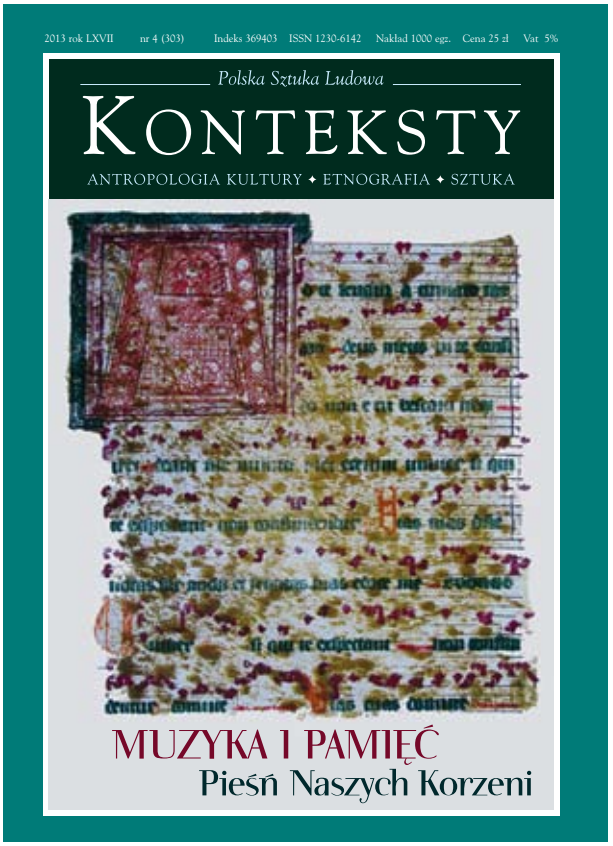
ANNA CHĘĆKA-
-GOTKOWICZ

# O „Kontekstach”

Filozof muzyki (i filozofujący muzyk) ma dzisiaj trudności ze znalezieniem pośród polskich czasopism naukowych bezpiecznej przystani. Kłopot ten dotyczy zwłaszcza autorów, którzy wpisują muzykę w szerszą refleksję humanistyczną, wbrew analitycznej, zdystansowanej metodologii szkiełka i oka. Ta metodologia wciąż dominuje we współczesnej muzykologii i estetyce. Na szczęście, poza finitystycznymi dążeniami do znalezienia „prawdy” i zdefiniowania „esencji” muzyki, niekiedy podejmowane są próby opisu doświadczenia muzyki z perspektywy metafizycznej, z poczuciem wsłuchiwania się w Tajemnicę.

Zamiast formułować ostateczną diagnozę, czym jest esencja muzyki, dobrze jest wsłuchiwać się w jej kon-

Jordi Savall. Fot Marcin Mituś.

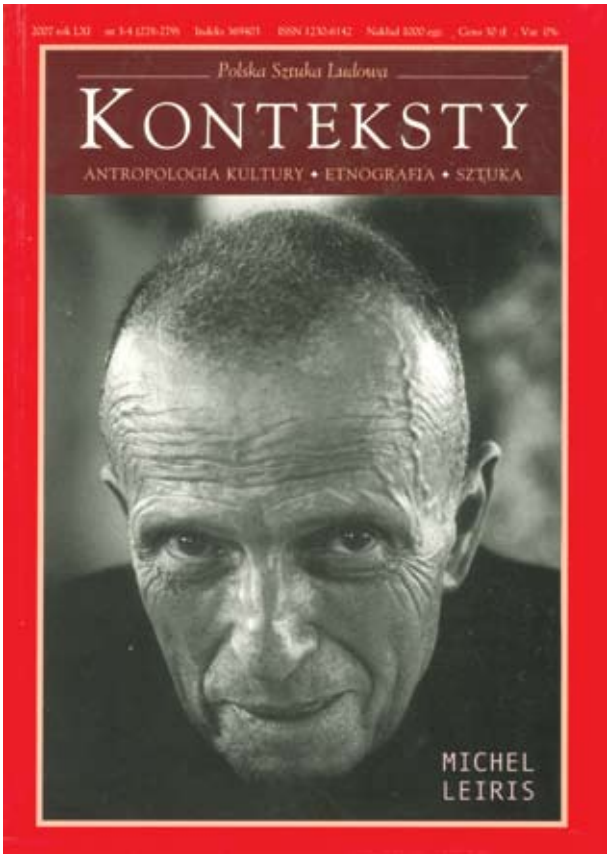



teksty, zwłaszcza wpisane w jednostkowy los, pamięć, doświadczenie miłości czy śmierci. Bezpieczną przystań odnalazłam po raz pierwszy w numerze „Muzyka i pamięć” (2013, nr 4), nie tylko jako autorka, ale także jako czytelniczka „Kontekstów”. Zawarte tam refleksje pozwalają zachować dystans wobec perspektywy zachodniocentrycznej, głuchej na dźwięki innych kultur. Pieśń Naszych Korzeni, do której nawiązywał numer „Muzyka i pamięć”, przypominał o konieczności wsłuchiwania się w rytm źródła bijącego w oddali. Warto o tym pamiętać w czasach bezrefleksyjnego zachłystywania się awangardowymi, modnymi eksperymentami z dźwiękiem, które George Steiner wpisałby zapewne w metafizykę przypadkowej doczesności.

I wreszcie, „Muzyka i pamięć” nawoływała do interpretacji, do odpowiedzialnego wartościowania. Bez nich nawet najbardziej błyskotliwe i uczone komentarze faktów artystycznych okazują się jałowe i pozbawione znaczenia.

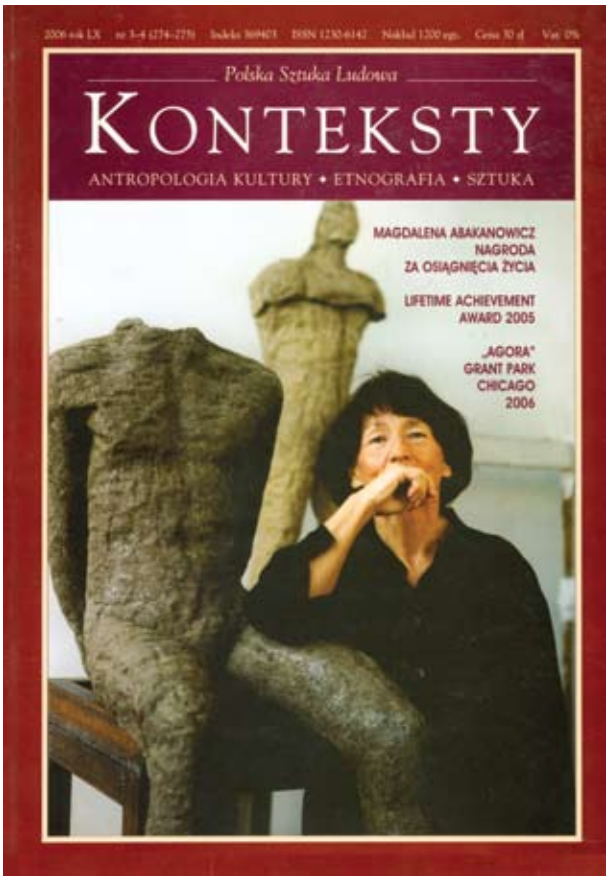
EWA DOMAŃSKA

# „Konteksty”




Od początku pracy akademickiej mojemu wielodziedzinowemu podejściu do przeszłości towarzyszyły antropologia, archeologia, historia sztuki i literaturoznawstwo. Nie wyobrażam sobie rozważań na temat teorii i historii historiografii bez stałego odnoszenia się do tych dziedzin wiedzy, które w istotny sposób wzbogacają i uzupełniają refleksję historyczną. Nie wyobrażam sobie także pracy intelektualnej bez takich kluczowych dla polskiej humanistyki i nauk społecznych pism naukowych, jak: „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, „Teksty Drugie” czy „Kultura Współczesna”. To one od lat uczą młodych polskich badaczy interdyscyplinarności, otwartości na nowinki i szacunku do klasyki, dbając jednocześnie o wysokie standardy pracy naukowej i jakże gościnnie traktując wszystkich, którzy swoimi badaniami i refleksją mogą wzbogacić naszą wiedzę o świecie. Od wielu lat nadają też ton toczącym się w kraju dyskusjom, zarówno publikując ciekawe, często awangardowe (dla niektórych nawet heretyckie) artykuły badawcze, krytycznie komentujące toczące się w świecie dyskusje oraz udostępniając tłumaczenia ważnych dla tych dyskusji tekstów, jak i prezentując istotne lokalnie problemy badawcze, a także publikacje klasyczne dla prezentowanych przez siebie dziedzin.

W „Kontekstach” niezwykle ważna jest, jak sądzę, różnorodność form ukazujących się tekstów, które obejmują artykuły badawcze, szkice, eseje filozoficzne, przekłady, recenzje książek, filmów, widowisk i wystaw, aforyzmy, listy, literackie pocztówki, krótkie opowiadania, fragmenty dzienników i wiersze. Tak uważnie i pomysłowo ułożonej mozaiki tematów i form nie powstydziłyby się takie podobne w profilu czasopisma zagraniczne, jak na przykład „Critical Inquiry” czy „New Literary History”. Słowem: w „Kontekstach” czytelnik znajdzie to, o czym mówi akademicki świat, a świat akademicki odkrywa „Konteksty” m.in. dzięki obecności pisma w popularnej bazie CEEOL (Central and Eastern European Online Library), którą posiadają wszystkie ważniejsze biblioteki w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych. Gratuluję Redakcji wysokiego poziomu publikowanych tekstów, podejmowania zawsze ciekawych i aktualnych tematów, dbania o tradycję i troski o pamięć o ikonach polskiej kultury i akademii, a także szaty graficznej i pomysłów.



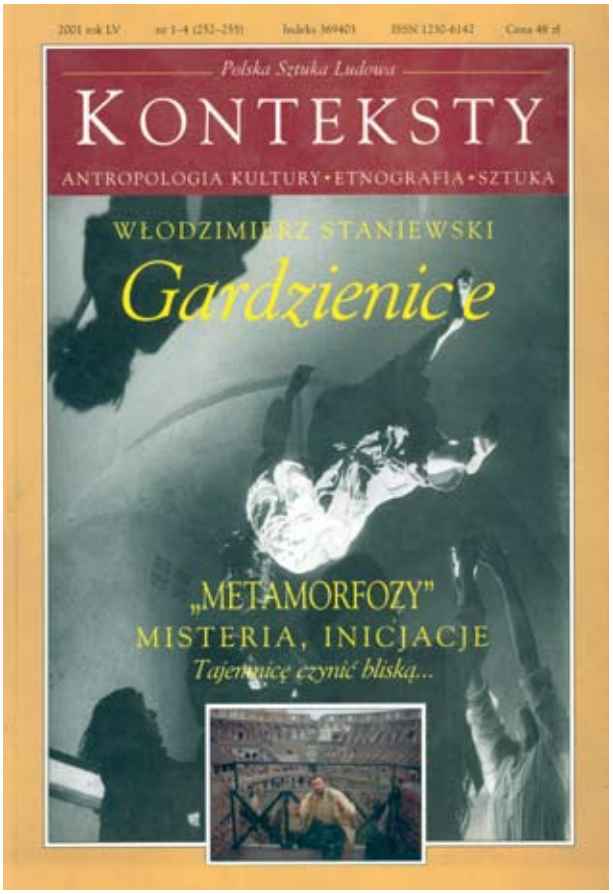
WŁODZIMIERZ
STANIEWSKI,
MARIUSZ GOŁAJ

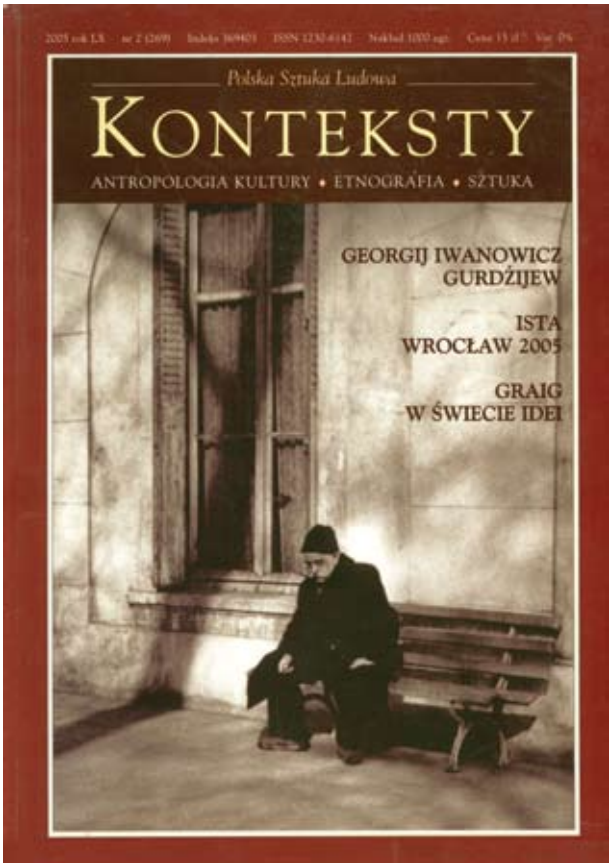
# To wielka sztuka

Lublin, 6 października 2016 roku
Szanowny Pan
**Zbigniew Benedyktowicz**
Redaktor naczelny kwartalnika
„**Konteksty. Polska Sztuka Ludowa**”

Wielce szanowny i drogi Zbigniewie!

W imieniu Teatru Gardzienice (tego, który był, i tego, który jest) składam Tobie jako Redaktorowi Naczelnemu i *Spiritus Movens* oraz Wspaniałemu Zespołowi Redakcyjnemu i Wszystkim Współpracownikom – serdeczne gratulacje z wyrazami głębokiego podziwu za osiągnięcia „Kontekstów”; w czasie i w przestrzeni Siedemdziesięciu Lat.




Wbrew pędzącemu na oślep światu i ulotnym wartościom, wbrew zmieniającym się nastawieniom politycznym i redakcyjnym modom – łączycie konsekwentnie to, co dawne i pradawne, z tym, co przyszłe.

To wielka sztuka.

Wobec Aleksandra Jackowskiego, współzałożyciela „Kontekstów”, Ciebie oraz Redakcji – wiele pokoleń badaczy i artystów ma dług wdzięczności.

My również.

Z uściskami i należytymi honorami
Włodzimierz Staniewski, Mariusz Gołaj
i Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”

## *Kontekstowa etnologia – wiedza radosna. Smaki czytania, przyjemności pisania, radości odkrywania*[1]

Rzut oka na szczelnie zastawioną półkę – jedną z tych wyższych w domowej bibliotece, z większym odstępem, na wydawnictwa formatu A3 – upewnia, gdyby ktoś miał wątpliwości: „Konteksty" to naprawdę *tołstyj żurnal*. Każdy tom z oddzielna może nie opasły, bo raczej dzięki formatowi smukły, ale półka aż się ugina. Same tylko grzbiety swoim kontrastem sygnalizują dziejową cezurę: zszargane, makulaturowe okładki starych numerów i połysk lakieru, masywna gładkość, typograficzna elegancja dzisiejszej szaty graficznej. I choć to tamta, pre-kontekstowa sztuka ludowa była moją młodzieńczą miłością, a zdjęcia Jana Świderskiego i Jacka Olędzkiego pewnie bardziej nawet niż teksty zaprowadziły mnie na etnografię (pisałem o tym trzydzieści lat temu, gdzieżby indziej, jak nie w „Polskiej Sztuce Ludowej", w hołdzie komuż by innemu, jak nie Aleksandrowi Jackowskiemu – Wasilewski 1987), to dziś bardziej odnajduję się w tekstach i kontekstach antropologiczno-etnograficznych, traktując je nieledwie jak swoje. To oswojenie wynika i z pisania, i z czytania.

Zabranie się za tom „Kontekstów", wzięcie go do ręki na dłużej, do poczytania, to już czynność odświętna. Bo też jest w nich coś świątecznego. Nie ma tu publicystycznej strzelaniny, jest – u większości autorów – ton solenny, refleksyjny. Może wolno mi tu użyć słowa – szlachetność? Do takiej lektury trzeba mieć spokojniejszą głowę, uporządkowane biurko, a po prawdzie kanapę (długą), filiżankę herbaty. Owszem, bywa też, że muszę do któregoś z dawnych numerów zajrzeć w pośpiechu, stając przed regałem w instytutowej bibliotece, by szybko sprawdzić cytat czy informację do wykładu, ale prawdziwa lektura to rzecz świąteczna. Najpierw jest ciekawość, jaka jest koncepcja numeru, czemu jest poświęcony, na jakie teksty przekłada się w praktyce hasło wiodące. Przy takim rozrzucie niektóre zeszyty tematyczne wypadają poza mój kadr, inne czytam w większej części, ulubionych autorów – zawsze. Humanistyka prezentuje tu swe wytworniejsze oblicze, nie ograniczona do ciasnych opłotków specjalności, ale poszerzona o literaturę i poezję, a do tego estetycznie ozdobiona sztuką.

Podobnie odświętnie się do „Kontekstów" pisze: z satysfakcją przyjmuje się zaproszenie Redaktora, z przyjemnością zaczyna się formowanie tematu, układanie ciągu myśli, nastrajanie się na właściwy ton, dobieranie słów. Nie mówię, że pisze się łatwo – tak bywa tylko z grafomanią – ale nigdy nie jest to żmudna powinność. A po odesłaniu gotowego tekstu czeka się na pochwałę Redaktora. (Łatwo powiedzieć: „Redaktora" – jednego takiego nazywano nawet Księciem; dla Zbyszka, który od Jackowej abdykacji wszystkim tym włada i nad wszystkim panuje, trzeba by wymyśleć jakiś tytuł iście królewski). Ale On z tymi pochwałami nie przesadza, autor sam musi sobie udzielić absolutorium, zadowolić siebie samego w proporcji do starań, jakie włożył w swoją robotę. Zresztą, mnie wystarczy radość pisania.

A potem zostaję ze swoim dziełkiem związany i jakoś tam jest mi ono na zawsze bliskie. Jak dokładnie działa ten mechanizm, w efekcie którego piszący staje się niewolnikiem własnych słów i zdań? Kiedy, mimo że esej od dawna wydrukowany, i nawet parokrotnie przez autora z eleganckich stron przeczytany (i to z radością, bo, powiedzmy to szczerze: mało który tekst czyta się tak gładko, jak własny), to nadal zmusza go do przemyśleń, wciągając na swoją orbitę wszystkie kruszyny materiałowe, jakie tylko pojawią się na horyzoncie. Jak długo jeszcze będę zatem zbierał wpadające w rękę przekazy tekstowe i wyobrażenia, przedstawiające np. spadanie głową w dół, skoro wszystko, co umiem na ten temat powiedzieć, i tak napisałem przed trzydziestoma laty? Dlaczego w wakacyjnej wędrówce po europejskich kościołach fotografuję każdy kawałek fresku, na którym grzesznicy w taki właśnie sposób lecą do piekła, a w Internecie szukam takich przedstawień w starych inkunabułach? Pewnie dlatego, bo własny tekst, który o tym napisałem, uczula i uwrażliwia mnie samego na demoniczną infernalność tego wyobrażenia i nie daje przejść obojętnym w kolejnych spotkaniach.

Łamy „Kontekstów" to dla mnie miejsce na dzielenie się radością z uprawiania etnologii, a w niej, jak w każdej nauce, prawdziwą radość sprawiają odkrycia. Pozwalam sobie mówić o „wiedzy radosnej" i nie będę przepraszać Nietzschego za przywłaszczenie jego tytułu (mam alibi: w nowym przekładzie Małgorzaty Łukasiewicz i tak został on zmieniony na *Radosną wiedzę*), bo przecież nie w tamtym znaczeniu tego sformułowania używam: chcę widzieć naukę jako proces radosnego, bo niespodziewanego odkrywania, odsłaniania, jako ciąg zaskakujących, przygodnych satysfakcji z odszyfrowywania enigm. Ba, satysfakcję dają nawet późniejsze korekty, uściślenia, odwoływanie – wtedy jest to to radość erraty.

**Etnolog w podróży... (9)**

JERZY S. WASILEWSKI

# Etnolog w (jubileuszowej) podróży

Takimi radościami i taką wizją nauki pozwala mi się dzielić właśnie to pismo. Oczywiście, te poważniejsze i bardziej złożone ustalenia, mające charakter „odkrywczy" (przynajmniej dla mnie), publikowałem w innych, bardziej konwencjonalnych miejscach. Ale przecież ta Wielka Księga Mądrości, nad którą pracujemy, ma też swoje marginesy, a na nich – jak w średniowiecznych inkunabułach – rozgrywają się różne bagatele, błazeńskie marginalia, wesołe *drolerie*; by zmienić metaforę na architektoniczną: z murów Katedr Wiedzy, na zewnętrznym obwodzie sfery sacrum, wyrastają pocieszne gargulce, zabawne żygacze, groteskowe stworki, cieszące oko i dające odpocząć umysłowi. W trakcie uprawiania nauki też wychodzimy poza katedralne ściany i poruszamy się po obrzeżach, gdzie jest miejsce na Niepoważność. Z takich to podróży, ze zdarzeń niespodziewanych, z ustaleń może marginalnych, ale owocujących refleksją ogólniejszą, zdawałem parokrotnie sprawę na niniejszych łamach. Niech mi będzie wolno teraz do jednej z nich powrócić.

## 2.

Pewnie znasz, łaskawy Czytelniku, angielskie słowo *serendipity*, ukute przez Horacego Walpole'a, będącego akurat po pewnej baśniowo-orientalnej lekturze; określa ono takie odkrycie, w którym przypadkowe znalezisko okazuje się znacznie cenniejsze niż to, czego się pierwotnie szukało. Dziś, w dobie Internetu, znajomość tego niebanalnego słowa nie jest szczególnym powodem do dumy; kiedy je poznałem, byłem rad zarówno z jego orientalnych odniesień (do Cejlonu, w arabskim *Serendip*) i z takiego oto objaśnienia: to tak, jakby szukać w stogu siana igły, a znaleźć w nim... córkę farmera.

W tekście *Tajna historia przedmiotów* (Wasilewski 1998) podzieliłem się pewnym zdarzeniem, które mogłoby być ilustracją owej *serendipity*. Otóż ponad dwadzieścia lat wcześniej na ułanbatorskim bazarze, grzebiąc w stercie starzyzny w poszukiwaniu nie wiadomo czego, znalazłem carski medal „Za stłumienie buntu polskiego 1863-64". Pokiereszowany, z urwanym uszkiem, bez wstążki (dziś wiem, że musiała to być *andrejewskogieorgiewskaja lenta*, w części białobłękitna, a w części żółto-czarna). Spowodowało to u mnie gorączkę wyobrażeń, jak to „ktoś próbował puścić go kiedyś jako monetę. Gdzieś w jakimś zajeździe na kiachtyńskim trakcie, eskortujący kupców w drodze do Urgi [i dalej, do Kałganu i Pekinu, po jedwab i herbatę w zamian za syberyjskie futra i uralskie wyroby żelazne] esauł zabajkalskich kozaków niby to niedbale rzuca na mokry blat szynkwasu garść miedziaków... A wcześniejsze, polskie etapy tej drogi? Kto i za jakiż to czyn bohaterski został nim odznaczony? Za odwagę, za spryt czy za podłość?" – pytałem. W krótkiej, quasi-literackiej próbie odpowiedzi przesunęły się postacie junkra Zubowa, esauła Dukmanowa, sołtysa Kraśko ze wsi Czerepy...

Przypomnę dalej, że to znalezisko dopełniłem, kojarząc je z wędrówką w przeciwną stronę. Za punkt wyjścia obrałem drugi znaleziony krążek: stara, pozbawiona wartości chińska moneta, z otworem i ze znakami np. cesarza Qianlonga, użyta jako ciężarek do pęczka wełny albo kilku piór – i mamy grę *w zośkę* (chińskie *jianzi*, japońskie *kemari*, koreańskie *wangbog*, mongolskie *teweg*, buriackie *zos* itd.). I oto okazuje się, że polskie słowo *zośka* na oznaczenie rekwizytu do tej gry pochodzi w istocie z języka mongolskiego, a ściśle z buriackiego, gdzie *zos* to „moneta, miedziak" (uzupełnione o rosyjską końcówkę fleksyjną, bo w połowie XIX wieku syberyjscy Rosjanie, w tym najchętniej młodzi wojskowi, przejęli tę grę właśnie od Buriatów). I znów wraca pytanie o to, kto, kiedy i jakimi drogami zaniósł tę nazwę (i pewnie całą grę) na warszawskie podwórka. Moje pierwotne przeświadczenie, że musieli to być ci sami carscy żołnierze, którzy w drugą stronę, z Mazowsza w głąb Azji, przywieźli carski order, miało za sobą w roli dowodu tylko owo mocne poczucie *serendipity* – niewiarygodnego, ale prawdziwego łuta szczęścia, stojącego za bazarowym znaleziskiem. Przekonanie to musiało jednak ustąpić faktografii – informacjom etnograficznym, wedle których *zośka* była wcześniej w tej części Polski nieznana, a do Warszawy wnieśli ją dopiero żołnierze Armii Czerwonej. Mojemu odkrywaniu od razu towarzyszyło więc wycofywanie, ale ta zaskakująca weryfikacja też przyniosła nową satysfakcję.

W ówczesnym tekście do obu tych krążków dodałem jeszcze trzeci (jak wiadomo europejskie myślenie

przyzwyczajone jest do argumentacji „na trzy"; bo np. Indianie Nowego Świata używali powszechnie liczby koordynującej „cztery"), ale dziś mam sposobność poprawić tamtą konstrukcję, bowiem nefrytowy dysk wyraźnie odstawał od miedzianych krążków. Na tej pozycji umieszczam zatem inne, również metalowe kółeczko – jedno z garstki tych, jakie w pokazano nam w syberyjskim Jakucku, w tamtejszym Muzeum historii i kultury ludów Północy im. Jarosławskiego. Nie są efektowne, nie ma ich na wystawie, ale pracownik magazynu prezentuje je z satysfakcją, bo towarzysząca temu informacja o ich aż nieprawdopodobnym pochodzenia daje mieszkańcom peryferyjnej Jakucji poczucie związku ze światowymi metropoliami i uczestnictwa w europejskiej historii.

Trzymam więc oto w dłoni garstkę pociemniałych krążków z cieniutkiej blaszki, kilkumilimetrowej ledwie średnicy, znalezionych w pochówku jakuckiego szamana, niemożliwym do dokładniejszego datowania. Co one tam robiły – nie wiadomo, nie są to bowiem żadne wyobrażenia ani też brzękadełka, których tyle bywa przy szamańskich kostiumach, ale cieniutkie płatki, wręcz cekiny, bez żadnych czytelnych wzorów czy oznaczeń. Muzealny archeolog wyjaśnia, że parę z tych „cekinów" wysłano do ekspertyzy do Moskwy i Petersburga, skąd po jakimś czasie przyszła odpowiedź, że są to ni mniej, ni więcej tylko... żetony, używane do gier hazardowych (tryktrak i karty, zgaduję) na dworze Ludwika XV w Wersalu.

Tak jak wtedy, na ułanbatorskim bazarze, natychmiast pojawia się pytanie, jak odbyła się wędrówka tych rzeczy. Odległość czasoprzestrzenna między Wersalem a szamańską mogiłą jeszcze większa niż w przypadku tamtego „polskiego" medalu, a i niepozorność obiektu zadania nie ułatwia. Powtarzam wprawdzie te same słowa: „Przedmiot ma w sobie moc... Trzeba uruchomić w sobie *hermeneutykę rzeczy*, otworzyć się na mowę przedmiotu". Ale, przyznaję, wskazówki te traktuję raczej metaforycznie, tym bardziej, że sama materialność tych cekinów jest zbyt skromna, by imperatywnie narzucić jakąś wizję. Co najwyżej mogą to być domniemania, przypuszczenia, wzbudzone przez „historycznie poinformowaną" domyślność i wyobraźnię. Nie mogę liczyć, że usłyszę głos tych rzeczy, bo przecież nie wierzę w taką sprawczość przedmiotu, jaka może wynikałaby z koncepcji Bruno Latoura, a już do irytacji doprowadza mnie tzw. zwrot ontologiczny z jego mówieniem o sprawczości wszystkich bytów, łącznie z „lasami, które myślą" (Eduardo Kohn) i duchami, przywoływanymi w szamańskim seansie[2]. Ta rezygnacja z ludzkiej podmiotowości, a może i z racjonalności w ogóle, jest dla mnie nie do przyjęcia w swej ahumanistyczności; nie umiem wyzbyć się oldskulowego przekonania, że to człowiek stanowi o losie rzeczy, określając ich historię – choćby jako podmiot zbiorowy, szereg ludzi, łańcuch rąk podających sobie ten depozyt, w dowolnym oddaleniu czasowym: ktoś konkretny był nosicielem tych blaszek, wywiózł je kiedyś z Paryża i dowiózł, nie wiedzieć po jakich drogach, na drugi koniec Eurazji. Kto zatem nim był – kogo by tu znowu nieco beletrystyczną wyobraźnią wysłać nad Sekwanę i z powrotem?

## *3.*

Poślijmy tam któregoś z kniaziów Kurakinów, mamy ich kilku z tej dynastii do wyboru. Kiedy? – „Początek epoki Oświecenia. Wtorek". Aleksander tego wieczora w tryktraka wprawdzie nie grał – stawiać mniej niż wieś byłoby dla niego poniżej godności, a już te blaszki to w ogóle *czort wożmi*, zresztą kto tu w Paryżu połakomi się na jego wioski, baliby się, że same z tego kłopoty, gdzieś wśród Tatarów, za wielka dla nich nasza kraina Septentrionów. A cały ten ich tryktrak – przecież to nic innego, jak kaukaska tabla – a kto on, kupiec jakiś, Ormiaszka, albo gruzińskie książątko, co to na kamiennej wieży w suchej dolinie siedzi, sodomita jeden, jak oni tam wszyscy?[3]. Trzymał jednak w dłoni garść żetonów, bo służył nimi zza pleców Mme du Caillois, która ochoczo zasiadała do każdej gry, na ten wieczór towarzysząc jej w roli, jak to deklarował w swojej odrobinę jeszcze niewypolerowanej francuszczyźnie, *szewalierr serrwant* (znajomość zaczął od ofiarowania jej sobolowej czapeczki, w której było jej naprawdę ślicznie). Madamme po dwóch partiach rzuciła grę a jej prośba o towarzyszenie w dalszym ciągu wieczoru brzmiała rozkazująco i obiecująco zarazem, więc tylko szybko wsypał sztony do kieszeni... Nad ranem, kiedy wrócił do swojego już apartamentu w Trianon, rzucił fraczek na podłogę, a sam padł na łóżko odrabiać braki snu. Garderobą zajmie się Fied'ka, kiedy tylko się obudzi, pospawszy, jak to zwyczajnie, w progu pańskiej sypialni – z całą starannością przeszuka kieszenie, czy aby nie poniewierają się tam jakieś grosze, które tylko by jaśnie panu pobrzękiwaniem swoim zawadzały...

Ale przecież szczęśliwie ani żaden z Kurakinów ani też ich Fied'ków (czy którykolwiek z ich potomków albo spadkobierców) nie znalazł się nigdy na Syberii. Pokusa bierze zatem, by te cekiny wsypać do kieszeni komuś, kto znad Sekwany sam trafił nad Lenę. Może któremuś z tych towarzyszy ucieczki Maurycego Beniowskiego, co to nawłóczywszy się po paryskim bruku doszli do wniosku, że jednak na Kamczatce było im lepiej? Trafił przedtem któryś z nich do Wersalu jako egzotyczna atrakcja? Pewnie tak, ale kto by tam z tymi niemowami do stolika zasiadał... Może więc raczej sam radca paryskiego poselstwa imperatorowej Katarzyny zachował sobie tę garstkę blaszek z któregoś karcianego wieczora, ot tak, bez szczególnej intencji? No to teraz nadadzą się, żeby okazać łaskawość jednemu z tych dzikusów, których trzeba odprawić do domu... Uciekli, durnie, z tym awanturnikiem Beniowskim, opłynęli pół świata, pobyli na koniec w Paryżu, ale tak im tu nadojadło, że proszą teraz zmiłowania, żeby mogli wrócić

1. *Wielka Księga Mądrości ma swoje marginesy, a na nich – jak w średniowiecznych inkunabułach – rozgrywają się różne bagatele, błazeńskie marginalia, wesołe drolerie.* Drolerie z Psałterza Macclesfielda, Fitzwilliam Museum, Cambridge, www.fitzmuseum.cam.ac.uk/gallery/macclesfield

2. *Szaleństwo aukcjonerów, wpadających w ekstazę przy recytowaniu formułek, zachęcających do aukcji, a jednocześnie pełne panowanie nad zebraną grupką licencjonowanych uczestników.* Tokijska giełda rybna Tsukiji. Fot. Jerzy Wasilewski.

3. *...brzękadełka, których tyle bywa przy szamańskich kostiumach...* Szaman jakucki. Ekspozycja w Muzeum Historii i Kultury Narodów Północy im. Jarosławskiego w Jakucku, www.museum.ru/M1275.

4. Tokijska giełda rybna Tsukiji. Fot. Jerzy Wasilewski.

do siebie, na Kamczatkę. Imperatorowa raczyła okazać łaskawość, więc niech sobie jeden z nich weźmie ten błyszczący *suwenir*...

A jak było dalej? Może któryś z nich zapadnie ciężko na zdrowiu, gdzieś nad Wilujem trafi do szamana, to i wypłaci mu się pozłocistymi jeszcze wtedy krążkami? Takie spotkanie mógłby nawet opisać kościuszkowski zesłaniec Józef Kopeć, który miał z tymi właśnie repatriantami naprawdę do czynienia w czasie swej kamczackiej niewoli, bo zrządzeniem losu pełnili funkcję jego strażników. Sam też był szamańskim pacjentem, tamtejsze szamanki nazywa Sybillami i tak to opisuje: „Najprzód Sybille przyniosły z sobą suche cedrowe drewka i dużą kamienną płytę, na której rozłożyły ogień a mnie kazały usiąść niezbyt wysoko i nie lękać się niczego. Potem zaczynają swoim językiem coś do ognia gadać, jedna z nich zaczyna pełznąć do mnie z ryczeniem głosu niedźwiedziego i zbliżywszy się na krok, rzuca się na mnie szarpiąc zębami wszystkie suknie aż do samego ciała, gdzie guz był uformowany. Zaraz potem upada na wznak, zostaje jakby w konwulsjach i do rozpalonego ognia toczy się. Gospodarz w tym momencie ostrzega, abym patrzał na jej gębę. Jakoż postrzegam, że ma kręcącego się w zębach dużego czarnego robaka, i powiada mi gospodarz: widzisz panie, że dobyła diabła. Druga jej towarzyszka wyrwała z gęby i na stos rzuciła, poczym zaczęły niezmiernie cieszyć się i skakać, że otrzymały zwycięstwo. Wziąwszy swą zapłatę odeszły. Gdy mnie odurzali owem kuglarstwem, zdawało mi się przez imaginację, że czuję jakieś ulżenie, lecz nazajutrz wróciłem do dawnego stanu" (Kopeć 1837, s. 134-135).

Można by więc Kopcia spytać o szczegóły, gdyby nie to, że najwyraźniej on sam pytać nie umiał – dystans międzykulturowy był zbyt duży na porozumienie: nie dało się rozmawiać, skoro są to, jak pisał, „dzikie i mało się różniące od zwierząt narody". Są nawet wśród nich pół-ludzie, pół-zwierzęta, a to z tego, że „niedźwiedzie porywają kobiety i unoszą do lasów, a jednak im nic złego nie robią. Opowiadał mi tameczny ksiądz ewangelista godzien wiary, ośmdziesięcioletni starzec, że mu przynoszono do chrztu dzieci, ale kiedy ujrzał że były monstra, coś podobnego do człowieka i do zwierza, kazał żywcem zakopać" (tamże, s. 91-92). A tak na marginesie, to nie był nasz Kopeć ostatnim Polakiem, który mieszkańców Syberii równał ze zwierzętami. Pewien zesłaniec postyczniowy pisał, przechodząc od opisu syberyjskiej przyrody do przedstawiania ludzi: „Dwunożni mieszkańcy tajgi niewiele różnią się od czworonożnych...".

Wróćmy do zadziwiającej podróży naszych kudłatych paryżan, o której sam Kopeć wie niewiele: „Opowiadali mi dziwne rzeczy o Paryżu, bo tego pojąć nie mogli podług ich wyobrażenia i sposobu pojmowania rzeczy. Długo ci nieszczęśliwi błąkali się: syn popa był ich przewodnikiem. Na szczęście ktoś ich oświecił, że w tym miejscu jest pełnomocny poseł moskiewski. [...] Katarzyna II kazała dać im wolność i mieszkanie z pensją, na co się oni nie zgodzili, żądając tylko powrócić do swojej ojczyzny" (tamże, s. 119, 120).

Kamczatka jako wymarzone miejsce na ziemi, lepsze niż Paryż... Nie mogę oprzeć się wspomnieniu pewnej rozmowy, którą przypomniał mi niedawno Lech Mróz, współuczestnik naszych syberyjskich badań w Jakucji i wielu innych podróży. Byliśmy wtedy w Batagaju – miasteczku na Kołymie, zbudowanym w latach 30-tych przez więźniów tamtejszego morderczego obozu Ese-Chaja (gdzie i mój własny wuj-skazaniec kopał tamtejszy kasyteryt – strategicznej wagi wysokoprocentową rudę cyny – a przedtem jeszcze rujnujący zdrowie uran, przez dziesięć lat od aresztowania pod koniec wojny). Batagaj to do dziś jedna z twarzy „smutnej Arktyki", jak pisałem: „odnosiłem tam wrażenie, że budujący je i żyjący w nich skazańcy nienawidzili tych miejsc i mszcząc się na nich za swoją tragedię dokładali starań, by wyglądały jak najgorzej: zeszpecone koszmarną infrastrukturą rozpadających się rur i kominów, zabłocone i niemożliwie zaśmiecone wszelkimi odpadkami, po sowiecku byle jakie i zdewastowane" (Wasilewski 2006, s. 6). A tymczasem żyjąca tam Rosjanka, pracownica obskurnego hoteliku czy raczej noclegowni, nielepszej niż miasteczkowa średnia, pytała nas z ogniem w oczach, czy widzieliśmy na całym świecie coś równie pięknego jak ten jej Batagaj, bo ona nie potrafi sobie takiego miejsca wyobrazić...

## *4.*

Zmieńmy tonację – odejdźmy zarówno od nostalgicznych wspomnień, jak i od fikcyjnych biografii. Niech tamte epizody posłużą za punkt wyjścia do pewnej procedury akademickiej. Potraktujmy je mianowicie jako nauczkę, iż to co wydawało się lokalne, umiejscowione, może mieć odniesienia znacznie odleglejsze, bez uwzględnienia których nasze rozumienie danego przedmiotu – obiektu, praktyki, instytucji – będzie niepełne bądź fałszywe. Uwzględniając to memento, przyjrzyjmy się tokijskiej mega-giełdzie rybnej – potężnej atrakcji turystycznej, stanowiącej dla każdego ją oglądającego istną kondensację tego, co najbardziej specyficzne i najlepsze w Japonii, kraju przecież wyspiarskim. Codziennie, jeszcze długo przed świtem i do wczesnych godzin dnia, uwija się tu bodaj trzydzieści tysięcy ludzi – kupujących, sprzedających, transportujących i przetwarzających towar, który jeszcze świeży musi znaleźć się w sklepikach, sushi barach, restauracyjkach, u ulicznych sprzedawców pudełek *bento* ze śniadaniem, a wreszcie w rękach gospodyń domowych i na talerzach milionów konsumentów tokijskiej aglomeracji i jej okolic. Wjeżdżają tu tysiące pojazdów dostawczych, przywożąc kilkaset, a może nawet parę tysięcy gatunków i odmian ryb i innych stworzeń morskich – od wielkich, zmrożonych do białości tuńczyków po malutkie muszelki. Wszystko to musi zostać posortowane, wyeksponowane, rozmrożone, pocięte, porozpakowywane i znów

zapakowane, słowem na wiele sposobów przygotowane do wejścia na rynek. Można się tylko domyślać ogromu wiedzy kulturowej, technik i umiejętności, potrzebnych do ich złowienia, przechowania, transportu, marketingu, sprzedaży i kulinarnego przetworzenia.

Jako że formuła tego cyklu artykułów zakłada wykorzystanie etnograficznych obserwacji z podróży, przytoczenie tu moich zapisanych ołówkiem wspomnień z pierwszej wizyty na Tsukiji przed trzydziestu laty uznam za dopuszczalne:

> Enklawa wyizolowana od reszty świata, nawet Tokijczycy niewiele o niej wiedzą; napisy zabraniają wstępu nieupoważnionym, szczęśliwie przybysz z Zachodu ich nie rozumie. Akcja zaczyna się, gdy miasto jeszcze śpi i nie chodzi nawet metro, zaś kończy się w porze śniadania. Licytacja przywiezionych w nocy tuńczyków z cenami wywoławczymi postępującymi w dół, a nie w górę; w wypadku ofert równej wysokości rozstrzyganie wyniku przez grę palcową *jan-ken* (kamień-nożyce-papier, gdzie imitujący je układ dłoni dwóch rywali pozwala na ustalenie zwycięzcy: kamień pokonuje nożyce, te zwyciężają papier, ten z kolei pokonuje kamień, bo go może owinąć). Zupełnie nieczytelny dla cudzoziemca-*gajina* system dystrybucji towaru, przechodzącego z rąk do rąk przez łańcuch kolejnych pośredników, brak widocznych cen, handel oparty chyba na osobistych, wieloletnich znajomościach. Ezoteryczna wiedza specjalistów, oceniających domniemaną jakość mięsa wielkiego tuńczyka, przeznaczonego przecież do surowej konsumpcji, jako *sushi* czy *sashimi*, przez postukiwanie hakiem w nadcięty u ogona przekrój zamrożonej na kość sztuki. Waga przykładana do perfekcyjnej formy (*kata*), sposobu złowienia i przetransportowania bez uszkodzeń. Szaleństwo aukcjonerów, wpadających w ekstazę przy błyskawicznym recytowaniu – wręcz terkotaniu – formułek, zachęcających do aukcji, na poły wykrzykiwanych, na poły śpiewanych (w indywidualnych stylach, innych u każdego aukcjonera), i tak czytelnych tylko dla kilku licencjonowanych uczestników: zachowanie podobne raczej do toków głuszca czy cietrzewia – zamknięte, ślepe na wszystko oczy, cały wysiłek idzie w śpiew, nieledwie transowy, narzucający nabywcom odwagę w hazardzie, jakim jest kupno ryby, o której cała prawda (to, czy będzie z niej znakomite sushi czy nie) wyjdzie na jaw dopiero po transakcji. A jednocześnie pełne panowanie nad zebraną grupką, całkowita przytomność konieczna do zanotowania niezauważalnych dla mnie znaków *teyari*, dawanych przez nabywców – jakichś kiwnięć i mrugnięć, wyrażających oferty. Astronomiczne ceny egzemplarzy doskonałych i niewiarygodne tempo: sprzedaż jednej sztuki, wartej parę milionów jenów, trwa przeciętnie sześć sekund. Mija minuta – i kolejny rząd leżących pokotem, białych od szronu kadłubowatych tuńczyków jest sprzedany, aukcjoner przenosi do następnego swój mały stołeczek, pomalowany na czerwono, taki sam, jak ten, co kiedyś na lokalnych targach był atrybutem handlarza ryb. Mija jeszcze parę minut – tyle trwa przejście przez kilka rzędów, znakowanych kolejno jako sprzedane – i wszystko znika, rozprasza się, rozsypuje, przechodząc do dalszych działań tego niepojętego łańcucha. Tłok przy transporcie setek, tysięcy skrzynek, wypełnionych wszystkimi możliwymi produktami morza, w większości znanymi tylko Japończykom i tylko przez nich zjadanymi. Hałas przejeżdżających jeden przed drugim wózków widłowych – a przecież nikt na nikogo nie wpada, nie potrąca, nie tratuje. Wszyscy pracują ciężko, szybko, bezbłędnie. Oaza japońskości, w której ruchy długim nożem *maguro bocho* przy porcjowaniu rozmrożonych rybich kloców wykonywane są w takim skupieniu, że swoją precyzją dorównują chyba cięciom *katany* w rękach samuraja.

Tyle zapisków sprzed lat, w których już wtedy pozorowałem pewną kompetencję, choć w gruncie rzeczy nie rozumiałem nic z tego, co widziałem. Na swoją obronę mam to, że byłem przynajmniej świadom, iż ta ezoteryka jest dla mnie, osoby z zewnątrz, niedostępna. Nie byłem natomiast świadom tego, że to na co patrzę i czego nie rozumiem, to tylko czubek góry lodowej – kompleksu, którego istnienia nawet się nie domyślałem. Tak łatwo dawałem się zwieść pozorom. Skoro aukcja tuńczyków odbywa się na nadbrzeżu (wtedy jeszcze tak było), to oczywiście znaczy, że zostały one właśnie dostarczone przez japońskich rybaków. Aukcja z cenami postępującymi w dół – widocznie taki to japoński obyczaj, „nasze dziaduczki i pradziaduczki tak robiły i my tak robim", jak to cytował, bodaj z Polesia, Bystroń. Pracowite sprzątanie i zbieranie każdego kawałka styropianu z opakowań – „typowo japońska" czystość i skrzętność.

Kiedy dziś myślę o swoim spojrzeniu podczas tamtej pierwszej wizyty, chciałbym użyć zwrotu „oczy szeroko zamknięte": rozszerzone ze zdziwienia na widok zjawiska bardzo japońskiego, niezrozumiałego dla niewprowadzonego turysty, który poprzestaje na odwołaniu do egzotycznej japońskości; oczy zarazem zamknięte – bo nie dostrzegające biegnących daleko poza Japonię nici i powiązań. Tych ostatnich nie widziałem i o nich nie wiedziałem, bo nie było jeszcze wtedy (w 1984 roku) jednego słowa: globalizacja. Był glob ziemski, była nawet globalna wioska, ale ani angielskiej *globalisation*, ani francuskiej *mondialisation* jeszcze przez kilka lat nie będzie. Kiedy w dwie dekady później odwiedzałem parokrotnie Tsukiji, byłem już świadom ważności globalnych powiązań i dostrzegałem to, na co przedtem byłem ślepy.

Bo choć teren Tsukiji ma coś w rodzaju nadbrzeża, to przecież sprzedawane towary nie przypływają tu wcale na rybackich kutrach, pływających gdzieś u brzegów Japonii. Przyjeżdżają ciężarówkami, i to

nierzadko z lotniska Narita, pochodzą bowiem z łowisk dalekomorskich. To nowoczesny system połączeń transkontynentalnych, w tym transportu lotniczego, sprawia że na rynku sprzedawane są tuńczyki z wód wokół Sycylii, Nowej Anglii albo Nowej Zelandii, kraby z Sachalinu, węgorze z Morza Południowo-Chińskiego, ośmiornice z Zatoki Gwinejskiej, kosztowne ślimaki morskie z Kalifornii, dorsze z Alaski, a nawet – w tej peryferyjnej części giełdy, gdzie piętrzą się wszystkie możliwe przybory kuchenne – pałeczki jakoby z Polski.

Antropolog patrzący dzisiaj na taką koncentrację globalnych przepływów uświadamia sobie, że ma do czynienia z uchem igielnym, przez które przeciska się światowy strumień globalizacyjny. Po bliższym poznaniu tej instytucji (a może to robić także przez Internet, nie mówiąc o znakomitym rozpracowaniu problematyki *global sushi* przez Theodora Bestora, 2004) wie też, że sama giełda bardziej niż owocem japońskiej tradycji jest efektem administracyjnego projektu kontrolowanej dystrybucji, wzorowanego na rozwiązaniach europejskich, łącznie z architekturą budynków i samą ideą licytacji (tym bardziej nie jest miejscową specyfiką aukcja „w dół", zwana przecież „holenderską"). W osobie aukcjonera badacz nie doszukuje się już kontynuatora tradycji dawnych sprzedawców, dostrzegając w nim raczej „operatora globalizacji", który dzięki nieustannemu kontaktowi z reprezentantami handlowymi jego firmy maklerskiej na całym świecie zna tendencje cenowe i może najkorzystniej kształtować przebieg aukcji.

A jednocześnie, w przeciwną stronę, tokijska giełda określa ceny na światowych rynkach rybnych. Dzieje się tak zwłaszcza w odniesieniu do tuńczyków, których Japonia jest nie tylko wiodącym konsumentem, ale też re-eksporterem, dosłownie i w przenośni. Światowa popularność japońskiej kuchni sprawia, że to japońskie wzory konsumpcji, wiedza kulinarna i gastronomiczny kapitał kulturowy dyktują światowy popyt na określone składniki. Szanujące się restauracje japońskie w zachodnich metropoliach nie ośmielą się jakoby kupić na miejscowym rynku tuńczyka wyłowionego u ich własnych brzegów – ten tuńczyk poleci najpierw do Tokio, przejdzie przez Tsukiji, tu zostanie należycie pokrojony, i tak dopiero, wzbogacony o całą japońską wiedzę kulturową, drogą lotniczą trafi znowu do metropolii.

A to przecież tylko końcówka procesu swoistej japonizacji, który zaczyna się znacznie wcześniej, na etapie produkcji czyli pozyskiwania surowca. Połów tuńczyka jest to procedura, która na Morzu Śródziemnym, np. na Sycylii, odbywa się według kilkusetletniej tradycji, sięgającej jeszcze do wzorów arabskich. *La mattanza* to krwawe polowanie na stado, które wpływa w system przemyślnie zastawionych długich sieci, kończących się pułapką, *camera del muorte*. Tam, przy akompaniamencie pieśni religijnych, przyrównujących śmierć tuńczyka do męczeństwa Chrystusa, nurkowie ciosami sztyletów uśmiercają stłoczone sztuki w dramatycznej walce. I tu właśnie jest miejsce na japońską interwencję: by w trakcie rzezi na korpusie nie pozostały rany i ślady, które obniżą wartość mięsa, japoński rezydent nadzoruje przebieg akcji, kontrolując stan pozyskanej zdobyczy i telefonicznie konsultując cenę zakupu z centralą w Tsukiji.

A skoro jesteśmy z powrotem w Tokio, to warto dopowiedzieć, że skrzętnie sprzątnięty styropian z giełdowych opakowań popłynie do Indonezji, gdzie zostanie spalony, tyle że toksyczne dymy nie dotrą do Japonii. A sprawność światowych dostawców, zaspokajających zapotrzebowanie na sushi, nie wróży dobrze tuńczykom z przełowionych akwenów.

Czy uświadomienie sobie takich faktów to jest ta wiedza radosna, od której tak optymistycznie zacząłem? Poczucie, że odkrywa się coś nieznanego i odsłania drugie dno, miewa coraz częściej gorzki smak.

**Bibliografia**

Bestor Theodor C.
2004 *Tsukiji. The Fish Market at the Center of the World, Los Angeles–San Francisco (UCP).*

Kopeć Józef
1837 *Dziennik podróży przez całą wzdłuż Azję, lądem od portu Ochocka, oceanem przez Wyspy Kurylskie do Niższej Kamczatki, a stamtąd na powrót do tegoż portu na psach i jeleniach,* Wrocław.

Wasilewski Jerzy S.
1987 *Św. Paweł – nawrócenie, odwrócenie i niepewność,* „Polska Sztuka Ludowa", t. 41, nr 1-4, s. 177-183.
1998 *Tajna historia przedmiotów,* „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa", t. 50, nr 3-4, s. 120-124.
2006 *Smutek Arktyki w masce święta, w szamańskim kostiumie.* Etnolog w podróży (6), „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa", t. 60, nr 2, s. 5-14.

**Przypisy**

1 Uzupełniona wersja tekstu wygłoszonego na otwarciu roku akademickiego 2016/17 jako wykład inauguracyjny dla studentów Wydziału Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego pod tytułem *Humanistyka – wiedza radosna.*

2 Patrz np. referaty antropologów religii, Fiony Bowie czy Fabiana Grahama na ostatnim interkongresie IUAES w Dubrowniku w ramach panelu *The ontological turn – new ethnographic approaches, theories and analysis of spirit mediumship, shamanism, religious ritual and discarnate phenomena* – http://iuaes2016.com/congress-panel/panel-30-09-2015-054249-fabian-graham/.

3 Dla tych, którym nieobce są uroki języka rosyjskiego, ale nie znają tego brzydkiego przekonania, podam przykład wysoce niestosownego wyrażenia, nienotowanego przez przyzwoite słowniki, w którym jest ono zapisane: „[ktoś zna się na czymś, zna to tak dobrze] *kak gruzin pederastiu*"; w komicznej wersji pewnego Amerykanina, parodystycznie samochwalczej: *ja govoriu po-russki kak gruzinskij pederast* www.zompist.com/phrases2.html.

PAWEŁ PRÓCHNIAK

# Rzeczywista obecność poezji

## Na marginesie lekcji George'a Steinera

### *1.*

Wiersz jest miejscem tajemnicy. W jego granicach „wypatroszone ze znaczenia metafory i zwietrzałe figury mowy" odsłaniają scenę, na której trwa przedstawienie – sztuka rozpisana na głosy słów, spektakl drobin języka iskrzących od semantycznego potencjału[1]. I jednocześnie te same metafory i figury tworzą realnie obecną rzeczywistość, w której otwiera się „możliwość spojrzenia w głąb" – możliwość wejścia w „dal kulis", wychylania się poza horyzont znaczenia dostępnego filologii[2]. Poezja domaga się takiej lekcji, która ożywia kulisy znaczeń, „nadaje znaczeniu sens" i jest ruchem transgresyjnego przejścia „od znaczenia do pełni znaczenia" – od partytury wiersza do muzyki sensu, od płynnego śladu do rzeczywistej obecności czegoś, czemu wiersz pozwala uobecnić się lub zaistnieć[3].

### *2.*

Rzeczywista obecność poezji jest obecnością, której poezja udziela realności. Wiersz – jak każdy akt sztuki – to „akt metafizyczny", w tym sensie, że jest realnym spotkaniem „z nieprzejrzystą i pierwotną władzą" czegoś źródłowego, czegoś, co jawi się nam jako „obecność promieniującej nieprzejrzystości", jako zagadka i groza rzeczywistej, namacalnej obecności istnienia, której kształtom „poeci […] nadają imiona"[4]. Tej nieprzejrzystej „obecności […] nie sposób ani ukazać analitycznie, ani sparafrazować"[5]. Rządzi nią logika „sensu innego niż sens rozumu"[6]. Logika nawiedzona „przez nieskończoność", zawierająca „pakty z nieznanym"[7]. To dlatego sztuka przypomina nam, że jest – że zawsze będzie – „niepojęty sens" i żaden ludzki dyskurs nie zdoła uchwycić – jak mówi Steiner – „pełnego sensu samego sensu"[8]. Ale jednocześnie – dalej powtarzam za Steinerem – dzieła sztuki, akty *poiesis* „mówią o rzeczywistych obecnościach, dostarczają im siedliska", są „przeniesieniem epifanii w formę", podpowiadają, że istnieje coś rzeczywistego, ku czemu sztuka się zwraca, w czym uczestniczy, co współtworzy[9]. W ten sposób rodzi się „forma znacząca".

### *3.*

U źródeł doświadczenia „znaczącej formy" leży rozpoznanie rzeczywistej obecności – nieustępliwej, autonomicznej, niepoddającej się redukcji. Na tym doświadczeniu wspiera się przeczucie, że siła „formy znaczącej" czerpie bezpośrednio z sił w istotnym sensie żywotnych – określanych dawniej „jako *daimon*, jako mantyczny oddech obcości, która przemawia ustami rapsoda"[10]. Te siły to milczący przedtakt tego, co znamy – „pierwotny bezgłos", który zjawia się mitycznej wyobraźni w „wirze przedbycia"[11]. Artysta i myśliciel – wsłuchując się „we własne bycie", „przywierając do fundamentu bycia" – „wnika w nabrzmiałą ciszę, która poprzedza błyskawicę nadchodzącej formy"[12]. Z tej „gęstej ciszy" przedtaktu wyłania się to, co „jeszcze nieznane" – „przyszłe relacje, formy, możliwości wykonawcze"[13]. Takie wniknięcie – na wskroś realne, przeszywające, władcze – jest doświadczeniem duchowym. W nim zakorzenia się – powtarzam za Steinerem – „intuicyjne poczucie nadnaturalnego potencjału tkwiącego w ludzkim języku, w *pneumie* czy przeniknięciu duchem głosu ludzkiego, a głosu poety w szczególności"[14]. Ten duchowy potencjał języka to poezja – z całą jej chwałą i grozą. Tak, grozą, bo słowa, może zwłaszcza słowa poety – jeśli dobrze się im przyjrzeć, jeśli wsłuchać się w nie uważnie – uzmysławiają „przeraźliwą obecność i niezmierną bliskość przepaści", która się w nich otwiera[15]. Pusty wir tej przepaści słów ma w sobie coś z otchłani, coś z zaświatów. To za jej sprawą – jak mówi autor *Gramatyk tworzenia* – „W sercu formy mieszka smutek, ślad utraty"[16]. Ale jednocześnie – to znów aforyzm Steinera – „W samym sercu poiesis obecny jest trzepot tego, co nieznane"[17]. Również w ten sposób daje o sobie znać grawitująca w pustce przepaść słów, która w jakiś tajemniczy sposób dosięga milczącego istnienia – pogrążonego w głuchej ciszy, niewymownie niewzruszonego. I dzieje się tak może dlatego, że – jak mówi Steiner, powołując się na Wittgensteina – również ograniczenia naszego języka nie są z tego świata.

### *4.*

Nadnaturalny potencjał języka to tajemnica poezji, tajemnica wiersza, za sprawą którego żywe tchnienie słów jest miejscem spotkania przemijalności z trwaniem, skończoności z nieskończonością, immanencji z czymś, co ją przekracza, intuicji sensu z nadzieją, która zjawia się w *vibrato* poetyckiej formy – w jej drżącej pustce i nieludzkim milczeniu, dosięgającym nas niczym milczenie Kafkowskich syren. Słyszymy to milczenie, nie słysząc go – osłonięci „pozorem niczym tarczą"[18]. Ten pozór to „prawdziwa fikcja" – akt wyobraźni, akt sztuki, który „każe materii znaczyć" i te znaczące formy czyni „postacią i upostaciowaniem prawdy"[19]. Tak zjawia się w naszym świecie – zyskuje głos, ucieleśnia się – prawda metafory. To w jej dykcji – i pod jej dyktan-

do – „relacja między obiektem a prezentacją, między «rzeczywistością» a «fikcją»" nabiera „charakteru ikonicznego", a „wyobrażone" staje się „ikoną, prawdziwą fikcją"[20].

## 5.

Wiersz jest prawdziwą fikcją, jest ikoną. I jest też aktem zaufania. Prawda wiersza w równym stopniu jest jawna i skryta. Jest doskonale naoczna – zamknięta w granicach tekstu, homonimiczna. I zarazem pozostaje fundamentalnie nieoczywista – nietożsama z samą sobą, niedomknięta, transgresyjna, wciąż otwarta na kolejne odczytania, w których odsłania się jej „nieustannie odnawiana niekompletność", będąca „świadectwem tego, co leży poza, t u ż p o z a"[21]. I właśnie to „poza" jest stawką immanencji wiersza – immanencji udzielającej schronienia rzeczywistej obecności odczuć, intuicji, olśnień, które zwykle „tłoczą się po wewnętrznej stronie języka, nie mogąc się «przedrzeć» do artykulacji"[22]. Steiner powiada:

Energie rozpoznania, metaforyczne błyskawice i krótkotrwałe olśnienia wibrują niemal w zasięgu języka[23].

I dodaje:

> Ta twórcza siła, przebijając się na jasną powierzchnię przez upraszczające ograniczenia języka, przymusowej logiki, zawsze ulega zahamowaniu i zniekształceniu[24].

Może rzeczywiście doznania i intuicje prawdziwie istotne – subtelne, głębokie, intymne – nigdy w pełni nie odnajdą się pośród słów. Może muszą przebywać „poza, tuż poza", bo ich królestwo nie jest z tego świata. Może na zawsze pozostaną w ukryciu. Ale – jak mówi Steiner – „nadal będą się domagać ucieleśnionego wyrazu" i nie przestaną „napierać na język, który pod tym naciskiem staje się literaturą"[25]. I jeśli nawet w nośnej metaforze odsłania się przede wszystkim pewna – szczególna – możliwość, tkwiąca już zawczasu w języku, to jednocześnie ta sama metafora bywa – nierzadko – figurą poznającej wyobraźni, zalążkowym mitem, który wyrasta z rzeczywistej obecności językowego podglebia, z milczącej anakruzy, z przedtaktu mowy[26]. Autor *Zerwanego kontraktu* pisze o tym tak:

> Znacznie wcześniejsze niż Jung są podejrzenia, że mity Stworzenia w jakimś sensie wyprzedzają znany nam język, a nieodzowne przejście do kodów mowy i pisma oderwało się od czegoś o źródłowym znaczeniu[27].

Ta milcząca mowa sprzed słów – mowa o źródłowym znaczeniu – wciąż rozbrzmiewa w języku. Jest niczym promieniowanie tła. Ma w sobie coś z żywego pulsu, coś z tchnienia. Jakieś wyobrażenie dają o niej figury wyobraźni religijnej. Wśród nich również – tak ważne dla Steinera – figury wcielenia i transsubstancjacji, współtworzące wizję źródłowej, rzeczywistej obecności, która leży u podstaw formy znaczącej i nadaje znaczenie znaczeniu. W odniesieniu do języka autor *Po wieży Babel* mówi o tym w ten sposób:

> Dzięki ucieleśnieniu i transsubstancjacji język się „zagęszcza" i nie jest to kwestia pojęciowej głębi czy bezpośredniości wyobraźni[28].

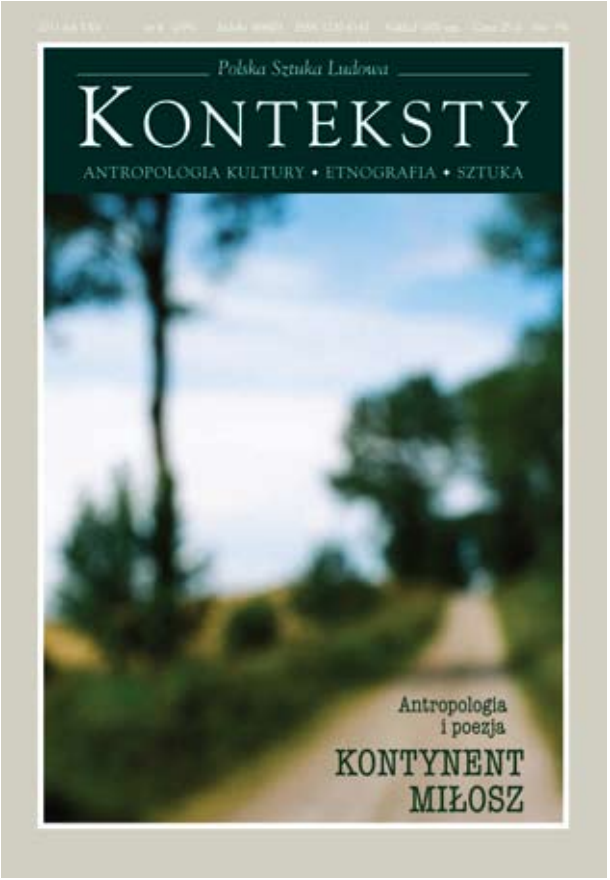
W tym zagęszczaniu się języka – które samo w sobie jest transsubstancjacją, przemianą mowy w poezję – istotną rolę grają figury paraboliczne: alegoria, analogia, porównanie, oraz wsparte na nich powinowactwa, korespondencje, migotliwe sieci asocjacji, złożone rejestry symbolicznej instrumentacji, ale też – mocniej komplikujące „lingwistyczną wertykalność" – „wymowne cofanie się przed słowami", akcentowanie znaczenia „ciszy w języku", a w innym rejestrze „polisemiczne, wielowarstwowe techniki ruchów semantycznych", prowadzące do nasycenia znaczeniami samej syntaksy tekstu i do „dramatyzacji" jego wewnętrznej „wielorakości"[29]. Ta dramatyzacja struktury jest – również – dramatyzacją znaczenia. Rozpisuje na głosy złożoną wielopostaciowość syntaktycznych przebiegów. Wybudza ich polifonię. Pogłębia mrowiące się w nich strukturalne i semantyczne możliwości. W ten sposób otwiera się czysta – na wskroś poetycka – przestrzeń innych konotacji i odniesień, innych wibracji znaczeniowych, innej grawitacji sensu. Krok dalej rysuje się perspektywa na kreacyjną – zjawiającą się pośród słów – możliwość spojrzenia poza najdalszy horyzont języka. Również to spojrzenie poza język jest aktem zaufania poezji – jest intymnym doświadczeniem wiersza, przylgnięciem do jego rzeczywistej obecności.

## 6.

Takie spojrzenie poza język – spojrzenie z perspektywy słów – to „elokwencja «bytu mającego dopiero nastać»"[30]. Wybiegająca w przyszłość wymowność tego spojrzenia rodzi się „z ogromu oczekiwania" i dlatego chce być władczym zwiastowaniem czegoś, co wciąż nie odnalazło się w istnieniu, jeszcze jest „nie tutaj", ale ma nadejść, wyjawić się, zaistnieć[31]. W ten sposób poezja wypełnia swoje mesjańskie powołanie. Podejmuje trud „metafizycznego wyobrażania"[32]. Udziela głosu nadziei. Widziana z takiej perspektywy jest przyszłością języka – jest tym, czym język dopiero będzie. Steiner powiada, że język „jest swoją przeszłością" – jak czytamy:

> Znaczenia słów to ich historia, spisana i niespisana. Znaczenia słów to ich użycie. […] W najbardziej ścisłym sensie znaczenie to etymologia[33].

Ale jednocześnie autor *Gramatyk tworzenia* napisze, że „każda ucieleśniona forma to przeszłość uczyniona




teraźniejszością i teraźniejszość nasycona wspomnieniami przyszłości”[34]. Wspomnienia przyszłości zjawiają się w języku – na jego rudymentarnym poziomie – za sprawą gramatycznego futurum. Steiner wielokrotnie wraca do tezy, że gramatyki czasów przyszłych, a wraz z nimi gramatyki okresów warunkowych, gramatyki optatiwów i koniunktiwu, to gramatyki nadziei – głęboko zakorzenionej w języku, stanowiącej w ścisłym sensie „akt językowy”[35]. Te gramatyki – tak kruche logicznie i tak konieczne, w jakiejś mierze fundujące nasz język – stanowią „idiom mesjański”, są „szczytem nieodpowiedzialnej chwały i porannym światłem ludzkiego umysłu”, sprzeciwiają się bowiem – na oślep, bez żadnej poręki – dyktatowi nieodwołalnych faktów, dyktatowi śmierci[36]. Są formami niezgody, które „wirują […] w zawiłym polu sił semantycznych, wokół skrytego centrum czy jądra potencjalności”[37]. W tym zawiłym polu semantycznych sił – w jego ukrytym centrum – bije puls istnienia, puls i źródło rzeczywistej obecności, która sprawia, że poezja staje się przyszłością mowy, mesjańską proklamacją, a wiersz – miejscem nadziei.

**Przypisy**

1 Posługuję się sformułowaniem z: G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 7.
2 Tamże.
3 Tamże, s. 8.
4 Tamże, s. 174, 173, 169.
5 Tamże, s. 179.
6 Tamże.
7 G. Steiner, *Gramatyki tworzenia. Na podstawie wygłoszonych w roku 1990 wykładów imienia Gifforda*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2004, s. 188, 182.
8 G. Steiner, *Rzeczywiste…*, dz. cyt., s. 177.
9 Cytuję kolejno: G. Steiner, *Gramatyki…*, dz. cyt., s. 71; tegoż, *Rzeczywiste…*, dz. cyt., s. 186.
10 Tegoż, *Rzeczywiste…*, dz. cyt., s. 174.
11 Tegoż, *Gramatyki…*, dz. cyt., s. 125.
12 Tamże, s. 275-276, 275.
13 Tamże, s. 276, 265.
14 Tamże, s. 88.
15 Tamże, s. 235.
16 Tamże, s. 34.
17 Tamże, s. 295.
18 F. Kafka, *Milczenie syren*, przeł. R. Karst, [w:] tegoż, *Nowele i miniatury*, przeł. R. Karst i A. Kowalkowski, wstęp R. Karst, Gdynia 1991, s. 298 (do tego opowiadania Kafki i do motywu „milczenia syren” Steiner odwołuje się – na różne sposoby – w newralgicznych miejscach swoich najważniejszych prac).
19 G. Steiner, *Gramatyki…*, dz. cyt., s. 71.
20 Tamże, s. 71, 72.
21 Tamże, s. 168.
22 G. Steiner, *Dziesięć (możliwych) przyczyn smutku myśli*, przeł. O. i W. Kubińscy, Gdańsk 2007, s. 48.
23 Tamże.
24 Tamże.
25 G. Steiner, *Gramatyki…*, dz. cyt., s. 294.
26 Steiner – komentując pokrewieństwo oraz wewnętrzną złożoność architektury mitu i metafory – powie, że „wiele metafor to skompaktowane mity” (G. Steiner, *Dziesięć…*, dz. cyt., s. 73).
27 G. Steiner, *Gramatyki…*, dz. cyt., s. 245.
28 Tamże, s. 70.
29 Tamże.
30 Tamże, s. 124.
31 G. Steiner, *Rzeczywiste…*, dz. cyt., s. 191.
32 Tamże.
33 G. Steiner, *Gramatyki…*, dz. cyt., s. 129.
34 Tamże, s. 228.
35 Tamże, s. 12.
36 Przytaczam kolejno: G. Steiner, *Gramatyki…*, dz. cyt., s. 14; tegoż, *Dziesięć…*, dz. cyt., s. 50.
37 G. Steiner, *Gramatyki…*, dz. cyt., s. 12.

ADAM WODNICKI

# Spotkanie na Aliscamps

*Dans Arle, où sont les Alyscamps,*
*Quand l'ombre est rouge sous les roses,*
*Et clair le temps,*
*Prends garde à la douceur des choses.*
*Lorsque tu sens battre sans cause,*
*Ton c'ur trop lourd ;*
*Et que se taisent les colombes :*
*Parle tout bas, si c'est d'amour,*
*Au bord des tombes.*

Jean-Paul Toulet

Arles, 3 lipca 2016, poniedziałek

Depresyjne stany skłaniają do niezwykłych zachowań. Wczoraj, w sobotę na Aliscamps, koło jednego z tych bezimiennych sarkofagów, które piętrzą się jak rumowisko kamieni wokół kościoła Saint Honorat – może gdzieś w pobliżu miejsca pochówku świętego Genezjusza męczennika, ściętego przez Rzymian pod drzewem morwy w Triquetaille po drugiej stronie Rodanu za odmowę podpisania edyktu o ściganiu wyznawców nowej religii, albo – nie wiadomo – może u stóp sarkofagu któregoś z tych wizygockich rabusiów, których chowano tu z barbarzyńskim ceremoniałem, z mieczem na piersi, w naszytej kaboszonami szacie, których niesiono na ramionach przy świetle pochodni, łoskocie bębnów, zawodzeniu płaczek, drapaniu do krwi usmarowanych błotem policzków – a więc w to sobotnie popołudnie między przesianymi przez liście platanów plamami światła – zebrałem do płóciennego woreczka z krzyżem Kamargi garść ziemi i okruchów marmuru. Sentymentalizm, którego wstydziłem się, nim jeszcze podniosłem się z kolan. Pewnie było to przeczucie nostalgii, która jak jad wsącza się w żyły, krąży wraz z krwią, wprawia w odrętwienie na długo przedtem, zanim zawładnie myślami i stanie się – jak dawniej mówiono – bólem duszy.

Czy rzeczywiście po to przyszedłem w ten sobotni poranek na Aliscamps? Znam tę nekropolię od blisko ćwierćwiecza, przychodziłem tu po wielekroć, godzinami snułem się wśród sarkofagów, przysiadałem na grobowych kamieniach, zaglądałem w niedostępne, zarośnięte kolczastymi krzewami zakątki, podglądałem ptaki budujące gniazda w koronach wielkich drzew, czytałem książki, grzałem się w słońcu, chroniłem w cieniu, a o zmierzchu spotykałem z tłumem umarłych: rzymskich notabli, trybunów, pretorów, chrześcijańskich biskupów, konsulów, sędziów, spalonych na stosie Katarów; znają mnie tutejsze koty, zeskakują na powitanie z grobowych kamieni, biegną, mruczą, ocierają się o nogi. To miejsce było i jest dla mnie miejscem przywoływania wspomnień. Nigdzie lepiej nie myśli się o swoich biedach, niespełnieniach, zaniechaniach, o tym, co mogło być, a czego nie było...

Przychodziłem tu przed każdym wyjazdem z Arles: była to konieczność, jakby wewnętrzny przymus, któremu nie można się oprzeć.

Tak było i teraz: przyszedłem posiedzieć, pomyśleć, skupić się i wreszcie – zebrać do woreczka garść ziemi zmieszanej z prochami jej dawnych mieszkańców: celtyckich Galów, rzymskich osadników, germańskich najeźdźców, albo tych, którzy – jak ja – przybyli tu z różnych stron świata i wybrali ten kraj jako własny. Wsypałem ją do płóciennego woreczka z krzyżem Kamargi: znakiem, który jednoznacznie i bez cienia wątpliwości świadczyć będzie o tym, gdzie została zebrana.

Kotwica i krzyż o ramionach zakończonych trójzębem, przypominającym gardiańskie drzewce – to święte godło krainy w delcie Rodanu, a także oficjalne godło założonej w 1512 roku, za panowania Ludwika XII konfranterii Gardianów pod wezwaniem świętego Jerzego (*Antico Counfrarié di Gardian de bouvino e roussatino*).

O symbolice i licznych metamorfozach tego znaku można by mówić wiele. W obecnym kształcie – na prośbę markiza Folco de Baroncelli-Javon – odtworzył go w 1926 roku – w nawiązaniu do antycznych wzorów – osiadły w nadmorskim miasteczku Saintes-Maries-de-la-Mer artysta Hermann-Paul. Trydent – w kulturze Celtów i przed-Celtów znak gęsiej nóżki, to święty symbol związków braterstwa. Kiedy jeździ się rowerem po okolicy albo chodzi piechotą i patrzy uważnie wokół siebie, można odnaleźć go na przydrożnych kamieniach, antycznych tumbach grobowych, załomkach skał, na przęsłach antycznych mostów wzdłuż pielgrzymiej drogi do grobu świętego Jakuba w Santiago de Compostela. Złożony podwójnie przybiera kształt sześcioramiennej gwiazdy, heksagramu – pieczęci Salomona, jednego z najstarszych i najbardziej tajemniczych symbolów ludzkości.

*

Wiele razy, przed zapadnięciem zmierzchu widywałem z daleka kogoś, kto – podobnie jak ja – upodobał sobie atmosferę tego miejsca. Przychodził

wcześniej lub później, siadał na kamieniu, zawsze sam, ubrany na czarno, zawsze – jak ja – z bambusową laską. Patrzyliśmy się na siebie z daleka, witaliśmy się skinieniem głowy, ale nigdy nie próbowaliśmy nawiązać rozmowy. Wydawał mi się znajomy, pamiętałem tę szczupłą, lekko pochyloną postać, ale nie potrafiłem przypomnieć sobie, kiedy i gdzie go spotkałem.

Tym razem, wychodząc, spotkaliśmy się przy bramie.

– Wyjeżdża pan z Arles? – powiedział. To smutne. Na zawsze?

– Skąd pan wie?

– Nietrudno zgadnąć... Widziałem, jak zgarnia pan ziemię do woreczka. To romantyczny gest... Wydawało się panu – i pewnie wciąż się wydaje – że można zabrać z sobą cząstkę tego, co się kocha... coś ocalić, a może nawet przenieść na tamtą stronę... Jakby między tymi światami istniało jakieś *continuum*.... Nie, nie – powiadam panu – z jednego życia do drugiego – nawet symbolicznie – nie da się przenieść niczego. Czas – drogi panie – toczy się kołem, ale nie zawraca. *Kolisty bieg wszechświata jest zawsze ten sam: w dół, w górę, z wieczności w wieczność.* To z Marka Aureliusza. Powiadam panu, warto do niego wracać, uczy pokory... Albo to: *Wnet nas wszystkich przykryje ziemia. Następnie i ona ulegnie przemianie. I owe rzeczy ulegną przemianie nieskończonej. A kto się zastanawia nad falowaniem i szybkością zmian i przemian, gardzić będzie wszystkim, co śmiertelne*.

Wiem, co pan czuje. Szczerze mi pana żal. Odjazd, to trudne doświadczenie. Nie bez przyczyny nazywa się „małą śmiercią". To tak, jakby żegnał się pan z częścią samego siebie; po takim rozstaniu nigdy już nie jest się tym, kim było się przedtem.

Zastanawia się pan, skąd się znamy. Powiem panu. Przed kilku laty, podczas rekolekcji wielkopostnych spotkaliśmy się tu na nabożeństwie pasyjnym drogi krzyżowej. Rozpoczynało się po północy. Przedtem, przez cały tydzień – pamięta pan? – padał deszcz, powietrze było pełne wilgoci, wręczone nam przy wejściu pochodnie skwierczały, dymiły – ledwie się tliły. Nie widzieliśmy swoich twarzy, ale pamiętam naszą rozmowę. Obydwaj mieliśmy świadomość, że uczestniczymy w liturgii, którego mistyczna wymowa stała się teatralnym gestem. Potrzeba *sacrum* – przynajmniej w tym kraju – dawno wygasła. Obiektem mistycznej kontemplacji staje się obraz na monitorze. Rozmawialiśmy, nie widząc się, czując tylko swoją obecność – o przekazach mitu, potrzebie symboli, pamiętam – cytował pan Horacego; mówiliśmy o nastroju katastroficznego wyczekiwania, jak przed wejściem Alaryka do Rzymu, wreszcie – bo jakże by inaczej – o proroczym poemacie Konstantinosa Kawafisa.

Nastrój tego obrzędu był tak przygnębiający, tak silne poczucie schyłku, zbliżającego się końca, iż w pewnej chwili wydawało mi się, że przez dobiegający z daleka szum miasta słyszę echo głosu, który za panowania cesarza Tyberiusza słyszeli żeglarze przepływający obok Wysp Echinadzkich: „Wielki bóg Pan umarł" (*Thamus Panmegas tethneke*). Pamięta pan – pisał o tym Plutarch w *Moraliach* (*De defectu oraculorum*, 5:17). Pisarze chrześcijańscy uznali tę relację za symboliczną śmierć pogaństwa, łącząc ją z narodzinami Chrystusa, ale w istocie był to głos wieszczący śmierć naszej cywilizacji. Cywilizacje dogorywają długo. Wydaje mi się, że nasza – ze wszystkim, co było w niej złe i dobre, z jej mądrością i okrucieństwem, jej prawdą i fałszem, jej czarami i mitami – właśnie umiera. Jesteśmy świadkami jej śmiertelnego zmęczenia, jej agonii – i nie możemy zrobić nic, co mogłoby ją uratować. Chciało by się – za Emilem Cioranem – zakrzyknąć do wszystkich dawniejszych bogów: „Zlitujcie się nad nami, spróbujcie znowu zaistnieć!". Ale bogowie odeszli, unosząc ze sobą naszą część nieśmiertelności. Ale powiadam sobie: strzeżmy się łatwego patosu. My: pan, ja, cała na-

Po lewej: Arles. Autor na tarasie Międzynarodowego Kolegium Tłumaczy Literatury Pięknej.
Po prawej: Arles. Aliscamps. Saint-Césaire-le-Vieux (VI-XII w.). Fot. Adam Wodnicki.

sza europejska wspólnota z jej kulturowym dziedzictwem, duchowi potomkowie Arystotelesa, Platona, Augustyna z Hippony, Pascala czy Barucha Spinozy to niecałe siedem procent ludności świata. Za chwilę przykryje nas fala przypływu. Czy warto rozdzierać szaty, posypywać głowy popiołem?

Będą się rodzić nowi ludzie, nastanie nowy ład, na gruzach porośnie trawa, z popiołów zrodzi się nowa cywilizacja – bo taki jest porządek dziejów. Jaka będzie? Może wiedzą to mędrcy, ja wiem tylko, że dla nas – z naszą nigdy niewygasającą potrzebą poszukiwania transcendencji, duchowego wymiaru życia – nie będzie tam miejsca.

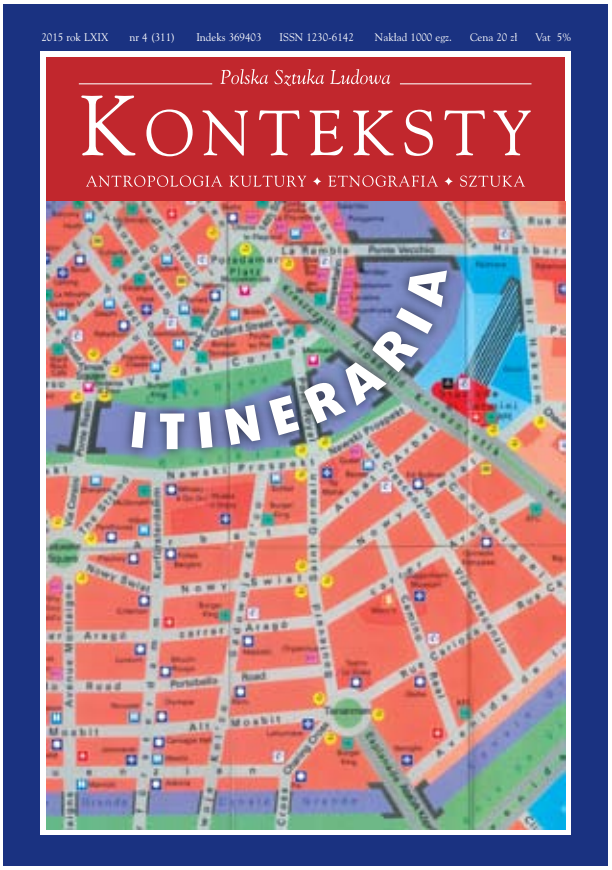
Szliśmy ramię w ramię wzdłuż obsadzonej starymi platanami odnogi kanału de Craponne, doprowadzającego – od 1581 roku – wodę z rzeki Durance do Arles i dalej do jałowych równin Crau. Niebo było złote, ale pasma fioletu nad zachodnią krawędzią horyzontu zapowiadały nocną burzę.

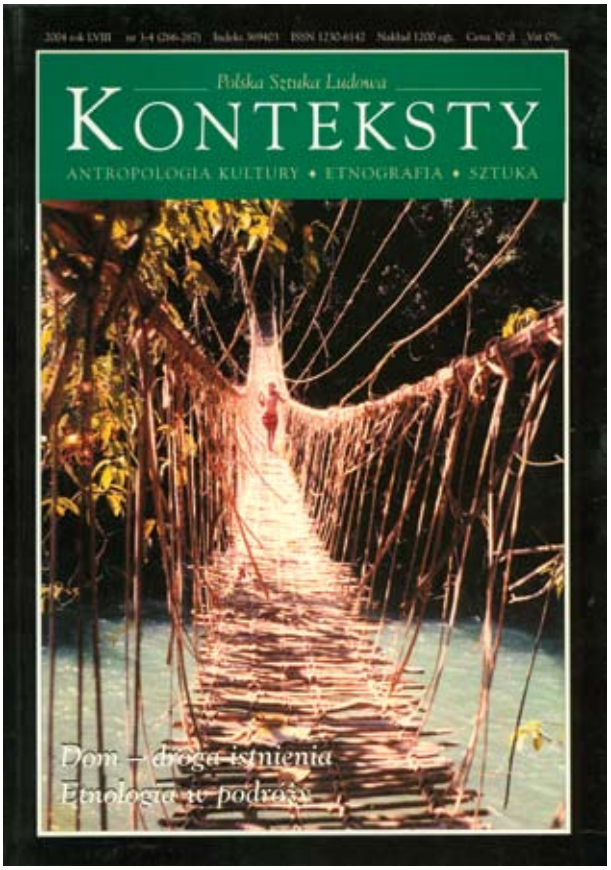
Rozstaliśmy się na skrzyżowaniu bulwaru des Lices z ulicą des Aliscamps i bulwarem Camille Combe. Nieznajomy skinął głową, przeszedł przez jezdnię, a kiedy już był po drugiej stronie ulicy, na wysokości wieży Mourgues, odwrócił się i pomachał mi ręką – gest, którym na dworcowym peronie żegna się odjeżdżających. Wracałem pustymi ulicami, coraz mniej pewny, czy rzeczywiście kogoś spotkałem i czyj w istocie był głos, który słyszałem.

*

No tak. Jutro z mego klasztornego mieszkania zejdę po kamiennych schodach na przystanek przy bulwarze Clemenceau obok czynnej dzień i noc bulanżerii, wsiądę do *Arlette* – miniautobusu, który w powszednie dni wozi mieszkańców miasta na dworzec kolejowy. Na wysypanym grubym żwirem peronie, stojąc z idiotyczną walizką na kółkach w tłumie arabskich dziewcząt w dżihabach, marynarzy wracających z urlopu, półnagich turystów, będę czekał na pociąg z Narbonne do Marsylii. W koronie lipy będą brzęczały pszczoły, będę patrzył na chwiejące się cienie oleandrów i bugenwilli, plamy szarości graniczące z plamami oranżu, na zieleń, która jak w retorcie alchemika przemienia się w fiolet.

Po kilku trzaskach w głośniku, ciepły głos zapowie: *Le train Corail numéro 4258 en provenance de Narbonne et à destination de Marseille Saint-Charles va entrer en gare, quai 2, voie B. Éloignez-vous de la bordure du quai.* Na peron wtoczy się pociąg. Ktoś pomoże mi wciągnąć do wagonu walizkę, i tak właśnie, w pełnym świetle dnia, pod wielką kopułą nieba, w ten zwykły sposób, coś w życiu dobiegnie końca. Arles ze swoimi murami, ogrodami, wieżami, zaułkami, ze swoją historią, swoim wczoraj i dzisiaj zniknie, zmieni się w mit, rozpłynie się tak, jakby go nigdy nie było...



ANDRZEJ MENCWEL

# Paryski zwid

Nie wiem, dlaczego akurat w ten mroczny i deszczowy paryski poranek przypomniał mi się ojciec. Pora była wiosenna, padało jednak prawie bezustannie, a na lewym brzegu Sekwany świtało znacznie później niż na prawym brzegu Wisły, gdzie stale mieszkam. Leżałem w łóżku, już przebudzony, lecz niechętny jawie, wsłuchiwałem się w rytmiczny stukot kropel na parapecie wysokiego okna pałacowej kamienicy, która z niezrozumiałych przyczyn była siedzibą bursy skąpo uposażonych polskich naukowców, i oddawałem się ulotnym rojeniom egotycznym, niekojarzącym się jednak bezpośrednio z dzieciństwem ani domem rodzinnym, gdy oczom moim, a raczej wzrokowi wewnętrznemu, zjawił się ojciec nie tyle jak żywy, ile jak martwy. Mówią, że ojca i matkę pamięta się zawsze, ale jest to przecież oderwane od rzeczywistości, moralistyczne zaklęcie, bo żyjąc dniem powszednim, co jest zwykłą powinnością, nie można ciągle wracać do przeszłości. Jeśli o mnie chodzi, a chodzi przecież o mnie i mojego ojca, muszę od razu wyznać, że ani nie miałem, ani nie lubiłem tej pamięci – nie miałem, bo nie lubiłem – a rodziców swoich wspominałem zapewne rzadziej niż każdy z was. Nawet więcej: byłem od nich wolny – tak to czułem, zwłaszcza w młodości, gdy wyprawiałem się w świat, z durem w głowie i oskomą w sercu. Wydawało mi się wówczas, że swobodnie zrywam się do lotu, szczęśliwie wyzbyty tego balastu, jakim byłby dom rodzinny: matka lepka czułością i natarczywie zatroskana, ojciec autorytarnie napuszony i dźgający dobrymi radami, więzi z nimi jak postronki ciągle napięte. Gdy ciotka, jedna z licznych sióstr mojej nieżyjącej matki, spytała mnie niegdyś serdecznie: „A nie żal ci, że nie masz mamy?", odpowiedziałem wzruszeniem ramion, bo uczuciowego tła tego pytania nie umiałem sobie uzmysłowić.

A tu nagle, ni stąd, ni zowąd, w ten mroczny i deszczowy paryski poranek, u schyłku mojego własnego życia i bez żadnego związku ze sporem o rozumienie sztuki paleolitycznej, który mnie zajmował i sprowadził znowuż do paryskiej bursy, miałem wrócić do osobistych pradziejów? W sporze o tę sztukę, której nowe przybytki ciągle odkrywano, nie szło mi bynajmniej o wartość dzieł niezaprzeczalnie olśniewających, lecz o jakość człowieczeństwa tych, którzy dzieła te stworzyli i je pozostawili. Kim oni byli naprawdę, ci artyści przedczasów i wszech czasów – pytałem siebie i źródeł – magdaleńczycy z Lascaux, Cosquer i Chauvet oraz setek innych jaskiń i siedzib, gęsto rozsianych po całej południowo-zachodniej Francji? To pytanie naprawdę zajmowało mnie i przejmowało, bo nie było jakąś naukową abstrakcją, lecz wydawało mi się, że dotyczy każdego z nas, żyjących na tej ziemi. Nie byłbym jednak przybyszem z Europy młodszej, żeby nie powiedzieć gorszej, gdyby mój szczery podziw nie był podszyty cierpką zawiścią: „nie dość im rzymskich akweduktów, gotyckich katedr, renesansowych zamków, klasycystycznych pałaców i paryskich promenad, jeszcze i grot zdobionych mają najwięcej! Co nam tu klepią w Nadwiślanii o niesprawiedliwościach historii, skoro już pradzieje były dla nas niełaskawe? Francja nie była tylko pierwszą córą Kościoła, była ziemią wybraną przez Pana Boga, i to jeszcze przedtem, zanim zwrócił się on do Ziemi Obiecanej". Z takim regionalnym przydźwiękiem tym mocniej dźwięczało pytanie główne: czy magdaleńczycy ci byli zamierzchłym odrostem coraz bardziej rozgałęzionego, a właściwie postrzępionego drzewa ewolucji, jakie coraz mniej pewnie rysowała tak zwana nauka, aby oznaczyć graniczne kontury naszej niewiedzy, czy też byli naszymi po prostu przodkami, „naddziadami", jak dawniej mawiano, w prostej linii, wyposażonymi we wszystko to, co i nam jest właściwe? Jeśli byli naszymi „naddziadami", to mogłem o nich myśleć tak, jak o ludziach znanych, tylko zmarłych, a na dodatek stawałem się sam ich potomkiem, prawowitym dziedzicem, a nie przybyszem z jakiegoś gorszego skądinąd. Przeszłość to jest dziś, tylko trochę dalej, trawestuję polskiego poetę, który dokonał życia w paryskim przytułku, ale nadal nie pojmuję, jaki to jednak miałoby mieć związek ze zjawą mojego ojca, ujrzaną wzrokiem wewnętrznym w paryskiej bursie. Wyrażam się wstrzemięźliwie, wystrzegam zrozumiałego przecież w sprawach ostatecznych patosu i nie wspominam o żadnych „oczach duszy". Ojciec, jaki mi się wtedy zwidział, nie był żywy – był martwy, ściślej: obraz był żywy, ojciec martwy.

Niezrozumiała dla mnie troskliwość ciotki brała się stąd, że mama zmarła przy moim urodzeniu, przeto w jej rodzinie uważano mnie właściwie za sierotę. Nawet siłą woli nie mogłem mamy pamiętać, a tym bardziej żywo jej odczuwać, bo wspomnień o niej nie odziedziczyłem, gdyż ojciec dość szybko ożenił się powtórnie, z troski o mnie, jak lubił tłumaczyć. W tym nowym domu, o ile można nazywać go domem, nie tylko dawnych, ale żadnych wspomnień nie kultywowano. Nieliczne fotografie, jakie mi po mamie zostały, były przeważnie portretami trumiennymi, jeden z nich wisi teraz nad moim biurkiem, ale nie czyni jej obecną. Nawet w Święto Zmarłych nie mogłem sobie mamy uprzytomnić, bo grobu pozostawionego w mieście wojennego wygnania nikt nie odwiedzał i dawno już się zapadł, co sprawdziłem sam, przed niemal półwieczem, gdy w latach studenckich przemierzałem kraj autostopem. Potem zbudowano tam jeszcze jedno, a może kilka

miast, gdyż w okolicy odkryto olbrzymie złoża siarki, co uczyniło z niej „wielką budowlę socjalizmu". Pochłonęła ona zapewne ów małomiejski cmentarzyk, na którym sędziwy, przedwojenny jeszcze grabarz wskazał mi miejsce pochówku mamy. Niczego prawie już tam wtedy nie zastałem, suchą żwirowatą ziemię porosły perz i rdest, drewniany krzyż skruszał i spróchniał, tylko blaszana tabliczka walała się w kącie, i to z niej, choć zardzewiałej, udało mi się jeszcze odczytać imię, nazwisko i datę śmierci będącą datą moich narodzin. Dlaczego tabliczki tej nie wziąłem ze sobą, tylko na zatracenie zostawiłem tam, gdzie znalazłem, tego nie wiem, tak jak nie wiem, dlaczego w ten mroczny, deszczowy paryski poranek zjawił mi się ojciec, i to nie jak żywy, lecz jak martwy.

Cóż to był za świat, w którym grabarze pamiętali pochówki sprzed lat i jeszcze strzegli miejsc opuszczonych przez rodziny zmarłych? – pytałem się, leżąc w łóżku, zasłuchany w stukot kropel deszczu o miedź parapetu, zaraz po tym, gdy zwid ojca pobudził wspomnienie o grobie matki. Ten grabarz musiał być sprzed tamtej jeszcze wojny, pierwszej światowej, z XIX właściwie wieku, w którym cmentarze miały swoje stałe siedziby, a zmarli imienne miejsca pochówku. Przez te wszystkie lata, jakie minęły od dnia śmierci mojej mamy, więc i od dnia moich narodzin, przez wszystkie dekady połowy minionego stulecia, także na moich oczach i w mojej bezsilnej obecności, ginęły nie tylko całe miasta, ale i ich cmentarze, a jeśli z tych wojennych zniszczeń się uchowały, to je potem rozbierano, niwelowano, zawłaszczano, a nawet zapominano, jak zapomniano, że zyskowna fabryka elektroniczna w jednym z moich rodzinnych miast stoi na miejscu starego niemieckiego cmentarza, z paradnymi ongiś kaplicami, po których żaden ślad nie pozostał. Nie tylko lokalne, lecz kontynentalne, rzec można, bo polsko-litewsko-białorusko-ormiańskie targowisko w innym mieście moich przywiązań odgrywa swój cotygodniowy handlowy festyn na gruncie zapadłego żydowskiego kirkutu i kiedy potykam się o kamienne łby, boję się zawsze, że potykam się o kant macewy. Przez wszystkie te lata, także na moich oczach i w mojej bezsilnej przytomności, w tej naszej młodszej Europie ginęły całe nekropolie, czemu więc właściwie miałby się ostać ten lichy spłachetek poświęconej ziemi, na którym pochowano moją matkę? Tamten grabarz na pewno już nie żyje, a spośród osób, które mamę z dzieciństwa mogą jeszcze pamiętać, uchowała się stuletnia niemal ciocia, ta sama, która ongiś troszczyła się o moje żale, nie widzi już ona i nie słyszy, a i nie mówi też prawie wcale, więc niczego już od niej się nie dowiem. Po matce została mi naprawdę tylko pamięć bólu narodzin, a jeśli nie, to ją sobie tak skutecznie wmówiłem, że weszła mi w ciało. Kiedy ktoś przy mnie napomyka o porodzie lub położniczą spostrzegam migawkę w telewizji, ból zaraz przenika wszystkie moje członki, zaciskam powieki i oddalam się czym prędzej. Gdyby zmuszono mnie do towarzyszenia narodzinom jednego z moich synów, na pewno umarłbym przy tym akcie, tak jak moja mama. Wierzę, że gdy już nie pamiętamy niczego, zawsze jeszcze pozostaje w nas pamięć ciała, dopóki nie rozpadniemy się w proch.

Czy nie byłoby lepiej, żeby te groby, a może nawet i cmentarze zapadały się po jakimś czasie i znikały z powierzchni ziemi? Może nie tylko żywym, ale i zmarłym byłoby lżej? Nasze uświęcanie zmarłych, okazałe ceremonie odprawiane po ich śmierci, sowicie opłacane wspominki świeckie i kościelne, obrzędowe nawiedzanie grobów w dni świąteczne, modlitwy przy sarkofagach i relikwiarzach, wszystkie te płacze, zawodzenia i litanie podszyte są przecież jakąś hipokryzją, skoro nic nie przeszkadza nam rozkopywać cmentarzysk wygodnie nazywanych przedhistorycznymi, myszkować po starożytnych grobowcach i wykradać stamtąd mumie, wystawiać na widok publiczny ludzkie szczątki w muzeach i świątyniach. Rytualny pochówek, a więc uświęcenie zmarłych, jest, jak wolno sądzić na podstawie całej tej wiedzy, jaką udało się zgromadzić, fundamentalnym wyróżnikiem człowieczeństwa, jednym z niewątpliwych przeto uniwersaliów, co oznacza właściwość wspólną wszystkim ludziom, we wszystkich czasach i miejscach, wspólną w każdym razie tym, których uznaliśmy za ludzi, więc i naszym wymarłym braciom sprzed kilkudziesięciu tysięcy lat, nazywanym neandertalczykami, których być może owi magdaleńczycy, czyli my sami, starliśmy z powierzchni ziemi, jak wielu innych potem. Oni też ciała swoich zmarłych układali w ziemi znamiennie, symbolicznie zapewne oznaczali ochrą i wyposażali w to, co niezbędne do życia, wierzyli bowiem, tak jak my wierzymy, nawet jeśli nie wierzymy, że zmarły nie zapada się w nicość, a tylko zmienia miejsce pobytu, udaje się w inny, lepszy, t a m t e n świat. Ich groby, tak jak groby kromaniończyków, Sumerów, Egipcjan, Greków i Rzymian, a także Inków i Azteków, nie mówiąc już o aborygenach, czyli bezimiennych całej ziemi, jej czasu i przedczasu, możemy rozkopywać, a ciała naruszać, zaś grobów i ciał uznanych za nasze tykać nie wolno? Grobów naszych bliskich oraz ziomków ruszać nie należy, ale wolno obcych, dalekich, przedwiecznych? Dlaczego właściwie? – dlaczego tamto nazywa się odkrywaniem, a to profanacją? Tylko dlatego, że łuk tamtego czasu ma większą rozpiętość, a tego mniejszą? Cóż to jednak za świętość, którą unieważnia czas? Uświęcić coś lub kogoś, to wznieść go ponad czas ziemski, przenieść w niebiosa, czyli w wieczność.

Nie umiem inaczej odpowiedzieć na te pytania, które coraz częściej sobie zadaję, nie bez związku z własnym terminem, jak tylko powołując się na zwyczaj – taki utarł się zwyczaj i basta! Ze zwyczajem się nie dyskutuje, zwyczaj nie jest traktatem filozoficznym czy teologicznym i nie można pytać go o spójność jego wskazań – zwyczaj się respektuje i już. Można go odrzucić, ale trzeba być świadomym ceny takiego gestu – aż do wykluczenia, nie tylko spośród żywych, ale i umarłych, w każdym razie pochowanych w poświęconej ziemi. Nie wiadomo z góry, jaki okres czasu sankcjonuje dany zwyczaj – tysiąclecie, stulecia czy kilka pokoleń, a może zaledwie jedno, dwadzieścia lub dwadzie-

ścia pięć lat, jak zwykle w umowach cmentarnych? Jest różnie w różnych miejscach i czasach, w różnych religiach i kulturach, a także nacjach i kręgach społecznych – inaczej chroni się groby królów, inaczej poddanych, inaczej wodzów niż ciurów, wieszczów i kopistów, aż do tych, których nie chroniono w ogóle – zabijanych masowo i skazywanych bezprawnie, nie tyle chowanych, co spychanych do bezimiennych mogił, jak teraz jeszcze w Rosji chowa się podrzutków, a w Polsce ludzkie płody – tam, gdzieś pod lasem, żeby jak najszybciej przykryła je darń i porósł gaj. Jeśli jednak respektuje się to, że nasze miejsce cmentarne będzie chronione przez czas wskazany w umowie, to tym samym, po upływie umówionego terminu, zbywa się prawo jego niwelacji, co przecież nie może się obyć bez fizycznego naruszenia szczątków zmarłych, czyli profanacji. Poznałem tylko jeden sposób przekroczenia tej dotkliwej, a powszechnie przemilczanej sprzeczności uświęcenia i zwyczaju, wieczności i czasowości, *sacrum i profanum,* w jaki uwikłaliśmy naszych zmarłych i oddawaną im cześć. Moja amerykańska ciocia Olena, ciocia przyszywana, lecz dusza bratnia, odkryta już przy pierwszym wejrzeniu, kazała nie tylko spalić się po śmierci, ale i popioły rozsypać po alejkach ogrodu swego unitariańskiego zboru w Arlington, idąc w tym zresztą za swoim mężem, który zmarł dwa tygodnie przed moim pierwszym do niej przyjazdem, a był dziedzicem starego i zasłużonego góralskiego, zakopiańskiego rodu. Nie wiem, co skłoniło ich oboje, aby porzucić rzymski katolicyzm, w którym niewątpliwie się wychowali, wiem tylko tyle, że byli szczerymi i godnymi antytrynitarzami, więc odrzucali, jak ongiś bracia polscy i czescy, dogmat o Trójcy Świętej, wraz z wiarą w boskie pochodzenie Chrystusa, uznawali natomiast Jezusa za wzór człowieka i wzorowi temu usiłowali sprostać. Nie wiem, jak jej mąż, bo w ogóle wiem o nim mało, lecz jeśli idzie o ciocię, myślę, że należała do tych, którzy wzoru tego byli najbliżej. A teraz każdy spośród ich współwyznawców, który na nabożeństwo, będące właściwie uroczystym, przyjacielskim spotkaniem, udaje się do zboru, stąpa po ich prochach, jakby utwierdzając się w łączącej ich więzi oraz w powszedniości ludzkiej śmierci. Żadnych podniosłych rytuałów, żadnych patetycznych gestów, kleszych egzekwii i zawodzenia płaczek ani tym bardziej kabotyńskiego rozsiewania prochów nad Pacyfikiem lub Himalajami – spoczywajmy tutaj, gdzie spędziliśmy życie, jako podnóżek tych, z którymi żyliśmy. Tylko w Zakopanem, na Pęksowym Brzyzku ktoś umieścił ich imiona na rodowym grobowcu, będącym właściwie skalnym kopczykiem z tabliczkami. I sam nie wiem, gdzie oni są, jeśli są – tam w tym prochu czy tutaj pod tym kopczykiem?

Winienem, jak zwykle, wstać wcześnie, obrządzić się spiesznie, gimnastyki jednak, ze względu na dolegliwości kręgosłupa, nieuniknione w tym wieku i zawodzie polegającym głównie na siedzeniu, nie opuszczając, przełknąć w biegu paryskie małe śniadanie, na większe przygotowując pożywną kanapkę (na Zachodzie oszczędzaj, zawsze oszczędzaj!), i popędzić do biblioteki, aby oddać się poszukiwaniom, które zaczynały wykraczać poza to, co uznawano za naukę. Przyciągnął mnie bowiem wspomniany już spór o „sztukę jaskiniową" (głupkowata nazwa, której nie można się pozbyć), jaki rozgorzał wśród francuskich i światowych paleontologów, antropologów, etnologów, religioznawców i amatorów, do których sam się zaliczałem. Pociągał mnie on coraz bardziej i oddawałem się pytaniom podsuwanym przez tę nieobliczalną wyobraźnię, którą Giovanni Baptista, czyli Jan Chrzciciel Vico nazywał *una fantasia.* Ważne jest oczywiście, jak oni to malowali i wszystkie dociekania techniczne są nieodzowne, ale jeszcze ważniejsze jest pytanie: po co to tworzyli? Bo przecież nie tylko malowali – wytwarzali, zespalając do tego celu wszystkie swe siły i wszystkie dostępne im środki jakąś niezwykłą, wszechstronnie nacechowaną, symbolicznie nasyconą i ekskluzywnie wydzieloną całościową, wielowymiarową przestrzeń własną. Co w ten sposób chcieli osiągnąć i czemu dać wyraz, jaka to tajemnicza i nieodparta zarazem siła pchała ich do tych przedsięwzięć, które być może wymagały nie tylko nadludzkiej dla nich kumulacji sił i środków, ale i nieuniknionych ludzkich ofiar? Czy tak rozwinięta wyobraźnia symboliczna, jakiej świadectwem są te dzieła, ich *fantasia,* czymkolwiek różniła się od naszej wyobraźni, a może swą mocą ją przewyższała? A jeśli tak, to czy równie sprawnie władali wszystkimi innymi atrybutami tej wyobraźni, a więc językiem, czyli mową ludzką, wyobrażeniami religijnymi i kosmicznymi, normami moralnymi i harmonią muzyczną? Słowem, czy byli oni naprawdę naszymi przodkami, nie w metaforycznym, lecz w dosłownym sensie tego określenia – czy byli nami samymi, bo niczym istotnym od nas się nie różnili, jak tylko tym, co przez dzielące nas pokolenia zdołaliśmy w tym świecie zgromadzić dla siebie i wokół siebie. Ubogi pradziadek pozostaje przecież członkiem tej samej rodziny, co wzbogacony prawnuk. A różnili się oni od nas mniej więcej tak, jak różnią się nasi pradziadkowie, tylko między nimi a nami minionych pokoleń było więcej. W Les Eyzies de Tayac Sireuil, „światowym centrum prahistorii", jak dumnie, nie bez racji, reklamują tę mieścinę Francuzi, zarówno w muzeum, jak i w grotach uwagę moją przyciągnęły wapienne kaganki, którymi oświetlano wnętrza, nierzadko zupełnie przecież ciemne. Ich kształt – płaskie naczyńko, z małą niecką w środku, przysposobione do ujęcia wysuniętą dłonią – nie stanowił dla mnie żadnej zagadki – takimi samymi, choć drewnianymi, przyświecaliśmy sobie zaraz po wojnie, na wsi, u mojej babci, gdy u niej przebywałem: karbidówka i kaganek, to była nasza ówczesna światłość! Zamiast tłuszczu, który zapalali w tej niecce nasi praprzodkowie, my używaliśmy świec łojowych, wytapianych również domowym sposobem. I to była cała różnica, jaka nas od nich dzieliła! Wydawało mi się, że byli tak blisko, jak na wyciągnięcie tej ujmującej kaganek dłoni.

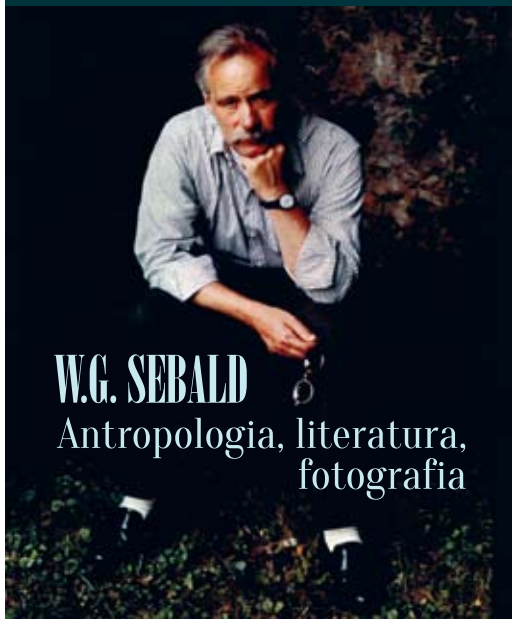
(Fragment większej całości, niedokończonej)

2014 rok LXVIII nr 3-4 (306-307) Indeks 369403 ISSN 1230-6142 Nakład 1000 egz. Cena 40 zł Vat 5%

Polska Sztuka Ludowa

# KONTEKSTY

ANTROPOLOGIA KULTURY ✦ ETNOGRAFIA ✦ SZTUKA



## W.G. SEBALD

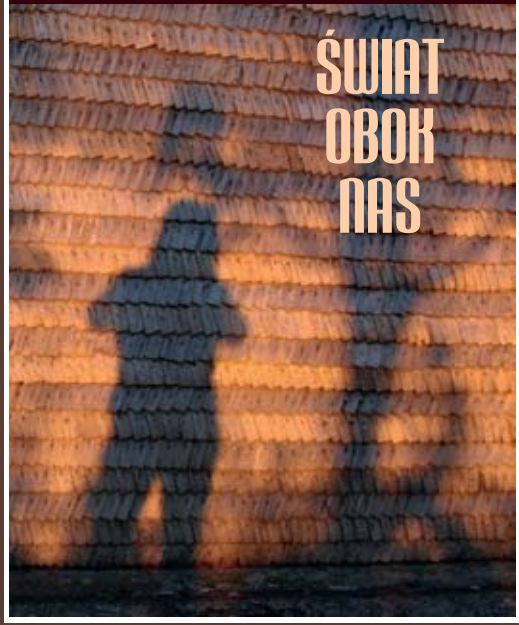
Antropologia, literatura, fotografia

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



## ŚWIAT OBOK NAS

2010 rok LXIV nr 4 (291) Indeks 369403 ISSN 1230-6142 Nakład 1000 egz. Cena 25 zł Vat 5%

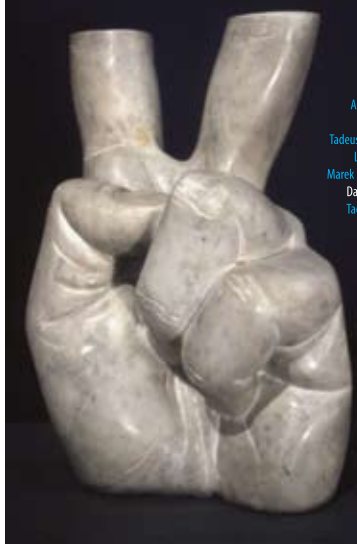
Polska Sztuka Ludowa

# KONTEKSTY

ANTROPOLOGIA KULTURY ✦ ETNOGRAFIA ✦ SZTUKA

90 LAT ALEKSANDRA JACKOWSKIEGO

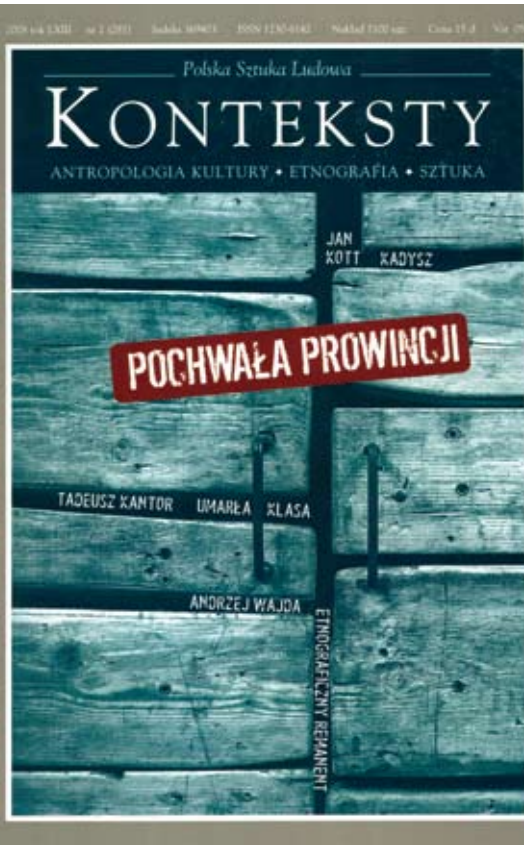
## PAMIĘĆ PRL-U



Aleksander Jackowski, Zbigniew Benedyktowicz, Ewa Korulska
Tadeusz Sobolewski, Wiesław Szpilka
Ludwik Lewin, Ludwik Stomma
Marek Nowakowski, Marcin Świetlicki
Dariusz Czaja, Karol Modzelewski
Tadeusz Konwicki, Adam Michnik
Andrzej Dobosz, Walentyna Krupowies, Tomasz Szerszeń
Joanna Olech, Katarzyna Murawska-Mathesius
Natalia Kaliś, Przemysław Kaniecki, Wojciech Bałus
Krzysztof Bednarski
Julia Hołewińska
Jerzy S. Wasilewski
Paweł Sowiński
Zyta Oryszyn

LITWA MIŁOSZA

LITWA KONWICKIEGO



PIOTR MATYWIECKI

# Myśli o pejzażu

Nie lubię słowa „pejzaż" i nie lubię słowa „krajobraz". Pierwsze jest pretensjonalne, drugie rozwlekłe, jakby rozmywało to, co jest w naturze równe samemu sobie, co jest tym oto układem nieba i ziemi, danym spojrzeniu z bezwarunkową prostotą.

Słowa słowami, a pejzażem albo krajobrazem jest ich materia, która potrafi być sobą i symbolizować niematerialną przestrzeń. Ale nie powinno się zbyt łatwo ulegać pokusie niebios!

W krytyce artystycznej używa się słów „malarska materia". Oznaczają widoczne w śladach pędzla kształtowanie faktury obrazu, rzeźbienie w substancji farb. W pejzażach to się metaforycznie przenosi na domyślną erozję jego elementów, na wyobrażone procesy geologiczne. Jakby malarskie gesty chciały wcielać się w pracę natury.

Pigmenty używane przez malarzy są albo naturalnego pochodzenia, albo przetworzone chemicznie z naturalnych składników. A więc malarstwo to malowanie ziemi ziemią, chociaż tylko niektóre farby nazywa się „ziemiami".

W pejzażach ma się pewność, że niezależnie od naszych oczu i od malarskiego kunsztu to ziemia sama tworzy ziemię. Stąd nawet najbardziej powietrzne pejzaże są s z c z e l n e, tautologiczne, ziemsko-ziemskie.

Skąd wiemy, że coś, co znajduje się w horyzoncie spojrzenia, jest krajobrazem, a nie wnętrzem, sceną? Co decyduje, że jakaś przestrzeń jest krajobrazem, a inna nie? Przecież każdy krajobraz można umownie określić jako wnętrze innego, szerszego krajobrazu.

O różnicy decyduje nastawienie patrzącego. Albo c h c e otwarcia, albo woli domknięcie przestrzeni.

Sposoby istnienia pejzażu:

Może być bezgranicznym panoramicznym zwojem, widokiem, który przesuwa się w nieskończoność i w nieskończoność przedłuża spojrzenie.

Może być wyciętym kadrem, fragmentem. Wtedy wciąga spojrzenie, ogranicza, skupia, skłania do kontemplacji.

A najwyżej cenię pejzaże, które nawet swoje obramowanie potrafią uczynić elementem rozciągającej się wewnątrz nich przestrzeni. I to samo czynią z zarysami gór, budowli, z sylwetkami ludzi – kontury jakby się otwierały i rozwijały, nie tracąc zwartej przedmiotowości.

Pejzaż jest s u r o w c e m ludzkiego bytowania. Z u ż y w a m y pejzaże – pokarmy wzroku trawione przez umysł.

Namalowany pejzaż jest przetwarzany w pozór realnej substancji, która uobecnia się w obrazie.

Jest litym blokiem przestrzeni zapełnionym nie tylko przez ziemię, ale i przez powietrze. I ten lity blok jest „obrabiany" przez spojrzenie i umysł.

Jest podłożem wędrówek w obrazie, podłożem, które powstaje razem z poruszeniami wzroku i syci wzrok.

Jest materiałem wielu symbolizacji.

Pejzaż jest warstwowy. Wystarczy poziomo, równolegle położyć smugi kolorów, żeby pojawiła się perspektywa. Wszystko wtedy szerzy się i pionizuje. Jedne smugi górują, inne są niskie, jedne kolory oddalają, inne przybliżają. A warstwowa struktura zapewnia spójność całej sugerowanej przestrzeni.

Malowanie rozpościera farbę, każdy ruch pędzla, cokolwiek byłoby malowane, jest w istocie ruchem pejzażowym, bo od punktu przyłożenia pędzla ciągnie się linią, linię rozszerza w płaszczyznę, a płaszczyzną sugeruje przestrzeń.

Dlatego niektóre obrazy abstrakcyjne c h c ą sugerować pejzaż.

Można wyabstrahować geometrię z pejzażu: wzrok jest jednowymiarowy, jest linią – z niej szerzy się przestrzeń, czyli istotowa podstawa pejzażu.

Jeden wymiar zmienia się w dwa wymiary i sugeruje trzy. Ta pitagorejska przemiana jest duszą pejzażu.

Słowa „pejzaż" i słowa „krajobraz" używa się i do tego, co widzimy w otwartej przestrzeni, i do namalowanego obrazu. To świadczy o przenikalnej granicy między naturą a obrazem i jest swoistą cechą pejzaży. (Nie ma tego rodzaju oboczności w słowach „portret", „martwa natura").

Czy można rozejrzeć się w namalowanym pejzażu?

To myśl zbyt naiwna.

Jest taka metafora: „Wejść w obraz, w pejzaż". Czy można w malarski pejzaż wejść i w nim z a m i e s z k a ć? Nie. W pejzażach mieszka się albo na niby, albo nigdy.

„Na niby" – bo patrząc na obraz, ma się sprzeczne wrażenie. Obcuje się z prawdą przyrody pejzażu i jest się fikcją uczestnictwa w tej prawdzie, spojrzenie zawsze pada od zewnątrz niej.

„Nigdy" – bo jest się podążającą za spojrzeniem nostalgią, tęsknotą do obecności w pejzażu. I czuje się niemożliwość tej obecności.

We wszystkich pejzażach jest powietrze fikcji i tęsknoty.

Pejzaż otwiera. Wzrok i umysł udają, że chodzą w jego wnętrzu.

Pejzaż zamyka otworzone. Wzrok i umysł obchodzą pejzaż ze wszystkich stron. Czym jest złuda wejścia w obraz?

Orientacja w namalowanym pejzażu to coś innego od orientacji w pejzażu natury.

W naturze znam swoje położenie i wyznaczam możliwe kierunki wędrówek. W namalowanym pejzażu mogę być w każdym z jego miejsc jednocześnie i raczej nie wędruję, jestem złączony ze wszystkimi miejscami, we wszystkich naraz uczestniczę wzrokowo i mentalnie.

Choćbym całe moje jestestwo przeniósł w namalowany pejzaż i w nim roztopił, zawsze będę odczuwał jakiś rodzaj dystansu, odosobnienia, nawet jeśli to odosobnienie jest dane od wewnątrz. Dzieje się tak, bo istota przestrzennej odległości, pejzażowa perspektywa, przynosi wrażenie chłodu.

Zdarza się, że to wrażenie prowadzi do utraty osobowości, jak w myśli Simone Weil: „Widzieć krajobraz taki, jaki jest, gdy mnie tu nie ma… Gdziekolwiek jestem, swoim oddechem i biciem serca zakłócam ciszę nieba i ziemi". Wtedy przestaje być istotne, czy nie ma mnie w naturze, czy w obrazie. Nieobecność unieważnia różnicę.

Ale jeśli mnie nie ma, pozostaje miejsce. Być może malarstwo prawdziwe może być uprawiane tylko w poczuciu takiej umiejscowionej nieobecności.

Cokolwiek maluje ktoś nieobecny, doświadczający radykalnego zdystansowania się, jest pejzażem, miejscem jego nieobecności. Miejscem malarstwa.

Malując pejzaż, szczególnie intensywnie żyje się jego miejscem – tym intensywniej, w im wyraźniejszym unieobecnieniu. Wyrazistość unieobecnienia – takie są zarysy pejzażu. Jest się umiejscowionym i rozgrywa się swoją przestrzenną i mentalną sytuację w tym miejscu nieobecności.

Cézanne, kontemplujący pejzaż w naturze i na płótnie, zapewne doznawał takich stanów.

I wreszcie w nagłej przemianie stawał się jednocześnie miejscem i nieobecnością. Wtedy mógł przedstawić siebie jako miejsce – bez poczucia, że sobą to miejsce zakłóca. Pejzaż był autoportretem – spojrzeniem na siebie z zewnątrz.

Cokolwiek namaluje się, jest to „o" pejzażu, ponieważ jest namalowane „na" jakimś podłożu, na płótnie, desce, papierze.

Jednym z takich gruntów jestem ja sam, malujący albo patrzący na obraz.

Dopiero w takim ugruntowaniu mogę „odwiedzać" pejzaż – chwilami umiejscawiać się w nim, a chwilami pozbawiać się siebie.

Są pejzaże, które umiejscawiają miejsce, konkretyzują i są takie, które miejsce odmiejscawiają, abstrahują od miejsca.

Te pierwsze zaspokajają potrzebę zakorzenienia w ziemskiej podstawie bytu, każdy swój szczegół – drzewo, górę, jezioro, nawet obłok – czynią uchwytnym, przywiązującym istnienie.

Te drugie jakby wyzbywały się grawitacji. Mimo drzew, gór, jezior, nawet obłoków, są nietknięte przez istnienie. Oko widzi w nich samo siebie. To są pejzaże widzenia samego.

Te dwa rodzaje pejzaży są tylko idealizacjami. Prawdziwy pejzaż zawsze musi być „pomiędzy" zakorzenieniem w przestrzeni a oderwaniem od niej, tak jak i nasze bycie przestrzenne jest „pomiędzy" byciem w określonym miejscu i byciem w przestrzeni samej, w możliwości bycia wszędzie. Albo bycia nigdzie.

Pejzaż i mapa to komplementarne odwzorowania natury.

Pejzaż jest materialny i w istocie niemy, ma swoją mowę jedynie w ludzkim wyobrażeniu materii.

Mapa jest abstrakcyjna i objawia się jako zbiór znaków narzuconych realnej przestrzeni, a następnie z niej wypreparowanych i rozmieszczonych w fikcji.

Pejzaż, jeśli jest ludzki, to jako milczenie.

Mapa jest ludzka, znakowa.

Ale w pejzażu zawiera się jego mapa, bo malując, mapuje się jego abstrakcyjne cechy: odwzorowania realnych kierunków, wizerunki brył. Dobry pejzaż nie zatraca ani swojego milczenia, ani swojej znakowej natury.

Pejzaże, chociaż są ugruntowane w ziemi, którą przedstawiają, pozbawione są siły ciążenia, nie ma w nich środka ciążenia, ani nie grawitują ku czemuś poza sobą. Pejzaże są utopiami świata bez zobowiązań grawitacyjnych.

Dobry pejzaż ma w sobie coś, co nazwać by można w i e r n o ś c i ą przestrzeni, przestrzeń w dobrym pejzażu jest w i e r n a.

Wierna czemu? Powietrzu i oczom, a nie terenowi, ziemi, ciążeniu. Teren, ziemia, ciążenie – to są tylko uwierzytelnienia tej wierności powietrzu i oczom.

Pogląd przeciwny:

Pejzaż może być zaznawany tylko przez ludzki grawitacyjny zmysł. Organami grawitacyjnego zmysłu są wszystkie odczucia ruchu, nawet tak delikatne, jak spojrzenie przemierzające obraz. A za tym spojrzeniem podąża cała nasza cielesność ciążąca ziemi. To nasze cielesne oczy uwierzytelniają pejzaż.

Kultura jest taką uprawą natury, która naturę „uprawia" nie tylko czynnościami fizycznymi, ale także kontemplacją, a więc bywa uprawą „bezczynną". Właśnie taką kulturą jest pejzaż. W pejzażu chce się b y ć, i s t n i e ć – a to nie zawsze znaczy „czynnie uczestniczyć".

Napisałem kiedyś wiersz:

Nie można wyjść z przebywania
we wzajemnym zapomnieniu: w nim jest się
jeszcze silniej razem
niż w mowie przed początkiem przestrzeni,

w mowie, której nie było w słowach,
bo była dana znikąd, darowała
cały czas obecny, stanowiła „ty" bezimienne.
Jak rozmowna równina niebiosów, ziemi i spiralnej drogi
poszła ode mnie donikąd. Dopiero później
taniec Adama i horyzontu, później
dwoje zbliżających się i oddalających
gęsto jak imiona i śmierć.

Dałem mu tytuł *Tu jesteśmy*. W ten sposób zaznaczyłem miejsce międzyludzkiej wspólnoty każdego krajobrazu, jego początek we wzajemności ja–ty, wzajemności, wokół której rozwija się przestrzeń. Każdy pejzaż, który dane jest nam zobaczyć, pierwotnie jest relacją ja–ty. Kiedy patrzę na obraz, nie tylko naocznie uprzytamniam sobie pejzaż, także „widzę" malarza i widzę siebie patrzącego. Na tym polega osobowy walor pejzaży, podświadomie objawiany nawet wtedy, gdy uważamy je za czyste, nieskażone ludzką psychologią, nawet kiedy dla ich czystości chcemy być nieobecni. A śmierć w ostatnim wersie nie tylko ludzi dotyka. Jest także każdym graniczeniem jestestw wewnątrz pejzażu.

Na pejzażach malowanych w europejskiej tradycji czystą przestrzenią jest niebo, samo albo między chmurami, albo wyczuwalne zza chmur. Taką przestrzenią oddychają oczy.

Pejzaże starych chińskich i japońskich mistrzów objawiają czystą przestrzeń jako pustkę, jako brak przedstawiania czegokolwiek. Takie pustki są obecnością nieobecności. Oczy wstrzymują oddech, a przecież żyją.

Pejzaż układa się w nieobecności człowieka, bo cieleśnie nie ma go w obrazie.

Pejzaż układa się w obecności człowieka, bo jest widziany i przenika go ludzkie spojrzenie.

Człowiek graniczy z pejzażem, dotyka go okolicznościami swojego życia, wymusza na pejzażu podjęcie gry z ludzkim uczestnictwem w realnej przestrzeni.

Takie są ontyczne warstwy pejzażu.

Istnieją pejzaże, w których najważniejsza jest rozgrywająca się ludzka sytuacja, a one są tej sytuacji scenerią.

Są też takie, które dzieją się w prześwitach ludzkich sytuacji, jakby mimo nich.

Tylko niektóre, te najpiękniejsze, są ludzką sytuacją samej pejzażowej przestrzeni, a mimo to przestrzeń zachowuje niezależność od naszych perypetii. Wtedy w pejzażu jesteśmy u siebie i poza sobą. Widzimy siebie tylko tak uważnie, jak widzimy świat.

Często pejzaż stanowi tło dla jakichś scen, wydarzeń. Nie tylko w prostym sensie obiektu nakładającego się na inny obiekt. Może być tak, że na tle namalowanych obiektów ukazuje się emanująca z nich przestrzeń. Albo przeciwnie: przestrzeń jest prawdziwym tematem obrazu, dopiero na jej tle zarysowują się obiekty.

Ale nawet kiedy obraz jest pejzażem „czystym", może być odczuty jako tło dla samego siebie: przestrzeń namalowana na przestrzeni, a obiekty to jedynie niedające się pominąć ślady przestrzenności, jedyne możliwe dowody istnienia przestrzeni.

Malując ziemię, chce się malować niebo. Malując niebo, chce się malować powietrze. Malując powietrze, chce się malować przestrzeń. Malując przestrzeń, chce się malować samą rozległość – bez ziemi, nieba, powietrza, przestrzeni. Bez nas.

A jednak pejzaże nie są abstrakcjami rozległości. Są jej liturgią. Rozległość sama ją odprawia – naszymi gestami. Gestami pędzla, gestami spojrzenia.

Kiedy dawne sakralne obrazy przedstawiały pejzaże, widziano w nich bosko-ludzką przestrzeń. A w malarstwie nowożytnym przestrzeń jest sakralna poza jakimkolwiek religijnym tematem.

Pejzaż jest przestrzenią.

Pejzaż jest nieskończenie różnorodnym u j m o w a n i e m przestrzeni. Przestrzeń sama siebie ujmuje, dlatego „zna" w sobie wszelkie miejsca i ukierunkowania.

Spojrzenie na pejzaż, chociaż to ono go powołuje do istnienia, zawsze wydaje się patrzącemu wtórne wobec przestrzeni obdarzonej samowiedzą.

Pejzaż jest rozumem przestrzeni.

Przestrzeń rozumująca w pejzażu ustanawia w nim znaki swoich rozumowań – pejzażowe szczegóły. One „przedstawiają" to, co jest nieprzedstawialne – sam logos przestrzeni.

Drzewa, ptaki na niebie, budowle, morskie fale, wszystko, co wypełnia pejzaż, przejawia się jako liturgiczne znaki. Dzielą świat swoimi znaczeniami, harmonizują albo konfliktują. I unicestwiają aż do czystej przestrzenności. Znaki pejzażu są jego rozumną religią, jego przedstawionym światem i jego zaświatem nie do przedstawienia.

Napisałem wiersz, który to właśnie sugeruje:

Ptaki, deszcze, księżyce – osobne,
nieruchome. Bez nich przestrzeń
nie może istnieć, bez nich
nie mógłby żyć Hiroshige,
a przecież ptaki, deszcze, księżyce
zjawiają się tylko między mrugnięciami
oka przestrzeni,
tylko między oddechami dawno umarłego
Hiroshige. Nikt, nawet on,
nie narysował ptaków, deszczy, księżyców,
a one tu są. Nawet nie udaję, że widzę.
A one tu są.

JURIJ ŁOTMAN

# Tekst i poliglotyzm kultury

W aspekcie teoretycznym kultura tworzy się na podstawie dwóch pierwotnych języków. Jeden z nich to język naturalny, wykorzystywany przez człowieka w komunikacji codziennej. Rola jego we wtórnych konstrukcjach kultury jest oczywista i nie wymaga objaśnień. Co więcej, w 1969 roku Émile Benveniste w artykule *Semiologia języka*, programowo otwierający pierwsze numery międzynarodowego czasopisma „Semiotica", pisał: „Cała semiologia systemu nielingwistycznego powinna posługiwać się językiem jako tłumaczem i może istnieć wyłącznie za pomocą semiologii języka i w niej"[1]. Na tym samym stanowisku stali uczestnicy pierwszej Letniej Szkoły Semiotycznej w Kääriku (1961), którzy zaakceptowali formułę Borisa Uspienskiego dla całego zespołu ponadlingwistycznych systemów semiotycznych – „wtórne struktury modelujące".

Mniej oczywista jest natura drugiego języka prymarnego. Chodzi o model strukturalny przestrzeni. Wszelka działalność człowieka jako *homo sapiens* związana jest z klasyfikacyjnymi modelami przestrzeni, podziałem jej na „swoją" i „cudzą" i przekładem różnorodnych społecznych, religijnych, politycznych, rodzinnych i innych związków na język relacji przestrzennych. Podział przestrzeni na należącą do „kultury" i „nie-kultury" (chaosu), przestrzeń żywych i przestrzeń martwych, sakralną i profaniczną, bezpieczną i kryjącą zagrożenie i wyobrażenie o tym, iż każdej przestrzeni odpowiadają jej mieszkańcy: bogowie, ludzie, siły nieczyste lub ich społeczno-kulturowe synonimy jest nieodłączną właściwością kultury. Po to, aby ten lub inny system okazał się zdolny do spełniania szerokich funkcji semiotycznych, powinien on posiadać mechanizm podwajania (a raczej – wielokrotnej multiplikacji) przedmiotu, który stanowi jego znaczenie. Świat języka naturalnego tworzy podwojenie świata-przedmiotu i sam może się podwajać w bardziej skomplikowanych pod względem organizacji tekstach werbalnych i w językach sztuki słowa.

Antyczne legendy wskazują na cień, odbicie w wodzie i echo jako na źródła podwojenia, z którego powstały niewerbalne systemy semiotyczne. Ale można wskazać na ich bardziej uniwersalny korzeń: wszystkie rodzaje podziału przestrzeni tworzą homomorficzne konstrukcje. Miasto (= osada) przeciwstawia się temu, co znajduje się poza jego murami (lasowi, stepowi, wsi, Naturze, miejscu zamieszkiwania wrogów), jako swoje, zamknięte, należące do kultury i bezpieczne – cudzemu, otwartemu, znajdującemu się poza kulturą. Pod tym względem miasto jest to opanowana przez kulturę część uniwersum. Ale w swojej strukturze wewnętrznej kopiuje ono c a ł e uniwersum, mając swoją „swoją" i „cudzą" przestrzeń. Tak samo świątynia odnosi się do miasta jak wewnętrzne do zewnętrznego, ale w swojej immanentnej strukturze znowuż powtarza uniwersum. To samo powtarza się we wszystkich innych budowlach. Ale każda przestrzeń ma swoich mieszkańców i, przemieszczając się z jednej przestrzeni do drugiej, człowiek traci jakby swoją pełną tożsamość, upodabniając się do danej przestrzeni. Pozostając sobą, staje się innym. Szczególnie to się ujawnia nie w życiu codziennym (chociaż i tam to jest obecne), ale w rytuałach. Przestrzeń rytualna homomorficznie kopiuje uniwersum i, wchodząc do niej, uczestnik rytuału to staje się (pozostając sobą) leśnym duchem, totemem, nieboszczykiem, bóstwem opiekuńczym, to znowu zyskuje ludzką istotę. Wyobcowuje się od siebie, przemieniając się w wyrażenie, którego treścią może być on sam (por. wizerunki zmarłych na sarkofagach i portretach „pogrzebowych") lub w jakąś inną istotę nadprzyrodzoną. Dzięki podziałowi przestrzeni świat podwaja się w rytuale tak samo, jak sam rytuał podwaja się w słowie. Skutkiem tego są obrazy rytualne (maski, malowanie ciała, tańce, wizerunki nadgrobkowe – sarkofagi i tym podobne) – źródła sztuk plastycznych. Przedstawienie ciała jest możliwe tylko po tym, jak samo ciało w określonych sytuacjach zaczyna być pojmowane jako swój obraz. Bez pierwotnego podziału przestrzeni na sfery, wymagające odmiennego zachowania, sztuki piękne nie byłyby możliwe.

Podwojenie świata w słowie i człowieka w przestrzeni tworzy wyjściowy dualizm semiotyczny.

Kultura zgodnie z właściwym sobie typie pamięci wyłuskuje z całej tej masy komunikatów to, co z jej punktu widzenia jest „tekstem", czyli podlega włączeniu do pamięci zbiorowej.

Należy jednak zwrócić uwagę na inną stronę zagadnienia: tekst, rozpatrywany w perspektywie jakiegoś jednego systemu lingwistycznego, stanowi realizację jakiegoś jednego języka. Kultura w zasadzie jest poliglotyczna i jej teksty realizują się w przestrzeni minimum dwóch systemów semiotycznych. Zespolenie słowa i muzyki (śpiewu), słowa i gestu (taniec) w jednym tekście rytualnym zostało odnotowane przez akademika Aleksandra Wiesiełowskiego jako „pierwotny synkretyzm". Ale wyobrażenie o tym, że – rozstawszy się z „pierwotną" epoką – kultura zaczyna tworzyć

teksty monojęzykowe, realizujące ściśle prawidłowości jakiegoś jednego gatunku według ściśle jednokierunkowych reguł, wzbudza sprzeciw. Nawet jeśli pominiemy fakt, że w ciągu całej historii kultury teksty synkretyczne łączące w jednej wypowiedzi wszystkie podstawowe rodzaje semiozy nie znikają i nie wspomnimy ani o liturgii, ani o karnawale, ani o happeningu, ani o współczesnych występach zespołów rockowych, ani o świętach z czasów rewolucji francuskiej, ani o innych przykładach synkretyzmu, raz wycofujących się na peryferie kultury, to zajmujących w niej centralne miejsce, to trzeba i tak powiedzieć, iż szyfrowanie za pomocą wielu kodów jest koniecznością dla większości tekstów kultury. Czysto jednokierunkowymi będą jedynie teksty w językach sztucznych lub też specjalnie przygotowywane ilustracje dydaktyczne do rozmaitych zbiorów prawideł teoretycznych. Takie są na przykład *Próby* Walerija Briusowa.

Już ten fakt, że tekst w swojej synchroniczności może opierać się różnymi swoimi częściami na pamięci o różnej czasowej głębi, czyni go niejednorodnie zaszyfrowanym. Tak oto większość barokowych świątyń Europy Środkowej zachowuje dla widza swoją gotycką lub nawet romańską osnowę. Katedra w Syrakuzach, przebudowana ze świątyni antycznej w chrześcijańską bazylikę, zachowała w swojej wewnętrznej konstrukcji rzędy antycznych kolumn w stylu doryckim, do których dobudowano romańskie prezbiterium i to wszystko zostało połączone wspaniałą barokową fasadą. Otrzymujemy jednolity, ale wielogłosowy tekst. W Kaplicy Palatyńskiej w Palermo, którą Maupassant nazwał najpiękniejszą na świecie i najbardziej zadziwiającą jubilersko-religijną kosztownością, którą stworzyły marzenia człowieka i kunszt rzemieślnika, sala w zbudowanym przez Normanów w XII wieku pałacu ozdobiona została bizantyjskimi mozaikami i zwieńczona cedrowym sufitem w typowo arabskim stylu.

Nie tylko elementy, należące do rozmaitych historycznych i etnicznych tradycji, ale też stałe dialogi wewnątrztekstowe między gatunkami i różnie ukierunkowanymi strukturalnymi porządkami tworzą tę wewnętrzną grę środków semiotycznych, która najjaskrawiej przejawiając się w tekstach artystycznych, okazuje się w istocie właściwością wszelkiego złożonego tekstu. Właśnie ta właściwość czyni z tekstu generator sensu, a nie tylko pasywne naczynie dla z zewnątrz wniesionych znaczeń. Pozwala to dostrzec w tekście twór wypełniający wakujące miejsce między świadomością indywidualną – semiotycznym mechanizmem, generującym sens i bazującym na funkcjonalnej asymetrii wielkich półkul mózgowych – i polistrukturalnym urządzeniem kultury jako kolektywnego intelektu.

Powyższe konstatacje umożliwiają wniesienie pewnych korekt do tradycyjnego pojęcia tekstu. Za wyjściowe twierdzenie uważa się to, że ponieważ tekst jest zawsze tekstem w jakimś języku, to język jest dany – logicznie, a często się sądzi, że i chronologicznie – przed tekstem. To przekonanie na długo określiło kierunek zainteresowań lingwistów. Tekst rozpatrywano jako materiał, w którym manifestują się prawa języka, jako w pewnym sensie rudę, z której lingwista wytapia strukturę języka. Tego rodzaju wyobrażenie dobrze tłumaczyło komunikacyjną funkcję języka, tę funkcję, która leży na powierzchni i jest łatwo uchwytna za pomocą najprostszych metod analizy. Dlatego przez długi czas wydawała się ona podstawową, a dla niektórych lingwistów – jedyną funkcją języka. Z punktu widzenia tej funkcji „praca" języka zawiera się w przekazywaniu odbiorcy właśnie tego komunikatu, którą wysłał nadawca. Wszelka zmiana w tekście komunikatu jest zniekształceniem; „szum" jest wynikiem złej pracy systemu. Jeśli trzymać się tego stanowiska, to trzeba będzie zgodzić się z tym, iż optymalną strukturę językową stanowią języki sztuczne i metajęzyki, gdyż tylko one gwarantują bezwzględne zachowanie wyjściowego sensu. Właśnie takie wyobrażenie było – raczej psychologicznym, niźli naukowym – oparciem dla rozpowszechnionego w latach 60. ubiegłego wieku pobłażliwego stosunku do języków poezji (i sztuki w ogóle) jako „nieefektywnych" i nieekonomicznie zbudowanych. Przy tym zapominano, iż najwybitniejsi lingwiści, jak na przykład Roman Jakobson, już w latach 30. XX wieku przenikliwie podkreślali, że sfera języka poetyckiego jest sferą, w której można ujawnić najważniejsze prawidłowości lingwistyki w ogóle.

Można wyodrębnić jeszcze jedną funkcję systemów semiotycznych i, co za tym idzie, tekstów. Oprócz funkcji komunikacyjnej tekst spełnia funkcję znaczeniotwórczą, występując w danym wypadku nie jako bierne opakowanie z góry danego sensu, lecz jako g e n e r a t o r s e n s ó w. Z tym wiążą się dobrze znane historykom kultury realne fakty, kiedy nie język poprzedza tekst, lecz tekst poprzedza język. Po pierwsze, należy do nich zaliczyć całkiem szeroki krąg zjawisk, odnoszących się do fragmentów archaicznych kultur, które przetrwały do naszych czasów. Przypadki, kiedy archeologia dysponuje przedmiotem (= tekstem), którego funkcja jest nam nieznana, podobnie jak i właściwy mu kontekst kulturowy, są dość częste. Posiadając tekst (słowny, rzeźbiarski, architektoniczny), stajemy przed zadaniem zrekonstruowania kodu na podstawie tekstu. Rekonstruując hipotetyczny kod, zwracamy się ku realnemu tekstowi (lub podobnemu do niego), sprawdzając na nich wiarygodność rekonstrukcji.

W rzeczywistości od tego przypadku nie odróżnia się drugi, kiedy mamy do czynienia nie ze starymi, lecz z najnowszymi dziełami sztuki: autor tworzy unikatowy tekst, czyli tekst w nieznanym jeszcze języku, audytorium zaś, żeby odebrać tekst, powinno opanować nowy język, stworzony ad hoc. Ten sam mechanizm działa także w trzecim wypadku – w trakcie uczenia się języka ojczystego. Dziecko również otrzymuje teksty przed

regułami i rekonstruuje strukturę języka na podstawie tekstów, a nie odwrotnie.

W tak przebiegającym procesie deszyfracji mamy do czynienia, po pierwsze, z jedynie cząstkową i względną odpowiedniością języka i tekstu. Po drugie, tekst – będąc semiotycznie niejednorodny – zaczyna grę z deszyfrującymi go kodami i wywierają na nie deformujący wpływ. W rezultacie w procesie przechodzenia tekstu od nadawcy do odbiorcy następuje przesunięcie sensu i jego przyrost. Dlatego tę funkcję tekstu można nazwać t w ó r c z ą. Jeśli w pierwszym wypadku wszelka zmiana w procesie transmisji jest błędem i zniekształceniem, to w drugim przemienia się ona w mechanizm wytwarzania nowych sensów. Tak oto E.T.A. Hoffmann, dziwacznie połączywszy dwa różnorodne teksty – zapiski kota Mruczysława i biografię kapelmistrza Johannesa Kreislera – przekształcił także błędy drukarskie w komiczny chwyt, dodawszy we wstępie:

„Prawdą jest wreszcie, że autorzy najśmielsze myśli i najniezwyklejsze zwroty zawdzięczają często łaskawym zecerom, którzy dopomagają wzlotom myśli przez tak zwane błędy drukarskie"[2]. Gogol zaś realne błędy drukarskie w pierwszym wydaniu *Wieczorów na chutorze blisko Dikańki* przekształcił w niewielki komiczny esej[3]. Można byłoby wspomnieć o liście horodniczego w *Rewizorze*, napisanym na rachunku Chlestakowa z gospody: „Spieszę Cię powiadomić, duszko, iż stan mój był bardzo niewesoły, ale dzięki miłosierdziu Bożemu, za dwa słone ogórki zwłaszcza i za pół porcji kawioru za rubel dwadzieścia pięć kopiejek…"[4] lub telegram w *Duszeczce* Czechowa („chochówek" zamiast „pochówek"). Ale w *Annie Kareninie* został opisany przypadek, kiedy „szum" wytwarza nowy – nie komiczny, lecz poważny – sens: plama, zrobiona przez dzieci na papierze, pomaga malarzowi odnaleźć postawę postaci, która mu nie wychodziła. Zderzenie różnych typów kodowania to podstawowy chwyt ironii w *Eugeniuszu Onieginie*, zaś Anna Achmatowa mówi o „cudzym słowie", które „przebija się" dlatego, że „na Twoim piszę brudnopisie". Wszystkie przypadki włączenia do tekstu „cudzego słowa", przeanalizowane przez Michaiła Bachtina i niejednokrotnie badane po nim, odnoszą się do konfrontacji rozmaicie zakodowanych subtekstów i do procesów znaczeniotwórczych, przebiegających na granicy zmiany kodów.

W ten sposób z punktu widzenia pierwszej funkcji jest rzeczą naturalną wyobrażanie sobie tekstu jako manifestacji j e d n e g o języka. W tym wypadku jest on homostrukturalny i homogeniczny. Z punktu widzenia drugiej funkcji tekst jest heterogeniczny i heterostrukturalny, jest on manifestacją jednocześnie kilku języków. Złożone relacje dialogowe i zabawowe pomiędzy różnorodnymi podstrukturami tekstu, tworzącymi jego wewnętrzny poliglotyzm, są mechanizmami generującymi sens.

Można sobie wyobrazić oś semiotyczną, na której jednym końcu są rozlokowane języki sztuczne, metajęzyki, gwarantujące jednoznaczność rozumienia, w środku – języki naturalne, a na drugim końcu – polistruktruralne systemy typu języków poezji (i sztuki w ogóle). Realne teksty przemieszczają się po tej osi w zależności od ich dominanty strukturalnej. Przy tym odbiór czytelniczy może przesuwać tekst w tę czy inną stronę, przemieszczając jego dominantę.

Trzecia funkcja tekstu wiąże się z pamięcią kultury. W tym aspekcie teksty tworzą zwinięte programy mnemoniczne. Zdolność pojedynczych tekstów, które pochodzą z głębin niejasnej przeszłości kulturowej, do rekonstruowania całych warstw kultury, p r z y w r a c a n i a p a m i ę c i, namacalnie przejawia się w całej historii kultury ludzkości. Nie tylko metaforycznie można by było porównać teksty do ziaren roślin, które przechowują i odtwarzają pamięć o poprzednich strukturach. Pod tym względem teksty ciążą ku symbolizacji i przekształcają się w całościowe symbole. Symbole zyskują dużą autonomię w swoim kontekście kulturowym i funkcjonują nie tylko w synchronicznym przekroju kultury, ale także w jej diachronicznych wertykałach (por. znaczenie symboliki antycznej i chrześcijańskiej dla wszystkich przekrojów kultury europejskiej). W tym wypadku pojedynczy symbol występuje jako izolowany tekst, swobodnie przemieszczający się w chronologicznym polu kultury i za każdym razem w sposób złożony korespondujący z jej przekrojami synchronicznymi.

W ten sposób we współczesnym rozumieniu tekst przestaje być biernym nosicielem sensu, lecz występuje w charakterze dynamicznego, wewnętrznie kontradykcyjnego zjawiska – jednego z fundamentalnych pojęć semiotyki współczesnej.

Jednakże rozpatrzenie tekstu jako generatora sensów, ogniwa w hierarchicznym łańcuszku „świadomość indywidualna – tekst – kultura", może wywoływać różne pytania. Jest oczywiste, że tekst sam w sobie nic generować nie może – powinien on wejść w relacje z audytorium po to, aby urzeczywistniły się jego możliwości generatywne. Samo w sobie nie powinno nas to dziwić: wszelki dynamiczny system generatywny nie może działać w warunkach izolacji od zewnętrznych potoków informacji. Cóż więc to oznacza w odniesieniu do tekstu (= kultury)? Żeby uruchomić generatywną aktywność, tekst musi być zanurzony w semiosferze. A to oznacza paradoksalną sytuację: powinien on na „wejściu" uzyskać kontakt z innym (innymi) tekstem (tekstami). Analogicznie można by było rzec, iż kontakt z inną kulturą odgrywa rolę kurka spustowego, uruchamiającego procesy generatywne. Pamięć człowieka, wstępującego w kontakt z tekstem, można rozpatrywać jako złożony tekst, kontakt z którym doprowadza do twórczych zmian w łańcuchu informacyjnym.

Paradoksalne twierdzenie, iż tekst powinien poprzedzać inny tekst (kulturę – kultura), znajduje paralelę w reakcjach autokatalitycznych, w których rezultat reakcji będzie stymulować jej początek.

Słynne pytanie Prostakowej: „Krawiec uczył się u drugiego krawca, drugi u trzeciego, a pierwszy u kogo się uczył?"[5] – w naukowym postawieniu zagadnienia traci swój sens, gdyż samo pojęcie „krawiec" jest rezultatem długiej historii sztuki krawieckiej. Można byłoby przypomnieć, jak rozwiązuje analogiczny problem Władimir Wiernadski w odniesieniu do pochodzenia życia: „Należy szukać nie śladów początku życia na naszej planecie, lecz materialno-energetycznych warunków powstania życia planetarnego"[6]. Generalnie zagadnienie „pierwszego krawca" w istocie rzeczy należy do mitologii i w ramach nauki nie jest rozwiązywalne. Znane przypadki wychowania klinicznie zdrowych dzieci w całkowitej izolacji od tekstów zewnętrznych (na przykład wyłącznie w zwierzęcym stadzie) prowadzą do tego, że zdrowy mechanizm świadomości nie zostaje włączony.

W ten sposób minimalnie działającym generatorem tekstowym jest nie izolowany tekst, lecz tekst w kontekście, tekst we współdziałaniu z innymi tekstami i ze środowiskiem semiotycznym.

Przełożył **Bogusław Żyłko**

* Pierwodruk: *Izbrannyje stat'ji w triech tomach. T. 1. Stat'ji po siemiotikie i tipołogiji kultury*, Tallinn, „Aleksandria" 1992, s. 142–147.

**Przypisy**

1 É. Benveniste, *Semiologie de la langue*, „Semiotica" 1969, vol. 1, nr 2, s. 130.
2 E.T.A. Hoffmann, *Kota Mruczysława poglądy na życie oraz fragmenty biografii kapelmistrza Jana Kreislera przypadkiem na strzępach makulatury zachowane*. Przeł. E. Sicińska, Warszawa 1958, s. 14.
3 N.W. Gogol, *Połnoje sobranije soczinienij. W 14 t.*, Moskwa 1940, t. 1, s. 317.
4 Tamże, t. 4, s. 42.
5 D.I. Fonwizin, *Sobranije soczinienij. W 2 t.*, Moskwa-Leningrad 1959, t. 1, s. 108.
6 W.I. Wiernadskij, *Chimiczeskoje strojenie biosfery Ziemli i jejo okrużenija*, Moskwa 1965, s. 344.

BOGUSŁAW ŻYŁKO

# Jurij Łotman: od poetyki strukturalnej do semiotycznej teorii kultury

Jurij Łotman (1922-93) już za życia zdobył międzynarodowy rozgłos jako jeden z liderów szkoły naukowej, nieformalnej grupy uczonych z różnych dyscyplin, znanej jako tartusko-moskiewska szkoła semiotyczna. Zawiązała się ona na początku lat 60. na słynnych letnich szkołach semiotycznych, organizowanych przez Łotmana i pracowników kierowanej przez niego Katedry Literatury Rosyjskiej Uniwersytetu Tartuskiego (dawniej Dorpat, Estonia). Do Polski wieści o tej nowej wspólnocie badaczy i jej *spiritus movens* dotarły pod koniec tej samej dekady. Pierwszymi czytelnikami wydawanych w Tartu w małych nakładach i w języku rosyjskim prac byli literaturoznawcy (głównie poloniści) i oni narzucili „styl odbioru", w którym Łotman jawił się jako strukturalista, twórczo stosujący do materiału literackiego zasady analizy strukturalnej wzbogaconej o perspektywę semiotyczną. Prace Łotmana były atrakcyjne, bo ujmowały tekst literacki nie tylko jako wysoce złożoną „strukturę znaczącą", ale także jako „przekaz", „komunikat", który swoje istnienie zawdzięcza użyciu wielu kodów nadawczo-odbiorczych naraz.

Także atrakcyjność wszystkich późniejszych jego rozpraw brała się zapewne stąd, że ich autor z jednej strony pozostawał wierny pewnym przekonaniom naukowo-teoretycznym, a z drugiej sprawdzał ich heurystyczną przydatność w coraz to nowych sferach kultury. Innym istotnym rysem już nie metody, ale w ogóle umysłowości Łotmana było to, że pociągały go i zagadnienia „ogólne", zbliżające go ku filozofii kultury czy antropologii filozoficznej, ale i sprawy „szczegółowe", pojedynczy tekst (wiersz, akt prawny, świadectwo historyczne). Z jednej strony patrzył na kulturę (kultura ludzka była w końcu jego „przedmiotem badań") w skali makro, konstruując jej rozmaite typologie i modele jej przemian historycznych, z drugiej zaś strony mógł skoncentrować się na jakimś jej konkretnym przejawie. Przy czym i w tym drugim wypadku nie ograniczał się do „idiograficznego" opisu jednostkowego zjawiska, ale starał się dostrzec w nim głębiej ukryte energie.

Tę żywą antynomiczność (Łotman lubił antynomie) jego myśli można zilustrować jego podejściem do literatury jako do ważnego „szeregu" kultury. Zaczął od problematyki struktury tekstu i badań typologicznych, mających na celu wypracowanie aparatu pojęciowego, niezależnego od światopoglądowych i estetycznych preferencji badacza, innymi słowy – metajęzyka, który byłby gwarancją naukowości pisanych przy jego użyciu prac. Ale temperament badawczy pchał go nieustannie w stronę historii, pełnej „furii i wrzawy", w której kotle wytapiały się idee, doktryny, programy znajdujące swój wyraz w tekstach filozoficznych, literackich, politycznych, publicystycznych i tak dalej, jak również odbijały się echem w sferze nieoficjalnej, w zachowaniach codziennych, w logosferze tego, co nazywamy życiem prywatnym.

Te napięcia i różnorodne próby ich neutralizacji są też widoczne w macierzystej dziedzinie Łotmana – nauce o literaturze. W swoją fazę strukturalno-semiotyczną wstąpił on na początku lat 60. wykładami z poetyki strukturalnej, które – po opublikowaniu w 1964 roku – stały się jednym z manifestów zawiązującej się wówczas szkoły naukowej, autorowi zaś przyniosły międzynarodowy rozgłos. W jej centrum znalazła się problematyka struktury tekstu poetyckiego, bardzo specjalistyczne rozważania o tym, w jaki sposób reguły języka poetyckiego (wersyfikacja, instrumentacja dźwiękowa, metaforyka) zastosowane do tworzywa językowego prowadzą do wytworzenia siatki nowych (nieobecnych w kodzie językowym) znaczeń, o której można powiedzieć, iż stanowi indywidualny obraz świata (semiotycy woleli mówić o wierszu jako autorskim „modelu świata", zaś w poezji widzieć „wtórny system modelujący", nadbudowany nad językiem etnicznym). Jest to w pewnym sensie język sztuczny, mający swoje źródło wyłącznie w kulturze. Czasami sztuczność ta była przedmiotem drwin ze strony prozaików. Wybitny rosyjski pisarz Michaił Sałtykow-Szczedrin porównywał układanie wierszy do chodzenia po linie z przyklękaniem co drugi, trzeci albo czwarty krok. A przecież można chodzić normalnie. U nas, jak wiadomo, paszkwile na poezję i poetów pisał, powodowany podobnymi motywami, Witold Gombrowicz. Co ciekawe, współcześni poeci, którzy wpadali od czasu do czasu do Tartu (w czasach sowieckich miasto to ze swoim „tartuskim duchem" było swoistym azylum, w którym mogli odetchnąć nękani przez władzę poeci-dysydenci; podobną rolę, ale głównie dzięki swojej zachodniej, europejskiej architekturze, odgrywało w tamtych czasach Wilno), mieli inne zdanie. Jeden z nich, późniejszy noblista Josif Brodski miał powiedzieć, że teoria poezji Łotmana jest prawdopodobnie prawdziwa, ale że poeci nie powinni jej studiować. Tę opinię Brodskiego przypomniał na którymś Kongresie Slawistów Tomas Venclova, też często w tamtych czasach zaglądający do Tartu.

Łotman skupiał się wówczas na „samym komunikacie poetyckim" (by przywołać sformułowanie Roma-

na Jakobsona, innego wybitnego teoretyka literatury XX wieku). Ale już wówczas nie fetyszyzował tekstu, nie traktował go jako czegoś całkowicie zamkniętego i samowystarczalnego, coś na kształt Leibnizowskiej monady. A takie podejście jako reakcja na rozmaite dziewiętnastowieczne redukcjonizmy pojawiała się dość często. Jaskrawym przykładem postawy ściśle „ergocentrycznej" była praktyka badaczy wywodzących się z amerykańskiej Nowej Krytyki (a szerzej – spod znaku „sztuki interpretacji"), którzy na zajęciach uniwersyteckich dawali studentom do analizy gołe teksty, nawet usuwając nazwisko autora. Miał przemówić sam tekst bez żadnej dodatkowej informacji.

Stanowisko Łotmana jest zdecydowanie inne. Tekst to jeszcze nie cały utwór. „Realna materia utworu literackiego składa się z tekstu (systemu relacji wewnątrztekstowych) i jego stosunku do realności pozatekstowej – rzeczywistości, norm literackich, tradycji, idei. Odbiór tekstu, oderwanego od jego pozatekstowego «tła», jest niemożliwy. (…) Badać tekst, zrównując go z utworem i nie uwzględniając złożoności relacji pozatekstowych, to tak samo, jak – rozpatrując akt komunikacji – ignorować problemy odbioru, kodu, interpretacji, błędów i tak dalej, sprowadzając go do jednostronnego aktu mówienia"[1]. Utwór to tekst plus kontekst, a raczej konteksty, do których tekst jest nieuchronnie włączany. Zatem utwór to tekst plus kontekst. Badanie samych związków wewnątrztekstowych nie wystarczy. Żeby ustalić znaczenie utworu, trzeba wziąć pod uwagę całą sieć związków zewnątrztekstowych, czyli to, co się składa na kontekst. A on może być bardzo różny. W roli kontekstu wyjaśniającego w interpretacji mogą wystąpić różne rzeczy. Stosunkowo proste są wykładnie polegające na odniesieniu tekstu literackiego do jakiejś rzeczywistości pozatekstowej (interpretacja biograficzna, psychologiczna [psychoanalityczna], socjologiczna, filozoficzna). Bardziej wyrafinowane i bliższe naturze tekstu są interpretacje rzutujące tekst literacki na inne teksty (interpretacja strukturalna, semantyczna, genologiczna, semiotyczna, hermeneutyczna). Do granicznego punktu na tej drodze doszli dzisiejsi postmoderniści głoszący totalną intertekstualność. Wszelki tekst – jak to ujęła Julia Kristeva – jest właściwie składanką cudzych tekstów i problem autora jako jego twórcy właściwie znika. Myśl o niepełności tekstu i konieczności uwzględnienia kontekstu nie jest nowa. Wystarczająco jasno sformułował ją przed stu laty Wiktor Szkłowski, pisząc, iż wszelki utwór jest odbierany na tle innych utworów jako ich naśladowanie albo przeciwstawianie się im. Generalnie można powiedzieć, iż włączenie tekstu do nowego kontekstu pozwala na nowo oświetlić go i umożliwić pojawienie się nowych sensów. Michaił Bachtin mówi o swego rodzaju dialogowej dynamice w procesie rozumienia: należy zrobić ruch wstecz i przywoływać minione, często już zapomniane konteksty (w ten sposób odnowił on spojrzenie na powieści Dostojewskiego, projektując je na „odległe konteksty" w postaci dialogu sokratycznego i satyry menippejskiej), ale można też uczynić trudniejszy ruch, ruch do przodu, przewidując przyszły stan rzeczy.

Łotman rozpatruje w płaszczyźnie teoretycznej i przywołuje w konkretnych analizach historycznoliterackich także tradycyjne bezpośrednie konteksty, takie jak na przykład biografia pisarska czy tzw. rzeczywistość społeczno-polityczna. Ale czyni to nie w tradycyjny sposób. Indywidualne życie w jego ujęciu też ma charakter tekstowy, „syntaktyczny". Kolejne jego fazy przypominają przyrastanie kolejnych sekwencji w zdaniu. Początkowo wybór możliwości rozwojowych jest duży. W tym sensie nowo narodzone dziecko jest czystą potencją. Wszystko z niego może wyrosnąć. Im bliżej końca, tym mniej tych możliwości wyboru drogi ubywa. W każdym razie można mówić o pewnym paralelizmie między tworzeniem tekstu literackiego a tworzeniem własnego tekstu biograficznego, przy czym te obydwie czynności przebiegają w obecności rozmaitych ponadindywidualnych norm, zakazów i nakazów wynikających z istoty danej kultury[2].

Do innego tradycyjnego kontekstu, tzw. tła społeczno-historycznego, Łotman też ujmuje nowatorsko. Ustala mianowicie pewne odpowiedniości na przykład między fabułami literackimi, perypetiami postaci literackich a zachowaniami ludzi danej epoki w ich realnym życiu. Przykładowo Chlestakow z Gogolowskiego *Rewizora* nie jest wyłącznie tworem pisarskiej fantazji, gdyż znajduje liczne odpowiedniki w rzeczywistości rosyjskiej czasów mikołajowskich, w realnych biografiach ludzi tamtej epoki. Z jednej strony autorzy potrafią wychwycić pewne, chciałoby się rzec, „typy" z otaczającej ich rzeczywistości, a z drugiej strony skonstruowane przez nich fabuły wpływają na realnych ludzi, stając się dla nich swoistymi programami zachowań. Tę interakcję utworów literackich i rzeczywistości historycznej Łotman nazywa aspektem pragmatycznym literatury[3].

Wracając do współczesnych dyskusji wokół teorii tekstu, trzeba powiedzieć, iż Łotman nie idzie tak daleko w stronę anihilacji integralnego tekstu i potraktowania go jako mniej lub bardziej wymyślnej „mozaiki cytatów". Ale też odrzuca takie jego pojmowanie, przyrównujące go do nośnika „gotowego", raz na zawsze danego znaczenia, dzięki któremu to znaczenie może być przenoszone od nadawcy do odbiorcy. Tekst należy raczej rozumieć „nie jako przekaz w jakimkolwiek języku, lecz jako złożony mechanizm, przechowujący różnorodne kody, zdolny do przekształcania otrzymywanych wiadomości i generowania nowych, jako informacyjny generator, posiadający cechy osobowości intelektualnej". Obie strony tej komunikacji już na starcie nie posługują się tymi samymi kodami, w „długim trwaniu" ulegają one dalszym nieuchronnym zmianom. Szekspira inaczej odbierali jego współcześni,

inaczej klasycy, romantycy, a jeszcze inaczej ludzie XX wieku, należący przy tym do różnych kultur. Tekst, zachowując w swojej warstwie językowej tożsamość, nieustannie się zmienia, „opalizuje", jakby powiedział Roman Ingarden, w sferze sensów. W przypadku tekstów artystycznych, a o takich teraz mówimy, inaczej też układają się jego relacje z kontekstem, który też jest złożony, heterogeniczny i zmienny. Dochodzi do tego jeszcze jedna istotna osobliwość. Jeśli w „zwykłej" wypowiedzi kontekst sytuacyjny, tłumaczący ją, jest poniekąd dany (lub stosunkowo łatwo daje się zrekonstruować), to w przypadku tekstu artystycznego należy go właściwie stworzyć. Albo krócej i dobitniej: zwykły tekst jest wytworem pewnego kontekstu, tekst artystyczny stwarza dla siebie kontekst.

Podobne mechanizmy Łotman tropi w literaturze *en bloc*, postrzeganej jako odrębny „szereg kultury". Literatura wyodrębniła się jako autonomiczna dziedzina z „pierwotnego synkretyzmu" w głębokiej starożytności. Wówczas też pojawiła się teoretyczna refleksja o niej, która w *Poetyce* Arystotelesa osiągnęła swoją dojrzałość. Praktyka i teoria odtąd rozwijały się równolegle, oddziałując na siebie wzajemnie. Łotman definiuje literaturę (podąża w tym ścieżką wydeptaną przez formalistów rosyjskich) jako system znajdujący się w nieustannym ruchu, w którym zmienność wydaje się jego jedyną stałą cechą. Cytowany parokrotnie przez Łotmana Jurij Tynianow pisał w latach 20., iż „skład systemu zmienia się, ale dyferencja szeregów kultury pozostaje". Ten stan permanentnej dynamiki jest utrzymywany dzięki wewnętrznym napięciom i przesunięciem, jak i zewnętrznym zasileniom (wprowadzanie do literatury tekstów i gatunków pozaliterackich). Łotman wskazuje na ogromne wewnętrzne zróżnicowanie literatury jako całości, poprzecinanej wieloma granicami, które są jednak i ruchome, i wzajemnie przenikalne. Owo zróżnicowanie można ujmować w terminach socjologicznych jako jej różne obiegi społeczne, w kategoriach estetycznych jako jej „górę" i „dół", wreszcie w różnym odniesieniu do tradycji. Pod tym względem w literaturze, parafrazując Lévi-Straussa, można wskazać strefy „zimne" (dzieła zaliczone już do klasyki) i „gorące", w tej drugiej przede wszystkim wymaga się „potrząsania nowości kwiatem". Łotman skupia się na przeciwstawieniu literatury elitarnej („wysokiej") i masowej, upatrując i w nim źródła dynamiki. Te dwa obszary nie są przedzielone chińskim murem: literatura masowa (tak jak ją rozumie Łotman) stanowi w pewnych momentach rozwojowych „rezerwę środków strukturalnych", skąd się czerpie formy służące odnowieniu kodu literackiego w panującej literaturze wysokiej. Jest to ruch na linii „centrum–peryferie" (albo w języku Wiktora Szkłowskiego, cytowanego przez Łotmana: starszej i młodszej linii). To, co znajdowało się na peryferiach, wchodzi do centrum, a dominujące dotąd „wysokie" formy schodzą w dół, stając się własnością wszystkich. Dobrym przykładem tego mechanizmu zmian jest rewolucja romantyczna: zmiana paradygmatu odbywa się w taki sposób, że poezja nadająca się dla „litewskich pomywaczek" (tak się wyraził przedstawiciel warszawskiego salonu klasyków Kajetan Koźmian o *Balladach i romansach* Mickiewicza) zdobywa centrum, panujące zaś dotąd formy (ody, hymny, poematy o „sadzeniu grochu") są spychane na peryferie. Socjologowie kultury mówiliby tutaj o szerszym zjawisku „wartości zdegradowanych", kiedy to teksty kultury wysokiej spadają do niższych obiegów, nieuchronnie przy tym się trywializując. Formuły filozoficzne, niegdyś zawierające odkrywcze prawdy, pojawiają się we wstępniakach tabloidów, arcydzieła poezji lirycznej występują jako często anonimowe teksty romansów cygańskich, Beethoven jest muzycznym podkładem reklamy telewizyjnej, malarz pokojowy pyta, czy ma malować tradycyjnie, czy w „pikasy". Przykłady ilustrujące dwukierunkowy ruch z „góry" na „dół", z „peryferii" do „centrum" i odwrotnie, można mnożyć.

Łotmana interesuje zjawisko literatury masowej w kontekście całego systemu literackiego (a szerzej – kultury). Trzeba nadmienić, iż istnieje jeszcze pojęcie literatury (kultury) popularnej, którego treść nie pokrywa się z pojęciem literatury masowej. Te wyrażenia nie są synonimami. Ale dla klarowności konstruowanego modelu nie jest ono tutaj uwzględniane. Zwraca uwagę jeszcze jedna rzecz. Artykuł Łotmana, w którym przypatruje się bliżej temu zjawisku[4], pochodzi z ostatniego okresu jego działalności badawczej. Jednak sięga w nim po myśli ze swojej pierwszej semiotycznej publikacji. W zakończeniu artykułu, wypunktowując specyfikę literatury masowej, wskazuje na jej pokrewieństwo z poetyką (estetyką) tożsamości. W skrócie i uproszczeniu polega ona na tym, że piękno bierze się z powtarzania i utrwalania stałych, sprawdzonych wzorów. Sztuka kanoniczna jest najpełniejszym przejawem takiej estetyki. Diametralnie odmienna jest estetyka przeciwstawienia, stawiająca na innowacje, przełamywanie zastanych konwencji, zwłaszcza tych, które mają status kanonów. Sztuka masowa w ujęciu Łotmana przynależy zarówno do poetyki tożsamości (wpisuje się do tradycji gatunków archaicznych, takich jak przykładowo baśń z jej obowiązkowym *happy endem*), jak i do poetyki przeciwstawienia, operującej momentem nowości, odwołaniem się do świata w jego nieustannej zdarzeniowości.

Łotman w swojej semiotyce kultury rozróżnił – generalnie mówiąc – dwa rodzaje tekstów. Jedne – formułując zasady, normy, reguły – stabilizują świat. Taka jest funkcja tekstów religijnych, prawnych, w pewnym sensie i naukowych (nauka w końcu też stara się sprowadzić różnorodność i pstrokatość rzeczywistości najlepiej do jakiegoś jednego abstrakcyjnego prawa). Inną grupę stanowią teksty rejestrujące anomalie, ekscesy,

wyjątki[5]. Nie potwierdzają ogólnych norm, ale przynoszą nową informację o świecie. Zakładają nie czas cykliczny, ale linearny. Gdyby dla tych dwóch grup tekstów znaleźć jakichś wyrazistych reprezentantów, to mogłyby nimi być mit i news[6]. W kulturze – i tę okoliczność mocno podkreśla Łotman – pomiędzy nimi istnieje napięcie, ale też wymiana. Dostojewski, którego powieści można czytać jak traktaty religijno-filozoficzne, czerpie materiał fabularny do nich z gazetowych kronik kryminalnych, a z drugiej strony w dzisiejszych operach mydlanych łatwo można odnaleźć rudymenty starych mitów.

To pomieszanie gatunków i stylów szczególnie jest widoczne w kulturze współczesnej. Zauważył to nie tylko Jurij Łotman, ale także inny wybitny semiotyk kultury XX wieku – Umberto Eco. Obydwaj już niestety nie żyją, ale pozostawione przez nich teksty (w przypadku włoskiego uczonego także utwory literackie) pozwalają lepiej rozumieć kulturę XXI wieku. Nie ograniczają się one tylko do konstatacji pewnych faktów, ale także zawierają duży potencjał prognostyczny. I dlatego warto się w nie wczytywać.

W tytule niniejszego szkicu została umieszczona formuła „od poetyki strukturalnej do semiotycznej teorii kultury". Nie należy jej rozumieć jako chronologicznego zaznaczenia punktów wyjścia i dojścia naukowych poszukiwań Jurija Łotmana. Otóż trzeba z naciskiem powiedzieć, iż u niego zajmowanie się problematyką tekstu literackiego (dziedzictwo formalizmu rosyjskiego) szło równolegle (i równocześnie) z rozważaniami kulturologicznymi. Widać to już w jego pierwszej semiotycznej pracy, cytowanych *Wykładach z poetyki strukturalnej*, które są jednocześnie jednym z manifestów zawiązującej się szkoły naukowej (zostały one zaprezentowane w postaci „szczotki drukarskiej" podczas pierwszej letniej szkoły semiotycznej w 1964 roku), zapoczątkowując także głośną serię wydawniczą Uniwersytetu Tartuskiego „Prace o systemach znakowych". Te dwie linie zainteresowań Łotmana są ze sobą ściśle zespolone, a tym, co je łączy, jest właśnie pojęcie tekstu w szerokim jego rozumienie. A więc i tekst mówiony, i pisany (drukowany), i wyrażany w jakimkolwiek innym systemie znaków. Ale przede wszystkim tekst wielojęzyczny, kodowany nie tylko w języku naturalnym (takie teksty według Łotmana realnie nie występują), lecz także w innych językach kultury. Ulubionym przykładem Łotmana takiego „tekstu kultury" jest ensemble semiotyczny (zespół pałacowo-parkowy, dawny salon artystyczny, ale także happening, seans filmowy lub spektakl teatralny).

Pojęcie tekstu wywodzi się z antyczności, z dawnej tradycji filologicznej. Jest ono skrojone na miarę człowieka i w pewnym sensie oddaje proporcje i części ludzkiego ciała. I filologia (najstarsza obok filozofii) dziedzina wiedzy początkowo rozwijała się jako nauka o tekście (retoryka, sztuka komentarza, egzegeza, hermeneutyka). Łotman pamięta o tych dawnych korzeniach swojej dyscypliny i śmiało czerpie z dorobku innych nauk, przede wszystkim z tych, które zajmują się różnego rodzaju znakami.

Semiotykę Jurija Łotmana przez długi czas kojarzono (także w Polsce) z nauką o literaturze (teorią literatury). Z czasem jej punkt ciężkości zaczął się przesuwać w stronę nauk o kulturze. Ta zmiana korespondowała z ruchami wewnątrz samej semiotyki i naukami o kulturze (antropologią kulturalną, etnografią), które zaczęły zbliżać się do siebie. Clifford Geertz, wybitny amerykański antropolog, tak formułuje swoje credo badawcze: „Koncepcja kultury, za którą się opowiadam (…) jest zasadniczo koncepcją semiotyczną. Będąc (…) przekonanym, że człowiek jest zwierzęciem zawieszonym w sieciach znaczenia, które sam sobie utkał, kulturę postrzegam właśnie jako owe sieci"[7]. Można przypuścić z dużą dozą prawdopodobieństwa, iż Łotman jako twórca koncepcji kultury jako semiosfery też podpisałby się pod tą deklaracją. Świadczy też o tym artykuł *Tekst i poliglotyzm kultury*, podsumowujący niejako jego rozmyślania nad kulturą i jej twórczymi potencjami.

**Przypisy**

1 Jurij Łotman, *Lekcyi po strukturalnoj poetikie*, Tartu 1964, s. 165.

2 Zob.: Jurij Łotman, *Biografia literacka i kultura*, przeł. B. Żyłko, „Odra" 2016, nr 3.

3 Zob.: Jurij Łotman, *O Chlestakowie*, [w:] *Semiotyka dziejów Rosji*. Wybór i przekład B. Żyłko, Łódź 1993.

4 Jurij Łotman, *Massowaja litieratura kak istoriko-litieraturnaja problema*, „Raduga" 1991, nr 9.

5 Szerzej o tym przeciwstawieniu zob.: Jurij Łotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*. Przekład i wstęp B. Żyłko, Gdańsk 2008.

6 W ten sposób Łotmanowskie rozróżnienie zinterpretował australijski medioznawca John Hartley (*Television Truths*, Blackwell Publishing 2008).

7 Clifford Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 19.

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

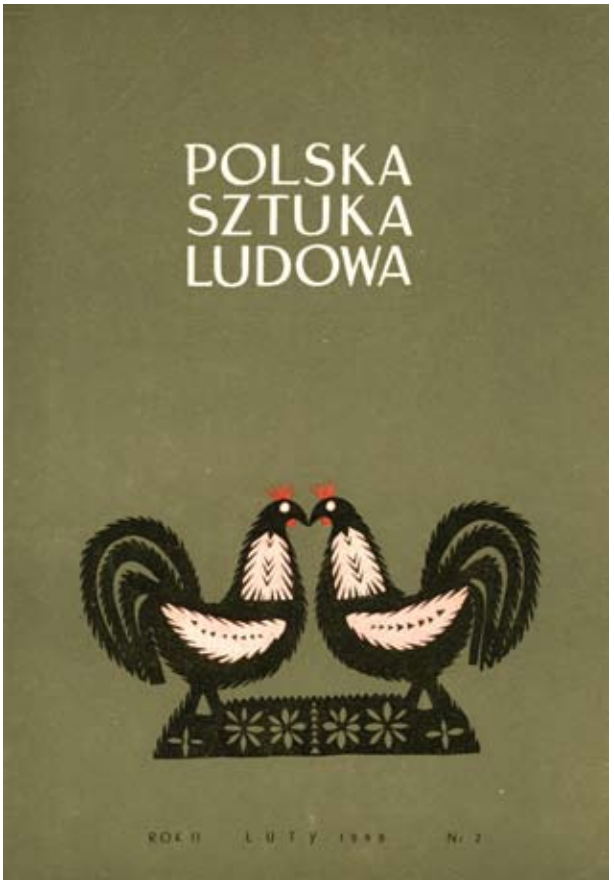
# Ucieczka w folklor

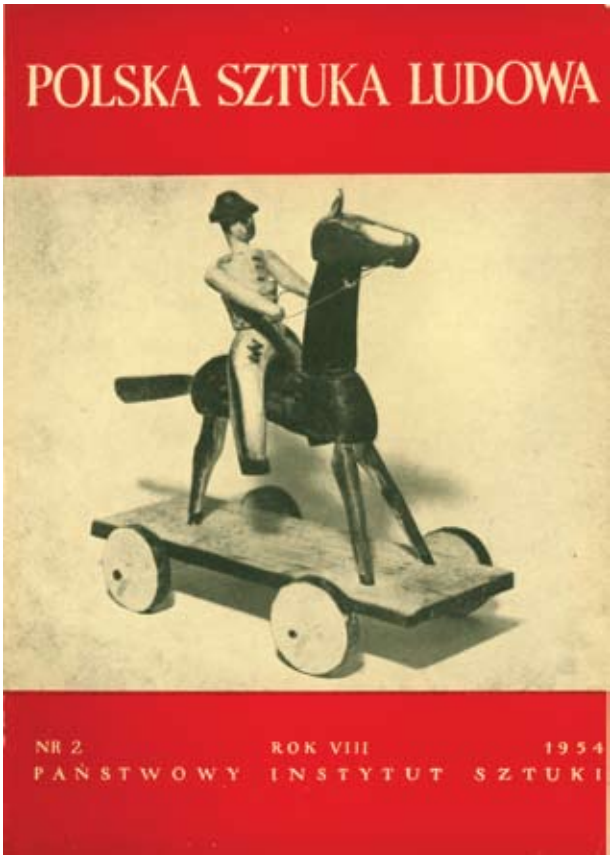
## 1.

Jedna z klasycznych prac o polskiej wersji realizmu socjalistycznego – esej Zdzisława Łapińskiego – nosi tytuł *Jak współżyć z socrealizmem?*[1]. Jest to pytanie zasadnicze, o znaczeniu podstawowym. Dzisiaj ma ono charakter historyczny, szukanie odpowiedzi na nie pozwala, jak się zdaje, ujawnić jeden z zasadniczych problemów wiążących się z tą stalinowską poetyką normatywną. Nie pozostało po niej nic, co miałoby literackie walory, mimo to jest ona zjawiskiem interesującym i historycznie ważnym, wciąż wartym refleksji i opisu. Nie należy się przeto dziwić, że budzi ona zaciekawienie nie tylko tych historyków literatury, którzy – jak Łapiński i piszący te słowa – mogli w swej młodości być świadkami wprowadzania i narzucania tego osobliwego zbioru przepisów na twórczość we wszystkich dziedzinach sztuki, ale także badaczy młodego (i najmłodszego) pokolenia, dla których pierwsza połowa lat 50. XX wieku jest już głęboką, niekiedy trudno wyobrażalną, historią. Owo szukanie odpowiedzi pozwala zastanowić się, jaki zakres miała poetyka socrealistyczna, bezpośrednio podporządkowana ideologii i bieżącej propagandzie, co zresztą na jedno wychodziło, a także – w dalszej perspektywie – pokazać postawy i poczynania tych, którzy z socrealizmem współżyć nie chcieli, tworząc wyraźny front odmowy, czyli skazując się na milczenie. W takim przypadku zresztą pytanie zmienia sens i powinno brzmieć: jak nie współżyć z socrealizmem?

Pytanie dotyczące koegzystencji czy współpracy z tym osobliwym tworem jest wszakże nie tylko pewną problematyzacją dokonywaną z punktu widzenia odległych lat – w tym sensie ma zatem charakter nie tylko historyczny. Dla wielu pisarzy i artystów, którym przyszło działać w okresie, gdy obowiązywał narzucony z bezwzględnością socrealizm, miało ono wymiar aktualny i wyposażone zostało w szczególne, chciałoby się powiedzieć praktyczne, znaczenie. Dotyczyło sprawy podstawowej: jak określić swoje miejsce w świecie, w którym sformułowano drakońskie reguły polityczno-estetyczne kontrolowane przez „policje tajne, jawne i dwupłciowe" (nie należy zapominać o tym, że socrealizm był swojego rodzaju estetyką normatywną, w jego obrębie nawet propagandy nie można było uprawiać w sposób, który wykraczałby poza kanon). Za tym pytaniem kryło się inne, równie ważne: czy możliwy jest jakiś kompromis? Jak ominąć najbardziej radykalne reguły, czyli narzucone bezwzględnie przepisy, a więc w jaki sposób pozostać przynajmniej po części sobą? Prozaicy i dramatopisarze zwracali się na ogół w tej sytuacji ku fabułom historycznym, jakich sposobów imali się poeci?

Nie jestem w stanie odpowiedzieć na to pytanie w jego ogólności, zaryzykuję analizę pewnego przypadku, w jakiejś mierze szczególnego i jednostkowego – na przykładzie utworów dwu poetów: Pawła Hertza i Jerzego Ficowskiego[2]. Są one szczególnie interesujące ze względu na podjętą w tym szkicu problematykę, obydwaj poeci nie wycofali się z uczestnictwa w życiu literackim, publikowali, w tym czy w owym próbowali się dostosować, ale z całą pewnością nie należeli do tych autorów, którzy znajdowali się na pierwszej linii socrealistycznego frontu[3]. Byli towarzyszami drogi (czyli – mówiąc z rosyjska – *poputczikami*), których nie można umieszczać w jednym szeregu z koryfeuszami socrealizmu. W pierwszych powojennych latach Paweł Hertz – związany z marksistowską, ale nie socrealistyczną „Kuźnicą" – był bardzo aktywny literacko; po zjeździe szczecińskim z roku 1949 wprawdzie nie zamilkł, ale zdecydowanie przesunął się na margines.






Niemal o dekadę młodszy Ficowski, który jako poeta debiutował w latach 40., też nie zdecydował się na milczenie, pod żadnym pozorem nie można jednak włączać go do grupy rówieśników, których zwykło się nazywać pryszczatymi, oni byli bowiem – zwłaszcza na początku lat 50. – bezwzględnymi wyznawcami programu socrealistycznego, chcieli realizować w swych produkcjach jego zasady, ich miejsce było zatem z góry określone, niejako a priori wskazane. Nie musieli go szukać – i tym różnili się od takich poetów jak Hertz i Ficowski, którzy wprawdzie nie chcieli całkowicie wycofać się z udziału w życiu literackim, ale też nie spieszyło im się z wpisaniem na listę socrealistycznych pisarzy, bezwzględnie podporządkowanych poetyce, uznawanej przez stalinowskich ideologów za jedynie słuszną i jedynie godną aprobaty i poparcia. Można powiedzieć, że szukali swojego miejsca, a więc dążyli w swej praktyce twórczej do pewnego rodzaju kompromisu. Jaką rolę w tych poszukiwaniach, a więc w próbach rozwiązania problemu w dużej mierze praktycznego, który obecnie wydawać się może czymś w rodzaju kwadratury koła, odegrać miały odwołania do folkloru?

Nie była to sprawa prosta i jednoznaczna w tamtych czasach, niełatwo na nią odpowiedzieć dzisiaj, gdy ma ona wymiar, który może zainteresować wyłącznie historyków literatury (także zresztą innych dziedzin sztuki). Niełatwo z różnych względów, z tej przede wszystkim racji, że pojawiająca się w programie socrealistycznym dyrektywa ludowości przechodziła przemiany, podlegała ewolucjom, rozumiano ją rozmaicie, a więc daleka była od bezwzględnej jednoznaczności. Kategorii ludowości i jej ewolucjom poświęcił znakomite, chwytające istotę rzeczy hasło Wojciech Tomasik, w słownikowym dziele o polskim realizmie socjalistycznym – wiele temu syntetycznemu, wysoce oryginalnemu ujęciu zawdzięczam, jestem jego dłużnikiem[4]. Jak się zdaje, najważniejsze w niej było to, że odnosiła się do dwu różnych zjawisk, które mogły się łączyć czy nakładać na siebie, ale nie musiały. Z jednej strony ujawniało się w niej to rozumienie, które zawsze jej towarzyszyło i wydawać się mogło oczywiste, ludowość to odwoływanie się do twórczości będącej wytworem kultury wiejskiej, do folkloru, w przypadku poezji – przede wszystkim do pieśni ludowej. Chodzi tu zatem o zjawisko znaczące w literaturze polskiej co najmniej od przełomu XVIII i XIX wieku, o tak czy inaczej motywowane odwołania do pewnych wzorów, ujęć, motywów. Tak rozumiana ludowość jest przede wszystkim faktem z zakresu poetyki, mogącym wnosić rozmaite wątki i treści, bynajmniej z góry nieokreślone. Ludowość, jeśli funkcjonowała w programie i w praktyce literackiej socrealizmu, w zasadzie nie musiała kwestionować tradycji i zawartych w jej obrębie standardów. Sprawa do tego wszakże się nie ograniczała: ludowość nie była tylko domeną odpowiedniej stylizacji, nawet wtedy, gdy została odseparowana od tego, co ją zwykle charakteryzowało lub przynajmniej mogło charakteryzować (na przykład od wątków religijnych), czy też gdy negowano – na co zwraca uwagę Tomasik – jej oralny charakter. Jako element teorii i praktyki socrealizmu ludowość jest bowiem, w pierwszej kolejności, kategorią ideologiczną. Tak pojmowana, może wiązać się z folklorem, ale nie musi. Jak się zdaje, w tej dziedzinie nie osiągnięto jasności i bezwzględnej jedności poglądów, co tak dla wszelkiej totalitarnej poetyki charakterystyczne, najogólniej można powiedzieć, że socrealistyczna ludowość to patrzenie na świat i jego interpretowanie z pozycji „ludu pracującego miast i wsi". Innymi słowy, ludowość rozumiana i postulowana w ten sposób, czyli funkcjonująca jako kategoria ideologiczna, zakładała podporządkowanie głównym tezom traktowanym jako obowiązujące. Nie dopuszczała do wyłomu w nich, ale wprowadzała pewną możliwość gry między tymi dwoma znaczeniami. Utwory Hertza i Ficowskiego z pierwszej połowy lat 50. są wyrazistym potwierdzeniem tej tezy. Niewątpliwie były one wynikiem świadomych decyzji twórczych, pytanie jednak, czy w ten sposób udało się powstające wówczas utwory uratować przed socrealistycznym skażeniem, nie traci na znaczeniu, pozostaje nadal aktualne.

Kiedy po latach podejmuje się problem owej koncesjonowanej ludowości, nie należy zapominać o ważnym fakcie: odwołania do folkloru były zjawiskiem charakterystycznym dla bodaj wszystkich dziedzin sztuki w pierwszych dekadach XX wieku. Nie tylko nie były one przejawem tradycjonalizmu, ale stano-

wiły komponent tendencji awangardowych. Zapewne nie miało to bezpośredniego wpływu na socrealizm, stanowi jednak interesujący i charakterystyczny dla niego kontekst. Ów zwrot do folkloru może z największą siłą ujawnił się w muzyce, jest znamienny bowiem dla najwybitniejszych nowatorów tego czasu (może poza przedstawicielami Drugiej Szkoły Wiedeńskiej). By się o tym przekonać, wystarczy wskazać twórczość Strawińskiego z okresu baletów rosyjskich, twórczość Bartóka (zresztą profesjonalnego badacza muzyki ludowej), twórczość de Falli itd. O tym, że zjawisko to było ważne również w Polsce, świadczy ostatni okres twórczości Szymanowskiego – z *Harnasiami*, cyklem mazurków oraz dwoma zbiorami *Pieśni kurpiowskich*, a także rozliczne kompozycje jego kontynuatorów i epigonów. Socrealizm w muzyce miał się objawiać nie tylko w pieśniach masowych i w patetycznych kantatach, także w nawiązaniach do folkloru.

Ów związek ludowości z awangardą nie miał w poezji tego zasięgu i tej wagi co w muzyce, wart jest jednak zastanowienia jako jeden z możliwych kontekstów dla socrealizmu i – być może – jako jeden z poprzedników czy precedensów. Jak wiadomo, z największą siłą ujawnił się ów związek w twórczości futurystów, co stanowić może osobliwość, a także godny uwagi paradoks. Jest pewne, że wątki i ujęcia folklorystyczne w obrębie futuryzmu na swój sposób współistniały z fascynacją nowoczesnym światem i uznaniem nowatorstwa za jeden z warunków podstawowych[5]. Jeśli chodzi o futuryzm polski, wymienić trzeba przynajmniej trzy nazwiska: Tytusa Czyżewskiego, Brunona Jasieńskiego i Stanisława Młodożeńca. Każdy z wymienionych poetów podchodził do sztuki ludowej inaczej. Może w sposób najbliższy tradycji Młodożeniec, nawiasem mówiąc jedyny poeta z tej trójki ze wsi się wywodzący i jedyny z chłopską kulturą związany bezpośrednio, mimo że we wczesnej twórczości był radykalnym futurystą. Reprezentatywny pod tym względem jest niewątpliwie cykl zatytułowany *Chłopskie miary*[6]. Podejście Czyżewskiego w jakże reprezentatywnych *Pastorałkach* jest inne, w sposób pośredni wątek ludowy został w nich stematyzowany. Na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło, że podjęcie w wersji folklorystycznej motywów pastorałkowych wynika z tego, że ten niezwykły utwór włącza poeta w obręb literatury religijnej, tak się jednak nie stało. Ten trop jest mylny, poetę interesowała przede wszystkim strona kulturowa, nie jest to opowieść o Bożych narodzinach, jest to prezentacja tego, jak one są postrzegane w rodzimym folklorze. Innego rodzaju komplikacje ujawniają się w *Słowie o Jakubie Szeli* Jasieńskiego. Wydawałoby się, że ten poemat o chłopskim buncie, napisany przez poetę związanego z ruchem komunistycznym, powinien być dla poetów socrealistycznych w ogólności, a szczególnie nawiązujących do folkloru, tradycją najbliższą, bez wątpienia najważniejszą. Tak się jednak nie stało. Zdecydowały o tym różne względy, najważniejszy z nich wszakże nie miał charakteru literackiego, jako ofiara terroru stalinowskiego Jasieński został – by tak powiedzieć – wykreślony z historii, stał się jedną z osób nieistniejących[7]. Przypomniano go w okresie odwilży, wybór utworów poetyckich ukazał się w okresie, w którym socrealistyczny folkloryzm był już zjawiskiem martwym[8]. Nie kontynuowali go ci poeci, którzy w okresie już zamkniętym byli jego reprezentantami.

## 2.

Futuryzm, jak wszystkie nowatorskie tendencje artystyczne, uformowane od ostatnich dekad XIX wieku, począwszy od symbolizmu, został w obrębie estetyki socrealistycznej odrzucony, było zatem oczywiste, że poeci szukający ratunku w folklorze, nie mogli do niego nawiązywać. Obydwaj poeci, których utwory są tu przedmiotem analizy, niewątpliwie niezależnie od siebie, zdecydowali się na rozwiązanie inne i zaktywizowali inne tradycje. W przypadku Pawła Hertza chodzi o odwołania do poety, którego związki z folklorem są oczywiste, w przypadku Jerzego Ficowskiego – o nawiązania do postaci i dzieła wielkiego etnografa, zbieracza pieśni ludowych. Można powiedzieć, że i poeta, i badacz folkloru mieścili się w obrębie tradycji koncesjonowanej, tak jak w pierwszej połowie lat 50. ją oficjalnie pojmowano, nic tu zatem nie naruszało poetyki normatywnej socrealizmu. I Lenartowicz, i Kolberg stali się patronami odwołań do folkloru, nie była to zresztą – jak zobaczymy – jedyna tradycja, do której nawiązywano, za nią kryła się inna, równie istotna, jeśli nawet w tym kontekście nie istotniejsza.

Utwór Hertza jest w jakiejś mierze poematem o poecie, który z nawiązań do folkloru uczynił jeden z wyznaczników swojej poetyki – i pozostawał jej wierny bodaj w najważniejszej części swojej twórczości. Tytuł utworu Hertza jest w jakimś sensie dwuznaczny. Z jednej strony przejmuje formułę, którą Lenartowicza określano[9], wskazuje zatem temat poematu, z drugiej strony zaś sugeruje aktualizację, nowe spojrzenie na twórczość poety, czy też tworzenie współczesnego odpowiednika jego dokonań literackich. Jest to zatem poemat o poecie, rodzaj złożonego mu hołdu, ale także przejęcie elementów jego literackiego świata, jak też uzasadnienie poetyki, czyli w tym konkretnym wypadku ludowej stylizacji[10]. Trochę inaczej rzeczy kształtują się w twórczości poetyckiej Ficowskiego z pierwszej połowy lat 50. Wynikało to w jakiejś mierze również z tego, że bohaterem i patronem jego odwołań do folkloru był nie poeta, ale wielki etnograf zbierający ludowe pieśni, w porównaniu z utworem Hertza pośrednictwo literackie zostało znacznie zredukowane, a stylizacje znajdują się bliżej folklorystycznych oryginałów. Inna różnica też wydaje się istotna. W twórczości Hertza odwołania do folkloru niemal ograniczają się do tego jednego utworu, w twórczości Ficowskiego mamy do czynienia

nie tylko z poematem o Kolbergu i z utworem poświęconym jego pamięci, do pieśni ludowej odwołują się także drobne utwory o różnym charakterze. Stylizacja folklorystyczna jest jedną z głównych właściwości jego wczesnej twórczości.

Mamy tu do czynienia w obu przypadkach z ciekawym zjawiskiem, trzeba wszakże od razu stwierdzić, że w twórczości Ficowskiego ma ono rozleglejszy zasięg i częściej przejawia się w stylizacji pieśni ludowej, Hertz w tej materii jest bardziej powściągliwy. Jak się zdaje, autor poematu *Kolberg* świadomie i obficie nawiązuje do wczesnego przejawu folkloryzmu w poezji polskiej, tego mianowicie, który się ujawnił na przełomie XVIII i XIX wieku, co zaowocowało osobliwą tendencją stylistyczną, a mianowicie inwazją deminutiwów. Zjawisko to zakwestionował recenzent tomu *Po polsku*, w swym w sumie nader przychylnym omówieniu, Jan Józef Lipski:

„W tomie wierszy Ficowskiego zbyt często uderza jakaś postawa infantylna, przejawiająca się przede wszystkim (co nie wyczerpuje zagadnienia) jakimiś ogromnymi zagęszczeniami zdrobnień, spieszczeń leksykalnych, które raz pojawiają się dlatego, że mowa jest o dzieciach, to znów dlatego, że poeta dziedziczy je po konwencji piosenki ludowej, to dlatego, że intymność nastroju aż prosi się o nie. (…) Można się bać, by Ficowski nie stworzył w rezultacie swoistego rokoka, by nie zaczął gaworzyć”[11].

Zaiste ta inwazja deminutiwów skłania do zdziwienia, zwłaszcza że nie ogranicza się do utworów, które są prostym naśladowaniem poetyki pieśni ludowej i przejmują charakterystyczne dla niej motywy, ogarnia znacznie szersze tereny. Albowiem nie rokokowe naśladowania stanowią główną tradycję w zakresie podejmowania wątków i wzorców wywodzących się z rodzimego folkloru – rzeczy mają się inaczej. Tradycję tę możemy przywołać, przytaczając tytuł utworu pochodzącego z początku XVII wieku: *Lament chłopski na pany*. Chłopskie lamenty, narzekające na wyzysk, biedę i ogólnie smutny los, są interesującym i ważnym gatunkiem staropolskiej literatury plebejskiej i nawet jeśli nie stanowią szczególnego osiągnięcia literackiego, są wartościowym dokumentem społecznym[12].

Trudno powiedzieć, w jakiej mierze mniej lub bardziej pośrednie odwołania do chłopskich lamentów wynikały ze świadomie podjętych decyzji, w jakiej zaś stanowiły rezultat swoistej sytuacji, w jakiej w owym czasie obydwu poetom przyszło działać. Jedno jest pewne: pełne narzekań lamenty, mówiące o krzywdzie, niedoli, wyzysku ukazywały świat z chłopskiego punktu widzenia, a przeciwstawienie: chłopi – panowie odgrywało wielką rolę. Odwoływanie się do tego właśnie wzorca gatunkowego zapewniało to, co było wówczas ważne i znajdowało się w obrębie oficjalnej ideologii – klasowe widzenie świata. Wyrażało się to dobitnie w słownictwie. Przeciwstawieniem chłopów są sprawcy ich krzywd. W różny sposób można było ich określać: szlachta, posiadacze, dziedzice, ziemianie, jednakże bodaj bez wyjątku, zgodnie z praktyką folkloru, pojawia się forma „panowie”, często zresztą w archaiczno-gwarowej postaci „pany”:

Światło od wsi błyska,
skrzy śnieg na pastwiskach,
milczy, milczy wieś.
W lesie same pany,
we wsi głód i rany.
Komu śpiewać pieśń?
(Paweł Hertz, *Nowy lirnik mazowiecki)*

Zamykające tę strofę pytanie ma oczywiście charakter retoryczny, odpowiedź jest z góry znana, to ona w jakiejś mierze wypełnia autotematyczne partie poematu. W wierszach Ficowskiego dzieje się podobnie. W nich również przeciwstawienie chłopi – panowie („chłopy – pany”) ma znaczenie podstawowe. I łączy się z przeciwstawieniem innym, równie doniosłym i powtarzającym się, a może nawet jeszcze bardziej zasadniczym. Marnej przeszłości, wypełnionej wyzyskiem i biedą, przeciwstawiona jest świetlana przyszłość:

Przyjdzie swoboda, wielki dom wzniesie.
Słuchaj, Oskarze: piękne podciesie!
Kiedy lud weźmie krainę w ręce,

na jego słowach, śpiewnej ciesielce,
wzrośnie śpiew, gdzie dziś nie sięga…
Doczekasz przecie – żywy w swych księgach!
Zobaczysz: krzywdy z panami uszły.
Została podcień – światła jak bursztyn.
(Jerzy Ficowski, *Oskar Kolberg*, IV)

Mit świetlanej przyszłości jest jednym z konstytutywnych elementów stalinowskiej utopii i – w konsekwencji – jednym z powtarzających się wątków literatury realizującej zasady socrealistycznej poetyki nakazowej. I stanowi jedno ze świadectw przenikania podstawowych kategorii ideologicznych do poezji plasującej się raczej na uboczu, nietraktowanej ani w latach, w których powstawała, ani w czasach, kiedy była już tylko zjawiskiem historycznym, jako dokument twórczości oficjalnej. Odwołania do obowiązującej wersji historii funkcjonowały w rozmaitych kształtach, czasem bezpośrednio jako formuły przejęte z programowych tekstów i przytaczane w niezmienionej postaci, czasem jako przykłady, niekiedy w formie na ogół wyrazistej aluzji. Twierdzenie, że zwłaszcza poezja socrealistyczna była domeną ideologicznych ogólników i pod tym względem górowała nad gatunkami narracyjnymi i dramatycznymi, wydaje się uzasadnione. Tłumaczy się to tym między innymi, że nie musiały one mieć motywacji fabularnych, które jednak stanowiły w tej materii pewne ograniczenie. Przed ogólnikami tymi nie ratowały poetów, działających na poboczach socrealizmu – jak pokazują dwa analizowane w tym szkicu przypadki – nawiązania do folkloru, choć pewne profity zapewniały. Umożliwiały przejmowanie socrealistycznej poetyki w wersji *light*. Mało to czy dużo?

**Przypisy**

1 Jest to praca tytułowa w tomie: Z. Łapiński, *Jak współżyć z socrealizmem, Szkice nie na temat,* Londyn 1988.

2 Biorę pod uwagę następujące tomy: Paweł Hertz, *Nowy lirnik mazowiecki*, Warszawa 1953 (z zamieszczonej na końcu daty dowiadujemy się, że poemat powstał w grudniu roku 1951); Jerzy Ficowski, *Zwierzenia*, Warszawa 1952; *Po polsku*, Warszawa 1955. Data wydania drugiego z tych tomów wymaga komentarza. W Polsce Ludowej publikowanie książki, nawet niezbyt obszernego zbioru wierszy, trwało długo, niekiedy rozciągało się na dwa lata lub nawet na czas dłuższy. Nie ulega wątpliwości, że tom, w którym pojawia się informacja: „druk ukończono w styczniu 1955 r.", zawiera utwory napisane znacznie wcześniej. Wspominam o tym, bo w historii polskiej poezji rok 1955 był rokiem przełomu, nie on jednak jest właściwym kontekstem dla tego zbioru Ficowskiego.

3 Okres stalinowski to czas, w którym niezwykle często posługiwano się metaforami militarnymi. *Na literackim froncie* to tytuł tomu Jerzego Putramenta (Warszawa 1953), zawierającego jego publicystykę na tematy literackie; w jednym z artykułów z uporem prokuratora śledził on i potępiał „przemytnictwo ideowe w krytyce literackiej".

4 Wojciech Tomasik, *Ludowość*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego* pod red. Z. Łapińskiego i W. Tomasika, Kraków 2004, s. 130-135, tam też obszerna literatura przedmiotu.

5 Zob. Grzegorz Gazda, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974, zwłaszcza zaś rozdział III tej monografii *Elementy poetyki immanentnej polskiego futuryzmu.*

6 Zob. Stanisław Młodożeniec, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1958, s. 59-116.

7 Pośrednie przywołanie *Słowa o Jakubie Szeli* można zauważyć bodaj tylko w trzecim fragmencie poematu Ficowskiego *Kolberg*.

8 Bruno Jasieński, *Utwory poetyckie*, Wyboru dokonał i wstępem opatrzył Anatol Stern, Warszawa 1960.

9 Nie jestem zresztą świadom, czy formuła „lirnik mazowiecki" używana była jako określenie Lenartowicza szeroko i czy była powszechnie zrozumiała, jest jednak faktem, że taki tytuł nosi jedna z książek jemu poświęconych. Zob. Henryk Biegeleisen, *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła w świetle nieznanej korespondencji poety*, Kraków 1913. Lenartowicz w pierwszym okresie swej twórczości napisał udany wiersz o charakterze balladowym, zatytułowany *Lirnik*; nosi on podtytuł *Baśń*. W swych treściach symbolicznych jest to romantyczna apologia poezji.

10 Warto przypomnieć, że fragmentami poematu Hertza jako tekstem kantaty posłużył się Zygmunt Mycielski: *Nowy lirnik mazowiecki. Dziewięć pieśni i finał* na sopran, baryton, chór mieszany i orkiestrę. Dzieło to, napisane w roku 1955, jest bodaj ostatnim przejawem żywotności poematu Hertza. Poeta nie przedrukowywał go w wyborach swoich wierszy.

11 J.J. Lipski, *O miarę i skalę dla lirycznych wzruszeń*, [w:] *Słowa i myśli,* tom I *Szkice o poezji*, opracował Łukasz Garbal, Warszawa 2009, s. 253. Pierwodruk recenzji Lipskiego ukazał się w „Życiu Literackim", 1955, nr 22.

12 Zob. przede wszystkim świetne hasło pióra Beaty Śniecikowskiej *Lament* w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* pod redakcją Grzegorza Gazdy, Warszawa 2012 (autorka uwzględnia lamenty chłopskie); hasło Andrzeja Litworni *Lament chłopski,* opublikowane [w:] *Literatura polska, Przewodnik encyklopedyczny* tom I, Warszawa 1984; Julian Krzyżanowski, *Lament chłopski*, [w:] *Słownik folkloru polskiego* pod redakcją autora tego hasła, Warszawa 1965. Dziwne, że artykułu o lamencie zabrakło w monumentalnym *Słowniku literatury staropolskiej* pod redakcją Teresy Michałowskiej, Wrocław 1990.

EWA KLEKOT

# Polska sztuka ludowa: konteksty

Wraz z numerem 4/1990 wydawane przez Instytut Sztuki PAN od 1947 roku czasopismo „Polska Sztuka Ludowa" zmieniło tytuł na „Polska Sztuka Ludowa: Konteksty". Na okładce tego numeru oba człony nowego tytułu, złożonego wersalikami, lecz różnej wielkości (słowo „Konteksty" znacznie większą czcionką niż dotychczasowa nazwa), oddzielone zostały od siebie okładkową ilustracją. Ten schemat kompozycyjny – rozdzielenie dwóch części tytułu obrazem – pismo stosowało jednak krótko i od numeru 3-4/1992 obie części tytułu znalazły się na górze okładki, jedna pod drugą, a ich proporcje zaczęły się radyklanie zmieniać na korzyść słowa „Konteksty", które szybko przytłoczyło coraz mniej widoczny górny wers nazwy. Konteksty stały się symbolicznie ważniejsze od sztuki ludowej. Zmianę – której zbieżność z początkiem polskiej transformacji ustrojowej nie jest przypadkowa – zapowiadał już zarówno wprowadzony od początku 1990 roku podtytuł pisma („tradycja – współczesność, kultura środowisk nieelitarnych, problemy antropologii kultury"), jak i jego – przede wszystkim – zawartość, która od końca lat 70. XX wieku w coraz mniejszym stopniu dotyczyła tytułowej „polskiej sztuki ludowej", a w coraz większym metodologicznych dylematów dyscyplin akademickich do jej badania powołanych oraz pola, które można by dziś nazwać kulturą wizualną.

Już zresztą od połowy lat 60. na łamach „Polskiej Sztuki Ludowej" publikowano materiały dotyczące wiejskiej czy małomiasteczkowej kultury wizualnej, których nie można było uznać za „ludowe", dyskutowano o kiczu i jarmarczności, zastanawiano nad stanem twórczości ludowej i konsekwencjami jej oficjalnego popierania. Lokując się na przecięciu dwóch dyskursów niezwykle ważnych dla nowoczesnego systemu wartości – o sztuce i o ludzie – kwestia kontekstów polskiej sztuki ludowej, a wraz nią „Polska Sztuka Ludowa", a potem „Polska Sztuka Ludowa: Konteksty" plasowały się w niezwykle ważnym i skomplikowanym miejscu dyskursu polskiej inteligencji. Miejscu, w którym istotne dylematy polityczne i moralne przybierały postać dyskusji o sztuce, jej stylu, sposobach tworzenia i odbioru. Sztuka ludowa to bowiem konstrukcja obejmująca nie tylko samo pojęcie, lecz także obiekty oraz praktyki twórcze; wytwarzana więc w obszarze dyskursu, który współtworzyli ludoznawcy i etnografowie, historycy sztuki i jej krytycy, a także projektanci i artyści – w takim samym stopniu ci z akademickim wykształceniem, jak ci bez takiego wykształcenia, zwani „twórcami ludowymi".

Sztuka ludowa została wytworzona w obrębie dyskursu inteligenckiego, a „ludowość" wsi i wiejskich wytworów to bardzo złożona i na wielu poziomach politycznie nacechowana konstrukcja, pełniąca funkcję reprezentacji tego, co wiejskie na użytek publiczności miejskiej i nowoczesnej. „Ludowość" to także zespół społecznie konstruowanych wartości, których afirmacja lub kontestacja bardzo często miała i nadal ma charakter deklaracji światopoglądowej. „Nie lud bowiem nazywał swą twórczość «ludową», lecz ludzie z miasta «odkrywający» jej znaczenie" napisał Aleksander Jackowski, pierwszy i wieloletni redaktor naczelny „Polskiej Sztuki Ludowej" [Jackowski 2007: 12]. Po przeszło czterdziestu latach zajmowania się tematyką ludowej twórczości przyznawał, że „historia «sztuki ludowej», gdyby ją chcieć napisać, musiałaby być w znacznym stopniu historią poznania i rozumienia zjawisk dostrzeganych w kulturach chłopskich [przez inteligencję], historią złudzeń i mitów" [Jackowski 1991: 188]. Złudzeń i mitów mających swe źródło w ideologii ludoznawczej, ale też zakorzenionych w innych metanarracjach nowoczesności, przede wszystkim zaś w metanarracji o autentyczności i jej związku z pierwotnością, z naturą jako opozycją do kultury, z dzikusem, który jest figurą dzieciństwa ludzkości.

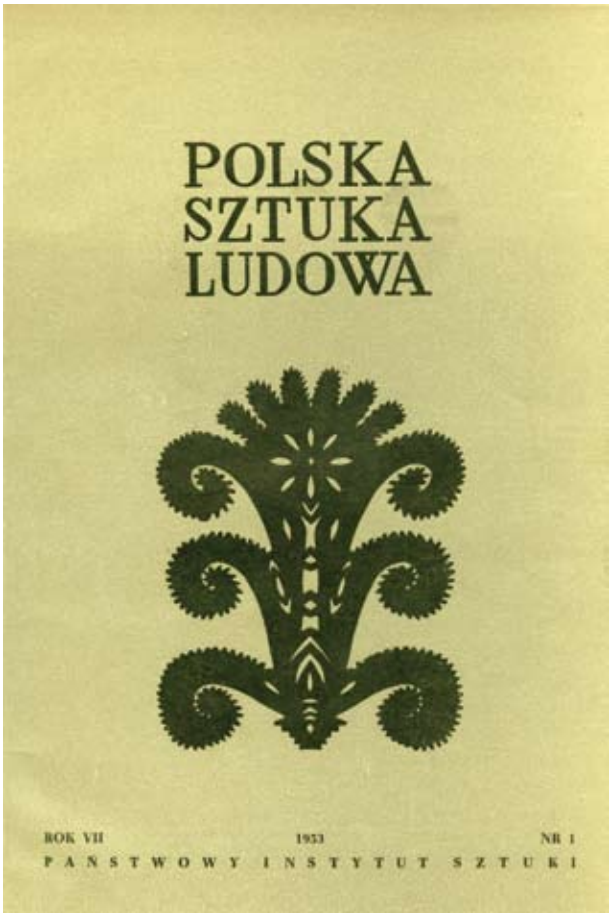
## *Twórcy sztuki ludowej*

Sztuka ludowa powstała na skutek selekcji dostępnych na wsi rzeczy z perspektywy ich wartości określanych przez kolekcjonera, artystę, czy badacza. Mechanizmy tej selekcji pozostawały dla uprawiających ją inteligentów przezroczyste, stanowiąc element ich kulturowego wyposażenia. Obszarami dyskursu, w których kształtowały się reprezentacje wsi jako „ludowej", a następnie wiejskiej sztuki jako estetycznie atrakcyjnej, były oczywiście przede wszystkim pola nauk takich jak ludoznawstwo, etnografia i folklorystyka. Dyskurs nauk o sztuce dołączył do nich dopiero w pierwszej połowie XX wieku, kiedy zbuntowane przeciwko akademizmowi oko epoki pozwoliło inteligentom dostrzec atrakcyjność drzeworytów, obrazów czy rzeźb stanowiących główny składnik ikonosfery mieszkańców wsi. Jeszcze na początku XX wieku zainteresowanie artystyczną twórczością ludu ograniczało się do sfer słownej, muzycznej i zdobniczej, a Zygmunt Gloger w *Encyklopedii Staropolskiej* pisał w haśle „Frasobliwy", że „były to zwykle rzeźby z drzewa bez wartości artystycznej".

Zatem fascynacja ludem (jako „twórcą") znacznie wyprzedziła zainteresowanie wiejską plastyką i przez niemal stulecie koncentrowała na sferze twórczości słowno-muzycznej. Niemniej od początku tej fascynacji twórczość chłopskich mieszkańców wsi uwikłana była w procedury dyskursu ludoznawczego oraz ideologię ludoznawczą i konstruowana z całym dobrodziejstwem allochronii [por. Fabian 2003] oraz Herderowskiej koncepcji sztuki ludowej jako narodowej. Allochronia, czyli wytworzona w tekście etnograficznym obcość czasowa badacza i jego przedmiotu badań, pozbawiając ludowych twórców historyczności, nierozerwalnie związanej z kondycją artysty nowoczesnego, lokowała ich w archaicznym świecie bez historii. Wyposażyła ich tym samym w naturalną „iskrę bożą", dziecięcą świeżość nieuczoności oraz przypisała im bliski związek z naturą.

Przez cały wiek XIX lud pozostawał w sferze plastycznej niemal wyłącznie wytwórcą dekorowanych sprzętów, ubrań i mieszkań. Było tak z jednej strony dlatego, że sztuka przedstawiająca, która na wsiach występowała, tworzona i użytkowana przez lud, była nie do przyjęcia dla inteligenckiego smaku i budziła zainteresowanie jedynie jako starożytność i zabytek polskiej historii. Z drugiej zaś, obiekty dekoracyjne i użytkowe mogły potencjalnie liczyć na ewentualny zbyt w mieście, stając się produktem „przemysłu ludowego", którego popieranie miało poprawić ekonomiczną sytuację wsi [szerzej na ten temat: Korduba 2013]. Żeby jednak taki program mógł się zakończyć sukcesem, należało z jednej strony przygotować gust miejskiego odbiorcy na pozytywną recepcję wartości, których wiejska wytwórczość miała być nosicielką (naturalność surowca, rękodzielniczy charakter, rodzimość), a z drugiej dopasować asortyment wytwarzanych na wsi wyrobów i ich estetykę do miejskich gustów (co najczęściej ujmowano jako „poprawę jakości wyrobów" bądź „zachowanie tradycyjnych wzorów"). W toku tych działań kształtowały się znaczenia twórczości ludowej, od początku uwikłane w fundamentalny dla nowoczesnej struktury systemu wartości spór o autentyczność i dyskusję o jej wyznacznikach.

Odmienność postawy twórczej ludu od praktyk opisujących je polskich twórców nowoczesnego dyskursu o sztuce konstruowana była przez cały XIX wiek wedle Mickiewiczowskiej opozycji między „czuciem i wiarą" ludu, a „szkiełkiem i okiem mędrca", która zyskała siłę toposu. Jednak dla refleksji przełomu wieków, a także pierwszej połowy wieku XX – czyli okresu, gdy z jednej strony kształtuje się wizja ludowego twórcy–plastyka, a z drugiej fundamenty relacji między „sztuką ludową" a „sztuką stosowaną" – kluczowe i toposotwórcze znaczenie miał *Promethidion* Norwida, wydany po raz pierwszy w 1851 roku, lecz spopularyzowany szerzej dopiero dzięki młodopolskiej fascynacji twórczością „czwartego wieszcza". Idee Norwida okazały się bardzo




istotne dla procesu polonizowania idei ruchu Arts & Crafts ze względu na znaczenie, jakie autor *Promethidiona* przypisywał pracy ręcznej dla odnowy sztuki oraz na fakt, że nosicielem takiej właśnie postawy twórczej jest „prosty lud", który „nuci z dłońmi ziemią brązowemi" [por. Szczerski 2006: 201-206]. W ten sposób w romantycznym toposie sztuki jako obszaru pozwalającego na przekroczenie alienacji od świata, będącej konsekwencją „martwych prawd" racjonalizmu i poznania opartego na intelekcie, „czucie i wiara" zostały zastąpione przez „pracę ręczną". Ten niezwykle znaczący zwrot, dzięki któremu „prawdy ducha" romantycznej eschatologii sztuki zastępuje „prawda materii", oczywiście łączy się z szerszymi przewartościowaniami w modernistycznej teorii sztuki, co wskazuje na znaczenie, jakie dla „miejskiego gadania na temat chłopów" miał nowoczesny dyskurs o sztuce.

Norwid w *Promethidionie* poświęca dużo miejsca opisowi twórczej postawy ludu i jego artystycznych praktyk, porównując je z „praktykami uczonymi". W *Epilogu* pisze: „Różnica pomiędzy *słowem ludu* a *słowem pisanym i uczonym* jest ta, że *lud myśli postaciami*. A umiejętnik *postacie do myśli swych dorabia*" [w. 733 i 734, podkreśl. oryg.]. Sformułowanie to konstruuje różnicę między twórcą ludowym a wykształconym w oparciu o relację „myśli" do „postaci". U ludu relacja ta ma charakter organicznej całości („lud myśli postaciami"), podczas gdy u „umiejętnika"

jest wtórna i sztuczna. Rozczarowanie współczesną mu praktyką artystyczną warstw wykształconych każe Norwidowi szukać praktyk społecznie egzotycznych, które byłyby lepsze od jego własnych, a lepsze przede wszystkim dlatego, że nie zrywałyby ciągłości między myślą a postacią, czyli nie uznawały wyższości bezcielesnego umysłu nad materią. Praktyki ludu polegające na „myśleniu materią" pozwalają bowiem nie uznać dzieła za materializację uprzedniej wobec niego, bezcielesnej myśli. Norwidowski lud jest więc skutkiem niezgody na alienację myśli od materii i dzieła od tego, czyjej pracy jest ono owocem: „Lud *ręczną pracą* zdobywa wiedzę i dlatego nie potrzebuję już tłumaczyć, czemu on *myśli postaciami*. Jużcić on tylko ciągle *postaciuje*, pracą plastyczną myśląc. Wykazałem więc, jaka jest różnica *myślenia ludowego* i przyczyna różnicy" [w. 738, podkreśl. oryg.].

Sformułowanie Norwida, że „lud myśli postaciami" znalazło też odzwierciedlenie w koncepcjach „ideoplastyczności" twórczości artystycznej ludu [Szuman 1925: 284], czy też jej „pojęciowości", które osadzały sztukę ludową w dyskusjach o konwencjonalności naturalizmu. Jak twierdził autor referatu programowego na Zjazd Artystów Plastyków w Warszawie[1], naturalizm przedstawień pozostaje z jednej strony w sprzeczności z naturalnymi skłonnościami człowieka, a z drugiej jest przejawem kosmopolityzmu wyższych warstw społecznych, który wynika z zerwania tradycji i sprawia, że sztuka zatraca charakter narodowy. Natomiast brak naturalizmu przedstawień tworzących wiejską ikonosferę miał być skutkiem odmiennego niż nowoczesny sposobu widzenia rzeczywistości. Wyrazicielem tego poglądu, sięgającego genezą koncepcji Wölfflina, był Ksawery Piwocki, który w polemice z Tadeuszem Dobrowolskim sugerującym, że ludowy artysta chciałby tworzyć naturalistycznie, ale nie umie, wskazywał na brak realizmu jako wynik konwencji przedstawieniowej będącej pochodną tego, że „lud widzi inaczej". W tej samej polemice Piwocki odwoływał się też do teorii wielości rzeczywistości Chwistka, osadzając wartości sztuki ludowej w dyskursie awangardy [Piwocki 1936: 94-95]. W relatywizacji wypracowanych przez europejski renesans zasad obrazowania miały też swój niemały udział badania nad sztuką „innych": dzieci, pacjentów sanatoriów psychiatrycznych, „prymitywów", itd. „Między stylem pierwotnym dziecka a stylem sztuki ludowej nie ma zasadniczej różnicy" – pisał Stefan Szuman [1925: 284], autor książki o ludowych kilimach, a w przyszłości obszernego opracowania o psychologii twórczości dzieci. W tym kontekście wyjątkowo silnie wybrzmiewał znów aintelektualizm sztuki ludowej, która miała wyrastać „spontanicznie z najgłębszych złoży duchowych, niemal bez udziału intelektu i refleksji" [Piwocki 1934: 10]. Ten aintelektualizm twórczości ludu oddawano bardzo często za pomocą metafor przyrodniczych, podkreślając w ten sposób jego allochroniczną przynależność do czasu natury. „Lud tka barwną przędzą tak, jak ptak buduje gniazdo. Nie myśli, aby czynić, ale myśli, bo tworzy czyniąc" [Szuman 1925: 282]. Równocześnie trzeba pamiętać o obecnej w modernistycznym dyskursie o sztuce łączności między logiką sztuki a logiką natury ufundowanej na freudowskiej koncepcji wyparcia i kultury jako źródła cierpień. Zgodnie z nią natura jest pożądanym stanem wolności od kultury właśnie i jej ograniczeń. Ponadto w dyskursie nowoczesnej nauki natura konstruowana była jako podlegająca stałym, nierelatywnym prawom, podczas gdy kultura – odzwierciedlająca zróżnicowanie ludzkich społeczeństw i form życia – konstruowana była jako relatywna; stąd łączenie logiki sztuki z logiką natury było dążeniem do wyłączenia prawdy artystycznej z relatywności prawd kulturowych.

Twórca ludowy jako „inny" artysty nowoczesnego podzielał też cechy pozostałych „obcych": „prymitywów", szaleńców, dzieci – słowem tych wszystkich, u których nie doszło do sztucznego oddzielenia myśli od materii i stłumienia pierwotnych popędów, dzięki którym sztuka stanowi jedność z życiem. Z tego właśnie względu proces twórczy u artysty „uczonego" i „ludowego" miał zupełnie inny przebieg i charakter: „Artysta nie «bawi się», gdy tworzy; przeciwnie, jego psychikę znamionuje w tych chwilach powaga i wzniosłość. Lud bawi i raduje się tworząc i nie umie tworzyć inaczej" [Szuman 1925: 288]. Na podobnych przekonaniach opierały się działania edukacyjno-artystyczne Antoniego Buszka. „Buszek lubił słodycze, miał tam dla siebie i swego stadka kawał placka i cukierki. Dziewczęta, początkowo nadąsane, powoli zainteresowały się dziwną i nieznaną im dotychczas pracą [...] zaczęło im się podobać, coś na pół zabawy, na pół pracy, zainteresowanie wzrosło, zaczęły porównywać swoje wyczyny. Buszek opanowywał sytuację ganiąc i chwaląc, gdy coś się którejś udało. Przypomniały im się dziecięce czasy, rysowanie i malowanie w szkole, zaczęły rysować ptaki i rośliny, zwierzęta, esy-floresy" [Jastrzębowski 1952: 18].

Zgubność kontaktu ludowego twórcy z nowoczesnością była w związku z tym oczywista. „To dopiero my wprowadziliśmy w lud ten pośpiech wytwórczości, w którym zapomniał on o śpiewie przy pracy" – pisał Szuman [1925: 287], a Helena Schrammówna, działaczka wileńskiego Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego, stwierdzała, że „jedynie racjonalnym stosunkiem do sztuki ludowej byłoby niewtrącanie się zupełnie do jej ośrodków i pozostawienie ich w spokoju własnemu losowi" [Schrammówna 1939a: 96]. Przed ludem bowiem stała – jej zdaniem – ta sama droga, którą przebyć musieli twórcy „sztuki warstw oświeconych", lecz tym razem można by podjąć próbę uniknięcia raz popełnionych błędów, jako że „mamy już pewne dane, aby w tym przełomowym okresie służyć ludowi za przewodnika" [Schrammówna 1939a: 97]. Klasowy wydźwięk właściwego nowoczesnej teodycei,

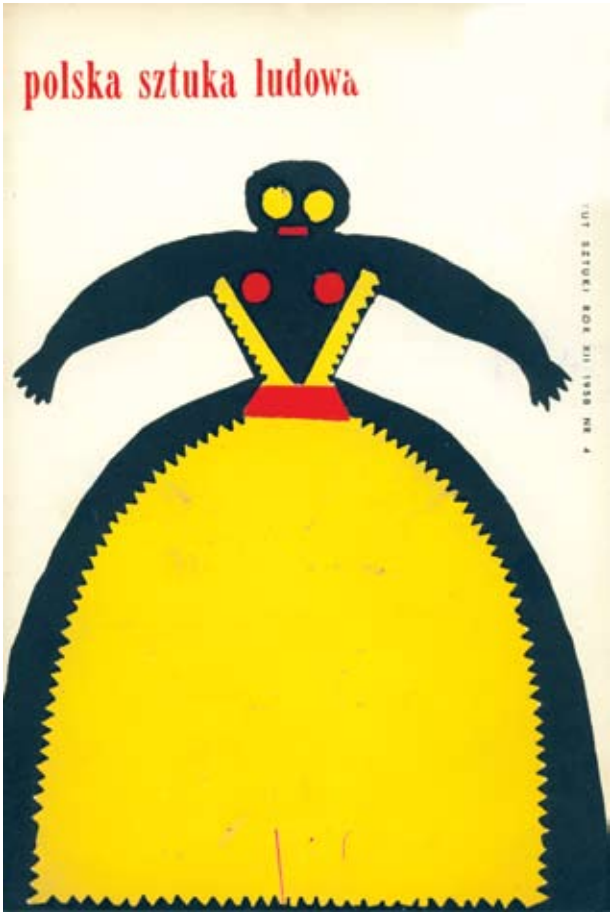
ewolucjonistycznego rozumienia ludu jako „młodszego brata" Schrammówna łagodzi następującą uwagą: „Mówiąc o przewodnictwie nie mam oczywiście na myśli jakiejkolwiek warstwy społecznej czy kulturalnej, a biorę pod uwagę jednostki, czy grupy ludzi, którzy specjalnie ten problem studiują i dążą do jego rozwiązania" [Schrammówna 1939a: 97]; wśród jednostek tych nie ma jednak przedstawicieli samego ludu, a autorce chodzi o tych członków warstw wykształconych, którzy zdają sobie sprawę z niebezpieczeństw dla twórczości ludowej kryjących się w działalności określanej nazwą popierania przemysłu ludowego, która niszczy to, co „prawdziwie ludowe".

Różnica między twórcą ludowym a artystą „uczonym" konstruowana była też jako opozycja między indywidualizmem inteligenta a zbiorowym charakterem sztuki ludowej. Inteligenci, dla których źródłem wiedzy o sztuce ludowej były budzące zachwyt przedmioty z własnych i cudzych kolekcji, zwykle podzielali romantyczną, Herderowską wizję ludu jako twórcy zbiorowego: „Twórczość ludowa jest twórczością zbiorową. Jeden człowiek podaje drugiemu wzór, przekazywany już od setek lat z pokolenia w pokolenie. Lud tworzy w ramach ściśle ograniczonych, tj. w ramach tradycyjnego wzoru. Jest konserwatystą [...] Sztuka ludu natomiast rozwija się mimo wpływy obce i różnorodne, względnie prosto i prostolinijnie. [...] lud rozwija i urabia to, co pochwycił, stale i nieustannie. Przetwarza on co prawda bardzo powoli, nieskończenie wolniej niż genjalna jednostka. Praca jego jest prawie że podobna do pracy natury [...] Lud jest jak ziemia, z której wszystko wykwita i do której wszystko wraca. Jest elementem stałym i wiecznym" [Szuman 1925: 284-286]. Natomiast etnografowie prowadzący badania na wsi, w realnie istniejących społecznościach, mniej byli skłonni do romantycznych mitologizacji; i oni jednak pisali o twórczości ludowej „jako w gruncie rzeczy bezimiennym «zbiorowym» wysiłku, [w którym] osobowość artysty wiejskiego ulega szczególnie silnym, zarówno estetycznym, jak i pozaestetycznym czynnikom, działającym w danym skupisku ludzkim. A chociaż niewątpliwie czasem zaznacza się indywidualność jednostki, to przecież pozbawiona świadomości swego zadania nie wywiera większego wpływu na całokształt artystycznych wysiłków, w których zresztą zasadniczym elementem jest odwieczny układ form tradycyjnych. Życie duchowe artysty wiejskiego jest nie do pomyślenia poza kulturą środowiska; cała jego osobowość przepojona jest miejscową tradycją; czuje on i widzi niejako oczyma zbiorowości; jest też wyrazicielem jej potrzeb" [Gładysz 1938: VIII].

## *Selekcjonerzy ludowości*

Jak słusznie zauważył Jackowski, „historia pojęcia «kultura ludowa» to przede wszystkim historia tych, którzy patrzyli i nazywali" [Jackowski 1991: 186], a nie historia tego, co nazywane. Wartości, które stały za selekcją „ludowości" z tego, co wiejskie, to wartości inteligencji, która dokonywała tej selekcji, a niekoniecznie wartości społeczności wiejskich, które selekcja ta miała reprezentować. W *Antropologii kultury wsi polskiej XIX wieku* Ludwik Stomma sporządził statystykę zawartości siedmiu tomów *Dzieł* Oskara Kolberga poświęconych Mazowszu, analizując ją w oparciu o kategorie tematyczne. Wniosek był następujący: „wesołym zajęciom, związanym przede wszystkim z czasem wolnym (poz. 6, 7, 8, 11, 12 [obrzędy doroczne, obrzędy rodzinne, pieśni i tańce, legendy, gry i zabawy]) poświęcone jest 84% Kolbergowego obrazu wsi" [Stomma 1986: 236]. Książka Stommy była i nadal pozostała ważnym głosem w krytycznej dyskusji nad „ludowością", „kulturą ludową" oraz ich związkiem z wsią i chłopskością, która cały czas toczy się w polskiej humanistyce, to słabnąc, to przybierając na sile. Sugestywność i siłę oddziaływania wizji wsi autorstwa Kolberga, która zresztą wpisywała się w o wiele starsze od niej toposy „wsi spokojnej, wsi wesołej" istniejące w polskiej kulturze i literaturze, można porównać z mitotwórczą siłą *Pana Tadeusza*. Różnica polega jednak na tym, że Mickiewicz tworzył swój klasowy mit jako epos literacki; Kolberg zaś w założeniu dokumentował rzeczywistość, wytwarzając przy tym przedmiot badań naukowych dyscypliny zwanej ludoznawstwem. Dokumentacja i badania naukowe to zworniki jednej z dwóch nowoczesnych metanarracji: tej, która dotyczy prawdy. Jej zakwestionowanie opierało się między innymi na wskazaniu konwencjonalnego charakteru reprezentacji naukowych i wskazaniu mechanizmów selekcyjnych, zastosowane przy ich konstruowaniu. Mechanizmy działające w ludoznawstwie folklorysta Piotr Kowalski określił jako „manipulację obrazami", dzięki której do potocznej wyobraźni trafiły „niezwykle trwałe obrazy rzeczy ludowych" [Kowalski 2004: 153]. Ideologia ludoznawcza legitymizuje program, który ma – z perspektywy jego twórców – przyczynić się do włączenia zamienionych w lud chłopów w projekt narodowy oraz ich dowartościowania: upodmiotowienie i emancypacja chłopa dokonuje się poprzez wskazanie na duchowy i twórczy potencjał ludu, którego wyrazem jest folklor – i tylko on. Chłop pozbawiony folklorystycznej archaiczności i malowniczości staje się znów przerażająco obcy – jak szczekający po wiejskich rowach chłopi w *Ferdydurke*.

Ideologia ludoznawcza to koncept, który pojawia się w dyskursie polskiej humanistyki i nauk społecznych w toku refleksji nad mechanizmami konstruowania przedmiotu badań ludoznawczych w XIX wieku w obrębie dyskursu szlachecko-inteligenckiego. Ludowość wytworzona jako reprezentacja wsi przez zafascynowanych odmiennością chłopa inteligentów, a dodatkowo jeszcze mityzowana przez naukę, która miała ją opisywać, stawała się często wygodnym materiałem do wygrywania rozmaitych aktualnych potrzeb poli-




tycznych [Kowalski 1992: 23-26]. Przede wszystkim chodzi o zdecydowanie kluczową, instrumentalną rolę ludowości w konstrukcji polskiej ideologii narodowej w XIX wieku, kiedy priorytetem było zneutralizowanie fundamentalnego konfliktu społecznego między szlachtą i chłopami. Przemiana „gminu", „chłopów", „pospólstwa" w „polski lud" miała dokonać „cudu", który wieszczył Krasiński w *Psalmie miłości*. Ideologia ludoznawcza kształtowała się równocześnie z nowoczesną świadomością narodową i miała niemały udział w tworzeniu tradycji, które stanowiły i stanowią podbudowę nowoczesnego państwa narodowego. Lud skonstruowany przez ludoznawców jako egzotyczny i pozbawiony historii był również niezwykle ważny z perspektywy kwestii jedności narodu, kluczowej dla trwałości państwa. Dziewiętnastowieczny i wczesnodwudziestowieczny dyskurs narodowy musiał w wypadku Polski rozwiązać narastający od kilku wieków problem konfliktu między szlachtą a chłopami, stanowiący jedną z konsekwencji feudalnych stosunków panujących na wsi. Nie była to kwestia prosta, bo z jednej strony sarmatyzm konstruował różnicę społeczną między panem i chamem jako różnicę etniczną (szlachta miała wszak wywodzić się z innego etnicznie żywiołu niż prości chłopi), a z drugiej poczucie chłopskiej krzywdy było silniejsze od ewentualnej etnicznej lojalności i polscy chłopi gotowi byli „piłą rżnąć" polskich panów. Poza tym na terenach stanowiących Kresy Wschodnie Rzeczpospolitej Obojga Narodów, również w czasach ludoznawców i etnografów lud wiejski był innego pochodzenia etnicznego niż klasa panów, z której się ci ludoznawcy wywodzili [Węglarz 1994: 89].

Perspektywa ideologii ludoznawczej pozwalała ująć trudne kwestie społeczne w sposób, który oznaczał sprowadzenie różnic do poziomu estetyki, dostarczając inteligencko-szlacheckiej ideologii narodowej niezbędnej podbudowy w postaci żyjącej poza czasem „wsi spokojnej", wsi „bliskiego naturze" ludu, oddalonego od historii i jej konfliktów, przede wszystkim zaś podstawowego konfliktu między panem i chłopem. Lud ludoznawców był też wykorzystywany do konstruowania „rodzimości" przeciwstawianej „kosmopolityzmowi" organizującego się ruchu robotniczego i ugrupowań socjalistycznych, a „indywidualizmowi i anarchii" tych ostatnich przeciwstawiano „spokojną twórczość kultury ludowej". „Wypowiadamy walkę doktrynerom apostołów kosmopolitycznego socjalizmu – pisał w 1886 roku w warszawskim tygodniku „Głos" Jan Ludwik Popławski – którzy nie pamiętają o tym, że lud nasz posiada własne pojmowanie szczęścia, niedające się ułożyć w oderwane lub wzięte z obcego gruntu formułki, słowem kulturę własną, której czynniki składowe mogą być uważane jako niższe formy odpowiednich kategorii kultury naszej" [za: Wojciechowski 1953: 43]. W ten sposób lud mógł wnieść swe „niższe formy kultury", czyli folklor, do „kultury naszej", czyli konstruowanej przez inteligentów wspólnej „kultury narodowej". Sprowadzenie różnic społecznych do poziomu estetyki i „zajęć czasu wolnego", czyli przyjęcie folkloru i sztuki ludowej za prawdziwą i właściwą reprezentację wsi, umożliwiało sprawne zarządzanie tymi różnicami. Niezbędne było jednak przekonanie samych mieszkańców wsi do takiej reprezentacji ich własnego świata: sami chłopi musieli uwierzyć, że najbardziej wartościowymi elementami chłopskiej rzeczywistości są folklor i sztuka ludowa. Sukces tej reprezentacji wsi wśród jej chłopskich mieszkańców wynika z intensywnego forsowania jej zarówno przez włościańskie szkolnictwo, jak i przez większość odłamów ruchu ludowego, od przełomu wieków, przez czasy II Rzeczypospolitej [szerszej na ten temat por. Drozd-Piasecka 1983], po PRL i współczesność. Zalecano na przykład dbałość o ludowy wystrój wnętrz szkół rolniczych, „co praktycznie sprowadzało się do ich wyposażania w «stylowe zakopiańskie meble», zdobienia ścian wycinankami oraz przebierania słuchaczek w ludowe wełniaki" [Drozd-Piasecka 1983: 57] – w ten sposób chłop uczył się od pełnego skądinąd dobrych chęci inteligenta, co na wsi jest „kulturą", a co nią nie jest, oraz w jaki sposób może wykorzystać tę „kulturę ludową" do własnej emancypacji. Folkloryzacja kultury wsi oraz samofolkloryzacja jej mieszkańców [por. Klekot 2014] to zjawiska, które na przestrzeni XX wieku są stale obecną i niezmiernie

ważną składową polskiej polityki narodowej, społecznej, kulturalnej i gospodarczej, niezależnie od układu władzy, a nawet systemu rządów.

## *„Polska Sztuka Ludowa"*

W pierwszym numerze czasopisma „Polska Sztuka Ludowa" z 1947 roku Ksawery Piwocki wskazywał, że sztuka ludowa to nie wszystkie dzieła stworzone przez „jednostki należące do warstwy chłopskiej", lecz tylko te, które są wartościowe. Dla kogo? I co miałoby być podstawą pozytywnej selekcji jakiegoś powstałego na wsi dzieła jako ludowego? Na pierwsze pytanie nie dostajemy bezpośredniej odpowiedzi: wartość i jej nosiciel zostały założone *implicite*. Natomiast jeśli chodzi o mechanizmy selekcyjne, to zdaniem Piwockiego istotne znaczenie ma ustny sposób przekazywania umiejętności oraz stałość motywów i cech formalnych. Muszą one jednak łączyć się ze spełnieniem nadrzędnego wymogu, jakim jest „charakterystyczna postawa twórcza", bo „tylko na odpowiedniej bazie psychologicznej rodzą się kwiaty twórczości ludowej. […] Wraz ze zmianą postawy twórczej artystów ludowych ginie ich sztuka, a twórczość ich dalsza wpływa do wielkiego jeziora sztuki wspólnej dla całego narodu" [Piwocki 1947: 9]. W ten sposób w pierwszym numerze poświęconego sztuce ludowej czasopisma pojawiła się diagnoza o jej historycznym ograniczeniu i upadku pod wpływem modernizacji, który właśnie się dokonuje.

„Polska Sztuka Ludowa" od początku swego istnienia relacjonowała na bieżąco zarówno konferencje poświęcone teorii sztuki ludowej, jak i publikowała będące ich wynikiem artykuły, odzwierciedlając stan dyskusji w coraz bardziej zideologizowanym klimacie intelektualnym pierwszej połowy lat 50. Kilka lat po pierwszym artykule, mierząc się z wymaganiami nowej sytuacji politycznej i intelektualnej, Piwocki [1951] kładł jeszcze większy nacisk na historyczność sztuki ludowej i odżegnywał od jej „rzekomej ahistoryczności", która skłaniała badaczy do uznawania za ludowe tylko tego, co „trwałe, prymitywne i reliktowe". Zwracał też uwagę na związki sztuki ludowej z tak zwanym rodzimym nurtem sztuki polskiej, co pozwalało mu na uznanie historycznie interpretowanej polskiej sztuki ludowej za sztukę narodową. Podobne założenie, osadzone dodatkowo w koncepcji późnośredniowiecznej „wspólnoty odbioru" przyświecało jego wydanej w 1953 roku książce *O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej*.

Koniec lat 50. i początek 60. to w „Polskiej Sztuce Ludowej" nacisk na etnograficzną dokumentację zjawisk artystycznych, których trwałość w obliczu modernizacji stoi pod znakiem zapytania. Na łamach czasopisma ukazywały się też artykuły oparte na badaniach ikonograficznych i warsztatowych, interpretujące i opracowujące zjawiska z zakresu tak zwanej dawnej sztuki ludowej, czyli oparte na analizie zabytków zebranych w kolekcjach muzealnych oraz źródeł osiemnasto-, dziewiętnasto- i wczesnodwudziestowiecznych. Oba te nurty publikacji utrwaliły znaczącą obecność sztuki o tematyce religijnej i samych praktyk religijnych w kanonie badań polskiej sztuki ludowej, co wyróżnia polski dyskurs o sztuce ludowej na tle badań nad tą sztuką w innych ludowych demokracjach. Wynikało to z zainteresowania polskich historyków sztuki twórczością ludową, związanego z jednej strony z jej ważną pozycją w dyskursie inteligenckim (o czym była mowa), a z drugiej z silnej (z wyjątkiem czasów stalinizmu) obecności niemieckiej i austriackiej tradycji metodologicznej w polskich badaniach nad sztuką. Istotne było też, jak można się domyślać, osadzenie czasopisma w Instytucie Sztuki PAN, a nie na przykład w Instytucie Historii Kultury Materialnej. Równocześnie czasopismo cały czas prowadziło kronikę działań popierających sformalizowaną twórczość ludową, relacjonując konkursy, festiwale twórczości ludowej i wystawy. Druga połowa lat 60. i pierwsza 70. to czas, w którym pojawiają się artykuły i dyskusje o kiczu i jarmarczności, a także próby nowej definicji sztuki ludowej w sytuacji, gdy jest nią już w większości sfolkloryzowana twórczość robiona na zamówienie miasta. Czasopismo publikuje też materiały poświęcone twórczości „Innych", niekoniecznie wywodzących się ze wsi: takie skontekstualizowanie ich twórczości (oraz wystawa w Zachęcie w 1965 roku) wpisywało się w dyskurs o twórcy ludowym jako „Innym" artysty no-

woczesnego, utrwalając go w powszechnej świadomości i aktualizując.

Pod koniec lat 70. „Polska Sztuka Ludowa" zaczęła publikować teksty metodologiczne składające się na pierwszą falę krytyki folkloryzmu w polskiej etnologii, której przedstawicielami byli Zbigniew Benedyktowicz, Czesław Robotycki, Ludwik Stomma, Ryszard Tomicki i Jerzy S. Wasilewski. Czasopismo udostępniało swe łamy zarówno przedstawicielom tej fali, jak i ich studentom, którzy zapuszczali się w nowe obszary i formułowali nowe propozycje podejść metodologicznych, zmierzające do odfolkloryzowania swego przedmiotu badań [Tokarska-Bakir 1990, 1992]. W „Polskiej Sztuce Ludowej" publikował też „badacz osobny" polskiej etnografii, jak Lech Mróz pięknie nazwał Jacka Olędzkiego, a także Antoni Kroh, nieposkromiony w zderzaniu oczywistych prawd folkloryzmu z wiejską rzeczywistością PRL-u. Druga fala krytyki folkloryzmu, której przedstawiciele – Ewa Korulska, Piotr Kowalski, Zbigniew Libera, Stanisław Węglarz i niezmordowany Czesław Robotycki – skupili się na procesie konstruowania ludoznawczych reprezentacji i ich krytyce, zbiegła się z metamorfozą czasopisma z „Polskiej Sztuki Ludowej" w „Konteksty" i jego postmodernistyczną eklektyzacją metodologiczno-tematyczną, określaną też mianem interdyscyplinarności.

Los nazwy czasopisma i jej formy graficznej mogą sugerować, że polska sztuka ludowa przestała być zjawiskiem, którego wytwarzanie jest z perspektywy inteligenckiego dyskursu tak bardzo znaczące, jak było w wieku XX. Czy jednak przestało być znaczące z perspektywy współczesnej Polski? Podstawowym kontekstem polskiej sztuki ludowej była i jest polska modernizacja. I w ten sposób czasopismo „Polska Sztuka Ludowa" kontekstualizowało ją przez wiele dziesięcioleci, w sposób zarówno afirmatywny, jak i krytyczny. Jedną z konsekwencji polskich transformacji społeczno-ustrojowych było nie tylko przeformułowanie podziałów społecznych, ale też ożywienie tożsamościowych aspektów dyskursu o ludowości, zarówno w jego emancypacyjnym, jak i wykluczającym potencjale. Może warto, by czasopismo „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty" poświęciło jakiś numer tym najbardziej współczesnym kontekstom polskiej sztuki ludowej?

**Bibliografia**


Drozd-Piasecka Mirosława 1983. *Społeczne funkcje sztuki ludowej. Sztuka ludowa w życiu społeczeństwa II Rzeczypospolitej*, „Etnografia Polska", t. XXVII, z.1, s.51-109.

Fabian, Johannes 2003. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Nowy Jork: Columbia University Press.

Gładysz Mieczysław 1938. *Zdobnictwo metalowe na Śląsku*, Kraków: Nakładem Polskiej Akademii Nauk.

Jackowski Aleksander 1991. *Kultura ludowa – sztuka ludowa [głos w dyskusji]*, „Lud" t. 74, s.186-191.

Jackowski Aleksander 2007. *Polska sztuka ludowa*, Warszawa: PWN.

Jastrzębowski Wojciech 1952. *Geneza, program i wyniki działalności „Warsztatów Krakowskich" i „Ładu"*¸ „Polska Sztuka Ludowa", R. VI, z. 1-3, s. 13-22.

Klekot Ewa 2014. *Samofolkloryzacja. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej,* „Kultura Współczesna", nr 1/2014, s. 86-99.

Korduba Piotr 2013. *Ludowość na sprzedaż*, Warszawa: Bęc Zmiana.

Kowalski Piotr 1992. *Folkloryzm nauk o kulturze ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty", t. 46, z. 1, s. 23-26.

Kowalski Piotr 2004. *Popkultura i humaniści*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Piwocki Ksawery 1934. *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa: Wyd. Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości.

Piwocki Ksawery 1936. *Z badań nad powstawaniem stylu ludowego*, „Przegląd Współczesny", nr 7, s. 89-96.

Piwocki Ksawery 1947. *Pojęcie sztuki ludowej*, „Polska Sztuka Ludowa", t. 1, z. 1–2, s. 5-8.

Piwocki Ksawery 1951. *Sztuka ludowa i narodowa*, „Polska Sztuka Ludowa", t. 5, z. 3, s. 70-75.

Referat 1919. *Warsztaty ludowe. Referat na Zjazd Artystów Plastyków w Warszawie*, „Rzeczy Piękne", r. 2, nr. 1, s. 12-18.

Schrammówna Helena 1939a. *Sztuka ludowa i jej znaczenie dla kultury artystycznej*, Wilno: Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego.

Stomma Ludwik 1986. *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.

Szczerski Andrzej 2002. *Wzorce tożsamości: recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków: Universitas.

Szuman Stefan 1925. *Psychologja twórczości artystycznej ludu. (Kilimkarstwo),* „Przegląd Warszawski", nr 45, s. 281--288.

Tokarska-Bakir Joanna 1990. *Interpretacja, czyli o sztuce antropologii*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty", t.. 44, z. 1-2, s. 3-7.

Tokarska-Bakir Joanna 1992. *Hermeneutyka Gadamerowska w etnograficznym badaniu obcości*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty", t. 46, z. 1, s. 3-17.

Węglarz Stanisław 1994. *Chłopi jako „obcy". Prolegomena*, [w:] Wojciech Burszta, Jerzy Damrosz (red.), *Pożegnanie paradygmatu? Etnologia wobec współczesności*, Warszawa: Instytut Kultury, s. 78-101.

Wojciechowski Aleksander 1953. *Elementy sztuki ludowej w polskim przemyśle artystycznym XIX i XX wieku*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.


**Przypisy**

[1] Referat przedstawiał utopijną wizję ożywienia sztuki narodowej przez stworzenie systemu szkół rzemieślniczo-artystycznych kształcących „materiał surowy", czyli dzieci i młodzież wiejską niezepsute kontaktem z cywilizacją, „które wcale albo przynajmniej mało uczęszczały do szkoły" pod okiem „rozumnych artystów", których zadaniem będzie „umiejętne pobudzanie i rozwijanie wrodzonych skłonności i plemiennych poczuć" [Referat 1919: 16-17].

ANTONI KROH

# Od zbójnika do słonia w koronkowych gatkach

## (autoreferat)

Janusz Berghauzen, historyk z Uniwersytetu Warszawskiego, w latach 60. badał Goralenvolk i inne ciemne sprawy podhalańskie. Z tej racji często bywał w Zakopanem, pomieszkując w Muzeum Tatrzańskim. Miał zacięcie pedagogiczne, więc postanowił mnie, młodszego asystenta muzealnego, który pętał się tam samopas, wyprowadzić na człowieka. To znaczy na doktora nauk historycznych, a potem się zobaczy. Wymyślił mi nawet (dał spod serca – tak się wyraził) temat dysertacji: Kariera Podhala. O tym, jakimi drogami góral podhalański wchodził do kultury polskiej. Janusz wierzył w moje możliwości i z tej przyczyny starał się we mnie stępić, a najlepiej gruntownie wyplenić inklinacje literackie, które już wówczas zacząłem przejawiać („tekst literacki", „literatura piękna", „ambicje literackie" to były w środowisku zawodowych historyków lekceważące epitety). Ale – trochę na odczepnego – latem 1969 roku umieścił w tygodniku „Kultura" mój światoburczy artykuł *Nasz słodki prymityw* o góralskich mitach i ówczesnym podejściu do kultury ludowej Podhala.

Byłem wielce zasadniczy, choć – naturalne prawo młodości – poruszałem się po omacku. Przyznałem Januszowi rację: „kariera Podhala" to dla mnie wymarzony temat. Ale nie da się go zamknąć w konwencji pracy doktorskiej ani opisać naukowym żargonem, po prostu szkoda. Pół roku wcześniej złożyłem inny artykuł w pewnym naukowym czasopiśmie, gdzie usłyszałem, że mój tekst ujdzie, nawet owszem ciekawy, ale niechże pan doda trochę przypisów, inni autorzy mają po kilkadziesiąt, pan tylko siedem. To będzie w druku nieestetycznie wyglądać! – Ha – pomyślałem – nic tu po mnie. Innym znów razem w rozprawie naukowej, bardzo cennej, fundamentalnej, trafiłem na tytuł podrozdziału: *Przemiany w łonie chłopstwa.* Chodziło o skutki uwłaszczenia. – Z czego się śmiejesz? – spytał Janusz, skądinąd człowiek obdarzony poczuciem humoru. – Z tego łona. Jest nieudolne językowo, napuszone, co daje niezamierzony efekt humorystyczny. Tym większy, że cały tekst świetny. Ale autorowi ni z tego, ni z owego wypsnęło się to łono chłopstwa. Pewnie dlatego, że nieustannie obraca się w środowisku historyków i nieświadomie nasiąkł waszym bełkotem. – E, tam, wybrzydzasz. Tytuł jak tytuł. Najważniejsze, że wiadomo, o co chodzi. A ty się czepiasz.

Jakoś mnie nie ciągnęło do kariery naukowej, zwanej w środowisku „prawem rury" (człowiek wchodzi do rury z jednego końca jako młodszy asystent i przesuwa się ruchem robaczkowym, aby wyjść drugim końcem jako emerytowany profesor).

*Nasz słodki prymityw* wywołał znaczny odzew, bo wówczas o sztuce ludowej nikt w ten sposób nie pisał; temat był uświęcony stuletnią inteligencką tradycją oraz zgodny z polityką kulturalną państwa, wywodzącą się z lat 50. To właśnie mnie fascynowało: ów sprośny związek Młodej Polski z pozostałościami realizmu socjalistycznego.

Reakcje były skrajne – wiele przychylnych, inne polemiczne (Związek Podhalan zorganizował w Zakopanem spotkanie dyskusyjne pod tytułem „Nasz słodki region"). Ale najbardziej mnie zaskoczyło, że sam pan Aleksander Jackowski, redaktor „Polskiej Sztuki Ludowej", zaproponował mi udział w dyskusji „Aktualne problemy ludowej twórczości i opieki nad nią w Polsce", w Instytucie Sztuki PAN. Pojechałem z pustką w głowie, pełen emocji. Zebrały się same tuzy, wybitni teoretycy i praktycy: Kazimierz Pietkiewicz, Stanisław Stroiński, Marcin Czerwiński, Aleksander Małachowski, Wanda Telakowska, Stanisław Błaszczyk, Maciej Szańkowski, Tadeusz Więckowski, Zygmunt Ciesielski, Anna Kunczyńska-Iracka, Maria Bujakowa, Antoni Kamiński, Bożena Golcz. No i ja, za przeproszeniem.

Ale przedtem zaprosili do redakcji na posiady. Jackowski, Jarnuszkiewiczowa i Kunczyńska gratulowali artykułu w „Kulturze", obiecując, że w spokojniejszej chwili wytkną mi błędy. Zaproponowali mówienie po imieniu. „Jeśli myślisz, że jesteśmy fanatykami sztuki ludowej w jej obecnych formach i boisz się, że ci oczy wydrapiemy, to się mylisz" – powiedziała Jadwiga. „No i weź pod uwagę, że jesteśmy inteligentni. Ja to nawet wybitnie" – dodał Jackowski. Okazywali mi sympatię, byli serdeczni, co mnie wielce zdumiało, jako że w życiu zawodowym jeszcze mi się to nie zdarzyło.

Tydzień później wielce się zafrasowałem, czytając stenogram mojej wypowiedzi w tamtej dyskusji. – To się przecież nie nadaje do druku, tego się nawet nie da poprawić. – Więc napisz od nowa – poradziła Ania Kunczyńska. – Ale czy tak można? Co innego mówiłem, a co innego będzie w piśmie? Czy to uczciwe? – Chyba nie mamy innego wyjścia – uśmiechnęła się.

Mój pierwszy dłuższy artykuł w kwartalniku „Polska Sztuka Ludowa" ukazał się w 1971 roku. Czterdzieści pięć lat temu, nie do wiary. Nosił tytuł *Zbójnik podhalański w kulturze polskiej*. Anka Kunczyńska i Jacek Olędzki sporo się nad nim napracowali. Proponując zmiany, byli taktowni, starali się mnie nie zrazić. Gdy

tekst był gotowy, do Zakopanego przyjechał Janek Świderski, redakcyjny fotograf. Chodziłem z nim ze dwa dni, wskazując regionalne szkaradzieństwa, których tam pełno. Jakże niezbędne w tamtejszym otoczeniu, jakże upragnione. Oczywiście do głowy mi nie przyszło, że *Zbójnik* będzie pierwszym szkicem do zbójnickiego rozdziału *Sklepu potrzeb kulturalnych.*

Myślę, że w ciągu tych czterdziestu paru lat kilka razy się pismu przydałem.

W artykule *Aktualny stan stroju podhalańskiego* (1972, nr 1) wyraziłem zdziwienie, że strój podhalański, obrosły ponadstuletnią ikonografią, opiewany w poezji i prozie, nie doczekał się opracowania naukowego, a wszystkie okoliczne (orawski, kliszczacki, pogórzański, spiski, pieniński) i owszem. – Czy to prawda? – spytał wykładowca studentkę, Podhalankę z pochodzenia. – Tak, prawda. – Więc na co pani czeka? Dziś tamta studentka pracuje w katedrze etnografii, napisała ze stroju podhalańskiego doktorat, jest autorką cennych publikacji. Opowiedziała mi przy jakiejś okazji, że mój artykuł zaważył na jej życiu zawodowym. Poczułem drobną satysfakcję.

*Paszyński ośrodek plastyki ludowej* (1975, nr 1-2) także okazał się pożyteczny: w rozmaitych artykułach prasowych, a i w pracach magisterskich raz po raz trafiałem na całe akapity bezceremonialnie z niego przepisane, najczęściej bez powołania się na źródło. Ksiądz Edward Nitka wkleił nadbitkę do *Kroniki ekspozycji paszyńskiego talentu,* więc każdy dziennikarz, a w owych latach przewijało się ich przez plebanię po kilku w tygodniu, miał gotowca, przepisywał, co mu pasowało, proboszcz zaś nie musiał opowiadać wciąż tego samego w kółko. Artykuł został nawet przetłumaczony na angielski, ukazał się w „Polish Art Studies", piśmie Instytutu Sztuki, z czego ksiądz się ucieszył, bo miał wyrękę w kontaktach z cudzoziemcami, którzy wtedy często zaglądali do Paszyna.

Artykuł o Paszynie przydał się i mnie, bo zamieściłem go z niewielkimi zmianami w pierwszej książce, *Współczesna rzeźba ludowa Karpat Polskich* (1979), którą wydał Instytut Sztuki PAN, z inicjatywy Jackowskiego. Później czyniłem tak parokrotnie: *Krakowskie bractwo artystyczno-grobownicze* (1986, nr 3-4) o galicyjskich cmentarzach z pierwszej wojny światowej weszło do książki *O Szwejku i o nas* (1992, 2002); fragmenty *Starorzeczy* (2010), nim złożyły się na obszerny tom, ukazały się w kilku numerach „Kontekstów", bo tymczasem pismo zmieniło nazwę; „Polska Sztuka Ludowa" ostała się jedynie jako podtytuł.

W latach 80. i 90. pojęcie etnografii i sztuki ludowej zaczęło zmierzchać. Etnografia przeobrażała się w antropologię kulturową. Tradycyjna etnografia Polski miała wyrazisty zakres przedmiotowy, było oczywiste, czym się zajmuje, antropologia – nie; w praktyce przyjęto, że na dobrą sprawę każdy tekst literacki próbujący opisać jakiś wycinek życia społecznego to rozprawa antropologiczna. Moje szkice również. *Osobliwe lata siedemdziesiąte* (2011, nr 1) znalazły się w książce *Wesołego Alleluja Polsko Ludowa* (2014), zaś *Muzeum Tatrzańskie, moja pierwsza i ostatnia miłość* (2013, nr 1) w *Sklepie potrzeb kulturalnych po remoncie* (2013). Publikacja tych tekstów bardzo pomogła mi w pracy nad książkami, jestem za to Redakcji wdzięczny.

Artykuł *Problemy współczesnej kultury łemkowskiej na przykładzie Muzeum w Zyndranowej* (1985, nr 3-4) wywołał spory oddźwięk wśród Łemków w Polsce i diasporze, nawet opublikowano go po angielsku w łemkowskim czasopiśmie wychodzącym w Stanach. Teodor Gocz, twórca muzeum, dziękował mi jeszcze po latach. Wspominał, że w potyczkach z lokalnymi władzami wielce mu pomogło, że jego łemkowskie muzeum opisano z uznaniem w naukowym czasopiśmie Polskiej Akademii Nauk ukazującym się w Warszawie. – Widzicie? O, proszę, Warszawa mnie popiera! Zebrałem też inne opinie: pewna działaczka, z zawodu nauczycielka języka ukraińskiego, gdy usłyszała, że tekst ukazał się w kwartalniku „Polska Sztuka Ludowa", w numerze poświęconym Łemkowszczyźnie, natychmiast przyjęła za oczywistość, że mam jak najgorsze intencje: chcę anektować kulturę łemkowską, spolonizować Łemków, oderwać ich od ukraińskiej macierzy. – Kto przeczyta tytuł pisma „Polska Sztuka Ludowa", a w środku zobaczy artykuł, będzie doskonale wiedział, o co panu chodzi – nieważne, co pan napisał. Mnie pan nie nabierze, za dobrze was znam. Niech się więc pan nie łudzi, nic z tego, proszę pana, na nic wasze knowania.

„Konteksty" kilkakrotnie opublikowały fragmenty *Prywatnego leksykonu współczesnej polszczyzny* (tytuł zmieniał się parokrotnie), nad którym pracujemy, Barbara Magierowa i ja, od początku lat 80., czyli od ponad trzydziestu. W numerze 1 w 1991 roku ukazał się wstęp oraz próbka haseł z różnych dziedzin, potem *Żyć trzeba, czyli jak mieszkańcy miast radzili sobie w realiach PRL* (2010, nr 4) o słownictwie czasów nieustannego niedoboru towarów. W numerze futbolowym (2012, nr 3-4) zamieszczono, pod tytułem *Piłka jest okrągła albo kwadratowa,* przykłady piłkarskiej polszczyzny potocznej. A w bieżącym jubileuszowym 2016 roku ukaże się kolekcja słów i zwrotów o Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie, w tym tytułowy słoń w koronkowych gatkach (autorstwa Stefana Kisielewskiego) oraz obszerne hasło „Polska, polski", naszym zdaniem szczególnie wyraziste i mocno zróżnicowane, jak obecne społeczeństwo. Prócz tego fragmenty leksykonu ukazały się w „Nowych Książkach" (2003, nr 2), „Magazynie Gazety Wyborczej" (17-18 VII 1998), „Dzienniku Polskim" (17, 21 I 1992), zaś cykl felietonów na podstawie zebranego materiału (podpisywanych Dr Baobab) – drukował londyński „Tydzień Polski i Dziennik Żołnierza" w 1993 roku. Próby wydania drukiem

całości, parokrotnie ponawiane, z różnych względów nie powiodły się.

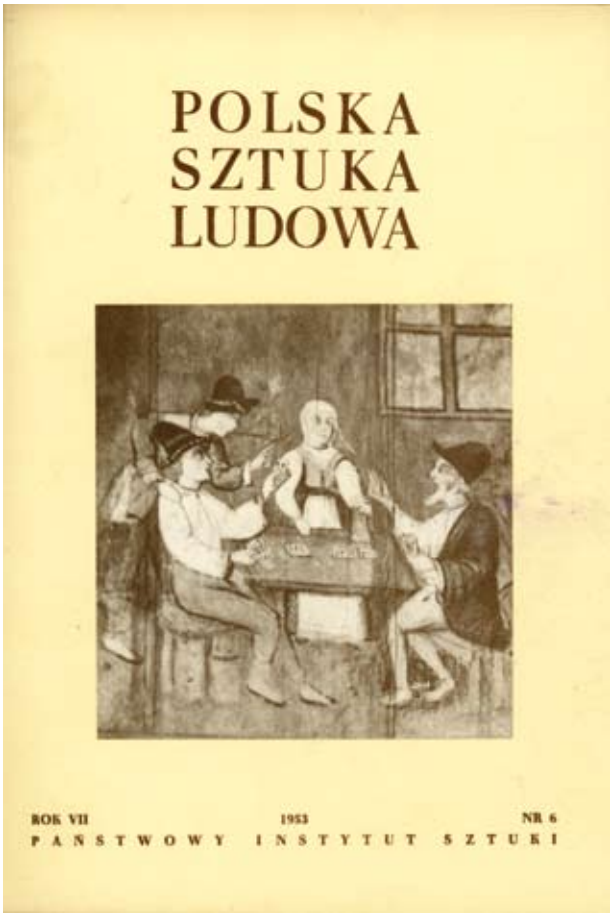
„Konteksty" od lat są wiernym przyjacielem naszego leksykonu. Bardzo sobie cenimy tę przyjaźń. Dzięki opublikowanym fragmentom mamy dokąd odesłać osoby bliżej zainteresowane treścią zbioru, jego historią, kryteriami doboru haseł, metodami pracy. Teraz jedynie podsumuję w największym skrócie: jest to kopalnia wiadomości o zjawiskach ulotnych, przemijających, które składają się na dzieje kultury polskiej, najszerzej pojęte, od „Polski Lubelskiej" z lata 1944 roku do dziś. Kompendium dziejów kultury polskiej z perspektywy mowy potocznej – naocznego świadka i wszechobecnego komentatora. Gdyby nie nasz leksykon, wiele spraw, które nas bezpośrednio dotyczą, poszłoby w niepamięć albo byłyby niezrozumiałe dla wnuków. Więc, jak powiedział poeta, chcemy ocalić od zapomnienia.

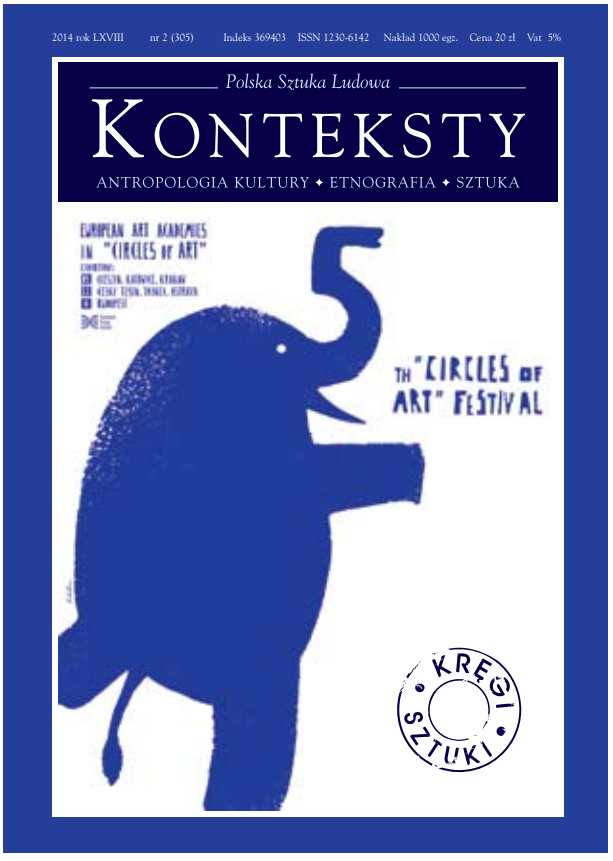
Od ponad trzech dekad tropimy językowe osobliwości w wybranych gazetach i książkach (wspomnieniach, pamiętnikach, reportażach, publicystyce, literaturze faktu). Systematycznie, na bieżąco, niezależnie od innych zajęć. Ważnym źródłem pozyskiwania haseł jest bezpośredni język otoczenia, mówiony i pisany (szyldy, ogłoszenia, wywieszki, skrzydlate słowa mowy potocznej) oraz wydobywanie z pamięci językowych ciekawostek i charakterystycznych zwrotów Października, Marca, Czerwca (jednego i drugiego), Sierpnia, Grudnia, czyli Polskich Miesięcy i lat pozornej ciszy między kolejnymi kryzysami. W naszym zbieractwie ważną rolę odgrywał przypadek, ale im bardziej kartoteka rosła, tym obraz stawał się pełniejszy, bogatszy. Obecnie (lato 2016) zbiór zawiera około czternastu milionów znaków drukarskich, czyli trzysta pięćdziesiąt arkuszy autorskich. Całość materiału jest na fiszkach ułożonych alfabetycznie, wprowadzonych do pamięci komputera. Większość haseł tłumaczą cytaty.

Przed kilkoma laty redakcja zaproponowała nam wydanie całości zbioru w bibliotece „Kontekstów". Projektowaliśmy dzieło na sześć woluminów (pięć tomów tekstu oraz szósty zawierający indeks, bibliografię i wykaz skrótów), na papierze i w wersji elektronicznej, systematycznie uzupełniane. Instytut Sztuki PAN dwukrotnie składał wniosek o dofinansowanie, na razie bez odzewu.

Autorów, starszych państwa po siedemdziesiątce, ściga tak zwana peseloza – martwią się, by po ich najdłuższym życiu dzieło nie wylądowało na śmietniku, bo naprawdę byłaby ogromna szkoda. Wydaje nam się, że najlepszym wyjściem byłoby opublikowanie na papierze wyboru najbardziej wyrazistych haseł (25-30 arkuszy autorskich) i dołączenie do tomu płyty CD z całością materiału. Sami nie jesteśmy w stanie zdobyć się na taką publikację, możemy jedynie, póki sił starcza, redagować i uzupełniać zbiór. A każdy dzień przynosi coś nowego.

No to jak, pomożecie?



ANNA NASIŁOWSKA

# Dyskont słów – ciąg dalszy

Niedawno ukazała się moja książka *Dyskont słów*, której pierwszą część stanowi słownik słów nowych a dziwnych, niekiedy efemeryd, które przywędrowały z angielskiego. Kolekcję gromadziłam od 2002 roku, tymczasem wciąż pojawiają się nowe znaleziska. Oto niektóre z nich:

**Aquapark** albo park wodny, czyli basen + czy raczej zespół basenów z atrakcjami typu zjeżdżalnie, bicze wodne, wanny z jacuzzi, sauna i masaż. *Aqua*, z łaciny, powinno się wymawiać „akwa", ale coraz częściej czyta się tak, jak się pisze, czyli przez –kua, i nawet ludzie znający języki starożytne dostosowują się do ogólnego zwyczaju w obawie przed niezrozumieniem.

Atrakcje są miarą ambicji miast i miasteczek jako oferta rozrywki dla mieszkańców i atrakcja dla turystów, na której sfinansowanie można było częściowo wykorzystać fundusze unijne. Nie zawsze działa jak magnes, gdyż zwykle aquaparki wyglądają bardzo podobnie i oferują bardzo podobne atrakcje. W Słupsku uzyskanie części funduszy na budowę aquaparku nieomal doprowadziło do bankructwa miasta, które popadło w ogromne kłopoty finansowe, nie mogąc dokończyć budowy. Zdesperowani mieszkańcy w listopadzie 2014 roku wybrali na prezydenta miasta Roberta Biedronia, znanego działacza LGBT, który prezentował się jako człowiek skromny, używający roweru i niemający nic wspólnego z poprzednim prezydentem, który rozpoczął budowę. Niestety, z pustego i Biedroń nie naleje – rozgrzebana inwestycja miejska nadal wymaga nakładów, a słupski aquapark jest wyjątkowo rozrośnięty. W czerwcu 2015 roku walczący z recesją gospodarczą Słupsk szukał 24 milionów na zaległą zapłatę dla wykonawcy prac.

**Biegactwo** – zamiast joggingu. U przeciwników stylu życia liberalnej inteligencji biegactwo zastępuje odczasownikowe „bieganie" jako zbyt neutralne. Biegactwo brzmi jak groźny objaw (np. bielactwo) i oznaczać ma groźną przypadłość polegającą na szerzeniu się mody na zdrowy tryb życia u cyklistów i zwolenników wegetarianizmu.

**Foodparing** – w sztuce kulinarnej łączenie smaków, które tradycyjnie się nie spotykają. Np. kurki z morelami, kalafior z białą czekoladą – informuje „Polityka" (2016, nr 10).

**Mordor** – kojarzy się literacko, z utworami Tolkiena, ale ta kraina istnieje naprawdę, i to w Warszawie. Rozciąga się między ulicami Marynarską, Wołoską, Konstruktorską i Suwak. Oficjalna nazwa: Służewiec, dawniej: Przemysłowy, obecnie jego część to Mokotów Business Park. To monokultura korporacyjnych biurowców, do której codziennie musi dojechać 80 tysięcy pracowników, którzy albo stoją w korkach, albo tłoczą się w tramwajach i autobusach, i strasznie się mordują, a więc nazwa ma swoje głębokie uzasadnienie. Dzielnica biurowa powstała spontanicznie, bez jakiejkolwiek analizy urbanistycznej, choć liczby dojeżdżających w rannym i popołudniowym szczycie łatwo wyliczyć, a nawet – zaradzić narastającemu problemowi poprzez rozbudowę komunikacji. Tymczasem pociąg od pewnego czasu jest, ale nie ma dojścia ze stacji, tramwaj też niby jest, ale torowisko długo było w remoncie.

Wychodzi gazetka „Głos Mordoru". Aktywiści miejscy sugerują, by pracownicy Mordoru korzystali z rowerów. Na to jednak może nie pozwolić *dress code*: na szpilkach? W wąskiej spódniczce? Jak?

**Outsourcing** – w Anglii temat outsourcingu, pojawiający się w polskim reportażu (który pobieżnie streszczam moim znajomym), wywołuje zdziwienie.

– Więc w Polsce to dotyczy polskich sprzątaczek? – pyta Patrick.

– Tak, sprzątaczki, pielęgniarki, ochroniarze – wyjaśniam. Firma nie zatrudnia pracowników, ale podpisuje umowę z inną firmą, która nie ma pracowników, wszystkim daje czasowe umowy, płaci za pracę jak chce i kiedy chce, poza tym pracujący nie mogą korzystać z ochrony w razie choroby, a o urlopach lepiej, żeby zapomnieli, bo i tak ich nie będzie stać.

Patrick z niedowierzaniem kręci głową.

– U nas w Anglii outsourcing znaczy, że jakieś usługi wykonywane są za granicą, najczęściej w innej strefie czasowej. Na przykład infolinia banku jest obsługiwana w Indiach…

Nie będę się z nim kłócić, w końcu jest doświadczonym emerytem i na dodatek byłym wydawcą, czyli specjalistą od słów.

– O tak! To mogą być na przykład ubezpieczenia – dodaje jego żona. – Ja to miałam! Dzwonię, słyszę głos, o, jaki akcent, po prostu niewyobrażalny, i co ten głos mówi: „Witamy serdecznie panienkę, mamy dla niej świeżą polisę na życie…".

– O, z Indii nie widać, w jakim ktoś jest wieku… – próbuję wyjaśniać.

– To nie jest usprawiedliwienie, w końcu nie mam głosu nastolatki!

Straszne zamieszanie z tym outsourcingiem. Trudno się przebić z polskim tematem, skierować uwagę rozmówców na biednych pracujących w Polsce dla szacownych instytucji, ale niemających szans na etatowe zatrudnienie.

Wszelka dyskusja nie ma sensu, bo przecież nie można Anglików uczyć angielskiego. Pozostają przy problemie nietaktu, jaki się trafił pracownikowi infolinii.

Nasza rozmowa świadczy o tym, że polgielski jest specjalnym narzeczem i znajomość zwykłego angielskiego do zrozumienia polskiej wersji jest warunkiem niewystarczającym.

**R.O.D.O.S. –** czyli Robotnicze Ogródki Działkowe Ogrodzone Siatką. Według dowcipu:

– Gdzie spędzasz wakacje?

– Ja? na Rodos.

– No to gratuluję…

– E, nie ma czego. Robotnicze Ogródki Działkowe, jak zwykle.

Ogródki działkowe trzymają się, jak to na emeryturze. Leżak, własne pomidorki, malinki, truskawki. Transformacja wszelkich form życia zaledwie stawia tam pierwsze kroki. Nieśmiało, ale jednak. W ogródkach na Bemowie sąsiedzi nie bez zdziwienia zaobserwowali grupę młodzieńców kąpiących się wspólnie w nadmuchiwanym basenie. Raczej nie podlewali marchewki. Głośne piski sprowokowały sąsiadów do spojrzenia przez żywopłot. I oj!… oni byli tylko w perukach.

Tymczasem na prawdziwej wyspie greckiej Polacy spędzają wieczory nad brzegiem morza, na bezpłatnych o tej porze dnia leżakach. W tawernie jest drożej. Polewają sobie przywiezioną z Polski nalewkę na gruszkach. Tsipuro albo ouzo też są dobre, ale nalewka bliższa sercu i nie za euro. Z widokiem na zachód słońca, ostatnich pływaków i amatorów sportów wodnych opowiadają kawały o milicjantach.

– Znacie, jak milicjant dostał prezent za wierną służbę?

– I co dostałeś? – pytają go.

– Narty wodne. – No bo wiecie, oni młodo na emeryturę przechodzili.

– O, to świetnie, znakomity prezent!

– E, nie ma czego. Odkąd dostałem, szukam stromego jeziora, jeżdżę, różne widziałem, ale stromego jeszcze żem nie trafił.

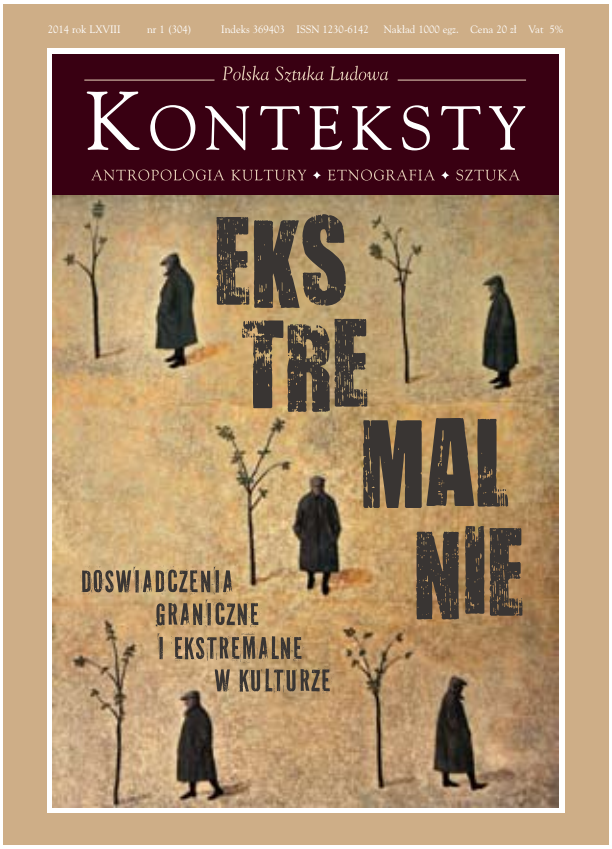
Fale pluskają, słońce płasko zachodzi, gruszkówka się kończy, wschodzi wielka nostalgia.

**Skin coaching** – istnieje business coaching, sex coaching; skin coaching to ekspertyza u specjalistki, która bierze odpowiedzialność za stan naszej skóry. Zwykle każe wyrzucić do śmieci nadmiar kosmetyków, których zakup był skutkiem reklamy – wynika z artykułu w „Wysokich Obcasach" (2016, nr 10).

**Sklep stacjonarny** – przeciwieństwo sklepu internetowego. Analogowy lokal z analogową obsługą, która musi znosić to, że całkiem rzeczywiści klienci mogą chcieć towar pomacać albo przymierzyć.

**Zygotarianie** – obrońcy zygot, czyli przeciwnicy metody *in vitro* oraz aborcji. Dość dziwne, ale przeważnie zygotarianie to zarazem zwolennicy kary śmierci.

**Żołnierze wyklęci** – wprowadzona w ramach nowej polityki historycznej nazwa na polskie formacje partyzanckie działające po 1944 roku i zwalczane w trakcie walki z podziemiem antykomunistycznym. Dziwna nazwa, gdyż jak wcześniej byli to żołnierze najpierw aresztowani i skazywani, potem przez pewien czas przemilczani, tak teraz są raczej promowani. Ponieważ nazwa przyjęła się dobrze, firma 8K wprowadziła do sklepów nowy produkt, energetyczny napój Żołnierze Wyklęci. Oferta dla kibiców i patriotów, ale w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej" (16-17 lipca 2016) firma odcina się od polityki. „Mamy dwie własne nazwy napojów: Mordor oraz Super Ruchacz. Ten drugi jest znany w całej Polsce i sprzedaje się dobrze" – twierdzi przedstawiciel. Szukałam Żołnierzy Wyklętych w Żabce i we Freshu. Na razie nie spotkałam.



ROCH SULIMA

# Demonstracja w krajobrazie kulturowym miasta

## Zapiski z warszawskiej ulicy

### *Demonstracja jako coś „widzialnego"*

Protesty, strajki, demonstracje, manifestacje, ceremonie[1] za sprawą intensywnej dziś mediatyzacji i wizualizacji kultury weszły do repertuaru aktywnych, utrwalonych jako względnie spójne „wyobrażeń społecznych"[2], które odnoszą się do zbiorowych zachowań w przestrzeni publicznej, są projekcją rzeczywistości i posiadają wobec niej moc performatywną. Znakiem czasu jest to, że emitowana z okazji Igrzysk Olimpijskich w Rio de Janeiro (2016) reklama „małego sklepu" przynosi obraz „górniczych zastępów"[3] o umorusanych twarzach, w ochronnych kaskach, a w tle motyw narodowej flagi i narodowy symbol orła białego. Można powiedzieć, ze reklama, szerzej: kultura konsumpcyjna posługuje się językiem skradzionym demonstracjom[4].

Z szerokiego pola obiegowych pojęć, a może lepiej powiedzieć: „przepływów" znaczeń i „przepływów" społecznych artykulacji tych – wpisanych w potoczną polszczyznę – pojęć, dla przybliżenia i skonkretyzowania interesującego mnie problemu wybieram dwa względnie bliskie zakresem treściowym terminy, czyli „demonstracja" i „manifestacja". Uznaję tym samym, że np. szersze zakresowo niż określenie „demonstracja" pojęcie „protestu"[5] akcentuje szeroki społeczny i polityczny aspekt zjawisk, a np. pojęcie „strajku"[6] wskazuje na stacjonarny charakter zdarzeń. Przybliżanie treści tytułowej „demonstracji" warto rozpocząć od utrwalonej w zwyczaju językowym różnicy między „demonstrowaniem" i „manifestowaniem", którą rozważał Jerzy Bralczyk: „*Manifestacja* kiedyś oznaczała 'ujawnianie', *demonstracja* 'pokazywanie'. (…) *Demonstratio* to był 'pokaz, dowód', *demonstrując*, zwracaliśmy uwagę na coś niezwykłego…"[7]. Dzisiejsze potoczne wyobrażenia demonstracji – a te interesują mnie przede wszystkim – wiążą się źródłowo z „pokazywaniem", a więc czymś do percypowania i oglądania. Demonstracje są zatem czymś „widzialnym", utrwalają się jako spektakle uliczne w powszechnej pamięci estetycznej.

Demonstracja jako coś „widzialnego" potwierdza – a nierzadko przywraca – „prawo do patrzenia"[8], które odbierane było oficjalnie niektórym grupom w różnych okresach historii, kiedy to zabraniało się np. robotnikom przyglądania się innym („wyższym") stanom społecznym na ulicach i placach europejskich miast. Demonstracje i protesty uliczne, jeśli nie miały znamion przeistaczającej zastany porządek rewolty, traktowane były jako zjawiska „antagonistyczne", zaprzeczające władzy, i w takiej postaci wpisane były w porządek oficjalnej „wizualności", którą wielu badaczy (m.in. M. Foucault, J. Rancière, N. Mirzoeff) skłonnych jest traktować jako historyczne doświadczenie społeczne, jako zakotwiczoną w zbiorowej wyobraźni formę dominacji społecznej, za posiłkujący się przemocą symboliczną organ władzy. Wizualność stanowiła zatem symboliczną powłokę ochraniającą pozycję władzy. Odwołując się do tez autora *Prawa do patrzenia*, można powiedzieć, że w demonstracjach współczesnych można dopatrzeć się też pogłosów „kontrwizualności", która jest „żądaniem prawa do patrzenia" i „oznacza niezgodę z wizualnością". Oznacza więc – jak pisał Jacques Rancière – „konflikt o to, co jest widoczne jako element sytuacji; o to, które widoczne elementy należą do tego, co wspólne; o zdolność podmiotów do wyznaczania tego, co wspólne, i świadczenia na jego rzecz. (…) Kładąc nacisk na nieredukowalną autonomię wszystkich obywateli, «prawo» zawarte w prawie do patrzenia przeciwstawia się przede wszystkim «prawu» do posiadania innych osób"[9]. Dodajmy za Arnoldem Berleantem, że „równość percepcyjna poprzedza i gwarantuje równość polityczną"[10]. Być może przybliżamy się w tym miejscu do jednego z istotnych fenomenów „demonstrowania" w kulturowej rzeczywistości ukształtowanej przez kapitalizm, a także wizualizacji tego, czym może być dzisiejsze poczucie „obywatelskości"[11].

Demonstrowanie i patrzenie na demonstracje wytwarza coś, co można nazwać „efektem scenicznym"[12], dlatego też warto spojrzeć na demonstracje z perspektywy antropologii widowisk, a nie tylko z perspektywy politologii czy socjologii ruchów społecznych. Antropologia widowisk uobecnia procesualny i dramaturgiczny rdzeń kultury. W polu widzenia antropologii widowisk – pisze Leszek Kolankiewicz – „pozostają wszelkie działania performatywne: od życia codziennego – do sztuki teatru, od zabawy do rytuału. Ale skupia ona swoją uwagę na widowiskach kulturowych. Pojęte jako instytucja kulturowa, powołana do symbolicznego wykonywania (formułowania, odgrywania i przeżywania) komentarzy metaspołecznych, widowiska kulturowe są ważną dziedziną funkcjonowania społeczeństwa. (…) Antropologia widowisk widzi w kulturze przede wszystkim pamięć społeczną zmagazynowaną w strukturach dramatycznych oraz dynamiczne regularności wyuczonego i odtwarzanego zachowania"[13]. Ewa Rewers zauważa, że w końcu XX wieku postrzega się przestrzenie miejskie jako „teatry pamięci", jako „przestrzenie teatralne"[14].

Demonstracje, nawet w tak zwizualizowanej i zmediatyzowanej kulturze jak nasza, wciąż stanowią istotny element krajobrazu kulturowego miasta[15]. Można je zatem przypisać „krajobrazom" konkretnych miast, zazwyczaj stolic państw, albo miastom, które okazjonalnie przyjmują funkcję „centrum" zglobalizowanego świata, np. goszcząc uczestników grupy G7. W takich demonstracjach swą obecność komunikują „peryferie", które nie mają innej możliwości komunikacyjnej[16]. Trudno wyobrazić sobie dziś utrwalone przez media „wyobrażenia" Warszawy, czy też mentalne obrazy tego miasta, bez społecznej pamięci o odbywających się w niej demonstracjach. Być może sytuacja Warszawy, która jest przedmiotem mojej analizy, jest szczególna, gdyż – jak przypomina Piotr Sztompka (za Grzegorzem Ekiertem i Janem Kubikiem[17]), początek polskiej transformacji wyjątkowo obfitował w protesty[18], a „Polska w początku lat dziewięćdziesiątych to jeden z najbardziej rozprotestowanych narodów na świecie"[19]. Polacy deklarują wyjątkową akceptację dla demonstrowania i manifestowania. Badania opinii publicznej w roku 2005 potwierdziły powyższe tezy. Na pytanie: jeśli demonstranci chcą wyrazić poglądy, z którymi nie zgadza się większość mieszkańców, czy wówczas władze mają zakazać takiej demonstracji? – 53% odpowiedziało – nie, 38% – tak. Na pytanie: czy władze mają prawo użyć policji, żeby do takiej demonstracji nie dopuścić? – 52% odpowiedziało – nie, 38% – tak. Na pytanie czy władze Poznania miały rację, używając policji, żeby zatrzymać Marsz Równości – 54% odpowiedziało – nie, 37% – tak[20].

Można powiedzieć, że po rewolucji 1905-1907, a przede wszystkim po roku 1980, czyli „karnawale Solidarności", demonstracje i manifestacje uliczne „dopracowały się" widowni, czy publiczności, coraz bardziej kulturowo kompetentnej, przede wszystkim w zakresie publicznej lektury polskiego „imaginarium symbolicznego", a ostatnio – w zakresie doświadczenia wizualności. Następną cezurą okażą się zapewne lata polskiej „transformacji" po roku 1989. Ponieważ od dziesięcioleci oprawą wizualną i scenariuszami miejskich demonstracji zajmują się wyspecjalizowane, podlegające rynkowej grze ofert agencje[21], organizatorzy uwzględniać muszą współczesne reguły „estetyki odbioru", co było widać szczególnie wyraźnie w czasie wielkiej demonstracji związków zawodowych w dniach 11-14 września 2013 roku. Organizatorzy oraz sami uczestnicy współczesnych demonstracji muszą zatem brać pod uwagę oddziaływanie zarówno medialnej, jak i ulicznej „publiczności", działać na te publiczności – coraz bardziej sobie bliskie – performatywnie.

Dla kontrastu warto odnotować, że pod koniec XIX wieku robotnicze demonstracje uliczne bywały „głuche", demonstrowano przy „zamkniętych okiennicach", gdyż w przestrzeń miasta siłą wtargnęła hołota, masa, tłum[22]. „Kiedy po raz pierwszy łódzcy tkacze w czasie burzenia maszyn w 1861 r. wylegli na ulice, towarzyszyły im tylko okrzyki, gwizdanie i co najwyżej… «kocia muzyka»"[23]. Sytuacja ta, jak można odczytać z innych prac Władysława Lecha Karwackiego, który analizuje szeroki kontekst kulturowy ówczesnych demonstracji i manifestacji publicznych, zmieniła się zasadniczo w czasie rewolucji 1905-1907[24]. Warto przy tej okazji zauważyć, że „masa" w pismach José Ortegi y Gasseta[25] oraz Eliasa Canettiego[26] to zbiorowość dostrzeżona (zwizualizowana jako coś „obcego", „zewnętrznego") w przestrzeni publicznej, a więc coś, co wyłoniło się na „widok publiczny". Sam Canetti wspomina, że pomysł napisania książki pt. *Masa i władza* narodził się z obserwacji ulicznej demonstracji robotników we Frankfurcie w roku 1924.

W kulturowy krajobraz współczesnego miasta, w którym demonstracje „nabierają" znaczeń, wpisana jest „pamięć miasta", ukonstytuowana społecznie w postaci „miasta jako doświadczenia" i „miasta doświadczenia". Jak stwierdza Zuzanna Dziuban: „Miasto jako doświadczenie to sieć znaczeń reprodukowanych dzięki nawykom, przestrzennym praktykom i codziennym działaniom – przestrzeń znana, oswojona i niepoddawana problematyzacji. Miasto doświadczenia z kolei to przestrzeń oglądana z pewnego dystansu, której znaczenia poddawane są ciągłej problematyzacji, interpretacji, rewizji, często też kontestacji (…) miasto doświadczenia to przede wszystkim miasto polityków, reprezentantów władz miasta, naukowców, inwestorów, urbanistów czy architektów"[27]. Władze określają reguły demonstrowania, wyznaczają czas i przestrzeń, w jakimś sensie performatyzują zachowania.

Wspomniane dwa pola pamięci w przebiegu demonstracji uwyraźniają swoją istotę, reinterpretują się, uzgadniają się i zarazem antagonizują. Demonstracja, którą staram się opisać w miarę możliwości z autopsji, jest swoistą „grą" na tych polach pamięci. Wypełnia jedną ze „scen miejskich", gdyż jest wielogłosem, gdzie wybrzmiewa „głos"[28] przechodnia-obserwatora, „głos" władzy (demonstracja określa się wobec reguł władzy), „głos" demonstrantów (ich postawy, zachowania, idee, doraźne intencje i emocje) oraz – słyszalny dziś *a vista* – „głos" mediów, obserwatorów-komentatorów demonstracji, w tym może być również nieco odłożony w czasie albo pojawiający się w postaci jawnej obecności – „głos" badacza-obserwatora o statusie przechodnia lub uczestnika. Można powiedzieć, że głosy te uobecniają dynamiczną, choć okazjonalną, „przestrzeń publiczną" miasta, dla której konstytutywną figurą będzie – jak sądzę – „obserwator", z całą teoriopoznawczą potencją tej relatywistycznej kategorii. Widzialność kontekstualizuje i zarazem umożliwia lekturę takiej hybrydycznej całości jak demonstracja.

## *Polskie imaginarium symboliczne przemieszcza się do miejskich krajobrazów kulturowych*

Zarys historycznej „morfologii" form zachowań zbiorowych w przestrzeni publicznej przynosi gruntowne studium Mony Ozouf pt. *Święto rewolucyjne 1789-1799*[29], w którym autorka analizuje dynamikę czasoprzestrzeni rewolucji francuskiej. Pokazuje, jak „ludowe" formy żywiołowych działań przeobrażają czasoprzestrzeń „dawnego porządku", jak tworzy się nowy „słownik" artykulacji „zmiany społecznej", dokonującej się w wielkiej skali. W pracy tej znajdziemy formy „prototypowe", które spotkamy – mówiąc najogólniej – w publicznych spektaklach nowoczesnej Europy, a także we współczesnych widowiskach kulturowych czy „świętach medialnych". D. dell Porta i M. Diani potwierdzają ocenę Tilly'ego i Tarrowa, że „nowoczesny repertuar, którego podłożem była wielka rewolucja francuska, od tamtego czasu nie uległ większym zmianom. Bojkot, barykady, petycje i demonstracje są nadal wykorzystywane jako (zapewne dominująca) forma protestu"[30]. Francja do dnia dzisiejszego uchodzi za kraj o najbardziej rozwiniętej kulturze konfliktu i protestu[31].

Nie szkicuję tu, nawet w największym zarysie, historii form protestu w dziejach Polski ostatnich stuleci, ale przyjmuję metodę patrzenia „stąd – „tam", czyli staram się odczytywać/odnajdywać we współczesnych demonstracjach „powidoki" utrwalonych w pamięci społecznej form protestu, aktualizowanych i artykułowanych w czasie działań zbiorowych. Staram się akcentować ujęcie kulturoznawcze, gdyż – jak twierdzą – D. dell Porta i M. Diani „ doświadczenie ruchów społecznych można interpretować jako niekończącą się produkcję i reprodukcję kodów kulturowych"[32].Wspomniani autorzy należą do tych badaczy, którzy wyraźnie akcentują kulturowy wymiar ruchów społecznych. Piszą m.in.: „Czynniki kulturowe filtrują zewnętrzną rzeczywistość, tak że dostępne możliwości [działań politycznych – R.S.] niekiedy pozostają niezauważone", a „to, jak głośne są żądania ruchów, jest uwarunkowane przez środowisko kulturowe"[33]. Zagadnieniom tym poświęcają osobny rozdział pt. *Symboliczny wymiar działania zbiorowego*. W działaniach symbolicznych widzą skuteczność polityczną, a takie spojrzenie stanowi dziś coraz bardziej wyrazisty nurt refleksji społecznej. Stąd droga do „estetyki ruchów społecznych" i – postulowanej w moim tekście – „estetyki demonstracji".

Do kategorii kulturowych wyraźnie odwołuje się Władysław Lech Karwacki, analizując repertuar zachowań oraz uniwersum symboliczne ulicznych wystąpień robotniczych w latach 1892-1905. „Jeśli porównamy zachowania i postawy robotników łódzkich w czasie buntu 1892 i rewolucji 1905 r., to uwidoczni się olbrzymi skok w wiedzy politycznej (co nie jest równoznaczne ze świadomością klasową) całej klasy robotniczej. Ze znanych nam relacji o wydarzeniach w 1892 r. wiemy, że robotnicy porzuciwszy pracę wylegli na ulicę, ale zostali bezładną masą, bez określonego programu działania, który można by określić na podstawie widocznego symbolu. Podobnie, jak w czasie burzenia maszyn [w 1861 roku – R.S.], kiedy jeden z przywódców mianował się «królem Herodem», tak w 1892 r. dokonano wyboru «króla polskiego». W rewolucji 1905 r. robotnicy powszechnie i bezbłędnie już określali charakter manifestacji i poglądy ich uczestników na podstawie sztandarów, traktowanych już jako symbole, za którymi dostrzegali odpowiednie treści, postawy i emocje. W masie robotnicy nie znali i nie wnikali w szczegóły programów, wiedzieli jednak dokładnie, kto manifestuje pod czerwonym sztandarem, kto pod biało-czerwonym, czarnym (anarchiści, manifestacja głodowa). Feretron kościelny w procesji określał inne treści, a inne w manifestacji politycznej Chrześcijańskiej Demokracji. W ramach trzynastu lat, między 1892 a 1905 r. dokonały się zasadnicze przemiany w strukturze politycznego myślenia całej klasy, a nie tylko grup politycznie uświadomionych robotników"[34].

W uniwersum symboliczne oraz formy zachowań w rewolucji 1905-1907, rekonstruowane przez Karwackiego, wpisane były nie tylko znaki identyfikacji: sztandary (w demonstracjach prawicy – z orłem i Matką Boską Częstochowską), feretrony, czerwone i czarne kokardy, uniformy: konfederatki i kontusze (endecja), szare bluzy robotnicze, ale również działania uliczne: publiczne lżenie „szmacianych" figur Najjaśniejszego Pana z orderami, palenie kukieł, zrywanie urzędnikom carskim oznak i epoletów, niszczenie rządowych napisów, transparentów oraz flag; uroczyste pogrzeby ze sztandarami czarnymi i czerwonymi, wieczorne manifestacje z czerwonymi latarniami, składanie koron cierniowych na trumnach i grobach. W logosferze (napisy na sztandarach i transparentach) pojawiały się, niekiedy wypisywane kredą, hasła wolnościowe i społeczne, a ulotki i pieśni odwoływały się do motywów biblijnych (Judasz, Kain), eksponowano motyw „szubienicy" przeznaczonej dla ciemiężycieli i zdrajców, głoszono kult bohaterów-ofiarników.

Warto przypomnieć w tym miejscu „wizyjny", nawiązujący do wiosennego (wielkanocnego) przesilenia wiersz Juliusza Słowackiego pt. *Wyjdzie stu robotników* (1848), którzy „oborzą miasta grunt", „odrzucą łokieć i funt", spopielą stare sztandary, otworzą klatki i ptaki („wróbliki") na wolność wypuszczą. Pamięć o tym wierszu odnowił wielki strajk w Stoczni Gdańskiej w 1980 roku, który nie tylko wpisał się w polskie imaginarium symboliczne)[35], ale również to imaginarium w jakimś zakresie przebudował, dokonał częściowej rekompozycji „pamięci" polskich powstań (i ich społecznego podmiotu). Imaginarium to, pokazane jesz-

cze w *Weselu* (1901) Wyspiańskiego, a więc w scenerii szlacheckiego dworku, przesunęło się teraz w stronę krajobrazów kulturowych miasta. Przypomnę, że znaki i symbole powstań narodowych żywe były w czasie rewolucji 1905-1907 .

## *Praformy zachowań zbiorowych i ich „powidoki" we współczesnych demonstracjach*

Słownik symboli i form zachowań podczas demonstracji niewiele się zmienił od początku XX wieku, aż do czasu pojawienia się na szerszą skalę mediów elektronicznych (przede wszystkim internetu, telefonu komórkowego), a więc do czasu, kiedy elektroniczna powłoka świata ufundowała „elektropolis", „interpolis", miasto jako „interfejs", kiedy liczy się „poetyka powiększonej przestrzeni"[36]. Powstaje w związku z tym pytanie: czy kiedyś jakaś biopsychiczna realność medialnego / wirtualnego świata umożliwi wirtualną demonstrację na wirtualnej ulicy? Wraz z ugruntowywaniem się „elektronicznego miasta" nie zmienia się zasadniczo, utrwalony jako imaginarium społeczne, sam „słownik" symboli i form zachowaniowych demonstrantów, ale zmieniają się sposoby używania tego słownika. W realiach przestrzeni miejskiej słownik ten zapewne pozostanie trwały, dopóki ulica pozostanie jedną z najważniejszych „scen" realnego życia publicznego. Warto przypomnieć, że słynny protest „ludzi sieci" ACTA rozstrzygnął się na ulicy. Problem miejskiej sceny, na której widzimy demonstracje, analizuję w dalszej części tego tekstu.

Jeśli przyjąć za punkt wyjścia potoczne taksonomie kulturowe, zapisane w powszechnej pamięci estetycznej, utrwalone jako „percepcyjne dobra wspólne"[37], to można zaryzykować odtworzenie (pobieżne z konieczności) repertuaru form zachowań zbiorowych w przestrzeni publicznej, których „powidoki" odczytujemy we współczesnych demonstracjach. Mogą to być – wyraźnie stekstualizowane – formy zachowań[38]:

A. Religijnych: procesja, w tym rezurekcyjna (w czasie demonstracji w dniu 20.03.1997 szef Regionu Mazowsze „Solidarności" Maciej Jankowski żartował: „Te petardy to przygotowanie do rezurekcji"). Następnie: droga krzyżowa, kondukt żałobny (demonstracja Śląsko-Dąbrowskiej „Solidarności" w dniu 26.05.1995 – demonstranci nieśli czarną drewnianą trumnę). W dniu 3.06.1995 pracownicy fabryki obuwia w Chełmku demonstrowali z ogromnym butem, który był „zwieńczony" krzyżem. W dniu 20.03.1997 demonstrujące starsze kobiety niosły krzyż, były też transparenty z wizerunkiem Jana Pawła II. Częstym elementem demonstracji (w pierwszych 15 latach zmiany ustroju) było rytualne wzniecanie ogni, palenie opon (ogień jako materia *in formis*), podnoszenie rytualnej wrzawy („kocia muzyka"), symboliczne (i dosłowne) niszczenie, dewastowanie fasady (powagi) władzy. Można w tym widzieć odległy pogłos obrzędowości wielkanocnej (ognie, kołatki). Symboliczne niszczenie porządku to zapowiedź chaosu, który zwiastuje „nowy ład".

Wyraziste są rytuały cyklu obrzędowego, np. topienie Marzanny. Na moście Poniatowskiego obserwowałem w dniu 19.03.1997, jak część demonstrantów, która zajęła Ministerstwo Pracy, wrzuciła kukłę Leszka Millera, ministra pracy, do Wisły, z życzeniem, aby „spływał" do morza, czyli oddalał się na zatracenie).

B. Militarnych: szturm twierdzy (demonstracje Samoobrony); bitwa: w czasie wielkiej demonstracji związkowej w dniu 9.02.1994 Marian Krzaklewski, szef „Solidarności", mówił: „Dzisiejsza manifestacja jest bitwą o ludzi, o rodziny, o system gospodarczy. Na bitwę o władzę może jeszcze przyjdzie czas". Odnotujmy także nawiązania do rytuałów bitewnych: harcownicy, obelgi, drzewce szturmówek jako bitewne kopie oraz parafrazy pieśni marszowych: „Glory…, glory… Soli…, soli… Solidarność…" (wielka demonstracja Solidarności w dniu 9.04.1994). „Najazd ciemnego luda" – tak brzmi ironiczny tytuł artykułu Mateusza Matyszkiewicza w „Gazecie Polskiej Codziennie" (13.09.2013).

C. Politycznych. Tu warto odnotować m.in. stekstualizowane formy kampanii wyborczych, następnie: konwencjonalne zachowania władzy, parodiowanie i przedrzeźnianie powitania / pożegnania polityka, parodie pochodów pierwszomajowych, co można było zobaczyć m.in. na manifestacji Śląsko-Dąbrowskiej „Solidarności" w dniu 26.05.1995, w czasie której niesiono transparent z wizerunkiem Aleksandra Kwaśniewskiego w czapce uszatce z czerwoną gwiazdą oraz napis: „Górnicy pozdrawiają tow. Szmaciaka, kandydata na prezydenta RP". Pozłacany „pomnik" Donalda Tuska, w charakterystycznej peruwiańskiej czapce, z piłką futbolową pod pachą, na postumencie z napisem „Premierowi – Naród", stanął przed gmachem Sejmu i Senatu w dniu 13.09.2013, co skomentowano: „Tusk jak Kim Ir Sen" („Nasz Dziennik", 14.09.2013). Istotną rolę odgrywa „pamięć" zachowań wiecowych i strajkowych. Zachowania te odżywają w momencie „przestojów" związanych np. z prowadzeniem negocjacji z władzami, składaniem petycji, oczekiwaniem na rozstrzygnięcie co do dalszego przebiegu demonstracji. Tworzą się wówczas mniejsze pod względem terytorialnego zasięgu „wspólnoty protestu", ustanawiane przez elementarne formy komunikacji somatycznej, np. zasięg głosu liderów, który może być rozszerzany przez urządzenia nagłaśniające. Takie zachowania wielokrotnie obserwowałem na warszawskich ulicach, przede wszystkim w latach 90. XX wieku.

D. Teatralnych. „Cyrk Tuska" na wielkiej demonstracji związków zawodowych w dniu 14.09.2013. Pod Palmą Joanny Rajkowskiej tańczyły „małpy" w maskach ministrów oraz premiera Tuska. Była też maska

prezydenta Komorowskiego. Spektakl trwał około 20 minut, każda małpa-minister była łżona, przedrzeźniana (Nowak – zegarmistrz). Spośród gazet warszawskich zdjęcie „cyrku Tuska" pokazała – na ile zdołałem to ustalić – tylko „Gazeta Polska Codziennie" (16.09.2013). Warto odnotować happeningowe próby włączania ulicznej publiczności (np. przechodniów) do „akcji scenicznej" demonstracji, a także „gry" barw kostiumów związkowych i odgrywanie – przypisanych tradycyjnie określonym zawodom – ról, np. pielęgniarki w fartuchach i czepkach. Powtarzalne zachowania niektórych grup związkowców przypominają w ostatnich latach występy objazdowych trup teatralnych.

E. Ludycznych, sportowych. Wskazać można śpiewy na melodie stadionowe: „ole…, ole…, komuchom nie damy się!". W wielkich demonstracjach związkowych w dniach 11-14.09.2013 łatwo czytelne były „powidoki" wyrazistej semiosfery Euro 2012 w Polsce, a także znaki identyfikacji demonstrantów na wzór subkultury kibiców (szaliki, emblematy związkowe i zakładowe). Mogą tu również wchodzić w grę takie formy jak festyny[39] oraz zwizualizowana tradycja działań Pomarańczowej Alternatywy. Tradycja „spotkań" jarmarczno-bazarowych widoczna była także w działaniach Samoobrony.

F. Egzystencjalno-bytowych. Odnotuję tu sposoby publicznego spożywania posiłków, środowiskowe rytuały alkoholowe; sposoby podróżowania „na demonstrację", przypominające często zakładowe wycieczki na grzybobranie; sposoby/formy prowadzenia pogawędek / rozmów przed i w czasie demonstracji; licytacje dobrami (tu: publiczna „licytacja" głodowymi zarobkami). Mogą to być również skonwencjonalizowane sytuacje protestu, sporu, konfliktu, np. bójki, w tym zrytualizowane bójki o honor („bójki weselne" czy osławione u nas „bójki góralskie"), a także to, co Goffman nazywa „wykroczeniami terytorialnymi", ingerującymi w „terytoria Ja"[40]. Zbigniew Janas, znany działacz opozycji solidarnościowej, relacjonował w TVN 24 (12.09.2013), że ostro „starł się" z agresywnie demonstrującym związkowcem (w czasie Ogólnopolskich Dni Protestu we wrześniu 2013 roku), który – cytuję Janasa – „dostałby w dziób", gdyby służby porządkowe nie zareagowały w porę.

G. Promocyjno-reklamowych. Odnoszą się one głównie do oprawy medialnej demonstracji, do jej semiosfery. Są to „powidoki" eventów promocyjnych, wielkie festiwale piwa, sposoby rozdawania ulotek (mały marketing związkowy / polityczny), a także np. spontaniczne, demonstracyjne pochody do pierwszego w okolicy, nowo otwartego, usytuowanego na sporym wzniesieniu za miastem sklepu sieci Biedronka w Iłży (25.07.2013).

Omówione wyżej zjawiska, które określiłem jako praformy zachowań zbiorowych w miejscach publicznych, charakteryzują się w demonstracjach wzajemnymi przepływami, ekwiwalencjami oraz wymiennością względnie stałych „mikromodułów" zachowaniowych. Można dziś również wskazać przepływy konwencji, stylistyk i estetyk, pomiędzy demonstracjami a takimi zjawiskami jak flash mob czy masa krytyczna.

Wyodrębnione wyżej „powidoki" (ich lista nie jest kompletna) należy rozpatrywać nie tylko w ramach potocznych taksonomii, ale również w nawiązaniu do teorii rytuału, święta, karnawału, perfomansu, „dramatów społecznych" V. Turnera, czy takich kategorii opisu sytuacji społecznych, jak choćby Goffmanowskie „zaangażowanie"[41] oraz „spotkanie", i ich – utrwalone w praktykach interakcyjnych – społeczne artykulacje. Zagadnienia te omawiam bliżej w dalszej części tekstu, w której analizuję „procesualny" przebieg (charakter) demonstracji.

Demonstracja w przeciwieństwie do takich form zachowań zbiorowych w przestrzeni publicznej, jak procesja, marsz, defilada czy pochód nie jest ściśle „sformatowana", wchłania w siebie różnorodne praformy oraz tworzywa semiotyczne, może generować istotną „nadwyżkę" zdarzeń i znaczeń. W czasie jej trwania zachodzi stała „gra" między rygorem (założonym scenariuszem) a siłami odśrodkowymi, które podważają projektowany porządek. R. Schechner stwierdza, że uliczne „tłumne zebrania pełne są wirów i turbulencji, wstępujących i zstępujących prądów", gdy tymczasem „władza przedstawia się zazwyczaj w schludnych prostokątach kohort o ustalonej liczebności, maszerujących przed nieruchomym spojrzeniem z trybun"[42].

Nawiązując do Goffmana[43], można powiedzieć, że w czasie demonstracji mogą zachodzić liczne działania, które nie są ściśle zorientowane sytuacyjnie, w przeciwieństwie np. do parady, procesji czy oficjalnych ceremonii publicznych. Demonstracja przekracza często „rampę" i schodzi ze „sceny" ulicy, narusza „progi", może nieść symbole narodowe i religijne na sztandarach i transparentach, a jednocześnie detonować petardy, z premedytacją niszczyć miejską infrastrukturę, wzniecać ognie, wdawać się w krwawe starcia ze służbami porządkowymi, szturmować urzędy, odgrażać się nie tylko władzy, ale również mieszkańcom miasta: my tu jeszcze wrócimy…

*(fragment większej całości)*

**Przypisy**

1 Historyczne formy zachowań zbiorowych w przestrzeni publicznej (święta, procesje, pielgrzymki, marsze, kondukty żałobne, pochody, rytuały itp.), których „powidoki" można odnaleźć we współczesnych demonstracjach, omawiam w dalszej części artykułu.

2 B. Baczko, *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, Warszawa 1994, s. 14.

3 Górnik, góral, marynarz (Polska jako całość, „od morza do Tatr") to stali aktorzy współczesnego spektaklu poli-

tycznego, przede wszystkim w akcentującej siłę tradycyjnych symboli pragmatyce zgromadzeń publicznych Prawa i Sprawiedliwości.

4 Protesty i demonstracje dosyć szybko wizualizowały się w polskiej popkulturze. W 2004 roku firma AD Domino wyprodukowała grę planszową pt. „Blokada", przypominającą „Chińczyka". „Wyposażeni w cztery pionki gracze poruszają się po planszy przedstawiającej Polskę. Celem jest stolica. Wyrzucając odpowiednią liczbę oczek, blokadę można zbić" (N. Mazur, *Blokadę można zbić*, „Gazeta Wyborcza", 27.01.2004).

5 Analizę treści pojęcia „protest" na szerokim tle kulturowym i politologicznym przynosi m.in. praca G. Forysia, *Dynamika sporu. Protesty rolników w III Rzeczpospolitej*, Warszawa 2008, s. 140-144. Por. także: D. della Porta, M. Diani, *Ruchy społeczne. Wprowadzenie*, Kraków 2009, s. 212 i 181-213, gdzie doskonale pokazano szerszą w stosunku do demonstracji ramę narracyjno-interpretacyjną „protestu". M. Napiórkowski zalicza demonstracje do szeroko rozumianych zjawisk „kultury wernakularnej"; „Kultura Współczesna" 2015, nr 3. Najszerszą ramą, obok kultury wernakularnej, mogłyby być systematycznie ostatnio analizowane „kultury kontestacji" i „kultury oporu" (ostatnio m.in. W.J. Burszta, *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z popnacjonalizmem w tle*, Warszawa 2013), „ruchy społeczne", „nowe ruchy społeczne" (m.in. T. Paleczny, *Nowe ruchy społeczne*, Kraków 2010; tu: ciekawa typologia osobowości kontestacyjnych); M. Zimniak, *Nowe ruchy religijne*, Gdańsk 2009. Oczywiście zmienia się wtedy perspektywa opisu i analizy demonstracji, wpisywana jest ona wtedy w szersze: politologiczne, socjologiczne, antropologiczne, a także medioznawcze konteksty. Opis demonstracji w tak szerokiej perspektywie traci na autonomii, zyskuje natomiast przez wpisanie demonstracji w dynamikę życia społecznego. Ciekawe pomysły, wychodzące z kręgu antropologii współczesności oraz kulturoznawstwa, przynosi praca pt. *Oblicza buntu. Praktyki i teorie sprzeciwu w kulturze współczesnej* pod redakcją W. Kuligowskiego i A. Pomiecińskiego, Poznań 2012.

6 Problematykę słynnego strajku w Stoczni Gdańskiej (w perspektywie koncepcji rytuału V. Turnera) podejmowałem w rozprawie pt. *Poezja wysokich ideałów*, w książce pt. *Głosy tradycji*, Warszawa 2001, s. 62-76, gdzie – dla analizy stacjonarnego charakteru zjawiska – przydatnymi okazały się formuły: „strajku przeistaczającego" i „strajku strajkującego", a więc takiego, który „reprodukował się", czerpiąc siłę z – wcześniej wytworzonej „nadwyżki" symbolicznej. Por. też: Cz. Robotycki, *Sztuka a vista*, „Lud", t. 69, 1985 (odbitkę artykułu przysłał mi Cz. Robotycki pocztą w grudniu 1985 z odręczną adnotacją „to chyba cenzuralne").

7 J. Bralczyk, *Manifestacja / demonstracja*, „Gazeta Wyborcza" (5.03.2016).

8 Por. N. Mirzoeff, *Prawo do patrzenia*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, opracowanie I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, wstęp I. Kurz, Warszawa 2012.

9 N. Mirzoeff, dz. cyt., s. 745.

10 A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, Kraków 2011, s. 240.

11 Próbę wizualizacji idei „obywatelskości" (wizualizacji zamiast wstępnej definicji „obywatelskości") przynosi artykuł autorstwa X. Bukowskiej i E. Wnuk-Lipińskiego pt. *„Obywatelskość' a la polonaise – czyli jakimi obywatelami są Polacy*, „Nauka" 2009, nr 1, s. 24, w którym przywołują „fikcyjną scenę uliczną" z „barwnym korowodem Parady Równości".

12 E. Rewers, która podjęła problem „konstruowania scen miejskich", przypomina za Lefebvrem, że w tym ujęciu „struktura spektaklu teatralnego nakłada się na strukturę konkretnego miasta", a „znaczenie sztuki widowiska dla społeczności miejskiej jest zatem konstytutywne". Por. *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, pod red. E. Rewers, Warszawa 2014, s. 54.

13 Por. L. Kolankiewicz, *Wstęp: Ku antropologii widowisk*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, opracowali A. Chałupnik, W. Dudzik, M. Kanabrodzki, L. Kolankiewicz, wstęp i redakcja L. Kolankiewicz, Warszawa 2005, s. 23.

14 E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 272.

15 Niezwykle sugestywne (teatralizujące) spojrzenie na krajobraz kulturowy małego białoruskiego miasteczka znajdziemy w tekście *Michoels* O. Mandelsztama, [w:] tegoż, *Słowo i kultura*, Warszawa 1972, s 145-147. Dla antropologii miasta konieczne jest przedefiniowanie kategorii „krajobrazu kulturowego", wypracowanej m.in. w kręgu geografii kulturowej. Przyjmuję tu ustalenia Z. Dziuban, która rozróżnia „krajobraz-reprezentację" i „krajobraz przeżywany". W odwołaniu do tych koncepcji krajobrazu kulturowego miasta można stwierdzić, że krajobraz kulturowy jest swoistą ramą narracyjno-interpretacyjną, która w swej istocie przypomina wspomnianą wyżej koncepcję „wizualności" N. Mirzoeffa, jest formą tej widzialności, której przypisuje się wymiar ideologiczny, gdyż „krajobraz-reprezentacja" pojmowany jest jako „kulturowy produkt, będący zawsze ekspresją władzy i społecznego statusu". Pojęciu „kontrwizualizacji" mogłoby odpowiadać pojęcie „krajobrazu przeżywanego", nastawionego na „oddanie głosu oddolnym, wernakularnym konstrukcjom przestrzeni tworzonych przez insaiderów" (Z. Dziuban, *Doświadczenie*, [w:] *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, dz. cyt., s. 162-170. Polska refleksja socjologiczna o mieście ma tu ciekawe dokonania, wśród których odnotować należy m.in. prace B. Jałowieckiego i M.S. Szczepańskiego. Dla badań nad spontaniczną, „oddolną" kreacją krajobrazu miasta ważne są przede wszystkim prace: R. Drozdowskiego, *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, wyd. II rozszerzone, Poznań 2009, oraz *Nie-widzialne miasto,* pod red. M. Krajewskiego, Warszawa 2012. Z pogranicza literaturoznawstwa i kulturoznawstwa warto odnotować książkę *Tętno pod tynkiem. Warszawa Mirona Białoszewskiego*, redakcja A. Karpowicz, P. Kubkowski, W.K. Pessel, I. Piotrowski, Warszawa 2013. Próby wizualizacji „bohaterów Października" 1956 omawia I. Kurz, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955-1956* Warszawa 2005, s. 39-45.

16 R. Sennet, *Kultura nowego kapitalizmu*, Warszawa 2010, s. 45-46.

17 G. Ekiert, J. Kubik, *Collective Protest and Democratic Consolidation in Poland, 1989-93*, *New Papers on Central Eastern European Reforms and Regionalism,* red. A. Seleny, E. Sulejman, 1997, nr 3, Center of International Studies, Princeton University, Princeton.

18 P. Sztompka, *Trauma wielkiej zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Warszawa 200, s. 94. Formy aktywności społecznej oraz „figury" społecznych sporów i konfliktów

w rzeczywistości polskiej transformacji analizuje J. Grzymski, *Rozmowa czy konfrontacja?. Protesty pisane, marsze i strajki w Polsce 2005-2007*, Warszawa 2008. Warto w tym miejscu przywołać klasyczną już pracę A. Paczkowskiego, *Strajki, bunty, manifestacje jako „polska droga" przez socjalizm*, Poznań 2003.

19 G. Ekiert, J. Kubik, dz. cyt., s. 17.

20 Badanie TNS OBOP z 1-5 grudnia 2005 na reprezentatywnej próbie losowej 1004 Polaków powyżej 15. roku życia.

21 Por. m.in. E. Wilk, *Chodźcie z nami*. „Polityka" 1997, nr 18. Por. także: *Strajk z mediaplanem*, „Gazeta Wyborcza" (14.02.2008). Nie odnoszę się w tym momencie do analiz „teatru władzy" w okresie PRL, opisywanego m.in. przez P. Osękę, *Rytuały stalinizmu. Oficjalne święta i uroczystości rocznicowe w Polsce 1944-1956*, Warszawa 2007.

22 Por. choćby L. Pułka, *Hołota, masa, tłum. Bohater zbiorowy w prozie polskiej 1890-1918*, Wrocław 1996. Szeroki kontekst kulturowy demonstracji ulicznych z przełomu XIX i XX wieku przynoszą studia W.L. Karwackiego: *Badania nad kulturą robotniczą w Polsce*, „Dzieje Najnowsze". Rocznik VI, 1974, nr 1 oraz *Znaki i symbole w rewolucji 1905-1907*, „Dzieje Najnowsze", rocznik VII, 1975, nr 3.

23 W.L. Karwacki, *Piosenka w środowisku robotniczym*, [w:], *Polska klasa robotnicza. Studia historyczne*, t. V, Warszawa 1973, s. 143.

24 W.L. Karwacki, *znaki i symbole…*, dz. cyt.

25 José Ortega y Gasset, *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, Warszawa 1982.

26 E. Canetti, *Masa i władza*, Warszawa 1996.

27 Z. Dziuban, dz. cyt, s. 159-162.

28 Zagadnienie „głosu" w narracjach miejskich konceptualizuje M. Michałowska, *Wypowiadanie miasta. Narracje*, [w:] *Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, dz. cyt. s. 234-249.

29 M. Ozouf, *Święto rewolucyjne 1789-1799*, Warszawa 2008.

30 D. dell Porta, M. Diani, dz. cyt. s. 188.

31 K. Jaszczyk, *„Bezinteresowny" ruch społeczny RESF: oryginalna forma obywatelskiego sprzeciwu wobec polityki imigracyjnej we Francji*, [w:] *Oblicza buntu…*, dz. cyt., s. 182.

32 D. della Porta, M. Diani, dz. cyt., s. 81.

33 D. della Porta, M. Diani, dz. cyt., s. 234.

34 W.L. Karwacki, *Badania nad kulturą robotniczą w Polsce,* dz. cyt.

35 R. Sulima, analiza wiersza *Wyjdzie stu robotników*, [w:] *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy*, red. S. Makowski, Warszawa 1980.

36 W. Chyła, *Technologicznie zapośredniczona (medialna) przestrzeń publiczna: ponowoczesna maszyna rządzenia bez* ludzi, [w:] *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red. J.S. Wojciechowski i A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998. Istotne pomysły w tym zakresie przynosi koncepcja *„post-polis"* E. Rewers oraz m.in. teksty zawarte w tomie *Miasto w sztuce – Sztuka miasta*, pod redakcją tej samej autorki (Kraków 2010), a tam m.in. teksty: A. Gwoździa, L. Manovicha, A. de Souza e Silvy. Por. także zbiorową publikację pt. *Street art. Między wolnością a anarchią*, pod red. M. Duchowskiego i A. Sekuły, Warszawa 2011. Tam przede wszystkim: M. Filiciak, *Ulica jako hybryda. Przestrzeń miejska z perspektywy sieci.*

37 A. Berleant, dz. cyt., s. 225.

38 Podane niżej przykłady nie wyczerpują rejestru „zdarzeń", które odtwarzam z własnych zapisków terenowych oraz relacji medialnych, staram się natomiast nadać tym przykładom walor typologiczny. Wykorzystuję relacje z dzienników: „Życie", „Życie Warszawy", „Gazeta Wyborcza", „Dziennik", „Polska The Times", Rzeczpospolita", „Nasz Dziennik", „Gazeta Polska Codziennie", „Fakt" oraz relacje telewizyjne: TVP, TVN, Polsatu. Bardziej rozbudowane relacje medialne zyskują w tekście dokładne lokalizacje.

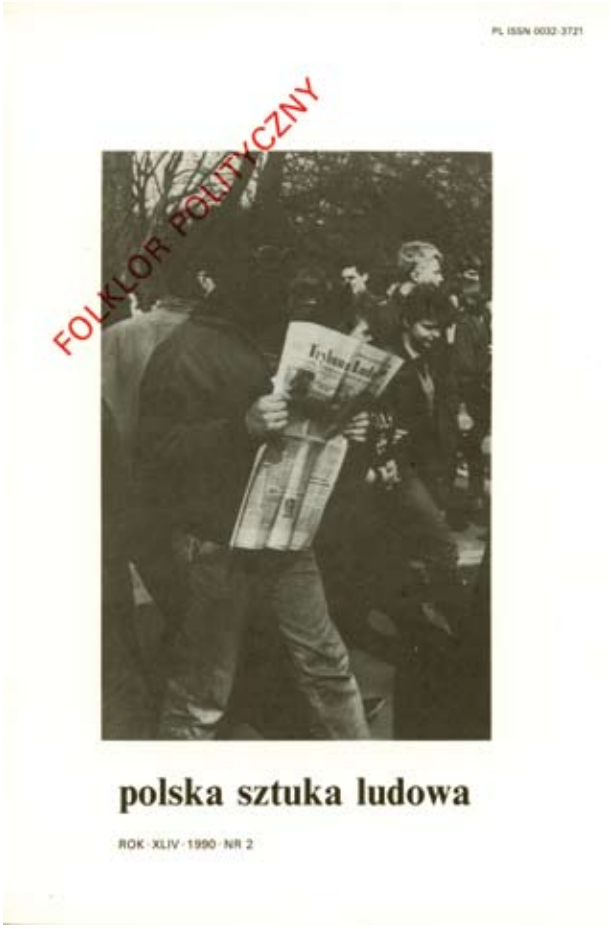
39 Por. na ten temat: W. Kuligowski, *Wspólnota festynu. O demokracji banalnej*, [w:] tegoż, *Różnicowanie nowoczesności. Nowa debata w antropologii społecznej*, Poznań 2012 oraz I. Bukraba-Rylska, *O wiejskich festynach, czyli ku organoleptycznej koncepcji kultury*, [w:] *Peryferie kultury*, redakcja naukowa: R. Chymkowski, Ł. Bukowiecki, M. Czemarmazowicz, W.K. Pessel, M. Zimniak-Hałajko, Warszawa 2013.

40 E. Goffman, *Relacje w przestrzeni publicznej. Mikrostudia porządku publicznego*. Warszawa 2011, s. 72-86.

41 Tegoż, *Zachowanie w miejscach publicznych. O społecznej organizacji zgromadzeń*, Warszawa 2008.

42 R. Schechner, *Ulica jest sceną*, [w:] tegoż, *Przyszłość rytuału*, Warszawa 2000, s. 52.

43 E. Goffman, dz. cyt., por. rozdział pt. *Rygor i swoboda*.



LESZEK KOLANKIEWICZ

# Tablica szmaragdowa Grotowskiego

W październiku 1980 roku na konferencji w Toronto Jerzy Grotowski sformułował pragmatykę swojego *Teatru Źródeł*. Przedsięwzięcie to realizowane było w szczególnym momencie historycznym: pierwsze tak zwane seminarium praktyczne odbyło się latem 1980 roku, kiedy Polskę ogarnęła fala strajków zakończonych powstaniem NSZZ „Solidarność", zaś drugie seminarium praktyczne, zaplanowane na rok 1982, było przygotowywane przez międzynarodowy zespół jeżdżący po Polsce w 1981 roku – w okresie burzliwego konfliktu wewnętrznego i stałego zagrożenia inwazją wojsk Układu Warszawskiego, okresie, który zakończył się w grudniu 1981 roku wprowadzeniem stanu wojennego. Na wspomnianej konferencji w październiku 1980 roku Grotowski określił warunki, w jakich powinno się sprawdzać skuteczność prowadzonych poszukiwań:

> Powinieneś mieć sprzyjające [poszukiwaniom] miejsce, ale potem musisz próbować [przeprowadzać je] w innych warunkach – pod mostem, w szpitalu, w więzieniu. Jeżeli uda ci się [osiągnąć wynik] w tych trzech miejscach, znaczy, że rzeczywiście znalazłeś to, czego szukałeś[1].

Raczej więc chodziło o eksperyment naukowy; chodziło jednak o metodyczne poszukiwanie pewnego doświadczenia – poszukiwanie prowadzone z tak sensacyjnie podkreślaną bezkompromisowością, wymagające całkowitego zaangażowania. Tę instrukcję Grotowski usiłował wprowadzić w czyn, kiedy z drugą ekipą *Teatru Źródeł* opuścił leśną bazę Teatru Laboratorium – odizolowane miejsce sprzyjające pracy laboratoryjnej – i zaczął jeździć po rozgorączkowanej Polsce, by prowadzić swoje poszukiwania „pod mostem", wtedy chyba rzeczywiście licząc się z ewentualnością, że może przyjdzie je kontynuować w skrajnie niesprzyjających warunkach.

Uczestniczyłem w tych wędrówkach. W tamtym okresie Grotowski czytał i chętnie komentował książki Martina Bubera o chasydach. Czy trzeba mówić, że Grotowski nie był Żydem i że w tym sensie nie mógł być uważany za spadkobiercę tradycji chasydzkiej? (Nie był też Afroamerykaninem, a jednak praktycznie zajmował się haitańskimi tradycjami *vodou*). I możliwe, że kiedy jeździliśmy w 1981 roku po Polsce – odwiedziliśmy parę miasteczek, wieś, gotowi na różne niespodzianki – przedstawialiśmy sobą obraz cadyka wędrującego ze swymi chasydami. Chasydyzm był dla Grotowskiego ważny, ponieważ w chasydyzmie – według świetnej formuły Bubera – dokonało się przekształcenie kabały jako systemu, który znamy z *Sefer ha-Zohar* (*Księgi Blasku*) i komentarzy do niej (takich jak *Pardes rimmonim* ‹*Sad granatów*› Mojżesza Kordowero) w etos, w sposób życia. W chasydyzmie system był nieodłączny od relacji między chasydami (pobożnymi) a cadykiem (sprawiedliwym) jako żywym wcieleniem poznania, wzorem osobowym, postacią już za życia legendarną – system wynikał z tej relacji i w niej się spełniał. Na początku lat 80. Grotowski jeszcze nie mówił wprost o znaczeniu tego typu relacji dla swoich poszukiwań. Zrobił to w lutym 1987 roku na konferencji w Pontederze, kiedy charakteryzował związek między nauczycielem Performera i Performerem. „Jestem nauczycielem Performera" – przedstawiał się. „Nauczyciel – jak w rzemiosłach – to ten, przez kogo nauczanie przechodzi". Owo nauczanie sam nauczyciel – Grotowski mówi tu tak obiektywizująco o sobie – poznał poprzez wtajemniczenie, a może... dzięki kradzieży. Nauczanie, o którym mowa, dotyczy poznania – Performera Grotowski nazywa przecież człowiekiem poznania.

> Człowiek poznania rozporządza czynieniem, *doing*, a nie myślami albo teoriami. Co czyni dla praktykanta prawdziwy nauczyciel? Mówi: zrób to. Praktykant walczy, by zrozumieć, by sprowadzić nieznane do znanego, uniknąć uczynienia. Przez sam fakt, że chce zrozumieć, opiera się. Zrozumie, ale dopiero wtedy, kiedy zrobi. Zrobi lub nie. Poznanie to sprawa czynienia[2].

Poznanie, o które tu chodzi, nie jest oczywiście poznaniem naukowym – przypomina ono raczej centralne pojęcie gnozy: czynne dociekanie, szukanie wyższej wiedzy czy mądrości, które jest jedyną drogą zbawienia.

W opublikowanej w *The Grotowski Sourcebook* interpolowanej wersji wspomnianej konferencji z października 1980 roku Grotowski odróżnia gnozę od gnostycyzmu[3]. Ten ostatni uważa za barokowy w języku, przede wszystkim zaś w wybujałym imaginowaniu poziomów rzeczywistości. Grotowski mówi tam w jednym zdaniu o „wczesnej gnozie" i o „pewnym szczególnym przekazie przypisywanym tajemnym naukom Jezusa" – chodzi mu oczywiście o *Ewangelię Tomasza* z biblioteki z Nadż Hammadi[4]. Ta kolekcja logiów pozostaje tekstem niezwykle trudnym do sklasyfikowania: z jednej strony różni się od ewangelii kanonicznych – przede

wszystkim tym, że w ogóle nie zawiera opowieści na temat czynu zbawczego Jezusa, a z drugiej strony różni się od innych pism przepisanych przez koptyjskich kopistów do tej biblioteki, pism gnostyckich, zasadniczo walentyniańskich – głównie tym, że kompletnie brak w niej mitologii gnostyckiej, owych zawiłych opowieści objawiających tajemnice świata. Jeśli więc nawet jest ona dziełem jakiegoś „gnostyckiego redaktora" czy wręcz „gnostyckiego autora"[5], to zachowuje charakter mieszany: gnostycko-chrześcijański, uznaje się ją więc za nowotestamentowy apokryf[6]. Jednak najważniejszym przekazem tego apokryfu jest ocalająca *gnósis*. Owo dążenie do wyższej wiedzy nie jest tym samym, co nowotestamentowa łaska, dana darmo i równo wszystkim – to indywidualny związek człowieka z Bogiem, zawsze wywalczony w czynnym dociekaniu, w szukaniu poznania, a właściwie rozpoznania, przypomnienia sobie tego, co się już kiedyś poznało[7]. Toteż Grotowski czytał *Ewangelię Tomasza* jak kolekcję wskazówek praktycznych – zestawiał ją z tekstami jogi[8].

Istnieje zapis dość wyjątkowego spotkania, które Grotowski odbył w tamtym burzliwym dla Polski okresie z uczestnikami seminarium Marii Janion na Uniwersytecie Gdańskim – w mieście, gdzie pół roku wcześniej narodziła się „Solidarność". (Ten zapis – opublikowany jednocześnie w trzech różnych wersjach, nieautoryzowany, świetnie oddający oralny styl Grotowskiego – jest prawdziwym osiągnięciem edytorskim Stanisława Rośka, współredaktora serii Transgresje, późniejszego twórcy wydawnictwa słowo/obraz terytoria). Spotkanie to było wyjątkowe, bo też odbyło się w wyjątkowym momencie – 20 marca 1981 roku, nazajutrz po prowokacji bydgoskiej – i może dlatego Grotowski powiedział wtedy coś, czego nigdy nie mówił ani wcześniej, ani później. Co prawda, zastrzegł się:

> Gnoza właściwie nic mnie nie obchodzi. Jest to system, system jeden z wielu. A każdy system to łoże prokrustowe[9].

Mówił to chyba szczerze, ponieważ w ogóle miał niechętny stosunek do teorii jako konstrukcji czysto myślowych, usystematyzowanych, a jeśli gnoza go interesowała, to tylko jako praktyka gnozeologiczna. A raczej: o tyle, o ile sprawdzała się w praktyce takich sztuk performatywnych, jakie później zwykł nazywać (za Brookiem) Sztuką jako wehikułem[10]. To właśnie zbliżało jego podejście do, dajmy na to, afrohaitańskiego *vodou*, które jest praktyką i tylko praktyką, a do systemu upodabnia się dopiero na kartach opracowań etnograficznych, takich jak Mai Deren czy Alfreda Métraux. I zbliżało jego podejście do chasydyzmu, którego Martin Buber nie umiał przedstawić lepiej, jak poprzez chasydzkie opowieści legendowe, to znaczy poprzez przekazy zawierające samą istotę pobożnego oddziaływania cadyków – przekazy, w których ich nauczanie nieodłączne jest od działania. Według Bubera w naszych czasach w ogóle nie chodzi o to, by stworzyć lub posiąść teorię, mniej lub bardziej usystematyzowaną, lecz już tylko o to, żeby poznać rzeczywistość, która pomogłaby człowiekowi trwać w gotowości. Grotowski podzielał ten pogląd: co go interesowało, to tylko i wyłącznie *cognitio Dei experimentalis* – poznanie Boga przez doświadczenie. I – konsekwentnie – nie nadał swemu nauczaniu systematycznej postaci: ani naukowej, ani gnostycznej.

Przypominał w tym też Mistrza Eckharta, wielkiego mistyka chrześcijaństwa zachodniego, który odstąpił od systematycznego wykładu swojej myśli teologiczno-filozoficznej (w zamierzonym, ale nieukończonym *Opus tripartitum „Dziele w trzech częściach"*), przeznaczonym dla wybranych gorliwych braci), doszedłszy do wniosku, że lepiej trafi do słuchaczy poprzez kazania, które głosił „prostemu ludowi"[11]. Ale w jakim celu? Zanotowano jego sentencjonalne uzasadnienie, zresztą sformułowane – rzecz wymowna – nie po łacinie, tylko w języku średnio-wysoko-niemieckim: „*wêger wêre ein lebemeister denne tûsent lesemeister*"[12], lepszy jeden mistrz życia niż tysiąc mistrzów nauczania.

Na gruncie kabały, mistyki żydowskiej, przeciwstawienie, o którym tu mowa, ucieleśniałyby: z jednej strony Mojżesz Kordowero, autor wielu dzieł, zresztą niepozbawionych wartości literackiej, uznawany za czołowego teoretyka czy filozofa mistyki, a z drugiej – Izaak Luria, który nie pozostawił po sobie żadnego spisanego dzieła, zasłynął jednak jako nauczyciel i wizjoner mający bogate doświadczenia ekstatyczne. Na gruncie sufizmu, mistyki muzułmańskiej, przeciwstawieniu temu odpowiadałaby różnica między mistycyzmem Ibn Arabiego – teologią mistyczną czy mistyką spekulatywną, ujętą w system, a mistyką Rumiego – praktyką ekstazy mistycznej, osiąganej (w tym wypadku) za pomocą wirowego tańca.

Gabriele Vacis w swej relacji z *lezioni torinesi*, prelekcji turyńskich, które Grotowski wygłosił w 1991 roku na zaproszenie tamtejszego uniwersytetu, wspomina, że gdy po jednym z wykładów gawędzili chwilę przy aperitifie, Grotowski rzucił sentencjonalnie (raczej po francusku, tyle że po włosku, jak w przytoczeniu Vacisa, brzmi to niczym dewiza, w dodatku rymowana): „*io non faccio teorie, io racconto storie*", „ja nie buduję teorii, ja opowiadam historie"[13].

W czasie spotkania gdańskiego w burzliwym roku 1981 Grotowski – chyba jeden jedyny raz tak wprost – przedstawił swój gnostyczny czy wręcz gnostycki: antykosmiczny i dewolucyjny[14], światopogląd. „Myślę, że świat, w którym się urodziłem i żyję, jest nie do życia – mówił – jakbyśmy byli wygnani, jakbyśmy rodzili się na tym świecie nie z tego świata, nie dla niego – a nie wiem, czy z innego – ale jakby okazywało się, że można na nim bardzo wiele odnaleźć"[15]. To właśnie w tym roz-

poznaniu ugruntowane było jego naśladowanie drogi chasydów. Grotowski mówił: „Bóg, dla nich, eksplodował iskrami. Iskrami, które im dalej lecą, tym bardziej nikną, rozpraszają się, a chasydzi rozumieli, że trzeba je podejmować i dzielić się nimi z ludźmi – w imię tego wędrowali"[16]. Według tego pojęcia świat natury i ludzkiego doświadczenia jest widownią wygnania duszy – jako taki pozostaje misją dla człowieka, który na tym wygnaniu powinien odnaleźć iskry Boże, wydobyć je i restytuować. Później, w tekście *Performer*, Grotowski będzie mówić o tym – za Mistrzem Eckhartem – jako o „wyłomie", którym jest „powrót uchodźcy" z wygnania na tym świecie[17].

Tę misję nałożoną na człowieka Grotowski pojmował jako w gruncie rzeczy niezależną od bieżących wydarzeń historycznych. W Gdańsku w jednym z najgorętszych okresów współczesnej historii Polski perturbacje społeczno-polityczne proponował traktować jak okres pobytu w strefie tranzytowej na lotnisku. Mówił wtedy:

> Chasydzi, święty Franciszek, szaleńcy zen są podobni do siebie. To wszystko jakby się zaczynało od początku, to ludzie, którzy równocześnie są z samego serca społeczeństwa i z jego marginesu[18].

W życiu społeczeństw przychodzą przesilenia – w centrum uwagi jest wtedy polityka, nierzadko wojna – a tymczasem gdzieś na marginesie tych wydarzeń pojawiają się ludzie odwołujący się w sposób radykalny do źródeł duchowych, do samych początków religijnie pojętego powołania człowieka.

Jest to może najgłębsze ujęcie relacji między poszukiwaniami Grotowskiego w jego kolejnych laboratoriach a głównym nurtem życia społecznego, między gnostycznym poznaniem a historią.

Ale Grotowski, jak to już zostało wcześniej zaznaczone, odrzucał gnozę jako system. W gnozie interesowała go, by tak rzec, sama *gnósis* – szukanie wyższej wiedzy, dociekanie czy badanie, dochodzenie do poznania, do pełnego zrozumienia, które jednak uważał za sprawę, jak lubił mówić, *doing*, działania. Nasuwa to skojarzenie, o którym on sam nie wspomniał, chociaż je sugerował, gdy na określenie dzieła Sztuki jako wehikułu posługiwał się mianem *opus* – skojarzenie z alchemią[19]. Było to zresztą coś, co go zbliżało (najpierw) do Carla Gustava Junga i (potem) do Gieorgija I. Gurdżijewa. Jung wytyczył linię genealogiczną biegnącą od gnostycyzmu – przez alchemię – do jego własnej psychologii analitycznej; Gurdżijew swoje nauczanie przedstawiał wprost jako odmianę alchemii.

„Organizm ludzki można przyrównać do fabryki chemicznej" – tłumaczył Uspieńskiemu.

> Praca fabryki polega na przetwarzaniu jednego rodzaju materii w drugi, mianowicie materii grubszej – w znaczeniu kosmicznym – w materię bardziej subtelną. Fabryka otrzymuje od świata zewnętrznego jako surowiec pewną liczbę grubych „wodorów" i poprzez całą serię skomplikowanych procesów alchemicznych przetwarza je w delikatniejsze „wodory". Jednakże produkowanie delikatniejszych wodorów – które ze względu na możliwość wyższych stanów świadomości i pracy wyższych centrów [kontrolujących aktywność ludzkiej maszyny] szczególnie nas interesują – przez ludzką maszynę w zwykłych warunkach życia jest niewystarczające; wszystkie one bowiem marnowane są na samo utrzymywanie przy życiu tej fabryki. Gdyby udało nam się podnieść tę produkcję do możliwie maksymalnego poziomu, moglibyśmy zacząć oszczędzać delikatne wodory. Wtedy to całe ciało, wszystkie tkanki, wszystkie komórki zostałyby nasycone tymi delikatnymi wodorami, które stopniowo by się w nich usadowiły, krystalizując się w pewien określony sposób. Ta krystalizacja delikatnych wodorów stopniowo podniosłaby cały organizm na wyższy poziom, na wyższą płaszczyznę bycia.

I podkreślał: „Wewnętrzny wzrost, wzrost wewnętrznych ciał człowieka (astralnego, umysłowego itd.) jest procesem materialnym, zupełnie analogicznym do wzrostu ciała fizycznego". Według niego „właśnie owo przekształcenie ciała fizycznego w astralne alchemia nazwała transmutacją grubego w subtelne, lub też przekształceniem metali nieszlachetnych w złoto"[20]. (W podobny sposób, jak za moment zobaczymy, Grotowski ujmuje dynamikę doświadczenia Performera). „Chemia, o której tutaj mówimy, bada materię na innej podstawie niż zwykła chemia i bierze ona pod uwagę nie tylko chemiczne i fizyczne, lecz także psychiczne i kosmiczne właściwości materii"[21] – zaznaczał Gurdżijew.

Jak wiadomo, alchemicy dokonali wielu doniosłych odkryć naukowych, toteż w potocznym pojęciu alchemia uchodzi za coś rodzaju prachemii, nauki, tyle że jeszcze niedoskonałej – niedoskonałej, ponieważ alchemicy pogrążeni byli w świecie fantastycznych wyobrażeń hermetycznych, tak samo albo jeszcze bardziej wybujałych jak te gnostyckie. Jednak wszystko wskazuje na to, że to nie reakcje chemiczne były właściwym celem działań alchemików. Wszędzie, gdziekolwiek i kiedykolwiek alchemia była uprawiana, wszędzie tam pozostawała ona w ścisłym związku z jakąś tradycją mistyczną: alchemia chińska związana była z taoizmem, alchemia indyjska – z tantryzmem, alchemia hellenistyczna – z gnostycyzmem i z religią misteryjną, alchemia arabska – z sufizmem, europejska alchemia średniowieczna i renesansowa – z hermetyzmem i z mistyką kabalistyczną[22]. Już te związki pokazują, że alchemia była, zasadniczo rzecz ujmując, techniką duchową.

Najłatwiej to może prześledzić na przykładzie alchemii orientalnej. Alchemia indyjska[23] pozostawa-

ła – jak się rzekło – ściśle związana z jogą tantryczną, która pełnymi garściami czerpała z tradycji lokalnych, niekiedy dość odległych od ortodoksji, na przykład takich jak te, które w Bengalu przetrwały po dziś dzień w praktykach baulów. Ale chociaż te ostatnie były przedmiotem bezpośredniego zainteresowania Grotowskiego, przynajmniej w okresie *Teatru Źródeł*[24], dla wyrazistości ilustracji tutaj przywołany zostanie przykład alchemii chińskiej.

Cieszy się ona sławą techniki starożytnej, zaświadczonej w II wieku[25], przez ponad półtora tysiąca lat rozwoju – od początku aż do XVIII wieku – związanej z taoizmem i z neotaoizmem. Taoizm wchłaniał elementy wszelkiego rodzaju ludowych praktyk magicznych, szamanistycznych, ekstatycznych i fascynował się najprzeróżniejszymi technikami oddechowymi, gimnastycznymi, choreograficznymi, nic więc dziwnego, że stał się religijnym i filozoficznym środowiskiem alchemii. W Chinach zawsze miała ona skomplikowany, jak gdyby kontradykcyjny charakter: z jednej strony alchemicy byli filozofami przyrody i „«eksperymentatorami», nie zaś abstrakcyjnymi myślicielami", z drugiej każdy alchemik „poszukujący «eliksiru» bliższy [był] mistykowi, szukającemu drogi do nieśmiertelności, niż naukowcowi"[26]. (Warto tu od razu odnotować rzucającą się w oczy *correspondance* między tym osobliwym mariażem empiryzmu o niemal naukowym upodobaniu do eksperymentu z techniką duchową o charakterze jogicznym a podobnie złożonym podejściem Grotowskiego). Złożoność chińskiej alchemii uwypuklił w VI wieku Nanyue Huisi, trzeci patriarcha buddyjskiej szkoły *tiantai*, który od alchemii zewnętrznej, egzoterycznej (*waidan*) – alchemii, rzec można, ściśle laboratoryjnej – odróżnił alchemię wewnętrzną, ezoteryczną (*neidan*[27]) – jogiczną. Ta pierwsza, która swój złoty okres przeżywała za czasów dynastii Tang, od VII do IX wieku, zajęta była wtajemniczeniem w arkana transmutacji metali nieszlachetnych w złoto poprzez mieszanie w tyglu rozmaitych naturalnych ingrediencji – ta druga, rozwijająca się na dobre od X wieku, w XIII wieku doprowadzona do rozkwitu wskutek przekształceń dokonujących się w łonie taoizmu dzięki impulsom płynącym ze strony buddyzmu chan, stała się techniką duchową skupioną na poszukiwaniu *jindan*, eliksiru złota, pojmowanego jako *xiandan*, eliksir nieśmiertelności. Ale nie chodziło tu tylko o rozróżnienie między alchemią „egzoteryczną, która zajmuje się konkretnymi substancjami, i ezoteryczną, zajmującą się tylko «duszami» tych substancji"[28], lecz o istotne upodobnienie alchemii do jogi:

> alchemik taoistyczny z X wieku rezygnuje ze sporządzenia złota i skupia uwagę na możliwościach duchowych, jakie nastręczają operacje alchemiczne. Uznawszy własne ciało i własne życie duchowe za metal nieczysty i pośledni, stara się on „przemienić je w złoto", czyli uzyskać duszę czystą, autonomiczną, oraz życie bez śmierci

– zauważa historyk religii. I dopowiada: „W istocie alchemia przekształca się odtąd w ascezę i modlitwę"[29]. Jej cel to zespolenie z *dao* – źródłem i zasadą świata[30] – prowadzące w konsekwencji do osiągnięcia długowieczności: *elixiris aeternae juventutis*, eliksiru wiecznej młodości[31], *elixiris vitae*, eliksiru życia.

Zgodnie z kosmogonią taoistyczną *dao* dało początek materialnej jedności świata; ta jedność podzieliła się, dając początek dwu przeciwstawnym siłom *yin* i *yang*; te dwie siły dały początek trzeciej; a ta z kolei dała początek nieprzeliczonym rzeczom i istotom. Alchemik przebywa tę drogę wstecz: od nieprzeliczonych bytów – do *dao*. I dlatego eliksir złota nosi też miano *huandan*, eliksiru odzyskanego czy przywróconego – i pozwalającego powrócić do stanu sprzed początku.

„Każdą operację musiały poprzedzać posty, ofiary i oczyszczenia, które, rzecz jasna, odnosiły się nie tyle do laboratorium, ile raczej do ciała i ducha alchemika"[32] – podkreśla Eliade. Człowiek jako mikrokosmos, będący „odpowiednikiem makrokosmosu, posiada w swoim ciele wszystkie elementy kosmos tworzące i wszystkie siły witalne zapewniające jego periodyczne odtwarzanie się. Chodzi [więc] tylko o to, by wzmocnić niektóre esencje"[33].

I tak ludzkie ciało staje się tu niejako alchemicznym tyglem lub piecem, w którym – zgodnie z diagramem rozwijania doskonałości – dokonuje się dzieła sukcesywnych transmutacji trzech klejnotów chińskiej medycyny: *jing*, *qi* i *shen*. Dzieło alchemiczne przebiega w czterech fazach. Faza pierwsza, zwana *zhuji*, kładzeniem fundamentów, to odnalezienie trzech klejnotów w ciele – w miejscu zwanym w akupunkturze *shenque*, wrotami ducha, w pępku. Po niej następuje *lianjing huaqi*[34], czyli oczyszczenie *jing* – esencji ciała, jego żywotności, otrzymanej pierwotnie od rodziców, a następnie podtrzymywanej przez składniki odżywcze pożywienia, lokalizowanej w dolnych partiach ciała, najczęściej w nerkach, utożsamianej z nasieniem, krwią menstruacyjną, wszelkimi sekrecjami organizmu i uważanej za element ciężki, gruby, gęsty, mający cechy siły *yin* – oczyszczenie tej żywotności w celu przeobrażenia jej w *qi*, tchnienie, energię witalną, umiejscowioną w wątrobie, energię kosmiczną, której swobodny przepływ w organizmie zapewnia równowagę sił *yin* i *yang*. Następna faza to *lianqi huashen*[35], oczyszczenie energii *qi* w celu przeobrażenia jej w *shen* – w ducha, energię bardziej subtelną, będącą czystą siłą *yang*, umiejscowioną w sercu, a właściwie we krwi, ale związaną z funkcjonowaniem układu nerwowego człowieka, poczynając od odpowiedzialności za funkcje odruchowe, takie jak oddychanie i bicie serca, a kończąc na myśleniu i świadomości, i ogólnie na tym, co określa się jako przytomność, obecność. Już w tej fazie adept dostępuje mądro-

ści i wchodzi w posiadanie eliksiru młodości. Jednak prawdziwym zwieńczeniem *opus magnum*, wielkiego dzieła alchemików, jest faza czwarta zwana *lianshen huaxu*, oczyszczenie ducha *shen* w celu przeobrażenia go w *xu* – w pustkę, czy też w *xuwu* – w nieistnienie.

Tak więc droga, jaką pokonuje alchemik, jest drogą wstecz: od człowieka (*ren*) – przez ciało (*xing*), esencję (*jing*), energię (*qi*), ducha (*shen*) – do pustki (*xu*), czyli do samego *dao*. W ten sposób dostępuje on oświecenia. Jak mówi Laozi,

> Osiągam pełnię (wewnętrznej) pustki, zachowuję w sercu całkowity spokój.
> Tysiące rzeczy rodzi się i rozwija, a ja przyglądam się, jak powracają (do swego źródła).
> Każda rzecz rodzi się i osiąga pełny rozkwit, (a wówczas) każda wraca do swego źródła.
> Powrót do źródła oznacza pełny spokój. Nazywamy to spełnieniem swego przeznaczenia.
> Spełnienie własnego przeznaczenia nazywamy niezmienną (zasadą).
> Poznanie owej niezmiennej (zasady) zwiemy oświeceniem[36].

Osiągnięcie pustki *xu* oznacza w praktyce wejście w pierwotny stan chaosu: w wymiarze makrokosmicznym przypomina to cofnięcie się do stanu sprzed stworzenia świata, a w wymiarze mikro – *regressus ad uterum*, powrót do macicy, powrót, który na poziomie organicznym wyraża się poprzez tak zwane oddychanie płodowe, „charakterystyczne zarówno dla organicznej pełni, jak i dla ekstazy"[37]. Tak więc *neidan* to alchemia zredukowana do fizjologii ludzkiego organizmu, niemniej praktykująca sposoby na „uzyskanie ciała ponadnaturalnego"[38], na „spirytualizację ciała ludzkiego"[39].

Jednak alchemia ta – tak radykalnie i jednoznacznie sprowadzona do jogi – stanowiła wyjątek; alchemia na ogół pozostawała laboratoryjna. W laboratoryjnych pracach alchemików dramat *psyché* zawsze był doświadczany jako nieodłączny od dramatu materii. Ten wymiar dramatyczny może najlepiej widać w alchemii hellenistycznej, gdzie na procedury laboratoryjne, będące realizacją dramatu życia i przemian materii, rzutowano scenariusz inicjacyjny misteriów[40]. Ale właściwie wszędzie alchemia zawierała w sobie schemat inicjacyjny: cierpienia, śmierć i zmartwychwstanie materii, które były obrazowym przedstawieniem cierpień, śmierci i zmartwychwstania laboranta. Jak w sentencji Paracelsusa, słynnego szesnastowiecznego niemieckiego Hermesa: „*denn welcher in das reich Gottes eingehen will / der muß zuvor mit dem leib in seine mutter gehen / und darinnen ersterben / alsdann erlanget er dadurch erst ein ewiges leben*" – albowiem kto chce wejść do królestwa Bożego, ten musi najpierw wejść ciałem w matkę swoją i w niej umrzeć, dopiero wtedy dostąpi łaski życia wiecznego[41]. To opis typowego *regressus ad uterum*, powrotu do macicy, któremu nadaje się sens soteriologiczny. Dzieło alchemika miało za zadanie odkupić duszę własną w wymiarze mikrokosmicznym, a w wymiarze makro – *animam mundi*, duszę świata, uwięzioną w materii. Tak jak Chrystus odkupił człowieka, tak alchemik miał zapewnić odkupienie natury[42]. Celem *opus* była apokatastaza: odnowienie, uzdrowienie, przywrócenie, wyzwolenie *animae mundi*, owej duszy świata.

Przede wszystkim jednak poszukując złota, alchemik poszukiwał własnej esencji duchowej. Dlatego Jung interpretował *opus alchymicum* jako proces indywiduacji, a znalezienie *elixiris vitae* uważał za tożsame z dosięgnięciem Jaźni. Ale ten proces przemiany wewnętrznej nie przebiegał w naturalnym rytmie. W alchemii *transmutatio*, przemiana materii i przemiana praktykanta, była wywoływana sztucznie w laboratorium. Od indywiduacji naturalnej, dokonującej się samorzutnie, wraz z biegiem życia człowieka, który w drugiej jego połowie niejako naturalnie zwraca się ku swemu wnętrzu, Jung odróżniał indywiduację wywołaną sztucznie, na przykład za pomocą inicjacyjnych technik misteryjnych czy alchemicznych. Gurdżijew też mówił o dwóch drogach dochodzenia do esencji: o drodze „obywatela", tego, który przechodzi koleje swojego życia w zgodzie ze swoim sumieniem, i o drodze „człowieka przebiegłego", który wszelkimi dostępnymi sposobami – przez inicjację albo przez kradzież – przyśpiesza swoją przemianę[43]. To jest właśnie rzemiosło, kunszt, sztuka – alchemiczna *ars magna*, wielka sztuka – i do tego potrzebne jest laboratorium.

I to jest właśnie najgłębsze – i właściwe – znaczenie pojęcia laboratorium w nazwie polskiego Teatru Laboratorium i we wszystkich późniejszych laboratoryjnych pracach Grotowskiego.

W pierwszym manifeście, *Ku teatrowi ubogiemu*, w 1965 roku, Grotowski mówił o swojej metodzie, o której fama głosiła, że sprowadza się ona do ćwiczeń fizycznych aktora; tymczasem – przeciwnie:

> Wszystko koncentruje się tutaj na procesie duchowym aktora, charakteryzującym się skrajnością, zupełnym ogołoceniem, odsłonięciem swojej intymności – nie egotycznie, na zasadzie rozkoszowania się własnymi przeżyciami (emocjami), ale przeciwnie – jakby w akcie oddania się. Jest to technika „transu" i integracji wszystkich władz duchowych i fizycznych aktora, wzbierających jakby od strefy intymno-instynktowej do „prześwietlenia"[44].

(To, co Grotowski nazywał wtedy „strefą intymno-instynktową", później otrzyma w jego języku miano „gęstości ciała"[45] – miano bardziej alchemiczne). „Organizm aktora winien wyzbyć się względem procesu wewnętrznego jakiegokolwiek oporu" – pisał w pierwszym manifeście – „aby ciało jak gdyby ulegało unice-

stwieniu, spaleniu i aby widz miał do czynienia jedynie z widzialnym przebiegiem impulsów duchowych"[46].

Osiągnięcie czegoś takiego przez Ryszarda Cieślaka w przedstawieniu *Książę Niezłomny* Grotowski nazwał później „modlitwą zmysłów"[47]; mówił, że aktor w tej roli jak gdyby „wyzwalał się swoim ciałem z ciała samego, jakby wyzwalał się – krok po kroku – z ciężkości ciała"[48]. W tego rodzaju akcie aktor w pewien sposób promieniował: „jak postacie w obrazach El Greca, aktor, przez duchową technikę, może jakby rozświetlać się, «iluminować», stawać się źródłem «światła psychicznego»"[49]. Grotowski opisuje tu przemianę o charakterze alchemicznym, polegającą na podniesieniu tego, co ciężkie, gęste, cielesne, do poziomu bardziej subtelnego, świetlistego, duchowego.

Później przemianę tego rodzaju Grotowski ilustrował przykładem działań Thomasa Richardsa „jako *inner action*"[50]. W tym wypadku nie mówił już jednak o (subiektywnym) wrażeniu obserwatora-widza przedstawienia, że osoba działająca uległa w efekcie tego działania wewnętrznemu rozświetleniu, iluminacji, lecz o (mniej lub bardziej obiektywnym, a przez to nieuchronnym) doznaniu przez obserwatora-świadka *Akcji* – indukcji.

> Jeśli obserwator nie ma w sobie jakiejś blokady w sferze mentalnej, na przykład nie ma problemu z doszukiwaniem się sensu historii, co mogłoby go całkowicie zablokować, wtedy może niejako wewnętrznie towarzyszyć działającemu. Wówczas może [u obserwatora] wystąpić zjawisko, które określamy mianem indukcji. W trakcie tego przechodzenia czyniącego [= praktykanta] od poziomu dolnego, biologicznego ku temu, co jest subtelne, obecny wtedy obserwator może odczuć w sobie tak jakby indukcję – powołałem się kiedyś na przykład doświadczenia fizycznego z dwoma równolegle ułożonymi przewodami, z których jeden tylko został podłączony do prądu, a mimo to w drugim przewodzie również popłynął prąd: to jest właśnie zjawisko indukcji. To zjawisko indukcji zaczyna mieć miejsce lub może wystąpić we wnętrzu osoby obserwującej.

Obserwator staje się wtedy świadkiem. „Coś w nim samym zaświadcza o zachodzącym w pobliżu podobnym procesie, podobnym działaniu – coś wewnątrz niego"[51]. *Inner action* performera – 'wewnętrzna akcja, praca, ruch wewnętrzny, działanie wewnętrzne, walka (akcja) wewnętrzna, wewnętrzny czyn, wewnętrzne dokonanie, dzieło': wszystkie te znaczenia są tu zawarte – ma się spełniać „w obrębie czegoś o określonej strukturze, co można powtarzać, co ma początek, przebieg i zakończenie, gdzie każdy element ma swoje logiczne miejsce, potrzebne technicznie", a co w Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski przybrało kształt *Akcji*. Richards tak scharakteryzował tę swoją „akcję wewnętrzną":

> Mówiąc o energii, mamy na myśli jakość energii, a nie jej ilość. Nie mówimy o byciu energicznym, ale o kategoriach jakości energii i transformacji jednej jakości (grubej) w drugą (subtelną).
> Pochodzące z tradycji rytualnej pieśni mogą działać jak narzędzia do przeprowadzania wspomnianej transformacji energii. W moim prywatnym języku, dla samego siebie, nazywam to „akcją wewnętrzną" (*inner action*). Działający zaczyna śpiewać. Melodia jest precyzyjna. Rytm jest precyzyjny. Działający pozwala pieśni zstępować w organizm i wibracja dźwięku zaczyna się zmieniać. Sylaby i melodia tych pieśni zaczynają dotykać i uaktywniać coś, co postrzegam jako siedliska energii w organizmie. Siedlisko energii wydaje mi się czymś w rodzaju centrum energetycznego wewnątrz organizmu. Centra te mogą być aktywowane. W moim postrzeganiu jedno z centrów energetycznych istnieje wokół tego, co nazywa się splotem słonecznym, w rejonie żołądka. Wiąże się z witalnością, tak jakby sytuowała się tam siła życiowa. W pewnym momencie zaczyna się ono jakby otwierać i staje się receptywne dzięki strumieniowi impulsów życiowych w ciele, które związane są z pieśniami; melodia jest precyzyjna, rytm jest precyzyjny, lecz dzieje się tak, jakby pewna siła zaczynała gromadzić się w splocie. I wtedy ta bardzo silna, wzbierająca energia może znaleźć swe ujście poprzez to miejsce, jakby wpadając do kanału w organizmie, dążąc ku siedlisku znajdującemu się tuż powyżej, które wiąże się dla mnie z tym, co w moim intymnym świecie jest „sercem". Tutaj to, co znajduje się w owej puli witalnej, zaczyna płynąć w górę do tego innego złoża i przekształca się w subtelniejszą jakość energii. Gdy mówię „subtelniejszą", mam na myśli – jaśniejszą, bardziej świetlistą. Inny jest teraz jej przepływ, inny sposób dotykania ciała. Można postrzegać te pule energii, jakby dotykały ciała. W puli wiążącej się, powiedzmy, z „sercem", coś się otwiera, coś, co pozwala na przepływ w górę, i dzieje się tak, jakby zaczynało się dotykać poziomu energii wokół głowy, z przodu głowy, z tyłu. Nie sądzę, by był to ogólny schemat, który powinien być taki sam dla wszystkich. Lecz w czyimś odbiorze wszystko to może być połączone, niczym rzeka wypływająca z witalności ku owej subtelnej energii, którą można odbierać jako znajdującą się za, a nawet ponad głową, rzeka dotykająca czegoś, co już nie odnosi się tylko do obrębu ciała, lecz co znajduje się jakby ponad obrębem ciała. Jak źródło, które – gdy się go dotknie – uaktywnia się, i coś w rodzaju bardzo subtelnego deszczu opada i obmywa każdą komórkę ciała. Ta podróż od jednej jakości energii, gęstej i witalnej, wyżej i wyżej – ku bardzo subtelnej jakości energii, a później to coś subtelnego, co zstępuje z powrotem w podstawową fizyczność...[52]

*Akcję* z jej sednem: *inner action*, Grotowski nie przypadkiem więc nazywał *opus*. Podkreślał z wiel-

kim naciskiem: „Wszystko to [jest] zdeterminowane [= określone] z punktu widzenia onej wertykalności ku subtelnemu i jego (tego, co subtelne) zstępowania ku gęstości ciała”[53]. Użycie w przytoczonym zdaniu zaimka wskazującego „ona” – przestarzałe, dziś cechujące wyłącznie styl podniosły – w odniesieniu do „wertykalności” („ona wertykalność” zamiast bardziej współcześnie brzmiącej „tej” czy nawet – książkowej – „owej wertykalności”) miało na celu, jeżeli dobrze wyczuwam, zasygnalizowanie, że sformułowania dotyczące wertykalności mają charakter, by tak rzec, kanoniczny lub przynajmniej sentencjonalny[54].

I rzeczywiście: w trzech opublikowanych tekstach Grotowskiego z lat 90. pojawia się – niemal identyczny, jakby przepisany – poświęcony wertykalności fragment złożony z czterech zdań. Przytaczam ostatnią autoryzowaną wersję, opublikowaną na życzenie autora dopiero po jego śmierci, noszącą więc poniekąd charakter testamentu:

> Wertykalność – zjawisko to jest natury energetycznej: energie ciężkie, ale organiczne (związane z siłami życia, z instynktami, ze zmysłowością), i inne energie, bardziej subtelne. Zagadnienie wertykalności oznacza przechodzenie z poziomu, by tak rzec, grubego – można by go poniekąd nazwać w cudzysłowie „potocznym” – na poziom energetyczny bardziej subtelny czy zgoła ku *higher connection*. Wskazuję po prostu przejście, kierunek. A jest tu także przejście inne: jeśli zbliżamy się do *higher connection* – czyli, mówiąc w kategoriach energetycznych, zbliżamy się do energii o wiele bardziej subtelnej – powstaje nadto kwestia zejścia w dół, sprowadzając ową rzecz subtelną ku rzeczywistości bardziej potocznej, związanej z gęstością ciała[55].

Dalej zostały dodane trzy zdania dopowiedzenia:

> Co do wertykalności, nie idzie o to, by się wyrzec części naszej natury; wszystko winno trzymać swe miejsce naturalne: ciało, serce, głowa, coś, co znajduje się „pod naszymi stopami”, i coś, co znajduje się „ponad głową”. Wszystko jak linia wertykalna i ta wertykalność powinna być rozpięta między organicznością i *the awareness*. *Awareness* – to znaczy świadomość, która nie jest związana z mową (maszyną do myślenia), lecz z Obecnością[56].

Obecność autor nie darmo wyróżnił w piśmie wielką literą. W manifeście *Performer* stwierdza, że gdy wykonawca rytuału osiąga w swych działaniach wielką intensywność, wtedy w stan intensywności – zapewne dzięki wspomnianemu zjawisku indukcji – wstępują również świadkowie, „gdyż – powiadają – czują obecność”, obecność, która jest nienazwanym „czymś”[57]. Czym jest to coś, Grotowski zasugerował, odwołując się do toposu dwóch ptaków: dziobiącego i patrzącego, toposu znanego na przykład z upaniszad, gdzie (według teorii *sankhji*) ptak dziobiący oznacza „ja” doznające, doświadczające, a ptak patrzący – świadka, którym w ostatecznym rachunku jest niedziałający purusza, byt podmiotowy, esencjalne „ja”[58].

> Pijani istnieniem, zajęci dziobaniem, w czasie, zapominamy dać żyć tej części siebie, która patrzy. Grozi nam więc, że istniejemy tylko w czasie i na żaden sposób poza czasem. Czuć się patrzonym przez tę inną część siebie (tę, która jest jakby poza czasem) daje inny wymiar. Istnieje Ja – Ja. Drugie Ja jest quasi-wirtualne; nie jest to w nas ani spojrzenie innych, ani osądzanie; ono jest jak nieporuszone wejrzenie: milcząca obecność, jak słońce oświetla rzeczy, i to wszystko. Proces [= własne przeznaczenie każdego] może się spełnić tylko w kontekście tej nieporuszonej obecności[59].

Tak więc nie chodzi tu o abstrakcyjną prawdę, że – dajmy na to – obraz Boży jest obecny w każdym człowieku, lecz o realność doświadczenia, w którym – jak to opisuje Mistrz Eckhart – powinna człowieka „przeniknąć obecność Boga”, o realność życia polegającego na „trwaniu w Bożej obecności”[60]. „*Got ist ein got der gegenwerticheit*”, Bóg jest Bogiem obecności, „Bogiem chwili obecnej”[61]. „Kto tak ma Boga, to znaczy w bycie, ten Go ujmuje na sposób boski, takiemu jaśnieje On we wszystkich rzeczach” – powiada Eckhart. I dodaje: „Nieustannie świeci w nim Bóg”[62]. Ale Grotowski nie mówi o Bogu (który dla Mistrza Eckharta jest, nie zapominajmy, negatywnie „nie-Bogiem”), tylko po prostu – o Obecności[63].

Przytoczone kilkuzdaniowe sformułowanie o wertykalności, powtórzone w niemal identycznym brzmieniu w kilku ostatnich tekstach mistrza, to – tak to nazwę – *Tablica szmaragdowa* Grotowskiego.

Z siłą oczywistości nasuwa się tu bowiem skojarzenie z tymi oto sentencjami *Tajemnych słów Hermesa* (jak zazwyczaj tytułuje się *Tablicę szmaragdową*):

> Oddzielisz ziemię od ognia, subtelne (lotne) od gęstego, z wolna, z wielką zręcznością. Wznosi się z ziemi ku niebu i powtórnie zstępuje na ziemię, i otrzymuje siłę wyższych i niższych. Tak posiądziesz chwałę całego świata. Dlatego odstąpi od ciebie wszelka ciemność. Ta jest wszelkiej mocy potężna siła: ponieważ zwycięży wszelką rzecz subtelną i przeniknie każde ciało stałe. Tak został stworzony świat. Takie będą cudowne przystosowania, których sposób jest tu zawarty[64].

W przechodzeniu od tego, co ciężkie, grube, do tego, co subtelne, i z powrotem – do gęstości ciała, tak aby otrzymać energię wyższych i niższych ośrodków

i żeby to, co subtelne, stało się bardziej nieodłączne od grubego, by organiczność połączyła się z *awareness*, zawiera się treść laboratoryjnej pracy Grotowskiego. Była ona wykonywana w dziedzinie, którą twórca nazwał sztukami performatywnymi – zrazu w teatrze, potem w obrębie *ritual arts*, gdzie sztuka pełniła funkcję wehikułu – jako badania empiryczne, prowadzone z zespołami praktykantów poszukujących wertykalności: od ciała – do Obecności.

Nie były to zatem badania typu naukowego, przypominały raczej sztukę alchemiczną. W praktyce alchemików laboratorium, miejsce doświadczeń, było zarazem oratorium, miejscem modlitwy. Na rycinie Hansa Vredemana de Vries zamieszczonej w *Amphiteatrum sapientiae aeternae* (*Amfiteatrze wiecznotrwałej wiedzy*) Heinricha Khunratha, ucznia Paracelsusa, widzimy pomieszczenie alchemika podzielone na dwie części: po lewej kaplicę, po prawej pracownię, w których równolegle przeprowadza się te dwie operacje: modlitwę i pracę – obie równie niezbędne dla powodzenia *opus*[65]. Alchemicy wierzyli, że w *opus magnum* operując na materii, oddziałuje się na duchowość; i na odwrót – podlegając procesom duchowym, transmutuje się materię. Toteż laboratorium i oratorium były w sztuce alchemii dwiema stronami jednego i tego samego procesu: proces ten był czymś, co przypominało jogę[66].

Alchemicy europejscy, chociaż silnie zainspirowani hermetyzmem i mistyką kabalistyczną, przeważnie pozostawali chrześcijanami – jak pokazał Jung, ich kamień filozoficzny to analogon Chrystusa. Jednak *opus alchymicum*, nawet jeżeli zawsze spełniane w kontekście jakiejś tradycji mistycznej, samo w sobie było bezwyznaniowe, ponadkonfesyjne. Zarówno Gurdżijew, który uważał swoje nauczanie za chrześcijaństwo ezoteryczne, jak i Grotowski, opisujący ostatecznie swój światopogląd słowami Mistrza Eckharta, najgłębszego mistyka zachodniego chrześcijaństwa[67], nie opierali się w swej pracy na wierze. Tak jak gnostycy polegali wyłącznie na poznaniu empirycznym, o którym Grotowski mówił, że to sprawa czynienia. Dlatego stworzyli nie kościoły, lecz – laboratoria.

Niezwykły był etos alchemików. Wynikał on z założenia, które jeden z nich tak wyraził: „*Una natura, ars una, sed multi artifices*", „jedna jest natura, jedna sztuka, lecz liczni laboranci"[68]. Inny zaś twierdził: „*necessarium est constantis voluntatis in opere fore*", (*artifex*, 'mistrz sztuki' czy 'laborant') powinien być wytrwały w pracy, „*ut non modo hoc, modo illud attestare praesumat*", aby nie usiłować dowodzić raz tego, raz owego, „*quia in rerum multitudine ars nostra non perficitur*", bo nie w wielości spełnia się nasza sztuka. „*Est enim lapis unus, medicina una, in quo magisterium consistit*"[69]: albowiem jest jeden kamień, jeden środek, na którym zasadza się wiedza czy biegłość (w sztuce). I dlatego alchemicy, inaczej niż filozofowie czy teolodzy, nie prowadzili między sobą polemik. Istniał między nimi pewien rodzaj solidarności. Z drugiej strony nie odczuwali też potrzeby tworzenia konfraterni (wyjątkiem potwierdzającym regułę było bractwo różokrzyżowców). Alchemicy pracowali w zaciszu laboratoriów, każdy nad własnym procesem, przeprowadzając „*experientiam, unicam et solam veritatis magistram*", czyli oddając się „doświadczeniu, jedynemu i prawdziwemu nauczycielowi prawdy"[70]. I jeżeli nawiązywali do tradycji, cytowali to tylko, do czego sami doszli doświadczalnie. Tylko tyle i aż tyle. W tym autorzy dzieł alchemicznych przypominają zresztą autorów traktatów indyjskich systemów filozoficznych, którzy – jak już wcześniej podkreślono – podają w nich z zasady tylko to, co zostało przez twórcę systemu czy poprzedzających go mistrzów praktycznie doświadczone i osobiście poznane. „*Hucusque pervenit mea experientia, non plus possum, non plus inveni*": „Dotąd sięga moje doświadczenie, więcej nie mogę, więcej nie znalazłem"[71] – oświadcza rzetelnie Sędziwój.

To, co znalazł w swych laboratoryjnych poszukiwaniach, Grotowski zawarł w czterech, góra – siedmiu zdaniach o wertykalności. Ubóstwo godne mistrza sztuki, laboranta, który był twórcą teatru ubogiego.

* Fragment książki *Grotowski w praniu*, która ukaże się nakładem Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, a w wersji angielskiej nakładem Icarus Publishing Enterprise pt. *Grotowski: Lost and Found*.

**Przypisy**

1 Jerzy Grotowski, *Teatr Źródeł*, przygotował do druku Leszek Kolankiewicz, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek i in., Warszawa – Wrocław 2012, s. 987.

2 Jerzy Grotowski, *Performer*, przeł. Leszek Kolankiewicz, [w:] tegoż *Teksty zebrane*, s. 812.

3 Konieczność tego rozróżnienia Carl Gustav Jung podkreślał parokrotnie w swych *Terry Lectures*, wygłoszonych w 1937 r. na Yale University, opublikowanych następnie pt. *Psychologia a religia*. Nb. na międzynarodowej konferencji religioznawczej poświęconej pochodzeniu i początkom gnostycyzmu, która odbyła się w kwietniu 1966 r. w Mesynie we Włoszech, specjalnie powołana komisja przedstawiła propozycję uprządkowania terminologii – m.in. takich terminów, jak „gnoza" i „gnostycyzm" – na koniec przedyskutowaną i przyjętą przez wszystkich uczestników: „za gnozę uznaje się wiedzę o boskich tajemnicach zastrzeżoną dla wybranych. Przez gnostycyzm natomiast rozumie się grupę systemów II w. po Chr., nauczających o istnieniu w człowieku iskry Bożej pochodzącej ze świata Bożego, która spadłszy na świat zostaje poddana przeznaczeniu, a wezwana z góry zostaje – dzięki temu, że jest istotnym odpowiednikiem tego, co boskie – rozbudzona i ostatecznie zintegrowana. Gnoza ta, to znaczy gnoza systemów II w., podkreśla – według orzeczenia końcowego kongresu – tożsamość, jedność tego, który poznaje, z tym, co poznaje, i z tym, za pomocą czego poznaje. Chodzi więc o tożsamość jaźni gnostyka, owej iskry Bożej, z boską rzeczywistością, którą

poznaje" (Wincenty Myszor: *Na tropach tajemnej wiedzy*, wprowadzenie do: Gilles Quispel, *Gnoza*, przeł. Beata Kita, tłum. przejrzał i popr., całość zred. Paweł Pachciarek, konsultacja nauk. Wincenty Myszor, Warszawa 1988, s. 32).

4 Jerzy Grotowski, *Teatr Źródeł*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 759.

5 Wincenty Myszor, *Wstęp*, [w:] *Ewangelia Tomasza*, przeł. Albertyna Dembska, Wincenty Myszor, oprac. Wincenty Myszor, Katowice 1992, s. 7; ks Wincenty Myszor: *Wstęp*, [w:] *Teksty z Nag-Hammadi*, przeł. Albertyna Dembska, Wincenty Myszor, wstęp, komentarz, oprac. Wincenty Myszor, Warszawa 1979, s. 81. Koptyjski przekład (*Nag Hammadi Codex* II 32,10-51,28) został dokonany w III w., redakcja grecka – znana z fragmentów papirusów z Oksyrhynchos (*P. Oxy* 1; 654; 655) – powstała w II w., prawdopodobnie w Edessie (do której przeniesiono z Indii ciało św. Tomasza Apostoła, która więc stała się centrum jego kultu), hipotetyczny oryginał mógł więc być spisany po syryjsku. „W jakim stopniu w *Ewangelii Tomasza* mamy do czynienia z przeróbką przekazu zawartego u synoptyków, a w jakim stopniu należy się liczyć z jakimś przekazem nawiązującym do ustnej tradycji, do przekazów, z których mogli korzystać także ewangeliści Nowego Testamentu" – to zdaniem tłumacza i komentatora tej Ewangelii zagadka wciąż niewyjaśniona. „Wówczas druga część *Ewangelii Tomasza*, dla której brak paraleli w Nowym Testamencie, mogłaby zawierać «nieznane słowa Jezusa»" (Wincenty Myszor, *Wstęp* do: *Ewangelia Tomasza*, s. 7).

6 Zakłada się zatem, że tekst ten jest dziełem „chrześcijanina, który przyjął gnostycyzm, albo gnostyka, który zdając sobie sprawę z istoty chrześcijaństwa, to znaczy prawdy o Bogu-Człowieku Jezusie Chrystusie, zaadaptował teksty gnostyckie na użytek chrześcijański" (ks. Wincenty Myszor, *Wstęp* do: *Teksty z Nag-Hammadi*, s. 98). Jednak gnostycki jest w tym apokryfie motyw poznania siebie i zbawienia przez poznanie. „W Nowym Testamencie Jezus pragnie objawić się światu, wszystkim ludziom, pragnie zbawić wszystkich", natomiast w *Ewangelii Tomasza* – „nie zbawia przez śmierć i zmartwychwstanie, ale pomaga się zbawić innym przez wiedzę, przez gnozę" (ks. Wincenty Myszor: *Wstęp* do: *Ewangelia Tomasza*, s. 8). Jedno z logiów niemających paraleli kanonicznych mówi: „Gdy pozwolicie powstać tamtemu, co jest w was, wtedy to, co macie, uratuje was [kopt. *fnatouče*, 'ocali, zbawi; ochroni']. Jeśli nie istnieje tamto, co jest w was, wtedy to, czego nie macie w sobie, uśmierci was" (*EwTm* 70, *Nag Hammadi Codex* II 45,30-33, przeł. Albertyna Dembska, Wincenty Myszor). Tłumacz tak komentuje ten fragment: „O zbawieniu gnostyka decyduje «iskra Boża», której gnostyk musi przez gnozę pozwolić powstać, inaczej zabije go czynnik materialny, ciało" (Wincenty Myszor, *Komentarz*, [w:] *Ewangelia Tomasza*, s. 60).

7 Zgodnie z przekazem *Ewangelii Tomasza* trzeba zerwać ze światem: „To zerwanie to *metánoia* – mówiąc dokładnie, raczej «nawrócenie» niż «żal za grzechy» – powrót do siebie samego (*epistrophé*), wywołany przypomnieniem (*hypómnesis*), czym jesteśmy z pochodzenia i z istoty, przywracający nam nasze autentyczne istnienie i naszą całkowitość, przywracający nam nas samych, jakimi jesteśmy w stanie czystego *noús* [umysłu]". Tak więc zostać „uratowanym" – ocalonym, zbawionym – oznacza „powrócić do siebie, stać się ponownie sobą, odzyskać świadomość i posiadanie swojego esencjalnego i autentycznego «ja», takiego, jakim ono jest, jakim trwa w swej realności inteligibilnej, ponadczasowej, w łonie Bytu absolutnego, Pleromy, Królestwa" (Henri-Charles Puech, *En quête de la Gnose*, t. 2, *Sur l'Évangile selon Thomas. Esquisse d'une interprétation systématique*, Paris 1978, s. 95, 276). Mówi o tym makaryzm: „Błogosławieni samotni i wybrani, wy znajdziecie królestwo, ponieważ pochodząc z niego, ponownie tam wejdziecie [kopt. *palin etetnabok emau*, dosł. 'pójdziecie wstecz do tamtego miejsca']" (*EwTm* 49, *Nag Hammadi Codex* II 41,27-30, przekł. Albertyny Dembskiej i Wincentego Myszora). Cytowany przed chwilą czołowy egzegeta tak tłumaczy ten fragment: „«Wybrani» zostają zapewnieni, że «znajdą królestwo», ponieważ jest ono dla nich miejscem, z którego pochodzą, i miejscem, do którego powracają, przeto mając w nim swe źródło, swój początek, który jest zarazem ostatecznym kresem ich istnienia, nie będą mogli uczynić nic innego, jak tylko powrócić tam, skąd się wywodzą i gdzie byli na samym początku, stać się na powrót tym, czym byli pierwotnie, czym tak naprawdę są i być nie przestają na mocy prawa urodzenia, z racji swego pochodzenia, które określa, w swej immanentności i autentyczności, ich naturę, a przez to cały ciąg dalszy ich losów. «Znaleźć królestwo» – czy, mówiąc jeszcze inaczej, «znaleźć odpocznienie, *anapausis*» (*EwTm* 90 [*Nag Hammadi Codex* II 48,19]), «znaleźć życie» (*EwTm* 58) – oznacza zatem dla pneumatyka dojść do poznania Królestwa i zarazem poznać, że jest z niego zrodzony, a przy tym wezwany i przeznaczony do tego, by być przywróconym owemu Królestwu, którego jest «synem» czy «dzieckiem». Co więcej, to poznać, że przynależy – na mocy naturalnej predestynacji – do Królestwa, gdzie ponadczasowo koniec i początek jego istnienia łączą się, zbiegają, stanowią jedno; to, innymi słowy, zaczerpniętymi z logionu 111, «znaleźć siebie samego», poznać czy rozpoznać siebie, odnaleźć się w swym właściwym stanie jako «żywy z Żywego», upewniony w ten sposób, że «nie ujrzy śmierci»" (s. 189).

8 „Filozofia jogi ma nade wszystko zabarwienie praktyczne, a jej cel polega głównie na tym, by ukazać sposoby osiągnięcia zbawienia, jedyności [= kajwalja], wyzwolenia puruszy" (Surendranath Dasgupta, *Yoga as Philosophy and Religion*, London – New York 1924, s. 92). Warto tu przypomnieć, że w sanskrycie nie ma właściwie odpowiednika greckiego pojęcia *philosophía*. W Indiach rozpowszechniony był natomiast termin *darśana*, 'system, (zwłaszcza) system filozoficzny', stąd joga, jaką została skodyfikowana w *Jogasutrach* Patańdźalego, to właściwie *yogadarśana*, system filozoficzny jogi – jeden z sześciu klasycznych systemów bramińskich, najbliżej związany z sankhją. Trzeba jednak od razu z całą mocą podkreślić, iż indyjskie „traktaty większości systemów wyraźnie sugerują, że to, co podają, zostało przez twórcę systemu czy poprzedzających go mistrzów praktycznie doświadczone i intuicyjnie poznane. Innymi słowy – sugerują, że ich teorie oparte są na praktyce i doświadczeniu oraz mają służyć innym dla praktyki i zdobycia owego doświadczenia" (Leon Cyboran, *Filozofia jogi. Próba nowej interpretacji*, posłowie do: *Klasyczna joga indyjska. „Jogasutry" przypisywane Patańdżalemu i „Jogabhaszja", czyli „Komentarz do Jogasutr" przypisywany Wjasie*, przeł., przyp., wstęp, posłowie, słownik terminów Leon Cyboran, Warszawa 1986, s. 327-328). Toteż w rzeczywistości kulturowej Indii *darśana* to szkoła, w której mistrz przekazu-

je praktykantowi, z reguły ustnie, w bezpośredniej relacji, wskazówki mające go doprowadzić do przemiany – w wypadku jogi polegającej na ujarzmieniu zjawisk świadomościowych i osiągnięciu stanu puruszy zwanego kajwalią, jedynością.

9 *Grotowski powtórzony. Słowa, słowa, słowa*, [w:] Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 730 (zapis Zofii Żakiewicz). Czy mówiąc to, Grotowski miał na myśli gnozę i gnostycyzm – razem bez różnicy – czy raczej jednak gnostycyzm?

10 O Sztuce jako wehikule Peter Brook mówił w kontekście pracy Grotowskiego w 1987 r. Zawierała się w tym aluzja do dwóch buddyjskich dróg zbawienia: mahajany i hinajany, we francuskiej terminologii religioznawczej określanych jako *le grand véhicule* i *le petit véhicule*. Termin „hinajana" – jak objaśnia indolog – „znaczy dosłownie «mały wehikuł» i oznacza «niższą karierę» soteriologiczną z egoistycznym ideałem własnego, osobistego wyzwolenia jako celem ostatecznym w przeciwieństwie do «mahajany», «wielkiego wehikułu» i «wyższej kariery» z altruistycznym ideałem uniwersalnego wyzwolenia wszystkich cierpiących istot całego w kołowrót życia wplątanego wszechświata" (Stanisław Schayer, *Anityatâ. Zagadnienie nietrwałości bytu w filozofii buddyjskiej*, [w:] tegoż, *O filozofowaniu Hindusów. Artykuły wybrane*, wybór i wstęp Marek Mejor, Warszawa 1988, s. 244).

11 *Bulla Jana XXII „In agro dominico" z 27 marca 1329 roku, w której zostało potępionych 28 zdań Mistrza Eckharta*, [w:] Mistrz Eckhart, *Dzieła wszystkie*, przeł. Wiesław Szymona OP, t. 3, *Kazania*, Poznań 2014, s. 170. Jeden z czołowych badaczy myśli Mistrza Eckharta stwierdził: „Bez wątpienia niemieckie kazania Eckharta stanowią centrum jego twórczości. Samego siebie traktował on bardziej jako kaznodzieję niż profesora i uczonego" (Kurt Ruh, *Geschichte der abendländische Mystik*, Bd. 3: *Die Mystik des deutschen Predigerordens und ihre Grundlegung durch die Hochscholastik*, München 1996, s. 324). Zdaniem innego stało się tak, gdyż ten wybitny teolog i filozof, a zarazem wysoki dostojnik kościelny „swoimi kazaniami w języku niemieckim usiłował dotrzeć do prostych ludzi i pokazać im, że są zdolni do prawdziwej wiary. Z pewnością jedną z przyczyn oskarżenia Eckharta o herezję było właśnie przekroczenie przezeń obowiązujących norm, które zakazywały przedstawiania w kazaniach w języku ludu kwestii ściśle filozoficznych i teologicznych, znajdujących dotąd wyraz jedynie w uczonych rozprawach i dysputach łacińskich" (Józef Piórczyński, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*, Wrocław 1997, s. 18). Eckhart jednak właśnie – podsumowuje jeszcze inny wybitny znawca jego myśli – „doszedł do wniosku, iż jego odbiorcom lepiej służyły egzegezy i kazania niż budowanie systemu" – jako kaznodzieja „nie zapomina[ł] on o «prostych laikach» (*lûtern einen*)", kładł „nacisk na praktyczny cel przesłania", pragnąc „zbudzić słuchaczy z moralnego i intelektualnego letargu" i do osiągnięcia „nowej formy przytomności lub świadomości" (Bernard McGinn, *Mistyczna myśl Mistrza Eckharta, człowieka, przed którym Bóg niczego nie skrył*, przeł. Sebastian Szymański, Kraków 2009, s. 25, 72, 119, 135). „Próba wtłoczenia tak twórczego mistyka jak Eckhart w ramy ścisłego systemu jest przedsięwzięciem z góry skazanym na niepowodzenie" – ostrzega ten sam badacz i egzegeta (s. 73).

12 Meister Eckhart, *Sprüche*, 8, [w:] *Deutsche Mystiker des vierzehnten Jahrunderts*, Bd. 2: *Meister Eckhart*, hrsg. von Franz Pfeiffer, Leipzig 1857, s. 599.

13 Gabriele Vacis, *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, 2a edizione, [introduzione Mirella Schino], Roma 2014, s. 187; Gabriele Vacis, *Awareness. Dziesięć dni z Jerzym Grotowskim*, przeł. [i przedm.] Katarzyna Woźniak, Kraków 2015, s. 226.

14 Nb. łac. *devolutio*, 'zepsucie, skażenie', pochodzi od czasownika *devolvere*, (w stronie biernej) 'spaść, stoczyć się, nisko upaść'. W światopoglądzie gnostyckim mit o upadku Praczłowieka łączy się z pogardą dla świata materialnego.

15 *Grotowski powtórzony. Słowa, słowa, słowa*, [w:] Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 733 (zapis Kwiryny Ziemby).

16 *Grotowski powtórzony. Słowa, słowa, słowa*, [w:] Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 712 (zapis Zofii Żakiewicz). „Iskry świętości" (hebr. *nicucot*) to idea przejęta przez chasydów z kabały Izaaka Lurii – restytucja iskier Bożych nosi w kabale luriańskiej hebrajskie miano *tikkun* (dosł. 'naprawa, przywrócenie do pierwotnego kształtu'). Zdaniem Scholema kabała ta „ma wewnętrzną strukturę wykazującą wszelkie cechy gnozy", można ją więc uznać za „doskonały przykład myślenia gnostycznego, tak w całości, jak i w szczegółach"; doktryna *tikkun* jest według tego badacza „największym triumfem antropomorfizmu w myśli żydowskich mistyków", ile że zasadniczą rolę w tym procesie restytucji przypisuje ona właśnie człowiekowi (Gershom Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. Ireneusz Kania, wstęp i konsultacja jęz. Michał Galas, Warszawa 1997, s. 351, 345, 331).

17 Jerzy Grotowski, *Performer*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 815. O *durchbrechen* – przechodzeniu (przez coś); przebijaniu się, przedzieraniu się, wybijaniu otworu – Mistrz Eckhart mówi w kilkunastu kazaniach, w tym w cytowanym dalej przez Grotowskiego Kazaniu 52 *Beati pauperes spiritu / Błogosławieni ubodzy w duchu* (Mt 5,3) (Meister Eckhart, *Predigten*, 52, [w:] *Die deutschen Werke*, hrsg. und übers. von Josef Quint und Georg Steer, Bd 2: *Predigten*, hrsg. und übers. von Josef Quint, Stuttgart 1971, s. 506). Jerzy Prokopiuk tłumaczy to jako „przebicie się", „przebijanie się" (Mistrz Eckhart, *Kazania i traktaty*, przeł., przedm. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1988, s. 232), natomiast o. Wiesław Szymona jako „powrót", a w przypisie jako „przejście" (Mistrz Eckhart, *Dzieła wszystkie*, przeł. Wiesław Szymona OP, t. 2, *Kazania*, Poznań 2015, s. 175, przyp. na s. 171). Motyw powrotu (gr. *epistrophé*, łac. *reditus*) jest starszy, neoplatoński: w mistyce chrześcijaństwa zachodniego pojawia się w IX w. u Jana Szkota Eriugeny (zafascynowanego pismami Pseudo-Dionizego Areopagity, pozostającego z kolei pod wpływem filozofii Proklosa), głoszącego, że powrót prowadzi do takiego zjednoczenia, dzięki któremu człowiek „staje się Bogiem", jednak „bez utożsamienia czy [panteistycznego] pomieszania natur", gdyż „Boża Istota jest dla człowieka niedostępna" (Agnieszka Kijewska, *Eriugena*, Warszawa 2005, s. 108, 111, 110) – jak pisze, „wszystkie rzeczy widzialne przejdą w to, co inteligibilne, a inteligibilia w cudownym i niedającym się wypowiedzieć zjednoczeniu przejdą w Boga, jednakże – jak często mówimy – bez pomieszania" (Iohannis Scotti seu Eriugenae, *Periphyseon. Liber quintus* ‹893d-894a›, cyt. za: Agnieszka Kijewska, *Eriugena*, s. 105). Eckhart natomiast, opisując „możliwość powrotu do źródłowej rzeczywistości", mówi nie tyle o zjednoczeniu, ile – o wiele bardziej radykalnie – o jedności, gdyż dusza w swojej

głębi jest „tym samym, czym jest Bóg w swojej głębi", czyli Bóstwem lub Boskością: „głębia duszy i Boskość są tym samym" (Józef Piórczyński, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*, s. 149, 165) – w dosłownym sformułowaniu: „*gottes grund vnd der sele grund ain grund ist*", „głębia duszy i głębia Boga stanowią jedną głębię" (Meister Eckhart, *Predigten*, 15, [w:] *Die deutschen Werke*, hrsg. und übers. von Josef Quint und Georg Steer, Bd 1: *Predigten*, hrsg. und übers. von Josef Quint, Stuttgart 1958, s. 256; Mistrz Eckhart, Kazanie 15 *Homo quidam nobilis / Był człowiek szlachetnego rodu ‹Łk* 19,12›, [w:] tegoż *Dzieła wszystkie*, t. 1, *Kazania*, Poznań 2013, s. 219), tak iż „nie ma różnicy", owszem, „jest tu tylko «jeden»" (Mistrz Eckhart, Kazanie 40 *Trwajcie we mnie! ‹J* 15,4› *– Szczęśliwy człowiek utwierdzony w Mądrości ‹Syr* 14,22›, [w:] tegoż *Dzieła wszystkie*, t. 2, s. 95). „Jedno z Jednym, jedno z Jednego, jedno w Jednym i w jednym Jedno na wieki. Amen" (Mistrz Eckhart, *O człowieku szlachetnym*, w: tegoż *Dzieła wszystkie*, t. 5, *Traktaty*, Poznań 2014, s. 174). Słusznie zatem badacz mistyki Eckharta podkreśla, że „nikt przed nim nie wyraził tak zdecydowanie myśli, że w człowieku znajduje się coś, co jest najwyższą rzeczywistością równą najwyższej boskiej rzeczywistości" (Józef Piórczyński, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*, s. 149, 165, 170), a inny zauważa, że „metafora «przenikania» (*durchbrechen*)" została tu rozwinięta w taki sposób, iż całkiem zasadnie „żadnego z aspektów mistyki Eckharta nie postrzegano jako bardziej radykalnego niż ten właśnie" (Bernard McGinn, *Mistyczna myśl Mistrza Eckharta, człowieka, przed którym Bóg niczego nie skrył*, s. 146). Nb. Jung skojarzył tę Eckhartowską metaforę „przebijania się, przedzierania się, wybijania otworu" z sentencjami zenistycznymi: „dno cebrzyka zostało przedziurawione" i „nagłe rozdarcie worka" – pierwszej będącej odpowiedzią pewnego mistrza na pytanie o naturę Buddy (jap. *busshō* = chiń. *fóxìng*, sanskr. *buddhatā*), drugiej odnoszonej do momentu znalezienia przez adepta odpowiedzi na koan.

[18] *Grotowski powtórzony. Słowa, słowa, słowa*, [w:] Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 729 (zapis Kwiryny Ziemby).

[19] Tezę o alchemicznym charakterze laboratorium Grotowskiego sformułowałem w wystąpieniu *Laboratorium i oratorium – dwa aspekty poszukiwań Jerzego Grotowskiego* na międzynarodowym sympozjum „Laboratoria teatralne i teatry studyjne w Europie – XX wiek. Techniki i wartości. Rekonesans", zorganizowanym w kwietniu 1997 r. przez Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu, a następnie rozwinąłem w referacie wygłoszonym na międzynarodowej sesji *Why a Theatre Laboratory?*, zorganizowanej w październiku 2004 r. przez Afdeling for Dramaturgi na Aarhus Universitet. Wystąpienie to pt. *Grotowski and Flaszen – why a Theatre Laboratory?* ukazało się w tomie zbiorowym *Grotowski's Empty Room* i zostało w całości przedrukowane przez Mirellę Schino w jej książce *Alchemists of the Stage: Theatre Laboratories in Europe*. Autorka, profesor Università degli Studi Roma Tre, redaktorka rocznika „Teatro e Storia", przyznaje w przedmowie: „Słowo «laboratorium» budzi skojarzenia z badaniami naukowymi. Ale w toku naszej dyskusji polski uczony Leszek Kolankiewicz, mówiąc o powołaniu Jerzego Grotowskiego do badań laboratoryjnych, zaproponował, abyśmy to rozważali w kategoriach laboratorium alchemika, ponieważ ono, w odróżnieniu od laboratorium naukowego, oznacza przede wszystkim wewnętrzną transmutację samego badacza. To sprawa zasadnicza, o której trzeba pamiętać, gdy rozważa się szczególną naturę wymiaru laboratoryjnego w teatrze europejskim dwudziestego wieku" (Mirella Schino, *Alchemists of the Stage: Theatre Laboratories in Europe*, transl. by Paul Warrington, Holstebro – Malta – Wrocław 2009, s. 11).

[20] Piotr D. Uspieński, *Fragmenty nieznanego nauczania. W poszukiwaniu cudownego*, przeł. Magda Złotowska, Warszawa 1991, s. 260, 261, 371. W innym miejscu stwierdza: „Cała alchemia nie jest niczym innym, jak tylko alegorycznym opisem ludzkiej fabryki i jej pracy przetwarzania metali nieszlachetnych (substancji grubych) w szlachetne (substancje delikatne)" (s. 273). Jeszcze gdzie indziej zauważa, że „alchemicy wyrażali się o tej transmutacji w alegorycznych formach, dotyczących przekształcenia metali nieszlachetnych w szlachetne. W rzeczywistości jednakże mieli oni na myśli przekształcenie w ludzkim organizmie wodorów grubych w wodory delikatniejsze" (s. 277).

[21] Piotr D. Uspieński, *Fragmenty nieznanego nauczania. W poszukiwaniu cudownego*, s. 254. I dlatego jest to „specjalna chemia", „czy też alchemia" – „wewnętrzna alchemia" (s. 129, 254, 210).

[22] Europejska alchemia renesansowa może stanowić modelowy wręcz przykład synkretyzmu: z jednej strony hołdowania naukom przyrodniczym (i stojącej wówczas za nimi filozofii mechanistycznej), z drugiej – zafascynowania tradycjami hermetycznymi, orientalną teozofią oraz mistyką (i połączoną z nią teorią czy filozofią) kabalistyczną. Alchemicy renesansowi uciekali się w swych eksperymentach do techniki zakorzenionej w okultyzmie i w magii. Filozoficzne podstawy ich praktykom dali m.in. neoplatonicy z Akademii Florenckiej, tacy jak Marsilio Ficino czy Giovanni Pico della Mirandola, którzy uważali, że do Boga można się zbliżyć poprzez materię i że człowiek jest swego rodzaju mikrokosmosem, odpowiednikiem makrokosmosu. Synkretyczna atmosfera spowijała również poszukiwania Grotowskiego, który z jednej strony uznawał – niemal jak przyrodnik – tylko prawdy odkryte i zweryfikowane empirycznie, z drugiej – wybranym osobom polecał (prawie zawsze w największym sekrecie) lekturę książki Józefa Świtkowskiego *Okultyzm i magia w świetle parapsychologii*. Nb. Świtkowski, który na Uniwersytecie Lwowskim prowadził badania naukowe w dziedzinie optyki i który zasłynął jako teoretyk fotografii, był jednocześnie autorem wielu różnych opracowań z dziedziny parapsychologii, takich jak *Magnetyzm żywotny (mesmeryzm) i jego własności lecznicze* czy *Kwiaty lotosu i kundalini a gruczoły dokrewne. Studium krytyczne*; akronim, którym się posługiwał w publikacjach o jodze – J. A. S. – można odszyfrować jako Józef Aćarja Świtkowski (sanskr. *ācārya* = nauczyciel, mistrz).

[23] Indyjskie praktyki alchemiczne – *rasāyana* – miałyby polegać „na przekształceniu ciała fizycznego w ciało boskie (*deva-deha*)" – przekształceniu, które „dokonuje się poprzez ogień, ale poprzez własny ogień wewnętrzny" rasasiddhy (alchemika władającego mocami nadprzyrodzonymi), ogień, dzięki któremu postępuje „proces sublimacji i z pierwotnej fizycznej substancji wyodrębnia się kolejne, coraz bardziej zagęszczone substancje oraz bardziej subtelne elementy" (Robert Czyżykowski, *Ciało mistyczne i fizyczne w tradycji wisznuizmu sahadżija*, Kraków 2013, s. 70, 224, 226).

[24] W ramach tego przedsięwzięcia najpierw w toku specjalnej ekspedycji, odbytej w lutym 1980 r., część jego międzynarodowego zespołu miała „możliwość skonfrontować się z baulami, joginami-bardami z indyjskiego Bengalu" (Jerzy Grotowski, *Teatr Źródeł*, [w:] tegoż *Teksty zebrane*, s. 764), a następnie do udziału w seminarium praktycznym, przeprowadzonym latem 1980 r. w terenowej siedzibie Teatru Laboratorium, został zaproszony słynny baul Ghour Khepa (1947–2013), który wsławił się występami m.in. z Bobem Dylanem i z Bobem Marleyem.

[25] Najstarszy znany chiński traktat alchemiczny to *Zhouyi cantong qi* (*Pokrewieństwo triady zgodnie z „Księgą Przemian"*), którego autorem jest Wei Boyang żyjący w czasach Wschodniej Dynastii Han, słynny z pierwszej wzmianki (142 r.) na temat prochu strzelniczego.

[26] Mircea Eliade, *Mit alchemii*; *Alchemia azjatycka*, [w:] tegoż *Alchemia azjatycka*, przeł. Ireneusz Kania, Warszawa 2000, s. 81, 27.

[27] Chiński wyraz *nèidān* znaczy dosłownie 'wewnętrzny eliksir'. Różnicę między alchemią zewnętrzną a alchemią wewnętrzną zauważył już Ge Hong (283–343) – według historyka myśli chińskiej „największy alchemik w historii Chin" (Joseph Needham, with the research assistance of Wang Ling: *Science and Civilisation in China*, vol. 2, *History of Scientific Thought*, Cambridge 1956, s. 437), autor *Baopuzi* ([*Księgi*] *mistrza ogarniającego prostotę*), która zawiera płomienną apologię doświadczenia transcendencji i możliwości osiągnięcia – dzięki praktykom alchemicznym – stanu *xian*, nieśmiertelności: opisał tam szczegółowo techniki do tego prowadzące, zarówno fizyczne (żywieniowe, seksualne, oddechowe) jak umysłowe (wizualizacyjne, medytacyjne).

[28] Mircea Eliade, *Joga. Nieśmiertelność i wolność*, przeł. Bolesław Baranowski, oprac. Tomasz Ruciński, Warszawa 1984, s. 300.

[29] Mircea Eliade, *Alchemia azjatycka*, [w:] tegoż *Alchemia azjatycka*, s. 42.

[30] Istnieje coś, powstałe z chaosu, zanim się jeszcze niebo i ziemia zrodziły.
Jakże ciche jest ono. Jakże puste i bezkresne!
Stoi samotnie i nie ulega żadnym przemianom.
Oddziałuje na wszystko dokoła i nie (odczuwa) zmęczenia.
Można je uważać za matkę (całego świata) pod niebem.
Nie znam jego (prawdziwej) nazwy.
Nadaję mu miano: tao [= *dao*], czyli Droga
(*Daode jing*, 25);
Tao [= *dao*] nigdy nie działa [*wuwei*], a jednak nie ma niczego, co by nie było (przez nie) zrobione
(*Daode jing*, 37;
Lao-tsy [= Laozi], *Tao-te-king, czyli Księga Drogi i Cnoty*, przeł. Tadeusz Żbikowski, „Literatura na Świecie" 1987, nr 1, s. 24, 34; w nawiasach okrągłych słowa i wyrażenia dodane przez tłumacza jako niezbędne dla zrozumienia tekstu).

[31] „Nanbo Zikui zapytał się Nü Yu: «Jesteś stary, panie, ale masz cerę niemowlęcia. Jak to [możliwe]?». «Poznałem *dao*»" (*Zhuangzi*, 6,4; *Zhuangzi. Prawdziwa księga południowego kwiatu*, przeł. Marcin Jacoby, Warszawa 2009, s. 78).

[32] Mircea Eliade, *Alchemia azjatycka*, [w:] tegoż *Alchemia azjatycka*, s. 36.

[33] Mircea Eliade, *Kowale i alchemicy*, przeł. Andrzej Leder, Warszawa 1993, s. 113.

[34] Fazę tę zwie się też *zuo dayao*, preparowaniem wielkiego lekarstwa.

[35] Fazę tę zwie się też *zuo dan*, preparowaniem eliksiru.

[36] *Daode jing*, 16; Lao-tsy [= Laozi], *Tao-te-king, czyli Księga Drogi i Cnoty*, s. 15. Chyba właśnie ten stan miał na myśli Guang Chengzi (uważany za wcześniejsze wcielenie Laozi), gdy tak odpowiedział cesarzowi Huangdi na pytanie o długowieczność: „Nie patrz, nie słuchaj, obejmij ducha, by [osiągnąć] bezruch. By forma sama [uczyniła się] właściwą, konieczny jest bezruch, konieczna jest czystość. Nie trudź swej formy, nie naruszaj esencji, a osiągniesz długowieczność" (*Zhuangzi*, 11,3; *Zhuangzi. Prawdziwa księga południowego kwiatu*, s. 119-120).

[37] Mircea Eliade, *Alchemia azjatycka*, [w:] tegoż *Alchemia azjatycka*, s. 37. Koncept *regressus ad uterum* wprowadził do psychoanalizy Sándor Ferenczi w 1924 r. w pracy *Versuch einer Genitaltheorie* (*Próba teorii genitalnej*), gdzie zasugerował, że chęć powrotu do macicy i do wód płodowych oznacza pragnienie powrotu do biologicznych początków życia, które lokalizuje się w morzu (stąd szerzej znany tytuł tłumaczeń jego pracy: *Thalassa: A Theory of Genitality*; *Thalassa. Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*). Myśl tę rozpropagował i rozwinął Michael Balint, według którego człowiek przez całą resztę życia szuka harmonii stanu płodowego, niemal rajskiej – poprzez doznanie orgazmu, ekstazę religijną albo twórczość artystyczną. Cytowany tu Mircea Eliade koncept *regressus ad uterum* przeniósł z psychoanalizy do religioznawstwa, gdzie nadał mu szerokie znaczenie *regressus ad originem*, powrotu do początku – do pierwotnej pełni istnienia.

[38] Marta Steiner, *Chiński teatr xiqu. Interpretacja antropologiczna*, Wrocław 2013, s. 268.

[39] Mircea Eliade, *Joga. Nieśmiertelność i wolność*, przyp. na s. 296.

[40] Warto tu może przypomnieć, że grecki rzeczownik *dráma* – czynność, czyn, działanie; akcja (przedstawiona na scenie), dramat – ma wspólny źródłosłów z imiesłowem przymiotnikowym *drómena*, używanym w starożytnej Grecji na określenie wszelkich obrzędów, zarówno religijnych, jak magicznych, przede wszystkim misteryjnych, a ściśle rzecz biorąc – na oznaczenie tego, co jest motorycznym czynnikiem każdego aktu rytualnego. I jeden, i drugi wyraz pochodzą od czasownika *dráo*, *dráein*, 'robić, działać; spełniać, czynić (coś wielkiego); składać ofiarę, wykonywać obrzędy misteryjne'.

[41] *Theophrasti Paracelsi Secretum magicum* [*de lapide philosophorum = Von dreyen gebenedeyten Magischen Stein*], [w:] Gottfried Arnold, *Unpartheyische Kirchen- und Ketzer-Historie*, Bd. 2 (Th. IV. Sect. II. Num. XXI), Frankfurt am Main 1700, s. 154a; przeł. Dorota Sajewska. Parafrazą tej sentencji jest w *Czarodziejskiej górze* zdanie wypowiedziane przez Settembriniego: „Śmierć jest godna czci jako kolebka życia, jako macierzyńskie łono odradzania się" (przekł. Józefa Kramsztyka). Nie trzeba chyba dowodzić, że powieść Manna utkana jest z motywów alchemicznych i hermetycznych i że stoi ona pod znakiem sublimacji – sublimacji bohatera i sublimacji dokonującej się w narracji – którą sam pisarz określał jako ni mniej, ni więcej, tylko alchemiczną. W alchemii centralne miejsce zajmuje „pojęcie naczynia hermetycznego (*vas Hermetis*), wyobrażonego jako retorta lub atanor [= piec alchemiczny], w których znajdują się substancje poddawane przemianie". Trzeba jednak zauważyć, że z pojęciem tym kojarzony jest *lapis philosophorum*, 'kamień

filozofów (= alchemików)', a to oznacza, że chodzi nie tylko o przyrząd. „Naczynie owo jest dla alchemika czymś jako żywo cudownym: jest to *vas mirabile*. Maria Prorokini [= Maria Żydówka] powiada, że cała tajemnica sprowadza się do wiedzy o naczyniu hermetycznym: «*unum est vas*» (jedno jest naczynie) – podkreśla się stale". W tym naczyniu dokonuje się przemiana, na którą wpływ mają ciała niebieskie. „Naczynie to jest czymś w rodzaju *matrix* (macierzy) czy *uterus* (macicy), z której narodzi się *filius philosophorum* ['syn filozofów (= alchemików)'], cudowny kamień" (Carl Gustav Jung, *Dzieła*, t. 4: *Psychologia a alchemia*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 1999, s. 273, 274).

42 Jak zauważa Eliade: „Przekonanie, że *opus alchymicum* ['dzieło alchemiczne'] może zbawić równocześnie człowieka i naturę, stanowiło przedłużenie tęsknoty za radykalną *renovatione* ['odnowieniem'], tęsknoty nurtującej zachodnie chrześcijaństwo od czasów Joachima z Fiore" (Mircea Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 3, *Od Mahometa do wieku reform*, przeł. Agnieszka Kuryś, Warszawa 1995, s. 171). Ta chrześcijańska tęsknota rymuje się ze sformułowaną w kabale luriańskiej, wspomnianą wcześniej, ideą *gmar tikkun*, 'końcowego całkowitego naprawienia (stworzenia), przywrócenia do pierwotnego kształtu' – dzięki dokonanej przez ludzi restytucji rozproszonych iskier Bożych.

43 Przypomnijmy, że przedstawiając się jako nauczyciel Performera – „ten, przez kogo nauczanie przechodzi" – Grotowski w zawoalowany sposób nawiązuje do Gurdżijewa, odpowiadając sobie na pytanie: „A jak sam nauczyciel poznał nauczanie? Przez inicjację – albo kradzież" (Jerzy Grotowski, *Performer*, [w:] tegoż *Teksty zebrane*, s. 812).

44 Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, [w:] tegoż *Teksty zebrane*, s. 246.

45 Jerzy Grotowski, *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, przeł. Magda Złotowska, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 848.

46 Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 246. Do kwestii rzekomo czysto fizycznego charakteru jego teatru Grotowski tak się odniósł w trzecim wykładzie w Collège de France: „My, w Teatrze Laboratorium, stale poszukiwaliśmy czegoś, co wykracza poza ciało. I jeśli intensywnie pracowaliśmy nad ciałem, to po to jedynie, by uczynić z ciała otwarty kanał; żeby ciało nie stawiało oporu. W Teatrze Laboratorium posługiwaliśmy się wyrażeniem: «ciało musi ulec spaleniu wewnętrznymi impulsami». To zatem, co ostatecznie ukazuje się, jest jak gdyby poruszeniem duszy, ponieważ ciało nie stawia już żadnego oporu. Jest to całkowicie odmienne i dalekie od owego pojęcia, które historycy teatru usiłowali narzucić naszej pracy, określając nas mianem teatru fizycznego – to nigdy nie był teatr fizyczny! Był to teatr poszukiwań zdecydowanie mocniej związany raczej z obszarami subiektywnymi, z duszą, ze wspomnieniami, z kontekstem – powiedziałbym – «archetypowym» istoty ludzkiej; teatr, który – w ostatecznym rachunku – zawsze dążył ku czemuś, co sytuuje się wyżej, a co można by określić pojęciem – nie wiem – *spiritus* w dawnym znaczeniu tego słowa. (Słowo «duch» uległo dziś intelektualizacji, tu natomiast należy rozumieć je w jego znaczeniu dawnym: «duch» to coś jeszcze bardziej subtelnego od duszy)" (*Wykład trzeci Jerzego Grotowskiego w Collège de France wygłoszony w Teatrze Odéon w Paryżu 16 czerwca 1997 roku*, transkrypcja i roboczy przekł. Leszek Demkowicz, oprac. Grzegorz Ziółkowski, mszps, Archiwum Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, s. 27).

47 Jerzy Grotowski, *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, [w:] tegoż *Teksty zebrane*, s. 842; Jerzy Grotowski: *Książę Niezłomny Ryszarda Cieślaka*, przeł. Magda Złotowska i autor, [w:] tegoż *Teksty zebrane*, s. 857, 859.

48 Jerzy Grotowski, *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, [w:] tegoż *Teksty zebrane*, s. 842.

49 Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, [w:] tegoż *Teksty zebrane*, s. 250.

50 *Niezatytułowany tekst Jerzego Grotowskiego, podpisany w Pontederze, we Włoszech, 4 lipca 1998 roku*, przeł. Ludwik Flaszen, [w:] Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 922. *Inner action* to przejęte przez Grotowskiego określenie Richardsa. Ten ostatni tak o nim powiedział: „jest to termin bardzo osobisty, którego używam w odniesieniu do procesu transformacji energii w działaniu performatywnym z tymi [= afrykańskimi i afrokaraibskimi] starymi pieśniami wibracyjnymi i wokół nich" (Thomas Richards, *Punkt graniczny przedstawienia*, rozmawiała Lisa Wolford, przeł. Artur Przybysławski, konsultacja Magda Złotowska, przekł. zredagował i do druku przygotował Grzegorz Ziółkowski, Wrocław 2004, s. 18).

51 *Wykład siódmy Jerzego Grotowskiego w Collège de France wygłoszony w Teatrze Szkolnym Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique w Paryżu 20 października 1997 roku*, transkrypcja i roboczy przekł. Leszek Demkowicz, oprac. Grzegorz Ziółkowski, mszps, Archiwum Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, s. 14-15).

52 Thomas Richards, *Punkt graniczny przedstawienia*, rozmawiała Lisa Wolford, s. 15-17. Gdy Richards mówi tu o centrach energetycznych – w okolicach splotu słonecznego, „serca", z przodu i z tyłu głowy lub ponad głową – czytelnikom zaznajomionym z terminologią jogi tantrycznej skojarzy się to być może z ćakrami (sanskr. 'okrąg, koło, dysk'): z trzecią, manipurą (dosł. 'gród klejnotu'), zlokalizowaną w pępku lub na wysokości splotu słonecznego, z czwartą, anahatą (dosł. 'nie uderzony'), mającą swoją siedzibę w sercu i przeponie, z szóstą, adźnią (dosł. 'rozkaz, moc'), znajdującą się w głowie, między brwiami, wreszcie z siódmą, sahasrarą (dosł. 'o tysiącu szprych'), na czubku głowy czy wręcz ponad głową. Jednak Richards zastrzegł się, że w toku pracy nad *Sztuką jako wehikułem* z zasady nie mówi się ani o energii, ani o centrach energetycznych. I podparł się następującą uwagą Grotowskiego: „Tam, gdzie dociera się do spraw bardziej złożonych, do tak zwanej pracy «wewnętrznej», jak tylko to możliwe unikam wszelkiej werbalizacji. Unikam na przykład werbalizowania kwestii centrów energii, które możemy umiejscowić w ciele. Kiedy mówię: «które możemy umiejscowić w ciele» – to właśnie mam na myśli, ponieważ nie jest to takie jednoznaczne. Czy należą one do domeny biologii, czy do jakiejś innej, bardziej złożonej? Najlepiej znane centra to te, które w tradycji jogi nazywa się czakrami. Można, rzecz jasna, w precyzyjny sposób odkryć obecność centrów energii w ciele – poczynając od tych, które są najściślej związane z przetrwaniem biologicznym, następnie z impulsami seksualnymi itd., aż do centrów coraz bardziej złożonych (albo – czy nie powinno się powiedzieć – bardziej subtelnych?). I skoro odczuwa się to jako topografię ciała, to można oczywiście wyrysować mapę. Ale pojawia się tu nowe niebezpieczeństwo – jeśli zacznie się manipulować centrami (centrami w sensie zbliżonym do hinduskich

czakr), to naturalny proces zamienia się w rodzaj prac inżynieryjnych, co jest katastrofą. Staje się on wtedy formą, *cliché*. Dlaczego mówię «zbliżonym do» czakr? Ponieważ tradycja centrów istnieje w różnych kulturach. Powiedzmy, że w kulturze chińskiej jest ona mniej więcej związana z tą samą tradycją, co w Indiach. Ale istniała także w Europie. Na przykład w tekście Gichtela z XVII wieku można znaleźć rysunki, które z tego punktu widzenia są bardzo pouczające. Jeśli to wszystko zwerbalizujemy, to pojawia się także niebezpieczeństwo manipulowania doznaniami, które można sztucznie tworzyć w różnych miejscach ciała. Wolę więc mniej uściśloną terminologię, nawet jeśli w precyzyjnej pracy można odkryć tutaj coś bardzo precyzyjnego i ściśle ustalonego" (*Rodzaj wulkanu. Rozmowa z Jerzym Grotowskim*, [w:] Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 877). W cytacie jest mowa o rycinach zamieszczonych w dziele Johanna Georga Gichtela (kontynuatora Böhmego) wydanym po raz pierwszy w 1696 r. pt. *Eine kurtze Eröffnung und Anweisung der dreyen Principien und Welten im Menschen, in unterschiedlichen Figuren vorgestellet* (*Krótkie wprowadzenie i pouczenie dotyczące trzech zasad i światów w człowieku, przedstawione w różnych postaciach*), a następnie wielokrotnie pt. *Theosophia practica*. Jednak nigdy dość podkreślania, że „czakry nie znajdują się w ciele fizycznym", chociaż „mogą mieć związek z fizycznymi funkcjami ciała" (Arthur Avalon [= sir John George Woodroffe], *Joga kundalini. Ścieżka poznania siebie*, przeł. Marek Friman, Poznań 2001, s. 10). Warto w tym miejscu przypomnieć, że joga tantryczna z jej schematem ćakr – podobnie jak joga taoistyczna i alchemia chińska – interesowała też specjalnie Junga, który poświęcił jej w 1932 r. cykl seminariów w zuryskim Klubie Psychologicznym. Nb. w chińskiej alchemii *neidan*, podobnie jak w sztukach walki, centrum energetyczne nosi nazwę *dantian* (dosł. 'cynobrowe pole') – w organizmie ludzkim miałyby być trzy takie pola: *xia dantian* (dolne), zwane też „złotym piecem", zlokalizowane około trzech palców poniżej pępka – to tam dokonuje się oczyszczenie esencji (*jing*) w energię (*qi*); *zhong dantian* (środkowe), inaczej zwane „szkarłatnym pałacem", znajdujące się na wysokości serca – tam z kolei energia (*qi*) ulega rafinacji w ducha (*shen*); i *shang dantian* (górne), noszące też miano „grudki błota", umiejscowione między brwiami – i to tam ostatecznie duch (*shen*) przechodzi w nieistnienie (*xuwu*), osiąga – była już cytowana ta formułka z *Daode jing* – „pełnię (wewnętrznej) pustki [*xu*]".

53 Jerzy Grotowski, *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 848.

54 W dwóch wcześniejszych fragmentach tego tekstu w takiej samej funkcji został użyty zaimek wskazujący „ono", odniesiony do „subtelnego" jako poziomu bardziej subtelnej energii: „jeśli ktoś wchodzi w *higher connection* [dosł. 'wyższe po(d)łączenie'] – co, mówiąc w kategoriach energii, oznacza: jeśli ktoś dociera do energii znacznie subtelniejszej – wtedy pojawia się także kwestia zejścia i jednoczesnego sprowadzenia onego subtelnego ku rzeczywistości bardziej potocznej, związanej z «gęstością» ciała"; „wertykalności ku subtelnemu i zstępowania onego subtelnego do poziomu rzeczywistości bardziej potocznej" (Jerzy Grotowski, *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, [w:] tegoż *Teksty zebrane*, s. 844, 846).

55 *Niezatytułowany tekst Jerzego Grotowskiego, podpisany w Pontederze, we Włoszech, 4 lipca 1998 roku*, [w:] Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 922. Dwie wcześniejsze wersje przytoczonego sformułowania w tekstach: Jerzy Grotowski, *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 844; *Rodzaj wulkanu. Rozmowa z Jerzym Grotowskim*, [w:] Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 873. Nb. w tych dwóch wcześniejszych wersjach, gdy mowa o *higher connection*, wtrącone zostało zdanie: „W tej chwili powiedzenie czegoś więcej na ten temat byłoby nie na miejscu" (s. 844, 873). Warto tu zwrócić uwagę, że i Jung nie chciał się wypowiedzieć na temat ostatniej ćakry, sahasrary, znajdującej się, jego zdaniem, „poza wszelką możliwością doświadczenia. W adźni dane jest jeszcze doświadczenie Jaźni najwyraźniej różnej od obiektu, od Boga. W sahasrarze zaś pojmujemy, że różnica ta już nie istnieje – nie ma tu już Boga, jest tylko Brahman. Ponieważ wszystko stanowi jedno ze wszystkim, nie sposób tego doświadczyć; nie ma tu już żadnego obiektu naprzeciwko, nie ma dwoistości" (Carl Gustav Jung, *Psychologia kundalini-jogi. Według notatek z seminariów 1932*, oprac. Sonu Shamdasani, przeł. Robert Reszke, Warszawa 2003, s. 153). W cytowanym wcześniej siódmym wykładzie w Collège de France Grotowski dał trochę inną – siłą rzeczy, był to przecież tekst oralny – inną, a zatem, by tak rzec, niesynoptyczną, czwartą wersję przytoczonego sformułowania: „poszukujemy owego połączenia, *coniunctio* między tym, co na dole, a tym, co w górze. Mówiąc «na dole», nie mam na myśli niczego negatywnego: to witalność, to siły życiowe, to coś, co nas niesie, co nas napędza; natomiast pierwiastek górny charakteryzuje się większą subtelnością. Połączenie, którego poszukujemy, przywołuje wyobrażenie owej drabiny, po której od witalności, od elementów wręcz biologicznych można wyruszyć jak gdyby [po drabinie Jakubowej] w podróż wznoszącą ku pierwiastkom bardziej świetlistym, lżejszym, bardziej subtelnym. Lecz jest też ruch zstępujący, to znaczy kiedy już dotrzemy do owego obszaru subtelności, musimy zabrać z sobą pewną jakość, powiedzmy, energii, źródeł lub czegoś, co innymi jeszcze nazwami można by opisać – musimy zabrać tę dozę subtelności z powrotem do poziomu naszej rzeczywistości witalnej, czy wręcz biologicznej. Prądy muszą przepływać w obu kierunkach. To tak jakby – jeśli posłużymy się przykładem działań skupionych wokół pieśni tradycyjnych – to tak jakby udało nam się przejść od tego, co jest niezwykle żywotne w znaczeniu biologicznym, ku poziomowi do tego stopnia delikatnemu, tak bardzo przezroczystemu, tak subtelnemu, że ma się wrażenie, iż wszystko staje się hymnem. Później zaś znów trzeba powrócić do poziomu, który owej subtelności jest pozbawiony – później przemieszczamy się po owej drabinie ku dołowi, coś z tej subtelności jednakowoż zachowując. Już nie ma hymnów, a mimo to musimy w sobie, w swym sercu zachować hymnów tych wciąż żywe tchnienie, nawet jeśli to, co robimy, to, co śpiewamy, hymnem już nie jest" (*Wykład siódmy Jerzego Grotowskiego w Collège de France wygłoszony w Teatrze Szkolnym Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique w Paryżu 20 października 1997 roku*, s. 14).

56 *Niezatytułowany tekst Jerzego Grotowskiego, podpisany w Pontederze, we Włoszech, 4 lipca 1998 roku*, [w:] Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 923. Także i to sformułowanie jest powtórzeniem (zob. Jerzy Grotowski: *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, [w:] tegoż *Teksty zebrane*, s. 844); warto tu może przytoczyć drugie rozwinięte sformułowanie z wywiadu, którego Grotowski

udzielił do tomu poświęconego Gurdżijewowi w serii Les Dossiers H wydawnictwa L'Âge d'Homme, gdzie na pytanie o kierunek prac w dziedzinie Sztuki jako wehikułu odrzekł: „By go opisać, najlepszym słowem jest *awareness*, czyli świadomość, która nie jest związana z mową, z funkcjonowaniem komputera, lecz z Obecnością. Oczywiście ktoś mógłby również powiedzieć, że *awareness* wiąże się z umysłem, ale w takim razie na pewno odnosi się to do innego umysłu. W nim ma miejsce spotkanie z sercem, ze sferą duszy, emocji, które w tym przypadku różnią się od naszej zupy robionej z projekcji, uczuć odrazy i przywiązań. To dotyczy tej samej domeny, ale o wiele wyżej, w punkcie, gdzie nie istnieje już dostrzegalna różnica między ową wyższą «psyche» i tym wyższym «umysłem». Te dwa aspekty są ze sobą bardzo blisko związane i być może identyczne" (*Rodzaj wulkanu. Rozmowa z Jerzym Grotowskim*, [w:] Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 874). W toku prelekcji turyńskich tak mówił o *awareness* jako słowie, które może być pomocne w pojęciu celu prac nad Sztuką jako wehikułem: „*Awareness* można przetłumaczyć na część języków, na przykład na chiński i sanskryt. Niestety nie istnieje ani we włoskim, ani we francuskim. Zazwyczaj, kiedy tłumaczy się to słowo z angielskiego, używa się włoskiego terminu *consapevolezza* – świadomość, ale to nie to samo. *Consapevolezza* kojarzy nam się z maszyną do myślenia, która może być bierna, a to nie jest *awareness*. *Awareness* to coś, co znajduje się między obecnością *tout court*, czyli byciem obecnym wobec samego siebie i innych rzeczy, a czuwaniem [*la vigilanza*]. Mówiąc «czuwanie», Grotowski nie ma na myśli budzenia żandarma, który jest w nas. To jakby był trójkąt pojęć, które określa *awareness*: cicha *consapevolezza*, obecność i czujność [*la vigilanza*]. Bardzo rzadko znajdujemy się w stanie *awareness*. Zdarza się to w wyjątkowych chwilach istnienia, dzięki pozytywnemu doświadczeniu o wielkiej intensywności albo w momencie zagrożenia życia. Ludzie, którzy przeżyli podobne chwile, pamiętają, że czas jakby zwolnił, że robiło się coś, a jednocześnie obserwowało się to w toku, jak spokojny świadek, któremu nie grozi niebezpieczeństwo". I dodał: „Wychodzi się na bardzo szczególny poziom obecności, na którym jednocześnie nasze ciężkie życie wykonuje swoje zadanie, ale my nie identyfikujemy się z nim, ani z naszą machiną do myślenia. Jesteśmy gdzie indziej, na innym poziomie, w miejscu, z którego można obserwować wszystkie poziomy, jest się obecnym, jest się *aware*. Drabina Jakubowa jest wehikułem ku *awareness*" (Gabriele Vacis, *Awareness. Dziesięć dni z Jerzym Grotowskim*, s. 293-294; Gabriele Vacis: *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, s. 238).

[57] Jerzy Grotowski, *Performer*, [w:] tegoż *Teksty zebrane*, s. 813. Użycie zaimka nieokreślonego ma tu wskazać na *árreton*, '(coś) nie do wypowiedzenia', *innominabilis*, '(coś) niedającego się nazwać' – w sposób charakterystyczny dla teologii apofatycznej i negatywnej, wywodzącej się z neoplatonizmu (Filon z Aleksandrii, Plotyn i Proklos), jaką w tradycji chrześcijańskiej uprawiali Klemens Aleksandryjski, Orygenes, Bazyli Wielki, Grzegorz z Nazjanzu, Grzegorz z Nyssy, Maksym Wyznawca, Pseudo-Dionizy Areopagita, Jan Damasceński i Grzegorz Palamas na Wschodzie, a na Zachodzie Jan Szkot Eriugena, Mistrz Eckhart, Henryk Suzo, Jan Tauler, anonimowy autor *Theologia Teutsch* (*Teologii niemieckiej*), Mikołaj z Kuzy, Jan od Krzyża, Jakub Böhme i Anioł Ślązak. Wybitnym przykładem „radykalnie apofatycznego podejścia, czyli uznania, że żadne ludzkie słowa nie są tak naprawdę odpowiednie do mówienia o Bogu", jest mistyka Eckharta, dla którego – „podobnie jak dla tak wielu mistyków apofatycznych – Bóg, który staje się w paradoksalny sposób obecny, jest «nie-Bogiem, nie-Umysłem, nie-Osobą, nie-Obrazem» (Kazanie 83 [*Renovamini spiritu mentis vestrae / Odnówcie się w waszym duchu ‹Ef* 4,23›]) znajdującym się w ciszy i ciemności" (Bernard McGinn, *Mistyczna myśl Mistrza Eckharta, człowieka, przed którym Bóg niczego nie skrył*, s. 101, 135). Bóg jest w idiomie tego i innych kazań Mistrza Eckharta *namelôs*, *âne name*, bezimienny.

[58] „Duch jest tym, który widzi [sanskr. 'świadek'], jest odłączony [sanskr. *kaivalya*], obojętny, jest po prostu bezczynnym obserwatorem" – powiada Iśwarakryszna (*Sk.* 19; cyt. za: Mircea Eliade, *Joga. Nieśmiertelność i wolność*, s. 32). Znaczenie pojęcia *purusza* w filozofii sankhji i jogi tak tłumaczy znawca tych klasycznych systemów: „«Purusza» etymologicznie znaczy 'mężczyzna (mąż)', 'człowiek', 'osoba'. Stąd powstał termin filozoficzny (występujący już w podstawowych zbiorach Wed) oznaczający 'duszę wszechświata', 'ducha', 'powszechne, najwyższe «ja»', 'istotne «ja»', 'duszę' itp., zależnie od takiego czy innego rozwiązania naczelnych zagadnień filozoficznych. W *Jogasutrach* puruszę przeciwstawia się gunom [= komponentom rzeczywistości przedmiotowej] lub najsubtelniejszej z gun – sattwie [= substratowi świadomości]. Puruszę rozumie się tu jednoznacznie". Purusza jest „całkowicie (nie tylko częściowo), absolutnie transcendentny w stosunku do gun, czyli całej «rzeczywistości przedmiotowej». Jest istotą podmiotu. Jest bytem podmiotowym". Celem praktyk jogi jest poznanie „wyzwalające, niejako przenoszące «widza» do jego właściwej natury, poza całą rzeczywistość przedmiotową, czyli do stanu zwanego jogą bez świadomości lub *samādhi* (skupienie) tzw. *nirbīja* (bez zalążka). Kresem rozwoju jest ugruntowanie się w tym stanie poza świadomością. Jest to stan puruszy, który jest różny i wolny od gun. Stan ten nazywa się kajwalią (jedynością)" (Leon Cyboran, *Filozofia jogi. Próba nowej interpretacji*, s. 343-344, 348).

[59] Jerzy Grotowski, *Performer*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, s. 814.

[60] Mistrz Eckhart, *Pouczenia duchowe* (6, *O posiadaniu Boga i odosobnieniu*), [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 5, *Traktaty*, s. 37, 34.

[61] Meister Eckhart, *Die rede der underscheidunge* (12, *Daz ist von sünden, wie man sich dar zuo halten sol, ob man sich in sünden vindet*), w: tegoż, *Die deutschen Werke*, Bd. 5: *Traktate*, hrsg. und übers. von Josef Quint, Stuttgart 1963, s. 234.5; Mistrz Eckhart, *Pouczenia duchowe* (12, *O grzechach – jak należy postępować, kiedy się w nie popadło?*), [w:] tegoż *Dzieła wszystkie*, t. 5, *Traktaty*, s. 51.

[62] Mistrz Eckhart, *Pouczenia duchowe* (6, *O posiadaniu Boga i odosobnieniu*), [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 5, *Traktaty*, s. 35.

[63] Chociaż w intymnych rozmowach z bratem (nb. himalaistą) mówili o owych rzadkich chwilach, np. w górach, na odludziu, gdy „człowiek czuje bezpośrednią obecność Pana Boga" (Kazimierz Grotowski, *Portret rodzinny*, „Pamiętnik Teatralny", 2000, z. 1-4, s. 34).

[64] *Słowa tajemnic Hermesa Trismegistosa*, przeł. Roman Bugaj, [w:] Roman Bugaj, *Hermetyzm*, Wrocław 1991, s. 120. Tekst łaciński tego fragmentu *Verborum secretorum Hermetis*: „*Separabis terram ab igne, subtile a spisso, suaviter*

*cum magno ingenio. Ascendit a terra in coelum, iterumque descendit in terram, et recipit vim superiorum et inferiorum. Sic habebis gloriam totius mundi. Ideo fugiet a te omnis obscuritas. Hic est totius fortitudine fortitudo fortis, quia vincet omnem rem subtilem, omnemque solidam penetrabit. Sic mundus creatus est. Hinc erunt adaptationes mirabiles, quarum modus hic est*" (*Tabula smaragdina Hermetis Trismegisti,* incerto interprete, w: [Chrysogoni Polydori] *De alchemia*, Norimbergae 1541, s. 294). Ale pierwszym przekładem tego tekstu na łacinę było o cztery wieki starsze, dokonane ok. 1140 r. przez Johannesa Hispalensis tłumaczenie *Kitāb sirr al-Asrār* (*Tajemnej księgi tajemnic*), której autorem miałby być niejaki Balīnūs, czyli Apolloniusz z Tiany, zatytułowane *De secretum secretorum*. W spisanej przed XII w. arabskiej *Księdze wyjawienia ukrytej tajemnicy kāf* (= *‹al-›kīmiyā'*, alchemii) znajduje się – opublikowana przez Ruskę ([w:] Julius Ruska, *Tabula Smaragdina. Ein Beitrag zur Geschichte der hermetischen Literatur*, Heidelberg 1926, s. 114) – opowieść o tym, jakoby Apolloniusz z Tiany miał w pewnej krypcie znaleźć mumię starca siedzącego na złotym tronie, trzymającego w swoim ręku tablicę ze szmaragdu, z tekstem w języku syryjskim (tj. w języku uważanym podówczas za pierwotną mowę ludzkości): „Oddziel ziemię od ognia, tak że delikatne stanie się bardziej nieodłączne od grubego, ostrożnie i mądrze. On wznosi się z ziemi do nieba, aby zaczerpnąć dla siebie światła z wysokości, i przychodzi (znów) na ziemię, podczas gdy przebywa w nim siła najwyższych i najniższych, ponieważ jest z nim światło świateł, tak że oddala się od niego ciemność. On jest siłą sił, która przezwycięży każdą rzecz subtelną i przenika każdą grubą. Stosownie do budowy wielkiego świata jest zbudowany mały świat. I za tym postępują uczeni" (przeł. Roman Bugaj, [w:] Roman Bugaj, *Hermetyzm*, s. 127). Ale najstarszą znaną wersję *Tablicy szmaragdowej* zawiera – datowana na VIII w., czasy Dżabira ibn Hajjana, i jemu przypisywana – arabska *Księga tajemnic stworzenia i sztuki natury*, zwana inaczej *Księgą mędrca Apolloniusza o przyczynach* – przytaczam tylko końcowy fragment tej niekompletnej wersji: „Zasil ziemię tym, co subtelne, jak tylko zdołasz. Ono wznosi się z ziemi do nieba i staje się władcą nad tym, co powyżej i co poniżej. Wyjaśniłem już znaczenie tego wszystkiego w dwóch z tych moich ksiąg" ([w:] E[ric] J[ohn] Holmyard: *The Emerald Table*, „Nature", vol. 112: July-December 1923, s. 526; ostatnie zdanie-interpolacja to prawdopodobnie komentarz Dżabira).

65 Henricus Khunrath, *Amphitheatrum sapientiae aeternae, solius verae*, [Hammoniae] 1595.

66 Według Junga „cały proces alchemiczny był zachodnią formą jogi" (cyt. [w:] Sonu Shamdasani, *Junga podróż na Wschód*, wprowadzenie do: Carl Gustav Jung, *Psychologia kundalini-jogi. Według notatek z seminariów 1932*, oprac. Sonu Shamdasani, s. 62).

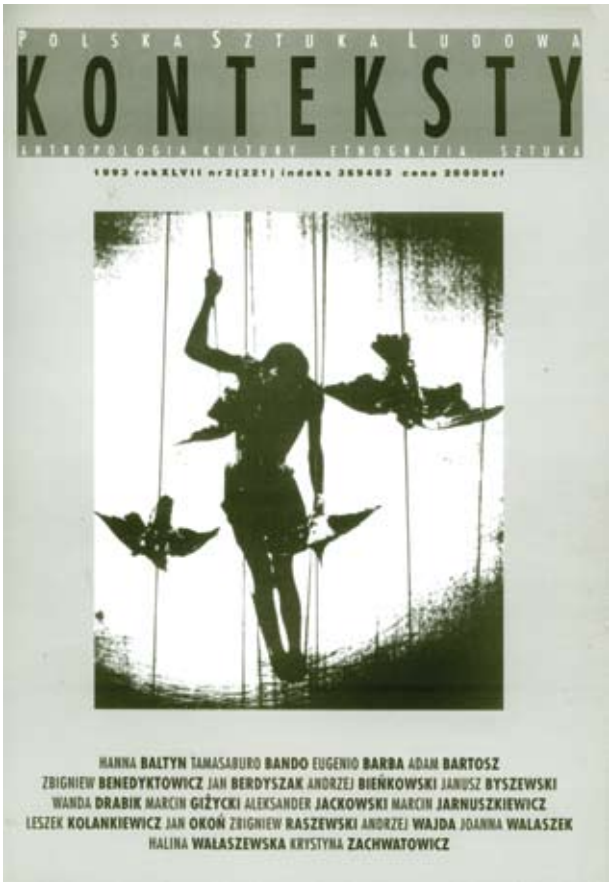
67 Chociaż więc można by rzeczowo dowodzić, że uprawiał coś w rodzaju jogi, to robił to w sposób niekanoniczny, twórczy – w zupełnej zgodzie z zastrzeżeniami i Hermanna hr. Keyserlinga, twórcy Szkoły Mądrości (Die Schule der Weisheit) w Darmstadcie, i Junga, którzy sceptycznie odnosili się do kopiowania praktyk jogi przez ludzi Zachodu. Ten ostatni niejeden raz stwierdzał, że jest „przeciwny bezkrytycznemu przejmowaniu praktyk jogicznych przez Europejczyków" (Carl Gustav Jung, *O psychologii wschodniej medytacji*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 6, *Psychologia a religia Zachodu i Wschodu*, przeł. Robert Reszke, Warszawa 2005, s. 580); i prognozował: „Minie kilkaset lat, a Zachód stworzy własną jogę – stworzy ją na podwalinach, jakie położyło pod nią chrześcijaństwo" (Carl Gustav Jung, *Joga i Zachód*, w: tegoż *Dzieła*, t. 6, *Psychologia a religia Zachodu i Wschodu*, s. 543).

68 [Michael Sendigovius:] *De lapide philosophorum tractatus duodecim, ex naturae fonte, et manuali experientia deprompti*, [Pragae] 1604, tractatus duodecimus, *De lapide et ejus virtute*, s. 84; Michał Sędziwój, *Traktat o kamieniu filozofów*, [w:] Michał Sędziwój: *Traktat o kamieniu filozoficznym*, przeł., wstęp, komentarze Roman Bugaj, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971, s. 190. Ponieważ na karcie tytułowej widnieje anagram *„divi Leschi genus amo*" (miłuję boski ród Lecha), przyjmuje się, że autorem tego dzieła był Sendigovius Polonus; jednak istnieje też hipoteza, w myśl której miałby to być Setonius, szkocki alchemik Alexander Sethon, znany pod pseud. Cosmopolita, któremu Sędziwój dopomógł uciec z więzienia elektora saskiego Krystiana II Wettyna, który zmarł w Krakowie z końcem 1603 albo na początku 1604 r. i po którym wdowę następnie poślubił Sędziwój, dziedzicząc też wszystko, co tamten pozostawił po sobie, w tym legendarny proszek uchodzący za kamień filozoficzny.

69 *Geberis Summa perfectionis magisterii in sua natura*, [Venetiae – Brixiense 1542] liber primus, cap. 5, *De his quae oportet artificem consyderare*, s. 7. Autorem tego dzieła był nie Geber (= Dżabir ibn Hajjan), lecz najpewniej piszący w XIII w. franciszkanin Paolo di Taranto.

70 [Michael Sendigovius:] *De lapide philosophorum tractatus*, praefatio ad lectorem, *Omnibus, chymicae artis inqvisitoribus, genuinis videlicet Hermetis filijs*, s. 5; Michał Sędziwój, *Traktat o kamieniu filozofów*, s. 153.

71 [Michael Sendigovius:] *De lapide philosophorum tractatus*, tractatus undecimus, *De praxi, et confectione lapidis seu tincturae, per artem*, s. 71-72; Michał Sędziwój, *Traktat o kamieniu filozofów*, s. 185.



RASA RIMICKAITĖ

# W osiemdziesiąt dni dookoła świata. O litewsko-polskich relacjach kulturalnych, zwłaszcza w kontekście ostatnich 25 lat

1 marca 2016 roku skończyłam misję *attaché* kulturalnego Republiki Litewskiej w Polsce. Wystąpienie to będzie więc podsumowaniem mojej działalności oraz niejako doświadczenia zdobytego przez dwadzieścia lat życia w Polsce.

Był rok 1993. Skończyłam studia na Uniwersytecie Wileńskim, zaczęłam pracę w Litewskim Stowarzyszeniu Teatralnym, gdzie powierzono mi prowadzenie biura Litewskiego Oddziału Międzynarodowego instytutu. Minęło zaledwie kilka lat od odzyskania przez Litwę niepodległości, staraliśmy się podnieść po trudach blokady rosyjskiej, choć nie było to łatwe. Problemy z dostawą ciepła, ropy, gazu (byliśmy bowiem całkowicie zależni od Rosji), sprawa teczek KGB, jakieś dziwne zabójstwa dziennikarzy, ciemno, zimno, szaro, buro, teatry puste, kina się zamyka, książek się prawie nie wydaje, wszyscy jacyś źli i niezadowoleni, ale otworzyły się granice, wielu stara się wyjechać do krajów, o których czytaliśmy, ale nigdy na oczy ich nie widzieliśmy. Ja też o tym myślę, bo chcę się uczyć dalej, pragnę poznać świat, a z pensji stać mnie dosłownie na butelkę mleka i bułkę dziennie.

I oto niespodziewanie w 1995 roku wraz z kilkoma litewskimi przyjaciółmi zostałam zaproszona na forum Nowa Agora do Ośrodka Pogranicze – Sztuk, Kultur, Narodów w Sejnach. Po paru godzinach jazdy samochodem przekroczyliśmy granicę i stanęliśmy koło Białej Synagogi. Na powitanie wyszedł Krzysztof Czyżewski, a za jego plecami zobaczyłam rozdyskutowanych ludzi, mówiących o historii, literaturze, pamięci i konfliktach pamięci, wspólnym dziedzictwie i dziedzictwie niechcianym, o kulturze i sztuce, czytających wiersze i wspólnie słuchających muzyki. Dopiero później dowiedziałam się, że słuchałam Tadeusza Mazowieckiego, polskich poetów i pisarzy, ludzi teatru i kina, kompozytorów i malarzy. To taka ta *kurica nie ptica, Polska nie zagranica*? – pomyślałam, i od razy zapłonęłam do niej wielką miłością. No a miłość od nas nie zależy.

Zawsze chciałam się uczyć. Kochałam teatr. Najpierw myślałam o wyjeździe do ówczesnego Leningradu lub Moskwy, bo na Litwie studiów teatrologicznych, jak również filozofii, inżynierii jądrowej i paru jeszcze innych kierunków nie było, no ale rodzice (dopiero później dowiedziałam się, dlaczego) powiedzieli nie. Potem dostałam propozycję wyjazdu do Oksfordu – przestraszyłam się. Ja? Po sowieckiej szkole? Do takiej świątyni nauki? Potem zaproponowano mi Izrael – rodzice znowu nie puścili. Myślałam o Gruzji, która podobnie jak Grecja była moim złotym snem, ojciec jednak miał swoje zdanie o dżygitach. Kiedy więc wróciłam z Polski, stanowczo powiedziałam rodzicom, że odtąd sama będę decydować o swoim życiu. „Dziadek w grobie się przewraca", wymamrotali. Dopiero później dowiedziałam się dlaczego.

O Polsce i Polakach nie wiedziałam nic. No, Mickevičius, w szkole, przy romantyzmie, obok Byronasa i Lermontowasa. Jakiż to Litwin? Jeszcze oczywiście unia polsko-litewska (no tak, szkoła sowiecka skutecznie obrzydziła nam historię, a poza tym wówczas uważałam się za kosmopolitkę, obywatelkę świata, co mi tam unie). Papież, Wałęsa. Tak, tak, coś tam się słyszało, ale nie za dużo. Priorytety były inne – egzystencjaliści, literatura iberoamerykańska, trzeba było czytać Sołżenicyna, Szałamowa, oglądać filmy-kiedyś-półkowniki, a też nie odstawać od rzeczywistości, która się działa tu i teraz.

Złote sny mogą zwyciężyć tylko inne złote sny. Zdałam więc na studia doktoranckie do Szkoły Nauk Społecznych przy Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Zajęcia u profesorów Marii Janion, Barbary Skargi, Krystyny Kersten, Aldony Jawłowskiej, Michała Głowińskiego, Stefana Amsterdamskiego, Wiesława Juszczaka, Andrzeja Drawicza, Andrzeja Paczkowskiego, Jerzego Holzera, Edmunda Wnuk-Lipińskiego, Maryli Hopfinger, Jerzego Jedlickiego, Marcina Króla, Cezarego Wodzińskiego, Marka Siemka, Antoniego Sułka, Joanny Kurczewskiej i wielu innych. Zapisywałam się na wszystko, głód był wielki. Wymieniam tu nazwiska w dowód wdzięczności.

Próbowałam poznać Polskę. Zrozumieć naród, który – jak się okazało – je kołduny i chłodnik litewski, barszcz ukraiński (czy małorosyjski) i karpia po żydowsku. Próbowałam tłumaczyć Litwę Polakom, przez których wielokrotnie byłam wówczas traktowana jak Rosjanka. Wołano na mnie Raisa, choć Rasa – po polsku Rosa – to bogini pogańska, córka Kupały, odpowiedzialna za ożywienie wszelakiej flory, ba, posiadająca nawet swoje, dziś już nawet państwowe święto, obchodzone w noc świętego Jana. Było mi smutno. Na mnie, przedstawicielkę narodu, który pierwszy odważył się powiedzieć Związkowi Radzieckiemu nie, wołają imieniem żony przywódcy agresora, fakt, że laureata Pokojowej Nagrody Nobla.

Wiedziałam więc już niedługo to, co dopiero w 1999 roku przeczytałam w książce *Pozostawio-*

*ne historii. Litwini o Polsce i Polakach*, wydanej przez krakowskie wydawnictwo Znak: „Ogrom niewiedzy, niezrozumienia i braku zainteresowania Polaków historyczną i współczesną Litwą (a pewnie i Litwinów Polską) rodzi podejrzenie, że optymistyczne przekonanie o coraz lepszej przyszłości wzajemnych relacji wyrasta bardziej z wiary i intencji niż wiedzy i doświadczenia".

Że to prawda, poświadczyć mogłam własnym przykładem. Wzięłam się więc za wiarę i intencję. Zdobywałam wiedzę i doświadczenie. Wybrałam się w podróż dookoła polsko-litewskiego świata. Uczyłam się Polski.

Obejrzałam mnóstwo polskich filmów, z których dowiedziałam się, że kiedy „ja nie mam nic, ty nie masz nic, on nie ma nic, to razem właśnie mamy tyle, w sam raz tyle, żeby założyć wielką fabrykę"; dowiedziałam się, że jeśli „mądry, ale niepewny, to jest Polakiem"; poznawałam polskich aktorów i reżyserów, filmowych i teatralnych, słuchałam polskiej muzyki, pokochałam Góreckiego i Kilara, Chopina i Szymanowskiego, poznawałam malarzy: Matejkę, Witkacego, Abakanowicz, Kantora, Wróblewskiego, Nowosielskiego, dowiadywałam się o Łemkach i o akcji „Wisła", słuchałam o „niepodległości bez cenzury", czytałam i oglądałam o 1968 roku, o *Dziadach* Dejmka, o przystojnym kardynale Wyszyńskim, o Wojtyle, Popiełuszce i Maksymilianie Kolbe, poznawałam kabarety Dudek i Starszych Panów, czytałam polską literaturę jak leci: Mickiewicz, Mackiewicz, Herling-Grudziński, Mieroszewski, Giedroyć, Miłosz, Herbert, Szymborska, Różewicz, Iwaszkiewicz, Leśmian i Lechoń, Staff i Gałczyński *Donoszę, Panie Naczelniku...*, Poświatowska, Świerczyńska i najmądrzejsza Nałkowska, Świetlicki, cały „brulion", Zagajewski i Krynicki, Ewa Lipska i Julia Hartwig, czytałam *Dziennik 1954* Tyrmanda i „trapiły mnie wielkie myśli o niczym", podziwiałam Tuwima, Boya-Żeleńskiego i Brzechwę, razem z którym cierpiałam za miliony. Czytałam Konstytucję 3 maja i Konstytucję z 1997 roku, z moim ulubionym artykułem o „przyrodzonej i niezbywalnej godności człowieka". Poznawałam historię Żydów polskich, przemówiły do mnie słowa Treblinka i Auschwitz, dowiedziałam się o Powstaniu Warszawskim i Powstaniu w Getcie Warszawskim, o Janie Karskim i Marku Edelmanie, czytałam Hannę Krall i jej *Zdążyć przed Panem Bogiem*, słuchałam o Żegocie i Bartoszewskim, od którego się nauczyłam prostej zdawało się zasady, że jeśli nie wiesz, jak się zachować, to na wszelki wypadek zachowaj się przyzwoicie. Bolały mnie zęby, podobnie jak Mickiewicza, kiedy czytałam Rymkiewiczowskiego *Żmuta*. Słuchałam polskiego rocka, chodziłam do biblioteki i czytałam teksty Maanamu, z samych płyt nie rozumiałam do końca, co śpiewają, a troszeczkę później sama już śpiewałam z Lady Pank „Trzeba zawsze żyć biegnącą chwilą", zasłuchiwałam się w Ewie Demarczyk, nie dniami, a wiosnami śpiewałam z Grechutą *Wiosna, wiosna, wiosna, hejże ty!*. Śmiałam się przy tekstach Mrożka i Leca, ćwiczyłam wymowę przy „nie każda z cnót ma parę ud", spotkałam Leszka Kołakowskiego i nawet zamieniłam z nim kilka słów dotyczących moich żółtych dżinsów, co absolutnie zobowiązało mnie do zapoznania się z jego *Głównymi nurtami marksizmu*, czytałam *Etykę Solidarności* Tischnera i jego maksymy o prawdzie i pustce; dowiedziałam się o geście Kozakiewicza i o szermierzu Jerzym Pawłowskim, który skazany za szpiegostwo na rzecz Amerykanów, powiedział, że walczył z szablą w dłoni, ale zawsze w masce. Chodziłam „na niedzielę i na bez tydzień", spotykałam Konwickiego, dowiadywałam się, co to są Kresy, Wileńszczyzna, Dolina Issy, Miłosz, nie rozumiałam go jeszcze, bliższy był Herbert mówiący o osobliwym przypadku, prostych równoległych, które nie zbiegają się nawet w nieskończoności, i o punkcie niemającym wymiaru z matematycznego punktu widzenia. I tak płynął czas i szydził – jak u Krasińskiego – z nas obu. Poznawałam naród, w którym „od lat blisko stu każda książka wychodzi za późno, a każdy czyn za wcześnie", poznawałam wszystkich umarłych, z którymi Polska poszła do Europy.

I jeśli zaczęłam widzieć dalej niż inni moi rodacy, to tylko dlatego, jak mówił Newton, że stałam na ramionach olbrzymów. W moim przypadku – polskich.

***

Pozwólcie Państwo, że podróżując dalej, posłużę się teraz swoją mapą, mapą kultury litewskiej, którą spróbuję rozłożyć i pokazać idącym wraz ze mną, jak czasami obce i egzotyczne miejsca i imiona mogą stać się bliskie, a być może niezrozumiałe dla niektórych zachowania – troszeczkę bardziej jasne.

W podróży tej ominę unię krewską i lubelską, które do dziś litewscy i polscy historycy, a za nimi i społeczeństwa, oceniają różnie; ominę wydaną w 1547 roku pierwszą książkę w języku litewskim, której jeden z kilku zaledwie egzemplarzy jest obecnie przechowywany w bibliotece Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Pierwszą litewską Biblię, śpiewniki, zbiory kazań; Kristijonasa Donelaitisa, który napisał pierwszą książkę literatury pięknej, poemat *Pory roku* o życiu chłopów litewskich, którzy – jak powiada – powinni dbać o własny język i tożsamość, biorąc przykład od Niemców, i bitwę ogromną zwyciężać, walcząc nie żelazną pięścią, lecz pięknem rodzinnego języka. Takiego jak ten litewski heksametr, proszę posłuchać:

Jau saulelė vėl atkopdama budino svietą
Ir žiemos šaltos triūsus pargriaudama juokės.
Šalčių pramonės su ledais sugaišti pagavo,
Ir putodams sniegs visur į nieką pavirto.

Do porównania *Metamorfozy* Owidiusza:

Daedalus interea, Creten longumque perosus
Exsilium tactusque loci natalis amore
Clausus erat pelago. „terras licet" inquit et undas
Obstruat, et cealum certe patet. Ibimus illac!
Omnia possideat, non possidet aera Minos.

Ominę też „największego obrońcę i promotora litewskości" Liudvikasa Rezę, który w 1818 roku zostaje dyrektorem królewieckiego seminarium języka litewskiego i domaga się od ministra oświaty Prus Wilhelma von Humboldta, żeby języka litewskiego uczono w gimnazjach i szkołach w miejscowościach litewskich należących wówczas do Imperium Pruskiego. Ominę to, że wówczas seminarium języka litewskiego na Uniwersytecie Królewieckim obchodziło stulecie swojego istnienia, natomiast na Uniwersytecie Wileńskim mało tego, że nie udało się otworzyć katedry języka litewskiego (choć nieraz o to zabiegano), to jeszcze od 1816 roku język litewski w ogóle znikł z uniwersytetu, a na jego miejscu pojawiły się języki arabski i perski.

Ominę też to, że w tym samym czasie na terenie Wielkiej Litwy umiera autor słownika języka polsko-łacińsko-litewskiego, w latach 30. XVII wieku kaznodzieja kościoła świętych Janów w Akademii Wileńskiej, Konstantinas Sirvydas, który jeszcze za życia słynął z tego, że swoje kazania pisane po polsku od razu sam tłumaczył na litewski (prawie jak Dmowski). Umiera też Mikołaj Dauksza, który w ramach walki z protestantyzmem przetłumaczył na język litewski *Postylę* Wujka. Nie to jednak jest najciekawsze, choć *Postyla* po litewsku jest chyba piękniejsza niż po polsku, lecz to, że Mikalojus Daukśa sam napisał do niej przedmowę po polsku. A w niej zwracając się do czytelnika łaskawego wierszem, żalił się, że szlachta litewska polonizuje się, że potępia się używanie kiedyś powszechnego języka litewskiego, a szczególnie w kościołach, i dlatego koniecznie trzeba wprowadzić program nauczania w ojczystym języku litewskim, i krzewić litewską tożsamość narodową. Powiada, że: „Każdy świadomy człowiek w swojej duszy i w swojej krwi posiada naturalną chęć poznania przede wszystkim historii swojej ojczyzny, swojego narodu, swojego kraju, a tylko później chce poznać historię państw sąsiednich i historię powszechną. Lecz koniecznie musi znać najpierw język rodzinny, język swoich rodziców". Ominę też „dziwaka", jak go nazywali Polacy, Pośkę, który nieraz dziękował autorom piszącym o historii Litwy. Zwracając się do Ksawera Bogusza i Joachima Lelewela, pisał, że ich prace to kamenie węgielne pod fundamenty najstarszej historii litewskiej. Zwracając się natomiast do swoich rodaków, pytał, dlaczego Litwini i Żmudzini, których krew jest pomieszana przez wieki, szukają obcych języków, dlaczego nie mówią po litewsku, dlaczego nie mówią językiem, którym mówili ich dziadkowie, czy nie wstyd im przed swoimi matkami i ojcami, zaprawdę „powiadam wam" – pisał Pośka – że „Kiejstut i Olgierd w obcym języku nie mówili, chyba że gdzieś go słyszeli, tak samo Mendog, Witold, Jagiełło Władysław zawsze w języku litewskim mówili".

Ominę też to, że po śmierci tych przedstawicieli litewskiej literatury w Wielkiej Litwie zaczynają się ukazywać takie książki jak niby po litewsku napisana książka Michała Olszewskiego wydana w Wilnie w roku 1753 – na pewno zrozumiecie ten tytuł po litewsku – *Broma atverta ing viećnasti* albo tytuł książki Kazimierza Klimavičiusa *Pawinastes krikščioniškas* [„*Pavinastys krikščioniškos*"] (Powinności chrześcijańskie). Pełno w nich polonizmów, a jednak wśród czytelników również litewskojęzycznych były one niezwykle popularne. *Bramy otwartej do wieczności* ukazało się 20 wydań, w tym cztery w redakcji pełnej, a ostatni raz książkę wydano już w XIX wieku, czyli w roku 1851.

Piśmiennictwo służyło przede wszystkim interesom Kościoła, wydawano książki o treści religijnej, najczęściej tłumaczone z języka polskiego. Tłumacze nie znali też języka litewskiego albo za bardzo się nie starali (co zresztą zdarza się i dziś): praca tłumacza polegała na tym, żeby do polskich słów dodawać litewskie końcówki (np. śćestis – szczęście, smertelnas – śmiertelny, madlitwos – modlitwy, broma – brama, viećnastis – wieczność itd.). I choć na terenach Wielkiego Księstwa Litewskiego wydawano takie książki jak w roku 1759-61 wydana gramatyka *Mokslas skaitymo raśto lenkiśko del maźu vaiku* (Nauka czytania pisma polskiego dla małych dzieci), gdzie zawarto teksty po polsku i po litewsku, to literatura litewska tego okresu podupadła, zubożała i już niczym nie przypominała na przykład dzieł Mikalojusa Daukśy czy Konstantinasa Sirvydasa.

Ominę też wspólne powstania listopadowe i styczniowe, historyka Daukantasa vel Dowkonta, który pierwszy nazwał unię lubelską złem dla Litwy, księgonoszy litewskich, którzy przy powszechnie ponad trzydzieści lat obowiązującym w Sewerno-Zapadnym Kraju zakazie używania języka litewskiego dokonywali „najwyższej rangi czynu obywatelskiego" i przemycali na teren Litwy książki wydawane w języku litewskim między innymi na dzisiejszych terenach Polski. Ominę pod koniec XIX wieku wydawane pierwsze pisma w języku litewskim „Auszra" (Jutrzenka) i „Dzwon", które wygłaszały treści narodowe, wykorzystując litery polskie, a one nie przeszkadzały ani w odrodzeniu języka litewskiego, ani w powstaniu państwa litewskiego. Ominę też Mikołajusa Konstantinasa Ćiurlionisa, wybitnego litewskiego malarza i kompozytora (którego wystawa niedawno była pokazywana w Międzynarodowym Centrum Kultury), który żył i studiował w Polsce i języka litewskiego nauczył się już w dorosłym wieku dzięki swojej żonie Sofii. Ominę też to, że jego listy, tłumaczone z języka polskiego, ukazywały

się w międzywojennej prasie litewskiej. Jak również tłumaczenia Puszkina. Oskarżany o szerzenie obcej kultury w młodym państwie litewskim wielki litewski poeta Balys Sruoga odpowiadał „prawdziwym patriotom", że nie trzeba się bać obcej kultury, trzeba się bać własnego braku kultury. Balys Sruoga w ogóle był dość ekstrawagancką osobą, kupił w latach 30. samochód, zawiesił na fordzie małe flagi litewskie i pojechał do Krakowa, żeby odwiedzić grób Jagiełły. Ominę też Vincasa Kudirkę, który studiował w Warszawie, a po powrocie na Litwę napisał bardzo podobną do polskiego hymnu *Pieśń narodową*, czyli hymn litewski. Oraz Józefa Albina Herbaczewskiego i Sofię Kymantaite-Ćiurlioniene, którzy studiowali w Krakowie (zresztą o Herbaciauskasie vel Herbaczewskim doktorantka profesora Romanowskiego Vaiva Narušiene napisała dość dobrą książkę *Józef Albin Herbaczewski. Pisarz polsko-litewski*, wydaną w języku polskim). Ominę niezwykle ciekawą sytuację podwójnej tożsamości Narutowiczów i potrójnej Inanauskasów vel Iwanowskich vel Iwanouskich. Ominę twórczość pisarzy zesłanych na Sybir, pisaną na workach cementu i korze brzozy, a także dwujęzycznych pisarzy emigracyjnych, litewskie wystawy w Wilnie i szkoły polskie działające w międzywojniu w Kownie. Ominę nasze wspólne ponadsześćsetletnie bytowanie razem, Wilno, Ostrą Bramę i Żmudź, Mickiewicza i Słowackiego, no i pierwsze tłumaczenia Mickiewicza na litewski opracowane przez wspomnianego Daukantasa, Uniwersytet Batorego i Uniwersytet Jagielloński, który był „symbolicznym etapem na drodze Litwinów ku polskości" od XV wieku do międzywojnia, no i Uniwersytet Warszawski. Ominę też „złożoność historii naszych narodów, żale z powodu konfliktów między nami po zakończeniu I wojny światowej, ale też wielowiekową bliskość Polaków i Litwinów", jak też niezaprzeczalny „fakt, że mieszkający od wieków na terytorium obydwu państw Polacy i Litwini wnosili i wnoszą trwałe wartości do kultury obu narodów i państw". Ominę ponad dwa i pól tysiąca litewskich pisarzy, którzy – jak policzyli badacze literatury litewskiej – w ciągu ponad ostatnich już 600 lat pisali i dalej piszą w języku litewskim i o wiele więcej pisarzy polskich, którzy tworzyli i tworzą w języku polskim. Literatura jak i kultura bowiem litewska, polska i każda inna jest wspólną własnością wszystkich narodów.

Omijając to całe – jak powiadał Osip Mandelsztam – „wojsko poetów", te „wielkie, małe albo alternatywne narracje historii Litwy i Polski oraz ich obrazy dominujące w społeczeństwie po jednej i drugiej stronie", chciałam tylko pokazać, iloma drogami prowadzącymi do kultury polskiej i litewskiej szłam. Ile na tej drodze każdy może znaleźć istotnych znaczeń, ważnych szczegółów, niejednoznacznych elementów, punktów zwrotnych, które czynią każdą kulturę hermetycznych sensów kulturą otwartych i otwierających znaczeń.

***

W 1991 roku, kiedy wojska radzieckie dokonały pacyfikacji ludności litewskiej pod wileńską wieżą telewizyjną i w innych częściach miasta, a Litwini od Polaków otrzymali zarówno głosy poparcia, jak i praktyczną pomoc, litewski poeta (już nieżyjący) Sigitas Geda napisał wiersz *Staruszek o imieniu Jagiełło*. Pozwólcie Państwo, że przeczytam go w całości w przekładzie wspaniałej tłumaczki Izabeli Korybut-Daszkiewicz, która niedawno przyswoiła polszczyźnie niezwykle popularną na Litwie powieść Kristiny Sabaliauskaite *Silva rerum* o wspólnym dziedzictwie polsko-litewskim:

Staruszek o imieniu Jagiełło

Pewien człowiek wciąż mnie namawia, żebym się znów ożenił z Polką,
mówię mu, że już byłem żonaty, tj. moje
ciało za młodu łączyło się z jej ciałem, tworzyliśmy
jedno ciało, wszystko było tak, jak każe Kościół św., ale
pomaleńku ona, kobieta, zajęła moją sypialnię i moją
jadalnię, zostawiając mi tylko odrobinę miejsca
(my rządzimy światem, a nami kobiety…), dzięki
Bogu, jakoś się wyrwałem, zostawiając wszystko,
do czego doszliśmy we dwoje. Ojojoj, zawsze
tak jest, potem ona objawiła się jeszcze raz i zabrała
to, co dla mnie najcenniejsze, miasto z wieżami, które
z takim trudem zbudowałem i chroniłem… Jestem już stary,
a ty mnie namawiasz do żeniaczki, o nie!… Może nawet
moglibyśmy żyć w zgodzie, jak ludzie,
dzielić się wspomnieniami, dałem jej wielu synów,
wszystko, co tylko mogło wyjść z mojego męskiego
ciała i duszy; oni rozgłaszają jej imię po świecie;
może nawet mogłaby mnie umocnić Duchem Świętym
swej Mateczki spływającym z samego Rzymu… Wiem,
że jej też, tej mojej Polce, nie jest łatwo – jaką jej sławę
córki przynoszą? – aż w Indiach, aż na Grenlandii! Taki to
dla mnie honor. Nie, już lepiej żyjmy jak
ludzie, bez żadnych *aplicare*, bez żadnych *denuo incorporamus*… Zawsze tak to się kończy, gdy ciało za blisko przylgnie do ciała[1].

20 IV 1991

*przełożyła Izabela Korybut-Daszkiewicz*

Tak więc było.

Ja miałam inną projekcję w przyszłość. Opierałam ją na doświadczeniach Garfielda.

Garfield siedzi sobie smutny, zły i ogólnie bardzo nieszczęśliwy, w nastroju „nikt mnie nie kocha, nikt mnie nie lubi". „Co się stało?" – pyta John. „Jestem głodny" – odpowiada Garfield. „Jak to głodny, Garfieldzie? Przecież dopiero co cię nakarmiłem". A Garfield, w rozpaczy, że nawet najlepszy przyjaciel go nie rozumie, głośno odetchnął i powiedział: „Ach, Johnny, no przestańże cały czas żyć przeszłością".

***

W 2012 roku otrzymałam do rąk potężny instrument. Zostałam powołana do służby dyplomatycznej jako *attaché* kulturalny Republiki Litewskiej w Polsce. Instytucjonalna współpraca kulturalna daje instrumenty do kreowania takiej rzeczywistości, w której szanse na pojawienie się przyjaznego stosunku jednych do drugich niezwykle się zwiększają, pozwalając zmieniać negatywne stereotypy na pozytywne opinie oraz stwarzać sytuacje, w których kontakty kulturalne mogą się przerodzić w kontakty nie tylko partnerskie, ale też przyjacielskie. Spróbuję zatem przedstawić swoją czteroletnią działalność oczami praktyka albo, jak mówi mój mistrz Krzysztof Czyżewski, „praktyka idei".

Trafiłam do Ambasady Republiki Litewskiej w Warszawie, która się mieści w Alejach Ujazdowskich pod numerami 12 i 14. Są to dwa okazałe budynki, z których jeden, pod czternastką, zajmuje Ambasada (pracują tam wysłannicy litewskiego MSZ), drugi z pięknymi salami wystawienniczymi – pod dwunastką – zajmowałam ja, jednoosobowe siły Ministerstwa Kultury Republiki Litewskiej. Dowiedziałam się o dyplomacji kulturalnej. Ale już na samym początku pracy zrozumiałam, że istnieją dość poważne różnice między tym, co nazywamy dyplomacją kulturalną właśnie, a tym, co dla mnie było celem i istotą mojego działania, czyli współpracą kulturalną.

W pierwszym przypadku mamy do czynienia z przedstawianiem swojej kultury innym, a więc z jednostronnym i w sumie samotnym działaniem. W drugim przypadku – z równorzędnym partnerstwem, robieniem czegoś razem. Wpływ na inne państwo w przypadku działalności dyplomacji kulturalnej jest jednokierunkowy, w przypadku zaś współpracy kulturalnej działania są dwustronne, związane ze wspólnym celem. Oczywiście oba te obszary są ze sobą ściśle powiązane, jednak dyplomacja kulturalna jest związana ze staraniami jednej strony podejmującej działania po to, żeby zaprezentować swoją kulturę społeczeństwu innego państwa. A współpraca kulturalna wiąże się ze ścisłym współdziałaniem dwóch państw, instytucji i ludzi, którzy wspólnymi wysiłkami planują, a potem realizują projekty kulturalne, opierając się na zasadach partnerstwa i równości. Taka współpraca nigdy nie kończy się na tylko jednym projekcie – wywołuje ona reakcję łańcuchową, nieraz owocuje wieloletnią ludzką przyjaźnią. Dyplomacja kulturalna zaś cały czas pokazuje tylko i wyłącznie starania jednego państwa, jak poprzez działania kulturalne wpłynąć na kreowanie opinii społeczeństwa innego państwa w dogodnym dla nas kierunku. Pilnie obserwowałam świat i widziałam już chyba, że dyplomacja kulturalna sprawdza się wtedy, gdy kontaktom kulturalnym sprzyja dobry klimat polityczny, częste kontakty na najwyższym poziomie, polityczne spotkania nieformalne, wspólne cele, takie m.in. jak dążenie Polski i Litwy do struktur natowskich i europejskich. Tak jak to było na początku lat 90., kiedy do Polski przyjeżdżał Wileński Teatr Dramatyczny, który w Teatrze Polskim im. Arnolda Szyfmana w Warszawie pokazał *Dziady* Mickiewicza w reżyserii świetnego litewskiego reżysera Jonasa Vaitkusa. Albo kiedy teatry litewskie od razu zaczęły być zapraszane na Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Kontakt", na którym zawsze otrzymywały główne nagrody. Albo kiedy w 1991 roku polski PEN Club nawiązał kontakt z litewskim PEN Centrem, a niedługo potem przyjechał do Wilna, żeby wspólnie z litewską placówką wygłosić słowo z Celi Konrada o pozytywnych zmianach w stosunkach narodów litewskiego i polskiego oraz zachęcić środki masowego przekazu i społeczności obu krajów do utrzymywania i pogłębiania wzajemnego zrozumienia. Przykładów takich można wymienić dużo: spotkania intelektualistów polsko-litewskich w Wigrach, działania Ośrodka Pogranicze, współpracę kompozytorów polskich i litewskich przy Warszawskiej Jesieni, wspólne inicjatywy polskich i litewskich historyków, historyków sztuki, przedstawicieli instytucji odpowiedzialnych za ochronę zabytków i dziedzictwa. Wszystko to tworzyło też dobry klimat do tego, żeby w 1994 roku między Rzecząpospolitą Polską a Republiką Litewską podpisać traktat o przyjaznych stosunkach i dobrosąsiedzkiej współpracy, który dał podstawę do tego, by umożliwić wszystkim zainteresowanym osobom pełny dostęp do języka i kultury drugiej strony, popierać odpowiednie państwowe oraz prywatne inicjatywy i instytucje oraz nakładać nawet obowiązek popierania upowszechniania literatury drugiej strony zarówno w języku oryginału, jak i w przekładzie.

Kilka lat po podpisaniu traktatu został powołany Instytut Polski w Wilnie, który rozpoczął swoją działalność w 1996 roku. W statucie Instytutu jasno zapisano, że jest on najważniejszą instytucją kulturalną odpowiedzialną za współpracę polsko-litewską, popularyzację dorobku kultury polskiej, a także współpracę z litewskimi instytucjami, środowiskami artystycznymi i naukowymi, pośrednictwo w kontaktach i wymianę informacji między instytucjami oraz środowiskami z obu krajów.

Za popularyzację kultury litewskiej w Polsce z myślą o realizowaniu misji dyplomacji kulturalnej odpowiedzialna była Ambasada Republiki Litewskiej, która jako placówka Ministerstwa Spraw Zagranicznych miała też jednak inne cele, w tym te najważniejsze,

czyli członkostwo w NATO i Unii Europejskiej. Nic dziwnego zatem, że obecność kultury litewskiej w Polsce bardziej zależała od niezależnych inicjatyw instytucji polskich i litewskich niż od takich instytucji jak Ambasada Republiki Litewskiej w RP. Pod koniec lat 90. zainteresowanie kulturą i literaturą północnego sąsiada w Polsce wyraźnie więc malało, zwiększało się natomiast zainteresowanie „Kresami", a niedługo potem Unią Europejską.

Pierwszy *attaché* kulturalny Republiki Litewskiej w Polsce swoją misję zaczął dopiero w 2002 roku, na podstawie rozporządzenia litewskiej Rady Ministrów z 2001 roku, w którym uregulowane zostały tylko zasady finansowania stanowiska pracy *attaché* do zadań specjalnych wysłanego z misją kulturalną do innego kraju. Rozporządzenie to obowiązuje zresztą do dziś. Dopiero w 2015 roku Ministerstwo Kultury Litwy przyjęło dokument pt. „Przewodnik po pracy *attaché* kulturalnego Republiki Litewskiej", w którym sformułowano cele podobne do tych, które w przypadku Instytutu Polskiego zostały określone już w 1996 roku.

*Attaché* kulturalny Republiki Litewskiej w Polsce jest więc niezależny od Ambasady Republiki Litewskiej i jej celów, choć musi z nią współpracować, będąc jednak bezpośrednio odpowiedzialnym przed ministrem kultury Republiki Litewskiej. Ma przy tym wielką wolność – sam wybiera, co, z kim i gdzie organizować, w jakich projektach organizowanych przez innych wziąć udział, a w jakich nie. Wiąże się to jednak z ogromną odpowiedzialnością.

Rozpoczynając swoją działalność, wiedziałam, że po naszym wejściu do Unii Europejskiej interesy Polaków i Litwinów są skierowane zdecydowanie na Zachód. Rozumiałam młodzież, głód wrażeń, nowych możliwości, fantastycznych atrakcji. Smutno jednak było widzieć, że dla Polaków zainteresowanie Litwą kończyło się na Sienkiewiczu i od lat jako usprawiedliwienie powtarzanym mickiewiczowskim „O Litwie, dalibógże! mniej wiem niż o Chinach". Litwinom, którzy starali się jak najszybciej przejechać ten olbrzymi kraj tranzytowy i trafić na Zachód, Polska dalej kojarzyła się z Wałęsą, papieżem, i… liczną polską emigracją w Londynie, w którym znów wszyscy zamieszkali razem i obok siebie.

Miałam pewne przygotowanie teoretyczne: byłam zafascynowana Redaktorem Jerzym Giedroyciem i paryską „Kulturą", rozumiałam już Miłosza, ostatniego obywatela Wielkiego Księstwa Litewskiego. Przemawiała do mnie ich „przenikliwa koncepcja, która nie widziała dla Polski i Litwy innej perspektywy niż dobre sąsiedztwo, budowa wzajemnego zaufania i współpracy" gwarantująca bezpieczeństwo bardziej niż struktury wojskowe. Znałam słowa Czapskiego, który mówił, że nie ma kultury bez kontaktów z innymi, nie ma narodów, które mogłyby żyć, nie oglądając się na świat. Poczuwałam się do dorobku Stanisława Stommy i Juliusza Mieroszewskiego, Bohdana Osadczuka i Tomasa Venclovy. Pozostało tylko to wszystko obrócić w *praxis* w tak zwanym niesprzyjającym klimacie politycznym, niepozwalającym liczyć na takie wsparcie polityczne jak przy pokazie obrazu Matejki *Bitwa pod Grunwaldem* w Wilnie czy organizacji Roku Miłosza, kiedy to parlamenty obu krajów jednocześnie ogłosiły rok 2011 Rokiem Miłosza.

Już na samym początku swojej misji zrobiłam listę współczesnych tłumaczeń literatury pięknej i humanistycznej. Okazało się, że dysproporcje między tłumaczeniami literatury polskiej na język litewski i literatury litewskiej na język polski są olbrzymie. Razem z polskim PEN Clubem i litewskim PEN Centrem, których członkowie zaczęli się znów nawzajem odwiedzać, zorganizowaliśmy warsztaty tłumaczeń literatury litewskiej. Tłumacze spotykali się raz w tygodniu i tłumaczyli literaturę litewską pod okiem doświadczonych mistrzów. Niedługo wraz ze Stowarzyszeniem Pisarzy Litewskich oraz Stowarzyszeniem Tłumaczy, Międzynarodowym Centrum Dialogu w Krasnogrudzie i Kolegium Europy Wschodniej w Wojnowicach zaczęliśmy organizować dłuższe (prawie tygodniowe) spotkania i warsztaty tłumaczy i pisarzy z obu krajów. W zależności od finansowania takie wspólne warsztaty odbywały się raz albo dwa razy do roku. Ich rezultatem jest nie tylko zdobywanie wiedzy, wymiana informacji, ale też tłumaczenia poezji, prozy, esejów, tekstów z dziedziny filozofii, sztuki, szeroko pojętej humanistyki i literatury dziecięcej. Organizując warsztaty tłumaczeniowe, od razu trzeba było myśleć o tym, kto te teksty wyda. Zaczęły się więc spotkania z wydawcami, składanie propozycji, szukanie możliwości finansowych poprzez różne programy europejskie. W ciągu tych czterech lat udało się wydać w Polsce ponad dziesięć książek autorów litewskich. „Weźcie mnie i czytajcie", jak powiedziano w pierwszej litewskiej książce. Bowiem informacja jest najlepszą formą dydaktyki.

Rozumiałam, że to, co jest słabością opowiadania, może być siłą faktów. Zabrałam więc delegację polskich intelektualistów na spotkanie z litewskimi intelektualistami, którzy rokrocznie zbierają się na obozie letnim Santara-Šviesa, wywodzącym się z tradycji emigracji litewskiej w Stanach Zjednoczonych, gdzie też na takich letnich czterodniowych obozach spotykali się intelektualiści litewscy, ale też rosyjscy, polscy, ukraińscy i inni. Poznawałam Polaków z Litwinami, opowiadałam, kto czym się zajmuje, w ogóle kto jest kim i z jakim na przykład wykładem mógłby przyjechać do Polski, o czym mógłby opowiedzieć Polakom.

Nawiązałam współpracę z największymi polskimi dziennikami i pismami kulturalnymi. Na początku zdarzały się nieporozumienia, takie jak np. odpowiedź z jednego redaktorów, który mnie zapewniał, że jego pismo nie zajmuje się problematyką mniejszości narodowych. Ależ nie o to chodzi, drogi Panie, odpowie-

działam, zależy mi na tym, żeby Polacy zapoznawali się ze sposobem myślenia Litwinów na temat nawet nie Polski, lecz na przykład Ukrainy, Rosji, Niemiec, Unii Europejskiej, piłki nożnej, Szekspira, Cervantesa, Rolling Stonesów czy weźmy na to Zuckerberga. Dlaczego ciągle muszę czytać, co o nich piszą intelektualiści zachodni?

Wspierałam spotkania intelektualistów obu krajów działających przy Forum Giedroycia czy Polsko-Litewskim Forum Dialogu i Współpracy. Bliska była mi deklaracja tego ostatniego: „Polskę i Litwę od dawnych wieków wiążą dzieje i kultura, i nie do pomyślenia jest rozerwanie tej wspólnoty, trwalszej niż formacje państwowe. Świadczy o niej dziedzictwo kolejnych epok rozwoju: gotyku, renesansu, baroku, oświecenia, romantyzmu. To nasza tradycja europejska".

Spotykałam się z dyrektorami polskich muzeów, filharmonii, galerii, centrów i instytucji kultury. Obchodząc tak ważne wydarzenia jak prezydencja Litwy w Radzie Unii Europejskiej, rocznica likwidacji getta wileńskiego, w końcu 25-lecie odzyskania niepodległości, kiedy to wspólnie z Polakami organizowaliśmy imprezę „Litwa w Krakowie: sezon kultury", szukałam partnerów, pozostawiając im przy tym możliwość decydowania o tym, co chcą zobaczyć na Litwie, kogo chcą pokazać w Polsce czy kogo do niej zaprosić.

Wspierałam studentów i naukowców, którzy odwiedzali się nawzajem, organizowali wspólne konferencje i seminaria naukowe. Podtrzymywałam wymianę młodzieży, działania na poziomie społeczeństwa obywatelskiego, organizacji pozarządowych, a nawet Kościołów, koordynowałam wizyty dziennikarzy reprezentujących warsztat rzetelnej informacji. Wszystko po to, żeby uzyskać wiedzę o sobie nawzajem, żeby stale ją wzbogacać, pamiętając, że *non progredi est regredi*.

Wspomniałam Państwu o budynku Ambasady Republiki Litewskiej w Warszawie pod adresem Aleje Ujazdowskie 12. Mieści się w nim Litewskie Centrum Kultury i posiada ono piękne sale wystawiennicze. Również tam organizowałam wystawy, spotkania i koncerty. Wszystko to jednak kończyło się na jednorazowych spotkaniach kilkudziesięciu gości, którzy przychodzili na wernisaż, i tyle. Wystawy wisiały zazwyczaj przez miesiąc. Centrum, które mieści się na terenie ambasady, otwarte było tylko w dni robocze od godziny 10 do 16, chronione było zgodnie ze wszystkimi wymaganiami ochrony placówki kraju członkowskiego Unii Europejskiej. Po otwarciu wystawy centrum odwiedzało zaledwie kilka osób, którym starczało cierpliwości, żeby po naciśnięciu dzwonka poczekać czasami i pięć minut, żeby przyszła ochrona i ich wpuściła. Środki i czas zatem poświęcało się na „upiększanie ścian ambasady", jak powtarzałam sobie nie bez cienia goryczy. Tym bardziej utwierdzałam się w myśli, że moim celem musi być wyprowadzenie kultury litewskiej poza mury ambasady.

Nauczyciel gry na fortepianie Karajana po kolejnej lekcji powiedział mu, że Karajan nigdy nie uzyska satysfakcji ze swojego zawodu jako pianista. Żeby wyrazić wszystko – powiedział nauczyciel – potrzebuje pan więcej rąk, a ma pan ich tylko dwie. Proponuję – kończył, żeby pan został dyrygentem. Kto wie, może za jakiś czas powstanie w Polsce Instytut Kultury Litewskiej.

Byłam trzecim *attaché* kulturalnym Republiki Litewskiej w Polsce. Dzisiaj atmosfera dla kontaktów kulturalnych między naszymi krajami jest znakomita: tylko w tym roku trzech reżyserów litewskich wyreżyserowało przedstawienia w trzech polskich teatrach, w zeszłym roku w Wilnie z litewskimi aktorami pracował Krystian Lupa; zarówno w Polsce, jak i na Litwie wydaje się literaturę polską i litewską, doskonała wręcz współpraca łączy polskich i litewskich filmowców, ludzi teatru, muzyków, a literatura na temat historycznych stosunków obu krajów jest bardzo bogata. Ludzie kultury nie mają problemów z porozumieniem się (dzisiaj często już w języku angielskim) i wzajemnym zrozumieniem. Z perspektywy czasu mogę zaryzykować twierdzenie, że przyszłość ma koncepcja współpracy, a nie dyplomacji kulturalnej. Nie znaczy to, że te dwie koncepcje nie powinny się łączyć i uzupełniać. Będąc *attaché* kulturalnym, trzeba nieustannie dbać o to, żeby ciągłość wysiłku oznaczała również ciągłość odbioru. Ale też zdecydowanie trzeba być uzależnionym od złotych snów, trzeba po prostu – i proszę nie posądzać mnie o kobiecą egzaltację – kochać to, co się robi, kochać kraj, w którym się jest, i kochać kraj, z którego się pochodzi. No i generalnie trzeba kochać ludzi. Życie poświęciłam kulturze, ale ona sama w sobie, choć ma ponad sześćset definicji, chyba nie ma wartości. Wartość dla mnie ma kultura, która opiera się na ludziach i kontaktach między nimi. Kiedy skończyłam swoją kadencję w Polsce, dostałam propozycję wyjazdu jako *attaché* kulturalny do Izraela. Odmówiłam. Zostałam w Polsce. Miłość od nas nie zależy. Złoty sen trwa. I to jest idealne spełnienie marzeń *passe-partout*.

**Przypis**

[1] Sigitas Geda, *Staruszek imieniem Jagiełło* (oryg. *Senelis, vardu Jogaila*), za: Sigitas Geda, *Śpiewy Jadźwingów*, Ex Libris, Warszawa 2002, s. 55.

ANTONI KROH

# Pół wieku z kolonizacją wołoską

Na studiach etnograficznych kazano nam przeczytać *Migracje wołoskie na ziemiach polskich* Kazimierza Dobrowolskiego, podstawową literaturę przedmiotu. Przeczytałem, zaliczyłem, uznałem sprawę za zamkniętą. A więc: bałkańsko-rumuńskie ludy pasterskie, zwane Wołochami, posuwając się ku północy łukiem Karpat, mieszały się z ludnością tam żyjącą. Gdy dotarły do Karpat Zachodnich, w ich składzie etnicznym przeważał element ruski. Parły dalej na zachód, nakładając się na wcześniejsze polskie osadnictwo zamieszkujące doliny rzek już od XIII wieku. Wędrowcy zaczęli się osiedlać, tworząc w XV-XVII wieku wsie lokowane na prawie wołoskim. Tak powstała Łemkowszczyzna.

Podawano to do wierzenia na kursach przewodnickich, powtarzano w regionalnych publikacjach. Dla mojego pokolenia etnografów i krajoznawców kolonizacja wołoska jest oczywistością. Komu są bliskie Karpaty, ten wie, skąd się wzięła nazwa *Wołoszyn* w Tatrach, *Przysłopy*, *Kiczery*, obfite zapożyczenia rumuńskie w polskich gwarach góralskich, np. *bryndza*; że *wałach* w Beskidzie Śląskim oznacza pasterza, zwłaszcza owiec, górzysta część wschodnich Moraw to *Valašsko*, ciupaga po czesku i słowacku – *valaška*, juhas – *valach*. Znaczy: kolonizacja wołoska dotarła aż tam.

Po latach okazało się, że to nie takie proste. Kolonizacja wołoska miała miejsce lub nie, zależy z kim się rozmawiało. Kursował zwrot: „zdania naukowców w tej materii są podzielone". Zaś ja, laik, nie zdołam przeniknąć własnym rozumem, kto ma rację.

Natomiast zastanowiło mnie, że wykładnie procesów społecznych sprzed stuleci wykazują daleko idącą zbieżność z narodowością uczonego. Jestem Polakiem (Ukraińcem), więc przed wiekami było tak, nie inaczej. Kto twierdzi co innego, ma niedobre intencje. Stosunek do kolonizacji wołoskiej znacznie przekraczał ramy naukowej dyskusji mediewistów. Należał do sfery mitologii narodowej, a to już całkiem co innego.

Według nauki ukraińskiej Łemkowie żyją w Karpatach zachodnich co najmniej od wczesnego średniowiecza. Są reliktem Rusi Kijowskiej, potężnego państwa zniszczonego przez najazdy tatarskie. Zwarta kolonizacja ruska, jak przeczytałem ze zdumieniem, sięgała o wiele dalej na zachód i północ niż granica Łemkowszczyzny sprzed 1945-47 roku. Podchodziła pod Kraków, zdaniem niektórych gród ruski. Tereny wyludnione przez Tatarów zostały zasiedlone przez Polaków napływających z północy, a pozostali przy życiu Rusini ulegli polonizacji. Łemkowie zaś ostali się, ponieważ lesiste góry, mało atrakcyjne pod względem gospodarczym i trudno dostępne, uchroniły ich przed najazdami tatarskimi i zaborczością polskich sąsiadów.

Nie opowiadam się za żadną z tych wersji, nie czuję się na siłach. Ani mnie ziębią, ani grzeją dawni Wołosi, nie potrafię ich sobie wyobrazić. Czemu porzucili swe dotychczasowe siedziby i z narażeniem życia wędrowali setki kilometrów w nieznane, co ich gnało? Dotychczas nikt na to pytanie przekonująco nie odpowiedział, chociaż kilku próbowało, przywołując argumenty z dedukcji, czyli z własnej głowy. Znacznie ciekawsi wydają mi się ci współcześni naukowcy, którzy pełni głębokiej wiary w prawdziwość i niezaprzeczalność swych wizji mieszają fakty bezsporne, hipotetyczne oraz wydumane, przedstawiając te wydumane jako bezsporne, jeśli pasują im do obrazka. Fascynuje mnie instynktowny podział hipotez na przydatne, jak mówią ludzie wiejscy *podchodzące*, czyli trafne, obiektywne, jedynie słuszne – oraz sprzeczne z założeniami, a więc nienaukowe, stronnicze, tendencyjne. Do tego dodać należy utwory literackie kreujące legendy, w których tkwi ziarno prawdy (naszej) oraz wierutne bzdury (nie nasze).

Mit założycielski, wiara w takie, a nie inne pochodzenie narodu ma w sobie coś z religii. Jest nam niezbędna do życia. Im gorzej z nami, tym intensywniej jest pielęgnowana, tym bardziej pomaga trzymać głowę nad wodą. Na przykład wiara Polaków w Piasta Kołodzieja, Kraka, Warsa i Sawę, smoka wawelskiego, wiara Czechów w Libuszę i jej proroctwo, Przemysła Oracza w łapciach. Rozwijały się pięknie w XIX wieku, bo Polacy wybijali się na niepodległość, a Czesi usilnie emancypowali.

Licytowanie, kto w Beskidzie Niskim mieszka „od zawsze", a kto „dopiero" od kilkuset lat, czyli jest „przybyszem", to pozostałość tarć, które w drugiej połowie XIX i początkach XX wieku przetoczyły się od Bałkanów po Finlandię i towarzyszyły formowaniu się nowoczesnych narodów. W naszym kącie Europy chyba nie ma nacji, która nie podkreślałaby swej odwieczności, zasiedzenia, naturalnego prawa do historycznego terytorium. Na tym tle wybuchały spory, na przykład czesko-niemieckie o Pragę. – Gdy wy, Niemcy, leżeliście przy ogniskach na skórach dzikich zwierząt i obgryzaliście kości, my, Czesi, siedzieliśmy za stołami i jedliśmy pączki z konfiturą – zawołał na ulicy czeski student w stronę burszów w korporanckich czapkach, prowokując kilkudniową bijatykę.

Album o Kieżmarku, niedawno wydany przez miejscowe stowarzyszenie niemieckie, pięknie ujmuje palącą kwestię pierwszeństwa: my, Niemcy, założyliśmy miasto, ale przed nami byli tu Słowacy.

U Łemków ów proces przebiegał odmiennie. Długo żyli na uboczu wielkich wydarzeń, nie mieli centrów politycznych, uformowanych elit, kulturotwórczego mieszczaństwa ani państwowotwórczych perspektyw, zaś po Wiośnie Ludów niespodziewanie stali się nieświadomym narzędziem rosyjskiej ekspansji oraz kartą przetargową w rywalizacji rosyjsko-austriackiej. Okazało się nagle, że ich odludzie leży na europejskim rowie tektonicznym, akurat między Wschodem a Zachodem. Odtąd każda zmiana układu sił była dla nich kolejnym dramatem.

Myśmy tu byli pierwsi, inni dopiero po nas. To w naszej części Europy kwestia o zasadniczym znaczeniu i wielu obliczach. Cicha wojna o poprawę samopoczucia, przedmiot ożywionych dyskusji w instytutach naukowych i wiejskich gospodach.

– Dlaczego to dla was takie ważne, ta kolonizacja wołoska? – spytałem przyjaciela Łemka w chwili szczerości, po paru wódkach. Owszem, było to niezbyt delikatne.

– A co ty sobie myślisz, że to miło być potomkiem jakiegoś brudnego pastucha? My tu jesteśmy od świętego Włodzimierza, tysiąc lat z hakiem, a kolonizacja wołoska, jeśli była, miała miejsce zaledwie pięćset lat temu, nawet może mniej, przecież to jakby wczoraj!

No i profesor Reinfuss, dla którego migracje wołoskie w Karpatach polskich były niepodważalnym faktem, miał u Łemków przechlapane.

Ślad tego znajdziemy w wierszu Władysława Grabana:

DO ŚWIĘTYCH
Na zgliszczach cerkwi
siadł Harasym
drwa zmurszałe
bezradnie liczy
Na krzyżu drzemie
cień księżyca
piórami ptaków nastroszony
wiatr nieopatrzny
ślad cyrylicy
pożółkłą smugę znaczy
Z tumanu wieków
święty Roman
pędzi kolejne stado
Wołochów
Wczoraj zdmuchnięto
płomień świecy
ostatnią kopułę
zdarto z wieży
a święci tak daleko[1]

Gorzki, sarkastyczny wiersz przywołujący Harasymowicza i Reinfussa, ironicznie nazwanych świętymi, wypomina im fałsz. Takie właśnie fałszywe – zdaniem autora i jego ziomków – jest pędzenie kolejnych stad nieistniejących Wołochów.

Paweł Tylawski[2] w numerze 3-4/1992 pisma „Besida" ocenił zbiór rozpraw *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*[3], plon konferencji naukowej w sanockim Muzeum Budownictwa Ludowego. „No tak, znów nam gadają, że myśmy tu w góry niedawno przyszli. Ja w to nie wierzę. Zbyt jesteśmy do nich przywiązani. Pięć wieków to za mało, żeby aż tak się do nich przywiązać. A pewnie i dziesięć za mało!".

Można to zestawić dla kontrastu z kilkuzdaniową wypowiedzią Jerzego Czajkowskiego w przywołanym tomie:

„Na temat gwary łemkowskiej wypowiedzieli się specjaliści polscy, ukraińscy i słowaccy, stąd też głoszenie poglądów, że język Łemków wywodzi się z prasłowiańskiego, jest dziś zupełnym anachronizmem (...). Łączy się to z koncepcją autochtonizmu Łemków w Beskidzie Niskim i brakiem wiedzy w zakresie tak trudnym jak językoznawstwo"[4].

Prosty, jasny styl, niczym podsumowanie zajęć z dialektologii w szkole podoficerskiej.

Przenieśmy jednak kolonizację wołoską z półki „historia i etnografia" na półkę „świadomość narodowa, mitologia narodowa" i popatrzmy na nią z dystansu, a będzie ciekawie.

Myślenie życzeniowe, czyli chciejstwo (kolonizacji wołoskiej nie było, bo nam nie pasuje) to nie jest specjalność łemkowska czy ukraińska, lecz zjawisko znacznie szersze. Mitologia narodowa sobie, wiedza historyczna sobie – tak już jest, gdziekolwiek spojrzeć. Mity, niezależnie od ich zgodności z prawdą historyczną, są niezbędnym składnikiem życia narodowego. Francuzi świętują rocznicę zburzenia Bastylii, choć historycy mają w tej mierze poważne wątpliwości i twierdzą zgoła co innego niż autorzy szkolnych czytanek i okolicznościowych artykułów. Słowacy, w XIX wieku z wielkim trudem dobijający się tożsamości, pomagali sobie Janosikiem – postacią półserio, ale przydatną, skoro do dzisiaj im służy. Młodzież słowacka, jak to młodzież, podchodzi z dystansem do bohatera narodowego: *Hej, na skale vysokej hral Janošík hokej…* Janosik jest sławny na sposób dzisiejszych telewizyjnych celebrytów, którzy są znani z tego, że są znani. W czasach zaborów Matejko z pomocą uczniów namalował poczet królów polskich, ogromnie potrzebny, wielokrotnie reprodukowany, przemycany z austriackiego Krakowa do rosyjskiej Warszawy i pruskiego Poznania, do dziś niezbędny składnik wykształcenia każdego Polaka. Nikomu nie wadziło, że wizerunki pierwszych Piastów nie zachowały się; potrzebny był komplet królów, mamy komplet. Umówiliśmy się, że Mieszko i Chrobry wyglądali tak, jak ich wymyślił i uwiecznił mistrz Matejko, i bardzo dobrze. Ich twarze to powszechnie zrozumiałe polskie symbole, uwiarygodniają nasze banknoty.

W dzieciństwie słuchałem, przejęty zgrozą, historii o królu Popielu, którego zjadły myszy. Jakże można takie rzeczy opowiadać dziecku! Otóż można i trzeba, każdy świadomy Polak musi tę historię znać, tym się różnimy od cudzoziemców. Świadkiem owej historii jest Mysia Wieża nad Gopłem, o cztery stulecia młodsza od Popiela, jeśli takowy żył. Ale to przecież nie jest ważne.

W XIX wieku Polakom wadziło, że nazwa Czorsztyn brzmi z niemiecka, choć zamek w ciągu wielu stuleci był bastionem Rzeczypospolitej na południowej rubieży. Podpisywali więc obrazki: Czorsztyn, czyli Czarny Tyn.

Profesor literatury polskiej w galicyjskim gimnazjum zasłynął z wlepiania uczniom pał i zamykania ich w kozie za deklamowanie „Litwo! Ojczyzno moja!". – Ma być „Polsko, ojczyzno moja" – poprawiał dobitnie – Mickiewicz przecież popełnił oczywistą pomyłkę; nie można wciąż mu jej wypominać.

Gdyby zebrać antologię takich przykładów, polskich i cudzoziemskich, powstałby opasły tom.

Nasi dziadowie i pradziadowie bronili się przed zatratą, walczyli o przetrwanie, szukając wsparcia u sławnych rodaków. Walczyliśmy na noże z Niemcami o Kopernika i Wita Stwosza. Na znaczku pocztowym Generalnej Guberni figurował fragment ołtarza Veita Stoßa jako jeden z pomników niemieckiej kultury na wschodzie. Ulicę Sobieskiego w Nowym Sączu przemianowano na Veit Stoß Straße. Kilka lat później Gałczyński napisał[5]:

(...) Polską żył. Co najlepsze,
wszystko Polsce zostawił.

A Krakowowi serce,
jak jabłko na jabłoni;
a skonał w Norymberdze;
a nikt nie płakał po nim.

Kopernika, wie o tym każde dziecko, „polskie wydało plemię". Jego narodowość była kwestią ogromnej wagi, skoro podczas okupacji na cokole warszawskiego pomnika okupanci umieścili niemiecką tablicę, a harcerze z narażeniem życia, pod nosem żandarmów, usunęli ją ku nieopisanej radości całego miasta.

Im sytuacja trudniejsza, tym większe zapotrzebowanie na sławnych pobratymców. A Łemkom jest bardzo trudno, walczą o przetrwanie, jak my przed półtora wiekiem. Petro Murianka wyszperał i kilkakrotnie ogłosił drukiem, że Paweł z Krosna (XV-XVI wiek), wspominany w podręcznikach literatury polskiej jako pierwszy renesansowy poeta polsko-łaciński, był Rusinem. Antonina Jedlicz pisze: „Uważał się za Rusina i podpisywał Paulus Ruthenus"[6]. Marek Zybura twierdzi natomiast[7], że był z pochodzenia Niemcem z Greifswaldu. Nie mam zamiaru odnosić się do tej różnicy zdań ani opowiadać się za którąś ze stron; wystarczy mi tyle, że Paweł z Krosna jest Łemkom potrzebny, a Petro świetnie to wyczuł.

Jego odkrycie kojarzy mi się z ustaleniem dziewiętnastowiecznego badacza, że niemiecki filozof Friedrich Wilhelm Nietzsche był w jednej szesnastej Polakiem, nazwisko jego przodków brzmiało, o ile nie przekręcam, Nicki. Zapamiętałem to, gdyż zafrapowała mnie precyzja – Polak w jednej szesnastej! Sumienny badacz, a do tego człowiek uczciwy – po cudze nie sięga, swojego nie da.

Niestety, narodowe mity założycielskie i dokonania mediewistów miewają skutki uboczne. Teoria o kolonizacji wołoskiej zakłada, że Łemkowie przyszli pięć wieków temu, są więc – w domyśle – przybyszami, nie autochtonami. To straszne nieporozumienie, pomieszanie języków, jak przy budowie wieży Babel.

Bo przecież Łemkowie są w Beskidzie Sądeckim i Niskim niepodważalnymi autochtonami. Świadczą o tym groby pielęgnowane i te opuszczone, cerkwie i cerkwiszcza, ślady zarębków, legendy, kapliczki, nazwy geograficzne, podmurówki, stroje, pieśni, pamięć zbiorowa, poezja, proza, brzmienie nazwisk, dokumenty urzędowe, przypadkowe wzmianki w literaturze polskiej, węgierskiej, austriackiej. Wszystko. Niepotrzebne im czyjekolwiek potwierdzenie, po prostu są autochtonami, i już. A kolonizacja wołoska niechaj sobie żyje, zadręcza studentów i poprawia samopoczucie etnografom.

* Fragment książki *Za tamtą górą. Wspomnienia łemkowskie*, która w 2016 roku ukazała się nakładem wydawnictwa Iskry.

**Przypisy**

1 *До святых* (*Do świętych*), [w:] Володислав Грабан, *На ковпаку гір*, wiersze łemkowskie; Władysław Graban, *Na kołpaku gór*, z łemkowskiego przełożył autor, wydawnictwo Miniatura, Kraków 1991.

2 Павел Тылявскій, Друга волоска колонізациа. „Бесіда" 1992, nr 3-4.

3 *Łemkowie w historii i kulturze…*

4 Jerzy Czajkowski, *Dzieje osadnictwa historycznego na Podkarpaciu i jego odzwierciedlenie w grupach etnicznych*, [w:] *Łemkowie w historii i kulturze…*

5 Konstanty Ildefons Gałczyński, *Wit Stwosz*, [w:] *Dzieła*, t. 2, Czytelnik, Warszawa 1957.

6 Antonina Jedlicz, *Antologia poezji polsko-łacińskiej, 1470--1543*, Szczecin 1985. Za: *Panteon Zielonej Łemkowyny*, wybór, redakcja i wstęp Piotr Trochanowski, Gorlice 2008.

7 Marek Zybura, *Niemcy w Polsce*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001.

MAGDALENA BARBARUK

# Z równiny na dzikie pola. La Mancha vs Dolny Śląsk

Do napisania niniejszego tekstu sprowokowały mnie reakcje wobec rezultatów badań, które prowadziłam nad literacką La Manchą, a które prezentowałam przede wszystkim w formie wizualnej[1]. Kwestionowały one wyjątkowość hiszpańskiej *tierra de literatura* i obserwowanych tam zjawisk, świadczących o silnym odziaływaniu fikcji na sposoby życia ludzi i ich tożsamość. „Pojedźmy w Karkonosze, zobaczymy to samo" – usłyszałam po jednej z projekcji *Błędnych map,* którą zorganizowałam we Wrocławiu. Często pytano mnie o to, czy można znaleźć odpowiedniki La Manchy i czy nie mógłby być nim Dolny Śląsk. Reakcje te, choć uważałam je wtedy za przesadne, z biegiem czasu skłoniły mnie do podjęcia refleksji nad literackim wymiarem tego regionu. Sądzę, że zobaczenie powojennej historii tzw. Ziem Odzyskanych przez mancyjski pryzmat daje asumpt do interesujących pytań o związki literatury, kultury, krajobrazu i tożsamości.

## *Poniemiecki Sancho*

Wiosną 2015 roku, w rocznicę czterechsetlecia pewnej wielkiej europejskiej powieści, znawczyni problematyki kolekcjonowania znalazła na wrocławskim targu staroci zagadkową podpórkę do książek. Tworzyły ją dwa prostopadle ustawione grzbiety książek pomiędzy którymi znajdowała się głowa brodatego mężczyzny. Na grzbiecie książki wyryty był napis „Don Quijote de la Mancha II", twarz zaś przedstawiała Sancho Pansę. Zadzwoniła do mnie z pytaniem: „Kupować?". – „Oczywiście!" – odpowiedziałam. Próbowałyśmy naprędce odtworzyć genealogię dziwnej podpórki. Stary lakier na pociemniałym drewnie sugerował, że pochodziła sprzed II wojny światowej, że najpewniej była ona „poniemiecka", by użyć słowa wytrychu, który przez wrocławian używany jest dziś – jak trafnie zauważa Olga Tokarczuk – „naturalnie i niewinnie" na oznaczenie kategorii czasu („zamierzchły, przedpotopowy, stary") bądź „pewnego wyrafinowanego rodzaju estetyki (…) różnych drobnych przedmiotów, nieco podniszczonych, lecz szlachetnych, czasem niepojętych, lecz imponujących zmyślnością"[2]. Może zamówiła podpórkę jakaś pruska biblioteka szkolna, by uhonorować czyjeś czytelnictwo lub wiedzę o powieści Cervantesa? Może ktoś chciał uczcić w ten sposób rocznicę trzechsetlecia powieści, czyli datować ją można na 1905 albo 1915 rok? A może w Breslau żył jakiś cervantysta? Historia tutejszego uniwersytetu na to nie wskazuje, iberystykę udało się założyć dopiero kilka dekad po II wojnie światowej dzięki wytrwałym staraniom Piotra Sawickiego, nazwanego z tej przyczyny przez Beatę Jaquet-Zakęs *el ingenioso caballero don Pedro de Sawicki*[3]. Mieczysław Pater pozbawia złudzeń co do istnienia katedry czy studium filologii romańskiej na pruskim uniwersytecie państwowym: „Znamienne, że we Wrocławiu, położonym na wschodnich kresach państwa pruskiego, zainteresowanie językami zachodnimi – francuskim, angielskim, włoskim, hiszpańskim – było nieporównanie mniejsze niż na uniwersytetach zachodnioniemieckich. Zarówno filologia romańska, jak i angielska rozwijały się z największym trudem"[4].

Może więc podpórkę zamówiła jakaś żydowska rodzina o sefardyjskich korzeniach? Na przykład Kaufmannowie? Niektórzy twierdzą, że zarówno Cervantes jak i stworzona przez niego postać byli Żydami… Może należał do któregoś z urzędujących tu nieprzerwanie od 1883 do 1945 roku konsulów Hiszpanii? Do sprawujących tę funkcję bankierów Georga Oppenheima, Siegmunda Leonharda, Walthera Sobernheima albo poważanego przedsiębiorcy Theodora Ehrlicha? A może do Georga Junga czy Sigfrieda Gooffensa? Przedmiot wydaje się jednak zbyt siermiężny na konsularny gust. Może coś więcej o przedmiocie wie ten, kto ma brakującą podpórkę, czyli – zgodnie z nieodpartą logiką – tę z Don Kichotem?

Hipotezę o niemieckości przedmiotu wspiera fakt, że to właśnie niemieccy romantycy odegrali dla kariery powieści rolę o zasadniczym znaczeniu. To dzięki nim wciąż wracamy do *Don Kichota*. W wielu biografiach, nie tylko u płaczącego nad powieścią Heinricha Heinego, można odnaleźć świadectwa przywiązania do Don Kichota. Czy żył w Breslau ktoś, kto się z nim utożsamiał, kto traktował swój los jako los błędnego rycerza? Kogo traktowano tu pobłażliwie bądź z szacunkiem bo przypominał bohatera Cervantesowskiej powieści? Na te pytania niestety nie znam odpowiedzi. Przywołam tu natomiast świadectwo zżycia z powieścią, które pojawiło się w sytuacji nieoczekiwanej, czyli w chwili tęsknoty za dolnośląskim krajobrazem.

Richard Courant urodził się w pruskim Lublinitz w 1888 roku. Jego rodzice często się przeprowadzali. W Breslau zamieszkali w 1895 roku (mieszkała tu jego kuzynka Edith Stein), by dziesięć lat później wyjechać do Berlina. Courant został. Rozpoczął studia na państwowym *Universitas litterarum Wratislaviensis*, który miał w niemieckiej opinii status prowincjonalnego. Otto Toeplitz i Ernst Hellinger, których poznał na rok przed rozpoczęciem studiów, zachęcali świeżo upieczo-

nego studenta matematyki do opuszczenia Breslau. Ci dwaj udali się na studia do Getyngi i zachwyceni wysokim poziomem nauczania matematyki kusili Couranta możliwością wyrwania się z breslaureskiej nudy. Courant pomyślał, że „dobrze byłoby zobaczyć góry"[5] – zarówno jeśli chodzi o geografię matematykę. Wybrał się najpierw na semestr do Zurychu. Wciąż nieusatysfakcjonowany, po powrocie do Breslau za ostatnie pieniądze kupił nowy garnitur i ruszył na rok akademicki 1907-08 do Getyngi. Choć wybitny matematyk David Hilbert zgodził się, by Courant został uczestnikiem jego seminarium, czuł się tam samotny. Pozostali studenci wydawali się zainteresowani wyłącznie nauką, a zajęcia u wybitnych matematyków, na które się zapisał, rozczarowywały. Courant „[p]oszedł na długi spacer po okolicznych wzgórzach i stwierdził, że pomimo wielu czarujących widoków czuje się w pejzażu Getyngi, tak różniącym się od równiny, która otaczała Breslau, «osaczony». Zanosiło się na ulewny deszcz. Kiedy padało i nie mógł iść na spacer, próbował w nędznym, wynajętym pokoju na poddaszu oderwać się od studiowania lekturą. Jedną z czytanych przez niego książek był *Don Kichote*. Jego pokój był zimny, a nie stać go było na ogrzewanie. Czasem myślał sobie, że przeprowadzka do Getyngi była błędem"[6]. O czym mówi ta historia? Między innymi o tym, że cervantesowska podpórka mogła należeć do kogokolwiek. Tak jak *Don Kichote* mógł być lekarstwem na tęsknotę za pruską równiną, tak też nie można liczyć, że tropy prowadzące do rozwiązania zagadki będą przewidywalne i pełne sensu.

## *Obce i nasze*

Zapewne nigdy nie poznam historii tego przedmiotu. Wrocławski, „poniemiecki" Sancho stać będzie anonimowo w moim mieszkaniu. Czy znaczy to, że jego niema obecność będzie obecnością *innego*? W rozpoznaniu statusu figurki pomocna jest refleksja nad rzeczami, które zostawili we Wrocławiu Niemcy. Dla nowo przybyłych zajęcie domu z pełnym wyposażeniem było szczęściem i nieszczęściem zarazem. Trzeba było przywyknąć do obcych przedmiotów obcych ludzi. Nie można było sobie pozwolić na wyrzucenie przedmiotów, które przedstawiały jakikolwiek pożytek. „Żeby tak można było wysprzątać i wymieść z domu tę obcość, tę niemczyznę wyzierającą z każdego kąta"[7], pisała w zniechęceniu Joanna Konopińska w październiku 1945 roku. Izolda Topp twierdzi, że najlepiej funkcjonującym dziś mitem tych ziem jest mit ziemi skarbów[8]. Zdeklasował on mit ziem piastowskich czy lwowski. Jak jednak wygląda kwestia obcości rzeczy i architektury po siedemdziesięciu latach w mieście, które wciąż nosi wyraźne ślady tamtej wojny? Wydaje się, że właśnie we Wrocławiu kolejne urodzone i wychowane tu pokolenia przyzwyczajone są bardziej do heterogeniczności kultury – tej symbolicznej i materialnej – niż do przeszłości, która mówi w języku polskim. Urodziłam się i wychowałam we Wrocławiu, pierwszy raz pojechałam do Warszawy w 2007 roku, gdy znałam już dobrze nie tylko Madryt, ale i Hiszpanię. Czy jest to częsty przypadek wśród Dolnoślązaków? Nie tyle chodzi przy tym oczywiście o Madryt, ile o późne poznanie stolicy własnego kraju. To Warszawa z tablicami upamiętniającymi polską historię, ze starymi napisami w języku, który rozumiem, wydała mi się egzotyczna. Czy dolnośląski trening w oswajaniu obcości stanowi o odmienności naszego doświadczenia? Czy jesteśmy w nim coraz skuteczniejsi? Znamienne może być tu zestawienie postaw wyrażonych w twórczości dwojga dolnośląskich pisarzy rówieśników: Karola Maliszewskiego (1960) i Olgi Tokarczuk (1962). Maliszewski w autobiograficznym *Dzienniku pozornym* z 1997 roku pisze o rzeźbionym lustrze, które znajdowało się w jego domu w Nowej Rudzie:

> To lustro jest jednym z przedmiotów pozostawionych przez Niemców. Nie sądzę, żeby zostało kiedykolwiek oswojone. Zawsze się w nim będzie czaić cień naszych domysłów i przypuszczeń. Nie nazywam tego obcością. Wyostrzony wzrok poprzedników kiedyś wypełznie i zaskoczy nas we śnie[9].

dalej zaś:

> Coraz mniej obcości na tej obcej ziemi. Nie wierzę już, że prawdziwa Polska (przekonanie naszych rodziców) to „centrala", o której się tyle mówiło, do której się z taką radością jeździło. Centrala jest w nas. Magiczne centrum. Ta „ziemia powoli otwiera swoje oczy". Zaczyna nas zauważać. Na razie tolerować. Dopiero nasze wnuki będą zasypiać spokojnie w jej trawach. W moim sercu ciągły niepokój, nasłuchiwanie chrzęstu gąsienic. Miałem osiem lat, gdy czołgi nieprzerwanym strumieniem omijały miasteczko. Myślałem, że to Niemcy wracają. Wszyscy tak myśleli[10].

Dwie dekady później, urodzona „na północnej rubieży historycznego Dolnego Śląska"[11] Tokarczuk deklaruje, że nie przynależy do pokolenia zmagającego się z obcością manifestującą się w przedmiotach, architekturze, śladach niemieckiego języka. Cierpienie z powodu niewygody, niedostosowania się „rozmiarem" powojennych pokoleń do zastanej kultury materialnej nazywa „syndromem Królewny Śnieżki". Pisze: „nie odziedziczyłam tego słynnego, szeroko omawianego w esejach, dyskutowanego w książkach, przepracowanego w pamiętnikach i dekonstruowanego w sztuce poczucia obcości. Rozpłynęło się gdzieś po drodze jak gen recesywny. Zostało zdziwienie i świadomość jakiejś uprzedniej obecności, odległej, nieco już wyblakłej"[12]. Wydaje się, że najistotniejszym czynnikiem „wyparowywania" obcości okazał się czas. Nie pozostało nań odporne żadne pokolenie.

Wrocławskie dzieje mają dziwną teksturę, którą zwykło się opisywać za pomocą kategorii palimpsestu. Pisze Tokarczuk: „Nowy tekst jest mocny i wyraźny, ale wciąż przebijają się spod niego stare litery, całe zdania, choć nie do końca czytelne. Towarzyszą nowym słowom konsekwentnie niczym akompaniament dobiegający z przeszłości, grany w innym rytmie, na egzotycznych instrumentach"[13]. Sancho Pansa znaleziony na wrocławskim stoisku ze starociami jest egzotyczny podwójnie, bo choć nie jest polski, nie jest też niemiecki, a w tych tekstach nauczyliśmy się odnajdywać wrocławską tożsamość. Nie chodzi mi tu o przekonanie do idei, że Wrocław nie jest ani miastem polskim, ani niemieckim, bo jest po prostu „kwiatem Europy", *Blume Europas,* jak chcieli Norman Davies i Roger Moorehouse[14]. Autorzy książki *Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego* dowodzili tezy, która pasowała do polityki ówczesnych władz miasta: skomplikowana historia Wrocławia uczyniła z niego symbol wielokulturowego miasta tej części Europy. Czym innym jest jednak deklaracja Tokarczuk „Kultura palimpsestu jest moją kulturą"[15]. Czy to kluczowe dla wrocławskiego sposobu doświadczania miasta, własnego „ja", wyznanie jest równie prawdziwe, gdy weźmiemy pod uwagę to, że w teksturze palimpsestu odnajdziemy hiszpański tekst? Albo inny, w żaden sposób niezwiązany z historią miasta? Wolny jak wolna jest fikcja literacka? I jak się to wszystko ma do dolnośląskich tras literackich?

## *Filolog na dzikich polach*

Trudno w kilku zdaniach odmalować beznadziejność sytuacji, w jakiej znaleźli się mieszkańcy Wrocławia w pierwszych latach 1945 roku. A jednak bardzo szybko zabrano się do działania, które przekraczało rudymentarne potrzeby. 12 września 1948 w ogólnopolskiej audycji Polskiego Radia, gdy we Wrocławiu czuć było jeszcze smród spalenizny, o życiu literackim miasta rozmawiali wybitny badacz literatury, profesor Tadeusz Mikulski, i znakomita pisarka, Anna Kowalska. Powodem rozmowy był oddawany właśnie do drukarni trzeci numer redagowanych przez nich „Zeszytów Wrocławskich". Spotkanie zaczyna się następująco: Kowalska skarży się żartobliwie Mikulskiemu, że znów trzeba się będzie troszczyć o pieniądze na zapłacenie drukarni. Mówi: „To jest zresztą winą Pana". „Moją? Dlaczego?" – pyta Mikulski. „Bo lubi Pan grube tomiska i z ośmiu arkuszów pierwszego numeru przeszliśmy na szesnaście. Ktoś dowcipnie zapytał, w ilu tomach będzie następny numer" – wyjaśnia mu Kowalska. Mikulski tłumaczy się: „Mamy tyle ciekawego materiału, że żal go odkładać. W tym numerze obok cennych utworów artystycznych mamy kilka artykułów dotyczących Don Kichota". Kowalska – „Czy nie jest donkiszoterią dawać artykuły o treści tak odległej od zainteresowań ogólnych dnia dzisiejszego?"[16]. Mikulski chciał, żeby „Zeszyty Wrocławskie" były pismem ważnym, czyli żeby zajmowały się tematami „najbardziej odległymi od prowincji". To uniwersalistyczne przekonanie jest jedną z istotnych przyczyn nieobecności Wrocławia i Dolnego Śląska – jako tematów – w literaturze powojennej[17]. Pisarka dziwi się Don Kichotowi nie we własnym imieniu, przypomnijmy, że wraz z mężem Jerzym Kowalskim, „weszli do literatury przez kilka tomów wrażeń i pejzażów hiszpańskich"[18] (może do autorów *Cataliny* należała podpórka?).

Niewątpliwie Dolny Śląsk był wtedy miejscem o dużym potencjale, pobudzał wyobraźnię, zachęcał do czynów. Zwróćmy uwagę, że pokusa dokonania niebywałego czynu: „My, Polacy, my, my, pionierzy, patrzcie na nas, podziwiajcie"[19], doprowadziła do skrajnego wyczerpania i zezwierzęcenia się bohaterów opowiadania Henryka Worcella *Widzę stąd Sudety* (1959). Na pokazywanej w Zachęcie wystawie *Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia* można było zobaczyć frapujące zdjęcia dolnośląskiej metropolii, które zrobili w połowie lat 60. ubiegłego wieku anonimowi fotografowie. Zostały one wybrane przez Agatę Gabiś i Michała Dudę spośród kilku tysięcy odbitek przechowywanych w Archiwum Budowlanym Miasta Wrocławia. Na potrzeby wystawy i katalogu zebrano je pod umownym szyldem *Wrocławskie dzikie pola*. Wykonanie tych zdjęć zlecił Wydział Budownictwa, Urbanistyki i Architektury Prezydium Rady Narodowej miasta Wrocławia. Gabiś i Duda nie wybrali ze zbioru zdjęć wybitnego wrocławskiego fotografa Tomasza Olszewskiego, lecz za interesujące uznali te, które miały wówczas walor „jedynie dokumentacyjny". Dlaczego? „Pokazują Wrocław, jakiego już nie ma – miasto wielkich, pustych przestrzeni, bezkresnego nieba i odległego horyzontu. Pozwalają zobaczyć miasto w przedziwnym stanie zawieszenia – pomiędzy tym, co było, a tym, co miało dopiero nastąpić. Na wielu zdjęciach widać jedynie zarośla, krzaki i bujne chwasty. Można by pomyśleć, że zatrzymany w kadrze krajobraz to podwrocławskie łąki, które mają dopiero zostać wchłonięte przez miasto. Ich zurbanizowaną przeszłość zdradzają jedynie starannie ułożone trakty brukowanych ulic i chodników"[20]. To dopiero co oczyszczone z ruin centralne ulice i place Wrocławia – ulice: Legnicka, Ślężna, Powstańców Śląskich, Grabiszyńska, place: Dominikański, Grunwaldzki, Społeczny. Przywykliśmy już wyobrażać sobie Wrocław lat 50. i 60. jako miasto, w którym wciąż były ruiny. Tymczasem miasto pustych przestrzeni wyzwalało w społeczeństwie zupełnie inne energie[21]. Znamienne jest tu wspomnienie Tokarczuk:

> Po raz pierwszy ujrzałam Wrocław, kiedy miałam siedem lat. W 1969 roku, gdy wjeżdżaliśmy do miasta, zdumiały mnie wszechobecne puste przestrzenie. Pamiętam tę scenę bardzo dokładnie – siedziałam przy oknie w autobusie, miasto przesuwało się po mojej lewej stronie, po prawej mama tłumaczyła mi, że

> to miejsca po zburzonych domach, i ten głos, przepełniony optymizmem tamtych czasów, dodawał: „Niedługo zbuduje się tutaj nowe domy". Świat więc przedstawiał mi się już wtedy jako coś do nadpisywania[22].

Rok później warszawski artysta Zbigniew Gostomski podczas Sympozjum Wrocław '70 przedstawił projekt pracy *Zaczyna się we Wrocławiu.* To jedno z najważniejszych dzieł konceptualnych polskiej sztuki można również interpretować jako „modernizacyjny apel, optymistyczne zwrócenie się w stronę przyszłości, w której wszystko miało się dopiero wydarzyć"[23].

Dla Cervantesa takim „miejscem nieograniczonego potencjału" – jak pisze Duda o Wrocławiu – były równiny La Manchy. To tu mogły wydarzyć się niesłychane historie błędnego rycerza. Tu możliwa była przygoda. Podobnie jest z wieloma miejscami, które zrobiły literacką karierę, w końcu – jak pisze Manuel de Lope – „Dublin był miastem prowincjonalnym, Itaka biedną wyspą a La Mancha zapomnianym regionem"[24]. Ale siedemnastowieczna La Mancha i powojenny Dolny Śląsk są też podobne pod innym względem. Puste przestrzenie, w których jednostka może zniknąć przed wzrokiem innego, to miejsce, gdzie łatwo ujawnia się zło. W marcu 1946 przestępczość we Wrocławiu była czterokrotnie wyższa niż w Polsce centralnej[25]. Wrocław miał w Polsce fatalną opinię, nazywano go „zakazanym miastem" mówiło się o „zaniku wszelkich norm moralnych w życiu społecznym"[26]. Żeby w nim przeżyć, odradzano chodzenie po mieście nocą, zalecano poruszanie się głównymi ulicami miasta. Stanisław Kulczyński, pierwszy powojenny rektor Uniwersytetu Wrocławskiego, wspominał, że w pierwszych miesiącach spał z karabinem przy łóżku. Istotnym powodem wielkiej przestępczości były też bieda, głód, bezdomność i – co również przypomina mancyjski gościniec – masowe migracje ludności. Wśród niej zdemobilizowani żołnierze, zbiegli więźniowie, jeńcy, zakonspirowani zbrodniarze wojenni[27]. Do takiego miasta przyjechał ku zdziwieniu swoich uniwersyteckich kolegów Tadeusz Mikulski. Z tomu *Temat Wrocław* czyli zbioru artykułów i tekstów okolicznościowych, które łączy wspólny przedmiot, jakim jest „zakazane miasto", wyłania się pełna temperamentu postać – raczej poszukiwacz filologicznego „złotego pociągu" niż zimny uczony. Z Warszawy na Ziemie Odzyskane sprowadziła Mikulskiego możliwość odkrywania polskich tras literackich, połączenie miłego władzom pragnienia polonizacji ze *stricte* naukowymi skłonnościami do antykwarycznych poszukiwań, którą sam nazywał „szperactwem". A zatem chodziło o to, by „odkryć tradycję literatury polskiej we Wrocławiu, pozornie antykwaryczną, (…) w istocie żywą i bogatą, pełną ludzi, dzieł, pomysłów"[28]. Nie o „wrocławskie Dziady", „wspominki przeszłości", lecz o znalezienie literackich patronów dla nowych potrzeb mieszkańców.

W szybkiej decyzji o opuszczeniu Warszawy (już w 17 listopada 1945) widać siłę czerpaną z bibliomanii, o której Mikulski wspomina nie bez pewnego zawstydzenia:

> Pierwsze przechadzki po Wrocławiu (wyznaję, z tomem korespondencji Słowackiego) umocniły przekonanie, że przecież warto. Trzeba było w tym czasie przeskoczyć niejedną stertę gruzu na ul. Ofiar Oświęcimskich, by dojść do hotelu „Pod Złotą Gęsią", gdzie Słowacki mieszkał w r. 1831. Dom był wypalony do wysokości drugiego piętra, wielki ptak pozłacany, godło gospody, trzymał się jeszcze muru[29].

Mikulski rozpoczyna poznawanie miasta od chodzenia ulicami w poszukiwaniu śladów polskiej literatury. Nie traktuje epizodów wrocławskich jako literaturoznawczych anegdot, lecz jako właściwy przedmiot badań, a nawet powód do związania się z obcym miastem. To dlatego pracy biografa przypisuje tak istotne znaczenie. Znamienne, że metodę jego pracy opisuje metaforycznie poprzez ruch: historyk literatury ma „chodzić śladami Kasprowicza po Wrocławiu, wypatrując domy, które kolejno zajmuje i porzuca". Wiedza topograficzna, płynąca z miejsca („wizja lokalna"), wydaje się Mikulskiemu nadrzędna nad pracą archiwalną czyli lekturą dokumentów historycznych, osobistych, pamiętników, listów, czasopism. Z połączenia obu źródeł wyłaniają się „cienie literackie" pisarzy kilku okresów historycznych[30], którzy tutaj „rozkładali bagaż podróżny, szli ulicami Miasta, zapatrzeni w gotyk św. Elżbiety i św. Krzyża"[31].

Wrocław dla kilku pokoleń polskich pisarzy XIX w. był *tierra de paso,* miastem tranzytowym – Mikulski nazywa go nawet „miastem-dworcem, miastem przejazdu"[32]. Autor *Tematu Wrocław* zgadza z poglądami badaczy polskojęzycznego piśmiennictwa śląskiego mówiącymi, że była ona naśladowcza i miała cechy „zaścianka literackiego"[33]. Taka była cena za oddalenie od życia kulturalnego stolicy. Przejawem prowincjonalności dawnej literatury śląskiej, która przypominać może nam przypadek hiszpański, jest przechowanie w druku popularnej beletrystyki średniowiecznej. Tak jak pośród nowoczesnej już Europy zaczytana w romansach rycerskich Hiszpania wydawała się przynależeć do innego świata, tak też na Śląsk mógł uchodzić za „rezerwat tej pogardzanej literatury, archaicznej i po dwakroć prowincjonalnej"[34]. W zjawisku tym Mikulski widzi rezultat pewnej prawidłowości: „Ubogie życie literackie, nieciekawe artystycznie, ujawnia wszędzie tę samą dyspozycję: pielęgnuje książeczki archaiczne, straganowe, «ludowe»"[35]. Sam Wrocław był tylko w pewnym stopniu częścią tak opisywanego żywiołu śląskiego, przede wszystkim był przecież dużym miastem. Jego pograniczny status powodował jednak, że polscy literaci nie zwracali na niego uwagi, pisało się bowiem

albo o kraju, albo o miejscach egzotycznych. Atutem dziewiętnastowiecznego Wrocławia było to, że musieli znaleźć się w nim ci wszyscy podróżnicy i wygnańcy, którzy chcieli „znaleźć się w świecie". Zaryzykować, można tezę mówiącą, że tranzytowość Wrocławia (po wojnie także Dolnego Śląska) skazuje go na to samo co La Manchę, czyli na stanie się regionem wielu szlaków literackich**.** Szacuje się, że Cervantes przemierzył La Manchę osiemnaście razy: konno, wozem i pocztylionem. W La Manchy poza Trasą Don Kichota funkcjonuje jeszcze jedenaście szlaków literackich (oczywiście o innym statusie i mniejszej atrakcyjności).

Jak takie trasy mogłyby wyglądać w obrębie Wrocławia i czemu mogłyby one służyć, opisuje Mikulski w eseju poświęconym Janowi Kasprowiczowi, który w czasie czteroletnich studiów przeprowadzał się w mieście osiem razy: z biedy, uciekając przed policją, to znów przed niefortunnie poślubioną żoną. Tekst Mikulskiego związany jest inicjatywą ufundowania tablicy upamiętniającej pobyt poety w kamienicy na ulicy Cybulskiego 17. Mogłaby ona stać się symbolem wszystkich wędrówek pisarzy po mieście[36].

> Co to jest? – zapytacie z ciekawością, a może nawet niecierpliwie, patrząc na nieznany adres, którego nie ma dzisiaj w żadnym przewodniku, w żadnej «książce adresowej» współczesnego Wrocławia. Mijaliście ten dom wiele razy, w wąskiej i szarej uliczce w pobliżu mostu Uniwersyteckiego. Nikomu z nas nie przychodziło do głowy, by zajrzeć przelotnie do wysokich okien, wdrapać się na żelazne schody, by zawadzić spojrzeniem o banalną fasadę. Jest to dom pospolity, o wszelkich cechach solidności mieszczańskiej, jaką wykształcił wiek XIX. (…) I oto niespodziewanie dla przechodnia żądamy miejsca dla tego domu zupełnie gdzie indziej – w historii literatury polskiej! Cóż za awans dla mieszczańskiej, czynszowej kamienicy! Miała ona niezwykłego lokatora, od którego wspomnienia jaśnieje dziś fronton starego domu. Mieszkał tutaj w trudnej młodości wrocławskiej wielki poeta, Jan Kasprowicz. Przystańmy, proszę, pod tym ciemnym murem[37].

Z tego fenomenologicznego opisu kamienicy można przekonać się, jakie znaczenie przypisywał Mikulski różnym formom upamiętnienia polskich śladów. Nie chodziło tu o szacunek dla przeszłości, ani nawet o erudycję, lecz o przekształcanie spojrzenia i doświadczenia. Wiedza o pobycie pisarza zmieniała ciemną, mieszczańską, smutną fasadę w miejsce, które jaśnieje blaskiem i na której obserwować można cień Kasprowicza tłumaczącego Shelleya. W poszukiwaniu wrocławskich śladów w biografiach polskich pisarzy chodziło nie tyle o lepsze oświetlenie ich twórczości (co jest częstą motywacją do podjęcia takich badań, jak i do odwiedzania miejsc literackich przez czytelnika), ile o wykuwanie nowej tożsamości miasta. Nadrzędnym celem było coś, co do tej pory się nie udawało: uczynienie z Wrocławia tematu literackiego, wyrwanie go z peryferii kultury literackiej.

Mikulski pisał, że trzeba „stu piór", by Wrocław znów stał się polskim miastem. W tym kontrowersyjnym zdaniu widzieć chciałabym wyraz przekonania o mocy sprawczej literatury. Wiemy, że tak się nie stało. Wydawałoby się, że po 1945 roku nie można dłużej ignorować stolicy Dolnego Śląska, tymczasem, jak pisze Mikulski, „pisarze osiadają we Wrocławiu skąpo i niechętnie. Droczą się"[38], ci, którzy tu przyjeżdżają, „by w ciągu kilku dni pochodzić jego ulicami, zdobywają materiał ledwie do błahego artykułu"[39]. Nie udało się stworzyć literackiego portretu Wrocławia. Czy problemem był brak tradycji literackiej? O ile T.S. Eliot miał prawo napisać: „Highbury mnie zrodziło, a Richmond i Kew zgubiłby mnie"[40], Borowy: „Mokotów mię urodził, Park Skaryszewski zgubił", o tyle nie można było powiedzieć: „Krzyki mnie zrodziły, Sępolno i Biskupin zgubiły mnie", nie wywołując efektu humorystycznego[41]. Brak tu miejsca, by rozważać przyczyny nieobecności „tematu Wrocław" – pisali o tym m.in. Andrzej Cieński (1970) i Andrzej Zawada (2006) w artykułach będących odpowiedziami na esej Mikulskiego. Zaznaczyć chcę tylko to, że brak ten przyczynił się do powstania ciekawej, hybrydycznej, transkulturowej tożsamości Wrocławia.

## *Literacki Dolny Śląsk*

Dolny Śląsk nie podzielił losu Wrocławia. Henryk Waniek pisał, że gdziekolwiek wycelować tu ołówek, czegokolwiek tu dotknąć, otrzymujemy gotową opowieść. „Nawet średnio uzdolniony pisarz napisze o nim coś atrakcyjnego"[42]. Czy można traktować Dolny Śląsk jako miejsce literackie? Aby rozstrzygnąć ten problem, potrzebne są inne dane niż spisy dzieł literackich, przede wszystkim nieodzowne wydają się świadectwa mówiące o funkcjonowania literatury, jej związkach z kulturą. Następne pytanie dotyczy „polskości" literackiego Dolnego Śląska. Zadawane jest ono niemal zawsze w opozycji do jego wyraźnej, przypieczętowanej noblowskim nazwiskiem Gerharta Hauptmanna, „niemieckości". Sądzę, że straciło ono dziś na aktualności i oświetla tylko jeden z aspektów problemu oddziaływania literatury na kulturowe sposoby bycia na Dolnym Śląsku. Problematykę literackości tego regionu widziałabym szerzej. Istotniejsze jest dla mnie to, czy fikcja literacka stanowi jego dziedzictwo kulturowe, które rozumiane jest jako coś niematerialnego oraz perfomatywnego, tj. jako sposoby widzenia, rozumienia, pamiętania, potwierdzania wartości za pomocą literatury związanej z tym miejscem. Czy powstające tu trasy literackie można traktować jako trasy kulturalne w sensie ścisłym, tj. mające wpływ na sposoby życia ludzi, czy też jedynie jako propozycje dla alternatywnego

zwiedzania, które „nie musi być nudne", jak zachęca się dorosłych turystów do ruszenia przez Breslau śladami Eberharda Mocka[43]. Czy literatura wykazuje tu sprawczość podobną tej, która wyprowadziła z biblioteki Don Kichota?

Zapytać także warto, czy fakt, że literatura motywuje kogoś do podjęcia wyprawy turystycznej po Dolnym Śląsku, można interpretować jako kontynuację *Bildungsreise, Studienreisen* czy romantycznych pielgrzymek literackich. Jeśli zaś nie, to czy pisać dziś trzeba zupełnie nową historię podróży literackiej. Skąd brać do niej dane? Autorzy monografii o turystyce sudeckiej – turystykę po Dolnym Śląsku sprowadza się najczęściej do turystyki górskiej – całkowicie pomijają literackie powody do podjęcia wyprawy[44]. W pracach historycznych jest to zrozumiałe z uwagi na specyfikę przedmiotu badań historycznych, inne źródła i metodologię (problemem są tu np. sporadyczne znakowania tras literackich). Nie może być jednak ignorowane przez kulturoznawców, którzy przyzwyczajeni są do traktowania jako danych nawet tak dziwnych informacji jak ta, że w 2015 roku w modnym Sokołowsku dom noblisty Gerharta Hauptmanna długo nie mógł znaleźć kupca mimo niewygórowanej ceny. Zaznaczyć trzeba, że turystyka literacka to turystyka nietypowa, bo jej najważniejsze cele nie muszą być krajoznawcze ani stanowić formy wypoczynku. Cel wyprawy nie musi też być nieznany, może to być wrocławska kamienica na Cybulskiego 17.

Jeśli Dolny Śląsk jest miejscem literackim, oznacza to, że literatura wpływa na sposób doświadczania jego krajobrazu i przestrzeni. Czy istnieje jednak coś takiego jak pejzaż dolnośląski? Czy w jego ukształtowaniu brała i wciąż bierze udział literatura? Czy staje się on krajobrazem literackim, tj. wyodrębnianym z natury za pomocą narzędzi literackich? Nie odpowiem na to pytanie, ale nie można temu zdecydowanie zaprzeczyć, skoro Agnieszka Holland kluczową rolę w *Pokocie* – ekranizacji powieści Olgi Tokarczuk *Prowadź swój pług przez kości umarłych* – przypisuje właśnie sudeckiemu krajobrazowi, miejscu, którego nie można zastąpić innym, choć górskie widoki i jesienne kolory można znaleźć w wielu miejscach: „Po przeczytaniu książki wiedzieliśmy, że akcja filmu musi dziać się tutaj. Ogromnie ważne było dla nas poczuć, że jest w tym miejscu rodzaj energii, którą opisała Olga Tokarczuk"[45] – mówi operatorka filmu Jolanta Dylewska. I dalej: „Wierzyłam temu obrazowi, na który patrzyłam. Dzięki wyborowi tego miejsca udaje się uczynić prawdę o naszych bohaterach widzialną". W krajobrazie dolnośląskim dostrzeżono coś specyficznego, takie jego jakości, które dopiero fikcja literacka potrafiła wydobyć.

Spróbujmy pójść o krok dalej. Czy wsparciem dla przekształcenia się fragmentów natury w widoki o rozpoznawalnej, choć niemożliwej do uprzedniego zdefiniowania tożsamości może być literatura albo kultura niezwiązana z tym regionem? Jaką kulturową rolę odgrywać może zabawa w szukanie fikcyjnych analogii? Sudety od końca XVI wieku nazywane były *Riesengebirge*, czyli Góry Olbrzymów, gdzie w pojęciu „gór" w języku niemieckim mieściły się również przedgórza, pogórza i doliny. Każdy, kto widział dolnośląskie góry, wie, że nie oszałamiają one wysokością. Pisze Waniek:

> Gdy docieramy wreszcie do celu, a widzialność jest na tyle dobra, by cokolwiek zobaczyć, widok Ziemi Olbrzymów sprawia nam zawód. Sam krajobraz, poza drugorzędnymi szczegółami, jest w zarysie podobny do wielu już nam znanych. Oglądamy typowy świat rozległej, górskiej kotliny[46].

Nazwa „Góry Olbrzymów" nie mogła się wziąć od wysokości gór, pochodziła raczej od postaci je zaludniających. Zupełnie jak inna nazwa La Manchy, *Tierra de Gigantes*, ziemia gigantów, gdzie skutkiem halucynogennych wizji Don Kichota wiatraki stały się groźnymi olbrzymami. Czy mancyjska Ziemia Gigantów pomaga zobaczyć, „przypomnieć" sobie o Ziemi Olbrzymów (*Riesengrund*) na Dolnym Śląsku? Czy poprzez hiszpański krajobraz literacki możemy zbliżyć się do pejzażu własnej okolicy? Zżyć się z nim bardziej?

Na koniec przyjrzyjmy się dwóm różnym przypadkom, które łączy sprawczość literatury, a różni m.in. sposób wpisywania się w dolnośląski pejzaż. Pierwszy to Miedzianka, drugi Wojcieszyn. Miedzianka, czyli dawny Kupferberg, to miejsce, którego właściwie już nie ma (pozostało 11 domów, kościół i ruiny browaru), a którego archeologii dokonał Filip Springer w głośnym reportażu *Miedzianka. Historia znikania*. Ostatnio mogliśmy jednak przekonać się, że moc tej książki nie słabnie, a nawet coraz bardziej się ukonkretnia. Mamy wręcz do czynienia z *Historią pojawiania*[47]. 29 sierpnia 2015 roku odbył się tam festiwal, w czasie którego chodzono z przewodnikiem po nieistniejącym mieście, wystawiono też spektakl zrealizowany przez teatr jeleniogórski. „Takich tłumów Miedzianka nie widziała od dziesięcioleci, a wszystko to za sprawą jednej książki" – pisze w *Miedziance znów pełnej ludzi* Mateusz Czaban. W tekście Magdy Piekarskiej *Miedzianka: nowe życie miasteczka, którego nie ma* zacytowano podobne zdanie: „Wszystko zaczęło się od pana Springera – przyznaje ksiądz Suska. – Gdyby nie jego książka, o której jest wciąż tak głośno, nie byłoby tak wielu zainteresowanych tym miejscem"[48]. Piekarska pisze nawet mocniej, że książka uruchomiła „lawinę" i „od tego czasu mieszkańcy obserwują napływ postspringerowskich turystów". Czy to interesująca mnie sprawczość literatury wpłynęła na ryzykowną decyzję, by zaciągnąć kredyty i otworzyć tam browar?[49]. Wytyczyć sześciokilometrową ścieżkę turystyczną z 3 tablicami i 16 pulpitami, która prowadzi podróżnika przez to, co jest, i to, czego już nie ma[50]?

Kolejna sprawa dotyczy postrzegania krajobrazu, widoków, których oczekujemy, jadąc pod Jelenią Górę, do dawnego „najmniejszego miasteczka w Prusach". Czy chcemy zobaczyć „zielony Kupferberg", określenie powtarzające się jak mantra w książce Springera? A zatem leżące na wzgórzu miasteczko, z którego widok „z każdej strony zapiera […] dech w piersiach, a powietrze jest czyste i rześkie"[51]. Czy przeciwnie, jedziemy tam raczej jesienią, by zobaczyć Kupferberg z przewodnika proboszcza Johannesa Kaufmanna, gdy „miasteczko wystaje niczym wyspa z morza mgieł"[52]? Czy też jeździmy do Miedzianki *stricte* springerowskiej, której bliżej jest do „przeklętego miejsca na szczycie góry"[53]? Zaznaczyć przy tym trzeba, że taki sposób widzenia zawdzięcza zapewne Springer Wańkowi, który pisał o mistyczności krajobrazu śląskiego, dla którego wszystkie góry są siedzibą „naturalnego *sacrum*". Miedzianka to góra przeklęta, a zatem mająca kontakt z mocami. Kolejne pytanie związane jest z tym, czy jadąc do Miedzianki, chcemy zobaczyć raczej „coś" czy „nic" i nie wyczerpuje ono zapewne wszystkich możliwości.

Przypadek Wojcieszyna, wsi pod Złotoryją, ilustruje dobrze moją tezę, że Dolny Śląsk jest miejscem, w którym łatwo implementuje się „obca" fikcja literacka. Nie jest on odosobniony, przypomnijmy choćby to, że Góry Sowie zdaniem grupy mieszkańców Bielawy są miejscem akcji *Hobbita, czyli tam i z powrotem* J.R. Tolkiena[54]. Jacek Antczak, pisząc o nastolatkach z Bielawy, które postanowiły zekranizować opowiadanie, dodaje: „Ta Bielawa to w ogóle jest fantastyczna. Przecież to miasteczko *fantasy* (…). Wszak słynny cykl powieści Andrzeja Sapkowskiego (…) opowiada o perypetiach Reinmara… z Bielawy"[55].

Wojcieszyn można chyba traktować jako kolejne cervantesowskie *un lugar de la Mancha*, skoro mieszkańcy nazwali swoją miejscowość Wioską Don Kichota. Tak też nazywa się założona przez sołtyskę Małgorzatę Gruszczyńską fundacja. Wojcieszynianie zbudowali własnymi siłami 12 wiatraków w stylu mancyjskim (wykorzystali w tym celu betonowe kręgi do budowy studni), umieścili przy nich tablice, które wyznaczają przebieg i charakter dwóch ścieżek turystycznych. Nazywają się one „Don Kichot i przyjaciele" oraz „Walki i przygody Don Kichota". Fragmenty tekstów i zdjęcia, na których mieszkańcy Wojcieszyna noszą stylizowane stroje, przygotowano na potrzeby *Międzypokoleniowej wojcieszyńskiej inscenizacji wybranych fragmentów dzieła M. de Cervantesa „Don Kichot"*. Scenariusz napisała sołtyska, grająca zresztą w filmie rolę Cervantesa. Plenery znaleziono w sceneriach dolnośląskich i mancyjskich. Przenikają się one w niektórych scenach filmu, najczęściej jednak Dolny Śląsk „udaje" La Manchę. Wykonano też donkichotowskie graffiti na przystankach autobusowych i przygotowano salę, gdzie wystawia się związane z powieścią artefakty, egzemplarze książek etc. W wakacje 2014 roku maskotki Don Kichota i Sancho Pansy pojechały z wojcieszyńskimi dziećmi nad morze. Nie była to jednak wzorem Cervantesa Barcelona, lecz Świnoujście i okolice. Tak jak w przypadku Miedzianki książka Springera otworzyła doświadczenie czytelnika na dolnośląski krajobraz, ukazała warstwy lokalnej historii, tak w przypadku Wojcieszyna zniwelowała różnicę między Polską a Hiszpanią, Dolnoślązakami i Mancyjczykami, przypominając, że jeśli chodzi o fikcję, czas i przestrzeń są przedmiotami nieustannych mutacji. „[W]ysoki przecinek i małe kółko wędrują po krajobrazie, czy to hiszpańskim, czy polskim, stanowiąc dla tego przyrodniczego otocznia ludzki kontrapunkt" – pisał Jerzy Mikułowski Pomorski[56].

## *Podróż literacka jako podróż mistyczna*

Specjalistą od śląskich podróży literackich jest Henryk Waniek. Są to wędrówki szczególne, bliskie błędnemu wędrowaniu, które gra z przestrzenią i z czasem – to go wydłuża, to skraca, czyni istotnym, to znów unieważnia. W 1998 roku powstał film dokumentalny o znamiennym tytule *Sztuka błądzenia* (reż. A. Titkow). Jego bohaterem jest Waniek wędrujący po Śląsku od rodzinnego Oświęcimia po Zgorzelec, miejsce pograniczne, w którym czuje się tak dobrze, bo „nie musi stawać po którejś ze stron barykady". W czasie tej podróży spotyka ludzi znanych i nieznanych, odwiedza miejsca nieciekawe, jak – za przeproszeniem – Racibórz, i piękne jak Wrocław. W podróż wyrusza w wieku donkichotowskim, w dniu pięćdziesiątych szóstych urodzin. Za filozoficzną matrycę tej podróży trzeba uznać o dwa lata wcześniejszą książkę Wańka *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca 1257-1957*. Wolność, jaką daje słowo, umożliwia pisarzowi zaprojektowanie podróży mistycznej – „przeprawę z jednego końca egzystencji na drugi", która przyjmuje postać podróży „z jednego krańca mapy Śląska do drugiego". To książka, w której czas i przestrzeń pojmuje się na sposób nienowoczesny. Pisze autor: „W naszym podróżowaniu jesteśmy skazani na pewną niezgodność chronologii i topografii. Bez dbałości o logikę następstw, szukając w kartograficznej przestrzeni Śląska dróg krótszych (które zwykle okazują się dłuższymi), to odnajdujemy szlak wędrowania, to znów go gubimy. Zupełnie jak w barokowym pląsaniu"[57]. Symbolem podróży mistycznej jest u Wańka koło: „Cel finalny podróży to przybliża się, to oddala, jak w eliptycznej spirali pozornego błądzenia"[58]. Waniek, wyruszając w podróż z Oświęcimia, szuka symetrii, analogii, zbieżności dat, które pozwolą mu dotrzeć do Zgorzelca, miasta „gdzie w niedzielny poranek, gapiąc się w pusty talerz, poczciwy szewczyna zobaczył świat takim, jakim był przed stworzeniem, i zrozumiał raj. Nawet gdyby nie było innych powodów, poza tym jedynym, to spotkanie szewca z granicznego miasta całkowicie wystarcza, byśmy się fatygowali tutaj aż tak z daleka"[59]. W przebyciu

drogi z Oświęcimia do Zgorzelca pomagają mu Mikołaj z Oświęcimia (ur. 1230), Angelus Silesius (ur. 1624), legendarny Ahaswer, czyli Żyd Wieczny Tułacz, który pojawia się w legendach śląskich w siedemnastowiecznej Bystrzycy Kłodzkiej, Ząbkowicach Śląskich, na Górnym Śląsku (ostatni raz w 1924 w Zebrzydowej), na końcu zaś Jakub Böhme (ur. 1575). W sztuce błądzenia Waniek jest wprawny. Ignoruje to, co nieistotne, czyli chronologię, bo nie chce zbyt szybko znaleźć się u celu podróży[60]. Jak pisze: „W podróży mistycznej pewne są tylko rzeczy święte" – czas, miejsce, kierunki świata zmieniają się.

**Przypisy**

1 Mam tu na myśli przede wszystkim dokumentalny film *Błędne mapy* (scenariusz M. Barbaruk, reżyseria Sz. Uliasz, Uniwersytet Jagielloński 2014). Więcej o projekcie badawczym w artykule M. Barbaruk, *Błędne mapy*, „Konteksty" 2015 nr 4, s. 62-73. Film i badania zostały sfinansowane 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.

2 O. Tokarczuk, ***, [w:] *Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia*, red. D. Monkiewicz, Warszawa 2015, s. 19.

3 B. Jaquet-Zakęs, *El ingenioso caballero don Pedro de Sawicki en los recuerdos de los estudiantes*, „Estudios Hispanicos" 2007 nr XV, s. 31.

4 M. Pater, *Od piastowskich prapoczątków do upadku Hohenzollernów*, [w:] *Historia Uniwersytetu Wrocławskiego 1702-2002*, Wrocław 2002, s. 67-68.

5 C. Reid, *Hilbert-Courant*, New Jork 1986, s. 239 [Google Books; dostęp 24.08.2016].

6 Tamże.

7 Za: G. Thum, *Obce miasto. Wrocław 1945 i potem*, Wrocław 2006, s. 215.

8 Dyskusja *Dolnośląskość.pl. Literackie narracje o mieście*, festiwal MiastoMovie, Wrocław, 21.04.2016.

9 K. Maliszewski, *Dziennik pozorny*, Sopot 1997, s. 13.

10 Tamże, s. 23.

11 O. Tokarczuk, dz. cyt., s. 18.

12 Tamże, s. 18.

13 Tamże, s. 17.

14 Tak brzmi niemiecki tytuł książki *Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego*. Określenia „Blume Europas" użył jako pierwszy Mikołaj Henel na przełomie XVI i XVII w. (za tę uwagę dziękuję Patrycji Poniatowskiej).

15 O. Tokarczuk, dz. cyt., s. 17.

16 T. Mikulski, *Temat Wrocław. Szkice śląskie*, wybrał i wstępem opatrzył Bogdan Zakrzewski, Wrocław 1961, s. 392.

17 A. Zawada, *Temat Wrocław*, [w:] *Literatura, kultura, komunikacja. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Jerzego Jastrzębskiego w 60. rocznicę urodzin*, red. K. Stasiuk, M. Graszewicz, Wrocław 2006.

18 T. Mikulski, *Temat…*, s. 318.

19 Małżeństwo Grudów po wyjeździe Niemców z gospodarstwa, które prowadzili przez pewien czas wspólnie, postanawiają we dwójkę wykonywać pracę przeznaczoną dotąd dla sześciu osób. Antoni Gruda, widząc u siebie i u żony duchowe i fizyczne spustoszenie, stopniowo pracę postrzegać zaczyna jako grzech, nie zaś czyn, H. Worcell, *Dzieła wybrane*, t. 2, Wrocław 1979, s. 135.

20 M. Duda, *Wrocławskie dzikie pola*, [w:] *Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia*, red. D. Monkiewicz, Warszawa 2015, s. 51.

21 Ciekawą, dotąd pomijaną przez historyków sztuki, koincydencję zauważa Dorota Monkiewicz, kojarząc fakt rozkwitu sztuki neoawangardowej z tzw. Ziemiami Odzyskanymi. „Władze partyjne wspierały finansowo nowoczesną, awangardową i niespecjalnie akceptowaną przez innych okazjach sztukę, tak bowiem tworzyła się nowa polska historia tych «ziem bez historii» (skoro niemiecka przeszłość miała być tu na zawsze zatarta)", D. Monkiewicz, *Ziemie Odzyskane*, [w:] *Dzikie pola…*, s. 41.

22 O. Tokarczuk, dz. cyt., s. 19.

23 D. Monkiewicz, dz. cyt., s. 41.

24 M. de Lope, *Iberia. La puerta iluminada*, Barcelona 2003, s. 248.

25 Dane Milicji Obywatelskiej, za: G. Thum, dz. cyt., s. 225.

26 Tamże, s. 224.

27 Tamże, s. 224.

28 T. Mikulski, *Temat…*, s. 399.

29 Tamże, s. 397.

30 To pisarze oświeceniowi, romantyczni, rewolucyjni, prozaicy dziewiętnastowieczni. „Epizod wrocławski" mieli: Stanisław Konarski, Józef Wybicki, Stanisław Staszic, Hugo Kołłątaj, Stanisław Jundziłł, Julian Ursyn Niemcewicz, Fryderyk Skarbek, Klementyna Hoffmanowa, Teofil Lenartowicz, Wincenty Pol, Kornel Ujejski, Felicjan Faleński, Ryszard Berwiński, Roman Zmorski, Julia Molińska, Juliusz Słowacki, Józef Ignacy Kraszewski, Teodor Tomasz Jeż, Władysław St. Reymont, Jan Kasprowicz.

31 Tamże.

32 Tamże, s. 26.

33 Mikulski przyjmuje tu poglądy Wincentego Ogrodzińskiego. „Prowincjonalizm literatury śląskiej, nade wszystko wieku XIX, musi być rozważony krytycznie, poza kategoriami szyderstwa, jako problem socjologii literatury. Życie literackie Wrocławia wieku XIX żąda dla siebie szczegółowego opisu. Wystąpią w nim prawdopodobnie cechy «zaścianka literackiego», na uboczu wszelkich stolic, wraz z przykładem przełamywania klimatu prowincji", tamże, s. 237-238. Teza o prowincjonalności literatury śląskiej dotyczy też, choć oczywiście w mniejszym stopniu, twórczości niemieckojęzycznej. Mikulski nie definiuje, co rozumie przez termin „Śląsk", ale pisze, że składały się na niego trzy żywioły: polski, niemiecki i czeski.

34 Tamże, s. 238.

35 Tamże, s. 238.

36 Poza ulicą Cybulskiego mieszkał Kasprowicz na ulicy Kościuszki, Szczytnickiej, Chrobrego. Osądzony za nielegalną w państwie pruskim działalność socjalistyczną przebywał też przez osiem miesięcy w więzieniu na Podwalu Świdnickim.

37 Tamże, s. 184.

38 Tamże, s. 318.

39 Tamże, s. 26.

40 Wypowiedź T.S. Eliota była trawestacją Dantego *Siena mi fé, disfacemi Maremma z Boskiej komedii*, za: A. Cieński, *Pejzaż Wrocław. Zagadnienie obrazu miasta we współczesnej literaturze polskiej na przykładzie prozy o Wrocławiu*, „Prace Literackie" 1970, t. XI-XII, s. 82.

41 A. Cieński, dz. cyt., s. 82.

42 „Zabawa – jeśli to właściwe słowo – może być następująca. Bierzemy do ręki ołówek i rozkładamy przed sobą mapę Dolnego Śląska. Zamykamy oczy. A następnie, na ślepo i chybił trafił atakujemy ołówkiem dowolny punkt mapy. Odczytujemy wylosowaną miejscowość, albo jej okolicę, i piszemy o niej esej. Zapewniam, że gdziekolwiek wyląduje czubek ołówka, tam znajdują się niewyczerpane złoża tematów", H. Waniek, *Inny Hermes*, Warszawa-Wrocław 2001, s. 5.

43 „Wybieracie się do Wrocławia? Polecamy organizowaną przez władze miasta wycieczkę pt. *Na tropie zaginionego Breslau* – śladami radcy kryminalnego wrocławskiej policji Eberharda Mocka, bohatera serii kryminałów Marka Krajewskiego"; http://lubimyczytac.pl/aktualnosci/5214/na-tropie-zaginionego-breslau---wycieczka-sladami-eberharda-mocka, dostęp 22.04.2016.

44 Zob. K.R. Mazurski, *Historia turystyki sudeckiej*, Kraków 2012; P. Sroka, *Turystyka w polskich Sudetach w latach 1945-1956*, Wrocław 2013.

45 D. Oczak-Stach, *Agnieszka Holland kręci thriller na Dolnym Śląsku. Tych zdjęć nie zobaczycie nigdzie indziej*, http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,19079166,agnieszka-holland-kreci-thriller-na-dolnym-slasku-tych.html, dostęp 22.04.2016

46 H. Waniek, *Hermes w Górach Śląskich*, Wrocław 1994, s. 9.

47 Tak nazwał swój tekst Paweł Zając. Pisze on w nim: „Główny plac starej Miedzianki to świetne miejsce na piknik, do pogrania we frisbee, pokopania piłki lub wyprowadzenia psa. Zaschnąć może jednak w gardle, gdy Azor lub Burek wykopie spod ziemi łyżkę, monetę lub guzik. Rzeźnika zastąpiła rozłożysta lipa, kamieniarza młody jeszcze dąb, aptekarz jest tylko naturalnym zbiorem ziół, a stukot kół po bruku zamienił się w bzyczenie os, bąków i much. To niezwykłe, że historia bywa najbardziej przejmująca w miejscach, w których jej nie widać, w których trzeba ją wykopać spod ziemi, wydrzeć z krzaków i chwastów, raniąc sobie przy tym ręce. Historia Miedzianki ściska za gardło chyba mocniej w zielonym gąszczu, który niegdyś był dworem niż przy sypiącej się kamienicy będącej kiedyś najsłynniejszą miejscową gospodą", P. Zając, *Historia pojawiania*, http://zajacpodrozny.blog.pl/2015/08/19/historia-pojawiania/, dostęp 22.04.2016.

48 M. Piekarska, *Miedzianka: nowe życie miasteczka, którego nie ma*,http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35771,18647711,miedzianka-nowe-zycie-miasteczka-ktorego-nie-ma.html, dostęp 22.04.2016.

49 Browar Miedzianka otwarto 1 maja 2015 roku. Właścicielem jest Jarosław Kądziela. „Zainteresowanie przerosło możliwości: sznur aut ciągnął się od leżących w dole Janowic Wielkich, a piwo skończyło zdecydowanie za szybko", http://zajacpodrozny.blog.pl/2015/08/19/historia-pojawiania/, dostęp 22.04.2016.

50 Ścieżka historyczna „Miedzianka – Mniszków – 900 lat historii" obejmuje obiekty, które przetrwały i te, które zniknęły. Powstała w 2015 roku z inicjatywy Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego FAKTOR z Trzcińska i portalu Rudawyjanowickie.pl, w których działają Natalia i Jędrzej Wasiak-Poniatowscy.

51 F. Springer, *Miedzianka. Historia znikania*, Wołowiec 2014, s. 36.

52 Tamże, s. 49.

53 Tamże, s. 16.

54 Festiwal Tolk Folk poświęcony J.R.R. Tolkienowi.

55 J. Antczak, *Hobbici z Bielawy*, 12.01.2009, http://www.gazetawroclawska.pl/artykul/77352,hobbici-z-bielawy,id,t.html, dostęp 22.04.2016.

56 *Don Kiszot Polski*, z katalogu wystawy *Don Kichot. Współczesna próba interpretacji*, 2005.

57 H. Waniek, *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca 1257-1957*, Kraków 1996, s. 87-88.

58 Tamże, s. 90.

59 Tamże, s. 101.

60 Gdyby śląskiego mistyka wybrał na etap drugi podróży (jak nakazywałaby chronologia), zbyt szybko znaleźlibyśmy się u celu podróży.

**Bibliografia**


Cieński A., *Pejzaż Wrocław. Zagadnienie obrazu miasta we współczesnej literaturze polskiej na przykładzie prozy o Wrocławiu*, „Prace Literackie" 1970, t. XI-XII.

Duda M., *Wrocławskie dzikie pola*, [w:] *Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia*, przewodnik pod redakcją Doroty Monkiewicz, Warszawa 2015.

Lope de M., *Iberia. La puerta iluminada*, Barcelona 2003.

Maliszewski K., *Dziennik pozorny*, Sopot 1997.

Mikulski T., *Temat Wrocław. Szkice śląskie*, wybrał i wstępem opatrzył Bogdan Zakrzewski, Wrocław 1961.

Mazurski K.R., *Historia turystyki sudeckiej*, Kraków 2012.

Pater M., *Od piastowskich prapoczątków do upadku Hohenzollernów*, [w:] *Historia Uniwersytetu Wrocławskiego 1702-2002.*

Reid C., *Hilbert-Courant*, New Jork 1986.

Springer F., *Miedzianka, Historia znikania*, Wołowiec 2014.

Tokarczuk O., ***, [w:] *Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia*, red. D. Monkiewicz, Warszawa 2015.

Thum G., *Obce miasto. Wrocław 1945 i potem*, Wrocław 2006.

Waniek H., *Inny Hermes*, Warszawa-Wrocław 2001.

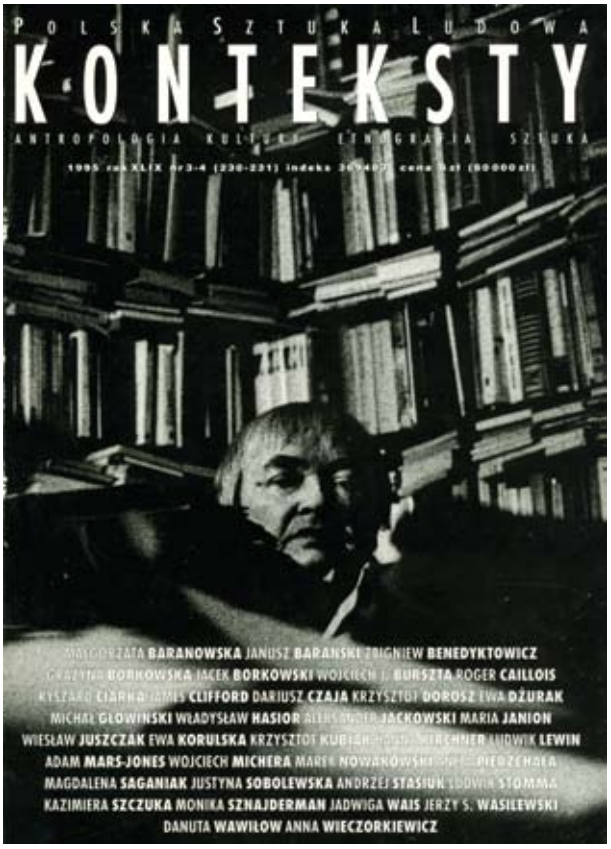
Waniek H., *Hermes w Górach Śląskich*, Wrocław 1994.

Waniek H., *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca 1257-1957*, Kraków 1996.

Zawada A., *Temat Wrocław*, [w:] *Literatura, kultura, komunikacja. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Jerzego Jastrzębskiego w 60. rocznicę urodzin*, red. K. Stasiuk, M. Graszewicz, Wrocław 2006.

PAWEŁ PRÓCHNIAK

# „Konteksty”: powinność prawdy




## *1.*

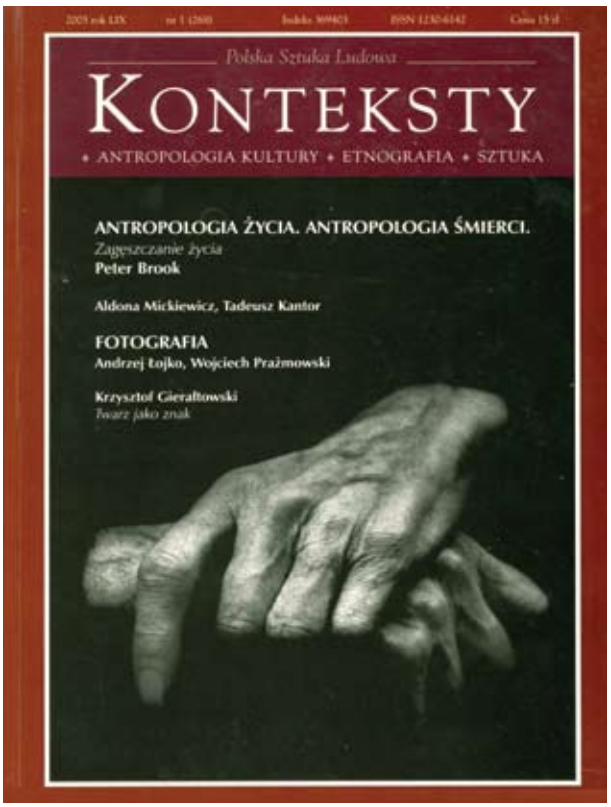
Gdybym miał w krótkiej formule ująć główną ambicję poznawczą „Kontekstów”, to powiedziałbym, że jest nią prawda ludzkiego istnienia – prawda istnienia w bujnym, nieobjętym świecie, który fascynuje i budzi grozę, dotyka do żywego, wprawia w zachwyt, przyprawia o zawrót głowy, wciąż na nowo wybłyskuje przed nami w swoich niezliczonych odsłonach i zarazem trwa w nieprzeniknionym milczeniu. Zobaczona w taki sposób ludzka obecność w świecie jest odwagą dostrzeżenia, że żyjemy we wnętrzu naocznej tajemnicy, że jej milczenie jest wyzwaniem dla myśli i wyobraźni, że najistotniejszą z naszych powinności jest powinność dążenia do prawdy, powinność stawiania pytań, w których poznanie wychyla się ku prawdzie, żyje jej nadzieją. I temu właśnie przyświadczają „Konteksty”.

## *2.*

Gdyby trzeba było wskazać kluczową dyrektywę obowiązującą w „Kontekstach”, to rzekłbym, że jest nią uważność – czujna, intelektualnie rzetelna, po ludzku uczciwa. Uważność otwierająca oczy na obszary dotąd umykające uwadze, nieoczywiste, źle obecne. I uważność, która jest wyczuleniem na wagę niuansu. Uważność będąca formą szacunku wobec tego, co inne, obce, niezrozumiałe. I uważność jako zobowiązanie nadające humanistyce jej głęboko ludzki sens. Tak pojętej uważności „Konteksty” od lat pozostają wierne.

## *3.*

Uważność przywraca poznaniu świeżość, uwalnia myśl, wybija ją z kolein rutyny. „Konteksty” swobodnie przekraczają granice naukowych dyscyplin. Nie uznają ich ciasnych ram i narowów. Hołdują przekonaniu, że nic tak nie wyjaławia myśli, jak uległość wobec ucukrowanych konwencji i utartych rozgraniczeń. Antropologia jest w „Kontekstach” inną nazwą humanistyki. Humanistyka zaś – formą ludzkiej myśli głodnej poznania. Stąd tak charakterystyczny dla „Kontekstów” rozmach – wielość poruszanych zagadnień i tematów, wielość intelektualnych strategii i otwieranych za ich sprawą perspektyw, wielość ujęć i dykcji. Rzecz jednak nie tylko w rozmachu. „Konteksty” – wciąż poszerzające pole obserwacji, swobodnie trawersujące podziały, otwarte na metodologiczną różnorodność, żywiące respekt dla poznawczej siły wyobraźni, dla metafory jako narzędzia poznania – są również miejscem realnej wolności nauki, tworzą przestrzeń dla wolności poszukującej myśli, dla wolności intelektualnych dociekań. Bez tej wolności dążenie do prawdy pozostałoby fikcją.



LECH SOKÓŁ

# Próba krytyki nowoczesnego „ja": literatura – filozofia – teologia – świadomość europejska

> Po wiekach rozkwitu oświecenia obudziliśmy się nagle pośród kulturowego i umysłowego zamętu, przerażeni, wobec świata, który – jak się wydaje – traci swoje religijne dziedzictwo. Nasz strach jest całkowicie uzasadniony. Utracone mity zastępowane są nie przez oświeceniową racjonalność, ale przez przerażające świeckie karykatury mitów.
> Leszek Kołakowski, *Jezus ośmieszony. Esej apologetyczny i sceptyczny*[1]

> Powiadają nam teraz w Oksfordzie, że słowo 'ja', choć ma znaczenie, pozbawione jest jednak desygnatu.
> Leszek Kołakowski, *Horror metaphysicus*[2]

> Wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu, wszystko, co święte, ulega sprofanowaniu i ludzie wreszcie muszą spojrzeć trzeźwym okiem na swoją pozycję życiową, na swoje stosunki.
> Karol Marks, *Manifest komunistyczny*[3]

Przez nowoczesność rozumiem, najkrócej rzecz ujmując, proces systematycznego demontażu paradygmatu kultury europejskiej, zbudowanego na tradycji, która stanowiła przez wieki o kulturze świata zachodniego: na racjonalizmie greckim, systemie prawnym rzymskim, spirytualizmie żydowskim i chrześcijaństwie. Już początek tego procesu, wraz z jego wczesnymi zapowiedziami w czasach późnego średniowiecza (druga połowa wieku XIII i wiek XIV) i renesansu dostarcza niezwykle doniosłych świadectw nadciągających przemian. Właściwe zapoczątkowanie przemian to oczywiście czasy oświecenia i ich konsekwencje, czyli epoka, którą niesłusznie lekceważono bądź odrzucano z odrazą, równie lekkomyślnie wynoszono na piedestał i ekstatycznie opiewano jako czas światła i ostatecznego zwycięstwa rozumu; pozostanie ona zapewne przez czas jeszcze długi przedmiotem istotnej refleksji. Proces ten w fazie dojrzałej, symbolicznie i faktycznie, na co zwrócił uwagę Eric Voegelin (właśc. Erich Hermann Wilhelm Vögelin, 1901-85), otwierają uwagi markizy du Châtelet-Laumont na marginesie *Discours sur l'histoire universelle* (1679) Bossueta, przekazane przez nią Wolterowi, który – rozwijając je – napisał swój liczący półtora tysiąca stron druku traktat historyczny i historię powszechną zatytułowaną *Essai sur les moeurs* (1745-53). Wolter przytacza dwie uwagi uczonej i bardzo inteligentnej markizy: na jednej ze stronic poświęconych przez Bossueta Izraelowi napisała: „O tym ludzie można wiele powiedzieć w dziedzinie teologii, jednak jego znaczenie dla historii jest niewielkie", natomiast komentując wielkość Rzymu zauważyła: „Dlaczego autor pisze, że Rzym przyćmił wszystkie imperia świata? Sama Rosja jest większa niż całe Cesarstwo Rzymskie"[4]. Te notatki „otwarcie podważają uniwersalność chrześcijańską na rzecz świeckiej zasady uniwersalności. Uwaga na temat względnego znaczenia Izraela przeciwstawia historię teologii. Historia jest w tym komentarzu dziedziną niezależną od opatrznościowego planu. Jej znaczenie i ład, jeśli w ogóle istnieją, nie mogą zostać wyprowadzone z dramatu upadku i odkupienia. Lud Izraela może odgrywać wyjątkową rolę w owej świętej opowieści, ale w dziedzinie, której struktura wyznaczana jest przez rozwój i upadek potęg politycznych, jego znaczenie jest niewielkie. Ten element notatki nie byłby jednak sam w sobie tak bardzo rewolucyjny. […] Uwaga markizy nabiera charakteru rewolucyjnego ze względu na sugestię, iż historia święta – 'teologia' – jest nieistotna i że to historii świeckiej przysługuje wyłączne prawo określania znaczenia ludzi i wydarzeń. Ośrodek uniwersalności zostaje przeniesiony z poziomu *sacrum* na poziom *profanum* i zmiana ta niesie ze sobą całkowite odwrócenie ról: proces tworzenia historii nie będzie już nigdy w przyszłości podporządkowany duchowemu dramatowi ludzkości, ale to chrześcijaństwo będzie postrzegane jako wydarzenie historyczne. Na skutek tej zmiany perspektywy interpretacji znika dualizm historii świętej i świeckiej. Historia świecka pozostaje świecka tylko do czasu, gdy historia święta stanowi ostateczną ramę odniesienia. Kiedy taki punkt widzenia zostaje porzucony, oba te rodzaje historii łączą się ze sobą na poziomie historii zsekularyzowanej. Przez sekularyzację rozumiemy postawę, zgodnie z którą historia, w tym fenomen religii chrześcijańskiej, jest postrzegany jako ciąg doczesnych [*innerworldly*[5]] wydarzeń dotyczących ludzi, chodź równocześnie utrzymana zostaje chrześcijańska wiara w uniwersalny, celowy porządek historii ludzkości"[6].

Początek zajmującej mnie historii człowieka kultury zachodniej, mówiąc dokładniej: człowieka nowoczesności, zarysował się po raz pierwszy w epoce renesansu. To wówczas pojawiły się forpoczty nowoczesności. Człowiek Zachodu uległ pokusie stworzenia zupełnie nowej kultury, która oddałaby w pełni sprawiedliwość jego wielkości i stworzyłaby za sprawą wynalezionej od nowa bardzo starej i nowej zarazem koncepcji wolności szansę stworzenia kultury, prawdziwie i wyłącznie ludzkiej, której człowiek jest źródłem, twórcą i celem.

Odwołując się do świadectwa poetyckiego o wielkim znaczeniu, do Psalmu 8, wskazuję na wyniesienie człowieka, które wszakże przestało mu już wystarczać. Podziwiając dzieła Boże, Psalmista przechodzi do przedstawienia człowieka jako najwspanialszego dzieła Boga, stojącego w hierarchii ponad całością świata dostępnego zmysłom:

> 5. Cóż jest człowiek, że pamiętasz o nim, syn człowieczy, że go nawiedzasz?
> 6. Uczyniłeś go niewiele mniejszym od niebieskich mocy[7], chwałą i blaskiem ukoronowałeś go.
> 8. Postawiłeś go władcą nad dziełami rąk Twoich, wszystko oddałeś pod stopy jego:
> 8. Owce i woły wszelkie, jak i zwierzęta polne,
> 9. Ptactwo niebieskie i ryby morskie, i cokolwiek chodzi po ścieżkach morza[8].

Renesans uwielbiał człowieka jeszcze dość nieśmiało, wskazując na jego nieporównywalną z nikim ani z niczym stworzonym wielkość i prawie nieograniczoną wolność. Cóż z tego jednak, że człowiek jest taki wspaniały, skoro jest stworzeniem? Stworzenie stoi zawsze poniżej stwórcy, jego wielkość, wolność i władza pochodzą z nadania. Epoka oświecenia wysunęła nowe koncepcje, a właściwie nowe żądania. To wówczas człowiek miał się stać bez reszty panem samego siebie, miał zyskać wolność, której jest jedynym źródłem. Właśnie dlatego za początek nowoczesności przyjmuję, i coraz częściej, i powszechniej przyjmuje się, wiek XVIII jako wiek Oświecenia. Jednym z wielu aktów założycielskich nowoczesności w szerokim sensie pojęcia, które mnie zajmuje, jest decyzja, podówczas jeszcze tylko proklamacja, człowieka przekonanego o swojej przyszłej wolności i wszechmocy. Jean Antoine Nicolas Caritat markiz de Condorcet w swoim sławnym dziele zatytułowanym *Szkic obrazu postępu ducha ludzkiego poprzez dzieje*, pisze: „Któregoś dnia nadejdzie taka chwila, że tylko słońce świecić będzie nad wolnymi ludźmi, nie znającymi innego pana niż ich własny rozum"[9]. Rozpoznajemy w tym przekonaniu, odnoszonym jeszcze do przyszłości, jeszcze niezrealizowanym, oczekiwanym z utęsknieniem, odwieczne marzenie człowieka, by stać się jako bogowie, jak Bóg, wszechmogącym i własnym jedynym panem. Cytowane słowa Condorceta pochodzą z rozważań nad „Epoką dziesiątą", noszącą tytuł: *O przyszłych postępach ducha ludzkiego*. Człowiek staje się stopniowo całkowicie wolny, o czym marzył od zarania swoich dziejów, co zaświadczają już księgi Starego Testamentu (opowieść o wypędzeniu z Raju, opowieść o budowie wieży Babel), i pragnie rzucić wyzwanie Bogu. Odrzuciwszy wszelką zależność od kogokolwiek, od bogów czy Boga, człowiek staje się wolny, ale jednocześnie samotny. Znieść tę samotność nie jest łatwo; prawdziwy, rzetelny ateizm jest przedsięwzięciem ogromnie trudnym. Jest to doświadczenie mające niekiedy charakter prawdziwie heroiczny, by przywołać już w naszych czasach bohatera, który stał się wolny, ale tragiczny w taki właśnie sposób; mam na myśli Orestesa w zakończeniu *Much* (*Les Mouches*) Sartre'a, napisanych w roku 1942, wystawionych rok później. Człowiek nie buduje niczego albo zaczyna budować na nicości. Jeden radośnie i z podniesionym czołem, z poczuciem oczekiwanego przez wieki spełnienia, inny z poczuciem opuszczenia, w lęku i trwodze. Moje prowizoryczne rozumienie nihilizmu, które podaję na okoliczność tych uwag, polega na budowaniu na nicości, radosnym, obojętnym i prowadzonym na pół świadomie, albo tragicznym. Człowiek ubóstwia sam siebie i ze stworzenia boskiego sam staje się bogiem (Bogiem). Jeżeli nie pociąga go samoubóstwienie, pozostaje mu jeszcze postawa człowieka „bezpańskiego", opuszczonego, zagubionego, trawionego lękiem, który może prowadzić do agresji. Znakomitych przykładów bohaterów poszukujących Boga, w którego już nie wierzą, ale bez którego nie umieją się obejść, dostarczają Skandynawowie: niektóre filmy Ingmara Bergmana, ale przede wszystkim twórczość Pära Lagerkvista, zwłaszcza jego wyróżniona Nagrodą Nobla powieść *Barabasz* (*Barabbas*, 1950) i późniejszy dramat pod tym samym tytułem. Lagerkvist nazywa się zresztą przez całe dojrzałe życie „wierzącym ateistą" bądź podobnie, i taki los przypada w udziale jego najbardziej znanym bohaterom. Znakomity skandynawista francuski Maurice Gravier używał w odniesieniu do tego zjawiska innego, ale równie trafnego określenia „pobożny ateizm" (*l'athéisme pieux*).

Taki jest w schematycznym ujęciu prawdziwy początek nowoczesności pojmowanej jako długi i wciąż jeszcze niezakończony proces. Przyjmując takie rozumienie nowoczesności, nie widzę wystarczająco przekonywającego powodu używania pojęć: „ponowoczesność" czy „postmodernizm", który zresztą cichaczem wychodzi z użycia, nie wydarzyło się bowiem nic, co by uprawomocniało konieczność ich używania, ponieważ ten długotrwały proces mimo wszelkich komplikacji wciąż trwa i zachowuje w pełni swoją tożsamość rozpadu. Śledząc dynamikę jego przemian, uważam za słuszne odwoływanie się niekiedy do pojęcia „późna nowoczesność", którego sens sugestywnie uzasadniła Chantal Delsol w książce *Esej o człowieku później nowoczesności*, noszącej w oryginale nieco witkacowski tytuł: *Éloge de la singularité. Essai sur la modernité tardive*[10]. Wskazuje ona na wagę i wartości „pojedynczości", „istnienia pojedynczego", pod wieloma względami przypominającego „Istnienie Poszczególne" polskiego filozofa i katastrofisty. Jego nieco zapomniany bądź ośmieszany katastrofizm pora zresztą zinterpretować na nowo i w odmiennym, niż to dotychczas robiono, kontekście.

To, co mnie najbardziej zajmuje w tym miejscu, można by nazwać przygodą jednostki w nowoczesności zachodniej albo, może jaśniej, krytyką nowocze-

snego „ja" i skutkami jego kryzysu dla świadomości człowieka oraz dla tworzonej przez niego wciąż kultury. Pojęcia „ja", idąc za drugim mottem tego artykułu, używać będę ostrożnie, starając się wskazywać na jego iluzoryczność. Zwracam od razu uwagę, że Witkacy pojęcia „ja" właściwie nie używał, a w każdym razie czynił to rzadko, co łatwo zrozumieć, a co nie jest bez znaczenia. Witkacego interesowało ontologiczne czy metafizyczne podejście do Indywiduum Ludzkiego, przynajmniej tak było w jego pismach wczesnych oraz w dramatach i powieściach. Przedstawiając pokrótce dzieje nowoczesnego „ja" i ich osobliwości, staram się owo „ja" przede wszystkim rozumieć. Wśród bardzo różnych poglądów na kwestię przemian człowieka nowoczesnego, rozciągających się od entuzjazmu do radykalnego odrzucenia, Witkacy zajmuje postawę spotykaną u innych pisarzy, artystów i filozofów, ale formułowaną w jego oryginalnej terminologii i – co najważniejsze – w ramach jego odrębnej metafizyki. Postawę tę da się ująć w języku innym niż jego, w sposób następujący: patrzy z dezaprobatą i przerażeniem na ludzi oddających się iluzji „ja", by namawiać bez wiary w sukces do zanurzenia się w „wyzwalającym, bezpośrednim doświadczeniu Istnienia"[11]. Przypominam, że pojęcie Istnienia w jego dwojakiej formie, czasowej i przestrzennej, doświadczane bezpośrednio w stanie metafizycznej ekstazy jest zasadniczym pojęciem filozofii Witkacego. Zgodnie z zaprezentowanym przeze mnie szerokim pojęciem nowoczesności wolno mi sięgać w głąb czasu przeszłego w poszukiwaniu mistrzów nowoczesności. Jednej z najciekawszych lekcji na temat „ja" udzielił w dramacie *Peer Gynt* Henrik Ibsen w roku 1867.

Jak wiadomo, tytułowy bohater dramatu pielęgnuje swoje „ja", swoją subiektywność, jako coś najcenniejszego, a w dodatku należącego do niego w sposób absolutny. Zapytany przez fałszywych przyjaciół o jego „«ja» gyntowskie" wygłasza w akcie IV dramatu osobliwą i bardzo ważną kwestię:

> Gyntowskie *ja* …to jest tłum
> pragnień, żądz i namiętności;
> gyntowskie ja to morze
> fantazji, żądań i wymagań;
> pokrótce – wszystko to, co porusza *moją* pierś
> i sprawia, że ja jako ja żyję[12].

W akcie V, w słynnej scenie obierania cebuli, uzupełnia swoją definicję „ja" i zdejmując kolejno warstwa za warstwą łupiny cebuli monologuje na temat swojego „ja" w starości:

> …jesteś cebulą.
> Teraz obłupię cię, mój dobry Peer!
> Nie pomogą ci łzy ani prośby.
> [……..]
> Ta oto zewnętrzna porysowana łupina –
> To jest rozbitek do wraku uczepiony łodzi,
> Ta zaś pasażer, chudy i cienki,
> która jest nieco w guście Peera Gynta.
> [……..]
> Jaka ogromna wielość łupin!
> Czy przez dzień cały nie da się dojść do jądra?
> (*Rozbiera całą cebulę*.)
> Nie, na Boga, nic z tego. Do samego środka
> nic, tylko same łupiny – coraz mniejsze i mniejsze…
> Natura jest pełna chytrości![13]

Lekcja Ibsena jest jasna. W akcie IV przedstawia „ja" gyntowskie, czyli „ja" człowieka nowoczesnego, jako twór jedynie popędowy, pozbawiony wewnętrznego ładu i porządku, w którym popędy, będące jego jedyną zawartością, określone są trafnie przez autora jako „tłum". Pragnienie nieumiarkowanej konsumpcji dóbr materialnych i natychmiastowego zaspokojenia potrzeb popędowych to jedyny imperatyw, jaki zna „ja" człowieka nowoczesnego sprowadzone do nicości. Biedny wiejski chłopak, jakim był Peer w akcie I, zdążył zrobić wielkie pieniądze na handlu między innymi bronią, co ukrywa do czasu za woalem politycznej poprawności; swoich przyjaciół wozi własnym jachtem po Morzu Śródziemnym. Ibsen zadbał o podkreślenie, że w tej scenie nie idzie o problem pojedynczego bohatera, Peer Gynta. W bezpośredniej bliskości przytoczonej „definicji nowoczesnego «ja»" z aktu IV sam Peer mówi o sobie, że jest uogólnieniem. Pada z ust jego słowo „alegoria". Scena obierania cebuli jest uzupełnieniem lekcji o ludzkim „ja". Tym razem idzie o jaźń w pewnym sensie obiektywną. Co jest jej zawartością, czy ma jakąś strukturę, a jeśli ma, czym ona jest? Treścią jaźni jest zapis doświadczenia ludzkiego, ułożonego w kolejności chronologicznej: od doświadczeń ostatnich daleko wstecz w czasie ku zapisowi narodzin świadomości jednostki, a może jeszcze dalej, poza doświadczenia jednostkowe. To wcale niemało! Ale jedna rzecz jest pewna: nie istnieje „ja" substancjalne; wnętrze psychiczne człowieka nie przypomina owocu, w którego głębi odnajdujemy pestkę twardą jak kamień. Struktura jaźni jest dość płynna, porządek jej iluzoryczny. Raczej nie można porównać go do kosmosu przeciwstawionego radykalnie chaosowi. To myśl bardzo nowoczesna. Ibsen wyprzedza psychologię swojego czasu; psychologowie odwzajemniają mu się zainteresowaniem. Znakomity nieortodoksyjny psychoanalityk niemiecki Georg Groddeck (1866-1934) nauczył się po norwesku, by móc czytać Ibsena w oryginale, a jego studium o dramacie *Peer Gynt* zaliczane jest wciąż słusznie do najwnikliwszych rozpraw tworzących klasykę międzynarodowej ibsenologii. Liczba psychologów i filozofów w krajach języka niemieckiego i w świecie anglosaskim, rzadziej w innych sferach

i językach, którzy odwoływali się do twórczości Ibsena, była i jest znaczna. Ten dramatopisarz, ale także myśliciel, wiedzie wcale bogate życie poza sceną i krytyką teatralną, o czym w Polsce wiemy wciąż zbyt mało.

Wybór „ja", które pozwalam sobie nazywać iluzorycznym, ustawia człowieka nowoczesnego w kręgu problematyki nihilizmu. Na ten związek wskazali najpełniej Mateusz Werner w swojej książce *Wobec nihilizmu. Gombrowicz. Witkacy* i Michał Januszkiewicz (*Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz, Borowski, Różewicz*) oraz autorzy książki zbiorowej *Nihilizm i nowoczesność*[14], ale problem nie został przecież jeszcze wyczerpany. Pośrednikiem między połową XIX wieku a czasem nam bliższym okazuje się ponownie Ibsen, a wraz z nim Max Stirner. W badaniach nad Ibsenem nazwisko Stirnera właściwie się nie pojawia. Paradoksem jest to, że wspominają je niekiedy w kontekście Ibsena historycy filozofii i specjaliści z innych dziedzin humanistyki albo artyści. Ja sam dowiedziałem się o możliwych związkach Stirnera z Ibsenem z programu do przedstawienia *Peer Gynta* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, przygotowanego w roku 1975 przez Krystynę Skuszankę. W artykule *Z notatek reżysera* Skuszanka pisała: „Rok 1867. Henryk Ibsen nie jest już romantykiem i nie określił się jeszcze jako pisarz wielkiego, psychologicznego i społecznego realizmu. Ale jest i chce być moralistą. Nie może nie znać sensacyjnych, buntowniczych poglądów Maxa Stirnera, ogłoszonych w roku 1845 w książce *Der Einzige und sein Eigentum*. Ibsena interesuje w filozofii przede wszystkim problematyka etyczna, powinien się więc do poglądów Stirnera ustosunkować. Według Stirnera człowiek nie jest do niczego powołany, nie ma żadnych obowiązków społecznych. [...] Człowiek jest «jedyny» ze swoim ja, które stanowi miarę wszechrzeczy. Doktryna Stirnerowska mogła Ibsena przerażać i śmieszyć. Jeśli nawet nie mamy dowodów na to, że *Peer Gynt* mógł być bezpośrednią odpowiedzią na *Jedynego* Stirnera, to trudno nie zauważyć, że wyrósł z potrzeby odpowiedzi na tradycyjne pytania filozoficzne, zrodzone w połowie wieku, a osiągające swe apogeum u jego schyłku. Ibsen sprawdza w swoim dramacie konsekwencje Stirnerowskiego «ja», najpierw w bohaterze, którego rodowód odnajduje w epoce minionej, w swych młodzieńczych lekturach romantycznych. Ale to autorowi nie wystarcza. Satyrycznym spojrzeniem obdarza więc bliższego sobie bohatera współczesnego. Spotyka go i szyderczo szkicuje na tle rozkwitającego właśnie scjentyzmu i pozytywizmu [...], w epoce nowych odkryć naukowych, jak i nowo odkrytych źródeł bogactw, wielkiego cywilizacyjnego skoku, w epoce zadowolonych z siebie dorobkiewiczów.

I wreszcie odnajduje Ibsen swojego bohatera w przyszłości, w epoce, która wydała nietzscheańską teorię mocy jako konsekwencję głoszonej przez Stirnera zasady totalnego egoizmu. Tak *Peer Gynt* obejmuje swym zasięgiem trzy epoki, jest trylogią, która rysuje trzy portrety postaci – zagubionych ze swoim «gyntowskim» problemem w różnych czasach.

Miarą wielkości Ibsena jako pisarza może być właśnie to, jak bardzo treść wyznaczyła mu kształt trzech modelowych niejako części dramatu trzema twarzami bohaterów"[15]. W przedstawieniu Skuszanki było rzeczywiście trzech aktorów, z których każdy grał innego Peera. Był to zatem w jakimś sensie: Peer Stirnerowski, Peer współczesny, satyrycznie ujęty, oraz Peer nietzscheański.

Inspiracją dla reżyserki była zapewne wydana dziesięć lat wcześniej obszerna antologia Leszka Kołakowskiego i Krzysztofa Pomiana *Filozofia egzystencjalna*, opatrzona wstępami i komentarzami przez autorów[16]. Odegrała ona wielką rolę w popularyzacji i interpretacji myśli egzystencjalistycznej w Polsce i była znana także poza kręgami historyków filozofii. Otwiera ją Kierkegaard, a drugi w kolejności chronologicznej wybranych do publikacji tekstów jest Max Stirner. Wybrane przez Kołakowskiego, który już wcześniej, a także później, interesował się Stirnerem, fragmenty książki *Der Einzige und sein Eigentum* przełożył na polski Andrzej Wirth, działający wówczas jako krytyk teatralny i tłumacz. Może to on zainspirował Krystynę Skuszankę? Nazwisko Ibsena w książce Kołakowskiego i Pomiana nie pada. Dla tłumaczy całości dzieła Stirnera na polski, wydanego w serii Biblioteka Klasyków Filozofii w roku 1995, wpływ Stirnera na Ibsena, wymienionego wśród innych pisarzy, na których oddziałał, jest faktem oczywistym. Piszą oni następująco: „Echa filozofii Stirnera pobrzmiewają w dziełach wielkich pisarzy i myślicieli dziewiętnastego wieku oraz początku naszego stulecia: Dostojewskiego, Ibsena, Gide'a, Céline'a"[17]. Rzecz nie jest jednak aż tak prosta[18]. Znajomości Stirnera przez Ibsena nie da się dowieść. Jest to raczej ciekawe i pouczające podobieństwo, które swoje korzenie zapuściło w gruncie europejskim za sprawą „ducha czasu".

Max Stirner, a właściwie Johann Caspar Schmidt, urodził się w Bayreuth w roku 1806, a zmarł w Berlinie w roku 1856. Studiował teologię i filozofię w Berlinie, Erlangen i Królewcu. Należał do środowiska radykalnych heglistów, ale jego najważniejsza książka *Der Einzige und sein Eigentum* (1844, właściwie: 1845) „jest – jak pisze Leszek Kołakowski – gwałtowną polemiką zarówno z heglizmem, jak z chrześcijaństwem, z doktrynami socjalistycznymi i liberalnymi – z wszelkimi w ogóle formami myślenia, które każą jednostce podporządkowywać się jakimkolwiek wartościom różnym od niej samej – Bogu, interesom ogólnym, ludzkości, narodowi, «Człowiekowi» w ogóle. Absolutna suwerenność i niesprowadzalność monadycznego *ego*, które jako *ego* przeżywane samo jest dla siebie jedyną wartością możliwą, uzasadniać ma program radykalnego i konsekwentnego egoizmu, mocą którego «Jedyny» odrzuca wszystkie formy zwierzchnictwa «ogólno-

ści» nad jednostką jako mistyfikujące i zniewalające okowy. Emancypacja czy też dezalienacja jednostki realizuje się w jej samowiedzy własnej wyjątkowości, własnego bytu bezwzględnie nieredukowalnego do jakiejkolwiek innej rzeczywistości, a tym samym niedającego się w słowach artykułować. «Jedyny» odmawia identyfikacji z czymkolwiek różnym od siebie, afirmuje własną egzystencję jako bezwzględnie heterogeniczną wobec całej reszty świata i programowo nie szuka dla siebie oparcia w świecie zewnętrznym, traktując go tylko jako zbiór możliwych środków dla zaspokajania własnych potrzeb, stąd za swoje hasło przewodnie bierze słowa Goethego: *Ich hab' mein' Sach' auf Nichts gestellt* – ufundowałem sprawę swoją na nicości"[19].

*Der Einzige und sein Eigentum* to niejedyna książka w niewielkim objętościowo dorobku filozoficznym Strinera, ale niemal wyłącznie ta właśnie książka jest interesująca z punktu widzenia studiów nad Ibsenem. To w niej pojawia się koncepcja Jedynego, egoizmu jako wartości naczelnej, stowarzyszenia egoistów („*Verein von Egoisten*"), sytuacji jednostki ludzkiej żyjącej pod presją państwa, Kościoła, instytucji społecznych, które ograbiają ją z wolności. Te właśnie aspekty myśli Stirnera pobudziły zainteresowanie Krystyny Skuszanki, kiedy pracowała nad koncepcją swojej inscenizacji *Peer Gynta*, a sam dramat wydał się jej polemiką z niemieckim filozofem. Jak wyraźnie wynika już z mojego prostego wyliczenia kwestii podejmowanych przez Stirnera, wpisują się one jako pytania w o wiele szerszy kontekst myśli Ibsena niż ten, który obejmuje jego dramat *Peer Gynt*. Naświetlają one zajmujące go tak mocno problemy, które da się ująć jako sprawę relacji jednostka – zbiorowość w aspekcie zarówno praktycznym: decyzji indywidualnych, jak politycznym, społecznym, socjologicznym i filozoficznym czy historiozoficznym. W moich uwagach nie zapominam, że Ibsen nie był filozofem, ale pisarzem, i że zwykle protestował przeciwko przypisywaniu mu jakiejkolwiek filozofii. Zajmował jednak postawę filozoficzną wobec życia i literatury w tym znaczeniu, że przede wszystkim stawiał naprawdę istotne pytania, nie mając pewności, czy da się na nie odpowiedzieć albo mało troszcząc się o odpowiedzi.

Wizja człowieka u Stirnera zasadza się na przekonaniu, że jest on „twórczą nicością", a jego esencją jest „indywidualny, subiektywistycznie pojmowany egoizm". Wbrew niemal wyłącznie egzystencjalistycznej perspektywie, pojawiającej się na przykład u Kołakowskiego, Stirner łączy w swojej wizji człowieka dwie przeciwstawne tradycje: statyczną, utylitarystyczną koncepcję egoisty, wychodzącą z siedemnastowiecznej i osiemnastowiecznej myśli angielskiej i z utylitaryzmu psychologicznego, oraz dynamiczną, romantyczną wizję indywiduum, „kreującego samego siebie zgodnie z estetyczną ideą romantyzmu, czyli *ex nihilo*"[20]. Perspektywa egzystencjalistyczna wydaje się, ogólnie rzecz biorąc, istotniejsza z punktu widzenia moich celów.

Wspomniana „twórcza nicość" jest kreatywną mocą jednostki, „która wytwarza siebie z samej siebie jako coś odrębnego od wszystkich innych jednostek. Dla Stirnera człowiek jest naprawdę «swój własny», gdy pozostaje wyłącznym źródłem własnych kreacji, które pozwalają mu na pełne, indywidualne samookreślenie"[21]. Tak stworzona indywidualność przypomina dzieło sztuki i stanowi podobnie jak ono nową jakość. Maciej Chmieliński dodaje, że „będąc realną nicością wszystkich innych indywidualności, jest z nimi nieporównywalna", odwołuje się ponadto do antropologii Maxa Schelera, który wskazuje, że nawet cieleśnie człowiek nie jest tylko „jednoznacznym skutkiem swoich rodziców. [...] Każdy człowiek jest również w aspekcie cielesnym po prostu *nowym* oryginalnym indywiduum, które jedynie w sensie statystycznego rozważania, dzięki materialnemu substratowi żywego ciała (*Vitalleib*), ma te same narządy i procesy, co inny człowiek"[22]. Tworząc siebie, Jedyny wykorzystuje wzorce społeczne i kulturę, ale – co należy z naciskiem podkreślić – przywłaszcza je sobie i tworzy własne niepowtarzalne „ja". Tego rodzaju autokreacja przypomina późniejszą koncepcję nadczłowieka Nietzschego[23].

Istnienie i samo powstanie Jedynego jako autokreacji jest możliwe dzięki temu, że obecna jest w nim siła (*Macht*) czy też moc, siła, potęga (*Gewalt*); obu pojęć używa Stirner zamiennie. Nie wchodząc w historyczno-filozoficzne aspekty zagadnienia, powiem jedynie, że siła lub moc to dla Stirnera wola oraz wewnętrzna energia i moc. Umożliwiają one zawłaszczenie świata przez Jedynego i realizację jego egoizmu. Egoizm u Stirnera nie jest powiązany z hedonizmem. Zaspokajanie własnych potrzeb nie jest równoznaczne jedynie z przyjemnością i minimalizowaniem przykrości, jak dzieje się to prawie zawsze w przypadku Ibsenowskiego Peera. „W imię zaspokojenia własnego egoizmu jednostka może podejmować aktywność, która wymaga poświęcenia własnej przyjemności. Celem postępowania egoisty staje się tu jakiś pożądany stan własny, który nie musi być przyjemny. Może nim być na przykład dążenie do zbawienia, osiągnięcie doskonałości, samourzeczywistnienie"[24]. Inne „ja" objawia się Jedynemu jako przedmiot: „Nie jesteś dla Mnie niczym innym jak tylko strawą, tak jak i Ja jestem przez Ciebie spożywany i pochłaniany. Stosunek, który istnieje między Nami, to stosunek *użyteczności*, pożyteczności, korzyści. Nie jesteśmy *Sobie nawzajem* nic winni, albowiem to, co wydaje się, iż jestem Tobie winien, co najwyżej jestem winien Sobie"[25]. Egoizm w traktowaniu innego sięga solipsyzmu: istnieję tylko Ja. Na solipsystyczny charakter bohaterów niektórych dramatów Ibsena wskazuje Vigdis Ystad, jednakże solipsyzm może ulec zniweczeniu. „Miłość pomaga przerwać solipsystyczną izolację; w miłości człowiek odnajduje potwierdzenie swej tożsamości oraz własne odbicie w marzeniach, nadziejach i pragnieniach drugiego człowieka. Poświęcenie ko-

chanków prowadzi nie do destrukcji osobowości, ale pomaga zbudować dwie nowe osobowości: ukochanej osoby i własną"[26]. U Stirnera taka możliwość nie istnieje.

Egoista przyjmuje u niego postawę właściciela świata, w czym żywo przypomina człowieka nowoczesnego rozumianego jako pożerającą pustkę, a pojęcie własności, które pojawia się już w samym tytule jego książki: *Jedyny i jego własność*, odgrywa wielką rolę. Przyjmuje ono formę także szczególną, którą Stirner określa jako *Eigenheit*. W języku polskim tłumacze, Joanna i Adam Gajlewiczowie, zdecydowali się na przełożenie go jako „swojość". Ryzykując pewne uproszczenie, powiedziałbym, że zawłaszczając świat i stając się jego właścicielem, Jedyny to, co zawłaszczone, czyni swoim. Kwestia jest wielkiej wagi, w swojej książce Maciej Chmieliński zamieszcza rozdział, który nosi tytuł znaczący: *„Swojość", czyli wolność egoisty*. Właśnie wolność czynienia „swoim" wszystkiego, czego zapragnie, jest wyrazem, a także istotą wolności egoisty. Przywłaszczanie sobie świata jest przekształcaniem go w wartość subiektywną, „wartość-dla-jednostki", która nigdy nie staje się „wartością-ponad-jednostką"[27]. Jednostką wyposażoną w siłę, która pozwala jej stawić czoło wolności i stać się, jak tego pragnął dla Jedynego Stirner, prawdziwym autorem swojego życia.

Egoista nie jest przez sam fakt egoizmu wyizolowany ze świata. Świadomy egoizm nie jest tożsamy z atomizacją społeczeństwa i stanem wojny wszystkich ze wszystkimi. Nie jest on wcale: „przeciwieństwem dla miłości, przeciwieństwem dla myślenia, wrogiem słodkiego życia erotycznego, wrogiem oddania, poświęcenia, wrogiem głębokiej serdeczności ani również wrogiem krytyki, wrogiem socjalizmu, krótko, wrogiem rzeczywistego interesu: nie wyklucza żadnego interesu. Skierowany jest jedynie przeciwko bezinteresowności i temu, co bezinteresowne: nie przeciwko miłości, lecz przeciwko uświęconej (*heilige*) miłości, nie przeciw myśleniu, lecz przeciw uświęconemu myśleniu, nie przeciw socjalistom, lecz przeciw świętym socjalistom, itd. «Wyłączność» egoisty, którą chciałoby się wykładać jako «izolację (*Isolierheit*), wyobcowanie (*Vereinzelung*), osamotnienie (*Vereinsamung*)», jest, wręcz przeciwnie, pełnym uczestnictwem w interesie poprzez wyłączenie tego, co bezinteresowne"[28]. Jedyny nie zrywa więzi z innymi; przeciwnie: poszukuje jej, „między innymi dla zagwarantowania sobie nawzajem bezpieczeństwa i zrealizowania celów, których w pojedynkę jednostka nie jest w stanie osiągnąć. Egoizm jest dla Stirnera synonimem autonomii jednostki, która sama decyduje o zawieranych z innymi sojuszach, nie zdając się przy tym na nadrzędny autorytet państwa. Jednostka sama stanowi dla siebie normy postępowania, którymi się kieruje i, co więcej, normy te stanowione są na bieżąco, tzn. bez konieczności absolutnego podporządkowania się dyktatowi"[29]. Formą życia zbiorowego, która umożliwia zaspokojenie egoistycznych potrzeb, jest „zrzeszenie egoistów" („*Verein von Egoisten*"). Jest to zrzeszenie, nie wspólnota, i jego cel jest ściśle utylitarny. Członków łączy interesowność, w ich zrzeszeniu wszystko należy zdobyć albo kupić. Powstające w zrzeszeniu więzi polegają na koniecznościach wynikających z pragnienia osiągnięcia zamierzonych celów. Każdy członek zrzeszenia wykorzystuje je i tworzące je jednostki, a jednocześnie jest przez nie wykorzystywany. Dobrowolność uczestnictwa w zrzeszeniu jest rękojmią braku zniewolenia. Każdy może w dowolnej chwili je opuścić, kiedy już nie widzi w uczestnictwie żadnej korzyści dla siebie. Zrzeszenie oferuje znacznie większy zakres wolności niż życie w społeczeństwie i państwie; Stirner określa taką formę życia jakoś zbiorowego jako „nową wolność"[30]. Odrzucając normy ogólne, zrzeszenie nie ograbia swoich członków z wolności, nie narusza ich Swojości. Zrzeszeniem rządzi wolna praktyka społeczna, niepodlegająca pojęciom abstrakcyjnym, żadnym, jak je Stirner wielokrotnie nazywa, Duchom ani Widmom. Samoistne i spontaniczne mechanizmy społeczne okazują się istotne dla osiągnięcia dobra indywiduum i skuteczności zrzeszenia. Istotną wartością zrzeszenia jest to, że chroni ono jednostkę przed tym, co dla niej najgroźniejsze: przed państwem. Państwo jest zawsze groźne i niesprzyjające jednostce, gdyż jego istotą jest despotyzm. Jest zawsze władzą ogółu, a więc zawsze kieruje się przeciwko jednostce, którą chce podporządkować swoim, a zatem jej obcym, celom. Stirner zjadliwie pisze, że charakter państwa określa dobrze formuła: „Posłuszny sługa to wolny człowiek"[31]. Zdanie to przypomina w pewnym stopniu słynne sformułowania pisarzy uwrażliwionych z różnych powodów na kwestię wolności jednostki. Świadczą o tym postacie dramatów Alfreda Jarry: *liberté c'est l'esclavage* i Sławomira Mrożka: „Tam jest prawdziwa wolność, gdzie nie ma zwykłej wolności". Do tych formuł Ibsen mógłby dopisać swoją, może nie tak groteskową, ale z pewnością mocno sarkastyczną. Można by ją bez większych trudności wybrać z jego dramatów. Dobrym przykładem mógłby być szlachetny i naiwny bohater dramatu *Wróg ludu* (*Folkefiende*), który naraża się wszystkim, gdyż głosząc niewygodną prawdę, uderza w interesy finansowe i polityczne lokalnej społeczności. Jego indywidualizm do dzisiaj kojarzy się krytyce teatralnej z różnymi formami postaw antydemokratycznych. Ponieważ Ibsen głosi, że jeden może mieć rację przeciwko zbiorowości, oskarża się go nawet o faszyzm!

Kwestia definicji jednostki i jej rola w zbiorowości, rodzinie, społeczeństwie, państwie u Ibsena i Stirnera z pewnością zasługują na rozważenie. Jeśli nawet nie jest to, jak pisałem, sprawa wpływu i nie zawsze wyraźne podobieństwo czy przeciwieństwo, sformułowania Stirnera i Ibsena stanowią reakcję na sytuację jednostki i jej uwikłanie w role społeczne w okresie między latami 40. a końcem XIX wieku w Niemczech i w Nor-

wegii, czyli w Europie, ale także reakcję na atmosferę intelektualną epoki, dla której wymienione problemy były centralne i znalazły wyraz w pismach Hegla, Kierkegaarda i Nietzschego, tak ważnych dla Ibsena. Stirner, jeszcze raz podkreślam, powinien się wreszcie pojawić w tym towarzystwie nawet, jeśli jest prawdą, że Ibsen nigdy o nim nie słyszał.

Porównajmy definicje „ja" w książce Stirnera i obie sformułowane w *Peer Gyncie* u Ibsena. W *Jedynym i jego własności* czytamy: „«Czymże Ja jestem?» – każdy z Was zapyta. Otchłanią bezładnych i dzikich popędów, żądz, pragnień i namiętności; chaosem bez światła i gwiazdy przewodniej! Jakże mam otrzymać właściwą odpowiedź, skoro pytam jedynie Siebie – nie bacząc na boskie nakazy czy obowiązki, które nakłada moralność; nie bacząc na głos rozsądku, który po wiekach gorzkich doświadczeń wyniósł do godności prawa to, co najlepsze i najrozumniejsze?"[32]. Jest to inne, ale bodaj równie sugestywne określenie człowieka całkowicie wolnego od wszystkiego, co przychodzi spoza niego, z zewnątrz, człowieka, który sam sobie jest panem. Przypominają się w tym miejscu zacytowane przeze mnie słowa Condorceta. Oddziela go jednak radykalnie od Ibsena i Stirnera prometejska wiara w rozum. U nich zaufanie do rozumu maleje albo całkiem znika; pojawia się chaos i bezradność wobec tyranii popędów. Wkrótce potem ukażą się pisma Freuda, który zdegradował rozum i świadomość, stając się w ten sposób jednym z kilku największych mistrzów nowoczesności, obok Darwina i Marksa. Zapytajmy przy tej okazji o rozum i jego rolę w życiu nowoczesnym naszych dni. Pytanie trudne; prowizoryczna odpowiedź mogłaby może być następująca: nasza wiara w rozum i rozumność jest raczej odległa od entuzjazmu człowieka oświecenia. Jeśli to stwierdzenie jest rzeczywiście zbliżone do prawdy, trzeba powrócić do oświecenia, by je przemyśleć na nowo. Ten proces już od pewnego czasu trwa w najlepsze. Współistnieje on – nie jest jednak tożsamy – z wieloma formami neoscjentyzmu i spazmatyczną wiarą w naukę, odrzucającą wszystko, co nie jest „prawdziwie naukowe" wedle ciasnej definicji naukowości.

Pora odwołać się do bardzo wczesnego, a zarazem bardzo nowoczesnego, ostrzeżenia przed iluzorycznością i demoniczną mocą ludzkiego „ja" w świecie nowoczesnym. Idzie o wspomnianą już *Teologię niemiecką* frankfurckiego Anonima, znanego także jako Frankfurtczyk, która powstała w drugiej połowie XIV wieku. Spośród interesujących nas problemów najistotniejszym bodaj jest ustanowienie radykalnego przeciwieństwa między istnieniem a złudzeniami „ja" i wnikliwe określenie skutków opowiedzenia się po stronie „ja" albo po stronie istnienia, czyli Boga, na co wskazał wcześniej Mistrz Eckhart (ok. 1260-1327/28), właściwy twórca tej doniosłej tezy. Interesuje mnie w tym względzie problem filozoficzny „ja" i istnienia, a nie skądinąd fascynujące pisma mistyczne samego Mistrza Eckharta i innych dominikanów z kręgu „mistyki nadreńskiej" (Johannes Tauler i Henryk Suzo, czyli Heinrich Seuse). Już sam tytuł wspomnianej książki Piotra Augustyniaka wskazuje na to przeciwieństwo: Bóg jest Istnieniem, „ja" jest grzechem. Nie wchodząc w szczegóły, zwracam jedynie uwagę na jakość tekstu Frankfurtczyka, mało w Polsce znanego poza kręgiem mediewistów, filozofów i teologów. Martin Luter zachwycał się *Teologią niemiecką*, uznał ją za najdonioślejszy tekst teologiczny i filozoficzny obok Biblii i dzieł św. Augustyna, wydał najpierw jego wersję niepełną w roku 1516, a następnie w 1518 całość, opatrując oba wydania przedmowami. W historii filozofii traktat Frankfurtczyka uważany jest za jedno z najdonioślejszych dzieł wczesnej filozofii niemieckiej.

Nie od rzeczy będzie wskazać na wybrane i ważne z naszego punktu widzenia problemy *Teologii niemieckiej*. Jak twierdzi Piotr Augustyniak, streszcza ona „najistotniejsze ontologiczne oraz egzystencjalne postulaty mistyki nadreńskiej, których autorem był Mistrz Eckhart. […] postulaty te ewoluują i ulegają pewnego rodzaju radykalizacji, jeśli chodzi o widzenie niewłaściwości codziennego ludzkiego nastawienia i konieczności jego przekroczenia. […] Radykalizacja ta wychodzi naprzeciw myśli Lutra, wyraźnie antycypując jego rozumienie natury, grzechu i usprawiedliwienia. […] Podkreślanie przez Eckharta, *TN* [tj. *Teologii niemieckiej*] i Lutra konieczności radykalnej przemiany egzystencjalnej na drodze do zjednoczenia z Bogiem – przemiany polegającej na przekroczeniu codziennego, nastawionego na własną korzyść sposobu bycia sobą – znajduje tu kontynuację w, mówiąc językiem Heideggera, egzystencjalno-ontologicznym nachyleniu niemieckiej filozofii, którego najbardziej ewidentnym przykładem jest właśnie sam Heidegger. […] *Teologia niemiecka* staje się prekursorką silnie obecnej w niemieckiej tradycji krytyki nowoczesności, zapowiada bowiem oraz inicjuje rozpowszechnioną w niemieckiej filozofii krytykę nowoczesnego masowego sposobu bycia, którego najdosadniejszym obrazem jest ostatni człowiek Nietzschego"[33].

Problem „ja" w *Teologii niemieckiej* w swojej istocie sprowadza się do trzech dających się ująć zwięźle kwestii; są to: „sobność", „przywłaszczanie", może lepiej „zawłaszczanie" (staroniemieckie: *annemen*), i zawłaszczona wola, które wiodą „ja" do głębokiej deformacji i ostatecznej katastrofy.

Określenie „sobność" jest przekładem z niemieckiego dokonanym przez Piotra Augustyniaka na oznaczenie tego, co „ja" uważa za przynależne sobie, za swoją niejako naturalną własność; są to oczywiście dobra i wartości z punktu widzenia „ja" i to, co wydaje się „ja" niezbędne nie tyle do życia, ile do uzyskania przyjemności i do realizacji tego ideału, który można nazwać za Augustyniakiem „życiem beztroskim i wolnym". Zarówno sam termin, jak jego znaczenie w interesujący

sposób komentują i przypominają Stirnerowską „swojość". Takie wartości niejako z natury ulegają przywłaszczeniu bądź zawłaszczeniu, co wydaje się określeniem mocniejszym i skutkiem tego właściwszym. Wola jest dla traktatu Frankfurtczyka zagadnieniem wielkiej wagi, które w sposób nieco uproszczony można przedstawić następująco: wola własna człowieka jest jego najgorszym wrogiem. W gruncie rzeczy własna wola jest jedynym, co jest człowiekowi kategorycznie zakazane. Liczy się tylko wola Boga, boskiego *wesen* (pisanego w oryginale *weßen*), a wola, inaczej samowola „ja", jest źródłem wszelkiego grzechu jako nieposłuszeństwo woli najwyższej. Nie oznacza to, że człowiek jest pozbawiony wolnej woli w sensie pozytywnym; jest nią wola poddania się woli Boga.

Warto zwrócić uwagę, że rozważania Franktfurtczyka są także reakcją na pojawienie się nowego człowieka i nowych czasów. „Zdolność do p o d w a ż a n i a *annemen* pozwala im zarazem zrozumieć całą niepomyślność rodzącej się na ich oczach sytuacji społecznej. W ich świecie bowiem iluzja sobności i praktyka przywłaszczania jest już nie tylko czymś naturalnym (będącym skłonnością każdego z nas), ale okazuje się też czymś powszechnym, tj. praktykowanym nie tyle ze względu na wewnętrzną słabość, ile dlatego, aby iść z duchem czasów. Stąd nasilający się pesymizm antropologiczny Frankfurtczyka, którego konsekwencją jest umacniające się przekonanie o konieczności podtrzymywania i umacniania społecznej karności. «W tym duchowym ubóstwie i pokorze zostaje też zrozumiane i dostrzeżone, że wszyscy ludzie są ukierunkowani wyłącznie na siebie samych, a mają skłonność i zwracają się ku występkowi i złu, i dlatego konieczne i pożyteczne, że istnieją reguły i wskazówki, i prawa, i przykazania, gdyż za ich pomocą ślepota zostaje pouczona, a zło przywołane do porządku. A jeśli nie byłoby ich, ludzie staliby się o wiele gorsi i bardziej niesforni niż psy i inne bydlęta» (*TN* 26). […] Wraz z otwarciem nowych czasów, kiedy samo wywiązywanie się z ról i zobowiązań społecznych przestało być synonimem spełnienia, a człowiek zaczął szukać go w indywidualnym rozwoju i kształtowaniu siebie etc., reguły i instytucje społeczne stają się w pewnym sensie jeszcze bardziej potrzebne, bo bez nich cały ów indywidualny rozwój idzie w odwrotnym, niż można byłoby się spodziewać kierunku, tworząc jednostki niewydarzone, rozpasane i narcystyczne, a w konsekwencji zdehumanizowane, anarchistyczne, niesprawiedliwe społeczeństwo. Należy jednak podkreślić, że owe reguły i instytucje tracą tu pozytywne znaczenie tego, co jest drogą ludzkiego spełnienia (zbawienia), i stają się jedynie narzędziem nadzoru i pacyfikacji następujących, antyspołecznych zachowań: «I wydaje mu się również, że się mu należy wszystko, co jego organizmowi, jego ciału i jego naturze może przysporzyć dobra i przyjemności, rozrywki i zabawy, i szuka, i bierze sobie to, gdzie tylko może się to stać jego własnością. I za małe wydaje się mu wszystko, co można dla niego zrobić […]. A o wszystkich ludziach, którzy mu służą i są mu poddani, gdyby nawet byli złodziejami i mordercami, mówi, że są ludźmi o szlachetnych, wiernych sercach i że cechuje ich miłość i wierność względem prawdy oraz ludzi ubogich. I są przez niego wychwalani, i szuka ich, i podąża za nimi wszędzie tam, gdzie są. Ale kto nie postępuje z takimi, pełnymi pychy ludźmi według ich woli i nie usługuje im, i nie jest im poddany, ten też nie jest przez nich wychwalany, ale łatwo jest łajany i unikany, nawet, jeśli byłby święty jak św. Piotr" (*TN* 25).

Pesymizm Frankfurtczyka wzmaga się więc razem z coraz wyraźniejszym i dobitniejszym ujawnianiem się tego, na rozwój jakiego typu ludzkiego przyszło mu patrzeć. […] Daje tu o sobie znać elitaryzm autora *TN*. […] w przeciwieństwie do Eckharta, który z *unio mystica* czynił propozycję dla nielicznych – coś więcej, czego osiągnięcie jest nader pożądane, ale do zbawienia niekonieczne – Frankfurtczyk traktuje *unio mystica* jako jedyny niezbędny środek pozwalający uniknąć potępienia (życia jako piekła). Mistyczna głębia jest więc w *TN* jedyną drogą ratunku dla każdego człowieka. A w związku z tym musi być w zasięgu możliwości wszystkich (Eckhart zaś *expressis verbis* twierdzi, że dla wielu może to być za trudne). Frankfurtczyk, rozumujący w ten sposób, jawi się więc jako mistyk egalitarysta. Teraz jednak wszelki egalitaryzm musi wziąć w łeb. Oczywiście, teoretycznie każdy człowiek (również, a może zwłaszcza u progu nowych czasów) mógłby wejść na ścieżkę *unio*. Praktycznie jednak ludzkie przywiązanie, więcej!, zachłyśnięcie się możliwościami nieskrępowanego praktykowania *annemen* zaczyna być tak ogromne, że nieostrożne zachęcanie do mistycznego życia doprowadziłoby li tylko do dalszej eskalacji przywłaszczającej egotycznej żądzy. Trzeba więc narcystyczne, zbuntowane masy (których pierwocinami są «wolne duchy» [wolnoduchacze] konsekwentnie studzić i zaprawiać w dyscyplinie. Bo tylko nieliczni są w stanie, wychodząc ponad reguły i instytucje, osiągnąć prawdziwą wolność i prawdziwe oświecenie. Nie przez przypadek pisze Frankfurtczyk, że tak niewielu ludzi doszło do prawdy (por. *TN* 26). […] *TN* okazuje się pismem dla wtajemniczonych, dla tych, których nie zadowalają powszechne praktyki, zachowania i dążenia. I takim pismem pozostaje ona do dzisiaj. To nie jest traktat dla tych, którzy wybrali potępienie, czyli należą do niezliczonych mieszkańców ziemskich piekieł żarłocznego przywłaszczania i troski o siebie (o sobność). Ich trzeba trzymać w karności reguł i w posłuszeństwie instytucjom"[34].

Autor *TN* daje wyraz przerażeniu i oburzeniu na kult „ja" i zawłaszczające praktyki ludzi. „Trzeba jednak pamiętać o tym, że bierze tu górę postawa *Gelassenheit*. W postawie tej chodzi przede wszystkim o zdanie się (*lassen*) na Boga (na boskie *weßen*), czyli

na skupieniu się na nim i na wypełnieniu jego woli. «I nie ma człowiek zewnętrzny żadnego „dlaczego" ani interesu w tym, lecz tylko tak, żeby uczynić zadość wiecznej woli» (*TN* 28). „Postawa ta, jeśli ma być autentycznym zaangażowaniem w pełnienie owej boskiej woli istnienia, musi być połączona z całkowitym oderwaniem od siebie samego, z radykalnym pozostawieniem (*lassen*) siebie (sobności) jako struktury przywłaszczania. Frankfurtczyk jednak i na tym nie poprzestaje, i z powyższymi znaczeniami *lassen* wiąże trzecie, czyli pozwolenie (a raczej bierne przyzwolenie) na to, co człowieka otacza i w czym musi uczestniczyć. «Nie chcę ani być, ani nie być, ani żyć, ani umrzeć,, ani wiedzieć, ani nie wiedzieć, ani czynić coś, ani przywalać na coś i tak samo ze wszystkim, co do tego jest podobne. Lecz jestem posłuszny – czy to aktywnie, czy pasywnie – wszystkiemu, co musi i powinno stać się i być» (*TN* 28)"[35].

„…*Gelassenheit* staje się […] sztuką niedziwienia się i niebuntowania się przeciwko temu [niesprawiedliwości i złu] – nawet w formie (mniej lub bardziej dramatycznego) pytania «dlaczego». Jest natomiast głęboką świadomością, że innego świata niż ten, w którym tak wiele znaczą wolnoduchacze (zwiastujący zbliżanie się kryzysu nowych czasów), nie należy się spodziewać i że nie powiedzie się żadna rewolucja, ani restauracja starego porządku. Jedyne, co może i musi robić adept sztuki *Gelassenheit*, to odmawiać wszelkich działań, które takie niesprawiedliwe i upadłe oblicze świata jeszcze bardziej by wzmogły i utrwaliły. «Można by teraz powiedzieć: Skoro on dla każdego chce, pożąda i każdemu czyni to, co najlepsze, to powinien też pomagać każdemu i czynić wszystko, żeby spełniła się jego wola, a więc jednego uczynić papieżem, innego biskupem i tym podobnie. Niechaj jednak każdy rozważy, co następuje: Kto dopomaga człowiekowi w pełnieniu jego własnej woli, ten dopomaga mu w tym, co najgorsze» (*TN* 34).

Cóż poza tym? Podążać za swym wewnętrznym dynamizmem, za swoją prawdziwą (wieczną) wolą, która jest wolą samego istnienia. Robić to bez «dlaczego», a więc i bez liczenia na cokolwiek w kwestii społecznej. I w tym względzie zachować pusty umysł. Czyli być takim, jakim był Chrystus Jezus: «Gdyby ktoś pytał słońce: dlaczego świecisz?, ono odpowiedziałoby: muszę świecić i nie mogę inaczej, ponieważ jest mi to właściwe i przysługuje mi, a mimo to trwam niezwiązane z tą własnością i ze świeceniem. Tak samo jest też z Bogiem i Chrystusem. I wszystkiego, co jest boże i przysługuje Bogu, nie chce on, i nie czyni, i nie pragnie inaczej niż jako dobro samo w sobie oraz dla dobra, a żadnego innego «dlaczego» tam nie ma" (*TN* 26)[36].

W tę tonację myśli o odrzuceniu pełnego pychy „ja" wpisuje się także Ibsen, włączając wyraźnie swoją teologię przedstawioną tak sugestywnie w *Brandzie* (1866) i *Peer Gyncie*, w sferę luteranizmu. Stary Peer, który po kilkudziesięciu latach nieobecności pojawia się w kraju lat dziecinnych, by odnaleźć siebie, otrzymuje następującą naukę o prawdziwym i godnym odnalezienia „byciu sobą":

> Być sobą: znaczy unicestwić siebie.
> Mogę ci to jeszcze inaczej wyjaśnić […];
> […], że być sobą to znaczy przestrzegać
> Mistrza zamierzeń we wszystkim[37].

Najłagodniej rzecz ujmując, za umieszczeniem Witkacego w kontekście przedstawionej przeze mnie dotychczas problematyki „ja" i istnienia przemawia fakt, że był on wrażliwy na wskazane zagadnienia przedstawione przez Ibsena, Stirnera, Mistrza Eckharta i autora *Teologii niemieckiej*. Argumentację za przyjęciem tej tezy łatwo wzmocnić. Jak już wspominałem, Witkacy po swojemu zapowiadał rozmaite tendencje w myśli i wyobrażeniach świata nowoczesności jego czasów i po swojemu w nich uczestniczył. Spojrzenie na jego światopogląd i filozofię w kontekście zaprezentowanych koncepcji i jeszcze wielu innych możliwych, jest z wszelką pewnością pożyteczne.

Witkacy wyciąga z kryzysu „ja" bardzo istotne konsekwencje. Pyta jednakże o coś więcej niż tylko o „ja". Pyta o człowieka jako o pewną całość w całości wszystkiego, co istnieje, o to, co dzieje się z człowiekiem w świecie, w którym wartości: religia, sztuka i filozofia wchodzą w stan schyłku, a wreszcie upadają. Ich upadek pociąga za sobą nieuchronnie upadek człowieka. Pojęcia „ja" używa bardzo rzadko i kryją za tym poważne racje. Nie zadowalają go aspekty psychologiczne, biologiczne, fizyczne czy społeczne człowieka, chce koniecznie wskazać na jego istnienie, na charakter metafizyczny czy ontologiczny pojęcia „człowiek". Jego myśl funkcjonuje na gruncie metafizycznym czy – jak zaczął pisać konsekwentnie na początku lata 30. – na gruncie ontologicznym. Wedle jego nowej terminologii jest to już nie metafizyka, ale Ontologia Ogólna. Aby wyjaśnić, co miał na myśli, trzeba odwołać się także do jego głównego dzieła filozoficznego z tego czasu, zwanego zresztą przez niego „główniakiem" (od niemieckiego Hauptwerk), noszącego wielce znamienny tytuł *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia* (ukończone w roku 1932, wydane w 1935). W dziele tym Witkacy rozstaje się po części ze słownictwem oraz z problematyką katastroficzną znanymi z części IV *Nowych form w malarstwie*. Na końcu wstępu do tej książki, datowanego: „14 XII 1932 r.", pisze o tym, co następuje: „…poglądy tu wyrażone zostały skonsolidowane w zasadniczych konturach w roku 1917 i od tego czasu nie uległy istotnej zmianie"[38]. Podkreśla zatem, że zachowuje wierność przede wszystkim *Wstępowi filozoficznemu* do *Nowych form w malarstwie* jako tekstowi ściśle filozoficznemu. W moich uwagach odwołuję się jedynie do pojęcia Istnienia i pojęcia Istnienia Poszcze-

gólnego (w skrócie IP, liczba mnoga IPN), gdyż tylko one są mi potrzebne do osiągnięcia moich obecnych cząstkowych celów.

Witkacemu idzie nie o „ja" w jakimkolwiek kształcie, ale o człowieka rozumianego jako byt osobowy. Terminu „ja" używa rzadko, ale niekiedy w sposób godzien refleksji. W jego *Wstępie filozoficznym* czytamy: „…poczucie jedności naszego «ja», bezpośrednio dane, które nazwiemy jakością jedności i które musimy uznać za istniejące zawsze w «tle zmięszanym» innych jakości, leży u podstawy uczucia niepokoju metafizycznego, którego przejawami u wyższych Istnień Poszczególnych jest religia, filozofia i sztuka, mające wspólne źródło, ale zróżniczkowane w ciągu społecznego rozwoju. Bezsilność czysto psychologicznego stanowiska wobec tej jedności naszego «ja» jest zupełna, a punkty widzenia zupełnie uprawnione w fizyce doprowadzają do tego pseudonaukowego dążenia, w którym staramy się wszystko mniej znane wytłumaczyć stosunkowo bardziej znanym i uczucia religijne wyprowadzać bez skutku z głodu, strachu lub uczuć erotycznych, a sztukę – z chęci porozumienia się lub z erotycznej kokieterii, co przypomina bezskuteczne wysiłki stwarzania czegoś z niczego"[39]. Lektura cytowanego fragmentu wskazuje między innymi na kwestie interesujące z naszego obecnego punktu widzenia. Najpierw dowiadujemy się, co Witkacy AD 1917 rozumiał przez „ja". Nieco prowizorycznie, bez przyjrzenia się wszystkim użyciom tego zaimka osobowego we wszelkich jego tekstach, można określić „ja" jako spontaniczne poczucie naszej jedności wewnętrznej jako indywiduum ludzkiego. Istnieje ona zawsze w stanie nie do końca uświadomionym wśród innych jakości, w owym, wedle określenia Witkacego, tle zmieszanym innych jakości. Skoro mamy do czynienia z jednością, to znaczy, że możemy także przyjąć jakąś wielość przekształconą w jedność. Przeżywanie jedności ma szczególne znaczenie. Pojawia się ono nieczęsto, po spełnieniu pewnych warunków. Przeżywanie owej jedności jest źródłem uczucia niepokoju metafizycznego, który prowadzi do poszukiwania wyrazu. Jest nim odpowiednio i w kolejności chronologicznej powstawania: religia, sztuka i filozofia. To właśnie te wartości, emanacja i gwarancja prawdziwego człowieczeństwa, ulegają degradacji, a w niedalekiej przyszłości likwidacji.

Witkacy bardzo stanowczo i radykalnie rozdziela naukę i filozofię. Filozofii przypisuje o wiele większe znaczenie dla człowieka metafizycznego niż nauce. Zwalcza uparcie uzurpacje nauk szczegółowych, które zamierzają całkowicie zawładnąć człowiekiem, a przy okazji pozbawić go człowieczeństwa w sensie Witkacowskim: uniemożliwić mu przeżywanie uczuć metafizycznych. Kto tych uczuć zupełnie jest pozbawiony, ten jest człowiekiem tylko z nazwy. Przestaje być indywiduum, Istnieniem Poszczególnym, staje się jedynie egzemplarzem gatunku.

Problem IP, Istnienia Poszczególnego, został w formie znacznie pogłębionej i rozbudowanej podjęty w *Pojęciach i twierdzeniach implikujących pojęcie Istnienia.*

Już Konstanty Puzyna wskazał w swoim słynnym wstępie do pierwszego wydania dramatów Witkacego (1962) na paralelę pewnych nurtów jego myśli z koncepcjami Martina Heideggera. Krzysztof Pomian powraca do Heideggera w swoim studium *Filozofia Witkacego*, ogłoszonym w roku 1969, wskazując na odmienne niż Puzyna idee i konteksty. Heidegger podobnie jak Witkacy i niemal w tym samym czasie krytykuje nieuprawnione próby zdominowania filozofii przez naukę. Idzie przede wszystkim o słynny esej Heideggera z roku 1929 pod tytułem *Was ist Metaphysik?*, który zresztą ukazał się po raz pierwszy po polsku w przekładzie Pomiana[40]. Nauka rezygnuje z ujęcia całości bytu za sprawą odrzucenia pojęcia nicości. Pomian cytuje Heideggera, przytaczając słowa, które wstrząsnęły filozofią XX wieku: „pytanie o nicość stawia nas samych, którzy zapytujemy, pod znakiem zapytania. Jest to pytanie metafizyczne"[41] i inne jeszcze: „bez pierwotnego objawienia się nicości nie byłoby ani bytu osobowego, ani wolności"[42]. Zarówno Witkacy, jak Heidegger wiążą – pisze Pomian – „krytykę nauki i obronę metafizyki z afirmacją swoistości bytu osobowego, jego niewywodliwości i niesprowadzalności. Analogii tej nie należy posuwać zbyt daleko; rozumienie całości bytu przez Witkiewicza różni się bowiem w istotny sposób od Heideggerowskiego pojmowania całokształtu jestestwa i, odpowiednio, różnią się ich poglądy na sposób nawiązania kontaktu z całością"[43]. Tym ostatnim stwierdzeniem Pomian dezawuuje przekonanie Puzyny o bliższym pokrewieństwie myśli Witkacego z metafizyką Heideggera.

W ujęciu Witkacego Istnienie jest pewną jednością. Zdaniem Krzysztofa Pomiana „utożsamieniu Istnienia i jedności musi odpowiadać utożsamienie wielości i nicości. Ale wobec tego wątpliwe staje się istnienie osoby uprawiającej filozofię jako różnej od innych przedmiotów, chyba że osoba ta utożsami własne istnienie z Istnieniem; to jednak równoważne jest zajęciu stanowiska skrajnie solipsystycznego, które Witkiewicz odrzuca. Jeśli zatem nie chce się zaprzeczyć istnieniu samego siebie, to jest się zmuszonym do odstąpienia od radykalnego monizmu. Stąd twierdzenie: «Pojęcie Istnienia implikuje pojęcie Wielości»"[44].

Idąc nadal tropem interpretacji Pomiana, referuję kilka wątków jego studium o filozofii Witkacego. Zachowuje on Istnienie jako pewną jedność, ale wprowadza także „wielość elementów przez ową jedność unifikowanych. Zmusza go to natychmiast do nadania Istnieniu, stanowiącemu o całościowym charakterze wielości poszczególnych elementów, innego sposobu bycia niż ten, który samym tym elementom przysługuje. Paradoksalnie można powiedzieć, że Istnienie nie istnieje, gdyż nie jest jednością; ale rów-

nocześnie musi ono jakoś istnieć, gdyż w przeciwnym przypadku rzeczywistość zatraciłaby charakter całościowy. Stąd pojęcie jednej i jedynej Formy Istnienia, które ma umożliwić rozwiązanie tej sprzeczności"[45]. Tą formą jest czasowość, a zarazem przestrzenność Istnienia. Witkacy pisze następująco o Istnieniu Poszczególnym: „Pojęcie IP nie podlega innej definicji prócz określenia go jako elementu wielości Całości Istnienia"[46]. IP jest to zatem element Wielości połączony w Jedność przez czasoprzestrzeń, czyli Formę Istnienia.

Tak zwany „katastrofizm Witkacego", który często zniechęca do studiowania jego myśli i psuje zwalczany zresztą przez niego „dobry humor", oraz reszta zajmującej mnie obecnie problematyki zostały wyłożone w *Nowych formach w malarstwie* i przedstawione, a bywa, że uzupełnione, w jego dramatach i powieściach. *Nowe formy w malarstwie* za sprawą *Wstępu filozoficznego* i części IV książki *O zaniku uczuć metafizycznych w związku z rozwojem społecznym* zaczynają się od filozofii i kończą na filozofii. Na początku mamy do czynienia z rozprawą ontologiczną, na końcu zaś z rozważaniami o schyłku kultury, o nadciągającej katastrofie, której nie da się żadną miarą powstrzymać. Część IV ma charakter katastroficznego proroctwa ze wskazaniem na to, co do katastrofy prowadzi. Myśli w niej wyłożone zakotwiczone są w przeszłości, w której pojawiły się pierwsze symptomy upadku, wychylone jednak w kierunku przyszłości. Nadaje to jej charakter prognozy czy próby futurologicznej, ale jednak najtrafniejsze wydaje się określenie jej jako wizji artysty i filozofa, który posiadł przekonanie, że ma innym coś ważnego do przekazania. Złe nowiny dotyczą zarówno szans na przetrwanie człowieczeństwa w ludziach, jak przetrwania sztuki i filozofii. Jedno i drugie wiąże się ściśle ze sobą. Bohaterowie dramatów i powieści Witkacego to ludzie upadli, mający ledwie wspomnienie tego, czym były kiedyś religia, sztuka i filozofia. Wśród bardzo licznej galerii jego postaci nie ma ani jednej postaci pozytywnej.

Istotę jego poglądów na sytuację człowieka i los kultury można pokrótce przedstawić następująco: „rozwój ludzkości idzie, zaczynając od najpierwotniejszego zrzeszenia, w kierunku upośledzenia indywiduum na rzecz tego zrzeszenia, przy czym indywiduum to, w zamian za pewne wyrzeczenie się, otrzymuje korzyści, których samo by osiągnąć nie mogło. Podporządkowanie interesów jednostki interesom ogółu – oto najogólniejsze ujęcie tego procesu, który nazywamy uspołecznieniem"[47]. Procesu uspołecznienia nie da się cofnąć, ani nawet powstrzymać; jest on nieodwracalny. Język opisu, którego używa Witkacy, jest językiem antropologii kultury i filozofii, w powyższym cytacie jeszcze dość słabo obecny. Najwyższe wartości to dla Witkacego sztuki i filozofia (metafizyka), ponieważ są one w stanie dać wyraz niepokojowi metafizycznemu, przeżyć i przekazać uczucia metafizyczne, czyli przeżycie jedności w wielości wszystkiego, co istnieje, w stanie ekstazy, przekazać Tajemnicę Istnienia. Tajemnicy nie można przeniknąć ani wyjaśnić; można ją kontemplować i co jakiś czas osiągnąć stan ekstazy w jej przeżywaniu. Jedność w wielości czy jedność wielości to jedno z *loci communes* myśli filozoficznej, ale u Witkacego owa metafizyczna ekstaza ma ogromne znaczenie. Jest ona wyznacznikiem człowieczeństwa – kto przestaje ją przeżywać, jest tylko formalnie człowiekiem, o czym już wspominałem. Pozostaje nadal egzemplarzem gatunku *Homo sapiens*, ale człowiekiem w sensie głębokim być już przestał. Jest konsumentem i producentem, doznaje przyjemności seksualnych, ale nie ma potrzeb o znaczeniu metafizycznym. Odwołując się do języka moich rozważań: został zredukowany jedynie do poziomu „ja" popędowego; niczego więcej w nim nie znajdziemy. Utracił on także ten rodzaj zdziwienia, który według starożytnych Greków stanowi źródło filozofii. Przestał być zdolnym do życia i działania teoretycznego, rozumie tylko, jeśli w ogóle można tu mówić o rozumieniu, mowę popędów. Takich ludzi Witkacy porównuje często do kółek czy trybików w machinie społecznej. Upadek czy stopniowe zanikanie Istnień Poszczególnych pociąga za sobą bardzo poważne konsekwencje, prowadzi bowiem do śmierci religii, sztuki i filozofii. Witkacy jest przekonany, że religia upadła już całkowicie. Ludzie jeszcze niejasno przeczuwają, że ponieśli wielką stratę. Dowodem na to jest powstawanie sekt, tworzonych w złej wierze, nazywanych przez niego trafnie „sztucznymi religiami". Są to religie nieopierające się na żadnym objawieniu; przeciwnie, żerują one na nostalgii „byłych ludzi" i cele ich powstawania są czysto utylitarne, przede wszystkim polityczne. Założyciele tych religii wykorzystują zanikającą tęsknotę za utraconymi przeżyciami religijnymi i metafizycznymi, za poczuciem Tajemnicy Istnienia, ale nie mają do zaoferowania niczego ponadto. Naiwni, uwiedzeni przez fałszywych proroków wyznawcy traktowani są czysto instrumentalnie. Utrata religijności i jej konsekwencje oznaczają śmierć kultury świata zachodniego. Ciekawe, że poglądy takie głosi Witkacy, który określał się chętnie jako wyznawca materializmu biologicznego, a w późnych latach 30. sporadycznie jako agnostyk. Podobnie myślał Kołakowski jako autor odnalezionego i wydanego ostatnio eseju *Jezus ośmieszony*, napisanego na początku lat 80., który twierdził, że odrzucenia chrześcijaństwa Europa nie przetrwa. Warto przypomnieć, że nie wiemy o tym, by istniała kiedykolwiek cywilizacja obywająca się bez religii. Może się to przydarzyć po raz pierwszy w dziejach człowieka w świecie zachodnim. Niektórzy z filozofów uważają, że tak właśnie będzie w Europie. Coraz częściej rozlegają się głosy tych, którzy całkowity upadek religii uważają za niemożliwy. Nie przesądza to jeszcze, czy kultura w jakimkolwiek sensie europejskim czy zachodnim przetrwa; a jeśli przetrwa, to w jakim kształcie?

Witkacy cenił religię z powodów dość oczywistych. Pierwotne religie były według jego przekonań objawieniem Tajemnicy Istnienia dla wyznawców, pozwalały także oswoić metafizyczny lęk. Były one źródłem, przekazem i sposobem obłaskawienia Tajemnicy. W owych czasach nie było jeszcze wyobrażenia czy pojęcia metafizyki. Depozytariuszami tajemnicy byli kapłani, którzy sprawowali nieograniczoną władzę nad pokornym tłumem. Indywidua panowały nad bezwolną masą. Władcy, podobnie jak kapłani, albo zarazem władcy i kapłani, bywało, że pochodzili od bogów, w każdym przypadku mieli naturalny i bezpośredni kontakt z Tajemnicą, lęk przed którą paraliżował wyznawców i jednocześnie poddanych. Witkacy użył w odniesieniu do tłumu charakterystycznego określenia „porowata masa tłumów"[48]. Pojęcie masy jest istotne dla zrozumienia jego koncepcji społecznych i politycznych. Masa ludzka istniała „zawsze", poczynając od czasów pierwotnych; była bezwolna i bezwzględnie poddana silnym indywiduom. Niekiedy pojawiała się ona jako potęga, zwykle na krótko, rychle podporządkowywana na nowo. W dziejach Zachodu masa objawia się jako potęga, kiedy władza indywiduów słabnie. Poznała ona w pełni swoją potęgę w czasie rewolucji francuskiej 1789, którą Witkacy z szacunkiem nazywa Wielką Rewolucją Francuską i pisze dużą literą. Należy on do tych licznych intelektualistów, którzy – z aprobatą lub bez aprobaty, kiedyś, podobnie jak dzisiaj – uznają ją za cezurę o ogromnym znaczeniu w dziejach świata zachodniego. Witkacy odwoływał się do rewolucji często, także przez usta postaci swoich dramatów i powieści. W *Nowych formach w malarstwie* pisał o czasach dawno minionych, o rewolucji i własnej współczesności następująco: „Życie było tak samo krótkim i znikomym, ale unosiła nad nim wiara w wieczność ducha, która z jednej strony nie kazała się ludziom spieszyć w gorączkowy sposób, z drugiej śmierć, szczególniej ludzi potężnych, czyniła tematem godnym wiecznych pomników, nad którymi w mękach straszliwych pracowały całe rzesze istot niegodnych niezawisłego istnienia. Tłum szary był tylko miazgą, na której wyrastały potworne i wspaniałe kwiaty, władcy, synowie potężnych bóstw i kapłani, trzymający w swych rękach straszliwą Tajemnicę Istnienia. Dziś ze zdumieniem prawdziwych demokratów nie możemy pojąć, że tłum ten mógł znieść tyle cierpień i znęcań się nad «godnością człowieka» bez protestu i buntu […] Aż nareszcie tłum ten, korzystając z nieporozumień trzeciego stanu z królem, zatrząsł po raz pierwszy kajdanami w Wielkiej Rewolucji Francuskiej i jakkolwiek popadł w niewolę u tego stanu kupców i przemysłowców, którzy przy jego pomocy spod jedynej władzy się uwolnili, poczuł wtedy swoją siłę i chwili tej zapomnieć już nie mógł.

Jest to chwila przewalenia się naszej historii w drugą jej część, zasadniczo różną od pierwszej: masa szarego tłumu wyciągnęła swoje macki po władzę; może je na chwilę cofnąć, ale by z większą jeszcze siłą wyciągnąć tysiące nowych i potężniejszych, oplatając całą ziemię w łączące się ze sobą w nierozplątaną sieć organizacje potężniejsze i ujmujące twórczość przyszłego życia. Ten szary potwór, którego tak się boją dziś wszyscy zdegenerowani potomkowie dawnych władców świata, ta wielomackowa mątwa, pajęcza masa przędąca lepką ciecz zastygającą na konających ciałach narodów w ponadnarodowe związki dławiące wszystko, co nie podpada pod kategorię bezpośredniej dla niej użyteczności – to jest bóstwo naszej przyszłości, bóstwo nieskończenie straszniejsze od tych, przed którymi korzyli się byli władcy ziemi"[49].

Ten długi cytat niesie zarówno istotne treści, jak daje jasne wyobrażenie o katastroficznej myśli Witkacego. Jego radykalne odrzucenie politycznych aspektów porewolucyjnego doświadczenia, zarówno teoretycznego (Francja), jak praktycznego (Rosja), i rodzących się projektów przemian nie ma wbrew pozorom charakteru politycznego. Zasadniczą kwestią są sprawy „duchowe" w znaczeniu filozoficznym, zatroskanie o indywiduum ludzkie i los kultury. Zagłada Istnienia Poszczególnego jest równoznaczna z zagładą istniejącej jeszcze kultury. Zagłada gwałtowna, rewolucyjna bądź łagodna i powolna, by tak rzec dobrotliwa, przez wyczerpanie. W nowym świecie miejsca na kulturę zabraknie; jej funkcje przejmie rozrywka skrojona na rozmiar istoty nowych czasów, mówiąc inaczej: prymitywa. Porządek upadku jest – przypomnijmy – następujący: najpierw upadnie religia, już jest martwa, zastąpiona przez namiastki albo „sztuczne religie" zakładane przez fałszywych proroków; po upadku religii koniec przyjdzie na sztukę i filozofię. Sztuka kona, utrzymuje Witkacy, filozofia popełni wkrótce samobójstwo poprzez szczegółowość i miałkość podejmowanych problemów. Artyści zachowali pamięć o sztuce, ale nie są już w stanie, albo: wkrótce nie będą w stanie tworzyć sztuki prawdziwej, czyli sztuki w Czystej Formie. Cierpią na to, co Witkacy nazywa: „nienasyceniem formą", czyli uciekają się do skrajności w dziedzinie sztuki, ale nawet najskrajniejsze rozwiązania i największe skandale nie są w stanie ich zaspokoić. Miotają się w rozpaczy, ale ich tragedia przemieniła się w groteskę; są nieautentyczni, a zatem śmieszni, i nawet ich rozpacz i ból są skażone błazeństwem. Filozofia wyrzekła się minionej wielkości, odwraca się od prawdy i metafizyki, grzęznąc w zagadnieniach cząstkowych i mało istotnych. Nie powstają już systemy filozoficzne, a wysiłek schyłkowego filozofa cechuje jałowość, niepewność i miałkość jego myśli. Upadły bądź upadający świat zamieszkują osobliwi bohaterowie. Skrachowali artyści i filozofowie, byli giganci władzy i nauki, należący do wielu ras i narodów zaludniają powieści i dramaty Witkacego. Jego dramat ma bowiem za miejsce akcji cały świat, a problematyka, którą porusza, dotyczy zasadniczych przemian nie tylko świata zachodniego, ale po części całego świata, który ze światem zachodnim

spotyka się w stopniu coraz szerszym. W tym świecie, jak gdzieś napisał, „zacichł nawet płacz wszelki i ziemskie skowytania o litość".

Czy przedstawiony przeze mnie stan i krytyka świata nowoczesnego wedle Ibsena, Stirnera, Mistrza Eckharta, autora *Teologii niemieckiej* i Witkacego daje nowoczesności szansę na pozytywną zmianę bądź odnowę? Nie wiem. Żywię jedynie nadzieję. Odwołuję się na koniec do ostatniego akapitu książki Piotra Augustyniaka, z którego opinią, poza kwestią nadziei, zgadzam się bodaj całkowicie: „To […] nie powrót do społeczeństwa religijnej, politycznej czy jakiejkolwiek innej karności (podporządkowania jednostki czemuś ogólnemu) stanowi szansę dla istnienia, ale jest nią społeczeństwo unowocześniające się, czyli emancypujące. Jakkolwiek to właśnie w nim zarazem wzmaga się iluzja «ja», jego głupawy narcyzm i żarłoczny egoizm, właśnie w nim otwiera się przestrzeń dla ostatecznego porywu istnienia. Czyli – tam, gdzie wzmógł się grzech, jeszcze obficiej wylała się łaska? Z pewnością tak, jakkolwiek ostateczny triumf dokonać się może tylko w nielicznych, jeśli zgoła nie zastąpi go absolutna porażka. Wielka katastrofa istnienia, które wychodząc na poszukiwanie siebie, nigdy już nie powróci do domu, lecz będzie się samopożerać przez swoich niedoszłych zbawicieli"[50]. Odnoszę wrażenie, że Piotr Augustyniak nie daje w istocie żadnej szansy odnowie czy przetrwaniu człowieka w znaczeniu tradycyjnym, bo przecież zwycięstwo wezmą, jak u Witkacego, „byli ludzie". „Wielka katastrofa istnienia" nastąpi nieuchronnie, jeśli pogląd Augustyniaka rozpatrywać na płaszczyźnie ściśle filozoficznej. Finał jego książki daje jednak wcale silną nadzieję, tyle że na innej płaszczyźnie, na którą przeniósł swoją myśl za sprawą odwołania się do słów św. Pawła z Listu do Rzymian, 5, 20: „Tam natomiast, gdzie rozpanoszył się grzech, jeszcze pełniej zatryumfowała łaska"; jest nią płaszczyzna religijna. Niewierzących wzrusza ona jednak niewiele. Wierzący są przekonani, że łaska obejmie w końcu wszystkich. Jak utrzymują niektórzy, zapowiedziane to jest na Dzień Ostateczny.

**Przypisy**

1 L. Kołakowski, *Jezus ośmieszony. Esej apologetyczny i sceptyczny.* Posłowie Jan Andrzej Kłoczowski OP, Przeł. D. Zańko, Kraków 2014, s. 100.

2 L. Kołakowski, *Horror metaphysicus.* Przeł. M. Panufnik, Warszawa 1990, s. 85.

3 K. Marks, *Manifest komunistyczny*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła zebrane*. Książka i Wiedza, Warszawa 1981, s. 346. Początek cytatu w przekładzie polskim brzmi: „Wszystko, co stanowe i zakrzepłe znika". Przekład został poprawiony przez tłumacza książki Marshalla Bermana noszącej tytuł: *Wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Universitas, Kraków 2006, s. 23 i przyp. 22 na tejże stronicy.

4 Por. E. Voegelin, *Od Oświecenia do rewolucji.* Przeł. Ł. Pawłowski, wstęp P. Śpiewak (seria „Kolory Idei", pod red. naukową P. Śpiewaka), Warszawa 2011, s. 16. Cytat pochodzi z rozdziału I noszącego tytuł *Narodziny historii zsekularyzowanej: Bossuet i Wolter.*

5 Termin ten przyjęło się już dość powszechnie przekładać dosłownie jako „wewnątrzświatowy".

6 Ibidem, s. 18.

7 W innych przekładach jednoznacznie: „Uczyniłeś go niewiele mniejszym od Boga" (por. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie z języków oryginalnych ze wstępami i komentarzami. *Stary Testament*, tom drugi, Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań 1992, s. 125; podobnie *Pismo Święte Nowego Testamentu i Psalmy*. Przekład ekumeniczny z języków oryginalnych, Polskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 2002, s. 637.

8 *Księga Psalmów.* Tłumaczył z hebrajskiego Czesław Miłosz. Editions du Dialogue, Paris 1981, s. 64.

9 J.A. Condorcet, *Szkic obrazu postępu ducha ludzkiego poprzez dzieje*. Wstępem poprzedził B. Suchodolski, przekład E. Hartleb dokończył J. Strzelecki, Warszawa 1957, s. 218.

10 Ch. Delsol, *Esej o człowieku później nowoczesności.* Przeł. M. Kowalska, Kraków 2003 (wyd. oryg. Editions de la table ronde, 2000).

11 P. Augustyniak, *Przedmowa do wydania polskiego*, [w:] Frankfurtczyk, *Teologia niemiecka.* Przeł. P. Augustyniak, Klasycy filozofii niemieckiej, Biblioteka Kwartalnika „Kronos", Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2013, s. 6. Anonimowa *Teologia niemiecka* oraz książka Piotra Augustyniaka *Istnienie jest Bogiem, ja jest grzechem. „Teologia Deutsch" i początki filozofii niemieckiej*, Klasycy filozofii niemieckiej. Komentarze, Biblioteka Kwartalnika „Kronos", Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2013 oraz pisma Mistrza Eckharta odgrywają wielką rolę w moim myśleniu o przemianach człowieka nowoczesnego i będę się do tych źródeł wielokrotnie odwoływał.

12 H. Ibsen, *Episk Brand, Brand, Peer Gynt*, [w:] *Henrik Ibsens skrifter 5.* Utgitt av Universitetet i Oslo, Red. V. Ystad, Aschehoug & Co (W. Nygaard), Oslo 2007. s. 610; przekład wszystkich cytatów z dramatu Lech Sokół.

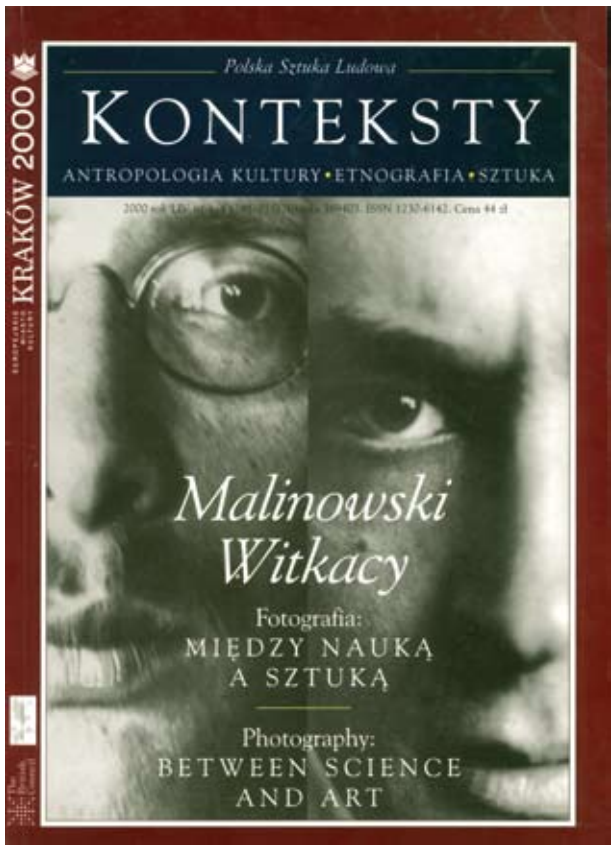
13 Ibidem, s 705.

14 M. Januszkiewicz, *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz. Borowski. Różewicz*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, seria „Filologia Polska" nr 108, Poznań 2009; M. Werner, *Wobec nihilizmu. Gombrowicz. Witkacy*, wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009; *Nihilizm i nowoczesność*, Studia Komparatystyczne Instytutu Sztuki PAN 5. Teatr. Sztuka. Kultura, pod redakcją E. Partygi i M. Januszkiewicza, ze wstępem M. Januszkiewicza, L. Sokoła i M. Wernera, Oficyna Wydawnicza „Errata", Warszawa 2012.

15 K. Skuszanka, *Z notatek reżysera*, cyt. wg E. Wiśniewska, *Recepcja „Peer Gynta" Henryka Ibsena w Polsce po roku 1945*, Uniwersytet Gdański, 1999 (praca magisterska przygotowana pod opieką prof. dr. hab. Zenona Ciesielskiego), s. 75-76. Za możliwość skorzystania z tej pracy dziękuję jej Opiekunowi i Autorce.

16 Zapewne w związku z przygotowywaną antologią odbył się wykład publiczny Leszka Kołakowskiego o filozofii Stirnera w sali Klubu Międzynarodowej Książki i Prasy przy Nowym Świecie, w czasie którego po raz pierwszy dowiedziałem się o jego istnieniu i o książce *Der Einzige und sein Eingentum*. Było to około roku 1964.

17 Por. M. Stirner, *Jedyny i jego własność.* Przełożyli i przypisami opatrzyli J. i A. Gajlewiczowie. Wstępem opatrzył L. Kusak. Przekład przejrzał A. Węgrzecki, Warszawa 1995, s. XLII.
18 Problematykę relacji Ibsen – Stirner przedstawiłem szerzej w artykule *Max Stirner i Henrik Ibsen: dalecy i bliscy*, „Folia Scandinavica Posnaniensia" 2012, t. 12, s. 315-326.
19 L. Kołakowski, nota do wyboru fragmentów z książki Maxa Stirnera, [w:] *Filozofia egzystencjalna.* Wyboru dokonali oraz wstępami opatrzyli L. Kołakowski i K. Pomian, Warszawa 1965, s. 74-75.
20 M. Chmieliński, *Max Stirner. Jednostka, społeczeństwo, państwo*, Kraków 2006, s. 10.
21 Ibidem, s. 120-121.
22 Ibid., s. 121.
23 Por. ibid., 122.
24 Ibid., s. 137-138.
25 M. Stirner, *Jedyny i jego własność*, s. 356.
26 Por. V. Ystad, *Henryk Ibsen jako myśliciel*, [w:] *Zamki na lodzie. Szkice o Ibsenie*. Pod red. M. Sibińskiej i K. Michniewicz-Veisland, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007, s. 31.
27 M. Chmieliński, *Max Stirner*, s. 150.
28 Por. ibid., s. 177; jest to fragment odpowiedzi Stirnera recenzentom jego książki, ogłoszony pod tytułem *Rezensenten Stirners. Entgegnung an Feuerbach, Szeliga und Hess*.
29 Ibid., s. 179.
30 M. Stirner, *Jedyny i jego własność*, s. 370.
31 Ibid., s.118.
32 M. Stirner, *Jedyny i jego własność*, s. 189.
33 P. Augustyniak, *Istnienie jest Bogiem, ja jest grzechem*, s. 10-11.
34 Ibid., s. 185-188.
35 Ibid., s. 188.
36 Ibid., 190-191.
37 H. Ibsen, *Episk Brand. Brand. Peer Gynt*, s. 729.
38 S.I. Witkiewicz, *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia i inne pisma filozoficzne (1902-32)*. Opracował B. Michalski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2002, s. 147.
39 S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne.* Oprac. Janusz Degler i Lech Sokół, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2002, s. 11.
40 M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane.* Wybrał, opracował i wstępem opatrzył K. Michalski. Tłumaczyli: K. Michalski, K. Pomian, M.J. Siemek, J. Tischner, K. Wolicki, Czytelnik, Warszawa 1977.
41 Ibidem, s. 46.
42 K. Pomian, *Filozofia Witkacego*, [w:] K.Pomian, *Człowiek pośród rzeczy*, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 187. Nie udało mi się zlokalizować cytatu z Heideggera.
43 Ibidem, s. 187.
44 Ibidem, s. 187-200; cytat z Witkacego: *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia*, s. 160; jest to ostatnie zdanie Twierdzenia 1 *Pojęć i twierdzeń*.
45 Ibidem, s. 199.
46 S.I. Witkiewicz, *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia*, s. 177.
47 S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*. Opracowali: J. Degler i L. Sokół, Warszawa 2002, s.143.
48 Ibidem, s. 151.
49 Ibidem, s. 150-154.
50 P. Augustyniak, *Bóg jest istnieniem, ja jest grzechem*. s. 263.



KATARZYNA
PROT-KLINGER

# Opera – miłość, śmierć, szaleństwo

Mojej Mamie

Opera zawsze wzbudzała ekstremalne uczucia – miłosne i nienawistne. Czy można się przyznawać do fascynacji operą?

Żiżek i Dolar w *Drugiej śmierci opery* piszą, że narodziny psychoanalizy zbiegają się z momentem śmierci opery w swojej tradycyjnej postaci[1]. Nie uważają tego za przypadek, ale za pokrewieństwo tych sztuk związane z logiką fantazji. Równocześnie piszą, że opera „im bardziej martwa, tym bujniej rozkwita"[2]. Nie sposób tego nie zauważyć, nawet z warszawskiej perspektywy, gdzie rozpoczęcie internetowej sprzedaży biletów na kolejny sezon w Teatrze Wielkim czy na transmisje z Metropolitan Opera doprowadza do przeciążenia systemu sprzedaży ze względu na ilość chętnych.

Opera składa się z dwóch elementów – muzyki i teatru. Bywa wyśmiewana ze względu na swoją sztuczność i umowność – nie jest ani „prawdziwą" muzyką, której słucha się w Filharmonii, nie jest też „prawdziwym" teatrem. Co w takim razie jest takie pociągające w operze? Może właśnie ta „sztuczność", w której problemy ludzkie przedstawione są bezpośrednio, jak w bajce, a muzyka sprawia, że przemawiają do nas prewerbalnym językiem.

Na przykładach oper ostatnio wystawianych w Teatrze Wielkim w Warszawie oraz w Metropolitan Opera postaram się pokazać, jak w bajkowej formule opera porusza najgłębsze dylematy psychiki obserwowane także w gabinecie psychoterapeutycznym, ale dotyczące przecież nas wszystkich[3]. Można zaryzykować stwierdzenie, że wszystkie opery mierzą się z problemem miłości, szaleństwa i śmierci.

## *Między miłością a śmiercią*

### Antonio na kozetce

Światowa premiera *Kupca weneckiego* Andrzeja Czajkowskiego odbyła się w Bregenz w 2013 roku. Przedstawienie to było prezentowane w 2014 roku w Warszawie tylko parę razy, więc nie było łatwo go zobaczyć.

Andrzej Czajkowski był polskim kompozytorem, Żydem ocalałym z Holokaustu. Urodził się w 1935 roku jako Robert Andrzej Krauthammer w Warszawie. W czasie wojny przebywał w getcie warszawskim, skąd w 1942 roku babcia, Celina Rappaport-Sandler, wyprowadziła go na „stronę aryjską". Od tego momentu był Andrzejem Czajkowskim. Matka z mężem, ojczymem Andrzeja, Albertem Rozenbaumem została w getcie, zginęli w komorze gazowej Treblinki. Rozstaniu z matką Andrzej Czajkowski poświęca jeden z najbardziej przejmujących wierszy dotyczących Holokaustu *Mamo, gdzie jesteś?*[4]. Sam pisze o tym wierszu, że jest „ohydny" i „tandetny", ale również, że oddaje prawdę o jego żalu do matki, który uświadomił sobie w trakcie psychoanalizy[5].

Andrzej Czajkowski napisał wiele utworów muzycznych, ale tylko jedną operę. Wydaje się interesujące dlaczego wybrał ten jedyny tekst Szekspira, który przez wielu uważany jest za antysemicki. Jeżeli nie będziemy go nawet oceniać aż tak surowo, to na pewno zawiera wiele stereotypów dotyczących Żydów – są chciwi, bezwzględni, mściwi, nie tak wybaczający i szlachetni, jak chrześcijanie.

W dużym uproszczeniu treść sztuki przedstawia kupca weneckiego Antonia, który zapożycza się u Żyda Shylocka pod zastaw części swojego ciała. Nie będąc w stanie oddać długu, prosi o litość, ale Shylock się nie godzi. Oczywiście „zły" Żyd zostaje przechytrzony (przez kobiety) i sztuka kończy się „szczęśliwie". Istotnym wątkiem jest uczucie łączące Antonia i Bassania. To dla przyjaciela zadłuża się Antonio i dla niego gotów jest umrzeć.

*Kupca weneckiego* interpretował już Freud[6], ale wybrał całkowicie poboczny motyw, niejako „sztukę w sztuce", dotyczący wyboru narzeczonego przez Porcję. Bassanio, żeby zdobyć ukochaną, musi wybrać jedną z trzech szkatułek. Freud, odwołując się do innych tekstów zarówno Szekspira, jak i mitologicznych i baśniowych, pokazuje, że „ta trzecia" – szkatułka w *Kupcu*, córka w *Królu Lirze* czy w mitach – ma cechy śmierci. Wybór z trzech oznacza trzy fazy życia, a wskazanie na śmierć ma pokazywać jej związek z miłością. Freud nie zajmuje się głównym wątkiem sztuki, inaczej niż pisząc o *Hamlecie* czy *Makbecie*. Można przypuszczać, że główny wątek, który zawiera w sobie powielanie antysemickich stereotypów, nie wydawał mu się interesujący do analizy, albo też był zbyt osobisty.

Wystawienie *Kupca weneckiego* Keitha Warnera przenosi sztukę z współczesnej Szekspirowi Wenecji do początku wieku XX. W zamyśle reżysera – do okresu rodzącego się kapitalizmu z ważnym udziałem Żydów. Jest to również początek psychoanalizy. Wystawienie zaczyna się i kończy na kozetce Freuda. Na terapię przychodzi Antonio ze skargą rozpoczynającą sztukę: „Czemu wciąż jestem przygnębiony? Nie wiem"[7]. W czasie uwertury do pierwszego aktu widzimy sen Antonia – główne postaci intrygi zamknięte w kasach pancernych (może to się kojarzyć zarówno z umysłem

ludzkim, jak i znaną wszystkim symboliką szafy u Freuda). Można więc uznać, że cała historia jest snem wrażliwego, niepogodzonego ze swoim homoseksualizmem Antonia. Jego pozostawanie „pomiędzy" rolą męską a kobiecą podkreśla głos kontratenora.

Trudno jest nie mieć oczywistych skojarzeń z kompozytorem, którego opublikowany zbiór listów z Anitą Haliną Janowską (Haliną Sander) *Mój diabeł stróż* pokazuje, że Czajkowski borykał się ze swoją homoseksualną tożsamością. W listach, podobnie jak w *Kupcu*, homoseksualna tożsamość jest widoczna, ale niedopowiedziana. Czy możemy jednak umieścić Czajkowskiego „po stronie" antysemickiego Antonia?

W programie operowym znajduje się przedruk wspomnienia Andrzeja Czajkowskiego z wczesnego okresu ukrywania się w Warszawie po wyprowadzeniu z getta[8]. Stanowi dobry komentarz do opery i podstawowego napięcia sztuki: dobrzy chrześcijanie – źli Żydzi. Czajkowski został wyprowadzony z getta przez babcię, w getcie została matka z ojczymem. Siedmioletni chłopczyk ukrywany w szafie w mieszkaniu należącym do dwóch Polek staje się obserwatorem historii jak z *Kupca*: „dobre chrześcijanki", twierdząc, że zasługują na „wdzięczność", ukrywają go, podwyższając opłatę i grożąc wydaniem na Gestapo. Babcia chłopca, która przychodzi odwiedzić go i zapłacić, staje się pod wpływem lęku i upokorzenia „złym Żydem" – grozi, że w razie wydania chłopca sama doniesie na ukrywające go kobiety. Mały Andrzej, podobnie jak córka Shylocka Jessica, psychicznie jednoczy się z ukrywającymi go i poniżającymi kobietami. Jest to jedyna szansa psychologicznego przetrwania opisywana w psychologii jako identyfikacja z agresorem. Subtelną rolę w tej grze ukrywania (podobnie jak w *Kupcu*) pełni przemoc religijna. Ukrywani Żydzi, żeby przeżyć, muszą stać się chrześcijanami. W opowiadaniu Czajkowskiego odpytywany przez babcię mały Andrzej toczy z nią następujący dialog:

> – Kto dokonał rzezi niewiniątek?
> – Herod
> – A kto to robi teraz?
> – Żydzi. Krzyżują chrześcijańskie dzieci i wypijają z nich krew[9].

W *Kupcu* Jessica musi ochrzcić się, żeby wejść do „lepszej" grupy społecznej, Shylock jest chrzczony na siłę, wyrokiem sądu. Być może opisywana we wspomnieniach scena pokazuje, że zajęcie się *Kupcem weneckim* mogło pełnić dla Czajkowskiego funkcję terapeutyczną. Mógł, jak nikt inny, zrozumieć wieloznaczność tej sztuki, gdzie nie ma, wbrew pozorom, łatwego podziału na zło i dobro.

Freud w analizie *Makbeta* przedstawia hipotezę (przypisując ją Jekelsowi), że Szekspir często stosuje metodę polegającą na reprezentowaniu jednej osobowości przez dwie postaci. „Jedna osoba wydaje się wówczas, co zrozumiałe, niepełna, dopóki nie uzupełni się jej, zestawiając z drugą, tak, że stworzą jedność"[10]. *Kupca weneckiego* można czytać jako opowieść o wykluczeniu i ostatecznym unicestwieniu. Przegrany jest zarówno Shylock, jak Antonio. Wystawienie Warnera z Bregenz podkreśla tę interpretację poprzez pokazanie Antonia na kozetce śniącego postać Shylocka – Żyda w sobie. Z moich doświadczeń psychoterapeutycznych figura Żyda pełni bardzo złożone funkcje – od projekcji poczucia lęku i zagrożenia do identyfikacji z cierpieniem.

Rolę Shylocka w Warszawie (inaczej niż w Bregenz) śpiewa czarnoskóry Lester Lynch, co podkreśla jego z góry widoczną „inność". Stanowi to interesujące nawiązanie do pierwszych przedstawień *Kupca* w Polsce, gdzie jego rolę grał czarnoskóry aktor Iry Aldrige[11]. Opera przesycona jest atmosferą „pogromową" – zbierającego się groźnie wokół domu Shylocka tłumu, okrzykami chłopców „Gdzie twe klejnoty Żydzie? Gdzie twe dukaty, psie?". W tej atmosferze dramatycznie brzmi monolog Shylocka:

> A czyż Żyd nie ma oczu? Czy nie ma Żyd rąk i nóg, ciała i trzewi, serca, zamysłów, namiętności? To samo jedzenie go żywi, ten sam nóż go rani, dręczą te same choroby, leczą te same lekarstwa, ta sama zima mrozi, to samo lato pali, co chrześcijanina. Czy nie krwawimy, kiedy nas kłujecie? Gdy łaskoczecie, to się nie śmiejemy? Nie umieramy, kiedy nas trujecie? A kiedy nas krzywdzicie, to nam mścić się nie wolno?[12]

Najbardziej interesujące w inscenizacji Warnera jest zakończenie, które w tradycyjnych przedstawieniach *Kupca weneckiego* stanowi idyllę miłosną po pokonaniu „złego Żyda". Warner uwidacznia sztuczność i niestabilność nowej sytuacji. Trudno uwierzyć w radosny śmiech bohaterów sztuki i dziwną przysięgę Antonia daną Porcji w imieniu swego przyjaciela Bassania:

> Zaręczam duszą, że twój mąż już nigdy
> Świadomie danych ci przysiąg nie złamie[13].

Zwycięża nie tyle miłość, ile destrukcja (śmierć?) poprzez widoczny fałsz nowych związków małżeńskich.

Amos Oz twierdzi, że „szukać [sedna opowieści] należy nie między dziełem a autorem, lecz raczej między tekstem a jego odbiorcą"[14]. Zgodnie z tym to my powinniśmy położyć się na kozetce i badać nasz antysemityzm, homofobię i niechęć do „obcych". *Kupiec wenecki* jest więc operą podejmującą nadzwyczaj aktualne problemy.

### Konflikt edypalny w operze

W 2014 w Teatrze Wielkim Mariusz Treliński zaprezentował premierę przedstawienia łączącego dwie

opery – *Jolantę* Czajkowskiego i *Zamek Sinobrodego* Bartóka. W lutym 2015 odbyła się premiera tej inscenizacji w Metropolitan Opera. Treliński mówi, że rozumie los Judyty z *Zamku* jako kontynuację losu Jolanty, psychologicznym motywem łączącym te opery ma być obsesyjna miłość kobiety do dominującego mężczyzny[15].

Czy rzeczywiście są to historie chronologicznie opisujące los Jolanty/Judyty, czy raczej to ta sama historia opowiedziana na dwa różne sposoby?

Historia Jolanty jest historią o dojrzewaniu. Tytułowa Jolanta to żyjąca w odosobnieniu, pod opieką służby, niewidoma dziewczyna. Nie wie o swoim kalectwie, gdyż ojciec, król Prowansji, ukrywa przed nią, że oczy nie „służą tylko do płaczu", odcina ją od świata. Mauretański mędrzec orzeka, że Jolanta ozdrowieje, pod warunkiem że dowie się o swojej ślepocie i zechce odzyskać wzrok. Zakochany w Jolancie Vaudemont odkrywa przed nią sekret widzenia świata. Dzięki podjętemu leczeniu Jolanta odzyskuje wzrok, poślubia Vaudemonta, ale nie jest jasne, czy dało jej to szczęście.

Jolanta „jest niewidoma", nie konfrontuje się z życiem, żyje w świecie dziecięcych fantazji i poczuciu omnipotencji – nie wie, czego nie ma. Jedyna osobą, z którą jest w związku, to silny i zazdrosny ojciec, który nie chce, żeby Jolanta „przejrzała na oczy". W najprostszym wymiarze historia ta jest o uwolnieniu z edypalnej relacji z ojcem, wejściu w świat seksualności, dorosłej relacji z partnerem. Vaudemont prosi niewidomą Jolantę o czerwoną różę, ale ona dwukrotnie daje mu białą – ukochany orientuje się, że Jolanta „nie widzi", że jest niewinna, nieseksualna. Z chwilą kiedy ojciec zrzeka się władzy rodzicielskiej, Jolanta odzyskuje wzrok. Intrygujący jest brak entuzjazmu Jolanty do świata, który zobaczyła: „Jak tu ciasno… Wszystko tłoczy się wokół mnie… Upada… Jakby za chwilę miało się zawalić…"[16]. Nie jest jasne, czy wejście w dorosłość warte jest utracenia świata, w którym żyła do tej pory. Czajkowski napisał Jolantę jako swoją ostatnią operę po trzykrotnej próbie samobójczej w związku z oskarżeniami o homoseksualizm. Poczucie alienacji, niechęć do porzucenia świata wewnętrznego na rzecz świata zewnętrznego, było też jego udziałem.

Także młoda kobieta z tradycyjnej historii o Sinobrodym jest na progu „zobaczenia". Bajka o Sinobrodym jest bajką o ciekawości seksualnej dziecka. Pomimo, a nawet w związku z zakazami męża/ojca (Sinobrody zawsze jest wyraźnie starszy od swojej partnerki) dziecko chce odkryć „prawdę". W różnych wersjach baśni ostatecznie dziewczyna zostaje wyratowana przez młodych mężczyzn. Judyta z libretta *Zamku Sinobrodego* tym różni się od bajkowej żony Sinobrodego i niewinnej Jolanty, że od początku „wie". To ona kieruje akcją i zmusza męża do otwierania kolejnych drzwi. Nie jest jasne, czy w ten sposób poznaje jego, czy siebie. Kolejne drzwi otwierane przez Judytę ukazują: salę tortur, zbrojownię, skarbiec, ogród, królestwo Sinobrodego, jezioro łez i wreszcie za ostatnimi – trzy jego poprzednie żony. Judyta znika za siódmymi drzwiami. *Zamek Sinobrodego* przedstawiony jest w konwencji snu, w którym jeden element łączy się i przechodzi w drugi – może być snem Judyty/Jolanty – lękiem przed dorosłością, związkiem. W każdej komnacie Judyta widzi krew, która może być symbolem śmierci, ale także dojrzałości seksualnej. Ostatecznie jej wyborem jest pozostanie w zawieszonej pomiędzy życiem a śmiercią strefie kobiet.

Opery najczęściej kończą się tragicznie – jest w nich miejsce na ekstremalne emocje, ale nie na związek. Jedna z moich pacjentek mówiła, że chciałaby przeżywać emocje prawdziwej miłości Carmen, tylko nie wie, co ma się wydarzyć „potem". Opery pokazują, że „potem" jest niemożliwe, ale z reguły w sposób konkretny – bohaterki oper giną, umierają, popełniają samobójstwo, pozostają nieszczęśliwe. Judyta/Jolanta nie godzi się na życie, ale też nie umiera, pozostaje w zawieszeniu pomiędzy życiem a nieżyciem.

### Turandot – między popędem życia a popędem śmierci

*Turandot* traktowana dosłownie jest historią prowokującą i niepokojącą przez ewidentny brak sprawiedliwości. Tekst opowiada historię chińskiej księżniczki, która odrzuca wszystkich konkurentów do jej ręki. Kandydat musi opowiedzieć na trzy pytania. Jeżeli nie poradzi sobie, musi zginąć. Opera zaczyna się od obrazowej sceny uśmiercenia niedoszłego męża. To okrucieństwo księżniczki nie przeszkadza księciu Kalafowi zakochać się w niej i zaryzykować życie, żeby zostać jej wybrankiem. Co gorsza, nie tylko swoje życie, ale życie zakochanej w nim służącej Liu oraz życie ojca. Nawet tortury zarządzone przez Turandot, w których ginie Liu, nie chcąc zdradzić imienia Kalafa, nie odstręczają go od zamiaru poślubienia księżniczki. W tym kontekście szczególnie paradoksalne wydaje się zakończenie, którym jest szczęśliwe małżeństwo Kalafa i Turandot.

Libretto *Turandot* powstało według sztuki Carlo Gozziego, której źródłem jest przypuszczalnie bajka perska. Sztuka Gozziego była komedią dell'arte opierającą się przede wszystkim na improwizacji. W Polsce sztukę Gozziego przetłumaczył Zegadłowicz, wplatając w nią dygresje, na przykład: „Precz z teatrem naturalistycznym, w którym aktor się dusi, a którego widz ma dosyć aż do obrzydzenia. Wróćmy do fantazji, do gry teatralnej, która nie chce być niczym innym jak grą, która nie małpuje życia, słowem do teatru dell'arte"[17].

*Turandot* należy więc traktować jak baśń, o czym często zapomina się, moralnie „rozliczając" bohaterów. Przykładem moralizatorskiego podejścia jest recenzja Michaela Tannera, w której krytykuje Kalafa za to, że zapomina szybko o biednej Liu[18]. Recenzent cytuje także Juliana Buddena, autora książki o operach Pucciniego, który nie wierzy w tak szybko wybuchającą

miłość pomiędzy Kalafem a Turandot, pisząc, że mogło to być jedynie hormonalne pożądanie.

*Turandot* przypomina swoim okrucieństwem baśnie Grimma. O wartości takich baśni, do których odwołuje się w swoich analizach Bettelheim, często zapominamy. Traktujemy je za „zbyt okrutne" dla dzieci i wolimy karmić nasze pociechy naturalistycznymi historyjkami „z życia". Jednak, jak pisze Bettelheim, siła baśni polega na bezpośrednim odnoszeniu się do struktur podświadomych i pozwala dziecku (a może także dorosłemu) dawać sobie radę z godzeniem sprzecznych impulsów[19].

O czym jest więc *Turandot*? Nie mamy wątpliwości, że początkowo bohaterka reprezentuje freudowski popęd śmierci, destrukcji. Turandot mści się za krzywdy prababki sprzed dwóch tysięcy lat, jakby w jej wnętrzu zamieszkał złośliwy, okrutny obiekt. Można to rozumieć jako obecność tej części „prababek", która ze względu na konieczność podporządkowania się światu mężczyzn nie mogła zostać wyrażona. Ten „przekaz międzypokoleniowy" w inscenizacji Trelińskiego w Teatrze Wielkim w Warszawie z 2011 roku został wzmocniony przez delikatną wzmiankę sugerująca nadużycie seksualne samej Turandot.

Co ciekawe, nie wiemy nic o matce księżniczki. Jak często w bajkach bywa, matki nie ma, pozostaje tylko relacja edypalna z ojcem. Turandot nie chce dorosnąć, chce na zawsze pozostać z ojcem, mordując wszystkich kandydatów, którzy mogliby zakłócić ten związek. Inaczej niż w *Jolancie*, która jest strzeżona przez ojca, tutaj kompleks Edypa pokazany jest bez łagodzącej projekcji. To Turandot nie chce opuścić ojca, wiążąc się z innym mężczyzną.

Jeżeli Turandot reprezentuje popęd śmierci, to Liu jest popędem życia. Bajka pokazuje, jak w ciągu jednej nocy (podobnie, jak w *Baśniach z tysiąca i jednej nocy*) dochodzi do pogodzenia sprzecznych impulsów. Liu, umierając, niejako oddaje swoją miłość do Kalfa Turandot – Turandot pyta: „Kto ci daje tyle siły?", Liu odpowiada: „Miłość, której i ty w końcu ulegniesz". Kulminacja ambiwalencji uczuciowej miłości i nienawiści związana jest z fazą edypalną, integracja tych uczuć w ciągu symbolicznej nocy daje możliwość przejścia do fazy genitalnej i zintegrowania osobowości. Jeżeli uznamy, że Liu i Turandot są tą samą postacią, nie ma nic dziwnego w tym, że Kalaf „zapomina" o Liu.

Kalaf, podobnie jak Szeherezada w *Tysiącu i jednej nocy*, ma poradzić sobie w ciągu jednej nocy, żeby nie zostać zabitym. W obu baśniach ocalenie i miłość spotykają się.

W *Turandot*, podobnie jak w innych baśniach i mitach, występują trzy pytania. Tak jak wspominałam, przy omawianiu *Kupca weneckiego* Freud uważał, że pytania te oznaczają trzy fazy życia, a kluczowa jest śmierć, związana nierozerwalnie z miłością. Trudno o bardziej wyrazisty przykład niż pytania w *Turandot*. Turandot zadaje trzy pytania Kalafowi. Co rodzi się każdej nocy i ginie o świcie? Odpowiedź brzmi – nadzieja. Co migocze i jest ciepłe jak płomień, nie będąc płomieniem? Kalaf odpowiada – krew. Co jest niczym lód, a parzy? Turandot! Treść pytań-zagadek wskazuje na nadzieję Turandot na osiągnięcie dojrzałości seksualnej. Krew jest symbolem życia, ale też seksualności (jak w *Zamku Sinobrodego*). Rozwiązanie trzeciej zagadki oznacza miłość, ale także śmierć, gdyż Kalaf ryzykując życie swoje i swoich bliskich powierza się Turandot – jeżeli ona odgadnie jego imię do rana, może go zgładzić.

Bardziej współcześnie można na bohaterkę *Turandot* spojrzeć jako na *femme fatale*. *Femme fatale* to kobieta niszcząca mężczyzn poprzez kuszenie ich i wykorzystywanie do swoich celów, jest gotowa oszukiwać i mordować, przynosi zgubę i śmierć[20]. Istotę *femme fatale* określają te cechy, które zazwyczaj przypisywane są mężczyznom – siła, władza, stanowczość. *Femme fatale* mają władzę nad własną seksualnością, a więc też nad mężczyznami. Opisywane często przez mężczyzn, którzy dają w ten sposób wyraz lękom przed seksualnością kobiety.

Historia życia Pucciniego to, jak pisze Jerzy Snakowski[21], dwa zgubne nałogi – papierosy i kobiety. Za pierwowzór Liu uchodzi służąca w domu Puccinich – Doria. Oskarżana (jak się okazało, niesprawiedliwie) przez żonę Pucciniego o romans z Giacomo, otruła się. Ostatnią sceną, jaką napisał Puccini przed swoją śmiercią, była scena śmierci i opłakiwania dobrej i niewinnej Liu. Można więc powiedzieć, że Turandot, *femme fatale*, uśmierciła samego Pucciniego.

Opera została ukończona przez Franco Alfano. Podczas prapremiery dzieła w mediolańskiej La Scali, 25 kwietnia 1926 roku, po scenie śmierci Liu przerwano spektakl. Dyrygujący Arturo Toscanini, odwrócił się do publiczności i oznajmił: „W tym miejscu Giacomo Puccini przerwał pracę. Śmierć okazała się tym razem silniejsza od sztuki"[22]. Ta scena jest przywoływana w pracy Żiżka i Dolara[23] jako jeden z „pogrzebów" opery.

Wystawienie w MET, reżyserowane przez słynnego filmowca Franco Zeffirelliego, na pierwszy rzut oka przeładowane „chińszczyzną", okazało się dobrze korespondować z baśniowym nastrojem opery. Reżyser podkreśla rolę chóru, który poruszając się na scenie, staje się ważnym elementem, wychodzącym z ram baśni – rzeczywistym umęczonym tłumem. Być może zarówno Puccini, jak i Zeffirelli chcieli oddać atmosferę Włoch Mussoliniego z okresu „marszu na Rzym". Ten zabieg przenosi *Turandot* do czasów współczesnych, pokazując konsekwencje uruchomienia nienawistnych impulsów – zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i społecznym.

## *Miłość, śmierć, szaleństwo*

### Dramat zazdrości w *Otellu*[24]

Otello, zarówno w potocznym, jak ściśle psychiatrycznym języku, stał się synonimem zazdrości. Sukces

psychiatryczny *Otella* jest interesujący, gdyż inna, mniej popularna sztuka Szekspira, *Zimowa opowieść*, jaśniej pokazuje mechanizm patologicznej zazdrości. *Zimowa opowieść* opowiada historię dwóch przyjaciół, Leontesa i Poliksenesa, którzy w dzieciństwie byli nierozłączni. Na początku sztuki spotykają się już jako dorośli – Leontes jest królem Sycylii, a Poliksenes – Czech. Leontes początkowo nalega na bliskość swojej żony Hermiony i przyjaciela, a następnie staje się podejrzliwy i oskarża Hermionę o romans z Poliksenesem. Leontes początkowo podejrzewa, że relacja Hermiony i Poliksenesa jest zbyt bliska, ale próbuje w sobie zdusić te myśli. „Ciepłe to słowa – aż nazbyt gorące! W ogniu przyjaźni i krew nieraz wre […]. Ta jej serdeczna gościnność, być może, Nic złego w sobie nie ma"[25]. Wkrótce jednak traci kontrolę i wpada w szaleństwo. Zaczyna też wątpić w to, czy jest ojcem swojego dziecka: „Lecz to, co widzę w tej chwili – uściski dłoni, splatanie palców, sztuczny uśmiech […] Mamiliuszu, Mój jesteś, synku?"[26].

Według Freuda paranoja miała być obroną przed impulsami homoseksualnymi. Impuls („kocham go"), miał być zbyt trudny do zaakceptowania dla podmiotu, dlatego zastępowała go reakcja upozorowana („nienawidzę go"). Z tak silnymi, negatywnymi uczuciami podmiot radził sobie poprzez projektowanie ich na obiekt („to on mnie nienawidzi") i racjonalizację („nienawidzę go, bo on mnie nienawidzi")[27]. Później Freud dokonał rewizji poglądów i uznał, że prawdziwym powodem paranoi jest pragnienie bliskości z ojcem/mężczyzną, mylone z impulsami homoseksualnymi[28]. Opis bliskości dwóch królów z *Zimowej opowieści* może sugerować homoerotyczny związek miłosny.

*Otello* różni się od *Zimowej opowieści* tym, że jest to historia zazdrości podsycanej przez innego mężczyznę. Dowódca weneckiej armii, Maur Otello, poślubia Wenecjankę Desdemonę, córkę senatora. Pod wpływem manipulacji swojego adiutanta (Jago) dochodzi do przekonania, że żona go zdradza. Otello czuje się zagrożony, ponieważ jest na wielu poziomach obcy: jako czarny wśród białych, Maur wśród Wenecjan, żołnierz wśród patrycjuszy. Ciekawym elementem dramatu jest pełna koncentracja zła w postaci Jago. Jago jest na tyle zły, że Otello mówi o nim jak o diable: „Zapytaj teraz tego pół-szatana, Czemu me ciało i dusze uwikłał?"[29]. Jago reprezentuje paranoiczną część osobowości Otella, choroba jest rozłożona na dwie osoby. Jak pisze Girard – Jago jest mimetycznym sobowtórem Otella[30].

Zdaniem Girarda właśnie to ogołocenie wizerunku Leontesa z *Zimowej opowieści* z wszelkich usprawiedliwień czyni ją mniej popularną. Zazdrość jest uczuciem powszechnym i wyprojektowanie jej w „kozła ofiarnego" (Jago w *Otellu*) łagodzi dramat.

Psychoanalityk francuski Yves Thoret[31] analizuje Otella poprzez trzy poziomy zazdrości opisywane przez Freuda w artykule *O niektórych mechanizmach nerwicowych w wypadku zazdrości, paranoi, homoseksualizmu* z 1922 roku[32]. Te trzy poziomy to zazdrość normalna albo konkurująca, zazdrość projektowana i zazdrość maniakalna. Zazdrość normalna składa się ze smutku po utraconym obiekcie i z wrogich uczuć wobec wybranego rywala. Zazdrość projektowana opiera się na projektowaniu na partnera własnej niewierności lub takowych impulsów. Zazdrość maniakalna opiera się na identycznym mechanizmie jak opisywana wyżej paranoja: projektowane są własne fantazje homoseksualne. Freud opisuje to prostą formułą: „Ja go przecież nie kocham, to ona go kocha"[33]. Dla Thoreta pierwszy poziom zazdrości – zazdrość konkurującą – w Otellu najwyraźniej przedstawia Jago wobec innych, odnoszących większe sukcesy mężczyzn, więc jego zazdrość jest uzasadniona i „normalna". Zazdrości projektowanej można szukać na początku podejrzeń Otella. W drugiej scenie drugiego aktu Otello mówi do Jagona:

> Gdybym nie kochał słodkiej Desdemony,
> Nie chciałbym stanu mojego swobody
> Ujmować w kluby domowego życia
> Za morza skarby[34].

Otello zastanawia się nad wartością odrzuconego stanu wolnego. Czy ta niepewność wobec związku z Desdemoną miała wpływ na to, jak łatwo uwierzył Jagonowi i przestał wierzyć swojej żonie? Ostatni poziom zazdrości to zazdrość maniakalna. Ona jest ostatnim stadium uczuć Otella. Yves Thoret pokazuje ją na przykładzie sceny przysięgi Otella i Jagona, bliskiej sytuacji homoerotycznej. Tak więc w Otellu pojawiają się wszystkie poziomy zazdrości po kolei – widz albo czytelnik zaczyna od współodczuwania z bohaterami o słabszych emocjach, przez coraz mocniejsze, kończąc na zupełnym szaleństwie. Przez to *Otello* jest tak wciągający i tak silnie wpływa na odbiorcę. Trzy poziomy zazdrości odpowiadają we współczesnym myśleniu psychiatrycznym koncepcji kontinuum zaburzeń paranoicznych od normy, poprzez osobowość paranoiczną i reakcję paranoiczną do paranoi rozumianej jako psychoza. W tym rozumieniu zaburzenie Leontesa z *Zimowej opowieści* ma zupełnie inną dynamikę – psychoza narasta w ciągu jednej chwili. W rozmowie z Piotrem Gruszczyńskim Krzysztof Warlikowski zauważył, że emocje Leontesa już z początku *Zimowej opowieści* są emocjami jak z piątego aktu *Otella*[35].

Operę Verdiego w MET reżyserował amerykański reżyser Barlett Sher, akcja został przeniesiona z XV na koniec XIX wieku. Otello nie wyróżnia się kolorem skóry (wśród szekspirologów nie ma zgodności, czy Otello był „białym" czy „czarnym" Maurem), ale dotyka go pogarda jako „innego". Otello, podobnie jak Żyd z *Kupca weneckiego*, jest okrutny, ale widzimy w nim przede wszystkim ofiarę. Ofiarę Jagona? Własnej części destrukcyjnej? A może społeczeństwa, które zawsze będzie go traktowało jako „Maura"?

W ostatnim czasie zgłosiło się do mnie dwóch mężczyzn z ewidentnym „zespołem Otella". Interesująca jest ich bardzo zbliżona struktura psychiczna. Psychoza nie była związana z nadużywaniem alkoholu (jak często w „zespole Otella"). Obaj odnieśli sukces społeczno-zawodowy (jak Otello), byli bardzo związani z żonami, mówiąc wręcz o stanowieniu „jednego ciała" (jak Otello). W obu sytuacjach objawy wystąpiły bezpośrednio po tym, jak pozwolili sobie na flirt, pragnienie zdrady z inną kobietą. Sami podkreślali związek zachorowania z pragnieniami erotycznymi i nawet rozumieli mechanizm projekcji, co nie hamowało poszukiwań dowodu zdrady. W obu sytuacjach podejrzewany był mężczyzna reprezentujący atrakcyjne cechy – władzę, pieniądze. W obu przypadkach podejrzenie zdrady powstawało w mechanizmie opisywanym przez Freuda jako „zazdrość projekcyjna".

To, co pociąga w *Otellu*, a różni od *Zimowej opowieści*, to nie tylko stopniowo narastające emocje, ale koniec, w którym Desdemona nie jest bierną ofiarą, ale partnerką szykująca się na noc, w której wie, co nastąpi. Po raz kolejny u Szekspira śmierć ma znaczenie seksualne (jak w wyborze trzech szkatułek w *Kupcu weneckim*). Eros i Thanatos stają się jednym.

### Relacje matka-córka w operach Straussa

Na początku 2016 roku mieliśmy okazję wysłuchać dwóch niezwykłych oper Richarda Straussa: w Teatrze Wielkim – *Salome*, w reżyserii Mariusza Trelińskiego, oraz w MET *Elektry*, w reżyserii nieżyjącego już francuskiego reżysera Patrice'a Chereau. Te dwie opery zestawia ze sobą ich autor, pisząc: „Początkowo przerażała mnie myśl, że zawarte w obu operach psychologiczne treści mają ze sobą wiele wspólnego…"[36]. Idąc tym tropem: co mają wspólnego Elektra i Salome?

Elektra znalazła stałe miejsce w psychoanalizie we wprowadzonym przez Junga określeniu „kompleks Elektry", który miał być symetrycznym do kompleksu Edypa sposobem przeżywania przez dziewczynkę relacji z rodzicami – zakochana w ojcu Elektra zabija matkę. Freud odrzucił koncepcję kompleksu Elektry. Uważał, że tylko u chłopców dochodzi do miłości do jednego z rodziców i rywalizacyjnego odrzucenia drugiego jako etapu rozwojowego. Rzeczywiście, historia Elektry nie jest zwierciadlanym odbiciem Edypa.

O czym więc jest *Elektra*? Elektra nie akceptuje drugiego związku swojej matki, pozostając wierna pamięci swojego ojca – Agamemnona, zabitego przez matkę i jej kochanka. Żyje w upokorzeniu, snując plany zemsty. Nie jest w stanie odejść z domu, nie marzy o tym jak jej siostra Chryzotemis. Elektra oczekuje na przybycie brata – Orestesa, który ma wykonać wyrok na Klitajmestrze i Egistosie. Elektra nie wspomina zbrodni, która rozegrała się przed wyruszeniem ojca do Troi, kiedy jej siostra Ifigenia została poświęcona przez niego w ofierze. Według Freuda i Klein proces żałoby jest utrudniony, kiedy występują uczucia agresywne do zmarłego. Być może Elektra nie wspomina Ifigenii, bo myślenie o ojcu, który zabił córkę, jest jeszcze trudniejsze niż o matce, która zabiła ojca. Ale tak naprawdę dramat nie dotyczy Elektry i jej rozpaczy po Agamemnonie. Elektra to dramat relacji matki z córką. Według jednej z wersji mitu Elektra najprawdopodobniej była owocem gwałtu, jakiego dopuścił się Agamemnon na Klitajmestrze zaraz po tym, jak na jej oczach zabił jej poprzedniego męża – Tantala. Mit mówi o tym, że Klitajmestra nie była w stanie pokochać swojej najstarszej córki.

Według psychoanalityczki Julii Kristevej[37], przy dobrej relacji z matką i obecności „trzeciego" – ojca, dziecko może przeżyć żałobę wynikająca z utraty relacji symbiotycznej poprzez odzyskanie matki na drodze symbolicznej. Jeżeli proces symbolizacji nie powiedzie się, powstaje nieusymbolizowana *Rzecz Matczyna*, manifestująca swoją obecność poprzez depresję/melancholię. Dziecko, aby uzyskać podmiotowość, musi zerwać z tożsamością, z matką, i stać się sobą przez zapośredniczoną relację z Ojcem Wyobrażeniowym – „ojcem prywatnej prehistorii". Ojciec ten różny jest od surowego ojca edypalnego i stanowi połączenie cech ojcowskich i macierzyńskich. W ten sposób matkobójstwo według Kristevej może być krokiem w kierunku niezależności i uleczenia z melancholii. Jeżeli w procesie identyfikacji matka została uwewnętrzniona, samobójstwo jest wersją matkobójstwa mającego na celu pozbycie się matki ze swojego wnętrza. Elektra nie ma łagodnego Ojca Wyobrażeniowego – zarówno jej rzeczywisty ojciec, Agamemnon, jak i cała historia jego rodu pełna jest niewyobrażalnego okrucieństwa. Elektra więc „wybiera" identyfikację z surowym ojcem edypalnym (czy lacanowskim Imieniem Ojca), stając po stronie Prawa i Zasad. Nie jest w stanie dokonać symbolicznego matkobójstwa – dokonuje go w rzeczywistości, co oczywiście nie może spełnić funkcji leczącej, tylko pogrąża ją w szaleństwie.

Elektra w każdej wersji mitu jest dziewicą. Nawet wydana za wieśniaka (według Eurypidesa) zostaje przez niego „uszanowana", jako królewska córka. Elektra, identyfikując się z ojcem i Prawem, nie akceptuje seksualności matki, wielokrotnie podkreślając „ohydę" jej związku z Egistosem.

Historię o Salome i Janie Chrzcicielu znamy z Nowego Testamentu, z ewangelii Mateusza i Marka. Tradycyjnie Salome przedstawiana jest jako dziewczyna użyta przez matkę Herodiadę do zemsty na Janie Chrzcicielu. Ojciec Herodiady został stracony przez swojego ojca, a Herodiada wydana za swojego stryja. Ma z nim córkę – Salome. Herodiada porzuca męża i poślubia jego brata, co budzi krytykę wśród Żydów jako niezgodne z prawem. Ostro przeciwko temu małżeństwu, a przede wszystkim Herodiadzie, wypowiada się także Jan Chrzciciel. Herod uwięził proroka

w twierdzy. W dniu urodzin Heroda Salome tańczy dla ojczyma uwodzicielski taniec, a Herod obiecuje, że spełni każde jej życzenie. Salome pyta matkę o radę, a ta mówi, żeby zażądała głowy proroka.

Dramat *Salome* Oscara Wilde'a, napisany w 1891 roku, stawia w centrum postać Salome. Nie jest ona, jak w tradycji, podporządkowana woli matki, kieruje się swoimi pragnieniami. Jakie to pragnienia? Można uznać, że Salome wpisuje się w wątek *femme fatales* – uwodzi kolejnych mężczyzn, którzy potem źle kończą – porucznik Narraboth popełnia samobójstwo, Herod godzi się na zabicie Jokanaana, czego wyraźnie się obawia. Tym, co pociąga Salome, jest niedostępność obiektu – musi mieć Jokanaana, bo on nie daje jej się uwieść. Można zadać sobie pytanie, co dzieje się w życiu psychicznym kobiety, jeszcze prawie dziecka, że staje się modliszką. Wystawienie Trelińskiego jasno sugeruje nadużycie seksualne. Sceny nadużycia widzimy wprost w inscenizacji tańca siedmiu zasłon. Salome jako dziewczynka jest nadużywana przez swojego ojczyma Heroda. Uwodzicielski taniec jest symbolicznym powtórzeniem przemocy seksualnej. Salome dysocjuje na szereg podobnych sobie małych dziewczynek. Dysocjacja jest mechanizmem obronnym osób straumatyzowanych. Pozwala na nie czucie bólu fizycznego i psychicznego, poczucie, że „tamto" wydarzyło się komuś innemu. Inną obroną jest wspomniana już przy okazji *Kupca weneckiego* identyfikacja z agresorem. Być może Salome, introjektując okrutnego ojczyma, ma trudność w odróżnieniu swoich i jego części.

Co łączy więc Elektrę i Salome? Tym, co wydaje się najbardziej charakterystyczne, jest relacja z matką i jej konsekwencje. Obie przypuszczalnie nie otrzymały opieki macierzyńskiej. O Elektrze pisze się wprost, że była rezultatem gwałtu, znienawidzona przez matkę. O dzieciństwie Salome wiele nie wiemy, poza tym, że ojciec także nie został dobrowolnie wybrany przez matkę (ale w końcu takie były czasy). Ważniejsze jest to, co następuje później.

Tak naprawdę nigdy nie mamy bezpośredniego dostępu do dzieciństwa naszych pacjentów. Wiedzę o nim czerpiemy z tego, co widzimy „później" – z opisów aktualnej relacji z rodzicami, a przede wszystkim ze sposobu, w jaki pacjent wchodzi w relacje z terapeutą.

W kluczowej scenie Salome pyta się matki, o co ma prosić w nagrodę za taniec, i matka nie kieruje się jej, ale swoim interesem – używa córki do zaspokojenia swojego pragnienia. Taka jest wersja biblijna. W wersji Wilde'a Salome kieruje się swoim własnym pragnieniem. Żiżek w *Drugiej śmierci opery*[38] zwraca uwagę, że Salome nie prosi o Jokanaana, ani nawet o jego śmierć, ale o jego głowę. Uznaje to za pragnienie obiektu częściowego. W ściśle psychoanalitycznym rozumieniu będzie to odpowiednik *phallusa* – męskiej siły zlokalizowanej „w głowie". Według Estelli Welldon[39] osoby ignorowane, traktowane przez matkę jak obiekty częściowe, w ten sam sposób traktują potem innych. Jak pisze Welldon, inni są traktowani „jak obiekty częściowe, istniejące tylko po to, by zaspokajać ich zachcianki i dziwne potrzeby. Takie pozornie seksualne rozegranie uczuć w działaniu jest maniakalną obroną przed potężnymi lękami, przed utratą zarówno matki, jak poczucia tożsamości"[40]. Tak więc niezależnie, czy Salome spełnia prośbę matki, czy kieruje się swoim pragnieniem, to sens historii jest ten sam – używana przez matkę Salome uczy się, jak używać innych.

W *Elektrze* najbardziej emocjonalną sceną jest rozmowa córki z matką. W MET jest to niezwykły duet Niny Stemme (Elektra) i Waltraud Meler (Klitajmestra). W tekście Hugo von Hofmannsthala (według Sofoklesa) Klitajmestra chce otrzymać pomoc od córki w związku z koszmarami sennymi, ale Elektra całkowicie odrzuca matkę. W interpretacji Chereau wydaje się, że Elektra w równym stopniu pragnie matki, co jej nienawidzi.

Losem obu bohaterek – Elektry i Salome – jest szaleństwo. W wystawieniu Trelińskiego nie jest jasne, czy spotkanie z prorokiem Jokanaanem nie jest fantazją bohaterki. Spotkaniu temu towarzyszy zmiana światła i dziwny głos proroka nasuwające skojarzenie ze stanami dysocjacji u osób straumatyzowanych. Postać Jokanaana raz jest ludzka, raz zwierzęca. Niewątpliwe szalone jest silne pragnienie głowy Jokanaana, za które Salome płaci życiem.

Także Elektra nie cieszy się zwycięstwem po śmierci matki i ojczyma. Robi parę ruchów tanecznych i umiera (inaczej niż u Sofoklesa). Zrównuje ją to niejako z Orestesem, którego jako matkobójcę ścigają oszalałe pragnieniem zemsty Erynie. I tutaj, podobnie jak w *Salome*, opis tańca sprawia wrażenie stanu dysocjacyjnego – bywa określany jako „szał ekstatyczny".

Obie te kobiety można uznać za „histeryczki". W 1896 roku Freud przedstawił pracę *W kwestii etiologii histerii*, w której konkludował: „u podłoża każdego przypadku histerii legło – dające się odtworzyć dzięki pracy analitycznej, i to mimo upływu obejmującego dziesięciolecia – jedno przeżycie czy kilka przeżyć przedwczesnego doświadczenia seksualnego; przeżycia te wywodzą się z okresu najwcześniejszej młodości"[41] (teoria ta, określona jako teoria uwiedzenia, została po 18 miesiącach zrewidowana przez Freuda w liście do Fliessa[42]). W *Salome* uwiedzenie jest jasne – nawet w wersji biblijnej jest jasne, że „taniec siedmiu zasłon" nie jest niewinnym zabawianiem gości. Czy jest jakiś trop uwiedzenia w *Elektrze*? Jedną wersją jest przyjęcie (jak we freudowskiej rewizji teorii uwiedzenia) symbolicznego „edypalnego" uwiedzenia – zakochania małej dziewczynki w ojcu. W wersji Hofmannsthala mamy jeszcze jeden trop – erotyczny dialog Elektry i Orestesa. Ich związek przypomina bardziej związek kochanków niż relację brata i siostry. Operę kończy dialog sióstr. Chryzostemis pyta: „Kto żyć może bez miłości?",

Elektra zaś odpowiada: „A! Miłość zabija, ale nikt, kto żyje nie może jej nie zaznać". Potem jest już tylko scena szaleństwa i śmierci Elektry. Scena szaleństwa przedstawiona jest w postaci „nienazwanego tańca" (*ein namenloser Tanz*) – regresji z głosu do ciała.

Tym, co charakterystyczne dla „histeryczek", jest właśnie „mowa ciała" zamiast przynależnego innym głosu. Obecnie kulturoznawcy uważają, że mowa ciała w sposób szczególny dotyczy wykluczonych grup społecznych, które nie biorą udziału w tzw. wymianie symbolicznej[43]. Feministki uznają histerię za nieme gesty kobiety, której odebrano prawa do języka. Zarówno Elektra, jak i Salome wpisują się w te „męskie fantazje" końca wieku[44]. Salome jest tylko ciałem – pragnie głowy/mowy mężczyzny, Elektrę zgodnie z teorią fin de siècle'u charakteryzuje płynność, plastyczność ciała i charakteru, brak granic (w przeciwieństwie do męskiej stałości)[45].

### Czarne słońce Tristana

Inscenizacja *Tristana i Izoldy* w reżyserii Mariusza Trelińskiego zamknęła sezon operowy 2015/16 Teatru Wielkiego w Warszawie, a będzie otwierać sezon 2016/17 w Metropolitan Opera w Nowym Jorku.

Libretto Wagnera różni się od oryginalnej historii, oryginalnej legendy zrekonstruowanej w *Dziejach Tristana i Izoldy* znacznym uproszczeniem akcji na rzecz pokazania świata wewnętrznego bohaterów. Tristan wiezie Izoldę jako narzeczoną dla króla Marka, po drodze omyłkowo wypijają napój miłosny. Nie mogąc być ze sobą, pragną umrzeć razem, do czego dochodzi w ostatnim akcie. Mit Tristana i Izoldy jest oczywiście mitem idealnej miłości romantycznej, gdzie miłość oznacza zespolenie, bycie jednością. Śpiewają w duecie:

Oboje:…niepodzielnie
Sobie powierzeni
W bezmiarze
Błogich snów.
Izolda: Ty Izoldą.
Tristan: Tristan tobą.
Izolda: Tristanem ja.
Tristan: Ja Izoldą.
Izolda: Nie ma już Izoldy!
Tristan: Nie ma już Tristana![46]

Wagner pokazuje, że nie ma różnicy, czy ma być to zespolenie w miłości, czy w śmierci. Pracując z pacjentami, widzimy, jak mit ten jest aktywny, jak wyobrażenie o relacji miłosnej, także w przeniesieniu na terapeutę, jest wyobrażaniem o całkowitym zlaniu się, różnice postrzegane są jako bolesne oddzielenie. Jeden z moich pacjentów jako związek idealny opisuje zespolenie z kobietą, w którym dochodzi do pomieszania części ciała: „Jesteśmy tak wtuleni w siebie, że nie wiadomo, czyja to ręka, czyja to noga". Powstaje pytanie, z czego bierze się taka żywotność mitu. Treliński, jak zwykle, budując portret psychologiczny postaci, odwołuje się do wczesnych doświadczeń. Tristan jest pogrobowcem – matka umarła przy porodzie, wcześnie też utracił ojca.

W kraju, o którym mówię,
Słońce nie rzuca światła,
To mroczna kraina nocy,
Skąd matka
Wysłała mnie,
Gdy rodząc
Na łożu śmierci,
Z ciemności
Na światło mnie wydała.[47]

Nawracający motyw muzyczny „stara melodia" (*alte Weise*) odnosi się do jego dzieciństwa, widzimy też sceny z ojcem w projekcjach wideo, w ostatnim akcie maligny Tristana na scenie pojawia się chłopiec – mały Tristan. Wszystko to podkreśla wagę wczesnych doświadczeń w budowaniu osobowości Tristana. Historia z Izoldą zaczyna się na długo przed ich spotkaniem na statku. Izolda uratowała śmiertelnie zranionego Tristana, pomimo iż ten przedtem zabił jej narzeczonego. Można powiedzieć, że dała mu życie (jak matka). Mit miłości jako zlania, zatracenia w drugiej osobie, odwołuje się do najwcześniejszych przeżyć niemowlęcych, sprzed separacji. Jest pragnieniem odtworzenia idealnej fuzji z matką, doznania „oceanicznego" uczucia jedności.

Julia Kristeva pisze: „utrata matki jest biologiczną i psychologiczną koniecznością, pierwszym krokiem na drodze do samodzielności"[48]. Dzięki odłączeniu od matki dziecko zyskuje możliwość symbolizacji. Miłość według Kristevej „to moment w życiu bytu mówiącego, który cały czas tkwiąc w ciele, otwiera się na wymiar symboliczny. Kocham kogoś innego, kto nie jest z konieczności mną i kto daje mi możliwość otwarcia się na coś innego niż ja sam"[49]. W tym rozumieniu Tristan tkwi w okresie sprzed symbolizacji, nie realizuje miłości jako relacji z Innym.

Tristan jest postacią owładniętą depresją narcystyczną – uwewnętrznia utracony Obiekt (Matkę), ale nie może ustanowić relacji z Ojcem, która umożliwiłaby symbolizację i żałobę po Rzeczy. Rzecz rozumiana jest jako nienazywalne źródło seksualności, miejsce, praobiekt wiążący libido. Metaforą Rzeczy jest światło bez wyobrażenia – czarne słońce. Widać blask, a nie znamy źródła.

Eros nie stanowi wystarczającej odpowiedzi na tęsknotę za Rzeczą. Tristan i Izolda szybko i radośnie dochodzą do wniosku, że właściwym połączeniem będzie połączenie w śmierci (w Thanatosie). „Rzecz wpisuje się w nas bez pamięci, pogrzebana wspólniczka naszych

niewypowiedzianych lęków. Można sobie wyobrazić rozkosze ponownego złączenia, które regresywne marzenie obiecuje nam poprzez śluby samobójstwa"[50]. Jak pisze Żiżek, *Tristan i Izolda* „nie jest tragedią, ale sakralnym, estetyczno-religijnym dramatem muzycznym ze „szczęśliwym" zakończeniem przynoszącym wyczekiwaną ekstazę"[51]. Ekstaza oznacza tu nie tyle miłosne spełnienie z Innym, ile oceaniczne rozpłynięcie się, do którego drugi jest potrzebny jako narcystyczne odbicie.

Interesująca jest myśl Żiżka zgodna z koncepcją narcyzmu Tristana, w której dramat kochanków pokazuje na ich oddzielność. Nie umierają razem, tylko jedno po drugim – najpierw Tristan, następnie Izolda. Żiżek uważa, że przybycie i śmierć Izoldy można rozumieć jako halucynację umierającego Tristana. Taka interpretacja pozwalałaby obronić wystawienie Trelińskiego. Widzowie oczekujący historii romantycznych kochanków mogą być rozczarowani brakiem napięcia erotycznego pomiędzy Tristanem a Izoldą. W scenie wypicia napoju para sprawia wrażenie ugodzonych i przestraszonych, a w scenie miłosnego spotkania odwróceni od siebie, albo zwróceni przodem do widzów śpiewają swoje kwestie pogrążeni, jak pisze Żiżek, w „solipsystycznym śnie"[52].

*Tristan i Izolda* może jest więc opowieścią o Tristanie, z którym utożsamia się Wagner. Historią, która ma pokazywać, że nasycenie nie jest możliwe – „Pojmując, że jest się pozbawionym swej Rzeczy, człowiek w depresji rzuca się w pościg za przygodami i miłościami, zawsze przynoszącymi rozczarowanie, albo też zamyka się w sobie, nie dając się pocieszyć, oniemiały, twarzą w twarz z nienazwaną Rzeczą"[53]. W przedśmiertnym majaczeniu Tristan wyobraża sobie powrót Izoldy.

Ostatnia aria Izoldy – rekapitulacja duetu miłosnego z aktu drugiego – jest pieśnią ich obojga. Izolda słyszy muzykę z ciała Tristana, wędrujący głos, który należy zarówno do Tristana, Izoldy, jak do żadnego z nich.

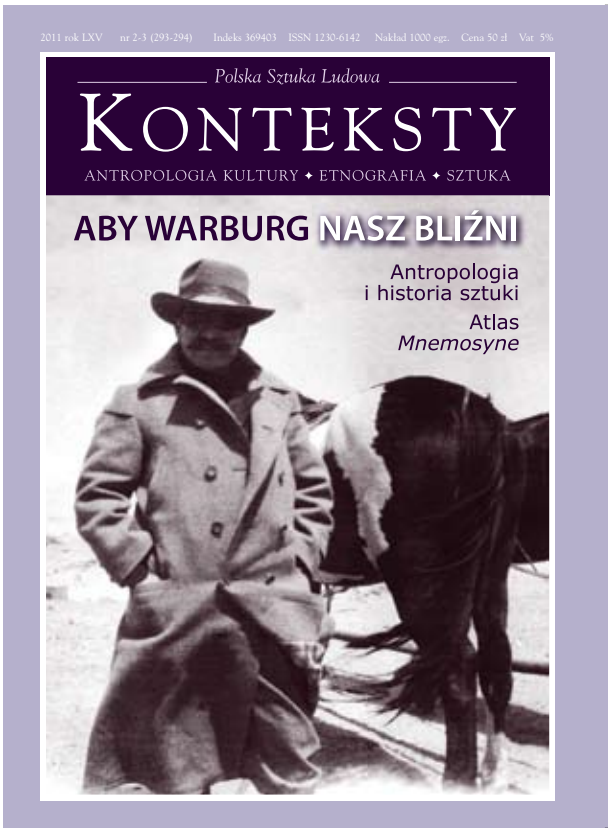
## *Podsumowanie*

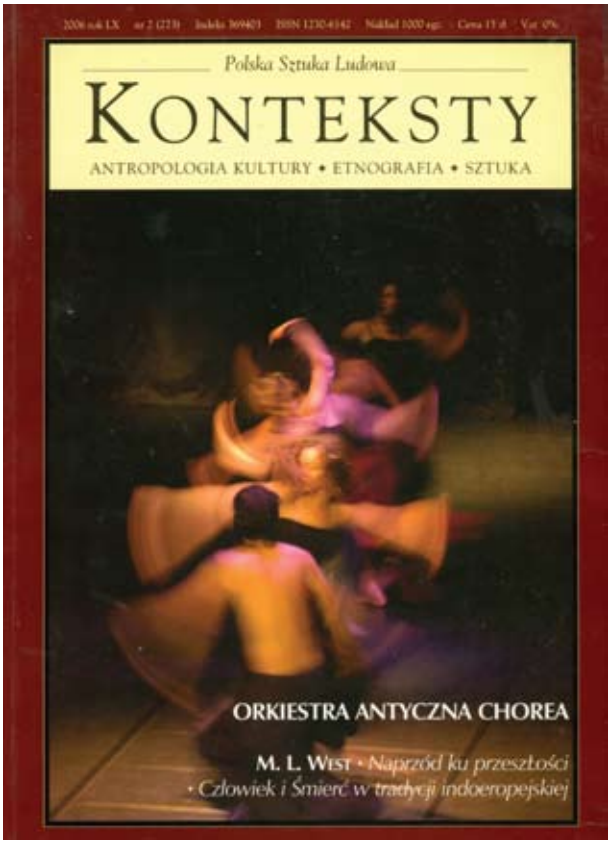
Jak widać, opery odnoszą się do ekstremalnych stanów psychicznych. Autorzy libretta i kompozytorzy wybierają teksty pełne symbolicznych znaczeń, a forma opery pozwala na ich przeżycie poprzez uruchomienie obszarów istniejących „poza słowami". Ten właśnie poziom – niewerbalny i nieświadomy – czyni przekaz operowy tak silnym i pożądanym. Wieczór operowy staje się magicznym rytuałem, opowieścią o miłości, śmierci i szaleństwie. Stawia nas wobec pytania o relację Ja – Inny, jak w *Kupcu weneckim* czy w *Otellu*, żeby zaraz przejść do pytania o Innego we mnie. Coraz częściej wystawienia interpretują fabułę jako sen, wyobrażenie, a więc dramat wewnętrzny, a nie relacje interpersonalne. Być może nie ma innej sztuki, która byłaby z jednej strony tak dostępna, wręcz ludyczna poprzez formę, z drugiej – bezpośrednio odnosząca się do struktur nieświadomych. Freud, opisując psychozę sędziego Schrebera, porównywał jego fantazję o końcu świata ze szczytem ekstazy miłosnej w *Tristanie i Izoldzie*[54]. Nie chcę przez to powiedzieć, że bohaterowie operowi stanowią „studia przypadków" z kliniki psychiatrycznej. Przeciwnie, pokazują, że to, co uważamy za „chorobowe", stanowi część „normalnego" życia psychicznego. Być może to skrępowanie, z którym przyznajemy się do uwiedzenia przez operę, związane jest z pokazaniem, że na poziomie nieświadomym identyfikujemy się z bohaterami, że ich „szaleństwo" nie jest nam obce.

**Przypisy**

1 Slavoj Żiżek, Mladen Dolar, *Druga śmierć opery*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008.
2 Tamże, s. 11.
3 Przykłady te są poprawioną wersją komentarzy operowych publikowanych w piśmie dla praktyków „Psychiatra" w cyklu „Psychiatra w operze".
4 Andrzej Czajkowski, *Mamo, gdzie jesteś?*, [w:] Hanna Krall, *Dowody na istnienie*, wydawnictwo a5, Poznań 1996, s. 138.
5 Anita Halina Janowska, *….mój diabeł stróż. Listy Andrzeja Czajkowskiego i Haliny Janowskiej*, W.A.B, Warszawa 2011, s. 170-171.
6 Sigmund Freud, *Motyw wyboru szkatułek*, przeł. R. Reszke, [w:] *Sztuki plastyczne i literatura*, wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s.153-164.
7 William Shakespeare, *Kupiec wenecki*, przeł. P. Kamiński, Wydawnictwo ab, Warszawa 2015, s. 61.
8 Andrzej Czajkowski, *Szafa świętej Moniki, przeł. P. Szczawiński*. [w:] *Dzieci Holokaustu mówią t. 3*. stowarzyszenie Midrasz, Warszawa 2008, s. 83-89.
9 Tamże, s. 86.
10 Sigmund Freud, *Kilka typów charakteru z pracy psychoanalitycznej* [w:] *Sztuki plastyczne i literatura,* wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 209.
11 Anna Cetera, *Komentarz*, [w:] *Kupiec wenecki,* W. Shakespeare, przeł. P. Kamiński, wydawnictwo ab Warszawa 2015.
12 W. Shakespeare, *Kupiec….,* dz. cyt., s. 123-124.
13 Tamże, s. 193.
14 Amos Oz, *Opowieść o miłości i mroku*. Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2005, s. 39.
15 *Zawsze ciemność. Z Mariuszem Trelińskim rozmawia Kuba Mikurda*, [w:] *Jolanta. Zamek Sinobrodego.* Teatr Wielki Opera Narodowa, Warszawa 2013, s. 8-13.
16 Modest Czajkowski, *Jolanta*, [w:] *Jolanta. Zamek Sinobrodego.* Teatr Wielki Opera Narodowa, Warszawa 2013, s. 43.
17 Tadeusz Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną. Wieczór dziewiąty*, Biblioteka Boya, Warszawa 1932.
18 http://www.spectator.co.uk/2013/09/turandot-is-a-disgusting-opera-that-is-beyond-redemption/
19 Bruno Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.
20 Zofia Hadamik, *Femme fatale jako byt fantazmatyczny: o demonicznych postaciach kobiecych w filmie w pierwszej połowie XX wieku i ich późniejszych reminiscencjach*, „Kwartalnik filmowy" 41-42, 2003, s. 114-139.

21 [http://www.dobrewiadomosci.eu/attachments/article/152/puccini.pdf].
22 Piotr Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2008.
23 Slavoj Żiżek, Mladen Dolar, dz. cyt.
24 Ta część artykułu została napisana wspólnie z Sarą Herczyńską.
25 William Szekspir, *Zimowa opowieść*, przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo Polskiej Prowincji Dominikanów „W Drodze", Poznań 1991, s. 144.
26 Tamże, s. 145.
27 Sigmund Freud, *O niektórych mechanizmach nerwicowych w wypadku zazdrości, paranoi, homoseksualizmu*, przeł. D. Rogalski, [w:] *Charakter a erotyka,* wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 177-186.
28 Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy,* przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1996, s. 203-205.
29 William Szekspir, *Otello*, przeł. L. Urlich, fundacja Nowoczesna Polska, wolnelektury.pl, s. 112.
30 René Girard, *Szekspir. Teatr zazdrości,* przeł. B. Mikołajewska, wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
31 Yves Thoret, *La relation d'amour fraternel archaïque entre Léontès et Polixénès, hommage à Murray Schwartz*, Presses de l'Université de Nanterre, 2011.
32 Sigmund Freud, *O niektórych mechanizmach…*, wyd. cyt.
33 Tamże, s.180.
34 William Szekspir, *Otello*, przeł. L. Urlich, wyd. cyt., s. 12.
35 Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński, *Szekspir i uzurpator*, wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2007.
36 Richard Strauss, *Wspomnienia (Betrachtungen und Erinnerungen)*, [w:] *Elektra*. Teatr Wielki Opera Narodowa, Warszawa 2010.
37 Julia Kristeva, *Czarne słońce,* przeł. M.P. Markowski i R. Ryziński, Universitas, Kraków 2007.
38 Slavoj Żiżek, Mladen Dolar, dz. cyt.
39 Estella Welldon, *Matka, madonna, dziwka. Idealizacja i poniżenie macierzyństwa,* przeł. D. Golec, Oficyna Ingenium, Warszawa 2010.
40 Tamże, s. 23.
41 Sigmund Freud, *W kwestii etiologii histerii,* przeł. R. Reszke, [w:] *Histeria i lęk*, wydawnictwo KR. Warszawa 2001, s. 54.
42 *The Complete Letters from Sigmund Freud to Wilhelm Fliess. 1887-1904.* Jeffrey Moussaieff Masson (red.), Belknap Press. Cambridge 1985.
43 Agata Araszkiewicz, *Ekstatyczki, misteryczki i inne święte*, „Obieg.pl" 2007 [http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/print/1770; dostęp: listopad 2016]
44 Lawrence Kramer, *Fin-de Siecle Fantasies. Elektra and the Culture of Supermacism,* [w:] *Opera and Modern Culture*, University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London 2004, s. 190-219.
45 Tamże, s. 199.
46 Richard Wagner, Tristan i Izolda, przeł. Monika Muskała, [w:] *Tristan i Izolda*, Teatr Wielki Opera Narodowa, Warszawa 2016, s. 51.
47 Tamże, s. 52
48 Julia Kristeva, dz. cyt., s. 33.
49 Tamże., s. XXVI (*Interview with Elaine Hoffman Baruch on Feminism in the United States and France*, [w:] *The Portable Kristeva*, s. 379).
50 Tamże, s. 18.
51 Slavoj Żiżek, Mladen Dolar, dz. cyt., s. 175.
52 Tamże, s.176.
53 Julia Kristeva, dz. cyt. s.16.
54 Sigmund Freud, Psychoanalityczne uwagi o autobiograficznie opisanym przypadku paranoi, przeł. R. Reszke, [w:] *Charakter a erotyka*, wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 155.



EMILIA OLECHNOWICZ

# „I własnych cierpień pozostaję królem”.[1]

## Dwa Ciała Króla i druga tetralogia Shakespeare’a (*Ryszard II*, część pierwsza i druga *Henryka IV*, *Henryk V*)

„Czy poddanego można nazwać królem?”[2]
William Shakespeare, *Ryszard II*

W epoce elżbietańskiej pytania: co to znaczy być królem?, kto ma prawo do tronu?, czy władza królewska może być odebrana?, jakie są uprawnienia króla i granice jego władzy?, nabierały szczególnej mocy. Przyszłość królestwa – rządzonego przez starzejącą się, niezamężną kobietę, która nie mogła zagwarantować sukcesji i odmawiała wskazania następcy tronu – jawiła się jako niejasna i niepokojąca[3]. Złożoność tych pytań i trudność w udzieleniu na nie odpowiedzi stanowi fundament kronik Shakespeare’a obrazujących, jak problematyczny charakter miała władza królewska i jak skomplikowane relacje łączyły króla i jego królestwo.

Szekspirowskie dramaty o historii Anglii – obejmujące dwie tetralogie (na pierwszą składają się *Henryk VI. Część I*, *II* i *III* oraz *Ryszard III*, na drugą: *Ryszard II*, *Henryk IV. Część I* i *II* oraz *Henryk V*) oraz dwie pojedyncze sztuki (*Król Jan* i *Henryk VIII*) – można widzieć jako wielkie studium fenomenu władzy w wielorakich jej aspektach, mówiące o legitymizacji i uzurpacji, lojalności i zdradzie, tyranii i bezsile. Nazywane najczęściej po prostu kronikami (*histories*), bywają interpretowane jako dramaty żałobne w sensie Benjaminowskim[4], reprezentujące „probierz cnót książęcych, przedstawienie książęcych przywar, wgląd w praktyki dyplomatyczne i opanowanie wszelkich machinacji politycznych, które decyduje o tym, że główną figurą dramatu żałobnego jest monarcha”[5]. Sądzi się, że Anglicy epoki Tudorów rzadko oddzielali monarchię od osoby monarchy, toteż najczęściej myśleli o polityce w kategoriach osobowych[6]. W czasach, kiedy znaczna większość mieszkańców kraju nie uczestniczyła w życiu publicznym wcale albo w minimalnym stopniu, polityka jawiła się nie tyle jako celowe działanie dla osiągnięcia interesów wspólnoty, ile jako pełne przepychu, często tragiczne widowisko, w którym uczestniczą możni. Postaci królów funkcjonują w kronikach jako na poły alegoryczne figury, z których każda toczy własny pojedynek między władzą a bezsilnością. Realizują więc sytuację, w której „suweren reprezentuje historię. Trzyma w garści dzieje historyczne – jak berło”[7].

Zdaniem Carla Schmitta współczesna historia wdzierała się na scenę *Hamleta*, wprowadzając rzeczywistych ludzi i rzeczywiste motywacje polityczne pod pozorem zdarzeń fikcyjnych, i to właśnie miało czynić *Hamleta* tragedią, nie dramatem żałobnym[8]. Przywykło się analogicznie interpretować kroniki Shakespeare’a: jako sztuki polityczne wyrażające coś, co można by nazwać „polityką historyczną” Tudorów: wizję historii, która przedstawiała wszystkie przeszłe wydarzenia jako nieomylnie prowadzące do objęcia tronu angielskiego przez tę dynastię (przejęcie to w rzeczywistości nosiło znamiona zamachu stanu)[9]. Tymczasem uprawnione jest również spojrzenie odmienne, dostrzegające w kronikach nie tylko sztuki historyczne podporządkowane ówczesnej agendzie politycznej, lecz także wywiedzione z historii fikcje, ukazujące „niezrealizowane możliwości przeszłości historycznej”[10].

Wenceslaus Hollar, lewe skrzydło *Dyptyku z Wilton*: Ryszard II klęczący w otoczeniu świętych: królów Edmunda Męczennika, Edwarda Wyznawcy i św. Jana Chrzciciela, 1639, akwaforta, © National Portrait Gallery.

Z kronik wyłania się wizja świata pogrążonego w kryzysie, stale na skraju wojny. Rozgrywają się w uporządkowanym świecie, który nagle niszczy przemoc, albo w zniszczonym świecie, który trzeba kontrolować przemocą. Pokój – jeśli panuje – jest kruchy, podobnie jak władza, stale zagrożona nie tylko przez intrygi i spiski, ale także przez wewnętrzną słabość władcy. Paradoksalnie więc opowiadają historię, w której jedyna władza należy do króla, a jednak nie może być przezeń skutecznie sprawowana. Ten mechanizm tragicznej królewskości został – jak przypomina Benjamin – następująco opisany przez Schopenhauera: „osoby obdarzone wielką mocą i poważaniem są dlatego najbardziej przydatne w dramacie żałobnym, że nieszczęście, po którym mamy poznać los ludzkiego życia, musi mieć odpowiednie rozmiary […]. Nieszczęśliwe przypadki dotykające możnych i potężnych są bezwarunkowo straszne i nie może im zaradzić jakakolwiek pomoc z zewnątrz, gdyż królowie muszą sobie poradzić mocą własną lub zginąć. Na dodatek upadek z wysokości jest najgłębszy"[11].

Kroniki akcentują niemożliwy do usunięcia rozdźwięk między majestatem tronu i kondycją człowieka na tym tronie zasiadającego, czy też – sięgając po terminologię Ernsta Kantorowicza – między Dwoma Ciałami Króla[12]. Według Kantorowicza dwa kluczowe aspekty władzy monarszej to jej wspólnotowy charakter i zakorzenienie w *sacrum*. Średniowieczna godność „królewskiego kapłaństwa" – nadawanej królowi na podobieństwo władzy Chrystusa nad Kościołem – w epoce Tudorów przybrała bezprecedensowy charakter, jako że król angielski łączył pełnię władzy świeckiej i religijnej. Król miał być więc „wspólnotą w samym sobie"[13]: to, co indywidualne, łączyło się w nim ze zbiorowym, a to, co święte, z ludzkim. Pytanie: w jaki sposób mogło się łączyć? Edmund Plowden, uczony jurysta z kręgów dworskich, sformułował mistyczno-prawną teorię, która miała godzić te sprzeczności i wyrażać kruchą równowagę między nimi.

Koncepcję tę Plowden wyłożył w swoich *Raportach*, wydanych po raz pierwszy w 1571. Czytamy tam, że: „Król ma w sobie dwa Ciała, a mianowicie ciało naturalne (*body natural*) i Ciało wspólnotowe (*body politic*). Ciało naturalne […] jest ciałem śmiertelnym, podlegającym wszystkim niemocom […]. Ale jego Ciało wspólnotowe jest Ciałem, którego nie można zobaczyć czy dotknąć"[14]. Król ma zatem dwa ciała, czy – innymi słowy – dwie tożsamości. Od chwili koronacji i namaszczenia świętymi olejami, król przystawał być jedynie śmiertelnikiem, a stawał się głową mistycznego ciała (*corpus mysticum*) królestwa. Odtąd obok materialnego ciała, które starzeje się i umiera, zyskiwał także ciało wspólnotowe (polityczne), niezmienne i święte. Ernst Kantorowicz w *Dwóch ciałach króla* konstatuje, że „ciało wspólnotowe króla wydaje się ukształtowane na podobieństwo świętych duchów i aniołów, gdyż reprezentuje ono, jak aniołowie, niezmienność w czasie". Król jest więc równocześnie nieśmiertelny w swoim ciele wspólnotowym i śmiertelny w swoim ciele materialnym. Interesujące, że elżbietańscy prawnicy dla wyrażenia fenomenu władzy sięgają po metaforę ciała: mowa o Dwóch Ciałach, nie dwóch osobach, czy dwóch naturach króla. Król miał ucieleśniać królestwo. Kantorowicz zwraca uwagę, że: „Korona rzadko była «personifikowana», ale bardzo często «ucieleśniana»" (*Crown was rarely „personified" but very often „bodified"*)[15].

Przywykło się sądzić, że teoria dwóch ciał króla służyła wzmocnieniu władzy królewskiej, otaczając monarchę ponadludzką symboliczną osłoną[16]. Tymczasem, jak dowodzi Marie Axton w książce *The Queen's Two Bodies*, przez samych jurystów z dworskich kolegiów prawniczych teoria Dwóch Ciał była traktowana jako narzędzie kontrolowania i ograniczania władzy królewskiej, przez minimalizowanie znaczenia jednostki zasiadającej na tronie na rzecz nadrzędnego ciała politycznego[17]. Elżbietańscy prawnicy kładli nacisk na ponadindywidualny, korporacyjny charakter Korony, który wyrażał się w ciągłości sukcesji. Zwracali uwagę, że choć władca umiera, władza trwa nieprzerwanie, a następca tronu wchodzi w rolę swojego poprzednika w taki sposób, jakby ten nigdy nie umarł. W świetle prawa bowiem król i jego następca byli tą samą osobą – nieśmiertelnym Królem, w którego indywidualny władca tylko się wciela. W chwili wstąpienia na tron musiał się on zrzec swoich osobistych przywilejów i dóbr, musiał też zrezygnować z prawa swobodnego dysponowania swoją osobą – musiał zatem zrezygnować ze swojego życia jako prywatny człowiek i podporządkować się wymogom ciała politycznego[18]. Nie powinniśmy zatem sądzić, że dwa ciała króla tworzyły harmonijną i stabilną całość. Król i Korona byli, jak pisał Francis Bacon, „nierozdzielni, choć różni"[19] – ciało polityczne ściśle łączyło się z osobą króla, ale nie było z nim tożsame. Ich wzajemne relacje były w najlepszym razie pełne napięcia, a najczęściej prowadziły do nierozstrzygalnego konfliktu.

Takie widzenie władzy królewskiej – jako zjawiska dynamicznego, niejednoznacznego, pełnego immanentnych sprzeczności – cechuje także kroniki Shakespeare'a. Szczególnie dobrze widać to w *Ryszardzie II*, gdzie koncepcja Dwóch Ciał Króla jest rzutowana wstecz i determinuje obraz panowania ostatniego władcy z dynastii Plantagenetów. Kantorowicz nazywa tę sztukę „tragedią dwóch ciał króla"[20] i zwraca uwagę, że nigdzie z większą ostrością nie został ukazany niszczycielski ciężar majestatu, dokonujący erozji osobowości człowieka, któremu ów majestat został nadany. Shakespeare ukazuje sytuację, w której między władcą i jego urzędem pojawia się coraz większy rozdźwięk. Punktem wyjścia sztuki jest moment, w którym rządy młodego króla Ryszarda – rozrzutnego i otaczającego się złymi doradcami – zaczynają budzić niezadowolenie poddanych. Zarzucają mu, że sprzeniewierzył się swojej godności, a tym samym stawiają pod znakiem zapytania jego prawo do tronu. Stryj króla, Jan z Gandawy, tak formułuje zarzuty: „Oddałeś swoje na-

maszczone ciało / W ręce lekarzy, co je zarazili. / Tysiąc pochlebców obsiadło ci głowę, / A choć ją spina królewska korona, / Przecie zmieściła się w jej ciasnym kręgu / Ruina wielka jak całe królestwo"[21]. Z *Ryszarda II* wynika więc, że majestat ciała wspólnotowego nie zawsze i nie w każdych warunkach przezwyciężał ułomności królewskiej osoby.

Co znamienne, Jan z Gandawy kwestionuje jego władzę za pomocą tych samych argumentów, które stanowiły o jej legalności, a więc powołując się na linię sukcesji: „Gdyby twój dziadek swym okiem proroczym / Mógł ujrzeć wnuka, co mu synów gubi, / Narzędzie hańby wydarłby ci z ręki / I strącił z tronu, zanim nań wstąpiłeś"[22]. Jan z Gandawy konsekwentnie odwraca zasadę dwóch ciał, wyrzucając dalej Ryszardowi: „Masz ten kraj cały za łoże boleści. / To na nim legło twoje dobre imię"[23]. Okazuje się więc, że nieśmiertelna godność nie uświęca króla, ale odwrotnie – jego ułomność jest przyczyną słabości całej Korony, dlatego zamiast nieśmiertelnej godności winna go czekać nieśmiertelna niesława. Jan z Gandawy złorzeczy Ryszardowi: „Żyj w hańbie! Hańba niech przetrwa po tobie!"[24]. Zdaniem wrogów króla jedynym sposobem ocalenia królestwa jest strącenie z tronu lekkomyślnego władcy. Jan z Gandawy wywraca więc na nice teologię władzy i konstruuje swoistą teologię buntu[25].

A jednak Ryszard – przy całej swojej niepopularności – pozostaje prawowitym władcą, namaszczonym świętymi olejami i chronionym przez sakrę królewską. Monarcha, w chwili koronacji namaszczony świętymi olejami, przyjmował sakrament pochodzący od Boga i tym samym zyskiwał dożywotni udział w boskości. Ryszard II mówi: „Nie dość jest wody w oceanach świata, / By zmyć olej z pomazanego króla"[26]. Obalenie króla było aktem świętokradczym, na który – jak wierzy Ryszard II – nie ma miejsca w porządku świata: „Pan Bóg, co swego Ryszarda ma w pieczy, / Trzyma na żołdzie zbrojnego anioła. / Niebieskim hufcom człowiek nie podoła"[27]. To, co nie do pomyślenia, jednak się wydarzy: król zostanie zmuszony do zbrojnej obrony swoich praw, a po przegranej – zostaje strącony z tronu, uwięziony i zamordowany. Ten, który miał być boskim namiestnikiem, staje się figurą bezsilności. Ryszard, abdykując, mówi: „Korony zrzekam się, nie mej niedoli, / Żegnam się z majestatem, nie z mym bólem, / I własnych cierpień pozostaję królem"[28]. Wojna domowa jest tutaj nie tylko tragicznym starciem dwóch niemożliwych do uzgodnienia racji, ale także aktem schizmy: radykalnym i nieodwołalnym zniesieniem świętości monarchy, dokonanym – co paradoksalne – w imię świętości monarchii. W pełni ujawnia się tutaj sprzeczność, którą Benjamin wskazał jako jedną z cech dramatu żałobnego, a mianowicie „sprzeczność między bezsilnością i niegodziwością […] osoby a przekonaniem o potędze i świętości roli, którą ma on do spełnienia"[29].

Głównym mechanizmem dramaturgicznym *Ryszarda II* jest proces rozpadu wewnętrznej godności królewskiej. W finale fikcja jedności podwójnego ciała rozpada się. Człowieczeństwo króla zwycięża nad jego boskim powołaniem, a słabość nad potęgą. Co więcej: sama królewskość zmienia swoją naturę i „znaczy już tylko Śmierć i wyłącznie Śmierć. […] Król, który nie umiera nigdy, został zastąpiony przez króla, który umiera bez przerwy i ponosi śmierć okrutniejszą niż śmiertelnicy"[30]. Jan z Gandawy zarzuca Ryszardowi, że jego korona stała się znakiem ruiny królestwa. Sam Ryszard wyznaje, z właściwą sobie melancholijną egzaltacją, że jest ona znakiem śmierci: „W środku korony bowiem, co swym kręgiem / Oplata króla skroń, jest puste miejsce; / Tam śmierć zasiada w swoim majestacie […] Zezwala mu na jedno okamgnienie, / Na przeciąg krótkiej sceny być monarchą"[31].

Co ciekawe, ciało wspólnotowe króla nie było całkowicie utożsamiane z królestwem, także będącym wspólnotą. Królestwo stanowiło suwerenne ciało polityczne, ściśle przylegające do ciała politycznego króla, ale od niego różne i – jak chcą niektórzy angielscy prawnicy – nadrzędne[32]. Jeśli ciało polityczne króla miało być pojęciowym uosobieniem ciągłości władzy, ciało polityczne królestwa było metaforą państwa i wszystkich jego mieszkańców, tworzących wielką i spójną całość: „członki państwa, wielkie, średnie, małe, / Jak instrumenta jednego koncertu, / W jedną harmonię zlewają się razem"[33]. Każdy z członków ciała politycznego miał przestrzegać swojego miejsca w hierarchicznie zorganizowanym społeczeństwie, a króla wyobrażano sobie jako głowę takiego zbiorowego ciała, co doskonale ilustruje frontyspis Hobbesowskiego *Lewiatana*[34]. Często jednak postulowana harmonia zamieniała się w dysonans, a król wchodził w konflikt z własnym królestwem.

Taką właśnie sytuację przedstawia Szekspirowski *Ryszard II*. Anglia jest tam czymś więcej niż miejscem akcji – jest niemalże ukrytym bohaterem dramatu, przywoływanym przez obie strony konfliktu. Umierający Jan z Gandawy rysuje obraz idealnej Anglii jako niemal mitycznej krainy, którą niszczy jej własny król. Mówi: „Szczęśliwe ludzkie plemię, mały świat, / Diament oprawny w srebro oceanu, / Co go otacza niczym mur warowny […] Tę ziemię, ten królewski sad, tę Anglię, / Piastunkę, łono brzemienne królami, / Co swym imieniem strach budzą i podziw […] Ten kraj najdroższych ludzi, kraj najdroższy – / On go wyprzedał […] W pakt oddał niczym grzędę czy pastwisko"[35]. Pękanie więzi między Dwoma Ciałami króla powoduje też wewnętrzny konflikt między głową a ciałem królestwa: „Ta Anglia skuta szańcem oceanu, […] Ta która dotąd innych podbijała / Dziś sama siebie sromotnie podbiła"[36]. Jan z Gandawy określa królestwo jako ogród, klejnot, brzemienne ciało, a więc to, co życiodajne i drogocenne, co stanowi wielką nadrzędną całość. Tymczasem Ryszard II zwraca się do kraju jak matka do dziecka, z czułym wezwaniem do posłuszeństwa: „O, ty nie zechcesz żywić moich wrogów, /

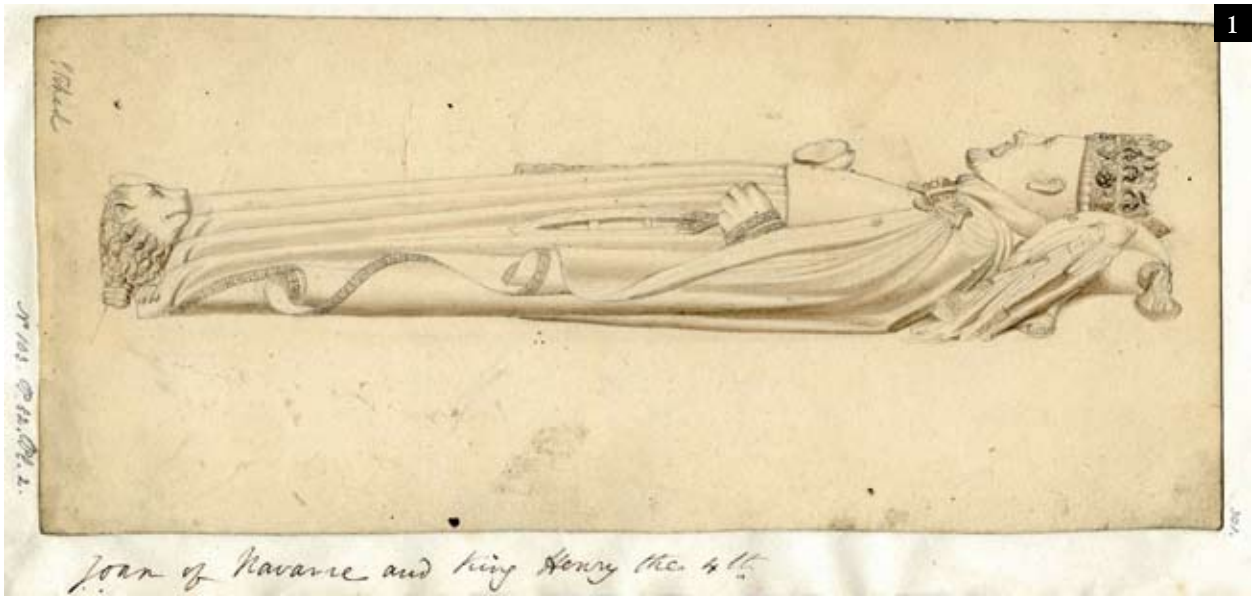
Ni ich obżarstwa tuczyć swą słodyczą. / Pomnóż pająki, co twe jady żłopią, / Tłuste ropuchy wyślij im naprzeciw, / Niech dobierają się do stóp zdradzieckich, / Co każdym krokiem bezczeszczą twe ciało. […] Nie drwijcie z moich czczych zaklęć, lordowie. / Nim się pod ciosem zdrady król zachwieje, / Ziemia z uczuciem zadrży, a kamienie / Powstaną zbrojnie przeciw grabieży"[37]. Dla Jana z Gandawy Anglia jest suwerenem, nadrzędnym wobec króla, podczas gdy Ryszard traktuje królestwo jako ziemię mu podporządkowaną, a będącą gwarantem nietykalności jego władzy – i jest w błędzie.

Sytuacja, w której król staje się zagrożeniem dla swojego państwa, powtarza się w *Henryku IV*, opisującym losy następcy Ryszarda II i jego stryjecznego brata. Jego władza ma równie problematyczny charakter, choć z odmiennych przyczyn. Obalenie prawowitego monarchy i zdobycie tronu na drodze buntu i królobójstwa skazuje go na nieustanny wysiłek legitymizacji. Choć jego wizja monarchii nie ma w sobie nic nadprzyrodzonego, nie jest sakramentem, tylko ludzkim urzędem, który można zdobyć i utrzymać siłą, przez całe swoje panowanie będzie się starał oddalić od siebie stygmat uzurpatora. Od początku korona będzie dla niego ciężarem, źródłem poczucia winy i niepokoju. „Koroną strojne głowy spać nie mogą"[38] (*Uneasy lies the head that wears a crown*), mówi. Shakespeare portretuje go jako wyczerpanego bezsennością, chorego, rozczarowanego króla, który przyznaje, że doszedł do korony „krętą drogą"[39] (*by indirect crook'd ways*) i w tym widzi przyczynę jej niszczycielskiego działania[40].

Zderzenie *Ryszarda II* i *Henryka IV* dobrze ilustruje paradoks Dwóch Ciał – święte ciało wspólnotowe króla nie jest w stanie osłonić ciała naturalnego, ale zarazem jest niezbywalne. Jeśli Ryszard II cierpiał przez rozszczepienie ciała naturalnego i ciała wspólnotowego, Henryk IV cierpi, nie mogąc zyskać udziału w świętej godności królewskiej, którą wcześniej naruszył. Za pierwszym z nich stoi symboliczna siła, ale brak mu umiejętności, by uczynić z niej polityczny użytek, drugi z kolei ma talent polityczny, ale – paradoksalnie – osiągnąwszy cel, nie jest w stanie skutecznie działać przez brak owej symbolicznej siły. W części drugiej dramatu sam monarcha mówi o „chorym ciele naszego królestwa"[41] i przyznaje, że świętokradczy akt królobójstwa, które zlecił, jest przyczyną tej choroby. Przypomina słowa Ryszarda II, który miał powiedzieć: „przyjdą czasy, w których grzech ten sprośny / Jak zły wrzód wzbierze i pęknie zgnilizną"[42]. Anglia nie jest już ideałem, o którym mówił jego ojciec, Jan z Gandawy, przeciwnie – jest czymś całkowicie realnym: chorym krajem zarażonym przez swojego władcę. „Wszyscyśmy chorzy; przeszłe zbytki nasze / Gorącem febry krew naszą spaliły; […] Król Ryszard umarł tą tknięty chorobą", mówi Arcybiskup Yorku[43]. Jeśli król może zarazić kraj chorobą, jest to *à rebours* dowód, że mimo wszystko łączy go z ciałem wspólnotowym królestwa mistyczny, choć niszczący związek. Henryk IV jest udręczoną głową niewydolnego ciała politycznego, harmonię zastępuje wspólna choroba, którą wyleczyć może tylko śmierć króla.

Przywłaszczona władza uwiera władcę i skazuje go na balansowanie między wyrzutami sumienia a podejrzliwością, bo raz przejęta korona może być przejęta znowu. Jest czymś drogocennym i pożądanym, co po zdobyciu staje się nieszczęściem, a mimo to nie przestaje być pokusą dla innych. Wymownym przykładem tej ambiwalencji jest scena z *Henryka IV*, w której następca tronu, książę Hal, kradnie koronę ojca leżącego na łożu śmierci. Król wyrzuca mu: „Płochy młodziku! Wzdychasz do wielkości / Która cię swoim ciężarem zagniecie"[44], na co książę broni, że korona jest źródłem choroby ojca, którą chciał odeń usunąć. Mówiąc to, zwraca się nie do ojca, ale do korony właśnie, która kumuluje w sobie fatalną siłę ciała politycznego: „Do twej obręczy troski przywiązane / Mojego ojca wyczerpały ciało; / Choć więc ukutaś z najlepszego złota, / Jesteś najgorsza"[45]. Syn Henryka IV wyraża w ten sposób sprzeczności tkwiące w samym sercu królowania: „O, złota trosko […] O majestacie! temu, co cię nosi, / Jesteś jak zbroja kosztowna w upale, / Która go piecze, dając bezpieczeństwo"[46]. Korona, która ma być widocznym znakiem ciała politycznego króla i symbolem ciągłości monarchii, skazuje jego ciało naturalne na cierpienia. Ciało polityczne zapewnia królowi ochronę, ale dręczy go i uwiera, a korona zamiast funkcjonować jako znak pamięci kulturowej i tożsamości politycznej, staje się znamieniem wstydu: „Spokojniej teraz na twą spadnie głowę, / Bo wszystko błoto grzesznego nabytku / Zapadnie w ziemię razem z moim ciałem / Na skroni mojej błyszczała jak znamię", mówi Henryk IV[47]. Umrzeć, to jedyne, co może zrobić dla swojego królestwa, i jedyne, dzięki czemu harmonia Dwóch Ciał Króla może zostać przywrócona: „Dziś, z moją śmiercią / Wszystko się przemieni"[48]. Nadzieje króla nie w pełni zostaną spełnione: choć wina umiera razem z nim, cierpienie przechodzi na jego następcę wraz z koroną.

Tuż po sukcesji nowy władca, Henryk V, mówi: „Nowy ten tytuł z całym swoim blaskiem / Dla mych jest ramion cięższy, niż myślicie"[49] (*This new and gorgeous garment, majesty, / Sits not so easy on me as you think*). Smutek i ból jawią się jako nieodłączne atrybuty króla, jak berło czy gronostajowy płaszcz: „smutek waszym przystoi obliczom: / Tak w nim królewska przebija się godność, / Że go jak modę wprowadzę na długo / Bo go sam w moim sercu będę nosił"[50]. Porównanie majestatu do paradnego stroju kieruje uwagę w stronę widowiskowego aspektu królowania, stale obecnego w nowożytnych rozprawach politycznych. Wierzono, że władza, by mogła być skutecznie sprawowana, musi być należycie prezentowana i reprezentowana poprzez ceremonie, atrybuty i kostiumy, ponieważ pozór siły jest w tym wypadku trudny do oddzielenia od siły rzeczywistej. Taki sposób performowania władzy był skuteczny, ale ujawniał – jak podkreśla Clifford Geertz –




1

2

3

4

1. Charles Alfred Stothard, Studium rzeźby nagrobnej Henryka IV w katedrze Canterbury, 1811, pióro, brązowy tusz, grafit. Ilustracja do książki C. A. Stotharda *The Monumental Effigies of Great Britain* (London: Anna Eliza Bray, 1817-32) © the British Museum.

2. Według Hendrika Goltziusa, portret Ryszarda II z książki Johna Taylora *Briefe Remembrance of All the English Monarchs* (London: Printed by George Eld, 1622), miedzioryt © the British Museum.

3. Charles Alfred Stothard, studium korony Henryka IV z jego rzeźby nagrobnej w katedrze w Canterbury, 1811, pióro, brązowy tusz, grafit. Ilustracja do książki C. A. Stotharda *The Monumental Effigies of Great Britain* (London: Anna Eliza Bray, 1817-32) © the British Museum.

4. Abraham Bosse, strona tytułowa *Lewiatana* Thomasa Hobbesa (Londyn: Andrew Cooke, 1651), akwaforta © the British Museum.

„okoliczność, którą rozbudowana mistyka dworskiego ceremoniału ma ukryć – że majestat jest stworzony, a nie przyrodzony"[51]. Jeśli zaś jest tworzony, to może być użytecznym narzędziem legitymizacji, niezależnym od praw dziedziczenia. Nie wystarczy więc już BYĆ królem, należy jeszcze POKAZAĆ, że się na to zasługuje[52]. Szekspirowski *Henryk IV* i *Henryk V* dowodzą, w jakim stopniu władza polega na tworzeniu pozorów[53]. Po obaleniu Ryszarda II królewskość jest czymś, co można stracić i co można zdobyć. Polityka sekularyzuje się i staje się sceną, na której autoprezentacja w pewnym stopniu zastępują aurę boskości. „Będę w tym słońcu tylko naśladowcą"[54] (*Yet herein will I imitate the sun*), mówi książę Hal, przywodząc na myśl Ryszarda II, który wielokrotnie porównywał się i był porównywany do słońca[55]: „Patrzcie! Król Ryszard sam stanął na murach. / Rzekłbyś czerwone ze wzburzenia słońce […]. Wygląda iście po królewsku […]. Co za blask!"[56]. Jeśli jednak Ryszard przypominał słońce (nawet swoim wrogom), książę Hal może je tylko naśladować, doskonaląc swój występ na królewskiej scenie.

Jest to występ bardzo udany. Szekspirowski Henryk V pozornie uosabia to, co jego ojciec pogwałcił: wielkość i ciągłość monarchii angielskiej. Arcybiskup Canterbury opisuje przemianę, jakiej uległo ciało naturalne króla po dostąpieniu godności Korony: „ledwo ojciec jego ducha oddał, / Razem i księcia umarła rozpusta. / Bo od tej chwili, jak niebieski anioł, / Do duszy jego zstąpiła roztropność. / Zatarła ślady grzesznego Adama, / Osobę jego na raj przemieniła"[57]. Ludzki z natury, boski dzięki łasce – oto urzeczywistniona doktryna Dwóch Ciał. Scena, w której król w przebraniu zwykłego żołnierza tłumaczy swoim podkomendnym: „myślę, że król jest takim jak ja człowiekiem; […] zdejm mu purpurę, a w swej nagości pokaże się takim jak ja człowiekiem"[58], mimo pozorów egalitaryzmu mówi coś odwrotnego. Henryk nie twierdzi przecież, że król jest zwykłym człowiekiem, tylko że jest człowiekiem takim jak on: a więc królem, wyniesionym ponad śmiertelników.

*Henryk V* jest jednak daleki od jednoznaczności i z pewnością nie jest traktatem o dobrych rządach[59]. Zamiast jednego punktu widzenia mamy złożony obraz panowania króla, którego domeną jest *Realpolitik*, a boskie namiestnictwo służy mu za symboliczny parawan silnych rządów. W kulminacyjnym momencie sztuki – tuż przed bitwą pod Agincourt – kolejny raz przywołana zostaje postać Ryszarda II, tym razem w modlitwie króla o zwycięstwo: „Nie dziś, o Panie! wywołaj pamiątki, / Jak grzesznie ojciec mój koronę posiadł! […] W dwóch zbudowanych przeze mnie klasztorach / Pieśń uroczystą śpiewają kapłani / Za pokój duszy Ryszarda Drugiego. / Lecz zrobię więcej…"[60]. Nie jest to akt chrześcijańskiej skruchy, ile raczej – jak zwraca uwagę Stephen Greenblatt – negocjacje, w których zadośćuczynienie za grzechy jest kartą przetargową[61]. Nie o świętość władzy ani o zbawienie duszy tu idzie, ale o pokonanie wroga i o wygraną królewskich wojsk. Shakespeare rysuje portret władcy bohaterskiego i panującego pomyślnie, ale jednocześnie daje do zrozumienia, że prawdziwym zwycięzcą pod Agincourt jest wspólnotowe ciało królestwa: Anglia, a nie jej władca[62].

W tekst sztuki – mimo jej otwarcie triumfalnego charakteru – wpleciono sceny o niepokojącym czy wręcz żałobnym tonie, który wybrzmiewa jeszcze mocniej przez kontrast. Do takich scen należy słynny monolog Henryka V, wyrażający niemożliwą do usunięcia sprzeczność między człowieczeństwem i boskością króla: „Dalej na króla! i życia, i dusze, / I wasze długi, i stroskane żony / Dzieci i grzechy, zwalcie je na króla. / Wszystkim za wszystko musi odpowiadać. / Ciężka powinność, wielkości bliźniaczka, Słowom każdego głupca być uległym"[63]. Bliźniak wielkości (*twin-born with greatness*), który jednak podlega woli głupców (*subject to the breath of every fool*), suweren i poddany – oto, czym jest król[64]. To tragiczne bliźniactwo sprawia, że jest zarazem powyżej i poniżej kondycji ludzkiej, wykluczony z normalności: „Iluż rozkoszy król musi się wyrzec, / Których spokojnie prywatny używa! / Co ma król, czego nie ma i prywatny / Oprócz pompy, zewnętrznego blasku?"[65]. Król zdaje się mówić, że godność królewska jest czymś całkowicie oddzielonym od jego osoby, wręcz wrogim: tak jakby ciało naturalne było aż do śmierci zakładnikiem ciała politycznego. Wydaje się więc, że równowaga między Dwoma Ciałami Króla znowu została zachwiana, tym razem na korzyść ciała politycznego, które dominuje nad człowieczeństwem króla[66]. Opisywana przez Benjamina teatralna antropologia polityczna zakładała działanie tyrana i męczennika[67]: można w ciele politycznym króla widzieć zalążek tyrana, a w ciele naturalnym — męczennika. W takim ujęciu najważniejszy konflikt Szekspirowskich kronik zostaje uwewnętrzniony i rozgrywa się w królu.

Druga tetralogia Shakespeare'a opowiada o wielkim kryzysie legitymizacji, którego skutkiem jest zmiana pojmowania władzy[68]. Jedyny namaszczony król zostaje pozbawiony tronu i zabity, a jego następcy sprawują władzę, mając świadomość, że ich prawo do tronu może zostać zakwestionowane. Jeśli fikcja Dwóch Ciał trwa nadal – skonstruowana przecież po to, by stworzyć pojęciowe ramy dla ciągłości monarchii, trwającej niezmiennie mimo śmierci kolejnych władców – to jej znaczenie się zmienia. Nie jest już źródłem niezniszczalnej godności, ale jednym z repertuaru środków politycznych. Równocześnie zawiera w sobie – niezniszczoną jeszcze – pamięć o utraconej równowadze, do której po obaleniu Ryszarda II nie ma już powrotu. Edmund Plowden dowodził istnienia Dwóch Ciał już w czasach starożytnej Grecji i Rzymu, a potem u saksońskich i angielskich królów[69]. Sformułowana w elżbietańskiej Anglii teoria miała być więc uniwersalną i nieprzezwyciężalną zasadą monarchii, Shakespeare

dobitnie pokazuje tymczasem, że jest chwiejna i łatwa do zakwestionowania. Wraz z jej erozją władza traci swoje usankcjonowanie metafizyczne, a król przestaje być jednoosobową wspólnotą[70]. Wiara w nieśmiertelne ciało polityczne monarchy stopniowo traci na znaczeniu, a nowym suwerenem staje się państwo. Prezentowana przez Shakespeare'a wizja polityki przywodzi na myśl Benjaminowski dramat żałobny, o którym Victoria Kahn pisze: „jest to świat, w którym postaci nie są jednorodne ani spójne i w którym historia nie jest już medium znaczącego działania, [w którym] odgrywanie zastąpiło działanie, władca staje się tyranem lub makiawielistą, […] w którym wszystko jest wyjątkiem, więc nic nie jest wyjątkowe"[71].

W *Hamlecie* znajdujemy transpozycję tego procesu. Metafora Dwóch Ciał imploduje, pozostawiając chaos pojęciowy, którego dobrym przykładem jest stwierdzenie Hamleta: „Ciało jest z królem, lecz król jest bez ciała. Król jest rzeczą…"[72] (*The body is with the King, but the King is not with / the body. The King is a thing – […] Of nothing*). Rozszczepienie ciała naturalnego i ciała politycznego jest tutaj całkowite: mamy godność bez króla (zamordowany król) i króla bez godności (Klaudiusz), który, nie mając dostępu do ciała politycznego, jest tylko rzeczą[73]. Mamy też następcę tronu, który jest nie tyle aktorem królewskiego spektaklu, ile „widzem z łaski bożej", niezdolnym do uczestnictwa, a jedynie do obserwowania losu z „melancholijną drętwotą"[74]. Teologia władzy okazuje się bezużyteczna, majestat jest rekwizytem z innego porządku, lecz pozbawione głowy ciało polityczne królestwa ujawnia swój potworny aspekt[75].

**Przypisy**

1 William Shakespeare, *Ryszard II*, akt IV, sc. 1, przeł. Władysław Tarnawski, Warszawa 1956, PIW, s. 152.

2 Tamże, akt III, sc. 2, s. 134.

3 Zob. Louis Montrose, *The Subject of Elizabeth. Authority, Gender, and Representation*, Chicago 2006, University of Chicago Press. Catherine Loomis, *The Death of Elizabeth I. Remembering and Reconstructing the Virgin Queen*, New York 2010, Palgrave Macmillan. Susan Frye, *Elizabeth I: The Competition for Representation,* New York, Oxford 1993, Oxford University Press.

4 Por. Zenón Luis-Martínez, *Shakespeare's Historical Drama as Trauerspiel: Richard II–and After*, „English Literary History" 75, nr 3, 2008, s. 673–705.

5 Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. Andrzej Kopacki, Sic!, Warszawa 2013, s. 60.

6 Zob. Christopher Morris, *Shakespeare's Politics*, „The Historical Journal" 8, nr 3, 1965, s. 293-308.

7 Walter Benjamin, op. cit., s. 63.

8 Carl Schmitt, *Hamlet albo Hekuba. O historii, która wdarła się na scenę*, przeł. Piotr Graczyk, „Kronos" 2008 nr 3, s. 5–37.

9 Najsłynniejszą z takich interpretacji przedstawił E.M.W. Tillyard, który dostrzegł w szekspirowskich kronikach świat zmierzający ku wielkiemu, kosmicznemu ładowi, którego gwarantem miały być rządu Tudorów. Według Tillyarda kroniki są literackim wykładem tak zwanego „mitu Tudorów", stąd Shakespeare ukazuje historię Anglii jako proces stopniowego przezwyciężania chaosu, którego zwieńczeniem jest objęcie władzy przez królową Elżbietę. Zob. E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, Macmillan, New York 1946.

10 Paul Ricoeur, *Temps et recit*, vol. 3, Seuil, Paris 1985, s. 324–325. Przekł. polski za: Henryk Markiewicz, *Współczesne dyskusje o literackości historiografii*, [w:] *Utarczki i perswazje. 1947-2006*, Kraków 2007, Wydawnictwo UJ, s. 212.

11 Artur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. 2, PWN, Warszawa 2009, s. 619--620. Cyt. za: Walter Benjamin, op. cit., s. 133 [przekł. zmodyfikowany — słowo „tragedia" zastąpione przez „dramat żałobny" (w oryginale *Trauerspiel*)].

12 Ernst Kantorowicz, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. Maciej Michalski i Adam Krawiec, PWN, Warszawa 2007.

13 John Cowell, *The Interpreter or Booke Containing the Signification of Words*, Printed by Iohn Legate, s.v, Cambridge 1607. Cyt. za: Ernst Kantorowicz, op. cit., s. 19.

14 Edmund Plowden, *Commentaries or Reports*, Printed by S. Brooke, London 1816, s. 212. Cyt. za: Ernst Kantorowicz, op. cit., s. 5.

15 Ernst Kantorowicz, op. cit., s. 303. Wyd. oryginalne: Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology,* Princeton University Press, Princeton 1957, s. 382.

16 Por. William C. Carroll, *Theories of Kingship in Shakespeare's England*, [w:] *A Companion to Shakespeare's Works*, vol. II: *The Histories*, Richard Dutton, Jean E. Howard (red.), Blackwell Publishing, Oxford 2003, s. 128.

17 Marie Axton, *The Queen's Two Bodies: Drama and the Elizabethan Succession*, Royal Historical Society, London 1977, s. 16.

18 Do historii przeszła tzw. sprawa księstwa Lancaster (*the Duchy of Lancaster Case*) z 1561. Królowa Elżbieta I chciała cofnąć nadanie tych ziem, dokonane przez jej poprzednika, Edwarda VI, argumentując, że jako małoletni król nie mógł zgodnie z prawem dokonać takiego beneficjum. Dworscy prawnicy odrzucili wniosek królowej, powołując się na koncepcję Dwóch Ciał, zgodnie z którą król był małoletni jedynie w swoim ciele naturalnym, natomiast jego ciało polityczne – jako pozbawione wieku – nie podlegało takim ograniczeniom. Innymi słowy, juryści elżbietańscy bronili teoretycznego majestatu monarchii, by sprzeciwić się rzeczywistym dążeniom królowej.

19 Francis Bacon, *Post-nati*, [w:] *The Works of Francis Bacon,* vol. 4, W. Baynes and Son, London 1824, s. 351. Cyt. za: Ernst Kantorowicz, op. cit., s. 303.

20 Ernst Kantorowicz, op. cit., s. 21.

21 William Shakespeare, *Ryszard II*, akt II, sc. 1, przeł. Piotr Kamiński, Wydawnictwo UW, Warszawa 2009, s. 98.

22 Ibidem.

23 Ibidem.

24 Ibidem, s. 99.

25 „Ja jestem Ryszardem II, czy nie wiecie o tym?" (*I am Richard II, know ye not that?*), miała powiedzieć Elżbieta I Williamowi Lambarde, prawnikowi i dworskiemu archi-

wiście w 1601. W tym samym roku wybuchła przeciw jej rządom rewolta, dowodzona przez dawnego faworyta królowej, lorda Essexa. Przypuszcza się, że buntownicy w przeddzień powstania nakazali odegranie właśnie *Ryszarda II*. Zob. Jason Scott-Warren, *Was Elizabeth I Richard II?: The Authenticity of Lambarde's 'Conversation'*, „Review of English Studies" 64, 2012, s. 208–30. Andrew Gurr, *The Shakespeare Company, 1594–1642*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 178–180. Dermot Cavanagh, *The Language of Treason in Richard II*, [w:] *Shakespeare Studies*, vol. 27, Leeds Barroll (red.), Associated University Presses, London, 1999, s. 134--160.

26 William Shakespeare, *Ryszard II*, akt III, sc. 2, przeł. Piotr Kamiński, op. cit., s. 130

27 Ibidem.

28 William Shakespeare, *Ryszard II*, akt IV, sc. 1, przeł. Władysław Tarnawski, op. cit., s. 152.

29 Walter Benjamin, op. cit., s. 74.

30 Ernst Kantorowicz, op. cit., s. 25.

31 William Shakespeare, *Ryszard II*, akt III, sc. 2, przeł. Władysław Tarnawski, op. cit., s. 127.

32 John Fortescue, kanclerz angielski z czasów Henryka VI, w dziele *De Laudibus Leges Angliae* pisał: „jak głowa ciała fizycznego nie może przemienić nerwów ani odmówić członkom krwi i sił swoich, tak król, jako głowa politycznego ciała, nie może odmieniać praw ani odbierać narodowi tego, co jest samą jego istotą; król bowiem jest wyniesiony na to dostojeństwo dla obrony praw poddanych swoich i tylko tę władzę, od narodu płynącą, posiada". John Fortescue, *De Laudibus Leges Angliae*, Printed for T. Evans, London 1775, s. 33-34. Przekł. polski cyt. za: Hippolyte Adolphe Taine, *Historyja literatury angielskiej*, przeł. Eliza Orzeszkowa, t. II, Nakład i druk S. Lewentala, Warszawa 1900, s. 114.

33 William Shakespeare, *Życie Henryka V*, akt I, sc. 2, przeł. Leon Ulrich [w:] idem, *Dzieła dramatyczne*, t. 3, op. cit., s. 441-442.

34 Zob. Andrew Hadfield, *Shakespeare and Renaissance Politics*, „Arden Shakespeare", Bloomsbury, London 2004, s. 174.

35 William Shakespeare, *Ryszard II*, akt II, sc. 1, przeł. Piotr Kamiński, op. cit., s. 95–96.

36 Ibidem, s. 96.

37 Ibidem, akt II, sc. 1, s. 128–129.

38 William Shakespeare, *Król Henryk IV. Część II*, akt III, sc. 1, przeł. Leon Ulrich [w:] idem, *Dzieła dramatyczne*, t. 3, op. cit., s. 362.

39 Ibidem, akt IV, sc. 4, s. 404

40 Por. Naomi Conn Liebler, *And is Old Double Dead?: Nation and Nostalgia in Henry IV Part 2*, [w:] *Shakespeare's English Histories and Their Afterlives*, Peter Holland (red.), „Shakespeare Survey", vol. 63, Cambridge University Press, Cambridge, New York 2010, s. 78–88.

41 William Shakespeare, *Król Henryk IV. Część II*, akt III, sc. 1, op. cit., s. 362.

42 Ibidem, s. 363.

43 Ibidem, akt IV, sc. 1, s. 379.

44 Ibidem, akt IV, sc. 4, s. 402.

45 Ibidem, s. 403–404.

46 Ibidem, s. 399.

47 Ibidem, s. 404.

48 Ibidem, s. 405.

49 Ibidem, akt V, sc. 2, s. 412.

50 Ibidem.

51 Clifford Geertz, *Centra, królowie i charyzma. Refleksje o symbolice władzy*, [w:] idem, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. Dorota Wolska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005, s. 130.

52 Zob. Alexander Leggatt, *Shakespeare's Political Drama. The History Plays and the Roman Plays*, Routledge, London, New York 1988, s. 79–81. Andrew Hadfield, *Shakespeare and Renaissance Politics*, s. 60.

53 Derek Traversi, *Shakespeare from Richard II to Henry V*, Stanford University Press, Stanford 1957.

54 William Shakespeare, *Król Henryk IV.* Część I, akt I, sc. 2, przeł. Leon Ulrich [w:] idem, *Dzieła dramatyczne*, t. 3, op. cit., s. 208.

55 Samuel Kliger, *The Sun Imagery in* Richard II, „Studies in Philology" 45, nr 2, 1948, s. 196–202.

56 William Shakespeare, *Ryszard II*, akt III, sc. 3, przeł. Piotr Kamiński, op. cit., s. 139.

57 William Shakespeare, *Życie Henryka V*, akt I, sc. 1, przeł. Leon Ulrich [w:] idem, *Dzieła dramatyczne*, t. 3, op. cit., s. 434.

58 Ibidem, akt IV, sc. 1, s. 498.

59 Demot Cavanagh, *Georgic Sovereignty in Henry V* [w:] *Shakespeare's English Histories and Their Afterlives*, op. cit., s. 126.

60 William Shakespeare, *Życie Henryka V*, akt IV, sc. 2, op. cit., s. 504.

61 Stephen Greenblatt, *Hamlet in Purgatory*, Princeton University Press, Princeton 2001, s. 21–22.

62 Por. Krishan Kumar, *When was the English nation?*, [w:] *When is the Nation?: Towards an Understanding of Theories of* Nationalism, Atsuko Ichijo, Gordana Uzelac (red.), Routledge, London, New York 2005, s. 137–156.

63 William Shakespeare, *Życie Henryka V*, akt IV, sc. 1, op. cit., s. 502.

64 Por. Ernst Kantorowicz, op. cit., s. 19.

65 Ibidem, s. 503.

66 Por. Dermot Cavanagh, *History, Mourning and Memory in Henry V*, [w:] *Shakespeare's Histories and Counter-Histories*, Dermot Cavanagh, Stuart Hampton-Reeves, Stephen Longstaffe (red.), Manchester University Press, Manchester 2011, s. 32–48. Claire McEachern, *Henry V and the Paradox of the Body Politic*, „Shakespeare Quarterly" 45, nr 1, 1994, s. 33–56.

67 Walter Benjamin, op. cit., s. 74–77.

68 Samuel Weber, *Taking Exception to Decision: Walter Benjamin and Carl Schmitt*, „Diacritics" 22, nr 3-4, 1992, s. 9.

69 Marie Axton, op. cit., s. 26. Zob. także: Bernard J. Dobski, Dustin A. Gish, *Shakespeare, the Body Politic, and Liberal Democracy*, „Perspectives on Political Science" 41, nr 4, 2012, s. 181-189.

70 Por. Ernst Kantorowicz, op. cit., s. 34.

71 Victoria Kahn, *Hamlet or Hecuba: Carl Schmitt's Decision*, „Representations" 83, 2003, s. 82.

72 William Shakespeare, *Hamlet*, akt IV, sc. 2, przeł. Jarosław Iwaszkiewicz [w:] idem, *Dwanaście dramatów*, oprac. Anna Staniewska, Świat Książki, Warszawa 1999, s. 543.

73 Hugh Grady, *Hamlet as a Mourning-Play: A Benjaminesque Interpretation*, „Shakespeare Studies" 36, 2008, s. 135--165.

74 Walter Benjamin, op. cit., s. 203.

75 Por. Martha Kalnin Diede, *Shakespeare's Knowledgeable Body*, Peter Lang, New York 2008, s. 107-128.

KRYSTYNA BARTOL

# Morski świat Oppiana, czyli o kontekstach interpretacyjnych poematu *Halieutiká*

Pod koniec II wieku n.e. Oppian z małoazjatyckiej Kilikii ułożył – w pięciu heksametrycznych księgach łącznie liczących ponad trzy i pół tysiąca wersów – poemat o mieszkańcach podwodnego świata i ludziach biegłych w sztuce ich chwytania. Cieszył się on niezwykłą popularnością wśród odbiorców różnych epok, choć jego tytuł, *Halieutiká* (dosłownie *Sprawy dotyczące łowienia ryb*), z naszego punktu widzenia wydaje się dość niefortunny, bo w żaden sposób nie oddaje pełni jego treści i przesłania. W dodatku zwykle tłumaczy się go niepoetyckim, wręcz „gospodarczym" zwrotem *O rybołówstwie*, odstraszającym nastawionych na artystyczne przeżycia czytelników[1]. Dowodów uznania i rozgłosu, jakiego musiało od chwili powstania dostępować to pozornie jednowątkowe dzieło, mamy jednak całkiem sporo. Czymże, jak nie wzięciem Oppianowego utworu o rybach i rybakach wśród czytających po grecku mieszkańców rzymskiego imperium należałoby uzasadnić powstanie na początku III wieku n.e. poematu o zwierzętach lądowych i sposobach polowania na nie, na tyle ściśle wzorowanego na morskiej opowieści poety z Kilikii, że niegdyś sądzono, iż wyszedł on spod pióra samego Oppiana?[2] To wczesne naśladownictwo naszego artysty potwierdza fascynację odbiorców antropomofizującym spojrzeniem na nieludzkie światy, jakie zaproponował Oppian w swoim poemacie, i sposobami ich przedstawienia, zręcznie operującymi porównaniem, aluzją, retoryzującą parabolą. Także liczba zachowanych, głównie bizantyńskich, manuskryptów z tekstem utworu Oppiana (ponad 70)[3] świadczy niezbicie o tym, że był on czytany jeszcze wiele wieków po śmierci autora, a przechowany w *Antologii Planudejskiej* anonimowy dwuwiersz zaświadcza, że *Halieutiká* stały się podręcznikiem szkolnym, którego walory wyrażone zostały za pomocą udanej kulinarnej metafory. Czytamy: „Rody morskich pływaków Oppian wierszem schwytał / i dał całej młodzieży ten przysmak bezkresny"[4]. Smakowanie poezji to topos stary jak świat[5]. Jego przypomnienie w kontekście utworu Oppiana o rybach i innych morskich stworzeniach jest tu jednak szczególnie intrygujące, gdyż grecka literatura z reguły rozdzielała zainteresowanie rybami jako elementem wyrafinowanej diety smakoszy[6] i sympatię do nich jako stworzeń przydatnych w tworzeniu przez poetów fantastycznych światów, sytuacji i podtekstów[7]. Wyjątkiem wydaje się tu *Rybaczka* Antyfanesa, wystawiona na scenie po 345 roku p.n.e., w której zamieszkujące dom publiczny panie przedstawione są jako ryby, tytułowa rybaczka to najprawdopodobniej właścicielka przybytku zmysłowych rozkoszy, a odwiedzający go mężczyźni to amatorzy smacznych dań rybnych[8]. Tę zasadę rozdzielności „stołu i (po)łowu" respektuje także sam Oppian, który słowem nie wspomina o kulinarnym celu opisywanych szczegółowo w poemacie heroicznych zmagań rybaków łowiących morskie stwory. Poetycki wykład Oppiana o podmorskim świecie i bliskich z nim spotkaniach dzielnych rybaków porywał także nowożytnych estetów. Giambattista Marino, barokowy znawca i miłośnik literatury antycznej, autor erudycyjnej *Galerii*, który notabene poetów nazywał rybakami na morzu literatury, przydzielił Oppianowi zaszczytne miejsce wśród luminarzy greckiej poezji tej miary i sławy co Homer, Pindar, Teokryt, Anakreont, Eurypides, Sofokles, Arystofanes i Lukian (sic!), pominąwszy Nonnosa z Panopolis, swojego idola i źródło artystycznej inspiracji[9].

Można się zastanawiać, co sprawiało, że *Halieutiká* Oppiana cieszyły się niesłabnącą przez długie wieki popularnością, która zawsze jest przecież pochodną podziwu dla pewnych cech utworu w konkretnych kontekstach kulturowych i zapotrzebowania na określone intelektualne bądź emocjonalne oczekiwania odbiorcy sztuki. Możemy być pewni, że to nie oryginalność zawartych w nich zoologicznych ustaleń i obserwacji przyciągała czytelników. Oppian odtwarzał bowiem dość wiernie wiedzę wyczytaną z dzieł wielkich znawców tematu, w jego czasach ciągle dostępnych i cenionych, ujmując w wiersze – jak to było w zwyczaju od czasów aleksandryjskich[10] – zdawałoby się zupełnie niepoetycką materię z dziedziny nauk przyrodniczych. Badacze przypuszczają dzisiaj, że nie zaglądał do pism najwcześniejszych autorytetów, takich jak Speusippos, siostrzeniec Platona, autor *Podobieństw* uznawanych za najstarszy traktat zoologiczny, czy *Zoologii* Arystotelesa[11], lecz raczej zadowalał się późniejszymi wyciągami, jak chociażby słynną hellenistyczną epitomą biologicznych pism Arystotelesa sporządzoną przez Arystofanesa z Bizancjum[12] i jakimś uczonym utworem żyjącego najprawdopodobniej w II albo I wieku p.n.e. prozaika Leonidasa, także z Bizancjum, który wiele miejsca poświęcił, jak się przypuszcza, zagadnieniu mądrości istot żyjących w morzu[13]. Utwór ten uczynili zresztą źródłem swojej wiedzy o faunie, nie tylko morskiej, Plutarch, Elian i rzymski Owidiusz, który na wygnaniu ułożył w łacińskich heksametrach poemat *Halieutiká*, do dziś, choć szczątkowo zachowany, pobudzający niezmierzoną fantazję filologów[14]. Wobec tej odtwórczej, by

nie rzec wtórnej w stosunku do źródeł, postawy autora poematu o rybach i rybakach, należy przypuszczać, że powodzenie czytelnicze zapewniać musiały dziełu Oppiana inne walory aniżeli poznawcze z zakresu ichtiologii, malakologii czy karcynologii. Pamiętajmy, że czasy, w których żyje i tworzy Oppian, to epoka kulturowej nostalgii Greków, ich ciągłego zapatrzenia w dawną świetność tworzoną przez genialnych artystów i myślicieli, a także ludzi czynu w wojnie i pokoju. Z podziwu dla przeszłości rodzi się ruch tak zwanej drugiej sofistyki[15], którego przedstawiciele twórcze naśladownictwo dawnych koncepcji światopoglądowych i emulacyjną grę z estetycznymi paradygmatami wypracowanymi przez minione pokolenia uczynili celem swoich artystycznych dokonań. W okresie drugiej sofistyki liczy się finezja pisarskiej gry z przeszłością, wyrafinowanie w podejmowaniu tematów, subtelność aluzji, wirtuozeria słowa, kunszt budowania podtekstów. Te cechy utworów, w macierzystym kontekście postrzegane jako wyraz artystycznego hołdu dla greckiej przeszłości i podtrzymywania żywotności greckich ideałów w świecie rzymskiej dominacji, stają się z czasem obiektywnymi wyznacznikami mistrzostwa ich twórców, a wyzwolone od genetycznego związku z kultem dawnej Hellady stają się siłą sprawczą popularności autorów takich jak Oppian w kolejnych kręgach czytelniczych.

Poemat o rybach i rybakach sprawia wrażenie rozbudowanego diegematycznymi wstawkami katalogu[16] morskich stworzeń i sposobów ich łowienia. Poeta zdaje się celowo podkreślać ten aspekt struktury utworu, mówiąc na początku pierwszej księgi, w dedykacji skierowanej do cesarza:

> Gromady morskich stworzeń, wędrowne zastępy
> przeróżnych płetwonogów, z rodu Amfitryty,
> wyliczę. (*Hal.* 1, 1-3).

Lektura poematu szybko każe czytelnikowi stwierdzić, że deklaracja sugerująca, iż dydaktyzm utworu[17] wyznacza tu nazwanie i opisanie cech morskich stworzeń, jest odautorskim kamuflażem, a prawdziwej nauki szukać trzeba gdzie indziej. Wydaje się, że pomysł Oppiana na zainteresowanie swoim dziełem wymagającego czytelnika obejmuje zarówno aspekt ideologiczny, jak i artystyczny. Poeta wykorzystuje i rozbudowuje popularny w jego czasach zabieg antropomorfizacji przyrody[18]. Tworząc paralelizm świata mieszkańców morza i świata ludzi, nieustannie podkreśla podobieństwo afektów rządzących istotami zamieszkującymi oba środowiska i stara się narzucić wizję jakiegoś emocjonalnego *universum*, które ma swoją morską (rybią) i lądową (ludzką) odsłonę: rybia namiętność, nienawiść, troska macierzyńska, radość powodzenia i smutek przegranej jest tak samo intensywna i poruszająca jak ludzka miłość, wrogość, uczucia rodzicielskie, jak człowiecze uciechy i rozpacze. Postawienie znaku równości pomiędzy tym, co morskie a tym, co ludzkie, odważne samo w sobie, gdyż żywioł morski pojmowany był od zawsze – także przez Greków, obeznanych przecież z wodą żeglarzy – jako archetypiczny symbol inności i obcości[19], prowadzi jednakże w dziele Oppiana do zaskakującej konkluzji podającej w wątpliwość wszechstronność tego pieczołowicie nakreślonego w utworze paralelizmu. Podobieństwo zachowań i reakcji przedstawicieli obu światów na sytuacje niebezpieczne, a zwłaszcza te, które wiążą się z zagrożeniem życia, opisane za pomocą wspaniałych, rozbudowanych i działających na wyobraźnię porównań[20], nie pociąga jednak za sobą wspólnoty tego, co stanowi istotę przedstawicieli każdej z grup. Podczas gdy walki, sprytne podstępy i inne działania morskich stworzeń są ich naturalną reakcją, instynktownie powtarzaną w nieskończoność w zmaganiach o przeżycie, dla człowieka te same sytuacje stanowią ciąg doświadczeń, które pod wpływem rozumowego oglądu przyczyniają się do świadomego doskonalenia różnych umiejętności i czynią z człowieka mistrza w jakiejś dziedzinie[21]. Tak więc poetyckie mówienie o tym, co łączy morskie stwory i ludzi, prowadzi Oppiana ku temu, co ich dzieli. Można powiedzieć, że poeta włącza się swoim utworem w pradawną dyskusję na temat relacji natury i kultury, a jego refleksja zmierza ku przyznaniu wyższości tej ostatniej[22]. Świat kultury uosabiają tu oczywiście rybacy, którzy – wykorzystując swoje wrodzone cechy – poprzez działania rozumu doskonalą się w swojej sztuce i mogą wygrać walkę z morskimi stworzeniami, nieumiejącymi – jak dzieci[23] – wykorzystać doświadczeń, które są ich udziałem.

Oppianowa pochwała rybaków, ludzi, którym przyszło działać pośród najbardziej niesprzyjających (w porównaniu z innymi zawodami) sił natury, jest w gruncie rzeczy pieśnią wychwalającą człowieka rozumnego i dzielnego – istotę przezwyciężającą strach, choć nie wolną od niego, i umiejącą wykorzystać swoje doświadczenia, górującą nad innymi ziemskimi stworzeniami. Znamienne dla zrozumienia tej eulogii są dwa urywki poematu, jeden z początku księgi pierwszej, gdzie Oppian kreśli obraz dzikiej natury otaczającej rybaka, drugi zawarty w księdze trzeciej, pokazujący zalety fizyczne rybaka i jego psychiczne predyspozycje. Czytamy:

> Rybaków pracowitych trudy – nigdy pewne,
> nadzieja jak sen zwodna ich serca wciąż mami.
> Bo nie na stałym lądzie przyszło im się zmagać,
> lecz pośród szalejącej lodowatej toni
> ciągle się uwijają. Jej widok strach budzi
> nawet, gdy z brzegu tylko przemierzasz ją wzrokiem.
> Na łaskę wichrów zdani w swych łódeczkach lichych
> tułają się – bałwanów strasznych wciąż igraszką.
> Wciąż wzrokiem niespokojnym śledzą chmurę czarną,
> wciąż drżą na widok nagle pociemniałej wody.
> Nic ich od wichrów dmących zewsząd nie osłania,

od deszczu, skwaru latem nie mają ochrony,
do tego – strach w nich budzą z groźnych wód potwory
wstrętne. Gdy w skrytą głębię zawędrują morza,
zaraz ku nim złowrogi jakiś olbrzym zmierza.
Rybakom pies myśliwski drogi nie pokaże –
wszak śladów morskich stworzeń zobaczyć nie sposób.
Nie widzą też, gdzie może zjawić się zwierzyna,
by ją złapać – niejedną wszak ryba zna drogę.
W słabym włosiu, w zagiętym ostrzu spiżu siła
tkwi rybaków, a także w ich wędkach i sieciach. (*Hal.* 1, 35-55)

I dalej:

Rybak – to najważniejsze – ciało, ręce, nogi
zwinne ma mieć i silne, tłuszczu niezbyt wiele.
Przyda się trochę mięśni, bo przyjdzie mu często
walczyć z mocarną rybą, by z wody wyciągnąć
tę, co ma wielką siłę dopóki w objęciach
mokrej matki wiruje i pędzi w popłochu.
Musi umieć ze skały zeskoczyć i łatwo
wskoczyć na nią. A kiedy wre praca rybacka,
w mig wyśledzić on musi szlak długi i w głębię
dać nura, i wśród fali trwać przy swej robocie,
trudząc się jak na lądzie odważni mężowie,
na morzu się zmagając z tymi mozołami.
Rybak spryt i rozumu dostatek mieć winien,
bo ryby moc podstępów knują różnorakich,
pomysłów niespodzianych mają wciąż bez liku.
Musi być bardzo dzielny, roztropny, bez trwogi.
Nie może być śpioch z niego, lecz patrzeć uważnie
otwartymi oczami w sercu swym ma czuwać.
Musi zimę Dzeusową znosić i Syriusza
porę suchą, trud lubić, kochać morze. Miłym
Hermesowi się stanie wówczas, mistrzem w łowach.
(*Hal.* 3, 29-49)

Poeta nieustannie podkreśla we wszystkich księgach poematu zarówno odwagę rybaków, jak i ich umiejętność obmyślania chytrych podstępów, dzięki którym wygrywają pojedynki z morskim przeciwnikiem. Podkreśleniu obu tych cech służą liczne porównania wplatane przez Oppiana w sposób dość wyrafinowany w tok poetyckiej narracji. Męstwo rybaków i ich spryt wskazywane są bowiem tylko pośrednio poprzez ukazanie siły i przemyślności morskich stworzeń, których działania przyrównywane są a to do sił natury, a to do zachowań zwierząt lądowych, żołnierzy, rolników[24]. Zwyciężający je rybak musi być przecież silniejszy i sprytniejszy od nich. Jako przykład niech posłuży tu ekspresyjne porównanie langusty prowokującej murenę, by opuściła kryjówkę i stanęła do walki (*Hal.* 2, 323-331):

Ustawia się przy skale, którą zamieszkuje
żwawa murena. Zręcznie wyciąga dwa czułki,
nadyma się i wzywa, by wyszła do walki.
Jak wódz w pierwszym szeregu wojska w rąk swych sprawność
i biegłość w walce ufny, potężny i zbrojny
ostrą potrząsa włócznią, wzywa przeciwników,
by chciał któryś wystąpić i stanąć naprzeciw.
I wnet mu się udaje sprowokować zucha
innego. Tak murenę zagrzewa langusta.

Obraz ten, wyraźnie odwołujący się do scen bitewnych, dobrze znanych odbiorcom poematu Oppiana z epiki bohaterskiej[25], z jednej strony jest elementem antropomorfizującej konceptualizacji świata przedstawionego, z drugiej przyczynia się do nakreślenia portretu rybaka quasi-herosa, który – skoro zwycięża te sprytne i silne morskie potwory – musi być od nich silniejszy i sprytniejszy. Nawiązania do Homerowej poezji epickiej, wszechobecne w poemacie[26], nie tylko w wersach zawierających porównania, są świadomie podjętą przez Oppiana grą z tradycją. Rybacy to ród Achillesów i Odyseuszy zarazem, zdaje się sugerować poeta. Jak boski[27] Achilles z *Iliady* i jak wielce obrotny[28] Odyseusz – bohater drugiego najsłynniejszego eposu greckiego, siłą i sprytem chcą osiągnąć postawione sobie cele. O ile czytelne aluzje do passusów z obu poematów w opisach wojen prowadzonych pod wodą między rybami mogą mieć delikatny posmak heroikomiczny[29] i w zamiarze autora budować potencjał ludyczny utworu, o tyle nawiązania międzytekstowe pomiędzy *Iliadą* i *Odyseją* a *Halieutiká* w miejscach, gdzie mowa o działaniach rybaków, mają, jak się wydaje, znaczenie ideologiczne. Eksponują fascynację walką, która jest okazją do pokazania zalet walczącego. Swoisty rybio-ludzki agon, zakończony zwycięstwem rybaka, to nie chwilowy sukces, który zapewni zwycięzcy sytość dnia, ale akt dający mu nadzieję na przyszłą sławę, zawodowe *kleos*, która może trwać długo i uwiecznić jego imię. Bohaterski etos utrwalony wśród Greków przez Homerowe arcypoematy, w którym dążenie do doskonałości i ukazania przewagi nad innymi jest przyczyną sprawczą działań bohaterów, uległ w dziele Oppiana retoryzującemu przekształceniu i – zgodnie z wyznaczającymi literackie mody oczekiwaniami czasów poklasycznych – przeniesiony został w nowy kontekst. Pomysł swoistej heroizacji rybaków, którzy do tej pory w literaturze przedstawiani byli jako grupa ludzi dość pospolitych i niezasługujących na większą uwagę[30], wydawać się może trywializacją wielkiego tematu uświęconego talentem boskiego Homera. Poklasyczni autorzy tego rodzaju transformacje traktowali jednak jako wyraz podziwu dla przekształcanego wzorca, jako dowód jego immanentnej siły, dzięki której możliwe jest wywiedzenie z niego zupełnie nowej wartości. Dokonania pisarskie Greków pierwszych wieków cesarstwa to specyficzna *littérature au second degré*[31], która przedstawiając niezliczone historie „dziejące się" w różnorakich

światach i czasach, wywodzi się z zapatrzenia w jeden tekst (jak wierzono) Homerowy, na który składają się dwa jednostkowe utwory – *Iliada* i *Odyseja*. Literatura ta, jawnie lub w sposób ukryty, ale zawsze uporczywy, powracająca do Homerowego wzorca, ma swoje lepsze i mniej udane odsłony. Ich ocena jest zresztą zawsze kwestią wysoce subiektywną. Trochę dziwaczna, z naszego punktu widzenia miejscami nieznośnie manieryczna, miejscami urocza i budząca podziw erudycyjną pomysłowością skojarzeń oraz sprawnością artystycznego rzemiosła, ewokacja Homerowej koncepcji bohaterstwa przez wieki znajdowała raczej amatorów aniżeli prześmiewców bądź przeciwników. Prawie ćwierć wieku temu Neil Hopkinson, świetny znawca greckiej poezji wszystkich okresów, nazwał *Halieutiká* Oppiana „najznakomitszym i najbardziej atrakcyjnym poematem dydaktycznym"[32] zachowanym do naszych czasów z epoki cesarstwa. Jego literackie walory w każdym szczególe najlepiej, rzecz jasna, smakować w języku oryginału. Ponieważ dla przeciętnego Europejczyka lektura taka to dzisiaj marzenie ściętej głowy, powstają przekłady starające się oddać specyfikę Oppianowego dzieła[33]. Polski czytelnik wciąż nie może zapoznać się z całością poematu o rybach i rybakach. Stąd mój pomysł, by podjąć się tego zadania translatorskiego[34]. *Halieutiká*, choć są utworem przede wszystkim o morskich stworzeniach i zmagających się z nimi rybakach, zapraszają czytelnika do wielorakich przemyśleń i refleksji nad światem. Przesiąknięte antyczną wiarą w opiekuńcze relacje pomiędzy bogami i ludźmi, są zarazem afirmacją człowieka i gloryfikacją jego prawie nieograniczonych z woli bóstwa możliwości. Na zakończenie tych kilku ogólnych refleksji na temat tego utworu przytoczmy więc w przekładzie prolog księgi drugiej, adresowany do „wspaniałego berłodzierżcy" (tak nazywa Oppian cesarza Marka Aureliusza, któremu dedykuje swoje dzieło[35]). Pokazuje on Oppiana filozofa, wyznawcę tradycyjnej religii, nauczyciela życia i dworskiego[36] artystę:

> Takie wodne pastwiska przemierzają ryby
> i morskie stwory. Gody, młodych narodziny
> są im radością. Z bogów nieśmiertelnych któryś
> wszystkie te sprawy pokazał. Bez bogów
> cóż mógłby człowiek? Stopy by nawet nie podniósł
> ni oczu nie otworzył skrytych pod powieką,
> błyszczących. Wszystkim rządzą i wszystkim kierują
> bogowie. Choć dalecy, są blisko. Wyrokom
> ich niewzruszonym trzeba się poddać, bo nie ma
> siły, broni, by hardo wyrwać się z tych ostrych
> szczęk – jak źrebce jesteśmy, co gryzą wędzidło.
> Przepotężni bogowie według własnej woli
> to tu, to tam nas wiodą. Rozsądny, kto lejcom
> posłuszny, na bicz ostry nie czeka, co butę
> ujarzmi. Oni sztuki ludziom dali sprytne
> wielce i mądrość wszelką wlali im do serca.
> Różni bogowie z różnym zajęciem swe imię
> złączyli. Za opiekę nad nim cześć im dana:
> Deo – za woły jarzmem sprzęgnięte dla orki
> i za obfite plony z ziarna pszenicznego.
> Drewno ciosać i domy budować, a także
> tkać szaty z miękkiej wełny – owiec daru – Pallas
> nauczyła człowieka. Aresa podarkiem
> spiżowe miecze, hełmy, kolczugi, co ciało
> chronią, włócznie i wszystko, co cieszy Enyo.
> Apollona zaś darem i Muz jest śpiewanie.
> Hermes sztuki kupieckiej użyczył i siły
> w zawodach, Hefajstowi trud kowalski miły.
> Wiedzę o sprawach morza, tajniki łowienia,
> znajomość rybiej ciżby, co w wodach wędruje
> jakiś bóg ludziom zesłał. To on na początku
> splotem wód rzecznych ziemskie napełnił koryta
> i słone rozlał morze. Opasał nim ziemię,
> w krąg brzegami, klifami wyznaczył granicę –
> czy nazwać Posejdonem mocarnym go trzeba,
> czy też starym Nereusem, a może Forkysem,
> bądź jeszcze innym bogiem – morskim przewodnikiem?
> Niechaj wszyscy Olimpu władcy, niechaj bóstwa
> morskie i te, co ziemię zamieszkują żyzną
> oraz przestworza, serce łaskawe dla ciebie,
> wspaniały berłodzierżco, mają i dla rodu
> świetnego oraz ludu, i dla moich pieśni. (*Hal.* 2, 1-42)

Poznań, wrzesień 2016

**Przypisy**

1 Zob. np. *Słownik pisarzy antycznych* pod red. A. Świderkówny, Warszawa 1982, 332.

2 Dziś powszechnie nazywa się autora *Kynegetiká*, *O polowaniu*, Pseudo-Oppianem albo Oppianem z syryjskiej Apamei. Charakterystykę tego utworu instruktywnie nakreśliła niedawno M. Whitby, *The* Cynegetica *attributed to Oppian*, [w:] *Severan Culture*, S. Swain, S. Harrison, J. Elsner (red.), Cambridge 2007, s. 125-134.

3 Tradycję rękopiśmienną poematu szczegółowo omawia F. Fajen, *Überlieferungsgeschichtliche Untersuchungen zu den Halieutika des Oppians*, Meisenheim 1969 i idem, *Zur Überlieferungsgeschichte der Halieutika des Oppians*, „Hermes" 107, 1979, s. 286-310.

4 AP XVI 311.

5 Kilka uwag na temat jego najstarszych greckich realizacji zawarłam w artykułach *Smakować poezję: „gastronomia literacka" w wypowiedziach greckich poetów lirycznych*, [w:] *Litteris vivere. Księga pamiątkowa dla Profesora Andrzeja Wójcika*, Poznań 1996, 31-41 i *Skrzydełko czy nóżka, czyli o starożytnego odbiorcy smakowych rozkoszach*, „Poznańskie Studia Polonistyczne" t. 11, 2004, s. 11-16.

6 Ryby jako element kulinarny pojawiają się nagminnie w greckiej komedii, zwłaszcza średniej. Są przedmiotem pożądania nieuczciwych handlarzy, dumnych ze swej sztuki kucharzy i obdarzonych gargantuicznym apetytem żarłoków. Ryby i inne morskie przysmaki interesują też twórców pism antykwaryczno-encyklopedycznych i dietetycznych, na przykład Atenajosa, który poświęcił im siódmą księgę *Uczty mędrców*.

[7] Przykładem takiego potraktowania morskich stworzeń jest chociażby zachowana w niewielkich fragmentach komedia żyjącego na przełomie V i IV wieku p.n.e. Archipposa zatytułowana *Ryby*, w której przedstawiono konflikt pomiędzy ludźmi i rybami, rozwiązany polubownie podpisaniem traktatu z udziałem kapłanów jako mediatorów. Na temat tego utworu zob. K. Bartol, J. Danielewicz, *Komedia grecka od Epicharma do Menandra*, Warszawa 2011, s. 269-272.

[8] Na temat tej komedii Antyfanesa zob. K. Bartol, J. Danielewicz, *Komedia grecka …*, wyd. cyt., s. 341-344.

[9] Zob. *G.B. Marino. La Galeria*, ed. M. Pieri, t. 1, Padua 1979, s. 160-164.

[10] Epos dydaktyczny, którego początki na gruncie greckim sięgają czasów Hezjoda, w epoce aleksandryjskiej stał się popularną odmianą poezji uczonej. Do jej najwybitniejszych przedstawicieli należeli Aratos i Nikander. Ich zachowane w całości lub części dzieła, *Zjawiska niebieskie* (*Phainómena*) Aratosa, *Odtrutki* (*Alexipharmaka*) i *O środkach służących przeciw jadowitym ukąszeniom* (*Theriaká*) Nikandra potwierdzają, że próby poetyckiego przestawienia niepoetyckiej materii cieszyły się wielkim zainteresowaniem starożytnych. A.W. Bulloch (*Hellenistic Poetry*, [w:] *The Cambridge History of Classical Literature*, P.E. Easterling, B.M. W. Knox (red.), t. I, cz. 4, Cambridge 1989, s. 63) sądzi, że popularność tę zapewniała tym dziełom *sheer extraordinariness and literary perversity*. Tę odmianę epiki omawia W. Appel, *Poezja epicka od Antymacha do Nonnosa*, [w:] *Literatura Grecji starożytnej* pod red. H. Podbielskiego, Lublin 2005, s. 287-291.

[11] Na temat zoologicznego piśmiennictwa Greków zob. W. Kullmann, *Zoologische Samelwerke in der Antike*, [w:] *Gattungen wissenschaftlicher Literatur in der Antike*, W. Kullmann, J. Althoff, M. Asper (red.), Tübingen 1998, s. 121-139.

[12] Sposób wykorzystania tego źródła przez Oppiana szczegółowo omawia Morgane Cariou w najnowszym artykule *Oppien de Cilicie et L'Épitomé d'Aristophane de Byzance*, „REG" t. 128, 2015, s. 101-125.

[13] Kwestię tej zależności autora *Halieutiká* wyczerpująco omawia R. Keydel, *Oppians Gedicht von der Fischerei und Aelians Tiergeschichte*, „Hermes" t. 72, 1937, s. 411-434. Zob. także E. Rebuffat, *POIHTHS EPEWN. Tecniche di composizione poetica negli* Halieutica *di Oppiano*, Firenze 2001, s. 21-24.

[14] Zob. naznaczoną egzaltacją interpretacyjną przedmowę do przekładu tego utworu, *Publiusz Owidiusz Naso. Sztuka rybołówstwa*, przekład i komentarz A.W. Mikołajczak, Gniezno 1997, s. 30, w której próba odczytania przesłania tego utworu podporządkowana została chwilowym licznym fascynacjom lekturowym tłumacza.

[15] Termin ten, użyty po raz pierwszy przez Filostrata Starszego, w znaczeniu szerszym określa ruch intelektualny pierwszych wieków cesarstwa odwołujący się do greckich klasycznych wzorów kulturowych. Wyczerpującą monografię tego zjawiska dał G. Anderson, *The Second Sophistic. A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, London-New York 1993. W języku polskim trafnie zdiagnozował istotę drugiej sofistyki R. Popowski, *Filostrat Starszy. Obrazy*, Warszawa 2004, s. 21-32.

[16] Katalog był stałym elementem epiki dydaktycznej. B. Effe (*Dichtung und Lehre: Untersuchungen zur Typologie der Antiken Lehrgedichts*, München 1977, s. 151-152) uważa, że dyspozycja utworu Oppiana jest pochodną źródeł, z których korzystał poeta. Niewykluczone, że katalog był naczelną zasadą ich *dispositio*.

[17] Długo uważano, że podstawowym celem utworu jest przekazanie wiedzy ichtiologicznej, zob. Effe, *Dichtung und Lehre …* wyd. cyt.

[18] Ten aspekt poezji okresu cesarstwa przedstawiłam w artykule *Animizacja przyrody w poezji greckiej*, „Studia Classica et Neolatina" t. 3, 1998, s. 77-84. Zbyt wąsko pojmuje cel antropomorfizacji w poemacie Oppiana A.N. Bartley (*Stories from the Mountains, Stories from the Sea. The Digressions and Similes of Oppian's Halieutica and the Cynegetica*, Göttingen 2003, s. 210-211), który uznaje antropomorfizujący sposób przedstawienia podwodnego świata za elokucyjne uatrakcyjnienie naukowego dyskursu: *This in part allows logically appropriate use of the themes and imagery from heroic epic to enliven the technical discours*.

[19] Pamiętajmy, że wkroczenie człowieka na morze, budowa statków i żegluga – jak mówił Hezjod – „pełna zagrożeń" (*Prace i dni*, wers 618) postrzegane były przez Greków jako przejaw człowieczej pychy.

[20] Porównania szczegółowo omawiają omawiają Rebuffat, *POIHTHS EPEWN*... wyd. cyt. i Bartley, *Stories From the Mountains*… wyd. cyt.

[21] Zob. inspirujące uwagi na ten temat zawarte w pracy E. Kneebone, *Fish in Battle? Quintus of Smyrna and the* Halieutica *of Oppian*, [w:] *Quintus Smyrnaeus. Transforming Homer in Second Sophistic Epic*, M. Baumbach, S. Bär (red.), Berlin-New York 2007, s. 285-305.

[22] A więc pradawne przeciwstawienie tego, co *physei*, temu, co *thesei,* zmierza u Oppiana ku quasi-epikurejskiej afirmacji cywilizowanego świata.

[23] Szczegółową analizę użycia przez Oppiana słowa *népios*, oznaczającego, już u Homera, zarówno dziecko, jak i osobę dziecinną, nieprzewidującą, przeprowadziła E. Kneebone, *TOSS'EDAHN: The Poetics of Knowledge in Oppian's Halieutica*, „Ramus" t. 37, 2008, s. 33-59, zwł. 44-49. Argumentacja badaczki przekonująco pokazuje, że „most fish in the *Halieutica* are constructed as n»pioi who fail to learn" (490).

[24] Typologię porównań przeprowadził Bartley, *Stories From the Mountains*… wyd. cyt.

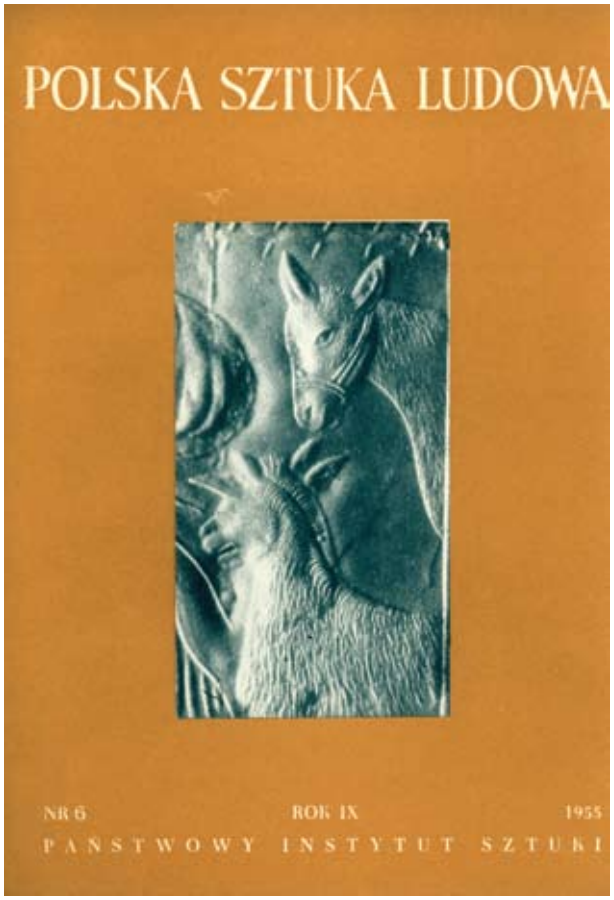
[25] Intertekstualną relację tego porównania z epiką Homerową omawia Bartley, *Stories From the Mountains*… wyd. cyt., s. 218-219.

[26] Zob. Kneebone, *Fish in Battle?...* wyd. cyt. Badaczka analizuje zależność opisów rybich bitew u Oppiana od Homerowego wzorca, uwzględniając przy tym kontekst komparatystyczny drugiej sofistyki.

[27] Takim hiperbolicznym epitetem obdarza Achillesa poeta na początku *Iliady* (1, 7). Ma on ze wszech miar posmak naszego współczesnego określenia 'boski': mówimy: 'boski', rozumiemy: 'wspaniały', 'jedyny w swoim rodzaju', 'obdarzony przez bogów'. Rybacy są dla Oppiana *daimonioi*, istotami obdarzonymi prawie boską naturą, działającymi pod wpływem bogów.

[28] Epitet *polytropos* pojawia się w pierwszym wersie *Odysei* dla scharakteryzowania naczelnej cechy bohatera, sprytu. Oppian obsesyjnie podkreśla biegłość rybaków w obmyślaniu forteli i knuciu podstępów.

[29] Ale na pewno nie jest on koncepcyjną dominantą poematu, jak ma to miejsce w przypadku Homerowych apokryfów, *Galeomyomachii* (*Wojny mysio-łasiczej)* i *Batrachomyomachii* (*Wojny żabio-mysiej*), których zamysł



zdominowany jest przez ludyczną deformację i burleskową transpozycję. Na temat tych utworów zob. W. Appel, *Homeriká, czyli Żywoty Homera i poematy przypisywane poecie*, Warszawa 2007, s. 136-140, 242-257.

30 Często uznawanych za niewiarygodnych i nieszczerych, zob. Kneebone, *Fish in Battle? …* wyd. cyt., s. 293.

31 Jak nazwał dzieła wywiedzione z dokonań literackich poprzedników, G. Genette, *Palimpsestes. La littératur au second degré*, Paris 1982 (przekład polski *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014).

32 N.J. Hopkinson, *Greek Poetry of the Imperial Period. An Anthology*, Cambridge 1994, s. 185.

33 W powszechnym użyciu są przekłady angielski i niemiecki, A.W. Mair, *Oppian, Colluthus, Tryphiodorus with an English translation*, Cambridge (Mass.)-London 1928, F. Fajen, *Oppianus. Halieutica. Einführung, Text, Übersetzung in deutscher Sprache, ausführliche Kataloge der Meeresfauna*, Stuttgart-Leipzig 1999.

34 W chwili obecnej przełożona jest prawie połowa utworu.

35 Wzmiankuje go i w innych prologach, nazywając „mocarzem na ziemi największym" (1, 3), „ojcem wszechwładnym" (1, 79), „największym z królów miastowładnych" (3, 4).

36 Oppian wplata w swój utwór elementy panegiryczne. W zakończeniu drugiej księgi modli się, roztaczając wizję rajskiego spokoju, jaki – po okresie wojen i okrucieństwa – nastał na ziemi pod władaniem Antoninów. Mówi (2, 670-688): „Wielu ludzi od bestii nie różni się niczym: / od lwów straszniejsze wieże masywne, domostwa, / wonne bogów świątynie krwią mężów i dymem / ciemnoszarym Hefajsta okryli. Aż wreszcie / zlitował się Kronida nad rodem rozbitków / i dał wam, Ajneadom, ziemię pod opiekę. / A jeszcze za auzońskich pierwszych królów Ares / szalał i zbroił Celtów i dumnych Izerów, / wielkie Libii przestrzenie, tereny nad Renem, / Istrem oraz Eufratem. Po co przypominać / mam włóczni czyny? Ciebie, żywicielko grodów, / Dike, poznaję teraz miłą współmieszkankę, / współdomowniczkę, odkąd na tronie mocarnym / zasiedli boski ojciec i świetny syn jego. / Ich królowanie słodką otwarło mi przystań. / Chrońcie ich i prowadźcie nieustannie, wiele / dziesiątek lat obrotem niechaj im się toczy. / Zeusie, Nieba synowie i Zeusowy chórze! / Za ich pobożność szczęścia odpłaćcie im pełnią.

WŁODZIMIERZ LENGAUER

# Grecy i Eros

W roku 416 p.n.e. tragik Agathon zdobył pierwsze miejsce w agonie dramatycznym (zapewne nie na zimowych Lenajach, jak się czasem uważa na podstawie wzmianki Atenajosa, lecz na Wielkich Dionizjach wiosną, w miesiącu Elaphebolion) i z tej okazji wydał ucztę w swoim domu, a raczej zaprosił przyjaciół na posiłek i następujący po nim sympozjon. To wydarzenie stało się tematem napisanego znacznie później i najsłynniejszego chyba dialogu Platona pod takim właśnie tytułem, na polski tłumaczonego zwykle jako *Uczta* (przekład Edwarda Zwolskiego nosi tytuł *Biesiada*; tłumacz wybrał ten termin ze względu na skojarzenie z rosyjskim wyrazem „biesieda" oznaczającym rozmowę). Nie jest tu istotne, w jakim stopniu autor dialogu przedstawia rzeczywisty przebieg spotkania, a na ile prezentuje swoje poglądy czy też po prostu obiegowe opinie kulturalnych Ateńczyków z przełomu V i IV w. p.n.e.

Po ustaleniu, zgodnie z regułami sympozjonu, sposobu picia (każdy ma pić dla przyjemności i tyle, ile uważa) na wniosek jednego z zebranych, lekarza Eryksimachosa, wszyscy wspólnie postanowili oddać się rozmowie zamiast innym rozrywkom z udziałem fletnistek, które odprawiono. Ten sam Eryksimachos zaproponował temat rozmowy, na który wszyscy mieli się wypowiedzieć, wygłaszając mowę pochwalną na cześć Erosa. Eryksimachos uzasadnił tę propozycję, przywołując zdanie Fajdrosa (uczestniczącego w sympozjum), który miał twierdzić, że „poeci stworzyli hymny i peany dla wszystkich bogów oprócz Erosa, choć jest on bogiem wielkim i czcigodnym" (176a; tu i dalej przekład Andrzeja Serafina). Nietrudno zauważyć tu potwierdzenie poglądu wyrażonego przez chór w *Hipolicie* Eurypidesa (ww. 538-40), podkreślający brak kultu Erosa w Atenach. W obu wypadkach nie jest to jednak całkiem prawda.

Zgodnie z wnioskiem Sokratesa pierwszą mowę wygłosił właśnie Fajdros i na początku poniekąd zaprzeczył temu, co jakoby sam wcześniej mówił Eryksimachosowi, bo od razu odwołał się do wypowiedzi poetów i myślicieli na temat Erosa (178a-c). A rozpoczął od twierdzenia, że „Eros jest wielkim bogiem wyróżniającym się spośród bogów i ludzi pod wieloma względami, w tym także swoim urodzeniem" (178a), przywołując Hezjoda, Akuzylaosa i Parmenidesa na dowód, że Eros jest bóstwem pierwotnym i jako takie nie ma rodziców w odróżnieniu od innych bogów i bogiń. Z pewnością inni Ateńczycy współcześni Fajdrosowi nie znali tak dobrze jak on dwóch ostatnich autorów (choć naturalnie przyjaciele Agathona i Sokratesa należeli do elity intelektualnej i wiedzieli dobrze, o czym Fajdros mówi), ale słynna opinia Herodota (II 53) pozwala mniemać, że ich wyobrażenia religijne, także właśnie co do postaci Erosa, ukształtowane były istotnie pod wpływem *Teogonii* Hezjoda.

U Hezjoda (*Teogonia*, 116-122) początek istnienia tworzą trzy pierwotne siły będące tak pierwotnymi żywiołami, jak i (przynajmniej w dwóch przypadkach) bóstwami – Chaos, Ziemia (Gaja) i właśnie Eros (podzielam pogląd Martina Westa wyrażony w jego komentarzu do *Teogonii* odnośnie do wierszy 118-119). Eros wyłonił się z Chaosu zaraz po Gai, kiedy nic innego jeszcze nie było, musiało zresztą tak być, bo dalszy proces kosmogenezy był możliwy tylko dzięki działaniu Erosa, który doprowadził do połączenia się Uranosa i Gai. Zauważmy na marginesie, że najrozmaitsze siły wiązane z przemocą, złem i okrucieństwem oraz potwory (w tym Śmierć, Starość, a także Nemesis, Mojry i Kerę) zrodziła Noc „z nikim łoża nie dzieląc" (ww. 211 i nn., tu i dalej przekład Jerzego Łanowskiego).

Tenże Eros działający jako siła sprawcza dalszej kosmogonii i teogonii jest jednak od razu u Hezjoda bóstwem w pewien sposób antropomorfizowanym i włączonym do grona bóstw ostatniej generacji rządzących znanym poecie i jego odbiorcom światem. Poeta mówi o nim w momencie jego pojawienia się, że „członki rozluźnia i wszystkim, bogom jednako i ludziom" (w. 121), a o jego materialnej, antropomorficznej postaci świadczy (w. 120) stwierdzenie, że „jest najpiękniejszy wśród nieśmiertelnych". Epitet *lysimeles* (tłumacz oddaje go przez zwrot „członki rozluźnia"), który staje się potem częsty w odniesieniu do Erosa, stosuje się w literaturze greckiej także do snu, a co więcej – do śmierci. Jest to zatem najbardziej dobitne określenie potęgi tego najpiękniejszego bóstwa, które ma taką samą władzę nad światem bogów, jak i ludzi. U Parmenidesa był on może w ogóle pierwszym z bogów (przed Gają) pod względem starszeństwa, co przypomina w pewnym stopniu kosmogonie orfickie.

Ta ostatnia sprawa prowadzi nas na grunt grząski i rozległy zarazem. Terminem „orfickie" określa się bowiem różne utwory poetyckie (znane zapewne od końca VI wieku p.n.e.), za których autora uważano Orfeusza (lub w dobrej albo i złej wierze wydawano je jako jego autorstwa). Nieszczęsny i nieszczęśliwy małżonek Eurydyki należy bez wątpienia do sfery mitu, aczkolwiek, jak się zdaje, w czasach Herodota żywo dyskutowano o jego historyczności, uważając czasem

Orfeusza za pierwszego, najdawniejszego poetę greckiego, żyjącego na długo przed Homerem, uczestnika wyprawy Argonautów, datowanej na pokolenie przed wojną trojańską. Szkopuł w tym, że poza niezwykłym znaleziskiem w postaci tak zwanego papirusu z Derveni (dokument pochodzący z końca IV w. p.n.e. zawiera fragmenty tekstu poetyckiego datowanego zdaniem niektórych na lata ok. 500 p.n.e.) znakomita większość znanych nam fragmentów poematów orfickich nie jest wcześniejsza niż wiek IV p.n.e., a gros naszej wiedzy o nich opiera się na świadectwach z epok późniejszych, z których najważniejsze są informacje neoplatoników cytujących *Rapsodie* z okresu hellenistycznego. Poza wspomnianym poematem z papirusu z Derveni mamy jednak jeszcze jedno ważne świadectwo, które pozwala sądzić, że goście Agathona mogli znać kosmogonie, których autorstwo przypisywano Orfeuszowi.

Arystofanes wystawił *Ptaki* na Wielkich Dionizjach w roku 414 p.n.e. (a więc w dwa lata po zwycięstwie Agathona), zajmując w agonie komediowym drugie miejsce. Obszerna partia chóru (parabaza, ww. 685--800) zawiera nader interesujący passus (ww. 690--702), który znakomity filolog Otto Kern, wydawca *Orphicorum fragmenta* (1922) umieścił pod numerem pierwszym w dziale *Fragmenta veteriora*, czyli uznał go za najstarsze poświadczenie orfickiej myśli religijnej.

Chór tytułowych ptaków zwraca się do widzów, by opowiedzieć im „o sprawach nieba i ziemi, o ptaków naturze, o bogów powstaniu, o rzekach, Erebie, Chaosie" (ww. 690-691; tu i dalej przekład Janiny Ławińskiej-Tyszkowskiej). Tak się naturalnie musi zaczynać każda kosmogonia, być może (ze względu na przywołanie Chaosu) ukazana tu ponadto jako konkurencyjna do znanej wszystkim *Teogonii* Hezjoda. Początkiem wszechrzeczy, kiedy jeszcze „powietrza nie było ni ziemi, ni nieba" (w. 694) są „Chaos, i czarny Ereb, i Noc, i Tartar szeroki" (w. 693). Noc złożyła „w nieskończonym łonie Erebu" jajo, z którego „wykluł się, gdy nadszedł czas, bóg Eros miłość budzący" (w. 696). Właśnie Noc, jako żywioł pierwotny oraz Pierwszy Zrodzony (Protogonos) to podstawowe elementy występujące w poematach teogonicznych lub kosmogonicznych znanych nam z cytatów u neoplatoników. Protogonos pojawia się też w poemacie cytowanym w papirusie z Derveni, aczkolwiek nie jest jasne, czy jest to rzeczownik będący imieniem własnym Pierwszej Istoty, czy tylko przymiotnik stanowiący określenie pierwszego władcy świata (ktokolwiek by nim był). Najważniejsza jednak jest przede wszystkim okoliczność, że aluzja do takiej kosmogonii pojawia się już w V wieku p.n.e., i to w teatrze, czyli z założenia musiała być zrozumiała dla widzów. Uznanie zaś Erosa za początek wszechrzeczy zgadza się z tymi późniejszymi świadectwami, wedle których w poematach „Orfeusza" pierwsza istota zwana Fanesem (czyli „jaśniejącym" lub po prostu „widocznym") jest nazywana inaczej Protogonosem i Erosem (Fanes-Protogonos bywał też uznawany za postać Dionizosa, ale to już kolejny, nieco inny wątek wierzeń nazywanych orfickimi). Ten najstarszy, pierwotny bóg nie tylko tworzy świat, ale i działa w świecie współczesnym, dlatego określony jest jako *potheinos* („miłość budzący" w przekładzie polskim), czyli „wytęskniony, pożądany". Czasownik *potheo* oznacza „tęsknić, pożądać", właśnie – pożądać miłośnie, podobnie jak rzeczownik *pothos* oznacza tęsknotę miłosną, która towarzyszy miłości.

Zresztą w samym micie orfickim ten śpiewak-poeta sam jest przecież przede wszystkim bohaterem opowieści o miłości, a nie idzie wcale tylko o jego miłość do Eurydyki, lecz może jeszcze bardziej o to, że zgodnie z wersją znaną co najmniej od III wieku p.n.e. był on tym, który nauczył Traków miłości do chłopców (nie jest wykluczone, że ten wątek znany był w Atenach już w V wieku, o czym zdają się świadczyć pewne przedstawienia na wazach attyckich). Jest to poeta miłości, która po grecku nazywa się przecież *eros*. Już u Hezjoda występuje ten termin w funkcji rzeczownika pospolitego i znaczy żywione przez ludzi (i bogów) uczucie miłości do innej osoby. Gdy poeta opisuje trzy Charyty, córki Eurynome i Dzeusa (o znaczących imionach Eufrosyne, Aglaja i Talia), powiada, że im „spod powiek *eros* się sączy, kiedy popatrzą" (w. 910). Eros-bóstwo towarzyszy też Afrodycie, bogini zmysłowej, cielesnej miłości (w. 201), a wraz z nim „piękny Himeros-Żądza". Łączenie Erosa z Afrodytą to z jednej strony jednoznaczne wskazanie na sferę emocjonalną i zmysłową życia ludzi (i bogów oczywiście), a z drugiej – stopniowa zmiana charakteru pierwotnego i najpotężniejszego boga, który staje się u wielu poetów jej synem przedstawianym jako dziecko (stąd późniejsze, zbanalizowane i popularne w czasach nowożytnych przedstawienia figlarnego chłopczyka z kołczanem strzał towarzyszącego zmysłowej matce, w literaturze greckiej taki właśnie obraz Erosa daje Lukian w dialogu *Rozmowy bogów*). Jako jego ojca podawano wtedy Aresa (kochanka Afrodyty), a może i Hefajstosa (jej prawowitego, olimpijskiego małżonka), choć były i inne genealogie, dla Safony należał on jednak do przedolimpijskiego pokolenia bogów jako syn Gai i Uranosa (pamiętać trzeba, że i Afrodyta była starsza niż bogowie olimpijscy z pokolenia Dzeusa), ale współczesny jej Alkajos, choć uznawał jego potęgę i nazwał go *deinotatos*, uważał Erosa za syna Iris i Zefira, czyli chyba zaliczał do bóstw pomniejszych, a przynajmniej późniejszych, gdy idzie o genealogię.

Kult bóstw przedolimpijskich (czyli pokolenia Kronosa i Rei, zaliczanych do Tytanów pokonanych przez Dzeusa i jego rodzeństwo) nie był nigdzie w Grecji szczególnie rozwinięty, aczkolwiek w Olimpii (Elida) wzgórze Kronion poświęcone było Kronosowi i raz w roku, w czasie przesilenia wiosennego, specjalne kolegium kapłańskie (*hoi Basilai*) składało mu tam

ofiary (Pauzaniasz VI 20,1). Szczegółów obrzędu niestety nie znamy. Pauzaniasz zna mit o kulcie Kronosa w czasie „złotego wieku", kiedy to ludzie mieli wznieść Kronosowi świątynię w Olimpii (V 7,6). Jest to wobec tego świadectwo poglądu, że kult Kronosa należy do przeszłości. Jednak Kronosowi (i chyba też Rei) poświęcone było święto ateńskie Kronia, obchodzone 12. dnia miesiąca Hekatombaion (pierwszy miesiąc roku ateńskiego, pełnia lata). Nie da się jednak porównać tych form kultu z obrzędami na cześć innych bogów panujących nad światem od czasów Dzeusa, choć w Atenach zapewne bogini Kourotrophos (opiekująca się młodzieżą, wychowująca młodych) to Ge, czyli Gaja, a i gdzie indziej są pewne poświadczenia kultu tej pierwotnej bogini z praczasów. Rea być może została wcześnie utożsamiona z pochodzącą z Azji Mniejszej Kybele, znaną i popularną już w czasach Pindara.

Na tym tle kult Erosa jest zdecydowanie bardziej rozpowszechniony i popularny. Być może najstarszym w Grecji ośrodkiem jego kultu były beockie Thespiai, gdzie czczono go pod postacią nieociosanego kamienia, o czym w II wieku n.e. pisze periegeta Pauzaniasz (IX 27,2) przypominając też hymny na cześć tego boga autorstwa jakoby Orfeusza i innego legendarnego poety Pamfosa. Sam Pauzaniasz zastrzega się jednak, że nie wie „komu z Tespijczyków zawdzięczamy ustanowienie u nich szczególnego kultu tego boga" (przekład Henryka Podbielskiego). Co ciekawe, wcześniejszy od niego, żyjący w I wieku n.e., może za czasów Augusta, mitograf Konon, znany nam tylko ze streszczenia w *Bibliotece* Focjusza (kodeks 186), łączy z Thespiai i kultem Erosa słynny, znany w nieco różniących się od siebie wariantach, mit Narcyza (opowiadanie 24). Według przekazanej przez niego wersji to właśnie tam młodzieniec zakochał się nieszczęśliwie w samym sobie, co było swoistą karą za to, że „pogardzał Erosem i swoimi wielbicielami". Kochający go Ameinias zabił się przed drzwiami Narcyza, „ubłagawszy gorąco boga, by pomścił jego śmierć". W rezultacie Narcyz popełnił samobójstwo (z jego krwi, która wsiąkła w ziemię, wyrósł kwiat nazwany jego imieniem), po czym „Tespijczycy postanowili otoczyć Erosa jeszcze większym kultem i czcią, a oprócz ofiar publicznych składać mu także ofiary prywatne" (przekład Oktawiusza Jurewicza). Na cześć Erosa Tespijczycy odbywali święto Erotidia, które Atenajos (pisarz tworzący na przełomie II i III wieku n.e.) porównuje pod względem charakteru i znaczenia do ateńskich Panatenajów. Elementem tych uroczystości był ceniony w całej Grecji agon sportowy, odbywany co cztery lata (podobnie jak zawody na Wielkich Panatenajach). Z Erosem pośrednio łączyło się inne święto beockie, obchodzone w Tebach Iolaia, o których pisze Plutarch w *Dialogu o miłości erotycznej* (oryginał wydaje się pod łacińskim tytułem *Amatorius*, który w grece brzmi *Erotikos)*. Było ono zasadniczo poświęcone Heraklesowi i jego przyjacielowi Iolaosowi, ale „w przekonaniu, że Iolaos był przezeń kochany, kochankowie (*erontes*) do dziś go czczą i wielbią, odbierając przysięgi i zapewnienia wierności od swoich ukochanych nad jego grobem" (761D, przekład Zofii Abramowiczówny). Dotykamy tu ponownie, jak wcześniej w wypadku Orfeusza i Narcyza, niezwykle ważnej w kulturze greckiej problematyki miłości homoerotycznej, oczywistej dla Greków, bo przecież właśnie temu zjawisku poświęcone są mowy uczestników sympozjonu w domu Agathona.

W Elidzie, czyli w polis, na której terenie znajdowała się Olimpia, kult Erosa był także rozwinięty chyba podobnie jak w Beocji. Pauzaniasz opisuje w samej już polis „starożytne gimnazjon, w którym zawodnicy przed wymarszem do Olimpii musieli odbywać trening" (VI 23,1, tu i dalej przekład Janiny Niemirskiej-Pliszczyńskiej) i w którym ćwiczył już Herakles. W tym to gimnazjonie znajdowały się ołtarze „Heraklesa idajskiego z przydomkiem Parastates, tj. Przybywający z Pomocą; Erosa; dalej tego bóstwa, które Elejczycy i razem z nim Ateńczycy nazywają Anterosem, tj. Miłością Wzajemną" (VI 23,3). Posąg Heraklesa i „płaskorzeźbę, na której są wyryci Eros i Anteros" (VI 23,5) widział Pauzaniasz jeszcze w innym (trzecim) gimnazjonie w mieście Elis.

O kulcie Erosa i Anterosa w Atenach pisał Pauzaniasz w I księdze swej *Periegesis*, poświęconej Attyce (I 30,1), kiedy zajął się opisem Akademii. Był to dość rozległy obszar poświęcony mało znanemu herosowi Akademosowi (pierwotnie zapewne o imieniu Hekademos) znajdujący się na północny zachód od Dipylonu, w odległości sześciu stadiów (nieco ponad kilometr) od murów miasta. Naturalnie najsłynniejszy stał się ten teren od czasów Platona, który założył tu swoją uczelnię filozoficzną. Pierwszy jednak gimnazjon (prywatna szkoła sportu i miejsce ćwiczeń fizycznych młodzieży) mógł tu się znajdować już w VI wieku p.n.e., skoro „przed wejściem do Akademii" widział Pauzaniasz ołtarz Erosa, który wystawił Charmos, zamożny i wpływowy arystokrata z czasów tyranii Pizystratydów, zapewne krewny Pizystrata i według tradycji początkowo kochanek, potem teść Hippiasza, syna i następcy ateńskiego tyrana. Atenajos przytacza napis metryczny (dwuwiersz), który miał się tam znajdować i w którym Charmos nazwał Erosa „wielopodstępnym" (*poikilomechanos*).

Pauzaniasz mówi jednak i o innym jeszcze ołtarzu, znajdującym się „w mieście (*en polei*)", nie podając, niestety, bliższych szczegółów co do jego położenia. Ten zaś był poświęcony właśnie Anterosowi, w związku z czym przytacza Pauzaniasz legendę, zgodnie z którą kult ten ustanowiono na pamiątkę tragicznej miłości metojka Timagorasa do Ateńczyka Melesa. Ten ostatni szydził sobie z namiętności kochającego i wystawiając go na próbę rozkazał mu rzucić się w przepaść, co ten uczynił i naturalnie poniósł śmierć na miejscu. Ale wówczas

Meles, dręczony wyrzutami sumienia, poszedł w jego ślady. Oczywiście z takim samym skutkiem, co jakoby metojkowie uznali za karę wymierzoną mu przez Anterosa. Pozostaje nieco niejasne, dlaczego działający jako mściciel metojka Anteros stał się bóstwem czczonym przez Ateńczykow, i to – być może – na Akropolu (tak też można rozumieć wyrażenie *en polei*). Zapewne opowieść uległa z czasem jakimś zmianom i pewnej modernizacji – pierwotnie mogło chodzić o to, że Timagoras był po prostu przybyszem spoza Aten, albo też ten aspekt sytuacji miał uwypuklić poczucie niestosownej wyższości Melesa wobec kochającego.

Dzięki odkryciom archeologów wiemy dziś, że na północnym stoku Akropolu znajdował się okręg święty, w którym wspólnie czczono Afrodytę i Erosa. Pauzaniasz jednak nic nie wspomina o kulcie Erosa w tym miejscu, nie jest też jasne, czy to sanktuarium rzeczywiście odpowiada miejscu świętemu Afrodyty, które w innym miejscu wymienia periegeta, a w nauce nowożytnej wysuwano przypuszczenie, że właśnie tu mógł być przybytek Anterosa. Znaleziono tam lakoniczną inskrypcję (napis wykuto bezpośrednio w skale), która jest jedynym świadectwem odbywanego w Atenach święta Erosa czwartego dnia miesiąca Munichion (dziesiąty miesiąc roku ateńskiego, wypadający w pełni wiosny). Nie znamy szczegółów ani tych obchodów, ani ofiar czy jakichkolwiek obrzędów przy obu ołtarzach, o których pisze Pauzaniasz, trudno jednak zgodzić się całkowicie z Eurypidesem, gdy sugeruje on, że Grecy (czy tylko Ateńczycy) nie czczą należycie Erosa i Afrodyty. Ale może chodzi o nieco rożne aspekty tego boga i nieco inne jego działania.

Bardzo częstym toposem literackim – od Homera począwszy, poprzez lirykę okresu archaicznego, po Plutarcha i Lukiana – jest radość, jaką dają ludziom Eros i Afrodyta. Miłość cielesna to *aphrodisia*, czyli działania, czyny, ale i dary Afrodyty, a samo połączenie miłosne to często *philotes* (naturalnie istnieje bogactwo terminów określających akt płciowy), co bardzo mocno wskazuje na *philia,* która łączy partnerów miłosnych. U Empedoklesa *philotes* jest siłą spajającą świat, łączy jego elementy tak właśnie jak Hezjodowy Eros. U Homera Dzeus pragnie połączyć się z Herą *en philoteti,* mówiąc przy tym, że nigdy go jeszcze nie ogarnął tak silny *eros* do żadnej bogini czy kobiety (Iliada XIV 313-315). Zatem to Eros lub *eros* (pojawia się tu dwuznaczność tego wyrazu będącego tak imieniem boga, jak i rzeczownikiem pospolitym, określeniem uczucia istoty czy to boskiej, czy ludzkiej) daje Dzeusowi rozkosz, przyjemność i radość. Sam bóg Eros jest zresztą często bóstwem radosnym, zabawiającym się z Nimfami i Dionizosem, o czym mówi Anakreont. Zrozumiałe więc, że i ludziom daje on radość. A jednak już u Safony jest Eros „słodko-gorzki", a toposem poetyckim, też poczynając od liryki archaicznej, są cierpienia miłosne, od których nie można się wyzwolić.

Charakterystyczne, że *eros*, o którym mówi w przytoczonym wyżej miejscu Dzeus, nie jest „miłością do kogoś", lecz raczej „pożądaniem kogoś", gramatycznie wymaga w grece, podobnie jak i czasownik *erao*, dopełnienia w dopełniaczu, a nie w bierniku. Zakres znaczeniowy tak tego rzeczownika, jak i czasownika, nie ogranicza się zresztą do sfery miłości, namiętności i pożądania drugiego człowieka (czy bóstwa, w wypadku opanowanych przez *eros* bogów).

Kazimiera Jeżewska najzupełniej słusznie przetłumaczyła w przytoczonym wyżej miejscu XIV pieśni *Iliady* (w.315) zwrot *theas eros oude gynaikos* przez „żądza do żadnej z bogiń czy kobiet śmiertelnych". Nieco podobnie mówi Parys do Heleny, gdy chce się z nią „oddać miłości (*philotes*)" na łożu: „Nigdy mi serca, zaprawdę, tak żądza (*eros*) nie omroczyła". *Eros* zatem potrafi „zamroczyć" człowieka, jest niezależny od jego woli, przychodzi nagle i nie można mu nie ulec. Ale taki *eros* to każde gwałtowne, ogarniające człowieka (albo i boga, jak w przypadku samego Dzeusa) pragnienie wcale nie tylko seksualne, czyli, usiłując dochować wierności greckim pojęciom, niekoniecznie pragnienie darów Afrodyty i pogrążenia się w *philotes* z kobietą (warto pamiętać, że Grecy nie znali pojęć „seks" czy „seksualność"). Żądza może dotyczyć zupełnie innych stanów i obiektów. Po obrzędach kończących pojednanie z Chryzesem strudzeni Achajowie zaspokoili swój *eros* jedzenia i picia (I 469), a Priam po stracie syna, udając się po jego zwłoki do Achillesa (XXIV 227), odczuwa *eros* płaczu („płaczu pragnienie" w przekładzie Ignacego Wieniewskiego, Jeżewska zmieniła nieco ten zwrot, dając „żalem serce nasycić"). Nie jest to wcale użycie terminu charakterystyczne tylko dla Homera, może najlepiej świadczy o tym pojawienie się terminu *eros* w mowie Klitajmestry w *Agamemnonie* Ajschylosa (w. 341), gdy mówi ona o pragnieniu złupienia Troi, które ogarnąć może zwycięskich Achajów (Stefan Srebrny nie oddał tego zwrotu w swoim dość swobodnym przekładzie). Klitajmestra używa tu czasownika *empipto* (*eros de me tis proteron empiptei strato*), którego pierwsze słownikowe znaczenie jest „napaść, natrzeć, zaatakować". Zatem *eros* napada ludzi i zdobywa nad nimi władzę. Nie są to bynajmniej tylko metafory właściwe poezji, Tukidydes tak nazywa powszechny w Atenach „entuzjazm dla wyprawy" sycylijskiej (VI 24, 3, przekład Kazimierza Kumanieckiego), używając tego samego czasownika (*eros enepese* – aoryst od *empitno=empipto*). Użycie i zakres semantyczny rzeczownika *eros* i czasownika *erao* oraz wyrazów pochodnych w kontekście politycznym to dzisiaj przedmiot odrębnych studiów, w których zawsze się słusznie podkreśla, że *locus classicus* to słowa Peryklesa w słynnej mowie pogrzebowej u Tukidydesa. Nawołuje tam Perykles (II 43,1) obywateli Aten, by stali się kochankami swego państwa („niech je pokochają", tłumaczy Kumaniecki). Historyk użył tu terminu *erastai*, a *erastes* to

praktycznie *terminus technicus* określający aktywnego, ubiegającego się o miłość chłopca, zakochanego i kochającego partnera w stosunkach homoerotycznych. O wzajemnych stosunkach *erastai* i *eromenoi* (ukochani) rozprawiali w domu Agathona uczestnicy sympozjonu opisanego przez Platona.

Wspólne wszystkim tym użyciom terminu *eros* i charakterystyczne dla stanu, w jakim znajduje się zakochany *erastes*, jest przekonanie o sile *erosa* i rozumienie tej siły jako zewnętrznej w stosunku do człowieka, wręcz agresywnej, przed którą nie ma obrony. Taka jest zatem koncepcja miłości, czyli potęgi, która nagle napada człowieka, zagarnia go w swoje posiadanie, a którą kieruje (lub wręcz nią jest) bóstwo – Eros. Dlatego Eros i Dionizos uważani byli za *biaoi theoi* („bogowie gwałtowni", „bogowie stosujący przemoc"). Nie można było przeciwstawić się sile miłości i sile wina. Achillleus Tatios, prozaik grecki z II wieku n.e., autor *Opowieści o Leukippe i Klejtofoncie*, uważał zresztą, że „wino jest pożywką miłości" (przekład Roberta K. Zawadzkiego), a obaj ci bogowie, „gdy wtargną za jednym razem do duszy, czynią ją szaloną do granic bezczelności" (II 3,3). Eros i Dionizos wprawiają duszę w stan *mania – ekmainousin*. Jest to bez wątpienia ślad znajomości działania Erosa takiego, o jakim mówi Platon w *Fajdrosie*.

Powiada tam Sokrates (244a), że „największe dobra" (*ta megista ton agathon*) otrzymują ludzie poprzez „szał" czy stan uniesienia (*dia manias*), o ile jest to *mania* pochodząca od bogów (*theia mentoi dosei didomenes*). Myśl tę rozwija dalej (265b), wymieniając cztery rodzaje boskiego szału: wieszczy pochodzi od Apollona, obrzędowy (*mania telestike*) od Dionizosa, twórczy (poetycki) od Muz, a miłosny (*mania erotike*) od Afrodyty i Erosa. Właśnie ten ostatni uznaje za „najznakomitszy" (*aristen einai*). Eros to – nieco żartobliwie – pan i władca (*despotes*) samego Sokratesa i jego rozmówcy, a o jego zmysłowym charakterze świadczy nazwanie go „opiekunem pięknych chłopców" (*kalon paidon ephoros*). Niezależnie od subtelnej i skomplikowanej zarazem koncepcji miłości u Platona, wypada stwierdzić, że wyrażony tu pogląd sprowadza się do uznania stanu zakochania i miłości zmysłowej za wynik działania bóstwa (czy bóstw – bo mowa jest także o Afrodycie), które zstępuje na człowieka i wprawia go w stan szczególny nawet wbrew jego woli. *Mania erotike* jest podobna do *mania prophetike* (szał wieszczy), której najlepszym, znanym wszystkim Grekom epoki Fajdrosa i Platona przykładem był przypadek Kassandry, wieszczącej wbrew swojej woli i bez posłuchu u ludzi, czyli bez żadnych owoców swej profetycznej działalności.

Platon niewątpliwie pierwszy dokonał bardzo wyraźnego rozróżnienia między miłością zmysłową a sferą uczuć, co jednak niekoniecznie musi oznaczać potępienie sfery zmysłów. W *Uczcie* Pauzaniasz (kochanek Agathona) mówi o dwóch Afrodytach i dwóch Erosach. Afrodyta Pandemos (dosłownie „Wszechludna") określona jest jako „pospolita", druga zaś, Urania („Niebiańska"), prowadzi do nie całkiem jasnej w jego mowie sfery wyższej, pięknej miłości. Podobnie jest też dwóch Erosów. Ten związany z Afrodytą Pandemos „jest doprawdy pospolity i kieruje nim przypadek. Właściwy jest pospólstwu, które ma go za miłość" (181a-b). Eros związany z Afrodytą Niebiańską prowadzi zaś do pięknej miłości do chłopców, w której kochający dba o ukochanego i staje się jego najlepszym przyjacielem i wychowawcą.

Podobna myśl pojawiła się jednak zapewne wcześniej i niekoniecznie była elementem refleksji filozoficznej. Pauzaniasz u Platona odwoływał się raczej do sądów znanych mu, obiegowych we współczesnej mu kulturze i Platon chciał właśnie ukazać poglądy ludzi wykształconych tej epoki. Spotykamy bowiem uderzająco podobną wypowiedź w *Stenoboi* Eurypidesa (ok. roku 430 p.n.e.), gdzie Bellerofont mówił o dwóch miłościach (*diploi erotes*), z których jedna prowadzi do „wrót Hadesu", a druga „rozsądku szuka, cnoty łaknie" (miejsce niestety zepsute, sztuka zachowana we fragmentach, jest to frg. 661, w. 21-24; przekład Małgorzaty Borowskiej). Kontekst wypowiedzi jest wprawdzie inny, Bellerofont, w sytuacji podobnej do Hipolita, mówi o miłości kobiety, Pauzaniasz o *paiderastia*, ale może tym bardziej warte uwagi jest porównanie tych kwestii: dwa rodzaje miłości występują niezależnie od płci kochającej i kochanej osoby. Wynika z tego, że przeżywanie miłości jest sprawą nieprostą, wymaga refleksji nad własną sytuacją i własnym zachowaniem, rozważenia tego, co w związku z działaniem *erosa* odczuwamy, jaka siła na nas działa i rozpoznania, jakiemu rodzajowi *erosa* ulegamy.

Ale w sprawach przyjemności zmysłowej refleksja po Platonie, i zapewne pod wpływem jego myśli, komplikuje się jeszcze bardziej. Dla Arystotelesa (*Analityki pierwsze* 68b) miłość (*eros*) zależy od uczucia i polega na przyjaźni, czy może raczej bliskości (*philia*), a nie na stosunkach cielesnych (*syneinai; synousia*). Akt fizyczny nie jest celem miłości, ale jest „środkiem do zdobycia uczucia". Zdaniem Stagiryty „być kochanym to w miłości więcej znaczy niż obcowanie seksualne" (przekład Kazimierza Leśniaka). Stąd już niedaleko do odrzucenia pożądania i namiętności (*epithymia*) u stoików. Według Zenona „miłość (*eros*) jest to swego rodzaju pragnienie, niegodne jednak ludzi cnotliwych" (*spoudaioi*, Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów* VII 113; przekład Kazimierza Leśniaka). Z kolei epikurejczycy „uważają, że mędrzec nie powinien się kochać (*erasthesesthai*)". Epikur zaprzeczał, że miłość jest darem bogów (*theopempton*), stosunki płciowe (*synousia*), według epikurejczyków, „bynajmniej nie przynoszą korzyści i należy się cieszyć, jeżeli nie szkodzą" (Diogenes Laertios, *op. cit.*, X 118). Jest to jednak pogląd odosobniony, raczej widziano taką samą

„miłosną czułość (*erotike eunoia*)" zarówno w fizycznej miłości między kobietą i mężczyzną, jak i w stosunkach mężczyzn z chłopcami, nawet jeśli te ostatnie uważano w czasach Plutarcha za odbiegające od potrzeb naturalnych (*para physin*). Mówi tak jeden z rozmówców we wspomnianym wyżej dialogu Plutarcha *Erotikos*. Arystoteles, chociaż istotę kochania i stosunków między kochającym (*erastes*) a ukochanym (*eromenos*) widzi w *philia*, wskazując na niewłaściwość dążenia pierwszego wyłącznie do przyjemności fizycznej (*hedone*), a drugiego do korzyści (*Etyka Nikomachejska* 1164a), uważa jednak, że „radość oczu jest początkiem miłości: wszak nikt nie kocha drugiego, jeśli przedtem nie radowała go jego powierzchowność" (tamże, 1167a; przekład Danieli Gromskiej). *Philia* osiągana poprzez *eros* jest dostępna na drodze zmysłowej (*synousia*), ale nie polega tylko na odczuciach fizycznych i musi być wzajemna. Pożądanie (*epithymia*) wcale jednak nie przeczy *philia*, a wręcz przeciwnie, jest z nią niemal tożsame lub przynajmniej zdecydowanie ją wzmacnia (Platon, *Lysis* 221E). Kluczowe znaczenie ma tu właśnie wzajemność, odpowiednie dobranie się partnerów, w przeciwnym razie *philia* może być „groźna i dzika" (Platon, *Prawa* 837B).

Wróćmy jednak do mowy Pauzaniasza z *Uczty* Platona. Charakterystyczne dla jego wypowiedzi jest nie tylko rozróżnienie dwóch rodzajów miłości i dwóch Erosów im odpowiadających, ale i stwierdzenie, że „prawa i obyczaje regulujące sprawy miłosne (*ho peri ton erota nomos*) w innych miastach są łatwe do zrozumienia i prosto określone. Jednak tu, w Atenach, oraz w Sparcie są one zagmatwane" (182a-b). Przypomnijmy, że Pauzaniasz (jak i pozostali uczestnicy platońskiego sympozjonu, z wyjątkiem Arystofanesa i Sokratesa) koncentruje się niemal wyłącznie na *paiderastia*, zaliczając z dość wyraźnym lekceważeniem miłość do kobiet do sfery Afrodyty Pandemos, w której mężczyźni „po pierwsze kochają kobiety w nie mniejszym stopniu niż mężczyzn, po drugie kochają ich ciała raczej niż ich dusze" (181b). Inaczej jest w miłości kierowanej przez Erosa towarzyszącego Afrodycie Niebiańskiej. Jest tam coś więcej, czy wręcz coś innego niż sfera cielesna, ale poza tym zachowania w tej dziedzinie regulowane są wszędzie (choć w różny sposób) przez *nomos* (prawo, tradycja). Jednym słowem obowiązują w tych sprawach jakieś normy, człowiek ogarnięty *mania erotike*, czyli znajdujący się przecież pod wpływem bóstwa, musi zarazem zachować się zgodnie z *nomos*, czyli podlega normom kultury, w której żyje. Pauzaniasz z pewnością miał rację, mówiąc o skomplikowanej naturze miłości pederastycznej w Atenach tego czasu, skoro do dziś kompetentni badacze spierają się co do tego, jakie właściwie zachowania w tej dziedzinie były akceptowane i uznawane za pozytywne, a jakie odrzucano. Bogactwo danych ikonograficznych świadczących o bardzo rozmaitych upodobaniach erotycznych i swobodzie zachowania przeczy czasem wyidealizowanemu obrazowi tekstów literackich. Zresztą nawet Platon daleki jest od jednoznaczności, skoro „największe dobra" z *Fajdrosa* mogą okazać się czymś groźnym i skoro w *Prawach* proponuje zakazać miłości do chłopców.

Wydaje się, że są jednak pewne punkty wspólne całej refleksji o miłości i rozważaniom o naturze Erosa od Homera i Hezjoda po dialog Plutarcha. Tylko Epikur negował fakt boskiego pochodzenia ludzkiej erotyki (choć trzeba przyznać, że Arystoteles milczy w tym przedmiocie, a zdaje się gdzie indziej uważać pociąg erotyczny za wrodzony człowiekowi), u wszystkich zaś autorów pojawia się w mniej lub bardziej wyraźnej formie przekonanie, że dający ludziom radość i przyjemność erotyzm jest darem Afrodyty i Erosa. Charakterystyczne dla myślenia o miłości jest też podkreślanie (w różnym stopniu i w różny sposób) potrzeby i wymogu wzajemności. Eros tworzy związek między ludźmi, najlepiej tłumaczy to opowieść Arystofanesa w *Uczcie* Platona, zgodnie z którą pociąg miłosny jest szukaniem drugiej połowy pierwotnej postaci, rozdzielonej niegdyś przez bogów. Pożądanie, o którym wyżej była mowa, jest pragnieniem osiągnięcia pełni. To chyba dobrze tłumaczy jego siłę.

Ale skoro miłość jest potężna i groźna zarazem, zesłana przez boga (Eros i *mania erotike*) i dzięki bogini (Afrodyta i *aphrodisia*) spełniana, to nigdy nie wolno jej lekceważyć. Bóg sam może wymierzyć karę. Nieczuły kochanek z idylli XXIII [pseudo?]Teokryta nie uczuł najmniejszych wyrzutów sumienia na widok zwłok kochającego, który powiesił się przy jego drzwiach. Bóg ukarał go sam. Chłopiec zginął przygnieciony posągiem Erosa.

KAZIMIERZ MRÓWKA

# Zły byk Falarisa

## *Wprowadzenie*

Pojęcie byka Falarisa ujmuję:

1) Historycznie; spiżowe monstrum, do którego przylgnął wymowny obraz ludzkiego i zarazem nieludzkiego życia, zostawiło w historii swój materialny ślad. Świadczyli o nim historycy, pisarze, poeci, malarze i filozofowie.

2) Symbolicznie, przy czym symbolika odnosi się do ludzkiej egzystencji skażonej złem i cierpieniem. Jest to życie, o którym mówi się zwykle, że stało się torturą; czy też od początku było życiem w palących wnętrznościach bestii. Jednocześnie spiżowy byk jest jednym z symbolicznych awatarów zła.

## *Historia*

Opowieść o byku Falarisa nie jest mitem; jest za to jedną z tych nieprawdopodobnych historii, które wydarzyły się naprawdę i gdzie prawdziwe wydarzenie spotyka się z legendą. Historię spiżowego byka tworzą trzy postacie: Perilaos, Falaris i byk.

Perilaos pochodził z Aten. Jego imię historia związała z tyranem Falarisem, sprawującym władzę w Akragas na Sycylii w latach ok. 570-554 p.n.e. Był znanym wytwórcą przedmiotów z brązu, w tym konstruktorem urządzenia spiżowego byka, którego tradycyjnie określa się mianem „byka Falarisa". Powszechne są również inne nazwy: „byk z brązu", „byk spiżowy", „byk sycylijski", ale najczęściej używane jest właśnie określenie „byk Falarisa". Perilaos wymyślił wyrafinowane narzędzie zadawania bólu, Falaris zaś użył go jako pierwszy. W historii ateńskiego rzemieślnika da się słyszeć chichot historii, kiedy ta ostatnia poddaje się całkowicie woli tyrana i zmienia swój bieg zgodnie z jego kaprysem, a napędzająca historię rewolucja techniczna pożera własnego ojca. Falaris nakazuje konstruktorowi przedstawić instrukcję obsługi, można by rzec, dosłownie na własnej skórze. Aby spektaklowi okrucieństwa stało się zadość, Falaris wyciąga ze spiżowego brzucha na wpół usmażonego i wpół żywego wynalazcę i zrzuca go ze skały.

Falaris jest okrutny z natury, okrutny zaślepieniem potwora, który za wszelką cenę dąży do utrzymania władzy. Perilaos zaś jest okrutny w swej wredności, w swej prymitywnej chęci przypodobania się władcy i bezinteresownym pragnieniu zadawania bólu. W tej licytacji między dwoma rodzajami okrucieństwa tyran objawia coś ludzkiego, mianowicie pogardę dla swego pochlebcy.

Falaris pochodził z Akragas na Sycylii. Starożytne świadectwa, które wskazują wyspę Astipaleę, jako miejsce narodzin, natomiast Akragas jako miejsce wygnania, nie są wiarygodne. Mimo wielu kontrowersji dotyczących dokładnych dat życia i panowania, można przyjąć, że Falaris był tyranem rodzinnego miasta w latach 570-554 p.n.e. Jego działalność polityczna pokrywała się w czasie z aktywnością poety Stesichorusa oraz Krezusa, króla Lidii[1]. Według Poliajnosa, autora *Podstępów wojennych*, Falaris przejął władzę w mieście podstępem. Mieszkańcy Akragas postanowili wznieść na wzgórzu świątynię. Na zarządcę prac budowlanych wybrali właśnie Falarisa. Ten wykorzystał pretekst kradzieży materiałów i budowaną świątynię zamienił w twierdzę, a następnie zgromadził w niej uzbrojonych ludzi. W czasie święta ku czci bogini Demeter napadł na miasto, zabijając większość obywateli, i objął władzę tyrana. Z kolei Arystoteles podaje mniej barwną historię Falarisa, który piastował wcześniej wysokie stanowisko, by potem stać się tyranem[2].

Historia zatoczyła koło i zwróciła się również przeciwko Falarisowi. Miał zginąć w byku jego imienia w czasie powstania, na czele którego stanął Telemach. Jednak tyran Akragas nie był ostatnią ofiarą byka. Urządzenie Perilaosa stało się popularnym narzędziem tortur w Grecji, a potem w Cesarstwie Rzymskim, wykorzystywanym m.in. do prześladowania chrześcijan.

Cycero nazwał władcę Akragas *crudelissimus omnium tyrannorum*, „najokrutniejszym ze wszystkich tyranów"[3], przeciwstawiając jego przysłowiowe, wzorcowe okrucieństwo łagodności Pizystrata, tyrana Aten[4]. Istnieje jednak drugi, późniejszy nurt tradycji, według której przysłowiowe okrucieństwo tyrana podyktowane było warunkami historycznymi i skierowane przeciw wrogom. Sam Falaris przedstawiony był jako sprawiedliwy, dobry władca, ceniący literaturę i filozofię. Świadczą o tym dwie mowy zatytułowane *Falaris*, których autorem jest Lukian z Samosat, rzymski sofista i satyryk piszący w języku greckim. Innym świadectwem, które przedstawia tyrana w pozytywnym świetle, są zachowane, lecz nieautentyczne *Listy Falarisa*. Świadectwa te mają charakter retoryczny, literacki i filozoficzny, ale nie przedstawiają wartości historycznej[5].

Wreszcie trzecia postać historycznej i symbolicznej opowieści – byk. Wybór byka przez Perilaosa nie był przypadkowy. Zwierzę, które symbolizowało siłę, męstwo i płodność, było przedmiotem powszechnego kultu na starożytnym Wschodzie. W Egipcie byk Apis uznawany

był za święte zwierzę i zarazem wcielenie boga stwórcy, Ptaha. Na Krecie praktykowano taniec z bykami. Z Kretą związany jest również znany mit o Minotaurze, czyli Minotaurosie, „Byku Minosa", pół człowieku i pół zwierzęciu, zrodzonym ze związku Pazyfae i byka. Bestia została uwięziona przez Minosa w zaprojektowanym przez Dedala labiryncie w Knossos. W starożytnym Rzymie był popularny – i do pewnego stopnia konkurencyjny wobec chrześcijaństwa – mitraizm związany z kultem bóstwa solarnego. Samego Mitrę, ubranego w rzymską tunikę i frygijską czapkę, przedstawiano jako młodzieńca zabijającego byka. Tauroktonia dokonana przez Mitrę miała znaczenie ofiarnicze: krew i nasienie byka miały odnowić życie i Ziemię.

W kontekście byka Falarisa warto również wspomnieć o fenickim i kartagińskim kulcie Baala-Hammona oraz Molocha. Na Rodos istniała świątynia Baala ze spiżowym świętym bykiem. Kult ten został przeniesiony na Gelę, założoną w VII wieku p.n.e. przez kolonizatorów z Rodos i Krety, a stamtąd dotarł do Akragas. Baal oznacza „Pan", natomiast według niektórych badaczy przydomek Baala „HMN" pochodzi od semickiego „Hmm", „gorąc, żar". Stąd „Pan żaru". Inną możliwą interpretacją przydomku jest łączenie go z fenickim i hebrajskim „hamman", „brązowy". Baal-Hammon był bogiem urodzaju, zbiorów, życiodajnym słońcem, najważniejszym bogiem kartagińskim, którego kult rozszerzył się na Maltę i Sycylię. Był również czczony wspólnie z żeńskim bóstwem płodności Tanit – „obliczem Baala". Grecy utożsamiali Baala z Kronosem, a Rzymianie z Saturnem.

Z kolei Moloch, również bóstwo fenickie, czczony był jako bóg ognia i wyobrażany w postaci człowieka z głową byka. Jego kult wiązano z rytualną ofiarą składaną z noworodków i dzieci. Jednak ani postać boga, ani rytualne mordy nie znajdują jednoznacznego potwierdzenia tej hipotezy. Hebrajskie słowo „Melek" oznacza wprawdzie „króla", „boga", ale w opinii archeologa Otto Eissfeldta, który w 1921 roku odkrył w Kartaginie cmentarzysko ze spalonymi szczątkami dzieci i zwierząt, słowo „molk" oznaczało nie tyle bóstwo, co samą ofiarę ognia. Możliwe, że była ona składana Baalowi, co znajduje swój wyraz w Księdze Jeremiasza, według której Izraelici „Zbudowali nadto wyżyny Baalowi, by palić swoich synów w ogniu jako ofiary dla Baala"[6].

Z rytuałem ognia związane jest „tofet". Słowo oznacza sanktuarium fenicko-punickie, gdzie składano ofiary z noworodków, dzieci i zwierząt, a także miejsce kremacji ofiar rytuału i pochówku prochów. W Biblii „tofet" określa miejsce w znajdującej się w pobliżu Jerozolimy Dolinie Gehenny, zwanej również „Doliną Jęku" czy „Doliną Mordu". Słowo „tofet" to również „palenisko".

Bez względu na to, czy Moloch był bogiem, w tym jednym z określeń Baala, czy oznaczał jedynie ofiarę, i nie wchodząc w głębsze spory między badaczami, którzy utrzymują, iż dzieci palono żywcem, oraz tych, którzy twierdzą, że owszem, palono, ale tylko zmarłych, jest pewne, że z kultem Molocha wiązało się rytualne palenie ludzkich ciał. Ofiary całopalne składano nie tylko z dzieci, lecz również ze starców oraz jeńców wojennych. Klitarch, grecki historyk z Kolofonu, żyjący na przełomie IV i III wieku p.n.e. poświadcza rytualne ofiary, jakie Kartagińczycy na Sardynii składali z dzieci, starców oraz jeńców wojennych.

Odnosząc powyższe dane historyczne do tematu byka Falarisa, należy stwierdzić, że opowieść o nim jest mocno ugruntowana w historycznej i religijnej tradycji. Do tego stopnia, że trudno określić, na czym polega oryginalność Perilaosa, skoro morderstwa rytualne powszechnie towarzyszyły kultowi świętego byka. Z opisu Diodora, które to świadectwo przedstawię poniżej, wynika, że Ateńczyk był wynalazcą narzędzia tortur, które jako pierwszy zastosował Falaris. W każdym razie w Akragas na pewno pojawił się byk ze spiżu. W późniejszym czasie został on przetransportowany do Kartaginy, a po jej zburzeniu wrócił z powrotem na Sycylię. W zależności od wersji, spiżowego byka zwrócił Scypion Starszy około 200 roku p.n.e. lub Scypion Młodszy około roku 150. Według innej tradycji spiżowy byk został zatopiony w morzu w 554 roku p.n.e. po obaleniu Falarisa w następstwie wspomnianego już powstania Telemacha.

## *Źródło*

Poniżej podaję przekład dwóch świadectw historycznych, które potwierdzają istnienie byka Falarisa:

1) Fragment *Pierwszej Ody Pytyjskiej* Pindara z Teb, poety greckiego żyjącego w latach 518-438, a więc niedługo po Falarisie i Perilaosie. W tych kilku wersach epiniki beocki liryk przeciwstawia Krezusa, dobrego i łagodnego władcę, okrutnemu Falarisowi, palącemu swe ofiary w spiżowym byku;

2) Fragment dzieła Diodora Sycylijskiego, historyka greckiego z Agyrium na Sycylii, żyjącego w latach 80 p.n.e. – 20 n.e. Jest to krótka opowieść o genezie wynalazku spiżowego byka.

Ad. 1) Pindar z Teb, *Pierwsza Oda Pytyjska*, 94-98[7]:

οὐ φθίνει Κροίσου φιλόφρων ἀρετά:
τὸν δὲ ταύρῳ χαλκέῳ καυτῆρα νηλέα νόον
ἐχθρὰ Φάλαριν κατέχει παντᾷ φάτις,
οὐδέ νιν φόρμιγγες ὑπωρόφιαι κοινωνίαν
μαλθακὰν παίδων ὀάροισι δέκονται.

„Nie słabnie Krezusa przyjazna doskonałość,
okrutnego zaś duchem palacza w byku z brązu,
Falarisa, nienawistna opinia otacza z każdej strony,

i nie witają go liry i pieśni chłopców pod dachami łagodnej wspólnoty"[8].

Ad. 2) Diodor Sycylijski, *Biblioteka historyczna*, 9.19.1[9]:

> ὃς Φάλαρις Περίλαον τὸν χαλκουργὸν ἐκεῖνον τὸν Ἀττικὸν κατέκαυσεν ἐν ταύρῳ τῷ χαλκέῳ. οὗτος γὰρ τὸ μηχάνημα τοῦ ταύρου χαλκουργήσας τοῖς μυξωτῆρσι τοῦ βοὸς ἐτέκτηνεν αὐλίσκους, ἀνέπτυξε καὶ θύραν δὲ πρὸς τῷ πλευρῷ τοῦ ταύρου: καὶ δῶρον τῷ Φαλάριδι τοῦτον τὸν ταῦρον ἄγει. Φάλαρις δὲ τὸν ἄνθρωπον ἐν δώροις δεξιοῦται, τὸ δὲ μηχάνημα θεοῖς καθιεροῦν κελεύει. ὡς δ᾽ ἀναπτύξας τὸ πλευρὸν ὁ χαλκουργὸς ἐκεῖνος δόλον τὸν κακομήχανον ἐξεῖπεν ἀπανθρώπως, εἴ τινα βούλει, Φάλαρι, κολάζειν τῶν ἀνθρώπων, ἔνδον τοῦ ταύρου κατειργνὺς πῦρ ὑποστρώννυ κάτω: δόξει δ᾽ ὁ ταῦρος στεναγμοῖς μυκᾶσθαι τοῖς ἐκείνου, σὺ δ᾽ ἡδονὴν τοῖς στεναγμοῖς ἕξεις αὐλοῖς μυκτήρων. τοῦτο μαθὼν ὁ Φάλαρις καὶ μυσαχθεὶς ἐκεῖνον, ἄγε, φησί, Περίλαε, σὺ πρῶτος δεῖξον τοῦτο, καὶ τοὺς αὐλοῦντας μίμησαι, τράνωσόν σου τὴν τέχνην. ὡς δὲ παρέδυ μιμητὴς δῆθεν τῶν αὐλημάτων, κλείει τὸν ταῦρον Φάλαρις καὶ πῦρ ὑποσωρεύει. ὅπως δὲ τὸ χαλκούργημα θανὼν μὴ ἐμμιάνῃ, κατὰ πετρῶν ἐκρήμνισεν ἐξάξας ἡμιθνῆτα.

„Ten Falaris, Perilaosa, znanego brązownika, Ateńczyka, spalił doszczętnie w byku z brązu. Wykonał on bowiem mechanizm byka z brązu, tworząc małe piszczałki w jego nozdrzach i otwierane drzwi na boku byka. I tego byka jako dar przynosi Falarisowi. Człowieka z darami wita Falaris i nakazuje poświęcić mechanizm bogu. Otwierając więc bok podstępnego mechanizmu, znany brązownik powiedział nieludzko: 'Falarisie, jeśli chcesz ukarać jakiegoś człowieka, wrzuć go do byka i podłóż pod nim ogień. Byk zda się ryczeć jękami, tobie zaś jęki tej osoby z piszczałek w nozdrzach sprawią przyjemność'.

To dowiedział się Falaris i napełniony wstrętem do tej osoby mówi: 'Chodź, Perilaosie, ty pokaż to pierwszy i naśladuj tych, którzy grać będą na piszczałkach, wyjaśnij pracę swego przebiegłego urządzenia'. Zatem wślizgnął się, by rzeczywiście naśladować dźwięki fletów. Falaris zamyka byka i układa pod nim stos ognia. I tak, aby śmierć nie splamiła pracy w brązie, wyciągnąwszy go na pół martwego, zrzucił go w dół ze skał".

## *Mędrzec w byku Falarisa*

Lew Szestow, jeden z nielicznych myślicieli, którzy dostrzegli duży potencjał symboliki drzemiącej w byku Falarisa, przedstawiał obraz mędrców pogańskich, którzy na wzór Sokratesa nauczali, że mędrzec może osiągnąć szczęście bez względu na okoliczności zewnętrzne, a więc również w byku Falarisa. Natomiast etyka chrześcijańska zrobiła krok naprzód, nauczając, że szczęście odnaleźć można jedynie w byku Falarisa[10].

Zatrzymam się na chwilę przy przywołanym przez Szestowa Sokratesie. Niektóre fragmenty dzieła Platona ukazują mędrca ateńskiego jako kogoś, kto nie ma żadnych złudzeń co do egzystencjalnej i eudajmonistycznej jakości życia człowieka: dni nieszczęśliwe są liczne, a te szczęśliwe nieliczne. W *Obronie Sokratesa*, mającej być świadectwem zwycięstwa filozofii nad śmiercią, najlepszy obywatel Aten i zarazem najmądrzejszy z ludzi twierdzi, że cokolwiek czeka człowieka po śmierci, będzie lepsze od samego życia na ziemi: po śmieci człowiek albo będzie mógł wreszcie zacząć żyć życiem szczęśliwym, albo zaśnie na wieczność. W tym drugim wypadku, te same słowa mogłyby wypłynąć z ust Epikura: śmierć nie jest niczym złym, bo życie jest czuciem, a jeśli śmierć kładzie kres czuciu, to jednocześnie kładzie kres cierpieniu. Śmierć kładzie kres cierpieniu, jest więc dobra:

> δυοῖν γὰρ θάτερόν ἐστιν τὸ τεθνάναι: ἢ γὰρ οἷον μηδὲν εἶναι μηδὲ αἴσθησιν μηδεμίαν μηδενὸς ἔχειν τὸν τεθνεῶτα, ἢ κατὰ τὰ λεγόμενα μεταβολή τις τυγχάνει οὖσα καὶ μετοίκησις τῇ ψυχῇ τοῦ τόπου τοῦ ἐνθένδε εἰς ἄλλον τόπον. καὶ εἴτε δὴ μηδεμία αἴσθησίς ἐστιν ἀλλ᾽ οἷον ὕπνος ἐπειδάν τις καθεύδων μηδ᾽ ὄναρ μηδὲν ὁρᾷ, θαυμάσιον κέρδος ἂν εἴη ὁ θάνατος – ἐγὼ γὰρ ἂν οἶμαι, εἴ τινα ἐκλεξάμενον δέοι ταύτην τὴν νύκτα ἐν ᾗ οὕτω κατέδαρθεν ὥστε μηδὲ ὄναρ ἰδεῖν, καὶ τὰς ἄλλας νύκτας τε καὶ ἡμέρας τὰς τοῦ βίου τοῦ ἑαυτοῦ ἀντιπαραθέντα ταύτῃ τῇ νυκτὶ δέοι σκεψάμενον εἰπεῖν πόσας ἄμεινον καὶ ἥδιον ἡμέρας καὶ νύκτας ταύτης τῆς νυκτὸς βεβίωκεν ἐν τῷ ἑαυτοῦ βίῳ, οἶμαι ἂν μὴ ὅτι ἰδιώτην τινά, ἀλλὰ τὸν μέγαν βασιλέα εὐαριθμήτους ἂν εὑρεῖν αὐτὸν ταύτας πρὸς τὰς ἄλλας ἡμέρας καὶ νύκτας – εἰ οὖν τοιοῦτον ὁ θάνατός ἐστιν, κέρδος ἔγωγε λέγω: καὶ γὰρ οὐδὲν πλείων ὁ πᾶς χρόνος φαίνεται οὕτω δὴ εἶναι ἢ μία νύξ[11].

> Śmierć bowiem jest jednym z dwóch: albo jest rodzajem nicości, zatem zmarły nie ma żadnych wrażeń niczego, albo jest, jak mówią, zmianą i przejściem duszy z jednego miejsca w inne miejsce. I jeśli to brak wrażeń, jak sen, w którym śniący nawet nie śni, to śmierć byłaby cudowną korzyścią. Myślę bowiem, że gdyby ktoś miał wybrać tę noc, w której zasnął tak, że nie miał snów, porównując to z tymi innymi nocami i dniami swego życia, i miał powiedzieć, po zastanowieniu, ile dni i nocy w swym życiu przeżył przyjemniej od tamtej, – to przypuszczam, że nie tylko jakiś zwykły człowiek, ale nawet wielki król łatwo odkryłby, że niewiele było tych w porównaniu do innych dni i nocy. Zatem, jeśli taka jest natura śmierci, to uważam ją za korzyść; wtedy bowiem cały czas zdaje się być nie dłuższy niż jedna noc[12].

Wymownym wyrazem egzystencjalnej nędzy życia jest sam obraz procesu Sokratesa. Niewinny obywatel zostaje skazany przez innych na śmierć. Można by to jeszcze zrozumieć, gdyby wyrok zapadł z woli obłąkanego tyrana, jednostki, ale mędrzec z Aten ginie za czasów rządu demokratycznego, z woli większości obywateli. Przedstawicieli sądu skorupkowego nie usprawiedliwia to, że w powszechnym mniemaniu Sokrates mógł być jednym z sofistów, politycznych i filozoficznych kuglarzy, ani to, że w imię prawa stanął kiedyś w obronie dowódców floty ateńskiej. Sokrates zginął, bo dla większości obywateli przyjemnym było wydać wyrok śmierci. *Tout court.* „Wielu jest złych", οί πολλοὶ κακκοί, powie Heraklit, krytykując ustrój demokratyczny[13]. Wielu pragnęło w oczach butnego starca ujrzeć lęk przed śmiercią.

Ten perwersyjny hedonizm obywateli Aten jest refleksem radości legendarnego tyrana Akragas, któremu pewnego razu podarowano śmiercionośną i śmierciodajną „zabawkę" – spiżowego byka. Jednakże oskarżycielom, obywatelom-katom, przeciwstawia Sokrates heroizm mędrca oderwanego od życia doczesnego. Jeśli istnieje prawdziwe życie, to nie może być ono ani takim, jak w teatrze procesu mędrca, ani życiem nawet najbardziej szczęśliwego króla pod słońcem. Prawdziwe życie osiąga się w mistycznym akcie filozofowania, w którym człowiek porzuca skorupę ciała i wchodzi w świat nieśmiertelnych, niezmiennych, bezcielesnych i doskonałych idei. Filozoficzny eros nie wiąże człowieka z ciałem, lecz wyrywa go ku temu, co boskie, stając się motorem platońskiej dialektyki. *La vraie vie est ailleurs*, „Prawdziwe życie jest gdzie indziej", wiele wieków później powie Artur Rimbaud. Prawdziwe życie jest życiem duszy, a nie ciała. Żyć znaczy być gdzie indziej.

Sokrates z obojętnością uśmierca swe ciało cykutą. Z obojętnością również wrzuciłby swe ciało w byka Falarisa, ponieważ tortury i ogień niszczą ciało, nie dotykając duszy. Zło nie dosięga duszy, ponieważ żyje ona niezależnie od ciała. W byku Falarisa potwierdziłby się więc dualizm antropologiczny, w którym dusza zostaje oddzielona od materii. Zresztą ten dualizm odmalowany jest już w samym obrazie Sokratesa, gdzie piękno duszy mędrca kontrastuje z brzydotą jego ciała.

Wartość przesłania etycznego Sokratesa nie tkwi w tym, że banalnemu, pesymistycznemu oglądowi życia i świata przeciwstawiał inną banalną wizję – optymistyczną. Można żyć w byku Falarisa, można nawet próbować oswoić bestię, ale cykuta pozostanie cykutą, a byk pozostanie bykiem. Sokrates mógłby nawet podpisać się pod słynnym zdaniem wypowiedzianym przez Sylena do Midasa, że lepiej by było dla człowieka, aby się w ogóle nie narodził, a jeśli już się to stało, to najlepsza będzie dlań rychła śmierć.

Podejście Sokratesa do życia w wymiarze ciała i materii było pesymistyczne i krytyczne: począwszy od podstawy kontestującej własną pozycję społeczną: wśród zamożnych przedstawicieli greckiej kultury, z którymi spotykał się na co dzień, Sokrates otwarcie manifestował swą beztroskę o dom i dobytek. Dalej, poprzez krytykę poznania, co miało kardynalne znaczenie dla epistemologii Platona, opartej na dualizmie poznania prawdziwego i pozornego: opinie, przesądy, uprzedzenia, niedorzeczności mają źródło w materii i ciele. Są one wyrazem poznania zmysłowego i składają się na δόξα, mniemanie, które nie ma wartości poznania prawdziwego. Stąd właśnie Sokrates elenktyczny, argumentujący, zaprzeczający mniemaniu, niszczący przesąd, który wiecznie dyskutował i wiecznie zbijał z tropu swych przemądrzałych i zadowolonych z siebie interlokutorów, obracając ich poglądy w absurd. Wreszcie Sokrates, który nie dbał, nie tylko o majątek, ale również o własne ciało, własną powłokę, ten, który bez najmniejszego grymasu wrzuciłby swoje σῶμα w rozżarzone cielsko spiżowego byka.

Heroizm postawy Sokratesa polega na ucieczce w inny świat, który jest jedynym ratunkiem przed cierpieniem oraz przez nihilizmem poznawczym. Sokrates jest metafizyczny *par excellence*, co emblematycznie ukazuje apologetyczne dzieło *Obrona Sokratesa.* Na procesie jest obecny ciałem, lecz jego dusza jest gdzie indziej. Dlatego to, co mówi, pozostaje niezrozumiałe dla słuchaczy. Sokrates oraz jego kaci operują na innych poziomach ontologicznych i etycznych: mędrzec reprezentuje wymiar metafizyczny, w którym dusza kontempluje najwyższą ideę Dobra, jego oskarżyciele zaś pozostają więźniami porządku cielesnego, w którym miejsce Dobra zajmuje cykuta, a miejsce agory, gimnazjonu, przestrzeni spotkania i wymiany idei zastępuje byk Falarisa. Sokrates uważa, że to nie on znalazł się w tragicznej sytuacji, lecz jego oprawcy. To nie on, lecz oni, więźniowie swych chorych namiętności, egoistycznych małych pragnień, zranionej dumy, kłamstwa, zamknięci są we wnętrzu byka Falarisa.

## *Męczeństwo świętego Eustachego w byku Falarisa*

Jak już wspomniałem, urządzenie byka Falarisa było w Rzymie popularnym narzędziem tortury chrześcijan. W ten sposób zginął święty Eustachy z całą rodziną za czasów panowania Hadriana, święty Antypas za rządów Domicjana czy święta Pelagia z Tarsu za panowania Dioklecjana.

Zatrzymam się przy Eustachym. Życie tego chrześcijańskiego męczennika, którego dziś czci wspólnie Kościół katolicki, anglikański i prawosławny, uniknęło zakrzepnięcia w księgach historycznych. Nić żywota świętego utkała niezwykłą tapiserię opowieści o starożytnym bohaterze, który narodził się w rodzinie pogańskiej, umarł jako chrześcijanin; o jednej z wielu postaci, których męczeńska krew stała się zaczynem duchowej potęgi średniowiecznego chrześcijaństwa.

Dziś jest uznawany m.in. za patrona ludzi torturowanych. Nie troszcząc się o fakty historyczne, opowieść o życiu świętego Eustachego ostatecznie schroniła się w nieśmiertelnej legendzie[14].

Żywot świętego Eustachego, zwanego również Eustachym Rzymskim, został opisany w *Legenda aurea* (powstałej w latach 1260-1270), której autorem jest włoski hagiograf Jakub de Voragine. Sama opowieść jest bogata w narrację, co, jak twierdzi Alain Boureau, na tle „twórczości hagiograficznej, często ubogiej i powtarzającej się, tworzy osiągnięcie wyjątkowe, potwierdzone wielkim sukcesem"[15]. Niemniej, pomimo wielkiej popularności legendy, począwszy od VIII wieku, ale zwłaszcza w XII i XIII wieku, schyłek zainteresowania nią następował stopniowo od XIV wieku aż do czasów współczesnych[16].

Opowiem krótko historię męczeńskiej śmierci świętego Eustachego, przytaczając ją za *Złotą legendą*. Pierwszym imieniem Eustachego był Placyd. Zajmował stanowisko dowódcy wojsk cesarza Trajana. Już jako poganin praktykował uczynki miłosierdzia, jakby potwierdzając, że *anima naturaliter christiana*, „dusza z natury chrześcijańska". Jego żona, Trajana, zrodziła im dwóch synów. Placyd był zapalonym myśliwym. Pewnego razu, gdy wybrał się na polowanie, natknął się na stado jeleni. Kiedy dostrzegł wśród nich największego i najładniejszego, wtedy rzucił się za nim w pogoń. W pewnym momencie jeleń zatrzymał się i zwrócił w stronę myśliwego. Ten już miał wystrzelić w kierunku zwierzęcia śmiercionośną strzałę, ale wstrzymał się, ujrzawszy niespodziewanie nadprzyrodzone zjawisko. Między rogami jelenia pojawił się krzyż i postać Chrystusa, który przemówił[17]. Według innej wersji opowieści to jeleń przemówił ludzkim głosem[18]. Jezus powiedział: „Placydzie, dlaczego mnie prześladujesz?"[19]. Ten, który polował na jelenia, sam został upolowany. Jezus kazał mu udać się do miasta, odszukać tam biskupa, który udzieli mu chrztu, a następnego dnia wrócić w to samo miejsce. Placyd zrobił tak, jak mu polecił Chrystus, i przyjął chrzest wraz z całą rodziną. Otrzymał nowe imię: Eustachy, Trajana przybrała imię Teofista, a synowie – Agapet i Teofist. W drugiej wizji Jezus oznajmił mu, że wiara wojownika Boga zostanie wystawiona na próbę przez diabła i że nowo ochrzczony musi stać się drugim Hiobem. Eustachy, pełen wigoru nowo narodzonego człowieka, poprosił, aby próba przyszła jak najszybciej i aby na czas walki dana mu była łaska cierpliwości do znoszenia jej trudów.

Wkrótce dom Eustachego zaczęły nawiedzać nieszczęścia: słudzy zmarli, zaraziwszy się „morowym powietrzem", padło również bydło i konie, majątek rozkradli złodzieje. Eustachy postanowił więc opuścić nieszczęsne miejsce i udał się z całą rodziną do Egiptu. Po dotarciu na miejsce okazało się, że nieszczęśnik nie ma czym zapłacić za transport. Właściciel statku zatrzymał więc żonę Eustachego, a jego samego z dziećmi wyrzucił na brzeg. Idąc lądem przed siebie, natrafili na szeroko rozlewającą się rzekę. Zostawił jednego syna, a drugiego wziął na ręce i przeprawił się wpław na drugi brzeg. Gdy wracał do pierwszego i znalazł się na środku koryta, wtedy jedno dziecko porwał wilk, a drugie lew. Jednak dzieci zostały uratowane przez pasterzy i robotników, o czym rozpaczający ojciec nie mógł wiedzieć. Przy życiu powstrzymywała go świadomość konieczności przejścia zapowiedzianej przez Jezusa próby drugiego Hioba. W międzyczasie cesarz Trajan, zagrożony przez obce wojska, wydał rozkaz odnalezienia swego znakomitego żołnierza. Dawny Placyd został odnaleziony w pewnej wiosce przez wysłanników cesarza, którzy rozpoznali go po charakterystycznej bliźnie na czole. Eustachy znów stanął na czele wojska, w wielu bitwach pokonał wrogów Trajana i wreszcie wszedł tryumfalnie do Rzymu. Po drodze napotkał swych synów Agapeta i Teofista, a także odnalazł małżonkę. W tym samym czasie umarł Trajan, a jego miejsce zajął Hadrian. Ten ostatni przyjął wprawdzie w Rzymie z honorami Eustachego, ale wpadł w gniew, gdy chrześcijan odmówił wzięcia udziału w pogańskiej uroczystości i sprzeciwił się rytualnemu strąceniu jeńców wojennych ze skały. Ostatecznie Eustachy z żoną i dziećmi zostali rzuceni głodnemu lwu na pożarcie. Zwierzę jednak skłoniło przyjaźnie głowę i położyło się łagodnie u stóp skazańców, nie wyrządzając im krzywdy. Wtedy pałający żądzą zemsty cesarz uciekł się do bardziej okrutnego rozwiązania i rozkazał uśmiercić rodzinę w spiżowym byku. Pachołkowie podłożyli ogień pod brzuch byka, który został rozgrzany do czerwoności. Eustachy z rodziną oddali w modlitwie swe życie Bogu, po czym zostali wrzuceni do wnętrza byka. Po trzech dniach, w obecności cesarza, otwarto byka, lecz zamiast spopielonych szczątków, wydobyto cztery martwe, niezniszczone ciała. Ogień nie dotknął ani jednej części, ani jednego członka, ani choćby włosów. Wielkie było zdumienie świadków tego cudu, a wielu pogan uwierzyło wtedy w Chrystusa. Chrześcijanie nabożnie pochowali swych wielkich współwyznawców, a w późniejszym czasie w miejscu pochówku zbudowano kościół.

W tym miejscu kończy się legenda. Warto podkreślić, że życie Eustachego, „drugiego Hioba", było bardziej doświadczone próbą cierpienia w porównaniu ze starotestamentalnym bohaterem. Biblijny Hiob utracił wszystko, by potem wszystko odzyskać z naddatkiem, bo majątek i dzieci Hioba zostały mu pomnożone. Eustachy zaś przeszedł podwójną próbę: raz doświadczony przez diabła, kiedy stracił majątek i rodzinę, został potem poddany torturom i uśmiercony na rozkaz okrutnego cesarza. Zakończenie legendy jest zaskakujące. Z jednej strony cesarzowi zostaje oddane to, co cesarskie, wszak święta rodzina ginie w spiżowym byku, z drugiej zaś nienaruszony stan ciał męczenników ma świadczyć o tryumfie chrześcijan. Ogień symbolizuje tu zło i to zło nie ma dostępu do dobrych i świętych ludzi.

## *Muzyka cierpienia*

Jednym z paradoksalnych i zarazem najbardziej szokujących zwrotów w historii byka Falarisa jest zmiana przeznaczenia urządzenia. Spiżowe monstrum, które z początku miało być przedmiotem związanym z kultem i zarazem instrumentem muzycznym, stało się narzędziem tortur i śmierci.

U przywołanego już wcześniej Heraklita odnajdujemy następującą sentencję: „Dla łuku zatem nazwą jest życie, dziełem zaś śmierć"[20]. Filozof z Efezu wykorzystuje tu grę greckich słów, gdzie „bios" znaczy zarówno „życie", jak i „łuk", a różnica sprowadza się do akcentu. To, co nosi w nazwie βίος, „życie", jest βιός, „łukiem" – narzędziem śmierci. Żyć znaczy jednocześnie zabijać. I umierać.

W pojęciu spiżowego byka nie ma wprawdzie gry słów, co było ulubioną zabawą Heraklita, mamy za to ową zmianę przeznaczenia, która dokonuje się w wymiarze praktycznym i która pociąga za sobą zmianę znaczenia w domenie języka. Nie jest to jednak proste przejście w przeciwieństwo, jak dzieje się wtedy, gdy dzień przechodzi w noc, a życie przepotwarza się w śmierć. Chodzi raczej o współwystępowanie przeciwieństw, o współdziałanie rzeczy sprzecznych, w tym wypadku fletu i narzędzia tortur, muzyki i cierpienia. Muzyka wyciśnięta zostaje z torturowanego człowieka jak cierpki, lecz ożywczy sok z miękkiej cytryny. To, co miłe dla ucha, co piękne, wzruszające, porywające i uszlachetniające duszę, jest owocem znęcania się tyrana nad człowiekiem. To, co słyszalne, ubrane w zgrzebną szatę muzyczną czerpie z innej, niesłyszalnej, kakofonicznej muzyki jęku; co miało być życiem, stało się narzędziem tortur i śmierci. I odwrotnie[21], co było torturą i cierpieniem, stało się muzyką. Muzyka, będąca zdawałoby się azylem dla *vita beata*, czerpie swe źródło w innej konstelacji dźwięków, zestrojonych przez sadystycznego tyrana. Starożytne opisy wynalazku Perilaosa, pomijając apokryfy i inne zmyślone historie, nie dają alternatywnej ścieżki rozumienia. Nie czytamy więc o dobrym Perilaosie, cenionym rzemieślniku z Aten, który w przypływie weny twórczej postanowił wykonać byka z brązu – przemyślny instrument muzyczny uświetniający uroczystości religijne i zarazem państwowe. Nie czytamy też o złym Falarisie, który w swym przebiegłym okrucieństwie wymyślił, że zamiast grajków piszczałki ożywi jęk prażących się ofiar. Od samego początku Perilaos jest istotą przebiegłą, wynalazcą w służbie reżimu, Falaris zaś jest okrutnym władcą. Historia byka z brązu jest całkowicie skażona złem i cierpieniem, a muzyka rodzi się z tej gleby jako *fleur du mal.*

Na koniec przywołam trzy współczesne[22] – z wielu możliwych – przykłady powiązania tortury z muzyką. Ich trwała repetycja w skrajnie agonalnym stosunku człowieka do człowieka, jakim są tortury, pokazuje, że byk Falarisa może być traktowany nie tylko jako zdarzenie historyczne, ale również jako wiecznie żywy symbol skarlałej, sadystycznej i perwersyjnej estetyki, symbol, który swą jedną częścią skorupki zagubił w mrocznej stronie natury ludzkiej[23]. Przytoczone przykłady pozostawię już bez komentarza. Są wystarczająco wymowne, by nie rzec: wystarczająco głośno wykrzykujące. Jednocześnie są buntem naturalnej i ludzkiej estetyki – wszystkie przykłady są opisami poetycko-literackimi – przeciwko swemu wynaturzeniu.

1) Paul Celan w wierszu *Fuga śmierci* (*Todesfuge*) przywołuje obraz więźniów obozu koncentracyjnego, którzy kopią swój grób, a obok gra orkiestra:

> wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
> Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
> der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland
> dein goldenes Haar Margarete
>
> er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne
> er pfeift seine Rüden herbei
> er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
> er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz
>
> Grób kopiemy w powietrzu tam się nie leży ciasno
> Człowiek mieszka w tym domu który się bawi z wężami ten pisze
> Pisze gdy zmierzcha do Niemiec
> złoto twoich włosów Małgorzato
>
> Tak pisze wychodzi przed dom i gwiazdy migocą
> przyzywa gwizdem swe psy
> Gwizdem wywleka swych Żydów każe im kopać grób w ziemi
> Nam rozkazuje teraz zagrajcie do tańca[24].

2) Gustaw Herling-Grudziński w *Innym świecie* opisuje rytuał wyjścia do pracy więźniów sowieckiego łagru:

> Mimo dotkliwego mrozu więźniowie byli zupełnie niemal bosi i obdarci i ledwie się poruszali z wycieńczenia, na moich oczach dwóch więźniów upadło i skonało przy bramie. Zgodnie z życzeniem komendanta obozu, Soroki, wychodzącym do pracy przygrywała harmonia. Pierwszego od razu dnia zmarło w naszej brygadzie przy pracy trzech więźniów. W zonie silniejsi mordowali bezkarnie słabszych i zabierali im chleb[25].

3) Aleksander Wat w dialogu z Czesławem Miłoszem, zapisanym na kartach *Mojego świata*, opisuje zdarzenie z moskiewskiego więzienia, które miało miejsce, gdy prowadzono go na przesłuchanie przez „kafkowsko-łubiankowski" kuluar:

Na Łubiance wszystko było idealnie ciche, tylko właśnie na korytarzu (to była godzina jedenasta w nocy), kiedy mijałem drzwi biur, słyszałem pierwszy raz krzyk kobiety, torturowanej kobiety. I rzeczywiście, to było piękne kontralto. Mam jakiś wiersz o tym kontralcie. Bardzo andersenowski głos. Straszny krzyk, jeden[26].

**Przypisy**

1 Zob. np. Euzebiusz, *Chron. an.* 1365, 1393, 1446.

2 Arystoteles, *Polityka*, 5, 8, 4.

3 Cycero, *in Verr.* iv. 33.

4 Cycero, *ad Ait.* vii. 20.

5 *Listy Falarisa* zostały wydane przez Charlesa Boyle'a w 1695 roku. Ich autentyczność zakwestionował R. Bentley. Na ten temat zob. Vinko Hinz, *Nunc Phalaris doctum protulit ecce caput. Antike Phalarislegende und Nachleben der Phalarisbriefe*, (Beiträge zur Altertumskunde Bd. 148), K.G. Saur Verlag GmbH, Münich – Leipzig 2001, *passim*.

6 Jr 19, 5, w: *Biblia Tysiąclecia*, tłum. zbiorowe, Poznań – Warszawa 1990.

7 Tekst grecki czerpię z wydania *The Odes of Pindar including the Principal Fragments with an Introduction and an English Translation by Sir John Sandys*, Litt.D., FBA. Cambridge, MA., Harvard University Press, London, William Heinemann Ltd. 1937.

8 Przekład fragmentów 1) i 2) – K. Mrówka.

9 Tekst grecki podaję za wydaniem *Diodorus of Sicily in Twelve Volumes with an English Translation by C. H. Oldfather*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press; London: William Heinemann, Ltd. 1989.

10 Zob. L. Szestow, *Kierkegaard i filozofia egzystencjalna*, przeł. J.A. Prokopski, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2003, zwłaszcza Rozdział XIV, *Autonomia tego, co etyczne*, s. 159-166. Zob. również tenże, *Ateny i Jerozolima*, przeł. C. Wodziński, Wydawnictwo Znak, Kraków 1993, zwłaszcza część druga, *W byku Falarisa. Wiedza i wolna wola*, s. 175-292.

11 Tekst grecki pochodzi z wydania *Platonis Opera*, red. John Burnet, Oxford University Press, Oxford 1903.

12 *Apol.*, 40c-e, przeł. K. Mrówka.

13 K. Mrówka, *Heraklit. Fragmenty: nowy przekład i komentarz*, B 104, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2004, s. 289.

14 Por. *Martyrologium Romanum*, Libreria Editrice Vaticana 2001.

15 A. Boureau, *Placido Tramite. La légende d'Eustache, empreinte fossile d'un mythe carolingien*, [w:] „Annales. Économies, Sociétés, Civilisations" 1982, R. 37, nr 4, s. 682.

16 Zob. tamże, s. 683.

17 W XI wieku ten sam motyw spotkania bohatera legendy z jeleniem i Chrystusem pojawia się w historii świętego Huberta.

18 Obraz spotkania Placyda z jeleniem wielokrotnie wykorzystywano w sztuce od czasu średniowiecza. Jednym z najbardziej znanych dzieł jest obraz Pisanella *Wizja świętego Eustachego* (namalowany ok. 1436 roku), obecnie w zbiorach National Gallery w Londynie. Jeśli chodzi o samą *Złotą legendę*, to jej wspaniały wyraz w sztuce można znaleźć we freskach Piero della Francesca, tworzących cykl pt. *Legenda Krzyża Świętego*. Freski znajdują się w bazylice San Francesco w Arezzo.

19 Jest to powtórzenie słów Chrystusa adresowanych do Szawła, prześladowcy chrześcijan: „Gdy zbliżał się już w swojej podróży do Damaszku, olśniła go nagle światłość z nieba. A gdy upadł na ziemię, usłyszał głos, który mówił: «Szawle, Szawle, dlaczego Mnie prześladujesz?». «Kto jesteś Panie?» – powiedział. A On: «Ja jestem Jezus, którego ty prześladujesz. Wstań i wejdź do miasta, tam ci powiedzą, co masz czynić»", *Dz. Ap.* 9, 3-6, w: *Biblia Tysiąclecia*, dz. cyt. Cała scena opisana w legendzie świętego Eustachego jest więc odtworzeniem czegoś, co można nazwać „ontologią narracji biblijnej", w której wiele opowieści przedstawiających historie ludzkich doświadczeń egzystencjalnych powtarzają jeden, wzorcowy i doskonały obraz zapisany w tekście świętym, Biblii. Jest to uczestnictwo wielości bytów (historii bytów istnień) w jednej historii Jezusa, który jest „drogą i prawdą, i życiem", J 14, 6, tamże.

20 Fragment B 48, K. Mrówka, *Heraklit. Fragmenty: nowy przekład i komentarz*, dz. cyt., s. 151.

21 We fragmencie B 51 dzieła Heraklita czytamy: „Harmonia zwrotna, tak jak łuku i liry", tamże, s. 161.

22 Jeśli chodzi o całą historię poezji i literatury, to najbardziej znanym przykładem wykorzystania motywu byka Falarisa jest fragment Pieśni XXVII *Boskiej Komedii*. Nie dziwi, że Dante wykorzystał obraz spiżowego byka w pierwszej z trzech *cantiche*, obejmującej Piekło, chodzi dokładnie o Krąg IX:

Come 'l bue cicilian che mugghiò prima
col pianto di colui, e ciò fu dritto,
che l'avea temperato con sua lima,
mugghiava con la voce de l'afflitto,
sì che, con tutto che fosse di rame,
pur el pareva dal dolor trafitto.
Jak sycylijski byk ów, co najpierwej
(I słusznie bardzo) ryknął jękiem tego,
Który go swemi piłami obrobił,
A tak on ryczał głosem udręczenia,
Że chociaż cały urobiony z miedzi,
Zdało się przecie, że go ból przejmuje.

(*Pieśń XXVII*, w: Dante Alighieri, *Boska Komedja*, przeł. A. Stanisławskiego, Nakładem Księgarni J.K. Żupańskiego, Poznań 1870).

23 Można pokusić się o ryzykowne stwierdzenie – wychodząc poza podjętą tu refleksję nad muzyką cierpienia i zarazem muzyką z cierpienia – że byk Falarisa trafnie wyraża kondycję ludzką i taką metaforę można śmiało postawić obok znanego obrazu Syzyfa toczącego pod górę kamień. O ile obraz Syzyfa kładzie akcent na wysiłku i znoju, o tyle byk Falarisa kładzie nacisk na cierpieniu. Oczywiście, miejsce w byku Falarisa jest niejednorodne. W tej zamkniętej, klaustrofobicznej, zniewalającej przestrzeni są miejsca większego i mniejszego cierpienia. Ten wątek rozwinę, być może, w innym miejscu. Zob. również J. Améry, *Poza winą i karą*, tłum. R. Turczyn, Wydawnictwo Homini, Kraków 2007, zwłaszcza rozdział drugi pt. *Tortury*, w którym autor ukazuje tortury nie jako akcydens czy narzędzie zdobywania informacji od wroga, lecz samą esencję nazistowskiego dehumanizmu, s. 63-101.

24 P. Celan, *Fuga śmierci*, przeł. S.J. Lec, [w:] tegoż, *Psalm i inne wiersze*, Wydawnictwo a5, Kraków 2012.

25 G. Herling-Grudziński, *Inny świat. Zapiski sowieckie*, Czytelnik, Warszawa 1989, s. 203.

26 A. Wat, *Mój wiek*, t. 2, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 91.

URSZULA MAKOWSKA

# Pędzel Derwida

## *„Nie było go na liście modnych malarzy”*

Jego prace studenckie z 1918 roku były ponoć „doskonałe”[1]. Dopiero dziesięć lat później zorganizował swoją pierwszą wystawę. Może błędem było umieszczenie jej w Zachęcie, najbardziej salonowym z salonów ówczesnej Warszawy. Recenzenci nie wiedzieli wiele o samym malarzu. Traktowali go z pewnym pobłażaniem, jako artystę młodego, któremu mogą wskazać właściwą drogę swoimi uwagami. A Jan Świerczyński w chwili debiutu miał czterdzieści pięć lat. I dokładnie wiedział, czego chce. Działał w pojedynkę, nie należąc – prócz członkostwa w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych – do żadnego ugrupowania. Nie bywał „w świecie”, nie chodził po kawiarniach. W opublikowanych wspomnieniach artystów okresu międzywojennego i powojennego próżno szukać jego nazwiska. Nieobecny jest także w historii polskiej sztuki. Ale pozostał nieśmiertelny, bo miał córkę.

Anna Świrszczyńska była jedynym dzieckiem Jana i Stanisławy Świerczyńskich (jej nazwisko błędnie zapisał w metryce rosyjski urzędnik). Dzisiaj o wielkości poezji Świrszczyńskiej nie trzeba nikogo przekonywać. Powstają o niej monografie, artykuły, jest tłumaczona na wiele języków. Czy jednak gdyby nie książka Czesława Miłosza *Jakiegoż to gościa mieliśmy* z 1996 roku, wydana już po śmierci poetki, ona sama byłaby równie popularna? Miłosz przyrównuje swoje pisanie o Świrszczyńskiej do jej gestu (dosłownie – do gestykulacji), nawiązując do wiersza *Film o ojcu*:

> jak ona broniła praw ojca do sławy, tak ja bronię jej praw, i może nawet, jak ona, wymachuję trochę rękami? Czego się nie wstydzę. […] Broniła malarza, bo kochała go jako ojca, ja natomiast jej bronię, bo jestem w niej (niemal) zakochany[2].

Ta analogia nie jest całkiem ścisła. Świrszczyńska broni się sama, broni się swoimi opublikowanymi tekstami. A obrazy nieobecne na wystawach przypominają wiersze pisane do szuflady; nikt ich nie zna: „O Świerczyńskim nikt nie słyszał” (*Film o ojcu*). Miłosz dostrzega wyłącznie podłoże emocjonalne wystąpień Świrszczyńskiej, nie widzi w nich aktu wsparcia twórcy przez drugiego twórcę. Dyskretnie zaznacza, że wątpi w wartość sztuki Jana Świerczyńskiego:

> Ojciec był artystą-maniakiem, całkowicie oddanym jednemu celowi, ściganiu własnej wizji obrazu doskonałego. Wzorowy artysta głodomór, nie troszczył się o to, że skazuje na nędzę żonę i jedyne dziecko. Domyślam się przy tym, że jego niepowodzenia nie tłumaczyły się wyłącznie spiskiem krytyków. A jednak córka sławi go, kocha, wierzy w niego […][3].

„Ściganie własnej wizji obrazu doskonałego” brzmi prawie jak zarzut. Choć prawdopodobnie właśnie dlatego, przez to ściganie wizji, „Nie było jego nazwiska / na liście polskich malarzy” (*Chodził pod prąd*). Rozkładanie pracy nie na lata, lecz dziesięciolecia (kolejną wystawę, po przeglądzie w 1928 roku, Świerczyński planował dopiero na rok 1940), w pośpiesznym wieku XX istotnie wydawało się dziwaczne. I oczywiście kompletnie sprzeczne ze skutecznym programowaniem własnej kariery. Może jedynie z perspektywy kultury ludowej, której malarz był znawcą i propagatorem, dziesięciolecia trwają bardzo krótko. Diagnoza nieobecności Świerczyńskiego „na liście modnych malarzy” (*Mój ojciec, Don Kiszot*) jest zresztą zapewne dużo bardziej skomplikowana niż wskazany przez Miłosza perfekcjonizm, przedłużający przygotowywanie materiału na wystawy. Wątpię jednak, by córką artysty, występującą w obronie ojca, powodowała wyłącznie miłość, na tyle ślepa, by oszukać oczy w ocenie jego dorobku.

Anna Świrszczyńska przyznaje: „Oprócz pisania ciągle coś rysowałam, wycinałam, strugałam i malowałam. Rodzice przypuszczali, że zostanę malarką”[4]. Zbyt wysoki koszt studiów artystycznych sprawił, że zostało jej tylko pisanie. Pracownia ojca była pierwszą szkołą widzenia poetki. Nie tylko jego własne obrazy, ale wypełniające wnętrze reprodukcje i albumy: „Wystarczyło wyciągnąć rękę, aby zaświecili jak klejnoty: El Greco i Hokusai, Frans Hals i Budda indyjski czy chiński, Chirico i emalia z Limoges, Dürer, Rousseau Celnik i Renoir”[5]. Głęboką wrażliwość wizualną, która wszak sama nie jest gwarantem umiejętności rozróżniania artystycznej prawdy od fałszu, Świrszczyńska poparła własnymi studiami z dziedziny historii sztuki, czego świadectwem jest między innymi wnikliwy artykuł z 1932 roku o miniaturze romańskiej w Polsce[6]. Zaś wiersze z o cztery lata późniejszego debiutanckiego tomu, to „właściwie obrazy malowane słowami”[7]. W krótkiej ankiecie „Przekroju” z 1973 roku na pytanie: „Co dałaś mamie na Dzień Matki?”, kilkunastoletnia córka poetki odpowiedziała przekornie: „Kupiony na tandecie obrazek z jeleniem i nimfami, żeby się mama podciągnęła w dziedzinie sztuki”[8].

To wyczulone i przecież niedyletanckie spojrzenie na sztukę ojca upoważniało poetkę do sformułowania apelu, w którym nie występuje jako córka bohatera, ale rzeczniczka artysty zasługującego na uwagę – choćby z racji oryginalności osoby i dzieł. Apel ten zamieściła na łamach „Tygodnika Kulturalnego", powołując się na opublikowany tam wcześniej artykuł o Urszuli Kozioł:

> […] Może kogo zainteresuje fakt, że malarz ten nazywa się Jan Świerczyński i mieszka w Krakowie przy ulicy Wenecja 1 m. 10. Podaję adres na wypadek, gdyby ktoś chciał odwiedzić jego osobliwą pracownię. Jan Świerczyński jest jednym z nielicznych dziś w Polsce malarzy monumentalistów. Przez kilkadziesiąt lat pracuje w izolacji i zapomnieniu, i mimo obojętności środowiska, biedy i samotności pracuje z podziwu godnym zapałem i niezmordowaną pasją. […] Z radością wita chętnych do obejrzenia swej pracowni zawieszonej ogromnymi płótnami, bardzo nowoczesnymi w formie i bardzo polskimi w treści. Pracowni, która stanowi jedną z osobliwości życia artystycznego miasta Krakowa[9].

## *„Chodził pod prąd"*

Długie życie Jana Świerczyńskiego niełatwo streścić w kilku zdaniach. Właściwie trudno je opisać inaczej, niż zestawiając fragmenty jego przedwojennej biografii ze wstępu Świrszczyńskiej do *Poezji wybranych* (1973) z *Wierszami o ojcu i matce*, opublikowanymi w pośmiertnym tomie *Cierpienie i radość* (Warszawa 1985). „Łączy je dokładnie odważony zamysł: mają zawrzeć jak największą ilość realiów, tak że każdy poemacik jest jakby sceną z przesuwającej się przed nami sztuki, choć każdy jest zaledwie skrótem, czyli można niemal odgadnąć skreślanie słów, żeby zostały tylko niezbędne"[10]. Brakujące elementy życiorysowej układanki zawierają nieliczne artykuły w prasie[11], będące poniekąd odpowiedzią na cytowany apel poetki, podobnie jak dokumentalny film Marii Kwiatkowskiej *Pasja* (1973), oraz syntetyczna nota biograficzna pióra wnuczki malarza, dołączona razem z reprodukcjami jego trzydziestu prac do zbioru wierszy Świrszczyńskiej *Mówię do swojego ciała / Talking to my body*[12]. Ponieważ jednak w zasobach internetowych nie ma podstawowych informacji o Janie Świerczyńskim, wypada podać przynajmniej suche fakty dotyczące jego osoby.

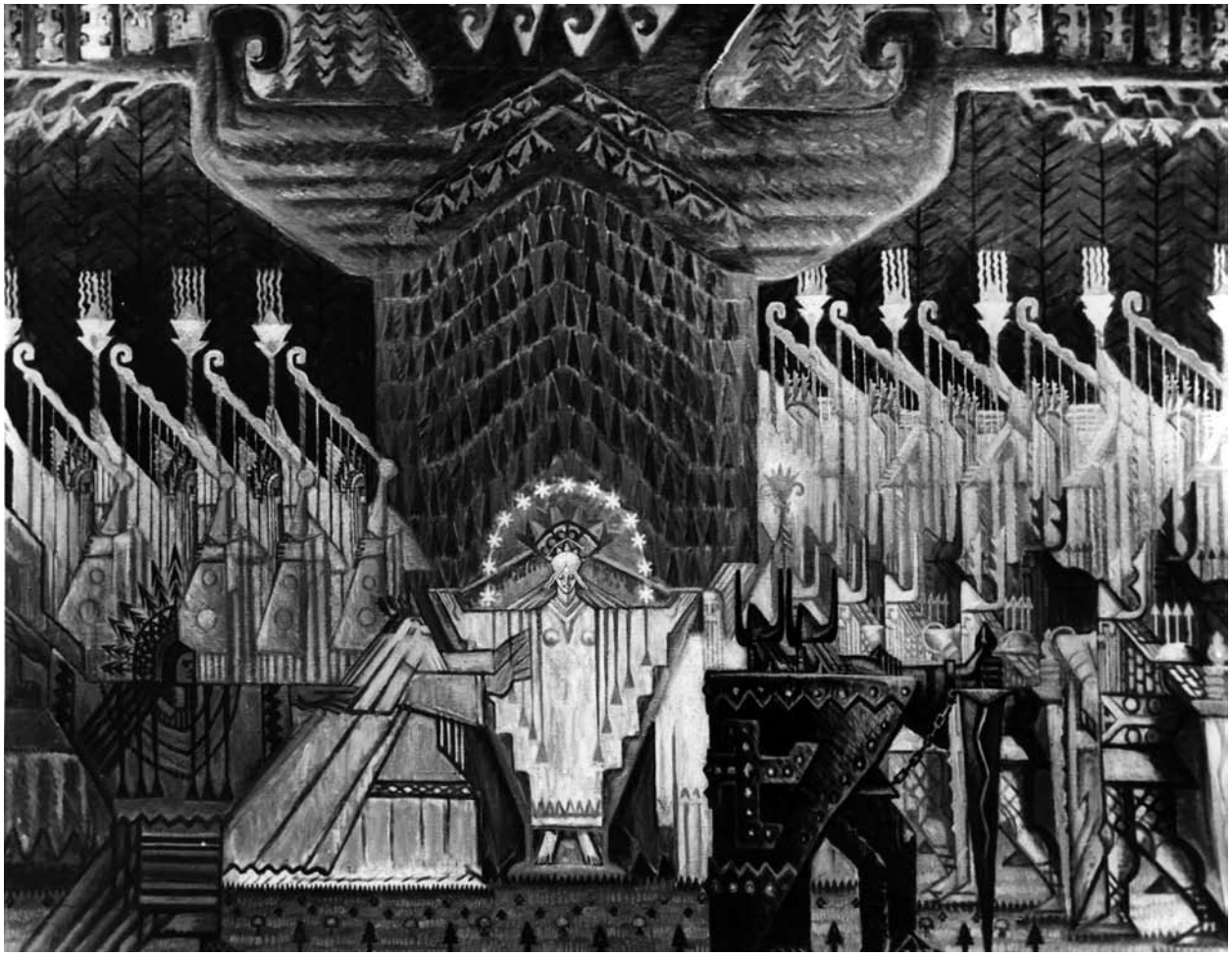
Urodził się 9 lipca 1882 roku w Gródku pod Hrubieszowem. Przybywszy do Warszawy, poznawał tajniki sztuki malarskiej jako pomocnik restauratora fresków, a jednocześnie brał udział w działalności konspiracyjnej PPS. Wobec groźby aresztowania po wypadkach roku 1905, wyjechał do Ameryki. Przebywał w kręgu rewolucjonistów z Europy i uczył się na kursach malarstwa przy jednej z nowojorskich galerii; zarabiał na życie, wykonując widoczki na kasach pancernych. Po powrocie do Polski zapisał się do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie jego nauczycielami byli Wojciech Kossak i Stanisław Lentz. Poślubił Stanisławę Bojarską „piękność z miasteczka Ostrołęki" (*Wigilia*). Próbował utrzymywać rodzinę z nieregularnych zamówień na portrety; jakiś czas nauczał rysunku na kursach przy Muzeum Przemysłowym. Zaangażował się jako rysownik i plakacista w działalność biura propagandy podczas plebiscytu na Górnym Śląsku. Dzięki skromnemu ministerialnemu stypendium wyjeżdżał z żoną i córką na Kurpie, gdzie zbierał wycinanki, stare obrazy, kilimy i rysował zabytki sztuki ludowej. Z tych materiałów powstała wystawa sztuki kurpiowskiej, urządzona w Zachęcie w czerwcu 1923 roku. Wcześniej Świerczyński wystawiał w Zachęcie swoje prace malarskie i graficzne, początkowo pod pseudonimem S. Jan, a po I wojnie światowej pod własnym nazwiskiem. Opublikował obszerny artykuł o niewykorzystanych możliwościach zastosowania polskiej sztuki ludowej w przemyśle[13]. W czasie II wojny światowej budynek przy placu Teatralnym, gdzie znajdowała się pracownia malarza, został zniszczony – przepadły wszystkie jego dzieła i bogata kolekcja etnograficzna. Po roku 1945 rodzina przeniosła się do Krakowa. Świerczyński, już po sześćdziesiątce, zaczął od zera. Stworzył nowe wersje swoich przedwojennych ogromnych płócien. „Zawsze samotnie, wbrew modom, szedł konsekwentnie wytyczoną sobie drogą twórczą. Malował do ostatnich dni"[14]. Zmarł w Krakowie 9 marca 1973 roku.

W przedwojennej prasie nazwisko Jana Świerczyńskiego pojawiło się kilkakrotnie w związku ze wspomnianą wystawą indywidualną. Recenzji w „Tygodniku Ilustrowanym" towarzyszyła reprodukcja obrazu *Lilla Weneda*[15]. Jest to jedna z zaledwie kilku kompozycji malarza z tego czasu utrwalonych na fotografii. Anna Świrszczyńska zapamiętała ją wśród innych obrazów w warszawskim atelier ojca:

> Lata szczenięce i wczesną młodość przeżyłam w tej pracowni – wysokiej, wzniosłej i niesamowitej. Obrazy wisiały na ścianach, stały pod ścianami, zalegały wszystkie kąty. Wielkie płótna, ogromne kartony. Kompozycje historyczne, projekty pięciometrowych witraży o Słowackim i Mickiewiczu, obrazy kubizujące, fryzy ludowe, *Śmierć Wandy*, *Jadwiga w stroju koronacyjnym*, *Lilla Weneda*, *Dziady*, *Władysław IV buduje flotę*. Na podłodze leżały akty, szkice, studia kostiumowe. Średniowiecze i renesans. Polska, Włochy, Francja […]. Ojciec malował chodząc z kotem na ramieniu. Przy pracy śpiewał bez przerwy[16].

Nie wydaje się, by pozycja Słowackiego jako autora i jako inspiratora malarza była szczególnie faworyzowana. Poetka wspomina inne lektury:

> Ojciec przynosił mi roczniki „Chimery" z utworami Norwida, książki Maeterlincka i Brunona Jasieńskiego, numery „Skamandra" i futurystyczny „Nuż w bżuhu". Czytałam *Słowo o Jakubie Szeli*, wiersze Jesienina, jakieś dzieło o Mahabharacie i Buddzie[17].



Jan Świerczyński, *Lilla Weneda*, przed 1928, fot. A. Janczewska, przed 1939, Instytut Sztuki PAN, Zbiory Fotografii i Rysunków Pomiarowych

Ale w wierszu o pracowni, będącej zarazem mieszkaniem całej rodziny, napisała: „myślałam / pod kołdrą, że będę / Królem Duchem" (*Pracownia ojca*). Pokolenie Świerczyńskiego odkryło *Króla-Ducha*, traktowało go jako objawienie i najważniejsze z dzieł romantycznych. Dlaczego więc spośród utworów Słowackiego namalował akurat scenę z wenedyjskiego dramatu? Dla Juliusza Kleinera *Lilla Weneda* to „szczyty twórczości" poety i „największa tragedia, jaką stworzył romantyzm europejski"[18]. Świerczyński mógł widzieć warszawskie inscenizacje dramatu w 1909 (Teatr Wielki), w 1920 (Teatr Rozmaitości) i w 1927 roku (Teatr Praski). Przede wszystkim jednak utwór „z czasów bajecznych" (jak zaznaczył sam Słowacki) pasował tematycznie do płócien *Wanda* (inspirowanego może *Legendą* Wyspiańskiego) i *Dziady*; zwieńczeniem tego tryptyku byłaby zaś *Słowiańszczyzna*.

Obraz ze sceną z *Lilli Wenedy* należał do grupy „wielkich rozmiarem kompozycji figuralnych"[19], którym krytycy poświęcili więcej miejsca niż realistycznym studiom. Zapewne w tym zespole nie wyróżniał się niczym szczególnym. Ale wśród dzieł plastycznych odnoszących się do tego dramatu, stosunkowo zresztą nielicznych (jeśli pominąć projekty scenograficzne Franciszka Siedleckiego, Ferdynanda Ruszczyca i Kazimierza Stabrowskiego), kompozycja zajmuje miejsce wyjątkowe. Zarzuty stawiane w recenzjach prasowych owej grupie wielkoformatowych obrazów, w których podkreśla się cechy *avant la lettre* postmodernistyczne twórczości Świerczyńskiego, okazują się, paradoksalnie, argumentami na rzecz zaskakującej przystawalności jego *Lilli Wenedy* do utworu Słowackiego.

O związku obrazu z dramatem nie decyduje oczywiście tylko to, że wszystkie postacie na płótnie malarza i ich wzajemna relacje ściśle odpowiadają treści sceny piątej w V akcie, że nawet dąb, o który oparta jest skrzynia z ciałem Lilli, został nieco przesunięty w lewo względem pionowej symetrii kompozycji, co stanowi niejako lustrzane odbicie wobec uwagi w didaskaliach „Dąb Derwidowy na prawo". Analogie sięgają znacznie głębiej. Niektóre z wytkniętych malarzowi „wad" mają swoje korelaty w „niekonsekwencjach" i „usterkach" dramatu, których najpełniejszą listę sporządził i skrupulatnie uzasadnił Wacław Borowy[20]. Dzisiaj te rzekome ułomności *Lilli Wenedy* moglibyśmy widzieć, co przekonująco proponuje Marta Piwińska, jako skomplikowaną i starannie przez poetę ukrytą maszynerię ironicznej dyskusji z gotowymi rozwiązaniami; autor uruchamia ją, doprowadzając wszystko do przesady, która niszczy „marzenia, rekwizyty, mity, tragizm, an-

tyk, Szekspira”[21]. Chce bowiem w sytuacji krańcowej, oczywistej już na początku, „wypróbować idee, nadzieje, myśli, mity Polaków i epoki, tak jak Gwinona próbowała na torturach Derwida. Ironia jest jednym ze środków próbowania”[22].

Nie twierdzę, że akurat Świerczyńskiemu udało się to wszystko dostrzec, lecz jego dążenia były również jakąś maksymalistycznie zorientowaną próbą granic między gatunkami sztuki. Obrazy z wystawy indywidualnej – swymi formatami przypominające projekty fresków, zaś wypełnione jakby zogromniałymi ilustracjami – zostały skrytykowane głównie za sprzeniewierzenie się malarstwu. Nie można przecież, pisano, wyrażać „najzupełniej przedmiotowych tematów za pomocą bezprzedmiotowej rytmiki linii, tak miłej konstruktywistom”, ani też „stosować form, które wypłynęły organicznie z użycia nożyc i kolorowych papierków, lub kozika i drewna, a których przeznaczeniem jest dekoracja”[23]. A co gorsza, użyte przez artystę motywy nie były homogeniczne, i te zaczerpnięte z folkloru ginęły „pod przewagą ogólnej ornamentacji, nie pochodzącej ze źródeł ludowych”. Toteż obrazy „tak ujęte nie leżą na żadnej nam wiadomej linii rozwoju sztuki, ani ogólnoeuropejskiej, ani polskiej”[24].

Malował inaczej niż wszyscy,
żył inaczej niż wszyscy,
malował ogromne obrazy,
był źle wychowany jak Sokrates.

Chodził całe życie
pod prąd. (*Chodził pod prąd*)

## *Bogactwo biegającego po świecie kolportera*

Wszystkie wymienione mankamenty niemalarskiego malarstwa Świerczyńskiego, podobnie jak wypunktowana „zbytnia sztywność” i „aż do martwotowości prowadząca symetryczność i rytmiczność”[25], skupiają się w jego *Lilli Wenedzie*. Plama została tu zdominowana przez linię, która w rytmicznych układach pionów, poziomów i ukosów tworzy geometryczny wykres kompozycji. Ko-

Jan Świerczyński, *Lilla Weneda*, olej na płótnie, 175 x 201, po 1945, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, fot. Przemysław J. Witek

rona Derwidowego dębu zastępuje Niebo, a jego pień, jak na kurpiowskiej wycinance z „drzewkiem", łączy je z Ziemią, naznaczając świętością przestrzeń akcji. Figury ślepego króla, Lelum i Polelum oraz wodzów wywodzą się ze skonwencjonalizowanych wyobrażeń o Słowiańszczyźnie, ale już strój Rozy Wenedy jest wyraźnie indiański, podobnie jak wieńce-pióropusze harfiarzy[26]. Nie jest to całkiem niezgodne ze Słowackim, który w *Lilli Wenedzie*, podobnie jak w innych utworach, nawiązywał do Chateaubrianda; nie tylko do epopei *Les Martyrs*, ale i do *Naczezów* (*Les Natchez*) . To wymieszanie niejednorodnych motywów na płótnie Świerczyńskiego jest zaledwie słabym echem intertekstualności dramatu (m.in. nawiązania do Biblii i antyku greckiego do *Eddy*, *Pieśni Osjana* i *Pieśń o Rolandzie*, do Shakespeare'a, Byrona, Schillera, wspomnianego Chateaubrianda, preromantycznych koncepcji Słowiańszczyzny).

Inne fragmenty prasowych komentarzy wydają się wręcz opisywać właśnie *Lillę Wenedę* Świerczyńskiego:

> Nie są to malowidła dekoracyjne w sensie płaskich malowideł ściennych, ale jak gdyby projekty do scen, które by mogły być zrealizowane w przestrzeni. Ich twardość, nieruchomość jest czymś, co nie może trwać, co żąda zmiany, co może być chwilą, może być projektem czegoś, co będzie ruchem[27].

Obraz przedstawia bowiem scenę teatralną – z podestami, kulisowo ustawionymi postaciami harfiarzy i pierwszoplanowymi aktorami na przedzie. Wśród fotografii z lat poprzedzających wystawienie obrazu można by wskazać sporo analogii, głównie w fotografii teatralnej – z finałową sceną grupową, ale też w innych „ustawianych" zdjęciach grupowych. Takie jest pierwsze wrażenie. A przecież nie ma tu żywych ludzi, ale płaskie sylwetki, przypominające „duchów aktorów" z przedmowy do *Lilli Wenedy* lub papierowe lalki z teatru cieni, tylko o znacznie prostszych, zgeometryzowanych kształtach.

Osiowy układ elementów obrazu i odejście od trójwymiarowości to cechy niewątpliwie przejęte przez Świerczyńskiego ze sztuki ludowej. Ale zarazem te właściwości odsyłają wprost do Słowackiego. Podobnie jak skojarzenia ze sceną lalkową. Cytowana już Piwińska pisze o *Lilli Wenedzie*:

> Na pozór jest to sztuka jasna i czytelna: wygląda jakby była zrobiona z gotowych elementów. Słowacki ustawia postacie symetrycznie, niczym figury na szachownicy. Rośli Wenedzi i „maleńki" Lech. […] Dwa narody, za nimi romantyczna teoria o genezie narodu z podboju i krytyka narodowego charakteru za dwoistość […]. Dwie siostry prowadzą dwa wątki tragiczne. Dwie religie […] Dwaj bracia stopieni w dwugłowego wodza jakby już tylko po to, by potwierdzić ogólną dwoistość. Dwa plany: jeden to mit początków narodu, drugi – aluzje do współczesności. Dwie perspektywy: tragiczna i błazeńska. Symetrie *Lilli Wenedy* wydają się mieć coś wspólnego z rozsadzającymi ja sprzecznościami […]. Obiegowe myśli i wątki Słowacki przedstawia tak, jakby tylko je szkicował, bo przecież wszyscy je znają […]"[28].

Widzowie znali je, tak jak znali akcję w opowieści o Narodzinach w ukraińskim teatrze kukiełkowym, wertepie, który Słowacki oglądał w dzieciństwie w Krzemieńcu i któremu zawdzięczał swój „szekspirowski zapał" (KI, 381)[29]. Czy nie miał na myśli takiego wędrownego teatrzyku (bo większość ich w czasach poety miała właśnie wędrowny charakter), kiedy w liście dedykacyjnym do *Lilli Wenedy* określił dramat jako „sklepik kolportera, wysypujący […] swe fantastyczne figurki: za które autor sam gada"[30]? Na wspomnienia z dzieciństwa nakładały się wrażenia późniejsze. W *Kordianie* Słowacki przywołuje angielskiego Puncha, pokazywanego „przed tłumem ulicznym" (II, 135)[31], a w pamiętniku z roku 1832 opisuje zwiedzanie jarmarcznych bud w Paryżu w towarzystwie niefortunnego przyjaciela, Michała Skibickiego; fragment ten, nieuwzględniany w pracach traktujących o genezie *Lilli Wenedy*, ujawnia pierwszy pomysłu dwugłowego wodza, Lelum i Polelum, który ma „jeden tylko oszczep, jedną tarczę" (IV, 339):

> …czytaj *Natchezów* Chataubriana i opowiadaj o sobie awanturę dwóch wiernych przyjaciół z drugiego tomu, którzy się palą w ogniu i topią razem… Zdaje mi się, że uczuł sens tych słów, bo nic mi nie odpowiedział… i zamyślił się… Po kawie szliśmy dalej i znów nas zastanowił teatrzyk: na nim dwie marionetki biły się i gadały, ale popiersia ich tylko widać było ze skrzyni… Stanęliśmy, a Skibicki rzekł: „Czy wiesz, że to są dwie ręce tego, co pokazuje i siedzi w skrzyni, które są tak ubrane?"… Znów kładliśmy się od śmiechu patrząc na tłum ludzi, który stał około skrzyni i na dwoje rąk będących bohaterami tragedii… „Jeden z tych bohaterów, rzekłem, pewnie mocno drugiego uderzy"…[32]

Oczywiście Słowacki nie pisał *Lilli Wenedy* jako przedstawienia kukiełkowego[33], ale jedynie na jego wzór. Dla romantyków teatr lalkowy gwarantował całkowitą niezależność autora, zaś „niewspółmierność marionetki wobec prezentowanych przez nią treści […] proponowała ironiczną interpretację świata"[34]. Bohater *Czwartej straży nocnej* Augusta Klingemanna mówi:

> – Oto masz całe zapustne widowisko, w którym ja sam odegrałem role brata z sercem. Sądzę zresztą, że wystruganie z drewna i takie przedstawienie jego historii jest w pełni uzasadnione, gdyż w ten sposób moraliści nie mogą protestować przeciw złośliwościom ani mówić o bluźnierstwie. Wszystko także może pozostać wzniośle nieumotywowane, jak to się rzeczywiście dzieje w sytuacjach elementarnych […][35].

Brak motywacji, sprzeczności na granicy kłamstwa oraz jawne i ukryte bluźnierstwa w wypowiedziach bohaterów (jak prawie Chrystusowe słowa Rozy: „Kto konając w mnie uwierzy / Skona spokojny", która kilkadziesiąt wierszy wcześniej mówi o swoim „szatańskim głosie", IV, 297, 294) to przecież główne „wady" *Lilli Wenedy*, która „jest nieznośna, irytująca, przesadna, bezwstydna, pełna sprzeczności", ale która przez to „może być ciekawsza niż wspaniała w swej wirtuozerii *Balladyna*"[36]. Chyba z podobnych powodów obraz Świerczyńskiego wydaje się dziś ciekawszy niż patetyczne ilustracje Andriollego lub porażające konwencjonalnością wizerunki Lilli wśród węży, malowane przez Wilhelma Kotarbińskiego, Kazimierza Stabrowskiego, Wlastimila Hofmana i – na pocztówkach – przez Adama Setkowicza czy Tadeusza Gadomskiego.

## *Święta córka*

Środkowej części piątej sceny aktu V poza Janem Świerczyńskim nikt nie malował (wyjąwszy dwupostaciowe przedstawienia z Derwidem nad zmarłą córką). Jedynie ten właśnie fragment w całym dramacie, poddanym gruntownej rewizji, zyskał aprobatę Wacława Borowego, bowiem „scena, w której Lilla ukazuje się w «skrzyni harfowej», już bezmowna, «w śmiertelnej koszuli, z wieńcem bławatkowym na głowie» przed ślepym Derwidem, jest sceną chyba dla każdego czytelnika czy widza – bez względu na liczbę lat, na charakter literackiego przygotowania – najbardziej z całego utworu wstrząsającą"[37].

Co więcej – w konstrukcji dramatu jest to scena poniekąd finałowa; po niej następują jeszcze dwie krótkie sceny i w trzeciej „dodatkowe" zakończenie, które zbijało z tropu nawet zagorzałych wielbicieli dzieła. Ratowali swoje interpretację, wskazując na oczywistą aluzję do epilogu *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego. Nie bardzo przecież wiadomo, dlaczego i po co „Powoli nad gasnącym stosem ukazuje się postać Bogarodzicy" – jak to ujmują didaskalia. Czy owo „Cudowne zjawisko w obręczu z płomyków", zobaczone przez poganina Lecha, poświadcza jego racje? czy – bardzo podejrzaną moralnie – wiarę Świętego Gwalberta? Wszak tylko oni dwaj (poza Rozą Wenedą, która nie widzi Bogarodzicy) pozostają wśród żywych. Najbardziej prawdopodobna wydaje się hipoteza, że Matka Boska uświęca swoją obecnością prochy króla i królewiąt wenedyjskich, odpowiadając – z opóźnieniem – na modlitwę (modlitewny kontrakt?) Lilli, neofitki, wstawiającej się za nieochrzczonymi bliskimi. W ten sposób jednak „cudowne zjawisko" staje się niemal karykaturą finału *Nie-boskiej komedii*, co skądinąd zapowiedział Słowacki w liście dedykacyjnym *Do autora Irydiona…*, pisząc: „i jeszcze jeden lud kona z wiarą okropną rozpaczy w przyszłość i zemstę. – Cóż mój Galilejczyku?" (IV, 288).

Świerczyński, malując wielką „finałową" scenę, wplótł w nią to drugie, faktyczne zakończenie, scalając ów – jak pisała Piwińska – „dwoisty, sprzeczny w sobie finał". Lilla w cedrowej skrzyni jest harfą, na której gra Derwid, ale jednocześnie staje się tu obrazem Niepokalanej – z aureolą gwiazd wokół głowy. Korona z dwunastu gwiazd weszła na stałe do ikonografii *Immaculaty* – podobnie jak księżyc, słońce i smok (wąż) – z wizji Niewiasty apokaliptycznej, która w twórczości Słowackiego wielokrotnie i w różnych odmianach stanowiła wcielenie pozytywnych wartości kobiecych. W *Lilli Wenedzie* w takiej postaci objawiła się Madonna Świętemu Gwalbertowi[38]:

> Dziś nad jeziorem, równa gołębiowi
> Białością, cała powietrzem tęczowa,
> Z gwiazdy sinemi, matka Chrystusowa
> Pokazała się — ukląkłem, a ona:
> Idź! bo stary Derwid kona,
> Córka jego, mój gołąbek,
> Z bolu umiera.
> Tak mówiąc w tęczy się rąbek
> Owinęła postać święta,
> I uniosła ją anielska sfera
> Z tęczą, z gwiazdami, z tysiącem promieni. (IV, 340)

Matka Boska „równa gołębiowi" i mówiąca o Lilli „mój gołąbek" (porównanie Lilli do gołębia lub słowa: gołąb, gołąbek, gołębica, jako metonimia jej imienia występują co najmniej kilkanaście razy w dramacie) to wystarczający pretekst do „umaryjnienia" bohaterki. Ale wydaje się, że malarz raczej zinterpretował litanijną (co ma tu swoją wagę) apostrofę Derwida, który wianek z bławatków i narcyzów włożony na głowę zamordowanej córki rozpoznaje jako koronę z gwiazd:

> Ja ciebie widzę córko!
> […]
> O! gwiazdeczkami ukoronowana
> W pachnącym cedrze, lampo pełna blasku. (IV, 380)

Być może w obawie przed posądzeniem o blasfemię Świerczyński namalował nad głową Lilli trzynaście gwiazd zamiast dwunastu. Z drugiej jednak strony ukształtował jej postać na podobieństwo *Mater Misericordiae*, zgodnie ze słowami Derwida: „Wychodzisz z rączki otwartemi" (IV, 380). Powtórzył tę pozę w stworzonej już po wojnie, zredukowanej i syntetycznej w formie wersji obrazu, gdzie zamiast gwiazd głowę królewny otacza aureola. W obu obrazach Lilla jest centralną – kompozycyjnie i znaczeniowo – postacią, jedyną ukazaną frontalnie, jak Matka Boska w przedstawieniach typu *Sacra Conversazione* i scenach Wniebowzięcia.

Królewską córkę sakralizuje nie tylko śmierć, lecz również fakt, że zastępuje święty instrument Wene-

dów[39]. Świerczyński wyraźnie akcentuje tę dwoistość za pomocą pionów na szacie Lilli, która jest tu człowiekiem-harfą (jak w *Horsztyńskim*) i zarazem przywodzi na myśl lirę-córkę Wernyhory (z VI i XI pieśni *Beniowskiego*) oraz lirenkę Zoriana w *Królu-Duchu*, jego siostrę i córkę, a wreszcie owe harfy eolskie i harfy natury, na których gra Bóg (m.in. w *Beniowskim*, *Księdzu Marku* i *Samuelu Zborowskim*)[40].

Śmierć córki, która stała się harfą, jest zarazem momentem ocknienia Derwida (podobnie jak w historii króla Leara). Król zyskuje zdolność widzenia, mimo ślepoty, i dar miłości. Wcześniej traktuje Lillę instrumentalnie; deklaruje, że ją kocha, lecz wybiera harfę – wybiera rolę króla, nie ojca. A może tylko nie pozwala uczuciom zatriumfować nad rozumem? Którego zresztą w scenie „w zamku Lecha" wydaje się całkiem pozbawiony…

> Derwid po rozmowie z Gwinoną schodzi ze sceny bez twarzy. […] został sprawdzony, jak wszyscy i wszystko w tej sztuce.
> A potem Słowacki szczelinę tę wyrówna. Gdy Derwid zacznie „grać" na włosach umarłej Lilli, wszystko znów się uwzniośli, […], poeta wie, co śpiewać, a Derwid, co mówić, odzyskał rolę. Bez niej był niemy, niezdolny do działania[41].

Teraz postępuje logicznie i z precyzją: po raz pierwszy odzywa się do synów, których wzywa do zemsty na Lechu, i zaraz potem umiera, „przebijając się dwa razy". Poniósł wszak podwójną klęskę – jako król i jako ojciec Lilli. Chyba jednak do końca pozostaje naiwny, bo zabija się nożem ofiarnym, łudząc się, że ta danina może jeszcze odnieść jakikolwiek skutek.

## *Koszula i wianek*

W dzisiejszym dyskursie humanistycznym nie można mówić o ojcu i córce, czy w ogóle o rodzinie, inaczej niż w kategoriach ojcobójstwa, dzieciobójstwa lub przynajmniej kazirodztwa. Co raz ujawnione, nie daje się zapomnieć. Dramat antyczny i twórczość Shakespeare'a zdemaskowały ciemne warstwy skomplikowanych emocjonalnie relacji rodzinnych na długo przed Freudem, który wszak na ich podstawie budował swoje analogie pojęciowe. W rodzinach królewskich, gdzie związki krwi i uczucia przysłaniała władza, pożądanie, konkurencyjność i polityka, manifestowało się to, co w „zwykłych" rodzinach udawało się najczęściej zamieść pod dywan[42].

Lilla Weneda jest wnuczką królewien z dramatów antycznych. Krasiński widział w niej „Antygonę słowiańską", mając pewnie na myśli scenę, kiedy prowadzi oślepłego ojca do obozu Wenedów[43]. Jednak jeszcze bliższe pokrewieństwo łączy ją z córkami Agamemnona – Ifigenią, a zwłaszcza z Elektrą, której imię Słowacki przywołał i w liście dedykacyjnym, i w „owym wierszu o Termopilach", umieszczonym na końcu „niby chór ostatni śpiewany przez poetę". Dodatkowo do losów mykeńskich królewien odsyła „pół posągowa forma tragedii Eurypidesa" jako „podstawa" *Lilli Wenedy*.

U Słowackiego nie tylko rodziny królewskie są terenem konfliktów. Zresztą liczba wariantów familijnych komplikacji nie pozwala mówić o przewadze jakiegoś jednego modelu, choć pewne układy czy motywy (np. motyw cierpiącego ojca[44]) powtarzają się. Samotny ojciec, bądź opiekun w roli ojca, i córka występują w *Horsztyńskim*, *Beniowskim*, *Kraku*, *Śnie srebrnym Salomei* (w zdublowanym układzie), *Księdzu Marku* i w *Zawiszy Czarnym* (nie licząc przejęcia gotowego schematu w *Księciu Niezłomnym*). Pewnie tyle samo będzie u Słowackiego samotnych ojców z synami, natomiast mniej samotnych matek, a jeszcze mniej rodzicielskich par. W romantyzmie polskim „niekompletność, dyslokacja rodziny, począwszy od *Marii* Malczewskiego, w której strona matki jest także nieobecna", okaże się stałym motywem fabuł rodzinnych[45]. W przypadku Słowackiego mówi się o kompleksie ojca czy raczej jego braku[46]. Ojca nie musiał poeta symbolicznie zabijać, bo dwa trupy miał już na starcie, przed wejściem w dorosłe życie.

Jedyny przykład ojcobójstwa u Słowackiego, a właściwie jego możliwość, Leszek Libera odnalazł w *Lilli Wenedzie* (słusznie pomijając historię z *Beatryks Cenci*). Tytułowa bohaterka uświadamia Lechowi, że może zginąć z ręki synów, których matka uczy zabijania króla. Wprawdzie królobójstwo i ojcobójstwo byłoby w tym wypadku (jak również w odwiecznym porządku zrównującym Boga, Króla i Ojca) jednym i tym samym, lecz u Słowackiego, choćby w kontekście *Kordiana*, rzecz nie jest chyba tak oczywista. Dla Libery „Derwid od początku jest właściwie umarły, to jakiś prasłowiański zombie, mało zaiste zainteresowany życiem"[47]. Ale wszyscy Wenedowie, o czym dobrze wie Roza i czego nie ukrywa przed siostrą, są właściwie w takiej samej sytuacji: żyją trzydniowym życiem. Dlatego cała królewska rodzina tak skwapliwie godzi się na własną śmierć, a pozostała przy życiu Roza nikogo nie żałuje. Tak działa historia. Albo też, jak chce Libera, wszystko to jest przejawem stałej „nekrofilii" poety, która, „rozumiana jako fascynacja śmiercią, jest bodaj najbardziej rzucającym się w oczy elementem świata przedstawionego". A z nekrofilią, zdaniem tegoż autora, łączy się incest, „integralna część edypalnego kompleksu"[48]. Tyle tylko, że kazirodcza miłość do Lelum nie jest wcale „najgłębszą tajemnicą" Lilli, jak pisze Libera. Przeciwnie – siostra i brat mówią o tym uczuciu dość wyraźnie. Podobnie jak w innych utworach romantyków, bo taki związek był dla nich próbą „najbliższego przybliżenia wszystkiego ze wszystkim dla otrzymania najwyższej harmonii"[49].

Ponieważ bratersko-siostrzana miłość okazała się jawna, szukano w dramacie symptomów innego in-

cestu. Anna Augustynowicz pyta wręcz: „Czy można założyć przypuszczenie, że ród Wenedów zostaje ukarany za grzech kazirodztwa, czy można założyć, że Roza poświęca, a może unicestwia we własnym scenariuszu swoje rodzeństwo, a być może własne dzieci z ojcowskiego-królewskiego łoża?". Roza jako matka, a nie siostra w rodzinie Wenedów? Argumentem, dość wątłym, byłyby słowa Lilli: „Ty smutna byłaś mi wesołéj matką". Oraz fakt, że Roza nie broni przed śmiercią siostry i braci. Nie przeciwdziała wszak również samobójstwu starego króla. Ale przecież jako wieszczka, czarownica i kapłanka musi znajdować się poza rodziną, właściwie nie powinna mieć rodziny w ogóle. Traktuje więc bliskich tak, jakby nie byli jej bliskimi. Stąd też jej androginiczność: z jednej strony męska siła i poświęcenie walce (a nie rodzinie), a z drugiej – magia (będąca, według Luce Irigaray, formą kobiecej mowy) oraz zapowiadana rola matki, nawet Wielkiej Matki, bo założycielki nowego rodu, kiedy zapłodniona popiołami rycerzy zrodzi mściciela.

Z kolei Lilla, zdaniem tej samej autorki,

> Łamie ślub złożony przed obrazem Matki Boga. Oddaje się ojcu uwięzionemu w wieży przez Gwinonę, próbuje nakarmić go sobą – traci wianek z lilii – znak dziewictwa[50].

Strata wianka brzmi rzeczywiście jednoznacznie. Ale Lilla nie mówi o wianku, lecz o wieńcu, który ma znaczenie szersze (dożynkowy, laurowy). Splecione lilie, „te wodne kwiaty, które u nas kładną / Dziewicom zmarłym na ostygłe czoła" (IV, 348) są tu znakiem panieństwa, lecz jednocześnie śmierci i ofiary, „wydzielenia świętej cząstki ze świata"[51]:

> składanie w ofierze zachowało posmak zaślubin, podobnie jak zaślubiny zachowały w sobie posmak składania w ofierze. A oba porządki łączy ze sobą konkretny przedmiot: wieniec. […] Grecy dokonali przezornego i milczącego przesunięcia poziomów, odbierając wieniec rytuałom i krwi. […] Wieniec zaczął więc oznaczać jedynie wyższy, bardziej wyrazisty sposób istnienia[52].

Wieniec na głowie Lilli był poza tym formą kamuflażu dla kwiatów-pokarmu („n i e n i o s ę chleba ani żadnej strawy" – podkr. UM). O liliach wodnych, którymi żywiono się na Pińszczyźnie, Słowacki wspomina nie tylko w liście dedykacyjnym i w korespondencji z matką. Te rośliny napoiły również Księżniczkę w dramacie *Beniowski*. I chociaż karmienie może mieć podtekst seksualny, to lilie przyniesione Derwidowi przypominają raczej róże św. Elżbiety z Turyngii, które w cudowny sposób zmieniały się w chleb dla biednych. Słowa Lilli skierowane do Gwinony „Ty nie wiedziałaś, że ten wieniec biały, / Zdziecinniałemu, będzie piersią matki" odsyłają zaś do toposu *Caritas Romana* – córki karmiącej własnym mlekiem uwięzionego ojca[53]. Temat, zaczerpnięty dzieła Valeriusa Maximusa *De factis dictisque memorabilibus*, wszedł do sfery wyobrażeń chrześcijańskich jako emblemat *Caritas* i był wielokrotnie przedstawiany w malarstwie, m.in. w *Siedmiu uczynkach miłosierdzia* Caravaggia. Słowacki sięgnął prawdopodobnie do pieśni czwartej *Wędrówek Childe Harolda* Byrona. Bohaterowi ukazują się postaci Pero i Cymona w bazylice San Nicola in Carcere w Rzymie, gdzie według legendy miało miejsce to wydarzenie: „Ale tu młodość stare lata sili / Mlekiem – ich darem; rodzicowi płaci / Dług krwi w narodzin zaciągnięty chwili"[54]. (*Nota bene* Słowacki w młodości uważał, że „dług zaciągniony u rodziców" nie powinien być zwracany, lecz własnym „dzieciom wypłacony"[55]. Może dlatego walka o ojca Lilli Wenedy nie ma nic wspólnego z powinnością, tylko jest jej wyborem).

Dzisiaj młoda kobieta karmiąca piersią starca budzi niesmak i skojarzenia z grzechem (pewnie nie tylko przez asocjacje z wizerunkami starotestamentowego Lota z córkami). Podobną konsternację wywołuje przedstawienie *Lactatio Bernardi* (Matka Boska z Dzieciątkiem, z której piersi tryska mleko do ust św. Bernarda). W powszechnym odczuciu cielesność może być tylko seksualna albo zmedykalizowana. W innych aspektach okazuje się obrzydliwa.

W poezji Anny Świrszczyńskiej ciało afirmowane i budzące nienawiść jest źródłem „cierpienia i radości, choroby, miłości i śmierci"[56]. Seksualność staje się zaledwie jedną z form manifestowania cielesnych związków z drugim człowiekiem:

> Idąc na ucztę miłosną do ciebie
> zobaczyłam na rogu
> starą żebraczkę.
>
> Wzięłam ją za rękę
> pocałowałam w delikatny policzek,
> rozmawiałyśmy, ona była
> taka sama w środku jak ja
> […]
>
> I potem już nie wiedziałam,
> po co ja idę do ciebie. *(Taka sama w środku*, z tomu *Jestem baba)*

To ciało, doświadczane na różne sposoby, ciążące i wyzwalające, nie daje się łatwo podporządkować psychoanalitycznym regułom. I tylko pozornie właśnie o nie się doprasza. Monika Rudaś-Grodzka, powołując się na zdanie Freuda, że „córka poddana całkowitej kontroli ojca, staje się jego kochanką", stwierdza: „Wiersz *Piorę koszulę* odsłania wręcz sugerujący kazirodczy charakter związek córki z ojcem"[57]. Trudno jest się zgodzić i z supozycją owej „całkowitej kontroli"

w tym wypadku, i z ostatecznym wnioskiem[58]. Czy ojciec, z założenia reprezentujący kulturę, nie ma ciała? Czy zapach potu może odnosić się wyłącznie do kochanków, jak zazwyczaj bywało w literaturze? Nagość wierszy Świrszczyńskiej narusza przecież rozmaite tabu, nie tylko seksualne, demaskując właśnie to, co w kulturze skrywane. Wiersz *Piorę koszulę* to pokawałkowany na wersy, bezlitośnie przedłużony paroksyzm bólu, negujący konsolacyjny sens maksymy *Ars longa...*:

Ostatni raz piorę koszulę
mojego ojca, który umarł.
Koszulę czuć potem, pamiętam
ten pot od dziecka,
tyle lat
prałam mu koszule i kalesony,
suszyłam
przy piecyku żelaznym w pracowni,
kładł je
bez prasowania.

Ze wszystkich ciał na świecie,
zwierzęcych, ludzkich,
tylko jedno wydzielało ten pot.
Wdycham go
po raz ostatni. Piorąc tę koszulę
niszczę go
na zawsze.
Teraz
pozostaną po nim już tylko obrazy,
które czuć farbą.

Obnażaniem egzystencji „aż do kości" poetka jakby uprzedza i tamuje pokusę psychoanalitycznie zorientowanej lektury swoich wierszy. Prześwietla własne dzieciństwo, sprawiedliwie dzieląc je między oboje rodziców, i jakby w imię tej sprawiedliwości nie wspomina o ich późniejszym rozstaniu. Matka wybrała swój los, gdy „wyszła za mąż za szaleńca" (*Moja matka, panna Stasia*). Ojciec zaś stał nie tylko po stronie sztuki-klęski, lecz także po stronie życia. Głosu jego harfy nie było słychać, a kiedy i ją stracił, nie dobył z zanadrza noża ofiarnego jak ślepy król, „nie wyskoczył z trzeciego piętra", lecz „zaczął wszystko od początku" (*Nie wyskoczył z trzeciego piętra*). Derwidowej córce malował nową aureolę.

**Przypisy**

1 Wilhelm Mitarski, *Wystawa w Szkole Sztuk Pięknych*, „Kurier Warszawski" 1918, nr 185 (7 VII), s. 4.
2 Czesław Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 1996, s. 35.
3 C. Miłosz, dz. cyt., s. 9.
4 Anna Świrszczyńska, *Wstęp*, [w:] tejże, *Poezje wybrane*, Warszawa 1973.
5 A. Świrszczyńska, *Wstęp*, dz. cyt., s. 6.
6 A. Świrszczyńska, *Miniatura romańska w Polsce*, „Gazeta Warszawska" 1932, nr 304, dodatek z 2 X, s. 1.
7 A. Świrszczyńska, *Wstęp*, dz. cyt., s. 10. Wg Bogdana Ostromęckiego wczesne utwory Świrszczyńskiej „to sceny z fresków i gobelinów […] stylizowane na ulubione malarstwo średniowieczne […] Kompozycja malarska przeważała w poezji tego okresu nad jakimś wewnętrznym, intelektualno moralnym nurtem" (cyt. za: J. Bandrowska-Wróblewska, *Nota biograficzna*, [w:] A. Świrszczyńska, *Poezje wybrane*, dz. cyt., s. 147). O związkach wczesnych utworów poetki z malarstwem pisze szczegółowo Wioletta Bojda (*Anny Świrszczyńskiej odkrywanie rzeczywistości*, Katowice 2015).
8 *Moje dzieci – moja mama*, „Przekrój" 1973, nr 1468 (27 V), s. 6.
9 Anna Świrszczyńska, *Zapomniany artysta*, „Tygodnik Kulturalny" 1968, nr z 22 V – 2 VI.
10 C. Miłosz, dz. cyt., s. 7-8.
11 Katarzyna Meloch, *Życiorys bez legendy*, „Fakty i Myśli" 1969, nr 26; Bogna Wernichowska i Stanisław Franczak, *Zaklęta w obrazy*, „Argumenty" 1973, nr 9. Wcześniej biograficzny tekst *U Jana Świerczyńskiego* pióra Haliny Gugałowej zamieściła „Gazeta Krakowska" 1957 wyd. A-C, nr 54. W 2000 r. w dodatku „Wysokie Obcasy" do „Gazety Wyborczej" (nr z 24 VI) ukazał się obszerny artykuł Moniki Piątkowskiej *Świrszczyńska. Teraz jestem z powietrza*, zawierający sporo informacji o rodzinie poetki.
12 Ludmiła Adamska-Orłowska, *Jan Świerczyński. Malarstwo*, [w:] Anna Świrszczczyńska/Anna Swir, *Mówię do swojego ciała/ Talking to my body*. Translated by Czesław Miłosz & Leonard Nathan, Kraków 2002, s. 204.
13 *Polska sztuka a polski wielki przemysł*, „Pion" 1936 nr 25 i 26. Za wskazanie tego artykułu uprzejmie dziękuję Pani dr Wioletcie Bojdzie.
14 Ludmiła Adamska-Orłowska, dz. cyt.
15 Mieczysław Treter, *Z Zachęty. Świerczyński. Pia Górska. Ossecki…*, „Tygodnik Ilustrowany" 1928, nr 3, s. 61; reprodukcję *Lilli Wenedy* z dwuzdaniowym objaśnieniem zamieściła też poznańska „Tęcza" 1928, nr 3.
16 A. Świrszczyńska, Wstęp, dz. cyt., s. 8.
17 Tamże, s. 7.
18 Juliusz Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. II, Warszawa 1920, s. 469, 447.
19 Mieczysław Sterling, *Z wystaw w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych. Jan Świerczyński. Pia Górska*, „Głos Prawdy" VI, 1928, nr 18, s. 4. Ponadto o wystawie pisali, poza wspomnianym już Treterem: Jan Kleczyński (*Nowe wystawy w Zachęcie…*, „Kurier Warszawski" 1928 nr 8, s. 13), Stanisław Pieńkowski (*Wystawy Zachęty*, „Gazeta Warszawska Poranna" 1928, nr 15, s. 7) oraz Tytus Czyżewski (*Nowe wystawy w Zachęcie*, „Epoka" 1928, nr 10, s. 10), jedyny, który w ogóle nie wspomniał o wielkich kompozycjach, koncentrując się na kubizujących aktach Świerczyńskiego i uznając je za wtórne.
20 Wacław Borowy, *Uwagi o „Lilli Wenedzie"*, [w:] tegoż, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1983, t. I, s. 239-263 (pierwodruk: „Wiedza i Życie" 1949, nr 5).
21 Marta Piwińska, *Juliusz Słowacki „Lilla Weneda"*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje*. Część 1: *Od wieku XVI do Młodej Polski*, pod red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego, wstęp i posłowie D. Ratajczakowej, Gdańsk 2001, s. 258.
22 Tamże, s. 263.
23 M. Treter, dz. cyt.

[24] M. Sterling, dz. cyt.
[25] S. Pieńkowski, dz. cyt.
[26] Egzotyczne akcesoria do scen z folkloru polskiego wprowadzała też Zofia Stryjeńska, której twórczość przywoływano zresztą jako analogię w kilku recenzjach wystawy Świerczyńskiego.
[27] M. Sterling, dz. cyt.
[28] M. Piwińska, *Juliusz Słowacki*, dz. cyt., s. 256-257.
[29] Cytaty z listów Słowackiego wg: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962, cyfra rzymska oznacza tom, a arabska numer strony. O wertepie Słowackiego: Jarosław Komorowski, *Poeta w piekarni, czyli romantyczny wertep Słowackiego*, [w:] tegoż, *Nie tylko Shakespeare. Studia z dziejów teatru i dramatu XVI-XX wieku*, Warszawa 2011.
[30] Na początku listu zapowiadał: „wybudowałem nową scenę, sprowadziłem duchów aktorów, i rozłożyłem na leśnej murawie, biegającego po świecie kolportera małe bogactwo" (IV, 287).
[31] Cyfra rzymska oznacza tom, a arabska numer strony w wydaniu: Juliusz Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. I-XVII, Wrocław 1952-1975.
[32] Juliusz Słowacki, [Fragmenty pamiętnika], [w:] tegoż, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1959, t. XI, s. 168.
[33] Dramat był wystawiony przez łódzki Teatr Lalek „Arlekin" w reżyserii i inscenizacji Henryka Ryla, ze scenografią Adama Kiliana, premiera 2 grudnia 1966.
[34] Henryk Jurkowski, *Poglądy na teatr lalek*, „Pamiętnik Teatralny" 1968, nr 1, s. 12; por. tegoż, *Dzieje teatru lalek. Od romantyzmu do wielkiej reformy teatru*, Warszawa 1976, s. 22-107.
[35] Bonawentura (August Ernst Fryderyk Klingemann), *Straże nocne*. Przełożyły K. Krzemieniowa i M. Żmigrodzka. Wstęp S. Dietzsch i M. Żmigrodzka. Opracowanie tekstu, redakcja tomu J. Ławski, Białystok 2006, s. 58.
[36] M. Piwińska, *Juliusz Słowacki*, dz. cyt., s. 256.
[37] W. Borowy, dz. cyt., s. 245.
[38] Również „obręcz z płomyków" (a więc zapewne promienista mandorla) otaczająca „zjawisko" Bogarodzicy na końcu dramatu świadczy o związku z przedstawieniami Matki Boskiej jako Niewiasty apokaliptycznej.
[39] W szerszym rozumieniu harfa może być znakiem transfiguracji kondycji ludzkiej w boską, zob. Dorothea Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 249.
[40] Zob. m.in. Andrzej Boleski, *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960; Michał Kuziak, *Fragmenty o Słowackim*, Słupsk 2001, s. 39-41.
[41] M. Piwińska, *Juliusz Słowacki*, dz. cyt., s. 269-270.
[42] Kulturowe aspekty sytuacji Ojca i utraty autorytetu ojcostwa rzetelnie przedstawia Jagoda Hernik Spalińska w książce *Anty-Ifigenia*, Warszaw 2014, s. 31-59.
[43] Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* (1841), cyt. za: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826-1862)*. Zebrali i oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold i A. Ciemnoczołowski, Wrocław 1963, s. 139. W scenie tej Lilla Weneda przypomina także Atalę Chateaubrianda, towarzyszącą ociemniałemu Szaktasowi: „Młoda dziewczyna prowadziła go po wybrzeżach Meszasebe, jak Antygona wiodła niegdyś kroki Edypa na Cytheronie lub jak Malwina prowadziła Osjana przez skały morweńskie" (*Atala*, tłum. T. Boy-Żeleński, akapit 40). Jan Styka w swoim obrazie ilustrującym *Lillę Wenedę* (ok. 1892) nawiązał do postaci Edypa i Antygony w obrazach Antoniego Brodowskiego i Aleksandra Kokulara, powstałych jako prace konkursowe i wystawionych w 1828 r.
[44] Mateusz Skucha, *Słowackiego ojciec cierpiący. Dzieje pewnego motywu*, [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. II: *Metamorphosis*. Studia pod red. J. Ławskiego, A. Janickiej, Ł. Zabielskiego, Białystok 2014, s. 169-201.
[45] Marek Bieńczyk, *Czy romantyzm jest odpowiedzialny za brak psychoanalizy w kulturze polskiej?*, [w:] *Nasze pojedynki i romantyzm*. Pod red. D. Siwickiej i M. Bieńczyka, Warszawa 1995, s. 31.
[46] Na ten temat, nie licząc dawniejszych opracowań, pisze Marek Troszyński (*Litwo, ojczyzno moja? Lata Słowackiego na Litwie*, [w:] tegoż, *Słowacki. Poza kanonem*, Gdańsk 2013) i Leszek Libera (*Juliusz Słowacki, ojciec*, [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. II, dz. cyt., s. 157-168).
[47] L. Libera, dz. cyt., s. 165.
[48] Tamże. German Ritz stwierdza obecność „dramatu Edypa" w relacjach rodzinnych nie tylko w *Lilli Wenedzie*, ale też w *Balladynie*, *Mazepie*, *Beatryks Cenci* i *Śnie srebrnym Salomei* (*Juliusz Słowacki: dramat romantyczny jako dramat płci*, [w:] tegoż, *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przekład B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Warszawa 2002, s. 68).
[49] Marta Piwińska, *Kochana siostra*, [w:] tejże, *Złe wychowanie*, Warszawa 1981, s. 312.
[50] Anna Augustynowicz, *Zapiski do spektaklu-wykładu „Lilla Weneda" prezentowanego w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie w ramach przedsięwzięcia „Słowacki. Dramaty Wszystkie"*, na stronie: http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=1015&pnr=48 (dostęp 12 IX 2015).
[51] Roberto Calasso, *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 1995, s. 119.
[52] Tamże, s. 119-120.
[53] Już Wiktor Hahn zwrócił uwagę na ten motyw, dowodząc jego powszechnej znajomości na przełomie XVIII i XIX w. (*Studyum nad genezą „Lilli Wenedy"*, Lwów 1894, s. 11-15).
[54] Byron, *Wędrówki Childe Harolda. Dramaty*. Przeł. J. Kasprowicz, J. Paszkowski, Warszawa 1955, s. 253. W paryskim wydaniu *Wędrówek* z 1822 r. znajdowała się rycina Richarda Westfala odnosząca się do tego epizodu. Zob. Martin Meisel, *Realizations. Narrative, Pictorial, and Theatrical arts in Nineteenth-century England*, Princeton 1983 (rozdział: *Dickens' Roman Daughter*, zwłaszcza s. 303-312); por. też: W. Hahn, dz. cyt.; Robert Rosenblum, *Caritas Romana after 1760. Some Romantic Lactations*, „Art News Annual" 1972 (38), s. 43-63.
[55] J. Słowacki, [Fragmenty pamiętnika], dz. cyt., s. 164.
[56] Monika Rudaś-Grodzka, *Parthenogeneza w okresie menopauzy*, „Teksty Drugie" 2002, nr 6, s. 70.
[57] Tamże, s. 73.
[58] Równie wątpliwe wydaje się, że u Świrszczyńskiej ciało jako problem egzystencjalny to efekt „aktu odrzucenia i zniszczenia narzuconego jej [przez ojca] paradygmatu", bo wcześniej „skazana na projekcje ojca, odseparowana od matki, unieważnia własną cielesność" (M. Rudaś-Grodzka, dz. cyt., s. 73).

PIOTR KŁOCZOWSKI

# Mnemosyne. Miscellanea

BIBLIOTEKA MNEMOSYNE

pod redakcją Piotra Kłoczowskiego

Na prośbę Redaktora Zbigniewa Benedyktowicza zdecydowałem się podać do druku w jubileuszowym numerze Kontekstów „wyrwane strony" z przygotowywanego tomu *Mnemosyne. Miscellanea*. Teksty, przekłady, wycinki, ilustracje – *miscellanea* właśnie – z wybranych euroatlantyckich domen, odkładam od początku istnienia Biblioteki Mnemosyne, wydawanej dzięki Stanisławowi Rośkowi w wydawnictwie słowo/obraz terytoria. U jej początków w 2004 roku był *Czarny mózg Piranesiego* Marguerite Yourcenar i poemat Czesława Miłosza *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, a w grudniu 2016 roku ukazało się dwujęzyczne wydanie dwóch poematów W.H. Audena *The Sea and the Mirror* i *For the Time Being* i pierwszy tom *Listów* Józefa Czapskiego i Ludwika Heringa.

Dla „Kontekstów" wybrałem strony Marguerite Yourcenar, pod pretekstem przypadającej w tym roku 30 rocznicy Jej śmierci.

Yourcenar zmarła w swoim domu Petite Plaisance na wyspie Mount Desert Island w stanie Maine. Ten dom dzieliła z miłością Swojego życia, Grace Frick.

Te strony są najbliższe Jej wielkiej wspaniałej alchemicznej medytacji nad linią indywidualnego losu w polu kryzysu XVI-wiecznej Europy, *L'Oeuvre au noir* [Kamień filozoficzny].

W grudniu ubiegłego roku oglądałem w Kunsthistorische Museum w Wiedniu *folio*, z wklejoną akwarelą i tekstem Dürera. Tego tajemniczego, apokaliptycznego Dürera wybrał na swoją wystawę w wiedeńskiej Kunsthistorische Museum Edmund de Waal, autor niezapomnianego *Zajaca o bursztynowych oczach. Ukrytego dziedzictwa*.

Strony Yourcenar podaję we wspaniałym przekładzie Maryny Ochab, współpracującej przy *Miscellaneach* na rzadko odwiedzanych ścieżkach domeny francuskiej.

Komentarze Rolanda Barthes'a do fotografii Daniela Boudineta powstały w końcu roku 1977. To moment przełomowy w życiu R.B. 25 października umiera Jego Matka Henriette Binger-Barthes. Te niecałe trzy lata od Jej śmierci, do dnia potracenia przez ciężarówkę na Rue des Écoles przy Sorbonie 25 lutego 1980 roku, to jakby Barthes na progu swojego *Le Temps retrouvé*. To Barthes wykładów o Prouście w Collège de France, drugiej części *La Chambre claire*, *La Photo du Jardin d'Hiver* – prawdziwie proustowskim *Tombeau* Matki, Barthes płaczący nad Nataszą z *Wojny i pokoju*. Tajemniczy, poruszający Barthes *antimoderne,* jak go później określi w swojej słynnej książce Antoine Compagnon. *Georgiki* późnego Barthes'a podaję też w przekładzie niezrównanej Maryny Ochab.

Edgar Nahoum, który od czasów Vichy używał nazwiska Morin, znacząca postać socjologii francuskiej, dyrektor naukowy w CNRS, był młodszy o sześć lat od Rolanda Barthes'a. Dzisiaj ma 96 lat. Morin to rocznik zmarłego 16 grudnia 2016 roku Michała Bristigera. Obaj – Barthes i Morin – byli wspaniale, błyszcząco obecni w polu domeny francuskiej drugiej polowy XX wieku. Edgar Morin razem z Konstantym A. Jeleńskim współorganizowali słynną konferencję w Centre Royaumont: *L'unité de l'homme: invariants biologiques et universaux culturels* z Jacques'iem Monod'em, François Jacobem czy słynnym neurologiem amerykańskim Paulem D. Mac Leanem na czele (cala trójka to nobliści). Ta konferencja była u początku głośnej książki Morina *Zagubiony paradygmat – notatka ludzka*, 1973; przekład polski Romana Zimanda z 1977. Echa Royaumont usłyszymy w późnym autobiograficznym szkicu Jeleńskiego napisanym pod pretekstem lektury *Ziemi Ulro* Czesława Miłosza (por. K.A. Jeleński, *Chwile oderwane,* Biblioteka Mnemosyne, Gdańsk 2010, s. 9-31).

*Le retrouvé et le perdu* Edgara Morina to też rodzaj *Tombeau* dla Rolanda Barthes'a.

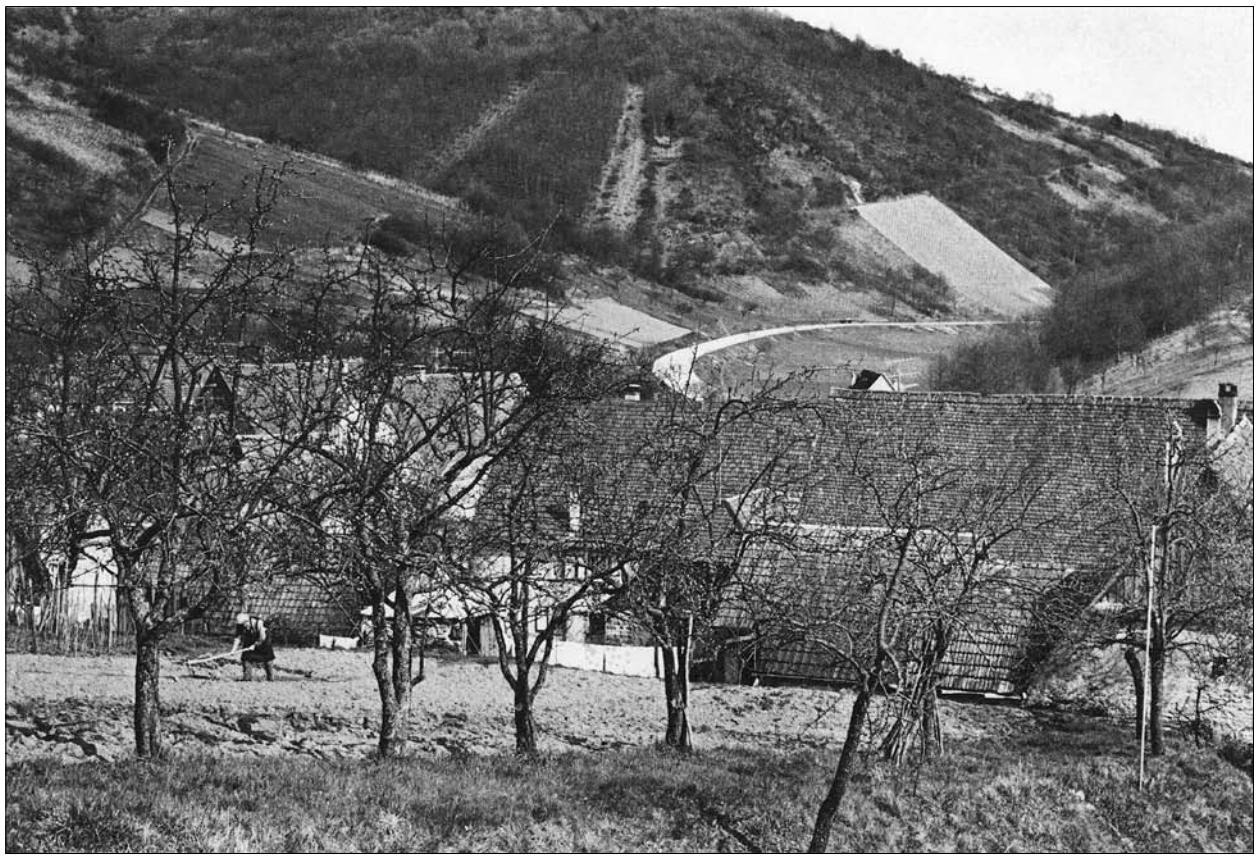
Kilka tygodni temu dostałem od Stéphane'a Cudré-Mauroux z Berna wycinek z gazety z zakreślonym akapitem zapomnianego tekstu Jean Starobinskiego (ważny autor w *Miscellanea*!) napisanego po śmierci Rolanda Barthes'a w szpitalu paryskim 26 marca 1980 r. Nasz wspólny zachwyt nad prawdą i stylem tego akapitu!

Tym razem wersję polską zawdzięczam Tomaszowi Swobodzie, który też kolaboruje (nie zawsze wiedząc o tym…) przy *Miscellaneach*.

# Georgiki

Fotografie: DANIEL BOUDINET
Tekst: ROLAND BARTHES
1977

Dwa drzewa po bokach są jak cudzysłów, w który ujęty został wielki malarski cytat: zebrane razem, nakładające się na siebie, spokojne obrazy. Autor pośrednio wyraża spokój, abyśmy odpoczęli; gdyby go wyrażał wprost, efekt byłby żaden (albo przeciwny do zamierzonego). Zazwyczaj fotografia potwierdza, tutaj ustanawia pokój.



Pola i dachy z tej samej materii, z tej samej wełny. „Wiejskość" to przestrzeń, gdzie wytwory człowieka i wytwory natury nie różnią się od siebie, tworzą tę samą substancję. A przecież fotografia jest narzędziem optycznym i graficznym, które nadaje rzeczom bardziej rygorystyczną tożsamość, niż to robi malarstwo. Na tym subtelnie jednorodnym obrazie człowiek jest obecny nie w tym, co buduje, lecz, niczym dwie precyzyjne sygnatury, w tym, co okopuje (odwiecznym gestem), i w tym, od czego ucieka (zakręcająca, biegnąca w dal droga). Zasłona drzew ogołoconych przez zimę to siatka pozwalająca odczytać bardzo pierwotną historię ludzkości: jak człowiek uwalnia się stopniowo od swej natury homochromatycznego owada.

Georgika na francuską modłę: przyroda jako masa roślinności cofa się przed motyką stworzenia poza czasem (gest, czepek), które u p r a w i a  z i e m i ę. A przecież nie ma tu żadnej walki (z ziemią): powaga i neutralność. Widziana z daleka (w czasie i w przestrzeni), jako podpis pod skomponowanym krajobrazem, praca nabiera waloru mitycznego: jest siłą przynoszącą spokój i wyzwolenie.

Zdjęcie jest coś warte tylko wtedy, gdy pragniemy tego, co przedstawia (nawet jeśli je odrzucamy). Kierując się tym kryterium, wiemy, czy zdjęcie ż y j e (przestańmy wreszcie mówić o fotografii artystycznej), czy też to tylko błaha fotka, których jest legion. Pragnę wszystkiego, co D.B. fotografuje; jego praca nieustannie buduje przestrzeń, w której chciałbym żyć (tak mi się przynajmniej zdaje); pola i drzewa w kwiatach, pochylone stare dachy, bardzo biała kura (której biel jakimś cudem usuwa nieprzyjemny zapach kurnika) są niewątpliwie jedynie malutką częścią mojego pragnienia, naiwnego pragnienia mieszczucha, ale pragnienie, można powiedzieć, nie musi być całe, żeby być zupełne.

Ten sad jest może skromny, wypracowany (ba, czy to w ogóle sad?). Nieważne. Dzięki sztuce fotografa staje się f o r m u ł ą. A formuła sadu w niejasny, cudowny sposób otwiera przede mną drogę do całego obszaru kultury: do mitów, wierszy, pieśni, obrazów i tapiserii („kultura" niekoniecznie jest represyjna; jak długo pozostaje niewyraźną pamięcią i nie żąda dokładności, wzbogaca mnie, uskrzydla).

Zdjęcia D.B. są bardzo muzyczne. Działają uspokajająco, wywołują subtelne, nigdy gwałtowne *catharsis*: ciało lżej oddycha, pije to, co Baudelaire nazwał roślinną ambrozją.

Georgiki D.B. musiały się zakończyć obrazem ziemi (próchnicy). Ziemia widziana z bliska: humus, źdźbła, kałuże, szczątki: kiełkowanie i rozkład. Kaczka, mięso o mocnym smaku, nadżarta, wyssana przez ślimaki kapusta – nieuchronne obalenie pięknej i dumnej Natury, z którą się rozstajemy. A jednak, zamknijcie oczy: olśniewające drzewa pozostają w głowie, wyryte pod powiekami; nie możecie się od nich uwolnić; za sprawą jakiejś niejasnej indukcji widzicie nie ten czy inny obraz, tylko wspaniałą i surową roślinną przestrzeń, która milcząco zachęca was do „filozofowania".

Przełożyła **Maryna Ochab**

* Pierwodruk: „Créatis", nr 4, 1977

EDGAR MORIN

# Odnalezione i utracone

W głębi duszy był muzykiem: przekonanie to narastało we mnie w trakcie kolejnych lektur i spotkań. Odznaczał się elegancją, urokiem (prostota połączona z wymogiem stylu) i bystrością typowymi dla ludzi, którzy wzorują swoje życie na jakiejś doskonałej melodii. Jeśli spojrzeć na całość jego dzieła literackiego, okaże się on muzykiem idei. W latach sześćdziesiątych uważano go za semiologa, za teoretyka literatury. To prawda, pasjonował się semiologią i teorią literatury: ale w języku tym komponował swoją własną muzykę, osobliwie urzekającą. Miał swój okres semiologiczny, tak jak Picasso okres kubistyczny, ponieważ eksperyment wart był zachodu. Potem przyszły kolejne, kuszące powabem odkrywania i zachwytu (jego własnego oraz przyjaciół).

**Jean Starobinski**, *Roland Barthes, musicien*, Samedi littéraire de la Gazette de Lausanne et du Journal de Genève, No 75 (29 mars 1980) [fragment]

Przełożył **Tomasz Swoboda**

Brecht. *Nouveau roman*. Strukturalizm. Semiologia. Japonia. Zainteresowania na pozór nie mają z sobą nic wspólnego, tyle tylko, że każde na swój sposób wymaga dystansu. W gruncie rzeczy Barthes wierzył w prawdę brechtowskiego teatru bardziej z uwagi na dystans aktora wobec roli, ustanowiony i opiewany przez Brechta, niż dlatego, by mu odpowiadał teatr polityczny. Dwadzieścia lat później, gdy objawiła mu się sztuka dwornego i wyrafinowanego życia, oparta na dystansie do siebie i do drugiego człowieka, odkrył w Japonii cywilizację „brechtowską". Strukturalizm natomiast, wymiatając podmiot, uprawomocnił zasadę dystansu wobec subiektywności. Już nowa powieść przyniosła de facto likwidację podmiotu w literaturze. Ale dla Barthes'a nowa powieść była tylko częścią literatury, a kontakt z całą literaturą wymagał przejścia przez etap semiologiczny, umożliwiający komunikację z tekstem przez odsunięcie na bok zarówno podmiotu piszącego, jak i podmiotu pisania.

Sam Barthes potrzebował dystansu, by móc komunikować się z innymi, zachowując egzorcyzmowany (egzorcyzmując zachowany) podmiot w królestwie, o którym się nie mówi i o którym inni nie powinni mówić. Wszystko, co dotyczyło egzystencji subiektywnej, było dla niego niewymowne: albo zbyt cenne, albo nieprzyzwoite, bezwstydne, może haniebne. Jego życie składało się z koncentrycznych kręgów, pierwszy to relacja matka-syn, na pewno najbardziej niezwykła i wzruszająca ze wszystkich, jakie znam, kontynuowana w całej pełni aż do podwójnej, niemal równoczesnej śmierci. Następnie przez długi czas hermetyczny krąg zmysłów i miłości. Dalej kręgi przyjacielskie, różne, niepołączone ze sobą, z których jednak każdy stale potrzebował jego obecności.

Doprawdy zdumiewający fenomen: obecność w zdystansowaniu. Roland Barthes miał przede wszystkim silną prezencję fizyczną. Jego baskijsko-hiszpańska twarz nie była ani zastygła jak maska, ani „ekspresyjnie" ruchliwa. Naturalna szlachetność i cielesna siła w oczach, nosie, ustach. Spojrzenie ani badawcze, ani nieobecne, ale uważne i powściągliwe.

Jego wykłady nigdy nie były retoryczne. Temat zawsze dyktował formę wypowiedzi. A jednak, choć mówił bez przygotowania, nie było w jego mowie wysiłku, jąkania się, niedokończonych zdań – jak u tych, co szukając, odkrywają swoje myśli, idee, słowa. Wyrażał się niezwykle precyzyjnie, a jednocześnie cieleśnie, zmysłowo. W opisowej bądź wyjaśniającej obiektywności wykładu zawsze pojawiały się zaskakujące, nieoczekiwane, a przecież konieczne słowa, wyrażające zmysłowość podmiotu – Rolanda Barthes'a: terminy zapachowe, smakowe, dotykowe, wizualne. Ta fantastyczna zmysłowość docierała do nas zmediatyzowana, sprzymierzona z abstrakcją, przy czym żadna nie górowała nad drugą. Mowa Barthes'a była połączeniem abstrakcji i konkretu. To nas zachwycało. „Jak on dobrze mówi", chciało się powiedzieć, choć w tym, co mówił, nie było nic z oratorstwa. Ta szalona, a jednocześnie naturalna, niewidzialna, w sumie niedbała troska o zdanie, to była właśnie literatura i Barthes w mowie pozostawał pisarzem. Naprawdę mnie zachwycił na obronie jakiejś śmiertelnie nudnej pracy doktorskiej na prowincjonalnym uniwersytecie. Zwrócił się do kandydata z sympatią i życzliwością, zanalizował nieciekawe pensum w sposób tak ciekawy, że praca, nagle wyszlachetniała przez to, że sprowokowała taki wykład, zasłużyła na wysoką ocenę.

W czasie studiów należał do „teofili". Był w sanatorium. Pracował we francuskich placówkach kulturalnych w Rumunii i Egipcie. Poznałem go na początku lat 50., kiedy pisał dla „Observateur" serię artykułów o literaturze i lewicy. Literatura była jego ojczyzną, ale

w jakimś sensie chciał się od niej zdystansować, być pisarzem nie pierwszego, lecz drugiego stopnia, pisarzem piszącym o pisarzu. Tu również nawiązywał komunikację, zachowując dystans. Co więcej, od kiedy stał się probrechtowski, a więc także politycznie prokomunistyczny (wtedy mówiło się postępowy), potrzebował stworzyć jakieś obiektywne ramy sensu dla literatury, ale tak, by nie została zdegradowana do propagandy. Stąd olśnienie brechtyzmem, który był nie tylko zdystansowaniem się aktora od własnej subiektywności, ale również zdystansowaniem się pisania od politycznego czynu i słowa. „Zaangażowaniem" bynajmniej się nie trapił. Nigdy nie przyszło mu do głowy przystąpić do jakiejś walczącej formacji. Ale potrzebował pewnych obiektywnych ram, pewnej katolickości, w której nurcie – a faktycznie na marginesie – mógłby jeśli nie stać na pewnych nogach, to przynajmniej czuć się pewniej. Jednocześnie dawało mu to, jak sądzę, obiektywny punkt widzenia, skąd mógł demaskować „burżuazję", w stosunku do której czuł się strasznym odstępcą, choć bynajmniej się od niej nie oderwał. Chciał znaleźć podstawy własnego odstępstwa nie w swoim subiektywnym losie, lecz na gruncie obiektywnych prawd, które zapewne (nie sprawdzał tego, bo nie lubił nudy) sformułował Marks i których nosicielami byli jego spadkobiercy. Oczywiście, był skrajnie naiwny, przytakując ideologicznie w tym kierunku, tak samo jak wygłaszając formułki w rodzaju: „mit jest na prawicy" albo „każdy język jest faszystowski".

Szedł tą drogą aż do końca lat 60., zawsze z potrzebą komunikowania się z literaturą przez zdystansowanie, zawsze potrzebując jakiejś katolickości politycznej, w której cieniu mógłby oddawać się osobistym zainteresowaniom. Okres strukturalistyczny był tym momentem ekstremalnym, kiedy wydało mu się, że ontologicznie egzorcyzmował podmiot. Stało się to na krótko przed rokiem 1968, którego konsekwencje miały dla Barthes'a kapitalne znaczenie.

Tak czy owak z pewnością nastąpiłby p o w r ó t z d y s t a n s o w a n e g o. Gdy semiologia, którą „wylansował", przestała być nową ideą, a stała się dyscypliną, zaczęła w nim budzić zawsze dyskretną, lecz coraz większą nudę. Potrzebował bardziej bezpośredniej komunikacji z literaturą. Maj 1968 przyśpieszył ten ruch. Skutek był najzupełniej pośredni. Barthes nie lubił zgiełku ani tumultu. Nie lubił porządku, ale nie lubił też nieporządku. Lubił grzeczność. Ponieważ jego przyjaciele sympatyzowali z Majem 68, to Maj nie był mu antypatyczny. W przypadku Barthes'a efekt nastąpił później, w zmianie obyczajów, kiedy mniejszości do tej pory uciskane i poniżane poczuły się dumne z siebie. Poczuł, że wychodzi z tajnego getta i wyszedł z niego, zresztą bez najmniejszej ostentacji. Jednocześnie, zachowując i utrzymując dystans, przestał odczuwać masochistyczną potrzebę potępiania, negowania i wypierania się podmiotu. Spostrzegł, że jego przyjemnością jest literatura i że literatura to przyjemność. Mówi to, pisze, pochwala. Jego „katoliccy" przyjaciele (komuniści, potem maoiści), Sollers i Kristeva, utwierdzają go i popierają w tym przekonaniu, ponieważ oni również uznają teraz pierwszeństwo literatury i prawa podmiotu. Barthes będzie odtąd głosić najwyższe zalety wyśmienitości. Przyjaciele zwracają się politycznie w stronę dysydentów ze Wschodu, a Roland Barthes raz na zawsze odtrąca swój polityczny katolicyzm (zresztą tylko zewnętrzny) na wielkim bankiecie lewicowej inteligencji, która świętuje protestujących ze świata zwanego komunistycznym. Do tej pory potrzebował rozmaitych oficjów, żeby ukryć swoją głęboką dysydencję. Teraz, także dzięki konsekracji jego osoby – mam na myśli nie tylko sławę literacką, ale przed wszystkim Collège de France – rozpoznaje się i aprobuje w swojej marginesowości.

Podmiot został odnaleziony, ale niemal natychmiast utracona została jego prawda. Jego prawda, cudowna istota, która mu uratowała dzieciństwo aż do sześćdziesiątki, matka, wymarzona matka dla wszystkich, co ją znali, matka, z którą i u której mieszkał, matka, która stała się konsubstancjalna z jego dorosłym życiem… Śmierć matki to kataklizm, który uderza w źródło jego racji życia...

Przez ostatnie swoje lata żył między utraconym a odnalezionym… Odnalezione zapewne wzięłoby górę; tryskał życiem, zmysłowością, ciekawością, a zmarł wskutek wypadku. Trudno jednak oprzeć się myśli, że gdy dosięgł go bolesny cios, coś w nim zrezygnowało z walki o życie. Lubił żyć. Ale matka była po stronie śmierci.

Przełożyła **Maryna Ochab**

* Edgar Morin, *Le retrouvé et le perdu*, „Communications", nr 1 (vol. 36), 1982, pp. 3-6.

MARGUERITE YOURCENAR

# Dwaj Murzyni Rembrandta

Dla pana Hoetincka

Rembrandt może bardziej niż inni malarze miał własną wizję lub, jak kto woli, wyobrażenie świata, który w sobie nosił, i świata, w którym żył. Bardzo szybko czujemy, że każdy obraz, każdy rysunek, jest fragmentem rembrandtowskiego uniwersum, do którego należymy, ale należymy w sekrecie i najczęściej nieświadomie, tak jak do nerwów, arterii, białych i czerwonych ciałek krwi krążących w mroku ciała. Stary Saul kryjący za zasłoną cały ból człowieka; młody jeździec polski, który jest Tytusem, węszący niebezpieczeństwo w powietrzu; Dobry Samarytanin z muzeum w Krakowie, tak słabo znany w zachodniej Europie, gdzie dzikość wzburzonego morza i jesiennych drzew ledwie pozwala dostrzec jadącą po niebezpiecznej plaży karocę bogacza, który nie zatrzymał się, aby udzielić pomocy (a sam może jej niebawem potrzebować), i jeszcze mniej widocznego, znikomego, zagubionego w cieniu dobrego Samarytanina, który zatroszczył się o rannego; kobieta, która nawet nie jest piękna, królewskim gestem unosząca spódnicę, żeby ochłodzić nogi w rzece; przejmujący rysunek wychudzonej i gorączkującej Saskii, tej samej Saskii, niegdyś w piórach i klejnotach, którą młody malarz zapewne z dumą poślubił; rysunek siusiającej kobiety, nie wiadomo dlaczego umieszczany przez większość wydawców wśród nielicznych erotycznych rysunków mistrza; i te dwie siedzące nad kołyską kumy, z których jedna rzuca na ścianę cień Parki, i ten syn marnotrawny, jakby roztopiony w wybaczeniu.

Zatrzymajmy się: niektóre światłocienie, niektóre gry światła powtarzają się z płótna na płótno niczym efekt teatralny wymyślony przez wielkiego inscenizatora. Sztuczka, mówią jedni, symbol tajemniczego przeniknięcia do wnętrza rzeczy, powiedzą drudzy. W każdym razie te światła i kontrastujące z nimi cienie nie są wszechobecne: inne płótna konfrontują nas z zimnem pustego, szarego pokoju; na tle okna o zmierzchu rysuje się anonimowa sylwetka; w jasno oświetlonym amfiteatrze stoi grupa lekarzy w strojach mieszczan – ich ciała tchną ciepłem życia, ale trup, którego kroją, jest zimny. Sztuczność dokładnie równoważy brak sztuczności. Każda twarz jest inna, niepodobna do drugiej, nie łączy ich nawet rodzinne podobieństwo postaci widzianych we śnie, o których myślimy, że „to on" i zarazem że „to ktoś inny". Nie skrywają ani nie odsłaniają jakiejś tajemnicy, jak niektóre opętane i obsesyjne figury Leonarda czy Caravaggia. Rozumiemy, że ten wielki znawca twarzy spędzał całe godziny i lata utrwalając własne rysy lub raczej zmianę, która sprawia, że za każdym razem były inne, nie przestając być jego własne. Stale miał w zasięgu pędzli tę kulę z kości i mięsa, fizjonomię raz banalną, raz patetyczną; kiedy chciał, mógł ją umieścić w dobrym oświetleniu przed lustrem. Z pomocą tego wygodnego rekwizytu śledził tego kogoś na przestrzeni życia, od jędrnej, mięsistej powłoki młodości do sflaczałej substancji podeszłego wieku. W ten sposób dowiódł, jak nikt przed nim ani po nim, bezustannej zmiany i bezustannego przejścia, nieskończonych serii, które stanowią każdego człowieka, a jednocześnie tego czegoś niezaprzeczalnego, czym jest Ja, prawie niewidzialne dla oka, łatwe do zapomnienia lub zanegowania, tożsamość służącą nam do zmierzenia człowieka, który się zmienia.

Spośród wielu Rembrandtowskich arcydzieł żadne nie wzrusza mnie bardziej niż *Dwaj Murzyni* z Mauritshuis. Lektura dokumentów pozwoliłaby mi może dowiedzieć się, jak i dlaczego postanowił namalować tych dwóch młodzieńców czarnej rasy, którzy wydają się nieznani, wymizerowani i wydziedziczeni. Kim są? Rembrandt z pewnością spotykał Murzynów na ulicach Amsterdamu, niewątpliwie niewolników, albo, co gorsza, ich porzucone szczątki; być może widział

Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Deux Noirs*, 1661, Mauritshuis, Haga.

przycumowany w porcie statek z niewolnikami. Czy to fragment nigdy niezrealizowanej wielkiej kompozycji, *Epifanii* z trzema królami (ale jest ich dwóch, nie trzech, i nie mają brody ani majestatu, którymi by ich obdarzyło tylu starych malarzy)? A może to królewscy słudzy, a jeśli tak, to jakże są niepodobni do krzepkich i posłusznych Murzynów, którzy bez wysiłku dźwigają kufry i paczki swoich panów albo trzymają w ryzach ich wielbłądy? Ci dwaj tak widocznie wyniszczeni młodzieńcy różnią się też we wszystkim od pięciu *Studiów Murzynów* Rubensa, wspaniałych ludzkich zwierząt, swobodnie czujących się w swoich bogatych barokowych kostiumach, potwierdzających zarazem siłę i pewność istnienia.

Ci tutaj są chudzi, niemal wycieńczeni, a ich wybałuszone lub zapadnięte oczy o różowawych powiekach to oczy ludzi, którzy zaznali bicia i gorączki, w każdym razie czegoś nie do zniesienia. Dwaj przyjaciele? Dwaj bracia? Tak czy owak przyjaźń i braterstwo niedoli bardzo ich do siebie zbliżyły. Nawet nie żałośni czy widocznie zalęknieni, nawet nie zwyczajnie przybici lub dopominający się o swoje, jak przedstawiliby ich, poczynając od wieku XVIII, malarze sentymentalni. Bardziej ludzcy niż czarni, bardziej ludzie niż niewolnicy, może tylko bardziej niż większość z nas zmuszeni znosić zniewagę istnienia. Ubrani są, jak tyle innych rembrandtowskich postaci, w wytarte, zeszmacone opończe, które czynią z nich wynędzniałe książęta. Ich afrykańskie dziedzictwo jest bardzo wyraźne i zarazem bardzo indywidualne: to nie są byle jacy negrzy, tylko dwaj Murzyni, których przynależność plemienną i teren pochodzenia etnolog z pewnością umiałby określić. Czujemy, że każdy z nich ma swój własny los, własną dolę, które mogłyby być losem i dolą nas wszystkich (mogliśmy urodzić się Murzynami; mogliśmy i jeszcze możemy popaść w niewolę), ale że wszystkie swoje doświadczenia przyjmowali z wrodzoną godnością, odwagą, a nawet łagodnością.

Wiedzą, co to strach: widać to zwłaszcza po niewolniku z lewej, może mniej rozumnym albo bardziej załamanym. Ich grube wargi zapewne poznały knebel, a ich ramiona bat. Wydaje się, że mężczyzna po lewej, wyglądający na silniejszego, opiera się na swym towarzyszu i żyje dzięki niemu. Ten drugi trzyma się bardzo prosto, jakże szlachetny w swojej wyczerpanej sile, i ma w sobie królewską obojętność dumnych ras. Nic z tego, kim był, nie przeszkodziło mu zostać tym, kim jest.

Na pewnej wyspie w Georgii, południowym stanie, który był wylęgarnią niewolników i miejscem ich dogorywania, i gdzie nawet dziś nieprzejednane sekty, grupy spojone wiarą w wyższość białego człowieka, są może bardziej zakorzenione niż gdzie indziej, pokazuje się przybyszom zatokę, w której, jak mówi legenda, ze statku przywożącego niewolników wyładowano kiedyś ofiary, przynajmniej te, które dotarły żywe po długich miesiącach żeglugi w strachu, ciasnocie i chorobie. Ludzie wolni, może wodzowie w swoim kraju, sprzedani przez jednego ze swoich, złaknionego złota Białych; z kontynentu, którego imienia nawet nie znali, przepłynęli na inny, którego istnienia nawet nie podejrzewali. Legenda mówi, że kiedy na chwilę zdjęto im kajdany i wypuszczono ich na błotnistą plażę, strażnicy, którzy zamierzali zakuć ich na nowo i zaprowadzić na targ do miasta, ujrzeli, jak gromadka mężczyzn wchodzi do morza jakby dla ochłody, śpiewając nie wiedzieć czemu jedną z tych długich żałobnych pieśni z ich kraju, przerywanych krzykami lub przedłużanych głębokim mruczeniem z zamkniętymi ustami, pieśni, których nie można słuchać bez łez. Szli przed siebie i niebawem widać było tylko ich lśniące ramiona i wełniste głowy, których wielkie usta śpiewały. A potem już nic, tylko kilka unoszących się na wodzie łachmanów. Przepłynęli groźny ocean na statku-więzieniu i postanowili, że wrócą do domu swobodnie wielkimi morskimi szlakami, nie wyobrażając sobie nawet śmierci albo ją akceptując. Ci dwaj podtrzymujący się nawzajem przyjaciele, dwaj delikatni książęta wyniszczeni przez nędzę i brutalne traktowanie, chyba że to nędza i brutalne traktowanie uczyniły z nich książęta, na naszych oczach zanurzają się w półmrok Rembrandta i nikną w nim tak, jakby niknęli w morzu.

*29 września 1986, Mount Desert*

Przełożyła **Maryna Ochab**

* Marguerite Yourcenar, Deux Noirs *de Rembrandt*, „Le Monde", 16.12.1988, s. 19, 30.

**Zapiska o widzeniu sennym – *Traumgesicht***

*W roku 1525, po Zielonych Świątkach, między środą i czwartkiem, w nocy, we śnie miałem to widzenie, jak dużo wielkich wód spadło z nieba. Pierwsze uderzyły w ziemię około cztery mile ode mnie z wielką straszliwością, z olbrzymimi hukiem i rozpryskiem, i zalały cały kraj. Tak bardzo się tym przestraszyłem, że obudziłem się, zanim spadły inne wody. A wody, które tam spadły, były bardzo wielkie. Jedne z nich padały daleko, inne bliżej, a spadały z tak wysoka, że wydawało się, iż spadają z jednakowa powolnością. Ale gdy pierwsza woda, która dotknęła ziemi, prawie była już spadła, leciała z taką sama szybkością, wiatrem i rykiem, i tak bardzo się przestraszyłem, że gdy obudziłem się, całe ciało moje drżało i długo nie mogłem przyjść do siebie. A gdy rano wstałem, namalowałem to powyżej tak, jak widziałem. Boże obróć wszystko ku dobremu.*

*Albrecht Dürer*

Była to widać pora niezwykła, więc nie nasza 9 wieczór. Według norymberskiego i weneckiego sposobu liczenia czasu (osobno noc i osobno dzień) byłaby to mniej więcej druga w nocy; por. E. Reicke, *Willibald Pirckheimers Briefwechsel*, Band I, München 1940.

Jest to podstawowa publikacja zawierająca paleograficzna transkrypcję listów Dürera i podająca wyczerpujący komentarz rzeczowy i historyczny. Zapiska znajduje się w Wiedniu w Kunsthistorisches Museum (dawniej Hofbibliothek). W górnej części karty znajduje się rysunek spadających wód; datowany 1525 r.

Przekład i komentarz : **Jan Białostocki**, *Albrecht Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki*, w: *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, Państwowy Instytut Sztuki – Zakład im. Ossolińskich, Wrocław 1956.

Niewiele mamy autentycznych snów z przeszłości, to znaczy takich, które sam śniący pośpiesznie zapisał tuż po przebudzeniu. Cudowne sny zanotowane przez Leonarda w jego *Zeszytach* dziwnie przypominają rysunki i obrazy mistrza, ale sprawiają wrażenie raczej przedłużonego w stanie jawy lub półjawy doświadczenia onirycznego niż snu we właściwym sensie tego słowa. Przejmujące sny Dantego w *La Vita Nuova* i wielkie alegoryczne sny Hieronima Cardana też mieszczą się w tym pośrednim obszarze między snem, rojeniem na jawie i *visio intellectualis*, licznie odwiedzanym przez poetów, malarzy i filozofów od średniowiecza do renesansu, lecz gdzie człowiek nowoczesny raczej się nie zapędza, a jeśli, to ukradkiem, bez przygotowania i bez przewodnika.

MARGUERITE YOURCENAR

# O śnie Dürera

Istnieje jednak nadzwyczajna opowieść człowieka z XVI wieku o śnie będącym tylko snem. Więcej, opowieści tej towarzyszy rysunek. Znajdujemy ją w *Dzienniku* Dürera. Oto zapis tego snu sporządzony przez artystę zaraz po przebudzeniu:

> W nocy ze środy na czwartek po Zielonych Świątkach [7-8 czerwca 1525] widziałem we śnie to, co przedstawiam na rysunku: bezmiar trąb wodnych spadających z nieba. Pierwsza uderzyła w ziemię w odległości czterech mil: wstrząs i huk były straszne, cała okolica została zalana. Tak mnie to poruszyło, że się obudziłem. Potem spadły na ziemię inne trąby wodne, jedne dalej, drugie bliżej, przerażająco gwałtowne i liczne. A spadały z tak wysoka, że wydawało się, iż statecznie schodzą. Gdy jednak pierwsza trąba zbliżyła się do ziemi, jej pęd ogromnie przyśpieszył, a towarzyszył mu taki grzmot i taki huragan, że obudziłem się, drżąc na całym ciele, i długo trwało, nim przyszedłem do siebie. Toteż kiedy wstałem, namalowałem to, co widać powyżej. Bóg obraca wszystko na lepsze.

Zastanawiający jest w tym śnie brak jakichkolwiek symboli. Pewien niemiecki krytyk dopatrzył się w nim reakcji Dürera na wstrząsy reformacji – to jego zdanie. Psychoanalityk sugerowałby zapewne, że wielki malarz miał obsesję wody – co pozostaje do udowodnienia. Na obrazach i rycinach Dürera woda zajmuje mało miejsca i wcale nie wygląda groźnie. Każe myśleć o cichej Inn, w której przeglądają się mury Innsbrucku i której przejrzystość budzi w nas dziś nostalgię, o spokojnym jeziorze di Garda omywającym mury Trento, czy o jeziorku na leśnej polanie, mroczniejszym, niemal boleśnie samotnym, ale także niewzruszenie spokojnym. Mało, że obrazów gwałtownej wody u Dürera prawie nie ma, to jeszcze ta widziana we śnie powódź w niczym nie przypomina *Potopów* typu biblijnego, w których dramatycznie dominują strach i rozpacz człowieka. Jedyny deszcz padający w jego *Apokalipsie*, rytej jakieś piętnaście lat wcześniej, polega na grubych kroplach spadających z chmury, z której wyłania się

Albrecht Dürer, *Traumgesicht* [Widzenie senne], rysunek pędzlem i rękopis, 1525. Gabinet Rycin Kunsthistorisches Museum w Wiedniu.

smok o głowie jagnięcia, i jest to drugorzędny szczegół. To zresztą zdumiewające, do jakiego stopnia obrazy z *Księgi Objawienia* – mimo rozpadających się gwiazd, płomieni i mgławic – są u Dürera, a przed nim być może u świętego Jana, mało kosmiczne: symbolicznie przedstawiają jedynie ludzki dramat.

Natomiast na tym onirycznym rysunku wizjoner okazuje się, przeciwnie, realistą, widzem kosmicznego dramatu. Jest precyzyjny jak fizyk. Po uderzeniu pierwszej wodnej trąby próbował zmierzyć, w jakiej odległości znajdował się punkt rażenia i oszacować w stosunku do niego kolejne takie punkty. Zdawał sobie sprawę z pozornej powolności, a później zawrotnego przyśpieszenia potoków spadających z bardzo wysoka. P o c z u ł wstrząs i u s ł y s z a ł grzmot wodospadów, co, o ile mi wiadomo, jest rzadkością we śnie. Ciekawy szczegół to to, że, jak mówi, huk pierwszej katarakty go obudził, nie jest więc pewne, czy owo przebudzenie było częścią snu, czy też zaraz znów usnął i zanurzył się w ten sam kataklizm. W obu przypadkach efekt jest katastrofą naturalną, postrzeganą bez odniesienia do jakiegokolwiek pojęcia ludzkiego, katastrofą, która w braku ludzkiego oka mogłaby się odbić w bloku kryształu. Przerażenie, które wstrząsnęło śpiącym, to niewątpliwie reakcja ludzka, ale zwierzę też by go doznało, a ta trwoga ciała jest bardzo bliska takiemu stanowi, jaki towarzyszy trzęsieniu ziemi.

Przyjrzyjmy się lawowanemu rysunkowi, który ten sen przedstawia. Ogromna trąba przypominająca słup czarnoniebieskich chmur siłą rzeczy kojarzy się nam dzisiaj z grzybem atomowym; odrzućmy tę zbyt łatwą antycypację. Krajobraz wydaje się przygnieciony brudnymi niebieskimi potokami lecącymi pionowo z nieba; ziemia i już rozlana woda mieszają się w brązową i mętną błotnistą maź; gdybyśmy mieli skojarzyć ten pejzaż z jakimś miejscem na ziemi, pomyślelibyśmy o równinie lombardzkiej, którą Dürer nieraz przemierzał, a to z powodu kilku z rzadka rozsianych drzew, zasadzonych, jak czujemy, i być może przycinanych ludzką ręką. Bardzo daleko, zmniejszone z powodu odległości, ledwie widoczne na pierwszy rzut oka, jakieś brunatne budowle cisną się nad brzegiem zatoki, gotowe, jak się wydaje, obrócić się z powrotem w glinę. To, co ma być zniszczone, nie jest specjalnie ładne.

Powtarzam, żadnego religijnego symbolu dodanego na marginesie, żadnych aniołów mścicieli oznaczających gniew Boga; żadnego alchemicznego emblematu „sił zmierzających w dół", niepotrzebnego w obliczu złowrogiej grawitacji katarakt. A także żadnej humanistycznej medytacji, tragicznej jak u Michała Anioła, czy melancholijnej, jak będzie u Poussina, nad tym, jak niewiele znaczymy wobec rozpętanego wszechświata. Chyba że to, co w pojęciu humanizmu najlepsze, zawiera się w naszej zdolności sądzenia nawet we śnie i mimo jakiejś ontologicznej trwogi.

Relacja kończy się pobożną formułką, przywołaną przez człowieka obudzonego ze snu. Przypomina nam ona – gdyby nas kusiło o tym zapomnieć – że Dürer był chrześcijaninem i że był nim poniekąd podwójnie: jako spadkobierca i subtelny interpretator średniowiecznej pobożności oraz jako mieszczanin z Norymbergi przyjmujący pod koniec życia reformację. Można ją interpretować do wyboru jako niemal machinalną formułkę błagalną, mniej lub bardziej szczere wyznanie optymizmu ufundowanego na boskiej życzliwości, znaczącą równie mało co bezwiedny znak krzyża, lub przeciwnie, jako bardzo przemyślany akt poddania się porządkowi rzeczy, co cechuje każdy wielki autentycznie religijny umysł: Marka Aureliusza akceptującego to, czego chce świat, Lao-Tse pogodzonego z pustką i Konfucjusza z Niebem. To „przeciwnie" jest może zbyteczne. Domyślamy się, że naiwna ufność i zdepersonalizowana akceptacja łączą się gdzieś w głębi ludzkiej natury, gdzie nie dociera zasada przeciwieństwa. Ta chrześcijańska mantra zapewne pomogła Dürerowi wynurzyć się bez szwanku ze strasznego snu.

1977

Przełożyła **Maryna Ochab**

* Marguerite Yourcenar, *Sur un rêve de Dürer*, „Hamsa" (*L'Esotérisme d'Albrecht Dürer*), 1977, p. 42-45.

DARIUSZ CZAJA
WIESŁAW JUSZCZAK

# Rozmowy o filmie: Bergman, Buñuel, Wajda

## *Zwierciadła Bergmana*

**Dariusz Czaja: Lata 70. ubiegłego wieku, klub studencki na Ochocie. Tam odbył się, o ile wiem, jeden z pierwszych pełnoekranowych pokazów *Czarodziejskiego fletu* Bergmana.**

**Wiesław Juszczak:** Tak, ten klub był prowadzony przez Wojciecha Krukowskiego, późniejszego dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim. I wyobraź sobie pewnego razu, nie bardzo wiadomo jakimi drogami, chyba to było załatwione przez Gutka, który już wtedy nawiązał jakiś bliższy kontakt z Bergmanem, w każdym razie ktoś dostał kopię *Czarodziejskiego fletu*. Z tym jednak dodatkiem, że reżyser nie zgadzał się na wyświetlanie tego na dużym ekranie, traktując to jako film telewizyjny, a tamten pokaz na Ochocie był „pełnoekranowy". Nie sądzę, żeby to się odbyło bez zgody twórcy. To odstępstwo od wspomnianej zasady, powtórzyło się w początkach 2004 roku, kiedy w kinie Muranów miał miejsce uroczysty pokaz ostatniego filmu Bergmana, *Sarabandy*. Muszę dodać, że był to rodzaj światowej prapremiery na ekranie w formacie 3D, bo – znów przeznaczony w zasadzie dla telewizji – tylko tak mógł być pokazywany w kinach. Obecni byli przedstawiciele ambasady szwedzkiej, na pokaz przyjechała Harriet Andersson reprezentująca reżysera, choć w filmie nie występowała. Ale w tamtym czasie Bergman już się nie ruszał z Fårö. Andersson udzieliła świetnego wywiadu i pokazano parę jej najważniejszych filmów zrobionych przez Bergmana. Odbył się także drugi w Warszawie „pełnoekranowy" seans *Czarodziejskiego fletu.*

**Wracajmy na Ochotę.**

Był to klub studencki koło kina Ochota, połączony z teatrem „offowym", prowadzonym przez wspomnianego Krukowskiego i jego żonę w niewielkim lokalu, ale z filmowym oprzyrządowaniem. Mieszkałem wiele lat na placu Narutowicza, więc bywałem tam na przedstawieniach i filmach. Dowiedziałem się nagle, że będzie pokazany *Czarodziejski flet* Bergmana. Ponieważ znałem już ten film, tym bardziej musiałem go zobaczyć. A tam zebrała się, można powiedzieć, warszawska elita. Był Konstanty Puzyna, był Paweł Hertz, był mój przyjaciel Władek Malinowski, krytyk muzyczny i muzykolog, i inni. A potem zaczęła się dyskusja o filmie. Nie wiem, czy o Puzynie mówić, bo *de mortibus*...

**Koniecznie powiedz! Z historycznych względów, dla pamięci. Mówiłeś mi kiedyś, że tam się odbył jakiś zasadniczy spór o Bergmana.**

Puzyna zaczął bardzo ostro krytykować film, twierdząc, że – już dokładnie nie pamiętam argumentów – w każdym razie, że Bergman zbyt swobodnie potraktował tę adaptację. Na pewno nie chodziło mu o jedną kwestię zasadniczą. Może raczej – na przykład – miał za złe scenę „przerwy" w operze (cudowną zresztą). Ja jeszcze nie wiedziałem wtedy o tej jednej rzeczy, której się można było czepiać, dopiero później dowiedziałem się tego sam od siebie... Ale jestem przekonany, że Puzyna na pewno tego nie wiedział i nie zauważył, bo o tym, co teraz chcę mówić, wtedy nikt z moich znajomych znawców opery nie wspomniał. Chodzi o to, że w drugim akcie Bergman poprzestawiał sceny, a ponieważ ja mam kilkanaście nagrań tego utworu... Otóż, dopiero po latach oglądania tego filmu zorientowałem się, na czym polega siła jego finału. Tu będzie dygresja: otóż, w drugim akcie mamy scenę nieudanego samobójstwa Paminy, potem mamy scenę u wrót świątyni, gdzie para młodych ma przejść próbę ognia i wody (duet Dwóch Zbrojnych, czyli fuga Bacha), potem tercet, potem kwartet. Bo po duecie Zbrojnych zjawia się Tamino, potem wchodzi Pamina. A następnie mamy scenę nieudanego samobójstwa Papagena, który nie może znaleźć Papageny i chce się powiesić, i znowu tercet chłopców, którzy uratowali Paminę, a teraz ratują Papagena. Natomiast Bergman zrobił coś, co genialnie koryguje układ zapisu partytury Mozarta. Bo wiadomo, że jednym z największych, muzycznie i dramatycznie, momentów jest tam *Fuga*, śpiewana przez Dwóch Zbrojnych, wejście Tamina, który szuka Paminy, i finalny kwartet. Otóż Bergman przesunął scenę nieudanego samobójstwa Papagena po nieudanym samobójstwie Paminy, a potem dał dopiero bachowski duet i wtedy wszystko już szło do finału. To znaczy finał zaczynał się od *Fugi* Bacha, a nie od arii Papagena, która – co zresztą wiadome – była napisana przez Mozarta po tym wielkim, właściwie już jakby zamykającym operę kwartecie, który wprost prowadzi do prób ognia i wody, bo arię Papagena pisał dla Schikanedera, który był scenarzystą i w którego podmiejskim teatrze miał być i był wystawiony *Flet*. A wiadomo czym jest finałowa aria dla śpiewaka. Więc jakiś purysta, czepiając się opisanej zmiany w partyturze, mógłby mieć cień racji.

**I to właśnie nie spodobało się Puzynie?**

Nie, Puzyna rzucił się na Bergmana nie z tego powodu, bo chybabym to zapamiętał. On postawił taką generalną tezę, że Bergman na za dużo sobie pozwolił. Może, próbuję to sobie uzmysłowić po latach, chodzi-

ło mu raczej o elementy groteski, jak Smok, zabawna „przerwa" między aktami, itd. Więc, kiedy na Bergmana tak napsioczył, zwróciłem uwagę, że ta adaptacja filmowa *Fletu* musi być traktowana jako dialog dwóch geniuszy. I wtedy Hertz się odezwał i powiedział: „Pan ma rację, tak to trzeba traktować, bo tu jest dwóch wielkich, którzy się ze sobą spotykają". To było dziwne, bo ja, w związku z tym, że pracowałem jakiś czas w PIW-ie, znałem Hertza z widzenia i byłem mu kiedyś przedstawiany, ale on jakoś niechętnie się do mnie odnosił. Nigdy zresztą nie byliśmy w bliższych kontaktach towarzyskich. Czułem od niego pewien dystans, czy odrzut. A tu nagle – wsparcie. Wstawił się za mną. Zresztą w tym filmie wszystko jest genialne, łącznie z niebywałą uwerturą. Pamiętasz oczywiście?

**Tak, jasne. Z tymi kadrami, w których Bergman portretuje twarze widzów.**

Tak, ta dziewczynka, pamiętasz, która się tam ciągle pojawia... No i mniej więcej na tym polegała ta scysja, zresztą inni też przyznali mi, że to jest największa adaptacja tej opery, jaka istnieje, ze wszystkich, które oglądali. Rzeczywiście Bergman od dzieciństwa marzył o tym, żeby wystawić *Flet*, bo miał teatrzyk lalkowy i tam już próbował go pokazać, a później nawet wstawił, jako krótką marionetkową scenę w *Godzinie wilków*, arię Pamina przed Świątynią Mądrości: „O ciemna nocy, kiedy znikniesz i kiedy światło znów zabłyśnie…" Prześladowało go to przez całe życie. I dopiero w 1973 roku zrealizował w pełni marzenie. Z tym że ten film miał bardzo dziwną dystrybucję, jak już wspomniałem, pojawił się jako film telewizyjny i Bergman nie pozwalał pokazywać go w kinie. Jego premiera odbyła się w 1974, na Nowy Rok. Zrobił wyjątek dla Gutka i pokazano *Flet* na dużym ekranie w Muranowie, nawet dwukrotnie. Nie pamiętam pierwszej daty. Druga taka projekcja, jak wspomniałem, była w 2004 roku. Musiał lubić naszego filmowego potentata, pewno cenił jego pasję. Gutek – osiągnąwszy już pewną pozycję w branży filmowej – sprowadzał filmy Bergmana natychmiast po ich powstawaniu. Tak doszło do wielkiej fety, jaką był chyba pierwszy ekranowy pokaz *Sarabandy* u nas, w roku 2004. Tym razem restrykcje dotyczyły pokazów wyłącznie w formacie 3D.

**Zdaje się, że zamieniliście wtedy nawet jakieś dwa słowa z panią Andersson?**

W rzeczy samej, tak było. (*Szuka czegoś intensywnie*). O, mam, dobrze, że wcześniej wyjąłem. To jest fotografia z kina Muranów, na którym rozmawiam z Harriet Andersson. Zdaje się, że Roman zrobił to zdjęcie. Ja i pani Andersson jesteśmy rówieśnikami.

**To zdjęcie będzie teraz stało koło nas, będzie na nas patrzeć. A przypominasz sobie, jak doszło do tego spotkania?**

Roman przedstawił mnie jako jej wielbiciela, a ja powiedziałem, że podczas stypendialnego pobytu w Londynie oglądałem *Jak w zwierciadle*, szukając fil-

mu po mniejszych kinach, bo – jak teraz sprawdzam – był to rok 1962/63, a film powstał w 1960, więc zszedł już z ekranów głównych. To jedna z największych kreacji pani Harriet u Bergmana, a było jeszcze kilka innych. Jej pierwszy film u niego to *Wakacje z Moniką*. Miała dwadzieścia lat. Po latach przerw największą rolę zagrała w *Szeptach i krzykach*. Powiedziałem, że uwielbiam jej aktorstwo, a *Jak w zwierciadle* był dla mnie przez kilka dobrych lat najważniejszym filmem Bergmana. Przez rok w Londynie upolowałem go aż siedemnaście razy. Ona powiedziała: „Pan chyba zwariował". A ja na to: „Pani też tam gra wariatkę". I tak pożartowaliśmy sobie trochę.

**Gdybyś miał dzisiaj, tak trochę z lotu ptaka, spojrzeć na filmy Bergmana, to co takiego ważnego dla ciebie byłoby, może nie tyle w jego kinie, ile w świecie, który jego filmy kreują?**

W świecie? Filmy Bergmana to jest po prostu mój świat. Trudno powiedzieć, co w nim jest… Na pewno nie jest najweselszy.

**Delikatnie mówiąc.**

Tak, jest depresyjny. Ale jest też przejmująco głęboki… Właściwie każdy jego film był dla mnie wielkim przeżyciem, poza paroma, które mniej lubię. Natomiast tam są dwie sprawy: to znaczy – z jednej strony bardzo szczególna mistyka, która właśnie w *Jak w zwierciadle* szczególnie uderza i „porywa" – jeśli można tak powiedzieć. Tu odsłania się z wielką siłą. Z drugiej, coś bardzo podobnego jest też w „średniowiecznych" obrazach, jak *Siódma pieczęć* czy *Źródło*, i jak wspominana *Godzina wilków*, *Goście Wieczerzy Pańskiej*, *Twarzą w twarz* czy nawet w *Fanny i Aleksandrze*, listę można dopełniać.

**W porządku, ale jakieś szczegóły muszę z ciebie wydobyć, bo to, że jesteś wariatem na punkcie Bergmana, to każde dziecko wie. Na czym więc polega istota jego świata? Domyślam się, że ostatnia rzecz, jaka by ci odpowiadała, to żeby czytać Bergmana przez czarne okulary paryskiego egzystencjalizmu...**

No, to wykluczone. Nie znoszę Sartre'a, a Camusa też bym nie nazwał „swoim" pisarzem.

**No więc właśnie. Istnieją, jak wiadomo, różne „religijne", czy nawet „mistyczne" wykładnie twórczości Bergmana. Od tej, która kontynuuje tę, dość tanią, teologię śmierci Boga, po dużo mi bliższą i zdaje się, że tobie również, teologię ciemną, apofatyczną, prawda? Tu chyba jesteśmy bliżej Bergmana, jego osobliwej filmowej teologii.**

To jest... Jakby to ująć.... Wspomniany „wątek mistyczny" jest dla mnie w jego twórczości bardzo ważny, choć zarazem trudny do jednoznacznego określenia. Jest tam intensywnie obecna bardzo dziwna relacja: spór z Bogiem, który z pozoru nie istnieje, albo jest kwestionowany. Ale w *Jak w zwierciadle*, gdzie ten wątek mistyczny ujawnia się może najsilniej, sam tytuł odnosi nas do Niego. Z kolei w *Siódmej pieczęci* mamy

Apokalipsę, a w *Źródle* – jawny cud. Takie „aluzje", lub „fakty" stawiają nas wobec czegoś, co artystę zdaje się nękać. W *Zwierciadle* schizofrenia Karin, głównej bohaterki, zdaje się otwierać przed nią owo „widzenie *twarzą w twarz*". W późniejszym filmie, o takim tytule, rzeczywistość ukazuje tę swoją drugą czy „zatajoną stronę". A więc w tak zwanym realnym świecie i życiu jakaś „powierzchnia" pęka, objawiając „coś zupełnie innego", jakieś *das ganz Andere*, jak Rudolf Otto zwykł określać świętość. Wiele myślałem o tym, zastanawiając się, czy właśnie psychiczna choroba Karin nie pozwala jej „widzieć więcej".

**Jak to wygląda w filmie?**

Nie wiem, czy pamiętasz akcję? Mamy czwórkę bohaterów: brat, siostra, ojciec i mąż siostry. Karin jest schizofreniczką, mąż pracuje jako lekarz. Jej ojciec, który jest pisarzem, przyjeżdża do nich na wakacje, na wyspę. Jest tam taka scena, kiedy ona wykrada się z sypialni nocami i idzie na strych, to jest puste wnętrze wybite jakimiś tapetami. Przy wschodzie słońca na ich powierzchni odbijają się refleksy fal morskich, co je ożywia. Ona przykłada wtedy ucho do ściany, słyszy jakieś głosy i wpada w swego rodzaju trans. W pewnym momencie dostaje ataku szału i mąż musi zrobić jej zastrzyk. To wszystko dzieje się na schodach, kiedy schodzi ze strychu. I wtedy ona mówi: „Widziałam Boga, był to straszny pająk, który chciał mnie wessać". I jest jeszcze druga historia, mocniejsza: ojciec i mąż wypływają łodzią po zakupy, a ona zostaje na wyspie sama z bratem, znacznie młodszym od siebie. Na wybrzeżu stoi stary wrak łodzi, niedaleko od domu. Ona zaczyna flirtować z bratem, podrywać go i potem gdzieś ucieka. Zaczyna się burza straszna i ulewa, on chowa się do łodzi, a ona tam jest i gwałci go. Wtedy mąż decyduje się, by wezwać ambulans i odwieść ją do szpitala. I ta scena z odlatującym z wyspy helikopterem – oglądanym przez brata i ojca – ma coś z wniebowzięcia. Na ile wiem, nie interpretuje się jej w ten sposób. Po tym rozstaniu ojciec – z natury oschły – otwiera się przed synem. Mówi o uczuciu do Karin, którą obaj kochają, próbując mu wytłumaczyć, że Bóg nie jest miłością, ale że miłość jest Bogiem. A gdy odchodzi, chłopiec ze wzruszeniem, jakby zdziwiony, mówi: „Ojciec rozmawiał ze mną".

**Tu mogą być też jakieś autobiograficzne aluzje, wiemy co nieco o surowym ojcu Bergmana, ewangelickim pastorze...**

Tak. Ale to nie dzieje się tak, jak w *Poziomkach*, gdzie rodzice, czy raczej już ich duchy, kiwają z daleka staremu Sjöströmowi. Jedni to widzą jako finał naznaczony nadzieją, inni traktują to zakończenie jako fałszywe. Wszystko to nieproste. Po tylu razach, nie wiem jak to do głębi rozumieć. Wiesz, za dużo, albo za mało wiem o Bergmanie. Jest natomiast jedna rzecz, która mnie bardzo u niego ujmuje, to znaczy to, jak traktuje on aktorów i jak ich dobiera. U niego „na planie" panuje wielka miłość. Traktuje on aktorów jako rodzinę właściwie. Tak było zawsze. Pisze o tym. I poza tym, ma jakby nieomal magiczną siłę wydobywania z tych ludzi najgłębszych warstw duchowości.

**Których oni sami nawet nie podejrzewają.**

Tak. Była nawet taka historia z jedną z jego największych aktorek, tą która zagrała w paru filmach: Ingrid Thulin, żoną krytyka filmowego, z zawodu aktorką, której mąż uważał, że ona się w ogóle nie nadaje na scenę. A Bergman zobaczył w niej wielką artystkę i to z niej wydobył. Pierwszym filmem, w którym wystąpiła u niego, były chyba *Poziomki*, gdzie grała synową profesora Borga. Potem miała jeszcze parę ról wielkich, choćby wspaniała rola w *Szeptach i krzykach*, choć odrażająca prawie. I jeszcze w kilku bardzo ważnych filmach: *Godzinie wilków*, *Twarzy*, *Rytuale* i wielka kreacja w *Milczeniu*. Do tego jest niebywale piękna. A poza tym jest jeszcze jedna aktorka, o której mniej się mówi – Gertrud Fridh, dla mnie jedna z największych.

**Z czego ją znamy?**

Jedna rola, w której prawie jej nie widać, to epizod w *Poziomkach*, kiedy profesor Borg jest w ogrodzie dzieciństwa i idąc przez łąkę, widzi, jak jego żona się całuje z jakimś mężczyzną. To zresztą jest jedna z wielu retrospekcji w tej opowieści. Ale tam jej twarzy prawie nie widzimy. Potem ma wielkie kreacje w dwóch filmach, w *Twarzy*, gdzie gra żonę gubernatora, która się jakby zakochuje magnetyzerze granym przez Maxa von Sydow, jest tam wspaniały nocny dialog. I w *Godzinie wilków*, gdzie jest jedną z grona upiorów, które dręczą malarza Johana Borga. Tam jest żoną właściciela zamku, baronową Corinne von Merkens, która Borga i jego żonę (Liv Ullman) prowadzi do sypialni, by im pokazać jego obraz – którego my nie widzimy – i mówi, że kupiła go specjalnie, by go stale podziwiać, i umieściła w osobnym pokoju, bo on wydarł duszę modelce. Przy czym nie wiemy, czy tą kobietą nie jest właśnie żona malarza, która patrzy na to płótno z przerażeniem. Poza wspomnianymi kreacjami w filmach Bergmana zagrała jeszcze dwie: w *Oku Diabła* i *O tych paniach.* Może dlatego tak niewiele pozostawiła po sobie ról filmowych, bo jej prawdziwym żywiołem był teatr. A tam królowali głównie Strindberg i Ibsen. Największy sukces, zresztą legendarny w historii szwedzkiego teatru, odniosła w *Heddzie Gabler*, którą Bergman wystawił w Damaten. Rola uznana została za nieprześcignioną kreację, odbyło się osiemdziesiąt dziewięć przedstawień, w tym – poza Szwecją – jeszcze w Helsinkach, Berlinie i Londynie. Z jej wielkich scenicznych ról wymienia się jeszcze Tytanię Szekspira, Fedrę w *Hippolytosie* Eurypidesa i Mumię w *Sonacie widm* Strindberga. W dziejach teatru zapisała się kolosalną liczbą ról.

**A w innych filmach Bergmana miejsce chyba najważniejsze zajęła Liv Ullmann?**

Jej pierwszy film u Bergmana to była *Persona* w roku 1966. Rewelacyjna niema kreacja. W rok potem Alma

Berg w *Godzinie wilków*. Znów po roku *Hańba*, rok później *Namiętność*. A na początku lat 70. wielkie role w *Szeptach i krzykach, Scenach z życia małżeńskiego*, *Twarzą w twarz*, by zamknąć się w tym tylko okresie. To jedna z najczęściej – od *Persony* poczynając – obsadzanych przez Bergmana aktorek, o wyjątkowo rozległej ekspresji, grająca postacie niemal nie do opisania w ich psychologicznie skrajnej różnorodności.

**Może żeby skończyć mniej mrocznie, jak odebrałeś *Fanny i Aleksandra*, który jest – mimo wszystko – wielką pochwałą świata, jest jakąś elementarną akceptacją tego, co ludzkie? Mam wrażenie, że to całe zło i ciemności, te wszystkie niecności obecne w filmach, o których mówiłeś, zostają wessane przez to ciepło i radosną zmysłowość, która z tego filmu emanuje.**

To film cudowny. Cudowny! Blaskiem zbliżony do *Fletu*. Wielka poetycka saga rodzinna, z wyraźnymi autobiograficznymi, żeby przypomnieć, jak Aleksander bawi się papierowym teatrzykiem, który dostaje pod choinkę. Albo cały ten wspaniały dom pełen aktorów – rodzice i babka dwojga tytułowych dzieci to ludzie sceny i właściciele głównego w mieście teatru. A potem katastrofa. W czasie próby *Hamleta* umiera ojciec. Matka wychodzi za mąż za pastora i dzieci razem z nią przeprowadzają się do swoistego piekła. To też „życiorysowy" temat Bergmana, dzieci w domu pastora Vergérusa są więzione (tak jak ich matka, Emilia) i karane w imię okrutnej fałszywej dewocji. Ale następuje trzeci etap ich historii. Przyjaciel rodziny, żydowski antykwariusz, Isak Jacobi, wykrada je z tego karceru. Tym razem dzięki sprytowi i – co w tej sekwencji szczególnie ważne – magii. Te trzy miejsca stanowią trzy plany rzeczywistości. Po ukazaniu trzeciego wracamy na koniec do punktu wyjścia. Pastor ginie od sprawionych czarami poparzeń. Emilia i dzieci wracają do domu, miejsca szczęścia i miłości. Emilia chce na nowo prowadzić teatr i namawia teściową, żeby po długiej przerwie wróciła na scenę. Daje jej egzemplarz nowej sztuki Strindberga, *Gra snów*. Helena Ekdahl mówi ze wstrętem: „Co? Tego świńskiego wroga kobiet?". Emilia: „Kładę tu książkę". Helena: „Masz jakiś plan?". Emilia: „Myślałam, że obie moglibyśmy zagrać". I kiedy Emilia wychodzi, Helena czyta na głos początek: „Wszystko może się wydarzyć, wszystko jest możliwe i prawdopodobne. Czas i miejsce nie istnieją. Na błahej podstawie rzeczywistości fantazja snuje i tka nowe wzory…"[1]. To, co zawiera ten cytat, jest zarazem konstrukcją fabuły i przesłaniem tego niezwykłego filmu. Choć powstał w 1982 roku (po nakręceniu go Bergman zajął się głównie teatrem i stworzył tylko kilka filmów), w dziedzinie filmowej twórczości reżysera najczęściej traktowany jest jako jego wielki testament. Niestety, mam dwie kopie tego, ale nie mam kopii pełnej. Choć widziałem ją.

**Tej reżyserskiej? Ja mam, skopiuję ci, oczywiście.**

Lubię pokazywać ten film na Boże Narodzenie w Nieborowie. Świetna jest ta Wigilia w filmie. I tam jest chyba jedyny raz pokazana jego piękna żona, wybitna pianistka, której dedykował – a zrobił to tylko jeden jedyny raz – *Jak w zwierciadle*. Jest Estonką, której imię się dziwnie wymawia, jak mnie nauczył Tadeusz Szczepański: Śabi, a pisze się Käbi. Käbi Laretei. Piękna dama, która w *Fanny i Aleksandrze* zjawia się jako „ciotka Anna" i zaczyna grać na fortepianie. Rozeszli się po dziesięciu latach, a z tego małżeństwa jest syn, też reżyser filmowy, Daniel Sebastian Bergman.

**Czy coś więcej o Bergmanie? Czy jakaś *coda* nam się należy?**

Nie wiem, może *codą* jest właśnie ten fragment Strindberga. Wielbionego przez niego dramaturga, którego często przez całe życie wystawiał na scenie.

## *Kierunek: Compostela*

**Nadszedł moment, by powiedzieć parę zdań o Buñuelu. Ale zacznę przewrotnie od Felliniego: jest taki klucz czy może wytrych do jego filmów, a mianowicie surrealizm. Przywołuje się go relatywnie często, by rozwiązać zagadkę jego wielowątkowych czasem, słabo klejących się fabularnie filmów. I coś podobnego – a może nawet w większym stopniu – pojawia się w odniesieniu do Buñuela. Wydaje mi się, że to jest kompletnie nietrafiony trop, że obydwaj mają niewiele wspólnego z tym kierunkiem.**

Ależ oczywiście, że nie. Z tym, że Buñuel rzeczywiście „flirtował" z nim na początku. Ale określa się go notorycznie jako „ojca surrealizmu". Według mnie był to tylko wczesny epizod. Po pierwsze, sławny *Pies andaluzyjski* już dawno może być wyrzucony na śmietnik. *Złoty wiek*, film pełnometrażowy, niby-manifest surrealistyczny, który był skandalem, obejrzałem lata temu raz tylko (i o raz za dużo) na jakimś „klubowym" pokazie starych filmów. Był dla mnie jednym wielkim zawodem, przy całej swej historycznej sławie. Po prostu obrzydliwy i nudny. Może mam zły gust? No trudno, niech tak będzie. „To nie sztuka na premierę", jak mówił pewien teatralny krawiec do Leona Schillera po próbie generalnej któregoś tam przedstawienia. Ale w trakcie rozwoju i dojrzewania Buñuel wyraźnie odchodził od tej podejrzanej poetyki, choć krytycy i historycy kina nie przestawali go z nią łączyć. W moim przekonaniu „mechanicznie", bo bez uwagi na zachodzące w jego sztuce przemiany istotne. A zwrot czy odwrót ku własnemu stylowi wypowiedzi był niemal natychmiastowy.

**Na ten okres spuszczamy zasłonę nie tyle miłosierdzia, co niepamięci, bo chcę cię dopytać, o te trzy późne arcydzieła, czyli *Drogę Mleczną, Dyskretny urok* i *Widmo wolności*.**

Ale jeśli pozwolisz, wcześniej chciałbym jeszcze przypomnieć, jaka droga twórcza do nich prowadziła.

**Pozwolę, naturalnie.**

Po tych dwu wspomnianych filmach twórczość Buñuela dojrzała prawie natychmiast. Pierwsza decydująca zmiana nastąpiła już w dwa lata po *Złotym wieku*. Był to dokument o tematyce społecznej: *Ziemia Hurdów*, a w kilkanaście lat później drugi podobny tematycznie film *Los olvidados*. Dzieła te – jak pisano – „zainaugurowały nową estetykę *nadrealności* w rzeczywistym świecie", i rozpoczęły główny nurt twórczości, „wyróżniający się oryginalnością w interpretacji problemów religijnych i zaświadczały o pasji demitologizacyjnej reżysera"[2]. Te ważne zdania, a zwłaszcza termin „nadrealność", dobywają zasadniczą różnicę między surrealizmem a nowym „stylem" Buñuela. Jeśli przyjrzymy się bliżej kierunkowi jego rozwoju, biorąc pod uwagę spektakularny okres arcydzieł w pełni dojrzałych, okres rozpoczynający się od *Nazarina*, *Viridiany* i przede wszystkim *Anioła zagłady*, który zapowiada już *Dyskretny urok burżuazji*, a między te dwa ostatnie wstawimy jeszcze *Drogę Mleczną* – pojmiemy różnicę między *sur-realizmem* a wspomnianą *nad-realnością* (po francusku terminy różnią się tak samo: *sur-réalisme* i *sur-réalité*). W pierwszym wypadku mamy określenie pewnego artystycznego nurtu, zwanego realizmem. W drugim termin ontologiczny: rzeczywistość jako taką, w której mieści się ludzkie istnienie w ogólności, a nie tylko artystyczne działanie człowieka. Buñuela w okresie dojrzałości obchodzi to drugie, rzeczywistość „totalna", „pełna": realna i nadrealna, niepodzielnie. Dlatego też akceptuje on – co mogłoby się wydawać niezgodne z jego deklarowanym ateizmem – a więc akceptuje fakty negujące lub wykraczające poza sferę doznań i faktów podważających spójność i wyłączność tego, co zmysłowe. Wspomnę jeszcze, że do bliskich mu pisarzy i filozofów należeli między innymi Chesterton, Mauriac i Ortega y Gasset.

**Może zobaczmy to na przykładzie *Mlecznej Drogi*. Miałeś kiedyś takie wprowadzenie około półgodzinne do tego filmu w naszym Instytucie Sztuki. Żałuję, że to się gdzieś nie zanotowało, pamiętasz może, jakimi tropami szło to twoje wprowadzenie?**

W ogóle zapomniałem o tym incydencie. Ale film pamiętam. Tylko już mi się tak zespolił z następnymi dwoma, że już nie wiem czasem, jaki poszczególny epizod był w którym. I też zdziwiło mnie, kiedy teraz sprawdzałem daty, że *Dyskretny urok burżuazji* jest późniejszy o cztery lata, a *Widmo wolności* o sześć.

**Jakbyś mógł o tych trzech filmach rzec słów parę. Bo wszystkie one są, jakby to powiedzieć... Każde słowo tu jest niedobre. Zdaje mi się, że wszystkie one są w swojej osnowie metafizyczne. Tak je czytam i nie umiem inaczej.**

Tak, absolutnie tak. Jeżeli chodzi o *Drogę Mleczną*, to ktoś napisał, że w tym filmie nie ma tekstu, który by nie pochodził z kanonu chrześcijańskiej literatury. On wtedy dużo studiował, jak mówił, literaturę o he-

rezjach. Jeszcze dodajmy, że był wychowankiem szkoły Sacré Coeur.

**Co go zresztą skutecznie wyleczyło z rzymskiego katolicyzmu na resztę życia.**

Niezupełnie, w moim przekonaniu. W *Aniele zagłady* mamy do czynienia z dramatem, za którym kryje się metafizyczna siła. Buñuel czasami dopuszcza się bluźnierstw. Ale, jak stwierdził ktoś, nie bez racji, bluźnienie ateisty to rodzaj oksymoronu. Jak można odrzucać coś czy drwić z czegoś, co nie istnieje? Stąd wyznanie „jestem ateistą", jest dla mnie nieco podejrzane u tego artysty, u którego powtarza się nieustannie obecność owej „nadrzeczywistości", działającej otwarcie lub „z ukrycia". W *Drodze Mlecznej* pomysł jest znakomity, to znaczy dwóch kloszardów idzie niby z pielgrzymką do Composteli, ale ich głównym zamiarem jest, żeby coś tam podkraść…

**Albo coś wyżebrać, najeść się, napić.**

I na początku mija ich – karykaturalnie przedstawiona – Trójca. A następnie łapią samochód, którego kierowca zamierza ich podwieźć kawałek. A kiedy jeden z nich, rozsiadając się wygodnie, mówi z ulgą: „O, Jezu". Zostają wyrzuceni, zgodnie z przykazaniem: „Nie wymawiaj... nadaremno". Dalej akcja toczy się na zasadzie „szkatułkowych" epizodów. Wędrowcy wciąż wchodzą w odmienne „nisze czasowe". Albo spotykają nieziemskie istoty: diabła, zjawiającego się na ich wezwanie, który powoduje katastrofę samochodu i śmierć szofera, przeklętego przez nich, bo nie chciał się zatrzymać. I jest cudowna wizja Matki Boskiej, która – w osobnej sekwencji – ukazuje się dwóm chłopakom uciekającym z przeszłości w teraźniejszy czas, i jednemu z nich wręczając różaniec, doprowadza go do łez. Są świadkami zebrania jakiejś starożytnej heretyckiej sekty, dysputy teologicznej dwu siedemnastowiecznych kawalerów, kończącej się pojedynkiem i wytwornym pogodzeniem, i tak dalej, do końca, kiedy już u wejścia do Composteli uwodzi ich prostytutka, mówiąc, że tam już nikt nie przychodzi, i wciąga ich do lasu.

**Tak, i jest tam jeszcze sławna dysputa teologiczna – tym razem odbywająca się w realiach współczesnych – między kelnerami w eleganckim hotelu na temat tego, w jaki sposób Chrystus obecny jest w Eucharystii. Nadzwyczajne! A gdzie to mnisi grają w karty? W *Widmie wolności*?**

Tak, oczywiście. W jakiejś oberży ma nocować panienka, która prosi, żeby jej na noc przynieść mleko i coś do tego, a później zostaje zaproszona do pokoju, gdzie z grupą zakonników pije wino i pali papierosy.

**I gra z nimi w karty. A gra jest ostra. To tam pada to słynne: „wchodzę szkaplerzykiem"** (*śmiech*). **To jest nie do wytrzymania.**

Tak, to można opowiadać bez końca...

**Wiesz, ja zawsze uważałem, że ten film należy puszczać na wstępie do antropologii, ale zaraz na początku, dla takich surowych absolwentów li-**

**cealnych. Jak ktoś cokolwiek z tego zrozumie, to przyjmujemy, jak nie, to do widzenia: panu/pani już dziękujemy. A pamiętasz zakończenie *Widma wolności*?**

No, oczywiście, że studenci się…

**Na końcu jest struś!**

Nie, skąd!

**Nie struś?! Dałbym się pokroić.**

Poczekaj chwilę, sprawdzę. (*Słychać szelest wertowanych stron*) No tak, struś pojawia się w filmie dwa razy. Raz w sypialni: małżeństwo leży w łóżkach i nagle w ich nogach przechodzi struś. Ale to jest w środku filmu. Natomiast koniec jest taki, że do zoo jedzie cała banda policji, bo studenci zamknęli się tam w klatkach, wypuszczając zwierzęta i nie wiadomo, co robić. I tam pojawia się struś po raz drugi. Jak ktoś napisał – z przyklejonymi sztucznymi rzęsami. Tak się kończy film.

**No toż o tym właśnie mówię! Więc krakowskim targiem: jest struś środkowy i jest struś końcowy. Ale ten ostatni, upieram się, jest mocniejszy. Ten pierwszy tylko przechodzi, a ten drugi badawczo nam się przygląda. I to nas, widzów, trochę deprymuje. Chciałbym, żebyśmy teraz na moment przystanęli przy *Dyskretnym uroku*, bo jest to przedmiot twojego „starożytnego" tekstu z lat 70. pod ładnym tytułem *Oniryzm mundurowych*. Takiego Juszczaka – strukturalistycznie odchylonego – świat nie widział wcześniej. Później zresztą też.**

Tak, ale wiesz, to było przelotne szaleństwo, trochę przekory, żeby spróbować czegoś, czego nigdy nie robiłem. A w moim otoczeniu było rodzajem intelektualnej epidemii. Byłem trochę związany z grupą tzw. pierwszych „Tekstów", pisywałem tam, przyjaźniłem się z Olą i Januszem Sławińskimi i Michałem Głowińskim. Teresę Kostkiewiczową znałem mniej. Ta czwórka pracowała też wtedy nad świetnym *Słownikiem terminów literackich*. Strukturalizm panował tam wszechwładnie, więc wpadłem na pomysł, żeby tę metodę zastosować do analizy filmu, który mnie zżerał. A zbiegło się to z zamówieniem tekstu do wspomnianej księgi dla Jana Białostockiego.

**To jest tekst prawie algebraiczny: wzory i wykresy, tabele i strzałki, F1 pociąga F2, itp. Przyznaj się uczciwie: to było dla żartu napisane, czy zupełnie na poważnie? Ja to lata temu czytałem i się srodze zadziwiłem, że byłeś kiedyś hardcorowym strukturalistą, a ja nic o tym nie wiedziałem.**

Przez chwilę spróbowałem być. Ale to nie był żart, tylko próba „gry" z tą metodą, z którą byłem dość powierzchownie zaznajomiony. Drażniła mnie trochę, więc działałem nieco *contre coeur*.

**Z tekstu zrozumiałem, że chciałeś pokazać „logikę" tej fabuły, jej „formalne" rusztowanie, chciałeś zademonstrować, żeby nie powiedzieć: udowodnić, że pod tymi nie bardzo rymującymi się w planie fabularnym zdarzeniami istnieje jednak żelbetowa konstrukcja. Że, inaczej mówiąc, nic w tym filmie nie dzieje się przypadkiem.**

A równocześnie, że absurd jest pozorem absurdu. Czymś fundamentalnym. Bo pierwszym, wyjściowym punktem, zaznaczonym w tytule i potwierdzonym po paru obejrzeniach filmu, było dostrzeżenie pewnej, chyba nie przez wszystkich zauważonej konsekwencji: wszyscy ludzie w „mundurach" – od kapłana po żołnierzy – są przez sam strój „związani" czy zniewoleni emocjonalnie, duchowo. I to skrępowanie musi znaleźć jakieś ujście, reakcje prowadzące do „wybuchu". Zastrzegam się od razu, że w tej analizie odrzuciłem wszelkie wyjaśnienia związane z „podświadomością" i innym teoriami psychologicznymi, z którymi igrał surrealizm, a których nie znoszę. I przeciwnie, ową reakcję związałem ze świadomością, z pamięcią faktów, które w życiu „mundurowych" odegrały jakąś ważną rolę. Faktów związanych z otwieraniem się obszaru transcendencji, a więc należących do metafizycznej sfery. A równocześnie chodziło o to, by pokazać, że absurd potraktowany jest z superlogiczną konsekwencją. Żałuję teraz, że nie przywołałem tam „metafizycznej logiki" *Anioła zagłady*. Nie pamiętam, ale może jeszcze go nie znałem wtedy. A to wielki film.

**Tak, a na koniec wyciągasz pewne „wnioski", to znaczy podprowadzasz pod tezę, że te wszystkie moduły układają się w pewną logiczną całość, że to, co najważniejsze w tym filmie, nie jest powiedziane wprost, w fabule, ale jest dane obok, poza, ponad fabułą. I wreszcie piękna pointa, gdzie piszesz, że da się ten film zobaczyć jako utwór porównywalny z późnymi komediami Szekspira. Tak się kończy ten tekst.**

Tak? Zapomniałem! Ale pamiętam z kolei to powtarzające się chyba trzy razy ujęcie: kiedy ta grupa osób idzie jakimś pasem startowym, czy czymś podobnym…

**To jest pas startowy?**

Tak wygląda.

**Nie, to chyba pusta droga wśród pól, ale kto wie, może masz rację. Tak czy inaczej, to niewiarygodne zupełnie, cała ta ekipa wędruje tą pustą drogą, chyba sześcioro ich jest, trzy pary. Wśród nich młoda Stéphane Audran. Jaka ona tam jest piękna…**

Piękna, no ale moja największa miłość to Delphine Seyrig, wspaniała.

**Oczywiście w *Uczcie Babette* Audran też jest piękna, dojrzale piękna, ale tam jest taka śliczna, dziewczęca nieomal… Ale wróćmy do tego dziwnego „spaceru", który widzimy w filmie kilka razy.**

No więc w trakcie tego detalicznego rozbioru wpadłem na pomysł, że ten przerywnik, ten niby-spacer, który nie ma nic wspólnego z akcją (zjawia się od czasu do czasu, nie pamiętam, trzy razy chyba), można określić jako coś w rodzaju kropki albo przystanku, który pokazuje, można powiedzieć, w nieskrywanej alegorii,

nonsens ich istnienia i działania. Chodzenie donikąd. To jest tu pokazane „w metaforze". Ale i w całym filmie też, tylko inaczej...

**To jest genialne, oni idą, zauważ, tacy przejęci czymś, zaaferowani.**

Zaaferowani, śpieszą się, właśnie Delphine Seyrig spada but, ona ten but podnosi i dogania resztę.

**Ogląda się ten film przedziwnie. Są momenty wstrząsające, jak w scenie ze snem sierżanta, ale też co chwila leżysz ze śmiechu, prawda? Tylko nie bardzo wiadomo dlaczego. Że oni kolacji zjeść nie mogą? Tytuł jednej z recenzji *Dyskretnego uroku* brzmiał: *Co-eatus Interruptus*, taka frywolna aluzja do niezjedzonej kolacji, ale widać od razu, że facet nic nie rozumie z tego, o czym pisze, i ratuje się kiepskim dowcipem. Widać w tym tekście histeryczne poszukiwanie wątku, który by spajał całość. A tu, jak na złość, nic się nie klei...**

Ja sobie też tam pozwoliłem na dowcip, że właściwie film można określić jako pewną opowieść o niemożności spożycia posiłku.

**I dokładnie tak ten recenzent postąpił! Tylko że u ciebie to był podbity ironią żart, a u niego słaby dowcip wynikający w dodatku z totalnej bezradności interpretacyjnej.**

Ja oglądałem *Dyskretny urok* tak, jak *Zwierciadło* Bergmana, nieskończoną ilość razy. To było jeszcze wtedy, gdy nie mieliśmy płyt i jakoś mi się udało załatwić salę w Ministerstwie Kultury i Sztuki, gdzie był wynajęty operator, który mi to puszczał.

**Co ty mówisz!**

Tak, a ja siedziałem i notowałem.

**No tak, bo nie miałeś ani ścieżki, ani...**

Scenariusza.

**Ale gdzie to było?**

W pałacu Potockich była sala mała kinowa i tam sobie siedziałem. Luksus.

**Sam siedziałeś?**

Sam siedziałem, a operator mi puszczał. Nie pamiętam, kto to załatwił, może Jackiewicz, może ktoś z dyrekcji Instytutu?

**Niebywałe. Bo dzisiaj to jest oczywiste, że możesz sobie w domu nieskończoną ilość razy zobaczyć. Ja tak chodziłem do kina na *Amadeusza*, z dziesięć razy, żeby dialogi spisywać w ciemnej sali kinowej.**

Ja też po ciemku spisywałem. Czasami zamawiałem sobie pokazy w Filmotece Narodowej na Puławskiej. Wtedy to kosztowało grosze.

**A puentując: gdybyś miał te trzy filmy złożyć i w paru zdaniach podsumować, to co by się w tej konkluzji znalazło? Tam jest swego rodzaju wyjście poza empiryczną rzeczywistość, i są tam pytania ważne metafizycznie, teologicznie. Choć, jak wiemy z *Ostatniego tchnienia*, z tej prześlicznej autobiografii Buñuela, on sam siebie określa tam jako ateistę. „Dzięki Bogu, jestem ateistą" – tak mówi. Ale wiesz, dla mnie z niego taki ateista jak z koziej dupy gwóźdź, *pardonnez les mots*.**

Tak, dokładnie tak.

**Ale w takim razie, w jakim sensie można by mówić o metafizyczności jego filmów?**

Wiesz, może to za śmiałe, można powiedzieć, że gdyby go nazwać mistykiem, to by to było najtrafniejsze, tak jak z Bergmanem. Ale u Bergmana jest inaczej, bo on wyciąga duszę z aktora.

**Inne też jest u niego podglebie: protestanckie, etyczne, surowe. U Buñuela szkoła katolicka, niewygasła pamięć wojny domowej i praktyki hiszpańskiej inkwizycji.**

Tak, ale, w każdym razie, wygląda to na pewien rodzaj szamotania się czy też szukania drogi do jakiejś transcendencji. W przypadku *Drogi Mlecznej* to jest dosłownie załatwione, to znaczy pokazujemy pewną absurdalność...

**...pewnych języków, pewnych pomysłów...**

...języków, które, przez które prześwituje wszędzie jakaś inna rzeczywistość, ta wyższa rzeczywistość, niepoznawalna, ale ona tam jest. To jest jak gdyby takie – jakby to nazwać – przede wszystkim naruszanie wszystkiego tego, co można by nazwać realizmem, zmazywanie potoczności, zmazywanie potocznego czytania rzeczywistości, tylko poprzez przełamywanie tego absurdem, ujawnianie odwrotnej strony. Ja bym to tak widział, może to jest niejasno powiedziane...

**Bardzo jasno, bardzo. To jest ujawnianie drugiego dna tego, co widzialne, jego konwencjonalnej, „oczywistej" strony.**

W każdym razie, rzecz jest taka, zresztą Bergman mówi czasem o tym wprost, nie pamiętam gdzie, ale filmy jego mówią o tym, że on szuka czy też... Może to można nazwać tęsknotą za czymś, co, z innego punktu widzenia patrząc, jest niedostępne, gdzieś się wymyka, ale dążenie do tego, żeby się przebić na tę drugą stronę, jest u niego – nazwijmy to tak – w każdym geście twórczym. To jest podobne u tych akurat dwóch reżyserów, których tak wybrałeś zgrabnie. Ale ja mam wrażenie, tak mi się przynajmniej zdaje, że człowiek, który nie może zaakceptować ateizmu, ponieważ uważa to za absurd, szuka innego sposobu, czy też nieustannie próbuje przebić się przez tę ścianę, za którą wie, że coś jest. Z jednej strony jest niemożność zaakceptowania wiary w jakiejkolwiek skanonizowanej postaci, ale z drugiej poszukiwanie tego, co niepoznawalne, a to można robić na różne sposoby. Akurat u tych dwóch reżyserów to są dwa sposoby, które się jakoś, można powiedzieć brzydko, rymują. Bo u Bergmana to prostsze do wypatrzenia. A u Buñuela... Ten sen sierżanta, o którym wspomniałeś, o mieście umarłych, jest nieprawdopodobnym zupełnie obrazem, który rozwala porządek rzeczywistości racjonalnej czy zracjonalizowanej. To jest, to się wydaje, jakaś taka absurdalna gra, ale to jest gra o coś i czasami właśnie, dobrze, że przypomniałeś tę

scenę ze snem, zresztą niezwykłą w swym poetyckim nastroju, bo w tym filmie nagle się robi dziura, jakaś otchłań, i te bijące dzwony, i to miasto wymarłe, i...

**Pamiętajmy, że to jest przecież historia manewrów, ci faceci przychodzą prosto z poligonu!**

Tak, z manewrów, i zaraz muszą jechać, ale sierżant – zresztą znów absurdalnie, na rozkaz dowódcy – m u s i opowiedzieć...

**„Bardzo piękny sen" – tak mówi o nim oficer.**

Tak, piękny sen i w związku z tym wszyscy znowu siadają przy stole. Oni już są wzywani, czołgi na nich czekają, choć to kawaleria, jak się wciąż w filmie mówi (*śmiech*). Oni już w drzwiach, a ten opowiada....

**I później jest jeszcze ta niebywała puenta, która może umyka widzom. Ten uroczy biskup, który uczestniczy w kolacji, a który zjawia się wcześniej w domu jako ogrodnik, mówi do tej zaproszonej grupy, niby nie *à propos*: „Kiedy Łazarz wrócił do żywych z królestwa śmierci, nie pamiętał nic".**

Tak, i tam jest jeszcze wcześniejsza opowieść o duchach, w kawiarni gdzie zabrakło kawy, gdzie nie ma herbaty.

**Jak w późnym PRL-u, jest tylko woda.**

Tak, tylko wodę można zamówić i kelner chce to zapisać, a w końcu odkłada notes, bo za wodę się nie płaci. Ale chciałeś powiedzieć o tym, jak do stolika pań przysiada się młody oficer, który też wyraźnie „musi" opowiedzieć swoją historię z dzieciństwa. Tylko – trzeba mocno zaznaczyć – to jest historia o duchach, lecz całkiem realna, tym razem nie sen, ale wspomnienie czegoś, co się naprawdę zdarzyło, i dlatego jest tym bardziej przerażające.

**A jak to było z tą oberżą w filmie, możesz przypomnieć? Jej dziwaczna nazwa: *Auberge de la Sabretache*, jest dość znacząca i wykorzystujesz ją przy interpretacji. Ta nazwa zjawia się parę razy w ciemnej ulicy, z początku właściwie nieczytelna, choć kamera przesuwa się po niej przez chwilę. Ale to ważne, bo pokazuje, jak dokładnie Buñuel projektował sensy swojego dzieła, jak to jest u niego precyzyjnie rozpisane!**

To prawda, ale słuchaj, ile ja się nad tym napracowałem! Chyba ze trzy osoby mi pomagały, i to, można powiedzieć, z górnej półki. To znaczy: Maria Rzepińska, ktoś z romanistów i w końcu Aleksander Gieysztor. On właśnie mi wyjaśnił, a raczej odsłonił, notoryczny absurd wykorzystany tu przez reżysera. Powiedział mi, że we francuskim wojsku nie ma w ogóle konnicy. A w filmie konnica jest wszędzie, jak już wspomniałem. Choćby na przykład do domu Stéphane Audran przyjeżdża z manewrów oddział „konnicy"… na czołgach. Młody oficer z kawiarni reprezentuje też konnicę. A wszystko zaczyna się od owej *Auberge de la Sabretache*, przy czym to słowo oznacza torbę noszoną przez kawalerzystów.

**To zjawia się tak szybko, że jest prawie niezauważalne...**

Ale jak się to ogląda kilkanaście razy, to już się w końcu staje wyraźne (*śmiech*). I przez brak konnicy w wojsku odsłania się jeszcze jeden, skrzętnie ukryty, jakby dodatkowy absurd rekwizytu. Coś jest, czego być nie powinno. Już nie pamiętam, co mi Rzepińska o tym *sabretache* powiedziała, ale mi pokazała w jakimś słowniku. W staropolskim jest na to odpowiednik „szabeltas", ale i u nas rzadko kto wie dzisiaj, co to znaczy. W końcu doszedłem chyba do sedna sprawy: być może jest to francuska po prostu, tak samo jak polska wersja „szabeltas" – nazwa pochodząca od niemieckiego *Tasche* (co oznacza między innymi torbę myśliwską) i *Säbel* „szabla" (w słowie polskim wyraźnie brzmi „szabel", po francusku: *sabre*), czyli torba na szablę (lub jakąś inną broń). Ale niektóre słowniki podkreślają dawność używania tej nazwy.

**Dajesz w przypisie, że nie ma takiego zjawiska w przyrodzie.**

Musiało kiedyś być, ale współcześnie nie ma. I może co niektóry Francuz już nie wie, co to znaczy. A słowo *sabretache* ma tu dwie funkcje: poza tą, że odsyła nas do nieistniejącej konnicy, zapowiada jeszcze jedną absurdalną niespodziankę: w oberży pod tą nazwą, gdzie goście mają zjeść kolację, w jadalni za zasłoną leżą zwłoki właśnie zmarłego gospodarza. Więc rezygnują z posiłku, zapowiedzianego jako bardzo wyrafinowany. Co może i prawda. Ale trzeba szybko uciekać z lokalu. Wszystko jest tu prawdopodobne, ale też wszystko może być „zmyślone".

**Kończąc temat: jakie byłyby główne różnice poetyki filmowej Buñuela i Felliniego?**

Buñuel – można by tak powiedzieć – prowadzi „grę" z rzeczywistością. I jeśli to samo przypiszemy Felliniemu, zjawi się trudne pytanie o różnice tych zabiegów. Powiedziałbym, że pierwszy drwi z ładu, jaki narzuca logika czy zdrowy rozsądek i niejako podminowuje nasze normalne doświadczanie tego, co zmysłowe, uwalniając wyobraźnię jako „mechanizm absurdu", który każe nam postrzegać świat w krzywym zwierciadle, ironicznie zdeformowany. Fellini natomiast, choć nie stroni od karykaturalnych deformacji w swych obrazach, jest wielkim lirykiem, pozbawionym ironii, kochającym swych bohaterów nawet wtedy, kiedy stają się oni przedmiotem kpiny.

## *Popioły i diamenty*

**W naszych rozmowach filmowych świadomie pomijaliśmy jak dotąd kino polskie. Czas ten brak nadrobić. Na początku lat 70. napisałeś niezwykły tekst o *Weselu* Wajdy.**

Kompletnie go nie pamiętam.

**Ale ja pamiętam, i to nas różni.**

Ty wszystko pamiętasz. Powinienem powiedzieć to od razu: ja mam z polskim filmem trochę na bakier. Było w nim dla mnie coś odstręczającego: powtarzanie teraźniejszości atakującej mnie dostatecznie w codziennym życiu, czego nie miałem ochoty oglądać (doświadczać)

z dzieciństwa i wczesnej młodości po raz drugi. Nawet satyryczne obrazy PRL-owskiej rzeczywistości, niekiedy przemycane przez sito cenzury, nudziły mnie, brzydziły, bo realia były te same. Gimnazjum w Chrzanowie było jeszcze wolne od tej indoktrynacji, jaką zacząłem odczuwać w warszawskim liceum, i jakiej zaznałem silnie w czasie studiów. Tym mocniej, że nic nie mogło mnie zmusić do zapisania się do ZMP. Byłem na swoim roku jednym z paru „niezorganizowanych" i w wypatrzonej w dziekanacie przez któregoś z przyjaciół opinii, określony jako „słaby ideologicznie".

**To brzmi jak komplement!**

Zgadłeś. Tak właśnie to przyjąłem. Uczyłem się pilnie tych tzw. religijnych bzdur (marksizm, historia ruchów robotniczych, WKP(b), teksty Stalina itd.) i zdawałem to na wysokie stopnie, żeby mi dano spokój i żeby to szybko zapomnieć. Znalazłem swoje miejsce w mediewistyce i pisałem z tej dziedziny pracę magisterską. Nie tylko przez to, że uległem osobowości Dobrzenieckiego, ale i żeby być możliwie daleko od współczesności.

**Wróćmy do Wajdy.**

Jego dwa wczesne filmy: *Kanał* i *Popiół i diament*, zrobiły na mnie z początku wrażenie. Może dlatego, że wśród moich starszych kolegów byli tacy, którzy brali udział w powstaniu warszawskim. Imponowali mi i przez to im zazdrościłem. Jednak, po otrzeźwieniu, to uczucie uznałem za pomyłkę. Tak jak cały ten „wyłudzony", samobójczy młodzieńczy heroizm. Przyczynił się do tego między innymi fakt, że zamówiono u mnie książkę o Grottgerze. Pierwsza książka, jaką napisałem o jego cyklach powstańczych, zmieniła mój stosunek do patriotycznych zrywów. Tekst był w miarę obiektywny. Jednak przemyślenie tej historycznej klęski wpłynęło na ocenę współczesnej. Kiedy po raz drugi obejrzałem po paru latach *Popiół i diament*, wszystko w nim wydało mi się słabe. A rola Cybulskiego straciła – uprzedni „magiczny" – wyraz. On zagrał w trzech filmach Wajdy, z których *Pokolenia* nie pamiętam, a *Niewinni czarodzieje* późniejsi od *Popiołu* byli dla mnie bez wyrazu. „Prawdziwy" Wajda zaczął się dla mnie od *Wszystko na sprzedaż*, może za sprawą *Dolce Vita* i zwłaszcza *Osiem i pół* Felliniego, które zobaczyłem wcześniej. Nawiasem mówiąc, pierwszy z tych filmów, oglądany po raz drugi po przerwie, wydał mi się „pusty", zostaje z niego chyba tylko scena w fontannie di Trevi, a *Osiem i pół* rośnie z czasem jako dzieło doskonałe.

**Zacznijmy jednak od *Wesela*, bo to ma związek i z dramatem, i z Wyspiańskim, bliskim ci bardzo. Jak to się stało, że pomyślałeś, by napisać coś na temat *Wesela* Wajdy?**

O *Weselu* pisałem pewno dlatego, że zajmowałem się jeszcze wtedy malarstwem polskiego modernizmu, co zaczęło się w końcu lat 50., czyli od doktoratu o Wojtkiewiczu i trwało prawie do końca 70. A film ten należał do cyklu najwspanialszych dzieł Wajdy. Do jego „złotego okresu", w którym pojawiają się: *Brzezina*, *Krajobraz po bitwie*, *Ziemia obiecana*, *Człowiek z marmuru*, *Panny z Wilka*. I to wszystko zostało nakręcone w latach 1970-79 – niewiarygodne!

**Zobaczyłeś ten wciągający, dośrodkowy wir filmu przez obrazy Malczewskiego i przez wrażliwość malarskiego typu.**

Przez malarstwo, tak. Zresztą Wajda się z tym nie krył oczywiście, to był programowo założony „dialog obrazów" z tego samego czasu i nurtu. Na przykład we wcześniejszej *Brzezinie* zdarzają się prawie kopie z Malczewskiego.

**Mnie został w głowie przede wszystkim ten obłędny rytm, taneczna szajba, która tam jest, ten spocony obłęd, szaleństwo, frenezja. We wspomnianym tekście o *Weselu* właśnie siłę obrazu wyprowadziłeś na pierwszy plan.**

Tak, bo tu to ma zasadnicze znaczenie. Pełni funkcję wiodącą, jak w dziele poety-malarza lub nawet odwrotnie: malarza-poety i zarazem człowieka teatru, tworzącego „żywe obrazy". Przy okazji należy przypomnieć, że Wajda jest – tak jak Bergman – wielkim reżyserem teatralnym. Widziałem kilka jego wspaniałych przedstawień, jak *Sprawa Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej, *Noc listopadowa* Wyspiańskiego, *Panna Julia* Strindberga. Te spektakle każą mi teraz myśleć o dzisiejszych ekscesach reżyserów, tak jak jedna z jego prób chronologicznego „zmieszania realiów", jakie mamy w pewnej z jego kreacji wyjątkowych, dla mnie największych, a mianowicie: *Piłacie i innych*. Ten film, razem z wymienionymi wcześniej obrazami, sprawia, że Wajda może mi zastąpić całe polskie kino, którego nigdy głębiej nie poznałem.

**A jak pośród tych dzieł wielkich Wajdy wypada autotematyczne *Wszystko na sprzedaż*?**

Właśnie chciałem o tym filmie powiedzieć! Ten film, z 1968 roku – znów powiem: dla mnie – ukazał mi prawdę o Wajdzie. Był bardzo osobisty. Jedyny chyba według jego własnego scenariusza. Tu czas niczego nie naruszył, jak się przekonuję po latach. Tu też nastąpiła dosłownie „wymiana aktorów": Daniel Olbrychski zagrał Cybulskiego. Ale było to zarazem zerwanie poprzedniej fali i zapowiedziany wcześniejszymi *Popiołami* cykl adaptacji utworów literackich. Powtórzę jeszcze raz, bo to ważne: od współczesnego *Krajobrazu po bitwie* sięgającego do prozy Tadeusza Borowskiego, po klasykę, jak *Wesele*, *Ziemia obiecana*, utwory Iwaszkiewicza – *Brzezina* i *Panny z Wilka*, *Smuga cienia* według Conrada (może nieco słabsza), po *Pana Tadeusza*, w którym nie stało tak świetnej adaptacji, jak w wymienionych poprzednio.

**A inne filmy polskie z tego czasu? Leszczyńskiego *Żywot Mateusza* pamiętasz? Piękny film z lat 60., na motywach powieści Tarjei Vesaasa. Z wczesnym Pieczką jako wiejskim głupkiem i z bożonarodzeniowym *concerto grosso* Corellego w tle. Choć dziś**

**jest już może nieco anachroniczny. Naprawdę nie słyszałeś o nim?**

Przestałem chodzić na polskie filmy.

**Ale, zlituj się, to jest sześćdziesiąty któryś rok!**

Już właśnie wtedy z tym kończyłem. Więc ten film mi się urwał, a jakiś inny wkleił. Natomiast, jeśli idzie o Wajdę, po takim rozczarowaniu, jakie nastąpiło w parę lat po ponownym obejrzeniu *Popiołu i diamentu*, nagle – powtarzam – odkryłem Wajdę jako wielkiego reżysera we *Wszystko na sprzedaż*. Dla mnie od tego momentu zaczął się Wajda i od tej pory już właściwie każdy film uważam, że coś w sobie miał. Zdarzały się słabsze, ale to się każdemu zdarza, największym też. To zresztą banał.

**Chciałem cię zapytać jeszcze o Konwickiego, na przykład o wspaniałe *Salto*, które zalśniło dla mnie na nowo niedawno, kiedy kupiłem kopię po remasteryzacji, czy bliski mi *Ostatni dzień lata*. Takich filmów się wtedy nie kręciło, one robią także wielkie wrażenie dziś.**

Z Konwickim to prawda. To na pewno świetny reżyser, ale niewiele pamiętam z tego, co kiedyś widziałem. W każdym razie nie wracałem do jego filmów.

**Wróćmy więc do *Piłata* jeszcze, ja to widziałem raz tylko, i to lata temu.**

To film nakręcony dla telewizji niemieckiej, według cudownej „powieści w powieści" Bułhakowa, *Mistrz i Małgorzata*. Powstał w 1971 roku, po *Krajobrazie*, a przed *Weselem*. Przy tych filmach *Popiół i diament* schodzi na margines. Powiem szczerze: *Piłata* umiem prawie na pamięć. Wyznacza jakby środek wspomnianego „złotego łańcucha". I, co dziwi, nie jest jak pozostałe filmy tego czasu zainspirowany polską literaturą i historią. To zapewne wpływa na zadziwiającą odmienność tego filmu. Inny styl narracji i inny rodzaj monumentalności, której nie brak *Weselu* i prozie Reymonta, a zwłaszcza odejście od tragicznego liryzmu *Brzeziny*. Co więcej, historia zostaje tu ostro naruszona przez czas teraźniejszy. Realia są zmienne na różne sposoby. W pewnej mierze tylko kostiumy Jezusa, Piłata, Kajfasza i centuriona Marka mają antykizujące cechy. Reszta aktorów nosi współczesne ubrania. Są takie ciekawe zapiski Wajdy z jego pracy nad filmem, pozwól, że przytoczę krótkie fragmenty.

**Jeśli nie są bardzo długie, to proszę uprzejmie.**

Cytaty pochodzą z książki reżysera o pracy nad różnymi filmami. Wybrałem kilka, bo nie są to teksty szerzej znane, a *Piłat* pewno jeszcze mniej[3]: „Wszystko zaczęło się od kostiumu. Afraniusz, tajny agent Piłata, którego grał Łapicki, musiał mieć, rzecz jasna, współczesny kostium". Tu dodam na marginesie, że zwrot „rzecz jasna" wart jest zastanowienia... I dalej: „Powiedziałem Andrzejowi, żeby wziął pieniądze z produkcji, poszedł do domu towarowego i kupił coś mało zwracającego uwagę. Po kilku godzinach przyszedł się pokazać. Byłem zachwycony, każdy wiedział od razu, że pod

tym szarym płaszczem i kapeluszem bez wyrazu ukrywa się tajniak". Droga na Golgotę prowadzi, jak pamiętamy, berlińską autostradą w pełnym ruchu, w „naturalnym" zmasowaniu pojazdów. I dalej pisze Wajda tak: „[…] pokazałem turystów, którzy tłumnie rzucają się do okien autokaru, by przez moment zobaczyć egzekucję. Ale nowoczesna autostrada rządzi się własnymi prawami, znaki drogowe zakazując zatrzymywania rozwiązują problem moralny. Scenę Golgoty umieściłem na śmietnisku przy autostradzie, u wjazdu do miasta. Tak właśnie musiały wyglądać w dawnych czasach wszystkie miejsca kaźni, których celem było przede wszystkim sianie postrachu. Pamiętam dobrze z czasów okupacji niemieckiej dwie publiczne egzekucje. Obie odbyły się przy wjeździe do miasta, w pobliżu dużych fabryk zatrudniających tysiące robotników, którzy idąc do pracy i wracając do domu, musieli przechodzić obok ustawionych przy drodze szubienic".

**Nie sądziłem, że w tym filmie są tak głębokie biograficzne podbicia.**

Posłuchaj, bo dalej jest równie ciekawie: „Wybrałem też miejsce na pałac Piłata. Początkowo miała to być dziwna i szalona budowla na wzgórzu nad Kassel, ujęcie wody dla pałacowych fontann wzniesione przez wypędzonych z Francji hugonetów, ale mój instynkt mówił mi, że potrzebuję czegoś współczesnego. Tak trafiłem do Norymbergi, gdzie po raz pierwszy ujrzałem Ruiny Trzeciej Rzeszy. Ten pseudo-Rzym był wymarzoną scenerią dla Piłata oraz ironicznym komentarzem do krótkiej historii tysiącletniej Rzeszy, która upadła tak prędko! Na moich oczach. Zdjęcia na trybunie, z której Hitler przemawiał w czasie norymberskich zjazdów partii NSDAP, były dla nas szczególnie przejmującym wydarzeniem. Należeliśmy do słowiańskich narodów, które miały zostać wyniszczone, by umożliwić *Drang nach Osten*. Tymczasem staliśmy, zdrowi i cali, na ruinach Trzeciej Rzeszy – i robiliśmy film! Czułem się w tych tygodniach pracy nad Piłatem naprawdę wolnym człowiekiem. Tej wolności osobistej i artystycznej nigdy już nie zapomniałem".

**U nas, zdaje się, mało kto widział ten film. O ile wiem, nie funkcjonował u nas w kinowym obiegu.**

Tak, w zasadzie szerszej dystrybucji u nas nie miał. Ale był pokazywany w klubach filmowych. Potem jednak wypuszczono z nim płytę, którą miałem (a może to było „kradzione"?), ale gdzieś mi zniknęła. Wspaniały, obsada rewelacyjna, a w tym nade wszystko ostatnia wielka kreacja Jana Kreczmara w roli Piłata.

**Tego nie pamiętam, raczej Olbrychskiego, któremu wysypują się srebrniki z telefonu.**

Nie, to Judasz, którego gra tam Zelnik. Olbrychski gra Mateusza.

**Słusznie, słusznie, masz rację, Zelnik to Judasz. (*śmiech*)**

Żeby jakoś zamknąć ten wątek z Wajdą związany, to przypomnienie o *Piłacie* każe mi myśleć o ekscesach obecnych reżyserów, teatralnych i zwłaszcza operowych, którzy niszczą tradycję teatralną przez nachalne uwspółcześnianie wszystkiego. *Piłat* Wajdy, owszem łączy dwa czasy – odległy i teraźniejszy – ale czyni to z głębokim poczuciem sensu. Niezmienne trwanie pewnego historycznego wydarzenia, które zachowuje swą aktualność w każdej epoce, z naszą włącznie, co pozwala stosować taki dialog wzmacniający znaczenie obu jego „stron". Właśnie teraz jest ona trudna i bardzo ważna. Lekcja Wajdy, w omawianym przypadku, obnaża jedno z zagrożeń, jakim jest „chronologiczny" chaos, który stał się modą lansowaną przez reżyserów ostatnich wielu już dekad. Myślę, że do tej kwestii wrócimy, rozmawiając o operze zwłaszcza i balecie klasycznym, tych dwóch konwencjach stworzonych przez kulturę Europy. Ale żeby coś z nich pojąć, trzeba najpierw porównać je ze stale kultywowaną w krajach azjatyckich, zwłaszcza w Japonii, Indiach czy Chinach, sztuką „klasycznego" teatru czy opery. To w tych właśnie krajach pieczołowicie zachowuje się najdawniejsze tradycyjne reguły macierzyste, ucząc ich na specjalnie prowadzonych kursach dla amatorów tego skomplikowanego obszaru znaczeń określonych gestów, form muzycznych, wymowy i innych „nienaturalnych" środków ekspresji niezrozumiałych dla „profanów". Wajda w *Piłacie* pokazuje, jak można łączyć środki tradycyjne ze współczesnymi, pogłębiając wymowę i sens obu w logicznej symbiozie.

* Drukowany fragment pochodzi z przygotowywanej do druku w wydawnictwie Czarne książki: *Ruiny czasu albo o twórczości. Z Wiesławem Juszczakiem rozmawia Dariusz Czaja*.

**Przypisy**

1 Przekład Zygmunta Łanowskiego.
2 Cytaty za hasłem „Buñuel" Iwony Kolasińskiej [w:] Tadeusz Lubelski (red.), *Encyklopedia kina*, Kraków 2003.
3 Wajda, *Filmy*, Warszawa (WAiF) 1996.

MAGDA HEYDEL

# Przekład: złota gałąź

## 1.

W rozmowie rzece z Dennisem O'Driscollem, Seamus Heaney wyznaje: „Tak bardzo lubię Pieśń VI *Eneidy,* że byłbym skłonny przetłumaczyć ją jako oddzielny utwór, tak jak to zrobił w XVII wieku sir John Harrington"[1]. W czerwcu 2013 roku, na miesiąc przed swoją śmiercią, poeta opatrzył teczkę zawierającą angielską wersję utworu słowem „FINAL", ale liczący 1222 wersy poemat pozostał w szufladzie aż do wiosny 2016 roku, kiedy wydawnictwo Faber and Faber opublikowało go w opracowaniu córki poety, Catherine Heaney, i Matthew Hollisa. Ostatnia książka Seamusa Heaneya, która trafiła do rąk czytelników niemal trzy lata po jego śmierci, jest – nawet jeśli racjonalnie odrzucać tego rodzaju interpretacje – jak przesłanie zza granicy życia. A trzeba przyznać, że jak mało który tekst zachodniej tradycji literackiej nadaje się do tej roli.

Pieśń VI opowiada o tym, jak Eneasz, pouczony przez Sybillę, odnajduje w ciemnym lesie gałąź, „złotą po czubki liści i nasadę witki"[2], dzięki której może zejść do Hadesu, by spotkać się ze zmarłym ojcem i dowiedzieć o własną przyszłość. Najpierw na brzegu Acherontu widzi tłumy dusz ludzi niepochowanych, uwięzionych po niewłaściwej stronie rzeki, wśród nich swojego towarzysza spod Troi, potem wsiada do łodzi straszliwego starca Charona, by na drugim brzegu przekonać się, na jakie cierpienia skazani są mieszkańcy cienistej krainy. Spotyka tam również Dydonę, którą na darmo prosi o przebaczenie. Wreszcie, oddawszy złotą gałąź na prezent dla Prozerpiny, dociera do Elizjum, gdzie odnajduje swego ojca Anchizesa. Ten wyciąga ręce do syna, ale uścisk nie jest im dany. Eneasz

> Trzykrotnie chciał rękami objąć go za szyję.
> Trzykrotnie kształt, po który próżno sięgał, nikł
> W jego uścisku niczym wiatr, skrzydlaty sen[3].

Ojciec ukazuje natomiast synowi przyszłość – czekające na wcielenie dusze potomków Eneasza i Lawinii – i opowiada o imperialnej potędze Rzymu, którą mają stworzyć.

Głos Heaneya, natychmiast rozpoznawalny dla miłośników jego twórczości, zwłaszcza tych, którzy mieli okazję usłyszeć, jak czyta wiersze, dźwięcznie wraca w tym napisanym jasnym, rytmicznym wierszem utworze, w jego potoczystym i elastycznym języku, skrzącym się od efektownych aliteracji i aluzji do nowoczesnej poezji. Dzieło poety, niesłusznie uznane za zamknięte, dopiero się dopełnia. I nie chodzi tu o wyszperany z archiwum szpargał, niewiele znaczący ślad pobocznych zainteresowań noblisty. Przeciwnie: VI Pieśń *Eneidy* to utwór dla twórczości Seamusa Heaneya centralny, wielokrotnie i na różne sposoby w niej obecny, a fakt, że przekład ten dociera do nas właśnie w taki sposób, przydaje mu jeszcze znaczenia. Trudno też nie zauważyć, że Seamus Heaney powraca nie jako autor „oryginalnego" poematu, ale jako tłumacz jednego z klasycznych dzieł Zachodu.

## 2.

Na obwolucie liczącego niewiele ponad 50 stron tomiku, pod nazwiskiem autora-tłumacza, na grafitowym tle połyskuje nie tylko tytuł źródłowego poematu, *Eneidy*, ale także graficzny motyw złotej gałęzi, latarenki na opisaną przez Wergiliusza wędrówkę przez królestwo mroku. Rysunek wyszedł spod ręki Johna Ruskina, jest powiększeniem gałązki laurowej z berła Apollina na XV-wiecznym miedziorycie Gerardo Fioriniego. Pieśń VI zaczyna się w wyroczni Apollina w Kumach. Jej blask – okazuje się to olśniewająco jasne, kiedy wziąć do ręki Heaneyowski przekład Pieśni VI – ma dwa źródła: w opisywanym przez poetę z wielką czułością, choć nie bez analitycznej ostrości dzieciństwie spędzonym na irlandzkiej wsi, a jednocześnie w dzieciństwie literatury Zachodu, kiedy poeci po raz pierwszy zapisywali wielkie marzenie człowieka o powrocie do przeszłości.

O swoim przekładzie autor pisze nie bez dozy pokazowej skromności: „Nie jest to ani «wersja», ani ściągawka: raczej już zadanie domowe z literatury klasycznej, rezultat nieustającego przez całe życie pragnienia, by uczcić pamięć mojego nauczyciela łaciny w St Columb's College, ojca Michaela McGlinchy'ego"[4]. Program szkolny obejmował Pieśń IX, a nauczyciel wzdychał: „Och, chłopcy, jaka szkoda, że to nie Pieśń VI"[5]. Westchnienie to musiało pozostać w pamięci przyszłego poety, skoro tak blisko zaprzyjaźnił się z nieprzeczytanym w klasie fragmentem Wergiliusza. Heaney nie jest w zaprzyjaźnianiu się z klasykami przez przekład odosobniony. Pracę nad tłumaczeniem na lekcjach łaciny wspomina także inny poeta, którego Heaney nazwał mistrzem, a mianowicie Czesław Miłosz. Różnic między dwoma noblistami jest sporo: Heaney mówi o początku lat 50. XX wieku, Miłosz chodził do gimnazjum trzydzieści lat wcześniej; nauczycielem Heaneya

był ksiądz katolicki, Miłosza uczył ateista i antagonista szkolnego katechety (autor *Rodzinnej Europy* nazwał ich Naphtą i Settembrinim, by unaocznić odmienne wizje świata, jakie proponowali uczniom); pewnie dlatego właśnie młodzieniec w Derry tłumaczył Wergiliusza, a młodzieniec w Wilnie – Owidiusza. Oprawa anegdotyczno-biograficzna jest inna, ale literackie rezultaty tych szkolnych doświadczeń miały się okazać podobne i równie błogosławione.

Po pierwsze należy do nich doświadczenie materii języka i fascynacja gęstością i namacalnością słowa, którą szalenie intensywnie przeżywa tłumacz, także, a może zwłaszcza, początkujący. Obaj poeci piszą o tym, że praca na lekcji zaczynała się od żmudnych prób zrozumienia tekstu, wytropienia orzeczenia i podmiotu, rozplątania fraz w zdaniach złożonych. Języki nowożytne rzadko stawiają pod tym względem aż takie wyzwania, zawłaszcza że tłumacze zwykle posługują się nimi także w innych niż poetycki kontekstach, podsłuchują je w różnych sytuacjach i rejestrach, podglądają z różnych stron, wchodzą z nimi w różne związki. Łacina tymczasem trzyma na dystans, jest przeznaczona do celów specjalnych i pozwala się ze sobą zaprzyjaźnić tylko na własnych warunkach. Tłumaczenie jest pewnie najważniejszym i najszlachetniejszym z możliwych trybów zawierania takiej przyjaźni.

Po drugie, a wynikające z pierwszego, doświadczenie materii języka prowadziło gimnazjalistów z Wilna i Derry do odkrycia jego wartości artystycznej, czyli pozwalało, by – jak pisze Miłosz, wspominając lekcje profesora Rożka – „wyszedłszy poza poziom gramatycznego rozbioru zdania, wchodzić w sferę nauki łączenia słów i dobierania ich odcieni"[6]. Heaney z kolei mówi, że tłumacz ma na głowie sprawy ważniejsze niż literalne znaczenia tekstu, bo stara się o „rytm, metrum i podział wersowy, głos i jego tempo, potrzebę dykcji stosownej dla Wergiliusza, a zarazem nie tak starodawnej, by zgrzytała w połączeniu z bardziej współczesnym idiomem"[7]. Miłosz przytacza w *Rodzinnej Europie* przykład z lekcji: „Już dochodziliśmy do wyniku, tłumacząc opis wiecznej wiosny u Owidiusza. Zatrzymywał nas ruchem ręki. Znów kołowaliśmy między podmiotem, przydawką i orzeczeniem, żeby wreszcie po wielu próbach odczytać zbiorową zdobycz: *I żółte z zielonego dębu sączyły się miody*"[8]. W Berkeley, jako profesor literatur słowiańskich, Miłosz będzie prowadził kurs przekładu współczesnej poezji polskiej, którego owocem stanie się antologia *Postwar Polish Poetry* (1965), a w dalszej perspektywie – ugruntowanie anglojęzycznego kanonu dwudziestowiecznej polskiej szkoły poezji, której znaczenie dla własnego rozwoju literackiego Heaney miał opisać potem w esejach, m.in. w szkicu *Znaczenie przekładu*[9]. Po latach Miłosz napisze: „prowadziłem to seminarium wykorzystując to, czego się nauczyłem w naszym gimnazjum w Wilnie, na lekcjach łaciny Adolfa Rożka. Była to metoda demokratyczna tłumaczenia zespołowego"[10].

Po trzecie, to wczesne doświadczenie żmudnego trudu tworzenia satysfakcjonującej wersji przekładu, a także znamienne przeniesienie akcentu z literalności na arcydzielność poetycką, uświadamia, że tłumaczenie jest *par excellence* pracą twórczą, a jej wynikiem ma być nie oczywiste odzwierciedlenie tekstu wyjściowego, ale stworzenie we własnym języku dzieła sztuki poetyckiej, które lśniłoby własnym blaskiem i rozbrzmiewało własnym głosem. Nagrodą za stworzenie udatnego tłumaczenia nie jest poczucie, że treść przekazu oryginalnego nie uległa zmianie. Przeciwnie, to właśnie różnica, wynikająca z przyjęcia perspektywy odmiennej od autorskiej i z innej też motywacji, a nie tożsamość świadcząca w najlepszym razie o pokorze kopisty, niezrozumieniu celu i wartości tłumaczenia, a czasem i o mizerii literackiego talentu, okazuje się najcenniejszym osiągnięciem poety-tłumacza. Ta praca ma sens tylko jeśli rezultat, dzięki swojej wartości poetyckiej i niesionemu przezeń przesłaniu, okaże się istotny dla miejsca i czasu, w których powstał, dla żyjących tu i teraz odbiorców. Zachwyt dla piękna, wytrwała robota w materii języka oraz intensywne poczucie, że tłumaczony tekst mówi coś istotnego do mnie, tutaj, a nie do kogoś innego, gdzie indziej – to właśnie cechy szczególne wielkich tłumaczeń literatury.

## 3.

Heaney należy do twórców, którzy z wdzięcznością podkreślają swoje zadłużenie u poprzedników i chętnie dają wyraz zakorzenieniu własnego dzieła w przeszłości. Chodzi nie tylko o bezpośrednich patronów: Yeatsa, Eliota, Kavanagha czy Miłosza. Heaney dialoguje również z odległymi w czasie i przestrzeni mitami i historiami. Opowieści o zamierzchłych dziejach to dla niego tereny obfitujące w cenne, nawet jeśli drobne znaleziska. Tę wykopaliskową technikę twórczą widać w wierszach, w których za punkt wyjścia obiera sobie ułomki przeszłości zachowane przez stulecia w głębi irlandzkich torfowisk. Odnalezione przedmioty, szczątki roślin, ciała zwierząt i ludzi, nierzadko ofiar przemocy, są nie tylko symbolicznym, ale dosłownym podglebiem współczesnej Irlandii, z wewnętrznym konfliktem, którego przyczyny także tkwią w głębiach historii. Aby dotrzeć do zapisanych w miękkiej, żyznej ziemi śladów historii, trzeba zaopatrzyć się w szpadel i kopać. W otwierającym twórczość Heaneya słynnym wierszu *Digging* (*Kopanie*) z tomu *The Death of the Naturalist* (1966) poeta patrzy na ojca pracującego w ogrodzie, dostrzega w jego schylonej sylwetce całą linię genealogiczną przodków, którzy trudnili się tym samym zajęciem, i siebie: najpierw chłopca przynoszącego posiłek dziadkowi pracującemu na torfowisku, a potem pisarza, który trzymając w garści kojarzące się z pistoletem „przysadziste pió-

ro", deklaruje „nim będę kopał"[11]. Patrylinearna ciągłość pokoleń i spojrzenie w przeszłość, by zrozumieć własny świat i swoje w nim miejsce: tak też można by podsumować Pieśń VI *Eneidy*.

Przekład jako gatunek twórczości poetyckiej również jest niczym innym, jak kopaniem w warstwach przeszłości i pamięcią o poprzednikach. Dzieła odczytane i napisane na nowo, w innym języku, są jak wykopane skarby czy znaleziska, które okazują się przydatne, mogą wiele wyjaśnić i pomóc w zrozumieniu tego, kim i gdzie jesteśmy, choć przy okazji zwykle wiele też komplikują i utrudniają, burząc jednoznaczne przekonania czy mity określające dotąd naszą tożsamość. Wychodzące spod pióra Heaneya tłumaczenia, czy to z wczesnośredniowiecznych opowieści o mitycznym władcy Sweeneyu, który popada w szaleństwo i ginie w starciu z przybywającym na Zieloną Wyspę chrześcijaństwem, czy z archaicznego anglosaskiego eposu o *Beowulfie*, czy z klasycznych greckich tragedii, są znakomitymi przykładami nowoczesnych reinterpretacji zapisów przeszłości, zmuszającymi do zadawania istotnych i trudnych pytań, zwłaszcza że przemawiają do czytelników ich własnym, czytelnym, dobrze rozpoznawalnym językiem.

Wersję Sofoklesowego *Filokteta* o niegojącej się ranie, zatytułowaną *The Cure at Troy* z 1990 roku, można w kontekście konfliktu wewnętrznego w Irlandii odczytywać jak przypowieść o bolesnej konieczności przebaczenia; inny przekład z Sofoklesa, *The Burial at Thebes* z 2004 roku, czyli *Antygonę*, interpretowano także jako krytyczny głos w kontekście amerykańskiej interwencji w Iraku i Afganistanie. Rzecz nie wyczerpuje się jednak wyłącznie na poziomie skojarzeń treściowych i możliwych do wczytania w tekst aluzji politycznych. Najistotniejsza gra toczy się w tych przekładach na poziomie języka poetyckiego, jaki Heaney dla nich wypracowuje.

Najszerzej znane i pod tym względem najciekawsze jest tłumaczenie *Beowulfa* (2000), staroangielskiego eposu, uznawanego za fundament literatury angielskiej, a więc – z irlandzkiej perspektywy – literatury najeźdźców i okupantów. Heaney proponuje potoczysty, jasny, a zarazem mięsisty i gęsty tekst, bez naiwnej czy sztucznej archaizacji lub podwyższania rejestru, tłumaczy z języka anglo-saksońskiego na współczesną angielszczyznę o wyraźnym zabarwieniu hiberno-angielskim. Jest to program radykalnie „antymuzealny", sprzeciwiający się próbom zamykania *Beowulfa* (a raczej chyba jego kopii) w szklanej gablocie o kontrolowanej atmosferze, do której dostęp mają tylko specjaliści i mocno zaznaczający punkt w przestrzeni kulturowej, w którym znajduje się tłumacz i czytelnik. Dla samego Heaneya, o czym pisze we wstępie do tłumaczenia, rewelacyjnym doświadczeniem bliskości archaicznego świata eposu oraz swoistą licencją na wprowadzenie własnego języka było odkrycie, którego dokonał jako początkujący student, że niektóre staroangielskie słowa są w istocie nadal używane w irlandzkiej odmianie angielszczyzny jako codzienne wyrażenia, a znane mu od małego i kojarzone z rodzinnym domem wyrazy mają ten sam źródłosłów, co słowa wczesnośredniowiecznego poematu[12].

Wprowadzając je pół wieku później do swojego przekładu, poeta dokonuje więc swoistego przejęcia eposu przez prowincjonalną angielszczyznę irlandzką, bo udowadnia istnienie odległego pokrewieństwa, które z jednej strony nobilituje wiejską mowę najstarszej brytyjskiej kolonii, z drugiej natomiast rozszczelnia imperialne centrum, ukazując jego wewnętrzną niejednorodność i podważając jego czystość. Szczycący się osadzeniem w irlandzkiej angielszczyźnie przekład utworu, który należy do twardego jądra kultury najeźdźcy i do kanonu jej literatury, ma wymiar poetycki, ale także polityczny. To przecież nie tylko nowa, dobrze się czytająca angielska wersja starodawnego eposu, ale także gest wyrażający siłę irlandzkiej literatury, jej emancypację, odzyskaną moc kolonii, która może teraz na własnych warunkach przepisywać kulturę imperialnego najeźdźcy, by ukazać metropolii nowe oblicze pozornie dobrze jej znanego dzieła. Umieszczanie irlandzkich słów w staroangielskim eposie, pisze Heaney, „zdało mi się sposobem, w jaki irlandzki poeta może poradzić sobie ze złożoną historią najazdu i kolonizacji, nasiąkania i oporu, uczciwości i antagonizmu, z historią, którą wszyscy zainteresowani muszą niewątpliwie przyjąć […]"[13].

## *4.*

Heaneyowska Pieśń VI stawia sobie tymczasem cele wychodzące daleko poza sferę polityki ku eschatologicznej katabazie, mówi bowiem nade wszystko o próbie dotarcia poza granicę życia, czego można dokonać dzięki sile słowa poetyckiego, symbolizowanego przez złotą gałąź, „jak jemioła błyszczącą zimą w mroźnym lesie"[14]. W jej blasku można zobaczyć śmierć, a mimo to wrócić między żywych. W twórczości irlandzkiego poety wiele utworów podejmuje to wyzwanie, by iść za bliskimi zmarłymi – za młodszym bratem, ukochaną ciotką, matką, ojcem, przyjaciółmi, mistrzami.

Historia o wędrówce Eneasza w poszukiwaniu ducha Anchizesa nabrała dla Heaneya szczególnego znaczenia po śmierci ojca w 1986 roku. Wergiliańska wizja podróży w zaświaty pojawia się w wydanym w 1991 roku tomie *Seeing Things*, w postaci przekładu rozmowy Eneasza z Sybillą. Nie bez przyczyny tym właśnie utworem, zatytułowanym *The Golden Bough* (*Złota gałąź*), otwiera się tom o widzeniu rzeczywistości widzialnej i niewidzialnej. Ojciec poety pojawia się w tytułowym tryptyku *Seeing Things*, złożonym z trzech wizji momentu przejścia, związanych z wodą: pozornie pogodnego obrazu dzieci szkolnych płynących łódką na wyspę Inishbofin, opis płaskorzeźby przedstawiającej chrzest

Jezusa w Jordanie oraz – w najdramatyczniejszej, finalnej części – historię o tym, jak ojciec wraca do domu po wypadku, w którym omal nie utonął wraz z koniem i wozem. „Nieutopiony ojciec", który niepewnym krokiem wchodzi na podwórze, wraca na dobrą sprawę z zaświatów, jakby umknął z brzegu Acherontu:

> Tego popołudnia
> Ujrzałem twarzą w twarz, gdy przyszedł do mnie
> Wprost z rzeki, zostawiając mokre ślady stóp,
> I nie było już odtąd między nami nic takiego,
> Co by nie mogło żyć potem długo i szczęśliwie[15].

Każda z części tego cyklu opowiada o zbliżeniu do punktu, z którego trudno powrócić, a jednak się to udaje. Tu nie syn przekracza granicę śmierci – łódka, która płynął na szkolną wycieczkę, jest mimo wszystko stabilna, a z nieba patrzy ktoś, kto liczy główki dzieci i każdą z nich kocha – lecz ojciec, który umyka śmierci. Jeszcze wciąż można go objąć ramionami i poczuć, że naprawdę jest. Czytany z perspektywy Pieśni VI, napisanej przez starego Heaneya i docierającej do nas z drugiej strony śmierci, cykl *Seeing Things* okazuje się przepełniony niezgodą na skandal, jakim jest śmierć, wyrazem silnej i naiwną wiary, że nastąpi odroczenie. Takiej postawy nie ma już u pozbawionego złudzeń w wędrówce po zaświatach Seamusie/Eneaszu.

Z kolei w cyklu *District and Circle*, z tomu pod tym samym tytułem z 2006 roku, podróż londyńskim metrem staje się wergiliańską wędrówką po podziemnej krainie. Wtedy obecność ojca jest już nieuchwytna – jego szklista twarz miga tylko w odbitej w szybie wagonu kolejki twarzy syna. Wiersze tego cyklu mierzą się ze spotkaniem cielesności i bezcielesności, bo wzajemnie przenikają się w nich realistyczne obrazy życia współczesnego Londynu z wizyjnymi scenami zaświatów antycznych i chrześcijańskich. Tak jak twarz nieżyjącego już ojca nakłada się w szybie na twarz jadącego metrem syna, który w każdej panewce swego żywego ciała czuje szarpnięcia pociągu i napieranie tłumu współpasażerów, a cała scena sprawia wrażenie podróży przez krainę cieni. Taka interpretacja cyklu *District and Circle*, choć niewątpliwy patronat Wergiliusza i Dantego jest w nim oczywisty, nie miałaby podobnej mocy, gdyby nie perspektywa, jaką daje przekład Pieśni VI *Eneidy*. Tu Heaney dopowiada i domyka emocjonalny wątek niezgody na utratę, a także namysłu nad życiem i śmiercią, zawarty w wierszach poświęconych ojcu, począwszy od przywoływanego wyżej *Kopania* z pierwszego tomu, aż po późne *District and Circle*. Tłumaczenie Pieśni VI to ostateczna próba objęcia zmarłego ojca słowami w chwili, kiedy sam poeta znalazł się już blisko brzegu rzeki i dostrzega, że niezgoda i opór są pozbawione sensu, a drogiego zmarłego nie można objąć, bo niknie jak skrzydlaty sen. Po melancholijnym obrazie spotkania ojca i syna, i poeta, i tłumacz zawieszają głos. Kolejna część narracji w Pieśni VI dotyczy już przyszłości.

## 5.

Choć w Heaneyowskiej Pieśni VI *Eneidy* polityczne ostrze nie błyska tak wyraźnie, jak w jego wersjach dramatów Sofoklesa czy w umiejscowionym w brytyjsko-irlandzkim kontekście *Boewulfie*, to przekład nie jest go pozbawiony. Po pierwsze, zagospodarowanie politycznego wydźwięku samego tekstu Wergiliusza okazuje się nieco kłopotliwe. Heaney notuje na marginesie przekładu:

> Dla współczesnego czytelnika jest to pieśń najlepsza i najgorsza. Najlepsza z powodu swoich mitopoetyckich wizji, jaśniejących przestrzeni języka, patosu spotkań z bliskimi zmarłymi, które wolno odbyć żyjącemu Eneaszowi. Najgorsza z powodu imperialnej pewności siebie, uwielbienia dla ujawnionej przyszłości Rzymu oraz katalogu rzymskich bohaterów…[16].

Rzeczywiście, wychwalanie władzy, i to imperialnej, nie jest zajęciem dla poetów, zwłaszcza takich jak Heaney, który zawsze krytycznie spoglądał na siłę i przemoc, stosujących ją ludzi oraz przyczyny mające stanowić dla nich usprawiedliwienie. Tym niemniej, mimo ideologicznych wątpliwości i znużenia niezbyt kuszącą formą poetycką wyliczanki wielkich mężów, stanowiącą wyzwanie i dla tłumacza, i dla czytelników, nie rezygnuje jednak z przekładu końcowego passusu Pieśni VI.

Trzeba było dokończyć dzieła, stwierdza, przez wzgląd na pamięć ojca McGlinchy'ego, a także narodziny pierwszej wnuczki poety, które również były impulsem do pracy nad przekładem. W tym geście zawiera się o wiele więcej niż poczucie obowiązku i wierności, właściwe rzetelnemu tłumaczowi. Splatając daną Eneaszowi przez Anchizesa wizję przyszłości z tą, która dzięki przyjściu na świat małej Anny Rose otwiera się w jego własnym życiu, Heaney nieoczekiwanie nicuje imperialny ton tekstu Wergiliusza i odwraca jego polityczny wydźwięk. Wiążąc swój przekład ze zwyczajnym rodzinnym wydarzeniem, poeta-tłumacz odzyskuje dla współczesnych czytelników fragment oryginału, który wdawał się martwy.

Zanim powstał przekład Pieśni VI, Heaney uczcił narodziny pierwszej wnuczki cyklem dwunastu wierszy zatytułowanym *Route 110* w tomie pod znaczącym w tym kontekście tytułem *The Human Chain* z 2010 roku. W typowy dla siebie sposób łączy w nim rzeczywistość potoczną i mityczną. Posługuje się obrazowymi wspomnieniami z młodości, by dyskretnie zasugerować za ich pomocą kolejne epizody wędrówki Eneasza. Dla spostrzegawczych i czułych na międzytekstowe dialogi autobus na wieś będzie łodzią Charona, owinięte w cynfolię źdźbła zboża – złotą gałęzią, a czuwanie przy zmarłym sąsiedzie – wspomnieniem Palinurusa.

W pierwszym obrazku zresztą mamy wizytę w antykwariacie, gdzie odziana w brudny kitel „Sybilla" sprzedaje chłopcu używany egzemplarz wiadomej pieśni *Eneidy*. W ostatnim poeta trzyma w ręku domorosłą, wiejską złotą gałąź, by uczcić narodziny tej, „której długie oczekiwanie na cienistym brzegu już się zakończyło". Opowieść o zejściu do krainy zmarłych zostaje w ten sposób dopełniona i rozwinięta, a jej końcowy passus – wizja przyszłości – zyskuje nowe, przewrotne znaczenie. Jest teraz nie tylko melancholijną wizją nieuchwytnej już przeszłości, której nie można odzyskać, ale i powitaniem zaczynającego się życia.

Eneasz u boku Anchizesa patrzy w świetlaną przyszłość Rzymu, którą my znamy już jako historię, nie wyłącznie wzniosłą, bo przepełnioną okrucieństwem i przemocą. Zamieniając militarny szereg czekających na wcielenie wodzów na narodziny dziecka, tłumacz wpisuje narrację Wergiliusza w bliski sobie kontekst chrześcijański, a imperialnej wizji przeciwstawia przejmujący w swojej skromności obraz niemowlęcia. Obok starożytnych herosów i bohaterów, obok silnych mężczyzn kopiących torf miejsce zajmuje nowo narodzona dziewczynka. Ciągnąc dalej interpretację tego obrazu, by wyprowadzić ją z kręgu prywatnego życia poety, można dodać: taka, jak miliony dziewczynek rodzących się na całym świecie, z których tak wiele wciąż staje się ofiarami przemocy. Każda z nich jest równie ważna co rzymscy bohaterowie, tak jak oni godna upamiętnienia, bo stanowi kolejne ogniwo łańcucha dziejów, przyszłość świata.

Metoda mityczna zastosowana w cyklu *Route 110*, w przekładzie Wergiliusza zyskuje jakby przeciwny zwrot: sceny wędrówki przez Hades stają się metaforami współczesności. Eneasz widzi wszak nie tylko idylliczne Elizjum, gdzie wśród soczystych łąk i bujnych gajów żyją szczęśliwe duchy ludzi szlachetnych i czekający na swój czas bohaterowie, ale także piekło grzeszników, zdradzonych i samobójców oraz szarą strefę dusz błąkających się bez nadziei na wieczny spokój. W takim świecie przyjdzie żyć nowo narodzonej, i to tutaj, a nie w wyidealizowanej przyszłości witają ją bliscy.

Z dzisiejszej, już niedostępnej samemu Heaneyowi perspektywy, najbardziej przejmująca jest być może nasuwająca się nieodparcie paralela między wizją tłoczących się na brzegu Acherontu dusz niepogrzebanych zmarłych, czekających bez nadziei na przeprawę a otaczającymi nas dzisiaj obrazami zdeterminowanych, choć także pozbawionych nadziei uchodźców, usiłujących przedostać się na jakąś drugą stronę, po jakieś lepsze życie. Tekst Wergiliusza jako źródło metafor jest bezlitosny: ci, którzy spełnią warunek, by przedostać się przez Acheront, przedstawiając dowody na to, że ich ciała zostały pogrzebane, podróżują w cieknącej i niepewnej łodzi, nie wiedząc, że po drugiej stronie nie czeka na nich ani ulga, ani raj. Niczym rasowy reportażysta, poeta nie poprzestaje na zarysowaniu pejzażu z uchodźcami, ale przytacza także indywidualną opowieść o przyjacielu Eneasza Palinurusie, który po katastrofie morskiej cudem dotarł do brzegu Italii, gdzie czekała go nie pomoc, ale śmierć z ręki mieszkańców. Teraz, niepogrzebany, błąka się nad Acherontem, pozbawiony nawet śladu nadziei na łaskę u bogów: „Wypędź myśl, że modły mają władzę zmienić / Dekrety bogów"[17].

## 6.

Jeśli w ten sposób czytać przekład Pieśni VI, oplatając go siecią znaczeń rozbłyskujących między tekstem, który otrzymaliśmy od tłumacza, a światem, w którym go czytamy, oraz w kontekście dzieła Heaneya, silnym i jasnym głosem sprzeciwiającego się przemocy władzy, to utwór ten nabiera silnie politycznego wymiaru. Choć przecież pozwala wybrzmieć dumnej Wergiliuszowej wizji potęgi i władzy, staje się jednocześnie jednoznacznie ukierunkowaną krytyczną lekturą tego passusu i wyrazem niezgody na jednostronną i oddającą głos tylko zwycięzcom wizję dziejów. Złota gałąź, przeniesiona w przekładzie swobodnie przez granicę śmierci, oświetla naszą rzeczywistość, mówi wiele o tym, kim tu i teraz jesteśmy, ale także jakie jest nasze dziedzictwo i przyszły horyzont. Absolutną wiarygodność nadaje temu przekazowi prawda poetyckiego wyrazu, język przylegający do ludzkiego doświadczenia, a zarazem oddający hołd swemu własnemu pięknu i cudownej elastyczności.

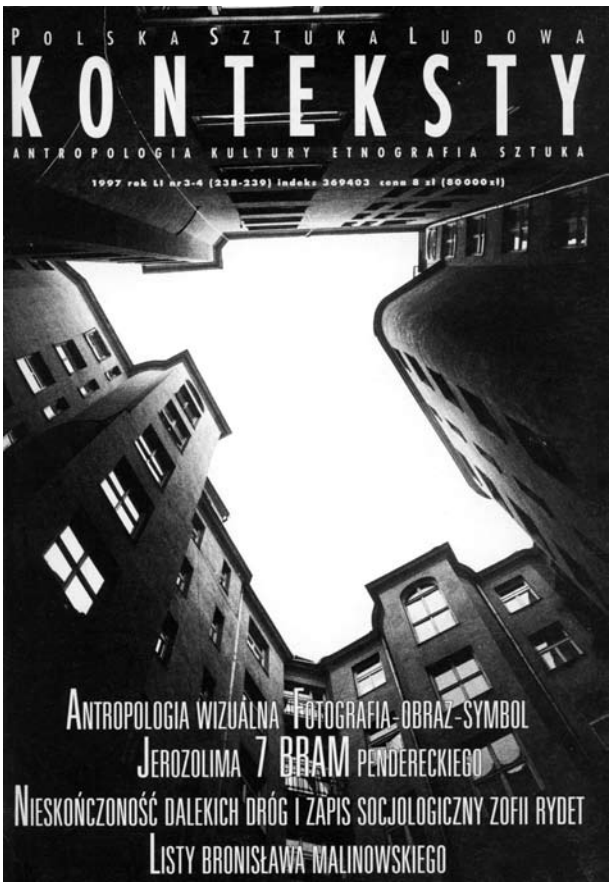
Seamus Heaney, którego uwagi na marginesie własnych tłumaczeń należą do najbardziej przenikliwych i poruszających wypowiedzi na temat znaczenia, roli i funkcji przekładu poetyckiego jakie znam, nie skomentuje już więcej swojej wersji Pieśni VI *Eneidy*. Ale warto przytoczyć na koniec na wpół żartobliwy passus z jego eseju o tłumaczeniu *Beowulfa*, który poprzez swoją metaforykę poniekąd nawiązuje do szlachetnego kruszcu, z którego zrobiona została cudowna gałąź, przyświecająca wędrowcowi w zaświaty:

> Dla tłumacza literatury podejmowanie próby przekazania czegoś w spadku jest podstawowym *raison d'etre* i wpisuje się w większe zadanie poezji jako takiej, zwłaszcza jeśli się ją rozumie tak, jak Czesław Miłosz, jako „dywidendę od tego, co wiemy i od tego kim jesteśmy" […] Niepokój jaki towarzyszy inwestowaniu w siebie można załagodzić, by tak powiedzieć, gdy poezja puszcza ponownie w obrót ukryte bogactwa języka, czego efektem jest odnowa nie tylko etymologiczna, ale także psychologiczna i fenomenologiczna[18].

W eseju *Czy poeci zamilkną?* (a twórczość Seamusa Heaneya jest zdecydowanym „nie!" w odpowiedzi na to pytanie), Hans Georg Gadamer także przywołuje – wzięty od Paula Valery'ego – obraz złota, by uchwycić istotę przekazu poetyckiego. Pisze:

> Słowo używane w komunikacji jest jak zdawkowa moneta. Czyli – oznacza coś, czym nie jest. Natomiast niegdysiejsza sztuka złota miała wartość swego znaczenia, ponieważ wartość metalu odpowiadała wartości wybitej z niego monety. […] Otóż słowo poetyckie nie tylko na coś wskazuje, […] jak zdawkowa moneta […] Słowo poetyckie, odsyłając ku czemuś innemu, zarazem wskazuje samo na siebie. […] wyróżnia się tym, że coś uobecniając, samo się uobecnia[19].

Przekład Wergiliańskiej Pieśni VI pióra Seamusa Heanyea jest szczerozłotą gałęzią, daje nam hojną dywidendę od obrotu tym ukrytym skarbem, błyszczy wartością kruszcu, z którego jest wykonany i nie ma w nim nic zdawkowego, uobecnia sam siebie, uobecnia starożytny poemat, odwieczny horyzont ludzkich marzeń i eschatologiczny wymiar życia, a także naszą współczesność i przyszłość.



**Przypisy**

1 Dennis O'Driscoll, *Stepping Stones. Interviews with Seamus Heaney*, Faber and Faber, Londyn 2008, s. 440.
2 Cytaty z Pieśni VI *Eneidy* w wersji Seamusa Heanyea podaję we własnym roboczym przekładzie wg wydania *Aeneid. Book VI*, translated by Seamus Heaney, Faber and Faber, Londyn 2016, oznaczając je numerami stron. Cytowane zdanie: s. 10.
3 Tamże, s. 38.
4 S. Heaney, *Translator's Note* [w:] *Aeneid*…, wyd. cyt., s. VII.
5 Por. D. O'Driscoll, *Stepping Stones*…, wyd. cyt., s. 296.
6 C. Miłosz, *Rodzinna Europa*, Znak, Kraków, 1990, s. 76.
7 S. Heaney, *Translator's Note*…, wyd. cyt., s. IX.
8 C. Miłosz, *Rodzinna Europa*… , s. 79.
9 Por. S. Heaney, *Zawierzyć poezji*, Znak Kraków 1996, s. 106.
10 C. Miłosz, *Abecadło Miłosza*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1997.
11 Wiersz *Kopanie* w przekładzie Stanisława Barańczaka [w:] S. Heaney, *Przejrzysta pogoda. Wiersze wybrane*, opr. M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 19-20.
12 Por. S. Heaney, *Introduction*, [w:] *Beowulf: A New Translation* by Seamus Haney, Farrar, Strauss and Giroux, New York 1999, s. XXII-XXX.
13 Ibidem.
14 Ib., s. 13.
15 S. Heaney, *Widziane*, przeł. M. Heydel, [w:] tegoż, *Przejrzysta pogoda*… , wyd. cyt., s. 138.
16 C. Heaney, M. Hollis, *Note on the Text*, [w:] *Aenaid*… , wyd. cyt., s. 51.
17 *Aeneid. Book VI*… wyd. cyt., s. 22.
18 S. Heaney, *Fretwork: On Translating Beowulf*, „In Other Words", jesień-zima 1999/2000, s. 33.
19 W.G. Gadamer, *Czy poeci zamilkną?*, przeł. M. Łukasiewicz, Homini, Bydgoszcz, 1998 s. 35-36.

JERZY BARTMIŃSKI

# Na 70-lecie „Kontekstów”

Kiedy powstawały „Konteksty” (wtedy jeszcze „PSL”) miałem 5 lat i przebywałem z matką i rodzeństwem na wojennym wygnaniu na zapadłej wsi pod Jasłem. O istnieniu pisma dowiedziałem się po latach już jako magister polonistyki, dialektolog i początkujący folklorysta, od teścia etnografa, dra Jana Góraka. Teść fascynował się architekturą drewnianą i wiatrakami, jeździł po wsiach, czytał różne specjalistyczne opracowania i w pewnym momencie zachwycił się artykułem Wojciecha Kalinowskiego o budownictwie wiejskim, który ukazał się w roku 1964 – właśnie w „Polskiej Sztuce Ludowej”. Próbował i mnie zainteresować tematem, więc musiałem sobie odpowiedzieć na fundamentalne pytanie, co „ma folklor do wiatraka, co ma wiatrak do folkloru”, czyli jak się mają teksty

pieśni ludowych o łączce zielonej jeszcze niekoszonej do różnych typów wiatraka, z których jeden „koźlak” obraca się z sworzniu, a drugi „holender” ma ruchomą czapę itd.? W zrozumieniu pomogły lektury książek – Czesława Hernasa (*W kalinowym lesie,* 1965), odkrywająca istnienie w ludowej twórczości słownej kodu paraleliczno-symbolicznego, Łotmana, Toporowa, Eliadego, Rocha Sulimy (*Folklor i literatura,* 1976) i innych. Tak, wiatrak, młyn – to miejsca magiczne, miejsca miłości: *Młynarzu Marcinie, zmiel pszeniczkę dziewczynie. A ten młynarz młody, nie brak mu urody, miele świetnie do rana, aż się wiatrak dźwiga, ona łapie śmiga, hoj dana* – taki zapis mam ze Stoczka Łukowskiego. Język folkloru jest językiem symbolicznym, jego rozpoznanie wymaga usytuowania prostych obrazów w szerszej ramie ludowego obrazu świata i wartości. Etnografia wspomaga folklorystykę, otwiera ją na konteksty kulturowe.

Kiedy zaczęliśmy pracę nad słownikiem języka folkloru, pojawił się problem: jak pisać o tradycji wiejskiej i o ludowości w społeczeństwie wprawdzie o chłopskim (w przewadze) rodowodzie, ale odrzucającym romantyczne i młodopolskie fascynacje folklorem, także PRL-owski licencjonowany folkloryzm, w społeczeństwie z aspiracjami do europejskiej elity, dotkniętym swoistą demofobią („chłopowstrętem”)? „Polska Sztuka Ludowa” znalazła dobre rozwiązanie: prezentacja najlepszych dokonań artystycznych, ludowej sztuki plastycznej. Tu przewodnikiem i mistrzem nad mistrze na wiele lat stał się Aleksander Jackowski. A od 1990 roku, kiedy zaistniały „Konteksty” pod kierownictwem Zbigniewa Benedyktowicza z gronem bliskich mu autorów, horyzonty pisma rozszerzyły się z ludowości na kulturę ogólną, polską i europejską, światową, zgodnie z duchem nowoczesnej antropologii kultury. Tak, to jest to! Od paru lat czytam z wielkim zainteresowaniem i pożytkiem intelektualnym, także – przyznam – z podziwem wyrafinowane, świetne eseje pióra Jacka Olędzkiego, Joanny Tokarskiej-Bakir, Czesława Robotyckiego, Ludwika Stommy, Rocha Sulimy… I jestem nieustannie zaskakiwany odkrywczością tematów: folklor polityczny i strajkowy, ikonosfera ogródków działkowych, pamięć i zapomnienie, pochwała prowincji, żywoty zwierząt…

Co mi trafiło do serca i umysłu najbardziej? Powiem o jednym przypadku szczególnym, o pewnym „człowieku «Kontekstów»”, z którym moje drogi niespodziewanie się skrzyżowały. Zdarzyło się, że niedawno Centralna Komisja przysłała mi – zaocznie, bo autora nigdy wcześniej nie widziałem na oczy – do oceny książkę Dariusza Czai *Znaki szczególne* (2013). Zanurzyłem się z lubością w świat bliskich mi pojęć i w stylistykę znaną mi z jego prac drukowanych na łamach „Kontekstów”. Zarazem ogarnęło mnie przerażenie odwagą, mało: brawurą! – z jaką autor zaatakował bliskie memu sercu twarde paradygmaty uprawiania humanistyki, głosząc

radykalny program subiektywnej interpretacji. Nie zgadzam się na odrzucanie wypracowanych przez różne szkoły naukowych wzorców interpretacji, ale broniąc pisarstwa humanistycznego opartego na paradygmatach (może niekoniecznie tradycyjnych), dałem jednak entuzjastyczną opinię o książce, bo urzekła mnie intelektualną błyskotliwością i pięknem przejrzystego, krystalicznego języka. Pogratulowałem zaocznie Dariuszowi Czai zdobytej przebojem profesury, a przy okazji upiekłem własną pieczeń: jako redaktor wydawanego w Lublinie rocznika „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury” zaproponowałem mu publikowanie w tomie 28. (2016) jego arcyciekawego szkicu o grzechu Kaina. Zgodził się. Pomyślałem: niech młodzi adepci etnolingwistyki uczą się od Dariusza Czai sztuki wysłowienia.

Porównuję 70-letnie „Konteksty” i zaledwie 28-letnią „Etnolingwistykę”. Stwierdzam z satysfakcją, że antropologia kulturowa i etnografia oraz pewien nurt współczesnego językoznawstwa bardzo są sobie bliskie, można powiedzieć – komplementarne. W lingwistyce od kilkunastu lat rozwija się intensywnie nurt określany mianem „lingwistyki kulturowej” czy „antropologiczno-kulturowej”, w Lublinie – o nachyleniu kognitywnym, i publikacje na łamach „Kontekstów” są bardzo przydatne do budowania kontekstów kulturowych, relewantnych dla interpretacji tekstów werbalnych. A jak te relacje są widziane od strony antropologii? Pytanie, co etnolingwiści mają do zaoferowania antropologom kultury? Na ile spełniają nadzieje, którym przed dziesięciu laty dał wyraz Czesław Robotycki (w numerze 1/2007 „Kontekstów”)?

Zaproszenie skierowane przez Redaktora „Kontekstów” pod adresem etnolingwistów zostało przyjęte z radością. Złożony do jubileuszowego tomu pakiet etnolingwistycznych artykułów o piorunie, kozie, owsie, grochu, weselu – traktuje co prawda o rzeczach tradycyjnych i dość przyziemnych, bo odnosi się do tematów już zbadanych lub aktualnie opracowywanych przez zespół lubelskich etnolingwistów. Chodziło głównie o zaprezentowanie stosowanej w *stereotypów i symboli ludowych* metody opisu haseł. Ale w kolejnych przygotowywanych zeszytach *Słownika* będą podejmowane kwestie bliższe zainteresowaniom środowiska „Kontekstów” – związane z życiem biologicznym i psychicznym człowieka, z rodziną, domem, gospodarstwem, w kolejności z zawodami, z życiem społecznym, religią itd. Są dobre perspektywy pracy i współpracy. Dziękując redaktorowi „Kontekstów” Zbigniewowi Benedyktowiczowi za sygnały zainteresowania pracami etnolingwistów, wyrażam nadzieję, że relacje antropologii kultury i lingwistyki kulturowej (środowisk „Kontekstów” i „Etnolingwistyki”) będą się rozwijać z obopólnym pożytkiem.

Z okazji Jubileuszu 70-lecia pisma składam serdeczne gratulacje całemu zespołowi redakcyjnemu „Kontekstów” i życzenia dalszych równie znaczących dokonań.

KATARZYNA BARAŃSKA

# Muzeum „Kontekstów”

Dlaczego czytam i polecam „Konteksty”? Pytanie postawione przez redakcję przy okazji zbliżającego się jubileuszu w pierwszym odruchu wywołuje zdziwienie. Przypomina się bowiem fragment z filmu Marka Koterskiego *Dzień świra*, w którym sąsiad Adasia Miauczyńskiego mówi, odpowiednio grasejując: „Mój drogi, to jest Konkurs, jakżeż go nie słuchać?”. I tak by się chciało powiedzieć: „To są «Konteksty», jakżeż ich nie czytać?”. To taka oczywista oczywistość dla każdego, kto w ciągu ostatnich siedemdziesięciu lat poważnie studiował „etnografię / etnologię / antropologię (niepotrzebne skreślić)”[1], bez różnicy, czy robił to w sposób formalny, czy też amatorsko, czytanie najpierw „Polskiej Sztuki Ludowej”, a potem „Kontekstów” (z podtytułami) było i jest traktowane jako obligatoryjne, tak samo jak słuchanie Chopina przez tzw. kulturalnych ludzi.

Zmiana nazwy pisma, będąca wyrazem jego twórczej ewolucji w poruszanych tematach i sposobach relacji, dokonała się niemal niepostrzeżenie dla czytelników, a obecnie mocno ugruntowane w uzusie językowym „Konteksty” są kontynuatorem założeń twórców pisma, które wyrażone zostały w pierwszym numerze przez ówczesnego ministra kultury Stefana Dybowskiego. Pismo miało być łącznikiem między Państwowym Instytutem Badania Sztuki Ludowej a społeczeństwem, „przy pomocy którego [ministrowi chodziło chyba o pismo – KB] rezultaty badań nad sztuką ludową będą mogły wsączać się w bieżące życie kulturalne”[2]. Trudno powiedzieć, na ile ten postulat ministra został spełniony, na pewno natomiast można mówić o pewnego rodzaju „wsączaniu zwrotnym”. Łamy „Kontekstów” stały się bowiem przestrzenią relacjonowania owego „życia kulturalnego” wraz z wszelkimi istotnymi dla niego obszarami – od konkretu teatru, piłki nożnej czy relacji ze zwierzętami do teoretycznych rozważań na temat sztuki, literatury, pamięci… Trudno wyobrazić sobie bodaj fragment współczesnej rzeczywistości, którego w jakikolwiek, czasem bardzo odległy sposób nie komentowano by wprost lub pośrednio w „Kontekstach”. Mamy więc wszyscy ogromny dług wdzięczności wobec „Polskiej Sztuki Ludowej” i „Kontekstów”.

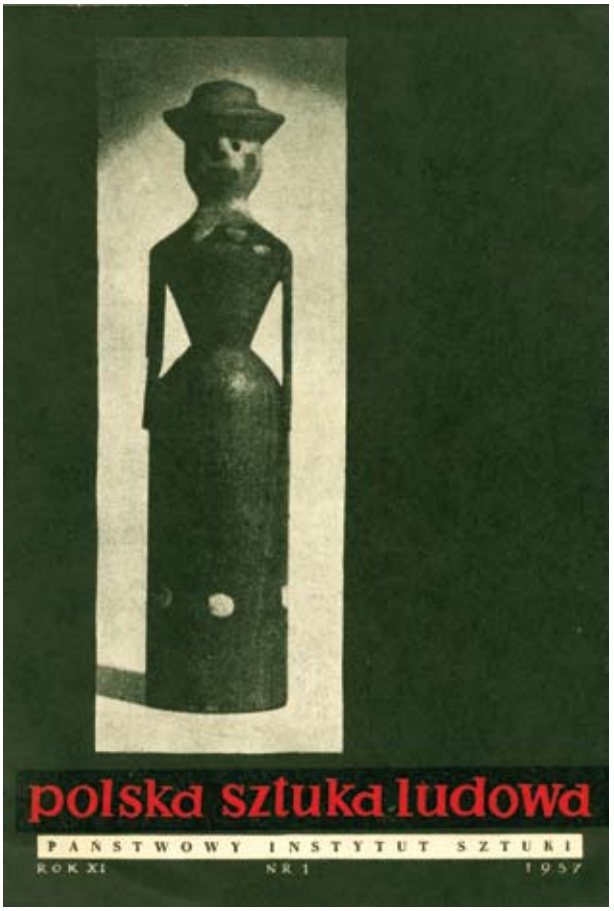
Formy upamiętniania mogą być bardzo różne. Można wybudować pomnik, można skomponować dzieło ku czci i wykonać je w czasie uroczystego koncertu, można wydać księgę pamiątkową (czyż bieżący numer „Kontekstów” nie ma właśnie takiego charakteru?). Od paru setek lat miejscem przechowywania pamięci o sprawach oraz czasach dawnych i ważnych są także muzea. Toteż dla kogoś, kto zajmuje się muzeami, oczywistą myślą jest, że należy wziąć pod uwagę utworzenie muzeum „Kontekstów”.

Muzea powstają z bardzo wielu powodów, wśród których bodaj najbardziej ważka jest chęć zachowania dla przyszłych pokoleń tego, co najcenniejsze dla danej społeczności[3]. Najdobitniej określa to formuła Izabeli Czartoryskiej z Puław, umieszczona w 1801 roku nad wejściem do Świątyni Sybilli: „Przeszłość – Przyszłości”. Przeszłość jawiła się jako czas świetności i kształtowania mocnego państwa polskiego, była tym, co stworzyło kraj takim, jakim był w czasach Czartoryskiej. Poszukiwanie w odległych czasach tych, którzy w znaczący sposób wpływali na politykę i kulturę polską, ograniczało się w wyborach Pani na Puławach do wynajdywania niemal wyłącznie tego, co najcenniejsze, piękne i szlachetne. Te najlepsze wzory, udostępnione na specjalnie zaaranżowanej wystawie w budynku puławskim, miały być sposobem na wskazywanie dróg kształtowania przyszłości, która w marzeniach ówczesnych miała być lepsza niż teraźniejszość zaborów i utraty państwowości. Muzea są więc wychylone ku przyszłości[4] i jedną z ich funkcji jest dokonywane poprzez gromadzenie świadectw wartości najbardziej istotnych dla społeczności współtworzenie rzeczywistości, wskazywanie dróg i tropów, którymi chciałoby się, by podążały kolejne pokolenia. Pytanie, czy ewentualni twórcy muzeum „Kontekstów” odnaleźliby w historii czasopisma takie właśnie klejnoty, które zachowane i udostępniane na stałej ekspozycji stałyby się kamieniami milowymi dla badaczy, piszących i twórców kolejnych czasopism, nie wymaga odpowiedzi. Uzależniona jest ona od wrażliwości, dociekliwości i woli tych hipotetycznych założycieli muzeum. Historia muzealnictwa wskazuje, że często indywidualna pasja i zainteresowania pojedynczych osób stawały się motorem do tego, by powstawały muzea. Czasem wbrew okolicznościom, często wbrew trudnościom, zawsze z pełnym zaangażowaniem i przekonaniem. Jeśli więc „Konteksty” trafią na swoją Czartoryską, swojego Seweryna Udzielę czy małżeństwo Gulgowskich[5], to takie muzeum będzie wskazywało drogę przyszłym pokoleniom.

Muzea często otwierane są po to, by upamiętnić ludzi, czasy i wydarzenia znaczące w dziejach danej społeczności. By wskazać chwile przełomu i opowiedzieć o ludziach, którzy byli autorami tych przełomów. Każda zmiana świata znajduje swój wyraz w jakimś

muzeum. Dlatego powoływane są do istnienia takie muzea, jak na przykład Muzeum Początków Państwa Polskiego, Muzeum II Wojny Światowej czy Muzeum Powstania Warszawskiego. O tworzeniu tego ostatniego pisał Piotr Legutko, odnosząc się do sporów o zasadność powstania: „Przyjmijmy zatem – za Janem Nowakiem-Jeziorańskim – że skoro powstanie wybuchło, to znaczy, że musiało się tak stać. Jak w greckiej tragedii było to nieuniknione. A skoro tak, powinniśmy się wobec tej tragedii jakoś określić"[6]. I dalej, na stronach książki napisanej w formie cytowania wspomnień tych, którzy tworzyli tę placówkę, wykazuje, że najlepszą formą upamiętnienia faktów z 1944 roku było założenie muzeum. Miliony zwiedzających „jakoś się określają" wobec powstania, dostrzegając oczywistość wyjątkowej intensywności zmiany, jaka nastąpiła w związku z owymi 63 dniami Warszawy. Muzeum jest miejscem, w którym możemy dystansować się do przeszłych zdarzeń, odnajdywać w nich współczesne sensy, w pełni je zinternalizować i poszukiwać wskazówek na przyszłe życie.

Oczywiście nie tylko fakty historyczne są godne takiego upamiętnienia. Godni są go także – a może przede wszystkim – ludzie, którzy te wydarzenia tworzyli. Trzeba tu przypomnieć zarówno muzea poświęcone pewnym grupom społecznym istotnym dla biegu dziejów (na przykład Muzeum Jeńców Wojennych), jak i te przeznaczone do zachowania pamięci o jednostkach (muzeów biograficznych jest zbyt wiele, by wymienić choćby jedno z nich). W ludzkich historiach dostrzegamy wiele takich „talentów" (w nawiązaniu do przypowieści ewangelicznej), których nie warto było zakopywać, ale które warto było pomnożyć – a muzeum jest doskonałym miejscem, gdzie owe „talenty" pozostają w stałym obiegu, kuszą wystawione na widok publiczny; przyciągając, mają wskazywać właściwe ścieżki lub odwrotnie – stanowią przestrogę. Słusznie zauważał Krzysztof Pomian, że „przedmioty stające się składnikami kolekcji lub muzeum nie mają wartości użytkowej, zachowując wartość wymienną"[7]. O wartości obiektów muzealnych pisał także Jean Clair, podkreślając w tekście dotyczącym współczesnego „kryzysu muzeów", że stanowią one wartość, której nie powinno się utożsamiać z wartością ekonomiczną. „Nie sprzedaje się Picassa, żeby uregulować rachunki za ogrzewanie", argumentował francuski muzealnik[8]. Pędzel Matejki nie może więc służyć do malowania, nikt go nie sprzeda, „żeby uregulować rachunki" (zastrzeżenie to dotyczy muzeów publicznych – prywatny właściciel może to oczywiście uczynić), a jednak może być agentem zmian innego rodzaju, takich, które nie tylko uratują świat prywatny (kwestia odcięcia prądu), ale staną się też katalizatorem zmian o znacznie większej skali. Można by postawić pytanie o to, czy obejrzenie w jakiejś muzealnej gablotce na przykład pióra któregoś z autorów publikujących przez te wszystkie lata na łamach „Polskiej Sztuki Ludowej" / „Kontekstów" może wywołać jakąkolwiek zmianę. O tym, czym może stać się swoiste „spotkanie" w muzealnej sali z parą butów, pisał właśnie w „Kontekstach" swego czasu Wojciech Michera[9]. Zaświadczające znaczenie w tej kwestii mają także działania i doświadczenia kolekcjonerów oraz tych, którzy prowadzą aukcje pamiątek po ludziach ważnych.




Wizerunek muzeum we współczesnej kulturze jest ambiwalentny. Z jednej strony muzeum kojarzone jest negatywnie – jako miejsce, o którym mówiono, że jest „grobowcem", miejsce nudne, gdzie trzeba chodzić z wycieczkami szkolnymi, które trzeba „zaliczyć" i obowiązkowo zrobić sobie tam selfie ze słynnym zabytkiem, ale które w gruncie rzeczy niewiele zmienia w życiu przeciętnego Kowalskiego, Kowalska zaś jak ognia boi się określenia jej słynnym powiedzonkiem „z tyłu liceum, z przodu muzeum"… Z drugiej strony natomiast muzeum jawi się jako miejsce wartościowe, obiekt pożądany dla każdej społeczności, i właśnie narzędzie najwłaściwsze w edukacji, socjalizacji, enkulturacji i wielu innych „-acjach". Czasem muzea stają się narzędziami w rękach polityków (o czym wiele można przeczytać we wspomnianej książce Piotra Legutki), ale również dla społeczności lokalnych są miejscem wykuwania tożsamości, pozyskiwania wiedzy i dumy (także narodowej), negocjowania relacji z rozmaitymi „innymi", mogą być także silnym sym-

bolem prestiżu. Zapewne dlatego obecnie można mówić o swoistym boomie muzealnym; uruchamia się, a także likwiduje tak wiele zarówno publicznych, jak i prywatnych placówek muzealnych, że trudno nadążyć z rejestrowaniem wszystkich zmian. Zwłaszcza że słowo „muzeum" jest przecież rzeczownikiem pospolitym i wiele firm, chcąc nadać prestiż swoim poczynaniom, otwiera „muzea" humoru, tortur czy smaku jako element promocji i narzędzie sprzedaży swoich towarów.

Powyższe argumenty są wystarczającym powodem, by wyobrazić sobie muzeum każdego dającego się wyróżnić bytu w ludzkim uniwersum[10], i trzeba przyznać, że jeśli chodzi o materialne świadectwa bytowania człowieka na świecie, bodaj każdy przedmiot ma swój odpowiednik w jakimś muzeum, a czasem staje się głównym obiektem zainteresowań. Poza tradycyjnymi muzeami sztuki, historii naturalnej czy muzeami biograficznymi (etc.) istnieją kolekcje i muzea zegarów, guzików, samolotowych torebek chorobowych, zabawek, słoików[11]… Dlaczegóż by więc nie stworzyć muzeum „Kontekstów"? Szczególnie, że – jak słusznie zauważyła profesor Zofia Sokolewicz w rozmowie z piszącą te słowa – „Konteksty" z racji sędziwego już wieku niebawem staną się zabytkiem[12].

Przestrogą w takim myśleniu wiodącym do otwarcia muzeum „Kontekstów" mogłyby być słowa Wisławy Szymborskiej, która pisała:

Są talerze, ale nie ma apetytu.
Są obrączki, ale nie ma wzajemności
od co najmniej trzystu lat.
Jest wachlarz – gdzie rumieńce?
Są miecze – gdzie gniew?
I lutnia ani brzęknie o szarej godzinie.
Z braku wieczności zgromadzono
dziesięć tysięcy starych rzeczy.
Omszały woźny drzemie słodko
zwiesiwszy wąsy nad gablotką.

Muzeum w obrazie noblistki traci nie tylko możliwość utrwalania i przekazywania emocji; traci także to, co przynajmniej od czasów Samuela Lindego postrzegano jako jego istotną cechę, a mianowicie tworzenie przestrzeni i okazji do spotkania, *ergo*: dialogu[13]. Przestaje być czymś żywym, istotnie oddziałującym na tych, którzy tam bywają, powodującym zmiany. Myśl tę mogłaby dopełnić wypowiedź Theodora Adorno, który wskazał, że „muzeum i mauzoleum łączy nie tylko skojarzenie fonetyczne. Muzea są jak rodzinne groby dzieł sztuki"[14]. Można przypuszczać, że Wisława Szymborska niespecjalnie lubiła muzea (podobnie jak Paul Valéry[15]). Można również pomyśleć, że takie muzeum nie byłoby lubiane przez „Konteksty".

Należy także wątpić, czy „Konteksty" polubiłyby przeciwieństwo wyżej opisanego cmentarzyska przedmiotów, gdzie jedyną sensowną działalnością jest drzemka, jaką jest tak bardzo dziś propagowane „muzeum-forum", opisywane przez wspomnianego już Jeana Claira jako „niekończąca się kolejka, a potem tłum, zamęt i tumult". Nie ma tu miejsca na pogłębione studia, zadumę, spokojną kontemplację. Nie ma możliwości, by spokojnie wymienić myśli z towarzyszem wyprawy do muzeum, by zrobić notatki na marginesie naszego patrzenia na obrazy, by wejść w jakikolwiek dialog. Współcześni muzealnicy stale poszukują złotego środka, są rozdarci pomiędzy koniecznością odpowiedzi na potrzeby tych, którzy lubią puste sale i kontemplację dzieł w ciszy, oraz tych, którzy uważają, że ilość zwiedzających powinna być jak największa i nie za bardzo przykładają wagę do głębi rzeczywistego przeżycia sztuki, historii czy kultury.

Jak bardzo zakorzeniona jest w tym kontekście metafora śmierci, niech poświadczą słowa kolejnego poety, który zdaje się „nie lubić muzeów":

> Kiedyś był tu oddech na szybach, zapach pieczeni, ta sama twarz w lustrze. Teraz jest muzeum. Wytępiono florę podłóg, opróżniono kufry, pokoje zalano woskiem. Całymi dniami i nocami otwierano okna. Myszy omijają ten zapowietrzony dom. Łóżko zasłano porządnie. Ale nikt nie chce spędzić tu ani jednej nocy. Między jego szafą, jego łóżkiem a jego stołem – biała granica nieobecności, ścisła jak odlew ręki[16].

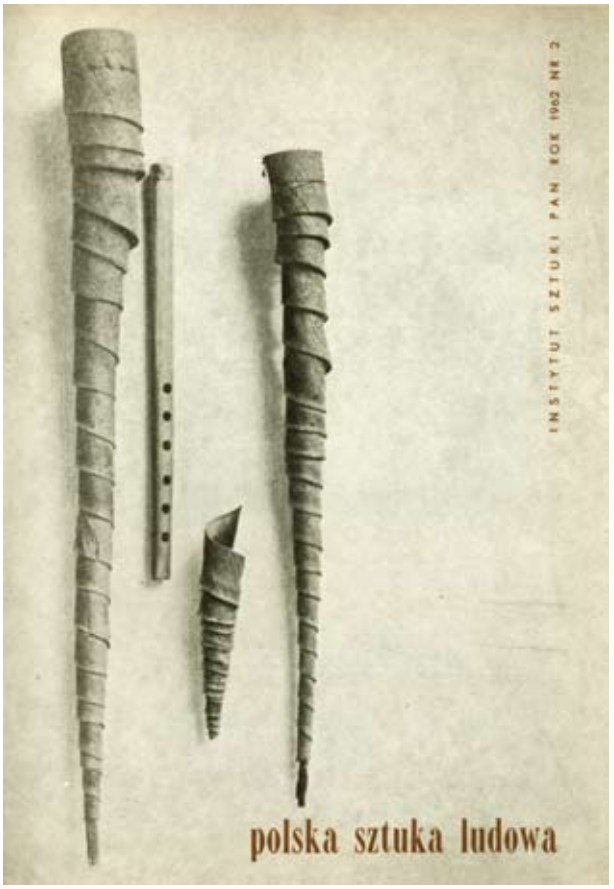
Takiego muzeum „Konteksty" także by chyba nie chciały… Nie oznacza to jednak, że muzea należą do przeszłości, że wraz z przemijaniem modernistycznych idei przemija również koncept takiego utrwalania i konsumowania przeszłej rzeczywistości, jakie w nich ma miejsce. Adorno także konstatował, że „nie można zamknąć muzeów, a nawet nie należałoby sobie tego życzyć"[17].

A gdyby zastosować zabieg odwrócenia metafory? Albo raczej pomyśleć o metaforze odwrotnej? Pomyśleć, że muzeum nie jest metaforą śmierci, tylko metaforą życia? I to nie tylko dlatego, że przybywa zwiedzających, a muzea stały się frekwencyjnie najlepiej odwiedzanymi instytucjami kultury? Można tak patrzeć na muzea także dzięki temu, że – jak wspominałam – są przede wszystkim wychylone ku przyszłości. Dzieje ludzkości dowodzą, że immanentnie ludzką, życiową cechą jest trzymanie się nadziei wbrew wszelkim przesłankom. W efekcie odbywa się podnoszenie miast z gruzów i zachowywanie śladów przeszłości, zarówno materialnych, jak i niematerialnych. Sam fakt utrzymania obiektów w muzeach w dobrej kondycji, stwierdzenia, że warte są zabezpieczania przed unicestwieniem, świadczy o tym, że w muzeum to życie zwycięża, nie śmierć.

Muzea są wychylone ku poznaniu świata, prowadzą badania lub je przedstawiają na wystawach i w publikacjach. Są przestrzenią, gdzie na różne sposoby dokonują się spotkania tych, którzy żyją, z tymi, którzy już odeszli, gdzie mieszkańcy i przedmioty z rozmaitych zakątków świata mają równorzędny status. Może się tu odbywać spotkanie obiektów i abiektów, które w rzeczywistym świecie nigdy nie miałyby możliwości kontaktu… Możliwe spotyka niemożliwe, myśl goni myśl, a przyjemności estetyczne stanowią jakże często cel sam w sobie. Każdy, kto wchodzi do muzeum, może podążać tropami wyznaczonymi przez kustoszy lub stworzyć własną narrację. Może zwiedzać metodycznie, dzieło po dziele, przemierzając kolejne sale, lub wybierać tylko niektóre eksponaty według własnego klucza. Niekiedy muzea inicjują spotkania z innymi, pytają zwiedzających o ich opinie i publicznie udostępniają wyniki, tworząc tym samym obszar spotkania różnych idei, kultur, spojrzeń i wrażliwości. Wszystko to odbywa się w imię przyjętego systemu wartości, zwanego czasem przez teoretyków zarządzania „misją". I nawet jeśli owa misja nie jest sformułowana w obowiązujących dokumentach, to przeważnie jest obecna w przekonaniach i poczynaniach muzealników.

Można tu przywołać taką oto wypowiedź:

> Tu nie chodzi przecież jedynie o rozszerzenie naszej wiedzy o kulturze polskiej we wszystkich jej przejawach, ale także o uratowanie dla tejże wiedzy elementów, które giną co dzień i ginąć muszą w gwałtownych zmianach, jakie przeżywamy. A są wszakże wśród tych drobiazgów wartości, które lepiej wprowadzić do świadomości społecznej, niż czekać, aż odkryje je być może kiedyś łopata archeologa.




Wszystko to po to, by „służyć współczesności i wejrzeć w jej możliwości i […] bolączki".

Zgodnie ze wszystkimi uwagami poczynionymi wyżej wydawać by się mogło, że ta wypowiedź zawiera postulaty, które mogłyby być doskonałym programem dla muzeum, że pochodzą ze strony internetowej lub statutu któregoś z wiodących muzeów etnograficznych, historycznych, miejskich itp. Tymczasem powyższy cytat pochodzi z roku 1962, z jubileuszowego numeru „Polskiej Sztuki Ludowej", a wyszedł spod pióra Ksawerego Piwockiego[18], który podsumowywał 15 lat działalności pisma i zwracał uwagę na nowatorskie działania podejmowane przez redakcję.

Uważny czytelnik interesujący się muzeami mógłby po przeczytaniu wszystkich siedemdziesięciu roczników mieć pewien niedosyt. Owszem, od samego początku w „PSL" pojawiały się teksty recenzujące wystawy sztuki ludowej, najczęściej jednak organizowane przez instytucje inne niż muzea (na przykład przez ministerstwo). Czasem, chociaż sporadycznie, można odnaleźć teksty o muzeach zagranicznych, na przykład Maria Przeździecka pisała o muzeach Bukaresztu[19], Roman Reinfuss o muzeum skansenowskim Etra (Bułgaria)[20], a Magdalena Jaworska, już w „Kontekstach", opowiadała o muzeum w Neuchatel[21]. To tu znajdo-

waliśmy „muzealne" teksty Jamesa Clifforda[22], Anny Wieczorkiewicz[23] czy Piotra Szackiego[24], do których niemal obowiązkowo odwoływali się później ci, którzy pisali o sprawach muzealnych. Wszystkie te ważne teksty nie zaspokajały jednak apetytów muzeologów[25], ale nie należy tego traktować jako poważny zarzut, lecz raczej jako pytanie – dlaczego tak mało (na przykład tekstów „teatralnych" jest o wiele więcej – wystarczy wspomnieć chociażby numery z lat 90. poświęcone wyłącznie teatrowi).

Być może odpowiedzi należy szukać w owej paralelności założeń pisma i muzeów. Powyżej wskazane zostały takie działania muzeów, które dowodzą, że są to instytucje żyjące i aktywne, nastawione na przyszłość. Gdyby czytelnik zechciał wrócić do akapitu rozpoczynającego się od słów „Muzea są wychylone ku poznaniu świata…", to mógłby uważnie go czytając, dojść do wniosku, że to jest akapit poświęcony „Kontekstom". I nie byłby daleki od prawdy. Pismo funkcjonuje trochę jak muzeum – podobnie jak muzea gromadzi, zachowuje dla potomnych i upowszechnia świadectwa o kulturze. Wyznacza wzorce do naśladowania i wskazuje ciekawe historie ludzkie. Było i jest skarbcem, początkowo dla sztuki ludowej, a z czasem dla wszelkich innych sztuk. Czyż nie jest dla wszystkich autorów takim jak u wspominanego Lindego „miejscem schadzki w celu bawienia się wzajemnego kunsztami i naukami"? „Konteksty" można uznać za muzeum i bardzo bym chciała, by tym razem traktować ten epitet jako najwyższej klasy komplement.

Redakcję zaś chciałabym również uspokoić co do tego „sędziwego wieku i bycia zabytkiem". Nie obawiajcie się jednego: w swojej niezbędności nawet będąc zabytkiem, na pewno nie jesteście zbytkiem. I niech tak zostanie.

**Przypisy**

1 Odwołuję się tu do zabiegu zastosowanego przez D. Czaję, *Życie, czyli nieprzejrzystość. Poza antropologię – kultury*, „Konteksty" 2002, nr 3-4, s. 6.

2 S. Dybowski, ***, „Polska Szuka Ludowa", 1947, nr 1-2.

3 Por. np. Z. Żygulski jun., *Muzea na świecie*, Warszawa 1982. Jest to w polskiej literaturze przedmiotu dzieło klasyczne, do którego każdy, kto chce zajmować się muzeami w jakimkolwiek obszarze, powinien zajrzeć w pierwszej kolejności. Pod tym względem jest bliskie „Kontekstom". Podobnie należy traktować pracę K. Pomiana *Zbieracze i osobliwości, Paryż – Wenecja, XVI-XVIII wiek,* przeł. Andrzej Pieńkos, Wyd. UMCS, Lublin 2001. Ostatnio również: M. Borusiewicz, *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum,* Kraków 2012.

4 Więcej o tym pisałam w książce *Muzeum w sieci znaczeń*, Attyka, Kraków 2013.

5 Seweryn Udziela założył Muzeum Etnograficzne w Krakowie, a Izydor i Teodora Gulgowscy powołali do istnienia pierwszy na ziemiach polskich skansen we Wdzydzach Kiszewskich.

6 P. Legutko, *Jedyne takie muzeum. Odzyskana pamięć o Powstaniu Warszawskim*, Znak, Kraków 2014, s. 15.

7 K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, dz. cyt., s. 23.

8 J. Clair, *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, przeł. J.M. Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 45.

9 W. Michera, *Tajemnica butów, czyli pochwała muzeum,* „Konteksty" 1993, nr 1, s. 17-18.

10 Jednak ludzkim. Nawet w posthumanistycznym świecie można odróżnić muzealnika od wiewiórki. Ta ostatnia gromadzi wprawdzie cenne obiekty, ale nie wystawia ich (intencjonalnie) na publiczny widok, nie myśli o ich upowszechnianiu, konserwowaniu. Nie prowadzi też dokładnych rejestrów swoich zbiorów i nie dba o należyte sprawowanie opieki nad magazynami. Może w słownikach antonimów właśnie wiewiórka powinna być wskazywana jako przeciwieństwo muzealnika?

11 Por. także www.fly4free.pl/najdziwniejsze-muzea-na-swiecie-byliscie-w-nich/, dostęp: 16.07.2016.

12 Chodzi tu raczej o potoczne rozumienie słowa niż o to w znaczeniu Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz U 2003 nr 162 poz. 1568, art. 3, pkt. 1).

13 Por. definicja muzeum [w:] S.B. Linde, *Słownik Języka Polskiego*, 1857, t. 3, s. 186. „Świątynia Muz; zbiór rzeczy kunsztownych, gabinet; miejsce schadzki w celu bawienia się wzajemnego kunsztami i naukami".

14 T.W. Adorno, *Muzeum Valéry Proust*, przeł. A.J. Noras, [w:] *Muzeum Sztuki. Antologia*, wstęp i red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005, s. 91.

15 Czemu dał wyraz w słynnym eseju: P. Valéry, *Problem muzeów*, [w:] tegoż, *Rzeczy przemilczane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 146-149.

16 Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo A5, Kraków 2008, s. 337.

17 T.W. Adorno, *Muzeum Valéry Proust*, dz. cyt., s. 103.

18 K. Piwocki, *15 lat „Polskiej Sztuki Ludowej"*, „Polska Sztuka Ludowa" 1962, nr 4, s. 195-196.

19 „Polska Sztuka Ludowa" 1956, nr 2, s. 124-131.

20 „Polska Sztuka Ludowa" 1968, nr 3, s. 107-111.

21 „Konteksty" 1996, nr 1-2, s. 54-65.

22 „Konteksty" 1993, nr 1, s. 11-16.

23 „Konteksty" 1996, nr 1-2, s. 37-51.

24 „Konteksty" 1999, nr 1-2, s. 42-44.

25 By choć trochę zaspokoić głód w tym zakresie, powołano czasopismo „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej", które funkcjonuje w tym samym środowisku – wydawcą jest bowiem PTL – a które wyłącznie w wersji elektronicznej dostępne jest pod adresem http://www.ptl.info.pl/zwam/.

BARBARA MAJOR

# (Z)wiązania z „Kontekstami”

## *I*

„Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” towarzyszą mi od wielu lat. Kolejne numery pisma, które posiadam, zajmują co najmniej trzy półki w regałach, ułożone poziomo w kilku stosach. Nie są one poskładane chronologiczne, tu niestety widać moje bałaganiarstwo, poszczególne numery, wyciągane, gdy są mi potrzebne, odkładam następnie tam gdzie łatwiej, czyli „na górze”. W gruncie rzeczy tworzy się w ten sposób chronologia moich zainteresowań, poszukiwań. Rzadko zdarzało się bowiem, że nie było/nie ma w „Kontekstach” jakichś rozważań, chociażby luźno związanych z tematem, jakim się zajmuje/zajmowałam, z drugiej strony zaś często poruszane w nich kwestie były/są dla mnie inspiracją. Krótko mówiąc, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” są pismem dla mnie ważnym, które z całą pewnością miało wpływ na moją wizję bycia etnografką, pojmowaną nie tylko w sensie uprawiania jakiejś dziedziny nauki, ale przede wszystkim jako sposób bycia w świecie i wysiłku zrozumienia tego bycia i świata. W tym miejscu chcę wymienić kilka kwestii, niewątpliwie jest to wybór:

1. Zawdzięczam „Kontekstom” sceptycyzm wobec dogmatyzmu naukowego. Wiąże się z tym, między innymi, zrozumienie, że tak zwane pojęcia kluczowe, jak na przykład rytuał, stereotyp, forma i zawartość, kod, *sacrum*, *profanum*, itd., nie są uniwersalnymi ideami ucieleśniającymi się w świecie, są natomiast kategoriami, których zawartość zależy od koncepcji, ujęcia, sposobu zastosowania.

2. Potraktowanie pojęć kluczowych jako swojego rodzaju narzędzi ma swoje konsekwencje. Z jednej strony, należy bez przerwy pytać o ich współgranie ze światem/światami, z drugiej zaś najważniejsze staje się toczące się życie w całej rozmaitości kształtów, jakie przybiera.

3. Bliski mi i ważny jest dla mnie wątek, niejednokrotnie przewijający się przez teksty zamieszone w „Kontekstach”, dotyczący sposobu rozumienia/zrozumienia „światów życia”. Jest to mianowicie prowadzenie ciągłego dialogu: „(…) DIALOGICZNY charakter etnografii/antropologii sprawia – pisał Zbigniew Benedyktowicz – że antropolog/autor jest zawsze tylko pośrednikiem tego dialogu (czy polilogu), tłumaczem, autorem przekładu, interpretatorem – na co kładzie akcent współczesna refleksja antropologiczna, że, podobnie jak określa to jego kondycja także podczas badań terenowych – nie należy «ani tu, ani tam» – mówiąc antropologicznie: jest zawsze *betwixt and between*”[1]. Jakie mogą być konsekwencje dla antropologa przebywającego w sferze granicznej? Na przykład Peter Stoller zauważa, że człowiek znajdujący się w obszarze liminalnym poddany jest działaniu sił prowadzących go równocześnie w dwa przeciwstawne kierunki. Efektem tego rodzaju oddziaływania może być konfuzja, a przede wszystkim trudność w określeniu własnego miejsca w świecie. Stoller sądzi jednak, iż jeżeli uda nam się znaleźć sposób na połączenie energii płynących z dwóch stron, ta nieokreśloność może stać się źródłem kreatywności[2]. Sposobem owym jest właśnie nieustanny dialog: „W trakcie wszystkich zabiegów o prawdę – twierdzi Hans-Georg Gadamer – spostrzegamy ze zdumieniem, że nie możemy powiedzieć prawdy, nie zwracając się do kogoś i nie odpowiadając komuś i nie odpowiadając komuś, a przeto bez wspólnoty uzyskanego porozumienia”[3].

4. Niejednokrotnie rozważania zawarte w „Kontekstach” dotyczą zagadnień z obszaru sztuki, ale podstawą tych dociekań wydaje się poszukiwanie źródeł i przejawów poeitycznego charakteru rzeczywistości, gdzie „podstawowe struktury ludzkiego poznania w wysokiej mierze zawierają komponenty estetyczne – od elementarnych form naoczności poprzez metafory po specyficzne fikcje”[4]. W takim ujęciu dzieło sztuki jest formą poznania zawierającą zmysłowy element pozwalający na ujawnienie afektywnego komponentu doświadczenia, jego emocjonalnego zabarwienia, który nie może być zrozumiany wyłącznie w kategoriach racjonalnych. Możemy to poznanie interpretować różnie, między innymi, w sposób Gadamerowski, pójść za myślą Wiesława Juszczaka, czy też zwrócić się w kierunku Georges’a Didi-Hubermana, dla mnie istotne jest, i to także nauka płynąca z lektury „Kontekstów”, że dzieło sztuki, tak jak i badanie antropologiczne, może pozwolić na wzrastanie wiedzy z wnętrza świata. Z takiej perspektywy możemy za Timem Ingoldem zadać następujące pytanie: „Jeżeli istnieją podobieństwa pomiędzy sposobami studiowania świata przez artystów i antropologów, to dlaczego nie uznać dzieła sztuki za rezultat czegoś podobnego do studiów antropologicznych, zamiast traktować owo dzieło jako obiekt takich studiów?”[5]

Te swojego rodzaju drogowskazy czy tropy, za którymi podążałam, były również istotne w mojej pracy, a mianowicie jestem kuratorem w galerii sztuki. Antropolog w takim miejscu musi podjąć decyzję dotyczącą podejścia do dzieła sztuki, odpowiedzieć sobie na

pytania, czy ma wejść w „świat sztuki" w sposób rozumiany w duchu modernizmu, czy też patrzeć na proces twórczy i jego efekty z perspektywy antropologicznej. A ponieważ obca jest mi postawa patrząca na dzieło tylko z punktu widzenia środków plastycznych, rozważająca wyłącznie jego aspekty formalne, odpowiedź na zadane sobie pytania wydała mi się oczywista. Wystawy, szczególnie te tak zwane tematyczne, traktuję jak swojego rodzaju panel dyskusyjny, gdzie w rozmowie wokół pewnego problemu uczestniczą wszystkie zgromadzone obrazy (obrazy rozumiane w szerokim sensie). W ramach tej swobodnej gry obrazowania wzrasta wiedza o światach życia. Nie są to jednak tryby jednoznacznych odpowiedzi, lecz wieloznaczne przybliżenia, odczucia, refleksje. Wystawy indywidualne, szczególnie tak zwane retrospektywy, stanowią osobny problem. Retrospektywa danego artysty zakłada bowiem chronologiczny przegląd jego dzieł, pozwala przypuszczać, że odwiedzający ekspozycję, oglądając prace w układzie „od początku do końca", spotkają się z…, i tutaj tkwi podstawowy problem tego rodzaju wystawy. Retrospekcja według słownikowej definicji to przypominanie sobie przeszłych zdarzeń lub przeżyć. Aby zgłębić sens jakiegoś słowa, przydatna jest znajomość jego etymologii: łacińskie *retro* znaczy „wstecz", *retrospectus* pochodzi od *retrospicere*, czyli „oglądać się". *Specere* to „obserwować", *spectare* – „przyglądać się", i dalej: *adspectus* – „widok", *spectaculum* – „widowisko". W retrospekcji współbrzmią więc i spojrzenie pozwalające zobaczyć, i pewien spektakl. Retrospektywa nie jest, a przynajmniej nie powinna być, po prostu przeglądem dzieł danego artysty, winna stać się natomiast swojego rodzaju widowiskiem, w którym pojedyncze dzieła, zachowując swoją szczególność, we współgraniu ze sobą odsłaniają nowe horyzonty, otwierają możliwości interpretacyjne i pozwalają wejść w dialog z konkretną sztuką.

## *II*

Moja przygoda „galeryjna" dała sposobność do współpracy z redakcją „Kontekstów": Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie od 1991 roku przygotowuje Triennale Sztuki Sacrum, od czwartej edycji redaktor naczelny Zbigniew Benedyktowicz uczestniczy w radzie programowej, a tym samym ma wpływ na kształt koncepcji i zawartość kolejnych wystaw Triennale. 7. Triennale odbyło się pod hasłem *Dom – droga istnienia,* gdzie idea przewodnia została wypracowana w redakcji „Kontekstów". Dom, zamieszkiwanie jest wielowątkowo rozważane w rozlicznych numerach pisma. Tę edycję poprzedzały trzy, budowane wokół następujących haseł: *Muzeum wyobraźni, Ku cywilizacji życia, Sztuka wobec zła.* W tym momencie pracujemy na 9. Triennale, którego tematem jest *Wspólnota, współczucie, współczułość,* a główny problem wystawy stanowi pytanie o możliwość wypowiedzenia w języku artystycznym sytuacji egzystencjalnych właściwie języka pozbawionych – rzeczywistości braku/rozpadu/bólu. Dzieła są tutaj ekspresją współodczuwania z Innymi lub z własną „niemożliwością".

Pomysłodawca wydarzenia i kurator pierwszych odsłon Triennale – Wojciech Skrodzki – zdecydował, że pierwsze trzy wystawy wynikały z niezależnego ruchu artystycznego lat 80., zainicjował również wokół częstochowskich ekspozycji rozważania na temat związków sztuki współczesnej ze sferą sakralną. Splot problemów zarysowanych wokół pierwszej edycji stał się węzłem gordyjskim, z którym borykali się organizatorzy przy każdej kolejnej edycji. Na przykład, z jednej strony Elżbieta Wolicka w tekście do katalogu zadała pytanie o miejsce nowej sztuki w kulcie religijnym, w tym o schematy ikonograficzne, z drugiej zaś strony, Jacek Woźniakowski mówił o współczesnej filozofii poznania, rozumieniu tego, w jaki sposób człowiek zbliża się do w całości niepoznawalnej rzeczywistości. Z kolei Tadeusz Boruta przestrzegał przed traktowaniem sztuki jako religii. Organizatorzy w gąszczu rozlicznych określeń, kreowanych definicji, czym jest, a czym nie jest sztuka sakralna, postanowili przyjąć proste założenie, a mianowicie Triennale Sztuki Sacrum jest poszukiwaniem, poprzez dzieła sztuki, odpowiedzi na pytania o doświadczenia człowieka współczesnego. Uznaliśmy, że kategoryczne opozycje *sacrum*/*profanum*, odróżnienie świeckiego od świętego, jest przecież wytworem pewnej epoki – oświecenia, które dokonało ontologicznej separacji różnych sfer i aspektów życia człowieka, wcześniej stanowiących trudno rozróżnialną całość. Nierozerwalnym elementem tej harmonijnej jedności była także sztuka. Wraz z postępującą sekularyzacją myśli i praktyk człowieka w świecie zachodnim sztuka coraz bardziej stawała się po prostu kolejną dziedziną aktywności, wytworzył się *art world*, w którym najwyższą rangę mają zagadnienia plastyczne. Taka postawa wyłącza dzieło z życia, kreuje obiekt muzealny lub/i galeryjny, a przecież, można powtórzyć za Jackiem Sempolińskim: „Dzieła sztuki powstają z życia jako takiego lub z życia szerokiej myśli, a nie z przebiegu życia artystycznego"[6].

W 2003 roku Miejska Galeria Sztuki wydała książkę pt. *Sacrum w sztuce współczesnej*, publikacja zawiera kilkanaście tekstów rozważających tytułowe zagadnienie. Zbiór rozpoczyna, jako swojego rodzaju wprowadzenie, rozmowa Zbigniewa Benedyktowicza z Wiesławem Juszczakiem i Jackiem Sempolińskim. Kwestie, które poruszają interlokutorzy, są na tyle ważne, że uważam za zasadne przypomnienie tej wymiany poglądów. Powodów jest kilka, wymienię tu trzy: po pierwsze – te rozważania dotyczące *sacrum* i sztuki; życia i sztuki miały z całą pewnością wpływ na kształt wystaw przygotowanych w mojej galerii, również tych zawiązanych z Triennale. Po drugie – w moim przekonaniu, ukazują one perspektywę, z której niejednokrotnie

działania twórcze rozważane były w „Kontekstach”. Po trzecie zaś, mówi się w rozmowie o tajemnicy życia w sposób, który należy przypominać, szczególnie wobec pewnych nurtów posthumanizmu krytycznego. Kierunek ten posiada zdecydowanie charakter witalistyczny, proponuje swego rodzaju powrót do natury. Natura rozumiana jest tutaj w wymiarze biologicznym jako nagie, wegetatywne życie – *zoe,* w całej swojej potencjalności stawania się i zamierania. Według jednej z głównych teoretyczek tego trendu – Rosi Braidotti[7] – *zoe* jest materialistyczną siłą, twórczą mocą przepływającą przez wszystkie gatunki. Przywołanie przez badaczkę starogreckiego określenia życia oraz wpisanie go w wymiar czysto biologicznej wegetacji – namnażania się i konfigurowania cząstek, zatraca w takim ujęciu tajemnicę „nieuchwytnego”. Owa tajemnica zaś w przeprowadzonej rozmowie jest uwypuklona, choćby w odwołaniu się do Wilhelma Diltheya: „W obu kierunkach życie niknie w ciemności. W ciemności tonie jego początek, ciemność spowija jego koniec”. Jacek Sempoliński mówi w którymś momencie: „Jest jakiś obszar tajemnicy, z którego my wszyscy pochodzimy, i pochodzi świat, i pochodzi kosmos itd. To jest nazwane chaosem, otchłanią, pierwotną nicością itd., i tam jest również zawarta cała tajemnica życia (…)”. W tym stwierdzeniu artysty, moim zdaniem, istnieje korespondencja z antycznym rozróżnieniem życia na *zoe* i *bios*, gdzie *zoe* oznacza wszelkie nieokreślone życie, natomiast *bios* konkretne życie o określonych cechach. „*Zoe* nie dopuszcza doświadczenia swojego unicestwienia – napisał Karl Kerényi – doznaje się jej jako nie mającej kresu, jako życia nieskończonego”[8]. Kerényi w sposób obrazowy określił *zoe* jako nić „na którą nanizane są, jak perły, poszczególne *bioi*”. Jeżeli natomiast posłużymy się obrazem *zoe* jako bezgranicznej pustyni, możemy pomyśleć o odciskach, śladach na piasku, nakładających się na siebie, wyraźnych, zacierających się, znikających.

**Przypisy**

1 Zbigniew Benedyktowicz, *Wizje etnografii. Czytanie i pisanie antropologii w kulturze wizualnej*, „Konteksty” nr 1, 2008, s. 5.

2 Paul Stoller, *The Power of the Between. An Anthropological Odyssey*, The University of Chicago Press, Chicago 2009, s. 4

3 Hans-Georg Gadamer, *Cóż to jest prawda?* przeł. M. Łukasiewicz, [w:] H.G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, wybrał i opracował Krzysztof Michalski, PIW, Warszawa 2000, s. 51.

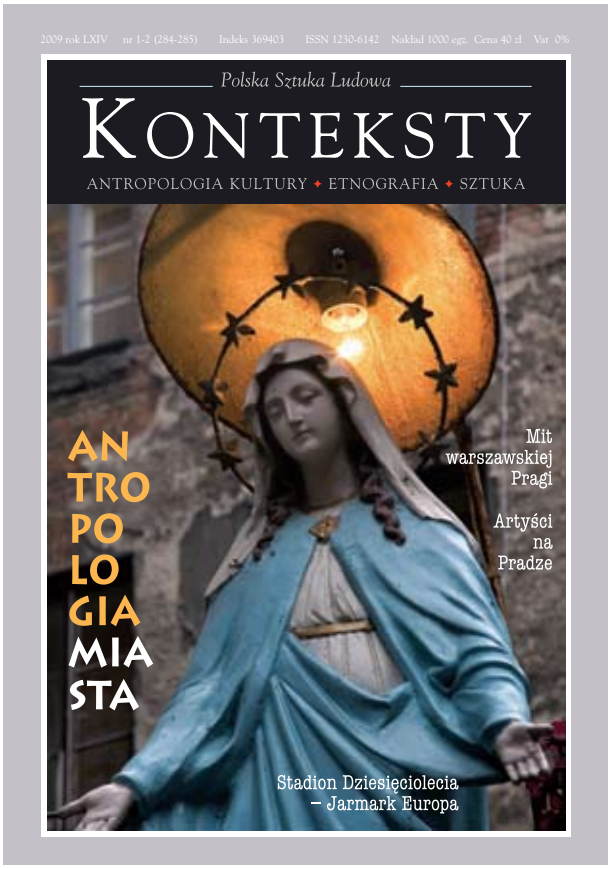
4 Wolfgang Welsh, *Estetyka poza estetyką*, przeł. Katarzyna Guczalska, UNIVERSITAS, Kraków 2005.

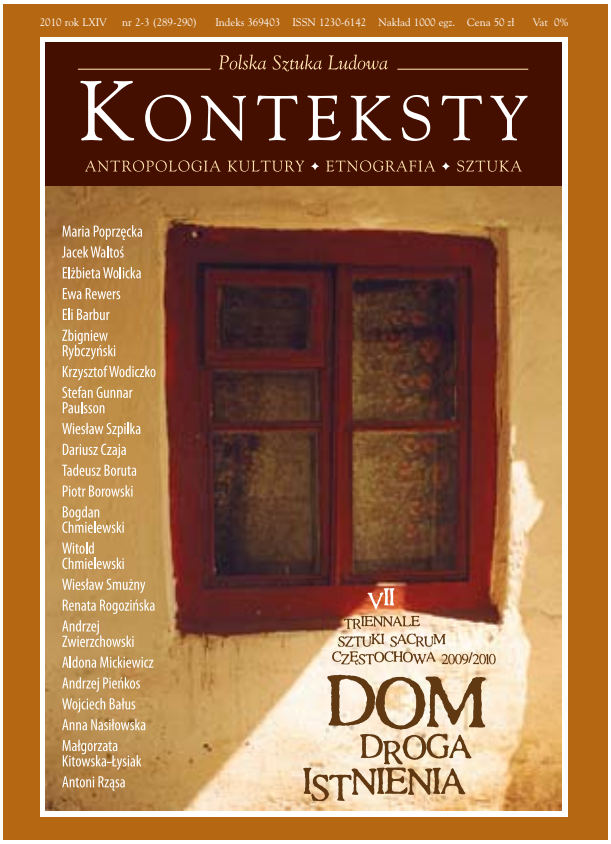
5 Tim Ingold, *Making. Anthropology, Archeology, Art and Architecture*, Routledge 2013, s. 8.

6 Jacek Sempoliński, *O krytyce bez znaczenia i krytyce znaczącej*, [w:] *Władztwo i służba*, wybór, opracowanie, wprowadzenie Małgorzata Kitowska-Łysiak, Lublin 2001.

7 Rosi Braidotti, *Po człowieku*, przeł. Joanna Bednarek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

8 Karl Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 15.



ZBIGNIEW
BENEDYKTOWICZ

# Sacrum i sztuka. Życie i sztuka. Rozmowa z Jackiem Sempolińskim i Wiesławem Juszczakiem

**Zbigniew Benedyktowicz:** Zostałem poproszony przez Organizatorów Triennale Sztuki Sacrum i wydawców tego zbioru tekstów, żeby przeprowadzić z Panami rozmowę na ten temat. Do dziś pamiętne są Panów wypowiedzi z konferencji w Rogoźnie. Stąd więc moje główne pytanie to: sacrum i sztuka w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, w latach końca wieku. Co się tutaj zmieniło od czasu tamtej refleksji i tamtych wypowiedzi, które tak wryły się w pamięć – chodzi mi tu m.in. o te wątki rozgraniczenia pomiędzy przeżyciem religijnym, mistycznym a doświadczeniem sztuki. O ową metaforę z wypowiedzi Pana Profesora Juszczaka: „Ze szczytów Karmelu nie widać góry Parnas”[1]. Z kolei u Pana Profesora Sempolińskiego akcent położony na udział doświadczenia negatywnego…

**Jacek Sempoliński:** …splecionego z pozytywnym…

**Z.B.:** …tak. Splecionego z pozytywnym. A więc sacrum i sztuka w oczach artysty, artysty piszącego też o sztuce i w oczach historyka, filozofa sztuki. W tej rozmowie chciałbym też dalej nawiązać do dwóch konkretnych wydarzeń związanych z Panów twórczością, opisanych m.in. na łamach „Kontekstów”, mianowicie do wystawy Jacka Sempolińskiego *A me stesso* w Zachęcie i w Muzeum Narodowym w Poznaniu[2] oraz do książki Wiesława Juszczaka *Realność bogów*[3], w której to książce związki pomiędzy doświadczeniem religijnym a sztuką, twórczością są również podnoszone w sposób bardzo istotny. Może zacznijmy od tego pierwszego pytania. Czy tamta refleksja jest aktualna, jak to jest z sacrum i sztuką dzisiaj?

**Wiesław Juszczak:** Moim zdaniem jest aktualna, o tyle tylko, że w tamtym czasie był *boom* na rozważanie tego splotu. To, co się teraz stale powtarza i przypomina, że artyści garnęli się do Kościoła, Kościół chciał artystów, istniał jakiś rodzaj współpracy, istniały wystawy przykościelne, niektóre wspaniałe. Mam tu na myśli działania Marka Rostworowskiego, czy to, co robili Boguccy na Żytniej. A potem wszystko rozeszło się i rozmyło kompletnie, i zaczął się nawrót do „produkcji” albo półkiczowatej, albo zwyczajnie dewocyjnej bez oglądania się na sztukę wysoką ze strony zamawiających i decydujących. Tu, moim zdaniem, w tej chwili panuje właściwie „żadność”. Nie ma ważnych istotniejszych dyskusji, poza dyskusją o kościele Opatrzności, która była burzliwa, i z której nic nie wynikło.

[…]

A jeżeli idzie o sztukę, nazwijmy to religijną na tak zwanych salonach, to właściwie zniknęła. Mamy więc sytuację, o której już wszyscy mówili, tak światlejsi księża jak i artyści, że drogi kiedyś, choć na krótko, wspólne, rozeszły się. Był to, żeby brutalnie rzecz określić, przez moment wspólny interes. A kiedy ta potrzeba „wspólnej” walki zniknęła. Zniknęło również głębsze porozumienie i zrozumienie (co gorsza). I w tej chwili pozostały okazjonalne zamówienia, nie zawsze przez Kościół właściwie adresowane, i grupa kilku kiepskich artystów, którzy mają na nie monopol – *nomina sun oidiosa,* ale „dzieła” nie, bo biją w oczy, a ściśle mówiąc po oczach.

[…]

**J.S.:** Sprawa świątyni Opatrzności jest właściwie fragmentem tej drogi wiązania się sztuki z instytucją Kościoła, sztuki, która sama się sytuuje w kulturze jako sakralna. Kwestie sporne wokół świątyni Opatrzności są fragmentem dramatu, który się rozegrał i może nawet jego finałem. Powstanie „Solidarności” i zaraz w ślad za tym wprowadzenie stanu wojennego dało pewien zamęt w umysłach. Mój umysł, ale i umysły innych artystów zostały zmącone w taki oto sposób, że jeśli drogi sztuki i Kościoła rozeszły się mniej więcej razem z rewolucją francuską, albo jeszcze głębiej z Oświeceniem, to być może po latach ten okres „Solidarności” i stanu wojennego jest próbą odnowienia związków pomiędzy Kościołem a sztuką, jakie istniały przez stulecia. Miałem takie złudzenie i na skutek tego brałem udział w wystawach wtedy organizowanych, bardzo wybitnych wystawach zresztą. I nawet, jak to Polacy bywają oszołomieni, tak i ja byłem oszołomiony myślą, że być może u nas w Polsce odbywa się coś szczególnego pod tym względem w skali europejskiej. Być może stąd te wszystkie wystawy, sympozja, teksty referatów się brały. Po czym po odzyskaniu niepodległości nastąpił okres jałowy w dziedzinie związków Kościoła ze sztuką, bo okazało się, że te związki były pozorne, to znaczy wynikające z wydarzeń chwili i w gruncie rzeczy nie żadne religijne, tylko po prostu polityczne.

**W.J.:** Kościół był takim miejscem protestu, dawał szansę i miejsce dla pokazania swojej postawy wobec tego, co się dzieje.

**J.S.:** No więc właśnie to było polityczne. Ekspansja miała podwójny charakter. Z jednej strony angażowała ludzi od strony wiary, z drugiej zaś, było to wzmocnione od strony politycznej czy historycznej. Stąd myśl: dzieje tak zawirowały, że być może wyłoni się jakiś

nowy kształt kultury. No i nie wyłonił się. Dlatego, ze po odzyskaniu niepodległości kultura dostała cios sztyletem w plecy. I do tej pory nie może się podnieść, leży. Ale po dziesięciu latach niepodległości powstała kwestia budowy Świątyni Opatrzności w Warszawie. Klimat był taki, że stać nas będzie, by wyłoniła się jakaś kreacja prawdziwa. Nie atrapy pseudorenesansowe, czy pseudobizantyjskie, jak gdzieniegdzie są realizowane, tylko że może powstanie jakaś kreacja na miarę epoki. I projekt Budzyńskiego, który znam dość zewnętrznie, taką nadzieję mógł usprawiedliwiać. Był to projekt znakomity. I co ciekawsze, nie tylko wygrał konkurs, ale uzyskał aprobatę ks. Prymasa, co mnie zaskoczyło, ale i uszczęśliwiło. Potem okazało się, że pod wpływem jakiś gremiów Prymas wycofał się z tego. Ja to traktuję jako klęskę działania tych dwóch energii twórczych, które te dwie strony: Kościół i sztuka mogą jakoś zsyntetyzować. To się nie stało. Właściwie pomiędzy tymi pierwszymi manifestacjami sztuki w katakumbach na Żytniej, czy w Krakowie, czy gdzie indziej, a przegraną tego projektu Świątyni Opatrzności zawiera się cała opowieść, cały dramat związków sztuki z sacrum w Polsce. Dalej to jest możliwe, ale wyłącznie jako prywatne sprawy artystów. Nic innego. Sytuacja ze Świątynią Opatrzności jest dla mnie sytuacją symboliczną. To, co się stało traktuję jako tragiczny finał. Na razie. Nie wiem, może to jest finał pierwszego aktu…

[…]

**Z.B.:** Tegoroczna edycja Triennale ma tytuł *Ku cywilizacji życia* [piąta edycja – 2003, przyp. red.]. To dla mnie charakterystyczne, jak w wielu dziedzinach i na wielu polach kategoria życia zyskuje takie znaczenie. I w nauce, i w literaturze, i w sztuce charakterystyczne jest upominanie się o życie. Tak jest na przykład na gruncie mojej dziedziny – antropologii kultury, gdzie przypomina się o tej kategorii życia za Diltheyem, kiedy powiada się, że podstawowe pojęcie dla naszej dyscypliny – pojęcie kultury się wyczerpuje, nie ogarnia tych zjawisk, które niesie ze sobą doświadczenie i kategoria życia. W literaturze upomina się o proste opowiadanie pochodzące z życia, zanurzone w życiu, pochodzące z doświadczenia życia, które nie byłoby literaturą. Na wielu polach jakby ta sama intuicja. Odkrywanie, podkreślenie ważności, tajemnicy, a i świętości życia. To jakby powiedzieć w kontekście naszego zagadnienia sacrum i sztuka, że współczesne doświadczenie świętości nie jest zamknięte tylko w centrum życia religijnego. Ten motyw życia pojawia się i w Pańskiej wspomnianej wystawie, ale i w wypowiedzi, szokującej nawet, bo ona wielu poruszyła, gdy artysta, praktyk uprawiający całe swoje życie sztukę powiada, że „życie jest ważniejsze niż sztuka". Czy mógłby Pan to rozwinąć i skomentować? Czy to wyznanie artysty, wypowiedzenie, że „życie stoi ponad sztuką", na które wielu zwróciło uwagę było…

**J.S.:** Prowokacją? Tak, „życie jest ważniejsze niż sztuka" jest trochę przekornym hasłem, które wypowiedziałem w rozmowie telewizyjnej, ponieważ chciałem narzucić i narzuciłem kategorię życia i zauważyłem, że przywołano to potem i w rozmowach, i w tekstach wokół tej wystawy, że ono funkcjonuje. To jakby uchwycono. I bardzo się z tego cieszę. Ale skąd to się wzięło? Wzięło się stąd, że ja w pewnym momencie zacząłem rozróżniać bardzo wyraźnie pomiędzy twórczością i sztuką. Z mojego punktu widzenia, powiedzmy artysty, coś takiego jak sztuka w ogóle nie istnieje. To istnieje dla muzealników i dla historyków, natomiast artysta właściwie czegoś takiego nie zna. Istotna dla artysty jest energia twórcza, która musi znaleźć sobie ujście i jakąś formę materializacji i dopiero ta materializacja może być określana przez innych jako sztuka. Nawet drażniłem niektórych mówiąc, że sztuka w ogóle nie istnieje, że to jest hipostaza, że to jest nadawanie znaczenia rzeczom, które znaczenia nie mają, które…

**W.J.:** …nie istnieją

**J.S.:** Tak, nie istnieją. Natomiast istnieje rzeczywiście, rzeczywiście istnieje energia twórcza w człowieku, nie w artyście, tylko w ogóle człowieku, który sobie wybiera takie i inne sposoby egzystencji oraz ekspresji. Jedni obierają kartofle lub sadzą je, inni znowu produkują jakieś przedmioty, a jeszcze inni produkują przedmioty niepotrzebne.

**W.J.:** Tylko, że nie można nazywać tej pani, która obierała kartofle cały dzień, artystką, z tego powodu, że obierała kartofle[4]. I tutaj winno działać jakieś kryterium stworzone przez wieki tradycji, której jeden głupi gest nie może wymazać.

**J.S.:** No tak, ale ja nie żyję dlatego…ja nie poświęcam życia dlatego, że istnieje sztuka, tylko dlatego, że muszę znaleźć dla swojej energii pewne ujście.

**W.J.:** Ale to ujście idzie w kierunku tworzenia sztuki.

**J.S.:** Tak, ale kierunek jest taki, a nie odwrotny. Otóż typowym błędem, według mnie, jest pytanie skierowane do malarza – Czy pan się zajmuje sztuką? Wcale nie, ja się nie zajmuję żadną sztuką ponieważ ja żyję. W darze życia jest zawarta energia twórcza i dlatego życie jest ważniejsze od sztuki.

**W.J.:** Życie jest ważniejsze, bo jest tym co daje możliwość tworzenia, tak można to ująć. Położyłbym tutaj nacisk na kulturę współczesną, która doprowadziła do tego, że sztuka stała się zjawiskiem marginalnym. Możemy obserwować to już co najmniej od XVIII wieku, kiedy kultura ostatecznie zrywa związki z religią. Sztuka jest zawsze, w moim przekonaniu, w jakimś stopniu religijnie zakorzeniona, czy ukierunkowana, bez względu na to czy pozytywnie, czy negatywnie. Chodzi tu o sam punkt odniesienia, albo samą zasadę zakotwiczenia. Jak to ktoś kiedyś trafnie powiedział, ateista nie może bluźnić, bo byłoby to absurdal-

ne. Tak samo sztuka nie może się odcinać od tego, co stanowi jej korzenie. Jeśli się od tego odrywa przestaje być sztuką i staje się, co stale powtarzam, czymś pozorującym sztukę. I tego rodzaju pozorna sztuka wchodzi w obręb kultury współczesnej. Natomiast sztuka, nazwijmy to najprościej – autentyczna – traci należne jej miejsce. Oczywiście nie znika. Mówi się o jakiejś tam „śmierci sztuki" albo jej końcu, co jest oczywistą brednią. Sztuka jest wpisana w ludzką naturę. Rzecz dotyczy więc obecnego momentu, tego momentu kiedy kultura to tylko cywilizacja, coś wyrastającego z nauki i technicznego postępu.

**Z.B.:** W tym co powiedział Pan Jacek Sempoliński odkrywa się sakralność życia.

**J.S.:** Oczywiście życie jest kategorią sakralną, jest sakralnym bytem. I każda praca ludzka, każdy przejaw tego życia jest sakralny, bo nawet grzech jest zjawiskiem sakralnym. A nawet postać diabła jest postacią sakralną, diabeł jest osobą sakralną. Każda czynność życiowa ma swój sakralny wymiar, nawet bluźnierstwo. Powstało nawet piękne określenie – praca jest święta. Stąd te wyobrażenia rolników na polu, *Modlitwa na Anioł Pański* Mileta, i Van Gogh ze swoją *Pracownią szewca* i *Jedzącymi kartofle*, to wszystko są przecież obrazy sakralne. W tym również malowanie obrazów, czy rzeźbienie jakichś brył jest czynnością sakralną niezależnie od tematu, który porusza, który bierze sobie za przedmiot. Być może ta praca artysty staje się bardziej sakralna, kiedy on to sobie uświadomi, ale nie mam pewności.

**W.J.:** Uświadomi i ukierunkuje to…

**J.S.:** Uświadomi. Cézanne przecież niczego nie ukierunkowywał, tylko malował martwe natury.

**W.J.:** Ale to, że malował martwe natury nie znaczy, że nie miał świadomości tego, co…

**J.S.:** Miał świadomość, tylko nie ukierunkowywał tej twórczości…

**W.J.:** No to powiedzmy: nie uzewnętrzniał…

**J.S.:** No tak, nie uzewnętrzniał.

**W.J.:** W tym momencie zaczął coś uzewnętrzniać, kiedy zaczął malować martwe natury z czaszkami.

**J.S.:** Tak naturalnie.

**W.J.:** Ja jeszcze co innego miałbym tu do powiedzenia w związku z tym, moim zdaniem, pozornym przeciwstawieniem twórczości i sztuki. Ono w gruncie rzeczy niczego nie wyjaśnia tylko sprawę zaciemnia, czy nawet, powiedziałbym, zakłamuje. Natomiast to, co jest może istotne w takim postawieniu sprawy, to ujawnianie się w takim właśnie uporze – że nie ma sztuki, że tylko jest życie, które wypełnia twórczość, życie wypełnione twórczością – postawy antyromantycznej, która jest zresztą w moim przekonaniu bardzo na czasie i bardzo zdrowa. Zostaliśmy przez ostatnie sto lat z górą całkowicie zdominowani przez myślenie romantyczne, z którego i teraz nie możemy się wyplątać w żaden sposób. A w Romantyzmie nastąpił zwrot ku sztuce jako substytutowi religii. I tutaj rozumiem, że przy takim widzeniu tej całości, którą nazywamy sztuką nie spełnia się to oczekiwanie, czy hasło, które się w Romantyzmie narodziło. Można je wywodzić od Kanta, który twierdził, że geniusz dyktuje prawa naturze, albo twórczości przeciwstawianej naturze. Czy też, że natura w jakiś sposób odsłania się dopiero przez twórcę. I to dało w rezultacie kult geniusza, który to kult doprowadził sztukę do swoistej „sakralizacji", oczywiście w cudzysłowie. Ale to dotyczyło nie tyle przeciwstawienia sztuki życiu, ile sztuki naturze, sztuki – światu stworzonemu. Tworzenie artystyczne miało być ważniejsze od świata stworzonego. Miało mieć większą wartość. To już w dalszych, dewiacyjnych formach owej romantycznej teorii sztuki się wyrażało. A można powiedzieć, że oczywiście jest to rzecz prosta: ten, który tworzy – żyje, ale ten, który tworzy, tworzy w tych ramach, które określamy jako sztukę. Bo jeśli ktoś jest rolnikiem, to pracuje w tych ramach jakimi jest rolnictwo. Życie podzielone jest na szereg pól. Istnieje taki obszar, który jest sztuką, i jeżeli artysta mówi, że nie ma sztuki, to można stąd wnioskować, że albo działa w próżni, albo kompletnie lekceważy całą tradycję, którą słowem „sztuka" ogarniamy, wskazujemy tylko.

**J.S.:** No dobrze, ale rolnik orze nie dlatego, że istnieje rolnictwo, tylko dlatego, żeby człowiek jadł.(…) I artysta tworzy nie dlatego, że istnieje sztuka, tylko dlatego, że on musi żyć.

**W.J.:** Owszem, on musi żyć i zawsze to robił, żeby żyć, albo że żył. Tak samo postępował kiedy się modlił. Ale przez modlitwę potwierdzał fakt istnienia zespołu wierzeń czyli religii, której nie można przez to uważać za hipostazę, że uczestniczy w jej obrębie żyjący śmiertelnik. Z tego też powodu działanie twórcze potwierdza, a nie neguje takiej dziedziny jak sztuka. Nie można powiedzieć: sztuki nie ma, bo istnieje twórczość i życie. To przecież sprzeczność w samym założeniu.

**J.S.:** Ja nie przeciwstawiam się temu, tylko w innym porządku sytuuję dwa punkty. Gdy decydowałem się jeszcze w dzieciństwie, czy właściwie nawet za mnie decydowano, że będę artystą, że pójdę do Akademii itd., i potem w Akademii wśród starszych malarzy i nawet jeszcze moich rówieśników było takie nastawienie w tekstach, które czytałem, rozmaitych wspomnieniowych, pisanych przez artystów, bezwarunkowy był taki pogląd, że artysta musi poświęcić życie sztuce.

**W.J.:** To wymień to słowo na twórczość…

**J.S.:** Otóż ja uważam, że życia nie poświęca się sztuce, tylko sztuką, załóżmy, że coś takiego istnieje, można się posłużyć…

**W.J.:** No, oczywiście, że tak…

**J.S.:** …tak, jak zupą…

**W.J.:** Na pewno nie tak, jak zupą. Bo jedzenie zupy nie jest poznaniem, a sztuka jest.

**J.S.:** Jest poznaniem, ponieważ odróżniam jedną zupę od drugiej…

**W.J.:** Ale nie jest poznaniem rzeczywistości…

**J.S.:** … albo, że jedna kucharka przypaliła, a druga nie.

**W.J.:** Nie przesadzaj.

**J.S.:** Tak, to się do tego sprowadza…

**W.J.:** Nie. Nie sprowadza się do tego, tylko sprowadza się do tego, że tworzenie jest zarówno poznaniem siebie jak i świata. A jedzenie zupy ani jednym, ani drugim.

**J.S.:** No tak.

**W.J.:** Ani robienie butów. Istnieje coś takiego, co jest ukierunkowane na użytkowość, a to, co ty robisz…

**J.S.:** Ale użytkowość to jest świat…ludzie buty noszą, albo im jest wygodnie, albo niewygodnie.

**W.J.:** No dobrze, a obrazy co?

**J.S.:** Też. Ludzie patrzą na nie, i podobają im się, lub nie.

**W.J.:** Ale co innego jest działanie na użytek…

**J.S.:** …bosko mi w tych butach, bosko mi się chodzi w tych butach…

**W.J.:** …no to jest takie gadanie.

**J.S.:** Gadanie, ale gadania coś odkrywają.

**W.J.:** Może. Ale nie w tym przypadku, bo tu niczego nie odkrywają, tylko wszystko zamazują i wszystko „równają w dół". Tak zresztą jak tak zwane działania artystyczne, którym może być teraz sianie, spanie, albo wszystkie czynności fizjologiczne, jeśli tylko są robione w galeriach.

**J.S.:** Jak się ubierzesz w pewien sposób, to uważasz się za coś innego, a jak ubierzesz się w inny sposób, to…

**W.J.:** …ale mówimy o zupełnie innych rzeczach.

**J.S.:** To są również duchowe doznania.

**W.J.:** To nie są wcale duchowe doznania, tylko psychologiczne. A to jest różnica.

**J.S.:** Ale żeby tak skonkretyzować, nie poświęcam życia sztuce, tylko sztukę traktuję w moim życiu jako rzecz usługową wobec moich potrzeb.

**W.J.:** No bardzo dobrze, to samo robimy w dziedzinie nauki, ale nie twierdzimy, że nauka nie istnieje.

**Z.B.:** Ale czy nie jest tak, że takie doznanie życia, odkrywanie kategorii życia, o jakim Pan pisał jest odkrywaniem wymiaru tajemnicy życia?

**J.S.:** Tak, oczywiście.

**W.J.:** Czyli, że działanie twórcze jest jakąś formą poznania.

**J.S.:** Oczywiście, że poznania, naturalnie, że poznania.

**W.J.:** No, a jeżeli ktoś przykręca nieustannie śrubki, to niczego nie poznaje.

**J.S.:** A skąd ty to wiesz?

**W.J.:** Bo przykręcam śrubki i piszę książki.

**J.S.:** Jest jakiś obszar tajemnicy, z którego my wszyscy pochodzimy, i pochodzi świat, i pochodzi kosmos

Jacek Sempoliński, *Autoportret*, 2000, olej, płótno, 100 x 73.

itd. To jest nazywane chaosem, otchłanią, pierwotną nicością itd., i tam jest również zawarta cała tajemnica życia i właściwie cały wysiłek twórczy polega na tym, żeby się cofnąć do tego pierwotnego, nieokreślonego jakiegoś prabytu. Cofnąć się jak najdalej i dopiero z tamtego zaczerpnąć.

**Z.B.:** W przywołanym za Diltheyem opisie kategorii życia, jeden z autorów streszcza ten opis do frazy „z ciemności w ciemność"[5]. Dilthey mówi „W obu kierunkach życie niknie w ciemności. W ciemności tonie jego początek, ciemność spowija jego koniec"[6]. Pańską wystawę w Zachęcie otwiera przy samym wejściu, zaraz na początku umieszczony obraz *Ja*[7], który jest i jakby plakatem, i otwiera on także katalog na okładce. Jest to obraz przedstawiający ślad, odcisk ręki na samym zarysie, konturze twarzy, ślad w jasnym, żółtym kolorze. Jako widz miałem tu pewną podwójną trudność. Po pierwsze ta fraza streszczenia życia „z ciemności w ciemność" jakby tu nie pasowała, bo po przejściu całego tego labiryntu, od mrocznych sal pierwszych, ta druga strona nie wydaje mi się już tak ciemna. Ponadto, po drugie, ten sam jakby motyw ostrego żółtego koloru pojawia się i na końcu wystawy, tuż przed salką gdzie są zgromadzone najbardziej pierwotne, pierwsze, chronologicznie rzecz biorąc, prace. Znajdował się tam uderzający jeszcze bardziej żółtą, intensywną żółtozłotą barwą obraz, wisiał po prawej stronie wejścia do tej ostatniej salki,

niestety nie zapamiętałem tytułu, nieodparcie właśnie tą barwą przywołujący ten umieszczony u wejścia na początku wystawy. Miałem więc i z tym trudność, co tu jest początkiem, a co końcem tej drogi na tej wystawie.

**J.S.:** To ja już na to nic nie mogę powiedzieć.

**W.J.:** To jest chyba cechą każdej twórczości. To chyba Bergman powiedział, że jeżeli ktoś jest najbardziej utalentowanym twórcą, to ma zawsze w życiu jeden pomysł. Jeżeli ma dwa, to może jest geniuszem. Ale to się bardzo rzadko zdarza, nawet Szekspirowi to się chyba nie zdarzyło.

**J.S.:** No więc właśnie ja o tym mówię.

**W.J.:** Ale nie mów mi o tym, że nie ma sztuki.

**J.S.:** Jakbym miał się zajmować sztuką, to bym był w pierwszym okresie Rembrandtem, w drugim okresie Boznańską, w trzecim był Picassem, w czwartym…

**W.J.:** nie, nie. Przekręcasz znaczenie słów, które mają – jakkolwiek by tego nie brać – swoją tradycję. Nie unikniesz tego, że twórczość mieści się w tych ramach, które nazywamy sztuką. Ja nie twierdzę, że zbiór dzieł jest sztuką i nie twierdzę tak, jak twierdzili na przykład kapiści, bo to jest właśnie, tu znajduje się to gniazdo i ostoja błędu, że tworzymy obraz dla obrazu.

**J.S.:** To nie tylko kapiści, ale awangarda.

**W.J.:** A o awangardzie ja w ogóle nie mówię, bo dla mnie to sztuka tylko w paru wypadkach i to odbiegających od generalnego „kierunku natarcia".

**J.S.:** Jak to nie sztuka?

**W.J.:** No nie, dlatego, że to wypada…

**J.S.:** Sztuka wtedy jest, kiedy robi ją artysta.

**W.J.:** No to nie byli artystami.

**J.S.:** Kto? Mondrian nie był artystą?

**W.J.:** Był…

**J.S.:** Kandinsky też.

**W.J.:** No, ale to co innego…

**J.S.:** …jak to co innego, to właśnie to.

**W.J.:** To nie jest awangarda. Awangarda to doktryna.

**J.S.:** Doktryna powstaje na skutek jakiegoś zlepku stereotypów myślowych, prawda, takich zagęszczeń. Jak zaczynałem studia, to razem ze mną zaczynał, a właściwie kontynuował swoje jakieś tam obłędne studia główny przedstawiciel łódzkiej awangardy, taki jej „agent" na Warszawę i stawał obok mnie przy sztalugach w pracowni i mówił do mnie: „Nie zastanawiaj się co chcesz powiedzieć, tylko zastanów się, co jest 'plastyczne' ". To był taki pogląd, że obraz dobry powstaje wtedy, kiedy respektuje prawa plastyki.

**W.J.:** I to jest właśnie tak, jak w tym przypadku, można powiedzieć, że sztuka jako pewna hipostaza kieruje twórczością. Ale to jakby potwierdza regułę… że to musi wypaść poza sztukę, poza ten obręb, który jest sztuką, ponieważ sztuka jest pewną dziedziną poznania. Tak samo jak nie możesz powiedzieć, że nie ma nauki.

**J.S.:** Nauka to jest suma myśli…

**W.J.:** …a sztuka to jest suma dokonań twórczych.

**J.S.:** No tak, no tak. Na to się zgadzam.

**Z.B.:** Na wystawie prezentowany jest także cykl autoportretów. To także należałoby do tej kategorii ważniejszej od sztuki.

**J.S.:** Tak, życia.

**Z.B.:** Autoportrety malowane są na folii przezroczystej, na takim materiale…

**J.S.:** …chwiejnym…

**Z.B.:** …który jest opakowaniem, jakby śladem obrazu robionym naprędce. Tak jak przy innych Pańskich obrazach, rysunkach, tu ze względu na ten charakter użytego materiału i efekt jaki to niesie, przypomina to powiedzenie Cézanne'a: „Trzeba spieszyć się, bo rzeczy znikają". Czy to wypowiedzenie ma tutaj odbicie?

**J.S.:** To bardzo trafne powiedzenie, ale ja, ponieważ tego nie znałem, to mam jakby inny, własny trop. Ja bym wycofał może kategorię opakowania. Folia zjawiła się właściwie przypadkowo, ponieważ jak przywożą obrazy z jakiejś wystawy, to one są opakowane w folii, tego gromadzi się dużo i ja sobie myślałem, że przecież to się doskonale nadaje do tego, żeby na tym namalować, tak jak na płótnie, nie przyjmując za wyjściowy tego punktu, tej myśli, że to opakowanie. Tylko, że to coś byle jakiego, przemysłowego i przezroczystego. A przezroczystość mi była przydatna w tym okresie do tego, żeby wyjawić coś, co było, a nie było, że coś zjawiało się i znikało. I ta przezroczystość to jakby materializuje. Zjawia się, znika. A do tego taką folię można jeszcze nałożyć na inny obraz, bo tak robiłem, były takie obrazy. Na poprzedni obraz nałożona folia i na tej folii jeszcze namalowane coś innego. Taka podwójność.

**Z.B.:** Kiedy powiedziałem o opakowaniu miałem na myśli to, że zazwyczaj, potocznie, ta folia kojarzona jest jakby nie należała do obrazu, jakby rzecz, która jest poza obrazem, jako coś nienależącego do obrazu.

**J.S.:** A tu właśnie należy do obrazu tworząc taki palimpsest. Ale też są pojedyncze te folie i wtedy jest ten moment zjawiania się i znikania. Ale to nie ma być doświadczeniem plastycznym, broń Boże, tylko to jest zakotwiczone w biografii, w życiorysie.

**Z.B.:** Pamiętam w Kordegardzie wystawę Pana rysunków na takim papierze…

**J.S.:** …pakowym.

**Z.B.:** Jest więc konsekwencja w stosunku do materiału, także do płótna na innych obrazach.

**J.S.:** To ma być podległe, tworzywo ma być podległe. A co do folii, to jeszcze jedna sprawa. Bardzo ważną rzeczą są sny. To bardzo specjalna rzecz w życiu

człowieka, jakby lekceważona. W każdym razie ja do niej odnoszę się tak poważnie jak do życia samego. To jakoś wpływa na przebieg życia, wpływa, o tym jestem przekonany. Trawestując więc Cézanne'a mogę powiedzieć, że na tej folii przezroczystej może ujawniać się sen, bo znika. Albo raczej folia zachowuje tego snu znikomość. To jest igranie ze snem. Znika, trzeba się spieszyć, żeby go uchwycić.

**Z.B.:** Pan kładł tu akcent na życie, czy nie jest więc tak, że sztuka jest śladem życia, czy snu.

**J.S.:** Tak, raczej, że sztuka nie jest urządzeniem do tego, żeby mi służyło do wypowiedzi, tylko możliwe, że to jest taka substancja, która mi pozwala pozostawić na sobie mój ślad. To tak jak odcisk ręki w jaskiniach. Może pierwsze dzieło sztuki to był odcisk stopy na piasku…

**W.J.:** No, to nie było dzieło sztuki.

**J.S.:** Jakbyś zobaczył to w muzeum, to uznałbyś to za dzieło sztuki.

**W.J.:** Nie. Natomiast w kontemplacji czegoś takiego jak odcisk stopy na piasku może się zawierać przeżycie jakiejś tajemnicy.

**J.S.:** No tak, jak i w obrazie.

**W.J.:** Tylko, że dzieło sztuki jest tworzone, jak sam powiedziałeś, jest twórczością. A można by z innej strony na to patrząc, ze strony dziejów sztuki, powiedzieć, że nie zawsze było twórczością. Że było różnymi formami, formami ekspresji czy reakcji na świat, na otoczenie, na – no właśnie – tajemnicę świata, zagadkowość świata.

**J.S.:** I ekspresję własną, osobistą danego egzemplarza.

**W.J.:** To było moim zdaniem bardzo późno.

**J.S.:** Ale coś go musiało pchnąć do tego, żeby zostawił ślad na ścianie. Jakaś siła nadprzyrodzona musiała go pchnąć, żeby odbił się na ścianie jaskini.

**W.J.:** Może to był taki gest jak modlitwa.

**J.S.:** No może…Tak, wszystko to się tam splata, przecież nie dlatego, że chciał ozdobić jaskinię.

**Z.B.:** Pan na otwarciu wystawy dedykował ją „Tym, którzy odeszli…", a tytuł brzmi „sobie samemu" *A me stesso*.

**J.S.:** (śmiech) To jest oczywiście prowokacja, bo przez prowokację zawsze coś się ostrego wyjawi. Może tylko wtedy mogę być sobą.

**Z.B.:** Ale czy nie ma w tym też i w tym konstatacji, a może i nawet wyrzutu w związku z tą marginalizacją sztuki wysokiej w kulturze współczesnej, o której mówił profesor Juszczak? *A me stesso* – samemu sobie?

**J.S.:** Tak, może być, proszę bardzo. Też może być. Widzi Pan, każdy człowiek jest fenomenem dla siebie. Jest. A następnie jest postrzegany przez innych. Ale fenomenem jest dla siebie. Jest to egoizm, narcyzm… jakbyśmy tego nie nazwali.

**W.J.:** Jedna rzecz mnie niepokoi. Jeśli ktoś coś robi, zwłaszcza coś takiego, co należy do sztuki, która później daje przedmiot, który jest przez innych oglądany i to w specjalny sposób.

Nie tak jak, jak buty na wystawie sklepowej…

**J.S.:** …w pseudobarokowym Pałacu Sztuki na placu Małachowskiego…

**W.J.:** …czy futro. Że zawsze, jeśli coś takiego robi się, to myśli się, czy się chce, czy nie chce, myśli się o tym, jak to będzie odebrane. Jak to będzie ocenione. Zawsze się ma takiego, brzydko mówiąc, wirtualnego odbiorcę, gdzieś z tyłu głowy, żebyś się nie wiem jak chciał od tego uwolnić.

**J.S.:** To jest ta druga strona fenomenu jakim jest się samemu dla siebie. Ten fenomen ma drugą stronę – jakim się jest dla innych. Oczywiście z tych dwóch fenomenów się to składa, ale ja usiłuję ironicznie dojść do pierwszego, zdając sobie sprawę, że to niemożliwe.

**W.J.:** A to jest dziwne dlatego, że w momencie kiedy coś zrobię to właściwie przestaje mnie to obchodzić, to jest poza mną i ja nie przywiązuję do tego żadnej wagi. Dlatego na przykład nie mam swoich książek. Bo to już nie jest moje, nie jest mi już potrzebne. Sam proces pracy, bez względu na to, czy mam tego odbiorcę w głowie, czy przed oczami, czy w myśli, jest tym, co istnieje. Ale jednocześnie nie obchodzi mnie to, czy to przetrwa, czy nie przetrwa. Nie mam żadnego stosunku zbierackiego, czy „kumulatywnego" do tego, co zrobiłem. Wciąż wydaje mi się, że nie zrobiłem nic. Zawsze zaczynam jakby od zera. Jeżeli coś wraca w pamięci, na przykład z tego, co już zrobione, to wtedy to mnie denerwuje, że ja się powtarzam. No a oczywiście, każdy się powtarza. Ale istnieje takie poczucie jak gdyby uwikłania się we własne, nazwijmy to, dokonania. Sam przebieg pracy jest istotny do momentu, kiedy jakaś rzecz została powiedziana lub zamknięta.

**J.S.:** No właśnie, to jest bardzo bliskie temu, co ja też myślę. I myślę tak, że jeżeli Gombrowicz dokonywał przekrętu w drugą, przeciwną stronę, to znaczy, motorem wszelkiego działania ludzkiego jest świadomość, że odbija się w oczach innych ta gęba, która widoczna jest w innych gębach; ja dokonuję przekrętu w inną stronę, że – nie jest. On nie jest taki, jaki się odbija w innych oczach, tylko taki, jaki jest w rzeczywistości. Oczywiście oba przekręty są nieprawdziwe ponieważ jeden wyklucza drugi, to znaczy rozdziela całość na dwie części, które bez siebie jakgdyby nie istnieją. Ale Gombrowicz robi ten przekręt. Nie był człowiekiem nieświadomym tego, że to przekręt. Tylko, że prawdopodobnie każdy buduje sobie jakąś hipotezę jak rusztowanie, które mu pozwoli wznieść jakąś budowlę i tym rusztowaniem są takie właśnie przekręty. Coś ułatwia twórczość i wobec tego za tym się idzie, zostawiając na boku i nie wznosząc innych rusztowań, tyko to jedno. Gombrowicz wznosił to jedno rusztowanie, to była właśnie ta koncepcja gęby. To było jego rusztowa-

nie, po którym się wspinał rozwiązując zagadnienia pisarskie.

**Z.B.:** Pan jednak wraca do obrazów dawnych, albo je uzupełnia, albo zmienia, albo nakłada nową warstwę, jak te folie nałożone na obraz, o czym Pan wspominał, obrazy na obrazie.

**J.S.:** Ale to jest niedawne. Niedawno, parę lat temu powstała taka idea. Tego przedtem nie było. Ona się wzięła stąd, że każdy dzień jest w życiu człowieka jakby czymś innym. Nowy dzień musi coś przemienić. Nie idzie ot, żeby ulepszyć obrazy. Nie bierze się z tego, że poprawiam obrazy, żeby były lepsze. Tylko ich istnieniu jakby zaprzeczam tym nowym nałożeniem na nie. Ponieważ coś się skończyło, coś nowego napłynęło. Wszystko razem co tu mówię są to pewne półprawdy, ćwierćprawdy, bo do zasady się nie dojdzie.

**Z.B.:** Wracając do głównego wątku „sacrum i sztuka", to zarówno cykle takie, jak *Miejsce zwane Czaszką*, *Golgota, Ukrzyżowanie*, z drugiej *Autoportret*, wątek autobiograficzny łączy nierozerwalnie ów motyw śladu. Temu wymiarowi religijnemu, sakralnemu towarzyszy myśl o śladzie, ale jakby równolegle do myśli o śladzie toczy się ta o nieuchwytności, ulotności, znikaniu.

**J.S.:** No cóż, jestem stworzony na chwilę i znikam. To jest wpisane, że tak powiem, w scenariusz powszechny.

**Z.B.:** A w cyklu, który w tytułach ma Jana Chrzciciela i Anioła? To są obrazy z kościołów w Kazimierzu. Motywy sakralne znów przenikają się z autobiografią, z przeżyciem i doświadczeniem.

**J.S.:** Tak sakralne łączy się z egzystencjalnym. Tak, tak. Ja to bardzo wyraźnie podkreślam i to jest jakby motorem od początku całej mojej twórczości, nawet wtedy, kiedy nie było żadnych tematów eschatologicznych czy sakralnych, tylko był normalny krajobraz, czy przedmioty codziennego użytku. Zawsze to była podwójność. Była święta natura. Konkretna natura, krajobraz i było moje działanie na płótnie związane z tą świętą rzeczą. I w dalszym ciągu to tak jest, niezależnie od tego jakie pojawiają się tematy. To jest zawsze podwójność, złączenie doświadczenia sakralnego z egzystencjalnym przeżyciem, z tym, że akt twórczy byłby po tej stronie. Już chciałem powiedzieć – egzystencjalnej – ale on właściwie jest też po obu stronach. Ale ponieważ to ja go wykonuję, to można powiedzieć, że on jest związany bardziej z moją egzystencją, łącznie z budową psychobiologiczną, Czyli chodziłoby tu o łączenie dwóch takich życiowych sił napędowych, powiedzmy w przenośni – modlitwy i przeżycia.

**W.J.:** Jeszcze się zastanawiam nad tym problemem, o którym tu była mowa kiedy padło słowo „muzeum". Oczywiście muzea ja sobie bardzo cenię, ale gdybym ja był malarzem, a nie naukowcem, to właściwie byłoby mi całkowicie obojętne jaki będzie los tego, co zrobiłem. Dlatego, że w gruncie rzeczy, tak sobie to uświadomiłem kilka lat temu, czy więcej niż kilka, że właściwie cała praca, którą wykonuję ma być moim duchowym życiem, które ma być rozwijane nieustannie, a ten ślad, który po tym zostaje jest nieważny. I gdyby, na przykład, wszystkie moje książki, gdziekolwiek są, spłonęły, nie miałbym cienia żalu, że to zniknęło. Miałbym żal gdyby zniknęło to, co w tej chwili piszę. Gdyby, na przykład, ktoś mi to ukradł. Gdyby to zniknęło przed momentem ukończenia, przed przejściem tej drogi, którą sobie teraz wyznaczyłem. Dla mnie to, co już zrobiłem, to tylko moje doświadczenie, które gdzieś tam odłożyło się we mnie, a ja sobie idę dalej. Ja mógłbym w takim razie powiedzieć, że dla mnie nie istnieje nauka.

**J.S.:** A widzisz…

**W.J.:** Tylko, że ona istnieje dlatego, że ja w jej obrębie działam. To jest tak, że rozróżniając pewne rzeczy wedle Heideggera, nauka to nie rzeczywistość, tylko to jest świat. A rzeczywistość jest to, co stanowi mój duchowy rozwój, czy nawet recesję. W związku z tym działanie w obrębie pola jakim jest dla mnie nauka jest pewną koniecznością, bez której życie byłoby puste.

[…]

**J.S.:** Jeszcze dla takiego wyjaśnienia biograficznego dodam, że wprowadzenie przeze mnie tematyki sakralnej było zupełnym przypadkiem i nie ode mnie pochodziło, tylko od mojego kolegi Janka Dziędziory. Przyjaźniliśmy się jeszcze w Akademii, potem mieliśmy wspólne boje związane z Arsenałem. Potem od czasu do czasu składaliśmy sobie takie przeglądowe wizyty w pracowni. On mi pokazywał co dokonał bardzo niechętnie, a ja mu – też niechętnie – swoje dokonania. I kiedyś, po jakiś wakacjach na Kielecczyźnie, pokazałem mu serię krajobrazów, które namalowałem w Górach Świętokrzyskich. On tak poparzył, popatrzył i powiedział: „No tak, to powinieneś teraz malować Ukrzyżowania". We mnie to utknęło. I po jakimś czasie niedługim, po roku, pomyślałem, że może rzeczywiście Janek ma rację i zacząłem.

**Z.B.:** W jednym z tekstów towarzyszących wystawie jego autorka, i kuratorka tej wystawy, Gabriela Sitek mówi wręcz o motywie franciszkańskim w Pańskiej twórczości. I nie idzie tu o ten popularny franciszkański wątek pokory i prostoty, ale o to głębsze współodczuwanie ze światem i życiem. Odkrywanie w odrzucanym i zwalczanym ciele „Brata – ciało". Dlatego to powiedzenie zaprzyjaźnionego z Panem artysty, że skoro malowało się drzewa, teraz należałoby malować Ukrzyżowania, wydaje się pozostać w tym ciągu…

**J.S.:** Brat – drzewo… taka, tak.

**Z.B.:** Może przytoczę tu ten fragment w całości, żeby streszczeniem nie zniekształcić tego odczytania, jakie znaleźć możemy u wspomnianej autorki: „W zwrocie ku cielesności, świętej i ludzkiej jednocze-

śnie, artysta podsunął mi mój wymarzony klucz, *clavis*, odsyłając do biografii świętego Franciszka z Asyżu, który podobno mówił o swoim ciele 'nieprzyjaciel'. Dopiero po latach doświadczeń, cierpień, chorób, ale przecież jeszcze za życia, nazwał je 'swoim bratem ciałem'. U Sempolińskiego, na przebite na wylot płótno *Zdjęcie z Krzyża* (1980) nakłada się obrys ciała zaznaczonego pastelową linią *Św. Jan/Anioł Stróż*. Obrazy Ukrzyżowanego, inspirowane rzeźbami z kościoła św. Anny w Kazimierzu stają się cielesne, choć pozbawione głów i kończyn. Ciała odsłonięte, obnażone, choć czasem zarys postaci, i świętej, i ludzkiej gubi się pośród napięć linii i barw. Artysta zatrzymuje w tych przedstawieniach ciało zmysłowe, jeszcze przynależące do ziemskiego życia, jeszcze przed przemianą w ciało chwalebne"[8]. Przywołany tu fragment prowadzi znów do tego motywu kazimierskiego, który pojawił się ostatnio w Pana twórczości…

**J.S.:** …*Św. Jan/Anioł Stróż?* Tak, pewne myśli, czy pomysły przychodzą do głowy nie wiadomo skąd. To nie było przemyślane. Być może wtórnie potem zacząłem to racjonalizować, tak układać sobie, dlaczego to tak się zrobiło. Święty Jan to figura w farze Kazimierskiej. (I Ukrzyżowanego ja też rysuję z figury Ukrzyżowanego z kościoła św. Anny w Kazimierzu). I ten św. Jan mi wpadł w oko. A dlaczego podwójność? Bo w pewnym momencie zapragnąłem mieć takiego jakby towarzysza w postaci Anioła Stróża. Przez długie lata, do niedawna, odmawiałem ten paciorek „Aniele Boży, Stróżu mój", i od dzieciństwa miałem wyobrażenie dwojga dzieci prowadzonych przez kładkę, przez anioła w nocnej koszuli, z rozpuszczonymi włosami. I choć to odpychało, ale przykładnie odmawiałem pacierz. Nagle sobie uprzytomniłem, że to przecież może być ktoś inny, że taki Anioł Stróż, to zupełnie jakaś inna osoba, nie taka jak na obrazku, ale jakby towarzysz. I stąd podwójność jaką nadałem św. Janowi, który też nie przypadkiem się pojawił. Jest przecież Chrzcicielem, prawda? Może dlatego go wybrałem, że to Chrzciciel, a nie ktoś inny. No i towarzysz drugi, Anioł Stróż, też jako dorosła osoba w moim życiu. Ta podwójność tak wygląda.

**Z.B.:** W Pańskich wypowiedziach i w tym, co Pan pisze na temat ostatnich doświadczeń i poszukiwań współczesnych artystów daje się odczuć ton otwartości, tolerancji dla tego typu sztuki, która częstokroć jest postrzegana krytycznie i odrzucana. Czy w tych współczesnych manifestacjach sztuki, zdaniem Pana, kryje się również jakieś doświadczenie sacrum w sztuce. Mam tu na myśli choćby wystawę[9], która sąsiadowała w Zachęcie z Pańską, a której nawet tytuł był przez Pana podsunięty, ów cytat z *Króla Ducha* Słowackiego „Co widzi trupa wyszklona źrenica". Pańska ocena tych działań jest bardzo łaskawa.

**J.S.:** Do pewnego stopnia jestem tym nurtem zafascynowany. Tak, oczywiście, że ta sztuka jest dzisiaj

Jacek Sempoliński, *Autoportret*, 1999, akryl, płótno, 100 x 73.

wynoszona wysoko, sztuka ciała, cały ten syndrom, ale ja od tego jakby abstrahuje, bo z tego zrobił się standardowy slogan i sztampa. Sztampę pomijam. Natomiast ciało jest, jak wiemy skądinąd, świątynią Ducha Świętego, i ono będąc świątynią pod swoim przeznaczeniem jakby się ugina. Cierpi, że jest ciałem. Umęczenie ciała, które w sztuce, o której Pan mówi, w nowej fali awangardy, udręczenie człowieka własnym ciałem dochodzi do głosu w sposób bardzo drastyczny. Ja to traktuję, odczuwam jako motyw sakralny tej sztuki, z całą drastycznością. Przecież w końcu tę drastyczność nie ci młodzi wymyślili. Mamy to przecież, a to u Buñuela, a to u Bergmana, Czy Pasoliniego. U nich wszystkich to są rzeczy straszne. Wszędzie w tym nurcie udręczenie człowieka własnym ciałem jest straszliwe. I artyści współcześni, jak Kozyra, czy Żmijewski biorą to na warsztat. Eksponują to.

**Z.B.:** Nie odbiera Pan tego jako chwytu, manipulacji, tak jak częstokroć odbierane jest to przez krytyków tego nurtu.

**J.S.:** Chwytu… Cała sztuka jest zbiorem chwytów. A to perspektywa, a to gra optyczna, kolor, etc., etc., które służą jako rusztowanie do wypowiedzi, również tak jest w przypadku nowych, napiętnowanych przez opinię publiczną. Ja przynajmniej tak to traktuję. Owszem, oni stosują chwyty, dlatego, żeby coś powiedzieć. Bez tych chwytów byliby niemi. Przecież te *Łaźnie, Święto wiosny* Kozyry, to wszystko jest jedna groza.

**W.J.:** No tak, to jest groza nie przetworzona.

**J.S.:** Różne są epoki przetwarzania w dziejach sztuki. To jest zrobione we właściwy sposób.

**W.J.:** Ale jest zrobione cudzym kosztem. Jeśli przywołałeś tu Bergmana, to jest inna sytuacja, on nie robi tego kosztem ludzi, których pokazuje, oni u niego grają, a tamci są, umierają rzeczywiście i ich się filmuje, fotografuje jak cierpią. Jest różnica. Jeśli ktoś filmuje skazańca czy umierającą kobietę, to jest w tym przekroczenie. Wkroczenie w cudzy świat.

[…]

**Z.B.:** Pańskie spojrzenie na te działania i poszukiwania, jako artysty, jest znacznie bardziej pełne empatii i zrozumienia dla tych twórców, zostańmy przy tym umownym słowie. Jednakże, to czego mnie, i chyba nie tylko mnie, brakuje w tych działaniach, to tego o czym sam Pan mówił, że także: „cała tajemnica życia i właściwie cały wysiłek twórczy polega na tym, żeby się cofnąć do tego pierwotnego, nieokreślonego jakiegoś prabytu. Cofnąć się jak najdalej i dopiero z tamtego zaczerpnąć". Brak mi tu przede wszystkim tej perspektywy, o której pisze na kartach swojej książki profesor Wiesław Juszczak, który podjął ów wysiłek cofnięcia się jak najdalej w swoim studium o doświadczeniu religijnym Greków. Zaostrzając i idąc na skróty, ta wizja współczesna cierpienia, umierania, męki, biedy człowieka, jaka odsłania się w tych dokumentacjach i manifestacjach współczesnej sztuki i twórczości jest dosłownie jednostronna. Człowiek zostaje tu, może właśnie za sprawą jednoznacznego, dosłownego medium „języka" ogołocony z tej perspektywy „pierwotnego" i religijnego doświadczenia, o której to perspektywie pisze Juszczak. Chciałbym więc przytoczyć na koniec tej rozmowy, za którą bardzo dziękuję, ten fragment, który mnie akurat tak poruszył, bo mógłby być ilustracją tego, czego najbardziej zda się brakować współczesnej twórczości:

> „Owo zetknięcie, owo nawet mgliste rozpoznanie czasowej 'bezgraniczności' poza naszymi ograniczeniami, wyzwala głębokie odmiany w naszym stosunku do własnego naszego istnienia i przybliża zarazem 'wyższy porządek' bytu. Przez to śmierć pojmowana i odczuwana być może jako wyzwolenie i uświęcenie, wywyższenie egzystencji doczesnej, która przemienia się w uroczysty, pełen namaszczenia sposób trwania (*das weihenvolle Sein*), rozstrzygający się w pamięci i za sprawą pamięci również. A nadto wyświęcenie takie spełnia się absolutnie w tym, co boskie (*im Göttlichen*), i przez to odsłania prawdę o tym, co boskie. U wszystkich ludów pierwotnych czy jak powiedzielibyśmy w każdej autentycznej 'religijnej kulturze', zmarli przodkowie, właśnie jako zmarli, należą do rzeczywistości najwznioślejszej, do tej jej sfery, z której bierze początek wszelkie uroczyste działanie, w której życie (w poczęciu, narodzinach, dojrzewaniu) otwiera swoją pierwotną głębię, i gdzie minione staje w realności prawdziwego objawienia się wiecznego 'teraz'. Z takiego patrzenia na przemijanie i śmierć rodzi się nabożność. Odchodzące z pozoru, przestaje być w istocie odchodzącym. Nabiera nowej, własnej siły bycia (*eine eigne Seinskraft*) i godności, łączących się z poczuciem pełni bycia wszystkiego, co boskie. 'Przypisując' bogom bytowanie wieczne, a raczej odkrywając ten aspekt ich istnienia, mocniej uświadamiamy sobie doczesność własną, niedoskonałość egzystencji ziemskiej i znajdujemy w tym pocieszenie. Bezsporna bowiem i jedyna okazuje się prawda 'bezczasowego': byt ludzki w laickiej perspektywie zawsze ułomny i ostatecznie napawający trwogą tutaj ukazuje się w blasku świętości tego, co dokonane, w pełnym umiłowania otwarciu się na nadchodzące, w zachwyceniu tym, co teraźniejsze. Przemijanie i śmiertelność przestaje być odmową, negacją istnienia i z nim związanych wartości, i nie jest już zanikiem mocy ani ogołoceniem"[10].

**Przypisy**

1 *Sacrum i sztuka. Rogoźno. Materiały z konferencji*, pod red. Nawojki Cieślińskiej, Kraków 1989.

2 *A me stesso. Wystawa malarstwa Jacka Sempolińskiego*: Państwowa Galeria Sztuki Zachęta, kurator Gabriela Sitek, projekt ekspozycji Violetta Damięcka i Żaneta Govenlock, 10.09.-20.10.2002; Muzeum Narodowe w Poznaniu, kurator Wojciech Suchocki, projekt ekspozycji Eugeniusz Matejko, 1.12.2002-12.01.2003. Por. także: Aleksandra Melbechowska-Luty, *Jest to jakby klejnot korony jego*, „Konteksty" 2002, nr 2-3, s. 39-45.

3 Wiesław Juszczak, *Pani na żurawiach*. T. 1: *Realność bogów*, Kraków 2002.

4 Julita Wójcik, akcja *Obieranie ziemniaków*, Państwowa Galeria Sztuki Zachęta 2001.

5 Por. Dariusz Czaja, *Życie, czyli nieprzejrzystość. Poza antropologię kultury*, „Konteksty", 2002, nr 3-4, s. 12.

6 Wilhelm Dilthey, *Rozumienie i życie*, w: *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, wybór i przekład G. Sowiński, Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków 1993, s. 94.

7 Jacek Sempoliński, *Ja*, 1999, olej, węgiel, płótno.

8 Gabriela Sitek, katalog wystawy Jacka Sempolińskiego *A me stesso*, red. Marzena Guzowska, projekt graficzny Wojciech Freudenreich i Jan Borkiewicz, Państwowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa 2002

9 Wystawa *Co widzi trupa wyszklona źrenica*, kurator Grzegorz Kowalski, Państwowa Galeria Sztuki Zachęta, 2002.

10 Wiesław Juszczak, *Realność bogów*, Kraków 2002.

POLSKA
SZTUKA
LUDOWA

EWA DOMAŃSKA

# Historia zwierząt

W artykule tym ukazuję historię zwierząt[1] jako subdyscyplinę historii, prezentuję jej główne założenia i stojące przed nią zadania i wyzwania. Poruszam także zagadnienia pisania historii ze „zwierzęcego punktu widzenia", sprawczości zwierząt i zwierząt rozumianych jako historyczne podmioty i aktorzy. Rozważam ponadto metodologiczne trudności związane z ideą uhistorycznienia zwierząt oraz wskazuję, w jaki sposób badania zwierząt skłaniają badaczy do ponownego przemyślenia fundamentów, na których zasadza się historia jako dyscyplina. Najbardziej postępowe propozycje pochodzą bowiem od badaczy (w tym także od historyków), którzy promują radykalną interdyscyplinarność, tj. łączenie historii z takimi naukami, jak psychologia zwierząt, ekologia, etologia, biologia ewolucyjna czy zoologia, co niejednokrotnie prowadzi do kwestionowania podstawowych założeń historii jako dyscypliny – nie tylko epistemicznego autorytetu historyków w procesie budowania wiedzy o przeszłości, lecz także wyłączności ludzkich podmiotów do tworzenia wiedzy w ogóle. W takim kontekście można postawić pytanie: czy jesteśmy w stanie osiągnąć „międzygatunkową kompetencję" (termin stosowany przez Ericę Fudge) potrzebną do zbudowania wielogatunkowej wiedzy o przeszłości? Czy badania sposobu postrzegania zmian przez zwierzęta mogą pomóc w konstruowaniu niehistorycznych podejść do przeszłości? Czy możemy wyobrazić sobie relacje o przeszłości będące efektem współautorstwa wielu gatunków?

## *Z punktu widzenia zwierzęcia*

„Punkt widzenia zwierzęcia" to parafraza znanego stwierdzenia Bronisława Malinowskiego pochodzącego z książki *Argonauci zachodniego Pacyfiku* (1922). Malinowski dowodził tam, że główne zadanie etnografa polega na tym, by „uchwycić tubylczy punkt widzenia". Wkrótce „punkt widzenia tubylca" zaczął być uznawany za ważny i niezbywalny punkt wyjścia w badaniach antropologicznych. Malinowski pisał tak:

> […] do celu etnograficznych badań terenowych dochodzimy trzema drogami:
> 1) *Należy przedstawić organizację plemienia i anatomię jego kultury* w formie ściśle ustalonego i przejrzystego zarysu. Sposobem jego przedstawienia jest konkretna dokumentacja statystyczna.
> 2) *Ramy* te należy wypełnić treścią, na jaką składają się *imponderabilia aktualnego życia oraz typy zachowania*. Te winny być zebrane drogą dokładnych, szczegółowych obserwacji w formie swego rodzaju etnograficznego dzienniczka – procedury, jaka jest możliwa jedynie wtedy, jeśli pozostaje się w najściślejszym kontakcie z życiem tubylczym.
> 3) Należy podać zbiór etnograficznych dokumentów w postaci wypowiedzi, charakterystycznych narracji i opowiadań, typowych wyrażeń, wątków folklorystycznych i formuł magicznych – tworzących *corpus inscriptionum*, i będących ilustracją tubylczej mentalności.
> Te trzy drogi prowadzą do ostatecznego celu, którego etnograf nie powinien nigdy tracić z oczu. Celem tym jest, mówiąc najkrócej, uchwycenie tubylczego punku widzenia [*to grasp the native's point of view* – dop. E.D.], stosunku krajowca do życia, zrozumienia jego poglądu na świat[2].

Wydaje się, że nie tylko obecna u Malinowskiego koncepcja pisania etnografii „z punktu widzenia tubylca" jest bliska celom przyświecającym badaczom zainteresowanym pisaniem historii zwierząt, lecz także, że stojące za tymi badaniami założenia są zbliżone. Za pomocą różnych źródeł (pisemnych i materialnych, filmów dokumentalnych i obserwacji) historycy próbują uchwycić zachowania zwierząt (zarówno te zwyczajne, jak i te co bardziej zaskakujące), udokumentować zwierzęce życie i opisać konteksty ludzko-zwierzęcych spotkań, współbycia i współpracy. Próbują także dowieść, że zwierzęta stanowią ważny element naszego świata i historii, jak również naszego gatunku. Postrzegają zatem rolę zwierząt tak, jak Malinowski postrzegał ją w odniesieniu do tubylców.

Należy jednak pamiętać, że podejście takie spotykało się z krytyką wielu antropologów. Na przykład Clifford Geertz był sceptycznie nastawiony wobec idei Malinowskiego, którego podejrzewał o romantyzowanie pracy terenowej (być może da się tu poczynić analogię z fetyszyzacją źródeł historycznych przez historyków)[3]. Inni antropolodzy zauważyli, że zastosowanie koncepcji „punktu widzenia tubylca" uprzywilejowuje tubylca, zakładając, że rozumie on/a więcej niż obserwujący etnograf. Zwracano także uwagę, że takie podejście do badań antropologicznych wymaga wstępnego założenia, że w ogóle *możemy* zrozumieć świat z punktu widzenia tubylca i przedstawić tubylców w sposób, który nie zniekształca ich własnej percepcji siebie i świata[4].

Podkreślam tutaj problem „tubylczego/zwierzęcego punktu widzenia", bowiem historycy zwierząt używają tego terminu dość bezkrytycznie, a tym samym wpadają w tę samą pułapkę co antropolodzy. Traktują bowiem zwierzęta jak „innych", którzy nie potrafią świadczyć o sobie[5]. Ma to poważne konsekwencje metodologiczne dla projektu „wpisywania zwierząt w historię" (*writing animals into history*), który zresztą sam w sobie od jakiegoś czasu uznawany jest za zbyt ograniczony w swoich celach[6]. Rezonuje tutaj ponadto problem ze skonceptualizowaniem głównego tematu historii zwierząt, a mianowicie sprawczości zwierząt (*animal agency*). Pisanie historii ze „zwierzęcego punktu widzenia" traktowane jest w tym kontekście jako poręczna metafora ujawniająca pragnienie zbudowania bardziej „symetrycznej historii"[7], która traktowałaby zwierzęta jak podmioty i sprawców[8]. Z kolei przez przedstawicieli nauk przyrodniczych badających poznanie u zwierząt oraz ich zachowanie i psychologię termin „zwierzęcy punkt widzenia" rozumiany jest w kategoriach możliwości komunikacji międzygatunkowej[9].

Warto zauważyć, że tak bliski antropologom problem (międzykulturowego) przekładu pojawił się w niedawno wydanej książce *The Historical Animal* (2015) jako problem międzygatunkowej translacji. Co ciekawe, gdy w indeksie tego tomu pojawia się hasło „zwierzęcy punkt widzenia", wskazane strony nie odnoszą do miejsc w tekście, gdzie sformułowanie „zwierzęcy punkt widzenia" się pojawia, ale do fragmentów artykułu napisanego przez historyka sztuki Concepción Cortés Zulueta – *Nonhuman Animal Testimonies: A Natural History in the First Person?*. Autorka analizuje dokumentalny film wideo zatytułowany *Michael's Story, Where He Signs about His Family*, który „pokazuje goryla używającego zmodyfikowanej wersji amerykańskiego języka migowego, odpowiadając na pytanie 'co możesz powiedzieć o swojej matce?'". Zulueta twierdzi, że wideo to może być traktowane jako „relacja pierwszoosobowa" (*first person account*). Autorka określa je również jako „świadectwo" (*testimony*). Dalej zaś pisze: „[małpy] mogą […] opowiadać nam historie. Z drugiej strony my możemy zadać im pytanie, co myślą o sobie i o swoim otoczeniu i jak pamiętają różne zdarzenia"[10]. Zwierzęta (w tym przypadku ssaki o rozwiniętym układzie nerwowym) posiadają własną percepcję minionych wydarzeń, a niektóre z nich (małpy) są zdolne do komunikowania swoich „historii".

Takie stwierdzenia skłaniają do sparafrazowania tytułu znanego eseju Geertza w następujący sposób: *'Z punktu widzenia zwierzęcia': o naturze historycznego rozumienia*. Parafraza ta wskazuje na problem teoretyczny wyrastający z powyższych rozważań. Można bowiem zadać pytanie, w jaki sposób zmienia się *natura* historycznego rozumienia, kiedy badacze ujmują przeszłość z perspektywy zwierząt i poważnie rozważają świadectwa, których autorami są zwierzęta, jako rodzaj źródeł historycznych i jako sposób na przekazywanie informacji o przeszłych wydarzeniach. Wydaje się, że konwencjonalne sposoby rozumienia i interpretacji wciąż przeważają w badaniach prowadzonych w ramach historii zwierząt. Klasyczne studia Arthura C. Danto, W.B. Gallie'a, Louisa O. Minka i Mortona White'a, którzy w latach 60. analizowali „rozumienie historyczne" w modusie analitycznej filozofii historii, mogą wydawać się dla nich pozbawione znaczenia[11]. Nie porzucałabym jednak tego tropu zbyt szybko – szczególnie nie po lekturze artykułów jednego z głównych przedstawicieli wywodzącej się ze współczesnej filozofii analitycznej epistemologii cnoty (*virtue epistemology*) – Ernesta Sosy. W koncepcji, którą określa on jako „perspektywizm cnoty" (*virtue perspectivism*), Sosa snuje rozważania na temat różnicy między wiedzą zwierząt i wiedzą refleksyjną (*animal knowledge, reflective knowledge*)[12].

Nie jest tutaj moim celem rozpatrywanie podejścia Sosy, chciałam jednak zasugerować, że tak trudne wyzwania, jak pisanie historii z punktu widzenia zwierzęcia czy problemy komunikacji między ludźmi i zwierzętami oraz ludzko-zwierzęcego poznania, wymagają innego podejścia do budowania wiedzy o przeszłości od tego, które oferuje istniejąca epistemologia historyczna z jej specyficznym sposobem pojmowania czasu, przestrzeni, zmiany, racjonalności i przyczynowości. Nawiązałam do Sosy, by wskazać na możliwość przywrócenia tą drogą ważnego miejsca, jakie filozofia analityczna zajmowała niegdyś w teoretycznych rozważaniach o przeszłości. Poszukiwałabym w niej inspiracji dla rozumienia nie-ludzkich sposobów percypowania zmian. Zastanawiam się również, jak – w celu problematyzacji ludzko-zwierzęcej współzależności, pokrewieństwa i współ-substancjalności (*co-substance*) – „perspektywizm cnoty" można by powiązać z perspektywizmem rozumianym jako animistyczna kosmologia, tak jak go ujmuje brazylijski antropolog Eduardo Viveiros de Castro[13].

## *Sprawczość zwierząt (zwierzęta jako nie-ludzcy aktorzy)*

Historia zwierząt oparta jest na założeniu, że zwierzęta nie tylko posiadają historię, ale i powinny zostać uznane za sprawców (*agents*), którzy wnieśli istotny wkład w tworzenie i rozwój ludzkiej historii[14]. Zainteresowanie historyków (zwierząt) sprawczością powinno, jak sądzę, być widziane w kontekście tendencji określanej jako „zwrot ku sprawczości w teorii społecznej" (*the agentive turn in social theory*). W ramach „nowej humanistyki" (i teorii krytycznej) problem sprawczości był głównym tematem politycznych i teoretycznych sporów. Zajmujący się tym zagadnieniem badacze zainteresowani byli rozmaitymi formami i sposobami rozumienia ludzkiej sprawczości: sprawczością rozpatrywaną w kontekście wolnej woli, relacją

między sprawczością i oporem, brakiem sprawczości, itd.[15]. Zachodząca jednak w późnych latach 90. ewolucja poststrukturalizmu i dekonstrukcji w kierunku „posthumanizmu krytycznego" przyniosła ze sobą ważną zmianę w rozumieniu tego pojęcia. Dominującym tematem dyskusji stała się krytyka antropocentryzmu i recentralizacja nie-ludzkich podmiotów sprawczych: zwierząt, roślin, a także rzeczy. Przedmioty materialne i ich potencjalna zdolność do działania i wywoływania zmian w otoczeniu stały się szczególnie atrakcyjnym tematem i przedmiotem ożywionych debat. Artefakty zaczęły być uznawane za aktywne podmioty albo osoby, które mają swoje tożsamości, osobowość, życie społeczne i biografie[16].

„Zwrot ku sprawczości" wiązałabym także ze zwrotem animistycznym. Przypisywanie sprawczości nieludzkim zwierzętom, roślinom, materialnym przedmiotom i przyrodzie charakteryzuje bowiem jak wiadomo wiele nieeuropejskich wizji świata[17]. Ważne jest, iż w ramach animizmu takie pojęcia, jak nie-ludzka osoba (*non-human person*) mogą być rozumiane w sposób odmienny od tego, który proponują dyskursy prawa (praw zwierząt)[18]. Wraz ze wzrostem zainteresowania autochtonicznymi kosmologiami oraz rosnącym wpływem indygenicznych wiedz i sposobów poznania (*indigenous knowledges and ways of knowing*) na uniwersytetach (co obserwuje się zwłaszcza w Australii, Kanadzie i Ameryce Łacińskiej), z jednej strony, a z drugiej z popularnością „nowych studiów nad kulturą materialną" i teorią aktora-sieci, sprawczość utraciła swój związek z samoświadomą, racjonalną, intencjonalną i obdarzoną wolną wolą istotą ludzką, stając się specyficznym sposobem bycia w świecie charakterystycznym dla podmiotów rozumianych jako elementy różnych networków i/czy zbiorowości.

Wzmacnianie (zwierzęcego) podmiotu i odkrywanie dowodów zwierzęcej sprawczości stało się jednym z głównych zadań pisania historii zwierząt. Jest to oczywiście znany topos Nowej Historii Społecznej, której celem było oddanie niewolnikom (a także kobietom, tubylcom, ludziom marginesu itd.) ich sprawczości i koncentrowanie się na grupach pomijanych lub wykluczanych z Historii[19]. Historycy zwierząt często idą tym śladem[20]. Jednakże Chris Pearson zasugerował ostatnio porzucenie modelu sprawczości forowanego przez historię społeczną, która często identyfikuje sprawczość z oporem, i przyjęcie nie-antropocentrycznych podejść do sprawczości, które znaleźć można m.in. w teorii aktora-sieci[21]. Twierdzi on także, że opisywanie nieludzkiej sprawczości w kategoriach oporu jest problematyczne[22].

Do podobnego wniosku doszedł rozważający spory na temat sprawczości rzeczy w archeologii John Robb, który twierdzi, że „na wiele sposobów jesteśmy już poza sprawczością; pojęcie to już wyeksploatowaliśmy i możemy pójść dalej. Warto jednak zachować je w dyskursywnej świadomości naszej dyscypliny"[23]. Wydaje się, że dla historyków zwierząt takie „wyjście poza sprawczość" byłoby obecnie krokiem zbyt radykalnym. Skłonni są oni raczej podzielić pogląd Pearsona, który uważa, że „ludzka sprawczość, intencjonalność i odpowiedzialność powinny pozostać w historii kluczowymi pojęciami", ale pod warunkiem że historyczna sprawczość objęłaby także nie-ludzi oraz że nie zaprzestałoby się zgłębiania związków między sprawczością ludzką a nie-ludzką[24]. Bardziej radykalne stanowisko prezentuje historyk Joushua Specht, który twierdzi, że:

> Jest jeden temat w historii zwierząt, poza który badacze powinni wykroczyć: sprawczość. […] Dzisiejszy paradygmat sprawczości nie jest już operacyjny, ponieważ zbudowany jest na modelu historycznych podmiotów sprawczych rozumianych jako autonomiczni, indywidualni aktorzy, wyrwani z szerszej, historycznej struktury. […] Sprawczość jest pojęciem, które kiedyś odgrywało ważną rolę w przekonywaniu badaczy, że powinni zainteresować się zwierzętami, ale paradygmat ten już się przeżył i utracił swą przydatność. Na użytek przyszłych badań lepiej jest zatem traktować sprawczość jedynie jako punkt wyjścia dla mapowania zróżnicowanych ekonomicznych, politycznych, społecznych i kulturowych kontekstów, w których zwierzęta są zakorzenione[25].

Nie powinniśmy, jak sądzę, zbyt szybko odrzucać sprawczości jako takiej, ale raczej zastanowić się, w jaki sposób jej takie czy inne rozumienie pomogłoby wyprowadzić historię zwierząt poza paradygmat Nowej Historii Społecznej i zdezaktywizować sprawczość jako „młot na historię zwierząt"[26]. Posunięcie takie nie musiałoby wcale oznaczać porzucenia historii społecznej jako ramy dla praktykowania historii zwierząt, która często ujmowana jest zresztą jako rodzaj historii społecznej. Oznaczałoby to jednak odejście od postrzegania ludzi i zwierząt w kategoriach binarnej opozycji „ofiara – oprawca", problematyzację pojęcia sprawczości (szczególnie sprawczości identyfikowanej z oporem), jak również sprawcy/aktora i podmiotu sprawczego (łącznie z porzuceniem tych konceptów jako punktów wyjścia dla pisania historii zwierząt)[27]. Tym sposobem, sprawczość mogłaby zostać oddzielona od triady „człowieczeństwo/prawa człowieka, sprawczość, opór", charakterystycznej dla historii społecznej, bez jednoczesnego usuwania jej z metajęzyka historii zwierząt.

## *Problem uhistorycznienia zwierząt i radykalnej interdyscyplinarności*

Klasyczna dla historii metoda historyzacji często prezentowana jest w literaturze przedmiotu jako podstawowe zadanie historyka zwierząt. Wyjaśnienie zdarzeń i proce-

sów, które osiągane jest przez uhistorycznienie (zwierząt), oznacza tutaj ukazywanie, jak zwierzęta, a także instytucje związane z ich istnieniem, zmieniały się w czasie. W tym kontekście wyżej wskazywane problemy z traktowaniem zwierząt jako „innych", a ich historii na podobieństwo „historii mniejszości", wciąż niesie ze sobą pewne teoretyczne zalety. Idąc śladem studiów postkolonialnych i takich badaczy, jak Dipesh Chakrabarty czy Ashish Nandy, można zadać na przykład pytanie, w jaki sposób historia zwierząt (jako specyficzne podejście do przeszłości wyrosłe z tradycji europejskiej) mogłaby zostać wykorzystana do wyzwolenia badań przeszłości od historii jako dyscypliny legitymizującej różne rodzaje przemocy kolonialnej, idee państwa narodowego, świecką świadomość, stereotypy kulturowe i ideologię postępu[28]. Rozpatrywane w tych ramach strategie uhistoryczniania zwierząt neutralizują ostrze krytyczne, które leży w ich ożywczej ahistoryczności, podobnie jak to się dzieje w przypadku podmiotów podrzędnych (*subaltern subjects*). Jak pisze Chakrabarty: „zwracając uwagę na granice uhistoryczniana, [podrzędne przeszłości] pomagają nam zdystansować się do autorytarnych popędów dyscypliny – do idei, że *wszystko* można uhistorycznić, czy też, że *zawsze* powinniśmy to robić"[29]. Być może faktycznie zwierzęta nie powinny być (zawsze) uhistoryczniane? Być może ich ahistoryczność mogłaby pomóc w choć częściowej redukcji absolutyzacji przeszłości przez historię i dzięki innym (nie-ludzkim) sposobom postrzegania zmiany, rozumienia i odczuwania, w zbudowaniu alternatywy dla historii? Dlatego też, wobec proponowanej przez historyków zwierząt rodzaju alternatywnej historii ukazującej przeszłość zwierząt jako ściśle powiązaną z przeszłością ludzi i oczekująca na przekształcenie w historię, rozważyłabym również możliwość zgłębiania przeszłości zwierząt celem zbudowania alternatywy *wobec* historii[30].

W takich subdyscyplinach badań historycznych jak historia zwierząt, a także biohistoria, historia środowiskowa i neurohistoria, humanistyka często blokuje potencjalność badań wobec koncepcji pojawiających się w naukach przyrodniczych. Coraz częściej pojawiają się zatem hasła łączenia humanistyki, nauk społecznych i przyrodniczych[31]. Wobec wyzwania, jakim jest skonstruowanie inkluzywnej i integralnej wiedzy o przeszłości, niezbędne staje się przedefiniowanie statusu i celów przyświecających humanistyce (i jej poszczególnym dyscyplinom). Wielu badaczy zajmujących się historią zwierząt podkreśla niezbędność współpracy między naukami przyrodniczymi i humanistyczno-społecznymi. We wprowadzeniu do *The Historical Animal* Susan Nance określa tę postawę mianem „radykalnej interdyscyplinarności"[32]. Jak twierdzi, praca naukowców „dostarcza nam nowych pytań i możliwego wytłumaczenia życia zwierząt, które my [historycy] możemy wykorzystać w badaniach źródeł historycznych w nowy sposób"[33].

Taka obejmująca różne metodologie i teorie współpraca okazuje się potrzebna i owocna. Na przykład jedna ze współautorek *The Historical Animal*, Stephanie Zehnle, w artykule *Of Leopards and Lesser Animals: Trials and Tribultations of the 'Human-Leopard Murders' in Colonial Africa*, wykorzystuje metodologię współczesnych studiów etologicznych do zbadania w nowy sposób kolonialnych przekazów o ludzko-leopardzich morderstwach. Umożliwia jej ona wgląd we wzorce zachowań zwierząt[34]. Jednakże najbardziej wyrazisty przykład radykalnej interdyscyplinarności w tej książce pojawił się w rozdziale autorstwa Nicoli Foote i Charlesa W. Gunnelsa IV *Exploring Early Human-Animal Encounters in the Galapagos Island Using a Historical Zaoology Approach*, promującym „historyczną zoologię" jako „multidyscyplinarne podejście metodologiczne"[35]. Autorzy wyjaśniają tam, w jaki sposób nauki zoologiczne i biologiczne pozwalają uzyskać nową perspektywę dla spojrzenia na problem przemocy w kategoriach „międzygatunkowej agresji" (s. 207). Ponadto, nauki przyrodnicze wzbogacają słownik historii takimi pojęciami, jak interakcje międzygatunkowe, plastyczność fenotypowa (mechanizm adaptacji polegający na zdolności genotypu do wytwarzania alternatywnych fenotypów pomagających w dostosowywaniu się do zmieniających się warunków) oraz ostoje (refugia – miejsca poza łatwym dostępem ludzkich drapieżników, stanowiące enklawy gatunków często zagrożonych wyginięciem), które z kolei pozwalają rozumieć życie zwierząt w „bardziej zniuansowany [tj. mniej antropocentryczny – dop. E.D.] sposób" (s. 205, 209, 215, 219). Taka współpraca przynosi korzyści obu „kulturom". Z jednej strony, łączenie się z naukami zoologicznymi staje się „ważnym narzędziem dla historyków zwierząt poszukających bogatszych i bardziej wielowymiarowych sposobów rozumienia życia zwierząt w przeszłości" (s. 220). Z drugiej zaś historia zwierząt „potencjalnie otwiera nowe możliwości odpowiedzi na kluczowe pytania zoologiczne" (s. 220). Na przykład, jak twierdzą autorzy, zoologiczne pojęcie „pierwszego kontaktu" jest słabo skonceptualizowane w obrębie tej dyscypliny i wymaga wiedzy oferowanej przez humanistykę i nauki społeczne celem „usprawnienia zoologicznego rozumienia" tego zjawiska (s. 220).

## *Historia zwierząt jako subdyscyplina badań historycznych i stojące przed nią wyzwania*

Erica Fudge, szczególnie wrażliwa na teorię i innowacyjnie myśląca badaczka historii, w swojej książce *Perceiving Animals: Humans and Beasts in Early Modern Culture* (2002) wskazała na wagę debaty o „zagrożeniach antropocentryzmu" dla pisania historii zwierząt[36]. Mimo tego typu refleksji snutych przez historyków już od dość dawna wydaje się, że termin „historia nie-antropocentryczna" wciąż z trudem jest przez nich akceptowany. Zaskakujące jest również, że będący jedną z podstawowych platform krytyki antropocentryzmu i promowania badań nad zwierzętami i ludzko-zwierzę-

cymi związkami posthumanizm rzadko wzmiankowany jest w książkach napisanych przez historyków zwierząt. Główne ikony posthumanistycznych sporów – Donna Haraway i Cary Wolfe, których prace często poruszają zagadnienia pisania historii zwierząt, pojawiają się w nich sporadycznie[37]. Zastanawiam się więc, czy (krytyczny) posthumanizm jest dla historyków zbyt radykalny, czy też (paradoksalnie) radykalny za mało?

Tacy historycy, jak: Eric Baratay, Erica Fudge czy David Gary Shaw (by wymienić tylko kilku), słusznie wskazują, że studiowanie historii zwierząt zmusza badaczy do ponownego przemyślenia fundamentów historii jako dyscypliny. Baratay wylicza kilka problemów, które jego zdaniem nieustannie blokują rozwój historii zwierząt, sprowadzając ją do „*ludzkiej* historii zwierząt". Po pierwsze, klasyczna definicja historii sformułowana przez Marca Blocha jako „nauki o ludziach w czasie" musi ulec zmianie celem objęcia nią nieludzi. Oznacza to jednak zerwanie z od dawna przyjętym antropocentrycznym paradygmatem wiedzy historycznej. Po drugie, historycy musieliby poszerzyć swoje zainteresowania na takie nauki, jak: ekologia, etologia, zoologia czy kognitywna psychologia zwierząt. Po trzecie, musieliby też wyjść poza społeczno-kulturową historię i problem reprezentacji, który od dawna koncentruje ich uwagę[38]. Są już jednak książki, takie jak wspomniana *The Historical Animal*, które jasno wskazują, że tego typu poważne rekonfiguracje mają już miejsce w praktyce historycznej, a nawet, że co bardziej postępowi historycy starają się pójść jeszcze dalej.

Nie chodzi bowiem o samo wprowadzenie do głównego nurtu rozważań historycznych (czy raczej ponowne wprowadzenie) badań nad zwierzętami, roślinami, rzeczami itd. Nie jest to bowiem – jak pisałam wyżej – wystarczające. Jak podkreśla Cary Wolfe, „w praktykę dyscypliny można się zaangażować na sposób *humanistyczny* lub *posthumanistyczny*, i właśnie ów fakt ma kluczowe znaczenie dla tego, co dana dyscyplina jest w stanie wnieść w obszar studiów nad zwierzętami" (czy też do nowego paradygmatu jako takiego)[39]. Kluczowe jest zatem wytyczenie nowych teoretycznych ram interpretacyjnych, które zdolne by były wygenerować inne pytania badawcze i zaoferować alternatywne interpretacje, co wymagałoby także zbudowania nowych pojęć i podejść badawczych w sytuacji, kiedy istniejące teorie „wleką się za faktami", tj. kiedy teorie próbujące opisać rzeczywistość (praktykę) okazują się wobec niej niewspółmierne[40]. Większość historyków wciąż bada historię (zwierząt) na sposób humanistyczny. Tego typu podejście można określić za Wolfem jako „posthumanizm humanistyczny"[41]. Jednakże historycy często praktykują je nie tyle ze względu na chęć zachowania antropocentrycznego humanizmu, ile dlatego, że nie posiadają odpowiednych ram, metajęzyka i narzędzi, aby badać przeszłość inaczej.

Historia zwierząt od marginalnego i egzotycznego tematu urosła w ostatniej dekadzie do jednego z ważniejszych i bardziej postępowych pól badawczych w obrębie historycznej profesji[42]. Wraz z jej staraniami łączenia się z różnymi dyscyplinami nauk przyrodniczych (etologią, biologią ewolucyjną czy zoologią), uosabia ogólną tendencję zbliżenia następującego między humanistyką, naukami społecznymi i naukami przyrodniczymi. Niektórzy historycy wolą pozostać w bezpiecznych okolicach i satysfakcjonują się włączaniem zwierząt do historii i badaniem rozmaitych form zwierzęcej sprawczości oraz różnych konwencji ludzko-zwierzęcych zetknięć i spotkań. Starają się oni rozbudować i wzbogacić badania historyczne za pomocą narzędzi i metod zapożyczonych z historii zmysłów, etnografii, socjologii, jak również z badań prowadzonych w ramach nowej kultury materialnej oraz studiów nad nauką i technologią (STS). Jednakże najbardziej postępowe postulaty pochodzą, jak sądzę, od badaczy (w tym historyków) proponujących radykalną interdyscyplinarność. Zainteresowani łączeniem historii z naukami przyrodniczymi kwestionują podstawowe założenia tej dyscypliny, problematyzując nie tylko epistemiczny autorytet historyka, jeżeli chodzi o budowanie wiedzy o przeszłości, lecz także uprzywilejowane stanowisko człowieka w procesie budowania wiedzy w ogóle.

Z badań prowadzonych nad zwierzęcym poznaniem humaniści mogą się wiele nauczyć. Zwierzęta nie mają oczywiście takiej percepcji historii jak ludzie, ale postrzegają sekwencje zmian[43]. Takie czasopisma naukowe jak „Animal Cognition" czy „Science" publikują artykuły o postrzeganiu czasu i zdolności do przyczynowego rozumowania u zwierząt[44]. Kwestie te mogą też zainteresować historyków. Postrzeganie szeroko rozumianej zmiany, rola „starszych" w społecznościach zwierząt (czy są to strategie adaptacje niezbędne do przeżycia?), mogą stać się ważnym przedmiotem ludzko-zwierzęcej historii. Może powinniśmy zatem przemyśleć w tym kontekście ideę pokoleń w historii i wziąć pod uwagę sposób, w jaki zwierzęta postrzegają pokoleniowe więzi? Zastanawiam się ponadto, czy badanie zwierzęcej percepcji zmian może pomóc w zbudowaniu niehistorycznych podejść do przeszłości? Czy badania te powinny inspirować nas do (ponownego, choć w innym kontekście) zastanowienia się nad „pożytkami i szkodliwością" wiedzy historycznej rozważanej z punktu widzenia teorii ewolucji dla przeżycia? Czy można analizować prace historyczne z punktu widzenia ich zalet dla procesu adaptacji? Czy historia ma dla naszego gatunku wartość przetrwania (*survival value*)?

Ostatecznym wyzwaniem stojącym przed historią zwierząt, które czyni ją obiecującą i zorientowaną na przyszłość tendencją, nie jest – jak pisałam wyżej – wpisywanie zwierząt w historię i traktowanie ich jako istot obdarzonych sprawczością (co stanowiło główne zadanie budowania historii zwierząt we wczesnej fazie rozwoju tej subdyscypliny); nie jest nim także prezentowanie historii z „punktu widzenia zwierzęcia", ale roz-

ważenie (i być może przyczynienie się do rozwinięcia) międzygatunkowych form komunikacji, które pozwoliłyby nieludzkim formom życia na przekazywanie informacji o (minionych) zdarzeniach. Wymagałoby to wyzbycia się ludzkiego epistemicznego autorytetu pozwalającego „pisać" o przeszłości i otworzyłoby dziedzinę na rozmaite formy pozawerbalnej komunikacji, które nie uprzywilejowują ludzkiego języka (ani nie traktują języka jako uprzywilejowanej formy komunikacji)[45].

Rację ma historyk Sandra A. Swart, kiedy podkreśla rolę badań nad bioakustyką analizujących różne sposoby nawoływania się zwierząt w celu zrozumienia ich życia społecznego[46]. W ten sposób otwiera ona przestrzeń dla komparatystycznej, zoologicznej wiedzy o przeszłości. Podkreślając wagę różnych zmysłów, wskazuje także na niezbędność przemyślenia różnych rodzajów pozajęzykowej komunikacji, które łączą ludzkie i nieludzkie zwierzęta. Jest to powód, dla którego wśród humanistów wzrasta zainteresowania biosemiotyką i znakami indeksalnymi. T.L. Short, komentując teorię Charlesa Sandersa Peirce'a, zwrócił uwagę, że dzięki niemu podejście do semiotyki:

> zostało rozszerzone poza badanie myślenia i języka. Choć indeks został odkryty jako odgrywający zasadniczą rolę w poznaniu, ze swej istoty – jako przyczynowy lub w inny sposób niepojęciowy – nie ogranicza się do poznania. [...] Jeżeli jednak legacja semiotyczna zostaje rozszerzona na niepojęciowe interpretanty, to dlaczego nie może także objąć interpretatorów nieludzkich? Potrącona osoba odwraca się, ale podobnie reaguje jeleń, który jest obserwowany – zaskoczony hałasem podnosi głowę, by się rozglądnąć; widząc znak stopu niedzielny kierowca zatrzymuje się bez zastanowienia, ale w podobnie bezrefleksyjny sposób postępuje pies, który trzymając nos przy ziemi, podąża za tropem. Semiotyka stała się więc nie tylko badaniem znaków naturalnych, lecz także naturalnych procesów interpretacji. A to wskazuje na sposób, w jaki ludzki umysł może zostać ulokowany w naturze, to znaczy ujęty w perspektywie rozwoju bardziej prymitywnych zdolności semiotycznych. Drugą konsekwencją odkrycia indeksów jest to, że fakt ten zmusza nas do uznania relacji znaku do przedmiotu, która to relacja jest odrębna od procesu nadawania znaczenia[47].

Pojęcie indeksów jest ostatnio często wykorzystywane w dyskusjach na temat krytyki antropocentryzmu i ludzkiej wyjątkowości. Pomaga także przekroczyć dualistyczne rozumienie kultury i natury. W tym kontekście widać wzrastające zainteresowanie wychodzeniem poza język, niesymbolicznymi formami przedstawiania i sposobami nie-ludzkiej percepcji świata[48]. Znaki indeksalne przyciągają uwagę, ponieważ są typowymi formami zwierzęcej komunikacji (na przykład znakowanie zapachem, czy systemy dźwięków wskazujące na obecność drapieżników).

Historia zwierząt, w swoim zorientowanym na przyszłość wydaniu, może prowadzić do sformułowania wielogatunkowej wiedzy o przeszłości. W recenzji z książki *Beastly Natures* (2010) wspomniana wyżej Swart pisze: „między wierszami tej antologii kryje się lament, że historia pisana jest tylko przez ludzi"[49]. W świetle tego, o czym pisałam wcześniej, pojawia się następujące pytanie: czy możemy wyobrazić sobie wiedzę o przeszłości (której nie ograniczałabym tylko do historii), opartą na międzygatunkowym współautorstwie? Pytanie to może wydawać się absurdalne, ale nie dla autorów *The Historical Animal* czy dla prymatologów, takich jak na przykład Sue Savage-Rumbaugh, która opublikowała artykuł jako współautorka z trzema szympansami[50].

W większości przypadków historia zwierząt zajmuje się zwierzętami domowymi (często totemicznymi), głównie ssakami o wysokiej inteligencji i rozwiniętym systemie nerwowym (końmi, osłami, psami, świniami, owcami, jak również szympansami, gorylami, leopardami i orkami). Ponadto historycy mogą być oskarżani o „zoocentryczne odchylenie". Badacze zajmujący się roślinami, jak na przykład Matthew Hall, którzy wciąż działają w modusie Nowej Społecznej Historii i jej „metodologii uciskanych", twierdzą że „zoocentryzm jest sposobem na wykluczenie roślin z przestrzeni moralnego namysłu […], wspomaga ludzką wizję wyższości nad królestwem roślin tak, by rośliny mogły zostać zdominowane"[51]. Celem zneutralizowania tego odchylenia korzystne dla historii byłoby rozważenie tematu zarówno zwierząt (nie tylko ssaków), jak i roślin (a może także w pewnym sensie przedmiotów materialnych), jako opartego na wspólnym pochodzeniu (wspólnych przodkach) systemu pokrewieństwa (*kinship*), kohabitacji tych samych przestrzeni i współ-substancjalności (*co-substance*). Zastanówmy się więc, czy i w jaki sposób możemy osiągnąć (mówiąc słowami Eriki Fudge) „międzygatunkową kompetencję"[52], która pomogłaby zbudować systemy współistnienia ze zwierzętami w przyszłości, lecz także wspomagającą je transgatunkową wiedzę o przeszłości. Jest to o tyle ważne, o ile, jak zauważyła niedawno antropolog Ana Tsing, przetrwanie jest projektem kolaboracyjnym i „wymaga koordynacji między gatunkami"[53]. Być może istotnie przyszłość wymaga identyfikacji nie tyle z gatunkiem, ile z planetą, a z tego punktu widzenia „wszyscy jesteśmy Ziemianami".

* Artykuł ten stanowi skróconą wersję tekstu *Animal History*, który przygotowany został dla czasopisma „History and Theory". Z tego też względu nie odnosi się do bogatej już literatury dotyczącej badań zwierząt istniejącej w języku polskim. Paul Roth, David Gary Shaw i Hayden White komentowali wcześniejsze jego wersje, za co bardzo dziękuję.

Przełożył **Jan Szpilka**
Przekład przejrzała i poprawiła **Ewa Domańska**

**Przypisy**

1 Już na początku należałoby zaznaczyć, że określenie „historia zwierząt" jest mylące. Może ono bowiem sugerować, że chodzi o dodanie kolejnego pola badawczego i „wpisywanie zwierząt w historię", podczas gdy problem jest bardziej złożony. W prowadzonych tutaj rozważaniach dotyczy m.in. możliwości traktowania świadectw, których autorami są zwierzęta (w przypadku niektórych gatunków małp) jako źródeł historycznych, co wskazywałoby, że pisanie historii ze zwierzęcego punktu widzenia nie jest tylko metaforą. Z tego względu zasadne by było używanie określenia „historia zwierzęca".

2 Bronisław Malinowski, *Argonauci zachodniego Pacyfiku. Relacja o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei* PWN, Warszawa 1981 [1922], s. 57.

3 Clifford Geertz, *'Z punktu widzenia tubylca'. O naturze antropologicznego rozumienia*, [w:] tegoż, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. Dorota Wolska, WUJ, Kraków 2005, s. 63-77.

4 Kirsten Hastrup krytykuje taką postawę: „Kryteria akceptowalności teoretycznej czy zasadności nie pochodzą ani od Boga, ani od tubylców. Ustanawiane są w naukowej wspólnocie potencjalnych odszczepieńców i zależą od stopnia, w jakim pasują do doświadczenia. Świata nie można wymyślić w teorii". Kirsten Hasturp, *Drogi do antropologii. Między doświadczeniem a teorią,* Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 184.

5 W podobny sposób, jako „innych" archeolodzy traktują rzeczy, którym usiłują nadać sprawczość. Podejście takie charakteryzowało dyskusje na temat rzeczy, zanim popularna stała epistemologia relacyjna. Omawiam ten problem w artykule *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna", nr 3, 2008, s. 9-21.

6 Zob. także: Sandra Swart, *'The World the Horses Made': A South African Case Study of Writing Animals into Social History*, „International Review of Social History" 55, nr 2, 2010, s. 241–263; Hilda Kean, *Challenges for Historians Writing Animal–Human History: What Is Really Enough?*, „Anthrozoös" 25, supplement , 2012, s. 55-60.

7 Terminu „historia symetryczna" używam przez analogię do określenia „archeologia symetryczna". Wpływ na zbudowanie tego podejścia, które dotyczy relacji między ludźmi i rzeczami, miała teoria aktora-sieci Bruno Latoura. Zgodnie z definicją jednego z głównych przedstawicieli tego kierunku, archeologa Christophera L. Witmore'a, archeologia symetryczna opiera się na założeniu, że „ludzie i nie-ludzie nie powinni być *a priori* postrzegani jako ontologicznie różne, rozdzielone i osobne byty [...]. Wszelkie *radykalne* oddzielanie i przeciwstawianie sobie ludzi i świata materialnego, który zamieszkują, należy uznać ze efekt specyficznego dla nowoczesności sposobu dystrybuowania bytów i segmentacji świata". Christopher L. Witmore, *Symmetrical Archaeology: Excerpts of a Manifesto*, „World Archaeology" 39, nr 4, 2007, s. 546-562. Zob. także: Bjørnar Olsen, *Symmetrical Archaeology*, [w:] „Archaeological Theory Today", Ian Hodder (red.), Polity Press, Cambridge 2012, s. 208–228 oraz tegoż, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. Bożena Shallcross, Instytut Badań Literackich Warszawa, 2013.

8 Książka Érica Barataya *Le Point de vue animal, une autre version de l'histoire* dotyczy możliwości przedstawiania „zwierzęcej strony historii", która wykracza poza ludzką historię zwierząt (*l'histoire humaine des animaux*) dokumentującą ich życiowe doświadczenia. Eric Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, przeł. Paulina Tarasewicz. W podwórku, Gdańsk 2014. Zob. także: tegoż, *Pourquoi prendre le point de vue animal?*, „Religiologiques", nr 32, printemps/automne 2015, s. 145-165. Françoise Wemelsfelder prezentuje inne podejście do idei „zwierzęcego punktu widzenia". Zainspirowana filozofią języka i fenomenologią pisze o dostępie do subiektywnych doświadczeń zwierząt. Twierdzi, że „subiektywne doświadczenie dobrostanu i cierpienia u zwierząt nie jest, jak często się zakłada, zasadniczo niedostępne dla zewnętrznego obserwatora; pogląd taki wywodzi się z mylnej koncepcji doświadczenia jako 'obiektu kauzalnego' w mechanistycznym modelu zachowania. Subiektywnie doświadczenie powinno być badane w swoim własnym pojęciowym środowisku, jako pewna perspektywa; powinno być postrzegane w kategoriach tego, jak-to-jest-być konkretnym, indywidualnym zwierzęciem. Zwierzęta w takim przypadku są ujmowane jako sprawcy, 'zachowujące się' [podmioty], których dynamiczne style zachowań mogą być uznawane za ekspresywne kryterium rozumienia ich subiektywnych doświadczeń". Françoise Wemelsfelder, *Investigating the Animal's Point of View. An Enquiry into a Subject-Based Method of Measurement in the Field of Animal Welfare*, [w:] *Animal Consciousness and Animal Ethics: Perspectives from the Netherlands*, Marcel Dol i inni (red.), Van Gorcum, Assen 1997, s. 73 73-89.

9 Zob. także: Miles K. Bensky, Samuel D. Gosling, David L. Sinn, *The World from a Dog's Point of View: A Review and Synthesis of Dog Cognition Research*, „Advances in the Study of Behavior: 45, 2013, s. 209-406; Marian Stamp Dawkins, *From an Animal's Point of View:*

*Motivation, Fitness, and Animal Welfare*, „Behavioral and Brain Sciences" 13, nr 1 (March) 1990, s. 1-9.

10 Concepción Cortés Zulueta, *Nonhuman Animal Testimonies: A Natural History in the First Person?*, [w:] *The Historical Animal*, Susan Nance (red.), Syracuse University Press, Syracuse, New York 2015, s. 118, 121 i 123.

11 W. B. Gallie, *Philosophy and the Historical Understanding*, Chatto & Windus, London 1964; Louis O. Mink, *The Autonomy of Historical Understanding*, „History and Theory" 5, nr 1, 1966, s. 24-47 oraz tegoż, *Historical Understanding*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn. 1987).

12 Ernest Sosa, *A Virtue Epistemology. Apt Belief and Reflective Knowledge*, Oxford University Press, Oxford 2007) oraz tegoż, *Judgment and Agency* (Oxford/New York: Oxford University Press, 2015). Por. także: Eros Moreira de Carvalho, Flavio Williges, *Sosa on Animal Knowledge and Emotions*, „Analytica" 19, nr 1, 2015, s. 145-160.

13 Eduardo Viveiros de Castro, *Cosmological Deixis and Amerinidan Perspectivism*, „Journal of the Royal Anthropological Institute" 4, nr 2, 1998, s. 469-488, oraz tegoż, *The Relative Native. Essays on Indigenous Conceptual Worlds*, Hau Books, Chicago 2015.

14 Erica Fudge oferuje przydatne omówienie historii zwierząt jako dziedziny badań w artykule *What Was It Like to Be a Cow?, History and Animal Studies*, [w:] *The Oxford Handbook of Animal Studies*, Linda Kalof (red.) Oxford University Press, New York 2015. Zob. także: David Gary Shaw, *A Way with Animals*, „History and Theory" 52, nr 4 (December) 2013, s. 1-12.

15 Laura M. Ahearn, *Language and Agency*, „Annual Review of Anthropology" 30, 2001, s. 130 [109–137].

16 Archeolodzy i antropolodzy od lat rozważają problem materialnej sprawczości rzeczy. Dla debat na ten temat kluczowe są książki: Alfred Gell, *Art and Agency,* Clarendon Press, Oxford 1998; Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci,* przeł. Krzysztof Abriszewski i Aleksandra Derra, Universitas, Kraków 2010 i Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham, NC, 2010. Janet Hoskins oferuje użyteczne podsumowanie „zwrotu ku sprawczości" w artykule: *Agency, Biography, and Objects*, [w:] *Handbook of Material Culture*, Christopher Tilley, Webb Keane, Susanne Küchler, Michael Rowlands & Patricia Spyer (red.), Sage, London 2006, s. 74-84. Por. także: *Material Agency. Towards a Non-Anthropocentric Approach*, Carl Knappett, Lambros Malafouris (red,), Springer, Berlin 2008; Andrew M. Jones, Nicole Boivin, *The Malice of Inanimate Objects: Material Agency*, [w:] *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Mary C. Beaudry, Dan Hicks (red.) Oxford University Press, Oxford; New York 2010, s. 333–351; Torill Christine Lindstrøm, *Agency 'in itself.' A Discussion of Inanimate, Animal and Human Agency*, „Archaeological Dialogues" 22, 2015, s. 207-238.

17 A. Irving Hallowell, *Ojibwa Ontology, Behavior, and World View* (1960), [w:] *Readings in Indigenous Religions*, ed. Graham Harvey (London: Continuum, 2002) [18-49]; Nurit Bird-David, *'Animism' Revisited: Personhood, Environment, and Relational Epistemology*," *Current Anthropology* 40 (February 1999) [567-591]; Alf Hornborg, *Animism, Fetishism, and Objectivism as Strategies for Knowing (or not Knowing) the World*, *Ethnos: Journal of Anthropology* 71, nr 1 (2006) [21-32]; Graham Harvey, *Animism. Respecting the Living World* (New York: Columbia University Press, 2006); *The Handbook of Contemporary Animism*, ed. Graham Harvey (Acumen Publishing, 2013); Tim Ingold, "Rethinking the Animate, Re-Animating Thought," *Ethnos: Journal of Anthropology* 71, nr 1 (March 2006) [9-20].

18 Graham Harvey podaje następującą definicję osoby (*person*): „Osobami są ci, z którymi inne osoby wchodzą w interakcje o różnym stopniu odwzajemnienia. Z osobami można się porozumiewać […]. Osoby to dynamiczne, relacyjne, kulturowe i społeczne istoty. Cechują się intencjonalnością i sprawczością o różnym stopniu niezależności i wolności. […] Ludzie stają się animistami ucząc się, jak rozpoznawać osoby oraz, co najważniejsze, ucząc się, jak z nimi wchodzić w relacje. Popularność w dyskursie animistycznym takich terminów, jak szacunek i wzajemność, wskazuje, że rozpoznawalną cechą osoby jest to, że odpowiada ona i/lub inicjuje relacje z innymi osobami. Nie ma w tych dyskursach niczego, co mogłoby wskazywać […], że ludzie są głównymi przykładami osób. […] Być może kamień-osoba mogłaby mówić o 'osobach-innych-od-kamieni', a drzewo-osoba o 'osobach-innych-od-drzew'. Takie sformułowania nie mają na celu uprzywilejowywania takiej czy innej klasy osób, ale zwrócenie uwagi na różne stopnie relacyjności". Harvey, *Animism*, xvii-xviii. Zob. także: Brian Morris, *Animals and Ancestors. An Ethnography*, Berg Publishers, Oxford 2000; Louis S. Warren, *Animal Visions: Rethinking the History of the Human Future*, „Environmental History" 16, 2011, s. 413–417; Erica Hill, *Animals as Agents: Hunting Ritual and Relational Ontologies in Prehistoric Alaska and Chukotka*, „Cambridge Archaeological Journal" 21, nr 3, 2011, s. 407-426.

19 Walter Johnson, *On Agency*, „Journal of Social History" 37, nr 1, 2003, s. 113-124.

20 Jason C. Hribal, *Animals, Agency, and Class: Writing the History of Animals from Below*, „Human Ecology Review" 14, nr 1, 2007, s. 101-112; Georgina G. Montgomery, Linda Kalof, *History from Below. Animals as Historical Subjects*, [w:] *Teaching the Animal: Human-Animal Studies Across Disciplines*, Margo DeMello, Georgina Montgomery (red.) Lantern Books, New York 2010, s. 35-47.

21 Historycy zwierząt są bardzo zróżnicowani, jeśli chodzi o teorie i podejścia, ponieważ najważniejsze dla rozwoju tej dziedziny koncepcje pochodzą spoza obszaru historii. Uprzywilejowaną pozycję w historii zwierząt ma teoria aktora-sieci. Dostarcza ona użytecznych narzędzi dla praktykowania relacyjnej epistemologii (historii). Pozwala na rozważanie ontologii przeszłości w perspektywie płaskiej ontologii Latoura i wyprowadza historię poza modernistyczne (a może nawet i postmodernistyczne) szlaki w kierunku posthumanizmu.

22 Zob.: Chris Pearson, *Beyond 'Resistance': Rethinking Nonhuman Agency for a 'More-than-Human' World*, „European Review of History: Revue européenne d'histoire" 22, nr 5, 2015, s. 710 [709-725]; Bob Carter, Nickie Charles, *Animals, Agency and Resistance*, „Journal for the Theory of Social Behaviour" 43, nr 3, 2013, s. 322–340. Potrzeba rozłączenia pojęć człowieczeństwa, sprawczości i oporu wyrażana była przez badaczy zajmujących się sprawczością już dość dawno temu. Laura M. Ahearn stwierdziła, że „szczególnie dla antropologów ważne jest, by unikać traktowania sprawczości jako synonimu wolnej woli czy oporu". Ahearn, *Language and Agency*, dz. cyt., s. 130). Jeśli

chodzi ludzką sprawczość w obrębie badań nad niewolnictwem, problem ten został zauważony m.in. przez Waltera Johnsona w *On Agency*, dz. cyt., s. 115.

23 John Robb, *Beyond Agency*, „World Archaeology" 42, nr 4, 2010, s. 515 [493-520].

24 Pearson, *Beyond 'Resistance'*, dz. cyt. s. 719.

25 Joshua Specht, *Animal History after Its Triumph: Unexpected Animals, Evolutionary Approaches, and the Animal Lens*, „History Compass" 14, nr 7, 2016, s. 331-332 [326–336].

26 Parafrazuję tutaj słowa Torill Christine Lindstrøm: „Jak się wydaje, 'sprawczość' stała się młotem na archeologię" (*'Agency' seems to have become 'a hammer' for archaeology*). Lindstrøm, *Agency 'in itself'*, dz. cyt., s. 207.

27 Pascal Eitler proponuje rozważenie historii zwierząt i historii ciała jako „odrębnych form historii społecznej", które „celują mniej w empatyczną 'historię od dołu', a bardziej w rozwijanie zdystansowanej 'historii z zewnątrz', do takiego stopnia, w jakim jest to w ogóle możliwe. W tym sensie nie zajmuje się ona zwierzętami czy ludźmi ani podmiotami jako punktem wyjścia, ale raczej czyni ciała i zmienne sposoby ich konstytuowania przedmiotem refleksji historycznej". Pascal Eitler, *Animal History as Body History: Four Suggestions from a Genealogical Perspective*, „Body Politics" 2, 2014, Heft 4, s. 274 [259-274].

28 Ashish Nandy, *Zapomniane sobowtóry historii*, przeł. Paulina Ambroży-Lis, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, pod red. Ewy Domańskiej, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 351 i nast.

29 Dipesh Chakrabarty, *Historie mniejszości, przeszłości podrzędne*, przeł. Ewa Domańska, [w:] tegoż, *Prowincjonalizacja Europy. Myśl postkolonialna i różnica historyczna*, przeł. Dorota Kołodziejczyk, Tomasz Dobrogoszcz, Ewa Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, s. 142.

30 Podążam tutaj śladem Nandy'ego, który jest sceptyczny wobec idei Gyan Prakasha i Dipesh Chakrabrty'ego, twierdząc, że ich krytyka jest „raczej głośnym dopominaniem się o alternatywne historie, a nie o alternatywy *dla* historii". Nandy, *Zapomniane sobowtóry historii*, dz. cyt., s. 366.

31 Zmiany te powodują przewartościowania w tradycyjnym rozumieniu humanistyki jako „grupy nauk, których przedmiotem zainteresowania jest człowiek jako istota społeczna", a także w zwyczajowym przeciwstawianiu humanistyki naukom społecznym oraz nauk interpretatywnych naukom eksperymentalnym. Sukces w konstruowaniu zintegrowanej wiedzy mógłby prowadzić do wykształcenia się „trzeciej kultury", o której pisze John Brockmann: *Trzecia kultura*, John Brockman (red.), przeł. Piotr Amsterdamski et al., CiS, Warszawa 1996.

32 Interesująca jest ewolucja idei „radykalnej interdyscyplinarności". Używając tego terminu w 1989, Stanley Fish odnosił się do dekonstrukcji, marksizmu, feminizmu, radykalnej wersji neopragmatyzmu i nowego historycyzmu, które w pewien sposób utożsamiały interdyscyplinarność z krytyką. Obecnie „radykalna interdyscyplinarność" oznacza łączenie humanistyki, nauk społecznych i nauk przyrodniczych i jest uznawana za konieczny warunek dla prowadzenia innowacyjnych badań. Warto jednak zauważyć, że na przykład „nowy materializm" nawołuje do połączenia obu tych sposobów rozumienia. I tak, Kyla Wazana Tompkins stwierdziła ostatnio, że „zainteresowanie stykiem między ludźmi i nie-ludźmi, które prowadzi do zmiany rozumienia ludzkiej organizacji zmysłów, sugeruje, że myślenie w kategoriach nowego materializmu musi zawierać w sobie radykalną interdyscyplinarność. To z kolei zawraca nas do prowokacji teorii lewicowych, feministycznych, queerowych i krytycznej teorii rasy, których anty-, inter- i trans-dyscyplinarna energia wciąż zachowuje związek z ruchami politycznymi, które je zrodziły". Stanley Fish, *Being Interdisciplinary Is so Very Hard to Do*, „Profession" 1989, publikacja Modern Language Association, 1989, s. 15-22; Kyla Wazana Tompkins, *On the Limits and Promise of New Materialist Philosophy*, Forum: Emergent Critical Analytics for Alternative Humanities, „Lateral. Journal of the Cultural Studies Association" 5.1 (Spring), 2016 [http://csalateral.org/wp/issue/5-1/forum-alt-humanities-new-materialist-philosophy-tompkins/ - dostęp: 12.07.2016]. Por. także: *Interdisciplinarity: Reconfigurations of the Social and Natural Sciences*, Andrew Barry, Georgina Born (red.), Routledge, London and New York 2013.

33 *The Historical Animal*, dz. cyt., s. 3 i 7.

34 Stephanie Zehnle, *Of Leopards and Lesser Animals: Trials and Tribulations of the 'Human-Leopard Murders' in Colonial Africa*, [w:] *The Historical Animal*, dz. cyt., s. 223. Na przykład etologia pokazuje, w jaki sposób leopardy odnoszą się do swoich terytoriów („samice leopardów są filotropicznymi zwierzętami, które spędzają życie blisko miejsca, w którym się urodziły i wyrosły" (Zehnle, dz. cyt. s. 224-225) i pozwala wytłumaczyć zachowania zwierząt i interpretować historyczne źródła w nowy sposób.

35 Nicola Foote and Charles W. Gunnels IV, *Exploring Early Human-Animal Encounters in the Galápagos Islands Using a Historical Zoology Approach*, [w:] *The Historical Animal*, dz. cyt., s. 218. Robert Delort przedstawił ten postulat w swojej książce z 1984 roku *Les Animaux ont une histoire*, Seuil, Paris 1984. W tym czasie historycy nie byli jednak jeszcze gotowi na bardziej śmiałe wejścia na tereny badań nauk przyrodniczych i ograniczał ich paradygmat antropocentryczny. Wspomina o tym Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia*, dz. cyt., s. 17, Podobne łączenie z zoologią obserwuje się w antropologii i archeologii. Obie dyscypliny są zainteresowane rolą zwierząt w ludzkich społeczeństwach, ich współistnieniem i koewolucją z ludźmi. Zob.: Samantha Hurn, *What's in a Name? Anthrozoology, Human-Animal Studies, Animal Studies or Something Else? A Comment on Caplan*, „Anthropology Today", 26, nr 3, 2010, s. 27–28. Simon J. M. Davis, *The Archaeology of Animals* London, Routledge 1987; special issue: *Zooarchaeology: New Approaches and Theory*, „World Archaeology", 28, nr 1, 1996. Zbliżenie takie widać także w naukach przyrodniczych na co wskazuje pojawienie się takich subdyscyplin, jak „kulturowa prymatologia" (*cultural primatology*) czy „zooarcheologia społeczna" (*social zooarchaeology*). Richie Nimmo, *Animal Cultures, Subjectivity, and Knowledge: Symmetrical Reflections beyond the Great Divide*, „Society & Animals" 20, 2012, s. 173-192; Nerissa Russell, *Social Zooarchaeology. Humans and Animals in Prehistory*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.

36 Erica Fudge, *Introduction: The Dangers of Anthropocentrism*, [w:] tejże, *Perceiving Animals: Humans and Beasts in Early Modern English Culture*, University of Illinois Press, Urbana 2002, s. 11 i nast. Zob. także: tejże, *Farmyard Choreographies in Early Modern England*, [w:] *Renaissance Posthumanism*, Joseph Campana, Scott Maisano (red.),

Fordham University Press, New York 2016, s. 145-166. Cf. Jonathan Burt, *Invisible Histories: Primate Bodies and the Rise of Posthumanism in the Twentieth Century*, [w:] *Animal Encounters*, Tom Tyler, Manuela S. Rossini (red.), Brill Academic Publishers, Leiden, Boston 2009, s. 159--170; Iman Jackson Zakiyyah, *Animal: New Directions in the Theorization of Race and Posthumanism*, „Feminist Studies" 39, nr 3, 2013, s. 669-685.

37 Piszę na ten temat w artykule: *Historia w kontekście posthumanistyki*, „Historyka", 45, 2015, s. 5-21.

38 Éric Baratay, *Building an Animal History*, transl. Stephanie Posthumus, [w:] *French Thinking about Animals*, Louisa Mackenzie, Stephanie Posthumus (red.), Michigan State University Press, East Lansing 2015, s. 3-6 [3-14].

39 Cary Wolfe, Animal studies, *dyscyplinarność i post(humanizm)*, przeł. Karolina Krasucka, „Teksty drugie" 1-2, 2013, s. 149. Wolfe podaje przykład historyka, który opisując okrutny los koni na polach bitew I wojny światowej tylko pozornie pracuje w paradygmacie antyantropocentrycznym, jedynie reagując na zmiany w humanistyce, jednak „wewnętrzna dyscyplinarność może pozostać do szpiku humanistyczna". Tamże, s. 149-150.

40 Nawiązuję tutaj do Imre Lakatosa, który pisał, że „tam, gdzie teoria wlecze się za faktami, mamy do czynienia z marnymi, degenerującymi się programami. [...] Teoria w ramach postępowego programu badawczego wiedzie do odkrycia nieznanych dotąd nowych faktów. Natomiast w ramach programów degenerujących się teorie wytwarzane są jedynie w celu wchłonięcia faktów znanych". Imre Lakatos, *Nauka i pseudonauka*, [w:] tegoż, *Pisma z filozofii nauk empirycznych*, przeł. W. Sady, PWN, Warszawa 1995, s. 360-361.

41 Wolfe, *Animal studies*, dz. cyt., s. 150.

42 Ma już na przykład swoje własne poddyscypliny badań, takie jak na przykład miejska historia zwierząt. Zob.: *Animal Cities. Beastly Urban Histories*, Peter J. Atkins (red.), Ashgate, Burlington, VT 2012.

43 Mahesh Rangarajan, *Animals with Rich Histories: The Case of the Lions of Gir Forest, Gujarat, India*, „History and Theory" 52, nr 4, 2013, s. 109-127.

44 Edward J. Petruso, Thomas Fuchs, Verner P. Bingman, *Time-Space Learning in Homing Pigeons (Columba livia): Orientation to an Artificial Light Source*, „Animal Cognition" 10, nr 2 2007, s. 181–188; Aaron P. Blaisdell, Kosuke Sawa, Kenneth J. Leising, Michael R. Waldmann, *Causal Reasoning in Rats*, „Science" 311, nr 5763, 2006, s. 1020-1022].

45 Podejście to jest promowane przez takie dziedziny jak zoosemiotyka. Dario Martinelli, *A Critical Companion to Zoosemiotics. People, Paths, Ideas*, Springer, Dordrecht; New York 2010.

46 Sandra Swart, *Zombie Zoology: History and Reanimating Extinct Animals*, [w:] *The Historical Animal*, dz. cyt., s. 70.

47 T.L. Short, *The Development of Peirce's Theory of Signs*, in *The Cambridge Companion to Peirce*, Cheryl Misa (red.), Cambridge University Press, Cambridge 2006, s. 222-223 [214-240].

48 W szeroko komentowanej książce *How Forests Think. Towards an Anthropology beyond the Human*, antropolog Eduardo Kohn przywołuje teorię znaków Pieirce'a, by przypomnieć, że zarówno ludzie, jak i nieludzie używają znaków, choć symbole są charakterystyczne tylko dla ludzi. Kohn podkreśla wagę badań ponadgatunkowych prób komunikowania się, które mają miejsce w wielogatunkowym świecie semiozy. Eduardo Kohn, *How Forests Think: Toward an Anthropology beyond the Human*, University of California Press, Berkeley 2013.

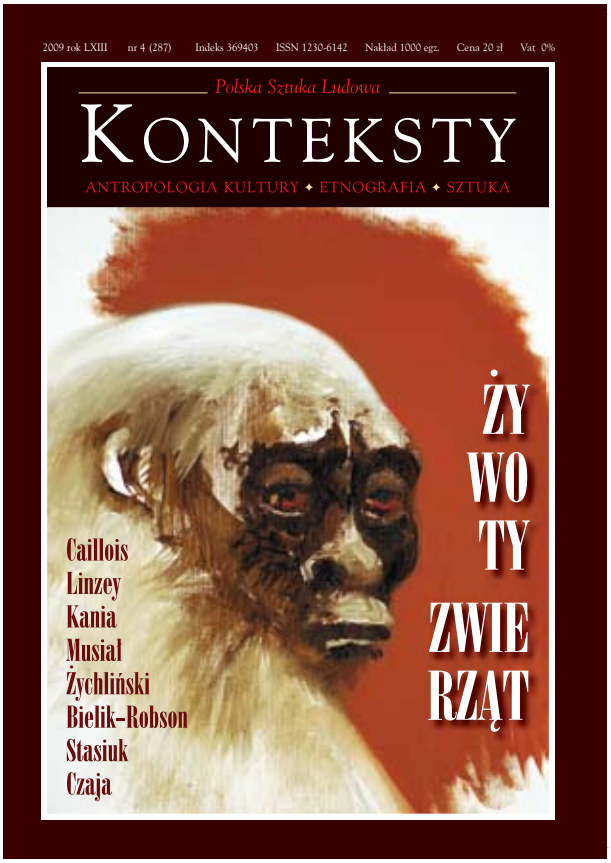
49 Sandra S. Swart, *Historians and Other Animals*, omówienie pracy *Beastly Natures: Animals, Humans, and the Study of History*, Dorothee Brantz (red.), H-Environment, H-Net Reviews. November 2011, http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=31301 [dostęp: 16.07.2016].

50 Zob.: Susan Savage-Rumbaugh, Kanzi Wamba, Panbanisha Wamba, Nyota Wamba, *Welfare of Apes in Captive Environments: Comments On, and By, a Specific Group of Apes'*, „Journal of Applied Animal Welfare Science" 10, nr 1, 2007, s. 7-19]. Oczywiście, szympansy (Kanzi Wamba, Panbanisha Wamba i Nyota Wamba) nie pisały artykułu, ale komunikowały się z badaczką (Sue Savage-Rumbaugh) i odpowiadały na pytania dotyczące ich potrzeb. Artykuł wzbudził duże zainteresowanie, bowiem podważył ludzki monopol na tworzenie wiedzy i demonstrował możliwość wielogatunkowego autorstwa i konstruowania ponadgatunkowej wiedzy. Zob.: Gay A. Bradshaw, *An Ape Among Many: Co-Authorship and Trans-Species Epistemic Authority*, „Configurations" 18, nr 1-2, 2010, s. 15-30. Warto przy tym zauważyć, że problem takiego współautorstwa nie dotyczy tylko zwierząt, lecz także inteligentnych maszyn.

51 Matthew Hall, *Plants as Persons. A Philosophical Botany*, Sunny Press, Albany, NY 2011, s. 6.

52 Erica Fudge, *A Left-Handed Blow: Writing the History of Animals*, [w:] *Representing Animals*, Nigel Rothfels (red.), Indiana University Press, Bloomington 2002, s. 11 [3-18].

53 Ana L. Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2015, s. 156, 280.



SŁAWOMIR SIKORA

# Po cóż patrzeć na zwierzęta? – Nénette

Pamięci Profesor Anny Zadrożyńskiej

> Naukowcy behawioryści […] interesują się zwierzętami jako obiektami widzenia, a nie istotami, które odwzajemniają spojrzenie. […] prawdziwe (*actual*) zwierzę odwzajemnia spojrzenie prawdziwej istocie ludzkiej[1].
>
> Donna Haraway

Blisko czterdzieści lat temu John Berger napisał tekst pod tym samym, co i mój, tytułem (1977). Polski pierwodruk jego eseju pojawił się w „Kontekstach" blisko dwadzieścia lat temu[2]. Zbieżność tytułów nie jest oczywiście przypadkowa. I choć zapewne nie z wszystkimi tezami Bergera musimy się dziś zgadzać, to jednak wiele jego spostrzeżeń zachowało nośność. Teksty Bergera, poza wszystkim innym, pozostają ciekawym przykładem filozofująco-antropologicznego sposobu patrzenia na otaczającą rzeczywistość. Wówczas jego esej o zwierzętach, a raczej o relacji między człowiekiem a zwierzętami w naszej zachodniej kulturze, a także roli, jaką odgrywają one w naszym świecie i życiu, był, jak sadzę, tekstem nowatorskim, zainteresowanie zaś kwestią zwierząt, a tym bardziej r e l a c j ą z nimi, dopiero w zasadzie się rozwijało. Dziś, rzecz jasna, jest nieco inaczej. Warto przypomnieć, że jedną z lektur na etnografii warszawskiej (przełom lat 70. i 80. ubiegłego stulecia) była frapująca książka Jane Goodall *W cieniu człowieka* (1971/1974), opowiadająca o wówczas bardzo nowatorskich obserwacjach zachowań szympansów, którym autorka poświęciła swoje życie. I choć znane były w Polsce świetne książki Konrada Lorenza, Vitusa B. Dröschera, a także Desmonda Morrisa, to jednak nie było zbyt wiele literatury przedmiotu zajmującej się podobnymi kwestiami.

W końcu lat 60. antropolog Ray Birdwhistell, twórca kinezyki, ale też ważna postać dla raczkującej – jako odrębna subdziedzina – antropologii wizualnej, stworzył film ukazujący zachowania ludzi przed ogrodzeniem wybiegu słoni (poza Indiami, gdzie były one w „wolnym dostępie" i jedną z dostępnych zabaw było sadzanie dzieci na słoniu) w zoo w dziesięciu ogrodach zoologicznych w siedmiu krajach: *Microcultural Incidents in Ten Zoos* (1969). Miało to być badanie różnic kulturowych/narodowych przy założeniu podobnego kontekstu. Film jest dziś w zasadzie niedostępny, ale recenzje i opisy wskazują, że było to dzieło mało udane, a założenia przyjęte przez antropologa obecnie wydają się dyskusyjne[3]. I choć – niebezkrytyczna – Catherine Bateson napisała „Birdwhistell mógł zaprezentować skąd wie to, co «wie»"[4], to chyba dziś nie bylibyśmy co do tego przekonani. Zdjęcia były kręcone ukrytymi kamerami, z dogranym komentarzem Birdwhistella, a całość raczej mało koherentna i konkluzywna. Oczywiście, w tym projekcie Birdwhistell był zdecydowanie bardziej zainteresowany ludźmi niż zwierzętami… Obecnie wydaje się to zbyt pozytywistyczne i behawioralne założenie, a sam film ma raczej wartość historyczną: jak nie należy myśleć o antropologii wizualnej (choć świadomość tego, nawet wśród samych etnologów, bywa szczątkowa).

Współcześnie zupełnie inaczej formułuje się założenia filozoficzne i metodologiczne badań zogniskowanych wokół relacji zwierząt i ludzi. Tematem zainteresowali się też bliżej sami antropolodzy, o czym świadczą na przykład numery specjalne takich pism, jak „American Anthropologist" (2006) czy „Konteksty" (2009). Można się zastanawiać, dlaczego antropolodzy mieliby się zajmować zwierzętami?

Odpowiedź na tak postawione pytanie może przybierać różne formy. Przede wszystkim względnie spójne niegdyś pole zainteresowań antropologów uległo zdecydowanemu poszerzeniu. Dawniejsze twierdzenie, że antropolodzy zajmują się kulturą, uległo rozchwianiu, podobnie jak samo pojęcie „kultury". Przynajmniej od lat 90. pojawiają się krytyczne uwagi na temat tego osobliwego i tak ważnego pojęcia, by wspomnieć o książce Jamesa Clifforda *Kłopoty z kulturą* (1988/2000), której pierwsze polskie tłumaczenia pojawiły się również w „Kontekstach"[5]. Tytuły można by mnożyć, ale warto wspomnieć chociażby o takich publikacjach, jak *Writing Against Culture* Lili Abu-Lughod (1991) czy *Anthropology beyond Culture* (2002) pod redakcją Richarda Foxa i Barbary King. Poza trudnością znalezienia adekwatnej definicji kultury, z krytyką spotkały się rów-

nież nadmiernie scalające i zawłaszczające tendencje „kultury" (czy też opisów kulturowych). Stąd Marshall Sahlins zauważył, że kultura podziela pewną osobliwą cechę „rzeki filozofów", do której wód nie można wstąpić dwukrotnie w tym samym miejscu[6]. Dualne myślenie i przeciwstawianie kultury naturze również uległo zachwianiu. Donna Haraway pisze o naturze-kulturze (czy zonie naturalnokulturowej), a autorzy wstępu do tematycznego numeru „Cultural Anthropology" poświęconego etnografii wielogatunkowej napisali: „Żywe stworzenia, które pojawiały się wcześniej na obrzeżach antropologii – jako część krajobrazu, jako pożywienie dla ludzi, czy jako symbole – przemieściły się obecnie pracach etnograficznych na plan pierwszy. Zwierzęta, rośliny, grzyby i mikroby ograniczone niegdyś w opowieściach antropologów do królestwa *zoe*, czy też «nagiego życia» – tego, co jest możliwe do zabicia (*that which is killable*) [Giorgio Agamben] – zaczęły pojawiać się w pobliżu istot ludzkich, w obrębie królestwa *bios*, z czytelnym życiem biograficznym i politycznym"[7]. Pojawiają się też pytania o to, czy same zwierzęta mogą mieć kulturę. Wydaje się na przykład, że przynajmniej niektóre z naczelnych wkładają wiele energii w tworzenie więzi społecznych[8]. Ponadto część ich „zachowań" (? – to nadal język behawioralny) można by potraktować jako kulturowe. Jak na przykład wytłumaczyć to, że różne grupy szympansów praktykują zachowania, które mogą oznaczać odmienne rzeczy w różnych miejscach? Strzępienie, rwanie liści (*leaf-clipping*) w jednych grupach tych naczelnych rozumiane jest jako komunikat zachęcający do zabawy (Bossou, Guinea), w innych zaś – jako zaloty (Mahale, Tanzania), a gdzie indziej w ogóle nie występuje (np. Gombe, Tanzania). Zachowania te są przekazywane i powszechnie rozumiane w ramach danych grup, nie wiadomo natomiast, jak się to stało, że tak znacząco się one od siebie różnią. Jeśli takie zachowania uznać za pokrewne działaniom kulturowym, to należałoby zapytać – zauważa Barbara King – czym kultura zwierząt różni się od naszej[9]. Czy skłonność do behawioralnych opisów nie jest pochodną tego, że to m y nie znamy ich języka? Język nie musi mieć wszak werbalnej postaci.

Powiada się, że wkroczyliśmy w epokę antropocenu. Najkrótsza definicja brzmiałaby, że żyjemy w czasach, gdy człowiek wywiera przemożny wpływ na ekosystem i Ziemię oraz w zasadzie wszystko redefiniuje. Jeśli, jak już zauważyłem, antropolodzy interesują się zwierzętami, to może przede wszystkim dlatego, że zastanawiają się nad zmieniającą się r e l a c j ą między stanowiącym prawa i dumnym niegdyś antroposem (*cogito ergo sum*) a tymi niepozbawionymi czucia i myślenia innymi (którym nieraz zgotowaliśmy „nieludzką ziemię"; por. np. rozważania Elizabeth Costello w prozie Johna Maxwella Coetzeego – co w zasadzie znaczy w kontekście takich rozważań wyrażenie „nieludzki"?)[10]. Dlatego też Haraway za jedno z głównych pytań w swojej książce

*When Species Meet* uznała takie oto: „Kogo i czego dotykam, gdy dotykam mojego psa?"[11].

Powróćmy jednak do Bergera… Nieco późniejszą książkę stworzoną wraz z fotografem Jeanem Mohrem – *Another Way of Telling* (1982) – zadedykował on Nicolasowi Philibertowi, filozofowi, ale też twórcy ciekawych i ważnych dokumentów filmowych. Jeden z nich, choć skromny, *Być i mieć* (2002) był wyświetlany na całym świecie. Tu chciałbym się zająć bliżej innym, może jeszcze skromniejszym, ale chyba nie mniej ważnym i pomysłowym.

Film otwiera seria zbliżeń. Oczy. Oczy, które nie patrzą na nas, lecz w bok, jakby celowo unikając centralnego spojrzenia. Dopiero po pewnym czasie pojawia się jego namiastka, choć nadal trudno mieć pewność, czy jest to spojrzenie widzące. To spojrzenie łagodne, z pewnymi oznakami apatii i zgaszenia. Sprawia wrażenie „spojrzenia pustego". Pojawiają się zbliżenia warg i palców. Palce przy ustach. Czy oznaczają myślenie? Zastanawianie się? Niepewność? Czyje to usta? Czyje to oczy? Kolejne zbliżenia ułatwiają identyfikację. Szerokie usta o dość wąskich i słabo wyodrębnionych, jakby zaciśniętych wargach, ciemnoskóra, pomarszczona ręka o długich palcach i ciemnych, prawie czarnych, mocno zarysowanych paznokciach. Przy tych pierwszych zbliżeniach można mieć wątpliwość, na kogo patrzymy. Tytuł w wersji oryginalnej – *Nénette* (2010) – nie dostarcza podpowiedzi. Tytuł polski wyjaśnia wszystko: *Orangutanica Nénette*.

Film jest medium audiowizualnym. Niemniej tym pierwszym obrazom nie towarzyszą dźwięki. Brak dźwięku i radykalne zbliżenia sprawiają, że widzenie staje się niemal haptyczne. Kamera kreuje dystans intymny, by odwołać się do dawnych badań proksemicznych Edwarda Halla, osadzonych w nie w pełni już aktualnym paradygmacie antropologii. To nie tyle oddalenie na wyciągnięcie ręki, ile raczej bliskość charakterystyczna intymności…

Dopiero po ponad minucie pojawiają się dźwięki, ludzkie głosy i komentarze. Wtedy też na ekranie pojawia się obraz całego ciała dużej, leżącej małpy. To Nénette. Staje się też jasne, że jesteśmy w jakiejś for-

mie ogrodu zoologicznego, w istocie w jednym z najstarszych: Ménagerie du Jardin des Plantes. A Nénette i jej towarzyszy oddziela od zwiedzających, których w całym filmie zasadzie tylko słyszymy, szyba. P r z e z r o c z y s t a s z y b a , k t ó r a z m i e n i a w s z y s t k o...

Pomysł zderzenia obrazu (widok orangutanów) i głosów bardzo różnych ludzi wydaje się świetny, niejednoznaczny i wiele mówiący. Na początku słyszymy głosy zwiedzających, często głosy dzieci, czasem w rozmowach z dorosłymi. Pojawia się sporo „antropomorfizujących" komentarzy, odniesień do tego, co znane, porównania przede wszystkim do człowieka. Nénette urodziła się w 1969 roku, czyli ma czterdzieści lat, tyle, co twój tata – mówi mama (?). Nie, tata ma czterdzieści i pół – zaprzecza i uporczywie obstaje przy swoim dziecko… Jest tak duża jak mama, mówi inne dziecko… Spójrz na tego – jest do ciebie podobny… Chciałbym jej dotknąć… Kolejny głos kobiecy zauważa, że może jest ona (Nénette) znudzona, a może tęskni za ojczyzną (Borneo), podobnie jak ona sama… Ktoś jeszcze inny mówi, że (być może) jest też oślepiona silnym światłem, a kolejna osoba, że może powinna mieć partnera, byłoby jej wówczas weselej. W rzeczy samej Nénette przeżyła aż trzech partnerów, z którymi miała czwórkę dzieci… Obecnie dzieli wybieg m.in. z synem Tubo i zażywa pigułkę.

W filmie pojawiają się kolejne sekwencje pozbawione dźwięku. Wzmagają one uwagę na samych orangutanach (zdjęcia obserwacyjne dominują w całym filmie), które bądź pozostają bez ruchu, bądź zajmują się sobą… Te interwały ciszy, ze strony „drugiej strony", są znaczące. I znaczą one więcej niż późniejsze wyjaśnienie jednego z opiekunów, który powiada, że na wolności orangutany są również raczej milczące i sporo czasu spędzają na czubkach drzew, obserwując świat…

Następny głos, to już wypowiedź jednej z opiekunek, która zajmuje się Nénette od ośmiu lat. Pojawiają się pewne fakty z CV Nénette, ale także wiele osobistych uwag. Opiekunka zaczyna od stwierdzenia, że Nénette potrafiła być zmorą. Ale kolejne jej wypowiedzi moderują ten sąd; podkreślają złożoność relacji i wskazują na inną (odwróconą) perspektywę. Nénette staje się innym (ważnym) p o d m i o t e m relacji – relacji, na którą człowiek musi sobie zasłużyć… Wcześniej Nénette zaakceptowała tylko dwoje innych opiekunów. Być może to dopiero poważna choroba podopiecznej i operacja, którą przeszła, pozwoliła opiekunce na zbliżenie się do niej. Przez pierwsze lata nie mogła jej w ogóle dotykać – dopiero od dwóch lat Nénette z e z w a l a na to. Zaproszenie do kontaktu każdorazowo wychodzi od niej – to ona daje znak przyzwolenia ręką bądź wysuwając usta…

Wypowiedź opiekunki jasno wskazuje na odwrócenie relacji, w odniesieniu do tej, do której jesteśmy przyzwyczajeni w naszej kulturze i która w niej dominuje, a mianowicie, że to człowiek jest tu panem; opiekun musi zasłużyć na bycie zaakceptowanym i o to najwyraźniej się stara. Ale dopiero, gdy zdamy sobie sprawę z tego odwrócenia, możemy mówić o relacji przekraczającej obserwację… obserwację poniekąd n i e uczestniczącą, funkcjonowania osobliwego panoptikonu, gdzie jedna strona patrzy, druga zaś jest przymuszana do bycia oglądanym (to bliskie pornografii!) i w tak zdefiniowanej sytuacji nie tyle podporządkowuje się spojrzeniom, ile je ignoruje. To więzienie o złagodzonym rygorze, w którym wizyty, choć z założenia przyjazne, nie wiążą się raczej z komunikacją. I o tym w istocie pisał już Berger, gdy analizował fenomen ogrodów zoologicznych, powołanych do życia jeszcze w XVIII wieku: tych osobliwych przestrzeni wolności i natury, które w istocie były symbolem zniewolenia i kolonizacji świata. Pomijając wcześniejsze zwierzyńce, ogrody zoologiczne – pisał Berger – stały się marzeniem każdej stolicy aspirującej do rangi metropolii. „Powstające ogrody – londyńskie zoo w 1828 roku, Jardin des Plantes w 1793, a berlińskie zoo w 1844 – zapewniły stolicom państw znaczący prestiż. Prestiż ten niewiele różnił się od tego, jakim cieszyły się prywatne królewskie menażerie. […] Chwytanie zwierząt było symbolem podboju różnych odległych i egzotycznych krain. «Badacze» dowodzili swojego patriotyzmu, wysyłając do ojczyzny tygrysa czy słonia. Podarowanie egzotycznego zwierzęcia społecznemu ogrodowi zoologicznemu było znakiem i dowodem służalczych relacji dyplomatycznych"[12].

Kolejne „głosy" (nienależące już do odwiedzających) przybliżają nam różne informacje na temat samych orangutanów: to różnego rodzaju „fakty" (czyli, wedle etymologii, rzeczy stworzone), którym skłonni jesteśmy dać wiarę bądź dziś, po latach, uznać za wymysły i mity. Pojawiają się odwołania do dawnych badaczy: de la Brosse'a, Buffona, Dampiera. Pierwsze pełne opisy orangutanów stworzył Edward Tyson (XVII w.), angielski badacz i anatom. Dowiadujemy się o ich nadludzkiej sile – nawet dziesięciu mężczyzn nie daje im rady, o tym, że potrafiły zabijać Murzynów

(takie słowo pada w filmie) w wioskach, grzać się przy rozpalonym ognisku, choć nie potrafiły go podsycać, że czasem napadały na czarne kobiety i je gwałciły, ale też, że potrafiły porywać dziewczynki, które choć niewoliły, to jednak dobrze odżywiały i traktowały… Seksualność osobliwie łączy się tu ze zwierzęcością. Dowiadujemy się też o ich ulubionych potrawach i przyzwyczajeniach. Jeden z podopiecznych nalewał sobie do filiżanki herbatę i czekał aż wystygnie… pijał czasem wino, ale preferował herbatę, mleko i słodkie likiery, uwielbiał też słodycze… Widzimy zaś, że bez najmniejszego trudu, korzystając z ust lub rąk, odkręcają jednorazowe butelki, w którym dostarcza się im napoje, chętnie spożywają też jogurty w kubeczkach. Część tych zachowań nie różni się w istocie od sposobów, w jakie zrobiliby to ludzie… Czy bezrefleksyjnie powtórzymy dziś wobec tych ciekawych spostrzeżeń za Heideggerem, że małpy to istoty, które mają organy umożliwiające chwytanie, ale nie mają rąk, bo te „łączą się" z myśleniem o rzeczach „jako takich", a tym samym z językiem[13]? Co na to antropolodzy, którzy powracają w swoich rozważaniach do kwestii ucieleśnienia i praktyczności myślenia?

Philibert jest zapewne mniej ideologiczny niż Berger. To także sprawa czasu. Może temperamentu. Ale jest to również kwestia innego medium. Kamera nie musi być wcale „bezdusznym" obiektywnym rejestratorem, takim, jakim była w eksperymentalnym projekcie Birdwhistella. Film pokazuje również to, co trudno powiedzieć. W kolejnych „odsłonach" tego osobliwego teatru, gdzie tylko czasem na scenie widzimy pantomimę (szczególnie w wykonaniu młodszych osobników), ta obserwowana strona uporczywie zachowuje milczenie. Film Philiberta na różne sposoby pokazuje, że chociaż rządzimy tym teatrem, to w istocie mamy doń ograniczony dostęp, który nie gwarantuje nawet szczątkowego dialogu. Najczęściej „spotkania" sprowadzają się do patrzenia, jak na obrazy w galerii, o czym również pisał Berger. Choć – jak mówi ktoś w filmie – podobno są osoby, które codziennie odwiedzają Nénette…

Owo zestawienie: widzenie i „mówienie o" (zdecydowanie rzadziej „do"), wskazuje na jeden wydawałoby się w miarę oczywisty, choć pewnie niekoniecznie zawsze uświadamiany fakt, że w znacznym stopniu ta relacja polega nie tylko na widzeniu, lecz także na projektowaniu naszych wyobrażeń i że wszystkie one – dopóki druga strona nie zostanie przynajmniej w pewnym zakresie „dopuszczona do głosu" (czyli w tym kontekście, traktowana podmiotowo) – mają poniekąd podobny status ontologiczny, właśnie projekcji i wyobrażeń…

Tylko w jednej sekwencji ujęć Philibert pokazuje ludzi… to odbijający się w szybie odwiedzający, przede wszystkim dzieci. I jest to jedyny przypadek, kiedy szyba – której najczęściej nie widzimy – nie dzieli, lecz łączy. Można uznać, że to próba, namiastka, stworzenia (pokazania) trzeciej przestrzeni, zony kontaktu[14], która usiłuje połączyć te, wydawałoby się, tak bliskie, a w istocie tak odległe przestrzenie.

Pisałem o panoptyczności tej przestrzeni: to odwiedzający patrzą, „nie będąc widzianymi". Oślepienie światłem, ale też osobliwa konstrukcja tej zamkniętej przestrzeni wymusza obojętność orangutanów na to, co się dzieje poza klatką. Owa nieuwaga wydaje się po części przynajmniej wystudiowanym brakiem zainteresowania. Różne głosy wskazują na to, że mimo wszystko, choć nie za często, dochodzi do interakcji. Pewien plastyk (?) opowiada o tym, że Tubo (orangutany są kasztanoworude) zobaczywszy rudowłosą dziewczynę, zaczął posyłać jej całusy, kiedy zaś pojawiła się brunetka, odesłał ją ruchem ręki. Nénette i Toto (jej pierwszy partner), zobaczywszy całującą się parę, mieli próbować naśladować ich zachowanie… Był czas, kiedy Nénette lubiła obecność kamer i świateł… Niemniej ten ponad-godzinny film sprawia raczej smutne wrażenie, że nie jest to najlepsze z możliwych miejsc… A o Nénette i jej towarzyszach możemy dowiedzieć się więcej z głosów tych, którzy poświęcili im swój czas i emocje, niż z samej obserwacji. Przywoływana na początku tekstu opiekunka opowiada, że dopiero przy okazji ciężkiej choroby podopiecznej zdała sobie sprawę, jak bardzo by jej brakowało Nénette, gdyby ratująca życie operacja się nie powiodła… Jeśli w miejscach takich jak ogrody zoologiczne pojawia się trzecia przestrzeń, zona kontaktu, to tylko migotliwie i na chwilę – i to chyba udało się Philibertowi uchwycić i dobrze pokazać. Udało mu się również pokazać, że zwierzęta nie są tylko „dobre do myślenia", jak to swego czasu i oczywiście w innym kontekście zauważył Claude Lévi-Strauss w *Totemizmie dziś* (1958/1998).

Przed projekcjami prawdopodobnie nie jesteśmy w stanie uciec. Oto ostatnia z nich: jest kilka ujęć w filmie, kiedy Nénette prezentuje się jak prawdziwa nobliwa matrona. Trudno to nawet opisać. Łatwiej, gdy korzysta ona z przedmiotów, np. gdy zarzuca na głowę kolejne kawałki kolorowej materii, jakby przymierzała kolejne szale. Nie robi tego przecież przed lustrem! Tu ponownie uruchamia się nasza wyobraźnia. Rację ma jeden z opiekunów, gdy mówi, że nie umiemy wyzbyć się pytania, o czym ona myśli. Może nie da się uciec przed tymi projekcjami. Ale chyba najładniejszą stworzył sam Philibert, gdy porównał ją do Mony Lisy: „Takiej właśnie tajemnicy poszukiwałem. To dlatego nie robiłem wywiadów z naukowcami. Film nie jest książką naukową. Dla mnie kino mówi o obcości. Nie robię filmów bazujących na mojej wiedzy, lecz na niewiedzy i ignorancji (*ignorance*). Im mniej wiem, tym lepiej odczuwam. Nénette jest jak Mona Lisa. Nie można ustrzec się przed zadawaniem wielu pytań. Choć nie uzyskujemy na nie odpowiedzi"[15]. Warto nieco zmoderować to twierdzenie. Wszystkie filmy Philiberta, które znam, są nie tyle wykładem, prezentacją wiedzy, ile jej poszukiwaniem,

dlatego też nie waham się twierdzić, że są to filmy *par excellence* antropologiczne.

Recenzji filmu w „Guardianie" towarzyszy zdjęcie, na którym Philibertowi przypatrującemu się z bliska Nénette, ona z zaciekawieniem odpowiada spojrzeniem. To frapujące zdjęcie… nawet jeśli wiemy, że dzieli ich szyba.

**Przypisy**

1 W oryginale zdania te są w odmiennej kolejności na innych stronach. Donna J. Haraway, *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2008, s. 21 i 19.

2 Pierwodruk polski tego eseju pojawił się w „Kontekstach. Polskiej Sztuce Ludowej", 1997, nr 1-2. Zob. także J. Berger, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999 [pierwodruk ang. 1980].

3 Por. np. Catherine Russell, *Experimental Ethnography*, Duke University Press, Durham i London 1999, m.in. s. 135-140.

4 C. Bateson, recenzja filmu *Microcultural Incidents in Ten Zoos* Ray L. Birdwhistella, „American Anthropologist" 1972, t. 74, nr 1-2, s. 191.

5 W roku 1993 (nr 1), por. też numer 1 z roku 1991, gdzie pojawiło się omówienie książki napisane przez Zbigniewa Benedyktowicza i Monikę Sznajderman.

6 Marshall Sahlins, *Waiting for Foucault, Still*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2002 (1993).

7 S. Eben Kirksey i Stefan Helmreic, *The Emergence of Multispecies Ethnography*, „Cultural Anthropology", t. 25, z. 4, s. 545; numer specjalny: *Multispecies Ethnography*.

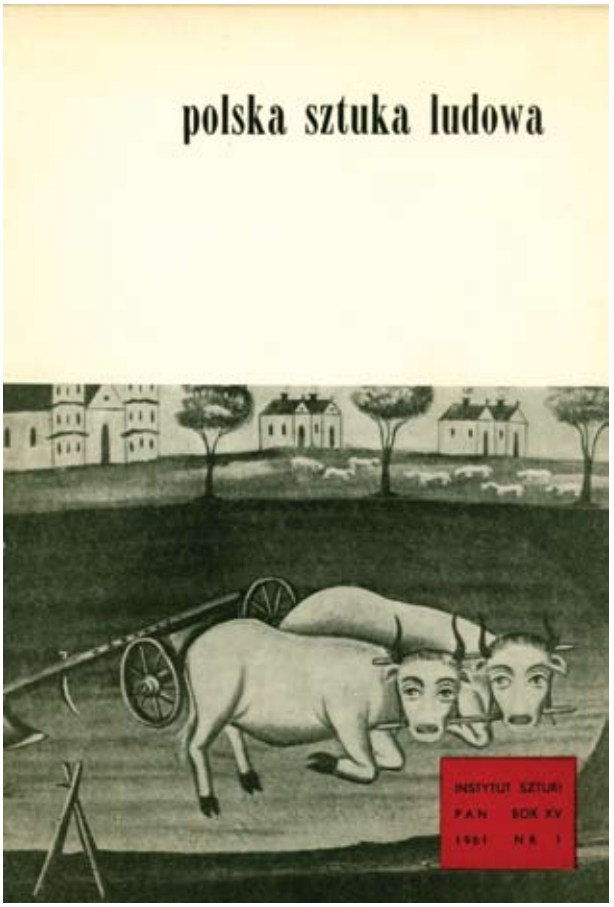
8 Por. fragment tekstu Shirley Strum na temat pawianów zamieszczony przez Bruno Latoura w *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci* (przeł. A. Derra i K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010), ale także np. tekst Barbary Smuts zamieszczony jako komentarz w książce Johna Maxwella Coetzeego *Żywoty zwierząt* (przeł. A. Dobrzańska-Gadowska, Świat Książki, Warszawa 2004).

9 King odwołuje się tu do badań i obserwacji Christophe'a Boescha. Barbara J. King, *On Patterned Interactions and Culture in Great Apes*, [w:] Richard G. Fox, Barbara J. King (red.) *Anthropology beyond Culture*, Berg, Oxford i New York, s. 85.

10 Chodzi oczywiście o bohaterkę „fikcji" Coetzeego (por. m.in. J. M. Coetzee, *Żywoty zwierząt*, dz. cyt.), która doczekała się już wielu omówień. Zob. np. *Coetzee, Agamben, and the Passion of Abu Ghraib*, „American Anthropologist" 2006, t. 108, nr 1. Por. także: Dominick LaCapra, *Powrót do pytania o to, co ludzkie i zwierzęce*, przeł. K. Bojarska, [w:] Ewa Domańska (red.), *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010. W słowie „nieludzki" nie chodzi mi przede wszystkim o podwójne znaczenie tego wyrazu – negatywne i pozytywne: pozaludzki – ale o to, co znaczy „nieludzki" (znaczenie negatywne), kiedy dotyczy to jak najbardziej właśnie człowieka.

11 D. J. Haraway, *When Species Meet*, dz. cyt., s. 3.

12 J. Berger, *O patrzeniu*, dz. cyt., s. 29.




13 Cary Wolfe, *Introduction. Exposures*, [w:] S. Cavell i in., *Philosophy and Animal Life*, Columbia University Press, New York 2008, s. 7

14 Stosowane literalnie pojęcie trzeciej przestrzeni Homie Bhabhy wiąże się z hybrydycznością i chyba nie ma tu łatwego zastosowania (zob. np. *Interview with Homie Bhabha. The Third Space*, [w:] Jonathan Rutherford (red.), *Identity. Community, Culture, Difference*, Lawrence & Wishart, London). Lepiej pewnie mówić o zonie kontaktu, oczywiście też szczególnie rozumianej – pojęciu zaproponowanym przez Louise Pratt, a wykorzystywanym m.in. przez Jamesa Clifforda (zob. Mary Louise Pratt, *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkulturacja*, tłum. E.E. Nowakowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011; James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) London (England) 1997.

15 Cytat za recenzją Catherine Shoard, „The Guardian", 27 January 2011, https://www.theguardian.com/film/2011/jan/27/nicolas-philibert-nenette.

TOMASZ GRUSZCZYK

# Zygmunt Haupt: rozpisać obcość, rozpisać siebie

## *Ktoś mówi o sobie*

Rozpoczynam od trzech cytatów, trzech fragmentów z prozy Haupta. Pierwszy:

> Przecież nie ucieknę z tego świata, należę do niego we wszystkich częściach[1].

Drugi:

> Przecież nie jestem sam, nigdy nie byłem sam, a to, czym jestem, zawdzięczam temu wielkiemu tłumowi, który jest naokoło mnie, który był, a nawet: który będzie, bo to, co się ze mną dzieje, dzieje się także za jakimś nakazem na przyszłość (*Światy*, s. 362).

Trzeci:

> Są sprawy niezrozumiałe i tak pozbawione początku i końca, sensu, tak wyzbyte nawet cech zagadki, aluzji, że nie ma o co się zaczepić i wprowadzić jakiś ciąg dalszy. A gdy przymusić się do pójścia w jedną stronę, to wychodzi się na inną albo kręci w koło, jak podróżny, który, zabłąkany wpośród zadymki śnieżnej, natrafia na własne ślady (*Więzień z Isle of Ely*, s. 417).

Jedno nie powinno budzić żadnych wątpliwości: ktoś mówi tu o sobie. Nie opowiada o tym, czym jest, ale raczej w jaki sposób jest kimś. W jaki sposób jest tym, kim jest – sobą. Powiada więc, że należy do świata, należy do niego we wszystkich częściach. Nic, zdawałoby się, bardziej oczywistego. A zarazem – nieoczywistego. Czy ma to znaczyć, że: należy do świata w całej jego rozciągłości (czasowej i przestrzennej), w jego wymiarach – fizycznym, społecznym, kulturowym? Czy może też: należy do świata (ale którego?) we wszystkich swych częściach, wymiarach samego siebie? Biologiczno-cielesnym – jako istota żyjąca, rozumowo-afektywnym – jako istota poznająca, społecznym – jako człowiek pośród ludzi, wreszcie językowo-symbolicznym – jako byt mówiący? Jakkolwiek próbować by odpowiedzieć na te pytania, pewne jest jedno: ów ktoś nie istnieje bez świata. Nie może bez niego istnieć. To warunek jego bycia. Trudno przypuszczać, by ów ktoś raczył nas tu banalnym stwierdzeniem, że czas i przestrzeń (tak samo jak powietrze, woda, pokarm) są koniecznym warunkiem jego egzystencji jako istoty żyjącej. Tak samo – by utożsamiał się z którąś z żelaznych prawd wulgarnego egzystencjalizmu (w innym miejscu ów ktoś zresztą powie: „Martwię się, ale na złość egzystencjalistom przypominam sobie Kandyda: «Wszystko to bardzo ładnie – ale wróćmy do pracy w naszym ogrodzie»" – *Luizjana*, s. 629). Ktoś mówi tu o sobie, że nie istnieje bez świata – tylko tyle i aż tyle.

Można z tego wyciągnąć dwa wnioski. Po pierwsze, ów Ktoś żywi przekonanie, że nie sposób mówić o sobie jako kimś całkowicie niezależnym, odrębnym, wyabstrahowanym z tego, co istnieje poza nim, w czym on istnieje. Sugeruje więc, że ja jako Ja jest zawsze jakoś umocowane. Zanurzone bądź też ulokowane w przestrzeni, czasie, historii, języku, kulturze. Po drugie zaś – owo Ja to nie zamknięta, samowystarczalna, niezależna i autonomiczna monada. Bo przecież: „Nie jestem sam, nigdy nie byłem sam, a to, czym jestem, zawdzięczam temu wielkiemu tłumowi" (*Światy*, s. 362). Ktoś jest sobą, jest tym, kim jest, w wyniku spotkania i relacji z innymi. Tymi, którzy go otaczają, którzy byli przed nim i po nim będą. W jaki sposób, dlaczego inni mają kształtować oraz współdecydować o tym, kim się jest oraz skąd wypływa ta zależność? – te pytania na razie pozostawiam w zawieszeniu. Istotne w tej chwili pozostaje jedno: ów ktoś uznaje, a nawet afirmuje własną zależność i relacyjność. Uznaje i przystaje na to, że nie jest w stanie o sobie myśleć i mówić poza historycznym kontekstem oraz bez obecności drugiego, innego podmiotu. Inny go współkształtuje i współdecyduje o jego własnej podmiotowej obecności. Ujawnia się w przeszłości (jako twórca tradycji, z której się wyrasta, w której jest się zakorzenionym); w teraźniejszości (jako inni ludzie, których spotyka na swej drodze życiowej), wreszcie w przyszłości (o tym za chwilę).

Ze względu na oczywistość faktu łatwo przeoczyć, że ów ktoś dociera do siebie na drodze refleksji. O tym przecież mowa w trzecim fragmencie – o drodze refleksji. Tym, co pozwala mieć siebie jako kogoś na myśli jest refleksyjność i refleksywność jako sposoby zwracania się – a w tym przypadku wręcz zawracania – ku sobie. Jawi się on tedy sobie jako rzecz – rzecz do pomyślenia i do powiedzenia. Tyle tylko, że poprzez mówienie – i mówienia szczególny rodzaj: pisanie – on nie tylko siebie przedstawia, ale i się przejawia. Jakiekolwiek przecież mówienie zawsze jest czyimś mówieniem i przekazuje ono obraz tego, kto mówi. Refleksywnym mówieniem i pisaniem zawsze rządzi dialektyka odtwarzania i stwarzania. Wreszcie – mówienie i pisanie to także jeden ze sposobów bycia wobec i dla innego; dla siebie oraz dla czytelnika. Ten ostatni – czytelnik – zdaje się właśnie być owym przyszłym innym, który dopiero będzie czytać to, co właśnie jest pisane. Który będzie obcować z tym, kto w piśmie się przejawia. Hauptowy

Ktoś tego tekstowego sposobu własnej obecności również jest świadom. Nie dowodzą tego może przywołane już fragmenty, ale ten poniżej – z całą pewnością:

> Jakie są impulsy, które mną kierują w wypisywaniu tych bądź co bądź ekshibicjonizmów? […] Mam nieprzemożną ochotę przetworzyć to, co stanowiło dla mnie treść myśli (czy myśli – czy to, co czułem, da się wszystko wyrazić w myśli?), przez wiele miesięcy, uporządkować i stworzyć dla czegoś tak nie powtórzonego korelację w innej płaszczyźnie. Może to będzie tylko schematem nieudolnym tego, nie pozwoli mi to opanować całości, ale posłuży mi jak grafikon, ukaże mi samego siebie tak mechanicznie, jak rachunek statystyczny, może mi ukazać nicość tego, co przeżyłem, albo tego naturalność, może mnie wyprowadzić z błędnego koła kompleksów, fetyszyzmów, uwarunkowań i może także wyrzucić moje wyplute i przeżute resztki na pastwę nudy i nicości (*Wyjazd o świcie*, s. 478-479).

Pisanie, mówi się tu, pozornie tylko jest ekshibicjonizmem, odsłanianiem i obnażaniem siebie. Pozornie, gdyż to zaledwie droga do celu, do stworzenia „korelacji w innej płaszczyźnie" i ukazania sobie (ale przecież nie tylko, bo także czytelnikowi) samego siebie. Po co? W jakim celu? By sobą być. By siebie zrozumieć. Zrozumieć, a może i zmienić. Także w wyniku zawiązania z tym innym, z czytelnikiem, relacji.

Jak nazwać tego kogoś z prozy Haupta, jak rozumieć ten szczególny rodzaj świadomości siebie jako tego, kto nie dysponuje substancjalnym podłożem samego siebie, a jest wielostronnie uwarunkowany i relacyjny? W dodatku przejawia się tak w samej swej egzystencji, jak w refleksji i w mówieniu, także literackim? Kto jest z innych, pośród innych i dla innych?

Za jedno z teoretycznych ujęć mogłaby posłużyć koncepcja podmiotu jako tego-który-jest-sobą-samym-jako-innym Paula Ricoeura. We wstępie do pracy francuskiego filozofa Małgorzata Kowalska tłumaczy, że tak rozumiany podmiot „nie ujmuje siebie w sposób bezpośredni. Przeciwnie, aby do siebie dotrzeć («powrócić»), musi przejść […] okrężną drogą analizy i interpretacji. Innymi słowy «ten-który-jest-sobą» jest sobie dany tylko nie wprost, tylko poprzez sposoby, w jakich przejawia się w świecie, w jakich istnieje «poza sobą» – w mówieniu, w praktycznym działaniu, w relacjach z innymi"[2]. Ricoeur proponuje pewną formułę podmiotowości bogaty w wiedzę o dokonanych w nowoczesnej myśli humanistycznej atakach na klasyczną, kartezjańską koncepcję podmiotu. Obejmują one odkrycie nieświadomości (Z. Freud), intersubiektywności, czyli odkrycie „ja" w stałej konfrontacji z innym „ja" (E. Husserl), podważenie możliwości przeprowadzenia *epoché* (np. M. Heidegger) czy uznanie uwarunkowań językowych za znaczące dla konstytucji „ja". Nie wiem, i bezzasadne jest dociekanie, czy tą wiedzą dysponował Haupt. Ważne, że jego Ktoś próbuje zrozumieć siebie jako tego, kto żyje, kto myśli i kto pisze. Kto jest nosicielem doświadczenia egzystencjalnego i doświadczenia literackiego. Tak właśnie będę postrzegać podmiot w prozie Haupta – jako koniunkcję podmiotu egzystencjalnego i literackiego.

Czy możliwe jest wskazanie czegokolwiek stałego, jakiejś zasady, podstawowej dyspozycji czy kondycji owych tworzących nierozerwalny splot trzech modalności podmiotu – tego, który żyje, tego, który myśli i tego, który pisze? Owszem. Chciałbym ją widzieć w narażaniu się na ryzyko – ryzyko wystawiania się właśnie na spotkanie z innym, z nieznanym. Trochę podług zasady wyrażonej przez Chiaromontego:

> Żyć to tyle, co narażać się – poza kręgiem rodziny – na ryzyko. Myśleć, wydawać sądy to tyle, co narażać się na ryzyko poza zasięgiem spraw dobrze znanych i idei powszechnie przyjętych – to zdawać się na nieznane. Może po to, by w końcu powrócić do tego, co rodzinne i znane, jak Ulisses. Bądź co bądź musimy się jednak na to ryzyko narażać, musimy się zdobywać na akt wyzwania (gdyż nie jest to zwykły akt nieufności, ale wyraz przeświadczenia, że jeśli pojawia się przed nami coś nowego, to musimy odnieść się do tego z uwagą). Życie i myślenie albo jest ryzykiem, albo wcale go nie ma[3].

## *Podróżnik – przybysz – emigrant*

Życiowe losy narratora-bohatera, podobnie jak losy samego autora, wyznacza sekwencja miejsc, zdarzeń i ludzi napotkanych w czasie wędrówki. Haupt dla swego bohatera przeznaczył bowiem rolę podróżnego – wędrowca, przybysza, także wygnańca. Będzie nim dziecko uwożone przez ojca saniami przez rozległe obszary dawnego województwa tarnopolskiego („Od Zborowa, przez Cecowę, Glinnę, Płauczę Małą, Płauczę Wielką, Taurów, Kozowę, Końskie, Popławy, kraj leżał płaski jak tarcza, pod łukiem nieba, otwarty i pusty, leżał polem, jednym oddechem – jak ręką zatoczyć, jak okiem zamieść" – *Stypa*, s. 8.), przybywające do zapomnianej wsi, w której po raz pierwszy zetknie się ze śmiercią i jej rytuałami, pogrzebem i stypą. Będzie to młody panicz wyprawiający się w okoliczne lub dalsze góry (np. *Poker w Gorganach*), gdzie obserwuje „obłoki południo-zachodu, obłoki układające się kompozycyjnie w daleko planowe pejzaże u malarzy quattrocenta, wydłużające się w dalekie perspektywy, w dale kłębiące się kopułami i minaretami Bagdadu chmur, stwarzające dantejskie kręgi, przestylizowujące się w feerie o klasycznej harmonii" (*Entropia*, s. 432). Składa wizyty znajomym ziemianom, z którymi bierze udział w uroczystym polowaniu, dygocze z emocji, stanąwszy naprzeciw dzika w leśnym zagajniku, podgląda życie wsi, notuje w pamięci egzotykę jarmarków i świąt,

wreszcie „przeżywa obok siebie życie tych ludzi na wsi" i podziwia ich humor i filozofię (*Polowanie z Maupassantem*, s. 94). Jako uczeń czy też student spaceruje ulicami i poznaje topografię miast, w których przyszło mu pobierać nauki. We Lwowie nie będzie umiał trafić na plac Teodora (*Gołębie z Placu Teodora*), w Paryżu zaś wiedziony raczej głodem niż namiętnością *flâneura* praktykował będzie „dojmująco bolesne wałęsanie się wzdłuż ulic z wystawionymi i odkrytymi na świat boży wiktuałami" (*W Paryżu i w arkadii*, s. 29). „Przygnębiony obcością i nudą" szukał będzie rodaków w okolicy Instytutu Słowiańskiego przy rue Michelet czy przy „rampie biegnącej od Luwru do szarego budynku La Salle du Jeu de Paume, rampie w powszedni dzień pustej, a w niedzielę zaludnionej grupkami Polaków paryskich, którzy tu, jak w Polsce, przed nabożeństwem w pobliskim kościele przy rue de Faubourg St-Honoré, tak jak w Polsce na cmentarzu wiejskiego kościoła, stali grupkami, rajcując, w swych niedzielnych ubraniach, niedzielnemu towarzyskiemu spotkaniu wierni gadulstwem i sentymentem" (s. 30). W ramach obowiązkowej służby wojskowej pozna smak i zwyczaje życia w koszarach we Włodzimierzu Wołyńskim (np. *Lili Marleen*) oraz zwyczaje i język Żydów z Chłądu. Wreszcie weźmie udział w kampanii wrześniowej 1939 roku jako podporucznik w artylerii motorowej (*Pejzaż ze wschodem słońca i obiektami ze stali*). Szlak bojowy prowadził go będzie w pewnym momencie w rejony rodzinnej Żółkwi (*Lutnia*), by po wkroczeniu na teren Polski Armii Czerwonej wieść (nie bez problemów, czego dowodzi *Polonez na pożegnanie ojczyzny*) przez granicę polsko-węgierską.

Jeśli do tej pory bywał podróżnym i przybyszem, to od teraz zawsze już będzie emigrantem. Jego sposób bycia będzie określało ustawiczne zerwanie z miejscem jego pochodzenia. Będzie próbował odnaleźć się w wojennej Francji: w dolinie Chamonix w Górnej Sabaudii, do której przybędzie z Paryża *via* Lyon, zachłyśnie się „od razu innością miejsca", będzie się włóczył beztrosko i próbował uwierzyć, że ten ogromny masyw to rzeczywiście Mont Blanc (*Marsylianka*). O pobycie w Bretanii powie, że „nie inaczej było, jak tylko strasznie" (*Dziewczynka z nóżkami na księżycach*, s. 176), nie tylko z powodu mniej lub bardziej bezsensownych śmierci, których bywa świadkiem, ale również dlatego, że „dookoła, naturalnie, dzieją się normalne sprawy – tyle, ażeby osłonić samotność każdego z nas" (*Meldunek o nieprzybyciu Wełnowskiego*, s. 407). W szlaku prowansalskich zamków i warowni będzie tedy próbował odnaleźć jakiś rys swojskości, tego, co znane i bliskie, bo to przecież „jak u nas, na Podolu, regularnie według linii, jak u nas Trembowla, Czortków, Jagielnica, Skała" (*Barbarzyńcy patrzą w krajobraz podbitego kraju*, s. 184). Opuszczając Francję (na pokładzie, jak można wnioskować, „Batorego") wyzna, że było mu nijako, a sam „kruchy statek wśród zielonoszarego falowiska wydawał się czymś tak ordynarnie niezdarnym, czymś tak obcym, że gdyby nie istniejące precedensy, to miałbym wrażenie czegoś nietaktownego, jakiegoś […] zboczonego stosunku" (*W drodze na morzu*, s. 549). W wojennej Szkocji i Anglii, gdzie trafia po opuszczeniu kontynentu, będzie przede wszystkim obcym:

> Jest mi pusto i niedobrze wśród tych tłumów i pod tym ciężkim niebem. Mierzi mnie to, że muszę tak wyczekiwać na widoku, zdaje mi się – wraca stare, towarzyszące mi wrażenie surrealisty, że wszyscy patrzą na mnie, mam wrażenie człowieka nagiego albo o jakimś kalectwie, wystawionego przed krytycznym audytorium (*Rigor mortis*, s. 553).

Zagubienie, a nawet niechęć do miejsca i ludzi będzie odczuwał też za oceanem, w Luizjanie, która ma stać się jego nowym domem. Jej obraz stworzył sobie zawczasu, jeszcze w czasach dzieciństwa i młodości, gdy zaczytywał się stosowną literaturą przedmiotu:

> Więc romantyzm Chateaubrianda i folklor Marka Twaina kazały mi odmalować sobie Luizjanę daleką, inną, luizjańską, bawełnianą i murzyńską, nieść się parowcom rzecznym o wielkich obracających się kołach i basowym falsecie gwizdków parowych, kiedy ciągną smugi dymu po nadbrzeżnych koronach drzew i mijają Hannibal i St. Louis, i Cairo, i Memphis, i Natchez, i Baton Rouge – do Nowego Orleanu i delty (*Zamierzchłe echa*, s. 636).

Luizjana, i owszem, jest „inna, luizjańska", ale nie taka, jakiej by oczekiwał. Także z tego powodu, że przemierza się ją już nie parowcem sunącym przez fale Missisipi, lecz samochodem. Z autostrady na próżno zaś szukać w niej choć śladów wyobrażonego wcześniej życia:

> Już minęliśmy cmentarze, lunaparki, slumsy. Nie jesteśmy sami, bo goni z nami albo naprzeciw nas sznur samochodów o głupich, opływowych liniach, ludzie w nich zapudełkowani, więc wydają się takie martwe, puste i mechaniczne. Inne stadami zaparkowane przed mamucimi sklepami żywności, przed stadionami sportowymi i przed fabrykami. […] Ameryka poza miastami to jest właściwie jedna olbrzymia pustynia albo śmietnisko zagracone przeżutymi, pordzewiałymi, rozkładającymi się resztkami maszynowej produkcji (*Luizjana*, s. 624, 625)[4].

Przedstawiona tu pobieżnie i wyrywkowo sekwencja miejsc, zdarzeń i doświadczeń może sprawiać wrażenie logicznego ciągu, opisu pewnego życia o linearnym przebiegu, tożsamego z biografią samego autora. To skłaniałoby zaś ku lekturze autobiograficznej, z której nie wyłaniałby się wyjątkowy, ale typowy, gdy

idzie o doświadczenie historyczne, portret reprezentanta formacji 1910; człowieka, któremu ostatecznie po losie niezamożnego inteligenta z Kresów i żołnierza tułacza przypadł los emigranta. Takiej lektury już się podejmowano. Dość powiedzieć, że w pierwszej monografii poświęconej Hauptowi Aleksander Madyda czytał zbiór *Pierścień z papieru* jako cykl opowiadań, w którym „kształtowanie autobiografizmu dokonuje się […] dzięki obecności elementów cyklu, takich jak konwencja narracji pamiętnikarskiej, konstrukcja biograficzna tomu, obejmująca okres dzieciństwa i młodości bohatera […] oraz powtarzalność elementów"[5]. Lista sygnałów postawy autobiograficznej obejmowała ponadto narrację pierwszoosobową, prowadzoną nierzadko przez postać pisarza inkrustującego swą opowieść licznymi wzmiankami autotematycznymi, a czasem wręcz niepozostawiającym „żadnych wątpliwości, że należy go identyfikować z autorem (podmiotem czynności twórczych)"[6]. Ostatnim, a nie mniej ważnym, argumentem przemawiającym za tego rodzaju lekturą były „współczesne realia i autentyczne postacie, identyfikowane na podstawie znajomości klucza personalnego"[7].

Nie przekreślam takiej lektury i takiego właśnie – autobiograficznego oraz autotematycznego – wymiaru prozy Haupta. Co więcej, dostrzegam ich wagę oraz istotność. Tyle tylko, że postrzegam je nie jako zapis życia Haupta, ale jako ślady procesu formowania się, a także sposobu istnienia pewnej szczególnej podmiotowości. Tej, która opisywana i przedstawiana bywa w trybie narracyjnej reprezentacji (Ja egzystencjalne mniej lub bardziej tożsame z doświadczeniem osobowego autora), a manifestowana czy przejawiająca swą obecność w samych literackich gestach Ja tekstowego. O tym drugim przyjdzie jeszcze mówić. Teraz wracam do Ja egzystencjalnego, do bohatera.

## *Swojskość – obcość*

Przywołane epizody z jego życia układają się tyle w linearny wzór biografii, ile w nielinearny przyrost doświadczenia wyobcowania, wyalienowania czy po prostu wystawienia naprzeciw tego, co inne. Człowiecza inność i obcość w obliczu nowego bądź nieznanego wyrażana bywa przez samego narratora *explicite*. Ujawnia się także w figurze przybysza, którą przybiera bohater. Czytam w *Luizjanie* o jego wyprawie z synem:

> Patrzymy obaj po tej wodzie, przepowiadamy sobie nazwiska i imiona włóczykijów ówczesnych: de Soto, La Salle, jak gdzie indziej La Pérouse, da Gama, Balboa, Bougainville, Magalhães, a żeśmy zabłądzili w te strony obce i odległe, zamorskie, to i nam coś z tego odkrywczego dreszczu się udziela. […] Jedziemy i to jest dla nas esencją życia w tej chwili. Wydaje się nam, że kiedy mijamy drzewa, reklamy, rozlewiska wód w tempie 45 mil na godzinę, że żyjemy podwójnie. Nasz wzrok łakomy cieszy się przemijalnością. Nasza wyobraźnia każe nam upiększać i łaknąć tego, co odwija się przed nami, i dodawać uroku celowi, który statecznie czeka sobie tak samo, jak to, co było zostało za nami równie statyczne i godne pożądania, gdyby nas kto tylko obrócił o 180 stopni (*Luizjana*, s. 622, 624).

We fragmencie tym dostrzegam trzy niezwykle istotne, a i złożone, nieoczywiste w swym znaczeniu toposy czy też może figury myśli Haupta. To „obcość", „dom" i „droga". Dlaczego piszę, że ich znaczenie jest nieoczywiste, problematyczne?

Wyjaśnić wpierw należy, że *Luizjana* to pierwsza część publikowanego w londyńskich „Wiadomościach" reportażowego cyklu, któremu autor nadał tytuł *Podróż do Luizjany*. O reportażowej kwalifikacji gatunkowej utworów w dużym stopniu przesądził sam Haupt. W liście do swego ówczesnego wydawcy, Mieczysława Grydzewskiego, pisał: „[…] chciałem Pana zapytać, czy interesowałby Pana rodzaj reportażu (ohydne słowo) ze Stanów, a raczej z południa Stanów, które nieźle poznałem w czasie mego już dziewięciomiesięcznego pobytu"[8]. Inna kwestia, niegenologiczna, wydaje się tu jednak istotniejsza. Otóż po roku pobytu w Nowym Orleanie, który był jego nowym domem, Haupt (oraz jego narrator i bohater) wciąż pozostaje przybyszem, niemogącym się zakorzenić obcym. Jego narrator-bohater „zabłądził w te strony, obce i odległe" – to raz, a dwa – podróżuje „do", a nie „po" Luizjanie. Te kwestie nie uszły uwagi monografisty pisarza:

> Już sam pierwotny tytuł cyklu wiele mówi o stosunku autora do emigracyjnego świata: *Podróż do Louisiany*, nie zaś – *Podróż po Louisianie*, co z pozoru brzmiałoby o wiele logiczniej. […] Reportażowe próby obiektywnego opisu przyrody, ludzi i rozmaitych przejawów amerykańskiej cywilizacji są rozbijane erupcjami tłumionych emocji, co nadaje tym tekstom jednolitą posępną tonację, a wrażenie wszechogarniającej i przytłaczającej obcości staje się elementem dominującym. Dla Haupta Ameryka jest krajem niemożliwym przez swą inność do oswojenia i akceptacji; jej egzotyczność na każdym kroku przypomina autorowi, że nie jest on tu i prawdopodobnie nigdy nie będzie u siebie[9].

W domyśle: „u siebie", czyli „w domu". W świetle powyższego należałoby zatem rzec, że – przynajmniej w tej części twórczości Haupta – mamy do czynienia z typowo modernistyczną figurą przybysza[10].

Kim jest przybysz? Kimś, jak notuje Ryszard Nycz, „zarazem nietutejszym (z perspektywy «tuziemców») i nie u siebie (we własnym przekonaniu); kimś zasadniczo nie na (swoim) miejscu. Nie tylko dlatego, że tego «miejsca na ziemi» został pozbawiony (i spogląda

ku niemu z nostalgią i melancholią), bądź że miejsce to obiecuje sobie dopiero uzyskać (i traktuje je w kategoriach «zdobycia» czy «zajęcia» stanowiska). Ale przede wszystkim z tej przyczyny, że ów przybysz jest kimś trwale przemieszczonym, kimś, kto utracił pozycję «autochtona w bycie» (wedle określenia Lévinasa) i wyruszyć musi dopiero na poszukiwanie własnej tożsamości"[11]. W polu tak rozumianej figury przybysza odnaleźć można kilka innych, o których w jednym z esejów pisał Tadeusz Komendant. Wymieniał wpierw Wędrowca i Wygnańca. Ich modelowymi przedstawicielami mają być – odpowiednio – Odys i Dante: „Wędrówka pierwszego jest literacką inicjacją w drodze do ściślejszej ojczyzny – Itaki. Wygnanie drugiego, brak ściślejszej ojczyzny, jest podbojem ojczyzny nowej, zbudowanej ze słów. […] Odys i Dante – dwaj różni podróżnicy. Jednemu przyświeca retrospektywna pewność, drugiemu prospektywna nadzieja"[12]. To figury modelowe i, jak powiada Komendant, dziś już nieaktualne, albowiem

> dzisiejsi kontynuatorzy losów Odysa i Dantego, rzucani gniewem bogów w kolejne kręgi infernalnych wtajemniczeń, są Rozbitkami i Tułaczami. Ich świat przestał być bezproblematyczny, powiedzieć można, że żyją już po końcu świata. […] Koniec świata zdruzgotał ściślejszą ojczyznę – i tak mimowolny wygnaniec staje się Rozbitkiem […]. Ale kres świata, czy może przemijanie jednej z jego postaci, podważa wiarę w uniwersalność rozumu – i tak wędrowiec wbrew woli zostaje Tułaczem, którego celem drogi staje się, bo stać się musi, utkana z projekcji i retrospekcji utopijna ściślejsza ojczyzna[13].

Czy jest to przypadek bohatera Haupta? Czy należy w nim widzieć Tułacza bądź Rozbitka? I tak, i nie. Tak, gdyż mimowolnie został swego miejsca na ziemi, swej ściślejszej ojczyzny pozbawiony i teraz pozostaje mu tylko przywoływać ją w licznych reminiscencjach. Owszem, bywa wtedy Tułaczem i Rozbitkiem. Doświadcza wyobcowania, nie umie bądź nie chce się zakorzenić. Czy znaczy to istotnie, że jest kimś „trwale przemieszczonym"? Przemieszczonym względem domu, tego właśnie miejsca „u siebie", miejsca swego pochodzenia (biologicznego) i przynależności (egzystencjalno-symbolicznej), źródła poczucia trwałej tożsamości? Bycie przybyszem, obcym, musi zawsze wszak być konsekwencją opuszczenia (w różnym znaczeniu i wymiarze) swego miejsca pochodzenia, swego domu. To rzecz jasna. Warto zadać jednak pytanie, czy w przypadku Haupta nie jest czasem tak, że bycie obcym, przybyszem, „trwale przemieszczonym" jest znakiem nie tyle opuszczenia, ile właśnie bycia w domu, zadomowienia? Inaczej: czy jego, by posłużyć się raz jeszcze sformułowaniem Nycza, „pozycję wyjściową wyznacza sytuacja wielostronnej bezdomności (wydziedziczenia, wygnania, wyobcowania…)"? Czy też może już sama idea domu i zadomowienia w pewien nieoczywisty sposób zakłada szereg: obcość, niestałość, nieprzynależność, nietrwałość, ruch, przemieszczenie i przeistoczenie?

Zadaję to, z pozoru niedorzeczne, pytanie, albowiem w opowiadaniach Haupta pośród licznych opisów domu jako arkadyjskiej przestrzeni i czasu, jako schronienia, świętego centrum i życiodajnego źródła, znajduję też takie:

> Dom stał na skraju miasta. Był odosobniony i jedynie po drugiej stronie ulicy długim szeregiem parterowych stajen i budynków ciągnęły się koszary x-tego [Pułku] Ułanów. Dom był drewniany, o dziwacznym planie i wyglądzie, projekt dyletancki mojego ojca: kombinacja szaletu szwajcarskiego, mieszczańskiej willi i dworu empirowego. Nie był szary, ale nisko położony; grunt podmokły, wybujała zieleń ogrodu i atmosfera postarzały go i wydawało się, że toczy go już grzyb i powoli zamienia się, w długie, ciemne noce zjadany przez rozkładające bakterie, zamienia się w próchno (*Co nowego w kinie?*, s. 17-18).

## *W innym miejscu:*

> Ten sam wielki dom był od lat zajazdem wojsk, popasem, koszarami, szpitalem, dachem dla ludzi, co tu przychodzili, nocowali jedną noc albo stali tygodniami (*Z kroniki o latającym domu*, s. 224).

Jeśli zgodzić się, że dom to miejsce duchowej egzystencji, wypełnione tak *sacrum*, jak i *profanum*, to powyższe opisy ujmowałyby tę drugą sferę. Czym ona ma być? „Przestrzeń *profanum* […] jest otwarta na gościa, intruza, innego. […] *Profanum* to drugie dopełnienie domu, które daje możliwości spotkania z innym domem i konfrontacją ze światem"[14], zanotował Dariusz Kulas. *Profanum* Hauptowego domu wiąże się bezpośrednio z osobnością i osobliwością samego miejsca: usytuowane „na skraju", staje się otwarte na to, co inne. Ale można tę kwestię postawić i tak: inność nie tylko przychodzi z zewnątrz; jej obecność zaznacza się w samym sposobie bycia „domu" i w jego własnościach. W ulokowaniu i „dziwacznej", jak pisze Haupt, konstrukcji budynku ujawnia się, by posłużyć się innym z ulubionych sformułowań pisarza, dziwność[15]. Określenie to w słowniku Haupta służy do oznaczania tego, co: „1) bezdyskusyjnie nieznane, obce; 2) hybrydyczne, zwierzęce, potworkowate; 3) «sztuczne», stworzone przez zaskakujące operacje czyjeś lub własne; 4) patologiczne"[16]. Dom narratora-bohatera jest „dziwny", bo swoją dziwacznością tworzy przestrzeń dla obecności innego – nieznanego czy obcego. Zadomowienie czy też bycie w domu, bycie u siebie oznaczałoby tedy wystawianie się na to, co inne.

W znaczeniu symbolicznym dom to pierwotne źródło spoistości kulturowej, moralnej i egzystencjal-

nej, utrwalanej we wzorach kulturowych, obyczajach, języku i mowie – aktualizowanych i praktykowanych przez najbliższych. To właśnie *sacrum* domu, przestrzeń uświęcona; zadomowienie w niej polega na przyjęciu reguł domu organizujących jego życie i wpływających na hierarchię wartości. Jak pisze przywoływany już Kulas, „dom to przede wszystkim wspólnota i indywidua, które odciskają na domu własne doświadczenia i wyobrażenia, jak faksymile, które będą się powielać w odejściu od domu, by czynić podobnymi tworzone własne domy"[17].

W opowiadaniu *Fragmenty sacrum* domu dochodzi do głosu w postaci, jak powiada narrator, „folkloru mamy" czy też „świata uczepionego spódnicy mamy" (*Fragmenty*, s. 238). To właśnie są owe reguły domu, reguły organizujące życie, hierarchię wartości, których przestrzeganie jest znakiem zadomowienia. Co znamienne, podstawową regułą „świata uczepionego spódnicy mamy" jest nieustanne otwieranie się na to, co wobec domu zewnętrzne:

> Bo potem trzeba znowu wyjść naprzeciw świata przetłumaczonego na folklor mamy. To, czego się domyślam, i tego powiedzianego mi w języku szablonowym, w skrótach, słowach i powiedzeniach. Strach, który ze sobą przyniosłem, niewytłumaczalny, instynktowny strach, zostaje mi wytłumaczony, podany i spreparowany w słowach. Nie dlatego się boję, że mam doświadczenie tego, ale dlatego że ziarno tego przyniosłem ze sobą. Przesiadam się tylko z niewytłumaczalnego w wytłumaczalne, opowiedziane, w słowa, które ubieram zresztą i stroję po swojemu. […] „Idzie jak z płatka" – mówiła mama i zastanawiałem się, jak to może być, że coś łatwo, składnie idzie jak z płatka. „Tadeuszowa" – to słowo określało cały świat stróżowej, jej dzieci, jej męża pijaczyny i, co tu ukrywać, złodzieja, i nieschludnego mieszkania biednych ludzi, a „Roszlakowscy" to znowu słowo obejmujące całą mieszczańską rodzinę, cały mieszczański światek, cały kosmos obracający się wokoło tych samych, ustalonych spraw mieszczańskich, „z domu", „po mężu" to znowu całe rytuały przyjętego małżeńskiego urządzenia społecznego, sztywnych praw, etyki, porządku społecznego (*Fragmenty*, s. 245, 241).

Jakkolwiek narrator przywołuje swe domostwo, swe pochodzenie, pierwszych pięć lat swego życia jako „własny, jedyny, nieprzekraczalny świat" (*Fragmenty*, s. 238), to w opowieści jawi się on jako właśnie nie-jedyny i nie-własny, bo koniecznie współtworzony przez bliższe i dalsze otoczenie, ludzi i ich zwyczaje, „głosy i powiedzenia, ogród słów" (*Fragmenty*, s. 241). Dom ten nie tylko jest otwarty („A panna Albina, Albińcia, to była szwaczka i przychodziła na dniówki. […] A innym razem przychodził kuśnierz i jego pomocnik. […] Albo przychodził szklarz Kimmel" – *Fragmenty*, s. 239, 240), ale jest ulokowany na granicy, a nawet sam w sobie jest granicą, która tyle oddziela to, co inne i obce, ile umożliwia spotkanie. Figura domu jako terytorium granicznego, oddzielającego, a zarazem nieuchronnie stykającego się z tym, co obce i na tę inność czy obcość otwartego, ma kapitalne znaczenie dla Hauptowej koncepcji podmiotowości.

Zmierzam bowiem do tego, że w prozie Haupta być zadomowionym, być u siebie, a także być sobą, to zamieszkiwać tę właśnie granicę (w sensie symbolicznym). To trwać w dialektycznym i dramatycznym napięciu między swojskością a obcością.

## *Droga jako dom*

W poświęconym problematyce domu szkicu Tadeusza Sławka czytam, jakby na potwierdzenie powyższych intuicji:

> „Dom" musi zostać „odideologizowany", co oznacza dwie rzeczy: po pierwsze, odejście od monologicznej kultury domu (ideologia z zasady nie sprzyja dialogowi lub godzi się na niego z konieczności i pod przymusem) w stronę domu wielogłosowego (dom jako Bachtinowska *heteroglossia*), po drugie – rezygnację z uprzywilejowanej pozycji, jaką obdarzony jest dom, a wynikającą z przeświadczenia o trwałości, stabilności i solidności jego konturów (tylko, co trwałe, może być „domem"). Oznacza to niezgodę na politykę operującą podziałem na tych, którzy pojmują „dom" jako uosobienie twardej solidności i tych, którzy dopuszczają jego wędrowną, nomadyczną postać[18].

Narrator *Szpicy* wyrazi to wprost. Nie będzie, co prawda, mówił o granicy, ale powie:

> Droga jest jak dom. […] Jestem jak w domu, mam wspaniałe poczucie pewności, że jestem w domu. […] Jechać drogą to jakby poruszać się po znajomym domu (*Szpica*, s. 385, 386, 387).

Zakorzenienie w tak pojmowanym domu z konieczności jest otwarciem, wystawianiem się na innych i to, co inne. Z pomocą znowu przychodzi Tadeusz Sławek notujący, że „zakorzenienie nie odcina człowieka od innych, nie wyłącza go i wyodrębnia, lecz przeciwnie – wprowadza do całej sieci połączeń i związków. Zakorzenienie to forma zrozumienia człowieka jako bytu głęboko relacyjnego, przy czym jedynie część owych relacji bywa przez nas jasno uświadamiana"[19]. Trwałe przemieszczenie, o którym pisał Nycz, okazuje się zadomowieniem. Jeszcze jeden cytat – tym razem już z Haupta:

> I znowu droga – droga-dom, znowu popielaty, różowy kurz w słońcu, suche łajno krowie i milowy kamień, mówiący o dystansie jakże nieważnym teraz i nie-

> istotnym, jak gdyby kilometry, jakie dzielą mnie od tego, co było i co będzie, miały się liczyć, jak gdyby miało mi zależeć na tym, jak daleko dom mój jest od miejsc, które przestały być domem, do których, jako do domu, już nie tęsknię (*Szpica*, s. 387).

Gorzkie nieco to wyznanie nie jest wypowiedzią zwykłego podróżnego, pozostającego długi już czas w drodze. To wyznanie kogoś, kto ostatecznie pożegnał się z iluzją substancjalności bytu, także tego szczególnego – siebie samego. Dom-*arche*, miejsce, z którego się wyszło, które zapoczątkowało bycie, nie jest *arche* w znaczeniu zasady tego bytu. Tym jest bowiem droga. Droga-*arche*. Bycie poruszonym. Dlatego też w innym opowiadaniu narrator powie: „Nie należy wracać do miejsc" (*Krzemieniec*, s. 586). Będzie miał na myśli powroty rzeczywiste, powroty w znane, a opuszczone strony, które chciałoby się odnaleźć w takim samym stanie, w jakim się je zostawiało. Do miejsc nie należy wracać z tą właśnie nadzieją. Dlaczego? Albowiem nawet powrót jest spotkaniem z tym, co inne: „Z goryczą chodziłem po miejscach, w których kiedyś byłem. […] Nowy świat, nowe życie podkreślają ich minioność" (*Krzemieniec*, s. 586).

Figura drogi jako domu i bycia w drodze jako zadomowienia, figura – twierdzę – prymarnej i fundamentalnej sytuacji ontologiczno-egzystencjalnej przysługującej jednostce, wystawia ją samą (tu: narratora-bohatera) na wielostronne doświadczenie inności. Bycie da Gamą czy Balboą przecież to nie tylko mierzenie się z innym, to także bycie innym, obcym. Haupt zdaje się tym samym powtarzać antropologiczną obserwację Michaiła Bachtina, który w *Estetyce twórczości słownej* zanotował:

> Zyskuję świadomość siebie i staję się sobą wyłącznie poprzez otwarcie na innego człowieka, dzięki niemu i z jego pomocą. […] Wszelkie wewnętrzne przeżycie rozgrywa się na obszarze pogranicznym, w spotkaniu z innym człowiekiem. […] Człowiekowi nie jest dany żaden wewnętrzny obraz niezależności, zawsze znajduje się on na granicy, a zagłębiając się w sobie, patrzy w oczy innemu lub spogląda na siebie oczami innego[20].

W zdaniach tych najmocniej podkreślony i uwydatniony został relacyjny, dialogiczny wymiar tożsamości i podmiotowości człowieka: bym mógł być sobą, bym mógł pomyśleć i powiedzieć Ja, nieodzowny jest ten inny, ten drugi – jakieś Ty – oraz wspólna przestrzeń. Podobna myśl, by tylko przypomnieć, fundowała dwudziestowieczną filozofię dialogu reprezentowaną – w różnych odmianach – czy to przez Martina Bubera, Emmanuela Lévinasa, czy Józefa Tischnera. Ten pierwszy pisał:

> Człowiek staje się Ja w relacji do Ty. Naprzeciw pojawia się i znika, wydarzenia relacji zagęszczają się i rozpraszają, a w tej przemienności rośnie świadomość niezmiennego partnera, świadomość Ja[21].

W innym miejscu zaś dodawał, że „fundamentalnym faktem ludzkiej egzystencji jest człowiek z człowiekiem. Świat ludzi znamionuje przede wszystkim to, że tutaj wydarza się między istotą a istotą coś, czego nie znajdzie się nigdzie w przyrodzie"[22].

Co konkretnie i w jaki sposób wydarza się między narratorem-bohaterem Haupta a spotykanym w drodze innym? Problematyka związana z pojęciem inności, powiada Tzvetan Todorov w *Podboju Ameryki*, rozwija się wokół trzech osi, na trzech planach: aksjologicznym, prakseologicznym i epistemicznym[23]. W prozie Haupta proces poznawania (plan epistemiczny) i wartościowania innego (plan aksjologiczny) z istoty nigdy nie może się dokonać. Można jednak proces ten opisać, wskazać jego stałe punkty, przebieg i metodę. Czyni to zresztą sam Haupt:

> Najstraszniej jest, kiedy na świeżo, kiedy pierwszy raz, kiedy nagle, znienacka wychynie coś z czeluści świata i skoczy nam do twarzy pierwszą, nigdy przedtem nie znaną, potworną, nie do zniesienia, bo nigdy przedtem nie znaną oczywistością. A że nazywam to oczywistością, to dlatego jest nią, że towarzyszy jej, przychodzi z nią także straszne, dziwaczne wrażenie, że jak gdybym już ją kiedyś poznał, jak gdybym już ją kiedyś przeżywał. Nie było tego ze mną przedtem, przeraża mnie to i zadziwia, ale jak przychodzi, to szereguje się i patrzy we mnie dotychczasowym doświadczeniem. […] Ale potem to już idzie całkiem gładko. Potem to już jest znacznie łatwiej i niestrasznie. Nazbierać sobie tylko, uskładać mały zapasik jednakowo pulsujących przypomnień, kiedy odbija się w nas echo drobniutkich, takich samych, już słyszanych głosów, jakże już znanych, rodzinnych i znajomych. Już zasadziliśmy wokół siebie ogródek – choćby nawet kolczastych krzaków, szalejów, piołunów i lulejów – i już jest swojo, i już powtarza się (*Strachy*, s. 373).

Fragment ten, wydawać by się mogło, ukazuje jakąś ekstremalną („najstraszniej") formę pierwszego zetknięcia z obcym. Ale czy nie mamy tu przypadkiem do czynienia z sytuacją hermeneutyczną człowieka doświadczonego? Tego, który z racji swych poprzednich doświadczeń wystawia się na doświadczenia nowe? Którego cechuje niepewność? Który nigdy nie jest w stanie dysponować pełną wiedzą, ale zawsze dysponuje jakąś wiedzą, jakimś poznaniem, jakimś wyobrażeniem? Tym chyba jest ta oczywistość, która „patrzy we mnie dotychczasowym doświadczeniem". Ona to umożliwia rozpoznanie i zbliżenie, skrócenie dystansu, a nawet przyswojenie inności. Źródła tej wiedzy, tego doświadczenia, tego usytuowania względem innego bywają rozmaite. Będą to i indywidualne przeżycia, i za-

pamiętane „głosy", „folklory", nade wszystko zaś – lektury. W opowiadaniu *Elektra [I]* tak właśnie, z pomocą lektur, narrator rozpoznaje i oswaja innego – własną siostrę jako obiekt erotycznego pożądania. To rozpoznanie dopiero staje się oparciem dla takiego a nie innego, trudnego i nigdy tak naprawdę niedokonanego ostatecznie wartościowania dziewczyny.

Pozostańmy jednak w Hauptowej Ameryce. W opowiadaniach-reportażach z Luizjany wiedza wyniesiona z samych lektur nie zdała egzaminu. Nie doprowadziła do oswojenia się, lecz jedynie do konfuzji, niechęci, doświadczenia obcości. Proces poznania i wartościowania na tym etapie jednakowoż się nie zakończył. Ba, on może się nie zakończyć nigdy; nie ma prawa jednak nie zaistnieć. W innym utworze Haupt notuje, że „obcy", „przybysz" zawsze „przynosił ze sobą jakąś wieść, posłanie, powierzono mu jakieś szczególne zadanie, sekret, który miał […] zakomunikować" (*Z Laczczyny*, s. 425). Czasem „jakieś zakazy nie pozwalały mu na wypowiedź wprost, być może, że hasło i kod, w jakim […] to miał przekazać, były zbyt skomplikowane". Czasem sam adresat był „zbyt tępy, niedomyślny, bez daru zrozumienia języka, jakim […] mówił" (*Z Laczczyny*, s. 425). Nie zmienia to jednak faktu, że słuchanie posłania to powinność i potrzeba.

## *Bycie podobnym*

Operacja, jakiej dokonuje stykający się z obcym, innym narrator-bohater Haupta jest niemal zawsze taka sama. Wkracza na ową granicę, jaka ich dzieli, rezygnuje w pewien sposób ze swojej monadyczności, pojedynczości i wyjątkowości, by dostrzec to, co wspólne. Granica ta nigdy jednak nie zostaje przekroczona, wszystko rozgrywa się w jej obszarze. Jej istnienie warunkuje jakąkolwiek podmiotowość. To ona też umożliwia dialog jako taki:

> Człowiek wychodzi światu naprzeciw i nawiązuje dialog, czyniąc swe życie bogatszym o nowe doświadczenia. Pozostaje jednak istotą samodzielną, która tworzy związki z samodzielnymi bytami innych ludzi, wobec czego człowiek dystansuje się w stosunku do nich, uznając ich odmienność[24].

Tą granicą, tym obszarem dla Hauptowego *subiectum* jest przede wszystkim mowa, literatura, wreszcie – kultura w najszerszym rozumieniu tego słowa. Wywiedziona z własnego doświadczenia czy uzyskana na drodze rozumowego poznania znajomość różnorodnych praktyk kulturowych i komunikacyjnych oraz wykształcona w indywidualnym trudzie, nieustannie pielęgnowana oraz usprawniania umiejętność słuchania przekazów oraz czytania tekstów kultury umożliwia mu właśnie wychylenie się z obszaru swej odrębności i wyjątkowości oraz dostrzeżenie, odkrycie w tym, co inne, lokalne i obce pewnego rysu uniwersalności, rysu tego, co ogólnoludzkie. Tego, co własne a zarazem wspólne.

Wizyta z synkiem w typowym luizjańskim barze to dla bohatera źródło konfuzji:

> Jak wpatrzeć się w te twarze, jak podsłuchać mieszaninę gwaru, nieartykułowaną, inną, czuje się niesamowite uczucie, kiedy jakby uciekał grunt spod nóg i wszystko wokoło staje się płynne i niestatyczne. […] Chciałbym posłuchać, o czym tu mówią, co ich trapi, jakie mają remedia na to, ale gwar jest zmieszany i robi wszystko niezrozumiałym i chaotycznym (*W barze Harry'ego*, s. 633, 632).

Gwar i rwetes uniemożliwiały jakiekolwiek poznanie. Dokona się ono zaraz po opuszczeniu lokalu, gdy idąc skrajem przedmieścia, ojciec z synem dostrzegą rodzinę przed jednym z domów i wymienią z nimi spojrzenia. Efektem tego spojrzenia będzie – z jednej strony – konstatacja podobieństwa, z drugiej – uwypuklenie radykalnej odmienności, inności. Wzajemne spoglądanie na siebie inicjuje podmiotową relację i ukazuje tym samym paradoks Ty. Paradoks tego, który jest całkiem inny, ale zarazem niezwykle podobny. Podobny, albowiem jest człowiekiem, jest podmiotem:

> Jest dom murzyński: podparte słupy ganku i zbakierowana podcień, i mdlące śmietnisko niedaleko. U podcienia bawią się dzieci murzyńskie – chłopcy w połatanych spodniach i z baseballową piłką – i chowa się za pokrzywiony słup ganku mały Murzynek, żółtka oczu błękitnieją mu w brązowej twarzyczce, i obwodzi nas spłoszonym, ciekawym i głębokim spojrzeniem. Na pace przed domem drzemie w słońcu stary Murzyn – ma pogięty filcowy kapelusz na głowie, koszulę w kratę i wpadnięte doły na skroniach (*W barze Harry'ego*, s. 634).

Scena ta, czytana w kontekście opowiadania *Szpica*, zyska dodatkowe znaczenie. Tam narrator w pewnym momencie wyznaje: „Kiedy patrzę w oczy spotykanych ludzi, to widzę swoje własne odbicie w ich oczach jak w wypukłych zwierciadłach" (*Szpica*, s. 390). Wymiana spojrzeń to gra, to nieustająca i nigdy niemogąca się ostatecznie dokonać dialektyka swojskości i obcości, bliskości i oddalenia, bycia podmiotowego i bycia przedmiotowego.

Prawdziwy dialog, powiada Buber, wymaga akceptacji inności[25]. Ta akceptacja możliwa jest u Haupta na drodze wskazywania minimalnych choć podobieństw. Dlatego też, gdy mowa będzie o specyfice życia domowego w Luizjanie, o domowych rytuałach i sposobach spędzania czasu, to okaże się, że „porównania same się proszą, kiedy kontempluję tutejszość i naszość":

> Bo weźmy chociażby rozmowy ciotek i babek. Obracają się wokoło tych samych problemów, więc: służby domowej i służących. […] Udzielają sobie nawzajem

> wskazówek, charakteryzują, rekomendują, tyle że mówi się tutaj i narzeka na niezaradność Mildred czy Rebeki i sprowadza się do tego, że są one z *„backwoods"*, a u nas, że Prakseda czy Małania były z *sela* (*Zamierzchłe echa*, s. 636, 637-638).

Podobieństwo odnajdzie się też między „tutejszym" wspominaniem wojny domowej i „naszym" – powstania styczniowego. W obu przypadkach samo wydarzenie „właściwie odsunęło się i wysublimowało w jakiś inny, nierealny wymiar, jakby nasz wiek nie graniczył z tamtym, jakby była to fantazja drzeworytnika i opowiadanie babci" (*Zamierzchłe echa*, s. 640), w którego snuciu nieodzowne staje się sięganie po stare albumy fotografii.

Narrator-bohater Haupta w zetknięciu z innym nieustannie wykazywać się musi tym, co Lévinas nazywa inicjatywą kulturową: gestem cielesnym, językowym lub artystycznym, który odsłoni i wyrazi to („konkretne łono całości" lub „kulturowy zbiór", jak powiada filozof), co stanowi o znaczeniu innego. Zrozumienie innego koniecznie więc łączy się z jakąś egzegezą[26].

Skąd jednak to Hauptowe opieranie egzegezy innego na refleksyjnym wskazywaniu i snuciu podobieństw, paraleli między tym, co swojskie i obce, znane i nieznane, własne i inne? Odpowiedź znajduję w opowiadaniu „*Światy*":

> Ten drugi, niezależnie od płci, charakteru, wzrostu, wieku, sterczy przede mną i zastawia sobą inne. Jest mi aż nieswojo i dziwnie, kiedy uprzytomnię sobie jego zdradzieckie podobieństwo do mnie i łudzącą jednakowość. […]
> Solidarni w myślach, w nawykach, w przesądach. Żyjemy obaj w tej samej cieniutkiej, sprzyjającej życiu błonie – warstewce biosfery i każde oddzielenie się, bodaj na ułamek, każde oddzielenie się, przebicie tej błony w górę czy w dół znaczy dla nas unicestwienie. […]
> Znamy się nawzajem na wylot, przenicowaliśmy się nawzajem, znamy swoje myśli, drogi i jesteśmy sobie nieskończenie obcy i nieznajomi, jakbyśmy byli z innych gwiazd. Ten drugi, ten osobny, jest mi tak nienawistny i nieznajomy i tak samo drogi, jak ja sam („*Światy*", s. 363-364).

Inny jest mi podobny, powiada tu Haupt, albowiem tak samo jak ja sam jest bytem ułomnym – tak w wymiarze ontologicznym, jak i egzystencjalnym. Wspólną ułomnością jest niepewność tożsamości, kruchość, niestałość i nietrwałość, ale także podległość zewnętrznym, biologicznym, historycznym i społecznym procesom. To ona stanowi o podstawowym podobieństwie, jest punktem wyjścia jakiegokolwiek porównywania. Jej dostrzeżenie, wskazanie i nazwanie decyduje o empatii i trosce, jaką wykazuje się patrzący i słuchający. Wymiar etyczny tej relacji jest nie do przecenienia – to na nim buduje się właśnie podmiotowość. Ten drugi jest mi drogi, czytamy, „tak samo drogi jak ja sam". Z tego też powodu, paradoksalnie, człowiek Haupta sam po prawdzie nie może być nigdy. Nie może bowiem pomyśleć o sobie Ja inaczej niż wobec jakiegoś Ty. Obecność drugiego warunkuje i gwarantuje jakąkolwiek obecność pierwszego. Moralne zobowiązanie wobec drugiego jest moralnym zobowiązaniem wobec samego siebie. I odwrotnie:

> Drugi człowiek i nie drugi, drugi człowiek to tak jak ja, to ja sam. Zanim napotkam wzrok, zanim wymienię spojrzenie, już wiem, już mi wiadomo i aż uroczyście od tego stwierdzenia („*Światy*", s. 363).

W tym ostatnim zdaniu kiełkuje już myśl, która przywiedzie bohatera do skonstatowania nieprzejrzystości, nietożsamości siebie samego. Do wskazania siebie jako innego, obcego dla samego siebie, jakkolwiek by to zabrzmiało.

Być sobą, być kimś dla siebie to być otwartym na obecność drugiego. To zamieszkiwać granicę, to być w drodze. W drodze do drugiego podmiotu, do jakiegoś Ty, z którym wchodzi się w relację dialogiczną. Inaczej jeszcze: umiejętność bycia sobą w tym i pośród tego, co inne, nie wspiera się ani na sztuce asymilacji, ani podporządkowania, wyodrębniania, odcinania, lecz na empatycznej mediacji i odpowiedzialnym rozumieniu. W tej podmiotowej aktywności utrwala się i wyraża pewne szczególne pochodzenie oraz *ethos*, z którego wyrasta Hauptowe Ja. W tym momencie mam już na myśli konkretne historycznie uwarunkowane idee i przekonania – charakterystyczne dla reprezentantów formacji 1910.

Próbując wskazać jakąś konstytutywną własność owej formacji odróżniającą ją od innych pokoleń literackich Marta Wyka za takową w pierwszej mierze uznała „szacunek dla imponderabiliów"[27]. Czym owe imponderabilia miałyby jednak być, pytała zaraz i zaglądała do słownika Kopalińskiego, by wskazać, że to „rzeczy nieuchwytne, niedookreślone, mogące jednak oddziaływać, mieć wpływ i znaczenie"[28]. Autorowi słownika wypominała, że nie nadmienił „o zawartym w słowie imponderabilia niewyartykułowanym wprost zobowiązaniu etycznym, o formie nakazu, jaka się łączy z tym zasobem, a który miałby stanowić rodzaj nadrzędnego kodeksu"[29]. O jakim zasobie i jakim zobowiązaniu etycznym jednak tu mowa? Odpowiedź na te pytania czytelnik znajdzie dopiero kilkanaście stron dalej, gdzie przeczyta:

> Na poziomie języka – odnoszą się imponderabilia do „rzeczy i zjawisk nieokreślonych". Na poziomie dyskursu – ich mechanizmem jest mediacja, intuicja i empatia (wyznawca i wykonawca imponderabiliów

> nie akceptuje zatem sytuacji agonu). Na poziomie etycznych konsekwencji – dyskurs ten projektuje pewien kodeks inteligencki[30].

Czy ta odpowiedź cokolwiek wyjaśnia? I tak, i nie. Wciąż pozostajemy wszak w sferze nieokreślonych, trudnych do uchwycenia zjawisk i rzeczy. Nieco bardziej może wyrazistych rysów nabiera sama postawa „wyznawcy i wykonawcy imponderabiliów". To ona właśnie czyni jednostkę strażnikiem i wykonawcą inteligenckiego kodeksu i *ethosu*. Mediacja i empatia – wierność tym sposobom splatania się ze światem oraz innymi to wierność pewnym wartościom, wśród których najdonioślejszą jest, jak rozumiem, ujawniająca się w samym sposobie działania podmiotowa, partnerska i dialogiczna relacja między równoprawnymi, acz różnymi jednostkami. Tego rodzaju wiernością – owym szacunkiem dla imponderabiliów – cechuje się narrator-bohater Haupta; czyni go to tym samym spadkobiercą inteligenckich tradycji oraz nosicielem wartości określonej historycznie formacji. To jego *arche* – w znaczeniu i pochodzenia, i zasady bycia.

Byłby on tedy nosicielem i strażnikiem pamiątek tego, co wspólne, co może nie powszechne, ale też nie wyłącznie indywidualne. Pośród innych ustawicznie dostrzegałby podobnych samemu sobie: tych, którzy to, kim są, zawdzięczają „temu wielkiemu tłumowi" – są z innych, pośród innych i dla innych[31].

I właśnie rozsnuwanie tych podobieństw chciałbym tutaj nazwać rozpisywaniem. Będzie to aktywność właściwa zarówno bohaterowi (podmiot egzystencji), narratorowi (podmiot refleksji), jak i autorowi wewnętrznemu (podmiot tekstowy).

## *O rozpisywaniu siebie*

Pośród kilku różnych słownikowych znaczeń „rozpisywania", przywołujących czynności związane z pisaniem, jest i takie, podług którego „rozpisać" to przydzielić coś komuś, rozdzielić coś między kilka osób[32]. Co można rozpisać? Majątek, zadania, zajęcia. Czy można jednak rozpisać siebie? Rozdzielić coś, czym się jest, między innych? Między kogo?

Bohater Haupta na każdym niemal kroku odnajduje i podkreśla, pomimo wszelkich różnic, jakieś podobieństwo siebie i innych, podobieństwo zasadzające się tak na bytowej ułomności, jak i kulturowo zapośredniczonym sposobie bycia. Kultura jako system różnorodnych praktyk bycia i komunikowania się jest właśnie tą granicą, która oddziela i styka różne podmioty. Samoświadomy narrator Haupta z kolei uprawia, jak sam przyznaje, „sztukę paraleli" (*Oak Alley and Missisipi*, s. 644) i retorycznie pyta:

> Co każe mi powtarzać anegdoty, doszukiwać się porównań, wynajdywać paralele, popisywać się pseudoerudycją, usprawiedliwiać tym wszystkim mój opis wobec mnie samego i innych przywoływanych na świadków? Czy ma to być dopełnieniem szczerości podjętego zamiaru, wierności prawdzie, która to prawda jest tak nieuchwytna, tak względna, tak niepokojąca i tak nie zaspokajająca, ale bez niej świat, jaki mnie otacza, [i] ja sam nie istnieję, bo albo coś jest prawdą, albo nią nie jest, a więc wtedy nie istnieje (*El Pelele*, s. 327).

Tym jest właśnie „sztuka paraleli". To budowanie opowieści z szeregu mniej lub bardziej, ale jednak podobnych do siebie ogniw – zdarzeń, sytuacji, stanów, obrazów, postaci. Nanizane na łańcuszek narratorskiej wypowiedzi nie tylko mają dopełniać się wzajem, ale też ujmować jakiś wspólny wzór, wyrażać jakąś prawdę, której jednak wyrazić chyba się nie da:

> Z chaosu wykładamy sobie pasjanse i wychodzą nam albo nie wychodzą, ale układa nam się ten porządek, jakiś karciany metabolizm wymienia się nam z dreszczykiem satysfakcji i zbliża do ideału, ażeż tu nagle psuje się wszystko i zamiesza, nawraca do chaosu. Ale pozostanie nam satysfakcja popatrzenia wstecz, no i dreszczyk nowego pasjansa, który zaczynamy sobie wykładać (*Oak Alley and Missisipi*, s. 645).

Te zdania równie dobrze można przypisać zarówno temu, kto żyje, temu, kto myśli, jak i temu, kto pisze. Każdy z nich pragnie, by pojedyncze karty (doświadczenia, refleksje, strony) złożyły się w kompletny i znaczący wzór. Pragną oni czy to wieść dobre życie, czy zrozumieć siebie w tym życiu, czy wreszcie: opowiedzieć siebie.

Narrator zdradza tu też w jakiś sposób praktykę działania i sposób bycia tego, kto w hierarchii instancji nadawczych stoi ponad nim. Podmiot tekstowy też uprawia bowiem sztukę paraleli, też – zazwyczaj bez powodzenia – układa pasjanse. Na to wskazuje fragmentaryczna kompozycja tekstów. Wszystkie te trzy modalności bycia jakiegoś Ja są tu ze sobą nierozerwalnie związane. Bohater styka się z tym, co inne oraz z innymi, by zaraz w tej inności dostrzec i samego siebie. Narrator, bogaty już w tę wiedzę, wiąże różne anegdoty w jeden łańcuch refleksji podług sztuki paraleli. Autor wewnętrzny zaś komponuje te mniej lub bardziej spójne opowieści w zróżnicowane tematycznie, stylistycznie i gatunkowo utwory prowadzące intertekstualny dialog tak z literackimi tradycjami, jak i pozostałymi utworami autora. U Haupta bowiem tekst jest kolekcją fragmentów (gatunkowych, stylistycznych i tematycznych) tak samo jak pojedynczy temat może zostać ujęty tylko w kolekcji tekstów.

„Potem chciałbym doszukać się wątku tej całości aż do tego, że jesteśmy tutaj, aż do ostatniego momentu, i odnaleźć sens i sekwens tego wszystkiego" (*Luizjana*, s. 629). Tyle tylko, że pasjans znowu się rozsypuje – ale

jego układanie należy ponawiać i czynić to w każdym wymiarze podmiotowego bycia.

Czym miałoby więc być rozpisywanie siebie? Przede wszystkim: rozdzielaniem pewnego Ja między trzy współobecne i podejmujące różne aktywności w tekście aktanty. Po drugie, ciągle ponawianym i niemogącym się dokonać właściwie nigdy pisaniem siebie. Jest i trzecie znaczenie tego pojęcia. O nim też była tu głównie mowa. To zrzekanie się własnej jednostkowości, wyjątkowości, odrębności i oznaczanie jako śladów własnej i cudzej podmiotowości wszystkiego, co wspólne. Tego, co umożliwia, ustanawia i podtrzymuje dialogiczną relację z innym. Mówiąc inaczej: rozpisywanie to również udzielanie podmiotowego głosu i atrybucji (kompetencji) pewnemu Ja myślącej i odczuwającej w jednostce wspólnoty. Jeśli „warunkiem bycia sobą jest możliwość działania; sobą jest ten, kto może działać, zarazem wskazując na siebie (oznaczając siebie) jako sprawcę działania"[33], to rozpisujący swe bycie wskazuje, że możliwość działania zawdzięcza innym. Dlatego też właśnie pisanie siebie nie ma prawa nigdy się dokonać, nie stanie się nigdy napisaniem siebie, a będzie zawsze rozpisywaniem:

> W jednym mgnieniu oka unicestwiałem się na korzyść, na dobro zewnętrzności […]. Więc jeżeli teraz najskwapliwiej i najzachłanniej zbieram ułomki z tamtych czasów i składam je na nowo, to mam pełne prawo, prawdziwy serwitut na owych czasach: odbieram, co moje, odbieram i uzyskuję ułamki samego siebie (*O Stefci, o Chaimie Immerglücku i o scytyjskich bransoletkach*, s. 43).

Ja to pamiątka po innych, pośród innych i dla innych. Przejawiające się w tekście Ja może zaistnieć wyłącznie wobec innego: wobec jakiegoś Ty, wobec czytelnika. Tekst to ślad tego właśnie Ja[34]. Pytanie tylko: czy dla czytelnika przewidziana tu została jakaś konkretna rola? Owszem – i to wcale nie rola pasywna, niesprowadzająca się wyłącznie do milczącego odbioru komunikatu. W utworach Haupta aktywna refleksyjnie i interpretacyjnie współobecność czytelnika bywa zakładana i oczekiwana. Dla przykładu – dwa fragmenty:

> Mógłby ktoś powiedzieć, zapytać, czemu jakąś prostą opowieść naszpikowuję dygresjami, które prawie jakby ze sobą nie miały związku (*Lili Marleen*, s. 276).

> Ktoś zniecierpliwiony może i zapytać: skąd ta precyzja szczegółów, aż podejrzana ścisłość imion, pedanteria nawet liczb? To przyznam się, że ja, który nie mam pietyzmu dla osobistych szpargałów, natrafiłem na ocalały gdzieś na dnie kufra stary kalendarzyk sprzed lat, notes, w którym wtedy zapisywałem konieczne w warunkach służby memoranda ważne (*Meldunek o nieprzybyciu Wełnowskiego*, s. 405).

Narrator wielokrotnie powołuje instancję adresata i zwraca się bezpośrednio do niego, dyskursywnie próbuje wpływać na odbiór opowieści, wreszcie dyskutuje z możliwymi interpretacjami. Jak poniżej – w autotematycznym i autoironicznym komentarzu:

> Wszystko ma być jak należy, logiczne, niczego nie pozostawi się czytelnikowi do sztukowania, domyślania się, odgadywania (*Trzy*, s. 357).

Rozpisywanie Haupta to nie tylko mowa dla siebie. To mowa dla i do kogoś. Kogoś, kto może i ma prawo odpowiadać. Bo przecież fundujący podmiotowość dialog nie może wykluczać komunikacyjnej aktywności żadnej ze stron. Tym bardziej że, jak notował Chiaromonte:

> Cokolwiek myślimy, mówimy, czynimy, staje się bezsensowne, jeśli mamy przeświadczenie, że robimy to dla siebie. Na bezsens wskazuje nasza śmierć. Wszystko zaś nabiera sensu, jeśli dokonujemy tego z myślą o innych, o przyszłości, bezinteresownie[35].

Być może to nadużycie, ale nie potrafię nie zestawiać tej myśli ze zdaniem z Hauptowych *Światów*, w którym mowa była o tym, że „to, co się ze mną dzieje, dzieje się także za jakimś nakazem na przyszłość" (*Światy*, s. 362).

**Przypisy**

1 Zygmunt Haupt, *Kawaler z morskiej pianki*, [w:] tegoż, *Baskijski diabeł. Opowiadnia i reportaże*, oprac. i posłowie Aleksander Madyda, Czytelnik, Warszawa 2008, s. 199. Opowiadania z tego tomu oznaczam dalej w tekście głównym: w nawiasie podaję ich tytuły oraz numery stron, z których pochodzą cytaty.

2 Małgorzata Kowalska, *Dialektyka bycia sobą*, [w:] Paul Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. Bogdan Chełstowski, wstęp i oprac. Małgorzata Kowalska, PWN, Warszawa 2005, s. XI.

3 Nicola Chiaromonte, *Notatki*, przeł. Stanisław Kasprzysiak, wybór i posłowie Wojciech Karpiński, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2014, s. 128-129.

4 Niemal te same wrażenia i opinie przedstawił Haupt w liście do Mieczysława Grydzewskiego. Pisał: „Bardzo jestem rozczarowany Ameryką i byłbym więcej, gdyby nie to, że byłem mądry i jechałem już z odpowiednim nastawieniem. Ale rzeczywiście, reklama i samochody potrafią obrzydzić nawet Nowy Orlean, który jest jednak poza tym bardzo czarujący i bardzo staroświecki, i bardzo francuski". Zygmunt Haupt, *List do M. Grydzewskiego z 30 grudnia 1946 roku*, [w:] tegoż, *Listy do redaktorów „Wiadomości"*, oprac. Aleksander Madyda, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014, s. 12.

5 A. Madyda, *Zygmunt Haupt. Życie i twórczość literacka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1998 s. 132.

6 Tamże, s. 135.

7 Tamże, s. 139. Badacz zaznaczył, że ten zwiastun postawy autobiograficznej nie przedstawia się okazale, gdyż trudno zlokalizować w tekstach rzeczywiste osoby, jednakowoż już w jego kolejnej pracy monograficznej prezentuje się wręcz imponująco. Zob. A. Madyda, *Haupt. Monografia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012. Inny, krytyczny lub retoryczny, typ lektury autobiograficznej (także utworów Haupta) prezentuje Jagoda Wierzejska: „Krytyczna lub retoryczna interpretacja autobiograficzna nie rezygnuje z kategorii odniesienia. Przeciwnie, uznaje słuszność zdania Paula Johna Eakina, że bez tej kategorii o autobiografiach mówić się nie da; przynajmniej nie w zgodzie z aktualną pragmatyką ich lektury. Odniesienie traktuje jednak jako efekt wytworzony retorycznie. Efekt ów powstaje nie tyle w punktach odpowiedniości utworu literackiego danego autora oraz jego życia, traktowanego jako druga, bardziej stabilna strona dyskursu, ile na styku utworu i autorskiego tekstu życia, definiowanego analogicznie, jak ma to miejsce w koncepcji Edwarda Balcerzana, koncepcji pochodzącej jeszcze z lat 70. i, jak mniemam, niewystarczająco wykorzystanej w polskim literaturoznawstwie. Za Balcerzanem pojmuję tekst życia pisarza jako wypowiedź, a co za tym idzie jako przekaz o charakterze tropologicznym, na który składają się fakty w znaczeniu przyjętym przez Haydena White'a, czyli zdarzenia opisane tak, aby posiadały atrybuty wątku fabularnego opowieści. Fakty te budują życiorys twórcy: historię o jego życiu, cechującą się zawsze pewną dozą ikoniczności i schematyczności (tj. operującą określonymi, powtarzalnymi figurami) oraz pewną dozą oryginalności (tj. konfigurującą owe figury w swoisty sposób).

Krytyczna interpretacja autobiograficzna wychwytuje momenty nawiązywania się retorycznej gry między utworem a tak rozumianym tekstem życia; momenty, kiedy utwór zdaje się być motywowany przez tekst życia, a zarazem do niego odnosić, takie więc, gdy ten pierwszy generuje wiarygodny efekt lustrzanego odbijania się w drugim. […] Wychwycenie rzeczonej gry to ni mniej, ni więcej, tylko identyfikacja mechanizmów tekstowych (zespołów tropów i figur), które stwarzają wrażenie prawdziwości relacjonowanych przeżyć i wydarzeń oraz służą konceptualizacji autobiograficznego podmiotu, czy precyzyjnie: podmiotu, który w interpretacji jawi się jako autobiograficzny. Jeśli zdać sobie z tego sprawę, jasnym się staje, że krytyczna interpretacja autobiograficzna nie prowadzi – więcej: nie może prowadzić – do weryfikacji dokumentarnej zawartości utworu literackiego". Jagoda Wierzejska, *Identyfikacja tekstu jako autobiografii – o krytycznej interpretacji autobiograficznej, [w:] Humanistyka XXI wieku. Badania doktorantów Wydziału Polonistyki UW*, red. Anita Pieńkowska, Agata Wdowik, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 12-13. Projekt takiej lektury rozwinięty został przez badaczkę w pracy *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta i Leo Lipskiego*, Elipsa, Warszawa 2012.

8 Z. Haupt, *List do M. Grydzewskiego z 1 września 1947 roku*, [w:] tegoż, Listy…, dz. cyt., s. 19.

9 A. Madyda, *Zygmunt Haupt*…, dz. cyt., s. 115.

10 Tę figurę (a może nawet podmiotową postawę) wskazać można w twórczości emigracyjnej w ogóle. Na szczególną uwagę zasługuje w tym miejscu esej Józefa Wittlina z 1942 roku zatytułowany *Mój pierwszy rok w Ameryce*: „My, wojenni uchodźcy w tym kraju, jesteśmy jak rozbitek, któremu niemiłosierny los zsyła ratunek w postaci szlachetnego rybaka. Nasz okręt uległ zniszczeniu wskutek burzy dziejowej. Rozbitek poszedłby na dno, gdyby nie ów szlachetny rybak, który ulitował się nad tonącym […]. Nie przyjechałem tutaj jako wolny turysta, który ma czas, środki i tzw. głowę do dokładnego zwiedzania nowego i olbrzymiego «terenu», ani jako pisarz, który postawił sobie za cel opisanie Ameryki. Wręcz przeciwnie. Tym tłumaczy się fakt, że tak mało widziałem. […] I nie wolno również zapominać o tym, że każdy z uchodźców prowadzi tutaj podwójne życie: jest jednocześnie i tu, i daleko, daleko za oceanem". Józef Wittlin, *Mój pierwszy rok w Ameryce, [w:] tegoż, Orfeusz w piekle XX wieku*, posł. Jan Zieliński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 314, 315, 316.

11 Ryszard Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2001, s. 71-72.

12 T. Komendant, *Vincenzowe ziarno*, [w:] tegoż, *Upadły czas. Sześć esejów i pół*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1996, s. 104.

13 Tamże, s. 111.

14 Dariusz Kulas, *Dom – to, co istotne*, „Anthropos?" 2011, nr 16/17, s. 62, 63.

15 Zob. Andrzej Niewiadomski, *„Dziwna" nowoczesność Zygmunta Haupta*, [w:] *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. Dorota Kozicka, Tomasz Cieślak-Kozłowski, Universitas, Kraków 2011.

16 Tamże, s. 264.

17 D. Kulas, *Dom – to, co istotne*, dz. cyt., s. 59.

18 Tadeusz Sławek, *Gdzie? Rozważania oikologiczne*, „Anthropos?" 2011, nr 16/17, s. 4.

[19] Tamże, s. 2.

[20] Michał Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. Danuta Ulicka, wstęp i oprac. Eugeniusz Czaplejewicz, PIW, Warszawa 1986, s. 443-444.

[21] Martin Buber, *O Ja i Ty*, przeł. Bogdan Baran, [w:] *Filozofia dialogu*, red. B. Baran, Znak, Kraków 1991, s. 52.

[22] M. Buber, *Problem człowieka*, przeł. Robert Reszke, Fundacja Aletheia, Warszawa 1993, s. 91.

[23] „Po pierwsze, mamy do czynienia z sądem wartościującym (plan aksjologiczny): inny jest dobry lub zły, kocham go lub nie […] jest wobec mnie równy lub w czymś mi ustępuje […]. Po, drugie, dochodzi do zbliżenia do innego lub oddalenia od niego (plan prakseologiczny): przejmuję wartości tego drugiego, utożsamiam się z nim albo też dostosowuję go do siebie, projektuję na niego mój własny obraz. Oprócz podporządkowania się innemu i podporządkowania innego istnieje jeszcze trzecie wyjście – neutralność lub obojętność. Po trzecie, tożsamość tego innego jest mi znana lub nie (byłby to plan epistemiczny) – oczywiście nie chodzi tu o żaden absolut, lecz nieskończoną gradację – od niższych do wyższych szczebli poznania". Tzvetan Todorov, *Podbój Ameryki. Problem innego*, przeł. Janusz Wojcieszak, Fundacja Aletheia, Warszawa 1996, s. 205.

[24] Dorota Kreft, *Dialog podstawą więzi międzyludzkiej w filozofii Bubera i Bartha*, [w:] *Dialog: idea i doświadczenie*, red. Krystyna Bembenek, Iwona Krupecka, Sabina Kruszyńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2011, s. 59.

[25] Choćby w tym fragmencie: „wszystko zależy od tego, czy każdy […] odnosi się do drugiego jako takiego, kim on jest naprawdę, przy całej chęci wpłynięcia na niego przyjmuje go i potwierdza takim, jaki ów ktoś jest". M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, przekład, wybór i wstęp Jan Doktór, Pax, Warszawa 1992, s. 135.

[26] „Ktoś Inny pojawia się oczywiście od razu zgodnie ze sposobem, w jaki wytwarza się wszelkie znaczenie. Ktoś Inny należy przez swoją obecność do jakiegoś kulturowego zbioru i rozświetla się przez ten zbiór, tak jak tekst przez kontekst. […] Zrozumienie kogoś Innego jest więc nieodłączne od jakiejś hermeneutyki, jakiejś egzegezy". Emmanuel Lévinas, *Znaczenie a sens*, przeł. Stanisław Cichowicz, „Literatura na Świecie" 1986, nr 11-12, s. 263-264.

[27] Marta Wyka, *Formacja 1910 – doświadczenia, emocje, horyzonty światopoglądowe*, [w:] Formacja 1910…, dz. cyt., s. 69.

[28] Tamże.

[29] Tamże.

[30] Tamże, s. 83.

[31] Akcentowana zarówno waga postawy moralnej jednostki, jak i zależność jej odrębności i niepowtarzalności od tego, co wspólne, skłaniać może do stawiania tezy o Hauptowym myśleniu podmiotowości jako „wyciągu z postawy personalistycznej". W Polsce recepcję filozofii personalistycznej w wydaniu czy to Mouniera, czy Maritaina prezentowali w latach 30. XX wieku choćby Kazimierz Wyka i Ludwik Fryde. Ten ostatni krótką rekapitulację założeń tej myśli zawarł w szkicu poświęconym powieści *Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej. Pisał wtedy: „Wszyscy mimo najrozmaitszych tysięcznych różnic, które nas dzielą, jesteśmy przede wszystkim ludźmi i więcej nas łączy, niż dzieli. Każdy człowiek powinien to zrozumieć i przezwyciężyć swój egoizm, a może nawet egotyzm (pychę i próżność) niż egoizm; niech uczy się patrzeć na świat i oceniać otoczenie z punktu widzenia szerszego niż on sam. Musimy zrozumieć i odczuć głęboką jedność z przerastającym nas życiem. Każdy powinien być i dumny, i pokorny; dumny z ważności i tajemnicy własnego istnienia, pokorny wobec niewyczerpanej wielkości i piękności świata. […] A jeśli tak, w takim razie przebudowa tego życia musi być przede wszystkim przebudową moralną, polegającą na wychowywaniu w duszach ludzkich prawdziwego, pełnego człowieczeństwa. I znaczy to, że jednostka musi uświadomić sobie swą tożsamość z jednostkami otaczającymi ją i poprzez to uświadomienie niejako wyjść poza siebie, pozostając jednocześnie najgłębiej sobą". Ludwik Fryde, *Noce i dnie*, [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznych*, oprac. Andrzej Biernacki, PIW, Warszawa 1966, ss. 290, 292. Na temat polskiej recepcji personalizmu (zwłaszcza w krytyce literackiej) pisała obszernie m.in. Małgorzata Krakowiak. Zob.: Małgorzata Krakowiak, *Katastrofizm – personalizm – realizm: o krytyce literackiej Kazimierza Wyki w latach 1932-1948*, Universitas, Kraków 2001 oraz M. Krakowiak, *Spór (albo dwugłos) w służbie myśleniu*, „Śląskie Studia Polonistyczne" 2015, nr 1.

[32] Zob. np.: *Rozpisać*, [w:] *Wielki słownik języka polskiego* PAN, red. Piotr Żmigrodzki, Instytut Języka Polskiego PAN, Kraków 2007–, www.wsjp.pl/index.php?id_hasla=36639&ind=0&w_szukaj=rozpisa%C4%87 (dostęp 4.01.2016).

[33] M. Kowalska, *Dialektyka*…, dz. cyt., s. XIII.

[34] W tym miejscu odwołuję się do koncepcji podmiotowego śladu zaproponowanej przez Andrzeja Zawadzkiego: „Traktowanie podmiotowości w kategoriach śladu – z całym bogactwem tkwiących w tym pojęciu semantycznych odniesień, z których najważniejsze to odcisk, resztka i znak – oznacza zarazem dwie rzeczy: z jednej strony osłabienie podmiotu, zgodę na jego rozproszenie, rozbicie, fragmentaryzację i nietożsamość, […] podmiot dany w śladach czy też jako ślad to podmiot nie-obecny, zawsze przeszły, naznaczony różnicą, niepełny. Z drugiej jednak strony, śladu nie można interpretować wyłącznie jako jednej jeszcze metafory śmierci czy wygnania podmiotu, jest on bowiem świadectwem jego istnienia, nawet jeśli jest to istnienie słabe i naznaczone permanentnym kryzysem […]. Ślad więc zarówno wywłaszcza, jak i ustanawia podmiot". Andrzej Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, Universitas, Kraków 2009, s. 235.

[35] N. Chiaromonte, *Notatki*…, dz. cyt., s. 13.

Jacek Sempoliński, *Czaszka* 1984. pł. ol. 110 x 90

JACEK LEOCIAK

# Ulica Niska

Dawno już wyschły glinianki na Niskiej, rozwiał się zapach garbowanych skór i smród wychodków na brudnych podwórkach. Nie ma wilgotnych suteren i goniących się po rozpalonych poddaszach szczurów. Nie ma tu wielopokoleniowych rodzin, z dziada pradziada mieszkających na tej ulicy. Ciągłość została przerwana, zabudowa zmieciona z powierzchni ziemi, ludzie zgładzeni. I tylko człowiek z fotografii zamieszczonej w raporcie Stroopa wyskakuje z płonącej kamienicy na Niskiej 25 i wciąż spada w dół.

## *Historia*

Jest koniec 1938 roku – ostatniego pełnego roku bez wojny. W numerze świątecznym „Wiadomości Literackie" drukują dziwny tekst Jerzego Michałowskiego *Ile jest wróbli w Warszawie?* To zestawienie danych statystycznych dotyczących Warszawy. W tym kalejdoskopie liczb i faktów słyszymy wyraźnie ciemną nutę, widzimy „nić czarną"… „38% ulic Warszawy nie posiada bruków"; „54% domów warszawskich nie posiada kanalizacji"; „115 438 osób mieszka w Warszawie «kątem» w mieszkaniach jednoizbowych"; „W Warszawie jest 11 280 mieszkań, w których mieszka więcej niż sześć osób na jedną izbę"; „Na każdych 10 000 mieszkańców na Woli 33 umiera na gruźlicę". Jedyne zdanie, jakie autor dodaje od siebie, brzmi: „Ale wróbli jest niezliczona ilość"[1].

Na Niskiej wróble nie przysiadają. Na Niskiej jest mało świeżego powietrza. Niska jest w dole, tuż przy ziemi pamiętającej cuchnące glinianki… Varsavianiści są zgodni: nazwę swą ulica zawdzięcza położeniu „w zapadlisku terenu, między mokradłami i glinianka-

mi licznych w tym rejonie miasta cegielni"[2]. Domeną Niskiej nie jest świat powietrzny, niebieski, domostwo ptaków i słońca. Niska egzystuje w świecie podziemnym, tellurycznym. Tam panują bóstwa chtoniczne, władcy ciemności i śmierci, obumierania i odradzania się, gnicia i rodzenia. Podziemia Niskiej to wilgotne piwnice, sutereny zamieszkiwane przez szczury i ludzi, nory pełne robactwa, komórki z oknami poniżej bruku… Relacje z najbiedniejszej części przedwojennego Muranowa, z Wołyńskiej, Ostrowskiej, Smoczej, Miłej, Stawek i Niskiej wskazują na ten podziemny świat, ujawniający się w języku opisu, w metaforyce. Janusz Korczak: „zeszli po drabiniastych schodach do suteryny, przez długi ciemny korytarz, przez niskie drzwi weszli do izby małej, wilgotnej i brudnej" (*Dzieci ulicy*[3]). Stefan Żeromski: „Każda taka jama była siedliskiem kilku osób" (*Ludzie bezdomni*[4]); „Bawią się tam,

w tych zakażonych klatkach, tłumy dzieci żydowskich (…) – o ile promień słońca przedrze się przez chmury zimowe i zajrzy do tych padołów"; „wypełzło, wynurzyło się jakby spod ziemi mnóstwo Żydów i Żydówek" (*Przedwiośnie*[5]). Bernard Singer (Regnis): „Na Niskiej chwalono komfortowe izby piwniczne" (*Moje Nalewki*[6]). Zbigniew Uniłowski: „Mikroby posępnego ghetta wypełzają na ten czas z cuchnących schronów"; „dzieciaki wpełgują do swych nor" (*Blaski i nędze*[7]). Halina Szyllerowa, przemierzając Muranów, schodzi w dół, „przez ciemne korytarze i korytarzyki, po wilgotnych, chybotliwych schodach do suteren czy piwnic", do warsztatów, gdzie „pada ciemny pasek światła z okna, które jest chyba niżej niż poziom podwórza" (*Gdzie są granice wyzysku*[8]).

*

Zniszczenia wojenne drugiej połowy XVII i początku XVIII wieku stworzyły dobrą koniunkturę dla cegielni – potrzebny był budulec na nowe domy. Ziemia w północnej części miasta zawierała bogate pokłady gliny, dlatego właśnie tam zaczęły powstawać cegielnie. Z dwóch największych jedna usytuowana była nad Wisłą przy ul. Spadek (dzisiejsza Wenedów, łącząca Zakroczymską z Wybrzeżem Gdańskim), druga na posesji franciszkanów przy Zakroczymskiej, którzy w latach 30. XVIII wieku wznosili swój kościół. „W ciągu XVIII w. powiększyła się liczba glinianek wskazująca na znaczny wzrost liczby cegielni" – pisze Daniela Kosacka[9], zaznaczając, że w końcu tego stulecia najwięcej glinianek znajdowało się przy ulicach Stawki, Niskiej i Miłej.

Napełniające się wodą wyrobiska nadawały może malowniczości okolicy, ale szybko stawały się źródłem smrodliwych wyziewów i rozsadnikiem chorób. Do stojącej wody odprowadzano ścieki, które fermentowały i gniły. Dla mieszkańców pobliskich posesji było to trudne do wytrzymania. Komisja Brukowa, powołana w 1740 roku pod kierunkiem marszałka wielkiego koronnego Franciszka Bielińskiego, przeprowadziła w 1788 na wniosek mieszkańców „rewizję" dołów po wybranej glinie w okolicach późniejszego pl. Muranowskiego. Kosacka cytuje raport komisji: „woda nie tylko z bliskich zdrojów, lecz w czasie deszczów i topnienia śniegów nawet z niektórych ulic i posesji ściek mając, oneż [czyli glinianki – J.L.] napełnia i zalewając

niektórych obywatelów ogrody, przykrość onymże czyni, takowa zaś przykrość tym jest większą i publicznie szkodliwą, że woda w pomienionych dołach żadnego odchodu nie mając, z przyczyny wpuszczonych kloak z posesji niektórych, z ścieków gnojów i wód z browaru i gorzelni szl. Adamsa, oraz wrzucanych zdechlin, fetor przykry zarządza"[10]. Komisja Brukowa surowo zakazała spuszczania i wrzucania wszelkich nieczystości do tych glinianek, pozwoliła też właścicielom posesji przeprowadzić na ich koszt kanał odprowadzający ścieki.

Walka z cuchnącymi gliniankami toczyła się w okresie intensywnej parcelacji gruntów północnej Warszawy. W latach 1770-1784 największe jej nasilenie miało miejsce w rejonach zachodnich tej części miasta, wzdłuż ulic narolnych: Stawki, Niska, Miła, Gęsia, Pawia, Dzielna oraz przecinających je Dzikiej i Smoczej. W tym czasie parcele rozciągały się na północ od Niskiej, natomiast od południa ulica graniczyła z podmokłym terenem wyrobisk po wydobytej glinie. Według spisu z 1790 roku na Niskiej była tylko stolarnia (w początkowym biegu ulicy, koło Pokornej). Nie odnotowano ani sklepu, ani kuźni, ani szlachtuza (rzeźni), funkcjonujących na pobliskich ulicach. Z czasem glinianki zasypywano, ale na mapie Korpusu Inżynierów Wojskowych z 1829 roku wciąż jest ich dużo. Teren między Niską i Miłą, zamknięty od wschodu ul. Dziką, a od zachodu kończący się na linii Okopowej, wypełniony był wówczas mniejszymi i większymi gliniankami, z jedną naprawdę wielką, położoną na wschód od Smoczej. Po północnej stronie Stawek rozciągały się rozlewiska rzeczki Drny, cegielnie, ogrody i nieużytki. Chociaż w ciągu XIX wieku glinianki powoli znikały, to jednak w tej części miasta pozostały jeszcze długo, nadając jej szczególny koloryt. Grzegorz Wojciechowski wspomina swą rodzinną Wolę na początku XX wieku: „Wola to były badylarskie ogrody, pola, ugory, glinianki, cegielnie, wiatraki, grząskie drogi i pobocza, ściekowe bajora, rowy, a daleko u granic warszawskiej rogatki gazowa latarnia, w domostwach zaś świeczka, kaganek, oliwna pod obrazem lampka, a najdostatniej naftowa lampa"[11].

W połowie XIX wieku w Warszawie ukształtował się obszar już wtedy nazywany dzielnicą żydowską. Najgęściej zaludniony przez Żydów był cyrkuł IV (według nowego podziału miasta z 1832 roku na 12 cyrkułów), rozciągający się między Nowolipkami na południu i Muranowską na północy. Wschodnia część Niskiej (od Pokornej do Dzikiej) stanowiła granicę tego cyrkułu. Niska po zachodniej stronie Dzikiej należała już do cyrkułu VI, gdzie było mniej Żydów. Pod koniec wieku XIX w dzielnicy nalewkowsko-muranowskiej mieszkały ponad dwie trzecie Żydów warszawskich.

Okresem szczególnego ożywienia budowlanego na Muranowie były lata 1875-1890. Początkowo przeważały domy drewniane, potem zaczęły się pojawiać jedno- i dwupiętrowe kamienice. Jarosław Zieliński zwraca uwagę, że wznoszone tu budynki należały do najbardziej tandetnie zbudowanych i dekorowanych na całym Muranowie[12]. Gorączka budowlana, która ogarnęła całą Warszawę w latach 1875-1882, była na Muranowie najbardziej odczuwalna. Specyficzne dla Muranowa było przemieszanie robotników pracujących w niewielkich fabrykach (garbarnie, wytwórnie firanek, wyrobów tytoniowych) i drobnych rzemieślników (piekarze, szewcy, krawcy) z handlarzami, kramarzami, właścicielami sklepików, składów węgla czy desek – twierdzi Anna Żarnowska[13]. Badaczka dziejów robotników warszawskich podkreśla, że charakterystyczne dla tej dzielnicy było również duże zróżnicowanie zabudowy. Zabudowania gospodarcze i przemysłowe były chaotycznie przemieszane z budynkami mieszkalnymi. Lokale produkcyjne czy rzemieślnicze, stłoczone na niewielkich parcelach, bezpośrednio stykały się z pomieszczeniami, w których gnieździli się ludzie. Ciasnota, zanieczyszczenia i inne uciążliwości spowodowane bliskim sąsiedztwem warsztatów i fabryczek stwarzały wyjątkowo niekorzystne warunki bytowe dla mieszkańców. Fatalnie przedstawiała się sytuacja sanitarna, ponieważ zasięg sieci wodno-kanalizacyjnej na tym terenie był znikomy.

*

W Niedzielę Palmową i następujący po niej poniedziałek Wielkiego Tygodnia, 14 i 15 kwietnia 1889 roku, znany już wówczas w Warszawie adwokat Adolf Suligowski (1849-1932) wygłosił w Pałacu Jabłonowskich – siedzibie władz miasta – dwa odczyty zatytułowane *Kwestia mieszkań*. Tekst opublikowano w okolicznościowej broszurze. Suligowski wystąpił najprawdopodobniej w sali Dekerta, której sufit zdobił plafon „Tryumf Prawdy" autorstwa Marcelo Bacciarellego. Sytuacja nad wyraz symboliczna, zważywszy że prelegent mówił o sprawach bolesnych i wołających o pomstę do nieba, lecz przemilczanych i wypieranych. Janusz Korczak przytacza fragmenty tego wystąpienia w *Dziecku salonu*: „Dwie trzecie ludności warszawskiej źle mieszka. (…) Za anormalne mieszkania higieniści i ekonomiści uznają lokale w suterynie i na poddaszach. (…) Te niezdrowe mieszkania liczyły izb zamieszkałych 18 347, a w nich mieściło się 63 941 ludzi. (…) Istnieją mieszkania całkiem bez okien. Takich mieszkań bez światła znaleziono w mieście 1515. (…) Istnieją też mieszkania bez żadnego ogniska i takich naliczono 2985. (…) Na mieszkania bez światła lub ogniska przypada około 16 000 ludzi. (…) Znikły ciemne więzienia, znikły dawne lochy kryminalne, którymi straszono zbrodniarzy, ale nie znikły ciemne, zimne i podziemne mieszkania dla ludzi mozołu i trudu, którym los od kołyski odmówił wszelkiego uśmiechu"[14]. Czyta się te słowa jak opis warunków, w których egzystowali mieszkańcy Niskiej i pobliskich ulic Muranowa.

Te przykre prawdy wygłaszał w warszawskim Ratuszu człowiek wielkiego charakteru i gorący patriota. Cztery lata po tym odczycie został ukarany skreśleniem z listy adwokackiej, ponieważ przysięgę sądową odczytał po polsku, a nie po rosyjsku. Karę wówczas cofnięto, ale za podobne przewinienie władze zaborcze w 1912 roku definitywnie wykluczyły Suligowskiego z grona adwokatów. W wolnej Polsce uroczyście wpisano go na listę adwokacką. Jako profesor Uniwersytetu Warszawskiego wykładał m.in. prawo samorządowe i wiele publikował. Zajmował się sprawami miasta i poświęcił im znaczną część życia. W 1917 roku współorganizował zjazd miast polskich w Warszawie. Został wówczas wybrany na prezesa Związku Miast Polskich. Po odzyskaniu niepodległości zasiadał w Sejmie Ustawodawczym i przewodniczył powołanej z jego inicjatywy Komisji do spraw Miejskich. Doskonale wiedział, o czym mówi.

Fatalny stan higieny w Warszawie końca XIX wieku (i to nie tylko w dzielnicach nędzy) skłonił grono społeczników i lekarzy, skupionych wokół Józefa Polaka (1857-1928) do powołania w 1898 roku Warszawskiego Towarzystwa Higienicznego. Polak był założycielem i wieloletnim redaktorem czasopisma „Zdrowie", wychodzącego w latach 1885-1922. To dzięki jego działaniom oświatowym, propagowaniu zasad higieny i kampanii społecznej wprowadzono w Polsce obowiązek szczepienia przeciwko ospie. Był oryginałem. Bolesław Prus opisał w „Kurierze Codziennym" przypadkowe z nim spotkanie na ulicy: „Był to młody mężczyzna z twarzą starego człowieka. Miał źle ostrzyżoną brodę, okulary na bakier, buty z czasów Fryderyka Wielkiego, kapelusz z czasów rewolucji francuskiej i palto krótsze od surduta. (…) Oryginał ten nie przywitawszy się rzekł: Niech pan napisze, że trzeba by u nas założyć pismo higieniczne"[15]. Na łamach tegoż właśnie pisma „Zdrowie" Józef Tchórznicki i R. Wojnicz opublikowali w 1885 roku artykuł pt. *Jeden z największych domów w Warszawie*, ukazujący nędzę, brud i zaniedbania w najuboższych rejonach dzielnicy żydowskiej.

Autorzy opisują kamienicę posiadającą część frontową, dwa podwórza i kilka oficyn. „Mieszkania ułożone w ten sposób, że klatka schodowa prowadzi z dołu na górę, a do niej wchodzą drzwi izb lub otwory małych korytarzy, do których znów otwierają się drzwi pojedynczych pokoi jedne przy drugich (…). W drugim podwórzu jest jeden ustęp z 16-ma otworami dla dorosłych i 2-ma dla dzieci, ściany i ławeczki stare, zgniłe, a pod siedzeniami ogromny otwarty dół murowany, w którym zbierają się wszystkie płynne i gęste masy, a przy nie dość częstym oczyszczaniu gniją i wydają odór niemożliwy"[16]. W takiej kamienicy znajdowało się w 1884 roku 207 mieszkań, w większości jednopokojowych, zamieszkałych głównie przez ludność ubogą. Żydzi stanowili zdecydowaną większość lokatorów (811 osób, czyli 66% ogółu mieszkańców). Prócz mieszkań znajdowały się tam jeszcze: bożnica, cheder, szynki, jatka, sklep spożywczy, sklep z naftą, kawiarnia, sklep owocowy, mleczarnie i stajnia – komentuje ten cytat Gabriela Zalewska[17].

Na artykuł Tchórznickiego i Wojnicza, opublikowany jako odbitka ze „Zdrowia" pt. *Mieszkania dla robotników*, powołał się w swojej kronice tygodniowej Bolesław Prus. Motywem przewodnim tego fragmentu jest: brak światła, powietrza i przestrzeni do życia. Pisze Prus o pięcioosobowych rodzinach żyjących „w niecałych pięciu sążniach kubicznych powietrza" (czyli nieco ponad 8,5 metra sześciennego). Pisze o izbie z jednym oknem, podzielonej na dwie kondygnacje. „W kondygnacji wyższej, oświetlonej przez górną połowę okna, stało cztery łóżka, czyli – mieszkało cztery małżeństwa z dziećmi. W kondygnacji niższej, oświetlone przez dolną połowę okna, stało również cztery łóżka, czyli – mieszkało znowu cztery rodziny (…) w czasie mojej bytności okno było otwarte i prawie wszyscy mieszkańcy rozbiegli się: został tylko na dole szewc i jakaś chora, którą właśnie odwiedzał znajomy mi doktór, a na górze jęczała położnica. (…) Tak mniej więcej wygląda „głębokość" żydowskiej biedy nawet w tych miejscach, gdzie ja mogłem ją sondować. Sto dziewięćdziesiąt siedem tysięcy biedaków duszących się w nieprawdopodobnej ciasnocie, a karmiących się niewiadomo czym – oto obraz żydowskiego społeczeństwa Warszawy"[18].

Warto zwrócić uwagę, że Józef Tchórznicki zajmował się propagowaniem higieny i opublikował na ten temat wiele książek, broszur i artykułów, m.in. *Pilne sprawy hygieniczne* (1896), *System przelewny oczyszczania miejsc ustępowych* (1897), *Piekarnie warszawskie pod względem sanitarnym* (1899). W tym samym 1899 roku Stefan Żeromski napisał *Ludzi bezdomnych*. Rok wcześniej zaczęło działać Warszawskie Towarzystwo Higieniczne, organizujące wystawy, wydające broszury i książki, urządzające odczyty popularne. Doktor Tomasz Judym po powrocie z praktyki lekarskiej w Paryżu do Warszawy wygłasza odczyt na spotkaniu lekarzy w salonie doktora Czernisza. Jego mowa doskonale oddaje pasje warszawskich higienistów z tamtych lat. „Warto choć raz w życiu przejść się zaludnionymi ulicami w stronę żydowskiego cmentarza. Można tam zobaczyć wnętrza pracowni, fabryczki i mieszkania, o jakich się filozofom nie śniło. Można zobaczyć całe rodziny sypiające pod pułapami sklepików, gdzie już nie ma ani światła, ani powietrza. W tym samym gnieździe kilku rodzin leżą stosy wiktuałów, załatwiają się rzeczy handlowe, przemysłowe, familijne, miłosne i łotrowskie, praży się jadło na śmierdzących tłuszczach, kaszlą i plują suchotnicy, rodzą się dzieci i jęczą przeróżni nieuleczalni wlokący kajdany żywota. Te miejsca odrażające wzdychają, gdy się przechodzi. (…) Kto z nas tu w Warszawie wdał się w to, jak mieszka rodzina żydowska na Parysowie? (…) Czy nie jest naszym

obowiązkiem szerzyć higienę tam, gdzie nie tylko jej nie ma, ale gdzie panują stosunki tak okropne? Któż to ma czynić, jeśli nie my?"[19].

*

Nalewki miały przed wojną swojego Szmuela Leiba Sznajdermana, Altera Kacyzne, a „tajemnice Nalewek" opiewał w swej powieści kryminalnej Henryk Nagiel; po wojnie nieistniejące już Nalewki opisywali Mosze Zonszajn, Bernard Singer (Regnis), Zbigniew Pakalski. Nowolipie miało swojego Józefa Hena, a Nowolipki swoją Polę Gojawiczyńską, która zresztą Żydów tam niemal nie dostrzegła. Na ulicy Niskiej była taka sama nędza jak na Krochmalnej czy Miłej, ale Krochmalna miała swego Icchoka Baszewisa Singera, Miła swego Władysława Broniewskiego, a kto się upomniał o Niską? Niska została rzeczywiście strącona w jakąś zapadlinę pamięci.

Przespacerujmy się tą ulicą, ale za dnia, bo w nocy – jak czytamy w ówczesnej prasie czy wspomnieniach – lepiej strzec się tych miejsc. Bernard Singer, przywołując czasy sprzed I wojny światowej, pisze o krzyku na Muranowie, rozlegającym się od wczesnego ranka do późnej nocy. Była to „naturalna melodia ulicy"[20]: krzyki sprzedawców, przekupniów, kupujących; skrzypienie wozów, stukanie kół i kopyt końskich po bruku. Na muranowskich ulicach można było usłyszeć także inny krzyk: zduszony, chrapliwy, tłumiony, albo ostry, przejmujący, pełen gniewu i rozpaczy. Gwarny plac Muranowski czy rozwrzeszczany bazar na Wołówce „znajdował się pod terrorem zorganizowanych okolicznych łobuziaków". Wymuszali okup, nie tylko od sprzedawców i właścicieli straganów, lecz także od dziewczyn, które musiały się okupić, chcąc wyjść za mąż, a także od rzemieślników, którzy chcieli się ożenić z dziewczyną z Muranowa. „Kto im się nie okupił, ten musiał liczyć się z nożem, z napaścią w zaułku"[21]. Po rewolucji 1905 roku „u wylotów Dzikiej, na Stawkach, na Niskiej znowu zjawił się bohater ulicy w długich butach, z nożem za cholewą – pisze Singer. – Rok temu był wrogo neutralny, bo bał się sądów partyjnych, zemsty za swawolę na ulicy żydowskiej. Teraz mścił się, często wskazywał policjantowi rzekomo podejrzanych. Stał się wspólnikiem ochrany"[22].

Oto trzy przykłady nędzy z ulicy Miłej, ułożone w porządku chronologicznym, który okazuje się zarazem porządkiem topograficznym. Posuwamy się bowiem od początku ulicy do jej końca, czyli od strony wschodniej ku zachodniej.

Niska 5. Była to dwupiętrowa kamienica, osadzona na suterenach, jakże charakterystycznych dla tej dzielnicy, zbudowana w 1878 roku pod kierunkiem mistrza budowlanego Blenaua – tyle podaje w swoim *Atlasie* Jarosław Zieliński[23]. „Kurier Warszawski" z 25 września 1905 roku zamieścił krótką notatkę: „Na schodach domu nr 5 przy ul. Niskiej miejscowy stróż domu znalazł podrzuconego chłopczyka dwutygodniowego, którego odesłano do domu wychowawczego". Nic więcej nie wiemy. Dwa tygodnie to bardzo wczesny wiek niemowlęcy. Dziecko zupełnie bezbronne, bez opieki skazane na szybką śmierć. Stróż uratował niemowlakowi życie. Kim był podrzutek i co się z nim stało – nigdy się zapewne nie dowiemy. Odpowiedź na pytanie o to, co skłoniło matkę, że zostawiła go na schodach, wydaje się łatwiejsza. O samej kamienicy i jej mieszkańcach wiemy również bardzo mało. W okresie międzywojennym była tam pracownia i sklep z bielizną (według spisu z 1929 roku), swoją pracownię miał tam również krawiec męski Izaak Szajnkiesef (według spisu z 1920 roku).

Niska 15. Helena Banaszewska urodziła się na tzw. Sielcach, za Belwederem. Kiedy Niemcy atakowali Warszawę w 1915 roku, mężczyźni z drewniaków na Sielcach budowali schrony, w których kobiety i dzieci chowali się przed kulami. Ojca Heleny Rosjanie wzięli na wojnę, a ona z matką i braćmi przymierała głodem, jak wiele rodzin w ówczesnej Warszawie. Po wojnie ojciec wrócił, ale po paru latach zmarł. „Nie mieliśmy mieszkania, ani znikąd pomocy" – wspomina Helena. Matka harowała całe dnie, imała się różnych prac, prała, sprzątała. Rodzina wynajęła w końcu pokój na Niskiej. „Mieszkaliśmy wtedy przy ul. Niskiej 15. W sąsiednim domu parterowym były warsztaty szewskie, a obok był dom, w którym mieszkała nędza żydowska. (…) Mieszkaliśmy na 3 piętrze. Poprzez dach dostawały się do nas szczury. Pewnego wieczora mama nagotowała klusek na drugi dzień i postawiła je na szafce. Rano wstaje, a klusek nie ma. Okazało się, że zjadły je szczury, które miały kryjówkę za koszem. Zaraz też zatkaliśmy tę szczurzą norę tłuczonym szkłem. W mieszkaniu mieliśmy szafę kuchenną z najpotrzebniejszymi sprzętami, maszynę do szycia i dużą ławę z desek, która służyła mi za łóżko. Właściciel tego ciemnego pokoju był człowiekiem bardzo dobrym, ale i niezbyt mądrym. Miał czworo dzieci: 12-letnią dziewczynkę, 14-letniego chłopca, dorosłą córkę, już mężatkę, i dorosłego syna. Ale tych dwoje tam nie mieszkało. Ten starszy syn był kasiarzem. Przez niego poznaliśmy wkrótce chcąc nie chcąc złodziei i prostytutki z warszawskiego półświatka"[24]. W 1930 roku rodzina Heleny wyprowadziła się z Niskiej i przeniosła na Marymont, najpierw na ul. Marii Kazimiery, potem do drewnianego domku przy ul. Rymkiewicza.

Niska 89. Z tym domem jest problem. Nie dlatego, że praktycznie nic o nim nie wiemy. Dlatego, że dziennikarz wydawanego przez oo. franciszkanów w Niepokalanowie „Małego Dziennika", jednej z najpotężniejszych gazet tego okresu jeśli chodzi o nakład i sprawowanie „rządu dusz", w notatce z 5 czerwca 1935 roku musiał pomylić numerację. A może pomyłkę popełnił zecer? Czytamy: „Przy ul. Niskiej 89 od października r. ub. koczuje na klatce schodowej rodzina wyeksmitowana Piotra Widyńskiego. Otrzymał on

swego czasu 60 zł od wydziału opieki społecznej, celem znalezienia dachu nad głową, pieniądze te musiał jednak wydać na utrzymanie rodziny. Obecnie starostwo grodzkie wystąpiło do wydziału opieki społecznej o przydział mieszkania dla Widyńskiego. Wobec braku miejsca w schroniskach wydział opieki społecznej nie mógł sprawy tej załatwić, biedny człowiek musi nadal gnieździć się na schodach". Nie wiemy, jak liczna była rodzina Piotra Widyńskiego, ale przede wszystkim nie wiemy, gdzie – na schodach jakiej konkretnie kamienicy na Niskiej – koczowała? Nie było nigdy posesji Niska 89. W spisie adresowym na 1930 rok nieparzysta strona Niskiej kończy się na numerze 73, tak samo jest na mapach Warszawy z oznaczonymi numerami posesji. Więc ewidentna pomyłka. Może chodzi o dom nr 69? Jeśli tak, to mogło się zdarzyć, że mieszkający w tej kamienicy lekarz-higienista Albin Olszański, idąc po schodach do swojego domu, mógł mijać po drodze rozłożoną tu rodzinę Widyńskiego.

*

W „Naszym Przeglądzie" z 16 maja 1939 roku ukazał się artykuł podpisany Dr A. Wersztel i noszący tytuł *O stan zdrowotności i kultury dzielnicy żydowskiej*. Bezkompromisowy, gorzki, dramatyczny tekst, stanowi niejako podsumowanie opisywanej tu historii muranowskiej nędzy. Konkluzja jest nad wyraz pesymistyczna. Od dziesiątków lat nic się nie zmienia. Przeciwnie – jest coraz gorzej. Tekst opublikowany został w przededniu wybuchu II wojny światowej, dziesięć dni po słynnym przemówieniu ministra Becka w sejmie, w którym oznajmił, że Polska od Bałtyku odepchnąć się nie da, oraz że „My w Polsce nie znamy pojęcia pokoju za wszelką cenę". Inne sprawy zaprzątały już wtedy głowy członków władz samorządowych Warszawy i prezydenta Stefana Starzyńskiego, który niedługo zobaczy swą ukochaną stolicę w gruzach. Muranów – bombardowany i palony we wrześniu 1939 roku, potem zamieniony w ogrodzone murami getto, aż wreszcie zmieciony z powierzchni ziemi – jeszcze przed wojną przedstawiał obraz nędzy i rozpaczy.

Zaniedbania Zarządu Miejskiego doprowadziły do katastrofalnej sytuacji mieszkaniowej i zapaści sanitarnej na terenie żydowskiej dzielnicy północnej. Władze samorządowe Warszawy przez lata nie interesowały się tą okolicą, pozostawiając ją samej sobie. W rezultacie powstał ponury skansen biedy. „Stan sanitarny i zdrowotny dzielnic żydowskich uległ coraz większemu pogorszeniu – pisze dr Werksztel – aż doszło do sytuacji katastrofalnej. (…) Zarówno czynniki urzędowe jak i miejscy rzeczoznawcy stwierdzili wielokrotnie, że w północnych dzielnicach miasta panuje największa ciasnota zarówno w mieszkaniach jak i na ulicach. Przeludnienie mieszkań przedstawia się wręcz katastrofalnie. (…) W ciągu szeregu lat nie poczyniono żadnych niemal inwestycji związanych z higieną psychiczną i kulturą szerszych mas ludności żydowskiej. Brakowało parków, ogrodów publicznych i zieleńców, boisk do zabaw i Ogródków Jordanowskich, wystarczającej liczby Ośrodków Zdrowia i Opieki Społecznej oraz kąpielisk publicznych dla niezamożnej ludności. (…) Bardzo mało uczyniono w zakresie budowy higienicznych mieszkań dla niezamożnej ludności pracującej, oraz czytelni publicznych i świetlic".

Można powiedzieć: *nihil novum* dla Niskiej i okolicznych ulic. Wszystko to znamy, stan taki trwał tu co najmniej od połowy XIX wieku. Autor artykułu w „Naszym Przeglądzie" wskazuje na rażącą dysproporcje między wspaniałym rozwojem takich nowoczesnych dzielnic jak Żoliborz, Mokotów, Saska Kępa, nawet Koło czy Grochów, a stanem Muranowa. „Władze samorządu stołecznego opiekowały się i pamiętały głównie o potrzebach Śródmieścia, względnie budowano nowe dzielnice dla ludzi zamożnych. (…) Natomiast w dzielnicach ludności niezamożnej, zamieszkanych przez robotników, biednych rzemieślników względnie handlarzy, prawie nic nie zrobiono w zakresie poprawy okropnych warunków zdrowotnych. (…) W dzielnicach tych oficjalna statystyka władz miejskich stwierdza największy odsetek chorób zakaźnych i klęsk społecznych jak gruźlica, tyfus brzuszny i plamisty, i inne. Tam też notuje się największą śmiertelność wśród dzieci, pozbawionych ożywczego słońca, dobrego powietrza i racjonalnego odżywiania. Dzieci tej dzielnicy bawią się przeważnie na podwórkach i brudnych ulicach. Nie mają ani wolnej przestrzeni, ani trawników do biegania, ani zieleni w ogrodach. (…) Mieszkańcy przebywają w przepełnionych wilgotnych norach, a na poddaszach i w piwnicach „zamieszkuje" 6-8 do 12 osób w jednej izbie. Ciasnota i brak przestrzeni do ostatecznych granic. (…) Sytuacja staje się z dnia na dzień coraz gorsza".

Dr Werksztel apeluje do władz Warszawy oraz do żydowskich organizacji społecznych o podjęcie działań zmierzających wreszcie do rozwiązania tego problemu. Jeszcze nie wie, że dokładnie półtora roku później, 16 listopada 1940 roku, zamkną się w tej części miasta mury getta warszawskiego.

## *Czas getta*

Ulica Niska znalazła się na północnych peryferiach getta. Próżno szukać tam kawiarni czy restauracji. Dwa sklepy rozdzielcze, upoważnione do sprzedawania przydziałów kartkowych, mieściły się pod nr 8 i 35. Przy Niskiej 60 była apteka nr 4. Warto pamiętać, że przed wojną na tej ulicy żadnej apteki nie było. Kilka schronisk dla uchodźców (tzw. punktów), w tym wielkie, zamieszkałe przez 600 osób schronisko przy Stawki 21 / Niskiej 20, gdzie przed wojną funkcjonowały dwie szkoły publiczne. Schronisko zlikwidowano w lipcu 1941 roku, a gmach miał być przeznaczony dla kwarantanny. Ostatecznie w lecie 1942 roku znalazła

tu swoje miejsce Komenda oddziału SS nadzorującego wysiedlenie.

Zmiany granic w tej części getta prowadzą wyraźnie do stworzenia terytorialnego zaplecza Wielkiej Akcji Likwidacyjnej. Do 1 maja 1942 roku wyrzucono ok. 2500 Żydów z domów między ul. Dziką, Szczęśliwą i Parysowską oraz postawiono mur wzdłuż Dzikiej i Stawek, przez co oddzielono Umschlagplatz od reszty dzielnicy zamkniętej. Już od jakiegoś czasu krążyły pogłoski o wysiedleniu z getta tzw. nieproduktywnych elementów. „Pierwsze dni maja oraz ostatnie dni kwietnia stały pod znakiem strachu przed wysiedleniem – notuje 8 maja Ringelblum. – Skąd pochodzi ta pogłoska – nie wiadomo. Niektórzy powiadają, że rozpowszechnili ją polscy kupcy, żeby wpłynąć na ludność żydowską, aby zaczęła wyprzedawać swoje rzeczy. Mówiono nawet o liczbie 150-200 tysięcy wysiedlonych, przy czym określano nawet kierunek: Rumunia. (…) Koła Gminy zapewniły, że groźba wysiedlenia, która wisiała nad naszymi głowami, została zażegnana dzięki temu, iż w getcie są warsztaty wytwórcze, pracujące dla armii niemieckiej. Jest to węzeł tragiczny. Żydzi mają prawo do życia tylko wówczas, gdy pracują dla armii niemieckiej”[25].

Ten „węzeł tragiczny” zaciśnie się na szyi warszawskich Żydów podczas akcji wysiedleńczej. Tysiące mieszkańców getta uwierzą, że praca w szopach ocali ich od wywózki, że ich „produktywność” będzie dla Niemców opłacalna i dzięki temu pozwolą im żyć. Stąd szturm na istniejące dotychczas szopy i gwałtowne zakładanie nowych. Byle tylko mieć poświadczenie zatrudnienia – przepustkę do życia. Adam Czerniaków zanotował 23 lipca 1942 roku, w dniu swej samobójczej śmierci: „Na mieście wielkie parcie do tworzenia szop. Maszyna do szycia może uratować życie”[26]. Ani maszyna do szycia, ani takie czy inne legitymacje, ani takie czy inne pieczątki, poświadczenia i zaświadczenia – nie ratowały życia w czasie Akcji. Najwyżej przedłużały nadzieję.

Po Akcji wiedzieli już o tym doskonale ci, którym udało się uniknąć wysiedlenia. Zdali sobie sprawę, że „wyjazd do pracy na Wschód” oznacza śmierć. Kiedy nie było już nadziei, pojawiła się niezgoda na los biernej ofiary, determinacja i wola oporu. Egzystencja za murami i brutalna akcja likwidacyjna nauczyła ocalałych więźniów getta, że nie warto czy wręcz nie wolno ratować życia za wszelką cenę. Taką postawę przyjęły grupy bojowców podczas tzw. akcji styczniowej 1943 roku.

Rano w poniedziałek 18 stycznia 1943 Niemcy przystąpili do akcji, której celem nie była – jak powszechnie wówczas sądzono – całkowita likwidacja getta, a jedynie wywiezienie około 8 tysięcy osób do Treblinki. Ale scenariusz z lipca, sierpnia i września ubiegłego roku nie powtórzył się. Zdecydowana większość nie stawiała się już na wezwania. Teraz „numerkiem na życie” była kryjówka. Dla konspiracji akcja styczniowa była całkowitym zaskoczeniem. Choć nie doszło wtedy do żadnych skoordynowanych działań przeciwko Niemcom, to jednak stało się coś, co odmieniło oblicze getta i było kamieniem węgielnym kwietniowego powstania. Po raz pierwszy Żydzi stawili opór. Po raz pierwszy Żydzi zaczęli na ulicach getta strzelać do Niemców.

Na rogu Niskiej i Zamenhofa wmieszana w tłum pędzony na Umschlagplatz grupa bojowców z Haszomer Hacair na sygnał Anielewicza zaczęła bezładny ostrzał. Niemcy byli kompletnie zaskoczeni, krzyczeli: „Żydzi do nas strzelają!”. Ale potem nastąpiła masakra. Uratowały się trzy lub cztery osoby z grupy, wśród nich Anielewicz. Kilkudziesięciu Żydów prowadzonych na Umschlagplatz uciekło. Kwatera Droru mieściła się na Zamenhofa 56/58, w ostatniej kamienicy graniczącej z Niską. Niemcy zaskoczyli członków grupy w mieszkaniu. Wywiązała się walka: „Zacharie skoczył ze swego miejsca, strzelił Niemcom w plecy i zabił dwóch. Pozostali, zaskoczeni, wycofali się na schody. Towarzysze ukryci w pokojach rzucili się za nimi. Pierwszy, Mei Finkelsztajn, ugodzony został niemiecką kulą w usta. Za nim stał Henoch Gutman. Udało mu się wyskoczyć przez wąskie wejście i ranić Niemca uciekającego na końcu” – wspomina Cywia Lubetkin[27]. Do walk doszło również w innych miejscach, między innymi na Zamenhofa 40, Miłej 34, 41 i 63, Franciszkańskiej 22. Po czterech dniach Niemcy wycofali się z getta i zaniechali wywózek.

*

W kompleksie domów Niska 4-20 usadowił się najważniejszy i najpotężniejszy szop getta – Werterfassungstelle. Firma zajmowała się uprzątaniem mieszkań opuszczonych przez wywiezionych Żydów, zbieraniem, segregowaniem i magazynowaniem pozostałego po nich mienia, owych „rzeczy pożydowskich". Ludzi transportowano do komór gazowych, ich rzeczy – do Rzeszy. Przedsiębiorstwo powstało przy Urzędzie Dowódcy SS i Policji, którym był wówczas w Warszawie gen v. Sammern-Frankenegg. Szefem Werterfassung był krótko Paul Otto Geibel, potem Franz Konrad.

Po zakończeniu akcji wysiedleńczej za murami według oficjalnych danych pozostało 35 639 Żydów, zatrudnionych w szopach, w agendach Judenratu i na tzw. placówkach, czyli w różnych miejscach pracy poza gettem. Do Żydów przebywających w getcie szczątkowym legalnie należy dodać „nielegalnych", nazywanych też „dzikimi", którzy się ukrywali. W sumie pozostało około 60 tysięcy Żydów. W październiku, listopadzie i grudniu 1942 grabież mienia wywiezionych przebiegała ze szczególną intensywnością. Werterfassung stała się potężną instytucją, zatrudniającą coraz więcej ludzi. Przeglądali dom po domu, mieszkanie po mieszkaniu w poszukiwaniu wszystkiego, co posiada jeszcze jakąkolwiek wartość. Całe to mienie musiało być zebrane, posortowane i złożone w magazynach. Niemcy brali do tej roboty nawet Żydów aresztowanych poza gettem oraz schwytanych Cyganów – podaje w opracowaniu na temat niemieckiej eksploatacji getta Tatiana Berenstein[28]. Na ulicach rozlepiane były obwieszczenia wzywające do zgłaszania się do pracy. Przyjmowano nawet „nielegalnych", zwalniano ludzi już schwytanych i uwięzionych na Umschlagplatzu, ściągano urzędników Judenratu, funkcjonariuszy policji żydowskiej (a okresowo nawet ich żony) i tzw. Werkschutz strzegących licznych szopów – wszyscy byli kierowani do Werterfassung. Szacuje się, że do połowy grudnia 1942 było tam zatrudnionych około 4 tysięcy pracowników. Żydzi uważali Werterfassung za najpewniejsze i najbezpieczniejsze miejsce pracy. Marzyli, żeby się tam dostać.

Ringelblum mógłby powiedzieć: „tragiczny węzeł". Pomaganie mordercom w grabieży majątku ich sióstr i braci, matek i ojców, żon, mężów, przyjaciół, znajomych – daje możliwość przedłużenia życia na jakiś czas. Uchwyciła ten paradoks Rachela Auerbach, która po Akcji, w okresie getta szczątkowego pracowała w fabryce sztucznego miodu i cukierków przy ul. Franciszkańskiej 30. „Śmiało rzec można, że w żadnej gałęzi niemieckiej produkcji Żydzi nie czuli się tak bezpieczni i potrzebni, tak – długowieczni, jak właśnie w Werterfassung. «Życiowe numery» ani jednego «szopu» – nawet Schultza i Többensa – nie osiągnęły tak wysokiego kursu, jak numery Werterfassung. I nigdzie też nie panowała atmosfera takiego bezpieczeństwa, jak w siedzibie tej placówki na ul. Niskiej, pod «opiekuńczym skrzydłem» jej szefa, sprytnego geszefciarza SS Sturmführera Konrada. (...) Na Niskiej jeszcze nawet po akcji styczniowej ludzie utrzymywali we względnym porządku mieszkania, na noc rozbierali się do spania. Zdawało im się, że przeżyją wszystkich. Oni i pracownicy zakładów pogrzebowych Pinkierta – uprzątacze trupów i uprzątacze rzeczy martwych, czuli się ludźmi najbardziej «życiotrwałymi» w getcie warszawskim" – pisała w grudniu 1943 roku w ukryciu po stronie aryjskiej[29]. Szybko mieli się przekonać, jak złudna jest to nadzieja.

Codzienne funkcjonowanie Werterfassung opisuje zatrudniony tam Samuel Puterman. Był on wyższym rangą członkiem Służby Porządkowej, czyli policji żydowskiej. Przytoczmy obszerny fragment, gdyż jest to znakomite świadectwo z pierwszej ręki, powstałe w ukryciu po aryjskiej stronie:

Praca w Werterfassung była różna. Większość pracowała przy wynoszeniu rzeczy z mieszkań do wozów, część pracowała w dużych sortowniach i szwalniach, gdzie prano i reperowano ubrania i bieliznę pozostałą po wysłanych Żydach, resztę prowadzono każdego ranka do pracy w magazynach poszczególnych przedmiotów. Zbiór rzeczy z mieszkań odbywał się systematycznie domami, ulicami i dzielnicami.

Osobne grupy zbierały szkło i porcelanę, osobne żyrandole, osobne ubrania i bieliznę osobistą, osobne obrazy i lekkie meble, osobne ciężkie meble. Każda składnica magazynowała tylko jeden rodzaj przedmiotów. Każda składnica miała swój szyld z numerem i wyszczególnieniem prowadzonego działu. (…) Magazynowane rzeczy wędrowały po trochu do biur, urzędów, na prywatne zapotrzebowanie cywilnych Niemców. Mimo czterotysięcznej liczby pracowników Werterfassung, pracujących od rana do zmierzchu, mimo wielkiej ilości „kradzieży", jakich dopuszczali się aryjczycy, przekradając się nocą przez mury, mimo wielkiej ilości przedmiotów przemycanych przez placówkarzy wychodzących do pracy na „aryjska stronę" [i] sprzedawanych za grosze, gdyż towary ich przecież nic nie kosztowały, mieszkania wciąż były pełne przedmiotów i mebli. Obliczono, że przy intensywnej pracy, przy ciągłym wzroście liczby pracowników Werterfassung, oczyszczenie mieszkań ghetta z mebli i przedmiotów musi potrwać ponad rok.

Niemal każdy większy lokal na terenie getta został zamieniony na składnicę, większe lokale na meble i maszyny, mniejsze na inne przedmioty. Dwa kościoły znajdujące się na terenie getta zamieniono na składnicę mebli. Tak samo synagogę im. Nożyka i Wielką synagogę na Tłomackiem wraz z Biblioteką Judaistyczną przemieniono na składnicę mebli. Do synagogi na Tłomackiem znajdującej się po aryjskiej stronie i Biblioteki Judaistycznej sprowadzano meble na sprzedaż.

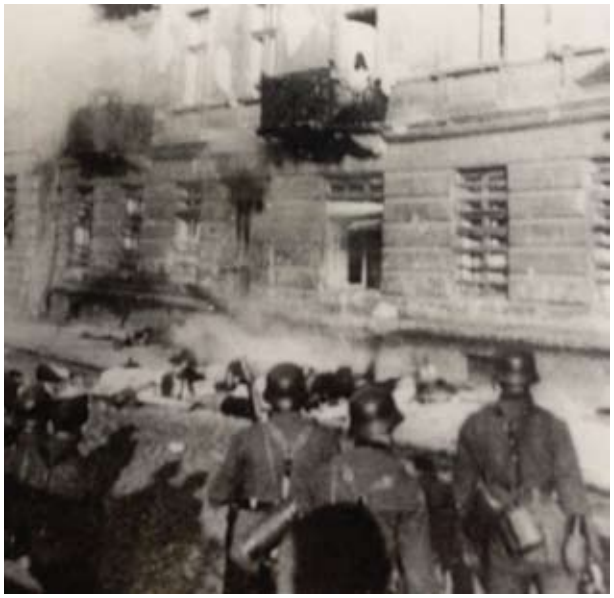
Każdy Polak miał prawo kupić meble. Sprzedawano na sztuki i całe komplety, a nawet cały natłoczony gmach, taksując ilość zawartych mebli na oko. Synagoga i Biblioteka Judaistyczna otrzymała nazwę Lager Nr XI. Do pracy przy wnoszeniu i wynoszeniu mebli Konrad zarządził wyłącznie funkcjonariuszy S.P. Szeryński na próżno interweniował u Brandta, na próżno tłumaczył, że nie jest w stanie przy tak szczupłym stanie S.P. obstawić posterunki wylotowe, wysyłać patrole i na Befehlstelle, na próżno tłumaczył, że Służba Porządkowa pracuje po 15 godzin na dobę. Po kilkudniowych pertraktacjach uzyskał tylko skreślenie nocnych patroli, których zadaniem było pilnowanie domów przed wkradającymi się aryjczykami przez mur. W zamian za to musiał dostarczyć codziennie 150 policjantów w charakterze tragarzy do synagogi. (…) Funkcjonariusze pracowali na zmianę, jeden tydzień w służbie policyjnej, następny w synagodze na Tłomackiem[30].

Werterfassung żywiła wszystkich. Jednych nadzieją, innych dobrami materialnymi. Przede wszystkim żywić miała III Rzeszę – z perspektywy ulicy Niskiej bardzo jednak daleką i niemal abstrakcyjną. Żywiła więc tych, który byli najbliżej. Utrwalił się system korupcji i proceder powszechnej kradzieży. Kradli wszyscy: od szefa Werterfassung poczynając, przez niemieckich urzędników i strażników, żydowskich pracowników, na polskich szabrownikach kończąc. Rachela Auerbach nazywa ten układ korupcyjny „cmentarną idyllą". Zadowoleni byli wszyscy: Niemcy, Żydzi i Polacy. Wszyscy w taki czy inny sposób czerpali z tego procederu korzyści. „Placówka Werterfassung wysunęła się na pierwsze miejsce w sensie jednej z głównych podstaw i racji bytu getta" – pisze Rachela Auerbach, ukazując, jak funkcjonowała „cmentarna idylla". „Zarówno Żydzi, jak i Niemcy, zatrudnieni przy robocie uprzątania dobytku pożydowskiego, markietowali na różne sposoby, byle tylko całą tę «pracę» przeciągnąć jak najdłużej. I jedni i drudzy szukali w niej «dekunku» i korzyści osobistych. Ściągali co się dało do prywatnej sprzedaży, rozbierali i wynosili do domów na opał wszelki możliwy drzewostan mieszkań. Od czasu do czasu odkrywano w schowkach ukryte pieniądze lub towary i dzielono się nimi między sobą, a czasami z dozorującymi Niemcami"[31].

Wyprawy Polaków do getta szczątkowego były bardzo niebezpieczne, ale też bardzo lukratywne. Jednym z głównych zadań policji żydowskiej przypisanej do placówki Werterfassung było pilnowanie przed kradzieżą pustych domów, jeszcze pełnych cennych rzeczy, i już zapełniających się magazynów. Katarzyna Person przytacza zeznania procesowe Konrada, który mówił o „dzikim plądrowaniu przez ludność polską, która wtargneła do opustoszałych domów tak gwałtownie, że zdarzały się nawet wypadki śmierci"[32]. Już po zdławieniu powstania w getcie, kiedy za murami były dymiące zgliszcza, ekipy polskich szabrowników wyprawiały się na ten teren w poszukiwaniu skarbów. Stanisław Srokowski, profesor geografii Uniwersytetu Warszawskiego, pod datą 29 sierpnia 1943 zapisał w swoim dzienniku: „W Ghetto warszawskim jeszcze są Żydzi gdzieś pod ziemią i po norach. Męty warszawskie wychodzą tam na różne wyprawy. Noszą też żywność. Ogromne masy towarów jeszcze przeciskają. Włodzimierz Goszczyński w swoim sklepiku przy Długiej róg Przejazd (pałac Mostowskich) słyszy wielokrotnie, jak się umawiają ze sobą owi śmiali ludzie. Opłacają się oni zresztą bardzo wysoko wartom niemieckim"[33].

Rzeczy pożydowskie stawały się nie tylko przedmiotem intratnego handlu i wymiany, lecz także sabotażu. Tak o tym pisze Rachela Auerbach: „Żydzi zatrudnieni w Werterfassung uprawiali w miarę możliwości – sabotaż. Natrafiając na rzeczy drogie, a kruche – o ile nie nadawały się do zwędzenia – starali się je zniszczyć. Cięli obicia mebli, tłukli porcelanę i szkło, a ich bezpośredni nadzorcy niemieccy (…) zbytnio się tym nie przejmowali"[34]. Doskonały przykład takiego sabotażu znajdujemy we wspomnieniach Janiny Bauman, która jako młoda dziewczyna pracowała w Werterfassung. „Mieszkanie było już dokładnie wypróżnione z rzeczy i stało puste, czekając na nowych lokatorów, ale w jednym z frontowych pokojów znalazłam wielki zbiór kryształów i porcelany. Niewątpliwie pochodziły z wielu mieszkań i zebrano je tu w celu wysłania do Rzeszy. (…) W pokoju z porcelaną zrobiłam sobie przerwę. Usiadłam na podłodze, żeby przyjrzeć się z bliska poszczególnym przedmiotom. Były tam wykwintne serwisy z cienkiej, ręcznie malowanej porcelany, komplety misternych kryształowych kielichów, cenne wazy i figurynki – niektóre bardzo stare, niektóre wyjątkowo piękne. Zawsze przepadałam za pięknymi rzeczami i dotykanie ich sprawiało mi przyjemność. Toteż skorzystałam teraz z okazji, by wziąć w rękę to ten, to ów cenny przedmiot i delikatnie wodzić palcami po jego powierzchni. Jednocześnie myślałam o tych, którzy kiedyś byli właścicielami tych filiżanek i waz, cieszyli się nimi, a teraz nie żyli. Nowi właściciele – prawdopodobnie niemieccy oficerowie i ich rodziny – wkrótce ustawią to wszystko na własnych stołach i będą żarli smakołyki skradzione w wielu krajach Europy z tych kruchych talerzy, i żłopali najprzedniejsze francuskie wina z tych kryształowych kielichów… Odczuwając niemal fizyczny ból i starając się robić jak najmniej hałasu, wzięłam się do rozbijania najcenniejszych filiżanek, talerzy i figurynek, uderzając z całych sił jednym przedmiotem o drugi. Był to mój pierwszy akt czynnego oporu. A także ostatni"[35].

W piątym dniu powstania w getcie nastąpiła likwidacja Werterfassung. Tuż po wybuchu walk placówka wydawała się nie do ruszenia, bezpieczeństwo gwarantował sam szef – Frantz Konrad. I rzeczywiście, sku-



teczna interwencja Konrada uratowała pracowników zabranych na Umschlagplatz. W piątek 23 kwietnia 1943 rano ponownie zgarnięto około 3500 ludzi. Nie próbowali się ukrywać. Przeszli ten kilkusetmetrowy odcinek z Niskiej na Stawki i na Umschlagplatz spokojni, że i tym razem szef ich wybawi. Ale tak się nie stało. Zostali wywiezieni do obozów w dystrykcie lubelskim. Znaczna część nagromadzonego majątku spłonęła w ogniu powstania, część udało się SS-manom wywieźć samochodami z płonącego getta. Pozostała ulica Niska, zamieniona w ruinę.

Kim był człowiek, który kierował tym kwitnącym przedsiębiorstwem? Kim był człowiek o pseudonimie „Ghetto Konrad", nazywany też przez swych kompanów z SS „królem getta", a przez podległych mu Żydów obdarzony niemal bezgranicznym zaufaniem? Próbuje na to pytanie odpowiedzieć Katarzyna Person, badając akta procesu Frantza Konrada. Po stłumieniu powstania w getcie szef warszawskiego Werterfassung działa w Białymstoku i w Łodzi, a w grudniu 1943 roku zostaje przeniesiony do Berlina, by objąć funkcję kierownika administracyjnego na zamku SS w Fischorn pod Salzburgiem. Tam zastają go Amerykanie i aresztują 21 sierpnia 1945 roku. Władze polskie występują o ekstradycję Konrada 11 maja 1946 roku. Udaje mu się jednak uciec z transportu. Ponownie aresztowany i przewieziony do Polski 26 września 1946, staje przed Sądem wojewódzkim w Warszawie razem z Jurgenem Stroopem, swoim wielkim antagonistą z getta warszawskiego. Kiedy Stroop chciał likwidować getto i wszystkich jego mieszkańców, Konrad obstawał przy pozostawieniu ograniczonego kontyngentu robotników pracujących dla Rzeszy. Rozprawa odbywa się w dniach 18-24 lipca 1951 roku. Konrad i Stroop zostają skazani na śmierć. Powieszono ich 6 marca 1952 roku.

Czy ten austriacki kupiec, urodzony pod Wiedniem w 1906 roku, katolik, ojciec trojga małych dzieci, był zbrodniarzem? W trakcie procesu sądowego nie zdołano udowodnić mu ponad wszelką wątpliwość zabójstw ani podżegania do zabójstw, poza jednym wypadkiem. Na sali sądowej świadkowie więcej uwagi poświęcali jego pasji filatelistycznej niż działalności w Werterfassung. Miał podobno żydowskiego asystenta, zajmującego się wyszukiwaniem dla niego wśród pożydowskiego mienia cennych kolekcji filatelistycznych. „O Konradzie nic nie wiem – mówił jeden ze świadków – poza tym, że lubił zbierać znaczki. Słyszałem od tych ludzi, z którymi się stykał, że lubi zbierać znaczki, nawet do tego stopnia, że gdyby mu piękną kolekcję znaczków pokazać, poszedłby za nią do Berlina, nie widziałby świata poza nią"[36]. Adwokat Konrada do swojej mowy obrończej wplótł wątek znaczków pocztowych. „Sam fakt, iż w toku niniejszego ociekającego krwią i łzami procesu była mowa o znaczkach pocztowych, robił jakieś niesamowite, makabryczne wrażenie. Ten ogrom zbrodni, setki tysięcy pomordowanych, płonące domy, skaczące z balkonów kobiety z dziećmi na ręku i... znaczki pocztowe (...). Podczas gdy jego koledzy z SS zajmowali się w tymże czasie zbieraniem główek dziecięcych, rozbijanych dla zabawy o mur – on zbierał znaczki"[37].

Mnie zastanawia inna okoliczność. W swoich zeznaniach Konrad wylicza w pewnym momencie składy, w których rozkazał przechowywać zrabowane po wymordowanych Żydach rzeczy. Skrupulatność tego wyliczenia, stopień dokładności i uporządkowania są oczywiście przykładem biurokratycznego perfekcjonizmu niemieckich wykonawców ostatecznego rozwiązania. Ale są też, jak sądzę, czymś więcej. Ten monstrualny spis najróżniejszego typu przedmiotów ma swoją wewnętrzną organizację, strukturę, hierarchię. Wszystko jest tu nienagannie uporządkowane, wszystko ma swoje miejsce. Zimne, biurokratyczne wyliczenie szokuje również dlatego, że w jakiś sposób staje się echem tradycji literackiej, ujmującej wielość i bogactwo świata w formułę enumeracji, czyli wyliczenia. Spis przedstawiony przez Konrada przed sądem w Warszawie jest groteskowo zniekształconym i perwersyjnie zdeformowanym odbiciem słynnego spisu okrętów w *Iliadzie*.

Nigdy wcześniej i nigdy potem w swojej historii Niska nie była tak bogata jak przez te osiem miesięcy działalności Werterfassung. Ulica biedaków, nędzna i egzystująca na marginesie zamieszkałej przeważnie przez Żydów dzielnicy północnej, przeżyła swój krótki okres prosperity. Werterfassung właśnie tu miało swoją siedzibę i główne magazyny, tu zgromadzono bogactwo getta. Bogactwo, którego źródłem była zagłada Żydów Warszawy i całej substancji materialnej, a więc także samej ulicy Niskiej.

*

Frantz Konrad był nie tylko katolikiem, kupcem, filatelistą, szachistą, lecz także zagorzałym esperantystą. Na procesie w Warszawie zeznawał: „Nauczy-

łem się grać w szachy, przystąpiłem do klubu w celu nauczenia się światowego języka pomocniczego esperanto. Dzisiaj zapomniałem już tego języka całkowicie, gdyż nie miałem sposobności do mówienia. Wtedy jednak byłem tak zaawansowany, że dumnie nosiłem odznakę esperanckiej zielonej gwiazdy na białym polu, a poza tym za pomocą materiału propagandowego rozpowszechniałem ten język"[38]. Ale był też fotografem-amatorem. Do części wstępnej i meldunków dziennych raportu Jürgena Stroopa „Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk – in Warschau mehr!" („Żydowska dzielnica mieszkaniowa w Warszawie przestała istnieć"), dołączony został „Bildbericht", czyli reportaż fotograficzny. W oryginale raportu przechowywanym w Polsce na 49 kart naklejono 53 zdjęcia. Większość jest zaopatrzona w starannie wykaligrafowany pismem gotyckim opis. Istnieje jeszcze duplikat raportu, zawierający dodatkowo szesnaście zdjęć, których nie ma w oryginale. Zdjęcia robiło kilku fotografów z Propaganda Kompanie 689 oraz Frantz Konrad.

W oryginale i w duplikacie raportu znajdziemy łącznie pięć zdjęć zrobionych na ulicy Niskiej. Cztery z nich zostały zidentyfikowane – ukazują trzypiętrową kamienicę przy Niskiej 25, z wysokim boniowanym parterem i żelaznymi balkonami na trzech piętrach. Widać ją dobrze na zdjęciu zrobionym z lotu ptaka tuż przed wojną: w centrum wąski trójkątny plac niezabudowanej posesji Niska 22-24, po lewej ciąg kamienic nieparzystej numeracji. Niska 25 to trzeci dom od rogu Zamenhofa, stojący dokładnie naprzeciwko Domu Składowego Miejskich Zakładów Zaopatrywania, czyli późniejszego Umschlagplatzu. W spisie adresowym na rok 1930 właścicielem tego budynku jest Adela Alter. Na jednym zdjęciu z raportu nie ustalono numeru posesji. To zbliżenie kobiety uczepionej balkonu. Za chwilę runie na chodnik. Na pewno nie jest to dom na Niskiej 25 – inne są balkony. Można przypuszczać, że te pięć zdjęć z Niskiej zrobił Franc Konrad – „król getta" i gospodarz największego przedsiębiorstwa rabunkowego, mającego kwaterę główną na tej ulicy.

Zdjęcia z Niskiej są bardzo znane, powiedziałbym nawet – zbyt znane. Ich groza została już oswojona, stały się ikonami masowej wyobraźni. Przedstawiają ludzi skaczących z płonącej kamienicy. Po ataku na bliźniacze wieże World Trade Centre podobne obrazy obiegły świat. Ludzie zatrzymani w locie na niezliczonych zdjęciach, ludzie zatrzymani w słowach wiersza Wisławy Szymborskiej *Fotografia z 11 września*:

> Skoczyli z płonących pięter w dół
> – jeden, dwóch, jeszcze kilku
> wyżej, niżej.
> Fotografia powstrzymała ich przy życiu,
> a teraz przechowuje
> nad ziemią ku ziemi.
> Każdy to jeszcze całość
> z osobistą twarzą
> i krwią dobrze ukrytą.
> Jest dosyć czasu,
> żeby rozwiały się włosy,
> a z kieszeni wypadły
> klucze, drobne pieniądze.
> Są ciągle jeszcze w zasięgu powietrza,
> w obrębie miejsc,
> które się właśnie otwarły.
> Tylko dwie rzeczy mogę dla nich zrobić
> – opisać ten lot
> i nie dodawać ostatniego zdania[39].

W raporcie Stroopa motyw skoku z palącego się domu występuje w pięciu meldunkach dziennych: trzech z kwietnia (22, 24 i 27) oraz dwóch z maja (2 i 4). „Żydzi objęci już płomieniami masowo, całymi rodzinami wyskakiwali z okien albo usiłowali opuścić się na dół za pomocą powiązanych prześcieradeł itp. Zatroszczono się o to, by zarówno ci, jak i inni Żydzi byli natychmiast likwidowani"[40] (meldunek z 22 kwietnia). „[Żydzi] Do ostatniej chwili strzelali, a następnie zeskakiwali na wyrzucone uprzednio pierzyny, materace itp. nawet z czwartego piętra na ulicę, ale dopiero wtedy, gdy wskutek pożaru nie pozostała im już inna droga ucieczki"[41] (meldunek z 27 kwietnia). „Inni [Żydzi] ukazywali się dopiero w ostatnim momencie na najwyższych piętrach i mogli się ratować od śmierci w płomieniach jedynie skacząc w dół"[42] (meldunek z 4 maja).

W jednym tylko przypadku można z dużym prawdopodobieństwem powiedzieć, że zapis odnosi się do uchwyconej na zdjęciach sytuacji. Chodzi o meldunek z 24 kwietnia. Stroop relacjonuje, że jego oddziały szturmowe zaatakowały pod wieczór tego dnia „specjalny blok domów w północno-wschodniej części byłego getta. W tym labiryncie domów znajdowała się tak zwana firma zbrojeniowa, która jakoby miała do przeróbki i na składzie wielomilionowej wartości materiały należące do Wehrmachtu. (…) O godz. 18.15 przeszukiwawcza grupa bojowa wkroczyła do budynków po ich odcięciu i stwierdziła obecność dużej liczby Żydów. Ponieważ część tych Żydów stawiała opór, dałem rozkaz podpalenia. Dopiero gdy ulica i wszystkie podwórza po obu stronach stanęły w płomieniach, z bloku budynków wyszli Żydzi, częściowo płonąc lub próbowali się ratować, skacząc z okien i balkonów na ulicę, na którą uprzednio zrzucili pierzyny, kołdry i inne przedmioty. Stale można było obserwować, że mimo groźnego pożaru Żydzi i bandyci woleli raczej iść z powrotem w ogień niż wpaść w nasze ręce"[43]. Owa firma, która ma „na składzie wielomilionowej wartości materiały należące do Wehrmachtu", to niewątpliwie Werterfassung.

## *Epilog*

Epilog o Niskiej powinien się zaczynać od powtarzanych wciąż słów: „Nic nie ma, nie ma nic…". Ale to dotyczy całego Muranowa. Jest wszystko: domy, zieleńce, kwiaty na grządkach i w oknach, dzieci i dorośli, rowery i samochody, są błyszczące w słońcu szyby wspaniałych apartamentowców. Jeden taki stoi na miejscu trzypiętrowej kamienicy z 1935 roku (dawna numeracja: Niska 4), do której tuż przed wybuchem powstania w getcie wprowadził się Ber Warm, jeden z autorów relacji o Werterfassung. Tu zaczynał się obszar bloków Werterfassung. I chociaż Niska rozdzielona jest dwupasmową jezdnią alei Jana Pawła II i niemal cała schowana jest w środku muranowskiego osiedla jako wewnątrzosiedlowa droga dojazdowa do budynków i garaży; chociaż w swoim początkowym odcinku wschodnim przebiega tam, gdzie nigdy nie przebiegała – to wydaje się, że wszystko jest w porządku. A przecież nic nie jest w porządku.

Na należących przed wojną do Magistratu posesjach Niska 20-24 oraz Stawki 21-25 funkcjonowały szkoły. W 1920 roku na Stawki 21 wybudowano „budynek lekkiego typu", czyli drewniany barak na podmurowaniu z cegły, z przeznaczeniem na szkołę. Fotoplan z 1935 roku pokazuje spory dom na posesji Niska 22-24, który potem znika. W latach 1936-1938 wzniesiono nowy gmach (Stawki 21 / Niska 20), który stał się siedzibą kilku Publicznych Szkół Powszechnych: nr 120, 122, 153 i 175. W lutym 1941 roku został włączony do getta. W czasie Wielkiej Akcji Likwidacyjnej była tam komenda oddziału SS nadzorującego Umschlagplatz i deportację Żydów z getta do Treblinki. Gimnazjum nr 37 im. Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (dzisiejsza numeracja: Niska 5) usytuowane jest w bezpośredniej bliskości Wydziału Psychologii UW (dzisiejsza numeracja: Stawki 5/7), czyli dawnego budynku szkolnego i siedziby SS-manów z Umschlagplatzu.

Na stronie internetowej Gimnazjum 37[44] znajdujemy następujące informacje o tradycjach szkoły: początek to rok 1921, kiedy otwarto Żeńską Szkołą Powszechną nr 122. Z czasem przyjęła imię Marii Konopnickiej. Potem wybuchła wojna. Szkoła wielokrotnie zmieniała lokalizację. I ostatnie zdanie: „Utworzono Getto pod koniec 1940 roku – Muranów przestaje istnieć". Otóż pod koniec 1940 roku Muranów nie przestał istnieć. Mieszkańcy Muranowa, ulice Muranowa i jego domy nie przestały jeszcze istnieć. Działo się tu jeszcze bardzo wiele. Żyli tu ludzie oznakowani opaskami z gwiazdą Dawida. Gmach Gimnazjum nr 37 im. Krzysztofa Kamila Baczyńskiego stoi niemal dokładnie w miejscu, gdzie była kamienica Niska 25 – uwieczniona w raporcie Stroopa. To z tej płonącej kamienicy ludzie skakali w dół, na bruk…

Tyle o tradycjach, a co szkolna strona internetowa ma nam do powiedzenia o współczesności? Specyfikę miejsca, gdzie jest usytuowana, ujmuje się krótko: „teren Muranowa zamieszkiwany jest przez rodziny wielopokoleniowe", a muranowska społeczność „stawia szkole wysokie wymagania". Ciekawe, co to za „wielopokoleniowe" rodziny tu mieszkają i od ilu pokoleń liczy się ciągłość dzisiejszych mieszkańców Muranowa? Gimnazjum nr 37 spośród innych szkół wyróżniają „oddziały integracyjne oraz oddziały sportowe". Szkoła stosuje też „elementy tutoringu", „metody neurodydaktyczne", posiada „tablice multimedialne" oraz „nowatorski system e-Librus". Dalej czytamy: „Efektywnie współpracujemy ze środowiskiem lokalnym, organizując liczne imprezy kulturalne, otwierając się na najlepsze tradycje warsawianistyczne" [pisownia oryginalna – J.L.]. Gimnazjum nr 37 na Niskiej co roku organizuje też konkursy poezji hiszpańskojęzycznej we współpracy z Uniwersytetem Warszawskim oraz turniej zapaśniczy im. Józefa Grotkowskiego (w latach 1951-1954 pracował w Głównym Komitecie Kultury Fizycznej, wytrenował pierwszego polskiego medalistę olimpijskiego w zapasach i sam w 1955 roku zdobył mistrzostwo Polski). „Do cyklicznych świąt szkolnych można zaliczyć: Święto Latawca, malowanie bombek, tworzenie kartek świątecznych" – czytamy. Szkoła stale współpracuje: „z policją, Strażą Miejską, Uniwersytetem Warszawskim, Muzeum Powstania Warszawskiego, MDK Muranów, Kinem Muranów, Filharmonią Narodową, Teatrem Wielkim, Instytutem Żydowskim [instytucja o takiej nazwie w Warszawie nie istnieje – J.L.], przedszkolami, Ambasadą Królestwa Hiszpanii, Zamkiem Królewskim, Centrum Nauki Kopernik, Uczelnią im. Łazarskiego, klubami sportowymi". Ze szkolnych świąt cyklicznych najbardziej adekwatne dla tej okolicy wydaje się „malowanie bombek".

Tyle ma do powiedzenia Gimnazjum nr 37 na swojej stronie internetowej o własnej tradycji oraz o dziedzictwie miejsca, w którym się znajduje. I już tak zostanie: gimnazjaliści ćwiczący zapasy, ludzie skaczący z płonącej kamienicy, zatrzymani w locie jak w wierszu Szymborskiej, stosy pożydowskich rzeczy pedantycznie posegregowane w magazynach, dochodzące aż pod wejście do Gimnazjum im. Krzysztofa Kamila Baczyńskiego krzyki ludzi ładowanych do wagonów na Umschlagplatzu. Wiosenne słońce między świeżą zielenią muranowskich lip, albo jesienny wiatr podrywający z chodników więdnące liście, albo śnieg podgarnięty porządnie do krawężników i parkujących wzdłuż jezdni samochodów. Cisza i spokój. Bo na Niskiej dziś jest cicho i spokojnie.

Jest słonecznie, zielono, czysto i cicho. I tylko na samym końcu ulicy Niskiej, niedaleko Okopowej, wyrasta nagle dziwna budowla, niepasująca do otoczenia bloków z lat 60. XX wieku. To zabudowania wzniesione około 1931 roku na posesji Niska 66, składające się z dwóch parterowych budynków usytuowanych szczytami do ulicy, z wystrojem architektonicznym w duchu „stylu narodowego" z elementami neobaro-

ku – objaśnia Jarosław Zieliński[45]. Co tam się działo przed wojną – nie wiem. Co się działo w czasie getta – nie mam pojęcia. Dziś jest tam rozdzielnia elektryczna. Obiekt z zasłoniętymi bądź zamurowanymi otworami okiennymi, ze szczelnie zamkniętą żelazną bramą i niedostępnym wnętrzem stanowi obce ciało, tajemniczą budowlę intrygującą swym niejasnym przeznaczeniem i różnokolorową, świeżą elewacją: przeważa jasny beż, wyróżniają się wiśniowe gzymsy i oliwkowe metalowe elementy bramy oraz żaluzji zakrywającej okna. Jest to jedyna zachowana na Niskiej materialna pozostałość dawnej zabudowy ulicy. Jedna z nielicznych w tej części byłego getta. Sterczy ponad ziemią jak potężne ciosy mamuta wystające z wiecznej zmarzliny. Ślad po czymś, co już dawno wymarło, resztka nieistniejącego świata, relikt, ostaniec…

Fragment z książki *Biografie ulic*, która ukaże się nakładem Domu Spotkań z Historią w połowie 2017 roku.

**Przypisy**

1 Jerzy Michałowski, *Ile jest wróbli w Warszawie?*, [w:] *Niepiękne dzielnice. Reportaże o międzywojennej Warszawie*, Warszawa 1964, s. 47-48, 50.
2 Jerzy Zieliński, *Niska,* [w:] *Atlas dawnej architektury ulic i placów Warszawy*, t. 12, Warszawa 2006, s. 293.
3 Janusz Korczak, *Dziecko ulicy. Dziecko salonu*, [w:] *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1992, s. 223.
4 Stefan Żeromski, *Ludzie bezdomni,* Warszawa 1973, s. 38.
5 Tegoż, *Przedwiośnie,* Warszawa 1968, s. 360-361; 363.
6 Bernard Singer (Regnis), *Moje Nalewki,* Warszawa 1993, s. 112.
7 Zbigniew Uniłowski, *Blaski i nędze*, [w:] *Niepiękne dzielnice. Reportaże o międzywojennej Warszawie*, Warszawa 1964, s. 43.
8 Halina Szyllerowa, *Gdzie są granice wyzysku*, [w:] *Niepiękne dzielnice. Reportaże o międzywojennej Warszawie*, Warszawa 1964, s. 213-214.
9 Daniela Kosacka, *Północna Warszawa w XVIII wieku*, Warszawa 1970, s. 45.
10 Tamże, s. 53.
11 Grzegorz Wojciechowski, *W KZMP i KPP na Woli*, [w:] *Dzieje Woli,* Warszawa 1974, s. 297.
12 Jerzy Zieliński, *Niska…*, dz. cyt., s. 296.
13 Anna Żarnowska, *Robotnicy Warszawy na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 1985, s. 75-79.
14 Janusz Korczak, *Dziecko ulicy. Dziecko salonu*, [w:] *Dzieła* t. 1, Warszawa 1992, s. 343.
15 „Kurier Codzienny", nr 140, 22 maja 1887. Bolesław Prus, *Kroniki. Wybór*, t. I, 1875-1900, wyb., wstęp i przyp. Stanisław Fita, Warszawa 1987, s. 249-250.
16 Cyt. za: Gabriela Zalewska, *Ludność żydowska w Warszawie w okresie międzywojennym*, Warszawa 1996, s. 44-45.
17 Tamże, s. 45.
18 „Kurier Codzienny", nr 87 z 28 marca 1897. Bolesław Prus, tamże, s. 324-325.
19 Stefan Żeromski, *Ludzie bezdomni*, Warszawa 1973, s. 72-74.
20 Bernard Singer (Regnis), *Moje Nalewki*, Warszawa 1993, s. 46.
21 Tamże, s. 47.
22 Tamże, s. 134.
23 Tamże, s. 296.
24 Helena Banaszewska, *Los jednego życia*, [w:] *Pamiętniki robotników warszawskich,* Warszawa 1976, s. 189.
25 Emanuel Ringelblum, *Kronika getta warszawskiego: wrzesień 1939 – styczeń 1943,* przeł. z jidysz A. Rutkowski, Warszawa 1983, s. 367.
26 Adam Czerniaków, *Adama Czerniakowa dziennik getta warszawskiego 6 IX 1939 – 23 VII 1942*, oprac. Marian Fuks, Warszawa 1983, s. 306.
27 Cywia Lubetkin, *Zagłada i powstanie*, Warszawa 1999, s. 91.
28 Tatiana Berenstein, *Przedsiębiorcy niemieccy a zagłada Żydów w Warszawie*, „Biuletyn ŻIH" 1955, nr 13-14.
29 Rachela Auerbach, *Werterfassung,* „Nasze Słowo", 1949, nr 3-4, s. 11.
30 Samuel Puterman, *Wysiedlenie z getta warszawskiego*, AZIH, 302/27, s. 255-256.
31 Auerbach, *Werterfassung*, dz. cyt.
32 Katarzyna Person, *Filatelisty w getcie warszawskim przypadki. Historia Franza Konrada*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały" 2011, nr 7, s. 258-259.
33 Stanisław Srokowski, *Zapiski – dziennik 1 IX 1939 – 29 VIII 1944*, Archiwum Polskiej Akademii Nauk, syg. III, s. 247-248.
34 Auerbach, *Werterfassung*, dz. cyt.
35 Janina Bauman, *Zima o poranku. Opowieść dziewczynki z warszawskiego getta*, Poznań 1999, s. 109-110.
36 Cyt. za: Katarzyna Person, *Filatelisty w getcie warszawskim przypadki*, dz. cyt., s. 261.
37 Cyt. za: tamże, s. 266.
38 Cyt. za: tamże, s. 253.
39 Wisława Szymborska, *Fotografia z 11 września* z tomu *Chwila*, Kraków 2002, s. 35.
40 Jürgen Stroop, *Żydowska dzielnica mieszkaniowa w Warszawie już nie istnieje*, op. Andrzej Żbikowski, Warszawa 2009, s. 52.
41 Tamże, s. 65.
42 Tamże, s. 80.
43 Tamże, s. 58.
44 Gimnazjum nr 37 im. K.K. Baczyńskiego, ul. Niska 5, www.gimnazjum37.waw.pl (dostęp: 28.07.2016)
45 Jarosław Zieliński, *Niska…*, dz. cyt., s. 299.

Wszystkie zdjęcia pochodzą z Raportu Stroopa. Znajdują się w zbiorach Instytutu Pamięci Narodowej.

KATARZYNA BOJARSKA

# Ocale/nie. Oto Maryan S. Maryan[1]

*Voi che vivete sicuri*
*Nelle vostre tiepide case*
Primo Levi

*Everybody talks about the unspeakable, but it is speakable, and when it is spoken, it has a force that isn't found anywhere else.*
Laurel Fox Vlock

W 1947 roku ocalały z Zagłady, z Auschwitz Primo Levi opublikował swoje refleksje na temat tego doświadczenia w książce *Se questo è un uomo*[2]. Tym kłopotliwym tytułem nawiązywał polemicznie do biblijnych słów Poncjusza Piłata: „oto człowiek". Czy to jest człowiek – pytał Levi, stawiając tym samym pytanie / niepytanie o naturę człowieczeństwa po Auschwitz. Problem ten będzie powracał wielokrotnie w rozmaitych pisanych i wizualnych świadectwach z czasów Zagłady, będą go uparcie rozważali filozofowie oraz badacze pamięci i traumy, reprezentujący kolejne powojenne pokolenia. To pytanie, można powiedzieć, obowiązkowe, a jednocześnie beznadziejne. W 1975 roku czterdziestoośmioletni artysta malarz, rysownik i grafik Maryan S. Maryan wraz z filmowcem Kennym Schneiderem kręci na 16 mm taśmie w swoim pokoju w słynnym nowojorskim Chelsea Hotel czarno-biały film zatytułowany *Ecce homo*[3].

Maryan S. Maryan podobnie jak Primo Levi ocalał z Zagłady. Był polskim Żydem z Nowego Sącza, urodził się jako Pinchas Burstein (Bursztyn) 1 stycznia 1927 roku (tak przynajmniej twierdził). Zmarł dwa lata po nakręceniu *Ecce homo* w tym samym hotelowym pokoju, i to nie była fikcja. Ze śmiercią spotkał się jednak wcześniej: kiedy jako jeden z 22 Żydów został wybrany na stracenie po przyjeździe do rzeszowskiego getta w 1942 roku. Owej nocy strzelano do niego dwukrotnie: w twarz i w szyję. Znaleziono go żywego pośród rozstrzelanych. Ze śmiercią żył w Auschwitz jako A17986 i szedł w marszu śmierci. Po wojnie uciekał przed narastającym antysemityzmem i groźbą śmierci w pogromie, najpierw do Niemiec, a stamtąd do Palestyny, gdzie zaraz miała wybuchnąć wojna o niepodległość i zacząć się oblężenie Jerozolimy, w której studiował w Akademii Sztuk Bezalel. Kiedy w 1950 roku zdecydował się na wyjazd do Francji, I wojna indochińska trwała na dobre, a kiedy po tym, jak po raz kolejny odmówiono mu francuskiego obywatelstwa, dopłynął do Stanów Zjednoczonych, właśnie zaczynał się kubański kryzys rakietowy.

Trudno powiedzieć o Maryanie, że nie jest ocalałym, bo ocalał niejeden raz. A jednak równie trudno powiedzieć o nim, że ocalał – świadczy o tym dobitnie cała jego twórczość, którą z powodzeniem można interpretować jako próbę ocalenia w materii obrazowej, ocalenia symbolicznego, w miejsce realnego nie-ocalenia. Chcę w tym krótkim szkicu zastanowić się nad swoistą filozofią ocalenia, która wyłania się z filmu *Ecce homo*, a także szczególną formułą zaświadczania i pamięci, jaką proponuje Maryan. Jest ona jak sądzę odpowiedzią na postawione przez Leviego pytanie, odpowiedzią pełną i z dzisiejszego punktu widzenia niezwykle ważną i mocną. Tym, co mam na myśli, pisząc „dzisiejszy punkt widzenia", jest sformułowana przez amerykańskiego badacza pamięci Zagłady w perspektywie literackiej i artystycznej Michaela Rothberga wielokierunkowość pamięci, rozumianej jako próba przepracowania (przepracowywania) przeszłości. Jeśli po przeżyciu obozu ma się być człowiekiem, to tylko tak. A więc jak?

Pod koniec lat 70. XX wieku psychiatra Dori Laub i reżyserka filmowa Laurel Fox Vlock, którzy spotkali się w New Haven w stanie Connecticut, zainicjowali Holocaust Survivors Film Project, znany dziś jako mieszczące się na uniwersytecie Yale Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, kolekcja zarejestrowanych na video świadectw ludzi ocalałych z Zagłady. Było to pierwsze tego rodzaju przedsięwzięcie, które zainspirowało podobne projekty w Stanach Zjednoczonych, m.in. założoną przez Stevena Spielberga Survivors of the Shoah Visual History Foundation, i innych miejscach na świecie. Laub urodził się w 1937 roku w Czerniowcach, ocalał wraz z matką i po wojnie wyjechał do Palestyny, by tam ukończyć studia medyczne. W Stanach praktykował jako psychiatra kliniczny i psychoanalityk. Wspólnie z Shoshaną Felman wydali w 1992 roku głośną książkę *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*[4]. Laurel Fox Vlock była reżyserką filmową, autorką nagradzanych filmów dokumentalnych poświęconych ocalałym. Za zainicjowaniem rejestrowania na taśmach wideo opowieści o przeżyciu ocalałych z Zagłady stało przekonanie, że to, co stanowi cechę wyróżniającą tego rodzaju „świadectw", nie mieści się w faktograficznym zapisie, w językowej narracji, ale wymaga złożonego „performansu pamięci", na który składają się głos (jego barwa, intonacja, ton, załamania), gesty, mimika etc. Traumatyczna historia niejako

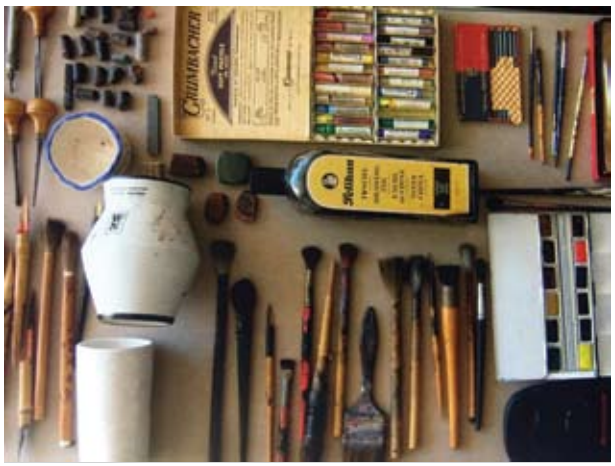
wydarza się poprzez postać ocalałej / ocalałego, którzy siedzą przed kamerą i opowiadają; współgrające ze sobą ich obecność, cielesność i opowieść stanowią o nieodpartej sile tego przekazu, którego nie należy redukować wyłącznie do treści.

Z tego samego założenia musiał, jak się zdaje, wychodzić Maryan, kiedy zdecydował się dokonać tego swoistego performansu pamięci przed kamerą Schneidera. Być może nie umiał inaczej. Być może to, co zrobił wcześniej, nie wystarczyło mu, nie wyczerpało tej historii ani potrzeby jej „wydobycia na wierzch", potrzeby przekazania jej, podzielenia się nią. Świadectwo wideo nie funkcjonowało wówczas jako konwencja, nie istniały jeszcze archiwa takich świadectw. Jednak historia, której był nosicielem, domagała się ujścia i znalazł dla niej jedną z najbardziej niesamowitych i oryginalnych form: artystyczne świadectwo, które dziś skłonni bylibyśmy oglądać jako dokumentację performansu czy dzieło nawiązujące do tradycji kina eksperymentalnego.

## *Człowiek narysowany*

W roku 1971, dwa lata po tym, jak otrzymał wreszcie amerykańskie obywatelstwo, Maryan doświadcza niespodziewanego załamania psychicznego, w wyniku którego traci na pewien czas mowę. Aby przywrócić go do zdrowia, terapeuta radzi, by zaczął rysować „historię swojego życia". W ten sposób zaczyna się projekt, który zajmie mu rok, 9 szkicowników, 478 rysunków (każdy w formacie 20 x 30 cm)[5]. Seria ta zostanie zatytułowana *Ecce homo* i trudno nie potraktować jej jako swoistego „treatmentu" dla cztery lata późniejszego filmu. Szkicowniki ogląda się bowiem jak przygotowane do zmontowania klatki wyobrażonego filmu, szaloną narrację o śmierci, utracie, grozie i ocaleniu[6]; szaloną, bo składaną ze szczątków rozsypanej opowieści, szczątków poszarpanych i powtarzanych. Niemota Maryana jest odcięciem od języka słów (nie ich brakiem, lecz raczej zakłóceniem czy wyczerpaniem), ale nie odcięciem od języka obrazów, i to obrazy pozwolą mu ostatecznie „wypowiedzieć" traumę, utratę i grozę i odzyskać słowa, a więc częściowo także zdrowie – jak się okaże, nie na długo.

W kolejnych kadrach tego wyobrażonego, narysowanego filmu Maryan umieszcza członków swojej rodziny i postacie znane już z jego wcześniejszych prac. Wchodzimy w świat sytuacji rodzinnych razem z artystą, który w tej mikrohistorii poszukuje źródeł swojego kryzysu. W filmie powie: „To nie może być tylko TO, to musi być coś z dzieciństwa – tak powiedział jeden z moich psychiatrów". Artysta szuka więc czegoś innego niż TO (Zagłada), czegoś więcej, czegoś, co z jednej strony wyrwałoby go z obłędu Historii, z drugiej nadało sens jego udręce. Przeszukuje swoje życie rodzinne w Polsce scena po scenie. W wyniku przeprowadzanej skrupulatnie rysunkowej autoanalizy powstaje wielo-



*Pokoj Maryana. Maryan (Pinchas Bursten) w Nowym Sączu i w Nowym Jorku*, Stowarzyszenie Maryan, Nowy Sącz 2016.

warstwowa spowiedź trupa – jak sam siebie nazywa Maryan na jednym z rysunków – autotanatografia, którą gatunkowo umieścić można gdzieś między psychopatologicznym czy wręcz psychotycznym dokumentem a autobiograficzną powieścią graficzną.

Opowieścią rządzi raczej zasada montażu (anachronistycznych skojarzeń) niż biograficzna chronologia. Wystawia się tu, a nie opowiada kolejne epizody rozpaczy: silnie naładowane afektywnie wybuchy płaczu i wrzasku, sceny wymiotowania i wypróżniania. Powraca się do naznaczonych traumatycznie scen własnych kryzysów i relacji z innymi, których aktualny brak wywołuje kryzysy innego rodzaju. Przeszłość nie ułoży się zatem (nie odtworzy) jako spójna opowieść, ból nie znajdzie swojego właściwego źródła, wszystko pozostanie w gestii wyobraźni (jeśli się ją ma), która musi mierzyć się z ekscesem (nadmiarem i skandalem). Właściwych połączeń można dokonać wyłącznie na własną odpowiedzialność: odpowiedzialność za siebie i za innego. Ta historia „wybebeszyła" się na nas i z tych „bebechów" jedynie można spróbować odtworzyć przeszłość, zawsze ostatecznie kończąc w poczuciu zażenowania i zawstydzenia (bo to jednak czyjaś przeszłość), bezradności i bezsilności (tego nie da się odczynić), a może nawet przerażenia i odrazy. Czym jest ten narysowany bohater? Czy to jest człowiek?

## *Pamięć odegrana*

Na film *Ecce homo* składa się ciąg odgrywanych wspomnień i zderzających się ze sobą słów, dźwięków i obrazów: fotografii prasowych, obrazów, rysunków i litografii artysty. Maryan odgrywa swoje wspomnienia z czasów Zagłady, wykorzystując do tego liczne akcesoria takie jak karabin M16, wycięte z kartonu postacie oficerów SS, kaftan bezpieczeństwa, sznury, farbę. Film otwiera zaskakująca sekwencja obrazów: Matka Boska, odziane w ceremonialne szaty członkinie Ku-Klux-Klanu, Maryan w przypominającej sutannę czarnej sukni z rozpostartymi ramionami (w geście ukrzyżowania), Yasser Arafat, papież na tronie, ukrzyżowanie, czarna flaga z białą swastyką, czarne krzyże na białych pelerynach członków Ku-Klux-Klanu, rozstrzelanie Maryana jako nazisty (oczy i usta zalepione czarną taśmą), wizerunki Pinocheta, Napoleona, Maksymiliana Kolbe (z numerem obozowym 214510672), stosy trupów – ofiar masakry w My Lai, Chrystus w koronie cierniowej oblany farbą. W sekwencji tej mieszają się i wzajemnie do siebie odnoszą motywy religijne, ikoniczne obrazy wydarzeń historycznych, które jako takie trafiły do zbiorowej pamięci i świadomości człowieka zachodniego, święte obrazki i wycinki prasowe, ludzie władzy i skutki władzy, ofiary i oprawcy… wszystko to poszatkowane i wydane na pastwę wyobraźni odbiorców.

Czemu mają służyć te obrazy, co mają oznaczać? Czy Maryan chwyta się w ten sposób wszystkiego, co może pomóc mu ustanowić jakąś relację z przeszłością i odnieść to, co stało się jego udziałem, do teraźniejszości? Artysta wraca do sytuacji, by przeżyć je na nowo, w przedstawieniu: zdystansować i odpodobnić, a przez to sprawić, że stracą nieco na swojej obezwładniającej traumatycznej mocy, zostaną rozbrojone. Ma się to wydarzyć w relacji z oglądającym i słuchającym odbiorcą – to dla niego, a może trafniej byłoby powiedzieć: wobec niego, gra się ten spektakl pamięci. Film ma rzecz jasna swoją dramaturgię, powracającym motywem przewodnim jest chęć powtórzenia i ponownego przeżycia (choć może nieprzeżycia właśnie) rozstrzelania, a przez to domknięcia wreszcie tego wydarzenia, które utknęło w czasie, niedokonane. W istocie chodzi tu o dwa niedokonane rozstrzelania, o podwójną zagadkę ocalenia: z jednej strony Maryan uporczywie pyta: „Dlaczegóż, dlaczegóż nie zabiłem nazisty?", z drugiej zaś zastanawia się, dlaczego nie zginął od wymierzonej weń nazistowskiej kuli.

Podwójny jest także doświadczany przez bohatera ból: tortura odpominania wiąże się z torturą (absurdalnego) ocalenia. Maryan nie ma wątpliwości, że to ocalenie bezsensowne, niejako kpina z życia: „Dlaczego pozwolili mi żyć? Dla jaj, pozwolili mi żyć dla zabawy, podobnie jak dla zabawy zabijali, bez powodu"[7]. I to „bez powodu" nie daje mu spokoju. Do sceny egzekucji wracamy w filmie kilkakrotnie: towarzyszymy temu, kto przeżył własną śmierć (bliską i okrutną możliwość śmierci) w próbach stawienia czoła absurdalności życia „po rozstrzelaniu", a jednocześnie po tym, jak „z dymem" poszła cała jego rodzina, cały świat. Towarzyszymy temu, kto nie zastrzelił swojego oprawcy (choć przeżył): filmowy Maryan strzela do całego zastępu kartonowych esesmanów. Wyswobadza się z kaftana bezpieczeństwa, chwyta za M16 i strzela w atrapy a następnie krzyczy: „O nie! Zastrzeliłem manekiny!". Jak wiadomo z wielu świadectw ocalałych z Zagłady, to na ocalałych ciąży podejrzenie, że „coś poszło nie tak". Dlaczego bowiem machina Zagłady, absolutnej anihilacji zacięła się akurat w ich przypadku? Maryan zdaje się walczyć z tym poczuciem winy, z tą absurdalnością własnego „wybraństwa", z podejrzeniem, że skoro ocalał, nie mógł być niewinny. Szuka zemsty, chce odzyskać siłę sprawczą, realizując w tym performansie to, czego nie zrealizował w przeszłości. Strzela, a następnie polewa manekiny farbą: nie może odczynić doznanych krzywd, ale może działać i w ten sposób żyć. Maryan mierzy się bowiem najbardziej dotkliwie z własnym życiem, życiem, które nie jest w jego przypadku niczym oczywistym, nie jest po prostu faktem, ale raczej nietaktem, wobec którego żywi obrzydzenie, a czasem złość.

A jednak, choć polityka nazistowska przeznaczyła go jako Żyda na stracenie, całkowite unicestwienie, które nie pozostawi po sobie śladu, pozostał on nie tylko widomym i aktywnym śladem tej anihilacji, ale również twórcą obrazów, które tę anihilację miały ko-

mentować, przekazywać i upamiętniać. W filmie *Ecce homo* do głosu dochodzi jego sprzeciw wobec biernej konsumpcji obrazów historii, i w tym geście jego przeżycie i życie nabiera wszelkiego sensu. Z odpodmiotowionego, posłusznego odbiorcy (jakiego najbardziej lubi władza) Maryan staje się aktorem historycznym i twórcą obrazów, jak ujął to amerykański badacz kultury wizualnej, Nicolas Mirzoeff, „aktywnym uczestnikiem procesu wizualizacji"[8]. Jego zaangażowanie w historię, zajęcie mocnego stanowiska nie jest pochodną straumatyzowanej kondycji oderwanej od świata ofiary, ale świadomego i zaalarmowanego uczestnika życia w świecie, który grzęźnie w katastrofie, reprodukując ją raz za razem w kolejnych „wydarzeniach".

A zatem choć Maryan wydaje się tak silnie naznaczony indywidualną traumą historyczną, jego film *Ecce homo* traktuję raczej jako formalnie nowatorską, krytyczną medytację nad kondycją człowieka w historii, powstającą w czasach – czego dowodzą liczne obrazy – permanentnego stanu wojny, narastającej przemocy i nienawiści. Najsilniej oddziałującą strategią zastosowaną w filmie jest „ilustrowanie" opowieści o własnym doświadczeniu Zagłady obrazami innych wydarzeń, konfliktów, ofiar etc. W ten sposób różne zjawiska i zdarzenia historyczne spotykają się ze sobą, nachodzą na siebie, odsyłają do siebie i wzajemnie się komentują. Kiedy Maryan mówi o widzianych na ulicach getta i w obozie stosach trupów, pokazuje się nam znany obraz ofiar masakry w My Lai. Warto w tym miejscu dodać, że nie jest to po prostu obraz dokumentalny, ale obraz przekształcony przez gest artystyczny kolektywu Artist Workers Coalition[9], z umieszczonym na nim napisem „Q: And babies? A: And babies"[10]. W ten sposób dochodzi do pewnego czasowego, tematycznego, jak również politycznego przesunięcia między wypowiadaną a pokazywaną treścią. Zrozumienie tego, jak mają się do siebie w tym filmie słowa i obrazy pozwala zrozumieć dynamikę tej swoistej historiozofii. Wspomnienia z dzieciństwa i młodości Maryana zderzają się z niedawnym doświadczeniem wizualnym, z motywami i ikonami czasów powojennych. Kiedy wspomina widziane podczas wojny psy esesmanów, zapach dobywający się z krematoriów, zapach w Hiroszimie, kości walające się wszędzie, my widzimy psy atakujące Waltera Gadsdena, czarnoskórego ucznia Parker High School, uczestnika demonstracji w 1962 roku w Birmingham w Alabamie[11]. W filmie podobnych przykładów można znaleźć dziesiątki.

Szaleństwo wyobraźni i pamięci bohatera znajdują swoje potwierdzenie w jego kostiumie: Maryan siedzi przed kamerą spętany kaftanem bezpieczeństwa z wielką, przekreśloną gwiazdą Dawida wymalowaną na przodzie. Siedzi unieruchomiony, naznaczony i wykluczony – wszelki ruch natomiast dokonuje się w jego głosie: sposobie mówienia: przyspieszaniu i zwalnianiu, krzykach i szeptach, wysokich i niskich tonach. Kiedy tylko staje się to możliwe, Maryan kołysze się i szarpie. Wiele ruchów wykonują jego oczy: wywraca je do góry, przerzuca wzrok z jednej strony na drugą, zatrzymuje na dłużej w jednym punkcie. Kiedy tylko mogłoby się zdawać, że narracja zaczyna toczyć się swobodniej, opowieść zaczyna nabierać tempa i mieć sens, bohater przerywa ją okrzykami w stylu: „Nie mogę nic o tym powiedzieć", „Już dłużej nie dam rady, mam tego dość, wiesz…", „Przestańmy". A jednak nie przestaje.

Maryan wydobywa z odmętów pamięci coraz więcej epizodów z Zagłady, którym towarzyszą kolejne obrazy historyczne XX wieku. Dowiadujemy się o bydlęcych wagonach, w których transportowano Żydów, o torturach, ucieczkach, strachu i głodzie. Poznajemy historię o złotych plombach ojca, za które kupowali chleb, o utracie ojca i o wstydzie przetrwania; widzimy rysunki przedstawiające rozczłonkowane postacie, szeroko otwarte usta i roztrzaskane czaszki, portrety polityków i zbrodniarzy (Mussoliniego czy Moshe Dayana), rysunki przedstawiające niezliczone wprost postacie czołgające się, wymiotujące, defekujące. Bohater robi wszystko, by zatrzymać przy sobie widza, by go z tego świata nie wypuścić, by nie uległ iluzji, że TO dzieje się poza nim / nią, że jego / jej to nie dotyczy. Maryan często zwraca się do niego / niej bezpośrednio: „Oszukiwałem, jestem winny, czy uważasz, że jestem winny?", a później: „Przez wiele lat starałem się pozbyć tej winy. Nie zrobiłem nic złego!". Wykrzykuje i szlocha: „O nie!", wywraca oczy, następnie zaciska powieki i znów mówi błagalnym głosem: „Skończmy to". Ale, jak dobrze wiemy, TEGO skończyć nie sposób. Nikt nie jest w stanie TEGO skończyć. Co najważniejsze, nie jest to żaden szantaż moralny. Tak po prostu jest. Gdyby ktoś chciał myśleć, że jest inaczej, musiałby być hipokrytą.

Sam Maryan powie wreszcie: „Chciałbym, żeby ta historia miała szczęśliwe zakończenie, ale nie ma". Należy zatem wnosić, że jego ocalenie nie jest szczęśliwym zakończeniem. Nie jest, bo ocalenie nie przyniosło szczęścia, ale traumę i kompulsję przeżywania tej grozy raz po raz. Film kończy opowieść o marszu śmierci i ewakuacji obozu. Znów do niego strzelają. Strzelają także do wielu innych „maszerujących" więźniów. Na śniegu coraz więcej krwi. „Możesz to sobie wyobrazić?" To bolesne, ale jakże zasadnicze pytanie powraca w filmie wielokrotnie. Dotyczy ono zarówno tego, co się tu mówi, jak i tego, co się pokazuje – zarówno lat 70., kiedy powstaje film, jak i lat nastych XXI wieku, kiedy się go ogląda i kiedy nie sposób obronić się przed wrażeniem, jakie robi. Ten film nie przynosi ulgi, nie jest też terapią ani dla bohatera, ani dla oglądających. Być może ulgi już nie będzie

## *Solidarność nie/ocalałych*

Opisany wyżej heterogeniczny (tekstowy, obrazowy, muzyczny, ruchowy) wideo-performans pamięci

Maryana zdaje się stanowić realizację modelu pamięci, który amerykański badacz Michael Rothberg nazywa pamięcią wielokierunkową. To pamięć podlegająca ciągłym przekształceniom, skonstruowana z zapożyczeń i zapośredniczeń, pamięć w ruchu i w relacji, twórcza konstelacja skonstruowana z elementów wywodzących się z różnych czasów, miejsc i kontekstów, anachroniczna, a momentami także anarchiczna, bo działająca wbrew utartym schematom i przyjętym normom[12]. W *Ecce homo* pamięć jawi się jako współczesna i aktualna praktyka doświadczania wydarzeń historycznych i politycznych, jako nieustannie kształtujący się nacechowany afektywnie obraz świata, w którym rozmaite wątki przenikają się i wzajemnie oświetlają, przydając sobie znaczeń.

Można z powodzeniem uznać, że Maryan jest jednym z tych bohaterów, którzy interesują Rothberga – artystą, ale przede wszystkim zaangażowanym „aktorem społecznym" który dokonuje swojej „interwencji" „w heterogeniczną i zmienną teraźniejszość po II wojnie światowej"[13], ustawiając obok siebie, a niekiedy zderzając ze sobą liczne traumatyczne wątki niedawnej przeszłości i teraźniejszości. Artysta tworzy tym samym wspólnotę doświadczających. Jego jednostkowy ból i krzywda zostają uruchomione w walce o przepracowanie własnej przeszłości, ale także ujawnienie i krytykę przemocy politycznej obecnej w świecie. Jako człowiek naznaczony kolosalnym cierpieniem, utratą i lękiem staje się barometrem lęków świata, a także czujnym tropicielem czającej się grozy. Osobisty ból i osobista, jakże silnie oddziałująca pamięć nie stanowią zasłony, która miałaby przyćmić doświadczenia innych i inne doświadczenia opresji. Dzieje się wręcz przeciwnie: to go tym bardziej uwrażliwia, tym bardziej oburza i tym bardziej boli. Choć (dzięki temu, że to sztuka i sztuka awangardowa, eksperymentalna) nic nie zostaje tu powiedziane nazbyt upraszczająco, choć mówione jest niezmiernie dosadnie, nic nie jest czarno-białe, choć film nie jest kolorowy.

Wydaje się, że chodzi tu przede wszystkim o walkę, a może także o ocalenie, prawdziwie wreszcie doświadczone. Na tej podstawie i w tym kontekście zasadne wydaje się pytanie: jaka była tożsamość Maryana, człowieka o zmienionym nazwisku, najprawdopodobniej zmienionej dacie urodzenia i jak najbardziej prawdziwej dacie śmierci (choć być może ta również została przez niego wymyślona z wyprzedzeniem)? Czy Maryan jako ocalały – a więc ten, który, jeśli wierzyć Primo Leviemu, o wydarzeniu swojego ocalenia zaświadczyć nie może – świadczy o innych, o sobie wyłącznie wobec innych i z innymi? To nie tyle praca pamięci, ile walka pamięci: walka ze śmiercią, z niemotą, z bezwładem, z odrażającą przemocą historii. Maryan stawia na wyobraźnię. Podsuwa nam materiał, z pomocą którego mamy sklecić jego opowieść, swoją opowieść, opowieść innych, mamy zobaczyć to, na co przecież wszyscy patrzymy. To paradoksalne niewidzenie wyrzuca właśnie ocalałych na margines absurdalności i samotności, traumy i anomalii, czyni z nich skandal i eksces, z którym nigdy nam, jako zbiorowości pamięci, nie jest do twarzy. Jego skandaliczne wideo-świadectwo wzywa do przebudzenia; jego nadmiarowa być może (a może po prostu awangardowa) forma zupełnie nie „szkodzi" prawdzie doświadczenia, przeciwnie – pozwala jej się w pełni uwolnić w jej najbardziej dotkliwej ambiwalencji i kruchości.

## *To jest świadek*

O figurze ocalałego napisano wiele, to jeden z najbardziej intrygujących i wielowymiarowych bohaterów historii XX wieku, bohater, który niekiedy staje się świadkiem i wówczas w akcie (najczęściej) narracyjnej sprawczości staje się widomym nośnikiem przeszłości. Ocalały to jeszcze-nie-świadek, to pozostałość, resztka traumatycznego zdarzenia, które – jak miało to miejsce w przypadku Zagłady – zostało zaplanowane w ten sposób, by nie pozostawić „resztek", a więc udaremnić wszelką możliwość świadectwa; miało to być, jak piszą Shoshana Felman i Dori Laub, „wydarzenie bez świadków"[14]. Dla wielu piszących o i po Zagładzie „ocalały" stał się paradygmatyczną polityczną figurą późnej nowoczesności, a traumę utożsamiono z doświadczeniem historycznym. Jak ujął to Gil Anidjar w intrygującym tekście *Survivor*:

> Trauma i ocalenie nie są rzecz jasna tym samym, ale – uprzedzając wątpliwości – wiele je łączy. (…) Tendencję, by kojarzyć ze sobą, a nawet mylić świadka i ocalałego, uznać należy za symptom tego, że ocalały (podobnie być może jak ofiara czy wróg) stał się figurą ambiwalentną, obrazem na dobre zadomowionym w naszej wyobraźni zbiorowej – choć nie tak uświadomionym[15].

Globalne przemiany polityczne ostatnich dekad zdają się prowadzić do tego, że coraz bardziej jesteśmy skłonni myśleć o sobie (jako podmiotach historycznych) jako o ocalałych, podmiotach, których byt jest zagrożony i może zostać unicestwiony przez absurdalne, niepowstrzymane siły historyczno-polityczne. W ułamku sekundy przeżywamy więcej istnień ludzkich, niż jesteśmy sobie w stanie wyobrazić; nasze przeżycie, a co za tym idzie: życie staje się jednocześnie faktem i przypadkiem, a nasza świadomość coraz bardziej uodparnia się na wszechobecną wojnę i zniszczenie, które uobecniają się w naszej codzienności poprzez nieprzerwany strumień obrazów, umacniających nas w kruchym przekonaniu, że zło dzieje się gdzie indziej i komuś zupełnie od nas innemu. Widzimy wszystko i nic nie robimy; ekran, na którym pojawiają się te obrazy, staje się jednocześnie ekranem osłaniającym nas od realnego wpływu tego, co widzimy. *Ecce homo* podob-

nie jak inne dzieła Maryana trafia do nas z mrocznych czasów drugiej wojny światowej i nie mniej mrocznego powojnia i próbuje nas poruszyć. Artysta usiłuje skłonić oglądających do lamentu nad ocaleniem, zarówno jego, jak świata, a z nim nad ocaleniem i trwaniem rasizmu, przemocy, politycznego szaleństwa i okrucieństwa, ślepego terroru i bólu.

Nie tylko pamięć jawi się tu jako zjawisko relacyjne – taki charakter ma również samo ocalenie: ono zawsze także zależy od innych. Czerpiąc inspirację z myśli Melanie Klein, przekonująco pisze o tym Judith Butler w *Ramach wojny*: „Moje istnienie nie należy tylko do mnie, ale sytuuje się poza mną, dokładnie w owym zestawie stosunków poprzedzających i wykraczających poza granice tego, kim jestem"[16]. Można bez zbędnej przesady powiedzieć, że doświadczywszy swoistego oderwania od świata siłą zagładowej traumy, Maryan stara się do tego świata powrócić, przywrócić z nim łączność – zarówno społeczną, jak i krytyczną. To poprzez te dziwaczne niekiedy, szokujące i skandaliczne skojarzenia, asocjacje i nawiązania Maryan usiłuje stworzyć afektywną ramę solidarności i połączeń między różnymi historiami przemocy, scenami ocalenia, ciałami aktorów historycznych. Wchodząc w świat tych powiązań, zaczynamy uczestniczyć w procesie „wydawania na świat" świadectwa. Kalekie – w filmie także spętane, unieruchomione – ciało artysty staje się znakiem i nośnikiem historii; przekaźnikiem intensywności, którą przekształca w afekty. Ponieważ ciało ze swej natury jest tym, co łączy nas z zewnętrzem, przez co się odsłaniamy, i poprzez co świat może w nas wnikać i nas zarażać. Podobnie rzecz ma się z odkształconymi, spazmatycznymi ciałami przedstawionymi na jego obrazach. By wyrazić to, co przeżyły i co przeżywają, postacie te „wydalają" historię wszystkimi otworami swoich ciał. To ciała połączone.

W *Ecce homo* Maryan tworzy, a raczej odgrywa (czy też performuje) swoje świadectwo, posługując się z jednej strony dyskursem faktograficznym (faktami ze swojego życia i dokumentalnymi obrazami wydarzeń i postaci historycznych), z drugiej zaś otwarcie fikcyjnym i artystycznym zapośredniczeniem. Obsesyjne powroty do przeszłych i teraźniejszych urazów wyznaczają tanatyczny rytm tego performansu świadectwa. To niezwykłe dzieło, które nie lęka się swojej artystyczności, które z niej właśnie czerpie – jak sądzę – siłę do wyjścia z niemoty ocalenia i stworzenia świadectwa o silnie krytycznym potencjale. To, co artystyczne, nie zagraża tu prawdzie, ale umożliwia jej wydobycie na powierzchnię (świadomości, dyskursu etc.). Jacques Derrida twierdził, że koniecznym elementem świadectwa jest swoiste widmo „artystyczności" (możliwość literatury w świadectwie[17]); prawdziwa praca zaświadczania „musi pozwolić, by pasożytowało na niej to, co wyklucza ze swoich najgłębszych pokładów"[18], niezbędny element artystyczności. To właśnie wybór formy i niekończące się zmagania z nią otwierają przestrzeń, w której może dokonać się przejście od ocalenia do zaświadczania. Tu właśnie ów szczególny charakter świadectwa – nikt nie może zamiast mnie zaświadczyć o tym, co zrobiłam lub robię – spotyka się ze szczególnym charakterem idiomu artystycznego.

Przekaz może się dokonać pod warunkiem, że na „scenę" tego performansu wkroczy jeszcze jedno ciało, ciało odbiorcy jako podmiotu historycznego, z jej / jego bagażem doświadczeń i wyobrażeń. W *Ecce homo* widzimy, jak treść wybiera formę i jak wspólnie tworzą miejsce dla wyłonienia się trzeciego elementu – tego, kto słucha / patrzy, a być może nawet słyszy i rozumie (łącząc ze sobą elementy wizualne i tekstowe). Ale, jak już wspomniałam, przekaz tego rodzaju nie sprowadza się do „zrozumienia" słów i obrazów. Chodzi tu raczej o gęstą tkankę splątujących się ze sobą elementów: dźwięków, gestów, spojrzeń, przemilczeń, okrzyków etc. To „wystawienie" życia i sformułowanie tak szczególnego świadectwa możliwe jest wyłącznie „w postaci dzieła sztuki"[19].

Logiką tej opowieści rządzą przemieszczenia i substytucje – w ten sposób relacyjność pamięci zostaje ustanowiona i odegrana. To intrygująca logika, choć niepozbawiona ambiwalencji: Czy bohater *Ecce homo* stanowi substytut młodego mężczyzny znalezionego po egzekucji między trupami, w getcie, w obozie? Jaka więź afektywna czy epistemologiczna łączy te dwie postacie i co między nimi zachodzi? Konstrukcja filmu dobitnie pokazuje, że do przeszłości (nawet własnej) nie prowadzi żadna prosta ani bezpośrednia droga. Poszczególne wydarzenia obrosły już grubą tkanką innych, późniejszych wydarzeń i doświadczeń, które zmaterializowały się pod postacią napierających afektów oraz obrazów wizualnych i mentalnych. Wszelki projekt powrotu zasadza się więc na swego rodzaju niemożliwości (i konieczności zarazem): „Wyobrażasz to sobie?". Bez względu na to, jak mogłaby brzmieć odpowiedź na takie pytanie, jego obecność w przestrzeni tej relacji sprawia, że już na zawsze będziemy w to zamieszani i za to odpowiedzialni (nawet jeśli niechętni wobec tej odpowiedzialności).

Maryan przybywa dziś z odległych wydawałoby się czasów. Jego film z jednej strony może wydać się nieco przeterminowany, z drugiej niezwykle aktualny. Cała jego twórczość oglądana z perspektywy tego późnego dzieła staje się konsekwentnym projektem demaskowania absurdalności, grozy, abiektalności tego, czego doświadczał i czego nie mógł zostawić za sobą. Choć może należałoby raczej powiedzieć: co nie chciało jego zostawić w spokoju. Przy pomocy różnorodnych mediów artystycznych stworzył silnie afektywnie oddziałujące świadectwo pamięci wielokierunkowej, którego zasadą organizującą są odkształcenia, przemieszczenia i skojarzenia i które stanowi bezwzględny zapis zachodniej historii powojennej.

***

W ostatnich latach Maryan zaczął nawiedzać polską pamięć Zagłady i polską sztukę współczesną na różne sposoby. Dzieje się tak w dużej mierze dzięki działaniom nowosądeckiego stowarzyszenia „Maryan" oraz nielicznych badaczy sztuki i pamięci. Jesienią 2010 roku w galerii Dawna Synagoga odbyła się konferencja *Maryan – malarz ciemnej strony człowieka*, dwa lata później w ramach kuratorowanej przez Andę Rottenberg wystawy *VOID* odtworzono w Nowym Sączu „pokój" artysty z jego nowojorskiego mieszkania. Można to potraktować jako metonimiczny, nawet jeśli zbyt dosłowny, gest sprowadzenia artysty „do domu", na powrót do miejsca urodzenia, ale i miejsca traumy, by w ten sposób zagwarantować mu należne miejsce pośród polskich artystów, pośród artystów z Polski, polskich Żydów, których historie wciąż pozostają tu nieopowiedziane, niepokazane, nieprzeżyte. Dzięki uprzejmości autorki Ewy Andrzejewskiej i wydawczyni Krystyny Bratkowskiej mojemu esejowi towarzyszy fragment otwierający książkę poświęconą niesamowitej historii Maryana. To kolejny powrót do domu. Książka wkrótce ukaże się nakładem wydawnictwa Nisza.

**Przyspisy**

1 Artykuł ten jest znacznie zmodyfikowaną wersją tekstu zatytułowanego, *Maryan, or the Life in Death*, który ukazał się w języku angielskim w piśmie „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej" www.pismowidok.org/index.php/one/article/view/136/212; dostęp: 10 września 2016. Inspiracją dla obu tekstów była przede wszystkim wystawa *Maryan. La Ménagerie Humaine*, autorstwa Nathalie Hazan-Brunet, Catherine Thieck i Juliette Braillon, w Musée d'art et d'histoire du Judaïsme w Paryżu, która pokazywana była od 6 listopada 2013 do 9 lutego 2014 roku.

2 Wiele można napisać o tym, w jaki sposób tytuł ten odnosi się do biblijnego *ecce homo*. Można by się także zastanawiać, czy tytuł filmu Maryana stanowi jakiekolwiek nawiązanie do książki Primo Leviego. Angielski przekład autorstwa Stuarta Woolfa ukazał się w 1959 roku jako *If This Is a Man* (New York: Orion), jednak dwa lata później w 1961 książkę Leviego wydano już pod tytułem *The Survival in Auschwitz* („Ocalenie w Auschwitz", New York: Macmillan). Polski przekład: *Czy to jest człowiek. Wspomnienia z Auschwitz,* przeł. H. Wiśniowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.

3 Ten sam tytuł nosi seria rysunków z 1971 roku pomieszczonych w notatnikach artysty. Interesująca i warta zbadania wydaje się relacja między nimi (a także filmem) i satyrycznymi rysunkami niemieckiego artysty George'a Grosza, opublikowanymi w 1923, które stanowią krytykę berlińskiej socjety początku lat 20. XX wieku. Maryan wielokrotnie przyznawał się do fascynacji twórczością Grosza.

4 W języku polskim ukazały się przekłady dwóch rozdziałów z tej książki. Zob. Shoshana Felman, *Nauczanie i kryzys albo meandry edukacji*, przeł. M. Lachman, „Literatura na świecie" 2004, nr 1-2 (390-391) oraz Dori Laub, *Zdarzenie bez świadka: prawda, świadectwo oraz ocalenie*, przeł. T. Łysak, „Teksty Drugie" 2007, nr 5 (107).

5 Dwa z tych szkicowników zreprodukowano w katalogu wystawy *Maryan. La Ménagerie Humaine* (Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris 2013); wszystkie pokazano na wystawie, w osobnej sali.

6 Zob. Gérard Wajcman, *Help!*, [w:] *Maryan. La Ménagerie Humaine*, kat. wyst., Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Flammarion Paris 2013, s. 87-93. Maryan ocalał jako jedyny z całej rodziny (matkę, ojca, brata i siostrę pochłonęła Zagłada).

7 Wszystkie cytaty z wypowiedzi Maryana, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z filmu *Ecce homo*.

8 Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham, London 2011, s. 242.

9 Irving Petlin, artysta i polityczny aktywista, miał zachęcać Maryana do przeprowadzki do Nowego Jorku z Paryża. Petlin był jednym z członków Artist Workers Coalition. Zob. Philippe Dagen, *Paris New York, 1950-1977*, [w:] *Maryan. La Ménagerie Humaine*, kat. wyst., dz. cyt., s. 85. Por. m.in. Nancy Spero, *War Series* z 1966 roku.

10 R.L. Haeberle, *Q. And Babies? A. And Babies*, 1970. Museum of Modern Art, Nowy Jork. Tytuł pracy to cytat ze spisanej rozmowy z Paulem Meadlo, amerykańskim żołnierzem, który brał udział w masakrze:
Pytanie: Oddał pan około 67 strzałów?
Odpowiedź. Tak.
P: I jak wielu pan wówczas zabił?
O: To broń automatyczna. Trudno powiedzieć. Strzela się i nie wiadomo ilu się trafi, bo działa się szybko. Mogłem zabić około 10 lub 15.
P: Mężczyzn, kobiet i dzieci?
O: Mężczyzn, kobiet i dzieci.
P: I dzieci?
O: I dzieci.

11 Zdjęcie opublikowano w „New York Timesie" 4 maja 1963 roku. Publikowanie obrazów przedstawiających przemoc państwa amerykańskiego wymierzoną w czarnoskórą społeczność przyczyniła się po części do międzynarodowej krytyki polityki wewnętrznej USA i skonsolidowania tej społeczności wokół Martina Luthera Kinga Jra.

12 Michael Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. K. Bojarska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015.

13 Tamże, s. 14.

14 Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Routledge, New York, London 1992.

15 Gil Anidjar, „Survival", [w:] *Political Concepts. A Critical Lexicon.* nr 2, zima 2012; www.politicalconcepts.org/survival-gil-anidjar; dostęp: 10 września 2016.

16 Judith Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?*, przeł. Agata Czarnacka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2011, s. 97.

17 Zob. Maurice Blanchot, *The Instant of My Death* / Jacques Derrida, *Demeure: Fiction and Testimony*, przeł. E. Rottenberg, Stanford University Press, 2000, s. 72.

18 Tamże, s. 30.

19 Tamże, s. 44.

EWA ANDRZEJEWSKA

# Maryan. Powrót

Maryan zmarł w czerwcu 1977 roku w Nowym Jorku. Miał 50 lat.

Dwa lata wcześniej wyprowadził się z mieszkania na Manhattanie.

Odszedł od żony Annette. Nie miała już sił.

„Nigdy nie zapomnę, jak cierpiała w milczeniu podczas moich koszmarów, ukrywając własne uczucia. Budziłem się, krzycząc, rozpalony, spocony”[1].

Wynajął pokój w hotelu Chelsea. Nie był sam.

Naprawdę zamieszkał znów w Polsce.

Mówił głosem mamy, ojca, brata i siostry. Był nimi na przemian.

Płakał, śmiał się, a głównie wrzeszczał. Bił się z nimi.

Z rodzinnego domu wyprowadzał się do obozu. Albo do getta.

Był esesmanem i więźniem.

Wył.

Z obozu wracał do domu.

Znów był swoją mamą, ojcem, bratem i siostrą.

Był raz tu, raz tam. We własnym wewnętrznym obozie koncentracyjnym.

Malował jak wściekły.

W hotelu Chelsea mieszkał z kobietą. Był w leczeniu, powiedziała Annette, czasami w szpitalach, a czasami przychodził do mnie.

„Musiało minąć sporo czasu zanim świat medyczny odkrył, że ocalali z obozów w rzeczywistości karmią się rezerwami emocjonalnymi, które zazwyczaj okazują się niewystarczające, by czerpać z nich przez całe życie. Wiele lat po Zagładzie nagle zaczynają chorować fizycznie albo psychicznie – albo popełniają samobójstwo. Terapia Bastiaansa miała zapobiegać temu ostatecznemu wyczerpaniu. Na początku lat 60. Bastiaans zaczął w leczeniu pacjentów stosować LSD. (…) LSD wyostrza świadomość, przywołuje dawne przeżycia i zmusza pacjentów do ponownego doświadczania przeżytych tortur. W narkotykowym transie pacjenci mówią, a ich słowa są nagrywane na taśmie, czasem na wideo. Potem nagrania się analizuje. Zazwyczaj potrzeba pięciu albo sześciu seansów, zanim pacjenci nauczą się żyć z dawnymi traumami. Terapia jest kontrowersyjna pod względem medycznym, moralnym, politycznym i prawnym: Bastiaans otrzymał specjalne zezwolenie na stosowanie tej metody dopiero gdy kilku holenderskich ocalałych z Zagłady wysłało petycje do królowej”[2].

Jeden z leczonych wspomina jak zapadł w trans. Mówił po hebrajsku i angielsku.

Widział więźniów z baraków. Jeden był błaznem dla esesmanów. Pokryli mu twarz galaretką i kazali więźniom ją zlizać. Niemcy pokładali się ze śmiechu.

Drugiego bili w pośladki.

Widział siostrę wśród obozowych prostytutek.

Widział swoją matkę w kolejce do gazu. Dym unoszący się nad krematorium.

Widział samego siebie podczas selekcji doktora Mengele.

„Kilkakrotnie wybrano go do życia. Miał psychodeliczne wizje jak obrazy Salvadora Dali. Widział anioły i demony. Widział Boga, zielonego, różowego i żółtego. Widział „króla tego świata” – chmurę w kształcie grzyba po wybuchu atomowym. W jednym z późniejszych seansów zobaczył siebie w mundurze esesmana. Na głowie miał czapkę z trupią czaszką; pojął wtedy, że jako istota ludzka miał swój udział w winie”[3].

Esesman mógł być nim.

On mógł być esesmanem.

„Zwrócił się więc do Boga: Panie, litościwy i miłosierny Panie, czy to ja, czy to ja stworzyłem Auschwitz?”[4]

Annette mówiła, że przez dwa ostatnie lata Maryana leczył w Nowym Jorku doktor B.

Spotykała się z doktorem, mimo, że nie miała już sił. Wiedziała, że Maryan rysuje. To była część terapii. Miał rysować i pisać wspomnienia. Wypluwał z siebie rysunki z prędkością karabinu maszynowego. Stosy zeszytów. Wyglądały jak film. Wtedy powstał film *Ecce Homo*.

Wiedziała, że maluje. Na ostatnich obrazach umarłe ptaki z podciętymi szyjami.

Samuel Bak, jego przyjaciel, malarz, mówił, że był bardzo smutny i zamknięty. Przechodził kryzys. To się pogłębiało. Z jakąś kobietą w tym hotelu strasznie się kłócił. Umarł nagle.

Nie wiadomo kiedy to się stało. Noc, może dzień. Gdy znaleziono go nieżywego zawiadomiono Baka. W hotelu wiedziano, że go od czasu do czasu odwiedzał.

Niech pani słucha, ja wiem, pani Ewa, którejś nocy zadzwonił z Izraela, jeden z ostatnich Żydów urodzonych w Nowym Sączu. Krzyczał do telefonu, on popełnił samobójstwo!

On umarł na serce, powiedziała Annette.

I opowiedziała bajkę Maryana: Mały biedny chłopiec umiera i idzie do nieba. W niebie nic nie chce, chociaż widzi tyle wspaniałości. Chce tylko bułkę z masłem.

Potem dodała: A teraz powiem swoją. Ale to nie jest bajka. We Francji wyszłam z pierwszego obozu do szpitala pod pretekstem badań na gruźlicę. Chrześcijańskie kobiety opiekowały się tym obozem, schowały mnie w szpitalu. W niedzielę były odwiedziny i przyszło dużo ludzi. Po południu pojawił się Niemiec i powiedział: „uciekłaś z obozu!" Byłam tak przerażona, że serce mi stanęło, a potem biło jak oszalałe. Od razu wiedziałam, że nie mogę tam zostać. Jak ten Niemiec wyszedł, to poczułam, że nie dam rady bez pomocy. I dostałam ją natychmiast. Jakaś kobieta z sąsiedniego łóżka dała mi pachnący biały chleb. Pamiętam go do dziś.

Jestem Żydówką, ale nie wierzę w Boga.

Gdzie był wtedy Bóg? Jak to możliwe, że tak się z nami stało? Dlaczego ja się uratowałam?

Żyję z poczuciem winy, że przeżyłam.

Napisałam do Markusa Lustiga do Izraela. Zadzwonił po tygodniu, o północy.

Najpierw było słychać muzykę, potem głosy. Wreszcie powiedział szeptem:

Czy pani słyszy, czy pani słyszy, pani Ewa, powiem o nim,

A potem nabrał powietrza,

Pinia! Nasz Pinia!

Przychodził chyba kilka razy do chederu, jak tam byłem.

Jeździli my razem na kolonie do lasu.

Taki ładny był, z jasnymi włosami, fajny chłopak, włosy miał w loczki.

My niewiele się znaliśmy, bo ja mieszkałem na Żydowskiej, a oni na Piekle,

ale go pamiętam.

W wojnę spotkali my się w Rzeszów i Pustków, a potem on do Auschwitz, a ja do Płaszowa.

Widzi pani nie mogę mówić

Napiszę do pani, chociaż mało polski znam

W lutym 2007 roku, Krzysztof Bojarczuk, malarz, przygotowuje lekcje plastyki dla gimnazjalistów i szuka w sieci jakiegoś malarza. Spieszy się.

Po raz któryś,

wyskakuje nie, to czego szuka – zdjęcie mężczyzny w kapeluszu i napis:

**„Arfacts.Net.**
**Maryan S. Maryan**
**1.1.1927**
**Born in Nowy Sacz**
**Małopolskie (PL)**
**= Pinchas Burstein**
**15.6.1977**
**Died in New York,NY (US)"**

Trzy obrazy: profil zniekształconej głowy, abstrakcja i krzyk.

Wystawione na aukcji. Już nieważna.

Tego samego dnia otworzyłam stronę, którą mi podał Krzysztof.

Trzy obrazy: profil zniekształconej głowy, abstrakcja i krzyk.

Wystawione na aukcji. Już nieważna.

Jest jeszcze informacja o tym, że Maryan był w getcie, w Auschwitz i że po wyzwoleniu amputowano mu nogę w szpitalu wojskowym. Studiował malarstwo w Jerozolimie i Paryżu. Zmarł na atak serca w Nowym Jorku.

Może się wydawać, że mieszkał wszędzie. Jego obrazy wiszą w galeriach i muzeach całego świata. Z podpisami; Maryan, Maryan Bergman, Maryan S. Maryan.

Można sprawdzić:

The Art Institute of Chicago

Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

Gemeentemuseum Den Haag

Musée Cantini, Marseille

Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble

Musée des Beaux-Art, Tourcoing

Musée d'art moderne André Malraux, Le Havre

Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienna

Museum of Contemporary Art, Chicago

The Museum of Modern Art, New York

National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin

Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Massachusetts

The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago

Spertus Institute for Jewish Learning and Leadership, Chicago

Tel Aviv Museum of Art

Kilka obrazów przypominających trochę Picassa, trochę Braque'a. Nagie grube kobiety z kotem. Kolorowe rysunki też trochę jak z Miró, ale nie takie lekkie. Abstrakcje. Ryba pożerająca kobietę. Figura siedząca. Figura z profilu. Ktoś szczerzy zęby. Mrok w przydymionych kolorach. Popiół i żużel. Czerwony kwadrat z paskiem żółci. Wyciągnięte jęzory, ściekające plamy.

Krzyk unosi się w powietrzu.

Plamy kolorów wyciekają poza ramy.

Łzy wypływają z obrazów.

Płyną i się rozmazują.

Po jakimś czasie mam pewność.

Pinchas Burstein należy do Piekła. Z mojego okna w tej dzielnicy Nowego Sącza widzę dwa drewniane domki ze spiczastymi dachami na tle ogrodów i wzgórz.

To jest to miejsce.

* Redakcja dziękuje Autorce i wydawnictwu „Nisza" za zgodę na przedruk fragmentu przygotowywanej do druku książki Ewy Andrzejewskiej.

Wszystkie ilustracje pochodzą z książki *Pokój Maryana, Maryan w Nowym Sączu i w Nowym Jorku,* Stowarzyszenie Maryan, Nowy Sącz 2016.

**Przypisy**

1 Por. Tom Segev, *Siódmy milion. Izrael – piętno Zagłady*, przeł. Barbara Gadomska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

2 Tamże.

3 Tamże.

4 Tamże.

MARCIN TRZĘSIOK

# Piękno jawne i piękno ukryte

## *I.*

Podejmować dziś tematykę piękna to jak wybierać się w podróż na Atlantydę albo do jakiegoś innego legendarnego kraju, o którym wiadomo tyle tylko, co w starych księgach zapisano. W tym sęk, że nie wiemy, czy kronikarze pisali we śnie, czy na jawie. Opinia większości głosi dziś, że piękno jest jednak snem, sferą zachwycającego pozoru, podobnie jak cała związana z pięknem tradycja metafizyczna. Jakże pamiętne są strofy *Odjazdu do Bizancjum*, późnego wiersza Williama Butlera Yeatsa (w przekładzie Czesława Miłosza). Widać tu, jak wizja metafizyczna i kwestia piękna nierozerwalnie się wiążą, na dobre i na złe:

> O mędrcy, gorejący w świętym boskim ogniu
> Jak na mozaice u ścian pełnych złota
> Wyjdźcie z płomienia, co żarem was oblókł,
> Nauczcie jak mam śpiewać, podyktujcie słowa.
> Przepalcie moje serce. Chore jest, pożąda,
> I kiedy zwierzę z nim spętane kona,
> Serce nic nie pojmuje. Zabierzcie mnie z wami
> W wieczność, którą kunsztownie zmyśliliście sami.

Piękno stało się niewiarygodne, więc odsunięto je w cień. To odsunięcie jednym się podoba, innych dręczy. Taka polaryzacja sprawia, że debata o pięknie przybiera odcień ideologiczny, a wtedy miast obserwować i sprawdzać rzetelność argumentów, znajdujemy się często na polu bitwy, gdzie łatwo stracić głowę. A ja zastanawiam się, jak się w tym odnaleźć, skoro mam poczucie, że ważkie racje rozkładają się równomiernie po obu stronach, w dodatku przepływając nieustannie z jednego obozu do drugiego. Bo jakże nie podzielać wątpliwości Yeatsa, czy dzieło sztuki, choćby nie wiem jak proporcjonalne i pełne blasku, może stać się bramą otwartą na świat pozazmysłowy? Z drugiej strony, jakże tu ufać tym, którzy sądzą, nie wiadomo na jakiej podstawie, że piękno zawsze kłamie – tak jakby kryzys metafizyki z konieczności pozbawiał je jakiegokolwiek znaczenia? Przed tymi i innymi skrajnościami najlepiej schronić się w okolicy samego piękna: tam, gdzie je odesłaliśmy, czyli w cieniu. Bo przecież cień jest dogodnym miejscem – ciszej tam, dyskretniej. Cień nie oślepia. To sfera na wpół prywatna, więc nie wymaga składania politycznych w istocie deklaracji estetycznych. W cieniu można się wahać, ale nie jak waga, która sądzi, wyklucza i wyrokuje, lecz jak trzcina, gięta wiatrem z różnych stron, elastyczna i włączona w ruch pełni świata.

## *II.*

Co widzę, gdy rozglądnę się w kręgu cienia? Widzę, że najważniejsze jest doświadczenie. Że wszystko inne jest teorią, czyli namiastką doświadczenia. Widzę też, że doświadczenia nie da się oderwać od podmiotu. Zatem pierwsze pytanie w sprawie piękna, szczególnie istotne w naszej sceptycznej epoce, jest zupełnie nieteoretyczne. Brzmi ono: czy znasz żywe piękno? Jeżeli chodzi o mnie, odpowiem: tak, zdarza się, że zaznaję żywego piękna. W moim odczuciu jest to fakt kluczowy i pierwotny, niewymagający wyjaśnień. A zresztą wyjaśnienia szkodzą, bo doświadczenie piękna tym więcej przynosi mi szczęścia, im bardziej pozostaje ciemne. Toteż nie potrafiłbym powiedzieć, co to doświadczenie znaczy i skąd się bierze. Mogę jedynie przedstawić jego warunki. Dlatego mojemu „tak, znam żywe piękno" nie nadaję intencji perswazyjnej: nie argumentuję, więc też nie chcę przekonywać. Opisuję, nic więcej. Chciałbym, by wyszło na jaw, czym różni się to moje doświadczenie piękna od klasycznego piękna proporcji i blasku, o ile je rozumiem. A rozumiem, że klasyczne piękno to piękno czerpiące swą siłę z partycypacji w sferze wiecznej i pozazmysłowej.

I jeszcze drobna uwaga stylistyczna. Chcę pisać prosto i naturalnie, a nie potrafię stawiać tez ogólnych. To jest postępowanie fenomenologiczne. Stąd pojawiać się będą dość często słowa „ja" i „moje".

## *III.*

A teraz najtrudniejsze – czyli próba charakterystyki. *Jakie* jest to moje doświadczenie piękna? Jego naczelną cechą jest ruch łączący, wiążący, integrujący. W doświadczeniu tym nie ma podziału ani na piękno natury i piękno sztuki, ani na piękno obiektywne i piękno subiektywne. To stan osłabienia wszelkich logicznych opozycji. Ujawnia się wówczas dziwna bezwładność języka, który wciąż automatycznie interpretuje, podsuwając frazy jak najmniej stosowne. Język jest wtedy niby głęboka koleina, z której trudno się wydostać, niby wielbłąd przechodzący przez ucho igielne.

A zatem owo próchnienie opozycji nie dzieje się od razu. Użyłem słowa „ruch". Ruch wymaga czasu, musi się dokonać, objąć mnie i zarazem świat. Zwolna zmienia się perspektywa, odnawia percepcja. Wyłania się inny, ukryty, implikowany porządek. Ruch ten może osiągać różne fazy spełnienia – czasem jest ledwie odczuwalny, jak powiew z daleka. Kiedy indziej chwyta

mocniej, a zależy to tylko od mojej gotowości: czy dam się pociągnąć przez siłę tak subtelną i mocną, nienatarczywą i całkowicie mnie przewyższającą; czy zdołam swoją wolę połączyć z tym niezrozumiałym dla mnie dążeniem, które manifestuje się jako doświadczenie piękna. Czy ów ruch piękna dąży do jakiegoś kresu, ku granicy, ku końcowej fazie, w której się wszystko zbiera, ustając w czystym i prostym trwaniu? Nie wiem. Ale gubię się, jak Yeats, ilekroć staram się sobie taką wieczność wyobrazić. Co, rzecz jasna, niczego w tej kwestii nie przesądza. Zagubienie to odczytuję jak napomnienie, bym nie przekraczał wiążących mnie obecnie granic.

Początkiem ruchu jest zawsze jakieś zmysłowe postrzeżenie. Można je porównać do kamienia rzuconego w wodę. Zaraz rozchodzą się kręgi, jeden za drugim. Zdarzenie, które było wyraźnie zlokalizowane, zaczyna oddziaływać szeroko, coraz szerzej, wydobywając na jaw ukrytą dotąd sieć powiązań i współzależności. Nie sposób wyznaczyć ich zakresu – ani w czasie, ani w przestrzeni. Ale przy dostatecznej dozie cierpliwości opozycje takie jak lokalność/globalność czy bliskość/dal – zostają stopniowo zniesione. Nie pasują już do rzeczywistości mojego doświadczenia. Tymczasem dynamika ruchu ulega delikatnej i konsekwentnej zmianie. Fale słabną. Napotykają także szereg przeszkód na swej drodze. Wzór interferujących drgań staje się coraz bardziej złożony i nieprzewidywalny. A przy tym gaśnie, wycisza się, zaciera. Działa oczywiście dalej, ale ja tego już prawie nie widzę. Świat jawny i świat ukryty łączą się z sobą miękko, niby kolory w łuku tęczy. Wtem nowy impuls, nowe postrzeżenie i nowe powiązania. A ja dostrajam się do tego, co znów dostępne zmysłom.

## *IV.*

Powróćmy zatem do momentu, w którym wydarza się samo postrzeżenie. Opisałem właśnie, że kluczową sprawą jest rozszerzanie się zakresu tego zdarzenia, czyli przejście od samego przedmiotu do jego otoczenia. Ujawnia się przy tym coś jeszcze, chyba najważniejsze: elektryzujący i kompletnie niepojęty związek między mną a obiektem. Uświadamiam sobie to „między-bycie", i natychmiast, jednocześnie, rozpoczyna się proces (nie wiem, czy we mnie, czy poza mną), który wszystko dokoła włącza w tę relację. Jak lód przekształca się w wodę, tak świat odczuwany przechodzi w jakiś inny stan: od nieruchomej, martwej izolacji ku dynamicznej, płynnej pełni życia. Można się poczuć jak liść na wietrze: lekki, bo pozbawiony własnej woli, ale zgodny z siłami, które go gdzieś niosą.

Piękno wydaje mi się rodzajem integrującej energii zasilającej to doświadczenie. Odczucie tej energii, tego wiatru, zostaje na jakiś czas zablokowane, kiedy przedmiot ją uwalniający jest zamknięty, tzn. posiada wyraźny początek, środek i koniec. Jednak sam ów ruch przecież nie zastyga. Po prostu trudno go odczuć, tak jak we wnętrzu kamienia byłoby trudno odczuć ruch wody w potoku. Co powoduje, że ruch przestaje być odczuwany? Myślę, że przyczyną jest percepcyjna dostępność przedmiotu o zdefiniowanych granicach i proporcjonalnym układzie. To wpierw przykuwa uwagę, ale potem rozleniwia i hamuje. Piękno klasyczne poddaje się intelektualnej obróbce, a przez to łatwo się wyczerpuje bądź zasklepia w kręgu samoodniesienia. To piękno południa, całe w świetle, całe przejawione. Takie piękno zaspokaja językowy popęd poszukiwania ukształtowań jasnych i wyraźnych, o których można potem układać twierdzenia jasne i wyraźne. Jednak nawet taka „twarda" forma, nawet logiczny język szukają swego miejsca w całościowej regulacji. Można przecież postrzegać dzieła klasyczne, filozoficzne i artystyczne, zgodnie z naszą obecną wrażliwością. Nie odrzucać ich, nie odrzucać ich doskonałości, ale też nie przejmować bezwiednie istniejących tradycji interpretacyjnych.

Integrujący ruch piękna zostaje jednak pobudzony szczególnie mocno, kiedy już sama forma przedmiotu postrzeganego nie ukrywa powiązań z otoczeniem – gdy jest enigmatyczna jak wszystko, co żyje. Forma taka poddaje się kołysaniu świata, chętnie bierze na siebie echa, odblaski, odciski palców z zewnątrz. Gościnna, niedogmatyczna, osmotyczna, wzrastająca. To jednak nie znaczy, że przedmiotowi nie przysługuje względna, indywidualna struktura i moc. Doświadczenie piękna traci siłę nie tylko wtedy, gdy przedmiot lub podmiot – jak w pięknie klasycznym – wyodrębniają się zbyt mocno, ale także kiedy się rozmywają. Wiatr nie poniesie liścia, który nie będzie stawiać oporu jak żagiel. Piękno, które próbuję opisać, wymaga nieustannego wyrównywania, dopasowywania. Ta krucha równowaga jawności i skrytości, obecności i nieobecności, twardy język filozofii i miękkość poezji – odnawiają się wzajemnie bez końca. Czasem udaje mi się pozostawać dłużej w tym procesie, tj. nie zagapić się, podchodząc zbyt blisko lub oddalając się za bardzo. Jestem po prostu dostrojony, nie tracąc właściwego mi, ruchomego miejsca, w którym krzyżują się wpływy bliskie i dalekie.

## *V.*

Wychodzi na to, że dopisuję tu kolejną glosę do *Narodzin tragedii* Fryderyka Nietzschego. Bo też jest to rozprawa, która wciąż zachowuje funkcję paradygmatyczną. A ponieważ chcę teraz włączyć w nasze rozważania muzykę, to zatrzymajmy się najpierw przy dwóch utworach Igora Strawińskiego, w których Nietzscheańska dialektyka sztuki apollińskiej i dionizyjskiej, z grubsza odpowiadająca zmiennej równowadze piękna jawnego i piękna ukrytego, została ukazana w komplementarnych ujęciach. Chodzi o dwa balety: *Apolla Musagetę* i *Orfeusza.*

Balet poświęcony Apollinowi kończy się *Apoteozą*. Apollo prowadzi muzy na szczyt Parnasu. Ta kluczowa

scena przynosi nieoczekiwany kryzys. Tańczące muzy dopiero co poddały swe umiejętności ocenie Apolla. Lecz oto apolliński ład i dar jasnego sądu muszą zmierzyć się z czymś większym niż estetyczna doskonałość. Muzyka mąci się osobliwie, jest pełna bojaźni i drżenia. Możemy teraz zapytać: co kryje się za zasłoną apollińskiego porządku? Sam Strawiński twierdził, że to być może jedyne prawdziwie tragiczne strony w całej jego twórczości.

Orfeusz, jak Dionizos, może z kolei uchodzić za symbol wglądu we wszystko, co skryte przed okiem Apolla[1]. Jego sztuka nie służy kontemplacji. Jest działaniem – ma w sobie łagodną moc, otwarta na siły, których nie kontroluje i nie pojmuje. Orfeusz chce użyć tych mocy i w końcu sam pada ich ofiarą. U Strawińskiego znajdziemy wszystkie istotne wątki tej historii: przywołanie anioła śmierci, przebłaganie strażników świata zmarłych, powtórną utratę Eurydyki, rozszarpanie Orfeusza przez Menady. Jednak kluczem jest tu znów scena ostatnia (nawiązująca zresztą do Monteverdiego): zjawia się Apollo, bierze lirę Orfeusza i wznosi ku niebu pieśń. Obraz, który zbija z tropu: co prawda teraz dopiero jestem skłonny uwierzyć Apollińskiej afirmacji, lecz zarazem Apollo staje się nad wyraz enigmatyczny. Jego harmonia (nie wiem, jakim sposobem) wchłonęła to, co przedtem chciała zasłonić i zignorować. Wcześniej apoteoza Apolla nosiła cechy orfejskie, teraz apoteoza orfejskiej pieśni dokonuje się dzięki Apollinowi.

Grecy dostrzegali współzależność tych dwóch postaci. Apollo, poskromiciel chaosu i bóg jasnych proporcji, był zarazem patronem wyroczni w Delfach, która – jak powiada Heraklit – „niczego nie twierdzi, niczemu nie zaprzecza, tylko daje wskazówki". Orfeusz, przekraczający granice życia i śmierci, wyzbyty własnego „ja", chciałoby się powiedzieć – panteista, śpiewa swe pieśni do wtóru apollińskiej liry, będącej wcieleniem miary i dystansu. Kiedy położymy obie partytury Strawińskiego obok siebie – *Apolla* i *Orfeusza* – odkryjemy to samo: postacie te są ze sobą związane jak kamień i fale na wodzie, jak głos i echo, jak piękno jawne i piękno ukryte.

## *VI.*

Tyle o Strawińskim. Chcę jednak jeszcze wspomnieć o innym, wyjątkowym kompozytorze. To Claude Debussy. Myślę, że jego poczucie piękna zbliża się najbardziej do opisywanej tu dynamicznej regulacji między jawnością i skrytością. Jego muzyka nie problematyzuje zresztą tej tematyki. Obywa się bez alegorii i sztucznej intelektualizacji. Nie abstrahuje, lecz po prostu żyje tym, o czym tu mówimy. Debussy tak opisał swój muzyczny ideał: „Chciałbym, żeby [muzyka] wyglądała tak, jakby wychodziła z cienia i chwilami doń powracała, żeby była zawsze dyskretną damą"[2]. Sztuka ta, jego zdaniem, czerpie swą siłę z barw i rytmów natury. „Muzyka to sztuka swobodna, tryskająca, sztuka pleneru, sztuka na miarę żywiołów – wiatru, nieba, morza"[3].

Jej rozwój nie opiera się ani na logice ewolucji motywicznej, ani na zasadzie symetrii formalnych – procedury te nazywa Debussy „rozdymaniem materiału"[4]. Kompozycja Debussy'ego jest złożeniem, montażem, prawdziwą *com-positio*. Zawsze elastyczna, gotowa do przyjęcia nowych wpływów – stąd te wszystkie mikropauzy, szczeliny, zbliżenia i oddalenia, zmiany perspektywy. Co jest celem takiej nielinearnej narracji? Nie jest to dekonstrukcja, lecz harmonia – harmonia nieskończenie głębsza od restrykcyjnej harmonii klasycznej. „To, co chciałbym zrobić, to coś najbardziej rozproszonego, zróżnicowanego, wyzbytego związków, nieuchwytnego, coś nieorganicznego, a jednak w istocie zorganizowanego"[5]. Jaka siła nadaje tę organizację? Czym jest ta niejawna moc, która wszystko, co słychać, czyni tak pięknym i przestronnym? Debussy, o ile go rozumiem, mógłby nazwać tę moc przeznaczeniem. Jego muzyka zdaje się rodzić z przeżycia rezonującej harmonii, która pojawia się, kiedy umysł poddaje się fantazji, rozumianej jako dopuszczenie do głosu istniejących, lecz nieuświadomionych wpływów o nieznanym pochodzeniu. Debussy twierdził, że artystycznych rozwiązań nie znajdziemy, jeśli będziemy ich z uporem szukali[6]. „Trzeba sobie otwarcie powiedzieć, że wobec sztuki jesteśmy niczym, jesteśmy tylko narzędziem przeznaczenia, i właśnie dlatego trzeba się temu przeznaczeniu dać wypełnić"[7].

Jednak Debussy respektował wyroki losu nie tylko w odniesieniu do sztuki. Przecież *Peleasa i Melizandę* można traktować jako historię o osobistym przeznaczeniu, o którym poucza tam stary i mądry król Arkel. I tak jak Arkel nie osądza żadnego z uczestników dramatu, widząc, że należą do siebie wzajemnie niby ściegi jednej tkaniny, tak też otwarta forma Debussy'ego znajduje miejsce dla wszystkiego, co się pojawia. Dzięki temu możemy odczuć, że otwarte i prowizoryczne dzieło sztuki składa się w nieobjętą całość z tym wszystkim, co poza nim – co także podąża za swym ruchem, równie otwarte i prowizoryczne jak dzieło sztuki. Możemy też odczuć, ile sił ukrytych przenika i podtrzymuje to, co jawne – czy to w dziele sztuki czy też w całym naszym życiu. Bo sama granica między jawnym i skrytym nie jest wyraźnie wytyczona. Ta granica ucieka, przesuwa się i tańczy.

## *VII.*

Na koniec utwórzmy tom Rainera Marii Rilkego. Był specjalistą od sprawy piękna jawnego i ukrytego. Napisał o nim teksty, które prawdopodobnie nie mają odpowiednika w całej historii poezji. Wprowadził pojęcie „czystego związku" (*reiner Bezug*), które oznacza nieskończoną sieć powiązań, w jakiej poru-

szają się wszystkie istoty, wzajemnie od siebie zależne. Istoty znane i nieznane, bliskie i dalekie, widzialne i niewidzialne, żywe i zmarłe. Długo traktowałem to wszystko jak wyrafinowaną metaforę, rzecz językową, ćwiczenie wyobraźni – podobnie jak traktuje się Mickiewiczowską *Romantyczność* i dziwną obecność zmarłego Jasia, który „być musi przy swej Karusi, bo on ja kochał za żywota". Przypuszczam jednak, że nie o to chodziło poetom. Przecież nie wiemy, jak przebiega owa sieć powiązań, dokąd sięga ukryta strona świata, w co zostajemy wprowadzeni w integrującym przeżyciu piękna. Piękno, jak je tu opisuję, piękno integrującego ruchu, wciąż się odnawia i prowadzi dalej. Jak daleko można za nim pójść? Czy możemy sobie wyobrazić, czego doświadczał Rilke, kiedy wprost z ukrytej głębi serca, na jednej fali przeczucia zjawił się przed nim ten sonet do Orfeusza (tu w przekładzie Mieczysława Jastruna)?

*Ten tylko, kto zdołał wznieść*
*Lirę pomiędzy cienie,*
*Może hołd zmienić w pieśń,*
*Przeczuć jej brzmienie.*

*Kto z umarłymi mak*
*Spożył, z ich plonu,*
*Zachowa najlżejszy takt*
*I tchnienie tonu.*

*Choćby odbicie wodne*
*Zmąciło kształty swoje,*
Nie trać obrazu.

*Tylko w oboim żywiole*
*Stają się głosy od razu*
*Wieczne, łagodne.*

**Przypisy**

1 Dokładniej rzecz ujmując, Orfeusz był półbogiem. Jako jedyny w całej mitycznej Grecji łączył funkcję kapłana Apolla i Dionizosa.
2 Stefan Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1966, s. 125.
3 Tamże, s. 117.
4 Tamże, s. 127.
5 Tamże, s. 127.
6 Tamże, s. 116.
7 Tamże, s. 116.

MARIA POPRZĘCKA

# Kredowe skały

Pamięci Jerzego Z. Łozińskiego
więźnia KL Stutthof P, nr 35 549

Na zorganizowanym w 2014 roku przez Fundację Kultury Miejsca seminarium *Założenia przedwstępne w badaniu polskiej sztuki najnowszej* padło pytanie:

> o czym nie daje się już słuchać / patrzeć? Holokaust, ciało, władza, postsztuka to cztery główne obszary, które od kilku dziesięcioleci nie schodzą z ekspozycji, a których „wyczerpanie" zdaje się dokonywać na naszych oczach. Wobec produkowanego na tych obszarach nadmiaru widzialności zasadne staje się pytanie: czy w takiej dystrybucji sztuki nie towarzyszy temu wyczerpanie ekonomii sensu? Czy nadmiar, którego produktem jest banalizacja i estetyzacja (w tym zwłaszcza śmierci) jest jeszcze w stanie unieść i posiąść widza[1]?

Do wymienionych tu czterech obszarów dotkniętych wyczerpaniem na skutek nadmiaru obrazów i słów dołączyłabym pamięć. „Fenomen pamięci"[2] przynajmniej od ćwierćwiecza zdominował dyskurs zarówno naukowy, jak polityczny i publiczny, przyjmując w krajach postsowieckich szczególnie emocjonalny i konfliktogenny charakter. Parafrazując określenie Jerzego Stempowskiego, pamięć została spuszczona z łańcucha. I, dodajmy, bierze odwet, a nawet: mści się. Te groźne słowa są jak najbardziej na miejscu. Żaden inny przedmiot badań humanistyki nie jest bowiem jednocześnie narzędziem bieżącej polityki wszystkich możliwych opcji. To polityczne uzależnienie w dużej mierze dostarcza mu paliwa (nawet jeśli nie bezpośrednio). Dyskusja ta toczy się na wszystkich płaszczyznach – od elitarnych uniwersyteckich konferencji poprzez masowe media po internetowe blogi i tweety – i grzęźnie między żargonem akademickim a publicystyczną, zideologizowaną pop-pamięcią. Obejmuje wypowiedzi zarówno największych myślicieli naszych czasów (jak Paul Ricoeur), znakomitych historyków (jak Franklin Ankersmit), jak i pyskatych partyjnych propagandzistów. Możemy stworzyć tu swoistą typologiczną specyfikację: pamięć naturalna, biologiczna, zbiorowa, kulturowa, manipulowana, narzucona, rekonstruowana, konstruowana, archiwizująca, zakłamywana, odkłamywana, nieprzyswojona, powstrzymywana, konfliktowa, pamięć zraniona bądź chora, post-pamięć, pop-pamięć, etc.[3] W tej sytuacji interesujące zdają się już nie tyle same badania nad istotą pamięci („co nie jest ani proste, ani oczywiste"[4]), ile refleksja nad jej publiczną, często nachalną nadobecnością. Zresztą mniej więcej wiadomo, kiedy i dlaczego uznano, że „czas przypomnieć ojców dzieje". To rewanż pamięci. „Gdyby przez te lata spróbowano zmierzyć się z pamięcią, dać jej ujście, choćby miała poróżnić ludzi, może wtedy nie byłoby tak gwałtowanego jej nawrotu, niszczycielskiego w swej tłumionej wcześniej sile", pisze Robert Traba[5]. Kilka lat, które upłynęły od napisania cytowanych słów, boleśnie potwierdza słuszność tej diagnozy. Pamięć, przywoływana i rozniecana przede wszystkim na doraźne i medialne zapotrzebowanie, została zredukowana do prymitywnego narzędzia walki politycznej. Nieczułego na ból tych, których prawdziwie rani.

Nie jest w tym miejscu ani możliwe, ani celowe zapanowanie nad dyskursem o „fenomenie pamięci". Można tylko zauważyć, że pomimo bezkresnego „wtórnego miasta"[6] dyskursu poświęconego pamięci, *Niewczesne rozważania* Nietzschego[7] pozostają otwarte. Dlatego też chcę skupić się na „pamięci indywidualnej", którą wolałabym nazwać prywatną, osobistą. Maurice Halbwachs, klasyk badań nad pamięcią, który wprowadził pojęcie „pamięci zbiorowej", rysował tu bardzo wyrazistą dychotomię:

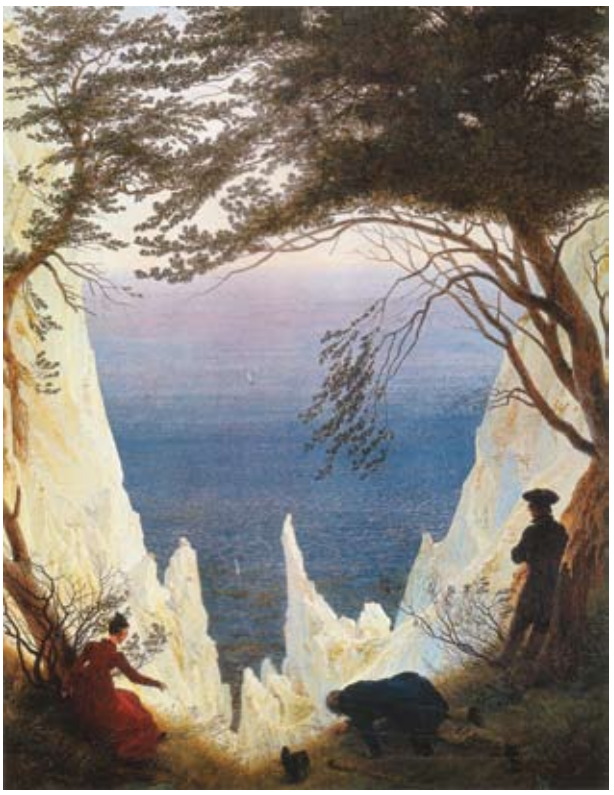
> Istnieją pamięci indywidualne i kolektywne. Innymi słowy, każda jednostka używa dwóch rodzajów pamięci. Lecz skoro używa bądź jednego, bądź drugiego rodzaju, wprowadza w życie dwie zupełnie różne, a nawet przeciwstawne postawy. Z jednej strony, wspomnienia powstają w ramach osobowości, życia jednostkowego: te, które dzielimy z innymi ludźmi są dla nas interesujące o tyle, o ile odróżniają nas one od innych. Z drugiej strony, w pewnych chwilach możemy po prostu uważać się za członków grupy i przywoływać wspomnienia bezosobowe, w tej mierze, w jakiej interesują one grupę[8].

Od publikacji podstawowej rozprawy Maurice'a Halbwachsa (pośmiertnie, w 1950 roku – autor zmarł w obozie w Buchenwaldzie w 1945 roku) minęło ponad pół wieku i „fenomen pamięci", korzystając obficie z pism francuskiego socjologa, każe ową dychotomię jeszcze komplikować. Osobiście przychylam się do radykalnego zdania Roberta Traby, iż „z punktu widzenia biologicznego pamięć zbiorowa nie istnieje"[9]. Istnieje natomiast pamięć prywatna, jednostkowa, indywidualna.

Refleksja nad nią jest znacznie skromniejsza. Zwykle rozumie się przez nią pisane po latach wspomnienia i pamiętniki, *oral history*: intymne, przyjmujące różne

formy powroty do dzieciństwa wywołane proustowską magdalenką. Nic dziwnego, bo wymyka się ona socjologicznym, antropologicznym, psychologicznym czy neuropsychologicznym metodom badawczym. Jak wszystkie dziedziny prywatności, jest w obecnej kulturze upubliczniana i ogołacana, pozbawiana niepowtarzalnego, a także niejawnego charakteru. Co nie znaczy, że odsłania się bez reszty, nie ukrywa nienaruszalnych zasobów, swego żelaznego kapitału. Że nie zachowuje tego, co utajone, zastrzeżone, świadomie „zapomniane"; nieujawniane ani w konfesjonale, ani w socjologicznych ankietach, ani na kozetce psychoanalityka. Niekoniecznie dlatego, że jest to pamięć haniebna, wstydliwa, upokarzająca; również dlatego, że jest tak cenna, iż staje się skrywana jak w sejfie. To pamięć fantomowa, która może sprawić ból czymś nieistniejącym. Ale też pozwala żyć; pocieszy, ukoi, choćby eskapistycznie. Jest nieciągła, pozbawiona nie tylko kontinuum, ale też jakiejkolwiek struktury. Nigdy nie uda się od niej w pełni uwolnić. Nigdy nie jesteśmy wobec niej bezpieczni. Zaczajona, spada znienacka, przywołana dźwiękiem, zapachem, smakiem, zasłyszanym słowem. Może wkraść się do snu. Bywa odganiana, jak wyrzuty sumienia. Jest raczej niechętna „wzbudzaniu żalu za grzechy" i chęci ich zadośćuczynienia. Te religijne kategorie wydają się jak najbardziej usprawiedliwione w świetle rozważań Paula Ricoeura, używającego pojęć z dziedziny teologii, takich jak wina i przebaczenie. Zachowując sceptycyzm wobec dychotomii awers / rewers, do przeciwstawienia pamięć / zapomnienie, warto dorzucić tu trzecią kategorię: skrytość. Tę autentyczną, twardą, nieprzekupną. Wobec niej bezcelowe są socjologiczne ankiety, bezradna staje cała akademicka *memory industry*.

Punktem wyjścia przedstawionych tu kilku uwag, niepretendujących do żadnych uogólnień, będą refleksje z podróży do Meklemburgii i na wyspę Rugię[10]. Splatają się w nich dwa mocno eksploatowane wątki – pamięci i podróży[11]. Są one ze sobą ściśle powiązane. „Podróż, zarówno w swoim kulturowym, jak i indywidualnym wymiarze jest również próbą zatrzymania czasu, «partyzantką pamięci», wysiłkiem, aby z wielkiej rzeki czasu ocalić drobiny, odpadki, szczegóły", zauważa Joanna Ugniewska, pisząc o wielkim *travel writerze* Europy środkowej, Claudio Magrisie[12]. Przywołane tu osobiste wrażenia bliższe są literatury podróżniczej, niż akademickiego dyskursu (choć nie zawsze pozwala on o sobie zapomnieć). Warto odnotować, że w samej literaturze podróżniczej coraz częściej daje o sobie znać przemiana gatunku zmierzająca w kierunku autorefleksji, autobiografizmu, wreszcie autofikcji. Wśród znakomitych *travel-writerów* najczęściej przywoływanym przykładem jest chyba W.G. Sebald, którego *Pierścienie Saturna* są nie tyle relacją, ile raczej zbiorem refleksji z odbytej w 1992 roku „angielskiej pielgrzymki" – pieszej wędrówki po morskich wybrzeżach hrabstwa



Caspar David Friedrich, *Kredowe skały na Rugii,* 1818, Museum Oskar Reinhardt, Winterthur.

Suffolk[13]. Bohaterem staje się tu bardziej „wędrujący podmiot", jego pamięć i prowokowane przez nią asocjacje, niż oglądany przezeń świat. Droga wiodąca przez turystycznie nieatrakcyjne wschodnie wybrzeże, przez upadłe kurorty i pustoszejące rybackie osady, prowadzi ku opowieściom o bestialskich egzekucjach ustaszy, o belgijskich zbrodniach w kolonizowanym Kongo czy o końcu chińskiego cesarstwa. Upiory pamięci budzi jakiś pozornie nieznaczący precedens – przypadkiem ujrzany nagłówek w gazecie, strzęp filmu oglądanego w półśnie w hotelowym pokoju, niemal niezauważalny szczegół krajobrazu... By przywołać przerażającą milionami ofiar historię Chin staczających się do upadku za czasów panowania cesarzowej Cixi, wystarczyła opowiastka miejscowych historyków, jakoby wagoniki wąskotorowej kolejki kursującej między Halesworth a Southwold przeznaczone były pierwotnie dla cesarza Chin, lecz z nieustalonych przyczyn nie dotarły do miejsca przeznaczenia.

Podróż do Meklemburgii, zwłaszcza przy braku granic, to wyprawa niedaleka, o mało turystycznym charakterze, a więc pozwalająca czuć się wolnym od grzechów turyzmu[14] i nieobciążona postkolonialnym nieczystym sumieniem, które dopada nas, gdy podróżujemy „w tropiki". To jazda w strony, które krajobrazowo nie odbiegają od przyswojonych i oswojonych zachodniopomorskich nizin i bałtyckich wybrzeży. „Inność" zawarta jest w rozbrzmiewającym wokół języku i w miejskiej ikonosferze. Wszystko jest niby znajome:

wyjątkiem są tylko kredowe skały na Rugii. Stały się one popularnym celem turystycznym[15], niemniej dla historyka sztuki są przede wszystkim motywem znanego obrazu Caspara Davida Friedricha[16].

Historyk sztuki właśnie podróżuje w specjalny sposób. Z pozoru bezinteresownie, kierując się chęcią gromadzenia wrażeń i artystycznych przeżyć, za czym często kryje się szczególna *deformation professionel.* Ogląda rzeczy na ogół sobie skądinąd znane, lecz mimo to jedzie, aby je właśnie „zobaczyć". Oczekuje raczej potwierdzeń niż odkryć. Weryfikuje notes swej zawodowej pamięci. Jego itinerarium wyznaczają zabytki i muzea, które w wyniku podróży składają się na prywatne katalogi i imaginacyjne kolekcje. Jeśli historyk sztuki jest ich starannym kustoszem, będzie je potem jeszcze opracowywał, sporządzał coś na kształt inwentarzy, doczytywał „literaturę przedmiotu". A wszystko po to, by rzeczy widziane uporządkować, utrwalić, dobrze umocować w pamięci. Tak powstałe zasoby wyobrażeń często służą za część naukowego, podręcznego warsztatu. Ale mogą też pozostać tylko wspomaganym fotografiami, luksusowym albumem pamięci[17]. Podróż historyka sztuki jest też inna od literackich itinerariów, gdyż nie jest wędrowaniem śladami fikcji, dla której szuka się wizualnego kształtu[18]. Przeciwnie, jej cele są materialne, konkretne, nawet wtedy, gdy już nie istnieją. Uległy zniszczeniu, unicestwieniu, ale jednak przedtem istniały realnie, nie zaś fikcyjnie.

Podróż na Rugię jest inna, dążymy bowiem nie do dzieła sztuki, lecz do dzieła natury (dzięki sztuce jednak poznanemu i dzięki niej będącemu obiektem pragnienia). Owo pragnienie bliższe jest w swej uczuciowej aurze wczesnoromantycznym *voyages pittoresques* niż dzisiejszemu podróżowaniu, jest sentymentalną pielgrzymką do krainy artystycznych wyobrażeń. Jest ono potęgowane przez emocje wszystkich tych, którzy wcześniej z tych miejsc wyjechali lub do nich przybyli[19]. Siłą sprawczą podróży na Rugię jest nie tyle profesjonalna potrzeba, ile raczej prywatne marzenie, zrodzone z zapatrzenia w malarskie pejzaże Friedricha, który w jemu tylko właściwy sposób uduchowił niezauważany przedtem w malarstwie pas ziemi ciągnący się od bałtyckich plaż po Sudety. Tego marzenia nie jest zdolne zakłócić nawet wtargnięcie współczesnego turystycznego marketingu: w recepcji hotelu w Greifswaldzie, rodzinnym mieście malarza, wita nas kukła o rysach Friedricha. Siedzi przed sztalugą, na której widnieją *Kredowe skały na Rugii.*

Odwiedzanie miejsc i krajobrazów utrwalonych w malarstwie nie jest niczym niezwykłym i stało się – jak choćby w Arles, gdzie można przebyć „szlak van Gogha" – jedną z turystycznych usług[20]. Popularność takich wędrówek zaciera ich oczywistą paradoksalność. Docieranie do kredowych klifów jest w gruncie rzeczy czymś odwrotnym wobec działania artysty. Rzeczą malarza było zredukować rzeczywisty, przestrzenny, bezkresny motyw do dwuwymiarowego przedstawienia – w tym wypadku płaszczyzny płótna o wymiarach 90 na 71 cm. Inspirowani obrazem, szukając friedrichowskich skał w naturze, jednocześnie przekreślamy sens malarskiego wyobrażenia, powracając do konkretnego, nieprzetworzonego w obraz fragmentu natury. Po co? By sprawdzić malarza? Obecnie przede wszystkim po to, by odnaleziony motyw sfotografować, czyli przywrócić mu znaną mediatyzowaną i zredukowaną postać. Czy odnaleźć fantomowe ślady obecności artysty, albo też towarzyszących mu osób, które widzimy na obrazie? Zobaczyć to, co oni mogli widzieć, na co – widoczni na obrazie – wciąż patrzą[21]?

Co więcej, dążąc do friedrichowskich kredowych skał, historyk sztuki wie, że malarskiego motywu nie odnajdzie. Obraz nie jest bowiem odwzorowaniem natury. Kompozycja Friedricha jest „ogniskowa"[22], centryczna, oparta na silnym kontraście planów. Od dołu ujęta w kulisy białych skalnych pinakli, od góry zamknięta przez wygięte wiatrami sosny, co tworzy bliski kadr otwierający się na daleki morski horyzont. W spiętą ze skał i gałęzi kolistą ramę wpleciony jest ludzki sztafaż: wpatrzona w dal para młodych i czołgający się w poszukiwaniu okularów starszy jegomość[23]. Friedrich, skądinąd słusznie uznany za największego pejzażystę romantycznego, układając swe krajobrazy, pozostaje wierny regułom akademickiego pejzażu komponowanego, selekcji naturalnego surowca dla „poprawienia natury nią samą", uzyskania ideału *la belle nature*.

Czy dotarcie na skraj białych klifów, a potem zejście do ich stóp przynosi spełnienie marzenia? Co czujemy na wąskim kredowym żwirowisku, umykając przed rozlewiskami fal dosięgającymi skalnej ściany? Na pewno nie satysfakcję z odnalezienia w naturze noszonego w pamięci obrazu, bo widzimy zupełnie coś innego. Jeśli można mówić o emocjonalnym spełnieniu, to zawdzięczamy je samotności (przypadkiem zapewnionej złą pogodą). Samotności niezbędnej romantycznym wędrowcom stającym wobec „majestatu natury". Szybko jednak potwierdza się przekonanie, że podróż w przestrzeni jest zarazem podróżą w czasie i przeciw czasowi[24]. Przychodzi nieuniknione refleksja, że pielgrzymka do kredowych skał jest w istocie nostalgiczną podróżą do minionego czasu, bliżej zresztą nieokreślonego. Nie do wspomnień, nie do czasu przeżytego, lecz do wyobrażonego. Tak jak malarz składał swoje dzieło z wybranych fragmentów natury, tak pobudzona przezeń nasza wyobraźnia buduje obraz, z którego eliminuje wszystkie niezgodne z oczekiwaniami wtręty współczesności. Tworzymy własną *belle nature.* Czujemy się poza czasem, elegijnie, melancholijnie, a zatem zgodnie z oczekiwaniami rozbudzonymi sztuką Friedricha. Wszystkie te uczucia nie są jednak niczym więcej niż niesioną przez podróż „miłą nieistotnością".

Kredowe skały na Rugii, aczkolwiek najbardziej znane, nie są najwyższą taką formacją na bałtyckich wybrzeżach. Wzdłuż zachodniego wybrzeża Rugii rozciąga się podłużna wyspa Hiddensee. Idylliczna kraina, z której dla zachowania jej rustykalnego charakteru wyeliminowano samochody. Nobilitowana domem i pochówkiem noblisty Gerhardta Hauptmanna, jak również śladami wakacyjnych pobytów Tomasza Manna czy Alberta Einsteina. Przed chatami krytymi perfekcyjnie przystrzyżonymi strzechami gospodarze oferują regionalne wyroby – głównie uznane za rugijską specjalność przetwory z rokitnika, konfitury i nalewki. Wyspa szczęśliwa, ucieleśnienie *Gemütlichkeit*. Oprócz wizyty w domu pisarza należy odbyć wędrówkę do latarni morskiej. Ze szczytu wieży można dostrzec daleki brzeg o wysokich, białych klifach. To nie Rugia, lecz duńska wyspa Moen. Niewielka, do dziś w części pozostająca w rękach prywatnych, o nieskalanej przyrodzie, zasadnie reklamowana jako „raj dla turystów".

5 maja 1945 roku, nie do kredowych skał, lecz do nieodległej małej rybackiej przystani Klintholm Havn na Moen dobiła dryfująca po Bałtyku barka, pod której zamkniętym pokładem pozostawało trzystu kilkudziesięciu więźniów obozu koncentracyjnego Stutthof. Byli wśród nich mężczyźni, kobiety, także dzieci, ludzie wielu narodowości i języków. Większość w stanie skrajnego wyczerpania, pragnienia, głodu, chorób.

Zgodnie z założeniem tego tekstu, mówiącego o pamięci indywidualnej, opieram się wyłącznie na prywatnej, poznanej w 1991 roku i zapamiętanej relacji mojego męża, Jerzego Z. Łozińskiego, więźnia Stutthofu, jednego z wyzwolonych przez duński ruch oporu na Moen 5 maja 1945 roku. Niedawno ten rozdział ewakuacji morskiej więźniów KL Stutthof został szczegółowo zrekonstruowany przez Elżbietę Marię Grot, kierownika Działu Naukowego Muzeum Stutthof[25]. Tłumacząc niezgodności w relacjach historyków dotyczących ewakuacji morskiej, a zwłaszcza losów barki, która dobiła do Moen, autorka pisze:

> badaczom tego tematu trudno było się zorientować w relacjach uczestników, którzy przekazywali informacje o jej przebiegu w oparciu o własne przeżycia. Nie zawsze potrafili szczegółowo opisać przebieg rejsu i zdarzeń podczas postojów, ani podać nazwisk uczestników ewakuacji. Występujące w relacjach niedokładne informacje często wynikały ze stanu fizycznego i psychicznego, w jakim znajdowali się uczestnicy ewakuacji. Musimy szczególnie pamiętać, że wielu więźniów KL Stutthof ewakuowano chorych w gorączce tyfusowej lub znajdujących się w stanie krańcowego wycieńczenia głodowego. Byli także tacy, którzy nigdy nie brali udziału w żadnym rejsie po Bałtyku. Większość więźniów nie orientowała się w położeniu geograficznym miejscowości, w których znalazła się po raz pierwszy w życiu. Ze zrozumiałych przyczyn nie wszyscy byli w stanie zapamiętać dokładnie nazw miejscowości, czasu postojów, rodzajów i nazw barek i innych jednostek pływających czy odtworzyć dokładnie trasę rejsu[26].

Ewakuacja obozu w Stutthofie rozpoczęła się zimą 1945 roku, wraz ze zbliżaniem się ofensywy Armii Czerwonej. Były to upamiętnione dziś wieloma cmentarzami i zbiorowymi mogiłami „marsze śmierci". Z ponad stu tysięcy więźniów do 23 kwietnia w obozie pozostało ich kilka tysięcy. Wobec otoczenia Żuław przez wojska radzieckie niemożliwa stała się ich dalsza ewakuacja drogą lądową. W dniach 25 i 27 kwietnia podjęto ewakuację drogą morską. Więźniów przetransportowano do Mikoszewa, następnie po dwóch dobach pod gołym niebem na Mierzeję Helską, gdzie przeżyli radzieckie bombardowanie. Pomimo sytuacji frontowej i zbliżającej się nieuchronnie niemieckiej klęski, ewakuację kontynuowano. Więźniowie, po kilkuset, zostali załadowani na rzeczne barki, nieprzeznaczone do żeglugi pełnomorskiej. Nastąpił trudny do opisania rejs po zaminowanym, burzliwym Bałtyku, na którego wodach wciąż toczyła się wojna, a sytuacja militarna zmieniała się błyskawicznie. Stłoczeni na barkach więźniowie pozostawali bez światła, wody, w zaduchu fekaliów i trupów. Opisywana tu barka miotana sztormem utknęła na mieliźnie[27]. Eskortujący esesmani usiłowali ją odciąć od holownika i pozostawić więźniów na pewną śmierć. Wobec spodziewanego nadejścia Armii Czerwonej i niemieckich obaw, że transport zostanie przez nią przejęty, dalsze losy ewakuacji były wynikiem coraz bardziej nieprzewidzianych i chaotycznych decyzji. Więźniów przeładowano z unieruchomionej barki na dwie jednostki, które dotarły do Rugii. Będący w lepszej kondycji fizycznej więźniowie wykorzystali parodniowy postój w Lauterbach dla zdobycia wody pitnej i żywności, wspomagani w tym przez polskich robotników przymusowych, a nawet niemieckich mieszkańców. Wielu udało się uciec[28], niektórzy zostali zastrzeleni przy próbie ucieczki. Większa barka transportowa, o nazwie Breslau (której nie zapamiętał nikt z eskortowanych) odpłynęła z Rugii 3 maja. Ponieważ stale obawiano się, że barka zostanie wyprowadzona na pełne morze i zatopiona, bądź porzucona, grupa więźniów (głównie Rosjan) szykowała się do walki z eskortą, do czego jednak nie doszło. Przeciążona, zagrożona zatonięciem barka otrzymała od nadzorującego transport esesmana zgodę na wpłynięcie do najbliższego portu. Była to mała rybacka przystań Klintholm Havn na duńskiej wyspie Moen[29]. Włazy otworzyli cywile, którzy tłumiąc atak paniki więźniów, przedstawili się jako reprezentanci duńskiego Czerwonego Krzyża i podali wiadomość o kapitulacji Niemiec.

Dalszy ciąg tej opowieści to przykład niezwykłego wysiłku i solidarności mieszkańców wyspy. W małej rybackiej osadzie, gdzie znajdował się jeden, bardzo skromny pensjonat, wylądowało nagle kilkuset ludzi, wielu na granicy życia i śmierci, wlekących ze sobą obozowy tyfus. Począwszy od nawiązania elementarnej komunikacji z wielojęzycznym tłumem, przez ratowanie umierających, zapobieganie epidemii, organizację wyżywienia, łóżek, pomocy medycznej, wprowadzenie niezbędnej dyscypliny, tłumienie desperackich buntów, ewidencję ocalonych – wszystko to początkowo dźwignęła garstka miejscowych ludzi dobrej woli: pastor i jego córka, rodzina właścicielki sklepu żelaznego, posiadacz majątku ziemskiego na Moen[30]. Relacja dziennikarza, który 5 maja dotarł na Moen, opublikowana wraz ze wstrząsającymi zdjęciami barki i ocalonych więźniów[31], spowodowała natychmiastową pomoc z Kopenhagi, do której odtransportowano najciężej chorych.

Niespodziewany, błyskawiczny zwrot pamięci sprawiony widokiem majaczących na horyzoncie białych klifów wyspy Moen, właśnie dlatego, że tak osobisty, jest trudny do ujęcia w słowa. Trudny, pomimo znajomości miejsca i znajomości historii. Obawa przed emocjonalnym szantażem wobec czytelnika lub publicystycznym nadużyciem nakazuje powściągliwość. Lepiej odwołać się do słów cudzych:

> Wielowarstwowa i skondensowana złożoność jakiegoś miejsca objawia się niekiedy gwałtownie, niczym ziarno rozsadzające skorupę. Jesteśmy zgęstniałym czasem (…). Nie tylko jednostka, również miejsce jest zgęstniałym czasem, czasem mnogim. Nie tylko swoją teraźniejszością, lecz także labiryntem różnych czasów i epok splatających się w pejzażu i tworzących go, podobnie jak zmarszczki, utrwalony wyraz szczęścia i melancholii, nie tylko znaczą twarz, ale są twarzą wybranej osoby; jest ona nie tylko w określonym wieku i stanie ducha w obecnej chwili, lecz wszystkimi latami i stanami ducha swojego życia. Pejzaż jako twarz, człowiek w pejzażu niczym fala na morzu; pejzaż – jak w wierszu Andrei Zanzotta – jest nawarstwieniem się ziemi i historii[32].

Za sprawą pięknego widoku na klify Moen melancholijna *voyage pittoresque* gwałtownie zmienia się w swoje zaprzeczenie. Nie ewokujemy pamięci, ona nas dopada i nie pozwala uciec. Bez znaczenia okazują się wszystkie kulturowe odniesienia i asocjacje, których tyle ofiarowuje pejzaż kredowych skał. Bez sensu badawcza samoświadomość i samokontrola. Wymiata je agresywne natarcie indywidualnej postpamięci, niosącej obrazy straszne, przed którymi nie sposób się obronić.

Cytowany powyżej Claudio Magris porównywał pejzaż pamięci do pokrytej zmarszczkami twarzy. Jeszcze bardziej nośną metaforą mogą być, dające bodziec tym refleksjom, kredowe skały. Nasza pamięć i postpamięć, pamięć odziedziczona i pamięć sprzężona z wyobraźnią, nie ma takiej, sięgającej milionów lat, stratygrafii. Ale podobnie zbudowana z głębokich, wielowarstwowych złóż jest „zgęstniałym czasem". I tak jak osypujące się skały, uderzona nagłą falą kruszy się, odsłaniając dawne skamieniałości.

* Niniejszy tekst powstał dla polsko-niemieckiej publikacji *Krajobrazy kulturowe. Sposoby konstruowania i narracji / Kulturlanschaften. Akteure und Modi ihrer Konstruktion und Narration*, red. Robert Traba, Violetta Julkowska, Tadeusz Stryjakiewicz (w druku). Panu profesorowi Robertowi Trabie dziękuję za zgodę na publikację artykułu w „Kontekstach".

**Przypisy**

1 Marta Leśniakowska, *Czego nie widać*, [w:] *Założenia przedwstępne w badaniu polskiej sztuki najnowszej. I Seminarium Dłużewskie*, red. Jakub Banasiak, Warszawa 2015, s. 211.

2 Sharon Macdonald, *Europa jako kraina pamięci / Europe as a Memoryland*, „Herito" 2013, nr 13, s. 31. Autorka odwołuje się wprowadzonego przez siebie pojęcia *Memorylands. Heritage and Identity in Europe Today*, London 2013.

3 Wobec profuzji publikacji znakomitą pomoc stanowią dwa numery pisma „Konteksty" 2003, nr 1-2 i 3-4 (*Pamięć i zapomnienie. Pamięć jako kategoria kulturowa i poznawcza*), oraz pisma „Herito" 2013, nr 13 (*Konflikty pamięci / Conflicts of Memory*).

4 Stanisław Obirek, *O dialogu w kontekście konfliktów pamięci / On Dialog in the Context of Conflicts of Memory*, „Herito" 2013, nr 13, s. 12.

5 Robert Traba, *Konieczność zapominania, czyli jak radzić sobie z* ars oblivionis, „Herito" 2013, nr 13, s. 28.

6 Nienowe, ale nieocenione określenie George'a Steinera, *Rzeczywiste obecności*, przeł. Ola Kubińska, Gdańsk 1997, s. 7-46.

7 Fryderyk Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Kraków 1996.

8 Maurice Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, przeł. Marcin Król, Warszawa 2008.

9 Traba, dz. cyt., s. 23.

10 Podróż odbyła się w ramach Seminarium Naukowego Rady Programowej Międzynarodowego Centrum Kultury *Przestrzeń Kulturowa Europy Środkowej. Meklemburgia-Pomorze Przednie*, 18-23 czerwca 2014.

11 Podobnie jak w wypadku tematu „pamięci", temat „podróży" jest z wielką intensywnością obecny w humanistyce ostatnich dziesięcioleci, owocując ogromną literaturą naukową i publicystyczną.

12 Joanna Ugniewska, *Podróżować, pisać. O literaturze podróżniczej i współczesnych pisarzach włoskich*, Warszawa 2011, s. 68-69.

13 W.G. Sebald, *Pierścienie Saturna. Angielska pielgrzymka*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 2009.

14 Turyzm jako zjawisko, które formy masowe zaczęło przyjmować od lat 70., 80. ubiegłego wieku, od dawna jest przedmiotem analiz, badań i refleksji ze strony bardzo wielu i różnych dziedzin humanistyki – antropologii kulturowej, socjologii, psychologii społecznej, kulturoznaw-

stwa itp. Ze względu na potężny wymiar polityczny i ekonomiczny, turyzm jest oczywiście badany również od tej strony, i to zarówno w planie teoretycznym, jak praktycznym. Bardzo obszerną literaturę podają: John Urry, *Spojrzenie turysty,* przeł. Alina Szulżycka, Warszawa 2007 oraz Anna Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży,* Kraków 2008.

15 Od 1990 roku skały kredowe Rugii wchodzą w skład Parku Narodowego Jasmund, z centrum turystycznym Koenigsstuhl, usytuowanym w pobliżu tak nazwanej skały-pomnika przyrody o wysokości 118 metrów. Wiadomo, że dzisiejszy krajobraz jest inny niż ten widziany i szkicowany przez Friedricha, a to za sprawą erozji i sztormów, powodujących osuwanie się skał. W 2005 roku oberwał się potężny nawis Wissower Klinken, czasem uważany za motyw obrazu Friedricha.

16 Caspar David Friedrich, *Kredowe skały na Rugii,* 1818, Museum Oskar Reinhardt, Winterthur.

17 Przewrotną analizę podróżniczych fotograficznych „cudów architektury" dał Zbigniew Libera w pracy *La Vue* (2003-2006): „Przykłady widzenia peryferyjnego, przez które ujawniają się te wszystkie obrazy, które nasz aparat widzenia odrzuca jako śmieci, coś nieprecyzyjnie uchwyconego, jakieś zatarte, poruszone kształty – po prostu wizualne pomyłki ujawniające umowność widzenia, na którym opiera się system maszyny komunikacyjnej".

18 Temu rodzajowi pisarstwa poświęcona była konferencja *Itineraria literackie,* Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ, Kraków, 29-30 września 2014. Materiały zostały opublikowane przez „Konteksty" 2015, nr 4.

19 Na co zwraca uwagę znakomity *travel writer* Cees Nooteboom w książce *Drogi do Santiago,* przeł. Alicja Oczko, Warszawa 2007, s. 7.

20 Literacka relacja z wędrówki „szlakiem van Gogha": Alain de Botton, *Sztuka podróżowania,* przeł. Hanna Pustuła, Warszawa 2010, rozdz. 7. W ramy turystyki kulturowej włącza się trasy literackie – także przez aneksję powstałych niegdyś spontanicznie, jak sławny dubliński Bloomsday czy ponadstuletnia trasa Don Kichota, przemieniona na oficjalną Ruta de Don Quijote. Por. Magdalena Barbaruk, Dariusz Czaja, *Po śladach. Itineraria literackie,* „Konteksty" 2015, nr 4, s. 5.

21 Interesujące refleksje o postaciach przedstawianych od tyłu zawarte są w książce Georges Banu, *L'homme de dos,* Biro 2000.

22 Określenie wprowadzone przez Jana Białostockiego analizującego kompozycje niderlandzkich pejzaży manierystycznych: Jan Białostocki, *Manieryzm i początki realizmu w pejzażu niderlandzkim,* „Biuletyn Historii Sztuki" 1950, R. XII, s. 10-144.

23 Bardzo rzadki u Friedricha element humorystyczny czy satyryczny doczekał się – jak i sam obraz – różnych interpretacji. Apogeum interpretacyjnego zainteresowania twórczością Friedricha przypadło na lata 70. ubiegłego wieku. Stało się to możliwe dzięki rehabilitacji twórczości malarza, widzianej w czasach nazistowskich jako malarskie oddanie ducha niemieckiej ziemi. Do żywych badań nad Friedrichem przyczyniły się walnie rocznicowe (1974) wystawy w obu częściach Niemiec, w Hamburgu i następnie w Dreźnie. Interpretacje *Kredowych skał na Rugii* skupiają się wokół kilku wątków: wspomnieniowego (obraz jako pamiątka podróży poślubnej); emblematycznego; sytuacji „nad przepaścią" oraz kontekstu rugijskiej mitologii. Dokładnie omówione zostały topografia skał oraz modyfikacje ich układu przez Friedricha. Prosi się, aby w postaci szukającej okulary widzieć prefigurację historyków sztuki błądzących wśród przyziemnych detali zamiast patrzeć daleko przed siebie. Dziękuję za informacje prof. Tadeuszowi Żuchowskiemu.

24 Claudio Magris, *Podróż bez końca,* przeł. Joanna Ugniewska, Warszawa 2009, s. 16.

25 Elżbieta Maria Grot, *Ewakuacja morska więźniów KL Stutthof przez Rugię do Danii w 1945 r.,* Stutthof 2015. Autorka z wielką pieczołowitością dokonała bardzo trudnej rekonstrukcji przebiegu ewakuacji, sporządziła jej opis, kalendarium, wykazy poszczególnych grup więźniów, opisała także losy ocalonych na Moen i ich późniejszy pobyt w Danii. Książka zawiera ponadto aneksy źródłowe, bogaty materiał ikonograficzny i archiwalny. Dziękuję Pani Elżbiecie Grot za książkę i wszystkie informacje.
Ewakuacja przez Rugię została również przedstawiona na filmie dokumentalnym Miry Prajsner *Przybysze,* zrealizowanym dla programu II TVP w 1999 roku w ramach programu *Dopóki żyje ostatni świadek.*

26 Grot, dz. cyt., s. 89.

27 W pobliżu wysepki Greifswalder Oie.

28 Ich liczba oceniana jest na ok. 120 osób. Grot, dz. cyt., s. 103.

29 Z pozostałych barek dwie, o nazwach Wolfgang i Vaterland, dotarły do Zatoki Lubeckiej, dwie do Eckenfoerde i Flensburga w Szlezwiku-Holsztynie. Przynajmniej połowa ewakuowanych nie przeżyła podróży. Zmarłych, po zdjęciu ubrań, wrzucano do morza. Liczba i nazwiska ofiar morskiej ewakuacji, pomimo szerokich badań, pozostaje nieokreślona. Elżbieta Grot, *Ewakuacja morska obozu centralnego 25 kwietnia 1945 roku*, [w:] autorzy różni, *Stutthof. Hitlerowski obóz koncentracyjny,* Warszawa 1988, s. 308-316.

30 Gertruda Wirth, zasłużona dla późniejszego zawiązania Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Duńskiej, rodzina Houmanów, baron Niels von Rosenkrantz. 5 maja 1995 roku w Klintholm Havn miała miejsce uroczystość upamiętniająca 50-lecie wyzwolenia więźniów, na którą przybyli wymienieni oraz grupa żyjących ocalonych. Odsłonięto pamiątkowy głaz w miejscu przybicia barki.

31 Reprodukowane przez Grot, dz. cyt., s. 113-120.

32 Magris, dz. cyt., s. 16-17.

JACEK SEMPOLIŃSKI

# Dziennik 1999-2007 (wybór)

## Dziennik pisany rankami. *A me stesso* Jacka Sempolińskiego

Pracy malarskiej Jacka Sempolińskiego przez całe życie towarzyszyło pisanie. Publikował wywiady, teksty krytyczne, wreszcie eseje o sztuce zebrane w tomie *Władztwo i służba* (2002). W ostatniej dekadzie swojego życia pisał też dziennik, przeznaczony – co podkreślał – dla siebie samego. Zapisywany z przerwami przez blisko dziesięć lat, dziennik ten ukazał się właśnie w obszernym, przeszło pięciusetstronicowym wyborze prof. Wiesława Juszczaka nakładem Instytutu Sztuki PAN[1].

Dziennik zaczyna się jako portret artysty z czasów młodości, opowieść o wchodzeniu w dorosłość i stawaniu się artystą. Z czasem w tok wspomnień wplatają się lakoniczne notki o aktualnym stanie ciała i ducha, prywatny obrachunek z własnym malarstwem, intymne teorie sztuki i myśli o artystach. Słowem, dziennik Jacka Sempolińskiego stanowi mapę całego życia autora i całej jego drogi twórczej. Jest przy tym zapisem codziennego kwestionowania sensu życia i pracy, nieustannych zmagań ze zwątpieniem i tęsknotą. Codziennych prób scalenia własnego świata i stawiania pytań, które nie mają odpowiedzi. I wreszcie stawania twarzą w twarz z „ciemnością i nicością"[2]. W rozmowie z Januszem Janowskim wyznawał: „W dzienniku, który prowadzę rankami, zanotowałem ostatnio […] pytanie o to, czy jakaś tam liczba rysunków i obrazów usprawiedliwia moje życie – nie wiem tego. Nie wiem"[3].

Emilia Olechnowicz

*

### *17 sierpnia 1999, Nieborów*

Dziś moje imieniny, wieczorem w bibliotece robi się zawsze małe przyjęcie dla przyjaciół tutejszych. Nazbiera się ze dwadzieścia osób.

Na razie, jak co dzień, jest ranek, ja ogolony, wykąpany, z kawą i papierosami przy oknie. Niebo pogodne, drzewa, chłodek świtu. Muszę dziś zacząć najbardziej klopsowatą część tego pamiętnika, to znaczy o sztuce. Tak, jak ją obecnie pojmuję. To o sztuce, czyli o mnie w niej, miałoby sens, gdyby to pisał naprawdę wybitny artysta – byłoby wtedy „wypowiedzią artysty o sztuce". A tak jest tylko fragment intymnego pamiętnika, jak wypocina jakiejś egzaltowanej damy, znanej tylko w rodzinie. Tylko że to damy pisały zazwyczaj dużo o taktach, bo żyły publicznie wśród „ciekawych ludzi" np. o Tuwimie, Iwaszkiewiczu, a dawniej o Wyspiańskim i Chopinie. Ja piszę o sobie. Wprawdzie Monika Żeromska też pisała o swych toaletach na inauguracyjnym rejsie „Batorego", ale ludzie tam płynęli legendarni, a ponadto pisała o powstaniu warszawskim – chłodno i „obiektywnie". Ja mogę napisać o pięknej koszuli i spodniach „bojówkach", które dostałem, i o Nieborowie. Choć ten Nieborów też być może przechodzi już do legendy – sam jako zjawisko, ale i ze względu na osoby, które tu przebywały i przebywają. To dziwne miejsce: ludzie między konformizmem a opozycją, stróże i czynownicy poprzedniego reżimu i – jego burzyciele. O Nieborowie pewnie jeszcze coś będzie.

### *23 września 1999, Warszawa*

Siódma rano, ogolony, wykąpany, po śniadaniu, kawa, dunhille, przeczyste złoto-niebieskie niebo za oknem. Wstęp standardowy, napisałem go starannie, bo obudziłem się z podręcznikowym poczuciem nicości. Jestem niczym. Jak to przeżyć, jak cokolwiek robić? Przecież wszystko – golenie, kąpanie, palenie, malowanie robię ja, a jak to w ogóle możliwe, skoro jestem niczym. Inni w takich razach po prostu nie wstają z łóżka, gniją. Znają to wszyscy i, nauczywszy się przeciętności, przechodzą do porządku. Oczywiście, ja też to robię. Jednak, skoro piszę, a zaraz idę do pracowni malować, nie mogę być niczym, no bo co? Jak strasznie ludzie lekceważą siebie, jak nie chcą się przyznawać, jak kurczowo się trzymają schematów, przepisów, bon tonów. Nawet takiego ranka – bezbronności i bezsiły. Rzeczy obiektywne: każdy powie, że kopuła na katedrze florenckiej to rzecz, która się liczy, jest wykwitem ducha ludzkiego, pomnikiem kultury, jest rzeczą. I o tej kulturze rozprawiają, bo to godne dorosłego człowieka. Ale jeśli kopuła florencka jest wykwitem ducha ludzkiego, to taka poranna nicość jest tego ducha stanem. Pomiędzy wykwitem a stanem nie ma przepaści – przeciwnie, jest ścisła łączność. Pomiędzy negacją a twórczością – też. Piszą o tym czasem poeci i, w swych najlepszych utworach, udaje im się dotknąć sedna. Piszą czasem, jakby wstydliwie, nazywając to liryką osobistą. A czy przypadkiem nie istnieje w tym „ogólna" zasada, nie tylko ekspresja danej osoby? Ktoś komuś umarł (każdemu umiera), tęskni, ale nie może się na tym zatrzymać, bo czekają go „zadania". Nawet twórczość własną traktuje jako zadanie. Cóż to za zadanie? Ćwiczenie ducha, ale ten stan to nicość, to też zadanie, może główne. Skąd wziąć „zamiar" na pierwszą linię na płótnie, na otworzenie zeszytu do pisania? […]

## *27 września 1999, Warszawa*

Muszę na chwilę przerwać i napisać coś z innej beczki. O Arsenale, o sztuce. To, co napisałem o braku umiejętność pisania, wybrzydzając na początkowe akapity mego pamiętnika, jest trochę sprzeczne z poglądem, który stale pragnę przedstawić. O zgubnej dominacji warsztatu nad przeżyciem. Bywa jednak, że przeżycie bez „warsztatu" jest nie do zniesienia. Trudno, ryzykuję nawet to. Czy i w malarstwie?

Napisałem w pierwszym zeszycie, na początku, „nie mam nikogo, jestem sam". Nie wiedziałem, co robię, tak wyszło z rozpędu. Bo sam przecież nie jestem. Ale niedługo, po miesiącu, wyszło niespodziewanie tajemnicze, ale prawdziwe oblicze tego odruchu.

Więc o sztuce (przy okazji rzeźby Ireny).

Widzimy się szaro, żyjemy w przeciętności. My sami, niebo, rzeka, drzewa. Nic nie widzimy. Ale z tej nicości, nie wiadomo jakim cudem, powstają jakieś utwory. Nazywamy je czasem arcydziełami. Lubimy to słowo, przekonani, że wyjaśnia coś. Tymczasem – nie wyjaśnia. Tylko ktoś musi spojrzeć! I nie żadna sztuka rzeźbienia czy malowania decyduje o utworze, tylko dostrzeżenie, spojrzenie. Coś ściągnęliśmy. Oczywiście każdy powie, że trzeba coś umieć, nauczyć się, mieć talent, warsztat itd., ale to nieprawda. Dostrzeżenie i utwór – obie rzeczy w otchłani. Jeśli tego nie ma, wszelkie warsztaty i talenty są bezużyteczne. Oczywiście, rzecz rozgrywa się w różnej skali, ale zawsze według tego porządku. Talent – tak, słowo przydatne, ale je odruchowo łączymy ze sztuką, kunsztem. A decyduje to spostrzeżenie: nie spostrzeżenie optyczne, plastyczne itd., lecz otchłanne. Dalej rzecz toczy się sama. Jeśli nie spostrzeżemy rzeczy w ich otchłannych „wymiarach" – człowieka, przedmiotów, nic nie pomogą ani talent, ani warsztat. Jak w życiu, tak i w twórczości. Spotykamy kogoś i nic nie widzimy – ot, idzie, jak wszyscy, zwykły, przeciętny. Ale czasem staramy spojrzeć się w oczy lub dostrzec jakiś ruch ręki, podbieg, by nagle zdumieć się: gdzie on jest? Dokąd idzie, dlaczego tak zgina kolana? Wisła, brzegi – zwykła rzecz, ale dlaczego coś wciąga? Dlaczego zagapiamy się, czy dlatego, że malownicze? Że kontrast oranżowo-fioletowo ładny? Zachód słońca nad wodą – to przecież Trędowata, dlaczego wyciska łzy? Czy ten „wycisk" to może ów talent właśnie? Każdy go ma, nikt prawie nie pozwala sobie (bo kulturalny!) na te łzy.

Co to otchłań? Zwana też przedustawnym chaosem. Rozmawiałem o tym w Nieborowie z przyjacielem, wielkim uczonym, hellenistą. Zrobiłem „wykład", słuchał uważnie i zawołał: zupełnie jakbym czytał Platona! Mów dalej. No więc o tej otchłani, że wszyscyśmy ku niej zwróceni i to, co nas ssie, to jej zew. Że życie pojedynczej jednostki to odwzorowanie (fragmentaryczne), model tego ogólnego planu „bycia bez bytu" (jak mówi Heidegger), od otchłani do dnia dzisiejszego. Poprzez kulturę (a więc i religie), przez historię (wojny, rzezie, parlamenty, demokracje, dyktatury), przez sztukę (style, kierunki, „arcydzieła"), przez życie. Patrząc na kogoś, albo jesteśmy „zwykli", albo nagle pytamy: ktoś ty? No, jesteś, idziesz, dźwigasz, ale co? Sami też, idziemy ulicą, ale nagle myśl: a gdyby tak przejść na drugą stronę, nastąpić na jakiś punkt (kamień, krawężnik), może świat by się od tego zaczął kręcić w odwrotną stronę, może w ogóle przestałby się kręcić? To przeświadczenie nęka mnie od dzieciństwa, a Platona nie czytałem i dotąd słabo go znam. Jestem platonikiem mimo woli, nawet nie za bardzo go lubię – może dlatego, że mówi rzeczy, które dobrze znam i które, napisane, mam za banał? Ale sam piszę banały, żyję banalnie: kochałem, kochałem „źle", łamałem serca, kochałem nie wiedząc, nie wtedy, nie to lub to. To przecież schematy wyświechtane. Ale to jednak życie. I ta otchłań, ta jakaś „dal". Chemia, adrenalina, nerwica czy cielęce marzycielstwo? Co mnie to obchodzi, piszę i asekuruję się „racjonalnie". Źle. Bo niby jestem, ale też i widzę się, widzą mnie inni. Ten pamiętnik, niby do trumny, ale jak pozbyć się myśli o tych innych. Piszę w kółko to samo, do znudzenia, bo nie mam wyjścia, otchłań mnie wciąga, nie opieram się.

Jacek Sempoliński. Fot. Leonard Sempoliński, z archiwum artysty.

Więc o sztuce (właściwie nie o niej, a o twórczości) – jest stałym dążeniem „od dziś" ku tyłowi, wstecz, ku otchłani; rekapitulacją, powrotem. Nie ku „inspiracji", lecz ku jakiemuś „byciu" tajemnemu. I, co dla mnie szczególnie ważne: nieugaszoną tęsknotą. Do tego „bycia bez bytu". Jakiejś dawności, dali. To przekładam nawet na praktyczną codzienność, ziemską – lubię

ruiny zamków, świątyń, odwieczną Wisłę, pola. Nic mnie ich malowniczość nie obchodzi. Maluję czaszkę nie dlatego, że ciekawa, kontrapost Ukrzyżowanego nie dlatego, że to ćwiczenie anatomiczne, ale że to zew. W tej samej otchłani lokuję też seks, nie będę tego „wywodził", bo i tak wiem, bez tych słów, jest on, ten seks, tym ciągnięciem w tył i – jak pisał van Gogh – kulminacja to poczucie absolutu. Myślę, że nie ma znaczenia, w jakich okolicznościach osiągnięta – z miłością czy bez niej – jest punktem stałym. Podobnie agonia, podobnie akt twórczy. Bez regulacji, asekuracji, upragniony – jest! Anarchiczny, niesprawiedliwy, amoralny. Nie wypracowany, bez „warsztatu" – bo co to za warsztat?

## *16 października 1999, Męćmierz*

Piętnaście po szóstej; żeby pierwszy papieros nie trafiał na pusty żołądek, wypijam trochę kefiru, w Warszawie siadam do pisania po śniadaniu, na wyjazdach – przed. Wczoraj wieczorem miałem dwa przeżycia: jedno magiczne, drugie zwykłe. Pod zachód słońca, wyspany po obiedzie, wybrałem się na przechadzkę, choć było zimno i nadlatywały ciężkie chmury z Janowca. Miałem zamiar pójść na wzgórza nad Wąwozem Okalskim (to moja stała trasa, najpiękniejsza tu), ale po kilku krokach zmieniłem decyzję i poszedłem nad Wisłę w stronę spichrza. Krótko tu jestem, pomyślałem, tego spichrza będzie mi brakowało w Warszawie. Całą zimę. Mijając kamieniołomy, przystanąłem na chwilę, uderzony ich widokiem. Przechodzę tędy kilkadziesiąt lat i nic. Jakbym o czymś zapomniał. A przecież to jest najważniejszy „temat", prawdziwe wołanie. Wisła z urwiska też, ale przejmująca w sposób bardziej „ogólny", powiedzmy: malowniczy. Przypomniałem sobie, że kamieniołom w 1949 roku to jedyne, co mnie wtedy uderzyło, jedyne godne mnie. Ta „ściana" bez apelacji, ułatwień. Stałem wówczas ze sztalugami przy drodze, przechodziły jakieś koleżanki (Kalina) i zawołały: no tak, wziął się za to, a to przecież nie do malowania, ale cóż, w jego stylu. Poślizgnąłem się na tym płótnie, zniechęciłem, klęska. Kontrast kamiennego stromego zbocza z niebem nie do pokonania. Nikt tego nie malował ze strachu. Wszyscy woleli czerwone dachy miasta w zieleni, a nie ten brak jakiegokolwiek zahaczenia. Niewiele wtedy umiejący, ale już w sobie okrzepnięty, biłem się z umbrą, bielą, jakimś kobaltem u góry, z pustką. Tylko parę razy potem malowałem kamieniołom, ale jakby ukradkiem, nie „frontalnie", traktowałem go jak malowniczy element krajobrazu, nie sam w sobie. Wczoraj nagle zdumienie: dlaczego? Dlaczego tak skrewiłem, poddałem się od pierwszego ciosu. Zaraz opadło mnie moje „dlaczego", „co by było, gdyby". Gdyby i co by było, no i to dlaczego – mój żywioł, w nim jestem królem, nieprześcigniony. Gdyby nie to, gdyby wtedy, gdyby nie ja, dlaczego tak, dlaczego nie? Przecież gdybym wtedy nie odpadł od ściany kamieniołomu, moje życie byłoby czym innym, moje malarstwo też. Może było za wcześnie – nie umiałem, może musiałem coś przeczekać. Namalowałem kościół św. Anny ze wzgórza klasztornego, dał mi natychmiastowy sukces. Elżbieta dotąd pamięta, że podpatrywała mnie ze zdumieniem – tak nikt wtedy nie malował, pamięta kolor tego obrazu. I kolor mego ubrania. Zacząłem od kamieniołomu i wczoraj przykuł mnie jak przeznaczenie; po pięćdziesięciu latach „obojętności". Trochę za późno, już jesień, wrócę dopiero latem, tego roku nie zdążę, może spróbuję w Warszawie. „Ściana" może być tematem, wśród innych, *Sądu Ostatecznego*, do którego się sposobię.

Jako dwudziestopięcioletni przeżywałem jakieś uczuciowe zawody. Za to zapłaciłem drogo, kalectwem. Oschłością serca, wyjałowieniem artystycznym. W malarstwie temu się przeciwstawiałem, od czasu do czasu miewałem okresy „natchnienia": samotny pobyt w Kazimierzu we wrześniu 53, samotny pobyt w Janowcu w 57, sukces w Arsenale w 55. W życiu też się wydobyłem, ale kalectwo mi przeszkadzało. Coś udaremniło. Dlatego długi pobyt we Włoszech w 57 roku, taki zdumiewająco szczęśliwy, pełną piersią, nie połową. Wczoraj przyszło mi do głowy, że mam dwie natury – jedną zahamowaną, drugą otwartą. Brak serca i frenetyczna gotowość, człowiek i jego zaprzeczenie.

Zaraz ta druga natura pociągnęła mnie, jak wilka do lasu. Każdy powie, że prawdziwa namiętność z niczym się nie liczy, przebija wszystko, „okoliczności" nie mają dostępu. Ale nie docenia się wagi okoliczności. Rankiem często jest gęsta mgła (tu w Męćmierzu częste zjawisko), czujemy, że gdzieś wysoko jest słońce, ale żaden promień nie przebija, w dole ciemność. Wystarczy jedna sekunda i nagle zamek w Janowcu lśni pełnym blaskiem, potem całe niebo. Podobnie w malarstwie. Obraz, stale martwy, do wyrzucenia, a jednak nieznaczny ruch i zaczyna żyć! Gdyby odrzucić go przed tą sekundą, nie istniałby. Drżenie serca – promień przez tę mgłę, sprawa sekundy. Źle, jak jej zabraknie, płaci się całym życiem. Gdybym mój pierwszy kamieniołom malował sekundę dłużej, gdybym wykonał jakiś ruch, wszystko mogłoby być inaczej. Nie kluczyłbym, nie okrążał, nie uległ pojednawczej chęci „rozwiązania"; może wyrwałbym się z okowów „dobrego malarstwa" już wtedy? Na okrążenie straciłem dziesiątki lat – dały Było niby w porządku, choć nie czułem się sobą. Okoliczności – rzecz spoza obszaru namiętności – zatriumfowały.

Drugie wczorajsze doświadczenie, już nie magiczne, to *Traviata*. Wiesiek przywiózł z Krety kompakt z nagraniem „na żywo" przedstawienia w teatrze São Carlos w Lizbonie. Teraz wyciągają takie nagrania Callas, które nie były dotąd w kanonie dyskograficznym. Callas robi pośmiertną karierę. Rzeczywiście, jest nie do przebicia. To nagranie jest typowe dla „żywych",

niestudyjnych. Trochę niechlujne technicznie i nawet muzycznie (zawsze udział przypadku jest duży), gdzieś się „rozjeżdża", raz czy dwa spóźnienie orkiestry lub niezgodność rytmiczna. Piano kończące arię *Addio, del passato* jakby nie dość pewne, w połowie ciut obniżone, jakieś drgnienie oddechu. Ale całość wstrząsająca. Magia teatru jak na dłoni i magia dramatu. Opera poniosła klęskę na premierze (to częste: *Butterfly*), speszyła weryzmem (jest uważana, wraz z *Carmen*, za prefigurację tego stylu), niemoralną akcją. Verdi próbował tę niemoralność jakoś załatać, dając postaci starego Germonta (ojca Alfreda) rezonerski, konwencjonalny, moralizatorski i śpiewny charakter. Jego słynne aria w drugim obrazie jest ni w pięć, ni w dziesięć, chętnie śpiewana przez wszystkich barytonów, od Battistiniego począwszy, bo pięknie *belcantowa*, popisowa, melodyjna. Ulokowana w najbardziej rozdzierającym momencie, po przeczytaniu listu Violetty przez Alfreda, jest jak lepka plama. Gdybym był Toscaninim, wyrzuciłbym ją z przedstawienia. Ten Germont zasuwa o jakimś honorze i to „dobro" staje się swym przeciwieństwem. Dookoła samo zło: upadła kobieta (*traviata, abbandonata, povera donna*). Jej serce jest „nielegalne". Łzy mi lecą. Co kogo obchodzi, że pewnie umrze od tego. *Sacrifizio* i *amore*. Początkiem tego obrazu jest aria Alfreda. W operze ta aria jest trochę nieciekawa (pozornie), wielcy tenorzy raczej jej unikają, nieefektowna a trudna i niewygodna (wokalnie), nie można się w niej wyśpiewać. Alfred ma tylko tę jedną krótką arię, poza tym tylko dwa duety, jakieś tzw. sceny. Bez wysokiego C, nawet bez B chyba. Podobno Verdi, dla zachęty tenorów, napisał drugą wersję arii z jakimś pasażem na końcu kulminującym wysokim C. Nie słyszałem nigdy tej wersji i tu, w tym lizbońskim nagraniu też jest ta „zwykła". Ale cała aria jest szczególna: opiewa słodycz miłości, jakiej chłopiec doznaje od Violetty, ona, to jej uczucie, jest przedmiotem jego wzruszenia. Odkrywa w sobie zdolność i chęć wierności, wszystkie sprawy poprzednie poza nim. *Tutto il passato* – śpiewa. Żyje jak w niebie. Zwrotu *io vivo quasi in ciel* używa 10 razy. Jak na krótką arię to bardzo dużo. Otóż ta słodycz istnienia wyartykułowana jest przez Verdiego w gwałtownym przyspieszeniu, w niewygodnych pozycjach głosowych, jakby w urwanym oddechu. Chłopak spieszy się, brak mu tchu, urywa. W nagraniu lizbońskim śpiewa cudowny tenor, Alfredo Kraus, Hiszpan. Był bardzo słynny w tamtych latach, wyjątkowo piękny. Miał pańskość: robił co chciał, poszukiwano go, odmawiał, nie chciał zbytniej sławy, chował się. Podobno bogato ożeniony, pieniędzy nie potrzebował. Partia Alfreda była jego ulubioną. W tym nagraniu, można powiedzieć, stawia ją na nogi. Jest gwałtowny, nerwowy, przez swą arię pędzi jak wiatr – nie ma czasu. Oczywiście mieści się w przepisowych tempach, ale łamaniem nut, dawaniem kulminacji w czasie jednego tonu, nie tam, gdzie się normalnie daje, a gdzie indziej sprawia wrażenie pośpiechu. Jakby nie śpiewał, a żył. Niewygodne pozycje nut stają się oczywiste – zadyszka. Czy Verdi tak chciał? No przecież tę „niewygodę" napisał. Cudowny tenor Krausa jest tym wyjątkowo wzruszający: słodki chłopiec poddany obcej mu sile. Sam nie wie, co robić. Płacze. Wszystko w 3 minuty, bo tyle ta aria trwa. Nie ma chyba w dziejach opery arii, w której tenor nie wyznaje swych uczuć bohaterce, lecz wzrusza się i dziwi sam sobą. Chce być wierny – to słowo u Verdiego powtarza się parę razy. On, Alfred, jest wzruszony. Kraus też – biedny chłopiec w jakimś zawirowaniu. Zmaga się z mężczyzną w sobie.

## *27 grudnia 2000, Nieborów*

Odwrotność. Gdybym umiał pisać wiersze, napisałbym cykl sonetów o odwrotności. Ale jestem malarzem, co nie znaczy, że umiem malować czy rysować. Mimo to pragnę robić odwrotnie. Co duże – małe, co ciemne – jasne, co rozłączone – razem. Co było kiedyś, jest teraz. Ten współczynnik czasu zwłaszcza jest rzeczą dojmującą, on nie działa tylko na sam przebieg życia – pamięć, kolejność, ale przemienia wszystko, na co patrzę. Rzeczy istnieją nie tyle same w sobie, ile jako zanurzone w czasie, odwracają się stosunki, deformują się kształty. Pragnę w tym znaleźć logikę, jakąś ponad odwrotnością jedność, prawdę.

Cóż jest prawda? – pyta Piłat; to zdanie nabrało ważności nie tylko ze względu na zdarzenie historyczne i osobę Jezusa, ono jest ważne w ogóle. Piłat był wykształcony, znalazł się w trudnej sytuacji – dla swego kompromisowego stanowiska, do czego był przymuszony przez okoliczności, przywołał kategorię sobie bliską.

Od dawna nie zapisuję w tym zeszycie niczego regularnie. Raptem moja osoba przestała być dla mnie atrakcyjna, to znaczy przestała być „prosta", rzeczy zaczęły się komplikować, czyli „powszedniość" dominować. Nie jest na tyle wyjątkowa, by o tym pisać. Ale to pozór. Wszystko jest wyjątkowe, tylko jakby trudniejsze do ujęcia niż parę miesięcy temu. Normalna kolej: co łatwe – trudne.

Najtrudniejsza ta powszedniość. Przełamać ją to wielki wysiłek, czasem wydaje się, że to koniec. Wracają myśli o kłopotach pieniężnych, dolegliwościach ciała, organizacji życia, zaległych czynnościach itd.

## *17 sierpnia 2001, Męćmierz*

[…] Pogody są tego lata takie, że udusić się można, chmury komarów. Tylko w pokoju da się wytrzymać.

Nie wiem, jak to jest z pisaniem tego pamiętnika. Czy istnieje w umyśle jakiś czytelnik, czy nie. Czy jest to list? W pewnym momencie przyzwyczaiłem się, że jakaś osoba to czyta i – niezauważalnie zacząłem pisać „pod" tę osobę: myśli o sztuce, wyznania osobiste, sądy.

Ale wczoraj właśnie otrzymałem od kogoś bliskiego list; jest w nim odpowiedź na moje wynurzenia o kłopotach z malarstwem, jak zwykle szczególnych i być może dziwacznych. Zrozumiałem, że o niczym takim ani pisać, ani mówić nikomu nie mogę, bo jednoczesność słów i mnie, i kogoś innego myli i daje nieporozumienia. Ale jest jeszcze głębsza przyczyna: moje sprawy nikogo nie mogą obchodzić, wyjąwszy te „obiektywa", choroby itd. Zostaję więc sam. Odczułem bolesną ulgę i pisząc to, co piszę, nie będę robił „pod kogoś". To bardzo ułatwi, odpadnie czynnik „przekonywania", zamiast niego może pojawić się wyraźniej szczerość. Tylko że łatwiej pewnie o „perswazję" niż o szczerość. Dwa lata temu, tu w Nieborowie, zacząłem pisać „szczerze", potem dopiero jakby „dla kogoś", trzeba wrócić do tamtego stanu – łatwo perswadować, bo wtedy się formułuje poglądy, a to jest proste, a być sobą?… Sobą się jest – jak się pisze czy maluje, czy mówi, już się jest kimś drugim. Pojawia się też trudność inna: mój „stan ducha" i umysłu napotyka opór, czuję to w rozmowach nawet z artystami. […]

## *22 września 2001, Męćmierz*

Od paru dni ładne pogody, choć wczoraj było parno i zmęczyłem się drogą do Kazimierza. Słowo zmęczenie pojawia się w mych zeznaniach, a byłem zawsze wyjątkowo dobrym piechurem, długie lata chodziłem pieszo po Warszawie, rzadko używając komunikacji, to ograniczenie obecne bardzo mi dolega, bo chodzić lubię wciąż, a męczę się. Nie męczy samo malowanie – tu jest odwrotnie niż dawniej, kiedy właśnie wyczerpywało. Teraz maluję lekko.

Coś za coś.

Lubię bardzo wyprawy na okoliczne Powiśle i jak w ciągu zimy myślę o Męćmierzu, to właśnie te sadownicze tereny mnie ciągną. Chmiel i sady. Wśród tego neogotyckie kościoły, stare gorzelnie i browary, i zrujnowane dwory w zdziczałych parkach. Tego roku też dwa takie dwory obejrzeliśmy – w Piotrawinie i Ratoszynie. Po wojnie były zamieszkane przez pracowników PGR-ów, poprzerabiane i niszczone, obecnie opustoszałe i zdewastowane. Nawet są podobno odzyskane przez właścicieli, ale oni nie kwapią się z remontem. Wyremontować taki dom po pięćdziesięciu latach dewastacji to utopia. Są ładne, choć architektonicznie byle jakie. Cały prymityw i ubóstwo naszej cywilizacji ziemiańskiej w tych budynkach są widoczne. Zresztą fundamentalna praca katalogowa Aftanazego to potwierdza. Setki fotografii pałaców i dworów, niby pańskich rezydencji, a koślawych. Echa wzorów – Palladio, Scamozzi czy nasi (Kubicki, Zug) – karykaturalnie zdeprawowanych. Szlachcie to widać wystarczało. Mimo to są pełne uroku, nawet powstaje pytanie, czy dom ma być dziełem architektury. Może wystarczy zbiorowisko pomieszczeń pod wspólnym dachem. Który, *nota bene*, zawsze przecieka i ściany są pełne malowniczych liszajów i odpadłych tynków. Powstaje stąd fantasmagoryczna wizja budownictwa, może gdybym projektował własny dom, taki paradoksalny twór bym zrobił. Jak oglądałem niedawno słynne dzieło Juvarry w Stupinigi pod Turynem, uderzyło mnie coś podobnego: niezwykle fantazyjny pomysł, pełen elips, półkoli, wygibasów, iluzji przestrzennych wnętrz, a zbudowany tandetnie: deski imitujące pilastry, namalowane na tym sceny alegoryczne i krajobrazy – pełne szpar i spaczeń. „Szlachetny" marmur, a dziura po sęku w środku. A właściciele to nie żadni szlachetkowie, tylko Visconti. Przy takim gmachu pałac Farnese w Rzymie, nadzwyczaj staranny i piękny, wydaje się bezduszny.

Piszę to jakby wbrew swej miłości do architektury, jakby krystaliczny San Giorgio Maggiore w Wenecji nie dostarczał mi najgłębszych przeżyć metafizycznych. Pewnie żyje się na wielu planach, a sztuka ma swe komplikacje. Siłę i słabość. Bo te drewniane, popękane fantazje Juvarry w Stupinigi też wywołują dreszcz. Mała, oddarta kartka papieru z rysunkiem Leonarda da Vinci warta jest całego jego dzieła – tych wymuskanych obrazów popisowych. Nawet nie tylko Leonarda – jakiś niewprawny szkic studenta zmusza do myślenia.

## *21 października 2002, Warszawa*

Wiesiek przeczytał mi wczoraj swój referat na sesję w Nieborowie. Jest o Cosimo Turze, a właściwie o jednym dziele, o skrzydłach zamykających organy w katedrze w Ferrarze – obecnie w muzeum katedralnym. Ale zarysował na początku problem ogólniejszy. Jest tak, że nie tylko my patrzymy na obrazy, ale one też patrzą na nas. I są kapryśne: raz patrzą, raz – nie. Jeśli odwrócimy rzecz na pozycję nie „odbiorcy", a malującego, otwiera się pewna dość skomplikowana sprawa, którą dopiero po tekście Wieśka uprzytomniłem sobie wyraźnie. Nastawienie, że obraz ma patrzeć na kogoś, a nie tylko być „oglądany", wyjaśnia pewien odruch, jaki się ma, malując. Ma patrzeć, a więc to „spojrzenie" obrazu jest najważniejsze. Wiele razy konstatuję „błąd w sztuce", jaki wykonałem i, po kontrolujących oględzinach na drugi dzień, kalkuluję: czy opłaci się ten błąd zostawić dlatego, że obraz właśnie „spogląda", czy naprawić, ryzykując likwidację tego „patrzenia". Często ów błąd zostawiam – niech będzie, jak jest; czasem tego żałuję, za dużo tych błędów. Ale, oglądając obrazy innych, tych największych, widzę w nich to samo. *Pietà* Tycjana, gdyby usunął on błąd, który zawiera, może nie patrzyłaby na nas z taką siłą. Opodal wisi w Akademii obraz Veronesa (*Kalwaria*) też dysharmonijny i oba wyrywają się ku nam spośród innych, wyrównanych. Zarzucam im błędy, a oka oderwać nie mogę. Rozmawiałem kiedyś z Cybisem o błędach – powiedział mi: błąd bywa czarujący. Słowo „czarujący" wziął ze swego języka wykształconego w stylu paryskim, ale chodziło mu z pewnością o coś innego: błąd bywa zbawczy, wyostrza spojrzenie, jakim obraz nas obdarza. Jeśli pozo-

stajemy na pozycji „oglądającego", dla błędów jesteśmy bezlitośni. Wytwarza się między patrzącym a dziełem swoista dialektyka sprzeczności – widzimy błąd, a równocześnie go akceptujemy, bo dzieło patrzy na nas i coś w nas widzi. Bywa, że zawstydzamy się samych siebie pod tym „wzrokiem". El Greco produkował błąd za błędem – nawet słynne *Toledo podczas burzy* jest „złamane", a czy możemy sobie wyobrazić dzieje malarstwa bez tego obrazu? To wszystko nie znaczy, że z błędów należy się apriorycznie rozgrzeszać i nie dążyć do doskonałości; należy robić rzeczy „dobre" i wielu z tych „błądzących" dobre rzeczy robiło; ten sam El Greco namalował *Pogrzeb Hrabiego Orgaza*, arcydzieło nieskazitelne – jak mógł gdzie indziej pozostawić usterki? Czy ich nie widział, czy zdecydował, że „spojrzenie" obrazu jest takie, jakie ma być. Niezależnie, jak krytyczny analityk na obraz patrzy.

## *29 grudnia 2003, Nieborów*

Myśl napisana wygląda głupio. Może dlatego, że człowiek „myśli" bardziej uczuciami niż słowami. Zwłaszcza, gdy chodzi o uczucia nieskładne, a z nich właśnie składa się życie. Rzeczy dalekie sobie są przedziwnie bliskie, nawet tożsame. Gdy mam coś powiedzieć prawdziwego, co mnie właśnie olśniewa, znajduję słowo głupie albo niezrozumiałe. Gdy myślę o Racinie, nieodparcie przychodzi mi do głowy kolor czerwony. Mówię więc: Racine jest czerwony. Ale mówię, mimo wszystko, bo nie mam innego wyjścia. Czerwony aleksandryn Racine'a – rzecz humorystyczna. Poetom wszystko dostępne, nazywa się to metaforą. Pisząc dziennik, też pozwalam sobie na wszystko. Przeglądając swoje rysunki, czasem widzę: to jest porąbane drewno, tamto jęk. Jeśli jakiś obraz mogę nazwać jednym takim słowem (bez pomocy innych), jestem zadowolony, coś mi się udało. Jest jedność.

## *19 stycznia 2004, Warszawa*

Niszczyłem […] każdy efekt, który wydał się nieumotywowany. Nadmiernie niszczyłem. Nie myśląc, że sztuka to, w pewnym sensie, ułuda; miała być tylko prawdą, za cenę piękna. To jest bardzo ciężkie doświadczenie, bo cóż to prawda, cóż piękno. Nawet jak to piszę, nie wiem, czy nie łżę.

## *29 października 2005, Męćmierz*

Przez długi czas nie pisałem, bo miałem zapchaną głowę różnymi sprawami, o których myśleć nie chcę. A też i „normalnego" myślenia nie miałem – z powyższego powodu. Ale jest też i powód inny, ważniejszy i jego nawet się boję: niczego nie chcę i niczego nie mogę. Co o tym sądzić – nie wiem. Mogę pracować, bo to mechaniczne, tyle że ten mechanizm działa w jakiejś próżni, jakby mnie nie było.

Świat mi nienawistny, ja przestraszony, choć napięty, ale to napięcie negatywne, ku niczemu nie zmierza. Istnieć – nie istnieć. Obie rzeczy straszne. Monolog Hamleta, tyle że nie „wykreowany", a rzeczywisty. W warstwie realnej wszystko układa się w miarę dobrze, powód gdzieś głębiej. A o nim tylko milczeć można.

## *2 lutego 2006, Nieborów*

Ranek szary i mokry.

Dziś jestem przerażony czymś innym – wycieńcza mi się natchnienie. Zmęczony jestem czy co? Nie zdarzało mi się nigdy proste zmęczenie, rzecz jest w czymś głębszym. Choć z pozoru prostym również. Temat. Nigdy takowy nie bierze się z zewnątrz, musi być spotkaniem zewnętrznego z wewnętrznym. Zewnętrzny musi być taki, który trafi na pokłady wewnętrzne tak silnie, że wytworzy uniesienie. I motor uruchomi. Bez uniesienia nie wiadomo, co robić, sprzęgło nie działa. Od wiosny miałem taki temat, całkiem nowy, ale jest na wyczerpaniu. Myślałem, że uratuję się, robiąc swoiste repliki swoich rysunków dziecinnych, kiedy ten imperatyw nie był natury artystycznej i rysowałem to, bez czego żyć nie mogłem – okręty, zwierzęta. Więc zrobiłem serię okrętów w ostatnich dniach, nawet z zajęciem, ale widać tak prosto się nie da. Tamte lata (1935 rok) należą do tamtego wieku i wrócić nie można. Ręka sama powinna gdzieś zaprowadzić, ale w niej pokładać ufność to za mało. Zwłaszcza w moim przypadku, gdy sprawy samego „języka sztuki" nie są moją drogą. Język sztuki mnie nudzi, jest pusty, nie prowadzi donikąd. Może sama niemoc ma być głównym obecnym moim „tematem"?

## *31 grudnia 2007, Nieborów*

Chmurno i ciemno. Ostatni dzień roku to tylko zamęt.

**Przypisy**

1 Jacek Sempoliński, *A me stesso. Drogi i rozstaje twórczości. Wypisy z dzienników 1999-2008.* Teksty wprowadzające Jerzy Artysz, Lech Sokół, Jacek Waltoś. Warszawa 2016, Instytut Sztuki PAN.

2 Jacek Sempoliński, *Zwątpienie*, „Tygodnik Powszechny" 2001, nr 50 (16 XII).

3 *Jacek Sempoliński. Nagroda im.Kazimierza Ostrowskiego za 2003 rok*, Gdańsk 2004, ZPAP, s. 28.

Monika Krajewska
***„…i ugasiły ogień…", z cyklu „Dybuk", 2015***

Wycinanka inspirowana sceną z *Dybuka*, w której mowa jest o cudownie ocalonym z płonącej synagogi parochecie, czyli kotarze zasłaniającej szafę na zwoje Tory. Tekst – tym razem wyjątkowo w jidysz – to cytat z *Dybuka*: „Nadleciały gołębie, niezliczone gołębie, zaczęły machać skrzydłami i ugasiły ogień".

Przedstawione dotąd wycinanki, które – choć zbudowane z żydowskich tekstów i symboli – odbiegały formą od tych tradycyjnych, ludowych, a w każdym razie tych spośród nich, które się zachowały. Na koniec – kilka przykładów prac, które na pierwszy rzut oka bardziej są do tych dawnych zbliżone, jednak ich teksty także wykraczają poza tradycyjny kanon wycinanki.

MONIKA KRAJEWSKA

# Wycinanka żydowska. Obraz i słowo, tradycja i nie-tradycja

„Panie, nachyl niebios i zstąp, dotknij gór, niech zadymią"

Psalm 144

Twórcy obrzędowej sztuki żydowskiej nie zadowalali się obrazem. Bardzo często dla dopełnienia ornamentów oraz symboli wprowadzali tekst – wersety biblijne, słowa modlitw i błogosławieństw. Przykłady tego znajdziemy między innymi w malarskiej dekoracji synagog, na ozdobach zwoju Tory, haftowanych zasłonach na „świętą szafę" na rodały, płaskorzeźbach nagrobnych czy wycinankach.

Obraz – malowany, rzeźbiony, haftowany – czasem ilustruje słowo, uzupełnia je, a czasem wręcz zastępuje, bo jego sens jest dla twórców i odbiorców tak oczywisty, że sam werset pozostaje „w domyśle". Ta subtelna gra obrazu i słowa inspiruje artystów żydowskich od najdawniejszych czasów do dziś. Teksty, kluczowe dla tradycji żydowskiej, biegną poprzez wieki i kraje, są też wspólnym korzeniem różnych dzieł rzemiosła i sztuki, towarzyszących Żydom w obchodzeniu świąt i w życiu codziennym.

Tora to tekst czysty, pierwotny, także w tym sensie, że zwój Tory służący do liturgii nie może być ilustrowany. Na tym tekście przez wieki narastały inne. W tradycji żywe jest komentowanie Tory i komentowanie komentarzy; interpretacje się nawarstwiają, otwierają drogę do dalszych poszukiwań. Także w dziedzinie sztuki obrzędowej: jej twórcy szli za głosem idei „hiddur micwa", czyli „upiększenia przykazania", co odczytuje się jako wskazanie do spełnianie każdego nakazu religijnego w sposób możliwie najbardziej uroczysty i ozdobny. Przecież po to, by rozpoznać właściwy kierunek przy odmawianiu niektórych modlitw, wystarczyłby prosty napis *mizrach* – „wschód", a nie tablica, na której w gąszczu listowia i ornamentów zmieściło się 65 zwierząt!

W jaki sposób obraz odpowiada tekstowi? W różnoraki. Na przykład idea Drzewa Życia realizowana jest przez różne drzewa; skądinąd w tradycji żydowskiej nie jest to jabłoń, może drzewo cytrusowe, a może drzewo, na którym są wszystkie owoce – zależy to od interpretacji. W wizji proroka Zachariasza występują drzewa oliwne; na płaskorzeźbie z synagogi w Indiach przy stosownym wersecie widnieje roślina bardziej przypominająca winne grono. Wersetowi „Sprawiedliwy jak palma zakwitnie" (Ps. 92:13) na nagrobku w Krakowie towarzyszy nie palma, ale swojskie drzewo liściaste. To tylko przykłady. Artyści, niezależnie od swych umiejętności oddania istniejącego świata, bardziej koncentrowali się na przesłaniu symbolicznym tych przedstawień niż na ich realizmie.

Bywają teksty bez odpowiednika w ilustracji (np. dedykacje wyhaftowane na parochetach – choć i tu są wyjątki, bo ktoś o imieniu Cwi Hirsz lub Naftali może mieć imiona zilustrowane wizerunkiem jelenia), są teksty wprost ilustrowane (np. werset o czterech zwierzętach – lamparcie, orle, jeleniu i lwie – z *Przypowieści Ojców* lub nazwy znaków zodiaku na ścianach synagog). Spotykamy motywy plastyczne, którym nie towarzyszy tekst, ale jednoznacznie można w nich rozpoznać inspiracje konkretnym fragmentem Tory, Talmudu lub literatury midraszowej (np. wymienione cztery zwierzęta, potwór morski Lewiatan lub równie legendarny dziki wół Szor Habor). Przy niektórych symbolach pojawiają się, zależnie od kontekstu, na przemian różne wersety, np. przy menorze – opisy z Tory, jak ma być sporządzona, jak należy ją zapalać i jak mają płonąć jej płomienie (Wj, Kpł, Pwp, Talmud). W synagodze w Łańcucie mamy wymalowane zarówno sceny biblijne (m.in. ofiarowanie Izaaka, Noego i arkę, spożycie przez pierwszych rodziców owocu z Drzewa Wiadomości), jak i sprzęty służące do służby kapłańskiej w Przybytku i w Świątyni Salomona – wszystko opatrzone wersetami z Tory.

Obecność wersetów przy przedstawieniach plastycznych ułatwia interpretację ich symboliki. Tak na przykład lew jest symbolem wieloznacznym; obecność wersetu będzie podpowiedzią, co w danym przypadku jego postać ma przekazać. Czy jest tu symbolem ludu Izraela, przypomnieniem o mocy Stwórcy, jednym z wymienionych już czterech zwierząt, czy odniesieniem do imienia Jehuda lub znaku zodiaku? Tekst pomoże też odpowiedzieć na pytanie, czy dany motyw jest po prostu ornamentem, czy ma wartość symbolu. Nieskończone bogactwo motywów roślinnych, od swojskich słoneczników w doniczkach po egzotyczne rajskie wici, wywodzi się zarówno z lokalnej sztuki ludowej jak i sztuki wysokiej, zwłaszcza baroku. Ich rola jest dekoracyjna, lecz mogą też być nawiązaniem do Drzewa Życia, tak ważnego w myśli żydowskiej. „Drzewa Życia" to nazwa wałków, na które nawijany jest zwój Tory, Tora jest bowiem – według Przypowieści Salomona – „drzewem życia dla tych, którzy się jej uchwycili", a „owocem sprawiedliwych jest drzewo życia". Spod drzewa został człowiek wygnany i pod drzewo – stojące w centrum raju – powróci. Jest to więc symbol odpoczynku duszy w ogrodzie Eden, a zarazem nadziei mesjańskiej.

Najciekawszym polem do studiowania różnych relacji symbolu, ornamentu i wplecionych w nie wersetów są malowidła zdobiące niegdyś ściany i sklepienia drewnianych synagog, dzieła rąk i wyobraźni malarzy i rzeźbiarzy z małych miasteczek, którzy poprzez swą „świętą pracę" dawali wyraz wizji świata zakorzenionej w Biblii, naukach rabinów i żydowskich obyczajach ludowych. Ślady tych domów modlitwy, w sposób dalece niekompletny, zachowały się na rysunkach i fotografiach, a w nielicznych przypadkach zostały wedle tej dokumentacji odtworzone (synagoga z Gwoździca w Muzeum POLIN w Warszawie, synagoga z Chodorowa w muzeum Beit Hatefutsot w Tel Awiwie). Maksimum dostępnej informacji o dawnych polskich synagogach zebrali w swych książkach Maria i Kazimierz Piechotkowie.

*

Sztuce tej nie ustępuje, a ma z nią wiele wspólnego, dawna wycinanka żydowska. Choć pojawiła się wcześniej, a przynajmniej od XVIII wieku praktykowana była we Włoszech, szczególnie rozkwitła w XIX w. w Europie Wschodniej i w Niemczech, a także wśród Żydów zamieszkałych w Afryce Północnej. Koronkowe często wycinanki, robione za pomocą nożyka przez nauczycieli i ich uczniów w szkołach religijnych, czasem zaś przez soferów – kopistów Tory, spełniały różne funkcje w życiu obrzędowym: służyły m.in. jako tablice oznaczające wschodni kierunek w synagodze (mizrachy), jako ozdoby podczas świąt Szawuot, Sukkot i Simchat Tora, czy też jako amulet chroniący położnicę i noworodka. W tych dawnych wycinankach, często dodatkowo podmalowanych, motywy roślinne i zwierzęce przeplatają się z symbolami judaizmu i inskrypcjami hebrajskimi. Na wiele wycinanek – tych związanych z cyklem roku i życia – możemy spojrzeć jako na zapisanie tekstów liturgicznych i odmawianych w poszczególne święta błogosławieństw tak, by obraz uzupełniał, zdobił tekst.

Twórcy wycinanek, podobnie jak autorzy malarskiej i rzeźbiarskiej dekoracji synagog, obeznani byli ze słowem Tory, Talmudu i innych tekstów egzegetycznych od najwcześniejszych lat nauki. W kręgu Żydów aszkenazyjskich dochodziło do tego obcowanie z tradycja chasydzką i popularnymi wówczas księgami mistycyzmu. Byli oni zazwyczaj biegli w kaligrafii, znali różne style kwadratowej litery hebrajskiej, różne tradycje stylizacji liter; niektóre z nich są szczególnie podatne na zdobienia. Także użycie akronimów i skrótów świadczy o znajomości przykładów z kart modlitewników, tekstów modlitw malowanych na ścianach synagog i wielu innych źródeł.

W wycinance sięgnięto też do tradycji mikrografii, czyli sztuki budowania obrazu z liter, przy czym tekst może stanowić kontur bądź wypełnienie. Najstarsze znane przykłady pochodzą z X-XI w.; zachowały się w synagodze kairskiej, w pomieszczeniu na zużyte teksty religijne, których się nie wyrzuca. W wycinankach (podobnie jak w kaligramach) najczęstszym przykładem tej sztuki jest Psalm 67 wpisany w ramiona menory. Była to tradycja tak rozpowszechniona, że łączyła skądinąd odmienne pod względem programu ikonograficznego wycinanki z kręgu kultury Żydów aszkenazyjskich i sefardyjskich.

Tekst zależny był od funkcji danej wycinanki. W wieszanych na wschodniej ścianie domu czy sali modlitw mizrachach głównym celem jest skierowanie myśli ku Jerozolimie i nieistniejącej Świątyni, toteż najważniejszym elementem jest menora – siedmioramienny świecznik zapalany niegdyś w Świątyni przez arcykapłana, symbol wiecznego związku z Bogiem Izraela. Towarzyszące mu teksty to „Z tej strony tchnienie życia", odnoszący się do Jerozolimy, oraz „Od wschodu do zachodu słońca Imię Pana będzie chwalone" (Ps. 113:3). Ponieważ niektóre z nich, wieszane przed pulpitem dla prowadzącego modlitwy, zawierały też wersety: „Wiedz, przed kim stoisz – przed królem królów nad królami, niech będzie błogosławiony" (Talmud, traktat Berachot 28b), i „Stawiam Pana zawsze przed sobą" (Ps. 16:8).

Podczas gdy w użyciu wersetów twórcy kierowali się tradycją, działali w jej ramach, to w kompozycji i dekoracji kierowali się wyobraźnią. Możliwe, że czerpali wzory z malowideł w synagogach czy z płaskorzeźb nagrobnych, a nawet ci sami ludzie je tworzyli – są o tym nikłe przekazy. Te dziedziny się wzajemnie zapładniały. Do symboli żydowskich musieli dobrać jakiś konkretny kształt; w jaką formę ubrać orła, lwa, gryfa, jednorożca? Niewiele jest o tym przekazów, ale wydaje się, że wzorowano się też na sztuce nieżydowskiej, ludowej, oraz na heraldyce.

Wycinanka żydowska z Europy Wschodniej zawędrowała wraz z Żydami, którzy emigrowali za chlebem do „goldene medine" – „złotej krainy", czyli Ameryki. I tu, i tam zaczęła jednak stopniowo zanikać w XX wieku, odkąd pojawiły się tanie drukowane mizrachy z widokami miejsc biblijnych. Może pozostałaby dziedziną znana jedynie garstce specjalistów, gdyby nie etnolożka Giza Frankel, która jeszcze w latach w latach 20. XX w. zajęła się badaniem wycinanek i ich publikacją, od lat 50. zaś kontynuowała swą pracę w Izraelu. Jej dzieło podjęła artystka izraelska Yehudit Shadur, twórczyni wycinanek i autorka znakomicie opracowanych książek na ich temat. Na gruncie amerykańskim pionierką w tej dziedzinie była Tzirl Waletzky, twórczyni i popularyzatorka wycinanki żydowskiej. To w dużej mierze za ich sprawą nastąpił w ostatnich dziesięcioleciach renesans tej sztuki, przy czym nie jest to już naiwna, spontaniczna sztuka sztetlu: twórcy znają dzieje sztuki oraz żydowskiej wycinanki i czerpią dowolnie ze wszelkich dostępnych wzorców, w tym z repertuaru symboli i tekstów żydowskich. W tym szerokim spektrum po-

wstają wycinanki prawdziwie nowatorskie i przemyślane, jak i komercyjno-pamiątkarskie. Ale to już inna historia.

*

Kiedy zainteresowałam się żydowską wycinanką, zachwycił mnie sposób, w jaki ludowi twórcy wyrażali bogatą treść poprzez wykonane z najprostszych materiałów koronkowe obrazki, w których nie obowiązują zasady proporcji, perspektywy ani prawa ciążenia, gdzie wielki orzeł koegzystuje z malutkim lwem, balansującym w cudowny sposób na wiotkiej winorośli. Choć pozostaję pod urokiem ich sztuki, czerpię z niej tylko niektóre wątki. Motywy łączę po swojemu i wprowadzam nowe, też z tradycji żydowskiej, ale spoza kanonu starej wycinanki. Punktem wyjścia są często własne przeżycia: nastrój świąt w domu i w synagodze, studiowanie midraszy, wrażenia z Tatr i fotograficznych wędrówek po cmentarzach. Znalazło to odbicie w cyklach *Tatry i Psalmy*, *Dybuk*, *Płonący*, czy serii prac łączących frotaże z płaskorzeźb na macewach z wycinanką. Fascynuje mnie symbolika menory, Drzewa Życia, Raju, zwierząt mitycznych, odniesienia mesjańskie. Zgodnie z duchem sztuki żydowskiej przeplatam obraz ze słowem; wersety z modlitw, Tory, błogosławieństw są dla mnie punktem wyjścia do poszukiwań formy i koloru. Nowe kojarzenie symboli z tradycyjnymi hebrajskimi wersetami to pasjonująca droga.

Eksperymentuję też z techniką wykonania prac. Te tradycyjne były wycinane z białego papieru, złożonego na pół, a potem malowane tuszem czy akwarelą i wypełniane kaligrafowanym tekstem. Moje powstają z różnych papierów białych i barwionych, czasem z czarnego, często są malowane różnymi farbami. Maluję też tło, łącząc tusz, farby wodne i akrylowe. Używam wielowarstwowego kolażu. Teksty niegdyś kaligrafowałam, obecnie z reguły wycinam.

Pierwszy raz połączyłam żydowskie wycinanki i litery hebrajskie z Tatrami, kiedy przygotowywałam wystawę fotografii o słowackiej „Kalamicie" w warszawskim Centrum Edukacji Żydowskiej. Ta wystawa była skutkiem szoku, którego doznałam na widok powalonych lasów po pamiętnej wichurze z 2005 r. Nawet fotoreportaże z wiatrołomu nas na to nie przygotowały. Z trudem rozpoznawaliśmy tak dobrze znajome miejsca. Dopadła mnie groza żywiołów. Po latach pozostał „obraz pod powiekami", a wypalone kikuty drzew wśród wesołych łanów wierzbówki coraz bardziej przypominają abstrakcyjne rzeźby.

Psalmy Dawidowe to część liturgii. Gdy je czytamy/śpiewamy w szabat czy święta, w domu i w synagodze, jesteśmy daleko od przyrody. Gdy doświadczamy przyrody – ślisko, śnieg po pas – czy myślimy o Psalmach? A ona w nich jest: ziemia, co drży, góry, które dymią, „skaczą jak baranki" (Ps. 114), wzbierające wody, czarna mgła i „ogień pożerający", jelenie i rodzące łanie. Drzewa, które opłakują las, który padł. W psalmach „Przepaść wzywa przepaści hukiem swoich wodospadów" (Ps. 42).

Dla mnie góry to miejsce, gdzie spotykają się psalmy i żywioły. Gdzie piękno i groza są tak mocne, że dorównują im tylko biblijne porównania i błogosławieństwa, które odmawia się na widok wielkich gór, błyskawicy, na głos grzmotu: „Błogosławiony jesteś Panie, Boże nasz, Królu świata, którego mocy i potęgi pełen jest świat". Czy nie jest to tekst, który opisuje Dolinę Ciężką czy Złomisk? „Poznaję Cię po ciosach Twej straszliwej pięści" pisał poeta Józef Aleksander Gałuszka. W rzeźbie szczytów i skalnych rumowiskach objawia się naraz potęga i kruchość dzieła stworzenia.

W Biblii o Panu, którego nie można w judaizmie oddać obrazem, mówi się poprzez obraz żywiołów: „Głos Pana skręca dęby, z kory obdziera lasy", „Głos Pana przeraża łanie" (Ps. 29); „unosił się na skrzydłach wiatru, przybrał na się za osłonę ciemność, Jego namiot ciemne wody, gęste obłoki. Przed Jego blaskiem rozstąpiły się chmury i był grad, i głownie ogniste" (Ps. 18); „Chodzisz na skrzydłach wiatru" (Ps. 104). Wezwanie: „Panie, nachyl niebios i zstąp, dotknij gór, niech zadymią" (Ps. 144). Reminiscencja Synaju czy zapowiedź Sądu? Czy wreszcie budząca grozę wizja: „Nadchodzi nasz Bóg i milczeć nie będzie. Pożerający ogień przed Nim, wokół Niego wicher potężny" (Ps. 50).

Dla mnie najważniejszy, najbardziej obecny w życiu jest psalm 121, a zwłaszcza jego początek: „Podniosę oczy ku górom, skąd nadejdzie moja pomoc". Można go odczytać inaczej: „Podniosę oczy ku górom. Skąd nadejdzie moja pomoc?" W hebrajskich tekstach religijnych nie ma interpunkcji, jest tylko melodia. Od tej pory obie te wersje towarzyszą mi w życiu.

Wiele z moich wycinanek z „tatrzańskiego" cyklu, wraz z tekstem „Tatry, Tora, droga pod górę", ukazało się w wydawanym przez TPN kwartalniku „Tatry" (nr 53-55, zima 2016).

**Bibliografia**

Frenkel, Giza, *The Art of Jewish Paper-cut*, Modan Publishing House, Izrael, 1996 (II wydanie).

Krajewska, Monika, *A Tribe of Stones. Jewish Cemeteries in Poland*, Polish Scientific Publishers, Warszawa 1993.

Piechotka, Maria i Kazimierz, *Bramy Nieba. Bóżnice drewniane*, Wydawnictwo Krupski i S-ka, Warszawa 1996.

Piechotka, Maria i Kazimierz, *Bramy Nieba. Bóżnice murowane*, Wydawnictwo Krupski i S-ka, Warszawa 1999.

Shadur, Joseph i Yehudit, *Jewish Papercuts. A History and Guide*, Judah L. Magnes Museum, Jerusalem 1994.

Shadur, Joseph i Yehudit, *Traditional Jewish Papercuts. An Inner World of Art and Symbol*, University Press of New England, Hanover NH 2002.

### *Płonący XIV – Światła i płomienie, 2015*
[Il. 4]

Tekst wycięty na dłoniach „Gdy będę strzec szabatu, Bóg mnie będzie strzegł" pochodzi z pieśni szabatowej. Słowa pod świecznikami „Przestrzegaj" i „Pamiętaj" odnoszą się do dwukrotnie występującego w Torze, w Księdze Wyjścia i Powtórzonego Prawa, nakazu przestrzegania reguł odpoczynku szabatowego. Dalszy ciąg tego tekstu, wykorzystany w innej wycinance, brzmi: „To jest przymierze wieczne między mną a Tobą". Zarówno dwie świece, jak i gest dłoni określają tę scenę jako uroczysty moment rozpoczęcia szabatu, kiedy kobieta (najczęściej) zapala świece i odmawia nad nimi stosowne błogosławieństwo. Teksty te i inne, mówiące o przymierzu na wieki i opiece Boskiej, w cyklu „Płonący" zostały zestawione z wycinankami, które po wycięciu były darte, palone, plamione, i tłem o podobnym wyrazie. Ani one, ani nawet tematyka szabatu nie były obecne w tradycyjnej żydowskiej wycinance. A może były szabatowe wycinanki, ale się nie zachowały, bądź nie trafili na nie (dotąd) nieliczni sumienni badacze tej tematyki.

### *Płonący XII – Chroń nas od miecza i pożogi, 2015* [Il. 2]

Tekst „Chroń nas od wojny, miecza i rozpaczy" pochodzi z wieczornej modlitwy Haszkiwejnu („Daj nam odpocząć w spokoju…"), odmawianej jako prośba o opiekę i ochronę Boską.

### *Topola siedmioramienna, 2005* [Il. 6]

Ta praca została wycięta w fotografii z cmentarza w Tykocinie, umieszczonej na stronie tytułowej mojego albumu o cmentarzach żydowskich. Przez lata „włóczęgi" po zapomnianych wówczas cmentarzach towarzyszyła mi pamięć wierszy Jerzego Ficowskiego ze zbioru *Odczytanie popiołów*. Na wystawach fotogramów z cmentarzy i w albumach umieściłam z nich wiele cytatów, m.in.

Topolę siedmioramienną
zdmuchnął wiatr
gasną strącone iskry
liści […]
Jerzy Ficowski, *Zakończenie obrządku*

Utożsamienie menory z Drzewem Życia obecne jest w tekstach żydowskich; czasami też w sztuce (np. iluminowanych rękopisach z XIV w. z Hiszpanii i Niemiec) można spotkać menorę o cechach roślinnych – liście, kwiaty, pąki – jako plastyczny wyraz tej idei.

### *Dolina Wielkiej Łąki, 2015* [Il. 5]

Teksty pochodzą z początku księgi Koheleta. Na skale: „Przemija pokolenie i rodzi się pokolenie, a ziemia trwa na wieki". Na niebie: „Idzie na południe, a zawraca ku północy, wciąż krążąc idzie wiatr, a po wirach swoich wraca wiatr". Księga Koheleta jest mocno obecna w myśli żydowskiej i odczytywana publicznie w synagodze w święto Sukot. Podobnie jak w innych pracach z cyklu „Tatry i Psalmy", sylweta gór przypomina nie-dosłownie pewną tatrzańską dolinę.

### **Dotknij gór, niech zadymią, 2015** [Il. 3]

Tekst: „Panie, nachyl niebios i zstąp, dotknij gór, niech zadymią" (Ps. 144:5).

Wycinankę te poświęciłam pamięci zmarłego przed rokiem Michała Jagiełły. „Siostrzaną" pracę – w czerni i bieli – otrzymał swego czasu ten „sieknięty Tatrami" ratownik górski i pisarz.

### *Szmer tchnienia łagodnego, 2016* [Il. 8]

Tekst: „A oto Wiekuisty już przechodził; a wicher wielki i silny, który porywa góry i druzgoce skały przed Wiekuistym; ale nie w wichrze był Wiekuisty. A po wichrze trzęsienie ziemi; ale nie w trzęsieniu był Wiekuisty. A po trzęsieniu ogień, ale nie w ogniu był Wiekuisty. A po ogniu szmer tchnienia łagodnego" (I Król. 19:11-12, tłum. I. Cylkow). Ten fragment tekstu biblijnego nie tylko jest co roku odczytywany z bimy w synagodze, ale jest bardzo żywo komentowany. Dla mnie jest to echo pytania, kto jest odpowiedzialny za kataklizmy losowe, czyli co to jest, mówiąc potocznie, „wola Boska"?

### *Odnów nasze dni – zima, 2012* [Il. 1]

Tekst „Wznoszę oczy ku górom. Skąd nadejdzie moja pomoc? Moja pomoc od Pana, stworzyciela nieba i ziemi" to początek psalmu 121. Można go też odczytać inaczej: „Wznoszę oczy ku górom, skąd nadejdzie moja pomoc". Na tle gór umieściłam śpiewany przez wszystkich podczas modlitw werset „Odnów nasze dni jak kiedyś" (Treny 5:21).

### *Strzaskane tablice, 2015* [Il. 7]

Tekst na dole: „I zapalił się gniew Mojżesza, i rzucił z rąk swoich tablice, i skruszył je u stóp góry"; w środku: „Wykuj sobie tablice kamienne, podobne pierwszym, a napiszę na tychże tablicach słowa, które były na tablicach pierwszych, które skruszyłeś" (Wj. 32:19 i 34:1, tłum. I. Cylkow). Litera Mem na szczycie góry oznacza Mojżesza, a litera Szin powyżej – obecność Boską. Objawienie na Synaju to wydarzenie będące w sercu całej żydowskiej tradycji i liturgii. Każdy wers z Tory, każdy jego etap jest stale komentowany i rozważany. Symbolicznym wyrazem wagi tej sceny jest midrasz mówiący, że wszyscy Żydzi byli obecni pod Synajem – także przyszłe pokolenia. Chasydzki cadyk Elimelech z Leżajska (XVIII w.) mówił, że jego dusza pamięta, czyja dusza znajdowała się w pobliżu w chwili przyjęcia Nauki. Także rozbicie Tablic przez Mojżesza i ich ponowne nadanie jest żywo obecne w myśli żydowskiej, np. rabin Shlomo Carlebach nauczał, że drugie tablice nie byłyby „pełne" bez tych pierwszych, rozbitych. Otrzymanie Tory na Synaju było często obrazowane w sztuce żydowskiej – od średniowiecznych rękopisów, poprzez karty drukowanych modlitewników po współczesne hagady. Jednak raczej nie był pokazywany kult złotego cielca i roztrzaskane w konsekwencji Tabli-

1

2

3

4

5

6

7

8

ce; to był temat sztuki chrześcijańskiej. Zastawienie w tej pracy Tablic rozbitych i nowo nadanych z pewnością jest novum w wycinance żydowskiej.

### *Polin. Błogosławieństwo pokoju, 2015* [Il. 9]

W centrum – Polin (hebr. Polska). Powyżej fragment tradycyjnego błogosławieństwa odmawianego w każdy szabat za dobro Polski w synagodze: „Królu królów nad królami, pobłogosław jej i strzeż ją, oddal od niej niedolę i rozpacz i ocal ją. Niech będzie taka Twoja wola. Amen". Poniżej: „I zamieszkacie bezpiecznie na ziemi waszej. I ustanowię pokój na ziemi, i spoczywać będziecie, a nikt [was] nie wystraszy; wyplenię też zwierzęta dzikie z ziemi, a miecz nie przejdzie po ziemi waszej" (Kpł. 26:5-6, tłum. I. Cylkow). Menora – opisany w Torze (m.in. Wj. 25:31-40) przedmiot kultu w Przybytku, a potem w Świątyni, po jej zburzeniu stał się symbolem opłakiwanej świątyni, a szerzej – judaizmu, wszechobecnym w sztuce żydowskiej, w tym na tradycyjnych wycinankach typu „mizrach". Menora w sztuce ma różne kształty; wśród Żydów z Europy Wschodniej popularne były menory o przeplecionych wielokrotnie ramionach (mizrachy, płaskorzeźby nagrobne). Jej forma inspirowana kurpiowską lelują jest, rzecz jasna, wyjątkowa.

### *Oto lud, 2011* [Il. 15]

Dwa wycięte tu słowa są czytelnym w ramach judaizmu nawiązaniem do proroctwa Bileama: „Oto lud! Jak lwica powstaje, jak lew się podnosi" (Lb. 23:24). Część wycięta wyrasta z płaskorzeźb na macewach, sfotografowanych przez mnie w różnych częściach Polski.

### *Zakazane smoki, 2014* [Il. 11]

Tekst wewnętrzny: „Z całego serca" (z modlitwy). Duże litery to słowo „serce". Tekst w bordiurze: „Jaki rodzaj smoka jest zakazany? Rabi Simeon ben Eleazar mówi: smok z kryzą na szyi. Ale jeśli jest gładki, jest dozwolony". „Jeśli ktoś znajdzie przedmiot z wyobrażeniem słońca, księżyca albo smoka, wyrzuci je do Morza Martwego" (Talmud, traktat Awoda Zara). Kompozycja tej pracy ma korzenie w średniowiecznych rękopisach hebrajskich (Niemcy, Hiszpania), gdzie formy zoomorficzne, często gryfy czy smoki, wplecione były w tekst bądź wypełniały sobą początkowe litery wersetów. Przez całą tradycję przewija się wątek ozdobnych często tekstów okalających tekst główny bądź ilustrację, znany zarówno z tzw. dywanowych stron hiszpańskich iluminowanych rękopisów z XIV w., jak i wschodnioeuropejskich mizrachów z XIX w. Tu po słowie „smok" pojawia się …smok.

### *Rączy jak jeleń, silny jak lew III, 2007* [Il. 10]

Słowo „mizrach" w centrum określa funkcję tej wycinanki, to jest zwrócenie się duchowe ku Jerozolimie, ku nieistniejącej od dwu tysięcy lat Świątyni. „Liściasta" menora nawiązuje do skojarzeń menory z Drzewem Życia; tak przedstawiano czasem menorę np. w średniowiecznych rękopisach. W koronie napis „korona Tory". Tekst na dole to werset z „Przypowieści Ojców: „Bądź zwinny jak lampart, lekki jak orzeł, rączy jak jeleń i silny jak lew, aby wykonać wolę Ojca twego w niebie" (Pirke Awot 5:23). Trudno znaleźć dziedzinę sztuki żydowskiej, w których ten werset nie byłby ilustrowany poprzez obraz, tekst lub ich połączenie. Szczególnie upodobali go sobie twórcy malarskiej dekoracji synagog; nadal można go oglądać w nielicznych, które przetrwały (np. Dąbrowa Tarnowska, Łańcut, Rymanów, Kraków). Te „cztery zwierzęta" znane są też z wycinanek i nagrobków; tu wpisane są w litery słowa „mizrach".

### *Dom i świat, 2014* [Il. 13]

Projektując prezent dla młodej pary, postanowiłam połączyć w okręgu dwa tradycyjne teksty: „Co robi Najwyższy od czasu stworzenia świata? Kojarzy małżeństwa" (komentarze rabiniczne Midrasz Rabba do Lb. 22.8, do Rdz. 68.4) i inną odpowiedź na to samo pytanie: „Bawi się z Lewiatanem" (Talmud, traktat Awoda Zara 3b). To nietypowe w sztuce żydowskiej zestawienie usprawiedliwia wprowadzenie Lewiatana, mitycznego stwora morskiego symbolizującego czasy mesjańskie, do ślubnej wycinanki. Po bokach znalazł się werset „Mój ukochany jest mój, a ja jestem jego, który pasie pomiędzy liliami" (Pieśń nad Pieśniami 2), często cytowany współcześnie w kontekście ślubu, ale nieobecny na tradycyjnych ketubach (kontraktach małżeńskich). Nie ma go nawet w usianych cytatami przebogato zdobionych włoskich ketubach z XVIII-XIX w.

[Własność Klary Jankiewicz i Tomasza Nowaka]

### *Dzień piąty: ryby i ptaki, 1999* [Il. 14]

Kaligrafowany tekst w okręgu to biblijny opis piątego dnia stworzenia świata (Rdz. 1). Powstają wtedy ptaki i ryby, a wg midraszy też potwór morski Lewiatan i wielki ptak Ziz, które wedle tradycji – wraz z dzikim wołem Szor Habor – występują na świecie w pojedynczych egzemplarzach.

### *Na pograniczu dwóch światów III, z cyklu „Dybuk", 2016* [Il. 12]

Tekst: „Czemu i dlaczego upada dusza wzniosła? Z wielkiej wysokości do głębokiej otchłani. Do wzlotu trzeba upaść" to początek dramatu *Dybuk* autorstwa Sz. An-skiego, opartego na ludowej, lecz także osadzonej w myśli mistycznej wierze w to, że w szczególnych sytuacjach dusza zmarłego, zawieszona między tym i przyszłym światem, wciela się w żywą osobę i ją opanowuje. W tym wypadku duch zmarłego Chonona wstępuje w jego ukochaną Leę. W tradycji żydowskiej ptak może symbolizować ludzką duszę.

Użycie elementów pejzażu zdarzało się w wycinance żydowskiej, choć można przypuszczać, że był to wpływ wycinanki nieżydowskiej, np. niemieckiej. Nagrobki też zdarzały się w wycinance żydowskiej, ale jako pole do umieszczenia tam imion i dat śmierci członków rodziny, by pamiętać o obchodach rocznicy śmierci (jid.

9

10

11

12

13

14

15

Jorcajt). W tej pracy motyw cmentarza wiąże się z tym, że był on scenerią ważnych wydarzeń w *Dybuku*. Z liter umieszczonych w górnej części pracy można utworzyć słowa: „mężczyzna", „kobieta", „ogień".

### *Siedem lamp i oczy Pana, 2012* [Il. 19]

Inspiracją tu była wizja, której doświadczył prorok Zachariasz: wizja menory i dwu drzew oliwnych po jej bokach. Ten fragment stał się przedmiotem stale żywych komentarzy, a czasem też przedstawień plastycznych, jak np. w Biblii z Hiszpanii z początku XIV w. i na płaskorzeźbie z synagogi w Indiach. Charakterystycznym elementem są czasze, do których spływa oliwa z drzew, a z nich – do menory. Dalekim echem tej sceny są dwie gałązki oliwne, flankujące menorę na godle państwowym Izraela. Niezależnie od wymowy całej wizji, niesłychana jest moc słów, które zacytowałam w wycinance: „Widzę, oto jest świecznik cały ze złota… Te siedem lamp to oczy Pana; one to przepatrują całą ziemię" (Zach. 4:2 i 4:11). Co umieściłam w płomieniach menory? Literę He, zastępującą niewymawialne Imię.

### *Oto jest brama Pana, z cyklu „Płonący", 2015* [Il. 18]

Moim zamiarem było oddanie czci twórcom wspaniale zdobionych drewnianych synagog, z których żadna nie przetrwała wojny. Choć nie jest to obraz żadnej konkretnej bóżnicy, to układ, symbole i inskrypcje składają się na wyobrażony Aron Hakodesz (szafę na zwoje Tory), podobny do tych rzeźbionych w drewnie w małych miasteczkach Kresów. Z nich też pochodzą inskrypcje; w wyższym łuku: „Jakim lękiem napawa to miejsce" (Rdz.28:17), w niższym: „Oto jest brama Pana, wejdą w nią sprawiedliwi" (Ps. 118:20), na dole: „Ochroni Pan Zastępów tak jak ptaki latające nad gniazdem" (Iz. 31:6). Korony ilustrują werset z Przypowieści Ojców: „Są trzy korony: Korona Tory, Korona Kapłaństwa i Korona Królestwa, ale Korona Dobrego Imienia jest ponad nimi" (Pirke Awot 4:7), podpisane akronimami. Gryfy dmące w szofary (rogi obrzędowe) oraz zwierzęta po bokach to odniesienia mesjańskie.

### *Niech spłynie zbawienie, 2015* [Il. 17]

Jedna z wielu prac wykonanych z myślą o konkretnej osobie – w tym wypadku Naczelnym Rabinie Polski Michaelu Schudrichu. W takich wypadkach w tradycyjny układ i wachlarz symboli wplatam nieobecne w dawnej wycinance wersety, dobrane do osoby i sytuacji; tu jest to tekst z modlitwy, odmawianej w synagodze w intencji uczonych i przywódców społeczności żydowskiej: „Niech spłynie zbawienie z nieba, łaskawość i zmiłowanie, i miłosierdzie i długie życie dla mistrzów naszych i nauczycieli naszej świętej wspólnoty". Inne teksty to: „Korona Tory", „Mizrach" (częste w dawnej wycinance), a w płomieniach: „Menora ze złota" (Wj. 25:31). Na dole imię „Michael". Dwa ptaszki to znak zodiaku; w dekoracji malarskiej synagog przedstawiano tak czasem Bliźnięta, żeby ominąć zakaz wyobrażania człowieka.

[Własność Naczelnego Rabina Polski Michaela Schudricha]

### *Źródło Życia, Drzewo Życia, Światło Życia, 2015* [Il. 16]

Tradycyjne symbole są tu kanwą dla zawartych w tytule trzech krótkich określeń, których źródłem są teksty liturgiczne. Z każdym z tych pojęć stoi przebogata, rozgałęziona przestrzeń interpretacji.

### *Kto od miecza, kto od pioruna, 2016* [Il. 20]

Wersety pochodzą z jednej z najważniejszych modlitw odśpiewywanej w synagodze w dniu żydowskiego Nowego Roku i w Jom Kipur – Dzień Odkupienia, kiedy zapisywany w „księdze życia", a potem przypieczętowany jest los każdego człowieka na nadchodzący rok. Ten przejmujący tekst oddaje nastrój tych dni, dni rozrachunku z samym sobą i nadziei na łaskawy wyrok. Fragment umieszczony w wycinance brzmi: „Jak wielu odejdzie, jak wielu się narodzi; kto żyć będzie, a kto umierać; kto u kresu życia, a kto w życia rozkwicie; kto zginie od ognia, a kto od wody; kto od miecza, a kto od bestii; kto od pioruna, a kto od plagi; kto w spokoju żyć będzie, a kto w tułaczce; kto na nizinach, a kto na wyżynach życia".

Na koniec wracamy w Tatry:

### *Błogosławiony, który przetacza światło przed ciemnością, 2016*

Tekst umieszczony w bordiurze pochodzi z modlitwy wieczornej, która mnie niezmiennie zachwyca: „Błogosławiony, który sprowadza zmierzchy, porządkuje gwiazdy na sklepieniu nieba wedle Swojej woli. Stwórca dnia i nocy, który przetacza światło przed ciemnością i ciemność przed światłem, […] oddziela dzień i noc. […] Błogosławiony jesteś Ty, Panie, który sprowadza zmierzchy". Czemu tak go przedstawiłam? To odległe echo widoku nocnego nieba na Hali Gąsienicowej. To niebo pulsowało gwiazdami, żyło.

16

17

18

19

20

JACEK WALTOŚ

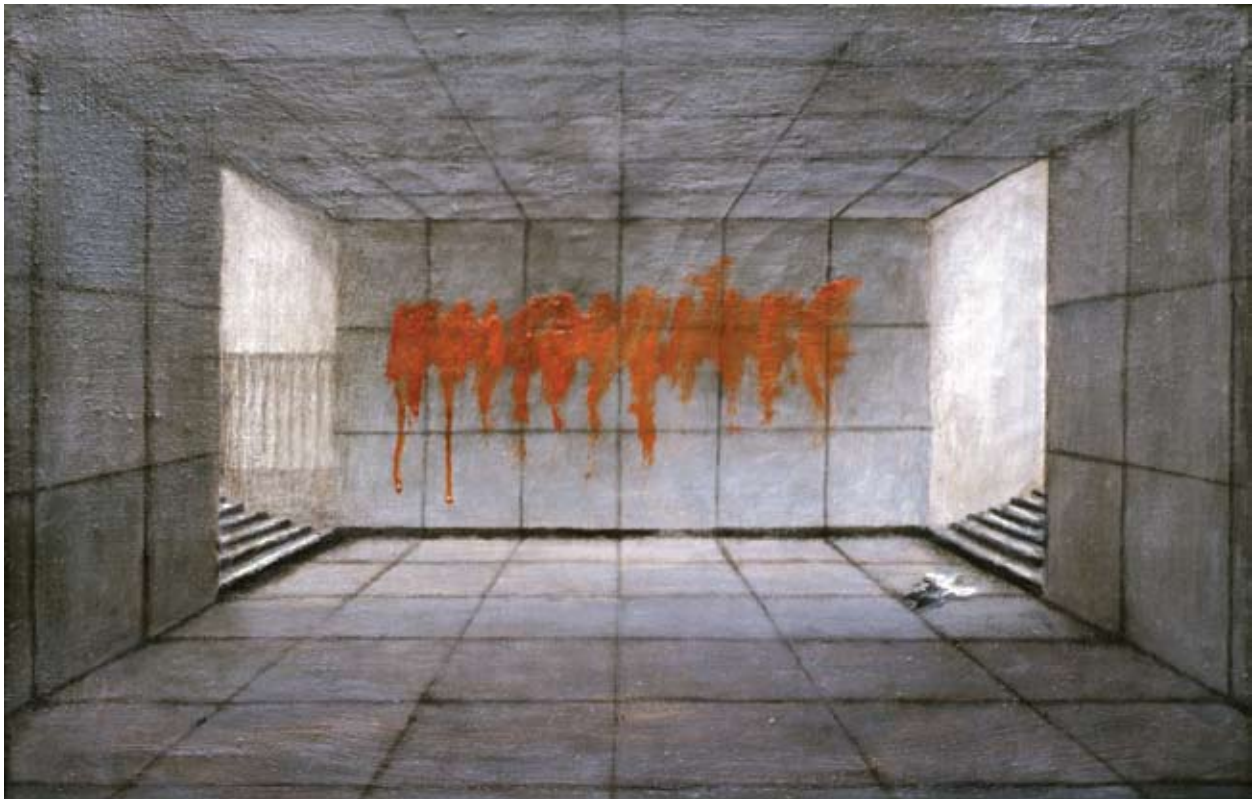
# Czym miało być Wprost?

Możliwością stworzenia wspólnoty osób (zapewne jako odniesienie do personalizmu). Osób wyrażających w kontekście artystycznym i społecznym przeżycia, którymi dzielą się z odbiorcami, bez zamykania się w kręgu sztuki, autoteliczności jej celów i zadań. Jako nieformalna grupa przyjaciół wierząca w mowę obrazów – także przez sięganie do tradycji sztuki europejskiej, do ikonologicznej jej interpretacji. Niechętna estetyzacji postkapistowskiej – a były to lata silnego oddziaływania norm tej właśnie grupy – jak również progresywności awangardowych ekstremizmów. Odnoszą się do sfery wyobraźni, dla której napięcie pomiędzy realnością a nierzeczywistością – w widzeniu, odczuwaniu i pojmowaniu warunków życia PRL-u – było bliskie poetom z grupy Teraz (Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego *Świat nieprzedstawiony* z 1974 roku). Łączyła nas potrzeba wyrażania obrazem tego, co przeżywa się w swojej codzienności – osobiście i w kontekście społeczności, której byliśmy częścią. Może była to tyleż kompensacyjna, ile interwencyjna koncepcja twórczości, niemniej rodząca się w ciągu dwudziestu lat spontanicznie (hasła programowe były wtórne), na swój sposób samoistnie z wystawy na wystawę. To zwracanie się do odbiorców – młodych inteligentów, takich jak my – nieznanych, ale przewidywanych, potwierdziło się w okresie Solidarności i w czasie kultury niezależnej lat stanu wojennego. Staliśmy się uczestnikami nowej wspólnoty. Niełatwo było odnaleźć się w niej z powodu kryteriów artystycznych, które były dla nas sprawą nadrzędną.

To, co po latach widzę jako naszą właściwość, to chwiejna równowaga pomiędzy przygodami wyobraźni (zaskakującymi przede wszystkim każdego autora), jej formami wyrazu, a oczekiwaniem i potwierdzaniem się w percepcji odbiorców, których wrażliwość, tudzież wyobraźnia plastyczna i literacka, były także nie do przewidzenia.

Poza nami wiele poczynań, prób, dokonań, gromadzonych z okazji każdej z dwudziestu wystaw, potem rozproszonych i dziś, po trzydziestu latach, udostępnionych w wyborze. Powraca więc zestawienie tego, co było deklarowanym zamiarem, z jego materializacją, a przede wszystkim zestawienie osobistych inwencji z potrzebą wspólnego wystawiania. Nadal ponownie zdarza się okazja spotkania z odbiorcami – nawiązania dialogu między nami wszystkimi, będącego pierwszą potrzebą i nadzieją autorów Wprost.

9.06.2016



Barbara Skąpska, *Przejście podziemne*.

1. Zbylut Grzywacz, *Pieta z Avignon*, 1971.
2. Maciej Bieniasz, *Supersam* (z cyklu *Portret miasta*), 1974.
3. Jacek Waltoś, *Pieta w trójnasób, rzeźba zastępcza*, 1976-1984.

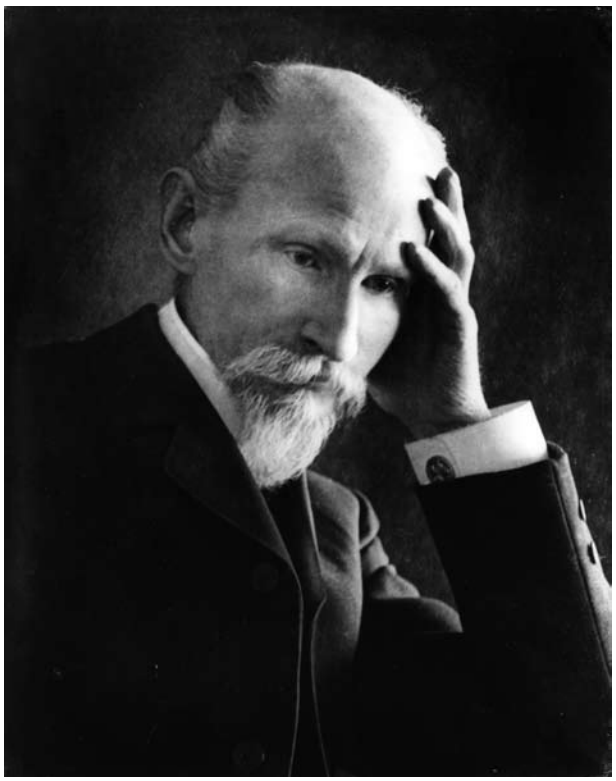
BARBARA OSTERLOFF

# Edmund Osterloff – artysta obrazu

## Część pierwsza

### *Biografia*

Nie pamiętam, kiedy po raz pierwszy zobaczyłam fotografie Edmunda Osterloffa. Na pewno nie było to w czasach mojego dzieciństwa czy młodości, spędzonych w warszawskim domu rodzinnym, w Śródmieściu przy ulicy Brackiej. Ani jednej z tych wspaniałych fotografii, przedstawiających pola, pastwiska i łąki pod bezkresnym niebem, prześwietlonym słońcem lub zasnutym ciężkimi chmurami, w naszym domu po prostu nie było. Skąd więc miałam wiedzieć, że są one kwintesencją polskiego krajobrazu, pochwyconego w całej swojej urodzie, tak niepozornej na pierwszy rzut oka. Skąd też miałam wiedzieć, że Osterloff portretował niemal wyłącznie swoich bliskich, tworząc zupełnie wyjątkowy zbiór fotograficzny, stanowiący swoisty pamiętnik intymny. Ta wiedza przyszła do mnie później, znacznie później. Tak naprawdę po raz pierwszy przyjrzałam się z bliska pracom mojego pradziadka po mieczu (i nie w linii prostej), dopiero kilka lat temu, w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (tutaj znajduje się jedyny, opracowany naukowo, polski zbiór). I chyba był to moment właściwy. Wcześniej niektóre fotografie znałam z reprodukcji, teraz mogłam je wziąć do ręki i studiować w taki sposób, na jaki zasługują. W bliskim i niespiesznym kontakcie, pozwalającym dostrzec całą ich wyjątkowość, zarówno pod względem rzadko dzisiaj stosowanej techniki (bromolej), jak też walorów innych, wymykających się racjonalnemu opisowi. Tak, „najlepszy Osterloff" nie daje spokoju wyobraźni, zaskakuje detalami, uwodzi fantazmatyczną aurą. Porównywano kiedyś te fotografie z obrazami naszych wybitnych malarzy: Józefa Chełmońskiego, Józefa Rapackiego, Jana Stanisławskiego i Ferdynanda Ruszczyca. Uznawano Osterloffa za jednego z prekursorów i zarazem mistrzów polskiej fotografii artystycznej. Dzisiaj jest mistrzem zapomnianym – niesłusznie. Kim więc był ten „Chełmoński obiektywu", „polski Leonard Missone", który zatrzymywał ludzi, przestrzeń i czas w obrazach należących do klasyki polskiej fotografii? Najprostsza odpowiedź brzmi: był artystą niepośledniej miary, może nawet rangi Jana Bułhaka, mistrza pejzażu ojczystego w fotografii. Wyróżniony członkostwem w elitarnym przedwojennym Fotoklubie Polskim, miał sukcesy wystawiennicze i zyskał uznanie jeszcze za życia. Z drugiej strony był właściwie outsiderem w polskim środowisku fotograficznym. Nazywano go samotnikiem. Od czasu, kiedy zaczęłam badać życiorys Edmunda Osterloffa, wcale mnie to nie dziwi. Ta biografia jest absolutnie niezwykła, pełna zagadek i tajemnic. O rozwiązaniu wielu z nich mogę jeszcze tylko marzyć, zbyt wielu dokumentów i źródeł nadal brak.



Edmund Osterloff, autoportret, ok. 1920.

### *Rodowód*

Jedno wydaje się pewne. Mój stryjeczny pradziad był Polakiem z wyboru. Osterloffowie wywodzili się ze Szwecji, prawdopodobnie z Nyrköpping, skąd protoplaści polskiej linii rodu przez Niemcy dotarli w Poznańskie, a potem w Kaliskie. Ostatecznie w połowie wieku XIX osiedlili się w Warszawie, będącej wówczas prowincjonalnym miastem na wschodnich rubieżach rosyjskiego imperium. Prowadzili tutaj przede wszystkim dobrze obmyślane interesy handlowe. Należeli do tych przybyszów wyznania ewangelickiego, którzy dzięki niezwykłej pracowitości i licznym talentom szybko się zakorzenili w nowej ojczyźnie i spolonizowali. Zwłaszcza Karol August Osterloff (1799-1866) okazał się człowiekiem energicznym, rzutkim przedsiębiorcą i przemysłowcem, także obywatelem ziemskim[1]. Z rozmachem inwestował m.in. w Żarkach i Nowej Wsi pod Częstochową, gdzie miał przędzalnię bawełny, piec wapienniczy, cegielnię oraz zakład wytwórczy po-

wozów zwanych „steinkellerkami"[2]. W miejscowości Krągola niedaleko Konina założył fabrykę araku i wódek słodkich; podobnie w Rogożewie koło Gostynina. Najlepiej jednak rozwinęły się jego inwestycje na warszawskim Grochowie, gdzie miał folwark, browar, destylarnię oraz wytwórnię wódek, win, likierów i szampana[3]. Ponadto w rękach rodziny pozostawały majątki ziemskie w Gruszczycach koło Sieradza, w Kowalewie pod Toruniem i w podwarszawskim Miedzeszynie. We wsi Gocławek założona została wytwórnia octu. Karol Osterloff interesował się również podwarszawskimi miejscowościami letniskowymi, upatrując w nich kolejne źródło dochodów, m.in. nadwiślańskimi Skrzypkami przy drodze z Warszawy do Błot[4].

Centrum życia rodzinnego stał się jednak pałacyk na Grochowie, zbudowany w latach 1835-1840. Budynek przetrwał do dzisiaj, stoi przy ulicy Grochowskiej 64/68, a mieści się nim Szkoła Muzyczna 1 stopnia nr 3 im. Juliusza Zarębskiego. Jest najstarszym zabytkiem w tej dzielnicy. W rozmaitych przewodnikach po Warszawie nadal nazywany jest „dworkiem Osterloffów", choć w okresie międzywojennym należał już do warszawskiego potentata i polityka Andrzeja Wierzbickiego. Co ciekawe, dworek zapisał się trwale w historii literatury. Przez długie lata utrzymywano, że tutaj właśnie Stanisław Wyspiański umieścił akcję dramatu *Warszawianka*, rozgrywającą się podczas bitwy pod Olszynką Grochowską, stoczonej w lutym 1831 roku[5]. Jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym podtrzymywano wiarę w to, że kwaterował tutaj generał Chłopicki i stąd dowodził bitwą. W szczytową ścianę budynku wmurowano kule armatnie, które miały o tym przypominać. Kres tej legendzie, powtarzanej przez pisarzy, nawet przez historyków, położyły badania Ewy Pustoły-Kozłowskiej, która dowiodła, że dworek Osterloffów zbudowany został już po powstaniu listopadowym, być może na ruinach stojącego wcześniej w tym miejscu pałacu prymasa Michała Poniatowskiego[6].

Warto dodać, że dworek grochowski w inny jeszcze sposób zapisał się w historii i legendzie. Położony za miastem, od lat 50. XIX wieku stał się dogodnym punktem wypadowym dla wycieczek przyrodniczych, w których brali udział wybitni uczeni: Władysław Taczanowski – ornitolog, Antoni Waga – entomolog i Benedykt Dybowski – późniejszy badacz Bajkału[7]. Sprawcą tych eskapad był jeden z synów Karola Osterloffa, Fryderyk Krystian (1822-1888) – entomolog amator, absolwent Instytutu Agronomicznego na Marymoncie, który po odbyciu praktyk zagranicznych zamieszkał w majątku rodzinnym Grochów-Dwór. Gościł we dworku także Władysław Emanuel książę Lubomirski, przyrodnik badający m.in. warunki aklimatyzacji roślin południowoamerykańskich i syberyjskich, również na gruncie polskim. Natomiast Fryderyk Osterloff interesował się chrząszczami, których opisy umieszczał w kolejnych tomach pisma „Pamiętnik Fizyjograficzny" w cyklu pt. *O chrząszczach krajowych*. Notabene zgromadził duży zbiór owadów, który zaginął po jego śmierci.

## Syn zbuntowany

Edmund Rafał Osterloff, bohater tego szkicu, był najmłodszym z synów w rodzinie[8]. Przyszedł na świat 4 maja 1863 roku jako szóste z kolei dziecko Karola Osterloffa, i drugie z małżeństwa z Ernestyną Agnieszką z domu Schwartz[9]. Miejscem jego narodzin nie był jednak wspomniany dworek na Grochowie, lecz majątek ziemski Krągola koło Konina. Miał trzy lata, kiedy jego ojciec zmarł w Berlinie podczas jednej z handlowych podróży. Ta nagła śmierć zaciążyła na dalszych losach i majątku rodziny, uszczuplonym już pod koniec życia Karola Osterloffa. Dotkliwy pożar zniszczył zabudowania fabryczne w 1863 roku. W 1864 roku majątek obłożono grzywną w wysokości pięciu tysięcy rubli za kontakty z powstańcami styczniowymi (sam Karol Osterloff był aresztowany). Spadkobiercy, choć rodzeństwo z trzech małżeństw było liczne, nie potrafili zachować odziedziczonej schedy. Poczynając od roku 1878, stopniowo, kawałek po kawałku, sprzedawali ziemię, lasy, budynki, inwestycje, zaś dwór grochowski zaczął przechodzić z rąk do rąk[10].

Edmund, tak jak pozostałe rodzeństwo, kształcił się początkowo w domu. Szkołę realną ukończył w Kaliszu[11], gdzie sam się utrzymywał, dając korepetycje. Uczył się następnie w warszawskiej Szkole Handlowej Ludwika Kronenberga, w latach 80. wieku XIX przeżywającej okres rozkwitu. Zdobył tutaj umiejętności praktyczne, nader przydatne w późniejszym życiu: znajomość buchalterii i prawa handlowego, biegle opanowane języki obce. W tym czasie był już synem zbuntowanym przeciwko rodzinie, a zwłaszcza matce, która faworyzowała jego brata, późniejszego wybitnego językoznawcę i pedagoga, Waldemara[12]. Ten synowski bunt, jak można przypuszczać na podstawie nielicznych, zachowanych relacji rodzinnych, miał chyba jednak podłoże głębsze niż zazdrość o uczucia matki i emocje. Zrodził się ze sprzeciwu wobec rodzinnego stylu życia, opartego na „dorabianiu" się, choćby najbardziej uczciwym (a takie pochodzenie majątku, „zdobytego uczciwą pracą", deklarował w swoim testamencie ojciec, Karol August Osterloff[13]). Jego najmłodszy syn od wczesnej młodości był w rodzinie „czarną owcą" z powodu swoich sympatii dla idei socjalistycznych. Drażnił, a nawet prowokował, jeśli prawdą jest, że odziedziczony majątek Rogożew „rozdzielił pomiędzy chłopów, wygłaszając odpowiednie przemówienie o równości i braterstwie" – jak wspomina kuzynka, Anna Pietrzykowska[14]. Być może jest to „podkolorowana" legenda, lecz nie lekceważyłabym jej całkowicie; wydaje się, że niejedno ze światopoglądu i egalitarystycznych sympatii ojca przejmą później jego dzieci, zwłaszcza córka.

W działalność kółek socjalistycznych Edmund Osterloff zaangażował się jeszcze podczas pobytu w Szkole Kronenberga. Jego nazwisko przeszło do historii i legendy tej niezwykłej, znanej z patriotyzmu placówki, w której szczególnym szacunkiem darzono bohaterów historii niejawnej, uczniów prześladowanych przez carat za udział w tajnych kółkach samokształceniowych i organizacjach niepodległościowych[15]. Osterloff również zaliczony został do szkolnego panteonu „męczenników narodowej sprawy". W jakich okolicznościach wstąpił do partii Proletariat Ludwika Waryńskiego, nie wiemy. W każdym razie w roku 1883 zajmował się już tłumaczeniami różnych organizacyjnych materiałów; przełożył m.in. program partii na język niemiecki („miano go wkrótce wydrukować"), a także odezwy[16]. „Bardzo kulturalny, był uświadomionym działaczem, interesującym się zwłaszcza zagadnieniami ekonomicznymi", jak podaje Baumgarten[17]. W 1884 roku w mieszkaniu Osterloffa przy ulicy Smolnej 10[18] przeprowadzona została rewizja, podczas której policja znalazła: „1037 egz. broszur i 6.000 arkuszy nie broszurowanych (nie ukończonych), 409 egz. różnych czasopism socjalno-rewolucyjnych w jęz. polskim, ros., niem., przeszło półtora tysięcy odezw, wydawnictwa hektografowane, rękopisy, prasę do oprawiania książek, przybory drukarskie i inne", jak głosi protokół rewizji[19]. W tym ogromnym składzie nielegalnej literatury znaleziono również manifest *Do pracujących na roli* w liczbie 1100 egzemplarzy[20]. Podczas rewizji zagarnięto jeszcze dwa napisane przez Osterloffa listy, które go kompromitowały w oczach władz rosyjskich: jeden do organu socjalistów „Sozialdemokrat", drugi do Aleksandra Świętochowskiego, wybitnego pisarza i publicysty, papieża młodych pozytywistów i redaktora tygodnika „Prawda". Ich treść omawia szczegółowo autor przywoływanej tutaj monografii *Dzieje Wielkiego Proletariatu*, dodając, że rzucają „ciekawe światło na postać Edmunda Osterloffa". Zwłaszcza drugi ze wspomnianych listów jest świadectwem ideowego zaangażowania nadawcy, a także jego talentów polemisty. Osterloff tłumaczy „Posłowi Prawdy" (był to jeden z pseudonimów literackich Świętochowskiego) różnice pomiędzy socjalistami i anarchistami, broniąc oczywiście tych pierwszych od jego zdaniem krzywdzących zarzutów.

„Wybacz Wielmożny Panie, ale wszystkie te ohydne zamachy na dzieła sztuki, wszystkie zabójstwa ludzi niewinnych, cały wstrętny cynizm, o którym Pan wspomina, to czyny anarchistów, nigdy socjalistów (…). U nas praca, porządek – u nich życie bezczynne, anarchia"[21].

Edmund Osterloff został aresztowany 29 czerwca 1884 roku i osadzony w warszawskiej Cytadeli. W lipcu 1885 roku był sądzony w zbiorowym procesie proletariatczyków. Władze rosyjskie oskarżyły go o przynależność do partii socjalno-rewolucyjnej „Proletariat" i skazały na rok „twierdzy". W sumie przesiedział w X Pawilonie dwa lata, z czego rok w ciężkich warunkach, izolowany od pozostałych więźniów. Władze niechętnie pozwalały na odwiedziny krewnych, którym jednak udało się uzyskać widzenia z młodym więźniem. Po odbyciu kary Edmund, na podstawie rozporządzenia ministra spraw wewnętrznych, został oddany pod jawny nadzór policji „nie w miejscu stałego zamieszkania, lecz poza granicami Królestwa Kongresowego", jak podaje dokument[22]. Oznaczało to w praktyce, że jest wydalony z Warszawy, a jednak nie trafił na Sybir – dzięki wykupowi, jaki złożyła rodzina. Miejscem jego zesłania stał się Tyflis, uchodzący w tamtym czasie za jedno z „najlepszych" miejsc przymusowego pobytu dla Polaków-zesłańców. W tym pięknym, wielonarodowym mieście nad rzeką Kurą (Mtkvari) diaspora polska była już wtedy liczna i na przełomie XIX i XX zaznaczyła swój wkład w tamtejszą kulturę i gospodarkę. W roku 1901 było w Tyflisie około 5500 Polaków, przeważnie lekarzy, prawników, nauczycieli, urzędników i oficerów; mniejsze grupki mieszkały w paru innych miastach Gruzji. Sam Kaukaz, jego skomplikowana historia, wspaniała dzika przyroda oraz lokalne obyczaje stały się popularnymi motywami literatury wspomnieniowej, pamiętników i opisów podróży tworzonych przez Polaków[23]. Przyroda kaukaska, zwłaszcza wspaniałe góry, będą też arcyważnym motywem twórczości Edmunda Osterloffa. Z Gruzją połączą go znacznie silniejsze więzy niż z miastem, w którym spędził dzieciństwo i młodość.

## *Nauczyciel i podróżnik*

Przez pierwsze lata pobytu w Tyflisie dwudziestotrzyletni „buntowszczik" żył pod „jawnym dozorem policji". Jaki tryb życia prowadził, czym się zajmował i z kim spotykał, nie wiemy. Natomiast w roku 1889, po zwolnieniu z policyjnego nadzoru, stanął przed komisją Kaukaskiego Okręgu Szkolnego, by zdać egzamin uprawniający do wykonywania zawodu nauczyciela języka niemieckiego[24]. Sprawdzono jego znajomość reguł gramatyki, pytano m.in. o reguły porządkujące sposób użycia rosyjskich zaimków „siebia" i „swoj" w przełożeniu na język niemiecki[25]. Odpowiedział zadowalająco, skoro egzamin zdał i otrzymał specjalny dokument potwierdzający nabyte uprawnienia, opatrzony numerem 8632 oraz datą 31 października 1889 roku. Wkrótce potem odziedziczył spadek po rodzeństwie z drugiego małżeństwa ojca[26], który poprawił jego sytuację materialną na tyle, że mógł pomyśleć o założeniu rodziny. W roku 1890 przyjechał do Warszawy, by poślubić swoją kuzynkę, Natalię Haefke, córkę pastora ewangelickiego (notabene nauczyciela religii młodego Stefana Żeromskiego w gimnazjum w Kielcach). Po powrocie do Tyflisu nadal uczył języka niemieckiego w rosyjskim I gimnazjum żeńskim, a żona prowadziła dom. Niebawem wychowywali już dwójkę własnych dzieci, córkę

Zofię (ur. 1892) i syna Arnego ( ur.1894). Ustabilizowany rytm życia rodziny zakłóciło gwałtowne załamanie się zdrowia ojca, któremu lekarze zalecili zmianę klimatu, najlepiej na morski, odpowiedniejszy dla jego chorego serca.

W roku 1895 Edmund Osterloff podjął jedną z najważniejszych, i wydawałoby się zupełnie szalonych, decyzji w swoim życiu. Zdecydował się opuścić Tyflis, by wraz z małymi dziećmi i żoną (spodziewającą się kolejnego potomka), osiedlić się w… Południowej Afryce. Ta decyzja, po części podjęta dla ratowania zdrowia, wynikała też z innych, przede wszystkim finansowych pobudek. Podobno bezpośrednim impulsem była dla Osterloffa lektura artykułu prasowego o kolonistach w Afryce. Uwierzył, że tzw. Ziemia Kapska, znajdująca się na południowym krańcu kontynentu, będzie dla niego przysłowiową „ziemią obiecaną" – liczył na to, że na długie lata zabezpieczy materialnie wciąż niepewny byt swojej rodziny. Ziemia Kapska, czyli inaczej kraj przylądka Dobrej Nadziei, pozostawała wówczas pod władzą brytyjską. Brytyjczycy werbowali ludzi do prowadzenia farm w swojej Kolonii Przylądkowej (Cape Colony), obiecując dogodne warunki życia i pracy. Tym obietnicom wiarę dał także trzydziestodwuletni Edmund Osterloff, który w liście do matki pisał: „Grunt otrzymać tu może każdy. Rząd oddaje ziemię na warunkach nadzwyczaj przystępnych (ja zapłaciłem 13 rubli rocznej tenuty wprzód), toż samo co rok w przeciągu lat 5. Po 5 latach płacę 20 razy większą sumę jednorazowo i 130 (około) rubli kosztów pomiaru, i staję się właścicielem mej fermy bez dalszych rat"[27].

Podróż do wymarzonego celu był długa. Najpierw rodzina udała się do portu w Batumi, potem koleją do Kijowa; stamtąd dalej drogą lądową na Zachód. Wypłynęli do Kapsztadu (Capetown) z Europy na brytyjskim statku przewożącym ponad 500 pasażerów[28]. Dla małej Zosi wielką atrakcją było obserwowanie morza, mijanych wysp, zwłaszcza zielonej Madery, a także zabawy i gry organizowane na statku; była ulubienicą załogi i wolno jej było wejść nawet na mostek kapitański. Rodzina spędzała całe dnie razem na pokładzie, wspólnie czytając i gawędząc. Już po dotarciu do portu w mieście u podnóża Góry Stołowej trzeba było stawić czoło trudom pionierskiego życia. Gospodarstwo Osterloffów znajdowało się w pobliżu stacji kolejowej Earste River (dzisiaj Stellenebosch), godzinę drogi od Kapsztadu. Żadne z małżonków nie znało angielskiego, który był tutaj językiem urzędowym, toteż jeszcze podczas podróży morskiej ojciec rodziny zaczął się go uczyć[29]. Co ważniejsze, nie znali się też na uprawie ziemi ani na hodowli drobiu i bydła, czym przecież mieli się zajmować. Cała ich wiedza na ten temat pochodziła z książek i pism, które zaczęli prenumerować dopiero w Afryce. Tymczasem szybko okazało się, że ziemię dostali marną (najlepsze działki były już zajęte) i z pierwszych zasiewów nie wzeszło nic. Musieli więc ratować się innymi zarobkowymi zajęciami. Wyjechali do osady Neu-Eisleben, gdzie Osterloff powrócił do zawodu nauczyciela, uczył w szkole dla dzieci farmerów. Natalia zajmowała się wychowywaniem dzieci, a podczas niedzielnych nabożeństw grała w kościele na fisharmonii i prowadziła chór. Po roku rodzina powróciła do Earste River. Edmund Osterloff zajął się teraz, jak pisał, głównie „produkcją nabiału". Hodował drób, rasowe leghorny, w czym osiągnął pewien sukces. Miał około 800 kur niosek, toteż każdego tygodnia, w piątki, jechał na targ w Kapsztadzie z koszem jaj na sprzedaż; były pieczętowane nazwiskiem „Osterloff" i takiej jakości, że sprzedawał je „na pniu". Interes szedł na tyle dobrze, że Osterloff zakupił cegły na budowę nowego domu, który chciał postawić blisko szosy do Kapsztadu. Mógł też pozwolić sobie luksus kupna drogiej lalki dla ukochanej Zosi: „Lalka otwierała i zamykała oczy. Bardzo jej strzegłam, ale nie ustrzegłam. Bracia zabrali mi ją i ucięli lalce głowę. Gorzko płakałam"[30].

Dzięki zachowanej korespondencji i rysunkowym szkicom zrobionym ręką właściciela, wiemy, jak wyglądało to afrykańskie gospodarstwo. Było bardzo skromne. Za mieszkanie dla wszystkich służył drewniany domek z jedną izbą, własnoręcznie zbudowany przez ojca rodziny. Za całe wyposażenie: cztery łóżka, kuchnia angielska „z żelaza lanego, bardzo dobra, tak że Natalia chleb w niej piecze", stół i duży kosz. Na ścianach zawisło kilka półek na książki (były wśród nich baśnie braci Grimm i Andersena), naczynia kuchenne i narzędzia stolarskie. Równie spartański był zresztą cały tryb życia Osterloffów.

„Wstajemy dość wcześnie. Ubrawszy się naprędce, każde z nas bierze się do roboty. Natalia przygotowuje pokarm dla drobiu, ja idę do studni, wykopanej przeze mnie i ocembrowanej. Ciągnę wiadro za wiadrem, oczyszczę naczynia od wody dla kur, w dużym kurniku tuż obok domu, dla kurcząt rasowych w małym podwórku specjalnie dla nich zrobionym, dla kaczek, dla kur siedzących na jajach w specjalnych dla nich domkach. Nalewam wodę, roznoszę. Potem, idziemy po kozę. Ja trzymam ją za rogi, żeby nie brykała, a Natalia doi. (…) Wydoiwszy, Natalia idzie przygotować herbatę, ugotować mleko dla synka, dopilnować, by Zośka ubrała się po ludzku. Ja idę z upierającą się kozą dalej od domu, gdzie ją puszczam na uwięzi. Pijemy herbatę i znowu do roboty. Natalia sprząta nam pokoik i karmi"[31].

Mimo początkowych niepowodzeń emigranci snuli optymistyczne plany na przyszłość. Te najbardziej konkretne wiązały się ze spodziewanym rozwojem ich gospodarstwa: „Muszę wybudować oborę dla krowy czy krów, które kupimy po otrzymaniu pieniędzy; jeszcze jeden kurnik z szykanami (wymagającemi więcej roboty niż kosztów); więcej uli, które wymagają wiele roboty a jeszcze więcej dokładności i staranności (za taki ul trzeba zapłacić w Tyflisie 13 rubli; tutaj daleko więcej); szafę dla uprawy pieczarek; muszę ogrodzić

537

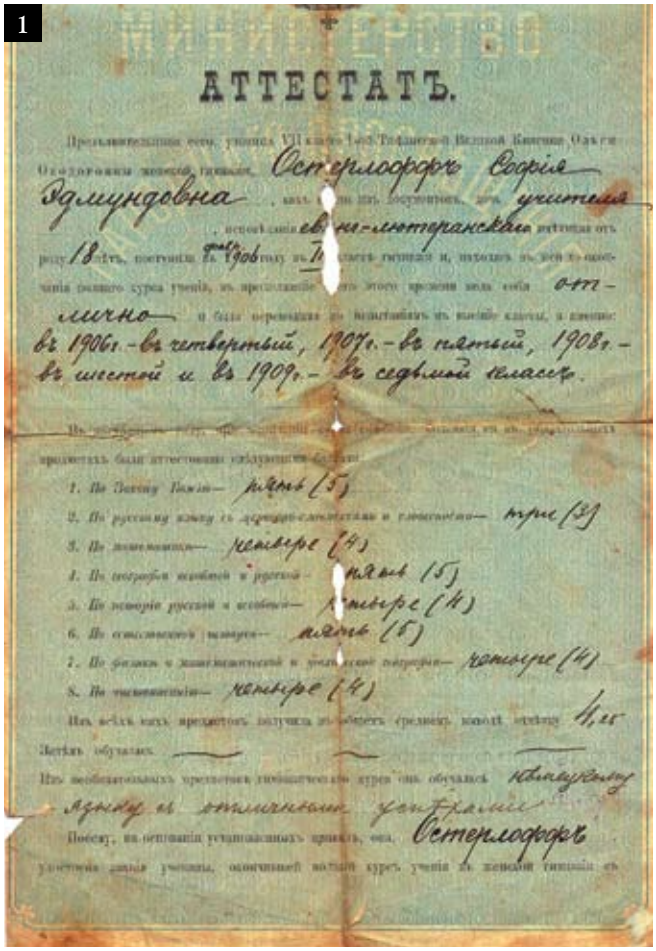
Вѣдомость о числѣ успѣвающихъ по отдѣльнымъ предметамъ у каждаго преподавателя или преподавательницы за четверть 1913—14 учебнаго года.

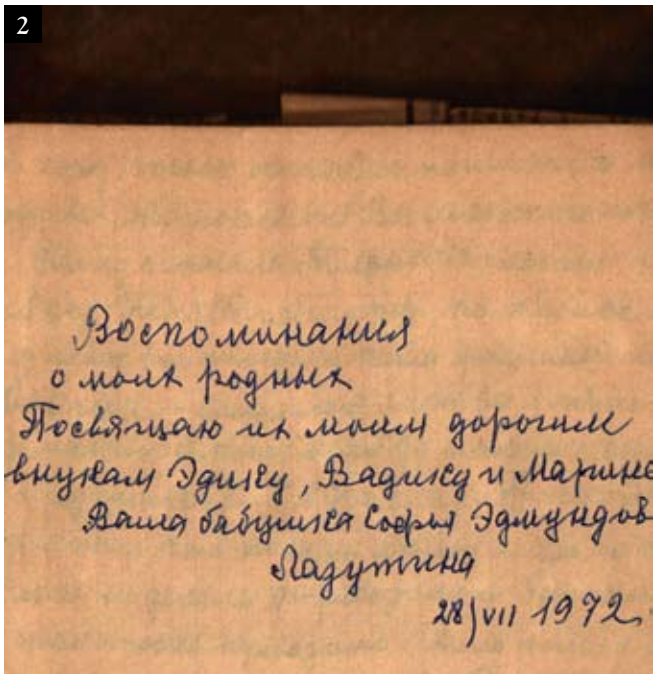
| Предмѣты | Преподаватели и преподавательницы | Число учащихся | Число успѣвающихъ | Въ % % |
|---|---|---|---|---|
| Законъ Божій | Ѳ. А. В. Рождественскій | 212 | 212 | 100,0 |
| Русскій языкъ | А. В. Холина | 101 | 97 | 96,0 |
| | А. С. Бѣлдовскій | 137 | 129 | 94,2 |
| Алгебра | А. И. Розановъ | 34 | 83 | 88,3 |
| Геометрія | А. И. Розановъ | 34 | 83 | 88,3 |
| Ариѳметика | О. И. Ефимова | 101 | 92 | 91,0 |
| | А. И. Розановъ | 43 | 40 | 93,0 |
| Космографія | А. И. Розановъ | 37 | 26 | 96,3 |
| Географія | Е. П. Алисова | 144 | 135 | 93,8 |
| | А. И. Розановъ | 30 | 28 | 93,3 |
| Исторія | А. С. Бѣлдовскій | 171 | 158 | 92,4 |
| Природовѣдѣніе | Е. П. Алисова | 67 | 66 | 98,5 |
| | А. А. Карамоско | 48 | 38 | 88,4 |
| Физика | А. А. Карамоско | 57 | 47 | 82,5 |
| Французскій яз. | А. И. Россетъ | 34 | 33 | 97,0 |
| | Л. А. Доронина | 106 | 106 | 100,0 |
| Нѣмецкій языкъ | С. Зу. Остерлафф | 119 | 119 | 100,0 |
| Рисованіе | С. Ф. Инжиѣвели | 238 | 238 | 100,0 |
| Чистописаніе | О. И. Ефимова | 67 | 67 | 100,0 |
| | А. В. Холина | 34 | 34 | 100,0 |
| | А. С. Бѣлдовскій | 43 | 43 | 100,0 |
| Рукодѣліе | М. Ф. Брахимкова | 253 | 221 | 94,8 |

Января 15 дня 1914 г.
№ 5

Предсѣдатель Педагогическаго совѣта
Тимирязевской женской гимназіи

1. Edmund Osterloff, *Panna ciekawska*, Tyflis, 1908.
2. Arne Osterloff.
3. Akt urodzenia Edmunda Osterloffa, fragment odpisu z 1909.
4. Dzieci Edmunda i Natalii Osterloff.
5. Szkolne wyniki Edmunda Osterloffa, 1913-14.



1. Świadectwo maturalne Zofii Osterloff.
2. Karta tytułowa wspomnień Zofii Łazutiny, córki Edmunda Osterloff.
3. Portret rodziny Osterloff, ok. 1866. Od lewej siedzą:
Ernesta Osterloff z córką Natalią, Karol August Osterloff z synem Edmundem. Stoi siostra Ernestyny, Adele.
4 i 5. Strona dowodu osobistego Edmunda Osterloffa, wydanego w roku 1923.

cały nasz grunt, bez czego robić nic nie możemy, bo nam obce bydło wchodzi. Wprawdzie mamy z niem dużo roboty, lecz ma to być dla nas jednym z głównych źródeł zarobku"[32].

Jednak tęsknota za bliskimi pozostawionymi w kraju dawała o sobie znać, z każdym miesiącem była bardziej dojmująca. Nie łagodziła jej nawet korespondencja z bliskimi, w której Osterloff snuł marzenia o powrocie do Europy, bo „odległości w Europie tak małe, a podróż tanio kosztuje, że byleby być w Europie, a będziemy się widywać jak najczęściej". Były też marzenia zuchwałe, nierealne – o połączeniu rodziny, o przyjeździe siostry i matki do Earste River na stałe. Nie musiałyby kupować ziemi, mogłyby zająć fragment istniejącej już rodzinnej działki. Wystarczyłoby „200-250 rubli", jak obliczał Osterloff, aby postawić dla nich drewniany, jednoizbowy domek. Ale i to marzenie spełzło na niczym. Co gorsza, zawiedzionych pragnień i niezrealizowanych planów nie rekompensowała egzotyka Afryki, jej niezwykła flora i fauna, bujna zwłaszcza w okresie wiosny. Tak wrażliwy na piękno przyrody Osterloff wyznał wprost: „Zawsze mi obca Afryka". Z zachowanych do dzisiaj szczątków korespondencji, dokumentów i pamiętnikarskich zapisków wyłania się zresztą jego ciekawy portret duchowy. Lubił podróże, był ciekaw świata i miał w gruncie rzeczy usposobienie kosmopolity, nie bał się też ryzyka, odważnie stawiał czoła wszelkim koniecznym zmianom warunków i obyczajów. Nie wchodził jednak, albo nie chciał bliżej wchodzić żadne w kwestie polityczne czy społeczne na obcym sobie gruncie, choć je uważnie obserwował, ale też zachowywał wobec nich dystans[33]. Powie po latach, że „życie wyleczyło go z idealizmu"[34].

Natomiast Zofia Osterloff w swoim pamiętniku zapisała ważne zdanie: „Czarnoskórych – kafrów[35] widziałam tylko podczas pracy lub z oddali ich ogniska, i jak tańczyli wokół nich. Ludności tutejszej wcale nie znałam"[36]. Niewątpliwie rodzinne gospodarstwo Osterloffów było w pewien sposób światem hermetycznym i samowystarczalnym. Jeśli już musieli szukać pomocy, to zwracali się do podobnych sobie farmerów, z nimi też kontaktowali się na co dzień. Cała uwaga i energia rodziców skupiała się przede wszystkim na wytężonej pracy, mającej zagwarantować codzienny byt (choć szybko zrozumieli, że o jakimkolwiek wzbogaceniu się nie mogło być mowy). Tym bardziej, że wkrótce pojawili się na świecie dwaj synowie: Ulrich (1895)[37] i Ralf (1898). Narodziny kolejnych dzieci, a potem ich prawidłowy rozwój fizyczny i umysłowy były dla Edmunda i Natalii źródłem niewyczerpanej radości i satysfakcji. Niemniej trzymali dzieci w ryzach (zwłaszcza ojciec był surowy), pobudzając je do samodzielności. Nie wiem, czy kiedykolwiek oboje czytali prace Waldemara Osterloffa, który pisał, że „wychowanie człowieka powinno być umiejętne, świadome swych celów i środków, stosować się do ogólnej natury fizycznej i duchowej człowieka" i brać pod uwagę „szczęśliwość teraźniejszą dziecka"[38], ale ideały te, na owe czasy nowoczesne, realizowali w swojej rodzicielskiej praktyce. Ojciec doskonale rozpoznał charakter córki, małej indywidualistki: „Bardzo lubi usłużyć się, podać lub przynieść coś, trzymać mi deskę lub coś innego przy robocie, spełniać drobne funkcje przy gospodarstwie. Spełnimy coś raz, czyni to potem co dzień i na płacz się jej zbiera, gdy zapomniemy, lub nie możemy jej to poruczyć. W porównaniu do innych dzieci bardzo posłuszna. Ubrana jest zawsze w bardzo skromną i jakąś prostą perkalikową sukienkę; toż samo było w Tyflisie. (…) Pilnuje naszego gruntu przez najściem bydła. Bierze kij i idzie odpędzać (bydło – psy, krowy, konie, bardzo łagodne). W znajomościach bardzo przebierna. Na nasz rozkaz idzie bez grymasów i podaje rękę, ale miała kilka osób, do których pójść lubiła, innych mijała jak straszydło. I dzieci podobają się jej rzadko"[39].

Wszelkie plany i marzenia rodziców o zmianach na lepsze unicestwiła II wojna anglo-burska. Po jej zakończeniu plagą okolicy stali się dezerterzy, którzy grabili odległe od siebie o całe kilometry, bezbronne gospodarstwa, a nawet zabijali farmerów. W tej sytuacji jedyną drogą ratunku dla rodziny była ucieczka; sprzedali więc dom i ziemię, które kupił jakiś Anglik. Pożegnali się z Afryką po pięciu latach pobytu, w roku 1900, i musiało to być dla nich pożegnanie gorzkie. „Wczesnym rankiem obeszłam wszystkie swoje ulubione miejsca. Tak smutno było na duszy" – wspominała Zosia[40]. W Kapsztadzie Osterloffowie wsiedli na łódź, która dowiozła ich na parowiec. Podczas podróży jedli posiłki wraz z pasażerami III klasy, „karmionymi bardzo źle", resztkami z kuchni dla pasażerów klasy II… Podróż trwała trzy tygodnie i zakończyła się we francuskim porcie Hawr. Stamtąd udali się do Paryża na krótki postój, a dalej do w Genewy, gdzie przez miesiąc mieszkali w jednym z hoteli. Ojciec w tym czasie szukał dla nich stałego miejsca do osiedlenia się. Stało się tak, jak przypuszczam, za namową siostry Edmunda, Natalii, która studiowała na Uniwersytecie w Lozannie, przygotowując się do zawodu nauczycielki, i chciała mieć z nimi bliższy kontakt[41]. Szwajcaria była wolnym krajem, toteż często studiowali tutaj Polacy, unikając w ten sposób opresyjnego systemu szkolnictwa rosyjskiego. Ostatecznie Edmund Osterloff wybrał malowniczą miejscowość Sur Greni w pobliżu granicy pomiędzy Szwajcarią i Francją. U podnóża masywu górskiego zakupił „piętrowy dom z cegły, łąkę, winnicę, pole pod uprawę zboża, działkę lucerny i niewielki las"[42]. Ponownie zajął się hodowlą kur, tym razem na mięso: sam je zabijał, oprawiał, a następnie woził na sprzedaż w jednym z pobliskich kurortów.

Wszystkie dzieci – tego rodzice bardzo pilnowali – uczyły się. Zosia w wiejskiej szkole w miejscowości Saint-Jean de Gonville, chłopcy w domu pod okiem matki. Po dwóch latach okazało się, że Edmund

Osterloff został oszukany przez notariusza przy zakupie posiadłości. Zjawił się nagle jej prawowity właściciel i rodzina musiała opuścić swój nowy dom. Pozwolono im zabrać tylko odzież i najniezbędniejsze rzeczy. Byli bankrutami. Osterloff musiał szukać pomocy w rosyjskim konsulacie, prosić o wsparcie pieniężne na podróż do kraju, z Genewy do Berna, z Berna do Monachium, a stamtąd do Wiednia (w każdym z tych miast był postój na odpoczynek i na zwiedzanie). Po przekroczeniu granicy rosyjskiego Imperium udali się do Warszawy, gdzie zatrzymali się przy ulicy Złotej, w mieszkaniu starszego brata Waldemara. Po rodzinnych naradach Osterloff zdecydował się szukać pracy w Łodzi, lecz zamieszkał z rodziną w pobliskich Pabianicach, w domu przy ulicy Ewangelickiej 2 (istniejącej do dzisiaj), w pobliżu dwóch fabryk tekstylnych i cmentarza. Początkowo pracował jako księgowy, potem znów uczył języka niemieckiego w szkołach znajdujących się na przeciwległych krańcach miasta, w Zgierzu i w Pabianicach. Tak przeżył z rodziną około półtora roku – od 1902 do połowy 1904. Pod koniec roku szkolnego gubernator piotrkowski zażądał zwolnienia byłego więźnia politycznego z posady. Ponownie represjonowany, Osterloff postanowił powrócić do Gruzji. Napisał list do dyrektorki żeńskiego gimnazjum w Tyflisie, Magdaleny Klaus, z zapytaniem o możliwość zatrudnienia na poprzednim stanowisku. Wezwany telegraficznie, szybko zdecydował się na wyjazd wraz z całą rodziną. I znów podróżowali, pociągiem z Warszawy do Kijowa, gdzie zatrzymali się u siostry matki, Klary, po mężu Zimmerman, a następnie przez Derbent do Tyflisu.

## *Ponownie w Gruzji*

Drugi z kolei pobyt Edmunda Osterloffa w Gruzji przypadł na lata 1904-1921. Był znacznie dłuższy niż pierwszy, i znacznie ważniejszy dla historii polskiej fotografii. W Tyflisie Osterloff ponownie uczył niemieckiego w rosyjskim gimnazjum i szkole handlowej, a potem w ośmioklasowym I Gimnazjum Żeńskim im. Wielkiej Księżnej Olgi Fiodorowny. Z czasem zyskał opinię najlepszego nauczyciela języka niemieckiego w całym Kaukaskim Okręgu Szkolnym, toteż nie narzekał na oferty dobrej pracy, gwarantującej utrzymanie licznej rodziny[43]. Z roku na rok pokonywał też kolejne stopnie w nauczycielskiej hierarchii, został sekretarzem gubernialnym i otrzymał dwa ordery za wieloletnią służbę: św. Stanisława i św. Anny. Wszystkie jego dzieci kształciły się, co warto podkreślić. Zofia poszła w ślady ojca, została nauczycielką. Uprawnienia uzyskała w roku 1911, miała kwalifikacje do nauczania początkowego. Sprzeciwiła się woli ojca, który chciał ją zatrzymać w Tyflisie, i pierwszą swoją pracę podjęła w Krasnodarskim kraju, w stanicy Tichorieckaja. Najstarszy syn uczył się najpierw w gimnazjum, potem w szkole ogrodniczej w Derbencie, i wreszcie w słynnym ośrodku badawczym i ogrodzie zoologicznym Askania Nowa[44], gdzie uzyskał wykształcenie agronoma. Dwaj pozostali synowie, którzy przysparzali rodzicom najwięcej kłopotów wychowawczych, ukończyli szkołę realną i dalej kształcili się w instytucie w Nowoczerkasku nad Donem: Uli na wydziale melioracyjnym, Ralf na górniczym.

Dramatyczną cezurą w życiu Osterloffów stała się rewolucja 1917 roku, a potem apokaliptyczna wojna domowa. Z tej zawieruchy dziejowej rodzina wyszła tragicznie doświadczona. W czasie rewolucji zginęli obaj synowie Osterloffa, urodzeni w Afryce: Uli i Ralf. Obaj opowiedzieli się za rewolucją bolszewicką, włożyli mundury i służyli w sztabie Armii Czerwonej ; zginęli w Krasnodarze (Jekatierinodarze) nad Kubaniem, gdzie toczyły się ciężkie walki[45]. Zostali rozstrzelani przez swoich, przez czerwonych, jako szpiedzy niemieccy – oczywiście bez wyroku sądu; wystarczył pretekst, ich obco brzmiące nazwisko[46]. Ciał braci Zofia nigdy nie odnalazła, pochowani zostali w zbiorowej mogile, którą biali zniszczyli po wejściu do Krasnodaru, a szczątki zmarłych rozrzucili.

W roku 1921 rodzice zdecydowali się na powrót do Polski niepodległej. Byli jednymi z wielu Polaków, którzy nie widzieli już dla siebie miejsca w Rosji i drogą lądową lub morską wracali do kraju z narażeniem życia. Córka Zofia wracać nie chciała, pozostała w Tyflisie. Miała męża, Rosjanina, prostego człowieka, pocztowca, którego poślubiła wbrew ojca; dla niego zmieniła wiarę na prawosławną i wzięli ślub w cerkwi Didubińskiej (1915). Przeszła prawdziwą gehennę podczas rewolucji, pochowała dwoje dzieci zmarłych z chorób i głodu; przeżyło dopiero dziecko trzecie – syn Jurij, urodzony w roku 1917. Pozostał również w Tyflisie najstarszy syn Arne, który studiował na wydziale roślin subtropikalnych Instytucie Gospodarstwa Wiejskiego, a potem wstąpił na drogę naukową i pracował w tyfliskiej uczelni jako asystent profesora Iuzbasziana.

Po powrocie do Polski Edmund Osterloff objął posadę kierownika szkoły w Drohiczynie nad Bugiem, mieszczącej się w zabudowaniach dawnego klasztoru jezuickiego (stoją one do dzisiaj). Po trzech latach nauczycielskiej służby przeszedł na emeryturę i zamieszkał z żoną w podwarszawskim Milanówku, gdzie otworzył własny zakład fotograficzny, cieszący się pewną popularnością. Odżyły w tym czasie kontakty z rodzeństwem Witaczków, Stanisławą i Henrykiem, założycielami milanowskiej fabryki jedwabiu, poznanymi jeszcze w Tyflisie. W latach 20. Edmund był już fotografem z uznanym dorobkiem, wystawiającym swoje prace w salonach także poza granicami kraju. Kilka jego fotografii znalazło się na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu (1929). W tym samym roku w listopadzie miał indywidualną, dobrze przyjętą wystawę w Warszawie w siedzibie Polskiego Towarzystwa Miłośników Fotografii przy ulicy Czackiego. Jak do tego doszło?

Arne Osterloff, lata 30. wieku XX, Tyflis.

## *Narodziny artysty*

Edmund Osterloff zaczął fotografować dopiero podczas swojego drugiego, piętnastoletniego pobytu w Gruzji. Nie fotografował jeszcze w Afryce Południowej, toteż jego nazwiska nie znajdziemy wśród autorów klasycznych już fotografii dokumentujących gorączkę diamentów i złota w Transwalu czy farmerskie życie i pracę osiedleńców ściągających z różnych kontynentów do Oranii – a takie fotografie tworzyli np. bracia Caney, Gros czy Munro. Fotografią Osterloff zajął się jako dojrzały człowiek, mężczyzna po czterdziestce. Był w tej dziedzinie amatorem, samoukiem, lecz zaskakująco szybko osiągnął mistrzostwo. Podobno po raz pierwszy wziął do ręki aparat skrzynkowy, który należał do jego szwagra, pastora Roberta Haefke juniora, w roku 1904 na plebanii w Kleszczowie. „Zrobił pierwsze w życiu zdjęcia i były one dobre" jak wspomina córka Zofia. W roku 1905 miał już w Tyflisie własny sprzęt, kupił aparat Kodaka. Systematycznie fotografował, a potem własnoręcznie wywoływał zdjęcia w prowizorycznej ciemni; sam skonstruował powiększalnik „oświetlany silną lampą naftową". Nie wiemy jednak, czy w Tyflisie utrzymywał jakieś kontakty z ówczesnymi wybitnymi fotografami, jak Rosjanin Dmitrij Jermakow czy Gruzin Aleksandr Roinaszwili. Faktem natomiast jest, że należał do Związku Kaukaskich Fotografików, co poświadcza odnaleziony przeze mnie dokument. Wiele wskazuje na to, że mój pradziad czerpał inspiracje głównie ze wzorów europejskich, znał dobrze i cenił twórczość wybitnych fotografów swojej epoki, ze wspomnianym już Belgiem Missone, artystą nastrojowych pejzaży, na czele. Gromadził w domowej bibliotece rozmaite pisma fachowe oraz almanachy w rodzaju słynnego brytyjskiego „The Amateur Photographer", gdzie zresztą jego fotografie publikowano (m.in. *Miss Curiosity*, *Day Dream*, *At the Blackberry Bush*) czy też berlińskiego „Photofreund". W albumie *Photograms of the Year*, wydawanym rokrocznie w Londynie, opublikowano w 1926 roku bodaj najsłynniejszą fotografię zatytułowaną *Orka* (inny tytuł *Na ciężkiej glebie, Terre maudite*). Jeszcze przed I wojną światową wysyłał prace na wystawy zagraniczne, m.in. do Londynu i Paryża. Zdobywał nagrody np. za *Owce*, w roku 1913.

## *Samotnik z Radomska*

Ostatnie lata życia Edmund Osterloff spędził w Radomsku. Usunął się właściwie całkowicie z zawodowego życia. Nie wysyłał już prac na międzynarodowe wystawy do Londynu, Liverpoolu, Paryża, Syracuse, Buffalo, Bostonu, Toronto. Pogarszający się stan jego zdrowia sprawił, że zrezygnował nawet z redagowania przeglądu zagranicznej literatury fachowej dla pisma „Fotograf Polski" (jego nazwisko znika z łamów w roku 1928). Prowadził skromną egzystencję i opiekował się żoną, która po śmierci synów i rozłące z najstarszym nigdy nie doszła do psychicznej równowagi. Zofia i Arne utrzymywali z rodzicami kontakt listowny, lecz nie udało się im już nigdy zobaczyć. Wprawdzie matka wciąż wybierała się do Tyflisu, lecz na tak daleką podróż nie pozwalał jej albo brak pieniędzy, albo zły stan zdrowia, a pewnie także strach przed represjami. Ojciec pamiętał o Zofii w testamencie, spisanym w roku 1936: „O tym, co zrobić z pieniędzmi, pozostałymi po śmierci mojej żony, niech zdecyduje moja córka, Zofja Łazutina"[47]. Tajemnicą rodzinną przez długie lata było to, że ojciec finansowo pomagał dzieciom żyjącym w „sowieckim raju", dokonując skomplikowanych transferów gotówki na ich konto (mogli za nią odbierać wyłącznie ekwiwalenty w „naturze", jak żywność czy towary przemysłowe).

Edmund Osterloff zmarł 21 czerwca 1938 roku w Gomunicach koło Radomska Pochowany został na radomszczańskim cmentarzu. Nie dożył już kolejnego rodzinnego dramatu, który rozegrał się podczas II wojny światowej, kiedy Arne został aresztowany w roku 1940 przez NKWD jako Niemiec (znów to obco brzmiące nazwisko!) i wywieziony do Kazachstanu, gdzie zmarł z wycieńczenia i głodu. Natomiast matka, Natalia Osterloff, choć szykanowana przez gestapo, nie podpisała volkslisty, i dożyła w Radomsku późnej starości, otoczona powszechnym szacunkiem. Zmarła w roku 1950 i spoczęła w grobie obok męża.

W latach tuż przedwojennych częstymi gośćmi w radomszczańskim mieszkaniu państwa Osterloffów byli bracia Różewiczowie, kilkunastoletni Tadeusz

i Staś. Przychodzili, by oglądać klasery ze znaczkami, pamiątkę z licznych podróży siwego, szczupłego pana. Pani Natalia snuła wtedy barwne opowieści – komentarze o owych wyprawach, o zamorskich krajach, o spotkanych ludziach, osobliwościach natury i pejzażach. Po latach Tadeusz Różewicz, już wybitny poeta, wspominał: „Ja byłem bardzo wygłodzony obrazów, bo książki mogłem w Radomsku czytać, natomiast tam nie było ani muzeum, ani żadnej galerii. Prawdę mówiąc, nie wiem, czy w całym mieście był choć jeden dobry obraz. Fotografie tak, w Radomsku mieszkał Osterloff, słynny przedwojenny fotografik, do którego chodziłem ze starszym bratem. Zbierał znaczki pocztowe"[48].

Z kolei Stanisław Różewicz, wybitny reżyser, powtarzał nieraz (widywaliśmy się w Radomsku), że życie Osterloffa „to materiał na barwny i pasjonujący film dokumentalny". Film o moim pradziadku jeszcze nie powstał, choć były takie starania, zakończone odmową, m.in. otrzymaną z PISF-u. Może jednak nie wszystko stracone?

**Przypisy**

1 Zob. E. Szulc, *Cmentarz Ewangelicko-Augsburski w Warszawie. Zmarli i ich rodziny*, Warszawa 1989, s. 415-417. Zob. także: *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. B. Chlebowski, t. XIV, Warszawa 1985, s. 738.
Ślad kontaktów Karola Osterloffa ze światem teatru odnajdujemy w *Rachunkach i zapiskach* Alojzego Żółkowskiego, komika warszawskiej sceny, który podczas podróży przez Niemcy oglądał w operze przedstawienie *Fidelia* Ludwiga Beethovena: „Loże kupił p. Osterloff, który jutro także jedzie ze mną do Warszawy"(*Alojzy Żółkowski – syn*, almanach, s. 178 w adnotacji z 1856 roku).

2 Karol Osterloff był od roku 1857 współudziałowcem spółki, do której należeli również Stanisław Lesser i Karol Ordęga. Zob. R. Kołodziejczyk, *Piotr Steinkeller, kupiec i przemysłowiec*, Warszawa 1963, s. 97-98.

3 Zob. Andrzej Barański, *Grochów – odchodzące klimaty*, Warszawa 2016.

4 Pisze o tym Jerzy Kasprzycki w felietonie z cyklu *Warszawskie pożegnania* nr 1152, pt. *Senator w Błotach i lasach* („Rzeczpospolita" z dnia 8-9 sierpnia 1992).

5 Por. M. Brandys, *Kwatera Główna*, „Życie Warszawy" nr 306/307 z 23-26 XII 1973.

6 Zob. J. Berger, *Dzieje Grochowa do 1916*, „Rocznik Warszawski" t. VI, rok 1965 , s. 48-87; J. Galicki, *Zapomniany dworek grochowski*, „Stolica" 1962, nr 10.

7 B. Zielińska, *Jak grochowski szampan smakował w Dorpacie*, „Stolica" 1962, nr 40. Autorka cytuje w artykule list Osterloffa do Wagi z roku 1872, zachowany w Archiwum Instytutu Zoologii Polskiej Akademii Nauk w Warszawie.

8 Karol Osterloff miał sześcioro dzieci z trzech małżeństw: Fryderyka (1822-1888), Wilhelma (1827-1887), Emilię (1835-1890), Waldemara (1858-1925), Edmunda (1863-1938) i Natalię (1865-1925) . W dzieciństwie zmarło dziecko siódme, córka Julia z krótkotrwałego związku z Nepomuceną de Horn.

9 Trzecia żona Karola Osterloffa żyła w latach 1829-1904; pochowana została na cmentarzu ewangelicko-augsburskim w Warszawie przy ulicy Młynarskiej na Woli, w grobie rodzinnym istniejącym do dzisiaj (nr 54 D).

10 Sprzedany został kolejno: Henrykowi Chmielewskiemu, Antoniemu Wysockiemu, a następnie Stanisławowi Sebastianowi księciu Lubomirskiemu. W pierwszej dekadzie XX wieku podupadły budynek wraz z otaczającym go 85-hektarowym terenem kupiło Towarzystwo Akcyjne Fabryki Machin i Odlewów K. Rudzki i S-ka.

11 Informacji o latach i przebiegu nauki Edmunda Osterloffa brak, co poświadcza pismo do autorki z dnia 20.12.2012, podpisane przez dyr. Archiwum Państwowego w Kaliszu, dr Grażynę Schlender.

12 S. Konarski, *Osterloff Waldemar*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, red. E. Rostworowski, t. XXIV, Wrocław 1979, s. 466.

13 Kopia w zbiorach autorki.

14 List Anny Pietrzykowskiej do Marii Kaniewskiej z 17 września 1970 roku, kopia w zbiorach autorki.

15 Zob. R. Plenkiewicz, *Monografia Szkoły Handlowej imienia Leopolda Kronenberga*, Warszawa 1900;
B. Miklaszewski, *Szkoła Handlowa im. Leopolda Kronenberga*, [w:] *Leopold Kronenberg 1812-1878*, wstęp S. Askenazy, Warszawa 1922.

16 Przetłumaczona przez Osterloffa odezwa oznajmiająca wykonanie wyroku na Franciszku Helszerze ze Zgierza, który wydał robotników w ręce policji, dzisiaj dostępna jest na stronie internetowej www.gim1.miasto.zgierz.pl?serwis/konkurs2/tk... (dostęp: 2.08.2012).

17 L. Baumgarten, *Dzieje Wielkiego Proletariatu*, Warszawa 1966, s. 279. Zob. także F. Kon, *Narodziny Wieku. Wspomnienia*, Warszawa 1969.

18 A. Notkowski, *Ludwik Waryński*, Wrocław 1978, s. 299.

19 Protokół rewizji u Edmunda Osterloffa z dn. 29 VI (11 VII) 1884 r. *Sledstwiennyje materiali*, t. VII, s. 155-156; podaję za: L. Baumgarten, *Dzieje…*, s.490.

20 I. Koberdowa, *Socjalno-Rewolucyjna Partia Proletariat*, Warszawa 1981, s. 117 i 230.

21 Podaję za L. Baumgarten, *Dzieje Wielkiego Proletariatu*, Warszawa 1966, s. 493.
List ten był zapewne odpowiedzią na jeden z felietonów Świętochowskiego z cyklu „Liberum veto", zamieszczonego na łamach „Prawdy" nr 15 z 13 kwietnia / 31 marca 1884 roku, gdzie autor użył określenia „anarchiczni socjaliści".

22 Zaświadczenie nr 1504/35 z dnia 6 XII 1935, wydane przez Min. WRiOP na podstawie dokumentów zachowanych w Archiwum Akt Dawnych, podpisane przez K. Konarskiego. Kopia w zbiorach autorki.

23 Zob. Andrzej Woźniak, *Kultura ludowa Gruzji w relacjach polskich początków XX w.*, „Etnografia Polska", t. XXVII, z. 1. Do najważniejszych prac należały m.in. *Szkice z Gruzji* Artura Leista i *Szkice Kaukazu* Michała Buttowta Andrzejkowicza.

24 Zaświadczenie o przebiegu służby nauczycielskiej Edmunda Osterloffa (tzw. *Posłużnoj spisok)*, wydane 30 VII 1921 roku, kopia w zbiorach autorki.

25 *Posłużnoj spisok*, s. 2, pkt VII, kopia w zbiorach autorki.

26 W latach 80. zmarli bracia Fryderyk i Wilhelm, a także siostra Emilia, zamężna Neugebauer – wszyscy urodzeni z pierwszego i drugiego małżeństwa ojca.

27 List Edmunda Osterloffa do matki Ernestyny Osterloff z 8 XII 1895, kopia w zbiorach autorki.

[28] Tamże: „Natalia cierpiała od morskiej choroby, przeziębiwszy sobie żołądek na maleńkim statku przewożącym pasażerów przez kanał La Manche, przez to czuła się słabą". Szczegółowo opisał również Osterloff warunki na statku: „Dla mężczyzn jest tam rodzaj IV klasy, w której śpią wszyscy razem na łóżkach jedno przy drugiem. Dla kobiet tego nie ma. Nazywają to III klasą «open beds», tj. otwarte łóżka. W tej kompanii jechałem i ja. Prócz tego dla zamożniejszych w klasie III są oddzielne kajuty, elegancko urządzone, choć jak wszystko na statku bardzo ciasne. Są to maleńkie pokoiki, za wspólną salą jadalną. Pokoiki te są na dwie, cztery, sześć i osiem osób. Im więcej osób pomieścić się może w kajucie, tem tańsze bilety. Można z rodziną zapłacić za całą kajutę o odpowiedniej ilości osób i mieć ją wyłącznie dla siebie. Dla Natalii z dziećmi wybrałem kajutę na dwie osoby. Mogła więc tam zamieszkać jedna tylko z dziećmi. Jedliśmy i spaliśmy każdy w swojej sali, jak to było przyjemnie, możecie sobie przedstawić. […] Za bilet dla siebie, z jedzeniem, zapłaciłem 100 rubli, za bilet dla Natalii z dziećmi 170 r." (list Edmunda Osterloffa do matki Ernestyny Osterloff z 8 XII 1895, kopia w zbiorach autorki).

[29] Zachował się podręczny słowniczek Osterloffa w postaci małego notesu skrupulatnie wypełnionego podstawowymi słowami i zwrotami angielskimi.

[30] Zofia Łazutina, *Kratkaja biografija moich roditielej i fakty iz mojej dołgoj żizni*, s. 8. Kopia w zbiorach autorki.

[31] List Edmunda Osterloffa do matki Ernestyny Osterloff z 8 XII 1895, kopia w zbiorach autorki.

[32] List Edmunda Osterloffa do matki Ernestyny Osterloff z 8 XII 1895, kopia w zbiorach autorki.

[33] „Miałem zamiar napisać do Ciebie niemniej długi list niż ten o naszych planach, sąsiadach naszych, o ludności tutejszej, o stosunkach ekonomicznych i politycznych, o ilem je poznał widząc i czując kieszenią, i czytając gazety, w których nie owijając w bawełnę, rozpatruje się kwestye, nie pytając, czy się to podoba rządowi, czy nie, co naturalnie bardzo ułatwia zaznajomienie się z tutejszym życiem. Ale muszę odłożyć to do następnego listu, z którym długo na siebie czekać nie każę" – pisał do siostry Natalii. List z 9 XII 1895 roku, kopia w zbiorach autorki.

Pałcyk Osterloffów na warszawskim Grochowie. Stan obecny. Fot.Grzegorz Gierak.

[34] List Anny Pietrzykowskiej do Marii Kaniewskiej z 17 września 1970, kopia w zbiorach autorki.

[35] Kafrowie – odłam szczepu Bantu ze wschodnich wybrzeży Afryki Płd., do którego zaliczano wówczas Arna-Zulusów, Maszona, Fingu, Matabele, Beczuanów i in. Nazwa pochodząca z czasu wojen kolonialnych, dzisiaj nieużywana.

[36] Zofia Łazutina, *Kratkaja biografija moich roditielej i fakty iz mojej dołgoj żizni*. Kopia w zbiorach autorki.

[37] W liście do matki z 9 XII 1985 Edmund Osterloff napisał: „Dziś w nocy Natalia zrodziła syna. Poszło nader szybko. Zanim przyszła kobieta, sąsiadka, zająć się, dziecko już było na świecie. Natalia nie wierzyła, widząc tłustego, dużego dzieciaka, pulchnego, jaką nie była i Zosia. Rączki większe od rączek Arnego. Kości grube, bo obrzmiałe w kolanach i łokciach, twarzyczka tak pełna, że oczki toną, głosik dość niski".

[38] Waldemar Osterloff, *Wychowanie powszechne*, seria „Biblioteczka Wychowawcy", Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1916, s. 18 i 19.

[39] List Edmunda Osterloffa do matki z 8 XII 1895. Kopia w zbiorach autorki.

[40] Zofia Łazutina, tamże, s.9.

[41] *Catalogue des Étudiantes de Université de Lausanne, Anneé Universitaire 1895-1986. Semestre d'hiver, no 11*, Lausanne 1895, s. 17. Natalia Osterloff była studentką Faculté de Lettres.
15 List Zofii Łazutiny z 13 II 1973, kopia w zbiorach autorki.

[42] I rzeczywiście doszło do takiego spotkania – Natalia przyjechała na pierwsze Boże Narodzenie do Sur Greni, przywożąc prezenty dla każdego z dzieci. „To był szczęśliwy czas […] pierwsza w życiu choinka, cała oświetlona świeczkami. Była zwyczajnie ozdobiona jabłkami, pierniczkami i złoconymi orzechami, ale mnie wydała się cudem piękności.[…] Mieliśmy później piękniejsze choinki, ale ta została w pamięci na całe życie" (Zofia Łazutina, *Kratkaja biografija moich roditielej i fakty iz mojej dołgoj żizni*, s. 12). Kopia w zbiorach autorki. Jeśli nie podano inaczej, cytat w tłumaczeniu autorki.

[43] Zob. *Dielo Popieczitielia Kawskazskogo Uczebnogo Kruga [o naznaczeniji E.K. Ostierlowa sztatnym priepodawatielem niemieckogo jazyka]*, FOND nr 422011, arch. pr. 8939. Narodowe Archiwum Gruzji (NAG) w Tbilisi.

[44] W 1883 roku niemiecki osadnik Friedrich von Falz-Fein utworzył rezerwat na Ukrainie w obwodzie chersońskim, w którym zgromadził przeszło 50 gatunków zwierząt (m. in. konie Przewalskiego). W 1887 założył jeszcze park dendrologiczny. W 1889 roku podczas wystawy światowej w Paryżu park otrzymał złoty medal za walory krajobrazowe i system nawadniający. Istnieje do dzisiaj, zajmuje powierzchnię 330,08 km$^2$; w 1984 roku został wpisany przez UNESCO na listę rezerwatów biosfery.

[45] Zob. Ewan Mawdsley, *Wojna domowa w Rosji 1917-1920*, Warszawa 2010.

[46] Wspomnienie Anny Pietrzykowskiej, prawnuczki Karola Osterloffa, w archiwum autorki.

[47] Oryginał testamentu w archiwum autorki.

[48] *Piękno jest okrutne. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Krystyna Czerni,* „Znak", marzec 2009, nr 646.

TOMASZ SWOBODA

# Dwie fotografie kontekstowe

## 1.

*Obraz irracjonalny* Raoula Ubaca to fotografia wykonana w roku 1935. Autor, Belg urodzony w Prusach, od 1930 roku mieszkał w Paryżu, gdzie utrzymywał kontakty z surrealistami, zajmował się fotografią, pisał wiersze, które wieszał na murach, a także „zostawiał przedmioty z nieoczekiwanych miejscach". Ta fotografia zdobiła plakat-manifest zatytułowany *Wieszajcie swoje wiersze / Wieszajcie swoje obrazy*. Metaforyczną więź z tytułem podkreśla wiszący ochłap. Czym jest ten ochłap i skąd zwisa? Na to drugie pytanie nie tak trudno odpowiedzieć, choć artysta wcale nam tego nie ułatwia. To twarz człowieka płci żeńskiej, odrealniona przede wszystkim kadrowaniem – które odcięło część głowy powyżej ust – a także ujęciem zębów, które zlały się w jedną białą masę, upstrzoną czarnymi plamami. A czym jest ochłap? Tu stawiać można by wiele hipotez: od zniszczonego skórzanego trzewika po nieświeżą onucę. Literatura przedmiotu udaremnia jednak te fetyszystyczne fantazje, twierdząc, że kobieta sfotografowana w 1935 roku przez Raoula Ubaca trzyma w ustach kawałek wątroby. Nie precyzuje jednak, o czyją wątrobę chodzi. Nad tym szczegółem chciałbym się przez chwilę zastanowić, wpisując fotografię Ubaca w dwojaki kontekst: estetyczny i biologiczny.

Po pierwsze zatem fotografia ta stanowi jeden z etapów tego, co w historii sztuki przyjęło nazwę nurtu *informe*, *formless*, bezkształtności, o którym na łamach „Kontekstów" i nie tylko pisał Tomasz Szerszeń. Nurt ten narodził się ledwie parę lat przed fotografią Ubaca, w niszowym piśmie „Documents" kierowanym przez Georges'a Bataille'a, który w krótkim słownikowym haśle zatytułowanym po prostu *Informe* precyzował, że „to, na co wskazuje ten przymiotnik, nie ma praw w żadnym sensie i wszędzie miażdżone jest jak pająk albo dżdżownica". *Informe* to nie informel ani nie abiekt, choć oba te nurty może przypominać. *Informe* polega przede wszystkim na ruchu sprowadzania wszystkiego od idei do przyziemnej materii, na ruchu poniżania, pognębiania i poniewierania – miażdżenia właśnie, jak pająka czy dżdżownicy. Dlatego też na obszernych stronicach periodyku Jacques-André Boiffard przyglądał się z bliska, bardzo bliska, ludzkim stopom i ustom, a z jego fotografiami sąsiadowały zdjęcia z wyprawy innego fotografa, Eli Lotara, do paryskich rzeźni, gdzie zwinięte krowie skóry stanowią arcywzór tego, co uważać się będzie za *informe*.

Czy sugeruję tym samym, że ochłap zwisający z ust kobiety na zdjęciu Ubaca to kawałek krowiej wątroby? Nie. *Obraz irracjonalny* mówi mi jednak mniej więcej to samo, co fotografie Boiffarda i Lotara. Czyli dwie rzeczy. Tu przechodzę do biologii. Po pierwsze: jak gdyby organicznie splecione masy czerni i bieli każą zastanowić się nad granicą tego, co ludzkie, i tego, co zwierzęce. Tego, co ludzkie we mnie, i tego, co zwierzęce we mnie. Czy ten ochłap to może być część mnie? Czy

Raoul Obac, *Image irrationnelle*, 1935.

jeśli to nie jest część mnie, może stać się częścią mnie? To pytania, jakie stawiamy sobie w obliczu postępów ksenotransplantologii, czyli nauki zajmującej się przeszczepami narządów pozyskiwanych od zwierząt. Jak podają źródła internetowe[1], pierwszym odnotowanym tego typu zabiegiem było użycie psiej kości do naprawy czaszki pewnego rosyjskiego arystokraty w 1682 roku. W wieku XIX oparzenia leczono dość powszechnie

dzięki żabim skórom. Na lata 60. XX wieku datują się pierwsze przeszczepy od naszych najbliższych krewnych, czyli szympansów i pawianów. W 1963 roku w Nowym Orleanie dwunastu pacjentom przeszczepiono nerki od szympansów. Jeden z pacjentów przeżył aż dziewięć miesięcy, jednak reszta umarła w ciągu kilku tygodni. Próby przeszczepu serca kończyły się śmiercią po zaledwie paru godzinach. W latach 1969-74 podjęto się przeszczepu najbardziej mnie tu interesującej wątroby. Troje dzieci otrzymało ten narząd od szympansa, ale były to kolejne próby pozbawione sukcesu – młodzi pacjenci przeżywali do czternaście dni.

W latach 90. medycyna odeszła od wykorzystywania naczelnych: ich narządy wewnętrzne są zbyt małe, same małpy trudne w hodowli, mają niską płodność i długi okres ciąży, a filogenetyczna bliskość jest również ogromną barierą: wirusy pawianów i szympansów z powodzeniem mogą zarażać ludzi. Idealnym dawcą okazała się zatem świnia: tania w hodowli, a zróżnicowanie wielkości wśród ras pozwala na dobranie organów o odpowiedniej wielkości dla różnych biorców. Wyjątkowo wygodne jest właśnie leczenie wątroby, gdzie istnieje możliwość ksenotransplantacji pozaustrojowej: krwiobieg człowieka łączy się ze zdrową wątrobą świni, która trzymana jest poza ciałem pacjenta, a ludzki organ może się w tym czasie regenerować. Ksenotransplantacja wciąż niesie ze sobą jednak spore ryzyko medyczne, budzi też oczywiście sprzeciwy wśród obrońców praw zwierząt oraz w kręgach religijnych. Islam i judaizm zabraniają jednak tylko spożywania mięsa świni, Kościół katolicki zaś wypowiedział się przeciwko idei ksenotransplantacji jedynie w odniesieniu do mózgu i gonad.

Drugą rzeczą, którą mówi mi zwisający, zapewne niezdolny już do ksenotransplantacji ochłap na fotografii Ubaca, jest banalna myśl, że ten ochłap to ja. Nie chodzi o to, że stanę się takim ochłapem po śmierci – naturalnej bądź przyspieszonej w wyniku jakiejś rzezi, jak te w ubojniach sfotografowanych przez Eliego Lotara. Nie, wtedy, po pewnym czasie, zostanie po mnie tylko żałosna architektura, dzięki której ochłap, którym jestem za życia, nie rozlewa się na wszystkie strony jak rozgnieciony pająk czy dżdżownica. Pamiętamy słowa Bacona-Różewicza: „tak oczywiście jesteśmy mięsem/ jesteśmy potencjalną padliną / kiedy idę do sklepu rzeźniczego / zawsze myślę jakie to zdumiewające / że to nie ja wiszę na haku / to chyba czysty przypadek". Ochłap, którym jestem, ochłap, który noszę w sobie, to labirynt narządów, które jeszcze przed śmiercią mogą w którymś momencie wymagać ksenotransplantacji, czyli świńskiej pomocy. To labirynt, który nosi w sobie nawet o ileż piękniejsza ode mnie woskowa Wenus, jaką Clemente Susini wykonał w 1782 roku na potrzeby zajęć z anatomii. Kiedy patrzę na to osobliwe piękno, piękno *informe*, przypomina mi się anegdota spisana przez Émile'a Colombeya w popularnej książeczce z 1862 roku, *Współcześni dziwacy*:

Pewna kobieta, dostrzegłszy na rzeźniczym stole patroszonego właśnie wołu, poczuła tak głęboką odrazę, że niemal zemdlała. Gdy zagadnięto ją o przyczyny kryzysu, którego padła ofiarą, zapytała:

– Czy nosimy w sobie takie same obrzydliwości?

Po odpowiedzi, jakiej jej udzielono, postanowiła umrzeć z głodu.

## *2.*

To mogła być fotografia Stefana Chwina, który, jak wiadomo, po przeczytaniu *Wieku męskiego* przejął od Leirisa koncepcję literatury jako tauromachii. Fotografia Stefana Chwina albo jego pracowni, którą można było jakiś czas temu oglądać w ramach trzydziestej trzeciej rocznicy pracy twórczej pisarza.

To mogła być zatem jakaś fotografia z korridy. Jesienią kupiłem nawet album małego formatu z tauromachicznymi fotografiami Leny Herzog. Najbardziej podobają mi się nie zdjęcia z areny, tylko kobiety w mantylach – same głowy na czarnym tle wypełniającym przestrzeń między arkadami – i zakrwawiony Chrystus w kaplicy Baratillo.

To mogła też być któraś z fotografii zamieszczonych w czasopiśmie „Documents", które Leiris współredagował z Georges'em Bataille'em. Któraś ze słynnych fotografii Jacques'a-André Boiffarda: *Paluch*, *Lep na muchy*, spojrzenie obiektywu głęboko w gardło kobiety albo zdjęcie, na którym skórzana maska szczelnie opina całą głowę, w niewielkim otworze widać tylko usta, a szyję oplata ciężki łańcuch. Albo któraś z fotografii ilustrujących *Oko etnografa* – szkic opublikowany przez Leirisa jeszcze przed dwuletnią misją Dakar-Dżibuti, z której wróci rozczarowany, bo niezmieniony, a zamiast klasycznego dziennika z podróży przywiezie *Widmową Afrykę*, gdzie etnograficzne obserwacje ustąpiły miejsca fantomom seksualnego pożądania. Zatem któraś z tych ilustracji: może sudańscy kapłani przygotowujący się do poderżnięcia gardła koźlątku albo pojawienie się czarownika w masce – to mogło, mogłoby, mogłoby było spodobać się Jerzemu Grotowskiemu.

To mogła być fotografia z jakiejś inscenizacji *Turandot* Pucciniego, ale ja, w odróżnieniu od Leirisa, opery nie znoszę.

To mogła być jakaś fotografia z Saint-Pierre-lès-Nemours, gdzie moja przyjaciółka uczy w liceum francuskiego i gdzie szukałem willi „Les Roses", do której Leiris przyjeżdżał latem w okresie dzieciństwa. Willi jednak nie znalazłem, a sama miejscowość nie jest na tyle ciekawa, by pokazywać ją publicznie.

To mogła być fotografia świątyni Zeusa w Olimpii, gdzie w słoneczny dzień 1927 roku, pośród brzęczenia owadów i zapachu sosen, Leiris złożył libację w postaci własnej spermy.

Michel Leiris w Muzeum Człowieka w Paryżu, ok. 1947.

To mogła być rozkładówka pornograficznego czasopisma, pomagającego wyobraźni w pierwszych masturbacyjnych próbach, gdy po powrocie z wakacji i wysłuchaniu rozmów bardziej doświadczonych kolegów okazało się, że istnieje sposób na radosne, lecz na dłuższą metę przepełniające melancholią samotne zażywanie rozkoszy. Próba to po francusku *essai*, a to duże zdjęcie z naprawdę atrakcyjną kobietą rodacy Leirisa określiliby zapewne mianem *support*. Słowo to oznacza bowiem wsparcie w sensie przenośnym, ale również – w budownictwie – wspornik, podporę czegoś, co ma stać. Angielskie słowo *support* kojarzy mi się raczej z zespołem muzycznym rozgrzewającym publiczność przed występem gwiazdy wieczoru – zespołem, którego nikt nie słucha i nazwy nie pamięta.

To mogła być – sięgając jeszcze głębiej – malutka, dwucentymetrowa może fotografia znaleziona w niemieckim katalogu wysyłkowym ciotki Klary, pośród setek obrazów z innego, lepszego, niedostępnego świata, a zarazem rodzaju Schulzowskiej „Księgi", wertowanej „w zaraniu dzieciństwa". Fotografia przedstawiała kadr, choć pewnie raczej okładkę filmu, zapewne erotycznego: młoda, szczupła kobieta o jasnych włosach, naga, ukazana od tyłu, zdawała się cicho skradać, przykucnięta, do łóżka, w którym leżał mężczyzna. Znaczenie tej fotografii dla wizji erotyzmu, szerzej – relacji między płciami, czy jeszcze szerzej – relacji międzyludzkich w ogóle, trudno przecenić.

Mogła to wreszcie być inna fotografia samego Leirisa, najlepiej ta wykonana w 1967 roku przez Lütfi Özköka, moja ulubiona, ale zdobiła ona już poświęcony Leirisowi numer „Kontekstów", a chciałem, by te uwagi miały jakąś wartość poznawczą. Nie zmienia to faktu, że wybrana fotografia świetnie nadaje się do jakiejś „innościowej", a najlepiej postkolonialnej interpretacji. Wykonana około roku 1947, przedstawia Leirisa w paryskim Muzeum Człowieka obok rzeźby przedstawiającej Gu, boga wojny i żelaza w plemieniu Fon w Dahomeju, dzisiejszym Beninie. Prawa ręka Europejczyka nonszalancko spoczywa w kieszeni, lewa zaś – ostrożnie i z szacunkiem dotykająca ramienia Innego – jest już ręką tego Leirisa, który obnaży kolonializm białej etnografii i będzie aktywnie wspierał antykolonialne działania na Antylach. Nie wspominając o spojrzeniu – jeszcze ostrożniejszym i zarazem próbującym zrozumieć sens tego, na którego patrzy.

Dlaczego jednak w ogóle Leiris? Leiris w nadziei, że wybierając tę drogę, drogę tauromachii, może i ja, albo chociaż moja pracownia, mimo iż jej nie posiadam na siódmym piętrze PRL-owskiego wieżowca, lub chociaż moje biurko czy krzesło kiedyś, któregoś dnia, w jakimś muzeum, przy okazji jakiegoś jubileuszu…

**Przypisy**

1 Jarosław Zdzisław Kuźmicz, *Ogólne aspekty ksenotransplantacji*, http://www.biotechnolog.pl/ogolne-aspekty-ksenotransplantacji, dostęp 16/07/2016.

TOMASZ SZERSZEŃ

# Notatki o neorealizmie. 1947

## *I. Strzępy świata i niemożliwy film. Pasaże*

Pragnę zająć się wreszcie przede wszystkim filmem. (…) Ponieważ moją wielką pasją był film, zająłem się fotografią.

Marek Piasecki

Każda myśl, każdy dzień i każde życie jest tu jak na stole laboratoryjnym.

Walter Benjamin

### *1.*

Dwie dziewczyny na ulicy przy ścianie pokrytej w części dziwnymi inskrypcjami: dziecięcy rysunek, przypadkowe zarysowania, pozostałości wojennej ulicznej ikonografii? Jedna z nich odwrócona jest do nas plecami. Intensywne spojrzenie drugiej umyka gdzieś w dal, poza kadr lub może (tego nie wiemy na pewno) zatrzymuje się na dziwnej kropli światła – mechanicznej lub zrobionej celowo plamie, odcinającej się mocno od czarnego tła brutalnie zajmującego prawą część zdjęcia. Nie wiemy, czy Marek Piasecki – to on jest autorem tej pracy – celowo zaburzył kompozycję tej ulicznej fotografii, skrywając coś „pod czernią", czy może efekt ten – rodzaj zaświetlenia, wrażenie kliszy, która się urywa – powstał przypadkowo. Zagadka tego obrazu nie tkwi jednak (lub nie tkwi jedynie) w jego dziwności, lecz raczej w niepokojącym wrażeniu, że jego sens nam umyka – jakby zgodnie z ruchem, w którym, jak pisał Régis Durand, „zewnętrze zabiera fragment mnie, przyciąga na zewnątrz część wnętrza, mojej myśli, mojego stanu"[1]…

Marek Piasecki, bez tytułu, bez daty (1957-1963).

Nasza bezradność wiąże się więc z wieloznacznością tego zdjęcia. Wieloznacznością, która nabiera w tym wypadku również politycznego wymiaru, stając się – być może przez przypadek – formą ekspresji wolności (w zniewolonym świecie). Wolności od formy, od towarzyszącego obrazom komentarza. Równocześnie fotografia ta odsyła do jakiejś nieuchwytnej całości – niczym kadr z nigdy niezrealizowanego filmu. Kadr częściowo zniszczony, nieczytelny, urwany. Strzęp filmu o świecie rozbitym przez wojnę na drobne kawałki, odzyskującym jednak powoli swój kształt, ciągle niepewnym swych widzialnych granic, swej materialności. Testującym realność drobnych, codziennych zdarzeń i gestów.

### *2.*

W drugiej połowie lat 50. Marek Piasecki nie krył swego entuzjazmu wobec kina. Wybór fotografii jako języka wiążącego się z większą wolnością – gest o politycznym znaczeniu – staje się dla zaledwie dwudziestokilkuletniego artysty nie tyle drogą, by zostać reżyserem filmowym, lecz raczej *samą reżyserią*. Jego paradoksalne marzenie o kinie pozostaje więc czymś z założenia niekompletnym, niedokończonym – figurą niemożliwości.

Podobnie jak wielu innych polskich reżyserów filmowych tamtego okresu (lub trochę starszych) Piasecki dorastał wraz z kinem włoskiego neorealizmu. Z pewnością było to jedno z doświadczeń pokoleniowych, tak silnych w ówczesnej Polsce również ze względu na antyfaszystowski rys tego kina, a także ze względu na szczególną pozycję charakteryzującą jego twórców, sprawiającą, że ich perspektywa oznaczała bycie równocześnie przegranym i zwycięzcą (moralnym) wojny. Podwójność tego doświadczenia dochodzi do głosu w filmach takich autorów jak Roberto Rossellini, Giuseppe De Santis czy Vittorio De Sica, ale również w dziełach twórców Szkoły Polskiej, jako interesujące zderzenie empatii – emocjonalnej bliskości i współodczuwania – i krytycznego dystansu demaskującego rzeczywistość.

Tymczasem „neorealizm jako taki nie istnieje; istnieją tylko reżyserzy neorealistyczni"[2], jak pisze André Bazin, wskazując na trudności w zdefiniowaniu tego zjawiska, które nie jest przecież jedynie kolejnym wcieleniem filmowego realizmu. Jeśli przyjąć, że dziwne, „urwane" zdjęcie Marka Piaseckiego – fotografia, od której tu zaczęliśmy – jest rodzajem powidoku przywołującego neorealistyczne kino, strzępem niezrealizowa-

nego filmu lub może „filmem samym", to warto zadać pytanie, o jaki realizm tu chodzi? Jeśli, na co zwraca uwagę Régis Durand, w przypadku neorealizmu możemy mówić o przejściu od realizmu do tego, co subiektywne lub wyobrażone[3], to w tym wypadku również możemy mówić raczej o jakiejś szczególnej formie „realizmu wewnętrznego", przemieszczonego. Pomimo swej surowej, pozornie dokumentalnej formy również filmy Rosselliniego czy De Siki pozostawały otwarte na ten rodzaj wizualnego doświadczenia – widać to dobrze choćby w *Stromboli* (1950), nieoczywistym, lecz przez to tym bardziej interesującym przykładzie tego nurtu, którego końcowe sceny zdają się rozsadzać prostą, „realistyczną" opowieść o kobiecie i rybackiej wiosce na małej wulkanicznej wysepce u brzegów Sycylii. Wspinaczka bohaterki granej przez Ingrid Bergman ku szczytowi wybuchającego wulkanu, jej lament, noc spędzona na szczycie, na przemian zadymione i gwiaździste niebo: sceny te, zamazujące czytelność opowieści, mają charakter halucynacji, pozostając otwartym na znaczenie (migoczące tu niczym rozbryzgująca lawa). Nie wiemy, co się wydarzy: czy przemiana bohaterki nastąpi, czy ona w ogóle przeżyje…. Ta otwarta forma pozostaje klamrą spinającą film Rosselliniego: w rzeczywistości nie wiemy, kim naprawdę jest postać grana przez Ingrid Bergman, skąd przybywa i dokąd zmierza. Coś nam się wymyka – tajemnica, która nie ma nadprzyrodzonego charakteru, lecz zawiera się w samej rzeczywistości, w jej wieloznaczności.

*Stromboli* pozostaje więc rodzajem „urwanego kadru", dziwnym pasażem między klasycznym neorealistycznym kinem a jego nową formułą. Zdjęcie Marka Piaseckiego, od którego zaczęliśmy – podobnie jak niektóre zebrane w tej książce[4] fotografie, zwłaszcza te których autorem jest Jerzy Lewczyński – ma podobny, „przejściowy" charakter. Jest pasażem: otwartym na znaczenia, łączącym niewątpliwy realizm z czymś, co go kwestionuje, ale również z tym, co określić można jako pewną potencjalność i co wiąże się ściśle właśnie z pojęciem kina. Jeśli pasaż, przejście istnieje zawsze jako przestrzeń *pomiędzy* – jak pisał Raymond Bellour, „pomiędzy ruchomym i nieruchomym" – to w tym wypadku znajdujemy się w miejscu „między fotograficzną analogią i tym, co ją przekracza"[5]. Fotografia istnieje tu jako możliwość kina: nie tylko ze względu na swą naturę, ale również jako, co trzeba podkreślić raz jeszcze, wybór o charakterze politycznym. To film (a raczej jego możliwość), który w tamtej sytuacji nie mógł powstać właśnie z powodu swej niekonkluzywności, przez ucieczkę od komentarza. Komentarza, który, co widać w powstających w tym samym czasie filmach dokumentalnych tzw. Czarnej Serii, takich jak *Warszawa 1956* czy *Ludzie z pustego obszaru*, pozostawał niezbywalnym towarzyszem najbardziej nawet demaskujących obrazów. Neorealistyczne hasła „objawiania znaczenia" i „reżyserii faktów, a nie aktorów" zyskują więc subwersywny wymiar, stają się narzędziem do dekolonizacji widzenia – uwolnienia go (a wraz z nim i fotografii) z równocześnie propagandowych, narodowych, socrealistycznych i formalnych pęt. Tym, czego wszelka doktryna – niezależnie od tego, czy byłaby ona komunistyczna, narodowo-katolicka, czy po prostu artystyczna – obawia się najbardziej, czego obawiała się najbardziej wtedy, w połowie lat 50., był właśnie ruch znaczenia, niemożliwa do uchwycenia w formę wieloznaczność codzienności, wieloznaczność świata.

## *3.*

Gdy w 1956 roku Henri Cartier-Bresson po raz drugi w życiu przyjeżdża do Polski (pierwsza jego podróż miała miejsce na początku lat 30., gdy fotografował m.in. dzielnicę żydowską w Warszawie), jego uwagę przyciąga przede wszystkim polska religijność i polityka – dwie sfery życia wspólnotowego w polskiej historii tak mocno ze sobą splecione. Do najbardziej znanych zdjęć należą te wykonane podczas mszy koncelebrowanej przez prymasa Wyszyńskiego: jednocześnie geometryczna i wirująca choreografia kościelnego teatru, wrażenie wspólnoty i zbiorowej mocy... Nietypowe jak na Bressona, gdyż wykonane ze sporego oddalenia: to portrety zbiorowe, „portrety w grupie", kumulujące w ideologii decydującego momentu energię religijno-narodowego uniesienia. Nie bez powodu: mamy rok 1956 i przemiany za żelazną kurtyną stają się faktem.

Zestawienie polskich fotografii Cartier-Bressona z powstałymi niemalże w tym samym czasie i również przedstawiającymi sceny zbiorowe zdjęciami Jerzego Lewczyńskiego, ujawnia zasadniczą różnicę nie tylko w widzeniu pozornie podobnych zjawisk, ale również w postrzeganiu roli fotografii. Weźmy choćby zdjęcia, na których Lewczyński sfotografował zebrany na ulicy tłum: pozbawione jakiegokolwiek napięcia nie objawiają wiele, nie ma w nich nic z decydującego momentu. Zgodnie z nośnym hasłem pozostają „antyfotografią"[6]. Jednocześnie przedstawione na nich twarze zwykłych ludzi każą raczej myśleć, po raz kolejny, o neorealistycznym kontekście i pragnieniu opisania banału codzienności (warto wspomnieć, że jeden z teoretyków tego nurtu, Cesare Zavattini, marzył o sfilmowaniu 90 minut z życia człowieka, któremu nic się nie przydarza…). Równocześnie trudno potraktować to zdjęcie wyłącznie jako dokument chwytający jakiś moment historii: jej analiza nie pozwala stwierdzić, co to za sytuacja, kim są ci ludzie (to Polacy, tyle wiadomo), dlaczego się zebrali… Pomimo iż kontekst polityczny tych zdjęć (1956) nasuwa się, ich rzeczywisty sens się wymyka, pozostaje sprawą otwartą. Fotografie te nabierają jednak zupełnie nowych znaczeń, gdy zderzamy je z innymi pracami Lewczyńskiego z tego okresu, choćby z tymi wykonanymi w Auschwitz: obrazami przedstawiającymi sterty leżących na sobie butów, pędzli do golenia, zgromadzonych razem pocisków. Do tego ko-

lejne jego zdjęcia, przedstawiające zebrane pod ścianą krzyże czy zniszczone sztućce na białym tle – rzeczy, które okazują się trwalsze niż ludzkie istnienie i które uporczywie trwają, stając się „obrazami mimo wszystko", absurdalnymi w swej bezużyteczności… Jeszcze inną, zaskakującą analogię zobaczyć możemy, zderzając słynne zdjęcie zatytułowane *Ukrzyżowanie* i pochodzącą z podobnego okresu fotografię dokumentującą pozostałości Wilczego Szańca, mazurskiego bunkra Hitlera. Co wyłania się z tych „montaży", jaki rodzaj doświadczenia tworzy się, gdy „uruchomimy" antyfotografie Lewczyńskiego, gdy nadamy im tę filmową dynamikę pozwalającą widzieć obrazy „w ruchu"?

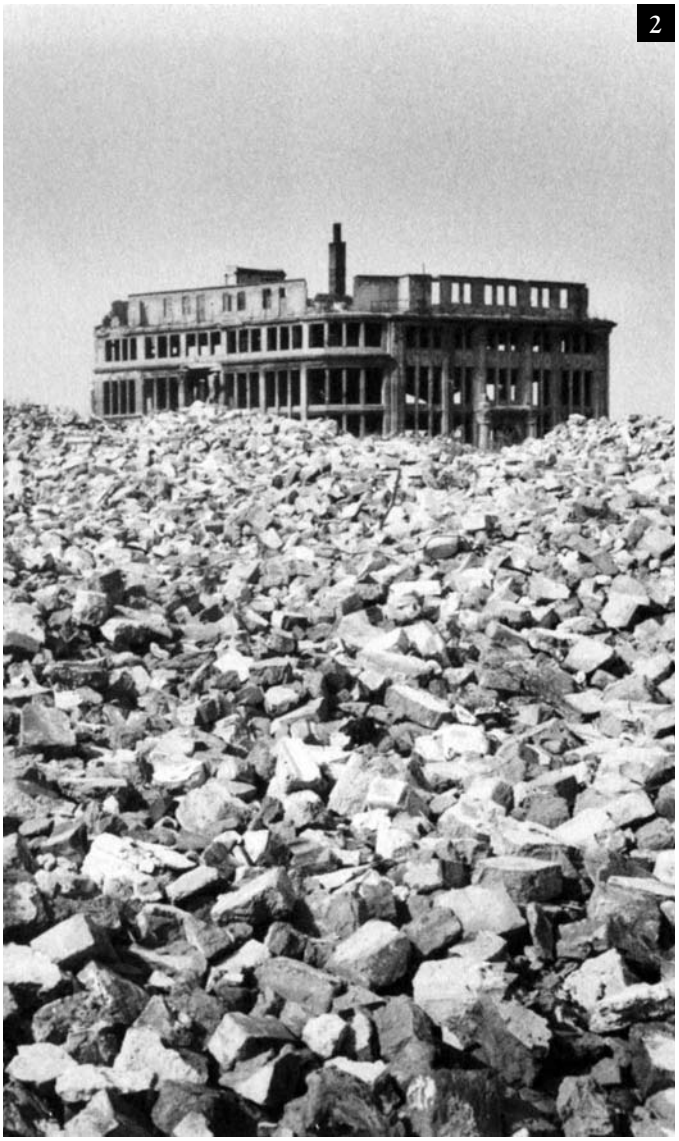
Widać tu wyraźnie, jak daleko znajdował się Lewczyński od koncepcji „decydującego momentu" Cartier-Bressona, która paradoksalnie, w tym kontekście, oznaczała brak wolności. Tymczasem Lewczyńskiemu bliższe było takie myślenie o fotografii, które zakładało, że sens nie jest trwale przypisany do obrazu, lecz rodzi się każdorazowo w zależności od sposobu użycia, od relacji, w jakie wchodzi z innymi obrazami. Przywodzi ono na myśl zarysowaną i wprowadzoną w życie w paryskim awangardowym piśmie „Documents" performatywną koncepcję obrazu, podkreślającą ruchomość znaczeń i otwierającą się na poznawczą niepewność. Mnożącą pytania, niedającą zaś prostych odpowiedzi. Takie myślenie o fotografii stanie się z czasem znakiem rozpoznawczym twórczości Jerzego Lewczyńskiego.

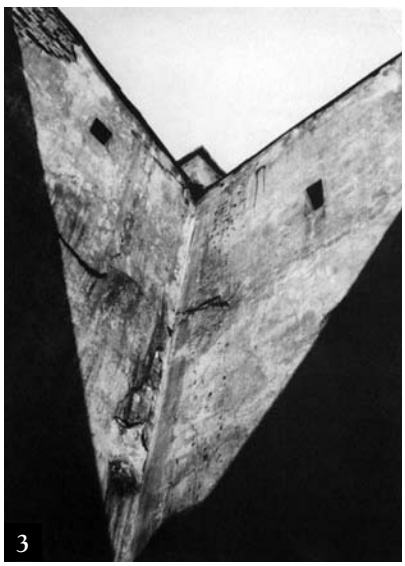
## *4.*

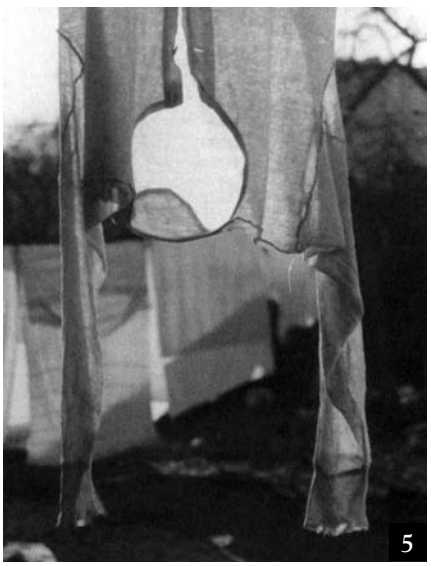
Kilkanaście lat później, w 1971 roku, Lewczyński tworzy jedną ze swoich najbardziej znanych prac: *Nasze powiększenie – Nysa 1945*. Fotografia pociągu z repatriantami ze wschodu trafiającymi na Ziemie Odzyskane, ofiarami wojennych i powojennych przesiedleń – obraz, który mógłby być ikoniczny dla polskiej historii – staje się obiektem szczegółowej analizy, w której fragmenty zdjęcia zostają powiększone, uwidaczniając detale. Historia przez duże H zostaje, poprzez ten formalny zabieg, zderzona tu z wieloma prywatnymi historiami konkretnych ludzi, którzy zostają dosłownie wyłowieni z tłumu: ich poszczególne historie i związane z nimi opowieści zostają odnalezione. Wielość narracji zawartych w tym jednym zdjęciu, ich równoległość, każe myśleć o efekcie stereoskopowego spojrzenia pozwalającego objąć różne aspekty rzeczywistości, nie faworyzując jednak żadnego z nich – takie podejście, odpowiadające zapewne lepiej skomplikowanej historii tej części świata, wiąże się dla Lewczyńskiego z dekolonizującym działaniem odrzucającym jednolity obraz rzeczywistości serwowany przez propagandę. O zaletach takiego widzenia dla pisania historii pisał Karl Schlögel, zwracając uwagę, że „stereoskopowe spojrzenie (…) bardziej odpowiada różnorodności świata niż natężone i skoncentrowane spojrzenie tunelowe. Chwytając wszystko «naraz», dostrzega związki, które umykają choć wyspecjalizowanej, to jednak partykularnej perspektywie"[7]. Dla Lewczyńskiego fotografia pozostaje otwarta na wielość (narracji, znaczeń, punktów widzenia), zaś jej rola w pisaniu historii wiąże się ściśle z takim relacjonowaniem, które – jak pisał Walter Benjamin – nie rozróżnia „wydarzeń wielkich i drobnych" i nie uznaje żadnego z nich za stracone[8].

*Nasze powiększenie – Nysa 1945* z pewnością ma mocno konceptualny charakter i zapowiada zwrot ku bardziej analitycznemu wykorzystaniu medium, który charakteryzować będzie lata 70. Jednocześnie jest coś bardzo neorealistycznego w całościowym, „panoramicznym" ujęciu przedstawiającym równoległość drobnych ludzkich opowieści – jak możemy się domyślać, zapewne tragicznych, choć pewnie również po prostu banalnych – w obliczu Historii, która determinuje i przerasta człowieka. Już André Bazin zwracał uwagę na zamiłowanie neorealistycznych twórców do „niekończących się panoram, pragnących objąć całość wydarzenia"[9]; tendencję do napięcia między panoramicznym zdystansowanym oglądem a zbliżeniami czy portretami, które, za Deleuze'em, nazwać można *obrazem-uczuciem*[10]. Ta dialektyka dochodzi do głosu nie tylko w tej pracy Lewczyńskiego, ale również w jego wcześniejszych zdjęciach pochodzących z lat 50. i 60., sprawiając, że możliwe jest postrzeganie ich w różnych porządkach (również czasowych). Ten, w jakimś sensie paradoksalny, punkt widzenia – czy można w jednym dziele pogodzić miłość do rzeczywistości i krytyczny doń dystans, socjologiczną panoramę i jednostkową opowieść, twarz pojedynczego człowieka i tłum twarzy? – sprawia, że fotografie Lewczyńskiego (a wraz z nimi problem interpretacyjny, który sprawiają) są *poruszone*: istnieją gdzieś pomiędzy, odzwierciedlając różne, często sprzeczne napięcia. To właśnie do takich obrazów doskonale pasują benjaminowskie kategorie „obrazu dialektycznego", „obrazu myśli" (*denkbild*).

Jednym z obrazów, które można zdefiniować w ten sposób, jest *Skóra* (1957). Pozornie banalna fotografia przedstawiająca suszącą się koszulę równocześnie kondensuje w sobie tę tak ważną dla neorealistycznego kina wieloznaczność. Koszula bez człowieka: pusta forma, której brakuje treści i którą można w nią wpisać; widmo odsyłające do (po)wojennej nieobecności i niemożności ponownego scalenia świata, z którego zostały jedynie strzępy. Kształt samej koszuli – owej „skóry", strzępu człowieka – przywołuje bezwiednie gest podniesionych bezradnie rąk i użytek, jaki z tego motywu uczynił Andrzej Wróblewski w obrazach z cyklu *Rozstrzelania* (1948-58), a także ostatnie sceny filmu *Popiół i diament* (1958) Andrzeja Wajdy, w których grany przez Zbigniewa Cybulskiego AK-owiec ukrywa się śmiertelnie ranny pomiędzy suszącym się praniem, brudząc je śladami krwi, by chwilę później skonać (na „śmietniku historii"). *Skóra* nabiera więc znaczeń zobaczona – znów – w „filmowy" sposób, niezależnie od tego, czy nazwiemy go montażem, powidokiem, czy po







1. Jerzy Lewczyński, *Nieznany* (z cyklu *Głowy Wawelskie*), 1959 (fragment).
2. Tadeusz Rolke, Głogów, 1961 (fragment).
3. Jerzy Lewczyński, *Ukrzyżowanie*, 1956.
4. Jerzy Lewczyński, *Wilczy Szaniec*, 1960.
5. Jerzy Lewczyński, *Skóra* (z cyklu *Głowy Wawelskie*), 1957.
Wszystkie fotografie za: *Neorealizm w fotografii polskiej 1950-1970*, Fundacja Asymetria, Warszawa 2015.

Marek Piasecki, *Ballada przedmieścia*, 1961.

prostu sekwencją obrazów, które, niczym film neorealistyczny właśnie, zyskuje swój sens *a posteriori*[11]. Po fakcie, a więc już w trochę innym miejscu i czasie.

## 5.

Jeśli, co podkreślał Cesare Zavattini, neorealizm pozostawał sztuką spotkań – fragmentarycznych, przelotnych, urywkowych, chybionych[12] – również ta książka przyjmuje tę metaforę za model. To z pewnością zaledwie jedna z wielu historii (polskiej fotografii), jedna z wielu opowieści, która, podobnie jak neorealistyczne filmy (i, co warto tu wspomnieć, jak benjaminowskie pasaże), nie ma rzeczywistego początku i końca. Pewna hipoteza, w której film pozostaje sposobem na *poruszenie fotografii*, wprawienie jej w ruch, wybicie jej z ram wyznaczanych przez specyfikę medium i przez historię. „Sztuką spotkań" można tu nazwać układ napięć zachodzących na bardzo różnych płaszczyznach: między kadrem i tym, co poza nim, między tym co bliskie (empatia, afekt) i odległe (krytyczny dystans), między fotografią i filmem, między oswabadzającym marzeniem i ponurą rzeczywistością, wreszcie między historią i jej współczesnym oglądem.

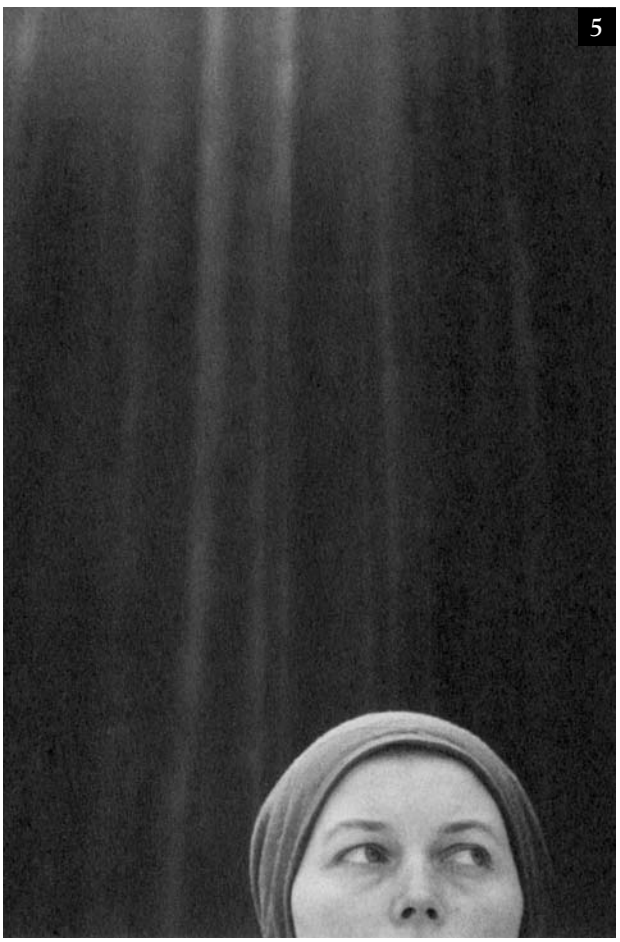
Spotkanie zawsze zakłada ruch znaczenia, wyjście ku Innemu (to już postulat etyczny), opuszczenie własnych pozycji, wystawienie się na pewną poznawczą niepewność. O ile wątki spotkania i przejścia („pasażu") – czasem dosłownego, innym razem metaforycznego – powracają nieustannie w zebranych tu zdjęciach Marka Piaseckiego, Zofii Rydet, Zdzisława Beksińskiego, Tadeusza Rolke i Jerzego Lewczyńskiego, pojawiając się w różnych scenach i epizodach, to pasaż pozostaje również pojęciem opisującym zarysowaną tu relację do Historii. Przecież, jak pisał Georges Didi-Huberman, „żeby wiedzieć, trzeba przebywać w dwóch przestrzeniach i dwóch czasowościach jednocześnie. (…) W czystym zanurzeniu, we wsobności, w nadmiernym zbliżeniu nie wiemy nic"[13]. Być równocześnie wewnątrz filmu i poza nim, zanurzyć się w rzeczywistość i spojrzeć na nią niczym na wyświetlany w sali kinowej film – takie jest zadanie tłumacza obrazów.

***

## II. 1947

Powyższy tekst powstał na potrzeby książki *Neorealizm w polskiej fotografii 1950-1970*, którą (wraz z Rafałem Lewandowskim) miałem przyjemność przygotowywać i redagować i która ukazała się w 2015 roku nakładem Fundacji Asymetria. Znaczna część zebranych tam prac klasyków polskiej fotografii – Jerzego Lewczyńskiego, Zofii Rydet, Zdzisława Beksińskiego, Marka Piaseckiego i Tadeusza Rolkego – pochodzi z drugiej połowy lat 50., okresu popaździernikowej odwilży. Przedstawiają one codzienne życie w Polsce kończącego się stalinizmu (i tuż po), rzeczywistość pełną niezabliźnionych wojennych ran, ale także – może przede wszystkim – świat nieprzedstawiony (nieprzedstawialny): wymykający się temu, co można było pokazać nie tylko w oficjalnej komunistycznej propagandzie, ale również w ówczesnej polskiej sztuce, ukazujący zakłamanie tej rzeczywistości i prawdziwy „pejzaż ruin" (nie tylko tych rozumianych dosłownie, jako ruiny Warszawy). Patrząc na te zdjęcia, uświadamiamy sobie, że w połowie lat 50. to właśnie fotografia staje się w Polsce (dziś ciągle niewystarczająco docenionym) narzędziem dekolonizacji widzenia, wyzwalania go z pęt totalitarnych i socrealistycznych ograniczeń.

Ideą książki było pokazanie fotografii Piaseckiego, Lewczyńskiego, Rydet, Beksińskiego i Rolkego w relacji z filmem – niczym kadrów z nigdy nienakręconego neorealistycznego filmu: pomysł odwołujący się podskórnie do „wszystkich utraconych możliwości kina", *idée fixe* Jeana-Luca Godarda. Równocześnie jednak ta relacja pozostawała czymś bardzo konkretnym: wymienieni tu fotografowie pozostawali bowiem pod silnym wpływem właśnie włoskiego neorealistycznego kina. Fascynację tę określić można mianem doświadczenia pokoleniowego, zdeterminowanego nie tylko jednocześnie surową i przepełnioną empatią poetyką tych filmów, ale również ich antywojennym przesłaniem. Około 1956 roku jej wpływ na polską fotografię staje się coraz bardziej widoczny. Lewczyński i Rydet powołują do życia grupę „Gliwice", w której manifeście przeczytać można było, że „elementem decydującym winien być człowiek: człowiek żywy, taki, jakim go między innymi widzi włoski neorealizm. Często jest to człowiek niezrozumiały, ale zawsze człowiek chodzący po ziemi"[14]. Jest to zupełnie inny człowiek niż ten będący bohaterem socrealistycznych historii i obrazów… Neorealizm ze swoją programową ucieczką od podporządkowywania rzeczywistości jakimkolwiek wstępnym założeniom, ze swoją niekonkluzywnością, ucieczką od dydaktyzmu, wreszcie – co może kluczowe – ze swoim „niejasnym widzeniem"[15], był swoistą „materialistyczną metafizyką codzienności" objawiającą wieloznaczność rozbitego na fragmenty świata.




1. Jerzy Lewczyński, *Przeciw wojnie*, bez daty.
2. Zofia Rydet, bez tytułu (z cyklu *Mały człowiek*), 1961.
3. Zdzisław Beksiński, *Okna*, 1958.
4. Marek Piasecki, bez tytułu, bez daty (1957-1963).
5. Zdzisław Beksiński, *Milczenie*, 1956.
Wszystkie fotografie za: *Neorealizm w fotografii polskiej 1950-1970*, Fundacja Asymetria, Warszawa 2015.

Fotografie tworzone wówczas przez Lewczyńskiego, Piaseckiego czy Beksińskiego były raczej wyrazem buntu wobec rzeczywistości, bezpośrednią reakcją zarówno na „cierpienie (powojennego) świata", jak i na zakłamujący rzeczywistość język propagandy. W tym sensie były odległe od estetyki i ideologii tzw. humanistycznego reportażu – niezwykle wówczas popularnego za sprawą podróżującej po świecie wystawy fotograficznej *Rodzina człowiecza*, która w drugiej połowie lat 50. dotarła do Polski (o jej olbrzymim sukcesie niech świadczy fakt, że wydano wówczas album z pochodzącymi z niej wybranymi zdjęciami, do których poetyckie komentarze napisał Witold Wirpsza, zaś w 1966 roku Władysław Ślesicki nakręcił inspirowany wystawą film pod tym samym tytułem). Humanizm *Rodziny człowieczej* był rodzajem antywojennej ideologii, w której fascynacja „każdym człowiekiem" i światem jego spraw była w rzeczywistości uniwersalną deklaracją „odwrócenia wzroku" od pozostałych po wojnie ruin (rozumianych dosłownie, ale również metaforycznie). Ideologii, w której skomplikowany powojenny świat – pełen widocznej grozy i skrytej traumy, skomplikowany politycznie – skomentowany zostaje obrazami o jednoznacznym przesłaniu.

W tym sensie neorealizm – czy to w filmie, czy w swej fotograficznej odmianie – staje się formą antropologicznego opisu rzeczywistości, komentarzem na temat żyjących wówczas ludzi i otaczającej ich przestrzeni, ich codziennych rytuałów, ich lęków, neuroz i momentów szczęścia… Byłaby to „antropologia poza antropologią", trudna do zdefiniowania, pełna pęknięć i nieciągłości nieakademicka niedyscyplina[16], podobnie jak film *Europa '51* Roberto Rosselliniego w gruncie rzeczy „zbudowana na serii zerwań, wyjść poza pewne ramy, poza kadr (w najsilniejszym tego słowa znaczeniu, a nie w sensie technicznym)"[17].

Pytając o świat przedstawiony i świat nieprzedstawiony lat 40. i 50., o relację fotografii i kina, o dokumentowanie życia codziennego, o granice poznania świata w sytuacji opresji i zniewolenia, o humanizm i „zwykłego człowieka" (i tworzoną przez niego „sztukę"), wreszcie o ową „antropologię poza antropologią", powracam myślami do jubileuszu „Kontekstów". Sięgam w głąb ich historii, ku początkom „Polskiej Sztuki Ludowej", ku rokowi 1947 (który, co warto podkreślić, jest symbolicznym momentem wieńczącym proces budowy nowej rzeczywistości: to właśnie 3 lipca 1947 Sejm przyjął ustawę o odbudowie Warszawy), w którym to włoskie neorealistyczne filmy święciły swoje największe światowe triumfy. Jakie filmy leciały wówczas w działających w Warszawie kinach? Czy owa ucieczka w folklor (o której pisze w tym numerze Michał Głowiński) nie była właśnie gestem „odwrócenia wzroku"? Co oznaczałoby wówczas – przy całej świadomości anachronizmu zawartego w tym pytaniu – antropologiczne badanie codzienności (na wzór tego, jakie już od wielu lat pojawia się na tych łamach)? Te i wiele innych pytań powracają do mnie niemal za każdym razem, gdy widzę piękną okładkę pierwszego numeru pisma, które dziś nosi wieloznaczną nazwę: „Konteksty"…

**Przypisy**

1 Régis Durand, *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, La Différence, Paris 2002, s. 24.

2 André Bazin, *Obrona Rosselliniego*, [w:] tenże, *Film i rzeczywistość*, przeł. Bolesław Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 212.

3 Régis Durand, *Uwagi na temat neorealizmu*, [w:] *Neorealizm w fotografii polskiej…*, op. cit., s. 12.

4 Pierwsza część tekstu – *Strzępy świata i niemożliwy film. Pasaże* – została opublikowana w książce *Neorealizm w polskiej fotografii 1950-1970*, red. Rafał Lewandowski, Tomasz Szerszeń, Fundacja Asymetria, Warszawa 2015 (wersja angielska: *Neorealism in Polish Photography 1950-1970*, ed. Rafał Lewandowski, Tomasz Szerszeń, Fundacja Asymetria, Warsaw 2015).

5 Raymond Bellour, *Between-the-Images*, transl. Allyn Hardyck, JRP/Ringier – Presses du Réel, Zurich – Dijon 2012, s. 17.

6 Terminu tego użył po raz pierwszy krytyk Alfred Ligocki w kontekście wystawy Jerzego Lewczyńskiego, Zdzisława Beksińskiego i Bronisława Schlabsa w Gliwickim Towarzystwie Fotograficznym w 1959 roku.

7 Karl Schlögel, *Terror i marzenie. Moskwa 1937*, przeł. Izabela Drozdowska-Broering, Jerzy Kałążny, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 18–19.

8 Walter Benjamin, *O pojęciu historii*, [w:] tenże, *Konstelacje*, przeł. Adam Lipszyc, A. Wołkowicz, WUJ, Kraków 2012, s. 312.

9 Bazin, *Ewolucja języka filmu*, [w:] *Film i rzeczywistość*, op. cit., s. 74.

10 Por. Gilles Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. Janusz Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

11 Bazin, *Obrona Rosselliniego*, op. cit., s. 212 („Film neorealistyczny ma sens, lecz a posteriori, gdyż pozwala naszej świadomości przechodzić od faktu do faktu, od jednego skrawka rzeczywistości do następnego").

12 Deleuze, *Kino…*, op. cit., s. 229.

13 Georges Didi-Huberman, *Oko historii 1. Strategie obrazów*, przeł. Janusz Margański, Nowy Teatr – Ha!Art, Warszawa – Kraków 2011, s. 10.

14 Fotokopia dokumentu listu założycielskiego grupy GLIWICE, znajduje się obecnie w archiwum Instytutu Jerzego Lewczyńskiego (w budowie).

15 Deleuze, *Kino…*, op. cit., s. 246. „Krytyka marksistowska atakowała te filmy i występujące w nich postacie (…) za to, że modyfikujące działanie zastępowały «niejasnym» widzeniem".

16 Terminu tego użył francuski antropolog Jean Jamin w odniesieniu do tzw. surrealizmu etnograficznego i kręgu etnografów i artystów związanych z paryskim pismem „Documents" (1929-30).

17 Jacques Rancière, *Janusowe oblicze sztuki upolitycznionej (wywiad)*, [w:] *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyła, Paweł Mościcki, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 179.

ADAM MAZUR

# Obiekt częściowy. Synteza twórczości Anety Grzeszykowskiej

Poniższy tekst jest próbą rozpoznania stanu badań, zaproponowania systematyki i przeprowadzenia na jej gruncie syntezy dotychczasowej twórczości Anety Grzeszykowskiej. Pomimo szeregu tekstów prasowych, krytycznych i naukowych jej sztuka wciąż wymyka się refleksji badawczej, a relatywnie duża ilość wystaw indywidualnych i grupowych z udziałem artystki sprawia, że postronnemu obserwatorowi trudno ustalić następstwo projektów i relacje w ramach poszczególnych zespołów prac, uchwycić przemiany autorki *Albumu* (2005-2006[1]). W przeprowadzeniu wywodu pomocna jest metafora użyta przez Krzysztofa Pijarskiego, autora eseju o twórczości artystki:

„Przy pierwszym kontakcie ze sztuką Anety Grzeszykowskiej – pisze Pijarski – trudno uniknąć swoistego efektu powierzchniowego – narzucającego się przekonania, że istota tych prac tkwi w ich zewnętrznej warstwie oraz, że wzrok jest uprzywilejowanym zmysłem ich recepcji. Nic bardziej mylnego: dopiero po chwili musimy zdać sobie sprawę, że praktyka Grzeszykowskiej nie ma w sobie wiele z postmodernistycznej zabawy obrazami (nawet w jej krytycznym rozumieniu), lecz że jest podszyta czymś ciemniejszym, jakimś niepokojącym pęknięciem każącym szukać sensu nie na samej powierzchni obrazów, ale właśnie w miejscach nieciągłości, tam gdzie owo podszycie ujawnia swoją obecność, naznaczając ich zmysłową naoczność piętnem niesamowitego"[2].

Zgadzając się z autorem eseju *Miłość i dziewczyna,* że sztukę Grzeszykowskiej można analizować poszukując miejsc nieciągłości i inspirując się z gruntu Freudowską kategorią niesamowitości (*das Unheimliche*), należy zauważyć, że interpretacje tego typu byłyby o wiele ciekawsze, jeśli opierałyby się na wiedzy zawczasu uporządkowanej[3]. W innym razie trudno uniknąć „efektu głębinowego", gdy wszystko wydaje się niepokojącym pęknięciem prowadzącym ku niezbyt jasnym, choć faktycznie niesamowitym projekcjom, raczej niż interpretacjom.

Twórczość Anety Grzeszykowskiej jest dobrze rozpoznana przez instytucjonalny świat sztuki. Liczne wystawy opatrzone są zwykle kuratorskim komentarzem, a w katalogach publikowane są eseje rozszerzające kontekst odbioru dzieła artystki (np. *Negative Book* czy *Selfie*[4]). Oprócz publikacji katalogowych dotyczących poszczególnych serii prac wyróżnić należy dwa zasadnicze opracowania syntetyczne. Pierwsze, wydane przez Instytut Polski w Berlinie i Galerię Raster z Warszawy w 2006 roku podsumowuje okres intensywnej współpracy Anety Grzeszykowskiej i Jana Smagi[5]. Drugie opracowanie to wydany w 2011 roku przez Raster *Love Book* poświęcony już samej Grzeszykowskiej[6]. Co ciekawe, obie publikacje wybiórczo prezentują dorobek artystki (w pierwszym wypadku także prace wykonane z Janem Smagą) i zaburzają chronologię skatalogowanych projektów. Ten swoisty bałagan, który tłumaczyć można względami artystycznymi, należałoby uporządkować w pierwszej kolejności.

Oprócz tekstów kuratorskich, krytycznych recenzji, rozmów z artystką i wspomnianych opracowań sumarycznych uwagę zwracają eseje dotyczące biografii artystki oraz rozbudowane teksty akademickie wnikliwie analizujące wybrany fragment dorobku Grzeszykowskiej[7]. Dobrym przykładem pogłębionego ujęcia akademickiego jest tekst Kateryny Sykory *Verrutschte Säume. Aneta Grzeszykowska re-inszeniert die „Untitled Film Stills"* oraz Katarzyny Bojarskiej, *Patos codzienności (kobieta – biografia – fotografia)*[8]. Poniższy tekst jest więc próbą stworzenia – jakkolwiek symulowanego – poczucia ciągłości, jasności i wiedzy na temat poszczególnych dzieł, jak i konsekwentnie rozwijanej przez artystkę filozofii obrazu i – szerzej – sztuki. Innymi słowy, to próba krytycznego spojrzenia na – i tuż pod – powierzchnię; przyjrzenia się sposobom funkcjonowania obrazów wytwarzanych przez artystkę.

## *1.*

Urodzona w 1974 roku Aneta Grzeszykowska zaczynała pod koniec lat 90. od tworzenia czarno-białych fotografii małoobrazkowych. W czasie studiów na Wydziale Grafiki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych Grzeszykowska poznała swojego życiowego partnera Jana Smagę, z którym współpraca w znacznej mierze określa specyfikę wczesnego okresu jej twórczości. Wspólnie ze Smagą poszerza stopniowo horyzont techniczny, używając aparatów średnio- i wielkoformatowych, wspólnie wystawiając (np. z Koalicją Latarnik czy w Galerii Raster), publikując (przede wszystkim we „Fluidzie"), a także realizując zlecenia komercyjne (tworzone dla firmy odzieżowej Endo plakaty, pocztówki, stronę internetową, ilustracje…[9]).

W tym czasie pojawiają się już wątki, które artystka rozwijać będzie samodzielnie (ta uwaga dotyczy także sztuki Jana Smagi). Charakterystyczne dla artystów jest w tym czasie dążenie do opanowania narzędzi rejestracji obrazu, perfekcyjna realizacja dzieła na każdym etapie produkcji i post-produkcji, wychodzenie poza ramy obrazu (tworzenie obiektów przestrzennych i instalacji), a także zapowiadająca filmy sekwencyjność niektórych z projektów (*Dolna 4/51,* 1999). Osobnym wątkiem w twórczości pracujących w duecie artystów jest zainte-

resowanie architekturą. Choć Grzeszykowska zaczynała od studiowania przez rok architektury na Politechnice Warszawskiej, to zdjęcia mieszkań i stworzone na bazie zdjęć obiekty reprezentujące i dekonstruujące budynki nie pojawiają się w tworzonych przez nią później samodzielnie pracach. W związku z tym domniemywać należy, że był to temat szczególnie istotny dla Jana Smagi, który także w kolejnych latach będzie profesjonalnie zajmował się dokumentacją budynków i przestrzeni miejskich (np. dokumentacją rozbiórki warszawskiego Domu Handlowego Smyk w 2015). Dla pierwszego okresu działalności Anety Grzeszykowskiej wraz z Janem Smagą kluczowe wydają się trzy wątki, które chciałbym pokrótce omówić, a są to odpowiednio: rozwój koncepcji i sukces *Planu,* ewolucja projektów skoncentrowanych na architekturze i wreszcie pierwsze dwa autonomiczne projekty artystki, a mianowicie *Album* i *Portrety*.

## *1.1. Plan*

Ewolucję Grzeszykowskiej i Smagi w pierwszym okresie dobrze ilustruje przykład pracy dyplomowej *Dolna 4/59* (1999) i zrealizowanego wkrótce potem *Planu* (2001-2003), który stał się punktem zwrotnym w karierze artystów. Jeśli w trakcie studiów para wykonała setki czarno-białych zdjęć we wnętrzu własnego mieszkania, fotografując codzienne czynności z charakterystycznej perspektywy aparatu podwieszonego pod sufit mieszkania, to w *Planie* pojawia się sekwencja dziesięciu barwnych zdjęć średniego formatu, będących efektem precyzyjnego montażu setek pomniejszych, przypominających dyplom fotografii. Przejście od autonomicznej odbitki w stronę komputerowego montażu, od czerni i bieli do koloru i od niewielkiego formatu (często odbitki kontaktowej preferowanej przez Koalicję Latarnik) do zdjęć powiększanych i drukowanych raczej niż odbijanych wyznacza kierunek rozwoju duetu Grzeszykowska / Smaga. Z nieco innego punktu widzenia *Plan* jest specyficznym połączeniem zainteresowania artystów portretem i architekturą, które to połączenie wkrótce ulegnie rozpadowi na dwa osobne nurty w twórczości duetu (z wyjątkiem *Archiwum prywatnego*, o czym piszę w dalszej części tekstu).

## *1.2. Architektura wywrócona na lewą stronę*

Wkrótce po rozpadzie Koalicji Latarnik i zrealizowaniu *Planu* Grzeszykowska ze Smagą wykonują szereg prac skoncentrowanych na architekturze: *Apartament* (2004), *Odbicie* (2004), *YMCA* (2005), *Woda* (2005), *Wewnątrz* (2006). Najbardziej związany z *Planem* jest *Apartament,* który stanowi rodzaj obiektu-układanki składającego się z 18 klocków z naklejonymi fotografiami przedstawiającymi poszczególne fragmenty wnętrza – podłogi, ściany, okna. Zasadnicza różnica polega na stworzeniu wolnostojącego obiektu oddającego już nie dwa, lecz trzy wymiary przestrzeni mieszkalnej. Nieco inny zabieg zastosowany został przez artystów w pracy *Odbicie* zrealizowanej na wystawę *Palimpsest muzeum* w 2004 roku w łódzkim Pałacu Poznańskiego. Wnętrze pałacu zostało sfotografowane i – jak piszą artyści – „wywrócone na lewą stronę: podświetlony od wewnątrz prostopadłościan pokrywają 'lustrzane' odbicia ścian, podłogi i sufitu pałacowej sali”[10]. Wystawiony w przestrzeni pałacu niewielkich rozmiarów *lightbox* zapowiada dużo większą instalację jaką była *YMCA*. Dokumentacja fotograficzna kilku kondygnacji wnętrz gmachu YMCA mieszczącego się przy ul. Konopnickiej w Warszawie została porównana przez artystów do „skanowania”[11]. Również w opisie tego projektu artyści używają określenia „architektura wywrócona na lewą stronę”[12]. Fotografie ścian, podłóg i sufitów zostały nałożone na odpowiednio przeskalowane, geometryczne bryły *lightboxu*. W ten sposób powstał model budynku, jakby odwróconego na drugą stronę, pozbawionego ścian zewnętrznych. Składająca się z dwudziestu jeden części instalacja miała wymiary 260 x 340 x 150 cm i była jak do tej pory jedną z największych prac zrealizowanych przez Grzeszykowską i Smagę. Pochodną pracy nad *YMCA* jest zrealizowany na podstawie tej samej dokumentacji *lightbox* pt. *Wewnątrz* (2006), który z kolei przedstawia widok wnętrza basenu YMCA z zakłóconą perspektywą. Technika *lightboxu* użyta została przez artystów także przy pracy nad składającą się z trzech elementów instalacją *Woda*, która była obrazem wypełniającej baseny na warszawskim Moczydle tytułowej „wody”. Jakkolwiek sposób pracy zbliżony jest tu do *Odbicia* czy *YMCA* to jednak trudno „zeskanować” wodę w basenie. Artyści stworzyli więc bryły abstrakcyjne, obiekty odpowiadające kształtem i proporcjami wnętrzom basenów i oklejone ze wszystkich stron fotografią powierzchni wody.

W tym miejscu warto zaznaczyć, że po roku 2000 duet Grzeszykowska / Smaga coraz częściej zapraszany jest do dokumentacji wystaw i przestrzeni galeryjnych. Aktywność, która z czasem stanie się osobną dziedziną działalności dla Jana Smagi rozwija się niejako równolegle i poza nielicznymi wyjątkami nie jest eksponowana i tym bardziej uwzględniana w katalogach wystaw. Stąd warto odnotować mającą status autonomicznej pracy pochodzącą z tego wczesnego okresu realizację *Niebieski pasek* (2005-2006). Składający się z naklejonych na pleksi fotografii umieszczonych w jednym pudełku *Pasek* jest dokumentacją pracowni-mieszkania Henryka Stażewskiego i Edwarda Krasińskiego, która została zamieniona w tym czasie w Instytut Awangardy. Z jednej strony *Niebieski pasek* to ostatni ze wspólnych projektów z wczesnego okresu twórczości nicujących przestrzeń mieszkalną. Z drugiej, można w nim znaleźć zapowiedź realizowanego przez kolejne lata niejako na marginesie zleconej dokumentacji przestrzeni mieszkalnych i muzealnych projektów *Archiwum prywatnego.* To właśnie w pracowni Stażewskiego i Krasińskiego duet Grzeszykowska / Smaga wykonał pierwsze zdjęcia, które złożyły się na osobny cykl i wystawę prezentowaną w warszawskiej Galerii Raster w 2012 roku[13].

1. Aneta Grzeszykowska, *Untitled (Skin Doll)*, 2016.
2. Aneta Grzeszykowska, z cyklu *Selfie,* 2014.
3. Aneta Grzeszykowska, z cyklu *Selfie,* 2014.
4. Aneta Grzeszykowska, z cyklu *Negative Make Up,* 2016.
5. Aneta Grzeszykowska, kadr z filmu *Dziury,* 2011.

Wszystkie prace dzięki uprzejmości Artystki i Galerii Raster.

1. Aneta Grzeszykowska, z cyklu *Negative Book,* 2012/2013.
2. Aneta Grzeszykowska, z cyklu *Negative Book,* 2012/2013.
3. Aneta Grzeszykowska, z cyklu *Negative Book,* 2012/2013.
4. Aneta Grzeszykowska, z cyklu *Halina,* 2016.
5. Aneta Grzeszykowska, z cyklu *Iranian Film Stills,* 2015.

Wszystkie prace dzięki uprzejmości Artystki i Galerii Raster.

## *1.3. Album i Portrety*

Od 2005 roku Aneta Grzeszykowska pracuje nad własnymi projektami, takimi jak wydany w formacie 29 x 40 x 9 cm *Album*, w którym systematycznie usuwała za pomocą programu do edycji zdjęć swoją postać z każdego z 201 zdjęć pochodzących z jej własnego rodzinnego albumu. Jakkolwiek zainteresowanie portretem własnym pojawiało się w twórczości Grzeszykowskiej i Smagi wcześniej to dopiero w wypadku *Albumu* rozumiany *à rebours* portret staje się celem samym w sobie. Album otwiera nową ścieżkę dla artystki, która w kolejnych realizacjach będzie konsekwentnie używała wizerunku własnego z jednej strony, z drugiej tematyzując nie tyle własną postać, co rodzinę (od wspomnień z dzieciństwa po cykle realizowane z córką Anety i Jana Franciszką w *Love Book* z 2010 roku i *Negative Book* z 2013)[14]. *Album* wyróżniony został ekspozycją na plakatach i materiałach promujących 4. Biennale w Berlinie (2006), kuratorowane przez Maurizio Cattelana, Massimiliano Gioniego i Ali Subotnick, a jako obiekt dostępny był dla publiczności w jednym z prywatnych mieszkań przy Auguststrasse.

Z *Albumem* ściśle związane są *Portrety* (2005-2006), czyli cykl osiemnastu fotografii, których bohaterowie nie istnieją. Wszystkie postaci zostały wykreowane na podstawie wielu różnych fotografii w Photoshopie i przy użyciu narzędzi korygujących. Podobnie jak w wypadku projektów architektonicznych relacja między *Albumem* i *Portretami* jest kluczowa dla zrozumienia obu dzieł i zrozumienia sposobu pracy artystki badającej granice medium i wiarygodności reprezentacji fotograficznej.

## *2.*

Jeśli tworzone wraz z Janem Smagą prace określić można jako „wczesne", to z kolei tworzone już samodzielnie projekty wypadałoby nazwać konsekwentnie „dojrzałymi". To jednak w pewnym sensie nie oddawałoby przemiany jaka dokonała się i nadal dokonuje w artystce, która daleka jest od stabilizacji i pewnego spowolnienia w działaniu twórczym, jakie sugerować może „dojrzałość". Spoglądając na dzieło stworzone w latach 2006-2016 przez Grzeszykowską można próbować je charakteryzować poprzez nowe techniki wprowadzone do warsztatu artystki (oprócz fotografii także rzeźba, film, książka artystyczna). Z drugiej strony intrygująca poznawczo wydaje się systematyka podkreślająca sposób pracy artystki. W tym czasie reinterpretuje ona historię sztuki (zwłaszcza feministycznej), poprzez serię eksperymentów balansujących na granicy technik analogowych i cyfrowych, filmu i fotografii poszukuje specyfiki medium i wreszcie pracuje z archiwum własnym i historią rodziny. Podobnie jak w pierwszym okresie, także w tym wypadku mamy do czynienia z rozwijaniem kolejnych projektów w oparciu o uprzednio zdobyte doświadczenie i tym samym tworzenia dyptyków, tryptyków i sekwencji prac autonomicznych i zarazem ściśle ze sobą połączonych formą i treścią.

## *2.1. Reinterpretacja*

Rozpoczętą w *Albumie* grę z własną tożsamością Grzeszykowska prowadzi również w liczącym siedemdziesiąt barwnych zdjęć cyklu *Untitled Film Stills* z 2006 roku. Ustawiając siebie w centrum fotograficznego kadru, artystka jednocześnie na nowo odczytuje historię sztuki. Powtarzając pod tym samym tytułem kanoniczną serię autoportretów Cindy Sherman, dokonuje gestu nie tyle utożsamienia z bohaterką nieistniejących filmów, ile raczej zawłaszczenia i aktualizacji pracy swojej postmodernistycznej, feministycznej poprzedniczki. Na kolorowych zdjęciach różniących się od oryginałów jedynie detalami, artystka wcieliła się w rolę amerykańskiej „poprzedniczki". Tym samym dokonała powtórzenia tego, co już w swym pierwotnym założeniu było sztuczne, nierzeczywiste, po raz kolejny dowodząc, że otaczają nas tylko kopie i symulacje. Temat „fotosów bez tytułu" rozwinie w 2015 roku realizując album zatytułowany *Iranian Film Stills*, w którym wystąpi wraz z córką Franciszką.

Do prac, które można określić jako podejmujące wysiłek reinterpretacji historii sztuki feministycznej, z pewnością zaliczyć można zrealizowany w formacie książki artystycznej *Love Book* (2010). Składający się z osiemnastu fotomontaży cykl przedstawia intymne autoportrety artystki w ciąży zmontowane z fotografiami nieżyjących już ikonicznych artystek takich jak Ana Mendieta, czy Hannah Wilke, rozwijając w ten sposób obecny już w *Untitled Film Stills* wątek siostrzeństwa i dialogu z poprzedniczkami.

Innego rodzaju zabiegiem było przywołanie Mai Deren, której niemy film pt. *At Land* (1944) artystka postanowiła udźwiękowić, podkładając odgłosy otoczenia oraz dialogi zapożyczone z książki *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*[15]. Grzeszykowską z Deren łączy upodobanie do choreografii oraz awangardowe eksperymenty z formą filmową.

## *2.2. Poza fotografię*

Rozpoczęty około roku 2004 proces przekraczania dwuwymiarowej fotografii przybiera nową zaskakującą formę wraz z realizacją przez Grzeszykowską rzeźb, a właściwie lalek szytych z materiału i grochu, spośród których wymienić można *Diabła* (1993/2006), *Dziewczynę ze zwierzętami* (2007), *Anetę 1982* (2008), *Anetę 1984* (2008), *Alinę* (2009), *Tęczę* (2009), *Klarę* (2009), czy serię rzeźb pt. *Franciszka* (od 2011 do dziś). Do tego dochodzą przekraczające fotografię sekwencyjną eksperymenty z pogranicza choreografii i performensu zakończone produkcją czarno-białych filmów: *Black* (2007, 11'43"), *Ból głowy* (2008, 11'37"), *Bolimorfia* (2008/10, 7'21"), trwającego dwanaście godzin *Zegara* (2008/11), barwnej animacji video *Dziury* (2011, 7'41"), czy *Hymnu* (2014/16, 3'21").

Lalki, które ze względu na materiał i sposób wykonania należy sklasyfikować raczej jako obiekty niż rzeźby, odwołują się do wspomnień z dzieciństwa oraz – z czasem – przedstawiają córkę artystki Franciszkę. W ten sposób uzupełniają rzeczywistość znaną z fotografii albumowych, wypełniając puste miejsca w fotograficznej pamięci (*Aneta 1982* i *Aneta 1984*) i projektując przyszłe sytuacje (np. *Franciszka 2014* z 2011 roku). W ciekawy sposób do rzeźby odnosi się Grzeszykowska w cyklu fotografii *Selfie* (2014), wykonując ze skóry świni swój rozbity na poszczególne części ciała autoportret[16]. Dokumentacja fotograficzna skazanego na rozpad wizerunku przypomina z jednej strony szyte z materiału lalkowe autoportrety, z drugiej strony skojarzyć można ją z animowanymi fragmentami ciała z filmu *Dziury*.

## *2.3. Album rodzinny*

W ostatnich latach artystka nie tylko rozszerza swój warsztat o nowe narzędzia (od komputerów i kamery filmowej po igłę i nić), ale także rozwija znane już z wczesnych prac formaty takie jak książka artystyczna, którą przecież był także *Album*. Starannie zakomponowaną formę książkową przyjmują katalogi wystaw i osobne – kolekcjonerskie – publikacje, które w istotny sposób uzupełniają spektrum prezentacji własnych prac. Nieprzypadkowo po *Albumie* pojawiają się kolejne związane z życiem rodzinnym książki, takie jak wspomniane już *Acrobat Book* (2008), *Love Book* (2010) czy *Negative Book* (2013) oraz łączący wątki rodzinne z siedemdziesięcioma czterema filmowymi fotosami *Iranian Film Stills* (2015). Książki Grzeszykowskiej być może najmocniej związane są z jej własną i jej rodziny biografią. Oprócz Jana Smagi kluczową rolę odgrywa Franciszka, która pojawia się jeszcze w fazie prenatalnej w *Love Book*, by po narodzinach występować obok swojej mamy w *Negative Book* i *Iranian Film Stills*. Na zdjęciach zaaranżowanych przez artystkę, a wykonanych przez Jana Smagę widzimy oprócz sytuacji rodzinnych pejzaż amerykański (*Negative Book*) oraz irański (*Iranian Film Stills*). Jednocześnie każdy z tomów posiada dodatkową warstwę interpretacyjną, czy to dotyczącą powrotu do źródeł fotografii analogowej, procesu negatywowego, eksperymentów z czarno-białymi filmami (*Negative Book*), czy to próby translacji z gruntu okcydentalnej narracji feministycznej na lokalny, orientalny idiom irański i rozszerzenia projektu wychodzącego od Cindy Sherman o nowe znaczenia (*Iranian Film Stills*).

## *3.*

Proces przechodzenia od dokumentu do kreacji, od fotografii do sztuki jest być może meandryczny, ale z pewnością nie jest tu pozbawiony logiki. Powyższe omówienie dorobku Anety Grzeszykowskiej – i częściowo – Jana Smagi siłą rzeczy skoncentrowane było na najważniejszych cyklach artystki. Osobny rozdział stanowią prace pojedyncze jak choćby intrygujące poznawczo „oko" (*bez tytułu*, 2005). Odmienną perspektywę należałoby przyjąć pisząc o zdjęciach, obiektach, filmach Jana Smagi, który w interesującym nas czasie przeszedł równie ciekawą drogę i do dziś pozostaje w związku z Anetą Grzeszykowską, pomagając w produkcji znacznej części jej prac.

**Przypisy**

1 S. Szabłowski, *Odmienne stany podmiotowości,* „Artpunkt" nr 22, s. 14-26; K. Sienkiewicz, A. Sural, *Aneta Grzeszykowska i Jan Smaga*, „Culture.pl", www.culture.pl/pl/tworca/aneta-grzeszykowska-i-jan-smaga (5 kwietnia 2016). Po aktualizacji biogramu w roku 2014 tekst dotyczył wciąż duetu artystycznego Smaga / Grzeszykowska. Cennym źródłem wiedzy jest również aktualizowany biogram artystki na stronie Galerii Raster: www.rastergallery.com/tag/grzeszykowska/ (15 kwietnia 2016).

2 K. Pijarski, *Miłość i dziewczyna*, [w:] A. Grzeszykowska, *Love Book*, Fundacja Raster Warszawa 2011, s. 13.

3 S. Freud, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, red. A. Freud, Fischer Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 1999, s. 227-278.

4 A. Grzeszykowska, *Negative Book*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013; A. Grzeszykowska, *Selfie,* Viborg Kunsthalle Forlag, Viborg 2015.

5 *Aneta Grzeszykowska, Jan Smaga*, kat. wyst. Instytut Polski w Berlinie, 22 marca 2006 do 28 maja 2006, Instytut Polski w Berlinie, Raster, Berlin – Warszawa 2006.

6 A. Grzeszykowska, *Love Book,* Fundacja Raster, Warszawa 2011.

7 Z. Krawiec, *Skalpy miłości,* [w:] *Miłosny performens*, BWA Tarnów, Galeria Labirynt, Lampa i Iskra Boża, Tarnów, Lublin, Warszawa 2016, s. 69-83. I. Gańczarczyk, *Szwy generują znaczenia,* „Didaskalia" 2012, nr 109-110, s. 58-67; S. Szabłowski, *Znikająca dziewczyna,* „Przekrój", 22 kwietnia 2013, s. 71-73; W. Nowicki, *Dowód na nieistnienie*, [w:] tegoż, *Odbicie*, red. M. Budzińska, Czarne, Wołowiec 2015, s. 214-236.

8 K. Sykora, *Verrutschte Säume. Aneta Grzeszykowska reinszeniert die „Untitled Film Stills"*, [w:] *ReInszenierte Fotografie*, red. K. Krüger, L. Crasemann, M. Weiß, München 2011, s. 29-44; K. Bojarska, *Patos codzienności (kobieta – biografia – fotografia)*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym,* red. A. Dauksza, A. Łebkowska, R. Nycz, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2015, s. 524-538.

9 *Powiększenie. Fotografie w czasach zgiełku,* kat. wyst., Festiwal Fotografii Czarno-Białej, Zakopane – Warszawa 2002; *Spacer po łazienkach*, „Fluid" 2002, nr 6 (19), s. 54-59; *Na wznak,* „Fluid" 2002, nr 8 (21), s. 28-35; *CDN.,* „Fluid" 2002, nr 11 (24), s. 58-63.

10 *Aneta Grzeszykowska, Jan Smaga*, kat. wyst., Instytut Polski w Berlinie, dz. cyt., s. 26.

11 Tamże, s. 18.

12 Tamże.

13 Zob. www.rastergallery.com/wystawy/archiwum-prywatne/ (15 kwietnia 2016).

14 Dz. cyt.

15 M. Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film,* The Alicat Bookshop Press, Yonkers (N.Y.) 1946.

16 Dz. cyt.

MACIEJ ROŻALSKI

# Antropologie Yanki

„Pamiętam ją siedzącą na parapecie okna swojego apartamentu i spoglądającą w mrok na zewnątrz. Elegancka kobieta w średnim wieku, z burzą niesfornych ciemnych blond włosów i w eleganckiej sukni. W ręku trzyma zeszyt i co jaki czas coś uważnie zapisuje. Za oknem słychać odgłosy bębnów rytuału *candomblé*[1]. Gorąca noc brazylijskiego Salvadoru przesycona jest ich rytmem. Rudzka słucha bębnów, a jej notacje śledzą właśnie dochodzący zza okna rytm".

Tym szczególnym wspomnieniem dzieli się z nami Lia Robatto, znana brazylijska tancerka i choreografka. Dotyczy ono jej mistrzyni i nauczycielki – w Europie praktycznie nieznanej, a hołubionej w Brazylii polskiej emigrantki, artystki tańca Yanki Rudzkiej[2]. Lia była początkowo jej uczennicą, bardzo szybko stała się solistką w jej choreografiach i asystentką. Do dziś w swej twórczości odwołuje się do artystycznych śladów mistrzyni.

Yanka Rudzka nauczyła się tańczyć w Polsce. Studiowała u niemieckich tancerzy żydowskiego pochodzenia, Ruth Sorel i Georga Grokego, którzy schronili się w Polsce przed rozwijającym się w Niemczech hitleryzmem. Na skutek zawirowań drugiej wojny światowej w 1946 roku znalazła się w Ameryce Południowej. Przebywała najpierw w Argentynie, potem, przez krótki okres po wojnie, we Włoszech. Jak twierdzi w niepublikowanej pracy magisterskiej profesor Maria Claudia Alves Guimarães[3], poznał ją tam mieszkający w Brazylii kompozytor muzyki klasycznej – Hans Joachim Koellreuter. Została przez niego zaproszona do São Paulo, gdzie dawała lekcje tańca w świeżo otwartym Muzeum Sztuki. Stąd, na zaproszenie rektora Uniwersytetu Federalnego w Bahia, Edgara Santosa, udała się do brazylijskiego Salvadoru, aby poprowadzić pierwszą w Brazylii uniwersytecką szkołę tańca. To tam miała dokonać swoich najważniejszych choreograficznych osiągnięć i zmienić na zawsze obraz tańca współczesnego w Brazylii. Yanka była tancerką wykształconą na bazie niemieckiego ekspresjonizmu i w tym kontekście funkcjonuje. W dużej mierze taki właśnie obraz Yanki został utrwalony w oficjalnej pamięci o artystce. Jak jednak twierdzi, Lia Robatto i inni świadkowie tamtych wydarzeń[4], to właśnie jej odwrót od ekspresjonizmu, fascynacja brazylijską tradycją i nowatorska propozycja edukacji interdyscyplinarnej stały się naprawdę istotne dla kształtującego się tańca współczesnego w Bahii.

W dalszej części tego artykułu spróbuję zmierzyć się z mitem ekspresjonistycznej Yanki utrwalonym przez historię. Zacznijmy od sceny, w której Yanka siedzi w oknie swojego apartamentu. Jak wspomina Lia, „ona umiała zapisywać muzyczne notacje. Siadywała często w oknie, gdyż niedaleko znajdowała się świątynia *candomblé*. Usiłowała przekładać na partytury nutowe rytmy afrobrazylijskich bębnów. To było działanie nowatorskie. W tym okresie afrobrazylijska religia *candomblé* była społecznie potępiana. Tylko nieliczni artyści i intelektualiści myśleli o tworzeniu sztuki inspirowanej tym obrzędem. Yanka była jedną z nich. Od samego początku inspirowało ją *candomblé*, jego forma, rytm i taniec"[5].

Lia Robatto miała wtedy siedemnaście lat. Podążając za swoją nauczycielką, przeprowadziła się z São Paulo do Salvadoru w stanie Bahia. Opisywana sytuacja wydarzyła się w 1957 roku, w mieszkaniu Rudzkiej usytuowanym w dzielnicy Chame-Chame. Dlaczego ta specyficzna praktyka polskiej artystki jest istotna? Wydaje się ona świadczyć o generalnym podejściu Rudzkiej do tradycji afrobrazylijskiej i roli, jaką ta fascynacja odegrała w jej pracy twórczej. Jak twierdzi autor książki *Avant-garde na Bahia*, historyk i antropolog Antonio Risério, „Yanka Rudzka była przykładem osoby od początku zafascynowanej rzeczywistością Bahii…"[6]. Problem polega jednak na tym, że w ówczesnej, jeszcze postkolonialnej rzeczywistości Salvadoru afrobrazylijski obrzęd był czymś niemalże zakazanym, potępianym i owianym tajemnicą. Niewiele było lektur na ten temat i dostęp do samego rytuału był wysoce utrudniony. Rozdział pomiędzy eurocentryczną kulturą oficjalną i kulturą afrobrazylijską był tak głęboki, że Risério nazywa tę ostatnią „rzeczywistością paralelną"[7]. Jak jednak pisze, w latach 50. artyści i intelektualiści zaczęli odkrywać bogaty świat *candomblé* i kultury tradycyjnej. To dzięki znajomości z niektórymi z nich, przede wszystkim z rzeźbiarzem Mário Cravo, Yance udało się zbliżyć do *candomblé* i je poznać[8].

O fascynacji Rudzkiej zdaje się świadczyć przywołana przez Robatto „figura pamięci"[9] artystki siedzącej w oknie z zeszytem nutowym. Przywołuje ona przede wszystkim skojarzenie z etnografem zapisującym skrupulatnie dane z terenu swojej pracy. Pokój w mieszkaniu Yanki może w tym przypadku symbolizować eurocentryczny świat sztuki Bahii. Okno byłoby natomiast symbolicznym odwołaniem się artystki do tego, co w oficjalnej kulturze było pomijane lub banalizowane. Musimy pamiętać, że w roku 1956 Rudzka nie miała do dyspozycji całej aparatury pojęciowej i odwołań estetycznych związanych z teorią postkolonialną. Tym bardziej zasługuje na uwagę gest jej estetycznych i formalnych poszukiwań, który następnie zaowocował bazującymi na kulturze tradycyjnej choreografiami – *Ex-Voto, Candomblé* i *Águas de Oxalá*.

1. Choreografia *Candomble,* 1957. Fot. Silvio Robatto.
2. Proba choreografii *Wody Oxalá, Szkola Tanca Uniwesytetu Federalnego Bahia,* 1959. Fot. Silvio Robatto.
3. Proba choreografii *Czarna godzina, Szkola Tanca Uniwesytetu Federalnego Bahia,* 1959. Fot. Silvio Robatto.
4. Choreografia *Ex-voto, kino-teatr Santo Antônio,* 1960. Fot. Silvio Robatto.
5. Choreografia *Candomble,* 1957. Fot. Silvio Robatto.

Jak twierdzi Lia Robatto, w tańcu Rudzkiej było dużo nastawionej na odbiór codziennej rzeczywistości delikatności. Robatto neguje obraz Rudzkiej jako artystki stricte ekspresjonistycznej. Przyznaje to także profesor Maria Claudia Alves Guimarães, pisząc: „Wydaje się, że Yanka nie ograniczyła się tylko do szkoły ekspresjonizmu, ale uległa wielu innym wpływom”[10]. Jak twierdzi badaczka, w jej twórczości można dostrzec wpływy szkoły Marty Graham i rytmiki Émile'a Jaques-Dalcroze'a. Sama Rudzka miała twierdzić, że jej taniec nie jest ekspresjonistyczny, ale „ekspresyjny”[11]. W praktyce miało to oznaczać przede wszystkim większą lekkość ruchów niż w tańcu Mary Wigman i innych artystów modernizmu niemieckiego – tańcu „prowokującym uczucia zrewoltowane, oddające wewnętrzną pasję, zakłócenia i wizje profetyczne”[12]. Istotne jednak było także samo podejście Yanki do tańca i procesu kreacji, jej nieustanne poszukiwanie nowych inspiracji. W praktyce oznacza to łamanie obowiązującego wzorca ekspresjonistycznego uzewnętrzniania emocji i poszukiwanie nowych tematów dla twórczej kreacji w codzienności. Według Risério Yanka zafascynowała się rytmem i tańcem rytuału *candomblé* i szukała kontaktu z kulturą afrobrazylijską. Była uwikłana w „dialektykę kosmopolityzmu i antropologiczności”[13]. Jej fascynacja kulturą tradycyjną miała odciągnąć ją od „tematyki czysto europejskiej”[14].

Zainteresowanie to nie wydaje się czysto powierzchowne, było raczej głębokie i odcisnęło swe piętno na formie procesu kreatywnego Rudzkiej. Sam Risério charakteryzuje awangardę Bahii tamtego okresu przez zwrot ku antropologii. Tymczasem Yance odmawia jednak postawy antropologicznej i mówi zaledwie o jej fascynacji i zmianie paradygmatu myślenia. Uważam jednak, że poszukiwania artystki były czymś znacznie głębszym, a zrozumienie jej relacji z nowoczesnością i tradycją jest jednym z kluczy do twórczości tej na wpół zapomnianej wielkiej osobowości sztuki.

Profesor Guimarães twierdzi, że dla Rudzkiej punktem wyjścia była zawsze inspiracja innym dziełem lub fenomenem kulturowym. Chodziło zarówno o fascynację innymi rodzajami sztuki, przede wszystkim poezją i literaturą, jak i kulturą lokalną. Choreografia *Kobieta duch* odnosiła się do wiersza Carlosa Drummonda de Andrade pod tym samym tytułem. Z kolei jedną z inspiracji dla pracy *Ex-Votos* była poezja Cecílii Meireles. Istotne jest jednak, jak dodaje Guimarães, by pamiętać, że wpływy te nigdy nie były proste i oczywiste. Artystka miała zanurzać się w świecie innych artystów, interpretować i czerpać z klimatu ich twórczości. Guimarães proponuje w tym miejscu pojęcie transkrypcji z jednego rodzaju sztuki na drugi[15]. Tworzenie choreografii byłoby zatem w ujęciu autorki porównywalne do procesu graficznego zapisu.

Podobnie sprawa miała się z inspiracją kulturową. Trzeba powiedzieć, że jej sposób kontaktu z kulturą lokalną był dość specyficzny. Sama Lia Robatto twierdzi, że Rudzka była zaangażowaną katoliczką. Z tego też powodu fascynowała się *candomblé*, ale i lękała się go. Trzeba pamiętać, że są to lata 50., a opinia publiczna Bahii tego okresu wzmacniała stereotyp *candomblé* jako religii diabolicznej. Jednocześnie jednak artystka czuła wielką fascynację lokalną kulturą i rozumiała jej wagę. Jak przyznają świadkowie, Yanka uczestniczyła wielokrotnie w publicznych mszach *candomblé* w towarzystwie Mária Cravo i innych artystów[16]. Sam Risério przyznaje, że „jej zainteresowanie nie miało podłoża religijnego – co byłoby ekscesem dla praktykującej polskiej katoliczki – *candomblé* traktowała jako język, przestrzeń formy, dyskurs gestu”[17]. Wydaje się, że ta właśnie wypowiedź Risério zaprzecza jego własnej opinii o powierzchowności fascynacji Rudzkiej. Świadczą o tym także nowatorskie rozwiązania występujące w jej choreografiach i wynikające z pogłębionych studiów. W swej pierwszej pracy związanej z kulturą tradycyjną, nazwanej po prostu *Candomblé*, Yanka wprowadza na scenę (jako pierwsza w historii) ludowy instrument muzyczny *berimbau*. Także symbolika choreografii zbudowana na relacji między dwoma siedzącymi postaciami i grupą tancerzy zdradza rozeznanie Rudzkiej w strukturze obrzędu. Siedzące postacie symbolizują ojca (*Pai de Santos*) i matkę (*Mãe de Santos*) *orixás*, głównych kapłanów kultu. Natomiast grupa tancerzy symbolizuje świętą społeczność (*Povo de Santos*), która odwoływała się w symbolice tańca do ruchów *orixás*.

Jak pisze Maria Guimarães, w swych poszukiwaniach w tradycji Yanka nigdy nie uprzedmiotawiała fenomenów kulturowych i nie zadowalała się łatwym egzotyzmem, dokonując raczej swego rodzaju tłumaczenia fenomenów kultury na język sztuki[18]. W wywiadzie dla czasopisma „A Gazeta” Rudzka mówiła: „Afrobrazylijski folklor prezentuje tak niespotykane bogactwo, że zaczyna inspirować artystę nie tylko pod kątem struktury samego obrzędu, ale także jako doświadczenie sztuki w ogóle. Dla mnie osobiście było to wielkim odkryciem. W moich choreografiach bazujących na folklorze brazylijskim próbuję stylizować i abstrahować bez utracenia czystości głębi doświadczenia. Używam autentycznych elementów obrzędu i zamieniam je w taniec”[19].

Współcześnie nazwalibyśmy poszukiwania Rudzkiej procesem kreacji uwikłanym w doświadczenie antropologiczne (czy też, za Jamesem Cliffordem, w doświadczenie etnograficzne[20] – ze względu na wagę, jaką Rudzka przykładała do graficznego zapisu nutowego rytmów *candomblé* i interdyscyplinarnej transkrypcji). Figura artystki zapisującej muzyczne notacje, stojącej u progu (czy może raczej w oknie) świątyni *candomblé* i usiłującej przetłumaczyć na język sztuki fenomeny kultury tradycyjnej, jest jak na tamten okres bardzo nowatorska. Jednocześnie to właśnie ten element twórczości Yanki Rudzkiej został praktycznie zupełnie pominięty w poświęconych jej tekstach. Można zaryzykować tezę, że jest to efekt uwikłania jej w wielką historię kształtowania się współczesnego społeczeństwa brazylijskiego. Tancerka, podobnie jak inni artyści zaproszeni w latach 50. do Bahii, miała przynieść

ze sobą upragnioną nowoczesność[21]. Jej trzyletnia obecności na uniwersytecie w Bahii dowodzi, że udało się jej zapoczątkować rozwój tańca współczesnego w Salvadorze i w całym regionie. Jednak te dwie historie – Yanki nowoczesnej i Yanki poszukującej relacji ciała z kulturą tradycyjną – niekiedy wchodziły ze sobą w konflikt. Dzisiaj jest ona pamiętana głównie przez swój wkład w rozpowszechnienie tańca ekspresjonistycznego. To potężna lokalna narracja implantowania nowoczesności z importu. Jednak, jak pokazują prace antropologów takich jak Antonio Risério, pogoń za nowoczesnością była często postkolonialną iluzją prawicowych rządów Getúlio Vargasa[22]. Poszukiwanie prawdziwej nowoczesności Brazylii mogło się odbywać tylko przez waloryzację kultury tradycyjnej. Risério pisze o społeczeństwie tamtego okresu jako o „ogarniętym żądzą transformacji"[23]. Wspomina w tym kontekście o dwóch wizjach nowoczesności: jednej nastawionej na bezkrytyczne przyjmowanie kultury europejskiej i drugiej związanej z budowaniem tożsamości narodowej opartej na nacjonalistycznym uwielbieniu tradycji. Przypadek Rudzkiej oraz innych bahiańskich artystów (takich jak Mário Cravo czy Lina Bo Bardi) zdaje się wskazywać na jeszcze inne podejście – oparte na antropologicznej fascynacji i twórczym łączeniu tradycji i nowoczesności[24].

*Olhar antropológico* – spojrzenie antropologiczne. Takiego sformułowania używa Antonio Risério, by mówić o praktyce badawczej brazylijskich artystów skupionych na kulturze ludowej północnego wschodu Brazylii[25]. O jakim rodzaju spojrzenia – czy może warto zaryzykować określenie „wejrzenia" – pisze brazylijski antropolog i historyk? Musi przecież wiedzieć, że widzenie ma w antropologii długą i często uwikłaną w kolonialne konteksty historię. Widzenie antropologa chce najczęściej porządkować, znajdować punkty centralne w obrazie. Risério w takim przypadku musiałby mówić o spojrzeniu uładzającym, narzucającym porządek patrzenia, i centrum, jakim jest oko fotografa / widza / antropologa. Współczesna antropologia często usiłuje wyzwolić się z tej generalizacji, używając innych rodzajów metafor niż metafora obrazu. Skupia się na dekonstrukcji procesu widzenia lub wręcz, jak to robią kierunki performatywne w antropologii, koncentruje uwagę na cielesności i komunikacji ze światem poprzez ciało[26].

Risério zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństwa przyporządkowywania artystów ogólnym ideom politycznej przemiany i kulturowego eurocentryzmu. Jego propozycja „antropologicznego spojrzenia" wystrzega się uogólnień. Używa on tego pojęcia w specyficznym kontekście historii awangardy północno-wschodniej Brazylii lat 50. XX wieku. Mówi o patrzeniu jako o sposobie poszukiwania opartym nie na jednym klarownym spojrzeniu, ale wielu „spoglądnięciach". Takie systematyczne przyglądanie się zjawisku przywołuje metodę obserwacji faktów niczym ryba morskich głębin autorstwa Julieta Micheleta. Chodziłoby o wielokrotne rzucanie spojrzenia, które nie ocenia, ale zbiera informacje za każdym razem pod innym kątem. „Spojrzenie antropologiczne szuka różnic, ta praktyka pozwala oddalić niebezpieczeństwo generalizujących przyporządkowań i rozumieć zjawisko w szerszym kontekście społecznym"[27], pisze Risério. Usiłuje on przywołać różnorodność interpretacji i uczynić historię awangardy w Bahii na swój sposób bardziej sprawiedliwą.

Kiedy staramy się wydobyć postać Yanki Rudzkiej z przeszłości uwikłanej w szereg kontekstów i historycznych zniekształceń, staje nam na drodze ten sam problem przyporządkowania jej oficjalnym wersjom historii – historii tańca ekspresjonistycznego w Brazylii, historii uniwersytetu, historii powojennych narracji i historii kształtowania się brazylijskiej demokracji. Pamięć jest w dużej mierze subiektywnym konstruktem podlegającym wpływom i zmianom. Na jeden z problemów dotyczących tej kwestii wskazuje wspomniany już wcześniej francuski badacz Pierre Nora, omawiający w swoich pracach konflikt między generalizującą historią i indywidualną pamięcią[28]. Myślę, że podobny mechanizm występuje w przypadku wielu projektów awangardowych rozwijających się w latach 50. i 60. XX wieku w Brazylii. Zostają one przyporządkowane ogólnym interesom politycznym albo projektom ówczesnej modernizacji kraju. Dlatego też w niniejszym tekście zaproponowałem bardzo szczególne określenie „figury pamięci", przywołujące niczym w spektaklach Tadeusza Kantora zastygłe sceny pamięci, w tym przypadku sceny z życia polskiej artystki, emigrantki, katoliczki siedzącej w oknie apartamentu i doświadczającej spotkania z nieznaną kulturą afrykańskich duchów. Być może pozwoli to nam na wypracowanie obrazu artysty z jednej strony uwikłanego w burzliwą historię Brazylii tamtego okresu, z drugiej zaś poszukującego także własnego, niezwykłego i niebanalnego języka twórczej wypowiedzi.

*

Yanka Rudzka nazwała jedną ze swoich najważniejszych bahiańskich choreografii *Ex-Votos*. Kończąc rozważania dotyczące artystki, chciałbym skupić się na tym dziele, gdyż posiada ono antropologiczny aspekt, tak istotny dla jej twórczości. Odwołuje się zarazem do katolicyzmu i do *candomblé*. Ta jednoczesność jest istotna dla zrozumienia osobowości twórczej Rudzkiej tamtego okresu, opartej na dychotomii dwóch kultur.

*Ex-votos* należą do tradycji związanej z ludowym katolicyzmem. Ten łaciński skrót odwołuje się do przyrzeczenia złożonego bóstwu. Odnosi się do obrazów, figurek obrazujących części ciała lub całe ciało i innych obiektów podarowanych Bogu w imię wdzięczności za dokonane uzdrowienie lub inne szczęśliwe zdarzenie. *Ex-voto* „jest fenomenem artystyczno-religijnym związanym ściśle z wierzeniami ludowymi. Wyraża rodzaj rytualnej wymiany z bóstwem i jest praktyką obserwowaną we wszystkich epokach i kulturach"[29]. W Brazylii *ex-votos* pojawiły się w XVIII wieku wraz z kulturą europejskich kolonizatorów. Jak wiele innych fenomenów katolicyzmu zostały przez miejscową ludność połączone z wierzenia-

1. Yanka Rudzka podczas improwizacji, *Szkola Tanca Uniwesytetu Federalnego Bahia,* 1959. Fot. Silvio Robatto.
2. Yanka Rudzka podczas improwizacji, *Szkola Tanca Uniwesytetu Federalnego Bahia,* 1959. Fot. Silvio Robatto.
3. Choreografia *Wody Oxalá,, kino-teatr Guaracy,* 1960. Fot. Silvio Robatto.
4. Yanka Rudzka z zespolem. Fot. Silvio Robatto.
5. Yanka Rudzka podczas improwizacji, *Szkola Tanca Uniwesytetu Federalnego Bahia,* 1959. Fot. Silvio Robatto.

mi kultur tradycyjnych, tworząc swoistą i niepowtarzalną mieszankę. W Brazylii istnieje obecnie kilka dużych centrów religijnych, w których praktykuje się *ex-votos*. Jednym z nich jest kościół Bonfim w Salvadorze. To specyficzne miejsce, gdyż w wyniku synkretyzmu religijnego góra i kościół Bonfim związane są także z tradycją *candomblé*. Kościół poświęcony osobie Jezusa Chrystusa jest przez wyznawców c*andomblé* utożsamiany z rytuałem odprawianym dla Oxalá – *orixá* (bóstwa) reprezentującego energię stworzenia. Kościół sprawia wrażenie normalnego miejsca katolickiej praktyki. W jednej z sal kościoła pozostawiane są przez wiernych rytualne figurki *ex-votos*. W głównej nawie odbywają się regularne msze. Jednak raz do roku kościół Bonfim staje się miejscem pielgrzymek domów *candomblé*. W czasie styczniowego święta *Lavagem de Bonfim* („obmycie góry Bonfim") wyznawczynie przynoszą do kościoła wodę w naczyniach poświęconych *orixá* Oxalá. Obmycie schodów kościoła ma symbolizować oczyszczenie duchowe w rytuale *candomblé*. Dwa porządki rytualne spotykają się w tym przypadku w ramach niepisanego paktu wzajemnego poszanowania.

W 1952 roku brazylijska artystka Cecília Meireles publikuje książkę *Sztuki plastyczne Brazylii – Sztuki ludowe*. Dwa rozdziały poświęca właśnie figurom *ex-votos* w kulturze ludowej Brazylii. Forsuje w swojej publikacji tezę, że współczesna kultura Brazylii może rozwinąć się tylko przez poszanowanie ludowej kultury tradycyjnej. Yanka Rudzka czyta tę książkę jeszcze w São Paulo i prawdopodobnie pod jej wpływem zaczyna się interesować tradycją Salvadoru.

Lia Robatto wspomina samą choreografię *Ex-Votos* jako niezwykle oszczędną w ruchach. „Yanka chciała osiągnąć efekt upodobnienia tancerza do ludzkiej figurki *ex-voto* stojącej na baczność z rękami blisko tułowia. Prawie cała choreografia była opracowana pod kątem tej wyprężonej figury"[30]. Robatto twierdzi, że ta choreografia była niezwykle minimalistyczna, ruchy postaci oszczędne, a stojąca na baczność i wykonująca niewielkie ruchy tancerka miała przywoływać niezwykły efekt scenicznej obecności. Nowością było także zaprezentowanie choreografii na zamontowanej na środku publicznego placu scenie. Postać praktycznie tańczyła na ulicy.

Zarówno *ex-votos*, jak i *orixá* Oxalá stają się inspiracją w późniejszej pracy twórczej. Wskazuje na to tematyka choreografii – *Ex-Votos* i *Águas de Oxalá* (ta ostatnia nazwa – „wody Oxalá" – oznacza właśnie wodę niesioną

przez wyznawców *candomblé* w trakcie święta *Lavagem*). Zwłaszcza *Ex-Votos* stawałoby się w tym sensie projektem emblematycznym dla całej obecności artystki w Salvadorze. Pośrednio, przez miejsce kultu Bonfim, *ex-votos* wiążą się z energią Oxalá i oddają dialektykę dwóch porządków duchowych, między którymi znajdowała się Yanka, praktykująca katoliczka zafascynowana obrzędem *candomblé*.

* Tekst powstał w ramach projektu artystyczno-badawczego „Yanka Rudzka. Zaczyn", realizowanego przez Culture.pl, Art Stations Foundation i Vivadança Festival Internacional. Inicjatywa jest częścią programu prezentacji polskiej kultury w Brazylii organizowanego przez Culture.pl w 2016 roku. Więcej informacji na stronie Culture.pl/brasil.

**Przypisy**

1 *Candomblé* jest określeniem zespołu brazylijskich kultów religijnych afrykańskiego pochodzenia. Jego podstawowym założeniem jest obecność w trakcie obrzędów afrykańskich duchów *orixá*, które opętują inicjowanych i przygotowanych do tego wyznawców. W *candomblé* centralną funkcję pełnią muzyka i taniec. Poszczególnym *orixás* przyporządkowane są określone, grane na trzech bębnach rytmy oraz wyrażające ich naturę tańce. Wyznawcy *candomblé* wierzą, że owładnięty świętym transem tancerz swoimi ruchami wyraża obecność *orixá*. Wielu współczesnych artystów interesuje się tańcem i muzyką *candomblé*. Początków tej trwającej do dzisiaj fascynacji należy szukać w dokonaniach artystycznych Yanki Rudzkiej i innych artystów pierwszej połowy XX wieku.

2 „Y" używane jest w brazylijskiej pisowni imienia artystki.

3 Maria Claudia Alves Guimarães, *Vestígios da dança Expressionista no Brasil, Yanka Rudzka e Aurel Von Milloss*, Universidade Estadual De Campinas, Instituto De Artes, Campinas 1998.

4 Powołuję się tu szczególnie na rozmowy przeprowadzone przeze mnie z Lią Robatto (27.03.2015) i inną ważną postacią tańca brazylijskiego – Dulce Aquino (20.11.2015).

5 Rozmowa autora z Lią Robatto 27.03.2015.

6 Antonio Risério, *Avant-garde na Bahia*, Ed. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo 1995, s. 105.

7 Takiego określenia używa Antonio Risério, aby opisać patologiczną nieprzystawalność dwóch kultur – tej nazywanej wysoką i łączonej ze światem kolonialnych norm oraz kulturą pochodzenia afrykańskiego.

8 Maria Claudia Alves Guimarães, *Vestígios da dança Expressionista no Brasil, Yanka Rudzka e Aurel Von Milloss*, dz. cyt.

9 Sformułowanie „figura pamięci" jest w tym kontekście moją autorską propozycją. Pamiętając przede wszystkim o przywoływanym w późniejszych partiach tekstu rozróżnieniu Pierre'a Nory na intymną pamięć utrwaloną w gestach, ciele i sferze prywatnej w opozycji do oficjalnej historii, chciałbym zaproponować określenie „figury pamięci" oznaczające zachowane w pamięci istotne chwile, które przywołują na nowo rzeczywistość inną niż ta utrwalona przez oficjalną wersję historii. Pojęcie to dotyczy miejsc, które są w sposób szczególny uwikłane w kwestie pamięci i historii. Chodzi o mocne i konkretne wspomnienie, które utrwala się i podróżuje w czasie. Nora mówi o procesie przechodzenia „od pamięci do historii…", co oznacza według niego zanik pamięci indywidualnej na rzecz większych konstruktów historii. Można by tu ewentualnie doszukiwać się podobieństw także z pamięcią utrwalaną za pomocą mocnych i powracających nieustannie scen w spektaklach Tadeusza Kantora. Utracona przeszłość artysty dzięki tej technice jakby zastyga. Patrz: Pierre Nora, *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, „Tytuł roboczy: Archiwum" 2009, nr 2, Wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi.

10 Maria Claudia Alves Guimarães, *Vestígios da dança Expressionista no Brasil, Yanka Rudzka e Aurel Von Milloss*, dz. cyt., s. 153.

11 Rozmowa autora z Lią Robatto (18.11.2015).

12 Carmen Paternostro Schaffner, *A dança expressionista, Alemanha e Bahia*, EDUFBA, Salvador 2012, s. 21.

13 Antonio Risério, dz. cyt., s. 105.

14 Użyte kilkukrotnie przez Risério sformułowanie „tematyka europejska" wydaje się bardzo ogólne. Staje się jednak bardziej oczywiste, kiedy weźmiemy pod uwagę kwestię pojawienia się europejskiego modernizmu w Brazylii. „Tematyką europejską" były często określane tematy modernizmu w ogóle. W tym przypadku chodziłoby o taniec ekspresjonistyczny. Patrz: Lia Robatto, *Dança em Processo – A Linguagem do lndizível*, Centro Editorial e didático da Universidade Federal da Bahia, Salvador 1994; Carmen Paternostro Schaffner, *A dança expressionista, Alemanha e Bahia*, EDUFBA, Salvador 2012; Antonio Risério, *Avant-garde na Bahia*, dz. cyt., s. 112.

15 Maria Claudia Alves Guimarães, *Vestígios da dança Expressionista no Brasil, Yanka Rudzka e Aurel Von Milloss*, dz. cyt., s. 167.

16 Rozmowy autora z Lią Robatto (27.03.2015) i Dulce Aquino (20.11.2015).

17 Antonio Risério, dz. cyt., s. 105.

18 Maria Claudia Alves Guimarães, *Vestígios da dança Expressionista no Brasil, Yanka Rudzka e Aurel Von Milloss*, op. cit., s. 171.

19 Cytat przytoczony za Maria Claudia Alves Guimarães, która w swej pracy naukowej dotarła do archiwalnych artykułów z tamtego okresu. „A Gazeta", 24 stycznia 1958.

20 James Clifford *Kłopoty z kulturą, dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. Ewa Durak, Joanna Iracka, Ewa Klekot, Maciej Krupa, Sławomir Sikora, Monika Sznajderman, wyd. KR, Warszawa 2000.

21 Proces kształtowania się brazylijskiej awangardy w oparciu o wzorce europejskie, ale z uwzględnieniem rodzimej tradycji afrobrazylijskiej i tradycji rdzennych Indian opisuje właśnie książka Risério *Avant-garde na Bahia*.

22 A. Risério, dz. cyt., s. 90.

23 Tamże, s. 53.

24 Tamże, s. 90. W latach 50. podejście antropologiczne zainspirowane było „Tygodniem sztuki współczesnej", który miał miejsce w 1922 roku w São Paulo (najważniejsi uczestnicy tego ruchu to Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila Amaral, Raul Boop, Vila Lobos i inni).

25 A. Risério, dz. cyt., s. 111.

26 Por. Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, Instytut Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2006.

27 Antonio Risério, dz. cyt., s. 111.

28 Pierre Nora, *Między pamięcią i historią: Les lieux de mémoire*, „Tytuł roboczy: Archiwum" 2009, nr 2, Wyd. Muzeum Sztuki w Łodzi.

29 Encyklopedia Itau, www.enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5433/ex-voto.

30 Tamże.

PAWEŁ PRÓCHNIAK

# Sny i rdza

## Uwagi o wierszach Bartosza Konstrata

### *1.*

Świat wierszy Bartosza Konstrata to świat ze snu, który nie daje wytchnienia – świat wydobyty na jaw przez jakiś oniryczny instynkt, wyłuskany spod podszewki jawy, uchwycony „w chwilach przebudzenia i niedokładnych odwzorowań rzeczywistości”[1]. Jeden z bohaterów tej poezji powie: „za plecami ma tylko sen, mleczną rzekę istnienia, spienioną i // wpływającą w swoje własne łono”[2]. Takie zrównanie snu i istnienia sugeruje (i uzmysławia), że sen i istnienie są dla siebie nawzajem kanwą, że przenikają się wzajemnie, że istnienie ma naturę i konsystencję snu, że sen jest źródłową formą istnienia. I właśnie dlatego – dopowiadam za poetą – tak realne jest to, co przemazuje się nam w oczach na zmęczeniu, pod opadającymi powiekami, we śnie[3].

### *2.*

Jednocześnie świat zjawiający się w tej poezji to świat o dobrze wyczuwalnej fakturze, pełen rantów, zadr, kaleczących krawędzi – niemal namacalny. Jest w nim przenikliwy, wilgotny chłód ciągnący od pokrytych lodem rzek. Jest szron zarastający szyby, wnikający w ciało. Jest wbity w kolano dziecka – wciąż dryfujący przez czas – „brudny okruch / blachy” (tj, s. 10). Są palce dotykające zadrapań, pęknięć, szram – wyczuwające w nich bezosobowy, tępy ból. I jest skóra rozumiejąca więcej niż myśl. Ujmowana w ten sposób rzeczywistość sprawia wrażenie chropawej, martwej, wypalonej – jak po pożarze. Kruszy się i rozpada – jakby była przeżarta przez rdzę. Jej szkielet tworzą nagie żebra opuszczonej stacji benzynowej, krokwie i banty nocnych strychów, nagie drzewa, połamane parasole i rybie ości rzucone na „okrutny bez powodu wiatr”[4]. Ale zarazem w tej zdruzgotanej i wypatroszonej rzeczywistości pleni się coś błotnistego, bagiennego – coś, co nieustannie fermentuje i kipi[5]. Ten wzbierający żywioł to pleśń śmierci – uparcie rozrastające się, pełznące po wszystkim liszaje umierania. To za ich sprawą za dnia toniemy w odmętach światła, które „rozkwita jak stłuczony oddech” (wh, s. 18), nocą przemierzamy „spalone // ścierniska” (wh, s. 12), a „nasze twarze pozbawione masek” – twarze zobaczone w lustrze, po przebudzeniu – to w istocie „negatywy portretów trumiennych”[6]. W wierszu *Mirabelki* poeta powie: „spleśniały język słońca trawił moje trzewia” (tj, s. 30). W innym – dużo późniejszym – napisze: „zamieszkały w nas dziwne owady, bóg podpala nam w głowach pudełka zapałek” (wh, s. 32). W tych rozbłyskach – które są niczym eksplozje „szrapneli” i żarzą się w umyśle jak „dogasający ul” – świat na moment zyskuje widmowy kształt, krystalizuje się w owadziej bieganinie skorodowanych, rozsypujących się obrazów[7]. Te obrazy mrowią się w wierszach, żyją swoim owadzim życiem w ściółce słów. Trwają przy nas i udzielają nam swojego istnienia. Jak czytamy w *traktatach konstrata*:

> Najbardziej wierne są owady. Mają niewiele czasu.
> Ich życie to rytuał. Bóg nie
> przeznaczył dla nich żadnych wątpliwości.
> (tk, s. 18)

### *3.*

Ściółka słów jest nie tylko pożywką dla pleśni umierania. Pleni się w niej też grzybnia języka. W wierszu *o łatwych piosenkach* Konstrat pisze: „te podstępne usta, które zagnieździły się w moim uchu. Jestem ich / więźniem” (tk, s. 19). W jednym z ogniw *encyklopedii utraconych szans* dopowiada: „dzień mówi do mnie szyfrem, zakażonym językiem, obleczonym w trąd”[8]. W ten sposób daje o sobie znać praca „języka liżącego zwłoki” (dk, s. 33)[9]. Krok dalej są już „pyłki śmierci w // korzeniach sylab” (wh, s. 20) i „grzybnia, która się rozsiewa” (dk, s. 33). Jak czytamy w wierszu *piknik: ostatnie starcie*: „wszystko rodzi się w świetle, / pulsuje w żarłocznej grzybni, w muzycznym sercu, którego zwrotki to kolana rzek, refreny – // gardła autostrad” (wh, s. 20). To „muzyczne serce” pracuje w upiornej ciemności – jest jak widmo w fotograficznej ciemni, jak snop światła w czerni kina. Jego ciemne tętno ożywia „nieskończone historie na wyblakłych zdjęciach” (dk, s. 46) i wprawia w ruch historie rozwleczone w nieskończoność – kręcące się w kółko na „przydługim filmie” (dk, s. 7). Tak zjawia się świat – dotkliwie realny, uformowany ze zjaw, spowity w sen mowy.

### *4.*

Świat wierszy Konstrata – jak pisze Alina Świeściak – „wspiera się na chwiejnej równowadze upajającej zmysłowości i otwierającej się pod nią pustki”, jest „fantastyczną kombinacją zmysłowości, zachłannego pożądania i poczucia nieuchronnej utraty”, a rejestry te spaja trudny do rozwikłania „splot naiwności i oczywistości z jakąś niepokojącą tajemnicą, zawsze tą samą, za którą stoją tłumione libidalne pragnienia”[10]. W tym samym szkicu czytamy, że autor *własnego holokaustu* jest „kolekcjonerem zmysłowych historii i zmysłowych fraz”, że „mnoży poetyckie byty, sprawdza «ja» za pomocą

cudzych «kodów egzystencjalnych» [...], konstruując wiele biografii alternatywnych, zachłystuje się przy tym zmysłowym bogactwem, «wylewem» rzeczywistości", a „zmysłowa elegancja" jest u niego „umiejętnie kontrapunktowana językową i fabularną dosadnością"[11]. Tak odzywa się głód rzeczywistego istnienia, głód realnej obecności, wydobywający na jaw to coś zwierzęcego, co wciąż mamy wszyte pod skórę – żywe pragnienie, panikę w potrzasku, prawdziwy ból. Podmiot i bohater tej poezji powie: „I tylko ja – zawsze taki nieśmiały i płochy. Jak gdybym był kropką niedokończonego / zdania. […] Jak gdyby ktoś obiecał mi więcej – gdzie on teraz jest?" (tk, s. 27). Ale rzecz nie tylko w tym, że zawsze chcemy czegoś więcej, że nie wystarcza nam „jesień, wiosna, jezioro, / lotnisko, samotność" (sik, s. 40). W istocie chodzi o to, by buzujący w nas ogień ogarnął całe istnienie – jak w wierszu *Obowiązki*: „Przespać się z nim. I ze wszystkim" (sik, s. 30).

## 5.

Ta zachłanna zmysłowość wierszy Konstrata ma kilka podstawowych odcieni. Jest w tych wierszach czułość – zapożyczona w ciele, pachnąca żywą skórą, pulsująca, naelektryzowana, ale zarazem niemal zimna, po trosze okrutna. Jest dziwne okrucieństwo – dziecięce, instynktowne, na swój sposób niewinne i jednocześnie świadome siebie, niemal perwersyjne. I jest dreszcz fascynacji zrodzonej w chłopięcej wyobraźni – fascynacji podbarwionej erotycznie, naelektryzowanej czymś wysmakowanym, delikatnej, ale zarazem mocnej jak głęboki sen, odurzającej. By nakreślić kontur tej fascynacji, poeta posłuży się – w wierszu *Piski* – precyzyjnie zbudowanym napięciem. Z jednej strony oglądane w dzieciństwie antyczne rzeźby nagich mężczyzn na czarno-białych fotografiach – równowaga ich formy, czystość linii. Z drugiej – również pamiętane z dzieciństwa – pachnące mrozem lub rozgrzane w słońcu męskie ciała, ich gorące tchnienie, w którym ogrzewa się zziębnięta wyobraźnia wiejskiego chłopca. To napięcie dotyka też czegoś ciemnego i niepokojącego, dosięga libidalnego podglebia egzystencji i miłości, powołuje do istnienia widmowe „mitologie uszyte z nerwic i nieżytów" (dk, s. 48), ale ma przede wszystkim jasną tonację, która wybrzmiewa u Konstrata w zdaniach takich, jak to:

> Ja myślałem o tobie przez te wszystkie lata, wyszywałem palcami liter twoje wargi, twoje skostniale dłonie, które mógłbym ogrzać.
> (sik, s. 15)

Albo w ten sposób:

> Dotknąłem cię ciepłym ze strachu palcem. Odwróciłaś się do mnie i zobaczyłem na twojej twarzy, że wszystkie planety wciąż krążą spokojnie.
> (sik, s. 26)

## 6.

W poezji autora *thanatos jeans* obowiązuje dziwny i niepokojący surrealny realizm – w nieoczywisty sposób zahaczony o konkret doświadczenia, o doznania ciała, ale zarazem skłócony z jawą realności, jawnie oniryczny, powierzony fabulacjom wyobraźni, która, owszem, wybudza słowa ze snu, rozbudza ich asocjacyjny i syntaktyczny potencjał, ale sama jest jak senny majak i jak lunatyczne błądzenie. To ten somnambuliczny ruch wyobraźni (ściśle powiązany z poruszeniami mowy) odpowiada za wewnętrzną płynność rzeczywistości ewokowanej w wierszach Konstrata – w wierszach i poprzez nie. Ich rozlewna obrazowość znajduje oparcie w rozlewności składni – w jej chwiejnej dyscyplinie, która podtrzymuje i rozpędza frazę, nadając jej formę gramatycznie ustaloną, domkniętą, a zarazem znaczeniowo labilną i wyobraźniowo otwartą.

## 7.

Znakiem firmowym tej poezji są figury semantycznie niezdeterminowane – zmienne, migotliwe, tłoczące się w pośpiechu na stopniach „ruchomych schodów" (tj, s. 29). Zawsze w rozbiegu do finałowego salta, które zawisa w powietrzu – nigdzie, w miejscu, które się wymknęło. Konstrat powie: „wszystko, co umyka uwadze / reporterów i śpiących górników, to wszystko będzie pointą" (dk, s. 44). W ten sposób do głosu dochodzi przeświadczenie, że powinnością poezji jest trwać w niepewności – zawierzyć pytaniu, niespełnieniu, czystości pragnienia. W innym miejscu poeta napisze – w imieniu kogoś, kto mówi w wierszu *wersje*: „jak // gdyby prowadziła mnie pomyłka, pełna błędów errata" (wh, s. 6). Tak nakreślona marszruta – biegnąca śladem drukarskich omyłek, rozpisana na „jest" i „powinno być" – nie układa się w czysty dukt pisma. Przeciwnie. Jest ścieżką słów, które zgubiły drogę i teraz błąkają się po manowcach przejęzyczeń. To z tych manowców wybrzmiewa pytanie: „ktoś mnie napisał i teraz mnie prowadzi stróżka opowieści, wyciekająca z pęknięć w wodzie i / w oparach światła?" (wh, s. 6). I stamtąd też dobiega odpowiedź: „ktoś opowiedział / moją śmierć i echo przyniesie ją znów do mnie, ułoży na progu zwiniętą w kłębek jak // bezdomne zwierzę" (wh, s. 6).

## 8.

Te omyłki i błędy zdradzają – między innymi – że żyjemy w wielu opowieściach jednocześnie, na kartach wielu historii. I zarazem – paradoksalnie – żyjemy „nigdzie", zawsze „nie u siebie", niezmiennie porzuceni przez to, co bezpowrotnie minione, opuszczeni przez niespełnione możliwości, przez marzenia, które nie stały się rzeczywistością. Z takiego rozpoznania wyrasta świat rozbity i płynny – raz za razem zestawiany z tasowanych obrazów, nieustannie przemontowywany, wciąż od nowa wtłaczany w kieszonkowe opowieści do

składania i rozkładania, rozpisywany na historie snujące się równolegle, autonomiczne, domknięte, i jednocześnie w jakiś niejasny sposób wzajemnie poprzeplatane, otwarte na siebie nawzajem, otwarte na nowe wątki, nowe warianty, nowe zakończenia.

## *9.*

Wyobraźnia Konstrata pracuje jak stół montażowy, na którym tnie się i klei naświetlone już klisze długich fraz. Tak właśnie rodzi się topografia świata wykreowanego przez wiersze Konstrata – ich widmowa geografia, która wymyka się uroszczeniom nazbyt dosłownej kartografii, ale zarazem pozwala przecież odczytać imaginacyjne współrzędne i odnaleźć się w miejscu wyobraźni. Ta widmowa topografia tworzy przestrzeń dla wpisanej w wiersze biografii – nierzeczywistej biografii, której materia utkana jest z realnych zdarzeń, z doznań dotkliwie obecnych, zakarbowanych w ciele, zapisanych frazami niegojących się zranień i ćmiącego w nich bólu, erotycznego dreszczu, niedających się uśmierzyć pragnień. Innymi słowy, wiersze autora *encyklopedii utraconych szans* obrysowują miejsce egzystencji – miejsce wydarzającego się życia. To miejsce jest u Konstrata miejscem fikcji – w mocnym sensie realnej, bardziej rzeczywistej niż otaczający nas świat, odsłaniającej coś głęboko prawdziwego. Ta prawdziwa fikcja, która bierze w posiadanie wszystko, co odczuwamy jako realne, jest fikcją grawitujących słów, fikcją poezji. Jej imaginacyjna materia wyłania się z ciemnego podglebia świadomości, ma w sobie coś z bezwładności nocnych marzeń, ale opatrzona jest też mocną sygnaturą autorską – sygnaturą stylu.

## *10.*

Ten styl – rozpoznawalny, choć wciąż chyba nie do końca ukształtowany – jest oczywiście przede wszystkim poetycką dykcją. Ale jest też formą wyobraźni, której praca przekłada się na charakterystyczną dla tej poezji poetykę dotkliwości. Konstrat pisze: „obudziłem się ranny, przetrącony, nieobecny dla wszystkich" (sik, s. 37), „kaleczyły mnie wiosny, rosły we mnie gałęzie // histerycznej śmierci" (wh, s. 32), „zajmuje mnie tylko pielęgnacja rany" (tj, s. 21). Albo tak: „ciała mieliśmy wypełnione potłuczonymi // szklankami i talerzami" (wh, s. 30), „bądź mną, zostań, spójrz w lustro, dotknij szkieletu bólu" (tj, s. 11). Jakby wyobraźnia poety przyświadczała jakiejś organicznej „potrzebie bólu" (dk, s. 54). Jakby ten ktoś „ciągle ranny, złapany w sidła klatki, wciąż przerażony" (tj, s. 37) nosił w sobie „zmrożony nóż" (wh, s. 18). Biorę ten motyw z tomu *własny holokaust*, by przypomnieć, że już w książce *samochody i krew* ważną rolę – rolę „przykładu" i „przekładu" – odgrywał tkwiący w gardle nóż „ostry i płonny" (sik, s. 19). Myślę o *piosence czuwającego*, w której zjawia się zaprawione goryczą ostrze tego, co uwięzło w krtani – tkwi w niej jak niewypowiedziane słowo pożegnania i zarazem jest szukającą słów modlitwą:

> ostry nożu i wsobny raczej obudź rany
> raczej nie pozwól zasnąć obudź raczej ból
> niż daj spać fałszywie raczej obudź ból
> (sik, s. 19)

To rozbudzanie bólu – jątrzenie rany – otwiera wrażliwość i język na świat, który jest jak okrutny cyrk zarżniętych, wypatroszonych zwierząt – cyrk, w którym „dobre zdrowie zawdzięcza się najczęściej zwierzętom / podłączonym pod prąd" (tj, s. 11). Ten cyrk – jak czytamy w wierszu *scjentyzm* – „jest // wszędzie, szczególnie w snach i chorobach, szczególnie w majaczeniach chorób, ale nie tylko, / jest wszędzie" (wh, s. 31). Takiego świata nie sposób zaakceptować, ale zarazem taki właśnie świat – i tylko taki – jest miejscem realnego życia z całym jego dziwnym i okrutnym pięknem. W tym rozpoznaniu – jak sądzę – ma swoje źródło obecna w poezji Konstrata dialektyka „pokarmu i głodu" (dk, s. 51), bliskości i dystansu, miłości podsycanej przez zazdrość i czułości przenikającej się z okrucieństwem. Widać to dobrze zwłaszcza w erotykach poety, na przykład kiedy pisze: „byłeś koszulą z pokrzyw, gradem urodzaju" (sik, s. 37). Albo tak:

> kiedyś w nocy dotknąłem jego ciała i poczułem, że on na pewno umrze, nawet, jeśli jest piekło, on do dzisiaj nie wie, że ja się domyślam
> (tj, s. 28)

Tym zdaniom wtórują frazy z późniejszych wierszy: „boję się bardziej niż ranne zwierzę" (tk, s. 19), „nie mam już w tobie plonu. mości // się we mnie rana, grzebie we mnie strach (wh, s. 12). I ta: „pogrzeb myśli, truposzu, wydobędziesz śpiew" (wh, s. 21).

## *11.*

W tonacji tych egzekwii jest coś prostego, niepokojąco oczywistego – coś, co pozwala patrzeć w oczy umierających zwierząt, słyszeć trzask odzierania ze skóry, widzieć martwe mięso, dostrzegać pleniącą się na wszystkim pleśń śmierci. Widzieć – i nie odwrócić wzroku. Być może tak właśnie patrzy martwe oko wiersza. I może tylko wiersz o martwym spojrzeniu jest w stanie puścić do nas oko. Choćby tak:

> i nie jestem pewien, czy widziałem to w filmie, czy w wiejskim teatrze, gdzie radość się mieszała z roztopionym
>
> smalcem, na którym się smażyło święta i wakacje, nogi ciotek, odnogi cierpienia, bo nic nie wychodziło lepiej niż cierpienie, niż umieranie w nędzy, kiedy węszył strach i znajdował padlinę
> (dk, s. 37)

W tym mrugnięciu jest jakaś dziwna – przyziemna, na poły trywialna – ekstatyczność. Jest podszyty nią bieg słów – zdyszany, pełen potknięć bieg w niemą, fermentującą rzeczywistość, która oku wyobraźni (i oku poezji) jawi się jako oschła, obojętna groza. I jest intuicja, że właśnie w tej grozie kryje się ocalenie. Wystarczy powierzyć się jej. Wystarczy wejść w nią z zamkniętymi oczami.

## *12.*

Ocaleniem jest też intymna prawda poezji. Jeśli więc zjawia się w tych wierszach historia – to prywatna. Jeśli realna rzeczywistość – to przepuszczona przez osobisty, wewnętrzny filtr. Egzystencjalny kontur zapisów Konstrata – ironiczny, podszyty zmyśleniem – nie sprowadza się jednak do cyzelowania autoportretu. Przeciwnie. Nie ma tu egotycznego panoszenia się w wierszu. Nie ma ani czarnych podkoszulków, ani melonika na bakier. Jest sygnatura wyobraźni. Jest rozkręcający się wir obsesji. I jest wprawiona w ruch szpula z filmem, w którym przygody słów idą o lepsze z przeczuciem rzeczywistej obecności, z poczuciem, że gramatyka – również gramatyka tworzenia – toruje drogę jakiejś innej składni, która wrasta w nas jak plątanina korzeni, jak delta szukającej ujścia rzeki.

## *13.*

Niektóre wiersze Konstrata to urywki obyczajowych historii – podanych ironicznie, jawnie fikcyjnych, wydumanych, jakby wyjętych z odcinków nudnawej telenoweli o życiu wziętej z czytadeł *middle class*. Bohaterowie tych historii to papierowe wydmuszki – nawet imiona mają papierowe. Są lekko zblazowani, odrobinę nieprzytomni, upozowani, z naiwnym uporem pielęgnują neurozy, odgrzewają resztki erotycznych ekscytacji, starają się stłumić w sobie lęk, zagadują pustkę:

> – Chyba nie chcę tej książki w domu, tych listów bliźniaczo podobnych do siebie, – bądź ze mną – czekam na ciebie – przyjdź do mnie – wyjdź za mnie – wróć do mnie – bądź ze mną – co te słowa tak naprawdę znaczą?
>
> Nie chcę wiedzieć, bo wiem.
>
> – No cóż – odpowiedziałem – mam ten problem z Edmundem.
> (sik, s. 22-23)

Tak wygląda nasz świat odbity w ekranie telewizora. I jeśli nawet nie „wszyscy gramy role // zagranicznych gwiazd, szemrzących garniturów i sukienek z tafty" (dk, s. 34), to i tak ma nas w swojej władzy nawiedzony reżyser –

> opętany nowym realizmem, gdzie kamera uwodzi, a montaż to sitko, drobny cedzak sensu i uśpionych lęków, których nikt nie rozumie, bo namalowano je na skórach zwierząt ofiarnych, mężczyzn ofiarnych, na kościach trupów siedzących w strapontenach
> (dk, s. 19)

Ci umarli na dostawkach to nasza widownia, wpatrzona w świat, który – jak próbujemy wierzyć – „nie jest jedynie garścią piachu rzuconą w twarz kiepskiego grajka" (dk, s. 19). Na tym rozpoznaniu – trzeźwym i okrutnym – rzecz jednak się nie kończy. Owszem, jesteśmy postaciami „rozklekotanego serialu" (dk, s. 50) i nasze życie – „melodramat bez zakończenia" (dk, s. 49) – rozwija się „w kiczowatym wątku" (dk, s. 13), ale zawsze też toczy się „na przedmieściach wojny" (dk, s. 13), z uporem, na zimno wkręca się „w rzeczywistość jak skandynawski film" (dk, s. 49) i nieustannie podszyte jest czymś dosadnym, brutalnym, złowieszczym. To ciemne podglebie daje o sobie znać w nagłych przepięciach, w migotaniu tła, w przenikającym wszystko – płynącym z jakiejś nieokreślonej głębi – „pulsowaniu herców" (dk, s. 13), które przekłada się na drgania, drżenia, dygoty. Jeden z bohaterów poezji Konstrata – i zarazem podmiot wiersza – powie: „życie to przeważnie trzęsące się ręce" (sik, s. 32). Inny – również rozpisany na dwie role – wyzna: „Jeszcze jestem drżeniem" (tk, s. 11).

## *14.*

To właśnie temu drżeniu wychodzą naprzeciw scenki rodzajowe przeszyte niejasnym dreszczem – czymś niepokojącym, na poły tajemniczym, i zarazem zwyczajnym, niemal oczywistym. W ekspozycji wiersza *Louveciennes* wygląda to tak:

> Psy z ochotą nurkujące w stawie. Jeżeli jakiś zmarły woła o ratunek, z pewnością go dostanie, choć raczej nie dzisiaj.
>
> Po raz pierwszy od dawna jesteśmy tu razem. Małgorzata przyniosła weki pełne wiśni. Światło zaraz nalazło do środka. Jest cicho, słychać, że konie gryzą trawę tuż pod oknem kuchni.
>
> A tak w wygłosie:
>
> Louveciennes umiera, drewno gnije, deszcz pada, duchy się kołaczą. Odór starych domostw, przetarte aksamitne pokrycia. Zapuścimy się w plątaninę ogrodu porośniętego chwastami, będziemy spacerować po nabrzeżu rzeki, a rano się okaże, że i tak jedyne, co nas tutaj może spotkać, to śniadanie w robotniczej knajpie.
> (sik, s. 29)

Jest w tym może sugestia jakiejś głębi – czegoś, co odbrzmiewa wołaniem zmarłych o ratunek, kołataniem duchów. Ale jest też poczucie, że żyjemy na powierzch-

ni, że nasz wzrok nieustannie ślizga się po tafli lustra, że innej głębi nie będzie, choć ścigamy ją uparcie, na bezdechu, tonąc.

## *15.*

W *encyklopedii utraconych szans* Konstrat pisze: „żyją w twoim oddechu postsynchrony śmierci, niedźwiedzie, których łapy rozdzierają serce" (dk, s. 37). Dogrywanie postsynchronów – nakładanie głosu na obraz, podkładanie słów pod zapisany wcześniej ruch warg – to etap filmowej postprodukcji. I właśnie ta czynność – jak chce poeta – zmienia film w „naiwne akwarele, gdzie wszystko ma sens", choć wiadomo – jak czytamy dalej – że „wszystko // nie istnieje, a sens jest wystrzałem z rewolweru wieczności, z namalowanych śliną olbrzymów i cyrku, na którego arenie drążą korytarze chińscy sprzedawcy // majtek" (dk, s. 37). Za sprawą tej parady obrazów – nieważkich, odrealnionych, przemazujących się w ciszy jak w niemym filmie – dochodzi do głosu przedtakt mowy, chwila przed wydechem, poprzedzająca moment, gdy śmierć dogra – uwyraźni – wypowiadane na ekranie kwestie. To w odwróconym świetle tej projekcji – w milczącej ciemności nadciągającej zewsząd nocy – słychać wyraźnie, że „ryby pisały scenariusze naszych rozmów" (wh, s. 7) i widać obrazy takie, jak ten: „tańczą wokół niedźwiedzie, w ich językach sens" (dk, s. 39).

## *16.*

Poezja Konstrata nie jest anestezją. Nie szuka łatwych konsolacji. Nie ufa podszeptom sensu rozsądnego, danego z góry, sznurującego usta. Chętnie tropi jego sidła i pułapki. Wywleka spod podszewki języka – pączkujące tam niczym drożdże w cieście – „małe zarzewia sensu, od których się zaczyna chorobliwa jazda po torze rozsądku, po lodowisku słówek i wulkanie zdań, zasłużonej rozpaczy i nieczynnej jaźni" (dk, s. 15). Wywleka je i nicuje – przewleka na nice, patroszy z watoliny jowialnych znaczeń. Dzieje się tak, ponieważ autor *dzikiej kości* pamięta, że rzeczywistość, której dotykają projekcje wiersza, nie wyczerpuje swojego potencjału w słownych konstruktach, nie można jej sprowadzić do układu pojęć, do sekwencji obrazów. Przeciwnie. Konstrukty – słowne, myślowe, imaginacyjne – zwykle ją przesłaniają. Stąd – jak sądzę – tyle wyobraźniowej dezynwoltury w zapisach Konstrata i tak silnie dochodząca w nich do głosu potrzeba filtrowania wyobraźni z przedstawieniowych nawyków, potrzeba wybijania myśli z kolein poznawczych strategii, ze skłonności do prostego kalkowania tego, co znane. Stawką wiersza bowiem – tak rozumiem intencje poety – jest nieznane, niepochwytne, niemożliwe.

## *17.*

Konstrat szuka miejsc bez miejsca – miejsc niemożliwych. I w trakcie tych poszukiwań odnajduje niekiedy te dziwne – wytrawione w pustce, wyzierające z niej – zakamarki, w których mieszka płoche „zwierzątko sensu" (dk, s. 7). To zwierzątko – nocne i płochliwe – węszy w ciemności, buszuje po jej kredensach. Nasze spojrzenie ubiera to myszkowanie w teatralny sztafaż. Poeta napisze, że mysia krzątanina w uśpionym domu „korzysta // z ramp i lampionów, z cudzych dekoracji, świecących w nocy i poustawianych jedna przy drugiej we wnętrzu kredensu" (dk, s 7). W tym teatrze wolno – chyba – zobaczyć figurę wiersza, który wysuwa w ciemność pędy zawiłych fraz, czułki słów, wyczuwające coś, co za dnia nam umyka. Te pędy fraz – pogmatwane, bluszczowate, chwilami nieledwie młodopolskie – układają się w syntagmy rozwijające się na poślizgu, potoczyste i chropawe zarazem, skłonne do inwersji i zdrobnień, często oparte na nieoczywistych kolokacjach, chętnie szafujące liczbą mnogą, pełne abstrakcyjnych wyrażeń o wątpliwej referencyjności, a przy tym jakby z rozmysłem udziwnionych, rozchybotanych, nierzadko aż koślawych. W ten sposób myszkujące słowa zyskują wolność, wybiegają za własny horyzont, otwierają się na nieznane. I jednocześnie tworzą ruchliwe ławice wyrazów – ożywiane i mącone przez huśtawki skojarzeń. Można z tych ławic wyłowić wszystko – można w nich odnaleźć powierzchnię i głębię, przenikliwość i banał, mądrość i blagę, rozpaczliwy ton i blik żartu, iskrzący dreszcz i skrzeczącą pospolitość, językową świeżość, odkrywczość, lekkość, werwę i estetykę kalkomanii, nużące słowienie, szlam logorei, w którym w końcu grzęzną słowa rzucone na wiatr.

## *18.*

W tym szlamie są i takie wyrazy, które wyblakły od wycierania sobie nimi ust, skarlały, nasiąknęły pustką, a mimo to nie pozwalają o sobie zapomnieć. Jednym z nich jest „wieczność" – obsesyjnie powracająca w wierszach autora *encyklopedii utraconych szans*, ogrywana jako słowo i pojęcie na wiele sposobów, brana w różnych tonacjach, w równym stopniu oswojona, udomowiona i nieskończenie odległa, nieosiągalna. To w jej tchnieniu – na przykład – zapamiętane z dzieciństwa sianokosy nasiąkają aurą spraw ostatecznych, przenika je odurzająco-mdlący zapach jakiejś innej rzeczywistości, a w upale wiejskiego lata wisi coś, co – już zawczasu – piszczy w trawie i podpowiada, że w końcu – u kresu – „słońce pęknie i // wejdziemy w rozpaloną ranę" (wh, s. 30). W ten sposób wieczność – raz jeszcze, na chwilę – zyskuje dawny blask, otwiera się czymś druzgocącym i nieludzkim, a zarazem intymnym, pozostającym na wyciągnięcie ręki. Jednak to nie wieczność – statyczna, abstrakcyjna, spokrewniona z nieskończonością – jest prawdziwym żywiołem poezji Konstrata. Jacek Łukasiewicz powie, że jest to „poezja pędu, niepowstrzymana", a jej „głównym […] tematem jest z pewnością czas" – czas w niejasny sposób powiązany z istnieniem, z jego wydarzaniem się, i ten

czas, który stanowi materię poezji, czas utkany z rytmów i przebiegów brzmień, uwięzły w słowach, w zatrzymanych obrazach, ale zarazem wybudzony, żywy, pulsujący w oddechu lektury[12].

## *19.*

Łukasiewicz pisze o tomie *Dzika kość*, że pomieszczone w tej książce teksty „trzeba czytać na głos", że „słowo drukowane żąda tu od czytelnika głosu"[13]. I dodaje:

> Głośne lektury tej poezji muszą się między sobą różnić, często nawet bardzo, czytelnik zmuszony jest do wybierania pomiędzy proponowanymi przez tekst interpretacjami miar i intonacji. Potem dopiero otwiera się przed nim pole różnych interpretacji obrazów[14].

Te miary podpowiadane przez zapisy Konstrata to „przede wszystkim jedenasto- i trzynastozgłoskowce, mocno obecne w pamięci wiersza polskiego i w historycznej pamięci polskiego języka"[15]. Tworzą one (nie tylko w *Dzikiej kości*, ale także w innych książkach Konstrata) rytmiczno-intonacyjną kanwę, która wchodzi w złożone relacje z innymi zasadami modelowania materii tekstu – z zasadami wpisanymi w grafię, dyktowanymi przez składnię polszczyzny i przez asocjacyjną syntaksę przenikających się struktur ikonicznych.

## *20.*

Akustyczną kanwę tej poezji tworzą oczywiście nie tylko rytmy. Jej osnową jest również muzyczne frazowanie niosące zapis. Ma ono u swoich podstaw koronkowe serie wewnętrznych rymów i paronomazji, kontrolowane kolizje słów, składniowe koncepty, rządzone najczęściej zasadą oksymoronu i ukrytej parentezy. Zarazem jest to muzyka pozostawiona samej sobie, rodząca się z tarcia wyrazów, bliska estetyce szumu, przesterowanego hałasu tła, w którym grawitują współbrzmienia, rezonujące ze sobą przydźwięki, tonacje, linie melodyczne. Wszystko to oparte jest na rozkręcających się okresach zdaniowych, na pasażach nieważkich wyrazów, pamiętających, że są molekułami języka, że mogą układać się w zmienne konstelacje, bo syntaksa góruje nad logiką, a prawidła rekcji wcale nie muszą przekładać się na porządek klarownych znaczeń. Ta muzyczna materia to trzewia wiersza – „trzewia bezładnie // spadające z wersu w wers" (dk, s. 46) i jednocześnie ujęte w karby wariacyjnych powtórzeń. Autor *thanatos jeans* jest poetą recyclingu. Podobne syntagmy powracają u niego w różnych utworach – odmiennie opracowane, inaczej winkrustowane w materię wiersza, w inny sposób oświetlone. I rzecz nie tylko w wirtuozerskich popisach. Chodzi również o ich referencyjny potencjał. Świat przeświturający przez te przetworzone frazy to bowiem świat oglądany z różnych perspektyw, widziany przez ruchomy okular tych samych figur wyobraźni, obrazów, scen, zdarzeń – powracających jakby od niechcenia i zarazem niemal obsesyjnie. Tych samych, ale sprawdzanych raz jeszcze, na nowo.

## *21.*

Konstrat ceni echolalie – potrafi wiele poświęcić dla brzmienia. Ale jego ulubionym zabiegiem jest technika montażu, oparta na łączeniu różnych miar wierszowych i pozostająca w analogii do filmowego montażu akcji równoległych, polegającego – dopowiedzmy dla jasności – na przeplataniu scen należących do wydarzeń rozgrywających się symultanicznie, w tym samym czasie. Ta analogia – sygnalizowana przez poetę – jest w pełni uzasadniona. Autor *Pisków* chętnie bowiem pracuje na obrazach i to właśnie obrazy stanowią podstawowy budulec świata ewokowanego w jego wierszach. Jak pisze Alina Świeściak,

> Te wiersze to realistyczne wystylizowane scenki, ale realizm jest w nich tylko pozorem, grą prowadzoną z „widzem" – niemal zawsze narzucają się one jako obiekt do „oglądania", każą nam śledzić strzępki zdarzeń, z których większość musi pozostać w ukryciu, jako niewyrażone lub niewyrażalne. Zaś to, co pozostaje w ukryciu, jest konwulsyjne, kipi pod powierzchnią tekstu[16].

Istniejąca w taki sposób rzeczywistość staje w oczach – „żywi się zahipnotyzowanym wzrokiem widza"[17]. I zarazem ma naturę powidoku – trwa pod przymkniętymi powiekami.

## *22.*

Autor *samochodów i krwi* wydobywa zalążki obrazów z drobin języka – rozwija je, układa w zmienne konstelacje. Buduje obrazy wewnętrznie rozwarstwione – krzewiące się, poddane aleatorycznym przekształceniom, przemazujące się w zmiennym tempie lub eksplodujące niczym „szrapnele w umyśle" (sik, s. 16). Niekiedy obrazy w tej poezji zjawiają się w serii migawkowych krystalizacji – wyostrzonych na moment w punktowej, konkretyzującej ewokacji. Częściej są to obrazy zmącone i zatarte – jakby zostały wyjęte ze snu, jakby były poruszonym zdjęciem, źle wywołaną fotografią, na której rozszczepione barwy i smugi światła przypominają szybkie pociągnięcia pędzlem. Zwłaszcza wtedy ma się wrażenie, że coś buzuje w ich wnętrzu, coś przez nie prześwituje, że w istocie utkane zostały z tego, co przez nie przeziera. Ta podskórna transparencja tłoczących się obrazów tworzy efekt przejrzystości – paradoksalnej przejrzystości slajdów, która zasadza się na interferencji niewidzialnej przezroczystości z tym, co widzialne. W ten sposób transparencja medium podtrzymuje obraz. I odwrotnie – widzialny obraz odsłania niewidzialną przezroczystość. Można odnieść to do na-

tury języka – do jego prawdziwej fikcji, uobecniającej nieobecne. Ale można też dopowiedzieć – a wiersze Konstrata dają do tego asumpt – że to właśnie w ekspirujących obrazach zjawiają się niekiedy błyski istnienia, przebłyski rzeczywistej obecności, a dzieje się to dzięki zamazaniom, które stawiają niepochwytną dla oka przejrzystość jako problem, unaoczniają samą jej możliwość i otwierają perspektywę na inny rejestr widzenia, na widzenie synoptyczne – chwytające obrazy w ich konkretności i transparencji.

## *23.*

Zapisy Konstrata często mają w sobie coś ze szkicu, z malarskiego studium. Chętnie żywią się fragmentami realnej rzeczywistości, zahaczają o egzystencjalny konkret, ale rodzą się przede wszystkim – widać to szczególnie dobrze w *encyklopedii utraconych szans* – z organicznej potrzeby fabulacji. To dlatego są jak kieszonkowe opowiadania, jak ledwie naszkicowane zarysy powieści, niejasne zalążki mitologii albo spisane tuż po przebudzeniu partytury dziwnych, sennych bylin, które fermentują w głębi słów. Ma się wrażenie, że Konstrat opowiada jakąś prawdziwą historię, że tworzy rodzaj sagi zbudowanej z urywków realnych przeżyć, z glos do niegdysiejszych zdarzeń, z przypomnień. Ale zarazem ten rzeczywisty świat – rzeczywisty, bo opowiedziany – jest światem z sennych rojeń, z wyobraźni. Jawnie przenika go fikcja. Jego realność jest teatralną realnością długiego zmierzchu, powolnego zapadania się w ciemność, albo przeciwnie – ciągnącego się w nieskończoność zimowego świtu, który na oślep obmacuje „świat" (sik, s. 10). Ta teatralność sprawia, że w budowanych przez Konstrata obrazach jest coś hieratycznego. Chwilami ma się wrażenie, że stoi za nimi jakaś osobliwa liturgia – wyobraźniowa i pisarska. Jednocześnie niemal zawsze ujęte są w wyraźnie groteskowy kontur, który raz po raz podbity zostaje dziwnym poczuciem humoru – przytłumionym, zgaszonym, niemal jawnie smutnym. Niekiedy jest w tych obrazach mimowolny komizm scen wyrwanych z kontekstu – widzianych jak z pędzącego pociągu, dostrzeżonych kątem oka na uciekających wstecz peronach, w oknach mijanych domów. Te gorzko-komiczne miejsca nie śmieszą. Nie są też chyba śladami radości. Przypominają natomiast – mam wrażenie – że wiersze autora *własnego holokaustu* rodzą się – jak sam pisze – „w ustach przebitych śmiechem" (dk, s. 51), że uczą się swoich sardonicznych grymasów od „radosnej śmierci" (dk, s. 51).

## *24.*

Rzeczywistość ewokowana przez poezję autora *dzikiej kości* jest nie tylko groteskowo-hieratyczna. Jest też płynna, rozmazana, akwarelowa. Tworzą ją naszkicowane kilkoma długimi pociągnięciami pędzla portrety i sceny, spod których wyziera jakaś niejasna osnowa, sam zarys, coś, co jest odarte z zewnętrznych form, ogołocone do szkieletu tak bardzo, że nie wiemy, jak to uchwycić, przyswoić sobie, nazwać. Budowane przez Konstrata długie zdania są jak pociągłe sekwencje przemazujących się, sypkich obrazów, jak ciągnące się – w zmiennym tempie – syntagmy przetrzymanych ujęć, nagłych przebitek, zamarkowanych w kilku kadrach sytuacji i zarysów zdarzeń. Niemal nieruchomych – „stojących w ruchu"[18]. A zarazem zawrotnie potoczystych, wartkich – jak rozmazane pasma świata widziane z wirującej zbyt szybko karuzeli. Jakby nałożyły się na siebie dwa tryby percepcji, dwie prędkości odtwarzania. Z jednej strony widzimy obrazy migające nam przed oczyma, odtwarzane na przyspieszeniu, niemal groteskowe. Ale patrzymy też na sceny uwięzione w zatrzymanym kadrze, stojące „na pauzie" – pozornie nieruchome, bo kiedy przyjrzeć się im z bliska, widać, że coś w nich drży, mrowi się, że są utkane z zapętlonych ruchów, z sekwencji ledwie zauważalnych poruszeń, które nigdy nie ustają. Namysł nad tym wewnętrznym życiem obrazów – w sposób artystycznie przekonujący i intelektualnie pogłębiony – prowadzi w swoich pracach wideo Bill Viola[19]. Wspominam o tym, bo to właśnie film i sztuka wideo przypominają, że nieruchomy obraz nie istnieje, że zawsze jest strumieniem wibrującego światła, które w aktywny – performatywny – sposób udziela nam widzenia. Poezja Konstrata wiele zawdzięcza – tak sądzę – filmowej narracji, ale być może jeszcze więcej temu, co leży u podstaw filmu – alchemii fotografii i sztuce montażu. Wiersze autora *samochodów i krwi* starają się nasycić „migawkę […] zmysłów" (sik, s. 8). Dlatego mnożą odbicia i powidoki, które są – nieuchronnie – jak zapisane w wodzie „kopie świata, mokre i poszarpane nurtem" (wh, s. 21). Te płynne obrazy uchwycone zostają w momencie wyłaniania się. Mają w sobie coś z wywoływanych na naszych oczach fotografii, na których – powtarzam za poetą – „stoimy w ruchu" (tj, s. 34) i zarazem istniejemy niczym widma: przenicowani, wywinięci na lewą stronę, uwięzieni w tunelu odwróconych, lustrzanych odbić, w niezliczonych odbitkach uobecnień. Jak czytamy w wierszu *Sierść*:

> na czarno-białych kliszach jesteśmy biało-czarni, negatyw kodaka otoczył nas jasnoszarą ramką, która mogłaby być białą aureolą, gdyby nie moja nieudolność
> (tj, s. 28)

## *25.*

W poezji Konstrata przebiegi słów podszyte są milczeniem obrazów. Jest w tych wierszach intymna i czuła cisza rodzinnych fotografii – słodko-gorzka cisza, która zapadła ledwie przed chwilą. I jest głęboka, niezmącona cisza malarstwa – cisza emanująca z obrazów Edwarda Hoppera i Davida Hockney'a. Ale przenika te teksty również dziwna, groteskowa aura

niemych filmów – zarówno tych z początków kina, jak i tych współczesnych, czekających na podłożenie postsynchronów, na dograne dźwięków tła i muzyki, albo zupełnie pozbawionych ścieżki dźwiękowej, jak wiele dzieł z kręgu wideo-artu. Tym rozbieżnym rejestrom ciszy obrazów wtóruje głos wiersza, który jest jak „westchnienie o północy, wywołujące duchy w sposób, w jaki wywołuje się film" (dk, s. 16). Tak pracuje ta poezja – ściga widmo widma, wywabia je z milczącej ciemności, ze świadomością, że „odbity w oku świat wygląda jak zdjęcie rozebrane w ciemni // i nigdy nie złożone, lecz zatarte raczej" (dk, s. 44).

## *26.*

Konstrat myśli obrazem i dlatego ciekawi go film[20]. Ciekawią go obrazy dryfujące przez czas, rozmazania konturów, przenikanie się kadrów, interferencje barw, tonacji, stanów skupienia. Ale przede wszystkim frapuje go filmowy sposób widzenia i ta nieoczywista forma istnienia, którą odsłaniają filmy – forma wywiedziona z pustki, ukształtowana ze światła, zjawiająca się w blasku, prześwietlona przez nieistnienie. W wierszu *Noce i dnie* poeta napisze:

> Czy nie masz wrażenia, że to nas ratuje,
> to naśladowanie filmów, czegoś, co nie istnieje?
> (sik, s. 32)

Naśladowanie nieistnienia jest przechodzeniem na drugą stronę lustra – w głąb pochwyconego przez nie obrazu. W tomie *własny holokaust* Konstrat powie: „lecz bywały też godziny lęku, płaskie jak / krzyki jezior, jak oddech luster, szedłem wtedy do tyłu i wchodziłem w białe ukłucie pustki" (wh, s. 23). W stronę tej źródłowej pustki nieistnienia wiedzie tunel czasu, który jest jak puszczony wstecz film: „spojrzałem za siebie, zobaczyłem tysiące wersji mojej twarzy, roześmiane i smutne, // zdziwione i wściekłe, ludzkie, zwierzęce, roślinne, gazowe jak sztuczki hochsztaplerów" (wh, s. 6). To właśnie palce tych hochsztaplerów-prestidigitatorów wywabiają z pustki sekwencje ujęć płynące w naszą stronę przez ciemność – sekwencje obrazów tworzących powidoki, majaki, sny. Na ich spotkanie wychodzą krajobrazy wyobraźni „zrodzone przez oko czujne w uśpieniu", sugerujące niekiedy – jak to ujmuje George Steiner – „jakiś odwrót, przekręconą strzałkę czasu chronometrii, które przynależą niewidocznej stronie Księżyca"[21]. Tak daje o sobie znać ów dziwny sposób widzenia, który ofiarowany jest nam w snach, w marzeniu, w epifanii, a więc wówczas, gdy otwiera się imaginacyjne oko pracujące w naszym wnętrzu, „oko umysłu" – jak mówi Bill Viola – ściśle „spokrewnione" z tym, co nazywamy „świadomością" lub „uwagą"[22]. Ten wewnętrzny wzrok – wolny, lotny, przenikliwy – jest osnową istnienia. Istnienia – patrzącego. Istnienia – odnajdującego się w tajemnicy widzialności.

## *27.*

Wiersze Konstrata wzięte na lekturowy warsztat rozrastają się w splątane kłącza asocjacji, ech, przebłysków. I jednocześnie – biorę sformułowanie od poety – „każdy z nich jest źle wywołanym kadrem, miniaturowym filmem" (dk, s. 31). Oddana w nich rzeczywistość ulega deformacji i w tym samym ruchu przekształca się w opowieść. Modelem dla tego procesu jest – w wyobraźni Konstrata – wywoływanie zdjęć i montowanie filmów. Stąd tak częste u niego wariacyjne powtórzenia fraz i obrazów – odmiennie skadrowanych, inaczej złożonych, przemontowanych. Stąd powracające w remiksowych przekształceniach figury wyobraźni – wzmocnione echem, zapętlające się, jakby uwięzione w serii zatartych, niedokładnych odbić. Chwilami ma się wrażenie, że pochwyciło je „złożone wpół lustro" (tj, s. 41), że krążą po trajektoriach powracającego uparcie snu[23]. Jakby wiele z tego, o czym mówią te wiersze, już wcześniej komuś się przyśniło – jakby trwało na samym progu wspomnienia, na progu realności, ale wciąż jeszcze po stronie konfabulacji, imaginacyjnych prób, rozmarzonych, sennych fantazji, majaków.

## *28.*

Konstrata intrygują inne wymiary rzeczywistości, inne modalności, alternatywne wersje, majaczące gdzieś w oddali, zaledwie przeczute, na swój sposób niemożliwe, istniejące bez racji, bez poręki, całe w śluzach potencjalności, w migotliwych przebłyskach, w nagłych poruszeniach wyobraźni, które są jak chrząstki czegoś organicznego, co żyje własnym życiem i istnieje na sposób ledwie wyczuwalny, jakby podprogowy, wydaje się niepewne i mgliste, ale zarazem jest niewątpliwe jak wypowiedziane (i zapisane) słowo, jak wiersz, jak „okrzyk" – powtarzam za Konstratem – „osmalony, pachnący ucieczką i strachem" (wh, s. 19). Ten okrzyk pełen „śliny, krwi, osocza" – okrzyk wiersza – góruje nad komendami „rzeczowych wersetów" (wh, s. 19), bo w istocie jest okrzykiem grozy. Tak krzyczą widma i zjawy w naszych snach.

## *29.*

Świat tej poezji to „świat-zwierzę / łaszący się do zmroku, rozkochany w widmach" (wh, s. 23). W jego granicach „nachodzimy na // siebie jak kolory widm" (wh, s. 29). Jest „jak cień zapomniany przez drzewo" (sik, s. 18). Jak snop światła rzucany z projektora. Migotliwy, niepochwytny i dotkliwie dosadny zarazem. Dosadny, ale raz po raz traci namacalność, nicuje własną bytowość, uobecnia się w nieistnieniu. Zaludniają go widma. Tak widmowe, że aż nieobecne – jak umarli. W jednym z wczesnych wierszy czytamy:

> czy mamy jeszcze szansę wyobrazić sobie, że umarli
> wrócą nagle, właśnie z tego mroku, że siądziemy

razem,
obserwując start radzieckiej rakiety?
(tj, s. 15)

Ten powrót umarłych – do chwili sprzed lat, zapewne przed ekran telewizora – jest powrotem widmowym. Może dokonać się jedynie za sprawą wyobraźni. I w poezji.

## *30.*

Wiersze Konstrata wplatają niejasne, widmowe wątki jakiejś innej rzeczywistości – innej jawy, innego sposobu istnienia – w materię naszej jawy, naszego istnienia. Widma i zjawy nawiedzające te wiersze buszują w gąszczu niewypróbowanych możliwości, niespełnionych szans, niemożliwych spełnień. Są ruchliwe i niespokojne. Płyną przez meandrujące zdania. Mrowią się i plenią w nieustannych przetasowaniach obrazów, w przeskokach skojarzeń. Biegną przez nie dreszcze wyobraźni, krąży w nich krew słów. Jakby poeta starał się ożywić zjawy, uzdrowić je ze śmierci, by ich widmowym życiem mogły żyć słowa wiersza – żyć pośród zjaw, na sposób widm. Tak w słowie – i w podążającej za nim poetyckiej wyobraźni – manifestuje się „szansa na inne życie", szansa i nadzieja na „wyłonienie się takiego porządku istnienia, który obiecuje widmom coś więcej niż ich śmierć"[24]. W wierszu *Lub to* – otwierającym debiutancką książkę – Konstrat pisze:

patrząc na ciebie przez ciągle obecny półmrok, marzyłem, że pewnego dnia objawisz mi się cieleśnie,

uśmiechniesz się lub przez sen dotkniesz mojej ręki,

lecz pozostałaś martwa,

wtedy zmieniłem zdanie na twój temat: przestałaś być moją prywatną ikoną świętej,
wyrzuciłem twój obraz,

czy to nie tak, jak gdybyś ozdrowiała nagle, przypadkiem?
(tj, s. 9)

W ten sposób wybrzmiewa nadzieja – do końca bezradna i płonna, od początku powierzona poezji.

## *31.*

Nadzieja bezradna i płonna to nadzieja opuszczająca ten świat – odebrana nam, bezdomna. Świat opuszczony przez nadzieję, porzucony przez nią, to świat nieruchomy i martwy – sterczący jak drut. Poeta mówi o tym tak:

nadzieja odjechała rannym pekaesem, zabrał ją pies z zębami porytymi szkłem, więc ma tylko tatuaż i mleko
zepsute, zardzewiałe jak gwoździe w opuszczonym sklepie; więc ma tylko bezdomnych i szeroki zad poborcy martwych tkanek, bo nie krąży świat, w którym miesza jej ręka

przedwczorajszy kompot, lecz sterczy jak drut.
(dk, s. 27)

W takim świecie – powtarzam za poetą – nikt nas nie obroni „przed oddechem smutku, przed charkotem śmierci, który jak echo // odbija się od powierzchni ziemi i oślepia gwiazdy" (dk, s. 21). I właśnie to echo – również ono – mówi w wierszach.

## *32.*

Wiersze Konstrata starają się – wedle słów traktatu *o instytucji świadka koronnego* – „rozebrać do naga mechanizm kierujący tą obojętnością, / która wypluwa z siebie wciąż nowe idee" (tk, s. 41). Pośród tych idei jest – rzecz jasna – również idea Boga. Autor *własnego holokaustu* nie ma – jak sądzę – wątpliwości, że „bóg" jest przede wszystkim formą języka, że jego obecność jest obecnością mowy. Od czasu do czasu zjawia się jednak w tej poezji – zawsze w asyście ironii, niekiedy na granicy gniewnego sarkazmu – jakiś cień innej obecności, jakiś zamazany zarys cienia, ledwie widoczny na prześwietlonym negatywie, z którego nie sposób zrobić przyzwoitej odbitki. W wierszu *bezbolesność (traktat)* wygląda to tak:

Piękno i bezbolesność: białe kwiaty wiśni. Rozdarty na niebie
sznur upranych rzeczy.

Praca, niekończąca się praca oraczy. Przekrwione oczy
koni.

Słońce zachodzące na czerwono, powoli – farba wylana na niewinne drzewa.

I ktoś inny, zupełnie tu niepasujący, poważny i groźny, szachista, pinpongista,
odkrywca z lunetą. Autor wszystkiego.
(tk, s. 17)

Nie wiemy, czy w ten sposób odzywa się – w nudnawej, autotematycznej dykcji – jedynie poczciwy „podmiot czynności twórczych", czy może daje tu również o sobie znać – nie bez słodko-kwaśnej ironii – „jakiś przetrącony bóg" (tj, s. 36). Bóg – widmo, zjawa, umarły. Bóg – błąkająca się dusza. Choćby ta z wiersza *twoje imię*:

spadały na posadzkę fioletowe płatki rdzy, powoju i płaczu, dym szeleścił w nosach: oto dusza boga, która się unaocznia, gdy palimy fajki,

kiedy strzelamy gola z papierosem w ustach, kiedy
wjeżdżamy w tunel z alkoholem w żyłach
(dk, s. 19)

## *33.*

Teologia Konstrata to teologia negatywu – odwróconego światła, wywoływania widm. Wyszła spod pióra kogoś, kto sobie – i nam – przypomina: „jesteś opakowaniem światła" (dk, s. 15). Nie oznacza to jednak, że jest to teologia „rzeczywistej obecności". Przeciwnie. W świecie tych wierszy – by posłużyć się formułą Quentina Meillassoux – „Bóg jeszcze nie istnieje"[25]. Jeszcze jest w drodze. Jeszcze majaczy na samym progu potencjalności. Dopiero bowiem wynurza się z głębi nieistnienia, nadciąga z otchłani czasu, który pozostaje czasem nie tylko przyszłym, ale też – w radykalnym sensie – niedokonanym. Taki Bóg jest Bogiem niemożliwym. Łamie wszelkie prawa. I już teraz – zawczasu – jego widmowy cień zmienia rzeczywistość w majak. Czyni z nas zjawy. Nicuje jawę. Obraca ją w przejaw wyobraźni, w marzenie, w sen istnienia, w wiersz.

**Przypisy**

1 B. Konstrat, *De Schreeuw, 1895*, [w:] tegoż, *thanatos jeans*, Łódź 2005, s. 11 (dalej cytaty z tomu sygnuję skrótem – tj).

2 B. Konstrat, *twoje imię*, [w:] tegoż, *własny holokaust*, Tychy 2015, s. 18 (dalej cytaty z tomu sygnuję skrótem – wh).

3 Karol Maliszewski pisał o debiutanckim tomie Konstrata: „Niepokojący oniryzm tych surrealnych wizji na długo pozostaje w pamięci"; dopowiedzmy więc, że z czasem ta sugestywność onirycznej aury jeszcze się nasili i jeśli wiersze autora *thanatos jeans* nadal „tworzą rozpisaną na gesty, scenki i sytuacje opowieść o człowieku", jeśli wciąż na nowo aktualizują „jego gotowość do wypowiedzenia samego siebie poprzez fragmenty snów i jawy, wybrane i ustawione obok siebie z wdziękiem i mistrzostwem", to oniryczny żywioł w kolejnych odsłonach tej opowieści odgrywa – mam wrażenie – coraz większą rolę (K. Maliszewski, *Dżinsy z Tanatosa*, [w:] tegoż, *Po debiucie. Dziennik krytyka*, Wrocław 2008, s. 116).

4 B. Konstrat, *o łatwych piosenkach*, [w:] tegoż, *traktaty konstrata*, Katowice 2008, s. 19 (dalej cytaty z tomu sygnuję skrótem – tk).

5 Jak choćby morze w wierszu *Liż*, które „kipiało jak sfermentowane" (tj, s. 29). Ta buzująca kipiel na różne sposoby dająca o sobie znać w wierszach Konstarta jest ekwiwalentem gorączki trawiącej świat (i podmiot) tej poezji – gorączki chorobliwej, spopielającej, ale też zabarwionej erotycznie, graniczącej z egzaltacją. W wierszach autora *własnego holokaustu* – jak pisał przed laty Karol Maliszewski – „wyczuwa się podskórne drżenie, wyczuwa się jakąś egzaltację. Egzaltację zamierania w pół gestu. I w końcu egzaltację umierania, rozkładu" (K. Maliszewski, *Dżinsy z Tanatosa*…, s. 115).

6 B. Konstrat, *Sędziowie*, [w:] tegoż, *samochody i krew*, Kraków 2009, s. 13 (dalej cytaty z tomu sygnuję skrótem – sik).

7 Por. wiersz *Ul dogasa* (tamże, s. 16).

8 B. Konstrat, *bum, bum*, [w:] tegoż, *dzika kość. encyklopedia utraconych szans*, Olkusz 2013, s. 15 (dalej cytaty z tomu sygnuję skrótem – dk).

9 Motyw lizania – na różne sposoby ukonkretniany, często zabarwiony erotycznie, ale sytuujący się też w wielu innych ramach i kontekstach – powraca w wierszach Konstrata niemal obsesyjnie. Oto jeszcze jeden z wielu możliwych przykładów: „język – błogie homagium dla zabitych w trawie, dla leżących w konwaliach, dla liżących róż" (dk, s. 5).

10 A. Świeściak, *Szybka akcja, mroczne klimaty*, [w:] tegoż, *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej (2001-2010)*, Mikołów 2010, s. 136, 137, 135.

11 Tamże, s. 137, 134, 135.

12 J. Łukasiewicz, *Głos wierszy Konstrata*, [w:] tegoż, *Kąt widzenia. Notatki literackie*, Wrocław 2016, s. 336, 334 (uwagi Łukasiewicza dotyczą tomu *dzika kość*, ale wolno – jak sądzę – odnieść je do całej poezji autora *thanatos jeans*). Wpisane w wiersze Konstrata napięcie między „czasem" i „wiecznością" jedynie tu sygnalizuję, przypominając – za Jeanem Guittonem – pytania ważne również dla poety: „Jak wytłumaczyć fakt, że «trzeba czekać»? […] jak wytłumaczyć, że akcja całego filmu nie dzieje się w jednej chwili? […] Dlaczego, jak mówi Platon: «zdarzenie ma miejsce teraz, a nie zawsze»?" (J. Guitton, *Absurd i tajemnica. O czym rozmawiałem z prezydentem Mitterrandem*, przeł. J. Łukaszewicz, Wrocław 1998, s. 53, 55).

13 J. Łukasiewicz, *Głos wierszy Konstrata…*, s. 333.

14 Tamże, s. 336-337.

15 Tamże, s. 333.

16 A. Świeściak, *Szybka akcja…*, s. 135.

17 Tamże, s. 137.

18 Biorę ten językowy koncept z wiersza *Żywe pochodnie* (tj, s. 34).

19 Mam na myśli zwłaszcza takie prace Violi, jak *The Reflecting Pool*, *The Passing* czy wideo-instalację *Tiny Deaths*. Więcej na ten temat zob.: A. Pitrus, *Zanurzony. O sztuce Billa Violi*, Kraków 2015; J. Sarbiewska, *Negatywna mistyka medialnej maszyny: znikanie / ubywanie w „Tiny Deaths" Billa Violi i „Camille Claudel 1915" Bruno Dumonta*, [w:] *Wokół negacji*, pod red. M. Woźniczki i A. Zalewskiego, Częstochowa 2015, s. 429-436; K. Chmielecki, *Medium, obraz i ciało. Procesy dematerializacji w pracach wideo Billa Violi*, [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2010, s. 83-97.

20 Wzajemne filiacje między poezją i filmem nie są oczywiście niczym nowym i sięgają co najmniej początków XX wieku – zob. miedzy innymi: T. Miczka, *Kino jako poezja optyczna. Próby futuryzacji kinematografu w Polsce w latach 1918-1939*, [w:] *Kino – film: poezja optyczna?*, red. J Trzynadlowski, Wrocław 1995, s. 5-29.

21 G. Steiner, *Gramatyki tworzenia. Na podstawie wygłoszonych w roku 1990 wykładów imienia Gifforda*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2004, s. 215.

22 B. Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973-1994*, red. R. Violette, Cambridge, Mass. – London 1995, s. 94.

23 Konstrat pamięta, że „stwarzano nas w ustach" (dk, s. 25), dlatego remiksuje (i niekiedy przedrzeźnia) nie tylko swoje wiersze – chętnie sięga też po frazy i chwyty innych pisarzy (są wśród nich między innymi: Andersen, Brodski, Dycki, Różycki, Sosnowski, Świetlicki, Zagajewski).

24 Q. Meillassoux, *Żałoba, która nadchodzi – Bóg, który się zbliża*, przeł. A. L., „Kronos. Metafizyka – Kultura – Religia" 2009, nr 3, s. 209, 212.

25 Tamże, s. 211.

STANISŁAW
MOSSAKOWSKI

# Rosyjskie przygotowania do interwencji w Polsce w świetle relacji chorążego Tadeusza Mossakowskiego z czerwca 1790 roku

Badania źródłowe dotyczące życia osób mało znaczących rzucają niekiedy w sposób nieoczekiwany nowe światło na genezę wielkich wydarzeń historycznych. Tak się ma rzecz z niedostrzeżonym w fachowej literaturze historycznej raportem wywiadowczym chorążego kawalerii narodowej Tadeusza Mossakowskiego z połowy roku 1790[1].

Ten czwarty, najmłodszy z synów chorążego trembowelskiego Sebastiana Mossakowskiego (1714--ok. 1778) i Teresy z Zieleniewskich, urodził się ok. 1760 roku. Po raz pierwszy spotykamy się z nim przy okazji galicyjskiej legitymacji szlacheckiej czterech braci Mossakowskich w roku 1782, a o wczesnej karierze wojskowej dowiadujemy z listu (datowanego z Błudowa na Wołyniu, 14 XI 1784) jego starszego brata, Aleksandra, do Szczęsnego Potockiego. W piśmie tym Aleksander, nawiązując do „powszechnego ukontentowania, którego cały kraj doświadcza, ze wspaniałej ofiary j.w. pana, dla dobra publicznego", czyli zapowiedzi na sejmie w Grodnie ufundowania przez magnata i utrzymania swoim kosztem regimentu piechoty „pod imieniem Potockich", wstawia się za młodszym bratem Tadeuszem: „abyś go łaskawie wziąć raczył w swoją protekcję i w regimencie kreować się mającym, podług swej woli umieścił. Nie zbywa mu do tej służby na własnej ochocie, ma już po części i jakąkolwiek jej znajomość, będąc przez półtora roku w służbie austriackiej w regimencie generała Barco, z powodu nadziei umieszczenia się w Leyb-Gwardii Galicyjskiej, ale gdy to spodziewanie dla kompletu, już go ominęło, z większą nierównie chęcią, własnej swej Ojczyźnie na usługi poświęci się"[2]. Innymi słowy dowiadujemy się, że mając nadzieję otrzymania etatu w tworzonej w latach 1781-82 Gwardii Galicyjskiej (*Königliche galizische adelige Leibgarde*), Tadeusz Mossakowski zaciągnął się do regimentu wojsk austriackich generała Vincenza von Barcó, gdzie służył przez półtora roku. Mimo to nie udało mu się dostać do owej, liczącej zaledwie 60 osób, paradnej jednostki reprezentacji szlachty Galicji, której dowódcą został książę Adam Kazimierz Czartoryski.

Rezultatem prośby brata stała się w końcu nominacja Tadeusza na dowódcę pułku milicji konnej uformowanej przez Potockiego „z uwolnionej od czynszu szlachty, w dobrach jego zamieszkałej i rolnictwem się bawiącej" z kilkuset ludzi złożonego, „który z niemałą liczbą kozaków nadwornych, w spisy, janczarki i pistolety uzbrojonych, straż graniczną ciągle utrzymywał"[3]. Szeregu problemów związanych z organizacją tej milicji, jej utrzymaniem w dobrach humańskich i umundurowaniem dotyczy grupa listów Mossakowskiego do Szczęsnego Potockiego, wysyłanych przeważnie z Humania w czasie od końca roku 1787 do końca lipca 1789. Wynika z nich, że ambitnego projektu stworzenia prywatnej jednostki wojskowej mającej sprawnie pełnić straż na granicy nie udało się w końcu zrealizować[4].

W listopadzie 1789 roku Tadeusz Mossakowski służy już w wojsku narodowym, a mianowicie w drugiej ukraińskiej brygadzie kawalerii, dowodzonej przez generała majora Rocha Jerlicza, której miejscem postoju był Tulczyn. Jest on towarzyszem sowitym (czyli utrzymującym swoim kosztem dwuosobowy poczet) a zarazem (od 17 XI 1789) chorążym w drugiej chorągwi generała artylerii Szczęsnego Potockiego, znajdującej się pod dowództwem porucznika Marcina Jerlicza[5].

W myśl uchwały sejmowej z 8 X 1789 gaża chorążego wynosiła 1600 złp[6]. Warto wspomnieć, że mundur kawalerii narodowej składał się wówczas z ciemnoszafirowej kurtki z czerwonymi wyłogami i długich węgierskich spodni sukiennych, tego koloru co wyłogi. Oficerowie ubrani byli wytworniej, z akselbantami, pasami, pendentami do szabli, torbami polowymi, bogato srebrem przyozdobionymi. Spodnie nosili długie, szafirowe, tylko z boku lampasem czerwonym wyszyte. Na głowie rogatywka karmazynowa z białym piórkiem, srebrnymi sznurami i kutasami, pochwa pałasza, po huzarsku długo spuszczonego, srebrem wykładana, rękojeść z pięknej stali[7].

W kwietniu 1790 r. dowództwo dywizji bracławskiej i podolskiej objął książę Józef Poniatowski, początkowo jako zastępca generała Szczęsnego Potockiego, nieobecnego w kraju. W maju postanowił on rozpoznać sytuację armii rosyjskiej stacjonującej w pobliżu granicy polskiej na terenach lewobrzeżnej Ukrainy i w tym celu polecił swemu zaufanemu przyjacielowi, wicebrygadierowi Stanisławowi Mokronowskiemu wysłanie tam tajnego obserwatora spośród zaufanych i fachowych wojskowych. Wybór Mokronowskiego padł właśnie na Tadeusza Mossakowskiego.

Pisze Mokronowski do księcia Józefa z Humania, 31 V 1790:

> Wysłałem ze wszystkimi koniecznymi instrukcjami, zgodnie z Pańskim rozkazem, oficera inteligentnego, aktywnego i pełnego honoru (*un officier intelligent actifs et plain d'honneur*), co więcej znającego i będącego

> znanym konsulowi [Antoniemu Zabłockiemu, polskiemu konsulowi w Chersoniu], zna on także języki i – co powinno być mu pomocne od wypadku – może się on poruszać między oficerami armii, pod warunkiem, że nikt nie będzie znał jego misji i wszyscy będą absolutnie przekonani, że przyjechał w celu zakupienia koni [...]. Oficer wysłany zowie się Mosakowski[8].

O rezultatach tej udanej misji donosi księciu Józefowi konsul polski Antoni Łada Zabłocki (z Mirhorodu, 4 VI 1790): „Stało się wszystko podług wysokiej woli j.o.w. książęcej mości dobrodzieja, w. im. pan chorąży Mosakowski pod imieniem sekretarza mego z ludźmi moimi i pojazdem jeździł aż do obozu i targował owego przeze mnie zachwalanego ogiera dla waszej książęcej mości". Równocześnie – co charakterystyczne dla porządków w wojsku rosyjskim – w końcowej części listu konsul dodaje, iż można u Rosjan nabyć po umiarkowanej cenie całe urządzenie obozu wojskowego, z kibitkami kałmuckimi, domkami bardzo wygodnymi, stajniami, kuchnią, salami i innymi pomieszczeniami, dotyczy to także prochu i kilkunastu armat, tyle tylko że „ten komis nie zgadza się z moim urzędem a bardziej bezpieczeństwem osobistym; zgoła u tego narodu można kupić Boga gdyby się w ich kraju znajdował, ale go nie ma bo wszyscy są dobrzy złodzieje. Resztę zleceń ustnemu objaśnieniu w. Mossakowskiemu zostawuję, który zręcznością swoją dokładnie wszystko obserwował i zanotował"[9]. Następnego dnia (5 VI 1790) generał Mokronowski donosi podobnie księciu Józefowi z Humania: „W tym momencie powrócił j.mść. pan chorąży Mosakowski z kraju rosyjskiego wysłany przeze mnie za sekretnym rozkazem j. o. ks. mci, który oficer jaką mi uczynił relację takąż mu kazałem wypisać [...] Tego oficera względom j. o. ks. dobrodzieja polecam"[10].

Zachował się również oryginał tajnego raportu Mossakowskiego, spisany w Humaniu 5 VI 1790, gdzie, po wprowadzeniu: „Z rozkazu komendy byłem w kraju rosyjskim pod imieniem sekretarza j. w. Zabłockiego konsula, gdzie co widziałem i słyszałem mam honor zameldować", przedstawia w ośmiu punktach precyzyjnie sformułowane informacje: 1 – w mieście Nowogregorowskie na Bohem, 10 mil od Chersoniu, stacjonuje cztero-tysięczny Kijowski pułk grenadierski, który dwa tygodnie temu sprowadzono z Krymu. 2 – w słobodzie Sokołów nad Bohem, osiem wiorst od Chersoniu stacjonuje generał Meknopf z korpusem jegrów, złożonym z czterech batalionów, oraz z dwoma batalionami Tanogoryczewskiego pułku piechoty dodając:

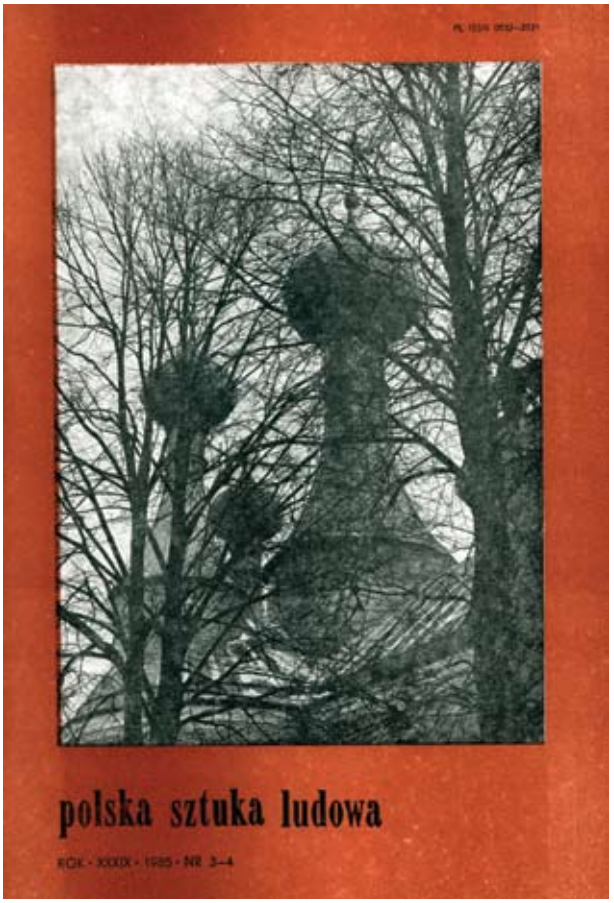
> u tego generała będąc w obozie pod pretekstem targowania ogiera tureckiego bawiłem więcej godzin cztery, który wiele mówiąc ze mną o potocznych rzeczach pytał się na koniec, na co Polacy tyle wojska werbują i broń sprowadzają z Berlina, na co mu odpowiedziałem, iż Polacy mając tak rozległe granice swego kraju, jeszcze małe wojska mają na zabezpieczenie onych, że zaś w kraju nie mają jeszcze dostarczających fabryk broni, muszą przeto starać się dla tego wojska co już jest tam, gdzie dostać łatwo mogą. Mówił dalej tenże generał, dziwię się mocno, iż Polska tyle lat w przyjaźni będąc z Rosją, z królem pruskim teraz alians zawarła, na którym może bardzo oszukać się. Niech nie rozumieją Polacy, aby moja monarchini mając z Turkiem i Szwedem wojnę nie była jeszcze w stanie wystawić armię przeciwko nim, i ta to jest sama, która się formuje nad Bohem, aby w każdym czasie była w pogotowiu do wkroczenia w granice Polski, pod jakimkolwiek pretekstem nieprzyjaźni okazanej dla Rosji, takoż w rzeczy samej dwa ordynanse odebrałem abym był gotów do marszu, lecz nie wiem dokąd, i ta armia składać się ma ze czterdziestu tysięcy.

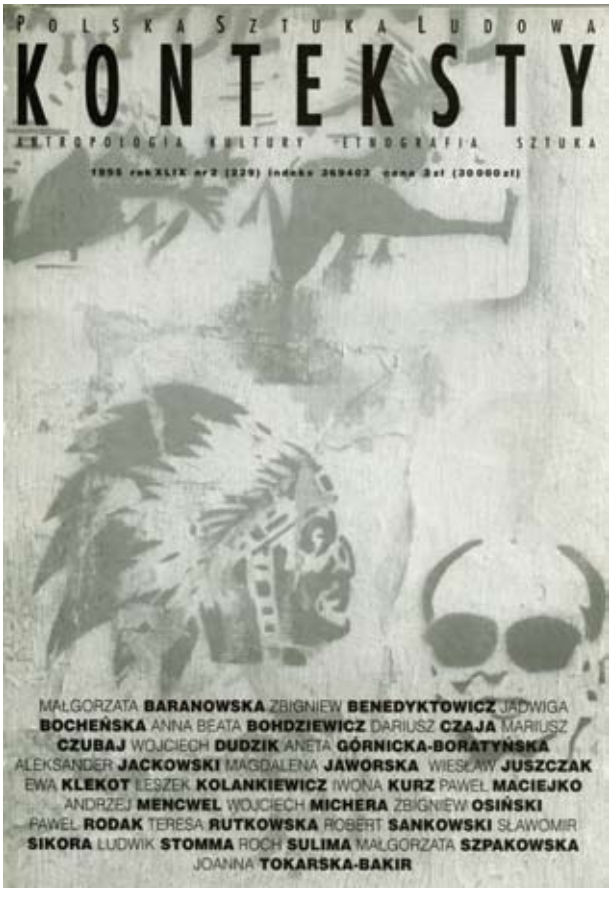
3 – Wracając z Sokołowa do Mirhorodu, w słobodzie majora Stankiewicza nad rzeką Martwa Woda, napotkał tysięczny pułk konny Charkowski z generałem Neplujow. 4 – dalej jadąc, w słobodzie Pawłówka dwu tysięczne pułki konne (Szumski i Aleksandryjski) maszerujące z Elizawetgradu, które także mają rozkaz stanąć nad Bohem i dodaje, że generał Meknopf spodziewa się, iż w tych dniach przybędą z Krzemieńczuka do Sokołowa dwa bataliony Tauryszewskiego pułku grenadierskiego oraz dwa bataliony pułku Orłowskiego i cztery bataliony jegrów. 5 – w Fedorówce, trzy mile od Nowogregorowskiego, stacjonuje pułkownik Isajów z dwoma tysiącami dońców. 6 – w słobodzie Zglinka dowiedział się od jednego kozaka, że wszystkie wsie carskie zwane Koty mają powtórzony rozkaz, aby mieszkańcy byli gotowi uzupełnić stan pułków kozackich z obecnego tysiąca do czterech tysięcy każdy. 7 – ponad to, co wyżej przedstawił, nie ma – jego zdaniem – na odwiedzonych terenach większego wojska rosyjskiego, wbrew temu co twierdzą sami Moskale aby sprawić na nim i Polakach wrażenie. 8 – w magazynie sokołowskim znajduje się w mące i sucharach co najmniej 20.000 czetwertni[11], podobnie w Mirhorodzie i w Orle. „Więcej nie mam nic do zameldowania", podpisał – „T. Mossakowski chorąży"[12].

Misja wywiadowcza Tadeusza Mossakowskiego ujawniła zatem niedwuznacznie, że wojska Katarzyny II przygotowywały się poważnie i całkiem konkretnie do interwencji w Polsce już na rok przed uchwaleniem Konstytucji 3 maja i na dwa lata przed podpisaniem konfederacji targowickiej!

W kilka miesięcy później, zapewne ta właśnie dobrze wypełniona misja przyniosła Mossakowskiemu awans na podporucznika (9 I 1791)[13]. W tej też randze wziął udział w bitwie pod Zieleńcami (17 VI 1792), służąc w pierwszej chorągwi brygady jazdy Stanisława Mokronowskiego stojącej pod silnym ogniem na pra-

wym skrzydle wojsk księcia Józefa. Wysłany na zwiad przyniósł wiadomość o niebezpiecznym manewrze kawalerii nieprzyjaciela. Czytamy w pamiętniku adiutanta wodza, księcia Eustachego Sanguszki: „Wtem odkomenderowany rotmistrz [sic!] Mussakowski [tak często na Kresach wymawiano, a zatem i pisano nazwisko Mossakowski] uwiadamia, iż cała kawaleria rosyjska przeprawia się na wieś Zieleńce i tył nam bierze [...] Odbieram rozkaz bym odciągnął z szyku mój batalion i spotkał się z nieprzyjacielem. Dopełniam go”[14]. Sanguszko zapamiętał widać Mossakowskiego, skoro w czasie gdy, po Mokronowskim, objął dowództwo brygady (1-10 VIII 1792), Tadeusz Mossakowski otrzymał nominację na porucznika (8 VIII 1792)[15].




**Przypisy**

1 Tekst ten jest fragmentem przygotowywanej przez autora książki pt. *Z Mazowsza na Kresy Rzeczypospolitej. Kartki z dziejów jednej polskiej rodziny*.
2 Kijów, Centralne Państwowe Archiwum Historyczne, fond 49, opis 1, dieło 1110 (korespondencja Potockich), k. 22.
3 Antoni Chrząszczewski, *Pamiętnik oficjalisty Potockich z Tulczyna*, Wrocław 1976, s. 57.
4 Kijów, CPAH, fond 49, opis 1, dieło 1110 (korespondencja Potockich), k. 24, 28, 30, 34, 36, 38.
5 Zob. „Lista oficerów, towarzyszy i podoficerów II brygady Kawalerii Narodowej z 1790 roku” [w:] *Materiały do biografii, genealogii i heraldyki polskiej*, t. 1, Buenos-Aires – Paryż 1963, s. 16 (stan w styczniu 1790). Por. Adam Wolański, *Wojna polsko-rosyjska 1792*, Warszawa 1996, s. 164, przypis 10.
6 *Volumina Legum*, t. 9, Kraków 1889, s. 114.
7 Fryderyk Schulz, *Podróże Inflandczyka z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791-1793*, Warszawa 1956, s. 44.
8 Tekst oryginalny w języku francuskim i tylko częściowo w polskim – AGAD, Archiwum księcia Józefa Poniatowskiego i Marii Teresy Tyszkiewiczowej, rkps 12, s. 11-12.
9 Tamże, s. 33-35.
10 Tamże, s. 15.
11 Czetwertnia, miara objętości rzeczy sypkich = 8 garnców = 26,238 litrów.
12 AGAD, Archiwum księcia Józefa Poniatowskiego i Marii Teresy Tyszkiewiczowej, rkps 12 (korespondencja tajna zawierająca raporty z kresów południowo-wschodniej Rzeczypospolitej, 1790-1793), s. 25 -27.
13 Wolański, op. cit., s. 164, przypis 10.
14 Eustachy Sanguszko, *Pamiętnik 1786-1815*, wyd. Józef Szujski Kraków 1876, s. 15-16.
15 Wolański, op. cit., s. 164, przypis 10.

PAWEŁ DYBEL

# Łydka młodzieńca czy piękne nóżki doktorowej?

## Antropologiczny pojedynek na listy Gombrowicza z Schulzem

### *1. Literatura i antropologia*

Nie ma literatury, która by nie niosła ze sobą jakiegoś obrazu czy wizji człowieka. Może być to obraz banalny i schematyczny, nie wnoszący nic nowego do naszej wiedzy, i wtedy takie dzieło zostaje szybko zapomniane, umierając śmiercią naturalną. Ale jeśli jest to obraz złożony i żywy, pełen różnego rodzaju powikłań i sprzeczności, odsłaniając coś z „głębin" ludzkiej psychiki, wtedy takie dzieło może trwać przez stulecia. Każde nowe pokolenie rozpoznaje w nim bowiem coś z własnych rozterek, pytań i dylematów. Na tym skądinąd dość oczywistym, ale zarazem fundamentalnym przekonaniu buduje dziś swoją rację bytu antropologia literatury. Literatura traktowana jest tu jako wyróżniona dziedzina ludzkiej działalności, w której człowiek, tworząc fikcyjne obrazy, stara się zgłębić samego siebie. Stawia pytania, penetruje nowe rejony własnej psychiki, projektuje własny obraz siebie w przyszłości. Rozpoznana w tej perspektywie literatura jawi się jako dziedzina, w której człowiek nie tylko „odtwarza", „naśladuje", ile w równej mierze siebie tworzy. Tak potraktowana literatura to awangarda antropologii.

Jeśli więc w tradycji literaturoznawczej ukształtowały się różne kryteria oceny tego, co można by uznać za „wielką" literaturę, to kryterium antropologiczne należy dziś z pewnością do najistotniejszych. Wystarczy spojrzeć na polską literaturę dwudziestego wieku. Praktycznie wszyscy pisarze, którzy uchodzą dziś za jej najwybitniejszych przedstawicieli, stworzyli we własnych utworach pewien typ bohatera, który odbiegając od dotychczasowych wzorców, akcentował jego nowe rysy, zapoznane w dotychczasowej literackiej tradycji. Do tych pisarzy należą dzisiaj Bruno Schulz i Witold Gombrowicz. Antropologicznym tworzywem pierwszego był masochizm i fetyszyzm, chociaż nasza krytyka, skrępowana przez własne kulturowe superego, przez długi czas stroniła od odczytywania z tej perspektywy jego twórczości literackiej. Drugi natomiast rozwijał w niej osobliwą literacką filozofię niedojrzałości i niższości, przynosząc w swoich utworach nowe spojrzenie na sferę międzyludzkich relacji i zależności.

### *2. List-pocisk Witolda. Piękne nóżki doktorowej i Trybunał*

W tym antropologicznym kontekście niezwykle interesujący jest listowny „pojedynek", jaki Schulz stoczył na łamach „Studia" z Gombrowiczem w 1936 roku. Wzywającym – i „wyzywającym" – na ten pojedynek był Witold, który, przyznając w nim sobie arbitralnie prawo pierwszego listu-pocisku, wycelował w przyjaciela sądem o nim niejakiej „doktorowej z Wilczej", która miała mu powiedzieć, że:

> Bruno Schulz to albo chory zboczeniec, albo pozer; lecz najpewniej pozer. On tylko udaje tak[1].

Powtarzając te słowa w liście do Bruna Witold wygłasza przy okazji apologię komunikowania się w ten sposób twierdząc, że:

> o ileż rozkoszniej wystrzelić, celując w konkretną osobę, niż strzelać w przestrzeni okólnikiem, adresowanym do wszystkich, zatem do nikogo[2].

Tekst wycelowany w konkretną osobę – w tym wypadku list – daje zatem szczególny rodzaj „rozkoszy" piszącemu, nieporównywalną z innymi typami tekstów, które skierowane są do bliżej nieokreślonej rzeszy odbiorców. Słowa takiego tekstu-listu są wówczas niczym pocisk, który ma trafić celnie w konkretnego innego, dotykając jego najbardziej czuły punkt. Czy jednak w tego rodzaju rozkoszy rozkosz „dotykania" innego własnymi słowami jest wyłącznie rozkoszą sadysty?

Marta Konarzewska w skądinąd intrygującym eseju na temat listownego „pojedynku" Gombrowicza z Schulzem stawia tezę, że ten pierwszy zajął w nim pozycję sadysty, inscenizując przewrotnie jego scenerię w duchu masochistycznym. W ten sposób chce „usidlić" Bruna. Ale Witold według niej tylko g r a sadystę. Jego słowa są już parodią sadyzmu. Podobnie też prowokacją jest sposób, w jaki podpuszcza Bruna, parodiując typową dla tradycji szlacheckiej scenę pojedynku o kobietę. W ich pojedynku jednak kobieta nie stanowi upragnionego obiektu pożądania, lecz jest jedynie narzędziem, kartą przetargową w rywalizacji mężczyzn ze sobą. Pragną oni w istocie jej zniszczenia: „Uosabia ona bowiem wprost i bez ogródek wszystko, co prześne, karygodne i niskie"[3].

Trudno nie zgodzić się też z celnymi uwagami Konarzewskiej dotyczącymi sposobu, w jaki Witold kreśli przed Brunem obraz nóżek doktorowej rozpostartej na otomanie. Ma on, jak autorka sugeruje, pobudzić w przyjacielu masochistyczny kompleks kastracji. Ten sam, który dochodzi do głosu w *Sklepach cynamonowych* w słynnych scenach ojca z Adelą – z jej nóżką odzianą w bucik. No i pobudzić go z jednej strony do działania (rozkoszuj się nią Bruno, *jouis!*), a z drugiej zrodzić w nim lęk przed nadmiarem tej rozkoszy i go od tego działania powstrzymać. Jeśli bowiem rozkoszą sadysty jest zgwałcenie kobiety wbrew niej samej, to

rozkosz masochisty kieruje się odwrotną logiką; polega na rozbudzeniu pragnienia rozkoszy po to, aby siebie – i partnerkę – od niej powstrzymać.

Funkcję powstrzymywania od rozkoszy pełni w zainscenizowanym przez Gombrowicza masochistycznym imaginarium przywołana przez niego instancja Trybunału opinii publicznej. Ten Trybunał to według Konarzewskiej jakby sadystyczny nad-głos (a właściwie parodia owego nad-głosu), który ma ocenić Schulza „niedorzeczny wypadek z kobietą". To dodatkowa instancja Prawa, która wspomaga nieświadome pragnienie Bruna zabezpieczenia się przed nadmiarem rozkoszy.

Dzięki wprowadzeniu tej instancji Gombrowicz zastawia na przyjaciela pułapkę bez wyjścia. Z jednej strony obraz ponętnych nóżek doktorowej ma pobudzić u Bruna pragnienie rozkoszy, z drugiej strony surowy Trybunał ma to pragnienie w nim skutecznie powstrzymać. Perfidia tej pułapki polega na tym, że cała zainscenizowana przez Witolda-sadystę scena ma rozgrywać się zgodnie z perwersyjną logiką masochistycznej wyobraźni Bruna.

## *3. Inscenizacja Gombrowicza: pojedynek szlachcica-sadysty z Żydem-masochistą*

Ale istnieje pewien wymiar pojedynku Witolda z Bruno, który wymyka się jego odczytaniu jako starcia quasi-sadysty z masochistą. To wszak pojedynek dwóch pisarzy na słowa, w którym zaangażowane zostały ich pisarskie wizje świata. W tej perspektywie list-pocisk Gombrowicza, który ma trafić w czuły punkt osobowości przyjaciela, to nie tylko wymyślna prowokacja sadysty-parodysty wycelowana w piętę (łydkę) achillesową tamtego. To zarazem zwrócone ku Bruno p y t a n i e, na które tamten winien odpowiedzieć. I to nawet jeśli nie jest ono dla niego zbyt przyjemne, a nawet obraźliwe. Ale na tym zasadza się wyrafinowanie prowokacji Gombrowicza; po tym jak Bruno na nią odpowie ocenić będzie można jego klasę. I to właśnie daje się szczególnie intrygować Gombrowicza:

> *– Widzisz przyjacielu, co mówi o Tobie doktorowa. A przy tym nie tylko ona, gdyż podobne ploty powtarzają po niej wszyscy jej znajomi. Powiedz więc w końcu czy naprawdę jesteś chorym zboczeńcem czy tylko tak udajesz?*

To gra perfidna. Niejeden by się obraził. Ale Gombrowicza tak naprawdę nie interesuje to, czy Schulz jest perwertem czy pozerem. Zresztą i tak dobrze wie, jak się rzeczy mają. Interesuje go to, jak Bruno odpowie na jego prowokację. Jaki pocisk-tekst wymierzy z kolei w jego stronę? Na tym polega w jego oczach przewaga formy listu nad innymi formami wypowiedzi, że angażuje nadawcę i adresata w sposób bardzo osobisty w dialog. Między Ja i Ty listu wytwarza się wówczas – podobnie jak w klasycznym pojedynku na rewolwery czy szpady – szczególnego rodzaju napięcie, nieporównywalne z innymi, bardziej bezosobowymi, formami wypowiedzi. Gombrowicz ustawia się przy tym w tym pojedynku w roli wyzywającego-Pana. Jego powtórzona Brunowi za doktorową wypowiedź na jego temat oraz zainscenizowany Trybunał mają zakreślić ramy i horyzont starcia, tak iż rywalowi partnerowi nie pozostaje nic innego, jak tylko odpowiednio się w tej sytuacji odnaleźć. Innymi słowy, to Witold określa miejsce walki, jej scenerię oraz reguły gry. Z tą postawą koresponduje znana wypowiedź Gombrowicza na temat Schulza:

> Bruno był człowiekiem, który wypierał się siebie. Ja byłem człowiekiem, który siebie szukał. On chciał zagłady. Ja chciałem urzeczywistnienia. On urodził się na niewolnika. Ja urodziłem się na pana. On chciał poniżenia. Ja chciałem być «ponad» i «powyżej». On był z rasy żydowskiej. Ja z polskiej rodziny szlacheckiej. I on był masochistą – nieustannym, nieposkromionym – to się czuło w nim bez przerwy[4].

Gombrowicz jest, jak zwykle, bardzo dosadny, wręcz brutalny, kreśląc różnicę między sobą i Schulzem. Tu polski szlachcic, tam Żyd, tu Pan, tam Niewolnik. Tu pewny siebie, parodiujący wszystko i wszystkich pisarz, tam wstydzący się siebie, pragnący swej zagłady masochista.

Tyle że Gombrowicz-szlachcic to Pan nad Pany. Szlachcic, a jakby nie szlachcic. Nie chełpi się swoim szlachectwem, ale z niego kpi. To szlachcic z klasą. Nie ma w sobie nic z idioty-króla, który uwierzył, że z przyrodzenia jest królem. Po prostu w takiej rodzinie się urodził. Podobnie zresztą jak Schulz urodził się Żydem. Jedyne co dobre we własnym byciu szlachcicem to to, że można je sparodiować, wyśmiać, wykpić. Jest ono doskonałą pisarską pożywką do prowadzenia z nim wyrafinowanych gier w słowie. Dopiero ta gra pozwala Witoldowi być prawdziwym panem, arystokratą ducha. Pańskość to wszak rzadki dar zachowywania dystansu wobec tego, kim się jest, dar autoironii, kpiny z siebie i z … innych.

Zresztą wszystko w tym pisarstwie i w życiu jest grą, ciągłym – jak pisze – poszukiwaniem siebie. Grą jest też jednak Schulza bycie niewolnikiem-masochistą. Tyle że jest to innego rodzaju gra, rozgrywana według innych zasad. Ani lepsza, ani gorsza, tylko inna. Może przy tym tylko trochę bardziej serio. W tym sensie nie ma różnicy między Gombrowiczem i Schulzem. Obaj grają tylko swoje odmienne role w życiu i w swoim pisarstwie, które narzuciło im przeznaczenie.

Gombrowicz wchodząc z rozkoszą w rolę pana-sadysty dźga Schulza słowami, trafiając w miękkie podbrzusze jego masochizmu. Ale interesuje go też jak Bru-

no „gra" swoim masochizmem w pisarstwie i w życiu. Wszak jako pisarze są dla siebie partnerami. Arystokratami ducha. I dla podłechtania przyjaciela puszcza do niego perskie oko mówiąc, że ten z pewnością nie zajmie „postawy pretensjonalnej" właściwej pisarskim miernotom, narzekającym na brak uznania ze strony krytyków i czytelników. Może zamiast tego:

> dając folgę masochistycznym skłonnościom, upokorzysz się i padniesz do stópek sytej małżonce lekarza. W ten sposób mógłbyś przynajmniej zużytkować babę i mieć z niej rozkosz wbrew niej[5].

Przyznajmy, dość wątpliwa to alternatywa. Zachowując się ten sposób Bruno być może wykorzystałby jakoś dla siebie doktorową, ale zarazem utwierdziłby ją w przekonaniu, że jest „chorym zboczeńcem". Przede wszystkim zaś spełniłby oczekiwania przyjaciela, nie zaznaczając żadnej wobec niego odrębności. Niewiarygodną też byłaby jego odpowiedź, w której by przyznał, że w istocie jest wariatem i pozerem, albo że wypowiedź doktorowej wcale go nie dotknęła. Byłyby to bowiem odpowiedzi odnoszące się do treści wypowiedzi doktorowej. Tymczasem chodzi o to, aby doktorową „zniszczyć" na poziomie formy. To zaś będzie możliwe jedynie wówczas, gdy zignoruje się sens jej wypowiedzi i użyje się jej „nóżki" do własnych pisarskich celów.

Gombrowicz sugeruje więc, aby Schulz „trafiony" niczym pociskiem powtórzonymi mu słowami doktorowej, za pomocą wypracowanego przez siebie odpowiedniego „stylu" uzyskał wobec nich dystans, pokazał swoją „minę". Na poziomie słowa winien zachować się tak, jak mógłby zachować się w rzeczywistości, wykorzystując jej korpulentną, władczą postać do uzyskania dla siebie masochistycznej rozkoszy. To zaś wymaga od niego „zniżenia się" do jej pospolitego poziomu, sparodiowania go i pokonania doktorowej w ten sposób na jej własnym polu. Jeśli mu się to uda, potwierdzi swą pisarską klasę. Tego oczekuje od Schulza Gombrowicz, ale w praktyce oznacza to, że strategia pisarska, jaką mu proponuje ma być narzuconą przyjacielowi jego własną strategią.

Marta Konarzewska uważa, że autor *Ferdydurke* gra wobec Schulza rolę pana-sadysty stawiając swoją ofiarę z góry w sytuacji, z której tej trudno będzie się wywikłać. Służyć ma temu wyreżyserowana przez niego scena z doktorową i Trybunałem, która wpisuje się w imaginarium masochistyczne. Są to ciekawe spostrzeżenia, niemniej jednak mnie one nie przekonują. Sądzę, że Witold oczekuje od Bruna zachowania, w którym ten uwolniłby się na drodze autoparodii od swego masochizmu. Innymi słowy, oczekuje on od przyjaciela zachowania, które byłoby kopią jego parodystycznego stosunku do własnej sarmackiej genealogii. Temu właśnie służy wyzwanie Bruna na pojedynek. Stanowisko Gombrowicza można by oddać tak oto:

> *– Bruno, wiem, że jako pisarz jesteś podobnie jak ja arystokratą ducha i doktorowa nie dorasta Ci do łydek. Ale musisz mi tego dowieść, dlatego wezwałem Cię na pojedynek na słowa. Daję Ci przy tym szereg wskazówek, jakie niebezpieczeństwa na Ciebie czekają i jakich wykrętów nie powinieneś próbować stosować wobec Trybunału. Bo zaraz się na tym poznają. Puszczam Cię więc teraz samego w łupince orzecha na pełne morze Twego masochizmu i radź sobie jak potrafisz. Wierzę, że dasz sobie radę. Do dzieła więc!*

Gdzie tu jest sadyzm? Zamiast obraźliwych słów – dobre rady, zamiast taniego prowokowania – zwykła ciekawość, zamiast poniżania – oczekiwanie autoparodii. Cała „prowokacja" Gombrowicza sprowadza się do pytania o to, jak Bruno poradzi sobie pisarsko z własnym masochizmem. Czy zdobędzie się na tyle dystansu wobec siebie, aby się z niego wykpić, sparodiować go, ośmieszyć?

Zauważmy, że sama sytuacja pojedynku jest już nobilitowaniem Schulza do pozycji równorzędnego partnera. Sadysta raczej nie wyzywa masochistę na pojedynek. Ani szlachcic Żyda. Tu natomiast są oni godnymi siebie przeciwnikami. Ich szanse są równe.

## *4. Inscenizacja Schulza: Bruno-byczek Fernando i rozmowa o literaturze z Witoldem na grzbiecie. Płciowość i intelekt.*

A odpowiedź Schulza? Na pewno nie spełnia ona oczekiwań Witolda. Przede wszystkim, jak zauważa Konarzewska, Schulz sprytnie przeformułowuje całą scenerię pojedynku na scenę walki toreadora z bykiem. Na scenie tej Gombrowicz-torreador machając powiewnym peniuarem doktorowej koloru amarantu stara się sprowokować Bruna-byka do ataku, po to, aby dźgać go spoza peniuaru bezlitośnie szpadą. Tyle że Bruno-byk nie daje się nabrać na tę prowokację i zamiast rzucić się na płachtę-doktorową rusza na samego torreadora. Tyle że:

> Nie żeby Cię zwalić z nóg, szlachetny Torreadorze, ale żeby Cię wziąć na grzbiet […] i wynieść Cię poza obręb areny, jej prawideł i kodeksów[6].

Strategia Schulza jest prosta. Stara się on obnażyć sztuczność obmyślonej przez rywala sceny pojedynku. I zdaje się mówić tak:

> *– Wymyślona przez Ciebie Witoldzie scena, w której ja urzeczony nóżkami doktorowej padam jej do stóp, oraz przypatrujący się temu uważnie Trybunał, są wzięte z księżyca. Zostały przez Ciebie wymyślone po to, aby mnie osaczyć, usidlić i zakłuć jak byka na corridzie, który w starciu z Torreadorem zazwyczaj nie ma szans. Otóż, drogi Witoldzie, w całej swej intrydze nie wziąłeś pod*

*uwagę, że ja mógłbym okazać się bykiem nietypowym, ot, takim byczkiem Fernando zupełnie niezainteresowanym czerwoną płachtą, którą mi wymachujesz przed oczyma. Cóż więc byś począł:*

gdybym okazał się bykiem wbrew konwencjom, bykiem bez honoru i ambicji w piersi, gdybym zlekceważył niecierpliwość publiczności, odwrócił się tyłem od doktorowej z Wilczej, ku której mnie popychasz, i ruszył na Ciebie z podniesionym walecznie ogonem?[7]

*– Nie dość tego. Ta Twoja doktorowa z Wilczej nie jest w ogóle dla mnie partnerem. Każesz mi odnieść się do jakiejś bzdurnej wypowiedzi tego babsztyla, z którą nawet nie sposób polemizować. To nie jest osoba, którą mógłbym potraktować serio, ale tylko wymyślona przez Ciebie kukła wypchana szmatami* („Przeceniasz nieco mą wrażliwość, insynuując mi tę kukłę wypchaną szmatami"[8]). *Trudno jest mi też poważnie potraktować widownię tego pojedynku. To wszak kierująca się prymitywnymi emocjami gawiedź, która żądna jest krwi Brunabyka, znajdując w jego zadręczeniu na śmierć szczególną rozkosz. To zatem, co Witoldzie postulujesz jako moje „zejście na ziemię", oznaczałoby moje podporządkowanie się wymyślonym przez Ciebie regułom tauromachii oraz wyjście naprzeciw oczekiwaniom prymitywnej gawiedzi. W takiej grze, w której już z góry jestem skazany na zakłucie Twoimi sztychami, nie mam zamiaru uczestniczyć. Dlatego wolę wynieść Cię ma moim grzbiecie poza wymyśloną przez Ciebie arenę, doktorową i gawiedź. Skierujmy się więc, byk i jego Torreador:*

ku wyjściu, na wolność, swobodnym spacerowym krokiem – pogrążeni w intymnej rozmowie, zanim jeszcze wyszliśmy z ostatnich kręgów teatru[9].

W pierwszym kroku Schulz sprytnie zamienił podsuniętą mu przez partnera scenę masochistycznego hołdu nóżkom doktorowej na arenę śmiertelnego boju z torreadorem-Witoldem, obnażając tym samym jej sztuczność i nonsens. W drugim natomiast sugeruje jej opuszczenie przez obydwu w rytmie przyjacielskiej rozmowy. I dopiero ten drugi krok jest decydujący. W wyniku tego próbuje ustawić się wobec Witolda w całkiem innej pozycji niż narzucona mu przez tamtego pozycja masochisty, który skomle z zachwytu u nóg doktorowej. Pozycję tę zastępuje pozycją pisarza-intelektualisty, który jest w stanie wznieść się ponad swe „chore" seksualne fascynacje. Dlatego opuszczenie corridy jest równoznaczne dla niego z uwolnieniem się od torreadora-Witolda i własnego masochizmu. To wyjście na wolność[10]. Pisze więc, że:

pani doktorowa ma piękne uda, ale ograniczam ten fakt do właściwej mu sfery. Umiem zapobiec temu, by hołd dla nóżek pani doktorowej dyfundował w dziedzinę zgoła niewłaściwą. I cała lojalność tego hołdu nie przeszkadza mi w sferze intelektualnej żywić szczerej pogardy dla tej filisterskiej tępoty, dla jej formułkowego myślenia, dla całej tej obcej mi i wrogiej mentalności[11].

Schulz nie przeczy, że pociągają go piękne nogi doktorowej i gotów jest składać im hołd. Zarazem jednak dodaje, że nie zmienia to w niczym jego pogardliwego stosunku do jej nikłych zdolności intelektualnych. W dodatku w swoich sądach i sposobie wartościowania innych jest mu ona wroga. Wypowiadając powyższe słowa Schulz dystansuje się zarazem do sugestii Witolda, który powtarzając mu słowa doktorowej ewidentnie starał się go „podpuścić". Wyraźnie zarzuca przyjacielowi, że ten zbyt jednostronnie uznał jego masochizm za kluczowy dla jego postawy wobec doktorowej, podczas gdy dla niego liczy się przede wszystkim „sfera intelektualna". W niej też, a nie w niskiej scenerii sadomasochistycznej, chciałby stoczyć z Witoldem pojedynek. Ale nie znaczy to, że – jak powiada – „teren płciowości" nie odgrywa w jego oczach żadnej roli. Zasadniczym problemem jest bowiem rozbieżność między obydwiema sferami:

ta migotliwa ambiwalencja, ta janusowość mej istoty, zależna od tego, czy zapatruję się na panią doktorową jako właścicielkę swych nóg, czy też swego intelektu, intryguje i zastanawia, kusi do snucia filozoficznych uogólnień, metafizycznych perspektyw. Wydaje mi się, jakbyśmy tu chwytali na gorącym uczynku jedną z zasadniczych antynomii duszy ludzkiej, jakbyśmy natrafili na jeden z drgających metafizycznych węzłów życia[12].

Antynomia między tym, co płciowe i tym, co intelektualne, o której mówi tu Schulz, to współczesna wersja klasycznej antynomii między ciałem i duszą. W niej też upatruje on jedną z największych filozoficznych zagadek współczesności. I dalej powiada, że bierze się to stąd, iż:

nasza płciowość, wraz z otaczającą aurą ideologiczną, należy do innej epoki rozwojowej niż nasza umysłowość. W ogóle sądzę, że nasza psychika nie jest jednolita pod względem stopnia rozwojowego różnych sfer i jej antynomie i sprzeczności dadzą się wytłumaczyć współistnieniem i krzyżowaniem się wielu równocześnie systemów. To jest źródło dezorientującej wielotorowości naszego myślenia[13].

Słowa Schulza o wielu systemach psychicznych, które współistnieją obok siebie i się krzyżują, a zarazem pozostają ze sobą w konflikcie, przywodzi na myśl wczesny freudowski podział psychiki na trzy systemy: nieświadome, przedświadomość i świadomość. Podob-

nie przy tym jak u autora *Wstępu*, gdzie ten trój-podział jest w istocie dwój-podziałem, główny antagonizm rozgrywa się między „systemami" reprezentującymi płciowość i intelekt. Tym pierwszym systemom odpowiada u Freuda nieświadome, pojęte jako siedlisko wypartych przedstawień popędowych głównie o seksualnym charakterze, przedświadomość zaś i świadomość reprezentują związane z intelektem idee i wartości świata kultury.

Inna analogia z freudyzmem to twierdzenie Schulza, że dwie grupy przeciwstawnych systemów należą do innych „epok rozwojowych". Wystarczy przypomnieć twierdzenie Freuda, że świadomość wykształciła się dopiero z czasem na podłożu nieświadomego, w wyniku nieustanej interakcji z rzeczywistością zewnętrzną, najpierw przyrodniczą, a dopiero później społeczno-kulturową i jej uwarunkowaniami.

## *5. Łydka Gombrowicza jako „potwór" i Schulza postulat „humanizacji niedoludzkich obszarów". Co na to Freud?*

Ale Schulz całkiem inaczej ocenia tę genealogiczną niewspółmierność obu systemów. W oczach Freuda system nieświadomego był pierwotnym podłożem, na którym dopiero wykształciła się świadomość jako jego pochodna. Ujęcie to zakładało genetyczny i ontyczny prymat nieświadomego w stosunku do świadomości, w której wszystkie zamieszkujące ją idee i wartości były wynikiem sublimacji nieświadomych treści o charakterze seksualnym. Według Schulza tymczasem system płciowości, należąc „do innej epoki rozwojowej niż nasza umysłowość", jest mniej rozwinięty niż ta ostatnia. Odpowiada więc temu, co w człowieku bardziej prymitywne. Zarazem „praktyka życiowa" sprawia, że system ten w naszych potocznych relacjach z innymi wyraźnie odgraniczamy od innych. Wszelkie kwestie związane z płciowością (seksualnością) traktujemy bowiem jako odrębne. I przyznajemy im drugorzędne znaczenie.

Dlatego system płciowości nie ma według Schulza w ludzkim życiu kluczowego znaczenia i nie jest jako taki problemem. Problemem jest natomiast pokrętny sposób w jaki wpływa on na szereg ogólnych „moralnych, biologicznych i towarzyskich wartościowań". Chodzi w tym wypadku o:

> fakt istnienia jakiegoś niepisanego kodeksu wartości, jakiejś anonimowej mafii, jakiegoś uchylającego się od kontroli *sensus communis*. Poza wartościami oficjalnymi, które uznajemy i wyznajemy, kryje się jakaś nieoficjalna, ale potężna zmowa, nieuchwytny i podziemny system – cyniczny i amoralny, irracjonalny i kpiący[14].

Autor *Sklepów cynamonowych* wskazuje tu na istnienie w przestrzeni społecznej niepisanego kodu zachowań, które z jednej strony pozostają w jaskrawej sprzeczności z powszechnie akceptowanymi normami moralnymi, z drugiej zaś są akceptowane jako coś oczywistego. Należą do nich zdrady małżeńskie (głównie ze strony mężczyzn), sprośne dowcipy, różne formy poniżeń innych, których uznaje się za mięczaków itd.[15]. Ten właśnie system stanowi według Schulza główny obiekt zainteresowań pisarskich Gombrowicza. Opierając się na nim, kreuje on swoich perwersyjnych bohaterów, ich dziwaczne zachowania, z niego wyprowadza cały świat własnych opowiadań i powieści.

W rozpoznaniu tego systemu i obnażeniu mechanizmów jego funkcjonowania tkwi siła pisarstwa Witolda. Nikt przed nim nie był w stanie tego dokonać tak wymownie. W ten sposób staje on przed szansą rozprawienia się z tym „potworem" zamieszkującym wnętrze człowieka i jeśli tę szansę pisarsko wykorzysta, zdobędzie się na najwyższy, godny pochwały czyn moralny: „Bo uważam ten anonimowy system za zło, które zwyciężyć należy"[16].

Tyle że – i tu Schulz wystrzela swoim pociskiem-zarzutem – Witold prowadzi wobec tego systemu dwulicową politykę. Zamiast zniszczyć pisarsko tego potwora, wdaje się z nim w podejrzane konszachty. Z jednej strony parodiuje go i ośmiesza, z drugiej jednak wydaje się nim wyraźnie zafascynowany. Podobnie dwuznaczny jest też stosunek przyjaciela do doktorowej z Wilczej. Z jednej strony obnaża jej filisterstwo i głupotę, z drugiej okadza pochlebstwami, sadzając niczym wiecznego idola na tronie, i chce, aby Bruno padł jej do nóg w żarliwym masochistycznym uwielbieniu.

> *– Dobrze więc* – powiada Bruno – *przyłączę się do Ciebie, Witoldzie, i będę bił wraz z Tobą pokłony doktorowej, wołając Hosanna! Hosanna! Tyle że uczynię to jedynie po to, aby dokonać krytycznej analizy twarzy doktorowej, odczytać z niej jej sposób myślenia. Będę więc miał na celu obnażenie jej bezdennej głupoty, a nie fascynację jej pięknymi nóżkami i tłustym białym brzuchem. Na tym też będzie zasadzać się wyższość mojej postawy wobec doktorowej nad Twoją. To bowiem Ty jesteś niewolnikiem wszelkiego rodzaju form ludzkiej niższości i niedojrzałości, które parodiujesz i wyśmiewasz. Mnie zaś tego typu dwuznaczna i podejrzana moralnie postawa jest całkiem obca. Dlatego uwalniam się od niej, parodiując Twoje służalcze wobec doktorowej komplementy i gesty.*
>
> *Przy tym, prawdę mówiąc, w Twoim podejściu do doktorowej nie podoba mi się przyznanie jej „równego prawa szyderstwa, wzgardy i pośmiechu"[17]. Tak naprawdę nie podoba mi się sam rdzeń twojej pisarskiej filozofii: wygrywanie wszelkich form i przejawów niższości przeciw wyższości: „Usiłujesz skompromitować nasze poczynania, stawiając nam przed oczy masywne cielsko doktorowej i solidaryzujesz się z jej tępym rechotem"[18]. Obierając tę postawę twierdzisz, że:*

w jej osobie bronisz witalności, biologii przeciw abstrakcji, przeciwko naszemu od życia oderwaniu. Jeżeli biologia, Witoldzie, to chyba jej siła bezwładności, jeżeli witalność, to chyba jej bierna ciężka masa[19].

To są już bardzo ciężkie pociski-zarzuty. Bruno daje Witoldowi wyraźnie do zrozumienia, że jego kult niższości i związanej z nim biologicznej witalności prowadzi go na pisarskie manowce, obezwładnia. To bowiem w istocie kult tego, co pasywne, bierne, tępe i zastałe w sobie. Nic dobrego z tego nie może wyniknąć[20], Tymczasem:

awangardą biologii jest myśl, jest eksperyment, jest twórczy wynalazek. To my jesteśmy biologią wojującą, biologią zdobywczą, my jesteśmy naprawdę witalni[21].

„My" to w tym wypadku my-pisarze, ja i Witold:

*– Siłą naszego pisarstwa nie jest, Witoldzie, jak Ci się wydaje, bezrefleksyjny kult życia w jego biologiczności, ale zdobycie się na krytyczny dystans wobec niego, twórcze przekształcanie. A więc „eksperymentowanie" na nim, odkrywanie jego praw, „destylowanie": „nasza wysoka asceza". I Ty to też Witoldzie robisz, chociaż niezbyt chętnie się do tego przyznajesz. Dlatego zatrzymujesz się jakby w pół drogi. Mimo wszystko widzę u Ciebie podobną do mojej tęsknotę*:

do uniwersalizmu, do
zhumanizowania n i e d o l u d z k i c h obszarów, do wywłaszczenia partykularnych ideologii i zaanektowania ich na rzecz wielkiej jedności[22].

## 6. Kto jest z nas prawdziwym perwertem? Ja czy ty Witoldzie?

Czy jest to trafna diagnoza? Uderza w niej, że jeśli przedtem Schulz krytykował Gombrowicza za jednostronny kult systemu płciowości (niższości, biologicznego witalizmu), zarzucając mu chorą nim fascynację, to teraz sytuuje go – wraz z sobą – po stronie wysokiego „systemu intelektu". Tym samym unieważnia swoją wcześniejszą krytykę, w której wytykał przyjacielowi dwuznaczną postawę wobec „potwora" potocznej moralności, żywiącego się niskim systemem płciowości.

Zastanawiające jest, skąd wzięła się ta nagła zmiana tonu i postawy. Wydaje się, że Schulz nie chce zakończyć swego listu ciężkimi zarzutami, które sformułował wcześniej. Gdyby bowiem chciał być konsekwentny, musiałby wyciągnąć stąd wnioski, które brzmiałyby mniej więcej tak:

*– Witoldzie, Twoja pisarska filozofia życia jest oparta na błędnych założeniach. Jest kultem tego, co w nim drętwe i bierne, bezrefleksyjne i ociężałe, prymitywnie niskie, nierozwinięte i pierwotne, obłudne i fałszywe. Zgoda, starasz się to wszystko zdemaskować i ośmieszyć i chwała Ci za to. Ale zarazem, ponieważ jako pisarz się nim żywisz niczym pasożyt, uznajesz je mylnie za samą esencję życia, bez której nie mógłbyś żyć ani pisać. Stąd Twoja chorobliwa fascynacja tym wszystkim, co stanowi najbardziej prymitywną, bezwładną i mroczną stronę życia. Na tym polega Twoja pisarska choroba, Twoja perwersja. Widzisz we mnie zadeklarowanego masochistę, który gotów jest żarliwie wielbić nóżki tego bezgranicznie tępego babska, jakim jest doktorowa, i czerpać stąd rozkosz. Ale spójrz na siebie Witoldzie. Ty też jesteś perwertem. Przy czym Twoja perwersja jest znacznie głębiej w Tobie zakorzeniona niż moja. Ja przynajmniej jestem w stanie potraktować mój masochizm jako zakorzeniony w niższym, bardziej prymitywnym i niedorozwiniętym systemie psychicznym, jakim jest płciowość. Uznaję go bowiem za podrzędny w relacji do systemu intelektu, który jest ostoją mego pisarstwa. Dlatego jestem w stanie się do niego zdystansować i od niego w akcie pisarskim uwolnić. Ty natomiast, ponieważ pasożytujesz na systemie płciowości i jego pochodnych w potocznym sensus communis, jesteś w dużej mierze jego niewolnikiem. Jesteś nim jako uosobieniem „niższości" niezdrowo zafascynowany, gdyż jest on „żywicielem" Twojego pisarstwa.*
*Naturalnie, będąc tak organicznie powiązanym z tym systemem-„potworem" jesteś w stanie wnikliwie go rozpoznać i zidentyfikować. A zarazem jest w Twoim pisarstwie wyraźna tendencja do uwolnienia się od niego na drodze jego ośmieszenia i parodii. I to jest u Ciebie najciekawsze. Ale nie jesteś w stanie tej bestii do końca zagryźć, gdyż z niej Twoje pisarstwo bierze swoje soki i siły. Na tym polega Twój pisarski dylemat – i dramat zarazem – z którego nie możesz się wywikłać.*"

To bardzo surowa ocena filozofii pisarstwa Witolda. Pytaniem jest naturalnie – na ile trafna. Ale właśnie ten fragment, w którym Schulz poddaje krytyce stosunek Gombrowicza do fenomenu płciowości i życia jest najciekawszy w jego liście. W ich listach obu pisarzy do siebie mamy bowiem przede wszystkim do czynienia z konfrontacją dwóch odmiennych filozofii i strategii pisarskich. Schulz wskazuje w swoim komentarzu na główny nerw pisarstwa Gombrowicza, ale też i jego zasadniczy dylemat. Spojrzenie na człowieka i międzyludzkie relacje od strony tego, co „niższe", biologiczne, witalne, i dokonanie z tej perspektywy parodii „wyższych" sfer ludzkiej kultury. I zarazem czyni mu zarzut, że ta strategia czyni przyjaciela niewolnikiem tego, co chciałby zdemaskować.

W tej perspektywie dalszy komentarz Bruna, w którym suponuje, że ostatecznie Witoldowi – podobnie zresztą jak i jemu – chodzi o „zhumanizowanie" tej sfery i wypracowanie uniwersalnej, jednolitej perspektywy spojrzenia na człowieka, jest wyraźnie na wyrost. Można odnieść wrażenie, że Bruno nie chce kończyć „poje-

dynku" z Witoldem na tak ciężkich zarzutach i w tonie pojednawczym stwierdza, że im obu chodzi ostatecznie o to samo. Ale jest to konkluzja wyraźnie wymuszona i tym samym zupełnie nieprzekonująca. Witold zresztą wytknie mu to bezlitośnie w kolejnym liście.

Wywód Schulza zasługuje przede wszystkim na uwagę ze względu na to, że oddaje jego własny pogląd na stosunek pisarstwa do fenomenu seksualności i życia, który przeciwstawia on Gombrowiczowi. Przedstawia się on mniej więcej tak:

> *– Ponieważ Witoldzie widzisz we mnie masochistę, każesz mi rzucić się do nóżek doktorowej i ją uwielbiać. Nie przeczę temu, że są we mnie tego rodzaju skłonności, tyle że wiążą się one z bardziej archaiczną, niedorozwiniętą częścią mojej osobowości. W istocie bowiem w moim pisarstwie stawiam nie na masochizm, lecz na wyższy, znacznie lepiej rozwinięty system intelektu, pragnąc „zhumanizować" wszystko to, co we mnie i w innych biologiczno-płciowe. Pragnę w ten sposób osiągnąć jedność mojej tożsamości, przezwyciężając wszelkie pęknięcia i konflikty w jej obrębie. Mój masochizm jest zatem we mnie czymś marginalnym, od czego jestem w stanie się uwolnić. Ty natomiast jesteś niewolnikiem różnych przejawów niedojrzałości w człowieku i form niższości.*

Schulz zatem w swym pojedynku z Gombrowiczem najwyraźniej stara się pomniejszyć znaczenie masochizmu dla własnego pisarstwa. W ten sposób broni się przed insynuacjami ze strony Witolda. Zarazem, odwracając ostrze tych insynuacji, zarzuca mu perwersyjne utrwalenie na wszelkiego rodzaju „niskich" przejawach życia:

> *– To Ty, nie ja, Witoldzie, jesteś zatwardziałym perwertem, nie mogąc się uwolnić od podejrzanej fascynacji „potworem" niższości. To Ty prowadzisz z nim dwuznaczną grę. I nie możesz inaczej, gdyż jest on tym, co Ciebie jako pisarza żywi. Mówię więc do Ciebie z wyżyn intelektu: zdystansuj się do tego potwora i zagryź go. Popatrz na mnie. Gotów jestem śpiewać z Tobą „Hosanna!" doktorowej, ale nie po to, aby utożsamiać jej tępy umysł z jakąś rzeczywistością, którą należałoby traktować poważnie. Padając jej z Tobą do nóżek tylko się z niej (jak Ty) nabijam. Tak naprawdę widzę w niej jedynie ograniczonego intelektualnie babsztyla, z którym nie ma o czym rozmawiać. I tylko ten fakt, a nie jej piękne nóżki czy tłusty biały brzuch, ma dla mnie znaczenie. Spójrz więc na nią tak jak ja i nie każ mi wypowiadać się na temat jej idiotycznych sądów o mnie. Są one jedynie świadectwem jej bezgranicznej głupoty, a nie jakiegoś mitycznego „realizmu" codzienności, z którym należałoby się liczyć.*

Pod układnymi słowami Schulza kierowanymi do Witolda skrywa się więc surowa krytyka. „Przyjacielski" zaś gest, w którym suponuje mu, że podobnie jak on zmierza ostatecznie do humanizacji systemu płciowości i uniwersalizmu, jest w istocie gestem dominacji:

> *– Chodź Witoldzie, bądź takim jak ja i zamiast ulegać niezdrowej fascynacji systemem płciowości jako uosobieniem tego, co niższe, humanizuj te wszystkie „niedoludzkie" obszary, jakimi są nóżki i tłusty brzuszek doktorowej, włączając je w intelektualny system uniwersalnych wartości. Być może masz trochę racji widząc we mnie niepoprawnego perwerta-masochistę. Ale to tylko część prawdy o mnie, w dodatku mało istotna. Bo zarazem kierując się systemem intelektu jestem w stanie się wobec mego masochizmu – i doktorowej – zdystansować i kierować się zupełnie innymi, „wyższymi" ideami i wartościami.*

Pytaniem jest naturalnie na ile ten Schulza obraz siebie jako twórcy czerpiącego przede wszystkim z intelektu, dla którego system płciowości i związane z nim masochistyczne tendencje mają drugorzędne znaczenie, oddaje adekwatnie „ontologię" jego pisarskiego świata? Wszak w jego prozie można by znaleźć wiele motywów, w których ów system dochodzi do głosu i pełni kluczowe znaczenie: fetyszystyczne tyrady ojca przed młodymi krawcowymi, postacie Adeli, Tłuji, Bianki, treserki Wang, subtelna seksualna metaforyka niektórych fragmentów itd. Dochodzi do tego eksponowanie wszelkich postaci „niższości" i fizycznej oraz psychicznej patologii: sugestywne portrety ciotki Agaty, jej męża i córki Łucji, starej szalonej Maryśki, kaleki Edzia, Doda i wuja Hieronima, postać człowieka-psa w *Sanatorium pod Klepsydrą*…

Czy w takim razie Gombrowicz w równej mierze nie mógłby powiedzieć, że we wszystkich tych motywach zaznacza się głęboko dwuznaczna fascynacja Bruna różnymi postaciami seksualnej i psychicznej patologii? I że stanowi ona drugą stronę tendencji do symbolicznej „humanizacji" wszelkich tych patologicznych przejawów ludzkiego życia psychicznego? Tyle że – i na tym polega różnica między nimi – z tej konstatacji nie czyniłby on zarzutu. Wręcz przeciwnie, uznałby zapewne, że właśnie pisarskie „pasożytowanie" na tych abjektalnych, patologicznych przejawach seksualności i ludzkiego umysłu jest w twórczości Bruna najciekawsze. Inna sprawa, że owa fascynacja nie przybiera u tego ostatniego formy parodii tych przejawów, lecz każe mu je przedstawiać całkiem „na serio", zazwyczaj z nutką melancholii, przy eksponowaniu ich niekiedy prawdziwie tragicznego wymiaru.

Trudno jest natomiast mówić o „humanizacji" masochizmu w tym znaczeniu w przypadku rysunków Schulza. W nich bowiem ten „niski" i „niedorozwinięty" aspekt systemu płciowości eksponowany jest bez ogródek. Postaci nagich kobiet z pejczem, często o tępych, okrutnych twarzach, i kolejki klęczących przed nimi karłowatych mężczyzn ze zwierzęcopodobnymi

rysami. Czyż nie te rysunki ma przed oczyma Gombrowicz, kiedy sugeruje Bruno zrobienie użytku z nóżek doktorowej? I czy nie to odesłanie jest źródłem pisarskiego nieporozumienia między nimi? Czy krytyczna reakcja Schulza na ten obraz siebie nie bierze się stąd, że Gombrowicz w swej „sugestii" kieruje się masochistyczną filozofią bijącą z tych rysunków, ignorując jej wysoce wysublimowaną („zhumanizowaną") postać w jego prozie?

Wracamy tu do kwestii „wstydu" Schulza związanego z pisarską twórczością w słowie, na co wskazywał w rozmowie z Józefem Nachtem w *Wywiadzie drastycznym*[23]. Nasuwa się pytanie na ile jego słowa o „humanizacji" sfer „niedoludzkich" w człowieku nie są rodzajem pisarskiej ideologii dorobionej ex post do owej kwestii. Ale tak czy inaczej należy je traktować jak najbardziej poważnie, gdyż stanowią wymowne świadectwo samoświadomości pisarskiej Schulza. Określa ją przekonanie, że jako pisarz powinien symbolicznie uwznioślać poszczególne aspekty systemu płciowości i czynić je elementem systemu intelektualnego oraz nadawać im tym samym uniwersalną rangę.

Przekonanie to pozostaje w wyraźnej opozycji do koncepcji Freuda. Ten wszakże za główną siedzibę płciowości uznając nieświadome (wyparte przedstawienia natury seksualnej), przyznał mu kluczową rolę w obrębie ludzkiego życia psychicznego. W stosunku do niego systemy przedświadomości i świadomości – odpowiadające systemowi intelektu u Schulza – stanowiły jedynie pochodną. Schulz natomiast występuje jako rzecznik tradycyjnego pojmowania struktury ludzkiej psychiki, w której element racjonalny dominuje nad seksualnym. Seksualność liczy się jedynie o tyle, o ile na drodze wymyślnych pisarskich „eksperymentów" może zostać odpowiednio przetworzona, „przedestylowana" w wyższe regiony intelektu.

Można by tu zapytać, na ile to sformułowane w liście do Gombrowicza stanowisko odpowiada temu, w jaki sposób „system płciowości" faktycznie funkcjonuje w prozie Schulza? Czy rzeczywiście jest on w niej traktowany jako sam w sobie drugorzędny, bez istotnego znaczenia? Czy stanowi on problem jedynie o tyle, o ile można by go poddać „sublimacji" i włączyć w wyższe „intelektualne" regiony ludzkiego życia psychicznego? Wydaje się to mocno wątpliwe. Ale ten temat wymaga osobnego potraktowania.

## 7. Huzia na Bruna doktorowo, kąsaj go po łydkach!

Na odpowiedź Gombrowicza nie trzeba było długo czekać. Konarzewska sugeruje, że tak szybka reakcja Witolda świadczyła o jego irytacji spowodowanej tym, że Schulz zmieniając scenerię pojedynku z Witoldem na słowa i ośmieszając postać doktorowej, zadał temu ostatniemu nieoczekiwany cios, w wyniku którego załamała się cała jego przewrotna strategia torreador-sadysty. Nie przekonuje mnie ta argumentacja. Przede wszystkim twierdzenie Bruna, że Witold, mimo swej fascynacji różnymi przejawami „niższości", jest w istocie „humanistą" operującym w swym pisarstwie na poziomie intelektu, wydaje mi się mocno naciągane. Schulz chce w ten sposób swój „pojedynek" z Witoldem zakończyć polubownie, niemniej jednak wmawia przyjacielowi na siłę coś, co temu jest jak najbardziej obce.

Gombrowicz wyczuwa od razu ten fałszywy ton. I strzela:

> Za śmiały, za dumny jesteś, zbyt górnie zapiałeś, robisz na mnie wrażenie człowieka bez ciotki – czy zdaniem Twoim winniśmy zapomnieć o nich, egzystować jak gdyby nie było na ziemi istot, w których przechowała się pamięć naszych krótkich majtek?[24]

*– Odleciałeś Bruno, zapiałeś zbyt wysoko, ale też dlatego swym nadętym patosem podjudziłeś moją „zjadliwą niższość"*:

> Czynisz mi zarzut, że jednoczę się z jej destrukcyjnym działaniem? Owszem, owszem, prawda, marzyłbym o wprowadzeniu na wasze koturny pojęć takich, jak ciotka, łydka, noga, krótkie majtki oraz innych tym podobnych pojęć kompromitujących, dyskwalifikujących, niedojrzałych, szyderczych poślednich, śliskich i zielonych, które Ty nazywasz niedoludzkimi, a które mnie wydają się arcyludzkimi[25].

*– No tak, Bruno, różnimy się bardzo w naszym podejściu do tego, co Ty nazywasz uczenie systemem płciowości. Dla Ciebie ten system jest niedorozwinięty, nie w pełni ludzki, i dlatego ma sobie coś głęboko destrukcyjnego, jeśli odnieść go do wysokich pojęć intelektu. Tymczasem dla mnie to, co składa się nań – łydka, krótkie majtki, noga itd. – to sam rdzeń tego, co ludzkie. To nasze dzieciństwo, niedojrzałość, która jest trwale w nas niezależnie od tego, jak bardzo chcielibyśmy o nim zapomnieć, wymazać je, wyprzeć.*

*Dlatego mierżą mnie Wasze uroczyste celebracje przed ołtarzem Sztuki i podniosłe słowa na jej temat. Zamiast tego odczuwam silniej nogę niż duszę, łydkę niż intelekt, gdyż inaczej niż Wy staram się pamiętać o tym, skąd się wziąłem i jak jest to ważne dla mego pisarstwa. Jeśli więc Bruno wypierasz się swego masochizmu, przybierając podniosłe szaty kapłana Sztuki, ja bez żadnych oporów przyznaję, że byłem swego czasu – i jestem – „chłystkiem i siostrzeńcem ciotki", upupionym przez nią po same uszy. Przy tym w moim wyznaniu nie ma nic z masochizmu, ani z niezdrowej – jak mi suponujesz – fascynacji tym, co niższe, lecz proste przyznanie się i akceptacja tego, kim się było i jest.*

*Nie wmawiaj mi zatem, że w moim pisarstwie jest jakieś dążenie do uniwersalizmu i jedności, bo to hucpa i nie-*

*prawda. Jest dokładnie na odwrót. Tym, na co jestem szczególnie wyczulony jest bowiem fakt, że w każdym z nas:*

nawet poszczególne części ciała kłócą się ze sobą w sposób gorszący i haniebny i, jak powiedziałem, łydka […] policzkuje jego twarz subtelną, gdy twarz znowu pomiata i gardzi prymitywną łydką. Co gorzej, poszczególne części jego ducha, niejednolitego (jak słusznie stwierdziłeś) pod względem rozwoju, również kłócą się i jątrzą heterogenicznie. A dalej, czyż życie prywatne pisarza na każdym kroku nie kompromituje jego życia publicznego? Czy nie załatwione małostki, drobnostki nie skrzeczą jego wielkości?[26]

Według Gombrowicza Schulz przybierając w swoim liście podniosły ton kapłana Sztuki ucieka na nadęte i puste wyżyny patosu i abstrakcji. Ucieka w ten sposób przed „łydką" (nóżkami) własnego masochizmu, do którego nie za bardzo chce się przyznać i skonfrontować siebie z nim jako pisarz:

Nie umiejąc zająć stanowiska wobec trywialnego, niesmacznego faktu z doktorową, którą Cię poszczułem, aby skubała Ci łydki, uciekłeś się do pochlebstwa, wywyższyłeś mnie w nadziei, że ja, wywyższony, przestanę Ciebie poniżać. Myślałeś, że nadęty Twym pochlebnym sądem przywdzieję strój pontyfikalny i będę dyskutował z Tobą na temat «wysokiej ascezy» i «nieprzekupnego smaku». Nie, nie, huzia, huzia, doktorowo, huzia, bierz go, łapaj, kąsaj, po łydkach, po łydkach! Póki nie wyznaczysz swego stosunku do tych palących zagadnień, nie może być mowy o żadnych wysokich ascezach[27].

Bruno zatem w swoim liście zrobił unik, nie konfrontując siebie z doktorową. W dodatku przewrotnie zaczął Witoldowi prawić pochlebstwa, w nadziei, że w ten sposób odwróci jego uwagę od tej drażliwej dla siebie kwestii. Tymczasem właśnie jako pisarz winien się z nią bezpośrednio skonfrontować i twórczo wykorzystać.

*– Gdybym ja był na Twoim miejscu Bruno to ho, ho… A Ty jak struś schowałeś głowę w piasek w nadziei, że w ten sposób załatwisz tę kwestię. Ale mylisz się. Nie uwolniłeś się w ten sposób od doktorowej i jej sądu o Tobie. Masz rację mówiąc, że jest ona ograniczona i tępa, ale z pewnością nie jest kupą szmat i wiórów. To żywa kobieta z krwi i kości, której bynajmniej nie „zneutralizowałeś" swoim sądem o jej kiepskiej inteligencji i własnymi podniosłymi tyradami o Sztuce. Dlatego jeszcze raz napuszczam ją na Ciebie. Tym razem jednak nie będzie już Cię gryźć słowami, ale ustami w same Twoje łydki, w Twoje dziecięctwo w krótkich majtkach, w niedojrzałość, chłopięctwo, gryźć boleśnie, do krwi.*

Ten nowy „pocisk" Witolda wystrzelony w stronę Bruna wymagałby naturalnie odpowiedzi z jego strony. Ale takowej nie znamy. I chyba już jej nie było. Zresztą sam Gombrowicz wydaje się już być znużony „pojedynkiem" i w końcowych słowach swego listu zamyka arbitralnie dyskusję. I w pojednawczym tonie stwierdza, że na szczęście Bruno nie do końca identyfikuje się ze swoimi podniosłymi tyradami o Sztuce. („cała dialektyka Twoja jest powyżej Ciebie"[28]). Zresztą również i on nie jest w stanie utożsamić się do końca ze swoimi słowami.

Te końcowe słowa Witolda to też jakiś gest pojednania. I podobnie jak wcześniejszy gest Bruna, gest trochę pozorny. Ukłon w stronę przeciwnika zgodnie z wymogami szlacheckiej/pisarskiej etykiety. Bo przedtem padły słowa okrutne i surowe.

*– Tak jest Bruno, nasze pisarskie światy są całkiem różne. Właściwie się wykluczają. Wróćmy więc do pisania naszych dzieł i zostawmy sprawy jakimi są.*

## *8. Kto wygrał: Bruno czy Witold? A co to za pytanie?*

Zaproponowane tu przeze mnie odczytanie pojedynku Gombrowicza z Schulzem na listy można też potraktować jako „pocisk", który wycelowałem w autorkę wspomnianego na początku eseju o tym pojedynku. A to dlatego, że podstawowe tezy tego eseju wydały mi się wątpliwe. Ale ten „pocisk" jest zarazem zaproszeniem do dyskusji, bo czas pojedynków już dawno minął. A poza tym nie czuję się szlachcicem.

Moja antagonistka odczytała wymianę listowną obydwu jako pojedynek sadysty z masochistą. Gombrowicz-sadysta miałby w nim próbować wykorzystać powtórzone przez siebie słowa doktorowej o udawanym masochizmie Bruna do tego, aby go zdominować. Chce on więc wyznaczyć takie reguły gry ich pojedynku, iż każda odpowiedź-pocisk przyjaciela byłaby już jego porażką. Gdyby bowiem ten zaprzeczył swemu masochizmowi, wyszedłby na pozera, dowodząc w ten sposób swojej małości. I tak przecież nikt by mu nie uwierzył. Gdyby natomiast zszedł na ziemię z wyżyn swej twórczości i „puścił się w taniec" z doktorową, zatańczyć musiałby z nią tak, jak mu zagrał Witold. Schulz jednak, zdaniem autorki, podważa cały wyreżyserowany przez Witolda przewrotnie masochistyczny scenariusz pojedynku i proponuje mu zamiast tego „intymną rozmowę". Ten jednak przerażony tą propozycją Bruna-masochisty robi w ostatnim liście unik i panicznie ucieka z pola walki. To w końcu zatem Schulz okazuje się zwycięski w tym pojedynku na słowa.

Zaletą eseju Konarzewskiej jest niewątpliwie wnikliwe zrekonstruowanie sadomasochistycznego wymiaru tego pisarskiego pojedynku. W jej oczach jest to pojedynek o dominację, przegrywa w nim ten, kto nie jest dostatecznie otwarty na perwersyjne propozy-

cje drugiego. I jest nim, wbrew zewnętrznym pozorom, Witold.

Według mnie to „zwycięstwo" Bruna nie jest, po pierwsze, wcale pewne. Po drugie zaś, nie jest też tak, że ten sadomasochistyczny wymiar pojedynku Witolda z Brunem ma w wymianie listów między nimi znaczenie kluczowe. To przede wszystkim konfrontacja dwóch filozofii pisarstwa i zarazem filozofii człowieka, które, jeśli im się bliżej przyjrzeć, wykluczają się nawzajem w swych założeniach. A nie spór o piękne nóżki doktorowej, o to czy i jak należałoby padać jej do stóp Kiedy więc Bruno-byk, wynosząc Witolda na swym grzbiecie poza corridę, proponuje mu „intymną rozmowę", nie chodzi mu bynajmniej o to, aby uwikłać przyjaciela we własny masochistyczny scenariusz. „Intymna" rozmowa to w mniemaniu Bruna rozmowa na temat samego pisarstwa, Sztuki, gdyż dotyczy tego, co dla nich obu najbardziej istotne w życiu.

Po trzecie wreszcie, nie ma tutaj istotnego znaczenia rozstrzygnięcie, kto okazał się w tym pojedynku górą. Liczy się przede wszystkim to, co obydwaj, Bruno i Witold, mówią na temat „powołania" literatury i w czym się od siebie różnią. Jednym bliższy będzie pogląd pierwszego i ci ogłoszą Bruna zwycięzcą, drudzy uznają, że bardziej przekonująca jest argumentacja Witolda. Ja nie mam zamiaru bawić się w podobne dywagacje. Zarówno Bruno jak i Witold wymianę listów na łamach *Studia* traktują przede wszystkim jako dobrą zabawę, w której rywalizują ze sobą na „miny", wykazując się nieprzeciętną pomysłowością w odpieraniu „pocisków" przeciwnika. Przede wszystkim każdy z nich próbuje w tych listach wyartykułować, obronić i przeforsować własną wizję literatury i ukazywanego w niej człowieka. Jest to więc, żeby tak rzec, zabawa na poważnie, w której stawką nie jest doktorowa i jej nóżki, ani też nawet sadyzm i masochizm pojedynkowiczów, ale sama literatura. I człowiek.

* Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą Narodowy Program Rozwoju Humanistyki w latach 2014-2019.

**Przypisy**

1 Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Wrocław – Warszawa – Kraków 1989, s. 447.
2 Tamże.
3 Marta Konarzewska, *On tylko udaje tak? Schulza i Gombrowicz zabawa w doktorową*, [w:] *Schulz. Przewodnik krytyki politycznej,* J. Majmurek (red.), Warszawa 2012, s. 98.
4 Witold Gombrowicz, *Dziennik*, W.L., Kraków 2011, s. 658.
5 Tamże, s. 448.
6 Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów*…, wyd. cyt., s. 450
7 Tamże.
8 Tamże.
9 Tamże, s. 451.
10 Od tego punktu moje odczytanie dalszego przebiegu „pojedynku" Gombrowicza z Schulzem zaczyna różnić się zasadniczo od interpretacji Konarzewskiej, która wpisuje go od początku do końca w schemat sadomasochistyczny. Tymczasem cała strategia pisarska Schulza zasadza się na tym, aby się od tego schematu uwolnić.
11 Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów*…, wyd. cyt., s. 452.
12 Tamże, s. 453.
13 Tamże.
14 Tamże s. 454.
15 Nasuwa się analogia ze wskazaniem przez Žižka w kilkadziesiąt lat później na istotne znaczenie tego rodzaju powszechnie akceptowanych kodeksów, mimo iż są one nie do pogodzenia z powszechnie uznawanymi systemami wartości. W książce *Przekleństwo fantazji* wskazuje on na przykład na istnienie tego rodzaju kodeksów w wojsku, gdzie akceptuje się różne ustalone zwyczajowo formy znęcania się nad poborowymi przez starszych kolegów (w Polsce znamy to zjawisko pod nazwą „fali"). Podobnie też w społeczeństwie amerykańskim za najlepsze dowcipy uchodzą tzw. *Polish jokes* (wiadomo przecież, że Polacy są najgłupszym narodem świata), mimo iż pozostaje to w sprzeczności z wyznawanymi często przez autorów tych dowcipów wzniosłymi zasadami otwartości na to, co inne, politycznej poprawności i tolerancji.
16 Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów*…, wyd. cyt., s. 454.
17 Tamże s. 455.
18 Tamże.
19 Tamże.
20 Charakterystyczne, że Konarzewska nie podejmuje w ogóle tego wątku w swoim eseju, który jest skądinąd najistotniejszy w całej wypowiedzi Schulza. Nie dzieje się to przypadkiem, gdyż spór o doktorową i masochizm Bruna przekształca się tu w spór o pisarski światopogląd, o sztukę. To zaś nie pasuje zupełnie do perspektywy interpretacyjnej obranej przez autorkę, która cały spór odczytuje jako starcie sadysty Gombrowicza z Schulzem masochistą.
21 Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów*…, wyd. cyt., s. 455.
22 Tamże s. 456.
23 Józef Nacht, *Wywiad drastyczny,* „Nasza Opinia", nr 77, Lwów 1939.
24 Tamże s. 457
25 Tamże s. 457
26 Tamże s.438
27 Tamże s. 459
28 Tamże s. 459

JAN GONDOWICZ

# Tajemnica ATU 312

Sinobrody istniał naprawdę. I nie był aż takim okrutnikiem. Przyklejono mu gębę, jak Makbetowi czy Ryszardowi Trzeciemu. Nazywał się Bernard de Montragoux i był bogatym szlachcicem, w połowie XVII wieku żyjącym na zamku Guillettes między Compiègne a Pierrefonds. Jedną z małych komnat tego zamku pewien malarz z Florencji przyozdobił postaciami starożytnych pań, które miały pecha: Dirce, córy słońca, którą synowie Antiope przywiązali do rogów byka, Niobe, która na szczycie góry Sipylos opłakiwała swe dzieci, i Prokris przeszytej grotem Kefalosa. Stąd izbę tę zwano alkową nieszczęsnych księżniczek. Pana de Montragoux przezwano zaś Sinobrodym, chociaż nie nosił brody, tylko wąsy i małą muszkę pod dolną wargą *à la* kardynał Richelieu. Był jednak silnym brunetem, więc jego policzki, zawsze starannie wygolone, połyskiwały sinawo. Zdarza się.

Był to człek wielkiej nieśmiałości, zwłaszcza do niewiast. Wydało to go na łup pań wyzbytych skrupułów. Po wielu latach w stanie bezżennym, widząc, że nie zdoła spodobać się żadnej damie, pojął za żonę wędrowną niedźwiedniczkę imieniem Colette-Passage. Lecz tkwienie w zamkowych murach znudziło się rychło dziewczynie. Nocą wzięła niedźwiedzia na łańcuch, dała nura w otwartą bramę i odtąd nie słyszano już o niej. Gdy minął mu srogi żal, pana na Guillettes pocieszyła Jeanne de la Cloche, córka nadzorcy pobliskiego więzienia. Osoba ta jednak ogromnie lubiła wino, a gdy go jej wzbraniano, wpadała w wielkie pasje. Razu pewnego zdesperowany mąż zaprawił jej trunek kocimiętką. Wraziła mu wtedy w brzuch na trzy palce nóż kuchenny, wybiegła w szale i utonęła w stawie. Nieutulony wdowiec w sześć tygodni później poślubił z rozpaczy córkę swego parobka, Giogionnę, która chadzała w sabotach i trąciła cebulą. Tej znowuż zawróciło się w głowie od bogactw. Przyodziana w złotogłowie, robiła mężowi sceny, że zwleka z przedstawieniem jej na dworze. W końcu uschła ze złości, zżółkła od żółtaczki i wyzionęła ducha.

Na samotnika z Guillettes zagięła podówczas parol panna Blanka de Gibeaumex, córka oficera kawalerii, osoba wielce sprytna, którego to sprytu używała dla zdradzania świeżo poślubionego męża ze wszystkimi, którzy mieli na to ochotę. Raz pewien szlachcic, kochany w czasie przeszłym, zastał ją z innym, kochanym w czasie teraźniejszym, i w zazdrości sięgnął po szpadę. Pan de Montragoux, złamany na duchu, musiał zarazem trzymać w sekrecie tę haniebną historię. Wreszcie postanowił wybić klin klinem i zwrócił uwagę na swą kuzynkę, pannę Anielę de La Garandine, w przeciwieństwie do jej poprzedniczki zbawiennie głupią. Aliści ta była tak naiwna, że czyniła wszystko, o cokolwiek ją ktoś poprosił. Pewnego dnia bezczelny mnich żebrzący uwiózł ją na osiołku, wmówiwszy w biedną istotę, że w leśnej głuszy czeka na nią archanioł Gabriel, by jej włożyć haftowane perłami podwiązki. Pewnie pożarł ją wilk, bo słuch o niej zaginął. Wtedy na drodze pana de Montragoux stanęła piękna Alicja de Pontalcin. Niestety, po ślubie okazała się równie piękna, jak niedostępna, odmawiając wszelkich czułości. Uzyskawszy z wielkim mozołem rozwód w Rzymie, pełen goryczy mąż wygnał ją precz.

Gdy czas osuszył łzy pana na Guillettes, nadeszła próba najsroższa. W okolicy osiadła nadzwyczaj przemyślna wdowa, pani de Lespoisse, z dwiema córkami i dwoma synami-łotrami, dragonem i muszkieterem. Wdowa, po uszy w długach, zasłyszała o poczciwości pana de Montragoux i tak długo ponawiała starania, aż ów przyjrzał się pannom, starszej Annie i młodszej Joannie. Wybrał tę ostatnią i cały miesiąc po ślubie był najszczęśliwszym z ludzi. Jednakowoż, jak pomną czytelnicy Charles'a Perraulta, udał się w podróż, wręczając przedtem małżonce wszystkie klucze. Nie zabronił jej przy tym wchodzić do alkowy księżniczek. Przestrzegł tylko, że to miejsce ponure. Istotnie, tamtędy umknęła pierwsza żona, chlała tam druga żona, piekliła się trzecia żona, nadziana została na szpadę czwarta żona, dała sobie zawrócić w głowie piąta żona i robiła wstręty szósta żona. Ma się rozumieć, ledwo odjechał, Joanna de Lespoisse zbiegła do tej komnaty tak szybko, że, jak powiada Perrault, dwa czy trzy razy omal nie skręciła karku.

Albowiem czekał tam na nią niejaki pan de Merlus, z którym utrzymywała stosunki pierwej przedmałżeńskie, teraz zaś pozamałżeńskie. Tym razem towarzyszyli mu jednak bracia niewiernej żony. Pospólnie uknuli plan podstępnego zgładzenia pana na Guillettes. A kiedy ów po powrocie dostrzegł, że mały kluczyk jest podejrzanie wyświechtany od użycia, zdrajczyni podniosła krzyk: „Mordują!", spiskowcy wbiegli – i po krzyku. Naiwność poniosła klęskę, jak nigdy w baśniach, a zawsze w życiu.

Tak się przedstawia historia *Siedmiu żon Sinobrodego według autentycznych dokumentów*. Z żalem jednak stwierdzić wypada, iż ta więcej niż prawdopodobna rekonstrukcja wydarzeń wyszła spod pióra Anatola France'a (1886, wydanie polskie w roku 1922, w prze-

kładzie W. i J. Dąbrowskich). Ale może się znajdą autentyczne dokumenty...

Nim to nastąpi, dzieje Sinobrodego zwą się ATU 312. Szyfr oznacza numer w międzynarodowym katalogu bajek ludowych Antti Aarne'a i Stitha Thompsona sprzed niemal stulecia, który parę lat temu uzupełnił Hans-Jörg Uther. Ta biurokratyczna robota, bez śladu fantazji dzieląca bajki według motywów, okazała się w skutkach równie odkrywcza, co tablica Mendelejewa dla chemików. Sąsiednie historie dopowiadają się wzajem, oświetlają swe ciemne kąty i kreślą szlaki migracji wątków. W efekcie katalog zmienia się w maszynę czasu, która przewija wstecz całe wieki. Sinobrodyzm, w różnym natężeniu, liczy sobie tam 82 warianty. Są wśród nich mąż ze srebrnym nosem, narzeczona tygrysa, zjadacz żon i tak dalej. Widać od razu, że historii tej nie inspirował Gilles de Rais (1404-40), towarzysz broni Joanny d'Arc i osławiony morderca chłopców, ani też Henryk VIII Tudor ze swoją szóstką żon. To sprawa wszędzie znana, niepokojąca, sięgająca korzeniem jakichś archaicznych wierzeń. Niesamowita, najgłębiej perwersyjna z ośmiu bajek, jakie w roku 1697 opublikował Charles Perrault (potem dodał jeszcze trzy), pozwala się oglądać z różnych stron jak rzeźba na kawalecie.

Na dowód sięgnąć można po siostrzaną ATU 311. Nie ma w niej męża z brodą, sekretnej komnaty, splamionego kluczyka i siostry Anny, co z wieży wygląda pomocy. Ale wciąż błąka się po świecie. Jedną z wersji zanotowano w pewnym szkockim pubie jeszcze w 1921 roku. Ale oczywiście przepisana została wcześniej, w Holandii, w roku 1830, ze starych druków jarmarcznych, a opublikowana w roku 1848 jako ballada *Heer Halewijn*. Nie wynika z niej jasno, kim był ów Pan: magiem, demonem czy władcą elfów, ale nasuwa się nazwa „wiedźmin".

Gdy bowiem Pan Halewijn śpiewa swą magiczną pieśń, z domów wybiegają dziewczęta, by podążyć w głąb jego lasu, gdzie je zabija. W jednych wersjach obcina im głowy, w innych – przebija czarodziejskim mieczem i zmienia w kamień. I oto pewna księżniczka, czasem zwana Mechtyldą, słyszy pieśń. Wzywa kolejno ojca, matkę, siostry i braci, by pozwolili jej wybiec. Wreszcie najmłodszy brat pozwala, zastrzegając, że będzie bronił jej czci. Księżniczka rusza w drogę na wybranym z ojcowskiej stajni najtęższym bojowym rumaku... Jedne wersje podają, że wie, co jej grozi, inne – że w gąszcz wiedzie ją biała ptaszyna. Wreszcie księżniczka spotyka kusiciela i ulega jego zaklęciu. Cwałują na pagórek szubieniczny, gdzie Pan Halewijn oznajmia, że zaraz ją zabije. Ale ujęty urodą księżniczki pozwala jej wybrać rodzaj śmierci. Nieszczęsna decyduje się na obcięcie głowy, lecz błaga, by pozwolił jej zdjąć koszulę. Tkaniny nie godzi się wszak splamić krwią dziewiczą. Gdy zdejmuje koszulę przez głowę, przestaje słyszeć magiczną pieśń – bądź, w innych wersjach, Pan Halewijn odwraca się skromnie – i czar pryska. Księżniczka wyjmuje z osłabłej dłoni miecz, ucina prześladowcy głowę, opłukuje ją w źródle i siada na koń. Po drodze głowa błaga, by posmarowała jej szyję magiczną maścią, zebraną pod szubienicą, a potem – by wjechała na pole i zadęła w róg dla wezwania przyjaciół. Trzecie, niezbędne w balladach, życzenie gdzieś przepadło. Księżniczka odpowiada, że ani myśli spełniać marzeń ściętej głowy. Spotyka też matkę Pana Halewijna i radośnie ukazuje jej głowę. A w końcu dokonuje żywota w panieństwie, bo nie znalazł się śmiałek skłonny podzielić los Pana Halewijna. Czysty Leśmian, nieprawdaż?

Teraz włącza się zoom. Po powrocie księżniczki wyprawiono bankiet – to słowo wskazuje na wiek szesnasty. Brat strzegący cnoty siostry – to obyczaj z epoki Karolingów. Także ojciec, mający w stajni konie całej swej drużyny, to nie feudalny baron, lecz raczej naczelnik klanu z czasów Pepina Krótkiego. Już jesteśmy w ósmym wieku. A sam czarny pieśniarz, wabiący do „swego" lasu dziewice na ofiarę, to jakieś zdegradowane bóstwo. Imię Halewijn (Halewyn) pokrewne jest słowu Halloween, wskazując na dzień, gdy znika granica między światami żywych i zmarłych. Lecz Halewijn to także „ów, co darzy winem". Cofnęliśmy się więc w czasy przedchrześcijańskie, gdy władcy winobrania składano krwawe ofiary. Kiedyś pewnie w winnicach, potem, pod naporem Rzymu, w głębi lasów. Słowem, *Sacre d'automne*, dopełniające to Strawińskiego. Kiedy dopełniające? Jak najbardziej aktualnie odprawiane „święto" *Beaujolais nouveau* przypada na trzeci czwartek listopada, w tym roku na 21 listopada. Akurat dziś, gdy to piszę...

Cała ta ekskursja potwierdza poniekąd obraz kultów przedchrześcijańskiej Europy, zachowanych ponoć jako obrzędy czarownic i szyfrowane baśnie, zarysowany w książkach Margaret Murray (*The Witch-Cult in Western Europe*, 1921), Arnego Runeberga (*Witches, Demons and Fertility Magic*, 1947) i Elliota Rose'a (*A Razor for a Goat*, 1962). Może więc i Sinobrody to mroczne bóstwo pogańskiego rytu płodności, Siny (jak kamień winny) Dionizos, zdrobniały w straszydło dla dzieci? Jeśli winem bogów jest strach, który budzą, Sinobrody ma się dobrze. Z jego poczynań emanuje pozaludzkość. Czemu niby wieszał te żony i czemu je przechowywał? Jego sekretna komnata to kaplica ofiarna, jego sina broda to kapłańska maska. Klucz pozwala przekraczać granice światów. A miecz... – no, miecz jest tym, co państwo się domyślacie.

Tkwi w Sinobrodym pierwotna seksualna potęga. Budzi fascynację i grozę, gdy dzika energia sadyzmu napędza popęd masochistyczny ofiar. Ów masochizm przybiera kształt niepowstrzymanej pokusy ciekawości, jaki wzbudzać zdolne są tylko cudze transgresje seksualne. A raczej odwrotnie: to ciekawość maskuje popęd śmierci. Oto dar tego zapomnianego boga. W sam raz dla dzieci, nieprawdaż?

Francuski pisarz Marcel Schwob (1867-1905) zawarł w swej *Księdze Monelli* (1894) jedenaście krótkich nowel o bardzo niegrzecznych dziewczynkach. Pani profesor Janion stwierdziła kiedyś, że o dziewczętach na progu dojrzewania Schwob wiedział więcej niż markiz de Sade, Freud i Nabokov razem wzięci. U nas ta książka wyszła w roku 1906, w przekładzie poetki Bronisławy Ostrowskiej. Jedna z nowel, *Namiętna* (*La Voluptueuse*), opisuje zabawy pary dzieci w parku o zmierzchu. Bawią się w zbójców, w Robinsona, wreszcie zaczynają się bawić w Sinobrodego. A teraz posłuchajcie.

„– Więc bawmy się w Sinobrodego – postanowiła. – Ja będę twoją żoną, a ty mi zabronisz wchodzić do jednej z komnat. Zaczynaj: przychodzisz prosić mnie o rękę. »Panie, ja nie wiem. Sześć twoich żon znikło w sposób tak tajemniczy. Co prawda, masz piękną i wielką siną brodę, i mieszkasz we wspaniałym zamku. Czy nie zrobisz mi krzywdy nigdy? nigdy?«.

Rzuciła mu błagalne spojrzenie.

– Tak, teraz tyś mi się oświadczył, a rodzice przystali. Pobraliśmy się. Daj mi wszystkie klucze. »A od czego jest ten śliczny maleńki?«. Udaj gruby głos, zabraniając mi otwierać tym kluczem.

– Tak, teraz odjechałeś, a ja w tejże chwili przełamuję zakaz. »Och, okropność! Sześć żon zabitych!«. Mdleję, a ty przybiegasz mnie podtrzymać. Dobrze. Teraz przychodzisz jako Sinobrody. Udaj gruby głos. »Panie mój! Oto wszystkie klucze, jakie mi powierzyłeś.« Pytasz mnie o mały kluczyk. »Panie mój, ja nie wiem, nie mogę go sięgnąć«. Krzycz. »Panie mój, wybacz: już jest, miałam go w kieszeni na samym dnie«.

Teraz oglądasz klucz. Na kluczu była krew?

– Tak, odpowiedział, plama krwi.

– Pamiętam, powiedziała. Tarłam ją, tarłam, ale nie chciała zejść. To była krew sześciu żon?

– Sześciu żon.

– On je pozabijał wszystkie? Dlatego, że wchodziły do zakazanego pokoju? A jak je zabijał? Ścinał, a potem wieszał w czarnej alkowie? A krew płynęła im po nogach aż na posadzkę. Krew była czerwona, ciemnoczerwona, nie taka, jak krew maków, kiedy je drapię. Słuchaj, czy to się klęka, jak mają komu ścinać głowę?

– Zdaje mi się, że się klęka, odpowiedział.

– To będzie bardzo ciekawe! ucieszyła się. Ale ty mi zetniesz głowę zupełnie jak naprawdę?

– Dobrze, zauważył, tylko że Sinobrody nie mógł jej ściąć.

– To nic nie szkodzi, powiedziała. Ale dlaczego to właściwie Sinobrody nie ściął głowy żonie?

– Bo nadbiegli jej bracia.

– Ona się bała, co?

– Bardzo się bała.

– Krzyczała?

– Wołała siostrę Annę.

– Ja bym nie krzyczała.

– Dobrze, mówił, ale w takim razie Sinobrody miałby czas cię zabić. Siostra Anna była wtedy na wieży, patrzeć, jak trawa się zieleni. Jej bracia, muszkieterowie bardzo mężni, przyjechali konno w galopie.

– Ja nie chcę tak się bawić, powiedziała dziewczynka. To nudne. Bo widzisz, ja zresztą nie mam siostry Anny.

Zwróciła się wdzięcznie ku niemu.

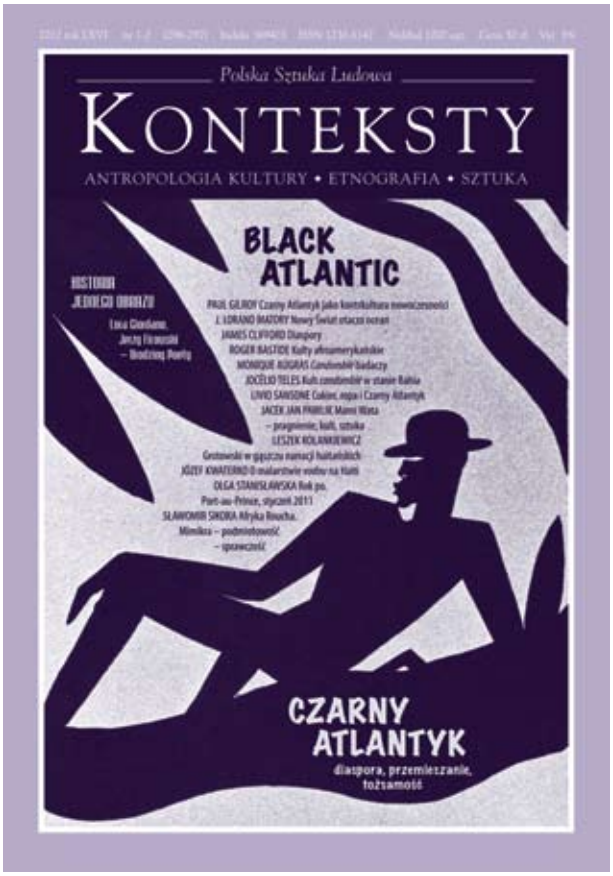
– A ponieważ moi bracia nie nadjadą, rzekła jeszcze, więc widzisz, trzeba mnie zabić, mój złoty Sinobrody. Zabić bardzo mocno, bardzo mocno!

Uklękła. Zebrał jej włosy, odrzucił do przodu i podniósł rękę.

Powoli, z przymkniętymi oczyma, trzepocąc rzęsami, z nerwowym uśmiechem w kącikach ust, poddawała puch swego karku, szyję i ramiona, wyprężone namiętnie, ku okrutnemu ostrzu szabli Sinobrodego.

– U-u! – krzyknęła. To będzie bolało!".

I o to chodzi.



JERZY GIEDROYC
JAN BRZĘKOWSKI

# Wyimki z korespondencji (1954-64)

(opracowała Kamila Łabno)

Kolekcja listów Jerzego Giedroycia i Jana Brzękowskiego przechowywana jest w archiwum Biblioteki Polskiej w Paryżu[1]. Zbiór ten obejmuje ponad 150 listów z lat 1951-67, w tym także pojedyncze maszynopisy artykułów J. Brzękowskiego, które ukazały się drukiem w „Kulturze". Jerzy Giedroyc (1906-2000) – współzałożyciel Instytutu Literackiego, wieloletni redaktor paryskiej „Kultury", polityk i epistolograf. Jan Brzękowski (1903-83) – związany ze środowiskiem awangardy krakowskiej poeta i teoretyk sztuki, w roku 1928 wyjechał do Francji i tam się osiedlił. Bliższych informacji o sylwetce poety i jego dziele dostarcza książka Urszuli Klatki *Wyobraźnia w czasie. O poezji Jana Brzękowskiego* oraz pojedyncze artykuły publikowane w „Twórczości" (1961, 1967) i „Ruchu Literackim" (1999).

W zamieszczonym poniżej wyborze znalazły się listy z lat 1954-64. Tam, gdzie było to konieczne, wprowadzono drobne korekty w zakresie interpunkcji i uwspółcześniono pisownię; nieliczne uzupełnienia ujęto w nawias kwadratowy. Podkreślenia i przekreślenia pochodzą od autorów listów.

**List Jana Brzękowskiego do Jerzego Giedroycia**
Amelie-les-Bains
28 III 1954
Szanowny Panie Redaktorze,

Nasze spotkanie w Paryżu przywiodło mi na myśl Pańskie zaproszenie do współpracy w „Kulturze". Od dawna zamierzałem z niego skorzystać, ale mój tryb życia w Amelie-les-Bains w ciągu ostatnich 2 lat nie pozwalał mi na dokończenie żadnej z bardziej długodystansowych prac literackich, które nieopatrznie rozpocząłem po wojnie (powieść) i mam w tece jedynie wiersze. Pozwalam sobie wybrać z nich kilka dla „Kultury".

Z początkiem marca przesłałem Miłoszowi listę autorów i wierszy zawartych w *Antologii Frydego*[2]. Uważam, że przypomnienie literackiego dorobku sprzed wojny będzie miało duże znaczenie w obecnych warunkach i chętnie służę Panu moją pomocą. Nie wiem jeszcze, czy mój planowany przyjazd do Paryża w końcu kwietnia lub w początku maja nie ulegnie opóźnieniu, ale gdyby Pan uważał, że powinniśmy w tym czasie na nowo się zebrać dla bardziej szczegółowego opracowania tego projektu – niech Pan mi napisze kilka słów, abym mógł odpowiednio ułożyć me sprawy i przyjechać choćby na kilka dni.

Łączę wyrazy szczerego poważania i mocny uścisk dłoni,
[Jan Brzękowski]

**List Jana Brzękowskiego do Jerzego Giedroycia**
Amelie-les-Bains
4 VIII 1954
Szanowny Panie Redaktorze,

Zamieszczony w ostatnim numerze „Kultury", doskonały poza tym artykuł Miłosza[3], zawiera pewne niedokładności niektóre ważne moim zdaniem sprawy zostały w nim potraktowane z dużą nonszalancją. Dotyczy to zwłaszcza roli awangardy i wydaje mi się, że pewna *mise au point* rzucająca na te fakty właściwe światło i przypominająca chronologię wydarzeń nie byłaby bez znaczenia. Pozwalam więc sobie przesłać krótki artykuł[4] na ten temat w nadzie[i], że otrzyma go Pan Redaktor przed zamknięciem materiałów do numeru.

Spodziewam się, że na jesieni spędzę kilka tygodni w Paryżu, co pozwoli mi na przygotowanie części wstępu do Antologii. Gdyby to było potrzebne Panu przed tym terminem – może Pan zechce napisać mi kilka słów.

Łączę serdeczne wyrazy i mocny uścisk dłoni
[Jan Brzękowski]

P.S. Wahałem się nieco, czy dodać do artykułu dwuwiersz dotyczący Miłosza, ale doszedłem do wniosku, że może nie byłoby bezcelowe przypomnienie, że tego rodzaju kalambury nie powinny być używane. Gdyby to jednak wprawiało Pana w kłopotliwą sytuację – niech Pan to po prostu wykreśli.

[fragment dołączonego artykułu, który nie został opublikowany w „Kulturze": Na zakończenie pragnąłbym jeszcze sprostować drobne nieścisłości i dorzucić kilka słów do wspomnień o Czechowiczu. Zawodziński był patentowanym wrogiem awangardy, a zwłaszcza niechętnie odnosił się do mnie, ale miał pewną słabość do Przybosia, którego tolerował i – o ile mnie pamięć nie myli – napisał nawet o nim dość pochlebną recenzję w „Przeglądzie Współczesnym". Natomiast istotnie nie znosił Czechowicza i niedawno wpadł mi w ręce numer „Wiadomości Literackich", w których niezwykle brutalnie go atakował. Nigdy nie miałem specjalnych sympatii do Czernika, ale dzisiaj, z perspektywy czasu, wydaje mi się, że zbyt zlekceważyliśmy jego postulat „autentyzmu", który

może zasługiwał na kilka słów przy omawianiu historii poetyckiej tego okresu. Wydaje mi się również, że Miłosz nie docenił „Pionu", że regionalizm „Kameny" był bliski Czechowiczowi i że miał on swoje znaczenie, gdyż prawie wszyscy poeci tego okresu drukowali w tym czasopiśmie, że należało wspomnieć o dodatku literackim „Kuriera Porannego", o pismach wychodzących w Krakowie i w Łodzi... Oczywiście Miłosz może mi odpowiedzieć, że artykuł jego poświęcony był Czechowiczowi. Niewątpliwie, ale wybiegł on daleko poza zakreślone tytułem ramy.

Z Czechowiczem łączył mnie wspólny debiut literacki w lubelskim „Reflektorze", gdzie ukazał się mój pierwszy wiersz, ale poznałem go dopiero w Paryżu, prawdopodobnie w r. 1929, i natychmiast wciągnąłem go w orbitę awangardy drukując w n[ume]rze 2 „Sztuki Współczesnej" jego wiersz pt. *Śmierć*, który potwierdza trafną uwagę Miłosza, iż myśl o śmierci miała u Czechowicza charakter obsesji.

Był on wtedy jeszcze prawie nieznany i z pewnym zażenowaniem przyniósł mi swój pierwszy tom do Biblioteki Polskiej. Odtąd często go widywałem. Mieszkał on wówczas w małym hoteliku w okolicy Châtelet przy ulicy, która – o ile pamiętam – nosiła Villonowską nazwę „rue des Truands".

Po wyjeździe Czechowicza z Paryża kontakt nasz się rozluźnił. Spotykałem go od czasu do czasu w Warszawie. O ile pamiętam, po powrocie z Paryża pracował on w Instytucie dla głuchoniemych, co odbiło się na jego usposobieniu: stał się jeszcze bardziej cichy i smutny. W czasie mego ostatniego pobytu w kraju w r. 1936 Czechowicz namówił mnie do napisania dla radia słuchowiska o poezji, w którym wzięli udział także Zagórski i Andrzejewski. Pod względem poetyckim był to okres wyjątkowo bujny. Oprócz „Pionu" młodzi poeci mogli drukować w „Wymiarach", w dodatku literackim do „Kuriera Porannego", w „Kamenie", „Okolicy poetów", „Sygnałach"... Wpadłem wtedy w tę atmosferę poetycką przedwojenną, którą tak dobrze charakteryzuje Miłosz i mój pobyt w Warszawie zaznaczył się inicjatywą, która dla młodych poetów miała duże znaczenie. W tym czasie ukazały się w wydawanych przez Fernanda Marca „[Les] Feuillets de sagesse" moje wiersze francuskie i przyszło mi na myśl, że można by stworzyć analogiczną kolekcję w Polsce. Zasugerowałem Czechowiczowi, który był wtedy w dobrych stosunkach ze Sztajnsbergiem, by namówił go do wydawania „Arkuszy poetyckich", z których każdy byłby poświęcony jednemu poecie. Nie doczekałem się pojawienia pierwszego zeszytu, gdyż wbrew przewidywaniom – po kilku miesiącach znalazłem się znów w Paryżu, ale Czechowicz zdołał doprowadzić do zrealizowania tego projektu.

Jeśli chodzi o poezję Czechowicza – to jedną z cech najbardziej charakterystycznych była, moim zdaniem, jej swoista transpozycja ludowości połączona z użyciem nowoczesnych środków poetyckich. Była ona zjawiskiem zupełnie specyficznym położonym w punkcie, w którym krzyżowała się droga prowadząca od Lenartowicza do Apollinaire'a. Dała ona produkt rzadki, „made in Poland", którego liczni naśladowcy nie zdołali zdewaloryzować. Niewątpliwie, Czechowicz nie był wielkim poetą, nie był także wodzem pokolenia torującym nowe ścieżki. Ale był istotnie poetą, jego poezja miała rzadki wydźwięk prawdy i szlachetnego kruszcu.]

**List Jerzego Giedroycia do Jana Brzękowskiego**

Maisons-Laffitte
6 VIII 195[4]
Drogi Panie

Dziękuję za list i za artykulik. Jest bardzo cennym uzupełnieniem i chętnie go zamieszczę. Ma się rozumieć z tym zabawnym dwuwierszem. Miłosz zresztą zorientował się sam i przy Bujnickim się trochę ekskuzuje. Bardzo będę wdzięczny za wiadomość, jak Pan sobie sprecyzuje termin przyjazdu do Paryża. Będzie wtedy całkowicie czas na Antologię. Wcześniej mi nie będzie potrzebna, chyba że to nie zrobi Panu dodatkowych trudności. Spokojnie mógłbym ją dać do przeczytania naszym znajomym.

Bardzo będę wdzięczny za przysłanie wiersza Bujnickiego, o którym pisałem we wczorajszym liście. Fatalnie by było, by *essay* nie był ilustrowany wierszem, a są one dziś już kompletnie zapomniane i nieznane.

Łączę najlepsze pozdrowienia,
Jerzy Giedroyc

**List Jana Brzękowskiego do Jerzego Giedroycia**

Amelie-les-Bains
23 X 1954
Szanowny i Drogi Panie Redaktorze,

Zwlekałem z podziękowaniem Panu za tom Łobodowskiego, którym sprawił mi Pan dużą przyjemność, ale chciałem równocześnie podać Panu datę mego przyjazdu do Paryża. Uległ on pewnej zwłoce, ale spodziewam się, że z początkiem listopada będziemy mogli się zobaczyć. Chciałbym omówić z Panem jeszcze inną sprawę: poszukiwanie dokumentacji do tego okresu skłoniło mnie do przygotowania pewnego rodzaju antologii wyjątków najważniejszych tekstów teoretycznych z tego okresu. Z drugiej strony, po mym artykule w „Kulturze" otrzymałem od kilku osób listy sugerujące napisanie „historii awangardy", oczywiście w formie dłuższego artykułu, a nie – książki, gdyż w obecnych warunkach jest to oczywiście niemożliwe. Co Pan sądzi o tym i czy miałby Pan na to miejsce w „Kulturze"?

Przesyłam w załączeniu „sprostowanie sprostowań" dla Pańskiego użytku, ale o ile sądzi Pan, że może to zainteresować czytelników „Kultury", może Pan to zamieścić w formie listu do Redakcji. Nie przywiązuję jednak do tego większego znaczenia.

Łączę wyrazy poważania i mocny uścisk dłoni
[Jan Brzękowski]

**List Jana Brzękowskiego do Jerzego Giedroycia**
Amelie-les-Bains
[list bez daty]
Szanowny Panie Redaktorze,

W numerze październikowym „KULTURY" Łobodowski prostuje omyłkę, jaka zakradła się do mego artykułu *O roli awangardy*, w którym błędnie podałem, iż pierwszym tomem Zagórskiego było *Przyjście wroga*. Zagórski istotnie zadebiutował tomem *Ostrze Mostu*, ale ukazał się on w r. 1933, jak podałem w mej chronologii poetyckiej tego okresu. *Przyjęcie wroga* zostało wydane w r. 1934.

Łobodowski uważa swe dwa pierwsze tomy za iuvenilia. Nie mogłem ich jednak pominąć w tym rysie chronologicznym; w przeciwnym razie Łobodowski mógłby mieć do mnie słuszną pretensję.

Sprostowanie Janry w n[ume]rze 9 „Kultury" wyjaśniające, iż Gide uważał *Corydona* nie za najlepszą, ale za najważniejszą książkę w niczym nie zmienia mej opinii. Jest ono dla Gide'a raczej obciążające. W okresie, gdy się ona ukazała – było to równoznaczne z wyważaniem otwartych drzwi i byłoby dla Gide'a krzywdą, gdyby potomność miała go oceniać na podstawie tej „najważniejszej" książki.

Łączę wyrazy poważania
Jan Brzękowski

**List Jerzego Giedroycia do Jana Brzękowskiego**
Maisons-Laffitte
21 XII 195[5]
Drogi Panie

Przepraszam za tak późną odpowiedź. Miałem jednak ostatnio masę roboty i z ekspedycją nowej książki Parnickiego[5], i z awanturą wywołaną naszym zaproszeniem do Laffitte „48". Dziękuję za artykuł. Nie mogłem go dać do n[ume]ru styczniowego, gdyż właśnie materiał polityczny nadspodzi[ewa]nie mi się rozrósł. Przy tym chcę Pana prosić o zaakceptowanie pewnych skrótów. Mają one pewien charakter techniczny: idzie mi o to, by artykuł był trochę krótszy i bardziej skondensowany. Muszę się liczyć – w pewnych granicach przynajmniej – z czytelnikiem polskim. Załączam więc rękopis z prośbą o odpowiedź.

Ma się rozumieć najwygodniej będzie, jeśli zaprenumeruje Pan „Kulturę" wprost u nas. Potrącę prenumeratę z honorariów. Załączam również pierwszy zeszyt „Wiadomości Psychologicznych". Bardzo jest mizerny, ale mam nadzieję, że Horzelski zdoła zmobilizować wszystkich zajmujących się psychologią i pismo się rozbuduje.

Na apel nie miałem z kraju dotąd bezpośrednich reakcji. Pośrednio tylko przyszedł warunek wyeliminowania Miłosza, co naturalnie odrzuciłem. Zaczynam tracić nadzieję, by spotkanie doszło do skutku, gdyż sytuacja w kraju zaczyna się zmieniać na gorsze. W ka[ż]dym razie jeszcze będę opukiwał przez cały styczeń. Inna rzecz, że odmowa reżimu jest dla niego bardzo kompromitująca.

Przesyłam najlepsze życzenia świąteczne
Jerzy Giedroyc

**List Jerzego Giedroycia do Jana Brzękowskiego**
Maisons-Laffitte
1 III 195[6]
Drogi Panie

Zna Pan już z prasy wiadomość o rehabilitacji Bruno Jasieńskiego. Ukazał się ost[atnio] w „Nowej Kulturze" art[ykuł] Sterna rzadko obrzydliwy. Czy interesowałoby Pana napisani[e] trochę wspomnień o Jasieńskim i w ogóle tych poetach komunizantach. Jeśli tak to art[ykuł] byłby mi potrzebny na 15 marca.

Prywatnie bardzo będę wdzięczny za garść informacji o Lechu Piwowarze, jeśli Pan coś o nim wie.

Przykro mi, że Pana artykuł jeszcze się marynuje. Mam nadzieję, że go niedługo będę mógł zamieścić. To zawsze jest los artykułów nie mających wydźwięku aktualnego. [A]ktualność nas zalewa.

Będę wdzięczny za parę słów wiadomości i łączę najlepsze pozdrowienia
Jerzy Giedroyc

**List Jana Brzękowskiego do Jerzego Giedroycia**
Amelie-les-Bains
25 V 1956
Drogi Panie,

Dopiero teraz otrzymałem projektowany program kongresu[6], co pozwala mi na zorientowanie się w całości zagadnienia. Program ten przypomina mi raczej seminarium uniwersyteckie, jest przeładowany, prawie każdy uczestnik zgłosił referat, koreferat lub przynajmniej „głos w dyskusji". To wszystko razem wzięte nadaje mu pewien charakter dydaktyczny, nauczycielski, podczas gdy chodzi raczej o przedyskutowanie i wypracowanie pewnych wniosków. Właściwie należałoby program kongresu ograniczyć do 4-5 zasadniczych referatów i do dyskusji. Jest to jednak niemożliwe. Pozostaje więc tylko eliminowanie zbędnych referatów i wprowadzenie kilku poprawek. Wszystkie proponowane przez Pana skreślenia referatów wydają mi się słuszne, do II pozycji wzmiankowanych przez Pana można by jednak dodać jeszcze inne /prof. Brzeskiego, prof. Sulimirskiego, Mękarskiej, Sawczyńskiego itp./, których charakter wydaje mi się zbyt wąski, ograniczony do pragmatycznych informacji. Należałoby wreszcie przedłużyć czas trwania kongresu, aby odciążyć przeładowany program.

Z przerażeniem stwierdzam, że nie otrzymałem dotychczas korekty mego artykułu. Chyba nie odłożył go Pan do następnego numeru? Wydaje mi się, że mógłby on stanowić pewnego rodzaju wstęp do dyskusji na kongresie, którą można by nawet zapoczątkować na łamach „KULTURY".

Czy można by Panu przesłać napisane niedawno opowiadanie? Obawiam się trochę, że jest Pan zawalony materiałem... Na wszelki wypadek przesyłam Panu maszynopis. Po mym przyjeździe do Paryża ok. 5 czerwca powie mi Pan, czy Pan będzie miał na to miejsce.

[Jan Brzękowski]

**List Jana Brzękowskiego do Jerzego Giedroycia**

Paryż

9 XI 1956

Szanowny i Drogi Panie,

Nie mam tutaj kopii mego artykułu o „zaangażowaniu", ale wydaje mi się, że wystąpienie Sartre'a nadało mu charakter aktualności. Obawiam się nawet, że w pewnym sensie aktualność ta może pociągnąć za sobą konieczność uzupełnienia przez doprowadzenie do bieżącego momentu. Prosiłbym więc Pana o rzucenie okiem na rękopis i o przyniesienie go na nasze następne spotkanie. Gdyby Pan się zdecydował, wbrew temu, co Pan projektował w czasie naszego ostatniego spotkania – mógłbym zamieścić ten artykuł w przyszłym numerze – mógłbym go w ciągu 2-3 dni uzupełnić. Możliwe jest, że ok. 15 bm. będę musiał wyjechać na kilka dni do Amelie-les-Bains – może więc zechce Pan do mnie zadzwonić natychmiast po powrocie. Do dziesiątej prawie zawsze jestem w domu, a potem w porze obiadowej.

Łączę serdeczny uścisk dłoni

[Jan Brzękowski]

**List Jana Brzękowskiego do Jerzego Giedroycia**

Amelie-les-Bains

16 III 1957

Szanowny i Drogi Panie,

Przesyłam w załączeniu opowiadanie, pierwsze z zamierzonego cyklu.

W tych dniach zostanie ukończone przepisywanie mojej powieści – prześlę je Panu po poprawieniu maszynopisu. Czy widzi Pan jakie[ś] możliwości jej wydania? A może mógłby Pan najpierw ogłosić wyjątki w „Kulturze". Sądząc z tego, co mówiono, czyta się ona dość łatwo.

Z kraju często otrzymuję listy; nie jestem nawet w stanie nadążyć z odpisywaniem, gdyż odezwali się nie tylko starzy znajomi, ale także i młodzi poeci, z którymi dotychczas nie miałem żadnego kontaktu. Jest to objaw pocieszający, ale – mimo to – mam wrażenie, że nastąpiło teraz zatrzymanie rozpoczętej ewolucji, a może nawet pewien krok w tył. Jest to zresztą zupełnie zrozumiałe i należało się z tym liczyć.

Wybieram się do Paryża dopiero w końcu kwietnia lub z początkiem maja.

Łączę serdeczne pozdrowienia i mocny uścisk dłoni

[Jan Brzękowski]

P.S. Czy mój artykuł ukaże się w przyszłym numerze?

Przypuszczam, że nie skorzysta Pan z dostarczonego swego czasu zestawienia wyjątków teoretycznych pisarzy awangardy. Gdyby Pan mógł to odszukać i zwrócić mi maszynopis – byłbym bardzo wdzięczny.

**List Jerzego Giedroycia do Jana Brzękowskiego**

Maisons-Laffitte

13 IV 1957

Drogi Panie

Zestawienie „wyjątków teoretycznych" jak również opowiadanie odsyłam w osobnej kopercie jako *papiers d'affaires*. Szczerze mówiąc opowiadanie nie trafia mi do przekonania. Natomiast powieść bardzo. Trudno mi w tej [chwili] powiedzieć coś konkretnego co do druku, gdyż plan wydawniczy mam ustalony do jesieni włącznie. Postaram się rozejrzeć w swoich możliwościach, by powiedzieć Panu mniej ogólnikowo, jak przyjedzie Pan do Paryża.

Najlepsze pozdrowienia

Jerzy Giedroyc

**List Jerzego Giedroycia do Jana Brzękowskiego**

Maisons-Laffitte

4 XI 195[8]

Drogi Panie

Dziękuję za informacje o książce Lapradelle. Zaraz ją sobie sprokuruję. Widział Pan zapewne w prasie krajowej wywiady i artykuły o Durocher-Kamińskim, z których wynika, że jest to nie tylko gigantyczny wydawca, ale również najwybitniejszy pisarz i poeta francuski. Polska pod tym względem nic się nie zmieniła: prowincjonalizm i snobizm plus ignorancja. Myślę, że byłoby rzeczą pożyteczną danie noty sprowadzającej całą sprawę do właściwych wymiarów. Czy nie bawiłoby Pana napisanie tego? Bardzo na to namawiam. Gdyby to było Panu niewygodne, mogłaby być niepodpisana. Nikt poza Panem nie będzie w stanie tego napisać.

Co słychać z opowiadaniem, o którym Pan wspominał w czasie naszego ostatniego spotkania?

Najlepsze pozdrowienia

Jerzy Giedroyc

**List Jana Brzękowskiego do Jerzego Giedroycia**

18 XI 1958

Drogi Panie,

Przesyłam w załączeniu nowelkę – spodziewam się, że się Panu spodoba.

Myślę, że należałoby zanotować w kilku zdaniach ukazanie się „Rękopisu" Potockiego, o ile oczywiście nie ma Pan już poświęconego tej książce artykułu.

Co do Durocher to nie zasługuje on na artykuł, co najwyżej na kilkunastowierszową notatkę, a nie ma tego działu w „Kulturze". Zastanowię się jeszcze nad tym, ale nie budzi to we mnie entuzjazmu. Na wypadek gdyby chciał Pan to zanotować już w tym numerze

– podaję dla Pańskiej informacji, że jego przedsiębiorstwo nie znajduje się pod [dwa słowa nieczytelne], lecz w stanie upadłości.

[Jan Brzękowski]

**List Jerzego Giedroycia do Jana Brzękowskiego**

Maisons-Laffitte

26 XI 195[8]

Drogi Panie

Dziękuję za list. Poprawki wprowadzę. Notatka na pewno, a nowela prawie na pewno będzie zamieszczona w n[ume]rze styczniowym. W najgorszym wypadku (którego raczej nie przewiduję) zamieszczę ją w następnym. Niestety wszystko tak idzie jak z kamienia i jeszcze dotąd nie mogę Panu nic nowego powiedzieć, jeśli idzie o druk książki. Leży mi to niezmiernie na sercu i jak tylko coś będę wiedział, to natychmiast dam znać.

O korekcie będę pamiętał.

Artykuł Sandauera ma się rozumieć czytałem. Jest niewątpliwie ciekawy i ma dużo racji. Najgorsze jednak, że ma to wszystko nieprzyjemny posmak. Sandauer tak jak Przyboś ma swoje pasje artystyczne i nic ich właściwie poza tym nie obchodzi. Jak miał możność drukowania w „K", to drukował, za co [go] bardzo objeżdżano. Teraz „Polityka" stosuje chytrą politykę. Zaproponowała mu pisanie o Hłasce, jak wyszły *Cmentarze*, teraz pisze o Kocie i Słonimskim, kiedy na nich jest nagonka. Jasne, że to są prawdziwe poglądy Sandauera, ale jednak pisarz w takiej sytuacji, jaka jest w Polsce, musi też zastanawiać się nad kulisami

Najlepsze pozdrowienia

Jerzy Giedroyc

**List Jerzego Giedroycia do Jana Brzękowskiego**

Maisons-Laffitte

21 VIII 1959

Drogi Panie,

Nie wiem, czy Pan śledzi „Życie Literackie". Wybuchł tam ostatnio skandal, na który wydaje mi się, że trzeba zareagować. Tygodnik ten ma stałą rubrykę pt. „Plastyka", redagowaną przez Janusza Boguckiego. Zwrócili się oni do Bretona, który przysłał im *message*. *Message* ten w „Życiu Literackim" został kompletnie sfałszowany. Breton w swoim *message'u* wyrażał podziw dla artystów, którzy potrafili przeciwstawić się największej potędze świata, z czego „Życie" zrobiło, że „zdołaliście doprowadzić do potężnej władzy, etc". *Message* ten otrzymali oni za pośrednictwem Henisza, którego zapewne zna Pan z Paryża. Załączam wycinek i mam wielką prośbę. Ponieważ przyjaźni się Pan z Bretonem, czy mógłby się Pan z nim skomunikować. Idzie mi o to, by otrzymać prawdziwy pełny tekst jego oświadczenia i komentarz Bretona o tym fałszerstwie. Mam wrażenie, że jest to niezmiernie potrzebne, gdyż to sfałszowane oświadczenie Bretona już jest wykorzystywane propagandowo w bloku sowieckim, jako zmiana jego stanowiska politycznego. Jego sprostowanie czy wyjaśnienie, zamieszczone w „Kulturze", która ma szeroką poczytność w Polsce, a nawet dociera do innych krajów bloku sowieckiego, będzie miała dużą wymowę. Sprawa jest pilna, gdyż jeśli się Breton zgodzi, to musiałbym mieć tekst nie później niż 8 września, by zdążyć zamieścić go w n[ume]rze październikowym. Bardzo będę Panu wdzięczny za wiadomość, czy zechce się Pan tą sprawą zająć, czy Breton na to pójdzie.

Łączę najlepsze pozdrowienia

Jerzy Giedroyc

**List Jana Brzękowskiego do Jerzego Giedroycia**

Amelie-les-Bains

22 VIII 1959

Drogi Panie,

List Pana otrzymałem i natychmiast odpisuję. Z Bretonem nie byłem zaprzyjaźniony, zetknąłem się z nim przelotnie kilka razy, nasza znajomość zaczęła się od starcia. Dzielił na[s] jego ówczesny fanatyzm polityczny i autorytatywna chęć narzucania „pisania automatycznego", z czym nie mogłem się pogodzić. Nie widziałem go od przeszło 20 lat i nie przypuszczam, by moja interwencja mogła ułatwić Pańskie zadanie.

Sądzę, że najprościej będzie, jeśli Pan do niego bezpośrednio napisze, wspominając, iż widział Pan w prasie polskiej wzmiankę o tym *message* i chciałby się Pan z nim zapoznać. Jeśli odpowie i przyśle Panu tekst, po porównaniu tłumaczenia z oryginałem może Pan zwrócić się o ew. oświadczenie w tej sprawie. Dodaję, że w stosunkach osobistych bywa on czasem dość trudny, zależnie od humoru.

Nie znam obecnego adresu Bretona, ale może ~~zatelefonować w tej sprawie~~ powołując się na mnie, do Arpa, tel. OBS. 22-63.

Możliwe jest także, i[ż] adresu tego mógłby Panu udzielić Hugnet, o ile oczywiście trafi Pan na dobry moment i o ile nie jest on z nim teraz pokłócony. Wreszcie może Pan także spróbować przez Jeleńskiego i Leonor Fini, albo napisać na adres NRF ze wzmianką *faire suivre*. Za moich czasów mieszkał on na rue Lafontaine, ale nie przypuszczam, by adres ten był jeszcze aktualny.

Nie ulega wątpliwości, że co najmniej wypuszczono pewne żenujące ustępy z tego oświadczenia, a może nawet zmieniono tekst. Pozostaje jednak pytanie, czy zdemaskowanie tego na łamach „Kultury" nie utrudni dalszych kontaktów z nową sztuką, bo jest prawdopodobne, że redakcja „Z.L." zostanie „zrugana" i otrzyma nakaz nieogłaszania wypowiedzi pochodzących od artystów i pisarzy reprezentujących „zgniłą sztukę" Zachodu. Możliwe jest więc, że może to zmniejszyć i tak

nikły dopływ nieco świeżego powietrza. Może Pan weźmie także pod uwagę i zależnie od stopnia zniekształcenia tekstu – poweźmie decyzję.

Przychodzi mi jeszcze na myśl, że tekst tego *message* powinien Pan znaleźć albo w „Medium", (czasopiśmie nadrealistów spod znaku Bretona), albo we „Front Unique", którego redaktorem jest Lebel. „Medium" może Pan przejrzeć w księgarni *La Hune*, koło „Deux Magots".

Przed kilku tygodniami dałem ~~numer~~ „Kulturę" z moim artykułem znajomemu z kraju – w tych dniach mam jeszcze spotkać jeszcze 2 dawnych przyjaciół i chciałbym, by zabrali z sobą ten numer „Kultury". Może więc zechce mi Pan przesłać, jeśli możliwe odwrotnie, 2. egzemplarze lipcowej „Kultury", potrącając należność z honorarium. Jak Pan widzi, napastliwy artykuł Pankowskiego nie przeszkadza mu w staraniu się o to, by numer dotarł do kraju.

Jestem bardzo zmęczony sezonem i marzę o wypoczynku. Niestety, nie będę mógł wyjechać na dłużej przed końcem października lub początkiem listopada. Może jednak uda mi się wyrwać we wrześniu na kilka dni.

Spodziewam się, że Pan dobrze spędził wakacje i że rozpoczyna Pan pracę w dobrej formie.

Łączę serdeczne pozdrowienia i mocny uścisk dłoni

[Jan Brzękowski]

P.S. Moja powieść jest już złożona i połamana – czeka na ostatnią rewizję przed pójściem na maszynę[7].

**List Jerzego Giedroycia do Jana Brzękowskiego**

Maisons-Laffitte

29 III 1960

Drogi Panie,

Przepraszam bardzo, że nie odpisałem na Pana list i nie wysłałem Iwaniuka, ale byłem w tym okresie chory na grypę i zupełnie zabałaganiłem całą swoją korespondencję. Iwaniuka wysyłam razem z tym listem. Pana książkę od Świderskiego dostałem.

Z Pankowskim moje stosunki chyba się pogorszyły po omówieniu przez Miłosza *Matugi*. W każdym razie od czasu ukazania się tej recenzji – głuche milczenie od strony Brukseli. Jeśli są ciekawe pozycje poetyckie w kraju – przez ostatnie miesiące zupełnie nie śledziłem krajowej poezji – to może Pan by napisał?

Pana nowelki jeszcze nie zamieściłem, bo przy tych ogromnych kobyłach, jakie mam ostatnio w „Kulturze", trudno mi ją było wkomponować. Obawiam się, że będę mógł ją zamieścić nie wcześniej jak w czerwcu-lipcu.

Bardzo się cieszę z zapowiedzi Pana przyjazdu do Paryża. Proszę o wiadomość, jak będzie Pan miał ustalony termin. Możliwe, że będę wyjeżdżał, ale zawsze mogę sobie jakoś terminy dopasować.

Najlepsze pozdrowienia

Jerzy Giedroyc

**List Jerzego Giedroycia do Jana Brzękowskiego**

Maisons-Laffitte

15 VII 19[60]

Drogi Panie

Mam do Pana następującą sprawę. Jak Pan zapewne wie, Ważyk przed prawie dwoma laty dostał stypendium Fundacji Forda, ale władze warszawskie nie dały mu paszportu. W ogóle stosunki między Warszawą a Fundacją Forda bardzo się popsuły. Są jednak liczne dane, że zakaz wyjazdu dotyczy stypendiów, oficjalnych zaproszeń, natomiast nie zaproszeń prywatnych. W każdym razie warto tej drogi spróbować, otóż przyszło mi na myśl, czy Pan nie zechciałby wystosować do Ważyka zaproszenia proponując mu odbycie kuracji (on jest chory) u siebie i podejmując się pokrycia kosztów pobytu we Francji. Jeśliby to „chwyciło", to zapewne będzie trzeba wtedy wysłać mu zaproszenie oficjalne potwierdzenie (podpis) przez kom. policji oraz pieniądze na bilet via PKO. Nie potrzebuję zaznaczyć, że są to wszystko formalności, gdyż nie narażałoby to Pana na żadne koszta, a nawet na przyjazd Ważyka do Pana. Z chwilą przyjechania do Francji będą na niego czekać pieniądze stypendialne. Ale ma się rozumieć nikt o tym nie może wiedzieć. Cała ta historia to byłoby trochę zawracania głowy dla Pana, ale mam wrażenie, że naprawdę warto. Będę wdzięczny za parę słów, czy Pan na tę akcję się zgadza.

Łączę wiele serdeczności

Jerzy Giedroyc

**List Jana Brzękowskiego do Jerzego Giedroycia**

Amelie-les-Bains

19 VII 1960

Drogi Panie,

List Pana otrzymałem. W ciągu roku wysyłam co najmniej jedno lub dwa takie zaproszenia. Przed 2 tygodniami zrobiłem to dla córki Przybosia; nie sądzę, by miało to uniemożliwić wystawienie analogicznego zaproszenia dla Ważyka. Przed daniem konkretnej odpowiedzi chciałbym jednak zapytać Pana o pewne dodatkowe informacje: czy jest to pomysł Pana, czy też zasugerował to Panu ktoś z Kraju? Chciałbym być pewien, że projekt ten został dobrze rozważony z uwzględnieniem wszystkich „za" i „przeciw". Takie zaproszenia wystawiane są zazwyczaj na krótkie, kilkutygodniowe terminy i nie wiem czy uda się Ważykowi uzyskać następnie przedłużenie paszportu na cały okres trwania stypendium. Wydaje mi się wątpliwe, by tutejsi urzędnicy zechcieli to zrobić na własną rękę bez uzyskania zgody z Warszawy. Gdyby to miało na celu ułatwienie mu definitywnego wyjazdu – trzeba by to zrobić w ten sposób, by nie postawiło to w trudne położenie tych osób (a jest ich przeszło 10), którym wysłałem analogiczne zaproszenia. Należy wreszcie poinformować, czy Ważyk istotnie zdecydowany jest skorzystać z tego rodzaju zaproszenia, bo połączone to jest z wpłatą dość poważnej sumy, której wycofanie jest prawie niemożliwe w razie niewykorzystania biletu. Z tych wszystkich powo-

dów chciałbym mieć pewność, że projekt ten odpowiada Ważykowi i że uważa go on za realny. Może najprościej byłoby – bym napisał bezpośrednio do Ważyka (oczywiście nie wspominając ani słowem o stypendium), czy mieszka on nadal przy Al. Róż? Wiem od Przybosia, iż jest poważnie chory, zdaje się na serce.

Zabrałem się do artykułu o ostatnich tomach poetyckich w Kraju, ale okazuje się, że ukazało się ostatnio wiele interesujących tomików. (Oprócz Grochowiaka – Bieńkowski, *Formy* Różewicza, Czachorowski, Iredyński i in.). Powiększa to projektowane rozmiary, a równocześnie – sezon, praca, gorąco – nie zachęcają do pisania. Od kilku tygodni jestem wreszcie w złym okresie i odczuwam niechęć do jakiegokolwiek poważniejszego wysiłku.

Korzystam ze sposobności, by zapytać Pana o losy mojej nowelki – spodziewałem się, że ją zobaczę w ostatnim numerze – i poprosić o adres Czuchnowskiego, do którego chciałbym napisać kilka słów.

[Jan Brzękowski]

**List Jerzego Giedroycia do Jana Brzękowskiego**

Maisons-Laffitte
30 VII 19[60]
Drogi Panie

Dziękuję za list. Pragnę wyjaśnić szereg nieporozumień. Przede wszystkim wcale nie idzie o to, by Ważyk wybierał wolność. Ani to byłoby potrzebne, ani on tego nie chce. Sugestię dostałem od jego przyjaciół z kraju. Uważają oni za zupełnie niewykluczone, że jakkolwiek na stypendium Forda nie dano Ważykowi paszportu, to na zaproszenie prywatne może dadzą. W każdym razie warto spróbować. Ważyk jest chory i w złej formie. Wyjazd za granicę by mu dobrze zrobił. A nawet jeśliby Pana zaproszenie nie poskutkowało, to zawsze mu będzie przyjemnie, że ktoś o nim myśli i nim się zajmuje.

Jeśli się w Polsce daje paszport, to daje się na rok. Sprawa ew. przedłużenia wizy francuskiej nie jest problemem. Zresztą czy Ważyk będzie chciał siedzieć dłużej czy krócej, to zależy tylko od niego. Stypendium tego nie ogranicza. Pana zaproszenie w żadnym wypadku nie może nikomu zaszkodzić. Ani Panu, ani osobom, z którymi Pan jest w kontakcie. Jeśli idzie o stronę finansową, to biorę całkowitą odpowiedzialność za wszystkie koszta, nawet jeśli będzie trzeba mu posłać pieniądze na bilet etc. i wyjazd nie nastąpi. Myślę że rzeczywiście będzie najlepiej, jeśli Pan najpierw napisze do Ważyka z zapytaniem proponując mu zaproszenie i pokrycie kosztów pobytu i kuracji we Francji. Jeśli się zgodzi to wtedy będzie trzeba mu wysłać oficjalne zaproszenie i pieniądze na bilet. Trzeba tylko w Pana liście bardzo wyraźnie podkreślić, że pokrywa Pan koszta jego pobytu i że to nie jest tylko formalność. Bardzo bym się cieszył, gdyby Pan dał się namówić. Jest to niewątpliwie dodatkowe zawracanie głowy dla Pana, ale będzie to duża przysługa dla Ważyka.

Jeśli idzie o Pana opowiadanie, to zamieszczę je w n[ume]rze zapewne październikowym.

Bardzo bym się cieszył, gdyby Pan znalazł czas na omówienie ostatnich wydawnictw poetyckich z kraju.

Adres Czuchnowskiego: 16, Stoneleigh str., London W 11.

Łączę najlepsze pozdrowienia
Jerzy Giedroyc

**List Jerzego Giedroycia do Jana Brzękowskiego**

Maisons-Laffitte
14 IX 19[60]
Drogi Panie

Boję się że Pan mnie zamorduje. Ale chcę zaproponować drastyczną operację *Nowej Fali poetyckiej w Polsce*. Chciałbym właściwie zatrzymać pierwszą stronę, a potem dopiero od str. 16-tej do końca. To stanowi zwartą całość. Środek zawiera omówienie twórczości paru poetów, ale to raz jeszcze Pan kondensuje w zakończeniu. Jest to wyraźne powtarzanie się. Z drugiej strony ciekawa Pana analiza jest jednocześnie bardzo trudna dla przeciętnego inteligenta niefachowca. Co myśli Pan o tej propozycji? Jeśli Pan zaakceptuje, to chciałbym Pana *essay* zamieścić w n[ume]rze listopadowym.

Bardzo się cieszę, że Ważyk odpowiedział pozytywnie. Myślę, że dobrze by było, by Pan do niego teraz napisał z zapytaniem, czy nie potrzeba mu przekazać już teraz pieniędzy na bilet *aller et retour*. Normalnie to jest wymagane przez władze paszportowe. Trzeba brać pod uwagę, że takie starania trwają w Polsce b. długo i okres 3 miesięcy np. uchodzi za okres b. krótki.

Ostatnio dochodzą mało wesołe głosy z kraju. Spodziewają się powszechnie, że od jesieni zacznie się ostry nacisk w kierunku socrealizmu. Najbardziej zagrożeni są plastycy.

Oczekuję paru słów i łączę najlepsze pozdrowienia
Jerzy Giedroyc

**List Jana Brzękowskiego do Jerzego Giedroycia**

Amelie-les-Bains
16 IX 1960
Drogi Panie,

Swego czasu wspominał mi Pan, że należałoby omówić twórczość młodych poetów krajowych, z dużym uwzględnieniem Grochowiaka. Zachęciło mnie to do napisania tego artykułu. Nie dziwię się, że jego rozmiary trochę Pana przerażają, ale przez długi czas nic interesującego nie działo się w Polsce w dziedzinie poezji, gdy więc wreszcie robi się coś nowego i ciekawego – sądzę, że warto poświęcić temu trochę uwagi.

Pańska propozycja wydaje mi się nie do przyjęcia, gdyż sprowadziłaby artykuł do 3 i pół stron maszynopisu, tzn. do 2 i pół stron „Kultury". Te trzy strony byłyby zbyt wiotkie, bym mógł je podpisać.

Proponuję Panu następujące rozwiązania:

1) Skrócenie artykułu do 15 stron maszynopisu.

2) Rozbicie go na 4 recenzje (Różewicz – 3 strony maszynopisu, Białoszewski – 2 strony, Grochowiak – 2, Bieńkowski – 3). Na zakończenie, można by dać w innym numerze – artykuł syntetyczny, tzn. 3 i pół strony nieco rozszerzone. W ten sposób miałby Pan przez 4 numery recenzję poetycką w każdym zeszycie, a rzeczy krótkie czytają się zazwyczaj dobrze.

3) Gdyby ani pierwsza, ani druga z tych propozycji nie odpowiadała Panu – pozostawałby tylko zwrot artykułu. Wiem, że artykuły, do których „nie ma Pan serca" – czekają na swą kolej przez wiele miesięcy, czasem nawet rok (tak było z *Konceptem zaangażowania*); nie chciałbym, by Pan drukował coś, do czego nie ma Pan przekonania. Przed rokiem przyrzekłem sobie, że nie będę już pisał artykułów, ale znowu diabeł mnie skusił! Nie dotrzymałem przyrzeczenia – *tant pis pour moi*! Uchroni mnie to od nowego głupstwa i straty czasu, bo zamierzałem już zaproponować Panu krytyczny głos o *Pornografii*, pojęty jako uzupełnienie pochlebnego omówienia, które niewątpliwie ukaże się w „Kulturze".

Co się dzieje ze Stempowskim? Od naszego ostatniego spotkania – nie miałem od niego wiadomości.

Łączę serdeczne pozdrowienia i mocny uścisk dłoni

[Jan Brzękowski]

**List Jerzego Giedroycia do Jana Brzękowskiego**

Maisons-Laffitte

11 X 19[60]

Drogi Panie

Przepraszam za milczenie, ale znów byłem dość kiepsko ze zdrowiem. Myślę, że z proponowanych przez Pana rozwiązań będzie najlepszym wydzielenie samych recenzji: Różewicz-Grochowiak-Białoszewski-Bieńkowski. Zatrzymuję pierwszą stronę maszynopisu jako wstęp, druga w dużej części odpada, odpada str. 12: Andrzej Kuśniewicz i nie daję zakończenia tj. od str. 16 do końca. Artykuł daję do składu i w tych dniach przyślę Panu korektę. Będę wdzięczny za szybkie odesłanie, gdyż zapewne omówienie zamieszczę w n[ume]rze listopadowym.

*Pornografii* nie zamierzałem omawiać. W ogóle autorzy Biblioteki „Kultury" są u nas zaniedbywani. Gdyby chciał Pan omówić *Pornografię* to proszę. Ostrzegam tylko lojalnie, że na pewno Gombrowicz rzuci się wtedy jak tygrys.

Nic nie pisze Pan o Ważyku. Czy był Pan łaskaw wysłać mu zaproszenie? Trzeba się z tym spieszyć, gdyż jest w tej chwili trochę luzu z wyjazdami. Wraca za parę dni do Polski Paweł Hertz, który go o wszystkim poinformuje.

Łączę najlepsze pozdrowienia

Jerzy Giedroyc

**List Jana Brzękowskiego do Jerzego Giedroycia**

Paryż

7 XII 1960

Drogi Panie,

Wspominałem Przybosiowi o moim artykule – dostałem dziś od niego list, że budzi on żywe zainteresowanie wśród młodych i dlatego prosi mnie o przysłanie kopii. Posiadam kopię niezbyt czytelną, dlatego chciałbym się zapytać czy nie ma Pan przypadkiem tekstu zwróconego przez drukarnię lub korekty. Może Pan byłby tak uprzejmy zabrać to z sobą na nasze spotkanie sobotnie (u Webera o godz. 16-tej) lub ew. jeden grudniowy numer „Kultury". Przy tej sposobności chciałbym Pana prosić jeszcze o adresy Miłosza, Aleksandra Wata i Horzelskiego.

Wyjeżdżam z początkiem przyszłego tygodnia

[Jan Brzękowski]

**List Jana Brzękowskiego do Jerzego Giedroycia**

Amelie-les-Bains

23 V 1961

Drogi Panie,

Spędziłem 5 dni w Madrycie (było to możliwe dzięki temu, że odbyłem część podróży samolotem, co dało ogromną oszczędność na czasie). Po moim powrocie, zastałem korektę artykułu i natychmiast ją Panu odesłałem, ale nie zdążyłem już dołączyć kilku słów koment[arza]. Dwie linijki mogą być dość trudne do odcyfrowania dla zecera, przyczepiłem więc do tej odbitki kartkę z przepisanym tekstem. Przypuszczam, że w ten sposób składacz nie będzie miał specjalnych trudności, ale prosiłbym Pana o zwrócenie uwagi na tę część artykułu w ostatecznej wersji. W odbitce pozostała jedna linia poprzedniej korekty, którą należy usunąć, co oczywiście zaznaczyłem. Nie miałem nowych wiadomości od Stempowskiego, przypuszczam, że przesłał Panu teksty innych artykułów.

Spodziewam się, że jest Pan zadowolony z pobytu w Stanach Zjednoczonych i – co najważniejsze – z rezultatów. Mam nadzieję, że dobrze zniósł Pan podróż morską i że w ten sposób zdołał Pan je wykorzystać do wypoczynku.

Dostałem list od Iwaniuka, że w czerwcu przyjeżdża do Europy na kilka tygodni i że zamierza wpaść do Pana. Jego trasa podróży prowadzi przez Francję, Szwajcarię i Austrię do Włoch, ale gdyby przypadkiem zdecydował się na jej zmianę i na zastąpienie Włoch Hiszpanią – niech Pan mu zasugeruje, by zajrzał do Amelie-les-Bains. Ja już nie mogę do niego napisać, bo z jego listu wynika, iż już 19 maja wyjechał z Kanady.

W Madrycie spotkałem się z Łobodowskim. Mam wrażenie, iż się marnuje w prowincjonalnej i czarującej stolicy, ale zdaje się, że znalazł tam kilka osób, które mu okazują życzliwość.

Łączę serdeczne pozdrowienia i mocny uścisk dłoni

[Jan Brzękowski]

P.S. Gdyby Pan miał co nowego dla mnie w sprawie tomu esejów – wdzięczny będę za kilka słów.

**List Jana Brzękowskiego do Jerzego Giedroycia**

[Amelie-les-Bains]

18 X 1961

Drogi Panie,

Serdecznie dziękuję za *Eseje dla Kasandry*. Przeczytałem je z wielką przyjemnością. To b[ardzo] dobra książka.

W ostatnim czasie prawie co miesiąc ukazuje się książka w „Bibliotece Kultury". Wnoszę z tego, że pańska podróż do St. Zjednoczonych została uwieńczona powodzeniem. Korzystam więc ze sposobności, by zapytać, jak przedstawia się sprawa publikacji moich esejów. Czy widzi Pan możliwości wydania tego w najbliższych miesiącach. Często otrzymuję zapytania, czy nie mam zamiaru wznowienia *Poezji integralnej* – wydaje mi się, że istnieje pewne zainteresowanie dla tych spraw, tym większe po ukazaniu się *Wierszy wybranych* i artykułu Sławińskiego w ostatnim numerze „Twórczości". [Dlatego twierdzę], że chwila obecna byłaby odpowiednia i dlatego chciałbym się Pana zapytać, czy może Pan brać pod uwagę ewentualność wydania tego zbioru wiosną 1962 r.?

Jestem bardzo zmęczony po sezonie i marzę o wypoczynku. Mam jednak w perspektywie kilka trudnych tygodni, bo mój zastępca się żeni i wyjeżdża potem w podróż poślubną. Spadnie więc na mnie o wiele więcej roboty.

Byłbym Panu wdzięczny za kilka słów odpowiedzi i w nadziei, że się zobaczymy przed końcem roku łączę serdeczne pozdrowienia

[Jan Brzękowski]

**List Jana Brzękowskiego do Jerzego Giedroycia**

[Amelie-les-Bains]

24 II 1962

Szanowny i Drogi Panie,

Od powrotu z Paryża pracuję „w pocie czoła" na chleb codzienny i mało mam czasu na literaturę. Bardzo mnie jednak gnębi sprawa wydania zbioru artykułów krytycznych i teoretycznych, którego maszynopis złożyłem u Pana przed rokiem. Z wielu względów nie powinienem z tym zwlekać, z wielu stron dopytują mnie, czy i kiedy to wydam. Zainteresowanie okresem 20-lecia osiągnęło swój punkt kulminacyjny i zaczyna powoli słabnąć. Dlatego chciałbym Pana zapytać, czy może mi Pan udzielić odpowiedzi, ale w formie wiążącej, tzn. z określeniem niezbyt odległego terminu. Jeśli książka ta nadal jest „zakorkowana" przez kilka pozycji, do których może dołączą się inne, jeszcze nieprzewidziane, wolałbym wycofać manuskrypt. Zrobiłbym to z dużą przykrością, gdyż zależało mi na jej wydaniu w Instytucie Literackim, gdzie moim zdaniem – pozycja ta powinna figurować. Jeśli ma Pan przekonanie do tej książki – na pewno znajdzie Pan możliwość jej wydania. Jeśli natomiast nie przywiązuje Pan do niej wagi – obawiam się, że będzie ona czekać latami, a w tym wypadku lepiej będzie wycofać maszynopis.

W nadziei, iż w najbliższych dniach otrzymam kilka słów od Pana, łączę serdeczne wyrazy i mocny uścisk dłoni

[Jan Brzękowski]

P.S. Przesyłam w załączeniu krótką nowelkę. Może Pana ten drobiazg zainteresuje.

**List Jana Brzękowskiego do Jerzego Giedroycia**

Amelie-les-Bains

29 I 1963

Szanowny Panie Redaktorze,

Pisarz prowadzący działalność publicystyczną powinien być bardzo ostrożny i wszystkie jego wystąpienia muszą być nacechowane poczuciem odpowiedzialności. Przede wszystkim jednak przed postawieniem zarzutu innemu pisarzowi powinien mieć pewność, iż opiera się on na danych ściśle sprawdzonych i wykluczających możność pomyłki. W przeciwnym razie jego wystąpienia tracą swój ciężar gatunkowy i stają się krzywdzące.

Taką przykrą pomyłką jest w artykule p. Gomori w styczniowym numerze „Kultury" umieszczenie Przybosia wśród poetów, którzy pisali wiersze na cześć Stalina. Przed kilku lat K. A. Jeleński wyliczył w Kulturze nazwiska tych poetów, którzy nie wytrzymali psychicznie i znaleźli się w tej liczbie „zasłużonych". Ale oddajmy Cezarowi to co cesarskie i nie dorzucajmy do tej listy tych, którzy na niej nie powinni figurować. To co przeszli w tym okresie, wystarczy, by ich nie obciążać krzywdzącymi [zarzutami].

Jan Brzękowski

**List Jana Brzękowskiego do Jerzego Giedroycia**

[Amelie-les-Bains]

30 I 1963

Szanowny i Drogi Panie,

Dostałem list od Przybosia, który był bardzo dotknięty postawionym mu przez Gomori'ego zarzutem, jakoby napisał wiersz na cześć Stalina i prosił mnie [o] sprostowanie tego. Czynię to w formie listu do redakcji – tekst przesyłam w załączeniu – ale może lepiej byłoby, by zrobił to sam Gomori?

Korzystam ze sposobności, by podziękować za przesłane książki i przypomnieć sprawę nowelki. Przypuszczam, że nie zajęłaby ona więcej, niż 3-4 strony druku, ale jeśli Pan nie ma do niej przekonania – niech mi Pan ją zwróci.

Nawet tutaj mamy mrozy (3-5 st. poniżej zera), które nadal trwają. Zamraża to także myśli i ochotę do pisania.

Łączę wyrazy szczerego poważania i serdeczny uścisk dłoni

[Jan Brzękowski]

**List Jerzego Giedroycia do Jana Brzękowskiego**
Maisons-Laffitte
8 II 19[63]
Drogi Panie

Dziękuję za list z 30 I. To bardzo przykra sprawa z Przybosiem, zresztą nie tylko z Przybosiem. To zdanie zostało omyłkowo przekręcone przez tłumacza /Gomori pisze po angielsku/. Daję odpowiednie wyjaśnienie Gomoriego w najbliższym tj. marcowym n[ume]rze. Myślę, że ta forma będzie najlepsza.

U nas kompletna Syberia, a do tego trudności bardzo poważne z ogrzewaniem /brak mazutu, nawet drzewa na kominki/. Chwała Bogu, że dziś jest trochę cieplej, ale to podobno nie na długo.

Najlepsze pozdrowienia.
Jerzy Giedroyc

**List Jerzego Giedroycia do Jana Brzękowskiego**
Maisons-Laffitte
18 III 19[64]
Drogi Panie

Wydaliśmy niedawno tomik Wierzyńskiego z okazji jego 70 lat. Chciałbym zamieścić z tej okazji nie tyle omówienie tego tomiku co *essay* poświęcony jego twórczości. Czy Pana by to interesowało? Ma się rozumieć, jeśli Pan ocenia jego twórczość per saldo pozytywnie. Nie idzie mi o „taryfę ulgową", ale nie było mi zręcznie dać krytyczną ocenę w momencie jubileuszu. Nie znam się niestety na poezji, ale u Wierzyńskiego imponuje mnie jego umiejętność ewolucji, niezastyganie w starych formach. To chyba jedyny wypadek w jego pokoleniu. Bardzo będę się cieszył, jeśli Pan się zgodzi. Tomik wysyłam jednocześnie.

Najlepsze pozdrowienia
Jerzy Giedroyc

**List Jana Brzękowskiego do Jerzego Giedroycia**
Amelie-les-Bains
23 III 1964
Drogi Panie

List Pana i tomik Wierzyńskiego otrzymałem. Mógłbym napisać o Wierzyńskim, ale nie *essay* (wszak był już w „Kulturze" bardzo obszerny esej Jeleńskiego), ale coś krótkiego (5-6 stron maszynowego pisma), gdzie przypominając recenzję z *Siedmiu podków* zwróciłbym uwagę na wewnętrzne odnowienie się poety, podkreślając z jednej strony rewizję, jakiej uległa ocena krytyki grupy Skamandra i awangardy, z drugiej żywość Wierzyńskiego w jego ostatnich dwóch tomach (moim zdaniem *Tkanka ziemi* jest znacznie lepsza niż ostatni *Kufer*). Tego rodzaju zamierzenie nie spełniłoby zadania, które Pan sobie postawił: uczczenia jubileuszu Wierzyńskiego, ale nadawałoby się jako uzupełnienie nieco dłuższego eseju napisanego przez kogoś innego. Może Stempowski by to zrobił? Byłby to głos z przeciwnego obozu, nie entuzjastyczny, ale rzeczowy i w sumie raczej pozytywny, a w każdym razie pozbawiony wrogości i nie złośliwy. W tym wypadku chciałbym dać kilka cytatów z *Tkanki ziemi*. Posiadany przeze mnie egzemplarz wysłałem znajomym w Polsce, gdyby więc Panu ten projekt odpowiadał – wdzięczny byłbym za przysłanie mi *Tkanki ziemi*.

Miałem echa mojego artykułu o dadaizmie w listach od znajomych z Warszawy. Pisał do mnie również jeden z poetów łódzkich, iż pożyczył swój egzemplarz *Życia w czasie* aż 9 poetom. Jak Pan widzi książki w Polsce nie marnują się w szafach, ale są w ustawicznej cyrkulacji. Wbrew przypuszczeniom była nawet recenzja z tej książki w „Życiu Literackim".

Przed 3 miesiącami ukończyłem 60 lat. Jest to data przykra, którą chciałbym raczej ukryć, aby nie odbierać złudzeń ludziom, którzy uważają mnie za człowieka stosunkowo młodego. Byłoby mi jednak miło, gdyby Pan uczcił ten smutny „jubileusz" omówieniem wydanych ostatnio przeze mnie książek (*Poezji wybranych* i *Życia w czasie*). Może Jeleński mógłby coś napisać o poezjach, a Stempowski o *Życiu w czasie*? Oczywiście nie wspominając o tej przykrej dla mnie rocznicy.

[Jan Brzękowski]

P.S. Czy pisze ktoś o Piętaku? Sądzę, że byłoby dobrze, gdyby ktoś poświęcił mu artykuł. Może zrobiłby to Miłosz?

**List Jerzego Giedroycia do Jana Brzękowskiego**
Maisons-Laffitte
25 III 19[64]
Drogi Panie

Bardzo się ucieszyłem Pana zgodą na omówienie twórczości Wierzyńskiego. To naprawdę będzie ładny gest. Bardzo rycerski. Chciałbym mu zrobić przyjemność specjalnie na tle tej dzikiej sarabandy, jaką w kraju zrobiono koło jubileuszu Iwaszkiewicza. Wysyłam Panu *Tkankę ziemi*. Liczę jednak, że da Pan również jakieś cytaty z *Kufra*. W naszych czasach 60 lat nie jest wcale wstydliwą rocznicą, odpisującą zainteresowanego na emeryturę. Ale swoją drogą potwornie ten czas szybko leci. Ma się rozumieć chętnie tym się zajmę, zaraz po świętach jak tylko zainteresowani /Jeleński/ wróci ze świąt.

Miłosz nie bardzo się nadaje do omówienia Piętaka. Myślę, że prędzej Łobodowski. Ma tu być w przyszłym tygodniu i liczę, że go namówię,

Najlepsze pozdrowienia i życzenia przyjemnych świąt
Jerzy Giedroyc

**List Jana Brzękowskiego do Jerzego Giedroycia**
[Amelie-les-Bains]
19 IV 1964
Drogi Panie,

Napisałem artykuł o Wierzyńskim, ale nie jestem z niego zadowolony. Chciałbym go więc raz jeszcze

przejrzeć i przerobić, a może nawet napisać nowy, ale nie wiem, czy będzie na to czas. Kiedy chciałby Pan ogłosić ten artykuł? Czy już w numerze lipcowym, czy po wakacjach?

W pierwszych dniach maja będę w Paryżu, prawdopodobnie dość krótko, bo chciałbym wybrać się do Warszawy.

W ostatnim numerze – nowelka Czerniawskiego i wiersze Leszczy – interesujące.

[Jan Brzękowski]

**List Jerzego Giedroycia do Jana Brzękowskiego**

Maisons-Laffitte

22 IV 19[64]

Drogi Panie

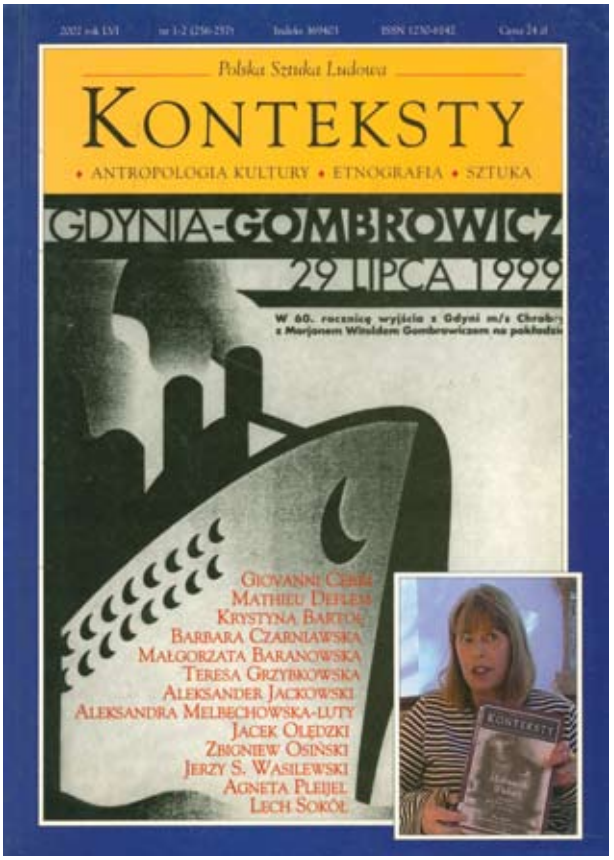
Bardzo mnie zmartwiła wiadomość, że nie jest Pan zadowolony z artykułu. Chciałem go ogłosić w n[ume] rze czerwcowym, tzn. musiałbym go mieć przed 10 maja. Czy jest możliwe, by Pan go skończył przed wyjazdem do Warszawy?

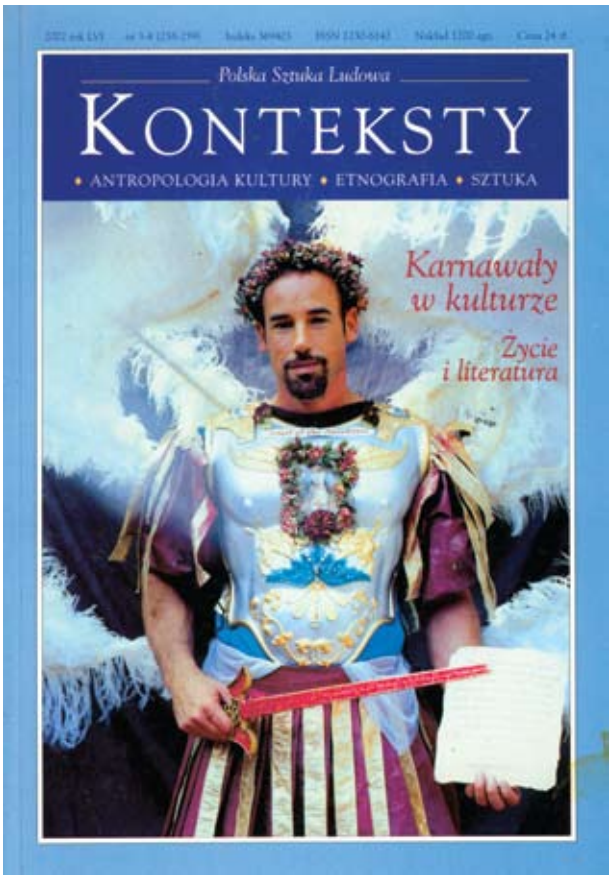
Jedzie Pan w niezmiernie ciekawym momencie. Myślę w pierwszym rzędzie o „memoriale 34", który robi coraz większe poruszenie. Nie bardzo spisał się Przyboś, który na konferencji u Cyrankiewicza bardzo ostro zaatakował Słonimskiego (inicjatora całej historii) jako „złego poetę". Było to tym nieprzyjemniejsze, że nawet Putrament na tej konferencji zachował się podobno bardzo przyzwoicie.

Najlepsze pozdrowienia

Jerzy Giedroyc

Wybór i opracowanie **Kamila Łabno**




**Przypisy**

1 Biblioteka Polska w Paryżu (BPP), *Spuścizna Jana Brzękowskiego*, sygn. BPP1217, k. 1 – k. 180.

2 Ludwik Fryde, Antoni Andrzejewski (oprac.), *Antologia współczesnej poezji polskiej: 1918-1938*, Warszawa 1939.

3 Czesław Miłosz, *Józef Czechowicz*, „Kultura" 1954, nr 7-8, s. 49-82.

4 Jan Brzękowski, *O roli awangardy*, „Kultura" 1954, nr 9, s. 115-117.

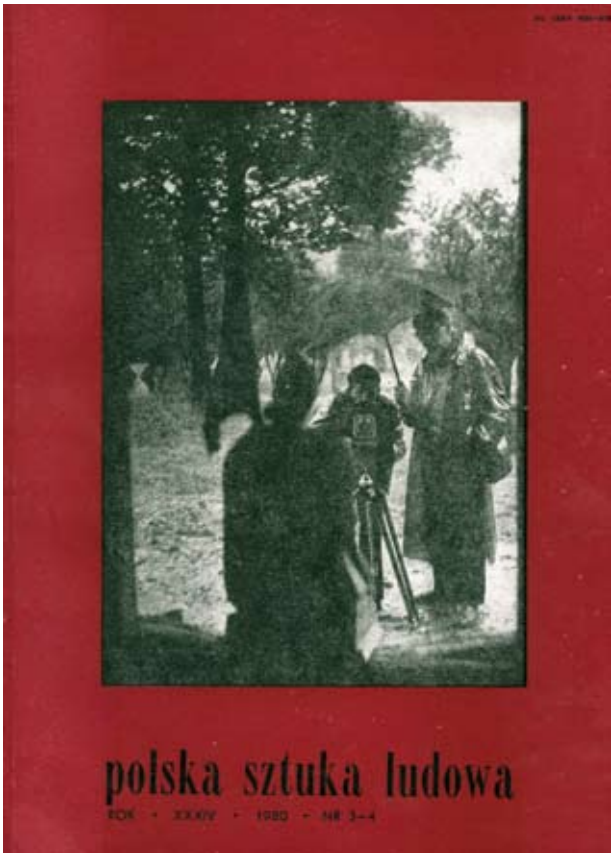
5 Teodor Parnicki, *Koniec „Zgody narodów"*, Paryż 1955.

6 Chodzi o Kongres Wolnej Kultury Polskiej, który odbył się w 1956 roku w Paryżu.

7 Jan Brzękowski, *Start*, Londyn 1959.

MARCIN TRZĘSIOK

# A cóż tam




A cóż tam teoretykowi muzyki do „Kontekstów", które ukazują się pod szyldem „Polska Sztuka Ludowa"? Pytanie zasadne, ale w naszej nominalistycznej epoce trąci realistyczną myszką. W szerokim spektrum tematyki pisma jest miejsce dla muzyki. Wystarczy wspomnieć niedawny numer (4, 2013) zatytułowany „Muzyka i pamięć. Pieśni naszych korzeni". Co za uczta! Jego koncepcja zrodziła się z potrzeby opisania fenomenu festiwalu w Jarosławiu, stąd szczególna synergia historii, praktyki wykonawczej, badań muzykologicznych i filozofii: w sumie 45 tekstów, autorów z każdego krańca Europy i z najwyższej półki – wykonawców, muzykologów, filozofów. Wszystkie te teksty przenika, jak promieniowanie tła, pytanie o sens tradycji, o relację między notacją a żywą muzyką, o ducha i literę. I o tragiczne w skutkach próby powrotu do rzekomo źródłowych praktyk muzycznych, które w dobrej wierze przerwały przekaz praktyk niezapisanych – zwłaszcza w wykonawstwie chorału – które, jak się w końcu okazało, są (były…) jednak źródłem najcenniejszym. Sowa Minerwy znów wyleciała o zmierzchu.

Ale żaden z autorów tego numeru nie myśli ani o muzealnej restauracji pieśni naszych korzeni, ani o ich odrodzeniu w świecie dzisiejszym. Pozostają one śladem, zagadką, pytaniem o pamięć. Czasem źródłem łez, w którym oczyszczamy się bądź z zatwardziałości serca, bądź z rozpaczy. I w ten właśnie sposób przeszłość staje się żywym teraz.

Niech te kilka zdań funkcjonuje jako *pars pro toto*. Bo teoretycy muzyki znajdą dla siebie to i owo nie tylko w tym wyjątkowym numerze „Kontekstów". A zwłaszcza ci, którzy źle znoszą pobyty w kojcu specjalizacji. Jest taki rejestr w humanistyce, w którym, niby w Brahmsowskiej technice chórów instrumentalnych, poszczególne sekcje tej wielkiej orkiestry, zachowując swą odrębność, wymieniają najbardziej żywotne energie między sobą. Nie tylko w swoim imieniu, lecz także, jak mniemam, głosem licznych moich koleżanek i kolegów po fachu, życzę, by orkiestra „Kontekstów" dalej dawała tak soczyste koncerty! Sto lat (co najmniej)!

STANISŁAWA
NIEBRZEGOWSKA-
-BARTMIŃSKA

# W najwyższe góry bije piorun z chmury

## Trzy modele pioruna w polskim ludowym obrazie świata

### *Etnolingwistyczny opis kosmosu*

Centralnym problemem badawczym lingwistyki zorientowanej antropologicznie i kulturowo (etnolingwistyki) jest rekonstrukcja językowego obrazu świata (JOS). Pojęcie to, o starym herderowsko-humboldtowskim rodowodzie, rozwinięte w postaci hipotezy relatywizmu językowego Sapira-Whorfa, było w ostatnich trzydziestu kilku latach żywo dyskutowane zwłaszcza w ramach ogólnopolskiego konwersatorium „Język a kultura" oraz specjalnych konferencji tematycznych[1], i w efekcie uzyskało nowe ramy i podstawy metodologiczne[2].

Na gruncie etnolingwistyki lubelskiej (kognitywnej), kojarzonej z opisem stereotypów i wartości, w tym zwłaszcza z wydawanym od 1996 roku *Słownikiem stereotypów i symboli ludowych*[3], a od 2015 roku – z *Leksykonem aksjologicznym Słowian i ich sąsiadów*[4] na dobre przyjęła się definicja JOS zaproponowana przez Jerzego Bartmińskiego[5] w artykule *Punkt widzenia, perspektywa interpretacyjna, językowy obraz świata* (1990): „Przez językowy obraz świata rozumiem zawartą w języku interpretację rzeczywistości, którą można ująć w postaci zespołu sądów o świecie. Mogą to być sądy bądź to utrwalone w samym języku, w jego formach gramatycznych, słownictwie, kliszowanych tekstach (np. przysłów), bądź to przez formy i teksty języka implikowane"[6].

Prace oparte na koncepcji JOS obejmują szerokie spektrum zjawisk, od przyrody nieożywionej po opis wyobrażeń człowieka, jego ciała, elementów kultury materialnej i duchowej. Zdając sobie sprawę, że nie sposób dokonać pełnej rekonstrukcji obrazu świata właściwego dla danego języka i kultury, lubelscy etnolingwiści skupiają się na analizie określonych „wycinków" JOS w polskiej kulturze ludowej. „Fragmentami" ludowego JOS są artykuły hasłowe w SSiSL, w którym rekonstrukcję językowo-kulturową oparto na danych językowych, tekstach folkloru oraz zapisach wierzeń i praktyk.

Lubelski słownik etnolingwistyczny został pomyślany jako synteza ludowej wiedzy o człowieku i zaplanowany na 7 tomów: I. Kosmos, II. Rośliny, III. Zwierzęta, IV. Człowiek, V. Społeczeństwo, VI. Religia. Demonologia, VII. Czas. Przestrzeń. Miary. Kolory. Do roku 2012 wydano cztery części poświęcone językowo-kulturowemu obrazowi Kosmosu. Równolegle – na bazie materiałów słownikowych – publikowano studia i szkice związane nie tylko z przyrodą nieożywioną, lecz także inne prace, pomyślane jako wstępne wersje haseł do dalszych tomów słownika lub jako analizy wybranych problemów dotyczących ludowego obrazu świata[7].

### *2. Struktura hasła piorun w Słowniku stereotypów i symboli ludowych*

W tym szkicu wracam do obrazu pioruna, który przedstawiliśmy w pełnym wymiarze w *Słowniku stereotypów i symboli ludowych* tom I. *Kosmos*, cz. 3. *Meteorologia* (2012) razem z hasłami *burza, błyskawica, grzmot, pierwszy grzmot, grom*[8]. Zgodnie z konwencją całego słownika artykuł hasłowy na temat pioruna, poza ogólnokulturowym wstępem i bibliografią, zawiera dwie główne części: eksplikację i dokumentację. Na eksplikację złożyły się następujące fasety: *Nazwa i derywaty*; *Kategoryzacje*; *Rodzaje*; *Kompleksy i kolekcje*; *Opozycje*; *Władza nad piorunami*; *Powstawanie*; *Wygląd*; *Właściwości i ilość*; *Czynności*; *Piorun jako narzędzie*; *Działania sprawcze*; *W co/w kogo uderza piorun*; *Skutki*; *Ochrona przed piorunami i ich oddalanie*; *Czas*; *Przepowiednie*; *Ekwiwalencje i symbolika*. Dokumentacja objęła kilkanaście gatunków – od małych form folkloru (zagadki, przysłowia, przekleństwa i złorzeczenia, modlitwy i modlitewki, zamówienia), przez gatunki pieśniowe (kolędy i pastorałki, pieśni wiosenne, wielkopostne, dożynkowe, pogrzebowe, miłosne i zalotne, religijne i pieśni do świętych, dziadowskie, zbójnickie i junackie, rekruckie i żołnierskie, historyczne i patriotyczne, żartobliwe, refleksyjne, więzienne), prozatorskie (bajki i opowieści wierzeniowe, podania i legendy) po zapisy relacji potocznych, wierzeń i praktyk oraz wiersze poetów chłopskich. Przyjęty układ eksplikacji, funkcjonalny z punktu widzenia konwencji słownika, sumuje przekazy przynależne do różnych gatunków, pochodzące z różnych czasów i ze wszystkich regionów Polski, łączy w poszczególnych fasetach wierzenia mitologiczne, przekazy biblijne i ich transformacje, wiedzę potoczną, opartą na obserwacji świata natury oraz wiedzę przyswojoną przez informatorów w szkole i ze środków masowego przekazu. Daje tu o sobie znać wielość funkcjonujących w kulturze ludowej wizji świata, będąca pochodną – użyjmy sformułowania Eleazara Mieletinskiego – „polistadialności" tej kultury. Dzięki zastosowaniu precyzyjnych odsyłaczy do źródeł (które są datowane i przypisane do określonych miejsc i regionów) dociekliwy czytelnik może bez trudu rozróżnić te stadia.

W tym szkicu dane dotyczące pioruna spróbuję przedstawić w innym układzie, wedle dających się

rozpoznać formacji kulturowych, do których należą. Skorzystam z obserwacji autorów hasła *świat*[9] w SSiSL; wskazali oni na obecność w ludowym obrazie świata trzech modeli: 1) mitologicznego (dziedziczonego z przeszłości praindoeuropejskiej i prasłowiańskiej); 2) religijnego (biblijnego, judeochrześcijańskiego); 3) potocznego (zdroworozsądkowego, pragmatycznego). W skróconej wersji hasła *świat*, opublikowanej po rosyjsku pt. *Obraz mira v pol'skoj narodnoj tradicii*, Jerzy Bartmiński pisał:

> Obraz świata, utrwalony w polskiej kulturze ludowej, jest „naiwny", subiektywny, tworzony z perspektywy antropocentrycznej i odróżnia się od obrazu obiektywnego. Zarazem jest silnie zróżnicowany wewnętrznie, w pewnym stopniu nawet niekoherentny. […] Z jednej strony, mamy do czynienia z obecnością w tej, zdawałoby się jednolitej kulturze kilku modeli świata, zawierających w sobie refleksy różnych nawarstwiających się na siebie historycznych „formacji kulturowych"; z drugiej strony, sam obiekt percepcji i konceptualizacji – rzeczywistość otaczająca człowieka – jest na tyle szeroki, że przy percepcji i językowym ujęciu siłą rzeczy podlega ograniczeniom i modyfikacjom. […] Jeszcze jeden ważny czynnik różnicujący to różnogatunkowe sposoby ujmowania świata – z intencją poważną, umowną czy żartobliwą. Wszystko to stanowi o wielości funkcjonujących w tej kulturze wizji świata[10].

Wymienione modele mają różne podstawy – modele mitologiczny i religijny bazują na podstawach wierzeniowych, model potoczny – na doświadczeniu codziennym, zmysłowym[11].

Refleksy starożytności słowiańskich: piorun zmitologizowany

Piorun „od zawsze" budził uczucia dwojakiego rodzaju – lęku i fascynacji. Postrzegano go jako żywioł niszczący i groźny, jako siłę zdolną do oczyszczania i uświęcania, siłę zarazem twórczą i destrukcyjną. Jako ogień z nieba miał moc rewitalizacji świata poprzez przekazywanie zarodków życia z nieba do ziemi i uwalnianie jej sił rozrodczych.

Charakterystyki polskiego pioruna, które są echem mitologii prasłowiańskiej i indoeuropejskiej, są niejednorodne, często wręcz sprzeczne i – z pozoru – wykluczające się. Liczne już dziś opisy słowiańskich wyobrażeń pioruna i ustalenia religioznawców i językoznawców, także archeologów i historyków, dają możliwość jego interpretacji w kontekście „mitologicznej meteorologii ludowej"[12], wiązania polskiej nazwy pospolitej *piorun* – i polskich (zwłaszcza ludowych) wyobrażeń pioruna i przekonań z nim związanych ze starosłowiańskimi wierzeniami w *Peruna*, czyli bóstwo gromowładne, walczące w czasie burzy ze swoim przeciwnikiem Zmiejem czy Welesem / Wołosem[13]. Nastąpiła apelatywizacja teonimu. Michał Łuczyński, budując kognitywne definicje dwóch teonimów – Peruna i Welesa – w przekonujący w sposób udokumentował trzy znaczenia Peruna, jako: 1. 'bóstwa pogańskiego'; 2. 'demona atmosferycznego, płanetnika'; 3. 'diabła, czarta nieczystego'[14]. Ujęcie krakowskiego badacza, poparte bogatym materiałem słowiańskim i pozasłowiańskim, pozwala współczesną dokumentację dotyczącą zmitologizowanego pioruna przyporządkować do trzech bloków odpowiadających wydzielonym znaczeniom.

Polskie słowo *piorun* wywodzi się – jak wspomnieliśmy – od nazwy słowiańskiego bóstwa gromowładnego, *Peruna*, która to nazwa etymologicznie tłumaczy się jako 'ten, który uderza, bije, dosł. *pierze*'[15]. Nazwa należy do kategorii wykonawców czynności, tworzonych przyrostkiem *-un*, jak w wyrazach *piastun, opiekun, biegun*[16]. Odpowiedniki innosłowiańskie (czes. *perun* 'grom', ros. przestarz. *perún* 'grom, błyskawica') pozwalają rekonstruowanej formie psł. **perunъ* przypisać szersze znaczenie 'grom, piorun, błyskawica'[17].

Słowiański Perun – gromowładca, jest odpowiednikiem znanych z innych mitologii bóstw gromowładnych: Zeusa, Jowisza, Indry, Księcia Gromu, Taranisa i Thora, które żelaznym narzędziem (wykutym piorunem, młotem, toporem) niszczyło istoty mu wrogie i nieposłuszne. W mitologii słowiańskiej, a także bałtyckiej Peruna / Perkunas był bogiem burzy (tj. pioruna, grzmotu, błyskawicy i deszczu[18]) – Słowianie i Bałtowie wyobrażali go sobie jako jeźdźca na (ognistym) koniu, starca z długą (zwykle miedzianą) brodą, z kamiennym, żelaznym, miedzianym lub ognistym narzędziem[19]. Badacze, choć w różny sposób postrzegają rolę tego suwerennego boga[20], na ogół są zgodni co do istoty mitu o pojedynku Peruna z jego przeciwnikiem – Zmiejem (lub Welesem / Wołosem[21]) o wody, płodność, bydło itp.[22]. Mitologiczny Zmiej, istota fantastyczna, skrzydlata, o wielu głowach, ziejąca jadem i ogniem, jest ucieleśnieniem zła[23]; ucieka więc przed Perunem (mieszkańcem „wysokiego" świata i świata „jasnych sił", „ojcem ognia niebieskiego" zabijającym i rozganiającym siły zła), chowa się w drzewie (dębie), kamieniu, błocie i jeziorze, zmienia się w różne chtoniczne i demoniczne istoty[24]. Gromowładca uderza za nim kamieniem (*kamieniem piorunowym*), maczugą, biczem, nożem, mieczem, strzałami, rózgami, toporem lub młotem.

Ślady mitu o walce gromowładcy z przeciwnikiem autorzy odnajdywali dotychczas głównie w folklorze wschodnio- i południowosłowiańskim. Jednakże analiza ludowego materiału dostarcza argumentów na obecność śladów tego mitu także na gruncie polskiej tradycji ludowej; znajdujemy je zarówno w języku, jak też tekstach folkloru i – w szczególności – w zapisach wierzeń i opisach praktyk. Przy pełnej świadomości, że badania „starożytności słowiańskich" z perspektywy współczesnej pozostają jedynie w sferze hipotez, postaram się – respektując zalecenia historyka, by zachować

„szczególną ostrożność w wykorzystywaniu nowożytnego folkloru jako podstawy rekonstrukcji archaicznych wątków”[25] – skonfrontować dane wydobyte z tekstów folkloru z innymi typami danych: językowymi i etnograficznymi (zapisami wierzeń i opisami zrytualizowanych zachowań). Zwrócę szczególną uwagę na kwestie takie jak: rodzaj przeciwnika (w kogo bije?); obiekty, w jakie (w co?) uderza; środki ochronne i oddalające pioruny; gaszenie ognia piorunowego i wykorzystanie tego, w co uderzył piorun oraz co pozostawił.

W obrazie polskiego pioruna zachowują się echa dualistycznej koncepcji świata, w którym nieustannie ścierają się dwa porządki, walczą z sobą siły dobra i zła; w modelu mitologicznym jest to przekonanie, że piorun (bóg burzy, władający groźnymi zjawiskami przyrody, przez wiosenną, życiodajną burzę i pierwszy grzmot odnawiający ziemię) uderza w siły zła (w diabła) oraz w miejsca i obiekty, w których się ona kryje, w szczególności w wodę lub w mokradła (por. frazeologizm „[ktoś] chowa się jak diabeł od pioruna”[26]). Uderza też w kojarzoną z diabłem czarownicę, w *utopca* i *płanetnika* oraz w miejsca, w których ukryta jest zła moc[27]. Bije w zoomorficzne postacie diabła – w czarnego psa, kota (stąd przekonanie, że zwierzęta te należy przed nadchodzącą burzą wyrzucić na dwór, bo ściągają pioruny), w konia, cielę lub mysz. Uderza zwłaszcza w tzw. *złe drzewo*[28], tj. takie, które według ludowych przekonań jest siedliskiem złego ducha, diabła[29] – może to być dąb, wierzba, buk, jesion, sosna albo wiąz. Pokonawszy złe moce, utwierdza „dobry początek”[30].

Na terenach wschodniej Polski, a więc w kręgu wpływów wschodniosłowiańskich, za refleksy antagonizmu gromowładcy i boga bydła Wołosa można uznać przekonania na temat sposobów gaszenia ognia pochodzącego od pioruna. Ogień ten, jak wierzono, nie może być gaszony wodą („nie ważą się lać wody”[31]) ani pomyjami – może go ugasić jedynie specjalny środek o niezwykłych właściwościach – kwaśne, zsiadłe albo kozie mleko[32]. W zapisie XIX-wiecznego etnografa o cerkwi w Słucku czytamy: „Jako charakterystyczny rys pojęć tamtego czasu jest podanie, że kiedy się cerkiew zapaliła i dowiedziano się, że to od pioruna, to pobożni mieszkańcy okolicznych wsi w cwał przyjechali do miasta i nawieźli, ile kto mógł, kwaśnego mleka. Wtedy prosty naród wierzył, że pożar od pioruna można ugasić tylko kwaśnym mlekiem”[33].

Tę osobliwą, archaiczną praktykę potwierdziły zapisy terenowe z lat 80. XX wieku z okolic Przemyśla, Biłgoraja i Białej Podlaskiej, przy czym informatorzy dodawali: „Tak słyszałem od starszych ludzi. Ale czy to prawda, to nie wiem”; zapisy z Dereźni i Korczowa koło Biłgoraja:

[Pożar od pożaru] Można ugasić, ale od samego początku. Niektóry mówio, że kwaśnym mliekiem zaliewajo ud razu i tego… i czymś takim narzucajo, takim – no, takim grubym, jak tak o, od razu zapala sie już[34].

Można gasić, ale tylko ja słyszałem, zsiadłym mlekiem”[35].

Na południu Polski (w okolicach Nowego Targu i Nowego Sącza) wierzono, że w gaszeniu ognia piorunowego pomocne jest mleko od kozy zupełnie białej[36], a w okolicach Wieliczki, że kozi łój[37].

Można tę praktykę traktować jako sposób wspomagania bitego przez piorun domniemanego, mitycznego Wołosa za pomocą rekwizytów z najbliższego mu kręgu: po pierwsze, mleko było atrybutem opiekuna bydła domowego Wołosa[38]; po drugie, Wołos to etymologicznie *włos* (por. *włosiennica*), a koza jest zwierzęciem kosmatym, pokrytym sierścią, *włosiem*; po trzecie kozę łączy z Wołosem także ich „diabelskość”: słowo *weles* bywa używane w znaczeniu ‘czart’ (tak w języku czeskim[39] i w litewskim, w którym *velnias* to ‘diabeł’, a *veles* to ‘dusze zmarłych’[40]), zaś według podań ajtiologicznych koza została stworzona przez diabła[41].

Traktowanie *Peruna* jako ‘demona atmosferycznego, płanetnika’ zostało przez Łuczyńskiego potwierdzone opowieścią wierzeniową z okolic Sandomierza:

Jeden pán lubiáł zawdy w niedzielie przedemso ch$^{u}$odzić na polowanie. (...) Jaz tu wych$^{u}$odzi cárná chmara i zacyná z daleka grzmić. Ten pán patrzy i widzi nad rzekom jakeś welge ptácysko, co siedzi na ka$^{e}$meńu. Myśli s$^{u}$obie: nic nie $^{u}$up$^{u}$olowałem, trza ch$^{u}$oć to zabić. (…) Tak ten pan przysed do niego, p$^{u}$odniós i $^{u}$ogloda, bo nigdy jesce takigo ptaka nie widział i pada s$^{u}$obie: „Sk$^{u}$oda nab$^{u}$oju, takie śkaradne ptacysko”. Jaz tu nagle krzyknie chtoś, za niem: „Nie załuj, panie, ja juz przez siedem lat za tem ptakem ch$^{u}$odze i nim$^{u}$oge g$^{u}$o $^{u}$upol$^{u}$ować; jak jeś ty merzéł do niego, t$^{u}$o ja merzéłem do ciebe; jakbyś g$^{u}$o beł nie zabieł, t$^{u}$o ja ciebe”. Przelok sie pa$^{e}$nisko, $^{u}$oglodnon sie i z$^{u}$obaceł przed s$^{u}$obom $^{u}$ogrumnego chłopa, jak drzewo, ze strzelbom, jak kłoda. Beł to pieron, co zawse poluje na take ptaki śkaradne. (…) Peron wzion za reke tego pa$^{e}$na i długo jesce z niem gadał, $^{u}$oglodali se strzelby, $^{h}$a p$^{u}$otem (…) $^{u}$odlieciał jak wiater[42].

Kontekst ten zbiega się z innymi zgromadzonymi w kartotece lubelskiego słownika etnolingwistycznego danymi, w których mowa, że płanetnicy potrafią zarówno sprowadzać, jak też odwracać różne klęski – pioruny, chmury, gradobicia. Według np. zapisu z okolic Siewierza, Żarek i Pilicy pioruny to głownie, które wypadają *płaneciarzom* „przy poprawianiu ognia w piecach nadpowietrznych”[43]. Z pojmowaniem pioruna jako demona atmosferycznego koresponduje praktyka oddalania burzy przez wystawianie przed dom metalowych, ostrych narzędzi (np. kosy na długiej żerdzi) i wywracania do góry nogami żaren po to, by w sposób magiczny „rozciąć” chmurę. W relacjach potocznych zapisanych na Zamojszczyźnie mowa o tym, że chmury są prowadzone przez płanetników:

Mówili casym, że chmury pchali, że tam, że ktoś prowadził. No, takie ludzie byli tam dzieś, że chmure

prowadził, chmure. No jak ni to swojo ukolice uminął, tam jak. No tak opowiadali. (…) ᵘO to, ᵘotóż właśnie, to płanetniki te co chmury prowadzili. To nazywali ich płanetnikami[44].

Wyróżnione przez Łuczyńskiego trzecie rozumienie Peruna jako 'diabła' znajduje potwierdzenie w zapisach etnograficznych, w których to diabeł ciska pioruny i błyskawice. Według śląskich zapisów wierzeniowych dziełem diabła „może być wichura, burza z błyskawicami i piorunami, ogień lub nagłe zapadanie się młyna, kościoła czy karczmy"[45]; z Poznańskiego pochodzą wierzenia, że gdy słychać grzmoty i pioruny, należy się przeżegnać, bo „za Bożym dopuszczeniem" włada nimi bies[46]. Przekonanie, że diabeł *sieje burzę*, tj. pioruny, błyskawice i deszcz, utrwala bajka z Mazowsza, zanotowana przez Oskara Kolberga:

Siał gospodarz na roli, a wzdychał często modląc się Bogu o plon obfity. (…) Kiedy pot obciera (…) staje przed nim jakiś podróżny (…). Był to diabeł (…). Ja wam dam lepsze ziarnka (…) patrzta, są to ziarnka wiatru; każde go z osobna poruszy, a za całą garścią powstanie wielka burza. To wyrzekłszy rzucił ziarnko jedno, a wiatr począł świstać; rzucił potem garść całą, a burza okropna strachem napełniła rolnika. Biły pioruny, błyskawice raziły oczy, lał deszcz obfity, którego daremnie pragnął nieraz[47].

Związek diabła z piorunem zdaje się potwierdzać stosowanie bylicy i pokrzywy jako środków pomocnych w ochronie przed piorunami. W czasie piorunów i grzmotów bylicę wtykano w strzechę[48], a w Sandomierskiem kadzono nią, by odpędzić pioruny i czarty, które „burzę powietrzną mieszają"[49]. Wykorzystanie pokrzywy jako rośliny, która – podobnie jak bylica – wiązana jest z siłą nieczystą i może jej przeciwdziałać, potwierdzone w przysłowiu „W pokrzywę piorun nie uderza"[50], zgodne jest z wiarą, że parzące liście pokrzywy (wywołujące „ogień"), jak wszystkie przedmioty ostre i kłujące „mogły odstręczać złe moce lub je blokować"[51].

Echem myślenia mitologicznego jest funkcjonujące na całym obszarze Polski (a nawet Słowiańszczyzny) przekonanie, że w miejscu uderzenia pioruna można znaleźć małą czarną kulkę, która po siedmiu latach staje się *kamieniem piorunowym*. Wierzono, że kamień ten sprowadza do domu szczęście, może chronić przed piorunami i zapobiegać chorobom. *Uskrobaną* strzałką piorunową zasypywano rany, leczono przestrach, choroby płucne, choroby oczu u ludzi i koni. Trzymany przez kobietę pod prawym kolanem miał sprowadzać narodziny chłopca, a pod lewym – dziewczynki[52].

Refleksem archaicznych wierzeń słowiańskich o gromowładnym bóstwie, demonie lub diable są nazwy *kamienia piorunowego*[53]. Związek z gromowładnym bóstwem, które uderza kamiennym narzędziem lub strzałą, potwierdzają nazwy: *strzała*; *strzała piorunowa*; *strzała z/od pioruna*; *strzałka piorunowa*; *klin piorunowy od grzmotu*; *laska piorunowa*; *prątek, prąt / pręcik od pioruna*; *kamień pioruński*; *kamyszek gromowy / grzmotowy / od pioruna*; *kamyszczek piorunowy*; *kamienny palec* itp. W związku z Perunem 'diabłem' pozostają nazwy takie, jak: *diabli palec, czarci palec, palec czarta, diabli paluszek*; *diabli paznokieć, czarci paznokieć*; *złego paznokieć*. Bezpośredniego związku z nazwą *płanetnika* nie ma co prawda nazwa *kamienia piorunowego*, ale z zapisu wierzeń wynika, że płanetnik działa za pomocą *piorunowej laski*. W zapisie z okolic Pińczowa czytamy:

Laska piorunowa, kiedy wyleci przy wystrzale z fuzyi płanetnika, zapada się w ziemię na siedém łokci głębokości; potém co rok o jeden łokieć podnosi się w górę, a po upływie siedmiu lat już się znajduje na saméj powierzchni. Kiedy ja który z płanetników spostrzeże, w swym przelocie po szlakach chmur, to lotem błyskawicy spuszcza się na ziemię i do dalszego użytku z sobą zabiera[54].

Echa mitologicznych wierzeń znajdują – jak można sądzić – przedłużenie w sferze tych polskich wierzeń i praktyk, które odnoszą się do drzewa rażonego piorunem. Z jednej strony wierzono, że drewna z drzewa, w które uderzył piorun, nie należy używać do budowy domu, gdyż w domu tym nie będzie się szczęścić lub że piorun może znów uderzyć. Z drugiej strony istniało przekonanie, że drewno takie daje wyjątkową siłę i moc – z tego względu ma ono specjalne znaczenie w magii i lecznictwie. Np. sproszkowane wióry podawano w mleku dziecku cierpiącemu na *przestrach*; wodę ze sproszkowanym węglem z domu spalonego przez piorun pito na „wielką chorobę". Trzaskami drzewa rozszczepionego przez piorun obkładano kobietę, która nie mogła urodzić dziecka; dymem z takich drzazg okadzano krowę, aby stała się mleczna, i lufy strzelby, aby zwierz padł na miejscu. Kołki z drzewa rażonego piorunem zatykano w każdym rogu chałupy lub stajni, aby czarownica nie odbierała krowom mleka. Z drewna takiego robiono kołki do pługów / sochy, bo pole zaorane takim narzędziem nie rodzi ostu.

Pogłos mitologii słowiańskiej jest także obecny w praktykach odwracania piorunów za pomocą narzędzi, które miały kontakt z piecem i ogniem. By odwrócić pioruny, przed dom wystawiano *kosior*, *ożóg*, łopatę używaną do wsadzania chleba do pieca albo miotłę czy wiecheć słomy do czyszczenia pieca chlebowego. Wierzono bowiem, że – na zasadzie magii kontagialnej (styczności) – narzędzia, które miały kontakt z ogniem ziemskim, mogą przeciwdziałać również ogniowi niebieskiemu[55].

Zestawione w *Słowniku stereotypów i symboli ludowych* charakterystyki pioruna są niejednorodne. Poza elementami i pogłosami mitologii starosłowiańskiej widoczne są tu także refleksy mitologii wcześniejszej niż słowiańska, opartej na animistycznej koncepcji świata. Refleksy te odnajdujemy w najstarszych gatunkach folkloru, do których należą zagadki i zaklęcia

magiczne. Pojawia się w nich obraz pioruna jako dzikiego, ryczącego zwierzęcia: Piorun / grzmot to *wół / byk / buhaj / lew* („Ryci wół na sto mil, a na milijon go słyszeć"; „Jes taki byk, jak ryknie, to słychać na sto gór"; „Za sto górami lew ryczy"[56]). W tym animizowanym obrazie natury człowiek jest jednym z elementów świata; roślina, zwierzę, nawet kamień, woda, ziemia w nim żyją i są obdarzone świadomością. W kontekście ludowego obrazu pioruna echo żywego, czującego kosmosu dochodzi zwłaszcza do głosu w wierzeniach, że piorun nie uderza w budynki, przy których gnieżdżą się jaskółki lub na których znajduje się gniazdo bocianie (por. przysł. „Gdzie bocian na gnieździe siedzi, tam piorun nie uderzy"[57]), a bije w tych, którzy złamali zasadę „solidarności z życiem" – zabili bociana / jaskółkę lub zniszczyli im gniazdo.

## *Refleksy tradycji judeochrześcijańskiej: model biblijny*

Model mitologiczny uległ chrystianizacji. W schrystianizowanym modelu mitologicznemu Perunowi (bóstwo – płanetnik – diabeł) odpowiada obraz Boga lub działającego z jego woli pomocnika[58]: Michała Archanioła, św. Piotra, a w kręgu prawosławia – św. Eliasza (na terenach serbskich zwanego *Ilją Gromownikiem*), który używa pioruna do walki z diabłem i wymierzania kary ludziom. Pioruny ma we władaniu także Matka Boska (w bajce to ona zabija nim diabła[59]) i „mitologizowani" święci[60]: św. Benedykt, św. Antoni, św. Barbara (patronka dobrej śmierci) i św. Wawrzyniec (patron od ognia). Władzę nad piorunami przypisuje się także Jezusowi, przejmującemu rolę Boga Ojca. Według „listu z nieba" to właśnie on będzie karał tych, którzy nie uszanują święta.

W żartobliwych opowieściach wierzeniowych powstawanie piorunów i grzmotów tłumaczy się tym, że to aniołowie walczą z diabłami[61], strzelają do siebie[62]; w opowieściach żartobliwych mówi się, kiedy grzmi, że to aniołowie w niebie ziemniaki wożą[63].

W ludowej interpretacji świata chrześcijański Bóg – transcendentny i wszechpotężny, a z racji swojej potęgi obarczony instrumentalnymi „funkcjami odnoszącymi się do najpoważniejszych i najdrobniejszych ludzkich spraw doczesnych"[64], używa pioruna jako narzędzia kary. Użycie pioruna jest uzasadnione chrześcijańskim systemem etyczno-moralnym i aksjologicznym: Bóg karze tych, którzy wystąpili przeciwko niemu, weszli w kontakt z diabłem; tych, którzy pracowali w niedzielę i święta, nie uszanowali miejsca świętego, naśmiewali się z pobożnych zachowań innych osób albo nie szanowali chleba jako bożego daru. Karze podlegają osoby niemoralne, rozpustne, okrutne i skąpe. Znamienne dla polskiego folkloru jest to, że Bóg karze również zdrajców ojczyzny. W pieśniach religijnych piorun *z jasnego słońca* zabija króla, który wydał wyrok na św. Barbarę lub św. Dorotę, w widowisku bożonarodzeniowym piorun jest znakiem kary, jaka spotyka okrutnego króla Heroda. Zapisano też wierzenia, że piorun bije w *latawca,* tj. w dziecko zmarłe bez chrztu lub przez siedem lat nieochrzczone[65]; uderza w tych, którzy zgrzeszyli przeciwko „życiu": w *porońców*, w samobójców i topielców.

W ramach modelu „biblijnego" gaszenie ognia powstałego od uderzenia pioruna jest niewskazane (uważane wręcz za grzech) – zgodnie z zasadą, że „Bóg tak chciał", że nie należy sprzeciwiać się jego woli, że sam Bóg budynek podpalił i dlatego ten powinien spłonąć do szczętu (w przysł. „W co dziś pieron trzaśnie, niech się pali, jaz samo zgaśnie"[66]). To powszechne w Polsce przekonanie dobrze oddaje zarówno XIX-wieczna opowieść zanotowana przez Oskara Kolberga w tomie „Lubelskie", jak też współczesna wypowiedź informatora z Chołowic koło Przemyśla:

Spałem tam w stodole w jednéj wsi, a – tu w nocy burza się zrobiła i zaczęło łyskać i grzmoty biły, aż nareszcie piorun trzasł w tę stodołę; a choć ludzie przybiegli, to już nikt nie ratował, tylko każdy mówił, że to kara Boża (…) „to, co sam Pan Jezus zapali, tego nie wolno ratować"[67].

Kiedyś było tak, że jak piorun uderzył w budynek, to ludzie nie szli gasić. Nie gaszono ognia piorunowego, bo uznawano, że to ogień jest z nieba rzucony, to znaczy, że ten budynek ma się spalić[68].

W kręgu podobnych wierzeń pozostaje przekonanie, że człowieka porażonego piorunem nie należy ratować, a jeśli piorun go zabił, to nie należy grzebać jego ciała w poświęconej ziemi, gdyż piorun zabił w nim duszę i ciało[69].

Jeśli działaniu pioruna przypisywano – co rzadsze – moc sakralizującą, śmierć od pioruna pojmowano jako szczęśliwą[70]. Np. w Kieleckiem wierzono, że jeśli piorun trafi w człowieka bez grzechu, to ten prosto idzie do nieba[71].

Gdy piorun uderzył w zabudowania i decydowano się gasić taki ogień, stosowano przy tym wizerunki świętych i sakramentalia. Na obszarze zwłaszcza wschodniej Polski najbardziej rozpowszechnioną praktyką było gaszenie ognia piorunowego np. chlebem i solą poświęconymi w dniu św. Agaty (5 lutego). Obchodzono palący się budynek trzy razy z obrazem świętej, a chleb rzucano w ogień lub w stronę wolną od zabudowań:

Mówio, że już jak z pioruna sie pali, to bioro chleb i obraz tej świętej Agaty i naókoło tego domu tam, czy stodoła będzie, czy dom, jak sie pali, obejdo, trzy trzy razy ublieco[72].

Obrazy to u nas za ojca, to było, ze jak w nocy nadchodziła chmura, to obraz świętej Agaty się stawiało w oknie[73].

Powszechnym i jednocześnie najprostszym sposobem oddalania piorunów i odwracania gniewu bożego była modlitwa (por. w przysł. „Chłop się nie przeżegna,

dopóki piorunu nie usłyszy"; „Jak Bóg zagrzmi, to chłop do pacierza"[74]). Specjalnym środkiem apotropeicznym są tzw. pseudosakramentalia[75], czyli przedmioty, które miały styczność ze znakami poświęconymi przez kapłana w czasie roku liturgicznego[76].

Aby piorun nie uderzył w zabudowania, wkładano palmę, gałązki palmowe lub krzyżyki z palmy pod pierwszą *przycieś*, 'podwalinę', pod dach, u szczytu domu, nad drzwiami, przed żniwami zaś – na środku stodoły. Stawiano ją w oknie, w rogu izby lub stodoły, zatykano w strzechę, przybijano nad wejściem do budynków. Gdy grzmiało, palmę obnoszono wokół domu, palmowe gałązki kładziono na ogień albo z zapaloną gałązką obchodzono dom, żeby dym odwrócił pioruny.

Przez cały rok przechowywano w domu pisanki, a skorupki z jajek święconych zarzucano na dach, gdyż – jak wierzono – miały chronić od piorunów. Wierzono także, że od piorunów chroni tarnina z ogniska palonego w Wielką Sobotę. Dlatego święconą głowienkę przechowywano razem z palmą za obrazem lub zatykano za strzechę. Wodę święconą lano na krzyż pod podwalinę.

W wielu stronach gałązki drzewek (przeważnie brzózek), stawianych przy ołtarzach na Boże Ciało zatykano na polach i zagonach, w strzechę, nad drzwiami lub oknami, za obrazami, w kącie *zastolnym* (Mazowsze) lub palono. W czasie burzy wystawiano je w oknach, wierząc, że Pan Jezus oddali wtedy burze i grzmoty.

Z wielości środków wykorzystywanych w ochronie przed burzą i oddalaniu piorunów zwracają uwagę wianki święcone w oktawę Bożego Ciała, które według powszechnego przekonania powinny zawierać *rozchodnik* – aby burza się rozchodziła i *grzmotnik* – aby ten oddalał grzmoty:

Rozchodnik to do wianków sie bierze, że potem żeby się to rozchodziło, jak tak bardzo chmura idzie, pioruny bijo[77].

Krowa na polu jest i ten grzmot się święci w wianeczkach tak, że piorun nie trzaśnie w krowę[78].

Zioła święcone w dniu Matki Boskiej Zielnej (15 VIII) wieszano w izbie lub pod świętymi obrazami (powsz.). W celu uchronienia się od piorunów i zarazy morowej kadzono nimi dookoła chałupy, a gdy nadciągały groźne chmury, okadzano nimi chaty, budynki gospodarskie, a nawet granice pól. W czasie nadchodzącej burzy zapalano gromnicę, świecę z czystego wosku, święconą w dniu Matki Boskiej Gromnicznej (2 lutego) i ustawiano ją w kominie lub w oknie.

W kręgu biblijnych apokryfów pozostaje wierzenie, że piorun nie uderza w drzewa związane z Matką Boską, zwłaszcza w leszczynę, bo wedle legendy pod nią ukryła się św. Rodzina podczas ucieczki do Egiptu, natomiast uderza w osikę, gdyż ta odmówiła schronienia Matce Boskiej[79]:

A dzieś tom mówili liegiende, że Matka Boska jak uciekała do Egiptu z Panem Jezusem, że sie chowała pod leszczyne. Poszła najpierw pod osike i ósika nie przyjęła. Tylkó schówała sie pod leszczyne. To pod leszczyne nigdy piorun nie uderza[80].

W religijnym modelu pioruna kamień będący pozostałością po uderzeniu pioruna nosi „schrystianizowane" nazwy: *prątek boży, boży prątek, boży bicz, strzałka boża, palec boży / Pana Jezusa, paluszek Boży / Matki Boskiej* (nazwy te są ekwiwalentne wobec *diablego* albo *czarciego palca* czy *kamiennej strzały, kamiennego klina*).

Na przykładzie charakterystyk pioruna przywołanych w ramach modeli zmitologizowanego i biblijnego (judeochrześcijańskiego) widać, że system pojęć, wyobrażeń i wierzeń właściwy dla modelu mitologicznego okazał się otwarty na przyjęcie pojęć, wyobrażeń i wierzeń chrześcijańskich, i odwrotnie: doktryna chrześcijańska „szczepiona na żywym drzewie" (Hernas) była zdolna do asymilacji substratu przedchrześcijańskiego. Z perspektywy współczesnej mówi się o chrystianizacji tradycyjnego folkloru słowiańskiego i folkloryzacji przekazów chrześcijańskich[81].

## *Model potoczny (zdroworozsądkowy)*

Jedną z najsilniej utrwalonych cech pioruna w polszczyźnie potocznej oraz w obiegowych przysłowiach jest to, że piorun pojawia się nagle, niespodziewane („ktoś jakby piorunem rażony"; „jak piorun z jasnego nieba", a więc 'nagle, gwałtownie, niespodzianie'; „I w pogodę piorun uderzy"[82]. Odgłos wydawany przez uderzający piorun utrwalił się w znaczeniu czasownika *piorunować* 'grzmieć, przeklinać'; szybkość i tempo – w wyrażeniu: „zrobić coś piorunem", 'bardzo szybko' i *piorunująco* szybko; gwałtowność – *piorunowy* 'gwałtowny, silny, szybki, głośny jak piorun, przypominający piorun' (np. *piorunowa reakcja, decyzja, odpowiedź*), *piorunujący cios* 'rażący jak piorun'; siła – w wyrażeniu *piorunujący głos* 'odznaczający się siłą pioruna, grzmiący'. Polszczyzna potoczna utrwala rodzaje działań pioruna, który *bije; jak bije, to już to pali*; *strzela; uderza; spada*; *przeszywa powietrze, przelatuje po niebie, świdrem leci*; wydaje światło i daje efekt błyskawicy: *piorun miga, rozwidnia, rozjaśnia niebo*; *trzaska; razi, poraża, zapala* i *pali.*

Kiedy pytano współczesnych informatorów, czym są pioruny, otrzymywano odpowiedzi na swój sposób zracjonalizowane, dalekie od wierzeń mitologicznych czy religijnych:

No, chmura o chmure sie ociera i występują pioruny[83].

Jedni mawiali, że chmura o chmure trze i wypiera ogień[84].

To, to dawni mówili, ze się chmura o chmure trze [śmiech] i takie powstaje, ten błysk i ten grzmot, tak to nazywali[85].

Znamienne dla potocznych relacji zapisanych podczas badań terenowych w okolicach Lublina, Przemyśla i Sławatycz jest łączenie indywidualnych, osobistych

wrażeń z elementami przyswojonej wiedzy książkowej, używanie słów „uczonych", jak *iskra elektryczna, elektryczność, słup ognia, kula ognista, energia*:

– No, to jest elektryczność, iskra elektryczna[86].

– No, to jest iskra elektryczna, według mego rozeznania, ścieranie się, zetknięcie się dwóch biegunów ujemnych z dodatnim, wtedy powstaje iskra elektryczna[87].

[Piorun to] Tak jakby eliestryka. I dupiro już z tego buduje sie piorun[88].

Piorun to jest liestryka. W chmurach (…) robi sie taki ogień. I on pada na ziemie. I taki i to taki nieraz to tak jak gdzieś spójrzesz, to widać jak on leci. Taka strzała prosto i lieci już, jak ma w dom uderzyć, w dach czy co, to jidzie tak jakby ogień, sznurek taki[89].

– To jest olbrzymi słup ognia. Przecież nie roz się widziało, jak uderzał piorun, to… To jest niesamowity huk i słup ognia, na który nie można patrzyć[90].

– Wytwarza się w powietrzu jakaś taka kula ognista z czegoś (…). Stwarza się po prostu taka energia[91].

Według opinii informatora z roztoczańskiej wsi piorun to *prąd ognia*, a pozostałość po jego uderzeniu to *kula piorunowa*:

Gdy pierun urżnie panie, ji ᵘun stale jidzie i pójdzie w ziymie. To jest silny prąd ognia, ji te ziymie, co ᵘun usiąga, to weźnie stopi, ji zrobi się taka kula piyrunowa[92].

Równocześnie jednak język potoczny przechowuje też dużą część archaicznych – mitologicznych i religijnych – wyobrażeń w postaci zakrzepłych formuł o zatartym albo zmodyfikowanym znaczeniu. Wyrażenia typu „Idź / wynoś się do pioruna", ekwiwalentne z „Idź do diabła / diaska / cholery!", uznawane niegdyś za rodzaj klątwy, współcześnie znaczą już tylko tyle co: 'idź precz, nie pokazuj mi się na oczy'. Pamięć o przeszłości daje o sobie znać w formie wspomnień:

No, to kiedyś mówili, żeby nie kluńć „ty piorunie", bo może piorun uderzyć. To ludzie się bali i specjalno czcio otaczali to to, żeby po prostu tych sił przyrody nie obrazić[93].

Po dawnych wyobrażeniach, że piorun jest narzędziem działania jakiegoś osobowego sprawcy, pozostały frazemy odbierane już jako wyrażenia metaforyczne: ktoś *miota, rzuca, sypie pioruny* albo *piorunami* na kogoś, na coś – 'oburza się; wyraża (wzrokiem) oburzenie', *sypie piorunami* 'przeklina', (ma) *pioruny w oczach, w twarzy; pioruny słów, gniewu, przekleństw; piorunujące spojrzenie* to 'wyrażające oburzenie, gromiące kogoś'.

Sens naddany przyjmują przysłowia: „W najwyższe góry bije piorun z chmury"; „W nôwikszé szczytë grom uderzô"[94]; „Na wielkie skały pioruny biją"[95]; „W najwyższe drzewa pioruny biją"[96].

Podsumowanie: modele izolowane czy kontaminowane?

Dokonane wyróżnienie trzech modeli pioruna nie oznacza, że granice między nimi są ostre, że w konkretnych wypowiedziach występują one w postaci czystej. Przeciwnie, w praktyce komunikacyjnej mamy zwykle do czynienia z współwystępowaniem elementów przyporządkowanych do różnych modeli. Przenikanie się modeli na zasadzie synkretyzmu kulturowego widoczne jest regularnie w przypadku modeli biblijnego i mitologicznego. Przytoczmy na koniec przykładowe zapisy.

Oto Matka Boska, której przypisuje się władzę nad piorunami, przekazuje swoją moc płanetnikowi i mówi, gdzie ten ma je spuszczać:

Płanetnik ma przy sobie pioruny, ale nie może ich rzucać bez wiedzy Najświętszéj Panienki. Dopiero gdzie N. Panienka Różańcowa rzucić mu rozkaże, to tam ciska te pioruny[97].

W okolicach Kielc skojarzono z płanetnikiem samego Pana Boga:

Każdy płanetnik ma od Boga Najwyższego przykazane, aby w ciągu jednego roku wybił trzy dziewięci latawców. Stąd jedni z płanetników strzelają do latawców w powietrzu z fuzyi piorunowymi laskami, a drudzy za tymi strzelcami płanetnikami chmury na powrozach ciągną[98];

a w Krakowskiem – Pana Jezusa:

Płanetnik czarny jak Murzyn, no, jest to duch, zwyczajnie na pokutę dany od P[ana] Jezusa. Wygląda, jest wielki, ogromny człowiek, cały nagusieńki, chudy okropnie. Ręce, nogi ma długie, jest on ze wszystkim niezdara. Płanetnik każdy (bo ich jest dużo) ma naprawione powrozy, co niemi chmury ciągnie. Jeżeli się który z płanetników zgniewa na jakiego człowieka, to całe chmury obrywa, wsie zalewa, gradem wytłuka całe pola. Płanetnik ma także pioruny[99].

W znanej na Podlasiu i w Poznańskiem praktyce oborywania wsi od „złego", przed gradem, nawałnicą i burzą przez parę bliźniąt i „bliźniacze woły" magiczną praktykę połączono z obrzędem chrzcin:

Jedna kobieta porodziła dwóch synów bliźniąt, a sąsiada krowa ulęgła dwóch wołków. Właściciele zeszedłszy się na chrzcinach, mówili do siebie tak: tobie Pan Bóg dał dwóch synów, mnie dał dwóch wołków; skoro podrosną, każemy im oborać wieś, co nas uchroni od gradów, nawałnic i piorunów[100].

Mieszanie się i zlewanie w jedno różnych modeli obecne jest także w podhalańskich praktykach gaszenia pożaru powstałego od uderzenia pioruna, podczas których do ognia wrzucano kawałek *moskala* 'owsianego placka' (co można odbierać jako „karmienie żywiołu") i sól święconą, a następnie lano wodę święconą[101].

Przywołane wyżej przykłady pokazują, że w interpretacji przyczyn powstawania piorunów i przeciwdziałania temu zjawisku postacie biblijne (Pan Bóg, Pan Jezus, Matka Boska) i chrześcijańskie sakramentalia (kreda, woda święcona) „zlewają się" z postaciami i przedmiotami przynależnymi do modelu mitologicznego (płanetnik; owsiany placek). Dla nosiciela kultury ludowej nieważna jest geneza „narzędzia", jego

powiązanie z osobą boską / świętą czy demoniczną, nieważny jest rodzaj działania (magicznego czy religijnego) i rodzaj użytego środka (sytuującego się w sferze *sacrum* lub *profanum*) – ważna jest jedynie ich pragmatyczna funkcja.

**Przypisy**

1 Zob. tomy pokonferencyjne: *Językowy obraz świata*, red. Jerzy Bartmiński, Lublin 1990; *Język a kultura*, t. 13. *Językowy obraz świata i kultura,* red. Anna Dąbrowska, Janusz Anusiewicz, Wrocław 2000.

2 Por. zwłaszcza: Walery Pisarek, *Językowy obraz świata*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o języku polskim*, red. Stanisław Urbańczyk, Kraków 1978, s. 143; Jerzy Bartmiński, Tokarski Ryszard, *Językowy obraz świata a spójność tekstu,* [w:] *Teoria tekstu. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, Wrocław 1986, s. 65-81; Jerzy Bartmiński, *Punkt widzenia, perspektywa interpretacyjna, językowy obraz świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, dz. cyt., s. 109-127; Renata Grzegorczykowa, *Pojęcie językowego obrazu* świata, [w:] Językowy obraz świata, dz. cyt., s. 41-49; Jolanta Maćkiewicz, *Kategoryzacja a językowy obraz świata,* [w:] *Językowy obraz świata*, dz. cyt., s. 51-59; Ryszard Tokarski, *Słownictwo jako interpretacja świata*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. 2. *Współczesny język polski*, red. Jerzy Bartmiński, Wrocław 1993, s. 335-362; Marian Bugajski, Anna Wojciechowska, *Językowy obraz świata a literatura*, [w:] *Język a kultura*, t. 13, dz. cyt., s. 153-159.

3 *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. Jerzy Bartmiński, zastępca redaktora Stanisława Niebrzegowska [od cz. 3. Niebrzegowska-Bartmińska], t. 1, cz. 1: *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, Lublin 1996; cz. 2: *Ziemia, woda, podziemie*, Lublin 1999; cz. 3: *Meteorologi*a, Lublin 2012; cz. 4: *Świat, światło, metale*, Lublin 2012.

4 *Leksykon aksjologiczny Słowian i ich* sąsiadów, t. 1: *Dom*, red. Jerzy Bartmiński, Iwona Bielińska-Gardziel, Beata Żywicka, Lublin 2015; t. 2: *Praca*, red. Jerzy Bartmiński, Małgorzata Brzozowska, Stanisława Niebrzegowska-Bartminska, Lublin 2016.

5 Zob. tom *The Linguistic Worldview: Ethnolinguistics, Cognition, and Culture*, red. Adam Głaz, David S. Danaher i Przemysław Łozowski, London 2013.

6 Jerzy Bartmiński, *Punkt widzenia…*, dz. cyt., s. 111. Po latach Bartmiński w zasadzie definicję tę powtórzył w swojej syntezie *Językowe podstawy obrazu świata* (Lublin 2006, s. 12), pisząc, że JOS „jest zawartą w języku, różnie zwerbalizowaną interpretacją rzeczywistości dającą się ująć w postaci zespołu sądów o świecie. Mogą to być sądy „utrwalone", czyli mające oparcie w samej materii języka, a więc w gramatyce, słownictwie, w kliszowanych tekstach (np. przysłowiach), ale także sądy presuponowane, tj. implikowane przez formy językowe, utrwalone na poziomie społecznej wiedzy, przekonań, mitów i rytuałów".

7 Zob. *Bibliografia zespołu etnolingwistycznego (do roku 2009)*. Opracowały: Beata Maksymiuk-Pacek, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Lublin 2009.

8 Korzystam tu z haseł: *burza* (autorzy: Bartmiński, Czyżewski), *błyskawica, grom, grzmot, pierwszy grzmot* (Niebrzegowska-Bartmińska) oraz przede wszystkim z artykułu hasłowego *piorun* (Czyżewski, Niebrzegowska-Bartmińska).

9 Autorami hasła są: Izabela Bartmińska, Jerzy Bartmiński, Ewa Pacławska i Monika Żuk.

10 Jerzy Bartmiński, *Obraz mira v pol'skoj narodnoj tradicii*, [w:] *Ethnolinguistca Slavica. K 90-letiju akademika Nikity Il'iča* Tol'stogo, red. S.M. Tolstaja, T.A. Agapkina, Moskva 2013, s. 26 (tłum. z j. rosyjskiego – S.N.B.).

11 Problematyka empirycznych i wierzeniowych podstaw rekonstrukcji językowego obrazu świata rozwijana jest w pracach i szkicach różnych autorów, por. m.in.: Jerzy Treder, *Frazeologia kaszubska a wierzenia i zwyczaje (na tle porównawczym)*, Wejherowo 1989; Anna Koper, *Empiryczne i mitologiczne podstawy przepowiedni meteorologicznych*, „Etnolingwistyka" 2000, t. 12, s. 233-249; Svetlana Tolstaja, *Christianstvo i narodnaja kul'tura: mechanizmy vzaimodejstvija*, [w:] S.M. Tolstaja, *Obraz mira v tekste i rytuale,* Moskva 2015, s. 111-120; Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, *Pol'skaja narodnaja meteorologia: pervyj vesennij grom*, [w:] *Ethnolinguistica slavica. K 90-letiju akademika Nikity Il'iča Tolstogo*, red. S.M. Tolstaja, T.A. Agapkina, Moskva 2013, s. 152-161; Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, *„Ryczy wół na sto gór". Motywy zwierzęce w polskiej meteorologii ludowej*, [w:] *Slavische Geisteskultur: Ethnolinguistische und philologische Forschungen*, cz. 1; *Slavjanskaja duchovnaja kul'tura: ètnolingvističeskie i filologičeskie issledovanija*, cz. 1. Philologica Slavica Vindobonensia 2, red. Anna Kretschmer, Fiodor Poljakov, Wien 2016, s. 109-122.

12 Nikita Il'ič i Svetalana Michalovna Tolstye, *Zametki po slavjanskomu jazyčestvu: 3. Pervyj grom v Poles'e*, [w:] *Obrjady i obrjadovyj fol'klor*, Moskva 1982, s. 49-83 [przedruk jako *Grom i grad v Poles'e*, [w:] Tolstoj N. I., *Očerki slavjanskogo jazyčestva*, Moskva 2003, s. 126-161].

13 Zob. Aleksander Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 1982, s. 45 i nast.

14 Michał Łuczyński, *Kognitywna definicja Peruna: Etnolingwistyczna próba rekonstrukcji fragmentu słowiańskiego tradycyjnego mitologicznego obrazu świata*, „Studia Mythologica Slavica" 2011, r. XIV, s. 219-230; Michał Łuczyńki, 2012, *Kognitywna definicja Welesa~Wołosa: Etnolingwistyczna próba rekonstrukcji fragmentu słowiańskiego tradycyjnego mitologicznego obrazu świata*, „Studia Mythologica Slavica" 2012, r. XV, s. 169-178.

15 Max Vasmer, *Ètimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, t. 1 [tłum. i uzup. O.N. Trubačev z niem. wyd. *Russisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1950-1958], Moskva 1986-1987, s. 246.

16 Wiesław Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2005, s. 437.

17 Tamże, s. 437.

18 Wyrazy pokrewne z Perunem funkcjonują też na oznaczenie góry, skały, dębowego lasu na górze i górskich dębów (Tamaz V. Gamkrelidze, Vjačeslav V. Ivanov, *Indoevropejskij jazyk i indoevropejci*, Tbilisi 1984, t. 2, s. 615, por. też *Mify narodov mira. Enciklopedija*, red. Sergej A. Tokarev, t. 1, Moskva 1982, s. 303). Z kolei bałtyckie nazwy boga gromu – litew. Perkūnas, łotew. Perkuns – skłaniają niektórych etymologów do wiązania nazwy Perun z dębem, m.in. poprzez pokrewieństwo z łac. nazwą dębu *quercus* (z **percus*), zob. Aleksander Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1970 [przedruk z wyd. 1 Kraków 1927], s. 414. Jego więź z dębem (dębowym gajem) i górą (wzniesieniem), gdzie stawiano jego wyobrażenia, jest charakterystyczną cechą słowiańskich mitów i rytuałów (*Mify narodov mira…*, dz. cyt., t. 2, Moskva 1980, s. 307;

*Slavjanskie drevnosti. Ètnolingvističeskij slovar'*, red. N[ikita] I. Tolstoj, t. 1 (A-G), Moskva 1995, s. 208; *Slavjanskaja mifologija. Ènciklopedičeskij slovar'*, izd. 2-e, ispravlennoe i dopolnennoe, Otv. red. S.M. Tolstaja, Moskva 2002, s. 362.

19 *Mify narodov mira…*, dz. cyt., t. 2, Moskva 1980, s. 303-304; *Slavjanskaja mifologija…*, dz. cyt., s. 362.

20 Przypisują mu funkcję władzy zwierzchniej i magicznej, wojskowej czy boga drużyny książęcej.

21 Vjačeslav V. Ivanov, Vladimir N. Toporov, *Issledovanija v oblasti slavjanskich drevnostej*, Moskva 1974, s. 31 i nast. Wątpliwości co do istnienia tego mitu i wykorzystywania nowożytnego folkloru do jego rekonstrukcji zgłosił Henryk Łowmiański w książce *religia Słowian i jej upadek (w. VI-XII)*, Warszawa 1986, s. 104 i nast.

22 Michał Łuczyński, 2011, *Kognitywna definicja Peruna,* dz. cyt., s. 219.

23 Boris Putilov, *Slavjanskij mir v licach. Bogi, geroi, ljudi*, Sankt-Peterburg 208, s. 14.

24 *Mify narodov mira…*, dz. cyt., t. 2, Moskva 1980, s. 304; Žajvoronok Vitalij, *Znaki ukrajins´koji etnokul´turi. Slovnik-dovidnik*, Kijiv 2006, s. 157; Boris Putilov, *Slavjanskij mir*, dz. cyt., s. 14.

25 Zob. Henryk Łowmiański, *Religia Słowian i jej upadek (w. VI-XII)*, Warszawa 1986, s. 107.

26 *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, w oparciu o dzieło Samuela Adalberga opracował Zespół Redakcyjny pod kierunkiem Juliana Krzyżanowskiego, t. 1, Warszawa 1969, s. 290.

27 Por. Kazimierz Moszyński, *Atlas kultury ludowej w Polsce*, z. 3, oprac. wspólnie z J. Klimaszewską, Kraków 1936, mapa nr 5.

28 Bazińska Barbara, *Wierzenia i praktyki magiczne pasterzy w Tatrach Polskich*, [w:] *Pasterstwo Tatr Polskich i Podhala*, red. Włodzimierz Antoniewicz, t. 7: *Życie i folklor pasterzy Tatr Polskich i Podhala*, Wrocław 1967, s. 88.

29 Fryderyk Lorentz, Adam Fischer, Tadeusz Lehr-Spławiński, *Kaszubi. Kultura ludowa i język*, Toruń 1934, s. 89.

30 Boris Putilov, *Slavjanskij mir…*, dz. cyt., s. 13-14.

31 Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, cz. 2, z. 1, Kraków 1934, s. 489.

32 Nadrabianie w tym celu gotowi byli użyć serwatki, zob. Jan Świętek, *Lud nadrabski (od Gdowa po Bochnię). Obraz etnograficzny,* Kraków 1893, s. 513.

33 Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 52: *Białoruś – Polesie*, z rękopisów oprac. Stanisław Kasperczak, Aleksander Pawlak, red. Agata Skrukwa, 1968, s. 30-31.

34 Grażyna Czaplak, *Obraz kosmosu w tekstach folklorystycznych wsi Matiaszówka*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Jerzego Bartmińskiego, Lublin 1987 [mps], s. 119.

35 *Relacje o kosmosie. Teksty gwarowe z okolic Biłgoraja* (pod red. Jerzego Bartmińskiego), „Etnolingwistyka" 1989, nr 2, s. 124.

36 „Wisła. Miesięcznik geograficzno-etnograficzny", Kraków 1893, s. 115; Karol Mátyás, *Świat i przyroda w wyobraźni chłopa (ze wsi Zabrzezie pow. nowotarski i z Zawody pow. nowosądecki)*, Lwów 1888, s. 16.

37 „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej wydawany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności" 1892, s. 253.

38 *Slavjanskaja mifologija…*, dz. cyt., s. 88; por. Joanna Szadura, Ogień *piorunowy*, [w:] *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, dz. cyt., s. 292.

39 Zdaniem W. Iwanowa i W. Toporowa „w swojej funkcji pogańskiej Wołos / Weles przez późniejszą prawosławną tradycję był pojmowany (w tej mierze, w jakiej ona go nie asymilowała, utożsamiając ze świętym Własem) z 'lutym zwierzem', 'czartem', stąd kostromskie *ele* – 'lešij, čert, nečistyj', dialektalne *volosatik, volosen'* – 'nieczysty duch, czart; to późniejsze znaczenie w pokrewnym czes. *Veles* 'zły duch, demon' (teksty XVI-XVII w.)". *Slavjanskaja mifologija…*, dz. cyt., s. 88. Por. też: Piotr Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa – Wrocław 1998, s. 250.

40 Henryk Łowmiański, *Religia Słowian…*, dz. cyt., s. 109.

41 Ryszard Tomicki, *Religijność* ludowa, [w:] *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej* t. 2, red. Maria Biernacka, Maria Frankowska, Wanda Paprocka, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1981, s. 34.

42 S. Matusiak S., *Volksthumliches aus dem Munde der Sandomierer Waldbewohner*, „Archiv fur slavische philologie, Berlin 1881, za: Michał Łuczyński, 2011, *Kognitywna definicja Peruna*, dz. cyt, s. 227.

43 Michał Federowski, *Lud okolic Żarek, Siewierza i Pilicy. Jego zwyczaje, sposób życia, obrzędy, podania, gusła, zabobony, pieśni, zabawy, przysłowia, zagadki i właściwości mowy*, Warszawa, t. 1: 1888, t. 2: 1889, s. 300

44 *Relacje o kosmosie…*, dz. cyt., s. 128 (Banachy).

45 Dorota Simonides, *Wierzenia i zachowania przesądne*, [w:] *Folklor Górnego Śląska*, red. Dorota Simonides, Katowice 1989, s. 255.

46 Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 15, *W. Ks. Poznańskie*, cz. 7, 1962, [wyd. fotoofset. z: *Lud*... Serya XV..., 1882], s. 315.

47 Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 42, *Mazowsze*, cz. 7, z rękopisów oprac. Aleksander Pawlak, Medard Tarko, Tadeusz Zdancewicz, red. Medard Tarko, 1970, s. 593-594.

48 „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej…, dz. cyt., 1879, s. 27.

49 Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 2, *Sandomierskie*, 1962, [wyd. fotoofset. z: *Lud*... Serya I [2]..., 1865], s. 252.

50 *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, t. 2, Warszawa 1970, s. 996.

51 Piotr Kowalski, *Leksykon….*, dz. cyt., s. 459. Te podstawowe rośliny o charakterze apotropeicznym, jak dowiódł Kazimierz Moszyński, były stosowane na dwóch różnych obszarach Polski – bylica na terenie „prowincji" zachodnio-południowej, a pokrzywa – północno-wschodniej, zob. Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, Kraków 1934, cz. 2, z. 1, s. 326-327.

52 Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 7, *Krakowskie*, cz. 3, 1962, [wyd. fotoofset. z: *Lud*... Serya VII..., 1874], s. 146.

53 Małgorzata Mazurkiewicz (w artykule pt. *Kamień piorunowy w polszczyźnie i kulturze ludowej (Szkic hasła do Słownika ludowych stereotypów językowych*, [w:] *Język a kultura*, t. 1. *Podstawowe pojęcia i problemy*, Wrocław 1991, s. 149) odnotowuje ten bogaty repertuar nazw za opracowaniem Władysława Kupiszewskiego, *Słownictwo meteorologiczne w gwarach i historii języka polskiego*, Warszawa 1969.

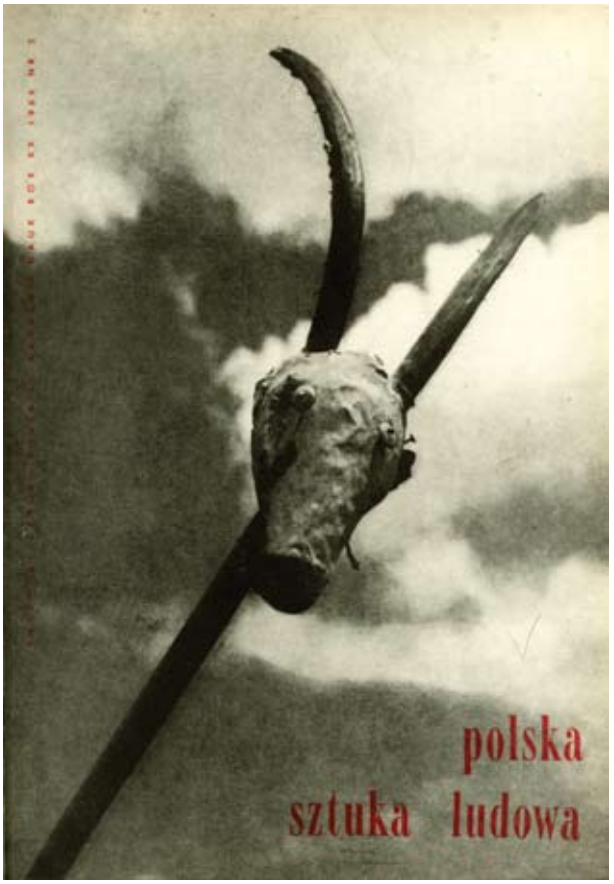
54 „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej…, dz. cyt., 1885, s. 60.

55 O analogicznych zasadach w związku z wywoływaniem suszy pisze w haśle *dožd'* Svetlana Tolstaja, zob. *Slavjanskie drevnosti…*, dz. cyt. t. 1 (A-G), Moskva 1995, s. 111.

56 Temat ten omawiam w innym miejscu, por. S. Niebrzegowska-Bartmińska, *„Ryczy wół na sto gór"*.., dz. cyt.

57 *Nowa księga przysłów…*, t. 1, dz. cyt., s. 120.

[58] Zob. Uspieński Borys, *Kult Św. Mikołaja na Rusi*, przeł. [z ros.] Elżbieta Janus, Maria Renata Mayenowa, Zofia Kozłowska, Lublin 1985, s. 69.
[59] *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, zebrał i spisał Kazimierz W. Wójcicki, wybór i oprac. Ryszard Wojciechowski, Warszawa 1974, s. 256.
[60] Używam tu sformułowania S. Tołstojowej, zob. Svetlana Tolstaja, *Christianstvo i narodnaja kul'tura…*, dz. cyt., s. 114.
[61] Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 17: *Lubelskie*, cz. 2, 1962, [wyd. fotoofset. z: *Lud*... Serya XVII..., 1884], s. 78.
[62] „Wisła. Miesięcznik geograficzno-etnograficzny", Kraków 1900, s. 464.
[63] Materiały terenowe zdeponowane w Pracowni „Archiwum Etnolingwistyczne" UMCS, zapis z 1985 roku z miejscowości Chołowice.
[64] Por. Antonina Kłoskowska, *Kultura*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, red. Antonina Kłoskowskqa, Wrocław 1991, s. 33.
[65] Piorunami aniołowie odstraszają cisnące się do nieba dusze niechrzczonych dzieci, zob. Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 17: *Lubelskie*, cz. 2, 1962, [wyd. fotoofset. z: *Lud*... Serya XVII..., 1884], s. 77.
[66] *Nowa księga przysłów…*, t. 2, dz. cyt., s. 695.
[67] Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 17: *Lubelskie*, cz. 2, 1962, [wyd. fotoofset. z: *Lud*... Serya XVII..., 1884], s. 153-154.
[68] Materiały terenowe, zapis z 1985 roku z miejscowości Chołowice.
[69] *Kultura ludowa Wielkopolski*, red. Józef Burszta, t. 3, Poznań 1967, s. 520.
[70] Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 51: *Sanockie-Krośnieńskie*, cz. 3, z rękopisów oprac. Tadeusz Skulina, red. Agata Skrukwa, 1973, s. 33.
[71] Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 19: *Kieleckie*, cz. 2, 1963 [wyd. fotoofset. z: *Lud*... Serya XIX..., 1886], s. 197-198; por. też Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, cz. 2, z. 1, Kraków 1934, s. 489.
[72] Czaplak Grażyna, *Relacje o Kosmosie. Teksty gwarowe ze wsi Matiaszówka*, „Etnolingwistyka" 1990, t. 3, s. 178.
[73] Materiały terenowe, zapis z 1985 roku z miejscowości Motycz.
[74] *Nowa księga przysłów…*, t. 1, dz. cyt., s. 268.
[75] Ich bogaty repertuar zestawia Feliks Czyżewski, *Sakramentalia a pseudosakramentalia (na wybranym materiale z zakresu meteorologii ludowej)*, [w:] *Folklor – sacrum – religia*, red. Jerzy Bartmiński, Maria Jasińska-Wojtkowska, Lublin 1995, s. 92-103.
[76] Feliks Czyżewski, 1995, *Sakramentalia…*, dz. cyt., s. 92.
[77] Jan Adamowski, Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska, *Ptaki, zwierzęta i rośliny w relacjach gwarowych z okolic Biłgoraja*, „Etnolingwistyka" 1995, t. 7, s. 161 (Łazory).
[78] Jan Adamowski, Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska, *Ptaki…*, dz.. cyt., s. 157 (Dereźnia).
[79] Nie uderza też w lipę, brzozę, orzech, kasztan, głóg, jaśmin.
[80] Materiały terenowe, zapis z 1985 roku z miejscowości Krasiczyn; podob. *Relacje o kosmosie…*, dz. cyt., s. 127.
[81] Jerzy Bartmiński, *Za christianizacijata na folklora i folklorizacijata na christijanstwoto (Po primera na polskite koledni narodni pesni)*, „Bylgarski Folklor" (Sofia) 2000, t. 3, s. 29-42.
[82] *Nowa księga przysłów…*, t. 2, dz. cyt., s. 989.
[83] Materiały terenowe, zapis z 1985 roku z miejscowości Krasiczyn.
[84] Materiały terenowe, zapis z 1985 roku z miejscowości Chołowice.
[85] Materiały terenowe, zapis z 1985 roku z miejscowości Krasiczyn.
[86] Materiały terenowe, zapis z 1985 roku z miejscowości Motycz.
[87] Materiały terenowe, zapis z 1985 roku z miejscowości Chołowice.
[88] Grażyna Czaplak, *Obraz kosmosu…*, dz. cyt., s. 85.
[89] Tamże, s. 79.
[90] Materiały terenowe, zapis z 1985 roku z miejscowości Motycz.
[91] Materiały terenowe, zapis z 1985 roku z miejscowości Krasiczyn.
[92] *Relacje o kosmosie…*, dz. cyt., s. 125 (Łazory).
[93] Materiały terenowe, zapis z 1985 roku z miejscowości Motycz.
[94] *Nowa księga przysłów…*, t. 1, dz. cyt., s. 723.
[95] *Nowa księga przysłów…*, t. 3, dz. cyt., s. 203.
[96] *Nowa księga przysłów…*, t. 1, dz. cyt., s. 494.
[97] Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 7, T. 7 *Krakowskie*, cz. 3, 1962, [wyd. fotoofset. z: *Lud*... Serya VII..., 1874]., s. 33-34.
[98] „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej…", dz. cyt., 1885, s. 60.
[99] Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 73, cz. III, *Krakowskie*, suplement do tomów 5-8, Poznań 2005, s. 94.
[100] Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 10, *W. Ks. Poznańskie*, cz. 2, 1963, [wyd. fotoofset. z: *Lud*... Serya X..., 1876], s. 137.
[101] Bazińska Barbara, *Wierzenia i praktyki….*, dz. cyt., s. 137, 145



JERZY BARTMIŃSKI,
ANNA KACZAN

# Owies w lubelskim Słowniku stereotypów i symboli ludowych[1]

Przygotowywany do druku II tom lubelskiego *Słownika stereotypów i symboli ludowych* (SSiSL) będzie poświęcony *Roślinom*. Zaplanowano go na 5 zeszytów (zboża i warzywa; zioła i kwiaty; krzewy i krzewinki; drzewa; grzyby, chwasty, skupiska roślin). Pod względem koncepcji teoretycznej i metody prezentacji danych będzie kontynuacją tomu *Kosmos*[2], oprze się na podobnym zestawie źródeł, wzbogaconym jednak o nowe publikacje źródłowe, m.in. o tom *Lubelskie* wydany w serii PPiML jako 4. tom „Nowego Kolberga"[3] oraz własne badania terenowe zespołu.

*Słownik* został pomyślany jako opracowanie etnolingwistyczne, które ma przynieść rekonstrukcję językowego, a ściślej mówiąc językowo-kulturowego obrazu świata obecnego w polskiej tradycji ludowej. Opracowanie oparto na trojakiego typu danych: lingwistycznych (zapisy tekstów gwarowych przez dialektologów, słowniki, atlasy gwarowe), folklorystycznych (wszystkie gatunki folkloru słownego: zagadki, przysłowia, zamówienia, pieśni, proza ludowa, współczesna poezja chłopska) i etnograficznych (zapisy wierzeń i praktyk).

Całość *Słownika* jest zamierzona na 7 tomów, ułożonych w porządku biblijnego stwarzania świata: I. *Kosmos*, II. *Rośliny*, III. *Zwierzęta*, IV. *Człowiek*, V. *Społeczeństwo*, VI. *Religia. Demonologia*, VII. *Czas. Przestrzeń. Miary. Kolory*.

Tytułowy „stereotyp" jest rozumiany jako wyobrażenie przedmiotu uformowane w pewnej społecznej ramie doświadczeniowej i określające, czym przedmiot jest, jak działa, jak jest traktowany przez człowieka. Wyobrażenie utrwalone w języku i dostępne poprzez język; „symbol" – jako takie wyobrażenie przedmiotu, które jest traktowane jako reprezentant innego wyobrażenia w ramach większego układu znaków, np. słońce to twarz lub oko Boga, a z kolei symbolami słońca są: jajko, wąż, biedronka, dąb, gołąb.

Prezentujemy skróconą wersję artykułu hasłowego OWIES[4] z zachowaniem układu, jaki będzie miał w tomie *Rośliny*. Każdy artykuł hasłowy w SSiSL jest opatrzony spisem treści i wstępem (na który składa się syntetyczna „kapsuła" i tło ogólnokulturowe), po których następują dwie części zasadnicze, określane jako „eksplikacja" i „dokumentacja". Eksplikacja odpowiada założeniom tzw. definicji kognitywnej[5], składa się ze stereotypowych motywów (zdań lub ich ekwiwalentów) i ma układ fasetowy, dokumentacja jest ułożona według gatunków folkloru. Cytaty w dokumentacji są ponumerowane, co umożliwia ich łatwe wiązanie na zasadzie swego rodzaju przypisów z odpowiednimi fragmentami w eksplikacji (w niniejszym przedstawieniu ze względu na założoną skrótowość zrezygnowaliśmy z podawania pełnej dokumentacji motywów umieszczonych w eksplikacji). Wszystkie cytaty zebrane w części dokumentacyjnej są opatrzone metryczkami, pozwalającymi zlokalizować zapisy w określonym miejscu i czasie.

## *OWIES (Avena sativa)*

**Wstęp. Eksplikacja I 'zboże'**: Nazwy. Wyrazy pochodne. Kategorie nadrzędne. Odmiany owsa. Kolekcje. Opozycje. Pochodzenie. Wygląd. Siew i żniwa. Ilość. Święcenie owsa. Praktyki na urodzaj. Zastosowania praktyczne, obrzędowe i magiczne. Lokalizator. Przepowiednie dotyczące urodzaju. Symbolika. **Słoma owsiana. Eksplikacja II 'ziarno'**: Kompleksy i kolekcje. Opozycje. Miary. Obróbka. Święcenie owsa i zastosowania owsa święconego. Zastosowania praktyczne, w lecznictwie ludowym, obrzędowe i magiczne. Wróżby. Ekwiwalencje. Symbolika. **Mąka owsiana. Potrawy i napoje z owsa** (*barszcz*, *bryja*, *chleb owsiany*, *kasza owsiana*, czyli *krupy*, *kisiel*, *kluski owsiane*, *kukiełka/kołacz*, *kulasza*, *moskal*, *piwo*, *placki owsiane*, *płatki owsiane*, *wódka*, *żur*).

**Dokumentacja**: Zagadki. Przysłowia. Przepowiednie i zalecenia gospodarskie. Wyliczanki i zabawy dziecięce. Przemowy i kolędy noworoczne i wielkanocne. Pieśni i przyśpiewki żniwne i dożynkowe. Zaproszenie na wesele. Pieśni i przyśpiewki weselne. Pieśni zalotne i miłosne. Pieśni pasterskie. Pieśni społeczne. Pieśni historyczne i żołnierskie. Legendy. Opowieści wierzeniowe, zapisy wierzeń i praktyk. Pisana poezja chłopska. **Bibliografia.**

## *WSTĘP*

Owies to jedno z czterech zbóż podstawowych, stawiane w hierarchii wartości po życie, pszenicy i jęczmieniu, najniżej cenione. Owsiane placki były oznaką ubóstwa. Bujny i zielony owies jest symbolem zwycięskiej witalności i płodności, obrzucanie się ziarnem owsa w zwyczajach noworocznych i w czasie wesela ma symbolikę płodnościową; jako pokarm dla konia stał się symbolem męskiej siły rozrodczej, owsiana słoma ma symbolikę erotyczną.

Owies należy do młodszych roślin uprawnych, późniejszych niż jęczmień i pszenica. Owies początkowo traktowano jako chwast, który rósł w pszenicy i jęczmieniu, do samodzielnej uprawy został wzięty stosunkowo późno[6]. Pierwsze znaleziska owsa pochodzą ze Szwajcarii z okresu brązu (1500-700 lat p.n.e.).

W starożytnym Rzymie owies uważano za zwyrodniałą formę pszenicy[7]. W germańskiej kulturze ludowej wierzono, że owies siać należało przy przybierającym Księżycu, wtedy nie ma chwastów, zaś posiany w znaku *Raka* nie rozwija się (Bawaria). We wschodnich Niemczech, w dniu św. Szczepana (26 XII) święcono owies, żeby koniom zapewnić dobry rozwój; ten poświęcony owies mieszano z owsem do wysiewu. Młodzi chłopcy w dniu św. Szczepana obrzucali owsem (i jęczmieniem) przychodzących do kościoła (szczególnie dziewczęta, stara symbolika płodnościowa), co miało przypominać o kamienowaniu męczennika. Słoma owsa była symbolem afrodyzyjskim. Owies funkcjonował w przepowiedniach miłosnych: Dziewczyna rozrzucała owies (i nasiona lnu), żeby spadały po gołym ciele i mówiła: „Ja sieję owies i len i pragnę, żeby mi się narzeczony ukazał" itp. Owies był traktowany jako apotropeik. Ziarna owsa miały chronić krowę od uroku, kury przed jastrzębiem. W medycynie ludowej mąki z owsa używano przeciwko kolce (Badenia). Przeciwko krzywicy [rachitis] smarowano chore dziecko dłonią pełną owsa i wysiewano ten owies w tajemnym miejscu w przekonaniu, że jak owies wyrośnie, choroba zniknie[8].

Na wyspach brytyjskich sen o owsie wróżył sukces. Mówiono, że jeśli dziewczyna chce mieć dziecko, powinna nosić słomianą przewiązkę, może nawet wpłynąć na płeć dziecka: słoma pszenicy zapowiada syna, słona owsiana – córkę. W Szkocji mąka owsiana była szeroko stosowana w lecznictwie ludowym, robiono z niej okłady na ropnie i czyraki, brodawki zmywano preparatem z mąki owsianej i winnego octu[9a].

W kulturze słowiańskiej owies uprawiano jako zboże jare[9], użytkowano go jako pokarm dla ludzi (np. kisiel owsiany) i paszę dla koni[10]. Owies zajmował ważne miejsce w magii płodnościowej i zdrowotnej, jako symbol płodności i męskości. W czasie Bożego Narodzenia i Nowego Roku w krajach północnosłowiańskich praktykowano obsypywanie owsem domowników; u Słowian zachodnich – praktykowano tańce na owies. W Rosji w rejonie Niżgorodu nowożeńcom ścielono pościel na owsie, by żyli bogato; w Czechach dziewczyny obsypywały owsem chłopców, by byli dziarscy i żwawi, chłopcy z kolei obrzucali owsem dziewczyny, by były piękne, zdrowe i szybciej wychodziły za mąż. W Bułgarii „powitucha" (położna) odwiedzała w dniu św. Charłampa (2 II) dzieci, które przyjęła, i posypywała je owsem, by je ustrzec przed chorobą. Źdźbła owsa ułożone w noc przed dniem św. Filipa i Jakuba na krzyż przed drzwiami obory miały chronić od „nieczystej siły" (Czechy). Owsiany kisiel był rytualną potrawą w „kisielnym dniu" (*kisielew dień*), gdy mieszkańcy guberni ołonieckiej wspominali mitycznych „panów". Serbowie wierzyli, że na ziarna owsa można przez dotykanie przenieść brodawki, a następnie ziarna wrzucić w ogień. Praktyka upiększania wielkanocnego stołu zielonym owsem zasianym w domowym naczyniu jest znana Słowakom i Polakom, także Chorwatom (na Boże Narodzenie)[11]. W białoruskim weselu owies symbolizuje pana młodego: zaręczynową wódkę i korowaj młodego przybiera się zielonym owsem[12].

## *EKSPLIKACJA*

I. Owies 'zboże'

Nazwa *owies* łączy dwa znaczenia 'gatunek zboża' i 'ziarno tego zboża'. Przedstawimy je osobno, po kolei.

**Wyraz** *owies* ma odpowiedniki we wszystkich językach słowiańskich, jest też spokrewniony z litew. *avižá*, łotew. *áuza* 'ziarno owsa' łac. *avēna* 'rodzaj trawy, owies'. Nazwę *owies* noszą także inne rośliny podobne do owsa: *owies wonny* 'turówka leśna albo południowa', kaszubskie: *łączni ọws* 'wyczyniec łąkowy' (*Alopecurus pratensis*) i *ọwsk* 'śmiałek pogięty' (*Deschampsia flexuosa*).

**Wyrazy pochodne**: *owsik* 'gatunek trawy' i 'mały obleniec podobny do ziarnka owsa'; *owsiak* 'gatunek grzyba', *owsianki* – 'małe gruszki dojrzewające w czasie zbioru owsa'; przymiotnik *owsiany* ma znaczenie nie tylko relacyjne 'dotyczący owsa', np. *snop owsiany,* ale jest na Kaszubach używany także w znaczeniu jakościowym: o ściegu 'wielki, duży'.

Słowniki języka ogólnopolskiego **kategoryzują** owies (O.) z naukowego punktu widzenia jako roślinę z rodziny *traw*. Natomiast w tradycji ludowej O. powszechnie zalicza się do *zbóż* 1, wraz z żytem, pszenicą i jęczmieniem, nawet do *zbóż chlebowych*[13], choć też – razem z jęczmieniem – do *zbóż obrokowych*[14].

Wyróżniane są **odmiany** O. ze względu na:

(a) czas siewu: siany wiosną, a zbierany latem to *owies jary* (od stp. *jar* 'wiosna'), zaś siany jesienią, a zbierany latem następnego roku to *owies zimowy*;

(b) czas dojrzewania: O., który wcześnie dojrzewa, to *owies ranny*, *owies rychlik*, *owies skorozrzały*, *skorozliwy*, *skołojrzak*;

(c) wygląd / kształt kiści: *owies chorągiewkowy*; *owies groniasty*, *owies rzędowy* i *wiechowy*; *grzywak (bo ziarka po jednej stronie wiszo jag grzywa u konia)*; *owies palmowy*, *palmiak*; *owies jednostronny*; *wąsatek* 'mający kłosy z długimi ościami'; *owies nagi*;

(d) kolor ziarna/plewek: *biały owies*, *żółty owies*; *owies żółtawy*, *kanarek*; *złoty owies*; *złoty deszcz*, *srebrny owies*; *owies czarny*, *bobek czarny*;

(e) typ kłosa: *pojedynczy owies*, *dubeltowy owies*;

(f) kształt plewek: *owies podługowaty*;

(g) wielkość i właściwości ziarna: *owies gruby*, *owies drobny*, *owies duży*, *owies mały*, *owies mocny*, *owies krótki*, *owies szorstki*, *wiyrzbiák* – gruboziarnisty, *bogacz – må grubom skóre, łokropnie suje* [= ma dużo ziarna];

(h) rodzaj ziemi, na której rośnie: *piaszczysty owies*, *piaskowy owies – co na psiåsku rośnie*;

(i) pochodzenie: *owies polski prosty*; *owies polski* (nazwa *owsa zwyczajnego*), którego ziarno jest używane na pasze oraz do wyrobu kasz i płatków; *klecák* – duży; *owies ruski*; *owies pruski*; *owies wschodni*; *owies węgierski*; *owies kozacki,* zwany też *tatarskim* – inaczej *orientalis*.

**Kolekcje**. O. jest regularnie wymieniany w szeregu czterech podstawowych zbóż, zwykle na pozycji ostatniej, jako zboże *najmłodsze* 1, np. w kolędach *Pan Jezus stawia* gospodarzowi na polu *czterema rzędami żytejko, pszeniczkę, jęczmionek, owies* 13. Kłosy O. razem z ziołami, innymi zbożami (najczęściej z żytem, pszenicą, jęczmieniem), warzywami i owocami święci się w kościele na święto Matki Boskiej Zielnej (15 VIII).

O. tworzy **opozycję** z ostem 33, 36 – na zasadzie użyteczny / nieużyteczny; razem z jęczmieniem bywał kontrastowany z żytem i pszenicą: O. i jęczmień żęto kosą, w przeciwieństwie do żyta i pszenicy, które dawniej żęto sierpem, bo traktowano je z większym szacunkiem jako szczególny dar Boga[15].

**Pochodzenie.** Według legendy ajtiologicznej Pan Bóg, kiedy tworzył świat i *rozdawał różne nasiona*, przeznaczył *owies i hreczkę / rzepę* do uprawy diabłu (jednak po interwencji św. Michała / św. Marcina diabłu dostał się ostatecznie oset i pokrzywa/rzepa) 33.

**Wygląd.** O. ma *kiście*, *kłosy*, w których znajdują się *ziarna*; *te gronka ma bardzo ładne*, dłuższe niż palec, *ni mo igieł, ości, ino całe mietułki,* podobne do *rozwichrzonej grzywki* 1. W powinszowaniach noworocznych *owies jak pies* (duży) 11, w kolędzie wiosennej dla kawalera *zielony bujny* O. *ścina luta żmija* i obiecuje Jasiowi przynieść żonę 15.

**Siew i żniwa.** W przysłowiach i relacjach potocznych O. zalecano siać *w kożuchu*, czyli jak najwcześniej 7A, *w marcu* 8, przed św. Wojciechem (23 IV) 9. Należało siać go na nowiu lub w ostatniej kwadrze Księżyca, wtedy wyrośnie bujnie[16], natomiast będzie *nikły*, jeśli posieje się go na *wietku* [wietek 'ostatnia kwadra Księżyca']. O. żęto w sierpniu, według przysłów na św. Jacka (17 VIII)[17], a z ostatnich zżętych garści owsa wiązały żniwiarki snopek, który ubierały w polne kwiaty i ze śpiewem niosły gospodarzowi 16.

**Ilość.** O. *ustawiano w kucki*, jak grykę – *łebki sie zawiązywało*, a jeśli był duży, to w *snopecki*, w *ściuchy*, czyli postawione naręcze związane u góry powrósełkiem, rozpostarte szeroko u dołu. Snopki O. ustawiano w *panicki* (4-6 snopków i 1 na górę); *kuczki po dziesięć*; *w piętnastki z nakryciem*; w *mendle – po pitnaście z chochołkami*, które chroniły kłosy przed deszczem; w *krokwy – tam po pare snopków*, także w *kopy*, *półkopki*, *to jest trzydzieści snopków*; *kródy* po 10-30 snopków.

**Święcenie owsa.** O. powszechnie święci się razem z innymi zbożami, ziołami, kwiatami i warzywami w święto Matki Boskiej Zielnej (15 VIII).

**Praktyki na urodzaj.** Do ziarna siewnego dodawano O. poświęcony w dniu św. Szczepana (26 XII), aby był plenny, zdrowy i urodziwy, nie miał chwastu, aby krety nie niszczyły pól. Przed siewem O. święcono *wodo, któro sie święci w Wielko Sobote, jak łono poświncone, to ładniej rośnie, bo to z moco bosko to ziarno*[18].

Aby O. urósł wysoki: w ostatnie trzy dni karnawału, w zapustny wtorek gospodarze tańczyli *na owies*, skacząc wysoko – wyskakiwanie do góry stanowi miarę wysokości owsa. We wtorek zapustny tupali i podrzucali czapki do góry, mówiąc: *Na owies, na żyto żeby się rodziło obfito.*

Aby w O. nie było ostu, siano O. w kształcie krzyża[19]; ścinano oset przed wschodem słońca w wigilię ścięcia św. Jana Chrzciciela (28 VIII)[20]. Aby wróble nie zjadały O., gospodarz powinien posmarować sobie przed siewem ręce święconym tłuszczem[21].

**Zastosowania praktyczne, obrzędowe i magiczne.** W zielonych piórkach O. farbowano na Wielkanoc jaja na zielono, zaś w łuskach O. na żółto.

O. wraz z sianem kładziono pod obrus na wigilijnym stole. Z O. robiono powrósła i w dniu św. Szczepana obwiązywano nimi drzewa owocowe, mówiąc przy każdym, aby zrodziło tyle owoców, ile ziarnek O. w snopie[22]. Snopek niemłóconego O. przynoszono do izby w Wigilię – kładziono go w kącie, razem ze snopkami innych zbóż, bądź pod stół. Na Podhalu gazda robił dwa snopy z niewymłóconego O. i uroczyście wchodził z nimi do izby.

Zielony O. wykorzystuje się w obrzędowości wielkanocnej – przystrajano nim grób Pana Jezusa, ciasto i mięso święcone w Wielką Sobotę. W trawie z O. stawia się baranka wielkanocnego i pisanki. Z O. (i innych zbóż) plecie się nadal wieniec dożynkowy.

W obrzędowości weselnej O. to ozdoba starosty, który nosił go przypięty do czapki, czy *za kapko*[23]. Drużyna weselna nosiła kilka kłosów O. przyszytych do sukmany[24], swaci robili sobie wianki z O., które nosili za kapeluszami lub czapkami. Kłosami O. przystrajano weselny korowaj[25]. W wieńce weselne wplatano O. i główki czosnku, aby młodzi byli bogaci i zdrowi[26].

**Lokalizator.** W pieśniach zalotnych i miłosnych O., zwłaszcza zielony, to miejsce miłości: chłopiec / dziewczyna chodzi do dziewczyny / chłopca przez *zielony owies* 24.

W kolędzie wiosennej dla chłopca pojawia się magiczny motyw leżącego w owsie *siwego kamienia,* na którym siedzi *luta żmija* i obiecuje kawalerowi przynieść żonę 15. Kaszubi wierzyli, że w O. przebywa demon zbożowy zwany *owiesnym koniem*[27]. Pieśni żartobliwe często zaczynają się od formuły *Leciał pies przez owies, suka przez tatarke* 10.

**Przepowiednie dotyczące urodzaju.** Według przysłowia: *Jeśli na święty Marek* (25 IV) *dysc idzie, to i na kamieniu ᵘowies zéjdzie*[28]; twierdzono, że O. urodzi się temu, kto zostanie ojcem chrzestnym *nieprawego* [= nieślubnego] dziecka, zwłaszcza jeśli to jego pierwsze kumostwo[29].

Wierzono, że O. *zwali się*, gdy gospodarz długo leży w Boże Narodzenie[30]; nie będzie urodzaju na O., jeśli posadzka w kościele w dniu św. Szczepana (dzień święcenia O.) jest sucha[31].

**Symbolika.** O. symbolizuje męskość, mężczyznę, kawalera 23, 24, 26, 28, por. *Chtórędy Kasia jiszła, tędy pszyniczka zyszła, chtórędy Jasio chodził, tędy uwiesik schodził*[32]. W pieśniach miłosnych pole O. to miejsce miłości 24, 26. Zielony O. symbolizuje zwycięstwo życia nad śmiercią, nadzieję na odnowę życia.

## *Słoma owsiana*

Wymłócona słoma owsiana (S.O.) nosi nazwę *owsianka.* Jest jasna, stąd fraz. ktoś *wygląda jak owsianka* [blado]; por. pieśń: *Bladyś, Jasiu, blady, kieby owsionecka*[33]; *Z ówsónk'i je dobrå seczka, bo je słodkå i m'ątkå*[34], w formułach niemożliwości: uprząść *dratwę* [mocną nić] *z owsianéj słomy; z owsianégo chrustu płot·i grodzić*[35].

S.O. wyścielano kołyski[36]; robiono sienniki; uważano, że spanie na S.O. jest bardzo zdrowe, *nie czepiają się żadne choroby*, zapewniona jest długowieczność. *Owsianka to była dobra słuma dla stworzenia*[37], w pieśniach dziewczyna *daje kuniowi owsiany słomy* 14.

Słoma owsiana miała zastosowanie w lecznictwie ludowym. Chorego na: *suchoty*, *krzywicę*, *reumatyzm* kąpano w odwarze ze S.O. Na porost włosów myto głowę wywarem ze S.O.; przy bólach nóg i nagniotkach moczono nogi w odwarze ze S.O. Na kamienie nerkowe i wątrobowe pito wywar z posiekanej S.O. *Piersiowo choremu* radzono wdychać parę ze S.O. gotowanej z wełną. Twierdzono, że jeśli choroba jest śmiertelna, chory nie spoci się i wkrótce umrze. Choremu *na puchlinę* doradzano, aby do pieca przestudzonego po upieczeniu chleba nakładł S.O., skropił ją winnym octem, a następnie wszedł do pieca i pocił się. Z zaparzonej i odciśniętej S.O. robiono rozgrzewające okłady.

S.O. miała też zastosowania obrzędowe i magiczne. Roztrząsano ją w Wigilię na ławkach, wkładano pod stół. W dniu św. Szczepana gospodarz obwiązywał nią w sadzie drzewa owocowe, aby dobrze rodziły. Na Kaszubach S.O. wiązano niegdyś opętanych[38].

W pieśniach miłosnych S.O. ma symbolikę erotyczną: Na *wiązance owsianej Janek / parobek / ksiądz zrobił chłopca* dziewczynie 27.

## *II. Owies 'ziarno'*

O. tworzy stały **kompleks** z koniem, dla którego jest najlepszym pokarmem 2, 5, 14, 17. Według legendy ajtiologicznej Adam, wbrew poleceniom Pana Boga, karmił konia coraz liczniejszymi ziarnkami owsa, w końcu (za karę) musi go karmić *całymi wiertelikami*, bo koniowi zawsze mało 34. W pieśni o żołnierzu-tułaczu koń skarży się, że jadał *goły*, *dobry owies*, kiedy żył jego pan, a po śmierci żołnierza nie ma nawet *kłacka* [garstki] *siana, ani siecki, ani słomy* 31.

O. występuje w **kolekcjach** z sianem: w pieśniach panienka *daje koniowi owsa i siana*, kawalerowi *miodu i wina* 14; z żytem – sieją je górale 30; z grochem – w dniu św. Szczepana (26 XII) O. i groch święcono w kościele; O. i grochem, też jęczmieniem i bobem obsypywano księdza.

O. wchodzi w **opozycje** z ryżem 3 i pszenicą 19B – na zasadzie mniej wartościowy / bardziej wartościowy: w pieśni weselnej *pszeniczka lepsza* niż *owies – kawaler* lepszy *niż wdowiec*; z sieczką i słomą 31 na zasadzie pożywny / mało pożywny; poniekąd także z tatarką 10, 19B.

**Cechy.** O. jest *drobny* 19A, *goły* (dobry) 26c, 31; w mowie weselnej zachęca się, by dać koniom *gołego owsa,* żeby miały wigor 18B; w poezji chłopskiej *srebrny* 38, 39, *matka boska chłopska ma srebrną twarz z owsa* 37.

**Miary.** O., podobnie jak inne zboża, mierzono na: *korce*, *ćwierci*, *ćwiartki*, *kwartki*, *kwaterki*; *miary*, *garnce*, *litry*; z czasem zaczęto go ważyć na *kilogramy*, *centnary / metry*, *kwintale*.

**Obróbka.** Ziarno O. po wymłóceniu *wiano* szuflą, następnie młynkowano: *plowy sły osobno, a cýsty owies osobno, a taki płónsý poślod znow osobno sed*[39]; mielono na mąkę, niegdyś w żarnach, potem w młynach. Niekiedy O. tłuczono na kaszę – dawniej w *stępie*, czyli *chrustano*, w nowszych czasach O. przerabiano na kaszę w kaszarniach.

**Święcenie owsa i zastosowania owsa święconego**. W drugi dzień świąt Bożego Narodzenia, na św. Szczepana (26 XII) powszechnie święcono ziarna O. w kościele. Czasem był to O. ze stołu wigilijnego, czy pozostawiony przez kolędników w Boże Narodzenie. O. obrzucano księdza i siebie nawzajem (zwłaszcza kawalerowie – panny), aby zapewnić dobre plony, szczęście sypiącym, a także by zabezpieczyć się od chorób, szczególnie ospy. Kościół zasymilował pierwotną praktykę obrzucania się ziarnem i nadał mu własną interpretację: ma to być pamiątka ukamienowania pierwszego męczennika, św. Szczepana.

Ziarna poświęconego O. powszechnie dodawano do siewu, dawano go też zwierzętom w gospodarstwie, zwłaszcza koniom, aby były zdrowe, nie złapały uroku, także kurom, *żeby sie dobrze niosły*[40], aby ochronić je przed pomorem, i gąsiorom, aby za obcymi gąsiorami nie latały[41]. W niektórych wsiach O. rozsiewano po polu, gdyż istniało przekonanie, że poświęcony O. niszczy oset 36, nie dopuszcza złego ducha, chroni grunty od gradów, płoszy ptactwo i oddala chwasty[42].

**Zastosowania praktyczne**. Z ziaren O. robi się mąkę, płatki, kaszę, warzono piwo, robiono pośledną wódkę, potrawy i napoje z owsa.

O. to podstawowy pokarm konia, np. 2, 5, 14, 17, 18B, por. *owsianik* – koń w zagadce ludowej, fraz.: *śmieje się jak szkapa do owsa*; *odebrać koniowi owsa* 'ukarać kogoś'.

Ziarna O. miały liczne zastosowania w **lecznictwie ludowym.** W leczeniu bólu – np. uszu, zębów, gardła, brzucha, na *kolki*, na *postrzyknięcie* (postrzał), przy łamaniu w kościach, zapaleniu płuc oraz na opuchliznę – przykładano okłady z rozparzonego ziarna O. wsypanego do lnianego woreczka. Przy *kolkach*, kaszlu, suchotach pito napój z ziaren O. (wywar). Dzieci chore na suchoty kąpano w odwarze ze święconego O. Na choroby kobiece używano O. sypanego na stół wigilijny, O. poświęconego w dniu św. Szczepana. Przy likwidowaniu *jęczmienia* na oku używano niekiedy poświęconego O.; spalano w piecu garść O. (lub jęczmienia) moczonego w wodzie, którą chory wypijał w *połowie*, resztą zaś kropił żar w piecu. Na porost włosów kąpano niemowlęta w otrębach O. i pszennych, dzieci chore na biegunkę – w kradzionym O. (Tarnopolskie). Przy bólu zęba palono w fajce wysuszone ziarna O.

W chorobach zwierząt – *jak zachoruje dzie koń, czy krowa*, dawano im poświęcony O. Na zołzy dawano koniom chrzan z O.; poświęcony czosnek z solą lub O., siarkę tłuczoną z O. Na biegunkę dawano owcom suchy O.

**Zastosowania obrzędowe i magiczne.** O. przynoszono do izby i rozsypywano na stole wigilijnym – *na szczęście w urodzaju*[43], *coby sie lepiyj darzyło, wodziyło*[44], *żeby w domu było dużo pieniędzy*[45]. W dniu św. Jana Ewangelisty (27 XII) z ziaren O. robiono obwarzanki, które wieszano na drzewach owocowych dla ptaków, aby i one pamiętały Boże Narodzenie[46].

W dniu św. Szczepana (26 XII) obrzucano się ziarnami O., zwłaszcza chłopcy – dziewczęta, było to tzw. *bicie owsem.* Na Śląsku obsypywane dziewczęta wierzyły, że tylu będą mieć zalotników, ile ziaren O. przyczepi się do ich ubrań[47].

W Nowy Rok kolędnicy chodzili po domach, obsypywali domowników O., sypali, *bili owsem po izbie*, życząc szczęścia, zdrowia, dostatku, urodzaju i wszelkiej pomyślności, *podsiywali owsem*, aby był dostatek przez cały rok: *Posuło się owsem po garnkach, po stole, po wszystkim, żeby dużo tego chleba było*[48].

W obrzędowości weselnej matka obsypywała młodych O. i pszenicą, by im się na nowym gospodarstwie darzyło, *żeby sie rodziło wszystko dobrze*[49]; drużbowie obsypywali O. (lub żytem) i kropili wodą święconą ludzi i konie w furmankach przed wyjazdem do kościoła.

**Wróżby.** W andrzejki dziewczęta przynosiły do izby koguta i sypały przed nim O. kupkami; wierzono, że ta, której kogut pierwszej zje O., najwcześniej wyjdzie za mąż.

Aby poznać, jakiego rodzaju suchoty ma chory, do miski wypełnionej po brzegi wodą sypano O; jeżeli ziarna, idąc na dno, pokażą wąsy do góry, to uważano, że chory cierpi na suchoty *światowe*, uleczalne, jeśli zaś O. spadnie wąsami na dół, ma suchoty *śmiertelne*[50].

**Ekwiwalencje**. O. funkcjonuje wymiennie z jęczmieniem – np. księdza w św. Szczepana obrzucano O. lub jęczmieniem; w lecznictwie gorące ziarna O. lub jęczmienia przykładano na ból zębów, spalano garść O. lub jęczmienia moczonego w wodzie, aby pozbyć się *jęczmienia* na oku.

**Symbolika.** O. jest symbolem mężczyzny 21, płodności, obfitości. W pieśniach karmienie O. *gąsiora* czy *konika* ma symbolikę erotyczną 22, 23. Pieczywo owsiane jest oznaką niedostatku, biedy 32, 40; kiedy *czarownica* dała zalotnikowi *owsianego placka*, *jeła go się cztery lata poteracka* [bieda, tułactwo][51]. W senniku ziarno O. zapowiada łzy, a także list, wiadomość.

## *Mąka owsiana*

Grubą mąkę owsianą (M.O.) w Krakowskiem zwano *osypką*; była ona podstawą wyżywienia na Podhalu. Wierzono, że niektórzy płanetnicy jadają potrawy wyłącznie z M.O., lubią też wdychać dym powstały przy jej spalaniu[52].

Z M.O. pieczono chleb i placki, które zwano *moskalami*, *moskalickami*. Wypieki z M.O. nie były smaczne 32, 40, por. przysł. *Dobry byłby owsiany chleb, żeby nie długie plewy*[53], *Fajnidełko z miasta nie zjy z owsa ciasta*[54]; por. *Będe jadła chleb owsiany, byle z tobą, mój kochany*[55]; por. fraz. *blady jak owsiany placek* [= osoba o niezdrowym wyglądzie], *rumiany jak placek owsiany* [= blady].

Z M.O. robiono barszcz, który nazywano *żurem*; przyrządzano także *breję*, *czyr*, czyli *lemieszkę*; *kulaszę*, *kisiel* → potrawy i napoje z owsa.

Potrawy obrzędowe. Z M.O. lub jęczmiennej pieczono w dzień Wszystkich Świętych (1 XI) i Zaduszki (2 X) *placusie* na blasze, które rozdawano biednym z prośbą o modlitwę za dusze zmarłych[56], i ciastka, które wieszano na choince.

Zastosowania w lecznictwie ludowym. Dziecko *niecaśne*, tj. przedwcześnie urodzone, kąpano w M.O., wkładano je do poduszki w watę i trzymano w cieple[57]. Na *różę* na nodze brano M.O., zanoszono ją do *zacytowaca* [znachora], który modlił się nad M.O., robił znak krzyża, a następnie przykładał ją do nogi[58].

Leczenie zwierząt. W Czechowskim w Wigilię rano przygotowywano *słodki placek* dla bydła z owocu polnej róży (głogu) i M.O. Placek ten dawano bydłu codziennie po kawałku, aż do Nowego Roku, aby krowy dawały dużo mleka i nie chorowały[59].

Potrawy i napoje z owsa

*barszcz* – z mąki owsianej (lub żytniej) robiono barszcz, nazywany *żurem*, *kwasoką, kisielnicą*; był to

główny posiłek w czasie postu. Jedzono go z czosnkiem, z ziemniakami, kaszą, bobem, grochem lub chlebem. Barszcz – *żurek* z mąki żytniej lub owsianej – był tradycyjną potrawą wigilijną.

*bryja* – rzadka potrawa z mąki (głównie owsianej), rozmieszanej we wrzącej wodzie, jedzono ją także z mlekiem: *Syćko na świecie przemijo, ino nie bryja. Bryja jes wiecno. Bo przedstawicielym biydy na nasýk wsiak była ona bryja. Owsiano*[60].

*chleb owsiany* – pieczono go z mąki owsianej; nie uchodził za smaczny, por. *Dobry chléb i z owsa, jak innego nié ma*[61]. Jest symbolem biedy (podobnie jak owsiany placek), por. *U mᵘojyj mamicki nᵘozym hluyb krajajo, u twᵘojyj Janicku ᵘowsiany łómajo*[62]; jednak *lepszy w dómu chlib owsiany niż na wojnie pytlowany*[63].

*kasza owsiana* czyli *krupy* – kaszę owsianą jedzono w Wigilię, zalaną mlekiem i przyprawianą cukrem, tzw. *tłukno*, gotowali ją repatrianci z Wileńszczyzny[64].

*kisiel* – jedna z najstarszych słowiańskich potraw, robiona z mąki owsianej lub z płatków owsianych. *Kisiel musiał być z owsa. Też tak samo owies się tłukło, wycierało sie te łuski i ten sam owies gotowało sie dotąd, aż ten owies puścił klej i wtedy przecierało się przez sito i wyciskało sie ten sok i odstawiało się. I to sie robiła taka galareta z tego wywaru*[65]. Kisiel polewano niekiedy mlekiem makowym lub lnianym olejem; podawano go również na weselu.

*kluski owsiane* – W wieczór andrzejkowy dziewczęta gotowały kluski z mąki owsianej z zawiniętymi karteczkami, na niektórych były zapisane męskie imiona. Imię na karteczce w wyciągniętej klusce to imię przyszłego męża, kluska z karteczką pustą wróżyła staropanieństwo. Mąka na takie kluski powinna być skradziona z domu, w którym mieszkają kawalerowie, a najlepiej z domu kawalera, o którym panna marzy. Woda do przyrządzenia klusek powinna być przyniesiona ze studni lub z rzeki w ustach[66].

*kukiełka / kołacz* – w pieśni żołnierskiej jako marne pożywienie na wojnie: *Oj, mój miły Boże, jak na wojnie źle: kukiełeczka z owsa, pieczoneczka ze psa, woda z koleje* 32.

*kulasza / kalesza* – to mąka owsiana, żytnia lub jęczmienna ugotowana na gęsto na wodzie.

*moskal* – placek z mąki owsianej pieczony na blasze, zwany też *moskalickiem. Owsiany moskolicek* w gwarze podhalańskiej nazywano *chlebem powsednim*, *nolepsym chlebickiem*[67].

*piwo* – z ziaren owsa robiono *piwo*[68], por. *canek* – słabej jakości piwo owsiane, uzyskiwane z popłuczyn kadzi podczas wyrobu piwa w domowym browarze[69].

*placki owsiane* – z mąki owsianej pieczono *placki*, por.: *Gorále, gorále, czym wy tu żyjecie* (...) *a z owsa plackami, tym sie posilamy*[70]; owsiany placek jedzono, gdy nie było nic lepszego, miał on niewielką wartość odżywczą.

*płatki owsiane* – robi się je z ziaren owsa, w gwarze kaszubskiej i kociewskiej nazywane *owsiakami*, w gwarze śląskiej *hawerflokami* (z niem. *Hafer* 'owies'). Z płatków gotuje się *owsiankę*, zwykle na mleku.

*wódka* – wódka z trawy owsianej[71].

*żur* – dawniej *żurem* nazywano polewkę sporządzoną tylko z kiszonej mąki owsianej, pod koniec XIX wieku pod tą nazwą rozumiano postną polewkę bez wszelkiej omasty, sporządzoną z kiszonej mąki żytniej lub owsianej, bądź też z otrąb żytnich, lub z kiszonych buraków.

## DOKUMENTACJA

ZAGADKI

1 – *Jakié zboże jé nômłodszé? – Ówś, bo mô rozwichrzoną grzywkę.* Folf Zag nr 673.

2 – *Owsa ni jada, ni stoji w uborzy, za dziesięć koni ziemi zaorze. – Traktor*. Bart Wąż 25.

## PRZYSŁOWIA

3 – *I w Paryżu nie zrobią z owsa ryżu.* NKPP Paryż 2, tamże war.: *...z jęczmienia ryżu*; *...z gryki nie zrobią...*; *Ani w Paryżu nie zrobióm z bobu ryżu*; nadto: Wit Baj 289, 296, Orac Maz 121, PSWP Zgół 27/180.

4 – *W dzień świętego Szczepana* (26 XII) *rzucają owsem w kapłana*. NKPP Szczepan św. 10.

5 – *Kto* [koniowi] *owies rachuje, ten piechotą chodzi.* NKPP koń 180d, tamże war.: *...obrok...*

6 – *Dobry i owsiany placek, gdy nie ma kołacza.* NKPP kołacz 3, ts. Wit Baj 293; war.: *Jak sie chce jeść, to i placek z owsa dobry.* NKPP jeść 50; *Dobry chléb i z owsa, jak innego nié ma.* NKPP chleb 76.

## PRZEPOWIEDNIE I ZALECENIA GOSPODARSKIE

7 A – *Śmierdziuchu, siej żyto w koszuli, a owies w kożuchu* [= jak najwcześniej]. NKPP siać 21d, tamże war.; podob.: *Chłop niech sieje owies w rękawicach i w kożuchu, a będzie go zbierał w koszuli.* K 48 Ta-Rz 51, ts.: MAAE 1910/12, LL 1993/3/29.

7 B – *Kto sie z owsem śpiesy, to sie plonem ciesy.* MAAE 1900/108; war. Wit Baj 302.

8 – *Kto sieje owies w marcu, to zbiera w garncu, a kto w maju, to w jaju.* NKPP siać 22b, tamże warianty.

9 – *Po Wojciechu* (23 IV) *owsa siew, mało ziarna, dużo plew.* LL 1993/3/32; podob.: *Gdy masz siać owies po świętym Wojciechu, to go lepiej zostaw w miechu.* NKPP Wojciech św. 10b, tamże warianty.

## WYLICZANKI I ZABAWY DZIECIĘCE

10 – *Leciał / szedł pies przez / bez owies, suka przez tatarkę...*

a. *Szedł pies przez owies, suka przez tatarkę, szedł pies na piwo, suka na gorzałkę.* Wisła 1890/74, ts.: Pis Wyl 58, Wit Baj 79; war.: *Lecioł psies bez łozies, a suka bez*

*jorka, psies doł na psiwo, suka na gorzołka.* Stef WarmPś 3/125 [jako pieśń komiczna]; war.: ZWAK 1878/119 [jako *fraszka*], ZWAK 1886/332 [jako *gadka*], Łęga Święc 208, K 17 Lub 130, *Leciał pies bez owies, suka bez tatarkę, dał pies na piwo, suka na gorzałkę.* ZWAK 1884/287; war.: Wisła 1889/328, Wisła 1890/795 [jako pieśń dożynkowa], ZWAK 1893/110, Lud 1896/274, Sych SGKasz 6/180 [formuła zamawiania różnych dolegliwości], Łęga Malb 200 [pierwotnie: formuła magiczna przeciw ranom], Święt Nadr 226 [jako pieśń pijacka], Krzyż Kuj 1/168, Pis Wyl 108.

b. *Leciał pies przez owies, suka przez tatarkę. Dał mi pan na żupan, pani na katankę.* Kot Las 243 [jako pieśń żartobliwa]; war. ZWAK 1891/173 [jako pieśń żartobliwa].

## PRZEMOWY I KOLĘDY NOWOROCZNE I WIELKANOCNE

11 – Kolędnicy życzą gospodarzom, żeby im się *urodził owiesek jak* (*pański*) *piesek*, też: pszenica, żyto, kapusta i groch, ogórki, ziemniaki, bób.

*Na szczęście, na zdrowie, na ten Nowy Rok, żeby wam się urodziła kapusta i groch. Pszenica jak rękawica, żyto jak koryto, owiesek jak pański piesek.* Kot Las 130, tamże war.: s. 122, 127, 131, 133; nadto: Or L 1929/25, Udz Biec 166, 194.

12 – *Pan Jezus*, *święty Jan*, *święty Piotr* orzą pole gospodarza *złotym płużkiem* i sieją żyto, pszenicę, owies, kukurydzę, proso, tatarkę i groch.

*A na tym płużeczku sam Pan Jezus siedzi, święty Jan pogania, Piotr za pługiem chodzi. Najświętsza Panienka śniadanie im niesie.* (...) *Śniadać posiadali, tak se rozmawiali. Co będziemy siali na tej świętej roli? Żyto i pszenice, owies, kukurydze. Proso i tatarke, no i grochu miarke*. Kaz Nuty 1994/33, war. Kot Rzesz 295, Ad Zam 54; Bart Lub 90, przedruk: Bart PANLub 1/224, tamże wykaz licznych wariantów.

13 – *Pan Jezus stawia* gospodarzowi na polu *czterema rzędami żytejko, pszeniczkę, jęczmionek, owies*.

*Chodzi Pan Jezus pó waszym pólieniu, stawia wam żytejko czterema rządami. Chodzi Pan Jezus po waszym gumieniu* [= podwórze gospodarskie], *stawia wam pszeniczke czterema rządami. Chodzi Pan Jezus po waszym gumieniu, stawia wam jinczmionek czterema rządami. Chodzi Pan Jezus po waszym poleniu, stawia wam owies czteroma rządami.* Bart PANLub 1/226, tamże warianty.

14 – Panienka *daje koniowi owsa i siana, owsianej słomy, a Jasieńkowi miodu i wina, kapłon pieczony*.

*Oj, tako mu sie* [Jasieńkowi] *grzecna panienka nadała, wronego kunika za uździónecke schwytała. Wziena kunika za uździónecke, młodego Jasieńka za biołu rącke. Dała kuniowi owsa i siana, a Jasienkowi miodu i wina. Dała kuniowi owsiany słomy, a Jasienkowi kapłun pieceny. Dała kuniowi drobny owsianecki, a Jasieńkowi z puchu poduszecki.* Bart PANLub 1/254, tamże warianty, nadto Kaz Nuty 1994/24.

15 – *Luta żmija ścina* zielony, *bujny owies* i obiecuje Jasiowi przynieść żonę.

[Kolęda wiosenna śpiewana chłopcu-kawalerowi:] *Zieleń, zieleń, bujny owies, cem zieleńsy, tem bujniejsy, a w tem owsie siwy kamień, na kamieniu luta* [= dzika, okrutna] *żmija, luta żmija owies ścina. Chciał jo Jasio zarąbaci, ona jego pięknie prosi: Weźmies zone za goramy, za bystremy dunajamy, a ja tobie jo przyniose i trzewicka nie umoce, i sukienki nie urose.* Dwor Maz 93, przedruk: Bart PKL 378, tamże wykaz wariantów; zob. K 28 Maz 176.

## PIEŚNI I PRZYŚPIEWKI ŻNIWNE I DOŻYNKOWE

16 – *Dzieweczka* dożęła owies *za jasnego słonecka* i żeńcy nastawiali zeń *kopecek*.

[Z ostatnich zżętych garści owsa żniwiarki skromny snopek, który ubierały w polne kwiaty ze śpiewem:] *Pótyl my się krązyli, jas my owies skończyli. Dożnena go dziewecka, za jasnygo słonecka. Nastawialim kopecek, jak na niebie gwiozdecek.* Gaj Rozw 114.

17 – Gdy konie jedzą owies, są *jak piece*.

*U naszego jaśnie hrabiego konie jak piece; bo nasz forszpan* [= woźnica, parobek od koni] *rychło wstaje, owsa usiecze.* MAAE 1906/53.

## ZAPROSZENIA NA WESELE

18 A – *A wy młodziankowie wąsiki wykręcajcie, goły owies hadynom (koniom) obficie dawajcie. Bo droga nie tak szeroka jak długa, nie zajdzie hadyna, jeźli będzie chuda.* K 9 Poz 180; war.: Wisła 1893/337, LL 1964/1-2/88.

18 B – *Rży kónik mój, wydryguje, na śpicherku owies czuje; rad bym skoczył też do niego, a pokrzepił siły jego. Ani owsa, ani siana, nie masz pewnie dóma pana.* K 40 MazP 116; war. Wisła 1893/91.

## PIEŚNI I PRZYŚPIEWKI WESELNE

19 A – *Pszeniczka / tatarka* jest *drobniejsza* od *owsa / żytka* – dziewczyna ładniejsza od chłopca.

*Drobny owies, drobny, pszeniczka drobniejsza, ładny Jasio ładny, a Zosia ładniejsza.* Oles Lub 68; war.: *Drobne żytko, drobne, pszeniczka drobniejsza, ładnyś Jasiu, ładny, Kasiunia ładniejsza.* Bart PANLub 2/540, tamże war.; nadto: Wisła 1902/701, TN Nawozy 1991, TN Łubki 1995.

19 B – *Pszeniczka / tatarka lepsza niż owies – kawaler lepszy niż wdowiec*.

*Lepso psenicka niźli "owies, lepsy kawaler niźli wdowiec. Bo wdowiec bije i katuje, kawaler ścisko i całuje.* Stoin Żyw 317; war. Biel Kasz 2/208, tamże wykaz war.; nadto: ZWAK 1885/174 [jako pieśń miłosna], Dyg Kat 75; *Lepsza tatarka niż owies, lepszy kawaler niż wdowiec. Bo u wdowca dzieci sąm, a kawaler tylko sam.* ZWAK 1878/47 [jako pieśń zalotna].

20 – *Gęsi / kaczki jedzą / depczą owies* [= dziewczyny wydają się za mąż].

*Za wodą, za wodą gęsi owies jedzą, biedne się wydają, a bogate siedzą.* Płat Krak 301; war. Płat Krak 42; *Na szerokiej miedzy kaczki owies jedzo …* Ad Zam 58, ts. Bart PANLub 5/287 [jako przyśpiewka stanowa].

21 – Wdowiec *prosi* dziewczynę *o owies dla konia.*

*Przyjechał do nij* [dziewczyny] *pan wdowiec, prosił dla konia o owies. A jest go tam pół kopy, wybierz sobie dwa snopy, boś wdowiec.* K 24 Maz 232, war. K 22 Łęcz 81.

## *PIEŚNI ZALOTNE I MIŁOSNE*

22 – *Panna pasie* gąsiora *owsem z podołka.*

*Z tamtej strony jeziora, pasła panna gąsiora. A jakżeś go wołała, kiedyś mu jeść dawała? Wolałam go: gąsiorku, naści owsa w podołku.* K 73 Krak 1/322.

23 A – Dziewczyna daje / da *konikowi* chłopca (*gołego*) *owieska i siana* (*zielonego*).

a. *Kiebyk beła nie ja, konik by beł nie jad; ale ja mu dała owieska i siana.* Wisła 1894/13; war.: Wisła 1894/218, Zaw Besk 80.

b. *Jesce-by ja, jesce, ale konik nie chce, jesce-by ja dała owieska i siana. Owieska gołego, siana zielonego, przyjżryj sie, synecku* [= chłopcze], *jak ja dbam o niego.* K 19 Kiel 120.

23 B – Chłopiec prosi dziewczynę, aby dała *konikowi owsa* / *owieska gołego* i wody / *siana* (*z ogródeczka*).

a. *Mój konicek deres* [= deresz – maść konia], *daj mu owsa Tereś, napój mi go, Kasiu, bo ja ni mám casu.* K 19 Kiel 49; war. K 76 Kiel 31.

b. *Ej, orze on* [*kochanek*], *orze w zielonym ugorze, koniczki mu postawały, a on sam nie może. Dejma koniom owsa, zielonego siana, będziemy się miłowali do samego rana.* Pieś Śl 2/499.

24 – Chłopiec / dziewczyna chodzi do dziewczyny / chłopca przez *zielony owies*.

a. *Boze mój jedyny, zol mi tej dziywcyny, co jo do nij chodził przez owies zielony.* Stoin Żyw 295.

b. *Kiedyś ty wiedziała, ze mom figli m*ᵘ*ocki, m*ᵘ*ogłaś mie nie w*ᵘ*ołać miyndzy sw*ᵘ*oje roncki. Kiedyś ty wiedziała, có t*ᵘ*o jes, có t*ᵘ*o jes, m*ᵘ*ogłaś ty nie ch*ᵘ*odzić bez zielony* ᵘ*owies.* Mika Oraw 56.

25 – *Po owsianej słomie deptał, nie wiedziała, co jej szeptał. Szeptał on jej takie dziwy: będzie chłopiec przede żniwy.* Glog Pieś 137; war.: ZWAK 1884/84, Krzyż Kuj 1/148, K 77 Rad 1/170, Ad Bor 58 [jako pieśń weselna].

26 – *Kaczki* / *kury* / *gęsi dziubią* / *jedzą* (*goły*) *owies* [= dziewczyny kochają chłopców].

a. *W Karkulowym polu kacki owies dziubią, jest tu taki Józek, co go dziwki lubią.* ZWAK 1888/218; war.: ZWAK 1888/152.

b. *Pod zielono miedzo kaczki* ᵘ*owies jedzo, najlepsze kochanie, jak ludzie ni wiedzo.* Bart PANLub 4/641, tamże wykaz wariantów, nadto Ad Zam 18.

c. *A jakze tam do wacpanny, kiedy kury gdacą? Zagnać kury do stodoły, będą jadły owies goły, bywaj wasan u mnie.* K 21 Rad 45; war.: *Którędy ta do wacpani? Bez (przez) ogródek bez ruciany. Kiedy gęsi wrzescą! Zazeń gąski do stodoły, będą jadły owies goły; bywaj u mnie sewcyku.* K 6 Krak 162.

27 – Na *wiązance* / *pierzynie* / *ocipce* [wiązce słomy] *owsianej Janek* / *ksiądz* / *parobek zrobił chłopca/strugał lalkę* dziewczynie.

*A nas Janek, nasej Ance, zrobił chłopca na wiązance. A na jakiej? Na owsianej. Róbze jeszcze, mój kochany.* Her Kal 67; war.: *Ksiądz Marynie zrobił chłopca na pierzynie; a na jakiej? Na owsianej. Zrobże jeszcze, mój kochany.* Chod Śp 258; *Nas parobek naséj dziwce, strugał lalkę na ocipce* [= wiązce słomy]. *A na jakiej? Na owsianéj. Strugaj i mnie, mój kochany.* K 19 Kiel 99.

## *PIEŚNI PASTERSKIE*

28 – Owca prosi Michała o owies / siano i owies i (*za*)*płaci* wydaniem potomstwa.

*Przyszła owca do Michała, piosneczkę mu zaśpiewała: Mój Michale, daj mi owsa, bo ja będę twoja owca. Za owies'em zapłaciła, bom ci się okociła.* K 72 Kuj 1/60, ts. K 4 Kuj 158; war.: Wisła 1894/692 [jako pieśń weselna].

## *PIEŚNI SPOŁECZNE*

29 – Chleb żytni jest lepszy niż owsiany.

*Może lepsi są górale, co chodaki noszą, co nie mając swego chleba, cudzym owies koszą. Myślisz, że są może lepsi nad Wielkopolany; lepszy przecież nasz chléb żytni, niżli ich* [górali] *owsiany.* K 12 Poz 267.

30 A – Górale sieją owies i żyto.

*Zasiali górale owies, od końca do końca, tak jest, zasiali górale żyto, od końca do końca wszystko.* Dyg Kat 284; war.: K 73 Krak 1/424, Pośp Ślask 141 [jako pieśń zapustna].

30 B – *Cému, górolicku,* ᵘ*owieska nie siejes, c·i ci sie nie rodzi, c·i go nie rod wiejes? Siejem se jo, siejem,* ᵘ*od granic do granic, sk*ᵘ*oro przyjdzie k*ᵘ*osidź, ni ma nidz, ni ma nic.* Sad Podh 37.

## *PIEŚNI HISTORYCZNE I ŻOŁNIERSKIE*

31 – Koń jadał *goły*, *dobry owies*, kiedy żył jego pan, po jego śmierci nie ma nawet *kłacka* [garstki] *siana, ani siecki, ani słomy.*

[Koń do swego pana, rannego żołnierza:] *Wstáwéj panie, wstáwéj, nie lez, boś mi dáwál goły owies. Teráz nié mám kłacka siana, we krwi stoję po kolana. Wstáwéj panie, wstáwéj, nie lez, boś mi dáwál dobry owies. Teráz nié mám ani siecki, we krwi stoję po kostecki. Wstáwéj panie, wstáwéj, nie lez, boś mi dáwál dobry owies. Teráz nié mám kłacka słomy, ozniosóm mié ptácy, wrony.* ZWAK 1880/206; wykaz licznych wariantów zob. Bart PANLub 3/385, podob. Bar PANLub 3/297; nadto war.: ZWAK 1891/126, Wisła 1893/117, MAAE 1896/407, Wisła 1899/112, MAAE 1900/177, Wisła 1904/339, Lud 1909/122, LL 1962/4-6/92, Chod Śp

56, Kam Pom 264, Nad Kasz 157, Stef WarmPś 1/187, Krzyż WiM 2/155, Łęga Malb 150, K 40 MazP 393, Rog Śląsk 25, Maj Śląsk 179, Tac Opol 73, Dyg Kat 422, Stoin Żyw 61, 62, Święt Nadr 180, K 6 Krak 176, 403, Bąk Gręb 44.

32 – *Kukiełeczka / kołacz z owsa, pieczoneczka ze psa, woda z koleje* [kałuży] – pożywienie na wojnie.

*Oj, mój miły Boże, jak na wojnie źle: kukiełeczka z owsa, pieczoneczka ze psa, woda z koleje.* K 41 Maz 222; war.: *Żáden nie uwierzy, jak na wojnie źle. Pieczonka ze psa, kołácze z owsa, woda z kolaje.* ZWAK 1885/223, war.: Rog Śląsk 15, 16, Lom Śląsk 371, Dyg Kat 421.

## *LEGENDY*

33 – Pan Bóg przeznacza diabłu do uprawy *owies i hreczkę / rzepę*, ale po interwencji św. Michała / św. Marcina diabłu dostaje się oset i pokrzywa / rzepa.

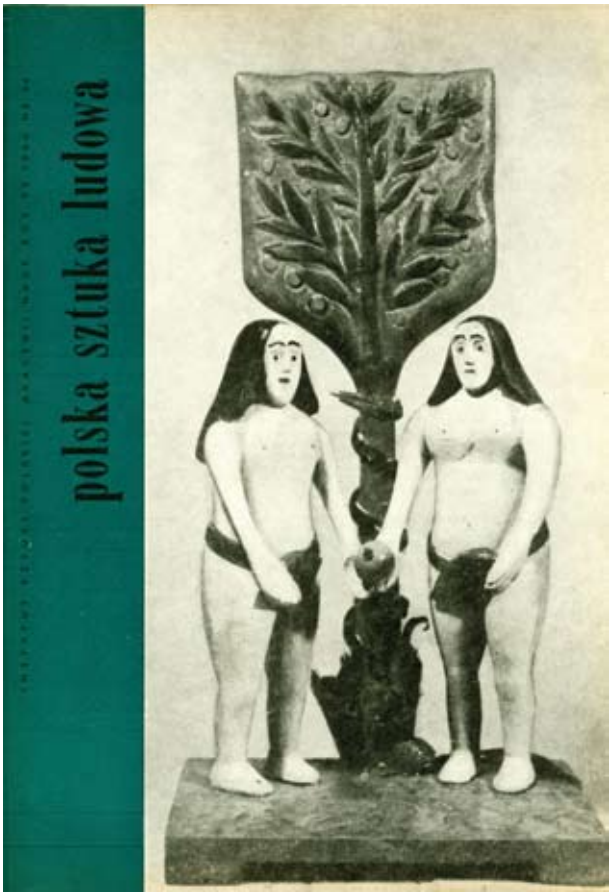
*Pan Bóg kiedy tworzył świat rozdawał i rozdawał różne nasiona (...) i djabłu tez kinął kilka ziarnek owsa i hrecki, ale św. Michał rzekł: Panie, i to ludziom się przyda, a djabłu dość będzie ostu i pokrzywy. – To odbierz-ze mu tamte, a daj te, rozkazał Bóg. Anioł puścił się w lot za djabłem i zdybał go dzieś na rozstaju dróg, jak wrzescał bez ustanku: „Mój owies, moja hrecka, mój owies, moja hrecka!". – Co plecies! Przebił mu bozy Anioł. – A bodajcie, zapomniałem. – To ja ci przypomnę: twój oset, twoja pokrzywa. – A, dziękuję – i z tem porwał się djabeł i znów wrzescał: „Mój oset, moja pokrzywa!".* Plesz Międz 154; war.: Lor Kasz 1/89, Dek Sier 178, Gaj Stal 187, podob. PSL 1994/3-4/106; poor. Też: K 7 Krak 6, Lud 1901/47, przedruk: Kar Rzesz 113, zob. Krz PBL nr 2641, tamże wykaz wariantów.

34 – Adam, wbrew poleceniom Pana Boga, karmi konia coraz liczniejszymi ziarnkami owsa, a w końcu (za karę) musi go karmić *całymi wiertelikami*, bo koniowi zawsze mało.

[Adam dostaje od Pana Boga konia do pomocy]. *Padoł Adamowi tak: – Pamiętej, Adamie, ino ziorko owsu rano, dwa ziorka w połednie, a jak wieczór przyjdzie – zaś jedno. Adam był posłuszny, koń wartko się wrobił i robota szła jak po maśle. No, ale po latach Adam zapomniał o bożym nakazie, żal mu też było konia i tak co dzień dokładał mu tam trochę tych ziornek.* [Koń rośnie, zaczyna gryźć i kopać Adama, przestaje pracować.] *Pan Bóg zszedł na ziemię, podciął koniowi żyły u nóg i koń wrócił do dawnego wyglądu. A Ponboczek pedzieli Adamowi: Masz tu swego konia, będzie ci nadal dobrze służyć, ale żeś mojego polecenia nie dochował, będziesz go teraz musiał karmić całymi wiertelikami owsa, a jemu to ino zawsze jeszcze będzie mało.* Sim ŚlOpol 120.

## *OPOWIEŚCI WIERZENIOWE, ZAPISY WIERZEŃ I PRAKTYK*

35 – *Grzeszył (…) Jadam* [po wypędzeniu z raju] *i pracował, anioł Boży był dalej jego przewodnikiem, nauczył go uprawiać ziemię* [nieurodzajną], *którą najpierwéj owsem obsiewali, nauczył go stawiać budynki i robić odzienie dla siebie i rodziny.* K 7 Krak 7.




36 – Gospodarze siali poświęcony w dniu św. Szczepana (26 XII) owies, wierząc że zniszczy on oset *diabelskie nasienie* na polu. Siejący mówili: *Uciekaj dyjable z ostem, bo idzie św. Szczepan z owsem.* ZWAK 1882/239, podob.: Wisła 1890/866, MAAE 1904/46, Or L 1934/152, ŁSE 1981/122, Dwor Maz 42, 131, Wiet SPog 113, Udz Biec 187, Gaj Rozw 40, Gaj Stal 52, Kot San 44, Kot Urok 124.

## *PISANA POEZJA CHŁOPSKA*

37 – *matka boska chłopska / jest bez korony / ma srebrną twarz z owsa / kokardki z klonów / szara jak chata nad drogą / nie ma pereł i złota / pierś tylko jej zdobią / skowronków vota.* Poc Poez 359.

38 – *Ej ty ziemio najdroższa / naucz mnie swego wesela / które w pszenicach srebrnych owsach / nocą pod gwiezdnym niebem śpiewa.* Poc Poez 247.

39 – *o piachu srebrny jak owies / gdy mnie rozdepczesz w mogile / weź tylko serce moje / i karm nim drzewa i lilie.* Poc Poez 463.

40 – *Ja ta na wsi wychowany / znam co bieda chleb owsiany / znam głodowe ciężkie lata.* Rak Dum 65.

**Bibliografia**

Judycka Irmina, *Nazwy roślin uprawnych w gwarach Pomorza Mazowieckiego*, „Poradnik Językowy" 1961, z. 8, s. 353-364; 1961, z. 9, s. 392-400; Kaczan Anna, *Zboża w ludowym i potocznym językowym obrazie świata Polaków*, praca doktorska w Zakładzie TiG WJP UMCS, Lublin 2008; Sędzik Włady-

sław, *Polskie nazwy zbóż*, „Język Polski" 1978, s. 332-339; Witczak Tomasz, *Indoeuropejskie nazwy zbóż*, Łódź 2003; Zięba Jolanta, *Konotacja semantyczna nazw podstawowych zbóż w polszczyźnie ludowej*, praca magisterska w ZTiG WJP 1991.

**Przypisy**

1 Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki" w latach 2015-20. Tytuł projektu „Świat roślin w polszczyźnie ludowej i potocznej (drzewa, zboża, kwiaty, zioła, grzyby itp.). Słownik etnolingwistyczny".

2 *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, koncepcja całości i redakcja Jerzy Bartmiński, zastępca redaktora Stanisława Niebrzegowska [od zeszytu 3. Niebrzegowska-Bartmińska], Lublin, t. I *Kosmos* cz. 1 *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, 1996; cz. 2 *Ziemia, woda, podziemie*, 1999; cz. 3 *Meteorologia*, 2012; cz. 4 *Świat, światło, metale*, 2012.

3 *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. Ludwik Bielawski, t. 4. *Lubelskie*, red. Jerzy Bartmiński, cz. 1 *Pieśni i obrzędy doroczne*, cz. 2 *Pieśni i obrzędy rodzinne*, cz. 3 *Pieśni i teksty sytuacyjne*, cz. 4 *Pieśni powszechne*, cz. 5 *Pieśni stanowe i zawodowe*, cz. 6 *Muzyka instrumentalna*, Lublin 2011.

4 Podstawową wersję tego hasła opracowała Anna Kaczan w swojej rozprawie doktorskiej pt. *Zboża w ludowym i potocznym językowym obrazie świata Polaków*, przygotowanej pod kier. prof. J. Bartmińskiego w Zakładzie Tekstologii i Gramatyki Współczesnego Języka Polskiego UMCS, Lublin 2008.

5 Koncepcję tej definicji przedstawił Jerzy Bartmiński w artykule *Definicja kognitywna jako narzędzie opisu konotacji*, [w:] *Konotacja*, Lublin 1988, s.169-183.

6 Tomasz Witczak, *Indoeuropejskie nazwy zbóż*, Łódź 2003, s. 64.

7 De Vries Ad, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam – London 1976, s. 348.

8 *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, herausgegeben unter besonderer Mitwirkung von E. Hoffmann-Krayer und Mitarbeit zahlreicher Fachgenossen von Hanns Bächtold-Stäubli*, Berlin und Leipzig, bd. 3, 1930-1931, s. 1300-1304.

9a Donald Watts, *Dictionary of Plant Lore*, 2013, s. 272

9 *Mały słownik kultury dawnych Słowian*, red. Lech Leciejewicz, Warszawa 1972, s. 509.

10 *Słownik starożytności słowiańskich. Encyklopedyczny zarys kultury Słowian od czasów najdawniejszych do schyłku w. XII*, t. 3 red. Władysław Kowalenko, Gerard Labuda, Zdzisław Stieber 1967, Wrocław 1968, s. 564.

11 *Slavjanskie drevnosti. Ètnolingvističeskij slovar'*, red. N[ikita] I. Tolstoj, Moskva 2004, t. 3, s. 489-493.

12 Szymańska Janina, *Podlaskie pieśni włóczebne*, „Etnolingwistyka", 1992, s. 102.

13 Ryszard Kukier, *Kaszubi bytowscy. Zarys monografii etnograficznej*, Gdynia 1968, s. 152.

14 *Kultura ludowa Wielkopolski*, red. Józef Burszta, Poznań 1964, t. 2, s. 116.

15 Stanisław Witkoś, *Bajdy i Moderówka*, Poznań 1977, s. 46.

16 Henryk Biegeleisen, *U kolebki. Przed ołtarzem. Nad mogiłą*, Lwów 1929, s. 507.

17 *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, w oparciu o dzieło Samuela Adalberga opracował Zespół Redakcyjny pod kierunkiem Juliana Krzyżanowskiego, Warszawa 1969, t. 1, s. 812.

18 Józef Węcławik, *Zwyczaje, obrzędy i wierzenia bożonarodzeniowe w parafii Skierbiszów*, [w:] *Z zagadnień etnologii i religioznawstwa*, red. Henryk Zimoń, Warszawa 1986, s. 196-227.

19 Aleksander Wietrzyk, *Słownik gwary Pogórzan (z okolicy Gorlic)*, Gorlice 2011, s.113.

20 Władysław Siarkowski, *Materyjały do etnografii ludu polskiego z okolic Kielc*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej wydawany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności" 1879, s. 9.

21 Szczęsny Jastrzębowski, *Materjały do inwentarza ludoznawstwa polskiego. Przegląd artykułów, korespondencji i wiadomości, w zakresie ludoznawstwa i krajoznawstwa, zawartych w „Gazecie Radomskiej" od początku jej istnienia (r. 1884) do r. 1894*, „Wisła. Miesięcznik Geograficzno-Etnograficzny" 1899, s. 475.

22 Bronisław Gustawicz, *Podania, przesądy, gadki i nazwy ludowe w dziedzinie przyrody*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej wydawany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności" 1882, s. 231.

23 Stanisława Niebrzegowska, *Przestrach od przestrachu. Rośliny w ludowych przekazach ustnych*, Lublin 2000, s. 228.

24 Stanisława Dąbrowska, *Wieś Żabno i jej mieszkańcy. (Powiat Krasnostawski, gub. Lubelska)*, „Wisła. Miesięcznik geograficzno-etnograficzny" 1904, s. 161.

25 Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 35 *Przemyskie*, 1964, [wyd. fotoofset. z: *Przemyskie. Zarys etnograficzny...*, wydał I[zydor] Kopernicki, 1891], s. 101.

26 *Nad rzeką Ropą. Zarys kultury ludowej powiatu gorlickiego*, red. Roman Reinfuss, Kraków 1965, s. 251.

27 Bernard Sychta, *Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej*, Wrocław 1968, t. 2, s. 198.

28 *Nowa księga...*, dz. cyt., Warszawa 1970, t. 2, s. 392.

29 Stanisław Dworakowski, *Zwyczaje rodzinne w powiecie wysokomazowieckim*, Warszawa 1935, s. 44.

30 B. Gustawicz, dz. cyt., s. 231.

31 Seweryn Udziela, *Ziemia Biecka. Lud polski w powiatach gorlickim i grybowskim*, Nowy Sącz 1994, s. 159.

32 TN Ulów 1967 – Taśmoteka nagrań tekstów gwarowych zebranych w Pracowni „Archiwum Etnolingwistyczne" UMCS. Po skrócie TN podano nazwę miejscowości i rok nagrania.

33 Władysław Siarkowski, *Materyjały do etnografii ludu polskiego z okolic Kielc*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej wydawany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności" 1880, s. 172.

34 B. Sychta, dz. cyt., Wrocław 1969, t. 3, s. 351.

35 Ludwik Bielawski Ludwik, Aurelia Mioduchowska, *Kaszuby. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, cz. 3 *Pieśni powszechne i zawodowe*, Warszawa 1998, s. 30.

36 S. Witkoś, dz. cyt., s. 68.

37 Halina Pelcowa, *Słownik gwar Lubelszczyzny*, t. 1. *Rolnictwo: Narzędzia rolnicze. Prace polowe. Zbiór i obróbka zbóż*, Lublin 2012, s. 213.

38 B. Sychta, dz. cyt., t. 3, s. 350.

39 Józef Kąś, *Ilustrowany leksykon gwary i kultury podhalańskiej*, Bukowina Tatrzańska – Nowy Sącz 2015, t. 2, s. 324

40 Jerzy Bartmiński, Olga Kielak, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, *Dlaczego ważnie ma nóg? Zwierzęta w ludowych przekazach ustnych*, Lublin 2015, s. 296.

41 Władysław Siarkowski, *Materyjały do etnografii ludu polskiego z okolic Pińczowa*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej wydawany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności" 1885, s. 4.

42 Jan Świętek, *Lud nadrabski (od Gdowa po Bochnię). Obraz etnograficzny*, Kraków 1893, s. 69.
43 Jan Adamowski, Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska, *Ptaki, zwierzęta i rośliny w relacjach gwarowych z okolic Biłgoraja*, „Etnolingwistyka" 1995, s. 174.
44 Józef Kąś, *Słownik gwary orawskiej*, Kraków 2011, t. 1, s. 8.
45 *Nad rzeką Ropą. Zarys kultury ludowej powiatu gorlickiego*, red. Roman Reinfuss, Kraków 1965, s. 278.
46 B. Gustawicz, dz. cyt., s. 232.
47 Jerzy Pośpiech, *Zwyczaje i obrzędy doroczne na Śląsku*, Opole 1987, s. 84.
48 Magdalena Kroh, *Przemiany obrzędowości dorocznej we wsi Chyżówki*, „Polska Sztuka Ludowa", 1971, z 4, s. 248.
49 S. Niebrzegowska, dz. cyt., s. 228.
50 B. Gustawicz, dz. cyt., 1882, s. 232.
51 Józef Konopka, *Pieśni ludu krakowskiego*, red. Helena Kapełuś, Wrocław 1974, [wyd. fototypiczne pierwodruku z 1840 r.], s.105.
52 Janusz Bohdanowicz, *Demonologia ludowa. Demony powietrza – „płanetnik", „wir powietrzny – diabeł"*, „Literatura Ludowa", s. 54.
53 D. Wierzbicki, *Meteorologia ludowa, czyli – zdania i przysłowia ludu naszego, służące do przepowiadania stanu pogody*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej wydawany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności" 1882, s. 161.
54 *Nowa księga ...*, dz. cyt., t. 1, s. 559.
55 TN Dubienka 1978. Taśmoteka nagrań tekstów gwarowych zebranych w Pracowni „Archiwum Etnolingwistyczne" UMCS. Po skrócie TN podano nazwę miejscowości i rok nagrania.
56 M. Kroh, dz. cyt., s. 236.
57 Stanisław Dworakowski, *Zwyczaje rodzinne w powiecie wysokomazowieckim*, Warszawa 1935, s. 36.
58 Barbara Bazińska, *Wierzenia i praktyki magiczne pasterzy w Tatrach Polskich*, [w:] *Pasterstwo Tatr Polskich i Podhala*, red. Włodzimierz Antoniewicz, t. 7 *Życie i folklor pasterzy Tatr Polskich i Podhala*, Wrocław 1967, s. 183.
59 Erazm Majewski, Władysław Jarecki, *Bydło* (*pecus*, *bos*, *vacca*, *vitulus*) *w mowie, pojęciach i praktykach ludu polskiego*, „Wisła. Miesięcznik Geograficzno-Etnograficzny" 1903, s. 314.
60 J. Kąś, *Ilustrowany...*, dz. cyt., t. 2, s. 363.
61 *Nowa księga ...*, dz. cyt., t. 1, s. 249.
62 Emil Mika, Adolf Chybiński, *Pieśni orawskie*, Lipnica Wielka 1934, s. 2.
63 J. Świętek, dz. cyt., s. 234.
64 Henryka Wesołowska, *Tradycyjne elementy obrzędowości „święta Godów" na Dolnym Śląsku*, [w:] *Wieś dolnośląska*, red. Adolf Nasz, Wrocław 1970, s. 205.
65 *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*, red. Jerzy Bartmiński, Czesław Hernas, Wrocław 1986, s. 21.
66 J. Kąś, *Słownik...*, dz. cyt., t. 1, s. 394.
67 J. Kąś, *Ilustrowany...*, dz. cyt., t. 2, s. 74.
68 Wanda Jostowa, *Tradycyjne pożywienie ludności Podhala*, „Lud. Organ Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego", 1954, s. 717.
69 J. Kaś, *Ilustrowany...*, dz. cyt., t. 2, s. 21.
70 Andrzej Cinciała, *Pieśni ludu Śląskiego z okolic Cieszyna*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej wydawany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności" 1885, s. 258.
71 Samuel Bogumił Linde, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1951. wyd. 3. fotooffset. wg wyd. 2 z 1854-60, t. 3, s. 632.

Profesorowi Jerzemu Bartmińskiemu i zespołowi Słownika serdecznie dziękujemy za nadesłane artykuły. Niestety z przyczyn technicznych dwa z nich Olgi Kielak, Gdzie koza chodzi, tam żyto rodzi. *Płodnościowa funkcja kolędowania z maszkarą kozy* oraz Beaty Maksymiuk-Pacek, *Trwałość i innowacyjność obrzędu. Na przykładzie etapów dawnego i współczesnego wesela z terenów południowego Podlasia,* ukażą się w następnym numerze.

KATARZYNA PROROK

# O znaczeniu grochowin i grochowego wieńca w polskiej tradycji ludowej[1]

Groch to jeden najstarszych i podstawowych pokarmów na dawnej wsi polskiej[2], symbol plenności, dostatku, swojskości, a niekiedy też pospolitości. Jego dawność podkreśla żartobliwa kaszubska zagadka: *Jakié zboże je nôstarszé? Jiczmin, bo mô nadlëgszi wąs i groch, bo je łësi* [łysy][3]. Spożywany był zarówno na co dzień, jak i od święta, m.in. na weselu – wnoszono go wtedy uroczyście podczas obiadu, tańczono z miskami nim wypełnionymi i śpiewano *do grochu*, opowiadając jego „historię". Oskar Kolberg przekazał następujący opis z Mazowsza:

> Podają obiad. Gdy przyjdzie kolej na groch, wtedy wiją wianek z orzechów w papier poobwijanych, do grochu zaś, który w dużej misie stoi gęsto ugotowany na stole, wtykają kilka łyżek tak, żeby sterczały do góry. Przykrywają to chustką białą, kładą na wierzchu wianek z orzechów i śpiewają:
> *Na ten grosecek orano, Pana Jezusa wzywano.*
> *Ten grosecek siejono, Pana Jezusa wzywano.*
> *Ten grosecek wlecono, Pana Jezusa wzywano.*
> W tenże sam sposób śpiewają, iż ten *grosecek*: *wybrano*, *zwieziono*, *zmłócono*, *zwiejono*, *przyniesiono*, *strzebiono*, *strzebiwszy wstawiono* – a za każdym razem *Pana Jezusa wzywano*. [...] Starszy drużba bierze za wianek i wraz z chustką zdejmuje go z grochu, a wtedy zgromadzeni biorą łyżki i jedzą go[4].

Wyszczególnienie kolejnych etapów uprawy i obróbki grochu oraz *wzywanie* do nich *Pana Jezusa* świadczy o wysokim wartościowaniu tej rośliny, a konkretnie – jej ziaren. O ile bowiem ziarna grochu to produkt pożądany, zarówno jako pokarm, jak i środek o licznych zastosowaniach magiczno-leczniczych, to słoma po wymłóconym / wyłuskanym grochu, powszechnie zwana *grochowinami*, uznawana jest zazwyczaj za produkt pośledni, co potwierdza przysłowie: *Gdy groch oskubią, grochowiny depcą*[5]. Z pewnością słoma grochowa ma mniejszą wartość od słomy zbożowej (żytniej, owsianej, jęczmiennej czy pszenicznej), która dzięki swej elastyczności, wytrzymałości i estetycznemu wyglądowi dawniej służyła nie tylko jako pasza i ściółka dla zwierząt gospodarskich czy też materiał dekoracyjny i budowlany, ale miała też liczne zastosowania obrzędowe, magiczne i lecznicze, o czym pisze Mariola Tymochowicz:

> Słoma w niedalekiej przeszłości posiadała także inne walory, które sprawiały, że wykorzystywano ją do różnych działań magicznych. Dzięki jej związkowi ze zbożem, plennością zyskiwała moc przenoszenia siły tkwiącej w ziemi, dlatego też miała tak szerokie zastosowanie w praktykach mających zapewnić wegetację, płodność i urodzaj. Dzięki właściwościom apotropeicznym zapobiegała urokom i innymi chorobom. Jej wygląd, w tym kolor przypominający złoto, znaczna liczebność, długość zapewniała obfitość, sprowadzała do domu, pola i zagrody dostatek i bogactwo. Słoma miała również sens zaduszkowy, bo to za jej pośrednictwem następował kontakt z zaświatami. Ułatwiała przejście na tamten świat i nawiązywanie kontaktów z duszami zmarłych. Słoma przynosiła także życie i szczęście domownikom, co zostało bardzo dosadnie wyjaśnione w jednym z przekazów z Bronic: *No bo to zboże jest na słomie, prawda. Żyto, z żytniej przeważnie słomy były robione łańcuchy, no i właśnie, że to to jest życie, bo to jest chleb, no i on przynosi właśnie to szczęście, miłość i szacunek*[6].

Mimo że słoma grochowa nie posiada tylu walorów co „zwykła" słoma, to wbrew temu, co głosi przytoczone wyżej przysłowie, również miała dawniej kilka ciekawych zastosowań. W kartotece *Słownika stereotypów i symboli ludowych*[7] udało się zgromadzić na tyle bogaty i kulturowo ciekawy materiał dotyczący grochowin, że będą one jednym z haseł w najbliższym tomie tego słownika poświęconym roślinom. Co więcej, pojawi się w nim także hasło „wianek / wieniec grochowy", wity był on bowiem dawniej z łodyg i pędów grochowych (zazwyczaj suchych) i w zależności od tego, czy był przypisywany pannie, czy kawalerowi, miał inną symbolikę. Projekty tych dwóch haseł zaprezentuję w tym artykule.

Wcześniej jednak parę słów o koncepcji *Słownika stereotypów i symboli ludowych* oraz stosowanej w nim metodologii.

Jerzy Bartmiński – pomysłodawca i redaktor słownika – tak określa jego cel:

> *Słownik stereotypów i symboli ludowych* jest próbą rekonstrukcji tradycyjnego obrazu świata i człowieka – dokonaną metodami etnolingwistyki i folklorystyki. Obraz ten – utrwalony w języku, folklorze i obrzędach – stanowi klucz do poznania kultury, obecnej w niej postawy wobec świata i swoistej mentalności. Ludowe sposoby interpretacji rzeczywistości łączą realizm z mitologizacją, są antropocentryczne i etnocentryczne[8].

Metodą definiowania w słowniku jest definicja kognitywna, która znacznie odbiega od znanych sposobów definiowania przyjętych w polskiej leksykografii lingwistycznej, bowiem odwołuje się do potocznego myślenia o świecie i dąży do wydobycia wszystkich pozytywnych cech przedmiotu, które są relewantne kulturowo, a podstawową rolę w określaniu liczby tych cech odgrywa kryterium stabilizacji językowej i kulturowej. Jednostką podlegającą definiowaniu jest „przedmiot mentalny" w całym bogactwie jego charakterystyki utrwalonej w językowym obrazie świata [9].

W definicji grochowin, którą przedstawię, zdania definicyjne ułożone będą w specjalne kategorie semantyczne (fasety), czyli zespoły z jakiegoś punktu widzenia jednorodne, które są efektem wniknięcia w „strukturę poznawczą hasła" i analizy jego funkcjonowania w tekstach. Udało mi się wydzielić następujące: nazwy; kompleksy i kolekcje; wygląd i właściwości; ilości i miary; zastosowania praktyczne, obrzędowe, magiczne, lecznicze; grochowiny i czarownice; symbolika. Hasło „grochowy wianek / wieniec" ze względu na niewielkie rozmiary nie będzie posegmentowane.

Materiałową podstawę analizy stanowić będą: dane systemowe (słowniki języka polskiego: ogólne, gwarowe, frazeologiczne), dane tekstowe – różnogatunkowe teksty kliszowane (stabilizowane pod względem struktury semantycznej i/lub formalnej i powtarzające się w obiegu społecznym), w których występują grochowiny bądź grochowy wianek / wieniec, tj. przysłowia, przemowy wielkanocne, pieśni i przyśpiewki dożynkowe, weselne, zalotne i miłosne, żołnierskie, stanowe, taneczne, żartobliwe, legendy i opowiadania. Wykorzystam też tzw. dane przyjęzykowe, czyli utrwalone społecznie wierzenia i praktyki. W słowniku obydwa hasła będą się składały z 2 części: eksplikacyjnej i dokumentacyjnej, połączonych systemem odsyłaczy numerycznych – dzięki temu za charakterystykami przywoływanymi w eksplikacji będą stały „dowody" w postaci konkretnych kontekstów w dokumentacji. Na potrzeby tego artykułu części te zostaną jednak połączone – bezpośrednio w eksplikacji umieszczone będą fragmenty tekstów i odesłania do konkretnych źródeł.

## *Grochowiny*

NAZWY. Słoma grochowa, czyli suche liście, łodygi i puste strąki grochu, nosi powszechnie nazwę *grochowiny*, rzadziej w l. poj. *grochowina*[10], także *grochowianka*[11], *grochówka*[12], *grochůnka, groszůnka*[13], *grochåcze, grochåcz, grochowicz*[14].

KOMPLEKSY I KOLEKCJE. Grochowiny łączone są w pieśniach z innymi materiałami uznawanymi za mało wartościowe i nietrwałe: (a) ze słomą: *Zaprzęgéj, zaprzęgéj te siwe kónie, pojedziesz, pojedziesz po posog żónie. A jakiż tam posog tyj twoji żóny, dwa snopki grochowin, a trzeci słomy*[15]; *Jin·i dzewczyn·i mają pierzin·i, a ja ze swoją pęk grochowin·i. Jeden słomian·i, drugi grochowi, i to je posag mojej dzewcz·in·i*[16]; (b) z sianem: *Ożeniłem się na poły z płacem, chciałem się ukłaść a ni ma na cém. Ożeniłem się, bo piękna dama; wiązkę grochowin i percyję* [= porcję] *siana*[17]; (c) z cierniem i głogiem: *Wiem ci ja, jak młodemu ścielą, pęk podusek, pierzyną odzieją. Wiem ci ja, jak staremu ścielą, pęk grochowin, cierniem go odzieją*[18]; *Żywnie nie wiem, co staremu ścielą? Snop grochowin, głogiem go odzieją. Żywnie nie wiem, co młodemu ścielą? Pięć poduszek, pierzyną odzieją*[19]; (d) z piórami: *Śpiwały tym pusażnicom te kubity, co tam były: Myśleliśmy, że to wiano, a tu torba grochowiano. Gosztke* [= garstkę] *piór w jednym rogu, ᵘoszukały, kwała Bogu*[20]; (e) w żartobliwych przemowach wielkanocnych występują z kijem brzozowym i łykiem wierzbowym / lipowym: kolędnik-*koniarz* ma konia *z kija brzozowego, siodełko do tego z wiechcia grochowego, uzdeczkę z łyka wierzbowego*[21], a kolędnik-rycerz ma *uzdę z łyka lipowego, a siodło z wiechcia grochowego*[22].

WYGLĄD I WŁAŚCIWOŚCI. Grochowiny są: (a) gęste, poskręcane i splątane, w pieśni weselnej dziewczyna skarży się: *Marna chłopowina, skoro mnie pojęła, zmiął mi sie warkoczek, choćby grochowina*[23]; z tego względu stosowano je przy zabiegach mających powodować kręcenie się włosów lub „sprowadzenie" kołtuna (zob. zastosowania lecznicze); (b) lekkie i kruche, dlatego nazwa *grochowiny* oznacza przenośnie 'gruchol, coś wątłego'[24], fraz. *grochowy to wiecheć* to 'gorszy strach niż bieda'[25], stąd *chłop jak grochowi wiechc / grochową ocipka*[26]; (c) stosunkowo miękkie, z tego względu powszechnie obok słomy i siana służyły za posłanie, ale równocześnie szorstkie, dlatego w pieśni dziewczyna chce wyszorować brudnego chłopaka *wiechciem grochowym*[27]; (d) *chwaszczą*, czyli szeleszczą: *Ni ja pierzyneczki, ni ja poduszeczki, pościela ci, miły Jasiu, na grochowineczki. Bodajś ty, dziewczyno, z twoją grochowiną. Wezne ja se taką dziewcze z nowiuśką pierzyną. Grochowina chwaszczy, grochu mu nie dadzą. Staréj baby ja téż nie chcę, a młodej nie dadzą*[28]; (e) trzęsą się: w opowiadaniu *baba* jest *barzo stara, juz pewnie do sta lat miała, ani jednego zęba w gębie, trzęsła się jak grochowina, a kóniecnie ji sie chłopa chciało*[29]; (f) są łatwopalne, w pieśni weselnej *Pani młoda cepca ni ma, w grochowiny łeb owija, i stanęna u komina, zajęna się grochowina*[30].

ILOŚCI I MIARY. Układane i odmierzane są na *snopy / snopki*[31], *pęki*[32], *wiązki*[33], *wiechcie*[34], *wiechatki*[35], niekiedy też *worki*[36], *torby*[37].

ZASTOSOWANIA PRAKTYCZNE. Grochowiny mogły służyć za nędzne posłanie. Wedle zapisu z Chełmskiego „ubożsi w swoich chatach poprzestają prosto na słomie lub grochowinach nawet nie przykrytych, podkładając pod głowę tylko worek wypchany, a kładą się spać zawsze prawie w odzieniu, jakie w dzień noszą"[38]. W pieśniach posłanie z grochowin kontrastowane jest z posłaniem z poduszek i pierzyn:

*Nie zalecaj mi się, bo nie mam pierzyny, na mojém łóżeczku same grochowiny*[39]; *"Obiecała poduszki i do tego pierzyny, a teraz przywiozła w worku grochowiny*[40]; *Pocóż-eś mie, matuleńku, za mąż wydała, kiedy ja sie w gospodarce nie obeznała. Nié ma łóżka, ni łóżczyny, tylko w kącie grochowiny, matulu moja*[41]; *Swoim dzieciąteczkom* [macocha] *poduszeczki ściele, mnie, ubogiej sierocie, grochowiny wiele* [42].

Z grochowin ze względu na ich strukturę robiono różnego rodzaju „zatyki", np. wedle podania diabeł Rokita zatopił kopalnie w Olkuszu, zatykając odpływ wody *grochowianką*[43]; *baba* to gwarowa nazwa zatyki w kominie, robionej z grochowin owiniętych w starą płachtę lub worek, podpartej kijem, chroniącej w zimie przed zimnem wchodzącym kominem do izby[44]; przy żegnaniu starego i witaniu nowego roku młodzież urządzała rozmaite figle i żarty, m.in. zatykano kominy słomą lub grochowinami, „żeby piece dymiły"[45].

Przy połowach zastawiano rzekę pękami grochowin lub jałowca, by w nich więzły ryby[46].

Popiołu z grochowin albo skórki łoziny dodawano do tabaki, aby *w nosie lepiej wierciła*[47].

Grochowiny stosowano też jako podściółkę[48] i pokarm dla zwierząt gospodarskich, bo *krowom i owcom wyśmienitą są pastwą na zimę*[49], np. dawano je do jedzenia koniom[50], krowom cielącym się[51], małym prosiakom, ale *jek "odrosnó*[52].

ZASTOSOWANIA OBRZĘDOWE. W *ostatki*, Środę Popielcową, Poniedziałek Wielkanocny, rzadziej w Boże Narodzenie znany był zwyczaj chodzenia z tzw. *niedźwiedziem*. Jego rolę odgrywał zwykle chłopak owinięty w grochowiny i/lub słomę, którego wśród tańców i śpiewów oprowadzano po wsi na powrozie i zbierano datki, a niekiedy na koniec wrzucano do wody lub podpalano. Oto zapisy Kolberga z Poznańskiego:

> W drugie święto Wielkiejnocy, chłopaka ubranego za niedźwiedzia (strój jego jest z grochowin) prowadzi jeden z młodzieży wiejskiéj na powrozie; drudzy postępują za niemi z wesołemi okrzykami, jednak w końcu *topić niedźwiedzia* muszą (topienie to jest zanurzeniem w wodzie, gdzie grochowiny zostają). Przytém odbywa się *dyngowanie*; dziewczęta się chronią, lecz nikt nie śmie niedźwiadkowi odmówić jakiego bądź datku[53].

> W poniedziałek [wielkanocny] chłopcy *ustroją* niedźwiedzia, tj. owiną kogoś w grochowiny, dadzą mu ogromny kij w rękę, a ten lata na wszystkie strony, kijem macha i uderza o ziemię i ludzi, wiérzga nogami, kwiczy *co niepodobno* (straszliwie), a jak złapie dziewkę, to ją *gmatusi* (tłoczy, dusi), a ci drudzy krzyczą, że ją chce zagryźć, i wołają: *która dobrego sumienia, to niech nie ucieka! – a która zła, to myk, bo ją rozedrze!* (...) Gdy z niedźwiedziem owym już całą wieś *obletą*, idą bawić się do domu lub do gościńca i tam spożywają otrzymane od gospodyń dary (Dębicz)[54].

*Niedźwiedź* okręcony w grochowiny pojawiał się również czasem podczas zabaw weselnych. Tu opis z Mazowsza:

> Wieczorem jeden z żeniatych przebiéra się za niedźwiedzia. Obwiną go w grochowiny i wprowadzą do izby. On niby straszy i dąsa się. (…) Niekiedy stroją mu figle, np. zapalają grochowiny, gdy tymczasem drudzy ratują go, oblewają wodą itp., mówiąc, że niedźwiedź nie wlezie tam, gdzie jest czarownica, więc jej w tem gronie nie ma[55].

W grochowiny / słomę owijano także bałwana zwanego *Marzanną* / *Śmiercią*, którego palono lub topiono w Środę Popielcową, by *do wsi* mogło przyjść *nowe lato*, co notuje m.in. Biegeleisen:

> Oto w Środę Popielcową, czyli wstępną, panował ubiegłego stulecia na ziemi lubelskiej zwyczaj *topienia Śmierci*. Uwinąwszy ze słomy lub grochowin bałwana, zwanego *Śmiercią*, obwożono na wózku po wsi, poczem go w rzece lub stawie topiono, a w innych stronach palono. Krusząc, paląc lub topiąc dnia tego bałwana ze słomy, który zowią *Marzaną* czyli *Śmiercią*, nucą: *Już niesiem Śmierć ze wsi, nowe lato wsi* albo *Śmierceśmy wynieśli, nowe lato przynieśli*, *Śmierć płynie po wodzie, nowe lato ku nam jedzie*. (Z różnych stron Polski). Wynoszenie to śmierci i przynoszenie lata jest obchodem odejścia przykrej zimy i nastania pożądanej wiosny[56].

Powrósłami grochowymi był też obwinięty od stóp do głowy chłopak przedstawiający w zabawie ostatkowej *zapust*, czyli pijaka, któremu *śmierć* „ucinała" kosą głowę , a *diabeł* go porywał do piekła[57].

Snopek grochowin i siana kładziono pod stołem w Wigilię Bożego Narodzenia[58]. Wtedy też lub w czasie tzw. *dwunastnic* (dwunastu dni od Bożego Narodzenia do Trzech Króli) powrósłami słomianymi lub grochowymi obwiązywano drzewa owocowe, by dobrze rodziły[59].

Gdy umierający bardzo się męczył, a śmierć nie nadchodziła, przenoszono go z łóżka na ziemię, na której umieszczano słomę, a niekiedy także grochowiny i ziarna grochu, które podkładano mu pod głowę[60].

ZASTOSOWANIA MAGICZNE. Wierzono, że grochowiny chronią przed *urokiem*, czyli *złym spojrzeniem*, dlatego panna młoda, jadąc na wozie do kościoła, siedziała na poduszce wypchanej grochowinami [61], niekiedy rzucała grochowiny za siebie[62]. W opowiadaniu, gdy pan z *urocznymi oczami* widzi człowieka i nie chce go zauroczyć, *zapatruje się na* wiązkę grochowin, którą ma zawsze w nogach położoną, a wtedy grochowiny się tylko bardziej zsychają[63]. Grochowiny stosowano także w sytuacjach, gdy urok już nastąpił

– maczano je w pomyjach i zmywano nimi *miejsca przyroczone*[64].

Grochowinom zdjętym z maszkar i kostiumów obrzędowych przypisywano niekiedy moc wzmagania wegetacji, np. rozrzucano je po polach dla zwiększenia urodzaju[65], grochowiny z *niedźwiedzia* włożone do gniazda kwoki lub gęsi miały sprzyjać lęgowi[66]. W bajce *garść grochowinowego barłogu* z posłania parobka, którego chce zdobyć dziewczyna, jest częścią miłosnej mieszanki, którą uczy ją przyrządzać *wróżbicha*[67].

Do gniazda, w którym gęś wysiadywała jaja, dawano targaną słomę lub grochowiny, wierząc, że gąsięta będą wtedy chodzić stadem, a nie wkładano igliwia sosnowego, gdyż wtedy chodziłyby pojedynczo[68].

GROCHOWINY I CZAROWNICE. Wedle zapisów w wigilię św. Jana czarownice przybierały postać grochowin i wyrządzały szkodę inwentarzowi. By się przed nimi uchronić, święconą kredą znaczono drzwi stajen, obór i chlewów[69]. Wierzono też, że czarownica zabiera dziecko ludzkie, a uwinąwszy *kul* [= pęk] grochowin, chucha nań i dziecko z niego powstałe kładzie przy matce. Dziecko takie posiada *łeb jak ceber*, *wyrapiaste* oczy, jest krzykliwe i niezmiernie żarłoczne, a mimo to chudziutkie i wcale nie rośnie[70]. W św. Jana starano się nie mieć już grochowin w stodole, bo wierzono, że owijały się nimi *cioty* i przewracały po słomie, wydając przeraźliwe jęki[71].

ZASTOSOWANIA LECZNICZE. Grochowiny miały mieć wpływ na włosy. Wierzono, że aby dziecko miało kędzierzawe włosy, powinno zostać poczęte *na grochówce* lub na kożuchu[72], w tym samym celu po urodzeniu matki kładły dzieci na grochowiny lub na baraniej skórze[73], a dziewczęta myły włosy w wywarzonej grochowinie[74]. Używano grochowin przy kołtunie, bo podobnie jak on stanowią splątaną całość i posiadają „atut" martwoty[75]. *Gościarze*, chcąc sprowadzić kołtun, w który miały wchodzić złe soki z ciała, zalecali gotowanie chmielu w wodzie z grochowin i skrapianie tą mieszanką głowy chorego przez cały tydzień lub dopóki nie zwinął się kołtun[76].

Jeśli dziecko miało robaki, to kąpano je w grochowinach lub podawano mu do picia sok z kiszonej kapusty[77]. Aby wyszły mu glisty zaskórne, kąpano je i nacierano w grochowinach zmieszanych z mąką pszeniczną[78].

Nogi odmrożone moczono w naparze z grochowin i smarowano terpentyną[79].

Jeśli krowom na dójkach pojawiły się owrzodzenia podobne do ziaren grochu, to smarowano je odwarem z jego łodyg i strączków[80]. *Grudę* [= chorobę skóry nad kopytem] u zwierząt gospodarskich wymywano najpierw jak najmocniejszym kwasem kapuścianym, a później wycierano do krwi grochówką i smarowano maścią zrobioną z prochu strzeleckiego utartego z oliwą[81].

SYMBOLIKA. Grochowiny traktowane są jako coś pośledniego, mało wartościowego. W pieśni dziewczyna prosi: *Moja matko, daj mnie za mąż, z grochowin mi wiązkę zawiąż, będą myśleć, że to wiano, a to grochowin związano*[82]. Wiązane są z wątłością: *Niech bądze chłop jak grochowi wiechc, ale nad babą on muszi górą miec*[83]; z koślawością i brzydotą: *ten brzydal, gdyby snop grochowin*[84]; ze starością: *Kamzel, kamzel, siwo broda, jo dziewcyna jek jagoda, a ty stary grochowina, jo dziewcyna jek malina*[85]; z głupotą: *Måsz të grochåcze we łbie czë seczką?*[86].

W przypadku dziewcząt łączone są z utratą dziewictwa, fraz. *wejść w grochowiny* oznacza 'zajść w ciążę'[87], por. przysłowie *Gdzie grochowy wieniec, tam przepadł rumieniec*[88]; oraz ze staropanieństwem: *grochowiną* nazywana jest przenośnie 'stara panna'[89].

W praktykach obrzędowych grochowiny, w które owijano *Marzannę* i *niedźwiedzia*, z jednej strony mogą być znakiem odchodzącej zimy, śmierci, po ich spaleniu lub utopieniu przyroda miała na nowo odradzać się do życia, z drugiej strony grochowiny z tańczącego i dokazującego z pannami *niedźwiedzia* mogą symbolizować płodność / plenność i dostatek (zob. zastosowania obrzędowe i magiczne).

## *Grochowy wieniec / wianek*

Grochowy wieniec / wianek, zwany też *grochowianką*[90], ma odmienną symbolikę w przypadku kawalerów i panien.

W odniesieniu do kawalerów to znak odmowy, odrzucenia niechcianego konkurenta, stąd fraz. *dać / dostać grochowy wieniec* w znaczeniu 'rekuzy, odrzucenia propozycji małżeństwa' oraz przysłowie *Grochowy wianek niemiły*[91]. Grochowy wieniec podawano na talerzu[92], w kolejności przypinano lub podrzucano do wozu, wieszano na drzwiach pokoju, nad łóżkiem[93]. Niekiedy wymiennie w tej samej funkcji występowały m.in. wieniec ze słomy[94], czarna polewka czy arbuz postawiony na stole[95]. Przeciwieństwem grochowego wieńca był wieniec mirtowy – znak przyjęcia konkurów[96]. Grochowym wieńcem dla żartów „oczepiano" też pana młodego w czasie zabawy weselnej[97], a w zapusty i Środę Popielcową gospodynie wieńczyły tym „godłem celibatu" ociągających się z ożenkiem kawalerów i biły ich słomianymi powrósłami:

> Jedna z gospodyń Rembowskich juz przez lat kilka w każdą środę popielcową chodziła z batem ogromnym, słomianym. (...) Kiedy spotkała parobcaka, owinęła mu głowę w grochowinę i biła tym batem słomianym, mówiła: *Dlacegoz się ty nie ozynił?*[98]

> Tańcząc i śpiewając [w karczmie starsze wieśniaczki] wybierają duży kloc drzewa, a który z chłopców wówczas im się nawinie, tego doń zaprzęgają, a kładąc mu

> na głowie wieniec grochowy – godło celibatu, tańczą wokoło urągając, dopóki się młodzieniec nie wykupi i nie przyrzecze poprawy na rok przyszły[99].

W przypadku panien grochowy wieniec to znak utraty dziewictwa, co oddaje przysłowie: *Gdzie grochowy wieniec, tam przepadł rumieniec*[100]; por. fraz. *wejść w grochowiny* 'zajść w ciążę'[101]. W pieśniach weselnych grochowy wianek pojawia się z intencją prześmiewczą: *panna młodá cépca nié má, w grochowy wiánek łeb uwijá*[102], *druhnice* rzekomo mają *wianki grochowiane*, zaś przyśpiewujące im *swachny* mają *cypki jedwabiane*[103]. W pieśni stanowej *grochowianki sołtysiánek* przeciwstawiane są *wiankowi ze złota* sieroty – symbolowi czystości i niewinności[104].

Jako że groch należy do podstawowych upraw na wsi polskiej, grochowy wieniec pojawia się też w uroczystościach dożynkowych obok innych wieńców zbożowych, co świadczy o jego wysokim wartościowaniu:

> Po skończeniu żniw i siewów (co przypada w październiku, a czasami i w listopadzie dopiéro), przychodzą żeńcy do dworu z *wieńcami*, muzyką i śpiewem, tańcząc i krzycząc po drodze. Na czele gromady idzie sześć przodownic (w małych dominijach [sic!] najmniéj dwie) z wieńcami na głowach; jedna z pszennym, druga z żytnim, trzecia z grochowym, czwarta z jęczmiennym, piąta z owsianym, a szósta z koroną z orzechów laskowych poprzetykanych ozdobami z kolorowego papieru. Oprócz tego każda niesie jeszcze w chustce po parę kwart orzechów. Przystępując kolejno do pana i jego rodziny, składają jedna po drugiéj dary z orzechów u nóg jego, a wieńce kładą całéj rodzinie na głowy, zacząwszy od samego pana, któremu się dostaje wieniec z pszenicy. Pani zaś domu otrzymuje na głowę koronę z orzechów[105].

## *Podsumowanie*

Przedstawione analizy pokazują, że grochowiny pełniły istotną funkcję w polskiej kulturze ludowej i mimo że wykorzystywane były rzadziej niż inne słomy zbożowe, to ich językowo-kulturowy obraz jest stosunkowo bogaty. Poza zastosowaniami praktycznymi (służenie za posłanie dla ludzi, pasza i podściółka dla zwierząt), pełniły ważną funkcję obrzędową (stanowiły „kostium" dla *niedźwiedzia* czy *Marzanny / Śmierci*), magiczną (przypisywano im moc wzmagania wegetacji i ochrony przed urokami) i leczniczą (miały wspomagać sprowadzanie kołtuna i kręcenie włosów). Ich symbolika (podobnie jak w przypadku innych słom[106]) była ambiwalentna – z jednej strony łączone były z nędzą, wątłością, brzydotą, koślawością, starością, utratą dziewictwa i śmiercią, a z drugiej strony z płodnością, odrodzeniem i dostatkiem. Jednoznacznie negatywną symbolikę miał natomiast grochowy wieniec – dla kawalerów to znak odmowy i odrzucenia, a dla dziewcząt utraty dziewictwa i ośmieszenia.

**Przypisy**

1 Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą Narodowy Program Rozwoju Humanistyki w latach 2015-20. Tytuł projektu „Świat roślin w polszczyźnie ludowej i potocznej (drzewa, zboża, kwiaty, zioła, grzyby itp.). Słownik etnolingwistyczny".

2 Według Brücknera groch był też nieodłącznym elementem dawnego obiadu szlacheckiego, gdzie *zaprosić na groch* oznaczało tyle, co 'zaprosić na obiad'. Aleksander Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1970, s. 157.

3 Bernard Sychta, *Słownik gwar kaszubskich na tle kultury ludowej*, t. 5, Wrocław 1972, s. 335.

4 Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 26 *Mazowsze*, cz. 3, Wrocław – Poznań 1963, s. 184.

5 *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, w oparciu o dzieło Samuela Adalberga opracował zespół redakcyjny pod kierunkiem Juliana Krzyżanowskiego, t. 1, Warszawa 1969, s. 734.

6 Mariola Tymochowicz, *Słoma w kulturze tradycyjnej i współczesnej* [w druku].

7 *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. Jerzy Bartmiński, zastępca redaktora Stanisława Niebrzegowska, t. 1, cz. 1: *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, Lublin 1996; cz. 2: *Ziemia, woda, podziemie*, Lublin 1999; cz. 3: *Meteorologia*, Lublin 2012; cz. 4: *Świat, światło, metale*, Lublin 2012.

8 Jerzy Bartmiński, *O „Słowniku stereotypów i symboli ludowych"*, [w:] *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. Jerzy Bartmiński, zastępca redaktora Stanisława Niebrzegowska, t. 1, cz. 1: *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, Lublin 1996, s. 9.

9 Jerzy Bartmiński, 1988, *Definicja kognitywna jako narzędzie opisu konotacji*, [w:] *Konotacja*, red. Jerzy Bartmiński, Lublin, s. 169-170.

10 Jan Karłowicz, Adam Kryński, Władysław Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 1900, s. 908.

11 Jan Karłowicz, *Słownik gwar polskich*, t. 2, Kraków 1901, s. 125.

12 Stanisław Witkoś, *Bajdy i Moderówka*, Poznań 1977, s. 65.

13 Walenty Dobrzyński, *Gwary powiatu niemodlińskiego*, cz. 2: *Morfologia, teksty gwarowe*, Wrocław 1967, s. 34.

14 Bernard Sychta, *Słownik...*, dz. cyt., t. 1, Wrocław 1967, s. 364-365.

15 Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 3: *Kujawy*, cz. 1, Wrocław – Poznań 1962, s. 279.

16 Ludwik Bielawski, Aurelia Mioduchowska, *Kaszuby. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, cz. 2: *Pieśni powszechne*, Warszawa 1998, s. 378.

17 Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 21: *Radomskie*, cz. 2, Wrocław – Poznań 1964, s. 5.

18 Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 22: *Łęczyckie*, Wrocław – Poznań 1964, s. 77.

19 Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 3: *Kujawy*, cz. 1, Wrocław – Poznań 1962, s. 270-271.

20 *Lubelskie. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. Jerzy Bartmiński, cz. 2: *Pieśni i obrzędy rodzinne*, Lublin 2011, s. 367.

21 Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 5: *Krakowskie*, cz. 1, Wrocław – Poznań 1962 , s. 275.

22 Stanisław Rysik, *Po oracji*, „Orli Lot" 1926, s. 121.

23 Józef Gallus, *Starosta weselny, czyli zbiór przemówień, piosnek i wierszy do użytku starostów, drużbów i gości przy godach weselnych*, Bytom 1892, s. 122.

[24] Jan Karłowicz, Adam Kryński, Władysław Niedźwiedzki, *Słownik..*, dz. cyt., s. 908.
[25] Tamże, s. 909.
[26] *Nowa księga przysłów…*, dz. cyt., t. 1, Warszawa 1969, s. 262.
[27] Janina Szymańska, *Podlasie*, t. 1, Warszawa 2013, s. 546.
[28] Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 39: *Pomorze*, oraz *Aleksander Hilferding, Ostatki Słowian na południowym brzegu Bałtyckiego Morza*, przeł. Oskar Kolberg, z rękopisów oprac. Jerzy Kądzioła, Danuta Pawlakowa, red. Józef Burszta, Wrocław – Poznań 1965, s. 155.
[29] Jadwiga Milewska, *Ucieszne opowiadania z ciechanowskiego*, „Wisła. Miesięcznik geograficzno-etnograficzny" 1902, s. 724.
[30] Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 2: *Sandomierskie*, Wrocław – Poznań 1962, s. 68.
[31] Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 3: *Kujawy*, cz. 1, Wrocław – Poznań 1962, s. 278-279.
[32] Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 22: *Łęczyckie*, Wrocław – Poznań 1964, s. 77.
[33] Zygmunt Gloger, *Pieśni ludu [zebrał w latach 1861-1891]*, Kraków 1892, s. 305.
[34] Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 5: *Krakowskie*, cz. 1, Wrocław – Poznań 1962 , s. 275.
[35] Stanisław Dworakowski, *Kultura społeczna ludu wiejskiego na Mazowszu nad Narwią*, cz. 1: *Zwyczaje doroczne i gospodarskie*, Białystok 1964, s. 185.
[36] *Lubelskie...*, dz. cyt., cz. 5: *Pieśni stanowe i zawodowe*, s. 299.
[37] Tamże, cz. 2: *Pieśni i obrzędy rodzinne*, s. 367.
[38] Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 33: *Chełmskie*, cz. 1, Wrocław – Poznań 1964, s. 57.
[39] Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 77/I: *Radomskie*, suplement do tomów 20 i 21, Poznań 2005, s. 90.
[40] *Lubelskie...*, dz. cyt., cz. 5: *Pieśni stanowe i zawodowe*, s. 299.
[41] Zygmunt Wasilewski, *Jagodne (wieś w pow. łukowskim gm. Dąbie). Zarys etnograficzny*, Warszawa 1889, s. 173.
[42] Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 46: *Kaliskie i Sieradzkie*, z rękopisów oprac. Jarosław Lisakowski, Walerian Sobisiak, red. Danuta Pawlak, Agata Skrukwa, Wrocław – Poznań 1967, s. 330.
[43] Stanisław Ciszewski, *Lud rolniczo-górniczy z okolic Sławkowa w powiecie Olkuskim*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej wydawany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności", 1887, s. 57.
[44] Zygmunt Gloger, *Słownik gwary ludowej w okręgu tykocińskim*, Warszawa 1894, s. 2.
[45] Jerzy Pośpiech, *Zwyczaje i obrzędy doroczne na Śląsku*, Opole 1987, s. 108.
[46] Teresa Karwicka, *Kultura ludowa Ziemi Dobrzyńskiej*, Warszawa 1979, s. 74.
[47] Bohdan Baranowski, *Kultura ludowa XVII i XVIII w. na ziemiach Polski Środkowej*, Łódź 1971, s. 155.
[48] Michał Rawicz Witanowski, *Lud wsi Stradomia pod Częstochową. Szkic etnograficzny*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej wydawany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności", 1893, s. 17.
[49] Samuel Bogumił Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 2, Warszawa 1951, s. 123.
[50] Jerzy Maciejewski, *Słownik chełmińsko-dobrzyński (Sicmoń, Dulsk)*, Toruń 1969, s. 48.
[51] *Kultura ludowa Wielkopolski*, dz. cyt., t. 2, s. 131.
[52] *Północnopolskie teksty gwarowe od Kaszub po Mazury (z mapką)*, red. Kazimierz Nitsch, Kraków 1955, s. 54.
[53] Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 9: *W. Ks. Poznańskie*, cz. 1, Wrocław – Poznań 1963, s. 139.
[54] Tamże, s. 134.
[55] Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 27: *Mazowsze*, cz. 4, Wrocław – Poznań 1964, s. 169.
[56] Henryk Biegeleisen, *Matka i dziecko w obrzędach, wierzeniach i zwyczajach ludu polskiego*, Lwów 1927, s. 387.
[57] Wilhelm Gaj-Piotrowski, *Kultura społeczna ludu z okolic Rozwadowa*, Wrocław 1967, s. 48.
[58] Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 10: *W. Ks. Poznańskie*, cz. 2, Wrocław – Poznań 1963, s. 44.
[59] Aleksander Petrow, *Lud ziemi Dobrzyńskiej, jego charakter, mowa, zwyczaje, obrzędy, pieśni, przysłowia, zagadki itp.*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej wydawany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności" 1878, s. 21.
[60] Adam Paluch, *Miejsce roślin w praktykach i zwyczajach związanych ze śmiercią człowieka na wsi polskiej*, [w:] *Etnobotanika. Materiały I Ogólnopolskiego Seminarium Etnobotanicznego, Kolbuszowa*, Kolbuszowa 1985, s. 44.
[61] Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 15: *W. Ks. Poznańskie*, cz. 7, Wrocław – Poznań 1962, s. 116.
[62] Stanisław Dworakowski, *Kultura społeczna ludu wiejskiego na Mazowszu nad Narwią*, cz. 1: *Zwyczaje doroczne i gospodarskie*, Białystok 1964, s. 77.
[63] *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, zebrał i spisał Kazimierz W. Wójcicki, wybór i oprac. Ryszard Wojciechowski, Warszawa 1974, s. 93.
[64] Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 15: *W. Ks. Poznańskie*, cz. 7, Wrocław - Poznań 1962, s. 116.
[65] Wanda Drabik, *Cztery pory życia (o współzależności obrzędów dorocznych i rodzinnych)*, „Polska Sztuka Ludowa", 1990, nr 1, s. 18.
[66] Tadeusz Seweryn, *Ludowa świecka rzeźba monumentalna*, „Polska Sztuka Ludowa", 1955, nr 2, s. 79.
[67] *Strachy na smugu. Bajki opoczyńskie*, zebrał i oprac. Bolesław Wojewódzki, Warszawa 1974, s. 99-100.
[68] Stanisław Dworakowski, *Kultura...*, dz. cyt., s. 206.
[69] Bożena Stelmachowska, *Rok obrzędowy na Pomorzu*, Toruń 1933, s. 174.
[70] Stanisław Dworakowski, *Zwyczaje rodzinne w powiecie wysokomazowieckim*, Warszawa 1935, s. 46.
[71] Bożena Stelmachowska, *Rok...*, dz. cyt., s. 241.
[72] Stanisław Witkoś, *Bajdy...*, dz. cyt., s. 65.
[73] Bernard Sychta, *Słownik...*, dz. cyt., t. 2, Wrocław 1968, s. 268.
[74] F. Brzegowy, J. Cieśla, *Królówka wieś rodzinna Kazimierza Brodzińskiego,* „Orli Lot" 1935, s. 155.
[75] Adam Paluch, *Zerwij ziele z dziewięciu miedz…*, Wrocław 1989, s. 49.
[76] Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 48: *Tarnowskie–Rzeszowskie*, z rękopisów oprac. Józef Burszta, Bogusław Linette, red. Józef Burszta, Wrocław – Poznań 1967, s. 298.
[77] L. Hajówna, *Lecznictwo ludowe w Tyńcu*, „Roczniki Muzeum Etnograficznego w Krakowie" 1966, R. 1, s. 145.
[78] Stanisław Cercha, *Kleparz, przedmieście Krakowa przed 50 laty*, „Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne wydawane staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie" 1919, s. 52.
[79] Aleksander Saloni, *Lud łańcucki. Materyały etnograficzne,* „Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne wydawane staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie" 1903, s. 258.

80 Seweryn Udziela, *Rośliny w wierzeniach ludu krakowskiego*, „Lud. Organ Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego" 1931, s. 59.
81 Seweryn Udziela, *Tarnów–Rzeszów. Materyały etnograficzne, zebrał Oskar Kolberg*, „Materiały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne wydawane staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie" 1910, s. 132.
82 Zygmunt Gloger, *Pieśni...*, dz. cyt., s. 305.
83 Bernard Sychta, *Słownik ...*, dz. cyt., t. 6, Wrocław 1973, s. 129.
84 Samuel Bogumił Linde, *Słownik...*, dz. cyt., s. 123.
85 Barbara Krzyżaniak, Aleksander Pawlak, *Warmia i Mazury. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, cz. 4: *Pieśni rodzinne i taneczne*, Warszawa 2002, s. 153.
86 Sychta Bernard, *Słownik ...*, dz. cyt., t. 1, Wrocław 1967, s. 364.
87 Jerzy Treder, *Frazeologia kaszubska a wierzenia i zwyczaje (na tle porównawczym)*, Wejherowo 1989, s. 72.
88 *Nowa księga przysłów...*, dz. cyt., t. 3, Warszawa 1972, s. 648.
89 Bernard Sychta, *Słownik ...*, dz. cyt., t. 1, Wrocław 1967, s. 365.
90 Jan Karłowicz, Adam Kryński, Władysław Niedźwiedzki, dz. cyt., *Słownik...*, s. 908.
91 *Nowa księga przysłów...*, dz. cyt., t. 3, Warszawa 1972, s. 648.
92 *Kultura ludowa Wielkopolski*, red. Józef Burszta, t. 3, Poznań 1964, s. 135.
93 Jan Stanisław Bystroń, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI-XVIII*, t. 2, Warszawa 1976, s. 84.
94 Wanda Drabik, *Cztery...*, dz. cyt., s. 18.
95 *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, Zygmunt Gloger, t. 4, Warszawa 1900-1903, s. 432.
96 *Kultura ludowa Wielkopolski*, dz. cyt., s. 135.
97 Stanisław Dworakowski, *Zwyczaje...*, dz. cyt., s. 85.
98 Władysław Siarkowski, *Materyjały do etnografii ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 2, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej wydawany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności" 1879, s. 22.
99 Ignacja Piątkowska, *Z życia ludu wiejskiego w Ziemi Sieradzkiej*, „Wisła. Miesięcznik geograficzno-etnograficzny" 1889, s. 487.
100 *Nowa księga przysłów...*, dz. cyt., t. 3, Warszawa 1972, s. 648.
101 Jerzy Treder, *Frazeologia...*, dz. cyt., s. 72.
102 Władysław Siarkowski, *Materyjały do etnografii ludu polskiego z okolic Kielc*, cz. 3, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej wydawany staraniem Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności" 1880, s. 125.
103 *Lubelskie...*, dz. cyt., t. 2 *Pieśni i obrzędy rodzinne*, s. 177.
104 Władysław Matlakowski, *Przy międleniu lnu na Podhalu*, „Wisła. Miesięcznik geograficzno-etnograficzny", 1894, s. 213.
105 Oskar Kolberg, dz. cyt., t. 11: *W. Ks. Poznańskie*, cz. 3, Wrocław – Poznań 1963, s. 149.
106 Mariola Tymochowicz, *Słoma...*, dz. cyt. [w druku].

MONIKA ŁASZKIEWICZ

# Wizerunek Tatara w polskiej kulturze ludowej i w polszczyźnie potocznej

Tatarzy to jedno z plemion mongolskich, którego nazwa między XII a XIII wiekiem rozszerzyła się na inne ludy tureckie, mongolskie i tunguskie wchodzące w skład imperium Czyngis-chana, a później Złotej Ordy i chanatów[1]. Z perspektywy nosicieli polskiej kultury ludowej to przede wszystkim wrogowie, którzy napadali i pustoszyli kraj w XIII i XVII wieku. Jak pisze Tyszkiewicz, „w dziejach Polski Tatarzy występują jako groźni najeźdźcy z południowego wschodu, postrach Małopolski w XIII w. […] Jeszcze w XVI i XVII w. czambuły tatarskie docierały nad Wisłę"[2]. Jednak *Tatarzy* (zwani *polskimi* / *litewskimi*) to także współmieszkańcy Polski, którzy według podań pojawili się na Litwie w XIV wieku[3], za czasów panowania księcia Witolda. W opinii historyków byli oni zarówno dobrowolnymi przybyszami, jak i jeńcami wojennymi, zmuszonymi do osiedlenia się. Zdaniem Aliego Miśkiewicza „wszyscy Tatarzy są potomkami w prostej linii przybyszów ze Złotej Ordy i z późniejszych chanów tatarskich"[4]. W tym artykule zajmę się rekonstrukcją stereotypu Tatara najeźdźcy[5].

Opis stereotypu Tatara sytuuje się w nurcie badań językoznawczych (etnolingwistycznych), które traktują język jako źródło wiedzy o człowieku, jego mentalności, sposobie postrzegania świata i systemie wartości wyznawanych przez określoną wspólnotę. Wyobrażenie to zostało zrekonstruowane z wykorzystaniem definicji kognitywnej, w sposób zaproponowany przez Jerzego Bartmińskiego w *Zeszycie próbnym Słownika ludowych stereotypów językowych*[6], a następnie operacjonalizowany w kolejnych częściach *Słownika stereotypów i symboli ludowych*[7]. Analiza danych językowych (tj. systemu językowego i tekstów), a także tzw. faktów przyjęzykowych pozwala na prześledzenie sposobu konceptualizacji rzeczywistości właściwej określonemu podmiotowi i reprezentowanego przez niego systemu wartości[8] – uwzględnia cechy przypisywane definiowanemu obiektowi w sposób względnie stały oraz konotacje leksykalne i kulturowe wychodząc daleko poza informacje „wystarczające i konieczne" (jak w definicjach taksonomicznych).

Wykorzystując dane języka ogólnego, źródła dialektologiczne, folklorystyczne i etnograficzne, spróbuję odpowiedzieć na pytania: Jaki jest stereotyp Tatara oraz z jakiego punktu widzenia jest budowany[9].

Na określenie przedstawiciela omawianej grupy stosowano **nazwy** *Tatar, Tatarzyn*, a w liczbie mnogiej *Tatarzy, Tatary, Tatarowie*. Nazwa pochodzi z języka chińskiego i oznacza 'męża konnego'[10]. W kronikach chińskich plemiona mongolskie oraz podbite przez nie ludy tureckie nazywano *Ta-ta* lub *Ta-tan* / *Tatań*[11]. Jak pisze Julian Talko-Hryncewicz, „nie oznaczało [to nazwy] narodowości, a było pogardliwie stosowanem do barbarzyńców, niepokojących napadami i grabieżami […], kraj zaś przez nich zamieszkiwany przezywano *Tatarją* lub *Tartarją*"[12]. Wiesław Boryś w *Słowniku etymologicznym* notuje, że *tatary* to określenie odnoszące się nie tylko do Tatarów, ale także innych plemion tureckich i mongolskich, staroturecki *tatar* oznacza „mieszkańca krainy w północnych Chinach"[13].

*Tatar, Tatarzyn*[14] w *Słowniku języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego to „naród Scytów, który lub to od rzeki, lub od rozrodzenia, imienia tego […] dostąpił"[15]. W tzw. *słowniku wileńskim* to 1) 'człowiek z narodu tatarskiego' lub 2) 'goniec, kurjer w Turcji'[16]. Natomiast nie ma w słownikach języka polskiego informacji na temat Tatarów osiadłych na terenie Polski, o których pisał Jan Stanisław Bystroń, że jest to „ludność muzułmańska osiadła od wieków, rozmaitego pochodzenia"[17].

Ze względu na rodzaj kontaktów (wojny, najazdy) przypisywano Tatarom okrucieństwo, dlatego też *tatar* to także 'sadysta'[18]. Pośrednio jest z tym związane kolejne znaczenie słowa *tatar* jako rodzaj 'bata, składającego się z krótkiej, mocnej rękojeści i długiego […] sznura, używany dawniej głównie przez pasterzy bydła'[19].

Derywaty nazywające kobiety tatarskie to: *Tatarka*, *Tatarkini*, *Tatarzynia*, *Tatarczyni*[20]. Dzieci tatarskie to: *Tatarzęcia*, *Tatarzęta*[21]. Nazwy te są jednak aktualizowane w tekstach ludowych sporadycznie, na co wpływ mają typowe kontakty z Tatarami na ziemiach polskich; albo z najeźdźcami, albo jeńcami wojennymi – w obu przypadkach mężczyznami.

Jak notuje Aleksander Brückner, „od tej nazwy koczowników przezwano ziela i rośliny"[22]. Stąd liczne określenia botaniczne. Etnonim stał się podstawą utworzenia nazwy zboża – *tatarka*[23] 'gryka', co może mieć związek z podaniem o przywiezieniu przez Tatarów do Polski nieznanej wcześniej kaszy[24], która miała być także paszą dla ich koni.

Inne, pogardliwe określenia *Tatara* to *bisurmianin* czy *poganin*, i odnoszą się do wyznania. Nazwy *koziniec*, *koziarz* są motywowane wyglądem (podobieństwem do kozy, nadmiernym owłosieniem) lub zajęciem osiadłych Tatarów – hodowlą kóz, która bywała przez Polaków wyśmiewana.

**Kategoryzacja**. Tatarzy postrzegani byli przede wszystkim jako niebezpieczni wrogowie, przeciwnicy w walce, najeźdźcy z zewnątrz, z dalekiego kraju. To nieprzyjaciele wzbudzający strach w mieszkańcach napadanych wsi. Jak stwierdziła Janina Hajduk-Nijakowska, „wrogiem dla ludu był przeważnie Szwed i Tatar, których imiona przez wieki wiązano z okrucieństwem i rozbojem"[25].

Zarówno w polszczyźnie potocznej, jak i ludowej utrwaliło się postrzeganie Tatarów jako obcych, przybyszów oraz fakt, że pochodzili z dalekiego *wschodniego kraju*[26], do którego gnali jeńców w jasyr, także: *do tatarskiej ziemi*[27].

Na podstawie frazeologizmów wyekscerpowanych ze słowników języka polskiego[28] można stwierdzić, że odmienność Tatarów podkreślana jest zarówno w aspekcie etnicznym: *tatarskie plemię*, *tatarski naród*, jak i w aspekcie terytorialnym: *tatarska wieś, osada*. Są oni grupą wartościowaną negatywnie, stąd *tatarskie rządy* to rządy nieuczciwe i niesprawiedliwe. Ich obcość i wrogość – jako grupy niebezpiecznej i przybywającej z zewnątrz – ujawnia zestawienie *tatarski najazd*. Inne zestawienia sygnalizują również odmienność Tatarów w aspekcie językowym (*tatarski język*, *tatarskie dialekty*) i społeczno-kulturowym: (*tatarskie obyczaje*, *tatarskie zwyczaje*, *tatarskie towary*), przymiotnik *tatarski* ma w nich znaczenie relacyjne (znaczy 'odnoszący się do Tatarów', 'właściwy Tatarom', 'związany z Tatarami'), a nie jakościowy.

Wyrażenie *za czasów tatarskich* i zwrot *gdy Tatarzy przybyli* odnoszą się do przeszłości i oznaczają „najdalszą z możliwych odległości w czasie"[29]. Natomiast określenie *tatarskie góry* w zamówieniu pogody oznacza miejsce obce, odległe, bez wody, a więc martwe (bez znaku życia)[30]. *Tatarskie* kojarzone jest zatem z tym, co odległe zarówno w czasie, jak i w przestrzeni.

**Działania**. W języku ludowym i tekstach folkloru utrwaliło się postrzeganie Tatarów jako najeźdźców i utożsamianie ich z napadami, spustoszeniem, szkodami: *Gdzie Tatar przejdzie, tam trawa nie rośnie*[31]; *Kędy Tatarzy przeszli, tam trawa znikła, uschły drzewa i wyschły wody*[32]. Spustoszenie, jakie pozostawiały po sobie najazdy tatarskie, znalazło odzwierciedlenie we frazeologizmach: *najazd tatarski, pustki jakby po Tatarach / jak po Tatarach naprawiać trzeba*[33]. W opowieści nawet drzewo podcięte przez Tatara marnieje: *Bo to już taka twardo zatruta wiara w tych Tatarach, że się nie tylko człowiek nie obaczy, gdy go skaleczą, ale nawet i drzewinie szkodzi*[34]. A *tatarskie ziele*, którego nazwa związana jest z legendą o obozowisku tatarskim, na terenie którego urosło, przynosi nieszczęście całej wsi[35].

Tatar – jako obcy – staje się nosicielem najgorszych cech. Jego działania prowadzą do tego, że świat staje się martwy, bez życia (zarówno w sensie dosłownym, jak i symbolicznym). Napady tatarskie w dawniej Rzeczypospolitej były uznawane za jedną z najstraszliwszych klęsk[36]. Nawet jeżeli chłopi ocalili swoje życie, to nie uniknęli grabieży i pożaru, gdyż Tatarzy „ogniem i mieczem pustoszyli [kraj]"[37]. *Tatarzy przemierzali świat, jak stado dzikich zwierząt. W miejscach swego pobytu nie pozostawiali żadnej żywej istoty ani żadnego zielonego źdźbła pszenicy*[38]. Rozpasanie Tatarów utrwalone zostało we frazeologizmie *spasł się jak Tatar*, także w przestrodze: *wszystkiego do pary, bo zjedzą Tatary*[39].

Najazdy Tatarów i Kozaków na Polskę, o których mowa w podaniach, traktowano jako karę za grzechy: *Pan Bóg zaczął karać ludzi za ich grzechy. Najpierw wpadli do naszej ziemi Tatarowie i Kozakowie. Ile zburzyli kościołów, ile spalili miast i wiosek, ile ludzi wymordowali – tego nikt nie zliczy*[40]. Strach przed ich pojawieniem się w wiosce był ogromny, większy nawet niż przed dzikimi zwierzętami[41].

Wedle przysłów, pieśni i ballad Tatarzy porywali Polaków do niewoli lub ich mordowali. Agresywność Tatarów zawsze związana była z rozlewem krwi: *Tatarzy, wpadłszy do Polski pod hetmanem Nogajem, przyszli pod Sandomierz i tyle ludzi wyścinali, aż się krew potokami do Wisły lała*[42]. W innej pieśni dziewczyna żałuje chłopca: *Już nie siądzie Jaś za stołem, płacze Kasia za sokołem, Jaś twój z pola nie uciecze. Ot! Po szabli krew mu ciecze. I wzięli go na mary, zabili go Tatary*[43].

Chłopiec, który dostał się w niewolę tatarską, cierpi, żałuje, że matka go nie utopiła, bo usługiwanie nieprzyjacielowi jest gorsze niż śmierć: *Siedzi sokół na topoli, płacze Jasio w niewoli i tak żałośnie huka jako kukułka w zielonym gaju kuka. A jakże go serce boli żyć w tatarskiej niewoli. Musi o chleb prosić, wodę koniom nosić! Płacze Jasio, że żyje, a czarnemu Tatarowi, choć nie matce, nie ojcowi, czarne nogi myje! O, czemuś mnie, matko moja, matko miła w Wiśle nie utopiła!* (…) *O, bo lepiej pójść na mary jak w niewolę na Tatary!*[44]. Podobne zapisy notował Oskar Kolberg: *Broń nas Boże od spotkania z Tatarami* (…) *zabijają oni, co natrafią*[45]; *Jeżeliby jeszcze kiedy Tatary do was wpadli, to raczej śmierć sobie zróbcie, nóż w sobie utopcie, w ogień w wodę skoczcie, ale nigdy tej krwi swojej pogańskiej wierze w ręce nie oddajcie!*[46].

Tatarzy rabowali i kradli: *Co Włoch wymyśli, Francuz zrobi, Niemiec sprzeda, Polak kupi, a Tatar wydrze*; *Oj, poznałeś, co to Tatar, kiej ci dobrze skóry natarł*[47]; mordowali i porywali: *Rabują Tatarzy w jażdowieckim zamku. Nic w nim nie znaleźli, jak jedno pachole.* (…) *Pana wam zabili, panią z sobą wzięli do wiecznej niewoli, do tatarskiej ziemi*[48]. W podaniach Tatarzy: *Na popiół wszystko spalili i zjedli, cerkiew zrabowali, dobytek i ludzie, a już najbardziej białą czeladź* [służbę niewieścią] *garneli łakomo i gnali w Tatarszczyznę*[49].

Powszechne w świadomości ludowej było przekonanie, że Tatarzy (jako poganie) nie szanowali świętości, niszczyli, bezcześcili kościoły, cerkwie i klasztory. Dla ludności polskiej, przywiązanej do

religii i szacunku dla wszystkiego, co święte, powodem szczególnego oburzenia było to, że mordowali zakonników i zakonnice: *Zakonnicy uchodzący przed Tatarami, spotkani przez nich we wsi Szewce, wymordowani zostali, a klasztor złupiony*[50]. W podaniach przed Tatarami uciekały święte: Kinga, Salomea i Kunegunda. Błogosławiona Bronisława została zamordowana przez Tatarów podczas modlitwy. Wedle legendy uciekające przed Tatarami zakonnice, które modliły się do Boga o pomoc i ratunek, zostały zamienione w skały[51].

Według podania to Tatarzy ukradli obraz Matki Boskiej Częstochowskiej: *Napadli jednak na Częstochowę Tatarzy, a widząc piękny obraz otoczony bogactwami i klejnotami, zrabowali go*[52]. W pieśni książę zamierza ukryć *cudowny obraz* przed Tatarami: *Raz horda tatarska obległa nasz kraj, Opolczyk wziął obraz, by ukryć od zgraj*[53], chociaż według świadectw historycznych (mimo powszechnego przypisywania tego czynu różnym grupom etnicznie i/lub religijnie obcym) napadu na klasztor i zbezczeszczenia obrazu dokonali Polacy[54]. To obciążanie obcych grup ma w gruncie rzeczy jeden cel – oczyszczenie własnej grupy.

**Upodobania kulinarne**. Przypisywano Tatarom upodobania do jedzenia surowego końskiego mięsa, które było dla nich najłatwiej dostępne podczas długiej podróży lub walk: „Tatar, jadąc w dalszą drogę, zabierał kawałek surowego mięsa, kładąc go pod siodło, a w kilka godzin później, kiedy się dobrze zagrzało i skruszyło, wyjmował je stamtąd i zjadał"[55]. Dało to podstawę do nadania leksemowi *tatar* znaczenia 'befsztyk z surowego mielonego mięsa wołowego lub końskiego'[56]; 'potrawa z surowej polędwicy wołowej, siekanej lub mielonej, z przyprawami i często z surowym żółtkiem'[57]. Inne bliskie wyrażenie to *sos tatarski* 'z musztardy, ostry, pikantny'.

W podaniu mowa o tym, że Tatarzy p o ż e r a l i u p i e c z o n y c h l u d z i: *Jeszcze jedną mieli straszną wadę te Tatary* (…) *piekli ludzi żywcem w piecach chlebnych i to potem zajodali*; *Jak Tatarzy napadli, to wszystko uciekało do lasa, bo wtedy były wielkie lasy i można się było schować.* (…) *No i wszystko uciekało i ta baba za nimi też uciekała, ale nie zdążyła uciec i ją Tatary chwycili i przyprowadzili do chałupy. Rozpalili w piecu i kazali się babie położyć na tokach* ['dłubane ze spróchniałego pnia drzewa'], *ale baba się broniła. Jak jeden z Tatarów położył się na tokach, żeby pokazać babie, jak ma to zrobić, to ona się wyrwała, pchnęła leżącego Tatara do pieca i uciekła tak szybko, że ją nawet Tatarzy na koniach nie dogonili.* (…) *A Tatarom szkoda było tego Tatara upieczonego w piecu, żeby nie zakopać, to go zjedli z apetytem*[58]. Przypisywane *Tatarom* praktyki budują ich obraz jako dzikich ludzi, przed którymi najlepiej uciec i ukryć się – co oddaje zawołanie: *Kaśka, Maryna, wychodź, bo Tatary pojechały*[59].

**Cechy charakteru.** Tatarów postrzegano jako ludzi o k r u t n y c h, przerażających swoją bezwzględnością. Stwierdzenie, że *ktoś jest / zachowuje się jak Tatar*, oznacza w języku polskim człowieka *dzikiego*[60]. Cecha okrucieństwa jest także utrwalona w czasowniku odmiennym – *tatarować* w znaczeniu 'ćwiczyć, łoić, garbować, batożyć, smarować, ciąć, katować'[61]. Nazywani są też wprost *dziczą*: *Straszny musiał to być naród. Ludzie na wieść o Tatarach porzucali osady, dobytek, a życie chronili po debrach i wertepach, co dalej od szlaku, którym dzicz ciągnęła*[62]; *Zaczęły napływać pogłoski, że od Wschodu znowu nadciągają Tatarzy. Ludzie struchleli, kiedy usłyszeli tę nowinę, a matki trzymały dzieci blisko piersi, ponieważ samo słowo Tatar mroziło krew w żyłach*[63]. Wedle wierzeń byli najdzikszym narodem: *Wschodnią zaś część świata zamieszkuje najdzikszy naród zwany Tatarami*[64], stąd powszechny frazeologizm *po tatarsku się z kimś obejść* w znaczeniu 'okrutnie złupić, zniszczyć'. W języku polskim sytuowano Tatarów poza kategorią ludzi, właśnie ze względu na nieludzkie okrucieństwo: *ludzie nie Tatary*[65].

Tatarom nie należało ufać: *Pilnuj się nawet gdy Tatar ucieka*[66]; *Chociaż Tatar ucieka, niebezpieczna twoja głowa*[67]. Przysłowie *Złapał Kozak Tatarzyna, a Tatarzyn za łeb trzyma*[68], notowane od XVI wieku, oznacza ogólnie sytuację uzależnienia się zdobywcy od zdobyczy.

**Umiejętności**. Tatarzy uważani byli za świetnych jeźdźców: [to] *byli dobrzy jeźdźcy i wydawało się, iż są ze swymi końmi zrośnięci*[69]. Umiejętności jeździeckie Tatarów oraz wysokie wartościowanie ich koni utrwalone zostało we frazeologizmach: *tatarski bachmat* 'koń krępy, o krótkich nogach, silny i bardzo wytrzymały', *jeździ na koniu jak Tatar*, *nad tatarskie nie ma w świecie koni*[70].

**Religia**. Nacechowanym negatywnie określeniem Tatara jest *bisurmianin*, *poganin*, *poganiec* – nazwa związana z deprecjonowaniem w kulturze ludowej wyznawców innych religii i opozycją katolik–poganin (na określenie nie tyle osób niewierzących, ile wyznawców religii niechrześcijańskich). Co znamienne, synonimiczna nazwa 'gryki' to obok *tatarki – poganka,* a *tatarczysko*, czyli 'pole po tatarce' to inaczej *pogańsko*[71]. Pogardliwe określenie Tatara, odnoszące się do odmiennych obrzędów religijnych (jak w przypadku Żyda), to *obrzezaniec*. Nienacechowanym określeniem Tatara ze względu na wyznawaną religię jest określenie *muślim*, *muzułmanin*[72].

**Wygląd**. Przerażenie, jakie budzili Tatarzy, owocowało przypisywaniem im cech demonicznych: *Tatar to wyglądoł strasznie: był silny, gruby, barczysty, brzuch mioł obwisły, nogi krótkie, a stopy jak podolski złodziej. Kark mioł gruby, łeb jak świeć, papucie mioł okropne, a na środku czoła mioł jedno ślipie. Broda zaś mioł przyrośnięto do piersi, która mu nigdy nie pozwaliła podnieść głowy do góry*[73]. Wyobrażano sobie, że są *od stóp do głów włosem pokryci*[74], co koresponduje z dzikością i zwierzęcością (por. nazwy *koziniec, koziarz*).

W podaniu mówi się także, że byli *skośnookimi wojownikami*, stąd też *tatar* to 'przezwisko człowieka mającego skośne oczy'[75].

W ludowym i potocznym obrazie świata utrwaliło się przekonanie, że Tatar (podobnie jak np. Rusin czy Szwed) jest czarny, a zatem demoniczny. Istniało przekonanie, że Tatarzy mają kontakty ze złymi mocami[76], które pomagają im w walce, wspominał o tym Jan Długosz już w *Rocznikach*. Wierzono także, że *Tatarki* (kobiety Tatarów) potrafią zaczarować strzelby rycerzy. Ponadto tatarski język uważano za taki, w którym rozmawiają diabły[77]. Wedle podań Tatarzy szkodzili chrześcijanom: *Oskarżeni byli Tatarowie, osiedleni w Polsce, iż używają sztuki czarodziejskiej ku szkodzeniu chrześcijanom; że posiadali blaszki kruszcowe, do czarowania służące* (…), *że ich żony choroby z miesiąca nad lud ściągać umiały*[78]. Czary rzucone za uciekinierkami z niewoli tatarskiej spowodowały, że kobiety te cierpiały po zachodzie słońca, aż do śmierci[79].

Frazeologizmy *na sposób tatarski, na modłę tatarską* odnoszą się do lekkiego, tatarskiego **uzbrojenia**[80]. To właśnie brakowi ciężkiego uzbrojenia Tatarzy zawdzięczali swoją zwinność, co utrwalają frazeologizmy: *przesadził się by Tatarzyn we zbroje*; *bije się jak Tatar w zbroi* 'niezgrabnie, w warunkach do których nie przywykł'[81].

**Liczebność**. W tekstach polskiego folkloru o Tatarach mówi się zwykle w liczbie mnogiej. W balladach, bajkach i legendach podkreślane i potęgowane jest wrażenie ich ogromnej liczby: *wielkie hordy*, *wielka chmara*, *rozbestwiona tłuszcza*, *dzika gromada*, *czambuł tatarski* [stp. 'oddział tatarski', przen. 'kupa, gromada'].

**Walki z Tatarami i sposoby pokonywania wrogów**. Walki z Tatarami określane są jako *tatarski taniec – taniec z pogany*[82]. Mimo przewagi liczebnej, dzikości i zaciętości wrogów polscy chłopi, żołnierze czy wiejskie baby pokonują Tatarów[83]. W legendach zapisanych przez Maxa Toeppena zwycięstwa nad Tatarami przypisuje się kobietom: *Kiedy Tatarzy napadli na Prusy (1656, 1657) i zapuścili się w głąb kraju, niszcząc, mordując i paląc po drodze, oszczędzali wszakże najsilniejszych ludzi, którzy im wpadli w ręce, ażeby ich uprowadzić ze sobą w niewolę. Po zdobyciu Łeka zaprowadzono gromadę pojmanych i powiązanych mężów do pobliskiego lasu, gdzie Tatarzy mieli zamiar wypocząć i przenocować. Nasamprzód wszakże urządzili pijatykę, gorliwie oddając się zrabowanym napojom, aż pijani i wyczerpani pokładali się na ziemi pogrążyli we śnie głębokim. Z tej okoliczności skorzystały wierne żony jeńców, podkradły się przez zarośla, poprzecinały łyka krępujące mężów i tym sposobem ich uwolniły. Uwolnieni tedy mężowie porąbali pijanych Tatarów ich własnemi mieczami i wrócili z żonami*[84].

Po stronie ofiar miała według legend stawać Matka Boska i pozostająca pod jej władzą przyroda, które sprzeciwiają się naruszaniu ładu: *Oto z nieboskłonu spadły potoki deszczu, zasłaniając niby tarczą ukrytych w puszczy. Jednocześnie wody cichego źródełka wezbrały gwałtowanie i uderzały potężną falą na nieprzyjaciela* [Tatarów][85].

W tekstach kliszowanych została utrwalona pamięć o zwycięstwach nad hordami tatarskimi: *Z Tatarem zbójeckim rachuj się pod Kleckiem*[86] (o kniaziu Michale Glińskim); *Za czasów pana Pretwica, wolna od Tatar granica*; *Pan Zaklina z Wojsławic gnał Tatarów do granic*[87].

**Pamiątki wojennych zmagań.** Na pamiątkę bohaterskiego pokonania Tatarów za czasów Leszka Czarnego w Zwierzyńcu pod Krakowem (obecnie dzielnica miasta) obchodzone jest święto Lajkonika[88].

W analizowanym materiale ważną grupę stanowią także antroponimy i toponimy. Jak zauważyli Piotr Borawski i Aleksander Dubiński: „Nazwy niektórych miejscowości pozwalają przypuszczać, że osadnictwo tatarskie licznie występowało na terenie Polski południowo-wschodniej. Znaczna część nazw typu *Tatary* jest zapewne śladem osadnictwa jenieckiego"[89] lub tatarskich najazdów. Należy tu dawna wieś, dzisiejsza dzielnica Lublina o nazwie *Tatary*[90].

Mieszkańców wsi Golcowa w Rzeszowskiem nazywano *Tatarami* ze względu na żywy, porywczy temperament, co ma być związane z tym, że są oni rzekomo potomkami zgwałconych przez Tatarów dziewczyn z Golcowej[91]. *Tatarami* przezywano także mieszkańców np. Lublińca w powiecie lubaczowskim, którym przypisywano wyjątkową zawziętość: *to zawzięci Tatarzy, to zawzięty tatarski ród*[92]. Pisał o nich Jan Stanisław Bystroń: „Ludność sąsiednia śmieje się z tych *Tatarów*, często ich tak przezywając, obawia się ich zadzierzystości, podkreśla ich odrębny typ fizyczny"[93]. Wieś *Tatary* niedaleko Ostrołęki zyskała swoją nazwę od osiadłych tam jeńców tatarskich, którzy zostali w tych stronach, by pędzić smołę i palić węgiel[94].

Pewne nazwy upamiętniają prawdziwe bądź rzekome potyczki z Tatarami, które miały tam miejsce; dotyczy to dwóch nazw: *Kleparza* i *Doliny Kościeliskiej*. *Gdy Tatarzy plądrowali Polskę, nasi nie mogąc wytrzymać naporu dzikiej gromady, schronili się za murem tego ogrodu i tu stawiali opór nieprzyjacielowi.* [Zajechali Tatarów od tyłu i pokonali] *Po kilkogodzinnej walce Polacy zwyciężyli i na pamiątkę miejsce to nazwali Kleparzem, że tam wroga sklepali*[95]. Nazwa *Doliny Kościeliskiej* powstała ponoć od mnóstwa kości nieprzyjaciół tatarskich lub szwedzkich[96].

Po bitwach z Tatarami i ich najazdach na Polskę pozostawały elementy fortyfikacji, kopce[97], góry i mogiły, zwane *tatarskimi*: w Przemyślu znajduje wysoka mogiła tzw. *kopiec tatarski*, w której rzekomo mają być pochowani żołnierze tatarscy[98] lub tatarski chan.

W wyniku kontaktów z Tatarami zapożyczono obce artefakty, zwyczaje i elementy kultury Grzeg Spisz 29. Związek z Tatarami ma zabawa *Kozak i Tatarzyn*, która polegała na porywaniu w jasyr. Wygrywała ta grupa, która miała więcej jeńców[99].

**Dwa sposoby patrzenia na Tatara.** Według Aleksandry Niewiary postrzeganie obcych i konceptualizacja ich obrazu jest procesem przebiegającym etapami. „Pierwszym etapem jest ustalenie nadrzędnej kategorii ontologicznej 'człowiek narodowości x', a drugim etapem, prawdopodobnie przebiegającym równolegle, jest nałożenie na nią podrzędnej kategorii aksjologicznej, np. 'wróg', 'przyjaciel'. Dopiero dalej – w zależności od takiej dwustopniowej kategoryzacji – dochodzi do […] przypisywania osobom konkretnych cech"[100]. W przypadku Tatarów, historycznych najeźdźców, którzy zagrażali ładowi społecznemu i zakłócali spokojne życie, można zaobserwować budowanie opisów z punktu widzenia Polaka – biernej ofiary najazdów, który swoją sytuację próbuje w jakiś sposób wytłumaczyć (okrucieństwem, czarami, demonicznością wroga) oraz Polaka, który staje się aktywnym obrońcą, przeciwstawia się wrogom i podejmuje walkę, by chronić siebie, swoją rodzinę i gospodarstwo, oburza się bezczeszczeniem przez wrogów świętości (kościołów i zakonów). Pomocy w walce szuka u Boga przez wstawiennictwo Matki Boskiej i świętych. Jego działania cechuje odwaga graniczącą z brawurą, wroga pozbawia cech ludzkich i przypisuje mu „dzikość" i „zwierzęcość".

**Przypisy**

1 *Obyczaje, języki, ludy świata. Encyklopedia,* red. Sławomir Żurawski, Warszawa 2007, s. 760.

2 Jan Tyszkiewicz, *Tatarzy na Litwie i w Polsce. Studia z dziejów XIII-XVIII w.*, Warszawa 1989, s. 5.

3 Na Litwie Tatarzy pojawili się wcześniej, za panowania chana Uzbeka, który zmuszał ich do przejścia na islam. Pogańska Litwa stała się więc miejscem bezpiecznym, w którym Tatarzy swobodnie mogli dalej kultywować szamanizm, por. Katarzyna Warmińska, *Tatarzy polscy. Tożsamość religijna i etniczna*, Kraków 1999, s. 57.

4 Ali Miśkiewicz, *Śladami Tatarów polskich*, „Ziemia" 1981, nr 1, s. 253.

5 Wizerunek *Tatara litewskiego* zasługuje na oddzielne omówienie, ze względu na to, że nie jest to wariant wyobrażenia Tatara, ale odrębny stereotyp, który wartościowany jest znacznie bardziej pozytywnie.

6 Jerzy Bartmiński, *Założenia teoretyczne słownika*, [w:] *Słownik ludowych stereotypów językowych. Zeszyt próbny*, red. Jerzy Bartmiński, Wrocław, 1980, s. 7-36.

7 *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. Jerzy Bartmiński, zastępca redaktora Stanisława Niebrzegowska, t. 1, cz. 1: *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, Lublin 1996; cz. 2: *Ziemia, woda, podziemie*, Lublin 1999; cz. 3: *Meteorologia*, Lublin 2012; cz. 4: *Świat, światło, metale*, Lublin 2012.

8 Jerzy Bartmiński, *Podstawy lingwistycznych badań nad stereotypem – na przykładzie stereotypu 'matki'*, „Język a Kultura", t. 12; *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*, red. Janusz Anusiewicz, Jerzy Bartmiński, Wrocław 1998, s. 63-83.

9 Punkt widzenia rozumiem jako „czynnik podmiotowo-kulturowy, decydujący o sposobie mówienia o przedmiocie, w tym m.in. o kategoryzacji przedmiotu, o wyborze podstawy onomazjologicznej przy tworzeniu jego nazwy, o wyborze cech, które są o przedmiocie orzekane w konkretnych wypowiedziach i utrwalone w znaczeniu. Przyjęty przez podmiot mówiący jakiś punkt widzenia funkcjonuje więc jako zespół dyrektyw kształtujących treść i strukturę treści słów i całych wypowiedzi", za: Jerzy Bartmiński, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. Jerzy Bartmiński, Lublin 1990, s. 109-127.

10 Antoni Kruman, *O Muślimach litewskich. Z notat i przekładów litewskiego Tatara Macieja Tuhana-Baranowskiego*, Warszawa 1896, s. 6.

11 Tamże.

12 Julian Talko-Hryncewicz, *Muślimowie czyli tak zwani Tatarzy Litewscy*, Kraków 1924.

13 Wiesław Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2005, s. 629.

14 Etnonim jest poświadczony w *Słowniku staropolskim*, t. IX, s. 125.

15 Samuel Bogumił Linde, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1951, t. 3, s. 609.

16 *Słownik języka polskiego obejmujący oprócz zbioru właściwie polskich, znaczną liczbę wyrazów z języków obcych…*, opracowany przez Aleksandra Zdanowicza, Michała Bohusza-Szyszkę, Januarego Filipowicza, Waleriana Tomaszewicza, Floriana Czeplińskiego i Wincentego Korotyńskiego, z udziałem Bronisława Trentowskiego, Wilno 1861, t. 2, s. 1696.

17 Jan Stanisław Bystroń, *Etnografia Polski*, Warszawa 1947, s. 36.

18 Mieczysław Szymczak, *Słownik gwary Domaniewka w powiecie łęczyckim,* Wrocław 1962-1973, t. 7, s. 1016.

19 Józef Kąś, *Słownik gwary orawskiej*, 2003, t. 2, s. 477.

20 Samuel Bogumił Linde, *Słownik…*, dz. cyt., t. 5, s. 657.

21 Jan Karłowicz, Adam Kryński, Władysław Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1952-1953, t. 7, s. 33.

22 Aleksander Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1970, s. 567.

23 Nazwy te w kontekście *tatarki* 'gryki' zestawia w swojej pracy doktorskiej Anna Kaczan, *Zboża w ludowym i potocznym językowym obrazie świata Polaków* [maszynopis rozprawy doktorskiej przygotowanej pod kierunkiem naukowym prof. dr. hab. Jerzego Bartmińskiego].

24 Nitsch, *Świat*, s. 90.

25 Janina Hajduk-Nijakowska, *Nie wszystko bajka. Polskie ludowe podania historyczne*, Warszawa 1983, s. 27.

26 Ludwik Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 30.

27 *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, zebrał i spisał Kazimierz W. Wójcicki, wybór i oprac. Ryszard Wojciechowski, Warszawa 1974, s. 85.

28 Ekscerpcją zostały objęte dawne i współczesne słowniki języka polskiego oraz *Słownik frazeologiczny języka polskiego*.

29 Janina Hajduk-Nijakowska, *Nie wszystko bajka…*, dz. cyt., s. 10.

30 Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 19: *Kieleckie*, 1886, s. 197.

31 *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, w oparciu o dzieło Samuela Adalberga opracował Zespół Redakcyjny pod kierunkiem Juliana Krzyżanowskiego, t. 1, Warszawa 1969, s. 510. Podobne przysłowie funkcjonuje w odniesieniu do Niemca, por.: *Gdzie Niemiec stanie, tam trawa nie rośnie*.

[32] Bohdan Baranowski, *Chłop polski w walce z Tatarami,* Warszawa 1952, s. 66.
[33] *Nowa księga przysłów…*, dz. cyt., t. 3, s. 511.
[34] Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., t. 51, s. 84-85
[35] Janina Hajduk-Nijakowska, *Nie wszystko…*, dz. cyt., s. 102.
[36] Bohdan Baranowski, *Chłop…*, dz. cyt., s. 6.
[37] Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., t. 5, s. 303.
[38] Julian Zinkow, *Krakowskie i jurajskie podania, legendy, zwyczaje,* Kraków 1994, s. 90.
[39] *Nowa księga przysłów…*, dz. cyt., t. 3, s. 511.
[40] Janina Hajduk-Nijakowska, *Nie wszystko…*, dz. cyt., s. 242.
[41] Adam Chętnik, *Kurpie*, Kraków 1924, s. 11.
[42] Lucjan Siemieński, *Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie*, Poznań 1845, s. 48.
[43] Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., t. 71, s. 46.
[44] *Klechdy, starożytne podania…*, dz. cyt., s. 109.
[45] Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., t. 14, s. 148.
[46] Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., t. 51, s. 89.
[47] *Nowa księga przysłów…*, dz. cyt., s. 511.
[48] *Klechdy, starożytne podania…*, dz. cyt., s. 85.
[49] Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., t. 51, s. 85.
[50] Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., t. 34, s. 27.
[51] *Klechdy polskie. Podania, legendy, baśnie, bajki, opowieści i facecje na podstawie materiałów ludowych*, oprac., wstępem, przypisami i posłowiem opatrzył Stanisław Dzikowski, Warszawa 1948, s. 251.
[52] Dorota Simonides, *Dlaczego drzewa przestały mówić? Ludowa wizja świata*, Opole 2010, s. 142.
[53] *Lubelskie. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, red. Jerzy Bartmiński, t. 3, s. 597.
[54] Tamże, s. 597.
[55] „Echo Studzianki. Kwartalnik Stowarzyszenia Rozwoju Miejscowości Studzianka" 2009, nr 1, s. 3.
[56] *Słownik współczesnego języka polskiego*, Bogusław Dunaj, Warszawa 1996, t. 2, s. 416.
[57] Inny słownik języka polskiego, red. Mirosław Bańko, Warszawa 2000, t. 2, s. 812.
[58] Janina Hajduk-Nijakowska, *Nie wszystko bajka…*, dz. cyt., s. 98-99.
[59] *Nowa księga przysłów…*, dz. cyt., s. 510.
[60] Anna Tyrpa, *Cudzoziemcy i obce kraje w dialektach polskich*, Kraków 2011, s. 234.
[61] Jan Karłowicz, Adam Kryński, Władysław Niedźwiedzki, *Słownik…*, dz. cyt., t. 7, s. 32.
[62] Janina Hajduk-Nijakowska, *Nie wszystko bajka…*, dz. cyt., s. 102.
[63] Julian Zinkow, *Krakowskie i jurajskie podania…*, dz. cyt., s. 90.
[64] Ludwik Stomma, *Antropologia…*, dz. cyt., s. 30.
[65] *Nowa księga przysłów…*, dz. cyt., człowiek, s. 134.
[66] Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., t. 60, s. 450.
[67] Kazimierz Władysław Wójcicki, *Tatarzy*, [w:] *Stare gawędy i obrazy*, 1843, t. 2, s. 71.
[68] *Nowa księga przysłów…*, dz. cyt., t. 3, s. 511.
[69] *Gadka za gadką. 300 podań, bajek i anegdot z Górnego Śląska*, zebrali i oprac. Dorota Simonides, Józef Ligęza, wyd. 2 popr. i uzup., Opole 1975, s. 19.
[70] *Nowa księga przysłów…*, dz. cyt., koń, s. 209.
[71] Jan Karłowicz, Adam Kryński, Władysław Niedźwiedzki, *Słownik…*, dz. cyt., t. 7, s. 32.
[72] Jan Stanisław Bystroń, *Etnografia…*, dz. cyt., s. 36.
[73] Janina Hajduk-Nijakowska, *Nie wszystko bajka…*, dz. cyt., s. 98.
[74] „Wisła" 1894, s. 589.
[75] Mieczysław Szymczak, *Słownik gwary…*, dz. cyt., t. 7, s. 1016.
[76] Benedykt Chmielowski w *Nowych Atenach* pisał: „Czart może prawdziwie czynić, wyprowadzać skutki, iźli moc mu Boska nie przeszkodzi. Tak Turcy i Tatarowie niewolników od siebie uciekających przytrzymują, nazad przywracają przez czarta" 1754, s. 205.
[77] Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., t. 7, s. 209.
[78] „Wisła" 1894, s. 561.
[79] Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., t. 51, s. 88.
[80] *Słownik staropolski*, t. IX, s. 125.
[81] *Nowa księga przysłów…*, dz. cyt., t. 3, s. 511.
[82] Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., t. 60, s. 451.
[83] Powszechne.
[84] Max Toeppen, *Wierzenia mazurskie z dodatkiem zawierającym klechdy i baśnie Mazurów*, na język polski przeł. E. Plitzówna, Warszawa 1894, s. 152.
[85] *Strachy na smugu. Bajki opoczyńskie*, zebrał i oprac. Bolesław Wojewódzki, Warszawa 1974, s. 75.
[86] *Nowa księga przysłów…*, dz. cyt., t. 3, s. 511.
[87] Kazimierz Władysław Wójcicki, *Tatarzy…*, dz. cyt., s. 83.
[88] Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., t. 5, s. 302. Por. też: „Wisła" 1916-1917, s. 4; Hajduk-Nijakowska, dz. cyt., s. 99-100. „Tłum ludu miejskiego pośpiesza z procesji w stronę w stronę ku ulicy Zwierzynieckiej, w której ukazuje się niebawem w czerwonym stroju i turbanie tatarskim na głowie, w żółtych butach, niby siedzący na (drewnianym jaskrawo przystrojonym) koniu, uwijający się z buławą w ręku włóczek czyli flis ze Zwierzyńca. Obok niego kilku *Tatarów* z proporczykami, a przed nim jeden z chorągwią (sztandarem) stanowią orszak wodza tatarskiego, wraz z jego piskliwą muzyką. (…) Wódz tatarski, harcując za każdym susem w tę i ową stronę, bije ludzi buławą (zrobioną z sierci) i zmusza tłum do popłochu"; „Wisła" 1916-1917, s. 3-4.
[89] Piotr Borawski, Aleksander Dubiński, *Tatarzy polscy: dzieje, obrzędy, legendy, tradycje*, Warszawa 1986, s. 19.
[90] Anna Sochacka, *Rodowody lubelskich dzielnic*, [w:] *Lublin w dziejach i kulturze polskiej*, red. Tadeusz Radzik, Adam Witusik, Lublin 2000.
[91] Zbigniew Jasiewicz, *Tatarzy polscy, grupa etniczna czy etnograficzna?*, „Lud" 1980, t. 64, s. 145-157.
[92] M. Zdan, *Kilka słów o śladach Tatarszczyzny na terytorium województwa lwowskiego*, „Rocznik Tatarski" 1935, t. 2, s. 389.
[93] Bystroń Jan Stanisław, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI-XVIII*, Warszawa 1960, t. 1, s. 70.
[94] *Legendy i podania Kurpiów*, Ostrołęka 2008, s. 45-49.
[95] „Wisła" 1902, s. 331.
[96] Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., t. 45, s. 529.
[97] Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., t. 19, s. 186.
[98] M. Zdan *Kilka słów o śladach Tatarszczyzny…*, dz. cyt., s. 397.
[99] Lidia Michalikowa, *Tradycyjne zabawy ludowe*, Warszawa 1976, s. 89-90.
[100] Aleksandra Niewiara, *Wyobrażenia o narodach w pamiętnikach i dziennikach z XVI-XIX wieku*, Katowice 2000, s. 17.

BEATA KLOCEK DI BIASIO

# Artystyczna biografia i świat sztuki Igora Mitoraja

Niniejsza rekonstrukcja biografii artystycznej Igora Mitoraja łączy fakty z jego życia[1], z autokomentarzem artysty, zaczerpniętym z wywiadów, których udzielał, i nielicznych tekstów, których był autorem. W wywiadach wypowiadał się na temat swojej twórczości i wspominał niektóre wydarzenia ze swego życia, a także wyjawiał swój stosunek do innych rzeźbiarzy. Ta subiektywno-obiektywna opowieść o życiu, o drodze z Krakowa do wyimaginowanej Itaki, jest najogólniejszym wprowadzeniem w tajniki jego twórczości rzeźbiarskiej. W wywiadach, których fragmenty będą poniżej cytowane, Mitoraj wyjaśnia niezrozumiałe na pierwszy rzut oka, tajemnicze zabiegi, którym poddaje swoje dzieła. Mówi, na przykład, o tym, jakie znaczenie miało dla niego bandażowanie twarzy swoich posągów, co znaczyły prostokątne wcięcia na ich ciele, nazywane przez artystę „stop-klatkami". Ten autokomentarz i autointerpretacja dla badacza twórczości artysty jest cennym przyczynkiem w procesie rekonstruowania procesu twórczego artysty, odtworzenia uniwersum jego wyobraźni, rekonstruowania ścieżek analogii i skojarzeń, poznania stosowanych technik rzeźbiarskich i malarskich (malarstwa enkaustycznego).

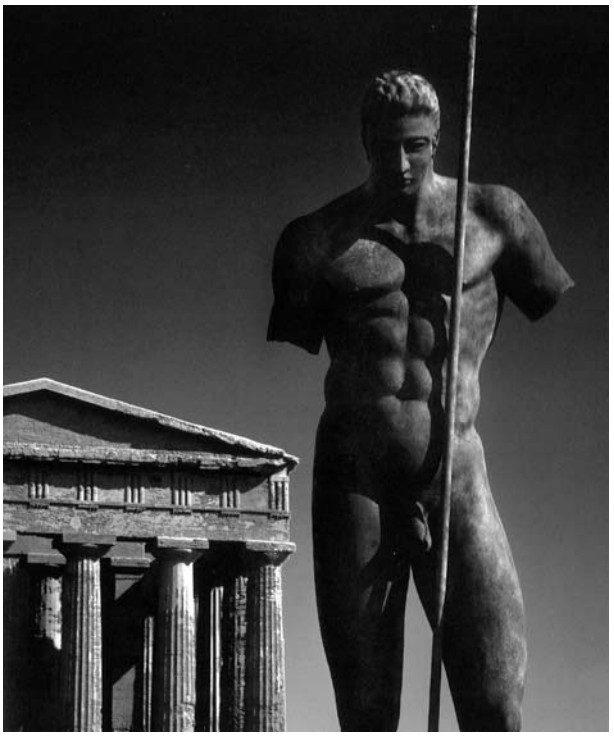
## *„Ritorno a Roma"*

„To od lat moje ulubione miasto – pisał Igor Mitoraj – bywam w Rzymie regularnie, czuję się tu u siebie. To miasto nauczyło mnie życia i sztuki, pozwoliło poznać, co znaczy prawdziwa przyjaźń. Italia pomogła mi odkryć samego siebie oraz to, że jestem rzeźbiarzem"[2]. W wywiadzie, który przeprowadził z artystą Costanzo Costantinim, Mitoraj mówił: „W Rzymie spotkało mnie najwięcej dobrego, to jedno z miast, które najbardziej lubię"[3].

Krytyka włoska określiła polskiego rzeźbiarza nad wyraz zaszczytnym mianem: „Polikletem z Krakowa" lub „Michelangelo venuto dall'Est"[4]. A potem, kiedy artysta osiadł na stałe w Pietrasanta[5], niewielkim włoskim miasteczku na północ od Rzymu (gdzie wydobywano marmur od niepamiętnych czasów i skąd pochodził surowiec używany przez Michała Anioła z Monte Altissimo, a swoje pracownie mieli tacy rzeźbiarze, jak Henry Moore, Marino Marini i wielu innych), we Włoszech uznano polskiego artystę za następcę Michała Anioła. Pozycję Mitoraja w Italii ugruntowało ostatecznie wykonanie przez artystę z Polski *Wrót Anielskich*, odlanych w brązie w roku 2006, przeznaczonych dla rzymskiej Bazyliki Matki Boskiej Anielskiej i Świętych Męczenników. Notabene Bazylikę tę wybudowano w XVI wieku, wedle projektu samego Michała Anioła[6].

Krytycy włoscy, określali Mitoraja jeszcze jednym mianem – *l'uomo colto*, co oznaczało, że doceniali jego wiedzę i zakorzenienie w kulturze antycznej. Mitoraj we Włoszech, od początku, tak właśnie był postrzegany. Podczas kiedy w Polsce przez długie lata był nikomu nieznanym rzeźbiarzem i gdy wiedza o jego światowym sukcesie dotarła wreszcie do Polski, przez długi okres, nawet po dwóch wielkich wystawach w Krakowie (2003/04) i Warszawie (2004), był przez część polskiej krytyki lekceważony i przemilczany[7]. Ciągle jednak niechętni sztuce Mitoraja krytycy i historycy sztuki w Polsce określają rzeźby artysty pogardliwym mianem – „mitorajek".

Skąd takie różnice w postrzeganiu artysty w Polsce i na świecie, szczególnie we Włoszech (najnowszą wystawę plenerową jego rzeźb w Pompejach otwierał prezydent Republiki Włoskiej, a przedtem, w kościelnej uroczystości odsłonięcia wrót z brązu wedle projektu artysty, dla bazyliki Matki Boskiej Anielskiej i Świętych Męczenników w Rzymie, jak już było powiedziane, obok



*Dedal*, Agrigento – Dolina Świątyń, 2010.
Fot. archiwum autorki.

kardynałów i ministrów uczestniczył prezydent włoskiego Senatu). W artykule *Meduza w bandażach,* Łukasz Radwan pisał: „Igor Mitoraj za granicą jest uważany za mistrza, w Polsce za twórcę kiczu"[8]. Możemy dodać, czasami także za „antychrysta"[9] – taką, wprawdzie odosobnioną, reakcję wywołały jego wrota dla kościoła Matki Boskiej Łaskawej na Warszawskiej Starówce. Skąd takie diametralne różnice w postrzeganiu artysty? Mitoraj był atakowany w Polsce z różnych stron, zarówno przez krytykę liberalno-lewicową, sympatyzującą z awangardą, jak i z pozycji katolicko-konserwatywno-ortodoksyjnych. Co na ten bolesny temat mówił sam artysta?

„Italia pomogła mi odkryć samego siebie oraz to, że jestem rzeźbiarzem. Na początku mojej drogi nawet nie marzyłem o wystawach w kraju tak nasyconym sztuką, zarówno dawną, jak i współczesną. Okazało się, że jest tu miejsce także dla mnie. Włosi przyjęli mnie znakomicie, uznali za artystę włoskiego[10]".

Warto przytoczyć tutaj niezwykłe wspomnienie Łukasza Radwana, kiedy spacerował w towarzystwie artysty nasyconymi duchem renesansu ulicami Florencji – idąc via dei Calzaiuoli łączącą Katedrę Santa Maria del Fiore (zaprojektowaną przez Brunelleschiego) z Pałacem Pitti – „Włosi wychodzili ze sklepów i restauracji, by pozdrawiać Mistrza"[11].

W cytowanym już wywiadzie, mieszkając w Pietrasanta, w królestwie marmuru, Mitoraj mówił: „Marmur zarówno biały, jak i czarny. Marmur ma w sobie coś tajemniczego czy wręcz mistycznego, jeśli ktoś chciałby tak to nazwać. Marmur to materiał, który wnosi ze sobą światło. Marmur posągowy, którego używał Michał Anioł, a który jest wydobywany zarówno w Carrarze, jak i Monte Altissimo, daje poczucie wieczności"[12].

Pierwsza wystawa prac Mitoraja w Italii odbyła się w roku 1983, w galerii Toninelli w Rzymie. W rok później miała miejsce jego druga włoska wystawa, w Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo (słynnym Mauzoleum Hadriana), o której wspominał: „Nie chcę przesadzać, ale była to najwspanialsza wystawa ze wszystkich, jakie miałem. Przyjechała na nią moja matka i była jeszcze bardziej wzruszona niż ja. Pokazałem jej całe miasto, oprowadziłem po Watykanie i Rzymie archeologicznym, obejrzeliśmy Fori Imperiali, zaprowadziłem ją do Panteonu, do Pincio, do Vilii Borghese. Ale większość czasu spędziliśmy w Castel Sant'Angelo. Mauzoleum Hadriana jest miejscem magicznym, niezwykle sugestywnym. Nie mogliśmy się od niego oderwać. Było jak sen"[13]. Do dzisiaj włoskich wystaw Mitoraja było już kilkadziesiąt, a w przestrzeni publicznej miast włoskich zaczęto ustawiać jego rzeźby, w Rzymie, Mediolanie, Wenecji, Florencji, Pietrasanta. Jego posągi górują dzisiaj także nad przestrzenią publiczną nie tylko włoskich miast, ale także – między innymi – w dzielnicy La Défense w Paryżu, w Londynie w dzielnicy Canary Wharf, na Rynku Głównym w Krakowie, a w Warszawie – przed Olimpijskim Centrum Sportu nad Wisłą.

## *Kraków*

Cofnijmy się jednak na chwilę do Krakowa, do okresu studiów i do decyzji artysty o wyjeździe z Polski. Na Wydziale Malarstwa i Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie Mitoraj studiował od 1.10.1966 do 22.10.1968[14]. W archiwum Akademii zachowała się teczka z dokumentacją przebiegu jego studiów, maturą, własnoręcznie pisanym życiorysem i podaniami do dziekana wydziału, opiniami profesorów i, co najciekawsze, wynikami egzaminów. Na szaro-brązowej, tekturowej okładce widnieje zapis „1451 Mitoraj Jerzy 1966-1968", u dołu strony czerwona pieczęć: „Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie Sygnatura akt 525/945"[15]. Wewnątrz „Listy klasyfikacyjne" z różnych przedmiotów: rzeźba – u doc. Paulina Wojtyny, otrzymał ocenę dobrą (!), malarstwo – prof. Tadeusz Kantor postawił Mitorajowi piątkę (piątce tej nie towarzyszyła jednak pochwała, której profesor, wraz z bardzo dobrą oceną, udzielił koleżance Mitoraja), rysunek (na drugim roku) – u doc. Eugeniusza Wańka, student otrzymywał w kolejnych semestrach, bądź dobrze, bądź bardzo dobrze, z marksizmu-leninizmu zarobił słabą trójeczkę, natomiast z obrony przeciwlotniczej pełną czwórkę, za to ze szkolenia wojskowego dwója za dwóją, tak że w końcu musiał prosić dziekana o pozwolenie na powtarzanie pierwszego roku z powodu niezaliczenia wojska. Chyba w końcu obeszło się bez straty roku, ale argumentacja przytoczona przez studenta, we własnoręcznie napisanym podaniu do dziekana, ukazuje naprawdę rozpaczliwą sytuację materialną siedmioosobowej rodziny, która utrzymywała się jedynie z renty rodzinnej po śmierci ojczyma Mitoraja. Niezaliczenie wojska powodowało utratę stypendium i koniec ze studiami. Pomogło wstawiennictwo wykładowcy rysunku z pierwszego roku, Mikołaja Kochanowskiego, który poparł podanie studenta do dziekana, wojsko zmiękło i stypendium odwieszono, a Mitoraj znalazł się szczęśliwie na drugim roku: „Bardzo gorąco popieram – napisał Mikołaj Kochanowski – prośbę studenta I Roku, Jerzego Mitoraja, który wykazuje prawdziwe zainteresowanie i pilność w pracy. Jest studentem uzdolnionym [słowo „uzdolnionym" podkreślone], na przeglądzie prac I semestru był jedynym studentem, który otrzymał wyróżnienie za rysunek w mojej grupie"[16].

Mitoraj, przerywając studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i wyjeżdżając do Paryża w 1968 roku, opuścił kraj na zawsze. Odciął się tym samym od kultury sztuk pięknych dominującej w tym okresie w Polsce. Nie znaczy to jednak, że uczestnicząc, jako student, w życiu artystycznym Krakowa, pozostawał obojętny wobec dokonań artystycznych Tadeusza Kantora i teatru Cricot 2, Grupy Krakowskiej, Grupy 55, Grupy R-55, abstrakcjonistów z gatunku *informel* lub *action painting*, ale zawsze obca mu była, powszechna w tym okresie w Polsce, postawa „przemycania abstrakcji, jako dowodu patriotyzmu"[17].

„Pod koniec lat sześćdziesiątych – pisze Jan Wojciechowski – żywe były, jeszcze ukształtowane w poprzednich dekadach, nurty artystyczne, a przede wszystkim sztuka abstrakcyjna w różnych wariantach (ekspresja materii, abstrakcja organiczna, hard-edge), jednak pierwszoplanową rolę odgrywają te praktyki, które w latach pięćdziesiątych zainicjował pop-art… Wśród nowych praktyk warsztatowych pozostawał «przedmiot gotowy» [*ready made*], upowszechniony tak, iż wkrótce tworzy specyficzne odgałęzienie rzeźby i jej swoistą kategorię «sztuki obiektu»"[18].

Ani abstrakcja, ani sztuka obiektu nie stały się jednak trwałą inspiracją dla młodego studenta krakowskiej Akademii. Od początku do końca pozostał wierny figuratywnemu sposobowi przedstawiania w rysunku, malarstwie enkaustycznym i przede wszystkim w rzeźbie. Chociaż w czasie studiów, odbywanych pod kierunkiem Kantora, „rysuje, maluje i wykonuje kolaże, wykorzystując w nich przypadkowe przedmioty, *objects trouvés*, na wzór twórców surrealizmu i dadaizmu, a także utrwala na płótnie odciski ludzkich ciał, jak Yves Klein"[19].

Prawdziwe inspiracje pochodziły jednak nie tylko z Polski, lecz z Paryża, Meksyku, Gwatemali, Grecji, Włoch, a także z dalekiego Orientu – Indii. Z Polski, co prawda, mógł jeszcze wynieść zainteresowanie antykiem, które należało do polskiej dziewiętnastowiecznej tradycji artystycznej: „Powszechna w XIX stuleciu znajomość kultury starożytnej i kult dla antyku były źródłem oczarowania i inspiracji dla niemal wszystkich ówczesnych twórców – niezależnie od ich poglądów i orientacji artystycznej. Ortodoksyjni klasycy programowo przestrzegali uświęconych tradycją zasad i trzymali się ścisłych reguł określonych smakiem epoki (zwłaszcza w malarstwie i rzeźbie 1. połowy wieku). Romantycy chętnie nawiązywali do cudownej imaginacji starożytnych, swobodnie adaptując przekazy historyczne i mity z odległej przeszłości; temat, kostium czy motyw antyczny bywał nieraz tylko pretekstem do wyrażania romantycznych emocji, fantazji i wzruszeń… Polscy pisarze, uczeni i artyści doskonale znali dzieje i mity starożytne. Wśród rzeźbiarzy możemy tu wymienić np. Jakuba Tatarkiewicza, który w *Przewodniku sztuki rzeźbiarskiej* wielokrotnie powoływał się na mitologię… wykształceni twórcy czytali Homera, Hezjoda, Pliniusza Starszego, Diodora Sycylijskiego, Pauzaniusza, Tacyta i Owidiusza, którego *Metamorfozy* przynosiły szczególnie wiele opisów przemian i perypetii antycznych bóstw i herosów. Cyprian Norwid, który pasjonował się mitologią, czytał zarówno wiele tekstów starożytnych, jak i współczesne opracowania"[20].

Nie bez znaczenia dla kształtowania przyszłej ponadlokalnej tożsamości artystycznej młodego studenta krakowskiej Akademii – Jerzego (Igora) Mitoraja, mogły być wpływy „lokalnych" zjawisk obecnych w kulturze południowej Polski – Krakowa i Zakopanego. W latach 60., za sprawą zakopiańskiego Liceum Technik Plastycznych, nastąpił „mityczny powrót do źródeł" w wersji ludowej, nie do Grecji, lecz do tradycji figuratywnej rzeźby ludowej, którego ideologiem był Antoni Kenar, twórca późniejszej „Szkoły Kenara" w Zakopanem. Mitoraj, studiując w Krakowie, poznał Zakopane z jego niepowtarzalnym klimatem artystycznym i wyrazistą tradycją ludowej rzeźby w drewnie.

Trudno jest wskazać jednoznacznie i udowodnić, które z wyniesionych z Akademii, z Krakowa, z Polski, doświadczeń miało zasadniczy wpływ na dalszą biografię artystyczną rzeźbiarza. Wszystkie tropy wiodą, jak już zostało powiedziane, raczej do Grecji, Rzymu, Paryża, Meksyku, Gwatemali, Indii, Chin. Okres studiów wspominał: „Studiując u Tadeusza Kantora, nie pracowałem z rzeźbą czy malarstwem. Było to doświadczenie zupełnie pozawarsztatowe. Techniki od podstaw uczyłem się w odlewniach i pracowniach marmuru w Pietrasanta. To była najlepsza szkoła nieporównywalna z okresem studiów w Krakowie"[21]. Podobnie, jak stosowanej przez Mitoraja techniki malarstwa enkaustycznego, nie miał okazji poznać w Krakowskiej Akademii: „Tworzę malarstwo enkaustyczne. To technika używana przez starożytnych Greków, którzy w ten sposób malowali na marmurze i brązie. Tak też wykonano niektóre freski w Pompejach, później również tworzono w tej technice bizantyjskie ikony. To zapomniana technologia. Najpierw długo studiowałem stare księgi na ten temat, a później metodą prób i błędów sporządziłem materiały z pigmentów, wosków, terpentyny i naturalnej żywicy"[22].

Zresztą w wywiadzie rzece – w *Blasku kamienia* – wydanym w 2003 roku, rzadko wspomina Polskę. Czyni to zaledwie dwa czy trzy razy, raz opisując traumatyczne przeżycia związane z powrotem do Polski, na chwilę, do chorej matki i ostatnią Wigilię spędzoną z umierającą matką, w nowym domu rodzinnym, który sam ufundował w Grójcu. O Polsce wspomina też przy dość znamiennej okazji – a mianowicie, kiedy wyjaśniania, dlaczego czasami oplata swoje rzeźby bandażami – wspomnienie to ma odcień i osobisty i polityczny. Wychowywał się na wsi, niedaleko Oświęcimia, jako nieślubne dziecko, przywiezione z wojennej wędrówki matki. Ojcem był francuski oficer, jeniec wojenny, którego matka Mitoraja poznała wywieziona na roboty do Niemiec. Bracia matki nie byli dla niego mili, czasami nawet okrutni. Posłuchajmy, jak wątek osobisty z dzieciństwa miesza się w jego wspomnieniu z wątkiem politycznym: „Już dwanaście małych brązów, które wystawiłem w La Hune, poowijałem bandażami. Ale nie odwoływałem się w ten sposób do malarstwa metafizycznego. Artyści tamtego kierunku używali raczej zasłon niż bandaży. Zasłona jest bardziej romantyczna. Bandaże w moim poczuciu symbolizują jak gdyby osłonę przed rzeczywistością, która od najmłodszych lat wydawała mi się

*Ikar Alato*, Centrum Olimpijskie, Warszawa, 2004. Fot. Lidia Popiel.

głęboko wroga. Są one dla mnie symbolem przeświadczenia, że jednak trzeba żyć dalej. A prócz tego jest to jeszcze jeden składnik mojej polskiej świadomości, tej świadomości udręczonej, zranionej, zamkniętej. To plastyczny wyraz tej świadomości"(sic!)[23].

Mitoraj opuszcza Polskę za namową swego mistrza, Tadeusza Kantora: „Tutaj nie ma dla ciebie miejsca. Musisz wyjechać, musisz zaczepić się w którejś ze stolic sztuki, jeśli chcesz sobie zapewnić przyszłość. Masz szansę, przecież nie chcesz pozostać kimś anonimowym. Chyba się nie mylę"[24]. W roku 1972 Kantor pisze do swego ucznia do Paryża: „Zapomnij Igorze o krakowskiej Akademii, zapomnij o Polsce"[25].

## *Paryż*

W Paryżu Mitoraj kontynuuje studia w École Nationale des Beaux Arts, gdzie początkowo skupia się na rysunku i malarstwie. Przez pierwszych dziesięć lat spędzonych w Paryżu Mitoraj przede wszystkim jednak walczył o przetrwanie, pracując fizycznie – zmieniając dekoracje w Cabaret du Lido, będąc asystentem fotografa, statystą, tragarzem: „Polska nie była już moją ojczyzną. Ale nie była nią również Francja. Czułem się wykorzeniony, «obcy». Stan ten, to poczucie wyobcowania zakończyło się dopiero w roku 1974, kiedy otrzymałem francuski paszport"[26].

Po powrocie z podróży do Meksyku i Gwatemali, dokąd już niedługo wyruszy, na początku 1977 roku, artysta otrzymuje od miasta Paryża pracownię niedaleko Wyspy Świętego Ludwika, gdzie powstają pierwsze jego prace większego formatu, początkowo z gliny i gipsu. Tutaj odwiedza go nawet Jacques Chirac – w tamtym czasie prezydent miasta. Drugą pracownię otrzymuje od Ministerstwa Kultury w Bateau-Lavoir, gdzie kiedyś pracowali Modigliani, Max Ernst, Picasso. Po roku 1977 kariera artysty nabrała zawrotnego tempa: „Po pokazie w La Hune miałem kilka wystaw w Paryżu i w innych miastach francuskich, a także poza Francją. Wyglądało na to, że wszyscy interesują się moimi próbami. W jednym tylko roku 1977 urządzono mi wystawy w paryskiej galerii ArtCurial [prowadzonej przez bratanka ówczesnego prezydenta Francji Mitterranda] i w galerii Maison w Berlinie. Było o mnie coraz głośniej, pracowałem bez wytchnienia, żeby nadążyć za zamówieniami. Poczynając od roku 1978, miałem wystawy w całej Francji i całej Europie: Grenoble, Marsylia, Haga, Amsterdam, Hamburg, Genewa, Monte Carlo, Saint-Tropez"[27].

## *Meksyk i Gwatemala*

W którymś momencie wykonał 12 niewielkich rzeźb w brązie i wystawił je na St. Germain w Paryżu, w galerii Bernarda Cheerbrandta – La Hune[28]. Był to początek kariery rzeźbiarskiej artysty: „Za pieniądze ze sprzedaży rzeźb pojechałem do Meksyku, chciałem poznać sztukę aztecką… już sam Meksyk jest krajem przeznaczonym dla rzeźbiarzy. Obcuje się tam z przemożnie z narzucającą się przestrzenią, z przestrzenią kosmiczną, bezmierną. A nic tak nie wystawia rzeźbiarza na pokusę i próbę jak przestrzeń… Kiedy z początkiem 1977 roku wróciłem do Paryża, byłem już kimś innym. Czułem w sobie nową energię i zacząłem robić rzeźby większego formatu"[29]. O inspiracjach sztuką Ameryki Środkowej mówił dalej: „Azteckie świątynie i piramidy oddawały poczucie niedokończoności kosmosu. Ta podróż po Meksyku i Gwatemali, krajach o kulturze zagadkowej i prawie mi nieznanej, trwała niemal rok. Pomogła mi zrozumieć przestrzeń, architekturę i rzeźbę, bardzo ważne dla mojej twórczości"[30].

W czasie pobytu w Meksyku i Gwatemali, w roku 1976, artysta odwiedził „mityczne i mistyczne Palenque"[31], nie mógł w Meksyku nie zobaczyć: bazaltowych figur atlantów umieszczonych na piramidzie boga Quetzalcoatla, w Tule, datowanych sprzed 1200 roku i mierzących ok. 4,50 m, czy posągu bogini Coatlicue z końca XV wieku, wysokości 2,50 m, znajdującej się w Museo Nacional de Antropologia w m. Meksyk. Ten ostatni, wielki i przerażający posąg bogini ziemi, z wyrzeźbioną, wiszącą na naszyjniku utworzonym z ludzkich dłoni i serc ludzką czaszką umieszczoną na piersiach bogini, ku przestraszeniu i wzbudzeniu respektu u ludzi, mógł nasunąć artyście pomysły umieszczania głowy Gorgony w miejscach intymnych swoich posągów. (Pomysły dyslokacji mogły nasunąć artyście także starożytne rzeźby greckie, gdzie na tarczach herosów umieszczano głowę Gorgony ku przestraszeniu wrogów). Aztekowie na wyspie Tenochtitlan zbudowali ok. 1370 roku miasto (dziś znajduje się tutaj Mexico City), gdzie wśród pałaców i ogrodów wznosiły się piramidy zwieńczone gigantycznych rozmiarów posągami. W Gwatemali, na której terenie rozwijała się ok. II wieku n.e. cywilizacja Majów, artysta musiał widzieć wykonaną z piaskowca Stelę D z Quirigua, o wysokości ponad 10 metrów, z 766 roku, na której powierzchni wyrzeźbiono wizerunek władcy w rytualnym stroju. Ciało jego pokryte zostało plątaniną hieroglifów tworzących geometryczne zagłębienia, być może inspiracja i rzeźbiarski pierwowzór kwadratowych lub prostokątnych wgłębień na powierzchni posągów Mitoraja – jego słynnych „stopklatek"[32].

## *Grecja*

Pierwsze bezpośrednie zetknięcie Mitoraja z rzeźbą starożytną w Grecji i renesansową we Włoszech (te przełomowe dla artysty doświadczenia miały miejsce w roku papieskim – 1978) artysta tak skomentował w rozmowie z Costantinim: „Grecja i Włochy. Jak wcześniej w Meksyku, tak potem w Grecji i we Włoszech poczułem, tak bym to nazwał, oddech kamienia"[33].

O swoich podróżach do Grecji wspomina: „Do Grecji najlepiej popłynąć statkiem, to najlepszy spo-

sób na spotkanie tym krajem. Dopływając, czuje się zapach wysp, które z daleka pachną żywicą i dzikimi ziołami. Nie można oprzeć się urokowi, słysząc: «Afrodyto, proszę cię, zrób mi dobrą kawę»"[34]. Do Grecji podróżował jednak artysta nie dla piękna krajobrazu i zapachu ziół, lecz dla antycznego piękna greckich posągów: „Kiedy patrzę na antyczny posąg, prawdziwie piękny antyczny posąg, to czuję się tak, jakbym się unosił nad ziemią… Ale posąg nie patrzy na mnie. I właśnie to jest źródłem udręki. Jest jak nieodwzajemniona miłość"[35]. Posągiem greckim, który – jak wspominał – zrobił na artyście największe wrażenie, poza bazaltową kopią *Doryforosa* Polikleta, z Galerii Uffizi, była – „najpiękniejsza rzeźba grecka" – *Zwycięzca* z Motyi[36], znajdujący na sycylijskiej wysepce, którą kiedyś zamieszkiwali Fenicjanie. Wyrzeźbiony w białym marmurze, dzieło nieznanego autora, jest przedstawieniem zwycięskiego zawodnika „a jego piękno poraża. Brązom z Riace daleko do niego. Wspaniały korpus, niezwykle erotyczny, dzieło sztuki jedyne i niepowtarzalne, zjawiskowe"[37].

## *Cinecittà – Włochy i europejskie korzenie*

„W 1978, kiedy po raz pierwszy przyjechałem do Włoch. Zwiedziłem wtedy główne ośrodki sztuki: Wenecję, Florencję, Sienę, Arezzo, a na koniec wybrałem się do Rzymu. Pamiętam, że był to koniec roku i było straszliwie zimno. Nie mówiłem ani słowa po włosku, ale i tak dobrze się porozumiewałem z ludźmi, którzy wydawali mi się bardzo sympatyczni, serdeczni ciepli… ++Mógłbym powiedzieć, że czułem się jak u siebie w domu, gdyby w moim domu inni, prócz matki, byli dla mnie tak uprzejmi, jak ci przypadkowi rzymscy znajomi"[38].

Pierwsza włoska wystawa Mitoraja miała miejsce w galerii Toninelli[39], położonej w centrum Rzymu przy placu Hiszpańskim, *vis-à-vis* słynnej fontanny Berniniego. W galerii tej poznał Federico Felliniego, potem zaproszony przez Felliniego do Cinecittà, kiedy ten kręcił *Ginger i Fred*, spotkał jeszcze Juliettę Masinę i zaprzyjaźnił się z Marcellem Mastroiannim: „A potem zaprosił mnie do swojego pokoju na obiad, który jedliśmy razem z Giuliettą Masiną i Marcellem Mastroiannim. Była to dla mnie wspaniała zabawa, nie tylko wielkie przeżycie. Fellini i Mastroianni opowiadali dowcipy, śmialiśmy się bez przerwy. Giulietta była urzekającą kobietą. Któregoś dnia i ona przyszła zobaczyć moją wystawę u Toninellego, a potem przychodziła na wszystkie moje wernisaże"[40].

Nasuwa się pytanie, co mogło połączyć – poza osobistą sympatią – artystę kina z rzeźbiarzem – film z rzeźbą? Co Fellini i Masina dostrzegli ważnego i urzekającego w rzeźbach Mitoraja? Odpowiedź jest jedna – zderzenie „starożytności" z nowoczesnością, zasada ta obowiązuje, zarówno w filmie *Fellini-Roma*, jak i w całej twórczości rzeźbiarskiej Mitoraja.

Mitoraj wspominał, co prawda, także inny „filmowy" epizod ze swego życia. Zanim dostał się do krakowskiej Akademii, dwukrotnie próbował zdawać na Wydział Aktorski Szkoły Filmowej w Łodzi, (ale wymóg śpiewu podczas egzaminu pokrzyżował te plany). W twórczości Mitoraja istnieje jeszcze inny trop filmowy, o którym sam mówił: „Ponadto w moich torsach, popiersiach czy wazach pojawiają się głębokie prostokątne wybicia, okna. To także filmowy trop, obnażający ukrytą chęć kadrowania, przybliżenia jednego z aspektów rzeźby do formy stop-klatki"[41]. Pozostał mu podziw dla artystów kina, których nazywa „wizjonerami, których energia bogaci człowieka".

Mitoraja musiały najbardziej zafascynować filmy Felliniego z ostatniego okresu jego twórczości, kiedy po dziełach utrzymanych w stylistyce neorealistycznej i po filmach „o Fellinim artyście", zaczął robić filmy o zmitologizowanym świecie zewnętrznym, widzianym oczyma Felliniego. Mamy tu na myśli przede wszystkim, zrobiony w 1971 roku, film *Fellini-Roma*.

Co wspólnego może mieć film i rzeźba? Dzieło rzeźbiarskie Mitoraja – fontanna *Dea Roma* umieszczona na Piazza Mazzini w Rzymie i dzieło filmowe Felliniego – *Fellini-Roma* (polska nazwa filmu *Rzym*), powstały z tej samej potrzeby – mitologizowania rzeczywistości. Oba dzieła *Dea Roma* i *Fellini-Roma* zrodziła fascynacja Rzymem, przeszłością, powrotem do antycznego piękna, do źródeł europejskiej cywilizacji. Oba dzieła są tworem prywatnych mitologii autorów. Płacząca twarz Bogini Rzymu, nieistniejącej w mitologii postaci, należy do „prywatnej galerii" mitologicznych fantazmatów Mitoraja. Spływające po trawertynie, z którego powstała rzeźba, krople wody, łzy Bogini – jej płacz, koresponduje z opłakiwaniem resztek ginącego miasta w filmie *Fellini-Roma*, w pamiętnej, metaforycznej scenie – znikających starożytnych fresków (w rzeczywistości, nieistniejących – zrobionych na potrzeby filmu). Współczesny „ginący" Rzym jest ukazany w filmie niby starożytna Roma. Fellini ukazuje niszczące miazmaty (nie tylko w sensie fizycznym) współczesnego Rzymu – ich destruktywnego wpływu, na właśnie „odkryte", w podziemiach Wiecznego Miasta, piękne starożytne malowidła. Doskonale zachowane na dnie basenu starożytne mozaiki, „odkryte" przez robotników w czasie budowy metra (oczywiście poruszamy się cały czas w świecie filmowej fikcji), nagle znikają, w zetknięciu z zatrutą atmosferą współczesnego miasta. Ich rozpad, na oczach odkrywców, destrukcja antycznego piękna, metamorfoza pięknych malowideł w szary proch – czyż nie przypomina to rozczłonkowywania, pokrywania patyną, spękanych ciał posągów przez Mitoraja, o których można powiedzieć, używając słów Picassa, że są „sumą zniszczeń". Tak jak „sumą zniszczeń" jest cały Rzym, ukazany przez Felliniego w symbolicznej scenie obsypujących się ze ścian starożytnych malowideł.

I Fellini, i Mitoraj tworzą własną mitologię: „Choćby fantazjowanie – pisze Aleksander Jackiewicz – zmienianie rzeczywistości (także własnej rzeczywistości) przez reżysera w legendę i mit... w *Rzymie* będzie jechać autostradą ekipa Felliniego i filmować współczesną Sodomę i Gomorę (reżyser ma skłonność do retoryki), owo miasto niby w przeddzień zniszczenia, zatłoczone samochodami, duszące się od spalin, z porozrzucanymi na asfalcie martwymi cielętami, niby resztkami natury. Do *Rzymu* trzeba przywyknąć, jak do całej twórczości Felliniego, bo to twórczość bardzo indywidualna"[42]. Zderzenie starożytności z nowoczesnością pozostaje znakiem firmowym sztuki filmowej Felliniego i rzeźbiarskiej Mitoraja.

Felliniego i Mitoraja łączy nie tylko fascynacja Rzymem, ale także Europą (co na jedno wychodzi). Paradoksalnie „miłość" do Europy, ujawnia się w ich wypowiedziach o Nowym Jorku. Przy tej okazji mówią o europejskiej tożsamości i europejskich korzeniach swojej sztuki: „Zapraszają mnie tam, chcą, bym posiedział dwanaście czy piętnaście tygodni – mówi Fellini w rozmowie z Giovannim Grazzinim – i będą jeszcze spotkania z artystami od Mailera do Woody Allena, od Capote'a i tego fascynującego, łagodnego widma, jakim jest Andy Warhol. Pokażą mi na pewno rzeczy, miejsca i osoby, które według nich są najbardziej «felliniowskie» i które mnie wprawią w totalne zażenowanie. Jedynym dla mnie rezultatem będzie wycofanie się, rezygnacja i przykrość, żeby się usprawiedliwiać, żeby się tłumaczyć, że nie jestem w stanie, że nie potrafię zrobić filmu w Ameryce, bo chociaż ich kraj mnie fascynuje, wabi i wydaje mi się olbrzymią dekoracją, bardzo bliską memu widzeniu rzeczy, nigdy nie umiałbym opowiedzieć tego w filmie... Słodki jest Nowy Jork, gwałtowny, przepiękny, przerażający, ale jak mógłbym go opowiedzieć? Tylko tu – w moim kraju – mógłbym próbować takiego tytanicznego przedsięwzięcia; w Cinecittà, pod sklepieniem hali nr 5, gdzie, jakiekolwiek czeka mnie ryzyko, zawsze ochronę przed przepaściami upadków da mi wielka sieć moich korzeni, moich wspomnień (mam na myśli wspomnienia owego Nowego Jorku), moich przyzwyczajeń – jednym słowem mój dom, moje twórcze laboratorium"[43]. Z kolei Mitoraj, na ten sam temat, powiedział: „Nowy Jork? Niechętnie tam jeżdżę. Poznałem w Nowym Jorku wielu ciekawych artystów… w Nowym Jorku wszystko zmienia się w zawrotnym rytmie. Po błyskawicznych sukcesach następują nie mniej błyskawiczne upadki. Każdy może tam mieć swoje piętnaście minut sławy, ale mnie taka ideologia lansowana przez Andy'ego Warhola, nie odpowiada. Pobyty w Nowym Jorku pozwoliły mi zrozumieć, że jestem rzeźbiarzem europejskim, że moje korzenie są tutaj, nie tam. Pozwoliły mi odkryć własne horyzonty, umieścić się i określić w świecie. Moje miejsce jest we Włoszech. Kiedy byłem młodszy, nie myślałem o tym, żeby tu osiąść. Co mam do roboty we Włoszech? – myślałem sobie. Włochy są zanadto piękne, tam już wszystko zostało zrobione. Ale myliłem się. Moje sukcesy zaczęły się od Włoch, od Rzymu, od Castel Sant'Angelo. Od kiedy mieszkam we Włoszech, moje prace nabrały innego wymiaru. Czuję się tu swobodniejszy, bardziej natchniony. Nie mówiąc już o samym Rzymie. O świetle rzymskim, o purpurowych i złotych zachodach słońca, o rzymskich panoramach… W tym mieście ciągle ci się wydaje, że w każdym kącie możesz natrafić na coś niespodziewanego. Jednak ze wszystkich miast najlepiej mi w Pietrasanta. A naprawdę na swoim miejscu czuję się tutaj, w mojej pracowni"[44].

Rzymskich przyjaciół – Felliniego i Mitoraja – symbolicznie połączyło jeszcze jedno: uroczystości pogrzebowe Federico Felliniego, w 1993 roku, odbyły się w bazylice Santa Maria degli Angeli e dei Martiri (zaprojektowanej przez Michała Anioła), dla której monumentalne *Wrota Anielskie* z brązu, wykonał 13 lat później Igor Mitoraj.

Czego bowiem ilustracją, dla masowego odbiorcy w Europie, jest sztuka Mitoraja? Dla Europejczyka, wychowanego w śródziemnomorskiej kulturze, rzeźby jego są „pomnikami kulturowej pamięci", czyli wizualizacją antycznych i judeochrześcijańskich korzeni Europy, przybranych w szaty sztuki ponowoczesnej. Taka zawartość symboliczna rzeźb Mitoraja nie musi być czytelna dla odbiorcy z innych kręgów kulturowych.

## *Indie*

Poszukując tropów i źródeł inspiracji twórczości rzeźbiarskiej Mitoraja, nie sposób pominąć wpływu Orientu. Na pytanie Costantiniego, czy może Mitorajowi bliżsi są artyści pochodzący z kraju leżącego na Wschodzie, blisko Polski – tacy, jak Alexandre Archipenko, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Jacques Lipchitz, Mitoraj odpowiada: „Nie byli mi bliżsi w jakiś szczególny sposób, nawet, jeśli wyczuwam, że istotnie są mi bliscy. Pochodzę ze Wschodu. Kraków, Polska w ogóle, to miejsce, gdzie świat łaciński, Europa stykają się ze Wschodem. Mocno odczuwam urok i tajemnicę Orientu"[45]. Wszystko wskazuje na to, iż mówiąc o Oriencie, Mitoraj ma na myśli bardziej Daleki Wschód, niż bezpośrednie sąsiedztwo Polski.

Nie udało się ustalić z całą pewnością, czy artysta odbył podróż do Indii, do Indonezji, na Bali – wyspę 20 000 świątyń i o wiele większej ilości rzeźb – gdzie te największe w ogromnej liczbie – umieszczane są w przestrzeni publicznej. W wywiadach i rozmowach prywatnych[46] wielokrotnie mówił o swojej fascynacji rzeźbą hinduistyczną[47]. Nie ulega wątpliwości, że tradycję sztuki indyjskiej inspirowanej buddyzmem znał dobrze, jeśli nie z autopsji, to na pewno z kolekcji sztuki Orientu znajdujących się w europejskich muzeach. Nietrudno odgadnąć, co szczególnie pociągało artystę w tej sztuce: „Poszukując sposobów oddania w dziele sztuki idei boskości, nigdzie nie osiągnięto tak wysublimowanej

abstrakcji, jak w rzeźbie hinduistycznej… *Bhagawadgita* jest najwcześniejszym indyjskim tekstem, w którym po raz pierwszy pojawiła się idea osobistych kontaktów między śmiertelnikami a bóstwem. Mniej więcej w tym samym czasie zaczęły też powstawać rzeźbiarskie wizerunki hinduistycznych bogów. Szczegóły ikonograficzne tych podobizn były dokładnie opracowywane przez kapłanów, a wiedzę o kanonach przedstawiania istot boskich przekazywano potem w rodach rzeźbiarskich z pokolenia na pokolenie. W VI wieku n.e. zasady te zostały spisane w traktatach, m.in. w *Manasara Silpasastra*"[48]. Zwyczaj umieszczania w przestrzeni publicznej gigantycznych rozmiarów rzeźbiarskich wizerunków bogów musiał oddziałać na wyobraźnię Mitoraja, który zwłaszcza w ostatnim okresie twórczości zwrócił się ku tematom sakralnym i rozpoczął poszukiwania rzeźbiarskich sposobów przedstawienia zawiłych kwestii teologicznych, takich jak zwiastowanie i zmartwychwstanie[49]. To, co łączy sposób przedstawiania doskonałości boskiej u Mitoraja z rzeźbą hinduistyczną, grecką czy renesansową, jest wizerunek boga pod postacią ludzką o doskonałych kształtach, gdzie wyznacznikiem boskości miało być piękno i harmonia ciała.

U Mitoraja, w jego autointerpretacji własnej sztuki, pojawia się wielokrotnie pojęcie duszy: „Nic mnie nie powstrzyma przed używaniem słowa dusza i nie sądzę, by została ze współczesnej psychologii usunięta… idea duszy jest w mojej twórczości stale obecna. Przez duszę rozumiem najgłębszą część nas samych i wierzę, że to w niej trwa i rozwija się ten nieśmiertelny archetyp, jakim jest idea piękna"[50].

Ten mitorajowy „pojedynek z pięknem", jakkolwiek górnolotnie by to brzmiało, nie pozostawał jedynie teorią czy artystycznym manifestem, lecz przenoszony był do pracowni, do codziennej praktyki. Pomimo świadomych zniszczeń i dyslokacji posągi powstawały z zachowaniem greckich kanonów piękna i proporcji. Nic dziwnego więc, iż w stosunku do awangardy twórczość Mitoraja należy sytuować na przeciwległym jej biegunie. Nie urok brzydoty, brak proporcji, harmonii, nieład, lecz przeciwnie – harmonia i piękno stanowiły siłę napędową jego twórczości: „Świat Mitoraja sprawia wrażenie, że pojawił się miedzy nami tylko po to, żeby oznajmić – pisał Giowanni Testori – że harmonia i piękno zawsze odnoszą zwycięstwo i że jest to zwycięstwo nad wszystkimi i nad wszystkim"[51].

## *Prowansja – tylko latem*

Oederan k. Drezna, w Niemczech – tutaj urodził się w 1944 roku (dokąd jego matka została wywieziona z Polski przez Niemców na przymusowe roboty). Dalej wioska Grojec k. Oświęcimia, gdzie spędził dzieciństwo. Potem Bielsko-Biała, gdzie chodził do technikum chemicznego, a później do liceum plastycznego. Kraków, gdzie studiował na Akademii Sztuk Pięknych u Kantora, potem Paryż, Meksyk, Gwatemala, Grecja, Rzym, gdzie formował się jako rzeźbiarz i w końcu – Pietrasanta, gdzie osiadł na stałe (choć zachował starą pracownię rzeźbiarską w Paryżu). Lato spędzał w swoim zamku w Prowansji, wśród zgromadzonych tam dzieł sztuki. W jego prywatnej kolekcji – obok odkupywanych na aukcjach własnych rzeźb z wczesnego okresu twórczości – znalazły się prace artystów, których lubił i cenił. Wśród nich, obok kompletu oryginalnych chińskich mebli, na eksponowanym miejscu, umieścił właściciel kolekcji, wykonaną w srebrze rzeźbę autorstwa Salvatore Dalego i kilka prac Niki de Saint-Phalle, z którą się przyjaźnił[52]. Warto wspomnieć, że w Pietrasanta w jego domu i w pracowni wiszą najbardziej osobiste pamiątki: obraz Tadeusza Kantora, rysunki Andrzeja Wajdy i Romana Polańskiego, a także ikony, obrazy Hermana Alberta, Cadorina, Jonathana Johnsa.

W zamku Mitoraj odpoczywał, dużo czytał i… produkował oliwę: „Mam zamek w Prowansji, jest zbudowany na rzymskich fundamentach, choć ten obecny budynek pochodzi z XII wieku. Kiedyś mnisi hodowali w nim jedwabniki. Znajduje się obok drogi Via Aurelia, gdzie położone są resztki grecko-rzymskich posiadłości. To nie jest klasyczny zamek, ale warownia, malutka twierdza. Do lat 50. XX wieku stał tu nawet most, ale teraz wchodzi się przez drzwi. Zwykle spędzam tu lato. W cieniu tysiącletniego drzewa czytam książki, a wokół powietrze pachnie ziołami prowansalskimi i jest tu piękne, niespotykane nigdzie indziej światło. To jest mój luksus… produkuję co roku 700 litrów oliwy. Butelkuję ją i etykietuję. Nazywa się *Przejście sekretne* (Passo Segreto). Niektóre drzewa oliwne w moim gaju mają po kilkaset lat. Jedno z nich, nazwałem je Bartek, ma 1000 lat. To ogromne drzewo. Gaj oliwny został odrestaurowany jak stary obraz, trzeba było go rekultywować, nawozić specjalnymi naturalnymi nawozami etc."[53].

## *Świat rzeźby według Mitoraja*

Podczas swojej długiej „podróży", która rozpoczyna się w Krakowie, a kończy w Pietrasanta[54], nasz Odyseusz – Igor Mitoraj – zetknął się z rzeźbą starożytną w Grecji i Rzymie, a także w muzeach, głównie europejskich, dokąd trafiły nieliczne oryginały i liczne kopie. Podczas pobytu we Włoszech zetknął się z rzeźbą renesansową i współczesną, natomiast rzeźbę XIX-wieczną poznawał głównie w Francji. O swoim stosunku do rzeźby w ogóle, zarówno dawnej, jak i najnowszej, mówił: „Z rzeźbiarzy starożytnych najwyżej cenię Fidiasza. Z rzeźbiarzy współczesnych kolejno: Constantina Bráncusiego, Pabla Picassa, Henry'ego Moore'a. Ile materia mogła im ofiarować, tyle z niej wydobyli. Uzyskali syntezę formy, kulminację emocji, esencję piękna"[55].

O stosunku Mitoraja do antycznej rzeźby szczegółowo mowa była przy innej okazji[56]. Tutaj warto odpowiedzieć na inne pytanie: dlaczego z nowożytnych ar-

1

2

3

4

1-2. *Blask Księżyca*, Stary Browar, Poznań, 1999. Fot. Lidia Popiel.
3. *Fragment Cacciatori di Adriano*, Hotel Parco dei Principi, Rzym, 2000. Fot. Lidia Popiel.
4. *Cacciatori di Adriano*, Hotel Parco dei Principi, Rzym, 2000. Fot. Lidia Popiel.

tystów stawia Mitoraj na pierwszym miejscu Bráncusiego? Uważa go za najbliższego sobie rzeźbiarza pierwszej połowy XX wieku, a rzeźbę *Uśpiona muza* za najwspanialsze jego dzieło, ponieważ umiał on połączyć – jak twierdzi Mitoraj – emocje, jakie niesie w sobie sztuka współczesna i sztuka antyczna. O znaczeniu Bráncusiego dla nowoczesnej plastyki pisał, w podobnym duchu, inny ulubieniec Mitoraja – Henry Moore: „Od czasów gotyku rzeźbę europejską zaczęły zarastać mchy i chwasty – wszelkiego rodzaju narośle powierzchniowe, które całkowicie zakryły kształt. I specjalnym posłannictwem Bráncusiego było uwolnienie nas od tych porostów, uświadomienie nam na nowo kształtu. Ażeby tego dokonać, musiał się on skupić na kształtach najprostszych, wyraźnie określonych, zachować swe rzeźby w stanie jak gdyby cylindrycznym i w sposób nieomal nazbyt wyszukany oczyścić, wypolerować poszczególne kształty. Dzieło Bráncusiego niezależnie od swych indywidualnych wartości miało dla rozwoju rzeźby współczesnej znaczenie historyczne”[57].

Drugie miejsce w rzeźbiarskiej hierarchii artysty zajął Pablo Picasso, dlaczego? Ponieważ – zdaniem Mitoraja – potrafił dokładnie poznać wszystkie kultury i style i zastosować je do stworzenia oryginalnych dzieł. Nietrudno odgadnąć za co jeszcze, i przede wszystkim, cenił Picassa i co w ogóle zawdzięczał rzeźbie kubistycznej: „Rzeźbiarze związani z kubizmem… otwarli formę swoich rzeźb, ukazując ich wnętrze, świadomie zaczęli kontrastować formy wklęsłe z wypukłymi. Uznali, że aktywna plastycznie przestrzeń powietrzna, a więc forma „pusta”, negatywna ma identyczną wartość jak forma pełna i jest równoprawnym czynnikiem kompozycyjnym. Problematykę tę rozwijali później w dalszym ciągu Moore, a także inni plastycy naszego stulecia”[58]. Analogię z pracami Mitoraja widać na pierwszy rzut oka, wystarczy tutaj przywołać jego gigantyczne „skorupy” – otwarte głowy i tułowia bez wnętrza, ustawiane w przestrzeni publicznej, np. *Eros Bendato*, na Rynku Głównym w Krakowie.

Co doskonałego dostrzegał u Henry’ego Moore’a, zwłaszcza w jego wczesnych rzeźbach? „Osiągnął piękno – powiada Mitoraj – w jego najwyższym kształcie, może to, co powiem, wyda się paradoksem albo herezją, ale wolę Amadea Modiglianiego od Rodina, Bourdelle’a i Maillola”[59].

Rzeźby Moore’a musiały poruszać pewną strunę, bliską odczuciom Mitoraja – choć abstrakcyjne, nawiązywały one do postaci ludzkich, ponadto, jak pisał ich autor: „Rzeźba jest sztuką otwartej przestrzeni”[60]. O rzeźbie Moore’a Adam Kotula i Piotr Krakowski pisali: „Te abstrakcyjne formy mają w sobie coś z magicznych znaków, a zarazem coś z tajemniczych, zagadkowych postaci… forma powietrzna stała się obok zwartej masy równorzędnym elementem składowym kompozycji… komponowanie z wydrążonych form zewnętrznych i umieszczanie w nich form wewnętrznych. Równocześnie Moore zaczął tworzyć inne kolosalne rzeźby, mające czasem ponad 6 m wysokości… rzeźby te nabierają pełnego wyrazu dopiero wówczas, gdy są ustawione w krajobrazie, niczym kultowe figury przydrożne… W twórczości Moore’a nurt figuratywny nieustannie przeplatał się z nurtem abstrakcyjnym i nie da się wyodrębnić okresów czysto abstrakcyjnych i czysto figuratywnych”[61]. Jak widzimy, praktyka rzeźbiarska Mitoraja – jego „forma powietrzna” – była, pomimo wielu różnic, zbieżna z programem artystycznym Moore’a. Mitoraj – młodszy kolega brytyjskiego rzeźbiarza z via Garibaldi w Pietrasanta, gdzie obaj mieli blisko siebie położone pracownie, których prace wystawiano w tym samym miejscu, we Florencji, którzy obaj kochali trawertyn jako tworzywo swoich rzeźb, łączyło jeszcze jedno – wspólne rozumienie funkcji rzeźby – dla nich było nią nie odtwarzania, lecz tworzenie.

Dlaczego przedkładał Modiglianiego nad Rodina, Bourdelle’a i Maillola? Odpowiedź Mitoraja zaskakuje – Modiglianiego ceni, bo lubi „artystów zrozpaczonych”, trzech pozostałych natomiast uznaje za zbyt konwencjonalnych. Wymienia jeszcze Giacomettiego, Francisa Bacona, Lucien Freuda, których ceni za to, że potrafią pozostać sobą jako artyści i nie poddawać się modom. O André Massonie nie chce się wypowiadać, bo zbyt mało go zna jako rzeźbiarza, natomiast Eduardo Chillidę, który tworzył, używając żelaza, stali i żeliwa, ceni za oryginalny i bardzo osobisty stosunek do piękna. W rozmowie Mitoraja z Costanzo Costantinim padają jeszcze inne nazwiska rzeźbiarzy włoskich: Anthony’ego Caro, Miguela Berrocala, Fritza Wotruba, Umberto Boccioniego, Lucio Fontany, Alberto Burriego, Giacomo Manzù, Emilio Greco, Pietro Consagra, Andrea i Piero Cascella, Giò i Arnoldo Pomodoro, Umberto Mastroianniego, Mario Ceroliego, Mimmo Paladino i Pericle Fazziniego (tego ostatniego nazywa „poetą rzeźby”, a jego rzeźbę w drewnie – *Chłopca z mewami*, najbardziej podziwia). Szczególne miejsce wśród rzeźbiarzy przypisuje Niki de Saint-Phalle, z którą blisko się przyjaźnił. Ceni u artystki inne niż własne, ale, jak podkreśla, zawsze oryginalne, podejście do rzeźby. Udało się nawet Mitorajowi nakłonić Niki do prób z brązem i odejścia na chwilę od żywicy syntetycznej, która była, jak wiadomo, jej ulubionym tworzywem. Jednak próba ta w odczuciu artystki wypadła groteskowo: „Kiedy je zobaczyła, dziwnie zareagowała – pękała ze śmiechu całe popołudnie”[62].

Mitoraj, wymieniając nazwisko włoskiego rzeźbiarza Giacomo Manzù, nie czynił tego przypadkowo. Manzù był autorem, podobnie jak on sam, kościelnych wrót z brązu, oddzielających sferę *sacrum* i *profanum*. Włoski rzeźbiarz stworzył wrota do Bazyliki św. Piotra w Rzymie (sic!) dedykowane pamięci Papieża Jana XXIII. Drzwi te nazwane zostały *Bramą Śmierci*, podczas kiedy *Wrota Anielskie*, autorstwa Mitoraja, do rzymskiej bazyliki Matki Boskiej Anielskiej i Świętych Męczen-

ników, rzeźbiarz zadedykował Janowi Pawłowi II. „Mitoraj zapytany o inspirację innymi artystami czy ich konkretnymi dziełami przyznał – pisze Irena Grzesiuk-Olszewska – że myślał też o brązowych drzwiach Lorenzo Ghibertiego, zwanych *Porta del Paradiso* (Drzwi Raju) do baptysterium przy florenckim kościele Santa Maria del Fiore. Drzwi – mówił Giacomo Manzù…– jeśli nie zrobił ich Ghiberti, lub rzeźbiarz natchniony i nie przeobraziły się w dzieło, w wydarzenie artystyczne, zawsze pozostaną tylko drzwiami'[63]. Mitoraj myślał też o «nadzwyczajnych» – jak się wyraził – drzwiach w kościele San Giovanni in Laterano, pochodzących z Kurii położonej na Forum Romanum"[64].

Mitoraj w rozmowie z Costantinim odnosi się także do diagnozy zawartej książce autorstwa innego włoskiego rzeźbiarza – Arturo Martiniego – *La scultura, lingua morta*[65] – w której autor zapowiada koniec tej dziedziny sztuki: „Współczesna rzeźba jest w większości martwa. To rzeźba nudna"[66]. Tutaj, w języku „recenzji" i ocen Mitoraja, pojawia się nowe kategoria „rzeźb nudnych", czyli obojętnych, pozbawionych emocji: „Nuda pojawia się tam, gdzie brakuje uczuć". Do tej kategorii rzeźby zaliczał prace Giorgio Morandiego – „piękny, ale nudny". W rozmowie Mitoraja z Costantinim nieprzypadkowo pojawia się nazwisko rzeźbiarza Arturo Martiniego, jego rzeźby, głęboko zakorzenione w kulturze antycznej, etruskiej, ukazywały postaci ludzkie w sposób naturalistyczny.

Konkludując, na pierwszym miejscu zawsze stawiał rzeźby Bráncusiego, na ostatnim Canovy, którego prac szczerze nie znosił: „To nieporozumienie. Zupełna pomyłka. Nie jestem rzeźbiarzem neoklasycznym, a już w żadnym wypadku nie rzeźbię w stylu Canovy. Muszę powiedzieć – i mam nadzieję, że nie będę musiał stale tego powtarzać – że Canovy nie znoszę. On strywializował klasycyzm, całkowicie wypaczył ideę rzeźby klasycznej, pozbawił ją duszy. Została z niej tylko przesłodzona powierzchnia, sama estetyka, czy raczej estetyzm"[67]. Opinia Mitoraja o Canovie koresponduje z oceną – pełną rezerwy – prac Canovy wypowiedzianą już w roku 1879 przez Antoniego Sygietyńskiego, który pisał: „Tłumy biegną tam, gdzie pociąga ich zręczność wykonawcza, zgrabność pomysłu, delikatność uczucia i powierzchowność myśli, gdzie życie nie zadziwia ogromem, ani przeraża siłą, ale gdzie bawi i pieści oko, gdzie rozmarza umysły i gdzie usidla widza w siatkę rozkoszy beznamiętnej i nieokreślonej; gdzie zamiast wyrazu jest zgrabność, a zamiast uczucia czułostkowość. Tłumy pobiegły przed posągi Canovy, bo on je zachwycał zgrabnością wykonania i wdziękiem pomysłu, bo on kamień robił lekkim i miękkim, a sztukę powierzchownie piękną"[68].

Jakie wnioski wypływają z tych lapidarnych „recenzji" i z tego przeglądu rzeźby dokonanego przez Mitoraja? Czy mówiąc o innych – powiedział o sobie? Czego dowiadujemy się o jego sposobie postrzegania sztuki w ogóle, a rzeźby w szczególności? W jakim stopniu poglądy artysty na sztukę znajdują odbicie w jego praktyce artystycznej? Mitoraj ma wyrobiony stosunek do każdego z wymienianych rzeźbiarzy, zna ich prace, potrafi z wielką przenikliwością dostrzec mocne – w jego mniemaniu – i słabe strony ich prac, do wszystkich ocenianych dzieł przykłada jasno sprecyzowaną własną miarę, własny kanon, własne kryteria, które są odbiciem wyjątkowo osobistego stosunku do sztuki, do rzeźby, do praktyki warsztatowej i technik rzeźbiarskich.

Ze wszystkich tych „recenzji" i wypowiedzi Mitoraja jasno wynika, że proces tworzenia wartościowego dzieła sztuki zawsze musi zawierać dwa składniki. Po pierwsze, „dialog" współczesności z przeszłością, dzieło nie może rodzić się w próżni, bez związku z tradycją. Po drugie, dzieło wartościowe nie powstanie bez głównego „tworzywa" – udziału uczuć i emocji.

Mitoraj broni się jednak przed przypisywaniem mu nazbyt bliskich związków z tradycją, a zwłaszcza z antykiem. Kiedyś nawet powiedział w rozmowie z ks. Andrzejem Kiełbowskim: „ależ ja nie rzeźbię posągów, ja tworzę instalacje"[69]. Tym bardziej nie odpowiadało Mitorajowi określanie go mianem „ilustratora mitologii". Zniecierpliwiony odpowiedział Costantiniemu: „Ponieważ ludzie patrzą kliszami także na sztukę, chciałbym powiedzieć, że moja sztuka nie jest kopią antyku. Staram się tylko tchnąć ducha antyku, reszta jest jak najbardziej współczesna"[70].

Stawiany czasami sztuce Mitoraja zarzut wtórności wynika, jak się wydaje, z głębokiego niezrozumienia samej jej istoty. Odpowiedzią na ten typ zarzutów stawianych artyście niech będą słowa Ervina Panofskiego „broniącego" Michała Anioła: „Kiedy bowiem Michał Anioł «wykorzystywał dzieła innych» – obojętnie klasyczne czy nowoczesne – poddawał je tak gruntownym przeobrażeniom, że w wyniku powstawało coś dlań swoistego, jak jego dzieła całkiem oryginalne. I rzeczywiście, porównywanie «zapożyczeń» Michała Anioła z ich prototypami uwidacznia szczególnie wyraźnie jego własne, oryginalne zasady kompozycji"[71]. Słowa te stosują się znakomicie także do rzeźb Mitoraja.

Doświadczenia polskie, a potem osobiste zetknięcie się ze sztuką Zachodu oraz Ameryki Środkowej, a także fascynacja sztuką hinduistyczną i sztuką chińską pozwoliły artyście odnaleźć własną drogę i skierować jego myślenie ku na swój sposób pojmowanemu pięknu. Odpowiedzią Mitoraja na piękno zawarte w *Dawidzie* Michała Anioła jest rzeźba *Icaro Screpolato* (1998). Figura o spękanej, rozpadającej się powierzchni symbolizuje powrót do pierwotnej materii. Ale materia ta, wedle Mitoraja, za sprawą ducha, duszy posiada cudowną zdolność wiecznego odradzania się – „zmartwychwstania"[72]. Artysta wyraża w ten sposób swą wiarę w duchowość, nieśmiertelność, jako archetyp wszelkiego

piękna: „Nigdy, tworząc moje rzeźby, nie zwracałem przesadnej uwagi na estetykę. Jeśli mają w sobie piękno – jeśli coś takiego w nich istnieje – wyłania się ono z uczuć, ze wzruszeń i marzeń. Mógłbym powiedzieć: wyłania się z duszy, gdyby to słowo nie brzmiało zbyt górnolotnie. Dla mnie sztuka jest wszystkim; wiąże się nie tylko z pięknem, uczuciem, wzruszeniem, marzeniem i udręką, ale także z życiem i śmiercią. Wiąże się z erosem, transcendencją i Bogiem. Przede wszystkim, pasją, tęsknotą, krwią… Ale artysta nie musi mówić o tych sprawach, to nie jego zadanie. Jego zadaniem jest tworzyć sztukę, jeśli jest do tego zdolny”[73]. Paradoksalnie, Igor Mitoraj nie tylko tworzy, ale także mówi… Interpretuje to, co tworzy, jak tworzy i dlaczego tworzy. Potrafi pięknie i z sensem mówić o akcie tworzenia i o zmaterializowanych tworach swojej wyobraźni.

Rzeźbie w stylu Mitoraja utorował drogę przewrót, jaki dokonał się w sztuce około roku 1900: „Świat produkuje rzeźbę od co najmniej trzydziestu tysięcy lat. Nowoczesny rozwój środków komunikowania się – pisał Henry Moore – pozwala nam teraz poznać to wszystko, a nieliczni rzeźbiarze jednego mniej więcej stulecia Grecji, nie każą już zamykać oczu na osiągnięcia rzeźbiarskie reszty ludzkości. Rzeźba paleolitu i neolitu, sumeryjska, babilońska i egipska, wczesnogrecka i chińska, etruska, indyjska, rzeźba Majów, meksykańska i peruwiańska, romańska, bizantyńska i gotycka, rzeźba murzyńska, rzeźba mórz południowych i Indian Ameryki Północnej – wszystko to jest nam teraz dostępne dzięki fotografii dającej nam – nieosiągalny przedtem – przegląd rzeźby całego świata. Zdjęcie okularów greckich z oczu nowoczesnego rzeźbiarza… pomogło mu z kolei zdać sobie sprawę z wewnętrznego emocjonalnego znaczenia form, zamiast w nich widzieć głównie wartości przedstawieniowe i pozwoliło znów uświadomić sobie znaczenie materiału, w którym pracuje, myśleć i tworzyć w tym materiale, rzeźbiąc w nim wprost”[74].

Rzeźba, na początku XX wieku, traci oto funkcję przedstawieniową, rzeźbiarze nie chcą już odtwarzać, nie chcą tylko naśladować natury, lecz chcą tworzyć. Mitoraj w ten nowy paradygmat sztuki XX wieku wpisuje się połowicznie, a zarazem absolutnie oryginalnie – nikt w rzeźbie na taki pomysł przed nim nie wpadł. Zdejmuje z oczu greckie okulary, ale nie całkowicie, zamienia je bowiem… na „grecki monokl” – jednym okiem patrzy w przeszłość, drugie kieruje ku przyszłości. Rzeźbi posągi zgodnie z greckim kanonem piękna, można powiedzieć „odtwarza” grecki prawzór, a następnie tworzy je na nowo poprzez cały katalog zabiegów, który można nazwać „sumą zniszczeń”. Poprzez dyslokację części ich ciał, kontaminację (np. umieszczanie twarzy Gorgony w miejscach intymnych), świadome niszczenie powierzchni (*screpolato*), zasłanianie powierzchni (bandażowanie), wybijanie w niej prostokątnych wnęk (stop-klatki), tworzy więc w ostatniej instancji, coś zupełnie nowego. Proces twórczy Mitoraja, z jednej strony, zaczyna się od „odtwarzania” natury – zgodnie z greckim kanonem piękna – z drugiej zaś polega na tworzeniu nowego, poprzez niszczenie „starego”. W ten sposób „starożytny posąg” zamienia się w nową, postmodernistyczną instalację.

## *Itaka*

Wspomniane zostały te najważniejsze miejsca, które wyznaczają drogę życiową i artystyczną Mitoraja, który jak Odyseusz, po latach podróży, bogatszy o wszystko, co widział i czego doświadczył, powraca w pewnym sensie – w swojej sztuce – do porządku, do harmonii, do piękna, do człowieka, do ciała, do źródeł – do Grecji i Rzymu, dokąd, mówiąc słowami Jorge Luisa Borgesa: „«Nie przyjeżdża się, tylko się wraca». Nawet, jeśli nigdy się w nim nie było. Bo Rzym [dodajmy: także Grecja] jest mitem”[75]. Tę drogę artysty najlepiej oddaje wiersz Konstandinosa Kawafisa *Itaka*, który sam Mitoraj wybrał i umieszczał we współredagowanych przez siebie katalogach wystaw:

Kiedy się wybierzesz w podróż do Itaki,
życz sobie, żeby długa była, i jeśli tylko
pełna przygód, pełna doświadczeń.
Lajstrygonów, Cyklopów,
gniewnego Posejdona nie obawiaj się. Nic takiego
na swojej drodze nie spotkasz, jeżeli
twoje myśli są wysokie
i jeśli tylko wyborne
emocje dotykają twego ducha i ciała.
Na Lajstrygonów, na Cyklopów,
na gniew Posejdona nigdy się nie natkniesz,
jeżeli ich nie niesiesz wewnątrz swojej duszy,
jeśli twa dusza nie postawi ich przed tobą.

Oby wiele zaświtało letnich poranków,
kiedy z jaką rozkoszą, z jakim rozradowaniem,
będziesz podpływał do portów, których nigdy przedtem
nie widziałeś. Pamiętaj też zatrzymywać się
w handlowych stacjach Fenicjan, by kupować
piękne rzeczy: masę perłową, koral, bursztyn, heban
i najróżniejsze wyszukane olejki –
ile ci się uda rozkosznych wonności znaleźć.
I trzeba, żebyś miast egipskich odwiedził wiele,
by uczyć się i jeszcze się uczyć od tych co wiedzą.

Przez cały czas miej w myśli Itakę,
przybycie do niej jest bowiem twoim przeznaczeniem.
Ale bynajmniej nie spiesz się w podróży.
Lepiej by trwała ona wiele lat,
abyś stary już był, gdy dobijesz do tej wyspy,
bogaty we wszystko, co zyskałeś po drodze,
nie oczekując wcale, by ci dała bogactwo Itaka.

Itaka dała ci tę piękną podróż.
Bez Itaki nie wyruszyłbyś w drogę.
Niczego więcej już ci dać nie może.
A jeśli ją znajdziesz ubogą, Itaka cię nie oszukała.
Gdy stałeś się tak mądry, po tylu doświadczeniach.
Z pewnością już pojąłeś, czym są Itaki"[76].

Itaką – krainą wiecznego szczęścia – jest jednak dla Mitoraja, nie wyspa, nie miejsce, lecz sztuka jako taka, której znaczenie i rolę, jaką dla niego odgrywała, tak opisywał: „Sztuka na pewno chroni od agresji otaczającego nas świata, a postrzegam ją bardzo prosto – jako element potrzebny do codziennego życia. Jest niezbędna do codziennego życia. Jest niezbędna do rozwoju intelektualnego i potrzebna, aby czuć się dobrze. Osobiście potrzebuję sztuki w sposób absolutny. Sztuki rozumianej jako synonim piękna; bardzo dużo jej zawdzięczam. Ona mnie wzrusza, wzbija w powietrze, wtedy dzięki niej chodzę dwa metry nad ziemią"[77].

**Przypisy**

1 Artystyczna biografia Igora Mitoraja opracowana została na podstawie następujących źródeł: dokumentacji spoczywającej w archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie artysta studiował w latach 1966-68 (w archiwum Akademii zachowała się teczka z dokumentacją przebiegu jego studiów, maturą, własnoręcznie pisanym życiorysem i podaniami do dziekana wydziału, opiniami profesorów i, co najciekawsze, wynikami egzaminów, zawierająca razem 48 kart. Na szaro-brązowej, tekturowej okładce widnieje zapis „1451 Mitoraj Jerzy 1966-1968", u dołu strony czerwona pieczęć: „Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie Sygnatura akt 525/945"). Artystyczna biografia Igora Mitoraja opracowana została także na podstawie niepublikowanych wywiadów autorki z osobami zaprzyjaźnionymi z artystą – ks. Andrzejem Kiełbowskim (jezuitą, proboszczem kościoła Matki Boskiej Łaskawej na Warszawskiej Starówce, z okresu kiedy artysta wykonywał wrota do tegoż kościoła), z Łukaszem Radwanem, którego Mitoraj u siebie gościł w Pietrasanta i w swoim domu w Prowansji i który jest autorem reportaży telewizyjnych poświęconych artyście, ze Zbigniewem Kamińskim, późniejszym reżyserem filmowym, który jako student szukający wakacyjnej pracy w Paryżu poznał Mitoraja i obserwował z bliska jego paryskie losy, w pierwszym okresie jego pobytu we Francji. Główne źródło wiedzy o biografii artystycznej artysty stanowią jednak rozmowy z artystą przeprowadzone przez Costanzo Costantiniego i wydanych w książce – I. Mitoraj, C. Costantini, *Blask kamienia*, przekład S. Kasprzysiak, Kraków 2003. Cenne przy rekonstrukcji artystycznej biografii Mitoraja okazały się także jego wspomnienia zamieszczone w katalogu trzech wystaw: w Krakowie, Paryżu i Rzymie – I. Mitoraj, *Rzym, rzeźby w stałej ekspozycji,* [w:] I. Mitoraj – *Kraków, Paryż, Rzym* [Katalog wystawy: Kraków Rynek Główny, Październik 2003 – styczeń 2004], red. Ł. Galusem, T. Leśniak, T. Batuk-Ulewicz, Kraków 2006, s. 112-113; biografii artysty zamieszczonej w katalogu wystawy w Darmstadicie – K. Wolbert K., *Igor Mitoraj. Die Schonheit-eine Zerbrochene Utopie*, pubished by Die Galerie, Frankfurt. Exhibition at Matildenhohe Institute, Darmstadt, Germany 2002; na podstawie przyczynku do biogrfii artysty autorstwa Anny Potoczek, *Podróż do Itaki. O rzeźbie Igora Mitoraja,* W. Dobrowolski, D. Kuspit, A. Paolucci, A. Potoczek, J.R. Taylor, J. Zugazagoitia, *Urok Gorgony*, published by Rosikon Press, Warsaw. Exhibition at Narodowe Museum, Poznań, Poland 2003, s. 62-71; na podstawie wywiadu, który z Mitorajem przeprowadził Łukasz Radwan: L. Radwan, *Życie musi być usłane kolcami. Rozmowa z Igorem Mitorajem, rzeźbiarzem*, „Wprost", Numer: 39/2009 (1392); L. Radwan, *Między maskami*, „Wprost", Numer: 39/2009 (1392); Ł. Radwan, *Meduza w bandażach,* „Wprost", Numer: 37/ 2003 (1085) oraz reportażu telewizyjnego i wywiadu telewizyjnego przeprowadzonego z Igorem Mitorajem przez Łukasza Radwana w posiadłości artysty, w Prowansji – *Co kryje dom Igora Mitoraja* (dostęp 08.09.2016 http://dziendobry.tvn.pl/wideo,2064,n/co-kryje-dom-igora-mitoraja,15195.html#forum);

2 I. Mitoraj, *Rzym, rzeźby w stałej ekspozycji,* w: I. Mitoraj – *Kraków, Paryż, Rzym* [Katalog wystawy: Kraków Rynek Główny, Październik 2003 – styczeń 2004], red. Ł. Galusem, T. Leśniak, T. Batuk-Ulewicz, Kraków 2006, s. 112.

3 I. Mitoraj, C. Costantini, *Blask kamienia*, przekład S. Kasprzysiak, Kraków 2003, s. 29 (dalej: *Blask* i numer strony).

4 S. Giacomoni, *Igor Mitoraj, il Michelangelo venuto dall'Est*, w „La Republica", 28 giugno 1991.

5 W roku 1983 artysta kupił w Pietrasanta pracownię, w 2001 otrzymał tytuł honorowego obywatela miasta i prestiżową włoską nagrodę Premio Vittorio de Sica.

6 Odsłonięcie *Wrót* odbyło się 28 lutego 2006 roku i obchodzono je w Rzymie nader uroczyście, tym bardziej że bazylika ta jest kościołem włoskiego rządu. Z tej okazji odbył się koncert, a w bazylice zgromadzili się zarówno najwyżsi dostojnicy kościelni, jak i świeccy z burmistrzem Rzymu i przewodniczącym włoskiego Senatu na czele. Warto przytoczyć tutaj oficjalny komunikat prasowy przekazany prasie z tej okazji: *„Igor Mitoraj is the sculptor of the new bronze doors of the Basilica of St. Marys' of the Angels and Martyrs in Rome to be inaugurated on February 28, 2006. The new bronze doors will be unveiled at 19.00, in the presence of the religious authorities along with government officials including Marcello Pera, the President of the Italian Senate, Pier Ferdinando Casini, President of the Chamber of Deputies, Rocco Buttiglione, Minister of Culture, Claudio Scajola, Minister for Productive Activities, Giovanni Alemanno, Minister for Agriculture and Forestry Policy, Giorgio La Malfa , Minister for European Policy, Pietro Lunardi, Minister for Infrastructures and Transportation, Altero Matteoli, Minister for the Environment and Territorial Protection, Gianni Letta, Undersecretary to the Prime Minister's Office and Walter Veltroni, the Mayor of Rome. The monumental work of art by sculptor Igor Mitoraj, arrived in Rome on February 20 from Pietrasanta, where Mitoraj lives and works. The bronze doors were commissioned two years ago by Monsignor Renzo Giuliano, the priest in charge of the Basilica for the last 15 years. Monsignor Giuliano is well known for his artistic expertise: in fact, under his direction important works of some of the most important artists of the twentieth century have been installed in the Basilica of St. Marys' of the Angels and Martyrs. These include the main altar by Umberto Mastroianni. The new bronze doors will be unveiled for the press on February 27th. Each door is three*

1. *Ikar*, 1999 i *Ikaria Grande* 2001, La Défense, Paryż. Fot. Lidia Popiel.
2. *Ikar*, La Défense, Paryż, 1999. Fot. Lidia Popiel.
3. *Ikar*, La Défense, Paryż, 1999. Fot. Lidia Popiel.
4. *Fragment Ikarii Grande*, La Défense, Paryż, 2001. Fot. Lidia Popiel.

*metres by six and a half metres and weighs three tons. They will fill a gap in the Basilica, which in ancient Rome was part of the Baths of Diocletian and in the 16th century was transformed into a church by Michelangelo. The two current doors, which are of wood and have no artistic value, were installed in the 1950s and are not in good condition. Monsignor Renzo Giuliano says, "The doors have a profound evangelizing symbolic value, and for this reason they must be a powerful work of art in order to symbolize the revelation of a transcendent vision that is in the act of perceptively calling man to reality". Mitoraj was inspired by themes taken from "The Annunciation" and from "The Redemption". The bronze door on the right hand side (which can be seen from Piazza della Repubblica") shows an angel and the Virgin Mary listening to him, and you can catch a glimpse of the world in the background. Scattered figures, just heads, some blindfolded, represent the angels. The Bronze door on the left, (that of "The Redemption") symbolizes the Risen Christ represented by a figure marked with a cross" (http://www.santamariadegliangeliroma.it/paginamastersing.html?codice_url=comunicato_stampa_121&lingua=INGLESE&ramo_home=Eventi, 1.03.2013).*

Warto tutaj wspomnieć także inny, analogiczny rzeźbiarski projekt Mitoraja, a mianowicie wrota do kościała w Pietrasanta, których realizacja przebiegała, jak donosiła prasa, w atmosferze zgoła innej: „Z powodu protestu mieszkańców w XIV-wiecznym kościele w Pietrasanta w Toskanii nie zostanie odsłonięta płaskorzeźba *Zwiastowanie* polskiego artysty Igora Mitoraja, który mieszka w tej miejscowości. Uznano, że dzieło nie pasuje do stylu świątyni. Decyzję o odwołaniu zapowiadanej na 8 grudnia 2012 roku uroczystości podjęły miejscowe władze wraz z urzędem do spraw nadzoru nad zabytkami, gdy otrzymały petycję z podpisami 1200 osób. Sygnatariusze listu uznali, że dzieło znanego artysty zupełnie nie pasuje do stylu kościoła pod wezwaniem świętego Augustyna. Płaskorzeźba zakłóciłaby surowe kanony architektoniczne – argumentują autorzy petycji, o której informuje w czwartek dziennik 'Corriere della Sera'. Gazeta podkreśla, że odsłonięciu płaskorzeźby Mitoraja miała towarzyszyć wielka ceremonia w uroczystość Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny. Jej odwołanie, dodaje, może pogorszyć relacje znanego artysty z toskańską miejscowością, gdzie mieszka i pracuje od lat. Świadom tego jest burmistrz Pietrasanta Domenico Lombardi, który wyraził rozgoryczenie z powodu tego, co się stało; tym większe – dodaje dziennik – że to on wydał dwukrotnie zgodę na realizację tego projektu. Na łamach „Corriere della Sera" pojawił się też komentarz, że protest mieszkańców być może nie wynika z oceny dzieła – jednego z najlepszych w dorobku polskiego rzeźbiarza – ale z tego, że nie zostali oni dopuszczeni do udziału w decyzji dotyczącej uwielbianego przez wiernych zabytkowego kościoła. 68-letni Igor Mitoraj, polski rzeźbiarz znany na świecie, wystawia swe dzieła w wielu krajach. Przed kilkoma laty jego rzeźba trafiła do Muzeów Watykańskich. Artysta wykonał też między innymi drzwi do rzymskiej bazyliki Matki Bożej Anielskiej. W Pietrasanta, gdzie znajdują się zakłady kamieniarskie, a w pobliżu słynny marmur karraryjski, Mitoraj pracuje od 30 lat" („Rzeczpospolita" 22.11.2012). Warto także przytoczyć reakcje krytyków i publiczności odnotowane w polskiej prasie i internecie, towarzyszące realizacji trzecich z kolei wrót, wykonanych przez rzeźbiarza, dla kościoła Matki Bożej Łaskawej na warszawskiej Starówce, por. (http://poznajmy-prawde. blog.onet.pl /2010/08/18/drzwi-anielskie-s-maria-kominek/), dostęp 18.09.2016.

7 W końcu oficjalnego uznania doczekał się także w Polsce: 5 października 2005 w krakowskim magistracie podczas uroczystej gali został odznaczony przez ministra kultury Waldemara Dąbrowskiego Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze – Gloria Artis", a siedem lat później, 24 kwietnia 2012 r. – został odznaczony przez Prezydenta RP „za wybitne zasługi dla polskiej i światowej kultury, za osiągnięcia w pracy twórczej i artystycznej" Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski, uroczystość odbyła się 3 maja 2012 (http://culture.pl/pl/tworca/igor-mitoraj) dostęp 18.09.2016.

8 Ł. Radwan, *Meduza w bandażach,* „Wprost", nr 37/2003 (1085).

9 Siostra Maria Kominek pisze: „Otóż wracając do drzwi warszawskich – są one urąganiem wszystkiemu, co dla katolika jest drogie – Matce Bożej, Chrystusowi Panu i Jego aniołom. Kim jest ten tak modny twórca, któremu powierzono wykonanie drzwi kościelnych, rzeczy świętej, sakralnej? Kim jest człowiek, który mówi, że *raj to mit a on osobiście nie znosi resztek po nas, celebracji, ceremonii, lamentów*. I podkreśla: Chciałbym się zatopić w którejś z moich rzeźb i po prostu się rozpłynąć. Czy to jest człowiek godny zlecenia pracy nad drzwiami kościoła? Otóż oprócz tego, że jest modnym rzeźbiarzem Mitoraj to człowiek mający w pogardzie wiarę Kościoła. Świadczą o tym przytoczone powyżej cytaty z jego wywiadów, ale nie tylko. Można się o tym przekonać patrząc na jego «dzieła». Zdaję sobie sprawę z tego, że po tym stwierdzeniu natychmiast narażam się na zarzuty typu: nie zna się na nowoczesnej sztuce, nie rozumie artysty, zasklepiona i dewocyjna, zakompleksiona, zaściankowa. Ale chcę przekonać czytelników, że nie jestem przeczulona i że mamy do czynienia z zamierzonym działaniem, ze świadomym urąganiem Chrystusowi i Jego Matce". (http://poznajmy-prawde.blog.onet.pl/2010/08/18/drzwi-anielskie-s-maria-kominek/),dostęp 18.09.2016.

10 I. Mitoraj, *Rzym, rzeźby w stałej ekspozycji,* [w:] I. Mitoraj – *Kraków, Paryż, Rzym* [Katalog wystawy: Kraków Rynek Główny, październik 2003 – styczeń 2004], red. Ł. Galusem, T. Leśniak, T. Batuk-Ulewicz, Kraków 2006, s. 112.

11 Wywiad z Łukaszem Radwanem przeprowadzony przez Beatę di Biasio, w sierpniu 2016 w Warszawie (na prawach rękopisu, niepublikowany).

12 *Blask…* dz.cyt, s. 89.

13 *Blask…* dz.cyt , s. 34-35.

14 W dniu 22.10.1968 Mitoraj został oficjalnie skreślony z listy studentów: „Wobec niedokonania wpisu na rok akad. 1968/69 oraz niezgłoszenia się dla kontynuowania studiów s k r e ś l a m Obywatela z listy studentów ASP w Krakowie – w myśl regulaminu studiów w wyższych szkołach artystycznych". Przedtem w piśmie do dziekana wydziału, w którym zwracał się o pozwolenie na wyjazd podczas wakacji do Paryża, podał datę wyjazdu – 26.07.1968. Otrzymał zgodę i zaświadczenie z Akademii, które pozwoliło mu uzyskać zniżkową, studencką wizę w Konsulacie Francuskim w Krakowie. Wyjeżdżając, za namową swojego profesora Tadeusza Kantora, opuścił Polskę na zawsze. W jego teczce osobowej w krakowskiej ASP zachowały się m.in. dwa urzędowe pisma, które zadecydowały o jego dalszych losach i artystycznej karierze: podanie do dziekana wydziału, z prośbą wyrażenie zgody na wyjazd do Paryża w czasie letnich wakacji, i pismo Akademii skierowane do konsulatu francuskie-

go, stwierdzające, iż Jerzy Mitoraj jest studentem drugiego roku, wraz z prośbą o udzielenie mu zniżki przysługującej studentom ubiegającym się o wizę do Francji (Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie Sygnatura akt 525/945, 1451 Mitoraj Jerzy 1966-1968).

15 Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie Sygnatura akt 525/945

16 Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Sygnatura akt 525/945, 1451 Mitoraj Jerzy 1966-1968.

17 A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa 2005, s. 92. Warto zauważyć, że w pracy tej autorka nie wspomina ani razu o Mitoraju i jego twórczości.

18 J.S. Wojciechowski, *Post-modernistyczna kultura sztuk pięknych*, Warszawa 1995, s. 29.

19 *Blask…*, s. 11.

20 A. Melbechowska-Luty, *Posąg jest przezroczem, duchowym widziadłem. Kilka przypomnień o mitach i magii skulptury,* [w:] „Konteksty", 2005 (rok LIX) nr 4 (271).

21 *Blask…*, s. 51.

22 O malarstwie enkaustycznym wspomina Mitoraj w wywiadzie z Łukaszem Radwanem: [L. Radwan, *Życie musi być usłane kolcami. Rozmowa z Igorem Mitorajem, rzeźbiarzem*, „Wprost", nr, 39/2009 (1392)].

23 *Blask…*, s. 100-101.

24 *Blask…*, s. 13.

25 *Blask…*, s. 26.

26 *Blask…*, s. 26.

27 *Blask…*, s. 25.

28 Paryż, Galerie La Hune, pierwsza wystawa paryska 12 rzeźb Igora Mitoraja w 1976 roku.

29 *Blask…*, ss. 24-25.

30 *Blask…*, s. 24.

31 *Blask…*, s. 24.

32 Będzie o nich jeszcze mowa nieco dalej.

33 *Blask…*, s. 43.

34 *Blask…*, s. 43.

35 *Blask…*, s. 68.

36 Znajdujący się w Museo di Mozia.

37 *Blask…*, s. 96.

38 *Blas…k*, s. 29.

39 Wystawa – Rzym, galeria Toninelli, 1984.

40 *Blask…*, s. 31-32.

41 *Blask…*, s. 32.

42 A. Jackiewicz, *Moja filmoteka*, Warszawa 1983, s. 39.

43 G. Grazzini, *Federico Fellini o filmie,* rozmawiał G. Grazzini, przekład W. Wertenstein, Warszawa 1989, s. 58-59.

44 *Blask…*, s. 111-112.

45 *Blask…*, s. 44.

46 Informacje przekazane przez przyjaciela artysty, ks. Andrzeja Kiełbowskiego.

47 Ł. Radwan, *Meduza w bandażach,* „Wprost", nr 37/2003 (1085).

48 H. Honour, J. Fleming, *Historia sztuki świata*, Warszawa 2002, s. 241.

49 Pisałam na ten temat: B. Klocek di Biasio, *Metafizyka ciała:* Wrota Anielskie *Igora Mitoraja w rzymskiej Bazylice Matki Boskiej Anielskiej i Świętych Męczenników*, [w:] *Locus theologicus w kulturze wizualnej*, pod red. W. Kawecki, B. Klocek di Biasio i inni, Warszawa 2013.

50 *Blask…*, s. 67-68.

51 G. Testori, *La resurrezione della bellezza*, in "New Art Internatinal" maggio-giugno 1988.

52 Zob.: Ł. Radwan, *Co kryje dom Igora Mitoraja* (dostęp 08.09.2016 http://dziendobry.tvn.pl/wideo, 2064,n/co-kryje-dom-igora-mitoraja,15195.html#forum)

53 Ł. Radwan, *Życie musi być usłane kolcami.* Rozmowa z Igorem Mitorajem, rzeźbiarzem, „Wprost", nr 39/2009 (1392).

54 Trzymając się ściśle faktów, Igor Mitoraj umiera na zapalenie płuc, nie w Pietrasanta, lecz w paryskim szpitalu 6 października 2014, pogrzeb odbył się w Pietrasanta 13 października. (http://fakty.interia.pl/ polska/news-smierc-igora-mitoraja-podano-date-pogrzebu,nId,1532099#utm_ source=paste&utm_ medium=paste&utm_campaign) data dostępu 16.09.2016.

55 *Blask…*, s. 72.

56 Patrz: Klocek di Biasio B., *Posągi-instalacje Igora Mitoraja: między antykiem, renesansem i postmodernizmem*, „Konteksty", nr 3-4/2014, s. 335- 342.

57 H. Moore, *Notes on Sculpture,* "The Listener", 18. VII, 1937, s. 44; cyt. za Grabska i Morawska, dz. cyt., s. 506.

58 A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba współczesna,* Warszawa 1985, s. 89.

59 *Blask…*, s. 78.

60 *Henry Moore'a wypowiedzi o sztuce,* [w:] *Wystawa rzeźb i rysunków Henry Moore'a* [Katalog], Zachęta, Warszawa 1959.

61 Por. A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba współczesna,* dz. cyt., s. 248.

62 *Blask…*, s. 47.

63 C. Costantini, *Mitoraj: Michelangelo mi ha aperto le porte,* „Il Messaggero", 22.02.2006.

64 I. Grzesiuk-Olszewska, *Igora Mitoraja odrzwia do Bazyliki Santa Maria degli Angeli e dei Martiri,* [w:] K. Chrudzimska-Uhera i B. Gutowski, red., *Rzeźba w architekturze,* Warszawa 2008, s. 106.

65 A. Martini, *La scultura, lingua morta*, Milano 2001.

66 *Blask…*, s. 48.

67 *Blask…*, s. 45.

68 A. Sygietyński, *Rzeźba na wystawie w Paryżu,* „Ateneum", 1879, t. I, s. 339; cyt. za A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba współczesna,* Warszawa 1985, s. 6-7.

69 Informacje uzyskane w rozmowie z ks. Andrzejem Kiełbowskim.

70 Ł. Radwan, *Życie musi być usłane kolcami.* Rozmowa z Igorem Mitorajem, rzeźbiarzem, „Wprost", nr 39/2009 (1392).

71 E. Panofsky, *Studia z historii sztuki,* wybrał i opracował J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 222.

72 F. Buranelli, *Igor Mitoraj. Agrigento. Valle dei Tempi*, Agrigento 2011, s. 11.

73 *Blask…*, ss. 67, 68, 69.

74 H. Moore, *O pojmowaniu rzeźby,* [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa.* Prac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1963, s. 498.

75 *Blask…*, s. 29.

76 K. Kawafis, *Itaka,* cyt. za *Urok Gorgony*, red. W. Dobrowolski, Warszawa 2003, s. 80.

77 *Blask…*, s. 51.

JAKUB POKORA

# Dłoń – podręczny instrument. O przesadzie w interpretacji

Kilka lat temu podjąłem studia nad „mówiącą ręką", to jest nad gestem w portrecie XV-XIX wieku[1]. Już wtedy zaintrygował mnie plakat Henryka Tomaszewskiego z 1969 roku do sztuki *Hadrian VII* (Peter Luke, Teatr Dramatyczny, Warszawa[2]). Niestety, nie potrafiłem go odczytać, choć wiedziałem, że twórczość HT jest pełna aluzji i skojarzeń, co sam artysta tak scharakteryzował: „Po prostu obraz do oglądania zamieniliśmy na obraz do czytania"[3]. W prezentowanym szkicu chciałbym przedstawić próbę rozwiązania rebusu. Jednocześnie tuszę, że będzie to ostrzeżenie przed grzechem nadinterpretacji, częstym w naszych badaniach.

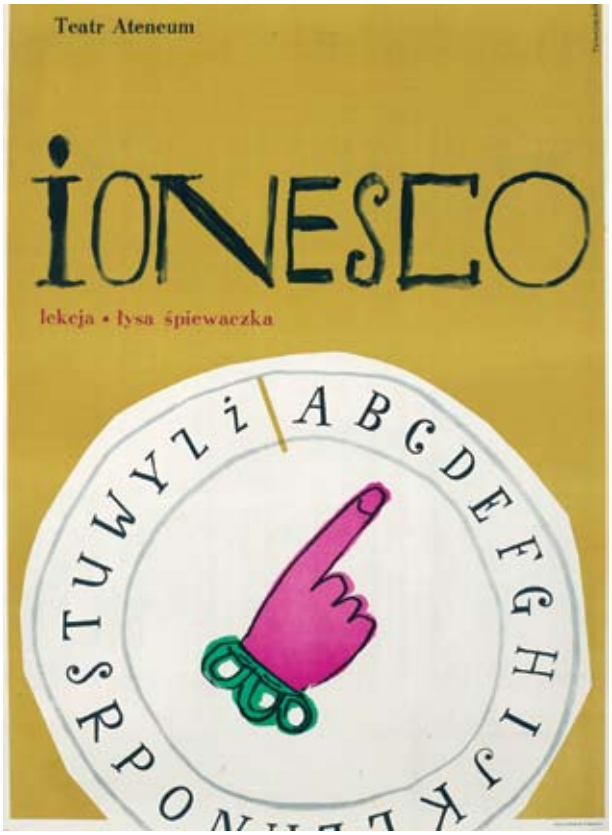
Na początku krótkie przypomnienie funkcji dłoni, z konieczności ograniczone ze względu na cel moich dociekań. Nie będę więc zajmować się nią jako narządem chwytnym (tu m.in. pominę bogaty w znaczenie gest podawania – uściśnięcia ręki) ani też jako tworzywem artystycznym w *body painting art*, a w szczególności *hand painting art.* Sprawę odcisku dłoni, motywu w sztukach pięknych czy rodzaju osobistej pieczęci, jedynie zasygnalizuję. Co do pierwszego, jego życie trwa w najlepsze. Dziwnym trafem doświadczyłem tego, gdy podczas pisania niniejszego tekstu dostałem od wnuczki laurkę na Dzień Dziadka (22 stycznia 2016). Ośmioletnia Janka wymalowała owocowe drzewo, którego koronę stworzyła, posłużywszy się odciskiem swej lewej dłoni. Podobnie jest z żywotnością wspomnianej „pieczęci", do dziś stosowanej w przeróżnych Alejach Gwiazd (Sławy), na czele z tą w Hollywood (od 1958 roku). Na jej wzór podobne miejsca powstały i powstają w innych krajach, także w Polsce. U nas – spośród już kilkunastu – najstarsza i najbardziej znana jest Promenada Gwiazd w Międzyzdrojach (od 1996 roku). Tu koniecznie należy dodać, iż również HT przez swych uczniów został potraktowany jak gwiazdor. W 1985 roku podczas uroczystego pożegnania odchodzącego na emeryturę Mistrza nastąpił akt odciśnięcia w gipsie jego dłoni i stóp[4].

Gdy z punktu widzenia naszych zainteresowań problematykę dłoni ograniczyć, co oczywiste, do cywilizacji europejskiej, wówczas wypada skupić się przede wszystkim na chiromancji, mnemonice i chirologii (chironomii). Pierwsza to odczytywanie z linii papilarnych dłoni charakteru, stanu zdrowia i losu człowieka, druga to sztuka zapamiętywania, trzecia zaś – ustalony system gestów (ręce, dłonie i palce[5]). Ba, dłoń pomocna jest również w naukach ścisłych. Tu wystarczy przywołać reguły prawej dłoni w matematyce czy fizyce. Oczywiście nie można też zapomnieć o zwykłym… liczeniu na palcach, które dawniej nie ograniczało się do dodawania i odejmowania. Dziesięć palców to przecież pierwsza tabliczka mnożenia ludzkości. Warto wiedzieć, że w przeszłości dłonie służyły jako pomoc do bardziej skomplikowanych obliczeń, bo kalendarzowych czy astrologicznych[6].

Bez wdawania się w głębsze rozważania najpierw zatrzymajmy się przy mnemotechnice. Przecież niemal każdy miał z nią do czynienia nade wszystko w latach szkolnych. Któż z nas nie wykorzystywał wewnętrznej strony dłoni jako ściągawki? Okazuje się, że ta funkcja dłoni ma bardzo stary rodowód. Wystarczy przywołać przykłady choćby ze średniowiecza czy doby nowożytnej, co istotne – jakże inne niż sztubackie sztuczki.

Pierwszy dotyczy tzw. ręki Gwidona, czyli dłoni jako narzędzia do zapamiętania melodii przez śpiewaka, zapisanej w systemie (heksachord), który stosowano jeszcze w XVII wieku. Autorem wynalazku był benedyktyn Gwido z Arezzo (ok. 991 – po 1033[7]).

Henryk Tomaszewski, plakat do dramatu *Hadrian VII*, 1969. Z kolekcji Galerii Plakatu Piotra Dąbrowskiego www.theartofposter.com




Henryk Tomaszewski, plakat do dramatów *Lekcja. Łysa śpiewaczka*, 1966. Z kolekcji Galerii Plakatu Piotra Dąbrowskiego www.theartofposter.com

Dlaczego wybrano tu lewą rękę? Odpowiedź w traktacie *Expositio manus* (w 1477 lub po 1477 roku) daje Johannes Tinctoris, franko-flamandzki teoretyk muzyki i kompozytor (ok. 1436-1511): „miejsca na lewej ręce łatwiej wskazywać palcem wskazującym prawej ręki", niż czynić to palcem, a potem kciukiem lewicy[8]. Tu, jak sądzę, można dodać, że z reguły kciuk jest traktowany jako pierwszy palec, a liczymy i czytamy – przynajmniej w naszym kręgu kulturowym – od lewej do prawej[9]. Z tych powodów w interesującej nas ikonografii z zasady mamy do czynienia z lewicą.

Zobrazowanie takiego sposobu wyliczania znajdujemy na stronie tytułowej oraz dwóch całostronicowych drzeworytach w księdze *Summa Nabożeństwa powinowactwa Chrześcijańskiego: Przez rozmowę dwu Bratu* (sic! – JP) *spisana a dla młodych dziatek na światło wydana. Przy tym przydano jest Śpiewanie i Modlitwy nabożne każdej części należące*, [Wrocław] M.D.LXXIII; druk zawiera protestancki katechizm, zbiór modlitw oraz szesnaście pieśni kościelnych z tekstami i notacją muzyczną[10].

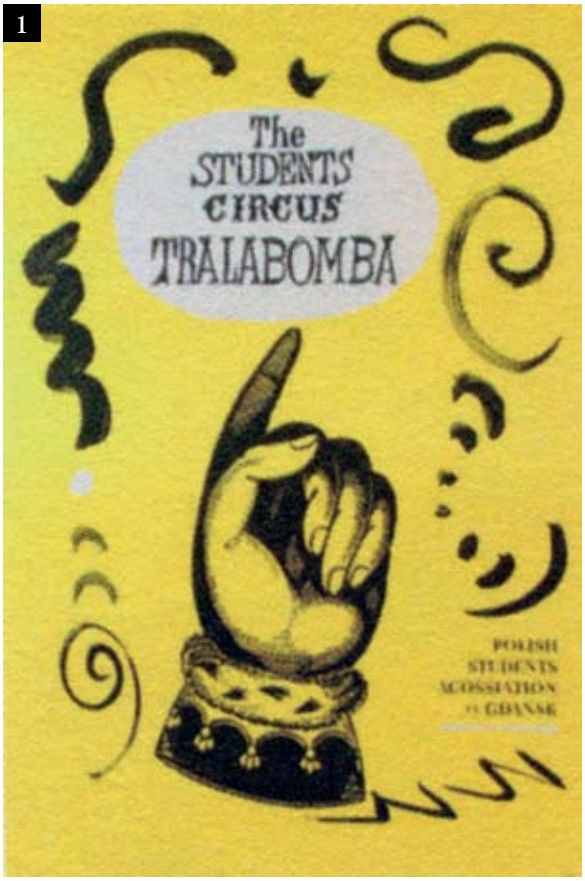
Na frontyspisie widnieje lewa dłoń z ponumerowanymi palcami, pokrytymi napisami, których treść została powtórzona w dwóch rycinach w tekście: „1. Przykazanie Boże pełnić / każdy powinien. 2. W Pana BOGA / wierzyć. 3. Pana BOGA zawżdy / prosić. 4. Pokutować za / grzechi. 5. Świętości Pańskie / przyjmować". Na prawo od małego palca: „6. W stanie swym po / bożnie żyć". To przedstawienie nosi tytuł *Powinność Człowiecza*.

W początkowej partii tekstu (k. CCI v., CCIII r.) natrafiamy na dwie identyczne ryciny pary dłoni podczas wyliczania: na ponumerowanych palcach są napisy o tej samej treści, różniące się jedynie językiem – łacina i polski. Ostatnie z nich są następujące. Na prawej dłoni jedynie na palcu wskazującym: „Ten palec który różnie opowiada tobie / Którym sposobem pozyskać masz Zbawienie sobie". Na lewych, ponumerowanych palcach, począwszy od kciuka: „1. Przykazanie / Boże. 2. CREDO abo (sic! – JP) Wyznanie / wiary Chrześcijańskiej. 3. Pacierz abo Modlitwa / Pańska. 4. Pokuta / Spowiedź / Rozgrzeszenie. 5. Świętości Ko/ścielne". Na prawo do małego palca: „6. Stan abo powołanie / Człowiecze". Nad dłońmi tytuł obrazu: „Obejrzenie Nabożeństwa i po- / winności Chrześcijańskiej"; natomiast w podpisie: „Jeśli się wyznawasz być prawym Chrześcijaninem / Tych rzeczy uczyć się porządnie jesteś powinien"[11]. Każdy z dwu obrazów opatrzony jest identycznym w treści komentarzem, podanym po łacinie bądź po polsku. Przytoczę polskojęzyczne:

„Ta Ręka jest wizerunkiem Kościoła prawdziwego
Który się zawżdy rządzi według słowa Bożego (…)
A ta ręka nie uczy tylko to oznajmuje
Ukazując czego każdy Człowiek potrzebuje (podkr. JP):
Każdy palec nosi pismo z posłuszeństwa swego
By porządnie każdy szukał Zbawienia dusznego (…)
Ktoś wejrzy na tę rękę jako na zwierciadło
Pan BÓG to sam raczył sprawić co tu się znalazło (podkr. JP):
Jedno się pilnie przypatrz jako palec skazuje
Bo pięć rzeczy powinności naszej wypisuje:
Krótko mówiąc najdziesz tu w czym zależy Zbawienie
Jedno Pana BOGA proś o dobre zrozumienie.
AMEN"

Porównanie ręki, *scilicet* dłoni do zwierciadła jest interesującym konceptem, choć tylko częściowo oryginalnym. Lustro, jak wiadomo, to między innymi symbol mądrości (Mdr 7, 26); świat widzialny porównywany bywał do zwierciadła, które odbija niewidzialnego Stwórcę[12]. Z tego powodu prezentacja wzoru osobowego nosiła nazwę „zwierciadło" (łac. *speculum*). Tu wystarczy przypomnieć, współczesne *Summie*, Mikołaja Reja *Zwierciadło albo kształt, w którym każdy stan snadnie się może swym sprawom jako we zwierciadle przypatrzyć* (1567-68).

Co do treści kompozycji słowno-obrazowych w omawianej *Summie Nabożeństwa*, nie ulega wątpliwości, że to *speculum humanae salvationis* – popularny niegdyś utwór pouczający, jak zasłużyć na zbawienie. Z zasady *speculae* podawane były w formie albo pisemnej, albo obrazowej. Tu zastosowano zaś rozwiązanie oryginalne, bo połączono obie formy, w dodatku z wykorzystaniem przedstawienia dłoni. Ręce występują tu – w podręczniku przecież! – ewidentnie jako instrument pomocny, ba, niezbędny w procesie uczenia się zasad „żywota człowieka poczciwego".



1. Henryk Tomaszewski, plakat do spektaklu *Tralabomba*, 1960. Za: *Henryk Tomaszewski*, red. Agnieszka Szewczyk, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Bosz, Warszawa 2014.
2. Henryk Tomaszewski, plakat do III Przeglądu Filmów Włoskich, 1958. Za: *Henryk Tomaszewski*, red. Agnieszka Szewczyk, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Bosz, Warszawa 2014.
3. Janina Pokorzanka, laurka, 2016. Fot. J. Pokora.
4. Franz Brun, *Trefniś*, koniec XVI wieku, miedzioryt. Za: Thomas Murner, *Von dem grossen lutherischen Narren*, 1523.

Analogiczny przykład, ale o bogatszym kształcie, pochodzi z pierwszej ćwierci XVIII w. Jest to rycina sztychowana, jak podaje sygnatura, przez Johanna Christopha Oberdörffera (1684-1724)[13]. Na wewnętrznej stronie lewej dłoni, co istotne – wielkości naturalnej, widnieją nie tylko napisy, ale i komentowane przez nie przedstawienia figuralne. Na palcach, oznaczonych literami od A do E, kolejne sceny: pierwsze trzy z człowiekiem przed Bogiem Ojcem, Mojżeszem oraz Chrystusem Zmartwychwstałym, dwie ostatnie ze zbawionymi i potępionymi. Nie ulega wątpliwości, iż w tym cyklu najważniejszą rolę odgrywa, ukazany na palcu środkowym Chrystus, Zbawiciel, przywołujący wszystkich do siebie: *Komt her / zu mir / ALLE.* A w jaki sposób mamy to uczynić, prezentuje scena poniżej, po środku dłoni, z człowiekiem pomagającym dźwigać krzyż Jezusowi, opatrzona wersetem Mk 8, 34: *Wer mir will nachfolgen, der ver/leugne sich selbst, u. nehme sein Creuz / auf sich, und folge mir nach.*

Kolejny przykład, już nie analogiczny, ale zbliżony do dwóch omówionych, odnosi się do wiersza wizualnego z tekstem zapisanym na rękawicy rycerskiej, na pierwszy rzut oka wyglądającej jak dłoń. To utwór zatytułowany *Zbroyna ręka, ludzka męka*, w książce *Kirys Hartowny Starożytnego żołnieża, Złotemi wypolerowany Słowy, Na iasny widok Wystawiony* autorstwa księdza Adama Nieradzkiego (?), prawdopodobnie z 1663-64 roku. Na koniuszkach palców ukazano symbole pięciu zmysłów: oko (Widzenie), nos (Powonienie), dłoń z wysuniętym palcem wskazującym (Dotykanie), usta (Wkuszenie tj. posmakowanie – JP) i ucho (Słyszenie). Wiersz przestrzega przed pokusami, którym poddane są zmysły, odpowiednio: „Gdzie zajrzy oko, tam myśl głęboko. – Wonność światowa, w Piekle się chowa. – Tykasz się złego Zakazanego. – Zażywasz świata, Na krótkie lata. – O Ludzkie uszy, Biada z was duszy". To wszystko może sprowadzić na drogę występku. I tak jest w przypadku zbuntowanych żołnierzy, którzy w czasach ks. Nieradzkiego rabunkiem i gwałtem dochodzili swych praw. Początek wiersza jest następujący:

„Swawolnego rycerza znak okrutnej ręki /
Którą wyciął Policzek JEZUSOWI ciężki.
Tegoż teraz żołnierskie Ręce dokazują /
Niszcząc dobra Kościelne / Pana policzkują"[14].

Według Piotra Rypsona w utworze widać wyraźne nawiązanie do symboliki pięciu palców jako tyluż zmysłów, następnie do rękawicy – jednego z Narzędzi Męki Pańskiej i wreszcie do „ręki jako najprostszego modelu mnemonicznego". Natomiast zdaniem Piotra Wilczka to „wiersz-symbol o ręce-symbolu, o ręce mitycznej"[15]. Nie ulega wątpliwości, że rację ma nie Wilczek, ale Rypson, bo rozpatruje koncept w konkretnym, realnym kontekście. Chciałoby się powiedzieć „wedle nieba i zwyczaju polskiego". Podążę jego tropem.

Co do zmysłów, warto zauważyć, że wymieniane bywają w różnej kolejności. Na przykład całkiem inaczej niż w omawianym przypadku: 1) widzenie, 2) słyszenie, 3) powonienie, 4) smak, 5) dotykanie – albo 1) dotyk, 2) wzrok, 3) słuch, 4) smak, 5) powonienie[16]. Ciekawe, że u Nieradzkiego, jak można przypuszczać, nie bez powodu zmysł słuchu symbolizowany jest przez mały palec. Otóż już od średniowiecza nazywany był usznym – *auricularis*, bo ze wszystkich palców „najlepiej nadaje się do czyszczenia ucha i przygotowania go do posłuchu Bożym przykazaniom"[17]. Ulokowanie symboli zmysłów na końcach palców zdaje się być obrazem porzekadła „mieć coś w czubkach palców", co znaczy „znać dokładnie, umieć bezbłędnie" (inaczej „mieć w małym palcu").

Należy dodać, iż rękawica (ręka, a właściwie dłoń) znalazła się wśród *Armae Christi* z powodu epizodu, który miał miejsce, gdy po pojmaniu Jezus stanął przed Wysoką Radą (Sanhedrynem). „Tedy plwali na oblicze jego i bili go kułakami, a drudzy policzki twarzy jego zadawali. Mówiąc: Prorokuj nam Chrystusie! Kto jest, który cię uderzył?" (Mt XXVI, 67-68; zob. też Mk XIV, 65[18]).

Tu pozwolę sobie na dygresję. Pamiętam, że na początku lat 50. zeszłego wieku jako dziecko grywałem z rówieśnikami w „Zgadnij, Jezu, kto Cię bije". Dziś wiem, że był to po prostu salonowiec, znany od dawna, na przykład nawet na królewskim dworze Władysława IV, przypomniany choćby w kultowym filmie *Rejs* z 1970 roku[19]. Ciekawe, że w nazwie naszej dziecięcej zabawy pobrzmiewało echo sądu nad Chrystusem. Czyżby za sprawą przysłowiowego wyrażenia o tym samym brzmieniu, notowanego począwszy już od 1618 roku[20]?

W omawianej kompozycji słowno-obrazowej z powodzeniem wykorzystano powszechnie znaną symbolikę liczby 5, za św. Augustynem kojarzoną ze zmysłami. Na marginesie dodajmy, że w kulturze chrześcijańskiej owa liczba bodaj najczęściej bywała łączona z ranami Chrystusa, co kultywowało np. Arcybractwo Pięciu Ran Zbawiciela (Arcybractwo Pięciorańskie[21]).

Z przypadku rękawicy jasno wynika, że należy go łączyć nie tyle z mnemoniką, ile ze zwyczajem lokowania napisów, często obszernych, na różnych przedmiotach[22].

Zasygnalizowany na wstępie motyw dłoni w plakatach HT ma związek przede wszystkim z chirologią oraz chironomią (gr. *cheir* – ręka), czyli ustalonym sposobem porozumiewania się za pomocą gestów rąk, dokładniej – dłoni i palców. Ten rodzaj komunikacji, nieodłączny element całej mowy gestów, ma starożytną metrykę grecko-rzymską. Gestykulacja zapewniała „wzmocnienie" głosu mówcy bądź aktora. Dzięki niej wygłaszana kwestia, dla niektórych odbiorców często przecież tylko częściowo słyszalna, bo byli za daleko, stawała się zrozumiała dla całego audytorium. Jej zasad w ramach retoryki nauczano w szkołach jeszcze w XIX wieku. Nadal podstawą pozostawał podręcznik sztuki oratorskiej Kwintyliana (Marcus Fabius Quintilianus, ok. 35-95 po Chrystusie) – *Institutionis oratoriae libri XII*[23]. Na jego podstawie powstawały nowsze, na czele z Johna Bulwera *Chirologią* i *Chironomią* (1644), zawierające tablice z rycinami i nazwami gestów.

Motyw dłoni pojawia się na pięciu plakatach HT, powstałych na przestrzeni trzydziestu lat (1958-86). Anonsują one: 1) III Przegląd Filmów Włoskich, 25-30 III 1958; 2) The Students Circus Tralabomba. Polish Students Association in Gdańsk, 1960; 3) Ionesco, *Lekcja. Łysa śpiewaczka*, Teatr Ateneum, Warszawa, 1966; 4) Peter Luke, *Hadrian VII*, Teatr Dramatyczny, Warszawa 1969; 5) Christopher Marlowe, *Edward II*, Teatr Nowy, Warszawa, 1986[24]. Jak widać, tylko jeden z nich to plakat filmowy, pozostałe to plakaty teatralne.

Na czterech ukazana jest dłoń z wyprostowanym palcem wskazującym. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że na dwóch najwcześniejszych jest ona identyczna, z tym samym renesansowym mankietem. Aliści raz jest prawa, raz lewa, i co ważniejsze – każda daje inny sygnał. Na plakacie filmowym prawica skierowana poziomo w lewo, ulokowana nad tekstem, wydaje się jakimś kaprysem kompozycyjnym. Przecież, u licha, niczego nie wskazuje! Nic dziwnego, bo mamy tu do czynienia z gestem *indico* (łac. „oznajmiam"), wedle zasad chirologii demonstrowanym identycznie, jak *indigitat* („wskazuje"[25]). Ostatni gest figuruje na afiszu teatralnym – lewica, ustawiona pionowo, pokazuje tekst nad nią. A zatem w obu przypadkach wydarzenie artystyczne anonsowane jest niby tak samo, a jednak różnie. Na końcu, już na marginesie, może warto zastanowić się nad formą mankietu: czemu jest renesansowy? Czyżby w ten sposób HT chciał podkreślić miejsce Włoch w dziejach sztuki i teatru (*commedia dell'arte*)[26]?

Kolejne dwa przykłady, w odróżnieniu od wyżej omówionych, wykazują związek z anonsowanym wydarzeniem kulturalnym. *Lekcja* Ionesco zobrazowana została nauką alfabetu w formie niezwykłej tarczy zegarowej z literami od A do Ż zamiast cyfr i dłonią zamiast wskazówki. Związek ten sięga jeszcze głębiej w ostatnim przykładzie – plakacie do dramatu *Edward II*. Zanim dojdzie do odgadnięcia jego symboliki, krótkie wprowadzenie. Bohaterem sztuki Marlowe'a (1564-93) jest król Anglii Edward (1284--1327), który eksponuje swój homoseksualizm. Między innymi z tego powodu natrafia na zdecydowany opór kamaryli dworskiej z własną małżonką królową Izabellą na czele. Najpierw zostaje zamordowany kochanek władcy, Gaston, a potem, po wymuszonej abdykacji, on sam. Zamęczono go w okrutny sposób, ewidentnie wynikający z jego skłonności seksualnych. Tak opisał to kronikarz Raphael Holinshed (ok. 1520 – ok. 1581): „Pochylili go i potem włożyli mu do fundamentum róg i przez ten róg wepchnęli mu w głąb żywota rozpalony rożen, który wszedłszy w jego wnętrzności i obracany tam i z powrotem w różne strony wypalił one, ale takim sposobem, że z wierzchu nie było zgoła widać ani rany, ani żadnej szkody"[27]. Wobec tego nie ulega wątpliwości, iż na plakacie pionowy palec, wskazujący na umieszczone nad nim imię Edward II, to… fallus zakończony napletkiem, który zrazu wydaje się paznokciem.

Na marginesie warto zauważyć, iż opisany plakat stanowi pierwszy z przykładów mocniejszych akcentów erotycznych w twórczości HT. Pojawiły się one, gdy artysta ukończył 72 lata, a więc – chciałoby się rzec – był już w wieku starców od biblijnej Zuzanny. Myślę o plakatach z wystaw: w 1986 i 1988 roku malarstwa żony HT, Teresy Pągowskiej, w 1991 własnej ekspozycji w Amsterdamie czy wreszcie w 1993 roku sztuki *Ars erotica* w Muzeum Narodowym w Warszawie[28]. Przy czym, trzeba oddać Mistrzowi, zawsze czyni to w sposób wykwintny i delikatny. I są to w zasadzie „żarty o zabarwieniu erotycznym"[29].

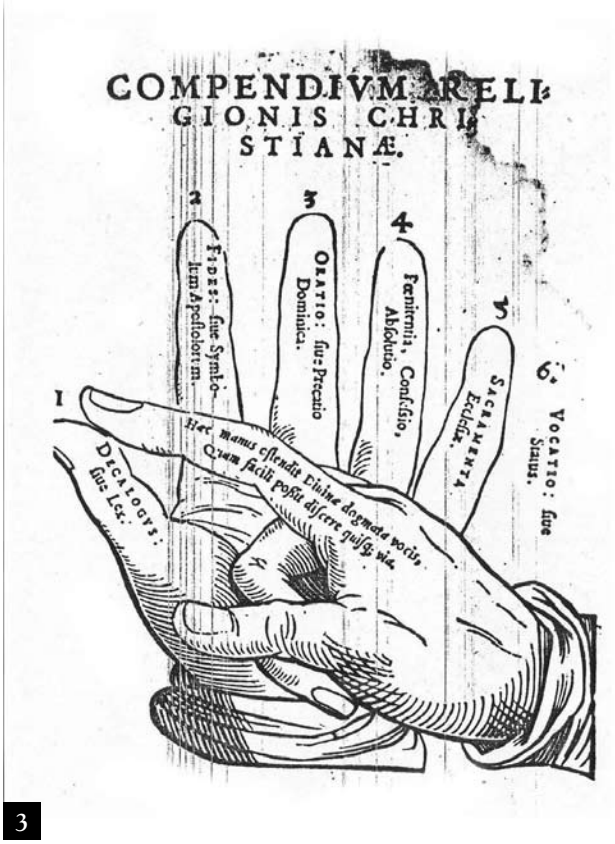
Druga kwestia, tu marginalna, acz kiedy indziej ważka, dotyczy słynnego plakatu z zieloną ni to stopą, ni dłonią, powiedzmy – stopą o wyglądzie dłoni. Ów organ ustawiony jest palcami do góry, z których dwa, ewidentnie w kształcie tych u ręki, demonstrują znak V. To plakat z 1983 roku do sztuki *Historia* Witolda Gombrowicza. Jej bohaterem jest Witold (Syn i Bosonóg), uosobienie wolności (stąd wybrany przez HT kolor, bo zieleń to symbol wolności). Jak widać, autor konceptu z jednej strony odwołuje się do treści dramatu, z drugiej zaś do aktualnych wydarzeń politycznych, związanych z „Solidarnością" i ze stanem wojennym,

Henryk Tomaszewski, plakat do dramatu *Historia*, 1983.
Z kolekcji Galerii Plakatu Piotra Dąbrowskiego
www.theartofposter.com

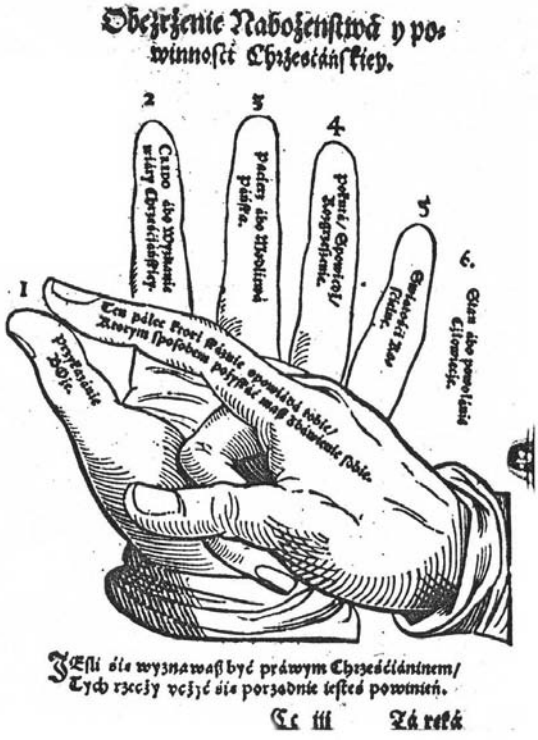
1

2

3




4




1. *Ręka Gwidona*, drzeworyt w: Johannes Tinctoris, *Expositio manus*, 1477. Fot. Wikipedia.org.
2. Frontispis *Summa nabożeństwa…*, 1573. Fot. Biblioteka Narodowa.
3. Dłoń – instrument mnemotechniczny, miedzioryt Johanna Oberdörffera, 1. ćw. XVIII wieku.
4. Dłoń – instrument mnemotechniczny, drzeworyt w *Summa nabożeństwa…*, 1573. Fot. Biblioteka Narodowa.

1

2

3

4

1. Dłoń – instrument mnemotechniczny, miedzioryt Johanna Oberdörffera, 1. ćw. XVIII wieku.
2. Sposób pokazywania liczb, tablica w Luca Pacioli, *Summa de arithmetica*…, 1494. Fot. ze zbiorów autora.
3. *Zbrojna ręka*, rycina w Kirys Hartowny…, 1663-1664 (?). Fot. Biblioteka Narodowa.
4. Błazeńskie relikwiarze, drzeworyt w: Thomas Murner, *Von dem grossen lutherischen Narren*, 1523.

Henryk Tomaszewski, plakat do dramatu *Edward II*, 1986.
Z kolekcji Galerii Plakatu Piotra Dąbrowskiego
www.theartofposter.com

który skończył się w lipcu 1983 roku, a zatem ledwie pięć miesięcy przed premierą sztuki[30].

Bogatsi o podaną wiedzę powróćmy do punktu wyjścia, to znaczy spróbujmy odczytać gest na plakacie do *Hadriana VII*. Wedle chirologii taki gest wskazywał na głupotę (*stultitiae notam infigo*) lub zapowiadał zarzuty (*exprobrabit*). Spotyka się różne jego wersje – prawa lub lewa ręka, palce środkowy i serdeczny zawsze zgięte, wskazujący i mały wyprostowane lub lekko zagięte, kciuk wyprostowany albo zgięty; z reguły dłoń ukazana stroną wewnętrzną. Ów znak często występuje w ikonografii błazna, czego przykładem choćby trefniś na miedziorycie Franza Bruna, z końca XVI wieku. Popularny jest także w dziełach satyrycznych, jak antyluterski traktat Thomasa Murnera *Von dem grossen lutherischen Narren*, wydany w Stuttgarcie w 1523 roku. Tu natrafiamy na drzeworyt, gdzie ukazano cztery błazeńskie relikwiarze: dwa hermowe z trefnisiem i osłem oraz dwa w formie pary rąk demonstrujących omawiany gest. Ten ostatni bywa charakterystyczny w ikonografii Demokryta. Filozof, z reguły prezentowany z płaczącym Heraklitem, naśmiewa się z głupoty naszego świata (jego symbolem jest globus[31]).

Omówione przesłanie gestu należy odrzucić, bo tytułowym bohaterem dramatu *Hadrian VII* jest nie głupiec, ale nieistniejący papież (ostatnim papieżem o tym imieniu był Hadrian VI, 1522-1523, jedyny Anglik na Stolicy Apostolskiej 1522-1523). Sztuka Petera Luke'a powstała na podstawie powieści Frederica Williama Rolfe'a pod tym samym tytułem (I wydanie w 1904 roku). Jej przedmiot stanowi ostra krytyka papiestwa przeprowadzona z pozycji Kościoła anglikańskiego. Hadrian VII, człowiek nieszczęsny i zgorzkniały, uroił sobie, że jest papieżem. Próbuje gruntownie zreformować Kościół, by stał się apostolski, pozbawiony znamion luksusu etc. Z tego powodu rezygnuje z państwa watykańskiego. Usiłowania Hadriana kończą się klęską. Opuszczony przez wszystkich, pozostaje samotny w pustym pokoju, ogołoconym przez komorników[32].

Może wobec tego dłoń z plakatu pokazuje cyfrę 7 (Hadrian VII), albo inicjał tego imienia. Także te przypuszczenia nie są słuszne. Zgodnie bowiem z zasadami chirologii taki gest demonstrowany prawą dłonią oznacza liczbę 400, lewą zaś 4. Gdybyśmy natomiast chcieli pokazać literę H, to według wspomnianych zasad należałoby określić jej miejsce w alfabecie, czyli podać cyfrę 8. Tę demonstrowano lewą ręką – palce serdeczny i mały zgięte, pozostałe wyprostowane. We wszystkich przypadkach, inaczej niż na plakacie, dłoń jest zawsze zwrócona stroną wewnętrzną ku patrzącemu[33]. A zatem i takie przesłanie gestu nie wchodzi w rachubę. Oczywiście, należy też wykluczyć bardzo dziś popularny gest ILY (***I*** ***L****OVE* ***Y****OU*), pierwotnie stosowany w amerykańskim języku migowym, a rozpowszechniony na skalę międzynarodową od 1970 roku[34].

Jak zatem czytać znak HT? Sądzę, że jak najprościej, to jest jako pokazaną dłonią… rzymską cyfrę VII. I tak: **V** tworzą kciuk i palec wskazujący, ten ostatni zaś, wykorzystany ponownie, z palcem małym pokazuje **II**. Potwierdzenie poprawności odczytu znajdujemy w kompozycji plakatu. Otóż dłoń ulokowana jest pod napisem HADRIAN VII tak, że jej palec wskazujący wypada dokładnie pod początkiem liczby VII, czyli po prostu ją wskazuje. Nieproporcjonalnie wydłużony pełni funkcję strzałki. Dla większej czytelności dłoń zwrócono grzbietem do widza. A zatem wszystko zgodne z opinią Jana Kotarbińskiego, asystenta Mistrza: „HT jest nieprawdopodobnie precyzyjny. Mówił nam na przykład, że uchybienie w szczególe może położyć całość"[35].

Dokonana analiza formalna plakatu stanowi potwierdzenie artystycznego *credo* HT, które tak określał on sam, a za nim jego uczniowie. Należy „odrzucić, co zbędne, aby dojść do skrótu – znaku". Znak to „kondensacja formy, kondensacja podmiotu. We wszystkich projektach Henryka Tomaszewskiego słowo jest obrazem lub obraz jest słowem"[36]. Tu wtrąćmy, że w omawianym plakacie obraz jest nie słowem, ale liczbą!

Wnioski z przeprowadzonych rozważań są następujące. *Primo*, HT wypada uznać za wirtuoza gestu, choć mianem tym zwykło się określać innego Henryka Tomaszewskiego (1919-2001), słynnego mima i choreografa, założyciela Wrocławskiego Teatru Pantomimy. *Secundo*, w przypadku analizowania dzieł wybitnych ar-

tystów klasyczna metodologia zdaje się psu na budę[37]. I wreszcie – mężu uczony, zanim zaczniesz popisywać się wiedzą, erudycją etc., przypomnij sobie zawsze aktualną zasadę:

„Czucie i wiara silniej mówi do mnie
Niż mędrca szkiełko i oko".
Adam Mickiewicz, *Romantyczność*

**Przypisy**

1 Jakub Pokora, *Nie tylko podobizna. Szkice o portrecie*, Warszawa 2012, s. 9-73.

2 Offset, 84,5 x 58,5 cm, sygnatura u dołu, po prawej „H. TOMASZEWSKI 69". Muzeum Plakatu w Wilanowie, Pl 12888. Wyróżnienie i Nagroda Roku w konkursie Najlepszy Plakat Warszawy, 1969; Złoty medal oraz nagroda „Życia Warszawy" na III Międzynarodowym Biennale Plakatu, Warszawa 1970. Zob. np. Zdzisław Schubert, *Katalog*, [w:] *Henryk Tomaszewski. Plakat*. Ifa-galerie Friedrichstrasse, Berlin; Muzeum Narodowe w Poznaniu (…), Stuttgart 1993, kat. nr 164; *Henryk Tomaszewski. Legenda polskiego plakatu. Dzieło i postać*, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, kurator wystawy Zdzisław Schubert, Sopot 2010, kat. poz. P51; Agnieszka Szewczyk, *Katalog plakatów*, [w:] *Henryk Tomaszewski*, red. Agnieszka Szewczyk, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa; BOSZ, Lesko 2014, s. 351 (tamże bibliografia dotycząca twórczości HT, s. 362-365).

3 Cytat z: *Henryk Tomaszewski rozmawia z redakcją*, „Projekt" 1974, nr 3, s. 33.

4 Zob. np. blog Moniki Małkowskiej – momart, 23 marca 2014: *Król Henryk I i jego Najpiękniejsza (o Henryku Tomaszewskim* i *Teresie Pągowskiej)*. Według mego rozeznania płyty z odciskami nie ma Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

5 Przykłady nowszych prac, gdzie znajduje się bogata literatura przedmiotu: o chiromancji np. Maria Gardini, *Palmistry*, przeł. Lionel Pasquon, London 1988 (dziękuję za wskazanie tej książki prof. Tadeuszowi Jurkowlańcowi). Co do mnemoniki, zob. Tadeusz Jurkowlaniec, *Gmach pamięci. Z badań nad dekoracją rzeźbiarską prezbiterium katedry we Wrocławiu*, Warszawa 2004, s. 65-107; Mary Carruthers, *The Book of Memory: a Study of Memory in Medieval Culture*, wyd. II, Cambridge 2008. Co do chirologii, zob. Pokora, dz. cyt., s. 9–73. Z licznych opracowań popularnych, w których nacisk kładziony jest na sprawy lecznicze, zob. np. Leszek Matela, Otylia Sakowska, *Moc twoich dłoni. Praktyczny poradnik. Mudry, runy ręczne, masaż stref na dłoniach, chirologia*, wyd. VII, Białystok 2010 (poznanie tekstu książki zawdzięczam pani dr Bożenie Steinborn).

6 Karol Berger, *„Ręka Gwidona" a sztuka pamięci,* przełożył Wojciech Bońkowski, „Muzyka" 2003, t. XLVIII, nr 2, s. 85 nn; Jurkowlaniec, dz. cyt., s. 84; M. Janik, *Polskie kalendarze astrologiczne epoki saskiej*, Warszawa 2003, s. 147-148, il. 39-40 na s. 147.

7 Berger, dz. cyt., s. 71-97.

8 Zob. Berger, dz. cyt., s. 72-79.

9 O znaczeniu oraz symbolice stron lewej i prawej, a także o związanym z tym kierunkiem odczytu pisma czy treści obrazu, zob. np. Jakub Pokora, *Tako rzecze hr. Hutten-Czapski, czyli ponadstuletnia kariera błędnego opisu dzieła sztuki,* [w:] *Velis quod possis* [księga jubileuszowa dla prof. Jana Ostrowskiego, w druku]; o tychże stronach jako symbolach przejętych z antyku m.in. Donat de Chapeaurouge, *Symbole chrześcijańskie*, przeł. Grzegorz Rawski, Kraków 2014, s. 57-67.

10 Estreicher, t. XIII, s. 179-180. Dzieło na podstawie kryptonimu „x. Stani. Bo." pod dedykacją, począwszy od Estreichera, przypisywane księdzu Stanisławowi Bornbachowi, co jednak ostatnio wykluczono ze względu na znaną dotychczas biografię owego księdza, zob. Mariusz Pawelec, *Bornbach Stanisław, Stenzel Bornbach, Burbach (1530-1597)* s.v. *Słownik pisarzy śląskich*, t. 2 pod red. Jacka Lyszczyny i Dariusza Rotta, Katowice 2007, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nr 2524, s. 14-17; o pieśniach w tymże dziele *Polska pieśń wielogłosowa XVI i początku XVII wieku*, zebr. i oprac. Piotr Poźniak, transkrypcja tekstów Wacław Walecki, Kraków 2004, t. 2: *Teksty pieśni,* s. 116-117, nr 74-75. Księga jednym zdaniem wzmiankowana w Piotr Rypson, *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 2002, s. 105.

11 Analogiczne napisy łacińskie: na prawym palcu wskazującym – *Haec manus ostendit Divine dogmata vocis, / Quam facili possit discere quisq; via."; na palcach lewicy – „1. DECALOGUS: / sive Lex. 2. FIDES: sive Symbo- / lum Apostolorum. 3. ORATIO: sive Precatio / Dominica. 4. Poenitentia, Confesio, / Absolutio. 5. SACRAMENTA / Ecclesiae*. Na prawo od małego palca: 6. *VOCATIO: sive / Status*. Tytuł obrazu: *COMPENDIUM RELI- / GIONIS CHRI / STIANAE*.

12 O symbolice lustra np. Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten* , Leipzig 1971, s. 310; *Lexikon der Kunst*, Bd IV, hrsg. Ludger Alscher u. a., Leipzig 1977 s. 598-601; Manfred Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp Kazimierz Romaniuk, Poznań 1989, s. 292; Dorothea Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński, wybór ilustracji i komentarz Tamara Łozińska, Warszawa 1990, s. 441-442. O *speculum humanae salvationis* m.in.: *Lexikon der Kunst…*, Bd II, Leipzig 1971, s. 243; Hanna Dziechcińska, *Zwierciadło*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. Teresa Michałowska, Barbara Otwinowska, Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, wyd. II poprawione i uzupełnione, Wrocław – Warszawa – Kraków 1998, s. 1067-1068.

13 Rycina w Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, sygn. Graph. A1:1899, wym. 153 x 97 mm. Sztych wskazał mi dr Marcin Zgliński, za co serdecznie mu dziękuję.

14 Pełny tekst i szerzej o tym utworze słowno-obrazowym: Piotr Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989, s. 233, 237, il. 123 na s. 230; Piotr Wilczek, *Funkcje wierszy wizualnych w utworze Adama Nieradzkiego „Kirys hartowny starożytnego żołnierza"*, [w:] *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*, red. Renarda Ocieczek, Katowice 1990, s. 21-43, il. 1 na s. 35, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, nr 1099; Rypson, *Piramidy…*, dz. cyt., s. 103-105, il. 21.6. Rypson w obu cytowanych pracach błędnie odczytuje nazwę zmysłu smaku – *Ukuszenie* zamiast *Wkuszenie*.

15 Rypson, *Piramidy…*, dz. cyt., s. 105, stąd cytaty.

16 Kolejność i nazwy z: X. Szymon Marcin Kozłowski, Arcybiskup Mohylewski, *Pacierz i katechizm ogólny*, [w:] *Ewangelje* (sic! – JP) *i lekcje z krótkim ich objaśnieniem na*

*niedziele i święta całego roku*, Petersburg 1898, s. 314; Tomasz Ożóg, *Zmysły*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. XX, Lublin 2014, szp. 1459.

17 Ks. Stanisław Kobielus SAC, *„Digitus Dei" jako narzędzie Stwórcy w średniowiecznej symbolice i ikonografii*, [w:] tegoż, *Dzieło sztuki dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, Ząbki 2002, s. 308.

18 Zob. np. Romana Rupiewicz, *Pierwowzory graficzne wizerunku Sądu nad Chrystusem z kościoła Bożego Ciała w Krakowie,* [w:] *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej. Czasy nowożytne,* red. Krystyna Moisan-Jabłońska, Katarzyna Ponińska, Warszawa 2010, s. 57-78 (tu literatura).

19 Bożena Fabiani, *Na dworze Wazów w Warszawie*, Warszawa 1988, s. 131: tak opisał grę w swym *Dzienniku* Francuz Charles Ogier: „na podołku jednego insi chowają głowę i zgadują, kto ich z tyłu uderza".

20 *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, oprac. Zespół Redakcyjny pod kierunkiem Juliana Krzyżanowskiego, Warszawa 1969, t. I, s. 862: początek w różnej formie – *Gadaj, prorokuj, zgadnij.*

21 O symbolice liczby 5 np. J.C. Cooper, *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London 1982, s. 116; Lurker, dz. cyt., s. 114-115. Zob. też Mariusz Konieczny, *Męka Pańska. V. Bractwa*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 12, Lublin 2008, szp. 721.

22 Rypson, *Piramidy*…, dz. cyt., s. 105.

23 O mowie dłoni np. Pokora, *Nie tylko*…, dz. cyt., s. 9-56; szerzej o roli gestu z nowszych prac m.in. Adam Organisty, Józef Skrabski, *Afekt i gest w potrydenckim „theatrum sacrum". Uwagi o efektach teatralnych na wybranych przykładach barokowych rzeźb Śląska i Rzeczypospolitej*, [w:] *Sztuka po Trydencie*, red. Kazimierz Kuczman, ks. Andrzej Witko, Kraków 2014, Instytut Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie, *Studia de arte moderna*, I, s. 213-233 (w obu bogata literatura przedmiotu). O dziełach Bulwera Pokora, *Nie tylko*…, dz. cyt., s. 25.

24 Szewczyk, *Katalog*…, s. 339, 342, 348, 351, 357. Pomijam plakaty współautorskie: z Wojciechem Fangorem, Chrońmy zabytki kultury. Dni Ochrony Zabytków, maj 1960 oraz z Marianem Pałką, *Visitate il padiglione polacco sulla Sicurezza Sociale all'E.I.L. di* Torino 1961 (Szewczyk, *Katalog*…, s. 341, 343). W pierwszym wykorzystano motyw pary luźno złożonych dłoni na kształt osłony–daszka nad fragmentem kolumny, w drugim fotografię otwartej dłoni, zwróconej wewnętrzną stroną do widza – ewidentny znak UWAGA! STOP: zatrzymaj się, by zwiedzić polski pawilon na Międzynarodowych Targach Przemysłowych w Turynie.

25 John Bulwer, *Chirologia*…, London 1644, fig. 4, F; 6, M. O tych gestach szerzej Pokora, *Nie tylko…,* dz. cyt., s. 23-25.

26 Cyrk Rodziny Afanasjeff. Teatrzyk Komiczny. Swą działalność zainaugurował w 1959 roku spektaklem *Tralabomba*, zob. Afanasjew z Sopotu [Jerzy Afanasjew], *Sezon kolorowych chmur. BIM- BOM… CO-TO… CYRK…,* Gdynia 1968, s. 193-200, 233-237.

27 Cytat z recenzji: Grzegorz Sinko, *Teatr w trybach wielkiego mechanizmu,* „Teatr" 1986, nr 12. Z innych recenzji zob. np. Barbara Riss, *Marlowe'a Edward II*, „Kierunki" 1986, nr 39.

28 Szewczyk, *Katalog*…, s. 357-359.

29 Cytat z: Monika Małkowska, *Intymność w pantofelku*, TVP Kultura, 1-31 stycznia 2006, nr 5, dodatek do „Rzeczpospolitej"; tamże uwaga, że na plakacie do *Edwarda II* palec sugeruje kształt „typowo męski".

30 Z recenzji sztuki (premiera 30 XII 1983) zob. np. Temida L. Stankiewiczówna, *Bosy więc wolny?…*, „Sztandar Młodych", nr 25 (3 II 1984). Nie zgadzam się z opinią, że gombrowiczowska stopa to „nic nie znaczący detal" (por. Katarzyna Matul, *Złapać Henryka Tomaszewskiego za stopę*, [w:] *Henryk Tomaszewski*, red. Agnieszka Szewczyk…, s. 139).

31 Bulwer, dz. cyt., fig. 4, W; 6, V. Miedzioryt F. Bruna, zob. *Narren: Porträts, Feste, Sinnbilder, Schwankbücher und Spielkarten aus dem 15. bis 17. Jahrhundert* [Katalog der Ausstellung der Kunstbibliothek Staatliche Museum zu Berlin, 17. August – 21. Oktober 2001], hrsg. von Lutz S. Malke, Berlin 2001, kat. nr 7, il. 27 na s. 27. T. Murner, zob. np. Mirosław Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*, Poznań 1990, s. 193-195, il. 9. O Demokrycie i Heraklicie: Beata Purc-Stępniak, *Kula jako symbol „vanitas". Z kręgu badań nad malarstwem XVII wieku*, Gdańsk 2004, s. 259-269, il. 121; Taż, *Śmiejący się Demokryt i płaczący Heraklit. Dwa obrazy ze zbiorów Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk,* [w:] *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych*, red. Mateusz Kapustka, Andrzej Kozieł i Piotr Oszczanowski, Wrocław 2003, s. 322-338, il. 5 na s. 328 i 6 na s. 329 (obrazy: Cornelis Cornelisz, *Demokryt i Heraklit*, 1588 r.; Johannes Moreelse, *Demokryt*, 1. poł. XVII wieku). W obu pracach gest Demokryta błędnie odczytany jako „wskazujący gest palca (…) znany atrybut szyderstwa i kpiny" (s. 262, 325).

32 *Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy, Peter Luke, Hadrian VII, premiera listopad 1969* [program, gdzie: Tadeusz Breza, *Najpobożniejsze marzenia*…, s. nlb; Krzysztof Teodor Toeplitz, *Metamorfozy Fredericka Rolfe*, s. nlb].]; August Grodzicki, *Gdybym był papieżem*…, „Życie Warszawy", nr 290, 5.12.1969.

33 Luca Pacioli, *Summa de arithmetica, geometria, proportioni* (1494); zob. też Pokora, *Nie tylko*…, dz. cyt., s. 16-17, gdzie literatura przedmiotu.

34 Pani dr Agnieszce Skrodzkiej dziękuję za wskazanie tego gestu, który – dodajmy – obok innych znalazł się w aplikacji Five App, pozwalającej głuchoniemym porozumiewać się w amerykańskim języku migowym (wynalazek Mateusza Macha, ucznia z Gdyni, po wejściu na rynek w 2015 roku zaczyna międzynarodową karierę).

35 Ewa Marynowska, *Najwspanialszy nauczyciel. Rozmowa z Janem Kotarbińskim – artystą grafikiem, asystentem profesora Henryka Tomaszewskiego w latach 1972-76*, [w:] *Wystawa 35 autorów, byłych studentów, stażystów i przyjaciół profesora Henryka Tomaszewskiego w osiemdziesiątą rocznicę Jego urodzin. W hołdzie profesorowi Henrykowi Tomaszewskiemu*, „Aspekty. Gazeta informacyjna Galerii Aspekty", nr 1/94, czerwiec, s. 2.

36 Kolejne cytaty z: Szymon Bojko, *Polski plakat współczesny*, Warszawa 1972, s. 56; Bogusław Deptuła, *Śmiech to poważna sprawa*, [w:] *Uśmiech Akademii. W kręgu Henryka Tomaszewskiego, jego Uczniów, Następców, Przyjaciół*, Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego, wystawa w 100-lecie ASP w Warszawie, kurator Elżbieta Laskowska, Warszawa 2005, s. 43; Krzysztof Lenk, *Moore*, [w:] *Henryk Tomaszewski. Legenda*…, s. 40.

37 Gdyby ktoś uznał za niestosowne psie przysłowie w naukowym tekście, odsyłam do: Julian Krzyżanowski, *Mądrej głowie dość dwie słowie. Pięć centuryj przysłów polskich i diabelski tuzin*, t. II, Warszawa 1975, wyd. III, s. 278.

IRENA KOSSOWSKA

# Flamandowie kontra Walonowie? Paradygmaty tożsamości w sztuce belgijskiej*

Rozwijająca się w międzywojennych dekadach dyplomacja kulturalna, ogarniająca coraz szersze kręgi w zachodniej, środkowej i wschodniej Europie, zakładała zarówno bilateralną wymianę artystycznych przedsięwzięć, jak i wielostronne umowy międzypaństwowe dające podstawę intensywnej cyrkulacji wystaw sztuki po kontynencie. Na przełomie 1928 i 1929 r. miała miejsce w Brukseli pierwsza wystawa polskiej sztuki współczesnej, zorganizowana przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych w renomowanym Palais des Beaux Arts. Kolejna prezentacja odbyła się podczas brukselskiej wystawy światowej w 1935 r. Zwiedzająca polski pawilon publiczność stała się wówczas adresatem przekazu o propagandowym charakterze, komunikatu poświadczającego stabilną pozycję II Rzeczypospolitej na politycznej mapie Europy, akcentującego istotny wkład polskiego narodu w cywilizacyjny rozwój Starego Kontynentu i jego niepodważalną przynależność do europejskiego krwiobiegu gospodarczego i kulturalnego[1]. Czy urządzone w Warszawie w ramach polsko-belgijskiego dialogu kulturowego ekspozycje sztuki belgijskiej miały równie zideologizowany wymiar? Pierwsza, goszcząca we wrześniu 1928 r. w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, nie była propagandowo sprofilowana i nie spotkała się ze znaczącym oddźwiękiem. W jej scenariuszu zabrakło nazwisk o międzynarodowym rozgłosie, takich jak James Ensor, Constant Permeke czy Constantin Meunier, które by stanowiły główną atrakcję i magnes dla publiczności[2]. Zaniechanie to nadrobiono w 1934 r.[3] Otwarta w listopadzie tegoż roku w Instytucie Propagandy Sztuki prezentacja miała znacznie szerszy zakres niż poprzednia; zaprojektowana została jako retrospektywny przegląd stuletniej historii sztuki Belgów, ujętej chronologicznymi ramami 1830-1930. Pokaz ten, obejmujący 146 dzieł z dziedziny malarstwa, grafiki i rzeźby, stanowił jedno z ogniw całego ciągu objazdowych wystaw zorganizowanych przez belgijski rząd na początku lat 30. dla uczczenia setnej rocznicy uzyskania przez kraj politycznej suwerenności. Podróżując po europejskich stolicach, ekspozycje te służyły umacnianiu prestiżu Belgów jako dziedziców kultury flamandzko-niderlandzkiej. Spoiwo, kulturowy trzon tej sztucznie wykreowanej przez obce mocarstwa „wspólnoty" narodowej, jaką stała się w XIX w. Belgia, stanowiło dziedzictwo dawnych epok, którego ciężar gatunkowy miał przeważyć nad etniczno-kulturowymi konfliktami między współczesnymi Flamandami i Walonami.

## *Krótka historia Belgów*

Niezawisła od 1830 r. Belgia była relatywnie młodym organizmem państwowym, etnicznie i językowo dwoistym, rozdartym ostrym antagonizmem narodowościowym na część północną, Flandrię, i część południową, Walonię. Frankofoński region południowy wyróżniał wysoki poziom industrializacji, podczas gdy obszary północne, których ludność zachowała język niderlandzki, miały charakter rolniczy; wyjątek w tym względzie stanowiły kosmopolityczne Bruksela i Gandawa oraz miasta portowe – Antwerpia, Brugia-Zeebrugge i Ostenda, postrzegane jednak jako ośrodki prowincjonalne[4]. Na współczesne problemy społeczne Belgów (antyczna nazwa plemion celtyckich osiadłych na terenach późniejszej Burgundii) rzutowała ich burzliwa przeszłość: obce podboje (Rzymianie, Frankowie, Fryzowie, Sasi), częsta wymiana suwerenów, nietrwałe granice i niestabilny status terytorialny; ale także okresy prosperity: rozkwit handlu i rzemiosła oraz gwałtowny przyrost populacji w XII-XV w. Zarysowując w encyklopedycznym skrócie ich dzieje, należałoby przypomnieć kilka węzłowych momentów i parę kluczowych okresów historycznych: połączenie w XIV-XV w. pod panowaniem burgundzkiej dynastii Walezjuszy licznych księstw i hrabstw należących do Francji (Flandria) i cesarstwa niemieckiego (m.in. Brabancja, Liège, Holandia, Luksemburg)[5]; przejęcie w 1477 r. sukcesji przez Habsburgów; objęcie w 1556 r. tronu przez hiszpańską linię dynastii; wybuch powstania antyhiszpańskiego w 1566 r., skutkującego usamodzielnieniem się w 1581 r. północnej części Niderlandów (Republika Zjednoczonych Prowincji zwana Holandią); wprowadzenie w 1714 r. rządów austriackich[6]; antyaustriackie powstanie w latach 1789-91 prowadzące do utworzenia Zjednoczonych Stanów Belgijskich, wcielonych przez Napoleona I do Francji w 1792 r.[7]; połączenie w 1815 r., na mocy postanowień kongresu wiedeńskiego, Belgii z Holandią w ramach Królestwa Zjednoczonych Niderlandów[8]; antyholenderskie powstanie w 1830 r.; zadekretowanie przez europejskie mocarstwa podczas konferencji londyńskiej w 1831 r. suwerennego Królestwa Belgii[9].

Znawcy belgijskiej historii podkreślali (i nadal wskazują) zasadniczą trudność w budowaniu belgijskiej tożsamości narodowej na podstawie arbitralnie scalonej w jeden organizm państwowy populacji o zróżnicowanej etnogenezie, odmiennych religijnych,

kulturowych i obyczajowych priorytetach[10]. Już w XIX w. ukształtował się we Flandrii flamandzki ruch nacjonalistyczny, będący reakcją na polityczną i kulturową dominację frankofońskich Walonów[11]. Jednakże niemiecka okupacja Belgii w czasie I wojny światowej spowodowała zasadnicze pęknięcie w jedności tego nurtu, wywołując zarówno patriotyczny opór, jak i kolaboracyjne postawy[12]. Ruch flamandzki rozpadł się na dwie frakcje, antyhitlerowską i aktywistyczną, zmierzającą do osiągnięcia za pośrednictwem okupanta wcześniej wyznaczonych celów narodowych – emancypacji niderlandzkiego języka i kultury. Aktywistyczna młodzież zasymilowała wówczas idee niemieckiego ekspresjonizmu, popularyzowane na łamach kluczowych organów tego kierunku, takich jak „Der Sturm", „Die Aktion" i „Die Weissen Blätter". Powojenne represje wobec kolaboranckich środowisk zintensyfikowały antyestablishmentowe, antyburżuazyjne i antytradycjonalistyczne nastawienie młodej belgijskiej awangardy, zdeterminowanej, by nadać swej progresywnej sztuce międzynarodowy wymiar[13]. Początkowo belgijscy moderniści nie dostrzegali sprzeczności między nacjonalizmem a internacjonalizmem. Fernand Berckelaers i Geert Pijnenburg ogłosili w 1921 r. we wstępie do nowo wydawanego czasopisma „Het Overzicht" główne założenia swego programu: „Przyznajemy się do flamandzkiego nacjonalizmu: obecność naszego narodu w Wielkich Niderlandach prowadzi do internacjonalizmu"[14]. Był to zarazem program o zdecydowanie antyfrancuskim profilu. „Jeśli wiesz, co to dla nas znaczy: wynaturzyć, zlatynizować, to jednogłośnie nakaż Południowi: STOP!, tak jak Belgia krzyczała Niemcom, ponieważ zacna Flandria powinna obawiać się Francji (+ Belgii), tak jak w 1914 prawdziwa Belgia obawiała się Niemiec" – pisał Berckelaers[15]. Niemniej, już w 1922 r. nowy skład redakcji „Het Overzicht" – Berckelaers i Jozef Peeters (promotor abstrakcji) – zmienił optykę czasopisma na ponadnarodową, zapraszając do współpracy eksponentów europejskiej awangardy, m.in. Alberta Gleizesa, Fernanda Légera, Alexandra Archipenkę, László Moholy-Nagya, Roberta Delaunaya i Kurta Schwittersa[16].

Wpisanie rodzimej sztuki w międzynarodowy kontekst i pokonanie tym samym ograniczeń prowincjonalizmu postulował w latach 1910-20 także André de Ridder, belgijski krytyk sztuki i marszand, w latach 20. wydawca czasopisma „Sélection", stanowiącego forum belgijskiego ekspresjonizmu[17]. W 1925 r. ukazał się zbiór artykułów De Riddera pt. „Das Genie aus dem Norden" (Geniusz z Północy), którego główną tezą było przezwyciężenie hegemonii kultury łacińskiej. Tytułowy geniusz przejawiał się zdaniem autora we flamandzkim ekspresjonizmie, w twórczości artystów takich jak Constant Permeke, Frits van den Berghe i Gustaaf de Smet. Nordycki duch konotował w rozumieniu De Riddera świeżość, barbarzyńskość, spontaniczność i instynktowność; zaklęty był także w sztuce ludowej. W jaki sposób definiował De Ridder cele rodzimego modernizmu? „Obrona tego, co uważamy za «geniusz Północy», inspiracja naszą własną rasą, kontynuacja naszej flamandzkiej tradycji, niejako manifestacja naszego regionalistycznego ducha traktowane jako środek do osiągnięcia możliwie szerokiego i głębokiego uniwersalizmu" – podkreślał krytyk[18], postulując specyficzny amalgamat narodowego dziedzictwa z ponadnarodowymi, acz niesprecyzowanymi dokładnie wartościami artystycznymi. Północny pierwiastek w sztuce miał stanowić antytezę formalistycznej i spekulatywnej sztuki, jaką sankcjonowała tradycja kultury łacińskiej. Jak wykazała przeprowadzona przez De Riddera w 1926 r. ankieta, adresowana do środowiska twórców, flamandzcy ekspresjoniści mieli poczucie silnej, odrębnej tożsamości, niepodlegającej oddziaływaniu kosmopolitycznego Paryża[19]. Sztuce narodowej Flamandów przypisywali określone cechy: dramatyzm, wyrazistość, koncentrację na ludzkiej *psyche* i ścisłą więź z wiejską kulturą Flandrii. W opinii De Riddera prawdziwie flamandzkimi twórcami byli ci, „którym wystarcza proste, spokojne, medytacyjne i niezachwiane życie w odosobnieniu i spokoju starego, małego miasta czy wioski, zupełnie świeżego, w bezpośredniej wspólnocie z kilkoma dzielnymi, prostymi ludźmi"[20]. Paradygmat „flamandzkości" utożsamił więc krytyk z rodzimym ekspresjonizmem, piętnując zarazem sztukę paryską za jej banalność i epigońskie. Flamandzki ekspresjonizm, pozytywnie postrzegany także przez czynniki rządowe, zyskał na krajowej scenie artystycznej drugiej połowy lat 20. status nadrzędny, podczas gdy awangarda o uniwersalistycznych aspiracjach, surrealizm i konstruktywizm nie otrzymały oficjalnego wsparcia[21]. Między subnurtami sztuki figuratywnej pojawiły się napięcia odzwierciedlające konflikt między Flamandami i Walonami[22]. Emblematyczną postacią ekspresjonistycznego nurtu był Constant Permeke, który wykreował swoistą poetykę obrazowania flandryjskiej wsi, deformując rzeczywistość w sposób mniej radykalny niż protagoniści Die Brücke i Der Blaue Reiter. Jego twórczość kontrapunktowała sztuka dwóch czołowych surrealistów – Paula Delvaux i René Magritte'a, wywodzących się z południowych rejonów Belgii. Zarówno Delvaux, jak i Magritte'a urzekło malarstwo metafizyczne Giorgia de Chirico, antycypujące francuski surrealizm spod znaku André Bretona, Louisa Aragona i Paula Éluarda. Obaj Belgowie wypracowali oryginalne formuły nadrealizmu: Delvaux zawdzięczał wiele rodzimemu symbolizmowi z przełomu wieków[23]. Magritte do perfekcji opanował konwencję wyostrzonego w detalach realizmu i iluzjonistycznych „sztuczek", żonglując słowem i jego desygnatem – wyobrażonym obiektem[24].

Niderlandzko-flamandzka tradycja czy hegemonia Paryża?

Zważywszy na skomplikowaną konfigurację politycznych interesów, społecznych racji i kulturowych trendów w Belgii lat 30., zadajemy sobie następujące pytania: Czy znamienny dla belgijskiego modernizmu wewnętrzny rozdźwięk znalazł odzwierciedlenie w strukturze warszawskiej wystawy? Czy też ekspozycję skonstruowano w taki sposób, by stanowiła świadectwo spójności belgijskiej tożsamości narodowej?

Niewątpliwie dołożono w Warszawie wszelkich starań, by zaakcentować wspaniałą tradycję artystyczną Belgów. Zarówno w wypowiedziach komisarza wystawy Paula Lambotte'a[25] stojącego na czele departamentu sztuk pięknych w Ministerstwie Nauki i Sztuki, jak i w obszernym artykule Pierre'a Bautiera, honorowego konserwatora Królewskich Muzeów Belgijskich[26], przejawiła się duma z artystycznych dokonań minionych pokoleń. Lambotte wygłosił w IPS bogato ilustrowany przeźroczami odczyt, którego wartka narracja wzbogaciła pokazywany na ekspozycji materiał o szereg arcydzieł sztuki dawnej – architektury, malarstwa i rzeźby. Bautier rozpoczął swą opowieść od niderlandzkich prymitywów, by rozszerzyć ramy przeglądu o antwerpskich manierystów i zwieńczyć go „złotym wiekiem" malarstwa flamandzkiego, którego centralną postacią był Peter Paul Rubens. Akcentując kulturowe *continuum*, Bautier spuentował swój wywód słowami: „Skromnym moim zamiarem było wykazać w pośpiesznym szkicu więzy łączące Van Eycków z artystami współczesnej nam Belgii. Więzy te tworzą łańcuch ciągłości sztuki silnej, rzetelnej i świetnej, o której twierdzić można śmiało, że czyni życie piękniejszym"[27].

Także w większości warszawskich recenzji przewinął się wątek znakomitej genealogii Belgów, figurował długi szereg niderlandzkich i flamandzkich mistrzów współtworzących historię europejskiej sztuki, począwszy od wieku XV aż po klasycyzm, zaszczepiony w Brukseli przez osiadłego tam na wygnaniu Jacques-Louis'a Davida. W omówieniach podkreślających nieprzerwaną ciągłość tradycji kulturowej Belgów powracały wciąż nazwiska braci Huberta i Jana van Eycków, Rogera van der Weydena, Hansa Memlinga, Dirka Boutsa, Hugona van der Goesa, Quentina Matsysa, Jana Gossarta, Bernarda d'Orley, Martina de Vos; dalej – wielkiej trójcy baroku: Petera Paula Rubensa, Antoona van Dycka i Jacoba Jordaensa, i siedemnastowiecznych *petits maîtres*: Davida Teniersa II, Adriaena Brouwera, Jana Fyta i Fransa Snydersa; a w końcu François-Josepha Naveza, neoklasycysty, którego obraz otwierał ekspozycję w IPS[28]. Znakomicie podsumowały tę historiograficzną egzegezę słowa Mieczysława Sterlinga dotykające istoty kultury narodu, „który w tradycji swojej posiada obok zmysłowości Rubensa, fantastyczną groteskę Jeroma Boscha"[29].

Walory siedemnastowiecznej sztuki flamandzkiej – kolorystyczny przepych i kompozycyjną dynamikę – podtrzymał artysta niezbyt wybitny, jak zauważył Wacław Husarski, Willem Jacob Herreyns, który pod koniec 80. wieku zapoczątkował linię malarstwa *stricte* belgijskiego[30]. Jego postawa antycypowała belgijski romantyzm, skoligacony wprawdzie z francuskim ruchem antyklasycystycznym, lecz silnie zakorzeniony w tradycji rubensowskiej. Znamienne dla francuskiego romantyzmu zainteresowanie współczesną historią, przetransponowane na grunt belgijski, nabrało w nowo utworzonym państwie zabarwienia patriotycznego, nakierowane zostało na narodowe dzieje, rewolucyjne zrywy i zbrojne zwycięstwa[31]. W dyskursie warszawskich krytyków zmierzających do uchwycenia belgijskiej specyfiki w sztuce istotnym wątkiem stały się artystyczne zależności między Belgią a Francją. W ujęciu Husarskiego, to belgijscy malarze jako pierwsi podążyli krok w krok za francuskimi realistami, podejmując tematykę pracy (Constantin Meunier, Eugène Laermans), i podobnie jak francuscy impresjoniści zaczęli studiować luministyczne efekty, utożsamiając je z barwą (Emile Claus)[32].

Odnośnie do belgijsko-francuskich relacji jednakże w licznym gronie polskich komentatorów można było wyróżnić dwie zasadnicze frakcje: pierwszą – optującą za supremacją Francji[33], i drugą – akcentującą odrębny charakter współczesnej sztuki belgijskiej, wynikający z kontynuacji tradycji flamandzkiej[34]. Konrad Winkler dostrzegł pierwiastek flamandzkości w pracach kilku współczesnych malarzy: Hermanna Courtensa, Victora Gilsoula, Pierre'a Paulusa i Georges'a van Zevenberhena; pomostem między dniem dzisiejszym a przeszłością była, w opinii krytyka, znakomita orkiestracja barw oparta na kilku zasadniczych tonach i łagodnych kontrapunktach[35]. Tytus Czyżewski, przeciwnie, posunął się do stwierdzenia, iż „Bruksela czy Antwerpia są jakby artystycznymi ekspozyturami Paryża"[36]. Także Mieczysław Wallis skonstatował wtórność nowoczesnej sztuki belgijskiej wobec francuskich wzorów[37]. Skupiając się na XIX stuleciu, wyróżnił prace tych artystów (François-Joseph Navez, Louis Gallait, Henri de Braekeleer, Joseph Stevens, Henri Evenepoel, Théo van Rysselberghe), w których twórczości czytelny był wpływ Paryża – sztuki Davida, Delacroix, Courbeta, nabistów i neoimpresjonistów.

## *Flamandzki ekspresjonizm*

Sam Paul Lambotte nie krył we wstępie do katalogu siły francuskich oddziaływań na sztukę rodzimą, zarówno w czasach aktywności Davida w Brukseli, jak i w okresie ekspansji realizmu i impresjonizmu[38]. Niemniej rezonans, jaki wywołał wśród belgijskiej młodzieży fowizm Maurice'a de Vlamincka, Henri Matisse'a i André Deraina, uwzględnił Lambotte w minimalnym wymiarze. O ile reprezentacja sztuki dziewiętnastowiecznej na ekspozycji w IPS była na tyle obszerna, że pozwalała na rekonstrukcję dziejów nowoczesnej sztuki belgijskiej, o tyle zakres sztuki współ-

czesnej został mocno okrojony[39]. Najbardziej ucierpiały podczas selekcji belgijskie „-izmy", surrealizm i konstruktywizm, które to nurty Lambotte całkowicie wyeliminował. O tak znanych eksponentów surrealizmu jak Magritte i Delvaux nikt ze strony polskiej się zresztą nie upomniał. Konrad Winkler, były formista, jako jeden z nielicznych recenzentów skrytykował komisarza wystawy, przyrównując jego wybory do strategii TOSSPO, uznawanej za bardzo kontrowersyjną w środowisku polskiej moderny właśnie ze względu na pomijanie rodzimej awangardy[40]. Niedosyt, jaki odczuwał Winkler, był w pełni zasadny, choć koncepcja wystawy objęła kilku ekspresjonistów, Constanta Permeke'a, Alberta Saverysa, Alberta Servaesa i Isidore'a Opsomera; uwzględniony został także fowista spod znaku Vlamincka, Rik Wouters, który oddziaływanie francuskiego postimpresjonizmu połączył z Rubensowską tradycją kolorystyczną. Zabrakło jednak tak znaczących dla ekspresjonistycznego nurtu nazwisk jak Fritz van den Berghe, Gustave de Smet i Frans Masereel. Twórczość Opsomera natomiast reprezentował w IPS jedynie *Szkic do portretu króla Alberta*, realistyczny rysunek, w którym gwałtowny temperament artysty nie wyzwolił się z ram portretowej konwencji[41].

Nietrafnie zdaniem Mieczysława Wallisa dobrane dwie wczesne prace Jamesa Ensora nie pozwoliły na uwypuklenie specyficznych cech sztuki tego artysty[42]. „Dwa jego małe (rozmiarami) obrazy umieszczone w dodatku w najciemniejszym kącie I.P.S.-u nie dają zupełnego pojęcia o jego wielkim talencie i sławie" – skonstatował Tytus Czyżewski[43]. Mało kto zauważył, że Ensor, twórca drapieżnych z wyrazie kompozycji, artysta o zmyśle groteski i makabry pokrewnym Boschowi, antycypował ekspresjonizm[44]. Zastanawiano się raczej nad impresjonistyczną proweniencją malarza, nad jego zdolnością do chwytania ulotnych refleksów, zmiennej gry światła i chromatycznych niuansów[45]. Jego *Wygrzewające się szkielety*, w sposób oczywisty wpisujące się w symbolistyczny nurt (którego częścią był protoekspresjonizm), nie budziły niczyjego entuzjazmu[46]. Symbolizm miał zresztą na ekspozycji w IPS bardzo nikłą reprezentację; były to prace Fernanda Khnopffa[47] i Jules'a de Bruyckera[48]. W dziedzinie rzeźby zaś, asteniczne, gotycyzujące akty młodzieńców, znamienne dla idiosynkratycznego symbolizmu Georges'a Minne'a, zostały wykluczone ze scenariusza wystawy na rzecz *Głowy męskiej*, ujętej przez artystę z werystyczną precyzją. W omówieniach ekspozycji nie pojawił się w ogóle wątek wspaniale rozkwitającej w Brukseli na przełomie wieków Art Nouveau. To, co dodatkowo osłabiło reprezentację belgijskiego symbolizmu i protoekspresjonizmu, to niezrozumiałe dla polskich krytyków pominięcie w dziale grafiki zarówno prac Ensora, jak i Feliciena Ropsa[49].

Choć nieskonsolidowany przez Lambotte'a, nurt belgijskiego ekspresjonizmu, a raczej poszczególni jego protagoniści nie pozostali jednak w Warszawie niezauważeni. Oryginalny idiom plastyczny Constanta Permeke'a przyciągał uwagę niemal wszystkich zwiedzających (il. 10). „Obrazy Permeke'a obok oryginalnej kompozycji płaszczyznowej i kolorystycznej mają dużo siły, którą ten malarz uzyskuje za pomocą formy czysto malarskiej. Permeke kolory kładzie często brutalnie – nożem, zachowując przy tym dużo uczucia, silnego a zdrowego, które promieniuje z jego obrazów" – analizował malarstwo artysty Tytus Czyżewski[50]. Brutalny i bezpośredni w obrazowaniu siermiężnej rzeczywistości, był Permeke głęboko osadzony w ojczystym pejzażu i realiach egzystencji flandryjskiego chłopa. Jego wielkoformatowe, energicznie malowane obrazy postrzegane były jako epopeja belgijskiej ziemi i uwzniośleniе bytu prostego człowieka. Tonacja jego przedstawień odzwierciedlała barwy błotnego wybrzeża Ostendy, oddawała wilgotność powietrza w ulubionym Jabbeke[51]. Geometryzujące uproszczenie form w obrazach artysty[52] przywoływało z pamięci sylwetowe motywy w malarstwie Pietera Breughla starszego[53]; także poczucie sardonicznego humoru zdawał się Permeke dziedziczyć po Breughlu.

Reminiscencje twórczości Breughela pobrzmiewały również w pejzażach Valeriusa de Saedeleera (il. 1), który należał do osiadłej we flamandzkiej wiosce nad rzeką Lys grupy Laethem-Saint-Martin, skupionej na losie prostego człowieka, jego pierwotnej sile i ukrytej w nim tajemnicy[54]. Obrazom Artura Saverysa i Roberta Crommelyncka, łatwym do sklasyfikowania jako ekspresjonistyczne, przyglądał się pilnie Wiktor Podoski[55]. Krytyka intrygowała *Martwa natura* Saverysa (il. 2), swobodnie malowana, kolorystycznie ściszona, o kształtach domkniętych miejscami konturem i umyślnie zakłóconej przestrzeni wewnątrzobrazowej – praca parafrazująca obfite w przedmioty i alegoryczne znaczenia martwe natury dawnych mistrzów holenderskich. Ekspresjonistycznej kwalifikacji odpowiadał też uogólniający formy dukt pędzla Crommelyncka, stłumiona chromatyka i wyczuwalna zawiesistość farby w jego kompozycjach. Mroczne pejzaże Alberta Servaesa (il. 3) stały się przedmiotem analizy Jana Kleczyńskiego, widzącego w haptycznych walorach malarskiej materii artysty przejawy flamandzkości[56]. Żaden z krytyków jednakże nie odniósł do opisywanych prac kategorii pojęciowej ekspresjonizmu. Ten zdumiewający deficyt kompetencji terminologicznej jest tym bardziej rażący, że warszawscy recenzenci byli dobrze zaznajomieni z ekspresjonistycznymi tendencjami z kręgu poznańskiego Buntu i łódzkiego Jung Idysz, by nie wspomnieć o wczesnomodernistycznym ekspresjonizmie Wojciecha Weissa, Witolda Wojtkiewicza, Konrada Krzyżanowskiego czy Fryderyka Pautscha. Ta niemożność skategoryzowania oglądanego materiału wynikała, przynajmniej po części, z takiego sposobu zakomponowania ekspozycji przez Lambotte'a, że idio-

Albert Servaes, Praca w polu, 1930, olej na płótnie, Latvijas Nacionālo Mākslas Muzeju, repr. wg *Impression et parallèles. La peinture belge et letonne des collections du Musée national des Beaux-Arts de Lettonie. Première moitié du 20e siècle*", Musée national „Rigas Birža", Riga 2013

synkratyczny dla dwudziestowiecznej sztuki belgijskiej ekspresjonizm nie jawił się jako zintegrowany nurt. Brak zaakcentowania tego trendu w IPS widać szczególnie dobrze w zestawieniu z prezentacją współczesnej sztuki belgijskiej, jaka odbyła się na przełomie 1929 i 1930 r. w Nowym Jorku[57].

Christian Brinton wygłosił we wstępie do katalogu tej ekspozycji apologię flamandzkiego ekspresjonizmu, dostrzegając w nim najbardziej znaczącą, obok realizmu, manifestację powojennej sztuki narodowej Belgów. Co więcej, w mniemaniu Brintona belgijski ekspresjonizm, odmienny od idiomów École de Paris i poetyki Die Brücke, stał się paradygmatyczny dla sztuki nordyckiej. Prócz zdolności do uchwycenia esencji rodzimego pejzażu i empatii wobec ciężko pracującego na ojczystej ziemi chłopa, ekspresjonistów Północy charakteryzował, w interpretacji krytyka, swoisty język plastyczny, poczucie formy, które przejawiło się już wcześniej w wieloepizodycznych kompozycjach Breughla, przestrzennie spłaszczonych, zaludnionych lakonicznie zdefiniowanymi postaciami. Swe przekonanie o artystycznej odrębności Belgów oparł Brinton na tezie, iż ich genealogia nie jest ani teutońska, ani łacińska[58]. „Wybrzeża Belgii […] obmywa Morze Północne, nie Śródziemne czy Egejskie" – przypominał[59]. Nie pominął przy tym etnicznych partykularyzmów dzielących belgijską nację, wynikających, jak to sformułował, z „nordyckiego pochodzenia Flamandów i alpejskiego Walonów"[60]. Niemniej napięcie między tymi dwiema społecznościami było jego zdaniem słabsze niż siła wzajemnego przyciągania w obrębie wspólnego organizmu państwowego. Odmienność gustów estetycznych panujących we Flandrii i w Walonii zaznaczył też Louis Piérard w zamieszczonym w katalogu nowojorskiej wystawy eseju, przeciwstawiając bujny temperament artystyczny antwerpczyków klarowności linearnego stylu twórców z Liège[61].

## *Flamandowie kontra Walonowie?*

Spośród warszawskich komentatorów Marian Morelowski jako jeden z nielicznych odniósł się do problemu etnicznego dualizmu w kraju „znad Mozy i Skaldy"[62]. „Skomplikowanym jest skład etniczny tej ojczyzny, związek walońsko-romańskiego ugrupowania z flamandzko-germańskim. Ale właśnie ta komplikacja daje osobliwe piękno i bogactwo belgijskiej żywości temperamentów, ruchliwości intelektów i całej skali

odczuwania i uczucia. Przejawiają się one tak dalece nierozdzielnie przez sztukę, aż słusznie nazwano ją spójnią potężną, wyrażającą wbrew pozorom swą jedność, wiążącą dziś znowu oba elementy tak, jak przed wiekami" – konkludował Morelowski, spełniając zapewne oczekiwania twórców wystawy co do postrzegania belgijskiej kultury jako spójnej całości[63]. Także Konrad Winkler uznał, że zespolenie tych dwóch społeczności nastąpiło na płaszczyźnie sztuki. „Dwie rasy, dwie odrębne kultury spierają się to o swe pierworództwo. […] Tym się tłumaczy ów specyficzny charakter realizmu belgijskiego, gdzie obok zamiłowania do szczegółów w interpretacji natury – znajdujemy także wysokie poczucie harmonii całości, zmysł kompozycyjny i nie byle jaki kult dla faktury" – wyjaśniał specyfikę belgijskiego amalgamatu kulturowego Winkler[64]. Powyższe wypowiedzi świadczą dobitnie o sukcesie, jaki odniósł Lambotte, zacierając flamandzko-waloński antagonizm.

Nieliczni recenzenci rozpoznali w pracach Louisa Buissereta (il. 4), Léona Devosa czy Anto Carte (il. 5)[65] stylistykę pokrewną neoklasycyzmowi. Nie zorientowali się jednak, że manierze tej hołdowali głównie malarze walońscy, przeciwstawiający się tradycji brawurowego malarstwa flamandzkiego. Linearyzm i subtelna plastyka obrazowania, odsyłająca do sztuki renesansowych prymitywów stylizacja form[66], aura dziwności i groteski – to wyróżniki estetyki Walonów, pokrewnej poetyce Novecento Italiano; to malarski idiom, któremu równie zasadnie można przypisać etykietę „realizmu magicznego", odsłaniającego nienamacalne aspekty rzeczywistości.

Także egzemplifikacja prymitywizmu w belgijskiej sztuce zauważona została przez paru zaledwie komentatorów. Najdobitniej nurt ten reprezentował w IPS Edgard Tytgat, malarz, który zmysł fabularyzacji przedstawień odziedziczył po Breughelu. Zachwycił się nim jedynie Tytus Czyżewski, sam w okresie formistycznym nawiązujący do form wyrazowych sztuki ludowej[67]. Miano prymitywisty zyskał też w Warszawie Rodolphe Strebelle, „szczery i niezwykle harmonijny", jak pisał Konrad Winkler[68], malarz, w którego obrazach pojawiały się „cytaty" z Breughelowskich kompozycji (il. 6). Uznania w oczach Mieczysława Sterlinga nie zyskał natomiast prymitywizujący Jean Vanden Eeckhoudt[69].

Sterling wyczuł jednak bezbłędnie dwoistość flamandzkiej tradycji, determinującą twórczość współczesnych Belgów, wskazał dualizm zmysłowego realizmu (Constantin Meunier) i ekspresyjnej deformacji (James Ensor); to „dwa podstawowe elementy psychiki narodu – realizm i wspaniałość z jednej strony, z drugiej zaś – zamiłowanie do groteski i diabolicznego sarkazmu, więc tradycja Breughla i Hieronima Boscha" – konstatował[70]. Niemniej, ta esencjalna binarność belgijskiej sztuki nie znalazła odzwierciedlenia w strukturze wystawy, w której priorytetową pozycję zajął realizm, zarówno w swych dziewiętnasto- jak i dwudziestowiecznych przejawach.

## *Belgijski realizm*

To manifestacje realizmu dostrzegła przede wszystkim większość warszawskich komentatorów[71]. „[…] z całości wystawy odnosi się wrażenie, że środek ciężkości malarstwa belgijskiego tkwi raczej w realizmie. Jest to zresztą zgodne z istotnym charakterem narodu i rasy flamandzkiej" – pisała Stefania Podhorska-Okołów[72]. „Jeżeli romantyzm i klasycyzm były bardziej obce narodowemu charakterowi Belgów, to w duchu ich mógł głębiej tkwić pierwiastek realizmu" – wtórował Mieczysław Sterling[73]. „Sztuka ta nie wyraża, tylko ukazuje, ma zamiłowanie do natury (dziedziczne) i wyraźnie rozwinięty zmysł konkretności" – diagnozował Podoski[74]. Krytyk skategoryzował ponadto różne idiomy realizmu: od realizmu mizerabilistycznego, oddającego trudy życia proletariatu (Joseph Stevens), poprzez epizody rodzajowo-anegdotyczne (Charles Verlat) po realizm mieszczańsko-salonowy, odtwarzający materialny naskórek rzeczywistości „traktowanej jak martwa natura" (Alfred Stevens)[75]. Podoski docenił przede wszystkim te nowoczesne formuły realizmu, w których materia malarska przestała być w pełni transparentna wobec pozaartystycznej rzeczywistości; zatrzymywała wzrok odbiorcy tak, jak w szeroko malowanych obrazach Edouarda Agneessensa i Constantina Meuniera.

Meunier wyznaczał zasadniczą linię belgijskiego realizmu, nie tylko swą heroizującą proletariusza rzeźbą, ale także malarskimi przedstawieniami ikon nowoczesności – górników, hutników, portowców, robotników fabrycznych – oddającymi mozół i godność pracy prostego człowieka. Jego twórczość krytycy bezdyskusyjnie uznali za emblematyczny przykład belgijskiej sztuki. „Meunier z małych, zmęczonych i wyczerpanych pracą ludzi tworzy pełne wewnętrznego majestatu i siły posągi, reprezentujące świętość pracy" – tak odczytywał wymowę prac artysty Marian Dienstl-Dąbrowa[76]. Mieczysława Sterlinga dla odmiany olśniła morfologia obrazów artysty, jego „zrozumienie, że każdy skrawek płótna musi być rozwiązany, przepracowany kolorystycznie[77]. W twórczości skoligaconych z Meunierem artystów, Josepha Stevensa i Pierre'a Paulusa (il. 7), niektórzy recenzenci uchwycili pierwiastek krytycyzmu wobec losu tych pobratymców, którzy skazani byli na ciężką pracę czy to na roli, czy w przemyśle. „Stevensa *Wózek z piaskiem* należy również do rzędu tych Zolowskich dokumentów walki o byt i nędzy ludzkiej" – wskazywała Stefania Podhorska-Okołów[78]. Również Mieczysław Sterling przyrównał dramatyczny wydźwięk obrazu Stevensa do naturalistycznej powieści Émila Zoli „Germinal"[79]. Mianem belgijskiego Milleta natomiast określono Charles'a de Groux, ukazującego nie tylko znojny trud chłopa, ale także jego ubóstwo[80]. Linię Charles'a de Groux kontynuował Eugène Laermans (il. 8)[81]. Protagonistami swych malarskich scen uczynił artysta belgijskich chłopów, wydobywając piętno tragizmu nieodwracalnie odciśnięte na ich losie;

w syntetyzującej formy stylistyce i dobitnym zamykaniu kształtów konturem, w ekspresyjnym humanitaryzmie swego przesłania przypominał Honoré Daumiera. Podobnym tropem podążył Jakob Smits, bardziej liryczny od Laermansa, wpisujący biblijne wątki w realia współczesnej wsi belgijskiej, przedstawiający filigranowe sylwetki Chrystusa i wsłuchanych w jego słowa chłopów, zgromadzonych przed chatami w La Campine.

W odbiorze Mieczysława Sterlinga, w nurcie swoistego belgijskiego realizmu brzmiały wyraźnie reminiscencje staroflamandzkich stylów, zręcznie połączone ze swobodną, współczesną fakturą malarską. Dobrze pojętą kontynuację flamandzkiej tradycji zdiagnozował krytyk we włoskich pejzażach André Hennebicqa, „który wcześniej od innych dojrzał słońce i plamę barwną jako charakter zjawiska i materię malarską”[82]. Wśród reprezentowanych w IPS realistów Sterling wyróżnił także, właśnie ze względu na kolorystyczne walory, Victora Gilsoula (*Stare domy w Gandawie*) i Jeana François Taelemansa (*Wieś flamandzka*). W oczach Zofii Norblin-Chrzanowskiej z kolei skromny motyw wnętrza piekarni stał się pretekstem dla dobrej kompozycji chromatycznej Georges'a van Zevenberghena[83]. Prócz tematycznego repertuaru belgijskiego realizmu warszawscy krytycy docenili więc czysto morfologiczny aspekt zgromadzonych w IPS płócien, przede wszystkim kolorystyczną wrażliwość Belgów, odziedziczoną, jak przekonywali, po Rubensie, Jordaensie i Van Dycku.

## *Belgijski impresjonizm czy plenerym?*

Nie osiągnięto natomiast w Warszawie *consensusu* w kwestii belgijskiego impresjonizmu. Część z recenzentów uważała, że nurt ten jest wtórny wobec francuskich wzorów; część zaś dostrzegała w nim belgijską specyfikę. Stefania Podhorska-Okołów wymieniła prace „jakby żywcem przeniesione z Muzeum Luksemburskiego w Paryżu”, jak to określiła, autorstwa Emile'a Clausa, Adriaana Jozefa Heymansa, Rika Wouter-sa, Isidore'a Verheydena i Alexandre'a Denonne'a[84]. Konrad Winkler dodał do tego grona nazwiska Hermanna Courtensa, Alfreda Martina i Alberta Baerstoena; Zofia Norblin-Chrzanowska dorzuciła jeszcze Guillaume'a Vogelsa[85].

Tymczasem Baertsoen, podobnie jak Vogels, uchodził za malarza śniegu, roztopów i odwilży, chętnie oddającego nostalgiczną aurę starych nabrzeży i zmętniałych kanałów w Gandawie. Przed osiedleniem się w Londynie, pochodzący z Flandrii artysta przeniósł się do Liège, by utrwalać na płótnie specyficzną atmosferę miasta, które leżało wśród najeżonych żużlowymi wysypiskami i kopalnianymi szybami pagórków[86]. Sam proces percepcji wizualnej, leżący w centrum zainteresowania francuskich impresjonistów, nie był zasadniczym przedmiotem jego studiów[87]. Do grona plenerystów należał również pozostający przez szereg lat pod wpływem szkoły barbizońskiej Adriaan Heymans, aktywny w kolonii artystycznej Kalmthout, określanej mianem „szarej szkoły” ze względu na preferencję twórców do stosowania bogatego rejestru tonów szarych i srebrzystych[88]. Lekko, szkicowo malowane płótna Alexandr'a Denonne'a (il. 9) także ciążyły bardziej ku realizmowi niż ku doktrynie Moneta, tak jak obrazy Hermanna Courtensa, Alfreda Martina i Auguste'a Oleffe'a. Mieczysław Sterling stwierdził wręcz, że na ekspozycji w IPS prawdziwego impresjonizmu zabrakło[89]. Skrajne stanowisko w kontrowersji wokół belgijskiego impresjonizmu zajął też Wiktor Podoski, uznając, że impresjonistyczny epizod w sztuce belgijskiej właściwie nie zaistniał. „[…] nie ma ani jednego przykładu klasycznego, czystego impresjonizmu. W pewnych obrazach widzimy ustępstwa na rzecz koloru, stosowanie rozjaśnionej palety: jest to raczej liczenie się z faktem istnienia impresjonizmu, a nie bezpośrednie jego stosowanie” – puentował krytyk[90].

Impresjonistę *sensu stricto* jednakże dostrzegła większość recenzentów w osobie Emile'a Clausa, artysty mieszkającego w samym niemal sercu natury w Astene, w domu zwanym Zonneschijn (promień słońca)[91]. Claus był zdeklarowanym luministą utrwalającym na płótnie zmienność atmosferycznych zjawisk w różnych porach dnia i roku. Podczas licznych pobytów w Paryżu w latach 90. artysta poznał zasady analizy aktu percepcji wizualnej, znamienne dla ortodoksyjnej fazy Monetowskiej doktryny. Gdy w czasie I wojny światowej schronił się w Londynie, podążył tropem Moneta i Whistlera, oddając wibracje refleksów na Tamizie i migotliwość zasnuwających kontury nabrzeża mgieł[92]. Taki też Monetowski pejzaż – *Tamiza w Londynie* – pokazano publiczności w Warszawie.

## *Artystyczna idiosynkrazja Belgów*

„Czy wystawa posiada więc jaki swoisty charakter?” – pytał Mieczysław Sterling w podsumowaniu swej recenzji. I odpowiadał: „Bezsprzecznie tak”[93]. Zdaniem krytyka decydującym dla odrębności sztuki gości czynnikiem były refleksy sztuki flamandzkiej, takie jak „pewna ociężałość kolorystyczna w stosunku do kolorowości np. francuskiej”, „duża doza pogody i poezji płynącej już z właściwości tego samego ducha, który tworzył jędrną pełną zdrowej radości sztukę Flandrii siedemnastego wieku”[94]. Powróciła więc w krytycznym dyskursie kwestia estetycznych przejawów „narodowej duszy”, tyle tylko że charakterystykę sztucznie scalonego narodu Belgów trudno było sprowadzić do jednego mianownika.

Narodowe cechy belgijskiej sztuki próbował też zdefiniować Jan Kleczyński. Krytyk powtórzył tezę o realistycznej z gruntu postawie twórczej Belgów, wykazujących ponadto kolorystyczny smak i wrażliwość. O instynkcie rasowym Belgów, który nie zanikł mimo francuskich wpływów, pisał Michał Weinzieher. Na płaszczyźnie malarstwa sprowadzał się on, zdaniem krytyka, do preferowania realistycznych konwencji obrazowania,

1. Valerius de Saedeleer, *Sad*, ok. 1925, olej na płótnie, Latvijas Nacionālo Mākslas Muzeju.
2. Anto Carte, *Idol (Objawienie)*, 2 poł. lat 20., XX w., olej na płótnie, Latvijas Nacionālo Mākslas Muzeju.
3. Alexandre Denonne, *Park w Brukseli*, ok. 1930, olej na płótnie, Latvijas Nacionālo Mākslas Muzeju.
4. Eugène Laermans, *Młodość*, 2 dekada XX w., olej na płótnie, Latvijas Nacionālo Mākslas Muzeju.

Wszystkie ilustracje repr. wg: *Impression et parallèles. La peinture belge et letonne des collections du Musée national des Beaux-Arts de Lettonie. Première moitié du 20e siècle*", Musée national „Rigas Birža", Riga 2013.

5. Pierre Paulus, *Kopalnia węgla*, ok. 1939, olej na płótnie, Latvijas Nacionālo Mākslas Muzeju.
6. Rodolphe Strebelle, *Brabancki chłop (Mężczyzna z fajką)*, późne lata 20. XX w., olej na płótnie, Latvijas Nacionālo Mākslas Muzeju.
7. Constant Permeke, *Mężczyzna jedzący ziemniaki*, 1935, olej na płótnie, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussel.
8. Albert Saverys, *Kwiaty*, ok. 1930, Latvijas Nacionālo Mākslas Muzeju.
9. Louis Buisseret, *Portret malarza Anto Carte*, 1928, olej na płótnie, Latvijas Nacionālo Mākslas Muzeju.

Wszystkie ilustracje repr. wg: *Impression et parallèles. La peinture belge et letonne des collections du Musée national des Beaux-Arts de Lettonie. Première moitié du 20e siècle*", Musée national „Rigas Birža", Riga 2013.

sugestywnego wydobywania plastyki form, predylekcji do soczystej, choć stłumionej chromatyki i szeroko kładzionej plamy barwnej[95]. Szukając morfologicznych wyróżników belgijskiej sztuki, Stefania Podhorska-Okołów również dostrzegła je w walorach chromatycznych. Na plan pierwszy recenzentka wysunęła „bogactwo i stonowanie barw, pełne smaku rozłożenie efektów świetlnych, które każe myśleć o wspaniałej spuściźnie Rubensa. […] Ta sztuka mocno stoi na ziemi, jest mięsista, muskularna i krwista. Może chwilami odczuwa się w niej brak polotu, brak skrzydeł. Kto wie, może te skrzydła zostały poza nawiasem obecnej wystawy" – z wyczuciem podsumowała swe wrażenia z wystawy Podhorska[96]. W istocie, gdyby nie zminimalizowanie reprezentacji symbolizmu, zawężenie ram ekspresjonizmu, eliminacja surrealizmu i abstrakcji, obraz współczesnej sztuki belgijskiej rysowałby się z pewnością inaczej. Intencją twórców wystawy było jednakże położenie nacisku na artystyczną tradycję i żywiące się nią nowoczesne trendy, mniej czy bardziej zabarwione obcymi, głównie francuskimi wpływami, niemniej specyficznie belgijskie. Warszawska wystawa została tak skonstruowana, by na plan pierwszy wysunął się paradygmat realizmu w różnych jego odmianach i odcieniach, dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych, często spokrewnionych z koloryzmem o Rubensowskiej proweniencji, rzadziej z neoklasycyzmem i realizmem magicznym, a w niewielu przypadkach także z Courbetowskim mimetyzmem. Zawieszone zostały w ten sposób immanentne belgijskie antagonizmy, a tożsamość narodu wywodzącego się ze znakomitej niderlandzko-flamandzkiej rodziny nabrała, przynajmniej w odbiorze niektórych polskich krytyków, rozpoznawalnych konturów.

* Niniejsza publikacja powstała w ramach projektu badawczego „Pamięć i widzenie: paradygmaty realizmu w sztukach plastycznych Polski i Europy 1919-1939". Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/07/B/HS2/00300.

**Przypisy**

1 Hall zaprojektowanego przez Tadeusza Gronowskiego i Stefana Osieckiego pawilonu polskiego dekorowało osiem reliefów autorstwa Stanisława Rzeckiego (niezachowanych) o alegorycznej ikonografii: *Polska ofiarowuje swe dary Europie*, *Nauka*, *Sztuka*, *Rolnictwo*, *Nawigacja*, *Lotnictwo*, *Sport* i *Łowiectwo*. Ideowym zwornikiem programu było popiersie marszałka Józefa Piłsudskiego jako przywódcy narodu i twórcy niezawisłego, dobrze prosperującego organizmu państwowego II RP (A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *Bruksela 1935*, [w:] idem., *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851-2000*, Warszawa 2005, s. 218).

2 *Wystawa reprezentacyjna sztuki belgijskiej*, [w:] *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 36*, Warszawa 1928, s. 3-13.

3 *Sto lat sztuki belgijskiej*, kat. wyst., Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1934.

4 A. Paenhuysen, *Kosmopolityzm z prowincji. Flamandzka tożsamość a nowoczesność*, [w:] *Naród, styl, modernizm. CIHA materiały konferencji 1*, red. J. Purchla, W. Tegethoff, Kraków, Monachium 2006, s. 161.

5 J. Łaptos, *Historia Belgii*, Warszawa 1995, s. 43.

6 Tamże, s. 98.

7 Tamże, s. 120.

8 Tamże, s. 137.

9 Tamże, s. 157.

10 Tamże, s. 272; W. Tegethoff, *Sztuka a tożsamość narodowa*, s. 13-14.

11 L. Pil, *Painting at the Service of the New Nation State*, [w:] *Nationalism in Belgium. Shifting Identities, 1780-1995*, red. K. Deprez, L. Vos, Basingstoke 1998, s. 42-50.

12 A. Paenhuysen, *Kosmopolityzm z prowincji*. s. 163.

13 Tamże, s. 163-164.

14 Cyt. za A. Paenhuysen, *Kosmopolityzm z prowincji*, s. 164.

15 Cyt. za A. Paenhuysen, *Kosmopolityzm z prowincji*. s. 164.

16 Tamże, s. 165.

17 Tamże, s. 161, 164-165.

18 Cyt. za A. Paenhuysen, *Kosmopolityzm z prowincji*, s. 169.

19 Tamże, s. 169.

20 Tamże, s. 169-170.

21 V. Devillez, *Le retour à l'ordre: art et politique en Belgique 1918-1945*, Brüssel 2003, s. 23-26.

22 E. L. Smith, *Art of the 1930s. The Age of Anxiety*, London 1985, s. 205.

23 Tamże.

24 Tamże, s. 206-207.

25 P. Lambotte, *Sto lat sztuki belgijskiej*, [w:] *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. IX-XV.

26 P. Bautier, *Przeszłość sztuki belgijskiej*, „Świat" 1934, nr 46, s. 8-10.

27 Tamże, s. 10.

28 W. Husarski, *Sto lat malarstwa belgijskiego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1934, nr 44, s. 869; W. Podoski, *Sto lat sztuki belgijskiej. (Wrażenia ogólne)*, „ABC" 1934, nr 320, s. 6; M. Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa malarstwa belgijskiego w Warszawie*, „Światowid" 1934, nr 46, s. 14; S. Podhorska-Okołów, *Sto lat sztuki belgijskiej*, „Bluszcz" 1934, nr 47, s. 1466-1467; T. Czyżewski, *Wystawa sztuki belgijskiej w I.P.S.-ie*, „Kurier Polski" 1934, nr 55, s. 5; K. Winkler, *Sztuka belgijska. (Szkic syntetyczny na marginesie wystawy „Sto lat sztuki belgijskiej" w IPS-ie)*, „Dziś i Jutro" 1934, nr 19 s. 1-2; M. Sterling, *Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów. Sto lat sztuki belgijskiej w I.P.S.'ie*, Kurier Poranny 1934, nr 313, s. 10; Z. Norblin-Chrzanowska, *Sto lat sztuki belgijskiej w I.P.S.*, „Świat" 1934, nr 45, s. 6; M. Weinzieher, *Sto lat sztuki belgijskiej. Wystawa w I.P.S.-ie.*, „Nasz Przegląd" 1934, nr 318, s. 7.

29 M. Sterling, *W dniu otwarcia wystawy belgijskiej. Obok radosnej zmysłowości fantastyczna groteska*, „Kurier Poranny" 1934, nr 308, s. 10.

30 W. Husarski, *Sto lat malarstwa belgijskiego*, s. 870.

31 Oryginalny wkład Belgów w rozwój malarstwa historycznego podkreślał Marian Dienstl-Dąbrowa (*Wystawa malarstwa belgijskiego w Warszawie*).

32 W. Husarski, *Sto lat malarstwa belgijskiego*, s. 871.

33 Tytus Czyżewski, Wystawa sztuki belgijskiej w I.P.S.-ie; p.g. [Piotr Grzegorczyk], *Sto lat sztuki belgijskiej*, „Gazeta warszawska" 1934, nr 349, s. 4.

34 M. Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa malarstwa belgijskiego w Warszawie*; S. Podhorska-Okołów, *Sto lat sztuki belgijskiej*;

M. Sterling, *Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*; J. Kleczyński, *„Sto lat sztuki belgijskiej" na tle odczytu Paul Lambotte'a*, „Gazeta Polska" 1934, nr 312, s. 5.

35 K. Winkler, *Sztuka belgijska*.

36 T. Czyżewski, *Wystawa sztuki belgijskiej w I.P.S.-ie*.

37 Krytyk dostrzegł jedynie dwie formy ponadnarodowego oddziaływania Belgów: poprzez dziewiętnastowieczne malarstwo historyczne i poprzez rzeźbę Constantina Meuniera (M. Wallis, *Sto lat sztuki belgijskiej*, „Wiadomości literackie" 1934, nr 47, s. 7).

38 P. Lambotte, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. IX-XV.

39 M. Weinzieher, *Sto lat sztuki belgijskiej*.

40 K.W. [Konrad Winkler], *Sto lat sztuki belgijskiej*, „Polska Zbrojna" 1934, nr 38, s. 5.

41 Z. Norblin-Chrzanowska, *Sto lat sztuki belgijskiej w I.P.S.*, s. 8.

42 M. Wallis, *Sto lat sztuki belgijskiej*.

43 T. Czyżewski, *Wystawa sztuki belgijskiej w I.P.S.-ie*.

44 M. Sterling, *W dniu otwarcia wystawy belgijskiej*; W. Husarski, *Sto lat malarstwa belgijskiego*, s. 870.

45 M. Sterling, *Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*; J. Kleczyński, *„Sto lat sztuki belgijskiej" na tle odczytu Paul Lambotte'a*; Z. Norblin-Chrzanowska, *Sto lat sztuki belgijskiej w I.P.S.*, s. 8.

46 M. Dienstl-Dąbrowa, *Z IPS-u. Sto lat sztuki belgijskiej*, „Ilustrowany Kurier Codzienny" 1934, nr 326, s. 12.

47 Zalążki symbolizmu dostrzegł w twórczości Fernanda Khnopffa, jako jeden z nielicznych recenzentów, Wacław Husarski (*Sto lat malarstwa belgijskiego*, s. 870).

48 Komentatorów pozytywnie zaskoczyły mroczne w nastroju akwaforty de Bruyckera – Katedra *w Antwerpii* i *Katedra w Rouen*, przedstawiające zminiaturyzowany tłum przechodniów przemykający u stóp wyolbrzymionych, gotyckich kościołów (Podhorska-Okołów, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 1467). Podziw recenzentów dla warsztatowego kunsztu de Bruyckera nie dziwi, gdyż jego ryciny manifestujące perfekcyjne opanowanie graficznego rzemiosła zapewniły mu markę „największego po Ensorze belgijskiego grafika" (Dirk Van Assche, *The Etchings of Jules de Bruycker*, „The Low Countries", Jaargang 4, 1996-1997, s. 310).

49 M. Wallis, *Sto lat sztuki belgijskiej*; M. Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa malarstwa belgijskiego w Warszawie*.

50 T. Czyżewski, *Wystawa sztuki belgijskiej w I.P.S.-ie*.

51 C. Brinton, *Foreword*, [w:] C. Brinton, L. Piérard, *Exhibition of Contemporary Belgian Painting Graphic Art and Sculpture*, kat. wyst., The European and American Art Committee, New York 1929-1930, b.p.

52 K. Winkler, *Sztuka belgijska*.

53 M. Sterling, *Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*.

54 https://fr.wikipedia.org/wiki/École_de_Laethem-Saint-Martin (dostęp: 2 lipca 2016).

55 W. Podoski, *Sztuka belgijska. II*, *ABC* 1934, nr 330, s. 6.

56 J. Kleczyński, *„Sto lat sztuki belgijskiej" na tle odczytu Paul Lambotte'a*.

57 C. Brinton, L. Piérard, *Exhibition of Contemporary Belgian Painting Graphic Art and Sculpture*.

58 C. Brinton, *Foreword*.

59 Tamże.

60 Tamże.

61 L. Piérard, *Introduction*, [w:] C. Brinton, L. Piérard, *Exhibition of contemporary Belgian Painting Graphic Art and Sculpture*.

62 M. Morelowski, *Sto lat sztuki belgijskiej*, „Pion" 1934, nr 47, s. 7.

63 Tamże.

64 K. Winkler, *Sztuka belgijska*, s. 1.

65 Tamże, s. 2.

66 Z. Norblin-Chrzanowska, *Sto lat sztuki belgijskiej w I.P.S.*, s. 8.

67 T. Czyżewski, *Wystawa sztuki belgijskiej w I.P.S.-ie*.

68 K. Winkler, *Sztuka belgijska*, s. 1-2.

69 M. Sterling, *Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*.

70 M. Sterling, *W dniu otwarcia wystawy belgijskiej*.

71 W. Podoski, *Sztuka belgijska. II*.

72 S. Podhorska-Okołów, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 1467.

73 M. Sterling, *W dniu otwarcia wystawy belgijskiej*.

74 W. Podoski, *Sto lat sztuki belgijskiej. (Wrażenia ogólne)*, „ABC" 1934, nr 320, s. 6.

75 W. Podoski, *Sztuka belgijska II*. Alfred Stevens, renomowany malarz wielkomiejskich elegantek, był uczniem Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingresa, bywalcem paryskich salonów, dobrym znajomym Édouarda Maneta, Edgara Degasa, Berthe'y Morisot i Frédérica Bazille'a (https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Stevens_(painter); dostęp: 2 lipca 2016).

76 Krytyk zestawił prace Meuniera z ikonografią radzieckiego socrealizm: „Nawet tak doskonała forma propagandy, jaką prowadzą Sowiety, nie jest w stanie stworzyć dzieła tak wymownego i o takim głębokim wyrazie jak rzeźby Meuniera" (M. Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa malarstwa belgijskiego w Warszawie*).

77 M. Sterling, *Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*. Co symptomatyczne, nikt spośród warszawskich recenzentów i recenzentek nie zwrócił uwagi na nowatorski motyw ikonograficzny, jakim była postać pracującej fizycznie w przemyśle wydobywczym kobiety.

78 S. Podhorska-Okołów, *Sto lat sztuki belgijskiej*. s. 1467.

79 M. Sterling, *Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*. Industrialny postęp i eksploatacja afrykańskich kolonii przysparzały fortun reprezentantom belgijskich elit, nie przynosząc jednak poprawy bytu klasy robotniczej, przede wszystkim górników (W. Tegethoff, *Sztuka a tożsamość narodowa*, s. 14-15).

80 https://de.wikipedia.org/wiki/Charles_de_Groux (dostęp: 2 lipca 2016).

81 L. Piérard, *Introduction*.

82 M. Sterling, *Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*.

83 Z. Norblin-Chrzanowska, *Sto lat sztuki belgijskiej w I.P.S.*

84 S. Podhorska-Okołów, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 1467.

85 Z. Norblin-Chrzanowska, *Sto lat sztuki belgijskiej w I.P.S.*, s. 7.

86 C. Brinton, *Foreword*.

87 https://en.wikipedia.org/wiki/Albert_Baertsoen (dostęp: 2 lipca 2016).

88 https://en.wikipedia.org/wiki/Adriaan_Jozef_Heymans (dostęp: 2 lipca 2016).

89 M. Sterling, *Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*.

90 W. Podoski, *Sto lat sztuki belgijskiej. (Wrażenia ogólne)*.

91 Tegoż, *Sztuka belgijska II*.

92 L. Piérard, *Introduction*.

93 M. Sterling, *Bezustanne reminiscencje malarstwa dawnych czasów*.

94 Tamże.

95 M. Weinzieher, *Sto lat sztuki belgijskiej. Wystawa w I.P.S.-ie*.

96 S. Podhorska-Okołów, *Sto lat sztuki belgijskiej*, s. 1467.

KRZYSZTOF CZYŻEWSKI

# Małe centrum świata

Nie byłoby świata, tego zaułka w galaktyce, gdzie możliwa jest miłość, bez małych centrów świata.

Wielkie centrum kiedyś było, jedno, przed czasem. Pamięć o nim śpi w wygnaniu człowieka, w śmierci zwierząt i w milczeniu roślin, w skorupach rozbitego naczynia, w iskrach światła skrytych w ciemnej materii, w cierpieniu istnienia. Nasz kosmos stał się pyłem mikrokosmosów i tylko dzięki temu jego rozbicie nie unicestwiło go ostatecznie. Świat przetrwał w tym, co najmniejsze. Świat jest śmiertelnie spragniony małych centrów świata.

Wielkiego centrum nie ma. Jeśli powstaje, to jest zaledwie pokusą Historii, szkiełkiem iluzji w oku żądnych panowania. Wtedy rości sobie prawa, potrzebuje ideologii i władzy, wtedy chce być wyłącznie jedno. Niszczy i pożera małe, aż samo popadnie w ruinę. Zawsze się tak kończy: rośnie, zadając śmierć, do czasu aż samo padnie jej ofiarą.

Gdy centrum urasta w Wielką Liczbę, naprzeciw niego stanąć może tylko to, co najmniejsze i miłosne. Ziemska pokusa i lęk przed potęgą największego sprawiają, że zamiast panować nad sobą, chcemy panować nad wieloma, uciekając od siebie. W ten sposób przegrywa się bitwy z uzurpatorami wielkości. Goliat nie zostanie nigdy zwyciężony przez drugiego Goliata, tylko przez Dawida.

***

Małe centrum świata nie chce być jedno, postrzega siebie jako cząstkę współistniejącą z innymi. Ich moc jest jego mocą; nie żywi się słabością innych; dla swojego rozwoju nie potrzebuje dominować nad otoczeniem. Nie rości sobie prawa do wyłączności, wyjątkowości czy przodowania w czymkolwiek, jedynie do dialogu, współczucia i współodpowiedzialności.

Sztuką, którą szczególnie pielęgnuje się w małym centrum świata, jest przyjmowanie darów. Mówi ona o tym, że nie jesteśmy samowystarczalni, że życie jest obcowaniem ustanowionym na powinności oddawania daru. Świat zwraca się ku nam poprzez dary. Możemy ich nie przyjąć, nie oddać, albo wykorzystać je wbrew intencjom ich ofiarowania. Da nam to poczucie niezależności i panowania. Ale małe centrum świata nie jest „pępkiem świata"; jest współzależne i wolne dzięki odpowiedzialności za współistnienie. Małe centrum świata istnieje w tej mierze, w jakiej inni mogą składać w nim swoje dary.

Małe centrum świata otwiera na świat. Na cały świat. Nie przychodzi to jednak łatwo, a tym bardziej nie staje się to ponad głowami tych, którzy są najbliżej. Kosmopolita czy internauta, legitymujący się paszportami obywateli świata, mogą niespodziewanie znaleźć się w nowych gettach, zamknięci przez ideologie otwartości i upowszechniane globalnie technologie komunikacyjne. Ułatwiają one ponadgraniczne obywatelstwo i kontakt z ludźmi o podobnych upodobaniach i kompetencjach żyjących na różnych kontynentach, oddzielają nas natomiast od sąsiadów i współmieszkańców z innego kręgu kulturowego, zwłaszcza od tych, którzy nie chcą, nie potrafią lub z różnych innych względów – także materialnych – nie mogą przystąpić do naszego obywatelskiego forum albo sieci komunikowania się. Małe centrum świata otwiera na sąsiada, tego najtrudniejszego do zniesienia, bo najbardziej realnego Innego, wobec którego chce się uciekać w świat, daleko. Tymczasem tutaj „cały świat" staje się dostępny w bliźnim, z którym można się zabliźnić. Dopiero potem przychodzi reszta.

***

Małe centrum świata jest gościnne, obejmuje każdego, kto wstąpi do jego wnętrza, i wszystko, czego dosięga jego promień – każdą drobinę życia i każdy okruch czasu. Nie przyznaje obywatelstwa jednym, a wilczego biletu drugim. Nawet ci poddani Wielkiej Liczbie i zarażeni panowaniem nad innymi tutaj mieszkają. Wielkie centrum, tworzone przez ludzi po Wygnaniu, nawet ono jest zaledwie częścią małego centrum świata, gdzie wszystko zaczyna współistnieć, gdzie każda granica przebiega wewnątrz i nie ma żadnej, która byłaby jego granicą zewnętrzną. Ci, którzy burzą i depczą małe, również są częścią małego centrum świata. Jak również ci wykorzenieni i uciekający z domu w poczuciu wyższości i siłowej przewagi nad tym, co pragną zostawić za sobą, bo wstydzą się tego, skąd pochodzą i z kim współżyją – a więc wszyscy ci, których określilibyśmy mianem prowincjuszy – oni też tu zamieszkują.

Małe centrum świata jest prowincją zdolną wyzwolić z prowincjonalizmu. Mości się tam, gdzie powstaje nowa przestrzeń do zagospodarowania. Potrzebuje pionierów, organicznego budowania w długim trwaniu, wolności dla czynienia nowego. Tworzą go ludzie głodni podróży poza horyzont swojskości, niesforni wobec sztywnych reguł i absolutystycznych racji. Szanuje indywidualne i pojedyncze, ale indywidualistów i „wol-

ne ptaki" prowadzi dalej, poza rubież „ja" i „moje", ku wolnemu aktowi tworzenia zakorzenionemu w życiu wspólnoty i rozwijającemu się w ciągłym z nią dialogu. Poszukiwacze prawdy i tajemnic świata, w wielkich centrach adorowani za swój geniusz, tutaj odkrywają granicę poznania i mądrości, której nie sposób pokonać samotnie, tylko we współbyciu z innymi. Cele klasztorne, studia artystów, biblioteki filozofów, warsztaty najrozmaitszych specjalizacji, gniazda i rodzinne siedliska – każda z tych przestrzeni jest tylko przedsionkiem do kręgu wspólnoty, pośrodku którego pali się bezimienny ogień.

***

Małe centrum świata „kocha przeszłość dla przyszłości"[1]. Jego fundament położony jest głęboko w warstwach pamiętania, a praca nad archeologią pamięci nie ma tutaj końca. Otwarcie tej prowincji na świat nie jest wyobcowaniem ani budowaniem od zera. Na powierzchni życia istnieje tyle podziałów, ran, nierozstrzygalnych konfliktów i przeciwstawnych racji, że łatwo na tym płytkim gruncie zbudować osobne i zamknięte na siebie światy. Można próbować odciąć się od tego, zatrzeć ślady przeszłości, schować się za parawanem ignorancji i obojętności. Ale małe centrum świata nie jest przystanią dla partaczy, którzy budują na krótko i byle jak, nie bacząc na przyszłość. Tutaj po otwartość i sztukę życia razem zstępuje się w głąb pamięci i do samych trzewi miejsca, palimpsestu różnych losów i kultur. To, co było głębokim podziałem na powierzchni, w głębi odnajduje wspólny korzeń, jest splecione. Tutaj zakorzenienie jest formą odzyskiwania przyszłości.

Małe centrum świata ustanawiane jest w ciągłości tradycji. Nie można zapominać, że to żywa rzeka, a nie strzeżone zbiorniki stojącej wody. Wierność tradycji to nie upamiętnianie, lecz kontynuacja. Jeśli uświadomimy sobie, kim byli ci, którym chcemy dochować wierności, okaże się, że o ciągłości tradycji stanowi nieustanne zmienianie świata, przekraczanie granic oraz bunt przeciw zastygłym formom życia. Tajemnicą małego centrum świata jest to, że zamiast związywać ręce pionierom i innowatorom troską o zachowanie dziedzictwa albo nakazem pielęgnowania pamiątek, daje im szansę poszukiwania i tworzenia, które obejmują również przeszłość, odkrywają jej przyszłościowy potencjał, znajdują dla niej nowe formy wyrazu, a jednocześnie wyzwalają ją ze skostniałych form „uprawiania tradycji".

***

Małe centrum świata kształtuje świat poprzez jego romantyzowanie. Praca organiczna i polskie tradycje pozytywistyczne są autentyczną formą romantycznego zaangażowania się w świat. Tym samym, czym jest tradycja *Bildung*, której wyraz nadał Novalis: „Świat musi zostać zromantyzowany. W ten sposób odnajduje pierwotny sens. Romantyzowanie to jakościowe potęgowanie. (...) Nadając rzeczom pospolitym wyższy sens, zwykłym – tajemniczy wygląd, znanym – godność rzeczy nieznanych, skończonym – pozór nieskończoności – romantyzuje je"[2]. Małe centrum świata uzyskuje wyższy sens przez jakościowe spotęgowanie najbliższej nam otuliny życia.

Kamieniem węgielnym małego centrum świata jest niewidzialny most. W świecie po rozpadzie i z piętnem wygnania jedyne realne spoiwo dla zerwanych więzi może pochodzić z antymaterii. Wielkie centra potrzebują mostów umożliwiających im ekspansję i panowanie nad innymi. Do dyspozycji mają jedynie materialne budowle, za którymi stoi technologia, coraz bardziej odcięta od warstwy mitu skrywającej prawdę o budowaniu przejścia pomiędzy różnymi brzegami. Ponieważ w małym centrum świata wszystkie granice są wewnątrz, obejmują bardzo różnych ludzi, nie wykluczając nikogo, jego tkanka życia zasadza się na nieustannym wysiłku przechodzenia na brzeg Innego. Nie jest to kwestia wyłącznie życia duchowego, także pragmatyki codzienności. Materialne złącza i drogowe przęsła ułatwiają fizyczną komunikację, ale w żaden sposób nie decydują o przechodzeniu na brzeg Innego. W tym sensie jedynie realne mosty powstają z antymaterii – niewidzialne, budujące tkankę łączną między wszystkimi okruchami życia, wciskającą się we wszystkie szczeliny istnienia, tam, gdzie żywe są pamięć i emocje, cierpienie i utrata, odmienność i brak porozumienia.

Małe centrum świata istnieje nie dzięki tym, którzy mają rację, czekając na swoim brzegu, aż inni dołączą do nich, ale dzięki tym, którzy wychylają się ku Drugiemu.

Małe centrum świata tworzy się na linii Powrotu. Ocalone w tym, co najmniejsze.

* Tekst wygłoszony podczas uroczystości wręczenia Nagrody im. Zygmunta Glogera (Łomża, 14 października 2016 roku). Tekst ukazał się także w białostockim wydaniu „Gazety Wyborczej": http://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/1,35241,20866644,male-centrum-swiata-esej-krzysztofa-czyzewskiego.html.

**Przypisy**

1 Napis wyryty na grobie Zygmunta Glogera na Starych Powązkach w Warszawie, kwatera nr 52, głosi: „Kochał przeszłość dla przyszłości".

2 Novalis, *Uczniowie z Sais*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 96.

JERZY PLUTA

# Małe szkice wrocławskie

***Pociąg do nieba*: awangardowy koncept, a może tania podróbka**
(ple-ple samozwańczego krytyka sztuki aktualnej)

Od roku przejeżdżam obok wyzywająco sterczącej w niebo (jak cycki toplesski na hiszpańskiej plaży) lokomotywy co najmniej dwa razy dziennie: a to tramwajem, a to autem, muszę uściślić: obok parowozu, zabytku techniki, który w czerwcu 2010 roku uznano za dzieło sztuki współczesnej. Zaraz nasuwa mi się pytanie: ale kto uznał? Gdzie są ci fachowcy, znawcy sztuk plastycznych? Proszę o imiona i nazwiska. Mówisz, że wiadomo kto, przede wszystkim artysta, który wymyślił dzieło, lokomotywa jest jedynie dodatkiem do jego konceptu. Tak, wiem, kto to powiedział ponad pięćdziesiąt lat temu: każdy jest artystą! I pamiętam także, kto w Nowym Jorku sobie pokpiwał (z siebie i z kolegów): każdy artysta ma swoje pięć minut sławy! Nie trzeba nikomu wyjaśniać, każdy widzi: parowóz stoi na metalowych podkładach kolejowych, jak każdy porządny parowóz w Muzeum Techniki, lecz zarazem wypina się przodem do chmur. Ale dlaczego to *Pociąg do nieba*? Parowóz jest pociągiem? A ja widzę jedynie lokomotywę emerytkę. No tak, *pars pro toto*, może masz rację… Widziałem migawkę w telewizji, gdy w październiku 2010 roku oficjalnie odsłonięto (?) to dzieło. Dzieło sztuki, tak czytałem w gazetach i internecie. Niektórzy bez krępacji pisali, że to rzeźba, niektórzy (nieliczni) bardziej ostrożni, że to instalacja. Mam w teczce gazetowe wycinki, przejrzyj je sobie z ciekawości, na pewno się ubawisz; a w laptopie zapisałem kilkadziesiąt stron internetowych z dziesiątkami opinii internautów. Najbardziej oburzali się (co za nieporozumienie!) miłośnicy kolei, że oto zniszczono dzieło techniki, choć wiadomo wszystkim, że lokomotywa od wielu lat rdzewiała na bocznym torze w Muzeum Kolejnictwa w Jaworzynie Śląskiej. Nawet nie wpisano jej na listę zabytków techniki prawnie chronionych. Co to za parowóz? Oczywiście niemiecki, TY2-1035, wyprodukowany w 1942 roku. Z tendrem i z zapasem węgla ważył prawie 120 ton. Ile przejechał kilometrów w III Rzeszy i Polsce Ludowej? Nie wiadomo. Zapewne tysiące, tysiące. Czy jakaś grupa partyzancka próbowała go wysadzić w Generalnym Gubernatorstwie albo na Ukrainie? A może w Jugosławii? Nie wiadomo, nie wiadomo. Tak, tak, to była Kriegslokomotive. Wszystko to wyczytałem w internecie, tam też sporo fotek, a nawet filmiki z rozdzielania parowozu na kilka części i przewożenia ich do Wrocławia. Gdzie się podział tender? Ignoramus.

Oto 24 czerwca 2010 roku przeczytałem w jednej z wrocławskich gazet sensacyjny tytuł: *Lokomotywa pędzi do nieba*. Słuchaj dalej: „Ważący blisko sto ton zabytkowy parowóz stanął wczoraj na placu Strzegomskim, by zmienić się w największą polską rzeźbę plenerową *Pociąg do nieba*". Cztery miesiące później, 20 października, czytam w gazecie optymistyczny tytuł (*Pociąg ruszył do nieba*): „Para buchnęła, iskry się posypały, ale koła nie ruszyły z miejsca – w południe 70-tonowa lokomotywa oficjalnie zmieniła się w najwyższą polską rzeźbę plenerową. (…) Nietypową rzeźbę w przestrzeni publicznej zaprojektował Andrzej »Fuler« Jarodzki. Ma 25 metrów wysokości i unosi się nad ziemią pod kątem 80 stopni. Jej najbliższemu otoczeniu nadano kształt elipsy, a całość obsadzono trawą". Obok obiektu kolejowego znany wszystkim wrocławiakom bunkier, w którym jeszcze w latach 80. XX wieku był magazyn meblowy, a podobno podczas wojny został wybudowany jako jedna ze stacji przyszłego metra, w 1945 roku wykorzystano go jako schron przeciwlotniczy Festung Breslau. Jak wiesz zapewne, to od niedawna tymczasowa siedziba Muzeum Sztuki Współczesnej. Jadąc ulicą Legnicką od placu 1 Maja (co ja mówię: od placu Jana Pawła II, co ja plotę: oczywiście od placu błogosławionego Jana Pawła II), widzimy dużą czarno-białą planszę z pojęciokształtem Stanisława Dróżdża *Klepsydra* (będzie/jest/było). Co za despekt dla dzieła Dróżdża! Tu oryginalna, samoswoja praca artysty konceptualisty, a obok… Sam nie wiem, jakby to powiedzieć? Tak, nie bójmy się tego słowa: tania podróbka! Może to za ostre słowa? Chyba tak. Trzeba jednak postawić znak zapytania.

Co znalazłem w internecie? Oto w 1994 roku Andrzej Jarodzki (urodzony w 1953 roku w Krakowie) namalował obraz olejny *Train of the Heaven*. Czyli: pociąg do Niebios/siedziby Boga. Nie wiem, na jakiej wystawie był pokazany, teraz można go podziwiać w komputerze. Co widzimy, proszę wycieczki? Sekundy tuż po katastrofie kolejowej: dymiąca lokomotywa stanęła dęba, jakby chciała za chwilę ulecieć do nieba, obok na łące trzy przestraszone ludziki, natomiast na pierwszym planie w lewym, dolnym rogu półpostać kobiety w czarnym płaszczu i czarnym kapeluszu, która uśmiecha się dwuznacznie (nie jest to uśmiech dziewoi zapraszającej do łóżka: czyżby to Pani Śmierć?). Tytuł (nie wiem, czy autor nadał mu jedynie angielski) chyba nieco zastanawiający, nieco na wyrost. Obraz

jak obraz: powiedzmy, postekspresjonistyczny, ale to moje szkolne szufladkowanie, ważniejszy wydaje mi się tytuł. I co dalej? Oto wyczytałem, że autor *Train of the Heaven* w 2007 roku postanowił przesłanie obrazu przedstawić w formie instalacji plenerowej: poszukiwał odpowiedniej lokomotywy i sponsora.

Nie będę dociekał, czy Jarodzki wiedział o wcześniejszych konceptach. Nie wiem, nie ma to większego znaczenia, liczą się fakty. Przypominam ci, co ponad 150 lat temu powiedział Heinrich Heine (podobno on, bo źródła niepewne): „Poeta, który pierwszy porównał kobietę do kwiatu, był geniuszem, następny natomiast – cymbałem". W innej wersji – grafomanem.

Oto w 1992 roku w Kassel, na światowym przeglądzie sztuki współczesnej *Documenta IX*, na głównym placu miasta – tuż przed wejściem do Fridericianum – stała praca amerykańskiego artysty *Man walking to the Sky*. Niemiecki tytuł: *Mann, der zum Himmel geht*. Mężczyzna idący do nieba. Autor? Jonathan Borofsky (urodzony w 1942 roku w Bostonie, „sculptor and printmaker"). Na pochyłej, 25-metrowej stalowej rurze, prawie u góry człowieczek w czerwonym kubraczku. Tylko tyle? Aż tyle. Miasto Kassel kupiło pracę bostończyka za ponad pół miliona marek (uściślam: za 585 000 DM) i do dziś stoi ona przed secesyjnym dworcem kolejowym. Byłem, widziałem, zrobiłem nawet zdjęcie monumentu, obejrzyj je sobie dokładnie: Kassel, Hauptbahnhof, 1 VIII 2000. Rura stoi na parkingu przed głównym wejściem do zabytkowego dworca, z którego od wielu już lat odjeżdża niewiele pociągów, ale m.in. do Getyngi, i mało kto zwraca uwagę na instalację/rzeźbę Borofskiego, po prostu stała się ona stałym, a więc na co dzień prawie niezauważanym, elementem miejskiej przestrzeni.

Po kilkunastu latach Borofsky przygotował nowe wersje swojej kasselskiej rzeźby/instalacji. Oto w internecie można zobaczyć fotki wystawionych najpierw w 2004 roku w Nowym Jorku – a później w kilku innych miastach USA – 30-metrowe rury *Walking to the Sky*. W najnowszych pracach – do nieba nie idzie jedna postać, lecz kilka (i zgodnie z duchem epoki – i mężczyźni, i kobiety): a to pięć, a to sześć, a nawet siedem. Kto będzie w Korei Południowej, to może także w Seulu – obok wielkich wieżowców Lotte Castle – zobaczyć *Walking to the Sky*.

Czyżbym chciał ci zasugerować, że oto Jarodzki przywłaszczył sobie koncept Borofskiego? Ależ skądże! Zakładam prostodusznie, że polski artysta być może nie znał dzieła amerykańskiego kolegi. Czy musiał? Nie. Obydwaj nawiązują przecież do obiegowego motywu. Kto nie słyszał o wieży Babel, proszę podnieść rękę. Obydwaj – zgodnie z duchem czasu – potraktowali temat (droga do nieba) żartobliwie/ironicznie. Borofsky był pierwszy, to prawda niepodważalna. A po drugie: instalacja/rzeźba Amerykanina jest po prostu dowcipna, natomiast Polaka przycięż-kawa jak…, jak (cha, cha!) radziecka lokomotywa spalinowa. Do nieba, do nieba! Odlatujemy w niebo! Nie spotkałem tam Boga – powiedział ponoć po wylądowaniu pierwszy kosmonauta Jurij Gagarin. A dlaczego miałby go szukać w chmurach, a nie na Ziemi? A co zobaczyli astronauci amerykańscy na Księżycu? Czy nie pamiętamy o biblijnej Drabinie Jakuba, po której aniołowie wspinają się do nieba, do samego Jahwe? Czyż nie możemy podziwiać Drabiny na tysiącach rysunków, obrazów, grafik, czytać o niej w książkach? Czyż sam zwrot „droga do nieba" nie jest znany od kilku tysiącleci? Czyż nie pamiętamy o książce do nabożeństwa *Droga do nieba*? Wiem, wiem: w sztukach plastycznych (w literaturze też) od ponad 100 lat trwa nieustanne przekraczanie granic i przenikanie przez grube mury, a także latanie nad chmurami wytwarzającymi kwaśne deszcze… Dlaczego rechoczesz, zdechlaczku? Doszliśmy do ciemnej granicy (a może to owa słynna czarna dziura, poszukiwana przez astronautów), że sztuką jest to, co artysta uzna za dzieło sztuki? Ale kto najpierw zaświadczy, że ów uzurpator jest artystą?

Kiedyś przypadkowo znalazłem na jednym z forów internetowych wpis internautki: „Joanny", że we Wrocławiu można dodatkowo pokazywać zagranicznym turystom (aby ich rozbawić!) dwie nowe osobliwości „artystyczne" (cudzysłów w oryginale) Piastowskiego Grodu pierwszej dekady XXI wieku: pomnik Konia (czyli pomnik Bolesława Chrobrego, przy Świdnickiej nad Fosą Miejską) i bezskrzydłą lokomotywę pędzącą do nieba (na placu Strzegomskim). Nie, nie zgadzam się z tą opinią: to zdania malkontentki, oczywiście. Nie tak ostro, pani „Joanno"! Nie wypada, nie można, nie przystoi.

Jaki to parowóz, każdy widzi, nawet z tramwaju lub autobusu: pomalowano go na brązowo (to prawda, hitlerowska Kriegslokomotive powinna być brązowa). No tak, widuję go jedynie z autobusu, bo dotąd nie byłem u jego kół. A może na ciemnobordowo, chyba także niektóre elementy na czarno. Zastanawiam się, dlaczego nikt nie wpadł na pomysł, by pomalować lokomotywę na biało? Czyż to nie byłoby wspaniale, gdyby to była owa tajemnicza lokomotywa z wiersza Edwarda Stachury pędząca w zaświatach:

Sunęła poprzez czarne łąki,
Sunęła przez spalony las.
Mijała bram zwęglone szczątki,
Płynęła przez wspomnienia miast
Biała lokomotywa.

Skąd wzięła się w krainie śmierci
Ta żywa zjawa, istny cud.
Tu pośród pustych, marnych wierszy,
Tu gdzie już tylko czarny kurz
Biała lokomotywa.

W dzień biała lokomotywa byłaby prawie niewidoczna, w nocy natomiast – pomalowana amerykańską fosforyzującą farbą – wydawałaby się aniołem wśród wszystkich wysłużonych parowozów świata, odlatujących w niebo. No i z wypatroszonego (jak czytałem) brzucha lokomotywy mógłby się wydobywać głos poety, to przecież on najbardziej przejmująco – mimo że nie miał głosu i trochę się jąkał – wyśpiewywał swoje wiersze-piosenki, nie tylko *Białą lokomotywę*.

Ruszaj się, Bruno, idziemy na piwo,
Niechybnie brakuje tam nas!

*À propos* Bruna-Milczewskiego; mówił mi kilkakrotnie, nie tylko mnie, że to on wymyślił oksymoron „biała lokomotywa", a potem Sted nie chciał się do przywłaszczenia przyznawać publicznie. I już nie byli kumplami-kundami od piwa i wina. „Hop, hop, szklanka piwa" – krzyczał Bruno, a Stachura udawał, że go nie słyszy.

Nie jestem pewny, ale chyba podczas październikowego wernisażu (a może było to jedynie przecięcie wstęgi: nie byłem, nie widziałem) nikt nie poświęcił lokomotywy jadącej do nieba. To chyba poważne niedopatrzenie, przecież (widzimy to często w telewizji) księża święcą nie tylko kościoły, hipermarkety i szkoły, lecz także auta, traktory, mosty. Przypuszczam, że dobroduszny Kardynał by się zgodził przyjść z kropidłem, on zresztą (jak powiedział w wywiadzie), gdy zostanie zaproszony, rzadko odmawia: na emeryturze ma dużo czasu, jak nie czeka na grzeszników w konfesjonale albo jak nie bywa na salonach, to w Henrykowie dokarmia osiołka. Kiedyś to i żelazka do prasowania miały dusze, wiadomo nawet było, ile taka metalowa dusza waży. A teraz co? Parowozy na pewno też miały dusze. A może podczas przygotowań do przetransportowania parowozu z Jaworzyny do Wrocławia, mosiężna dusza została oddana na złom albo wcześniej ją skradziono, jak wiele innych bebechowatych elementów wojennej lokomotywy. Nie wierzę, że lokomotywa odlatująca w zaświaty nie została poświęcona! Jeśli to prawda, to warto owo przykre niedopatrzenie rychło naprawić. Jak najszybciej, jak najszybciej!

**„Gałgan, któremu nikt dobrze nie dał w mordę**
**i nie ocalił przez to od samobójstwa, od megalomanii**
**i od strasznej, prowincjonalnej zapaści"**
(O Rafale Wojaczku zdania sekretne
Henryka Worcella i Jarosława Iwaszkiewicza)

O Rafale Wojaczku napisano wiele, wiele stron… O jego wierszach i biografii – kilkanaście prac magisterskich, kilka doktorskich, kilka książek etc., lecz wciąż pojawiają się nowe materiały, m.in. wyznania naocznych świadków poczynań poety we Wrocławiu w II połowie lat 60. XX wieku, zdania z intymnych dzienników pisarzy. Teraz po 30, po 40 latach po śmierci autora *Nie skończonej krucjaty* pojawiają się nowe źródła, z których dowiadujemy się o niebywale negatywnych, wręcz nienawistnych ówczesnych postawach wobec poety (i jego biografii, i jego wierszy). Od momentu debiutu Wojaczka w miesięczniku „Poezja"(grudzień 1965, nr 1) zarówno wśród młodych poetów, jak i starszych, uznanych pisarzy opinie o nim były podzielone; we Wrocławiu można było usłyszeć wielce pozytywne (wszak to sam Karpowicz poleca nowego poetę!), obojętne, a także ostentacyjnie negatywne (zwłaszcza wśród tych, którzy – mówiąc eufemistycznie – nie poważali autora *Trudnego lasu*) czy wręcz zawistne.

Dzięki imponującej publikacji Stanisława Beresia i Katarzyny Batorowicz-Wołowiec (*Wojaczek wielokrotny. Wspomnienia, relacje, świadectwa*, Wrocław 2008) wiedza i o Wojaczku, i o latach, w których żył, znacznie się powiększyła. Ale czy wiemy już prawie wszystko o „czarnej legendzie", która przesłoniła (i wciąż zniekształca) odbiór jego wierszy, wśród których co najmniej kilkanaście, które należą do najbardziej znakomitych, jakie powstały w języku polskim? A jednak nie… Chciałbym przedstawić zdania dwóch pisarzy (z pokolenia „dziadków" autora *Innej bajki*), które zaliczam do „prozy sekretnej", bowiem nie było one w momencie powstawania przeznaczone do druku, a które – upublicznione teraz – zaświadczają bardziej o niebywałej niechęci do Wojaczka niż te dawne, wypowiadane i drukowane w latach, w których żył poeta.

Wiadomo, że zazwyczaj starsi pisarze (szczególnie ci tzw. uznani i zasłużeni) niechętnie witają nowych autorów, zwłaszcza wtedy, gdy pojawia się „młody i gniewny", uznawany przez niektórych prawie za nowego geniusza literackiego. Bliżej mogłem zapoznać się z jednym przypadkiem. Oto z prozaikiem Henrykiem Worcellem po 1965 roku, gromadząc materiały do książki o jego prozie (*Okruchy epopei*), miałem z nim bliższe kontakty: spotykałem się z pisarzem prywatnie co najmniej kilka razy w roku. Wiem, że on od debiutu Wojaczka miał raczej negatywne o nim zdanie: pisze dziwaczne wiersze, awanturuje się po pijanemu, wciąż pisze podania o stypendia etc. Gdy w 1969 roku po wydaniu debiutanckiego tomiku *Sezon* Wojaczek złożył podanie o przyjęcie do ZLP, Worcell (wówczas na przełomie lat 60. i 70. prezes wrocławskiego oddziału ZLP) nie popierał tego wniosku, wręcz przeciwnie: sprzeciwiał się wysłaniu go do Warszawy. Opinię popierającą napisał członek zarządu oddziału Andrzej Falkiewicz (zob. *Takim ściegiem*, Wrocław 1991). Procedura przyjęcia młodego autora do ZLP była taka: kandydat składał wniosek w oddziale ZLP, zarząd wystawiał opinię, jeśli była pozytywna, wysyłał wniosek do Warszawy, tam podaniem najpierw zajmowała się Komisja Kwalifikacyjna ZG ZLP, a potem (wyróżnionego pozytywną opinią) w poczet członków

Związku Literatów przyjmował Zarząd Główny ZLP. (W środowiskach artystycznych w latach 60. i 70. krążyło takie powiedzonko: w PRL-u otrzymanie legitymacji związku twórczego to niemal uszlachcenie w dawnej Polsce…) Jak to się stało, że Wojaczek nie został nobilitowany? Właściwie to jego podanie mogło zostać od razu odrzucone z powodów formalnych: wg ówczesnego statutu ZLP kandydat powinien przedstawić 2 samodzielne pozycje książkowe, ale były też wyjątki (m.in. dla krytyków czy też osób mających sporo publikacji w czasopismach). Gdy rozpatrywano (we Wrocławiu i w Warszawie) podanie Wojaczka (chyba pod koniec 1969, a może już w 1970 roku), oprócz *Sezonu* miał on sporo publikacji w najbardziej prestiżowych ówczesnych pismach literackich (m.in. w „Twórczości", „Poezji", „Odrze"), a także przyjęty do druku w Ossolineum drugi tomik *Inna bajka*. Ale to przecież nie opinia o tekstach Wojaczka, lecz o jego „ekscesach" zadecydowała o nieprzyjęciu (w statucie ZLP był zresztą paragraf o godnej postawie członka ZLP). Po burzliwych obradach (jak po latach opowiadał autor *Zaklętych rewirów*,) członkowie ZG ZLP zagłosowali na nie. Zawsze byłem ciekaw, jak zachował się podczas głosowania prezes z Wrocławia, czy bronił Wojaczka podczas dyskusji. Worcell wypowiadał się wykrętnie, ale kiedyś (chyba kilka lat po śmierci poety) – już po kilku wódkach – wyznał, że on, gdy zarządzono głosowanie, wyszedł na korytarz, bo chciał zachować w tej sprawie neutralność, nie chciał się opowiedzieć ani za, ani przeciw. Niedługo po śmierci Wojaczka Worcell sportretował go ironicznie w powieści *Pan z prowincji* (Warszawa 1973). Wszystko było jasne: „pisarz prowincji" nie znosił autora *Sezonu*, nie rozumiał jego poezji. Można powiedzieć tak: nigdy nie ukrywał swoich poglądów (jak kilku innych pisarzy, nie tylko wrocławskich, którzy po śmieci poety stali się nagle jego adoratorami, mimo że wcześniej wypowiadali o nim napastliwe zdania), miał do tego oczywiście, jak każdy czytelnik, jak każdy pisarz, święte prawo.

Natomiast wielce mnie zadziwiło, że Worcell – jako tajny współpracownik wrocławskiej SB w latach 1964-72, o czym jego czytelnicy dowiedzieli się dopiero w 2007 roku – o Wojaczku pisał także „zdania sekretne". W rozmowach prywatnych i publicznych autor *Najtrudniejszego języka świata* starał się zachować w swoich opiniach (tak mi się wówczas wydawało) pewien umiar, za to w sekretnych doniesieniach, pisanych niebieskim długopisem, dawał wyraz swojej niebywałej niechęci wobec Wojaczka, wręcz oskarżycielskiej manii. W „Teczce pracy tajnego współpracownika. Pseudonim: »Konar«" (obecnie w IPN Wrocław – 0014/1325) wśród uwag o ok. 100 pisarzach znajdują się także zdania o Rafale Wojaczku.

Oto na posiedzeniu zarządu oddziału ZLP rozpatrywano m.in. podania o stypendia literackie:

Z młodych poparto kol. (…), natomiast Wojaczka tylko warunkowo, tzn. jeśli Zarząd Główny umieści go w Domu Twórczym i jeśli Wojaczek tam zużyje stypendium przy pracy, a nie tu, we Wrocławiu, gdzie je natychmiast przepija. Falkiewicz bronił go, przemawiał za tym, bo go poprzeć, bo to jakby polski Rimbaud, typ twórczości „rimboidalny" (że niby swoiście genialny). Natomiast Sidorski był zdania, że Wojaczek dostaje sporo pieniędzy od rodziców, wcale nie jest biedny, a na wódkę nie powinno mu [się] dawać stypendium. (31 XII 1969)

Dodam, że w *Panu z prowincji* dwie postaci tak charakteryzują Milusika/Wojaczka:

A stypendia to co? Jeszcze się nie zdarzyło, żeby temu lalusiowi odmówiono stypendium. Na trzy miesiące? Proszę bardzo. Na pół roku? Proszę bardzo. Dają, bo on bez pracy, bez posady. (…) Milusik bogaczem nie jest, a wiadomo, że jako zjawisko poetyckie jest niezwykły, mówi się: »typ romboidalny«. Tak oto sformułowane Falkiewicza trafiło (bez podania autorstwa) do powieści…

Jedno z ostatnich doniesień (i najbardziej – co tu ukrywać – haniebne) Worcella zostało już upublicznione (czytałem rękopis, tu obszerne fragmenty – tekst opublikowany w całości po raz pierwszy w książce *Wojaczek wielokrotny*):

Bardzo kłopotliwy jest problem Rafała Wojaczka. Ten uzdolniony poeta zachowuje się zupełnie po chuligańsku, jest notorycznym pijakiem i po pijaku kaleczy ludzi, rzucając w nich szklankami lub popielniczkami. (...) Jest jakimś nieporozumieniem fakt, że Wojaczkowi często przyznaje się stypendia, bo natychmiast po otrzymaniu pieniędzy zapija się i kaleczy ludzi. Można twierdzić, że każde przyznane mu stypendium, to jedna rozbita przez niego twarz więcej. Zachodzi poważne niebezpieczeństwo, że kiedyś w stanie nieprzytomności popełni zabójstwo. Związek Literatów jest wobec niego bezsilny, jedynie, co mógł zrobić, to nie zakwalifikować go jako członka ZLP. Natomiast zadziwiająca jest bezsilność władz wobec tego chuligana. Władze często go aresztują, ale i natychmiast puszczają go na wolność, bo ma tzw. „papiery wariackie" (…). Dokąd więc ten niebezpieczny wariat będzie rozrabiał i kaleczył ludzi? Dopóki kogoś nie zabije? Władze powinny wreszcie znaleźć sposób ukrócenia samowoli tego niebezpiecznego faceta. (9 III 1971)

Co o tym sądzić? Czyż to nie znaczy po prostu: starszy pisarz sugeruje władzom (za pośrednictwem tajnych służb), by zamknąć młodego poetę w psychuszce?

Wydaje mi się, że doniesienie TW „Konar" spowodowało zapewne konsternację wśród adresatów. Po tekście Worcella m.in. dopowiedzenie, że „informację sporządził (…) z własnej inicjatywy". I ręczny dopisek jednego z esbeckich czytelników (podpis niewyraźny): „Myślę, że sprawę Wojaczka winien rozpatrzyć Zarząd Oddz. Wrocł. ZLP. Spowodować badania psychia-

tryczne. Wyciągnąć wnioski dyscyplinarne". Czyż to ostatnie zdanie nie brzmi (po latach, po latach!) wielce poetycko?

Co prawda zszokowała mnie napastliwość „zdań sekretnych" Worcella, ale jeszcze bardziej zaskoczyły mnie opinie dziennikowe Jarosława Iwaszkiewicza o Wojaczku. Oto esteta, olimpijczyk, jedna z najwybitniejszych postaci literatury polskiej XX wieku zapisuje w dzienniku intymnym zdumiewające zdania (*Dzienniki 1964-1980*, Warszawa 2011):

15 grudnia 1973

Nasze głębokie nieporozumienia sięgają tak daleko, że to staje się groźne. Casus Rafał Wojaczek. Niby to poeta, który mógł napisać „mistrzowi mowy polskiej Tymoteuszowi Karpowiczowi". Coś przerażającego – i to wszystko, co narasta na wiersze tego gałgana, któremu nikt dobrze nie dał w mordę i nie ocalił przez to od samobójstwa, od megalomanii i od strasznej, prowincjonalnej zapaści. Właściwie zawsze, kiedy mam do czynienia z takimi typami, myślę, że są źle wychowani. Stąd w każdym wierszu: „srać", „krocze", „sperma" itp. To wszystko stanowi całość naszego życia, ale w innych proporcjach. Pasja bierze na faceta, no i na tę wrocławską atmosferę, gdzie Tymek cały król, a trzech myśli sklecić nie potrafi, zapadły w litewskie błota. I to się tak krzewi, rośnie, rozmnaża, zdobywa, staje się powoli treścią, rdzeniem, wyjaławianiem wszystkiego, co mogło być myślą. Ciągle mówią: Norwid, Norwid! Norwid był grafoman, ale Norwid myślał.

(…)

27 lipca 1974

Czy to możliwe, aby moja olbrzymia twórczość nie zawierała w sobie żadnego ładunku, żadnego pytania, żadnego zaniepokojenia? Nic a nic, i koniec. Bardzo to jest zastanawiające i nawet mogłoby być przykre, gdybym przywiązywał do tego jakąkolwiek wagę. Tylko mnie to dziwi, że mają znaczenie Baczyński, Barańczak, Wojaczek, a ja nie. Ani wiersz, ani proza.

Czy coś trzeba tu dopowiedzieć? No comments.

Gałgan i notoryczny pijak Rafał Wojaczek
pisze 18 lutego 1971
do gałgana i notorycznego abstynenta Jerzego Pluty

Na stronie adresowej zdjęcia formatu pocztówkowego (zapewne autorstwa poety) taki tekst: *Ośmielam się także posłać ów portret Wojaczka z czasów reinkarnacji* (……) + + +.

**Ernest Dyczek (1935-2014),**
czyli burmistrz Autosji
i tajny konsul Księstwa Cieszyńskiego we Wrocławiu

W latach 60. Tadeusz Różewicz ogłosił ironiczny, lecz jakże prawdziwy wiersz pt. *Na odejście poety i pociągu osobowego*. Oto jego puenta:

prawdopodobnie
odejdzie
tak
jak odchodzi opóźniony
pociąg osobowy
z Radomska do Paryża
przez Zebrzydowice

50 lat później o śmierci poety pod koniec kwietnia 2014 roku powiadamiały nie tylko wszystkie polskie gazety, radia i telewizje, lecz także wielkie agencje światowe. Oto umarł wielki poeta, którego wiersze przetłumaczono na kilkadziesiąt języków (w tym także na chiński i hindi). Za życia otrzymał wszystkie najważniejsze polskie nagrody literackie (i wiele prestiżowych zagranicznych); odznaczano go najwyższej rangi orderami polskimi i zagranicznymi. Po śmierci Różewicza dowiedzieliśmy się, że swego czasu poeta prosił znanego wrocławskiego polityka, by wyperswadował Prezydentowi RP, by nie przyznawał mu Orderu Orła Białego. Natomiast miłośnicy twórczości autora *Kartoteki* nie mogli przeboleć faktu, że nie dostał on (choć od lat 70. XX wieku wielokrotnie był wymieniany przez wśród kilku „finalistów") Nagrody Nobla. Kilka lat temu odbyła się we Wrocławiu sesja literacka pod wielce dwuznacznym tytułem (zapewne przykrym dla poety) *Czy Nobel zasłużył na Tadeusza Różewicza?* Oczywiście, że nie. Oto po śmierci poety minister kultury i dziedzictwa narodowego wymyślił nowy termin literacki: Różewicz to „noblista bez Nobla".

#

O Erneście Dyczku – w pewnym sensie również jednym z kilkunastu wrocławskich „noblistów bez Nobla" – w lutym i w marcu 2014 roku (i później) we wrocławskiej/dolnośląskiej prasie, radiu i telewizji nie ukazał się ani jeden nekrolog, nie ukazała się ani jedna nota o śmierci pisarza, od 60 lat związanego w Wrocławiem. 25 lutego 2014 roku opóźniony pociąg pośpieszny, jak co dzień, odjechał do Autosji, z której nie można wyjechać (jak w powieści *Autosja*), a Księstwo Cieszyńskie, formalnie nieistniejące od 1919 roku, wciąż mianuje nowych tajnych konsulów honorowych na całym świecie.

Poznałem Ernesta w 1962 roku; wówczas debiutował on wierszem w prasie. Zaczynał przygodę literacką, jak wielu młodych autorów w latach 50. i 60. XX wieku, pisaniem słupkowych wierszy – różewiczowskim pojmowaniem codzienności, później w prozie stał się „wyznawcą" literatury kreacyjnej (jedna z jego przezw wśród znajomych pisarzy to po prostu „Kafka").

Mogłem przez lata z bliska obserwować, jak zmieniała się jego biografia, jak nieustannie rozszerzał swoje intelektualne horyzonty (brzmi to jak komunał, ale nie znajduję lepszych słów). Naukę szkolną przerwał – po wypadku w farbiarni – po drugiej klasie technikum

włókienniczego; od 1954 roku mieszkał we Wrocławiu: tu ukończył wieczorowo liceum, potem przez kilka semestrów studiował na Uniwersytecie Wrocławskim bibliotekoznawstwo i filologię polską, ale najważniejsze było nieustanne samokształcenie i wielorakie życiowe doświadczenia. Jak opowiadał, pochodził z wielonarodowej rodziny: wśród swoich przodków w Księstwie Cieszyńskim miał Polaków (Ślązaków Cieszyńskich), Czechów (Morawiaków) i Austriaków. (Polecam jego powieść *Biała dama*). Okoliczności historyczne sprawiły, że po 1945 roku został bezpaństwowcem; gdy skończył 18 lat, miał do wyboru albo obywatelstwo polskie, albo Niemieckiej Republiki Demokratycznej (z możliwością natychmiastowego wyjazdu), ale nie Niemieckiej Republiki Federalnej, wiadomo wybrał PRL. Pierwsze próby literackie powstawały po polsku i po niemiecku (w latach 60. pokazywał mi maszynopisowy zbiorek pt. *I bin ein Schmeterling*).

Pracował w wielu zawodach, nawet nie mógł dokładnie zliczyć, ile ich było. Pod koniec 2013 r. opowiadał mi, że właśnie dopisał do swojej listy wykonywanych zawodów (o których poprzednio zapomniał, a uzupełniał dokumenty dla ZUS-u) trzydziestą dziewiątą profesję (!). Najpierw jeszcze w bielskim technikum był farbiarzem ręcznym, potem także farbiarzem maszynowym; we Wrocławiu m.in. planistą, urzędnikiem w urzędzie miar i wag, inkasentem gazowni, handlarzem na placu Nankiera (w tygodniku „Odra" w 1959 roku ukazała się fotka anonimowego mężczyzny, będąca ilustracja reportażu o tym słynnym targowisku, wspomina o niej autor w tomie *Pierwsza wypłata* – kiedyś przewertowałem rocznik i znalazłem, polecam to zdjęcie przyszłemu biografowi), laborantem, redaktorem magazynu Politechniki Wrocławskiej, redaktorem czasopisma filatelistycznego, tłumaczem literackim, nauczycielem akademickim (przez jeden semestr w Wyższej Szkole Zawodowej w Wałbrzychu), w latach 70. XX wieku ślusarzem narzędziowym w Pafawagu (tylko na papierze: otrzymał roczne stypendium literackie i w fabryce, w której kiedyś pracował jako planista, pojawiał się raz w miesiącu)…

Przez jednego z wrocławskich pisarzy Dyczek nazywany był (przezywany?) – ni to żartobliwie, ni to ironicznie – „męczennikiem literatury". Choć Dyczek mocno przeżywał nieżyczliwe uwagi i recenzje, to nie miały one większego wpływu na kontynuowanie zajęć literackich. Do ostatnich dni (mimo poważnych dolegliwości zdrowotnych) przygotowywał do druku niewydane powieści, *Dziennik* i najnowsze opowiadania.

Od grudnia 2011 roku w internecie na blogu „Ernest Dyczek" ukazywały się obszerne fragmenty powieści *Wratislavia*; ostatni raz kolejną porcję wprowadził autor 24 lutego 2014 – dzień przed śmiercią. Prozę poprzedza odautorska nota:

Nazywam się Ernest Dyczek i jestem autorem kilku tomików poetyckich, tomów opowiadań i powieści. Przetłumaczyłem też sporo utworów literackich z j. niemieckiego, w tym wspólnie z Markiem Feliksem Nowakiem słynną powieść Thomasa Bernharda *Kalkwerk*, której II wydanie ukazało się w 2010 roku nakładem Wydawnictwa-Officyna w Łodzi, oraz dwujęzyczny tom wierszy laureatki Nagrody Nobla Elfriedy *koniec / ende*. Minęło 15 lat, odkąd wydałem w Polsce swoją ostatnią książkę: było nią opowiadanie *Termity*. Od tego czasu nie udało mi się znaleźć żadnego odważnego wydawcy, który miałby ochotę zainwestować w moją twórczość. Mam cztery gotowe do wydania książki: tom prozy i o prozie *Przedmowa do Czytelnika*, tom opowiadań *Cokół dla dinozaurów* oraz dwie powieści, składowe trylogii *Komedia społeczna*: *Mortalia* (fragmenty były opublikowane w miesięczniku „Odra" nr 1 ze stycznia 1997) i „Wratislavia" (fragmenty były opublikowane w miesięczniku „Odra" nr 5 z maja 2009 oraz w roczniku „Pomosty" XIII z 2008 roku i XV z 2010 roku), a teraz, kiedy wydawcy ze szczególną lubością wydają literaturę jarmarczną, nie licząc już na to, że znajdę wydawcę na tę 1000-stronicową powieść, można czytać fragmenty *Wratislavii* na moim blogu. Część trylogii, zatytułowana *Autosja* została wydana przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie w 1983 roku. Obecnie, od czasu do czasu dopisuję kolejne miniaturki do (pewnie już ostatniego) mojego tomu (raczej: tomiku) małych próz *Hospicjum*. 6 grudnia 2013 roku ukończyłem 78 lat. Życzę miłej lektury.

Istnieje takie powiedzonko, że pisarze wciąż piszą po śmierci, że niekiedy ich utwory niewydane za życia zyskują większe uznanie niż wydane wcześniej. *Dzienniki* Żeromskiego, Nałkowskiej, Dąbrowskiej, Iwaszkiewicza, Białoszewskiego (i wielu innych) to nie tylko dodatki do ich twórczości, lecz również fascynująca i nieodłączna część ich literackiego dorobku. A ileż pośmiertnych dzieł poetyckich i prozatorskich czeka na edycje? Tysiące i tysiące!

Ernest Dyczek nie mógł znaleźć wydawcy trzytomowej *Komedii społecznej* (prawie 2000 stron druku!); wiem od autora, że trylogię i zbiór opowiadań, a także „Dziennik", pisany od 1953 roku (fragmenty z lat 50. XX wieku ogłosił na swoim blogu w internecie), pisarz w ostatnich latach życia sam przygotował do druku (w postaci plików PDF). Czy są jeszcze w Polsce wydawcy-mecenasi literatury? Podobno są, podobno, podobno…

Jak to napisał Norwid? *Nikt nie zna dróg do potomności.*

JERZY PLUTA

# Małe prozy

## *Filiżanka z miśnieńskiej porcelany z sześcioma kwiatuszkami*

**1**. Miałem chyba kilka lat, gdy zauważyłem ją po raz pierwszy. Ot, stała sobie w kredensie obok talerzy, szklanek, zwykłych filiżanek i kieliszków. Jedna z kilkunastu filiżanek. Spoza kompletu. Tylko jej dolna część, zewnętrzna, chyba mnie zaciekawiła: taka błyszcząca, fioletowa glazura (choć nie znałem jeszcze tego słowa), ciemnofioletowa (dopiero po wielu latach dowiedziałem się, że właściwie wiśniowofioletowa). Złocenia, oddzielające dolną, węższą znacznie powierzchnię, od górnej, ozdobionej sześcioma kwiatuszkami, wcale mnie chyba nie zainteresowały. Co mi po kwiatuszkach malowanych, gdy w ogródku, na łąkach, w życie i pszenicy, w pobliskim lasku mam bardziej kolorowe, i nie takie maciupeńkie. Uszko malutkie, że trudno było, nawet mamie, utrzymać ją dwoma palcami, trzeba było filiżankę podpierać od spodu lewą dłonią. O niebieskich, miniaturowych skrzyżowanych mieczach na spodzie filiżanki chyba w ogóle nie wiedziałem, po prostu nigdy im nie przyjrzałem się uważnie. Co tam miecze, gdy mam procę i patyk do klipy. Nawet nie pamiętam, czy filiżanka mi się specjalnie podobała. Wcale nie filiżanka, tylko szolka. Gdy brakło podczas uroczystości rodzinnych filiżanek i szklanek, to któraś z ciotek piła kawę właśnie z tej przyozdobionej kwiatuszkami. Potem znowu stała w kredensie, pamiętam, że wcale nie była wyróżniana: ot, przekładało się ją z miejsca na miejsce, to stała na górnej półce, to niżej, to do niej czy do innej filiżanki mama wkładała jakieś kwity, banknoty, po prostu papierki, a także agrafki, szpilki. Ale i tak od najmłodszych lat wiedziałem, że mimo wszystko nie jest to zwyczajna filiżanka, kupiona kiedyś tam w sklepie w Pyskowicach albo w Gliwicach: była jedyną filiżanką ze złoceniami, na dodatek samotną, zawsze rezerwową.

2. Długo, chyba aż do jesieni 1956 roku, gdy z radia i „Trybuny Robotniczej" dowiedziałem się, że nie ma już Stalinogrodu, a znowu Katowice, wciąż nie ciekawiło mnie, skąd się wzięła w kredensie. A skąd by? Ze sklepu. Albo ktoś rodzicom podarował. Może to podarek weselny? Skąd się biorą talerze, filiżanki, kubki? Co za pytanie. Fabryki je robią, a sklepy sprzedają, kto ma pieniądze, może sobie kupić filiżankę z kwiatkami, z dziewczynką z jasnymi warkoczykami, z holenderskimi wiatrakami. Co to za kwiatki? Tylko trzy rozpoznałem od razu. Oto najbliżej uszka po lewej trzy niebieskie kwiatuszki: ten rozwinięty, środkowy, ma pięć płatków i żółtą główkę (a także pięć ciemnoniebieskich kropeczek), i trzy świeżo wyrosłe, zielone, listeczki. Niezapominajki. Czterdzieści parę lat temu i ja zrywałem je nad potoczkiem, nad rzeczułką, która wciąż jest lewym dopływem prawego dopływu Dramy, która znowu kiedyś była (była, bo od ponad półwiecza wpada do jeziora powstałego po wywiezieniu piasku do bytomskich kopalń) prawym dopływem Kłodnicy, która prawie znikła, bo zastąpił ją Kanał Gliwicki. Jak pachnie niezapominajka? Zapomniałem. Trzecim kwiatkiem, w lewo od uszka, jest bratek, chyba polny, takie bratki rosły – chyba, chyba – w pańskim życie (nie, dla mnie już w życie pegeerowskim). Oto pierwszy kwiatek rozchylony, trójbarwny (dwa płatki jasnofioletowe, dwa jasnożółte, jeden ciemnożółty), drugi jasnofioletowy, nierozwinięty. Dwa listeczki jasnozielone. Czwarty to niewątpliwie kaczeniec złocisty, trójkwiatkowy. Listki ciemnozielonkawe, jakby lekko niebieskawe. A drugi kwiatek jak się nazywa? Nie wiem. Może to dzwonek? Trzy tulipanowate kielichy pomarańczowe, środkowy nieco rozwarty, z żółtymi wewnętrznymi płatkami. Piąty kwiatuszek jasnofioletowy: to zapewne groszek ozdobny. A szósty? Pomarańczowe płatki (aż sześć), główka żółta, ozdobiona brązowymi kropkami. Piwonia? Margerytka alpejska? No tak, nie posłuchałem Woltera, nie zająłem się ogródkiem i teraz mogę jedynie podziwiać miniaturowe kwiatuszki, jak żywe, na białej porcelanie, takie delikatne, niewiędnące od... Od ilu lat? Może od stu, może od dwustu pięćdziesięciu.

**3**. Nie pamiętam, kiedy filiżanka zaczęła mi się podobać aż tak, że chciałem ją mieć na stałe u siebie, na biurku, na półce obok książek, ale nie po to, by z niej pić herbatę, jak księżniczki saskie, lecz po to, by móc ją oglądać (i podglądać) kiedy tylko mam ochotę, by pstrykać w brzeg paznokciem i słuchać jak czysto pika przez dwie sekundy. Jaka miła biel, jakie wyzywające złotko, jakie drażniące oczy fiolety, jakie delikatne kwiatuszki! Jak ci się podoba, to ją sobie weź – powiedziała mama, choć wiedziałem, że i siostra ją sobie upatrzyła kilka lat temu, bo trzymała filiżankę za szybą swojej biblioteczki. Już wówczas wiedziałem, że nie jest to jakaś pospolita filiżanka, z jakiegoś seryjnego serwisu, z kwiatuszkami z kalkomanii. Na początku lat 70., chyba w 1972 roku, pojechałem do Drezna. W dowodzie osobistym miałem wciąż zdjęcie sprzed lat: DDR-owski strażnik pokazywał to na dowód, to na moją brodę; przestraszyłem się, że będę musiał wysiąść, nie zobaczę Zwingeru, a pierwszy raz w życiu wyjeżdżałem za granicę – przywołał drugiego mundurowego, tam-

ten ledwo na mnie zerknął i kiwnął głową. Kilkanaście godzin później podziwiałem w Muzeum Porcelany dzbanki, talerze, filiżanki, wazony, cukiernice, figurki, kufle, a nawet guziki i widelce – z całego świata, z Chin, Niemiec, Francji i Anglii. Przed gablotą z serwisami kawowymi zatrzymałem się nieco dłużej: aż tu nagle widzę dwanaście filiżanek, jakże podobnych do tej, która stoi sobie samotnie w kredensie u rodziców, daleko stąd, pod Gliwicami. Wszystkie mają podstawki. Czy to takie same kwiatuszki? Nie widzę dokładnie, bo wszystkie eksponaty za grubą szybą. Ciemny fiolet u dołu, w środku szlaczek złoty, kwiatuszki u góry. Odwrócony dzwon. U góry brzegi ponacinane sześciokrotnie. Może i rodzinna szolka z kwiatkami wzorowana na miśnieńskich wyrobach? Zapewne ta u rodziców to jakaś podróbka, imitacja dwudziestowieczna albo być może sprzed stu lat. Tak myślałem w Dreźnie przez chwilę, chyba – kilkanaście sekund. Czyż ćwierćmetrowy, rurkowaty szklany puchar, z którego pije wino, obejmujący lewą ręką Saskię, roześmiany Rembrandt, udający syna marnotrawnego, nie jest piękniejszy? Podziwiałem obraz pół godziny temu, w sali na pierwszym piętrze.

**4.** Od prawie dwudziestu lat mogę codziennie podziwiać filiżankę z kwiatuszkami. Niestety, brak podstawki, a spód filiżanki nieco obtłuczony. Piłem z niej herbatę, kawę też, tylko kilka razy, bo się balem, że ją upuszczę i się stłucze, jak tyle milionów innych zwykłych filiżanek i szklanek. Na spodzie filiżanki skrzyżowane miecze, jedenastomilimetrowe, malowane kobaltem pod glazurą. I wyciskana sygnatura: B 154, a naprzeciwko B tylko cyfra 6 (a może to 9?). I jeszcze dwa kobaltowe znaczki, obok mieczy: dwie kreski i niby gwiazdka. W sierpniu 1981 roku poczęstowałem kawą Leopolda Buczkowskiego. Wypił z niej dwie kawy, owszem, obejrzał filiżankę dokładnie, a potem poprosił o herbatę w szklance, może być również w musztardówce albo w porcelitowym kubku. Widzi pan te kwiatki, jakie wymuskane, prawie wylizane, a to złotko dukatowe, aż się boję pić – mówi – jeszcze się zbije albo nagle rzucę nią o podłogę, a to być może pana najcenniejsza rzecz w mieszkaniu, pan przecież wie, jak nie znoszę estetyzmów, tak, piękna niewątpliwie, aż za wytworna, jak na mój podolski gust, tak, nie mogę więc pić z niej kawy. A młodego poetę z Dąbrówki Wielkiej, pijącego pod kaloryferem herbatę Wojaczkową ze szklanki (z dwóch łyżeczek chińskich ziół ciemnobrązowe treści) zapytał: jak opisać tę filiżankę w wierszu, nie trącając nią o ziemię?

**5.** Miśnieńska, niemiśnieńska? Oryginał czy imitacja? Właściwie to wcale się nie zamartwiałem: ot, po prostu ładna filiżanka z sześcioma kwiatuszkami. Kilka lat temu coś zanadto spodobała się znajomkowi, chciał ją koniecznie kupić, nawet pięćdziesiąt marek (tak, tak, niemieckich) mi dawał. Nie, to pamiątka rodzinna, a po drugie – lubię na nią popatrzeć od czasu do czasu. Po kilku dniach znowu mnie odwiedził. Z grubymi księgami. Mierzył niebieskie miecze, stukał paznokciem w uszko i fiolet. Popatrz – mówi – filiżanka ma kształt odwróconego dzwonu, w środku podstawa ma tylko 30 milimetrów średnicy, natomiast u góry, od nacięcia do nacięcia, prawie 90. To filiżanka z połowy XVIII wieku, to Dolongmuster, niewątpliwie to oryginał. Słuchaj, co jeszcze pisze uczony w porcelanie: „Wzór przejęty przez Miśnię z amsterdamskiej firmy Dolonge, Godefray et Dulgone. Polegał on na zastosowaniu na krawędziach naczyń muszlowatych kartuszy i luźno rzuconych pojedynczych kwiatów. Używany w okresie Höroldta". A ty trzymasz sobie takie cacko na półce obok roczników „Tekstów"? A co mam zrobić? – mówię. Trzymać w sejfie w banku?

**6.** Chyba jednak wiedziałem, gdy tylko zauważyłem w kuchennym kredensie filiżankę z kwiatuszkami, że to podarunek. Taki przypadkowy. Ot, szolka w bifyju. Tylko kto ją podarował? Dowiedziałem się, gdy miałem kilkanaście lat, gdy w szkole poznikały portrety Stalina. To wojak radziecki ją zostawił, pod koniec stycznia albo w lutym 1945 roku – mówiła mama. Przychodzili Rusy, otwierali szafy, zabierali sobie to ręczniki, to prześcieradła, to obrusy, to inne rzeczy, po prostu co komu wpadło w oko. Jeden z nich (taki niski, wesoły wojaczek, w długim płaszczu) coś sobie upatrzył w komodzie, kto to może pamiętać, co to było, z kieszeni płaszcza wyjął filiżankę, postawił na stole, chyba mu przeszkadzała, coś tam powiedział, że to niby dla nas, jakoś tak, że to podarok, kto by tam spamiętał. Wiem: wtedy nie pito w domu kawy prawdziwej ani herbaty, tylko zbożową z cykorią, z kubków albo z metalowych garnuszków. A kto popijał sobie *bon café* nawet w czasie wojny, z porcelanowych filiżanek? W okolicy zapewne tylko rodzina von Bergwelt-Baildonów. No tak, Johna Baildona (i jego potomków) stać było sto pięćdziesiąt lat temu nie tylko na kupno górnośląskich hut, kopalń i majątków ziemskich. Czyż serwis kawowy z manufaktury w Meissen, gdy kierował nią Johann Gaspar Höroldt, kosztował aż tak dużo? Na pewno mniej niż jeden wielki piec w Królewskiej Hucie czy w Gliwicach? Celowo nie podaję nazwy miejscowości, bo trochę się boję, że potomkowie Baildonów, mieszkający w Niemczech i Szkocji, upomną się nie tylko o Hutę Baildon, lecz także o filiżankę z porcelany miśnieńskiej. Rodzice jej przecież nie ukradli, był to niewątpliwie podarek żołnierza zwycięskiej (było nie było) Armii Czerwonej. Kto zaprzeczy?

## *Wyjechać wreszcie ze Stanisławowa*

Wyjechać raz na zawsze: nie wspominać, nie pamiętać, nie śnić, nie musieć spacerować po korsie, czyli po Sapieżyńskiej, nie odwiedzać znajomych na Balachach, na Górce, na Majzlach, nie flirtować z Żydóweczkami z Belwederu, nie jeździć pociągiem do Nadwórnej, Jaremcza, Tatarowa i Worochty, nie

nosić szabli i lancy, nie pamiętać imion moich gniadych koni w 1. szwadronie 6. Pułku Ułanów Kaniowskich (klacz Firuta, wałach Ład), nie nosić rogatywek z niebieskim otokiem, nie spotykać już więcej braci Żurakowskich, Władka, Franka i Kazika (stolarza i rozbijaki), nie kąpać się w Bystrzycy Sołotwińskiej, w niedalekim Dniestrze i w Prucie pod wodospadem w Jaremczu, nie mieszkać w komunalnym bloku na Barewicza (dalej za rzeczką już Pasieczno), nie umawiać się pod pomnikiem Mickiewicza, nie przechodzić przez Rynek, obok katedry unickiej, obok kościoła jezuitów, obok kopulastego templu, nie zachodzić do Teatru Moniuszki, by posłuchać śpiewającego włoskie arie hrabiego Wojciecha Dzieduszyckiego, nie odbijać na powielaczu ulotek na pierwszym piętrze nad winiarnią, na Sapieżyńskiej naprzeciwko cmentarza żydowskiego, nie chodzić Belwederską – wszyscy znajomi i nieznajomi Żydzi rozstrzelani, wywiezieni, niektórzy powieszeni w 1943 roku na gazowych latarniach na korsie (byli to policjanci, już Niemcom nieprzydatni), nie pamiętać adwokata Edzia Hausznera, i innych haukaczy, nie wspominać Aci Piszczańskiej, która przyznała się na komisariacie policji w Nadwórnej, że to ja dałem jej pakunek papieru na ulotki pierwszomajowe, a potem wszystko odwołała w Stanisławowie przed sędzią śledczym, nie pamiętać szkoły tańca jej ojca, nie chodzić na tańce do ukraińskiego „Sokoła" na 3 Maja, nie oglądać filmów Chaplina w kinie „Ton", także w kinach „Urania", „Warszawa" i „Olimpia", nie słuchać Władka Mielnika, Kiepury z Pasieczna, występującego nieraz w klubie Związku Zawodowego Kolejarzy, który na smak śpiewał zawsze „Blondynki, brunetki", nie bawić się w 1919 roku ukraińskimi szachami, czyli znaczkami zastępującymi ówczesne drobne, w „Białej Karczmie" na Kazimierzowskiej nie pić piwa stanisławowskiego, bo podłe, choć kosztuje tylko 20 groszy, lepsze kałuskie (30 gr) albo okocimskie, choć za kufel trzeba dać aż 50 groszy, nie grać w każdą niedzielę w piłkę nożną na pomocy centrowej w „Jedności" (klasa B), nie trenować na boisku Kasy Oszczędności, za parkiem, dojście Lipową (przed samą wojną – Pierackiego), nie chodzić ulicą króla Sobieskiego, nie śpieszyć się ulicą Lelewela na pociąg do Kołomyi (właśnie dostałem robotę w Żabiu, trzeba postawić budynek murowany dla wojska, a tam w lasach ukrywa się bandyta Kotek), nie jeść u mateczek tanich obiadów (zupa, kotlet mielony) za 50 groszy, nie wchodzić po raz trzeci na komin fabryki waty, na komin cegielni (na Zosinej Woli), by na szczycie powiesić czerwony sztandar przed zapowiedzianym strajkiem, nie pamiętać, że bramkarz po ukraińsku to worotar, nie jadać już obiadów za 90 groszy u Fliega, nie pamiętać grubego burmistrza Chowańca, właściciela drukarni, nie przeklinać sprytnego komisarza do spraw politycznych, Gałganiewicza, który i mnie oskarżał o antypaństwowe knowania, a nic mi nigdy nie potrafił udowodnić, byłem tylko „technikiem" i wolnym murarzem, żadnym tam masonem, co roku bez pracy od listopada do marca, nie śnić ostrych zim i próbnej mobilizacji podczas zimy stulecia w 1929 roku (zgubiłem wówczas szablę pod Nadwórną), nie nucić „Przyjechali ułani", nie oglądać zdjęć, całkiem już wyblakłych, wyjechać raz na zawsze, wyjechać właśnie teraz, gdy stuknie mi za rok dziewięćdziesiątka. Mówię: u nas, a dzieci, wnuki się pytają: u nas to gdzie? W Kamiennej Górze czy w Stanisławowie? Więc wyjechać, wyjechać wreszcie. Tylko jak? Którym pociągiem, którą dorożką, którym autem? I czy warto? Wieczorem, przed północą? I to w zimie.

## *My, zjadacze słowików i słowników...*

Nigdy nie widziałem słowika. Naocznie. Ani szarego, ani rdzawego. Tylko w telewizji i na ilustracjach. Wiem, że ubarwienie ma rdzawe, a ogon wyraźnie rudy. Zdaje się, że tylko słowik rdzawy. Gdy słowik śpiewa, czyżyk z zazdrości się smuci. Kto to powiedział/napisał? Słyszałem, jak śpiewa. Chyba w radiu. A może w lesie lub parku? Nie pamiętam. Przypominam sobie jednak nie śpiew, lecz tamtą chwilę sprzed prawie pół wieku, gdzieś pod Gliwicami, gdy w majowy wieczór ktoś (ale kto? – nie pamiętam) powiedział do mnie: słuchej, to nachtigal. Nie wiedziałem wówczas, co to za nachtigal (chyba nie nocnik, bo to nachtop), a mówiący chyba nie wiedział, że to w niedalekim lasku (zwanym od wieków po czesku oborą) słowik śpiewa. We Wrocławiu – jak mówił mi Piotr Czyżyk – najpiękniej słowiki śpiewają na początku czerwca w Ogrodzie Botanicznym, niedaleko katedry św. Jana Chrzciciela. Gdy u nas zima, niektóre nasze słowiki (odpoczywające po długiej podróży nad górami, lasami i morzami) są ponoć zjadane przez mieszkańców południowego Sudanu, gdzieś tam nad dopływami górnego Nilu: to dla nich większy przysmak niż pieczony boski bocian. A my w tych mroźnych, cichych miesiącach zażeramy się słowami i słownikami. *Słowiczku mój! a leć a piej!* Tylko nie do środkowej Afryki. Już lepiej na dwór cesarza chińskiego z baśni Andersena. Albo nad Odrę, do grodu Vratislava. Albo wpadnij do mojego pokoju-klatki.

**Czech Boguchwał, chłoporycerz, mówi do żony Ślązaczki po polsku, a kilkadziesiąt lat później Niemiec, pater Petrus, zapisuje jego słowa w łacińskiej *Księdze henrykowskiej***

Już w liceum musiałem zapamiętać, że około 1270 roku zapisano w *Księdze henrykowskiej* pierwsze polskie zdanie. Hm, dopiero wtedy, tak późno? Czy Mieszko Stary umiał pisać po polsku? A skądże! A Bolesław Chrobry? Też nie, chyba trochę po łacinie. O ówczesnym języku (prastaropolskim?) nic nie wiemy: brak dokumentów. Znowu patrzę na reprodukcję strony henrykowskiej, a tam najpierw po łacinie i prawie to

samo (bez drugiego członu) *in polonico: day ut ia pobrusa a ti poziwai*. Napisano o tym zdaniu kilkadziesiąt rozpraw (w latach 60. sam przeczytałem kilkanaście) i nic pewnego nie wiemy. Kto je naprawdę wypowiedział? Kiedy je po raz pierwszy zapisano? Jak je rozumieć? Na początku stanu wojennego zaczytywałem się książką (*druk ukończono w grudniu 1981 r.*), która wszystko mi wyjaśniła (a dodam, że była to chyba najważniejsza moja lektura w 1982 r.). Oto autor stwierdza w podsumowaniu: *ignoramus*, a także: *et ignorabimus*. Jedno jest tylko pewne: słynne zdanie na pewno zostało zapisane około 1270 roku. Od kogo mógł je usłyszeć autor kroniki, Niemiec, pater Petrus? Prawdopodobnie od wnuków Czecha Boguchwała, którzy jednak dziadka znać nie mogli. Boguvalus Bohemus ożenił się z bękarcicą księżowską; mąż pomagał jej przy żarnach, przez co stał się pośmiewiskiem (to była robota dla kobiet i czeladzi). Czyż nie powinni się nim zainteresować współczesne feministki? Boguchwał był chłopem, choć jeden z badaczy nazwał go półchłopem-półrycerzem (mój autor dodał żartobliwie, że w modnej terminologii mógłby być chłoporycerzem). I jak odczytywać to henrykowskie zdanie? Jest wiele, wiele lekcji. Ja bym czytał tak: daj, ot, ja pobruszę, a ty poczywaj. Znam śląskie słowa: brusić, pobrusić, brusek. A dziś jak by powiedział na Górnym Śląsku chop do baby: dej mi, jo pobrusza, a ty [od]poczywej... A jak się nazywa autor książki? Józef Matuszewski, *Najstarsze polskie zdanie prozaiczne* (Ossolineum).

## Sobotnie tytuły *(4 VIII 2001)*

(Niestety: ukradzione, dopowiedzenia sztubackie, a na dodatek bez przecinków i z wieloma znakami zapytania)

**Wygrać posła na loterii** (A po co mi poseł? Gdyby to był prorok tobym wiedział co zrobić Poeta mi poradził: *podłóż proroka / pod nogę stołu / jeśli ci stół / podważa* Domagam się posłanki byle młodej i rudowłosej Posłowie do pługa a chłopi na Wiejską)

**Praca niewolnicza za długi?** (Gdzie? I w Indiach i w Ameryce Południowej i w Afryce W Polsce też Czyżby reporterzy na tropie nielegalnej kopalni złota w Górach Sowich? To chyba wakacyjna kaczka dziwaczka)

**Trzęsienie ziemi w NIK?** (Ot drobne zmiany Będą nowi wiceprezesi i dyrektorzy departamentów Czyż to dziwne że nowy prezes chce mieć obok siebie swoich ludzi? A tu od razu trzęsienie ziemi W Polsce? Trzęsienia ziemi zdarzają się regularnie wiadomo wiadomo co kilka miesięcy lub co kilka lat w Italii Grecji Chinach Indiach Meksyku i jeszcze w kilkudziesięciu innych krajach Tylko nie w Polsce Nasza pani mówiła nam to już w szkole podstawowej I to na pewno jest prawda)

**10 tysięcy osób żegnało w Sosnowcu Edwarda Gierka (**Widziałem wczoraj w dziennikach telewizyjnych migawki z pogrzebu jednak w prywatnej telewizji relacja znacznie dłuższa DLA LUDZI PRZEZ LUDZI Dobry człowiek bo do nikogo nie kazał strzelać choć mógł Znowu zobaczyliśmy drogich przywódców z dawnych lat Co widzę? Oto bruzdy zmartwień przeorały twarz redaktora premiera i ostatniego pierwszego sekretarza Rakowskiego A krwawy Maciek już nie siedzi? Czy on w ogóle siedział? Na ekranie telewizyjnym wyglądał tak jakby przed chwilą wyszedł z gabinetu odnowy Och on to potrafił szklić oczy Dać mu znowu order Albo dwa)

**Od morza do morza** (Tylko jakiego? Od Bałtyckiego do Czarnego Czyż nie miał racji poeta? *Była niegdyś od morza do morza / dziś być musi od dłoni do dłoni* Taaaka ryba Chętnie bym zamieszkał w zimie nad morzem ale ciepłym i bez rekinów Na przykład nad Egejskim)

**Hiszpania, co to za zwierzę?** (Może to minotaur albo gryf peloponeski? Nigdy nie byłem w Hiszpanii a przecież tak lubię i Cervantesa i Bunuela i Lorkę i pomarańcze i Andaluzję i kanarki Och nie lubię byków Dlaczego tak daleko?)

**Co ma guzik do delfina?** (A guzik mi wiedzieć We Francji królewskiej delfin był człowiekiem i zarządzał krainą która zwała się Delfinatem A ja mam ładną kolekcję guzików Czy to nie w Delfinacie urodził się Edward Stachura? Jak ta kraina nazywa się po francusku? Dauphiné)

**Piraci polskiej polityki** (Nazwiska nazwiska Jakże ja nie znoszę piratów programów komputerowych Cisza sza bo sam mam dwa pirackie ale pięć legalnych A tu elegancko ubrani piraci wepchali się nawet do polityki? Paszoł won)

**Ludzki komunista?** (Czy to o Edwardzie Komercjuszu I? Chyba nie Ironia dosyć toporna)

**Zmarnowana dekada** (Tylko przez kogo? Nazwiska adresy i paragrafy A o kim albo o czym była ta książka **Przerwana dekada**?)

**TP SA klątwą rynku** (Kto ją rzucił? Kto ją odwoła? Trzeba zapytać jakiegoś fachowca Chyba nie my skołowani klienci wciąż oszukiwani przez monopolistę)

**Kasy chorych nie sprzyjają pielgrzymom** (A kto ich zmusza do pielgrzymek? Kasa ma swoje przepisy i basta Dyskutować trzeba było w Sejmie A po co ma sprzyjać? Siedź w domu i nie narzekaj Lekarz pierwszego kontaktu zawsze musi cię przyjąć tak mówi ustawa Zarejestruj się w przychodni z dwutygodniowym wyprzedzeniem i po kłopocie)

**Produkcja i sprzedaż alkoholu przynosi około 6 procent dochodów podatkowych** (Hm ja to chyba zły obywatel bo nie piję nie palę czyli nie przysparzam państwu dochodów? Oczywiście)

**Pierwsze kozły ofiarne (**Nie lubię koziego mleka choć podobno bardziej odżywcze niż krowie Ale najlepsze i tak jest matczyne prosto od piersi Hm jak upolowano kozły ofiarne to chyba są również w Polsce ołtarze ofiarne Jak za czasów Światowida)

**Wolty królowej Bony** (To ona też się zajmowała elektrycznością? W XVI wieku? A czemu nie Wszyscy historycy piszą że była kobietą piękną i mądrą To prawda Alessandro Volta jak Bona był Włochem Bona gdzie się pałęta? Szkoda że w dzieciństwie nie miałem bony na pewno by mnie nauczyła francuskiego i mógłbym swobodnie czytać Apollinaire'a w oryginale)

**Bardzo poważna zabawa** (No no Nic nie wiem Więcej nie powiem Buzia w ciup Ale chyba płatna skoro poważna)

**Rabowali zamiast pilnować** (Kto? Ochroniarze w krakowskim hipermarkecie Dobrze że nie gwałcili)

**Polacy wśród faworytów** (Hm to ciekawe W jakiej konkurencji? W palanta? Hm chyba w rzucie słomianym kapeluszem)

**Rozmowy trwają** (Zawsze trwają i będą trwać Aż do końca świata A nawet podczas Sądu Ostatecznego)

**Roztańczony Szekspir** (Przecież on nie umiał tańczyć tanga i samby To udowodnione A poza tym robił straszne błędy ortograficzne)

**Radny pisał bezskutecznie** (I tak dobrze że umie pisać Niech zostanie literatem będzie pisał bezinteresownie i dla potomnych)

**Mało satysfakcjonujące zeznania** (To bardzo przykre dla pana prokuratora Oskarżony kręcił i męczył aż się wykręcił A niech go dyby ścisną A co to są dyby? Chyba duby smalone)

**Przyducha zabija w Odrze** (Och śmierdzi płocie się udusiły bo w kanale odrzańskimi niedaleko mostu Warszawskiego po upałach zabrakło tlenu Przydusiły się? Tak)

**VAT w tył zwrot** (I w prawo patrz tam stoi swat Co to za tanie dowcipy A urząd skarbowy wcale nie żartuje Wiem Jak nie VAT to bat)

**Karzeł na krześle elektrycznym** (Co na to Liga Obrony Praw Liliputów? Chętnie podpiszę stanowczy protest Precz z krzesłem elektrycznym Niech żyją fotele i zydle wyścielane mchem)

**Hodowcy pegazów** (Adresu nie podano to tajemnica zawodowa Chyba w Bieszczadach Każdy ogier ma dwa dorodne skrzydła Zysk hodowców dwukrotnie przewyższa wkład dolarowy? Nie wierzę Ale to prawda najprawdziwsza)

**Dyktatura batuty** (Znowu dyktatura? Nie wojskowa nie proletariatu lecz batuty A gdzie moje buty? Kto je ukradł w biały dzień? Co za buta)

**Andaluzja pachnąca oliwką** (Kiedy pojadę do Sewilli? Nigdy Za to ponad czterdzieści lat temu byłem tuż obok kopalni „Andaluzja" W Kamieniu nad Brynicą gdzie urodził się biskup Nankier. A może w Brzozowicach? Teraz to i tak Brzozowice-Kamień Nie to od dawna część Piekar Śląskich Tylko nie wiem czy gruba nadal fedruje A zresztą po co mi to widzieć?)

**Niebezpieczna kiełbasa** (A ja tak lubię kiełbasę I wędzoną polską i krakowską i śląską i salami i paprykową i parówki I grubą i cienką I na zimno i na gorąco A tu jad w kiełbasie? Fuj fuj fujarka)

**Nie ma to jak lemoniada** (Nie wspominajcie mi o lemoniadzie Rzygać mi się chce gdy przypominam sobie kolorową słodką ciecz z lat sześćdziesiątych i wcześniejszych A z drugiej strony *coca-cola to* wcale nie *jest to* koleżanko Agnieszko jak wykrzykiwał ponoć publicznie pewien warszawski poeta któremu nie udało się sprzedać ani jednego sloganu reklamowego)

**Policjant policjantowi wilkiem** (Och coś za dużo tych wilków Policjantów i tak brakuje W samej tylko Warszawie tysiąc wolnych etatów Wilka można zobaczyć między innymi we wrocławskim zoo)

**Pomogą lingwiści** (Wątpię i powątpiewam Och niestety nigdy nie miałem lingwistycznych zdolności Co za wstyd Nie znam nawet średnio żadnego obcego języka Ani greki ani łaciny ani czeskiego ani francuskiego ani angielskiego ani)

**Głębokie dno** (Czy to owo dno z aforyzmu barona de Tusch-Letza? *Kiedy znalazłem się na samym dnie usłyszałem pukanie od spodu* Cytuję z pamięci Jakie jest dno butelki? A dno jeziora dno studni dno morza dno oceanu dno beczki na śledzie? Tak śledzia w śmietanie tobym zjadł)

**Kawa najtańsza od prawie 40 lat** (To prawda Na początku lat sześćdziesiątych nagle w polskich sklepach pojawiło się tyle kawy że zabrakło chętnych Dlaczego? A bo powstały nowe państwa afrykańskie dotąd kolonie angielskie i francuskie Paryż i Londyn się obraziły że nie doceniono ich opieki i nie chciały nabywać kawy więc między innymi i Polska aby wesprzeć nowo powstające państwa zrywające pęta kolonializmu kupiła podobno tanio bo nie za cenne dewizy lecz za kilkadziesiąt łabędzkich czołgów i kilkanaście tysięcy radomskich karabinów tyle worków zielonej kawy że starczyło nie tylko dla wszystkich warszawskich kawiarni ale i dla dwudziestu tysięcy wiejskich klubo-kawiarni)

## *Zasłyszane pod oknem*

podczas wieczornego spaceru z jamnikiem:

**Leopold Buczkowski się cieszy**

Wydarzyło się to w połowie sierpnia albo w 1981, albo 1982 roku [gdzie? – we Wrocławiu? w Warszawie?]: żył jeszcze jamnik Borgis [po co tu przywoływać jego imię?]. Gdy M. [Maria? Melania? Matylda?] wróciła z wieczornego spaceru z jamnikiem, opowiedziała, co mimowolnie podsłuchała pod oknem sąsiedniego bloku. Oto podpity mąż ryczał na żonę [skąd wie, że podpity i na żonę?]:

– Ty ~~pizdo~~ jedna! A co ci, ~~dupo~~, mówiłem wczoraj?

Leopolda Buczkowskiego [tego Buczkowskiego od *Czarnego potoku* i *Kamienia w pieluszkach*? – co on tam robił?] bardzo rozbawiło to krótkie, wojskowe sprawozdanie. Powtarzał podsłuchanko kilka razy i śmiał się

tak głośno, że jamnik zaszczekał ostrzegawczo (co się dzieje?).

– No tak, no tak, musi mąż bardzo kochać żonę. Bardzo, bardzo.

## *Tymoteusz Karpowicz*

lubi wrocławskie czyżyki i wróble,
a także podchicagowskie oposy

W czerwcu 2000 roku Tymoteusz Karpowicz [poeta i dramaturg?] podarował mi we Wrocławiu kłodzką widokówkę [czy to aby prawda?]: na awersie kolorowe zdjęcie rzeźby (drewnianej chyba), na rewersie dwa napisy (jakże niepełne, bo nie wiem, gdzie mógłbym dzieło zobaczyć): *Madonna z czyżykiem, XIV w.* i *Madonna mit dem Spatz*. Hm, czyż Spatz to czyżyk? Oto na kolanie Dzieciątka siedzi ptaszek. Ale czy to czyżyk, czy wróbel? Chyba nawet najlepszy ornitolog by się nie rozeznał. Dla mnie to czyżyk i już.

Ani to czyżyk, ani to wróbel! Oto Andrzej Zawada (Dolny Śląsk ziemia spotkania) pisze poetycko, że w kościele Wniebowzięcia NMP w Kłodzku „śliczna gotycka Madonna ze szczygłem unosi się nad skrzydłami aniołów wypłoszonych z drewna przez Michała Klahra". Profesorowi nie dowierzać? Wierzę, wierzę [ja też!]. Ale wiem też, że nie jest on profesorem ornitologii, lecz filologii.

W Oak Park pod Chicago Karpowicz niekiedy nad ranem nie tylko słucha śpiewu amerykańskich ptaków, lecz także podziwia oposy [co ta za dziwy? – warto zajrzeć do encyklopedii], które wskakują na parapet i drapią pazurkami w szyby, jakby chciały podpatrzyć, czy w nocy powstało nowe arcydzieło, czy też na stole wciąż biała kartka. Poeta w kilkudziesięciu kartotekach ma zapisane wszystkie najważniejsze cytaty literackie, na pewno – aby się nie powtarzać – nie krzyczy (jak Hamlet): rat [jak to po polsku?], rat! Albo: won, won! Chyba życzliwie milczy.

Wujek, jak to wujek, po prostu…

I ja zapewne spotykałem ją na korytarzach Katedry Literatury Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego (wówczas: imienia Bolesława Bieruta) od października 1960 roku do czerwca 1962 roku, nie wiedząc oczywiście, jak się nazywa i kto jest jej bliskim krewnym. Ona kończyła studia, ja zaczynałem; ona podobno niczym się specjalnym nie wyróżniała (ani urodą, ani zachowaniem, ani ubiorem – jak wiele jej koleżanek wciąż nosiła dwa warkocze), ja natomiast na tych poklasztornych posadzkach (jako jedyny chyba wśród pięciuset studentów filologii) poruszałem się (wówczas i teraz) na czterech łapach (choć pionowo), więc łatwo mnie było zauważyć. Dowiedziałem się o jej istnieniu od Janusza kilka lat później; na początku lat 60. XX wieku: była jedną z jego narzeczonych/muz/sympatii, a przede wszystkim koleżanką z roku. Zadedykował jej wiersz, który ukazał się w tygodniku „Odra", ale ona nie za bardzo się tym publicznym wyróżnieniem przejęła, choć zarazem się ucieszyła, że początkujący poeta (dziś – moim zdaniem i nie tylko moim, bo także specjalnego, jawnego agenta literackiego CIA w Sztokholmie – jeden z kilkudziesięciu najpoważniejszych kandydatów do Nagrody Nobla, o czym ona zapewne nie wie, bowiem od ponad trzydziestu lat mieszka w Australii, nawet jej najbliższe koleżanki ze studiów nie wiedzą, co tam porabia, jakie nosi teraz – po powtórnym małżeństwie – nazwisko, i gdzie mieszka) wymienia tylko jej imię, a przemilcza nazwisko. Bo nazwisko miała publiczne, niemal codziennie wymieniano je w gazetach i radiu. Gdy – w liceum, dziekanacie i urzędach – pytano ją, czy jest może krewną (tu ściszano głos lub w ogóle nie wymieniano nazwiska, raz nawet przestraszony milicjant, który kartkował jej dowód, gdy przeszła na Sienkiewicza jezdnię na czerwonym świetle, nie wlepił jej mandatu), ona stanowczo zaprzeczała, że nie, że to przypadkowa zbieżność liter.

Gdy jej wujek w kwietniu 1968 roku nagle zrezygnował z wszystkich stanowisk partyjnych i państwowych, Polska Agencja Prasowa podała – jak zwykle wówczas – enigmatyczny komunikat, że złożył rezygnację „ze względu na stan zdrowia". Janusz nie ukrywał, że kilka lat wcześniej mógł zostać jego powinowatym (i tym samym powinowatym samego Władysława Gomułki!). Udawaliśmy (było to w kawiarni „empiku"), że serio traktujemy jego słowa. A może tak naprawdę było?

Ona w tym czasie przebywała już w Anglii, u ojca. Janusz od kilku lat nie spotykał jej we Wrocławiu: po studiach uczyła polskiego w którymś z liceów, zdaje się na Kasprowicza. Podobno wyszła za mąż. Na początku lat 60. XX wieku wielokrotnie składała wnioski o paszport: zawsze otrzymywała odmowę, zawsze z dopiskiem, że ze względu na ważne interesy państwowe (lub coś podobnego). Ojca zobaczyła po raz pierwszy w życiu w1965 roku: w Londynie na lotnisku. Tak, tak. Urodziła się w maju 1939 roku; we wrześniu jej ojciec przez Zaleszczyki i Rumunię przedostał się na Zachód. Przed wojną pracował w policji (i on, i jego starszy, wyrodny brat, skończyli studia na Uniwersytecie Jagiellońskim), w 1938 roku mianowano go komisarzem: bliższa i dalsza rodzina była z niego niezwykle dumna. A brat starszy (niestety, niestety) prowadził po 1926 roku – jak to napisano potem w wyroku sądowym – tajną i wrogą działalność antypaństwową: został członkiem nielegalnej polskiej partii komunistycznej, szczerym wielbicielem Józefa Stalina. Gdy po 1937 roku wzywano polskich komunistów do Moskwy (bardzo wielu „zaproszonych na rozmowy" skończyło żywot w więzieniach i łagrach albo zostało rozstrzelanych), jej wujek odsiadywał w Rawiczu pięcioletni wyrok i miał potem solidne usprawiedliwienie, że nie mógł się natychmiast stawić na wezwanie Kominternu. We wrześniu 1939 roku, gdy niespodziewanie otwarto cele (do broni, ojczyzna w niebezpieczeństwie! – usłyszał od strażnika)

i mógł sobie pójść, gdzie chciał, wujek przedostał się do Związku Radzieckiego; w 1941 roku wstąpił jako ochotnik do Armii Czerwonej, a w 1943 roku został przeniesiony do Dywizji imienia Tadeusza Kościuszki. W latach 30. XX wieku obydwaj bracia nie utrzymywali rodzinnych kontaktów (raczej: żadnych kontaktów); po 1930 roku spotkali się tylko raz – w Krakowie na pogrzebie ojca. Ojciec Ilony (niech wreszcie padnie to imię, węgierskie, ale bardzo – nim się jeszcze urodziła – podobało się jej dziadkowi, do 1918 roku poddanemu króla Galicji i Lodomerii oraz cesarza Austro-Węgier) zamienił z nim po pogrzebie, na osobności, kilka zdań: błagalnie prosił brata, by wycofał się z knowań antypaństwowych, jego nielegalna działalność polityczna bardzo mu szkodzi w karierze oficera Policji Państwowej, a brat butnie odpowiedział, by się do nich przyłączył, jeszcze nie jest za późno, niech pamięta (zanucił), że dziś niczym, a jutro wszystkim my. Po 1945 roku ojciec Ilony został w Wielkiej Brytanii, mimo że brat (teraz wielka szyszka, jak o nim mówili krajowi krewni) – poprzez jakichś wysłanników – zachęcał do powrotu, by wspólnie pracowali dla dobra odrodzonej ojczyzny. (Podobno w Krakowie mieszkał drugi jej wujek, ale ona nigdy o nim nie wspominała.) Wujek Ilony od 1944 roku zawsze we władzach partyjnych i państwowych: a to był członkiem Biura Politycznego, a to ministrem (a to administracji, a to rolnictwa), a to posłem. Podczas wojny został oficerem politrukiem w Dywizji Kościuszkowskiej, po wojnie awansował na generała brygady Ludowego Wojska Polskiego. W 1956 roku przez kilka miesięcy był w PRL-u Pierwszą Osobą (jego portret niesiony w pochodzie pierwszomajowym był tylko nieco mniejszy od portretu Nikity Chruszczowa, ale jednak większy od portretów innych członków Biura Politycznego), jednak w październiku 1956 roku dobrowolnie zrezygnował z funkcji (pamiętamy, pamiętamy: Pierwszym został Gomułka). I tak przez następne lata zawsze wymieniano go w gazetach (po plenach i po zjazdach partii) wśród najważniejszych pięciu, sześciu osób PRL-u.

W 1965 roku Ilona złożyła kolejny wniosek o wydanie paszportu do Anglii. Ktoś ze znajomych podszepnął jej żartem, by w rubryce „rodzina za granicą" wpisała (jak poprzednio) imię i nazwisko ojca, natomiast rubryce „rodzina w kraju" – imię i nazwisko wujka oraz jego stanowisko (przewodniczący Rady Państwa). Poskutkowało! Po trzech dniach dostała pismo, że może odebrać paszport.

Ilona w wąskim kręgu kilku koleżanek i kolegów, gdy wymieniano nazwisko jej wysoko postawionego wujka, wypowiadała szybko tylko jedno słowo: wujekświnia. Właśnie tak: wujekświnia, mimo że powinno się je zapisać jako dwa wyrazy. Jej matka miała jakieś luźne kontakty z warszawskim szwagrem (po 1956 roku na Nowy Rok przesyłali sobie kartki): on wiedział, że brat londyński ma we Wrocławiu córkę Ilonę. Kiedyś zaprosił Lonkę do Warszawy: w lipcu spędziła w stolicy kilkanaście dni. Owszem, i wujek, i ciotka, i ich córka ugościli ją serdecznie: jeździła służbowym autem, jadła pomarańcze i prawdziwe czekoladki, z kuzynką była w Pałacu Kultury w Teatrze Dramatycznym (pierwszy raz na żywo widziała Gustawa Holoubka – i to od razu jako Edypa), potem opowiadała Januszowi, że wujek i ciotka nawet mili, a w domu wujek wcale nie jest taki ponury jak na wszystkich oficjalnych fotografiach, wujek, jak to wujek, ale on i tak, co tu dużo mówić, po prostu wujekświnia.

## *Wierzba niepłacząca*

Na tym skwerku, na rogu ulic Swobodnej i Wincentego Stysia, rosły same samosiejki: jakieś krzewy, dwa klony i jedna wierzba płacząca. Często wówczas, co kilka dni, przechodziłem tamtędy i dziwiłem się, że trawnik zaniedbany, choć była tam tabliczka, że pod opieką Zarządu Zieleni Miejskiej, natomiast pas trawnika przylegający do kościoła jezuitów zawsze starannie przystrzyżony. Zastanawiałem się niekiedy, czy to naprawdę samosiejki, czy też krzewy zasadzili pracownicy Zieleni. I oto pewnego dnia, na pewno jeszcze w ostatniej dekadzie XX wieku, wiosenna wichura wyrwała kilka krzaków i powaliła dwa drzewka. Najbardziej zadziwiłem się, że wichura wyrwała i podrzuciła do góry ponaddwumetrową wierzbę płaczącą. Nazajutrz zastanawiałem się, dlaczego korzenie w powietrzu, a pień (już bez gałęzi) wbity w ziemię? Czy to

możliwe? Możliwe, możliwe: widzę to na własne oczy (wówczas jeszcze bez okularów). Widziałem: wierzba rośnie korzeniami do góry! Pamiętam poetycki pomysł któregoś z artystów plastyków, ogłoszony na Sympozjum Wrocław '70, by zasadzić drzewo rosnące korzeniami do góry. Chyba nie był to Tadeusz Kantor; on zaproponował zrobienie (na zamówienie władz miejskich) dużego krzesła z litego dębu, które powinno stanąć na podwyższeniu nad Odrą, chyba obok starej Hali Targowej. A może był to koncept Zbigniewa Dłubaka? Albo Leszka Przyjemskiego? Albo Jana Chwałczyka? A może jednak Jerzego Beresia? Mam w domu katalog tamtego sympozjum, ale nie mogę go znaleźć, by się upewnić, kto chciał posadzić we Wrocławiu drzewo rosnące korzeniami do góry.

Czy to przypadek? Pomyślałem, że powinienem zrobić kilka fotek, nikt mi nie uwierzy, że wierzba wypięła się na nas dupą. (Niestety, nie miałem filmu w aparacie.) Może na jezuitów? Albo poprosić kogoś, kto by drzewo przed zniszczeniem zabezpieczył przeźroczystą folią. Albo przykrył wierzbę dużym akwarium. Albo zalał przeźroczystą, plastykową masą. Zadzwoniłem do znajomego plastyka, ale on mi powiedział, że trzeba by dużo takiej masy, by zachować wierzbę dla potomności, by przetrwała jak pszczoła w bursztynie, a po drugie trzeba by mieć zgodę Urzędu Miejskiego (co za problem? – pomyślałem naiwnie, bo bardzo rzadko miewałem uprzejmości z urzędnikami). W każdym razie nie wykazał zainteresowania moją wierzbą, teraz już niepłaczącą. Nawet mu się nie dziwiłem, wiedziałem, że on nie znosi konceptualistów.

Przez następne dni codziennie przychodziłem zobaczyć, czy wierzba nadal rośnie. Po kilkunastu dniach zamiast pnia z korzeniami sterczącymi w niebo, zobaczyłem tylko miejsce po wierzbie: tam, gdzie kiedyś rosła wierzba, posadzono krzaczki. Nie wszystkie się później przyjęły, tylko jeden rósł zadziwiająco szybko, właśnie ten posadzony na miejscu wierzby. To tuja kulista, czyli żywotnik zachodni – pouczył mnie znajomy botanik dendrolog. Tuja jak tuja, a wierzby już nie ma. Kilka dni temu podczas upalnego dnia znowu przechodziłem tamtędy. Zatrzymałem się, bo usłyszałem chrapanie: to pod rozłożystą od kilku lat tują leżał na plecach jakiś pijak, a może bezdomny, chrapał tak głośno, że nie tylko ja się zatrzymywałem. A niech sobie chrapie, jestem uodporniony: mogę spać w pokoju, gdzie kilku chrapiących.

A kto był prawdziwym autorem tej kilkunastodniowej żywej rzeźby? Chyba oni dwaj: piorun (rzucany ręką Zeusa?) i wiatr.

## *W sandałach na przyboś*

Słyszałem o tej przygodzie profesora B. już wówczas – w czerwcu 1983 roku, może nieco później. Wtedy wciąż jeszcze był Docentem; koledzy z tytułami belwederskimi przebąkiwali, że długo jeszcze nie zostanie profesorem, bo od kilku lat Rektor zwleka z przesłaniem wniosku Senatu do Rady Państwa i poufnie wyjaśnia profesorom senatorom, że lepiej poczekać z wnioskiem badacza twórczości prześmiewców, czyli Witkacego, Gombrowicza i Mrożka, wszak trwa wojna polsko-jaruzelska, stan wojenny jedynie zawieszony, a potem ktoś B. wypomni, że został profesorem wojennym, choć przecież co pół roku Uniwersytet wysyłał do Warszawy kilka wniosków profesorskich i nie słychać było głosów członków Senatu, że nie wypada się śpieszyć, że lepiej poczekać.

W czerwcu 1983 roku dyplom doktora honoris causa w auli Collegium Maius wręczono – jak przypominano we wszystkich przemówieniach i doniesieniach gazetowo-radiowo-telewizyjnych – „najwybitniejszemu w jej dziejach absolwentowi Akademii Krakowskiej". W auli rektorzy prawie wszystkich polskich uczelni akademickich: w gronostajach (prawdziwych lub sztucznych), senatorzy krakowscy: w togach, za oknami: prawie 30 stopni.

B. trochę się spóźnił (trochę, czyli kwadrans): w zaproszeniach prośba, by w auli zjawić się (i to bez małżonki) godzinę przed rozpoczęciem uroczystości. B. o tym zapomniał albo po prostu niedokładnie przeczytał sugestię/polecenie Rektora. Włożył letni, popielaty garnitur, za to nie zapomniał o popielatym indyjskim krawacie – podarku imieninowym młodszego syna. Na nogach skórzane sandały, kupione dwa lata temu w Hiszpanii. Niestety, zapomniał o bawełnianych, popielatych skarpetkach. Oto gotowy: starannie ogolony, szczupły, prawie dwumetrowy nauczyciel akademicki. Wśród studentów miał życzliwą przezwę: Don Kichot.

Na korytarzu natknął się na Rektora, jeszcze bez gronostajów, który ze zdziwieniem spojrzał na jego bose stopy w sandałach i zapytał, chyba z przekąsem:

– To pan tak na sportowo?

Nawet chciał powiedzieć kilka słów: nie zdążył otworzyć ust, Rektor bardzo się śpieszył, zaraz przyjdzie Dostojny Gość. Podczas uroczystości stał w przejściu, nie tylko on, prawie pod koniec auli. Słyszał słowa promotora i Dostojnego Gościa wyraźnie: nowo wypromowany doktor w białym papieskim stroju wielce zadowolony, uśmiechnięty; ponad 30 lat temu nie został przez Radę Państwa mianowany profesorem teologii (z wiadomo: z przyczyn politycznych), a teraz otrzymuje najwyższą godność Uniwersytetu. Czyż nie ma sprawiedliwości na tym grzesznym i okrutnym świecie?

Po przemówieniach i oklaskach – w mniejszej sali, już tylko ponad sto zaproszonych, odbyło się spotkanie z profesorami i studentami Uniwersytetu. B. nieco się zdumiał, a może nawet przestraszył, że nie ma w lewej, wewnętrznej kieszonce drugiego zaproszenia, przecież je rano wkładał; jest, nie w lewej, lecz w prawej.

Stoły ułożono w podkowę, u jej szczytu na niewielkim podwyższeniu fotel dla białego Pontifeksa Maximusa. Gdy wszedł Papież, prowadzony przez Rektora,

zaproszeni goście stali obok swoich krzeseł. Zamiast od razu usiąść, jak wskazywał mu ręką Rektor – w zabytkowym fotelu, ozdobionym srebrem i złotem, chyba z czasów królowej Jadwigi, od kilku już lat watykańsko błogosławionej – Budowniczy Mostów podchodził kolejno do profesorów, Rektor wymieniał nazwiska i jeszcze coś chciał dodać, lecz Jan Paweł II tylko machał ręką:

– Przecież my się znamy…

Gdy zatrzymał się przed B., Rektor nie zdążył wymówić nazwiska, gdy Dostojny Gość odciągnął B. nieco w bok; szepnął mu do ucha (żebym to ja widział do którego: lewego czy prawego?) kilka słów:

– Janku, zawsze czytałem twoje prace o teatrze z wielkim zadowoleniem.

Gdy spojrzał na garnitur i sandały Docenta, dodał ciszej:

– Zazdroszczę ci, to odpowiednie ubranie na lato. A ja muszę… co tu mówić… Tak, tak, miłośnik Miłosza na przyboś…

Rektor i towarzyszący zawsze Papieżowi sekretarz usłyszeli jedynie ostatnie słowo. Gdy ktoś zapytywał się Rektora, co Jan Paweł powiedział B., padło nazwisko: Przyboś.

– Przyboś? A nie Miłosz?

– Tak, Przyboś

– Julian Przyboś?

– Nie wiem, Przyboś!

Rektor słowa dotrzymał, bo B. został profesorem nadzwyczajnym dopiero 1991 roku: w Belwederze dyplom wręczał mu prezydent Lech Wałęsa. Migawkę z uroczystości pokazywały wieczorne dzienniki telewizyjne: Profesor był w ciemnym garniturze (widziałem na własne oczy), nie pokazano butów, chyba hiszpańskie sandały dawno się rozpadły.

## *Gdy opowiadał o śmierci Rafała Wojaczka, to płakał*

Chyba nikt z moich znajomych nie miał o nim dobrego zdania, wręcz przeciwnie – słyszałem, że to karierowicz, krętacz, buc, dupek, miglanc, bajerant, łysoń. Nie wymieniam tu ostrzejszych epitetów (których i ja używałem, choć nigdy publicznie), każdy może się, domyślić, jakie to słowa. (Niedomyślnym i przedszkolakom polecam *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*.) Przed 1989 rokiem pracował kilka lat w Urzędzie Wojewódzkim w Jeleniej Górze jako referent w wydziale – jak się śmiano nawet gazetach – „od świeżego powietrza i źródlanej wody". (I oczywiście w „podziemnych strukturach", jak potem drukowano w jego biogramie kandydata na posła.) Cóż z tego, że jeleniogórska „Celwiskoza" podtruwała pół Kotliny (niekiedy także pracowników Obserwatorium Meteorologicznego na Śnieżce), skoro nasz kraj – jak uzasadniano w komunikatach rządowych – potrzebował coraz więcej i więcej sztucznej przędzy. Cóż mógł zrobić młody inżynierek-inspektorek? Spisać protokół, którego i tak potem nikt w dyrekcji nie czytał. Na początku lat 90. XX wieku przeczytałem o nim w gazecie, że został wicewojewodą wrocławskim: no, no. A najbardziej zaskoczyła mnie wiadomość, że został prezesem drugiego wrocławskiego (obok „Sparty") klubu żużlowego „Olimpia", choć (jak mówiono) nie ma nawet prawka, podobno nawet karty rowerowej (jeden ze znajomych widział go, jak w Górach Sowich jeździł w letnie weekendy rowerem). Kilka lat później wybrano go do Sejmu; znajomy („z kół zbliżonych" do partii posła) opowiadał mi, że jego życiową ambicją jest posada ministra, najlepiej skarbu, a może nawet spraw wewnętrznych. Jaką miał przezwę? Wiadomo: ambitny…

Gdy w 2010 roku został ministrem Ekologii i Zasobów Naturalnych, w jednym z największych dzienników przeczytałem o nim obszerny artykuł: z pozoru rozważny, taki BBC-owski, bo cytowano w nim również opinie negatywne, a zarazem odczytywałem go jako tekst na poły hagiograficzny. I co mnie najbardziej zaskoczyło, zadziwiło, a może nawet lekko oburzyło? Oto jeden z jego kolegów z liceum w Bolesławcu opowiadał reporterowi, że tuż przed maturą chodził z ossolińskimi *Utworami zebranymi* Rafała Wojaczka. Gdy opowiadał kolegom o jego śmierci, to płakał. Końska dawka, końska dawka, powtarzał. I nie było w pobliżu nikogo, kto by mógł go uratować. Zapamiętał kilka linijek z dziwnej *Prośby*:

> Dać mi ojczyznę abym opiewał
> Pejzaż lub ustrój lżył czy chwalił rząd
> (…)
> A ostatecznie dać mi choć wódki żebym pił
> I potem rzygał bo poetów należy używać

Czy to się mogło wydarzyć? Powiem wprost: nie, nie płakałem po śmierci Rafała, choć na pewno odczuwałem pewnego rodzaju żal i przygnębienie, także poniekąd literacki zawód: uważałem, że właściwie to najlepsze wiersze wciąż nie zostały przez niego napisane. Czy kolega z ogólniaka mówił szczerze, może chciał się przypochlebić dawnemu koledze, a teraz dostojnikowi państwowemu, który zrobił warszawską karierę, a może dziennikarz coś podkoloryzował? Licealni koledzy przypuszczali, że pójdzie na polonistykę, a on zaskoczył wszystkich, nawet rodziców, lekarzy dentystów, którzy zachęcali go do studiowania prawa albo historii: zdawał na ochronę środowiska, na nowo utworzony kierunek na Politechnice Wrocławskiej. Czy mężczyźnie (no tak, miał w kwietniu 1977 roku niecałe dziewiętnaście lat) wypada publicznie płakać? I to z tak niezrozumiałego dla otoczenia powodu, jak samobójcza śmierć poety? A teraz co mam o nim mniemać? Albo i nie mniemać. Oglądam go niekiedy w telewizji i teraz przekonuję się, że wcale nie ma takiej (jak mi się kiedyś wydawało) mendowatej twarzy, choć nadal nie patrzy rozmówcy prosto w oczy. No skoro płakał… Gdy się lekko uśmiecha, to wydaje się sympatycznym

mężczyzną. Nie, nie, wcale nie ma końskich zębów, jak to szkalująco opowiada żona znajomego (a sama ma lekkiego zeza!)… I wcale nie ma takiej dużej łysiny, jak mi się do niedawna wydawało!

Podpowiedziałem znajomemu, który ma kontakt z Biurem Literackim, wydawcą *Wierszy zebranych* Wojaczka, by w 2011 roku przesłano najnowszą edycję do wrocławskiego biura poselskiego ministra. I co? Ano nic. Nawet nie potwierdził odbioru przesyłki. A może sekretarka ukryła książkę przed posłem, wszak znała jego słowa/zlecenie, by nie zawracać mu głowy pierdołkami?

## *Trois*

Kilka lat temu, na pewno już w tym wieku. Siedzimy tylko w trójkę w małej salce kawiarni (niewątpliwie paryskiej, takie widywałem w filmach francuskich z lat 50. i 60. XX wieku); przy dużym prostokątnym stole jedyni goście to noblista Miłosz w rozpiętej kolorowej koszuli, naprzeciwko niego poeta Styczeń w białej koszuli i bordowym krawacie i ja (bez krawata) po prawej ręce Janusza. Jakby się ściemniało, bo nie widzę dokładnie wiszących na ścianach kilku obrazków w ramkach. Przed nami na stole szklanki z herbatą (popijam powoli i dziwię się, że nie w filiżankach). Poeta Czesław patrzy tylko na Janusza i mówi, mówi (nie zapamiętałem ani jednego słowa), Janusz kiwa głową, że się zgadza, od czasu do czasu pochyla się całym ciałem do przodu, jakby chciał się wtrącić do monologu: proszę pana, proszę pana… Ja się nie odzywam, kimże ja tu jestem w tej ponurej kafejce („wygnańcem ptaków", przypomniała mi się francuska fraza Juliana Przybosia): ot, przypadkowym niepoetą, nieprzypadkowym niewielbicielem poezji Miłosza (ale o tym cicho sza!). Wiem, że jestem w Paryżu, wcale się nie dziwię, że tu jestem: od pięćdziesięciu lat marzyłem, by tu przyjechać choćby na kilka dni.

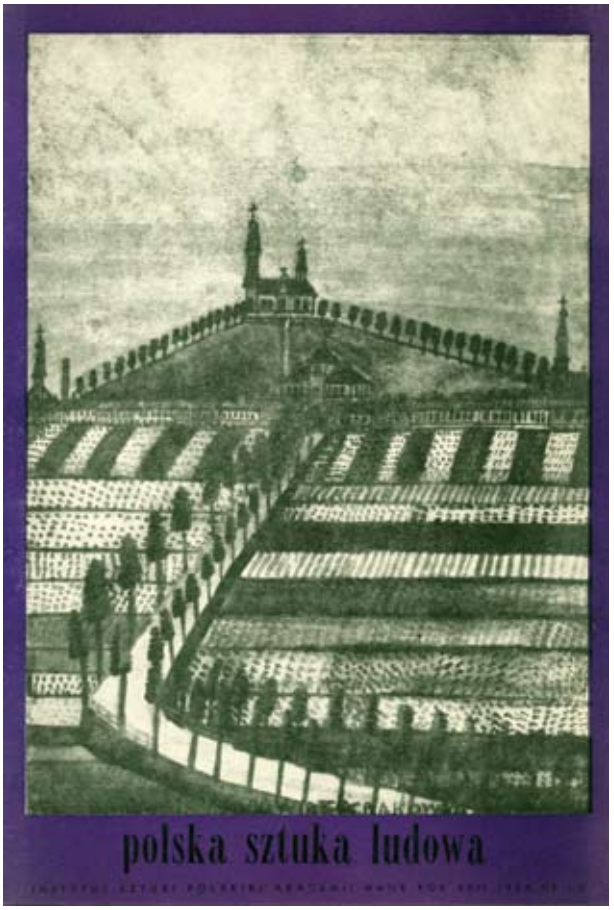
W pewnym momencie wchodzi kelnerka, cicho o coś pyta Miłosza, słyszę tylko jedno głośne słowo noblisty: *trois*. Po chwili kelnerka (jak na paryżankę – o zbyt nijakiej twarzy) stawia przed noblistą trzy talerzyki z ciastkami. Poeta zjada najpierw ciastko kawowe, potem z kremem, wreszcie trzecie z truskawkami. Chyba mu smakowały, bo nazbyt głośno pomrukiwał, że niezłe, niezłe. Spojrzał na Janusza, zerknął na mnie (chyba po raz pierwszy, bo wydawało mi się, że dotąd mnie w ogóle nie zauważył):

– Panowie, może też byście coś przekąsili?

Słyszę zadowolony głos Janusza:

– Z prawdziwą przyjemnością!

Zapewne wykrzyknął nazbyt głośno, bo się obudziłem i nigdy już się nie dowiem, jakie ciastko zjadłem w Paryżu.



* Teksty ze zbioru *Tysiąc pierdołek o pichceniu grochu z kapustą i kawiorem*, Wrocław 2016, wydawnictwo Warstwy – powstałe w latach 1995-2015.

MONIKA SZNAJDERMAN,
ANDRZEJ STASIUK

# Pocztówka z Mongolii

Trzymam w rękach „Polską Sztukę Ludową", numer pierwszy z 1978 roku pod redakcją Aleksandra Jackowskiego, i strzepuję z niego kurz. Na pożółkłym już papierze (papier ilustracyjny klasy III 120 g), z piękną, lekko wyblakłą okładką, przedstawiającą „Dzwonnika" (obrazek na szkle wykonany przez ucznia Liceum im. Antoniego Kenara w Zakopanem), zgodnie z dzisiejszymi „kontekstowymi" standardami niezwykle cienki, bo tylko 68 stron: pięć artykułów, dwie recenzje, jedno sprawozdanie i kronika. No i na końcu, po tłumaczeniach streszczeń po angielsku, tłumaczenia na rosyjski – te przetrwały prawdopodobnie, choć pewna nie jestem, do końca lat osiemdziesiątych.

Nakład 2000 egzemplarzy.

To był rok, kiedy zdawałam na etnologię, wtedy jeszcze zwaną etnografią.

Jakoś tak się złożyło, że nigdy nie czytałam „Etnografii Polskiej", a zawsze czytałam „Polską Sztukę Ludową", potem przeobrażoną w „Konteksty" – pismo traktujące o tym, co w kulturze marginalne, pozornie nieistotne i nieoczywiste, umykające, gdy postrzega się ją jako odziedziczony i utrwalony zestaw cech i wartości, gdy dzieli się ją na wysoką i niską, na wysokoartystyczną i ludową. Nieważne, czy był to tekst z lat siedemdziesiątych o malarzach naiwnych lub pisankach, czy z dwutysięcznych o Kantorze albo Gardzienicach. Ten duch wiał przez pismo od początku. Kazał porzucać bezpieczne granice (wpędzając tym wielu, szczególnie akademików, w nastrój nieledwie paniczny), ale też dawał z niczym nieporównywalne poczucie wolności.

I tak już od niemal czterdziestu lat.

Dlatego jestem tu, gdzie jestem.

Dwoje głupich Polaków udających Mongołów gorąco pozdrawia całe „Konteksty" z ajmaku Bajachongorskiego w Mongolii.

Monika Sznajderman i Andrzej Stasiuk, Mongolia 2016. Fot. Olaf Kühl.

GRZEGORZ OLESIAK

# Moje mapy

Pierwszym i najważniejszym etapem planowania każdej mojej podróży jest zakup mapy. Oczywiście, czytam też przewodniki, oglądam zdjęcia i wypytuję znajomych. Ale mapa jest zawsze na pierwszym miejscu. Wybieram ją starannie, sprawdzam różne wersje, odwzorowania, poziomice, treść turystyczną, skale. Niekoniecznie musi pokrywać cały obszar, który mnie interesuje – wolę czasami tylko fragment, ale taki, który zachęca i obiecuje.

Czasami mapę już mam i wystarczy tylko wyciągnąć ją z wielkiego kartonowego pudła, gdzie trzymam te moje relikwie. Relikwie, bo czasami mapy kupuję już na miejscu (są ładniejsze, dokładniejsze, obejmują ciekawszy rejon w pobliżu lub mają po prostu większą siłę przyciągania) i traktuję je wtedy jak najcenniejszą pamiątkę, z której kiedyś wykiełkuje być może następna wyprawa. Bo mapa bywa także początkiem poszukiwań, a studiowanie papierowych zatok i przełęczy nieraz już stało się dla mnie początkiem nowego wyzwania. Wiem, nie jestem specjalnie oryginalny, poszukiwacze skarbów mórz południowych też zwykle zaczynali od mapy...

Dlaczego jednak przede wszystkim mapa, a nie np. piękne zdjęcie, relacja z podróży, powieść albo film dokumentalny zachęca mnie, żeby wyjść z domu i szukać nieznanego? Czy dlatego, że zapewnia mi doświadczenie całościowe, w pojedynczym błysku spojrzenia oferuje dostęp do wielkiego kawałka przestrzeni? Dokładnie inaczej niż zdjęcie, które zawsze jest pojedyncze, szczegółowe i lokalne. I zupełnie inaczej niż wszelkie narracje czasowe, typu film, opowieść czy przewodnik.

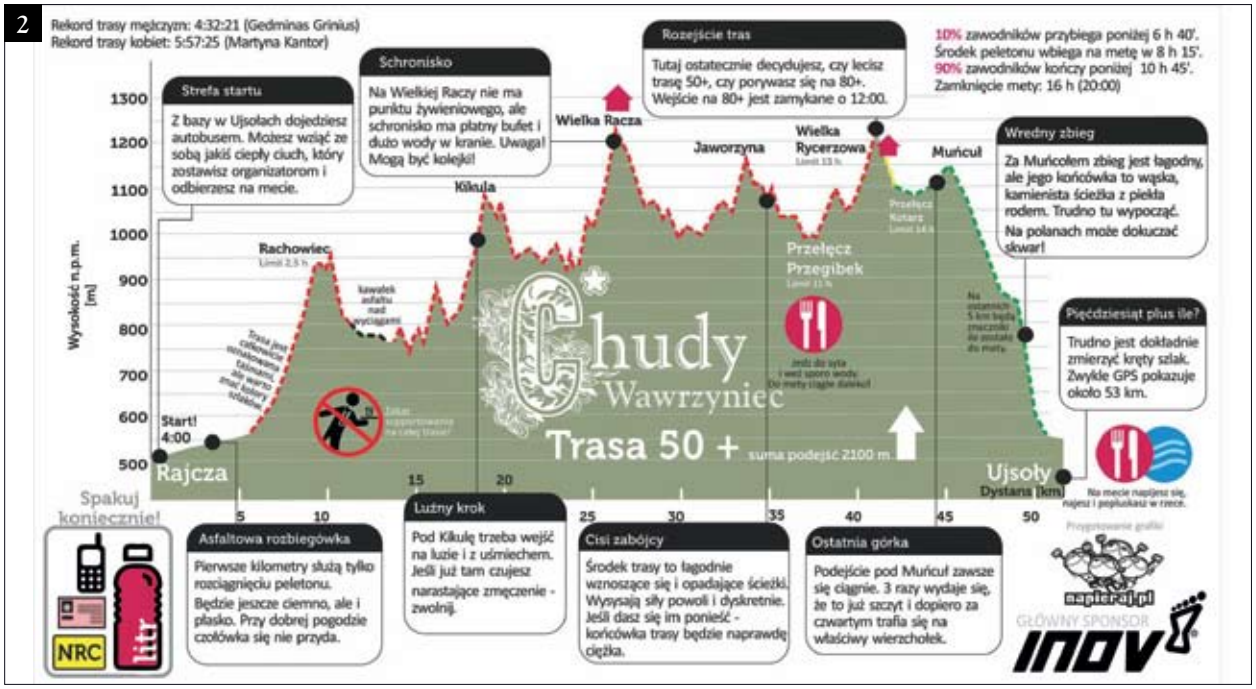
Czy może dlatego, że mapa wychodzi od tego, co dobrze znane, używa uniwersalnych „klocków" – w miarę znormalizowanych kolorów, oczywistych symboli, poziomic, schematów i odwzorowań, ale przedstawia świat nieznany i pozostawia ogromną przestrzeń dla wyobraźni? Ten związek z tajemnicą wydaje się dla mapy kluczowy. Nawet jeśli przedstawia ona w miarę oswojony już fragment świata, czyli po powrocie z podróży, kiedy rozkładam moją mapę w domu i odpływam we wspomnienia, ciągle przecież widzę na niej znacznie więcej miejsc, w których nie byłem, niż tych jako tako znanych. Mapa jest nieustającą obietnicą.

Zachwycam się moją mapą także dlatego, że zawiera nazwy. Gromadzi je na jednej powierzchni i układa w mozaikę wzajemnego sąsiedztwa, zależności przestrzennych, ale uwalnia od dyktatury czasowości. Nazwy gór, przełęczy, wysp, wiosek i miast, wszystkie one są równie łatwo dostępne i zapraszające. Bez trudu układają się w trasy wirtualnych podróży albo pojedynczych, indywidualnych olśnień. Zgodnie ze znaną powszechnie zabawą zamykam oczy i trafiam palcem w przypadkowy punkt – mój następny cel.

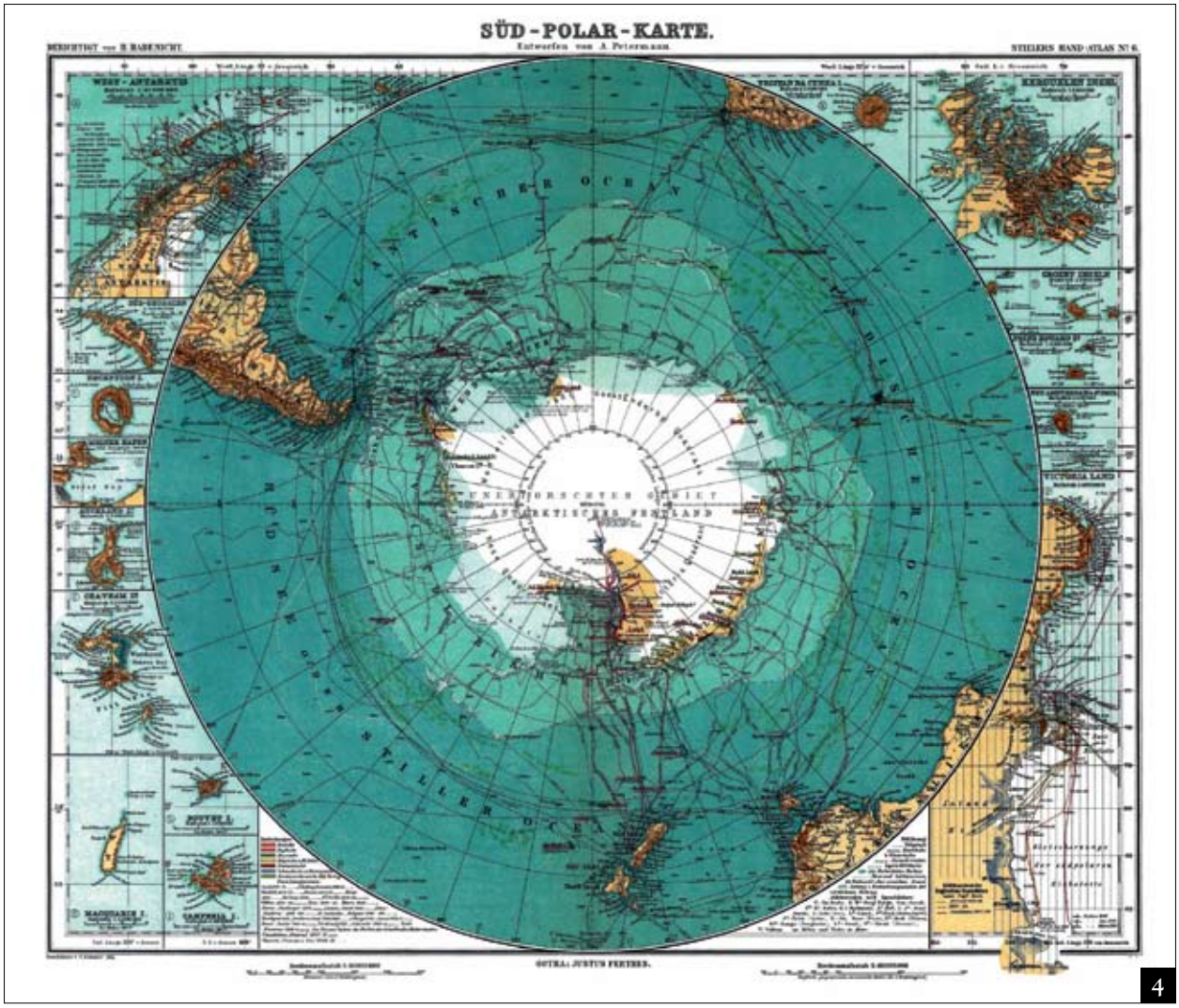
Także w moich wspomnieniach wszystkie odwiedzone miejsca układają się obok siebie, w pewnej bezczasowości, i szybko zapominam, co było wcześniej, a co później. Zadanie ich organizacji przejmuje właśnie mapa, do której podczepione są w różnych znaczących miejscach i tkwią tam jak rodzynki w cieście, już na zawsze.

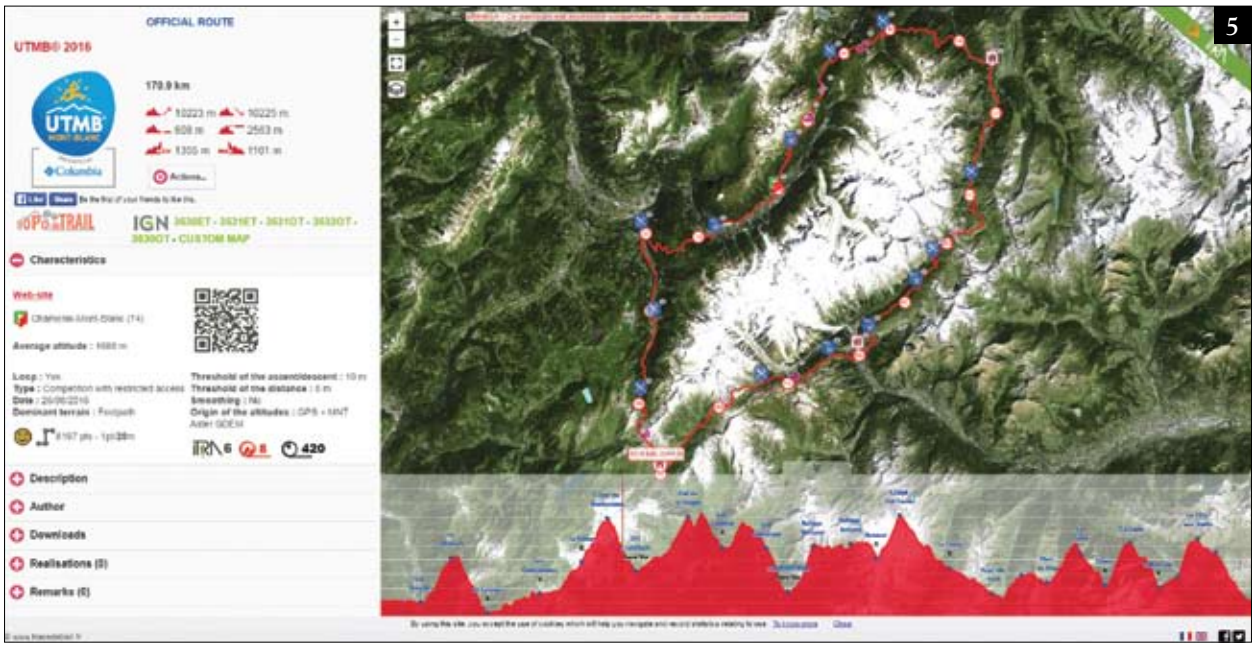
Mapa wprowadza sens i porządek w moje pojmowanie świata. I to sens idący od tego, co ogólne, do szczegółów. Odkrywam przede wszystkim jakiś region jako interesujący jako całość, a później dopiero szukam szczegółów. Tak jakbym zawsze w głowie miał słynne słowa Brunona Schulza: „Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym".

W mojej przestrzeni wyobraźni mapy zyskały bardzo na znaczeniu kilka lat temu, kiedy zacząłem biegać po górach, w zawodach na dystansach ultra (od 40 km do 170 km). Sport ostatnio bardzo popularny, zarówno u nas, jak i na świecie. Zawody takie trwają zwykle wiele godzin, a nawet dni. Organizatorzy prawie zawsze udostępniają wcześniej mapę z zaznaczoną trasą biegu. Jako z jednej strony reklamę atrakcyjności danego regionu, a z drugiej – jako zupełnie praktyczne narzędzie minimalizujące ryzyko zagubienia. Zawsze studiuję te mapy z wielkim zainteresowaniem i traktuję jako jeden z podstawowych argumentów wyboru tego właśnie biegu przed innymi. Preferowane są oczywiście trasy „magiczne", ustanawiające jakiś szczególny związek z przestrzenią: obiegnięcie całego masywu Mont Blanc (UTMB – jeden z najsłynniejszych biegów ultra na świecie, 170 km na pograniczu Francji, Włoch i Szwajcarii), obiegnięcie całego Księstwa Andora w Pirenejach (Andora Ultra-Trail, 175 km, 13 000 m różnicy poziomów) czy obiegnięcie całej śródziemnomorskiej wysepki Caprera w archipelagu La Maddalena, między Korsyką a Sardynią (Trofeo Leone di Caprera, 35 km). Wyspy można też przebiegać na wskroś, z plaży po jednej stronie do plaży po drugiej, przez sam środek, zahaczając koniecznie o najwyższy szczyt (Transgrancanaria, 125-kilometrowy bieg przez jedną z wysp Kanaryjskich czy Diagonale des Fous, stumilowy bieg przez wyspę Reunion na Oceanie Indyjskim). Bez trudności da się też znaleźć trasy z dziedzictwem



1. Studzionki, Gorce, zdjęcie z trasy biegu Gorce Ultra-Trail. Fot. Róża Ziemba.
2. Profil trasy biegu Chudy Wawrzyniec w Beskidzie Żywieckim.
3. Numer startowy biegu Gorce Ultra-Trail.



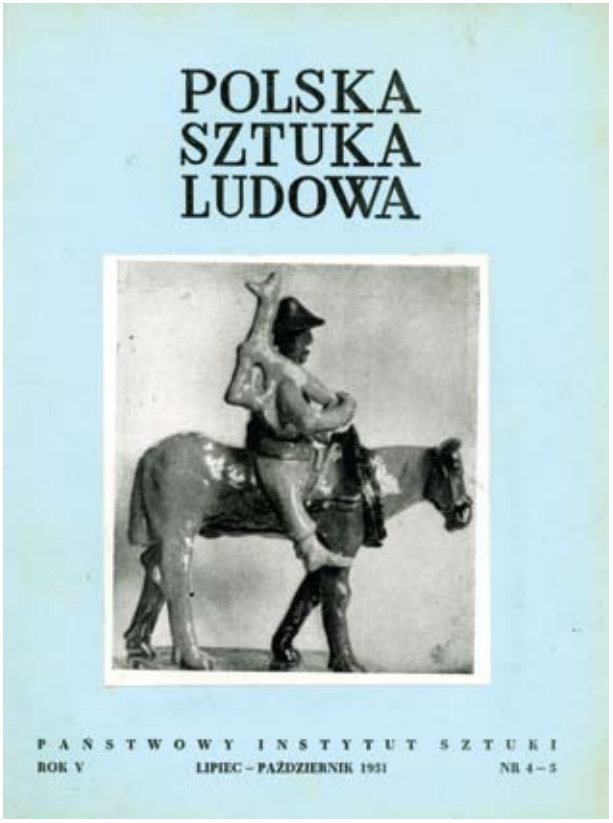

4. Mapa Antarktydy z 1912 roku z zaznaczoną wsypą Emeralda – jedną z *phantom islands*.
5. Strona biegu UTMB na oficjalnym profilu serwisu Trace de Trail.

kulturowym w tle. Olympus Mythical Trail (100 km) wyprowadza biegaczy na świętą górę starożytnych Greków, angielski The Wall (112 km) prowadzi wzdłuż Muru Hadriana, a francuski Grand Trail des Templiers (76 km) po miejscach związanych z historią templariuszy. We wszystkich tych przypadkach ogólny ogląd całego regionu wyprzedza ewentualna atrakcyjność trasy i atrakcyjność jej poszczególnych fragmentów. Sens ogólny idzie jak zwykle przed szczegółowym.

Ale mapa biegu ultra w jeszcze inny sposób czyni sensownym całe to przedsięwzięcie. Nawet doświadczeni zawodnicy zdają sobie sprawę, że dystans 170 km jest zupełnie absurdalny. Daleko powyżej wszelkich prób treningowych (na treningu nikt nie biega więcej niż 35 km), jakościowo zupełnie inny od – o wiele bardziej popularnych – dystansów 70-100 km. Taki ekstremalny bieg stumilowy straszy przede wszystkim dojmującą czasowością. Popularne stwierdzenie „wszystko może się zdarzyć" nie jest nigdzie bardziej prawdziwe niż na biegu ultra. Olympus Mythical Trail albo UTMB zaczyna się około godziny 18. Start i początek w euforii, powoli kończy się dzień, zapada zmrok i staje się noc. Mniej więcej koło 40. kilometra. Wszystko nieco cichnie i uspokaja się, także emocje. Dalej jest ciemność, bieg tylko ze światłem latarki na głowie i w końcu powolny wschód słońca. W zachwycie wielu przystaje i robi zdjęcia. A to dopiero początek przecież, jakby uwertura do właściwego dnia zawodów, który jest bardzo długi. Chłód poranka, upał w południe, często burze z ulewami deszczu. Jakby każdy z zawodników przeżywał kilka pór roku po drodze. Biegi są w górach, u podnóża Olimpu na starcie jest ciągle 30 stopni, ale o wschodzie słońca na szczycie już tylko 5. Na UTMB na wielu przełęczach często leży śnieg, chociaż w południe słońce potrafi rozgrzać każdego zbyt mocno szarżującego zawodnika (przegrzanie to najczęstszy powód rezygnacji w trakcie zawodów). Kluczowa jest druga noc bez snu. Pojawia się skrajne zmęczenie i zniechęcenie, czasami halucynacje, problemy z orientacją, sen w marszu... Trasa biegu, tak „łatwo" narysowana na mapie, możliwa do ogarnięcia jednym krótkim spojrzeniem, oswaja problem. Podpowiada, że to jednak jest możliwe. Dodaje cały zestaw własnych znaków i symboli – punktów żywieniowych i kontrolnych, odległości kilometrowych, limitów czasowych i punktów medycznych, znormalizowaną, wielomianową ocenę trudności i informację o ilości specjalnych punktów, które każdy zawodnik otrzyma, jeśli ukończy bieg. W ogrom pogmatwanej przestrzeni mapa wprowadza jedną prawdziwą i przyjazną linię, która jak nić Ariadny prowadzi współczesnych Tezeuszy do bezpiecznej mety.

Mapa biegu ultra znacznie bardziej do mnie przemawia niż drugi element, w który organizatorzy wyposażają zwykle zawodników, drukując go często nawet na numerach startowych – tzw. profil trasy – liniowy schemat zmian wysokości, naniesiony na dystans. Można się z niego łatwo dowiedzieć, jak długi będzie najbliższy zbieg lub podbieg, albo jak strome jest najbliższe podejście, ale w żaden sposób nie mówi on o przestrzeni wokół, nie przedstawia żadnego kawałka świata, jest tylko czysto matematyczną abstrakcją dwóch jego wymiarów. Jest dla mnie za mało znaczący, choć z praktycznego punktu widzenia bywa użyteczny. Czy mniej mi się podoba także dlatego, że jest bardziej podatny na „manipulacje"? W zależności od przyjętej proporcji między długością trasy a wysokością szczytów każdy organizator może na takim profilu nawet z Gór Świętokrzyskich zrobić Himalaje.

A przekładając to na mapę: czy jest coś takiego jak prawda mapy? Inna od jej wierności, a może z nią tożsama? Przyznam, że nie jest to dla mnie czynnik rozstrzygający. Może dlatego, że w terenie znacznie rzadziej używam mapy niż w domu. A jeżeli już, to nawet lubię się zgubić. W końcu jest to prawie zawsze nieodłączna część przygody. I jeśli sens rzeczywistości rodzi się na mapie, czymże jest niedokładność topograficzna jej realizacji? A archetypem mapy pozostaną zawsze te stare sztychy ze słynnym napisem *Here be dragons* na krańcach znanego świata i z różnymi mało prawdopodobnymi, pojawiającymi się i znikającymi, wyspami nazywanymi *phantom islands*. Podobno nie istnieją, ale jeśli tak, to dlaczego co chwila pojawiają się doniesienia o ich odnalezieniu na Google Maps?! Wcale bym się nie zdziwił, gdyby na jednej z takich *phantom islands* zorganizowano jakiś nowy bieg ultra. I pojechałbym na niego natychmiast. To byłoby dopiero wyzwanie!



AGNIESZKA KARPOWICZ

# Powierzchnie, nawierzchnie, makiety. Projektowanie mapy Mazur

*Ale milczenie nad tym, co się stało, jest trwałym elementem najnowszej historii. […] Skoro niczego zdrożnego nie było, czyż można myśleć o jakimkolwiek rachunku sumienia?*

(Erwin Kruk, *Horst Burski, czyli Pusta noc w małym powiecie*, z cyklu *Mazurskie życiorysy*)[1].

## *Powierzchnie i nawierzchnie*

W powierzchniach i materiałach, z jakich wykonano ryńskie drogi i budynki, zapisana została nie tylko historia dwudziestowiecznych przeobrażeń urbanistycznych małego, turystycznego miasteczka na Mazurach czy zwykłych przemian budownictwa.

Kamień i glina – tradycyjny budulec mazurskiego domu odsłonięty w trakcie obecnej renowacji zabytkowego budynku mieszkalnego. Fot. A. Karpowicz. Ryn, 2016 r.

Kamień i cegła – architektura mazurska. Przedwojenne nawierzchnie i powierzchnie w Rynie. Fot. A. Karpowicz, 2016 r.

To także – opowiedziana za sprawą nawarstwiających się i współistniejących dziś powierzchni i nawierzchni – historia tego, jak wytwarzamy teraz i wytwarzaliśmy dawniej miejsce od podstaw: nadając swojsko brzmiącą nazwę Ryn zamiast dotychczasowej Rhein, ale i używając materiałów, którym odpowiadały szybko zmieniające się w Polsce w XX i XXI wieku wyobrażenia na temat tego, co jest nowoczesne i atrakcyjne dla turystów.

Betonowe ośrodki turystyczne – nowoczesność minionej epoki. Fot. A. Karpowicz. Ryn, 2016 r.

Wybór kamienia, cegły lub betonu, metalu albo drewna – rzadko używanego w realizacjach z lat 80. czy 90. – wpisany jest w szersze projekty modernizacyjne i pomysły na zagospodarowanie oraz uporządkowanie przestrzeni prowincjonalnego miasta. Uruchamia on wszystkie te znaczenia, które wpisuje się w różnych okresach w pojęcia „cywilizowania", „nowoczesności", „estetyczności".

Kostka Bauma, namalowany „pruski mur" i współczesna, lśniąca „cegła". Przełom XX i XXI wieku. Fot. A. Karpowicz, Ryn, 2016 r.

Kamienie i cegła – współczesne nawiązanie do tradycyjnej, mazurskiej architektury w Ekomarinie otwartej w maju 2013 r. Fot. A. Karpowicz. Ryn, 2016 r.

Mazury niewątpliwie istnieją realnie i nietrudno zlokalizować je na którymkolwiek ze współczesnych planów kartograficznych, jednak pozostają według mnie jednym z miejsc *Poza mapą*, o których pisze Alastair Bonnett. Autor tropi terytoria najbardziej dzikie, niczyje, o niejednoznacznej przynależności, egzotyczne, nieuwzględniane na mapach albo uwzględniane, ale już nieistniejące realnie. Właśnie dla Prus Wschodnich[2] – których część nie leży dziś za oceanami, „siedmioma górami i siedmioma lasami" ani u dorzeczy dzikiej Amazonki, lecz około czterech godzin jazdy samochodem z Warszawy – znalazł miejsce gdzieś między rozbudzającymi wyobraźnię i żądzę zamorskiej przygody nazwami takimi jak Twail Abu Dżarwal, Nahuaterique, Bir Tawil, Kijŏng-dong czy Derinkuyu[3]. Autor co prawda nie wymienia Rynu, ale poświęca dłuższy akapit pobliskiemu Kaliningradowi. O roli, jaką to miasto odgrywało dla pruskich, prowincjonalnych miasteczek, niech świadczy chociażby fakt, że główna arteria komunikacyjna Giżycka (odległego od Rynu o 20 kilometrów), ulica Warszawska, przed drugą wojną światową nosiła niemiecką nazwę Königsberger Str., w polskiej wersji językowej podawaną jako Królewiecka. Zmiana nazw na Mazurach po 1945 roku doskonale oddaje nie tylko geopolitycznie i arbitralnie wyznaczaną przynależność terytorialną miast, lecz także główne kierunki i większe ośrodki kulturalne, ku którym one miały być zwrócone. Podobnie jak po drugiej wojnie Ryn czy Giżycko zaczęły przyciągać masowo turystów z Warszawy, tak przed pierwszą wojną, jak podaje międzywojenny, polski bedeker, były one rekreacyjnym zapleczem „letników niemieckich głównie z Królewca"[4].

W przypadku Rynu sukcesywnie i bardzo skutecznie wymazywano tożsamość etniczną i narodową wielokrotnie: mamy historię odpływu Mazurów z Prus Wschodnich pod koniec XIX stulecia i na początku XX wieku oraz zasiedlania tych ziem przez ludność z głębi Niemiec pod naporem narodowego socjalizmu[5], następnie powojenne wysiedlanie ludności mazurskiej i niemieckiej, osiedlanie tu tak zwanych repatriantów z tak zwanych Kresów wschodnich[6]). Mniej zajmują mnie – dobrze już opisane[7]– same strategie tego wymazywania i stojące za nimi procesy historyczne czy decyzje geopolityczne, a bardziej to, jakie praktyki i strategie narracyjne zostają uruchomione, gdy *genius loci* bezpowrotnie ulatuje i szuka się dla pustego znaczeniowo miasteczka „duchów" nowych.

Dlatego też istotną cezurą w tym procesie są według mnie lata 70. To wtedy rodzi się pokolenie – mówiąc roboczo, nieskładnie i w wielkim skrócie – polskich dzieci pierwszych po wojnie polskich dzieci już urodzonych na Mazurach, niezależnie od tego, jaka była przynależność terytorialna i narodowa ich dziadków. Pokolenie to jest dla mnie ważne ze względu na przynależność do niego, co nie pozostaje bez znaczenia: pozwala uruchamiać pamięć i doświadczenia, które są istotnym punktem odniesienia, zwłaszcza że po ówczesnym projekcie modernizacyjnym Rynu niebawem zostaną tylko wspomnienia, a dziś to „betonowe dziedzictwo"[8] jest raczej wstydliwie pomijane i ustępuje miejsca kamienno-ceglano-drewnianym rekonstrukcjom i nawiązaniom do przedwojennych tradycji, podobnie zresztą jak wymierająca „cywilizacja kostki Bauma" z lat 90., wymienionej już całkowicie na terenie nowego portu i deptaku przy nabrzeżu Jeziora Ryńskiego (część Tałt).

Pamięć o latach 70.-90. XX wieku na Mazurach to coś, co prawie nie istnieje, zwłaszcza w momencie, gdy zaczyna się rewitalizować Mazury zabytkowe, te krzyżackie, mazurskie (w tym kontekście określenie „mazurskie Mazury" wcale nie jest tautologiczne), a nawet pruskie (chociaż nie rekonstruuje się postawionego tu kiedyś pomnika Fryderyka Wilhelma I, króla pruskiego, który nadał Rynowi prawa miejskie w 1723 roku, więc jest postacią wyjątkowo zasłużoną dla miasteczka, ani pomnika wystawionego tu po plebiscycie z 1920 roku, aby uczcić fakt, że za przynależnością do Polski nie oddano w Rynie ani jednego głosu). W zasadzie nie ma w tym kierunku współczesnej rewitalizacji nic zaskakującego, bo marketing budowany wokół zakładów produkcyjnych albo pegeerowskich blokowisk byłby dość absurdalny, podobnie jak rekonstrukcja jedynej wtedy, a dziś nieistniejącej, smętnej budki z włoskimi lodami w dwóch smakach jako atrakcji turystycznej. W momencie gdy główny zabytek Rynu, pokrzyżacki zamek dawniej niszczejący[9], a dziś będący ekskluzywnym hotelem z częścią otwartą dla zwiedzających, największą atrakcją Rynu, a w okolicy w trakcie remontów zaczyna się na trwałe odsłaniać szyldy niemieckich zakładów fryzjerskich, betonowa architektura dekad PRL – tak bardzo wpisana we wspomnienia ryńskich wakacji z latach 80. – podupada i niszczeje w sposób bardzo podobny do tego, jak dawniej degradacji ulegał nieremontowany od dekad zamek-ruina czy pozostawione samym sobie poniemieckie dworki. Dziś resztki budynków z ostatnich dekad XX wieku tworzą jeszcze jedną warstwę Rynu, chyba dużo bardziej dziś kłopotliwą niż poniemieckie dziedzictwo.

Dekady te są dla mnie istotne również ze względu na – dziedziczony już – brak problematyzowania własnej przynależności geograficznej przez większość osób urodzonych wtedy na Mazurach przy jednoczesnym poczuciu dziwności, niejasności i niezdefiniowanej obcości sytuacji zamieszkiwania tego terenu. Prędzej czy później nie dało się nie zauważyć i zdziwić: że Ryn ma też inną nazwę, a Giżycko ma takich obocznych nazw kilka („miasto Lec [Lötzen] zwane też Łuczany. Liczy on 7000 mieszk. Bez wojska – nadto posiada silny garnizon, jako twierdza nadgraniczna. Polaków 600"[10]) i akurat ta, którą aktualnie nosi, jest najbardziej nieadekwatna i arbitralna; że autokary z niemieckimi emerytami-turystami, chętnie częstującymi okoliczne

Widok w dwie strony z tego samego punktu na ścieżce nad jeziorem Ołów. Fot. A. Karpowicz, Ryn, 2016 r.

dzieciaki gumą Donald czy czekoladą „z okienkiem", nie są codziennością w innych rejonach Polski, a niektóre sąsiadki coś „szprechają" między sobą, zamiast mówić „normalnym" językiem. Ważne będzie więc prześledzenie losów terytorium wyjałowionego tożsamościowo w czasach, gdy zaczęło tu dorastać pokolenie dość jednoznacznie tożsamościowo ukształtowane i niewymagające już jakiegoś specjalnego propagandowego indoktrynowania czy innego ideologicznego treningu. O ile pokolenie rodziców mogło jeszcze w swoich podwórkowych, dziecięcych zabawach w wojny bez trudu obsadzać Horstów, Irmgardy i Trauty w roli „prawdziwych" Krzyżaków (do wielu takich wspomnień udało mi się dotrzeć), to następne pokolenie rynian takiej możliwości już nie miało, pozostały mu jako negatywny punkt odniesienia tożsamościowego i przedmiot szczeniackich żartów jedynie „Suwaliszki" z krytymi słomą „stołecznymi" chatynkami, Choroszcz (jako odpowiednik podwarszawskich Tworek, ale i ze względu na bliskość Białegostoku) i „śledzikowanie".

W przemianach budulców, jakich używano w kolejnych dekadach do zagospodarowania Rynu, odzwierciedlają się zmiany stosunku do wielu wartości i kategorii związanych z Mazurami: niemieckiej lub krzyżackiej przeszłości, obcości, dziedzictwa architektonicznego, natury (lasów, jezior), turystyki, sportów (głównie wodnych), kuchni, ale też bardziej złożonych, takich jak tożsamość miejsca. Interesuje mnie więc to, jak zagospodarowano terytorium „pozyskane" (dawniej nazywane „odzyskanym") i to, jak zmieniały się i utrwalały sposoby tego zagospodarowywania na wyobrażeniowej mapie Polski XX wieku. Jak (i czy) te sposoby różnią się od siebie i czy uległy jakiejś (jakiej?) zmianie na przełomie wieków. Za kostką Bauma stoi przecież inny projekt cywilizacyjny niż za świeżutką cegłą, nawiązującą do tradycyjnego budownictwa mazurskiego, i jeszcze inny niż za betonowymi promenadą nad urokliwym jeziorem i pomostem do cumowania żaglówek. Różnica jest, rzecz jasna, związana też z przełomem geopolitycznym 1989 roku, którego nie należy jednak uznawać za oczywistą daną, „fakt", lecz coś, czego zaistnienie w kulturze polskiej jako zjawiska „przełomowego" może potwierdzić badany materiał lub czemu w jakiejś mierze może on zaprzeczać, wskazując na liczne kontynuacje, chociażby te, o których mówi Erwin Kruk, niemieszczące się w żadnej z kolejnych makiet: przemilczenie, pomijanie, bagatelizowanie i ukrywanie tego, co problematyczne, pod gładką i beztroską powierzchnią-makietą Mazur, choć na pewno istnieją znaczące różnice szczegółowe między makietami z kolejnych dekad.

## *Makiety*

Jeśli wstępnie przyjrzeć się wizerunkom, obrazom, narracjom, mówiąc najogólniej: współczesnym sposobom przedstawiania Mazur w mediach, prasie, ważnych dyskusjach publicznych, serialach, literaturze i filmie – zarówno zewnętrznym narracjom o Mazurach, jak i autoprezentacji regionu (wydarzenia, instytucje, festiwale, strategie promocji) służącej wytwarzaniu go na użytek mieszkańców spoza niego – można uchwycić i wskazać miejsca węzłowe w wyobraźni zbiorowej, w których region w ogóle jest wyraźnie i mocno obecny, chociaż jego nieobecność w innych również powinna zostać poddana problematyzacji. Można więc wyselekcjonować miejsca, w których tematyka mazurska ulega wyraźnemu zagęszczeniu, a ponadto są one dosyć stałe w ciągu kolejnych dekad mimo przemian po 1989 roku. Na przykład współcześnie (wciąż) znajdziemy mnóstwo kryminałów rozgrywających się na Mazurach (z zamkiem krzyżackim w centrum), usłyszymy (niezmiennie) wiele turystycznych i żeglarskich piosenek traktujących o tych „cudnych" terenach, obejrzymy

też wiele popularnych seriali z Mazurami jako urokliwą scenerią dla kobiecych podróży terapeutycznych, ale już zupełnie nieobecne będą gatunki folkloru, nie mamy też oryginalnie polskojęzycznych, wielkich powieści mazurskich: „Mazury nie doczekały się do dzisiaj w polskiej literaturze popularnej opowieści na miarę swojej niezwykłości. Ciągle niedoścignionym literackim wizerunkiem Mazur pozostaje powieść urodzonego w Ełku [niemieckie Lyck – przyp. AK] Siegfrieda Lenza *Heimatmuseum* (1978, polskie wydanie: *Muzeum ziemi ojczystej*, 1999)"[11].

Temat Mazur funkcjonuje więc głównie w kulturze popularnej (a zwłaszcza w obszarze przemysłu turystycznego), która skądinąd czasem dostarcza ciekawych tropów pozwalających poszerzać spektrum zainteresowań: od lektury powieści Zbigniewa Nienackiego (*Pan samochodzik i Niewidzialni* czy *Pana Samochodzik i złota rękawica*) nietrudno przejść do wplecionych w te opowieści *Dzieci Jerominów* Ernsta Wiecherta. Co znamienne, perspektywa niemiecka (i mazurska, ale funkcjonująca w języku niemieckim i tamtejszym obszarze), zapewne ze względu właśnie na wyraźną jej obecność w literaturze i kulturze niemieckiej, jest widzialna, doczekała się znakomitych opracowań naukowych w języku polskim. Te prace, a także tłumaczone na język polski książki Wiecherta czy Lenza istnieją też (jakoś…) u nas. Zajmują mnie praktyki, dzięki którym uczestnicy polskiej kultury próbowali przez ostatnich około 50 lat tę obcą ziemię zamieszkiwać, oswajać, zadomawiać się tam. Narracja Mazurów będzie jednak ważna, o ile jest ona obecna w polskiej kulturze w języku polskim. A jest obecna słabo, może poza pisarstwem Erwina Kruka, Ernsta Wiecherta, Sigfrida Lenza, Hansa Hellmuta Kirsta (tłumaczonego obficie dopiero w latach 90. na język polski, co pozwala wyraźnie wskazać na grę obecności i nieobecności pewnych elementów tej tematyki w kolejnych dekadach XX wieku). Chociaż wymieniam tu nazwiska najznamienitszych, uhonorowanych pisarzy, to przecież, że nie należą one do kanonu literatury polskiej (obawiam się, że dotyczy to nawet najbardziej rozpoznawalnego pisarza, Erwina Kruka) nie kojarzą się chyba ani z poczytnymi powieściami, ani z takimi, o których każdy wykształcony człowiek kiedyś słyszał i wiedzieć powinien. Dziś można by już mówić o specyficznym nurcie w literaturze polskiej, czyli powieściach i opowiadaniach pisanych ze współczesnej perspektywy w języku polskim przez pokolenie wychowane i urodzone na ziemiach pozyskanych. Wydaje się jednak, że i na tym, „odzyskaniowym", tle Mazury wypadają blado, inaczej niż na przykład Śląsk, Gdańsk czy Szczecin (Tomasz Różycki, Paweł Huelle, Inga Iwasiów i inni).

Analizując narracje polskie, zawsze dotrzemy więc raczej do ich niepełności, niesamowystarczalności, będziemy poruszać się po powierzchni, odkrywając ukrywane pod nią problemy. Wielokrotnie inne perspektywy i narracje niemal samoistnie zaczną dopominać się o głos, okaże się, że bez wieloperspektywiczności, uruchamiania i zderzania ze sobą kilku różnych narracji i punktów widzenia nie da się pisać o tym regionie „nawet" dziś, gdy został skrajnie wyjałowiony etnicznie; że każda jednostronna narracja siłą rzeczy uruchamiać musi dopełniający ją, ale nieobecny i zagłuszany głos drugiej strony, a pewnie czasem też trzeciej, mazurskiej, a więc ani polskiej, ani niemieckiej, czasem też czwartej, tej najbardziej pomijanej – litewskiej. Nie zmienia to faktu, że interesuje mnie dotarcie do praktyk, które podejmowane były w okresie wyraźnej i nieproblematyzowanej już publicznie przynależności terytorialnej i tożsamości etnicznej Mazur (może poza sporadycznymi dysputami wokół głośnych roszczeń o zwrot zagrabionych gospodarstw czy też wypowiedzi członków niemieckiego Związku Wypędzonych).

Zachowaniem (jeśli można tak powiedzieć o czymś, co faktycznie już nie istnieje) gwary mazurskiej zajmują się w Polsce (i po polsku) głównie ośrodki naukowe i Erwin Kruk w swoim otwartym na uzupełnienia, a rekonstruowanym z pamięci (własnej i innych) słowniczku internetowym, w którym jabłecznik to oczywiście niemiecki *apfelkuch*, *ojropa* znaczy Europa, a dworzec czy stacja kolejowa to *banhof*. Dobrym kontrapunktem – uwypuklającym problem, który mam na myśli – może tu być sposób promocji i rekonstrukcji tożsamościowych na Kaszubach, również w zakresie marketingu turystycznego, w ramach którego folklor utożsamiany z egzotyką (choćby tą diakrytyczną) jest przecież w cenie. W Rynie do wyjątków należy reklama karczmy Konrad Wallenrod, odwołująca się do pisma gotyckiego, tu zinfantylizowanego i ocieplonego graficznie, ale też oswojonego nazwiskiem Mickiewiczowskiego bohatera literackiego.

Fot. A. Karpowicz, Ryn, 2016 r.

Tereny *poza mapą* zwykle pozostają też pomiędzy językami, a w konsekwencji – poza nimi, również dlatego, że bardzo trudno znaleźć adekwatny i jednoznaczny sposób opowiadania o nich, z czego zdaje sprawę choćby prosta konieczność sięgania po dwujęzyczny zapis nazw miejscowości. Jednak i on jest czasem niedoskonały: w polskiej Wikipedii Węgorzewo (dawniej

Węgobork) leżące nieopodal Giżycka to nie tylko niemiecki Angerburg, ale i litewska Ungura.

Mazury jako miejsce puste – wyczyszczone, pozbawione już tradycji wtórnie czy podwójnie, które dostaliśmy jako ziemię już raz wyjałowioną etnicznie – stanowią doskonały teren do prześledzenia nie tylko powojennych operacji znaczeniotwórczych i kolejnych makiet, które zastępować mają mapę terenu, lecz także sprzyjają porównywaniu projektów z kolejnych dekad XX wieku, ponieważ wyjątkowo łatwo jest wypełniać je kolejno tym wszystkim, czemu akurat przypisuje się wartość w danym momencie, a czasem są to wartości skrajnie odmienne (albo przemysł, którego rozwój wspierano na tych terenach w czasach PRL, albo ekologia – Ryn to od niedawna miasto członkowskie Międzynarodowej Sieci Miast Dobrego Życia „Cittaslow" wywodzącej się z ruchu Slow Food). Niewątpliwie jest też co najmniej jeden stały element tego projektowania Mazur w kolejnych dekadach PRL i RP, a doskonale sumują go słowa popularnej piosenki:

Błękit jeziora dokoła,
A tam w oddali gdzieś las.
Słońce i przestrzeń nas woła,
Tutaj więc spędź wolny czas.

Ref.: Hej, Mazury, jak wy cudne!
Gdzie jest taki drugi kraj!
Tu zapomnisz chwile trudne,
Tu przeżyjesz życia maj.

Jeśli więc chcę zajmować się obecnością Mazur w kulturze polskiej ostatnich dekad XX wieku i pierwszych XXI stulecia, interesować muszą mnie siłą rzeczy przede wszystkim sprawy pozornie najmniej interesujące, płaskie, nudne, bezproblemowe i gładkie (bo tak właśnie przedstawiane są i kreowane polskie Mazury): klisze, proste skojarzenia, stereotypy, „oczywiste" i „naturalne" obrazy, ponieważ to w nich zagęszcza się – czy tego chcemy, czy nie – współczesna tematyka mazurska w polskiej kulturze.

**Makieta Malborka.** Pomysły na to, co zrobić z Mazurami, które dostaliśmy po 1945 roku jako miejsce mocno nacechowane etnicznie i semantycznie (jeszcze w latach 70. czy 80. dość powszechne było półżartobliwe określanie „heilhitlerami" pozostałych tu, nielicznych Mazurów przez innych mieszkańców) i pracowicie z tych znaczeń wyjaławiane przez kolejne dekady, były różne. Od lat 70. XX wieku do dziś nie upłynęło wiele czasu, a zmiana pod tym względem wydaje się ogromna, co podsumowuje znakomicie droga przebyta przez wiele krzyżackich zamków czy niemieckich dworków: od ruiny lub magazynu zboża po ekskluzywny hotel (Zamek Ryn, St. Bruno w Giżycku). Jeśli jednak przyjrzymy się losom starych, mazurskich i niemieckich cmentarzy tradycyjnie lokowanych na wzgórzach z widokiem na jezioro, zmiany polegać będą raczej tylko na konsekwentnej i postępującej degradacji.

Materiały turystyczno-promocyjne, narracje muzealne i przewodnickie, wydarzenia promujące Ryn: jarmarki i festyny, wskazują na współczesny proces wypierania historii przy jednoczesnym „uhistorycznianiu" turystyki. Gotycki zamek krzyżacki, dziś siła napędowa promocji i rewitalizacji Rynu, do XXI wieku raczej straszył, niż cieszył oko. W latach 70., 80. i 90. jego atrakcyjność w świadomości mieszkańców wydawała się raczej żadna, sypiąca się budowla groziła niebezpieczeństwem, z radością przyjęto by zapewne decyzję o jej zburzeniu, aby wreszcie „nie straszyła po nocach" i nie kazała się martwić, że wścibskie dzieciaki mimo zakazów zaczną eksplorować jego podziemia. Uparcie poszukiwałam w archiwach rodzinnych zdjęć – swoich dziadków, rodziców, własnych, a nawet przyjeżdżających do nas gości zwiedzających Mazury – na których w tle widoczny byłby choć fragment tej dzisiejszej atrakcji turystycznej, którą chełpi się Ryn. Poszukiwania spełzły na niczym, choć fotografowano te osoby w wielu miejscach: nad ryńskimi jeziorami, w amfiteatrze, na pomostach, z żaglówką w tle. W PRL długo toczyły się co prawda biurokratyczne, papierowe batalie – ucinane zwykle argumentem braku środków finansowych – o uczynienie z zamku obiektu turystycznego, ale poza tymczasowym zagospodarowaniem cel więziennych (po pożarze budynku z 1881 roku przebudowano go w stylu neogotyckim, a po odbudowie służył jako magazyn wojskowy, a następnie więzienie) na potrzeby PTTK, planowano tu również szpital psychiatryczny, goszczono zakłady produkcyjne i zakłady pracy, POM, instytucje i władze miejskie, zakupem zainteresowane było przedsiębiorstwo Ursus – póki istniała jeszcze taka możliwość, bo zamek był „z coraz większą siłą atakowany […] przez grzyb domowy i owady z grupy szkodników technicznych"[12]. Świadomość potencjału turystycznego i promocyjnego zamku na pewno wzrosła w dwójnasób w pierwszej dekadzie XXI wieku.

W zasadzie Albin Nowicki – przybysz spoza Rynu – jako jeden z niewielu, jeśli nie jedyny, wyprzedzał swoją epokę w myśleniu zarówno o dziedzictwie kulturowym regionu, jak i możliwym kierunku jego rozwoju, ale też o działaniu w lokalnej społeczności i budowaniu jej tożsamości wokół zamku i unikatowej historii, o czym świadczy jego działalność kulturalno-oświatowa: zakładanie licznych organizacji, stowarzyszeń, Koła Regionalnego Miłośników Rynu, Izby Regionalnej, która dziś funkcjonuje już jako niewielkie muzeum, społeczne opiekowanie się zabytkami i angażowanie w tę inicjatywę ryńskiej młodzieży. Po śmierci Nowickiego nikt tej pracy nie kontynuował. Albin Nowicki (1891-1972) na Mazury trafił po raz pierwszy z powiatu chełmińskiego, ponieważ został wcielony do pruskiej armii w 1914 roku. W czasie drugiej wojny światowej, po ucieczce z niemieckiego więzienia, zgłosił się jako ochotnik do

Armii Czerwonej (1944 rok), a następnie pracował na Śląsku i Pomorzu (m.in. jako tłumacz, nauczyciel, kierownik szkół). W 1952 roku osiadł na stałe i z wyboru w Rynie, zajmując się aktywnie rejestrowaniem życia miasteczka i działalnością społeczną, a przede wszystkim, gromadzeniem i archiwizowaniem przemijających śladów tutejszej przeszłości. Chociaż wycinki z gazet zbierane przez Nowickiego w kronikach układają się w bardzo spójną narrację o słusznym powrocie Mazur „do Macierzy" i nieustanne dowodzenie ich polskości, paradoksalnie, świadomość tożsamości regionalnej i konieczności chronienia dziedzictwa ziemi, na której się mieszka, autor wywodził wprost z niemieckiej kategorii *Heimatu*, tłumacząc: „od żarliwego pokochania swego regionu do prawdziwej, gorącej i aktywnej miłości Ojczyzny – i wreszcie całej ludzkości – do prawdziwego, ludzkiego humanizmu, nieznającego wyższości i nienawiści rasowej"[13].

Współczesny charakter wytwarzania współczesnego mazurskiego miasta jako atrakcji turystycznej odsłania zmieniający się stosunek do historii i pamięci miejsca (i sens takiego, a nie innego kształtowania tożsamości tych terenów). Dziś Krzyżacy powrócili, ale wydaje się, że stało się tak w obliczu braku innych spoiw między historią Mazur a historią Polski. Najdotkliwiej w historii regionu zaznaczyły się krwawe wojny napoleońskie, mające zupełnie inne znaczenie dla Polski, podobnie jak pierwsza wojna światowa, która dla Mazur nie skończyła się przecież odzyskaniem niepodległości: „Jedne miasta podpalili Rosjanie, inne uszkodzono w czasie bitew, mosty w czasie odwrotu poniszczyli Niemcy. W ciągu kilku miesięcy walk, kwaterunków i rabunków kraj zmienił się w zgliszcza[14].

Tę właśnie rolę jedynego spoiwa coraz wyraźniej zaczynają odgrywać Krzyżacy. Funkcjonują oni jednak nie jako postaci historyczne, lecz na tych samych fantazmatycznych prawach co Dracula, patron balu sylwestrowego odbywającego się na zamku (2015/16 r.). Nawet ryńskiego Konrada Wallenroda, na którego polskość można się powoływać, czyniąc go patronem zamku czy karczmy, z Mickiewiczowskim bohaterem łączy tylko złudna zbieżność nazwiska. W istocie jako postać historyczna Wallenrod był krwawym komturem krzyżackim ryńskiego zamku. Dzięki skojarzeniom z polskim wieszczem i drobnej mistyfikacji jego nazwisko wrosło jednak na dobre w krajobraz miasteczka, nie wzbudzając większych kontrowersji. Na Mazurach ulicom, zakładom czy ośrodkom wczasowym nie nadawało się nazw pochodzących od piastowskich władców, jak działo się chociażby nad morzem. Tutaj mamy i mieliśmy zaś liczne place Grunwaldzkie, osiedla Jagiełły i Jadwigi, a zwłaszcza imaginacyjno-literackie ulice Konrada Wallenroda, a od niedawna nawet pomnik Juranda ze Spychowa.

**Makieta Pomorza, Warmii, Podlasia, Litwy (do wyboru).** Mówiąc w dużym skrócie, można wskazać na drogę wiodącą od przedstawiania w prasie PRL jeziora jako „małego morza", podkreślanego „bałtyckim" cytatem ze Stefana Żeromskiego.

Zdjęcie materiałów prasowych prezentowanych na wystawie *Zaraz po wojnie*, Zachęta. Fot. A. Karpowicz, Warszawa, 2015 r.

Droga ta prowadzi do współczesnej kultury sportów wodnych i plażowania, która zmierza nieodparcie w kierunku tropikalnej – mimo specyficznego, mazurskiego klimatu – riwiery, już nie nadbałtyckiej, choć właściwie kurorty nadmorskie przeszły metamorfozę w podobnym, turecko-egipskim kierunku. Widać tu więc skutery wodne, olbrzymie motorówki nieadekwatne nawet do rozmiarów i wysokości fal sporego przecież jeziora Niegocin. Przejawia się to chociażby w zwyczaju zwożenia złocistego piasku na tradycyjnie trawiaste lub błotniste, mazurskie plaże, ale też w klimacie przybrzeżnych kramów i knajpek. Atmosfera nadmorska stale więc, choć z różnych powodów, ma kształtować Mazury: kwitnie tu kultura żeglarska, łącznie z festiwalami szantowymi i dobiegającymi z większości tawern pieśniami wilków morskich.

Przesuwanie Mazur na wyobrażeniowej mapie Polski ma więc długą tradycję, biorącą się zapewne po części stąd, że nie bardzo wiadomo, co z nimi zrobić, skoro do niczego do końca nie pasują po wyrwaniu ich z nieistniejących Prus Wschodnich. Przed transformacją ustrojową zdarzało się nawet, że filmy, których akcja osadzona była na szeroko rozumianych Mazurach, przedstawiały na przykład Mieszka I na uroczej wyspie pod Iławą (*Gniazdo* z 1974). Podobny problem z dopasowaniem Mazur do czegokolwiek (a zwłaszcza do tego miejsca, w którym chciałoby się je widzieć) zgłaszał już Mieczysław Orłowicz, który wyraźnie poszukiwał argumentów na rzecz bliskości kulturowej tych ziem i Polski, lecz zderzał się nieustannie z rzeczywistością każącą zatrzymać się w tych narracyjnych dążeniach na Warmii. Jego zachwytu nie budziła zwłaszcza mazurska zabudowa i od domów murowanych, okolonych wysokimi, kamiennymi murami, pokrytych dachówką

(ze względu na zakaz krycia ich łatwopalną słomą) „pozbawioną piękna i swoistego charakteru"[15] zdecydowanie wolał drewniane i słowiańskie – bo katolickie! – chaty ludowe Warmii. Autor nieustannie przeciwstawiał sobie wzajemnie narodową, polską tożsamość warmińskiego ludu, który nie uległ germanizacji także pod względem religijnym, i powiaty mazurskie, czysto ewangelickie. Można by sądzić, że w ten sposób faktycznie odnotował nie tyle zniemczenie tych ziem, ile efekty trwających już od końca XIX wieku działań na rzecz wymazania ich etniczno-etnograficznej swoistości. Fakt, że ludzie zamieszkujący te tereny wyznają inną wiarę niż sąsiedzi Polacy, a jednocześnie mówią innym językiem niż sąsiedzi Niemcy, wykorzystywały obie strony konfliktu – każda na swoją korzyść i w innym kierunku, choć do pewnego momentu dokładnie tak samo. Paradoksy można mnożyć: słynny Gizewiusz broniący polskiej tożsamości Mazurów był przecież luteraninem. Autor balansuje między zachwytem a niechęcią, radością podkreślania rdzennej polskości tych ziem i smutkiem, gdy rozczarowuje go – jednak i mimo wszystko – ich niemieckość, kiedy nie do końca umie zrozumieć przyczyny, dla których: „Mimo braku inteligencji i mimo obojętności lub niechęci księży względem polskiego ruchu narodowego, zachował lud warmiński żywe poczucie narodowe, któremu dawał wyraz, głosując przy wyborach stale na kandydatów polskich, co na Mazurach tylko wyjątkowo miało miejsce"[16].

Smucący autora charakter „zupełnie niemiecki"[17] miast mazurskich to przecież również zauważane przez niego i jednocześnie bardzo chwalone: oświetlenie gazowe i elektryczne, ładne i zadbane budynki użyteczności publicznej, świetna sieć kanalizacji i wodociągów, zadbana zieleń miejska, eleganckie statki parowe, pociągi i karczmy na wysokim poziomie. Na Warmii, wyróżnianej tu i stawianej za wzór nieugiętej i niezłomnej polskości, wciąż istnieje za to kilka mniej rozwiniętych, wymizerowanych miasteczek, które „zachowały swój starodawny charakter XVIII w."[18]. Widać też wyraźnie niezdecydowany stosunek autora do słabszego rozwoju cywilizacyjnego kilku ośrodków – przecież właśnie dzięki temu zachwycają one wciąż swoją dawną, prapolską urodą. Brzydota mazurskiej architektury wynikać ma z tych samych przyczyn co wyższość Warmii nad Mazurami, czyli z różnicy wyznaniowej:

> Największa część zabytków artystycznych wszystkich epok, jak widać z tego przeglądu, znajduje się na Warmji, a Mazury są pod tym względem bardzo ubogie. Przyczyniła się do tego opieka biskupów i kapituły, zamożność miast, wcześniejsza kolonizacja, a wreszcie wytrwanie przy katolicyzmie, podczas gdy na Mazurach wprowadzenie reformacji zubożyło tamtejsze kościoły, gdyż ołtarze i inne zabytki usunięto jako niepotrzebne w protestanckim kościele[19].

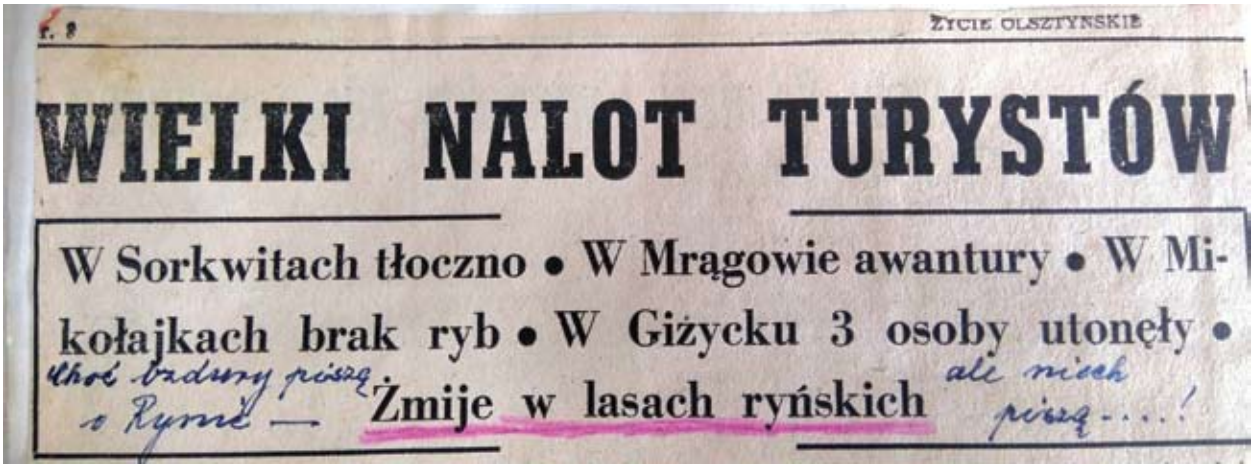
Różnice są więc ogromne, ale dobrze jest – mimo ich natrętnej obecności – przysuwać kulturowo Mazury do polskiej Warmii. Dziś, podobnie jak w kulturze popularnej Warmia odgrywa Mazury właściwe (na przykład w serialach), tak warszawiacy jeżdżący, jak mówią, „na Mazury" często zatrzymują się w istocie pod Olsztynem, a głównym ośrodkiem kulturalnym i kulturowym próbującym wskrzeszać, archiwizować i badać mazurskość jest Warmia, co skądinąd też byłoby warte namysłu (Mazurskie Towarzystwo Ewangelickie również ma siedzibę w Olsztynie, poza tym w Polsce problematykę podejmują głównie diecezje luterańskie i olsztyńska „Borussia").

Równie ciekawe jak przesunięcie Mazur na Warmię jest przysuwanie ich do Podlasia, widoczne zwłaszcza w sferze kulinarnej:

> Oferująca te wyszukane potrawy restauracja to miejsce, w którym można skosztować smaków Warmii, Mazur i Podlasia. I to dosłownie, bo serwująca te oryginalne dania kuchnia bazuje nie tylko na produktach pochodzących z najbliższej okolicy, ale też często z wytwarzanych w tradycyjny sposób. Rosół jest np. przyrządzany z hodowanych na wolnym wybiegu kur zielononóżek, a mąka pochodzi z młyna, gdzie do jej produkcji – tak samo jak przed wiekami – używa się kamiennych żaren. Wysublimowany rycerski smak to tylko jedna strona kulinarnego oblicza Rynu[20].

Poza kuriozalną wizją podlaskiego, wysublimowanego kulinarnie rycerza w krzyżackim zamku, wyraźnie mamy tu próbę wytworzenia efektu ciągłości i tradycyjności tego, co się dziś w Rynie oferuje, a zwłaszcza smaku, którego: „tradycja kształtowała się przez setki lat"[21]. Przysuwanie Mazur do innych regionów Polski wspomaga więc efekt wytwarzania polskiej tradycji i jej trwałości na tych ziemiach. Młyńskie koło kręci się dziś znów, choć już bezproduktywnie, stanowiąc atrakcję turystyczną przy budynku dawniej będącym faktycznie młynem, a dziś zaadaptowanym na karczmę i sklep, spożywane i kupowane tam produkty mączne faktycznie mogą sprawiać wrażenie „tutejszych", „miejscowych". W kolejnych, powojennych dekadach XX wieku i początków XXI stulecia miejsce to było jednak wielkim problemem dla miasta jako kupka gruzu i śmierdzący ściek, na którego zagospodarowanie wciąż brakowało i pomysłów, i pieniędzy.

W przypadku przybliżania Mazur do Podlasia działa również według mnie syndrom fantazmatycznej „ściany wschodniej", „Polski B", która „oczywiście" znajduje się bardzo daleko i bardzo na wschód od Warszawy. Myślę, że nie chodzi tu jedynie o dziedzictwo PRL, w której ustanowiono Suwałki miastem wojewódzkim. Jeśli zaś jesteśmy przy Suwałkach, to bardzo ciekawe wydaje mi się również eksploatowanie kultury litew-


Str. 8 ŻYCIE OLSZTYŃSKIE

WIELKI NALOT TURYSTÓW

W Sorkwitach tłoczno • W Mrągowie awantury • W Mikołajkach brak ryb • W Giżycku 3 osoby utonęły •

choć bzdury piszą o Rynie — Żmije w lasach ryńskich ale niech piszą....!

Wycinek z gazety z odręcznym dopiskiem Albina Nowickiego, *Kroniki Rynu* (1958-1959), tom VII, Biblioteka Publiczna w Rynie, s. 48.

skiej podczas wszelkiego rodzaju jarmarków przy jednoczesnym pomijaniu w narracjach jakichkolwiek relacji polsko-litewskich i bez uzasadniania, czemu kindziuk, pieróg karaimski czy chleb litewski miałyby być specjałami ryńskiej kuchni regionalnej sprzedawanymi pod takim właśnie szyldem.

**Makieta *Walden, czyli życie w lesie*.** Przyroda maskuje historię Mazur nie tylko w sensie dosłownym, zarastając i obrastając od dziesięcioleci zapomniane i chętnie zapominane cmentarze i budynki (najpierw te „poniemieckie", a dziś coraz częściej również popeerelowskie). Jest ona też maską w sensie symbolicznym: odwieczna, niezmienna, niewinna i nieuwikłana pozostaje doskonałą, piękną, ale niemą dekoracją w popularnych serialach typu *Rozlewisko* czy *Ratownicy*. Obserwacja ta może dotyczyć większej części polskiej kinematografii (wyróżnia się na tym tle m.in. film i serial *Odjazd* z 1991 i 1995 roku Magdaleny i Piotra Łazarkiewiczów):

> Do premiery *Róży*, w której pojawia się niemieckojęzyczny pastor i dwujęzyczni Mazurzy, ktoś, kto chciałby opisać mieszkańców regionu w oparciu o ich obraz filmowy, byłby w kłopocie, ponieważ wydaje się, jakby ludzie ci nie mieli przeszłości, języka, religii, światopoglądu. Jednym słowem, zarówno główni bohaterowie, jak i ci, którzy tworzą tło, są właściwie „ludźmi bez właściwości", pozostają kulturowo niewyraziści. Obserwując ich na ekranie, odnosi się wrażenie, że są to wypreparowane z kontekstu figury umieszczone w malowniczych dekoracjach[22].

Wstępna kwerenda pozwala jednak sądzić, że film *Róża* Wojciecha Smarzowskiego wywołał co prawda debatę publiczną, ale dyskutowano bardziej o sytuacji kobiet i sposobach ich przedstawiania w filmie (na marginesie warto zaznaczyć, że gdy czytamy pamiętniki Mazurów, m.in. te gromadzone przez Erwina Kruka, możemy mieć wrażenie, że akurat w tej kwestii reżyser bardzo dogłębnie i wnikliwie się z nimi zapoznał, a nawet odarł sceny z drastyczności), albo o problemie Armii Czerwonej.

Zieleń, lasy i jeziora w reklamach i na opakowaniach produktów z „serca Mazur", w akcji promocyjnej „Cuda świata" – ta problematyka pozwala też najpełniej ukazać przemiany kulturowe związane ze stosunkiem do przyrody i ekologii, jakie dokonały się między ostatnimi dekadami XX wieku a początkami XXI stulecia, w skrócie: od przemysłu po eko-agro-turystykę. Odprowadzanie ścieków przemysłowych do jezior i spowodowane tym zakazy kąpieli są nieodłącznym elementem wspomnień z mazurskich lat 80., a dziś wydają się czymś niewyobrażalnym.

Mazury stale przedstawiano jednak jako ostoję naturalności i dzikości, a tak jest do dziś: chociażby w polskim odpowiedniku brytyjskiego formatu telewizyjnego *Ucieczka na wieś*, w którym bohaterowie kolejnych odcinków najczęściej uciekają, oczywiście, na Mazury (lub „Warmiomazury"); Mazury często stawały się też przestrzenią inicjacyjną lub przygodową dla nastoletnich bohaterów (od powieści Nienackiego po kultową *Narkomankę*), często akurat w czasie wakacyjnej swobody i beztroski, czyli w przestrzeni poza przestrzenią i czasie poza czasem. Innym problemem są oczywiście zmienne znaczenia, jakie przypisuje się samej naturze, a sposoby jej traktowania i zagospodarowywania mogą wiele powiedzieć o przemianach kulturowych, podobnie jak (nie)dostrzeganie jej potencjału turystyczno-marketingowego.

Zagospodarowywanie symboliczne terenów, którym przypisuje się pierwotną dzikość i naturalność, mieści też w sobie wcześniejszą historię komun, kontrkultur i alternatyw szukających dla siebie miejsca nie tylko w Bieszczadach. Pewnie warto też prześledzić losy kultowych dawniej letnisk, słynnych w okresie PRL (Krzyże m.in. we wspomnieniach Agnieszki Osieckiej, Wyspa Róż u Marka Hłaski czy Edwarda Stachury,

osobną kwestię stanowi Zgon i Igor Newerly, który miał tu letnio-jesienną „rezydencję"), opowieści artystycznej bohemy i elity, kształtowanie przez nią obrazów Mazur w tamtym czasie.

Na tej podstawie można by stwierdzić, że region był i pozostał miejscem poza miejscem, zawieszonym poza czasem, odpowiadającym specyfice czasoprzestrzeni wakacyjnej, z którą z kolei kojarzą się też wszelkie obozy, ogniska, piosenki turystyczne. Miejsce, które i dziś ma wchłaniać, koić i rozładowywać różne wielkomiejskie frustracje i traumy, samo traumatyczne być przecież nie może.

**Przypisy**

1 http://diec.mazurska.luteranie.pl/pl/biuletyn/HBurski.htm [dostęp: 07.02. 2016 r.].

2 Zob. Robert Traba, *Wschodniopruskość. Tożsamość regionalna i narodowa w kulturze politycznej Niemiec,* Instytut Studiów Politycznych PAN, Poznań, Warszawa 2005.

3 Alastair Bonett, *Poza mapą*, przeł. Jacek Żuławnik, Dom Wydawniczy PWN, Warszawa 2015, s. 28.

4 Mieczysław Orłowicz, *Ilustrowany przewodnik po Mazurach Pruskich i Warmji*, Książnica Polska Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych, Lwów, Warszawa 1922, s. 45.

5 R. Traba, *Po co czytać odkurzone klasyki? „Na tropach Smętka" Melchiora Wańkowicza po 75 latach*, [w:] *Sploty kultury*, red. Nicole Dołowy-Rybińska i in., Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

6 Zob. np. Anna Szyfer, *Społeczność i kultura małego miasta. Studia na przykładzie Rynu,* Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie, Olsztyn 1982.

7 Zob. m.in. Marcin Płotek, *Trudne początki. Okręg Mazurski w latach 1945-1946*, Oficyna Retman, Dąbrówno 2011; Bohdan Łukaszewicz, *Życiorysy. Represjonowani na Warmii i Mazurach w latach stalinizmu 1945-1956. Materiały biograficzne*, Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie, Olsztyn 2013; Tenże, *Życiorysy. Ukraińcy z operacji „Wisła" represjonowani na Warmii i Mazurach w latach 1947-1956. Materiały biograficzne*, Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie, Olsztyn 2009; *Warmiacy* i *Mazurzy* w *PRL. Wybór dokumentów. Rok 1945,* przygotował do druku Tadeusz Baryła, Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie, Olsztyn 1994.

8 Nawiązuję tu do tytułu książki Andrzeja Basisty, *Betonowe dziedzictwo. Architektura w Polsce czasów komunizmu*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2001.

9 Zob. *Dzieje zamku ryńskiego i okolic*, red. Jan Gancewski, Mazurskie Centrum Kongresowo-Wypoczynkowe „Zamek Ryn", Pracownia Wydawnictw Naukowych Hanna Królikowska, Oddział Polskiego Towarzystwa Historycznego w Olsztynie, Olsztyn 2014; Agnieszka Karpowicz, *Algi księżnej Anny i bambusy Konrada Wallenroda. Mazurskie legendy z „odzysku"*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2015, nr 7.

10 M. Orłowicz, *Ilustrowany przewodnik…*, s. 43.

11 R. Traba, *Po co czytać odkurzone klasyki?*, s. 474.

12 Albin Nowicki, *Kronika ryńska. Teczka ryńska* (1970), Biblioteka Publiczna w Rynie, P. 1970, s. 52. Bardzo dziękuję pracownikom Biblioteki, a zwłaszcza pani Katarzynie Lubowieckiej, za pomoc w kwerendzie archiwalnej.

13 Tamże, s. 211-214.

14 M. Orłowicz, *Ilustrowany przewodnik…*, s. 30.

15 Tamże, s. 13.

16 Tamże, s. 27.

17 Tamże, s. 16.

18 Tamże.

19 Tamże, s. 38.

20 Marta Roik, *Ryńska twierdza smaku*., http://www.slowlifepolska.pl/nr/w_numerze/rynska_twierdza_smaku.html [dostęp 10.09.2014], wyróżnienie AK.

21 Tamże.

22 Mariola Marczak, *Obraz Warmii i Mazur w polskim filmie fabularnym i serialu. Rekonesans*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna " 2012, nr 8, s. 89.

MAŁGORZATA
DZIEWULSKA

# W cieniu krzesła

## 1.

W ostatnim dwudziestoleciu w dolinie Wisły w Krakowie stanęły dwie niecodzienne galerie sztuki. Jeszcze w 1988 roku na Dębnikach, naprzeciw zamku wawelskiego wybrano miejsce pod budowę Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, domu dla kolekcji sztuki japońskiej Feliksa Mangghi Jasieńskiego. Japończyk Arata Isozaki wkomponował swój budynek w meandry Wisły tak, by nie zakłócić dawnej atmosfery doliny. Bryła o formie opływowego kadłuba łagodnie weszła w relacje z otoczeniem; muzeum otwarto w 1994 roku. Po dwudziestu latach architekci Cricoteki, usytuowanej w wyższym biegu, na Podgórzu, postąpili odwrotnie. Odważna, zaczepna forma gwałtownie przecina poziome, łukowate kształty doliny.

Oba budynki odbijają charakter swych niezwykłych zbiorów, bo Manggha wzięła inspirację z drzeworytu z serii *36 widoków góry Fuji* Hokusaia z kolekcji Jasieńskiego, z rybakami unoszonymi wielką falą, Cricoteka – z Kantorowskiego „rekwizytu". Powołali je do życia Andrzej Wajda i Tadeusz Kantor, dwaj artyści, których połączył kiedyś plan filmowy realizacji *Umarłej klasy* czy estrada Kongresu Kultury Polskiej w grudniu 1981, lecz obaj praktykowali inne typy ekspresji w sztuce, a jej miejsce w życiu wspólnym widzieli zupełnie inaczej. Kantor wybrał pewną izolację charakterystyczną dla awangardy, Wajda, choć należał do jej pilnych obserwatorów, sam zwykle unikał skrajności, ceniąc wyżej komunikację z odbiorcą niż rygor stylu. Toteż oba projekty kierowały się odmiennymi filozofiami. Manggha usadowiła się nad Wisłą dyskretnie, w szlachetnym stylu, wybierając umiar i harmonię z regułą miejsca, w którym przez wieki przenikały się własne tradycje i obce wpływy. Dwie dekady później Cricoteka wybrała wariant odwrotny, z demonstracyjną odwagą nawiązując do konfliktowych reguł sztuki swego patrona.

Mimo to znaczącym zbiegiem okoliczności w usytuowaniach budynków istnieje nierzucający się w oczy, lecz charakterystyczny akcent odgrodzenia gmachu od okoliczności przestrzennych. Do obu od strony rzeki nie można dostać się bezpośrednio na dziedziniec. Na zdjęciach Mangghi od strony Wisły, nawet jeśli na przybrzeżnej ścieżce widzimy letnich spacerowiczów, wiemy, że to tylko dwa, nakładające się na zdjęciu, odseparowane plany, że w rzeczywistości przechodnie nie mieszają się z gośćmi na tarasie. Od ulicy oddziela Mangghę, z potrzeby akustycznego ekranu od hałaśliwej trasy, dwupasmowa wstęga kamiennych murów. Ale również od rzeki dzieli ją nie tylko pas zieleni, ale i ogrodzenie. Kiedy ją stawiano, nadbrzeżem biegła jeszcze pewnie dzika ścieżka przedmieścia, na której niejedno mogło się zdarzyć…

Manggha, która przylgnęła do brzegu w zieleni niczym ślimak w wyrafinowanej skorupie, patrzy na drugą stronę, na Wawel, bez zamiaru zaznaczania konkurencyjnej obecności. Odbija Wawel w szklanej ścianie południowej fasady. Cricoteka wystrzela z ulicy Nadwiślańskiej wysoko w górę, na zdjęciach z lotu ptaka okazale odbijając się w Wiśle. Prowadzi w ogóle bogatą grę lustrzaną, bo jej nadwieszona bryła, zaopatrzona od spodu w odpowiednie płyty, odbija zrekonstruowane domki Elektrowni Podgórskiej, nadając im intrygujące zniekształcenie. Bardzo wiele dzieje się w tej architekturze, lecz ona przede wszystkim góruje, imponuje, jej gest właściwie ma zakrój pomnikowy.

Co do Cricoteki, nie można było jej otworzyć na bardziej niż na Dębnikach ucywilizowaną w tym miejscu Wisłę, bo stanęła na murze trzymającym uregulowany fragment brzegu. Ktoś, kto zechce dostać się do niej bezpośrednio ze ścieżki bulwaru, będzie musiał się wspinać. Prasa jednak nie myślała o przechodniu, kiedy cieszyła się „Krakowem frontem do rzeki" oraz tym, że działka, „nieogrodzona i wolnodostępna", „pozwala rozszerzyć pole działań artystycznych na pobliskie bulwary wiślane"[1].

Decyzje o zarządzaniu przestrzenią nie są przypadkowe wobec warunków historycznych i politycznych, a i sama architektura wiele mówi o gatunku cywilizacji miejsca. Kiedyś świątynie sztuki, śladem ważnych budynków publicznych stawiano na obszernych placach, zaopatrywano w okazałe schody. W dolinie Wisły w Krakowie, miejscu związanym na granicy miasta z otwartym pejzażem, dalej jakoś trwa nieumyślna izolacja od lokalnych pasaży, a goście czy zwiedzający wejdą tu tylko od frontu. W skromniej widzącym siebie kraju byłoby to trochę dziwaczne, w Polsce wydaje się naturalne, bo przestrzeń wyższych przeznaczeń jest u nas chroniona. Choć ostatnio powstały również naprawdę otwarte zespoły architektoniczne, jak Muzeum Śląskie w Katowicach.

## 2.

O stylu zagospodarowania miejsca mówi nie tylko zestawienie form, ale uwzględnienie scenariusza wędrówki. Mangghę dzieli od Cricoteki dwukilometrowy spacer, ale zwiedzający miasto spektator zachowa pod powieką i na swoich zdjęciach silny kontrast. Chyba nie mógłby być jaskrawszy, wciąga w gwałtowny dialog. Trwałe medium architektury, na którego język architekci przetłumaczyli bardzo różne postawy Wajdy i Kantora, pozostawi na długo świadectwo konfliktu, nawet architektonicznej awantury. Co ten rozdźwięk mówi o nas?

Skąd w ciągu dość krótkiego jak na temporalność architektury czasie wzięła się potrzeba aż tak radykalnej odpowiedzi na ontologię projektu Japończyka, podsuwającego zgodę z przestrzenią? Czy radykalna pokusa Cricoteki w biednym pejzażu wschodnioeuropejskim, który opisał Herbert w sławnym wierszu o Wawelu, zrodziła się tylko z samego Kantora? Zdecydowano się na powtórzenie manifestu awangardowego radykalizmu. Ono zaświadcza o sukcesie (lub inercji) tej tendencji w myśleniu o dziedzictwie Kantora, ale też o atrakcyjności samego gestu. Skąd w ponowoczesności, z jej antyutopijnym myśleniem, pojawia się taka tęsknota do awangardowej utopii, do pewnego maksymalizmu? Mocny, odważny głos Cricoteki odpowiada kliszy awangardy, której dawno nie ma. Skąd ta potrzeba powrotu?

Wśród wielu wypowiedzi o zamyśle monumentu ciekawe są słowa dyrektora Departamentu Kultury i Dziedzictwa Narodowego przy Urzędzie Marszałkowskim:

> Zbyt często i zbyt powszechnie w świadomości wielu skojarzenia dotyczące Tadeusza Kantora obejmują lalki, manekiny, rzeczy zdegradowane, groteskę i performatywność. Teatr szarości, pamięci. Ale w Nim jest coś znacznie większego, niepokojącego, głębokiego: absolutnie totalne, wręcz utopijne i aż do uśmierconych obrazów kreowanie i rozumienie sztuki. (…) Dlatego przy krakowskim bulwarze nad Wisłą nie staje budynek. Staje dzieło. Obiekt będący swego rodzajem zaprzeczeniem budynku – wręcz unoszący się nad ziemią, jakoś podparty, poskręcany, obłożony zardzewiałą blachą, odbijający się w mętnej rzece i odbijający postaci pod nim stąpające, wciśnięty w miejsce wydarte przypadkowej przestrzeni... Jakieś kolejne kantorowskie ostentacyjne zaprzeczenie, w formie i w wyrazie, w dosadnym radykalizmie możliwych skojarzeń i potencjalnego fermentu twórczego.
> Bezkompromisowość budynku musi wypełnić bezkompromisowa sztuka. Pamiętamy deklarację Artysty: „Moim domem było i jest moje dzieło. Obraz, spektakl, teatr, scena". Tym bardziej istotne jest to, co niejako dodajemy do tego domu Tadeusza Kantora. Wszak On nadal wymaga od Nas, stawiających Jego nową Cricotekę, absolutnego oddania: „Rytm twórczości jest nieprzerwany; wymaga totalnego, bez reszty permanentnego zaangażowania myśli, woli, wyobraźni". Obyśmy temu wyzwaniu sprostali przy ulicy Nadwiślańskiej. Byłem przy tym, jak odważnie wybraliśmy miejsce dla Cricoteki, zaskakujący przyjęliśmy projekt budynku, zmaganiami stało się samo posadowienie budynku w tym miejscu. Wiem, że w ten sposób Tadeusz Kantor powrócił i wymusił na nas bezgraniczne zaangażowanie dla spełnienia niewyobrażalnego[2].

## 3.

Literatura powstała wokół otwarcia Cricoteki w 2014 roku warta jest studiów antropologa kultury, bo jest świadectwem nakładania się idei Kantora oraz dość intymnych marzeń potomnych. Czy to nowe „My wszyscy z Niego", tym razem wyrażone językiem awangardy? Potomność nie chce tego, co szare – pragnie mieć udział w wielkości. Imperatyw bezkompromisowości zostaje tu przesunięty ze strefy woli artysty, kosztownie walczącego z determinacjami, na resztę nas. Przez pakiet awangardowych pojęć prześwieca potrzeba oddania i posłuszeństwa. Siłą awangardy było wezwanie do aktu odwagi, ale też budzenie odruchów lojalności i podległości. Dlatego stosunki między nią a mieszczaństwem nie były, wbrew deklaracjom, jasne, i w praktyce obfitowały w gry kamuflaży.

Rymuje się z tym fakt, że budynek Cricoteki (bardzo w tym oryginalny) podejmuje grę dwuznacznym motywem teatru. Projekt został nagrodzony m.in. za próbę „przestrzeni publicznej będącej jednocześnie sceną i widownią – miejscem nieustannego spektaklu, gdzie tak jak w Teatrze Kantora, zostają zlikwidowane granice między aktorem a widzem". Nie tylko w tym komentarzu wsącza się nuta patosu, szybuje imaginacja nieco abstrakcyjna (bo kto tu jest aktorem, kto widzem?), oderwana od materialności, symboliczna… Czy, zwłaszcza tu, w Krakowie, ona nie przypomina licznych dawnych ceremonii pośmiertnego obłaskawiania przez miasto jego niepokornych artystów? Szybko zaczynali figurować w formach umarmurowionych, w istocie poromantycznych, które symbolicznie utrwalały ich osoby i dzieło kosztem pewnej redukcji ich prawdy. Może to przesada, ale przecież w Literaturze Otwarcia, a może też i w samym gmachu, nie ma kantorowskiej ironii, przekory, jest tylko system zderzeń. Idee Kantora, wzięte jakby wprost, pryncypialnie, bez jego *détournement* perswadują publiczności oswajanie się z architektonicznym teatrem Cricoteki jako „ogromnym", prawie romantycznym... Innym niż ten z Krzysztoforów, z hali Sokoła. Więc może językowa ceremonia nareszcie zwraca teraz Kantora tradycji, którą ośmielał się obalać?

## 4.

Instynkt ustanawiania „wielkich" był zawsze samoobronny i narcystyczno-dziecięcy, brał się z rozdźwięku między aspiracjami a obawą przed doświadczaną anonimowością. Trwałe medium architektury podsuwało pokusy rekompensaty, oddawało hołd, miało coś z triumfu. Tymczasem rola sztuki i artysty jest od dawna niezbyt pewna, Kantor dobrze o tym wiedział.

Dwunożna, nieregularna bryła piętnastometrowej wysokości to gest inny niż „przywrócenie Podgórza mieszkańcom". Świadomie włącza do swego systemu ideę przeskalowanego przedmiotu, niepokojący ciężar nad głową, rdzę, grę cieni, figurę bunkra (tak jak nowy gmach NOSPR w Katowicach ma z kolei intymne stosunki z ideą więziennej fortecy). W ramie bryły głównej, niby w trybach machiny, tkwią bliźniacze pawilony Elektrowni Podgórskiej, ale machina i stara elektrownia nie obcują, pozostają wobec siebie obojętne. To zderzenie znaków

Kraków, Cricoteka. Dolne zdjęcie: Widok z tarasu Mangghi. Fot. Małgorzata Dziewulska.

w duchu radykalnej operacji artystycznej. Nie obcowanie z przeszłością, tylko inkrustacja znaku przeszłości, zestawienie struktur, które tworzy nowy kontekst.

## 5.

Potomnym zdarzało się konserwować idee twórców, co do których oni sami mieli wątpliwości. Choć projektanci powoływali się na ambalaż i na rysunek Kantora, przedstawiający człowieka niosącego na plecach stół, Cricoteka ma w sobie pewien imponujący egotyzm, który może zdać się zapatrzony w Kantorowskie krzesło. Było jednym z najbardziej zuchwałych konceptów, z nadwyżką, rzec można, odwagi artystycznej względem treści. Pisał: „posłużyło mi w pewnych momentach w moich manipulacjach"[3]. Przenosiło ideę teatralną w przestrzeń zbiorową, publiczną, traktowaną jak teatralna, w czym była pewna pułapka. Kantorowi zresztą chodziło nie o krzesło, tylko o zmianę sposobu patrzenia na krajobraz, który przy nim staje się nierealny. Fotografowie tego nie rozumieli i najbardziej znane zdjęcia *Krzesła* postawionego w 1971 roku w Oslo obok muzeum Sonja Henje dają świadectwo, że ono raczej likwiduje otoczenie, niż je odmienia. Rozebrano je, kiedy wiatr zerwał oparcie, a artysta nie zgodził się na zachowanie samego taboretu. Może była to sposobność odwołania dzieła, do którego już był nieco mniej przekonany?

Napisał o swoim *Manifeście 1970*, gdzie walczył z pożerającą sztukę ideą użyteczności („bezwstydnego konsumowania dzieła sztuki"), że „sam manifest, jego zawartość teoretyczna jest w stanie zastąpić krzesło (…)", zatem: „po jego napisaniu doszedłem do wniosku, że dalsze materialne losy krzesła i jego realizacja przestają mnie interesować (…) Wysłałem do Galerii Foksal telegram (…) następującej treści: Kontynuować /wszelkimi dostępnymi / środkami starania /realizacji krzesła/ i /śledzić/ kolejne etapy / fiaska! Fiasko stawało się afirmacją".

*Krzesło w miejskim pejzażu*, projekt na „Wrocław 70" nie został zrealizowany[4]. Miał być rzeźbą przestrzenną o wysokości 14 metrów, „rodzajem pomnika", napisał Kantor, a „jego wartość miała leżeć nie w jego materialnej egzystencji, ale w tym, co dzieje się z całą otaczającą trzeźwą rzeczywistością na skutek jego absurdalnego istnienia". „Krzesło – pisał dalej, przecząc sobie – nie powinno mieć wyglądu pomnika. Jako pomnik straciłoby swoją dziwność. (…) Dlatego nie może znaleźć się na środku placu, reprezentacyjnie, bo stałoby się pomnikiem (…)". Żałował, że niestety nie może znaleźć się na jezdni, a tylko na specjalnie wydzielonym terenie…

W zrealizowanym *Cambriolage* z Foksal (1971) *Krzesło* i materialna przestrzeń wnętrza dobrze współgrały w warunkach galerii. W warunkach otwartego krajobrazu sytuacja jest inna, bo pejzaż i obiekt-teatr antagonizują się, wprowadzając nieco ryzykowną, bo niedialogiczną nutę do relacji społecznej, zawsze obecnej w wypadku pejzażu. Mit *Krzesła* okazał się jednak trwale uwodzicielski. W 1995 roku postawiono jeszcze rzeźbę – pomnik w Hucisku.

## 6.

Spór, jaki prowadzą Manggha i Cricoteka, ich rozdwojenie jest chyba stare jak sam modernizm. Nowa Cricoteka przypomina, że miał w sobie jądro prowokacji, ale idea „czysta" przetrwała tylko w języku ideologii artystycznych, już nie w sztuce samej, w której praktyce radykalizm, jaki cechował pierwsze awangardy, już nie wrócił. Od połowy XX wieku w wybitnych dziełach sztuki, muzyki, literatury prowadzono życiodajne negocjacje między nowoczesnością a przeszłością, twórcze jej przetwarzanie, tak jak i u późnego Kantora. Według Andrzeja Turowskiego Kantor poruszał się na granicy awangardy. Zawsze cechowała go nonkonformistyczna postawa, ale jego radykalizm manifestowy (*Krzesło* okazało się właśnie „manifestowe") nie był stałą praktyką twórczą. Po *Umarłej klasie* zwrócił się ku utopii przeszłości i pamięci. Używał wzoru awangardowego jako punktu startu, jako zasady metrycznej, a podporządkowywał mu się tylko wtedy, kiedy chciał. W jego praktyce wszystko było dozwolone i nic zakazane.

Widział, że sztuka traci dawne znaczenie, nie pozostawało mu nic innego, jak pozostawić własny mit. Awangardowe narracje, przeznaczone dla podkopania dziewiętnastowiecznego kultu sztuki, zaczęły grać nową rolę, by finalnie posłużyć przedłużeniu, odwzorowaniu i bezwarunkowej kontynuacji kultu. Powołując Cricotekę, Kantor tworzył miejsce niezbędne dla przetrwania swoich replik, ale też oddawał je w ręce wyznawców, co mogło mieć liczne konsekwencje. Wznowienie awangardowej mitologii oznacza przedłużenie starego kultu sztuki, obliczone na zachowanie jakiejś władzy przez artystów. Niepewnych siebie, fascynuje nas Kantor ustawiający dyskurs, ten z manifestów, rzadziej Kantor pokorniejszy, „biedny" artysta peryferii. Ten pierwszy dowodzi procedurami podboju na umiędzynarodowionym rynku sztuki, na którym instytucja sztuki musi dziś konkurować. O tej rzeczywistości mówią luksusowe biurowce po drugiej stronie ulicy Nadwiślańskiej.

Samym mistrzem wstrząsał w końcu wielki niepokój, bynajmniej nie dążność do samoutrwalenia. Ale wszystko tak się poskładało, że wyszło inaczej.

**Przypisy**

1 Te i dalsze krótkie cytaty ze strony Cricoteki (lipiec 2016, styczeń 2017), gdzie umieszczono wypowiedzi związane z otwarciem w 2014 roku.

2 http://krknews.pl/cricoteka-unoszaca-sie-nad-ziemia/, 14.09.2014

3 Ten i dalsze cytaty z: Tadeusz Kantor, *Krzesło i jego historia*, Pisma, tom I.

4 Projekty i realizacje Kantora można oglądać w albumie *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusz Kantora*, Universitas, Kraków 1997.

Fot. A. Szulecki

**Andrzej Wajda**
ur. 6 marca 1926
w Suwałkach,
zm. 9 października 2016
w Warszawie

KS. ANDRZEJ LUTER

# Razem z Wajdą odchodzi do przeszłości nasze „my”

Odszedł od nas Andrzej Wajda. Przed odejściem otrzymał ostatnie namaszczenie i pojednał się z Bogiem. Artysta na wskroś polski i z tą polskością ciągle się wadzący. „Chory na Polskę” – pisał o nim Jerzy Andrzejewski. Odchodzi pokolenie naszych wielkich wychowawców, autorytetów. W tej rzeczywistości, na tym świecie – już ich nie dotkniemy, nie usłyszymy ich głosu, ich mądrych rad, nie zobaczymy ich nowych, kolejnych dzieł; nie poczujemy ich oddechu, nie pokłócimy się z nimi. Koniec!

Ale bez śmierci nie ma życia. Tajemnica i milczenie!

Śmierć dla wierzącego nie jest łatwiejsza niż dla niewierzącego. Zarówno wierzący, jak i niewierzący pragną śmierć i cierpienie jakoś zracjonalizować, zrozumieć. Najczęściej to się nie udaje. Tomasz we fragmencie Ewangelii, którą przed chwilą usłyszeliśmy, mówi: „Panie, nie wiemy dokąd idziesz. Jak więc możemy znać drogę?”. Jaka jest nasza droga do zmartwychwstania, jaka jest nasza droga do zbawienia? Co tak naprawdę dzieje się z naszą duszą po śmierci, z naszą świadomością? Nie ma ludzkiej odpowiedzi na te pytania. I nie może jej być. „Tajemnica szczęśliwej komunii z Bogiem, i tymi wszystkimi, którzy są w Chrystusie, przekracza wszelkie możliwości naszego rozumienia i wyobrażenia” (ks. J. Tischner).

## I kto nam będzie teraz o nas opowiadał? Panie Andrzeju, kto?

W arcydziele śp. Andrzeja Wajdy – *Pannach z Wilka* według opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza – główny bohater Wiktor po pogrzebie swojego przyjaciela, zaraz na początku filmu, mówi do księdza: „Zastanawiałem się, czy w momencie śmierci człowiek odczuwa ciało swoje jak jeden wielki ból? I czy świadomość odrywa się od ciała jak plaster od rany? Jaki jest stosunek pomiędzy ciałem i jego martwotą?”. Ksiądz nie potrafił odpowiedzieć? Bo i jak? Wyjął kartkę z wierszem przyjaciela Wiktora: „I nic ci po mnie nie pozostanie, oprócz drżącego cienia na ścianie, snu co się prześni, oprócz oblanej wieczornym mrokiem trumny drewnianej”.

I druga scena. Rozmowa Wiktora ze starym wujem, który w czasie bezsennych nocy wspomina czyste, jasne chwile. „Wspominam ludzi, widzę ich takimi, jakimi byli wtedy, kiedy dawali mi przyjaźń, miłość, gdy byłem z nimi szczęśliwy”. I dodaje chwilę później: „Widzisz, Wiktorze, ja nie chcę, żeby śmierć mnie zaskoczyła, chcę ją przyjąć w pełnej świadomości, ciekaw jestem, jak myśl odrywa się od ciała, czy to jest wielki ból?; o, widzisz, takie jest moje pogodzenie, moje uspokojenie”.

Niepewność! Lęk? Wątpienie! Czy jest zbawienie, czy jest zmartwychwstanie? Może jest tylko nicość? Wątpienie może być błogosławione. A tajemnica zmartwychwstania odsłania swój sens jedynie przy rozbłysku iskry, która w sposób niezmanipulowany i niezaplanowany przeskakuje między Bogiem a nami – z Bożej strony ta iskra nazywa się łaską, a z naszej strony – wiarą. Gdybyśmy jednak tę centralną tajemnicę naszej wiary chcieli (na przykład za pomocą racjonalnej teologii) udowodnić i zrobić z niej coś, co byłoby bezboleśnie i bezproblemowo do przyjęcia dla wszystkich, zniweczylibyśmy ją (T. Halik, *Cierpliwość wobec Boga. Spotkanie wiary z niewiarą*).

Chciałbym zatem powiedzieć – myśląc o śp. Andrzeju – że jest zmartwychwstanie. Że powtórnie wydźwignie się z nicości ludzkie czucie i myśl. Twarz przyjaciela i głos matki, i ojca Andrzeja, Jakuba Wajdy, którego zabito w Katyniu. Niezniszczalność dobra. Życie. Chciałbym powiedzieć za Hiobem, człowiekiem dobrym i sprawiedliwym, który cierpiał niewyobrażalnie: „Oczami ciała będę widział Boga. To właśnie ja Go zobaczę”.

Chciałbym…

Ale przecież zaraz po II wojnie Andrzej Wróblewski, przyjaciel Andrzeja Wajdy, mówił, że tam po drugiej stronie nic nie ma. Nie może być. Jest Wielkie Nic! W swoich obrazach odreagowywał traumę po hekatombie wojennej. Andrzej Wajda tak wspominał przyjaciela z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: „Przecież cała siła i dramat Andrzeja Wróblewskiego polegały na tym, że on malował ręką zmarłych i może dlatego tak bardzo był nierozumiany. Nie inaczej było z naszymi filmami. My przeżyliśmy, i chcieliśmy, i staliśmy się głosem tych zmarłych”. I Andrzej Wajda był głosem najsilniejszym; zaraz po wojnie był głosem zmarłych.

Pokazał zatem, jak w kanałach ginęli młodzi powstańcy warszawscy – od granatów niemieckich, albo dusili się w strasznym odorze i wyziewach chemicznych, albo bezradni umierali z wycieńczenia, patrząc przez kratę na drugi brzeg Wisły. Pokazał, jak bohater *Popiołu i diamentu*, młody akowiec Maciek Chełmicki, który tak bardzo chciał żyć, ginie na śmietniku. Ginący na śmietniku akowiec miał w sobie wymiar tragizmu absolutnego. Śp. Andrzej w *Piłacie i innych*, na motywach *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa, scenę Golgoty umieścił także na śmietnisku przy autostradzie, u wjazdu do miasta. Pamiętamy wszyscy scenę w barze z *Popiołu i diamentu*, kiedy Maciek Chełmicki zapala lampki ze spirytusem. Płoną, jakby to był cmentarz. Jego przyjaciel Andrzej

wymienia poległych: Haneczka, Wilga, Kossobudzki, Rudy, Kajtek, na końcu dodaje mocnym głosem: „My żyjemy", a więc przeżyliśmy, trzeba walczyć, jesteśmy to im winni. Ironiczny śmiech Maćka, sugeruje, że powątpiewa on w sens tej walki. „Ja chcę żyć, tylko żyć".

Nic więc dziwnego, że młodzi w *Niewinnych czarodziejach* próbują odrzucić przemoc pamięci, terror przeszłości; ale czy da się żyć z amputowaną pamięcią? Jak wierzyć po tym wszystkim? Jak wierzyć? Bazyli (Tadeusz Łomnicki) bohater filmu woła: Ty, Komeda, jakie są trzy cnoty ewangeliczne? Komeda: „To już koniec! Wiara, nadzieja, miłość". Łomnicki liczy na palcach do trzech i mówi: „Cholernie dużo". Niełatwo było po wojnie wierzyć w zmartwychwstanie; w ogóle wierzyć; nicość wydawała się bardziej realna, bliższa. Ale czy dzisiaj łatwiej wierzyć?

W filmach Andrzeja Wajdy przegląda się historia Polski, historia strachu, nadziei i wiary, upadku wielu polskich pokoleń. Swoimi filmami Wajda skutecznie podważał świat otaczającej nas zewsząd prymitywnej propagandy, dawał mojemu pokoleniu oddech wolności.

**W filmach Andrzeja Wajdy przegląda się historia Polski, historia strachu, nadziei i wiary, upadku wielu polskich pokoleń**

Jego filmy żyją w kolejnych pokoleniach. Po jego śmierci na nowo zmartwychwstają. Bartek, młody redaktor „Więzi", urodzony już w wolnej Polsce, po upadku komunizmu, napisał pięć dni temu: „Obejrzałem wczoraj, po kilku latach bogatych w doświadczenia i zdobytą wiedzę, «Popiół i diament». I czuję się oszukany. Oszukany, bo od lat 90. uczono nas w szkole (ale i cała kultura próbowała nam to wmówić), że PRL był czasem totalnego upadku państwa, narodu i kultury, że nic wartościowego się tam nie działo. Kłamali. To niesamowite, niewyobrażalne – sądząc po tym czego nas uczono – że takie filmy powstawały. «Popiół i diament» to film, w którym bohaterowie nie są malowani grubą kreską, wyraża za to prawdziwą tragedię i *weltschmerz* ówczesnego pokolenia. I jest w nim coś, w czym może się odnaleźć dzisiejsze młode pokolenie, zjedzone i wyplute przez skomercjalizowany świat. Panie Andrzeju, dziękuję. Wieczny odpoczynek… Bartek".

Andrzej Wajda czerpał z tego, co polskie, czy wręcz arcypolskie. Uczył nas mądrego, krytycznego patriotyzmu. NAPRAWDĘ kochał Polskę – wspomina Agnieszka Holland. Kochał nie ksenofobiczny konstrukt, nie usypiający, męczeński mit, ale Polskę uczciwą, odważną, ciekawą innych i wielkoduszną.

I, co ciekawe, doświadczenia jego bohaterów tak mocno uwikłanych w polską historię, polski los, są czytelne nie tylko dla Polaków. A to dlatego, że Wajda snuje wielowymiarową opowieść nie tylko o Polaku w Polaku i człowieku w Polaku, ale o człowieku w człowieku, który uwikłany w historię, czy po prostu w swój śmiertelny los, próbuje nie dać się unicestwić ani moralnie, ani fizycznie. I opowiada równocześnie Wajda o człowieku, który mimo tych wszystkich uwikłań i zapętleń, którym patronują Dostojewski czy Conrad, głodny jest życia. Aż po ostatni film *Powidoki* – wielki manifest wolnego artysty; wołanie o wolność artysty. Andrzej Wajda: człowiek z talentu, człowiek z mądrości. Człowiek z Polski.

Żył z nami, realizował nowe filmy, planował kolejną realizację, wypowiadał się na temat polskiej rzeczywistości; mądrze, był krytyczny, wyznawał bowiem zasadę, że prawdziwym patriotą jest ten, kto nie jest do końca zadowolony ze swojej ojczyzny. Słowem: był kimś oczywistym, stałym w polskim krajobrazie intelektualnym i duchowym – i dopiero jego śmierć uzmysławia nam, że odszedł człowiek, po którym wyrwa nigdy nie zostanie zasypana. Był jedyny, niepowtarzalny. Żegnamy wielkiego artystę na miarę Mickiewicza i Słowackiego, Chopina i Malczewskiego, Gombrowicza i Miłosza. Te nazwiska wymieniam nie na użytek kazania, żeby było bardziej patetycznie, bo uczestniczymy w pogrzebie. Nie, to jest fakt. Żegnamy dzisiaj artystę tej miary, co tamci.

I kto nam będzie teraz o nas opowiadał? Panie Andrzeju, kto?

Razem z Wajdą odchodzi do przeszłości nasze „my", nasza nieinfantylna i niemegalomańska opowieść o sobie, mistrzowski obraz, w którym mogliśmy siebie poznawać i siebie kochać, coś, co nas tworzyło i łączyło. Odchodzi-my, odchodzimy. Lato się w nas przełamało.

Wychowali nas ludzie urodzeni w latach dwudziestych ubiegłego wieku. To jest także moje doświadczenie. Bo to właśnie takie osoby jak Andrzej Wajda były naszymi nauczycielami, mistrzami, kamieniami węgielnymi i punktami odniesienia. Tamto przedwojenne pokolenie urodzonych w latach dwudziestych; ci z nich, którzy szczęśliwie nie dali się zabić – wychowało kilka pokoleń Polski powojennej. Teraz to pokolenie słabnie i odchodzi. Odszedł i Andrzej Wajda, wszyscy jesteśmy jego wielkimi dłużnikami. Odszedł zapewne do równoległego wszechświata – jak pięknie napisał Stanisław Tym – bo często zaglądał w miejsca, o których mało kto wiedział.

To odejście urasta do rangi symbolu. Koniec wielkiego pokolenia został jakby przypieczętowany. Śmierć jednak nie zwycięży, ostatecznie nie zwycięży. Śp. Andrzej będzie żył wśród nas poprzez swoją wielką spuściznę; jego sztuki nie pokona czas. Na pewno nie pokona. Ale jest coś więcej: nic nie przepadnie i nic nie jest daremne. Ocalone jest najprostsze i największe imię człowieka. Myślę: Andrzej Wajda – i chcę powiedzieć: człowiek zmartwychwstał. „W domu Ojca mego jest mieszkań wiele". Jest zmartwychwstanie.

18 października 2016

*Treść kazania wygłoszonego w kościele pw. św. Jacka w Warszawie 18 października 2016 r.*

ZBIGNIEW
BENEDYKTOWICZ

# Słowo pożegnania dla Aleksandra Jackowskiego

Kochany Aleksandrze, nasz „Kochany Jacku", mam świadomość, że teraz, gdy wypowiadam te słowa, mówię nie tylko w imieniu redakcji kwartalnika „Konteksty". Wypowiadam je w imieniu tych wszystkich dzisiaj tu wokół Ciebie zgromadzonych osób, a nawet w imieniu tych, których tu nie ma, ale którzy w ten sposób o Tobie myśleli i myślą, mówili i mówią: „Kochany Jacek"!

Wiem, i to mi dodaje odwagi, że choćbym mówił nieskładnie, to będę starał się mówić, i że mówię to tu nie tylko od siebie, ale w imieniu tych wszystkich, których obdarzyłeś swoją uwagą, przyjaźnią i którzy tu przyszli, żeby wyrazić Ci swoją wdzięczność za to, co przecież nie tylko dla nas tu zgromadzonych w swoim życiu zrobiłeś.

Przyszliśmy z wdzięcznością za Twoje życie, za Twoją pracę, z wdzięcznością za to, że było nam dane na swojej drodze spotkać się z Tobą, spotkać Ciebie.

Jacku kochany – przyszliśmy tu na trzy dni przed Twoimi urodzinami. Urodziłeś się 19 stycznia. Przez tyle lat przychodziliśmy na te urodziny i wiemy, że te w tym roku to będą… To są niezwykłe urodziny…

Nie przyniosę Ci ostatniego wydanego numeru „Kontekstów" – „Zbiegną się wszystkie świata strony", z którym czekałem, żeby przynieść Ci go na 19 stycznia. Nie przyniosę Ci mojej książki *Elementarz tożsamości*, którą też trzymałem na tę okazję…

Wiem, wiem, że teraz płaczę nad sobą, nie nad umarłym…

Ten rok 2016 to był rok trudny dla Ciebie i dla nas, powie ktoś, że jak każdy: był pomieszaniem radości i smutku. Obchodziliśmy przecież Jubileusz 70-lecia pisma, z którym związałeś – jak wyliczyłeś – 2/3, czyli 60 lat swego życia. Mówiłeś o tym 6 lat temu, gdy obchodziliśmy Twoje 90. urodziny w IS PAN na Długiej, i jest to utrwalone w „Kontekstach" z 2010 roku (nr 4).

Wdzięczny Ci jestem, że nas przyjąłeś, że udało nam się zarejestrować i pokazać z ekranu, podczas zorganizowanego w Teatrze Collegium Nobilium w Szkole Teatralnej koncertu towarzyszącego obchodom 70-lecia pisma, Twoją wypowiedź – jak zwykle niepozbawioną humoru, ciepła i nawet nuty wzruszenia w związku z tą rocznicą…

Ale rok 2016 to także rok brzemienny w stratę, jak ten teraz, rozpoczynający się Twoim odejściem rok 2017. 2016 to rok, w którym zmarł Andrzej Wajda. Pośród wszystkich swoich wielkich dzieł związany także z redagowanym przez Ciebie pismem, jako autor niezapomnianych artykułów *O ekranach fotografów ulicznych*, o swoim przedstawieniu *Wesela* w Salzburgu, o Tadeuszu Kantorze i innych. Wielki Artysta – Wielki, bo tak jak i Ty wierny w małych rzeczach – który wspierał nasze pismo.

O jego śmierci dowiedzieliśmy w dwa dni po tamtym koncercie…

No, nie wiem nawet, Jacku, jak Ci to powiedzieć… że nie przyniosę Ci na Twoje urodziny też tego jubileuszowego numeru, w którym obok pożegnania Andrzeja Wajdy będzie i Twoje zdjęcie…

Mówiąc o Tobie, zawsze mówiłem z dumą, że jesteś z „rocznika papieskiego", bo urodziłeś się jak papież w 1920 roku (nawet tak zatytułowałem swój tekst o Tobie przed sześciu laty na Twoje 90-lecie: *Aleksander Jackowski rocznik 1920*).

Dlaczego o tym wszystkim mówię?

Dlatego, że obok zdjęcia i pożegnania Andrzeja Wajdy, a przed Twoim, opublikowane będzie kazanie ks. Andrzeja Lutra (wygłoszone na uroczystej mszy u Dominikanów w Warszawie 18 października), z którego chcę tu przywołać słowa najlepiej wyrażające to, co wtedy, słuchając ich, jak i teraz, powtarzając je, gdy myślę o Tobie Jacku, czułem i czuję, i myślę, że wielu z tu obecnych to odczuwa: one odnoszą się tak samo do Ciebie. Powtarzam więc słowa ks. Andrzeja Lutra z tamtego kazania:

> Wychowali nas ludzie urodzeni w latach dwudziestych ubiegłego wieku. To jest także moje doświadczenie. Bo to właśnie takie osoby jak Andrzej Wajda [dodam tu: jak Ty Jacku – Z.B.] były naszymi nauczycielami, mistrzami, kamieniami węgielnymi i punktami odniesienia.
>
> Tamto przedwojenne pokolenie urodzonych w latach dwudziestych; ci z nich, którzy szczęśliwie nie dali się zabić – wychowało kilka pokoleń Polski powojennej. Teraz to pokolenie słabnie i odchodzi. Odszedł i Andrzej Wajda, wszyscy jesteśmy jego wielkimi dłużnikami.

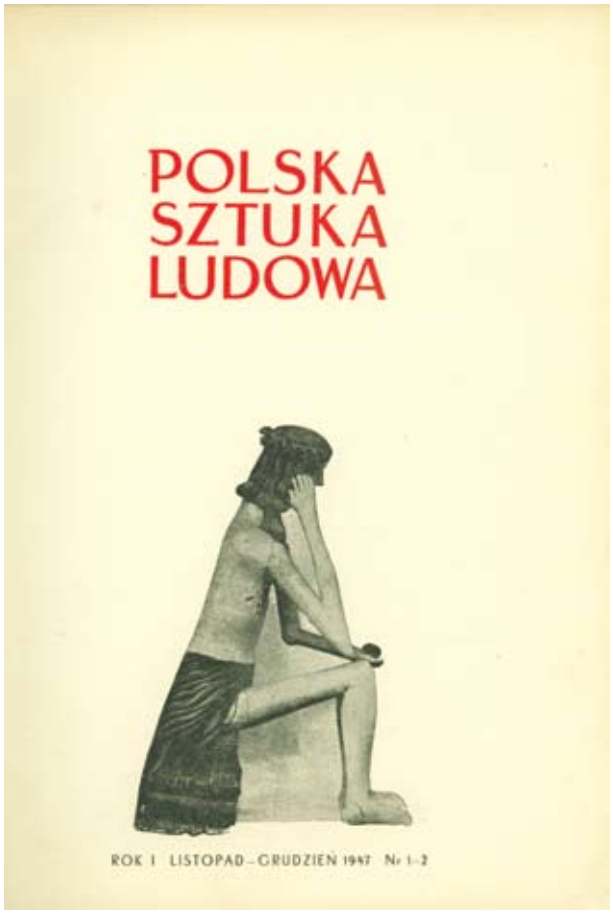
Dopowiem: TWOIMI, JACKU – WASZYMI, gdy myślę o tych rocznikach 20. – DŁUŻNIKAMI. Powracam dalej do słów ks. Lutra:

> To odejście urasta do rangi symbolu. Koniec wielkiego pokolenia został jakby przypieczętowany. Śmierć jednak nie zwycięży, ostatecznie nie zwycięży. Śp. Andrzej będzie żył wśród nas poprzez swoją wielką

Fot. Tomasz Szerszeń

**Aleksander Jackowski**

ur. 19 stycznia 1920 w Warszawie – zm. 1 stycznia 2017 w Warszawie



spuściznę; jego sztuki nie pokona czas. Na pewno nie pokona. Ale jest coś więcej: nic nie przepadnie i nic nie jest daremne.

Wierzę, że i Ty – śp. Jacku – będziesz żył wśród nas poprzez swoją wielką spuściznę. Że nic nie przepadnie i nic nie jest daremne.

Przyszliśmy tu z wdzięcznością za Twoją przyjaźń, którą obdarzyłeś nas (czasem trudną, bo słynąłeś z ciętego dowcipu, krytycyzmu i uszczypliwości).

Spójrz, to prawdziwa manifestacja wdzięczności, gdy w Polsce jest jej coraz mniej i coraz bardziej – w tym marnym czasie – o nią trudno.

W 1987 roku – 30 lat temu, na Twoje 35-lecie pracy redaktora naczelnego – wydaliśmy cały rocznik z piernikowym sercem na okładce: „Kochamy Cię". Zamieściliśmy tam wiersz ofiarowany Ci przez ks. Jana Twardowskiego. Chcę na koniec ten wiersz odczytać:

Ks. Jan Twardowski

Dziewczynka
p. Aleksandrowi Jackowskiemu

Świat stracił wiarę spochmurniał zagłady wiek
Dziewczynka w zeszycie do religii rysuje
Czysty śnieg
Stajenkę matkę białą baranów silny rząd

Ryknęło pociemniało już nawet Anioł Stróż
przyjezdny nietutejszy
a ona wciąż ten święty śnieg
bo wierzy po raz pierwszy

To zawsze była dla mnie tajemnica, Jacku, dlaczego ten wiersz – pod tytułem *Dziewczynka* – co to miało z Tobą, z Twoim charakterem, z Twoją wiarą-niewiarą, wspólnego. Do dziś mnie zastanawiają te tajemnicze słowa:

a ona wciąż ten święty śnieg
bo wierzy po raz pierwszy

Wierzę w zmartwychwstanie umarłych.

Wierzę, że ci, którzy uwierzyli w Niego, choćby umarli, żyć będą.

Wierzę, że nie tylko w naszej, tu zgromadzonych, pamięci, myślach i w naszych sercach teraz żyć będziesz, a my już zawsze będziemy z Tobą…

Za trzy dni będą Twoje urodziny… O nic się nie martw, odpoczywaj w pokoju…

*Słowo wygłoszone na pogrzebie Aleksandra Jackowskiego 16 stycznia 2017 roku na warszawskich Powązkach.*

# Noty o autorach

**Ewa Andrzejewska –** architekt, urodzona w Gdańsku, przeprowadziła się do Nowego Sącza, w latach 80. jakiś czas mieszkała na Piekle... Napisała książkę *Obok inny czas. O Mieście i Jakubie*. Obecnie tworzy z seniorami projekt *Historia z Piekła rodem* w ramach programu Seniorzy w Akcji.

**Katarzyna Barańska** – etnografka, antropolog kultury. Dr hab., adiunkt w Instytucie Kultury UJ. Autorka licznych artykułów z zakresu antropologii i muzeologii, oraz książek *Muzeum Etnograficzne. Misje, struktury, strategie* (2004); *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, (2013). Członek Prezydium Polskiego Komitetu Narodowego Międzynarodowej Rady Muzeów (ICOM), Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego (Prezes Oddziału Krakowskiego).

**Magdalena Barbaruk –** kulturoznawczyni, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się kulturowym potencjałem literatury, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki tras literackich. Autorka licznych artykułów o kulturze hiszpańskiego obszaru językowego i filmu dokumentalnego o Trasie Don Kichota *Błędne mapy*. W 2015 roku wydała w Universitas *Długi cień Don Kichota* (angielska wersja książki, *The Long Shadow of Don Quixote,* ukazała się w wydawnictwie Peter Lang). Współautorka książki *Śladami fotografii Augustyna Czyżowicza. Album z doliny Łachy* (wraz z I. Topp, P.J. Fereńskim i K. Koniecznym). Publikowała w „Kontekstach", „Pracach Kulturoznawczych", „Przeglądzie Kulturoznawczym", „Kulturze Współczesnej", „Historyce", „Dwutygodniku", „Kulturze-Historii-Globalizacji". Członkini redakcji pisma artystycznego „Format-net".

**Roland Barthes** (1915-1980) – francuski filozof, krytyk i teoretyk literatury, pisarz. Czołowy przedstawiciel francuskiego strukturalizmu i poststrukturalizmu, semiolog. Autor kilkudziesięciu książek, z których część przełożono na język polski. Wśród nich m.in. *Mitologie*, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, *Przyjemność tekstu*, *Sade, Fourier, Loyola*, czy wydany pośmiertnie *Dziennik żałobny*.

**Jerzy Bartmiński** – językoznawca, etnolingwista, folklorysta, slawista, profesor zwyczajny w Instytucie Slawistyki PAN, członek Polskiej Akademii Umiejętności. Autor książek: *O języku folkloru (1973)*, *O derywacji stylistycznej. Gwara ludowa w funkcji interdialektu poetyckiego* (1977), *Nazwiska obce w języku polskim* (wspólnie z I. Bartmińską, 1978), *Folklor – język – poetyka* (1990), *Polskie kolędy ludowe. Antologia* (2002), *Językowe podstawy obrazu świata* (2006), *Stereotypy mieszkają w języku* (2007), *Tekstologia* (wspólnie z S. Niebrzegowską-Bartmińską, 2009). Odznaczony m.in. Złotym Krzyżem Zasługi (1989), Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski (1999), Nagrodą „Zasłużony dla Polszczyzny" (2016).

**Krystyna Bartol** – filolożka klasyczna, kieruje Zakładem Hellenistyki Instytutu Filologii Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się poezją grecką, zwłaszcza jej aspektami wykonawczymi, oraz poklasyczną prozą grecką. Publikuje artykuły naukowe z tego zakresu w czasopismach zagranicznych i krajowych. Jest autorką monografii poświęconej greckiej poezji elegijnej i jambicznej (1993) oraz komentowanego wydania utworów należących do obu tych gatunków (1999). Przełożyła na język polski i opatrzyła komentarzem dialog Pseudo-Plutarcha *O muzyce* (1992), któremu poświęciła ponadto osobną rozprawę książkową (1995). Wydała we własnym przekładzie i opracowaniu wybrane utwory Filodemosa z Gadary: traktaty o muzyce i retoryce oraz epigramy (2002), a także przypisywaną Hippokratesowi nowelę epistolograficzną, *O śmiechu Demokryta* (2007). We współautorstwie z Jerzym Danielewiczem opublikowała pierwszy polski komentowany przekład monumentalnego dzieła Atenajosa, *Uczta mędrców* (2010) i antologii komedii greckiej (2011). Obecnie przygotowuje przekład poematu poklasycznego autora greckiego, Oppiana, *O rybach i rybakach*.

**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". 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). 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*, [w:] 7. Triennale Sztuki Sacrum Dom – droga istnienia. Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, Częstochowa 2009, *The Home – the Way of Being. Home in Folk Tradition* [z Danutą Benedyktowicz], Częstochowa 2009, *Elementarz tożsamości* (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* (Warszawa 2014), wyróżnionej Nagrodą Dyrektora Narodowego Centrum Kultury. Mieszka w Sopocie.

**Katarzyna Bojarska** – adiunkt w Instytucie Badań Literackich PAN, w Zespole do Badań nad Literaturą i Kulturą Późnej Nowoczesności, członkini Uniwersytetu Muri im. Franza Kafki. Autorka tekstów i przekładów zainteresowana relacjami sztuki, literatury, historii i psychoanalizy, tłumaczka m.in. książki Michaela Rothberga *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji* (Warszawa 2016). Autorka książki *Wydarzenia po Wydarzeniu: Białoszewski – Richter – Spiegelman* (Warszawa 2012). Współzałożycielka i redaktorka pisma „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej" (www.pismowidok.org).

**Daniel Boudinet** (1945-1990) – fotograf francuski. Jego najbardziej znane projekty – *Bagdad-sur-Seine* (1973), *Fragments d'un labirynthe* (1979), *Le Pantheon* (1986) – dotyczyły architektury i pejzażu. Jego *Polaroid* zajmuje centralne miejsce w *Świetle obrazu* Rolanda Barthes'a (jedyne kolorowe zdjęcie użyte w książce).

**Jan Brzękowski** (1903-1983) – polski poeta, pisarz, teoretyk sztuki i poezji. Przed wojną działał w kręgu awangardy krakowskiej, redagował pismo „Linia", współtworzył grupę „a.r.". W 1928 roku wyjechał do Francji. W latach 1929-1930 redaktor dwujęzycznego pisma „L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna". Pisał poezję w języku francuskim, wydając kilka tomików ilustrowanych przez Hansa Arpa, Maxa Ernsta i Fernanda Légera. W latach 1937-1940 był szefem biura prasowego Ambasady RP, działał w czasie wojny w zarządzie Polskiego Czerwonego Krzyża w Vichy, uczestniczył we francuskim ruchu oporu w latach 1940-1944. Publikował m.in. w czasopismach emigracyjnych „Kultura", „Wiadomości", „Oficyna Poetów" i krajowych „Twórczość", „Tygodnik Powszechny", „Życie Literackie", „Miesięcznik Literacki", „Poezja". Autor wielu tomików poezji (po polsku i po francusku), powieści, szkiców literackich, wspomnień.

**Anna Chęćka-Gotkowicz** – doktor habilitowany nauk humanistycznych w zakresie filozofii, pracuje w Zakładzie Estetyki i Filozofii Kultury Uniwersytetu Gdańskiego na stanowisku profesora nadzwyczajnego. Ukończyła także studia pianistyczne w Akademii Muzycznej w Gdańsku, jako stypendystka Rządu Francuskiego studiowała w Paryżu w klasie Bernarda Ringeissena. Zajmuje się estetyką muzyczną, filozofią sztuki oraz związkami między literaturą i muzyką. W 2008 r. ukazała się jej książka *Dysonanse krytyki. O ocenie wykonania dzieła muzycznego*, a w 2012 książka *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki* (wyd. słowo/obraz terytoria). Publikowała m.in. w „Estetyce i Krytyce", „Sztuce i Filozofii", „Ruchu Muzycznym", w zeszytach „Punkt po Punkcie" (tom *Dusza* ukazał się wraz z płytą CD z muzyką fortepianową w jej wykonaniu).

**Dariusz Czaja** – redaktor „Kontekstów", antropolog kultury, eseista. Profesor, wykładowca UJ. Jest autorem kilku książek, m.in.: *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). Stale publikuje w „Kontekstach", „Kwartalniku Filmowym", „Kronosie", „Dwutygodniku".

**Krzysztof Czyżewski** – praktyk idei, animator kultury, poeta i eseista, współtwórca Ośrodka Pogranicze – sztuk, kultur, narodów w Sejnach oraz Fundacji „Pogranicze".

**Krystian Darmach** – muzykant, gitarzysta zespołu Brown Time, miłośnik Portugalii i Beat Generation. Antropolog kultury. Obecnie adiunkt w Katedrze Studiów Latynoamerykańskich i Porównawczych WSMiP Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania badawcze: metodologiczne zagadnienia antropologii, antropologia miasta, relacje sztuka-nauka, narratywizm, kultura lusofońska.

**Ewa Domańska –** dr hab, profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w tamtejszym Instytucie Historii oraz od 2002 *visiting associate professor* w Department of Anthropology, Stanford University. Zajmuje się współczesną teorią i historią historiografii oraz porównawczą teorią humanistyki i nauk społecznych. Autorka i redaktorka kilkunastu książek, m.in. wydanych ostatnio *Historia egzystencjalna* (2012) oraz *Historia – dziś* (red. z Rafałem Stobieckim i Tomaszem Wiśliczem, 2014).

**Paweł Dybel** – profesor w Instytucie Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie oraz PAN w Warszawie. Główne obszary badań to współczesna filozofia (hermeneutyka, antropologia filozoficzna, poststrukturalizm), teorie psychoanalityczne, filozofia polityczna. Autor wielu książek (m.in. *Urwane ścieżki. Przybyszewski, Freud, Lacan*, Kraków 2001; *Zagadka „drugiej płci". Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, Kraków 2006; *Dylematy demokracji. Kontekst polski*, Kraków 2015; *Psychoanaliza – ziemia obiecana? Dzieje psychoanalizy w Polsce 1900-1989*, t. 1, Kraków 2016) oraz licznych publikacji, także po niemiecku i angielsku. Stypendysta m.in. Thyssen Stiftung, Alexander von Humboldt Stiftung, DAAD, DFG, The Kosciuszko Foundation, The British Academy, Institut für die Wissenschaften vom Menschen.

**Małgorzata Dziewulska** – autorka licznych publikacji poświęconych reżyserii i inscenizacji współczesnej oraz książek *Teatr zdradzonego przymierza*, *Artyści i Pielgrzymi*, *Inna obecność*. Pracowała w kierownictwie literackim Starego Teatru, była kierowniczką literacką Teatru Narodowego w okresie dyrekcji Jerzego Grzegorzewskiego. Prowadziła autorskie seminaria w Instytucie Teatralnym, wykłada na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej. Zajmuje się też filmem dokumentalnym. Ostatnio publikuje na tematy związane z biografią i działalnością Tadeusza Kantora.

**Jerzy Giedroyc** (1906-2000) – wydawca, publicysta, polityk i działacz emigracyjny, epistolograf. Kluczowa postać polskiego życia emigracyjnego po II wojnie światowej. W 1946 założył Instytut Literacki, w ramach którego – po przenosinach do Paryża – wydawał w latach 1947-2000 miesięcznik „Kultura", a od 1962 „Zeszyty Historyczne".

**Michał Głowiński** – teoretyk i historyk literatury, krytyk literacki, eseista, prozaik, jeden z najbardziej cenionych polskich literaturoznawców. Zajmował się m.in. badaniami historii i teorii form narracyjnych (*Powieść młodopolska*), pisał o języku poetyckim (*Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*) czy komunikacji literackiej (*Style odbioru*). Ważne miejsce w jego dorobku zajmują analizy językowych mechanizmów propagandy PRL-owskiej (np. *Nowomowa po polsku*). Od końca lat 90. skupił się przede wszystkim na pisaniu prozy wspomnieniowej, która mieści się w nurcie literatury przedstawiającej historie polskich Żydów (m.in. *Czarne sezony*, *Magdalenka z razowego chleba*, *Historia jednej topoli*, *Kręgi obcości. Opowieść autobiograficzna*, *Carska filiżanka*).

**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) i *Paradoks o autorze* (2011), *Duch opowieści* (2014), *Trans-Autentyk* (2014). Jest też autorem bestiariusza *Zoologia fantastyczna uzupełniona* (1995, 2007), antologii tekstów surrealistycznych *Przekleństwa wyobraźni* (2010) oraz krótkiej monografii *Schulz* (2006). Jako tłumacz przyswoił polszczyźnie m.in. teksty Daniła Charmsa, Josifa Brodskiego, Karela Capka, Gustave'a Flauberta, Alfreda Jarry'ego, Raymonda Queneau i Georges'a Pereca.

**Tomasz Gruszczyk** – literaturoznawca, kulturoznawca, dr, autor rozprawy doktorskiej *Ocalające zatracenie. Rozważania o doświadczeniu, pamięci i pragnieniu w twórczości Zygmunta Haupta, Stanisława Czycza i Krzysztofa Vargi*. Adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych na Wydziale Filologicznym UŚ. Opublikował m.in. książkę *Czytanie filmu – oglądanie literatury* (Katowice 2015).

**Magda Heydel** – polonistka, anglistka, przekładoznawca. Pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ, gdzie kieruje studiami magisterskimi Przekładoznawstwo literacko-kulturowe. Jest redaktor naczelną pisma „Przekładaniec. A Journal of Translation Studies". Opublikowała m.in. monografie *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej* (2002) i *Gorliwość tłumacza. Przekład poetycki w twórczości Czesława Miłosza* (2013) oraz, wraz z Piotrem Bukowskim, antologie *Współczesne teorie przekładu* (2009) i *Polska myśl przekładoznawcza* (2013). Jest tłumaczką literatury języka angielskiego, m.in. Josepha Conrada, T.S. Eliota, Seamusa Heaneya, Teda Hughesa, Alice Oswald, Dereka Walcotta, Virginii Woolf oraz Roalda Dahla. Dwukrotna laureatka nagrody „Literatury na Świecie".

**Wiesław Juszczak** – historyk sztuki, filozof, profesor Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego i Instytutu Sztuki PAN. Autor wielu książek i artykułów oraz tłumaczeń (w tym z literatury pięknej). Wybitny znawca malarstwa polskiego XIX i XX w. Obecnie jego główne zainteresowania badawcze to filozofia sztuki oraz historia religii. Prowadzi wykłady monograficzne poświęcone m.in. archaicznej greckiej myśli o sztuce, koncepcji sztuki u Platona, teorii sztuki u Heideggera oraz związkom sztuki i religii. Opublikował m.in.: *Wojtkiewicz i nowa sztuka* (1965); *Jan Stanisławski* (1972); *Postimpresjoniści* (1973); *Malarstwo polskie: modernizm* (1977); *Młody Weiss* (1979); *Fakty i wyobraźnia* (1979); *Zasłona w rajskie ptaki albo o granicach „okresu powieści"* (1981); *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki* (1995), a także przekłady: *Coctail Party Eliota* oraz dwóch poematów Blake'a: *Milton, Zaślubiny Nieba i Piekła*. Ostatnio wydał: *Pani na żurawiach. Tom 1: Realność bogów* (2002), *Malarstwo polskiego modernizmu* (2005), zbiór tekstów *Wędrówka do źródeł* (2010) oraz książkę *Poeta i mit* (2014). W 2010 roku został uhonorowany nagrodą polskiego PEN Klubu im. Ksawerego i Mieczysława Pruszyńskich.

**Agnieszka Karpowicz** – literaturoznawczyni, kulturoznawczyni, adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka książek *Kolaż. Awangardowy gest kreacji* (2007) i *Proza życia. Mowa, pismo, literatura* (2012). Publikowała m.in. w „Pamiętniku Literackim", „Kontekstach", „Tekstach Drugich" i „Kulturze Współczesnej".

**Ewa Klekot** – antropolożka i tłumaczka, wykłada na Uniwersytecie Warszawskim i w School of Form w Poznaniu. Zajmuje się antropologicznymi badaniami dziedzictwa i muzeum, a także antropologią dizajnu i sztuki, zwłaszcza społecznym konstruowaniem sztuki ludowej i prymitywnej, materialnością rzeczy uznawanych za dizajn, sztukę, zabytek, eksponat muzealny, oraz zagadnieniami społecznie różnicującego potencjału sztuki (kicz); członkini rady redakcyjnej „Ethnologia Europaea" i redakcji „Zbioru Wiadomości do Antropologii Muzealnej".

**Michał Klinger** – teolog prawosławny, były dyplomata. Wykładał na katedrze Starego Testamentu w Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej w Warszawie. B. profesor w Wyższym Prawosławnym Seminarium Duchownym. Pracował na Fakultecie Teologicznym w Tybindze; Wykładał gościnnie na UJ, UW i Akademii Teatralnej w Warszawie i na sympozjach naukowych w Polsce i za granicą (m.in. we Francji, Szwajcarii, Belgii, USA, Rosji, Gruzji, Izraelu). Opublikował prace z dziedzin biblistyki, interpretacji teologicznej sztuki i etnologii, myśli religijnej i ekumenizmu, m.in.: *Réflexions d'un orthodoxe sur la prière* (1978), monografia *Tajemnica Kaina* (1981), *Sandał Pana Boga - próba egzystencjalnej reinterpretacji panteizmu* (1982), *Teatr a liturgia* (1987), *Symbol w teologii* (1988), *Sacrum niepokojące – o „Imperatywie" Zanussiego* (1990), *Kościół w dialogu ekumenicznym a dialog chrześcijańsko – żydowski* (1990), *The Call Stories of John 1 and 21* (1992), *Strażnik wrót – o „Dekalogu" Kieślowskiego* (1997), *Wieczna pamięć - eschatologiczny wymiar pamięci* (2004), *Sztuka a zło* (2010), *Rola liturgii w prawosławiu* (2013), *O cierpieniu ostatecznym na Górze* (2014), *Ślady Pisma u Tadeusza Różewicza* (2015), *Nieobecna obecność. „Świat obok" - o nowej funkcji znaku* (2016). Działał na rzecz pojednania między chrześcijanami i z Żydami. W 1989 r. członek Komitetu Obywatelskiego. Pracował na rzecz 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. Od 2012 z ramienia MSZ wspierał rozwój dialogu między Kościołami Polski i Rosji.

**Beata Klocek di Biasio** – ukończyła studia na Wydziale Historii Sztuki KUL oraz Departamento Lettere e Filosofia Uniwersytetu La Sapienza w Rzymie (uzyskując stopień Dottore in Lettere). Stopień doktora nauk humanistycznych uzyskała w Instytucie Sztuki PAN. Związana była z Instytutem Wiedzy o Kulturze Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Szkołą Wyższą Psychologii Społecznej w Warszawie i Uniwersytetem we Florencji, gdzie organizowała międzynarodowe konferencje poświęcone tożsamości europejskiej. Członek Rady Naukowej Serii „Europa XXI. Nowe Perspektywy", ukazującej się w Wydawnictwie Adam Marszałek. Jej zainteresowania naukowe dotyczą problematyki komunikacji wizualnej oraz tradycji antyku we współczesnej kulturze, a jej ostatnia książka poświęcona jest twórczości rzeźbiarskiej Igora Mitoraja.

**Piotr Kłoczowski** – edytor, wydawca, eseista. Kurator Instytutu Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską, wicedyrektor Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza. Redaktor Biblioteki Mnemosyne w wydawnictwie słowo/obraz terytoria. Kurator serii Archiwum „Kultury". Wykładowca Akademii Teatralnej w Warszawie. W latach 2001-2005 doradca Ministra Kultury Waldemara Dąbrowskiego.

**Leszek Kolankiewicz** – kulturoznawca, twórca tzw. warszawskiej szkoły antropologii widowisk. W l. 2005–2012 dyrektor Instytutu Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, w l. 2012–2016 dyrektor Centre de civilisation polonaise na Sorbonie. B. przewodniczący Komitetu Nauk o Kulturze PAN. Członek Polskiego Komitetu do spraw UNESCO, b. przewodniczący Zespołu ds. niematerialnego dziedzictwa kulturowego w MKiDN. Autor książek: *Na drodze do kultury czynnej* (1978), *Święty Artaud* (1988, 2001), *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna* (1995, 2007, 2016), *Dziady. Teatr święta zmarłych* (1999), *Wielki mały wóz* (2001).

**Irena Kossowska** – profesor historii sztuki w Katedrze Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zajmuje się sztuką, teorią i krytyką artystyczną XIX i XX wieku w Polsce, Europie i Stanach Zjednoczonych. Jest autorką i współautorką wielu książek, artykułów i esejów ka-

talogowych na temat symbolizmu, modernizmu, sztuki lat 20. i 30. XX w. oraz geografii kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej, ostatnio m.in.: *Poszukiwanie tożsamości kulturowej w Europie Środkowo-Wschodniej 1919-2014 / The Search for Cultural Identity in Eastern and Central Europe* (2015); *Władcy snów. Symbolizm na ziemiach czeskich 1880-1914 / Masters of Dreams: Symbolism in the Bohemian Lands 1880-1914* (2014); *Bruno Schulz. Rzeczywistość przesunięta* (2012); *1911 r. W stulecie Bazaru Polskiego. Henryk Grohman i grafika Młodej Polski* (2011); *Symbolizm i Młoda Polska. Malarstwo polskie* (2010); *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s* (2010).

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

**Stanisław Krajewski** – profesor w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. 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. Jest też współtwórcą powojennej części wystawy głównej w warszawskim Muzeum Historii Żydów Polskich.

**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), *Starorzecza* (2010).

**Włodzimierz Lengauer** – historyk starożytności, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, zajmuje się historią kultury, obyczajów i wierzeń Greków w okresie od Homera do schyłku epoki hellenistycznej. Opublikował m.in. książki *Religijność starożytnych Greków* (1994) oraz *Człowiek a bogowie. Kontakty z bóstwem w wierzeniach greckich* (2003).

**Jacek Leociak –** profesor zwyczajny w Instytucie Badań Literackich PAN, kierownik Zakładu Badań nad Literaturą Zagłady IBL PAN, członek założyciel Centrum Badań nad Zagładą Żydów przy IFiS PAN, redaktor rocznika „Zagłada Żydów. Studia i Materiały". Opublikował: *Tekst wobec Zagłady. O relacjach z getta warszawskiego* (1997); *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście,* (wspólnie z Barbarą Engelking; 2001, Yale University Press 2009, wyd. rozszerzone i poprawione 2013), *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji* (2009); *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów* (2010); *Spojrzenia na Warszawskie getto* (2011). Zajmuje się różnymi formami zapisu doświadczeń granicznych (w tym doświadczenia Zagłady).

**Ks. Andrzej Luter** – duszpasterz, publicysta, doktor teologii ekumenicznej. Asystent kościelny Towarzystwa „Więź", członek redakcji kwartalnika „Więź" i Zespołu Laboratorium „Więzi", współautor (z Katarzyną Jabłońską) felietonu filmowego *Ksiądz z kobietą w kinie*. Autor książek *Ekspostkatolik* i *Kino wiecznie młode*. Współpracownik „Tygodnika Powszechnego", miesięcznika „Kino" i portalu e-teatr.pl, współtwórca programów telewizyjnych. Aktywny duszpastersko w środowiskach dziennikarskich.

**Jurij Michajłowicz Łotman** (1922-1993) – rosyjski teoretyk, historyk, semiotyk kultury, estetyk. W roku 1950 ukończył Uniwersytet Leningradzki, od 1954 roku wykładał na Wydziale Języka i Literatury Rosyjskiej Uniwersytetu w Tartu. Był założycielem i przewodniczącym słynnej Tartusko-Moskiewskiej Szkoły Semiotyki – powstałej około roku 1960 grupy uczonych, do której należeli m.in. Władimir Toporow i Boris Uspienski. Był członkiem wielu organizacji, m.in. Międzynarodowej Organizacji Studiów Semiotycznych, The Social Sciences Council (UNESCO), American Society of Semiotics i Semiotic Society of Finland. Autor wielu rozpraw poświęconych historii rosyjskiej literatury i myśli społecznej, a także prac teoretycznoliterackich, filmoznawczych i biografii. Wśród jego prac przełożonych na polski są m.in. *Struktura tekstu artystycznego* (1970 / wyd. polskie 1984); *Semiotyka filmu*, (1973 / 1983); *Aleksander Puszkin* (1981 / 1990); *Uniwersum umysłu* (1990 / 2008); *Kultura i eksplozja* (1992 / 1999).

**Anna Kaczan** – dr, członkini Pracowni „Archiwum Etnolingwistyczne" i Zespołu Etnolingwistycznego IFP UMCS / Instytutu Slawistyki PAN.

**Maja Komorowska** – aktorka teatralna i filmowa. W latach 1961-1968 związana z Teatrem 13 Rzędów i Teatrem Laboratorium, od 1972 z Teatrem Współczesnym w Warszawie. Dwukrotnie zdobyła główne nagrody aktorskie na Kaliskich Spotkaniach Teatralnych (1972, 1990), dwukrotnie otrzymała nagrodę za pierwszoplanową rolę kobiecą na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych za role w filmach *Bilans kwartalny* (1975) i *Cwał* (1996). Od 1991 jest profesorem Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.

**Monika Łaszkiewicz** – językoznawca, dr, adiunkt w Zakładzie Tekstologii i Gramatyki Współczesnego Języka Polskiego UMCS. Współredaktorka prac zbiorowych *Kłamstwo i plotka w języku i w kulturze* (z S. Niebrzegowską-Bartmińską, S. Wasiutą, 2010) i *Ciało i duch w języku i w kulturze* (z S. Niebrzegowską-Bartmińską, S. Wasiutą, 2012).

**Urszula Makowska** – historyk sztuki, pracuje w zespole autorsko-redakcyjnym *Słownika artystów polskich i obcych w Polsce działających* w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Zajmuje się głównie sztuką polską XIX i pierwszej połowy XX wieku, a zwłaszcza jej marginesami i pograniczami (artykuły m.in. w tomach pokonferencyjnych, w „Ikonothece", „LiteRacjach", „Kontekstach", „Tekstach Drugich", „Roczniku Komparatystycznym").

**Barbara Major** – doktor nauk humanistycznych, etnolożka, kuratorka wystaw w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie.

**Piotr Matywiecki** – poeta, eseista. Opublikował kilkanaście tomów wierszy, w tym *Zdarte okładki* (wiersze zebrane, 2009) i *Widownia* (2012). Autor książek eseistycznych: *Kamień graniczny* (1994), *Dwa oddechy. Szkice o tożsamości żydowskiej i chrześcijańskiej* (2010), *Myśli do słów. Szkice o poezji* (2013), *Świadomość – esej filozoficzno-poetycki* (2014). Autor antologii poezji polskiej *Od początku* (1997) obejmującej całe dzieje liryki od średniowiecza do XX wieku. Stały współpracownik II programu Polskiego Radia. Laureat wielu nagród literackich, m.in. nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, „Gdynia", „Silesius" oraz „Kamień". Dwukrotny finalista nagrody „Nike". Członek

polskiego PEN Clubu, Związku Literatów Polskich (przed jego rozwiązaniem w 1983), Stowarzyszenia Pisarzy Polskich.

**Adam Mazur** – krytyk, historyk sztuki i amerykanista, adiunkt na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Kurator wystaw, m.in. *Nowi dokumentaliści*, *Efekt czerwonych oczu. Fotografia polska XXI wieku*, *Schizma. Sztuka polska lat '90*. Autor książek *Kocham fotografię* (2009, 2012), *Historie fotografii w Polsce 1839-2009* (2010), *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000* (2012), *Głębia ostrości* (2014). Redaktor naczelny magazynu „Szum".

**Krzysztof A. Meissner** – polski fizyk teoretyk, profesor nauk fizycznych, specjalista w zakresie teorii cząstek elementarnych. Pracuje w Katedrze Teorii Cząstek i Oddziaływań Elementarnych Instytutu Fizyki Teoretycznej Wydziału Fizyki Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 2009-2011 był dyrektorem naukowym Instytutu Problemów Jądrowych im. Andrzeja Sołtana. W 2011 roku rozpoczął pracę w Narodowym Centrum Badań Jądrowych. Odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski za wybitne zasługi w pracy naukowo-badawczej w dziedzinie fizyki, za osiągnięcia w działalności na rzecz popularyzacji nauki. Opublikował ponad 60 prac w czasopismach naukowych, jest też autorem podręcznika *Klasyczna teoria pola* (Warszawa 2002).

**Andrzej Mencwel** – historyk kultury polskiej, eseista i publicysta. Od 1976 roku pracownik naukowy Katedry Kultury Polskiej na Wydziale Polonistyki UW, kierował Katedrą w latach 1991–1998. Od 1998 do 2005 roku dyrektor Instytutu Kultury Polskiej, a następnie przewodniczący Rady Naukowej IKP (2005–2008). Członek senatu UW dwóch kadencji (2002–2005, 2005–2008). Odznaczony Medalem Uniwersytetu Warszawskiego. Autor książek: *Sprawa sensu* (1971), *Stanisław Brzozowski – kształtowanie myśli krytycznej* (1976), *Widziane z dołu* (1980), *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego* (1990, 2009), *Przedwiośnie czy potop. Studium postaw polskich w XX wieku* (1997, Nagroda PEN-Clubu im. Jana Strzeleckiego), *„No! Io non sono morto…" Jak czytać „Legendę Młodej Polski"* (2001), *Kaliningrad, moja miłość* (2003, przekłady niemiecki i rosyjski), *Wyobraźnia antropologiczna. Próby i studia* (2006, Nagroda im. Jana Baudouina de Courtenay, przekłady ukraiński i serbski), *Stanisław Brzozowski. Postawa krytyczna. Wiek XX* (2014).

**Wojciech Michera** – dr hab., pracuje w Instytucie Kultury Polskiej UW. Zajmuje się antropologią obrazu i narracją wizualną. Autor kilkudziesięciu publikacji, m.in. książki *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu* (2010). Członek redakcji „Kontekstów".

**Edgar Morin** (wł. Edgar Nahoum) – francuski filozof, socjolog, politolog, jeden z najważniejszych myślicieli powojennej Francji. Autor kilkudziesięciu książek, z których na język polski przełożone zostały: *Kino i wyobraźnia* (1958), *Duch czasu* (1965), *Zagubiony paradygmat – natura ludzka* (1977), *Myśleć: Europa* (1988), *O naturze Związku Radzieckiego* (1990), *Ziemia-ojczyzna* (z Anne Brigitte Kern, 1998), *Świat nowożytny a kwestia żydowska* (2010). Jest również współautorem filmu *Kronika jednego lata* (z Jeanem Rouchem, 1961).

**Stanisław Mossakowski** – historyk sztuki, profesor. W 1963 roku uzyskał stopień doktora za pracę dotyczącą Pałacu Krasińskich w Warszawie. Stopień doktora habilitowanego uzyskał w 1971 roku, na podstawie pracy dotyczącej Tylmana z Gameren. Następnie pełnił funkcję m.in. wicedyrektora i dyrektora Instytutu Sztuki PAN. Jest autorem książek: *Tylman z Gameren, architekt polskiego baroku* (1973), *Sztuka jako świadectwo czasu: studia z pogranicza historii sztuki i historii idei* (1981), *Orbis Polonus: studia z historii sztuki XVII-XVIII wieku* (2002), *Kaplica Zygmuntowska (1515-1533): problematyka artystyczna i ideowa. Mauzoleum króla Zygmunta I* (2007, wyróżniona Nagrodą im. Jana Długosza). Za badania, których uwieńczeniem było to opracowanie, otrzymał w 2008 roku Nagrodę Fundacji na rzecz Nauki Polskiej w dziedzinie nauk humanistycznych i społecznych.

**Kazimierz Mrówka** – prof. Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, zajmuje się filozofią starożytną, filozofią religii i filozofią francuską. Wydał książki: *Jedna tylko droga. Parmenides. Fragmenty* (przekład i komentarz, 2003); *Heraklit. Fragmenty* (przekład i komentarz, 2004); *Androgyn* (2005); *Filozoficzny sens przebaczenia* (2008); *Parmenides. Ścieżka Prawdy* (2012); *„Elementy" Euklidesa. Teoria proporcji i podobieństwa. Ks. V-VI* (wraz z P. Błaszczykiem, przekład i komentarz, 2013); *„Geometria" Kartezjusza* (wraz z P. Błaszczykiem, przekład i komentarz, 2014).

**Anna Nasiłowska –** pisarka, poetka, krytyk literacki, historyk literatury współczesnej. Ukończyła polonistykę na UW (nagroda im. Wacława Borowego, Primus Inter Pares). Pracowała jako dziennikarka, od 1987 – pracownik naukowy IBL PAN, od 2010 roku profesor zwyczajny. 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), *Żywioły. Wiersze i proza poetycka* (2014), *Dyskont słów* (2016).

**Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska –** profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, kierownik Zakładu Tekstologii i Gramatyki Współczesnego Języka Polskiego. Autorka książek: *Polski sennik ludowy* (1996), *To jest moja druga ojczyzna. Polscy emigranci z Północnej Francji o* sobie (1999), *Przestrach od przestrachu. Rośliny w ludowych przekazach* ustnych (2000), *Wzorce tekstów ustnych w perspektywie etnolingwistycznej* (2008), *Tekstologia* (wspólnie z J. Bartmińskim, 2009).

**Emilia Olechnowicz** – adiunkt w Instytucie Sztuki PAN. Wydała monografię *Maski Karola I. Angielskie widowiska dworskie i teologia polityczna*, za którą otrzymała nagrodę im. Szczęsnego Dettloffa (2013). Uczestniczka międzynarodowego projektu badawczego *Rex nunquam moritur. Comparative Approaches to Political Theologies from the Middle Ages to the Present* w ramach grantu NPRH. Opracowała edytorsko tomy: *A me stesso. wypisy z dzienników 1999-2008* Jacka Sempolińskiego, *Wybrane strony* Józefa Czapskiego, *Spojrzenia* Bohdana Paczowskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół problemów sztuki, literatury i filozofii XVI i XVII wieku.

**Marian Oslislo** – grafik, wykładowca akademicki. Od 2001 roku na ASP w Katowicach prowadzi Pracownię Działań Multimedialnych. Rektor ASP w Katowicach w latach 2005-2008 i 2008-2012. Uprawia grafikę projektową i artystyczną. Prezentował swoje projekty, plakaty i grafiki m.in. na biennale w Lahti, Toyamie, Moskwie, Brnie, Sofii, Krakowie, Bratysławie, Ninbo (Chiny), Lublanie, Pradze, Ogakhi, Berlinie, Paryżu, Brukseli, Essen, Ostrawie, DeKalb (USA), Warszawie, Katowicach i Zabrzu. Na przełomie lat 80. i 90. związany z niezależnym ruchem artystycznym w Polsce (plakaty dla galerii „Zderzak" w Krakowie). Oprócz pracy projektowej i dydaktycznej angażuje się w różne działania z obszaru współczesnej kultury, takie jak festiwale, wystawy, sympozja, warsztaty dizajnerskie i artystyczne, międzynarodowe projekty kulturalne.

**Barbara Osterloff** – dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, historyk teatru i krytyk teatralny. Mieszka i pracuje w Warszawie. Wieloletnia redaktorka miesięcznika „Teatr", na łamach którego publikowała recenzje teatralne i szkice o teatrze. Autorka książki *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską* (III wydanie, 2012) i dwutomowej monografii naukowej *Aleksander Zelwerowicz* (2011), uhonorowanej Nagrodą Warszawskiej Premiery Literackiej (2013). Jest profesorem Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, gdzie w latach 2008-2016 pełniła funkcję prorektora ds. dydaktyki. Wykłada również w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie na Wydziale Scenografii. Jest członkiem honorowym Towarzystwa Fotograficznego im. Edmunda Osterloffa w Radomsku, a także jurorką Biennale Fotografii Czarno-Białej *Postać ludzka w pejzażu*, organizowanego przez Towarzystwo.

**Jerzy Pluta** – prozaik, krytyk literacki, edytor. Urodził się w 1942 roku na Górnym Śląsku, gdzie spędził dzieciństwo i wczesną młodość; od 1960 roku mieszka na Dolnym Śląsku. W latach 1960-1965 studiował filologię polską na Uniwersytecie Wrocławskim, potem pracował w Bibliotece Ossolineum PAN we Wrocławiu. W latach 1966-1970 członek „Ugrupowania Literackiego 66". W latach 1995-2002 redaktor, edytor i autor naczelny zeszytów literackich „Przecinek". Autor dwóch powieści (*Sto czyżyków [i piórko rajskiego ptaka]* – 1978, 1988 oraz *Piotr Czyżyk zasypia* – 1988), sześciu zbiorów opowiadań (*Pas* – 1967**;** *Konie przejadają Polskę* – 1974**;** *Melancholijka polonaise* – 1987; *Stacja metra: Franz Kafka* – 1994; *Zdania poranne, zdania wieczorne* – 2004; *W maju 2010 roku ląduję bezpiecznie na placu Czerwonym w Moskwie* – 2011), rozprawy o prozie Henryka Worcella *Okruchy epopei* (1974) oraz książeczki *Henryk Bereza: artysta czytacz/pisarz/mistrz/onirysta* (2006). W druku zbiór opowiadań *Tysiąc pierdołek o pichceniu grochu z kapustą i kawiorem*. Laureat Nagrody Literackiej im. Stanisława Piętaka (1975) i Nagrody Fundacji im. Kościelskich w Genewie (1980).

**Jakub Pokora** – historyk sztuki, profesor. Pracownik Zakładu Inwentaryzacji Zabytków Sztuki w Polsce, w Instytucie Sztuki PAN (1975-2000). Wykładowca na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (1982-2014) oraz w Instytucie Historii Sztuki na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego (2000-2014). W swym dorobku ma m. in. pięć książek, nie licząc współautorskich: *Sztuka w służbie Reformacji. Śląskie ambony 1550-1650* (1982); *Obraz Najjaśniejszego Pana Stanisława Augusta. Studium z ikonografii władzy (1764-1770)* (1993)*; Nosce te ipsum. Studium z ikonografii błazna* (1996); *Psy, błazny, dzieci, królowie… Studia nad sztuką XV-XVIII wieku* (2006); *Nie tylko podobizna. Szkice o portrecie* (2012). Ich zakres czasowy i tematyczny, podobnie jak cała bibliografia, charakteryzuje się dużą rozpiętością. Obejmuje okres od XV po XIX wiek, a dotyczy sztuki nade wszystko świeckiej, z naciskiem na badania o charakterze ikonologicznym, zawsze z próbą osadzenia zabytku w jak najszerszym kontekście kulturowym.

**Maria Poprzęcka** – profesor historii sztuki, wieloletnia dyrektorka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Od 1998 prezes Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Jest autorką wielu książek, m.in. *Uczta bogiń. Kobiety, sztuka i życie* (2012), *Inne obrazy. Oko widzenie, sztuka Od Albertiego do Duchampa* (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, analityk grupowy. Od wielu lat zajmuje się badaniami nad psychologicznymi konsekwencjami traumy. W kontekście indywidualnym specjalny obszar jej zainteresowań stanowią osoby, które przeżyły traumę w dzieciństwie. W swoich pracach odnosi się także do procesów społecznych związanych z reakcją zbiorową na wydarzenie traumatyczne. Interesuje ją zastosowanie myślenia psychoanalitycznego do zrozumienia procesów społecznych i zjawisk kulturowych. Jest profesorem na Wydziale Psychologii Akademii Pedagogiki Specjalnej w Warszawie.

**Katarzyna Prorok** – doktor nauk humanistycznych w zakresie językoznawstwa polskiego, adiunkt w Pracowni „Archiwum Etnolingwistyczne" UMCS w Lublinie, członek zespołu opracowującego *Słownik stereotypów i symboli ludowych*. Zainteresowania badawcze: etnolingwistyka, leksykografia.

**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* (Lublin 2001), *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego* (Lublin 2006), *Modernizm: ciemny nurt. Studia z dziejów poezji* (Kraków 2011), *Ryszard Krynicki. Monografia w toku* (2015) oraz książek o literaturze ostatnich dziesięcioleci: *Wiersze na wietrze (szkice, notatki)* (Kraków 2008), *Zamiar ze słów (szkice, notatki)* (Kraków 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.

**Maciej Rożalski –** artysta sceniczny i badacz specjalizujacy się w antropologii teatralnej i studiach performatywnych. Mieszka i pracuje w brazylijskim stanie Bahia. Od czerwca

2015 roku jest profesorem Uniwersytetu Federalnego Reconcavo CECULT UFRB Bahia. Prowadzi badania dotyczące relacji między kulturą tradycyjną i technikami współczesnych sztuk scenicznych oraz historią współczesnej sztuki scenicznej. Stały współpracownik Szkoły Tańca Fundacji Kultury miasta Salvador. W latach 2012-2013 w ramach grantu NCN prowadził badania dotyczące studiow performatywnych i teorii postkolonialnej w POSAFRO – multidyscyplinarnym programie studiów Etnicznych i Afrykanistycznych Uniwersytetu Federalnego Bahia. Twórca części badawczej projektu Yanka Rudzka organizowanego w ramach grantu Instytutu Adama Mickiewicza.

**Małgorzata Sady** – absolwentka filologii angielskiej. Współpracuje z centrami sztuki, festiwalami filmowymi i teatralnymi w kraju i zagranicą jako tłumacz, kurator, uczestnik i twórca 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, literatury a także autorką esejów dotyczących sztuki, filmu i literatury publikowanych w kraju i za granicą.

**Jacek Sempoliński** (1927-2012) – malarz, rysownik, krytyk i eseista. 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 wystawa retrospektywna jego malarstwa zatytułowana *A me stesso* (największa z licznych indywidualnych prezentacji jego prac). Laureat Nagrody im. Jana Cybisa (1977), Nagrody im. Kazimierza Ostrowskiego (2004), odznaczony złotym medalem Gloria Artis (2012). Prace w wielu ważniejszych kolekcjach państwowych (m.in. Muzea Narodowe w Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, Poznaniu, Gdańsku) oraz w licznych kolekcjach prywatnych.

**Sławomir Sikora** – dr hab., adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UW; zajmuje się przede wszystkim antropologią wizualną, antropologią miasta, antropologią współczesności. Autor książek *Fotografia. Między dokumentem a symbolem* (2004) i *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii* (2012) oraz sporej liczby artykułów naukowych. Współautor filmu *Żeby to było ciekawe* (2009) i współredaktor książki *Zanikające granice. Antropologizacja nauki i jej dyskursów* (2009). Koordynator projektów: *Oddolne tworzenie kultury* (www.kulturaoddolna.pl) i *Obrazy różnorodności kulturowej i dziedzictwa* (www.nafa2015.pl). Zob. też www.slawomir-sikora.net.

**Łukasz Sochacki** – asystent w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ, przygotowuje doktorat o mityzacji nauki.

**Lech Sokół** – prof. dr hab., kierownik Zakładu Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN; wykładowca literatur skandynawskich w Katedrze Skandynawistyki, na Wydziale Nauk Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu SWPS; *professor emeritus* Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Historyk dramatu, literatury i teatru; komparatysta; autor licznych prac o Witkacym oraz Strindbergu, Ibsenie i innych pisarzach skandynawskich, o związkach literatury polskiej z francuską i skandynawską oraz o związkach literatury ze sztukami plastycznymi i muzyką. Obecnie zajmuje się związkami teologii z literaturą i sztuką. W przygotowaniu książka zbiorowa *Teologia sztuk I* z jego przedmową i pracą o Ibsenie. Ukończył książkę *Twarze nowoczesności* (Marivaux i Watteau, Baudelaire, Ibsen, Strindberg, Strindberg i Rimbaud, Wyspiański, Witkacy, Witkacy i Regamey). Rozpoczyna pracę nad książką o dramatach Ibsena *Brand* i *Peer Gynt*.

**Andrzej Stasiuk** – Prozaik i eseista. Mieszka w Beskidzie Niskim. Autor *Murów Hebronu, Dukli, Opowieści galicyjskich, Dziewięciu, Jadąc do Babadag, Taksimu, Dziennika pisanego później, Grochowa, Nie ma ekspresów przy żółtych drogach* i kilku innych książek. Laureat paru nagród, m.in. Międzynarodowej Nagrody Literackiej Vilenica 2008, Nagrody Literackiej Gdynia 2010, Nagrody Forum Ekonomicznego i Miasta Krakowa "Nowa Kultura Nowej Europy" im. Stanisława Vincenza 2011, Dorocznej Nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego 2011 w dziedzinie literatury, Nagrody Literackiej m. st. Warszawy 2015 i Austriackiej Nagrody Państwowej w dziedzinie literatury europejskiej 2016.

**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.

**Tomasz Swoboda** – tłumacz, literaturoznawca. Autor książek *To jeszcze nie koniec?* (Gdańsk 2009), *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot* (Gdańsk 2010), *Histoires de l'œil* (Amsterdam – New York 2013) oraz *Powtórzenie i różnica. Szkice z krytyki przekładu* (Gdańsk 2014); laureat nagrody „Literatury na Świecie" za przekład oraz Nagrody im. Andrzeja Siemka za *Historie oka*; tłumaczył na polski między innymi teksty Baudelaire'a, Nervala, Nadara, Bataille'a, Leirisa, Sartre'a, Barthes'a, Ricoeura, Derridy, Foucaulta, Caillois, Starobinskiego, Pouleta, Richarda, Vovelle'a, Didi-Hubermana, Le Corbusiera i Krystyny Szwedzkiej; stypendysta Centre National du Livre, członek redakcji „Cahiers ERTA" oraz „Schulz Forum". Wykłada na Uniwersytecie Gdańskim i na Uniwersytecie Szczecińskim.

**Anna Szałapak** – polska piosenkarka, wykonawczyni poezji śpiewanej, dr nauk humanistycznych w zakresie etnologii.

Studiowała etnografię na Uniwersytecie Jagiellońskim. Tańczyła również w zespole „Słowianki". Artystka krakowskiego kabaretu Piwnica pod Baranami (od roku 1979), pieśniarka, wykonawczyni utworów najsłynniejszych polskich poetów i kompozytorów: Agnieszki Osieckiej, Ewy Lipskiej, Czesława Miłosza, Zygmunta Koniecznego, Andrzeja Zaryckiego, Zbigniewa Preisnera, Jana Kantego Pawluśkiewicza. W 2012 na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego obroniła pracę doktorską pt. *Szopka krakowska jako zjawisko folkloru krakowskiego. Studium historyczno-etnograficzne* (promotor prof. Czesław Robotycki).

**Tomasz Szerszeń** – antropolog kultury, fotograf, eseista. Adiunkt w Instytucie Sztuki PAN. Członek redakcji pism „Konteksty" i „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.

**Monika Sznajderman** – antropolog kultury, pisarka, wydawca. Obroniła doktorat w Instytucie Sztuki PAN, od dwudziestu lat prowadzi Wydawnictwo Czarne. Mieszka w Beskidzie Niskim. Jest autorką książek: *Zaraza. Mitologia dżumy, cholery i AIDS* (1994), *Współczesna Biblia Pauperum. Szkice o wideo i kulturze popularnej* (1998), *Błazen. Maski i metafory* (2000), *Znikająca Europa* (red. z Kathariną Raabe, 2006), *Fałszerze pieprzu* (2016).

**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 Wilkonia, 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.

**Marcin Trzęsiok** – teoretyk muzyki, filozof. Prorektor ds. studenckich, współpracy międzynarodowej i rozwoju uczelni (Akademia Muzyczna w Katowicach). Obszar zainteresowań: uwikłanie muzyki w proces przemian kulturowych XIX i XX wieku. Autor książek: *Krzywe zwierciadło proroka. Rzecz o „Księżycowym Pierrocie" Arnolda Schoenberga* (2000); *„Pieśni drzemią w każdej rzeczy". Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*" (2009), *Dyptyk tragiczny. Muzyka i mit w „Królu Edypie" i „Apollu" Igora Strawińskiego* (2014).

**Jacek Waltoś** – malarz, rzeźbiarz, grafik, rysownik. Zajmuje się też krytyką artystyczną, jest autorem esejów i artykułów o sztuce. Absolwent i wykładowca krakowskiej ASP. Był współzałożycielem krakowskiej grupy „Wprost" i jako jeden z jej członków otrzymał w 1967 roku Nagrodę Krytyki Artystycznej im. C.K. Norwida, a w roku 1984 Nagrodę Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. Jest też laureatem nagrody Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarność" za serię obrazów Płaszcz Miłosiernego Samarytanina (1984), nagrody im. J. Cybisa (2002) oraz nagrody im. Alby Romer-Taylor za twórczość w sztuce sakralnej. W latach 1975-79 prowadził galerię Pryzmat w Krakowie. Zrealizował do tej pory kilkadziesiąt wystaw indywidualnych oraz uczestniczył w licznych wystawach zbiorowych. Jego prace znajdują się m.in. w Muzeach Narodowych w Krakowie, Wrocławiu, Warszawie, Poznaniu, Muzeum Sztuki w Łodzi oraz w licznych kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą.

**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).

**Adam Wodnicki** – grafik, tłumacz literatury francuskiej. Od 1967 roku pedagog krakowskiej ASP. Profesor nadzwyczajny od 1984, profesor zwyczajny sztuk plastycznych od 1989. W latach 1975-1987 dziekan Wydziału Form Przemysłowych ASP i prorektor tej uczelni. Tłumaczył m.in. Saint-Johna Perse'a (*Anabaza*), Juliena Gracqa (*Brzegi Syrtów*), Simone Weil (*Wenecja ocalona*), Edmonda Jabèsa (*Księga Pytań*). Wielokrotnie nagradzany za przekłady. Jest także autorem wydanej przez wydawnictwo Austeria eseistycznej trylogii prowansalskiej: *Notatki z Prowansji* (Kraków 2011), *Obrazki z krainy d'Oc* (Kraków 2012), *Arelate. Obrazki z niemiejsca* (Kraków 2013). W 2014 roku wydano ją w jednym tomie *Tryptyk oksytański*.

**Marguerite Yourcenar** (1903-1987) **–** wybitna francuska pisarka, nagrodzona m.in. Nagrodą Erazma z Rotterdamu czy Prix Femina. Jako pierwsza kobieta w historii została wybrana do Akademii Francuskiej (1980). Na język polski przełożone zostały jej następujące książki: *Opowieści wschodnie* (1938, wyd. pol. 1988), *Pamiętniki Hadriana* (1951, wyd. pol. 1961), *Kamień filozoficzny* (1968, wyd. pol. 1968), *Czarny mózg Piranesiego. Konstandinos Kawafis* (1978, wyd. pol. 2004), *I jak woda płynie* (1982, wyd. pol. 1991).

**Bogusław Żyłko** – profesor emerytowany Uniwersytetu Gdańskiego, w którym przepracował ponad 40 lat, kierując kolejno: Zakładem Historii Filozofii Nowożytnej, Zakładem Filozofii Kultury i Zakładem Semiotyki Kultury i Komunikacji Międzykulturowej (wszystkie w Instytucie Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa). Zajmuje się semiotyką kultury, rosyjskimi doktrynami estetycznymi (zwłaszcza literaturoznawczymi) XX wieku, historią idei. Badał życie i twórczość Michaiła Bachtina (poświęcił mu swoją rozprawę habilitacyjną), oraz działalność głównych szkół naukowych w humanistyce rosyjskiej XX wieku, udostępniając w przekładach prace jej najwybitniejszych przedstawicieli (m.in. opublikował we własnym tłumaczeniu i opracowaniu ponad 10 tomów prac semiotyków z grupy Tartu-Moskwa). Niedawno ukończył obszerną monografię (w ramach grantu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego), zatytułowaną *Panorama myśli rosyjskiej XX wieku*. Pracuje nad książką o wschodnich intelektualnych fascynacjach Cz. Miłosza.

# Summaries

**Maja Komorowska** *On 70th Anniversary of „Konteksty"*

**Krzysztof A. Meissner** *Today True Certainties Are Already No More*

**Michał Klinger** *The Second Coming (The Problem of the Decline of History)*

The objective of this study is to indicate the astoundingly topical nature of the evangelical eschatological paradigm (presented in the introduction) by resorting to examples of selected cultural texts. Despite the mass-scale secularisation of our civilisation the process of experiencing such texts is mystical and testifies to *sui generis* epiphanies uncoordinated with traditional orthodoxy and connected not with doctrine but with the Person of Jesus, whose (second) coming grants them the character of an ultimate event. The reflections concern the cultural phenomenon of experiencing the insufficiencies of Tradition, inspired by the theme of the Fifth Anthropological Symposium held in Zakopane in 2015. Selected texts served an analysis of the antinomies of nostalgia and dialectics as well as classical decadence (e.g. Baudelaire's *Le voyage*) and mysticism, which reveals its features as "empty ideality" (according to the interpretation by H. Friedrich). The decline of history is illustrated by P. Verlaine (*Decadence*) and A. Blok (*The Scythians*). These experiences lead towards a vision of the revolution (in the finale of *The Drunken Boat* by A. Rimbaud), on the one hand, and towards an astounding revelation of Jesus descending into Hell, an unorthodox experience of the Gospel and Parousia (an encounter with the Bridegroom at the bottom of Hell's pit), on the other hand. A similarity, difficult to explain, of the sceneries of those epiphanies in Rimbaud's *A Season in Hell* and Blok's *The Twelve* is indicated. Eschatological epiphanies of Jesus are presented in interpretations by Russian authors: M. Gogol, V. Solovyov, F. Dostoevsky, M. Bulgakov, and B. Pasternak. Emphasis is placed on the important contribution made by the forgotten work by Y. Golosovker: *Запись неистребимая / Сожженный роман* (1928/1991). All these epiphanies are also analysed from the viewpoint of the idea/figure of the "deceiver" and pseudo-prophet – the Antichrist, of crucial significance in the New Testament.

**Dariusz Czaja** *Cain's Sin (Today Real Sinners Are Already No More)*

Alright: but why Cain's sin? It appeared to me to be sensible and, in addition, intellectually productive not to discuss sin theoretically, in the language of ethical casuistics or a catechetic talk – as is usually the case – but to start with a certain tangible concrete. For us this concrete will be the story of the crime committed by Cain, told in the Book of Genesis, and the casually associated Cain's sin. In the culture of the Western world the story of the first homicide fulfils the function of a paradigmatic and model-like narrative. 'Cain killing Abel – Baudrillard wrote with a certain dose of maliciousness – is already a crime against humanity – and almost a genocide (there were only two of them!)'. Naturally, the crux of the matter does not involve a crime against mankind but rather a paradigmatic evil deed and Cain as a figure of a model-like sinner. This is why the perycope about two brothers continues to be so essential. The Biblical story is not a mere narrative about what took place in mythical remote ages, *in illo tempore*. Ernst Jünger noticed acutely that together with other Biblical symbols (the original sin, the flood, the construction of the Tower of Babel, etc.) it should be deciphered as a gradual foretaste of that, which is at the source of human history. In other words, it is not only, so to speak, historically important but also remains in a mysterious way topical for us both in our spiritual space and in understanding our *hic et nunc*. Cain's sin has not lapsed not only because this original fratricide still casts upon our history a long and ominous shadow (the number of examples would much too large, even from most recent history…). It has also not expired because for many among those for whom the world of Biblical references is not a mere literary fiction it says something important about the nature of sin in general. One way or another, the impact of the background of this bloody event in the Garden of Eden is not an illusion. The sin perpetrated by Cain is still a challenge and a call: a challenge for the discursive mind and academic theology, and a call for a thorough interpretation that abandons well-worn clues.

**Janusz Bohdziewicz** *Today True Gods Are Already No More? – Or On the End of Religion and the Task of the Spirit*

This essay intends to interpret the universally proclaimed (contrary to the actual situation prevailing throughout the world) end of religion and "the death of God" within the horizon of Heideggerian reflection about the tasks of thought in the wake of the end of philosophy. It is also inspired by the writings of Jean-Luc Marion, Marcel Gauchet, Jean-Luc Nancy, and Richard Kearney, constitutes a subjective outline of the history of religion as the history of assorted forms of religiosity, and aims at a deconstruction of the titular conceits: "gods", "truth", "are no more" and "already". Consequently, the author discloses a perspective of thinking about the "resurrection of God", which transcends the realm of knowledge and requires faith and thus opens up towards the possibility of meeting The Most Important One.

**Krystian Darmach** *Today True Visionaries Are No More*

The author presents his reflections on the status and presence of visionaries in culture, their assessment, changing functions, and requirements in a text that assumed the form of a philosophical dialogue (conducted in a light-hearted vein) modelled on the Platonic feast, in whose course mythical Gods and Heroes conduct a dispute contesting the role and character of the Visionary as well as the condition of modern man functioning in more or less formal communities. Both the form and the participants of the dialogue are of crucial importance for comprehending the topic and the contents presented within. In these reflections, with the particular parts written out, the author broached upon sincerity, honesty, and decency within widely comprehended interpersonal contacts by evoking such thinkers as Plato or Stefan Themerson, as well as ideas transmitted in the form of a myth and referring to the above-mentioned and, in his

opinion, deficit values characterising the genuine Visionary that each one of us could, after all, become.

**Łukasz Sochacki** *Are True Biographies Already No More? The Legend of Ettore Majorana*
With *La scomparsa di Majorana,* a book by L. Sciascia, as his point of departure the author tried to solve the question: what is biography as a literary genre? What cognitive and rhetorical procedures create a biographical portrait? Which acts of life deserve to find themselves in a biography? In what proportions are facts and fiction combined in biographical narratives? What is decisive for the credibility of a biographical construction? And what is the essence of biographical truth (or "truth")?

**Anna Szałapak** *"Nothing is obvious"*

**Antoni Kroh** *Winds Blowing from the Tatars, or Where is That Righteousness?*
Inhabitants of the Podhale region, who in the wake of Operation Vistula grazed their sheep in the Low Beskidy Mts., left the worst possible memories among the local people – the arrivals devastated Uniate churches and shrines, destroyed the crops, and behaved in the manner of victors in a vanquished land. Little mention has been made of these issues, since they contradict the myth of the "ancient Polish" and "honourable" Podhale highlander.

**Stanislaw Krajewski** *Real Jews (in Poland) Are Already No More*
When a "Jew boy" appeared on Mt. Zawrat, a fact that Witkacy found so horrifying, no one had any doubts regarding his identity. In post-war Poland, however, after the majority of Jewish survivors had emigrated, the remaining ones were frequently unclear about their identity. After 1968 it seemed that soon there would simply be no more Jews left in Poland, a situation that changed in the wake of the events of 1989. Jewish life underwent a modest but conspicuous revival, with Polishness (language, culture, and customs) as the point of departure for its participants. The process of disassimilation taking place within the range of Polishness results in Jewish involvement, which, nevertheless, does not make these participants less Polish. Are they true Jews? Their status is sometimes questioned. The answer depends on assorted criteria and the world of Jewish institutions has changed in comparison to its pre-- and post-war counterparts but remains genuine. Now the Jews on Mt. Zawrat are different but just as authentic.

**Małgorzata Sady** *Alfred Schreyer – Artist of the Spirit from Drohobycz*
In 2009-2010 Marcin Giżycki and Małgorzata Sady made the film: *Alfred Schreyer z Drohobycza*. This is the story of an extraordinary person whom the nightmare of wartime, the loss of his family and motherland, and harsh life in the Soviet Union did not deprive of humanity, dignity, and nobility of the spirit nor undermined his belief in a world of professed values.

**Kuba Szpilka** *To Be Worse*
In his study: *Odys gość. Esej o gościnności* Cezary Wodziński presented archaic Greek tradition, which unconditionally enjoins the welcoming of the other, the stranger, and granting him our house and the whole world so that they might be at his disposal. The event known as: Zakopane teaches us that today, due to the Jews, the lowlanders, and the tubercular, hospitality requires a confirmation of the existing order and that alienness is seen primarily as a defective, impaired "nativeness".

**Magdalena Barbaruk** *Today Real Coloniality Is Already No More*
The purpose of this article is to undermine the thesis about the hegemonic nature of the heritage of European colonization in South America. The author analysed examples borrowed from the celebrated Columbian film: *Embrace of the Serpent,* directed by Ciro Guerra, and, predominantly, new ideas and solutions associated with questioning European town planning and architectural models. The global career of the idea of the so-called informal city makes it possible to treat South America as a continent of a new urban revolution as well as to alter ways of thinking about the directions of the flux of knowledge.

**Jan Szpilka** *Today Real Masochists Are Already No More*
This text deals with the figure of a male masochist in the first historical description of masochism as a pathology of erotic life, and with a particular strategy employed by masochists during the XXth century to free themselves from the stigma of sexual deviance. By drawing parallels between the figure of a masochist and a far more acceptable one of a jester or a picaresque folk hero such as Till Eulenspiegel, the author attempts to show how masochism as an identity and a mode of life is capable of tapping into the rich traditions of carnival culture and "world turned upside down", as epitomized by camp-influenced practices of SM street-fairs.

**Wojciech Michera** *"And Then There Were None…". The Image as a Clue*
The opening part of this article, a changed version of a paper read at a conference held in Zakopane in December 2015, attempts a reconstruction of the meeting's title**:** *Today Real […] Are Already No More*. The author considered primarily the significance of the square brackets with paradigmatically ambiguous suspension points ([…]) in the middle as a "clue" compelling to capture that, which has been lost together with the moment of the "loss", and revealing the significance of the "loss" as an irreducible cognitive principle. Furthermore, the author recognised the "image" as a special variety of such a "clue". This is why the fundamental part of the article is a critique of Gadamer's "hermeneutics of the image", which in a gesture of a wrongly understood apology tries to restore the positive existential rank of the image by ignoring negativity, which is its proper cognitive value. Moreover, the author charged Gadamer with referring in his iconology to the philosophy of Plotinus while neglecting the Plotinian category of "matter" (*hyle*), of key rank for the philosophy of the image.

**Marian Oslislo** *Today Real Authors of Posters Are Already No More*
Much has been said and written about the communication role played by the paper poster, which still reigned in the 1990s. New ways of transmitting information and omnipresent cyberspace have completely altered both the forms of communication and that of the communiqué as such. The author attempted to answer a question about the contemporary condition of the poster.
**Anna Chęćka-Gotkowicz** *About "Konteksty"*

**Ewa Domańska** *About "Konteksty"*

**Włodzimierz Staniewski, Mariusz Gołaj** *It Is a Real Art*

**Jerzy Wasilewski** *"Konteksty" Ethnology – Joyful Wisdom. Flavours of Reading, Pleasures of Writing, Joys of Discovering*
The titular "joyful wisdom" refers to an accidental discovery, a lucky chance, and serendipity sometimes experienced by an ethnographer engaged in field work. The author presented three small albeit exciting findings from research conducted in Asia, material testimony of the outright extraordinary connections between Europe and distant Asia. The first is a Russian medal awarded for stifling the Polish uprising of 1863, discovered at a bazaar in Mongolia. The second is a Chinese coin, from whose Mongol (Buriat) name: *zos* originates – *via* Russian – the Polish name of a game known as *zośka* (shuttlecock). The third is a collection of metal circlets excavated in a shaman burial site in Siberian Yakutia, which turned out to be… metal tokens used in card games played in Versailles at the time of Louis XIV. Against this background the author presented the Tsukiji fish market in Tokyo as an institution which, when first encountered by an ethnographer, appears to be ostensibly local and specifically Japanese, but after a more profound examination proves to be global, in the manner of the eye of a needle through which the process of globalisation threads its way.

**Paweł Próchniak** *The Actual Presence of Poetry*
According to an interpretation proposed by George Steiner poetry calls for a reading that enlivens the backdrop of meanings, grants sense to meaning, and comprises the motion of a transgressive passage from meaning to complete meaning – from the poem's score to the music of the sense, from a smooth trace to the actual presence of something, which the poem allows to come into being or make its presence known. The author of this sketch followed Steiner's intuition and extracted the crucial elements of his reflections about poetry.

**Adam Wodnicki** *Meeting in The Alyscamps*
A literary essay about the Alyscamps – a necropolis, a site for evoking reminiscences and thoughts about one's misfortune, unfulfilled rejections, and that, which could have been and never was.

**Andrzej Mencwel** *Parisian Phantom*
I don't know why it was precisely on this gloomy and wet Parisian morning that I recalled my father. It was spring, but it rained almost incessantly and on the left back of the Seine the sun rose much later than on the right bank of the Vistula, where I reside permanently. I lay in bed, already awake but unwilling to succumb to this state, listening to the rhythmic rattle of raindrops on the sill of a tall window of the palatial townhouse, which for reasons unknown was a boarding house for hard up Polish researchers, and yielded to fleeting egotistical illusions, not associated, however, directly with my childhood or family home, when my father, not so much living as dead, appeared before my eyes or rather my inner sight.

**Piotr Matywiecki** *Reflections about the Landscape*
How do we know whether something that is located within the horizon of our perception is a landscape and not an interior, a stage? What decides that one sort of space is a landscape and another is not? After all, every landscape can be conventionally described as the interior of another, wider landscape. The difference is determined by the attitude of the observer who prefers either open or closed space. (…) A landscape is an infinitely diverse interpretation of space. Space defines itself, and this is the reason why it 'knows' all the places and directions within itself. Looking at a landscape, despite the fact that it brings the latter into being, always seems to the observer to be secondary in relation to space endowed with self-knowledge.

**Yuri Lotman** *Text and Cultural Polyglotism*
Translation of a text by Yuri Lotman (1992).

**Bogusław Żyłko** *Yuri Lotman: from Structural Poetics to the Semiotic Theory of Culture*
This text about the intellectual heritage of Yuri Lotman (1922-1993), outstanding Russian semiotician of culture and founder of the Moscow-Tartu School of Semiotics, was written by an expert specialising in Lotman, who translated many of his works into the Polish.

**Michał Głowiński** *Seeking Refuge in Folklore*
How not to co-exist with Socialist Realism? For numerous men of letters and artists compelled to remain active during a period of obligatory and ruthlessly imposed Socialist Realism this question related to a fundamental issue: how to define one's place in a world in which draconian political-aesthetic rules had been formulated, how to evade the most radical, i.e. brutally inflicted regulations, and thus how to remain at least partly oneself? Upon the example of works by Paweł Hertz and Jerzy Ficowski, written in the first half of the 1950s, the author analysed the concepts of "folk qualities" and "folklore" as well as their feedback connection with the Socialist Realistic doctrine. In doing so, he demonstrated how "licensed" folklore and folk qualities also became a way of fleeing the dominating ideology and its normative aesthetic.

**Ewa Klekot** *Polish Folk Art: Contexts*
Located on an intersection of two discourses about art and people, of great importance for the modern system of values, the question of the contexts of Polish folk art and, subsequently, the periodicals: "Polska Sztuka Ludowa" and then "Polska Sztuka Ludowa: Konteksty", occupied a highly prominent and complicated place within the discourse of the Polish intelligentsia. This text analyses the creation of Polish folk art within the discussion in question, indicating the essential role performed by artistic praxis in this process. At the same time, it tries to show the part played by "Polska Sztuka Ludowa", which approached the titular phenomenon both affirmatively and critically.

**Antoni Kroh** *From a Brigand to an Elephant in Lace Underwear*
A droll and sentimental recollection of the author's over forty years-long cooperation with the quarterly "Polska Sztuka Ludowa – Konteksty", describing the considerable assistance and kind reception of the then editors: Aleksander Jackowski, Anna Kunczyńska-Iracka, Jadwiga Jarnuszkiewiczowa, and Jacek Olędzki. The collaboration continues until the present day: editor-in-chief Zbigniew Benedyktowicz published fragments of *Prywatny leksykon współczesnej polszczyzny* by Barbara Magierowa and Antoni Kroh and plans to issue the full version as part of the "Konteksty" library.

**Anna Nasiłowska** *"Dyskont słów" – a Sequel*
From 2022 the author has been engaged in collecting new words, sometimes curious and ephemeral, borrowed from the English language and published as a dictionary in *Dyskont słów.* In view of the fact that new words are constantly making their presence known the title of this text announces a sequel.

**Roch Sulima** *Demonstrating in the Urban Cultural Landscape. Note's from a Warsaw Street*
The article discusses group behaviour 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 an 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 behaviour 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 behaviour, which could be recognised 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.

**Leszek Kolankiewicz** *Grotowski's Emerald Tablet*
Fragment of the book: *Grotowski w praniu*, to be printed by the Jerzy Grotowski Institute in Wrocław and in English by Icarus Publishing Enterprise as: *Grotowski: Lost and Found*.
At a conference held in Toronto in October 1980 Jerzy Grotowski formulated the pragmatics of his *Theatre of Sources*. This undertaking was realised at a special time: the first so-called practical seminar took place in the summer of 1980s when a tide of strikes resulting in the establishment of the "Solidarity" trade union swept across Poland. The second practical seminar, planned for 1982, was prepared by an international company touring Poland in 1981 – a period of a tumultuous domestic conflict and a constant threat of military invasion by the Warsaw Pact, which in December resulted in the proclamation of martial law. At the October 1980 conference Grotowski defined the conditions in which the effectiveness of the conducted quests should be tested.

**Rasa Rimickaite** *In Eighty Days Around the World. On Lithuanian-Polish Cultural Relations Especially within the Context of the Last 25 Years*
A summary of the activity of the author, who for the past two decades acted as the cultural *attaché* of the Republic of Lithuania in Poland.

**Antoni Kroh** *Half a Century with Wallachian Colonisation*
Wallachian colonisation in the Carpathian Mts., treated by Polish historians and ethnographers as a certainty, gives rise to doubts and controversies among the Lemko people. The author compared both contrary points of view and ensuing multiple consequences.

**Magdalena Barbaruk** *From Lowlands to Wild Fields. La Mancha vs. Lower Silesia*
The purpose of this article is to undermine the thesis about the hegemonic nature of the heritage of European colonization in South America. The author analysed examples borrowed from the celebrated Columbian film: *Embrace of the Serpent,* directed by Ciro Guerra, and, predominantly, new ideas and solutions associated with questioning European town planning and architectural models. The global career of the idea of the so-called informal city makes it possible to treat South America as a continent of a new urban revolution as well as to alter ways of thinking about the directions of the flux of knowledge.

**Paweł Próchniak** *"Konteksty": The Duty of Truth*

**Lech Sokół** *Attempt at a Critique of the Modern "I": Literature – Philosophy – Theology – European Awareness*
The author's understanding of modernity differs from its ordinary comprehension, with the source of his inspiration being Eric Voegelin (1901-1985), in this case predominantly as the author of *From Enlightenment to Revolution*. Modernity is a disassembly of the paradigms of the culture of the West, founded on Greek rationalism, the Roman legal system, Jewish spiritualism, and Christianity. This process emerged already in the second half of the thirteenth century and its intensification grew at different rates. More, it exerted a fundamental impact on the concept of the "I". The problem occurred vividly in Ibsen's drama *Peer Gynt* (1867), with the "I" appearing as purely instinctual and a register of experiences rendered inedible in an order chronologically reversed in relation to the time of their realisation: from the present towards an increasingly distant past. This is the "I" depicted by Ibsen in his drama and subsequently staged. There took place a parting of ways with the substantial "I", which proved to be illusory and found its counterpart in the once renowned book by Max Stirner (1806-1856): *Der Einzige und sein Eigentum*, 1845; in the case of both authors the definition of the instinctual Ego is intriguingly similar although Ibsen probably did not read Stirner and the latter could not have been familiar with Ibsen's drama. Stirner was also responsible for the appearance of negatively conceived nihilism, of importance for the problem of modern man. An extremely early warning against the illusory and demonic power of the human "I" was made by its unusual interpretation in *Teologia deutsch* (an anonymous treatise from the second half of the fourteenth century). A great role in the origin of this treatise was played by Dominican mysticism from the Rhineland and, first and foremost, by Meister Eckhart, calling for a rejection of the "I" for the sake of *unio mystica* with God. The author of *Teologia deutsch* radically condemned its cult; one of the brief citations most aptly reflecting his approach states: "He who assists man in fulfilling his will [and cultivating the "I"] helps him in that, which is the worst". In philosophical-aesthetic texts, dramas, novels, and essays written from 1917 to his suicide Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy, 1885–1939) defended metaphysical man, the Individual Being, having himself experienced the Great War and the Russian Revolution. Once religion collapses and totally vanishes (which, in Witkacy's opinion, had already taken place) then art, philosophy, and man, in the traditional meaning of the term, will also become subjected to annihilation. There will remain new and truly modern people *de nomine* only. As can be seen, the narration of my essay progresses in accordance with the order of the examined problem and not chronology.

**Katarzyna Prot-Klinger** *The Opera – Love, Death, Insanity*
Upon the examples of well-known operas staged in recent years at Teatr Wielki in Warsaw and the Metropolitan Opera

in New York the author demonstrated the manner in which operas refer directly to the unconscious by means of fundamental problems concerning love, death, and insanity. Operas compel us to face the "I – the Other" question, as in *The Merchant of Venice* or *Othello,* and immediately pose a question about the Other within me, as in the case of *Tristan und Isolde* or *Turandot*. The character of the opera performance in which the plot turns into dream, a figment of the imagination, and an inner drama "assigned" to particular protagonists, undergoes a change. The application of such analytical thinking makes it possible to comprehend the psychological structure of the protagonists and the problem in which it is embroiled. The presented text shows how the opera, while seemingly featuring "insane" *dramatis personae*, actually refers to the psychic dilemmas of each of us, makes it possible to identify ourselves with them, and turns a night at the opera into a magical ritual.

**Emilia Olechnowicz** *"But not my griefs; still am I king of those". The King's Two Bodies* and *Shakespeare's Second Tetralogy*
Shakespearean dramas about English history – most frequently known as chronicles (*histories*) – can be perceived as a great study of the multiple aspects of the phenomenon of power, dealing with legitimisation and usurpation, loyalty and treason, and tyranny and helplessness. They are also interpreted as "mourning plays" in the sense proposed by Benjamin, in which the characters of the kings function as semi-allegorical *dramatis personae* waging a duel involving power and helplessness. The chronicles produce a vision of a world submerged in a crisis and eternally on the verge of war. They take place in a well-ordered world suddenly destroyed by violence or in a devastated world that has to be controlled by resorting to violence. Peace – assuming that it exists – is fragile, just as is authority, constantly threatened by intrigues and conspiracies, but also by the ruler's inner weakness. Paradoxically, they thus tell a story in which sole power belongs to the monarch but cannot be effectively wielded by him. These *histories* accentuate also the irremovable dissonance between the majesty of the throne and the condition of the person sitting on it or, to resort to terminology introduced by Ernst Kantorowicz – between the King's Two Bodies. The theory formulated in Elizabethan England was supposed to become a universal and unconquerable principle of the monarchy. Shakespeare, meanwhile, demonstrated vividly that it is wavering and easily questioned. In his second tetralogy he described the great crisis of legitimisation, whose outcome is an irreversible change in the comprehension of power.

**Krystyna Bartol** *The Maritime World of Oppian, or On the Interpretation Contexts of "Halieutiká"*
The poem by Oppian (end of the second century A.D.) – a continuation of the tradition of the great didactic epic describing the inhabitants of the underwater world as well as the people skilled in capturing them – Is an example of an erudite dialogue with the literary past, omnipresent in post-Classical Greek culture. In her concise depiction of the interpretation contexts of *On Fishing* K. Bartol concentrated on presenting the author of the poem as a man of letters conducting an emulative game with the aesthetic paradigms devised by his predecessors. In doing so, she tried to prove that this is a game subjected to a supreme ideological objective, i.e. a recollection of ancient (epic) world outlook concepts, and indicated their universality. A glorification of the ethos of rivalry, consolidated by Homeric epic poems and in this case transferred into a new context, together with legible allusions to the ancient discussion about the relation between Nature and culture, aims at recognising the superiority of the latter. The article concentrates on demonstrating the finesse of Oppian's game played with the past, a sophisticated process of embarking upon assorted themes, subtle allusions, verbal virtuosity, and the art of constructing subtexts. K. Bartol drew attention to the pragmatic transformation of these features, which in their original context are perceived as an expression of an artistic homage paid to the Greek past and the retention of the vitality of Greek ideals, which in the world of Roman domination become the determinants of an author's mastery; freed from a genetic connection with the cult of ancient Hellas they are the reason for Oppian's popularity (as well as that of similar authors) among successive readers all the way to contemporary times. The anthropomorphising perception of non-human worlds proposed by Oppian could prove to be close to our conceptualisation of seeing the world regardless of the cultural *hinc et nunc*.

**Włodzimierz Lengauer** *The Greeks and Eros*
In the course of a symposium described by Plato in one of his most famous dialogues, speakers gathered at the residence of Agathon embarked upon the topic of *eros* and pondered the behaviour of people inspired by love as well as the nature of love stronger than human will and intellect. The Greeks regarded Eros predominantly as a deity who emerged from Chaos, i.e. a primeval force that rendered further cosmogony possible. At the same time, the use of the concept of *eros* as a common noun points to a conviction that it is an invincible and irresistible force, which overcomes man regardless of his will. The state of being in love is tantamount to *mania erotike*, which Plato described in *Phaedrus*. Just like other varieties of *mania* it too is one of the greatest gifts bestowed by the gods. This particular gift comes from Eros and Aphrodite, but it can turn out to be menacing and outright dangerous. A person succumbing to *mania erotike* must be aware of the impact of *eros* and subject his behaviour to certain norms and principles, thus making proper use of this gift received from the gods. Such use entails, first and foremost, directing his passion towards a person worthy of it, and then seeking not so much sensual fulfilment as spiritual harmony with the beloved. The speakers in Plato's dialogue discuss almost exclusively a love of boys, but in later Greek thought (Aristotle, Plutarch) all love is at stake, regardless of biological gender. Aristotle claimed that bodily contacts always result in emotions (*philia*). Sensuality is, therefore, subjected to the emotional sphere and is to be the foundation of a relation between two individuals based on reciprocity. The god Eros might regard unrequited love to be a misdemeanour committed against him and harshly punish the guilty party. The object of the religious cult in Olympia, Elis, and Athens was not only Eros, but also Anteros ("love returned"). Erotic relations between mortals remained in accordance with the will of Aphrodite, Eros, and Anteros, whose protection they enjoyed.

**Kazimierz Mrówka** *The Evil Bull of Phalaris*
The author of this article interpreted the concept of the bull of Phalaris: 1. Historically: the brazen monster to which a meaningful image of human and, at the same time, inhuman life adhered, left its material imprint in history, as testified by historians, poets, men of letters, painters, and philosophers. 2. Symbolically, with symbols referring to human existence contaminated by evil and suffering. This is the sort of life that is commonly described as turning into torture or the very onset a life within the fiery entrails of the beast. At the same time, the bronze bull is one of the symbolic avatars of evil.

**Urszula Makowska** *Derwid's Paintbrush*
Up to now, the painter Jan Świerczyński (1882-1973) has been absent in the history of Polish art. He remains known almost exclusively as the father of the poetess Anna Świrszczyńska, who presented his biography in the *Wiersze o ojcu i matce* series (1985) and in several statements made in her prose. The artist's only one-man show took place at the Zachęta Gallery in Warsaw in 1928. The works on display included a composition inspired by *Lilla Weneda*, a drama by Juliusz Słowacki. Its symmetric configuration, formal references to folk art, and departure from the rules of painting are decisive for close analogies with the structure of the play, which could be derived from the puppet theatre. By granting the dead Lilla features of the Madonna Świerczyński combined the fifth and eighth (closing) scenes of the drama into a single whole. The source of this sacralisation of the female protagonist was the litany apostrophe of King Derwid, who only after his daughter's death assumed the role of a father. The motifs of incestuous love between a father and a daughter (or patricide), dominating the contemporary discourse, appear to be applied to a limited extent in the interpretation of both Słowacki's *Lilla Weneda* and Anna Świrszczyńska's poems about her father.

**Piotr Kłoczowski** *Mnemosyne. Miscellanea*
An introduction to the Mnemosyne Library – a series prepared by the słowo/obraz terytoria publishing house under the supervision of, and edited by Piotr Kłoczowski.

**Roland Barthes, Daniel Boudinet** *[Georgics]*
Twelve photographs by Daniel Boudinet and accompanying commentaries by Roland Barthes (which assumed the form of concise georgics), originally published in the periodical "Créatis" in 1977.

**Edgar Morin** *Le retrouvé et le perdu*
An essay-reminiscence by Edgar Morin about the works and life of Roland Barthes, originally published in the periodical "Communications" in 1982.

**Marguerite Yourcenar** *Sur un rêve de Dürer*
An essay by Marguerite Yourcenar, originally published in the periodical "Hamsa" in 1977 in an issue about esoteric motifs in Dürer's *œuvre*.

**Marguerite Yourcenar** *Deux Noirs de Rembrandt*
An essay by Marguerite Yourcenar written in 1986 and originally published in "Le Monde" – a reflection on an unusual Rembrandt canvas.

**Dariusz Czaja, Wiesław Juszczak** *Conversations about the Cinema: Bergman, Buñuel, Wajda*
A recorded conversation held by Wiesław Juszczak and Dariusz Czaja about three outstanding film directors: Ingmar Bergman, Luis Buñuel, and Andréa Wajda and their works. This fragment is from: *Ruiny czasu albo o twórczości.*

**Magda Heydel** *Translation: the Golden Bough*
In July 2013, a month before he passed away, Seamus Heaney finished his work on the translation of Book VI of Virgil's *Aenaid*, a text that had belonged to the most important literary inspirations for him since he read it as a young student. He returned to it throughout his own writing. traces of this "lifelong presence" are well visible in many of his poems. In 2016, three years after Heaney's death, the translation was published under the careful editorial eye of Catherine Heaney and Matthew Hollis. The fact that it is with this particular text that the poet comes back to his readers from the "other world" is striking and significant, as Book VI of *Aenaid* tells the story of Aeneas' travels to Hades to meet his father. The essay aims at reading of Heaney's translation in the context of his fascination with Virgil, some important motives of his writing and the concept and role of translation in his oeuvre.

**Jerzy Bartmiński** *On 70th Anniversary of "Konteksty"*

**Katarzyna Barańska** *Museum of "Konteksty"*

**Barbara Major** *"Konteksty": My Connections*

**Zbigniew Benedyktowicz** *Sacrum and Art. Life and Art. Conversation with Jacek Sempoliński and Wiesław Juszczak*

**Ewa Domańska** *Animal History*
This article reflects on Animal History as a subfield of the discipline of history. Its main goal is to identify the new research prospects and potentials. These include such topics as the problem of "the animal's point of view," animal agency and animals understood as "historical" agents and actors and searching for new historical sources (including animals' testimony). It also explores methodological difficulties, especially with the idea of the historicization of animals and the possible merger of the humanities and social sciences with the natural and life sciences. The article considers how studying animals forces scholars to rethink history as a discipline to its foundations. It claims that the most progressive proposals are coming from scholars (many of whom are historians) who advocate radical interdisciplinarity. The authors are not only interested in merging history with specific sciences (such as animal psychology, ecology, ethology, evolutionary biology and zoology), but also question basic assumptions of the discipline: the epistemic authority claimed by historians for building knowledge of the past as well as the human epistemic authority for creating such knowledge. In this context several questions emerge: can we achieve "interspecies competence" (Erica Fudge's term) for creating a multispecies knowledge of the past? Can research in animals' perception of change help us to develop of non-historical approaches to the past? Can we imagine accounts of the past based on multispecies co-authorship?

**Sławomir Sikora** *Why Look at Animals? – "Nénette"*
Forty years ago John Berger wrote a text under the same title. He also dedicated a different piece of writing to Nicholas Philibert – philosopher and filmmaker, author of the film: *Nénette* (2010). This essay is an interpretation of the latter work and an attempt at demonstrating how, despite its simplicity, it remains pioneering (not only in reference to ideas launched by Ray Birdwistell and going back to the 1960s and 1970s). Simultaneously, it shows how much has changed in our perception of, and approach towards animals during this seemingly brief period. Finally, it pays homage to John Berger and his insight, revolutionary for its time.

**Tomasz Gruszczyk** *Zygmunt Haupt: to Attribute Alien Qualities, to Attribute Oneself*
The experiences of the narrator-protagonist of Zygmunt Haupt's prose, similarly to the author's life story, are delineated by a sequence of places, events, and people encountered in the course of his journeys. The author endowed his protagonist with the role of a voyager, an arrival, and an exile. The question concerning the status of those figures naturally also pertains to the model of subjectivity contained in the

writings. The prime target of this essay is to indicate that the art of subjective existence in works by Zygmunt Haupt is tantamount to the art of discovering oneself in that what is different as well as amongst others; it denotes delineating common spaces or, better still, a territory of a community, some sort of We. To put it differently, in this prose to be a subject means to be subjected to a meaning that, first, becomes constituted within a space and with the assistance of that, which is shared (language, culture); secondly, it is always historical, inconstant, and labile. To be oneself will thus denote being not only an open being but also a dialogical one. The reflections of I will become possible only once the I of another is noticed and accepted; the same holds true for the I of the community. Here, the instrument applied for attaining such a goal consists of thought and speech, while the possibility of a conciliatory dialogue comes into being as the effect of the effort of emphatic comprehension emerging from moral responsibility (an obligation to respond thoughtfully to the voices of the others). This is already the heritage of a certain historically defined *ethos* – that of the 1910 intelligentsia.

**Jacek Leociak** *Niska Street*
Fragment of the book: *Biografie ulic. (Żydowskie ulice Warszawy: od narodzin po zagładę),* to be published in the autumn of 2017. The essays focus on 12 selected streets comprising a group portrait of this fragment of Warsaw, most densely populated by Jewish residents and known as the northern or Nalewki-Muranów district; here local Jews worked and co-existed with the Poles but often comprised an overwhelming majority endowing this part of the town with a specific and distinctive character. The narration pertains to the centuries-old history of the streets and their inhabitants, the culmination being the period of the ghetto and the Holocaust, although the publication is not restricted exclusively to this period but delves into the more distant past and focuses on the present. In this manner it outlines a comprehensive "biography" of the streets: from prehistory to contemporary times, from their origin to the Holocaust, and from a catastrophic severance of a continuum, emptiness, and non-existence all the way to the present day. The methodological inspirations of such an interpretation are located, to put it in most general terms, within a domain of a "topographic turnabout" in contemporary spatial anthropology and urban studies.

**Katarzyna Bojarska** *Non/salvation. Ecce Maryan S. Maryan*
An analysis of the experimental film: *Ecce homo* (1975), one of the last works of the Polish-Jewish artist Maryan S. Maryan, conceived as a *sui generis* memory performance within the context of the genre of the testimony video, soon to emerge at the time. The author analysed this extraordinary record of an experience as a special case of traumatic memory, deriving its force from an observant experiencing of the present, politics, and history.

**Ewa Andrzejewska** *Maryan. Revival*
Fragment of a book about Maryan (Pinchas Burstein, 1927-1977), a painter of Jewish descent born in Nowy Sącz and a Holocaust survivor, to be printed by the Nisza publishing house. After the war Maryan lived in Jerusalem, Paris, and New York, where in 1975 he made *Ecce Homo*, a film based on his horrifying plight and not worked through experiences as a concentration camp inmate.

**Marcin Trzęsiok** *Open and Concealed Beauty*
Today, the process of embarking upon the theme of beauty resembles setting off on a journey to Atlantis or some other legendary land about which we know only that, which had been written in ancient tomes. (…) Beauty has become unreliable and thus relegated to the shadows. Some find this relegation to their liking, while others are troubled by it. Such polarisation is the reason why a debate about beauty assumes an ideological hue, and instead of observing and testing the credibility of the arguments we often find ourselves on a battlefield where it is so easy to lose one's head. I wonder how to find myself since I feel that important arguments are arranged equally on both sides and, in addition, incessantly pass from one camp to the other. How is one not to share the doubts voiced by Yeats, namely, whether a work of art, regardless how proportionate and luminous it might be, can become a gate open to the extra-sensual world? On the other hand, how is one to trust those who believe upon an unknown basis that beauty always lies – as if the crisis of metaphysics would perforce deprive it of all meaning?

**Maria Poprzęcka** *Chalk Cliffs*
The chalk cliffs on Rügen were introduced into (the) history (of art) by a famous painting by Caspar David Friedrich. The contrast of this topos and a less well-known dramatic World War II episode (the evacuation by sea of the inmates of the Stutthof concentration camp) becomes a point of departure for reflections on "the phenomenon of memory" in contemporary art, the tangle of private and group memory, the question of travelling ("going on a pilgrimage") to places associated with concrete artists and their works, and, finally, the essence of perception of the sort experienced by the historian of art.

**Jacek Sempoliński** *Journals 1999-2007 (Fragments)*
Jacek Sempoliński wrote his journals for almost ten years – the last decade of his life (1999-2008). Their copious edition (over 500 pages long): *A me stesso* was published by the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences (selection by Wiesław Juszczak, edited by Emilia Olechnowicz).

**Monika Krajewska** *Jewish Paper Cutting. Image and Word, Tradition and Non-tradition*
The authors of Jewish ritual art did not find the mere image satisfactory and upon numerous occasions introduced texts – Biblical verses, the words of prayers, and blessings – for the purpose of supplementing ornaments and symbols. Suitable examples may be found in, i.a. painted decorations of synagogues, embellished Torah scrolls, embroidered curtains of the ark containing scrolls, matsevah bas-reliefs or papercuts. In what manner does the image correspond to the text? Certain texts are devoid of corresponding illustrations some are illustrated directly, and some visual arts motifs are not accompanied by a text, but it is still possible to decipher inspirations borrowed from a concrete fragment of the Torah, the Talmud, or Midrash literature. The presence of verses in the case of visual art depictions facilitates the interpretation of their symbolic meaning whenever we are dealing with an ambiguous symbol.
This subtle game played with the image and the word has inspired Jewish artists from the distant past to this very day. Take the example of the Jewish papercut, which flourished in particular in nineteenth-century Eastern Europe. From their earliest schooling the authors of such papercuts were familiar with the Torah, the Talmud, and other exegetic texts. Their works fulfilled assorted functions in ritual life as well as within the annual and life cycle, and calligraphic texts depended upon such purposes.

When the author of this essay became interested in Jewish paper cutting she was enthralled with the manner in which folk artists expressed diverse contents by means of lacy paper images that did not observe the principles of proportion and perspective or the law of gravity. She regards their works as an inspiration, albeit by no means the sole one, and derives assorted motifs also from Jewish tradition outside the canon of the papercuts of old as well as from her own experiences. This approach is reflected in the *I Seek Paradise*, *Dybbuk*, and *Burning* series, works combining frottages from matsevah basreliefs with the papercut, and the *Tatras and Psalms* series. The author perceives the mountains as a place where the Psalms and the elements meet. Here beauty and awe are so powerful that they are equalled only by Biblical comparisons and blessings said while viewing imposing summits or lightening or hearing the sound of thunder: "Blessed are You, Hashem, our God, King of the universe, for His strength and His power fill the universe". This is why in this particular series impressions generated by the world of the mountains are collated with verses of the Psalms and other Hebrew religious texts.
The *Tatras and Psalms* exhibition is presented at the Museum of Zakopane Style at Villa Koliba, a branch of the Tatra Museum; its opening accompanied an anthropological conference organised by the editors of the quarterly "Konteksty" and the Residents of Zakopane in Search for Identity Foundation.

**Jacek Waltoś** *What Was "Wprost" to Have Been?*
This essay endeavours to solve a question about the character of the "Wprost" group: a chance to create a community of persons (probably as a reference to Personalism) expressing within an artistic and social context experiences shared with recipients without enclosing themselves within the range of art and the autotelic character of its goals and tastes. As an informal group of friends "Wprost" believed in the language of images also by resorting to the tradition of European art and its iconological interpretation. It rejected post-Kapist aestheticization – this being a period of a strong impact exerted by the norms of that particular group – and the progressiveness of avantgarde extremists.

**Barbara Osterloff** *Edmund Osterloff – Artist of the Image*
Edmund Osterloff (1863-1938) is one of the precursors of Polish art photography and a representative of a current known as pictorialism, the author of already classical works included into so-called native photography. His most complete statements assumed the form of photographic landscapes and studio portraits executed brilliantly in the bromoil technique. Already prior to the First World War Osterloff's works were awarded abroad and then brought their author the acclaim of a "Polish Léonard Misonne" as well as an invitation to join the elitist Polish Photo-club established in 1930. B. Osterloff used unknown documents to present the unusual biography of this Pole by choice and émigré-exile, who spent 25 years in Georgia where he inaugurated his career as an artist. Naturally, the coincidence of names is not accidental – the author and the titular protagonist of the essay are related.

**Tomasz Swoboda** *Two Contextual Photographs*
This two-part essay focuses on two photographs: *Image irrationnelle*, by Raoul Ubac and a portrait of Michel Leiris standing next to a sculpture of the African god Gu. The former inclines us to consider the boundary between man and animal, and the latter to reflect on the status of the autobiographical quality in the process of creation.

**Tomasz Szerszeń** *Notes about Neorealism. 1947*
Cesare Zavattini wrote that Neorealism remained an art of "fragmentary, ephemeral, piecemeal, missed encounters". This text is an attempt at examining "Neorealist" photographs taken in the 1950s by Marek Piasecki, Jerzy Lewczyński, Zofia Rydet, Zdzisław Beksiński, and Tadeusz Rolke, and their relation towards the cinema, i.e. as takes from a never made Neorealist motion picture. Neorealism, together with its programme-like escape from subjecting reality to any sort of initial premises, its inconclusiveness, flight from didacticism, and finally – and this feature is perhaps of key importance – its unclear perception, was a *sui generis* "materialistic metaphysics of everyday life", disclosing the ambiguity of a world shattered into fragments. By the very force of things, photographs taken by Piasecki, Lewczyński or Beksiński and evoking this aesthetic, became an instrument of a decolonisation of perceiving the reality of the early stage of People's Poland, showed the then "undepicted world", and, finally, was a *sui generis* visual, non-academic "anthropology". The pretext for these reflections is the year 1947: a time of the worldwide triumph of the Neorealist cinema, the beginning of rebuilding Warsaw, the onset of Stalinism in Poland, and, finally – and this could be of utmost prominence – the year of the establishment of the periodical "Polska Sztuka Ludowa" (today: "Konteksty").

**Adam Mazur** *Partial Object. A Synthesis of the Works of Aneta Grzeszykowska*
This text presents the state of research, proposes a systematic approach, and, upon its basis, conducts a synthesis of heretofore works by Aneta Grzeszykowska (b. 1974). Despite a number of press articles as well as critical and scientific texts, Grzeszykowska's *śuvre* continues to evade reflections while the relatively large number of her one-man and group shows becomes the reason why an outside observer finds it difficult to establish the sequence of her projects and relations within the range of particular sets of works. This text contains a chronological reconstruction of Grzeszykowska's artistic development spanning from her early student works, executed together with Jan Smaga, to the most recent undertakings, whose effects are shown at exhibitions held in Poland and abroad or are published as art books (e.g. *Negative Book* or *Selfie*). A. Mazur arranged the artist's *oeuvre* in order from the vantage point of its themes (initial interest in architecture, questions of identity and objectivity, pastiche and repetition, feminism) and the media (from photography *via* video to sculpture and performance). A reconstruction of the state of research and an amassment of possible paths of interpretation enabled the author to present his personal vision of Grzeszykowska's art.

**Maciej Rożalski** *Yanka's Anthropologies*
This article about the Polish dancer Yanka Rudzka attempts an anthropological and historical analysis of the creation of the contemporary art of the dance in Brazil. During the 1950s Rudzka emigrated to Brazil where she was invited to establish the first national dance university in the state of Bahia. Her pioneering project encompassed the techniques of the Expressionistic and Afro dance, an approach that at the time was a genuine sensation. Despite the fact that Rudzka did not hold the post of the course coordinator for long her several years-long presence in Bahia made a significant contribution to the decolonisation of Brazilian art and science. The outcome of in-depth studies conducted by the author in 2014-2015 as part of the Yanka Rudzka Polish-Brazilian proj-

ect concerning the life and *oeuvre* of the Polish artist Yanka Rudzka. The text concentrates predominantly on her pioneering approach to creation, merging elements of the contemporary dance and anthropological observation. Within this context Rudzka's works provided foundations for a new paradigm of the performing arts, based on a creative combination of Afro-Brazilian tradition and modern arts. From the early 1960s such an approach became increasingly popular in north-eastern Brazil and today is one of the dominating aesthetic tendencies in this region. The presented publication was prepared for a research session organised by the author with the cooperation of the School of Dance at the Federal University of Bahia and the VIVADANÇA festival (April 2016). This meeting summed up the *oeuvre* of the Polish dancer within the context of the history of the performing arts in Brazil. The outcome of the session was published together with interviews and other archival material as part of a multi-media presentation on the festival site: (www.festivalvivadanca.com.br/wp-content/uploads/2016/05/YANKA-RUDZKA-OK.pdf). This text is the first publication about Yanka Rudzka written in Polish.

**Paweł Próchniak** *On Bartosz Konstrat's Poetry*

**Stanisław Mossakowski** *Russian Preparations for an Intervention in Poland in the Light of an Account by Tadeusz Mossakowski (June 1790)*
Sometime, source research concerning the lives of people of slight significance unexpectedly casts a new light on the origin of great historical events. This is the case of an intelligence report, unnoticed in professional historical literature, made in the middle of 1790 by Tadeusz Mossakowski, a national cavalry ensign. (…) The mission carried out by Tadeusz Mossakowski demonstrated unambiguously that the armies of Catherine II were preparing themselves quite earnestly and concretely for an intervention in Poland already a year prior to the enactment of the Third May Constitution and two years before the signing of the Targowica Confederation.

**Paweł Dybel** *A Youth's Calf or the Beautiful Legs of the Doctor's Wife? The Correspondence Duel Between Gombrowicz and Schulz*
In 1936 Gombrowicz and Schulz became embroiled in a celebrated correspondence "duel" waged on the pages of the elitist literary periodical "Studio". The pretext was an alleged statement made by a "doctor's wife from Wilcza Street" about Schulz's masochism. In a response to Gombrowicz's provocative letter Schulz proposed to change the topic: instead of pondering someone's primitive opinions about the writer's sexual orientation perhaps it would be better to reflect on the sort of a portrait he should depict in his novels? Successive letters contain an interesting discussion conducted by the two men of letters about the role played by the "low" themes of corporeality and sexuality in literature, revealing the diametrically different stands of both authors. The presented article extracts the premises of their arguments and the mutually excluding comprehension of the anthropological message of literature. This is the reason why the "duel" conducted by Gombrowicz and Schulz in their correspondence is one of the most significant testimonies of the authors' divergent consciousness.

**Jan Gondowicz** *The Mystery of ATU 312*
The story of Bluebeard is known as ATU 312. This cipher denotes a number in an international catalogue of fairy-tales. Consequently, the catalogue becomes a time machine, which reels whole ages backwards.

**Jerzy Giedroyc, Jan Brzękowski** *Fragments of Correspondence (1954-1964)*
A selection of correspondence between Jerzy Giedroyc, co-founder of the Literary Institute and for many years editor of the periodical "Kultura" issued in Paris, and Jan Brzękowski, poet and theoretician of art connected with the Cracow avant-garde, from 1928 a resident of France. The correspondence comes from the archive of the Polish Library in Paris.

**Marcin Trzęsiok** *So What*

**Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska** *Tallest Mountains are Struck by Lightning from a Cloud. Three Models of Lightning in the Polish Folk Image of the World*

**Jerzy Bartmiński, Anna Kaczan** *Oats in the Lublin "Słownik stereotypów i symboli ludowych"*

**Katarzyna Prorok** *On the Significance of Pea Straw and the Pea Straw Wreath in Polish Folk Tradition*

**Monika Łaszkiewicz** *Image of the Tatar in Polish Folk Culture and the Polish Vernacular*
A collection of ethno-linguistic texts reconstructing the linguistic-cultural image of the world present in Polish folk culture. The studies, prepared as part of work on *Słownik stereotypów i symboli ludowych* edited by Professor Bartmiński, were based on three types of data: linguistic (records of dialect texts by dialecticians, dictionaries, dialect atlases), folkloristic (oral folklore: riddles, proverbs, songs, spells, folk prose, contemporary peasant poetry), and ethnographic (recorded beliefs and practices). The authors discussed the following entries: "oats", "pea straw", "lightening" and "Tatar".

**Beata Klocek di Biasio** *The Artistic Biography of Igor Mitoraj and the World of His Art*
This reconstruction of the artistic biography of Igor Mitoraj combines assorted facts from his life with the artist's self-commentary, i.e. their subjective interpretations borrowed from the interviews, which he gave and from the scarce texts, which he wrote. In those interviews Mitoraj spoke about his *oeuvre,* recalled certain events from his life, and revealed his attitude towards other sculptors. May this subjective-objective story about the artist's life, the path leading from Cracow to imaginary Ithaca, described in this chapter, simultaneously perform the part of an initial and most general introduction to the secrets of Mitoraj's *oeuvre* as a sculptor. In reviews, whose fragments are cited in the essay, Mitoraj explained the mysterious operations, incomprehensible at first glance, to which he subjected his works, such as the significance attached to bandaging the faces of his statues or the meaning of the rectangular gashes on their bodies, which he called "cuts". For a researcher dealing with Mitoraj's works, such a self-commentary and self-interpretation comprise a valuable contribution to reconstructing the artist's creative process, the recreation of the *universum* of his imagination, the reestablishment of the paths of analogies and associations, and the process of becoming familiar with the applied sculptural and painting techniques (encaustic painting) – in a word, a prefatory and most comprehensive introduction to the world of the art of Igor Mitoraj.

**Jakub Pokora** *The Hand – a Useful Instrument. On Exaggeration in Interpretation*
An attempt at deciphering the gesture of a hand featured on a theatre poster designed by Henryk Tomaszewski for the drama *Hadrian VII* (1969). The introduction briefly recollects the selected functions performed by the hand, with emphasis placed on mnemonics (the art of memory) and chirognomy (chirology). The author went on to analyse the significance of the hand motif on posters by Henryk Tomaszewski and examined their eventual connection with chirognomy and chirology – the ways in which hands speak, i.e. an inseparable element of rhetoric established in antiquity and still applied in the nineteenth century. After the introduction the author advanced *ad rem*, demonstrating that the gesture shown on the examined poster does not signify the Arabic **7** or the letter H, but is an originally depicted Roman VII indicated by the index finger, here unnaturally elongated due to its function. To conclude: apparently in the case of works by renowned artists classical research methodology proves ineffective.

**Irena Kossowska** *Flemings* contra *Walloons? Paradigms of Identity in Belgian Art*
Cultural diplomacy developing during the inter-war period assumed the existence both a bilateral exchange of artistic undertakings and contracts enabling the circulation of art exhibitions across the Continent. This text concentrates on an exposition of modern Belgian art organised in 1935 as part of a Polish-Belgian cultural dialogue. The presentation, shown at the Warsaw Institute for the Propaganda of Art, was conceived as a retrospective review of Belgian art from the 1830-1930 period. The display, featuring 146 exhibits from the domains of painting, graphic art, and sculpture was part of a sequence of itinerant exhibitions organised by the Belgian government at the beginning of the 1930s to commemorate the hundredth anniversary of winning political sovereignty. Featured at assorted European capitals such expositions served the enhancement of the prestige of the Belgians as heirs of the Flemish-Low Countries culture. The cultural core of this national "community" artificially created by foreign powers, i.e. the land of Belgium, which came into being during the nineteenth century, was the heritage of past epochs, whose gravity was to dominate ethno-cultural conflicts between contemporary Flemings and Walloons. Taking into consideration the complicated political configuration of political interests, social reasons, and cultural trends in Belgium during the 1930s we are entitled to ask: was the dissonance between Flemish Expressionism and Walloon Surrealism and magical realism, characteristic for contemporary Belgian art, reflected in the structure of the exhibition on show in Warsaw? Or was the exposition construed in such a manner so that it would testify to the cohesion of Belgian national identity? The author of this text sought an answer to the posed questions in order to capture the mechanisms of cultural propaganda, on the one hand, and to define the critical competence of the Polish reviewers of the exhibition, on the other hand.

**Krzysztof Czyżewski** *Little Axis mundi*

**Jerzy Pluta** *Short Prose*
Texts from the collection: *Tysiąc pierdołek o pichceniu grochu z kapustą i kawiorem* (Wrocław 2016, Wydawnictwo Warstwy), written in the years 1995-2015.

**Monika Sznajderman** *Postcard from Mongolia*

**Grzegorz Olesiak** *My Maps*
A map introduces meaning and order into the comprehension of the world. This is the sort of meaning that spans from the general to details. The author first discovers a certain region as an entity that stirs his interest and only then does he seek details, just as if he always remembered the celebrated maxim formulated by Bruno Schulz: "Every fragment of reality lives due to the fact that it takes part in a certain universal sense".

**Agnieszka Karpowicz** *Surfaces and Models. Designing Maps of Mazuria*
A presentation of a project focused on examining the place of Mazuria (Mazury) in Polish group imagination and the ways of its management (real, symbolic, and imaginary) in Polish post-1945 culture. The transformations of material used in successive decades reflect changes in the attitude towards numerous values and categories associated with Mazuria: the German or Teutonic Order past, alienness, architectural heritage, natural environment, tourism, water sports, and cuisine as well as more complex ones, such as the identity of the region. The author was, therefore, interested in the way in which the "regained" territory was reclaimed and in which this process changed and assumed a permanent mark on the actual map of twentieth-century Poland. How (and whether) did those ways differ and did they succumb to some kind (and what sort ?) of a transformation at the turn of the century?

**Małgorzata Dziewulska** *In the Shadow of a Chair*
Two unusual art galleries appeared in the last two decades along the Vistula valley in Cracow: the Manggha Museum of Japanese Art and Technology and Cricoteka. They were created by Andrzej Wajda and Tadeusz Kantor, artists once associated on the film set of *The Dead Class* and the rostrum of the Congress of Polish Culture in December 1981, even though they pursued diverse types of expression in art and perceived the latter's place in life totally differently. The durable medium of architecture, into whose language architects translated the divergent stands represented by Wajda and Kantor, will leave for long evidence of a conflict and even an architectural fracas. What does this dissonance say about us?

**Rev. Andrzej Luter** *Together with Wajda Our "We" Also Becomes Part of the Past*
The contents of a sermon delivered at the funeral of Andrzej Wajda at the church of St. Hyacinth in Warsaw (18 October 2016). "Together with Wajda our 'We', our non-infantile and non-megalomaniac story abut ourselves, a masterly image in which we could recognise and love ourselves, something that had created and linked us, also become part of the past. We leave, we depart. The summer within us became defeated. We were brought up by people born in the 1920s. This is also my experience. Such persons as Andrzej Wajda were our teachers, masters, cornerstones, and points of reference. That pre-war generation of those born in the 1920s and fortunate not have been killed brought up several post-war Polish generations. Now, that generation is growing weak and departing. Just as Andrzej Wajda, to whom we all owe a great debt, has passed away".

**Zbigniew Benedyktowicz** *Aleksander Jackowski (1920-2017) – A Farewell Speech*

*Polska Sztuka Ludowa*

# KONTEKSTY

✦ CULTURAL ANTHROPOLOGY ✦ ETHNOGRAPHY ✦ ART ✦

2016 rok LXX nr 3-4 (314-315). Indeks 369403. ISSN 1230-6142.
INSTITUTE OF ART POLISH ACADEMY OF SCIENCES, SOCIETY LIBER PRO ARTE

Contents 3-4 2016

**70th Anniversary of „Konteksty"**

Piotr Gliński — *70th Anniversary of „Konteksty"*
Maja Komorowska — *On 70th Anniversary of „Konteksty"*
Krzysztof A. Meissner — *Today True Certainties Are No More*
Michał Klinger — *The Second Coming (The Problem of the Decline of History)*
Dariusz Czaja — *Cain's Sin (Today Real Sinners Are Already No More)*
Janusz Bohdziewicz — *Today True Gods Are Already No More? - or On the End of Religion and the Task of the Spirit*
Krystian Darmach — *Today True Visionaries Are No More*
Łukasz Sochacki — *Are True Biographies Already No More? The Legend of Ettore Majorana*
Anna Szałapak — *„Nothing is obvious"*
Antoni Kroh — *Winds Blowing from the Tatars, or Where is That Righteousness?*
Stanislaw Krajewski — *Real Jews (in Poland) Are Already No More*
Małgorzata Sady — *Alfred Schreyer – Artist of the Spirit from Drohobycz*
Kuba Szpilka — *To Be Worse*
Magdalena Barbaruk — *Today Real Coloniality Is Already No More*
Jan Szpilka — *"No real masochists left"*
Wojciech Michera — *"And Then There Were None…". The Image as a Clue*
Marian Oslislo — *Today Real Authors of Posters Are Already No More*
Anna Chęćka-Gotkowicz — *About „Konteksty"*
Ewa Domańska — *„Konteksty"*
Włodzimierz Staniewski, Mariusz Gołaj — *It Is a Real Art*
Jerzy Wasilewski — *„Konteksty" Ethnology – Joyful Wisdom. Flavours of Reading, Pleasures of Writing, Joys of Discovering*
Paweł Próchniak — *The Actual Presence of Poetry*
Adam Wodnicki — *Meeting in The Alyscamps*
Andrzej Mencwel — *Parisian Phantom*
Piotr Matywiecki — *Reflections about the Landscape*
Yuri Lotman — *Text and Cultural Polyglotism*
Bogusław Żyłko — *Yuri Lotman: from Structural Poetics to the Semiotic Theory of Culture*
Michał Głowiński — *Seeking Refuge in Folklore*
Ewa Klekot — *Polish Folk Art: Contexts*

| | |
|---|---|
| Antoni Kroh | *From a Brigand to an Elephant in Lace Underwear* |
| Anna Nasiłowska | *"Dyskont słów" – a Sequel* |
| Roch Sulima | *Demonstrating in the Urban Cultural Landscape. Note's from a Warsaw Street* |
| Leszek Kolankiewicz | *Grotowski's Emerald Tablet* |
| Rasa Rimickaite | *In Eighty Days Around the World. On Lithuanian-Polish Cultural Relations Especially within the Context of the Last 25 Years* |
| Antoni Kroh | *Half a Century with Wallachian Colonisation* |
| Magdalena Barbaruk | *From Lowlands to Wild Fields. La Mancha* vs. *Lower Silesia* |
| Paweł Próchniak | *„Konteksty": The Duty of Truth* |
| Lech Sokół | *Attempt at a Critique of the Modern "I": Literature – Philosophy – Theology – European Awareness* |
| Katarzyna Prot-Klinger | *The Opera – Love, Death, Insanity* |
| Emilia Olechnowicz | *"But not my griefs; still am I king of those". The King's Two Bodies* and *Shakespeare's Second Tetralogy* |
| Krystyna Bartol | *The Maritime World of Oppian, or On the Interpretation Contexts of* "Halieutiká" |
| Włodzimierz Lengauer | *The Greeks and Eros* |
| Kazimierz Mrówka | *The Evil Bull of Phalaris* |
| Urszula Makowska | *Derwid's Paintbrush* |
| Piotr Kłoczowski | *Mnemosyne. Miscellanea* |
| Roland Barthes, Daniel Boudinet | *[Georgics]* |
| Edgar Morin | *"Le retrouvé et le perdu"* |
| Marguerite Yourcenar | *"Sur un rêve de Dürer"* |
| Marguerite Yourcenar | *"Deux Noirs de Rembrandt"* |
| Dariusz Czaja, Wiesław Juszczak | *Conversations about the Cinema: Bergman, Buñuel, Wajda* |
| Magda Heydel | *Translation: the golden bough* |
| Jerzy Bartmiński | *On 70th Anniversary of „Konteksty"* |
| Katarzyna Barańska | *Museum of „Konteksty"* |
| Barbara Major | *„Konteksty": My Connections* |
| Zbigniew Benedyktowicz | *Sacrum and Art. Life and Art. Conversation with Jacek Sempoliński and Wiesław Juszczak* |
| Ewa Domańska | *Animal History* |
| Sławomir Sikora | *Why Look at Animals? – "Nénette"* |
| Tomasz Gruszczyk | *Zygmunt Haupt: to Attribute Alien Qualities, to Attribute Oneself* |
| Jacek Leociak | *Niska Street* |
| Katarzyna Bojarska | *Non/salvation. Ecce Maryan S. Maryan* |
| Ewa Andrzejewska | *Maryan. Revival* |
| Marcin Trzęsiok | *Open and Concealed Beauty* |
| Maria Poprzęcka | *Chalk Cliffs* |
| Jacek Sempoliński | *Journals 1999 – 2007 (Fragments)* |
| Monika Krajewska | *Jewish Paper Cutting. Image and Word, Tradition and Non-tradition* |
| Jacek Waltoś | *What Was "Wprost" to Have Been?* |
| Barbara Osterloff | *Edmund Osterloff – Artist of the Image* |
| Tomasz Swoboda | *Two Contextual Photographs* |
| Tomasz Szerszeń | *Notes about Neorealism. 1947* |

| | |
|---|---|
| Adam Mazur | *Partial Object. A Synthesis of the Works of Aneta Grzeszykowska* |
| Maciej Rożalski | *Yanka's Anthropologies* |
| Paweł Próchniak | *On Bartosz Konstrat's Poetry* |
| Stanisław Mossakowski | *Russian Preparations for an Intervention in Poland in the Light of an Account by Tadeusz Mossakowski (June 1790)* |
| Paweł Dybel | *A Youth's Calf or the Beautiful Legs of the Doctor's Wife? The Correspondence Duel Between Gombrowicz and Schulz* |
| Jan Gondowicz | *The Mystery of ATU 312* |
| Jerzy Giedroyc, Jan Brzękowski | *Fragments of Correspondence (1954-1964)* |
| Marcin Trzęsiok | *So What* |
| Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska | *Tallest Mountains are Struck by Lightning from a Cloud. Three Models of Lightning in the Polish Folk Image of the World* |
| Jerzy Bartmiński, Anna Kaczan | *Oats in the Lublin "Słownik stereotypów i symboli ludowych"* |
| Katarzyna Prorok | *On the Significance of Pea Straw and the Pea Straw Wreath in Polish Folk Tradition* |
| Monika Łaszkiewicz | *Image of the Tatar in Polish Folk Cuture and the Polish Vernacular* |
| Beata Klocek di Biasio | *The Artistic Biography of Igor Mitoraj and the World of His Art* |
| Jakub Pokora | *The Hand – a Useful Instrument. On Exaggeration in Interpretation* |
| Irena Kossowska | *Flemings* contra *Walloons? Paradigms of Identity in Belgian Art* |
| Krzysztof Czyżewski | *The Little Axis Mundi* |
| Jerzy Pluta | *Small Prose* |
| Monika Sznajderman, Andrzej Stasiuk | *Postcard from Mongolia* |
| Grzegorz Olesiak | *My Maps* |
| Agnieszka Karpowicz | *Surfaces and Models. Designing Maps of Mazuria* |
| Małgorzata Dziewulska | *In the Shadow of a Chair* |
| | |
| Rev. Andrzej Luter | *Together with Wajda Our "We" Also Becomes Part of the Past* |
| Zbigniew Benedyktowicz | *Aleksander Jackowski (1920-2017) – A Farewell Speech* |