

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



Facta Ficta
Research Centre
factaficta.org

OPEN  ACCESS

vol. 1 (11) 2023

(De)maskacje i odsłony

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

REDAKTOR NACZELNA:

Ksenia Olkusz

REDAKTOR PROWADZĄCY NUMERU:

Wiktoria Pierzak

REDAKTORZY POMOCNICZY:

Rafał Paliński, Nina Kubasiak, Kinga Kamińska, Joanna Brońka, Aleksandra Dobrowolska, Weronika Czajkowska

SEKRETARZ REDAKCJI:

Joanna Brońka

KOLEGIUM REDAKCYJNE:

Joanna Brońka, Weronika Czajkowska, Aleksandra Dobrowolska, Kinga Kamińska, Nina Kubasiak, Fryderyk Kwiatkowski, Aleksandra Kuś, Zofia Leśnik, Wiesław Olkusz, Barbara Stelingowska, Rafał Paliński, Agata Paszek, Wiktoria Pierzak, Joanna Zienkiewicz

RADA NAUKOWA:

Gregory Claeys, *Royal Holloway University of London*

Fredric Jameson, *Duke University*

Krzysztof Kłosiński, *Uniwersytet Śląski*

Raine Koskimaa, *University of Jyväskylä*

Anna Lebkowska, *Uniwersytet Jagielloński*

W.J.T. Mitchell, *University of Chicago*

Bernard Perron, *Université de Montréal*

Marie-Laure Ryan, *Independent Researcher*

Richard Saint-Gelais, *Université Laval*

Werner Wolf, *Karl-Franzens-Universität Graz*

PROJEKT GRAFICZNY I SKŁAD:

Krzysztof Biliński

REDAKCJA JĘZYKOWA (J. POLSKI):

Weronika Czajkowska, Aleksandra Dobrowolska, Kinga Kamińska, Nina Kubasiak, Rafał Paliński, Wiktoria Pierzak, Ksenia Olkusz

REDAKCJA JĘZYKOWA (J. ANGIELSKI):

Joanna Zienkiewicz

KOREKTA

Ksenia Olkusz, Rafał Paliński

WYDAWCA:

Ośrodek Badawczy Facta Ficta

ul. Opoczyńska 39/9

54-034 Wrocław

e-mail: journal@factaficta.org

factafictajournal.com



Facta Ficta
Research Centre
factaficta.org

ISSN 2719-8278

ISBN 978-83-967365-0-5

Pewne prawa zastrzeżone. Artykuły w czasopiśmie dostępne są na licencji Creative Commons BY 4.0 (uznanie autorstwa) w repozytorium Centrum Otwartej Nauki. Facta Ficta. Journal of Theory, Narrative & Media wydany jest w otwartym dostępie w poszanowaniu dla ruchu wspierającego bezpłatny dostęp do wiedzy.

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

vol. 1 (11) 2023

(De)maskacje i odstony

Ośrodek Badawczy Facta Ficta • Wrocław 2023

Spis treści

TEMAT NUMERU	Od <i>ars moriendi</i> do trudnego <i>thanatos</i> we współczesności – przemiany postaw społecznych wobec śmierci <i>Aleksander Halecki</i>	9
	Pamięć i mit w kontekście badań nad performatywnością w kulturze sarmackiej <i>Julita Madej</i>	25
	Od aporii czasowości do narracji, czyli o refiguracji według Paula Ricoeura <i>Adam Sejbuk</i>	41
	Neoliberalizm, afekt i przestrzeń w <i>Muzeum Barnuma</i> Stevena Millhausera i <i>Cosmopolis</i> Dona DeLillo <i>Bartłomiej Musajew</i>	55
	„Bo to były inne czasy...”. Zmienność tabu w czasie i jego wpływ na odczytywanie motywów autobiograficznych w twórczości Jerzego Pilcha <i>Katarzyna Hanik</i>	69
	Biblia pauperum. Pedagogiczny wymiar malowideł ściennych na przykładzie kościoła pod wezwaniem Wszystkich Świętych w Szydłowie <i>Kamila Pytowska, Ryszard Piwowarczyk</i>	89
	Poślubiona kinematografii: Kinuyo Tanaka jako reżyserka pominięta w historii kina japońskiego <i>Maciej Krauze</i>	109
	Wybrane wierzenia, tradycje i zwyczaje kulinarne jako część dziedzictwa kulturowego Azerbejdżanu <i>Wanda Kubiak</i>	123
	Wymiary zarządzania mediami: transmedialność serialu <i>Skam</i> <i>Julia Grabania</i>	149
	Fikcja w fikcji: narracja szkatułkowa w różnych rodzajach mediów <i>Radosław Walczak</i>	171

	Konspiracja Wodnika jako środek do wprowadzenia Nowego Porządku Świata	
	<i>Olga Zamojska</i>	185
PRZEKŁADY	Dziecięce umysły na końcu świata	
	<i>Marco Caracciolo</i>	207
VARIA	Szkolna codzienność z perspektywy nauczycieli, czyli współczesne problemy w szkole	
	<i>Joanna Lysy</i>	233
	Prawo do bycia traktowanym jak suweren. O relacjach na poziomie obywatel – urzędnik	
	<i>Piotr Solka</i>	251
	Władza a autorytet. Pozytywne i negatywne aspekty, interakcje oraz ich wzajemny związek	
	<i>Kristian Yasin</i>	267
KULTURA	Droga Pierścienia. Biżuteria w literaturze fantasy i współczesne rękodzieło artystyczne	
	<i>Ewa Wiatr</i>	283
	Sztuki plastyczne a odczuwanie przestrzeni poprzez miejską tkankę	
	<i>Remigiusz Koniecko</i>	303
	Antagonistyczna para w powieści popularnej. Heros i Demon w <i>Dymie ofiarnym</i> Stefana Kiedrzyńskiego	
	<i>Agata Adamowicz</i>	317
	O <i>Filifonce</i> , która wierzyła w katastrofy Tove Jansson czyli katastrofa jako potrzeba wolności	
	<i>Aleksandra Kuś</i>	339
RECENZJA	„Tropiąc zapomniane duchowe ścieżki” – wokół książki Michała Łuczyńskiego <i>Mity Słowian. Śladami świętych opowieści przodków</i>	
	<i>Aleksandra Dobrowolska</i>	355



Temat numeru

Od *ars moriendi* do trudnego *thanatos* we współczesności – przemiany postaw społecznych wobec śmierci

Aleksander Halecki

Uniwersytet Mazursko-Warmiński w Olsztynie

Abstract

The theme of death, like the experience of dying itself in Latin civilisation, has played a huge role in shaping consciousness and culture over the centuries. The aim of the chapter is to present the most important models of death and their relationship to particular eras from the Middle Ages to modernity. To do so, the author draws on the synthesis of the French anthropologist Phillipe Ariès, who in his work: *Images of Man and Death*, shows a cross-sectional view of the problem of the relationship of the human individual to the end of his own existence. The article highlights the collective consciousness as a strong factor that decisively shapes individual images of death. It was built up by society's attitude to such phenomena as the self-consciousness of death, the belief in continued life, the conviction of the presence of evil in the existence of *thanatos*, as well as the fear of the annihilation of one's own person. The beliefs and possibilities of the society of the time are confronted with the *thanatos* experience, which creates models: self death, *ars moriendi*, wild death, the cementary cult in the 19th century and deconstructions of the presence of death in the

Aleksander Halecki, student teologii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie; do jego zainteresowań należy rozumienie zjawisk antropologia religii, historia średniowiecza z uwzględnieniem kultury bizantyjskiej, symbolika obrzędów religijnych kościoła tradycji zachodniej, a także sztuka polskiego modernizmu XX wieku.

Facta Ficta,
Journal of Theory, Narrative & Media



modern world. It includes not only an analysis of the social and religious dimensions of individual dying. It shows the place of the theme of death in areas where it had a special position in: Christian religion, medicine, literature and art in the consciousness of whole societies. Death as a living subject when confronted with the achievements of human science and culture is a source of surprising phenomena and behaviour. The chapter shows how acceptance of the phenomenon of death has evolved over the centuries. It represents a scale from the full affirmation of the experience of dying and its presence in culture as in the Middle Ages, through its distinctiveness in the perspective of secularised modernity, to modernity, characterised by its rejection in the sphere of contact with the dying person, and its affirmation in culture, of death as a sensation.

Keywords: death, consciousness, ars moriendi, vanitas, medicalisation, corpse, Ariès

Wprowadzenie

Zagadnienie śmierci jest rzeczą fundamentalną dla egzystencji człowieka – jako samodzielnej jednostki, istoty tworzącej kulturę, jak i elementu społeczeństwa. Dość udanej próby stworzenia uporządkowanej panoramy śmierci w cywilizacji Zachodu na przestrzeni wieków podjął się francuski historyk Philippe Ariès. Jako przedstawiciel francuskiej szkoły badawczej Annales prowadzi on swoje rozważania dotyczące śmierci, przedstawiając jej poszczególne modele. Szkoła z Annales w swoich założeniach badawczych wybiera metodę analizy historii, zwaną historią totalną. Metoda ta wydaje się być wyjątkowo korzystna przy opisywaniu tematu śmierci w historii powszechnej społeczeństw. Według Jana Swianiewicza: „Zadaniem, jakie stawia sobie historia totalna, jest pojęciowe uchwycenie wielowymiarowego charakteru dziejowej zmienności poprzez przezwycięzenie fragmentaryzacji wiedzy na wiele wyspecjalizowanych dziedzin (dotyczących osobno polityki, wojskowości, ekonomii, religii, psychologii itd.). Chodzi o pokazanie złożoności rzeczywistości historycznej i ustalenie natury oddziaływań między poszczególnymi warstwami tej złożoności” (Swianiewicz 2013: 120). Posługuje się ona „koncepcją długiego trwania”. Zakłada ona, że przemiany o charakterze cywilizacyjnym i religijnym są najważniejszą miarą w badaniu transformacji społecznych i posiadają pierwszeństwo przed zjawiskami opisującymi transformacje. Natomiast pogląd ten przypisuje znikome znaczenie poszczególnym punktowym wydarzeniom – na przykład datom bitew, koronacji, uzasadniając ich niską wartość brakiem mocy kształtowania wydarzeń w perspektywie dłuższej niż kilkanaście lub kilkadziesiąt lat (Wikipedia.org 2021: par. 1–2) W praktyce oznacza to, że np. opisywany w artykule model śmierci własnej, który pojawił się w starożytności, pomimo nadejścia średniowiecza będzie dalej powszechnie praktykowany w społeczeństwie i ceremoniach religijnych. Ponadto dominacja modelu *ars moriendi* w schyłku

średniowiecza nie oznacza *a priori* całkowitego zaniknięcia śmierci własnej, która w pewnych organizmach społecznych przetrwała do dzisiaj.

W eseju *Pięć wariacji na cztery tematy* Ariès dokonuje syntezy czterech czynników, które warunkują powstanie odmiennych typów śmierci:

I wtedy wydaje mi się, że ta ogromną przestrzenią rządzą proste wariacje czterech psychologicznych elementów. Jako pierwszy wymienimy ten, który kierował naszymi badaniami: świadomość siebie. Drugi to obrona społeczeństwa przed dziką naturą, trzeci – wiara w dalsze życie i czwarty – wiara w istnienie zła (Ariès 1989: 592).

Kwestie te pozostają fundamentalne także dla tych, którzy dzisiaj próbują odpowiedzieć sobie, jakie miejsce zajmują w historii i współczesności człowieka. Spostrzeżenia Arièsa potwierdza francuski dziennikarz Christian Chabanis, który przeprowadził wywiady z rodzimymi przedstawicielami filozofii, historii, religii – między innymi Emmanuelem Levinasem czy kard. Lustigerem, a także z lekarzami, człowiekiem, który dopuścił się zabójstwa i sędzią orzekającym karę główną (Chabanis 1987: 333–334). Badając te poszczególne fenomeny śmierci, dziennikarz wyartykułował: wiedzę o nieuchronności własnej śmierci, powiązanie jej z rzeczywistością życia, fakt doświadczania jej poprzez śmierć drugiego człowieka. *A posteriori* świadoma obserwacja ludzkiej śmierci rodzi chęć zwrócenia się ku temu, co nieśmiertelne – przewyciężenie anihilacji fizycznej człowieka (zgonu i ohydy rozkładu zwłok) poprzez pamięć o nim i wiarę w życie wieczne (Chabanis 1987: 10–19). Emmanuel Le Roy Laudrie, przypomina, że „[...] myśl spopularyzowaną przez Edgara Morina, a mianowicie, że wydaje się jakoby Homo sapiens bardzo szybko stawał się Homo religiosus, do tego stopnia, że kto wie czy obaj nie są wręcz nierozłączni” (Chabanis 1987: 70–75). Le Roy Laudrie wskazuje również na fakt zaistnienia grobu jako pierwszego dzieła sztuki człowieka, jak i na obecność ludowych mitów dotyczących *thanatos* w kulturze europejskiej (śmierć jako matka chrzestna) oraz naturalne wpisanie się śmierci w sferę zagadnień teologicznych (Chabanis 1987: 70–75). Obecność śmierci w opisanym przypadkach świadczy o obecności myśli o końcu człowieka w dziedzinach niezwykle wpływowych dla rozwoju myśli społecznej tworzących kulturę. Artykuł w tej optyce przedstawia kształtowanie się charakterystycznych modeli śmierci i ich transformacje poprzez wpływ przekonań społecznych (z uwzględnieniem czterech czynników występujących u Arièsa) na kulturę, teologię, sztukę, a nawet medycynę. Warto zauważyć, że wpływ ten nie jest jednostronny, a osiągnięcia poprzednich epok będą oddziaływały na przekonania późniejszych społeczeństw.

Ze względu na wybraną metodę artykuł czerpie z różnych opracowań, sięga do myśli przedstawicieli różnych generacji szkoły Annales obok już

wspomnianych Philippe’a Ariès’a czy Emmanuela Le Roy’a Laudrieg’a, do tekstów ucznia Jacques’a Le Goff’a – historyka Jeana Claude-Schmitt’a i Michaela Vovellé’a (Wikipedia.org 2021b: par. 15).

Śmierć oswojona wpisana w myśl i społeczeństwo średniowiecza

Antropolog Philippe Ariès dostrzega, że co do swojej istoty model śmierci oswojonej, która zdominował antyk, występuje również w średniowieczu. Paradygmat ówczesnych epok kreuje filozoficzna koncepcja świata metafizycznego porządku, w którym rzeczywistość kreowana jest przez prawa fizyczne (w chrześcijaństwie, pochodzą one od Boga; Świeżyński 2001: 161). Fizyczne prawa zostają utożsamione z zasadami tworzonymi przez grecką triadę: Prawdę, Dobro i Piękno – tworzącą porządek fizyczny, etyczny i estetyczny. Dzięki nim powstała całościowa struktura funkcjonowania świata, gdzie na określonych w ten sposób zasadach każdy człowiek, jak i rzecz mają wyznaczoną rolę do spełnienia. Swoją wartość i symboliczne znaczenie w świecie metafizycznego porządku miało wszystko, co dotyczyło istnienia człowieka – od emocji, poprzez codzienność, aż do wydarzeń istotnych w życiu jednostki, do których zaliczano bezwzględnie doświadczenie umierania. Ariès na podstawie badań dokonał syntezy śmierci w kulturze europejskiej i dostrzegł istotne elementy współtworzące śmierć oswojoną.

Pierwszym z nich jest świadomość własnej śmierci. Sokrates, podobnie jak Epikur, dostrzegał, że kres życia, który przeżywa umierający, ostatecznie wymyka się jego doświadczeniu. Traktowali oni śmierć jako konieczny element życia. Myśl chrześcijańska wpisała się w dualizm Platona wskazujący na oddzielenie się duszy od ciała po śmierci jako jej wyzwolenie. Augustyn z Hippony podkreślał potrzebę **godzenia się ze śmiercią w niemal w naturalny sposób** ze względu na to, że przenosi ona duszę człowieka w transcendentalny wymiar. Te poglądy, traktujące doświadczenie kresu ludzkiego życia z nadzwyczajną naturalnością, nie są tak zaskakujące, jeżeli weźmiemy pod uwagę warunki życia w średniowieczu. Michael Vovelle podkreślał, że aż do XVII/XVIII wieku średnia długość życia wynosiła trzydzieści pięć lat, podczas gdy człowiek pięćdziesięcioletni był już uważany za starca. Jako przyczynę tego stanu rzeczy należy wymienić – obok nieznajomości medycyny i zasad higieny – choroby, epidemie obejmujące nawet cały Stary Kontynent (Czarna Śmierć – czternastowieczna epidemia dżumy), katastrofy naturalne czy wojny. Wysoka śmiertelność ludzi w stosunkowo młodym wieku sprawiała, że myśl o jej własnym doświadczeniu zgonu stała się obecna w myśli człowieka ówczesnej epoki (Świerczek 2019: 200; 204).

Etos przeżywania śmierci na sposób świadomy zostaje umieszczony w spisanych przekazach w *Legendach arturiańskich* czy w *Pieśni o Rolandzie*.

Zarówno śmierć króla Artura, jak i Rolanda czy arcybiskupa Turpina ma charakter ściśle określonego rytuału – przeczuwając bliskość nadchodzącej śmierci, żegnają się z bliskimi osobami, prosząc o wybaczenie i wspominają swoje życie. Trzynastowieczny kanonista, biskup Guillaume Durand I z Mende, w swoich zapiskach określał w ścisły sposób układ ciała człowieka oczekującego na śmierć, który odnajdujemy we wspomnianych źródłach literackich. Wobec zbliżającej się śmierci kładą się oni z rękami skrzyżowanymi na piersiach, kierując głowę na zachód, natomiast dolne kończyny ku wschodowi – Jerozolimie – i rozpoczynają modlitwę (Ariès 1989: 213). Składała się ona z dwóch części – wyznanie swoich grzechów i z *commendatio animae* – oddanie duszy Bogu. Opis śmierci zawiera w sobie dwa elementy o charakterze indywidualnym, które mają jednak drugorzędne znaczenie i nigdy nie stanowiły istoty dla umierającego – wzruszenie związane z osobami i przedmiotami, które pozostawia na ziemi. Niekiedy występowała prośba o pochówek w grobowcu lub w ojczystym kraju. Zrytualizowany charakter śmierci podkreśla oczekiwanie na jej przyjście. Po zakończeniu modlitwy do Boga umierający oczekiwał na moment śmierci w milczeniu.

Drugą cechą śmierci oswojonej jest dążenie do zapanowania nad dzikością doświadczenia tanatycznego. Sam modus umierania, podobnie jak ludzka seksualność, były w społeczeństwie uznawane za zdarzenia mogące zaburzyć ład społeczny, dlatego też były one reglamentowane na podstawie ściśle określonych zasad.

Wiara w dalsze życie pozwalała przyjąć koniec egzystencji w naturalny sposób, wręcz z obojętnością. Jean Delumeau określał to zjawisko jako spoufalenie się ze śmiercią. Ta postawa miała swoje źródło w *contemptus mundi* – pogardzie odrzucenia świata doczesnego, w którym dostrzegano źródło pokus zagrażających zbawieniu duszy. Źródła tego poglądu należy szukać w ówczesnej myśli filozoficzno-teologicznej. Andrzej z Krety, żyjący w VII wieku, powoływał się na sugestywny obraz rozkładających się i cuchnących zwłok człowieka, aby uwydatnić kruchość i przemijalność ludzkiej egzystencji. Sam moment zakończenia życia był przyjmowany z ufnością, a zmarłych postrzegano jako tych, którzy osiągnęli wyzwolenie i spokój. Najbardziej pożądanym było wydanie ostatniego tchnienia w obecności rodziny, w świadomy sposób we własnym łóżu (Bołoz 2005: 179).

Thanatos średniowiecza nosiło piętno zła jako efekt grzechu. Śmierć dzięki temu pojęciu nie tylko zawężała się do momentu koniecznego przejścia, ale odnajdywała w myślowym systemie epoki swoją celowość jako konsekwencja w grzechu pierwotnego. Augustyn z Hippony, który sformułował tę doktrynę, wskazywał na rozumienie śmierci jako konsekwencji grzechu protoplasty rodzaju ludzkiego – Adama – i rozciągał ją na każdego człowieka. *Doctor gratiae*, podobnie jak papież Grzegorz Wielki, jako dodatkowy skutek

grzechu pierwszych rodziców dodaje *concupiscentiae* – pożądliwość ciała, która jest przekazywana w momencie poczęcia (Wilczyński 2014: 144). Stanowiło to solidny fundament dla przekonania społeczeństwa o konieczności osiągnięcia zbawienia przy pomocy moralnego życia i sakramentów ofiarowywanych mu przez Kościół.

Spółeczeństwo wobec *mors repentina*, samobójstwa i skazanych na śmierć.

Mors repentina, czyli śmierć nagła, którą trudno wytłumaczyć, była odbierana jako zaburzenie porządku świata i była rozpatrywana w kategoriach gniewu Bożego, a społecznie uważano ją za haniebną i wstydliwą. Kanonista biskup Durand w swoich pracach z zakłopotaniem traktował *casus* śmierci nagłej i zalecał zwyczajny pogrzeb. Korzystał on z faktu, że niejasne okoliczności przerwania życia działają *in plus* dla denata i przysługuje mu pochówek na cmentarzu. Mimo to jako, pewien uzus, często wobec takich przypadków stosowano skrócone obrzędy pogrzebu, a wobec zmarłego panowała atmosfera milczenia i rezygnowano z żałoby. Wyjątkiem dla *mors repentina* była tu śmierć wojownika walczącego w słusznej sprawie, której wzorem do naśladowania był proces umierania Rolanda (Ariès 1989: 24–26).

Akt suicydalny był postrzegany zarówno w kategoriach społecznych, jak i religijnych. Jean–Claude Schmitt (Schmitt 1993: 204) podkreśla, że było ono odbierane nie jako tragiczny wybór wolnej woli, lecz jako czyn wymierzony w ogół społeczeństwa. Samobójstwo w takim rozumieniu stanowiło zwieńczenie procesu dezintegracji społecznej i było aktem jednostki zwróconym przeciw całemu społeczeństwu, który należało ukarać. We francuskim Abbeville na tą okoliczność zwoływano ludność miasta za pomocą bicia w dzwony. Następnie stosowano rytuał dopełnienia aspołecznego czynu poprzez odgrywanie określonych ról mających za zadanie pohańbienie ciała samobójcy. Ze swojego założenia kara ta nie dotyczyła jego rodziny, ale w praktyce wiązała się z pohańbieniem dobrego imienia rodu. Dom, w którym dokonał się akt suicydalny, pozostawał przeklęty, a majątek zmarłego przepadał na rzecz władcy. Często stosowano ostracyzm wobec zmarłego – ciało zamykano w szczelnej beczce i puszczano wraz z nurtem rzeki. Zwyczaj ten wiązał się z tradycją ludową, w której beczka uchodziła za środek transportu dusz przeklętych do krainy śmierci (Schmitt 1993: 204). W sferze religii samobójstwo było pojmowane przez przedstawicieli duchowieństwa, między innymi Cezarego Heisterbacha, jako ostateczny wyraz rozpacz – *desperatio*. Taka śmierć przypominała koniec życia Judasza, antytezę dobrej śmierci dokonującej się po przyjęciu wiatyku i ostatniego namaszczenia. Tomasz z Akwinu podkreślał kwestię niemożności odpokutowania winy i wyznania grzechu, co w konsekwencji pozbawiało

denata prawa do pogrzebu na poświęconej ziemi lub w obrębie świątyni. Dlatego też Kościół przykładął wagę do poznania przyczyn zachowań samobójczych i zapobiegania im. Obok wstawiennictwa świętych duchowieństwo zyskało możliwość odwodzenia wiernych przed aktem samobójczym w postaci wprowadzenia nakazu obowiązku spowiedzi przynajmniej raz w roku przez Sobór Laterański w 1215 roku (Schmitt 1993: 208–210).

Średniowieczne świeckie prawodawstwo zawierało w sobie cały zestaw sposobów wykonywania wyroków śmierci. Sam Kościół przyznawał prawo do pochówku skazanym na poświęconej ziemi, uważając, że nie należy podwójnie karać za to samo przestępstwo. Jednak w rzeczywistości ówczesnego społeczeństwa sprawiedliwości dopełniano nawet wobec zwłok. Po egzekucji, jeśli ciało nie zostało odebrane przez rodzinę lub gdy w ramach kary został nałożony zakaz jego wydania, często pozostawało na swoim miejscu. Colinet z Puiseaux, na którym w 1411 roku wykonano karę główną poprzez ścięcie, a następnie poćwiartowano, został pochowany dopiero po dwóch latach. Skazańców, jak i samobójców w przeciwieństwie do innych chowano na rozstajach dróg lub też tworzone dla nich specjalne miejsca pochówku, poza obrębem miast, określane „fałszywymi cmentarzami” (Ariès 1989: 55–57). Według szwedzkiej badaczki Christine Ekholst wierzenia ludowe miały wpływ na postępowanie z ciałami osób, na których wykonano karę ostateczną. Zwłoki płci męskiej pozostawiano jako ostrzeżenie dla innych. Natomiast ciała kobiet uważano za nieczyste, dlatego też po ich spaleniu, zakopywano je w ziemi (Korpiola 2015: 23–24). Również dokonywano kremacji, po której praktykowano rozsypywanie prochów na wietrze.

Ars moriendi – własna śmierć późnego średniowiecza

Istotną różnicą, która oddzieliła śmierć własną od modelu śmierci oswojonej był wzrost samoświadomości – przekonanie o posiadaniu własnej tożsamości, która pojawia się od XI wieku w środowisku duchownych i możnych, określanych jako *litterati* (Ariès 1989: 175).

Wpływała ona na wiarę w dalsze życie, w której człowiek przestał afirmować siebie jedynie poprzez pryzmat życia wiecznego. Uwidacznia się tutaj chęć zaznaczenia własnej indywidualności zarówno w doczesności, jak i w zaświatach. W praktyce oznacza to chęć wyrażenia obecności jednostki w świecie poprzez spisywanie testamentów, w którym oznajmiano własną wolę i przekazywano majątek. Z tych samych przyczyn budowano grobowce, epitafia lub płyty z inskrypcjami. Oznaki *individuum* wkrały się do ceremoniału pogrzebowego. Testatorzy często w precyzyjny sposób zaznaczali swoje wymagania co do elementów procesji żałobnej i egzekwii, które dodano w późnym

średniowieczu. Ostatnia wola zmarłego zaznaczała się również w kwestii nie tylko liturgii pogrzebu, ale i w mszach za jego duszę, których zamawiano trzydzieści, sto, a nawet tysiąc. Zwyczaj zamawiania wielu *requiem* występuje systematycznie od XII wieku i przetrwa aż do XVIII stulecia (na przykład za Szymona Colbert, radcę parlamentu paryskiego zamówiono aż dziesięć tysięcy mszy w 1650 roku; Ariès 1989: 594).

Źródła z tego okresu uwydatniają dwa zagadnienia związane z przeżywaniem własnej śmierci. Pierwszym z nich jest obecność podręczników *ars bene moriendi* jako wzorcowej wykładni sposobu umierania, a drugim kulturowy motyw *macabre*, obecny w sztukach plastycznych jako *danse macabre* (*totentanz*). Dokonuje się tutaj pewnego rodzaju inwersja: sam widok wystawionych zwłok zostaje przykryty ceremonią, natomiast w społeczeństwie dokonuje się nieznana wcześniej ekspozycja tematu powszechnego przeznaczenia, jaką jest śmierć.

W *ars moriendi* scena agonii rozgrywa się na łożu, gdzie umierający otoczony jest przez rodzinę i najbliższych. Cały ciężar dramatu zostaje przeniesiony na podsumowanie jego życia, wszystkich dobrych i złych czynów. W społeczeństwie schyłkowego średniowiecza XIV i XV wieku dostrzega się namiętne przywiązanie zarówno do własnego życia, jak i osób i przedmiotów. Dlatego tak decydująca z punktu widzenia wiary chrześcijańskiej była próba w chwili śmierci, kiedy umierający ogląda walkę o duszę pomiędzy diabłem a Bogiem i świętymi. *In horae mortis* jednostka zostaje poddana podwójnemu kuszeniu. W pierwszym szatan próbuje wpędzić konającego w rozpacz, ukazując mu jego własne złe czyny. Anioł stróż dąży do tego, aby człowiek zwrócił swoją myśl ku ufności w miłosierdzie Boże. Druga scena przedstawia kuszenie człowieka w sferze dóbr doczesnych i zgromadzonych (*omnia temporalia et congregata*) dotycząca przedmiotów i ludzi. Diabeł chce skłonić umierającego do postawy *avaritia* – nie tyle miłości do biologicznej sfery życia, ile do własnego stanu posiadania. Kościół potępiał ten całokształt nadmiernego przywiązania ze względu na fakt, że oddalały od Boga (Ariès 1989: 135-136). Traktaty moralne chętnie omawiały ten temat ze względu na stopniowe bogacenie się społeczeństwa, w szczególności w miastach, przy świadomości doświadczenia powszechnej śmierci, jaką przyniosła czternastowieczna epidemia dżumy (Czarna Śmierć) – jej przebieg we Florencji wzmiankuje Boccaccio w *Dekameronie* (Boccaccio 2000: 12). W trakcie jej trwania pochłonęła około stu milionów istnień, co w pewien sposób wyjaśnia wyjątkową popularność dzieł poświęconych *modus moriendi* w XIV i XV wieku. Jako przykłady można wymienić *Opusculum tripartitum* z 1408 roku autorstwa teologa paryskiej Sorbony Jana Gersona i *Zwierciadło sztuki dobrego umierania* z 1452 roku pióra kardynała Dominika z Capraniki.

Podobnie doświadczenie powszechności śmierci i odczuwana trwoga zaznaczają się w dziełach kultury, w których *macabre* odciska twórcze piętno.

Pełni ono rolę dydaktyczną, przypominając o nieuchronności śmierci i dopełniając wyobrażenia sceny Sądu Ostatecznego. Do około XII wieku sztuka kładła nacisk na ukazanie Chrystusa objawiającego się w chwale w momencie paruzji. Od XIII wieku scena glorii wypełnia już tylko górną część kompozycji, a sam Chrystus jest przedstawiany jako sędzia ludzkiego życia z otwartą księgą. Rolę wykonawcy woli sędziego ważącego ludzkie czyny pełni Michał Archanioł; wizja zostaje dopełniona obrazem wstępujących do nieba i spadających do ognia piekielnego. W tej jurydycznej konwencji, na którą bez wątpienia miała wpływ msza *requiem* z sekwencją *Dies irae*, powstały rozbudowane przedstawienia Sądu Ostatecznego, między innymi pędzla Hansa Memlinga czy Rogiera van der Weydena (Ariès 1989: 104–111).

Motyw *macabre* wprowadził do przedstawień śmierci dominujący aspekt brzydoty ludzkiego zgonu. Przedstawiano personifikacje śmierci – kościotrupa z ciałem w stanie rozkładu. Istniały dwa sposoby przedstawień – statyczny w pozycji leżącej i dynamiczny. Stefan Vrtel-Wierczyński podkreśla, że śmierć w interakcji z drugim człowiekiem przedstawiana jest z atrybutami jej władzy – kosą, włócznią, łopatą, siekierą. Narzędzia te miały podkreślić gwałtowność i grozę spotkania z końcem własnego przeznaczenia. Specyficzną odmianą ukazania tematu jest *danse macabre* (*totentantz*). Sztandarowym przykładem jego realizacji jest obraz, który namalował Bernt Notke, przechowywany w Kościele św. Mikołaja w Tallinie. Przedstawiono na nim w tańcu z kościotrupami postacie ze wszystkich grup społecznych, co podkreśla Vladimira Jankélévitcha jako równość wobec śmierci bez względu na stratyfikację społeczną za życia (Miroslawski 2015: 94). Po lewej stronie płótna ukazano trupa postać grającą na flecie (w innych wyobrażeniach pojawiają się gitara, a postać przywdziewa strój błazna). Radość personifikacji kresu życia pozostaje zagadkowa – prawdopodobnie miała ona na celu zintensyfikowanie u odbiorcy lęku i poczucia grozy (Świerczek 2019: 249-257).

Fascynacje wobec dzikiej śmierci w epoce nowożytnej

Śmierć własna w tej zrytualizowanej formie przetrwała zasadniczo do XVIII wieku. Formy uroczystego pogrzebu pozwalały nadal opanować doświadczenie śmierci, która jednocześnie straciła swój wyłącznie sakralny charakter. Groza *horae mortis* została zdewaluowana, a moralisci zarówno katolicy – Ludwik Gonzaga, Ignacy Loyola, jak i protestanczy – Kalwin, jednym głosem wskazywali, że właściwą formę przygotowania na śmierć jest całokształt cnotliwego życia, a moment śmierci przyjąć należy ze spokojem greckich stoików. Już w 1506 roku niespełna czterdziestoletni Erazm z Rotterdamu zwraca się z myślą, aby resztę życia poświęcić in *meditatio mortis*, oddając się pobożnym

praktykom (Ariès 1989: 294). W tym duchu swoje zdanie wyraził kardynał Robert Bellarmin, występując przeciw przekonaniu o pewności zbawienia poprzez pobożne praktyki na łożu śmierci, które panowało jeszcze na przełomie XVI i XVII wieku (Ariès 1989: 300). W tej świadomości od renesansu obserwuje się brak oczekiwania na gwałtowny moment zgonu, przy jednoczesnej afirmacji tak zwanych pięknych śmierci. Sam moment agonii nie musi się już koniecznie dokonywać na łożu boleści, a cierpienie związane z chorobą jest ze spokojem przyjmowane jako ofiara składana Bogu. Ariès słusznie zauważa, że rozbieżność *horae mortis* na całość życia ludzkiego oznacza utratę zintensyfikowania w świadomości myśli o anihilacji własnej egzystencji i odsunięcie jej na dalszy plan (Ariès 1989: 310). Motyw śmierci zachowuje status *sacrum* w chrześcijańskim świecie, co przekłada się również na obrzędy pogrzebowe, które tracą ostrość swojej grozy. Zyskuje on rangę symbolu. Pogrzeb zaczyna być rozumiany w kategorii spełnienia społeczno-religijnego obowiązku. Przyżywanie żałoby, szczególnie w miastach, nie mogło przekroczyć określonych ram czasowych. W przeciwnych wypadkach odsuwano się od życia w odrębne miejsce, na przykład klasztor lub na wieś (Ariès 1989: 321).

Aspektem symbolicznego pojmowania śmierci był motyw *vanitas*. Stanowi on odwrócenie późnośredniowiecznego *macabre*, które epatowało brzydotą rozkładającego się ciała – następuje estetyzacja śmierci, która ogranicza przedstawienia *thanatos* do nieskazitelnego szkieletu lub do jego fragmentu w postaci czaszki. Sama czaszka staje się elementem kompozycji martwych natur, a nawet portretów – na przykład *Młodzieniec z czaszką* Fransa Halsa czy anamorficzne przedstawienie na obrazie *Ambasadorowie* Hansa Holbeina. W tych detalach wyraża się kulturowa świadomość obecności zła w akcie zakończenia życia. Jednocześnie jest to odwrócenie *avaritia*, postawy tęsknoty za życiem, objawiającej się na łożu śmierci. Paradoksalnie w epoce, w której śmierć przestała być wszechobecna, w społeczeństwie zaistniało przekonanie, że piękne i bogate życie jest podskórnie zgniłe i ulotne. Ariès traktuje to jako triumf zaawansowanej myśli duchownych, która po kilku wiekach zaistniała w społecznej świadomości. Dawna idea śmierci przeszła w pojęcie śmiertelnego życia (Ariès 1989: 326-327).

W społeczeństwie po raz pierwszy nastąpiło zafascynowanie przedmiotem śmierci samej w sobie, pozbawionej uświęconego związku z religią. Koniec ludzkiego życia, który został rozdzielony od *sacrum*, z którym pozostawał w symbiozie przez wieki, zaowocował objawieniem się dzikości śmierci. Zainteresowano się tematem zwłok, wpływu *eros* na *thanatos* i dostrzeżeniem gwałtowności natury w doświadczeniu umierania.

Rozwój nauk przyrodniczych i medycznych wpływał na fascynację ludzkim ciałem, do której można zaliczyć chętnie przeprowadzane sekcje zwłok. Nauka oparta na ścisłej obserwacji zjawisk pośmiertnego zachowania ciała zaowocowała dziełami lekarskimi w formie rozprawy Paula Zacchi

czy traktatem medycznym *De miracilis mortuorum* Christophera Friedricha Garmanna. W pracach tych, oprócz wnikliwej obserwacji uwydatnia się przekonanie, że ludzki trup jest formą przejściową pomiędzy żyjącym człowiekiem, a unicestwieniem poprzez rozkład. Wskazują oni na obecność *vis vegetans*, na istniejącą pozostałość żywotnych sił. Zmarłemu przypisuje się znamiona świadomej egzystencji – według panujących stereotypów potrafi on władać zmysłami – odczuwać, słyszeć, dlatego też można wypowiadać w jego obecności jedynie to, co konieczne. W pracach medycznych spostrzeżenia lekarskie mieszają się z ludową wiarą. Medycyna przypisuje tkankom ludzkim i kościom właściwości lecznicze. Tworzono destylaty i mieszaniny z fragmentów ludzkiego ciała, z których chętnie korzystali nawet europejscy władcy. Sam król Anglii Karol II Stuart, który cierpiał na niewydolność nerek, w ostatnim stadium swojej choroby pił medykament złożony z czterdziestu dwóch kropel ekstraktu z ludzkiej czaszki (Ariès 1989: 346–351). Sekcje zwłok zainicjowały jeszcze dwa istotne zjawiska – wykradanie przez adeptów sztuki anatomicznej ciał dopiero co złożonych w grobie, a także jako środek zaradczy przed lękiem epoki – pochowaniem żywcem, który narastał od XVIII wieku. Oprócz powszechnej praktyki pozostawiania zwłok w łóżku od dwudziestu czterech godzin do kilku dni, praktykowano nacinanie skóry w celu potwierdzenia autentyczności zgonu.

Przedstawienia śmierci znalazły swój figuratywny wyraz w malarstwie religijnym. Katusze męczenników ze względu na spektakularność cierpień stały się częstym przedmiotem twórczości. Artyści chętnie przedstawiali omdlewających w agonii świętych takich jak Erazm, Sebastian, Wawrzyniec. Męczennicę Agatę na swoim płótnie przedstawił XVII-wieczny malarz Cavallini, który uwiecznił świętą z uśmiechem zakrywającą rękami miejsca zranień. W następnym stuleciu badacze kultury, obserwując mimikę i ułożenie ciała *Ekstazy św. Teresy* dłuta Lorenza Berniniego, zyskują pewność co do obecności motywu *eros* w barokowej sztuce sakralnej (Ariès 1989: 362–365).

W XIX wieku początki zorganizowanego kultu odwiedzającego zmarłych na cmentarzu mają swoją przyczynę we wzrastającej świadomości higieny w społeczeństwie, a także z faktem, iż z rozbudową miast praktykowanie składania ciał w kryptach i na przykościelnym terenie stawało się coraz bardziej uciążliwe. We Francji pod koniec XVIII wieku lekarze zauważają negatywny wpływ pochówku wewnątrz świątyni, zagrażający życiu, a nawet zdrowiu (Ariès 1989: 471–472). Skutkuje to nie tylko zmianami form pochówku, ale wykształceniem pewnego zindywidualizowanego kultu zmarłych i odwiedzin ich na cmentarzu. Pozytywista Pierre Laffitte w 1874 roku, kiedy podejmuje się już w przyzwyczajonym społeczeństwie określenia roli cmentarza, definiuje je jako „jedną z fundamentalnych instytucji każdego społeczeństwa”, a także zauważa doniosłość roli społecznej jaką pełni osobisty grób – „grób

kontynuuje moralne oddziaływanie rodziny poza rzeczywistą egzystencje istot, które są jej członkami” (Ariès 1989: 531). Osobisty stosunek, więź ze zmarłymi tylko pozornie posiada silną konotację z chrześcijańską wiarą w życie wieczne, a raczej stanowi szczególny wyraz roli emocji i publicznego wyrażania uczuć w epoce romantyzmu. Jak słusznie wskazuje Jankélévitch, XIX-wieczny cmentarz ma faktycznie charakter mocno świecki, stanowi rolę raju antropomorficznego – „[...] nie tyle Domami Ojca, co raczej domami ziemi wyzwolonymi spod groźnej władzy czasu” (Ariès 1989: 462).

Nowoczesna śmierć na opak

Nowoczesna śmierć wykształca się na przełomie XIX i XX wieku. Związana jest ona z dewaluacją poprzednich sposobów przeżywania doświadczenia śmierci jako zagadnienia, z którym zmierzyć musi się zarówno umierający, jak i towarzyszące mu osoby. Utrwalona w kanonie śmierć jako doświadczenie jednostki i społeczeństwa, posiadająca wzorce zachowań kulturowych, przetrwała pomimo pewnych zmian aż do I wojny światowej. Umieranie straciło swoją rytualną moc wobec bezradności śmierci jako hekatombi wojennej. Pojawiają się przedstawienia śmierci dzikiej – przerażającej, bezsensownej i losowej, zapisanej w plastycznych i żywych wspomnieniach żołnierzy.

Jednocześnie przełom XIX i XX wieku to czas wielkiego rozwoju nauk ścisłych, który objął medycynę, jak i technizację życia codziennego. Już w opowiadaniu Tołstoja z 1895 roku – *Śmierć Iwana Ilicza* – został zawarty wstydlivy etos nowoczesnego *thanatos*. Stanowi ją unieważnienie samego pojęcia śmierci w świadomości, która przyjmuje kształt choroby. Drugim elementem jest wstyd, obecny również u najbliższych – obserwowanie agonii i związana z nią nieczyistość śmierci staje się w społeczeństwie nie do zniesienia. Społecznym rozwiązaniem, które tuszuje doświadczenie ludzkiej agonii i zakończenia egzystencji, jest ich medykalizacja – przeniesienie umierającego do szpitala. Prowadzi to nieuchronnie do oszukiwania nieuchronności śmierci – umierający przyjmuje rolę pacjenta, którą, podobnie jak Iwan Ilicz, skrupulatnie odgrywa aż do końca. Proces odchodzenia w warunkach szpitalnych dzięki medycynie zyskał nową i wygodną szatę. Przyjęto strategię oszustw i pozorów – stosuje się uporczywe terapie, łagodzi lęk wobec chwili śmierci za pomocą środków uspokajających, co prowadzi do utrzymania pacjenta w nieświadomości na temat faktycznego stanu zdrowia aż do chwili zgonu (Kubiak 2014: 50–56).

Walther Tony zwraca uwagę na tkwiący paradoks w nowoczesnym pojmowaniu troski o umierającego: szpital zaczął być widziany jako najlepsze miejsce do umierania w sensie technologicznym, ale stał się najgorszym miejscem w sensie osobistym. Elisabeth Kübler–Ross obserwuje, że ostatecznie

umierający doświadcza depersonalizacji i traci ze względu na te działania możliwość przeżycia śmierci świadomie. Jest to odwrócenie całego poprzedniego dziedzictwa kultury – *mors repentina et improvisa* staje się w XX wieku szczęśliwym wybawieniem (Kubiak 2014: 56).

Ariès dostrzega, że śmierć poprzez łagodzenie jej naturalnych objawów, wyciszenie emocji zostaje pozbawiona nie tylko dramatyzmu, ale dla współczesnego człowieka traci aspekt metafizycznego zła i staje się hańbą, która pomimo postępu społecznego nie chce zniknąć (Ariès 1989: 581). Przedstawiciele Kościoła przez wieki nie tylko wnieśli wkład, aby jednostka w pełni świadomie mogła traktować śmierć jako własne doświadczenie, ale ukształtowali rolę jej tematu w społeczeństwie i kulturze.

Jeszcze na początku XX wieku wsparciem dla lekarza orzekającego nieuchronną bliskość nadejścia zgonu był kapłan z wiatykiem i sakramentem ostatniego namaszczenia. Na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci badacze dostrzegają sekularyzację tematu śmierci, która dokonuje się w samym środowisku duchownych. Często obecność duchownego, ograniczona do formalnego wypełnienia sakramentalnego obrządku, jest uznawana za niewystarczającą. Elisabeth Kübler–Ross zwraca uwagę na brak podejmowania duchowej pracy przez księży z osobami doświadczającymi bliskości zakończenia życia, milczenie wobec tematu życia po śmierci i ułożeniu relacji ze światem i innymi ludźmi (Kubiak 2014: 58). Podobnie pogrzeb z koniecznego społecznego rytuału, stanowiącego usankcjonowany proces godzenia się z doświadczeniem śmierci, staje się sprawą zaledwie tolerowaną w kręgu najbliższej rodziny.

Goofrey Gorer w *Pornografii śmierci* zauważył problem obecności śmierci w kulturze. Trafnie zanalizował zjawisko umierania jako doświadczenie kulturowego brudu. Śmierć zastąpiła epatowanie seksualnością w ramach zjawiska, o którym się publicznie nie mówi, które pozostaje uznane za brudne, szkodliwe, wręcz odrażające. Zauważa on, że zjawisko śmierci w swoim naturalnym przedstawieniu stało się tematem tabu. Współczesna kultura nadaje wartość zjawisku śmierci nienaturalnej. Śmierć jest chętnie przedstawiana w mediach jako zjawisko obejmujące dużą grupę ludzi z przesłanek nienaturalnych, na przykład zabójstw, katastrof lotniczych, zamachów, kataklizmów. Pozwala ona na krótki moment zderzyć się współczesnemu człowiekowi z sensacją, nad którą po chwili będzie w stanie przejść z obojętnością do codziennych zajęć (Kałużny 2012: 144–145). Przykładem tej obecności śmierci w kulturze obiegowej są media. Folker Hanusch po przeanalizowaniu sugestywnych obrazów posiadających konotacje ze śmiercią w niemieckich gazetach z września i października 2004 roku doszedł do przekonania, że obrazy te grają na motywie siły ludzkiej wyobraźni. Nie ukazują wprost brutalności śmierci w postaci zwłok, ale odwołują się mocno do ludzkiej wyobraźni, ukazując na

przykład plamy krwi, miejsce wypadku, obraz ludzi na tle ruin w sferze działań wojennych. Środki masowego przekazu – telewizja, strony internetowe, prasa stały się alternatywami i sposobami na przeżywaniu śmierci w oswojony sposób w kulturze (Kałużny 2012: 145).

Źródła cytowań

- WIKIPEDIA.ORG (2021), *Długie trwanie*, online: [Wikipedia.org/wiki/D%C5%82ugie_trwanie](https://pl.wikipedia.org/wiki/D%C5%82ugie_trwanie), par. 1–2 [dostęp: 20.01.2023].
- WIKIPEDIA.ORG (2021a), *Szkoła Annales*, online: pl.wikipedia.org/wiki/Szko%C5%82a_Anales, par. 1–15 [dostęp: 20.01.2023]
- ARIÈS, PHILIPPE (1989), *Człowiek i śmierć*, przekł. Eligia Bąkowska, Warszawa: Wydawnictwo Państwowego Instytutu Wydawniczego.
- BOŁOZ, WOJCIECH (2005), 'Historyczne i współczesne postawy wobec śmierci', *Studia Ecologiae et Bioethicae*: 3, ss. 173–186.
- CHABANIS, CHRISTIAN (1987), *Śmierć, kres czy początek?*, przekł. Anna Danuta Tauszyńska, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- KAŁUŻNY, ŁUKASZ (2012), 'Pomiędzy tabu, a pornografią. Graficzne reprezentacje śmierci w prasie', *Kultura Popularna*: 4, ss. 140–148.
- KORPIOLA, MIA, ANU LAHTINEN (2015), 'Cultures of Death and Dying In Medieval and Early Modern Europe', w: Collegium. *Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences. Cultures of Death and Dying in Medieval and Early Modern Europe*: 2, ss. 23–24.
- KUBIAK, ANNA (2014), *Inne śmierci. Antropologia umierania i żałoby w późnej nowoczesności*, Kraków: Wydawnictwo Towarzystwa Autorów i Wydawców prac naukowych „Universtitas”.
- MIROŚLAWSKI, MATEUSZ (2015), 'Jankélévitch Vladimir – To, co nieuchronne', *Amor Fati*: 4, ss. 95–107.
- SCHMITT, JEAN-CLAUDE (1993), 'Samobójstwo w średniowieczu', przekł. Jakub M. Godzimirski, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, Stanisław Cichowicz, Jakub M. Godzimirski (wyb.), Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 191–214.
- SWIANEWICZ, JAN (2013), 'Możliwość makrohistorii: Braudel, Wallerstein, Deleuze' online: <https://hegel-marks.pl/downloads/teksty-swianewicz01.pdf>, [dostęp: 20.01.2023].
- ŚWIERCZEK, AGATA LUDWIKA (2019), 'Obawy i niepokoje ludzi późnego średniowiecza w Europie Zachodniej na wybranych przykładach', online: <https://ignatianum.edu.pl/storage/files/September2020/Rozprawa%20doktorska%20mgr%20Agaty%20C5%9Awierczek.pdf>, par. 4.1– 5.2, [dostęp: 20.01.2023].
- ŚWIEŻYŃSKI, ADAM (2001), 'Wybrane elementy śmierci „zdziczałej”', *Studia Philosophiae Christianae*: 1, ss. 157–174.
- WILCZYŃSKI, ADAM (2014), 'Grzech pierwotny w nauczaniu św. Augustyna i św. Grzegorza Wielkiego', *Kieleckie Studia Teologiczne*: 1, ss. 135–149.

Pamięć i mit w kontekście badań nad performatywnością w kulturze sarmackiej

Julita Madej

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

ORCID: 0000-0003-2681-9279

Abstract

The Memory and the Myth in the Context of Research on Performativity in the Sarmatian Culture

For the nobility of the Polish-Lithuanian Commonwealth the Sarmatian myth was the indicator of group norms, aims and patterns of behaviours, which were made true in cultural performances, keeping alive the Sarmatian value system, lifestyle, tradition and mentality which can be referred to as „Sarmatian culture”. Julita Madej shows in the chapter titled *The Memory and the Myth in the Context of Research on Performativity in the Sarmatian Culture* mutual dependencies between the myth and the memory. She explains the role of the myth and the memory in the process of shaping the specificity of the Sarmatian culture, especially in giving a performative character to the individual actions of the Sarmatian-nobility. The starting point for consideration was to show the significance of the performative turn in the research on the early modern era. The tools offered by the performance studies could be an inspiration for the historians of the early modern era to change their research approach, which can eventually contribute to the

Julita Madej, doktorantka Szkoły Doktorskiej KUL w dyscyplinie historia; autorka publikacji *Choroba od kuchni. Dieta a zdrowie w społeczeństwie polskim końca XVII w. na podstawie analizy wybranych porad i receptur kulinarnych* dzieła Jakuba Kazimierza Haura (2022); *Zmarły aktorem na swoim pogrzebie. Różne wymiary obecności zmarłego na sarmackim pogrzebie* (2021); *Piękno barokowego stołu. Realizacja założeń artystycznych w przestrzeni sarmackiego życia codziennego* (2019); *Mistrz XVII-wiecznej magnackiej sztuki kulinarnej o swoim fachu. Powinności kuchmistrzowskie według Stanisława Czernieckiego* (2017); zajmuje się historią kultury nowożytnej Polski, a ściśle zagadnieniem teatralności życia elit w Rzeczypospolitej Obojga Narodów w siedemnastym i osiemnastym wieku.

julita.madej@kul.pl

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN  ACCESS

development of studies on this research area. The use of such methods to analyse the performative aspects of the life of the Polish-Lithuanian Commonwealth nobility requires the identification of the main sources of its mentality, among which the so-called Sarmatian myth has undoubtedly had an overriding position.

Wojciech Paszyński in his book titled *Sarmaci i Uczni. Spór o pochodzenie Polaków w historiografii doby staropolskiej* (2016) has recently thoroughly dealt with this research problem. The selected aspects of concepts of Jan Assmann, Roland Barthes and Victor Turner, showing the mechanisms of the cultural memory and the historical myth make it possible to notice that the Sarmatian myth functioned primarily as a factor uniting the economically, ethnically and religiously different nobility, fulfilling at the same time other, gradually evolving functions, conditioned by the changeability of various contexts over time (e.g. political, social, scientific and educational, religious contexts, etc.). The Sarmatian myth kept the ideas, values and aims that defined the identity of the nobility of the Polish-Lithuanian Commonwealth alive in its collective memory. Making the myth present through the cultural performances made it possible to preserve the continuity of the Sarmatian culture.

Community experiences, passed on from generation to generation, sanctioned and upheld the established in the Sarmatian myth canon of behaviours and values of the whole nobility.

Keywords: Sarmatian myth, historical myth, Sarmatian culture, cultural memory, collective memory, performativity, cultural performance, Sarmatians

Published by Facta Ficta Research Centre in Wrocław under the licence Creative Commons 4.0: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). To view the Journal's policy and contact the editors, please go to factafictajournal.com

DOI: 10.5281/zenodo.10430498

Wprowadzenie

Chociaż powszechne tendencje w badaniach nad kulturą wczesnonowożytną prezentują głównie tak zwany klasyczny model uprawiania historii, warto zwrócić również uwagę na odchylenia od głównego nurtu, które przyjęło się określać mianem nowej historii kulturowej. Jest ona spojrzeniem na kulturę od strony antropologicznej, jako że jej genezy należy szukać w etnohistorii, w amerykańskiej antropologii kulturowej oraz w brytyjskiej antropologii społecznej i w związanej z nią antropologii historycznej. W ramach tego podejścia można zaobserwować obecność nurtu performatywnego, pojawiającego się często w ramach posthumanistycznego, nieantropocentrycznego podejścia do przeszłości. Sprawczość dziejowa w tym ujęciu to domena nie tylko bytów ludzkich, ale również materii (Stasiak 2014: 201; 207).

Dotychczasowe próby zastosowania performatywnego modelu metodologicznego w badaniach nad epoką wczesnonowożytną stanowiły ważny punkt odniesienia dla zwolenników zwrotu performatywnego (Zemon-Davis 1975; Laqueur 1989; Cohen 1992; Posner 1999; St. George 2000; Cashman 2002). W historiografii polskiej nadal stosunkowo wąskie grono naukowców skłania się jednak do tego rodzaju rozwiązań metodologicznych. Pomimo świadomości efektywności i słuszności klasycznych metod w badaniach historycznych warto dostrzec zalety performatyki. Jej otwarty i antydyscyplinarny charakter umożliwia badanie jednego problemu badawczego przez różne środowiska naukowe, a postulowana swobodna wymiana poglądów stwarza szansę uzyskania spójnego i bardziej pełnego obrazu danego zagadnienia, poszerzając horyzonty badawcze różnych środowisk naukowych (Domańska 2007: 53-55; Krajewska 2018: 78-81).

Atrakcyjność nowych nurtów we współczesnej historii kultury udało się wyeksponować polskiej profesor historii Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu – Ewie Domańskiej – w książce *Historie niekonwencjonalne* (2006), w której zajęła się analizą przypadków tak zwanych niekonwencjonalnych

ujęć przeszłości podejmowanych w ramach nowej humanistyki, dotyczących problemów marginalizowanych na polu tradycyjnie uprawianej historii (Domańska 2006: 15-16). Będąca przedmiotem niniejszych rozważań kwestia pamięci to zdaniem Domańskiej jedno z ważnych obszarów badawczych nowej humanistyki. Wśród zagadnień związanych z pamięcią w ramach nowej humanistyki wymieniała doświadczenia graniczne, traumę, żalobę, melancholię, przebaczenie czy miejsca pamięci, bo: „Pamięć stała się użytecznym narzędziem analizy odmienności i różnic, zwłaszcza w ramach tzw. nowej humanistyki, zaś rozważania jej różnych aspektów zwróciły uwagę badaczy na problemy pozostające na marginesach konwencjonalnych badań historycznych [...]” (Domańska 2006: 15-16).

Cechą wspólną tego typu badań była zdaniem Domańskiej (2006: 21) perswazja. Jak zauważała: „Trudno często oprzeć się wrażeniu, że w ramach nowej humanistyki refleksja nad przeszłością staje się areną walki rasowej, klasowej i »genderowej«, a nawet gatunkowej” (Domańska 2006: 21). Autorka scharakteryzowała najważniejsze nurty historii niekonwencjonalnej, cechujące się nielinearnym myśleniem o czasie, krytyką myślenia przyczynowo-skutkowego oraz subiektywnością w refleksji historycznej, które poruszały tematykę wykluczaną dotąd przez standardowe ujęcia historii. Wskazała też praktyczną stronę przedstawionych kierunków interpretacyjnych poprzez ich zaaplikowanie do analizy konkretnych źródeł historycznych, co nadało książce walorów poradnika metodologicznego, wskazującego zalety i potencjalne możliwości, jakie niestandardowe myślenie o przeszłości wnosi do współczesnych badań historycznych (Domańska 2006: 23; 25-27).

Jeśli chodzi o opracowania dotyczące kultury epoki wczesnonowożytnej, są to z jednej strony ogólne syntezy, a z drugiej prace poruszające tematykę szczegółową i zgłębiające konkretne aspekty działalności człowieka w przeszłości. W ramach tej szerszej perspektywy można wskazać teksty ukazujące całokształt zjawisk kulturowych, jak na przykład wydana w 1860 roku klasyczna monografia kultury włoskiego odrodzenia autorstwa – uznawanego za założyciela historii kulturowej – Jakuba Burckhardta, pod tytułem *Kultura odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia*, a na gruncie polskim drugi tom *Dziejów kultury polskiej* Aleksandra Brücknera. Ujęcie drugie to z kolei historie poszczególnych dziedzin życia ludzkiego (Tannahill 2014; Vigarello 1996; Vigarello 2011), wytworów rąk ludzkich (Huntley 2013) czy konkretnych zjawisk społecznych (Delumeau 1995), ideologicznych (Michalski 1977) i mentalnościowych (Delumeau 1986; Delumeau 1994; Osiński 2009), rozpatrywanych często przekrojowo, co wymuszało, siłą rzeczy, ograniczenie przestrzeni dla samego okresu wczesnonowożytnego.

Refleksje Domańskiej ukazały natomiast drogę do zadania pytania o metody i narzędzia badawcze, jakie historyk nowożytnik mógłby wydobyć

z teorii performatywnych, stanowiących jedną z możliwych ścieżek interpretacyjnych, proponowanych przez nurty nowej historii kulturowej. Stworzenie schematu interpretacyjnego z wykorzystaniem konkretnych aspektów teorii performatywnych może pozwolić historykowi kultury wczesnonowożytnej wzbogacić wyniki badań dotyczących symboliki zachowań ludzkich w trakcie uroczystości państwowych i rodzinnych oraz rytuałów religijnych. Perspektywa ta to również potencjalna okazja do znalezienia znaczeń i wartości dotyczących relacji społecznych, praktyk sakralnych, politycznych, nawyków codziennych i organizacji przestrzeni czasu wolnego, jakich nie można byłoby dostrzec, stosując inne narzędzia badawcze. Rozgrywające się w tym okresie kryzysy społeczne, kształtowanie tożsamości poszczególnych grup społecznych przez warstwy rządzące, a także zrytualizowanie wzajemnych stosunków społeczeństwa epoki wczesnonowożytnej oraz nadawanie pospolitym czynnościom rangi wysokiej sztuki, rozpatrywane mogą być jako widowiska. W takim ujęciu w uczestnikach życia społecznego można dostrzec aktorów z rolami przypisanymi im wraz z urodzeniem w konkretnej grupie społecznej, co wpisać można z kolei w obecną na gruncie performatyki koncepcję metafory świata jako spektaklu (Krajewska 2018: 53; 57-59).

Elastyczność metody performatywnej to szansa na dobór środków i narzędzi każdorazowo dopasowanych do specyfiki konkretnego przedmiotu badań oraz indywidualnych preferencji badacza. Dzięki idei przekraczania granic obecnej na gruncie performatyki historyk kultury wczesnonowożytnej wychodząc poza swoje dotychczasowe pole działań naukowych, może nadać swej pracy szerszego znaczenia o charakterze egzystencjonalnym.

Dwubiegunowość zwrotu performatywnego w historiografii pozwala stworzyć dwupoziomowy schemat badawczy w zakresie historii kultury wczesnonowożytnej. Jeden z poziomów, związany z przewidywanym oddziaływaniem wyników badań na współczesnych i przyszłych odbiorców, może pozwolić na krytyczną weryfikację stereotypów ukazujących, często wysoce uproszczoną, wizję przeszłych mechanizmów kulturowych, które wytworzyły się na mocy nadmiernej generalizacji w postępowaniu badawczym. Natomiast drugi wymiar to badanie aspektów przeszłości, które dla ówczesnych jawiły się jako teatralne (performatywne). Potencjał performatyki w badaniu kultury wczesnonowożytnej w tym wypadku może być tak szeroki, jak obszerny jest zakres znaczeniowy samego pojęcia kultury. Do każdego z kierunków definicyjnych kultury historyk epoki wczesnonowożytnej może wykorzystać metodę performatywną, wszelkie badania na polu kultury rozpatrując w kategoriach inscenizacji (Stasiak 2014: 208). Na tym poziomie powinno się dokonywać analizy przekonań, poglądów i wierzeń, wedle których pewne symboliczne akty posiadały moc sprawczą, czyli siłę dokonywania określonych przemian na poziomie materialnym, społecznym, mentalnym czy metafizycznym.

Zadając sobie pytanie o podłoże charakteru sarmackich performansów kulturowych – pompacyjnych pogrzebów, określanych jako *pompa funebris*, tryumfalnych wjazdów, bogatych wesel i towarzyszących im wszystkim wystawnych bankietów – na pierwszy plan wysuwa się problem mitu sarmackiego.

Kim byli Sarmaci w kulturze Rzeczypospolitej Obojga Narodów?

W przypadku okresu wczesnonowożytnego na gruncie polskim narzędzia performatywne mogą okazać się istotne w badaniach nad tak zwaną kulturą sarmacką, której pełną postać datuje się na wiek siedemnasty i pierwszą połowę wieku osiemnastego. Dla ukazania mechanizmów performatywnych wewnątrz tego nurtu kulturowego niezbędne jest zbadanie nadającego mu kształt mitu sarmackiego, wedle którego Sarmaci, czyli spokrewniony ze Scytami koczowniczy lud wojowników zamieszkujący stepy czarnomorskie, wyparty ze swoich terenów przez ludy indoeuropejskie, miał się skierować na zachód, podbijając kolejne ziemie napotkane na swojej drodze, w tym również tereny późniejszej Rzeczypospolitej (Chmielak 2017: 7-9).

Wojciech Paszyński w opublikowanej w 2016 roku książce pod tytułem *Sarmaci i uczeni. Spór o pochodzenie Polaków w historiografii doby staropolskiej* zauważył, że w Rzeczypospolitej równolegle istniały dwie dominujące tradycje etnogenetyczne – wandalaska i sarmacka, których kompilację zaprezentował Jan Długosz (1415-1480). Rola Długosza w kształtowaniu się tych koncepcji polegała na tym, że wyróżnił on cztery określenia Polaków z odpowiednią im etymologią. Nazwa „Lechici” wywodzić miała się od legendarnego założyciela. Określenie „Sarmaci” bazowało na przekazach antycznych, przede wszystkim na opisach Ptolemeusza. Nazywanie Polaków „Wandalami” według Długosza wiązało się z rzeką Wandal i rzekomym pochodzeniem Polaków od Wandala – potomka Jafeta, syna Noego. Ostatnie określenie – „Polanie” – opierało się na skojarzeniach z ukształtowaniem terenu zdominowanym przez otwarte pola (Paszyński 2016: 70-77). Pojęcie Sarmacji europejskiej upowszechnił Maciej z Miechowa (1457-1523) w swoim dziele z 1517 roku pod tytułem *Tractatus de duabis Sarmatis, Asiana et Europiana*. Należy jednak podkreślić, że ujmował on tylko kontekst geograficzny terminu, nakreślając granicę pomiędzy Sarmacją azjatycką (starożytną Scytia) a Sarmacją europejską na linii rzeki Don. Sarmację europejską mieli zamieszkiwać Rusini, Litwini i Moskale, których nazywano Gotami. Sarmację azjatycką (rejon Scytii, nazywanej Tatarią) zamieszkiwały natomiast kolejno: Amazonki, Scytowie, Goci, Hunowie i Tatarzy (współcześni autorowi). W przypadku pochodzenia Polaków, Miechowita przychylił się jednak do koncepcji wandalaskiej. Powszechne przypisywanie mu roli prekursora mitu sarmackiego wydaje się więc niezupełnie uzasadnione (Paszyński 2016: 82-95; 146).

W okresie wczesnonowożytnym wyraźnie wybrzmiewała wzajemna zależność między pochodzeniem społecznym a wyznawaną tradycją etnogenetyczną. Koncepcja wandalska do połowy szesnastego wieku popularyzowana była przede wszystkim przez uczonych pochodzenia mieszczańskiego. Natomiast sarmacką opcję upodobali sobie w sposób szczególny historycy szlacheccy (Paszyński 2016: 94-95), choć, na co zwracał uwagę Paszyński: „[...] koncepcja o sarmackim rodowodzie Polaków nie była stworzona przez »szlachtę dla szlachty« [...], lecz przez renesansowych uczonych, wywodzących się z różnych środowisk i warstw społecznych” (Paszyński 2016: 145). Marcin Kromer (1512-1589) – nobilitowany mieszczanin w *De origine et rebus gestis Polonorum* (1555) – skonstruował allochtoniczną teorię etnogenetyczną, wskazując, że Słowianie, wywodzący się od Sarmatów – descendantów Assarmota, potomka Sema, syna Noego – nie byli rdzennymi mieszkańcami Sarmacji europejskiej, lecz przywędrowali na jej obszary ze wschodu (Paszyński 2016: 97-112). Maciej Strykowski natomiast (1547-1586/1593) w dziele zatytułowanym *Która przedtym nigdy światła nie widziała. Kronika polska, litewska, żmudzka i w wszystkiej Rusi* (1582) stwierdził istnienie wspólnych korzeni sarmackich u Polaków, Rusinów i Litwinów. Jednocześnie rozróżniał on pochodzenie szlachty litewskiej, której przodkami mieli być właśnie Sarmaci, od pochodzenia litewskiej magnaterii mającej swe korzenie wśród rzymskich patrycjuszów (Paszyński 2016: 133-137). W rozwiniętej postaci mit sarmacki wybrzmiał w koncepcji Macieja Sarnickiego (1532-1597) zaprezentowanej w *Descriptio veteris et novae Poloniae Annales* (1585). Cechą charakterystyczną ujęcia Sarnickiego było łączenie genealogii antycznej z biblijną. Skompilował on ze sobą wiele, niekiedy sprzecznych legend, podań i baśni. W jego wizji Sarmaci utożsamiani z Getami, plemionami iliryjskimi oraz Amazonkami, mieli jednocześnie wywodzić się od Assarmota (Paszyński 2016: 138-141).

W siedemnastym wieku forma tejże koncepcji zdominowana została barokową fantastycznością, czego dowodem był *Wywód iedynowłasnego państwa swiata* (1633) autorstwa księdza Wojciecha Dębołęckiego (1585/1586-1645/1647). Jako że Dębołęcki w swych refleksjach przyznawał pierwszeństwo takim źródłom jak Biblia, ludowe przekazy czy etymologizowanie, a historiografia schodziła u niego na plan dalszy, jego dzieło, a nawet cały okres historyczny, w którym tworzył, przywykło się oceniać w kategoriach zacofania intelektualnego. Nie jest jednak uzasadnione podejście oceniające siedemnastowieczne teksty historyczne w kategoriach dzisiejszej naukowości. W świetle badań historyków dzieło to winno się jawić nie jako wiarygodne źródło faktów, ale jako rodzaj skarbnicy wiedzy na temat ówczesnej mentalności i wrażliwości, ponieważ źródła, które były dla Dębołęckiego kluczowe, to główne czynniki mitotwórcze (Paszyński 2016: 169-173; Małecki 2008: 63). W osiemnastym wieku koncepcja sarmacka w wydaniu takich postaci

jak Adam Naruszewicz (1733-1796) czy Hugo Kołłątaj (1750-1812) nadal była powszechna i powielano ją w jej ogólnym kształcie. Zyskała jednak na większym krytycyzmie licującym z panującą wówczas ideą oświeceniowej nauki (Paszyński 2016: 178-183).

Mit sarmacki w świetle teorii Assmanna, Barthesa i Turnera

Żeby odpowiedzieć na pytanie, jakie zależności można wskazać między pamięcią, mitem sarmackim a performatywnością obyczajów w Rzeczypospolitej, warto sięgnąć do teorii Jana Assmanna, Rolanda Barthesa i Victora Turnera.

Jan Assmann (2021: 53) wyróżnił zjawisko społecznego podłoża pamięci indywidualnej oraz pamięci zbiorowej, a także podkreślił fakt, że pamięć mogła trwać tylko dzięki kontaktom interpersonalnym. Pamięć zbiorowa jego zdaniem (Assmann 2021: 52-56) konstytuowała tożsamość danej wspólnoty, zaś jednostkowe wspomnienia budowane były właśnie na bazie interakcji między członkami społeczności. Assmann (2021: 66-74) wyróżnił dwa wzajemnie zależne poziomy pamięci społecznej. Pamięć komunikatywna, czyli pierwszy z wyróżnionych poziomów, przyswajana i wytwarzana w przebiegu codziennych doświadczeń, miała charakter krótkotrwały, kończąc się w momencie śmierci tworzących ją jednostek. Drugi natomiast poziom to pamięć kulturowa, odgrywająca kluczową rolę w procesach mitotwórczych, będąca czynnikiem spajającym daną kulturę (Sadowski 2014: 300-301). W przeciwieństwie do pamięci komunikatywnej była bardziej trwała i niezmienna, gdyż pomimo śmierci jej wytwórców, istniała w kolejnych pokoleniach (zjawisko „postpamięci”; Assmann 2021: 59; 62-63; Sadowski 2014: 300-301). Assmann (2021: 68) zauważał, że pamięć komunikatywna, nie mogąc magazynować przeszłości, przekształcała ją w „symboliczne figury” (Assmann 2021: 68) (teksty, tańce, obrazy czy rytmy), które stanowiły jej fundament.

Jeśli chodzi o stopień partycypacji podmiotów współtworzących daną wspólnotę w poszczególnych typach pamięci, to w pamięci komunikatywnej każdy miał w niej równy udział. Natomiast w przypadku pamięci kulturowej partycypacja poszczególnych członków społeczności miała charakter hierarchiczny. Jej nadawcami byli wybrani członkowie wspólnoty, przeważnie kapłani, artyści, pisarze czy uczeni. Jednakże ci tak zwani zwyczajni również mieli w niej swój udział dzięki uczestnictwu w obyczajach teatralnych, takich jak święta, ceremonie, rytuały, które stanowiły fundamenty pamięci kulturowej, ponieważ pełniły rolę środków jej przekazu (Assmann 2021: 69-71). W ich trakcie wszyscy członkowie wspólnoty oddziaływali na siebie wzajemnie, współtworząc w ten sposób tożsamość zbiorową. Analogiczne spostrzeżenie odnaleźć można u Erwinga Goffmana, który wszelką aktywność uczestnika

konkretnej interakcji (spotkania), dążącą do wywołania pożądanej zmiany w zachowaniu innych uczestników, określał performensem (Goffman 2000: 45; Pękała 2016: 147).

Wychodząc od koncepcji pamięci kulturowej, Assmann konstruował swoją teorię mitu historycznego, zauważając, że: „[...] mity są figurami pamięci: różnica między mitem a historią zostaje w pamięci kulturowej zawieszona. Dla niej nie liczą się fakty, lecz tylko historia zapamiętana. Można by powiedzieć, że pamięć kulturowa transformuje historię faktyczną w zapamiętaną, a tym samym w mit” (2021: 68). Mit historyczny był zbiorem fundamentalnych prawd kształtujących tożsamość danej wspólnoty. Nie był zaprzeczeniem rzeczywistości, jak powszechnie przyjęło się uznawać. Wskazywał natomiast priorytetowe dla danej wspólnoty wydarzenia będące podłożem ich przyszłości, przez co nie można było o nich zapominać (Assmann 2021: 92).

Assmann (2021: 91-101) zwrócił uwagę na trzy odmiany tak zwanej mitomotoryki pamięci, czyli funkcji mitu, uwarunkowanej określonymi potrzebami wspólnoty. Pierwszym typem mitomotoryki był mit fundacyjny. Przeszłość jako nauczycielka, propagująca pożądane modele zachowań, pozwalała wytłumaczyć i usankcjonować stan obecny w celu podtrzymania ładu społecznego. W ten sposób mit sarmacki miał za zadanie legitymizację nadrzędnej pozycji szlachty pośród innych stanów i narodów, a starożytny Sarmata był wzorem, który należało naśladować. Mit pochodzenia Sarmatów, poprzez odnalezienie analogii ze szlachtą Rzeczypospolitej, potwierdzał i tłumaczył jej system aksjologiczny. Zdaniem Paszyńskiego: „Starożytni Sarmaci, podobnie jak polska szlachta, słynęli z wysokich umiejętności jeździeckich, a jako ludność koczownicza byli wolni i niezależni. Stanowili więc ideał »złotej wolności« szlacheckiej oraz ucieleśnienie cnót rycerza-Sarmaty: honoru, waleczności, odwagi, męstwa itp.” (Paszyński 2016: 156-157). Mit wyjaśniał też umiłowanie przez szlachtę idei republikańskiej – Sarmaci mieli przejąć tę ideę od starożytnych Rzymian, służąc w ich armii w roli jeźdźców. Z kolei miłość do orientalnego luksusu tłumaczyło wschodnie pochodzenie Sarmatów. Celem mitu było ponadto udowodnienie starożytności Rzeczypospolitej, a przez to umocnienie jej pozycji ogólnoeuropejskiej, stawiając ją na równi z innymi krajami w budowaniu dorobku cywilizacyjnego Europy (Paszyński 2016: 55-56; 155-166).

W sytuacji, gdy społeczeństwo zaczynało dostrzegać w swoim systemie społecznym, politycznym czy kulturowym wyraźne braki stanowiące poważne zagrożenie dla społecznego ładu, rola fundacyjna mogła przerodzić się w kontraprezentną. Przeszłość jawiła się wtedy jako epoka heroiczna – złoty wiek – odległa przestrzeń, która miała już nie wrócić, ale która mogła wypuklać przyczyny aktualnych problemów. Tak też mit sarmacki pouczał niekiedy, że odwołanie do przeszłości jako lepszej od współczesnych, „zepsutych” czasów mogło być szansą odrodzenia moralnego społeczeństwa dzięki czerpaniu

z doświadczeń przodków (Assmann 2021: 94-95; Paszyński 2016: 157). Szczególnie widoczna funkcja ta stała się w okresie zagrożenia suwerenności państwa w drugiej połowie osiemnastego wieku.

Mit mógł ewoluować również w kierunku rewolucyjnym. Wówczas jego zadaniem miało być zakwestionowanie istniejącego porządku i zainspirowanie danej grupy do przewrotu. Przeszłość w roli utopii politycznej i społecznej kierowała ku wspólnemu, daleko perspektywicznemu celowi (Assmann 2021: 97-98). O takiej funkcji w przypadku mitu sarmackiego można mówić już w dobie zaborów.

Innym jeszcze rodzajem mitomotoryki, o którym nie wspomniał Assmann, to – zasygnalizowana przez Joannę Orzeł (2016: 12) – rola integracyjna. Funkcja ta wydawała się najbardziej złożona, gdyż można było w jej zakres wpisać także trzy rodzaje mitomotoryki przedstawione przez Assmanna. Rzeczpospolita jako państwo federalne niejednorodne pod względem etnicznym, językowym i wyznaniowym, wymagała czynnika, spajającego wszystkie te różniące się elementy składowe. Takim spoiwem okazał się właśnie mit sarmacki.

Powyższe ustalenia dopełnić mogą spostrzeżenia Rolanda Barthesa, który wymieniał trzy ogniwa systemu mitycznego: formę mitu (element znaczący), pojęcie mityczne (element znaczony) oraz będące wypadkową dwóch pierwszych – znaczenie mityczne. Początkowym czynnikiem tego schematu było końcowe ogniwo systemu lingwistycznego. Stawało się ono formą mitu, którą mogły być wszelkie naoczne, materialne, fizyczne zjawiska, gesty, przedmioty, słowa, obrazy i tym podobne. Za przykład owej formy mitycznej pozwalający wyjaśnić funkcjonowanie schematu w obrębie badań nad mitem sarmackim, można przyjąć elementy kultury Rzeczypospolitej Obojga Narodów, które powszechnie kojarzone są z kulturą sarmacką. Może to być chociażby wyraz „Sarmata” albo portret trumienny. Jako końcowy składnik systemu lingwistycznego, pierwszy z wymienionych terminów oznaczał przedstawiciela starożytnego ludu koczowniczego zamieszkującego stepy czarnomorskie, a portret trumienny był utrwalonym na blaszanym podłożu wizerunkiem zmarłego. Element ten deformowało jednak ogniwo drugie, czyli pojęcie. Pojęciem tym może być sarmackość bądź też bardziej popularny termin – sarmatyzm. Inspirując się luźno teorią Barthesa, działanie mitu sarmackiego można rozważać w tym wypadku dwupoziomowo. Mit sarmacki jako znajomość pewnej historii etnogenetycznej w jej różnorodnych odsłonach w zależności od danego kontekstu, określał z jednej strony treść pojęcia sarmatyzmu. Z drugiej strony zawartość pojęcia sarmatyzmu, wypełniając różnorodne formy zespołem cech, wartości, postaw, celów i motywacji szlachty Rzeczypospolitej, konstytuowała istnienie mitu sarmackiego jako całości treściowej danego komunikatu (Barthes 1970: 25-27; 34-46). Sarmata, „oświecony” mitycznym kontekstem, nie był już przedstawicielem antycznego plemienia, lecz stawał się szlachcicem

Rzeczpospolitej Obojga Narodów odznaczającym się męstwem, honorem, gotowością do walki w obronie wiary chrześcijańskiej i ojczyzny, zamiłowaniem do wolności i idei republikańskiej, skłonnością do otaczania się luksusem albo też – w zależności od kontekstu funkcjonowania pojęcia sarmatyzmu – był postacią cechującą się zaborczością, awanturnictwem, pijaństwem, kumoterstwem czy megalomanią (Paszyński 2016: 178-179). Tak samo portret trumienny jako symbol sarmatyzmu był podobizną Sarmaty z całym wyżej określonym bagażem treściowym tego wyrazu.

Barthes przedstawił też trzy potencjalne kierunki odczytywania mitu. Pierwszy dotyczył autora mitu. Autor uzupełniał formę pojęcie. Wówczas tworzywo mitu, czyli „słowo mityczne”, zamieniało się w symbol pojęcia. Drugi kierunek, który Barthes nazwał demistyfikującym, przynależał „mitologowi”, czyli osobie analizującej mit. Jego rolą było wyjaśnienie tego, w jaki sposób pojęcie deformowało pierwotne znaczenie danego zjawiska. Ostatni sposób ukierunkowany był na zwyczajnego odbiorcę mitu, postrzegającego go w perspektywie ogólnej jako pewien zamknięty, ale złożony system, umożliwiając, cytując Barthesa – „powiązać schemat mityczny z ogólną historią, wyjaśnić, jak odpowiada on interesom określonego społeczeństwa, słowem – przejść od semiologii do ideologii [...]” (Barthes 1970: 47-48).

Dołączając do powyższych spostrzeżeń wyniki badań Victora Turnera, można dodatkowo podkreślić, że źródłem powstawania mitów mogły być tak zwane dramaty społeczne. Zaburzały one pewien względnie stabilny system społeczny, doprowadzając do wytworzenia się nowego porządku aksjologicznego, propagując nowe postawy społeczne i wytyczając zaktualizowane cele grupowe. Mity występowały w roli środka zatwierdzającego ten nowy ład społeczny. Obyczaje teatralne, czyli performanse kulturowe, znajdowały natomiast w tym procesie miejsce jako narzędzia utrzymujące żywotność tegoż systemu poprzez realizację w praktyce wyznaczonych w nim celów, wartości czy wzorów zachowań (Turner 2005: 107-143).

W oparciu o te teorie można postawić następujące wnioski dotyczące wzajemnych zależności między pamięcią, mitem i obyczajami teatralnymi w sarmackiej przestrzeni kulturowej.

Zaistnienie sytuacji społecznej, którą można określić dramatem społecznym, generowało powstawanie żywych wspomnień wszystkich jednostek wspólnoty. Wspomnienia te następnie przeradzały się w pamięć trwałą, będącą fundamentem nowego porządku społecznego, który swoją żywotność zawdzięczał określonym narzędziom (figurom pamięci).

Podwaliny teoretyczne nowego porządku zapewniał mit. Natomiast charakter praktyczny miały obyczaje teatralne uobecniające i utrwalające pamięć kulturową, usystematyzowaną w nim historię. W przemówieniach wygłaszanych podczas uroczystych ceremonii sarmackich przeważał czynnik

dydaktyczny propagujący pożądane postawy waleczności w obronie wiary i ojczyzny, lojalności wobec króla i braci szlacheckiej czy pobożności wyrażanej chociażby w działalności fundacyjnej. Ważnym elementem były też dekoracje, które w swojej symbolice wskazywały, co dla Sarmaty winno być priorytetem. Przedstawianie herbów rodów skoligaconych ze zmarłym na dekoracjach funeralnych bez wątpienia miało na celu zaprezentowanie świetności rodu zmarłego Sarmaty, ale mogło też pełnić rolę sankcjonującą mityczną ideę jedności wewnątrzstanowej.

Podsumowanie

Popularyzowane przez mit wartości i wzory postępowania warunkowane ówczesną sytuacją oraz statusem społecznym uznawano za nierozłączny element tożsamości każdego Sarmaty. Przyczyniało się do tego wspólne uczestnictwo w rytuałach, obrzędach i ceremoniach, czyli performansach kulturowych, które umacniały więzi wspólnotowe, a przez to same stawały się z czasem immanentną częścią tradycji i kultury sarmackiej. Treści obecne w tychże ceremoniach bezpośrednio odwoływały się do uprawomocnionego w micie kanonu wartości. Dzięki powtarzaniu ich przez kolejne pokolenia, a także adaptacyjności mitu do zmieniających się kontekstów, kultura sarmacka mogła zachować swą ciągłość i przetrwać pomimo zmienności losów społeczeństwa Rzeczypospolitej na przestrzeni lat.

Źródła cytowań

- ASSMANN, JAN (2021), *Pamięć kulturowa: pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przekł. Anna Kryczyńska-Pham, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- BARTHES, ROLAND (1970), *Mit i znak. Eseje*, przekł. Wanda Błońska, Józef Błoński, Janusz Lalewicz, Anna Tatarkiewicz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- BRÜCKNER, ALEKSANDER (1930), *Dzieje kultury polskiej. T. 2, Polska u szczytu potęgi*, Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza.
- BURCKHARDT, JACOB (1961), *Kultura Odrodzenia we Włoszech: próba ujęcia*, przekł. Maria Kreczowska, Warszawa: Czytelnik.
- CASHMAN, ANTHONY B. (2002), 'Performance anxiety: Federico Gonzaga at the Court of Francis I and the uncertainty of ritual action', *Sixteenth-Century Journal*: 33 (2), ss. 333-352.
- CHMIELAK, DOROTA (2017), 'Mit sarmacki w epoce polskiego baroku (na podstawie Pamiętników Jana Chryzostoma Paska)', w: Aldona Borkowska, Adriana Pogoda-Kołodziejak (red.), *Mit narodowy w literaturze i kulturze polskiej oraz krajów ościennych*, Siedlce: Pracownia Wydawnicza Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego, ss. 7-17.
- COHEN THOMAS V. (1992), 'The lay liturgy of affront in sixteenth-century Italy', *Journal of Social History*: 25 (4), ss. 857-877.
- DELUMEAU, JEAN (1986), *Strach w kulturze Zachodu: XIV-XVIII w.*, przekł. Adam Szymanowski, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- DELUMEAU, JEAN (1994), *Grzech i strach: poczucie winy w kulturze Zachodu XIII-XVIII w.* przekł. Adam Szymanowski, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- DELUMEAU, JEAN, RED. (1995), *Historia ojców i ojcostwa*; przekł. Jan Radożycki, Maria Paloetti-Radożycka, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.
- DOMAŃSKA, EWA (2006), *Historie niekonwencjonalne: refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- DOMAŃSKA, EWA (2007), 'Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce', *Teksty Drugie*: 5, ss. 48-61.
- GOFFMAN, ERVING (2000), *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przekł. Jerzy Szacki, Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- HUNTLEY, MICHAEL (2013), *Historia mebli: od starożytności do XIX wieku*, przekł. Bożena Mierzejewska, Warszawa: Wydawnictwo Arkady.

- KRAJEWSKA, ANNA (2018), 'Humanistyka performatywna', *Przestrzenie Teorii*: 29, ss. 31–51.
- LAQUEUR, THOMAS (1989), 'Crowds, carnival and the state in English executions 1604-1868', w: A.L. Beier, David Cannadine, James Rosenheim (red.), *The First Modern Society*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 305-355.
- MAŁECKI, JAN MARIAN (2008), 'Historyk wobec mitów historycznych', w: Jerzy Antoni Janik (red.), *Nauka – religia – dzieje: przyczynowość, determinizm, czy Pan Bóg rzuca kostką?: XIV Seminarium w serii seminariów z Castel Gandolfo, 24-26 września 2007, Lublin*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, ss. 61–76.
- MICHALSKI, JERZY (1977), *Rousseau i sarmacki republikanizm*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- ORZEŁ, JOANNA (2016), *Historia, tradycja, mit: w pamięci kulturowej szlachty Rzeczypospolitej XVI-XVIII wieku*, Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.
- OSIŃSKI, ZBIGNIEW MIROSŁAW (2009), *Lęk w Kulturze Społeczeństwa Polskiego w XVI-XVII Wieku*, Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- PASZYŃSKI, WOJCIECH (2016), *Sarmaci i Uczeni. Spór o pochodzenie Polaków w historiografii doby staropolskiej*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- PĘKALA TERESA (2016), 'Performans i teatralizacja – pojęcia wędrujące', w: Teresa Pękala (red.), *Teatr-teatralizacja. Performatywność*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, ss.143-160.
- POSNER, DAVID MATHEW (1999), *The Performance of Nobility in Early Modern European Literature*, Cambridge: Cambridge University Press.
- SADOWSKI, MIROSŁAW M. (2014), 'Pamięć w aspekcie psychologicznym, kulturowym i literackim', *Acta Erasmiana. Z badań nad prawem i administracją*: 7, ss. 296–318.
- ST. GEORGE, ROBERT BLAIR (2000), 'Massacred Language: Courtroom Performance in eighteenth century Boston', w: Robert Blair St. George (red.), *Possible Pasts: Becoming Colonial in Early America*, Ithaca: Cornell University Press, ss. 327-356.
- STASIAK, ARKADIUSZ MICHAŁ (2014), 'W obronie nowej historii kulturowej w związku z próbami podważenia binarności w relacji kultura-natura', *Roczniki Humanistyczne*: 62 (2), ss. 201-208.
- TANNAHILL, REAY (2014), *Historia kuchni*, przekł. Anna Kunicka, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- TURNER, VICTOR (2005), *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przekł. Małgorzata Dziekan, Jacek Dziekan, Warszawa: Volumen.
- VIGARELLO, GEORGES (2011), *Historia urody: ciało i sztuka upiększania od renesansu do dziś*, przekł. Maciej Falski, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.

- VIGARELLO, GEORGES (2012), *Historia czystości i brudu: higiena ciała od czasów średniowiecza*, przekł. Bella Szwarzman-Czarnota, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- ZEMON-DAVIS, NATALIE (1975), *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford: Stanford University Press.

Od aporii czasowości do narracji, czyli o refiguracji według Paula Ricœura

Adam Sejbuk

Instytut Teologiczny Księża Misjonarzy; Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

ORCID: 0000-0001-6936-3027

Abstract

From the aporia of temporality to narration, or on refiguration according to Paul Ricœur

In the chapter *From the aporia of temporality to narration, or on refiguration according to Paul Ricœur* Adam Sejbuk presents Paul Ricœur's (1913-2005) narrative theory of mimesis, which emerged as a fruit of reflection on temporality. The starting point of the French philosopher's reflections in *Time and Narrative* (Temps et récit, 1983-1985) is the issue of temporality and the related aporias, which are connected with two opposing conceptions of time: Aristotle, emphasizing its objective dimension, and Augustine, presenting time in its consciousness dimension. And although these two positions are irreconcilable, according to Ricœur it is nevertheless possible to inscribe time, understood as experience and consciousness, into its cosmic representation. This is possible thanks to narration, or more precisely, thanks to the narrative theory of mimesis.

The aim of the chapter is therefore to present this philosophical proposal of Ricœur, consisting

Adam Sejbuk, doktor nauk teologicznych; misjonarz św. Wincentego a Paulo; wykładowca teologii dogmatycznej w Instytucie Teologicznym Księża Misjonarzy w Krakowie; absolwent Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie oraz Centre Sèvres w Paryżu; tłumacz z języka francuskiego; zajmuje się teoriami narracyjnymi w aspektach: teologicznym, filozoficznym i krytyczno-literackim.

adamsejbukcm@gmail.com

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



of three stages (mimesis I/prefiguration, mimesis II/configuration) and mimesis III/refiguration), with a particular focus on refiguration. The last stage in the spiral conception of mimesis is the process of assimilation (appropriation), through which the reader registers the influence of the story (intradiegetic) world on his own identity and, consequently, on his own vision of the world. Concerning the act of reading, mimesis III is the interpretation par excellence, enabling not only the transition from the world of the text to that of its recipient, but also its transformation. Refiguration is thus an invitation to the recipient to understand himself in relation to the text. It is also a process of forming his narrative identity (*identité narrative*), realised in a concrete experience, which as such is always temporal. The author of the chapter points out that the temporality of human experience understood in this way has a narrative dimension, that is, it is „narratable“, and even more, it requires a story as a form that best expresses what is temporal. The narrative text is the medium between what has been experienced in time and the act of narration itself. Refiguration, on the other hand, becomes the transposition of the experience of reading into the real choices of the reader.

Keywords: mimesis, narration, narrative, refiguration, Ricœur, time

Wprowadzenie

Paul Ricœur (1913-2005) swoje trzytomowe dzieło *Czas i opowieść* (*Temps et récit*) poświęcił zagadnieniu czasowości i związanych z nią aporii. Punktem wyjścia refleksji autora są dwie klasyczne koncepcje czasu: Arystotelesa, który podkreśla jego wymiar obiektywny i rozumie go jako uporządkowany szereg momentów, określanych przez relacje „przed” i „po” (Arystoteles 1968: 134), oraz Augustyna, który przedstawia czas w jego wymiarze świadomościowym, związanym z momentem uprzywilejowanym postrzegania przez umysł (duszę): „W tobie, umyśle mój, mierzę czas” (Augustyn 1987: 297). I choć te dwa stanowiska wydają się nie do pogodzenia, jednak zdaniem Ricœura można wpisać czas rozumiany jako doświadczenie i świadomość w jego ujęcie kosmiczne. Jest to możliwe dzięki czasowi opowiedzianemu w narracji (*temps raconté*), który jest niejako mostem (*pont*) przerzuconym ponad przepaścią wytworzoną na przestrzeni wieków przez filozoficzną opozycję między czasem fenomenologicznym a kosmicznym (Ricœur 1985: 439).

Czasowość a narracja

Odpowiadając na tę kluczową aporię czasowości, choć nie niwelując jej całkowicie, Ricœur zauważa, że Augustyn jako teolog podkreśla fakt powstania czasu w momencie stworzenia, a więc razem z rzeczami stworzonymi: „Jesteś Twórcą wszelkiego czasu. [...] Ty poprzedzasz czas, ale nie w czasie go poprzedzasz” (Augustyn 1987: 282). Czas jest zatem czasem całego stworzenia – ma charakter kosmologiczny. Z kolei Arystoteles, konstatuje Ricœur, wie dobrze, że czas nie jest samym ruchem i wymaga umysłu (duszy), który byłby w stanie odróżnić poszczególne momenty i liczyć interwały między nimi. Jednak implikacja umysłu w arystotelesowskiej koncepcji czasu nie znajduje swojego

miejsca w jego czystej definicji jako ilości ruchu ze względu na przed i po¹. Definicja fizyczna nie oddaje więc psychologicznych uwarunkowań tego, kto upływającego czasu doświadcza (Ricoeur 1985: 439-440).

Według Ricoeura propozycją rozwiązania problemu nieprzystawalności tych dwóch sposobów rozumienia czasu (fenomenologicznego i kosmicznego) może być poetyka opowieści (*poétique du récit*; Ricoeur 1985: 439). Katarzyna Rosner komentując tę propozycję francuskiego filozofa, tak streszcza jego koncepcję: „narracja historyczna, jak twierdzi Ricoeur, wpisuje czas przeżywany w czas kosmiczny – fikcja dokonuje tego samego w odmianie wyobrażeniowej. Trzecia forma czasu – czas chronologiczny, kalendarzowy – odgrywa rolę powiązania między tymi dwiema nieredukowalnym i odmianami czasu” (Rosner 1999: 135).

Warto przy tym zauważyć, że Ricoeur na różne sposoby formułuje podstawową tezę swojej trzynomowej rozprawy. Jak pisze na początku pierwszego tomu, „nie można mówić o czasowości w bezpośrednim dyskursie fenomenologii, lecz niezbędna jest mediacja, zapośredniczenie przez dyskurs narracyjny [*la temporalité ne se laisse pas dire dans le discours direct d'une phénoménologie, mais requiert la médiation du discours indirect de la narration*]” (Ricoeur 1985: 435). W innym miejscu autor podkreśla, że „czas staje się czasem ludzkim, o ile jest wyrażany w sposób narracyjny [*le temps devient un temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative*]” (Ricoeur 1983: 17). W *Du texte à l'action* (1986) Ricoeur powraca do tego zagadnienia. Jego zdaniem to, co czasowe w doświadczeniu ludzkim, realizuje się przez akt opowiadania:

Moja podstawowa hipoteza dotycząca tego zagadnienia jest następująca: aspekt czasowy jest wspólnym charakterem każdego ludzkiego doświadczenia, które jest naznaczone, artykułowane i wyjaśnione przez akt opowiadania pod wszystkimi jego postaciami. Wszystko, co jest opowiadane, zdarza się w czasie, potrzebuje czasu i rozwija się czasowo; a to, co rozwija się w czasie, może być opowiedziane. Być może nawet cały proces czasowy może być uznany jako taki na tyle, na ile da się go w taki czy inny sposób opowiedzieć. Ta zakładana wzajemność między narracyjnością a czasowością jest tematem *Czasu i opowieści* (Ricoeur 1986: 14)².

¹ Klasyczna definicja czasu Arystotelesa jest następująca: „Albowiem czas jest właśnie ilością ruchu ze względu na »przed« i »po«. Nie jest więc czas ruchem, lecz jest ilościową stroną ruchu” (Arystoteles 1968: 134).

² Przekład własny za: „Mon hypothèse de base est à cet égard la suivante: le caractère commun de l'expérience humaine, qui est marqué, articulé, clarifié par l'acte de raconter sous toutes ses formes, c'est son caractère temporel. Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prends du temps, se déroule temporellement; et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté. Peut-être même tout processus temporel n'est-il reconnu comme tel que narrativité dans la mesure où il est racontable d'une manière ou d'une autre. Cette réciprocité supposée entre narativité et temporalité est le thème de *Temps et récit*”.

Można zatem podsumować, że relacja między czasowością a narracją jest według Ricœura czymś koniecznym, wynikającym z ludzkiego doświadczenia. Jak wskazuje Denis Villepelet: „opowieść jako tekst jest medium pomiędzy tym, co zostało przeżyte w czasie a aktem narracji” (Villepelet 2012: 36).

W swoich rozważaniach o roli opowieści Ricœur porusza także kwestię relacji między narracją historiograficzną a fikcyjną. Według francuskiego filozofa to opowieść i jej funkcja mimetyczna ma możliwość stworzenia trzeciej drogi, powstałej na skutek krzyżowania się dwóch rzeczywistości: historii i fikcji, i tylko przez ich krzyżowanie się, bez uprzywilejowania żadnej z nich. Skrzyżowanie to wiąże się z kilkoma założeniami metodologicznymi. Pierwsze założenie określa wyraźny kontrast między czasem historycznym, wpisanym w czas kosmiczny, a czasem formułującym się dzięki twórczej wyobraźni działającej poprzez fikcję literacką. Drugie jest związane z paralelizmem między funkcją reprezentacji czasu historycznego a efektami znaczeniowymi, które są produktem konfrontacji między światem tekstu a światem jego czytelnika. Trzecie wskazuje na interpenetrację historii i fikcji, która jest owocem „krzyżowania się procesów fikcjonalizacji historii i historycyzacji fikcji [*processus croisés de fictionalisation de l'histoire et d'historicisation de la fiction*]” (Ricœur 1985: 442). Z ich krzyżówki powstałaby specyficzna odrośl, która jest przypisaniem tak jednostce, jak i określonej społeczności specyficznej tożsamości. Tożsamość tę Ricœur nazwa narracyjną [*identité narrative*]. Filozof kładzie nacisk na jej aspekt praktyczny, który wiąże się z pytaniami: kto tego dokonał? Kto jest autorem danej czynności? Nawiązując do refleksji Hanny Arendt, Ricœur wskazuje, że aby odpowiedzieć na powyższe pytania, należy opowiedzieć historię życia (Ricœur 1985: 442). Tego typu narracja jest „kimś” akcji w znaczeniu łacińskiego zaimka *ipse* (w odróżnieniu od *idem*). Innymi słowy, każde doświadczenie życiowe wymaga opowiedzenia, a każde opowiadanie konstruuje tożsamość opowiadającego, czego niewątpliwym dowodem jest pierwsze dziewięć autobiograficznych ksiąg *Wyznań* Augustyna.

Francuski filozof chciał wykazać, że „pomiędzy czynnością opowiadania historii a temporalnym charakterem ludzkiego doświadczenia istnieje zależność, która nie jest czysto przypadkowa, lecz stanowi formę transkulturowej konieczności [*il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle, mais présente une forme de nécessité transculturelle*]” (Ricœur 1983: 105). Autor podkreśla w ten sposób dwa istotne aspekty zależności między doświadczeniem a opowiadaniem. Po pierwsze, nie ma ona charakteru tylko akcydentalnego, ale jest niezbędna poznawczo. Po drugie, wiąże się ona z kodami kulturowymi stanowiącymi bazę tak rozumianej formy komunikowalności każdego ludzkiego doświadczenia, które jest „opowiadalne” [*racontable*]. Czas jest zatem przede wszystkim czasem opowieści, w którym jej poetyka krzyżuje się z historycznością danego doświadczenia.

Teoria *mimesis*

Skoro więc opowieść z jej poetyką jest formą mediacji między przeżyciem a opowiadaniem, należy ją rozumieć jako proces, który w teorii Ricœur'a składa się z trzech etapów: *mimesis* I – *prefiguracja*, *mimesis* II – *konfiguracja* i *mimesis* III – *refiguracja*.

Mimesis I, prefiguracja (*préfiguration*), to „przedrozumienie, wspólne dla autora i jego czytelnika” [*pré-compréhension, commune au poète et à son lecteur*] (Ricœur 1983: 125). Prefiguracja oznacza takie samo postrzeganie świata oparte na kodzie symbolicznym, które pozwala na wzajemną komunikację i wzajemne zrozumienie między nadawcą a odbiorcą, które umożliwia czytelnikowi właściwie zrekonstruować opowiadaną historię. Etap ten nie ogranicza się jedynie do tak rozumianej funkcji komunikacyjnej tekstu narracyjnego. Ricœur, zauważając, że każde ludzkie doświadczenie ma charakter narracyjny, podkreśla, że jest ono nie tylko „opowiadalne”, ale samo niejako domaga się opowieści. Prefiguracja określa więc przygotowanie tekstu narracyjnego bazującego na strukturach komunikacyjnych oraz konieczny punkt oparcia opowiadania, znajdujący się w każdym ludzkim doświadczeniu (Rosner 1999: 167) zgodnie z jego ujęciem zaproponowanym przez Augustyna (*implicite* fenomenologicznym).

Mimesis II (konfiguracja – *configuration*) jest etapem konstruowania fabuły (intrygi – *intrigue*), który przekształca poszczególne wydarzenia w pewną całość, w to, co ostatecznie nazywamy opowieścią. Według Ricœur'a: „akt konfiguracyjny polega na zebraniu razem działań szczegółowych lub tego, co nazwaliśmy zdarzeniami historycznymi; i z tych różnych wydarzeń czerpie jedność z całości czasowej [*cet acte configurant consiste à »prendre-ensemble« les actions de détail ou ce que nous avons appelé les incidents de l'histoire; de ce divers d'événements, il tire l'unité d'une totalité temporelle*]” (Ricœur 1983: 129).

Etap konfiguracji, budowania intrygi, ukazuje ją jako centralny temat mediacji między doświadczeniem życiowym a strukturą narracyjną tekstu. To dzięki intrydze czasowość ludzkiego doświadczenia zostaje zorganizowana jako całość narracyjna, już nie tylko „opowiadalna” (*racontable*), ale opowiedziana (*racontée*). Akt opowiadania jest w związku z tym syntezą poszczególnych elementów doświadczenia, którą można zobrazować za pomocą metafory mozaiki wymagającej odpowiedniej perspektywy, aby stanowić całość znaczeniową dla odbiorcy. Czasowość mnogich doświadczeń otrzymuje zatem swoją własną chronologię, która jest jednym z elementów konstytutywnych każdej narracji: następstwo przyczynowo-skutkowe intrygi, porządkujące akcję, jest jednocześnie aktem konstytuującym tożsamość podmiotu. Dzieje się to właśnie dzięki oglądowi całości opowiedzianej historii. Tym samym z pozoru niezwiązane ze sobą wydarzenia w ich retrospektywnej interpretacji otrzymują właściwy sens.

Co więcej, tak rozumiany etap konfiguracji rzuca światło na paradoks czasowości: to, co chronologiczne (ciąg połączonych ze sobą wydarzeń) łączy się z tym, co wymyka się chronologii [*non-chronologique*] jako sens całości opowiedzianej historii. Konfiguracja jest więc drogą odkrywania nie tylko sensu narracji na poziomie tekstu, ale także sensu samych doświadczeń przekształconych w opowieść z jej punktem finalnym [*point final*] pozwalającym na „całościowy ogląd (opowiedzianej) historii [*l'histoire peut être vue comme une totalité*]” (Ricoeur 1983: 131).

Mimesis III (refiguracja) to rodzaj przyswojenia [*appropriation*], przez które czytelnik zauważa wpływ świata opowieści, z całym jego systemem wartości, aparatem przekonań i programem życia, na własną wizję świata (Amherdt 2004: 208). Jednocześnie odbiorca staje przed decyzją, która ma wpływ na formowanie się jego własnej tożsamości: przyjąć tę zaproponowaną przez opowieść wizję świata czy też ją odrzucić? Za Ricourem można powiedzieć, że jest to interpretacja *par excellence*, ponieważ zrozumieć, to:

zrozumieć siebie wobec tekstu. Nie po to, by narzucić tekstowi swoją własną, skończoną możliwość zrozumienia, ale by siebie samego wystawić na działanie tekstu i otrzymać od niego jeszcze większe „ja”, które byłoby propozycją istnienia odpowiadającego w sposób najbardziej adekwatny na propozycję świata (Ricoeur 1986: 130)³.

Refiguracja jest zatem spotkaniem świata tekstu narracyjnego z jego odbiorcą, które dokonuje się w akcie lektury, mającym realny wpływ na formowanie się tożsamości czytelnika, na jego wybory i podejmowane działania.

Refiguracja

W *mimesis* III czytelnik zapraszany jest nie tylko do zanurzenia się w „świecie tekstu” (*monde du texte*), wejścia w jego własną czasowość, ale także do zmiany własnego życia z jego wymiarem temporalnym. Tak więc narracja, rozumiana jako proces tworzenia narracji, i narracyjność, jako zespół cech, dzięki którym tekst daje się rozpoznać jako narracja, otwierają przed czytelnikiem perspektywę „zrozumienia siebie” wobec tekstu (Ricoeur 1986: 130). Jest to perspektywa takiego procesu, poprzez który opowieść z jej czasem ma realny wpływ na konstruowanie świata odbiorcy tekstu.

³ Przekład własny za: „Comprendre, c'est se comprendre devant le texte. Non point imposer au texte sa propre capacité finie de comprendre, mais s'exposer au texte et recevoir de lui un soi plus vaste, qui serait la proposition d'exister répondant de la manière la plus appropriée à la proposition de monde”.

Pierre Bühler proponuje, by nazywać refigurację „zintegrowanym modelem permanentnej implikacji w pracy interpretacyjnej [*le modèle intégré de l'implication permanente dans le travail d'interprétation*]” (Bühler 2003: 102), w którym czytelnik jest oprowadzany po świecie opowieści, ale ma powrócić do swojego świata przemieniony (zrefigurowany) poprzez tekst lub inaczej: ma refigurować swój świat, interpretując ten odkrywany w tekście narracyjnym. Można powiedzieć, że *lector viator* nie może pozostać uwięziony w fikcji literackiej. Poszukując własnej tożsamości, przechodzi przez kolejne propozycje konfiguracyjne świata (*mimesis* II), który jest inny od jego własnego, aby odkryć w świecie opowieści nowe możliwości życia i działania. Ricœur w ten sposób formułuje sens tego zabiegu: „chodzi o konkretny proces, w którym konfiguracja tekstu pośredniczy między prefiguracją pola praktycznego a jego refiguracją poprzez odbiór dzieła [*l'enjeu est donc le procès concret par lequel la configuration textuelle fait médiation entre la préfiguration du champ pratique et sa refiguration par la réception de l'œuvre*]” (Ricœur 1983: 107).

Należy tu podkreślić dwa elementy charakterystyczne dla filozofii Ricœur: konkretny proces i pole praktyczne. Oba wskazują na wymiar praktyczny teorii *mimesis*, według której odbiorca dzieła staje się „sprawcą *par excellence*, który zakłada poprzez swoje działanie – czynność czytania – jedność wytyczonej drogi od *mimesis* I do *mimesis* III poprzez *mimesis* II [*l'opérateur par excellence qui assume par son faire – l'action de lire – l'unité du parcours de »mimèsis« I à »mimèsis III« à travers »mimèsis II«*]” (Ricœur 1983: 107). Innymi słowy, proces interpretacji czytanego tekstu narracyjnego nie może pominąć żadnego elementu *mimesis*, która ukierunkowana jest na sferę *praxis*: odkrywanie i konstruowanie swojej tożsamości poprzez opowieść, a co za tym idzie nadawanie własnemu, realnemu światu z jego czasoprzestrzenią nowych, być może jeszcze nieznanym, ale możliwych sensów.

Według Bühlera, komentującego teorię *mimesis*, refiguracja narracyjna staje się dla czytelnika „źródłem poszukiwań własnej tożsamości [*la source d'une quête d'identité personnelle*]” (Bühler 2003: 102). W związku z tym może być ona opisana za pomocą terminów: transformacja lub otwarcie. Otwarcie to jest nieustannym procesem (*mimèsis permanente*), który nie ogranicza się do samego aktu lektury, ale wkracza w rzeczywistość komunikacyjną i relacyjną. Ricœur podkreśla jednak, że przyswojenie [*appropriation*] przez czytelnika znaczeń pochodzących z opowieści nie jest nigdy ani bezpośrednie, ani automatyczne, ani natychmiastowe. Przeciwnie, jest zapośredniczone przez kody kulturowe, figury i symbole. Taka mediacja symboliczna może pomóc odbiorcy tekstu w odkryciu relacji między nim a opowiadaną historią, między tym, co zanurzone w czasie narracyjnym a tym, co ma realny wpływ na czas historyczny danego odbiorcy. Wchodząc w rytm świata opowiadanego z jego czasowością i wszystkimi elementami tego, co teoria literatury nazywa

światem przedstawionym, czytelnik również staje się w pewnym sensie figurą opowieści. „Oto – mówi Ricœur – cecha, która znacznie wzbogaca pojęcie siebie, ponieważ wynika z odniesienia identyfikującego, z określania siebie w procesie enuncjacji, wreszcie z imputacji moralnej [*Voilà – dit Ricœur – un trait qui enrichit considérablement la notion du soi, telle qu'elle résulte de la référence identifiante, de la désignation de soi dans le procès de l'énonciation, enfin de l'imputation morale de soi*]” (Ricœur 1988: 298).

By zrozumieć lepiej sens pojęcia refiguracji, należy podkreślić również, że świat tekstu (*mimesis II*), aby czynność lektury stała się naprawdę doświadczeniem, nie może być w każdym elemencie tożsamy ze światem czytelnika (*mimesis III*). Jeśli te dwa światy nakładają się na siebie, akt czytania będzie miał jedynie efekt lustra, w którym odbiorca opowieści będzie mógł się przejrzeć, odnajdując w nim swoje własne odbicie. Jest to punkt fundamentalny w rozumieniu refiguracji, która ma być zmianą i powinna używać języka zmian. Jak zauważa Vincent Jouve, analizując teorię Ricœur’a: „Jeśli podmiot konfrontuje się z innością, a nie tylko z tym, co podobne, dzięki lekturze ma możliwość odkryć się na nowo [*Lorsqu'il est confronté à la différence, et non à la ressemblance, le sujet a la possibilité, grâce à la lecture, de se redécouvrir*]” (Jouve 1993: 97).

Ostatniego etapu teorii mimetycznej francuskiego filozofa, momentu przyswojenia, które jest transformacją (refiguracją) odbiorcy, nie należy jednak rozumieć jako przynależącego do sfery badań psychologicznych. Jest on częścią samego tekstu z jego dynamiką, w tym interpretacyjną. Oznacza to, że w akcie czytania odbiorca opowieści jest odpowiednio przygotowany do procesu interpretacji przez dwa wcześniejsze etapy (prefigurację i konfigurację) zawarte w wewnętrznej strukturze i metastrukturze tekstu. Przy tym taki rodzaj hermeneutyki postrzegać należy raczej jako niekończącą się spiralę niż proces liniowy.

Co więcej, Ricœur wskazuje na cały łańcuch następujących po sobie refiguracji. W ten sposób tworzy się i ewoluuje tożsamość narracyjna w jej wymiarze indywidualnym i wspólnotowym. Związane jest to z doświadczeniem myślenia, przez które uczymy się jako społeczność „zamieszkiwać światy, które są nam obce” [*habiter des mondes étrangers à nous-mêmes*] (Ricœur 1985: 447). Ważną rolę odgrywa tu wyobraźnia. To ona, a nie wola, sprawia, że akt lektury staje się prowokacją do modyfikowania własnego bycia i działania odbiorcy tekstu. Ricœur zwraca przy tym uwagę na samą konstrukcję (i strukturę) opowieści, która zawiera w sobie procedury perswazji ukrywające się, odsłaniające się lub przedstawione wprost za pośrednictwem narratora opowieści. To właśnie jego wizja świata – na poziomie tekstu – ma wpływ na odbiorcę; nie jest ona nigdy światopoglądowo neutralna, ale zawiera w sobie propozycje nowego świata, a co za tym idzie, nowego działania. Do odbiorcy należy nie tylko wybór między wielością propozycji etycznych, lecz także

inicjowanie konkretnego działania w „swoim” realnym świecie, a co za tym idzie w jego czasoprzestrzeni. Jak pisze Ricœur:

Uprzedza nas o tym teoria lektury: podsycana przez narratora strategia perswazji ma na celu narzucenie czytelnikowi wizji świata, która nigdy nie jest neutralna etycznie, ale raczej (*implicite* lub *explicite*) skłania do nowej oceny świata oraz samego czytelnika: w tym sensie opowieść należy już do pola etycznego na mocy nieodłącznego od narracji roszczenia sobie prawa do etycznej poprawności. Pozostaje jeszcze fakt, że to do czytelnika, stającego się na nowo podmiotem i inicjującym działanie, należy dokonanie wyboru między wielorakimi propozycjami poprawności etycznej, które przekazuje lektura (Ricœur 1985: 447)⁴.

Jednym z przykładów takiej procedury refuguracyjnej – przejścia od świata tekstu do świata odbiorcy (drugie założenie metodologiczne Ricœur’a) jest historia biblijnego Izraela – społeczności, która ukonstytuowała się dzięki opowieściom o niej samej oraz dzięki nieustannemu ich przekazywaniu. Ricœur podkreśla, że Izrael swoją tożsamość historyczną czerpie z przekazywania opowieści – świadectw o wydarzeniach, które stawały się fundamentem jego historii: „społeczność historyczna, która nosi nazwę ludu żydowskiego, wytworzyła swoją tożsamość z recepcji tekstów, które sama stworzyła [*la communauté historique qui s'appelle le peuple juif a tiré son identité de la réception même des textes qu'elle a produits*]” (Ricœur 1985: 445). Filozof przywołuje tu takie opowiadania jak: historie patriarchów, wyjście z Egiptu, zamieszkanie Ziemi Obiecanej, historię dynastii Dawida, niewolę babilońską i powrót z niej, które składają się na znaczną część dziedzictwa biblijnego. Nie chodzi przy tym o same świadectwa pisane, ale o przekaz tradycji ustnej, który z czasem, po wielu procesach interpretacyjnych, zaowocował konstytuowaniem się świadomości Ludu Wybranego. Bez opowiadania jego historii, nie można mówić o jego tożsamości (Ricœur 1985: 445).

Jednak refuguracja może dotyczyć także jednostki. I choć Ricœur nie przywołuje tego przykładu, wpływ świata tekstu na świat odbiorcy za pośrednictwem narracji, przedstawia w sposób obrazowy Martin Buber, cytując opowieść o kulawym rabinie:

⁴ Przekład własny za: „La théorie de la lecture nous en averti: la stratégie de persuasion fomentée par le narrateur vise à imposer au lecteur une vision du monde qui n'est jamais éthiquement neutre, mais qui plutôt induit implicitement ou explicitement une nouvelle évaluation du monde et du lecteur lui-même: en ce sens, le récit appartient déjà au champ éthique en vertu de la prétention, inséparable de la narration, à la justesse éthique. Il reste qu'il appartient au lecteur, redevenu agent, initiateur d'action, de choisir entre les multiples propositions de justesse éthique véhiculées par la lecture”.

„Historię, rzekł rabbi, należy tak opowiadać, aby sama była pomocą”. I opowiedział następującą historię: „Mój dziad był kulawy. Pewnego razu poproszono go, aby opowiedział coś o swym nauczycielu. Zaczął więc opowiadać, jak to świątobliwy Baalszem, modląc się, miał zwyczaj tańczyć i podskakiwać. I kiedy to mówił, wstał, a opowieść tak go porwała, że zaczął skakać i tańczyć, by pokazać, jak to robił jego mistrz. Od tej chwili przestał kuleć. Oto jak należy opowiadać historie” (Buber 1986: 5).

Buber tak komentuje tę chasydzką opowieść:

Opowieść jednak jest czymś więcej niż zwykłym odbiciem rzeczywistości: jej najgłębsza istota, której obecność została w niej stwierdzona, trwa w niej nadal. Cud, o którym się opowiada, znowu nabiera mocy. Siła, co niegdyś działała, odnawia się w żywym słowie i działa z pokolenia na pokolenie (Buber 1986: 5).

Opowieść nie jest tu zwykłym opowiadaniem zdarzeń w ciągu przyczynowo-skutkowym, nie spełnia ona również jedynie funkcji referencyjnej. Opowieść jest raczej odnowieniem lub przywołaniem rzeczywistości, która była, jej zaktualizowaniem i zaczerpnięciem z jej mocy. Tak rozumiana narracja nie ogranicza się więc do tekstu jako takiego, ale ma pozatekstualny potencjał (s)twórczy. Wykorzystując teorię refiguracji Ricoëura, można powiedzieć, że opowieść transformuje najpierw opowiadającego, potem słuchającego, który może sam stać się opowiadającym, co odpowiada spirali hermeneutycznej *mimesis*. Zrefigurowany jest potencjalnym refigurującym, a świat tekstu nie jest światem obcym, ale potencjalnie obecnym, wpływającym na rzeczywistość ludzkich doświadczeń. Świat opowieści nie zamyka się w samym sobie, ale dąży do spotkania z czytelnikiem/słuchaczem, który jest zaproszony, żeby kształtować swoją tożsamość jako nowego narratora podejmującego działanie (*narrateur-agent*) w swoim własnym świecie z jego własnym biegiem czasu. W tym sensie refiguracja nie jest zamknięciem cyklu *mimesis*, ale ma możliwość stać się jego nowym początkiem.

Podsumowanie

Narracyjna teoria Ricoëura powstaje jako owoc refleksji na temat czasowości. Narracja jest wyróżnionym środkiem służącym do oddania doświadczenia czasu, a czas jest przede wszystkim czasem opowieści, w którym jej poetyka krzyżuje się z historycznością danego doświadczenia. I choć narracja nie rozwiązuje całkowicie aporii czasu, daje jednak możliwość ich „wyartykułowania i pozwala im, jak pisze Ricoeur, »pracować« wewnątrz opowieści, wpływając

na jej nieustanną modyfikację, korektę i wzbogacenie w kolejnych dziełach” (Kaplita 2013: 128). Tę funkcję pełni refiguracja, dzięki której możliwe jest przejście od świata tekstu do świata jego odbiorcy (i odwrotnie) z ich własnym biegiem i postrzeganiem czasu. Co więcej, teoria narracyjna Ricœura podkreśla aspekt praktyczny tego procesu, ponieważ dotyczy z jednej strony kształtującej się tożsamości czytelnika, a z drugiej, jego konkretnych wyborów etycznych, których inspiracją jest świat narracji – narracji refigurującej, zawsze ukierunkowanej na odbiorcę i w nim znajdującej swoje dopełnienie poprzez akt lektury.

Źródła cytowań

- ARYSTOTELES (1968), *Fizyka*, przekł. Krzysztof Leśniak, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- AUGUSTYN (1987), *Wyznania*, przekł. Zygmunt Kubiak, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- AMHERDT, FRANÇOIS-XAVIER (2004), *L'herméneutique philosophique de Paul Ricœur et son importance pour l'exégèse biblique. En débat avec la New Yale Theology School*, Paris-Saint-Maurice: Éditions du Cerf/Éditions Saint Augustin.
- BIELIŃSKA, AGATA (2019), 'Dialektyka podmiotu. Tożsamość narracyjna w teorii Paula Ricœura a psychoanalityczne koncepcje narcyzmu', *Kultura i Wartości*: 28, ss. 165-187.
- BUBER, MARTIN (1986), *Opowieści chasydów*, przekł. Paweł Hertz, Poznań: W drodze.
- BÜHLER, PIERRE (2003), 'La mise en intrigue de l'interprète. Enjeux herméneutique de la narrativité', w: Daniel Marguerat (red.), *La Bible en récits. L'exégèse biblique à l'heure du lecteur*, Genève: Labor et Fides, ss. 94-119.
- JOUBE, VINCENT (1993), *La Lecture*, Paris: Hachette.
- KAPLITA, MAREK (2013), 'Autor, dzieło i czytelnik w świetle potrójnej mimesis Paula Ricœura', *Estetyka i krytyka*: 29, ss. 115-138.
- RICŒUR, PAUL (1986), *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris: Seuil.
- RICŒUR, PAUL (1983), *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris: Seuil.
- RICŒUR, PAUL (1985), *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris: Seuil.
- ROSNER, KATARZYNA (1999), 'Narracja jako struktura rozumienia', *Teksty Drugie*: 3 (56), ss. 7-15.
- VILLEPELET, DENIS (2012), 'Pojęcie narracyjności u Paula Ricœura. Opowiadanie jest żywym wyrazem żywego doświadczenia', w: Anna Królikowska (red.), *Narracyjny wymiar edukacji chrześcijańskiej*, Kraków: WAM, ss. 25-39.

Neoliberalizm, afekt i przestrzeń w *Muzeum Barnuma* Stevena Millhausera i *Cosmopolis* Dona DeLillo

Bartłomiej Musajew

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-6347-4399

Abstract

Neoliberalism, affect, and space in Steven Millhauser's „The Barnum Museum” and Don DeLillo's „Cosmopolis”

This chapter will focus on the use of the paradoxical character of affect – which combines the contradictory features of potentiality and intensity – and its elusiveness by neoliberalism to manipulate the subject. It will analyze the affective character of space (its reduction to motion, rhythm, and atmosphere that never crystallize into stable places and boundaries) in two works by Steven Millhauser and Don DeLillo. These spaces are a metaphor for the influence of consumerist mechanisms and of financial capital on the development of the neoliberal subject understood as a constant project.

Keywords: Don DeLillo, Steven Millhauser, neoliberalism, affect, space

Bartłomiej Musajew, mgr; publikował na łamach czasopism naukowych i popularyzujących naukę, np. „Przekładaniec”, „Ha!art”, „Kill Screen”, „Haywire Magazine”, „Jawne Sny”; zajmuje się ideologicznym aspektem przestrzeni w twórczości Stevena Millhausera.

b.musajew@gmail.com

Facta Ficta,
Journal of Theory, Narrative & Media



Neoliberalizm, afekt i przestrzeń

Brian Massumi w swojej książce *Parables for the Virtual* zauważa, że w badaniach nad mediami, literaturą i sztuką dochodzi do coraz większego rozpoznania kluczowej roli afektu w późnym kapitalizmie zdominowanym przez przepływ informacji i obrazów (Massumi 2002: 27). Ta wzmianka pojawia się w pierwszym rozdziale – po wstępie celebrującym wyzwalające możliwości afektu, który wymyka się krytycznym konceptualizacjom podmiotu jako zawsze uwikłanego w struktury władzy przez ideologię – zaraz przed omówieniem filozoficznych podstaw tego pojęcia, sięgających jeszcze Spinozy, a potem Bergsona i Gilles’a Deleuze’a. Umiejscowienie i treść tej uwagi wskazują na dwa kluczowe problemy w badaniach nad afektami: czy afekt ma charakter przede wszystkim subwersywny – pozwalający na zakwestionowanie granic podmiotu i istniejących hierarchii – czy wprost przeciwnie, jest to kolejne narzędzie manipulacji, skuteczniejsze od ideologii, bo wpływające na podmiot poza poziomem świadomości. Po drugie – jest to kwestia, która tutaj zostanie tylko wspomniana – czy afekt jest fenomenem transhistorycznym, czy sposobem doświadczania charakterystycznym dla późnego kapitalizmu?

Już sam tytuł książki podsuwa możliwy związek między afektem a późnym kapitalizmem. Wirtualność, choć nie jest to główne znaczenie w wywodach Massumiego, automatycznie dla współczesnego czytelnika będzie konotować cyfrowe media. Aby oddać paradoksalny charakter opisywanego zjawiska, Massumi sam celowo w swoich definicjach posługuje się paradoksalnością i wieloznacznością; afekt jest z jednej strony czysto potencjalną – czy właśnie wirtualną – zdolnością ciała do oddziaływania i poddawania się oddziaływaniu innych ciał, ale z drugiej jest immanentną właściwością cielesnego doświadczenia odczuwaną jako intensywność. Z jednej strony jest doświadczany przez indywidualne ciało, ale z drugiej wymyka się granicom ciała, stanowiąc tylko czystą relacyjność ciała wobec innych ciał. Z jednej strony jest doświadczany momentalnie w teraźniejszości jako możliwość realizacji wielu potencjalnych

sposobów działania, a z drugiej wyklucza teraźniejszość, będąc projekcją przeszłych doświadczeń w nieokreśloną przyszłość.

Ta zmienna, nie do końca jasna i zależna od kontekstu definicja sprawia, że łatwo można zestawić afekt jako koncept z innymi konceptami, ale też wykorzystać w celu manipulacji samo to zjawisko. Pierwszy jego związek z neoliberalizmem to afektywny charakter kapitału finansowego, globalnej siły oddziałującej na ludzkie ciała w materialny sposób, a jednocześnie niedająca się skonceptualizować i opartej na czystej potencjalności długu i zwrotu z inwestycji. Warto tu przytoczyć równie paradoksalną definicję pieniądza w neoliberalizmie jako „autoreferencyjnego bytu, zarówno czystej fikcji, jak i czystego faktu, wcielającego swoje własne znaczenie. Pieniądz jest całkowicie wirtualnym momentem, bez niezależnego istnienia, który jednak wywiera silny efekt, organizując te same procesy, które go wytwarzają” (Konings 2018: 53-54)¹. Poza tym afekt przywołuje też paradoksalny charakter neoliberalnego podmiotu jako projektu, ciągłego procesu samodoskonalenia – który właśnie w stabilny podmiot nie może się skrystalizować – pobudzanego do impulsywnego działania przez cyfrowe, czyli wirtualne, techniki psychopolityczne, działające poniżej poziomu świadomości (Han 2017).

Celem poniższego artykułu będzie ukazanie afektywnego charakteru neoliberalnych przestrzeni we współczesnej literaturze amerykańskiej na podstawie opowiadania Stevena Millhausera pod tytułem *Muzeum Barnuma* i powieści Dona DeLillo *Cosmopolis*. Inspirując się nieprzedstawieniowym rozumieniem przestrzeni reprezentowanym przez geografów korzystających właśnie z badań nad afektem (na przykład McCormack 2013), poniższa analiza udowodni, jak te utwory sprowadzają przestrzenie związane z konsumpcją i przepływem finansów do czystej potencjalności – rytmu, ruchu, atmosfery – zamiast opierać się na stabilnych granicach i miejscach. W ten sposób zdają się kierować postaciami wbrew ich woli, obchodząc ich świadomość i sprawczość.

***Muzeum Barnuma* Stevena Millhausera**

W pierwszej sekcji opowiadania zawarto następujący opis:

Muzeum Barnuma mieści się w samym sercu naszego miasta, o dwie przecznice na północ od dzielnicy bankowej. Romańskie i gotyckie bramy, pary sfinksów i gryfów, złożone cebulaste kopuły, zdobione konsolami wieżyczki i mansardowe

¹ Przekład własny za: „a self-referential entity, [...] both pure fiction and pure fact, incarnating its own significance. Money is an entirely virtual moment that enjoys no independent existence yet exerts a powerful organizing effect on the very patterns through which it is produced”.

wieże, ośmioboczne hełmy, zwieńczenia i krenele – wszystko to składa się na subtelny kompozycję, która zdaje się tak pomyślana, by strudzony wzrok obserwatora wieść ku coraz to nowszym punktom, nie pozwalając objąć całości. W istocie, strukturę ową tak trudno uchwycić, że nie jesteśmy pewni, czy Muzeum Barnuma to jeden złożony gmach, z miriadą skrzydeł, pawilonów, dobudówek i aneksów, czy też kilka budynków, spiętych sprytnie za sprawą zadaszonych pasaży, kamiennych mostów, kwitnących pergoli, arkad z rzędami jarmarcznych budek i korytarzy z kolumnadą (Millhauser 2018: 345).

Muzeum można zdefiniować przy pomocy dwóch cech: potencjalności i synestezji. Fasada nieukładająca się w spójną całość, lecz zmuszająca oko do nieustannego ruchu, i to, że budynek podlega ciągłej przebudowie (Millhauser 2018: 346-347) sprawia, że stanowi ono wyrwę w stabilnym porządku miasta reprezentowanym przez dzielnicę bankową. Podkreśla to fakt, że narracja prowadzona jest w pierwszej osobie liczby mnogiej, jakby przestrzeń działała na każdego zwiedzającego w ten sam sposób, wywołując zazwyczaj poczucie dezorientacji, które czasem kondensuje się w postaci mglistej atmosfery.

Wyliczenie elementów architektonicznych, po którym następuje wzmianka o strudzonym wzroku, sprawia wrażenie, jakby już same spostrzeżenia wzrokowe wywoływały w obserwatorze męczące doświadczenia cielesne, tym samym zacierając granicę między zmysłami. Jest to podkreślone przez charakter elementów architektonicznych wymienionych później, takich jak pasaże czy pergole, czyli przejść zmuszających do ruchu. Zabieg ten sprawia, że muzeum zdaje się oscylować między tym, co stabilne (skrzydła, pawilony) a tym, co liminalne, nie mogąc się skryształizować w przestrzeń z jasnymi granicami, a jednocześnie destabilizując te pierwsze. To pomieszanie wrażeń wzrokowych z doświadczeniami cielesnymi jest podkreślone przez arkady i kolumnady, czyli korytarze oparte na dynamicznym powtórzeniu wywołującym poczucie ruchu.

Ta sama dynamika panuje wewnątrz:

Liczba pomieszczeń w Muzeum Barnuma jest tak oszałamiająca, że nie sposób ich zliczyć, a w każdym znajdują się przynajmniej dwie pary uchylonych drzwi. Często jest ich dwanaście, a nawet czternaście, przez każde zaś przechodzą kolejne pokoje i sklepione przejścia. Są tu pomieszczenia najróżniejszych rozmiarów, od pokojów z pojedynczymi eksponatami aż po ogromne sale o sufitach sięgających piątego piętra. Nigdy też nie grzeszą prostotą, obfitując w alkowy, nisze, przestrzenie odgródzone sznurową barierką i zasłonięte parawanami kąty; w niejednej z obszerniejszych sal stoją barwne namioty i stragany (Millhauser 2018: 346).

Narrator jest oszołomiony liczbą pomieszczeń, co znowu podkreśla związek wrażeń wzrokowych z cielesnym wrażeniem ruchu, nawet kiedy obserwator pozostaje nieruchomy. Drzwi ukazujące kolejne pokoje i przejścia mają sprawiać wrażenie rytmu powtarzającego się w nieskończoność i wywołującego poczucie zawrotu głowy, co jest wzmocnione przez gwałtowne różnicowanie rozmiaru pomieszczeń, od małych pokoi do wielkich, wielopiętrowych sal i przez ich fakturę, opartą na zmiennym rytmie światła, cienia i różnych poziomów widzialności tworzonych przez obecność alków i nisz oraz przez grę barw namiotów i straganów. Przestrzeń oparta jest więc na zawrotnym rytmie powtórzeń i różnic, stanowiąc ruch i potencjalność w czystej postaci.

Liminalność architektury jest również wyrażona w postaci mostów (Millhauser 2018: 356-357) i podziemnych tuneli:

Muzeum Barnuma obejmuje trzy poziomy podziemne. Pierwszy z nich przypomina którekolwiek z wyższych pięter, przy czym nie ma tam okien, a słońce w najmniejszym stopniu nie rozrzedza blasku umieszczonych na suficie jarzeniówek. Drugi poziom jest mroczniejszy, grubiej ciosany; słychać tu syk staroświeckich lamp gazowych, a kręte korytarze wiodą w głąb labiryntu podziemnych komnat. Po kruszejących kamiennych schodach zejść można na trzeci poziom. Tu ziemne ścieżki zavalone są kamieniami, na wilgotnych skalnych ścianach trzaskają pochodnie, zgraje smagłych krasnoludów zjawiają się znie-nacka, by zaraz czmychnąć w mrok. Przegniłe drogowaskazy, na których odczyta się zaledwie parę liter, sterczą u wlotu ciemnych grot. [...] Niektórzy wierzą, że podziemne korytarze trzeciego poziomu sięgają dalej jeszcze niż granice górnej części muzeum, aż po sam skraj miasta. Co jakiś czas w ścianach mrocznego tunelu widać ziejącą wyrwę, a w niej czarne schody, które wiodą jeszcze głębiej w dół. Powiadają niektórzy, że z trzeciego poziomu zejść można schodami na czwarty, pogrążony w nieprzeniknionym mroku i niebezpieczny; kto tam zstąpi, straci zmysły. Inni twierdzą, że schody te prowadzą donikąd, przyprowadzając o zawrót głowy i łamiąc hart ducha najodważniejszych śmiałków – że ciągną się w dół w nieskończoność, poza granice wyobraźni (Millhauser 2018: 350-351).

Jest to także przestrzeń, która operuje ruchem i rytmem; najpierw w postaci ciągu jarzeniówek, które wygasają w syku lamp gazowych na drugim poziomie, angażując słuch, aby ostatecznie zaanektować wszystkie zmysły przez trzask pochodni, wilgoć ścian, przegniłe drewno, a także fakturę skał i ziemi. Ta postępująca imersja znajduje swój, w pewnym sensie orgazmiczny, kres w całkowitej ciemności prowadzącej do utraty zmysłów albo w spiralnym ruchu w dół w nieskończoność.

Czasem ta przestrzeń oparta na potencjalności kondensuje się w postaci atmosfery:

W Sali Syren panuje niemal zupełny mrok, który rozpraszają jedynie zamontowane na szczytach słupków latarnie. Większość pomieszczenia zajmuje niesymetryczne czarne jezioro czy też basen, mierzący w najszerszym miejscu koło stu metrów, prawie całkiem okolony sterczącymi z wody głazami. Pośrodku jeziora, najeżona szpicami skał, leży wysepka pełna cienistych wnęk. Ogrodzoną głazami taflę wody otacza z kolei niski drewniany podest, na który wchodzi się po trzech schodkach. Wzdłuż jego wewnętrznej krawędzi ciągnie się rząd żelaznych słupków, rozstawionych w dwumetrowych mniej więcej odstępach i związanych aksamitnym sznurem; na szczycie co trzeciego słupka lśni czerwona lub żółta latarnia. Zza niższych głazów przy podeście wejrzeć można w czarne lustro wody, na którym pełgają czerwone i żółte refleksy. Co jakiś czas dobiega nas cichy plusk, a przy odrobinie szczęścia dostrzegamy nagle kątem oka migot łusek, blask jasnych włosów. Od głazów oddziela nas wąski pas podestu leżący za sznurową barierką, patrolowany bezustannie przez dwóch strażników; mimo ich czujności zdarza się, że czyjaś dłoń, poczerwieniała w świetle latarni, wysunie się poza wyznaczoną aksamitnym sznurem granicę i ciśnie w wodę fistaszek, ziarenko popcornu, dziesięciocentówkę. W jeziorze żyją ponoć trzy syreny. W ciemnej sali, w mętnym świetle znad barierki, widać twarze, wpatrzone w skupieniu w wodę (Millhauser 2018: 347).

Sala Syren jest oparta na rytmicznej wariacji różnych intensywności cienia: niemal skąpana w mroku, po jej środku znajduje się czarne jezioro, w centrum którego leży cienista wyspa składająca się ze szczytów i zagłębień. Ogólny mrok pomieszczenia kondensuje się w czerni jeziora, które następnie wyrasta jako rytmiczna mozaika różnych stopni ciemności w postaci szczytów i zagłębień wyspy. Punkty światła umieszczone wokół wody tak naprawdę mają tylko podkreślać niestabilność tej przestrzeni, ukazując w swoim niepewnym świetle twarze zwiedzających – które, jak można przypuszczać, ze względu na niepewność światła mają charakter widmowych plam wyłaniających się z ciemności – i błysk łusek albo włosów syreny, która czasem wyskakuje, o czym narrator wie tylko na podstawie dźwięku wody i, jeśli ma szczęście, właśnie tego błysku. Obecność syreny jest więc bardziej potencjałem obecności, postulatem aniżeli pewnikiem.

Hala z latającym dywanem, wprost przeciwnie, skąpana jest w jasnym świetle:

W jednej z sal znajduje się marmurowe podium, ogrodzone sznurami z czerwonego aksamitu. Na samym środku siedzi ze skrzyżowanymi nogami mężczyzna o brązowej karnacji. Ma połyskliwe czarne brwi i turban, który aż lśni z białości. Gnąc się wpół, mężczyzna długimi, delikatnymi palcami rozwija leżący przed nim dywan, szeroki na metr i długi na dwa, granatowy, zdobny w zawile, karmazynowo-zielone

arabeski. Z obu końców sterczą krótkie, białe frędzle. Podnosząc się mężczyzna w turbanie staje na środku dywanu, obraca się przodem do jednej z krótszych, frędzlowanych krawędzi i siada, ponownie krzyżując nogi. Długie brązowe dłonie spoczywają na kolanach. Wypowiada dwie sylaby, brzmiące jak „a-lek”, czy też może „achg-lech”, i na naszych oczach dywan wzbija się w powietrze, wzlatując powoli ku stropowi. W przeciwieństwie do Sali Syren jest tu całkiem jasno, jak gdyby zachęcano nas do tym dokładniejszych obserwacji. Fruwając tam i z powrotem jakieś dziesięć metrów nad naszymi głowami, mężczyzna lawiruje wśród olbrzymich żyrandoli, czasem nurkując, by musnąć stłoczoną gawiedź, czasem szybując aż ku rozłożystemu parapetowi wysokiego okna, gdzie przysiadła na chwilę, by zaraz kontynuować lot. Materiał nie leży pod nim sztywno, lecz zdaje się leciutko falować; ciężar siedzącej sylwetki objawia się nieznacznym wgłębieniem w spodzie dywanu. Czasem mężczyzna przez całe popołudnie unosi się w powietrzu, przystając tylko na pogrążonych w cieniu parapetach górnych okien, a ponieważ nieustanna uwaga nadwerężyłaby nasze szyje, łatwo stracić go z oczu tam w górze, pod rozległym sufitem (Millhauser 2018: 348-349).

To miejsce tworzy atmosferę przez szybki ruch dywanu, rytm świetlnych błysków i barw. Mężczyzna latający na dywanie ma połyskliwe czarne brwi i kontrastujący z nimi olśniewająco jasny biały turban, które muszą migotać, kiedy lata nad widownią. Granatowy dywan pokryty jest karmazynowo-zieloną arabeską, która w połączeniu z lekkim falowaniem dywanu musi tworzyć dynamiczną grę barw podczas ruchu. W tym miejscu znowu wrażenia wzrokowe wywołują doświadczenie cielesne, tym razem bólu karku, odczuwany przez widzów śledzących dywan w górze.

W późniejszej partii tekstu narrator trafia do sali udającej las:

Przeszedłszy przez drzwi, wступujemy w gęstwinę lasu, podążając ciemną, krętą ścieżką, obrzeżoną barierkami z aksamitnych sznurów. W gałęziach nad głowami pohukują sowy. Sufit pomalowano tak, by przypominał nocne niebo; leśny mrok rozprasza światło sztucznego księżyca. Wychodzimy na trawiastą polanę, skąpaną w księżycowej poświacie. Las dokoła otaczają słupki, spięte sznurami; tu i ówdzie puste miejsce wyznacza ciemną ścieżkę, która prędko znika z oczu, wijąc się wśród drzew. To tu, na polanie, objawiają się Niewidzialni. Muskają leciutko nasze ramiona, żdźbła trawy gną się pod ich krok, na policzkach i powiekach czujemy ich oddech, następują nam delikatnie na buty (Millhauser 2018: 352).

To połączenie wiąże zmysł wzroku, zaangażowany przez rytm ciemnych ścieżek, pustych miejsc i polany oświetlonej sztucznym księżycem, poczucie ruchu po krętych ścieżkach przerwanych polaną i zmysł dotyku w postaci Niewidzialnych.

Nawet całe muzeum, a nie tylko pojedyncze sale, zdaje się podlegać temu rytmowi; Sala Syren reprezentująca rytm gęstości cienia przechodzi w salę opartą na dynamicznym rytmie smug światła i barw latającego dywanu, aż w końcu narrator dociera do sali łączącej światło i cień, a ambiwalencja ta jest wzmożona przez niepewną obecność Niewidzialnych. Przestrzeń Muzeum Barnuma jest to więc przestrzeń, której projektanci celowo operują afektem, tworząc miejsce działające na zasadzie tego mechanizmu: czysta potencjalność funkcjonująca przez rytm i ruch, a nie przez stabilne rozłożenie pomieszczeń i przedmiotów.

***Cosmopolis* Dona DeLillo**

Powieść *Cosmopolis* Dona DeLillo dotyczy podróży Erika Packera, nowojorskiego miliardera i specjalisty od rynku finansowego, limuzyną ze wschodu na zachód Manhattanu wraz ze słońcem, co nadaje jej charakter podróży do zaświatów. Tutaj poruszony zostanie problem kreacji przestrzeni, która, tak jak kapitał finansowy, ma charakter ciągle niezrealizowanej potencjalności. Powieść zaczyna się pewnego dnia w kwietniu w roku 2000. Te czasowe współrzędne nadają akcji powieści liminalnego charakteru. 2000 to rok graniczny, oddzielający tysiąclecia, przywołuje on apokaliptyczne konotacje, łącząc się z czasem, w którym stary porządek ulega unicestwieniu, ale nowy jeszcze nie nadszedł. To samo dotyczy miesiąca; kwiecień, w zestawieniu z rokiem, aktywuje swoje religijne skojarzenia ze śmiercią i zmartwychwstaniem, czyli też momentem między dwoma porządkami. Ta graniczność jest dodatkowo podkreślona przez to, że dzień nie został sprecyzowany. Już ta krótka informacja nadaje światu przedstawionemu charakter wirtualności, istnienia w afektywnym stanie pomiędzy.

Przestrzeń oparta jest na rozszerzającej się pustce, co redukuje ją do czystej potencjalności. Bohater, aby poradzić sobie z bezsennością, czyta wiersze:

Próbował usnąć nad książką, lecz coraz bardziej przytomniał. Czytał teksty naukowe i poezję. Lubił oszczędne wiersze rozmieszczone starannie w białej przestrzeni, szeregi alfabetycznych ciosów wrażeń w papier. Wiersze uświadamiały mu, że oddycha. Obnażały chwilę, odsłaniały to, co na ogół umykało uwadze. Na tym polegał niuans każdego wiersza, przynajmniej dla niego, w nocy, w ciągu tych długich tygodni. Oddech za oddechem, w obracającym się pokoju na szczycie trzydziestopiętrowego apartamentu (DeLillo 2012: 15).

Wiersz nie jest zdefiniowany pod kątem jego treści, ale znaków wrażeń (po angielsku *burnt*, czyli wypalonych, co podkreśla afektywną intensywność ich oddziaływania) w białą przestrzeń. Poezja zostaje więc sprowadzona do rytmu

ciosów, fizycznych uderzeń w próżni. Ta sama dynamika zostaje rozszerzona na samego bohatera, zredukowanego do rytmu oddechów w obracającej się pustce apartamentu, tak jakby był on wirem czystej, nieskrystalizowanej energii. Taki charakter mieszkania jest podkreślony później przez rytm przemarszu po czterdziestu ośmiu pokojach – duża liczba wzmacnia poczucie szybkiego rytmu przejść – podczas którego bohater przyswaja sobie „najmniejszą cząsteczkę energii z promieni i fal” (DeLillo 2012: 17). Ten rytm znajduje swoje apogeum w przestrzeni atrium:

Porozwieszane dzieła sztuki były przeważnie barwnymi plamami i figurami geometrycznymi – wielkie płótna, które dominowały w pokojach i narzucały modlitewny spokój w atrium, gdzie znajdował się świetlik i ciurkająca fontanna. Oprócz tego wysokie białe obrazy. Atrium cechowało napięcie i suspens spiętrzonej przestrzeni, która wymaga nabożnej ciszy, aby mogła być dostrzeżona i doświadczona w należyty sposób – meczet wypełniony echem cichych kroków i gruchaniem gołębi skalnych pod sklepieniem (DeLillo 2012: 17).

Obrazy zredukowane do barwnych plan, białej pustki i geometrycznych relacji cechuje napięcie znajdujące swój punkt szczytowy w suspensie spiętrzonej przestrzeni atrium, której cisza jest przerywana tylko rytmem cichych kroków, gruchania gołębi i dźwięku fontanny. Redukcja przestrzeni do czystej potencjalności zostaje też rozszerzona na całe miasto:

Stał u okna i obserwował wspaniały świt. Widok ciągnął się hen za mosty, przesmyki i cieśniny, poza dzielnice i sterylne przedmieścia, aż po połacie gołej ziemi i nieba, które można było nazywać wyłącznie odległą dalą. Nie wiedział, czego chce. Nad rzeką wciąż panowała noc, półmrok, a na przeciwległym brzegu popielate opary kotłowały się ponad kominami. Wyobrażał sobie, że wszystkie kurwy pouciekały już spod latarni w zaułkach, trzęsąc kaczymi kuprami, i teraz innego rodzaju archaiczna przedsiębiorczość budzi się ze snu: z targowisk wytańczają się ciężarówki dostawcze, od ramp załadowniczych odjeżdżają kolporterzy prasy. Furgonetki z pieczywem przemierzają miasto, kilka zbłąkanych aut kluczy wariacko alejami, dudniąc ciężkim brzmieniem z głośników (DeLillo 2012: 16).

Przestrzeń zdefiniowana jest przez przejścia i przerwy w stabilnej przestrzeni, jak mosty, przesmyki i cieśniny, a także przez nieokreśloną dal, spowitą w popielate opary. Pora jest liminalna: na zachodzie panuje jeszcze noc, na wschodzie świta. prostytutki już zniknęły, ale ciężarówki dostawcze i kolporterzy jeszcze nie zdążyli zająć ich miejsca, ponieważ ich przedsiębiorczość dopiero budzi się ze snu. Tę liminalną pustkę przerywa rytm dudnienia z głośników przechodzący w rytm bicia serc mew (DeLillo 2012: 16), który

skupia się następnie w pojedynczej mewie, która „wznosi się i opada w wirującym powietrzu” (DeLillo 2012: 16) jak oddech bohatera w wirującej pustce apartamentu.

Już po wyjściu bohater opisuje wieżowiec w następujący sposób:

Wieżowiec obdarzał go siłą i głębią. Wiedział już, czego chce, przyszytych włosy, lecz stał jeszcze przez chwilę w pulsującym ulicznym zgiełku, przypatrując się masie i skali tej budowli. Powierzchnia miała jedynie tę zaletę, że załamywała i bełtała światło znad rzeki oraz naśladowała niebo przetaczające się w górze. Panowała aura faktury i refleksów. Ogarnął spojrzeniem całą bryłę budynku, poczuł się z nim scalony, złączony powierzchnią i otoczeniem, które stykało się z nią po obu stronach. Powierzchnia oddziela wnętrze od otoczenia i przynależy do obu po równo. Pewnego razu rozmyślał pod prysznicem o powierzchniach (DeLillo 2012: 18).

Wieżowiec realizuje opisaną wyżej dynamikę. Z jednej strony stanowi on uosobienie energii, zestawione z pulsem ulicznego zgiełku. Z drugiej jednak strony, jest on czystą pustką, powierzchnią zredukowaną do gry światła i odbić. Od pulsującego rytmu ciosów wiersza w pustce strony narrator przechodzi do budynku, który wpisuje w siebie zarówno puls, jak i pustkę. Ta dynamika, skoncentrowana na razie w budynku, rozszerza się następnie gwałtownie na całą przestrzeń miasta. Przed budynkiem bohater widzi prawie identyczne białe limuzyny otoczone przez identycznych szoferów. Po drugiej stronie ulicy widzi „stylizowane altany z giętego żelaza i fontanny z brązu, w których opalizowały powrzucone do wody jednocentówki. Mężczyzna w kobiecym ubraniu spacerował z siedmioma eleganckimi psami” (DeLillo 2012: 18-19). Rytm altan i fontann zostaje rozbity na jednocentówki, które znowu przechodzą w kolejny zwielokrotniony element: siedem psów. Przestrzeń zostaje zredukowana do rytmu powtórzeń identycznych elementów.

Rytm abstrakcyjnych powtórzeń można skonstrastować z pulsem brutalnych uderzeń, silnych obrazów związanych z ciałem. W pewnym momencie taksówkarz na ulicy trąbi klaksonem, co budzi „do życia sto innych” (DeLillo 2012: 21). Narastający odgłos klaksonów w pewnym momencie krystalizuje się w obrazie czerwonego mięsa:

Siedzieli w narastającym zgiełku buczących klaksonów. W kakofonii tej było coś, co chciał zachować. Ton jakiegoś fundamentalnego bólu, lament tak stary, że wydawał się przedwieczny. Pomyślał o gromadach kosmatych ludzi wrzeszczących rytualnie, o grupach społecznych utworzonych po to, by zabijać i pożerać. Czerwone mięso. To był zew, smutna potrzeba. Tego dnia w lodówce stały napoje. Nie było niczego, co nadawałoby się do mikrofalówki (DeLillo 2012: 21-22).

Później, w falującym rytmie cichnącego i narastającego dźwięku klaksonów, bohater przesiada się z limuzyny do taksówki, w której znajduje się jego żona. Potem, po rozmowie o tym, że taksówkarze pochodzą z krajów pogrążonych w konfliktach zbrojnych, bohater „[p]odniósł jej dłoń i przyłożył ją sobie do twarzy; wachał i lizał. Sikh siedzący za kierowcą nie miał jednego palca. Eric patrzył na kikut, na wstrząsające cielesne okaleczenie, za którym krył się dramat i ból” (DeLillo 2012: 23). Potem Packer wraz z żoną idą do restauracji. Rytm klaksonów, narastający i cichnący, zawiera w sobie puls powracających brutalnych obrazów: najpierw surowego mięsa, potem brakującego palca. Ten sam rytm zdaje się kierować bohaterem jak marionetką. Obraz czerwonego mięsa wywołuje głód, który potem zostaje zestawiony z lizaniem dłoni, prawdopodobnie wywołanym brakującym palcem. To, że wzmianka o palcu następuje już po scenie lizania można zinterpretować jako działanie afektu, który dopiero z opóźnieniem wkracza w zasięg świadomości.

Już w restauracji bohater widzi z odległości, jak Torval, jego ochroniarz, mówi od mikrofonu ukrytego pod klapą marynarki (DeLillo 2012: 24). Potem zostaje wspomniany pistolet aktywowany głosem, który znajduje się pod marynarką, co uruchamia w wyobraźni czytelnika brutalny potencjał wystrzału przy pomocy mowy: pustka poruszających się ust widziana z oddali, potencjał dźwięku, nabiera afektywnej intensywności. Później bohater postrzega Torvala w następujący sposób:

Facet był pochylonym do przodu kłębowiskiem mięśni. Miał ciało ciężarowca, wydawało się, że jednocześnie stoi i kuca. Jego postawa tchnęła tępą pewnością siebie, z domieszką gorliwej czujności, z którą krępawo mężczyźni przystępują do zadań. Dla Erica były to wrogie sygnały. Osłabiały jego poczucie władzy fizycznej, jego własne wzorce tężyzny i siły mięśni (DeLillo 2012: 25).

Jeszcze później, już w limuzynie, pojawia się następujący opis:

Podłogę w limuzynie wykonano z marmuru kararyjskiego, pochodzącego z kamieniołomów, w których przed pół tysiącem lat stał Michał Anioł, koniuszkiem palca dotykając gwiazdzistego białego kamienia (DeLillo 2012: 27).

Ciało ochroniarza znajduje swoje echo w twardym marmurze skojarzonym z Michałem Aniołem, artystą utożsamianym z przedstawieniem muskularnych ciał w ruchu. W powieści przestrzeń zredukowana jest więc do dwóch rodzajów abstrakcyjnego rytmu, który tylko chwilowo ukonkretnia się w poszczególnych scenach: rytmu opartego na szybkich powtórzeniach i cielesnego pulsowania ukazującego się w brutalnych obrazach. Kierują one działaniami bohatera i odtwarzają rytmiczny przepływ informacji obserwowany

z ekranów w limuzynie, przerywany gwałtowną i niespodziewaną zmianą wartości jena. Przestrzeń powieści jest więc pewnym ucieleśnieniem przepływu kapitału finansowego.

Podsumowanie

Afekt, z jego paradoksalnym charakterem czystej potencjalności doświadczanej jako cielesna intensywność, reprezentuje skłonność kapitalizmu do anektowania wszystkich, nawet najbardziej antagonistycznych wobec siebie sfer życia. Omawiane utwory ukazują ten proces na podstawie przestrzeni: komercyjnej przestrzeni muzeum w przypadku Millhausera i miejskiej przestrzeni za pośrednictwem bohatera, związanej z przepływem kapitału u DeLillo. Są to przestrzenie z jednej strony istniejące jedynie w formie potencjalnej, jako rytm i atmosfera, a z drugiej strony silnie oddziałujące na postacie, kierując każdym ich ruchem.

Źródła cytowań

- DE LILLO, DON (2012), *Cosmopolis*, przekł. Robert Sudół, Warszawa: Noir Sur Blanc.
- HAN, BYUNG-CHUL (2017), *Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power*, London: Verso.
- KONINGS, MARTIJN (2018), *Capital and Time: For a New Critique of Neoliberal Reason*, Stanford: Stanford University Press.
- MASSUMI, BRIAN (2002), *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham: Duke University Press.
- MCCORMACK, DEREK P. (2013), *Refrains for Moving Bodies*, Durham: Duke University Press.
- MILLHAUSER, STEVEN (2018), 'Muzeum Barnuma', przekł. Krzysztof Majer, *Literatura na Świecie*: 9-10 (566-567), ss. 345-365.

„Bo to były inne czasy...”. Zmienność tabu w czasie i jego wpływ na odczytywanie motywów autobiograficznych w twórczości Jerzego Pilcha

Katarzyna Hanik

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID: 0000-0001-6412-9194

Abstract

Analysis of taboo variability over time and its influence on the reading of self-referential motifs in the works of Jerzy Pilch. The aim of the article will be to show the validity of reading the controversial aspects of Pilch's work through the prism of the taboo concept, with particular emphasis on the awareness of the changing nature of the phenomenon of taboo over time. I would like to show that taboo, associated today mainly with the resignation from taboo and breaking rigid norms, can also appear as a new restriction and can put into question behaviors previously perceived as not breaking any particularly important prohibitions.

Jerzy Pilch is a particularly interesting writer in this case, because his attitude towards women has been repeatedly commented on, which was accompanied by a growing awareness of sensitivity to certain behaviors previously treated as the unchangeable status quo. In the case of Pilch, this issue is additionally complicated by the multitude of the author's literary and non-literary comments on his self-referential prose, in which the author plays with his readers: pointing out that the prose (even

Katarzyna Hanik, doktorantka Szkoły Doktorskiej Uniwersytetu Śląskiego; w 2021 roku obroniła pracę magisterską pod tytułem *Fenomen skandalu w XXI wieku* napisaną pod kierunkiem prof. Agnieszki Nęckiej-Czapskiej; jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół problematyki skandalu i tabu, zwłaszcza na polskim rynku wydawniczym; w swojej pracy doktorskiej planuje badać przejawy tabuizacji w polskiej autobiografistyce ostatnich dekad.

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



the self-referential one) is nevertheless tinged with fiction, but also constantly recalling how important it is for him to draw inspiration from his own experiences and memories.

The author shows that the emergence of a new taboo or the strengthening of a prohibition does not invalidate the writer's achievements, nor does it constitute a call for fans to stop reading his books, although the harsh evaluation of some commentators, which has become increasingly visible in recent years, is one fully justified and should not be questioned.

Finally, the author emphasizes that the diagnosis of the changeability of customs, norms and taboos over time should not be the only observation resulting from the analysis of the reception of Jerzy Pilch's prose and should not be treated as an excuse. However, it should be an area for problematization of certain phenomena and research on the influence of norms, rules and taboos on the reception of this writing over the years.

Keywords: taboo, time, autobiography, self-thematic motifs, autobiographical motifs, Polish literature of the 21st century, literary studies, the image of the writer

„To były inne czasy” – to zdanie, które słyszał w swoim życiu niemal każdy. Wykorzystywane w dziesiątkach kontekstów za każdym razem rysuje swoisty wykrzywiony pomost pomiędzy przeszłością a teraźniejszością. To krótkie zdanie to jedna z najbardziej „ludowych”, gawędziarskich, ale i najtrafniejszych diagnoz zmieniającego się obyczaju. Niemniej ma w sobie ta fraza także coś z obronnego, ubezpieczającego gestu – mającego chronić przed konsekwencjami złamania tabu, którego dopuszczono się wiele lat temu.

Zmienność tabu w czasie

Osobą, do której poczyną i wypowiedzi fraza „to były inne czasy” pasuje doskonale, jest Jerzy Pilch. Jest to pisarz równie kultowy, co kontrowersyjny – niebywale mocny w języku, który prawie nigdy nie przemilczał zniewagi¹. Pozostawał przy tym ulubieńcem swoich odbiorców, którym imponowała jego bezkompromisowość w doborze tematów i w komentowaniu własnych kontrowersyjnych poczyną. Jak pisał Witold Bereś w swoich wspomnieniach, „Pilcha ubóstwiano oczywiście za to, że dopieprzał” (Bereś 2021b; Radziwion 2008).

W roku 2016 opublikowana została biografia *Pilch w sensie ścisłym* pióra Katarzyny Kubisiowskiej (2016), która jest pozycją o tyle ciekawą, że powstawała przy współpracy z żyjącym jeszcze bohaterem książki. Niestety w pewnym momencie współpraca ta się urywa. Jeden z rozdziałów zostaje zatytułowany „zdrada”², a i recepcję biografii można uznać za dość ostrą

¹ Zjawisko to omawia na przykład Krzysztof Uniłowski, gdy analizuje napięcie na linii pisarz-krytycy po wydaniu powieści *Miasto utrapienia*. Wypowiedź Pilcha nazywa „filipiką na niechętnych zoilów” (Uniłowski 2013: 330; Pilch 2021a: 23-26; Pilch 2021:50-53; Pilch 2020a:134-139; Pilch 2020b: 229-234).

² To tytuł jednego z rozdziałów w części IV biografii, gdzie Kubisiowska opowiada o tendencji Pilcha to zmieniania zdania i unikania odpowiedzialności, jednocześnie obawiając się, że wybory, jakich dokonała po ich twórczym rozstaniu, mogą być podobną zdradą.

(Sendecki 2016; Nowacki 2016; Skowrońska 2016; Nowakowski 2016). Jednym z najbardziej zadziwiających zarzutów jest ten postawiony przez Dariusza Nowackiego, który zdaje się rozczarowany faktem, iż – jego zdaniem – *Pilch w sensie ścisłym* okazuje się biografią „nieciekawego typaska, z którym nie napiłbym się nawet kawy” (2016: par. 9). Co bardzo istotne, jednocześnie powiada krytyk, że nie dowiadujemy się przecież o Pilchu nic nowego, historie opisane przez Kubisiowską są znane. Co ważniejsze, znane są z prozy Pilcha, z jego własnych narracji – czy to książkowych, czy felietonowych. Ten paradoks niebywale intryguje. Nowacki zgadza się przecież z prawdziwością opisanych historii, jednak jest rozczarowany ich poruszaniem w tak pozbawiony polotu sposób:

Już ktoś przede mną zauważył, że w sposób genialny pisarz potrafi zamienić egzystencjalny kicz w dzieło sztuki. Kubisiowska odwróciła kierunek. Wzięła w nawias ironię i wieloznaczność, wykasowała przewrotność i żartobliwość, odarła „tekst” jego życia, który na dobrą sprawę jest tożsamy z tekstem jego prozy, z nadwyżki stylistycznej, a więc z jakości. [...] Nie mamy tu bowiem do czynienia z siłą nieznanych, wstrząsających faktów lub śmiałych korekt do oficjalnego życiorysu, lecz z porażającą i zawstydzającą nagością informacji biograficznych (Nowacki 2016: par. 8).

Wprost daje do zrozumienia, że oczekiwałby ujmowania pewnych kontrowersyjnych tematów w stylizacyjnej grze opartej na operowaniu słowem, żartem ironią. Recenzja Nowackiego pokazuje co dzieje się, gdy gra zostaje przejrzana. Wyraziste staje się to, co pod nią i niemożliwa jest już pobieżna obserwacja, oglądanie wydarzeń przez różowe okulary stylu, który oczywiście nadal należy doceniać, a jednak nie poprzestawać na konstatacji, że służy on maskowaniu pewnych wydarzeń, które dziś są nie do pomyślenia, są zachowaniami nieciekawego „typaska”.

Co znamienne, frazy „nie do pomyślenia” użył w swojej książce Maciej Tramer, definiując skandal (Tramer 2000: 58-59). I choć fenomeny skandalu oraz tabu mogą się wydawać sobie niebywale bliskie, to jednak w tym przypadku nie sposób mówić o skandalu. Skandal to zjawisko momentalne, związane z reakcją, chwilą, emocjonalnością³.

³ „Aby móc uznać coś, w tym przypadku kontrfaktyczną wersję przeszłości za skandal, musi istnieć tabu, czyli fundamentalny, kulturowy zakaz, którego złamanie powoduje gwałtowną reakcję ze strony ogółu przedstawicieli danej kultury” (Leman 2013: 125). „Wprawdzie skandal ma swą referencję poza tekstem, ale jego »wybuch« następuje dopiero w momencie »zdemaskowania«, a może nawet w samym akcie nominacji. Nie ma skandalu w rzeczywistości innej niż okrzyk wskazujący na pewne zdarzenie: »to skandal!«. I nie ma go tak długo, dopóki owa werbalna identyfikacja nie nastąpi” (Michałowski 2003).

Zatem zwrócenie uwagi po latach na jakąś opowieść i diagnoza, że jest problematyczna, nie wywoła już skandalu. A jednak rodzi pewien opór i wywołuje odczucie przekroczenia pewnej normy, która być może nie obowiązywała kategorycznie w czasie powstawania tekstu, ale dziś jest zdecydowanie obecna w życiu kulturalnym. Oznaczałoby to zatem, że możliwe jest coś niebywałego: złamanie tabu, którego jeszcze nie ma, gdy pisany jest tekst.

Tabu kojarzy się z nienaruszalnością, niezmiennością, z tradycją. Jeśli jakaś operacja zostaje dokonana na tabu, to raczej jest to zabieg jego ekstrakcji, uznania za przebrzmiałe. Tabu zdaje się zmienne o tyle, że ma prawo do zmiany „w jedną stronę” – do zaniknięcia. A przecież tabu, będąc zjawiskiem zmiennym w czasie, może się także pojawić jako nowa restrykcja:

Marna jest samoświadomość takiej kultury [która ogłasza kres tabu – K.H.]:
Wszak w miejsce tabu zniesionego sama ustanawia nowe. Zakaz tabu i jego rewers, nakaz obalania tabu, oba funkcjonujące w porządku jawnym, doskonale wpisują się w ukrytą grę rzeczywistego tabuizowania i posłusznie ustanawiają repulsję w stosunku do buntowników-transgresorów (Tokarska-Bakir 2007: 26).

Ponadto wprowadzenie nowej religii, fascynacja nową ideą czy uznanie zwierchnictwa innej kultury doprowadza niejednokrotnie do inkorporowania nowych tabu, będących w mocy od określonego momentu w dziejach. Jak pisze Anna Dąbrowska:

Współcześnie zakazy tabuistyczne są zakazami społecznymi. Przyczyny ich pojawiania się są pozajęzykowe – odzwierciedlają one sytuację panującą w grupach społecznych, w szeroko rozumianej kulturze, w sposobie przekazywania czy komentowania informacji w różnego rodzaju mediach. Istnienie tabu przypomina człowiekowi, że jest on częścią społeczności, wobec której ma zobowiązania (Dąbrowska 2021: par. 5).

Myśl o rozliczaniu przeszłości z przestrzegania nowych tabu może rodzić sprzeciw i potrzebę zawołania, że przecież „prawo nie działa wstecz”, co być może w wielu dziedzinach byłoby słuszne, ale opowieść – to, co zapisane – rządzi się innymi prawami. Treść ożywa w aktualizacyjnym akcie jej odczytania. Aktualizuje ją czytający, który zinternalizował nowe tabu, który uznał ich słuszność, którego wrażliwość jest w sposób szczególny wyczulona na pewne kwestie. I oczywiście czytając książkę ma świadomość tego, że „to były inne czasy”, a jednak jego obserwacje i oceny mogą być trafne. Czytelnik znajdujący się pod wpływem nowego tabu widzący Pilchowe kobiety opisane numerami (Pilch 2015) ma prawo skonstatować, że dziś już takie podejście zostałoby uznane za wątpliwe. Ma prawo ocenić taki zabieg

jako szowinistyczny. Przy tak poważnym oskarżeniu konieczne jest zatem wskazanie transgresora – tego, kto złamał tabu. Jak się okazuje, w przypadku autora *Innych rozkoszy* nie jest to proste.

Pilch czy nie-Pilch? Kto mówi, kto (od)powiada?

W przypadku Jerzego Pilcha jednym z najtrudniejszych zadań interpretatorów prozy wiślanina było odróżnienie jego osoby/bohatera z książek od samego pisarza. Wielość wątków autobiograficznych i autotematycznych od lat stanowi główny przedmiot refleksji komentatorów jego twórczości (Nakonieczny 2016: 85-94; Przebinda-Niemczyk 2006: 156-163; Szkaradnik 2018: 49-68; Machej 2020; Zieniewicz 2011: 113-122).

Katarzyna Szkaradnik zauważa, że twórczość Jerzego Pilcha wpisuje się w podkategorię „wyzwania” wyznaczoną pomiędzy wyznaniem i świadectwem przez Małgorzatę Czermińską (Szkaradnik 2018: 49-68; Czermińska 2000). Jak pisze Katarzyna Przebinda-Niemczyk, „wyzwanie” to objawiałoby się w stałej grze z czytelnikiem:

Pilch należy do grona tych pisarzy, którzy w swoich utworach na plan pierwszy wysuwają czytelnika. Każda jego powieść staje się swoistym wyzwaniem dla odbiorcy, który musi uważać, by nie podążać tylko jednym śladem, nie dać się zwieść drodze prowadzącej do samego autora jego auto – i bios, ale także zachować czujność, by nie pobłądzić wśród licznych intertekstów, czyli kopii (Przebinda-Niemczyk 2006: 158).

Twórczość Pilcha pozostaje zatem grą z oczekiwaniami czytelników, a rozpoznawalność pewnych motywów i wątków nie stanowi ich bezpośredniego opisu i staje się idealną okazją dla intelektualnej potyczki z kimkolwiek, kto poważiłby się zarzucić Pilchowi „przepisywanie rzeczywistości” (Ładoń 2013: 162; Bereś 2021a). Wśród wypowiedzi pisarza sugerujących, że jego opowieści nie należy traktować dosłownie⁴, są i takie, które stale przypominają o owym źródle inspiracji. Wiślanin poniekąd dopilnowuje, by jego czytelnik czuł się skołowany, gdy mówi:

Nie ma co ukrywać, że Ewa bardzo mnie ożywia, inspiruje i ma na mnie wpływ. Owszem, patrzę na świat pod kątem jego przydatności literackiej. [...]

⁴ „[...] ja piszę, narrator mówi. Wbrew pozorom nigdy nie zachodzi tożsamość pomiędzy narratorem a mną. Nawet jeśli jest to ścisła opowieść o Jerzym Pilchu, który urodził się w 1952 roku w Wiśle, to zawsze zachodzą tu pewne, choćby w płaszczyźnie językowej, historie, które urozmaicają tamtą rzeczywistość” (Rozmowy na nowy wiek 2001: 7:33-8:13).

Na wszystko tak patrzę. A skoro wydarzyło się w moim życiu coś tak olśniewającego jak pojawienie się pani Ewy, trudno, żebym nie zauważał jej „atrakcyjności literackiej” (Pytlakowska 2002: 54-58).

Całkowicie nieprzypadkowym wydaje się fakt, iż owo „przypominanie” o poszukiwaniu „przydatności literackiej” następuje zwłaszcza w kontekście kobiety (a może „aktualniej kobiety życia”?).

Omówienia traktujące o autobiograficznej i autotematycznej prozie Pilcha wiele mówią o językowych zabiegach, jakich autor ten używa dla przekształcenia rzeczywistości, uczynienia jej wyrazistszą i bardziej plastyczną literacko. Szkaradnik uważa, że:

[...] trzeba się przyjrzeć strategiom narracyjnym autora *Mojego pierwszego samobójstwa*, przetwarzającym surowe elementy „z życia wzięte” wyłożone w biografii: grotesce, hiperbolizacji, metaforyzacji (uwielicznacznieniu), perseweracji motywów, manifestowaniu literackości świata przedstawionego (Szkaradnik 2018: 53).

Owa strategia odczytu polegająca na tropieniu chwytów, które sprawiają, że wydarzenia z życia bardziej „nadają się do literatury” byłaby o tyle uzasadniona, o ile nasze dociekania faktycznie dotyczą kwestii granic autokreacji, tematyki prawdy i fikcji w literaturze, a zwłaszcza w literaturze silnie inspirowanej biografią autora.

Niemniej na ową grę cieni, jaką uprawia Pilch ze swoimi literackimi bohaterami, nie składa się wyłącznie zgodność ich postępowania z biograficznym autentyzmem. Obejmuje ją także pewna wspólnota przekonań, pewne współdzielenie idei, opinii i norm, niejednokrotnie specyficznych i dziś już dość kontrowersyjnych. Za stosunkowo delikatny przykład niech posłuży zestawienie fragmentu prozy, a mianowicie opowiadania *Duch cudownych znalezisk*:

A ty, Panie Boże, wytrąciłeś z palców lornetkę, kazałeś dziwacznemu aniołowi [...] sfrunąć wprost do nas; [...] kazałeś się na nią całkiem z bliska, bez lornetki, gapić; i skazałeś – mnie przynajmniej – na dożywotnią szajbę na punkcie wyraziście pięknych wariatek lekko po trzydziestce (Pilch 2006: 162–184)

z fragmentem *Drugiego dziennika*, w którym Pilch mówi: „Nie ma co ukrywać: odrywanie wzroku od kobiet nie jest moją najmocniejszą stroną. Przeciwnie. Powiedzieć, że się gapię, to nic nie powiedzieć” (Pilch 2013: par. 5).

Jest to o tyle dobry przykład, że zdaje się go także potwierdzać była partnerka Pilcha, Magdalena Raczkowska, gdy wspomina: „Okropny miał zwyczaj: oglądał się za kobietami. Łapał je wzrokiem, jak modliszka. Trudno było się do tego przyzwyczaić” (Kubisiowska 2016: 216).

Zarówno Pilch, jak i jego bohaterowie słyną z dość nieoczywistych i niejednokrotnie współcześnie poczytywanych za głęboko niestosowne przekonañ i wypowiedzi dotyczących kobiet. Jak pisze Kubisiowska w biografii Pilcha: „Przylgnęła do niego »gęba« uwodziciela. Pomaga mu w tym wykreowany przez niego literacki bohater, nieraz z samym autorem przez czytelników utożsamiany” (Kubisiowska 2016: 199-200). Owo utożsamienie przez czytelników nie miało oczywiście na początku konotacji negatywnej. Pilch-znawca kobiet, Pilch o kobietach piszący, wnikliwie analizujący ich relacje z mężczyznami, to Pilch lubiany. Jak sam zresztą, nieco ironicznie (i być może znów – autokreacyjnie) zwracał uwagę, te tematy były tematami poruszonymi na spotkaniach autorskich (Kubisiowska 2016: 135).

Recepcja prozy Jerzego Pilcha

Nie można jednak odmówić jego czytelnikom tego, że od początku dostrzegali dziwność i obsesyjność relacji damsko-męskich w prozie Pilcha, choć w komentarzach więcej uwagi poświęcało się kreacji bohatera męskiego (Kowalski 1994:102-103; Stala 2004: 153-160; Urbanowski 2002: 259-269): jego stopnia wysycenia erotyzmem, jego romantyczności, analizowano jego refleksje i przemiany mentalnościowe (które były przecież w istocie egocentryczną rewizją bohatera dotyczącą własnych spełnionych lub nie oczekiwañ):

Być może zatem więź męska zbudowana poza światem kobiet, jest tak samo nie-możliwa jak trwała więź erotyczna łącząca kobietę i mężczyznę. [...] W książce Pilcha erotyzm, stymulowany podwójnie: przez biologię i kulturę jest i źródłem przyjemności, i przedmiotem manipulacji. Dlatego osłabienie libida jest takim szczęściem w nieszczęściu: uwalnia od męczących zależności, ale i pozbawia rozkoszy (Borkowska 1996: 64).

Krytyczny komentarz Kingi Dunin z roku 1996 także koncentruje się bardziej na męskim widzeniu, doświadczeniu i pisaniu świata aniżeli na stosunku mężczyzny do kobiety:

Od żony najczęściej ucieka, dzieci nie ma lub się ich wypiera, a jeśli ma (Kohutek), to z nimi nie rozmawia. Trudno zresztą, aby ktoś, kto sam jest chłopcem, mógł stać się opiekunem. [...] Literatura męska jest zapisem pewnego doświadczenia mężczyzny w świecie, w którym tradycyjny porządek ról i męskiej dominacji załamał się, a dawny ład nie daje już oparcia (Dunin 2004: 287).

Nawet gdy Anna Nasiłowska (2001: 15) w 2001 roku formułuje zaledwie zarys zarzutu wobec Pilchowej narracji, szybko zostaje zripostowana w kontrrecenzji Jerzego Jarzębskiego:

Stąd zapewne dziwaczność tej historii, jej wewnętrzne przełamanie, niejednolitość tonu i – *last but not least* – niejednolitość uczuciowych relacji wiążących bohatera z Wybawicielką; coś, co szczególnie rewoltująco działać może na czytelniczki wyczulone na objawy męskiego szowinizmu, uprzedmiotowienia kobiety i inne typowe męskie grzechy, z których demaskowania żyją feministki (Jarzębski 2001: 15).

Kilkanaście lat później podczas jednego z paneli dotyczących twórczości wiślanina podczas Festiwalu Granatowe Góry Kinga Strzelecka-Pilch poprowadziła rozmowę z Sylwią Chutnik i Natalią Fiedorczuk opatrzoną tytułem *Pilch po #MeToo* (Festiwal Słowa im. Jerzego Pilcha „Granatowe Góry” 2022: par. 6). Świadczy to to o zdecydowanym przeniesieniu rozmowy na temat wypowiedzi i twórczości Jerzego Pilcha do kontekstu, który w sposób wyrazisty i jednoznaczny problematyzuje jego stosunek wobec kobiet⁵. Nie jest to oczywiście absolutne *novum*; doskonałego prześledzenia natury kontrowersyjnych z dzisiejszego punktu widzenia motywów dostarcza Katarzyna Nadana-Sokołowska w 2013 roku. Autorka stara się odpowiedzieć na pytanie, „[...] czy obraz kobiety w prozie pisanej przez mężczyzn ewoluje wraz ze zmianami ustrojowymi i obyczajowymi, a także wzrostem świadomości problematyki podejmowanej przez feminizm w polskich debatach publicznych” (Nadana-Sokołowska 2013: 178-197). Niemniej każdy zarzut przedstawiany bohaterowi tudzież narratorowi tekstu może zostać z łatwością odparty – autor powieści nie jest bowiem zobowiązany dzielić przekonań swoich bohaterów. Autor ma prawo do portretowania rozterek mężczyzn bez ponoszenia konsekwencji ich wypowiedzi.

Tak można rozumieć odczytanie Adama Regiewicza:

Tak bohater, jak i Zuza pozostają we władzy spojrzenia. Ten pierwszy jest przekonany, że to on decyduje, co i jak podgląda, w rzeczywistości manipuluje nim narzucające się wyuzdanie. Podobnie Zuza, uprzedmiotowiona przez spojrzenia męskie, nie potrafi patrzeć na siebie inaczej, sama straciła już tożsamość, wyobrażenie przejęło kontrolę nad prawdziwym „ja” [...] (Regiewicz 2017: 110).

⁵ Co niebawem istotne, już w 2015 roku podnoszą się głosy poszukujące szansy na tego typu konfrontację:

„Życzyłabym sobie, żeby książka Jerzego Pilcha zgotowała nam taką gorącą dyskusję [podobną do dyskusji wywołanej przez szowinistyczne komentarze Karla Ove Knausgård – K.H.]: o jakości literatury, jej męskocentryczności, portrecie kobiety i mężczyzny. Ze wszystkimi skutkami takiej debaty, która objawiłaby słabość, a może przewagę, wtórność, a może przewrotność takiego pisania dzisiaj” (Dutka 2015: par. 8).

Choć badacz dostrzega uprzedmiotowienie kobiety, to jednak główny akcent położony jest na zawikłanie obojga bohaterów, co mogłoby sugerować celowe zaakcentowanie tego zjawiska przez pisarza.

Diagnoza Nadany-Sokołowskiej nie opiera się jednak na ocenie sądów wygłaszanych przez bohaterów, lecz jest wynikiem zestawienia sądów Pilchowego bohatera, który upomina się o to, że miłość z seksem zawsze powinna iść w parze z obrazem kobiet aktywnych seksualnie. Ostatecznie recenzentka diagnozuje, że poprzez krytykę kobiet wyzwolonych, które odnoszą się do mężczyzn równie podmiotowo, jak oni traktują kobiety, poprzez kreację ich obrazu w sposób ostatecznie zniechęcający „[...] proza Pilcha wpisuje się w logikę *backlashu*, czyli współczesnej konserwatywnej reakcji na feminizm, podważającej jego osiągnięcia z wykorzystaniem feministycznego języka” (Nadana-Sokołowska 2013: 196). Co istotne, ani razu nie używa autorka pojęcia „Pilch był...”, skupia się wyłącznie na prozie, co dziś w przypadku tego autora jest rzadkością. Sposób, w jaki *image* Pilcha zlewa się z obrazem jego bohaterów sprawia, że niejednokrotnie bardzo trudno rozgraniczyć uwagi dotyczące osoby Pilcha od tych stanowiących komentarze dotyczące jego pisarstwa. Doskonałym zobrazowaniem tej sytuacji jest dwuznaczny tytuł wspomnianego już panelu *Pilch po #MeToo*, który mógłby odnosić się zarówno do osoby pisarza, jak i jego twórczości. Niemniej jednak sam fakt zaistnienia tejże rozmowy w dyskursie otaczającym Jerzego Pilcha świadczy o zdecydowanym przesunięciu granic tolerancji i potrzebie wpisania prozy Pilcha w nowy dyskurs.

Różnica w kwestiach problematyzowanych w recepcji pisarstwa Jerzego Pilcha, a także jego osoby świadczy nie tylko o pewnej zmianie w zbiorze norm i reguł, ale też o ich wpływie na odczytywanie, nawet tych dawnych, tekstów autora. Zmienność tabu powoduje, że z biegiem lat zmienia się ocena i odczytanie pewnych wydarzeń, zwłaszcza gdy są to treści autotematyczne lub autobiograficzne. Oczywiście autotematyczność to przestrzeń, w której o wiele łatwiej dokonać swoistego „uniku” – mówić o kreacji, fantazji. O wiele trudniej tego dokonać w przypadku prozy związanej w sposób ewidentny i niepodważalny lejeune’owskim paktem autobiograficznym, na mocy którego możemy zakładać jedność tożsamości autora z narratorem (Lejeune 2001). W przypadku twórczości Pilcha bardzo trudno jest odnaleźć dowody na zawarcie z czytelnikiem takiego „paktu”, stąd też kontrowersyjny autotematyzm/autobiografizm Pilcha nawet dziś jest poniekąd wybaczalny⁶. Przypisuje mu się tendencję do hiperbolizacji, do traktowania wydarzeń jako inspiracji, do ujmowania ich w sposób zbyt skrajny celem osiągnięcia konkretnego efektu narracyjnego. To dlatego biografia autorstwa Katarzyny Kubisiowskiej

⁶ Był to także jeden z argumentów rozmówczyń Kingi Strzeleckiej-Pilch.

spotkała się z tak skrajnym odbiorem. Nadała ona realności narracjom, które miały być jedynie kreacją *image'u*, ożywiła punkty zbieżne pomiędzy personą a człowiekiem.

Oczywiście biografa nie dokonała tego sama. Udzieliwszy wcześniej głosu wielu przyjaciółom i znajomym, po publikacji musiała niestety zmierzyć się z niechęcią tychże⁷. Podobnie wielu fanów, którzy ukształtowali sobie obraz pisarza przed wielu laty, nie godzi się na bezwzględne przestrzeganie nowych tabu, lub też uważa, że Pilch nie podpada pod ich złamanie, co generuje napięcie w świecie czytelników prozy Pilcha.

Redefinicji zachowania Pilcha stale dostarcza Witold Bereś (tutaj w rozmowie z Katarzyną Kachel):

K.K: Pilch mówił, że bardziej go interesuje kelnerka niż danie, które przyniesie. Tak bywało też, gdy zamawialiście wyłącznie alkohol?

W.B: Pilcha, podobnie jak innych znanych mi mężczyzn, zawsze interesowała jednak bardziej kelnerka. Ale nie jest to tak, jak sobie teraz myślisz, a inni sobie wyobrażają, że miało to podłoże seksistowskie. Nas ciekawił wyłącznie kontakt z inną istotą – powtórzmy za Pilchem: kobieta to więcej niż człowiek, to człowiek miły w dotyku (Kachel 2021: par. 7).

Uwidacznia się tu oczywista potrzeba wyjaśnienia, stworzenia dopowiedzenia, rekontekstualizacji znanego z powieści *Inne rozkosze* cytatu (Pilch 2004: 57). Pytanie zostaje zatem potraktowane poniekąd jak zarzut. W odpowiedzi Bereś jednocześnie stosuje uogólnienie (stwierdza, że „mężczyźni tak mają”) oraz dowodzi wyjątkowego statusu relacji Pilch (i Bereś przy okazji) – kobiety, a wyjątkowość i szczególność stosunku pisarza do kobiet poparta zostaje cytatem z rozmowy z Katarzyną Janowską dla tygodnika *Polityka* (Janowska 2009). Co ciekawe, mimo powszechnego tłumaczenia wszelkich zabiegów Pilcha żartem i ironią, w tym wypadku nie natrafiamy na taką eksplikację. Zdaje się, że pojawia się świadomość, że takie tłumaczenie jest niewystarczające.

Nie unika za to Bereś stałego dociekania intencji i woli autora. Wprost odradza także poszukiwań przejawów autobiografizmu w prozie, uznając je za niechciane przez autora, a nawet irytujące:

Jednak dla wielu czytelników nadal jest ważne – nawet gdy dzieło zalatuje na kilometr fikcją i literackością – czy i w jakim stopniu ma ono związek

⁷ Doskonale podsumowuje to wydarzenie Katarzyna Szkaradnik, gdy pisze: „Książka opatrzona sloganem – *nihil novi* – »cała prawda o Pilchu« wzbudziła kontrowersje nie tylko wśród krytyków, ale również wśród bliskich prozaika, których wypowiedzi w obfitości zawiera, a którzy po jej wydaniu w dużej mierze się od niej odcinają” (Szkaradnik 2018: 53).

z rzeczywistością. [...] I to jest taki trywialny rodzaj czytania, który jest dla autora irytujący. Literatura tymczasem jest oczywiście zazwyczaj połączeniem fikcji i rzeczywistości, zmyślenia i prawdy. A fikcja bywa prawdziwsza od prawdy (Bereś 2021a: par. 21).

Warto pamiętać, że w 2001 roku, we wspomnianej już wcześniej kon-
trrecenzji Jerzego Jarzębskiego, krytyk zaleci zgoła inne podejście:

Chodzi mu jednak chyba o coś innego. „Pod Mocnym Aniołem” to raczej proza autotematyczna – obnażająca nędze uwodzicielskiej działalności i jej narcystyczną podkładkę, która wyraża się w stylu wobec kobiet lekceważącym (np. owe „piczki-terapeutyczne”, które wyraźnie zdenerwowały Nasiłowską). Nie tyle o męsko-damskie relacje chyba chodzi, ale o zbadanie i skomentowanie tego mechanizmu, z pomocą którego bohater tworzy mity na swój temat. Więc może ważniejsze od historii uwodziciela kobiet to, co ma o sobie do powiedzenia pisarz? (Jarzębski 2001: 15).

Charakter rozsądzający te dwie postawy ma analiza pióra Krzysztofa Uniłowskiego. Krytyk akcentuje silny udział mediów w stworzeniu *image'u* Jerzego Pilcha, przy jednoczesnym zwróceniu uwagi na fakt, że krytyczna recepcja jego powieści (tutaj na przykładzie *Pod mocnym aniołem*; Pilch 2000) nigdy nie była recepcją pozbawioną świadomości faktu, iż w prozie Pilcha najważniejsza jest właśnie gra z motywami autotematycznymi i autobiograficznymi:

[...] relację między bohaterem, narratorem a autorem przedstawiano [w recenzjach – K.H.] jako skomplikowaną, niejednoznaczną, a nawet pełną sprzeczności. Pisano więc o związku tego, co sztuczne, upozowane, odegrane i literackie, z tym, co osobiste, prywatne, autentyczne; zwrócono również uwagę na wyraźnie zaznaczoną w utworze paralelę między konfabulacjami alkoholików a pisarstwem pojmowanym jako forma autokreacji (Uniłowski 2013: 319).

[...] wszystkie próby zniuansowania powieści zostały zupełnie zignorowane w przestrzeni komunikacji masowej! Tutaj bowiem jedyną osobą, która chętnie i często podkreślała, że strategia pisarska autora *Pod Mocnym Aniołem* wcale nie jest taka prosta i jednoznaczna, był sam... autor. Jerzy Pilch zyskał niejako wyłączność na wypowiedzi sugerujące bardziej wyrafinowany stan jego pisarskiej samowiedzy [...] (Uniłowski 2013: 319).

Autobiografizm „z gwiazdką” ubezpiecza zatem Pilcha przed nowym tabu. Ubezpiecza go zarazem pewna praktykowana przez fanów akceptacja jego jako *quasi-literackiej* postaci, jako pewnego fantazmatu, jako postaci, jako kogoś, kogo przyswoiło się, kiedy były inne czasy i nadal ma się zamiar tak go czytać:

Choć jak dłużej o tym myślę, to może wcale nie na jego pisarstwie się wychowałem, tylko na micie, który narósł wokół? No, ale mit sam powstać nie mógł. Tak – potwierdzam, wychowałem się na micie Jerzego Pilcha. Na wszystkim, co się czuło, sięgając po „Pod mocnym aniołem”. Pisarz pełną gębą – myślałem wtedy, nie jakiś mitoman, gryzipiórek, co siedzi tylko za elegancko urządzonym biurkiem. I cholera, nie wierzę Pilchowi, gdy on się żali, że mu przyrosła gęba dziwkarza czy jakiegoś bumelanta. Mit ma to do siebie, że obalić jest go trudniej, niż stworzyć, panie Pilch, sam pan sobie na to zasłużył. Pisz pan dalej, o czym chcesz (Saturczak 2012: par. 8).

Zaakcentowanie czasu gra tutaj ogromną rolę. Pokazuje, że mit Pilcha ukształtował się wcześniej, stał się komplementarną częścią jego bytności w świadomości czytelnika. Saturczak odrzuca zatem konieczność jego weryfikacji i (ponownej) oceny. Wpisuje pisarza świadomie pomiędzy jego postacie, tym samym zwalniając go (i siebie) z obowiązku obalenia mitu. Niebawem przywiązanie do osoby Pilcha jest zatem znakiem rozpoznawczym wszystkich komentatorów życia literackiego, którzy biorą pisarza w obronę. Zmieniające się czasy nie pozwalają już na machnięcie ręką i powiedzenie „Pilch to Pilch”. Aby go wybronić, potrzeba bardzo bliskiego czytania i znajomości niuansów. Wbrew pozorom trzeba znać „całego Pilcha”, zarówno po to, by zakwestionować jego sądy, jak i po to, by ich bronić. Wielość jego kreacji, także tych medialnych, pozwala na przebieranie w cytatach zarówno jednej, jak i drugiej strony.

Trudniejszą do wybronięcia zmianę odczytań widać dopiero w recepcji publikacji nowszych – nowe spojrzenie na nowy tekst nie jest już obarczone sentymentem. W recenzji wydanej w 2015 roku *Zuzy albo czasu oddalenia* Anna Dutka pisze:

O tyle trudno czyta się Jerzego Pilcha, że granica pomiędzy ironią, a prawdą jest u niego wąska, gdzie przebiega wiedzą wyłącznie ci, którzy są blisko niego, a tych jest niewiele. Wybrzmiewa z tej książki głos mężczyzny zakompleksionego, który erudycyjnymi popisami zagłusza pustkę w swoim życiu osobistym. Człowieka, który przegrał życie, żyjąc próżno, nie potrafiąc oddzielić pożądania od miłości. Człowieka, który podążał za głosem swojego fallusa, gubiąc się w pozorach, jakie dawały mu pieniądze i krótkie chwile rozkoszy (Dutka 2015: par. 7).

Balansowanie Pilcha staje się dla recenzentki utrudnieniem. To, co dla Beresia stanowiło wtajemniczenie i możliwość tłumaczenia Pilcha, dla Dutki staje się jedynie cieniem usprawiedliwienia, które nie jest w stanie zapobiec jej jednoznacznej opinii:

[...] prosi o cięty komentarz i nieczytanie na kolanach. Idąc tym tropem dostaję rzecz zgoła tragiczną. Oto starszawy pan, u kresu życiowych sił marzy o miłości, a szuka jej, sownie płacąc za chędożenie. Bo myli miłość z pożądaniem. Pilch nie ma wątpliwości, że takie związki są skazane na kłamstwo i udawanie. [...] Od „Spisu cudzołożnic. Proza podróżna” zastanawiałam się, dlaczego Pilch wkłada tyle wysiłku w portretowanie kobiet tępych, malowanych i odpustowo przasných. A on właściwie od początku tworzy portret takiego mężczyzny, który w klinczu hormonalnych nacisków, utożsamia kopulację z życiem, zamieniając się w utracjusza szukającego nieustannie rozpustnych pociech (Dutka 2015: par. 4).

Podobną metodę opisu tej powieści wybiera Kinga Dunin, gdy recenzuje powieść *Portret młodej wenejanki*, jednak czyni to o wiele bardziej brutalnie i erudycyjnie, prowokując przy tym pisarza w sposób ewidentny:

Szczerość narratora podszyta jest narcyzmem, o tak to mniej więcej leci: Nigdy nie umiałem stworzyć żadnego związku, ale ileż zaliczyłem kobiet, a wszystkie młodsze. Im jestem starszy, tym one są młodsze, ojej!, bo z młodszymi lepiej się rozmawia (serio!). Seks bez miłości jest nefajny, miłość bez seksu nie istnieje, a jedno i drugie nie trwa wiecznie. Z każdą nową kobietą seks jest lepszy niż z poprzednią tuż przed rozstaniem. Zazdrość jest okropna, ale nie ma miłości bez zazdrości. Tyle cierpienia i zawracania głowy z tym wszystkim, a potem co? Na starość człowiek sam zostaje. Mógłbym się z rozpaczy powiesić, ale zajmę się porządkowaniem biblioteki, a przy okazji zobaczcie, jaki ze mnie erudyta (Dunin 2017: par. 8).

Dunin jest świadoma, iż pisarz balansuje na granicy autobiografizmu i fikcji, jednak w 2017 roku, zanim wygłosi zacytowane powyżej „streszczenie”, jej metodą na „oddanie Pilchowi, co Pilchowe” jest równie znużona, jak w przypadku Dutki konstatacja „Niech więc tak będzie, jest powieść, jest jej bohater” (Dunin 2017: par. 7):

Osobisty ton i podobieństwo narratora do autora skłaniają do empatii i wyrozumiałości, ale fikcja to fikcja – jest tarczą, za którą autor zawsze może się schronić i się wykpić. To nie ja wydałem mnóstwo pieniędzy na kurwy, to on. Depresja, myśli samobójcze? Ja nigdy bym się tak nie obnażył, nie pozwoliłbym sobie na prawdziwą bezbronność, to on, bohater. Niech więc tak będzie, jest powieść, jest jej bohater (Dunin 2017: par. 7).

Stare „wykręty” tracą swój polot i swoją sprawdzalność. To, co przyciągało do Pilcha, staje się przewidywalne, jego powtarzalność zaczyna być rozumiana negatywnie. Jedna z blogowych recenzji konstatuje wręcz:

Zuzę przeczytałem z przyzwyczajenia – jak dotąd udało mi się poradzić sobie z całym Pilchem, więc i teraz zagryzłem zęby. Opowiadanie kobietom w kółko tych samych głodnych kawałków jest we *Wtorku* urocze, a w *Zuzie* przygnębiające. Chyba minęły dla Pilcha czasy, w których wystarczy napisać cokolwiek, by już być w czołówce (Kopka 2015: par. 5).

Refleksja dotycząca dwóch z powyższych przykładów nie może jednak lekceważyć istotnego ustalenia dokonanego przez Krzysztofa Uniłowskiego, który w cytowanym wyżej fragmencie tekstu *Pisarz jako gwiazdor. Przypadek Jerzego Pilcha* dokonał wyrazistego rozróżnienia na recepcję Pilcha podyktowaną jego medialnym *imagem* oraz na recepcję krytyczną recenzentów (Uniłowski 2013). Dystynkcja ta – dokonana w kontekście tekstu opublikowanego w 2000 roku nie uwzględniała oczywiście blogosfery, która nie stanowiła jeszcze wówczas istotnego medium, a dziś zdaje się sytuować na styku tych dwóch przestrzeni recepcji, choć widoczne jest, że łączy oba poziomy odczytu. Trzeba jednak wziąć pod uwagę, że istnieje ryzyko, iż komentarze i recenzje pisane w blogosferze czerpią wiedzę dotyczącą Jerzego Pilcha głównie z mediów, a to – jak zdiagnozował Uniłowski – skutkować może pewną krótkowzrocznością i skupieniem na personie pisarza, a nie na jego literackim kunstzie. Niemniej poniekąd sam zgotował sobie Pilch ów los, nie mogąc przewidzieć, że za kilka lat jego fraza „ważniejsze jest to, co napisałem, a nie, jak było naprawdę” (Wodecka 2020: par. 9) przekształci się w „ważniejsze jest to, co zapamiętał i utrwalił internet”.

Autobiografizm „z gwiazdką”

Bardzo istotne w tym momencie jest dokonanie pewnego zestawienia. Powiada się o Pilchu, że był pisarzem-kobieciarzem, pisał o kobietach, jego wypowiedzi o nich po latach okazały się wypowiedziami szowinisty. Niemniej może być i tak, że zaczynamy odczytywać twórczość pisarza poprzez pryzmat jego osoby pozaliterackiej. Persona ta może prozę uatrakcyjnić, może być tym czynnikiem, który sprawi, że czytelnik chętniej sięgnie po daną pozycję. W przypadku recepcji pisarstwa Pilcha dochodzi częstokroć właśnie do swoistego szukania w tekście potwierdzenia tejże osoby, do wypełnienia brakujących miejsc narratorem felietonowym i Pilchem z wywiadów. Tych dwoje z kolei ma być ekwiwalentem tego „prawdziwego Pilcha”. O tym, że pisarz być może bardzo konsekwentnie kreuje swój *image* zapomina się, gdy zza postaci literackich wychyla się ich sobowtór, „odpowiednik w prawdziwym życiu”. Jak pisze Uniłowski:

Łatwo tu zauważyć pewne podobieństwo do gier tożsamościowych, jakie uprawiają celebryci współczesnej kultury popularnej: chętnie podkreślają oni, że ich medialny wizerunek ma charakter autokreacji, a jednocześnie są zobowiązani, by przynajmniej pewne elementy tego wizerunku podtrzymywać poza telewizyjnym studiem. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych Jerzy Pilch począł funkcjonować na prawach osobowości medialnej, do czego przyczyniły się coraz większe sukcesy literackie, sława wytrawnego felietonisty i polemisty, a przede wszystkim fakt, że w felietonach Pilcha, traktowanych jako bezpośrednia wypowiedź odautorska, łatwo było znaleźć – zarówno pod względem stylu, jak i pod względem podmiotowej autokreacji – wiele cech właściwych literackim sobowtóróm pisarza. W konsekwencji sam Jerzy Pilch, jako bywalec medialnych salonów, począł funkcjonować w roli sobowtóra... swoich sobowtórów (Uniłowski 2013: 315).

Powstaje amalgamat, którego nierozzerwalność do pewnego czasu nadaje pisarzowi czaru i intryguje czytelników, ale w chwili, gdy świat zaczyna domagać się większej wrażliwości, a uprzedmiotowienie kobiet jest zakazane i nie broni go nawet ironia, wówczas owo zrośnięcie się sprawia, że pojedyncze kontrowersyjne wypowiedzi zostają poniekąd wzmocnione przez ich powtarzanie się zarówno w książkach, felietonach, jak i wywiadach. Ponowne odtworzenie granic pomiędzy personą, pisarzem a bohaterami wydaje się niemal niemożliwe.

I mimo iż sam Pilch w swojej twórczości owego rozdzielania nigdy ostatecznie nie dokonał, dzisiejsi apologety w obawie przed nowym zakazem będą się starali je wykreować i podtrzymywać. Zmiana postrzegania pewnych zachowań wobec kobiet, większa pewność w osądach, a ostatecznie stworzenie nowego tabu wpłynęły bezpośrednio na odczytywanie prozy Pilcha i na postrzeganie jego medialnej persony. Jednak mimo bezpośredniego wpływu nowego tabu na recepcję jego twórczości, ratuje Pilcha owa gra, spektakl, za którego kulisy wpuszczał swoich fanów stale. Zmieniła się świadomość i wrażliwość odbiorców, ale także pojawiła się powszechna świadomość działania *image'u*. Gdy zaczęto dyskutować o kontrowersyjności autobiograficznej prozy Pilcha, paradoksalnie uratował go właśnie autotematyzm – stałe pisanie o pisaniu, o warsztacie twórcy, o grze, na jaką pozwala, które choć nie było tłumaczeniem się, dziś właśnie pozwala wierzyć, że „w tej kwestii nie zmyślał i naprawdę zmyślał, gdy mówił, że zmyślał”⁸.

⁸ Pisząc o „mistrzu frazy”, trudno nie pokusić się osobiście o próbę domknięcia swego dowodzenia równie trafną i chwytną „frazą”.

Źródła cytowań

- BEREŚ, WITOLD (2021a) 'Autobiofikcja Jerzego Pilcha', w: *Więź*, online: <https://wiesz.pl/2021/04/23/autobiofikcja-jerzego-pilcha/>, [dostęp: 23.06.2022].
- BEREŚ, WITOLD (2021b), 'Pilcha ubóstwiano oczywiście za to, że dopieprzał', w: *Wyborcza.pl*, online: <https://wyborcza.pl/7,75517,26960397,witold-beres-pilchu-na-rogu-wislnej-i-hozej.html>, [dostęp: 28.06.2022].
- BORKOWSKA, GRAŻYNA (1996) 'Donżuan jest zmęczony', *Res Publica Nowa*: 6, ss. 63-64.
- CZERMIŃSKA, MAŁGORZATA (2000), *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- DĄBROWSKA, ANNA (2021), 'Tabu, czyli zakaz', w: *filozofuj!*, online: <https://filozofuj.eu/anna-dabrowska-tabu-czyli-zakaz/> [dostęp: 5.07.2022].
- DUNIN, KINGA (2017), 'Ludzie są różni', *Krytyka Polityczna*, online: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/ludzie-sa-rozni/>, [dostęp: 29.06.2022].
- DUNIN, KINGA (2004), 'Plemię biedne menów', w: Marta Wyka (red.), *Kartografowie dziwnych podróży: wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 282-287xx.
- DUTKA, ANNA (2015), 'Zuza albo czas oddalenia – Jerzy Pilch', *Szkice Nordyckie*, online: <https://szkicenordyckie.pl/2015/06/zuza-albo-czas-oddalenia-jerzy-pilch/>, [dostęp: 23.06.2022].
- Festiwal Słowa im. Jerzego Pilcha „Granatowe Góry” (2022), *Vislow.pl*, online: <https://vislow.pl/blog/festiwal-slowa> [dostęp: 10.07.2022].
- HANIK, KATARZYNA (2023), 'Czytanie Pilcha w sensie ścisłym. O wpływie autotematyzmu na powstanie persony medialnej Jerzego Pilcha', *Świat i Słowo*: 40, ss. 59-74.
- JANOWSKA, KATARZYNA (2009), 'O drodze do duszy i innych historiach', w: *polityka.pl*, online: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporthy/3656,1,o-drodze-do-duszy-i-innych-historiach.read>, [dostęp: 2.07. 2022].
- JARZĘBSKI, JERZY (2001), 'Mocny Anioł i Słaba Płeć', *Tygodnik Powszechny*: 13, s.15.
- KACHEL, KATARZYNA (2021), 'Cała grupa facetów szła tymi samymi drogami co Jurek Pilch', *Dziennik Polski*, online: <https://plus.dziennikpolski24.pl/cala-grupa-facetow-szla-tymi-samymi-drogami-co-jurek-pilch/ar/c15-15576007>, [dostęp: 23.06.2022].

- KOPKA, PIOTR (2015), 'Pokątna literatura erotyczna na pół gwizdka, czyli „Zuza” Jerzego Pilcha', *Literatura Sautee*, online: <http://www.literatura-sautee.pl/zuza-jerzego-pilcha/> [dostęp: 23.06.2022].
- KOWALSKI, PIOTR (1994), 'Sutener Kołakowskim podszyty', *Odra*: 4, ss. 102-103.
- KUBISIOWSKA, KATARZYNA (2016), *Pilch w sensie ścisłym*, Kraków: Znak.
- LEJEUNE, PHILIPPE (2001) *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przekł. Wincenty Grajewski, Stanisław Jaworski, Regina Lubas-Bartoszyńska, Regina Lubas-Bartoszyńska (red), Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- LEMANN, NATALIA (2013), 'Czy historia może być skandalem? Rzecz o historiach alternatywnych i ich sporach z przeszłością/teraźniejszością', w: Bożena Płonka-Syroka (red.), *Skandal w kulturze europejskiej i amerykańskiej*, Warszawa: Wydawnictwo DiG, ss. 123-137.
- ŁADOŃ, MONIKA (2013), '»Być kronikarzem własnego zaniku«: lektura »Dziennika« Jerzego Pilcha', *Śląskie Studia Polonistyczne*: 2, ss. 159-174.
- MACHEJ, ZBIGNIEW (2020), 'Niepochowany w Wiśle', *Wyborcza.pl*, online: <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,26462832,niepochowany-w-wisle-o-jerzym-pilchu.html>, [dostęp: 2.07.2022].
- MICHAŁOWSKI, PIOTR (2003), 'Strategie odbioru i stereotypy odbioru', *AMUR*, online: https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/9230/1/005_Piotr_Micha%C5%82owski_Strategie_skandalu_i_stereotypy_odbioru_73_88.pdf, [dostęp: 5.07.2022].
- NADANA-SOKOŁOWSKA, KATARZYNA (2013), 'Kobiety w prozie mężczyzn okresu transformacji', Andrzej Werner, Tomasz Żukowski (red.), *Gry o tożsamość w czasach Wielkiej Zmiany*, Warszawa: Instytut Badań Literackich, ss. 178-197.
- NAKONIECZNY, TOMASZ (2016), 'Literatura jako (auto)kreacja, Widmowy świat prozy Jerzego Pilcha', *Slavia Occidentalis*: 2, ss. 85-94.
- NASIŁOWSKA, ANNA (2001), 'Don Juan Tristanem podszyty', *Tygodnik Powszechny*: 13, s. 15.
- NOWAKOWSKI, ANDRZEJ (2016), 'Pilch wierny jest jedynie literaturze [FELIETON]', *Wyborcza.pl*, online: <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,42699,20955873,nowakowski-pilch-wierny-jest-jedynie-literaturze-felieton.html>, [dostęp: 22.04.2022].
- NOWACKI, DARIUSZ (2021), 'Pilch od lat obecny jest w plotce, ale czytany raczej nie jest. Czy będzie jego renesans?', *Wyborcza.pl*, online: <https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,27003359,jerzy-pilch-czy-kiedys-bedzie-jego-renesans.html>, [dostęp: 28.06.2022].
- NOWACKI, DARIUSZ (2016), 'Pilch zamieniony w kicz. Katarzyna Kubiśowska napisała najgłośniejszą biografię jesieni', *Wyborcza.pl*, online:

- <https://wyborcza.pl/7,75517,20934666,katarzyna-kubisiowska-pilch-zamieniony-w-kicz.html>, [dostęp: 22.04.2022].
- PILCH, JERZY (2020a), 'Babina z Peerelu', w: Jerzy Pilch, *60 felietonów najjadowitszych*, Warszawa: Wielka Litera, ss. 134-139.
- PILCH, JERZY (2015), *Bezpowrotnie utracona leworęczność*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- PILCH, JERZY (2013) 'Drugi dziennik Pilcha albo autobiografia w sensie ścisłym', *Tygodnik Powszechny*, online: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/drugi-dziennik-pilcha-albo-autobiografia-w-sensie-scislym-20805> [dostęp: 28.06.2023].
- PILCH, JERZY (2006), 'Duch cudownych znalezisk', w: Jerzy Pilch, *Moje pierwsze samobójstwo i dziewięć innych opowieści*, Warszawa: Świat Książki, ss. 162-184.
- PILCH, JERZY (2004), *Inne rozkosze*, Kraków: Wydawnictwo a5.
- PILCH, JERZY (2021a), 'Łot koszący', w: Jerzy Pilch, *Pretensja o tytuł jest jedną, jaką mieć tu można. Felietony z „Polityki”*, Warszawa: Polityka Sp. z o.o. SKA, ss. 23-26.
- PILCH, JERZY (2000), *Pod mocnym aniołem*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- PILCH, JERZY (2020b), 'Śmieszna rura', w: Jerzy Pilch, *60 felietonów najjadowitszych*. Warszawa: Wielka Litera, ss. 229-234.
- PILCH, JERZY (2021b), 'Tomik w Wuelu', w: Jerzy Pilch, *Pretensja o tytuł jest jedną, jaką mieć tu można. Felietony z „Polityki”*, Warszawa: Polityka Sp. z o.o. SKA, ss. 50-53.
- PRZEBINDA-NIEMCZYK, KATARZYNA (2006), '«Moje sobie przywłaszczone życie» – elementy autobiografizmu w prozie Jerzego Pilcha (na podstawie powieści pod Mocnym Aniołem)', *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*: 6, ss. 156-163.
- PYTŁAKOWSKA, KRYSZYNA (2002), 'Wyznajemy sobie miłość. Permanentnie. Ewelina Pietrowiak, Jerzy Pilch', *Viva!*: 9.
- RADZIWIŃ, MAREK (2008), 'Jerzy Pilch, »Pociąg do życia wiecznego«', *Culture.pl*, online: <https://culture.pl/pl/dzielo/jerzy-pilch-pociag-do-zycia-wiecznego>, [dostęp: 28.06.2022]
- REGIEWICZ, ADAM (2017), 'Zuzanna i starzec. Kenotyczny wymiar pisarstwa Jerzego Pilcha', *Pamiętnik Literacki*: 4, ss. 105-118.
- ROZMOWY NA NOWY WIEK (2001), 'Katarzyna Janowska, Piotr Mucharski, Z Jerzym Pilchem o obcości', online: *VOD.TVP.pl*, <https://cyfrowa.tvp.pl/video/rozmowy-na-nowy-wiek,z-jerzym-pilchem-o-obcosci,35088946>, 24:12, [dostęp: 29.06.2023].
- SATURCZAK, ŁUKASZ (2012), 'Ze śmiercią mu do twarzy', *Czas Kultury*, online: <https://czaskultury.pl/czytanki/ze-smiercia-mu-do-twarzy/>, [dostęp: 23.06.2022].

- SENDECKI, MARCIN (2016), 'Pilch w sensie ścisłym, czyli zjeść Pilcha i mieć Pilcha', *Wyborcza.pl*, <https://wyborcza.pl/7,75517,20659257,pilch-w-sensie-scislym-czyli-zjesc-pilcha-i-miec-pilcha.html>, [dostęp: 22.04.2022].
- SKOWROŃSKA, MAŁGORZATA (2016), 'Towarzyskie zamieszanie wokół biografii Jerzego Pilcha. Autorka: Być może miał inny obraz siebie', *Wyborcza.pl*, online: <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,42699,20930287,towarzyskie-zamieszanie-wokol-biografii-jerzego-pilcha-autorka.html>, [dostęp: 22.04.2022].
- STALA, MARIAN (2004), 'Pokątna apokalipsa. O pierwszej książce Jerzego Pilcha', w: Marian Stala, *Przeszukiwanie czasu*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- SZKARADNIK, KATARZYNA (2018), 'Podwójna gra, czyli Pilch w sensie (nie) ścisłym', Wojciech Doliński, Grażyna Woroniecka, Marcin Stabrowski (red.), *Zanurzeni w codzienności. Analizy z pogranicza literatury i biografii*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 49-68.
- SZKARADNIK KATARZYNA (2017), 'Rozpad (według) Pilcha', *Twórczość*: 7/8, ss. 179-182.
- TOKARSKA-BAKIR, JOANNA (2007), 'Energia odpadków', Mary Douglas, *Czystość i zmaza*, Marta Bucholc (przeł.), Warszawa, ss. 7-43.
- TRAMER, MACIEJ (2000), *Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- UNIŁOWSKI, KRZYSZTOF (2013), 'Pisarz jako gwiazdor. Przypadek Jerzego Pilcha', Andrzej Werner, Tomasz Żukowski (red.) *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, ss. 309-336.
- URBANOWSKI, MACIEJ (2002), 'Pilch śmiesz', w: Maciej Urbanowski, *Oczyszczenie. Szkice o literaturze polskiej XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Arcana, ss. 259-269.
- WODECKA, DOROTA (2020), 'Jerzy Pilch: Ważniejsze to, co napisałem, a nie, jak było naprawdę', *Wyborcza.pl*, online: <https://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,26074724,jerzy-pilch-wazniejsze-to-co-napisalem-a-nie-jak-bylo.html>, [dostęp: 29.06.2022].
- ZIENIEWICZ, ANDRZEJ (2011), 'Zdarzenie wewnątrz opowieści. Praca pamięci w autofikcji (Jerzy Pilch, Paweł Huelle)', *Przegląd Humanistyczny*: 2, ss. 113-122.

Biblia pauperum. Pedagogiczny wymiar malowideł ściennych na przykładzie kościoła pod wezwaniem Wszystkich Świętych w Szydłowie

Kamila Pytowska

ORCID: 0000-0001-6015-2776

Ryszard Piwowarczyk

Abstract

The All Saint church is located in the small town of Szydłów, with about a thousand inhabitants. The city is located in the south-eastern part of the Świętokrzyskie area on the edge of the Świętokrzyskie Mountains. Almost the entire interior of the church is covered with wall painting decorations. Polychromes were created from around 1370 to the end of the 15th century. The polychromes covering the walls of the temple are referred to as *Biblia pauperum* (Bible of the poor). During the conservation treatments, the beautiful and valuable work of art has been restored to contemporary recipients and gained a second life. The issue of the *Biblia pauperum* is a very interesting topic for many scientific disciplines, including pedagogy, because it seems that the pedagogical context: scientific-cognitive and didactic-educational, is the most important. The term *Biblia pauperum* has its origins in art, but not in the art on the walls of temples, but in the drawings placed in devotional books. The analysis of scientific texts concerning

Kamila Pytowska, doktor nauk społecznych w dyscyplinie pedagogika na Staropolskiej Akademii Nauk Stosowanych w Kielcach; pracownik Miejsko-Gminnego Centrum Kultury w Szydłowie i Miejsko-Gminnej Biblioteki Publicznej w Szydłowie. Członek Kieleckiego Towarzystwa Naukowego; autorka i współautorka publikacji o historii parafii Szydłów i postaciach z nią związanych, a także wielu artykułów z pedagogiki ogólnej, historii wychowania i oświaty oraz biografistyki; uczestniczka licznych konferencji naukowych.

kamilapytowska@wp.pl

Ryszard Piwowarczyk, ksiądz; proboszcz Parafii pod wezwaniem świętego Władysława w królewskim grodzie Szydłów, magister teologii Papieskiego Wydziału Teologicznego w Krakowie. Świecenia kapłańskie otrzymał w 1987 roku. Pracował jako wikariusz, między innymi w parafii świętej Jadwigi Królowej w Kielcach i Bazylice Grobu Bożego w Miechowie. Ponad dwadzieścia lat współpracował z kwartalnikiem ho-

the Bible pauperum shows that its task was to interpret biblical texts, and more precisely to show the fulfillment of prophecies from the Old Testament in the New Testament. Books constructed in this way were to teach the truths of faith and be helpful in deepening theological knowledge, they were used by preachers and catechists. The phrase *Biblia pauperum* has become very well established in the history of art, and today the term is used to describe almost all representations of sacral art of the Middle Ages, and especially all monumental picture cycles on the walls of temples, the main purpose of which would be to teach and bring the truths of faith closer to the faithful. In the church in Szydłów, the walls of the temple are covered with monumental cycles that are a record of scenes known from the New Testament, and undoubtedly the whole composition is, as in the original, Christocentric. The selection of the theme and its arrangement also seems not to be accidental, but a carefully thought-out action designed to influence the recipient.

Keywords: *Biblia pauperum*, pedagogica, education, wall paintings, church, preaching

militycznym Współczesna Ambona. Jest współautorem kilku publikacji o historii parafii Szydłów i wybitnych postaciach z nią związanych, oraz autorem książki *Homilie (nie)tylko dla dzieci na lata A,B i C*, wydanej w 2021 roku.

rpiwowal@wp.pl

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



Wprowadzenie

Szydłów to miasto liczące około tysiąca mieszkańców, usytuowane w południowo-wschodniej części województwa świętokrzyskiego na skraju Gór Świętokrzyskich. W miejscu tym, gdzie podziwiać można zachowany czternastowieczny układ urbanistyczny zawierający liczne elementy architektoniczne i przestrzenne średniowiecznego miasta, obok licznych zabytków, znajduje się wspomniany w tytule kościół. Położony poza czternastowiecznymi murami miejskimi na niewielkim wzgórzu, nieopodal jednej z miejskich bram wjazdowych – Bramy Krakowskiej – stanowi najcenniejszy i najstarszy zabytek Szydłowa. Świątynia do dziś nie doczekała się datowania. Najprawdopodobniej powstała pod koniec trzynastego wieku bądź w początkach czternastego stulecia. Niektórzy, w tym doktor Kinga Lubarska (2022), uważają jednak, że jest to jeszcze starszy obiekt, który powstał być może u schyłku dwunastego stulecia. Sama budowla jest niewielka, o prostej bryle w stylu gotyckim z elementami romańskimi. Składa się z niewielkiej, prostokątnej nawy głównej i nieco węższego i krótszego prezbiterium, do którego przylega niewielka zakrystia. Niemal całe wnętrze obiektu pokryte jest ściennymi dekoracjami malarskimi. Zachowane polichromie powstawały od roku około 1370 do końca piętnastego wieku (Lubarska 2011: 211). Kompleksowe prace konserwatorskie we wnętrzu kościoła rozpoczęto w 1999 roku. Kierownikiem prac był Andrzej Łojaszczyk¹, a od 2000 roku prace prowadzone były we współpracy z Kingą Lubarską². W wyniku tego ucytelniono zachowane polichromie oraz przywrócono w miarę możliwości funkcję, jaką w „intencji twórcy miało pełnić” (Lubarska 2011: 212). Polichromie, których zadaniem jest działanie

¹ Kierownik Pracowni Techniki i Technologii Malarstwa Ściennego Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

² Pracownik naukowy Pracowni Techniki i Technologii Malarstwa Ściennego Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.

obrazem na odbiorcę określa się również mianem *Biblia pauperum*³. Dzięki zabiegom konserwatorskim to piękne i niezwykle cenne dzieło sztuki zostało przywrócone współczesnym odbiorcom i zyskało drugie życie. Polichromie ogląda się zazwyczaj z perspektywy niezwykłego dzieła sztuki będącego świadectwem czasów minionych, odległej epoki. Odwiedzający to miejsce podziwiają warsztat malarski średniowiecznych autorów tychże malowideł i często dyskutują na temat autorskich technik renowacyjnych zastosowanych przy ich uczytelnianiu i zabezpieczaniu. Warto byłoby również spojrzeć na nie jako na nośnik wiedzy, jakże ważny z perspektywy pedagogicznej.

Geneza *Biblia pauperum*

Termin *Biblia pauperum* ma mnogie znaczenie, odnosi się bowiem do wielu dyscyplin naukowych, w tym także pedagogiki, gdyż wydaje się, iż kontekst pedagogiczny: naukowo-poznawczy i dydaktyczno-wychowawczy ma tu kluczowe znaczenie. Taka bowiem idea przyświecała tworzeniu *Biblia pauperum*. Słyszac hasło: *Biblia pauperum*, najczęściej mylnie stają nam przed oczami malowidła na ścianach kościołów, których tematyką są wydarzenia zawarte w Biblii. Analizując słownikowe wyjaśnienia tego terminu, dostajemy dość lakoniczne informacje. *Słownik mitów i tradycji kultury* Władysława Kopalińskiego podaje, że jest to „obrazkowa książka dewocyjna służąca w średniowieczu analfabetom jako namiastka Pisma Świętego” (Kopaliński 1988: 98). Podobną definicję podaje *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*:

rozpowszechniona w średniowieczu książka dewocyjna, zawierająca w formie obrazków z krótkim opisem sceny z życia Jezusa, a także ze Starego Testamentu; była przeznaczona głównie dla nieumiejących czytać; wywarła znaczny wpływ na malarstwo monumentalne późnego średniowiecza [...] (1968: 767).

Nieco więcej uwagi zagadnieniu poświęca *Encyklopedia wiedzy o książce*, która podaje, że *Biblia pauperum* to:

[...] anonimowe dzieło, powstałe prawdopodobnie w końcu XIII w. w kręgu benedyktynów, zawierające serie przedstawień z życia Chrystusa i ze Starego Testamentu w zestawieniu typologicznym. Nazwa wywodzi się z późniejszych dopisków, umieszczanych w niektórych rękopisach. *Biblia pauperum* przeznaczona

³ *Biblia pauperum* (łac.) – Biblia ubogich. Termin „*Biblia pauperum*” znajduje się przede wszystkim w zakresie nauki o książce i historii książki. Stamtąd zresztą został zaczerpnięty do języka sztuki i zaczął określać naścienne polichromie.

była na użytek zakonnych kaznodziejów, niezbyt biegłych w łacinie, oraz pośrednio dla niewykształconych rzesz, którym miały być uprzystępnione w obrazowo – dydaktycznym zestawieniu najważniejsze wydarzenia biblijne i ich znaczenie dogmatyczne. [...] Pierwotna redakcja ilustracyjna obejmowała prawdopodobnie 38 grup obrazowych, z których każda posiadała jedną scenę Nowego Testamentu, dwie sceny Starego Testamentu i cztery figury proroków. Znane są cztery kompozycje tych grup: w pierwszej sceny Nowego Testamentu umieszczone w kołach, na zewnątrz pozostałe dwa rodzaje przedstawień; w drugiej do koła centralnego ze sceną Nowego Testamentu przylegają w różnym układzie mniejsze cztery koła z prorokami, z boków sceny Starego Testamentu; w trzeciej wszystkie trzy rodzaje przedstawień w polach wydzielonych liniami; w czwartej wszystkie rodzaje przedstawień w obramieniu architektonicznym (1971: 144-145).

Przywołane cytaty pokazują wyraźnie, że określenie *Biblia pauperum* ma swoje początki co prawda w sztuce, ale nie tej na ścianach świątyń, a rysunkach umieszczanych w księgach dewocyjnych. Stan obecnej wiedzy nie pozwala na wskazanie autora pierwszej *Biblia pauperum*. Przyjmuje się, że pierwsza księga tego rodzaju powstała w wieku (Knapiński 2000: 227). Tematyka prezentowana w Bibliach ubogich nie była przypadkowa, stanowiła ona specjalnie wyselekcjonowane tematy, które tworzyły skróconą wersję historii biblijnej. Jej układ również podlegał pewnym regułom. W księgach tych przedstawienia rysunkowe o tematyce religijnej stanowiły centrum, tekst natomiast był uzupełnieniem i dopełnieniem treści. Głównym jej zadaniem było prezentowanie tekstów biblijnych, a dokładniej pokazanie spełnienia się proroctw ze Starego Testamentu w Nowym Testamencie. Udowodniano w ten sposób na konkretnych przykładach, że Stary Testament jest zapowiedzią Nowego. Taką prezentację treści określa się mianem typologicznej i w średniowieczu była ona dość powszechna.

Słusznie zwrócił uwagę Ryszard Knapiński (2000) na fakt, iż Nowy Testament traktuje cały Stary Testament w funkcji profetycznej.

Do zapowiedzi, czyli prefiguracji starotestamentalnej, odwoływał się Jezus, o czym świadczy wypowiedź zanotowana w Ewangelii świętego Łukasza (24, 44): „Potem rzekł do nich: To właśnie znaczyły słowa, które mówiłem do was, gdy byłem jeszcze z wami: Musi się wypełnić wszystko, co napisane jest o Mnie w Prawie Mojżesza, u Proroków i w Psalmach (Knapiński 2000: 226).

Centrum karty w *Biblia pauperum* zawsze stanowiła wybrana scena z życia Jezusa Chrystusa, czyli nowotestamentowa, tak zwany antytyp⁴. Była

⁴ Antytyp – odpowiednik realizujący typ biblijny.

ona większa od pozostałych, a dodatkowo jej centralne umiejscowienie wskazuje na chrystocentryczny charakter Biblii pauperum. Scenie nowotestamentowej obligatoryjnie towarzyszyły sceny starotestamentowe, czyli typy⁵. Całość uzupełniały wizerunki proroków, na przykład z szarfami, na których wypisane było proroctwo odnoszące się do przedstawionej sceny z Nowego Testamentu. Całość opatrzona była tekstem uzupełniającym, czyli *lectio*. Tak skonstruowane księgi miały uczyć prawd wiary i być pomocne w pogłębianiu wiedzy teologicznej, wykorzystywane były przez kaznodziejów i katechistów. Prezentowały treści o takiej głębi teologicznej, że trudno tu mówić o Biblii ubogich. Były one raczej przeznaczone dla ludzi stanowiących teologiczną elitę intelektualną, by mogła ona wykorzystywać je w trakcie nauczania „ubogich duchem”. Dzieła te były mniej obfite w treść od całych ksiąg biblijnych czy tomów o tematyce teologicznej i wykorzystywane przez wspomnianych kaznodziejów, głównie zakonników i katechistów, w wędrownym nauczaniu. W podróży zatem były praktyczniejsze, bardziej poręczne i, co równie istotne, lżejsze. Należy też dodać, że termin „Biblia pauperum” w średniowieczu był dość powszechny i nie stanowił nazwy własnej, lecz określano nim wszystkie rękopisy będące niepełnymi bądź skróconymi wersjami Biblii, a także inne teksty o charakterze religijnym, które miały, jak wskazuje Ryszard Knapieński „zachęcać chrześcijanina do zdobywania cnót i unikania wad” (Knapieński 2000:226).

Według przytoczonej już *Encyklopedia Powszechna PWN* Biblia pauperum miała duży wpływ na malarstwo monumentalne późnego średniowiecza. Na przełomie VI i VII wieku, kiedy wątpliwość budziło wykorzystanie obrazów w celach dydaktycznych i przekazywaniu prawd wiary chrześcijańskiej, papież Grzegorz Wielki wypowiedział się zdecydowanie na ich korzyść i tym samym dopuścił obrazy do kultu w kościele. Papież pisał do biskupa Marsylii:

Obraz jest bowiem tym dla ludzi prostych, czym pismo dla umiających czytać, ponieważ ci, którzy pisma nie znają, w obrazie widzą i odczytują wzór, jaki powinni naśladować. Toteż obrazy istnieją przede wszystkim dla pouczenia ludu. [...] Obraz jest w tym celu wystawiony w kościele, aby ci, co nie umieją czytać, przynajmniej patrząc na ściany, czytali na nich to, czego nie mogą czytać w książkach (Knapieński 2000: 224-225).

Z najstarszymi malowidłami o charakterze typologicznym, czyli takim, jaki spotykamy na kartach Biblii pauperum, mamy do czynienia, jak podaje Ryszard Knapieński (2000: 235-236), w malarstwie katakumbowym. Szczyt popularności tego sposobu przedstawień przypada na XII wiek. Były to

⁵ Typ – osoba, przedmiot lub wydarzenie biblijne, zazwyczaj ze Starego Testamentu, które jest zapowiedzią przyszłych rzeczy, osób, wydarzeń z Nowego Testamentu.

wybitne dzieła w postaci malowideł ściennych, witraży, wyrobów złotniczych, rzeźb i tym podobnych. Były one misternie wykonane, posiadały niezwykłą głębię i treść teologiczną. Twórcy tych dzieł musieli posiadać olbrzymią wiedzę i przygotowanie teoretyczne.

Współcześnie terminem *Biblia pauperum* zwykło się określać niemalże całość przedstawień sakralnej sztuki okresu średniowiecza, a zwłaszcza „monumentalnych cykli obrazowych (malowideł ściennych, witraży), których głównym celem miałoby być nauczanie i przybliżanie prawd wiary niewykształconym wiernym (»ubogim w duchu«, prostaczkom, niepiśmiennym, laikom)” (Utzing 2014: 79). Zwrot „*Biblia pauperum*” w historii sztuki nad wyraz dobrze się zadomowił i obecnie tak dalece odszedł od pierwowzoru, iż można już śmiało mówić o toposie czy stereotypie.

Biblia pauperum w szydłowskiej świątyni

W kościele Wszystkich Świętych w Szydłowie nie ma typologicznego sposobu prezentacji scen biblijnych. We wnętrzu brak również scen ze Starego Testamentu, nie dostrzeżemy także wizerunków proroków, choć podczas prowadzenia badań konserwatorskich taka hipoteza się pojawiła podczas identyfikacji czterech wizerunków osób przedstawionych w łuku tęczowym, oddzielającym nawę główną od prezbiterium. Najprawdopodobniej była ona podyktowana pierwowzorem *Biblia pauperum*, który został omówiony powyżej. Po zakończeniu prac restauratorsko-konserwatorskich, kiedy to okazało się, iż wszystkie malowidła są wyobrażeniami nowotestamentowymi, hipoteza ta została jednak odrzucona. Zaczęto skłaniać się ku przekonaniu, że są to ewangelisti, a zatem ci, którym zawdzięczamy opisy wydarzeń, jakie widnieją na ścianach. Całe wnętrze kościoła można określić mianem *Biblia pauperum*, bowiem ściany świątyni pokrywają monumentalne przedstawienia i cykle będące zapisem malarskim scen znanych z Nowego Testamentu. Natomiast całość kompozycji jest, tak jak i w pierwowzorze, chrystocentryczna. Dobór tematyki i jej rozmieszczenie również wydaje się nie być przypadkowe, lecz starannie przemyślane i mające oddziaływać na odbiorcę.

Warto, wobec tego zadać pytanie, co zatem kryje wnętrze kościółka pod wezwaniem Wszystkich Świętych w Szydłowie. W nawie głównej całą północną ścianę świątyni pokrywają malarskie przedstawienia pochodzące z XIV i XV stulecia. Zostały wykonane jedne na drugich, a dodatkowo niezbyt dobry stan ich zachowania utrudniał interpretację przedstawień. Co do starszych zachowanych fragmentów nie do końca udało się ustalić ich treści. Natomiast piętnastowieczne wieczne malowidła po konserwatorskich zabiegach Lubarskiej stały się bardziej czytelne i można w nich dostrzec elementy eschatologiczne i nawiązujące do paruzji. Jednakże ze względu na wezwanie

kościół badaczka (Lubarska 2022: 4) nie odrzuca koncepcji, iż malowidło obrazuje tryumf chrystusowego kościoła i pochod wszystkich świętych. W górnym pasie nawy głównej, w centralnej części znajduje się wizerunek Chrystusa w mandorli. Z prawej i lewej strony są aniołowie z trąbami. Po prawicy i lewicy Chrystusa widnieje rząd postaci, najprawdopodobniej apostołów i świętych. Zarówno z prawej, jak i lewej strony Jezusa widać postaci nieco oddalone od innych, a bliższe zbawicielowi. Są to najprawdopodobniej reprezentacje Matki Bożej i św. Jana. W pasie dolnym, podzielonym na kwatery, widnieją sceny związane z paruzją bądź, według drugiej koncepcji, z pochodem świętych. Stan zachowania malowideł nie pozwala wszelako na dokładną interpretację przedstawień poszczególnych kwater.

Zarówno w okresie swej świetności, jak i współcześnie wizje związane z czasami ostatecznymi wywołują w odbiorcy refleksje nad sensem ludzkiego istnienia, nad własnym życiem i postępowaniem. Skłaniają też do retrospekcji własnego życia. Monumentalność dzieła może przytłaczać, co jeszcze bardziej wpływa na zintensyfikowanie odczuć.

Na ścianie zachodniej, pod chórem, znajduje się kwatera przedstawiająca archanioła Michała. Zwrócony frontalnie do patrzących nań, z głową nieco zgietą i zwróconą w prawą stronę, ubrany jest w krótką tunikę i płaszcz, w obu dłoniach dzierżąc miecze. W prawej broń wzniesiona jest wysoko nad głowę, w lewej natomiast uniesiona nieco niżej. U jego stóp znajduje się przeciwnik, który wymierza cios dłonią w której trzyma broń przypominającą włócznię – ucieleśnione zło. Jest to wyrażenie idei zwycięstwa dobra nad złem, w którym to zwycięstwie Michał Archanioł odgrywa niepoślednią rolę. Najczęściej przedstawiany jest jako strażnik Królestwa Niebieskiego, pełni także inną kluczową rolę w przypadku przedstawień sądu ostatecznego. Tam ukazywany jest jako ten, który na wadze odmierza ludzkie uczynki.

Na ścianie wschodniej w nawie głównej znajdują się cztery kwatery, po dwie nad ołtarzami bocznymi. Po prawej stronie, stając twarzą do ołtarza, widzimy na dole ofiarowanie Pana Jezusa w świątyni, a nad nim świętego Jana Chrzciciela. Po lewej stronie jest scena nawiedzenia świętej Elżbiety, a powyżej dostrzec można świętego Krzysztofa dźwigającego na barkach małego Jezusa. Na ścianie południowej zachowały się jedynie dwa z dwunastu zacheuszków rozmieszczonych na wszystkich ścianach, zarówno w nawie, jak i w prezbiterium⁶.

Na łuku tęczowym oddzielającym prezbiterium od nawy głównej, przegrodzone gotycką rozetką pośrodku, widnieją wizerunki czterech ewangelistów z ich atrybutami. Stan zachowania wizerunków nie do końca pozwala na ich identyfikację. Można przypuszczać, że pierwszy z prawej (stojąc twarzą

⁶ Zacheuszki związane były i są do dziś z obrzędem konsekracji nowo wybudowanego kościoła. Nazwa znaku odwołuje się do ewangelicznej postaci Zacheusza, który w swym domu przyjął Jezusa.

do ołtarza) należy do świętego Jana. U pozostałych trzech widać wyraźne zarysy brody. Święty Jan zaś, jako najmłodszy spośród apostołów, najczęściej przedstawiany jest jako młodzieniec bez zarostu.

W prezbiterium w górnych dwóch pasach na ścianie północnej, wschodniej i południowej znajdują się sceny związane z męką, śmiercią i zmartwychwstaniem Jezusa. Poczynając od górnego pasa ściany północnej, zobaczyć można: triumfalny wjazd Jezusa do Jerozolimy, ostatnią wieczerzę, modlitwę w Ogrójcu, pojmanie, Jezusa przed Annaszem. W dolnym pasie widzimy sceny przedstawiające Jezusa przed Kajfaszem i Piłatem, biczowanie, cierniem ukoronowanie, naigrywanie. Na ścianie wschodniej, po lewej stronie ołtarza, u góry, możemy zobaczyć drogę krzyżową, poniżej przybicie do krzyża. Po prawej stronie jest duże malowidło przedstawiające śmierć Jezusa na krzyżu. Ścianę południową tworzą cztery kwatery, w których są namalowane sceny ukrzyżowania Jezusa Chrystusa, złożenia do grobu, zmartwychwstania i wniebowstąpienia. Sceny te są umieszczone między dwoma gotyckimi oknami. Cykl ten obrazuje wszystkie kluczowe momenty związane z osobą Jezusa Chrystusa, odkupiciela rodzaju ludzkiego.

Na ścianie południowej w dolnej partii znajduje się najlepiej zachowany cykl w całej świątyni: siedem radości Maryi. Na froncie od prawej strony znajdują się: zwiastowanie, Boże Narodzenie, pokłon Trzech Króli, ofiarowanie w świątyni, zmartwychwstanie, wniebowstąpienie i zaślubienie Najświętszej Maryi Panny. Współcześnie cykl ten jest nieco mniej znany, ale od razu instynktownie budzi skojarzenie z siedmioma boleściami Matki Bożej⁷. Te dwa cykle, będące wobec siebie niejako w opozycji, przypominają, że, tak jak i w naszym życiu, i w życiu Matki Bożej były chwile radosne i bolesne. „Oto Ten przeznaczony jest na upadek... A Twoją duszę miecz przeniknie, aby na jaw wyszły zamysły serc wielu” (Łk 2, 34-35) – tak brzmi proroctwo Symeona wypowiedziane do Matki Jezusa podczas jego ofiarowania w świątyni. Ale zanim to nastąpiło, archanioł Gabriel zwiastował: „Bądź pozdrowiona, łaski pełna, Pan z Tobą. [...] Nie bój się, Maryjo, znalazłaś bowiem łaskę u Boga” (Łk1, 28-30). Cykl siedmiu radości Maryi podkreśla fakt, że chrześcijaństwo i wypełnianie woli Boga nie wiąże się jedynie ze smutkiem, wyrzeczeniami i umartwieniem, ale powinno być źródłem prawdziwej radości.

Ścianę przeciwną, południową, zdobi cykl siedmiu grzechów głównych. Każdy grzech zobrazowany jest przez dwoje ludzi, którzy na różnych zwierzętach wjeżdżają po sędzie ostatecznym do paszczy stwora Lewiatana⁸. Lewiatan bywa

⁷ Siedem boleści Maryi to: Proroctwo Symeona, Ucieczka do Egiptu, Zgubienie Jezusa, Spotkanie z Jezusem na Drodze Krzyżowej, Ukrzyżowanie i śmierć Jezusa, Zdjęcie Jezusa z krzyża, Złożenie Jezusa do grobu.

⁸ W Biblii Lewiatan wzmiankowany jest pięciokrotnie. Dwa razy w Księdze Psalmów, dwa razy w Księdze Hioba i raz w Księdze Izajasza.

łączony z motywem piekielnej paszczy, potwornej istoty, w pysku której skazani na potępienie znikną podczas Sądu Ostatecznego. Siedem grzechów głównych to: pycha (*superbia*), chciwość (*avaritia*), nieczystość (*luxuria*), zazdrość (*invidia*), obżarstwo (*gula*), gniew (*ira*) i lenistwo (*acedia*). Cykl jest gorzej zachowany, dlatego po zakończeniu prac konserwatorskich udało się odczytać przedstawienia jedynie dwóch grzechów. Pierwszym, patrząc od strony paszczy Lewiatana, jest grzech pychy. Reprezentują go dwie postacie zwrócone do siebie plecami i przeglądające się w zwierciadle trzymanym w dłoni. Siedzą one na pięknym białym rumaku. Warto tutaj dopowiedzieć, aby ukontekstować przedstawienie, że święty Tomasz z Akwinu uważał, że pycha jest tym grzechem, z którego swój początek biorą wszystkie inne i w związku z tym będzie ona sądzona jako pierwsza. Potwierdza on tym samym dodatkowo przypuszczenie umiejscowienia przez średniowiecznych artystów pychy – królowej zła – jako pierwszej.

Drugim grzechem, który zdołano odczytać, a trzecim w kolejności od paszczy Lewiatana, jest grzech nieczystości, ukazany za pomocą dwóch całujących się postaci siedzących na świni. Co do pozostałych grzechów, nie zostały one zidentyfikowane w sposób wiarygodny i dający się bez wątpliwości potwierdzić. W czternastym stuleciu, co należy podkreślić, zestawienie symboliki zwierzęcej do przywar zostało jednakowoż sprecyzowane. Jak pisze Jean Delumeau: „W jednym z manuskryptów Biblioteki Narodowej (około 1390), zbadanym przez E. Maléa, relacje między grzechem, statusem społecznym a symboliką zwierzęcą są przedstawione w sposób, który stanie się klasyczny, a mianowicie przywary dosiadają poszczególnych zwierząt” (Delumeau 1994: 343)⁹. Oczywiście akceptowane i nieraz stosowane były inne systemy współzależności. Kluczowy był jednak fakt, że symbolika zwierzęca została powszechnie przyjęta i była łatwo czytelna. Siedem grzechów głównych od razu przywodzi też na myśl siedem cnót głównych, czyli najważniejszych cnót moralnych¹⁰.

Aspekty pedagogiczne

O tym, że sztuka jest aspektem życia społecznego, a nie czymś odrębnym od niego, nie trzeba nikogo specjalnie przekonywać. „Związki sztuki ze społecznym światem człowieka są tak oczywiste, że trudno wyobrazić sobie

⁹ „Pycha jest królem dosiadającym konia i trzyma orła, zazdrość jest mnichem dosiadającym psa i trzyma sokoła, gniew jest kobietą dosiadającą dziką i trzymającą koguta, lenistwo jest błaznem dosiadającym osła i trzymającym sowę, skąpstwo jest kupcem dosiadającym kreta lub borsuka i trzymającym puchacza, łakomstwo jest młodzikem dosiadającym wilka i trzymającym kanię, rozpusta jest damą dosiadającą kozę i trzymającą gołębia” (Delumeau 1994: 343).

¹⁰ Cnoty moralne powstały z trzech cnót teologicznych czyli wiara (*fides*), nadzieja (*spes*) i miłość (*caritas*) oraz czterech cnót kardynalnych: roztropność (*prudentia*), sprawiedliwość (*iustitia*), umiarkowanie (*temperantia*), męstwo (*fortitudo*).

społeczeństwo bez sztuki czy sztukę pozbawioną społecznego znaczenia” (Maciąg 2010). Należałoby w tym miejscu zastanowić się nad funkcjami, jakie pełni sztuka, zwłaszcza sztuka sakralna. Paweł Maciąg wskazuje na wielofunkcyjność sztuki, pisząc, że: „wielofunkcyjność sztuki powodują wartości współwystępujące z wartościami estetycznymi, ponieważ sztuka może spełniać wszystkie funkcje i oddziaływać wielorako i wszechstronnie, pod warunkiem jednak, że spełnia rolę podstawową, tzn. estetyczną” (Maciąg 2010). A więc edukacja estetyczna wydaje się wieść prym. Z drugiej zaś strony, podkreśla Maciąg (2010), iż co prawda główną funkcją sztuki jest funkcja estetyczna, jednak nie jest ona wyłączna, gdyby bowiem o dziele sztuki decydował tylko element estetyczny, mielibyśmy wówczas do czynienia ze zubożoną jej wersją. Najczęściej mówi się więc o owej wielofunkcyjności dzieła sztuki. Maciąg wymienia oprócz estetycznej następujące funkcje sztuki sakralnej: magiczna, kształtowania moralnego i intelektualnego (wychowawcza), kulturotwórcza, poznawcza (kształcąca), etyczna, kompensacyjna, ludyczna, komunikacyjna, integracyjna. Zazwyczaj dzieło sztuki pełni nie jedną, a kilka funkcji, które łączą się ze sobą i przenikają. I nie inaczej jest z malowidłami w szydłowskim kościółku, gdzie oprócz walorów estetycznych, spełniały i spełniają do dziś wspomniane powyżej role.

Jeśli chodzi o kwestie dydaktyczne różnych programów obrazowych proponowanych we wnętrzach kościelnych oraz kwestie zasięgu ich oddziaływania, nie zostały one, jak słusznie zauważa Joanna Utzing, jeszcze dotąd wyczerpująco zanalizowane. „Przykładem często spotykanego punktu widzenia są rozważania Alicji Karłowskiej-Kamzowej w odniesieniu do malarstwa ściennego późniejszego średniowiecza w Europie Środkowo-Wschodniej. Badaczka stwierdziła, że omawiane przez nią cykle często były adresowane do wiernych z całego przekroju społecznego, co miałoby w tym czasie stanowić nowość. Katechetyczny cel osiągnano przez zestawianie przedstawień o wymowie eschatologicznej, legend hagiograficznych i najważniejszych scen biblijnych. Niestety słabym punktem wyводу jest minimalna ilość przykładów, niedostatek przypisów oraz brak odwołań do potwierdzających tę tezę źródeł” (Utzing 2014: 80). Niemniej jednak odbiorcą sztuki jest zawsze człowiek, na którego ma ona oddziaływać, budzić w nim emocje i skłaniać do przemyśleń i refleksji. Jak pisze Joanna Torowska: „obiekty sztuki sakralnej to te, które swoją formą czy przestrzenią potrafią wywołać u odbiorcy przeżycie estetyczne i transcendują ku wartościom takim, jak dobro, prawda, świętość, ku afirmacji pełni człowieczeństwa” (Torowska 2001:182). Kwestia odbiorców malowideł w szydłowskim kościółku wydaje się być prosta. Skoro miejsce stanowiło ośrodek kultu dla osiadłej w pobliżu ludności, to zapewne zarówno budowa świątyni, jak i jej wyposażenie tworzone były z myślą o nich i oni właśnie stanowili też główną grupę odbiorców. I o ile określenie *Biblia pauperum*

w formie typologicznej byłaby niezwykle trudna w interpretacji i odbiorze dla ubogich duchem okolicznych mieszkańców, o tyle proste przedstawienia scen biblijnych już bardziej są zrozumiałe dla człowieka – bez względu na jego status i wykształcenie. Przedstawione tematy służyć mogły także jako natchnienie dla kaznodziejów, którzy w miejscu tym odprawiali mszę świętą i nauczali swoich wiernych. Ponadto słowo wzmocnione obrazem ma silniejszy odbiór. O roli i miejscu sztuki sakralnej w religijności wspólnot parafialnych pisał Henryk Nadrowski:

Problemem ważnym dla parafian jest więź z własnym obiektem sakralnym. Strona poznawcza, wnikanie w historię dzieła, symbolikę treści i wyposażenie całości ułatwiają człowiekowi żyć się ze swoim kościołem i uznać go za bliski sobie, bez względu na to, czy ma on 10, 90 czy 300 lat. Świadomość wiernych, że jest to ich kościół, stwarza płaszczyznę więzi, a zarazem budzi postawę zaangażowania i odpowiedzialności (Nadrowski 2018: 304).

W kontekście kościołów zabytkowych Nadrowski (2018: 305-306) porusza bardzo istotną kwestię, konstatując, że z jednej strony dbanie i szacunek dla tych miejsc jest obowiązkiem nie tylko wobec poprzedników i współczesnych, ale przede wszystkim wobec Boga i historii. Z drugiej zaś strony dostrzega realne zagrożenie historyzmu, kiedy to utożsamia się charakter zabytkowy obiektu z jakoby niewspółczesną (zabytkową) nauką i prawem, które głoszone są w tychże murach. Tymczasem bez względu na walory zabytkowe i historię sztuki sakralnej treść, to jest nauka Kościoła, jest ta sama od dwóch tysięcy lat, zawsze żywa i równie aktualna. Oprócz wspomnianych wiernych, mniej lub bardziej związanych z życiem parafialnym oraz kaznodziejów, mamy do czynienia w Szydłowie z odbiorcami okazjonalnymi, do których możemy zaliczyć podróżnych, kupców, różnego autoramentu dostojników oraz pielgrzymów. Miejsce bowiem zlokalizowane było przy głównym szlaku handlowym z Krakowa do Sandomierza i dalej na północ Polski i zachód Europy. Współcześnie natomiast świątynia jest kościołem filialnym i nie stanowi centrum życia parafialnego, sporadycznie bywa wykorzystywana liturgicznie i głównie spotkać można w niej turystów, znawców i ekspertów sakralnej sztuki średniowiecza i konserwatorów ściennych malowideł oraz pielgrzymów, gdyż obiekt leży na trasie Małopolskiej Drogi św. Jakuba.

Tutaj warto przypomnieć, że ludzkość wychowawczą rolę sztuki odkryła bardzo wcześniej, już bowiem Pitagoras i Platon wskazywali sztukę jako oddziałującą na wychowanie nie tylko młodego człowieka, ale każdego – bez względu na wiek. Z perspektywy pedagogicznej podstawowymi pojęciami wykorzystującymi sztukę do procesu kształtowania osobowości jest wychowanie estetyczne, wychowanie przez sztukę, a także wychowanie artystyczne.

Wychowanie artystyczne ma charakter kierunkowy i ściśle zawodowy, a więc wykracza poza ramy ogólnopedagogicznych rozważań. Dotyczy kształcenia własnych umiejętności z zakresu wybranej dyscypliny artystycznej (Suchodolski 1968: 539). W tym przypadku wzbogacanie wiedzy i umiejętności dotyczących między innymi warsztatu malarskiego artystów ze szkoły czeskiej czy technik tworzenia malowideł ściennych w epoce średniowiecza. W przypadku pierwszego z pojęć, to znaczy „chowania estetycznego” lub inaczej „wychowania do sztuki”, malowidła ścienne w kościele sztylberskim można rozumieć jako kształtowanie wrażliwości na piękno, przeżywania, odbierania, oceniania i interpretowania sztuki, kształtowanie dobrego smaku estetycznego oraz upodobań w zakresie własnych preferencji i aktywności artystycznej. „Wychowanie przez sztukę” to przede wszystkim oddziaływanie sztuki na całego człowieka, czyli kreowanie pełnej osobowości człowieka, zarówno w sferze intelektualnej, jak i moralno-społecznej. Odnosząc się do interesujących nas malowideł, „wychowanie przez sztukę” rozumiane jest jako wpływ malarstwa ściennego z sztylberskiej świątyni na człowieka, na sposób odczuwania przez niego życia, na poglądy i przekonania, na przeżycia moralne, na ogólną postawę wobec innych i wobec świata. Powtarzając za Ireną Wojnar: „teoria wychowania estetycznego obejmuje refleksję o sztuce i refleksję o człowieku” (Wojnar 2000: 148). Intencją tej teorii jest „spojrzenie na wartości przesłania sztuki wszech czasów przez pryzmat współczesnego »zamówienia edukacyjnego«, rozwoju i wzbogacania człowieka, i zobaczenie procesów edukacyjnych w świetle możliwości wychowawczych sztuki” (Wojnar 2000: 148). Na przełomie wieków dwudziestego i dwudziestego pierwszego coraz więcej mówi się o antywychowawczym charakterze współczesnych działań artystycznych oraz postuluje się oparcie wychowania przez sztukę na trwałych wartościach sztuki dawnej. Zapewne mając to na uwadze papież Jan Paweł II w *Liście do artystów* napisał: „Aby głosić orędzie, które powierzył mu Chrystus, Kościół potrzebuje sztuki. Musi bowiem sprawiać, aby rzeczywistość duchowa, niewidzialna, Boża, stawała się postrzegalna, a nawet w miarę możliwości pociągająca. Musi zatem wyrażać w zrozumiałych formułach to, co samo w sobie jest niewyrażalne. Otóż sztuka odznacza się sobie tylko właściwą zdolnością ujmowania wybranego aspektu tego orędzia, przekładania go na język barw, kształtów i dźwięków, które wspomagają intuicje człowieka patrzącego lub słuchającego. Czyni to, nie odbierając samemu orędziu wymiaru transcendentnego ani aury tajemnicy” (Jan Paweł II 1999: 10). Podkreślił w nim również rolę artysty i odpowiedzialności, jaka na nim spoczywa.

Niezwykle ważną rolę do odegrania we właściwym odbiorze dzieł sztuki ma pośrednik między twórcą a odbiorcą. Należałoby wspomnieć w tym miejscu o Stefanie Szumanie (1990: 243), autorze triady będącej podstawą powszechnego wychowania estetycznego nazywanej „3xU”, to znaczy: upowszechnianie,

udostępnianie i uprzystępnianie sztuki. I to właśnie Stefanowi Szumanowi zawdzięczamy wprowadzenie pojęcia „wychowawcy estetycznego”, czyli pośrednika między sztuką a wychowankiem, kształtującego wrażliwość i kulturę estetyczną społeczeństwa. W tym przypadku możemy mówić o pośredniku jako kimś objaśniającym, interpretującym i rozwijającym myśli zobrazowane w postaci przedstawień ściennych i taką osobą jest tu kaznodzieja. Kapłan głoszący kazania czy homilie mógł odwoływać się do malowideł, uzupełniając niejako głoszone słowo obrazem ze ścian świątyni. Najczęściej bowiem sam obraz, nieubogacony wyjaśniającym słowem, nie spełniał swojego zadania w całej pełni. Dlatego też koniecznym jest powiedzenie o freskach z szydłowskiego kościoła jako źródle inspiracji kaznodziejskiej i homiletycznej. Warto w tym miejscu wyjaśnić różnicę między kazaniem a homilią. Homilia jest wyjaśnieniem i pogłębieniem odczytanego fragmentu Pisma świętego na dany dzień. Jak podaje *Encyklopedia chrześcijaństwa* „Konkretne wydarzenie zbawcze proklamowane jest przez czytania biblijne, homilia ma natomiast na celu uczynić je aktualnym w życiu celebrującej wspólnoty i wprowadzić uczestników zgromadzenia w wymiar sakramentalny, gdzie wydarzenie zbawcze staje się doświadczeniem i propozycją życiową” (Witczyk 2000: 243). Kazanie natomiast jest pobożną nauką na konkretny temat, niekoniecznie związany z czytaniem mszalnymi. Kazania zazwyczaj głoszone są w parafii w czasie rekolekcji czy misji parafialnych bądź w przypadku szczególnych wydarzeń parafialnych. Zaproponowany program tematyczny w szydłowskim kościele nadaje się idealnie zarówno do homiletycznych, jak i kaznodziejskich wystąpień.

Od chwili przyjęcia przez Polskę chrześcijaństwa kaznodziejstwo miało ogromny wpływ na kształtowanie się naszej religijności. Jest w niej wyraźnie obecny nurt chrystologiczny z dominującym rysem pasyjnym (Panuś 2016: 325), co wyraźnie odzwierciedlają właśnie szydłowskie freski. W centrum, na ścianie ołtarzowej z lewej strony, scena drogi krzyżowej i przybicie do krzyża zaś z prawej osoba Chrystusa ukrzyżowanego, aż nadto manifestują człowieczeństwo Boga poprzez cierpienie i przez to szczególnie bliskie człowiekowi. „Tę pobożność pasyjną głoszono w kazaniach od zarania chrześcijaństwa. [...] Kaznodziejstwo pasyjne, przybliżające Chrystusa Ukrzyżowanego i kontemplujące Jego Mękę podjętą dla nas i dla naszego zbawienia, dotyczyło spraw najbliższych człowiekowi, takich jak życie, ból, cierpienie, śmierć oraz perspektywa szczęśliwego życia wiecznego. Stąd też brała się jego doniosłość” (Panuś 2016: 325-326). Obok Jezusa, będącego jedynym pośrednikiem między rodzajem ludzkim a Bogiem, szczególną czcią darzono Maryję, która to również często jak jej Syn była bohaterką homilii i kaznodziejskich uniesień. Stąd też drugą postacią zaraz po Chrystusie dominującą na szydłowskich freskach, jest postać Matki Bożej. Dostrzegamy ją w cyklu pasyjnym, ale też i w przedstawieniu paruzji. Cykl siedem radości Maryi nawiązuje w całości do jej osoby,

dotatkowo dwa duże freski nad ołtarzami bocznymi to nawiedzenie świętej Elżbiety i ofiarowanie Jezusa w świątyni. Stanowiły one doskonały materiał do wyjaśniania zatwierdzonych przez władze kościelne dogmatów związanych chociażby z niepokalanym poczęciem czy wniebowzięciem oraz prawd teologicznych. „Zestaw i hierarchia motywów teologicznych w polskich kazaniach maryjnych aż do naszych czasów nie odbiega w sposób zasadniczy od modelu ukształtowanego w kaznodziejstwie średniowiecznym” (Wojtkowski 1966: 293-297). Nadal główne miejsca wśród „racji kultu” Matki Bożej zajmują macierzyństwo, dziewictwo, pośrednictwo, świętość i współodkupienie (Panuś 2016: 326).

Triadę największych postaci w historii zbawienia – oprócz Jezusa i Maryi – stanowi święty Jan Chrzciciel, „największy między narodzonymi z niewiast” (Łk 7, 28). Również i jego postać wśród ściennych przedstawień mogła inspirować duchownych. W kaznodziejstwie moralizatorskim zaś nacisk kładziono przede wszystkim na grzechy, których trzeba było unikać. Zwierzęcą symbolikę grzechów często spotyka się w kościołach wiejskich, „jakby stała się właściwym instrumentem pedagogiki moralnej w stosunku do chłopów” (Delumeau 1994: 343), stąd tak sugestywne przedstawienie fresku dotyczącego cyklu siedmiu grzechów głównych, któremu jednocześnie można było przeciwstawiać siedem cnót głównym bądź też siedem uczynków miłosierdzia. Drugim bowiem dominującym tematem moralizatorskim były cnoty, które należało gorliwie praktykować. „Wyliczania uczynków ciała, jak też owoców Ducha Świętego i cnót dokonywano według Listu św. Pawła do Galatów (Ga 5, 19–24). Także 7 grzechów głównych koniecznych do uniknięcia i 7 uczynków miłosierdzia, które należało praktykować, weszły w krąg zasadniczych tematów kaznodziejskich” (Panuś 2016: 320-321).

Zmiany, którym podlegał Kościół w trzynastowiecznej Polsce, doprowadziły do powstania sieci parafii najpierw w ośrodkach miejskich, a z upływem czasu także i we wsiach. Teresa Michałowska pisze, iż:

wprowadzany stopniowo „przymus parafialny”, nakładający na wiernych obowiązek spełniania w danym kościele wszystkich praktyk religijnych, obligował równocześnie kler najniższego stopnia do wzmożonej pracy katechizacyjnej. Na program i metody parafialnego nauczania religijnego rzucają światło konstytucje legata papieskiego Filipa z Fermo (1279). Zalecenia te zwracają uwagę na przystępność i obrazowość objaśniania wiernym głównych prawd wiary, bez wnikania w ich rozumowe uzasadnienie. W taki właśnie sposób należy podawać wiedzę o siedmiu sakramentach, o siedmiu grzechach głównych, ucząc równocześnie odróżniania ich od grzechów lekkich i przeciwstawiania im siedmiu dobrych uczynków itd.[...]. Konstytucje były bardzo szczegółowo ujęte i obejmowały całokształt elementarnej wiedzy religijnej niezbędnej wszystkim

parafianom. Zalecały na koniec, aby podczas niedzielnej mszy parafialnej (sumy) pleban wygłaszał nauki o wierze i moralności (Michałowska 1999: 204-205).

Oczywiście nauki głoszone były w języku ojczystym. Wiek piętnasty można uznać za szczyt rozwoju kaznodziejstwa na ziemiach Polskich. Kazania głoszone wiernym w parafiach na terenie miast i wsi były:

przekaznikami elementarnych prawd wiary, podstaw chrześcijańskiego światopoglądu, etyki wykładanej w postaci jasnych i łatwych wskazówek postępowania, a wreszcie bogatego świata wyobrażeń dotyczących sfery nadprzyrodzonej, Osób Boskich i istot nadmysłowych. Uczyły naśladować świętych, odróżniać dobro od zła w codziennym bytowaniu, obiecując wieczną nagrodę ludziom cnotliwym, a straszliwe męki pośmiertne – grzesznym i występny (Michałowska 1999: 747).

W tym też czasie popularność w praktykach kaznodziejskich zyskiwały *exempla*, czyli krótkie formy narracyjne, które miały unaocznić prawdy wiary i zasady moralności. W odniesieniu do interesującego nas kościoła potrójny przekaz, to znaczy słowo, przykład i obraz, jeszcze bardziej intensyfikowały odbiór. Także obecnie, w kontekście ciągłej aktualności nauki Kościoła, omawiane malowidła mogą stanowić inspirację dla dzisiejszych kaznodziejów.

Współcześnie należy też powiedzieć o roli przewodników turystycznych jako wspomnianego już pośrednika między dziełem i jego twórcą a odbiorcą. Dzisiaj to przede wszystkim na takiej osobie spoczywa niezwykle trudna i odpowiedzialna rola strażnika pamięci, ale też i nauczyciela uwrażliwiającego na piękno, podkreślającego historyczną i artystyczną, a przy tym unikalną wartość dzieła malarskiego we wnętrzu tego skromnego i niepozornego kościoła. Należy zatem zwrócić szczególną uwagę na kompetencje przewodników, rozumiane jako indywidualne zdolności każdej osoby, czyli przede wszystkim komunikatywność, otwartość, elastyczność, dynamizm działania, zaangażowanie oraz na kompetencje zawodowe związane z posiadaniem wszelkiej dostępnej wiedzy teoretycznej na temat omawianego obiektu. Należy zatem zadbać o możliwość ciągłego uzupełniania wiadomości, dostęp do nowych wyników badań, kontakty z ekspertami i tym podobne.

Podsumowanie

Zaproponowany przez średniowiecznych artystów program malarski w kościele pod wezwaniem Wszystkich Świętych w Szydłowie to niezwykle lekcja wiary, przypomnienie tajemnicy wcielenia i dokonań świętych, a także

zachęta do pobożności i kształtowania w sobie postaw moralnych. Całościowa kompozycja malarska w kościółku jest niezwykle ważna także jako cenne źródło wiedzy z zakresu historii sztuki (sakralnej), wykorzystywanych technik malarskich, sposobów prezentacji treści religijnych. Należy też pamiętać, jak słusznie zauważył Jan Paweł II we wspomnianym już liście do artystów, iż historia sztuki to nie tylko historia dzieł, ale również historia ludzi – zarówno twórców, jak i odbiorców. Dzieła sztuki opowiadają o twórcach, pozwalając poznać ich emocje czy psychikę i ukazują szczególny wkład każdego z nich w dzieje kultury. Dzieło sztuki mówi także o ludziach, którzy zdecydowali o obecności takiego, a nie innego dzieła sztuki w ważnym dla siebie miejscu. Stanowi ponadto ślad dawnej kultury i tradycji, a nadto może stanowić wstęp do dalszych badań z różnych dziedzin życia religijnego i artystycznego.

Źródła cytowań

- BIRKENMAJER, ALEKSANDER (1971), 'Biblia pauperum', w: Aleksander Birkenmajer (red.), *Encyklopedia wiedzy o książce*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss.144 – 145.
- DELUMEAU, JEAN (1994), *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII i XVIII w.*, przekł. Adam Szymanowski, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, Oficyna Wydawnicza Wolumen.
- JAN PAWEŁ II (1999), 'List do artystów, Niedziela Zmartwychwstania Pańskiego', online: hf_jp-ii_let_23041999_artists.pdf (vatican.va), ss.1-15, [dostęp: 05.11.2022].
- KNAPIŃSKI, RYSZARD (2000), 'Biblia pauperum – czy rzeczywiście księga ubogich duchem?', *Roczniki Humanistyczne*: 2, ss. 223-245.
- KOPALIŃSKI, WŁADYSŁAW (1988), 'Biblia pauperum', w: Władysław Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 98.
- LUBARSKA, KINGA (2011), 'Kościół pod wezwaniem Wszystkich Świętych w Szydłowie', w: Cezary Jastrzębski (red.), *Szydłów przez stulecia, Monografia gminy Szydłów*, Szydłów: gmina Szydłów, ss. 207-212.
- LUBARSKA, KINGA (2022), 'STRESZCZENIE ROZPRAWY DOKTORSKIEJ Zagadnienia ikonograficzne, technologiczne i konserwatorskie ściennej polichromii Sądu Ostatecznego w kościele p.w. Wszystkich Świętych w Szydłowie – jako przyczynek do rozpoznania warsztatu gotyckich malowideł ściennych z XIV i XV wieku na terenach Małopolski', online: mgr Kinga Lubarska, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie – Postępowania doktorskie – Biuletyn Informacji Publicznej Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, ss.1-9, [dostęp 11.10.2022].
- MACIĄG, PAWEŁ (2010), 'Funkcje sztuki sakralnej', online: wiara.pl, [dostęp: 03.10.2022].
- MICHAŁOWSKA, TERESA (1999), *Wielka historia literatury polskiej. Średniowiecze*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- NADROWSKI, HENRYK (2018), 'Miejsce i rola sztuki sakralnej w religijności wspólnoty parafialnej', *Teologia Praktyczna*: 4.
- PANUŚ, KAZIMIERZ (2016), '„Oni torowali pierwsze drogi”. Wkład kaznodziejstwa w podwaliny kultury polskiej', *Ruch Biblijny i Liturgiczny*: 4.
- SUCHODOLSKI, BOGDAN (1968), 'Biblia pauperum', w: Bogdan Suchodolski (red.), *Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*, T. 1, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 767.
- SZUMAN, STEFAN (1990), *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.

- TOROWSKA, JOANNA (2001), 'Dawna sztuka sakralna jako znacząca część kultury artystycznej i składnik dziedzictwa kulturowego (wprowadzenie w problematykę, wybrane aspekty wychowawcze, edukacyjne i kulturowe na przykładach z terenu Krakowa, Małopolski i Polski)', online: uj.edu.pl, ss.179-197 [dostęp: 13.10.2022].
- UTZIG, JOANNA (2014), 'Średniowieczne witraże, a Biblia pauperum – problem wzajemnych relacji, *Modus prae z historii sztuki*, XIV, online: file:///C:/Users/User/Downloads/modus2014__p0073-0099.pdf ss. 71-97 [dostęp: 12.08.2022].
- WITCZYK, HENRYK (2000), 'Homilia', w: Henryk Witczyk (red.), *Encyklopedia chrześcijaństwa*, Kielce: Jedność, ss.243.
- WOJNAR, IRENA (2000), 'Sztuka i edukacja – zagadnienia podstawowe', w: Irena Wojnar, *Humanistyczne intencje edukacji*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”, ss. 1-316.
- WOJTKOWSKI, JULIAN (1966), 'Kult Matki Boskiej w polskim piśmiennictwie do końca XV wieku', *Studia Warmińskie*: 3, ss. 221–299.

Poślubiona kinematografii: Kinuyo Tanaka jako reżyserka pominięta w historii kina japońskiego

Maciej Krauze

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0002-8781-7421

Abstract

Married to Cinema: Kinuyo Tanaka as a Director Excluded from the History of Japanese Cinema

This is the first article in Polish about Kinuyo Tanaka, who still is one of the most recognizable Japanese actresses. Her career spans fifty years of transformations in the Japanese film industry, including the sonic breakthrough, the war years, and the introduction of color to film. She performed in films directed by the great ones of her era like Mizoguchi, Ozu, Naruse, Kinoshita and Kurosawa. Only few researchers realize that Tanaka was also the first female director in the studio system of post-war Japan, what is the main topic of this research. From 1953 to 1962, she directed six full-length feature films: *Love Letter* (*Koibumi* 1953), *The Moon Has Risen* (*Tsuki wa noborinu* 1955), *The Eternal Breasts* (*Chibusa yo eien nare* 1955), *The Wandering Princess* (*Ruten no ôhi* 1960), *Girls of the Night* (*Onna bakari no yoru* 1961) and *Love Under the Crucifix* (*Ogin-sama* 1962). This article's purpose is filling the gap in the history of Japanese film and writing about it in Poland, where Tanaka's directorial achievements are overlooked. The author

Maciej Krauze, doktorant w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego; magister kulturoznawstwa oraz stosunków międzynarodowych ze specjalnością orientalną; posługuje się językiem japońskim na poziomie N5; redaktor i współautor monografii zbiorowej z okazji jubileuszu powstania WSMiP (2021); opublikował artykuł *Portret artysty w wieku dojrzałym. Analiza porównawcza „Patriotyzmu” Yukio Mishimy z filmową biografią tego artysty „Mishima” w reżyserii Paula Schradera* na łamach „Studiów Filmoznawczych” (2022); jest autorem tekstów popularnonaukowych (fanpage Koła Naukowego Filmoznawców UŁ, portal Krytyk, magazyn DUMA) i prelegentem wielu konferencji; jego praca doktorska jest poświęcona korelacji aparatu filmoterapii i psychoanalizy teorii kina; oprócz tego zajmuje się kinem japońskim i gender studies.

maciej.krauze@edu.uni.lodz.pl

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN ACCESS

considers possible answers to the question: why her works are disregarded in the main discourse of film studies? The starting point for these considerations is the objection to treating Japanese cinematography as “women’s cinema”, or cinema specialized in melodrama as a female genre. The presence of women in the Japanese film industry is kept silent or under-publicised, as in the case of this director. Due to the temporal convergence of her career with the post-war emancipation, the presentation of this artistry offers a new perspective on Japanese women and the local cinematography. The first part of the text is dedicated to Tanaka’s directorial legacy and her perception of the gender difference against the background of national identity. The second part focuses on her biography and acting image, which consists of many ideologically contradictory contexts. Penetrating the specificity of Japanese film production, this article proposes a model for studying female authorship, taking into account the Far Eastern perception of female subjectivity.

Keywords: Kinuyo Tanaka, female director, female author, cinema, film, Japan

Wprowadzenie

Pytana o życie osobiste Kinuyo Tanaka zwykła żartobliwie odpowiadać, iż została poślubiona kinematografii (Armendáriz-Hernández 2018). Trudno wyobrazić sobie bardziej udane i płodne małżeństwo. Począwszy od debiutu w wieku czternastu lat, przez ponad pięćdziesiąt lat kariery aktorskiej Tanaka wystąpiła w dwustu pięćdziesięciu produkcjach, w tym w pierwszym japońskim filmie dźwiękowym. Powszechne uznanie zapewniło artystce niezależność od studiów filmowych, co nie wpłynęło na jej renomę. Grała u Yasujirô Ozu, Mikio Naruse, Keisuke Kinoshity czy Akiry Kurosawy, zdobywając aktorskie wyróżnienia zarówno na ojczystym gruncie, jak i za granicą (Sharp 2011: 240). Największą rozpoznawalność przyniosły jej role w *Życiu O'Haru* (*Saikaku ichidai onna* 1952), *Opowieściach księżycowych* (*Ugetsu monogatari* 1953) oraz *Zarządcy Sansho* (*Sanshō dayū* 1954) Kenjiego Mizoguchiego, ze współpracy z którym jest kojarzona.

Rewersem jej osławionej kariery aktorskiej jest o wiele mniej nagłaśniany fenomen reżyserskiego dorobku Tanaki. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wyreżyserowała sześć pełnometrażowych filmów fabularnych: *List miłosny* (*Koibumi* 1953), *Wschód księżyc* (*Tsuki wa noborinu* 1955), *Na zawsze piersi* (*Chibusa yo eien nare* 1955), *Wędrującą księżniczkę* (*Ruten no ōhi* 1960), *Kobiety należą do nocy* (*Onna bakari no yoru* 1961) oraz *Lady Ogin* (*Ogin-sama* 1962)¹. Tym samym została pierwszą reżyserką w systemie studyjnym powojennej Japonii i drugą po Tazuko Sakane w historii tego kraju (Sharp 2011: 242). W jej produkcjach grały ówczesne gwiazdy japońskiego kina, takie jak Masayuki Mori, Chishū Ryū, Machiko Kyō albo Tatsuya Nakadai, a *List miłosny* miał swoją premierę na Festiwalu Filmowym w Cannes. Stąd zdziwienie faktem, iż Tanaka zapisała się na kartach historii

¹ Filmy Tanaki nie były dystrybuowane w Polsce. Polskie tłumaczenia ich tytułów pochodzą od autora tekstu.

przede wszystkim jako aktorka. Jako reżyserka wspominana jest sporadycznie, zazwyczaj w formie jednozdaniowej ciekawostki na końcu noty biograficznej.

Pomimo niemalejącej popularności kina Azji Wschodniej na Zachodzie, dopiero od niedawna częściej podejmuje się temat twórczości Tanaki. Przyczyniły się do tego specjalny pokaz *Wschodu księżyc* w Cannes w 2021 roku oraz retrospektywa dzieł twórczyni organizowana przez Film at Lincoln Center w 2022 roku. Warto się zastanowić, dlaczego jako pionierka reżyserii w Japonii została ona zapomniana lub też pominięta zarówno przez rodaków, jak i zachodnich badaczy filmu. Jasper Sharp jako jeden z nielicznych w *Historical Dictionary of Japanese Cinema* poświęca tyle samo miejsca Tanace za, jak i przed kamerą (Sharp 2011). Także w bazie danych *Women Film Pioneers* pisze o niej Alejandra Armendáriz-Hernández (2018). Spuścizna reżyserki pozostaje niezbadana, niewpisana w tendencje japońskiej kinematografii ani w nurty analizy w myśli filmoznawczej. Równie zajmujące są powody decyzji uznanej aktorki, by spróbować sił w sztuce reżyserskiej. Jakie czynniki wpłynęły na podjęcie takiej decyzji, a co za tym idzie, jaki wpływ miała kariera aktorska Japonki na całokształt jej reżyserskich poczynąń? Nasuwa się pytanie, czy Tanaka jako kobieta w przemyśle filmowym obligatoryjnie tworzyła w myśl założeń feministycznych? Być może źródłem lekceważenia jej autorskich osiągnięć jest nie tylko dyskryminacja ze względu na płeć, ale też niechęć do feministycznego przesłania tych realizacji. Stąd potrzeba zbadania, jak zakładane propagowanie feminizmu przez pierwszą reżyserkę w powojennym filmie japońskim zrekonstruowało dyskurs panujący w tamtejszym kinie.

Celem autora artykułu jest popularyzacja reżyserskiego dorobku Kinuyo Tanaki i przedstawienie go jako autorskiego, odgrywającego znaczącą rolę w kinematografii Kraju Kwitnącej Wiśni. Podejście badawcze uwzględnia zarówno zachodnią perspektywę, w tym spojrzenie wspomnianego Jaspiera Sharpa, a także Nöela Burcha, Donalda Richiego i Davida Dressera, jak i japońską teorię reprezentowaną przez Tadao Sato. Istotnym aspektem pracy jest zwrócenie uwagi na zdekonstruowanie japońskiego melodramatu przez Tanakę, którego specyfikę wykląda Krzysztof Loska. Tekst oscyluje wokół korelacji między biografią reżyserki a feministycznym odczytaniem jej dzieł. Dla pierwszego z wątków kluczowe są publikacje biografek Tanaki, czyli Alejandry Armendáriz-Hernández oraz Irene González-López. Do feministycznej analizy filmów zostały wykorzystane tytuły dotyczące kobiecego autorstwa, choćby kategorii *écriture féminine* Hélène Cixous bądź kina kobiecego w rozumieniu Claire Johnson. Wedle przyjętego założenia gra aktorska Tanaki odcisnęła piętno na poetyce zrealizowanych przez nią produkcji. Rekonstrukcja jej aktorstwa metodą strukturalnej analizy Jana Mukařovskiego zespała kontekstową wieloaspektowość tej filmografii.

Japońska Ida Lupino – w poszukiwaniu autorskiego stylu

Po raz pierwszy Tanaka stanęła za kamerą jako druga reżyserka na planie *Starszego brata, młodszej siostry* (*Ani imôto* 1953) u boku Mikio Naruse. Była to dla niej jedyna szansa na nabycie doświadczenia przed nadchodzącym debiutem. Nie otrzymała tradycyjnego przeszkolenia pod okiem uznanego filmowca². Umiejętności reżyserskie artystki opierały się na spostrzeżeniach czerpanych sprzed obiektywu. Nie tylko Naruse okazał jej wówczas wsparcie. Keisuke Kinoshita, z którym później pracowała na planie *Ballady o Narayamie* (*Narayama Bushikô* 1958), został autorem scenariusza pierwszego filmu Tanaki. *List miłosny* wyprodukowała kompania Shintoho. Fabuła ukazuje codzienność Reikichiego (Masayuki Mori), który jako były żołnierz nie może odnaleźć się w powojennej rzeczywistości. Źródłem jego utrzymania jest translacja listów między amerykańskimi żołnierzami a japońskimi prostytutkami. Mężczyzna z pogardą patrzy na rodaczki oddające się Amerykanom do czasu, kiedy otrzymuje do przetłumaczenia list napisany przez dawną miłość. Jest to punkt zwrotny w historii, w którym narracja zaczyna koncentrować się na jego ukochanej Michiko (Yoshiko Kuga).

W 1955 roku Tanaka wyreżyserowała dwa filmy dla Nikkatsu: *Wschód księżyc* oraz *Na zawsze piersi* stanowiący jej *opus magnum*. Pierwszy z nich powstał na kanwie scenariusza Yasujirô Ozu, co stało się podstawą do oskarżenia reżyserki o naśladowanie stylu mistrza (Armendáriz-Hernández 2018). Akcja rozgrywa się w zabytkowej Narze. Oscyluje wokół tematyki aranżowanych małżeństw i konfliktu pokoleń w konwencji komedii pomyłek. Samotny wdowiec Mokichi (znany z filmów Ozu Chishû Ryû) usiłuje wydać starszą córkę Ayako (Yôko Sugi) za mąż, czemu sprzeciwia się młodsza Setsuko (Mie Kitahara). Ta pragnie, by siostra wyszła za mąż z miłości, dlatego potajemnie inicjuje romantyczne spacery Ayako z jej znajomym Amamiyą (Ko Mishima) w blasku tytułowego księżyc. Natomiast w *Na zawsze piersi* reżyserka wraz ze scenarzystką Sumie Tanaka przedstawia historię Fumiko (Yumeji Tsukioka), która po rozwodzie z mężem, który ją zaniedbywał, oddaje się zamięłowaniu do pisania poezji. Równolegle ze wzrostem jej uznania jako poetki, kobieta zapada na chorobę nowotworową, skutkiem czego jest mastektomia. Pozbawiona, według niej, wyznacznika kobiecości bohaterka rzuca się w wir romansów, kolejno ze schorowanym sąsiadem Takashim (ponownie Masayuki Mori) oraz młodym wielbicielem jej wierszy Ôtsukim (Ryôji Hayama). Końcowa partia dzieła portretuje jej ostatnie dni, spędzone w lęku o przyszłość dzieci.

Po pięciu latach od współpracy z Nikkatsu Daiei Film zaproponowało Tanace wyreżyserowanie wysokobudżetowej biografii Hiro Sagi (Machiko

² Japoński system kształcenia filmowców opiera się na praktykowaniu u doświadczonych twórców.

Kyô) – japońskiej arystokratki, która wyszła za mąż za Pujie (Eiji Funakoshi), będącego młodszym bratem ostatniego cesarza Chin. Za scenariusz odpowiadała żona reżysera Kona Ichikawy, Natto Wada. Film ukazuje życie bohaterki, która po zaaranżowanym małżeństwie nie odnajduje się ani w obcej kulturze, ani na cesarskim dworze, a także upadek Mandżukuo widziany jej oczami. Tanaka po raz pierwszy realizowała film w technikolorze. W *Kobiety należą do nocy* powróciła do czerni i bieli oraz współpracy z Sumie Tanaką, dalej eksplorując temat powojennego nierządu. Obraz podejmuje problem z pierwszych stron gazet, czyli wprowadzenie ustawy przeciw prostytucji i nieudolność systemu resocjalizacji. Protagonistka Kuniko (Chisako Hara) początkowo odmawia powrotu do społeczeństwa. Ponowny pobyt w ośrodku resocjalizacyjnym sprawia, że jednak próbuje odmienić swoje życie. W finale poddaje się, nie chcąc narażać reputacji nowego ukochanego. Ostatnie dzieło Tanaki było zarazem jej pierwszym filmem historycznym czy też *jidai-geki* – korzystając z japońskiej terminologii³. Powtórnie zrealizowana w technikolorze *Lady Ogin* jest opowieścią o miłości kobiety (w tej roli współproducentka filmu: Ineko Arima), będącej córką legendarnego mistrza ceremonii parzenia herbaty Sena no Rikyû (Nakamura Ganjirô II), do chrześcijańskiego samuraja Takayamy Ukona (Tatsuya Nakadai). Ogin trwa w nieszczęśliwym małżeństwie, kochając Takayamę. Ten odrzuca jej uczucia w imię wiary. Wraz z początkiem prześladowań chrześcijan w Japonii bohaterowie zbliżają się do siebie.

Tanaka należała do pokolenia debiutującego w filmie przed wojną. Jak twierdzi Tadao Sato w *Currents in Japanese Cinema*, pokolenia wychowanego na amerykańskim kinie (1987: 33). Choćby *screwball comedy* cieszyła się sympatią Japończyków, szukających oderwania od sztywnej konwencjonalności narodowej kinematografii. Propaganda w trakcie II wojny światowej zmieniła wizerunek Amerykanina w groźnego najeźdźcę. Wraz z amerykańską okupacją, zaczęto promować Stany Zjednoczone jako wybawców. Amerykanie pilnowali, by dystrybuowane przez nich filmy unikały problematyki społecznej, przedstawiając ich ojczyznę w pozytywnym świetle. Sato pisał, iż zasadniczą różnicą generacyjną wśród Japończyków jest stosunek do obywateli Stanów Zjednoczonych (Sato 1987: 36). W *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* Noël Burch przekonuje, że japońskie kino po wojnie tylko pozornie przyjęło zachodnią indoktrynację (Burch 1979: 268). Fabularna poprawność tych dzieł odwraca uwagę od ich tradycyjnej formy. Klasyczna japońska estetyka i zwrot ku rodzinnym dramatom maskują nacjonalistyczne tendencje. Po zakończeniu amerykańskiej okupacji w 1952 roku, w kinematografii nastał czas faktycznego rozliczenia z traumą powojennego życia.

³ Podział na kino gatunków w Japonii wynika z epoki, w jakiej ma miejsce akcja filmu. W przypadku *jidai-geki* jest to przed okresem Meiji (1868 rok).

W *A Hundred Years of Japanese Film*, Donald Richie opisuje japońskie kino lat pięćdziesiątych jako bliższe realistycznej poetyce, skupione na konflikcie pokoleń w klasie średniej, a nie na gejszach i samurajach (Richie 2001: 117). Ten okres jest postrzegany jako zapowiedź kina nowofalowego, wyrażającego kryzys japońskiej tożsamości. W *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema* David Dresser przedstawia japońską nową falę (*Nūberu bāgu*) jako awangardowy formalnie nurt, dekonstruujący rdzenne motywy kulturowe, obalający tabu (Dresser 1988: 82).

Twórczość reżyserską Tanaki umiejscawia się między łagodniejszym kinem rozliczenia, a rozkwitem nowej fali. Wymowa tych dzieł stawia je na ideologicznym pograniczu, stanowiąc konsensus między stłumieniem a skrajnością. Filmowe obrazy Japonki nie przedstawiają amerykańskiej indoktrynacji jako złej. Podaje ona w wątpliwość trwanie przy hermetycznej tradycji w dobie postępu. Wnosi do japońskiej kinematografii odmitologizowany wizerunek kobiety, dekonstruując melodramat uznawany za rzekomo kobiecy gatunek. W artykule *Melodramat japoński a proces modernizacji życia społecznego* Krzysztof Loska traktuje o melodramacie jako o gatunku fikcyjnego świata zasad moralnych (Loska 2008: 114). Na japońskim gruncie tym światem jest „dawna Japonia” w obliczu jutra. Bohaterowie Ozu ze starego pokolenia tracą spokojną codzienność na rzecz małżeństwa córki bądź innego, obcego czynnika symbolizującego modernizację. Nakręcony na bazie scenariusza Ozu *Wschód księżyc* otwiera na odmienną perspektywę. Setsuko spiskuje przeciw dorosłym aranżującym małżeństwo siostry, bo liczy na jej emancypację. Za to filmografia Mizoguchiego iluzorycznie wyraża wsparcie dla losu kobiet. Loska słusznie zauważa, że filmy te fetyszyzują kobiecie cierpienie i poświęcenie dla mężczyzny (Loska 2008: 117). W *Liście miłosnym* tradycjonalista Reikichi nie umie zrozumieć sytuacji, w jakiej znalazły się kobiety po wojnie, zmuszone do prostytucji. W przeciwieństwie do amerykańskiego melodramatu, japoński nie demonstrowa pokonywania przeciwności losu, lecz znoszenie cierpienia, co uwzniośla (Loska 2008: 120). Prezentuje konflikt dwóch wartości – *giri* (powinność) i *ninjō* (uczucia), gdzie *giri* zawsze wygrywa. Tanaka tworzy w amerykańskim modelu. Jej bohaterki stawiają opór. W *Na zawsze piersi* Fumiko pomimo rozwodu z mężem i operacji, realizuje się artystycznie, uzyskując niezależność. W *Kobiety należą do nocy* Kuniko poddaje się resocjalizacji, nie zważając na stygmatyzację.

Poruszanie się w obrębie kina gatunkowego, szczególnie melodramatu, zbliża Tanakę do wzoru reżyserki popularyzowanego przez Claire Johnson w artykule *Kino kobiece jako kino buntu* (1991). Zauważa ona, jak dyskryminacja odbiera kobietom prawo do autorskości. Tytuł autora jest przeznaczony mężczyźnie. Kobieta realizująca się w obrębie kina autorskiego rezygnuje ze swojej tożsamości, przyjmuje męskie oblicze. Badaczka nakłania

do zaprzestania patrzenia na film przez pryzmat samego reżysera i zachęca do zwrócenia uwagi na ogół osób, mających swój udział przy jego powstaniu (Johnson 1991: 15). Japonka współpracowała głównie z producentkami lub scenarzystkami, bazującymi na pierwowzorach literackich autorstwa kobiet. W myśl zamysłu Johnson uwydatnia ona sztuczność patriarchalnego systemu, szczególnie w *Wędrującej księżniczce* oraz *Lady Ogin*, gdzie technikolor i malowane tła podkreślają pałacową pompatyczność, ułudę konwenansu. W obu pozycjach tworzy na nowo narracje wokół dwóch wydarzeń historycznych, a mianowicie upadku Cesarstwa Chińskiego i ekspansji chrześcijaństwa w szesnastowiecznej Japonii, uzupełniając je kobiecą perspektywą. W obu z nich historyczne bitwy przestają być spektaklami. Stają się ekspozycją aktów przemocy w soczewce kobiecego spojrzenia. Johnson postrzega melodramat jako gatunek kobiecy o potencjale feministycznym. W tym kontekście analizuje filmografię Idy Lupino (1991: 19), gdzie dokonano podobnego przepisania założeń gatunku, co w kinie Tanaki. Melodramaty te ani nie czynią kobiety przeźroczystą w fallocentrycznej perspektywie, ani nie tworzą feministycznej utopii. Umieszczają bohaterkę w męskim świecie, gdzie mierzy się z przeciwnościami losu.

Według Sato schematy kobiecych postaci w japońskim kinie krzywdząco szufladkują różne spektra kobiecości (Sato 1987: 74). Dostrzega on, jak pozorne jest usamodzielnienie bohaterki jako kobiety sukcesu. Po znalezieniu zatrudnienia zazwyczaj angażuje się w romans z żonatymi przełożonymi. Analizując *Erosa plus masakrę* (*Eros Plus Gyakusatsu* 1969 reż. Yoshishige Yoshida), Japończyk chwali nową falę za faktyczne wyzwolenie kobiety. Przeczy mu David Dresser, którego zdaniem nowa fala obnaża instytucję małżeństwa i rodziny, nie uwalniając kobiety z patriarchalnego uciemnienia (Dresser 1988: 97). Postacie kobiece przestały być ugrzeczniane. Zająły miejsce na piedestale jako niewolnice sadyistycznych zapędów mężczyźn. Japońskie kino nowofalowe opowiada się za rewolucją seksualną, ale sprowadza kobietę do roli obiektu zaspokojenia cielesnej żądzy. Tanaka zamiast wyuzdania proponuje bezpośrednie wyrażenie kobiecego pożądania.

Po utracie piersi Fumiko zabiega o kolejnych mężczyzn. Zdobywa młodszego od siebie kochanka. Pożądanie tytułowej Lady Ogin ku Takayamie złości jej męża, ponieważ ta odmawia mu zbliżenia. Zaistnienie kobiecej seksualności daje bohaterce prawo do sprzeciwu (odmowa współżycia z mężem), co skutkuje gwałtem. *Ninjō* jako kobiece pożądanie wypiera *giri*. Uwzględnienie kobiety jako bytu pożądającego, a nie tylko pożadanego normalizuje jej pozycję, jak pisze Julia Kristeva w *Potęrze obrzydzenia. Eseju o wstręcie* (2007: 21). Przetwarzanie porządku symbolicznego przez kobietę jest sednem aktu twórczego. Demitologizacja tego, co tabuizowane, cielesne, pozornie odpychające otwiera na nowe. Przykładowo Tanaka nie ucieka od sportretowania mastektomii protagonistki *Na zawsze piersi*.

Tanaka jako autorka feministyczna: autobiograficzne konteksty twórczości

Irene González-López i Michael Smith poświęcają część biografii *Tanaka Kinuyo: Nation, Stardom and Female Subjectivity* aktorskiemu portretowi artystki (2018: 36-51). Debiutowała jako czternastolatka, pięć lat po rzuceniu szkoły. Zaczynała pod szyldem Sochiku Studio. Kariera Japonki rozwijała się na tyle prężnie, że grywała postacie będące jej *alter ego*, noszące jej imię (González-López & Smith 2018: 38). Pozycję aktorki umocniła rola w pierwszym japońskim filmie dźwiękowym, czyli *Sąsiadce i żonie* (*Madamu to nyôbô* 1931 reż. Heinosuke Gosho). Sukces zapewnił Tanace niezależność od studiów filmowych. Sama wybierała scenariusze produkcji, w których zamierzała zagrać. Jest to wizerunek odległy od jej odbioru na Zachodzie, gdzie postrzega się ją jako cierpiennicę z dzieł Mizoguchiego. W Japonii nie przypisuje się jej do żadnego twórcy. Bohaterki przez nią grane traktowano jako wzór nowoczesnej kobiety (González-López & Smith 2018: 44). W okresie kina niemego Tanaka jako młoda aktorka cechowała się androgeniczną urodą. Później zaczęła kreować postacie przeciążonych obowiązkami gospodyń domowych, wytrwałych żon i matek albo pozornych kobiet sukcesu (González-López & Smith 2018: 46). W *Pani doktor Kinuyo*⁴ (*Joi Kinuyo Sensei* 1937 reż. Hiromasa Nomura) wciela się w lekarzkę, która cieszy się względami zauroczonych nią pacjentów. Sama zakochuje się w koledze po fachu. Uznanie dla kobiety pełniącej szanowaną funkcję jest złudne, bo wynika z jej urody. Dodatkowo bohaterka stawia związek przed samorealizacją. Z kolei *Mateczka* (*Okaasan* 1952 reż. Mikio Naruse) opowiada o zaradnej wdowie, całkowicie poświęconej utrzymaniu rodziny. Loska miał rację, twierdząc, że ówczesny film japoński prezentuje nowy porządek, lecz podąża za tradycją (Loska 2008: 115), także w stosunku do kobiet.

Tanaka za kamerą nie odżegnuje się od swojego aktorskiego dorobku. Sublimuje go z reżyserią. Nie tylko na poziomie przyjętego stylu, jak zostanie dalej przedstawione. Pojawia się w epizodycznych rolach w swoich produkcjach. W *Liście miłosnym* gra prostytutkę zlecającą translację listu przeznaczonego dla amerykańskiego amanta. W *Na zawsze piersi* wciela się w sąsiadkę, która w ramach kobiecej solidarności godzi się zaopiekować dziećmi Fumiko po śmierci przyjaciółki. Najciekawsze jest jej *cameo* we *Wschodzie księżycy*. Gra domową służącą, która podsuwa Setsuko karteczkę z napisem „zachowuj się naturalnie”, kiedy ta udaje swoją siostrę przez telefon. To intertekstualny dowcip; jej postać, niczym doświadczona aktorka, daje wskazówkę debutantce. Dzięki wypracowanemu wizerunkowi Tanaka reżyserując, nie traci siebie jako aktorki. Łączy swój talent z reżyserskim doświadczeniem, osobistym życiorysem i wzorem ówczesnej Japonki.

⁴ Tłumaczenie tego tytułu również pochodzi od autora tekstu.

Na początku *Próby strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa. Chaplin w Świątłach wielkiego miasta* Jan Mukařovsky przypomina o nierozzerwalnej relacji łączącej postać z odtwórcą roli. Dzielą oni wspólny wizerunek, a raczej aktor używa swojego odgrywanej postaci (Mukařovsky 2007: 41). W japońskiej kinematografii Tanaka przez lata wyrobiła sobie opinię kobiety wyzwolonej. Grała w innym stylu niż jej rówieśnice. Czeski strukturalista pisał o korelacji trzech czynników gry aktorskiej: głosu, ruchów ciała oraz kolektywu mimiki, gestów i postaw. Zazwyczaj jeden z nich dominuje nad pozostałymi (Mukařovsky 2007: 44). Bohaterki kreowane przez Setsuko Harę albo Hideko Takamine są główną osią filmowego opowiadania. Pomimo bycia w centrum uwagi, ich ekspresja na poziomie wszystkich trzech składowych pozostaje zduszona. Gra Tanaki jest inna, ponownie zbliżona do amerykańskiego modelu. Jej postaci są ekspresyjne. Charakteryzuje je rozbudowana gama gestów. Okazują emocje (González-López & Smith 2018: 42). Mukařovsky opiera wywód na przekonaniu, że w przypadku Chaplina jako reżysera i odtwórcy głównej roli istnieje korelacja między filmową narracją a jego aktorstwem (2007: 45). Można też dostrzec podobieństwo między tym, jak Tanaka jako reżyserka prowadziła swoje aktorki, a stworzonym przez nią *emploi*. W *Wędrującej księżniczce* Machiko Kyô prezentuje odczuwalne wyczerpanie katorżniczą wędrowką po upadku dynastii. W pierwszych scenach *Kobiety należą do nocy* Chisako Hara pozwala sobie na wulgarne gesty albo okrzyki sprzeciwu. W *Lady Ogin* Ineko Arima miota się w konwulsjach pożądania na wzór freudowskiej histerii.

Przykłady te demonstrują, jak Tanaka za kamerą umożliwia swoim bohaterkom to, czego jej odmówiono jako aktorce – ukierunkowania kobiecej siły sprawczej poza ramy patriarchy. Tworzy wizerunek japońskiej kobiety na nowo jako niepodlegającej schematyzacji zgodnie z koncepcją *écriture féminine* zaczerpniętą z eseju *Śmiech Meduzy* Hélène Cixous (1993: 149). Za punkt wyjścia reżyserka wyznacza samą siebie, własne doświadczenie. Rozpoczyna od kreowanego przez nią modelu kobiety niezależnej. Tanaka nigdy nie wyszła za mąż i nie założyła rodziny. W 1929 roku była przez krótki czas zaręczona z reżyserem Hiroshim Shimizu (Armendáriz-Hernández 2018). Pytana o intymne relacje z Mizoguchim, zawsze zaprzeczała. Popisowe występy u tego mistrza pokrywają się czasowo z jej debiutem za kamerą. Pomimo wieloletniej współpracy, twórca *Opowieści księżycowych* oponował przed dołączeniem kobiety do Stowarzyszenia Filmowców Japońskich⁵. Werbalnie ubliżał inteligencji artystki (Armendáriz-Hernández 2018). Nie czerpała ona także korzyści z bliskiego pokrewieństwa z reżyserem Masakim Kobayashim, z którym nigdy

⁵ *Nihon Eiga Kantoku Kyōkai*. Związek japońskich reżyserów patronujący dobru ich interesów w przemyśle filmowym. Mizoguchi przewodniczył mu w latach 1937–1943 oraz 1949–1955.

nie pracowała (Sharp 2011: 241). Zgodnie z dyrektywą kobiecego autorstwa tworzyła na własnych warunkach, by mieć swobodę w mówieniu o kobiecych problemach (Cixous 1993: 153). Kobieta-twórczyni pojawia się jako stały motyw w jej dorobku. Przede wszystkim w *Na zawsze piersi*, gdzie sztuka jest drogą ku usamodzielnieniu, ale też w *Wędrującej księżniczce*. W filmie Hiro przed zamążpójściem była obiecującą malarką. Wraz z przybyciem na dwór jej pasja zostaje stłamszona, określona jako hobby. Podobnie jak ta bohaterka Tanaka odbyła podróż, która zawiesiła ją między dwiema kulturami. W 1949 roku jako attaché kulturalny udała się do Stanów Zjednoczonych. Odwiedziła Hawaje, nowojorski Broadway i Los Angeles, gdzie nawiązała znajomości z lokalnymi gwiazdami. Bette Davis przedstawiła się jej jako „amerykańska Kinuyo Tanaka” (Armendáriz-Hernández 2018). Wyruszyła w kimonie, a wróciła w szpilkach i z pomalowanymi ustami. Została źle przyjęta w ojczyźnie, gdzie oskarżono ją o sprzyjanie amerykańskim ideałom kosztem sprzeniewierzenia się narodowym (Armendáriz-Hernández 2018). Wyprawa ta odcisnęła piętno na aktorce, która pięć lat później debiutowała jako reżyserka.

W ramach artykułu *Roundtable: the Position of Women in Post-War Japanese Cinema* Armendáriz-Hernández i González-López przetłumaczyły relację z *zadankai*⁶ opublikowanego w *Kinema Junpō*⁷ w 1961 roku. W dyskusji wzięły udział kobiety wówczas považane w przemyśle filmowym Kraju Kwitnącej Wiśni, w tym Tanaka. Z relacji wynika, iż zdawała sobie ona sprawę z marginalizowania swoich osiągnięć reżyserskich, co wiązała z dyskryminacją płciową (Armendáriz-Hernández & González-López 2017: 11). Trudno było jej wyegzekwować szacunek od męskiej obsady. Zwracała uwagę na aspekt fizycznej pracy przy kręceniu filmów, który utrudniał kobietom zdobycie zatrudnienia w branży (Armendáriz-Hernández & González-López 2017: 13). Dodatkowo podkreślała, że niezależność od studiów filmowych i życiowego partnera dały jej twórczą swobodę. Większość kobiet w przemyśle filmowym działała pod patronatem męża na wyższym stanowisku. Stan wolny był dodatkowym atutem Tanaki jako reżyserki. Konwencjonalność japońskiego społeczeństwa nie pozwoliłaby kobiecie na spełnienie się zarówno w życiu rodzinnym, jak i za kamerą. W domyśle była to męska praca (Armendáriz-Hernández & González-López 2017: 15). Pomimo żalu z powodu niekompletnej edukacji, twórczyni miała świadomość, jak różna jest jej perspektywa od większości japońskich kobiet, odsuniętych od wykształcenia czy kariery zawodowej (Armendáriz-Hernández & González-López 2017: 22).

⁶ Rodzaj dyskusji okrągłego stołu na temat trendów w japońskim kinie od strony filmowej praktyki i krytyki.

⁷ Japoński magazyn filmowy.

W trakcie *zadankai* Tanaka wyjawiała powody próby swoich sił w reżyserii. Jej młodość przypadła na lata wojny, po której sytuacja kobiet znacząco się zmieniła. Reżyserowanie było dla niej formą rekompensaty okresu wojennego zastoju w kinie. Jednakże główną przyczyną podjętej decyzji była radość wynikająca z tworzenia filmów (Armendáriz-Hernández & González-López 2017: 16). Po zakończeniu tego etapu z niejasnych przyczyn rozpoczęła swoją przygodę z telewizją. W latach sześćdziesiątych zagrała w kilku produkcjach telewizyjnych oraz w *Rudobrodym* (*Akahige* 1965 reż. Akira Kurosawa). W 1975 roku za rolę w *Sandokanie nr 8* (*Sandakan hachibanshokan bohkyo* 1974, reż. Kei Kumai) zdobyła Srebrnego Niedźwiedzia na Festiwalu Filmowym w Berlinie, a także po raz drugi nagrodę czasopisma *Kinema Junpō* (pierwszą otrzymała za występ w *Balladzie o Narayamie*). *Sandokan nr 8* jest filmowym obrazem niewolnictwa seksualnego w sandokańskich obozach jenieckich. W roli starszej Otsuki, której reminiscencje oddają tragedie kobiet wykluczonych w wojennej narracji, Tanaka domyka pięćdziesiąt lat kariery. Łatwo obalić tezę Sharpa, iż dla starzejącej się aktorki reżyseria była tylko alternatywą (Sharp 2011: 242). Grała ona, odnosząc sukcesy, do śmierci w 1977 roku spowodowanej guzem mózgu. Zajęcie miejsca po drugiej stronie kamery wynikało z prostej ciekawości i ekscytacji, potrzeby spróbowania wszystkiego.

Podsumowanie

Kino japońskie rozmiłowało się w melodramacie jako kobiecym gatunku, nie uwzględniając przy tym miejsca dla kobiet za kamerą. Tanaka dostrzega możliwość wieloaspektowej prezentacji płci. Obok opresyjnych zwolenników dawnego ładu, nieumiejących odnaleźć się w teraźniejszości, stawia bardziej otwartych, delikatniejszych przedstawicieli młodszego pokolenia. Mężczyźni ci zdają sobie sprawę z trudnego położenia kobiet i im sprzyjają. Przykładem jest Ōtsuki z *Na zawsze piersi*, który ulega fascynacji poetyckim talentem Fumiko lub wyrozumiały mąż Pujie z *Wędrującej księżniczki*. Archetypem tych postaci jest pełen szacunku Takayama z *Lady Ogin*. Umiejscawiając Japonkę w kanonie feministycznych twórczyń filmowych, artykuł ten godzi się na pewne ustępstwa. Wykorzystanie wnioskowania Tadao Sato nie rekompensuje *stricte* zachodniego odczytania tej twórczości, również w kontekście feministycznym. Laura Mulvey jako pionierka feministycznej teorii kina wiąże swoją myśl z teorią psychoanalityczną, która nie ma racji bytu w japońskim kolektywie. Stąd tylko wybiórcze wykorzystanie pokrewnych jej koncepcji Julii Kristevej czy Hélène Cixous. Reżyserski portret Tanaki powinien zostać dostosowany do dyskursu dotyczącego kobiet w dalekowschodnim przemyśle filmowym, a ten pozostaje niekompletny na polskim gruncie. Brakuje prac

o wspomnianej Tazuko Sakane jako o pierwszej reżyserce w Japonii. Sylwetka Kashiko Kawakity – mecenaski sztuki i przewodniczącej Art Theatre Guild⁸ (Dresser 1988: 10) także nie została opisana. Dla polskich filmoznawców kobieta w japońskim filmie zaczyna się od Naomi Kawase, czyli współczesnej twórczyni przedstawionej w artykule *Ekranowa nuda czy estetyczna przyjemność? Zachodnia teoria słow cinema a filmy Naomi Kawase* Agnieszki Kiejziewicz (2018). O wcześniejszym okresie mówi się jako o epoce kobiecego melodramatu, ale *de facto* bez kobiet w kinie. Nieścisłość ta powinna zostać skorygowana.

Już sama spuścizna reżyserska Tanaki otwiera wiarygodną perspektywę kobietą, która nie znajduje miejsca w głównym nurcie. Jej filmy nie tyle traktują o kobietach, tworząc z nich fantazmat, ile uwydatniają realny wymiar ich społecznej pozycji. Na rozdrożu tradycji reżyserka oferuje łagodniejsze przepracowanie wojennej traumy niż nowa fala. Rewolucyjność jej artyzmu polega na sprzeciwie wobec patriarchy, któremu łatwiej zaakceptować perwersję kina lat sześćdziesiątych niż uwierzytelnienie wizerunku kobiety. Dzieła te wykraczają poza umowną poetykę japońskości w zachodniej myśli filmoznawczej, fascynację umiłowaniem formy. Kwestionując je, reżyserka straciła szansę na zdobycie zagranicznego uznania. Wyparcie istnienia kobiety za kamerą w powojennej Japonii dowodzi braku lub całkowicie odmiennej trajektorii postępu na gruncie równouprawnienia w tym kraju. Artystka wykorzystuje ten fakt na swoją korzyść, wychodząc od aktorskiego dorobku i kontekstów autobiograficznych. Tanaka prezentuje kobietą perspektywę, także opisując mężczyzn, co widać w alternatywnym postrzeganiu aranżowanych małżeństw albo zjawiska prostytucji (szczególnie w kontekście okupacji amerykańskiej). Jej filmy nie tworzą feministycznej utopii, lecz uprzątniają ich odbiorczy-
niom niełatwą możliwość samostanowienia o sobie.

⁸ W skrócie ATG. Kompania zajmująca się produkcją i dystrybucją większości dzieł japońskiej nowej fali.

Źródła cytowań

- ARMENDÁRIZ-HERNÁNDEZ, ALEJANDRA (2018), 'Kinuyo Tanaka', Jane Gaines, Radha Vatsal, Monica Dall'Asta (red.), *Women Film Pioneers Project*, online: <https://wfpp-test.cul.columbia.edu/pioneer/kinuyo-tanaka/>, [dostęp: 26.02.2023].
- ARMENDÁRIZ-HERNÁNDEZ, ALEJANDRA, IRENE GONZÁLEZ-LÓPEZ (2017), 'Roundtable: the position of women in post-war Japanese cinema (Kinema Junpo, 1961)' *Film Studies*: 16 (1), ss. 36-55.
- BURCH, NÖEL (1979), *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Berkley, Los Angeles: University of California Press.
- CIXOUS, HÉLÈNE (1993), 'Śmiech Meduzy', przekł. Anna Nasiłowska, *Teksty Drugie*: 4/5/6 (22/23/24), ss. 147-166.
- DRESSER, DAVID (1988), *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- GONZÁLEZ-LÓPEZ, IRENE, MICHAEL SMITH (2018), *Tanaka Kinuyo: Nation, Stardom and Female Subjectivity*, Edynburg: Edinburgh University Press.
- JOHNSON, CLAIRE (1991), 'Kino kobiece jako kino buntu', przekł. Alicja Helman, *Film na Świecie*: 5 (384), ss. 13-21.
- KIEJZIEWICZ, AGNIESZKA (2018), 'Ekranowa nuda czy estetyczna przyjemność? Zachodnia teoria słow cinema a filmy Naomi Kawasé', *Maska*: 1 (37), ss. 215-228.
- KRISTEVA, JULIA (2007), *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przekł. Maciej Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- LOSKA, KRZYSZTOF (2008), 'Melodramat japoński a proces modernizacji życia społecznego', *Studia Filmoznawcze*: 29, ss. 113-124.
- MUKAŘOVSKÝ, JAN (2007), 'Próby strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa. Chaplin w Światłach wielkiego miasta', przekł. Józef Mayen, w: Andrzej Gwóźdź (red.), *Czeska myśl filmowa. Tom 2*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, ss. 41-48.
- SATO, TADAO (1987), *Currents In Japanese Cinema*, przekł. Gregory Barrett, Nowy York: Kodansha USA.
- SHARP, JASPER (2011), 'Tanaka Kinuyo', w: Jasper Sharp (red.), *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Lanham, Toronto, Plymouth: Scarecrow Press, ss. 240-242.
- RICHE, DONALD (2001), *A Hundred Years of Japanese Film*, Nowy York: Kodansha USA.

Wybrane wierzenia, tradycje i zwyczaje kulinarne jako część dziedzictwa kulturowego Azerbejdżanu

Wanda Kubiak

ORCID: 0000-0002-8075-2629

Abstract

Selected beliefs, traditions and culinary customs as a part of the cultural heritage of Azerbaijan

Wanda Kubiak in the paper 'Selected beliefs, traditions and culinary customs as a part of the cultural heritage of Azerbaijan' suggests discussing the issues that are included in the title, the issues which constitute, in fact, a very important field of the material and immaterial culture of the Caucasian country. In Poland apart from rare publications occurring on the wave of the renewal of Polish-Azerbaijani bilateral relations and focussing on either on particular food products and less or better-known gastronomic delicacies of "the realm of fire" (e.g. Azerbaijani bread (2012) Azerbaijani dolma (2012), Ash Khasz Lavash (2016), or on the earlier collected and translated from the Russian language recipes (e.g. Delicacies of the Orient (1989), or, causally, the contemporary culinary preferences of the residents of the Azerbaijani capital (e.g. Everyday life in Baku (2011) so far no detailed elaboration has come into being, an elaboration that would analyze such facets of the rich culinary heritage of the Caucasian country, such as

Wanda Kubiak, doktor nauk humanistycznych w dziedzinie literatury rosyjskiego XX wieku; autorka książki *Феномен одиночества в эмигрантской прозе Ивана Бунина* (2016) (*Fenomen samotności w prozie emigracyjnej Iwana Bunina*); jej zainteresowania badawcze koncentrują się na zagadnieniach dotyczących literatury rosyjskiej pierwszej połowy XX wieku (zarówno twórczość pisarzy pozostających w kraju, jak i pisarzy-emigrantów I fali, ze szczególnym uwzględnieniem prozy pierwszego rosyjskiego noblisty z dziedziny literatury – Iwana Bunina) oraz na dawnej i współczesnej kulturze Azerbejdżanu.

wanda.kubiak11@gmail.com

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



the oldest beliefs and superstitions, related to food, and also broadly-understood everyday or occasional eating habits, which ensue from the centuries-old tradition. In the author's opinion they constitute a valuable source of knowledge both on historical, religious and social determinants, having an impact on numerous national and regional culinary customs and rituals, and on the national identity, an important factor of which is the cuisine. The aim of the chapter is an attempt to partially bridge the gap and characterize, by means of a non-reactive method, which is an analysis of written sources (mainly the Russian ones), selected culinary traditions: beliefs connected with food, generally accepted rules of brewing, serving and drinking tea, a beverage that has a nationwide status in Azerbaijan, and also often diversified and complicated eating habits related to baking and consuming bread, the dishes and rituals on the occasion of weddings, childbirth, funerals and so on, very often completely unknown in Poland.

Keywords: Azerbaijan, culinary traditions, beliefs, customs, eating habits, national dishes

Wprowadzenie

Światowa gastronomia jest [...] fascynującą mozaiką różnorodnych tradycji i obyczajów kulinarnych. Specyficzne cechy każdego narodu odzwierciedlają się w specjalnościach narodowej kuchni, w charakterystycznych potrawach oraz napojach, gdyż stanowią istotny element kultury żywieniowej. [...] dziedzictwo kulinarne [...] stanowi źródło wielu informacji o specyfice życia i codzienności mieszkańców, na przykład w zakresie zróżnicowania posiłków spożywanych w dzień powszedni i potraw przygotowywanych z okazji świąt obchodzonych w danej społeczności. Jest swego rodzaju prostą opowieścią o życiu powszechnym, przybliżając minione czasy i ludzi znacznie lepiej niż historia przedstawiająca wielkie zdarzenia, idee i dzieła (Orłowski & Woźniczko 2018: 99, 101).

Kulinarium Azerbejdżanu, jednego z trzech krajów Zakaukazia stanowią jaskrawy dowód prawdziwości powyższych słów. Długa i skomplikowana historia krainy ognia, jak często nazywa się ten zakątek świata, była przez wieki zapisywana w kulturze, której jedną z najbardziej istotnych dziedzin jest kuchnia, odzwierciedlająca charakter, tożsamość narodu azerbejdżańskiego i będąca rezerwuarem dorobku kulinarnego, na który składają się zarówno elementy materialne, jak i niematerialne. Zdaniem azerbejdżańskiego etnografa Dżalala Nowruzowa, to właśnie „tradycyjne pożywienie, które jest bardziej konserwatywne, najbardziej dobitnie podkreśla cechy danego narodu, jak również miejscową specyfikę [*традиционная пища, будучи более консервативной, наиболее ярко отражает национальные свойства, а также местные особенности*]” (Nowruzow 2006: 28). Natomiast Irina Sawoczkina, rosyjska badaczka tradycji żywieniowych w różnych kulturach światowych, analizując czynniki, które na przestrzeni wieków wpłynęły na kształtowanie się azerbejdżańskiej kuchni narodowej, sformułowała jej istotę w następujący sposób:

[...] to nie tylko potrawy i sposoby ich przyrządzania, ale i podstawowa część kultury materialnej, harmonijnie jednocząca i zespalająca kulturę kuchni, jej historię, filozofię, psychologię ucztowania, obyczaje, fizjologię, higienę, chemię, wyposażenie, etykę, estetykę, poezję i tym podobne aspekty, jak również nawyki powstałe na terytorium historycznego zamieszkania narodu azerbejdżańskiego w całkowitej harmonii z otoczeniem (Sawoczkińska 2015: 4)¹.

Należy zaznaczyć, iż poruszany temat jest bardzo obszerny i złożony, w związku z czym skupiono się jedynie na wybranych aspektach zachowań i rytuałów żywieniowych tego kaukaskiego kraju. Poruszając temat kuchni azerbejdżańskiej, warto zacząć od uwagi, iż jest to jedna z najstarszych kuchni świata. W związku z tym, że „pożywienie stanowi dość stałą część kultury etnicznej, przechowując na przestrzeni długiego okresu informację o najstarszych nawykach i tradycjach narodu [*Пища, как довольно консервативная часть этнической культуры, на протяжении длительного времени сохраняет информацию о древних навыках и традициях народа*]” (Mamedli & Sołowiowa 2017: 346), niezwykle ciekawa wydaje się kwestia historii powstania niektórych potraw czy napojów, tradycji ich przyrządzania i serwowania, a także rytuałów związanych z ich spożywaniem. Istotne jest też zwrócenie uwagi na poszczególne produkty spożywcze, które w świadomości zbiorowej na przestrzeni dziejów urosły do rangi symboli narodowych – tak rzecz się ma na przykład z granatem, którego odmian w Azerbejdżanie można doliczyć się nawet siedemdziesięciu dwóch. Kuchnia azerbejdżańska przez wieki kształtowała się pod wpływem zróżnicowanych warunków klimatycznych, sąsiednich mocarstw i niezwykle skomplikowanych wydarzeń historycznych, kontaktów handlowych z różnymi, nawet odległymi krajami, a także dużego zróżnicowania etnicznego na tych terenach. „Azerbejdżan jest jak palimpsest, rękopis, na którym zapisywano różne historie. To typowy kraj pogranicza, na styku cywilizacyjnych interiorów. To brama Azji, koniec Europy, miejsce ścierania się kultur. Mozaika, łącząca w sobie wpływy perskie, arabskie, tureckie, mongolskie, ormiańskie i rosyjskie” – podkreśla w swoim artykule na temat Azerbejdżanu współczesna polska podróżniczka Stanisława Budzisz-Cyrewska (2016: 56). Należy również wskazać, iż część zwyczajów kulinarnych ma swoje korzenie w starożytnych wierzeniach i religiach, panujących w różnych okresach na terytorium współczesnego

¹ Przekład własny za: „[...] это не только блюда и способы их приготовления, но и основная часть материальной культуры, гармонично объединяющая и соединяющая в себе культуру кухни, ее историю, философию, застольную психологию, обычаи, физиологию, гигиену, химию, оборудование, этику, эстетику, поэзию и т. п. аспекты, а также практические навыки, созданные на территории исторического проживания Азербайджанского народа в полной гармонии с окружающей средой”.

Azerbejdżanu, wśród których należy wymienić szamanizm, wiarę w duchy, zoroastryzm, islam oraz, w pewnym okresie dziejów, chrześcijaństwo².

Niektóre pradawne wierzenia i współczesność

W czasach pogańskich rozpowszechniona była wiara w dobre i złe duchy. Jednym z najstarszych i najbardziej czczonych dobrych duchów był *Hıdır Nəbi*, związany z obrzędami sezonowymi. W folklorze i mitologii ludów turekowskich uważano go za bóstwo miłości i płodności. *Hıdır Nəbi* opiekował się zakochanymi, nowożeńcami i osobami w trudnej sytuacji, dlatego szczególnie bezpłodne kobiety zabiegały o jego przychylność i błogosławieństwo, przyrządzając bardzo gęstą słodką kaszę z ziaren pszenicy na wodzie lub mleku (*govut Hıdır Nəbi*) i ofiarowując go w darze dobremu duchowi (Mamedli & Sołowiowa 2017: 265). Święto *Hıdır Nəbi* jest jednym z najstarszych obchodzonych obecnie świąt w Azerbejdżanie, zaś *govut* zajmuje zaszczytne miejsce na świątecznym stole jako echo tych pradawnych wierzeń.

Oprócz wiary w duchy wrogie lub opiekuńcze, istniało wiele przesądów, związanych z roślinami i zwierzętami. Na przykład jabłoni i drzewo granatu oraz ich owoce w świadomości zbiorowej utożsamiane były z życiem, słońcem i spełnieniem marzeń. W starożytnych bajkach azerbejdżańskich i perskich drzewo i owoc granatu są mieszkaniem (lub wcieleniem) Bogini Matki, prarodzicielki wszystkiego, co żyje. Granat również był symbolem bogini wody i płodności Anachity oraz fenickiej bogini Tanit, która po śmierci odradzała się w tym królewskim owocu lub w jabłku (Rzajewa 2010: 68-69). Prace archeologiczne na terenie dawnej Albanii Kaukaskiej, a konkretnie w miejscowości Mingenczaur pozwoliły na odkrycie pozostałości skórek granatów z trzeciego-czwartego wieku naszej ery, co dowodzi, że uprawiano je tam już wtedy lub nawet wcześniej (Mamedli & Sołowiowa 2017: 95). Owoce, liście, kora i kwiaty granatu znajdowały szerokie zastosowanie w różnych dziedzinach życia: w medycynie, rybołówstwie, barwieniu dywanów oraz w kuchni. Azerbejdżański historyk Tofik Babajew w swoim artykule *Święto granatu (Праздник граната)* zauważa, że według wierzeń ludowych owoce tego drzewa dawały ludziom młodość i nieśmiertelność, były symbolem płodności i źródłem zdrowia, zaś w ustnej twórczości opiewano je jako znak wierności danemu przyrzeczeniu i rękojmię dochowania powierzonej człowiekowi tajemnicy. „W ustnej tradycji ludowej mieszkańców

² O wpływie dawnych i współczesnych religii Azerbejdżanu mających istotne znaczenie dla kształtowania się tradycji kulinarnych tego kraju szczegółowo pisałam w artykule *Historyczne, kulturowe i religijne czynniki kształtowania się kuchni azerbejdżańskiej* (Pawlikowska-Asendrych, Elżbieta, Joanna Szczek, red. (2023), *Kulinarische Welt i Sprach, Kultur und Literatur*. Band 2, Hamburg: Verlag Dr Kovač).

Azerbejdżanu istnieje wiele wierzeń, rytuałów, zaklęć, jak również pieśni, przysłów i powiedzeń związanych z granatem [*в устной народной традиции азербайджанцев существует немало поверий, ритуалов, заклинаний, а также песен, пословиц и поговорок, связанных с гранатом*] (Babajew 2018: 37), stwierdza badacz. Jednym z nich jest popularne przekonanie, iż człowiek, „który spróbuje owoce granatu z pierwszych zbiorów szybko zrealizuje swoje najskrytsze marzenia [*у того, кто отведает плоды первого сбора, быстро сбываются самые потаенные мечты*]” (Babajew 2018: 46). Ważne znaczenie granatu jako wizytówki Azerbejdżanu podkreśla oficjalne zatwierdzenie w 2006 roku święta tego owocu. Festiwal Granatu (*Nar Bayramı*), obchodzony jest corocznie w mieście Goychay (Göyçay). Granat zarówno w przeszłości jak i obecnie spotkać można w postaci ornamentu na azerbejdżańskich dywanach, haftach, tradycyjnych kobiecych strojach. Budzisz-Cyrewska w następujący sposób opisuje swoje spostrzeżenia dotyczące granatu: „Jego symbolika jest spotykana na każdym kroku. To jedna z najstarszych uprawianych roślin Bliskiego Wschodu, nie tylko bogate źródło witamin, ale również eliksir młodości” (2016: 63). Granat jest powszechnie obecny nie tylko w kuchni, ale i w dziełach sztuki, a także w utworach literackich.

Babajew wspomina o ciekawym zwyczaju panującym na terenach, gdzie uprawia się granaty, aby najstarszej córce nadawać imię związane z tym owocem – Gulnar, Narchanym, Nargul (Babajew 2018: 37). Natomiast w kuchni granat od wieków wykorzystywany jest dla polepszenia smaku potraw mięsnych i rybnych – w postaci gęstego sosu o nazwie narszarab (*narşarab*), a także do produkcji cukru owocowego (*nabat*), wina, oleju, soków, kompotów, oranżady i herbaty. Ziarna granatu dodaje się do płowu, jajecznicy lub przyrządza się na ich bazie słodki napój – szerbet (*şerbet*). Równie istotną rolę w najstarszej tradycji azerbejdżańskiej odgrywa jabłoń, jej owoce i liście, podobnie jak granat będące symbolem Bogini Matki, która mogła dawać nieśmiertelność i obdarzać upragnionym potomstwem bezpłodne kobiety (Rzajewa 2010: 70). Do tego przekonania nawiązuje zachowany do naszych czasów zwyczaj dotykania głowy panny młodej gałązką jabłoni podczas ślubu (Mamedli & Sołowiowa 2017: 505). Zarówno jabłko jak i granat do dziś w niektórych regionach Azerbejdżanu stanowią ważny element obrzędowości związanej z poznawaniem się młodych, wyznawaniem uczuć oraz ceremonią weselną (Kulijewa 2011: 86, 94). Inne ważne w świadomości ludowej drzewo to dagdagan, którego owoce miały moc chronienia spożywających je przed złymi mocami, a także rośliny, mające status świętych dęb, wierzba, figa (Mamedli & Sołowiowa 2017: 506). Oprócz drzew powszechnie czczoną rośliną rytualną była wykielkowana pszenica (*səməni*), zawsze uprawiana przed świętem wiosny (Novruz Bayramı),

najstarszym świętem, jakie obchodzili ludzie³. *Səmāni* uważano za symbol płodności i nowego życia, z jego pomocą przeprowadzano magiczne działania, mające na celu uzdrowienie bezpłodnych kobiet. Proces gotowania pasty z *səmāni*, która jest nieodłącznym elementem święta Novruz, był czynnością zbiorową, zarezerwowaną tylko dla kobiet i obwarowaną wieloma zakazami i nakazami, których skrupulatnie przestrzegano (Mamedli & Sołowiowa 2017: 538). Przesady ludowe dotyczyły również ptaków, z których jedno uważano za symbole pozytywnej energii, zwiastunów dobra i błogosławieństwa (na przykład jaskółka, słowik, gołąb, sroka), zaś inne – za przynoszące zło i nieszczęście. Jednym z takich złowróżbnych ptaków była sowa. Istniało przekonanie, iż dom, obok którego rozlegnie się jej pohukiwanie wkrótce ulegnie zniszczeniu⁴. Aby zapobiec nieszczęściu i ją przebłagać, należało położyć kromkę chleba z masłem w miejscu, gdzie usłyszano jej krzyk, zaś następnego ranka z siedmiu sąsiednich domów wynoszono dla niej dary spożywcze. Zarówno dobre, jak i złe ptaki otaczane były czcią, nie wolno było na nie polować, spożywać ich mięsa lub zadawać im cierpienie (Mamedli & Sołowiowa 2017: 504-505).

Chleb i wyroby mączne

W kuchni azerbejdżańskiej szczególną uwagę zwraca na siebie mnogość i złożoność potraw mącznych oraz różne odmiany pieczywa, co dobitnie świadczy o wysokim stopniu rozwoju rolnictwa, stabilnych urodzajach, a także wielowiekowych nadwyżkach produkcji zbóż, które pozwalały na eksperymentowanie i tworzenie różnych specjałów. Niektóre źródła podają, iż w Azerbejdżanie w przeszłości wypiekano około trzydziestu rodzajów chleba (Mamedli & Sołowiowa 2017: 349), inne wspominają nawet o pięćdziesięciu odmianach (Ismailadze 2021: 528)⁵. Warto podkreślić pewną ciekawostkę lingwistyczną uwydatniającą ważną rolę chleba w kuchni narodowej: po azerbejdżańsku „jeść” dosłownie oznacza „jeść chleb” (*çörək yemək*)⁶. Tradycje

³ Novruz Bairamı – tradycyjny nowy rok, posiadający bogatą historię. Status oficjalnego święta Nowruz otrzymał w perskim państwie Ahmenidów 2500 lat temu, natomiast korzenie święta sięgają jeszcze głębiej – do zarania dziejów ludzkości.

⁴ We współczesnej literaturze azerbejdżańskiej to wierzenie pojawia się w różnych wariantach, na przykład Maksud Ibragimbekow w swoim opowiadaniu *Prilietala sowa* ustami bohaterki wyraża ludowe przekonanie, iż sowa oznacza nieszczęście dla mieszkańców domu, obok którego pohukuje, gdyż któryś z nich niechybnie zachoruje lub umrze (Ibragimbekow 1978: 82-83).

⁵ Taka różnorodność zapewne jest związana z faktem, iż oprócz tradycyjnych odmian chleba niektórzy badacze biorą pod uwagę specyficzne rodzaje wypieków chlebowych, typowych dla poszczególnych regionów Azerbejdżanu: *çörək*, *lavaş*, *külləmə*, *bozlamac*, *küzləmə*, *kümbə*, *yuxa*, *xamralı*, *fətir*, *çirpma*, *fasalı*, *şora*, *keta*, *dağh çörək*, *sac arası*, *cad* i wiele innych (Hasanow 2012: 32-35; Mamedli & Sołowiowa 2017: 354; Ismailadze 2021: 526-527).

⁶ Jednak Farid Alekperli, azerbejdżański uczony, specjalista w dziedzinie historii medycyny, badając

pieczenia chleba sięgają na tych terenach zamierzchłych czasów – pierwsze chleby bez zaczynu pieczono w zagłębieniu ziemi – wkładano do rozgrzanego dołka ciasto i zasypywano popiołem. Taki chleb nosił nazwę popiołowa babka (*küllü kömbe*). Duży wpływ na różnorodność wypieków chlebowych miały używane na przestrzeni wieków piece, wśród których można wymienić tendir podziemny (*doyme tendir*), tendir gliniany (*badlı tendir*), tendir z cegły (*karpiç tendir*), a także sadze gliniane i żeliwne (*sac*), gliniane patelnie (do wypieku tłustego i słodkiego pieczywa) oraz gliniane naczynie przypominające pokrywkę do garnka i prawdopodobnie również służące do słodkich wypieków (*kesdi*). Większość z tych pieców znano w starożytności, zaś część z nich przetrwała do naszych czasów i jest powszechnie używana w różnych częściach Azerbejdżanu, jak na przykład tendir z gliny lub cegły. Takie piece zawsze otaczane były czcią, uważano je za symbol dobrobytu, wierności i przyjaźni. Zarówno z samym tendirem, jak i z procesem wyrobienia ciasta i pieczenia chleba związanych jest wiele wierzeń, zwyczajów i przesądów. Na przykład, rodzina mogła udostępnić swój tendir innej, ale należało przestrzegać tradycji, która wymagała, aby korzystający z cudzego pieca koniecznie wyczyścili go z popiołu i rozpalili swój ogień. Istnieje nawet przysłowie ludowe: „Chleba jednej rodziny nie piecze się na ogniu innej” (Hasanow 2012: 19)⁷. Tendir był symbolem gościnności, świeżo upieczonymi chlebami zgodnie z dawnym zwyczajem dzielono się ze wszystkimi przechodniami, sąsiadami i rodziną. Ponieważ wyrobienie i pieczenie chleba było bardzo pracochłonnym procesem, który wymagał dużo siły i umiejętności, gospodyni rzadko zajmowała się tym sama. Zazwyczaj towarzyszył jej ktoś z domowników lub kobiety z sąsiedztwa, co dodatkowo wzmacniało więzi społeczne⁸ (Mamedli & Sołowiowa 2017:

kwestię długowieczności wśród mieszkańców Azerbejdżanu zaznacza: „Należy pamiętać o tym, że w starożytności Azerbejdżanie spożywali o wiele mniej chleba i wyrobów mącznych. Nadmierne spożycie chleba, typowe dla współczesnego Azerbejdżanu, można wytłumaczyć wpływem kuchni rosyjskiej. W przeszłości nie nadużywano produktów zbożowych. [...] Na przykład, płowu nigdy nie jedzono z chlebem, dlatego że ryż był traktowany jako zamiennik pszenicy. [...] Lekarze w średniowiecznym Azerbejdżanie odradzali spożywanie dużej ilości chleba, szczególnie w upalne dni [*Необходимо иметь в виду, что в старину азербайджанцы ели гораздо меньше хлеба и мучных изделий. Чрезмерное потребление хлеба, столь типичное для современного Азербайджана, объясняется влиянием русской кухни. В прошлом азербайджанские долгожители не злоупотребляли злаковыми. [...] Например, плов никогда не ели с хлебом, потому что рис считался заменителем пшеницы. [...] Врачи средневекового Азербайджана не рекомендовали есть много хлеба, особенно в жаркие летние дни.*]” (Alekerpli 2008: 75-76).

⁷ W związku z tym zwyczajem, w niektórych regionach kraju po rozpaleniu ognia, posypywano go szczyptą soli, żeby nikt nie zauroczył ogniska i nie zabrał z domu dobrobytu (Hasanow 2012: 38).

⁸ Taki rodzaj pomocy rodzinnej i sąsiedzkiej nazywano *iməclik* – w niektórych regionach istniał stary zwyczaj wypiekania cienkich podpłomyków (*lavaş*) na kilka miesięcy, w związku z czym kobiety po kolei pomagały sobie nawzajem, dzieląc się obowiązkami: jedna ugniatała ciasto, druga wałkowała, jeszcze inna wkładała do tendira (Abbasow 1998: 98). „Należy zauważyć, że nie każda kobieta mogła upiec smaczny chleb tendyrowy. Jego jakość zależała od składu mąki i jakości wody oraz w dużej mierze od temperatury tendira, który należało rozgrzać przed rozpoczęciem pieczenia chleba. Jeżeli chleb

354; Alimowa 2003: 31). W ten sposób pomagano sobie wzajemnie, a dom, w którym najczęściej był rozpalany tendir, uważany był za szlachetny, życzliwy i otwarty na potrzeby innych. Mówiono, że nie opuści go nigdy łaska, obfitość i powodzenie. Rzeczą nieprzyzwoitą było rozpalanie ognia w tendirze, gdy w domu ktoś zmarł. Jednak jeśli coś takiego się stało, hańbą okrywała się nie rodzina zmarłego, a sąsiedzi, którzy nie zaproponowali pomocy w pieczeniu chleba na stypę. Natomiast na wieść o weselu ogień pojawiał się w piecu natychmiast i im dłużej go podtrzymywano, tym więcej szczęścia miało to przysporzyć nowożeńcom (Alimowa 2003: 31). Zakwas chlebowy cieszył się wśród narodów turek duży szacunkiem. Nie wolno było go brać nie mając butów na nogach, wynosić z domu po zmroku lub przechodzić nad naczyniem, w którym on się znajdował, jak również nad mąką, ciastem lub dzieżą. Ugniatać ciasto należało w obuwiu i nakryciu głowy, a pod dzieżę z ciastem trzeba było koniecznie coś podłożyć, żeby nie stała na gołej podłodze. Absolutny zakaz dotyczył wyrabiania ciasta w nocy czy oddawania komuś całego zakwasu. Tradycja nakazywała czyszczenie naczynia po zakwasie rękami, bez użycia wody (Alimowa 2003: 27).

Wielki szacunek do chleba, to cecha typowa nie tylko dla mieszkańców Azerbejdżanu, ale wszystkich narodów Kaukazu: w żadnym wypadku nie wolno było nadepnąć na niego, łamać lewą ręką, rzucać niedbale, zostawiać po posiłku niedojedzone kawałeczki lub okruchy. Podróżny, który znalazł na drodze kawałek chleba, powinien był go podnieść, dotknąć ust i położyć gdzieś wyżej lub, jeśli w pobliżu znajdowała się rzeczka czy strumień, ostrożnie (żeby nie niepokoić rzeki) włożyć znalezisko do wody (Alimowa 2003: 37). Oprócz dużej ilości wytycznych, związanych z pieczeniem i jedzeniem chleba, w tradycji azerbejdżańskiej zachowało się wiele innych wierzeń, obyczajów i przesądów, dotyczących tego produktu spożywczego. W dawnych czasach otaczano go wciąż należną Koranowi. Gdy nie było w pobliżu świętej księgi islamu, przysięgano na chleb, po czym należało go pocałować i przyłożyć do oka. Podczas przysięgi zawsze kładziono chleb na Koranie, a nie odwrotnie. Wierzano, że chleb może pogodzić zwaśnionych i przynieść pokój i zgodę. Do rozpowszechnionych przesądów należała wiara w to, że jeśli na ziemię

się nie udawał, nazywano go »bədīt«. Ludowe porzekadło głosiło: »əlinin tutumu yoxdurç kündəsi küt gedir« (co oznaczało: jeśli w rękach nie ma talentu, (dobry) chleb się nie uda) [Надо сказать, что не каждая женщина могла испечь вкусный тендирный хлеб. Качество его зависело от состава муки и смешивающей его качества воды, и во многом от температурного режима самого тендира, который следовало растопить до начала хлебопечения. Если хлеб не удавался, его называли »bədīt«. В народе, осуждая пекаря, говорили: »əlinin tutumu yoxdurç kündəsi küt gedir« (смысл: если в руках нет Мастерства (хороший) хлеб не получится.)] (İsmailadze 2021: 528). Warto nadmienić, iż w 2016 roku tradycje wypiekania i dzielenia się chlebem zarówno w Azerbejdżanie, jak i w Iranie, Kazachstanie, Kirgistanie i Turcji znalazły się na liście reprezentatywnej niematerialnego dziedzictwa ludzkości, prowadzonej przez UNESCO.

upadnie kawałek chleba, to do domu nie zawita zapowiedziany gość. Kobieta, które zajmowała się pieczeniem chleba, bardzo dbała o to, by w tendirze nie połączyły się brzegi dwóch chlebów – oznaczało to, że mąż weźmie sobie drugą żonę. Nigdy również nie częstowała męża pierwszym chlebem wypieczonym przez siebie w nowym domu – istniał przesąd, że wróży jej to rychłą śmierć. Unikano dawania pierwszego chleba dzieciom, żeby nie spowodować powodzi lub wichury. Chleb traktowano jako amulet: był chowany pod poduszkę osoby chorej oraz wkładany do kołyski, w której spało dziecko – miało to chronić je przed urokiem i działaniem złych duchów, które bały świętości chleba (Hasanow 2012: 37-38). W tym samym celu ciężarne kobiety, które musiały wyjść z pokoju w nocy, kładły pod pachę kromkę chleba, zaś matki zawijały ją w pieluszki niemowląt (Alimowa 2003: 114). Gdy umierał gospodarz domu, należało położyć na jego piersi chleb, gdyż w przeciwnym wypadku zmarły mógł zabrać ze sobą dostatek domostwa. Do naszych czasów przetrwał zwyczaj, zgodnie z którym rodzina, przeprowadzając się do nowego domu, zanosila tam w pierwszej kolejności chleb jako symbol ochrony, spokoju i dostatku. W obrzędach weselnych chleb również od dawna odgrywa ważną rolę. Wkłada się go razem z innymi podarunkami do ślubnej tacy (*xonça*), którą panna młoda przynosi do domu pana młodego, „żeby ze sobą przyniosła ona do domu męża dostatek, jak głosi porzekadło ludowe, żeby jej noga była lekka [*чтобы с собой она принесла в дом мужа достаток, как говорится в народе, чтобы ее нога была легкой*]” (Kulijewa 2011: 89). Do *xonça* wkłada się również miód, w którym na progu domu męża zanurza się chleb i podaje dziewczynie, aby była zawsze życzliwa w mowie. Słodki chleb, położony na głowie dziewczyny oznacza, że „jadła ona uczciwy chleb ojca i piła czyste mleko matki [*что она ела честный хлеб отца и пила чистое молоко матери*]” (Kulijewa 2011: 89). W niektórych regionach Azerbejdżanu istnieje również zwyczaj kładzenia na każdą rękę panny młodej tendirowego chleba, zaś trzeci chleb z chałwą daje się jej teściowi, żeby połamał go nad głowę synowej, zjadł i poczęstował obecnych podczas tej ceremonii (Kulijewa 2011: 92). W innych regionach teść kładzie na jej ramię *lavaş* ze słowami: „Niech z tobą do domu przyjdzie dostatek, niech twoja noga będzie szczęśliwa [*Пусть с тобой в дом придет достаток, пусть твоя нога будет удачливой*]” (Kulijewa 2011: 97).

Oprócz chleba, w kuchni azerbejdżańskiej na przestrzeni wieków wielką rolę odgrywały inne wyroby z mąki (*xəmir xörəyi*), wśród których warto wymienić takie dania jak różnego rodzaju pierogi (*xingal, düşbəra, gürzə*), domowy makaron (*əriştə*), mączne kasze i budynie (*xəşil, guymag*). Największą popularnością wśród Azerbejdżan zawsze cieszyły się *düşbəra*, małe pierożki, nadziewane tłustą baraniną lub wołowiną z dodatkiem tłuszczu z owczego ogona, podobne nieco do polskich uszek. Bakińskie *düşbəra* zawsze miały opinię najlepszych na całym Kaukazie i jest z nimi związana

pewna ciekawostka – z okazji świąt lub innych szczególnych wydarzeń kobiety, wykazując się niezwykłymi umiejętnościami, przyrządzały tak drobne pierogi, że w stołowej łyżce mieściło się 10-15 sztuk (Ismailadze 2021: 530). Zwyczaj te pielęgnuje się również obecnie – panuje przekonanie, że im drobniejsze *düşbəra*, tym więcej szacunku gościom okazała zręczna gospodyni, poświęcając wiele wysiłku na przygotowanie tej czasochłonnej potrawy. Natomiast w rejonach Zaqatala i Szeki zamiast *düşbəra* przyrządza się *girs* i *gürzə* – pierogi o większych rozmiarach.

Szczególne miejsce w azerbejdżańskiej kuchni zajmują kutaby (*qutab*) – duże, płaskie pierogi z patelni, nadziewane zieleniną lub warzywami w okresie wiosenno-letnim, zaś jesienią i zimą podawane z mięsnym farszem. W zależności od rejonu wyróżnia się następujące rodzaje nietypowego nadzienia – w Kabalińskim kutaby nadziewa się dereniem, orzechami włoskimi i dzikimi ziołami leczniczymi, zaś w Agdamskim piecze się kwadratowe kutaby, nadziewane fasolą lub ryżem i podaje posypane cukrem. Takie kutaby zazwyczaj można spróbować na weselach. W Baku kutaby podawano zazwyczaj po *düşbəra* – gdy mieszkańcy stolicy zapraszali gości na rodzinne uroczystości, zawsze używali sformułowania „będziemy szykować *düşbəra-qutab*”, żeby zasugerować wagę wydarzenia. Te dwa dania tradycyjnie stanowiły nieodłączny element prezentów, które rodzina panny młodej powinna była wysłać do domu pana młodego trzy dni lub tydzień po ślubie (Ismailadze 2021: 530).

Zwyczaje herbaciane

Herbata w Azerbejdżanie – to nie tylko napój narodowy, to atrybut, który towarzyszy człowiekowi w ciągu całego życia, będąc wymownym symbolem tradycji i rytuałów, nieodłącznym elementem komunikacji. Zaręczyny, ślub, narodziny dziecka, pogrzeb, uroczystości czy po prostu spokojny, wyciszony odpoczynek – zawsze koniecznym i upragnionym towarzyszem tego jest herbata. W każdym azerbejdżańskim domu gościowi w pierwszej kolejności gospodarze proponują herbatę. Od niej zaczyna się każda uczta, nią się również kończy. Przy czym ten aromatyczny napój jest serwowany nawet w tym przypadku, jeśli gość nie przyszedł na dłużej, tylko wpadł na chwilę (Kiazimowa 2020: par. 3)⁹.

⁹ Przekład własny za: „Чай в Азербайджане – это не просто национальный напиток, а атрибут, который сопровождает человека на протяжении всей его жизни, является говорящим символом традиций и ритуалов, неотъемлемой частью общения. Помолвка, свадьба, рождение, похороны, празднества или просто спокойный умиротворенный отдых – всегда неизменным и желанным участником этого выступает чай. В любом азербайджанском доме гостю первым делом предлагают чай. С него всегда начинается застолье, им же оно и заканчивается. Причем этот ароматный напиток приносят даже в том случае, если гость пришел не посидеть с

Powyższy cytat doskonale obrazuje pozycję, którą herbata tradycyjnie zajmuje w życiu mieszkańców Azerbejdżanu. Nieodłącznym elementem azerbejdżańskiej uczty herbacianej na wsi¹⁰ jest samowar, którego obsługa, podobnie jak manganu, należy do obowiązków mężczyzny i świadczy o jego zręczności. W 1989 roku w okolicach miasta Szeki podczas prac archeologicznych został znaleziony gliniany samowar do gotowania wody, którego wiek szacuje się na około trzy tysiące pięćset – trzy tysiące siedemset lat, co świadczyłoby o tym, że jest on o wiele starszy od egipskiego, do niedawna uważanego za najstarszy na świecie (Sawoczkin 2015: 6; Mirasłanow 2010: 34). Do drugiej połowy dziewiętnastego wieku, zanim Azerbejdżan stał się rosyjską prowincją, herbatę zaparzano w żeliwnych naczyniach do obmywania rąk, zaś potem ogromną popularność zyskały rosyjskie (tulskie) samowary. Niemniej jednak, istnieją dane świadczące o tym, że „już w 1130 roku chidżry (czyli 1714-1715 według kalendarza gregoriańskiego) rzemieślnicy wsi Lahydz w Azerbejdżanie produkowali miedziane samowary [*уже в 1130 годы хиджры (т.е. 1714-1715 по григорианскому календарю) мастера села Лахыдж в Азербайджане изготавливали медные самовары*]” (Mirasłanow 2010: 34). Spożywanie herbaty w krainie ognia w każdej sytuacji jest rytuałem związanym z wieloma ciekawymi zwyczajami i zachowaniami¹¹. Gości tradycyjnie częstuje się mocną czarną herbatą liściastą¹², podawaną w szklaneczkach w kształcie

хозяевами, а по делу, на несколько минут.” Zgodnie ze przyjętym zwyczajem herbaty w Azerbejdżanie nie proponuje się w jednym przypadku – gdy gość nie jest mile widziany albo wręcz uważa się go w danym domu za wroga (Alijewa 2012: par. 8).

¹⁰ W miejskich domach herbaty (*çayxana*) zwyczaj serwowania herbaty z samowara również jest podtrzymywany jako element tradycji. Dla typowego azerbejdżańskiego *çayxana* charakterystyczne jest to, że w odróżnieniu od podobnych lokali na Krymie, w Iranie, Afganistanie, Turcji oraz krajach Azji Środkowej, gdzie można spożyć posiłek, tu serwuje się wyłącznie herbatę oraz dodatki do niej. Zwyczajowo *çayxana* jest zarezerwowana dla mężczyzn, dawniej nie wpuszczano tam kobiet, gdyż uważano ich obecność za niestosowną. Obecnie w Azerbejdżanie nadal przestrzega się tej zasady, chociaż w stolicy jest to mniej restrykcyjne. Od kilku lat można tam znaleźć domy herbaty przeznaczone wyłącznie dla kobiet, jednak jest to raczej zjawisko niszowe.

¹¹ Wśród Azerbejdżan zamieszkujących Dagestan, szczególnie w miejscowościach wiejskich, gdzie starsi ludzie potrafili przesiadywać godzinami przy samowarze niezależnie od pory roku, rozpowszechnione było żartobliwe powiedzonko, dobitnie potwierdzające zamiłowanie przedstawicieli tego narodu do herbaty: „Pierwsza szklanka herbaty – to rzecz normalna, druga – z korzyścią dla organizmu, trzecia się nie liczy, czwarta – dość, a jeśli pijesz piątą, pij do piętnastej. Cóż to jest herbata, żeby ją jeszcze liczyć [*Первый стакан чая – в порядке вещей, второй – с пользой для организма. Третий – не в счет, четвертый – хватит, а если пьешь пятый, пей до пятнадцати. Что такое чай, чтобы его еще считать*]” (Gadżyjewa 1999: 154). To powiedzenie obrazuje pewien kontrast – wśród wszystkich narodów turekojęzycznych za cnotę wynikającą z nakazów religii poczytano wstrzemięźliwość w spożywaniu pokarmów i napojów, jednak ta zasada nie dotyczyła herbaty, którą wolno było delektować się bez ograniczeń (Alimowa 2003: 108).

¹² „W domach azerbejdżańskich goście tradycyjnie częstowani są czarną herbatą. Jednocześnie powszechne jest picie herbaty z suszonych ziół z gór Wielkiego i Małego Kaukazu. Najpopularniejszą z nich jest *keklikotu çay*, czyli herbata z macierzanki. Aby uzyskać ładny kolor i przejrzystość podczas parzenia herbaty z macierzanki dodaje się suszone kwiaty krwawnika pospolitego. Herbatę parzy się

gruszki, o nazwie *armudu stəkan*. Nietaktem jest odrzucenie zaproszenia, aby się jej napić. Herbaty nigdy nie nalewa się do pełna, panuje przekonanie, że jest ona smaczniejsza, gdy „do brzegów szklanki zostanie odległość równa dwóm palcom [*до краев стакана оставалось расстояние равное ширине двух пальцев*]” (Alimowa 2003: 108), która nazywana jest „miejsce na usta” (*dodaq yeri*). Dawniej szklankę gościa napełniano dopóty, dopóki on nie położył jej na boku, dyskretnie dając do zrozumienia, że już wystarczy. Natomiast stawianie *armudu* dnem do góry uważane było za niegrzeczny gest, gdyż zwyczajowo oznaczało to, że herbata nie przypadła człowiekowi do gustu i jej już nigdy nie będzie pił (Alimowa 2003: 108). Obecnie zaś takie odwrócenie pustego *armudu* w trakcie biesiady i postawienie go na spodku oznacza duże niezadowolenie, zdenerwowanie oraz złość i zazwyczaj poprzedza opuszczenie przez takiego gościa domu gospodarza (Moskwa-Baku 2022: 4:03-4:31). Napój zawsze podawany jest niesłodzony, oddzielnie stawia się cukier w kostkach, cytrynę, cukierki, słodkości i różne rodzaje konfitur (*mürəbbələr*). Prawdziwy stół herbaciany (*çay süfrəsi*) nie może się obejść bez mieszanki orzechów i suszonych owoców (*çəraz*). W Azerbejdżanie jednym z typowych gestów przy spożywaniu herbaty jest słodzenie jej przez zanurzanie kostki cukru i odgryzanie po kawałku. Zarówno ten gest jak i kształt *armudu* Azerbejdżanie tłumaczą względami bezpieczeństwa, które w średniowieczu panowały na dworach władców muzułmańskich: aby nie wypić zatrutego napoju, sprawdzano go, zanurzając w herbacie cukier. „Wszystkie znane w tamtych czasach trucizny były pochodzenia organicznego i wchodziły w reakcję z cukrem. Jeśli przy zanurzeniu kostki w herbacie wytrącał się osad, było widoczne jej zmętnienie lub „wrzenie”, ucztę przerywano [*Все известные в те времена яды были органического происхождения и вступали в реакцию с сахаром. Если при соприкосновении чая с куском сахара выпадал осадок, напиток мутнел или же "вскипал", чаепитие прекращалось*]” (Alijewa 2012: par. 10). Kształt gruszki zaś miał chronić życie panującego przed przypadkowym spożyciem zbyt dużej ilości trucizny: „Aby większa część trucizny nie dostała się do organizmu, wymyślono właśnie takie przewężenie w szklaneczce. Gdy władca pił herbatę, większa ilość trucizny pozostawała w dolnej części naczynia. Natomiast tą część, która trafiała do organizmu można było łatwo usunąć i uratować władcy życie [*И чтобы основная часть яда не попала в организм, как раз было и придумано в стаканчике такое горлышко. И когда правитель пил чай, то основная доля яда оставалась в нижней части в колбочке. А та часть, коротая попадала в организм,*

również z suszonej mięty, imbiru i kardamonu. W Azerbejdżanie popularne są także herbaty komponowane z kawałków różnych drzew. Najbardziej znane są herbaty z drobnych gałęzi pigwy, nieszpulki, głogu” – czytamy w książce *Asz Chasz Lawasz* pod redakcją Samira Rzaiewa (2016: 11).

её можно было легко вывести из организма и спасти правителю жизнь]" (Moskwa-Baku 2022: 4:50-5:20).

Herbata w Azerbejdżanie od wieków stanowiła nieodłączny element złożonych, niezwykle rozbudowanych obrzędów związanych z zawieraniem małżeństwa. W kulturze tego narodu nie jest przyjęte wprost prosić o rękę dziewczyny, ani otwarcie wyrażać odmowę lub zgodę. Symbolicznym znakiem w tej sytuacji staje się właśnie herbata:

Tradycyjnie obrzędy weselne w Azerbejdżanie składają się z kilku etapów: *qız bəyənmə* (upodobanie sobie dziewczyny), *elçilik* (poselstwo), *həri, nişan* (zaręczyny), *paltarkəsdi* (skrojenie ubrania), *xımayaxdı* (barwienie henną), *toy* (wesele) oraz *üzəçıxdı* (pokazanie się). Faza przedweselna – obejmująca pierwsze trzy etapy z wymienionych – odbywała się bez udziału przyszłych małżonków. [...] Praktykowany po dziś dzień drugi etap *elçilik* zachował wiele tradycyjnych elementów. W większości regionów obrzęd ten nazywa się *həri* (nieformalne „tak” w niektórych gwarach). Z obrzędem *həri* wiąże się rytuał *şirin çay* (słodka herbata), czyli słodzenia herbaty na znak zgody na połączenie rodzin. *Şirin çay* podawana jest w specjalny sposób: najpierw do szklanek wlewa się wrzątek, do którego dodaje się cukier, a następnie dolewa herbacianą esencję. Dwa kolory, biały i herbaciany, symbolizują dwie rodziny. Po uzyskaniu oczekiwanego „tak”, delegacja przyszłego pana młodego miesza napój, powodując połączenie się kolorów i osłodzenie całej zawartości szklanki, w symboliczny sposób łącząc dwie rodziny (Kazimowa 2019: 250-253).

Rytuał *şirin çay* w poszczególnych regionach kraju może się odbywać z różnymi wariacjami: w jednych miejscowościach podaje się swatom herbatę dwukolorową i jej wymieszanie przez ojca lub opiekuna dziewczyny oznacza milczącą zgodę, w innych – już osłodzony i zamieszany napój gościom przynosi matka przyszłej panny młodej, jeszcze w innych głowa rodziny wrzuca kostkę cukru do swojego *armudu*, proponując swatom zrobić to samo. Natomiast jeśli cukier zostanie podany osobno, jest to znak dla starających się o rękę dziewczyny, że odpowiedź jest odmowna. W niektórych miejscowościach obrzędowi pokazania się (*üzəçıxdı*), który następował trzy dni po weselu i oznaczał ostateczne przyjęcie panny młodej do nowej rodziny towarzyszyła specjalna ceremonia nalewania herbaty (*çai süzdü*), „kiedy ciotki, siostry i koleżanki *gəlin* przychodziły w gości do jej nowej rodziny, przynosząc prezenty i słodycze” (Kazimowa 2019: 258), zaś ona miała obowiązek wszystkich zebranych poczęstować zaparzoną przez siebie herbatą. Warto zauważyć, że spożywanie herbaty w mentalności mieszkańców Azerbejdżanu zawsze kojarzyło się z radością i przyjemnością, wobec czego, mimo iż podaje się ją również z okazji pogrzebu i uczczenia pamięci zmarłego, ta czynność posiada

zupełnie inny wydźwięk – żałoby, smutku po stracie i związanego z tym umartwiania. Herbatę z takiej okazji podaje się z czajnika, a nie z samowara, na stół zamiast wyszukanych słodyczy i konfitur stawia się tylko naczynie z drobnymi kawałkami cukru i spożywa się jej niewiele, symbolicznie, aby okazać szacunek nieboszczykowi i jego rodzinie.

Zachowania i rytuały żywieniowe z okazji wydarzeń rodzinnych

Ilość i różnorodność pokarmów okolicznościowych oraz związanych z nimi zachowań żywieniowych, częstokroć mających wielowiekową tradycję, w Azerbejdżanie jest szczególnie widoczna w sytuacjach ważnych wydarzeń rodzinnych, takich jak zaręczyny, wesele, narodziny dziecka, obrzezanie, pogrzeb. Znaczącą rolę w procesie zaręczyn i zaślubin tradycyjnie odgrywają wyroby cukiernicze, symbolizujące radość, słodycz miłości i dostatnie życie. Obrzędowi zaręczyn (*nişan*) obowiązkowo towarzyszą tace i kosze z prezentami od rodziny pana młodego, do których wkłada się różne słodycze. Jeśli zaręczyny przypadają na okres święta Novruz, w Baku i okolicznych miejscowościach przyjęte jest zanosić do domu narzeczonej *xonça*, do której wkłada się sto jeden *şəkərbura*, sto jeden *paxlava* i pięćdziesiąt jedno jajko (Kulijewa 2011: 103). Tradycja nakazywała, aby naczynia, w których przyniesiono prezenty, nie wróciły puste, wobec czego wkładano do nich słodkości, weselny płow, a także ładnie ozdobiony stożkowaty kawałek cukru o nazwie *qənd başı* – ułamany wierzchołek głowy cukru (*kəllə qənd*), który przechowywano w domu aż do urodzenia pierwszego dziecka, po czym rozbijano go i częstowano wszystkich gości (Mamedli & Sołowiowa 2017: 435). Obdarowywanie się słodyczami dawniej było obecne również podczas nie praktykowanego zapomnianego już obrzędu krojenia tkaniny na suknię ślubną (*paltar kəsdi*) oraz na wszystkich etapach ceremonii weselnych i rytuałach poślubnych¹³. Na terenach wielkich znany był następujący obyczaj:

Po obrzędzie *paltar kəsdi* zaczynał się ostatni etap uroczystości ślubnych – duże wesele. Dwa-trzy dni przed tym wydarzeniem posłańcom weselnym [...] dawano pewną ilość *nogułu*¹⁴ (kuleczki z mąki pszennej i cukru z dodatkiem nasion

¹³ Na przykład po nocy poślubnej zwyczajowo dla panny młodej przygotowuje się *quymaq* – bardzo słodki budyń z mąki, masła, cukru i wody. Uważa się, że taki posiłek wzmacnia organizm i przywraca utracone siły, dlatego tym budyniem karmi się również kobiety w położu, osoby po operacjach i ciężkiej chorobie. Trzy dni po ślubie młodą mężatkę odwiedzają siostry i bliskie krewne przynosząc różne prezenty, w tym owoce i słodkości. Te odwiedziny nazywają się trzy dni (*üç günlük*), zaś siedem dni po uroczystościach weselnych urządza się obiad (wielkie oględziny – *böyük görmə*) z udziałem obu rodzin, na który krewni dziewczyny również przynoszą *xonça* z wyrobami cukierniczymi.

¹⁴ Obecnie te tradycyjne cukierki również są popularne, chociaż ich pierwotna funkcja została zapomniana.

kolendry) i wysyłano zwoływać ludzi na uroczystość. Posłaniec chodził po domach, rozdawał *noguł* i zapraszał na wesele (Mamedli & Sołowiowa 2017: 437)¹⁵.

Po uroczystym wprowadzeniu panny młodej do nowego domu wokół niej zbierały się dziewczyny i młode kobiety, tańcząc i osypując ją cukierkami. Niezamężne zbierały te słodczyce i zjadały, ponieważ istniał przesąd, że to spowoduje szybkie zamążpójście. W niektórych regionach Azerbejdżanu do dziś kultywuje się również praktykę dawania państwu młodym dwóch gałęzi ozdobionych wstążkami, tkaninami, owocami i słodczymi – *şax kaldırma*, natomiast gubiński rejon wyróżnia się zwyczajem obdarowywania pana młodego ściętym i przyozdobionym drzewkiem o wysokości dwóch-trzech metrów, na którym zawiesza się oprócz cukierków i ciastek malowane jajka oraz pieczonego w całości koguta z koralami z rodzynek na szyi (Kulijewa 2011: 91).

Nie istniała ściśle określona lista potraw, które powinny się znaleźć na stole podczas dużego wesela, wszystko zależało od zasobności portfela rodziny pana młodego. Gości najczęściej częstowano warzywami, owocami, zieleniną, daniami z mięsa i kwaśnego mleka – były to szaszłyki z mięsa mielonego (*lülə kabab*), sos mięsny (*bozbaş*), gęsta zupa z baraniny (*piti*), gołąbki zawijane w liście winogron (*dolma*), nadziewane naleśniki (*qutab*), zupa z jogurtu naturalnego z dodatkami (*dovğa*). W bogatych rodzinach królem stołu tradycyjnie był *şax plov* – najbardziej uroczysta ze znanych w Azerbejdżanie dwustu odmian tej potrawy.

Niezwykłe ciekawe i różnorodne są w Azerbejdżanie pozostałe tradycyjne zachowania żywieniowe związane z oczekiwaniem na dziecko, ciążą, porodem i położem. Ponieważ bezpłodność zawsze uważana była za ogromne nieszczęście, już kilka miesięcy po ślubie rodzina zaczynała wyczekiwać potomka. Jeśli kobiecie nie udawało się zająć w ciążę, wówczas zwracano się po pomoc do znachorów:

którzy jako lekarstwa wykorzystywali wywary z ziół lub dania przygotowane na tych wywarach. Na przykład na wywarze z ziela *sarı çiçək* (żółty kwiat) i *göy çiçək* (niebieski kwiat) gotowano z mąki kaszę *xəşil* z masłem i miodem; stosowano mieszankę miodu i mielonego czarnego pieprzu itd. (Mamedli & Sołowiowa 2017: 445)¹⁶.

¹⁵ Przekład własny za: „После церемонии *налтаркесди* начинался последний этап свадебной обрядности – большая свадьба. За два-три дня до свадьбы глашатаям [...] давали некоторое количество ногула (шарики из пшеничной муки и сахара с добавлением семян кориандра) и посылали созывать людей на свадьбу. Глашатай ходил по домам, раздавал ногул и приглашал людей на свадьбу”.

¹⁶ Przekład własny za: „которые в качестве лекарств использовали отвары трав или блюда, приготовленные на этих отварах. Например, на отваре трав сары чичек (желтый цветок) и гёй чичек (голубой цветок) готовили из муки хашил, который ели с маслом и медом; употребляли смесь меда и черного молотого перца и т.д.”.

Oprócz wizyt u znachorów popularne było odwiedzanie świętych miejsc (pirów) i odprawianie rytuałów, które, według wierzeń ludowych pomagały pokonać bezpłodność:

Niedaleko od Szeki znajdował się cmentarz i święte miejsce Elbaba, gdzie rośło czczone przez wszystkich drzewo, któremu przypisywano zdolność uzdrawiania z bezpłodności. Pod jego wystającymi z ziemi korzeniami kobiety kładły zawiniątko, imitujące niemowlę i składały obietnicę, że jeśli w ciągu roku powiją dziecko, to na tym cmentarzu złożą ofiarę z barana lub innego zwierzęcia. Mięsem tego zwierzęcia ofiarnego, ugotowanego na cmentarzu w specjalnie dla tego rytuału przeznaczonym miejscu częstowano wszystkich tam obecnych (Mamedli & Sołowiowa 2017: 445)¹⁷.

O kobiety w odmiennym stanie rodzina troszczyła się w sposób szczególny, w miarę możliwości spełniając jej zachcianki żywieniowe, gdyż panował przesąd, że w przeciwnym wypadku dziecko może się urodzić kalekie (Mamedli & Sołowiowa 2017: 447) lub z brzydkimi znamionami (Alimowa 2003: 159). Z okresem ciąży związane były liczne zakazy i nakazy, ściśle przestrzeganie których miało zapewnić dziecku zdrowie, dobry charakter i urodę:

[...] odradzano jedzenia mięsa zajęczego (żeby dziecko nie urodziło się z zajęczą wargą), kurzego (żeby dziecko nie było niespokojne). Nie wolno było brać owoców i innego pożywienia z rąk „złego człowieka”: dziecko mogło się urodzić podobne do niego. Aby dziecko urodziło się ładne, radzono kobiecie częściej patrzeć na różne ładne przedmioty, na księżyc, przyglądać się kwiatom, jeść więcej owoców pigwy i kaki (Mamedli & Sołowiowa 2017: 447)¹⁸.

Takie rady dobitnie dowodzą głęboko zakorzenionego przekonania mieszkańców Azerbejdżanu o relacji między otaczającym światem, w tym rodzaju, wyglądu i smaku pożywienia matki na nienarodzone dziecko i jego przyniosy w dalszym życiu. Konkretnie cechy jedzenia, a nawet zadowolenie

¹⁷ Przekład własny za: „Возле Шеки находилось кладбище и священное место Эльбаба, где имелось почитаемое дерево, которому приписывали способность исцелять от бесплодия. Под его выступающими из земли корнями женщины приносили сверток, имитирующий младенца, и давали обет, что если в течение года у них родится ребенок, то на этом кладбище принесут в жертву барана или какое-либо другое животное. Мясом этого жертвенного животного, сваренного тут же на кладбище в специально отведенном для этого месте, угощали всех там присутствовавших”.

¹⁸ Przekład własny za: „[...] не советовали есть зайчатину (чтобы ребенок не родился с заячьей губой), курятину (чтобы ребенок не был беспокойным). Нельзя было брать фрукты или иную пищу из рук «плохого человека»: ребенок мог родиться похожим на него. Чтобы ребенок родился красивым, женщине советовали чаще смотреть на красивые предметы, на луну, любоваться цветами, побольше есть айвы, хурмы итд”.

lub niezadowolenie ciężarnej kobiety podczas jego spożywania, według przesądów ludowych, miały konkretną moc kształtowania nowego życia. W takich postawach można dostrzec echa pradawnych wierzeń animistycznych i ubóstwiania sił przyrody. Wskazuje na to również wiele obrzędów towarzyszących rozwiązaniu. Tuż po porodzie kobieta dostawała szklankę *szerbietu* i *guymag*, zaś dziecku przed pierwszym karmieniem wkładano do ust kawałek masła z miodem, żeby w przyszłości było elokwentne i miało „słodką” mowę (Mamedli & Sołowiowa 2017: 447). Z okazji narodzin nowego członka rodziny wszystkich krewnych i sąsiadów częstowano specjalnie przygotowaną na tę okazję chałwą i chlebem, miało to przysporzyć błogosławieństwa dziecku i wspomóc jego rozwój (Alimowa 2003: 89). Zazwyczaj siedem dni po porodzie urządzano uroczysty obiad¹⁹, chociaż bardziej wystawnie świętowano narodziny chłopca. Na stół podawano dania z baraniny: szaszłyki, gulasz (*bozbaş*) i mięsny płow, a krewnie i sąsiadki przynosiły połoźnicy w darze mleczną słodką kaszę i wyroby cukiernicze (Alimowa 2003: 89). W ciągu czterdziestu dni po porodzie kobieta była uważana za nieczystą, w związku z czym podlegała pewnym ograniczeniom i zakazom: „[...] nie wolno jej było zakwaszać mleka i zagniać ciasta, piec chleba, gotować i podawać do stołu. Jeśli jednak było konieczne, aby podawała do stołu, przed tą czynnością musiała umyć ręce do łokci i nie wycierać ich, żeby woda sama spłynęła. [*ей не разрешали заквашивать молоко и ставить тесто, печь хлеб, готовить обед и подавать на стол. Если женщина, в силу обстоятельств, все-таки должна была подавать на стол, то перед этим ей следовало вымыть руки до локтей и не вытирать их, а дать воде стечь*]” (Mamedli & Sołowiowa 2017: 450). Po upływie tego okresu, kobieta musiała przejść przez obrzęd oczyszczenia, po czym urządzano rodzinną ucztę z potrawami z baraniny i płowem. Kolejnym istotnym wydarzeniem w rodzinie było pojawienie się u dziecka pierwszego ząbka. Z tej okazji przyrządzano *hədik*²⁰ – danie z ziaren pszenicy, grochu, ciecierzycy, kukurydzy, orzechów i fasoli i częstowano mieszkańców siedmiu najbliższych domów, a także dawano ptakom, zgodnie z przesądem, który głosił, że pomoże to dziecku w bezbolesnym ząbkowaniu. Drugą obowiązkową potrawą w tym przypadku był *dış aşı*, czyli płow z pszenicy, do którego podczas gotowania wrzucano metalowe przedmioty i szczękę barana – „żeby zęby były mocne” (Mamedli & Sołowiowa 2017: 453). Aby uczcić pojawienie się pierwszego ząbka (a także z okazji utraty ostatniego u starszych ludzi) przygotowywano przekąskę z osłodzonych prażonych ziaren pszenicy o nazwie *qovurğa*.

¹⁹ Który często łączono z obrzędem nadania imienia (*ad goyma*).

²⁰ *Hədik* jest też rytualnym daniem przygotowywanym z okazji muzułmańskiego żałobnego święta *Aşura Bayramı*.

We wszystkich opisanych wyżej wydarzeniach rodzinnych pożywienie występuje jako szczególny znak radości, szczęścia, nadziei, nierzadko nowego początku (ślub, narodziny dziecka), nieodłączny element wspólnego przeżywania ważnych uroczystości i kamieni milowych w życiu człowieka. W przypadku uroczystości żałobnych ma ono nieco inne zadanie – zjednoczenie się, spotkanie przy wspólnym stole, aby uczcić zmarłego, godnie go pożegnać i towarzyszyć jego rodzinie w trudnych chwilach. Należy podkreślić, że zwyczaj pogrzebowy w Azerbejdżanie, w odróżnieniu od wymienionych wyżej uroczystości rodzinnych, znajdują się pod dużym wpływem islamu i większość z nich wynika z zasad tej religii. Jednak badaczka tradycji azerbejdżańskich Nargiz Kulijewa podkreśla, że „uroczysty poczęstunek ku czci zmarłego (*ehsan*) nie jest związany z religijnymi nakazami, lecz nawiązuje do najstarszych obyczajów epoki plemiennej [*поминальное угощение («эхсан») не связано с религиозными канонами, оно восходит к древнейшим обычаям родоплеменной эпохи*]” (Kulijewa 2008: 28). Zgodnie z wierzeniami ludowymi, które następnie zostały przeniesione do islamu, dawniej przestrzegano zasady, iż przez trzy dni w domu, gdzie ktoś zmarł, nie wolno było przyrządzać posiłku – takie jedzenie uważano za nieczyste. Wobec tego, na sąsiadach i krewnych spoczywał moralny obowiązek pomocy takiej rodzinie i przygotowywania przez ten czas posiłków (Alimowa & Kiczibekowa 2006: 98). Taki zwyczaj był bardzo rozpowszechniony szczególnie na terenach wiejskich i dodatkowo wzmacniał więzy sąsiedzkie:

Warto zauważyć, że w organizacji pogrzebu i poczęstunku brali udział nie tylko krewni, ale prawie wszyscy mieszkańcy danej wsi. Otaczali oni rodzinę zmarłego wszechstronną troską, pomagali i wspierali we wszystkim. Krewni wspólnie i na miarę swoich możliwości brali na siebie wydatki, starając się, aby rodzina nie zadłużyła się z powodu wydatków na organizację pogrzebu (Gadżyjewa 1999: 291)²¹.

W zależności od regionu, karmić wszystkich przybyłych na stypę²² należało albo przez pierwsze trzy-pięć dni albo w pierwszym, trzecim i siódmym

²¹ Przekład własny za: „Следует отметить, что в организации похорон и поминок принимали участие не только родственники, но и почти все односельчане. Они окружали семью покойного всесторонней заботой, неукоснительно оказывали ей помощь и поддержку. Родственники сообща принимали на себя посильные Материальные расходы, добиваясь, чтобы семья не делала долгов”. Według kanonów islamu, nie wolno narażać rodziny zmarłego na duże wydatki, dlatego u muzułmanów nie jest przyjęte urządzenie wystawnych styp. Jednak w Azerbejdżanie kultura miejscowa ma pierwszeństwo przed wymogami religii. Zgodnie z panującym w społeczeństwie przekonaniem, że skromny poczęstunek pogrzebowy to hańba dla rodziny, organizuje się przyjęcia, które ilością i różnorodnością dań mogą konkurować z weselami, na których podaje się wyszukane potrawy, desery i słodycze.

²² Na poczęstunek pogrzebowy gości nie zapraszano, przychodził każdy, kto chciał wesprzeć rodzinę zmarłego dobrym słowem lub pieniędzmi.

dniu po pogrzebie. W każdy czwartek w ciągu czterdziestu dni urządzano poczęstunek (*cümə axşamı*) dla najbliższych oraz tych, którzy nie mieli możliwości wcześniej okazać zmarłemu szacunku. Obowiązkowo urządzano poczęstunek w czterdziestym dniu po śmierci (Mamedli & Sołowiowa 2017: 465; Kulijewa 2008: 28; Gadżyjewa 1999: 290). Mężczyzn i kobiety częstowano w oddzielnych pomieszczeniach. Pogrzebowe menu było określone dosyć ściśle: na stole obowiązkowo musiał się pojawić chleb, chałwa²³, bozbasz. Zgodnie z tradycją nie podawano mięsa smażonego i pieczonego, tylko gotowane. Z wyjątkiem chałwy wykluczone były wszelkie wyroby cukiernicze, nie podawano drobiu, jajek, suszonego mięsa, kurdiuka (osadu tłuszczowego w okolicy baraniego ogona), kiełbas i owoców (Alimowa 2003: 103). Posiłek powinien być być skromny i podkreślać atmosferę smutku i żałoby²⁴, jednocześnie zaś istniało przekonanie, że im więcej osób przyjdzie na stypę, tym lepiej będzie duszy zmarłego na tamtym świecie (Alimowa & Kiczibekowa 2006: 98). Poczęstunek pogrzebowy urządzano również przy okazji święta wiosny Novruz – trzecia środa zgodnie z tradycją była poświęcona wspomnieniu zmarłych, kiedy przygotowywano *ehsan* i nawiedzano groby (Kulijewa 2008: 28). Kluczowym rytuałem było wychodzenie z żałoby, długość i rygor trwania której zależały od wieku zmarłego oraz od płci i stopnia pokrewieństwa ze zmarłym:

Żałobę kończyła specjalna ceremonia. Mężczyźni w tym celu nie musieli wykonywać szczególnych czynności: najstarszy z danej rodziny po upływie siedmiu lub czterdziestu dni proponował młodym mężczyznom, aby zgolili brody i dokonali obmycia się. [...] Natomiast kobiety kończyły żałobę obchodząc gara bairam – »czarne święto«. Tak nazywano pierwsze święto (Novruz, Kurban lub Ramazan), które przypadały na okres po upływie czterdziestu dni od śmierci. Dzień lub dwa dni przed tym świętem kobiety spośród krewnych i sąsiadek zbierały się w domu zmarłego. Goście przynosili cukier, herbatę, hennę i inne prezenty. Cukier i herbata symbolizowały słodycz, tkaniny oznaczały koniec noszenia strojów żałobnych, zaś henna była symbolem świętowania i radości. Strona przyjmująca przygotowywała różne dania dla gości. Zebrani wspominali zmarłego, opłakiwali go, następnie częstowali się przygotowanymi potrawami i, po złożeniu życzeń z okazji nadchodzącego święta, opuszczali dom (Mamedli & Sołowiowa 2017: 465)²⁵.

²³ Chałwę na pogrzeb przygotowywano wyłącznie z mąki pszennej. Nie wypadało podawać chałwy orzechowej, ryżowej, czy makaronowej (*paxlava əriştə*; Alimowa 2003: 105).

²⁴ Dopiero na początku XX wieku niektóre zamożne rodziny zaczęły częstować gości na stypie płowem, jednak zawsze była to najbardziej skromna odmiana tej potrawy – gotowany ryż z masłem polany bozbaszem (Alimowa 2003: 105).

²⁵ Przekład własny za: „Траур завершался особой церемонией выхода из него. У мужчин особых процедур для этого не было: один из аксакалов семьи, по завершении семи или сорока дней

Ceremonia *qara bairamı* wyznaczała moment, gdy rodzina i krewni wychodzili z okresu najgłębszej żałoby i mogli brać udział w uroczystościach, jednak kobiety, w odróżnieniu od mężczyzn, jeszcze przez pewien czas miały zakaz uczestniczenia, na przykład, w weselach. Ostateczne zakończenie żałoby przypadało na pierwszą rocznicę śmierci, chociaż w przypadku śmierci osoby młodej w niektórych regionach najbliższe kobiety z rodziny mogły trwać w tym stanie nawet do pięciu lat.

Podsumowanie

Omówione wyżej zachowania żywieniowe stanowią jedynie część dawnych i aktualnych tradycji kulinarnych Azerbejdżanu. Ze względu na ograniczoną objętość rozdziału nie zostały w nim uwzględnione różnorodne dania i obrzędy związane ze świętami narodowymi, religijnymi i sezonowymi (na przykład *Kurban Bayramı*, *Novruz Bayramı*, *Oraza Bayramı*, *Mavlid*). Pominęto również analizę reguł żywienia, wynikających z nakazów i zakazów dominującej religii w tym państwie, czyli islamu²⁶ i, po części związanych z nim, wielowiekowych zasad przyjmowania gości oraz codziennych posiłków w kręgu rodziny.

Dokonany przegląd pozwala wysnuć następujące wnioski. Historia kuchni azerbejdżańskiej sięga zamierzchłych czasów, o czym świadczą nie tylko wykopaliska archeologiczne, ale i tradycje kulinarne związane z najstarszymi na świecie świętami (*Novruz Bayramı*, *Hıdır Nəbi*). Jedzenie w Azerbejdżanie posiada nie tylko, a raczej nie tyle funkcję użytkową, spełnia ono szereg różnych funkcji społecznych, zarówno podczas jego przygotowywania, serwowania, jak i spożywania stanowiąc okazję do kolektywnego przeżywania radosnych

предлагал молодым мужчинам побрить бороды и совершить омовение. [...] Женщины завершали траур, отмечая *гора байрам* – «черный праздник». Так называли первый праздник (Новруз, Курбан или Рамазан), который приходился на период после сорока дней с кончины покойного. За день или за два до этого праздника, женщины из числа родственников и соседей собирались в доме усопшего. Гости приносили сахар, чай, ткани, хну и другие подарки. Сахар и чай символизировали сладость, ткань означала конец ношения траурных одежд, а хна была символом празднования и радости. Принимающая сторона готовила различные блюда для угощения гостей. Собравшие вспоминали покойного, оплакивали его, затем угощались приготовленными блюдами и, поздравив хозяев с предстоящими праздниками, удалялись. Проведение *гора байрам* было символом того, что семья покойного уже могла отмечать предстоящие праздники. Таким образом, начинался этап выхода из траура, окончательное завершение которого приходилось на годовщину смерти”.

²⁶ W Azerbejdżanie, który jest najbardziej liberalnym spośród muzułmańskich krajów, często przestrzega się ich nie tyle z powodów religijnych, ile dlatego, że stanowią one istotny element tradycji, odzwierciedleniem których jest właśnie kuchnia narodowa. Podkreśla to w swoim badaniu wspomniany na początku rozdziału Dżalal Nowruzow: „[...] tradycje i osobliwości w napojach i pokarmach, przekazywane z pokolenia na pokolenie ukształtowały w ludziach w stosunku do nich indywidualne mikro psychologiczne podejście (na przykład odrzucenie przez Azerbejdżan wieprzowiny)” (Nowruzow 2006: 28).

i smutnych wydarzeń rodzinnych (zaręczyny, ślub, narodziny dziecka, pogrzeb i przeżywanie żałoby). Przygotowywanie i spożywanie pokarmów i napojów zazwyczaj obwarowane jest różnymi nakazami i zakazami oraz specjalnymi rytuałami, głęboko zakorzenionymi w świadomości narodowej, a także wyraźnie oddziela kobiety od mężczyzn (pewnego rodzaju selekcja płciowa), podkreślając uprzywilejowaną pozycję ostatnich (rytualne gotowanie *səmāni*, pieczenie chleba to czynności typowo kobiece, przyrządzaniem mięsa zajmują się przeważnie mężczyźni; uroczyste posiłki często spożywa się w osobnych pomieszczeniach; *çaixana* tradycyjnie przeznaczona jest dla mężczyzn; narodziny chłopca świętuje się z większym rozmachem i radością, żałoba kobiet jest bardziej rygorystyczna i trwa dłużej). Niektórym potrawom, produktom spożywczym i roślinom według zakorzenionych w świadomości ludowej wierzeń przypisuje się magiczną moc, która może wyleczyć z choroby, spełniać życzenia i chronić od zła (chleb, *səmāni*, *govit Hıdır Nəbi*, owoce drzewa *dagdagan*, granaty i jabłka), a także w sposób pozytywny lub negatywny kształtuje dziecko w łonie matki (mięso poszczególnych zwierząt, słodkie owoce i tym podobne) kuchnia jest kluczowym elementem materialnej i niematerialnej kultury narodowej, mającym niebagatelny wkład w kształtowanie tożsamości mieszkańców Azerbejdżanu.

Źródła cytowań

- АВБАСОВ, АРИФ АКИМ, RED. (1998), *Azerbajdżancy. Istoriko-etnograficzeskij очерк*, Baku: Elm [Аббасов, Ариф Аким, ред. (1998), *Азербайджанцы. Историко-этнографический очерк*, Баку: Элм].
- АЛЕКПЕРЛИ, ФАРИД (2008b), *Tysiacza i odin sekret Wostoka*, Baku: Nurlan [Алекперли, Фарид (2008b), *Тысяча и один секрет Востока*, Баку: Нурлан].
- АЛИЈЕВА, САВИНА (2012), 'Kultura czaja w Azerbajdzanie', w: *Zerkalo.az* [Алиева, Сабина (2012), 'Культура чая в Азербайджане', в: *Зеркало.аз*], online: <https://archive.zerkalo.az/2012-03-07/culture>, [dostęp: 14.07.2022].
- АЛИМОВА, БАРИЈАТ (2003), *Piszcza i kultura pitania tiurkojazycznych narodow Dagestana*, Machaczkala: Izdatelskij dom Narody Dagestana [Алимова, Барият (2003), *Пища и культура питания тюркоязычных народов Дагестана*, Махачкала: Издательский дом Народы Дагестана].
- АЛИМОВА, БАРИЈАТ, АЛЛА КИЧИБЕКОВА (2006), 'Pochoronno-pominalnaja piszcza dagestańskich azerbajdżancew: tradicii i innowacii', *Westnik Instituta IAE*: 2, ss. 97-100 [Алимова, Барият, Алла Кичибекова (2006), 'Похоронно-поминальная пища дагестанских азербайджанцев: традиции и инновации', *Вестник Института ИАЭ*: 2, с. 97-100].
- БАВАЈЕВ, ТОФИК (2018), 'Prazdnik granata', *IRS Nasledije*: 5 (95) [Бабаев, Тофик (2018), 'Праздник граната', *IRS Наследие*: 5 (95)], online: <https://www.irs-az.com/ru/journal/no-952018/276>, ss. 36-44 [dostęp: 09.07.2022].
- BUDZISZ-CYREWSKA, STANISŁAWA (2016), 'Wszystkie zapachy Wschodu', *Poznaj świat*: 12, 56-63.
- GADŻYJEWA, SAKINAT (1999), *Dagiestanskije azerbajdżancy XIX-naczata XX w.*, Moskwa: Izdatelskaja firma „Wostocznaja literatura” RAN [Гаджиева, Сакинат (1999), *Дагестанские азербайджанцы XIX-начала XX в.*, Москва: Издательская фирма „Восточная литература” РАН].
- HASANOV, HASAN, RED. (2012), *Chleb azerbejdżański*, przekł. Ilacha Karimova-Kiecenka, Warszawa: Oficyna Olszynka.
- ИБРАГИМБЕКОВ, МАКСУД (1978), 'Prilietala sowa' w: Maksud Ibragimbekow *Za wsie chorošieje smiert*, Baku: Giandżlik, ss. 81-157 [Ибрагимбеков, Максуд (1978), 'Прилетала сова' в: Максуд Ибрагимбеков, *За все хорошее смерть*, Баку: Гянджлик, с. 81-157].
- ISMAILADZE, PIRAGA (2021), 'Tradicionnye bliuda w sisteme pitania azerbajdżancew', *Istorija, archeologia i etnografia Kawkaza*: 17, nr 2, ss. 523-541

- [ИсМаиладзе, Пирага (2021), 'Традиционные блюда в системе питания азербайджанцев', *История, археология и этнография Кавказа*: 17, nr 2, s. 523-541].
- ISMAILOV, ELDAR (2010), *Oczerki po istorii Azerbajdzana*, Moskwa: Flinta [ИсМаилов, Эльдар (2010), *Очерки по истории Азербайджана*, Москва: Флинта].
- KAZIMOWA, SHANLA (2019), 'Obyczajowość i zwyczaje weselne Azerbejdżanu. Tradycja i transformacja', *Przegląd Orientalistyczny*: 3-4 (271-272), ss. 249-260.
- KULIJEW, NARGIZ MELIK KYZY (2011), *Sowremennaja selskaja setnja i semejnij byt w Azerbajdzanie*, Baku: Elm [Кулиева, Наргиз Мелик кызы (2011), *Современная сельская семья и семейный быт в Азербайджане*, Баку: Элм].
- KULIJEW, NARGIZ MELIK KYZY (2008), 'Pochoronnyje i pominalnyje obriady u azerbajdzancew', *IRS Nasledije*: 4 (34) [Кулиева, Наргиз Мелик кызы (2008), 'Похоронные и поминальные обряды у азербайджанцев', *IRS Наследие*: 4 (34)], online: <https://irs-az.com/new/pdf/090628194601.pdf>, ss. 26-29 [dostęp: 27.07.2022].
- KIAZIMOWA, SAMIRA (2020), 'Balaban, czajnaja ceremonia i Chodża Nasreddin. Azerbajdzanskoje nasledije, ktoroje wojdet w spisok JUNESKO', w: Moskwa-Baku [Кязимова, Самира (2020), 'Балабан, чайная церемония и Ходжа Насреддин. Азербайджанское наследие, которое войдет в список ЮНЕСКО', в: *Москва-Баку*, https://moscow-baku.ru/news/culture/balaban_chaynaya_tseremoniya_i_khodzha_nasreddin_nasledie_kotoroe_voydet_v_spisok_yunesko/, [dostęp: 13.07.2022].
- MAMEDLI, ANAR, LARISA SOŁOWIOWA, RED. (2017), *Azerbajdzancy*, Moskwa: Nauka [Мамедли, Анар, Лариса Соловьева, ред. (2017), *Азербайджанцы*, Москва: Наука].
- NOWRUZOW DŻALAL (2006), 'Obriadowaja kulinarija azerbajdzancew, prożiwajuszich w Gruzii', *IRS Nasledije*: 1 (19) [Новрузов, Джалал (2006), 'Обрядовая кулинария азербайджанцев, проживающих в Грузии', *IRS Наследие*: 1 (19)], online: <https://irs-az.com/new/pdf/090621155659.pdf>, ss. 28-30 [dostęp: 13.07.2022].
- MIRASŁANOW, TAIR (2010), 'Zawarim czaj w samoware', *IRS Nasledije*: 4 (46) [Мирасланов, Таир (2010), 'Заварим чай в самоваре', *IRS Наследие*: 4 (46)], online: <https://irs-az.com/new/pdf/1291634133711941638.pdf>, ss. 33-36 [dostęp: 14.07.2022].
- MOSKWA-BAKU (2022), 'Drewnije legendy azerbajdzanskogo czajepitija', Moskwa-Baku, ['Древние легенды азербайджанского чаепития', Москва-Баку], online: <https://www.youtube.com/watch?v=pqzjyb-JXY4>, 8:14 [dostęp: 14.07.2022]

- ORŁOWSKI, DOMINIK, MAGDALENA WOŹNICZKO (2018), 'Gastronomiczne unikaty na liście reprezentatywnej niematerialnego dziedzictwa kulturowego ludzkości – inspiracją dla turystyki kulinarnej', *Studia Etnologiczne i Antropologiczne*: 18, online: https://www.journals.us.edu.pl/index.php/SEIA/issue/view/639/SEiA_18_xxx_04_21, ss. 99-124 [dostęp: 07.08.2022].
- RZAYEV, SAMIR, RED. (2016), *Asz Chasz Lawasz*, Warszawa: Oficyna Olszynka.
- RZAJEWA, SALTANAT SZACHIN GYZY (2010), *Drewnije kulty i simwolika Azerbajdżana (doislamskiego pereioda)*, Baku: Elm [Рзаева, Салтанат Шахин гызы (2010), *Древние культы и символика Азербайджана (доисламского периода)*, Баку: ЭЛМ].
- SAWOCZKINA, IRINA (sost.) (2015), *Nacyonalnaja kuchnia: uczebnoje posobie w 3 czastiach*, cz. 2, Briansk: Miczurinskij filial FGBOU WO Brianskij GAU [Савочкина, Ирина (сост.) (2015), *Национальная кухня: учебное пособие в 3 частях*, ч. 2, Брянск: Мичуринский филиал ФГБОУ ВО Брянский ГАУ].
- ŚMIDOWICZ, ANGELIKA (2016), 'Kulturowe uwarunkowania zachowań żywieniowych', *Kosmetologia Estetyczna*: 2 (5), ss. 163-168.

Wymiary zarządzania mediami: transmedialność serialu *Skam*

Julia Grabania

Uniwersytet Jagielloński

Abstract

The purpose of this article is to analyze the diversity of communication platforms used in the original series SKAM and its versions, inclusion of these platforms in the plot and influence of such procedures on popularity and reception of the production by Polish viewers. In the theoretical part there is the explanation of the most important terms which are related to the main issue of the article, essentially transmediality. As a matter of triangulation of the research approach there was the qualitative content analysis used, as well as the quantitative research based on the inquiry form distributed among Polish fans of the series. Conclusions of the conducted analysis and research concern measures used in different versions of the series, ways in which they were exploited and impact which they had on reception of SKAM by Polish viewers.

Keywords: media management, social media, transmediality, intermediality, media convergence

Julia Grabania, magistra mediów społecznościowych w zarządzaniu oraz amerykanistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim, absolwentka studiów licencjackich na kierunkach amerykanistyka oraz zarządzanie kulturą i mediami; w obrębie jej zainteresowań naukowych znajdują się media społecznościowe, reprezentacja osób LGBTQ w mediach i kulturze, a także zjawisko pinkwashingu.

julia.grabania@student.uj.edu.pl

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



Zarządzanie mediami w dzisiejszych czasach może przyjmować wiele wymiarów. Według Bogusława Nierenberga w ujęciu systemowym jest to:

zespół wzajemnie powiązanych procesów i czynności obejmujących: planowanie, organizowanie, przeprowadzenie i motywowanie oraz kontrolowanie, odnoszących się do wszystkich przejawów i poziomów systemu medialnego (Nierenberg 2013: 154).

Autor podkreśla, że „wiele prac badawczych dotyczących zarządzania mediami odnosiło się do nowych technologii, a także innowacji i kreatywności” (Nierenberg 2013: 153). Przy postępującej konwergencji kultury i mediów również twórcy seriali wykorzystują różne platformy, aby zaangażować widzów i promować dzieła na wielu płaszczyznach komunikacyjnych. Serial *Skam*, zarówno norweski oryginał, jak i jego zagraniczne wersje, to przykład na wykorzystanie transmedialności, czyli w tym przypadku włączenia do fabuły treści publikowanych na różnych portalach społecznościowych. W artykule przeanalizowano zarządzanie mediami przez twórców serialu w zakresie użytych środków i sposobów, zamierzonego i osiągniętego celu, a także wpływu na odbiorców.

Celem badań jest analiza różnorodności użytych platform komunikacyjnych w oryginalnym serialu *Skam* i jego wersjach (francuskiej, niemieckiej, włoskiej, amerykańskiej, hiszpańskiej, holenderskiej oraz belgijskiej), włączenia tychże platform do fabuły oraz wpływu takiego zabiegu na popularność i odbiór produkcji przez widzów w Polsce. Przedmiotem badań jest serial *Skam* i wszystkie platformy, w obrębie których były udostępniane treści związane z serialem.

Problem badawczy odnosi się do kształtu transmedialności serialu *Skam*. Zbadano użyte środki w różnych wersjach serialu, sposoby, w jaki zostały one wykorzystane, a także wpływ, jaki wywarły na odbiór *Skam* przez polskich widzów.

Pytania badawcze, na które poszukiwano odpowiedzi, to:

- (1.) Czym jest transmedialność?
- (2.) Jaki jest związek transmedialności z zarządzaniem mediami?
- (3.) Czym jest serial *Skam*?
- (4.) Jakie platformy komunikacyjne wykorzystano w różnych wersjach serialu *Skam*?
- (5.) W jaki sposób włączano do fabuły media społecznościowe i angażowano widzów?
- (6.) Jaki wpływ na popularność i odbiór przez widzów w Polsce miało włączenie mediów społecznościowych do serialu?
- (7.) Kim jest polski widz serialu *Skam*?

W ramach triangulacji metod badawczych zastosowano jakościową analizę zawartości i treści oraz badanie ilościowe oparte na kwestionariuszu ankiety dystrybuowanym wśród polskich fanów serialu *Skam*.

Do tej pory powstało kilka anglojęzycznych publikacji poruszających temat transmedialności w omawianym serialu, jednak albo ograniczały się one do oryginalnej wersji, albo badały jedynie norweskich widzów. Można również znaleźć teksty eksplorujące zagraniczne wersje serialu, lecz porównujące je do oryginału pod względem treści, a nie użytych platform. Z kolei w języku polskim niewiele jest publikacji, które dotyczą transmedialności wykorzystanej w *Skam*.

W rozpoznaniu teoretycznego tła badań szczególnie przydatne okazały się książki: Henry'ego Jenkinsa *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów* oraz Marshalla McLuhana *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*. Natomiast w analizie zawartości i treści pomocne były publikacje takie jak *Combining New and Old Viewing Practices. Uses and Experiences of the Transmedia Series „Skam”* (Bengtsson, Källquist & Sveningsson 2018) oraz *Television vs. Social Media – A New Concept for Viewing Series* (Zeko, Jakopec & Lesinger 2019).

Wprowadzenie

Jeszcze kilkadziesiąt lat temu media można było podzielić na prasę, radio i telewizję. Odkąd jednak pojawił się internet, który wciąż rozwija się i zmienia, zachodzi nieustanna transformacja procesów i dziedzin związanych z mediami. Współcześnie media są o wiele bardziej złożone, a ich badanie skomplikowane. Również zarządzanie nimi stało się większym wyzwaniem. W celu właściwego przybliżenia tematu podejmowanego w artykule, najpierw należy przedstawić kilka terminów, takich jak: transmedialność, intermedialność, intertekstualność, transgresja, immersja, konwergencja mediów czy też teoria mediów Marshalla McLuhana.

Transmedialność można określić jako jednoczesne prowadzenie narracji za pośrednictwem różnych mediów. Według Magdaleny Boczkowskiej (2014: 126) można ją traktować jako specyficzny rodzaj intertekstualności – badania relacji między tekstami, związków i zależności literackich oraz nawiązań do innych utworów. Literatura przedmiotu wskazuje, że autorką pojęcia transmedialności jest Julia Kristeva (Chmielecki 2007: 16). Według Henry’ego Jenkinsa:

Opowiadania transmedialne to sztuka tworzenia światów. Aby w pełni doświadczać każdego fikcyjnego świata, konsumenci muszą przyjąć rolę myśliwych i zbieraczy, ścigających fragmenty opowieści na różnych kanałach medialnych, porównujących między sobą notatki w sieciowych grupach dyskusyjnych i współpracujących. Gwarantuje to, że każdy, kto zainwestuje czas i wysiłek, zyska bogatsze doświadczenie rozrywkowe (Jenkins 2007: 35).

Opowieść transmedialną wyróżniają więc: sztuka tworzenia światów, konsumenci w roli myśliwych i zbieraczy, fragmenty opowieści na różnych kanałach, inwestycja czasu i wysiłku czy bogatsze doświadczenie rozrywkowe (Całek 2019: 11-18). Natomiast za główne cechy transmedialności można uznać:

- multimedialność – korzysta bowiem z wielu mediów i platform technologicznych, wykorzystując i zachowując cechy każdego z nich;
- złożoność i wielowątkowość – użytkowane media i platformy przedstawiają różne opowiadania, ale temat jest wspólny, a poszczególne wątki mogą być tworzone za pomocą różnych perspektyw narracyjnych;
- partycypację i interaktywność – odbiorca transmedialny współtworzy opowieść, stając się prosumentem (producentem i konsumentem), projektuje i dodaje treści na dowolną platformę w tak zwanych punktach wejścia;
- mobilność i elastyczność – prosument śledzi opowiadanie na jednej platformie lub wielu z nich, w zależności od stylu życia, nawyków medialnych czy kontekstu (Boczkowska 2014: 126).

Warto wspomnieć także o potencjalnych problemach, które są związane z odbiorem takich opowieści. Są nimi: mylenie świata rzeczywistego z fikcją, życie życiem postaci, zazdrośczenie im, upodabnianie się do nich, przyjmowanie roli i masek w codziennym funkcjonowaniu – co ogólnie można określić jako *second life*, czyli mieszanie rzeczywistości ze światem opowieści (Boczkowska 2014: 126). Z pojęciem transmedialności jest również związana transgresja (przekraczanie granic), którą z kolei wyróżnia immersja – wejście, zanurzenie się w inny świat, utożsamianie serialowych postaci z autentycznymi ludźmi oraz zdolność do przekraczania własnych ograniczeń wynikających z cech mediów (Boczkowska 2014: 126).

Terminem zazębiającym się z transmedialnością jest intermedialność, która skupia się bardziej na mediach audiowizualnych oraz bada w większym stopniu przestrzenie pomiędzy różnymi mediami niż konteksty przenikania się ich wzajemnie. Konrad Chmielecki twierdzi, że:

audiowizualne doświadczenie kulturowe zostało uprzywilejowane w stosunku do werbalnego przez mechanizmy odbiorcze; uczestnicy kultury współczesnej nastawieni są na scalanie informacji audialnych i wizualnych w jedną znaczeniową całość (Chmielecki 2008: 9).

Intermedialność można najprościej przedstawić jako relacje między mediami. Początki tego pojęcia sięgają 1965 roku, kiedy Dick Higgins opublikował esej *Intermedia*, który rozpoczął od następującej tezy: „większość z najlepszych dzieł, która jest obecnie tworzona, wydaje się zawierać pomiędzy mediami” (Higgins 2001: 27). Oczywiście, w tamtych latach media wyglądały zupełnie inaczej, nie były tak złożone. Jednak już wtedy badacz dostrzegał pewne zjawiska, których analizę rozwijał w swoich pracach przez kilkanaście kolejnych lat. Dzisiaj intermedialność postępuje jeszcze bardziej, jako że istnieje więcej mediów, a co za tym idzie więcej powiązań może między nimi wystąpić. Według Maryli Hopfinger strategie intermedialne to procesy, które są:

po pierwsze przekraczaniem ustalonych, uznawanych i przestrzeganych dotąd podziałów, [...] po drugie, rozpoznawaniem nowych możliwości powiązań, połączeń, związków. Wreszcie, po trzecie, polegają na scaleniu w nową zintegrowaną całość odmiennych składników wyjściowych (Hopfinger 2003: 72).

Intermedialność ma długą i złożoną historię – po Digginsie eksplorowali ją między innymi niemieccy teoretycy. Ma też on liczne odniesienia do koncepcji z zakresu filozofii oraz teorii kultury i estetyki. Jak podsumowuje Chmielecki:

w zakresie badań nad intermedialnością mieszczą się problemy adaptacji filmowych, jak i tematy ściśle związane z nowymi mediami. Te niegdyś rozłączne i odrębne dyscypliny zaczynają się jednaczyć, co jest również bardzo znamienne cechą interdyscyplinarnego dyskursu na temat intermedialności (Chmielecki 2007: 17-18).

Pisząc o związkach czy różnicach pomiędzy transmedialnością i intermedialnością, nie sposób pominąć tematu konwergencji mediów. Termin rozpowszechnił Henry Jenkins w książce *Kultura konwergencji*, definiując to zjawisko w następujący sposób:

Jako konwergencję rozumiem przepływ treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi, współpracę różnych przemysłów medialnych oraz migracyjne zachowania odbiorców mediów, którzy dotrą niemal wszędzie, poszukując takiej rozrywki, na jaką mają ochotę. Konwergencja to pojęcie opisujące zmiany technologiczne, przemysłowe, kulturowe i społeczne – w zależności od tego, kto je używa i o czym wydaje mu się, że mówi (Jenkins 2007: 9).

Kluczowym narzędziem procesu konwergencji mediów stały się telefony komórkowe, za pomocą których możemy obecnie oglądać filmy, słuchać muzyki, czytać książki, grać czy robić zdjęcia (Badzińska 2013: 33). Początkowo wydawało się, że nowe media wyprą stare, a internet całkowicie zastąpi radio i telewizję, co wpisywało się w paradygmat rewolucji cyfrowej z lat dziewięćdziesiątych. O wątpliwościach, jakie towarzyszyły rozwojowi internetu, pisał m.in. Ryszard Tadeusiewicz (2002). Jednak zamiast tego nastąpiła infiltracja starych i nowych mediów, które wpływając na siebie, zatarały granice – a to z kolei można nazwać paradygmatem konwergencji (Jenkins 2007: 12). Stare media nie zanikają, lecz zmieniają się narzędzia, jakich używamy, aby uzyskać dostęp do treści danego medium. Treść jednego medium przechodzi do innego, zmienia się jego publiczność, rośnie lub maleje jego znaczenie społeczne. Konwergencję mediów można podzielić na mimetyczną – media tradycyjne upodabniają formy przekazu do mediów nowoczesnych oraz mimikryczną, w której nowe media naśladują stare. Henry Jenkins (2007: 19-20) za „proroka” konwergencji mediów uważa Ithiela de Sola Pool. Ten amerykański naukowiec już w 1983 roku pisał o przedstawianej koncepcji jako sile powodującej zmiany w przemyśle medialnym. Pool zauważył, że dawniej każde medium miało swoje własne funkcje, zasady i rynek. Przyczyn konwergencji było kilka, jednak przede wszystkim przyczyniła się do niej działalność wielkich korporacji dążących od maksymalizacji zysków, którą umożliwiła to cyfryzacja (Jenkins 2007: 19-20). Jenkins natomiast zwraca też uwagę, iż niezależnie, czy jesteśmy na to gotowi, czy nie, żyjemy w kulturze konwergencji, a media są wszechobecne i będą nas otaczać z coraz to większej liczby stron (Jenkins 2007: 20). Zjawisko konwergencji dotyczy nie tylko zmiany w sposobie produkcji mediów, ale także w sposobie ich konsumpcji.

W opisywanym kontekście istotna jest także teoria mediów Marshalla McLuhana (2004: 39), uznawanego za jednego z najwybitniejszych medioznawców i komunikologów, między innymi za sprawą przewidywań dotyczących powstania internetu, zanim jeszcze rozpoczęły się nad nim prace. Był on przedstawicielem determinizmu technologicznego – nurtu zakładającego pewną autonomię technologii i jej nadrzędną rolę względem społeczeństw. Technologia traktowana jest jako czynnik wyzwalaający zmianę społeczną, który determinuje rzeczywistość. Pod wpływem mediów w ludzkim życiu,

rzządzonym przez siły zewnętrzne, dokonują się zmiany niezależne od jednostki. McLuhan na gruncie determinizmu technologicznego sformułował tezę, że media nie są ani dobre, ani złe, jednak już same w sobie stanowią pewien przekaz (słynne stwierdzenie „*medium is the message*”; McLuhan 2004: 39). Medium według niego stanowi przedłużenie człowieka, chociaż on sam nie uświadamia sobie zwykle charakteru zmiany, która zachodzi wraz z nowym przełomem technologicznym. Podobnie jak później Jenkins, McLuhan również uważał, że nowe medium nigdy nie likwiduje starego, a raczej pochłania je. Kanadyjski medioznawca pisał, że:

indywidualne i społeczne konsekwencje każdego środka – to znaczy każdego „przedłużenia” nas samych” – wynikają z nowych proporcji, wprowadzonych w nasze życie za pośrednictwem każdej nowej formy „przedłużenia” nas samych czy każdego nowego środka technicznego (McLuhan 2004: 39).

Metodologia

W toku badań przeprowadzono jakościową analizę zawartości i treści oraz badanie ilościowe wśród polskich fanów serialu *Skam* za pomocą kwestionariusza ankiety. Marcin Laberschek pisze o rozróżnieniu między analizą zawartości i treści w następujący sposób:

W celu porównania poszczególnych informacji-produktów stosuje się metody wykorzystywane w badaniach mass mediów: analizę zawartości lub analizę treści. W literaturze przedmiotu nie istnieje jasno zarysowany podział na analizę treści i zawartości; nazwy te bywają stosowane zamiennie albo istnieje tylko jedna, czy też jedna jest podkategorią drugiej. Tutaj analizę zawartości traktuje się jak metodę badawczą całości przekazu (wraz z przekazywaną informacją), natomiast analizę treści stosuje się do samej informacji (Laberschek 2011: 32).

Analiza zawartości jest zatem jakościową metodą oceny przekazu medialnego polegającą na wyodrębnianiu jego właściwości czy elementów. Dzięki niej można poznać dominujące cechy strumienia przekazów, które są jednym z najważniejszych czynników skuteczności oddziaływania mediów (Laberschek 2011: 32). Za pomocą tej metody badawczej analizie poddano elementy transmedialności użyte w różnych wersjach serialu oraz sposoby, w jaki zostały one wykorzystane.

Z kolei w celu eksploracji wpływu użytych platform na odbiór serialu przez widzów, zostało przeprowadzone badanie ilościowe, którego narzędziem był kwestionariusz ankiety. Został on udostępniony w największej grupie

zrzeszającej polskich fanów *Skam* w serwisie Facebook – „*Skam* POLAND”, która liczy prawie czterdzieści dziewięć tysięcy członków. Przeprowadzona ankieta składała się z dziesięciu pytań merytorycznych dotyczących bezpośrednio doświadczeń związanych z oglądaniem badanego serialu. Ponadto z czterech pytań związanych z nawykami korzystania z mediów społecznościowych, oglądania seriali i tym podobne oraz czterech pytań w części metryczki pozwalających określić, kim jest przeciętny polski widz *Skam*. Kwestionariusz został wypełniony przez trzysta jeden osób.

Analiza zawartości i treści: transmedialność w oryginalnej wersji serialu *Skam*

Przed pojawieniem się internetu, telewizja w większym stopniu oddziaływała na społeczeństwo. Była medium przyciągającym całe rodziny i przyjaciół, którzy wspólnie oglądali przekazywaną zawartość i dyskutowali o niej. Ponieważ odcinki emitowano zawsze o tej samej porze, dla widzów była to swego rodzaju codzienna rutyna. Na kilkadziesiąt minut mogli przenieść się do alternatywnej rzeczywistości i przeżywać losy bohaterów. Na podstawie nawyków, jakie towarzyszyły osobom oglądającym telewizję, autorki jednego z badań poświęconego tej tematyce wyróżniają trzy zasadnicze cechy serialu: zdolność widzów do komunikowania się ze sobą, rytuał oglądania i czas antenowy oraz rozwój relacji prospołecznej (Zeko, Jakopec & Lesinger 2019: 1). Jednak od kilkunastu lat medium, jakim jest telewizja, traci swoje zasięgi i popularność na rzecz innych sposobów przekazywania seriali czy programów. Ma to związek z szerokim wykorzystaniem internetu, a także pojawieniem się platform streamingowych. Dzięki temu programy, filmy czy seriale można oglądać o dowolnej porze, po kilka odcinków, kontrolując i dawkując ich ilość wedle własnych potrzeb i możliwości czasowych. Tradycyjna telewizja straciła na wartości szczególnie wśród młodych ludzi, którzy zamiast niej preferują usługi na żądanie, pozwalające kontrolować, kiedy, gdzie, jak i co oglądać (Bengtsson, Källquist & Sveningsson 2018: 63). Z kolei decydenci stacji telewizyjnych stanęli przed sporym wyzwaniem: jak zatrzymać starą widownię, a jednocześnie przyciągnąć młodych odbiorców (Zeko, Jakopec & Lesinger 2019: 1)?

Młodzi ludzie, chociaż dorastali wraz z ciągłymi zmianami technologii i mediów, nie są pewni niektórych innowacji oferowanych przez nowe media, przynajmniej jeśli chodzi o seriale i oglądanie ich w mediach społecznościowych (Zeko, Jakopec & Lesinger 2019: 3). Pomimo to młodzież nie jest już tylko pasywnym obserwatorem, stała się ona aktywnym kreatorem treści. Dane pokazują również, że obecnie istnieją dwa typy odbiorców biorąc pod

uwagę preferowane media, czyli– widzowie telewizji i odbiorcy mediów społecznościowych. Taki podział warunkuje również inne potrzeby każdej z grup. Ci, których potrzeby w dużej mierze zaspokajane są przez telewizję, wykorzystują internet i media społecznościowe przede wszystkim do interakcji społecznych online, jako sposób na zabicie czasu i poszukiwania dodatkowych źródeł informacji. Natomiast aktywni odbiorcy regularnie wybierający sieci społecznościowe jako preferowane medium twierdzą, że głównym powodem korzystania z nich jest zapotrzebowanie na nowe treści online, rozwój treści wideo i innych usług, brak czasu na oglądanie telewizji (Zeko, Jakopec & Lesinger 2019: 3).

W 2010 roku Norweska Korporacja Nadawcza (NRK) odnotowała spadek liczby młodych widzów (Bengtsson, Källquist & Sveningsson 2018: 64), co godzi w założenia norweskich usług publicznych, w tym telewizyjnych. Przekazywane treści winny być bowiem skierowane do wszystkich grup odbiorców. Z tego względu postanowiono stworzyć serial dramatyczny przedstawiający młodych Norwegów w autentyczny, odpowiedni i zabawny sposób, a następnie zaprezentowano go w nowatorskiej formie, która naturalnie pasuje do nawyków medialnych nastolatków (Sundet 2019: 2). Tak w 2015 roku powstał serial *Skam*.

Jest to norweski serial internetowo-telewizyjny, wyprodukowany przez Julie Andem, skierowany przede wszystkim do młodszej części populacji Norwegii. Jednakże dzięki uważnie zbadanym, społecznie wrażliwym tematom i unikalnej koncepcji emisji, format ten zdobył fanów na całym świecie. *Skam* opowiada o życiu codziennym grupy przyjaciół, a większość tematów dotyczy spraw rodzinnych, problemów związanych z miłością, przyjaźnią, orientacją psychoseksualną, odkrywaniem własnej tożsamości, zdrowiem psychicznym, rasizmem, religią, przemocą seksualną czy zaburzeniami odżywiania. Fabuła serialu skupia się na młodzieży z Oslo, a każdy sezon podążał za innym głównym bohaterem. *Skam* został opracowany w oparciu o obszerne wywiady z nastolatkami. Serial miał wyraźną misję opartą na potrzebach, które zespół zidentyfikował wśród konkretnej grupy docelowych odbiorców. Został stworzony z wyraźną ambicją wzmocnienia pozycji norweskich nastolatków i zapewnienia im czegoś, czego przypuszczalnie potrzebują, w nowoczesny i zabawny sposób, przy wykorzystaniu mediów społecznościowych (Sundet 2019: 19).

Niskobudżetowy dramat internetowy, którego celem było zaspokojenie specyficznych potrzeb norweskiej młodzieży, sięgnął daleko poza docelową widownię, zarówno pod względem wieku, jak i geografii – stał się popularny przede wszystkim w Szwecji, ale również Polsce czy Stanach Zjednoczonych. Zgodnie z ankietą przeprowadzoną przez Norweski Panel Obywatelski w marcu 2017 roku około 30% populacji Norwegii w wieku powyżej 18 lat

śledziło *Skam* na przynajmniej jednej platformie, a w grupie wiekowej 18-25 lat ponad 80% Norweżek i 60% Norwegów podążało za losami postaci serialu w telewizji i/lub mediach społecznościowych (Rettberg 2019: 3). Ponadto program miał dużą międzynarodową bazę fanów, dostarczającą pirackie wersje odcinków telewizyjnych (które były niedostępne dla widzów spoza krajów skandynawskich), a także tłumaczenia napisów i treści z mediów społecznościowych na inne języki, w tym angielski, hiszpański, rosyjski, portugalski i chiński (Rettberg 2019: 3). Międzynarodowi fani zaangażowali się również w obszerne dyskusje i analizy na Tumblrze, Facebooku i innych platformach.

Koncepcyjnie w serialu *Skam* połączono wcześniejsze doświadczenia NRK związane z serialami dramatycznymi z aspektami opowiadania historii zarówno cyfrowych, jak i transmedialnych (Sundet 2019: 19). Serial został opracowany w ramach kultury produkcji usług publicznych. Zamiarem było również wykorzystanie zaangażowania publiczności i jej uczestnictwo emocjonalne jako sposób wywoływania debaty i refleksji w interesie powszechnego zrozumienia i zwiększenia otwartości oraz tolerancji dla problemów młodzieży. Celem serialu było również lepsze przygotowanie młodych ludzi do radzenia sobie z trudnościami w życiu, „przepracowując” realistyczne scenariusze poprzez reprezentację. *Skam* różnił się również od wielu innych narracji cyfrowych i transmedialnych tym, że był produkowany przy niewielkim budżecie i poza sferą anglo-amerykańską, udowadniając, jak dobre historie i innowacyjne modele dystrybucji przekraczają granice językowe.

Z punktu widzenia narracji interesujący jest unikalny styl opowiadania historii. Za *Skam* można było za nim podążać poprzez wiele platform: jeśli widzowie chcieli w pełni doświadczyć serialu, powinni byli śledzić go na stronie internetowej, w mediach społecznościowych i w telewizji. Główne sposoby komunikacji *Skam* to krótkie klipy wideo, wiadomości tekstowe i zdjęcia, które pojawiały się na profilach bohaterów serialu w serwisie Instagram (w sezonie czwartym zintegrowano również YouTube). Cała zawartość była również publikowana na stronie internetowej serialu w czasie rzeczywistym. Oznacza to, że jeśli bohaterowie prowadzili rozmowę w trakcie lekcji o 10:15 we wtorek, ten konkretny klip wideo został opublikowany na stronie w ten sam dzień, o tej samej godzinie. Ponadto, jeśli bohaterowie rozmawiali na grupowym czacie między 13:30 a 14:00, zrzut ekranu tej rozmowy pojawiał się około 14:00 i opisywał, co działo się u postaci w tym czasie. Klipy wideo trwały zwykle do kilku minut, pokazując fabułę w czasie rzeczywistym, natomiast wiadomości tekstowe służyły do dalszego jej uzupełnienia. Wszystkie treści dotyczące wydarzeń z serialu pojawiały się w nieregularnych godzinach, nieznanych i nieogłaszanych widzom. Pod koniec każdego tygodnia wszystkie udostępnione klipy wideo były łączone w kompletne odcinki o różnej długości, które następnie emitowano w NRK w piątek wieczorem. Odcinki

publikowano również na stronie internetowej NRK i emitowano w norweskiej telewizji oraz szwedzkiej usłudze SVT Play na żądanie. W ten sposób mniej aktywni w sieciach społecznościowych odbiorcy również mogli oglądać serial. Ponieważ pierwotnie serial miał być publikowany za pomocą mediów społecznościowych, nie telewizji, w serwisach Instagram i YouTube utworzono konta dla wszystkich głównych bohaterów *Skam*. Miało to służyć jako dodatkowy sposób łączenia fanów z postaciami, dostarczać innowacyjnego systemu komunikacji z nimi i oferować opcje polubienia, udostępniania i komentowania. Wszystko to doprowadziło do ułatwienia widzom połączenia się z życiem bohaterów, do lepszego i bardziej satysfakcjonującego doświadczenia, poczucia rzeczywistości oraz tego, że oni sami byli częścią serii lub postacie były częścią ich życia. Biorąc pod uwagę, że dzisiejsza społeczność kontaktuje się głównie za pośrednictwem mediów społecznościowych, tworzenie prospołecznych relacji między postaciami i widzami w tym przypadku staje się bardziej widoczne, gdy aktywnie śledzą profile postaci w mediach społecznościowych, niż po prostu oglądając tylko odcinek lub klip.

Oprócz łączenia widzów ze swoimi bohaterami, serial zadbał również o jak najściślejszą interakcję widzów ze sobą. Mianowicie po opublikowaniu określonej treści na stronie serialu widzowie mogli ją „polubić” lub skomentować. Ich komentarze często determinowały kierunek, w jakim będzie podążał serial, ponieważ klipy były zwykle nagrywane z dwutygodniowym wyprzedzeniem. Ponadto wielu fanów utworzyło dodatkowe profile w sieciach społecznościowych, aby dzielić się swoimi doświadczeniami z innymi widzami i zlecać tłumaczenie treści dla odbiorców na całym świecie. W ten sposób powstała interaktywna społeczność *Skam* z dużym poczuciem więzi, która w oczekiwaniu na ukazanie się nowej zawartości dzieliła się swoimi opiniami, przewidywaniami, pragnieniami i obawami dotyczącymi samej serii (Zeko, Jakopec & Lesinger 2019: 3-4).

Seria została doceniona przez widzów za wierne przedstawienie norweskich nastolatków, ale przede wszystkim za wyjątkową dystrybucję, w której twórcy zintegrowali różne platformy i treści, aby dostosować się do aktywnych stylów oglądania telewizji (Bengtsson, Källquist & Sveningsson 2018: 64). Widzowie zaakceptowali i docenili, że historia była rozpowszechniona na wiele platform. Uważali, że kanał i odcinki są najważniejsze, ale także, że wszystkie platformy wniosły coś wyjątkowego do narracji (Bengtsson, Källquist & Sveningsson 2018: 74). Żaden z odbiorców nie kwestionował korzystania z żadnej z platform – jeśli zrezygnował z jednej z nich, było to spowodowane tym, że treść nie była postrzegana przez niego jako wnosząca wystarczająco wartościowy lub spójny element do całości. Producenci *Skam* mieli bardzo dobrze przemyślaną strategię narracyjną, ponadto umiejętnie określili, z których platform korzystać i w jaki sposób, biorąc pod uwagę to,

jak z nich korzysta grupa docelowa ogólnie. Na przykład publiczność zwykle uzyskuje dostęp do serwisu Instagram za pośrednictwem telefonów komórkowych i prawdopodobnie byłaby również zainteresowana przyswajaniem treści *Skam* w ten sposób. Drugie wyjaśnienie popularności serialu znajduje się w specyficznej narracji. Widzowie pozytywnie oceniali transmedialne elementy *Skam* bardziej pod kątem trafności treści niż ich chęci korzystania z określonej platformy. Inne wyjaśnienie popularności serialu upatrywać można w odpowiednio szczegółowo przeprowadzonych badaniach (Bengtsson, Källquist & Sveningsson 2018: 74), które wskazały, w jaki sposób ludzie konsumują media, zazwyczaj za pośrednictwem różnych ekranów, częściej komputerów, tabletów i telefonów komórkowych niż zwykłych telewizorów. Ponadto za pośrednictwem mediów społecznościowych otrzymują linki do różnych innych treści medialnych. Regularne korzystanie z mediów przez młodzież jest bardziej podobne do narracji transmedialnej, w porównaniu do starszych widzów. Ci bowiem są bardziej przyzwyczajeni do traktowania różnych urządzeń, na przykład telewizora czy telefonu, jako niezależnych jednostek.

Analiza zawartości i treści: media społecznościowe w innych wersjach serialu *Skam*

Kiedy pod koniec 2015 roku w Norwegii pojawiły się pierwsze klipy *Skam* ani jego zespół produkcyjny, ani NRK nie spodziewali się rozgłosu, jaki serial uzyska. Zanim nadszedł trzeci sezon w 2016 roku, stał się on nie tylko najczęściej oglądanym programem telewizji internetowej w Norwegii, ale także jednym z najbardziej udanych i uznanych przez krytyków programów w historii telewizji krajowej (Kruger & Rustad 2019: 72). Ten niekonwencjonalny sukces został powtórzony poza Norwegią – nawet bez międzynarodowej dystrybucji *Skam* był najpopularniejszym programem w serwisie Tumblr w ostatnim tygodniu listopada 2016 roku.

Sukces był na tyle duży, że w następnych latach aż siedem krajów postanowiło stworzyć własne wersje serialu (nie licząc licznych wersji amatorskich, tworzonych przez fanów na całym świecie). Do dzisiaj kolejno powstały remake'i: francuski, niemiecki, włoski, amerykański, hiszpański, holenderski oraz belgijski. Jak widać, *Skam* osiągnął uznanie w Europie, ale udało mu się także dotrzeć do USA, co jest pewnym wyznacznikiem, niekoniecznie jakości (choć w tym przypadku akurat idzie to w parze), lecz przede wszystkim popularności. Nie we wszystkich krajach tworzenie narodowej wersji się powiodło – amerykańska (*Skam Austin*) i holenderska (*Skam NL*) doczekały się jedynie dwóch z czterech sezonów. Jednak w przypadku kilku innych efekt przerósł oczekiwania i seriale były kontynuowane już nie na podstawie norweskiej

wersji. Dla następnych sezonów zostały napisane oryginalne scenariusze, co dotyczy remake'u francuskiego (*Skam France* – powstało osiem sezonów), niemieckiego (*Druck* – sześć sezonów) i belgijskiego (*WTFock* – pięć sezonów). Wersji oryginalnej pod względem liczby sezonów trzymano się jedynie w remake'u hiszpańskim (*Skam España*) i włoskim (*Skam Italia*), chociaż w przypadku tego ostatniego sytuacja była nieco bardziej skomplikowana. Jego nadawca postanowił anulować serial po trzech sezonach, lecz dzięki wielkiej mobilizacji fanów i sile oddziaływania petycji przez nich utworzonej, serial przejął Netflix we Włoszech i to on stworzył ostatni, czwarty sezon. Pokazuje to, jak ważny dla odbiorców jest serial i mimo że powstało już osiem jego wersji, widzom z Włoch nadal zależało na dokończeniu ich krajowej wersji. Jeśli chodzi o samą tematykę, to wersje *Skam* w różnym stopniu odbiegają od oryginału. Pewne zmiany, mniejsze lub większe, są widoczne ze względu na różnice kulturowe. Jednak bardziej wyraźne rozbieżności widoczne są w przypadku użytych platform. Zostały one w każdym z remake'ów dopasowane do młodzieżowych trendów krajowych. Jedynym stałym elementem we wszystkich wersjach było użycie serwisu Instagram do stworzenia profili postaci. Co do bazowego materiału, to tylko Włosi podążyli ściśle za norweskim przykładem, udostępniając pojedyncze klipy na stronie internetowej, a całe odcinki co tydzień w tradycyjnej telewizji. Z kolei Francuzi, Niemcy, Hiszpanie, Holendrzy i Belgowie postawili na serwis YouTube. Najbardziej w tej kwestii wyróżnili się Amerykanie, którzy całość udostępniali jedynie w serwisie Facebook. Jeszcze większe różnice pomiędzy wersjami z różnych krajów widać w komunikatorach użytych do pokazywania czatów między bohaterami. Śladem oryginału podążyła tylko belgijska wersja, która tak jak norweska pokazywała konwersacje z komunikatora Messenger. Remake'i francuski i amerykański natomiast wybrały zwykłą formę sms-ową połączoną z grupowymi czatami w serwisie Instagram (a więc tę platformę wykorzystwały aż w dwóch celach). Największą popularnością wśród zagranicznych wersji *Skam* cieszył się jednak komunikator WhatsApp, który wykorzystano w wersji niemieckiej, włoskiej, hiszpańskiej oraz holenderskiej.

Wyniki badań ankietowych i wnioski

Pierwsze pytanie zadane w kwestionariuszu ankiety odnosiło się do źródeł wiedzy o istnieniu serialu *Skam*. Z udzielonych odpowiedzi wynika, że prawie połowa badanych odkryła go dzięki poleceniu przez znajomych, a kolejne 40% dowiedziało się o nim z mediów społecznościowych – YouTube'a, Facebooka lub Instagrama. Nasuwają się tutaj trzy wnioski. Po pierwsze, wokół serialu zawiązała się wierna społeczność, której zależy, aby inne osoby również

poznały i być może pokochały fabułę *Skam*. Po drugie, fanowska sieć jest na tyle skuteczna, że dociera za pośrednictwem wielu platform do nowych widzów, jeśli chodzi o samą treść czy tłumaczenia. W wielu przypadkach bowiem odcinki mają nałożoną geoblokadę, więc jedynym sposobem jest ich udostępnianie w niekoniecznie legalny sposób, właśnie za pośrednictwem fanów. I wreszcie, również dzięki transmedialności, serialowi udało się dotrzeć do wielu odbiorców.

Prawie wszyscy respondenci oglądali oryginalną wersję *Skam*. Popularne wśród nich są również remake'i: francuski (około połowa badanych), włoski i niemiecki (prawie po 40%). Co piąty respondent zna wersję belgijską i hiszpańską, natomiast amerykańską i holenderską odpowiednio 17 i 12%. Może to po części wynikać z faktu, na który wskazywali badani, iż pierwsze trzy wersje powstały na początku, a przy kolejnych powstających odbiorcy odczuwali już pewien przesyt bardzo podobnymi treściami. Kolejnym powodem jest to, że sporo wiernych fanów norweskiego oryginału uważa, iż jest on niedoścignionym ideałem i po prostu nie ma sensu oglądać czegoś, co się na nim wzoruje. Co czwarty respondent jest zdania, że wpływ na oglądanie przez nich takich, a nie innych wersji serialu miały wykorzystane w poszczególnych wersjach platformy. Ponad 40% twierdzi natomiast, że wybór platform przez twórców mogło mieć taki wpływ. Badani wskazywali tutaj na takie czynniki jak: dostępność, łatwość znalezienia, reklama, wygoda, rzeczywisty czas czy oryginalność. Oto jedna z odpowiedzi:

Skam nie był jedynie serialem, ale całym projektem. Postaci zyskały na autentyczności dzięki założeniu fikcyjnych kont na Instagramie, dzięki czemu widz mógł przez chwilę poczuć, że żyje ich życiem. Emisja serialu jedynie w TV lub na platformie typu Netflix mocno spłaszcza odbiór¹.

Jeśli chodzi o platformy, na których respondenci śledzili losy postaci, to ponad połowa z nich robiła to za pośrednictwem stron internetowych poszczególnych wersji oraz Instagrama. Co trzeci badany korzystał z YouTube'a i Facebooka. Jedynie 4% oglądało serial w telewizji, co może wynikać ze słabej dostępności zagranicznych kanałów telewizyjnych w Polsce. Co do urządzeń, z jakich korzystali badani do oglądania *Skam*, to zdecydowana większość (około 80%) robiła to za pomocą smartfona i laptopa. Co dziesiąty respondent używał tabletu i komputera stacjonarnego, a tylko 4% telewizora.

60% badanych uważa użycie wielu platform za pomysł, który przyciągnął więcej widzów, a co trzeci respondent jest zdania, że mogło to mieć wpływ na

¹ Wszystkie wykursywione cytaty blokowe pochodzą z badań własnych autorki – przeprowadzonych w maju 2021 roku.

zwiększenie liczby odbiorców. Respondenci zwracali uwagę na następujące elementy: więcej możliwości, lepszy zasięg dzięki użyciu różnych platform, nowatorskość, inne preferencje każdego z odbiorców, ciągła styczność z serialem, ciekawy, nowy pomysł w świecie seriali, bycie bliżej przedstawionych postaci, dodanie autentyczności, większe wczucie się w serial, utożsamianie się z postaciami, zbliżenie się do bohaterów, skuteczność social mediów, wzbudzenie zainteresowania, większa dostępność, mobilność, urozmaicenie. Badani podkreślali także, że serial odzwierciedlał zwyczaje dzisiejszej młodzieży. Respondenci udzielili wielu interesujących wypowiedzi, takich jak na przykład:

Więcej niż 2 platformy to must-have, jeżeli serial ma zdobyć rozgłos i wzbudzić zainteresowanie szczególnie ludzi młodych, którzy swobodnie poruszają się po mediach społecznościowych i na tym opiera się ich komunikacja.

Była to zupełnie nowa forma przedstawiania losów postaci i fakt, iż mogliśmy obserwować, co dzieje się w życiu postaci poza „kamerami”, zdecydowanie przyciągnął znaczną ilość osób, nawet jeżeli było to z ciekawości.

Miało się wrażenie uczestniczenia w serialu. Obserwacja p.. codziennych stories na Instagramie z kont postaci sprawiała wrażenie, że te osoby istnieją i jest się częścią tego serialowego świata. Dla mnie był to innowacyjny pomysł, z którym nigdy się nie spotkałam, definitywnie przyciągnęło mnie to do serialu, było to coś innego, ciekawego.

Udzielono także zupełnie odwrotnych, skrajnych odpowiedzi, na przykład: „Widzowie wolą mieć wszystko w jednym, sensownym miejscu” czy „Jedna platforma byłaby dużo wygodniejsza i możliwe, że zachęciłoby to widzów do obejrzenia innych wersji” – jednak były one w zdecydowanej mniejszości.

Na pytanie o wpływ użycia wielu platform na indywidualne zainteresowanie serialem i zaangażowanie w jego fabułę, odpowiedzi były bardzo zróżnicowane. Te najciekawsze to:

Na pewno było w jakimś stopniu większe, porównując do seriali w „normalnej” formie, głównie dlatego, że obserwowałam to, co się dzieje, przez cały tydzień, dzięki czemu byłam cały czas zaangażowana.

Spory, ponieważ dowiadywałam się dodatkowych rzeczy i śledziłam zdjęcia, których nie doświadczyłabym, oglądając jedynie serial. Potrafiłam się bardziej zidentyfikować z postaciami i wiedziałam, co robią, poza tym, co działo się w serialu.

Z przeprowadzonych badań wynika, że przeciętny polski widz serialu *Skam* to kobieta (aż 93% wszystkich respondentów), uczennica (około połowy)

lub studentka (prawie 40%), o wykształceniu średnim (ponad połowa), rzadziej podstawowym (co piąty badany) i wyższym (co czwarty badany), co jednak może wynikać z tego, iż większość badanych nie ukończyła jeszcze szkoły średniej. Największe zróżnicowanie widać pod względem miejsca zamieszkania – prawie jedna trzecia respondentów mieszka w miejscowości poniżej dziesięciu tysięcy mieszkańców, a tylko co dziesiąty w mieście powyżej miliona mieszkańców. Z kolei w miejscowościach od 10 do 50 tysięcy, od 50 do 100 tysięcy, od 100 do 500 tysięcy i od 500 tysięcy do 1 miliona mieszkańców mieszka odpowiednio: 23, 11, 13 i 12%. Odbiorcy *Skam* aktywnie korzystają z mediów społecznościowych – z Messengera, Facebooka, Instagrama i YouTube’a korzysta ponad 90% badanych. Prawie trzy czwarte z nich używa Snapchata, co czwarta osoba WhatsAppa i Twittera (obecnie X), a co dziesiąta Tindera. Jeśli chodzi o serwisy streamingowe to 95% respondentów jest użytkownikiem Netflixa, natomiast ponad 40% z nich subskrybuje HBO GO oraz usługę Player. Wyraźnie widać, że polscy widzowie serialu to osoby korzystające z nowych mediów, w tym z mediów społecznościowych – jedynie co dziesiąty badany ogląda tradycyjną telewizję codziennie, co trzeci kilka razy w tygodniu, a co czwarty kilka razy w miesiącu. Prawie co piąty respondent ogląda telewizję jedynie kilka razy w roku, z kolei aż 14% twierdzi, że w ogóle jej nie ogląda. Podobnie wyniki przedstawiają się w przypadku kina, które traci odbiorców na rzecz mediów społecznościowych i platform streamingowych. Zdecydowana większość badanych (prawie $\frac{3}{4}$) chodzi do kina tylko kilka razy w roku, a co dziesiąty respondent raz na kilka lat. Nikt nie wybiera się, aby zobaczyć film na dużym ekranie kilka razy w tygodniu, a jedynie 17% badanych robi to kilka razy w miesiącu.

Podsumowanie i konkluzje

Celem niniejszego artykułu była analiza wielości użytych platform komunikacyjnych w serialu *Skam* i jego wersjach, ich włączenia do fabuły oraz wpływu na popularność i odbiór przez widzów w Polsce. Przedmiotem badań był serial *Skam* i wszystkie platformy, na których były udostępniane treści pochodzące z serialu.

Z kolei problem badawczy dotyczył transmedialności *Skam*. Zbadane zostały użyte środki w różnych wersjach serialu, sposoby, w jaki zostały one wykorzystane (co zostało przebadane za pomocą analizy zawartości i treści), a także wpływ, który wywarły na odbiór *Skam* przez widzów. W tym celu przeprowadzono badanie ilościowe przy użyciu kwestionariusza ankiety.

W tekście podjęto również próbę odpowiedzi na postawione pytania badawcze. W części teoretycznej zostały przybliżone najważniejsze terminy,

z którymi wiąże się tematyka artykułu, przede wszystkim transmedialność. Wytłumaczono także jej związek z zarządzaniem mediami. Artykuł wnosi wkład w tę dziedzinę badawczą, gdyż eksploruje nowe możliwości wykorzystywania mediów społecznościowych przez twórców seriali oraz ukazuje formy transmedialności na przykładzie serialu *Skam*. Następnie za pomocą przeprowadzonej analizy zawartości zaprezentowano serial *Skam*. Ponadto przeanalizowano platformy komunikacyjne wykorzystane w poszczególnych wersjach serialu oraz sposoby, w jakie włączano do fabuły media społecznościowe. Analizie podlegał również poziom zaangażowania widzów mający miejsce dzięki wykorzystaniu wspomnianych platform. W ostatniej części zgodnie z wynikami badań ilościowych omówiono, jaki wpływ miała transmedialność *Skam* na popularność i odbiór serialu przez widzów w Polsce, a także został zarysowany obraz tego, kim jest jego przeciętny polski odbiorca.

Podsumowując najważniejsze wnioski z przeprowadzonych badań ilościowych, można stwierdzić, że widzowie doceniają transmedialność serialu *Skam*, choć może nie zawsze potrafią trafnie nazwać wykorzystane zabiegi. Wpływają one jednak na odbiór omawianego serialu, a także na jego popularność. Przyszli widzowie bowiem nierzadko dowiadują się o *Skam* od znajomych lub z mediów społecznościowych. Jest spora grupa fanów wiernych jedynie oryginałowi, którzy uważają, że oglądanie innych wersji nie ma sensu. Jednak są też odbiorcy pochłaniający kilka lub nawet wszystkie remake'i, twierdząc, iż dzieje się tak również dzięki wykorzystanym w nich platformom. Osoby takie wskazują, że istotna w takim wypadku jest dostępność i łatwość znalezienia treści, reklama, którą poszczególne wersje zyskują, wygoda oglądania czy oryginalność użytej formuły. Jeśli chodzi o platformy najchętniej odwiedzane przez odbiorców, to są to strony internetowe poszczególnych wersji oraz Instagram. Z kolei najpopularniejszymi urządzeniami do odbioru treści są smartfony i laptopy. Najmniej widzów śledziło serial w telewizji oraz za pomocą telewizora. Zdecydowana większość badanych twierdzi, że to z powodu transmedialności możliwe było pozyskanie większej liczby odbiorców. Zwracają uwagę z jednej strony na aspekty techniczne – lepszy zasięg dzięki użyciu różnych platform, inne preferencje każdego z odbiorców, ciągła styczność z serialem, skuteczność mediów społecznościowych, większa dostępność czy mobilność. Z drugiej strony pojawiają się argumenty na tle emocjonalnym – ciekawy, nowy pomysł w świecie seriali, bycie bliżej przedstawionych postaci, dodanie autentyczności, większe wczucie się w serial, utożsamianie się z postaciami, zbliżenie się do bohaterów, wzbudzenie zainteresowania, urozmaicenie, nowatorskość.

Z badania zarysował się także obraz tego, kim jest jego przeciętny polski widz *Skam*. Jest to statystycznie kobieta, najczęściej uczennica o wykształceniu średnim, mieszkająca w małej miejscowości. Przeciętnie używa co najmniej

czterech portali społecznościowych (Messengera, Facebooka, Instagrama i YouTube'a) i jest użytkowniczką Netflixa. Telewizję ogląda kilka razy w tygodniu, natomiast do kina chodzi jedynie kilka razy w roku.

Serial *Skam* idealnie wpisał się w obecne potrzeby głównie zachodniej młodzieży. Dzięki zbadaniu nawyków dotyczących korzystania z mediów społecznościowych, a także określeniu, z jakimi problemami borykają się nastolatki, twórcy serialu zdołali wykreować jednocześnie nowoczesny i istotny społecznie świat, z którym wiele osób może się identyfikować. Użycie kilku (co ważne – trafionych) platform okazało się świetnym pomysłem. Widać to również na przykładzie polskich fanów.

Źródła cytowań

- BADZIŃSKA, EWA (2013), 'Media convergence as a hallmark of modern marketing communication', *Polityki Europejskie, Finanse i Marketing*:10 (59), ss. 32-44.
- BENGTTSSON, EMELIE, REBECCA KÄLLQUIST, MALIN SVENINGSSON (2018), 'Combining New and Old Viewing Practices. Uses and Experiences of the Transmedia Series *Skam*' *Nordicom Review*: 39 (2), ss. 63-77.
- BOCZKOWSKA, MAGDALENA (2014), 'Opowieść transmedialna – znak naszych czasów', *Postscriptum Polonistyczne*: 2, ss. 125-137.
- CAŁEK, AGNIESZKA (2019), *Opowieść transmedialna. Teoria, użytkowanie, badania*, Kraków: Wydawnictwo ToC.
- CHMIELECKI, KONRAD (2008), *Estetyka intermedialności*, Kraków: Wydawnictwo Rabid.
- CHMIELECKI, KONRAD (2007), 'Intermedialność jako fenomen ponowoczesnej kultury', *Kultura Współczesna*: 2, ss. 118-137.
- DOBROWOLSKI, ZDZISŁAW (2008), *Koncepcja społeczeństwa informacyjnego Daniela Bella*, Warszawa: Instytut Informacji Naukowej i Studiów Bibliologicznych.
- HIGGINS, DICK (2001), 'Intermedia', w: Randall Packer, Ken Jordan (red.), *Multimedia. From Wagner to Virtual Reality*, Nowy Jork-Londyn: W.W. Norton & Company Inc./Ltd., ss. 27-32.
- HOPFINGER, MARYLA (2003), *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa: Wydawnictwo „Sic!”.
- JENKINS, HENRY (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. Mirosław Bernatowicz, Małgorzata Filiciak, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne
- KRÜGER, STEFFEN, GRY C. RUSTAD (2019), 'Coping with Shame in a Media-saturated Society: Norwegian Web-series *Skam* as Transitional Object', *Television & New Media*: 20, ss. 1-24.
- LABERSCHEK, MARCIN (2011), 'Przydatność metod badania potrzeb odbiorców internetowych serwisów informacyjnych w kontekście zarządzania informacją-produktem', *Zarządzanie w Kulturze*: 12 (1), ss. 27-41.
- MC LUHAN, MARSHALL (2004), *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. Szczucka N., Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne.
- NIERENBERG, BOGUSŁAW (2013), 'Zarządzanie mediami: geneza, istota, koncepcje badawcze', *Problemy Zarządzania*: 11, ss. 149-159.
- RETTBERG, JILL WALKER (2019), "'Nobody is ever alone": The use of social media narrative to include the viewer in *Skam*', *The Journal of Popular Culture*: 2, ss. 232-256.

- SUNDET, VILDE SCHANKE (2019), 'From 'secret' online teen drama to international cult phenomenon: The global expansion of Skam and its public service mission', *Critical Studies in Television* 1, ss. 69-90.
- TADEUSIEWICZ, RYSZARD (2002), *Społeczność Internetu*, Warszawa: Akademicka Oficyna Wydawnicza „Exit”.
- ZEKO, ANITA, ANA JAKOPEC, GORDANA LESINGER (2019), 'Television vs. Social Media – A New Concept for Viewing Series', *Coll. Antropol*: 43 (4), ss. 1-8.

Fikcja w fikcji: narracja szkatułkowa w różnych rodzajach mediów

Radosław Walczak

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

ORCID: 0009-0004-6982-112X

Abstract

Fiction within Fiction: Embedded Narratives in Different Types of Media

Embedded narrative is a 'novel within a novel', which may contain a single reference to another story, a digression, or consist of a series of stories. While in Polish this phenomenon is mainly known as „casket narrative”; or „casket novel”, many of its types and names may be distinguished in English, including „frame story”, „story within a story”, „enclosed -and; embedded narrative”, or „nested story”. This phenomenon refers in some names to its metaphorical structure, such as „Chinese box”, „Russian doll”, „frame novel”, and „box novel”. The technique of embedding one narrative within another is ubiquitous in the literature of every period and in all cultures. It can be found not only in literary texts, but also in other media, such as film or stage works. One of the heroes of an epic may tell a fairy tale, a second film may appear in a film, and a fictional play may appear in a play. In addition to this type of extra plot elements, there are also series of stories that form a narratological whole. Certainly, apart from the willingness to consciously use the literary

Radosław Walczak, jest absolwentem studiów magisterskich kierunku filologia angielska na Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, gdzie obecnie studiuje edukację muzyczną; od 2021 roku jest nauczycielem akademickim w Wyższej Szkole Gospodarki w Bydgoszczy, prowadzi zajęcia z literatury angielskiej i amerykańskiej; w swoich wystąpieniach konferencyjnych kilkakrotnie poruszał temat podtrzymywania pamięci kulturowej przez współczesne artystki w ich adaptacjach dzieł literackich na muzyczne; jego zainteresowania to literatura, kultura, muzyka i gry wideo, bada wzajemne zależności między tymi dziedzinami.

radoslaw.piotr.walczak@gmail.com

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN  ACCESS

concept of „frame story”, there are other reasons for the creation of narratives nested in other narratives. On the other hand, it is hard not to mention some stage work when the action takes place in the opera house, or not to mention the name of the textbook in the story about the school of magic. Embedding is an interesting literary device that cannot be avoided when creating fictional stories. This chapter aims to present and analyze the phenomenon in various types of media, ranging from traditional literary (novel, lyrical), through stage works (drama, musical) to new media (film, video games).

Keywords: embedded narratives, embedding, framed narrative, epistolary novel, diegetic levels, metanarrative, gothic novel, musical, video games, literary fiction

Wprowadzenie

Narracja szkatułkowa, na której niniejszy artykuł skupia uwagę, to tak zwana powieść w powieści, która może zawierać w sobie pojedyncze odniesienie do innej historii, dygresję lub składać się z serii opowiadań (Cuddon 2013: 288; 682). Podczas gdy w języku polskim zjawisko to występuje głównie jako narracja lub powieść szkatułkowa, w języku angielskim wyróżniamy wiele jego typów i nazw, między innymi narracje określane jako *Chinese box*, *Russian dolls*, a także *framed*, *nested* czy też *embedded narrative* (Nelles 1997: 1). Anglojęzyczne określenia odnoszą się w tym przypadku do ukrywania, obramowywania, zagnieżdżania bądź umiejscowienia pewnych narracji w narracjach innego poziomu.

Mnogość angielskich terminów przypisanych omawianemu zjawisku świadczy zarówno o zainteresowaniu, jakim obdarzano ten zabieg w piśmiennictwie zachodnim, jak też o jego znaczącej różnorodności i wariantowości. Niniejszy artykuł rozpoczyna się więc wyborem definicji przywołanej w tytule „fikcji w fikcji”, a celem autora jest ukazanie, jak zróżnicowane bywają przypadki narracji-w-narracji. Przykłady, jakie się tu pojawią, zaczerpnięte zostały nie tylko z tekstów rozpoznawanych obecnie jako literatura kanoniczna, wysoka (*casus* Szekspira i jego *Hamleta*), lecz również z takich, które przez dekady sytuowano na marginesach zainteresowań akademii, jak na przykład literatura dla dzieci i młodzieży czy gry, traktowane jako naiwny eskapizm zgodnie z narzucaną przez nowoczesne strategie organizacji życia społecznego retoryką zabawy czy gry jako aktywności niepoważna (*play as frivolity*; Sutton-Smith 2001: 7-17). Zauważyć należy, iż narracje-w-narracjach pojawiają się w tekstach literackich wszelkich gatunków i odmian, w tym takich, które poprzez swoją jawnie deklarowaną formularność przynależą do literatury popularnej (Cawelti 1976: 8; 10), występują także w tekstach tworzonych w innych mediach, takich jak film, musical czy gry

wideo. Zamiarem autora artykułu jest wstępne rozpoznanie zagadnienia i ukazanie na wybranych przykładach, jak różne rodzaje mediów wykorzystują koncepcję fikcji w fikcji.

Definicje

Technika osadzania jednej narracji w drugiej jest wszechobecna w literaturze każdego okresu i we wszystkich kulturach (Nelles 2005: 134). Zgodnie z obserwacją, iż narracja jako taka stanowi potencjał transmedialny i może być przekształcona w wiele form (Ryan 2004: 9), budowę szkatułkową spotka się nie tylko w tekstach literackich, lecz także w innych środkach przekazu, takich jak film czy dzieła sceniczne; w filmie może pojawić się drugi film, a w sztuce fikcyjna sztuka. Niejednokrotnie w opowieści wykorzystującej określone formuły gatunkowe pojawiają się narracyjne wtrącenia odnoszące się do innych gatunków czy rodzajów – przykładowo, bohater epiki może opowiedzieć baśń. Interesującym, a przy tym charakterystycznym przypadkiem będą opowieści, przedstawiane w pewnym wybranym medium, które ukrywają bądź obramowują narracje nawiązujące do innych mediów. Przykładem takiego użycia narracji szkatułkowych będzie zagnieżdżenie w powieści fragmentu, który ma odwzorowywać inscenizację teatralną. Oprócz tego typu dodatkowych elementów fabuły powstają też serie opowiadań tworzących narracyjną całość.

Najprostsza definicja opisująca zjawisko szkatułkowej kompozycji utworu znajduje się w *Słowniku języka polskiego PWN*. Wedle tej definicji jest to „forma, kompozycja utworu, dzieła polegająca na wpłceniu w opowieść główną opowiadań pobocznych, stanowiących odrębne całości” (Sjp.pwn.pl 2023). Definicja ta wydaje się też uniwersalna pod względem medium, w którym została osadzona dana narracja. Z kolei *Światowa historia literatury polskiej* rozszerza tę definicję, wzbogaca o historię zjawiska i podaje przykłady:

narracja szkatułkowa – skonstruowana na zasadzie „opowieści w opowieści”: w toku relacjonowanej historii pojawia się postać dostarczająca kolejnej opowieści, w której wystąpić może kolejny narrator, a za nim następni. Ten typ narracji znany był już literaturze starożytnej, później przejęły go średniowieczne cykle powieściowe, renesansowe zbiory opowieści oraz sceny barokowe, korzystające z motywu „teatru w teatrze”. Po ukazaniu się na Zachodzie pierwszych przekładów *Księgi tysiąca i jednej nocy* (na początku XVIII wieku) narracja szkatułkowa została wzbogacona odmianą orientalną. Pojawiała się często w europejskiej powieści doby oświecenia, umożliwiając mnożenie głosów i punktów widzenia, co pozwalało oddać przekonanie o relatywnej naturze świata (Shlp.pl 2023).

Polskie nazewnictwo tego zjawiska ukazuje narrację jako metaforyczną szkatułkę, do której można włożyć kolejną narrację, natomiast w języku angielskim *embedding* to dosłownie osadzanie, a *embedded narrative* to narracja osadzona. Angielskie definicje tego zjawiska wyszczególniają też jego podtypy, w tym wspomniany *embedding* oraz *frame narrative*, czyli narrację ramową, metaforyczną ramę, w którą wstawia się kolejne opowiadania (Nelles 2005: 134).

Podczas wprowadzania teorii związanej z narracjami szkatułkowymi warto wspomnieć o poziomach diegetycznych obecnych w wielu rodzajach i gatunkach literackich. Opowieści ramowe i osadzone opierają się całkowicie na tej koncepcji:

Jako iż każdy akt narracji zawiera inny akt narracji, poziom diegetyczny przesuwa się z wyjściowego poziomu ekstradiegetycznego na intradiegetyczny i dalej – na poziom metadiegetyczny i poza ten poziom. Granica diegetycznego obramowania narracji określana jest przez warunki podyktowane ograniczeniami różnych narracji (Duyfhuizen 2005: 187)¹.

Oznacza to, że narracja nadrzędna odbywa się na poziomie ekstradiegetycznym, zaś osadzona to poziom intradiegetyczny, w którym można też się przenieść do metanarracji. Liczba „powieści w powieści” zależy od pojemności i ograniczeń każdego z poziomów diegetycznych.

Literatura

Zjawisko narracji-w-narracji obecne jest w literaturze od stuleci. Wśród zbiorów opowiadań jako pierwsze wśród narracji szkatułkowych warto wymienić prototypowe *Opowieści kanterberyjskie* Geoffreya Chaucera, datowane na XIV wiek. W tej opowieści ramowej występuje zarówno narrator główny, jak i inni narratorzy w czasie wspólnej wędrówki prezentujący wybrane historie. W grupie pielgrzymów znaleźli się między innymi rycerz, młynarz, kucharz, giermek, kupiec, ksiądz, zakonnice, a także postać, która uosabia samego Chaucera, czyli umieszczona pośród fikcyjnych bohaterów światopowieści osoba autora historycznego (Nelles 1997: 10). Dzieło można zdecydowanie zaliczyć do rodzaju powieści ramowych ze względu na akcję zachodzącą pomiędzy narratorami-pielgrzymami, która tworzy ekstradiegetyczne tło do serii opowiadań stanowiących rdzeń zbioru (Nelles 2005:

¹ Przekład własny za: „As each narrating act contains another narrating act, the diegetic level shifts from the initial extradiegetic level to an intradiegetic level of narration, to a metadiegetic level of narration, and beyond. The limit of diegetic narrative framing is set by the conditions of containment obtaining among the different narrations [...]”.

134). W dziele Giovanniego Boccaccia, *Dekameron*, o zbliżonym datowaniu do utworu Chaucera, przedstawiciele arystokratycznej florenckiej młodzieży kolejno opowiadają przynależące do różnych gatunków historie, aby wypełnić czas spędzony na odosobnieniu w trakcie, opisanej szczegółowo i z dbałością o realizm (Clawson 1951: 140) śmiercionośnej epidemii dżumy. Oddzielenie indywidualnych opowieści od ramowej narracji podkreśla tu ruch, fizyczne przejście z pewnej przestrzeni – chaosu i przerażających realiów epidemii w mieście – do przestrzeni odmiennej, wydzielonej, cechującej się spokojem i dostatkiem wiejskiej posiadłości (Clawson 1951: 141). Jeszcze starszy, bo spisany w IX bądź X wieku, jest perski zbiór znany jako *Księga tysiąca i jednej nocy*, do którego zresztą Boccaccio nawiązywał. Pojawiające się w nim historie obramowane są opowieścią o Szeherazadzie, która walczy o życie, snując ciąg baśni i anegdot. Jej małżonek, sułtan, zauroczony i zaciekawiony, odwleka decyzję o wyroku śmierci, dopóki nie pozna ich zakończenia, a Szeherazada ratuje się, urywając narrację w najciekawszych momentach (Clawson 1951: 137). Tak jak w *Dekameronie* narracje-w-narracji reprezentują tu różnorodne tradycje i formy. Niejednokrotnie też bohater opowieści przedstawianej przez małżonkę sułtana zaczyna narrację na kolejnym, głębszym poziomie, relacjonując pewien układ zdarzeń innym postaciom, dzięki czemu pojawia się swego rodzaju struktura fraktalna, opowieść w opowieści w opowieści, którą doskonale oddaje anglojęzyczny termin narracja matrioszkowa (*Russian dolls narrative*).

Tego rodzaju splecione, wielowarstwowe narracje charakterystyczne dla tradycji arabskiej obce były wywodzącym się z Grecji wymogom kompozycji, zgodnie z którymi należałoby zachować „zasady naturalnej spójności, symetrii oraz kompletności dzieła [*principles of organic unity, symmetry, and completeness*]” (Gittes 1983: vii). Pomimo tego narracje szkatułkowe – dopasowane w mniejszym bądź większym stopniu do lokalnych oczekiwań – nie przestają pojawiać się w tekstach europejskich, czego przejawem są już starożytnie *Metamorfozy* Owidiusza.

W dziewiętnastowiecznym *Frankensteinie* Mary Shelley narracja przyjmuje różne formy, a szkatułkowość przejawia się między innymi poprzez przekazanie akcji w formie listów i dziennika kapitana Waltona, opowiadań doktora Frankensteina i narracji Potwora. Wszystkie te narracje i narratorów można postrzegać jako serię szkatulek osadzonych we wspólnej ramie; narracja Roberta Waltona odbywa się na ekstradiegetycznym poziomie w jego pamiętniku, w którym pojawia się intradiegetyczny przekaz ustny Victora Frankensteina, który to z kolei cytuje metadiegetyczną opowieść potwora którego stworzył, a ten wprowadza historię rodziny De Lacey, która również została mu przekazana przez jej członków (Duyfhuizen 2005: 187). Pomimo włączania *Frankensteina* do takich gatunków jak literatura gotycka, horror czy też science fiction, można ją też zaklasyfikować jako powieść epistolarną, czyli

skonstruowaną w formie listów czy pamiętnika (Beebee 2005: 140). Być może narracje tego typu kojarzą się głównie z powieściami społeczno-obyczajowymi okresu romantyzmu, na przykład wczesnej twórczości Jane Austen, jednakże należy do nich też inna dziewiętnastowieczna powieść gotycka w formie epistolarnej, czyli *Drakula* Brama Stokera.

Użycie przez Shelley we *Frankensteinie* narzędzia literackiego w postaci opowieści ramowej ma też znaczenie na poziomie fabularnym w charakterze narracyjnego kontraktu między opowiadającym a słuchaczem, jako że historie są tu przekazywane w zamian za coś innego, na przykład obietnicę zemsty (Duyfhuizen 2005: 187). Inną narracyjną wymianą może być też chęć osiągnięcia uzdrowienia poprzez rozmowę; jest to w takim wypadku relacja przypominająca psychoanalizę, narrator intradiegetyczny opowiada historię swojego życia, a ekstrapadiegetyczny odgrywa rolę analityka, który stara się przebadąć i uzdrowić swojego rozmówcę z traumy (Brooks 1984: 239). Traumatyczne zdarzenie jest w tym przypadku osadzone w kolejnej narracji szkatułkowej w celu uwolnienia narratora z traumy i uświadomienia mu, że jego opowieść jest już przeszłością (Duyfhuizen 2005: 188).

W powieści Lucy Maud Montgomery *Ania z Zielonego Wzgórza* główna bohaterka wraz ze swoimi przyjaciółkami postanawia odtworzyć scenę z poematu Alfreda Tennysona *Pani z Shalott*. We wspomnianym fragmencie Ania recytuje fragmenty poematu i wciela się w rolę Elaine z Astolat. Wiąże się to z udawaniem martwej dziewczyny spoczywającej w łódce dryfującej po stawie; gdy łódka zaczyna przeciekać i tonie, bohaterkę ratuje jej rywal, a zarazem późniejszy obiekt zainteresowania, Gilbert Blythe (Montgomery 2013: 275-278). To wtrącenie można czytać także na poziomie metanarracyjnym, ponieważ kanadyjska pisarka zdecydowała się wspomnieć w swojej powieści rzeczywiste dzieło literackie angielskiego poety, który żył jeszcze w dzieciństwie Montgomery. Poemat ten został napisany w oparciu o jedną z legend arturiańskich, a umieszczenie już funkcjonującego i powszechnie znanego tekstu dodało fabule *Ani z Zielonego Wzgórza* realizmu.

Wśród współczesnych utworów literackich klasyfikowanych jako literatura popularna znajdują się też serie, których opowieści szkatułkowe doczekały się własnych paratekstów i spin-offów. Przykładem jest siedmio-książ powieści o Harrym Potterze autorstwa Joanne Kathleen Rowling. Młody czarodziej pobierający nauki w szkole magii poznaje wiele książek i podręczników należących do diegezy światoopowieści tego cyklu – istniejących w świecie Harrego Pottera i fikcyjnych z punktu widzenia rzeczywistości ekstrapadiegetycznej. *Fantastyczne zwierzęta i jak je znaleźć*, *Quidditch przez wieki* i *Baśnie barda Beedle'a* pisarka postanowiła w całości napisać i wydać jako kontynuację i uzupełnienie franczyzy. To właśnie z tej ostatniej książki pochodzi *Opowieść o trzech braciach*, która jest ważnym

wątkiem w ostatnim tomie głównej serii, *Harry Potter i Insygnia Śmierci*. Baśń ta została przeczytana na głos przez Hermionę podczas wyprawy trójki bohaterów, dzięki czemu poznajemy całą jej treść. Z fabuły opowieści czytelnik dowiaduje się, że pewnym trzem braciom udało się przechytrzyć Śmierć; wyczarowali most nad rwącą rzeką, kostucha zaś nagrodziła każdego z nich za ten wyczyn darem. Trzy Insygnia Śmierci wydają się w późniejszej dyskusji między bohaterami prawdziwymi przedmiotami, a bracia Peverell pierwszymi legendarnymi właścicielami lub twórcami Czarnej Różdżki, Kamienia Wskrzeszenia i Peleryny Niewidki (Rowling 2008: 420-427). Zarówno siódma część *Harry'ego Pottera*, jak i *Baśnie barda Beedle'a* zawierają tę samą bajkę, która w pierwszej książce jest jedynie wspomnianą narracją szkatułkową, zaś w drugiej – częścią zbioru opowiadań, którego nie trzeba poznawać wcześniej dla zrozumienia fabuły. Ponadto, pomimo zastosowania techniki powieści ramowej, we wstępie *Baśni...* pojawia się metanarracja, z której wynika, iż dzieło barda zostało przetłumaczone przez Hermionę, opatrzone komentarzem Albusa Dumbledore'a i następnie przekazane niemagicznym czytelnikom przez autorkę (Rowling 2017: 12-15).

Dramat, musical, film, gry wideo

Wśród przykładów narracji szkatułkowych w dramacie warto jako pierwszą wspomnieć sztukę *Hamlet*, w której William Szekspir użył kilku złożonych technik prowadzenia fabuły. Historię swojej śmierci wyjawia Hamletowi duch jego ojca, wprowadzając w tym przypadku kolejną narrację osadzoną. W gatunku literackim, jakim jest dramat, nie pojawia się narracja trzecio-osobowa, a opisy zdarzeń, postaci i scen są przedstawiane przez bohaterów w sposób werbalny i bezpośredni. Zdarzenia opowiadane przez postacie stają się narracjami osadzonymi, na przykład kiedy bohater przywołuje ze swojej pamięci jakieś zdarzenie (Ryan & Thon 2014: 52). Przykładem takiego zrelacjonowania wydarzeń jest właśnie scena, w której Hamlet podąża za duchem swojego ojca, a ten wyjaśnia, że został zamordowany przez Klaudiusza i żąda zemsty (Ryan & Thon 2014: 60). Podobnie jak we wspomnianym wcześniej *Frankensteinie* i w przypadku tej sceny w *Hamlecie* można się doszukiwać narracyjnego kontraktu wymiany opowieści między opowiadającym duchem a słuchającym Hamletem w zamian za obietnicę zemsty.

Ze względu na specyfikę rodzaju literackiego, jakim jest dramat, narracje osadzone wydają się być zatem koniecznym, a zarazem integralnym zabiegiem. Szekspir postanowił jednak wprowadzić do historii narrację szkatułkową, która nie wynika ze specyfiki medium dramatów scenicznych, a która jest uzasadniona fabularnie. Po kilku scenach, które ukazując

podstępny i przespiewy między głównymi postaciami sztuki, Hamlet decyduje się na wykorzystanie profesjonalnych aktorów, aby ostatecznie dowieść prawdziwości słów ducha swojego ojca (Ryan 2014: 63). Aktorzy wystawiają przed dworem królewskim przerobioną przez Hamleta wersję fikcyjnej sztuki *Zabójstwo Gonzagi*. Spektakl ma na celu ostateczne zdemaskowanie popełnionej przez króla Klaudiusza zbrodni bratobójstwa. Podstęp się udaje, a król widząc, że aktorzy odgrywają scenę przypominającą jego własny występ, wpada w gniew.

Upiór w operze autorstwa Andrew Lloyd Webbera opiera się na konwencji opery w musicalu, a zarazem należy do rodziny *backstage musicals*, czyli scenicznych dzieł muzycznych widzianych od kulis. Fabuła *backstage musicals* jest związana z procesem ich produkcji, zaś bohaterowie to ludzie teatru, których pracą jest śpiew i taniec (McMillin 2006: 102). Akcja musicalu ma miejsce w Operze Paryskiej, gdzie wystawianych jest kilka oper, w tym ta autorstwa samego Upiora. Zanim do tego dojdzie, widz przygląda się artystom w trakcie prób. Z kolei w literackim pierwowzorze Gastona Leroux wspomniana zostaje opera *Faust* rzeczywistego kompozytora Charlesa Gounoda, co tworzy podobną intertekstualną metanarrację do tej zachodzącej między powieścią *Anią z Zielonego Wzgórza* a *Panią z Shalott*.

Kilka fikcyjnych oper pojawia się w musicalowej adaptacji tej powieści, klasyfikowanej jako gotycka. Muzyka Andrew Lloyd Webbera nosi również znamiona tego stylu, szczególnie we fragmentach wystawianych oper, recytatywach i ansamblach. Pojawiają się tu parodie techniki opery dziewiętnastego wieku, a w scenach prób i spektakli widzimy fragmenty oper *Hannibal* w stylu francuskiej klasycznej i komedię *Il Muto* w stylu włoskiej opery *buffo*. Finałowe dzieło Upiora, *Don Juan Triumphant* w stylu modernistycznym, powstało jako wyraz jego niezadowolenia poczynaniami Opery Paryskiej. Upiór żąda, aby główną sopranową rolę zagrała Christine, a sam podstępnie pojawia się na scenie i pod przebraniem przejmuje główną rolę tenora. Scott McMillin zauważa kilka zabiegów autora musicalu, jak i pewną zależność związaną z jego życiem prywatnym:

Inscenizacja nowego *Don Juana Triumfującego* jako opery w musicalu to pomysł Lloyd Webbera, jeden ze sposobów, w jaki jego liczne źródła są poddawane pomysłowemu odwzorowaniu w formie muzycznej. Wraz z koncepcją formy jaką jest opera w musicalu, Lloyd Webber nadaje jego nowej kompozycji wręcz operowy charakter poprzez wypełnienie jej prawie w całości śpiewem. Autor musicalu sam zaś może być analogicznie porównany do Upiora jako kompozytor, który de facto napisał rolę Christine dla swojej ówczesnej żony, Sarah Brightman. W czasie, gdy Upiór i Christine śpiewają *Point of No Return* z opery

Don Juan, musical sam w sobie staje się w całości wokalizowaną operą, przez co dzieło Upióra przenika się z musicalem Lloyd Webbera, a składowe estetyczne obu z nich łączą się (McMillin 2006: 166)².

Upiór w Operze zawiera w sobie nie tylko narracje szkatułkowe, lecz także przenosi niektóre z wydarzeń na poziom metanarracji.

W filmach zjawisko narracji szkatułkowych może być zastosowane w obramowaniu całej intradiegetycznej fabuły, z wydarzeniami we wstępie i zakończeniu odbywającymi się na poziomie ektradiegetycznym. Przykładowo, w musicalu filmowym *Czarnoksiężnik z Oz* z 1939 roku podróż Doroty do magicznej krainy jest przedstawiona jako sen, co zostanie ujawnione dopiero na końcu filmu. Zabieg ten wynikał najprawdopodobniej z chęci dotarcia do jak najszerszego grona odbiorców, gdyż baśniowy, magiczny musical był skierowany zarówno do dzieci, jak i przemawiał do dorosłej publiczności ze względu na podział fabuły na sen i jawę (Knapp 2006: 124). Realistyczne sceny rozgrywające się w Kansas są nakręcone w nostalgicznej sepii, a baśniowa kraina Oz jest przedstawiona w technikolorze, zrywając ze wszystkimi limitami w kwestii fantazji, spektakularności, widocznej teatralności i kampu, z ekstrawagancką scenerią i cudacznymi strojami (Bunch 2015: 58).

W grach wideo można by teoretycznie zawrzeć nieskończenie wiele narracji szkatułkowych, w praktyce podyktowanej zarówno realiami produkcji gier, jak i tradycją konstruowania fabuł w tym medium, narracje-w-narracji nie są zazwyczaj obligatoryjne i zostają pominięte, jeśli osoba grająca uzna, że nie są dla niej ważne. Przejawiają się one między innymi w wypowiedziach napotkanych postaci, znalezionych artefaktach, tak zwanych cutscenkach i tekstach wyświetlanych poprzez interfejs gry. Interaktywność medium, jakim są gry wideo, pozwala na odkrywanie kolejnych narracji i opowiadań, zaś otwarty świat w takich gatunkach jak *Role Playing Game*³ pozwala na nieliniowość, wpływ i decyzyjność gracza co do kolejności eksploracji lub całkowitego pominięcia niektórych wątków i historii, w przeciwieństwie do książek, w których zdarzenia zazwyczaj poznaje się w określonej kolejności. Narracje szkatułkowe w grach wideo są też sposobem na wprowadzenie kontekstu dla działań gracza.

² Przekład własny za: „The staging of the new »Don Juan Triumphant« as an opera within the musical is Lloyd Webber's invention, one of the ways his many sources are being subjected to a clever recreation in the musical form. At the same time as he is inventing the opera-within-the-musical form, Lloyd Webber is turning his own musical into quasi-operatic realization by making it virtually through-sung. (Lloyd Webber was thus paralleling the Phantom as composer, and was in fact writing for his wife, Sarah Brightman, who played Christine.) Once the Phantom sings »Point of No Return« with Christine in the »Don Juan« opera, the musical itself becomes a through-sung opera, so that the Phantom's opera opens out into the Lloyd Webber musical and the aesthetic principles of the two are joined”.

³ Dalej: RPG.

Na przykład gry przygodowe osadzone w środowisku trójwymiarowym często kładą nacisk na eksplorację świata, a napotkane narracje czynią je ważną częścią doświadczenia gracza (Wolf 2012: 41).

Niektóre obiekty w grach rozszerzają jej fabułę i wprowadzają kolejne narracje. W gatunkach typu RPG są to zazwyczaj książki lub inne źródła pisane pojawiające się w rozgrywce. Przykładem mogą być również inskrypcje odnalezione na kamieniach i krótkie legendy wyświetlane w formie interfejsu na początku kolejnych poziomów i lokacji gry, co dzieje się na przykład w serii *Fable* (Wei 2010: 247). Dzięki formie pasującej do gatunku, na przykład księgi w środowisku fantasy, narracje te łatwo się wtapiają w świat gry, wzbogacają go, nadają realizmu, nie powodują emersji (Kubiński 2018: 162) i nie zaburzają immersji, a raczej ją pogłębiają.

Na wcześniej wspomnianej franczyzie *Harry'ego Pottera* powstało wiele gier wideo; szczególnie w adaptacjach kilku pierwszych części można zauważyć narracje szkatułkowe. Warte uwagi są tu *Karty Słynnych Czarownic i Czarodziejów* współtworzone z autorką sagi, zawierające ilustracje i krótkie opisy historycznych postaci należących do uniwersum. Niektóre są już znane z kart książek o Harrym Potterze, inne zostały dopiero wprowadzone w grze, jednakże możliwość przeczytania o nich w trakcie rozgrywki w świecie wirtualnym poszerza wiedzę odbiorcy o tej światoopowieści (KnowWonder 2001).

W przeciwieństwie do tekstów pisanych, w medium jakim są gry można przedstawić historię nie tylko ją opowiadając, lecz także pokazując. Niekiedy gra i całe jej umiejscowienie bazują tylko na warstwie wizualnej. Jako że narzędzia tworzące fabułę w grach różnią się od tych z bardziej tradycyjnych mediów, to świat może być zaprezentowany bez pomocy narratora lub bez jego zmiany, a zarazem nosić znamiona powieści ramowej lub osadzonej. Dla przykładu w grach platformowych typu *Super Mario Bros* każdy kolejny poziom może być odrębny tematycznie i mogą się w nim pojawić zupełnie odmienne przedmioty, postacie i przeciwnicy (Wei 2010: 248).

Podsumowanie

Narracje szkatułkowe to zjawisko stare i powszechnie występujące w tekstach kultury. Ich zastosowanie wynika z różnych czynników, między innymi w zależności od zastosowanego medium, jednakże niektóre z powodów są uniwersalne bez względu na zastosowany rodzaj przekazu narracji. Począwszy od najstarszych zbiorów, jednym z powodów zastosowania powieści ramowej było objęcie nią kilku opowiadań i nadanie im wspólnego narratora lub grupy narratorów, którzy są przedstawieni czytelnikom na początku zbioru. Ciekawym i dość powszechnym do XIX wieku konceptem jest powieść epistolarna,

napisana w formie listów czy dziennika. Jej struktura wynika z braku narracji trzecioosobowej, która nadaje wydarzeniom realizmu ze względu na formę. Można więc założyć, że dzięki narracjom szkatułkowym powstają całe odrębne gatunki literackie czy też specyficzne konstrukcje tekstów kultury.

Spotykane są przypadki, gdy narracje szkatułkowe pojawiają się w innych na poziomie metafikcji, na przykład sztuka teatralna w dramacie czy też opera w musicalu, są więc uzasadnione fabularnie. Dzieła sceniczne są specyficznym medium, jako że nie ma w nich zazwyczaj narratora trzecioosobowego, w przeciwieństwie do prozy; wszystkie opowieści spoza głównych wątków, jak i przeszłość poszczególnych postaci, jest wprowadzana przez samych bohaterów. Niekiedy postacie wpływają swoją narracją na przebieg wydarzeń, a ich historie mają jakiś cel, który chcą osiągnąć w interakcji ze swoim rozmówcą.

W medium, jakim jest na przykład film, można wyjaśnić całą akcję jako sen czy podróż do świata, który jest narracją intradiegetyczną dla ekstrapadiegetycznej jawy. Z kolei w grach wideo, które są rozrywką interaktywną, narracje szkatułkowe są związane z postaciami i przedmiotami spotkanymi na drodze naszego bohatera; niekiedy gracz natrafia w trakcie rozgrywki na wybór, które z wątków pobocznych zostaną pominięte. W wirtualnym świecie narracja może się też odbywać bez udziału osoby mówiącej czy też tekstu, opierając się tylko na warstwie wizualnej.

Oprócz chęci świadomego wykorzystania konceptu literackiego, jakim jest opowieść ramowa, można wymienić też inne powody dla powstawania narracji osadzonych w innych narracjach. Powieść szkatułkowa to ciekawy zabieg literacki, którego nie sposób uniknąć podczas kreowania fikcyjnych historii. Takie narracje z pewnością będą się rozwijać w przyszłości wraz z powstawaniem kolejnych tekstów kultury, a także rozwojem starych i nowych mediów.

Źródła cytowań

- BEEBEE, THOMAS O. (2005), 'Epistolary novel', w: David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (red.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, ss. 140-141.
- BROOKS, PETER (1984), *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York: Knopf.
- BUNCH, RYAN (2015), 'Oz and the musical: The American art form and the reinvention of the American fairy tale', *Studies in Musical Theatre*: 9 (1), ss. 53-69.
- CAWELTI, JOHN G. (1976), *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago and London: University of Chicago Press.
- CLAWSON, WILLIAM H. (1951), 'The Framework of the Canterbury Tales', *University of Toronto Quarterly*: 20 (2), ss. 137-154.
- CUDDON, JOHN A. (2013), *A dictionary of literary terms and literary theory*, Wiley-Blackwell, A John Wiley & Sons, Publication.
- DUYFHUIZEN, BERNARD (2005), 'Framed narrative', w: David Herman, D., Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (red.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, ss. 186-188.
- GITTES, KATHERINE S. (1983), *The Frame Narrative: History and Theory*, San Diego: University of California.
- KNAPP, RAYMOND (2006), *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- KNOWWONDER (2001) *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Electronic Arts [PC].
- KUBIŃSKI, PIOTR (2014), 'Emersja – antyiluzyjny wymiar gier wideo', *Nowe Media*: 5, ss. 161-176.
- McMILLIN, SCOTT (2006), *The Musical as Drama*, Princeton: Princeton University Press.
- MONTGOMERY, LUCY M. (2013), *Ania z Zielonego Wzgórza*, przekł. Grażyna Szaraniec, Warszawa: Bellona.
- NELLES, WILLIAM (1997), *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*, New York: Peter Lang.
- NELLES, WILLIAM (2005), 'Embedding', w: David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (red.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, ss. 134-135.
- ROWLING, JOANNE K. (2008), *Harry Potter i insygnia śmierci*, przekł. Andrzej Polkowski, Poznań: Media Rodzina.
- ROWLING, JOANNE K. (2017), *Baśnie barda Beedle'a*, przekł. Andrzej Polkowski, Poznań: Media Rodzina.

- RYAN, MARIE-LAURE (2004), 'Introduction', w: Marie-Laure Ryan (red.), *Narrative across Media: the languages of storytelling*, Lincoln: University of Nebraska Press, ss. 1–40.
- RYAN, MARIE-LAURE (2014), 'Story/Worlds/Media. Tuning the Instruments of a Media – Conscious Narratology', w: Marie-Laure Ryan, Jan-Noel Thon (red.), *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln: University of Nebraska Press, ss. 25–49.
- SHLP.PL (2023), *Narracja szkatułkowa*, online: <https://shlp.pl/2020/04/18/narracja-szkatulkowa/>, [dostęp: 28.02.23].
- SJP.PWN.PL (2023), *Szkatułkowa forma, kompozycja utworu, dzieła itp.*, online: <https://sjp.pwn.pl/sjp/szkatulkowa-forma-kompozycja-utworu-dziela-itp;2526617.html>, [dostęp: 28.02.23].
- SUTTON-SMITH, BRIAN (2001), *The ambiguity of play*, Massachusetts: Harvard University Press.
- THON, JAN-NOEL (2016), *Transmedial narratology and contemporary media culture*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- WEI, HUAXIN (2010), 'Embedded narrative in game design', w: *Futureplay: Proceedings of the International Academic Conference on the Future of Game Design and Technology*, New York: Association for Computer Machinery, ss. 247–250.
- WOLF, MARK J.P. (2012), *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*, New York: Routledge.

Konspiracja Wodnika jako środek do wprowadzenia Nowego Porządku Świata

Olga Zamojska

Uniwersytet Ignatianum w Krakowie

Abstract

The Aquarian Conspiracy as a means to introduce the New World Order

The chapter „The Aquarian Conspiracy as a means to introduce the New World Order”, by Olga Zamojska, is devoted to the issue of union between Masonic and Paramasonic organizations with the growing expansion tendencies of new religious movements, with particular reference to the syncretic New Age Movement. The aim of the chapter is to identify the links between the Aquarian Conspiracy (a conspiracy operating within the New Age Movement) and Masonic associations, which herald the forthcoming New World Order, with a single world government representing planetary consciousness and with total control over the world and its citizens. To this end, the author undertakes an analysis of the ideological sources and coryphaean views common to the New Age Movement and Freemasonry, considering in particular the Theosophical Society headed by Alice Bailey and the Anthroposophical Society founded by the freemason Rudolf Steiner. Analysis of the results on research on the New Age phenomenon and on issues related to Freemasonry contained in:

Olga Zamojska, absolwentka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego, ukończyła studia I stopnia na kierunku Filologia Portugalska, obecnie studentka Filozofii na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie; członkini Filozoficznego Koła Naukowego EIDOS działającego w ramach tejże uczelni; w polu jej zainteresowań naukowych znajduje się filozofia przyrody oraz zagadnienia związane z filozofią religii, ze szczególnym uwzględnieniem New Age Movement oraz nowych ruchów religijnych.

olgazamojska29@gmail.com

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media



New Age. Nowa religia? (1993) and Masoneria. Czyżby papierowy tygrys? (1994), by Arnaud de Lassus, or in New Age: filozofia, religia i paranauka (2002), by Adam Zamojski, points to indications that the Aquarian Conspiracy may be an association of a conspiratorial nature, implementing a plan to introduce a New World Order, originating from the very centre of Masonic ideas. In order to characterise the common ideological sources for the New Age Movement and Freemasonry and to detail the links between the plan to introduce a New World Order and the Aquarian Conspiracy, the author also refers in the chapter to extracts from an important text for the New Age Movement, The Aquarian Conspiracy. Personal and Social Transformation in the 1980s, by Marilyn Ferguson, a leading figure in the Conspiracy, and to the Masonic strategy of action, recorded in The permanent instruction of the Alta Vendita (1999) and others. The method of comparative analysis of numerous sources, makes it possible to identify indications of the conspiratorial nature of the cultural movement, as well as to detail doctrinal convergences between the Aquarian Conspiracy and Freemasonry, involving aspirations to implement a new religious-philosophical-political paradigm.

Keywords: New Age Movement, Freemasonry, The Aquarian Conspiracy, New World Order, theosophy, anthroposophy

Wprowadzenie

W dyskursie publicznym obecne są rozmaite teorie konspiracyjne, również i takie, które usiłują przekonać społeczeństwo do uznania za fakt istnienie tajnych i zarazem wpływowych organizacji. Miałyby one zajmować co najmniej istotne, a być może najważniejsze stanowiska w hierarchii politycznej, oraz pełnić funkcję nadrzędnego ośrodka sprawującego kontrolę (oczywiście zakulisową) nad tymi, których społeczeństwa uważają za przywódców podejmujących niezależne decyzje. Znaczną część teorii o charakterze spiskowym z całą pewnością zaliczyć można do nieprawdziwych, jednak bywają także i takie, które choć z początku wydają się absurdalne, to w ostatecznym rozrachunku okazują się prawdziwe. Ross Douthat, analityk polityczny publikujący na łamach „New York Times”, pisze: „Błędem jest wierzyć w większość teorii spiskowych, ale błędem jest również założenie, że nie mają one żadnego związku z rzeczywistością” (Douthat 2020). Przez ten właśnie pryzmat zostanie poddana analizie teoria dotycząca wywodzącego się z organizacji masońskich planu ustanowienia Nowego Porządku Świata (angielskie: *New World Order*), a także związków zachodzących między owym planem, ruchem Nowej Ery (angielskie: *New Age movement*), a stowarzyszeniami masońskimi. Istnieją bowiem przesłanki wskazujące, iż Konspiracja Wodnika, sprzysiężenie tworzone przez zwolenników ruchu New Age, stanowi ugrupowanie o charakterze spiskowym, mające swoje korzenie w organizacjach masońskich, a przy tym realizujące plan ideowo zbieżny z zamierzeniami masonerii. Wnikliwa analiza może wykazać, czy mamy do czynienia z przypadkowym spplotem wydarzeń, czy też z przejawem precyzyjnie przygotowanego spisku, mającego doprowadzić do stopniowej, ewolucyjnej transformacji istoty ludzkiej zarówno w aspekcie indywidualnym, jak i społecznym.

Ruch Nowej Ery – charakterystyka zjawiska

Koncepcja Nowej Ery ściśle wiąże losy gatunku ludzkiego z astrologią. Opiera się na poglądzie, że obecnie Ziemia znajduje się w punkcie przejścia pomiędzy dwiema epokami astrologicznymi – Erą Ryb, czyli czasem chrześcijaństwa, oraz Erą Wodnika, zapowiadaną jako epoka globalnego pokoju i wyższej świadomości człowieka. Astrolodzy nie są zgodni w kwestii wyznaczenia daty początku owej tranzycji, ale pomimo trwających sporów powszechnie uznaje się, że świt Ery Wodnika miał rozpocząć się około 2000 roku. „W zasadzie termin „New Age” ujrzał światło dzienne dopiero w latach siedemdziesiątych, ale rozwój ruchu New Age staje się tak błyskawiczny, że na pewno był przygotowany długo wcześniej” (Lassus 1993: 84) – pisze Arnaud de Lassus.

Ruch Nowej Ery jest zjawiskiem o niezwykle szerokim zakresie, przez co wymyka się próbie jednoznacznego zdefiniowania. Składają się na niego elementy związane zarówno z duchowością, filozofią oraz astrologią, jak i z ekologią, sztuką czy polityką. Przenikają go wpływy ideologiczne zarazem tradycyjnego chrześcijaństwa, jak i wielkich religii Wschodu, aż po scjentyzm. Z tego powodu zrzesza wszystkich zainteresowanych rozmaitymi ścieżkami wyzwolenia (między innymi wiodącymi przez buddyzm, gnostycyzm, ezoterykę, mistycyzm, paranaukę, okultyzm, a nawet ekologię czy pedagogikę alternatywną). Synkretyczne czerpanie z jednych elementów i subiektywne odrzucanie innych sprawia, że niemal każda osoba, niezależnie od swoich dotychczasowych wierzeń czy posiadanego światopoglądu, może się w nim odnaleźć. Lassus (1993: 6) podkreśla, że New Age, jako nurt uniwersalny i humanistyczny, wybija się spośród pozostałych wierzeń, niwelując podziały istniejące między nimi. Ruch ten proponuje bowiem wszystkie elementy, które powinna posiadać modelowa religia o zasięgu globalnym, stąd staje się odpowiedzią na duchowe zapotrzebowanie dzisiejszego człowieka.

Analizując źródła inspiracji ideologicznej okazuje się jednak, że w rzeczywistości istnieje jedna wspólna płaszczyzna, na której są osadzone obecne w New Age elementy zaczerpnięte z różnych doktryn. Sugeruje to sama Marilyn Ferguson, jedna z czołowych postaci ruchu Nowej Ery, a przy tym autorka *The Aquarian Conspiracy*, książki uznawanej za „Biblię Nowego Wieku” (Ludwikowski 1992: 44). Twierdzi ona, że łańcuch inspiracji mistycznej ciągnie się od kilku stuleci, tworząc podwaliny nowego światopoglądu przebudzonej ludzkości. Owe podwaliny tworzyli: gnostycy, alchemicy, kabaliści i hermetycy (Zamojski 2002: 89). Tą płaszczyzną, źródłem ideologicznym, byłaby zatem wiedza tajemna. To właśnie okultyzm spaja te tak bardzo zróżnicowane zainteresowania New Age i tym samym stanowi jego istotę, podsumowuje Lassus (1993: 53).

Celem ruchu New Age jest stopniowa, ewolucyjna transformacja istoty ludzkiej zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i społecznym, a przemiana

ta ma być etapem kosmicznego procesu wyzwolenia człowieka w drodze do Bóstwa. Proces przechodzenia w Erę Wodnika, nazywany przez antropologa i religioznawcę Andrzeja Wiercińskiego „panuniwersalistyczną fazą ewolucyjną” (Wierciński: 2010: 133), obecnie staje się zjawiskiem, którego symptomy przestają być trudne do zaobserwowania. Jak stwierdza Wierciński:

Jej zwiastunami byłyby obserwowane obecnie szybkie przenikanie różnych odłamów buddyzmu, a nawet ciągle jeszcze astrobiologicznego hinduizmu do społeczeństw zachodnich oraz pojawienie się synkretyzmów religijnych w Azji i Ameryce Łacińskiej z jednej strony, a z drugiej – gwałtownie przybierający na sile ruch panekumeniczny w obrębie różnych wyznań chrześcijańskich, a szczególnie Kościoła katolickiego z charakterystycznymi, pierwszymi próbami wchłaniania orientalnych praktyk medytacyjnych (Wierciński: 2010: 133).

W jaki jednak sposób miałyby zostać osiągnięta docelowa transformacja? Wiele wskazuje na to, że do realizacji tego właśnie zadania powołana została Konspiracja czy też Sprzysiężenie Wodnika.

Sprzysiężenie Wodnika

Ogarnęła nas wielka przemiana, nieodwołalna i przenikająca dreszczem... chodzi tu o nową postawę duchową, o przewrót w świadomości masy krytycznej osób, o sieć wystarczająco silną, by w sposób radykalny zmodyfikować naszą kulturę. Ta sieć – konspiracja Wodnika – podporządkowała już sobie umysły, serca i uzdolnienia szeregu naszych najbardziej przodujących myślicieli, między którymi znajdują się laureaci Nobla, filozofowie, politycy, sławne osobistości...; wszyscy oni pracują usilnie nad stworzeniem nowego typu społeczeństwa (Lassus 1993: 8)¹.

W duchowości Nowej Ery integrują się zatamizowane dotychczas jednostki, tworząc sieć określaną przez Ferguson następcą systemu rodzinnego. System ten wzbogacony jest jednak o jednoczenie się we wspólnie wyznawanych poglądach i wartościach. Relacja tego rodzaju stwarza, jej zdaniem, więzi silniejsze od więzów krwi, dzięki czemu „sieć upodabnia się do zbiorowej duszy wcielonej w materię społeczną” (Lassus 1993: 57). Na strukturę takiej sieci sprzysiężonych składa się wiele segmentów będących w ciągłej transformacji, zazwyczaj bytujących swobodnie, dlatego określa się ją „siecią splecioną z wielu

¹ Tekst umieszczony na okładce dzieła Ferguson *The Aquarian Conspiracy* (1980), programowej książki ruchu New Age.

sieci". Tworzona jest przez jednostki, które realizują programy ruchu Nowej Ery. Część z nich pracuje dla tego celu z premedytacją, pozostałe działają nie-intencjonalnie, częstokroć nie zdając sobie sprawy z istnienia większego planu, w który są uwikłane. W rezultacie osoby sprzysiężone podejmują podobne działania równolegle nie ze względu na chęć osiągnięcia wspólnego celu, ale w sposób indywidualny w zależności od ich światopoglądu. W ten sposób zakonspirowana sieć staje się narzędziem pokojowej rewolucji. „Kto zauważa szybkie rozprzestrzenianie się sieci i zdaje sobie sprawę z jej siły, może w niej dojrzeć wolę dokonania zmian w skali całego świata” pisze Ferguson (Lassus 1993: 57).

Z tego powodu nie jest konieczne identyfikowanie się z ruchem New Age, ażeby uczestniczyć w jego aktywnym propagowaniu. Wniosek ten znajduje potwierdzenie w publikacji Adama Zamojskiego (2002: 89), wskazuje on wielu wiodących przedstawicieli literatury i nauki, na przykład Alberta Einsteina, Aldousa Huxleya, Hermanna Hessego czy Ericha Fromma, których twórczość jest łączona z New Age, pomimo iż nie ma przesłanek wskazujących na to, by kiedykolwiek utożsamiali się z tym ruchem. Ostateczny dowód na zgodność tego wniosku z rzeczywistością można znaleźć u samych źródeł spisku – o tym, czym jest oraz w jaki sposób funkcjonuje sieć sprzysiężonych objaśnia sama Ferguson:

Jak funkcjonują sieci? Marylin Fergusson porównuje je do: „źle zrobionej sieci rybackiej” z mnóstwem węzłów różnego kalibru, z których każdy bezpośrednio lub pośrednio wiązany był przez kogo innego. Nie można zniszczyć sieci, niszcząc tylko kierownika lub jakiś żywotny organ. Centrum, serce całego systemu sieci, znajduje się wszędzie [...] większość ludzi wcale ich nie dostrzega lub nawet myśli, że są zakonspirowane. Sieci częstokroć podejmują identyczną akcję bez porozumiewania się po prostu dlatego, że wyznają identyczne poglądy. Tajne porozumienie to w rzeczy samej wspólne podstawowe przekonania. (Lassus 1993: 57-58).

Konspirujący przyjmują zasadę, że indywidualna transformacja każdej przebudzonej osoby przyciągnie kolejne jednostki, a w końcu grupy, co spowoduje w rezultacie zmianę na skalę globalną – ukształtowanie społeczeństwa nowego typu, mieszkańców Ziemi Ery Wodnika, uduchowiony kolektyw, odżegnujący się od przestarzałych paradygmatów kulturowo-społecznych. Za przeżytek uważane są przede wszystkim zdogmatyzowane religie objawione (z chrześcijaństwem na czele) oraz tradycyjna struktura komórki rodzinnej.

Ferguson utrzymuje, że konspiracja nie posiada ośrodka kierowniczego i jest tworzona wyłącznie przez sieci zgodnie z paradygmatem systemizmu. Teorię tę poddaje w wątpliwość Lassus (1993: 68): „Jeżeli nawet *sieć sieci*

jaką stanowi New Age, twierdzi o sobie, iż jest siecią bez określonej zwierzchności, to czyż możliwym jest, by masoneria nie pełniła w niej roli kierowniczej, przynajmniej koordynując jej działania?”. W rzeczy samej warto zwrócić uwagę na to, że mocno wątpliwym jest, by tak wielopoziomowy i przy tym tak dopracowany spisek nie posiadał żadnego nadrzędnego kierownictwa. Podobną opinię wyraża chrześcijańska aktywistka Constance Cumbey (1983: 61): „[teoria ta – O.Z.] pozostaje w sprzeczności z istnieniem mnóstwa schematów organizacyjnych sieci, deklaracji programowych, przewodników i programów zajęć – wszystko to narzuca wniosek, że ruch posiada ośrodek kierowniczy, starannie zabezpieczony i o rozwiniętych strukturach”. Zatem pomimo, że ta tajemnica jest pilnie strzeżona, mając na uwadze przesłanki wskazujące na istnienie nadrzędnego zwierzchnictwa kontrolującego spisek, można zakładać wiarygodność tego typu teorii.

Masoneria

Masonerię czy też wolnomularstwo zdefiniować można jako inicjacyjny ruch ideowo-społeczny o charakterze hierarchicznym i ezoterycznym, na który składa się wiele segmentów pozornie od siebie niezależnych, włączając grupy, zwane paramasonerią, istniejące obok ścisłego wolnomularstwa. Zorganizowana jest z działających w obszarze międzynarodowym, nakładających się na siebie tajnych związków, z których każdy stopień zna tajemnice swojej grupy i grup niższych, ale nie posiada wiedzy o zamierzeniach i decyzjach grup bezpośrednio wyższych (Lassus 1994: 73). Wszystkie takie stowarzyszenia łączą się jednak w ogólnie pojmowanych ideałach humanitaryzmu i internacjonalnej jedności społeczeństwa, a wspólnym ich mianownikiem jest także „specyficzny typ działania połączony z pewną anonimowością powiązań i zależności wewnątr zorganizacyjnych” (Zamojski 2002: 56). Początków masonerii upatruje się w dacie powstania Wielkiej Loży Londynu, 24 czerwca 1717 roku. Prawdopodobnie była ona efektem połączenia się dawnego cechu budowniczych z okultystycznym związkiem różokrzyżowców. Jak można przeczytać u Lassusa:

O tym połączeniu tak mówi rabin Toaff: „Istnieje w masonerii tajna doktryna filozoficzna i religijna, wprowadzona przez gnostyków różokrzyżowców w trakcie ich połączenia się z wolnomularzami w 1717 roku. Ową tajną doktrynę, czyli gnozę wyznaje wyłącznie masoneria wyższych stopni” (Lassus: 1994: 25)².

² Nota rabina Toaffa przytaczana przez Lassusa pochodzi z dzieła *Israël et l'Humanité* (1961) Eliaza Benamozegha.

Z powodu istnienia wielu odgałęzień organizacji sposoby jej definiowania oraz terminologia do tego używana mogą różnić się, dlatego mówiąc o masonerii istotne jest poznanie w pierwszej kolejności cech uniwersalnych dla wszystkich zrzeszeń o masonoidalnych orientacjach ideowych³. Trafnie nakreśla je Lassus:

[...] ideologia wspólna dla wszystkich masonów dzieli się na dwie części składowe, jedną głoszoną otwarcie, drugą trzymaną w tajemnicy, które można streścić w dwóch słowach: racjonalizm i okultyzm. [...] Zamiast o okultyzmie będzie często mowa o gnozie, o „mistycyzmie”, o iluminizmie. Z racjonalizmem kojarzą się idee liberalizmu (którego elementem jest racjonalizm), subiektywizmu, kultu człowieka (Lassus 1993: 45).

Przejawy obu tych elementów ideologii masońskiej, racjonalizmu i okultyzmu, uwidaczniają się w zestawie następujących cech charakteryzujących zamysł ideowy organizacji. W aspekcie filozoficznym: dominujące nastawienie antydoktrynalne (odrzućenie możliwości istnienia prawdy uniwersalnej, relatywizm jako dogmat). W aspekcie religijnym: całkowite odrzucenie transcencji (zwłaszcza związanej z chrześcijańskim porządkiem objawionym) na rzecz kultu człowieka. W aspekcie aksjologicznym: subiektywne postrzeganie moralności. W aspekcie politycznym: światopogląd liberalny. Za przykład skali efektów działań masonerii może posłużyć rewolucja francuska, której bezpośrednią przyczyną była konspiracja księcia orleańskiego – zwierzchnika masonerii francuskiej. Wydarzenie to spowodowało śmierć około dwóch milionów ludzi (Zamojski 2002: 55).

Rdzeniem i istotą masonerii jest gnoza. Przyznał to Albert Pike, mason, któremu przypisuje się sporządzenie w drugiej połowie XIX wieku planu przeprowadzenia trzech wojen światowych oraz kilku rewolucji mających doprowadzić do ustanowienia Nowego Porządku Świata (angielskie *New World Order*). Tego dowodzą również słowa innych członków łóż – Richard Dupuy, mistrz Wielkiej Łoży Francji, w następujący sposób charakteryzuje metodę masońską:

Metoda masońska polega na ustawicznym kwestionowaniu tego, co zostało przyjęte... jest to nasze najgłębsze przekonanie, pewność zakotwiczona w tradycyjnej inicjacji, iż nie jesteśmy zdolni do głoszenia prawdy wieczystej, uznanej raz na zawsze, prawdy absolutnej, lecz jesteśmy zdolni odkrywać prawdę – pod warunkiem, iż chcemy poszukiwać jej ustawicznie i kwestionować pewniki, w których trwaliśmy jeszcze poprzedniego dnia (Lassus 1994: 50).

³ Autorem tego określenia jest właśnie Lassus.

W gruncie rzeczy metoda ta nie jest niczym innym, jak właśnie gnostycznym dążeniem do przebudzenia i zbawienia nie za sprawą wiary, ale wiedzy. „Ale ta doktryna [gnoza – O.Z.] nadal pozostaje tajna, podczas gdy liberalizm głoszony jest publicznie. Wobec tego na płaszczyźnie idei i celów, do których dąży masoneria, przedstawia się ona od samego początku jako zakamuflowany gnostycyzm za fasadą liberalizmu”, dodaje Lassus (1994: 30). Nietrudno zauważyć, że są to idee, które jednocześnie można przypisać zarówno masonerii, jak i programom ideowym ruchu New Age.

Towarzystwo Teozoficzne

Towarzystwo Teozoficzne, które zostało założone w 1875 roku przez spirytystkę Helenę Bławatską (1831-1891), uchodzi obecnie za prekursorskie wobec ruchu Nowej Ery. Według pierwszych przywódców głównym celem stowarzyszenia było zrzeszanie ludzi z różnych kręgów kulturowych o zainteresowaniach spirytystycznych, którego członkowie mieli działać dla sprawy popularyzacji wiedzy tajemnej na skalę globalną. Założycielka Towarzystwa Teozoficznego od dzieciństwa fascynowała się tematyką ezoteryczną. Howard Murphet (1975: 18-22), twórca jej biografii, twierdzi, że do tego niezwykle upodobania przyczyniło się odkrycie kolekcji okultystycznych ksiąg w bibliotece należącej do jej pradziadka – księcia Pawła Wasilewicz Dołgorukowa, który był również członkiem masonerii. Z informacji, które rozpowszechniała sama Bławatska, dowiadujemy się, że lata 1851-1858 spędziła w Tybecie, gdzie była nauczana przez członków Wielkiego Białego Bractwa – stowarzyszenia okultystycznego o charakterze hierarchicznym, które rzekomo sprawuje kontrolę nad całym światem (Zamojski 2002: 49). Część tych nauk została włączona do programu ideowego Towarzystwa Teozoficznego, choć za sprawą Bławatskiej ruch podążał w stronę coraz większej integracji elementów okultystycznych z hinduistycznymi (Manzanares 1994: 124).

Wielu historyków i biografów⁴ wskazuje na brak dostatecznych dowodów na pobyt Bławatskiej w Tybecie. Wątpliwości mogą być zasadne przez wzgląd na niewielką liczbę zachowanych po niej pism oraz cały szereg fałszerstw, które teozofka rozpowszechniała na swój temat. Wojciech Bockenheim (1996: 349) w *Encyklopedii nowej ery* opisuje jedno z najbardziej spektakularnych oszustw, jakie jej udowodniono: sfingowanie przekazu pisemnego wytycznych, mających pochodzić od duchowych mistrzów z zaświatów.

„Helena Bławatska starała się pogodzić wszystkie religie i wszystkie filozofie w jednym systemie prawd, tych, które zawarte są w »mądrości dawnych

⁴ Na przykład: Gary Lachman, Nicholas Goodrick-Clarke czy Marion Meade.

pokoleń», pisze Lassus (1993: 61). Ruch New Age, mający za swojego przodka właśnie teozofię, charakteryzuje się podobną syntezą. Znaczną część głównych przywódców teozofii również łączą interesujące powinowactwa z lożami masonskimi. „Dowody na ścisłe powiązania teozofów będących u źródeł ruchu New Age, z masonerią, dotyczą głównie Annie Besant. Wielka mistrzyni była masonką 33 stopnia wtajemniczenia” – pisze Zamojski (2002: 57). To właśnie ona przejęła stanowisko kierownicze w organizacji po śmierci założycielki. Kolejna z następczyni to Alice Bailey, spirytystka wymieniana jako główna apostołka ruchu New Age. Jest to postać kluczowa, bowiem dostarczyła ona doktrynalnej podstawy ruchowi Nowej Ery, korzystając z informacji uzyskanych podczas, jak sama twierdzi, kontaktu z duchami⁵ oraz z tybetańskimi mistrzami mądrości (Zamojski 2002: 51). Alice Bailey nie tylko przepowiedziała utworzenie Nowego Porządku Świata, ale również, korzystając z przekazów channelingowych⁶, zaplanowała strategię prowadzącą do wejścia w nową erę astrologiczną – Erę Wodnika (Ludwikowski 1992: 132). Według Zamojskiego:

Plan ma zakładać ustanowienie nowego porządku świata, nowego rządu światowego i nowej religii światowej, zaś głównym celem politycznym ruchu New Age ma być całkowita kontrola nad światem oparta na ogólnoświatowym systemie kart kredytowych, światowej władzy kontrolującej zaopatrzenie w żywność, ogólnoświatowym poborze do wojska (Zamojski 2002: 52).

Jak podaje Schlink (1992: 8), ruch New Age miał być utrzymywany w tajemnicy aż do roku 1975, od którego miał zacząć spełniać swoje zadanie, to jest przystąpić do stopniowego ujawniania planu wprowadzenia *New World Order*. Rozpowszechnianie nowego, new ageowego paradygmatu myślenia, miało następować odtąd za pomocą wszelkich dostępnych mediów. Trzy dekady temu Schlink była zdania, że ów proces się rozpoczął, natomiast dziś można stwierdzić, że znajdujemy się w samym środku wciąż nabierającej tempa transformacji ogólnoludzkiej.

Podsumowując wątek teozoficzny, należy podkreślić niezwykle zbieżność zamierzeń przyświecających Towarzystwu Teozoficznemu z celami, do których dąży masoneria. Ruch New Age wraz ze Sprzysiężeniem Wodnika zdaje się być dla obu organizacji jedynie środkiem, poprzez który owe aspiracje mają się ziścić. Przynależność członków Towarzystwa – inspiratorów New Age – do

⁵ Zdaniem M. Basilea Schlink (1992: 8) przekazy z zaświatów uzyskane przez Bailey miałyby pochodzić od „istoty demonicznej”.

⁶ Przekaz channelingowy to pojęcie, którym posługują się parapsychologowie w odniesieniu do procesu komunikacji medium ze źródłami informacji pochodzącymi ze świata duchowego. Praktyka ta ma na celu uzyskiwanie wglądu w powszechnie niedostępne aspekty rzeczywistości poprzez kontakt z bytami wyższymi.

masonerii, a w szczególności samej założycielki oraz jej następczyni, wskazuje na możliwe połączenia pomiędzy tymi trzema zrzeszeniami. Istnieją dowody na członkostwo Annie Besant w loży masońskiej, a strategia Bailey dotycząca implementacji Ery Wodnika zdaje się reprezentować masonoidalne orientacje ideowe, przy czym obie te postacie były uczennicami Heleny Bławatskiej, należały do Towarzystwa Teozoficznego i pełniły w nim istotne funkcje przywódcze. „Tak więc, nawet bez posiadania informacji o więzi organizacyjnej, istniejącej przypuszczalnie pomiędzy masonerią a ruchem New Age, można twierdzić, iż zachodzi bliska łączność między tymi ruchami, co najmniej na płaszczyźnie wspólnej doktryny i wspólnych celów” wnioskuje Lassus (1993: 67).

Towarzystwo Antropozoficzne

W terminie antropozofia zawiera się całość światopoglądu holistycznego związanego z samorealizacją człowieka poprzez poznawanie świata duchowego. Zdaniem antropozofa i gnostyka, Jerzego Prokopiuka, antropozofia jest w swej istocie gnozą chrystocentryczną rozumianą jako: „transracjonalne poznawcze doświadczenie przez człowieka siebie, czyli swej jaźni, a poprzez nią świata materialnego, świata duszy i świata ducha” (Prokopiuk 1999: 226). W następujący sposób definiuje antropozofię Rudolf Steiner (1861-1925), założyciel Towarzystwa Antropozoficznego:

Przez antropozofię rozumiem badanie świata duchowego, które przenika jednostronność zarówno czystego przyrodoznawstwa, jak i zwykłej mistyki, i które – zanim podejmie próbę wnikięcia w świat nadzmysłowy – w poznającej duszy najpierw rozwija nieznaną jeszcze zwykłej świadomości i zwykłej nauce siły, jakie wnikięcie takie umożliwiają (Steiner 1948: 5).

Rudolf Steiner jest również w pewnym stopniu mianownikiem wspólnym dla Sprzysiężenia Wodnika oraz masonerii. Według księdza Stefana Dobrzańskiego (1994: 9) temu właśnie antropozofowi przypisuje się rolę proroka zwiastującego nadejście epoki przełomu XX i XXI wieku – Ery Wodnika, która objawi nam Nowy Porządek Świata. Steiner stanowi postać niezwykle istotną, gdy poszukuje się tychże powiązań. Był on bowiem masonem najwyższego, to jest dziewięćdziesiątego szóstego stopnia wtajemniczenia, członkiem loży uprawnionym do kierowania rytuałami inicjacyjnymi, a przy tym był także jednym z pionierów używających terminu New Age⁷. Dlatego nie powinno być

⁷ Mowa tu o wykładzie o tytule *Przygotowanie do szóstej epoki*, wygłoszonym przez Steinera 15 czerwca 1915 r., który został opublikowany dopiero 42 lata później.

zaskoczeniem, iż obie wizje świata – steinerowska i new ageowa – zazębiają się w pewnym stopniu⁸, przede wszystkim na poziomie definiowania ostatecznego celu ludzkiego rozwoju (miałoby to być „uduchowienie osiągnięte własną pracą”; Steiner 1992: 151), sposobu realizacji tego dążenia („wszelkie poznanie zdobywane jedynie dla wzbogacenia własnej wiedzy, jedynie dla nagromadzenia w sobie skarbów, sprowadza cię z twej drogi; wszelkie poznanie zdobywane dla postąpienia w uszlachetnianiu ludzkości i rozwoju świata, posuwa cię o jeden krok naprzód”; Steiner 1994: 17), a także w zakresie ogólnego pojmowania duchowości:

Steiner głosił [...] następujące tezy: dusze są emanacjami wiecznej substancji Boskiej; grzech powoduje, że emanacje te zostają uwięzione w materii i tracą zdolność do rozumowania i uświadamiania sobie właściwej natury rzeczy; uwolnienie duszy z tego stanu poniżenia może się dokonać jedynie za pośrednictwem technik, które pomagają jej odnaleźć pierwotną naturę [...]; metempsychozę dusz, uznając np. Dionizosa, Mitrę i Jezusa Chrystusa z Nazaretu za wcielenie tego samego bytu (Manzanares 1994: 23).

Jak można zauważyć, zestaw poglądów proponowanych przez Rudolfa Steinera, w rzeczywistości nie stanowi nic innego, jak światopogląd, który można by nazwać neognostycyzmem czy nową gnozą, podobną do tej, którą znaleźć można w duchowej odsłonie ruchu New Age. Jest to bowiem duchowość zarazem panteistyczna, jak i podkreślająca centralną pozycję człowieka, który zdaje się być wręcz ubóstwiony przez wzgląd na wynoszony na piedestał potencjał ludzkiego rozumu.

Wizja świata i człowieka to niejedyny element spajający omawiane wątki. Pomimo że Steiner oficjalnie opuścił masonerię w 1914, rok po założeniu Towarzystwa Antropozoficznego, pozostaje w obszarze domysłów, czy odwrócił się również od jej zamierzeń⁹. Jednak jeśli wiadomym jest, że: „łoże masońskie walczyły o to, by szkoła była obowiązkowa, laicka i bezpłatna. Zwalczały i nadal zwalczają szkołę wyznaniową, ponieważ wpaja ona poszanowanie dla autorytetu i dogmatu” (Lassus 1994: 52) oraz znany jest dziewiętnastowieczny dokument *Alta Vendita*, masońska instrukcja dotycząca walki z Kościołem katolickim, której fragment głosi: „zostawcie na boku starość i wiek dojrzały; idźcie do młodzieży i, jeśli to możliwe, nawet do dzieci”

⁸ Należy nadmienić, że oba nurty wywodzą się z jednego wspólnego dla nich źródła, jakim jest gnostycyzm.

⁹ Warto mieć tu na uwadze specyficzną strukturę organizacyjną masonerii oraz jej utajony charakter. Zachowanie tych dwóch cech wymaga istnienia tzw. kanałów transmisyjnych, czyli stowarzyszeń niepowiązanych bezpośrednio z masonerią, ale działających dla jej celów niezależnie od tego, czy są przez nią nadzorowane, czy też nie.

(Vennari 1999: 3), to znając ten kontekst, nie sposób pominąć faktu, że to właśnie Steiner ukonstytuował nowy model pedagogiczny, obecnie coraz częściej praktykowaną pedagogikę waldorfską (czy też alternatywną), której założenia zdają się w znacznym stopniu realizować strategię formowania obywatela jutrzejszego społeczeństwa w duchu masońskim:

Moralność nauczana w szkole będzie laicka, niezależna od jakiegokolwiek dogmatu, od jakichkolwiek przesłanek religijnych i metafizycznych [...] będzie się odwoływała do rozumu, uszanuje wolność dziecka [...]; sumienie pozostaje jedynym sędzią czynów, pochwała je lub potępia; moralność zarówno bez sankcji, jak i bez zobowiązania (Marquès-Rivière 1941: 161)¹⁰.

Podobne działania w sprawie kształtowania nowego typu społeczeństwa, rozpoczynając już od najmłodszych lat, ze szczególnym uwzględnieniem laicyzacji szkół, promowania antydoktrynalnego kierunku myślenia oraz liberalizacji i subiektywizacji podejścia do kwestii etycznych, podejmowane są również przez Sprzysiężenie Wodnika, które od Steinera przejęło nazwę „pedagogika alternatywna” dla takiego modelu nauczania. Jednak pomimo postulowania neutralności wyznaniowej, w praktyce przeciera się szlaki dla religii ery Wodnika, cechującej się przede wszystkim uniwersalnością. W ten sposób jej założenia padną na uprzednio przygotowany (i przez to podatny) grunt, co ma doprowadzić do wyparcia religii chrześcijańskiej związanej z minioną Erą Ryb i zastąpienia jej duchowością Ery Wodnika. O zasadności tej tezy wnioskuje również Lassus, powołując się na słowa byłego członka masonerii:

Pozbawiona dogmatów (skoro opiera się na swobodnym wyborze i wolności sumienia), odwołująca się do nieokreślonego „bóstwa”, religia masońska musi więc być szczególnie plastyczna. „Ta pseudoreligia – wyjaśnia były mason J. Marquès-Rivière – przyznaje jedynie prawa; obowiązki pozostają w teorii. Tak więc wszyscy są zadowoleni, i to tanim kosztem, skoro każdy może tłumaczyć nakazy swego sumienia według własnego upodobania. Pisałem już o laickim protestantyzmie; to określenie wydaje mi się znowu doskonałą definicją”. [...] Będąc „laickim protestantyzmem”, humanizmem bez prawdziwej transcendencji, religia masońska może doprowadzić tylko do kultu człowieka i ludzkości (Lassus 1994: 55).

Biorąc to wszystko pod uwagę, wydaje się zatem możliwe, że rolę takiej właśnie modelowej religii masońskiej mógłby pełnić New Age.

Jednakże nawet jeżeli prawdopodobieństwo słuszności powyższej tezy zdaje się być wysokie, to nie należy zapominać, że badając organizacje

¹⁰ Tekst konwentu Wielkiej Łoży (1925) przytoczony przez Jacquesa Marquès-Rivière’a.

masońskie, a zwłaszcza ich tajną doktrynę, od pewnego momentu jest się zmuszonym do pozostawania w kręgu dociekań teoretycznych. Z tego powodu należy podkreślić również krytyczny punkt widzenia w kwestii powiązań myśli steinerowskiej z ruchem Nowej Ery. Znaczący tego zagadnienia zwracają uwagę na fakt, że jeszcze przed założeniem Towarzystwa Antropozoficznego w 1913 roku, Steiner należał również do Towarzystwa Teozoficznego, do którego jednak zachowywał sceptyczną postawę, której przejawem był fakt, iż „zarezerwował sobie prawo do głoszenia poglądów wynikających z własnych doświadczeń duchowych” (Zamojski 2002: 69). To właśnie ze względu na pewne systemowe rozbieżności pomiędzy drogami obranymi przez antropozofa Steinera i teozofkę Bailey, Zamojski wyraża pogląd, że niesłuszne może być łączenie antropozofii z ruchem Nowej Ery¹¹. Według badacza w tym kontekście można mówić raczej o „zawłaszczaniu przez New Age przefiltrowanych koncepcji antropozoficznych Rudolfa Steinera” (Zamojski 2002: 316).

New Age a masoneria – wspólne cele

Masoneria propaguje wizję jednej uniwersalnej religii ogólnoswiatowej. Konstytucje masońskie ogłoszone w 1723 roku wskazują, że miałyby to być religia, co do której są zgodni wszyscy ludzie (Lassus 1994: 29). Temu dosyć utopijnemu projektowi zdaje się odpowiadać właśnie ruch New Age. Wiele wskazuje na to, że może on być produktem masonerii, który ma za zadanie programować umysły i upowszechniać nowe wartości cywilizacyjne. Prowadzi on bowiem do akceptacji pojęć takich jak reinkarnacjonizm, panteizm czy spirytyzm, a więc pojęć, których akceptowaniu zdecydowanie przeciwstawia się chrześcijaństwo. Również spojrzenie przez pryzmat źródeł prowadzi do tego wniosku. Fakt, iż zarówno masoneria, jak i nurt New Age wyrastają z okultyzmu, który zdaje się być wspólnym ich mianownikiem, wskazuje na realną możliwość istnienia związku pomiędzy nimi. Jako przesłanki prowadzące do tej tezy Lassus (1993: 66) wymienia założenia prymarne leżące u podstaw obu tych ruchów: są nimi właśnie okultyzm, subiektywizm i kult człowieka, to jest przekonanie, że człowiek sam tworzy siebie siłą swojej woli, jak pisze:

Masoneria stawia sobie za cel „odkatolizować świat”, to znaczy uwolnić go od jakichkolwiek odniesień nadprzyrodzonych; ponadto pracuje ona nad zaprowadzeniem „Republiki Uniwersalnej”. New Age prezentuje siebie jako nową religię, religię ery Wodnika, która ma zastąpić religię chrześcijańską, uznaną za

¹¹ Szczegółowe zestawienie koncepcji antropozoficznych z New Age wraz z rozbudowaną analizą porównawczą można znaleźć w publikacji Zamojskiego (2002: 314-316).

przestarzałą (gdyż związaną z minioną erą Ryb). Ruch ten jest w swej istocie antykatolicki (Lassus 1993: 67).

Łączy je zatem nie tylko okultyzm, ale też wspólna doktryna i wspólne cele, a także obecność w obrębie New Age organizacji bliskich masonerii (takich jak scharakteryzowane uprzednio Towarzystwo Teozoficzne czy Stowarzyszenie Antropozoficzne). Wolność, równość, braterstwo są hasłami przewodnimi masonerii. Ruch New Age rozwija pierwsze z nich i być może do tego właśnie został powołany.

Krytyka ze strony autorów katolickich¹² utrzymuje, że New Age rozpowszechniany jest przez masonerię w celu zachwiania moralnością chrześcijańską, co ostatecznie doprowadzić ma do jej zniszczenia. Także wypowiedzi samych osób zaangażowanych w ruch Nowej Ery ujawniają podobne tendencje i choć niekoniecznie nawiązują w sposób bezpośredni do masonerii, można dostrzec prawdopodobnie nieprzypadkową zbieżność w metodach, jakie są podejmowane w sprawie upowszechniania nowych, new ageowych paradygmatów myślenia:

My, adepci New Age, korzystamy z szalenie dogodnego ułatwienia: gdy raz wyrzekliśmy się terminologii o charakterze okultystycznym, metafizycznym, a także mówiącej wprost o New Age, mamy do dyspozycji pomysły i chwytły bardziej strawne dla szerokiej publiczności. Możemy teraz zmieniać nazwy, a zarazem cieszyć się skutecznością działania. Postępując w ten sposób, otworzymy drzwi do New Age dla milionów ludzi, którzy normalnie nie byłiby na to podatni (Lassus 1993: 54).

Wysoka szansa na nieprzypadkowe podejmowanie akurat takiego sposobu działania wynika wprost ze specyfiki działalności masonskiej. Masoneria w swej istocie słynie bowiem z perfekcyjnego opanowania sztuki wywierania wpływu na społeczeństwo w białych rękawiczkach. Dzieje się tak, ponieważ każda z oddzielnych struktur funkcjonujących w jej ramach, oddelegowana jest do innego rodzaju celów, tak jakby każda z poszczególnych jej części pracowała nad własnym, odrębnym projektem, pozornie całościowym i zdającym się nie być powiązany z innymi. Dopiero jednak połączenie wyników wszystkich takich pomniejszych przedsięwzięć daje obraz realizacji jednego, tego samego planu. Zatem masoneria, oddziałując wieloaspektowo, uderza równolegle z kilku frontów: z jednej strony zakres zainteresowań masonerii spekulatywnej obejmuje idee oświeceniowe (racjonalizm, empiryzm, materializm) i z tym związane są działania w polityce, a z drugiej iluminizm (ezoteryzm,

¹² Takich jak na przykład ksiądz Andrzej Zwoliński, Matka Basilea Schlink czy Mirosław Salwowski.

hermetyzm, okultyzm) i rozwijaniu tej właśnie odnogi miałyby służyć Konspiracja Wodnika. Dzięki takim wielopoziomowym działaniom masoneria jest w stanie uwzględnić wszystkie ideologie i wpływać na kształtowanie umysłów pokoleń.

Można jednak przypuszczać, że samo zastąpienie wiary chrześcijańskiej uniwersalną religią wieku Wodnika nie jest celem ostatecznym, a tylko etapem przygotowującym do dalszych działań. Jak zauważa Lassus, „w piramidzie tajnych związków, jaką stanowi masoneria, z całą pewnością istnieją kręgi na wyższym poziomie, przygotowane już nie do urabiania umysłów, lecz do przewrotu i walki zbrojnej” (Lassus 1994: 34). Rezultatem takiej rewolucji ma być Nowy Ład Światowy (*New World Order*). Niemożliwa do pominięcia staje się zatem zbieżność zachodząca również na płaszczyźnie celów politycznych masonerii i ruchu Nowej Ery. W obu przypadkach pracuje się nad planem ustanowienia Nowego Porządku Świata. Jego założenia są już znane, chodzi bowiem o ten sam plan, który głosiła teozofka Alice Bailey, czołowa postać związana z Konspiracją Wodnika. Jeśli zatem te dwie organizacje poprzez swoje działania dążą do wspólnego celu, a przy tym jedna z nich (masoneria) zdaje się być nadrzędna w stosunku do drugiej (ruch New Age jako produkt masonerii), to można całkiem słusznie przypuszczać, że jednostką koordynującą przedsięwzięcie, jakim jest wprowadzenie *New World Order*, jest właśnie masoneria, która pełniłaby także funkcję zakulisowego ośrodka kierowniczego, jednego globalnego rządu świata ery Wodnika.

Podsumowanie

Trudno zaprzeczyć istnieniu różnorodnych znaczących zgodności programowych masonerii i ruchu New Age, z pewnością jednak same tylko podobieństwa, jak liczne by nie były, nie mogą zostać w pełni uznane za bezapelacyjny dowód na obecność takiego powiązania. Z tego też powodu kwestia ta pozostaje wciąż w zakresie teorii spiskowych. Jednakże wnioskując na ten temat, należy mieć na względzie specyfikę organizacji masońskiej: „Nasz zakon może zachować moc i znaczenie tylko wtedy, kiedy zachowa swój tajny charakter. W dniu, kiedy utracimy swój specyficzny charakter, który polega na dyskrecji i tajemnicy, działalność nasza w kraju zakończy się” (Lassus 1994: 80), głosi Konwent Wielkiego Wschodu z 1929 roku. Z tego względu można również przypuszczać, że organizacjom masońskim co najmniej nie przeszkadza pozostawanie za zasłoną dymną teorii spiskowej dziejów, a nawet taki stan rzeczy koreluje z tajnym charakterem masonerii, którego utrzymanie stanowi warunek konieczny do skutecznej kontynuacji działań.

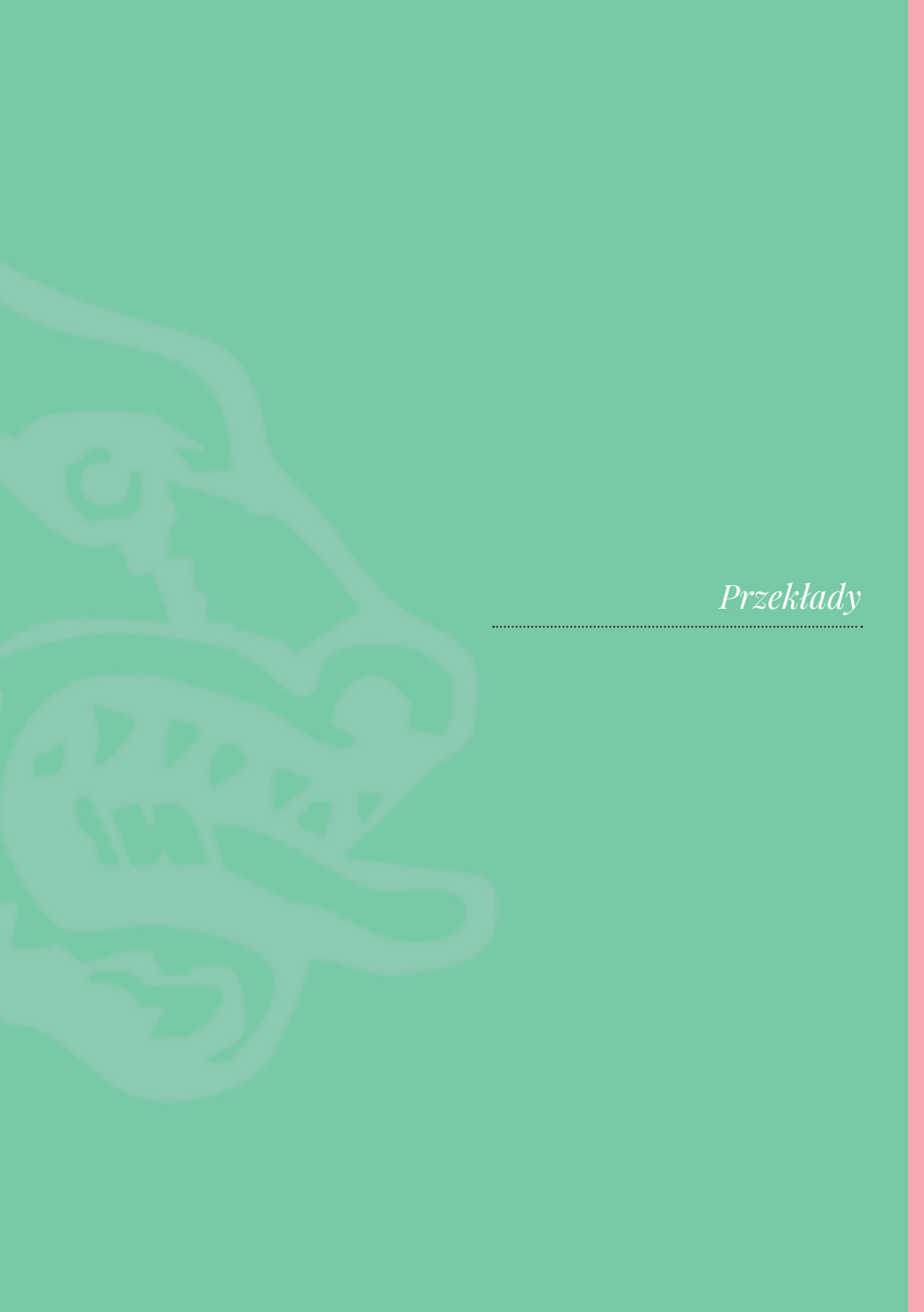
Z kolei wzięcie pod uwagę jednego z jawnych celów masonerii, czyli odkatolicyzowanie świata (czy też w szerszym zakresie dechrystianizację) poprzez prowadzenie działalności rewolucyjnej w krajach katolickich, opierającej się o destrukcję religijną, prowadzi do pewnego spostrzeżenia. Mianowicie, że propagowanie myślenia New Age może być celowym działaniem sterowanego przez masonerię Sprzysiężenia Wodnika. Istnieją ku temu wyraźne przesłanki, ponieważ w istocie ruch ten wypełnia to zadanie. Duchowość Nowej Ery, będąca w rzeczywistości syntezą wierzeń okultystycznych, panteizmu i świeckiego humanizmu, przenikając do społeczności chrześcijańskich, z pewnością przyczynia się do postępującego kryzysu Kościoła. Z obserwacji oraz z badań nad kołem powiązań w tym zakresie wynika, że obecnie jako ludzkość przechodzimy przez proces nasilającej się laicyzacji, odchodzenia od tradycyjnej wiary, odrzucenia ładu nadprzyrodzonego często na rzecz idei przyświecających tak zwanej religii uniwersalnej.

Z tego powodu oraz z uwagi także na wszelkie tropy prowadzące przez Towarzystwo Teozoficzne i Antropozoficzne do masonerii jako koordynatora wielkiego planu, którego celem ma być najpierw wyparcie chrześcijaństwa, i kolejno dążenie poprzez ogólnoswiatową transformację ludzkości do stworzenia Świata Ery Wodnika opartego na Nowym Porządku Świata, uwiadamia się wyraźny związek ruchu New Age i Konspiracji Wodnika ze strukturami organizacyjnymi masonerii. Dlatego pomimo braku dostępu do istotnych źródeł i dokumentów, co, jak słusznie zauważa Zwoliński, „zmusza do pozostawania w obszarze stwierdzeń dotyczących jedynie silnych analogii ideowych New Age i masonerii” (Zwoliński 1994: 39), nie należy wykluczać, że istnieje możliwość, iż pomimo braku ostatecznych, namacalnych dowodów, mamy do czynienia nie tyle z niewiarygodną teorią spiskową, ale z przejawem precyzyjnie przygotowanego planu mającego doprowadzić do stopniowej, ewolucyjnej transformacji istoty ludzkiej zarówno w aspekcie indywidualnym, jak i społecznym.

Źródła cytowań

- BARBIER, EMMANUEL (1910), *Les infiltrations maçonniques dans l'Église*, Paryż: Desclée de Brouwer.
- BEDNAREK, STEFAN, WOJCIECH BOCKENHEIM, JERZY JASTRZĘBSKI (1996), *Encyklopedia Nowej Ery. New Age od A do Z*, Wrocław: Wydawnictwo ASTRUM.
- CUMBEY, CONSTANCE (1983), *The hidden Dangers of Rainbow*, Shreveport, Louisiana: Huntington House.
- DOBRZANOWSKI, STEFAN (1994), 'New Age zagrożeniem i wyzwaniem dla chrześcijaństwa' w: Stefan Dobrzański (red.), *New Age. Pseudoreligia*, Kraków: Polskie Towarzystwo Teologiczne Wydawnictwo Unum, ss. 6-24.
- DOUTHAT, ROSS (2020) 'The End of the New World Order', *New York Times*, online: <https://www.nytimes.com/2020/05/23/opinion/sunday/the-end-of-the-new-world-order.html>, [dostęp: 18.10.2022].
- LASSUS, ARNAUD (1994), *Masoneria. Czyżby papierowy tygrys?*, przekł. Wanda Podolska i Paweł Kalina, Warszawa: Oficyna Wydawnicza „FULMEN”.
- LASSUS, ARNAUD (1993), *New Age. Nowa religia?*, przekł. Paweł Kalina, Warszawa: Oficyna Wydawnicza „FULMEN”.
- LUDWIKOWSKI, RETT RYSZARD (1992), *Ja – Bóg czyli życie po życiu „Nowej Ery”*, Kraków: Wydawnictwo Jagiellonia S.A.
- MANZANARES, CESAR VIDAL (1994), *Prekursorzy Nowej Ery*, przekł. Ewa Burska, Warszawa: Wydawnictwo Księży Werbistów VERBINUM.
- MURPHET, HOWARD (1975), *When Daylight Comes: A Biography of Helena Petrovna Blavatsky*, Wheaton: Theosophical Publishing House.
- PROKOPIUK, JERZY (1999), 'Samorealizacja człowieka w ujęciu antropozofii Rudolfa Steinera' w: *The Peculiarity of Man* vol. 4., Warszawa-Kielce: Wydział Zarządzania i Administracji Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Kielcach, ss. 213-226.
- SCHLINK, M. BASILEA (1992), *New Age z biblijnego punktu widzenia*, przekł. Erika Hiler, Lublin: Wydawnictwo Centralnej Diakonii Ewangelizacji Ruchu Światło-Życie.
- STEINER, RUDOLF (1948), *Philosophie und Anthroposophie*, Düsseldorf: [bmw].
- STEINER, RUDOLF (1992), *Wiedza tajemna, czyli poznanie wyższych światów*, [brak autora przekładu], Gdynia: Mitel.
- STEINER, RUDOLF (1994), *Droga do poznania wyższych światów*, przekł. Michał Wolański, Sosnowiec: Mitra.
- WIERCIŃSKI, ANDRZEJ (2010), *Magia i religia*, Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.

- VENNARI, JOHN (1999), *The permanent instruction of the Alta Vendita: a masonic blueprint for the subversion of the catholic church*, Rockford: Tan Books and Publ.
- ZAMOJSKI, ADAM (2002), *New Age: filozofia, religia i paranauka*, Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- ZWOLIŃSKI, ANDRZEJ (1994), 'Paramasoneria – tło ideowe New Age' w: Stefan Dobrzanowski (red.), *New Age. Pseudoreligia*, Kraków: Polskie Towarzystwo Teologiczne, Wydawnictwo Unum, ss. 8-42.



Przekłady

Dzieciące umysły na końcu świata¹

Marco Caracciolo

Uniwersytet w Gandawie

ORCID: 0000-0002-7955-0325

Abstrakt

Niniejszy artykuł skupia się na przybliżeniach doświadczeń dzieci w literaturze pięknej, która przywołuje scenariusze postapokaliptyczne. Analizuje on trzy współczesne powieści wywodzące się z trzech różnych kontekstów geograficzno-kulturowych, które oddają dziecięce doświadczenia w obliczu upadku społeczeństwa na skutek katastrofy – Emisariusza [*The Emissary*] Yoko Tawady, Annę [*Anna*] Niccolò Ammanitiego oraz Nową Dzicz [*The New Wilderness*] Diane Cook. Poprzez focalizację przyjmującą perspektywę dziecka, wymienione utwory sugerują różnorodne znaczenia i podkreślają wagę doświadczeń cielesnych, materialności oraz ponownego zauroczenia światem, w zestawieniu z niepewnościami kryzysu klimatycznego. Omówienie literatury ukazuje, że środki stylistyczne w fikcji klimatycznej pełnią kluczową rolę w tworzeniu afektywnej trajektorii, która komplikuje rozumienie naszej wspólnej przyszłości przez dorosłych czytelników. Przedstawione uważne

Marco Caracciolo

marco.caracciolo@ugent.be

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



¹ Pierwodruk: Marco Caracciolo; *Child Minds at the End of the World*, „Environmental Humanities” 1 March 2022; 14 (1): 145–161. doi: <https://doi.org/10.1215/22011919-9481484>.

czytania [*close readings*] powieści łączą ekokrytykę i studia nad dzieckiem, mówiąc o znaczeniu figury dziecka w humanistyce środowiskowej. Nawet w literaturze dla dorosłych, integracja dziecięcych perspektyw w obliczu końca świata jest ważna kulturowo, ponieważ kwestionuje i decentralizuje ona nasze rozumienie kryzysu ekologicznego jako ukształtowanego wyłącznie przez dorosły (i aduptystyczny) niepokój dotyczący rodzicielstwa.

Słowa kluczowe: studia nad dzieckiem, narratologia, zmiany klimatu, przyszłość, niepewność

Wprowadzenie

W ostatnich latach aktywizm młodzieżowy stał się istotną siłą w ruchu ekologicznym. Poprzez postaci Greta Thunberg, Anuny De Wever i Luisy Neubauer, ten typ aktywizmu zwrócił uwagę opinii publicznej oraz mediów na międzypokoleniowy wymiar zmian klimatu, na to, że decyzje, które dziś rządy i korporacje podejmują bądź nie, będą kształtować przyszłość młodych pokoleń w nadchodzących dekadach. Słynne przemówienie Greta Thunberg wygłoszone na Szczycie Klimatycznym Organizacji Narodów Zjednoczonych (ONZ) we wrześniu 2019 podkreśla opozycję „wy” i „my”, wyrażoną w znamienne ostrym języku, identyfikując tych pierwszych jako dorosłych, odpowiedzialnych za przyszłą katastrofę klimatyczną, a tych drugich jako młodzież i dzieci, którzy będą zmuszeni „żyć z konsekwencjami”. Przywołując tę opozycyjną strukturę, Thunberg krytykuje niezdolność starszego pokolenia do stawienia czoła sytuacji kryzysowej i odwraca tradycyjnie przypisane role społeczne – gdyż to ona, nastolatka, gani prawodawców za ich brak dojrzałości, mówiąc: „A wy wciąż nie jesteście wystarczająco dojrzały by powiedzieć, jaka jest prawda” (Thunberg 2019).

Surowe przesłanie Thunberg i aktywizmu młodzieżowego, który reprezentuje, są warte uwagi, ponieważ obala ono dominujący kulturowo sposób przedstawiania dziecka w obliczu kryzysu klimatycznego – to jest, jako z natury bezsilnego, bezbronnego bez opieki rodziców. Jak ujmuje to Adeline Johns-Putra, w niedawnym badaniu literatury pięknej opisującej zmiany klimatu, „dyskurs kryzysu środowiskowego w antropocenie jest pełen odniesień do obowiązków rodzicielskich wobec potomków, tworząc poczucie transcendencji i ponadczasowości, ale również przywołując podstawowe uczucia troski i miłości” (Johns-Putra 2019: 5). To podejście do roli dziecka umacnia heteronormatywny model rozmnażania płciowego, który wciąż cieszy się szerokim obiegiem w ruchu środowiskowym, jak twierdzi Nicole Seymour

(2018). Co więcej, opieka rodzicielska może niekiedy w sposób problematyczny sprowadzać się do „surwivalizmu biologicznego”, który opisuje Johns-Putra – to jest stanowiska, zgodnie z którym odpowiedzialność za środowisko wiąże się wyłącznie z zachowaniem własnej ciągłości genetycznej, a nie z większym zaangażowaniem w prosperowanie zarówno ludzkości, jak i innych gatunków. Być może nawet bardziej istotne jest to, że przedstawianie dzieci tylko z punktu widzenia rodziców podważa sprawczość młodych pokoleń w obliczu kryzysu klimatycznego – o tę właśnie sprawczość dopomina się Thunberg w swoim przemówieniu na szczycie ONZ. Młodzieżowa działalność, taka jak aktywizm Thunberg, sprzeciwia się reduktywnemu rozumieniu dziecka wyłącznie jako przyszłej ofiary katastrofy klimatycznej lub jako źródła rodzicielskiego niepokoju o przyszłość. Odzyskuje ona rolę dzieci w debacie klimatycznej, która widzi je nie tylko jako – używając kolejnej problematycznej, popularnej metafory – „spadkobierców” ziemi – ale również jako podmioty polityczne zdolne do kształtowania teraźniejszości. Cytując słowa Niny Christensen, „skupienie się na sprawczości oferuje alternatywę do postrzegania dziecka jako bezsilnego oraz zależnego od siły i ochrony dorosłych” (Christensen 2021: 13). To właśnie ten typ sprawczości politycznej uosabia Thunberg, kiedy oskarża ona dorosłych polityków o nieodpowiedzialność i niedojrzałość¹.

Współczesna fikcja, która opisuje kryzys klimatyczny, jest podobnie zaangażowana w projekt wyzwania dzieci od założeń o bezbronności oraz ponownego oceniania ich sprawczości poprzez medium formy narracyjnej. Jako że wspomniana fikcja tworzy mniej bądź bardziej realistyczne scenariusze będące rezultatem zmian klimatu, dzieci odrzucają nostalgiczną tęsknotę dorosłych za przedapokaliptycznym światem i kultywują przystosowanie, jak i akceptację niepewnej przyszłości. Co więcej, dzieci na nowo odkrywają wspólnotę i materialność dzięki wyrażaniu sprzeciwu wobec dychotomii typowych dla zachodniej nowoczesności (człowiek kontra zwierzę, materialność kontra psychika itp.).

Nie wszystkie przykłady „fikcji klimatycznej” są równie zaangażowane w przewartościowanie dziecka². Niniejszy artykuł bada trzy współczesne dzieła, które szczególnie oddzielają dzieci od opieki rodzicielskiej, podkreślając ich sprawczość – ich zdolność do kształtowania świata poza konwencjonalnymi dychotomiami zachodniego myślenia: *Emisariusza* [*The Emissary*] (2014) autorstwa japońskiej (choć od lat 80. mieszkającej w Niemczech) pisarki Yoko Tawady, *Annę* [*Anna*] (2015) napisaną przez włoskiego autora Niccolò Ammanitiego oraz *Nową Dziczą* [*The New Wilderness*] (2020) amerykańskiej

¹ Zob. także: obszerna analiza retoryki Thunberg, zarówno w mowach publicznych jak i w wypowiedziach internetowych (Martínez García 2021).

² Zob. także definicje fikcji klimatycznej w: Johns-Putra 2019, Trexler 2015, LeMenager 2017.

twórczyni Diane Cook. Mimo że ekokrytyczne dyskusje o fikcji klimatycznej dotychczas skupiały się głównie na literaturze anglosaskiej, geograficzno-kulturowa różnorodność przywołanych dzieł udowadnia, że wyobrażenia o dzieciństwie są istotnym miejscem konfrontacji z kryzysem klimatycznym i związanymi z nim niepewnościami dla całego świata. Ten sam globalny wymiar kryzysu staje się wyraźny w powieści Tawady.

W omawianych utworach niezależność dziecka jest podkreślona poprzez użycie focalizacji wewnętrznej – techniki narracyjnej, która polega na przedstawianiu fabuły jakby z punktu widzenia ograniczonego przez doświadczenia wybranego bohatera (nazywanego także „fokalizatorem”)³. Analizując powieści, wykażę, jak focalizacja dziecięca może skomplikować konwencjonalne rozumienie zarówno dzieciństwa, jak i relacji międzypokoleniowych w fikcji postapokaliptycznej, która przedstawia konsekwencje upadku społeczeństwa. Ten artykuł można zatem usytuować na pograniczu analizy literackiej oraz szerzej zakrojonych debat na temat zmian klimatycznych, szczególnie istotnych w czasie, gdy podnoszące się poziomy mórz, zwiększone temperatury, zakwaszanie oceanów i inne problemy środowiskowe coraz bardziej zagrażają ludzkości. Interesuje mnie zwłaszcza niepewność, którą kryzys ekologiczny wywołuje poprzez destabilizację planety, jaką znamy. Twierdzę, że focalizacja dziecięca może przedstawić nowe perspektywy na taką niepewność dzięki literackiej negocjacji idei związanych ze współczesnymi teoriami o „nie-ludzkości”, przywoływanymi między innymi przez Stacy Alaimo (2010) i Jane Bennett (2010)⁴. To właśnie ludzkie ucieleśnienie [*embodiment*] zostaje przeddefiniowane w stosunku do nieludzkiej materialności, gdy dzieci przejmują narracyjną sprawczość przez focalizację wewnętrzną.

Warto podkreślić, że zmiany klimatu nie są równie pierwszoplanowe w powieściach Tawady, Ammanitiego czy Cook. Dzieła te należy rozumieć raczej jako fikcję, w której pojawiają się wątki środowiskowe lub kwestie relacji człowiek – nie-człowiek, niż jako wąsko rozumianą fikcję klimatyczną. *Anna Ammanitiego* chociażby rozgrywa się w czasach, kiedy śmiertelna pandemia (znana jako „czerwona gorączka”) zdziesiątkowała populację Ziemi, oszczędzając jedynie dzieci i nastolatków do czternastego roku życia. W *Emisariuszu* Tawady globalna gospodarka załamała się, a Japonia musi poradzić sobie z następstwami wielkiej katastrofy, być może związanej z opadem jądrowym.

³ Fokalizacja, po raz pierwszy zdefiniowana przez Gérarda Genette’a w *Narrative Discourse* (Jahn 2005), jest szeroko opisywana przez narratologów. Dla celów tego artykułu określam focalizację jako skupienie się tekstu na prywatnych doświadczeniach – to jest doświadczeniach, które nie mogą być łatwo zaobserwowane przez osobę trzecią. Więcej na temat tej koncepcji focalizacji wewnętrznej, zob. także: Caracciolo, Kukkonen 2021, rozdział 3.

⁴ Zob. także Grusin 2015, gdzie przedstawione jest obszernie wprowadzenie do „nie-ludzkiego zwrotu” w myśli współczesnej. Zob. także Caracciolo (2022), książka na temat niepewności jako głównego wymiaru kryzysu klimatycznego we współczesnej literaturze.

Jedynie w *Nowej Dżicy* Cook kryzys ekologiczny jest przedstawiony wprost: bohaterowie główni biorą udział w eksperymencie naukowym nad przetrwaniem człowieka w ostatniej ocalałej puszczy, podczas gdy miasta gną się pod ciężarem szalejącego zanieczyszczenia i przeludnienia. Mimo to nawet w tych dwóch powieściach, które nie wspominają zmian klimatu dosłownie, rozwiązania formalne i stylistyczne przyjęte przez autorów sugerują tematykę międzypokoleniowej odpowiedzialności i sprawczości dzieci w obliczu globalnego kryzysu. W ten właśnie sposób podchodzę do badania wybranych utworów. W istocie szersze założenie leżące u podstaw mojego podejścia to teza, że narracja o zmianach klimatycznych wykracza daleko poza omawianie tych zmian i ich konsekwencji wprost.⁵ Wyzwanie dla narracji związane ze zmianami klimatu jest przede wszystkim formalne: wiąże się ono z potrzebą stworzenia strategii narracji, które byłyby w stanie objąć ich szeroką skalę czasoprzestrzenną, jak i ich rozproszoną i abstrakcyjną przyczynowość.

Fokalizacja dziecięca jest zabiegiem formalnym, który pozwala narracji opisać rozległą czasowość zmian klimatycznych, nawet gdy kryzys ekologiczny nie jest przywołany na poziomie fabuły czy tematyki. Z metodologicznego punktu widzenia moja analiza bazuje zatem na uważnym czytaniu [*close reading*], szczególnie wyczulonym na to, jak formalne wybory trzech autorów pomagają im wyrazić sprawczość dzieci i równocześnie zdefamiaryzować rozumienie ucieleśnienie oraz nieludzkiej materialności przez czytelnika. Gdy dziecięca sprawczość odłącza się od założeń dorosłych (i od ich perspektywy narracyjnej), powieści uzyskują nowy wgląd w uwikłanie żywych ciał i pozornie nieożywionej materii. Przywołane utwory różnią się w proporcjach focalizacji dorosłej i dziecięcej: w *Emisariuszu* Tawady znajdujemy jedynie krótkie fragmenty focalizowane przez dziecięcego bohatera; *Nowa Dżica* Cook łączy obydwa rodzaje, aby podkreślić rozbieżność między młodą dziewczyną a jej matką; wreszcie *Anna Ammanitiego*, w której używa się wyłącznie focalizacji dziecięcej, z kilkoma tylko wyjątkami. Ta zwiększająca się częstotliwość focalizacji dziecięcej ustanawia również kolejność, w której będę podchodzić do wybranych dzieł.

W celu utorowania drogi dla uważnego czytania [*close reading*], przedstawię najpierw teoretyczne źródła mojej dyskusji, czerpiąc z i łącząc dwie dziedziny nauki, między którymi dotychczas nieczęsto występował obszerny dialog: studia nad dzieckiem i ekokrytykę.⁶ W ramach współczesnej myśli ekokrytycznej, kierować się będę szczególnie „ekonarratologią”, nazwaną tak przez Erin James, aby podkreślić wymiar formalny zaangażowania narracji literackich w omawianie nieludzkiego środowiska (2015).

⁵ Więcej na temat oporu zmian klimatycznych wobec (bezpośredniej) reprezentacji narracyjnej, zob. także: Rob Nixon 2011 oraz argument Amitava Ghosh w *Great Derangement*. Formalny wymiar konfrontacji narracji ze zmianami klimatu omawiam również w Caracciolo 2021.

⁶ Istotne tutaj słowo to „obszerny”: oczywiście można zauważyć wyjątki. Zob. na przykład: Curry 2020.

Studia nad dzieckiem a ekonarratologia

„W tym kluczowym momencie dla stanu nauk humanistycznych, ponowne przemyślenie dziecka jest równie potrzebne jak i rewolucyjne” (Duane 2013: 8) przekonuje Anna Mae Duane we wprowadzeniu do zbioru, który oferuje szeroki wachlarz perspektyw z zakresu studiów nad dzieckiem. Interdyscyplinarna dziedzina studiów nad dzieciństwem (lub studiów nad dzieckiem) kwestionuje założenia dotyczące dzieciństwa, badając, jak leżą one u podstaw reprezentacji kulturowych oraz naukowych modeli rozwoju człowieka. Wspomniane założenia są często opisywane terminem „adulteryzm”, który odnosi się do inklinacji współczesnego społeczeństwa, skłaniającego się ku normom i sposobom myślenia skoncentrowanych na dorosłych.⁷ Ten program badawczy sprzeciwia się esencjalizującym rozumieniom dzieciństwa, które postrzegają dzieci jako z natury bezbronni i zależni od dorosłych. Zwłaszcza w sferze politycznej, często odmawia się dzieciom sprawczości, pozostawiając je na peryferiach debaty publicznej – tę adultystyczną perspektywę energicznie odrzuca Thunberg oraz inni zaangażowani w młodzieżowy ruch klimatyczny. Choć nie negując znaczenia opieki rodzicielskiej i wspólnotowej dla rozwoju psychologicznego, studia nad dzieckiem wskazują na niejednoznaczności i napięcia związane z postacią dziecka, która – ponownie cytując Duane – zadaje „niełatwe pytania, które komplikują stanowisko, że władza jest z natury opresyjna, a subwersja i opór są bezwarunkowymi pozytywami” (Duane 2013: 7).

W czasach katastroficznych zmian klimatu jedno z niewygodnych pytań zadawanych przez wyobraźnię kulturową dziecka dotyczy przyszłości, która zdaje się być zasadniczo nie do pojęcia. Kryzys klimatyczny jest również kryzysem zdolności nauki do przewidywania przyszłości z zadowalającym stopniem pewności⁸. Te niepewne perspektywy mają głęboko sięgające negatywne konsekwencje psychologiczne, przynajmniej dla tych z nas, którzy poważnie traktują zmiany klimatu zarówno w świecie naukowym, jak i w społeczeństwie. W artykule „New York Magazine” David Wallace-Wells łączy ten klimatyczny niepokój bezpośrednio z problemem posiadania lub wychowywania dzieci: „Wśród zewnętrznie sumiennej kohorty istnieje obawa przed wprowadzaniem dzieci do świata zniszczonego, pełnego cierpienia, oraz przed »przyczynieniem się« do problemu poprzez zapełnienie planzsy klimatycznej kolejnymi graczami, z których każdy jest małą maszynką do konsumpcji” (Wallace-Wells 2018). Wallace-Wells opiera się na obszernych dyskusjach mediów oraz ruchów klimatycznych na temat śladu węglowego

⁷ Zob. także: Wall 2019.

⁸ Zob. Cooper 2010.

związanego z wychowywaniem dzieci i niebezpieczeństw przeludnienia⁹. Łączące się z tym pytanie dotyczy praktycznych i intelektualnych umiejętności, które należy pielęgnować u dzieci w czasach, gdy instytucje, na których zbudowane są społeczeństwa zachodnie, nie mogą już być uważane za tak oczywiste.

To właśnie wyobrażeniowe wgłębianie się w postawy dzieci może być osiągnięte przez fikcję klimatyczną, komplikując, a nawet kwestionując adultystyczne perspektywy przyszłości. Jako że prace literackie, nad którymi się pochylałam, są napisane przez dorosłych dla dorosłych czytelników, błędne byłoby stwierdzenie, że ich dziecięcy „fokalizatorzy” dokładnie oddają prawdziwe doświadczenia dzieci w obliczu zmian klimatu. Jednakże narracyjny zabieg focalizacji dziecięcej może mimo to odgrywać istotną rolę w podważaniu, a nawet „defamiliaryzowaniu” – używając terminu znanego w literaturoznawstwie – co niektórych założeń na temat przyszłości, które mogłyby dorosłym czytelnikom wydawać się pozadyskusyjne¹⁰.

Podążając za tym argumentem, James Phelan twierdzi, że niewiarygodni narratorzy mogą aktywować „naiwną defamiliaryzację”, czyli sytuację, w której spojrzenie postaci na dane wydarzenia jest rozumiane przez czytelników jako błędne bądź ograniczone, ale równocześnie jest ono w stanie przekazać nowe spostrzeżenia (Phelan 2007). Mimo że łączenie dzieciństwa z naiwnością jest problematyczne, mechanizm defamiliaryzacji zaobserwowany przez Phelana ma wiele wspólnego z moją conceptualizacją efektów focalizacji dziecięcej w tym artykule. Dla wyjaśnienia, sama focalizacja dziecięca nie jest wystarczająca, aby zakwestionować adultyzm w wyobrażeniach konsekwencji zmian klimatu: samo użycie zabiegu formalnego nie gwarantuje, że stereotypowe skojarzenia dzieciństwa z (chociażby) bezbronnością i brakiem samodzielności będą skutecznie lub produktywnie podważone. Jak zawsze w narracji, to synergia wyborów formalnych i stylistycznych oraz tematyki kształtuje znaczenia¹¹.

Mimo to wybory formalne odgrywają znaczącą rolę z tym procesie defamiliaryzacji, a wszystkie moje przykłady wykazują wgląd w umysł dzieci – czy to w połączeniu z focalizacją dorosłych, czy samodzielnie – na poziomie formalnym. Ta obserwacja również wskazuje na możliwe interdyscyplinarne spotkania między studiami nad dzieckiem a „ekonarratologią”: podgatunkiem teorii narracji, który według James zajmuje się związkami między formą narracji a kwestiami

⁹ Ekokrytyk Greg Garrard ujmuje to bez ogródek: „To nie świat bez nas wymaga nowych form artystycznych, ale świat, w którym jest nas *znacznie mniej*, niż powinniśmy sobie wyobrazić i osiągnąć” (Garrard 2012: 59).

¹⁰ „Defamiliaryzacja” to jedno z angielskich tłumaczeń terminu Wiktora Szklowskiego „ostranienie”, który pierwszy raz przytoczył w swoim eseju *Sztuka i technika* z 1917 roku. Więcej informacji w: (Schmid 2005).

¹¹ W *Proteus in Quotation-Land* Meir Sternberg omawia związek formy i ideologicznej treści pod nagłówkiem „Proteus Principle”, sugerując, że ten sam tym narracji może prowadzić do radykalnie różnych znaczeń, w zależności od stylu i tematu.

ekokrytycznymi (w tym, między innymi, zmianami klimatu; James 2015). Jak piszą James i Eric Morel we wprowadzeniu do niedawno wydanego tomu, „narracje mogą oddawać zrozumienie środowiska poprzez użycie elementów składowych takich jak organizacja czasu i przestrzeni, charakterystyka, fokalizacja, opis i narracja” (James & Morel 2020: 1). Jako że ekonarratologia skupiała się dotychczas regularnie na przypadkach fokalizacji zwierzęcej i nie-ludzkiej, fokalizacja dziecięca była w duże mierze pomijana; mimo to, ta perspektywa rodzi szereg unikalnych pytań, które należy rozważyć¹².

Podczas gdy zmiany klimatu konfrontują nas z brakiem kontinuum skal przestrzennych (osobistych, lokalnych, jak i globalnych), ich czasowość jest zarówno rozległa, jak i nieprzewidywalna: dzisiejsze globalne ocieplenie chociażby jest odzwierciedleniem procesów ekonomicznych, które miały miejsce dekady lub nawet wieki temu¹³. Biorąc pod uwagę ich rozłożoność w czasie, zmiany klimatyczne mają zatem niepowtarzalny charakter międzypokoleniowy, z którym łączy się znaczący bagaż emocjonalny i etyczny. Poprzez narracje oddające wyobrażenia perspektyw dziecięcych, dorośli czytelnicy mogą zdecentralizować swoje lęki odnośnie zasadniczo niepewnej przyszłości. Ta renegocjacja kryzysu klimatycznego jest twórcza, ponieważ ujawnia ona niedomaganie zachodnich binarności – przede wszystkim dualistycznych rozróżnień między sprawczością człowieka (zazwyczaj dorosłego, w pełni sprawnego, rasy białej i płci męskiej) a pasywnością światów nie-ludzkich, które mogą być wykorzystywane i eksploatowane.

Fokalizacja dziecięca zaciera tę linię podziału na przykład poprzez przyzwalanie na transkorporealne powiązania pomiędzy ciałem dziecka a rzekomo nieodczuwającym światem (w *Emisariuszu*), poprzez wspieranie nowych, wytrzymałych wyobrażeń krajobrazu (w *Nowej Dżicy*) czy ponowne umagicznianie materialnych obiektów kultur konsumpcyjnych (w *Annie*). Takie formalne zaangażowania w dziecięcą świadomość podkreślają potrzebę rozwijania nowych konceptualizacji ucieleśnienia i materialności w celu pojęcia zmian klimatu nie tylko w teorii (jak sugerowało wielu badaczy nauk środowiskowych), ale także na poziomie doświadczeń i wyobraźni – poziomie kluczowym w narracjach literackich¹⁴. Jak zapowiadałem we wstępie, opisuję wybrane teksty w kolejności rosnącego dystansu do perspektyw dorosłych, które są wciąż główną metodą narracji w *Emisariuszu*, są zrównoważone fokalizacją dziecięcą w *Nowej Dżicy* oraz prawie zupełnie nie pojawiają się w *Annie*.

¹² Zob.: Bernaerts et al. 2014; James 2019; Weik von Mossner 2017, rozdział 4.

¹³ W *Scale Critique for the Anthropocene* (2014) Derek Woods oferuje wpływowy opis nieciągłości skalarnych i ich wpływu na kształtowanie kryzysu klimatycznego. Koncept skali będzie istotny w mojej analizie *Emisariusza*.

¹⁴ Zob. na przykład filozoficzne rozważania Johna Gibsona na temat epistemicznej i etycznej wartości fikcji literackiej w *Fiction and the Weave of Life* (2007).

„W swoich jelitach czuł Australię”: *Emisariusz* Yoko Tawady

Oryginalny tytuł *Emisariusza* Yoko Tawady to *Kentoshi* – staromodne japońskie słowo opisujące japońsko-chińskie misje dyplomatyczne, które miały miejsce w okresie od VII do IX wieku. W fikcyjnym świecie Tawady *Kentoshi* to również tytuł manuskryptu książki – powieści historycznej – napisanej, a później spalonej przez głównego bohatera, starego Yoshiro, w momencie, gdy zdał on sobie sprawę, że „zawarł w niej nazwy zbyt wielu obcych krajów” (Tawada 2018: 35). Rzeczywiście, Japonia przedstawiona przez Tawadę jest zupełnie odizolowana od reszty świata, co może być rozumiane jako komentarz na temat odosobnionej polityki zagranicznej kraju, która miała miejsce między XVII wiekiem a rokiem 1853. Akcja powieści Tawady rozgrywa się w niedalekiej przyszłości, ale zakaz używania słów obcych lub kontaktowania się z resztą świata zdaje się wynikać z katastrofy nuklearnej i zakończenia „globalnego wyścigu szczurów” (Tawada 2018: 95) – prawdopodobnie końca kapitalizmu. Jak czytamy: „Każdy kraj ma poważne problemy, więc żeby powstrzymać te problemy od rozprzestrzeniania się na resztę świata, zdecydowano, że każdy kraj powinien rozwiązywać swoje problemy sam” (Tawada 2018: 42). Dowiadujemy się także, że wyjątkiem od izolacji są objęci jedynie „emisariusze” (*kentoshi*): okresowo wysyłani za granicę i wybierani spośród dzieci. Prawnuk Yoshiro, Mumei, ostatecznie zostaje jednym z tych wybrańców.

Głównym tematem powieści jest relacja pomiędzy Yoshiro a Mumeiem. W świecie *Emisariusza*, znane nam atrybuty dzieci i starszych dorosłych są odwrócone: starsi ludzie, tacy jak Yoshiro, są pełni sił życiowych, podczas gdy dzieci są słabe, chorowite i łatwo się męczą. Zabiegi focalizacji prezentują głównie procesy myślowe Yoshiro, ale od czasu do czasu przejścia do Mumeia oferują wgląd w umysł dziecka. Poniżej przytaczam przykład z części powieści:

Yoshiro przypadkiem zobaczył plakat ogłaszający wykład na temat mamuta Naumanna, który miał wygłosić profesor paleontologii z Parku Kulturalnego, a ponieważ wykłady były jego hobby, gdy tylko wrócił do domu, zapisał mamuta Naumanna w kalendarzy na ścianie. Mumei zatrzymywał się za każdym razem, gdy przechodził koło kalendarza, mrugając wściekle, podczas gdy jego oczy były przyklejone do słów ‘mamut Naumanna’. Dla Mumeia same te słowa były zwierzęciem, które zaczęłoby się poruszać gdyby tylko wpatrywał się w nie wystarczająco długo (Tawada 2018: 23)

Mimo że Yoshiro jest focalizatorem przez większość powyższego cytatu, fraza „dla Mumeia” wprowadza perspektywę dziecięcą, która rozmywa granice

między ludzkim językiem a nie-ludzkimi zwierzętami. W rezultacie ontologiczne przekroczenia granic są stałą powieści: język i przedmioty materialne zdają się ze sobą wiązać w tajemniczy sposób, który kwestionuje binarność myślenia dorosłych. Na przykład czytamy, że „rozmowy o pogodzie stały się bardzo trudne. ...W chwili, w której powiedziałbyś, że »jest bardzo ciepło«, już byś się trząsł” (Tawada 2018: 105). Pogoda, jak wiele innych elementów świata opowieści (*storyworld*) Tawady, nie zezwala na przewidywania i wydaje się odpowiadać na język w sposób pokrętny, niewykluczone, że ironiczny.

Bardziej niż jakikolwiek inny aspekt powieści, to właśnie ucieleśnione doświadczenia Mumeia kwestionują podziały między ciałem ludzkim, nie-ludzkimi zwierzętami i światem materialnym. Giętkie ciało chłopca jest wielokrotnie porównywane do ośmiornicy, bezkostnego stworzenia, które może się nadzwyczajnie wyginać¹⁵. Jednakże moc ucieleśnienia Mumeia – pomimo delikatności, którą dzieli z innymi dziećmi – sięga dalej. Podczas innego przykładu focalizacji wewnętrznej, również wprowadzonej w angielskim tłumaczeniu poprzez frazę „to Mumei” („dla Mumeia”), zainteresowanie geografiami dziecka przeobraża się w fizyczne poczucie głębokiego złączenia z Ziemią: „dla Mumeia mapa świata zaczynała wyglądać jak zdjęcie rentgenowskie jego organów wewnętrznych. Po prawej był kontynent amerykański, po lewej Eurazja. W swoich jelitach czuł Australię” (Tawada 2018: 122). Znaczący jest sposób, w który ciało Mumeia staje się mostem łączącym skalę osobistą i planetarną, kiedy chłopiec odczuwa całe kontynenty w ramach własnych doświadczeń somatycznych. Powieść sugeruje, że to właśnie to ciało ogarniające planety jest powodem, dla którego Mumei został wybrany na emisariusza¹⁶.

Książka Tawady nie kwestionuje konwencjonalnych rozumień dzieci jako bezbronnych, a raczej groteskowo je wyolbrzymia: w życiu Mumeia wszystkie „potrzeby życiowe pochodzą od pradziadka” (Tawada 2018: 62). Dzięki temu wyolbrzymieniu, bezbronność staje się jednak czymś zgoła innym – formą odporności i zdolności adaptacji zamkniętą w giętkim ciele. W obliczu planetarnej katastrofy i skażenia (powieść wielokrotnie informuje czytelnika, że jedzenie jest zatrute) fizyczna plastyczność ciała Mumeia zezwala na nowe doświadczenia planety jako bezpośrednio włączonej w ludzkie procesy somatyczne. Somatyczne dostrojenie dziecka ze sferą globalną zarówno zaburza izolację Japonii – gdy zostaje ono emisariuszem – jak i pomaga wyobrazić sobie postkatastroficzną przyszłość. Jak mówi Yoshiro, „pokolenie Mumeia ma szansę stworzyć nową cywilizację – którą zostawiliby swojej starszyźnie. Od

¹⁵ Na przykład: „Mumei rzucił się na grupę chłopców siedzących blisko siebie, rozciągając się, by ich zakryć, wypróbując wszystkie techniki swojego specjalnego stylu walki ośmiornicy” (Tawada 2018: 113).

¹⁶ Dziwne ucieleśnienie Mumeia przypomina rozważania Daisy Hildyard na temat „drugiego ciała”, które jest projekcją naszego ciała na skalę zjawisk ogólnoplanetarnych takich jak zmiany klimatu (Hildyard 2017).

urodzenia, Mumei wydawał się posiadać tajemniczy rodzaj mądrości, głębię, której Yoshiro nigdy wcześniej w dziecku nie widział” (Tawada 2018: 36). Paradoks „zostawiania nowej cywilizacji” starszyźnie wiąże się z kontrintuicyjną czasowością *Emisariusza*, w której role pokoleniowe są odwrócone i w rezultacie defamiliaryzowane. Fokalizacja dziecięca sprawia, że „tajemnicza mądrość” Mumeia wyłania się z tkanki świata opowieści i na nowo opisuje ontologię poznania dorosłych, zwłaszcza zaś jej ściśle podziały między ludzkim a nie-ludzkim, ożywionym i nieożywionym. Elastyczność ciał dzieci koreluje z elastycznością granic ontologicznych. W rezultacie ucieleśniona materialność ma kluczowe znaczenie dla zaangażowania powieści w kwestie środowiskowe: złączenie Mumeia z planetami – które za Stacy Alaimo można opisać jako przypadek „transkorporealności” – uzmysławia skalę kryzysu ekologicznego i wskazuje możliwy kierunek na przyszłość (Alaimo 2010: 2). To, że dzieci polegają na osobach starszych, nie pozbawia ich sprawczości w *Emisariuszu*; przeciwnie, umożliwia im to inne, bardziej radykalne typy sprawczości somatycznej na skalę planetarną.

„Po prostu inny typ stworzenia”: *Nowa Dzicz* Diane Cook

Podobnie do Mumeia, młoda główna bohaterka *Nowej Dzicy* Diane Cook, Agnes, dorasta w dystopijnym mieście, gdzie wszechobecne zanieczyszczenia stanowią poważne zagrożenie dla zdrowia dzieci. W konsekwencji zmian klimatu i nieodpowiedzialnej industrializacji, ekosystemy Ziemi uległy załamaniu. W przeciwieństwie do Mumeia jednak, Agnes ma możliwość wyjścia z tej sytuacji – zaoferowanej jej, gdy partner jej matki, Glen, który jest profesorem specjalizującym się w ewolucji ludzi, tworzy nowe, eksperymentalne badanie na temat ludzkiego przetrwania w jedynej dziczy pozostałej na planecie, „Nowej Dzicy”. Glen, Agnes oraz jej matka (Bea) dołączają do grupy uczestników wysłanych do rozległej Dzicy, gdzie dziewczynka szybko odzyskuje zdrowie.

Społeczność, której stają się częścią, otrzymuje instrukcje oraz regularne wizyty od Rangersów, których zadaniem jest zapewnienie, że badanie przebiegać będzie sprawnie, a uczestnicy nie złamią zasad. Poza kontaktem z Rangersami, grupa jest pozostawiona sama sobie, aby realizować to, co powieść opisuje jako „pracę przetrwania” (Cook 2020: 5). Choć survivalowe założenie *Nowej Dzicy* może wydawać się podobne do literatury dla młodych dorosłych, takiej jak trylogii *Igrzysk śmierci* Suzanne Collins czy *Unicestwienia* Jeffa VanderMeera, wykonanie jest zupełnie inne: w tekście Cook trudno doszukiwać się sensacji, przemocy czy horroru związanego z trudem życia bez technologii; brakuje długich, pustynnych wypraw, frustracji polowania, wytwarzania narzędzi z martwych zwierząt i tym podobnych. Śmierć jest

wszechobecna w powieści – szczególnie w jej wczesnych częściach, pozornie bez troskie pogodzenie się społeczności z przypadkowymi ofiarami sprawia, że czytelnik czuje się nieswojo i nie identyfikuje się z bohaterami. Gdy Thomas umiera w wypadku podczas wspinaczki, „Społeczność poświęciła chwilę, aby powiedzieć kilka miłych rzeczy i pocieszyć Caroline [jego żonę – M.C.], a potem szli dalej. Nie odbywały się żadne inne rytuały” (Cook 2020: 22). Nawet śmierć jest bezceremonialnie traktowana jako część „pracy przetrwania”, a rozczarowujące wypadki dokumentowane przez powieść Cook są dalekie od medialnych spektakli przemocy, na których opierały się *Igrzyska śmierci* czy niepokojących spotkań *Unicestwienia*.

Nie należy twierdzić, że w *Nowej Dżicy* nie ma konfliktu – jest to jednak przede wszystkim konflikt psychologiczny odbywający się między członkami grupy i w umyśle każdej jednostki. Bea, matka Agnes, odzwierciedla ten konflikt bardziej niż jakakolwiek inna postać; jest ona też fokalizatorem pierwszej części powieści, zatytułowanej „Ballada Beatrice”. Powieść rozpoczyna się sceną poronienia Bei: „Prawdą było, że Bea nie chciała tego dziecka. Nie tutaj. Błędem byłoby wprowadzenie go do tego świata” (Cook 2020: 4). „Ten świat” odnosi się prawdopodobnie do Dżicy, ale również do zniszczonego i przeludnionego miasta, które Społeczność opuściła. Rzeczywiście, pomimo stania się biegłym ekspertem od przetrwania w Dżicy, Bea nigdy w pełni nie zrywa więzi ze światem miast – pozostając nostalgicznie przywiązana do ich komfortów materialnych i obawiająca się zmian psychologicznych, których wymaga Dżicz. Pod koniec części pierwszej, Bea zastanawia się nad mapą Dżicy, którą otrzymała od Rangersów: „widziała całą tę ziemię nieznaną, beżowy pergamin, całe nic. Na koniec wszystkiego będą odmienieni – tego była pewna. Nie wiedząc jak się jednak zmienią – to tego się bała” (Cook 2020: 47). Tu właśnie główny konflikt powieści ujawnia się poprzez Beę – mimo że fizycznie przystosowuje się ona do „pracy przetrwania”, nie łączy się to z przystosowaniem psychicznym i odpornością. Rozdzwięk między fizycznością a psychiką jest źródłem obaw Bei przed tym, co jest „po drugiej stronie” (przywołując niepewności zmian klimatycznych).

Przytłoczona swoimi obawami Bea decyduje się porzucić Dżicz, społeczność oraz swoją córkę. Na końcu części trzeciej grupa spaceruje obok ulicy, gdzie nawiązują rozmowę z kierowcą ciężarówki. Kiedy ciężarówka zaczyna odjeżdżać, Bea biegnie za nią i wskakuje do pojazdu: „»Zabierz mnie« – wydyszała – »stąd«” (Cook 2020: 134). Wracając do miasta, wydaje się, że szuka ona ukojenia, wybierając to, co znane, zamiast wielu niepewności Dżicy. To wtedy fokalizacja przenosi się z matki na córkę: Agnes jest głównym fokalizatorem od części czwartej („Ballada Agnes”) do siódmej powieści, jak i pierwszoosobowym narratorem epilogu. W momencie nagłej ucieczki Bei powieść zmienia się w swego rodzaju *bildungsroman* – Agnes jest coraz bardziej złączona fizycznie

i, w przeciwieństwie do matki, psychologicznie z Dżiczą¹⁷. W czasopiśmie *Child Development*, Suniya S. Luthar, Dante Cicchetti i Bronwyn Becker twierdzą, że częścią odporności, którą opisują jako „pozytywne przystosowanie pomimo trudności”, jest „postęp rozwojowy, podczas którego wraz ze zmieniającymi się okolicznościami, często pojawiają się nowe słabości i/lub mocne strony” (Luthar, Cicchetti & Becker 2000: 544). Podczas gdy dorosły umysł Bei nie potrafi w pełni przystosować się do Dżiczy, focalizacja dziecięca dokładnie wykazuje taki właśnie „postęp rozwojowy” i związaną z nim odporność.

Podobnie jak w *Emisariuszu* (choć w inny sposób), odporność dziecka opiera się na cielesności. Blisko początku powieści czytamy, że „Agnes była w jakimś sensie na etapie naśladownictwa” (Cook 2020: 8), imitując gesty matki i zachowania zwierząt innych niż ludzie. Gdy focalizacja przenosi się na Agnes w części czwartej, to naśladownictwo przerodziło się już w zdolność „czytania” krajobrazu, silniejszą niż u kogokolwiek innego w społeczności – „Czuła się jak zwierzę niewielu słów, ale imperatywnej pracy. Czuła się jak alfa. Z jej skinieniem głowy bądź parsknięciem, stado podążało jej śladem” (Cook 2020: 152). Zezwierzęcenie Agnes – „becoming-animal”, by użyć terminu Gillesa Deleuze’a i Félix’a Guattariego (2007) – jest radykalnym gestem, który odmienia, równocześnie, jej związek z krajobrazem i ze społecznością; krańce tożsamości ludzkiej są wygładzone, tworząc nijakie stado, które zdaje się być w pełni w domu w Dżiczy¹⁸.

Jak dążyć do zrozumienia powieści, to nie zwykła dziecięca fantazja o zjednoczeniu ze światem nieludzkim. Przeciwnie, jest to forma utożsamiania się ze środowiskiem, dzięki której społeczność może przetrwać prowadzona z dala od niebezpieczeństw. W *Nowej Dżiczy* odporność psychiczna jest zakorzeniona w ciele dziecka wraz z jego zdolnością do naśladowania i przystosowywania się do fizycznych uwarunkowań krajobrazu: „Idąc przed Społecznością, Agnes czuła dumę z tego, że ich prowadziła, jak kolejny rodzaj stworzenia w trakcie masowej migracji. Po prostu stworzenia, znajdujące wodę jak wszystkie stworzenia muszą. Nie chodziło o to, że nie czuła się tak zawsze, każdego dnia, gdy tu byli. Jak po prostu kolejne zwierzę. A jednak było coś nadzwyczajnego w zakresie tego, co mogła teraz zobaczyć. Jak wielkie to było” (Cook 2020: 302). Ten fragment opisuje rozwój Agnes – jej dorastanie – jako postęp od tego, co można nazwać lokalną imitacją (podobieństwo do nieludzkich „stworzeń odnajdujących wodę”) do zrozumienia skali czy „zakresu” zjawisk

¹⁷ Ursula Kluwick pisała o fikcji klimatycznej jako o bildungsroman, ale jej dyskusja na temat tego pojęcia różni się od bardziej dosłownego ujęcia, które stosuję tutaj: jak wyraźnie przyznaje, żaden z jej przykładów nie „zajmuje się wyraźnie młodością lub rozwojem od młodości do dojrzałości” (Kluwick 2015: 331).

¹⁸ Agnes stająca się częścią krajobrazu poprzez imitację zwierząt jest przykładem tego, co nazywamy „wtapianiem się w nieludzkie” w Caracciolo (Lambert 2019: 48).

naturalnych i jej zakorzenienia w nich. Co ważne, to zrozumienie nie odbywa się wyłącznie na poziomie racjonalnym czy konceptualnym, a raczej jest ono rozszerzoną formą dostrojenia somatycznego. Właśnie owo podnoszące na duchu poczucie bycia „kolejnym zwierzęciem” odróżnia Agnes od jej matki, która stała się specjalistką od przetrwania, ale nigdy nie potrafiła spojrzeć na siebie jako na część wzorców większych niż ludzkość. Krótko mówiąc, odporność Agnes zrodziła się z ucieleśnionej wiedzy o Dzikich, a focalizacja dziecięca Cook odgrywa najistotniejszą rolę w badaniu jej rozwoju. Przystosowanie do nieludzkich środowisk – stawianie się ich „częścią”, jak powieść wielokrotnie to określa (choćby na stronie 303) – sprawia, że otwartość przyszłości staje się już nie przerażająca, ale możliwa do opanowania i zniesienia.

Dzicz dalej rozwija wiarę w przyszłość u Agnes, nawet po tym, jak zostaje przymusowo przetransportowana z powrotem do miasta przez Rangersonów. Z zakończeniem swojego bildungsroman, ona także zostaje matką – w epilogu, którego pierwszoosobowym narratorem jest Agnes, mieszka już w mieście wraz ze swoją adoptowaną córką, Fern. Mimo to somatyczna wiedza o Dzikich pozostaje z nią i jest przekazywana jej córce, którą charakteryzuje „ciekawość, gdy wędruje dokoła [po miejskim krajobrazie – M.C.], jakby to była po prostu kolejna dzicz do zbadania. Kolejna część mapy, którą musieliśmy jeszcze rozwinąć. Rzecz, której częścią można się stać” (Cook 2020: 392). Nie oznacza to, że otwarte pytania czy też niepokój o przyszłość są wykluczone. Jednakże obawy te są łagodzone przez wspomnienia „domu w Dzikich” bohaterów (Cook 2020: 394): ucieleśniony wgląd Agnes w ludzko-nieludzkie połączenia, który został oddzielony od fizycznego miejsca, ale za to zinternalizowany jako narzędzie do poruszania się w niepewnej przyszłości.

„Poza Magicznym Lasem”: Anna Niccolò Ammanitiego

W *Nowej Dzikich* połączenie focalizacji dorosłego i dziecka jasno wykazuje trajektorię rozwoju Agnes oraz rozbieżne postrzeganie przyszłości przez dziecko i matkę. W *Annie Niccolò Ammanitiego*, focalizacja dziecięca jest głównym typem narracji; jedynie rzadkie retrospekcje oddalają się od punktu widzenia głównej bohaterki, nastoletniej Anny. Jak wykażę, rozwój fabuły tej powieści także przybiera formę swoistego bildungsroman, ale tym razem brak perspektywy dorosłego, która zrównoważyłaby tę dziecięcą – matka Anny od dawna nie żyje, a jej jedyną spuścizną jest notatnik z odręcznymi instrukcjami na temat przetrwania pozostawiony Annie i jej młodszemu bratu, Astorowi. Założeniem postapokaliptycznej powieści Ammanitiego jest to, że epidemia śmiertelnego wirusa wyeliminowała dorosłych z populacji świata – przetrwały jedynie dzieci, w których wirus pozostaje uśpiony do czternastego roku życia

(po przekroczeniu którego również zaczynają chorować). Miejsce akcji *Anny* to Sycylia, gdzie ostało się wystarczająco jedzenia, aby dzieci mogły przetrwać. Po wyspie grasują dziecięce gangi, ale mimo to ukazany obraz samorządności dzieci nie jest tak ponury, jak ten z *Władcy much* Williama Goldinga – powieści, którą wyraźnie inspirował się Ammaniti.

Przywiązanie *Anny* do jej brata odzwierciedla przemieszczoną formę opieki rodzicielskiej i jest uwarunkowane przez notatnik ich matki. Akcja powieści rozpoczyna się w wiejskim domu, w którym Anna i Astor żyją dość wygodnie. Niestety podczas jednej ze zbieraczych wypraw *Anny*, Astor zostaje porwany przez gang starszych dzieci. Dziewczynka niedługo odkrywa, że jej brat został zabrany do dawnego Grand Hotel, gdzie dzieci pracują dla tajemnicznej niby-wiedźmy znanej jako „Picciridduna”, która twierdzi, że ma lekarstwo na wirusa. Z pomocą innego chłopca, Pietro, Annie udaje się uratować brata. Razem z Pietro rodzeństwo podejmuje decyzję o tym, że ich dawny dom nie jest już bezpieczny i wyrusza w żmudną podróż na wschodni kraniec Sycylii, gdzie planują przekroczyć Cieśninę Mesyńską i odnaleźć lepsze warunki życia na kontynencie. Przez całą fabułę rozwija się napięcie między surowym surwiwalizmem w wyobrażeniu Ammanitego – początkowo podzielanym przez Annę – a poczuciem tajemnicy czy oczarowania, które dziewczynka zaczyna stopniowo przyjmować. Można w tym zauważyć dwie sprzeczne perspektywy na temat materii. Początkowe stanowisko *Anny* odzwierciedla rozczarowanie nowoczesnością, które jako pierwszy opisywał Max Weber: „nie wchodzi tu w grę tajemnicze, nieobliczalne siły, a raczej... możliwym jest, w zasadzie, opanowanie wszystkich rzeczy poprzez kalkulację” (Weber 1991: 139). W tym przypadku „kalkulacja” odnosi się do imperatywu przetrwania, który klasyfikuje „rzeczy” jako przydatne bądź nie. Mimo to doświadczenia *Anny* wykazują, że odporność w obliczu nieszczęść wymaga wyjścia poza jedynie „kalkulację” i otwarcia się na tajemnicę materialności, jak sugerują najnowsze teorie Nowego Materializmu¹⁹. Ta zaczarowana materialność sprzeciwia się perspektywie surwiwalistycznej, łącząc wszystkie elementy świata opowieści (*storyworld*) – od ciał ludzkich (żywych i martwych), po świat nieludzki, który stopniowo przejmuje kontrolę, wdzierając się w luki pozostawione przez upadające społeczeństwo.

Konkretnie nacisk na materialność wyłania się z wyborów metafor używanych przez Ammanitego, które konsekwentnie ucieleśniają niematerialne obiekty, takie jak ciemność: „Matowa i zwarta, [ciemność – M.C.] przenikała każdy róg, każdą szczelinę: twoje usta, twoje nozdrza, pory twojej skóry” (Ammaniti 2017: 102). Nawet słońce zostaje sprowadzone do skali ludzkiej, do rzeczy materialnej: „Kropka solarna topiła się jak masło na czarnej patelni”

¹⁹ Zob. na przykład: Alaimo 2010; Bennett 2010.

(Ammaniti 2017: 153). Najbardziej uderzający jest jednak opis więzi między bratem a siostrą, wyrażony przez konkretną metaforę, która umieszcza ich na jednym kontinuum z fizycznymi bytami i wydarzeniami: „Dorastała z bratem jak drzewo rośnie dokoła drutu kolczastego; połączyli się i byli teraz jednym stworzeniem” (Ammaniti 2017: 154). W ten sposób, wyrażenia metaforyczne pozbywają się bariery między ludzką subiektywnością a nie-ludzką materialnością²⁰. Należy pamiętać, że te metafory i porównania wiążą się z perspektywą dziecka dzięki zabiegowi focalizacji wewnętrznej: zainteresowanie materialnością zatem ukazuje „styl umysłu” Anny, jej specyficzny sposób doświadczania sytuacji postapokaliptycznej²¹. Pod tym względem skupienie się na materialności idzie w parze z misją Anny, aby opiekować się bratem, zapewniając mu jedzenie i schronienie – to jest materialne utrzymanie i komfort. W świecie naznaczonym śmiercią liczą się tylko rzeczy materialne – decydując o tym, kto przetrwa, a kto podzieli los niezliczonych martwych ciał rozrzuconych po Sycylii.

Z czasem powieść zaczyna się jednak sprzeciwiać temu survivalistycznemu podejściu. Gdy mieszkają nadal w wiejskim domu, Anna wymyśla bajki, aby trzymać brata z dala od niebezpieczeństw czyhających na zewnątrz: „Na zewnątrz, poza magicznym lasem, było pustkowienie... Nikt nie przetrwał wściekłości boga Danona... Ich dwoje miało szczęście, że mieszkali w tym lesie, schowanym tak głęboko i tak gęstym, że bóg nie mógł ich zobaczyć” (Ammaniti 2017: 48). Prawdopodobnie pod wpływem książki z bajkami pozostawionej jej przez matkę, Anna zamienia ponurą rzeczywistość postapokaliptycznej Sycylii w mit zrodzony z wyobraźni. To umagicznianie świata na nowo jest wtedy jedynie wyborem strategicznym – Anna weszła w rolę i perspektywę dorosłego, opiekując się bratem i zdaje sobie sprawę, że są to „tylko” opowieści, że tak naprawdę nie ma nic ponad materialnością życia i śmierci. Jednakże jej trajektoria życiowa ostatecznie prowadzi ją do zaakceptowania, a nie odrzucenia dziecięcych fantazji, które okazują się być jedyną metodą na utrzymanie się przy nadziei w obliczu upadku społeczeństwa i wszechobecnej śmierci (również jej własnej, nadchodzącej na skutek wirusa).

Najistotniejsza w *bildungsroman* Anny jest jej relacja z Pietro. Gdy spotykają się po raz pierwszy, Pietro pyta Annę, czy widziała gdzieś parę adidasów „Hamburg”. Zdziwiona Anna pyta dlaczego, a Pietro wyjaśnia, że jego przyjaciel, który nosił takie buty, cudownie ozdrowiał z wirusa. Początkowo Anna odrzuca tę opowieść jako zwykłą bajkę. Pod koniec powieści, jednak, gdy Anna i jej brat docierają na kontynent i odkrywają to samo zniszczenie, które widzieli na Sycylii, znajdują oni parę adidasów Hamburg. W ostatniej

²⁰ Więcej na temat metafor i nieludzkości w: Caracciolo 2021, rozdział 6.

²¹ Więcej na temat metafor i stylu umysłu w: Semino & Swindlehurst 1996.

scenie Anna i Astor idą na północ, każdy z jednym butem Hamburg na sobie: „Astor zatrzymał się, wyprostował nogę i spojrzał na but. »A jeśli to nie działa tylko z jednym?« Anna wzięła go za rękę i powiedziała: »To nieważne«” (Ammaniti 2017: 261). Anna zdała sobie sprawę, że to, czy bajki są prawdziwe lub nie, jest nieistotne. Naprawdę ważna jest za to ich moc inspirowania nadziei i odporności, które świat materialny ciągle im odbiera. Anna rozwija zatem swego rodzaju podwójne widzenie, godząc materialne dbanie o brata z egzystencjalną wartością umagicznienia świata. Zamiast odrzucać dziecięcą perspektywę mitów i bajek, Anna uczy się jak wnosić ją w perspektywę materialną, tworząc produktywne napięcie. Potrzeba opieki i podstawowego utrzymania nie zanika, co Anna wie dobrze – raczej otrzymuje nowe znaczenie. Mimo że przyszłość bohaterów pozostaje otwarta i bardzo niepewna, to właśnie myślenie magiczne o znaczeniu butów pozwala im iść dalej.

Zakończenie

Kulturowe wyobrażenia o kryzysie ekologicznym są głęboko ukształtowane – i w pewnym sensie zniekształcone – przez obawy i założenia dorosłych. Temat opieki rodzicielskiej, szeroko omawiany w ruchach środowiskowych, jest być może najbardziej wyrazistym przykładem perspektyw adultystycznych. W czasach zmian klimatu rodzicielstwo jest istotną kwestią, ale jak argumentowałem w tym artykule, warto również poświęcić uwagę drugiej stronie medalu, konfrontując się z tym, jak doświadczają kryzysu młodsze pokolenia. We współczesnym świecie to doświadczenie ma kluczowe znaczenie dla młodzieżowego ruchu klimatycznego, a fikcyjne narracje powieści, które tu przytoczyłem, pomagają dorosłym odejść od postrzegania dzieci jako jedynie bezbronnych i wymagających ochrony od najgorszych konsekwencji zmian klimatu (postrzegania zrozumiałego i często opartego na dobrych intencjach, ale redukującego specyfikę odpowiedzi dzieci na zmiany klimatu). Nawet w literaturze pisanej przez dorosłych i głównie dla dorosłych, przywołanie doświadczeń dziecka może pozwolić czytelnikom na zdystansowanie się od adultystycznych sposobów myślenia na temat zmian klimatu i na zrozumienie ograniczeń własnych wzorców conceptualnych i afektywnych – stąd też bierze się defamiliaryzacja wiążąca się z focalizacją dziecięcą w powieściach.

Znaczenia wytworzone przez ten zabieg są wielorakie: w *Emisariuszu* wyłania się nowy sposób doświadczania ludzkiego ciała, łączący ucieleśnienie dziecka bezpośrednio ze zjawiskami globalnymi; *Nowa Dzicz* sugeruje, że poczucie jedności ze światem poza-ludzkim może budować odporność i akceptację niestabilnej przyszłości; podobnie *Anna* przedstawia nowe umagicznienie rzeczywistości postapokaliptycznej jako niezbędny krok w kierunku nadziei.

Fokalizacja dziecięca idzie zatem w parze z afektywną trajektorią, która ubogaca, komplikuje, a nawet podważa rozumienie kryzysu klimatycznego przez dorosłych. Jak wykazałem w moich analizach, wymienione powieści współgrają z aktualnymi pracami teoretycznymi w humanistyce środowiskowej, przekładając ich spostrzeżenia na konkretne doświadczenia, głęboko związane z przyjęciem perspektywy dziecka przez focalizację wewnętrzną.

Strategie formalne i afektywne wyobrażenia o zmianach klimatu rezonują ze sobą – ta ważna obserwacja z dziedziny ekonarratologii ma szansę wzbogacić debaty naukowe na temat fikcji klimatycznej i środowiskowej. Oczywiście należy pamiętać, że umysły dzieci ukazane w tych powieściach są ostatecznie same w sobie produktem wyobraźni dorosłych, w związku z czym mogą nie do końca sprostać wyzwaniom, o których mówią studia nad dzieckiem – szczególnie pod względem czynienia dzieci bardziej aktywnych w procesach badawczych jako współuczestników. Jak twierdzą zatem, mimo że twórcze oddanie dziecięcych umysłów odgrywa ważną kulturową rolę odnośnie decentrowania postrzegania niepewnej przyszłości przez dorosłych czytelników, z pewnością jest więcej pracy ekonarratologicznej i ekokrytycznej do wykonania – na przykład, aby zrozumieć formalne strategie w narracjach środowiskowych pisanych również przez młodszych autorów, dla młodych czytelników²².

Podziękowania: Podczas pracy nad tym projektem autor otrzymał dofinansowanie od Europejskiej Rady ds. Badań Naukowych (ERC) w ramach programu badań i innowacji Unii Europejskiej Horyzont 2020 (umowa nr 714166). Autor dziękuje również Maaheen Ahmed za pomoc w poleceniu przydatnej literatury w dziedzinie studiów nad dzieckiem.

*Przełożyła Joanna Zienkiewicz
Ośrodek Badawczy Facta Ficta*

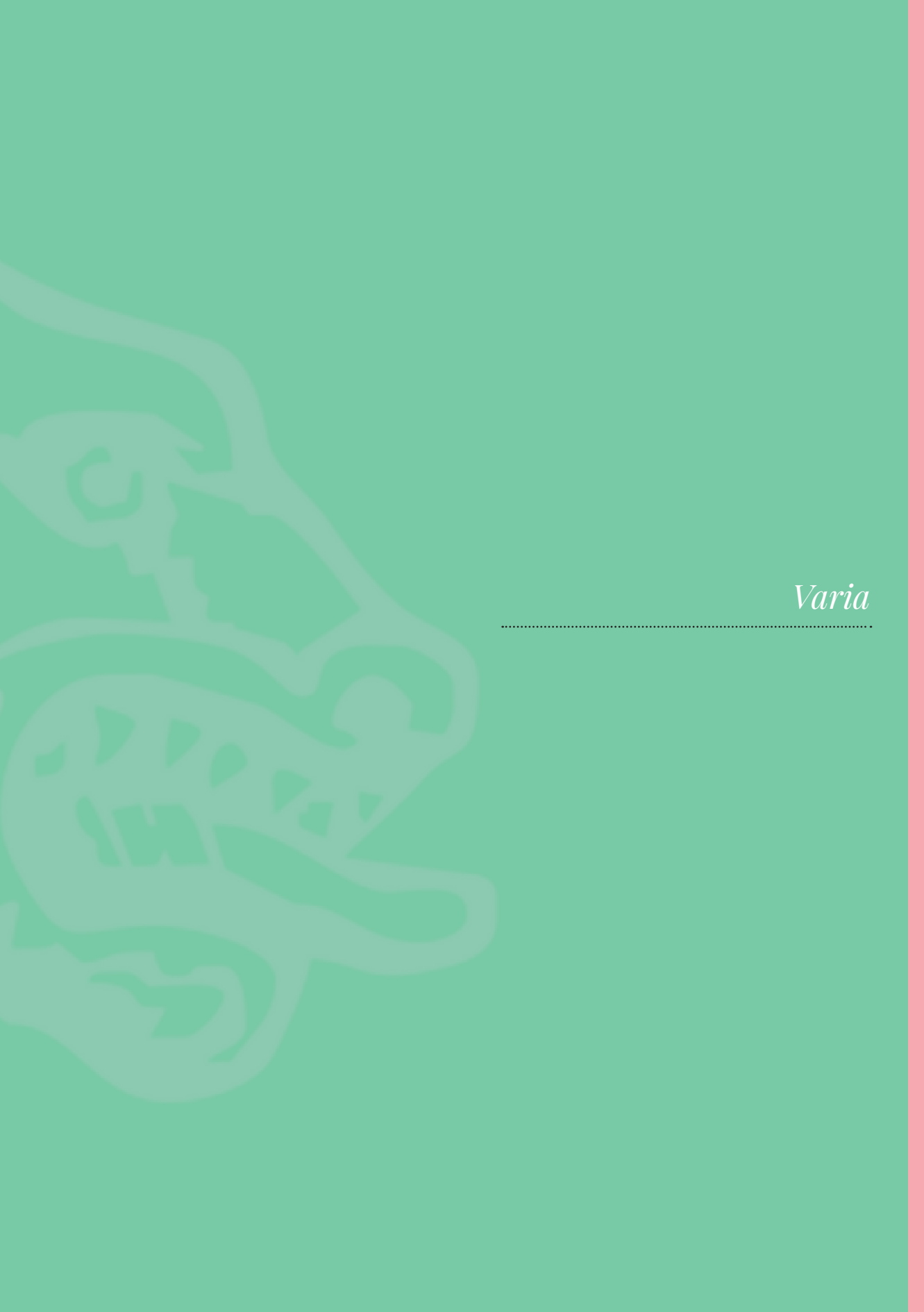
²² Krok w tym kierunku wykonuje Weik von Mossner w „Vulnerable Lives” (2017), skupiając się na młodzieżowej fikcji klimatycznej.

Źródła cytowań

- ALAIMO, STACY (2010), *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*, Bloomington: Indiana University Press.
- AMMANITI, NICCOLÒ (2017), *Anna*, transl. by Jonathan Hunt, Edinburgh, UK: Canongate.
- BENNETT, JANE (2010), *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, NC: Duke University Press.
- BERNAERTS, LARS, CARACCILO, MARCO, HERMAN, LUC, VERVAECK, BART (2014), 'The Storied Lives of Non-Human Narrators', *Narrative*: 22 (1), pp. 68–93.
- CARACCILO, MARCO (2022), *Contemporary Fiction and Climate Uncertainty: Narrating Unstable Future*, London: Bloomsbury Academic.
- CARACCILO, MARCO (2021), *Narrating the Mesh: Form and Story in the Anthropocene*, Charlottesville: University of Virginia Press.
- CARACCILO, MARCO, KUKKONEN KARIN (2021), *With Bodies: Narrative Theory and Embodied Cognition*, Columbus: Ohio State University Press.
- CARACCILO, MARCO, LAMBERT, SHANNON (2019), 'Narrative Bodies and Nonhuman Transformations', *SubStance*: 48 (3), pp. 45–63.
- CHRISTENSEN, NINA (2021), 'Agency', in: Philip Nel, Lissa Paul, and Nina Christensen (eds), *Keywords for Children's Literature*, New York: New York University Press, pp. 10-13.
- COOK, DIANE (2020), *The New Wilderness*, New York: Harper Collins.
- COOPER, MELINDA (2010), 'Turbulent Worlds', *Theory, Culture, and Society*: 27 (2–3), pp. 167–90.
- CURRY, ALICE (2020), 'The Power and Potential: An Ecocritical Reading of Twenty-First-Century Childhood', in: Nathalie op de Beeck (ed.), *Literary Cultures and Twenty-First-Century Childhoods*, Cham, Switzerland: Springer International, pp. 253–65.
- DELEUZE, GILLES, AND FÉLIX GUATTARI (2007), 'Becoming-Animal', in: Linda Kalof and Amy Fitzgerald (eds.), *The Animals Reader: The Essential Classic and Contemporary Writings*, London: Berg, pp. 37-50.
- DUANE, ANNA MAE (2013), 'Introduction', in: Anna Mae Duane (ed.), *The Children's Table: Childhood Studies and the Humanities*, Athens: University of Georgia Press, pp.1-14.
- GARRARD, GREG (2012), 'Worlds without Us: Some Types of Disanthropy', *SubStance*: 41 (1), pp. 40–60.
- GENETTE, GÉRARD (1980), *Narrative Discourse: An Essay in Method*, transl. by Jane E. Lewin, Ithaca, NY: Cornell University Press.

- GHOSH, AMITAV (2016), *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago: University of Chicago Press.
- GIBSON, JOHN (2007), *Fiction and the Weave of Life*, Oxford: Oxford University Press.
- GRUSIN, RICHARD, ED. (2015), *The Nonhuman Turn*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- HILDYARD, DAISY (2017), *The Second Body*, London: Fitzcarraldo.
- JAHN, MANFRED (2005), 'Focalization', in: David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York: Routledge, pp. 173–77.
- JAMES, ERIN (2019), 'Nonhuman Fictional Characters and the Empathy-Altruism Hypothesis', *Poetics Today*: 40 (3), pp. 579–96.
- JAMES, ERIN (2015), *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- JAMES, ERIN, MOREL, ERIC (2020), 'Introduction: Notes toward New Econarratologies', in: Erin James, Eric Morel (eds.), *Environment and Narrative: New Directions in Econarratology*, Columbus: Ohio State University Press, pp. 1–24.
- JOHNS-PUTRA, ADELINE (2019), *Climate Change and the Contemporary Novel*, Cambridge: Cambridge University Press.
- KLUWICK, URSULA (2015), 'Climate Change, the Novel, and the Bildungsroman: The Relation of Things in an Emergent World', in: Rainer Emig, Jana Gohrisch (eds.), *Proceedings of the Conference of the German Association of University Teachers of English*, vol. 36, Trier, Germany: Wissenschaftlicher Verlag, pp. 329–40.
- LEMENAGER, STEPHANIE (2017), 'Climate Change and the Struggle for Genre', in: Tobias Menely, Jesse Oak Taylor (eds.), *Anthropocene Reading: Literary History in Geologic Times*, University Park: Pennsylvania State University Press, pp. 220–38.
- LUTHAR, SUNIYA S., CICHETTI, DANTE, BECKER, BRONWYN (2000), 'The Construct of Resilience: A Critical Evaluation and Guidelines for Future Work', *Child Development*: 71 (3), pp. 543–62.
- MARTÍNEZ GARCÍA, BELÉN, ANA (2020), 'Constructing an Activist Self: Greta Thunberg's Climate Activism as Life Writing', *Prose Studies*: 41 (3), pp. 349–66.
- NIXON, ROB (2011), *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- PHELAN, JAMES (2007), 'Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita', *Narrative*: 15 (2), pp. 222–38.
- SCHMID, WOLF (2005), 'Defamiliarization', in: David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York: Routledge, pp. 98.

- SEMINO, ELENA, SWINDLEHURST, KATE (1996), 'Metaphor and Mind Style in Ken Kesey's *One Flew over the Cuckoo's Nest*', *Style*: 30 (1), pp. 143–66.
- SEYMOUR, NICOLE (2018), *Bad Environmentalism: Irony and Irreverence in the Ecological Age*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SHKLOVSKY, VIKTOR (1965), 'Art as Technique', in: Lee T. Lemon, Marion J. Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 3–24.
- STERNBERG, MEIR (1982), 'Proteus in Quotation-Land: Mimesis and Forms of Reported Discourse', *Poetics Today*: 3 (2), pp. 107–56.
- TAWADA, YOKO (2018), *The Emissary*, transl. by Margaret Mitsutani, New York: New Directions.
- THUNBERG, GRETA (2019), 'Transcript: Greta Thunberg's Speech at the UN Climate Action Summit', NPR, 23.9.2019, www.npr.org/2019/09/23/763452863/transcript-greta-thunbergs-speech-at-the-u-n-climate-action-summit, [dostęp: 10.11.2022].
- TREXLER, ADAM (2015), *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville: University of Virginia Press.
- WALL, JOHN (2019), 'From Childhood Studies to Childism: Reconstructing the Scholarly and Social Imaginations', *Children's Geographies*, September 25, 2019, online: doi.org/10.1080/14733285.2019.1668912.
- WALLACE-WELLS, DAVID (2018), 'Parenting the Climate Change Generation', *New York Magazine*, 20.12.2018, online: nymag.com/intelligencer/2018/12/parenting-children-generation-of-climate-change.html.
- WEBER, MAX (1991), 'Science as Vocation', in: H. H. Gerth and C. Wright Mills (transl.), *From Max Weber: Essays in Sociology*, Abingdon, UK: Routledge, pp. 129–58.
- WEIK VON MOSSNER, ALEXA (2017), *Affective Ecologies: Empathy, Emotion, and Environmental Narrative*, Columbus: Ohio State University Press.
- WEIK VON MOSSNER, ALEXA (2017), 'Vulnerable Lives: The Affective Dimensions of Risk in Young Adult Cli-Fi', *Textual Practice*: 31 (3), pp. 553–66.
- WOODS, DEREK (2014), 'Scale Critique for the Anthropocene', *Minnesota Review* (83), pp. 133–42.



Varia

Szkolna codzienność z perspektywy nauczycieli, czyli współczesne problemy w szkole

Joanna Lysy

Uniwersytet Gdański

Abstract

Barbara Smolińska-Theiss (1993) writing about children's daily, is focusing on the social area where the child lives. Due to such wide definition, we can easily observe, that beside family and friends, a very important part of children live is school (Kochanowska 2017). Should be noted, that school is by the pupils itself considered as a second importance factor of their existence. School is a very important content of every child's daily (Krzychała 2007). School daily should of course not only be considered as a matter of students, but also of the teachers, as they are integral part of school. A teacher is usually associated with a school, where he works, and interacts with principal, other teachers, students and parents. This interaction allows the teacher to learn about local social habits and social interactions. From the other side however, every teacher has his or her own habits and workflow, which must be adopted to the reality of the school where he or she works. A teacher, like every human being has good and bad days, what together with current political and social situation (especially taking into account crisis in the Ukraine, and an increasing number of

Joanna Lysy, mgr, doktorantka na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Gdańskiego; absolwentka Wydziału Pedagogicznego Uniwersytetu Warszawskiego oraz Filologii Angielskiej na Uniwersytecie SWPS; pracuje jako nauczycielka języka angielskiego w szkole podstawowej; w swojej pracy doktorskiej skupia się na problematyce codzienności nauczyciela w realiach polskiej szkoły; autorka publikacji związanych z tematyką codzienności szkolnej oraz interakcji między nauczycielami, rodzicami i uczniami, między innymi: *Dobro dziecka – między regulacjami prawnymi a praktyką* (2021) oraz *Statut szkoły – między legitymizacją praw uczniów a przemocą wobec nich* (2021).

joanna.lysy@phdstud.ug.edu.pl

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



Ukrainian students joining polish schools) creates a difficult situation with conflicts and tensions, which have to be solved to allow proper work and existence in school daily for all students and teachers. Taking into account all the changing factors including pandemic, war in the Ukraine and remote learning, has the teachers school daily changed?

Keywords: daily, school, student, teacher, education, parents

Wprowadzenie

Zmieniająca się rzeczywistość rodzi nowe potrzeby, które wymagają systematycznej i szczegółowej diagnozy. W ostatnich latach na życie człowieka miały wpływ takie zjawiska jak pandemia COVID-19, izolacja społeczna, zdalna praca i nauka, wybuch wojny w Ukrainie. Zdarzenia te miały także duży wpływ na polską szkołę, która już przed pandemią znajdowała się w bardzo trudnej sytuacji spowodowanej reformą oświaty z 2017 roku oraz strajkiem nauczycieli w 2019 roku. Nowe realia odcisnęły się piętnem na wizerunku szkoły i stawiają kolejne wyzwania przed nauczycielami.

Celem niniejszego artykułu jest odczytanie znaczeń nadawanych szkolnej codzienności przez nauczycieli. Przedstawia on rozważania teoretyczne dotyczące zmieniającej się sytuacji w oświacie, a także wyniki częściowych analiz i interpretacji danych.

Codziennosc

Pojęcie codzienności nie jest obecne w słownikach, co wskazuje, że nie wyróżnia się tego problemu w dyskursie pedagogicznym (Witkowski 2003: 29), jednak przywołując słowa antropologa Rocha Sulimy: „codziennosc jest praktykowana i nie potrzebuje definicji” (Sulima 2000: 7). Ewa Kurantowicz oraz Mirosława Nowak-Dziemianowicz także zauważają problem ze zdefiniowaniem tego pojęcia, ponieważ zdaniem badaczek „umyka wszelkim definicjom” (Kurantowicz & Nowak-Dziemianowicz 2003: 5).

Pomimo że pojęcie codzienności okazuje się trudne do zdefiniowania, ta problematyka jest coraz częściej podejmowana w publikacjach czy podczas konferencji naukowych. Kurantowicz oraz Nowak-Dziemianowicz (2003: 5) podkreślają, że jest ona czymś, czego się nie zauważa, a jednocześnie tym, co towarzyszy nam nieustannie.

Podjęmowanie badań nad codziennością jest niezwykle istotne, bowiem pokazywanie tego, co często jest przez ludzi niedostrzegalne, a co decyduje o ich losach, można wykorzystać do kształtowania innej teraźniejszości i przyszłości (Łukasik 2016b: 11). Specyfiką życia codziennego jest to, iż toczy się nieustannie oraz nie jest przeciwstawne życiu odświeżonemu, gdyż obejmuje całokształt aktywności człowieka (Sztompka 2008: 24). Uświadomienie znaczenia działań i doświadczeń każdego dnia oraz nadawanie im sensu, pozwala człowiekowi zrozumieć to, co zwyczajne, a jednocześnie niezwykle. Takie postrzeganie i myślenie o codzienności potwierdza przekonanie, że należy ją badać, także podejmowaną w niniejszym tekście problematykę codzienności nauczycieli, gdyż od sensu i rozumienia tego terminu zależy życie codzienne ich samych, a także uczniów (Łukasik 2016b: 12).

Codziennność szkolna

Codziennność szkolna to złożony, niejednoznaczny fenomen (Muchacka 2014: 33), opisywany jako czasoprzestrzeń społeczna, w której egzystują uczestnicy procesu edukacji szkolnej: nauczyciele, uczniowie oraz (rzadziej, ale jednak) rodzice uczniów czy władze szkolne (Smolińska-Theiss 1993: 119). Taki sposób rozumienia wynika ze swoistego pojmowania człowieka jako istoty społecznej. Oznacza to, że działa on w otoczeniu innych osób, pozostając z nimi w jakichś relacjach. Piotr Sztompka (2009: 33) podkreśla, że od narodzin do śmierci otaczają nas inni. Przestrzeń szkoły tworzy kontekst codziennych doświadczeń funkcjonujących w obrębie jego podmiotów, a więc ról, zadań i funkcji przez nich podejmowanych. Jest to więc przestrzeń realizacji zróżnicowanych interakcji społecznych nacechowanych elementami władzy, afiliacji, antagonizmów, kooperacji, współdziałania, opozycji, oporu itp. (Łukasik 2016: 13).

Jak możemy przeczytać we wprowadzeniu do książki pod redakcją Joanny Łukasik, Inetty Nowosad oraz Mirosława Szymańskiego: „zainteresowanie problematyką codzienności szkoły wynika z potencjału, jaki tkwi w jej warunkach oraz doświadczeniach głównych podmiotów” (Łukasik, Nowosad & Szymański 2014: 9). W nawiązaniu do tak rozumianej codzienności szkolnej Dorota Klus-Stańska zwraca uwagę na to, że jednym z głównych celów edukacji powinno być umożliwienie rozumienia jej (Klus-Stańska 2012: 403). Szkoła bowiem funkcjonuje każdego dnia pośród czynności zwykłych i tych wyjątkowych (Bochno, Nowosad & Szymański 2014: 10).

Codziennosc nauczycieli

Nauczyciel zawodowo związany jest z placówką oświatową, w której pracuje. W szkole poszukuje źródeł satysfakcji i stara się zaspokoić potrzeby poszukiwania znaczenia, sensu (Kobyłecka 2016: 5) poprzez wspólne przeżywanie ze swoimi uczniami codziennych sukcesów i miłych chwil. W szkole także nauczyciel bywa zmęczony czy wręcz zniechęcony natłokiem problemów i spraw swoich uczniów.

Szkoła dla nauczyciela jest nie tylko miejscem działalności wychowawczej i kształcącej, ale także formalną organizacją i pracodawcą (Łukasik 2015: 17). W szkole nauczyciel kształtuje i rozwija swój warsztat praktycznych umiejętności, poczucie własnej skuteczności i przynależności do wspólnoty (McLaughlin 2006: 145), jest ona bowiem miejscem spotkań nie tylko z uczniami, ale także z rodzicami czy z innymi nauczycielami. W pokoju nauczycielskim spotykają się osoby z różnymi doświadczeniami czy zainteresowaniami, prowadzą rozmowy, uczą się od siebie, podejmują próby współpracy lub zmagają się z trudnościami. Dobre relacje między nauczycielami stanowią bardzo ważny aspekt w pracy w tym zawodzie, jak zauważyła Joanna Łukasik „jakość ich wpływa nie tylko na realizację celów edukacyjnych, ale przede wszystkim na samopoczucie nauczycieli, ich motywację do pracy, chęć zaangażowania się w działania edukacyjne, rozwój zawodowy, prestiż zawodu, a w konsekwencji na możliwości rozwojowe i osiągnięcia edukacyjne uczniów” (Łukasik 2015: 16).

W codziennosci nauczyciela widoczna jest pewna powtarzalność: dzień pracy podzielony na lekcje i przerwy, spotkania z tymi samymi grupami uczniów. Jednak oprócz tych powtarzających się działań, nauczyciel napotyka liczne zdarzenia dynamiczne (Kobyłecka 2016). Mimo systematycznych i regularnych zdarzeń, w dzień szkolny wpisane są zmienność, nietypowość, niestandardowość. Jak zauważyła Maria Czerepaniak-Walczak (2005: 95), placówka edukacyjna jest miejscem skupienia lokalnych i globalnych zjawisk. Nauczyciel musi często radzić sobie z nowymi, nieznanymi i nieprzewidywalnymi zadaniami, sytuacjami, wyzwaniem. Taka sytuacja wymusza na nauczyciela konieczność radzenia sobie ze zmienną rzeczywistością. Aby temu sprostać, nauczyciel musi się cały czas doskonalić i szukać nowych rozwiązań, by łatwiej poznawać to, co z jednej strony oczywiste, codzienne, zwykłe, a z drugiej strony jeszcze nieznane. Joanna Rutkowiak (1981: 68) podkreśla, że zmieniające się sytuacje zawodowe stawiają nauczycieli przed koniecznością ciągłego uczenia się nowych zachowań.

Założenia metodologiczne

Prowadzone przeze mnie badania miały na celu ustalenie, jak w czasie pandemii, zdalnego nauczania oraz wielu innych zjawisk wpływających na nasze życie zmieniła się codzienność szkolna. Chcąc rozwinąć to zagadnienie, przeprowadzono z nauczycielami wywiady półstandardowe. Aby poznać, jakie znaczenia nadawane są przez nauczycieli codzienności szkolnej, zwracano się do nich z pytaniem: „Jak wygląda Pani/Pana dzień pracy?”.

W badaniu wzięło udział szesnastu nauczycieli, w tym trzech dyrektorów szkół podstawowych, trzech nauczycieli dyplomowanych, czterech nauczycieli mianowanych, trzech nauczycieli stażystów, pedagog szkolny, nauczyciel pracujący w szkole specjalnej, kurator sądowy do spraw dyscyplinarnych nauczycieli. Wszyscy nauczyciele pracują w szkołach podstawowych. Dwie z nich to szkoły, w których uczą się tylko uczniowie od zerówki do klasy trzeciej. Trzy osoby udzielające wywiadu uczą w dużym mieście, cztery w miastach liczących około ośmiu tysięcy mieszkańców. Pozostali uczą w szkołach znajdujących się na wsi, ale należy zaznaczyć, że nie są to tylko szkoły małe, jedna z nich ma trzystu siedemdziesięciu jeden uczniów.

W celu zapewnienia anonimowości dane osób biorących udział w rozmowie zostały zakodowane (np. N1: N-nauczyciel, 1 – numer osoby, D4: D-dyrektor, 4 – numer osoby, P2: P-pedagog, 2 – numer osoby). Zawartość treściowa transkryptu też została poddana anonimizacji przez zastąpienie imion i nazw innymi formami. Cytując fragmenty wypowiedzi, posługiwałam się kodem nauczyciela (np. N1), nie ujawniając jego danych osobowych, które pozwoliłyby na identyfikację.

Wyniki badania poddane zostały analizie inspirowanej fenomenografią, która uznawana jest przede wszystkim za wyznacznik określonego sposobu myślenia w analizowaniu eksplorowanej rzeczywistości. Za Frencem Martonem (1981) należy przytoczyć, że fenomenografia nie jest wyłącznie procedurą badawczą, chociaż związana jest z elementami metodologicznymi, nie jest także wyłącznie teorią doświadczenia, chociaż wywodzone są z niej pewne teoretyczne zagadnienia dotyczące doświadczeń.

Według Petera L. Bergera, Thomasa Luckamna (2010: 32) do wyjaśnienia podstaw wiedzy życia codziennego za najodpowiedniejszą metodę uznawana jest właśnie analiza fonomenograficzna, która unika jakichkolwiek hipotez przyczynowych albo genetycznych, jak i stwierdzeń dotyczących ontologicznego statusu analizowanych zjawisk. Ponadto pozwala odkryć rozmaite zawarte w nich warstwy doświadczenia oraz różne struktury znaczeń.

W przypadku niniejszych badań założenia fenomenografii okazały się pomocne w zidentyfikowaniu i nazwaniu (skategoryzowaniu) kwestii związanych z nową codziennością szkolną.

Znaczenia nadawane codzienności przez nauczycieli

Analiza wypowiedzi nauczycieli na temat szkolnej codzienności umożliwiła wyłonienie następujących kategorii:

- a) codzienność szkolna nauczycieli jako niekończąca się biurokracja (A);
- b) codzienność szkolna nauczycieli jako praca wielozadaniowa (B);
- c) codzienność szkolna nauczycieli jako praca z uczniami ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi (C);
- d) codzienność szkolna nauczycieli jako współpraca z rodzicami uczniów (D).

Codziennność szkolna nauczycieli jako niekończąca się biurokracja (A)

Rozmawiając z nauczycielami na temat szkolnej codzienności, najczęściej pojawiającym się tematem była praca związana z wypełnianiem dokumentów. Na nadmiar tego rodzaju zajęć zwracali uwagę zarówno nauczyciele, jak i dyrektorzy czy pedagodzy szkolni; jak mówią:

Moja codzienność to dokumentacja niestety. Dokumentacja to niestety zakała ostatnich czasów (N06).

Ponieważ godzin obowiązkowych mam generalnie siedem, ale mam dziewięć. A poza tym pozostały czas to jest na dyrektorowanie a konkretnie praca związana z papierologią (D01).

Nauczyciel jest jak księgowy. Musi wypełniać mnóstwo dokumentów [...] wychowawca musi pisać plany wychowawcze, do tego sprawozdania, szkolenia non stop [...] no wiadomo w librusie, oceny, liczyć te średnie wszystkie (N02).

Wszyscy rozmówcy zauważali, że większość tej pracy jest niepotrzebna i mogłaby być zastąpiona pracą z uczniem lub przygotowaniem się do zajęć. Ponadto podczas rozmów nauczyciele często przyznawali, że dokumenty te są przepisywane i powielane, czyli pisane, tylko po to, aby spełnić jakiś obowiązek. Jak można przeczytać w poniższych wypowiedziach:

To są te wszystkie wymagania edukacyjne na początku września, pisanie planów pracy do wszystkiego, później sprawozdań, no takie rzeczy, taka niepotrzebna dokumentacja, znaczy, nie wiem, czy jest potrzebna, czy nie, ale moim zdaniem za duży nacisk się na to kładzie także w to miejsce można by robić jakieś pomoce dydaktyczne dla dzieci, na przykład. To ja muszę się zajmować planem wychowawczym na przykład szkoły, znaczy nie szkoły, klasy, który właściwie jest, szczerze mówiąc przepisywany (N03).

Szczerze mówiąc, nie mam tego jeszcze zrobione, ja nie mam po prostu czasu, bo ja teraz pisałam plan gimnastyki korekcyjnej dla dzieci, bo mam dosyć dużo, bo ja mam dwie grupy. Musiałam pisać plan, bo do dziennika do Librusa, bo tam trzeba wszystko wpisywać. Mam chłopczyka, z którym prowadzę rewalidację, właśnie gimnastykę korekcyjną na tej rewalidacji, też plan. Teraz mam chłopca w trzeciej klasie, prowadzę z nim taką normalną rewalidację, też muszę napisać plan. Ja cały czas muszę pisać plany, plany i plany. Do tego ja piszę protokoły z rad pedagogicznych [...] Nade mną cały czas coś wisi. Ja cały czas muszę robić jakieś dokumenty (N05).

Coraz więcej jest obowiązków. Niby teraz jest taka ustawa, która ma na celu debiurokratyzację, ale na razie tego nie widać. Ciągłe ktoś od nas czegoś wymaga – jakieś sprawozdania, jakieś inne rzeczy, które musimy dokumentować. Także tego nie widać (D02).

Wypełnianie dokumentów, uzupełnianie e-dzienników, pisanie planów i sprawozdań wymaga dostępu do komputerów, których w polskich szkołach bardzo często brakuje. Tym sposobem nauczyciele swoją pracę zazwyczaj przenoszą do domów, gdzie na prywatnym sprzęcie wypełniają swoje obowiązki zawodowe. Problem ten widać w poniższych wypowiedziach:

To zajmuje mi naprawdę bardzo dużo czasu, oczywiście nie robię tego na lekcjach, nie ma na to takiej możliwości, poza tym też nie działają komputery u nas w szkole, nie ma możliwości czasami nawet na sprawdzenie obecności. Co tu o reszcie mówić (N01).

O osiemnastej czy dziewiętnastej jestem dopiero w domu i potem siadam do komputera i uzupełniam te wszystkie braki, których nie zrobiłam w szkole (N02).

Nauczyciel w swojej pracy dydaktyczno-wychowawczej powinien skupić się przede wszystkim na uczniach. Niestety, jak można zauważyć po analizie przeprowadzonych rozmów, na zadanie to brakuje pedagogom czasu z uwagi na konieczność wypełniania licznych dokumentów. Mówiąc o codzienności szkolnej, nie sposób zatem pominąć kwestii biurokratyzacji tego zawodu.

Codziennność szkolna nauczyciela jako praca wielozadaniowa (B)

W Ustawie Karta Nauczyciela w artykule 6¹ wymienione są obowiązki nauczyciela, które dotyczą rzetelnego realizowania zadań związanych z powierzonym stanowiskiem, wspieraniem każdego ucznia w jego rozwoju, ale także dążeniem

¹ Ustawa z 26 stycznia 1982 r. – Karta Nauczyciela (tekst jedn.: Dz.U. z 2021 r. poz. 1762).

do pełni własnego rozwoju osobowego czy doskonalenia zawodowego, zgodnie z potrzebami szkoły. Na uwagę zasługuje fakt, że coraz więcej nauczycieli odchodzi z zawodu, przez co potrzeby szkoły są coraz liczniejsze, a nowe obowiązki przejmują osoby, które zostają w placówkach. Nie dziwi zatem fakt, że w małej szkole podstawowej, w której jest problem z zatrudnieniem nauczyciela fizyki (przedmiot ten w szkole podstawowej obowiązuje tylko uczniów z klasy siódmych i ósmych w wymiarze dwie godziny w tygodniu), dyrektor deleguje innego, już zatrudnionego, nauczyciela (który uczy innego przedmiotu) na studia podyplomowe. Dlatego też codzienność szkolna nauczycieli to liczne niepowiązane ze sobą zadania, funkcje, na co zwrócili uwagę rozmówcy:

Jestem nauczycielem, wychowawcą, mam bibliotekę, prowadzę bibliotekę, mam rewalidację, w tej chwili prowadzę gimnastykę korekcyjną, bo mam studia podyplomowe. W tej chwili robię też studia podyplomowe z bibliotekarstwa. Zajmuje się protokołowaniem, robieniem strony internetowej szkoły (N06). Ukończyłam 7 podyplomówek, wszystkie po to, aby lepiej wykonywać swój zawód, aby móc pomagać dzieciom – nie dla większej pensji. Jakbym za każdą podyplomówkę dostała chociażby 5 zł do pensji, to na waciki bym uzbierała (P01).

Liczne kwalifikacje nauczycieli ściśle powiązane są także z awansem nauczycielskim. Warto w tym miejscu przywołać słowa Marilyn Cochran-Smith i Susan Lytle (2002: 110), w polityce bardzo często „wiedzieć więcej” jest jednoznaczne z „uczyć lepiej.” Nauczyciele podczas odbywania stażu, doskonalą się, kończą kolejne studia zdobywając nowe umiejętności, na co zwracają uwagę przede wszystkim dyrektorzy, którzy mówią:

Ja myślę, że duży wpływ na to (motywacja) ma awans zawodowy, że wtedy jest poruszenie większe jeszcze u nauczyciela (D01).

Większość nauczycieli szkoli się, robi dodatkowe studia – tylko dla awansu. Wychodzi na to, że tylko wtedy nauczyciel chce pomagać. Poza okresem robienia awansu – nauczyciele często są niechętni, aby zrobić coś dodatkowego (P01).

Ci sami dyrektorzy namawiają swoich pracowników do podejmowania kolejnych studiów. W tym przypadku potrzeba ciągłego doszkalania się nauczycieli argumentowana jest zmianami zachodzącymi w szkolnej codzienności, takimi jak chociażby zmiany wprowadzane przy reformach edukacji, ale także nauczanie zdalne, napływ uczniów z Ukrainy, braki kadrowe czy uczniowie ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi. Sytuację taką przedstawia poniższa wypowiedź:

Robię teraz dyplomowanie. Dyrektor nalega, abym poszła na studia podyplomowe z oligofrenopedagogiki, bo dzieci z takimi potrzebami jest coraz więcej. Ja to rozumiem, ale z drugiej strony, po co? Mam teraz 29 godzin, nie mogę już więcej. Czy nie lepiej, abym poszła na jakieś szkolenia związane z przedmiotem, którego teraz uczę? Byłam ostatnio na takim szkoleniu trzydniowym. Bardzo dużo się nauczyłam. W tym roku się wybroniłam, ale nie wiem, czy nie będę musiała iść na te studia (N06).

Problem wielozadaniowości nauczycieli związany jest także faktem, że coraz częściej spotykamy pedagogów wędrujących, czyli uczących w paru placówkach. Liczba takich osób wzrosła przede wszystkim po ostatniej reformie edukacji z 2017 roku. Wielu nauczycieli jest zmuszonych do podjęcia pracy w więcej niż jednej placówce, aby wypracować pełną pensję. Dlatego też nauczyciele geografii, biologii, chemii czy niemieckiego często pracują nawet w czterech placówkach, jak mówi jeden z dyrektorów:

Nasz nauczyciel religii jest takim wędrującym nauczycielem. No i pani psycholog, która trzy szkoły obskakuje (D02).

Nauczanie wędrujące nie jest związane tylko z potrzebą zbierania godzin do etatu, ale także z niskimi pensjami. Rozmówcy zauważyli, że:

Moja pensja nie wystarcza, więc muszę sobie dorobić gdzie indziej (N02).

Taki na przykład stażysta, którym byłam albo teraz kontraktowy, to uważam, że dużo robię, a nie mam za to godnie zapłacone. Dlatego muszę pracować jeszcze gdzieś tam dodatkowo, żeby się utrzymać (D01).

Pedagog, w szkole, w której pracuję, był wychowawcą i jeszcze uczył WF. Ja to mu wszystko zdjęłam, bo dla mnie pedagog ma się zajmować wszystkimi dziećmi, a nie tylko swoją klasą wyłącznie. Pedagog jest bardzo zły, więc pracuje jeszcze w ośrodku wychowawczym, bo nie dałam mu zarobić (D03).

Praca wielozadaniowa, jak i praca w kilku placówkach jednocześnie wpływa na jakość wykonywanych zadań. Problem ten został poruszony zarówno przez nauczycieli, jak i dyrektorów w następujących wypowiedziach:

Mamy bardzo dużo nauczycieli, którzy są byle jacy. Nie angażują się, nie przykładają się do pracy. Mają bardzo dużo różnych zajęć, co powoduje, że nie mają czasu na przygotowanie się do zajęć, zorganizowanie konkursów czy przygotowanie dzieci do tych konkursów (D03).

Moim problemem jako dyrektora jest prowadzenie lekcji. Wyrwanie mnie od tej strefy wypełniania tych ankiet, papierów i dokumentów, ze strony gminy

i kuratorium projektów jest rzeczą bardzo trudną i jeśli mogłabym chcieć być zwolnioną z prowadzenia lekcji w dzisiejszym czasie i w szkole dużej, gdzie jest jednak dużo problemów; 17 oddziałów to jest dużo problemów [...] przy tej całej papierologii jest to dla mnie problem, przygotowanie się do lekcji zajmuje mimo wszystko bardzo dużo czasu, mimo że mam tylko kilka klas, ale jest to moją bolączką (D03).

Mam takich nauczycieli i widzę ich brak zaangażowania. Są wychowawcami, są byle, jakimi wychowawcami. Byle jak prowadzą lekcje, nie organizują konkursów, nie angażują się w żadne konkursy takie kuratorskie. Nie ma mowy, żeby zorganizowali coś na terenie szkoły. Jeśli coś organizują, to przypinają się do kogoś. Nic samemu nie robią [...] oni się nie wczytują, robią mnóstwo błędów. Nie wczytują się w statut naszej szkoły. Muszą tych statutowo poznać kilka albo w ogóle się im mieszają [...] mam panią, która uczy w mojej szkole i sąsiedniej i ciągle się jej mylą daty, ciągle myli przedmiotowe zasady oceniania, u nas rada, tam rada, no wiecznie spóźniona, wiecznie do tyłu (D03).

Wielość codziennych zadań sprawia, że nauczyciele zmuszeni są do wykonywania różnych obowiązków, nie zawsze ze sobą powiązanych. Dochodzi do tego konieczność ciągłego doszkalania i podnoszenia kwalifikacji. Wszystko to sprawia, że nauczyciele czują się przeciążeni ilością obowiązków, co odzwierciedla jakość ich pracy.

Codziennność szkolna nauczycieli jako praca z uczniami ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi (C)

W Ustawie Prawo Oświatowe widnieje zapis, że szkoły zapewniają uczęszczającym do nich dzieciom i młodzieży dostosowanie treści, metod i organizacji nauczania do możliwości psychofizycznych uczniów. Na podstawie zdiagnozowanych potrzeb dzieci, pomoc psychologiczno-pedagogiczną organizuje dyrektor placówki².

W innym dokumencie możemy zaś przeczytać, że pomocy psychologiczno-pedagogicznej w przedszkolu, szkole i placówce udzielają uczniom: nauczyciele, wychowawcy grup wychowawczych, specjaliści realizujący w przedszkolu, szkole i placówce zadania z zakresu pomocy psychologiczno-pedagogicznej, w szczególności są to: psycholodzy, pedagodzy, logopedzi, doradcy zawodowi i terapeuci pedagogiczni³.

² Art. 1 pkt 5 Ustawy z dnia 14 grudnia 2016 r. Prawo oświatowe (Dz.U. z 2017 r., poz. 59 i 949).

³ § 4 ust. 2-3 Rozporządzenia Ministra Edukacji Narodowej z dnia 9 sierpnia 2017 r. w sprawie zasad organizacji i udzielania pomocy psychologiczno-pedagogicznej w publicznych przedszkolach, szkołach i placówkach (Dz.U. z 2017 r., poz. 1591);

Podczas rozmów, które przeprowadziłam, bardzo często pojawiał się temat uczniów ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi. Nauczyciele zauważali, że coraz więcej diagnozuje się problemów, także coraz więcej dzieci potrzebuje indywidualnej pracy, pomocy ze strony pedagogów, co zostało przedstawione w wypowiedziach:

Bardzo dużo jest dzieci z dysfunkcjami, coraz więcej (N01).

Bardzo dużo mam dyslektyków i dysgrafów. Ale też pojawia się nam autyzm, tych dzieci przybywa, jest ich coraz więcej [...] dzieci z upośledzeniem lekkim, ale ja też nie do końca wiem, czy to lekkie upośledzenie, czy to nie jest zaniedbanie rodzica, bo to jest bardzo trudno zdiagnozować (D03).

Dysgrafia, dysleksja, zagrożenie niedostosowaniem społecznym, ale zagrożenie [...] dzieci ze spektrum autyzmu (D02).

Problemy, o których mówili także nauczyciele, to: mutyzm wybiórczy, cukrzyca, lekkie upośledzenie umysłowe:

Mam dziecko z cukrzycą, więc musiałam zorganizować szkolenie dla nauczycieli, aby umieli zmierzyć cukier, co to jest pompa insulinowa, jak się może zachować to dziecko (D03).

Przyszło do nas dziecko z mutyzmem, dla mnie to jest drugie takie dziecko, ale moja ekipa nie zna takich dzieci, znowu szkolenie trzeba było zorganizować ze Stowarzyszenia Mutyzm Wybiórczy, żeby opowiedzieć o tym dziecku, żeby wiedzieć, o co chodzi (D03).

Potrzeby oraz problemy dzieci znacząco wzrosły po izolacji społecznej spowodowanej pandemią COVID-19. W szkołach spotykać można uczniów z depresją, po próbach samobójczych i okaleczeniach. Ponadto coraz więcej młodych ludzi uzależnionych jest od komputerów i telefonów, ma trudności z odnalezieniem się w środowisku rówieśniczym, a także ma problemy z nadwagą i otyłością. Pandemia i izolacja negatywnie wpłynęły także na sytuację w domach rodzinnych, o których dzieci mówią nauczycielom. Jeden z dyrektorów zauważa:

Nie ma co ukrywać, że wszystkie jakby zmiany społeczne, które się dzieją, mianowicie rozwody, niepełne rodziny i tak dalej bardzo negatywnie wpływają na dzieci. Dzieci najbardziej to odraewowują, a my musimy sobie z tym poradzić. I nie będzie lepiej (D01).

Pomoc uczniom ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi jest możliwa tylko przy współpracy rodziców z pedagogami, o czym także wspominają nauczyciele:

Są też tacy rodzice, którzy sobie nie dają powiedzieć, że coś się dzieje, że ich dziecko jest dysfunkcyjne. Wtedy wzywamy na rozmowę, jest pani psycholog, jestem ja, jest wychowawca i tłumaczymy delikatnie i co niektórym się uda przetłumaczyć, a niektórym nie, idą w zaparte [...]. Jak rodzic nie wyraża zgody, to koniec. Nawet są rodzice, którzy odmawiają pomocy psychologa (P01).

W polskich szkołach coraz częściej mówimy o podmiotowym traktowaniu uczniów. Nauczyciele starają zwrócić uwagę na potrzeby, przeżycia i problemy każdego dziecka, ponieważ nauczanie to dialog pomiędzy wychowawcą a wychowankami. Dzięki takiemu podejściu możliwe jest zauważenie ucznia ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi, jednak generuje to kolejne obowiązki kadry pedagogicznej.

Codziennosc szkolna nauczycieli jako wspolpraca z rodzicami uczniow (D)

Odwołując się do trzech typów przestrzeni Edwarda Halla (2005), rodzice w szkole to przestrzeń półtrwała oraz przestrzeń układów nieformalnych, ujawniająca się w szkolnej rzeczywistości. W pracy Marii Mendel (2007) czytamy o rodzicach jako sprzymierzeńcach. Współpraca rodziców z nauczycielami rozpoczyna się zazwyczaj od kontaktu z wychowawcą podczas pierwszego zebrania. Opiekunowie, którzy posyłają do szkoły swoje dziecko, wraz z nim uczą się zasad postępowania i poznają normy obowiązujące w szkole (Łukasiewicz-Wieleba 2014: 18). Już podczas pierwszego zebrania rodzice podpisują mnóstwo dokumentów, zgód, na przykład na udział dziecka w lekcji religii, wychowania do życia w rodzinie czy udział w programach takich jak „Szlanka mleka”⁴ i „Owoce i warzywa w szkole”⁵. Ponadto ważne jest poznanie kalendarza szkoły ze wszystkimi dniami wolnymi w danym roku szkolnym czy wysokością składki na radę rodziców oraz składki klasowej.

W roku szkolnym kontakt rodziców z nauczycielami zostaje zazwyczaj ograniczony do spotkań podczas kolejnych zebrań (których jest około pięciu roku szkolnym). Nauczyciele kontaktują się z rodzicem za pomocą dzienników elektronicznych. W literaturze przedmiotu często spotykamy się ze stwierdzeniem, że nauczyciele polscy nie wydają się otwarci na współdziałanie

⁴ Program „Szlanka Mleka” skierowany jest do uczniów klas I-VI szkół podstawowych. Celem programu jest kształtowanie dobrych nawyków żywieniowych poprzez promowanie spożycia mleka i przetworów mlecznych u dzieci. Za program odpowiedzialna jest Agencja Rynku Rolnego.

⁵ Program „Owoce i warzywa w szkole” skierowany jest do uczniów klas I-III szkół podstawowych. Głównym celem programu jest trwała zmiana nawyków żywieniowych dzieci poprzez zwiększenie udziału owoców i warzyw w ich codziennej diecie oraz propagowanie zdrowego odżywiania poprzez działania towarzyszące o charakterze edukacyjnym realizowane w szkołach podstawowych.

z rodzicami, z jednym wyjątkiem – silnie są nastawieni na udział rodziców w pracy domowej z dziećmi. Nauczyciele nie wykazują gotowości do współpracy z rodzicami uczniów, nie wychodząc poza klasyczny jej obszar pomocy – odrabianie zadań domowych (Segiet 1999: 8).

Z rozmów z nauczycielami można wywnioskować, że podobnie sytuacja wygląda z drugiej strony: rodzice kontaktują się z nauczycielami tylko w razie problemów, a raczej w razie uwag i skarg, o czym mówią rozmówcy:

Do mnie rodzice dzwonią czasami nawet o 20... raz miałam SMS o 2 w nocy. To jest już porażka. Nie mam prywatności, bo potrafią w weekendy dzwonić. Już nie odbieram, tak, ale sam fakt, że ktoś dzwoni, ja już się stresuję, że coś się wydarzyło, że coś może się stało temu dziecku. Mam stres, który jest niepotrzebny (N02).

Rodzice są bardzo roszczeniowi (N02).

Każde zachowanie nauczyciela we współczesnej szkole musi być milion razy przemyślane (P01).

Nauczyciel zostaje postawiony przed prawem: przez rodziców lub też przez samego dyrektora szkoły. Dyrektorzy, dostając skargi na nauczyciela od uczniów lub rodziców, zgłaszają sprawy do rzecznika dyscyplinarnego (P01).

W dzisiejszych czasach nauczyciele nie wytrzymują presji, przez co często zachowują się inaczej, często coś powiedzą, a co potem wyjęte z kontekstu może spowodować problemy. Przez całą tę sytuację nauczyciele często odchodzą z zawodu. Zawód leci na łopatki (P01).

Pretensje rodziców pojawiają się zazwyczaj około semestrów, kiedy rodzic się nagle budzi i widzi oceny (D03).

Rodzice od razu do kuratorium dzwonią, od razu. Zamiast wyjaśnić te sprawy, od razu się przepisami (zasłaniają), jak to tam wygląda (P01).

Udział rodziców w edukacji uległ dużej zmianie podczas nauczania zdalnego. Opiekunowie bardzo często uczestniczyli w lekcjach swoich dzieci, nie tylko je obserwowali, ale także wypowiadali się lub sugerowali nauczycielowi, jak prowadzić zajęcia. Zaczęły wpływać skargi na nauczycieli za wystawiane przez nich oceny:

Podczas zdalnego nauczania uczniowie mieli lepsze oceny, od września uczniowie uczą się w szkołach, często dostają gorsze oceny, co powoduje niezadowolenie rodziców. Często mając pretensje zadają pytanie: co szkoła zrobiła, by pomóc dzieciom? (P01)

Teraz przy tym zdalnym nauczaniu, my mamy małe dzieci, więc wiemy, że rodzice siedzą z dziećmi na lekcjach i cały czas sterują i wymuszają na nauczycielu nawet metody pracy: „A to pani źle wytłumaczyła. Proszę to wytłumaczyć

w inny sposób, bo ja to bym zrobiła tak”. I to jest przerywanie lekcji online i właśnie pouczanie nauczycieli. Więc my się z tym właśnie borykamy. Aż sobie musiałyśmy w statut wpisać, że rodzic absolutnie nie bierze czynnego udziału w zajęciach, jeśli ma jakieś uwagi lub spostrzeżenia, to może osobiście się skontaktować z nauczycielem. No zgłosić, to, co leży na sercu (N06).

Tak jak zostało zauważone na początku niniejszego artykułu, codzienność szkolna związana jest z relacjami pomiędzy podmiotami związanymi z tą instytucją, czyli nauczycielami, uczniami i rodzicami. Niestety nie zawsze układają się one korzystnie, co prowadzi do niezrozumienia i konfliktów mających wpływ na codzienność pedagogów.

Podsumowanie

Życie przynosi ciągle nowe wyzwania, na które szkoła musi reagować adekwatnie, co oznacza konieczność modyfikowania szkolnej codzienności. Współcześnie, w czasach pełnych zmian, od nauczyciela oczekuje się nie tylko przekazywania wiedzy, ale także umiejętności rozumienia i radzenia sobie w nowej rzeczywistości. Sprawilo to, że coraz więcej nauczycieli potwierdza zdanie jednego z moich rozmówców, że „codzienność nauczyciela jest coraz trudniejsza” (P01).

Pomimo że, a może raczej, dlatego że rzeczywistość szkolna nauczycieli uległa znaczącej zmianie, podejmowanie badań nad codziennością jest niezwykle istotne. O konieczności przeprowadzania badań wielokrotnie pisze Joanna Łukasik, gdyż badania codzienności nauczycieli, to nic innego jak: „pokazywanie tego, co często jest przez ludzi niedostrzegalne, a co decyduje o ich losach, wzbudzanie refleksyjności i jednocześnie inspiracji moralnej można wykorzystać do kształtowania innej teraźniejszości i przyszłości” (Łukasik 2016:11).

Źródła cytowań

- BERGER, PETER L., THOMAS LUKMANN (2010), *Spółeczne tworzenie rzeczywistości. Trakt z socjologii wiedzy*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- BOCHNO, EWA, INETTA NOWOSAD, MIROSLAW SZYMAŃSKI (2014), *Codziennosc szkoły: uczeń*, Kraków: Impuls
- CZEREPIANIĄK-WALCZAK, MARIA (2005), 'Emancypacja w codzienności i przez codzienność. Egzemplifikacje edukacyjne', w: Maria Dudzikowa, Maria Czerepaniak-Walczak (red.), *Wychowanie. Pojęcia. Konteksty. Tom 5*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Pedagogiczne.
- HALL, EDWARD (2005), 'Ukryty wymiar', w: Andrzej Mencwel (red.), *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo UW.
- JASTRZĘBSKI, JERZY (2003), 'Odkrywanie codzienności', *Teraźniejszość–Człowiek–Edukacja* [numer specjalny], ss. 9-20.
- KOBYŁECKA, EWA (2016), *(Nie)codziennosc wychowawcza i dydaktyczna nauczyciela w szkole*, Zielona Góra: Wydział Pedagogiki, Psychologii i Socjologii Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- KURANTOWICZ, EWA, MIROSLAWA NOWAK-DZIEMIANOWICZ (2003), 'Wstęp do numeru specjalnego Kwartalnika myśli społeczno-pedagogicznej pt. Codziennosc jako miejsce i źródło uczenia się', *Teraźniejszość–Człowiek–Edukacja* [numer specjalny], ss. 5-6.
- ŁUKASIEWICZ-WIELEBA, JOANNA (red.) (2014), *Nauczyciele i rodzice. Komunikacja. Relacje. Współpraca*, Warszawa: Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej.
- ŁUKASIK, JOANNA MAŁGORZATA, INETTA NOWOSAD, MIROSLAW SZYMAŃSKI (red.) (2014), *Codziennosc szkoły. Nauczyciel*, Kraków: Wydawnictwo Impuls.
- ŁUKASIK, JOANNA MAŁGORZATA (2015), 'Bał przebierańców – różne oblicza (pseudo)wspólnot pokoju nauczycielskiego', w: Joanna Małgorzata Łukasik, Bogdan Stańkowski (red.), *Wyzwania szkolnej codzienności*, Kraków: Akademia Ignatianum Wydawnictwo WAM, ss. 15-30.
- ŁUKASIK, JOANNA MAŁGORZATA (2016a), *Codziennosc w narracjach nauczyciele w okresie wczesnej dorosłości. Tom 1*, Kraków: Akademia Ignatianum Wydawnictwo WAM.
- ŁUKASIK, JOANNA MAŁGORZATA (2016b), *Codziennosc w narracjach nauczycielek w okresie średniej dorosłości. Tom 2*, Kraków: Akademia Ignatianum Wydawnictwo WAM.
- ŁUKASIK, JOANNA MAŁGORZATA, BOGDAN STAŃKOWSKI (red.) (2015), *Wyzwania szkolnej codzienności*, Kraków: Akademia Ignatianum Wydawnictwo WAM.

- MARTON, FERENC (1981), 'Phenomenography – Describing Conceptions of the World Around Us', *Instructional Science*: 10, ss. 23-36.
- MCLAUGHLIN, MILBREY WALLIN (2006), 'Miejsca i źródła uczenia się nauczycieli', w: Joanna Małgorzata Michalak (red.) *Przywództwo w szkole*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, ss. 145-174.
- MENDEL, MARIA (2007), *Rodzice i nauczyciele jako sprzymierzeńcy*. Gdańsk: Wydawnictwo Harmonia.
- MUCHACKA, BOŻENA (2014), 'Codzienność szkoły: między pedagogiką a etyką', w: Joanna Małgorzata Łukasik, Inetta Nowosad, Mirosław Szymański (red.), *Codzienność szkoły. Nauczyciel*. Kraków: IMPULS, ss. 31-41.
- SEGIET, WALDEMAR (1999), *Rodzice–nauczyciele. Wzajemne stosunki i reprezentacje*, Poznań: Wydawnictwo Książka i Wiedza.
- SMOLIŃSKA-THEISS, BARBARA (1993), *Dzieciństwo w małym mieście*, Warszawa: Wydawnictwo UW.
- SULIMA, ROCH (2000), *Antropologia codzienności*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- SZTOMPKA, PIOTR, MAŁGORZATA BOGUNIA-BOROWSKA (red.) (2008), *Socjologia codzienności*, Kraków: Znak.
- WENTZEL-WINTHER, IDA (2006), 'Dom jako własna przestrzeń dziecka', w: Maria Mendel (red.), *Pedagogika miejsca*, Wrocław: Wydawnictwo DSWE TWP.
- WITKOWSKI, LECH (2003), 'Przekleństwo codzienności', *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja* [numer specjalny], ss. 29-41.

Prawo do bycia traktowanym jak suweren. O relacjach na poziomie obywatel – urzędnik

Piotr Solka

Instytut Nauk Prawnych Polskiej Akademii Nauk

ORCID: 0000-0003-1592-5930

Abstract

The right to be treated as a sovereign. On the relationship at the citizen-official level

According to the Constitution Poland is a democratic state under the rule of law, in which power is exercised by the sovereign. However, who is the sovereign? Who hides under the concept of supreme power in the state? These are questions that the writing and practice of constitutional law have been trying to answer since the beginning of modern democracies. In the chapter *The right to be treated as a sovereign. On the relationship at the citizen-official level*, P. Solka draws attention to the ambiguity of the term sovereign, touching on the issue of the censuses of age and education in the context of the development of the term.

Due to the public power decentralization, the sovereign is, in addition to the general population, the local sovereign specified in the district or province. With the above separation of definitions of the local sovereign, attention was paid to the increased importance and role of the sovereign in a local government unit. Indeed, in a small community, a single vote has greater significance.

Piotr Solka, uczestnik Prawniczego Seminarium Doktorskiego w Instytucie Nauk Prawnych Polskiej Akademii Nauk. Absolwent Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz aplikant radcowski w Okręgowej Izbie Radców Prawnych w Katowicach; autor publikacji w recenzowanych czasopismach i rozdziału w monografii naukowej oraz czynny uczestnik konferencji o randze ogólnopolskiej, jak i międzynarodowej z zakresu prawa administracyjnego, prawa samorządu terytorialnego oraz prawa konstytucyjnego; aktywny zawodowo prawnik na co dzień zajmujący się postępowaniami administracyjnymi i sądowno-administracyjnymi.

piotrsolka@onet.pl

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN ACCESS

The above analysis provides the background for the development of the basic issue-the relationship that should link the citizen with the apparatus of public power. The article enumerates and comments on practical examples of both good and bad understanding of the term sovereign. Examples are cited of the actions of the legislature and other public administration bodies, as well as the judiciary, which illustrate the level of respect for the position and role of the citizen in a democratic legal state.

The article concludes with an attempt to propose changes in both the legal system and the practice of administration offices so that, through more appropriate contact with citizens, they

can better perform the tasks that belong to them, including the basic task that guides public authority - exercising day-to-day power on behalf of and for the benefit of the sovereign. A critical assessment of the actions of public authorities in terms of contact with citizens is aimed at starting a discussion on the possibility of improving this relationship in the future. This discussion is important because it is undertaken precisely by the sovereign itself.

Keywords: sovereign, authority, democracy, citizen, office

Wprowadzenie

Podstawą funkcjonowania demokratycznego państwa prawnego są działania podejmowane w oparciu o wizję wytyczaną przez suwerena. Pojęcie suwerena nie zostało jednak do tej pory jednoznacznie zdefiniowane w systemie prawnym naszego kraju. Należy zatem podjąć rozważania nad próbą ustalenia, co kryje się pod tym pojęciem i jaki wpływ na wykładnię prawa ma prawidłowe określenie zwierzchnika państwa.

Dzięki powyższym wnioskom realne będzie zdefiniowanie prawdziwej relacji, jaka w Rzeczypospolitej Polskiej powinna łączyć obywatela z aparatem władzy. Po jej określeniu podjęcie właściwej oceny niektórych działań administracji publicznej będzie nie tylko możliwe, ale umożliwi wyprowadzenie właściwych postulatów *de lege lata*.

„Suweren”

Polska jako demokratyczne państwo prawne

Z rozpoczynających Konstytucję Rzeczypospolitej Polskiej (Dz. U. Nr 78, poz. 483 ze zm.) artykułów można wywieść naczelną prawdę odnoszącą się do konstrukcji ustrojowej państwa. Art. 2 Konstytucji kształtujący trzon ustroju Polski określa kraj jako demokratyczne państwo prawne, a co istotniejsze w art. 1 Konstytucji podkreśla się wspólnotowy charakter tworu państwowego.

Z dwóch pierwszych jednostek redakcyjnych polskiej ustawy zasadniczej kształtuje się wizja kraju, w którym to obywatele i ich wola, jak w każdej demokracji, będą miały kluczowe znaczenia dla podejmowania decyzji politycznych. Co istotne ustrojodawca podkreślając wspólnotowy charakter więzi tworzących byt państwowy odnosi się do warstwy aksjologicznej. Aksjologia

ukryta w art. 1 Konstytucji nie kształtuje wartości tworzących konstytucyjną tożsamość państwa, które w naszym kraju są spójne z systemem Rady Europy czy Unii Europejskiej (Śledzińska-Simon & Ziółkowski 2017: 68-69). Zdaje się, że wartości, które stały się podstawą uchwalania pierwszego z artykułów Konstytucji RP już istniały w momencie funkcjonowania państwa. Art. 1 Konstytucji RP nie kształtuje zatem nowych wartości, a jedynie podkreśla najbardziej doniosłą dla wszystkich obywateli wartość współposiadania państwa, a tym samym współodpowiedzialności za rządzenie i współudziału w uzyskiwanych korzyściach.

Wspólnota państwowa została zatem oparta na wartości, jaką jest państwo, natomiast byt państwowy został utworzony na podbudowie demokratycznego państwa prawnego. Zasada demokratycznego państwa prawnego z art. 2 Konstytucji „wprowadza dwa elementy aksjologiczne: państwo prawa (jako istotę zasady) i państwo sprawiedliwości społecznej” (Kruk 2022: 16). Obok tego wyodrębnienia wciąż pozostaje dostrzeżona waga i rola, jaką w tym państwie pełnią obywatele. Twórcy ustawy zasadniczej przy definiowaniu ustroju państwa określili go bowiem jako demokrację, a więc rządy ludu.

Już samo określenie ustroju Rzeczypospolitej Polskiej *ex definitione* wskazuje na bezprecedensową rolę, jaką w państwie pełnić będzie suweren.

Zasada suwerenności narodu

Po ogólnym przedstawieniu zasad ustroju państwa w pierwszych jednostkach redakcyjnych Konstytucji RP, w art. 4 ustawy zasadniczej *expressis verbis* sprecyzowano, kto stanowi władzę zwierzchnią w kraju i w jaki sposób władza ta jest sprawowana. Co istotne, ustrojodawca użył dla stypizowania suwerena określenia naród, a nie obywatele, mieszkańcy. Określenie naród zdaje się nawiązywać do pewnej wspólnoty, która, jak już wspomniano, ustanowiła byt państwowy. Zatem nie kto inny, jak twórcy państwa, których wspólnym dobrem jest stworzony kraj, zastrzegli sprawowanie w nim naczelnej władzy dla siebie. Oczywiście jest, że ustawy ogranicza możliwość sprawowania władzy w sposób bezpośredni i pośredni do osób spełniających określone przesłanki, głównie dotyczące wieku, więc władza zwierzchnia nie jest sprawowana zawsze przez ogół obywateli. Tym bardziej należy docenić zabieg ustrojodawcy, który zdaje się celowo określił suwerena nie jako obywateli mających prawa wyborcze, ale jako zbiór wszystkich obywateli pod wspólnym określeniem naród (Działocha 2016).

Fakt zastrzeżenia władzy zwierzchniej w państwie dla narodu determinuje również uznanie, że wszelkie organy publiczne sprawujące władzę w jego

imieniu będą czerpały legitymację od suwerena. Nie ma zatem żadnego innego źródła legitymizującego władzę niż naród, a jego władza jest nieprzenoszalna i niezbywalna (Tuleja 2021).

Co istotne dla kolejnych rozważań, suweren sprawuje swoją władzę w sposób bezpośredni lub pośredni, działając przez swoich przedstawicieli. Sprawowanie władzy w sposób pośredni, wykorzystujący demokrację przedstawicielską, nie może być rozumiany jako wyzbycie się swoich uprawnień. Samo czerpanie ze źródła legitymizującego działania organów państwa nie niweczy uprawnień leżących po stronie suwerena. To naród, mimo że przekazał warunkowo pewne kompetencje do działania w ręce piastunów organów, nadal pozostaje zwierzchnikiem państwa i w każdym momencie może dokonywać zmian na poziomie ustrojowym. Zatem w rozważaniach na temat relacji jakich należy się doszukiwać pomiędzy aparatem państwa a obywatelami nie można zapominać o tym, że to obywatele dali podstawę dla funkcjonowania organów i to organy pozostają w podległości ustrojowej wobec obywateli.

Podział władzy

Sprawowanie władzy w demokratycznym państwie prawnym zostało uregulowane na zasadzie monteskiuszowskiego podziału władzy. Zarówno ustawodawstwo, władza wykonawcza, jak i judykatura, jak już ustalono, czerpie swoją legitymację ze źródła władzy, to jest od suwerennego narodu.

Podział władzy jest w istocie działaniem mającym zabezpieczać sprawowanie władzy suwerena. Po pierwsze prawo stanowić mają Sejm i Senat, które tworząc bikameralny parlament urzeczywistniają wolę polityczną suwerena, bowiem skład obu izb parlamentu pochodzi z wyborów powszechnych. Po drugie zdywersyfikowana władza wykonawcza, w skład której możemy zaliczyć oprócz rady ministrów i głowy państwa szeroko rozwiniętą administrację publiczną, ma dbać o wykonywanie ustanowionych już z woli suwerena przepisów. Na samym końcu władza sądownicza, a w jej ramach sądy i trybunały, mają stać na straży realizacji prawa przez władzę wykonawczą oraz co istotniejsze dokonywać wiążącej oceny zgodności działań ustawodawcy z ustawą zasadniczą w ramach działań Trybunału Konstytucyjnego.

Wszystkie trzy niezależne, ale uzupełniające się struktury władzy publicznej należy na samym końcu zespoić zasadą jednolitości władzy państwowej. Zasada jednolitości przekazuje nadrzędną rolę zasadzie suwerenności narodu i wskazuje, że wszelkie instytucjonalne rozwiązania ustrojowe muszą uwzględniać suwerenność obywateli (Wawrzyniak 2016).

Aspekty suwerenności

W nauce prawa wyodrębnienia się dwa aspekty suwerenności. Rozumianych jako suwerenność zewnętrzna relacji na poziomie ponadnarodowym oraz wewnętrzna suwerenność, która w ramach art. 4 w związku z art. 1 i 2 Konstytucji RP została powierzona narodowi. Jakkolwiek podział ten może być uznany za dychotomiczny, to jego źródło zarówno w aspekcie wewnętrznym, co wynika z definicji, jak i zewnętrznym, znajduje się we władzy obywateli.

Konstytucyjne rozumienie suwerenności narodu zarówno w aspekcie międzynarodowym, jak i krajowym, sprowadza się do uznania władzy obywateli jako „pierwotnej, trwałej, najwyższej, niezależnej i nieograniczonej” (Jaskiernia 2006: 52). Z konstytucyjnej formuły, że zwierzchnia władza należy do narodu wynika zatem, że naród panuje, a nie rządzi lub zarządza (Jaskiernia 2006: 52).

Zatem rozumienie władzy naczelnej w państwie w stosunku do wyodrębniania aspektu zewnętrznego i wewnętrznego pozostaje niezmiennie. To obywatele mają prymat władzy w zakresie każdej dziedziny życia publicznego, bowiem Konstytucja, stanowiąca źródło prawa hierarchicznie najwyższe, przekazała całość zwierzchniej władzy w ręce narodu.

Suweren lokalny

W nowoczesnych demokracjach oprócz poziomu władzy centralnej, ogólnokrajowej, wyodrębnia się samorząd terytorialny. Jednostki samorządu mają służyć decentralizacji władzy publicznej oraz realizacji zasady subsydiarności. Ich zadaniem jest zatem między innymi zwiększenie wpływu obywateli na działalność polityczną państwa w ramach władzy wykonawczej. Fakt wyodrębnienia w strukturze państwa samorządu terytorialnego nie pozostaje bez wpływu na zdefiniowanie suwerena.

Jak coraz częściej można dostrzec, w doktrynie prawa zaczęto definiować tak zwanego suwerena lokalnego (Pacholec & Solka 2022: 65). Suweren lokalny to pojęcie służące ukazaniu roli społeczeństwa w sprawowaniu władzy zwierzchniej na każdym poziomie decentralizacji władzy państwowej. Suwerenem lokalnym jest zatem naród ograniczony do wspólnoty mieszkańców danej jednostki zasadniczego podziału terytorialnego państwa.

Co istotne, wpływ suwerena lokalnego na podejmowanie działań przez organy jednostek samorządu jest dużo silniejszy niż w zestawieniu z suwerenem ogólnokrajowym. Po pierwsze działalność samorządu terytorialnego to wykonywanie zadań publicznych, które ze swej istoty są najbliższe obywatelom – między innymi drogi, szpitale, szkoły, wyrabianie dokumentów, dostawa wody, już to wpływa na większy stopień zainteresowania obywateli

sprawami publicznymi i w konsekwencji częstsze korzystanie z uprawnień władzy zwierzchniej. Po drugie głos pojedynczego obywatela w samorządzie jest dużo bardziej słyszalny, ponieważ wspólnoty lokalne i regionalne nie są tak liczne jak cały naród. Wreszcie suweren lokalny ma poczucie dużo bardziej realnej, namacalnej wspólnoty – pomiędzy mieszkańcami małych miejscowości, powiatów ziemskich, ale także większych aglomeracji.

Wyodrębnienie w doktrynie prawa suwerena lokalnego jest potwierdzeniem wieloznaczności terminu suweren, jego doniosłości, a także ukazuje w pełni rolę jaką suweren ma pełnić w państwie w skali zauważalnej dla każdego z mieszkańców. Suweren lokalny ma narzędzia do empirycznego doświadczenia władzy zwierzchniej, którą czasem trudno dostrzec w ogólnokrajowym wymiarze.

Władza suwerena w podziale na segmenty władzy.

Udział w stanowieniu prawa

Rozpoczynając rozważania nad stanowieniem prawa, należy zaznaczyć, że w polskim systemie prawa mamy do czynienia z różnymi kategoriami aktów prawnych, którym przypisuje się przymiot prawa powszechnie obowiązującego. W różnym zatem zakresie należy definiować wpływ suwerena na stanowienie prawa.

Przede wszystkim, jak już wspomniano, suweren dysponuje niczym nieograniczoną swobodą do podejmowania się zmian ustrojowych w państwie. Brak ograniczenia należy jednak rozumieć nie jako brak formalnych regulacji co do dla przykładu podmiotów zgłaszających projekt zmiany Konstytucji, ale jako pełną swobodę w zmianie treści ustawy zasadniczej. Co istotne zarówno na poziomie zmiany Konstytucji, jak i ustaw kompetencje do prowadzenia procesów ustawodawczych przekazano Sejmowi i Senatowi. Natomiast jak słusznie należy wywodzić z art. 104 ust. 1 Konstytucji RP generalny mandat poselski i senatorski jest reprezentacją narodu – a więc suwerena. Jak słusznie wskazuje się w doktrynie zwrot „mandat” jest ukazaniem relacji występującej na poziomie suweren – poseł/senator (Duhamel & Mény 1992: 619–620). Po raz kolejny podkreślić zatem należy uwidocznione przez ustrojodawcę źródło władzy, z którego czerpie zarówno Sejm, jak i Senat, którym jest suweren.

Mandat przedstawicielski sprawowany przez posłów i senatorów jest coraz odleglejszy od demokracji rozumianej wprost jako działania jednej osoby w imieniu pewnej grupy obywateli. Nowoczesne systemy demokratyczne poprzez skomplikowanie ustroju i wprowadzenie licznych rozwiązań mających usprawniać model rządzenia państwem na poziomie relacji obywatel – parlamentarzysta wytworzyły mechanizmy znacząco deregulujące prostotę tej

więzi między innymi system wyborczy, przynależność do partii politycznych oraz „inne zależności grupowe albo środowiskowe deputowanego i wreszcie generalny model reprezentacji odwzorowanej w parlamencie [...], który przecież niekoniecznie musi odwoływać się do jakiegoś homogenicznego schematu reprezentacji [...]” (Szymanek 2010: 156).

Zatem mimo powierzenia kompetencji ogólnych w zakresie stanowienia prawa w ręce władzy ustawodawczej, wybieranej w sposób bezpośredni w wyborach powszechnych, nadal dostrzegać należy podkreślany charakter władzy sprawowanej przez zwierzchnika, a więc rolę i wagę suwerena.

Warto nadmienić, że stanowienie prawa została, w pewnym zakresie, przekazane w ręce władzy wykonawczej, która tworzy je za pomocą podejmowania rozporządzeń i aktów prawa miejscowego. W związku z pełnieniem przez tę władzę innych funkcji, relacje pomiędzy egzekutywą a obywatelami stanowią przedmiot opracowania w następnym podrozdziale.

Udział w wykonywaniu prawa

Władza wykonawcza, a więc Prezydent RP i Rada Ministrów oraz szeroko pojmowana administracja publiczna, to bez wątpienia element władzy najbardziej oddziałujący na życie obywateli. Warto zaznaczyć przy tym, że doktryna wyrażała wielokrotnie przekonanie o konieczności literalnej wykładni art. 10 ust. 2 Konstytucji RP, który uznaje za władzę wykonawczą jedynie dwa organy w jednostce redakcyjnej *explicite* wymienione – Prezydenta RP i Radę Ministrów (Wysocki 2011: 100). W zakresie niniejszego opracowania władza wykonawcza rozumiana jest jako ogół administracji publicznej na potrzeby lepszego ukazania relacji obywatela do ogółu władzy sprawowanej w kraju przez różne organy, a nie jedynie tych wymienionych w ustawie zasadniczej.

W tym zakresie wpływ suwerena na osoby piastujące funkcję organów, oprócz Prezydenta RP i organów wykonawczych jednostek samorządu terytorialnego wybieranych bezpośrednio przez obywateli, jest bardziej ograniczony. Pośredni wpływ, jaki zapewnia się suwerenowi na obsadę stanowisk wykonawczych może mieć swoje uzasadnienie w konieczności usprawnienia ich działalności.

Polska jako blisko 40-milionowy kraj, w którym kilkadziesiąt milionów osób posiada prawa wyborcze, nie może być z przyczyn oczywistych zarządzana za pomocą demokracji bezpośredniej. Właśnie z uwagi na to w strukturze władzy publicznej wyodrębniono organy przedstawicielskie, których podziału można dokonać na organy kolegialne (które w przeważającej części są wybierane w wyborach powszechnych przez suwerena) oraz organy jednoosobowe (które zazwyczaj są wybierane lub mianowane przez inne organy).

Sam proces zarządzania państwem wiąże się z szeroko pojętym permanentnym działaniem, a więc koniecznością stałej możliwości podejmowania reakcji w sposób niezwłoczny, a czasem niemal natychmiastowy. Należy zatem zdecydowanie wykluczyć możliwość sprawowania władzy na poziomie wykonawczym za pomocą demokracji bezpośredniej w wielomilionowym kraju w sposób stały. Oczywiście możliwym jest wycinkowe podejmowanie decyzji w wyniku referendum, ale stały model zarządzania państwem oparty na demokracji bezpośredniej należy uznać za chybiony. Co więcej, jako mniej efektywne w działaniu postrzega się organy kolegialne procedujące w sposób sesyjny. Jakkolwiek rząd ma również strukturę wieloosobową i odpowiada za prowadzenie polityki zagranicznej i wewnętrznej państwa, to w tej kwestii ustrojodawca, jak i ustawodawca wprowadzili szereg wyjątków co do natychmiastowego podejmowania decyzji, a ponadto każdemu z ministrów przyznano władzę wydawania rozporządzeń. To wszystko ukazuje, że system jednoosobowych organów władzy wykonawczej osadza się przede wszystkim na zapewnieniu efektywności w działaniu rozumianej jako zabezpieczenie zarządzania państwem w sposób ciągły i poprawny.

Wpływ suwerena na administrację publiczną jest zatem znacznie mniejszy niż w stosunku do władzy legislacyjnej, bowiem w znaczącej kategorii organów ewentualne działania władcze suwerena będą sprowadzały się do decyzji wyborczej w stosunku do organów mianujących piastunów organów administracji publicznej, co do których przewidziano procedurę wyborów powszechnych.

Udział w sprawowaniu wymiaru sprawiedliwości

Sądy i trybunały w zasadzie uzyskały monopol na sprawowanie władzy sądowej w kraju (Słomiński 2021: 55). Judykatura wiąże się z istotną koniecznością znajomości zarówno prawa stanowionego, jak również właściwości zarządzania państwem, a więc należy do segmentów władzy o najwyższym stopniu skomplikowania. Nie należy jednak zapominać, że i w tym zakresie władzę zwierzchnią sprawować ma suweren.

Zabezpieczenie udziału suwerena w działalności wymiaru sprawiedliwości zabezpieczył art. 182 Konstytucji RP, a za sztandarową implementację tego artykułu do ustaw należy uznać wprowadzenie do systemu prawa instytucji ławników. To oni jako wybrańcy organów stanowiących jednostki samorządu terytorialnego, którzy swoją władzę czerpią ze źródła legitymizacji suwerena udzielonej podczas wyborów powszechnych, reprezentują naród w ramach funkcjonowania sądów. Co istotne, system prawa przewidział w ostatnim czasie wprowadzenie ławników do Sądu Najwyższego, a więc jej rozszerzenie

poza sądownictwo powszechne. Natomiast należy podkreślić, że instytucja ławnika wciąż pozostaje poza sądownictwem administracyjnym (Miemiec 2016: 420), działalnością trybunałów oraz przeważającą ilością spraw rozpatrywanych przez sądy powszechne.

Specyfika funkcjonowania wymiaru sprawiedliwości mogłaby w pewnym zakresie doprowadzić do wniosków, że udział czynnika społecznego w pracy sądów i trybunałów musi być ograniczony. Należy jednak uznać, że „sytuacja występująca w obecnym stanie prawnym – gdzie składy ławnicze są wyjątkiem od reguły – budzi uzasadnione wątpliwości co do istotnej realizacji” (Mrozek 2015: 434) konstytucyjnej wartości obowiązku zapewnienia udziału obywateli w judykaturze.

Ograniczenia władzy suwerena

Mimo generalnego określenia suwerena jako ogółu narodu, a więc wszystkich obywateli w zakresie uprawnień wyborczych, w polskim systemie prawa pośrednio i bezpośrednio można wskazać na ograniczenia, które określone grupy obywateli z zarządzania państwem wyłączają.

Do najpopularniejszego cenzusu należy zaliczyć cenzus wieku. Prawa wyborcze zarówno w wymiarze czynnym, jak i biernym zostały przekazane tylko w ręce osób, które w dniu wyborów posiadają określony wiek. Cenzus wieku to racjonalnie uzasadnione pozbawienie prawa do udziału w wyborach/referendach dla osób, które z racji wieku nie potrafią jeszcze, zdaniem naszej kultury społecznej, w pełni świadomie i odpowiedzialnie podejmować się oceny działań politycznych.

Do rzadziej występujących cenzusów bezpośrednich, czyli wprost określonych w przepisach prawa powszechnie obowiązującego, można zaliczyć również zasadę domicylu, czyli obowiązku zamieszkiwania na danym terenie w celu możliwości wystartowania w wyborach. Cenzus ten dotyczy przede wszystkim kandydatów na radnych do organów stanowiących jednostek samorządu terytorialnego.

Mimo powszechności praw wyborczych dla osób pełnoletnich i swobody w korzystaniu przez nich z uprawnień obywatelskich, należy dostrzec wykluczenia pośrednie. Do głównego z nich należy bez wątpienia zaliczyć cenzus wykształcenia. System demokratycznego państwa prawnego to system sformalizowany i dla skutecznego domagania się realizacji swoich praw, wymagający znajomości podstaw instytucji prawnych stojących na straży praw człowieka i obywatela. Obywatel nieposiadający takiej wiedzy może zostać w łatwy sposób pozbawiony swoich praw przez organy władzy publicznej, co choć oczywiście niepożądane, jednak spotykane jest w praktyce.

Ustawodawca przewidział zatem bezpośrednie wykluczenie pewnych grup społecznych z procesu zarządzania państwem, a praktyka wytworzyła kolejne cenzusy, których przyczyny należy zwalczać.

Władza suwerena w praktyce.

Upodmiotowienie suwerena

Jednym z istotniejszych potrzeb koniecznych do właściwego zrozumienia relacji, jaka powinna łączyć obywatela z urzędnikiem jest nazwanie suwerena, jego upodmiotowienie. W poprzednich częściach starano się zwrócić uwagę nie tylko na udział, jaki zapewnia się narodowi w sprawowaniu władzy publicznej, ale przede wszystkim na zdefiniowanie suwerena. Władzę zwierzchnią stanowi nie kto inny, jak obywatele, a posługiwanie się zamiennie i synonimicznie tymi pojęciami nie tylko oddziałuje na lepsze zrozumienie wypowiedzi w kontekście ustrojowych zasad funkcjonowania państwa, ale również wyraża ducha demokracji sprowadzonego do wspólnotowego decydowania o sprawach istotnych przez ogół społeczeństwa.

Co istotne, dla podejmowanej tematyki prawa do rządzenia zostały rozdysponowane z zachowaniem równości, a więc są powszechne z punktu widzenia społecznego odbioru wspólnoty narodowej. Jakkolwiek Konstytucja RP wyraża wiele wartości, w tym uznając za jedną z nich hierarchiczność, która może deformować inne wartości, a ponadto częstokroć przytłaczać obywatela za pomocą przymusu władzy (Bień-Kacała 2018: 29). Należy jednak uznać, że to proces kształtowania wartości wśród obywateli pełni główną rolę w pełnym zrozumieniu istoty wartości wyrażanych przez samego suwerena w ustawie zasadniczej.

Środki służące zabezpieczeniu władzy

Prawo, aby w sposób kompletny zabezpieczyć uprawnienia obywateli do zachowania władzy zwierzchniej i do jej sprawowania, przewidziało wiele środków ochrony. Naczelnym z tych środków jest zapewnienie jak najszerszej jawności życia publicznego.

Zasada jawności odgrywa szczególną rolę w funkcjonowaniu organów pochodzących z wyborów powszechnych, szczególnie organów kolegialnych. Uregulowana w art. 61 Konstytucji RP zasada jawności ma zapewniać potrzebną dla właściwego podejmowania decyzji wiedzę o działaniach podejmowanych przez organy władzy publicznej.

Jawność stanowi jedno z podstaw funkcjonowania demokracji, a samo prawo dostępu do informacji zostało zaliczone do praw człowieka wskazanych

w Konwencji o Ochronie Praw Człowieka i Podstawowych Wolności oraz Międzynarodowym Pakcie Praw Obywatelskich i Politycznych (Wróblewska 2016: 66). Jawność stanowi jeden z najważniejszych środków ochrony władzy, co uzasadnia traktowanie prawa dostępu jako prawa należącego do katalogu praw człowieka.

Suweren to nie klient

Realizowanie uprawnień obywatelskich jest zatem niczym innym jak sprawowaniem władzy zwierzchniej. Właśnie z uwagi na to każdy obywatel stykający się z administracją publiczną powinien być traktowany z poszanowaniem należnej mu pozycji – pozycji suwerena.

Wielokrotnie na stronach internetowych, w Biuletynach Informacji Publicznej, a także w budynkach urzędów, organy administracji publicznej umieszczają informacje, w których obywatele są nazywani klientami (bip.powiatgliwicki.finn.pl 2023: Informacja dla klientów!) Takie działanie, z punktu widzenia ustrojowego należy uznać za niezasadne. Klient rozumiany jest powszechnie jako osoba korzystająca z jakichś usług na rynku prywatnym. Przeciwnie jest jednak w relacji obywatel-urzędnik. Relacja ta jest po pierwsze relacją publicznoprawną, ponadto dotyczy kontaktu z członkiem narodu, a więc suwerenem.

Przeważające znaczenie dla określenia relacji obywatela z urzędami ma fakt, że nie można jej definiować przez pryzmat korzystania bądź niekorzystania przez organ administracyjny z władztwa administracyjnego, tak zwanego *imperium*. Władztwo to wprawdzie zapewnia możliwość jednostronnego kształtowania stosunku prawnego obywatela (Nitecki 2020: 331), to jednak uprawnienie to ma swoje źródło we władzy suwerena i nie może mu zaprzeczać. Sam fakt posiadania zatem silniejszej pozycji organu władzy publicznej w relacji z obywatelem nie pozbawia obywatela atrybutów władzy zwierzchniej, a tym bardziej nie pozwala na traktowanie go w kategorii klienta urzędu.

Programy służące poprawie relacji z obywatelem

W powszechnym odbiorze można zauważyć negatywny stosunek Polek i Polaków do jakości ich relacji z urzędnikami. Jak wynika z badań opublikowanych w 2014 roku realizowanych przez TNS Polska dla Ministerstwa Administracji i Cyfryzacji pod nazwą „Opinia na temat urzędów w Polsce”, niemal połowa respondentów deklarowała wówczas, że w ich ocenie urzędnicy nie są życzliwi dla interesantów (TNS Polska 2014). Brak życzliwości

i właściwego stosunku do obywateli to w istocie naruszenie podstawowych zasad ustrojowych państwa. Między innymi taka ocena działalności administracji publicznej stała się podstawą wdrożenia szeregu programów mających otwierać urzędy na obywateli i sprawiać, że kontakt z urzędnikami będzie prostszy i bardziej profesjonalny.

Jednym z programów mających realizować wyżej wymienione cele jest program „Przyjazny urząd”, którego zadaniem jest kreowanie pozytywnego wizerunku jednostek administracji publicznej. Innym przykładem jest między innymi nierozpoczynanie konstruowania decyzji administracyjnych od podstawy prawnej, a rozpoczynanie je zwrotem „Szanowni Państwo” przez administrację skarbową.

Każde działania polegające na uproszeniu zbędnego formalizmu, nastawieniu na przyjazne traktowanie obywateli, w poszanowaniu ich statusu, a także zwiększaniu zaufania do organów władzy publicznej należy uznać za potrzebne. Celem jest bowiem budowa nie tylko państwa, w którym obywatel może się domagać realizacji swoich uprawnień, ale tym bardziej państwa, w którym procedury temu służące stawiają obywatela w roli partnera w rządzeniu państwem, a nie klienta.

Zwiększanie uprawnień

W ostatnim doszło do znaczącego poszerzenia uprawnień obywatelskich w zakresie dostępu społeczeństwa do monitorowania pracy organów samorządu terytorialnego. Uchwalona przez Sejm RP 11 stycznia 2018 roku ustawa o zmianie niektórych ustaw w celu zwiększenia udziału obywateli w procesie wybierania, funkcjonowania i kontrolowania niektórych organów publicznych (Dz. U. poz. 130 ze zm.) wprowadziła następujące mechanizmy rozszerzające jawność – utrwalenia i transmitowanie obrad rad gmin, powiatów i sejmików województw, imienne głosowania radnych, a także szerszy zakres publikacji danych w Biuletynie Informacji Publicznej. Wszystkie te działania podjęte zostały w celu, jak wskazuje sama nazwa ustawy, zwiększenia udziału suwerena w sprawowaniu władzy.

Zmiany te należy uznać za sprzyjające rozwojowi demokracji w Polsce. Postulować jedynie można dalszy rozwój w zakresie wprowadzania powszechnego prawa do wypowiedzania się na sesjach rad gmin przez obywateli, zwiększanie władczych form oddziaływania suwerena na poziomie samorządu terytorialnego, a także zwiększenie roli i znaczenia samorządu w wykonywaniu zadań publicznych. Nie ma bowiem bliższej struktury politycznej dla suwerena niż struktura wspólnoty lokalnej i regionalnej.

Podsumowanie

Polska Konstytucja „wyraźnie podkreśla znaczenie obywatela jako decydenta, czy w danej sytuacji ma on wolę sprawowanie władzy za pośrednictwem swoich przedstawicieli, czy też bezpośrednio” (Budzisz 2020: 362). To suweren kształtuje kierunki władzy politycznej w kraju, regularnie podejmując decyzje wyborcze oraz dysponując w każdym czasie nieograniczoną przedmiotowo kompetencją do zmian ustrojowych.

Poprawnie funkcjonujące demokratyczne państwo prawne to państwo respektujące pozycję i rolę narodu jako władzy zwierzchniej. Emanacją tej właściwej postawy powinno być kierowanie się poprawnie zdefiniowaną relacją obywatel-urzędnik na każdym etapie kontaktu obywatela z państwem. Relacji, w której obywatel rozumiany jest jako podmiot, z którego władzy korzysta organ administracji publicznej.

Dla lepszego zrozumienia ustrojowych założeń władzy zwierzchniej w Rzeczypospolitej Polskiej należy upodmiotowić suwerena (zdefiniować go w sposób prosty – jako obywateli), respektować jego uprawnienia, w tym zasadę jawności oraz na tej podstawie budować zaufanie pomiędzy obywatelami a państwem.

Źródła cytowań

- BIEŃ-KACAŁA, AGNIESZKA (2018), *Równość czy hierarchiczność? Kilka słów o wartościach w państwie, prawie i społeczeństwie*, GSP: nr 2, s. 29.
- BIP.POWIATGLIWICKI.FINN.PL (2023), *Informacja dla klientów!*, online: <https://www.bip.powiatgliwicki.finn.pl>, [dostęp: 17.06.2023].
- BUDZISZ, RAFAŁ (2020), 'Istota, determinanty i cechy władzy', w: Zofia Duniewska, Renata Lewicka, Marek Lewicki (red.), *Władza w przestrzeni administracji publicznej*, Warszawa: Wolters Kluwer. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 362.
- DZIAŁOCHA, KAZIMIERZ (2016), art. 4, w: Leszek Garlicki, Marek Zubik (red.), *Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej. Komentarz. Tom I, wyd. II*, Warszawa: Kancelaria Sejmu. Wydawnictwo Sejmowe.
- JASKIERNIA, JERZY (2006), *Suwerenność narodu a koncepcja „państwa postsuwerennego”*, PiP: nr 10, s. 43-59.
- KRĘCISZ, WOJCIECH (2016), *Glosa do postanowienia NSA z dnia 30 grudnia 2014 r., II OSK 3070/14, ZNSA 2016/1*, s. 135–144.
- KRUK, MARIA (2022), *O wartościach Konstytucji*, PiP: nr 10, s. 9-30.
- MIEMIEC, MARCIN (2016), *Udział ławników*, w: Adam Błaś (red.), *Antywartości w prawie administracyjnym*, Warszawa: Wolters Kluwer, s. 420.
- MROŻEK, JAKUB (2015), *Współuczestnictwo czynnika społecznego w sprawowaniu wymiaru sprawiedliwości*, w: Jan Zimmermann (red.), *Wartości w prawie administracyjnym*, Warszawa: Wolters Kluwer, s. 434.
- NITECKI, STANISŁAW (2020), *Żądanie zwrotu świadczenia socjalnego jako przejaw władztwa administracyjnego*, w: Zofia Duniewska, Renata Lewicka, Marek Lewicki (red.), *Władza w przestrzeni administracji publicznej*, Warszawa: Wolters Kluwer, s. 331.
- PACHOLEC, SARA, SOLKA, PIOTR (2022), *Realizacja konstytucyjnego prawa wstępu na posiedzenia kolegialnych organów władzy publicznej pochodzących z powszechnych wyborów w czasie pandemii*, ST: nr 5, s. 64-75.
- SŁOMIŃSKI, KAMIL (2021), *Formy udziału obywateli w sprawowaniu wymiaru sprawiedliwości a legitymizacja władzy sądowniczej*, w: Ryszard Piotrowski (red.), *Udział obywateli w sprawowaniu wymiaru sprawiedliwości*, Warszawa: Wolters Kluwer, s. 55.
- DUHAMEL, OLIVIER, MÉNY, YVES (1992), *Dictionnaire constitutionnel*, Paris, s. 619–620.
- SZYMANEK, JAROSŁAW (2010), *Mandat parlamentarny (reinterpretacja ujęć klasycznych)*, Prz.Sejm.: 5.
- ŚLEDZIŃSKA-SIMON, ANNA, ZIÓŁKOWSKI, MICHAŁ (2017), *Tożsamość aksjologiczna Polski i UE w czasach kryzysu konstytucyjnego*, w: Grażyna

Baranowska, Aleksandra Gliszczyńska-Grabias, Anna Hernandez-Polczyńska, Katarzyna Sękowska-Kozłowska (red.), *O prawach człowieka. Księga jubileuszowa Profesora Romana Wieruszewskiego*, Warszawa: Wolters Kluwer, s. 68-69.

TNS POLSKA (2014), *Opinia na temat urzędów w Polsce*, Warszawa.

TULEJA, PIOTR (2021), w: Piotr Czarny, Monika Florczak-Wątor, Bogumił Naleziński, Piotr Radziejewicz, Piotr Tuleja (red.), *Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej. Komentarz*, Warszawa: Wolters Kluwer.

WAWRZYNIAK, JAN (2016), *Sejm a Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej i Rada Ministrów*, Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe

WRÓBLEWSKA, PAULINA (2016), *Zasada jawności działań administracji a prawo dostępu do dokumentów wewnętrznych na podstawie ustawy o dostępie do informacji publicznej*, PPP: 5, s. 66.

WYSOCKI, DARIUSZ (2011), *W sprawie zgodności z Konstytucją nowelizacji ustawy o prokuraturze – ponownie*, PiP: 3, s. 100.

Władza a autorytet. Pozytywne i negatywne aspekty, interakcje oraz ich wzajemny związek

Kristian Yasin

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0009-0008-1583-1225

Abstract

Power vs. Authority. Positive and negative aspects, interactions and their mutual relationship

Kristian Yasin in the chapter entitled *Power vs. Authority. Positive and negative aspects, interactions and their mutual relationship* proposes an analysis of such phenomena as power and authority. Power, that is, influencing the actions of others or one's own, has always been present in the culture of mankind and has manifested itself many times in various ways, ranging from tribal leaders and prophets to modern managers of companies or enterprises. One of the significant changes is the emergence of mass media in the form of the Internet, television or radio. However, many rulers lost their driving force, which was most often caused by a loss of authority.

The factors that divided the phenomena of power and authority were quite varied, and moreover, they had a certain symbiosis with them. The given division becomes the most visible in contemporary systems and political regimes, which often educated power through all kinds of media that were used in a way that was beneficial to society or negative and aimed at keeping the ruler in power.

Damian Olszewski, mgr; absolwent filologii niderlandzkiej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II w Lublinie (KUL); doktorant w Szkole Doktorskiej KUL; autor artykułu *Nederlandse Fantastische Literatuur in het Pools Vertaald*; współautor *Two Worlds, One Story. The Comparison of the Storytelling Process in Surinamese Fairy Tales and in Improvisational Theatre*; tłumacz *Podróży powietrznej* Willema Bilderdijka, członek-kandydat Stowarzyszenia Tłumaczy Literatury; zajmuje się literaturą fantastyczną krajów niderlandzkojęzycznych, literaturą oralną Surinamu, obrazem zwierząt we współczesnej prozie niderlandzkiej.

damian.olszewski@kul.pl

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN  ACCESS

Also, the media themselves chose completely different development paths and goals, which had a huge impact on their recipients. Many foreign and Polish researchers, such as H. Fayola, M. Weber or J. Kołakowska, studied the phenomena of power and authority and showed specific features of a person possessing one of these factors or the process itself, and tried to define them using their presence in many spheres and areas of human life. In addition, practical research was conducted, such as the Stanley Milgram experiment.

The current digitization, globalization, democratization and individualization undermine the sense of the existence of such a creature as authority in society, as it could take the form of a controller of free processes, but at the same time it is a „helmsman”; and directs power, which is an indispensable guardian of the stability of these processes.

The article consists of an introduction, two chapters titled Typology and the relationship of power with authority and Interactions of power and authority and the effects of a given phenomenon on the basis of various regimes and political systems, as well as a summary and source of citations.

Keywords: authority, power, role of the media, positive aspects of power, typology of authority, interaction

Wprowadzenie

Samo pojęcie autorytetu kreuje w człowieku pewną percepcję danego zjawiska i powiązanie tej wartości z czymś bardziej ogólnym, ale jednocześnie obszernym, czyli władzą, która przejawia się w przeróżnej postaci i sporządza różne wizje w zależności od typu kontaktu z nią. Przede wszystkim należy określić, czym jest władza i autorytet.

Władza według różnych definicji, które starają się zawrzeć każdy ważny element mogący ją opisać, można uogólniając określić jako siłę lub możliwość wywierania przez jednostkę wpływu na elementy życia pozostałych jednostek poprzez ukierunkowanie własnego postępowania. Z biegiem czasu przybrała ona różne formy, które będą opisane w dalszej części artykułu, lecz by uprościć pojmowanie tego zjawiska, można ją wstępnie podzielić na dwa typy: indywidualnej, gdzie władza ma charakter osobisty oraz społecznej, gdzie wywieramy wpływ na innych (Sjp.pwn.pl 2022b). Daną definicję można uznawać za najbardziej podstawową, która z kolei z biegiem lat nabierała różnych cech, zależnie od epoki oraz głównie ustroju i postanowień społeczeństwa. Jest to częściowo formalna część władzy; częściowo, gdyż niezależnie od przyjętych założeń, władający używa formalnego pochodzenia swej siły, ale dodaje do niej cechy zewnętrzne lub inaczej mówiąc: własne.

Autorytet natomiast to według *Słownika języka polskiego PWN* „uznanie jakim jest obdarzana osoba w jakiejś grupie” (Sjp.pwn.pl 2022a), warto podkreślić, że dane uznanie wykształca się ze względu na ogrom czynników, na które jednostka ma całkowity, częściowy lub nijaki wpływ. Są to na przykład kompetencje, charyzma, siły przywódcze, legitymizacja, czyli występuje w owym zjawisku uznanie, pierwiastek władzy w różnorodnej postaci pochodzący od odmiennych źródeł. Niezależnie od celów takiej osoby obdarzonej autorytetem, może ona go wykorzystywać lub nie, ale zawsze będzie mieć predyspozycje do władzy.

Ciekawym wydaje się etymologia słowa autorytet, która pochodzi z łacińskich słów *auctoritas*, czyli przywództwo, odpowiedzialność oraz *autor* – autor, protoplasta. Właśnie tak kojarzony jest autorytet, jako przywództwo kreowane pod czyjąś odpowiedzialnością. Natomiast władza wywodzi się od słów „własność” i „właściwość”, czyli odnosi się do pewnego zjawiska, które zakłada pewne cechy koncentrujące się na własności i sprawujące nad nimi opiekę. Prócz tego wielu badaczy takich jak Henri Fayol (1947) czy Joanna Kołakowska (2016: 44) wyróżniało pewne zasady i cechy charakteryzujące autorytet jako osobę lub zdolności. Współcześnie natomiast, jak stwierdza Agata Tasak:

Współcześnie sporo jest opinii stwierdzających kryzys autorytetów przy jednoczesnym zaznaczeniu, że są one w życiu społecznym czymś cennym – wskazywane są jako czynnik porządkujący i stabilizujący. Z drugiej strony podkreśla się, że tęsknota za uniwersalnym, ogólnospołecznym autorytetem jest szkodliwym i nie-bezpiecznym mitem. Pojawiają się też głosy negujące potrzebę istnienia autorytetu – zwłaszcza w systemach demokratycznych (Tasak 2015: 193).

Tak więc autorka zauważa zmianę spowodowaną indywidualizacją społeczeństwa oraz wykształceniem się takich systemów, jak demokracja, której podobne zjawiska szkodzą, lecz jednocześnie jest podkreślana waga osób władających tą cechą, która reguluje i sprowadza nieporządki i sprzeczności do minimum.

Typologia i związek władzy z autorytetem

Wzmiankując na wstępie o władzy formalnej, nie można nie wspomnieć o jej odwrotności, czyli nieformalnej, która nie wynika z obowiązujących zasad, lecz odnosi się bardziej do formy, niż zawartej treści. Może ona przybierać odmienne formy, ale chciałbym wyszczególnić dwie. Pierwsza, na której warto się skupić, to psychologiczna, oddziałująca poprzez wpływ na zachowanie i mechanizmy rządzące człowiekiem, czyli psychikę, przy użyciu manipulacji oraz algorytmów, które zmieniają dyspozycje na korzyść jednostki sprawującej władzę.

Odminną, ale skupiającą w sobie cechy formalne oraz nieformalne, a także psychologiczne, jest duchowa władza. Należy wyjaśnić, z czego wynika ten pluralizm zawarty w danym typie; zagadnienie to wydaje się proste, jest jednak skomplikowane i zawiłe z powodu wielu odniesień i czerpania z wielu źródeł przez duchową władzę. Jej aspekt formalny wynika z tego, że jest дарowana przez istotę wyższą w postaci Boga, czyli niepodważalna i wyznaczona

przez pewne normy i założenia, natomiast nieformalna, gdyż zasady owe nie są kategoriycznym wyznacznikiem granic władzy jednostki, nie mamy też potwierdzenia jej zgodności z realiami, gdyż wynikają one z założeń kulturowych i zwyczajów ludności ukształtowanych w trakcie długiego procesu, a prócz tego są często łamane lub przeinaczane.

Warto zauważyć, że społeczeństwo nie może funkcjonować bez autorytetów, gdyż nastąpi wtedy anarchia, z kolei władza tylko jednej osoby prowadzić będzie do różnych form dyktatury, jeżeli oczywiście wykluczy inne jednostki całkowicie lub tylko z kilku sfer życia, jak na przykład polityczne czy publiczne. We wprowadzeniu – odnosząc się do czynników kształtujących autorytet – pojawiło się określenie „charyzma”, lecz czym się wyróżnia? Autorytet można wykształcić, „zbudować” za pomocą różnych środków odniesienia, posiada on często dwie formy – pozytywną i negatywną, która wiąże się z władzą, o czym napisano w dalszej części. Natomiast charyzma jest bardziej atrybutem wyjątkowym, czyli kształtującym się nie tylko ze względu na działania jednostki, ale także samoistnie, jest osobistą cechą jednostki, dzięki której staje się ona nieprzeciętna. Często pomimo legitymizacji władzy jakiejś osoby, władzę realną posiada inna osoba, która dzięki charyzmie przyciąga do siebie ludzi, buduje określony krąg wybranych, sama kreuje swoje otoczenie – często jest to jednak władza krótkotrwała. Warto wspomnieć o władzy charyzmatycznej, opisaney przez niemieckiego socjologa Maxa Webera, który wyróżnił trzy typy panowania: tradycyjne, legalne i charyzmatyczne. Pierwszy polega na pewnych zwyczajach kulturowych, jak na przykład dziedziczeniu. Kolejny typ bazuje na władzy opartej na systemach regulacji, zasadach akceptowalnych przez społeczeństwo, czyli przepisach prawnych; ciekawym może się wydać odniesienie do tak zwanej władzy dyskrecjonalnej, czyli takiej, w której organ państwa w uzasadnionych przypadkach może działać nie odnosząc się do prawa. Z kolei ostatnia władza, związana z charyzmą, jest oparta na cechach osobistych jednostki, ale należy zwrócić uwagę, że dana forma panowania jest zależna od władającego, czyli nietrwała (śmierć, choroba, utrata poparcia) i z czasem ulega rutynizacji i przekształceniu w poprzednie formy opisane Weberem, tylko wtedy staje się stabilna (Weber 2004).

Korzenie władzy opartej na sile i wyjątkowej pozycji, na przykład ze względu na bogactwa lub posiadanie innych zasobów widoczne jest w państwach plemiennych i przeszłości ludzkości. Autorytet oparty jest często na jakichś zasadach, na przykład religijnych, gdzie władza jest nakładana przez Boga na jego proroka, który dzięki faktowi mianowania na określone stanowisko w celu pełnienia obowiązków religijnych posiada grupę ludzi, dla których jest jednostką uprzywilejowaną i autorytetem. Powiązane to jest z legalnością, gdzie instancja wyższa chroni nas, ale często autorytet jest oparty na zajmowanym stanowisku, czyli tak zwany autorytet deontyczny

(Bocheński 1993) opisany przez Józefa Bocheńskiego lub działaniach, jakie podejmujemy, czyli naszej mocy sprawczej oraz wiedzy, czyli – mówiąc ściślej – tak zwany autorytet epistemiczny (Bocheński 1993). Nierzadko pozycja społeczna może się nie liczyć, gdyż dominantę stanowi owa moc sprawcza. Na przykład wspomniani prorocy nie mieli wysokiej pozycji społecznej lub stanowisk jak kapłani żydowscy, ale dzięki mocy sprawczej i legalności opartej na nowo powstałych tradycjach, wykształcili sobie autorytet oraz charyzmę jako osoby widzące i mające interakcje z Chrystusem i jego matką, a w okresie późniejszym podtrzymujące daną cechę poprzez choćby pomoc biednym lub chorym oraz duże zaangażowanie w działania na rzecz swojej społeczności.

Odnosząc się do wielu rodzajów autorytetu wskazanych w powyższej części, należy zwracać uwagę na jego siłę, czyli *spiritus movens* danego zjawiska, która została w sposób szczegółowy, wielopoziomowy i różnorodny zaobserwowana w trakcie tak zwanego „eksperymentu Milgrama” (Milgram 2008; Hock 2003). Otóż Stanley Milgram, będący amerykańskim eksperymentalnym psychologiem społecznym, przeprowadził badanie na osobach różnej płci, wieku i pochodzeniu, które badało posłuszeństwo ludzi wobec autorytetów i polegało na zebraniu ochotników, którzy myśleli, że będą uczestnikami badania wpływu kary na ludzką pamięć, za co dostali pieniądze mające współcześnie równowartość około 30 dolarów amerykańskich, ale zostali uprzedzeni, że pieniądze te dostają za samo przyjście do laboratorium i zostaną u nich bez względu na dalszą sytuację, która może zaistnieć. Badani w momencie przystąpienia do danego eksperymentu wcielali się w rolę „nauczyciela”, który wykonywał działania zgodnie z poleceniami „eksperymentatora” (zawodowy aktor, ubrany w fartuch i mający oficjalny wygląd) na „uczniu” (dobrodusznie wyglądający mężczyzna w okresie przekwitania), który musiał zapamiętywać słowa czytane przez nauczyciela, w przeciwnym razie miał być rażony prądem o napięciu 15 V, kolejno zwiększanym o 15 V w przypadku kolejnych nieprawidłowych odpowiedzi, a ostatnia dawka miała wynosić śmiertelne 450 V. Oczywiście „uczeń” nie był traktowany prądem, a jedynie symulował ból i miał przygotowane określone repliki. Eksperyment miał pokazać siłę autorytetu w postaci „eksperymentatora” na osobie podwładnej – około 65% badanych doszło do końcowej skali siły wstrząsu, co tylko potwierdza wpływ na jednostki. Natomiast należy wziąć pod uwagę, że część badanych pytając, czy może skończyć badanie i otrzymując odmowę, kontynuowało eksperyment, ale mocno współczuli ofierze, jękali się, trzęśli, nerwowo śmiali lub starali się oszukiwać, podając mniejsze dawki prądu. Ukazało to, że większość ludzi tak naprawdę nie zdaje sobie sprawy, że osoby posiadające autorytet mogą wywierać taki nacisk na ludzi, ale też pokazało to, że człowiek „szuka” i „błądzi” w złudzeniu niezależności wobec innych, szukając komfortowego otoczenia.

Nie zdawano sobie sprawy wcześniej, jak wielka jest presja wywierana na człowieka przez osoby obdarzone autorytetem, a także jak mocno uzależnione jest złudzenie niezależności własnej osoby od wpływów innych ludzi

Widać więc znaczne nierozzerwalne powiązania władzy i autorytetu, które współgrają, tworząc różnorodne formy władzy, lecz nadmierność lub brak umiaru może prowadzić do negatywnych aspektów panowania, które wynikają z samej istoty ludzkiej, która często kieruje się własnymi celami, zamiast brać pod uwagę wolę ogółu lub wprowadza wszelkie działania niwelujące dobrobyt, sprawiedliwość oraz pozostałe cechy odnoszące się do racjonalnego panowania i z tego powodu powstają wszelkie patologie, jak na przykład kumoterstwo, nepotyzm, klientelizm i korupcję. Z tego powodu dwa podstawowe czynniki, na których opierają się ludzie, by utrzymać władzę, to wykształcenie poczucia strachu u ludności oraz propagowanie własnej unikalności i niepomyślności owej grupy w przypadku utraty przez niego władzy. Konstruują się więc dwie grupy wśród społeczeństwa, na które działa taki typ władzy: bojących się i darzących panującego ślepym uwielbieniem, czyli tworzących tzw. „żelazny elektorat”. Owo uwielbienie wychowuje się w nowych pokoleniach, które nie doznały mocniejszych środków kontroli, czyli represji wobec protestujących, które potęgują pierwszy czynnik, czyli strach. Dane rządy są niczym innym jak dyktaturą. Świetnie cechy te (a dokładnie 14 z nich) opisał w trakcie wykładu w odniesieniu do faszyzmu Umberto Eco, który ukazał zachowania społeczeństwa oraz panującego, a prócz tego siły kierujące nimi. Często dany strach przeradza się w nienawiść do rządzących i są wprowadzane różne, najczęściej tajne, formy walki. Jednym z nich może być użycie mediów – od gazet, radia i telewizji do współczesnych sieci społecznościowych.

Często media są określane jako czwarta władza, obok ustawodawczej, wykonawczej i sądowniczej, które na przykład miały wpływ na wybory w USA w 1961 roku (Kennedy kontra Nixon) z powodu odbioru wizerunku obu przez społeczeństwo lub spowodowały tak zwaną „afere Watergate”, z powodu której prezydent Richard Nixon musiał ustąpić ze stanowiska. W tym miejscu warto wspomnieć o autorytetach medialnych (Sobczak 2016), które powstają w określonych celach, czyli dla nakłaniania i kreowania wizji przekazywania wiarygodnej informacji. Media miały i mają zawsze dwie drogi względem władzy „negatywnej” – mogą współpracować lub być przeciwko niej.

W pierwszym przypadku media są szybkim i przystępnym dla wielu sprawującym władzę nośnikiem dezinformacji, propagandy, na przykład przemówienia Mussolini’ego, filmy tworzone przez Leni Riefenstahl i koordynowane przez Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, czyli Ministerstwo Propagandy i Oświecenia Publicznego pod przewodnictwem Josepha Goebbelsa na temat Hitlera i jego przemówień odnoszących się do

kultu jednostki lub komunistyczne audycje radiowe i filmy fabularne zawierające propagandę kultu grupy. Odwołując się do sfery medialnej, należy zwrócić uwagę na jej nową erę, gdzie sieci społecznościowe dały ludziom możliwość w wybieraniu, uczestniczeniu i przekazywaniu informacji, ale tak naprawdę dana iluzoryczna „swoboda” działania stała się zjawiskiem, ale występuje też jako zabieg, który utrudnia człowiekowi rozpoznanie dezinformacji oraz zamyka go w „bańce” informacyjnej dzięki uzyskanym przez strony danym i kreuje otoczenie idealne, przez co osoba znajduje się w „komfortowym” kręgu informacyjnym.

Druga natomiast funkcja mediów to walka, choć najczęściej prowadzi ona do represji wobec organizatorów i muszą oni działać tajnie, co ogranicza liczbę odbiorców oraz doprowadza do sytuacji, w której media działają w bardzo agresywnym otoczeniu, które stara się zniwelować skutki ich działań oraz same media lub podporządkowanie i koordynowanie dalszych działań w najgorszym wypadku. Ostatnim ważnym elementem związanym ze sferą medialną jest tak zwana „kaczka dziennikarska”, czyli kreowanie fałszywej informacji przez media lub manipulowanie już istniejącą w celu wywołania u odbiorcy szoku i zwiększenia nakładu lub oglądalności przekazywanego materiału i jest to bardzo rozpowszechnione zwłaszcza w sferze internetowej.

Interakcje władzy i autorytetu oraz skutki danego zjawiska na podstawie różnych reżimów i systemów politycznych

Pomimo niezmienności znaczeń samych pojęć, należy zauważyć, iż przybrały one całkowicie odmienne formy w zależności od miejsca ich kreowania oraz systemu lub zjawiska odbieranego w sposób pejoratywny, czyli reżimu.

Zacząć należy od źródeł, na których opierają się filary współczesnego społeczeństwa, a wytworzonych przez starożytnych Greków i następnie przybierających bardziej lub mniej doskonałe formy, czyli demokracji. Ów system zakłada uczestnictwo określonej większej grupy osób w procesie decyzyjnym, który najczęściej odnosi się do przyszłych założeń i działań społeczności oraz ich kontroli nad działaniami lidera, który musi współistnieć, by zapobiec anarchii i degradacji systemowej. Przedmiotem regulującym zakres władzy zwierzchnika są dyskusje, a szczegółowiej mówiąc obrady. Choć jest to zdecydowanie najlepszy i zapewniający pozytywne zmiany system, ale jak wszystko posiada on minusy, co podkreślił brytyjski premier Winston Churchill określając go jako niezbyt dobry, ale najlepszy w stosunku do wszystkiego wymyślonego dotąd przez rozum ludzki. Powodów takiej opinii może być kilka, ale pierwszy to długie dysputy będące przeciwieństwem systemu działającego w starożytnej Sparcie. Powiązanym zjawiskiem jest demagogia, która współcześnie przybrała odmienne

niż pierwotne znaczenie. Na początku określano tak osoby, które doskonale władały technikami mówczymi, dzięki czemu z łatwością przekonywały lud do podjęcia „prawidłowej” decyzji, widoczny jest więc autorytet, który kieruje społeczeństwem, jest ich „sternikiem” (Nierenberg 2011), natomiast współcześnie jest to pojęcie negatywne określające pochlebianie odbiorcom, co można określić wyrażeniem, które narodziło się na terenach Galicji – rozdawanie „kiełbasy wyborczej”. O wiele później wejdzie w życie pewne przekształcenie demokracji badane i uznawane za idealny system przez Max’a Webera, czyli biurokrację (Weber 2002), która zakłada przekazanie władzy urzędnikom, którzy podporządkowują życie publiczne przepisom i uregulowaniom prawnym. Widoczne więc jest, że cele, dobro społeczne i władza jest podporządkowana urzędnikom, a ściślej mówiąc przepisom. Wracając do demokracji, należy dookreślić jej główne funkcje – kształtowanie opinii publicznej oraz przekonywania lub odradzania społeczeństwa od określonych założeń. Należy podkreślić, że w teorii nie jest to propaganda, media w sposób obiektywny i wielopoziomowy ukazują swe argumenty przy pomocy wykwalifikowanych ekspertów w danych dziedzinach, a odbiorca sam decyduje, jaką pozycję obrać. Inną funkcją jest edukacja, która ma doskonalić wiedzę każdego obywatela, uświadamiać go w trakcie dokonywania wyboru i przybiera różnorodne formy. Często jednak media zamiast opierania się na zasadzie pluralizmu zaczynają walkę ze sobą, których celem jest monopol i stają się subiektywne.

Skrajnie odmiennie wygląda sytuacja w takim reżimie jak totalitaryzm, czyli władzy jednej osoby, która, jak pisałem wcześniej, oddziałuje siłą na bezczynność i siłą zwrotną oraz wzbudza w społeczeństwie strach lub uwielbienie. Czynnikiem najlepiej kształtującym autorytet i podtrzymującym poziom władzy u jednostki są w takim przypadku media. Jeżeli w systemie demokratycznym odchylenie od normy przez media było minimalne, to z kolei w danym ustroju są one całkowicie uzależnione od decyzji dyktatora. Przykładem, prócz wspomnianych wcześniej radia i filmu, w kolejno Włoszech faszystowskich i III Rzeszy, może być Chińska Republika Ludowa, która w pierwszej dekadzie swego istnienia stworzyła pekińską telewizję „Beijing”, która następnie rozpowszechniła się po całym kraju i stała głównym nośnikiem propagandy. Biorąc pod uwagę uniwersalność telewizji i radia, a w ostatnich latach Internetu, a szczególnie mediów społecznościowych, propaganda zyskuje ogromną władzę nad społeczeństwem i może zmieniać ich wartości oraz poglądy, ale ciekawym wydaje się odmienna strona mediów w takim reżimie. Otóż, w ZSRR w trakcie II wojny światowej puszczano audycje ku pokrzepieniu serc ludzi, na przykład w Stalingradzie, czyli obecnym Wołgogradzie lub Leningradzie, czyli obecnie Peterburgu (słynna VII symfonia Szostakowicza, często zwana „leningradzką” z powodu napisania większości w oblężonym mieście). Odmiennym zachowaniem działającym w Związku Radzieckim

było transmitowanie „Jeziora łabędziego” P. Czajkowskiego w trakcie gorszych czasów, jak na przykład obalenie Chruszczowa lub reforma pieniężna i miało to na celu zniwelowanie możliwych protestów, poruszeń lub chaosu w społeczeństwie i utrzymanie stabilności władzy.

Systemem pośrednim pomiędzy dwoma już wspomnianymi jest autorytaryzm, ale muszę podkreślić, że sama jego nazwa wskazuje na silny związek z pewnym autorytetem. W danym systemie funkcjonuje parlament lub wybory, na które wpływ ma społeczeństwo, lecz w rzeczywistości wszelkie decyzje podejmuje władza wykonawcza, która ogranicza i częściowo kontroluje większość procesów, czyli pomimo zachowania mechanizmów i instytucji demokratycznych muszą one pozostawać bierne pod każdym względem, czyli ekonomicznym, politycznym, publicznym oraz religijnym. Jako pewien przykład państw, gdzie wykształcił się ów system, mogą być Rosja czy Białoruś w stosunku do których stosuje się pojęcie modelu superprezydenckiego, podkreślając zakres możliwości głowy państwa. Biorąc pod uwagę dane aspekty, należy określić, że pomimo posiadania konstytucji przez owe państwa i teoretycznej wolności mediów, ich sytuacja wygląda odwrotnie, dlatego media są kontrolowane przez aparaty państwowe oraz z tego powodu muszą wykazywać się subiektywnością, wspomniana już biernością, a ściślej mówiąc neutralnością do działań państwa. Jak widzimy zakres władzy pozostaje ogromny, ale jaki wpływ na nią ma autorytet? Jednostki sprawujące władzę kreują model, w którym społeczeństwo słabo odczuwa tę kontrolę właśnie poprzez zachowanie wszelkich zachowań demokratycznych, dzięki czemu podkreślają legalność swej władzy, a co za tym idzie zachowują należyty wizerunek.

Podsumowanie

Konkludując, autorytet i władza dopełniają się i wspomagają racjonalne rządy, często korzystając z pomocy mediów lub innych środków z otoczenia lub wykreowanych osobiście. Jednak należy zwrócić uwagę, że zarządza się tylko procesami, natomiast ludziom się przewodzi, w przypadku gdy zastosujemy mechanizmy zarządcze na człowieku, będzie to oznaczać, że jest dla jednostki sprawującej władzę tylko krótkim procesem, potrzebnym, by osiągnąć założone cele. Można stworzyć pewną metaforę, która uprości pojmowanie tych procesów, czyli taką, iż władza wygląda jak pewna organizacja, która współgra z wieloma podgrupami dopóty, dopóki nie utraci zasobów albo nie wymyśli sposobu na zdobycie nowych. W przypadku ich utraty zaczyna zmuszać i grozić innym organizacjom pod pretekstem wspólnego dobra, lecz w rzeczywistości odbiera zasoby i z powodu swej nieumiejętności „ginie” albo skłania innych do ich pozyskiwania.

Pozytywnym przejawem, może być fakt, że dzięki autorytetowi sprawującego rządu, grupa wyodrębnia się kulturowo od otoczenia i wykształca własne mechanizmy reakcji, kształtuje się na własnych podwalinach, buduje się tożsamość społeczeństwa. Ale władza musi być zmienna, inaczej nastąpi zakorzenienie w owych poglądach, które muszą być reformowane lub sprawdzane pod względem efektywności oraz aktualności. Wygląda to niczym jaskinia Platona lub metafora stworzona i opisana przez brytyjskiego socjologa Garetha Morgana w książce *Obrazy organizacji – psychicznego więzienia*, gdzie znalazło się wiele spostrzeżeń na temat psychodynamicznych i ideologicznych aspektów organizacji, w której pracownicy wpadają w pułapkę swoich myśli, idei i przekonań. Tak samo wygląda sytuacja nadużycia autorytetu lub jego bezpodstawne naruszanie oraz manipulowanie za pomocą charyzmy. Tak więc wszyscy jesteśmy „niewolnikami” naszych autorytetów, które wpływają na nasze wybory moralne i społeczne, ale role te cały czas się odwracają i powstają coraz to nowsze i odmienne formy sprawowania rządów.

Władza tak naprawdę korzysta z autorytetu niczym z narzędzia, by ustabilizować i umocnić swoje rządy, dlatego może istnieć bez względu na nieobecność autorytetu, natomiast sytuacja odwrotna byłaby niemożliwa, nawet uwzględniając władzę duchową, która może opierać się tylko na autorytecie, ale szybko przybierze podstawowe formy władzy, by nie zaniknąć lub stać się czymś efemerycznym. Biorąc dane aspekty pod uwagę, nie możemy mówić o polionimiczności owych zjawisk, gdyż są całkowicie odmienne i działają na innej zasadzie, choć odnoszą się do tej samej kategorii i tematu. Prócz tego, przywołując ponownie koncepcję Maxa Webera o trzech typach władzy, należy zauważyć, że tylko charyzmatyczne panowanie ukierunkowuje sam bieg i cele władzy, natomiast dwa pozostałe, czyli władza legalna i tradycyjna przybierają rolę stabilizatora. Również biorąc pod uwagę różnorodne procesy zewnętrzne, jak wszelkie rewolucje technologiczne lub globalizacja, trzeba podkreślić rolę mediów i technologii, które wchodzą z władzą i autorytetem w podobny stan jak te dwa zjawiska, czyli proces pewnej symbiozy kreującej nowe twory i zjawiska lub mutujące podstawowe założenia i normy.

Źródła cytowań

- BOCHEŃSKI, JÓZEF MARIA (1993), *Filozofia i logika. Wybór pism*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- ENCYKLOPEDIA.PWN.PL (2022a), Anarchia, online: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/anarchia;4007572.html> [dostęp: 27.06.22].
- ENCYKLOPEDIA.PWN.PL (2022b), Autorytet, online: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/autorytet;3872622.html> [dostęp: 27.06.22].
- FAYOL, HENRI (1947), *Administracja przemysłowa i ogólna*, przekł. Józef Andrzej Teslar, Poznań: Księgarnia Wł. Wilak.
- GULCZYŃSKI, MARIUSZ (2007), *Nauka o polityce*, Warszawa: Wydawnictwo Druktur.
- HOCK, ROGER (2003), *40 prac badawczych, które zmieniły oblicze psychologii*, przekł. Ewa Wojtych, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- KOŁAKOWSKA, JOANNA (2016), 'Przywództwo i autorytet w organizacji-Siła przywództwa zależy wyłącznie od podwładnych', *Biblioteka i Edukacja*: 9, ss. 41-48.
- KOSIOREK, MAŁGORZATA (2014), 'Związek autorytetu z władzą', *Perspektywy Edukacyjno-Społeczne*: 1, ss. 11-15.
- LUKES, STEVEN (2006), 'Władza w ujęciu radykalnym', w: Aleksandra Jasińska-Kania, Lech Nijakowski, Jerzy Szacki, Marek Ziółkowski (red.), *Współczesne teorie socjologiczne*, Warszawa: Scholar, ss. 502-511.
- MILGRAM, STANLEY (2008), *Posłuszeństwo wobec autorytetu*, przekł. Małgorzata Hołda, Kraków: WAM.
- NIERENBERG, BOGUSŁAW (2011), *Zarządzanie mediami. Ujęcie systemowe*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- ROGALIŃSKI, PAWEŁ (2013), *Jak politycy nami manipulują?*, Łódź: DM Sorus.
- SJP.PWN.PL (2022a), Autorytet, online: <https://sjp.pwn.pl/szukaj/autorytet.html> [dostęp: 27.06.22].
- SJP.PWN.PL (2022b), Władza, online: <https://sjp.pwn.pl/sjp/wladza;2536844.html> [dostęp: 27.06.22].
- SOBCZAK, BARBARA (2016), 'Kreowanie autorytetów medialnych', w: Agnieszka Budzyńska-Daca, Agnieszka Kampka, Katarzyna Molek-Kozakowska (red.), *Retoryka wizerunku medialnego*, Warszawa: Polskie Towarzystwo Retoryczne, ss. 225-250.
- TASAK, AGATA (2015), 'Autorytet władzy-władza autorytetu. Autorytety w polskiej przestrzeni publicznej', *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Politologica*: 15 (194), ss. 193-204.
- TCHOREK, MARIUSZ (2018), 'Władza a relacja. Autorytet a rozwój', *Konteksty*: 323, ss. 174-175.

WEBER, MAX (2002), *Gospodarka i społeczeństwo. Zarys socjologii rozumiejącej*, przekł. Dorota Lachowska, Warszawa: PWN.

WEBER, MAX (2004), *Racjonalność, władza, odczarowanie*, przekł. Marian Holona, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Droga Pierścienia. Bizuteria w literaturze fantasy i współczesne rękodzieło artystyczne

Ewa Wiatr

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0001-7244-0038

Abstract

The Way of the Ring. Jewelry in fantasy literature and contemporary artistic handicraft

In the chapter *The Way of the Ring. Jewelry in fantasy literature and contemporary artistic handicraft*, Ewa Wiatr documents the phenomenon of jewelry created in the fantasy convention and proposes a comparative research on the influence of literature on the jewelry. She introduces the research positions of Katarzyna Lisowska-Magdziarz and Krzysztof Maj, which make it possible to put forward the thesis that works of popular culture are the best ground for researching intermedia relations. This is due, among others, to fan art, which is created on the basis of almost all media. In the research on intermedia transfers of material culture, cosplay, which visualizes the hero and his attributes, is of particular importance. Internet social platforms, especially such as Pinterest, which promote the collection of inspiring photos from other users, help from all over the world. An analysis of literary material and an attempt to find an answer to the question of how specific items in Tolkien's fantasy convention are rooted in culture, and whether they

Ewa Wiatr, studentka filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim od 2018 roku, obecnie na studiach magisterskich; ukończyła specjalizację translatorską i jest współautorką przekładu książki Fajgi Burman *So you can tell* na język polski; naukowo zajmuje się literaturoznawstwem i komparatystyką, ze szczególnym uwzględnieniem transferów, przekładów i zależności intermedialnych na gruncie kultury popularnej oraz literatury dziecięcej i sztuk plastycznych.

e.piegar@student.uw.edu.pl

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



have an impact on contemporary handicrafts. The motifs of nature, the light of stars present in the stones and the dragon guarding the treasure, as well as the axiological transformations of the symbolism of gold and silver jewelry are considered particularly important. The topos of a gem as a magical artifact allows us to compare different concepts of magic in the creation of the presented world. The chapter reflects on the stereotypical features of elves in popular culture and the role of film adaptations of *The Lord of the Rings* in shaping the convention of "elvish" jewelry. In addition, two strategies for continuing Tolkien's literary motifs are outlined - duplication (novels based on role-playing games), and contrast (Brandon Sanderson and the Stormlight Archive). All the contexts mentioned are intended to show the symbolic path that jewelry goes through from the spoken word (fairy tale) through literature and film, to finally materialize back in the real world.

Keywords: literature, jewelry, fantasy intermedia relations, fandom

Wprowadzenie

O relacjach między literaturą a sztuką jubilerską pisać można z różnych perspektyw – co nie znaczy, że temat ten jest często podejmowany przez badaczy. Wręcz przeciwnie, temat obrazu biżuterii w literaturze doczekał się jedynie kilku naukowych publikacji, choć o samej biżuterii powstała niezliczona ilość poradników lub opracowań naukowych z takich dziedzin jak historia czy archeologia. Odnotować można pojedyncze próby zestawienia sztuki jubilerskiej z innymi formami sztuki przestrzennej, na przykład architekturą (Wrześniak 2017: 221–249).

Ważną, a jednocześnie jedyną tego typu pracą wydaje się być niedawno opublikowany komparatystyczny artykuł Eweliny Suszek (2021), w którym autorka podejmuje temat intermedialnych związków literatury i biżuterii. Badania mają charakter syntetyczny, stanowią zarys bardzo szerokiej problematyki. W artykule znaleźć można przykłady metaforyki jubilerskiej stosowanej przez poetów, wraz z opracowaniami, a także dzieł literackich, w których klejnoty mają znaczenie fabularne. Poruszono również temat dosłownego przenikania się obu sztuk (biżuteria wykonana z fragmentów książek, księgi oprawione w złoto i drogie kamienie). Autorka stawia pytania o „jubilerskość” literatury i „literackość” biżuterii. W pierwszym przypadku znaczenie ma metaforyka teoretycznych pojęć (określenia takie, jak „pierścień metafor”, „łańcuch zależności”, „klejnoty poezji polskiej”), w drugim natomiast wyłania się znacznie bardziej skomplikowany problem „możliwości narracyjnych” sztuki jubilerskiej. Tradycyjnie rozumiana narracja to opowiadanie historii – zwrot ten okazał się chwytliwym hasłem reklamowym, wykorzystywanym chętnie przez marki związane z designem i modą (Suszek 2021: 44–46; 48). Trudno rozstrzygnąć, czy to tylko slogan, czy biżuteria może faktycznie opowiadać historię, ponieważ badacze zajmujący się

narratologią mediów prezentują różne koncepcje narracyjności¹. Nie ulega jednak wątpliwości, że wyroby jubilerskie od zawsze przekazywały treści poprzez herby na sygnetach, symbolikę konkretnych kamieni szlachetnych, wizerunek bliskiej osoby zamknięty w medalionie, aż do czasów współczesnych, kiedy ozdoby wykonuje się z każdego materiału, w dowolnym kształcie i kolorze. Za pomocą biżuterii można dzisiaj pokazać stan cywilny, przynależność religijną, a nawet światopogląd. Znaczenie mają nie tylko symbole, ale także tworzywo i proces powstania ozdób (na przykład koraliki *zero waste* z recyklingu lub te wykonane z kobiecego mleka na pamiątkę pierwszych miesięcy macierzyństwa). Przykładów przekazywania treści przez biżuterię jako medium można podać wiele, jednak nie skupia na razie uwagi wielu literaturoznawców. Jak zauważa Suszek, bardziej widoczne są próby opisu motywów jubilerskich w kontekście języka konkretnego pisarza (na przykład Adama Mickiewicza) niż ujęcia biżuterii jako elementu fabuły dzieła literackiego. Badaczka twierdzi również, że

[...] to, co jest wyrazistsze, na przykład biżuteria tematyzowana w utworach literackich, jawić się może na pierwszy rzut oka jako drobny element świata przedstawionego, zaledwie rekwizyt, który co najwyżej nadaje koloryt, a nawet jest przejawem literackiego zbytku (Suszek 2021: 36).

W monografii naukowej autorstwa Anny Ryś (2013) opisano funkcjonowanie kamieni szlachetnych w kulturze starożytnej nie ograniczając się jedynie do perspektywy historycznej, bowiem uwzględniono relacje zachodzące między literaturą a innymi formami sztuki. Oprócz omówienia przykładów z dzieł poetyckich i prozatorskich, książka zawiera wizualne przedstawienia biżuterii (na obrazach, całunach, monetach), a także zdjęcia rękodzieł z epoki. Wydaje się zatem, że skoro można ukazać symboliczne podróże szlachetnych kamieni w dziełach historycznych, można także opisać ich występowanie w dziełach tworzonych w konwencji *fantasy*.

Intermedialność gatunku

Sporów o definicję pojęcia było już wiele (Kaczor 2021), w większości dotyczyły rozumienia go jako odmiany powieści. Warto jednak zwrócić uwagę na to, co czytelnik odbiera jako *fantasy* – pewien zestaw skojarzeń i stereotypów.

¹ Zob. *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. K. Kaczmarczyk, Kraków 2017. Wiele autorów opowiada się za narracyjnością sztuk wizualnych i przestrzennych (Kaczmarczyk, Twardoch-Raś, Speidel), jednak tradycyjne podejścia (Ryan) sugerują, że sam udział w dyskursie nie jest jeszcze narracją. Pojęcie dyskursywności wystarcza jednak, żeby mówić o biżuterii jako o medium.

Znajdzie się w nim magia, alternatywny świat, średniowieczna stylistyka, ukierunkowanie na młodego odbiorcę. Nie zabraknie powiązań z baśnią i twórczością Tolkiena, elfów, smoków i rycerzy. *Fantasy* zazwyczaj zaliczana jest do kultury popularnej i współczesnej, a ten właśnie obszar jest najczęściej postrzegany jako domena relacji intermedialnych i transmedialnych (Chmielewski 2007: 118–137; Maj 2017: 258–259).

Fantasy jako gatunek stanowi dobre pole badań dla zajmujących się wieloma mediami bądź dziedzinami sztuki. Według Krzysztofa M. Maja cechą kluczową cechą narracji fantastycznych jest ich „światocentryczność”, która sprzyja transmedialności (Maj 2021: 216; 219–220). Wszystkie zależności między tekstami kultury dzieją się w obrębie uniwersum – wykreowanego świata, wykraczającego daleko poza teksty założycielskie i ich autorów. Zauważyć można, że im bardziej jest on fantastyczny, czyli różny od prawdziwego, tym więcej pokazuje się w nim szczegółów – autor stara się go uwiarygodnić, uczynić bliskim odbiorcy. Cecha ta widoczna jest w opowieściach Tolkiena, który opatrzył Śródziemie mapami, historyczną ośią czasu i swoistymi językami, ponadto umieścił w fabule *Władcy Pierścieni* niezwykle szczegółowe opisy natury i kultury wykreowanego przez siebie świata (w tym również informacje o strojach i biżuterii).

Przynależność *fantasy* do literatury popularnej sprawia, że skupiając się na intermedialności trudno pominąć temat fandomu. Łukasz Kaszkowiak definiuje go jako „społeczność fanów, [...] fan od zwyczajnego odbiorcy różni się tym, że poza incydentalnym doznaniem jakiegoś medium podejmuje wysiłek głębszego poznania, by odszukać interesujące go treści” (Kaszkowiak 2015: 31). Małgorzata Lisowska-Magdziarz poświęca drugą część swojej książki *Fandom dla początkujących* twórczości fanowskiej wykorzystującej wiele różnych mediów (literaturę, obraz, film), które spotykają się (choć nie tylko) w sieci (Lisowska-Magdziarz 2018: 45–46; 136–137; 142–148). Z kolei w badaniu socjologicznym przeprowadzonym przez Katarzynę Kiragę rozróżniono bierne lub czynne uczestnictwo w fandomie, do drugiej kategorii zaliczając trzy rodzaje twórczej aktywności: fanfiction, fanart oraz cosplay (Kiraga 2019: 31). Szczególnie dwa ostatnie wydają się istotne dla śledzenia intermedialnych reprezentacji biżuterii, ponieważ stanowią wizualną adaptację tekstu literackiego i zazwyczaj przedstawiają konkretnego bohatera i jego atrybuty (Lisowska-Magdziarz 2018: 133–134). Autorka *Fandomu dla początkujących* także wspomina o obu tych zjawiskach, jednak poświęca im znacznie mniej uwagi niż kwestiom związanym z fanfiction. Badania Katarzyny Kiragi dowodzą natomiast, że przynajmniej wśród uczniów bydgoskich szkół średnich tworzenie fanartów jest często praktykowanym sposobem czynnego uczestnictwa w fandomie (Kiraga 2019: 31). Trzeba wspomnieć o tym, aby uniknąć trywializacji znaczenia obrazu będącego interpretacją,

a czasem jedyną wizualną adaptacją tekstu literackiego (zwłaszcza, gdy książka nie zawiera ilustracji i nie została zekranizowana). Prace te umożliwiają takim artefaktom jak biżuteria ich intermedialną podróż.

Jeszcze ciekawszy przykład tej podróży stanowi cosplay – przebranie wykonane lub skomponowane samodzielnie, pozwalające nie tylko zwizualizować bohatera, ale także wcielić się w niego. Jest to najrzadziej praktykowana przez fanów forma twórczości (Kiraga 2019: 31), zapewne z powodu kosztów pozyskania materiału, być może także lęku przed negatywną oceną własnego wyglądu przez innych fanów. Cosplay wprowadza jednak artefakt w nową, rzeczywistą przestrzeń, wymaga użycia lub stworzenia biżuterii jako rekwizytu. Zostawia także miejsce do interpretacji, o czym wspomina Lisowska-Magdziarz:

Z jednej strony widać dążenie do jak najlepszego zbliżenia się do ideału – kanonu, maksymalnego zanurzenia w jego świecie, utożsamienia się 1:1 z ulubionym bohaterem. Z drugiej zaś pojawia się chęć bardziej lub mniej radykalnej transformacji tekstu źródłowego [...], ciekawszej lub bardziej szczegółowej charakterystyki bohaterów, dopisania dalszego ciągu [...] lub brakujących fragmentów (Lisowska-Magdziarz 2018: 152).

Autorka *Fandomu dla początkujących* traktuje cosplay jako zabawę w odgrywanie ról na spotkaniach fandomu w przestrzeni rzeczywistej (takich, jak zlot), należy jednak zwrócić uwagę na jego znaczącą obecność w świecie wirtualnym (w formie opublikowanych w sieci zdjęć). Sztuka cosplayu utrwała (podobnie jak fanart) wyobrażenie o charakterystycznych elementach gatunku *fantasy*.

Samodzielne tworzenie kostiumu od podstaw (w tym także biżuterii) wymaga umiejętności rzemieślniczych, których fan może nie posiadać. Jedno z możliwych rozwiązań zauważa Łukasz Kaszkowiak w artykule o fanach *fantastyki*:

Warto też wspomnieć, że rozwój fandomu spowodował pojawienie się nowej gałęzi rynku, która zaspokaja potrzeby fanów i kieruje nimi. Produkowane dla nich przedmioty są opisane przez pewien kod symboliczny, który jest atrakcyjny i zrozumiały wyłącznie dla fanów. [...] Istnienie takich komercyjnych zjawisk na obrzeżach fandomu pokazuje, jak ważne dla bycia fanem jest przetwarzanie i kolekcjonowanie znaczeń (Kaszkowiak 2015: 38).

Należy jednak zwrócić uwagę na różnice między komercyjnymi produktami sprzedawanymi na dużą skalę, a rękodziełem artystycznym (reklamującym się jako niepowtarzalne). Jeśli sklep z materiałami dla fanów oferuje elementy

kostiumowe (takie jak biżuteria), są to zazwyczaj próby wiernego odtworzenia rekwizytów użytych w filmie². Jednak trudno wyszukać tam cokolwiek, co nie zostało dotąd pokazane w żadnym medium. Inaczej rzecz ma się z rękodziełem artystycznym, które na stałe gości w fandomie przy okazji dużych wydarzeń, takich jak festiwale, zloty czy organizowane w różnych miastach Dni Fantastyki. Twórcy mogą zaprezentować towary czy usługi, wypromować swoją markę i dotrzeć do potencjalnych klientów inaczej, niż tylko poprzez media społecznościowe. Organizatorzy konwentów mogą za przyciągnąć uczestników, oferując im coś artystycznie oryginalnego i wyjątkowego.

Stereotyp stylu *fantasy*, opierający się w większości na estetyce dzieł Tolkiena i korzystający z elementów stworzonego przez niego świata, stał się na tyle znany, że nawiązująca do niego biżuteria nie musi być wykonywana przez fanów dla fanów, ale może powstawać w pracowniach artystów niezwiązanych emocjonalnie z żadnym konkretnym utworem popkultury i docierać do mniej zaangażowanych odbiorców. Taka biżuteria to jednocześnie dzieło sztuki oraz medium, przykuwa uwagę i często bywa noszona jako manifestacja zainteresowań literackich. Poniższa analiza bierze za cel sprawdzenie, jak motywy znane z gatunku *fantasy* zostają odtworzone w rękodziele – czy dokonuje się w nich swoisty przekład intermedialny, świadomy bądź nie.

Literatura i biżuteria jako przedmiot analizy

Badanie motywów charakterystycznych dla literatury i biżuterii *fantasy* trzeba z konieczności przeprowadzić na ograniczonej liczbie tekstów; obowiązkową pozycją wydają się utwory Tolkiena. Tomasz Majkowski pisze w monografii o literaturze *fantasy*:

W centrum rozważań umieszczam zatem autora *Władcy Pierścieni*, zarówno jako literata, jak i uczonego, podejmując kolejne analizy przede wszystkim pod kątem stosunku do dzieła Tolkiena [...]. Ekspozycja podobieństw i różnic pozwoli wyodrębnić elementy, które wskazują na gatunkową przynależność i pozwalają zidentyfikować powieść jako *fantasy* (Majkowski 2013: 19).

² Dla przykładu, łatwo znaleźć można przynajmniej kilka internetowych platform, które oferują naszyjnik Arweny i elficką broszkę w kształcie liścia, skopiowane z ekranizacji *Władcy Pierścieni* albo medaliony szkół wiedźmińskich, które można zobaczyć w serialu Netflixa: https://rockmetalshop.pl/product-pol-212142-wisior-WIEDZMIN-THE-WITCHER.html?country=1143020003&utm_source=iai_ads&utm_medium=google_shopping 2023; https://www.emp-shop.pl/p/Gwiazda-Wieczorna-Arweny/842056St.html/?wt_mc=mp.google.pla.emp_pl_fan_merch_pla.922207363.48844641809.842056StPL22.354117277806.pla-354117277806.m.&sc=483746D1fsscplapl&gclid=Cj0KCQjw7aqKBhDPArisAKGa0Jsne1R79d_obPB-XgsGcgYbaPCI-O0_pCOLQSWAxzDX9iHrfzOD24aAs0-EALw_wcB 2023.

Trudno nie zgodzić się z tym podejściem nie tylko ze względu na założycielską rolę Tolkiena w powstawaniu gatunku *fantasy* (Sapkowski 2001: 7), ale również z powodu bogactwa treści i symboliki jego utworów. Warto także odwołać się do baśni, jako jednego ze źródeł twórczości pisarza (Majkowski 2013: 23-26), oraz filmowych adaptacji *Władcy Pierścieni* które w latach 2001–2003 wyreżyserował Peter Jackson (obraz został ciepło przyjęty przez fanów i stał się źródłem wielu znanych cytatów i memów). Analizę dopełnić mogą przykłady powielania Tolkienowskich konstrukcji w późniejszej literaturze, takie jak wydane w roku 1984 *Kroniki Smoczej Lancy*. Jest to o tyle ważny cykl, że od samego początku transmedialny – książki powstawały w tym samym czasie, co gry fabularne RPG i ilustracje (Weis 1994: 535).

W ramach kontrastu warto rozpatrzeć zupełnie współczesny projekt Brandona Sandersona. *Droga Królów* została wydana w roku 2010, jako pierwszy z planowanych pięciu tomów *Archiwum Burzowego Światła* (dotychczas ukazały się cztery). Przedstawiony tam świat nie jest próbą powielenia zastanych schematów i konwencji, wyróżnia się on na tle dotychczasowych koncepcji pod względem warunków geograficznych, flory, fauny i kultury; autor tworzy złożony, lecz przejrzysty system magii, która wydaje się raczej działaniem praw natury lub technologią. Co najciekawsze, system ten opiera się na emitujących światło kamieniach szlachetnych, które mogą być ozdobą, środkiem płatniczym, źródłem oświetlenia, a nawet mechanizmem – warto więc poświęcić mu nieco uwagi.

Do poniższej analizy wykorzystano zdjęcia rękodzieła znalezione w Internecie poprzez portal Pinterest. Można tam wyszukać obrazy, które przedstawiają biżuterię artystyczną i wszelkie inne przejawy twórczości, także fanowskiej lub związanej z fantastyką i *fantasy*. Pinterest to portal społecznościowy: można na nim kolekcjonować (na tak zwanych tablicach) wpisy innych użytkowników (nazwane pinami), przy każdym znajduje się odsyłacz do oryginalnej strony internetowej, na którym go opublikowano (na przykład do bloga lub sklepu artysty).

Od złota do srebra (i miedzi)

Przy analizie motywów charakterystycznych dla literatury *fantasy*, warto odnieść się najpierw do baśni jako jednego z jej pierwowzorów. Szczególną uwagę należy poświęcić utworom z kręgu europejskiego. W wydanych w roku 1982 baśniach braci Grimm występuje wiele biżuterii, lecz niewiele szczegółowych opisów i często jedyną informacją o pierścieniu, koronie czy łańcuszku jest fakt wykonania go ze złota (Grimm: 1982a:

19, 72, 110, 204, 226, 236, 243, 297, 330, 333, 431; 1982b: 17, 29, 138). O innych szlachetnych metalach nie wspomina się w związku z biżuterią, chociaż bywają użyte do opisu świata magii i cudowności (Grimm 1982b: 21). W tej funkcji jednak także dominuje złoto i zawłaszcza przedmioty takie jak klucz, jabłko, narzędzia do pracy (Grimm 1982a: 201, 324, 330; 1982b: 151, 325). Baśniową hierarchię materiałów najlepiej przedstawia polski utwór Ignacego Kraszewskiego *Bajka o Marzannie i Urodzie*: „Cała siła i moc Marzanny spoczywała w jednym ziarenku niebieskiego grochu, które było w pieczarze i przez lwy strzeżone. Leżało w skrzyneczce złotej, złota była zamknięta w srebrnej, srebrna w miedzianej, miedziana w żelaznej, żelazna w dębowej” (Kraszewski 2003: 21).

Wyniki wyszukiwania hasła „elficka biżuteria” lub „biżuteria *fantasy*” na platformie Pinterest wskazują, że obecnie zdecydowanie częściej biżuterię tworzy się ze srebra i miedzi, niż ze złota, z którego wykonane były ozdoby w baśniach i fantastyce. Jest to uwarunkowane kosztami, ceny prawdziwego złota są wysokie, jednak o wyborze materiału decydują nie tylko względy finansowe.

Postrzeganie srebra jako związanego ze stylem *fantasy* i z elfami ma konotacje literackie, których początków szukać można już u Tolkiena. Niebezpieczny skarb wykonany jest głównie ze złota, którego pożądanie prowadzi do nieszczęścia zarówno w *Hobbitcie*, jak i *Władcy Pierścieni*. To przez nie Thorina dosięga „smocza choroba”, chciwość, której przez chwilę ulega nawet Bilbo: „W tej chwili czar złota przeszył mu serce i urzekł je, ogarnęła go pożądliwość znana wszystkim krasnoludom (Tolkien 1997: 223). Niepokojące jest także podobieństwo do ognia – pochodnie goblinów również tworzą blask ukryty wewnątrz góry, nie wspominając o samym – „czerwonozłocistym” – smoku (Tolkien 1997: 222). Kiedy ludzie z Esgaroth cieszą się, że według przepowiedni „rzeki płyną złotem”, kolor okazuje się zapowiedzią ataku Smauga (Tolkien 1997: 256). Z kolei we *Władcy Pierścieni* Sméagol zabija Déagola, ponieważ „złoto lśniło zbyt pięknie” (Tolkien 2002a: 82). Pierścień wywołuje chorobliwe przywiązanie właściciela, chociaż zasadniczo nie wyróżnia się niczym szczególnym:

[...] był znów zwyczajny i gładki, nie dostrzegało się na nim żadnych znaków czy napisów. Złoto lśniło jasno i czysto. Zachwycił Froda bogactwem i pięknem barwy, doskonałością kształtu. To był prześliczny klejnot, prawdziwy skarb (Tolkien 2002a: 91).

W każdy z Dziewięciu, Siedmiu i Trzech [...] wprawiono właściwy kamień. W Jedyny – nie. Ten był gładki, nieozdobiony, jak gdyby należał do ostatnich pierścieni (Tolkien 2002a: 334).

Jedyny Pierścień ma stronę materialną i duchową. Ta druga to przeziębienie złem świadomość w służbie Saurona, zaś pierwsza – wyłącznie złoto. Kiedy hobbici spotykają się z mroczną magią w kurhanach, Frodo widzi, że „wszędzie dookoła nich błyszczały klejnoty, może szczere złoto, chociaż w tym świetle wydawało się zimne i wcale nie piękne” (Tolkien 2002a: 193). W innych fragmentach autor stosuje jako przeciwwagę pozytywne skojarzenia ze słońcem i naturą. Las Lòrien to „Złoty Las” (Tolkien 2002a: 444) z powodu barwy liści i kwiatów. Ukochana Toma Bombadila nosi złoty pasek spleciony na kształt lilii, jej imię brzmi „Złota Jagoda” (Tolkien 2002a: 171), wianek z kwiatów tego koloru zastępuje Galadrieli koronę (Tolkien 2002a: 489). Złoto jest wolne od zła wtedy, gdy występuje w służbie natury. Srebro ma jednak ważniejszą funkcję. W roli biżuterii nosi je wiele postaci Śródziemia, na przykład Glóin, Boromir (Tolkien 2002a: 303, 318), Aragorn i hobbici (Tolkien 2002c: 291, 306). Dla elfów srebro ma szczególne znaczenie, jest symbolem czystości i doskonałości, a także pozostaje w związku z ukochanym przez nie blaskiem gwiazd:

Nad oświetlonym gwiazdami jeziorem Cuiviénen, Wodą Przebudzenia, Pierworodni ocknęli się ze snu, w którym spoczywali z woli Ilúvatara; czas jakiś w milczeniu stali na brzegu, a gdy otworzyli oczy, zobaczyli z całego świata najpierw gwiazdy na niebie. Odtąd zawsze je kochali [...] (Tolkien 2017: 79).

Rzeka przepływająca przez Lòrien nazywa się Srebrna Żyła, nazwy własne elfów często zawierają cząstkę „celeb-”, czyli srebrny (Celebrant, Celeborn, Celebrindal, Celebrimbor; Tolkien 2017: 473). Srebro to ważny element stroju Elronda (Tolkien 2002a: 301) i Arweny:

Głowę jej okrywał czepiec ze srebrnej koronki usianej drogocennymi kamieniami, które migotały białym ogniem, lecz miękkiej szarej sukni nie zdobiły żadne klejnoty prócz paska ze srebra, kutego w kształt liści (Tolkien 2002a: 302).

W *Hobbicie* Bilbo na koniec przygody obdarowuje króla elfów „naszyjnikiem ze srebra i pereł” (Tolkien 1997: 303). Metal ten jest jednak mniej cenny od złota, dlatego Tolkien dla zachowania hierarchii wprowadza mithril jako materiał o największej wartości, a jednocześnie w odpowiednim kolorze:

Wszystkie plemiona pożyły *mithrilu*. Można go kuć jak miedź i polerować jak szkło, a krasnoludowie umieli z niego robić metal lekki, a mimo to twardszy od najhartowniejszej stali. Jest piękny jak zwykle srebro, ale jego piękno nie śniedzieje ani nie traci nigdy blasku. Elfowie byli w nim rozmiłowani i używali go do różnych celów, między innymi z niego robili *ithildin* – metal gwiezdno-księżycowy [...] (Tolkien 2002a: 418-419).

Ekranizacje *Władcy Pierścieni* są wierne książkowym opisom i pokazują biżuterię elfów w srebrno-białym kolorze (Jackson 2001: 1:08:32).

Elementy świata Śródziemia, które jako takie funkcjonują w podanych przykładach, przeniknęły do późniejszych utworów *fantasy*, na przykład akcja *Strumieni Srebra*, drugiej części „Trylogii Doliny Lodowego Wichru” R. A. Salvatore’a, rozgrywa się w krasnoludzkiej kopalni mithrilu. Biżuteria elfów w „Kronikach Smoczej Lancy” odzwierciedla panujący w tym świecie podział społeczny – złoty pierścień w liście bluszczu jest atrybutem Qualinesti, szczepu związanego ze słońcem, zaś srebro to kolor elfów „gwiazdnych” – Silvanesti (Weis & Hickman 1996: 48; 74). Natomiast w świecie Rosharu, stworzonym przez Brandona Sandersona, metal użyty do oprawy drogocennych kamieni ma zupełnie inną funkcję – służy do tworzenia wynalazków. Od jego rodzaju zależy działanie klejnotu, nie używa się srebra ani złota, lecz brązu, cyny, stali, ołowiu, cynku, mosiądzu, żelaza i innych (Sanderson 2021: 87, 98, 110, 119, 133, 143). Oprawiony kamień przypomina biżuterię, jednak nie używa się go do ozdoby.

Artyści tworzący rękodzieło w stylu *fantasy* chętnie używają srebrnego koloru, to on jest czasem ważniejszy od samego materiału, można zatem zobaczyć prace wykonane z miedzianego, ale srebrzonego drutu, lub ze stali chirurgicznej, nazywanej też stalą szlachetną (Pinterest.com 2023a).

Skarby natury

Barbara Kowalik wspomina o pozytywnym wartościowaniu cennych przedmiotów u Tolkiena, jeśli służą one budowaniu więzi społecznych (Kowalik 2016: 103-104). Jednak analizując biżuterię Śródziemia, należy wziąć pod uwagę ich specyficzną rolę, a mianowicie reprezentację wartości dzieł natury. Jednym z ulubionych motywów Tolkiena były drzewa, autor nadał im (zwłaszcza w *Silmarillionie*) funkcję sacrum – promieniujące światłem Laurelin i Telperion stanowią centrum Valinoru, krainy błogosławionej, gdzie: „nic nie więdło ani się nie starzało, żadna plama nie kaziła kwiatów ani liści [...], bo nawet kamienie i wody były uświęcone” (Tolkien 2017: 64). W liście do Milтона Waldmana Tolkien piętnuje dosłowność elementów religii chrześcijańskiej w legendach arturiańskich:

Z przyczyn, nad którymi nie będę się rozwodził, wydaje mi się to bardzo niedobre. Mit i baśń muszą, jak i cała sztuka, odzwierciedlać i zawierać rozcieńczone elementy moralnej i religijnej prawdy (lub błędu), ale nie w sposób bezpośredni, nie w znanej formie pierwotnego, „prawdziwego” świata (Tolkien 2017: 16).

Zapewne z tego powodu we *Władcy Pierścieni* nie występują żadne przejawy religii czy kultu. Lekturze opisów przyrody towarzyszy jednak pewnego rodzaju mistycyzm. Las Lòrien wyglądem przypomina świątynię: „Złota jest ziemia w lesie, złoty strop, a filary srebrne, bo pnie okrywa gładka, jasnoszara korona. Po dziś dzień śpiewamy o tym pieśni w Mrocznej Puszczy” (Tolkien 2002a: 440). Śpiew, zawsze towarzyszący leśnym elfom, kojarzy się z sakralnymi obrzędami, podobnie jak Zwierciadło Galadrieli, które po napełnieniu wodą pokazuje obrazy i wizje (Tolkien 2002a: 474).

Maria Podraza-Kwiatkowska widzi w baśniowym ukrytym skarbie Sezamu próbę stworzenia „antynatury” – sztucznej, lepszej natury, nieulegającej śmierci i rozkładowi. (Podraza-Kwiatkowska 1975: 240-241). Wizja Tolkiena wydaje się odwrotna, klejnoty mają wiernie odwzorowywać naturę (zapinki w kształcie liści, pas spleciony w lilie, broszka-motył), jednak ona jest od nich doskonalsza, ponieważ żyje, sama też może być biżuterią. W *Drużynie Pierścienia* ukazuje się Galadriela: „smukła, w bieli od stóp do głów, tylko we włosach miała wianek ze złotych kwiatów” (Tolkien 2002a: 489), w *Hobbicie* król elfów nosi koronę z jagód i liści (Tolkien 1997: 179), ważny jest też symboliczny moment w *Dwóch Wieżach*, gdy bohaterowie znajdują zniszczony posąg:

— Spójrz, Samie! — krzyknął Frodo zdumiony. — Spójrz! Król odzyskał koronę!

Oczodoły ziały pustką, rzeźbione kędziory brody były spękane, lecz wysokie surowe czoło otaczała srebrna i złota korona. Pnącze o drobnych, białych, podobnych do gwiazd kwiatach oplotły skronie, jak gdyby składając hołd obalonemu władcy, a wśród kamiennych pukli włosów kwitły żółte rozchodniki (Tolkien 2002b: 385).

W filmowym *Władcy Pierścieni* elfickie diademy zrobione są z wąskich pasków metalu, które przypominają nieco splecione gałązki lub pędy (Jackson 2001: 1:29:00; 2:15:11). W biżuterii rękodzielniczej najprościej osiągnąć ten efekt poprzez użycie metody *wire-wrappingu*, czyli owijania grubszego drutu cieńszym; przykłady tej techniki są licznie reprezentowane na zdjęciach w Internecie (Pinterest.com 2023). *Wire-wrapping* zupełnie zdominował wyobrażenia o stylu elfickim lub *fantasy*, być może za sprawą kostiumów do *Władcy Pierścieni* – chociaż te nie są zrobione z drutu jako takiego. Dodatkowo skojarzenie z gałązkami uzasadnia użycie miedzi, ciemniejącej pod wpływem powietrza. Na przykładach znalezionych w Internecie zdjęć biżuterii artystycznej (Pinterest.com 2023b) można zaobserwować wiele przyrodniczych motywów (drzewa, liście, kwiaty, owady, zwierzęta) we wszystkich kolorach. Najliczniej reprezentowane są jednak odcienie zielonego i niebieskiego,

a także białe lub przezroczyste, czyli naturalne kolory wody, nieba i liści. Te same barwy występują u Tolkiena najczęściej w związku z kulturą elfów. Przydomek Aragorna to Elessar, „Kamień Elfów”, we Władcy Pierścieni jego atrybutem staje się szmaragd (Tolkien 2002a: 270, 314, 492; 2002c: 170). Zielone kamienie występują też w *Hobbicie* (Tolkien 1997: 239, 162). Trzy Pierścienie Władzy elfów reprezentują trzy siły natury: Nienya (diament) – wodę, Vilya (szafir) – powietrze i Narya (rubin) – ogień (Tolkien 2017: 400). Ostatni żywioł nie powoduje jednak pozytywnych skojarzeń (pochodzi od Valara Melkora, później nazwanego Morgothem lub Nieprzyjacielem) a losy pierścienia są długo nieznane, ostatecznie okazuje się, że oddano go Gandalfowi (Tolkien 2017: 419).

Bliski związek elfów z naturą to jedna z najbardziej utartych klisz w post-tolkienowskich światach *fantasy* (Poradecki 2015: 123), chociaż brakuje im oryginalnego sacrum związanego w dużej mierze z nieśmiertelnością, ich kultura materialna odzwierciedla przywiązanie do dzikiej przyrody, zwłaszcza lasów (Poradecki 2015: 119–124). Inny pomysł na kreację własnego fikcyjnego świata ma Sanderson, który rezygnuje zupełnie zarówno z tradycyjnych ras postaci fantastycznych, jak i ze standardowo pojętego piękna przyrody – na Rosharze panuje niegościnnie, surowy klimat, ziemia jest skalista, a rośliny chowają się w niej na wypadek zagrożenia, nie występują też drzewa. Do ożywionej natury należą za to kamienie szlachetne nazywane „sercami klejnotów” (Sanderson 2014: 204), mają je wszystkie żywe istoty poza ludźmi. Serca dużych zwierząt są tak drogie, że ludzie urządzają na polowania, co wpisuje cykl Sandersona w dyskurs ekologiczny (Wickman 2022: 22–23). Ogromne szmaragdy wewnątrz pokrytych pancerzem bestii symbolizują piękno i wartość dzikiej natury ukryte przed ludźmi.

Blask kryształów i Światło

Motywy światła w klejnotach pojawia się często w świecie Tolkiena i wzorujących się na nim autorów, ale korzysta z niego również Sanderson w *Archiwum Burzowego Światła*. Każda wizja wiąże się z koncepcją magii, ale różnią się one znacząco względem siebie. U Tolkiena magia nie jest chętnie stosowanym słowem na określenie wszystkiego co nadprzyrodzone, duchowe. Przed uproszczeniami przestrzega hobbitów Galadriela: „[...] niezupełnie pojmuję, co rozumiecie przez to określenie: zdaję się, że tym samym słowem określacie podstęp Nieprzyjaciela. Lecz jeśli to chcesz nazywać magią, pamiętaj, że to magia Galadrieli” (Tolkien 2002a: 475). Koncepcja mocy wiąże się z tradycyjnie chrześcijańskim pojęciem dobra i zła: w tym świecie początkiem i źródłem sensów jest Stworzyciel – Eru (Ilúvatar), a wszelka moc, w tym także moc

zarządzających Ardą Valarów, pochodzi od niego. Niezwykle ważną rolę w micie kosmogonicznym *Silmarillionu* ma światło wspomnianych wcześniej Dwóch Drzew, ocalone po ich zniszczeniu w klejnotach – Silmarilach. Światło, dobre i święte, staje się jednak przedmiotem pożądania Morgotha oraz elfów, co prowadzi do wojen, a w ostateczności do upadku wszystkich wielkich miast i zmiany oblicza świata (Tolkien 2017: 23). Sam autor uważa, że:

Jeśli chodzi o symboliczne czy alegoryczne znaczenie tego wszystkiego, to Światło jest tak pierwotnym symbolem w naturze Wszechświata, że trudno je analizować jako symbol. Światło Valinoru (pochodzące od światła sprzed jakiegokolwiek upadku) jest światłem sztuki nieoddzielonej od rozumu, która postrzega rzeczy zarówno naukowo (czy też filozoficznie), jak i zaprzęgając do tego wyobraźnię (czyli wtór-stwórczo), i powiada, że są dobre – jako piękne (Tolkien 2017: 21).

Światło towarzyszące elfom w Rivendell i Lórien zostało dosłownie przeniesione na ekran w filmowej trylogii Petera Jacksona, choć nie wiadomo do końca, co jest jego źródłem. Mateusz Poradecki zauważa:

[...] elfy jako istoty stworzone na podobieństwo aniołów – praktycznie nieśmiertelne, przychodzące nie z tego świata i do innego świata, niedostępnego dla śmiertelników odchodzące, mądrzejsze od ludzi, posiadające większą wiedzę o otaczającym ich świecie i zdolność prekognicji, we wszystkim od ludzi lepsze, otoczone poświatą (co zostało zaakcentowane w filmach Petera Jacksona opartych na prozie Tolkiena – elfom zawsze towarzyszy światło, a ich obecność rozświeśla mrok) (Poradecki 2015: 119).

W świecie znanym z „Kronik Smoczej Lancy” (oraz wielu innych operujących podobnymi kliszami) światło w kamieniach ma źródło w magii, dostępnej tylko dla wybrańca – czarodzieja. Jego niezbędnym atrybutem jest laska z kryształem, który może zaświecić na rozkaz (Weis & Hickman 1994a: 33). Kamień też ma właściwości magiczne sam w sobie, jak na przykład broszka, której blask przypomina o miłości ukochanego i gaśnie wraz z jego śmiercią, co nie przeszkadza, aby chwilę później świecił znowu (Weis & Hickman 1994b: 506–507). Zasady działania takich artefaktów są niewyjaśnione, owiane tajemnicą, na którą czytelnik zgadza się w ramach konwencji. Pojawia się rozgraniczenie między czarodziejem a kapłanem używającym różnych źródeł mocy (saga *Dragonlance*, saga o Mrocznym Elfie R. A. Salvatore’a i inne). Amulet czarodzieja zareaguje na słowa zaklęcia, kapłan musi się w tym celu pomodlić i głęboko wierzyć w pomoc nadprzyrodzonego bóstwa (Weis & Hickman 1996: 12).

Koncepcja magii-technologii-natury w *Archiwum Burzowego Światła* przedstawia jasne, przejrzyste zasady działania świata: kiedy przychodzi Arcyburza, klejnoty wystawione na zewnątrz napełniają się Światłem, które Świetliści Rycerze mogą wykorzystywać do kilku określonych manipulacji. Umożliwia im to związek ze sprenem (kimś w rodzaju ducha) i początkowo wydaje się, że dostępują go tylko wybrańcy o określonych cechach. Z czasem jednak okazuje się, że każdy mógłby zostać Świetlistym, gdyby przekonał do siebie sprena i złożył odpowiednie przysięgi, a co więcej, nie trzeba wcale walczyć po stronie, do której jest się przypisanym. Moc pochodzi od boga, ale jest zdesakralizowana – można używać jej instrumentalnie, a sam bóg od jakiegoś czasu nie żyje. Motyw magicznego światła w klejnotach podlega zatem dekonstrukcji i demitologizacji.

Aby uzyskać efekt świecącego kamienia, artyści tworzący biżuterię *fantasy* wykorzystują minerały przezroczyste, na przykład kryształ górski lub opalizujące, najczęściej labratoryt i kamień księżycowy (Pinterest.com 2023c). Wersją mniej kosztowną są koraliki ze szkła weneckiego, z metalicznym błyskiem. Blask kamienia można podkreślić przez oprawienie go w ciemną wypolerowaną miedź.

W smoczej jaskini

Nieodłącznym towarzyszem skarbu w literaturze *fantasy* jest smok, który go strzeże. Tolkien posługuje się tym motywem nie tylko w *Hobbicie*. Glaurung, postać z *Silmarillionu*, odgrywa ważną rolę w opowieści o dzieciach Húrina. Poważny klimat tej historii rysuje go jako ponurego i złego, sprawcę cierpienia bohaterów. Nie może być traktowany jako bajkowy element przygody, strażnik skarbu, którego trzeba pokonać. Chociaż zostaje zabity, tragiczne zakończenie historii to poniekąd jego zwycięstwo. Inną rolę wyznacza Tolkien Smaugowi, traktując go z „dozą bajkowej »sympatii«” [...] przez analogię do hobbita – obaj umiemy grać w zagadki” (Kowalik 2016: 101). Smok, chociaż zły i niebezpieczny, fascynuje Bilba i czytelnika, prowokuje do podjęcia gry i przeżycia baśniowej przygody. Późniejsza literatura *fantasy* zmienia tę fascynację w szczerą miłość, a motyw zostaje entuzjastycznie przyjęty. Oparty na grach fabularnych cykl *Dragonlance* zwiększa atrakcyjność proponowanego świata poprzez wprowadzenie złych i dobrych smoków – można jednocześnie z nimi walczyć i na nich latać (jako ciekawostkę odnotować można jubilerską hierarchię wartości – złe smoki to czarne, białe, niebieskie, zielone i czerwone, a dobre – srebrne, złote, miedziane i mosiężne). Smaug w *Hobbicie* jest oprószony „drogimi kamieniami i okrucami złota, które wbiły mu się w skórę od stałego wylegiwania się na tym łożu bogactw” (Tolkien 1997: 223). Poprzez to „ciało smoka zlewa się

ze skarbem i nieledwie staje się z nim tożsame” (Kowalik 2016: 102). *Kroniki Smoczej Lancy* wykorzystują ten sam motyw, kiedy magicznie zmniejszony smok owija się wokół złotego pierścienia (Weis & Hickman 1994c: 453) i wydaje się, że artyści tworzący biżuterię również przyjęli ten obraz. Kształt baśniowego stwora jest trudny do oddania w rękodziele, liczne przykłady (Pinterest.com 2023d), pokazują inne popularne rozwiązanie – malowanie metalicznym lakierem na szklanym kaboszonie gadziego oka o wąskiej źrenicy która przypomina, że patrzy na nas groźny i czujny obserwator. Duże znaczenie ma też kolorystyka – smok z czerwoną tęczęwką będzie bardziej złowrogi niż ten z zieloną lub niebieską; użycie różu i fioletu nada mu łagodniejszy, baśniowy charakter.

Elfickie nowości

Na zakończenie warto zwrócić uwagę, że istnieją też elementy biżuterii, które nie występują u Tolkiena i nie mają znacznej reprezentacji w literaturze *fantasy*: są to przede wszystkim kolczyki, które wymagają przebicia płatka ucha. Taka forma ingerencji we własne ciało nie pasuje do tolkienowskich elfów, w rzeczywistości autor *Władcy Pierścieni* wspomina o kolczykach raz, przy opisywaniu wrogich ludzkich wojowników:

Są straszni. Mają czarne oczy i długie włosy, i złote kolczyki w uszach. Tak, dużo pięknego złota. Niektórzy są wymalowani na policzkach czerwoną farbą i ubrani w czerwone płaszcze. Niosą czerwone chorągwie i włócznie z czerwonymi ostrzami. Tarcze mają okrągłe, żółte i czarne, najeżone mnóstwem wielkich kolców. Niedobrzy ludzie. Okrutni, źli ludzie (Tolkien 2002b: 312).

Późniejsze elfy nie mają już takich ograniczeń, mogą na przykład tatuować ciało (Poradecki 2015: 122), jednak nie noszą raczej wymyślnych ozdób. Kolczyki w stylu *fantasy* nawiązują do elfich motywów (Pinterest.com 2023e). Dzieje się tak z powodu dostosowania rynku do potrzeb współczesnych klientów, w większości kobiet noszących kolczyki.

Drugi rodzaj nietypowej biżuterii nakłada się na ucho, od góry, żeby nadać mu spiczasty kształt, charakterystyczny dla elfów (Pinterest.com 2023f). Co ciekawe, obiegowa opinia o uszach jako cesze dystynktywnej dla tej rasy nie ma źródła w literaturze Tolkiena (autor nic nie wspomina na ten temat). Takie wyobrażenie musiało być silnie zakorzenione w kulturze, ponieważ nawet w wiernych szczegółom pierwowzoru filmowych adaptacjach *Władcy Pierścieni* traktowane jest jak coś oczywistego. Niemniej spiczaste nausznicę to rzecz, która kojarzy się ze stylem *fantasy*, ponieważ taki wygląd elfów przedstawiony jest w licznych powieściach i filmach. Rzecz jasna przykłady elfiej biżuterii

różnią się między sobą. Ozdoby tego typu rzucają się w oczy, jednak widok kolczyków czy dużego naszyjnika z drutu dziwi mniej, niż spiczaste ozdoby na uszy albo stereotypowo elfickie tiary (Pinterest 2023g), przeznaczone raczej na złoty fanowskie i cosplay.

Podsumowanie

Relacje biżuterii z innymi tekstami kultury, chociaż cieszą się jedynie umiarkowanym zainteresowaniem badaczy, mogą stanowić ciekawy przedmiot analizy w obrębie gatunku *fantasy*. Ma on szczególny potencjał do tworzenia intermedialnych transferów, konstruowania nowych, bogatych w szczegóły światów, a także artystycznej działalności skupionych wokół niego fanów. Popularność motywów *fantasy* sprawia, że rękodzieło może zaistnieć poza granicami fandomu. Największy wpływ na motywy biżuteryjne w *fantasy* miały dzieła Tolkiena i ich adaptacje, obfitujące w szczegóły i bogatą symbolikę. Na uwagę zasługuje zwłaszcza znaczenie użytego metalu, przedstawienie natury i motyw światła w szlachetnych kamieniach. Wiele skojarzeń z konwencją *fantasy* w biżuterii dotyczy związku z elfami i smokiem strzegącym skarbu. Literatura powielająca świat zaproponowany przez Tolkiena przyczynia się do popularyzowania powszechnych wyobrażeń o konwencji *fantasy*. Z kolei nowatorski i oryginalny świat Brandona Sandersona daje okazję do spojrzenia na znane elementy w nowym kontekście.

Źródła cytowań

- CHMIELEWSKI, KONRAD (2007), 'Intermedialność jako fenomen ponowoczesnej kultury', *Kultura Współczesna*: 2(52), ss. 118-137.
- GRIMM, JAKUB, WILHELM (1982), *Baśnie domowe i dziecięce. T. 1-2*, przekł. Emilia Bielickia, Marcelli Tarnowski, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- JACKSON, PETER, REŻ. (2001), *Drużyna Pierścienia*, New Line Cinema [DVD].
- KACZOR, KATARZYNA (2021), 'Baśń czy nie baśń? O polskim definiowaniu fantasy w siedmiu aktach', *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*: 9, ss. 158-182.
- KASZKOWIAK, ŁUKASZ (2015), 'Społeczny świat polskich fanów fantastyki', *Opuscula Sociologica*: 4, ss. 31-42.
- KIRAGA, KATARZYNA (2019), 'Fandomy – społeczności fanów i ich charakterystyka. Badanie praktyk fanowskich wśród uczniów bydgoskich szkół średnich', online: <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/17061?show=full>, [dostęp 19.05.2023].
- KOWALIK, BARBARA (2016), 'Mit skarbu według J.R.R. Tolkiena w świetle jego przekładu Beowulfa', *Acta Neophilologica XVIII* (1), ss. 97-110.
- KRASZEWSKI, JÓZEF IGNACY (2003), 'O Marzannie i Urodzie', w: Katarzyna Leżeńska (red.), *Baśnie największych pisarzy polskich*, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- MAJKOWSKI, TOMASZ (2013), *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- LISOWSKA-MAGDZIARZ, MAŁGORZATA (2018), *Fandom dla początkujących. Część II: tożsamość i twórczość*, Kraków: TOC.
- MAJ, KRZYSZTOF M. (2021), 'Światocentryczność fantastyki', *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*: 9, ss. 216–233.
- PINTEREST.COM (2023a), online: <https://pl.pinterest.com/mevaswild/tablica-1-srebro/> [dostęp 19.05.2023].
- PINTEREST.COM (2023b), online: <https://pl.pinterest.com/mevaswild/tablica-2-natura/> [dostęp 19.05.2023].
- PINTEREST.COM (2023c), online: <https://pl.pinterest.com/mevaswild/tablica-3-%C5%9Bwiat%C5%82o/> [dostęp 19.05.2023].
- PINTEREST.COM (2023d), online: <https://pl.pinterest.com/mevaswild/tablica-4-smok/> [dostęp 19.05.2023].
- PINTEREST.COM (2023e), online: <https://pl.pinterest.com/mevaswild/tablica-5-kolczyki/> [dostęp 19.05.2023].
- PINTEREST.COM (2023f), online: <https://pl.pinterest.com/mevaswild/tablica-6-diademy/> [dostęp 19.05.2023].

- PINTEREST.COM (2023g), online: <https://pl.pinterest.com/mevaswild/tablica-7-elfie-uszy/> [dostęp 19.05.2023].
- PODRAZA-KWIATKOWSKA MARIA (1975), *Symbolizm i symbolika w literaturze Młodej Polski*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- PORADECKI, MATEUSZ (2015), 'Elfy i krasnoludy – adaptacje tolkienowskich ras' w: Wioletta Hajduk-Gawron (red.), *Biblioteka postscriptum polonistycznego. Tom 5: Adaptacje II. Transfery kulturowe*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 117–132.
- RYŚ, ANNA, (2013), *Kamienie szlachetne w literaturze starożytnej Grecji i Rzymu*, Gdańsk: Marpress.
- SANDERSON, BRANDON (2021), *Rytm wojny. Tom 1*, przekł. Anny Studniarek, Warszawa: MAG.
- SANDERSON, BRANDON (2014), *Droga Królów*, przekł. Anny Studniarek, Warszawa: MAG.
- SAPKOWSKI, ANDRZEJ (2001), *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa: superNOWA.
- SUSZEK, EWELINA, (2021), 'W jednym pierścieniu. Zarys relacji medialnych literatury i sztuki jubilerskiej', *Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze*: 10, ss. 33–65.
- TOLKIEN, JOHN RONALD REUEL (1997), *Hobbit, czyli tam i z powrotem*, przekł. Maria Skibniewska, Warszawa: ISKRY.
- TOLKIEN, JOHN RONALD REUEL (2002), *Drużyna Pierścienia*, przekł. Maria Skibniewska, Warszawa: MUZA.
- TOLKIEN, JOHN RONALD REUEL (2002), *Dwie wieże*, przekł. Maria Skibniewska, Warszawa: MUZA.
- TOLKIEN, JOHN RONALD REUEL (2002), *Powrót króla*, przekł. Maria Skibniewska, Warszawa: MUZA.
- TOLKIEN, JOHN RONALD REUEL (2017), *Silmarillion*, przekł. Maria Skibniewska, Poznań: Zysk i S-ka.
- WEIS, MARGARET, TRACY HICKMAN (1994), *Smoki jesienno zmierzchu*, przekł. Dorota Żywno, Poznań: REBIS.
- WEIS, MARGARET, TRACY HICKMAN (1994), *Smoki zimowej nocy*, przekł. Doroty Żywno, Poznań: Zysk i S-ka.
- WEIS, MARGARET, TRACY HICKMAN (1994), *Smoki wiosennego świtu*, przekł. Dorota Żywno, Poznań: Zysk i S-ka.
- WEIS, MARGARET, TRACY HICKMAN (1995), *Czas bliźniaków*, przekł. Dorota Żywno, Poznań: Zysk i S-ka.
- WEIS, MARGARET, TRACY HICKMAN (1996), *Wojna bliźniaków*, przekł. Dorota Żywno, Poznań: Zysk i S-ka.
- WICKMAN, JOSEPHINE (2022), *The nature of a fantastical world: An eco-critical approach to Brandon Sanderson's The Way of Kings*, online:

<https://www.proquest.com/openview/5121dff86fd2808cf29224367eb02800/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> [dostęp 19.05.2023].
WRZEŚNIAK, MAŁGORZATA (2017), 'Historia jednego motywu. Rzecz o związkach biżuterii z architekturą', *Załącznik Kulturoznawczy*: 4, ss. 221–249.

Sztuki plastyczne a odczuwanie przestrzeni poprzez miejską tkankę

Remigiusz Koniecko

Wyższa Szkoła Bankowa w Gdańsku

Abstract

Visual arts and the feeling of space through the urban tissue

The aim of the chapter is to show the contribution of visual arts, mainly photography and architecture, to the perception of space and understanding its multidimensionality also through the relationships that humans enter into with it. This paradigm is deepened by the example of the behavioural quagmire (John B. Calhoun's experiment with rats) and the experiments of Edward T. Hall.

From the moment of shaping the urban tissue, it was the basic stimulus of artistic life. Being a space of human existence, where all social, cultural and aesthetic phenomena take place, it became an impulse for the creators of art, literature, philosophy, film and photography. It left its mark on the form of works of art, revealing itself in the combinations of life and geometry.

Their intertwining reveals the everyday human rhythm, noticed by the creators of the *Ida* series and *Border Angles* by Józef Robakowski or Jacques Tati's "Play Time" movie from 1967.

Remigiusz Koniecko jest doktorem Wydziału Informatyki na kierunku Multimedia i grafika w Wyższej Szkole Bankowej w Gdańsku. Będąc absolwentem Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, jest autorem licznych wystaw w kraju i za granicą, w tym też laureatem nagrody im. Władysława Kuczmy w konkursie organizowanym przez Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu; od 2003 roku tworzy cykl fotograficzny *Przestrzenie formalne*, który wynika z zainteresowań środowiskiem egzystencjalnym; w swojej twórczości odwołuje się zarówno do formy, jak i funkcji architektury, dążąc do stworzenia subiektywnego modelu odczuwania przestrzeni.

remigiusz.koniecko@interia.pl

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media

OPEN  ACCESS

Focusing on the domain of visual arts, the author narrows the area of research into space and illusions to Dan Graham's Glass Pavilions, which he treats as an example of all human spatial associations between observing and being observed, the internal and external aspects of the environment, and between creating and blurring the boundaries of the surrounding landscape.

This interpretation is enriched by the vision of Patricia Piccinini, who in the series „We are” creates hybrid forms of life that are setting a new identity policy, presenting digital and biotechnological artistic potential.

Keywords: art, architecture, space, city

Odczuwanie przestrzeni

W życiu codziennym można doświadczyć wielu przeżyć, które towarzyszą w postrzeganiu otoczenia. Wśród nich są spostrzeżenia dotyczące przestrzeni egzystencjalnej (Norbert-Schulz 2000: 27), w skład której wchodzi materialne i obiektywne struktury wytworzone przez człowieka. Jedną z najważniejszych jest architektura, która jako konkretyzacja przestrzeni ludzkiej mówi o bycie uwarunkowanym przestrzennie. Apriorycznie zakłada się, że świat zewnętrzny zawiera się w człowieku, dlatego przestrzeń jest nie tylko jego wyznacznikiem, ale i aspektem wszelkiego postrzegania. Współczesne zainteresowanie nią jest wynikiem rozwoju kulturowego oraz odpryskiem psychologicznych badań nad ludzkim odczuwaniem własnego otoczenia. Do jej wielowymiarowej interpretacji oraz obrazowania wnoszą swój wkład również twórcy sztuk plastycznych, głównie fotografii, filmu i architektury, orientując jej odbiór subiektywnie oraz estetycznie.

Jej artystyczne ujęcie nie jest łatwym przedmiotem badań, bowiem odbiór przestrzeni jest procesem złożonym, w którym udział bierze wiele zmiennych. Zasadniczo postrzegany świat jest wspólny dla wszystkich, lecz każda percepcja daje różne wyniki, zależąc od jednostkowych doznań. Empiryczne doświadczenie świata jest konfrontowane ze świadomością człowieka, z jego emocjonalnością, posiadaną wiedzą, oczekiwaniami czy wyobrażeniami, co powoduje, że za każdym razem to samo zjawisko odbiera w inny sposób. Prowadzi to do wniosku, że istnieje różnica między światem rzeczywistym a obserwowanym. Pokrywa się on z osiągnięciami nauki, która ciągle odkrywa istnienie innych geometrii, opisując linie proste i krzywe na powierzchniach, które nie są płaskie.

Fakt, iż geometria wszechświata jest nieeuklidesowa (Barrow 1998: 32), odkrywa nie tylko duże obiekty oglądane z dużych odległości astronomicznych, ale też słynny obraz Édouarda Maneta Łodzie z 1873 roku, w którym

pojawia się zakrzywiona linia horyzontu. Jej charakter dowodzi, że uwaga, jaką ludzie poświęcają otoczeniu, wyrasta z potrzeby uchwycenia istotnych relacji w środowisku, bowiem zasadniczo człowiek orientuje się według obiektów, czyli adaptuje się do przedmiotów percepcyjnie. Większość jego działań zawiera w sobie aspekt przestrzenny ze względu na relacje między tym, co wewnątrz i tym, co na zewnątrz, między tym, co blisko, a co daleko, razem i osobno lub ciągle i przerwane. Przestrzeń nie jest zatem szczególną kategorią służącą orientacji, lecz aspektem każdej orientacji.

Niestety koncepcje fizyczne i matematyczne są w stanie tylko w niewielkim stopniu zaspokoić potrzebę orientacji człowieka, bowiem skoro przestrzeń nie ma bytu cielesnego i nie można jej sobie wyobrazić ani też odwołać się jak do rzeczy czy przedmiotu (Michałowski 2016: 250), to pozostaje poznanie jej przez świadome doświadczenie. Idea ta przyświecała Jerzemu Olkowi, kiedy tworzył swój cykl fotografii. W książce *Bezwymiar iluzji* zauważył, że:

Kiedy zastanawiamy się nad istotą naszego bycia, przychodzą nam na myśl stale te same pytania: Jak i przez co istniejemy? Czym zaznaczamy swą obecność? Do czego ją odnosimy? W jaki sposób wyrażamy? Z odpowiedzi możliwych szczególnie ważną wydaje mi się być jedna. Ta mianowicie, według której swą obecność w świecie wyrażamy tym, co zmienne – niezależnie od form ekspresji, jakie przybiera. Zgodnie z takim przeświadczeniem jednostkowe trwania w przestrzeni i czasie są niczym innym jak tylko nieustannym ruchem. Stąd, by określić się, staramy się mieć – każdy własne – punkty odniesienia. Dla mnie są to konkretne miejsca w dostępnej mi przestrzeni. Miejsca szczególnie. Te, które w istotny sposób współkształtują moją świadomość (Olek 1995: 79).

Żeby móc doświadczać, należy najpierw odnieść jakieś wrażenie (Olek 1995: 57). Może ono wynikać choćby z emocjonalnego związku z otoczeniem. Na ludziach zawsze duże wrażenie wywierał widok nieba, który był symbolem i fenomenem przestrzeni. Już Eliade mówił, że: „Niebo w bezpośredni, naturalny sposób ukazuje nieskończoną odległość, transcendencję bóstwa” (Norbert-Schulz 2000: 32). Człowiek od niepamiętnych czasów nie tylko działał i istniał w otaczającym go świecie, ale i budował w nim struktury jako wyraz swojego miejsca. To ludzkość tworzy przestrzeń, dokonując w niej wewnętrznych podziałów lub wytyczając granice. Przebywając latem na plaży można zauważyć, że większość dzieci zajmuje się budowaniem z piasku. Mogą to być budowle w formie zamków czy też schronienia w postaci dołów. Znamienny jest fakt, że wiele osób pamięta własne konstrukcje namiotu z dwóch krzeseł i koca. Wynikało to z chęci stworzenia własnego zamkniętego terytorium, jak i poczucia bezpieczeństwa, gdyż dla małego dziecka przestrzeń domowa wydaje się o wiele większa niż w późniejszym życiu dorosłym.

Każda struktura, którą można zauważyć w świecie, jest wynikiem równoważących się sił, a grawitacja ziemską miała podstawowy wpływ na wielkość organizmów i obiektów. Przykładowo zbyt wysoka góra, a tym samym cięższa, mogłaby wytwarzać zbyt duże ciśnienie u jej podstawy i pograżyć się w skorupie ziemi. Organizmy żywe również w dużym stopniu ograniczone są siłami przyrody, bowiem ich wzrost jest warunkowany grawitacją ziemską. Gdyby ciało ludzkie ważyło powyżej trzystu kilogramów, to załamałoby się pod własnym ciężarem. Wynika stąd, że planeta odpowiednia do życia nie może być ani za duża, ani za mała. Można przyjąć, że wielkość rozwiniętego człowieka i ilość miejsca, jaka jest mu potrzebna do prawidłowego funkcjonowania, jest optymalna, lecz przy ograniczeniu tego miejsca zaczynają powstawać różne komplikacje. Często takich odczuć można doświadczyć na przykład w przepełnionym autobusie miejskim, na zatłoczonej ulicy czy w kolejce do wyjścia z kina. W takich sytuacjach przestrzeń osobista zostaje naruszona. Zjawisko to opisuje Edward T. Hall w książce *Ukryty wymiar*, posługując się przykładem bagna behawioralnego (eksperyment Johna B. Calhouna ze szczurami), w którym zwiększające się zatłoczenie doprowadziło do poważnego zakłócenia budowy gniazda, zalotów i opieki nad młodymi:

Z eksperymentów Calhouna jasno wynika, że nawet szczur, choć wytrzymały, nie może tolerować zamętu i, podobnie jak człowiek, potrzebuje niekiedy samotności. Szczególnie wrażliwe są samice w gniazdach i młode, które potrzebują ochrony od chwili urodzenia do osiągnięcia samodzielności. Również ciężarne samice, jeśli są nadmiernie niespokojne, mają duże trudności z donoszeniem płodów.

Prawdopodobnie w samym zagęszczeniu nie ma nic patologicznego, co wywołałoby wyżej opisane symptomy. Przegęszczenie, jednakże niszczy ważne funkcje i prowadzi dezorganizacji, a ostatecznie do załamania się populacji i do jej wymierania na wielką skalę (Hall 2005: 47).

Opisując i interpretując kontakt z drugim człowiekiem na podstawie przeprowadzonych doświadczeń, Hall ustalił także, że zasadniczo przestrzeń dzieli się na: intymną o zakresie do 0,5 m, to jest przeznaczoną dla osób, które są sobie wyjątkowo bliskie; osobistą od 0,5 m do 0,75 m dla osób dobrze się znających; jak i odległość powyżej 0,75 m wynikającą z normalnej komunikacji międzyludzkiej, przy czym odległości te są wartością średnią eksperymentalnie badanych osób (Hall 2005: 149). Kolejne interesujące reakcje, które wyewoluowały w społeczeństwie, są już związane z otaczającym go środowiskiem oraz dają ważne informacje na temat pochodzenia najbardziej podstawowych upodobań estetycznych. Analizując miejsce pochodzenia człowieka, jakim jest tropikalna afrykańska sawanna, zrozumiały jest fakt, że wykazuje on upodobania do otoczenia o zbliżonej charakterystyce.

Przeprowadzono wiele eksperymentów z udziałem dzieci i dorosłych, ukierunkowanych na odkrycie preferencji środowiskowych. Okazało się, że dzieciom najbardziej odpowiada środowisko sawanny, natomiast preferencje osób starszych, wskutek doświadczenia, były lekko zmodyfikowane. Ogólny wynik badań ukazuje wrodzoną skłonność do tego typu krajobrazu (Barrow 1998: 130). Analizując ludzką wrażliwość estetyczną odnoszącą się do widoku nieba, można wywnioskować, że jest ona po części wynikiem wcześniejszych doświadczeń przodków. Na przykład obecność chmur na horyzoncie jest wśród prażonej słońcem sawanny widokiem miłym, gdyż zwiastuje deszcz, a co za tym idzie pożywienie. I choć dziś brak dostępności wody i pożywienia nie stanowi już tak dużego problemu jak kiedyś, to upodobanie do nieba z chmurami pozostaje. Obserwując również współczesną formę świata, szczególną uwagę należy zwrócić na relacje, jakie wiąże się z architekturą. Opiera się ona bowiem na pewnym zbiorze ludzkich instynktów, odkryciach i doświadczeniach, biorących później udział w konkretyzacji przestrzeni egzystencjalnej. Człowiek tworząc własne schematy przestrzeni bazuje na już istniejących strukturach architektonicznych, które powinny być celem doświadczania, a gdy nie będą odpowiadać podstawowym działaniom ludzkim, mogą mieć siłę niszczycielską. Z takich doznań o mniej lub bardziej rozwiniętym charakterze, powstają przestrzenie, które wyrastają ze związku otoczenia, myśli i percepcji.

Punkt odniesienia a kształtowanie obrazu świata

Człowiek, jako egocentryk, wszelkie swoje działania w przestrzeni postrzega z punktu, w którym się znajduje, tak zwanego centrum miejsca. Już od niepamiętnych czasów ludzie myśleli o swoim świecie jako o czymś, co posiada środek. Każdy tworzy swoje własne centra, własne osobiste światy będące dla niego punktem odniesienia. Najwcześniej powstają one w dzieciństwie i związane są z domem rodzinnym. A zatem centrum jest rozpoznawane najwcześniej i stanowi punkt, w którym jednostka zaczyna myśleć, przebywać i mieszkać w przestrzeni. Już Archimedes powiedział: „Daj mi miejsce, na którym mógłbym stanąć, a poruszę świat” (Norbert-Schulz 2000: 44). Dom to niejedyne centrum orientacji, jest natomiast podstawową formą organizowania życia społecznego, wspólnym odniesieniem do dalszych działań.

W miarę cywilizacyjnego rozwoju ludzie tworzą kolejne miejsca własnej egzystencji. Są to miejsca przeznaczone do robienia konkretnych rzeczy, takich jak: wyjazd na studia, zmiany miejsca zamieszkania czy rozpoczęcia pracy. Ukazuje to, iż dane miejsca posiadają swoje granice. Na przykład w domu będzie nią próg; po jego przekroczeniu następuje przeniesienie z świata wewnętrznego – centrum, do świata zewnętrznego, jakim jest ulica (Norbert-Schulz 2000: 30).

W ten sposób pierwotne miejsce domu zostało uzupełnione o kolejny punkt odniesienia, tworząc następny ośrodek orientacji w otaczającej przestrzeni. W związku z tym można uznać, że wszelkie nowopoznane miejsca przyczyniają się do wyzwolenia z przywiązania do jednego centrum. Poza tym, świat nieustannie się zmienia i tworzenie w nim stałych struktur czy schematów jest niemożliwe, gdyż zahamowałoby to rozwój człowieka.

W momencie, gdy w otoczeniu można rozróżnić własne drogi, teren może być rozpoznawalny w większym lub mniejszym stopniu. Znajomość tego obszaru tworzy strefę orientacji. Można założyć, że oznacza ona to samo, co miejsce, ale ich podział jest potrzebny, gdyż miejsca nie obejmują terenów, do których nie należymy i które nie wyznaczają naszych celów, a strefa jak najbardziej. Stanowi ona pewną całość terenu, dzieląc go choćby na takie kierunki jak: północ, południe, wschód i zachód. Jest też zależna od skali, w jakiej można ją rozpatrywać. Myśląc o codziennej egzystencji, indywidualną strefę wyznacza obszar obejmujący relacje na poziomie: dom-praca. Przekraczając jej granicę, dla przykładu wyjeżdżając z kraju, ulega zmianie. Wtedy można myśleć o całym świecie jako całości. Wówczas strefami są: obce kraje, góry, pustynie, morza i oceany. Zatem poznawanie otoczenia wiąże się z podziałem na strefy i jest wynikiem ludzkiej aktywności.

Znamienne jest to, że pomimo znakomicie funkcjonującej komunikacji i braku wyraźnej granicy między tymi miastami, Gdańsk, Sopot, Gdynia dla mieszkańców Trójmiasta są odrębnymi strefami. Gdyby znieść granice między nimi, tworząc jedno miasto, to podział na strefy i tak by istniał, gdyż jest on wynikiem ludzkiej działalności. Widać zatem, że obraz stref kształtuje się na podstawie czynników społecznych i kulturowych. To ma potwierdzenie w większości przypadków postrzegania miasta, które, jak na przykład Gdańsk, kojarzy się głównie ze starym miastem i okolicą. Często można usłyszeć powiedzenie: ...dzisiaj jadę do Gdańska, pomimo że mówiący w nim się znajdował. Wpływ na to ma wzmożona aktywność centrum tego miejsca pod względem funkcjonalności i kultury, jak i losów historycznych.

W starożytności dzielono świat na cztery części według jednego centralnego punktu. Stworzono w ten sposób ład i porządek; dzięki tej strukturze człowiek antyku uzyskał ogólny obraz świata i tym samym poczucie bezpieczeństwa. Dziś świat stał się tak różnorodny poprzez mnogość powstałych stref i centrów, że jednostka przestała akceptować go ogólnie, a zaczęła się domagać wiadomości o poszczególnych jego miejscach. Tworzące się strefy, nie są skutkiem wyłącznie ludzkiego podziału, ma na nie wpływ także przyroda. Tworzy ona granice wyznaczone przez linie wybrzeża, góry, roślinność, przełęcz i cieśniny, a nawet warunki klimatyczne. Podział otoczenia na strefy to zatem wynik korelacji między człowiekiem a środowiskiem.

To uwarunkowania fizyczne, społeczne, jak i kulturowe – według nich tworzy się percepcyjna orientacja w przestrzeni.

Dziś świat stał się tak różnorodny poprzez mnogość powstałych stref i centrów, że ludzie przestali akceptować go ogólnie, a zaczęli się domagać wiadomości o poszczególnych jego miejscach. Wskutek tego nie można odwołać się do jego natury, środowiska i fizycznej eksploracji w takim stopniu, jak choćby sprzed stu laty. Od momentu rewolucji przemysłowej, kiedy to świat przyśpieszył i pierwsze linie kolejowe zaczęły się ściągać z czasem, a fotografia zaczęła go dokumentować, poznanie przestrzeni diametralnie się zmieniło. Taki stan rzeczy znakomicie opisuje John D. Barrow w książce *Wszechświat a sztuka*:

Jesteśmy zapalonymi widzami. Dużą część życia poświęcamy na patrzenie, jak inni ludzie coś robią: współzawodniczą, pracują, występują, czy po prostu odpoczywają. Nasze zainteresowanie nie ogranicza się zresztą do patrzenia na ludzi. Pociągają nas także widoki rzeczy: obrazy, rzeźby zdjęcia z przeszłości – wszystko to przyciąga naszą uwagę. A jeżeli nie możemy obserwować prawdziwego życia, to pogrążamy się w wirtualnych światach kina, telewizji i multimediiów (Barrow 1998: 13).

Ukryty wymiar architektury w sztukach plastycznych

W postawach wielu twórców można odnaleźć różne idee i wyjątkowe dzieła. Wiele prac artystów powstało wskutek ich głębokiego związku z architekturą i postrzegania jej wielowymiarowości. Obserwując współczesną formę świata, szczególną uwagę należałoby zwrócić na relacje, w jakie można wejść z miejską tkanką, która opiera się na pewnym zbiorze ludzkich instynktów, odkryciach i doświadczeniach biorących później udział w konkretyzacji przestrzeni egzystencjalnej. Człowiek, tworząc własne schematy przestrzeni, bazuje na już istniejących strukturach architektonicznych, które powinny być celem doświadczenia, a gdy nie będą odpowiadać podstawowym działaniom ludzkim, mogą mieć siłę niszczycielską. Talcott Parsons ujął to jako system, którego „[d]ziałanie składa się ze struktur i procesów, przez które istoty ludzkie formułują znaczące zadania i z lepszym lub gorszym skutkiem realizują je w konkretnych sytuacjach” (Norbert-Schulz 2000: 56). Z takich doznań o mniej lub bardziej rozwiniętym charakterze, powstają przestrzenie, które wyrastają ze związku otoczenia, myśli i percepcji. Dlatego wciąż są żywe jest twierdzenie Heideggera, który mówi, że: „Aktualny świat odkrywa przestrzenność należącej doń przestrzeni” (Norbert-Schulz 2000: 58).

Biorąc za przykład moment przechadzania się wśród miejskich zabudowań, wystarczy spojrzeć w górę, by zobaczyć kontury wieżowców, które

zachwycają swoją linearną i geometryczną formą. To właśnie linia, której bieg nadał człowiek poprzez praktyczną adaptację otoczenia, co jest najbardziej widocznym wymiarem przestrzennej egzystencji: „geometryczna linia życia”, którą można odczytywać w wielu kategoriach psychofizjologicznych oraz artystycznych.

Postrzeganie przestrzeni poprzez konstrukcję, geometrię, kształt, kontur, obrys jest inspiracją dla wielu twórców i stanowi główny lejtmotyw ich pracy artystycznej. Odnosząc się do dzieł artysty Józefa Robakowskiego z cyklu *Idę* oraz *Kąty graniczne*, można odnaleźć w nich odczucia względem przestrzeni wykreowanej przez człowieka. Godne uwagi są także teksty artysty na temat własnej twórczości, w których opisuje relacje z różnymi strukturami, jakie człowiek stworzył dla własnego bycia w przestrzeni. W poszczególnych fragmentach katalogu do wystawy *Kąty energetyczne*, autor pisze:

Lubię wchodzić w zaplanowane przez innego człowieka rygory, aby za chwilę móc się z nich już własnym sposobem wyzwolić. „Wyzwalanie energii” będzie więc ciągłym własnym elementem kreacji artystycznej w dalszych poszukiwaniach. Działo się niewątpliwie tak, kiedy wchodziłem na wieżę spadochronową, realizując film *idę* w 1973 roku. Miałem do pokonania konkretną przestrzeń wyznaczoną przez jakiegoś konstruktora. [...] Podobną funkcję, już w innej realizacji, przypisuję również biegnącej przede mną linii. W 1976 roku *idę* po niej z kamerą filmową, ale też następnie zapisuję efekt biegu, skoków czy jazdy po niej samochodem. W ten sposób otrzymuję unikalny obraz filmowy mojej witalności biologicznej. [...] Te różne „operacje na energii” w rygorze porządku geometrycznego są również przyczyną podjęcia kolejnego przedsięwzięcia, czyli, dużego cyklu *Kątów energetycznych* 1975-2007, gdzie z całą lubością spotkałem blisko siebie różne energie w rygorze założeń klasycznej geometrii. [...] Obecnie opracowuję w dalszym ciągu ten cykl: *Kąty i wielokąty*. Staram się odkryć dla nich wielość znaczeń, które dopiero przez praktyczną realizację uzyskują nowe znaczenia, nieprzewidziane wcześniej przez zwykłą człowieczą wyobraźnię (Robakowski 2007: 5).

Odnosząc się do słów Robakowskiego, można dojść do wniosku, że odkrywane przez artystę wielości znaczeń obserwowanej przestrzeni, są w dużej mierze sygnowane przez fizyczny kontakt artysty z architekturą. W wyniku tego powstaje myśl będąca pochodną bezpośredniego odczuwania danego obiektu (Robakowski 2007: 7), która ma olbrzymi wpływ na pojmowanie architektury poza jej funkcjami użytkowymi. Ten sposób odbioru otoczenia określa drogę w odkrywaniu kolejnych wymiarów architektury, gdzie połączenie fizyczności somatycznej z materialnością towarzyszy przy każdym stawianym kroku. Przestrzeń architektoniczna, która przyczyniła

się do odczucia tej jedności, jest panoramą miejskiego życia. Zaobserwowane budynki o swobodnym rytmie wierzchołków wytyczają inspirującą linię horyzontu, która nie tylko może wzruszać, ale i pokrywać się z linią elektrokardiogramu bicia serca.

Kolejnym przykładem połączenia życia i geometrii, wytyczających codzienny ludzki rytm, jest film *Playtime* w reżyserii Jacques'a Tati z 1967 roku. Oglądając ten ruchomy obraz, że reżyser stworzył jedyny w swoim rodzaju tekst kultury, w którym głównym bohaterem jest architektura. W dziele tym nie ma tradycyjnej fabuły czy historii będącej pewną opowieścią o życiu. Jest w nim obecna natomiast oszczędna forma wypowiedzi przejawiająca się w architektonicznych strukturach i monochromatycznych barwach, która wprowadza swą bezgłośną narrację w świat epoki postępu. Można go zaobserwować już od pierwszego ujęcia, gdzie w kadrze na pierwszym planie widać fragmentarycznie uchwycony budynek biurowy na tle błękitnego nieba, ukazujący ideę wzniosłości, doskonałości i transparentności, będącą swoistym manifestem modernistycznym. W ten sposób Tati na przechadzkę po wielkiej paryskiej metropolii, która zaczyna się wczesnym rankiem i kończy późną nocą – zahaczając niemalże o świt. Doświadczając tak przedstawionej architektury, widz zaczyna odbierać przestrzeń w procesie złożonym, w którym udział bierze wiele zmiennych, upodabniając się tym samym do mobilnej kamery filmowej, rejestrując widoki w podobny sposób jak ona.

Oczywiście świat, który przedstawia nam reżyser, nie jest wyzbyty ludzi i widz znajduje tam postacie, jak Pan Hulot, którego gra sam Tati. Jednak ich udział sprowadza się raczej do drugoplanowej roli. Obserwując sposób, w jaki zostały ukazane odczucia człowieka na tle wielkiej modernistycznej konstrukcji. Zdaje się być przygnieciony ogromem budynków, gdzie struktura, stal, beton i szkło przytłaczają swoją monumentalnością. Tę niemalże mechaniczną ludzką egzystencję widać w sekwencji scen na lotnisku, gdzie twórca ukazał ludzi przebywających w poczekalni, którzy chodzą wzdłuż linii korytarzy w pewnym nienaturalnym rytmie przywodzącym na myśl ruch robotów. Motyw ruchu przejawia się w całym filmie. Dzięki temu oglądany obraz cechuje się ciągłą, nieprzerwaną dynamiką. Rytm ten sukcesywnie jest kontynuowany w kolejnych scenach, jak choćby w tej z wycieczką jadącą autobusem, gdzie kamera kieruje wzrok widza z wnętrza pojazdu na ulicę oznaczoną znakami ruchu: skrętu w prawo, skrętu w lewo i jazdy w przód. Wywołuje to wrażenie, jakby Tati dowodził, że człowiek jest w jakimś stopniu ograniczony przez asocjacje przestrzenne, które zawierają w sobie kierunki odpowiadające za ogólny rozwój i ekspresję człowieka. Wybierając określony kierunek, można wpływać na własne życie, które charakteryzuje się ciągłym byciem w drodze.

Podążając ulicami *Playtime*, widz przechodzi obok wielokrotnie odbijających się i przenikających wzajemnie kształtów, które dają możliwość

konstruowania i obserwowania otoczenia w całkowicie odmienny sposób. Jest to nieco odrealniony świat, gdyż powstają obrazy-hybrydy, będące inspiracją dla wyobraźni i myśli, które przenikając się wzajemnie wyzwalają potrzebę wejrzenia głębiej: w przestrzeń, w konstrukcję, w istotę uwarunkowań przestrzennych.

Tak efemerycznie skonstruowaną wizję otaczającej nas przestrzeni można odczytać również w pracach Dana Grahama, dla którego związek architektury i sztuki jest nierozłączny. Tym, co najbardziej cechuje jego sztukę i postawę artystyczną, jest dualizm relacji pomiędzy architektoniczną przestrzenią a tymi, którzy ją zamieszkują, oraz pomiędzy architektoniczną praktyką a ambicją pozostania artystą. W pracach, które wynikają z takich kierunków artystycznych, jak minimalizm oraz konceptualizm, Graham wykorzystuje fotografię, architekturę, techniki wideo i performance. Ogromny i wszechstronny dorobek artystyczny sprawił, że twórca zajął szczególne miejsce w sztuce współczesnej. W jego twórczości zarysowują się dość wyraźnie dwa okresy; w pierwszym, który trwał od połowy lat sześćdziesiątych aż do połowy lat siedemdziesiątych, powstały prace dyktowane konceptualizmem, filmy, performance, prace wideo i trójwymiarowe lustrzane pomieszczenia. W drugim okresie twórczości Graham skoncentrował się głównie na pawilonach i modelach architektonicznych, które przyniosły mu największą sławę.

Wielkie pawilony to rzeźbiarskie analizy modernistycznej architektury, które traktują głównie o percepcyjnych i psychologicznych procesach postrzegania. Pawilony artysty, zbudowane z obustronnego szklanego lustra, są odniesieniem do relacji człowieka z miejską architekturą. Zaprojektowane w ten sposób obiekty są próbą nawiązania dialogu pomiędzy widzem a przestrzenią dzięki możliwości obustronnego wejrzenia w ich istotę – zarówno od środka, jak i od zewnątrz. Właściwości lustra, refleksyjnego szkła, kształtów anamorficznych i zakrzywień konstrukcyjnych powodują, że ściany danego obiektu wydają się być przejrzyste w różnym stopniu, co sprawia, że widz ma możliwość obserwowania wielu zestawień odbijającego się otoczenia. Zastosowana przez Grahama przezroczystość obiektów pełni znacznie bardziej skomplikowaną rolę niż tylko percepcyjne doznania. Artysta używa transparentnych środków wyrazu do kreowania poczucia tożsamości i identyfikacji w społeczeństwie. Dzięki nim tworzy niesamowite przestrzenie, które oferują widzowi możliwość manipulacji – bycia jednocześnie po obu stronach szklanych ścian.

Dan Graham wciąż rozważa i rewiduje stosunek do swoich dzieł. Jak sam mówi, jego twórczość wynika z zainteresowania subiektywnym odbiorem danej osoby w danym momencie. Praktykowana przez artystę postawa względem własnej sztuki wiąże się w dużej mierze z myślą filozoficzną Jeana Paula Sartre'a, którego książkę *Byt i nicność* przeczytał mając zaledwie czternaście lat. W swoich pracach Graham realizuje poniekąd myśl Sartre'a, według

którego każdy człowiek istnieje na dwa sposoby: jako byt dla siebie i jako byt dla innego. W pierwszym wypadku osoba jako byt jest wolna w drugim natomiast uzależniona, jest więc zarazem podmiotem i przedmiotem. Tę dwoistą zależność widać w dziele *Two-Way Mirror Hedge*, w którym widz – będąc wewnątrz jednego z dwóch szklanych obiektów ustawionych naprzeciw siebie – zaczyna być świadomy swojego wizerunku w odzwierciedleniach i refleksach drugiego. Może zobaczyć własne odbicie w szklanej tafli ściany wraz z nakładającymi się na nie obrazami otoczenia i innych obserwujących szklane pawilony ludzi. Wykreowana w ten sposób przestrzeń stworzyła związek pomiędzy: obserwowaniem a byciem obserwowanym, wewnętrzną i zewnętrzną stroną otoczenia, a także tworzeniem i zacieraniem granicy otaczającego krajobrazu.

Zobaczyć antropocen

W dzisiejszym świecie człowiek stwarza coraz więcej zagrożeń kulturowych, które balansują na granicy wytrzymałości nie tylko natury, w której żyjemy, ale i tej własnej, wynikającej ze stosunku do samego siebie. Obecne uwarunkowania kultury wyznaczają coraz to nowsze zadania w społeczeństwie. Odwoływanie się do pojedynczej wizji świata już nie ma sensu, gdyż dziś koncepcji przestrzeni miejskich jest nieskończenie wiele. Obecnie można zauważyć zmianę w odczuwaniu przestrzeni, gdyż w kontekście zmian społecznych relacje z nią radykalnie się zmieniły. Człowiek otoczył się przestrzenią coraz bardziej utrudniającą kontakt z przyrodą, wyniszczając tym samym biologiczną harmonię, która jest jej podstawowym budulcem. Pierwiastek życia stał się substytutem kolejnego sukcesu kulturowego w betonowej dżungli.

Codziennie powstaje mnóstwo zdjęć w technice cyfrowej, które zapisują rozumienie i wyobrażenie zmieniającego się życia na ziemi. Dziś w dużej mierze można doświadczyć świata wirtualnie, na ekranach najróżniejszych urządzeń elektronicznych, które stwarzając iluzję rzeczywistości, ograniczając naturalną skłonność do jej fizycznego doświadczenia. Wyrazem tego są wyrastające miasta globalne, które coraz bardziej pochłaniają naturalne zasoby planety. Nadszedł moment, który jeszcze nigdy w tak widoczny sposób nie ukazał zagrożeń dla ludzkości: gęstwiny smogu, susza, ocieplający się klimat. Dzisiejszy stan rzeczy, który geolodzy nazwali okresem antropocenu, nie wiadomo dokąd nas zaprowadzi. Cały ekosystem został mocno zachwiany. Jaki świat będzie można ujrzyć za moment? Na pewno nie można już marzyć o takim, jaki został zarejestrowany na fotografii *Blue Marble* z 1972 roku wykonanej podczas misji Apolla 17, kiedy astronautom udało się uchwycić po raz pierwszy w pełni oświetlony glob ziemski. Możliwe, że to ostatni moment

sfotografowania obecnego stanu planety, który po zamknięciu migawki aparatu fotograficznego przejdzie do historii.

Wedle takich przemyśleń artystka Patricia Piccinini w cyklu *Jesteśmy*, składającego się z hiperrealistycznych rzeźb, instalacji oraz prezentacji wideo, przedstawia nowy rodzaj społeczeństwa. Angażując w swoim warsztacie artystycznym możliwości cyfrowe i biotechnologiczne, tworzy nowe hybrydowe formy życia. Jej rzeźby-obiekty są połączeniem różnorodności gatunkowej ludzi, zwierząt i roślin, czym wyrażają postmodernistyczną epokę kiczu i zapożyczeń, które całkowicie zmieniły horyzont miasta. W jej pracach do głosu doszły nowe polityki tożsamości, zbudowane wokół zagadnień płci kulturowej, seksualności i rasy, co sprawia, że na świat i społeczeństwo można patrzeć inaczej. Dzięki temu swoimi pracami uczy tolerancji oraz buduje obraz transgencji między ludźmi, zwierzętami i roślinami.

Podsumowanie

Odnosząc się do celu artykułu, jaki założył sobie autor, wydaje się zasadne stwierdzenie, że wkład sztuk plastycznych, w tym fotografii, filmu i architektury w odczuwanie przestrzeni i rozumienie jej wielowymiarowości jest znaczący. Wynika to przede wszystkim z relacji pomiędzy strukturami architektonicznymi, jakie człowiek stworzył dla własnego bytu. Stąd związek przestrzeni, architektury i sztuki jest nierozłączny. Nie sposób również odnieść wrażenia, jakie pokrewieństwa gatunkowe może stworzyć sztuka, nauka i przyszłe technologie w ogólnej myśli społecznej. Wszystko to wskazuje na nowe wizje świata, będące nowatorskim myśleniem o ludzkiej przyszłości. Ich kierunek ujawnia spostrzeżenie Borisa von Brauchitscha:

Manipulacja atrapami świata, który nas otacza, jest tym pełniejsza, im więcej szczegółów mamy pod kontrolą. Najlepiej je sporządzić samemu, czyli zbudować model w atelier. Pionierem w tym względzie był pseudodokumentalista Joan Fontcuberta, tworzący programowo antynaturalistyczne studia wymyślonej i skonstruowanej przez siebie flory i fauny. W jego ślady poszło wielu artystów fotografików różnej proweniencji, przenosząc pomysły Fontcuberty w dziedzinę architektury (Brauchitsch 2004: 251).

Źródła cytowań

- BARROW, JOHN D. (1998), *Wszechświat a sztuka*, przekł. Janusz Skolimowski, Warszawa: Wydawnictwo Amber.
- BRAUCHITSCH, BORIS VON (2004), *Mała historia fotografii*, przekł. Barbara Tarnas, Jan Koźbiał, Warszawa: Wydawnictwo Cyklady.
- HALL, EDWARD T. (2005), *Ukryty wymiar*, przekł. Teresa Hołówka, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA.
- MICHAŁOWSKI, LESŁAW (2016), *Przestrzeń – między wymiarem geometrycznym a społecznym*, w: *Człowiek a przestrzeń*, Agnieszka Kurkowska, Iwona Mikołajczyk (red.), Koszalin: Wydawnictwo Politechniki Koszalińskiej
- NORBERT-SCHULZ, CHRISTIAN (2000), *Bycie, przestrzeń i architektura*, przekł. Barbara Gadomska, Warszawa: Murator.
- OLEK, JERZY (1995), *Bezwymiar Iluzji*, Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki.
- ROBAKOWSKI, JÓZEF (2007), *Kąty energetyczne*, Ząbki: Kolekcja Andzelm Gallery.

Antagonistyczna para w powieści popularnej. Heros i Demon w *Dymie ofiarnym* Stefana Kiedrzyńskiego

Agata Adamowicz

Uniwersytet Warszawski

Abstract

An antagonistic couple in a popular novel. Heros and Demon in Stefan Kiedrzyński's „Sacrificial Smoke”

The aim of the article is to present the most antagonistic pair of characters: the Invincible Hero and the Evil Demon in a popular novel, using the example of *The Sacrificial Smoke* by Stefan Kiedrzyński, a forgotten and underappreciated writer and playwright of the interwar period. The subject of the author's research is the above-mentioned novel, hailed by critics as an outstanding work à la Rodziewiczówna, showing the story of a young heir of Zalesin who fought for the favor of the beautiful Barbara Porajcka with a passionate, demonic administrator Włodzimierz Kołosowicz. Thus, next to the Invincible Hero and the Evil Demon, there appears the object of their rivalry - the Noble Maiden, whom they both love and fight, each in their own way, for her conquest. The researcher draws attention to the opposition juxtaposition of characters, typical of the topic of popular literature, where the unambiguous, directly evaluating character corresponds to the role of both heroes playing a huge role in the plot

Agata Adamowicz, mgr; nauczycielka języka polskiego w liceum ogólnokształcącym; przygotowuje doktorat pod kierunkiem prof. dr hab. Ewy Paczoskiej w Zakładzie Literatury i Kultury II połowy XIX wieku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego; przedmiotem jej badań są tendencje i schematy w powieściach Stefana Kiedrzyńskiego, niedocenianego powieściopisarza i dramaturga dwudziestolecia międzywojennego reprezentującego nurt literatury popularnej, objętego całkowitym zakazem cenzury PRL i skazanego na zapomnienie.

agataaa.adamowicz@gmail.com

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media



- they are a visible image of the contrast of the two worlds appearing in it. Andrzej's world is a world of good beauty, nobility, values, patriotism, love and Polishness. Kołosowicz's world, on the other hand, is a world of evil, hatred and jealousy. The author, paying attention to the game of values taking place in the piece between Andrzej Darczewski and his antagonist Włodzimierz Kołosowicz, shows episodes from the life of the protagonist as successive stages of the aforementioned fight-game, and also emphasizes the polarization of the world presented on Good and Evil, which mainly comes down to the creation of heroes.

The researcher indicates that the presentation of the characters results in the assumptions of a melodramatic order, where the external appearance reveals the intentions and character of the protagonists, and the one that causes fear must be recognized and exposed. The author also emphasizes the special role of descriptions of nature that symbolize the experiences of the heroes with which they harmonize. Thus, an attempt to analyze *Sacrificial Smoke* confirms the basic principle of melodramatism - the conflict between Good and Evil. In this case, we are dealing with a triumphal melodrama - Evil is defeated and the characters hope for a better, more beautiful world.

Keywords: hero, demon, antagonists, fight, game, conflict, Good, Evil

Wprowadzenie

Typowy dla całej literatury popularnej trend do upraszczania struktur, zauważalny przede wszystkim w różnego rodzaju porównaniach z literaturą wysockoartystyczną, powoduje, iż występują tu cztery główne figury protagonistów, łączących się w dwa duety odmiennej płci: Niezwyciężony Heros i Kobieta Anioł przedstawiają Dobro, natomiast Demon zła i Kobieta fatalna – ekstremalne Zło (Martuszevska 1997: 120).

Bez wątpienia w taki schemat wpisuje się powieść Stefana Kiedrzyńskiego *Dym ofiarny*, utwór okrzyknięty przez krytyków dziełem o wybitnym typie à la Rodziewiczówna, gdzie mamy do czynienia z młodym protagonistą Andrzejem Darczewskim, rywalizującym zaciekle o względy pięknej Barbary Porajeckiej, z roznamiętnionym, demonicznym administratorem, Włodzimierzem Kołosowiczem. U Kiedrzyńskiego, podobnie jak w powieściach Rodziewiczówny: „postacie [...] są [...] opisywane zewnątrz, a często także i pod względem wewnętrznym już w momencie pojawienia się; opis ten często przybiera formę bezpośrednich, zestawionych ze sobą kontrastowo komentarzy” (Martuszevska 1997: 63).

Tak więc Andrzeja poznajemy niemal natychmiast. Już na samym początku powieści wyłania się opis młodzieńca, stopniowo uzupełniany i przedstawiany z perspektywy pozostałych bohaterów: „był to młodzieniec lat dwudziestu kilku, o bladej, szczupłej twarzy, średniego wzrostu i białych, wąskich rękach. [...] Jego miłą, młodą twarz, rozjaśnił łagodny uśmiech pełny rozkosznego zaufania we własne siły” (Kiedrzyński 1925: 6; 10). Zatem w ujęciu narratora protagonista jawi się jako młody, pozytywnie nastawiony do świata mężczyzna, co potwierdzają kolejne strony utworu:

Oprócz wrodzonego wdzięku, który dziedziczył prawdopodobnie po matce, posiadał głębokie, ciemnoniebieskie oczy, cienki i dobrze zarysowany nos, oraz wysokie, białe czoło. Jeżeli do tych szczegółów dodamy ładne chociaż dość duże

usta i ciemne włosy, które w naturalnych puklach układały się nad czołem, będziemy mieli mniej więcej dokładny portret młodzieńca, który po rozmowie z administratorem i obejrzeniu gospodarstwa wchodził w głąb zalesińskiego parku (Kiedrzyński 1925: 101).

Andrzej, w przeciwieństwie do administratora, konsekwentnie przedstawiany jest melioratywnie. Natomiast jego antagonistą nie posiada w zasadzie żadnej pozytywnej cechy, zatem obaj bohaterowie są zestawieni opozycyjnie, co odpowiada założeniom kreowania postaci w literaturze popularnej, „najistotniejsze jednak w tych opisach postaci wydaje się już wspomniane tak często ich zestawienie na zasadzie kontrastu” (Martuszevska 1989b: 65). Już samo pojawienie się Kołosowicza, nie wspominając o jego wyglądzie, budzi w młodzieńcu szereg pytań i wątpliwości, co do dziwnego jeźdźcy wyłaniającego się z głębi lipowej alei. Administrator nie robi na Andrzeju najlepszego wrażenia. Z daleka wygląda na mężczyznę w wieku około trzydziestu kilku lat, a w rzeczywistości okazuje się człowiekiem po pięćdziesiątce, farbującym włosy, a przede wszystkim zachowującym się w sposób pewny siebie, prowokacyjny i nieuznającym sprzeciwu. Chłopaka wręcz drażni hałaśliwa i arogancka postawa Kołosowicza. Dość specyficzny wygląd zarządcy Zalesina nie wróży, jak się wkrótce okaże, nic dobrego.

Owo początkowe skontrastowanie postaci zaczynające się od zaprezentowania cech zewnętrznych, „odgrywa istotną rolę w całej strukturze utworu” (Martuszevska 1989b: 65). Jednoznacznej, bezpośrednio oceniającej charakterystyce odpowiada rola obu bohaterów. Zarówno młody Darczewski, jak i administrator Kołosowicz, tak jak bohaterowie Rodziewiczówny, „grają olbrzymią rolę w fabule: stanowią widomy obraz kontrastu dwu występujących w niej światów” (Martuszevska 1989b: 66). Świat Andrzeja to świat dobra, piękna, szlachetności, wartości, patriotyzmu, miłości i polskości. Natomiast świat Kołosowicza to świat zła, nienawiści i zazdrości. U Kiedrzyńskiego w *Dymie ofiarnym*, podobnie jak w większości utworów autorki *Dewajtisa*,

podstawowy szkielet fabularny stanowi [...] istotny **epizod z życia bohatera** [podkr. oryg.], przedstawiający zarazem **walkę o jakieś wartości** [podkr. oryg.] (miłość, patriotyzm, idee społeczne), co wiąże się z **opozycją zachodzącą między dwoma światami** [podkr. oryg.] (do jednego z nich należy protagonista, do drugiego zaś – postać względem niego przeciwstawna) i z istniejącą w powieści grą o te wartości, grą toczoną między postaciami (Martuszevska 1989b: 70).

Tak więc Andrzeja poznajemy w wieku młodzieńczym. „Epizod z życia bohatera jest [...] doprowadzony do miejsca, w którym się ostatecznie wyjaśniają jego dalsze losy” (Martuszevska 1989b: 68).

Szlachetny Heros

Młody spadkobierca Zalesina gra o wartości, walcząc nie tylko z wrogami ojczyzny, ale również poprzez dążenie do własnej swobody i niezależności, szacunek i przywiązanie do ziemi, do rodzinnego gniazda, gdzie postanawia zostać na stałe, oraz walcząc o swą miłość z Kołosowiczem, o czym świadczą kolejne epizody z jego życia. Darczewski przede wszystkim może poszczycić się chlubną przeszłością przodków, należy bowiem do rodziny synów i wnuków „szaleńców”, czyli powstańców. Andrzej to wychowany w miłości do ojczyzny patriota, ponad wszystko ceniący dobro narodu, z tych powodów nie godzi się z postawą bierności czy przedkładania własnych interesów ponad dobro kraju. Nieustająca, bolesna świadomość bycia w niewoli rodzi niewypowiedziany ból, ale i mobilizuje protagonistę do działań. Toteż po maturze młodzieniec podejmuje decyzję o emigracji. Andrzej nie tylko nie chce służyć w rosyjskim wojsku, co jest przejawem patriotyzmu, a nie dezercji, ale też bierze udział w wojnie, włączając się tym samym do walki o niepodległość ojczyzny. Wojna hartuje bohatera, uczy liczyć na własne siły.

Jednak kluczowa walka Andrzeja to rywalizacja z Kołosowiczem o Basię. Pierwsze niekorzystne wrażenie, jakie administrator wywarł na młodym spadkobiercy Zalesina, nie mija. Chłopak cały czas zastanawia się, co może być przyczyną antypatycznego zachowania zarządcy: „ten jegomość najwidoczniej nie jest zadowolony z tego, że rozmawiałem z tą dziewczyną — pomyślał, badając skrzywioną chmurną twarz Kołosowicza. — W ogóle nie podoba mi się. Co ma znaczyć na przykład jego austriacka kurtka i ten tyrolski kapelusik?” (Kiedrzyński 1925: 83). Podejrzenia Andrzeja okazują się trafne. Kołosowicza wyraźnie denerwuje fakt, iż młody człowiek nadmierną uwagę poświęca Basi. Andrzeja z jednej strony razi odpychający wygląd administratora, z drugiej zastanawia jego zagadkowość i niepospolitość:

Co to za jeden? — [...] — Gębę ma zakazaną, ubiera się niezupełnie jak należy, ale mówi do rzeczy. Nie ulega wątpliwości, że nie jest to zwykły, małomiasteczkowy dureń, za jakiego uważałem go w pierwszej chwili. Nie jest to również pospolity typ ubogiego szlagona, który wstaje o wschodzie słońca po to, aby zwymyślawszy kilkanaście razy przez dzień parobków, a czasami palnawszy w ucho niebacznie zaplątanego żydka, położyć się spać o zmroku, z myślą o dniu jutrzejszym, kropla w kroplę podobnym do dnia poprzedniego (Kiedrzyński 1925: 97).

Niespodziewanie chłopakowi przychodzi do głowy przypuszczenie, wydające się wręcz nieprawdopodobnym: „Basia! [...] »Nie, to niemożliwe — odpowiedział sam sobie. — Jeżeli się w niej kocha, to jest szalony albo będzie

szalony» (Kiedrzyński 1925: 98). Tak więc Kołosowicz intryguje, ale zarazem niepokoi Darczewskiego. Ponadto Andrzej zaczyna coraz bardziej podejrzewać Basię o jakiś sekretny związek z administratorem, co powoduje narastającą niechęć, a w końcu nienawistny stosunek do tajemniczego i sarkastycznego zarządcy. Tak zaczyna się walka Herosa i Demona w powieści Kiedrzyńskiego.

Demon Zła

„Uzupełniające traktowanie protagonisty i jego antagonisty sprawia jednak, iż i ten drugi posiadać musi niektóre z cech pierwszego [...]” (Martuszevska 1989a: 191). Tak też dzieje się w przypadku bohaterów *Dymu ofiarnego*. Pomimo wyraźnie rysującego się kontrastu między protagonistami, zauważyć można pewne podobieństwa między nimi, dotyczące choćby szlacheckiego pochodzenia. Kołosowicz zapytany przez Andrzeja przyznaje, że jego ojciec miał kiedyś majątek, który dawno temu stracił:

— Pan z Małopolski? — zapytał Andrzej, patrząc w jego czarne, nieco posępne oczy. [...] — Z pod Nadwornej, tam mój ojciec miał kiedyś majątek, ale to było już bardzo dawno. Nie było mnie na świecie, kiedy go stracił. Andrzej przypomniał sobie swego dziadka Józefa — i zapytał: — Dlaczego? — Przegrał, przepił, jak to bywało w tych czasach (Kiedrzyński 1925: 84).

Na tym analogie się kończą, potęguje się natomiast wspomniana już walka o wartości, której towarzyszy „swoista gra na poziomie świata przedstawionego, związana z pojawieniem się w nim dwu przeciwstawnych światów” (Martuszevska 1989b: 71), reprezentowanych przez konkurujących ze sobą bohaterów. Następuje tu znamienna

[...] dla wszystkich gatunków popularnej literatury polaryzacja świata przedstawionego na Dobro i Zło, sprowadzająca się w pierwszym rzędzie do kreacji bohaterów. Z jednej strony zostają oni maksymalnie obdarzeni wszelkimi cnotami, są wyidealizowani do granic możliwości i są to postacie, z którymi odbiorca ma się identyfikować, znajduje tu swoje idealne „ja”, z drugiej zaś strony są to czarne charaktery, dające w procesie recepcji możliwość projekcji, czyli „wyrzucania poza siebie tego, co w ciemnym wnętrzu własnego ja burzy się i fermentuje” (Martuszevska 1997: 120).

Kołosowicz jest administratorem w Zalesinie od 1915 roku, czyli od czasu, kiedy Andrzej był w nim po raz ostatni. Administrator utrzymuje, że niczego się w zasadzie nie boi, uważa się za osobę doświadczoną przez

życie, sprawia wrażenie wręcz groźnego, co wskazuje na to, iż nie będzie on łatwym przeciwnikiem. Słowa te oraz ironiczny uśmiech Kołosowicza brzmią dla Andrzeja tajemniczo, budząc jednocześnie zainteresowanie, a osoba administratora jeszcze bardziej go intryguje i niepokoi. „Mimo jego jowialnego uśmiechu i wesołego tonu, jakim pragnął najwidoczniej pokryć dwuznaczność swych słów, młodzieniec uczuwał, że człowiek ten coś skrywał w swym sercu i to »coś« niepokoiło go, jak wszystko niedomówione i niejasne, mogące się stać groźnym niebezpieczeństwem” (Kiedrzyński 1925: 96).

Tak więc Kiedrzyński w postaciach Andrzeja Darczewskiego i Włodzimierza Kołosowicza przedstawia najbardziej charakterystyczną dla powieści popularnej antagonistyczną parę: Herosa i Demona. „Demon Zła [...] staje się stopniowo człowiekiem pozbawionym [...] piękna fizycznego, dusza jego bowiem (zgodnie z teoriami fizjonomicznymi) uwidocznia się na jego obliczu i całej postaci” (Martuszevska 1989a: 190-191) i właśnie tak zostaje wykreowany Kołosowicz w *Dymie ofiarnym*. Na przykład w czasie jednej z rozmów z Andrzejem, kiedy ten zarzuca mu egoizm i chęć zaspokojenia własnej przyjemności, wygląd zarządcy w całej okazałości odzwierciedla szyderstwo, nienawiść i jad sączące się z jego wnętrza: „Kołosowicz zaczął się nagle śmiać z jakimś niezwykłym szyderstwem, pełnym nienawiści i jadu. Wyglądał w tej chwili, jak kiepski, prowincjonalny aktor, grający rolę diabła, który nieludzkim, ochrypłym zgrzytem słów szydzi z głupoty i naiwności” (Kiedrzyński 1925: 284). Twarz agronoma niejednokrotnie jeszcze budzić będzie zastanowienie młodego protagonisty i nie będą to odczucia pozytywne. „Spoza lekko przymrużonych powiek zaczął szczegółowo badać tę dziwną twarz, dobrze podstarzałą i pomarszczoną, wyposażoną jednak w pełne przejmującego ognia, czarne jak węgiel oczy. [...] Było w nich coś tajemniczego, bezwzględnego i mściwego zarazem, coś, co mimo woli przejmuje niepokojem” (Kiedrzyński 1925: 89).

Tym samym prezentacja Kołosowicza potwierdza założenia melodramatycznego porządku w utworze Kiedrzyńskiego, gdyż właśnie taka, a nie inna powierzchowność bohatera zapowiada jego walkę z powieściowym Herosem. „Melodramatyczny porządek zakłada spolaryzowane wyobrażenia, to właśnie po wyglądzie należy domyslać się celów działania postaci” (Kochanowski 2015a: 237) i tak dzieje się w przypadku Kołosowicza. „Ważne są przede wszystkim oczy: [...] Bohater działa w afekcie, swoich przeciwników pragnie »zabić«, »strzaskać«, »zdruzgotać«, »sponiewierać«. [...] ma naturę pożądliwą i sadystyczną, przemoc jest jego jedynym sposobem na pokonywanie przeszkód i rozwiązywanie konfliktów” (Kochanowski 2015a: 237). Fizjonomia bohatera wręcz uwierzytelnia jego zapalczywe i nieustępliwe usposobienie:

Kołosowicz był pasjonatem, wybuchał niepochamowaną złością, która go nieraz samego przejmowała lękiem. [...] Często zaczynał awantury o byle co, zależnie od usposobienia, w jakim się w danej chwili znajdował [...]. Panowanie nad sobą przychodziło mu z trudnością i sprowadzało pierwiej czy później atak niepohamowanego szału, który się skrupił na pierwszym lepszym, Boga ducha winnym, biedaku (Kiedrzyński 1925: 149-150).

W *Dymie ofiarnym* zamiary administratora zostają obnażone zgodnie z przyjętą zasadą, iż:

w melodramatyzmie wzbudzająca strach postać złego musi zostać rozpoznana i zdemaskowana. Długotrwała, przeprowadzona na wielu stronach prezentacja czarnego charakteru wymusza na czytelniku zaangażowanie własnych emocji, zrozumienie roli i pozycji ofiary. Wygląd zewnętrzny zdradza zamiary oraz charakter bohatera. [...] W jego opisie zewnętrznym występuje bardzo wiele elementów związanych z mrokiem, nocą, ponurością i szatańskością (Kochanowski 2015a: 236).

Kiedrzyński kreśląc Kołosowicza jako niebezpiecznego, podejrzliwego demona, porównuje go do upiora o rozpalonym wzroku, przepełnionym szaleństwem, goryczą i uporem:

Twarz administratora była upiornie blada, a jego farbowane czarne włosy jeszcze bardziej odbijały od trupiej białości skóry. [...] podejrzliwym i trwożnym wzrokiem przesunął po skromnych, starych gratach, po czym utkwiał rozpalony wzrok w pobladłej ze strachu twarzy dziewczyny. [...] nie odrywając od niej palającego wzroku, wykrzywił usta niewypowiedzianym grymasem bólu. To pełne goryczy skrzywienie ust oraz uparty, prawie nienawistny wzrok utkwiony w Basi, nadawały twarzy Kołosowicza wyraz zdecydowanego szaleństwa (Kiedrzyński 1925: 269).

Trzecia postać – Szlachetna Dziewica

Nie byłoby Herosa i Demona, gdyby nie obiekt ich rywalizacji:

Trzecią postacią, znamienne się pojawiającą w popularnej literaturze, jest szlachetna dziewczica [...] stanowi ona przedmiot rozgrywki między obu uzupełniającymi się postaciami: Herosem i Demonem Zła, obaj bowiem kochają i walczą, każdy po swojemu, o jej zdobycie. Jest jednak przede wszystkim właśnie przedmiotem, gdyż maksymalnie podkreślona jej zdolność do miłości

i ponoszenia ofiar [...] przybiera formę bierną. Może ona co prawda załagodzić w pewnej mierze rany zadane Herosowi – także w sensie dosłownym – może wzmacniać jego szlachetność i wielkość, które podkreśla swoją miłością do niego, ale w zasadzie jest bierna. Jej wyeksponowana do maksimum cnota, czyniąca z niej Anioła dobra i poświęcenia, sprawia, iż jej funkcja w utworze sprowadza się nie tyle do pełnienia przez nią roli pomocnika protagonisty, ile raczej – osoby prześladowanej przez antagonistę (Martuszevska 1989a: 191-192).

W analizowanej powieści Stefana Kiedrzyńskiego *Kobietą Aniołem* jest Barbara Porajecka, wnuczka powstańca, pochodząca z dobrej, ale zubożałej rodziny. Dziewczyna po śmierci matki, która służyła u pułkownika Darczewskiego, zostaje w majątku pełniąc tam funkcję ni to pokojówki, ni to panny do wszystkiego. Natychmiast staje się obiektem westchnień i zachwyty Andrzeja, którego przyjazd do Zalesina jest końcem marzeń o Basi podstarzałego administratora Kołosowicza, pałającego do niej skrywaną dotychczas namiętnością. Urodę Basi zauważają w zasadzie wszyscy. Stara Emila, ciotka Andrzeja, postrzega ją jako dumną, skromną, uczciwą, ale przede wszystkim piękną kobietę:

Pochodziła z dobrej rodziny, a wykształcenie jej nie było wiele gorsze od tego, jakie miawały panny z obywatelskich domów za jej czasów. Czymże się zatem różniła od innych?... Jedynie tym, że była biedna, jak mysz kościelna. Za to urodą przewyższała wszystkie kobiety, jakie kiedykolwiek panna Emilia знаła w życiu (Kiedrzyński 1925: 299-300).

Nie może przejść obojętnie obok Porajeckiej Andrzej, który natychmiast po przyjeździe odkrywa atrakcyjność skromnej i eleganckiej pokojówki: „Oddał palto i kapelusz ładnej, skromnie, lecz z pewną elegancją ubranej dziewczynie, która stała w przedpokoju najwidoczniej w charakterze pokojówki i udał się za ciotką, która go prowadziła do jadalni” (Kiedrzyński 1925: 22). Młody Darczewski wyraża swój podziw dla niej właściwie przy każdej nadarzającej się sposobności, widząc zarówno wdzięk, jak i szlachetne pochodzenie bohaterki:

— To nie jest chłopskie dziecko. Ja jej się przypatrywałem nieco wczoraj, spotkawszy ją przypadkowo w parku, i mógłbym zaręczyć, że w tej dziewczynie jest dobra krew. To widać! — zawołał z entuzjazmem. — Co za spojrzenie, jaka głowa, jakie nogi! Prawda, ciociu? Jej nogi są po prostu fenomenalne. Niech ciocia tylko zobaczy, jak ona chodzi, ile ma wdzięku, jaki spokój i szyk! (Kiedrzyński 1925: 133-134).

[...] — No niech ciotka tylko spojrz! — zawołał Andrzej z zapałem. — Co za gracia!... (Kiedrzyński 1925: 307).

Basię adoruje również Kołosowicz, nie mogąc oderwać od niej wzroku, wpatruje się w nią, jak w niecodzienne zjawisko. Wrodzona wytworność dziewczyny stawia ją w jego oczach na czele hierarchii zalesińskich dziewcząt.

Basia – powieściowa Kobieta Anioł jest zarówno dumna, pełna godności, jak i świadoma swojej urody. Bohaterka zdaje sobie sprawę ze swojego szlacheckiego pochodzenia, towarzyszą jej przy tym poczucie krzywdy oraz marzenia o innej, lepszej rzeczywistości. Nie może pogodzić się z sytuacją, w jakiej się znalazła, podświadomie czuje, że nie jest to jej przeznaczenie.

W tym wypadku marzenia się spełniają, zatem mamy w powieści Kiedrzyńskiego typowy dla literatury popularnej, oczywiście w pewnym stopniu uwspółcześniony, schemat Kopciuszka. Protagonistka jest uboga, zajmuje niższą pozycję społeczną niż jej wybrany. Pochodzi co prawda ze szlacheckiego rodu, ale pracuje i nie jest to praca, którą chciałaby wykonywać. Pragnie przecież dla siebie lepszej przyszłości. Jej wybranek serca nie jest baśniowym księciem, ale zostaje właścicielem majątku ziemskiego, zakochani mogą zatem myśleć o wspólnym, szczęśliwym życiu. Oboje są oczywiście piękni i młodzi, on starszy od niej o kilka lat. Pod zgrzebnymi sukienkami kryje się niepospolita uroda dziewczyny, chłopak jest przystojny i szlachetny. Poznają się przypadkowo, ale jest to szczęśliwe zrzęczenie losu, który od tej chwili będzie łaskawy dla powieściowego Kopciuszka. Nie obejdzie się tradycyjnie bez przeciwności, ale historia skończy się *happy endem*, jak w baśni, gdzie demoniczny przeciwnik zostaje pokonany. Tak więc w *Dymie ofiarnym* uwidacznia się modelowy układ trojga głównych bohaterów: Niezwyciężonego Herosa, jego przeciwnika Demona Zła oraz Kobiety Anioła, o którą toczy się walka.

Heros versus Demon

Osią każdej fabuły melodramatycznej jest walka między dobrem i złem, w jednym znaku, czy w jednej scenie może ujawnić się ślad moralnego uniwersum, ale wymaga on rekonstrukcji, reintegracji. [...] podstawową zasadą melodramatyzmu jest konflikt dobra i zła demonstrowany m.in. przez działania postaci, znaki i gesty, kończący się triumfem jednej ze stron (Kochanowski 2015b: 56-57).

Taki spór bardzo wyraźnie kreśli Stefan Kiedrzyński. Autor po mistrzowsku posługuje się melodramatyczną kliszą, przedstawiając administratora jako czarny charakter, który właśnie poprzez nikczemne działania i gesty potęguje konfrontację Zła, którego jest reprezentantem, z ostatecznie zwyciężającym Dobrem. Zasadne jest tu zatem przypomnienie historii Kołosowicza i jego miłości do Basi, co pozwoli na lepsze zrozumienie i uwypuklenie melodramatyzmu *Dymu ofiarnego*.

Włodzimierz Kołosowicz, porucznik 16 pułku ułanów austriackich arcyksięcia Eugeniusza, dotarł do Zalesina po pamiętnym odwrocie wojsk rosyjskich, „które po klęskach, zadanych im przez wojska austriacko-niemieckie, opuszczały Polskę, cofając się na własne terytorium, w głąb Rosji” (Kiedrzyński 1925: 151). Mimo obaw, pułkownik Darczewski daje schronienie rannemu ułanowi. Zdaje sobie sprawę, że ewentualny powrót Rosjan wiązałby się z nieuchronnymi konsekwencjami za ukrywanie nieprzyjaciela podczas wojny. Rosjanie jednak nie wracają, jak przewidywał to Kołosowicz, natomiast Niemcy, którzy po kilku dniach pojawili się w Zalesinie, po sprawdzeniu dokumentów Kołosowicza zostawili go tam na dalszą kurację (Kiedrzyński 1925: 155). Kołosowicz jako agronom zajął się zarządzaniem majątkiem. Rana, którą odniósł, okazała się na tyle groźna, że okulał i stał się niezdolny do służby wojskowej. Ze względu na niechęć służby folwarcznej przeniósł się do Warszawy w czasie najazdu bolszewickiego, a po rozbiciu Rosjan pod Warszawą wrócił do Zalesina:

[...] Kołosowicz, administrując Zalesinem przez czas bądź co bądź dosyć długi, przyzwyczał się do tej sytuacji nieograniczonego władcy, którą wytworzyła coraz bardziej wyraźna niedołężność starego pułkownika. [...] czuł się zatem jak u siebie, będąc postrachem zarówno całej służby, jak i panny Emilii, a nawet mając własne zdanie w dyskusji z pułkownikiem, czego nie mogła zrozumieć pocziwa „panienka” (Kiedrzyński 1925: 156-157).

W końcu dochodzi do tego, że stary Kołosowicz zakochuje się w piętnastoletniej wtedy Basi. Nie jest w stanie opanować pragnienia posiadania dziewczyny, ogarnia go szaleństwo, nie postępuje racjonalnie i rozsądnie. Postępowaniem administratora kierują namiętność i żądza zdobycia dziewczyny. Kołosowicz nie ma odwagi wyznać wprost swoich uczuć, a jednocześnie paraliżuje go strach na myśl, że Basia wyjdzie za mąż i opuści Zalesin. Drży na wspomnienie o jakiegokolwiek konkurencji, pała więc nienawiścią do młodych mężczyzn. Po pewnym czasie Kołosowicz postanawia zmienić taktykę. Staje się łagodny i uprzejmy, próbując w ten sposób zjednać sobie pannę. Początkowo Basia jest podejrzliwa i nieufna, jednak przyzwyczajają się „do tej statecznej życzliwości i pewnej jakby ojcowskiej opieki” (Kiedrzyński 1925: 173). Kołosowicz korzystając z sytuacji czyni Emilii wyrzuty, że zapomniała o dziewczynie, która chodzi oberwana. Wspomina też okoliczności śmierci matki Basi, powodując tym samym, że stara panna postanawia ubrać Basię na koszt majątku. Zarządca jedzie w tym celu z dziewczyną do miasta. Reakcją na otrzymane prezenty jest tylko szczerza wdzięczność – „Basia spojrzała na niego z wdzięcznością. Jej dziecięce oczy wyrażały w tej chwili zachwyt i szczęście” (Kiedrzyński 1925: 181). Prostolinijna, pełna godności i świadoma

swej proveniencji po prostu dziękuje Kołosowiczowi za stroje, uważa, że otrzymane suknie są jedynie częściowym naprawieniem krzywd, jakich doznała. Nie takich jednak podziękowań oczekuje Kołosowicz. Mężczyzna chcąc wreszcie porozmawiać z Basią poważnie o jej przyszłości, proponuje jej wieczorne spotkanie w parku, na co ona nie zgadza się. Jedyne emocje, jakie żywi do adoratora, to nieufność, zdziwienie, politowanie, ironia i pogarda. Opór bohaterki wywołuje gniew i wzburzenie Kołosowicza, który nie jest w stanie zapanować nad sobą. Po powrocie do domu zastaje na domiar złego depeszę informującą o przyjeździe do Zalesina Andrzeja. Zachowuje pozorny spokój, w rzeczywistości to dla niego nowy cios, a młody człowiek to wręcz intruz rozpalający zazdrość w Kołosowiczu.

Tak więc w postępowaniu, gestach, emocjach odzwierciedla się walka, jaką Kołosowicz – powieściowy Demon – prowadzi z Andrzejem od momentu przybycia młodego protagonisty do Zalesina, a nawet już wcześniej, w myślach wyobrażając sobie nieuchronnie zbliżającą się chwilę pojawienia się młodego konkurenta, która nadeszła szybciej niż pragnął i mógł się jej spodziewać. Zatem pozornie obojętny administrator dręczony jest ciągłym niepokojem i trwogą. Roznamiętniony Demon doświadcza świadomości porażki już na sam widok Andrzeja:

Kołosowicz miał wrażenie, że w tej samej chwili, w której spojrzał na młodzieńca, coś się w nim samym zmieniło, ochłodziło, jak gdyby umarło. Była to bez wątpienia katastrofa, zagłada tej wiary, która podsycił w sobie, którą się w chwilach złudnej życzliwości dziewczyny upajał, jak winem. „Przegrałem” — pomyślał. „To niemożliwe, aby ona mogła kiedykolwiek widzieć mnie, wobec tego »szczeniaka«. To niemożliwe” — powtórzył — ściskając chłodno podaną sobie rękę młodzieńca (Kiedrzyński 1925: 194).

Wrogość Kołosowicza do Andrzeja stale rośnie, gdyby tylko mógł, najchętniej zabiłby chłopaka:

Och, gdyby mógł odczuć ten bezmiar nienawiści, która zatrutą falą krwi płynęła w żyłach Kołosowicza, kryjąc się pod zimną maską jego twarzy i opanowanych wołą żylastych mięśni. Ale wówczas jeszcze Andrzej niczego domyślać się nie mógł. [...] A jednak, gdyby mógł wówczas odsłonić opuszczone powieki i zająrzeć w czarne źrenice Kołosowicza, zobaczyłby w nich zbrodnię. W tej chwili bowiem dusza byłego ułana błędziła po dantejskich kręgach, szukając ognia piekieł. [...] Gryzący żal pełzał wewnątrz jego żył, roznosząc truciznę zazdrości do każdej komórki mózgu, zalewając serce falą jadu, zasłaniając oczy mgłą nienawiści. Ach, z jakąż rozkoszą w tej chwili schwyciłby za gardło tego potwora piękności, jakim był wobec niego Andrzej i rzucił na ziemię, jako

sztynniejące już zimne ciało. „W takim nie mogłaby się kochać” — pomyślał z szyderstwem. [...] „Ach, zabić go, zabić, zabić!...” — powtórzył z ulgą kilkakrotnie (Kiedrzyński 1925: 194-195).

Nienawiść Kołosowicza w krótkim czasie zaczyna graniczyć z obłądem. Rządca nie może się pogodzić z tym, że Andrzej żyje i stanowi dla niego konkurencję. Przedstawienie Kołosowicza-Demona przez Kiedrzyńskiego potwierdza jego hiperboliczne ujęcie. Ekonom jest obdarzony maksymalną ilością wad w odróżnieniu od swego opozycjonisty – Niezwycięzonego Herosa. Andrzej – powieściowy Heros kreowany jest przez Kiedrzyńskiego na szlachetnego opiekuna i obrońcę Kobiety Anioła, czyli Basi. Młodzieniec oferuje opiekę i obronę dziewczynie. Nie pozwala się też sprowokować antagoniście, jednocześnie dając do zrozumienia, że zabiegi Kołosowicza są śmieszne i nedorzeczne.

Szlachetnym Herosem kieruje chęć naprawienia krzywd wyrządzonych Basi. Protagonistka czuje się w jego obecności radośnie wzruszona, zachwycona, szczęśliwa, a także lepsza, gdyż chłopak rozmawia z nią, jak równy z równą. Andrzej wzbudza w niej ufność. Basia obdarzona tklivością i współczuciem, instynktownie szuka opieki w jego ramionach, nieświadoma jeszcze rodzącego się w niej uczucia.

Budząca się miłość Andrzeja do dziewczyny to uczucie budujące, napawające młodzieńca rozkoszą, dumą, wdzięcznością, ale i trwogą – lękiem przed ogromem odpowiedzialności. Odpowiedzialnością tą i odwagą Heros musi się nieustannie wykazywać, zatem przypuszczenia i obawy Andrzeja okazują się w pełni uzasadnione. Kołosowicz reprezentujący w powieści Zło stanowi zagrożenie egzystencji bohaterów pozytywnych, stawia ich w sytuacji próby, szczególnie Niezwycięzonego Herosa. Administrator, porównywany przez narratora do widma i robaka, śledzi młodych pożerany przez nienawiść, kryje się, nie chce być widziany, unika spotkania, a więc działa podstępnie:

Widywali go od czasu do czasu, przejeżdżającego z dala leśnymi drózkami lub kiedy się przesuwiał jak widmo, między brunatnymi pniami sosen, w kapeluszu nasuniętym głęboko na oczy. [...] Jego oczy pożerały ich z trudną do wypowiedzenia nienawiścią. Gdyby mogły zabić, zabiłyby natychmiast, gdyby mogły spalić promieniami swych pałających źrenic, ich połączone uściskiem ciała, stałyby się jedną płonąca pochodnią. [...] Wodził za nimi wzrokiem, a kiedy skryli się za drzewami, opuścił głowę ku ziemi. Rozpłaszczyl się jak przydeptany robak (Kiedrzyński 1925: 321-323).

Sama myśl o zarządcy wzbudza strach w protagonistce, działa wręcz paraliżująco, a jego fizjonomia w porównaniu z wyglądem i przede wszystkim młodością Andrzeja wypada oczywiście na jego niekorzyść. Kołosowicz

przejmuje lękiem, jego wzrok jest dla Basi gorszy od wzroku mleczarza czy karbowego, patrzących pożądliwie na folwarczne dziewczyny, wzbudza wręcz obrzydzenie. Natomiast Andrzej jawi się w oczach bohaterki niemal jako święty. Takie ukazanie postaci podkreśla kontrastowe zestawienie antagonisticznej pary – Demona i Herosa:

— To jest gorszy wzrok, jeszcze bardziej zły!... Ja się boję tego jego patrzenia! [...] — A pan, to co innego. Ja jeszcze teraz słyszę, jak pan mówił o tym, jaki człowiek powinien być dobry i że pan pułkownik nie umiał kochać ludzi i dlatego był nieszczęśliwy. Och, to było to właśnie, o czym ja nieraz myślałam, ale nie umiałam nawet myśłami wypowiedzieć. Dopiero pan, jak by przyszedł z nieba, tak, pan z nieba przyszedł i powiedział, że te moje różne bajania, marzenia, to mogą być prawdą, prawdziwym moim życiem!... I pan za to nic nie chce. Nie mówi pan: „przyjdź do ogrodu”, jak on, ale tak właśnie postępuje jak święty. [...] ja czuję się tak, jak gdybym siedziała w lochu i nagle otwarto drzwi na słońce i kwitnący sad! (Kiedrzyński 1925: 267-268).

Basia zapewnia, że nie kocha Kołosowicza, a jej słowa o plenipotencie „stary” i „brzydki” działają na Andrzeja kojąco. Mało tego, dziewczyna podkreśla swój nieżyczliwy stosunek do Kołosowicza mówiąc do Andrzeja, iż nie tylko nie cierpi rządu, ale nienawidzi go, boi się go, wie, że do wszystkiego jest zdolny, co daje do zrozumienia młodzieńcowi. Kolejne wydarzenia wskazują już tylko na narastający konflikt przeciwników oraz wzrost niechęci młodego człowieka do adwersarza. Andrzej zdaje sobie sprawę, że jest dla niego niebezpiecznym rywalem w wale o względy Basi, jednakże nie ma zamiaru zostać zepchniętym do pozycji tylko gościa, nie chce ustąpić z pola Kołosowiczowi, przy okazji nie szczędzi mu kolejnych niewybrednych zwrotów, nazywając przeciwnika „bałwanem” czy „wyczernionym kundlem”. Andrzeja ogarnia rozdrażnienie już na samą myśl o Kołosowiczu, irytują go jego obojętność i lekceważenie, a wspomnienie samego obrazu mężczyzny napawa młodzieńca wstrętem. Chłopak przeczuwa jednocześnie zwycięstwo i ta świadomość napawa go dumą, energią i pewnością siebie. Kołosowicza to nie zniechęca, jest opryskliwy, nie obchodzi go, co mówi Andrzej, wypowiada się negatywnie o tego typu panach z Warszawy, z góry posądzając mężczyznę o złe zamiary. Andrzej odpowiada ironią na ironię ekonoma, chociaż najchętniej chwyciłby go za gardło i rzucił o ziemię. Kołosowicz szyderczo nazywa chłopaka dziedzicem, ten zaś nie jest mu dłużny, określając oponenta plenipotentem, robi aluzje do wieku Kołosowicza. W ramach nieustannej rywalizacji Kołosowicz deprecjonuje Andrzeja w oczach Basi, uważa, że dziewczyna jest zabawką w jego rękach: „— Znalazłaś opiekuna, który zrobił sobie z ciebie małąkę do zabawy, a tobie się zdaje, żeś spotkała anioła!” (Kiedrzyński 1925: 280). Zarzuca

młodemu człowiekowi egoizm oraz chęć zaspokojenia swoich przyjemności. Swoisty wyraz przybierają przy tym oczy powieściowego Demona, których porażający wygląd i znaczenie były już podkreślane. Kiedrzyński porównuje je do sztyletów wymierzonych w Andrzeja.

Chłopak zarzuca konkurentowi zazdrość o Basię, trafnie określając stan ducha zarządcy pogrążonego w rozpacz. Postawa i gesty Andrzeja występującego w roli opiekuna Basi potwierdzają nieludzką wręcz siłę, także moralną, protagonisty, który w odróżnieniu od swego przeciwnika charakteryzuje się samymi cnotami. Zapewnia on, że nie ustąpi z pola walki, jego zamiary są szlachetne, obnażając przy tym nieczyny plan Kołosowicza, sprowokowany jego zachowaniem. Nazywa uczucie administratora śmiesznym, beznadziejnym i szaleńczym.

Szlachetność i troska Andrzeja nie ograniczają się jedynie do zapewnienia bezpieczeństwa swej wybrance i nieustannych wysiłków zniwelowania niebezpieczeństwa czającego się w osobie Kołosowicza. Młodzieniec poczuwa się również do tego, aby zatroszczyć się o uzupełnienie wykształcenia Basi. Zanim dojdzie do realizacji planów protagonisty, będzie on musiał stoczyć jeszcze ostateczną walkę ze swoim przeciwnikiem. Wiadomość o decyzji jego wyjazdu przynosi ulgę, pełnemu obaw o Basię, Andrzejowi. Jednak początkowe postanowienie agronoma o opuszczeniu Zalesina ulega niespodziewanie zmianie. Chłopak jest z tego powodu niezadowolony. Ma świadomość nieobliczalności przeciwnika, boi się, że może być on przyczyną jakiegoś nieszczęścia. Niebawem przypuszczenia protagonisty sprawdzają się. Zło, które jest siłą aktywną w melodramacie, u Kiedrzyńskiego także ze zdwojoną mocą dochodzi do głosu. Kołosowicz krytykuje cywilizację, pochwalając prawo przyrody, prawo mordującego rywala do miłości i wszystko wskazuje na to, że zamierza je wcielić w życie:

My, ludzie musimy cierpieć wtedy, kiedy wszystkie inne stworzenia radują się. Czują w sobie zdrową, gorącą krew, więc chcą żyć! To jest takie proste i naturalne, jak to, że rosną drzewa, że świeci słońce, że pada deszcz itd. Czemu się dziwić? Ze stanowiska przyrodniczego, mordujący rywal ma prawo do miłości, bo się okazał mocniejszym. Gdyby nasi praojcowie w stanie dzikości nie czynili tego samego, wątpię czy byśmy już dawno nie skarłowacieli zupełnie i w ogóle istnieli jeszcze. Na szczęście cywilizacja przyszła dość późno. Nie zdążyła od razu z pięknych, silnych, odważnych, pierwotnych ludzi, zrobić podstępnych, chytrych, małostkowych, dzisiejszych błaznów (Kiedrzyński 1925: 295).

Rządca wciąż nie daje za wygraną, mimo że wie już, że nie ma u Basi żadnych szans. Dochodzi w końcu do ostatecznej rozmowy bohatera z dziewczyną. Mężczyzna mówi jej o swoich wcześniejszych planach małżeńskich, o męce, jaką przeżywa, ale spotyka się tylko z pogardliwą litością i wstrętem.

W tym miejscu Kiedrzyński zaznacza wyjątkowy kontrast w wyglądzie Basi i Kołosowicza. Bohaterowie są przedstawieni niczym Piękna i Bestia – kolejna para protagonistów typowych dla literatury popularnej. Kiedrzyński do maksimum eksponuje urodę dziewczyny. Nad wyraz piękna Basia jeszcze potworniejszym czyni Kołosowicza. Właśnie to zestawienie uświadamia administratorowi okrutną prawdę, iż nie ma co liczyć na zdobycie wybranki:

Dopiero, kiedy zobaczył siebie koło niej, siebie z głową pochyloną naprzód, z rękami wyciągniętymi chciwie i zatrzymał wzrok na swej nędznej figurze w węgierskiej kurtce, zabłoconych sztylpach, zobaczył potworną różnicę, istniejącą między nimi. Teraz dopiero pojął okrutną prawdę, że niepospolita uroda Basi, dlatego wydawała mu się zawsze możliwą do zdobycia i posiadania, ponieważ nigdy nie widział jednocześnie i siebie również. Złośliwe zwierciadło powiedziało mu więcej, przyjmując jeden błysk jego oczu niż wszystkie dotychczasowe rozumowania (Kiedrzyński 1925: 400).

Poczucie klęski nie daje spokoju zarządcy, wciąż zastanawia się on nad swoim położeniem. Nie kryjąc swojej nienawiści do Andrzeja, opowiada Emilii o walce o kobietę, walce na śmierć i życie, jaka wywiązała się między nim a młodzieńcem. Wreszcie zdaje się rozumieć, że miłość, ocierająca się o zbrodnię, nie jest miłością dającą szczęście. Odkrywając przed Emilią swoją duszę, oznajmia w końcu, że wyjeżdża. Stan ducha ekonoma ewidentnie wskazuje, że oszalał, co omal nie staje się przyczyną prawdziwej tragedii. Kiedy dowiaduje się on, że Andrzej z Basią wypłynęli na jezioro, przypomina sobie, że nie mogąc znieść szczęścia młodych, w przypływie emocji przedziurawił łódkę. Kołosowicz, do tej pory popełniający tylko podłe czyny, zwołuje na pomoc parobków, myśląc tylko o uratowaniu Basi. Ratuje ją w ostatniej chwili, pozostawiając bezwładne ciało Andrzeja w wodzie. Tu rozgrywa się ostatnie starcie między Demonem a Herosem. Świadomość, że Kołosowicz odpływa z Basią mobilizuje młodzieńca do walki:

— On mi ją zabiera! On! On! — krzyczał z obłędem w oczach. Twarz Kołosowicza, trzymającego w ramionach zemdląłą Basię, przesunęła mu się przed oczyma, jak oświetlone zielonym światłem błyskawicy upiorne widmo. Usypiające serce zapłonęło wściekłością, wskrzeszając do życia rojowisko szarpiających myśli. Muskuły Andrzeja przeszedł dreszcz. Zapragnął żyć stokroć więcej jeszcze niż przedtem. [...] Nagle przed oczyma Andrzeja zamajaczyły w oddali światła płonących pochodni. Domyślił się, że tam był brzeg, a na nim pomoc. Świadomość bliskości ludzi dodawała mu sił. [...] — Nie dam ci jej! — szeptał przez zaciśnięte zęby. [...] Wytrzymam! — powtarzał, wyrzucając z siebie jęklivy świst (Kiedrzyński 1925: 427-428).

Zatem Kiedrzyński kreując Andrzeja na Niezwyciężonego Herosa, obdarza go wspomnianą już niemalże nadludzką siłą, prowadzącą do swoistej nieśmiertelności. Andrzej, podobnie jak na przykład Aleksander Świda – protagonista *Pożarów i zgliszcz*, uczestniczący w bojach o ojczyznę, bierze udział w wojnie, a więc włącza się do walki o niepodległość, z taką jednak różnicą, że nie znajduje się wielokrotnie „o włos od śmierci”, jak bohater Rodziewiczówny. Natomiast jego niemalże nadludzka siła i „nieśmiertelność” ukazane są właśnie w końcowym fragmencie utworu, kiedy to z ogromnym wysiłkiem walczy o życie. Zdawać by się mogło, że nic już nie ocali bohatera przed utonięciem, jednak zmusza mięśnie do pracy i szczęśliwie zostaje uratowany przez nadciągającą pomoc. Takie zabiegi mają swoją funkcję w powieści popularnej. Jak pisze Martuszevska, „pozorna śmierć bohatera odgrywa tu rolę nader istotną – wzmacnia zainteresowanie czytelnika fabułą, a zarazem kreuje tegoż bohatera na Herosa, oszukującego nie tylko wrogów, ale także samą śmierć” (Martuszevska 1989a: 188-189). W przypadku Andrzeja zostają oszukani: śmierć oraz Kołosowicz, śmiertelny wróg w walce o Basię, który ratując dziewczynę, mobilizuje protagonistę do walki mimo skrajnego wyczerpania.

Po wypadku na jeziorze Andrzej szybko dochodzi do siebie, dłużej trwa rekonwalescencja Basi. Kołosowicz snuje się po folwarku z obłędem w oczach. Emilia daje mu do zrozumienia, iż wie, kto był odpowiedzialny za wypadek. Administrator nie może zaprzeczyć, że to właśnie on stał się powodem incydentu na jeziorze. Andrzej aż do końca postępuje niczym szlachetny, wspaniałomyślny Heros. Uważa, że nie można odmówić Kołosowiczowi możliwości pożegnania się z Basią, że należy zawsze wspomagać Dobro walczące ze Złem w każdym człowieku:

— Trzeba być wspaniałomyślnym, Basiu — rzekł Andrzej. W tym przypadku, gdybyśmy nie pozwolili Kołosowiczowi się pożegnać, miałby prawo przypuszczać, że nasza miłość nie jest naprawdę wielką i wspaniałą, skoro nie możemy się zdobyć na to, żeby zapomnieć mu jego czynów, podyktowanych szaleństwem i zazdrością. Jeżeli nawet on popsuł łódkę po to, aby nam przeszkodzić w naszych wycieczkach na jezioro, to jednak potem z narażeniem życia chciał swój czyn naprawić. W tym człowieku, Basiu, walczy ustawicznie dobro ze złem, jak zresztą w każdym z nas... Od innych zależy, aby w tej walce pomóc człowiekowi, wspomagając nie zło, lecz właśnie dobro. A można to zawsze uczynić, okazując serce (Kiedrzyński 1925: 459).

Podsumowanie

Kreacja antagonistycznej pary w *Dymie ofiarnym* znakomicie odzwierciedla wyżej wspomnianą walkę Dobra ze Złem. Jednak nie mniej istotna w melodramatyzmie „jest także przestrzeń, której opis staje się ekwiwalentem doznawanych przez protagonistów emocji” (Kochanowski 2015b: 58). Na wyjątkową rolę tej przestrzeni, a szczególnie na funkcję opisów przyrody w literaturze popularnej zwraca uwagę Anna Martuszevska, pisząc, że

[...] niektóre z nich wiążą się z toposami „sensu stricto”, kreując miejsca, które z pewnością można nazwać „locus amoenus” czy „locus horridus”. Ich pojawienie się bowiem spełnia znacznie więcej funkcji. Często symbolizują one jakieś zjawiska, zwłaszcza przeżycia bohaterów, z którymi harmonizują, a niekiedy zastępują ich prezentację. Jeszcze częściej zaś wartościują wszelkie występujące w ich kontekście postacie i ich działania. [...] Przepiękna natura, składająca się na obraz ziemskiego raju rozkoszy, tworzy tło dla przeżyć miłosnych bohaterów i swoiście je sakryfikuje (Martuszevska 1997: 133).

Również przyroda w *Dymie ofiarnym* od początku do końca odpowiada przeżyciom protagonistów. Andrzej – bohater pozytywny i szlachetny zachwyca się cudami natury – „A tymczasem świat jest taki cudowny... Cudowny! – powtórzył, patrząc z zachwytem na przybliżającą się ku niemu grupę starych lip, którymi była wysadzona aleja parkowa” (Kiedrzyński 1925: 18).

Wkrótce po przyjeździe do Zalesina dociera do zapomnianego zakątka parku, rozkoszuje się przyrodą. Piękno otoczenia, błękit nieba odzwierciedlają stan duszy bohatera:

Andrzej, wpatrując się poprzez przymrużone rzęsy w błękit jasnego nieba, słuchał tego nieustającego gwaru, przerywanego od czasu do czasu pogwizdywaniem wilgi lub kłótliwym ćwierkaniem kilku wróbli [...]. W tej chwili młodzieniec czuł błoga słodycz, jak gdyby razem z promieniami słońca spływało na niego z niebieskich przestrzeni tak dawno upragnione ukojenie. Miał wrażenie, że się pogrążył w rozkosznej kąpieli, przygotowanej z promieni słońca, zapachu rozgrzanych kwiatów i śpiewu rozświergotanych ptaków. [...] — „Jakąż nieskończoną urodą jest ten świat, na którym każda trawka jest cudem, każdy robaczek ma swoje odrębne życie, gdzie wszystko, na co zwrócimy nasze oczy, jest dowodem nieobjętej mądrości Boga!” (Kiedrzyński 1925: 117).

Mężczyzna z radością wita stare drzewa. Na samą myśl, że Zalesin będzie należał do niego, ogarnia go wzruszenie. Na Kołosowiczu wręcz przeciwnie, natura nie czyni najmniejszego wrażenia:

Andrzej otoczył te drzewa szerokie i piękne jednym spojrzeniem długim jak olbrzymia wstęga, gorącym jak rozpalona obręcz. Przycisnął je do serca z bezgłośnym westchnieniem ulgi. Byli to jego dobrzy znajomi, do których powrócił po latach rozłąki. Szczerzy przyjaciele jego sieroczej samotności, którą zawsze czuł podczas swego pobytu w Zalesinie, wierni towarzysze dziecięcych zabaw, o których się nie zapomina nigdy. [...] Administrator, nie domyślając się nawet, jakie myśli budzą w jego towarzyszu te zwykłe i obojętne dla niego aleje, szedł prędko, o ile pozwalała na to jego noga, jak gdyby chciał jak najprędzej przebyć ten zbyt długi ogród [...] (Kiedrzyński 1925: 94-95).

Przyroda harmonizuje z odczuciami bohaterów, sprzyjając tym pozytywnym. Od przyjazdu Andrzeja do Zalesina nie zmienia się. Zatem spaceruje Andrzej i Basia odbywają w słonecznej aurze, mimo zbliżającej się jesieni:

Pogoda ciągle dopomagała im, nie zmieniając się od czasu przyjazdu Andrzeja. Były to właśnie owe piękne, ciepłe dni, o chłodnych porankach i wieczorach, które stanowią, jak gdyby ostatni oddech lata. [...] było prawie gorąco, a niebo niebieskie i czyste, bez najmniejszej chmurki. [...] Chodzili po złocistym lesie, upojeni sobą. Podobni byli do tych zapóźnionych motyli, które spotykali czasami, jak przelatowały koło nich bez szelestu, w pogoni za obowiązkiem śmierci. I oni szli ku niej, pragnąc się przedtem tylko nasycić życiem, objąć je ramieniem, wysączyć z niego całą upajającą słodycz. Ogarnął ich oboje huragan młodości (Kiedrzyński 1925: 318).

[...] Było cicho i pięknie. Słońce padało już nieco z ukosa, chociaż godzina była zaledwie druga po południu, a prześwietlając delikatną siatkę cienkich sosnowych igieł, rzucało na ścieżkę roje złotych, drgających punkcików (Kiedrzyński 1925: 332).

Piękna pogoda towarzyszy również szczęśliwemu zakończeniu powieści. Roznamiętniony Demon zostaje przykładowo ukarany. Pewnego słonecznego dnia, gdy słuch o Kołosowiczu naprawdę zaginął, młodzi wyruszają do lasu, „dzień był pogodny i nieprawdopodobnie jak na listopad słoneczny. [...] Najłżejszy wiatr nie poruszał nagimi różgami gałęzi [...]. Było cicho i spokojnie. — Ach! jak dzisiaj cudnie — zawołała Basia, gdy tylko zeszli do ogrodu” (Kiedrzyński 1925: 502). Rozmawiają o przyszłym wspólnym życiu w oczekiwaniu na mający się odbyć za dwa tygodnie ślub, ciesząc się, jak dzieci swoim szczęściem. Nagle Basia z przerażeniem dostrzega między drzewami Kołosowicza. Andrzej nakazuje jej schować się lub przynajmniej stanąć za sobą. Basia nie chce słyszeć o pozostawieniu narzeczonego samego. Po chwili okazuje się, że mają przed sobą nieboszczyka. Administrator powiesił się. Z boku kapelusza wypada karteczka, którą Andrzej podnosi i czyta: „Idę

tam, skąd będę mógł na ciebie przynajmniej patrzeć” (Kiedrzyński 1925: 511). Emocje szybko opadają. Młodzi mogą cieszyć się wreszcie pełnią szczęścia: „— Biegnijmy!... [...] Po chwili Andrzej szepnął w upojeniu: — A jednak życie jest cudowne, cudowne, cudowne...” (Kiedrzyński 1925: 514).

Analiza utworu bezsprzecznie ukazuje, iż świat w powieści Kiedrzyńskiego, podobnie jak „świat w melodramacie powieściowym drugiej połowy XIX i u progu XX wieku na początku historii jest aksjologicznie spetryfikowany [...]” (Kochanowski 2015b: 52). Natomiast sama prezentacja Andrzeja i jego antagonisty Kołosowicza w walce o Basię – Kobietę Anioła dowodzi, iż:

Postać bohatera jest [...] w polskiej literaturze popularnej – oczywiście [...] nie tylko w polskiej i nie tylko w dwudziestowiecznej – charakteryzowana jako przynależna do jednej ze stron szeregu antynomii składających się na polaryzację świata przedstawionego w tej literaturze. Są to przeciwstawienia natury i kultury, piękna i brzydoty, cnoty i grzechu, bohaterstwa i tchórzostwa, sprawiedliwości i bezprawia, szlachetności i łotróstwa etc. (Martuszevska 1997: 129).

W *Dymie ofiarnym* skonfrontowane zostają przede wszystkim dwa światy: ludzi wrażliwych, których reprezentują Andrzej i Basia, oraz bezdusznych, nienawistnych i zazdrosnych, których uosabia administrator Kołosowicz.

Źródła cytowań

- KIEDRZYŃSKI, STEFAN (1925), *Dym ofiarny*, Poznań: Nakładem Księgarni Świętego Wojciecha w Poznaniu.
- KOCHANOWSKI, MAREK (2015 a), 'Helena Mniszkówna. Melodramatyczna polaryzacje', w: Marek Kochanowski, *Melodramatyzm i powieść (Żeromski, Mniszkówna, Strug). Od rytuału do sensacji*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, ss. 191-249.
- KOCHANOWSKI, MAREK (2015b), 'Wstęp', w: Marek Kochanowski, *Melodramatyzm i powieść (Żeromski, Mniszkówna, Strugł). Od rytuału do sensacji*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, ss. 10-68.
- MARTUSZEWSKA, ANNA (1989a), 'Heros, Demon, Anioł i Kobieta Fatalna', w: Anna Martuszevska, *Jak szumi Dewajtis? Studia o powieściach Marii Rodziewiczówny*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, ss. 185-218.
- MARTUSZEWSKA, ANNA (1997), 'Topika polskiej dwudziestowiecznej literatury popularnej', w: Anna Martuszevska, *„Ta Trzecia” Problemy literatury popularnej*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, ss. 119-135.
- MARTUSZEWSKA, ANNA (1989b), 'Upraszczenie struktur', w: Anna Martuszevska, *„Ta Trzecia” Problemy literatury popularnej*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, ss. 42-78.

O Filifionce, która wierzyła w katastrofy

Tove Jansson czyli katastrofa jako potrzeba wolności

Aleksandra Kuś

Uniwersytet Gdański

Abstract

„The Fillyjonk Who Believed in Disasters” Tove Jansson’s as a the need for freedom

Tove Jansson, a Finnish writer best known to the youngest from a series of Moomin books, has also written a series of short stories set in the Moomin world. The characters in these short forms are characters who appear episodically on the pages of books or are merely mentioned by other characters. The characteristic feature of each of them is a certain static characteristic, consistently exploited throughout the story.

In one of the stories contained in the book *Tales from Moominvalley* we meet, among others, Fillyjonk living alone in a house on the beach. In my article I look at the character of Fillyjonk – the protagonist of one of Tove Jansson’s short stories, in terms of her need to “free herself” from her limitations. Jansson’s heroine is a pessimistic loner living in a beach house. She manifests her dissatisfaction with life in the layered visions of the coming catastrophe. This leads her to more and more nervousness, which she tries to share with the only person visiting her – her neighbor Gapsa. Alone in the

Aleksandra Kuś, mgr; absolwentka studiów na kierunkach Filologia Polska i Wiedza o Teatrze na Uniwersytecie Gdańskim; w roku 2021 obroniła prace dyplomowe z dziedziny literaturoznawstwa oraz dramaturgii Jolanty Janiczak; aktualne zainteresowania naukowe skupiają się na badaniu motywów i tropów literatury grozy, ze szczególnym uwzględnieniem prozy Edgar Allan Poe’go, H.P. Lovecrafta oraz Stefana Grabińskiego.

aleksandrakus99@interia.pl

Facta Ficta.

Journal of Theory, Narrative & Media



world of her paranoia, she finally experiences what she's been waiting for – catastrophe. Paradoxically, the misfortune that befalls her is not what she expected. For Jansson's Fillyjonk, disaster becomes a cleansing thing, something she's been waiting for since she moved. Faced with a natural disaster, the heroine losing everything becomes independent as a person, frees herself from the schemes. The experience of something that worked for the heroine in the fantasy world, often with the rest hyperbolized, becomes purifying. The Jansson's protagonist does not lose her characteristic features – she still finds solace in scrubbing the pavement, but this scrubbing sounds different than at the beginning of the story. The composition buckle depicts the transformation of the heroine, who now “just” decides to clean her pavement. The evolution of the Jansson's character shows the transformation of the heroine, whose need for freedom is not only a physical liberation, but also a liberation from self-imposed oppression.

Keywords: Tove Jansson, Moomin, short stories, Fillyjonk, freedom

Wprowadzenie

Tove Jansson, fińska pisarka znana głównie z cyklu książek o przygodach Muminków, poza główną serią opowiadającą historie z życia Muminka i jego bliskich, napisała również cykl opowiadań, których fabuła osadzona jest z muminkowym świecie. Bohaterami tych krótkich form są bohaterowie, którzy na kartach książek pojawiają się epizodycznie bądź są jedynie wspomniani przez inne postacie. Cechą charakterystyczną każdej z tych postaci jest pewien statyczny rys charakterologiczny, konsekwentnie eksploatowany podczas trwania opowieści. Bruno Bettelheim we wstępie do pracy *Cudowne i pożyteczne* (1996: 30) zauważa że określone szczegóły konkretnej opowieści mogą dostarczać wskazówek zarówno małym dzieciom, jak i starszym, zaś struktura opowiadania zakłada zsyntezyzowanie maksymalnej ilości treści w jak najkrótszej formie. Opowiadanie *O Filifionce, która wierzyła w katastrofy* charakteryzuje się budową klamrową, którą tworzy znamienna i bardzo symboliczna scena prania chodnika. Jest to o tyle ważny obraz, że zakłada pewną stałość – akcentuje przemianę głównej bohaterki przy jednoczesnym zachowaniu paradygmatów opowieści – stałości świata przedstawionego.

Była sobie raz Filifionka, która prała swój duży szmaciany chodnik w morzu. Tarła go mydłem i szczotką aż do niebieskiego pasa i czekała na co siódmą falę, która przychodziła w sam raz, aby zmyć pianę. Potem prała go do następnego niebieskiego pasa; słońce grzało jej plecy, ona zaś stała na swoich szczupłych nogach w przezroczystej wodzie i tarła, i wciąż tarła.

Był pogodny i bezwietrzny letni dzień, taki właśnie, jaki nadaje się na pranie chodników. Fale nadchodziły jedna za drugą, powolne i senne, aby jej pomóc, a wokół jej czerwonej czapeczki brzęczało kilka trzmieli, sądząc, że jest kwiatem. „Umizgujcie się do mnie, jeśli chcecie” – pomyślała Filifionka z goryczą.

– „Ja w każdym razie wiem, jak to jest. Świat przed katastrofą zawsze wygląda tak cicho i spokojnie” (Jansson 1968: 35).

Oraz:

Słońce podnosiło się. Filifionka zeszła na wilgotny piasek i dostrzegła na nim swój szmaciany chodnik. Sztorm przybrał go wodorostami i muszelkami i żaden szmaciany chodnik na świecie nie był nigdy tak dobrze uprany.

Filifionka zachichotała. Wzięła chodnik w obie łapki i wciągnęła go za sobą do wody. Dała nurka w wielką, zieloną falę, usiadła na chodniku i jechała na nim w perlistej pianie, znowu dała nurka i znowu – aż do samego dna.

Ogromne fale jedna po drugiej przetaczały się nad nią, przezroczystości zielone. Potem Filifionka wybiła się na powierzchnię wody i na słońce i pluła i śmiała się, pokrzykiwała i tańczyła ze swoim chodnikiem w morzu (Jansson 1968: 58).

Filifionka, poszukiwanie „prawdziwości” oraz próba „oswajania” rzeczywistości

W jednym z omawianych opowiadań występuje między innymi Filifionka mieszkająca samotnie w domku na plaży. Warto zauważyć, że samych „filifionek” u Jansson jest kilka i nie posiadają one imion, tylko nazwę rodzajową. Gatunek ten znany jest ze swojego pedantycznego usposobienia oraz gromadzenia rzeczy, niebezpiecznie zbliżającego się do chorobliwego zbieractwa. Oznacza to, że Filifionka z jednego opowiadania nie jest tą samą postacią, co Filifionka pojawiająca się w kolejnym, aczkolwiek posiada cechy dystynktywne dla każdej przedstawicielki tego gatunku. Taka konstrukcja narracyjna opowiadania przywodzi na myśl paraboliczną budowę znaną odbiorcy głównie z opowieści biblijnych, gdyż składa się ona na zestaw pojęciowy, który przywołuje w odbiorcy określone skojarzenia, na przykład miłosierny (Samarytanin) czy okrutny (setnik). Samo opowiadanie ma natomiast charakter iście bajkowy przez sposób jego rozpoczęcia („była sobie”). Bohaterka mieszkająca niemalże w odosobnieniu w domku nad morzem (za sąsiada ma jedynie rezydującego niedaleko Paszczaka) spędza dnie na obsesyjnym praniu swojego pasiastego chodnika.

Była sobie raz Filifionka, która prała swój duży szmaciany chodnik w morzu. Tarła go mydłem i szczotką aż do niebieskiego pasa i czekała na co siódmą falę, która przychodziła w sam raz, aby zmyć pianę. [...] Doszła do ostatniego niebieskiego pasa na chodniku, pozwoliła siódmej fali zmyć go, po czym wyciągnęła cały chodnik z wody (Jansson 1968: 35).

Uwagę zwraca powracająca się w fragmencie opisującym pranie chodnika liczba siedem. Jak pisze Krzysztof Kowalik, liczba siedem łączyła się

z określeniem pełni i doskonałości, siedem dni, według Biblii, zajęło Bogu stworzenie świata, siódmym dniem tygodnia był również szabat (Kowalik 2020: par. 5). Ów trop rozjaśnia poniekąd motywacje, którymi kieruje się Filifionka w swoim rytuale. Zaciekle dąży w swej czynności do perfekcji, spełnienia oczekiwań nałożonych przez otoczenie, związanych z byciem „prawdziwą Filifionką”. Niczym wierny sumiennie wykonujący powinności względem boskich przykazań, tak Filifionka wykonuje swoje obowiązki, które zamiast ulgi wzmagają jedynie narastającą frustrację. Jest to o tyle zaskakujące, że czynność charakterystyczna dla Filifionek, którymi szczyci się każda z nich, budzi wewnętrzny sprzeciw wobec realizacji swojej życiowej roli. Kwestią, która również przeczy obrazowi „prawdziwej Filifionki” w oczach bohaterki jest jej miejsce zamieszkania, podyktowane zasłyszaną historią o domniemanym rezydowaniu tam jej babki:

Pomyśleć tylko, że prawdziwa Filifionka, mająca poczucie piękna przyrody, osiadła na tym jałowym, okropnym wybrzeżu. Bez ogrodu, w którym można by zebrać coś, z czego dałoby się zrobić konfitury. Bez najmniejszego drzewka liściastego czy krzaczka, który można by przerobić na altankę. Nawet bez przyzwoitego widoku. Filifionka westchnęła i patrzyła z pustką w oczach na zielone o zmroku morze, obrzeżone rozległą plażą z rozbijającymi się falami. Jak daleko sięgnąć wzrokiem, wszędzie zielona woda, biały piasek i czerwone, wyschnięte wodorosty (Jansson 1968: 38).

Filifionka w pogoni za narzuconym paradygmatem „prawdziwości” swojego jestestwa wpędza się w jeszcze większe kompleksy. Chcąc oddać cześć pamięci babki, wybiera okolicę, w której brakuje zieleni, zaś widoczne są opozycje, które ilustrują wewnętrzne rozdarcie bohaterki. Woda, powszechnie kojarzona z życiem, przybiera w opowiadaniu zieloną barwę prawdopodobnie przez obecność glonów, które wyrzucone na brzeg usychają. Te wyrzucone na brzeg i sąsiadujące z Filifionką „wyschnięte wodorosty” również odnieść można bezpośrednio do omawianej postaci literackiej. W tym ujęciu możemy interpretować bohaterkę, która żyje na uboczu odwiedzana jedynie przez Gapsę. Jedyna sąsiadka tytułowej bohaterki uchodzi za osobę poukładaną, która zachowaniem okazuje swoją wyższość nad „szaloną” Filifionką. Osamotniona protagonistka uskarża się na poczucie usychania, ciągłej niepewności, czy robi wszystko wystarczająco dobrze, by zaliczać się do grona „prawdziwych Filifionek”.

Warto zauważyć za Aleksandrą Jeremko, że w serii książek o Muminkach możemy dopatrzyć się realizacji pewnego braku:

Tęsknota za minionym, za tym, co nieosiągalne, za czymś trudnym do sprecyzowania i niejasny smutek – to odczucia, które niejednokrotnie wkradają się

do zielonej, słonecznej Doliny Muminków. Dotyczą nie tylko bezpośrednio sfery przeżyć bohaterów, czasami w zagadkowy sposób przenikają przestrzeń, w której żyją (Jaremko 2016: 180).

Przestrzeń, w którą wliczają się postacie poboczne, również zmagają się z wyżej wymienionym brakiem. W trakcie rozwoju akcji opowiadania bohaterowie próbują odnaleźć panaceum, które pomoże im kontynuować arkadyjską egzystencję. Filifionka z opowiadania Jansson doświadcza dosyć specyficznego braku, mowa tu o braku katastrofy, której wizja prześladowuje bohaterkę od jakiegoś czasu:

Pogoda była zbyt piękna – co nie było naturalne. Coś musi się zdarzyć. Wiedziała o tym. Nisko nad horyzontem zbierało się to ciemne i straszne – gromadziło się, nadchodziło – coraz prędzej i prędzej... (Jansson 1968: 36).

Perspektywa zbliżającej się katastrofy jest czymś, co nie daje spokoju bohaterce przez większą część opowiadania. Filifionka w każdej czynności, którą wykonuje dopatruje się echa nieszczęścia. Co więcej, przekonana o nieuchronności nadciągającego kataklizmu chciałaby podzielić się swoimi obawami, jednak tu napotyka na przeszkodę – boi się odrzucenia. Strach przed odrzuceniem przez środowisko jest motorem napędzającym każdą sferę życia Filifionki. Boi się wyprowadzić z miejsca, które uważa za brzydkie, żeby jej rodzina nie uznała, że „zbiegowała” oraz kryguje się przed Gapsą, bojąc się tego, co ta sobie o niej pomyśli. Filifionka, osamotniona i niezrozumiana, szuka więc pocieszenia w „bibelotach” mających na celu oswojenie przestrzeni, w której żyje.

Filifionka zamknęła więc za sobą drzwi i starała się urządzić wewnątrz domu przytulnie w miarę możliwości. Nie było to jednak łatwe. Pokoje były tak wysokie, że sufit pozostawał zawsze w cieniu, a okna duże i poważne do tego stopnia, iż żadne koronkowe firanki na świecie nie mogłyby ozdobić ich i uczynić miłymi. Nie były to okna do wyglądania, za to każdy mógł łatwo zajrzeć do środka – a tego Filifionka nie lubiła. Starła się urządzić przytulne kąciaki, lecz wszystko na nic. Meble gubiły się. Krzesła szukały schronienia pod stołem, kanapa przerażona cofała się ku ścianie, a krążki światła lamp były równie bezsilne, jak światełko latarki w ciemnym lesie. Jak wszystkie Filifionki miała masę ozdobnych bibelotów. Małych lusterek i fotografii rodzinnych w ramach z aksamitu i muszelek, kotów, psów i Paszczaków z porcelany stojących na szydełkowanych serwetkach, pięknych przysłów haftowanych jedwabiem lub srebrem, malutkich wazonów i przyjemnych kapturków na imbryczki do herbaty w kształcie Mimbli – słowem, moc tego wszystkiego, co czyni życie łatwiejszym, mniej niebezpiecznym i ogromnym (Jansson 1968: 39).

Samotność nad brzegiem morza

Dojmującą samotność, zarówno przestrzenną, jak również emocjonalną, Filifionka rekompensuje sobie przedmiotami, które w jej rozumieniu mają zapłacić braki. Paradoksalnie im więcej bibelotów gromadzi, tym w jej domu panuje większy chaos, trudno jej wprowadzić porządek przez nawarstwiające się przedmioty. W ten sposób Filifionka nakręca spiralę samounieszczenia się, czując się obco w przestrzeni, która teoretycznie powinna wywoływać w niej pozytywne emocje. Filifionka patrząc na wszystkie pieczołowicie zebrane bibeloty, zdaje sobie sprawę, że noszą znamiona bezradności jej samej. Nieporządek, który panuje w domu Filifionki, jest odzwierciedleniem jej wewnętrznego niepokoju, który próbuje zagłuszyć właśnie przedmiotami:

Starła się urządzić przytulne kąci, lecz wszystko na nic. Meble gubiły się. Krzesła szukały schronienia pod stołem, kanapa przerażona cofała się ku ścianie, a krążki światła lamp były równie bezsilne, jak światełko latarki w ciemnym lesie (Jansson 1968: 39).

Starając się „urządzić przytulne kąci”, Filifionka zagłusza poczucie wyobcowania, oswaja przestrzeń, w której przyszło jej żyć. Elementy wystroju wnętrza stawiają opór wobec ambitnych zamiarów bohaterki. Z uwagi na nierealistyczne zasady świata muminków, opisy przemieszczających się mebli należy potraktować jak najbardziej poważnie i przyjąć założenie, że owa antropomorfizacja staje się praktycznym przeniesieniem lęków bohaterki na przedmioty.

Bohaterka żyje w ciągłym strachu – obawie przed życiem oraz nadejściem katastrofy, której paradoksalnie wyczekuje. Hanna Dymel-Trzebiatowska wskazuje ten portret Filifionki jako jeden z najgłębszych obrazów nerwicy lękowej (Dymel-Trzebiatowska 2019: 77). Dymel-Trzebiatowska argumentuje swoją tezę posiłkując się definicją Kępińskiego, który opisuje nerwicę lękową jako zjawisko strachu, który trudno skonkretyzować na jednym obiekcie czy osobie. Sposobem oswajania przez Filifionkę przestrzeni domowej stają się więc drobne zmiany, tj. przestawianie mebli. Pozornie nieistotna czynność ma za zadanie dać bohaterce poczucie panowania nad sytuacją oraz chwilę pozornego spokoju. Zajmowanie się domem nosi tu znamiona terapii, która niestety nie sprawia, że Filifionka odczuwa spokój.

Brak zrozumienia ze strony Gapsy, która podchodzi do Filifionki jak do osoby szalonej, wyzwala w bohaterce pierwszy zdecydowany przejaw sprzeciwu, wyrażony w rozmowie z sąsiadką.

Czuła, że musi sprowokować Gapsę w jakiś sposób, chwyciła się więc pierwszego lepszego pomysłu, jaki jej wpadł do głowy, i wskazując na paskudny krzaczek w wazonie zawołała:

– Niech pani spojrzy, jaki ładny! I pasuje w sam raz do serwisu!

Gapsa rozżłościła się również i najwyraźniej znudzona tym wszystkim zerwała się, mówiąc:

– Ani trochę! Jest za duży i za kolczasty i za pstry i zupełnie nie pasuje na proszoną herbatkę!

Po czym obie panie powiedziały sobie „Do widzenia” i Filifionka zamknąwszy drzwi wróciła do salonu (Jansson 1968: 46).

Obie panie związane dobrym wychowaniem i etykietą odgrywały przed sobą swego rodzaju walkę na uprzejmości. Filifionka, chcąc zmienić coś, dać upust swojej frustracji, decyduje się przerwać grę między nią a Gapsą. Bohaterki na moment tracą swoje maski i dają upust swoim emocjom. Ze strony Filifionki jest to próba wyzwolenia, a prowokując Gapsę, ma dowód, że sąsiadka również odczuwa znużenie odgrywaniem tej samej sceny. Oczywiście cała sytuacja rozgrywa się w warunkach kontrolowanych, jednak ładunek emocjonalny tego dialogu zmusza jedną ze stron do jasnego określenia swojego stanowiska. Gapsę nuży konieczność spędzania czasu z Filifionką, nie jest nawet specjalnie zainteresowana tym, co ta do niej mówi.

Myślę o tym przez cały czas. Nawet kiedy piorę chodnik. Czy pani odczuwa podobnie?

– Zazwyczaj dobrze robi ocet. – powiedziała Gapsa, wpatrując się w swoją filiżankę (Jansson 1968: 46).

Nic więc dziwnego, że Filifionka pragnąc zmiany, decyduje się sprowokować dotychczas bierną rozmówczynię. Dymel-Trzebiatowska zauważa, że w wypowiedziach Filifionki pobrzmiewają echa katastrofizmu innego bohatera muminkowego świata – Piżmowca (Dymel-Trzebiatowska 2019: 17). Nie oznacza to jednak, że Filifionka jest katastrofistką. W jej ujęciu widać pesymizm potęgowany życiem w odosobnieniu. Bohaterka Jansson zdaje sobie sprawę z tego, jak męcząca jest dla swojego otoczenia, jednak nie ma z kim podzielić się swoimi troskami. Początkiem zmian zainicjowanym przez Filifionkę ma być zatem kłótnia z Gapsą.

Katastrofa spełniona

Momentem kluczowym dla rozwoju fabuły opowiadania jest wreszcie długo wyczekiwana katastrofa. Warto jednak nadmienić, że nie jest to jej pierwsza katastrofa. Bohaterka żyła codziennie doświadczając małych kataklizmów, przeżywając je w swojej głowie. Miało to przygotować Filifionkę na doświadczenie tej przeczuwanej, wręcz wyczekiwanej katastrofy. Gdy wreszcie „ta” właściwa katastrofa przychodzi, Filifionka odczuwa ją w sposób całkowity – jest sama po środku nawałnicy, całkowicie bezbronna, bez schronienia, osamotniona niemal tak jak w rozmowie z Gapsą. W życiu Filifionki wraz z nadejściem katastrofy następuje kolejna zmiana – wychodzi sama w nocy. Bohaterka kwituje ten fakt stwierdzeniem „ciekawe, co by na to mama powiedziała”, gdyż jest to zachowanie zupełnie odmienne, od powszechnie przyjętej natury Filifionek. Jedynym „towarzyszem” filifionkowego przeżycia kataklizmu jest mały kotek z połamanym uchem i plamą oleju na pyszczku. Owa figurka jest jedyną rzeczą, która pozostaje Filifionce po jej domu – wszystkie wartościowe bibeloty zostały zniszczone.

Filifionka słyszała tylko sztorm i odgłos syjących się dachówek. „Jeżeli pójde na strych, to może się zdarzyć, że dach zostanie zdmuchnięty” – pomyślała. – „A jeżeli zejdę do piwnicy, to cały dom może się na mnie zawalić. W każdym razie wszystko może się stać”.

Chwyliła porcelanowego kotka i przycisnęła go mocno do siebie. Wtem wicher otworzył okno i szkło posypało się na podłogę. Ulewa uderzyła w mahoniowe meble, a piękny Paszczak z gipsu rzucił się ze swojego postumentu i rozleciał się na kawałki.

Szklany żyrandol babci z potwornym trzaskiem rąbnął o podłogę. Słuchając, jak jej rzeczy żalą się i krzyczą, Filifionka zobaczyła w roztrzaskanym lustrze fragment swojego własnego pobladłego pyszczka i nie zastanawiając się podbiegła do okna i wyskoczyła (Jansson 1968: 52).

Obraz zniszczenia staje się tu wyrazem uwolnienia Filifionki. Bohaterka decyduje się ocalić jedną rzecz – porcelanowego kotka i pozwala by reszta bibelotów, obróciła się w proch. O niezwykłości tego czynu stanowi po raz kolejny reakcja przedmiotów, które „żałują się i krzyczą”. Nie chodzi tu o przypadkowe przedmioty kupione na pchlim targu, a rzeczy dla filifionek ważnych, to jest żyrandolu o wartości sentymentalnej. Centralne miejsce w omawianej scenie zajmuje odbicie Filifionki w rozbitym lustrze – metafora idealnego obrazu siebie, który nigdy się nie urzeczywistnił. „Pobladły pyszczek” z przerażenia wyzwała kolejne pytania – czy Filifionka powinna rzucić się na pomoc swoim ukochanym przedmiotom, czy ratować własne życie? Jak przekonujemy się

w dalszej części opowiadania, pozostanie w domku na plaży przesądziłoby o losie Filifionki – bohaterka zostałaby wciągnięta razem ze swoimi rzeczami przez trąbę powietrzną.

W tym momencie w Filifionce następuje przełom – bohaterka przestaje się bać. Katastrofa, której się obawiała, nadeszła zabierając ze sobą wszystko, co ją unieszczęśliwiało. Pojęcie katastrofizmu o wydźwięku pejoratywnym przechodzi tu transformację – dla Filifionki koniec staje się nowym początkiem. Początkiem życia bez strachu przed jutrem.

Za nią, z tyłu, roztrzaskało się coś wewnątrz domu. Ale nie odwróciła głowy. Skuliła się pod wielkim głazem i szeroko otwartymi oczyma patrzyła prosto w noc. Już nie marzła. Najdziwniejsze zaś było to, że nagle poczuła się zupełnie bezpieczna. Było to bardzo szczególne uczucie i Filifionka uznała, że jest nadzwyczaj przyjemne. Bo właściwie dlaczego się miałaby niepokoić? Katastrofa przecież nareszcie przyszła.

Nad ranem sztorm się uciszył, lecz Filifionka niemal tego nie zauważyła.

Siedziała, rozmyślając o sobie i o swoich katastrofach, i swoich meblach, i zastanawiała się, jak doprowadzić wszystko do ładu. Właściwie nie stało się nic poza tym, że komin się zważył.

Czuła jednak, że nic bardziej ważnego nie wydarzyło się jej dotąd w życiu.

Nic, co by do tego stopnia przewróciło wszystko do góry nogami. Nie wiedziała, co powinna zrobić, żeby znowu stać się sobą (Jansson 1968: 53).

Poczucie zagrożenia ustępuje, a wszelkie niewygody związane z pogodą przestają mieć znaczenie. Filifionka decyduje nie spoglądać już w stronę domu, który przeżył „swoją” katastrofę. Bohaterka wreszcie staje się wolna poprzez decyzję o nieoglądaniu się za siebie, w domyśle – żalu za zniszczonymi przedmiotami. W przytoczonym wyżej fragmencie widoczne jest myślenie perspektywiczne bohaterki. Filifionka racjonalizuje straty („Właściwie nie stało się nic poza tym, że komin się zważył”), ale podświadomie trzyma się jeszcze przeszłości. W jej, jeszcze starym, rozumowaniu gwarantem powtórnego „bycia sobą” jest powrót do wcześniejszego schematu w trochę odmienionym stylu. Filifionka robi „lepiej”, zgromadzi „więcej” nowych rzeczy, które pozwolą jej na powrót odnaleźć siebie pośród kolejnych bibelotów. Dąży do ponownej esencjonalizacji własnego „ja” poprzez powielanie niesatysfakcjonującego schematu.

Sądziła nawet, że dawnej Filifionki już nie ma, i nie była pewna, czy chce, żeby tamta wróciła. A co z tym wszystkim, co było własnością dawnej Filifionki?

Z tym, co się połamało, zakopciło, rozpadło i zamokło? Ach, siedzieć i naprawiać teraz tydzień po tygodniu, kleić, cerować, szukać brakujących części...

Prać i prasować, odmalowywać i martwić się, że nie wszystko można przywrócić do dawnego wyglądu, i zawsze wiedzieć, w każdym razie, że pęknięcia zostały i że wszystko przedtem było o wiele ładniejsze... O nie!

A potem ustawić całe to nieszczęście w taki sam sposób, w jaki było ustawione w tych ciemnych ponurych pokojach, dalej łudzić się, że są przytulne... (Jansson 1968: 54).

Podsumowanie – życie po katastrofie

Bohaterka dochodzi do wniosku, że katastrofa była najważniejszym przeżyciem w jej przesiąkniętej strachem egzystencji. Konkluzją całego opowiadania, jak i Filifionki, jest fakt, że naprawianie tego, co pochłonęła katastrofa spowoduje powrót do życia w strachu. Chociaż natura bohaterki każe posprzątać i odbudować pozostałości rzeczy, Filifionka podejmuje świadomą decyzję o byciu szczęśliwą – nie będzie gromadzić kolejnych „amuletów”. Koresponduje to z wcześniejszym poczuciem bezradności bohaterki opisanym podczas podziwiania swoich przedmiotów. Scena ta nosi w sobie sporo symbolizmu, gdyż Filifionka podejmuje samodzielną decyzję o życiu bez strachu.

– Nie! Nie zrobię tego! – krzyknęła Filifionka prostując zesztywniałe nogi. – Jeżeli zacznę to wszystko porządkować, żeby wyglądało jak przedtem, to i sama stanę się taka jak przedtem, znowu będę się bała...

Czuję to. I znowu będą czaić się za mną cyklony, tajfuny... (Jansson 1968: 54).

Warto uwypuklić w takiej realizacji bajkowego schematu pewne podobieństwo Filifionki do bohatera bajki magicznej. Nie ma tu mowy o dojmującym podobieństwie, a o cechach korespondujących z elementami wyodrębnionymi przez Władimira Proppa. Jak pisze badacz:

Bohater bajki magicznej jest to taka postać, która albo bezpośrednio w zawiązaniu akcji poniosła stratę wskutek działań przeciwnika (resp. odczuwająca pewien brak), albo też taka, która zgodziła się zlikwidować nieszczęście (lub brak) dotyczące innej osoby. Z punktu widzenia toku akcji bohater jest postacią, posługującą się magicznym środkiem (pomocnikiem) i wykorzystującą go (wysługującą się nim) dla własnych celów (Propp 1968).

Filifionka poniosła stratę w postaci całkowitej utraty dobytku wskutek tornada przy jednoczesnym pozbyciu się nieszczęścia, wynikającym z gromadzenia rzeczy. Schemat bajki zakłada pewnego rodzaju egoizm, którym musi kierować się protagonista w celu rozwiązania swojego problemu, który

okazuje się być osią fabularną utworu. Bohaterka Jansson zostaje poniekąd „pobłogosławiona” katastrofą, na którą tak czekała. Magicznym środkiem okazuje się być to, czego Filifionka przez cały czas się obawiała. Równocześnie jednak bohaterka nie wysługuje się przeżytym kataklizmem. Katastrofa, która spotyka bohaterkę, przychodzi bez jakiegokolwiek ingerencji zewnętrznej. Jediną osobą, która przeczuwa jego nadejście, jest bohaterka.

Zobaczyła wszystkie swoje bibeloty lecące wprost do nieba, serwetki na tacę i rodzinne zdjęcia, kapturki na imbryk do herbaty i babciny dzbanuszki do śmietany w kształcie łodzi, i wyszywane srebrem i jedwabiem przysłowia, wszystko, wszystko, wszystko! – i myślała zachwycona: „O, jak wspaniale! Cóż ja poradzę, biedna, mała Filifionka, przeciwko wielkim siłom przyrody? Czy po czymś takim cokolwiek jeszcze będzie można zreperować? Nie! Nic! Wszystko jest wysprzątane! I wymiecione! (Jansson 1968: 56).

Opowiadanie zamyka przybycie zaaferowanej Gapsy, która dowiedziawszy się o tym, co spotkało Filifionkę, niezwłocznie przyszła ją odwiedzić. Jest to już drugi raz, kiedy nad dotychczas opanowaną Gapsą biorą górę emocje – tym razem doświadcza troski związanej z losem sąsiadki. Dotychczas męcząca Filifionka, będąca „wariatką”, okazuje się mieć rację, co dla rozsądnej Gapsy jest samo w sobie ewenementem.

– Wychodzę z siebie! – wybuchnęła Gapsa. – co za noc! Myślałam tylko o pani, cały czas! Widziałam ją! Widziałam ją, jak szła! To przecież czysta katastrofa!

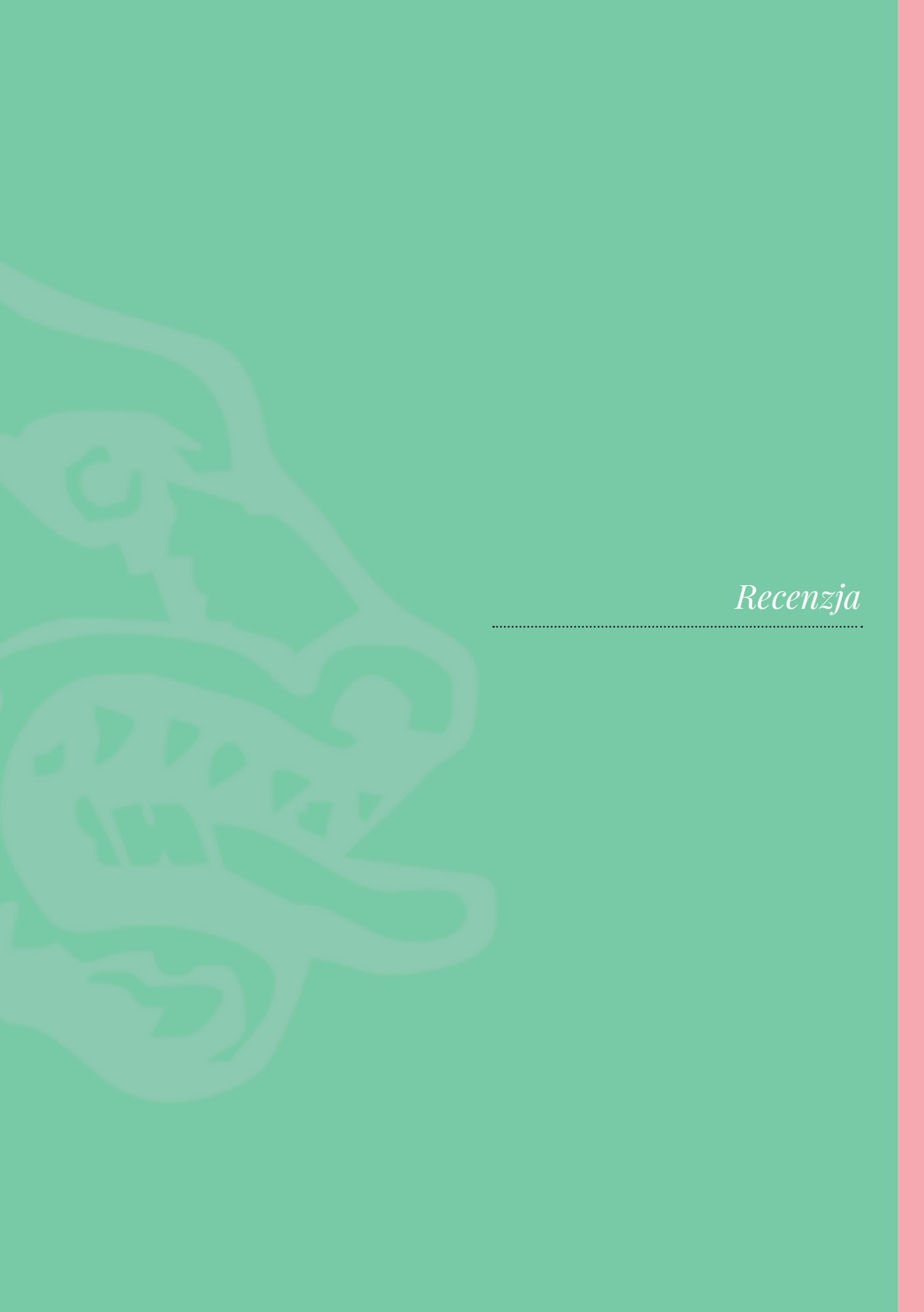
– Jak to? – spytała niewinnie Filifionka.

– Miała pani rację, ach, i to jaką rację – żaliła się Gapsa. – Mówiła pani przecież, że będzie katastrofa. Pomyśleć tylko, te wszystkie pani piękne rzeczy! I ten piękny pani dom! Całą noc usiłowałam dodzwonić się do pani, taka byłam niespokojna, ale przewody pozrywało... (Jansson 1968: 58).

Filifionka natomiast emanuje spokojem, role między paniami się odwróciły. Teraz to Filifionka jest tą, która mówi, że „na wszelkie dolegliwości najlepszy jest ocet”. Doświadczenie czegoś, co dla bohaterki funkcjonowało w świecie fantazji, często z resztą hiperbolizowanych, staje się oczyszczające. Bohaterka Jansson nie traci swoich charakterystycznych rysów – wciąż odnajduje ukojenie w szorowaniu chodnika, jednak to szorowanie wybrzmiewa inaczej niż na początku opowiadania. Zastosowana klamra kompozycyjna obrazuje przemianę bohaterki, która teraz „po prostu” postanawia wyczyścić swój chodnik. Ewolucja postaci Jansson pokazuje przemianę bohaterki, której potrzeba wolności jest nie tylko fizycznym wyzwoleniem się, co wyzwoleniem z nałożonej przez siebie opresyjności.

Źródła cytowań

- BETTHELHEIM, BRUNO (1996), *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przekł. Danuta Danek, Warszawa: Biblioteka Myśli Współczesnej, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- DYMEL-TRZEBIATOWSKA, HANNA (2019), *Filozoficzne i translatoryczne wędrówki po Dolinie Muminków*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- JANSSON, TOVE (1968), *Opowiadania z Doliny Muminków*, przekł. Irena Szuch-Wyszomirska, Warszawa: Nasza Księgarnia.
- JEREMKO, ALEKSANDRA (2016), 'Melancholicy z Doliny', *Czy/tam/czy/tu. Literatura Dziecięca i Jej Konteksty*: 1–2, ss. 179-203.
- KOWALIK, KRZYSZTOF (2020), 'Znaczenie liczby siedem', online: <https://www.niedziela.pl/artukul/149813/nd/Znaczenie-liczby-siedem> [dostęp 30.12.2022].
- PROPP, WŁADIMIR (1968), 'Morfologia bajki', *Pamiętnik Literacki*: 59, ss. 203-242.



Recenzja

„Tropiąc zapomniane duchowe ścieżki” – wokół książki Michała Łuczyńskiego *Mity Słowian. Śladami świętych opowieści przodków*

Aleksandra Dobrowolska

Reviewed book

Michał Łuczyński

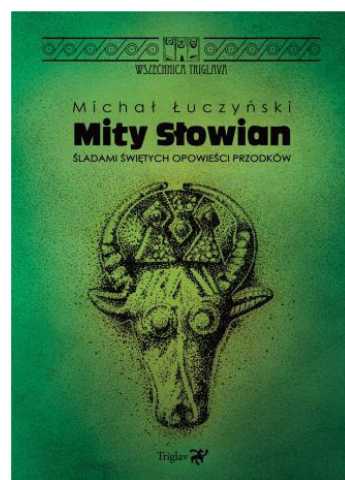
Mity Słowian. Śladami świętych wierzeń przodków

Szczecin: Wszechnica Triglava, 2022.

ISBN: 978-83-62586-70-7, ss. 426.

Aleksandra Dobrowolska, magister inżynier architektury krajo-
brazu od roku 2019; jej kariera naukowa związana jest głównie
ze Szkołą Główną Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie,
gdzie otrzymała rzeczony tytuły, zwieńczona została obroną
pracy magisterskiej z zakresu landscape archeology pt.: *Kon-
cepcja miejsca kontemplacji na podstawie analizy prastowiańskich
miejsc kultu*; aktualnie poza środowiskiem stricte akademickim,
nadal aktywna naukowo; pisuje autonomiczne, niezależne ar-
tykuły do magazynów naukowych oraz popularnonaukowych,
głównie z zakresu landscape archeology, który to kierunek stał
się jej główną pasją badawczą; ostatnia publikacja to *Słowiańskie
ofiary z ludzi w obliczu źródeł pisanych oraz badań archeologic-
znych*, która ukazała się na łamach magazynu „Gniazdo” 2021,
nr 1; autorka książki z opowiadaniem typu horror *Bestiariusz
słowiański. Opowiadania demoniczne*; recenzent książkowy,
współpracuje głównie z polskimi pisarzami, promuje czytelnic-
two; scenarzysta projektu filmowego „Demony słowiańskie”.

olodobrowolsko@gmail.com



Facta Ficta. Journal
of Theory, Narrative & Media



Published by Facta Ficta Research Centre in Wrocław under the licence Creative Commons 4.0: Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). To view the Journal's policy and contact the editors, please go to factafictajournal.com

DOI: 10.5281/zenodo.10430622

Dla niniejszego eseju autorka wybrała być może zbyt poetycki tytuł, jednak w jej odczuciu ścisły, aczkolwiek na wskroś humanistyczny umysł Michała Łuczyńskiego dość brutalnie potraktował zarówno temat, jak i tezy dużo starszych naukowców próbujących swych sił w odtwarzaniu mitologii słowiańskiej. Myśląc o niej oraz o odpowiedzi na pytanie, gdzie należy szukać podań mitologicznych, od razu przychodzi mi na myśl cytat jednego z pierwszych polskich etnografów, Zoriana Dołęgi Chodakowskiego¹:

Trzeba pójść i zniżyć się pod strzechę wieśniaka w różnych odległych stronach, trzeba śpieszyć na jego uczty, zabawy i różne przygody. Tam w dymie wznoszącym się nad głowami, snują się jeszcze stare obrzędy, nucą się dawne śpiewy, i wśród płasów prostoty, odzywają się imiona bogów zapomnianych (Dołęga Chodakowski 2014: 9-10).

Czy aby na pewno to słuszna droga? Autor dowodzi, że nie zawsze, skupiając się na badaniach folklorystyki porównawczej i elementach lingwistyki. Tym samym chciałabym zorientować swoje rozważania na problemie badań nad religią wczesnych Słowian zawartych w książce. Choć nie będą one łatwe, w końcu „Fałszywa jasność to tylko inna nazwa mitu. Mit zawsze był niejasny i zarazem przekonujący” (Arondo & Horkheimer 2010: 12). Ten swoisty dymorfizm poznawczy prowadzi wręcz do rangi urastającego sporu religijnego toczącego od przeszło trzystu lat lub nawet dłużej w momencie, w którym sięgamy po fałszywy panteon Długosza. Niemniej ta droga i jej przejście, jakkolwiek niełatwe by to nie było zadanie, prowadzi przecież do szerszego poznania samego siebie i własnych korzeni, gdyż „byliśmy więc oczekiwani na ziemi, a zatem jak każdemu pokoleniu przed nami, dana jest słaba mesjańska siła, do której przeszłość zgłasza roszczenia” (Beniamin 2012: 312).

¹ Właściwie Adam Czarnocki.

Kontrowersje w badaniach mitologii słowiańskiej

Pierwszy i, jak się zdaje, ostateczny argument tak zwanych hiperkrytyków² sprowadza się do małej liczby, bądź nawet braku (szczególnie obiektywnych) źródeł dotyczących mitologii pogańskich Słowian. Nie można temu całkowicie odmówić prawdy. Leszek Słupecki (Słupecki 2009) w książce na temat rozważań o budowlach kultowych Słowian, Skandynawów i ich rytuałów generalnie, komentuje wartość historycznych źródeł pisanych. Dochodzi do wniosku, że przede wszystkim chrześcijańska nomenklatura szkodzi i zaburza ich odbiór wśród współczesnych badaczy, po wtóre w czasach, w których relacje były spisywane, pogańskie religie zawierały już elementy katolickie (synkretyzm). Niemniej już same opisy świątyń i posągów z artefaktami świadczącymi o ich przymiotach są wystarczającym dowodem na rozbudowaną mitologię Słowian, nawet jeśli nie zachowała się w takiej formie, jaką znamy z pism Jana Parandowskiego. Jest i druga strona tego sporu. Niemożliwością jest współczesna ocena pisarzy lub badaczy szukających treści „ku pokrzepieniu serc”, czy to w celach propagandowych, czy patriotycznych. Niemniej musimy wyzbyć się złudzeń, jakie raczkująca nauka o mitologii słowiańskiej podawała nam trzysta czy sto lat temu i podsuwa do tej pory, choć raczej w świecie pseudonauki. Badacze słowiańszczyzny niejednokrotnie byli tak zdeterminowani w drodze do sukcesu, że sięgali nie tylko po nadinterpretacje, ale nawet dokonywali, rzecz można, pewnego rodzaju zafałszowań. To do tej pory wywołuje, jak się zdaje, zupełny chaos na polu badawczym. Widoczne jest to szczególnie w dobie przedruków i popularyzacji na szeroką skalę pseudonauki czerpiącej nie tylko z niepewnych źródeł i teorii spiskowych, ale również umysłów podążających zachłannie za ulotną sławą czy pieniądzem. Determinacja ta, zafałszowana, pęd za zyskiem obywateli się kosztem prawdy i nauki samej w sobie. Receptą na nasze bolączki i ów swoisty rozziew między Sikorskim (Sikorski 2013) a Stalmachem (Stalmach 1889) ma być zaufanie najnowszym dokonaniom nauki na różnych polach tej dziedziny. Postawa ofensywna do badań, szczególnie na tle lingwistycznym, wynikała między innymi z badań Brücknera, od których minęło przeszło sto lat. Nie należy jednak z nich rezygnować. Przytaczając słowa Michaiła Bachtina (1985), powiedzieć można, że „w każdym momencie swojego rozwoju dialog dysponuje olbrzymim, bezgranicznym zasobem sensów zapomnianych” (Bachtin 1985: 525).

² Nurt w badaniach nad mitologią słowiańską negujący dotychczasowe hipotezy, a nawet jej istnienie ogółem; hiperkrytycy twierdzą, że nie jesteśmy w stanie odtworzyć mitologii Słowian dysponując szczegółowymi informacjami jakie posiadamy.

Od ogółu do szczegółu – nowe spojrzenie na problem badawczy

Łuczyński (Łuczyński 2022) stara się wypełnić mitologię kontekstami, odrzucając jednocześnie dokonania badaczy, głównie rosyjskich, zmagających się najdłużej z zagadnieniami odtwórczymi. Jakkolwiek konteksty te nie wypełniają luk historii, którą nieodzownie straciliśmy, to pozwalają one na szersze zrozumienie wątków mitycznych w pojęciu słowiańskim ogółem. Doceniśmy jednak te starania i spróbujmy wczytać się w schematy frazeologii prasłowiańskiej jakie nam podano.

Trudno jest zmagać się z samym sobą i *Mity Słowian – śladami świętych opowieści przodków* są na to doskonałym przykładem. Cytując fragment *Poematów* Mickiewicza (1925) „cierpi człowiek, bo służy sam sobie za kata; sam sobie robi koło i sam się w nie wplata” (Mickiewicz 1929: 439). Po pedantyzmie pierwszej pozycji z 2020 roku, *Bogowie dawnych Słowian. Studium onomastyczne* prawie nie zostało śladu, choć jest to bez dwóch zdań równie błyskotliwa pozycja, wnosząca nowe kwestie dotyczące ówczesnego stanu mitologii słowiańskiej wysnute głównie na podstawie folklorystyki porównawczej, jak i z podwalin językowych. Książka dąży do podsumowania w dwóch zasadniczych częściach, to jest próbie rekonstrukcji motywów mitycznych funkcjonujących u Prasłowian oraz konstrukcji swoistej listy postaci i wątków mitycznych. W ten sposób Łuczyński snuje dalej swoją narrację, możliwie klaryfikując swoje wywody, szczególnie iż źródła historyczne to wprawdzie bezcenne źródło wiedzy, lecz niejednego badacza wywiodły już w pole. Autor jest bezwzględny krytykiem szkoły rosyjskiej – nie ma w jego wywodzie miejsca na ustępstwa ani swoisty romantyzm, jakim posługują się jego poprzednicy. Nie chowa się za strzępkami narracji, jakie pozostawiono odbiorcom, a obiektywnie bada wątki, łącząc je w pełną całość w odniesieniu do źródeł i kultur – szczególnie tej indoeuropejskiej – z jakich mogą się one wywodzić. Powołuje się na językoznawstwo historyczne, metodologię tematologii i archeologię komunikacji literackiej, odrzuca formę narratywną, gdyż „podstawowa trudność, przeszkoda dla badań wiąże się bowiem z faktem, że nie dysponujemy absolutnie żadnymi zapisami słowiańskich mitów, a z perspektywy badacza – nie dysponujemy materiałem mownym, na którym można by się oprzeć, badając i usiłując zrekonstruować mitologię Słowian” (Łuczyński 2022: 10).

Rekonstrukcja bez rekonstrukcji

W taki oto sposób w tekście Łuczyńskiego przejawia się ta krytyka, obecna głównie w podkreśleniu „fabularnych” miejsc rekonstrukcji. Otrzymujemy więc wykladowany łańcuch: mitologia słowiańska – problem – aktualizacja – interpretacja.

Autor osadzając swoje rozważania głównie na terenie folklorystyki porównawczej i lingwistyki, buduje bezpieczną przestrzeń, w której nie ma miejsca na konstruowanie nadinterpretowanej nomenklatury, w swoich kontrowersjach przejmującą naukę tej dziedziny. Podejście do mitologii poszerza się i rozpatrywane jest poza samym schematem kultury Słowian. Książka Łuczyńskiego jest krokiem, który pozwoli na aktualizację myśli mitologicznej. Z powodzeniem unika problemów poprzednich naukowców wynikających z okrojenia źródeł. Słowem wykracza poza tradycję badań związanych z zagadnieniem. W ten właśnie sposób wychodzi poza schemat odtwórczy tworząc skupienie kontekstów mitotwórczych.

Interesującą perspektywą w odbiorze książki Łuczyńskiego jest jej zestawienie z cytatem Claude'a Lévi-Straussa:

Dla osoby niebędącej specjalistą, a szczególnie dla przeciętnego człowieka, świat, który fizycy usiłują opisać na własny użytek, odtwarza pewnego rodzaju ekwiwalent tego, co nasi przodkowie pojmowali jako świat nadprzyrodzony, gdzie wszystko przebiega inaczej niż w zwykłym świecie, a często zupełnie na odwrót. Aby próbować go sobie wyobrazić, starożytni, a także bliższe nam w czasach ludy niepiśmienne, wymyślali mity (Lévi-Strauss 2014: 65).

Tę oczywistą tezę udaje się autorowi w pełni udowodnić, jako że analizuje mity pierwotne – zjawiska atmosferyczne, podtrzymanie nieba, śmiertelność człowieka, pojawienie się ognia, radła i wiele innych zagadnień nurtujących ludzkość u zarania. Można mieć tylko nadzieję, że ten zbiór kontekstów posłuży w szerszym rozumieniu mitologii słowiańskiej i pozwoli przekroczyć granice, które ograniczają horyzont badań na tym polu. Ponieważ mamy do czynienia z kompendium wiedzy o tym, co wiemy o mitach słowiańskich rozszerzone o rozliczne analogie światowych odnośników, to niełatwo jest w tak krótkim wywodzie ująć całościowo zagadnienia poruszane na łamach publikacji, szczególnie że znajdujemy w niej mnóstwo porównań do obcych kultur. Tym sposobem więc w większości książki Słowian *sensu stricto* – poza rozdziałami podsumowującymi – jest względnie niewiele. Warto jednak poznać mitologię w szerszym kontekście, szczególnie, że takie pozycje jak choćby *Złota gałąź* Frazera (Frazer 1965) mają już swoje lata, a autor czerpie całymi garściami z dobrodziejstw metody porównawczej.

Obie książki Łuczyńskiego są bardzo ważnym punktem zwrotnym w badaniach nad mitologią Słowian. Przede wszystkim bardzo rozjaśniają panteon, który jest nader zanieczyszczony przez kronikarzy i samozwańczych badaczy Słowiańszczyzny. Wskazane publikacje są przede wszystkim przestrzenią wartościowych rozważań i badań nad językiem i folklorem. Ich

dynamika nie przeszła bez echa w środowisku naukowym, choć nadal nie uzyskały one odpowiedniego statusu dla swojej niemal rewolucyjnej wartości merytorycznej.

Łuczyński pracuje głównie na metodzie porównawczej. Polega ona na tym, że w rezultacie porównań zyskuje się stwierdzenie tożsamości częściowej rzeczy ze sobą porównywanych, a ich wyznaczenie jest środkiem do poznania istotnych składników zjawisk podobnych do siebie, zależności przyczynowej i genezy danego zjawiska – tu głównie z zakresu antropologii. Książka zawiera również mapy odnotowania występowania konkretnych wątków mitycznych na świecie. Do tego autor przygotował drzewo genealogicznych zależności bogów oraz tabele występowania danych lub potencjalnych bohaterów w analizowanych wątkach mitycznych. Książka nie tylko zawiera zarysy fabuły słowiańskich mitów, ale również prawdopodobnych ich więzi, o czym już zostało wspomniane. Autor nie próbuje tutaj podawać gotowych fabularnych rekonstrukcji, jak już wcześniej bywało.

„Mity Słowian. Śladami świętych opowieści Przodków” to przede wszystkim wielowątkowa pozycja dotycząca mitologii i kultury duchowej Słowian opisanej przez pryzmat wielokulturowości jej pochodzenia i źródeł. Znajdują się w niej odpowiedzi na pytania „w jakich bogów wierzyli pogańscy Słowianie?” i „jak wygląda rekonstrukcja repertuaru słowiańskich motywów mitycznych?”. Rozważania nad pierwszym z nich zajmują rozdział drugi publikacji. Traktuje on przede wszystkim o restauracji zasobu imion bóstw i ich postaci w studiach nad nazewnictwem mitologicznym Słowian w przeglądzie historii badań nad panteonem indoeuropejskim i ich etymologicznych nazw w kontekście słowiańskim. Cech poszczególnych bóstw autor poszukuje również w języku, co jest najbardziej logicznym posunięciem w kontekście okrojonego materiału źródłowego. Odpowiada tym samym na pytania „jacy byli bogowie?” podając katalog ich typów. Rekonstrukcja repertuaru motywów opiera się zaś na odtworzeniu tekstów metodą porównawczą i analizą elementów analizy strukturalnej, między innymi w hipotetycznych rekonstrukcjach fragmentów tekstów mitycznych, szczególnie dwóch cykli, mitu podstawowego o walce gromowładcy z chtonicznym przeciwnikiem (włączając w to ulistyczny o nurkowaniu pod ziemię w celu stworzenia ładu), oraz mitu płodności.

Na koniec badacz pokusił się nawet o analizę potencjalnego wykorzystania mitologii słowiańskiej, gdyby istniała jako spójny utwór, w historycznych epokach literackich. Zarysował nam, co prawda pesymistyczny, ale jakże prawdziwy obraz odkrywający naszą własną hipokryzję jako społeczeństwa. Zamiast pytania „czemu mitologii słowiańskiej nie uczy się w szkołach”, pozwolę sobie pójść jeszcze dalej niż Łuczyński i zadam pytanie o to, „ile osób przeczytało by mitologię Słowian, gdyby istniała jako utwór literacki?”.

Podsumowanie

Warto rozważyć nie tyle zasadność, ile szanse na powodzenie odtworzenia mitologii słowiańskiej. Są one dość nikłe, niemniej naukowcy różnych dziedzin pracują nad nią. Szczególnie najnowsze odkrycia językowe i archeologiczne w tej dziedzinie są niezwykle obiecujące. Mam tu na myśli między innymi ostatnie dwie książki omawianego autora (Łuczyński 2019, 2022) w pierwszej materii, a w drugiej badania nad interpretacją symboliki ostróg typu lutomierskiego omawianych szczegółowo przez Kajkowskiego (Kajkowski 2019). Tym samym niewiele jest tekstów, szczególnie opisanych górnolotnymi mianami „mitologii słowiańskiej”, które z taką przenikliwością i otwartym umysłem podchodziłyby do tematyki. Niemniej pokładam wielkie nadzieje w kilku ważnych nazwiskach, które pojawiły się w ostatnich latach na rynku, zarówno wydawniczym jak i naukowym. Z pewnością widzimy tu wyraźny przełom pokoleniowy. Pozornie tak wyraźna postawa jak Michała Łuczyńskiego może zniechęcać do kontynuowania dyskusji, jednak trzeba podkreślić, że z pewnością wyznaczyła jej odpowiedni tor i daje szansę na badania na zupełnie nowych obszarach.

Źródła cytowań

- ADORNO THEODOR W., HORKHEIMER MAX (2010), *Dialektyka oświecenia*, przekł. Małgorzata Łukasiewicz, Marek Jan Siemek, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- BACHTIN MICHAŁ (1985), *Estetyka twórczości słownej*, przekł. Eugeniusz Czaplewicz, Danuta Ulicka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- BENIAMIN WALTER (2012), *O pojęciu historii*, w: Walter Benjamin, *Konstellacje. Wybór tekstów*, przekł. Adam Lipszyc, Anna Wołkowicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- DOŁĘGA CHODAKOWSKI ZORIAN (2014), *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, Sandomierz: Armoryka.
- MICKIEWICZ ADAM (1929), *Poezje*, Lwów: Gubrynowicz i Syn.
- SŁUPECKI LESZEK P. (2009), *Pagan temples – Christian church, The problem of Norse Temples*, Rzeszów: Rzeszów University Press.



All articles in „Facta Ficta. Journal of Theory, Narrative & Media“ are licenced under Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) which means that the users are free to share (copy and redistribute the material in any medium or format) or adapt (remix, transform, and build upon the material) for any purpose, even commercially, providing an appropriate credit is given, with a link to the license, and indication of whether any changes were made. The users may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses he or she or their use. For full legal code of CC BY 4.0 please proceed to Creative Commons page.

„Facta Ficta. Journal of Theory, Narrative & Media“ stores all articles in open access CEON Repository of Centre for Open Science and, additionally, assigns DOIs (Digital Object Identifiers) for each of the published papers through Zenodo OpenAIRE project that contradicts the current agenda for so-called „gold open access“ and paid DOI services by opening the identifiers network for all interested parties: publishers, readers, and independent researchers alike.

„Facta Ficta. Journal of Theory, Narrative & Media“ does not impose any „publishing fees“ on Contributors. Submitting a manuscript is free of any charge from the beginning to the end of the whole editorial and reviewing process. We believe charging authors for publishing their work, as well as demanding any charges for a digital preservation of the latter, is unacceptable within the Open Access community.

Cena: 0,00 zł  OPEN ACCESS

ISBN 978-83-967365-0-5

ISBN 978-83-967365-0-5



9 788396 736505

Wersja elektroniczna jest referencyjna