

JERZY WINIARSKI

UNIwersytet JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH

Romantyczna hermeneutyka wolnej ziemi. Anatolia w poemacie Karola Brzozowskiego i w filmie Nuri Bilge Ceylana

*Na pamiątkę sześćsetlecia
stosunków dyplomatycznych polsko-tureckich
(1414–2014)*

Za górami, za lasami.
Anatolia Karola Brzozowskiego

Noc strzelców w Anadolii jest powieścią poetycką – przyjmijmy taką hipotezę – której estetyki i filozofii nie determinuje ostatecznie ani forma poematu dygresyjnego, ani też gawędy romantycznej, zwłaszcza afirmującej sarmacki tradycjonalizm. Decyduje o tym przyporządkowaniu brak mentalnej oraz strukturalnie zorganizowanej jednorodności ideowej, promieniującej z jednego pod względem tożsamości światopoglądowej punktu widzenia. Estetyką, w tym symboliką i leksyką poetycką pejzażu rzeczywistości przedstawionej wraz z jej bohaterami, rządzą dysonans i antyteza, motywowane realiami geograficznymi, kulturowymi i historycznymi sytuacji narracyjnej. Narrator i współtowarzysze nocnego „koczowiska” w Anadolii znajdują się w sytuacji oczekiwania i światopoglądowej próby. Czas nocnego spoczynku

przy ognisku w puszczańskim ostępie jest więc dla nich czasem rozpoznawania idei i znaczeń dookólnego świata, zwłaszcza tutaj po azjatyckiej części Bosforu, tak odmiennego od stron ich pochodzenia, ale także od sygnałów płynących z dalszego świata, z Paryża polskich emigrantów politycznych i z utraconych stron ojczystych. Moment ten jest równocześnie oczekiwaniem zmiany historycznej i egzystencjalnej w ich indywidualnym oraz narodowym życiu. Czas i miejsce akcji poematu, jego sytuacja narracyjna, co więcej, podmiotowość narratora i bohaterów, więc Dzika, Kurpia i Litwina-Woźnego, są naznaczone podwojeniem i kontrastywnością. Wynika stąd nadzwyczajna temperatura uczuciowa całej sceny, w ogóle konstrukcja poematu, i otwarcie pola romantycznemu „czuciu”, drodze poznania wewnętrznego, intuicyjnego. Z tych też powodów utwór Brzozowskiego jest miejscami zupełnie „ciemny” i nie dający się do końca pojąć.

Powstaje więc pytanie epistemologiczne: jakim wzorem formalnym, gatunkowo-stylistycznym, oraz ideowym najpewniej się kierować na drodze egzegezy *Nocy strzelców w Anatolii*? Przyjmujemy wzór, dość dobrze już dzisiaj rozpoznanej w pracach badawczych, powieści inicjacyjnej¹, a to jeszcze ze względu na estetykę nocy, oniryzm utworu, jego emocjonalizm i intuicjonizm oraz baśniowy kreacjonizm i orientalizm. Co więcej, ze względu na zauważalny, mówiąc językiem antropologii, rytuał przejścia, moment „próby” podczas oczekiwania na metamorfozę – od statusu myśliwego do stanu żołnierskiego w spodziewanej „wojnie powszechnej”. Sytuacja ta jako figura czasoprzestrzenna – chronotop progu i spotkania, mówiąc językiem Michaiła Bachtina² – jakby zatrzymuje i kumuluje czas oraz poszerza i intensyfikuje doznanie przestrzeni. Podmiotowość narratora ogromnieje, na podobieństwo romantycznego medium-szamana przemawia wieloma głosami, ideami i żywiołami uczuć: Europejczyka i Azjaty, współczesnego Polaka, żądającego odwetu na pogromcy swej ojczyzny, ale także podmiotu obdarzonego świadomością historyczną, pamiętającego o okrutnych prawach i ofiarach masowych najazdów ludów wschodnich – Tatarów i Turków. Pamięć

¹ Zob. np. *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2003.

² Zob. M. B a c h t i n, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, w: t e g o ż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.

głęboka, emocje polityczne oraz lęk kulturowy dojmująco stygmatyzują podmiot narracji poetyckiej, pogłębiają zarazem jej liryzm, mieszają pojęcia, zakłócają tożsamość mówiącego i nadają mu indywidualne cechy, autonomizując jego osobę i wyodrębniając go zarówno z rodzimej społeczności, jak i spośród rzeszy dookolnych ludów orientalnych. Nic też dziwnego, że retoryka mowy podmiotu jest, w partiach dygresyjnych, „dzika”, żywiołowa; gwałtownie miota słowa, tworzy bliżej nieznanne sensory i wizje, fascynuje i niepokoi. Staje się mową „ciemną”, nocną, która tworzy ekspresjonistyczną baśń oniryczną już w ekspozycji utworu. Cywilizacji przeciwstawiony zostaje, wyobcowany przez historię i politykę oraz upadek etosu heroicznego, „myśliwiec”, człowiek natury.

„To są gjaury”, mówi narrator w ekspozycji, i dodaje: „Ich postawa w pół-zbójceka”³. Poczucie odrębności, różnicy tożsamości i położenia w świecie, zarówno orientalnym, jak i utraconym własnym, otwiera przestrzeń inicjacji, podmiotowego i kulturowego samopoznania, także wtajemniczenia postronnych obserwatorów: przybyszów – gjaurów oraz czytelników.

Anatolia w poemacie Karola Brzozowskiego nie była epickim marginesem, jak to się wydawało recenzentowi „Przeglądu Poznańskiego” w 1856 roku⁴, właśnie z uwagi na jej rolę jako metafory przestrzennej o symbolistycznym i aksjologicznym nacechowaniu, która w poetyckiej kompozycji stanowi miarę oceny świata, ludzkich postaw i wyborów moralnych, a także jest sprawdzianem możliwości ludzkiego działania w historii. Wszystko to *expressis verbis* głosi hymniczny *Chór czarnych strzelców*. Po studiach i monografiach Władysława Dynaka oraz badaniach *Dziadów cz. I* Adama Mickiewicza wiemy, że myśliwskie pieśni i myśliwski etos w kontekstach historii i w relacjach z polityką są formami idei daleko wykraczającymi poza treści i funkcje łowieckie⁵. Tak też jest i w tym przypadku. Przez pieśń myśliwych, polskich tułaczy na służbie sułtańskiej w okolicach Stambułu, przebiegają realistyczne i zarazem symbolistyczne motywy. Po pierwsze autoprezentacja i autocharakteryzacja

³ K. Brzozowski, *Noc strzelców w Analtolii*, Paryż 1856, s. 5.

⁴ [b.a], rec. *Nocy strzelców w Analtolii*, „Przegląd Poznański”, 1856, t. 22, s. 412.

⁵ Znaczną pomocą we wszelkich interpretacjach antropologicznych na tym polu jest księga: *Poezja i łowy. Antologia*, wybór i oprac. W. Dynak, Wrocław 1994. Tutaj także odnajdujemy *Chór czarnych strzelców* z poematu K. Brzozowskiego (s. 288–289).

„czarnego łowcy”. Po wtóre, i to jest najważniejsze, motyw antyurbani-
styczny, konfrontujący dziką, puszczańską Anatolię – symbol absolutnej
wolności – ze wspaniałymi budowlami i instalacjami pałacowymi wiel-
możów, i w ogóle z monumentalną architekturą obfitującą w zdobniczy
przepych i manifestacyjne bogactwo, i z hierarchiami imperium. Z tym zaś
łączy się motyw heroiczny pochwały ascetycznego, męskiego życia, wśród
gór i lasów – zdrowego fizycznie i moralnie – służący deziluzji pozornej
religijności i pustej powagi wielmożów-hedonistów. Hymny myśliwskie
zasadniczo są zrozumiałe i otwarte dla postronnego, niełowieckiego śro-
dowiska. Jednak hymn w utworze Brzozowskiego jest dość hermetyczny.
Głównym powodem hermetyzmu *Chóru czarnych strzelców* jest skrajnie
subiektywny i indywidualistyczny ton głoszący przerażającą – dla mu-
zułmanina i chrześcijanina – determinację „giaurów”, gotowych „podpalić
świat” i żyjących z dala od ludzi w puszczańskim, anatolijskim mateczni-
ku. Brzmi to wszystko niczym pochwała jakiegoś straceńczego izolacio-
nizmu i obcości w świecie społecznym (także państwowym), przy jed-
noczesnym pobratymstwie z turecką ziemią, jej boską naturą. Dodajmy
przy tym uwagę, która łączy się z motywem metapoetyckim tekstu. Autor
poematu, kiedy sam został „czarnym łowcą” (tur. *kara-audži*), znał zaled-
wie parę słów tureckich, po anatolijskiej inicjacji zaś przez wiele lat pełnił
służbę inżynierską w Turcji i na rozległych obszarach Azji, aż po Bagdad.
Anatolia rozwinęła w nim nie tylko znajomość języka i kultury tureckiej,
lecz także tzw. „piórowstręt” – i jest to fenomen podobny do relacji Józefa
Bohdana Zaleskiego z ziemią ukraińską, której potężna osobowość, jak pi-
sała o tym Maria Konopnicka, zdominowała poetę i nie pozwoliła mu do-
rosnąć; już na zawsze pozostał „jej dzieckiem”⁶. W liście do kraju w roku
1854 Brzozowski pisał ze swej anatolijskiej kwatery w Buzhane:

Tu pióra, za złoto nawet, w całej mojej okolicy nie kupisz; chyba bym orła
lub bociana ubiwszy, lotki im wyskubywał i przemieniał je w narzędzie
tak mi wstrętne. Niech sobie buja orzeł! Lubię iść za jego skrzydłem za-
kreślającym pierścienie po szafirze nieba. Kto wie, może te koła, esy,
elipsy, ósemki to jest pismo orle, a żywym piórem i bez czernidła⁷.

⁶ Zob. M. K o n o p n i c k a, *Szkice. Bohdan Zaleski – Adam Asnyk – Henryk Sien-
kiewicz*, Lwów 1905.

⁷ Cyt. za: T. B r z o z o w s k a - K o m o r o w s k a, *Strzelba, turban i pióro. Opowieść
o Karolu Korab-Brzozowskim*, Warszawa 1966, s. 84.

Sens metapoetycki pieśni „czarnych strzelców” to właśnie odwołanie do „żywego pióra”. Kończy się on aluzją do Osjana. Romantyczna opozycja natury i cywilizacji głośno rozbrzmiewa np. w strofach, *notabene* dość artystowskich, bo będących swoistym inwariantem modelowej sekstyny:

Padyszach nie ma takich serajów,
Jakie namioty ja mam wśród gajów!
I gdzie mu szukać takich dywanów,
Jakie ja stopy deptam niedbale,
Tkane z konwalii, bzów, tulipanów,
Lśnią się diamenty, perły, korale!

O Dołmabakczy prawią kąpeli
Jakby o cudzie; mą czy widzieli?
Moja łaźienka dwieście stóp wody
Z gromu łoskotem z gór pędzi szczytu;
Pieni się, tryska, strumień ochłody
Leje w olbrzymią wannę z granitu⁸.

Wydawcy *Chóru czarnych strzelców* nie opatrzyli go żadnym przypisem, poza objaśnieniem samego autora odnoszącym się do nazwy tytułowej. Szkoda, bo tekst romantycznego poety-tułacza zatrzymuje się przy głównych słowach-kluczach, tworzących wyobrażeniową i wizualizacyjną symbolikę Stambułu oraz Turcji, słowach notowanych już przez najstarszych staropolskich wojażerów „do Turek”. Wizualizacja, która rządzi estetyką tej pieśni, warta jest odrębnej pracy⁹. Nie możemy jednak pominąć bardzo tajemniczego słowa „Iki-Kardasz” (tur. *iki kardes* – dwaj bracia) w takim oto kontekście poetyckim:

Stambuł, gdy zagrzmi działa Bajramu,
Ogniami płonie na cześć islamu,

⁸ K. Brzozowski, dz. cyt., s. 23–24.

⁹ Rzecz znamienna, książka monograficzna Teresy Brzozowskiej nie zawiera ani jednej mapki czy planiku sytuacyjnego. Topograficzne zlokalizowanie miejsca owego „koczowiska” w Anatolii pozostaje kwestią otwartą. Szkoda, bo trzeba wiedzieć, gdzie znajdowała się góra nazwana przez autora poematu Kyrkbaszi (głowa czterdziestu, na cześć Ali-Baby, s. 86). Ważne są także realia geograficzne, wiedza, co można zobaczyć z różnych ważnych dla genezy i symboliki poematu punktów terenu.

Gdy do Wód-Słodkich światła gna fale,
 Zdumiony Turek woła: To czary!
 Ja Iki-Kardasz cały zapalę;
 Szpilkę podniesiesz w bramach Skutary!¹⁰

Czymże dla tutejszych mieszkańców jest kryterium Skutary, jeśli nie miarą piękna azjatyckiego brzegu nad Bosforem i lampą morską oświetlającą szlak morski. Poetycka przesadnia, kreacja śpiewaka jako „szamana” wstrząsa wyobraźnią: czyż może być jeszcze więcej światła w Skutarze? Taka przechwałka „czarnego strzelca” fascynuje i napawa lękiem, brzmi jak herezja. Tym bardziej że pieśniarz woła: „Ja Iki-Kardasz cały zapalę”. To znaczy, co zapali? W pobliżu nie ma takiej osobliwości, jak się wydaje. Nie chodzi zapewne o jakieś miasteczko czy górę. Zdaje się, że nie ma takiej góry w pobliżu, zwłaszcza w odniesieniu do starożytniej Skutary¹¹. Wyjaśnienie można pośrednio i hipotetycznie wyeksplikować z autobiograficznego opowiadania Orhana Pamuka *Dwaj bracia, dwa światy*¹². Symbolistycznie rzecz biorąc, „Iki-kardeş” – dwaj bracia – to sam Stambuł, dwie jego integralne części, europejska oraz azjatycka. Jedna, wpisana w historię Europy jako Konstantynopol, promieniująca obiektami kultury, literatury i sztuki oraz architektury o greckich proveniencjach, jak Hagia Sofia, druga – dzika, niezmiernie i tajemnicza, bezkresna Anatolia, tygiel ludów, miejsce gwałtownych wydarzeń, napływów i odpływów kolejnych fal osiedleńców i napastników. Obydwie części zdają się właśnie w Stambule ciągle dwoiście kształtować ludzi, ich dusze i umysły, jak we wspomnianym opowiadaniu Pamuka, jeden brat jest młodszy, słabszy fizycznie, ale mądry, rozsądny i wierny racjonalnej prawdzie, drugi zaś starszy, silny, żywiołowy i bezwzględny kieruje się emocjami i instynktami, jest drapieżny i okrutny. Jeden jest więc symbolem cywilizacji, ufa „szkiełku i oku”, ładowi norm i form

¹⁰ K. B r z o z o w s k i, dz. cyt., s. 24.

¹¹ W pierwszym w Polsce podręczniku geografii, przygotowanym dla szkół KEN, czytamy: „Scutari-Chrysopolis [...] naprzeciwko Sztambułu”, w: X. K. W y r w i c z S J, *Geografia powszechna czasów teraźniejszych...*, Warszawa 1773, s. 107. Walerian Otwinowski natomiast zanotował w 1557 r.: „A po lewej bije w brzegi Azji, gdzie miasteczko Scutari, a teraz Skuder, niegdy Calcedonia, gdzie konsylium było, na wschód przeciwko Galacie”. Zob. J. I. K r a s z e w s k i, *Podróże i poselstwa polskie do Turcji...*, Kraków 1860, s. 18. Mitologię Skutari zawiera piękny opis w: I. H o ł o w i ń s k i, *Pielgrzymka do Ziemi Świętej*, wyd. 2 popr. i pomn., Petersburg 1853, s. 49.

¹² Zob. O. P a m u k, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, przeł. A. Polat, Kraków 2008.

społecznego współżycia, posługuje się przede wszystkim rozumem. Drugi brat to uosobienie nieujarzmionej Anatolii, siły i bezwzględności jej żywiołów, to Azja, kontynent niewidocznych mocy instynktu i ducha, czasem spowity w bezbrzeżnym chorym smutku, we śnie, który mogą przerwać nagle przebudzone pragnienia. Tę podwójność świata Zachodu i Wschodu bardzo analitycznie przedstawiał Polakom Józef Sękowski w roku 1825¹³.

Symbolika orientalna, turecka „dwóch braci” dziwnie powraca w narracji o stronach ojczystych „czarnych strzelców”, w anegdocie i zarazem dyskursie patriotycznym około sarmackich temperamentów i patriotyzmu. Rysuje się wokół białego dworu Mrocza, szlachcica-raptusa, i dworu czerwonego Karpowicza, osobnika równie zapiekłego w urazach i gniewie jak jego antagonistą, przecież szczery Polak, i jak on sam uczestnik insurekcji kościuszkowskiej. Barwy: biała i czerwona polskich domów nie są w poemacie Karola Brzozowskiego tylko znakami kontrastu i antagonizmu zwaśnionych nie wiedzieć o co szlachciców. Są przede wszystkim symbolem rozdarłej waśniami Rzeczypospolitej, szczególnie dolegliwymi w dobie powojennej i w środowisku politycznym Wielkiej Emigracji. Dlatego właśnie wokół nich rozwija się dyskurs aksjologiczny dotyczący etosu polskiego, idei polskiego życia. Ten „czarny strzelec” – Karol Brzozowski – swoim nieugaszonym żarem patriotycznym i cierpieniem tułacza chce wstrząsnąć w myśliwskiej pieśni całym Stambułem, chce wezwać do wojennego czynu, tak upragnionego przez polskich tułaczy, chociaż nawołuje do tego „za górami, za lasami”, które ostatecznie zapanują nad nim i wciągną go w swój interior na długie, długie lata. Nigdy już nie będzie hreczkosiejem, no chyba że pod Bagdadem... Poemat Karola Brzozowskiego kończy się feerią świtu. W tym tak wrażliwym miejscu poetyckiej puenty znowu mieni się niedopowiedziana figura symboliczna, ponownie przeżywana i czujnie obserwowana przez narratora „po azjańsku”, orientalnie:

Iki-Kardasz już odmienił
Z gwiazd bogaty swój dyjadem¹⁴.

¹³ Zob., J. S e k o w s k i, *Collectanea z dziejopisów tureckich...*, t. 2, Warszawa 1825.

¹⁴ K. B r z o z o w s k i, dz. cyt., s. 146.

Nietrudno dostrzec w tych słowach nie tylko wschodnią zmysłowość i upodobanie do wykwintnego przepychu, ale także, a może przede wszystkim, znak sakralny, sygnalizujący obecność kosmicznego Boga ponad sferą człowieka i tworzonej przezeń historii.

Pewnego razu w Anatolii Nuri Bilge Ceylana.
Gdzie jest „centrum”?

Film Ceylana, nagrodzony w Cannes w 2011 roku, ma bardzo złożoną estetykę i skomplikowaną kompozycję. Uobecniają się w nim wątki dyskursu, sięgającego po romantyczną filozofię transcendentálną oraz formy tak stare w kulturze europejskiej, jak moralitet oraz archetypy i architeksty. Głębokie są też jego związki z malarstwem i symboliką sztuki renesansu, baroku i romantyzmu. Wszystko to służy w filmie tureckiego reżysera ukazaniu sytuacji człowieka współczesnego, zagubionego w zreifikowanej cywilizacji i w swym własnym wnętrzu duchowym i uczuciowym, a wszystko dlatego, zdaje się dowodzić ten obraz, że człowiek uległ wyobcowaniu w swej pierwotnej i macierzystej przestrzeni natury, zagubił relacje z nią i zachwiał równowagę swej egzystencji.

Recenzenci podkreślali ogromną rolę imponderabiliów w estetyce tego filmu, obecność autotematyzmu i struktur procesu poznania¹⁵. Magdalena Kempna-Pieniążek rozwinęła znaczenia melancholii, właściwe romantyzmowi, i zwróciła uwagę na sposób widzenia świata, na estetykę spojrzenia, która jest w tym filmie absolutnie formatywna dla rzeczywistości przedstawionej. To bardzo istotny aspekt metodologii procesu epistemologicznego, w który uwikłani są bohaterowie:

Pewnego razu w Anatolii Ceylana to film kontemplacyjny [...]. Jest on kontemplacyjny, ponieważ u jego podstaw tkwi najgłębsza melancholia, przejawiająca się w spojrzeniu wędrującym wolno, pozornie bez celu, niezakorzeniającym się i nieznajdującym ukojenia. Długie,

¹⁵ Zob. M. B a r t c z a k, *Samotne kino Nuri Bilge Ceylana*, „ArtPapier” 2010, nr 14, <http://www.artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=111&artykul=2526> [dostęp: 30.09.2015]; T. J o p k i e w i c z, *Pewnego razu w Anatolii*, „Kino” 2012, nr 3; B. S t a s z c z y s z y n, *Prawda, która nie wyzwala*, <http://www.filmweb.pl/reviews/Prawda,+kt%C3%B3ra+nie+wyzwala-12524> [dostęp: 30.09.2015].

często statyczne ujęcia w *Pewnego razu w Anatolii* niejednokrotnie kręcone są w planach totalnych, co samo w sobie uruchamia „melancholijny” tryb patrzenia. Oko przemieszcza się swobodnie w obszarze kadru, lecz napotyka głównie puste przestrzenie – wzgórza porośnięte trawą, krzewami, przecięte przez zakurzoną drogę, po której przemieszczają się samochody z uwięzionymi w nich smutnymi ludźmi. Nie ma żadnego centrum, żadnego pewnego punktu odniesienia [...]. Pozostaje tylko samo błędzące spojrzenie, które nawet kierując się poza własne „ja”, dostrzega wszędzie to samo: pustkę i mgłę¹⁶.

Dotykamy sedna sprawy. Sposób widzenia zarówno kamery, jak i bohatera filmowej opowieści stanowią *clou* zagadnienia, tak estetycznego, jak i epistemologicznego, w tym centralnego dla nas motywu pejzażowego Anatolii. Rozważmy introdukcję filmu. Scena początkowa, pokazana zanim jeszcze pojawi się na ekranie tytuł filmu, wygląda na zupełnie prozaiczny fragment rzeczywistości, tak topograficznej, jak i obyczajowej, i to słabo zresztą widocznej. Obraz jest prawie zamazany, daje się widzieć dosłownie przez brudną szybę pomieszczenia, może na jakiejś stacji samochodowej, i przywodzi na myśl malarski bohomas. W wymiarze realnym widzimy scenkę z siedzącymi we wnętrzu trzema mężczyznami, którzy najwidoczniej zażywają odpoczynku przy zapadającym wieczorze i piją coś nieśpiesznie, zajęci najwyraźniej słabo ożywioną rozmową. W pewnym momencie daje się słyszeć szczekanie psa. Jeden z siedzących wstaje od stolika, podchodzi z jakąś miską do oszklonych drzwi i po chwili wychodzi na zewnątrz, aby dać resztki błąkającemu się psu, po czym wraca do środka. Tak można opisać tę scenkę w porządku następstw czynności bohaterów, ruchu zjawisk wywołującego dość leniwie prowadzoną i nieciekawą akcję, albo przeciwnie, niepokojącą, jak niejasne senne wspomnienie, lunatyczne błędzenie w mroku koszmarnego wspomnienia. Później możemy się domyślać, że to była scena poprzedzająca awanturę między mężczyznami i zamordowanie jednego z nich przez dwóch pozostałych biesiadników. Może więc na punkt widzenia narratora nakładają się w tej scenie punkty widzenia późniejszych sprawców jej tragicznego finału. W perspektywie fabuły byłaby ona, prawdę mówiąc, zbędna i nic nieznacząca. Warto jednak powrócić

¹⁶ M. Kempna - Pieniążek, *Człowiek z pustki i mgły*, „Opcje” 2012, nr 1, s. 111.

do niej i uważniej przyjrzeć się kompozycyjnej i wizualizacyjnej architekturze sceny. Wtedy przemówią rzeczy drugorzędne, imponderabilia, na których się nie zatrzyma „racjonalne oko”, wyłaniające „obiektywne”, dające się weryfikować w potocznym doświadczeniu, obrazy rzeczywistości. Ważne tym bardziej, że film kończy się także sceną „przy oknie”, gdybyśmy tak ją umownie nazwali, swoistym jakby odwróconym paralelizmem znaków i znaczeń nocnych i dziennych. W przedakcji za szybą pojawia się czarny zarys sylwetki psa przybłądy, a w zakończeniu zobaczymy przez szybę czarną postać odchodzącej wdowy z kilkunastoletnim synem. *Notabene*, odbiegnie on na moment od matki, by odkopnąć piłkę do dzieci na szkolne boisko, skąd się zabłąkała zupełnie nie „à propos” na drodze pogrążonej w bólu wdowy i jej syna, który dopiero co zobaczył zwłoki swego ojca. To jeden z licznych elementów zakłócających w filmie Ceylana wyrazistość rejestrów powagi i śmiechu, ale to także swoiste *continuum* kryptocytatów warsztatowych i kulturowych, po pierwsze jakby dopełnienie symbolicznego znaczenia scenki nocnego otrząsania jabłoni i widoku jabłka toczącego się do strumienia, i dalej niesionego nurtem. Znaczący filmu azjatyckiego przypomnieliby w tym miejscu zapewne eksperyment z jabłkiem irańskiego reżysera, zakłócający Newtonowską prawdę, inni zwróciliby uwagę na filmową aluzję do symbolistycznego obrazu malowanego olejem na desce przez Pietera Brueghla pt. *Zabawy dziecięce* (1560). Odnośnie do tej końcowej sceny „za szybą” dopowiedzmy, że obydwie wyraziste, bo czarne, znaki paralelne psa i człowieka sygnalizują bezdomność, niepewność i lęk bycia w świecie, utratę oparcia, wraz z tym sensu i celowości istnienia, są piktogramami tragizmu.

Jaki jest więc język narracji w tej scenie? Jest to język oznak zapadających ciemności nocy i nadchodzącej burzy, język znaków i aksjologii zdeestetyzowanych plam barwnych, kadrów przybliżeń twarzy człowieka, dającej się opisać w kategoriach antropologii kultury, jest to także język niepokojących, dysharmonijnych dźwięków, przytłumionych zresztą, czy to z powodu swych rzeczywistych właściwości (odległości od źródła lub ze względu na przeszkody), czy z powodu obniżonej zdolności ich odbioru przez bohaterów za zamkniętymi drzwiami. Najwyraźniej jest tak, że mamy do czynienia z zasadniczo inną sceną od tej, którą oglądamy „realnie”. Opowiada ją bowiem język wewnętrzny,

język archetypu i pierwotnego instynktu, pamięci głębokiej człowieka, zresztą głęboko w nim drzemiącej, a którą tylko „mgliście” i jakby „głuchoch” aktywizują te zewnętrzne, dochodzące do człowieka sygnały. Jest więc trochę tak jak w opowieści szkatułkowej. W scenie zewnętrznej, „obiektywnej” rozgrywa się scena kameralna, niepochwytana i ulotna, zdolna jednak przykuć uwagę bohatera czy nawet go zaniepokoić, choćby tylko śladowo. Są zatem w owej przedakcji dwie sfery. A gdzie przebiega granica między nimi, i co stanowi ich symboliczne centrum? Granicą jest owa szyba w drzwiach, co ma także konotacje z symboliką „prog”, jakby zamazana, pełna zgniłego, zielonkawo-żółtego widma, niczym na obrazie El Greco *Widok Toledo* (ok. 1595–1600). Na szybie rozlewa się ten iście turpistyczny, „chory” obraz nocnego nieba i pierwszych oznak burzy. Człowiek, kierujący się „nawołującym” skowytom psa i przybliżający do niej swoją twarz, wchodzi mimochodem w sferę kosmiczną, ulega „niechcianej”, w ogóle niezamierzonej i nieoczekiwanej kosmogonizacji, niczym *homo-viator* z szesnastowiecznego drzeworytu do rozprawy Mikołaja z Kuzy, który z ciekawości wkłada głowę za linię widnokregu i widzi „z drugiej strony” dziewiątą sferę Nieba. W tej niepochwytnej chwili transgresji bohater tureckiego filmu staje się symbolicznym ludzkim podmiotem, uwidacznia sytuację człowieka w istnieniu, czego sobie nie uświadamia na poziomie racjonalnym, ale mimochodem doświadcza lęku w doznanym skurczu, a na ten moment zwrócimy zaraz uwagę. Sposób operowania Ceylana filmowym kadrem (punktem widzenia) i kompozycją tej sceny można by najpewniej opisać techniką Caravaggia (*Wieczera w Emaus*, ok. 1660–1661), a uzyskane efekty formalno-ideowe porównać do estetyki barokowo-romantycznej i przeczuć katastroficznych. Gdyby trzeba było podać jakiś szczegół tego pejzażu, znak symboliczny dla analitycznej weryfikacji domysłu, wskażmy na światło, jego źródła i blaski, a przedmiotowo na... księżyc. Motyw lunarny, niepodzielnie dominujący w obrazie i w narracji *Pewnego razu w Anadolii* Nuri Bilge Ceylana, wart byłby oddzielnego studium.

Próbowaliśmy właśnie zarysować partyturę ruchu bohaterów i zjawisk w przedakcji filmu. Zwróciliśmy uwagę na obecność dwóch nakładających się na siebie sekwencji zdarzeń, dających się wyodrębnić w toku analitycznej deskrypcji obrazu. Trzeba do tego jeszcze powrócić, żeby zauważyć relacje między dwoma sferami biegu fabuły. Mężczyźni

siedzą przy stoliku w małym pomieszczeniu warsztatu samochodowego, coś piją, przegryzają zapewne jakimś orzeszkami. Słyszymy niewyraźnie głos jednego z nich, siedzącego na pierwszym planie tyłem do widzów, i nieco odwróconego do nich bokiem. W pewnym momencie rozlega się szczekanie psa przed drzwiami wejściowymi. Mężczyzna ten – później daje się rozpoznać jako podejrzany Ramazan, brat Kenana, domniemanego zabójcy Yasara – bierze metalowy talerz, nakłada jakieś resztki i żwawo podchodzi do przeszklonych drzwi, znajdujących się za jego plecami, a przed widzami w kinie, i zatrzymuje się. Widzimy jego młodą, szeroką i dość miłą, pocziwą twarz, okoloną krótko przystrzyżoną brodą i wąsami. Oczy ma przysłonięte powiekami, patrzy spod nich w dół najwidoczniej w poszukiwaniu psa. W tym momencie rozlega się grzmot z nieba, spowitego czarnymi chmurami zapadającej nocy. Pierwsze, otwarte spojrzenie człowieka w filmie Ceylana jest animowane znakiem niebieskiego gromu i kieruje się ku niebu, jakby przymuszając mężczyznę do spełnienia dobrego uczynku. Ten energicznie wychodzi na zewnątrz i karmi psa. Te imponderabilia, niepochwytne relacje przyczynowo-skutkowe między człowiekiem a niebem, determinujące układ hierarchiczny między nim a ciężącym nań Kosmosem, powrócą w scenie nocnej gościny ekipy policyjno-sądowej z podejrzanymi u sołtysa w wiosce „Araba”, Czeczeli, gdzie ten się niegdyś ożenił. Ramazan ponownie ukazuje widzowi swą pocziwą twarz, tym razem w świetle naftowej lampy, gdy najmłodsza i piękna córka gospodarza Cemile częstuje gości herbatą zaraz po tym, kiedy w wiosce nieoczekiwanie zgasło światło. Gdy już odeszła z tacą do innych mężczyzn, Ramazan przez moment został jakby zupełnie sam w mroku izby i w szczelinie blasku lampy. Rozlega się szczekanie psa, jak w scenie wprowadzącej filmu, jeszcze przed zabójstwem Yasara. Jego twarzą wstrząsa skurcz bólu i lęku, traci przez chwilę regularny oddech. Tak działa metafizyka aksjologii Ceylana. Sytuację człowieka zdają się sygnalizować niezauważalne przez innych subiektywnie, tylko indywidualnie rozpoznawane, znaki natury, kosmicznego nieba i nocy, ziemi, nad którą człowiek panuje tylko w pewien, raczej umowny sposób oraz głosy wolnych zwierząt. Zamazana niezdrowymi odcieniami nocy, niczym gnilne barwy murów Toledo w świetle błyskawic na płótnie El Greco, szyba przeszklonych odzwierzy warsztatu, miejsca dokonania przez braci nocnej zbrodni, zdaje się mglistą i niewiadomą mapą nieba,

czyli wzoru, wyroczni ludzkiego losu, przez którą człowiek usiłuje dostrzec orientacyjne znaki. Z wnętrza jego sadyby świeci sztuczne światło lampy na ścianie i zimna poświata telewizyjnego ekranu, przez szybę zaś dostrzec można zimne oko księżycy w kłębowisku czarnych chmur. Ot, i cała sytuacja egzystencjalna i poznawcza człowieka, jak w układzie cieni w jaskini Platona!

Nuri Bilge Ceylan już w części wprowadzącej swego filmu *Pewnego razu w Anatolii* odsłonił „zapomniany język” transcendencji. Powrócił zatem do fundamentalnych problemów egzystencji w środowisku kosmicznej natury i w strumieniu przemijania. Obudził „instynkt metafizyczny” swych bohaterów i odsłonił tragiczne ich wyobcowanie z kolebki naturalnego świata. Inna rzecz, że na tym nie poprzestał, drążąc filozoficznie paradoks hermetyzmu człowieka, istoty wszak społecznej, oraz tajemniczości, co niegdyś badał już w swym zesłańczym doświadczeniu Dostojewski, zbrodni, której dopuszcza się „normalny”, a nawet prawy i bogobojny człowiek. Pamiętamy wstrząs komisarza, bezwzględnie dla zbrodniarza Kenana, kiedy w trakcie nocnej biesiady w wiosce dowiedział się przypadkowo, że ten był nieujawnionym nigdy faktycznym ojcem syna swej ofiary, i wtedy będąc pijany o tym wszystkim mu powiedział. A kiedy usłyszymy później, jak załka i wyrzuci z siebie wyznanie, że obiecał matce opiekę nad swym bratem Ramazanem, zupełnie stracimy pewność, że to on zabił. Motywacje tej zbrodni mocno się komplikują, podobnie jak możliwość oceny, także prawnej, czynu. Wraz z tym komplikuje się kulturowy i archetypowy wzór aksjologiczny prawej i lewej strony, aluzyjny symbol „lepszego” i „gorszego” łotra.

Kiedy Ramazan, ów „dobry łotr” – jak byśmy go nazwali, kierując się tradycją prawej i lewej strony – wyszedł na zewnątrz, aby nakarmić psa, oczom widzów ukazał się, w niezdrowym żółtawym świetle i ciemnościach zapadającej nocy, widok urągający estetyce i elementarnej potrzebie ładu, placyk z całą brzydota bałaganu, prowizorki i zużytych przedmiotów warsztatu samochodowego. W niewielkim jednak stopniu wynika to z realizmu sytuacyjnego sceny nocnej biesiady trzech mężczyzn, zakończonych, co się później okaże, zbrodnią. Jest to raczej *continuum* moralitetu, jaki się wcześniej zarysował i pełniej ujawnił w scenie przy szybie. Semiotykę tego pierwszego w filmie Ceylana planu plenerowego można najpewniej objaśnić poprzez odniesienie do drukowanego

na papierze miedziorytu Pietera Brueghela *Everyman* (ok. 1535–1570), stanowiącego niewątpliwie graficzny komentarz do głośnego w Europie wzoru parenetycznego. Był nim holenderski moralitet Petera van Diesta (Peter Diesthemius, 1454–1507) *Elckerlijc*[k] (lub *Elckerlyc*), Każdy (człowiek), tłumaczony wkrótce jako *Everyman* (ang.), *Jedermann* (niem.), *Homulus* (łac.)¹⁷.

Rycina Pietera Brueghela Starszego, zwanego Chłopskim (1525–1569) wyobrażała „Człowieka – Każdego” na tle napawającego lękiem śmietniska rupieci ze stosami brudnych, niepotrzebnych już nikomu przedmiotów, które pochłaniają bez reszty ludzi, poszukujących wśród nich, wprost z maniakalnym uporem, nie wiadomo czego. Daje się zauważyć epigraf: „Nikt nie zna samego siebie”, swoiste *memento* wskazujące pomyłkę człowieka uwikłanego w przedmioty, zupełnie pochłoniętego przez świat materialny i nierozumiejącego już prawdziwego światła bytu. Jak można rozwijać ten symbolistyczny obraz we współczesnym świecie, może uprzytomnić pejzaż „*the day after*”, tym razem po trzęsieniu ziemi, w filmie irańskim Abbasa Kiarostami. Dyskurs filmowy Nuri Bilge Ceylana wnosi do tego podstawowego wzoru parenetycznego refleksji filozoficznej nad człowiekiem, jego sytuacją w istnieniu, erudycją i intelektualizm, nowoczesną wiedzę o kulturze, archetypach i instynkcie metafizycznym (moralnym). Włącza do współczesnego dialogu kulturowego tekst kosmicznej natury i wraz z nim tylko pozornie milczące środowisko człowieka, warunkujące jego egzystencję – „oddźwięki” ojczywej ziemi, jej nieujarzmione życie i niemilknącą mowę. Wraz z tym komplikują się: filozofia podmiotu, relacje między naturą i kulturą, przeszłością i terażniejszością (historią), między sceptyczną a optymistyczną wizją „długiego trwania” człowieka, w końcu między materializmem bytu a sferą sacrum i odniesieniem do Boga.

Ów intelektualizm Ceylana niejako potwierdza ostatni element prologu filmu *Pewnego razu w Anatolii*, możliwy zresztą do zauważenia dopiero przy powtórnym oglądaniu dzieła, kiedy już w pełni objawi się charakter jego estetyki, zamykająca całą przedakcję (scenę nocnej biesiady trzech mężczyzn w warsztacie samochodowym) ekspozycja. Pojawia

¹⁷ Warto dodać, że dzieło było rozpowszechnione także w Polsce poprzez druki krakowskie z 1540 i 1541 r., u wdowy Unglerowej, w przekładzie na język polski przez Christiana Ischyriusa na podstawie wydania łacińskiego z 1536 r. z Maastricht.

się ona nieoczekiwanie niczym muzyczny kontrapunkt tuż po naturalistycznej brzydocie ograniczonego pleneru podwórza i rozbłyску białych liter tytułu filmu na czarnym tle, jak gwiazd nocą. Jest nią ujęcie pejzażowe, widok szeroko rozlewających się płaszczyzn wzgórz wysoko po horyzont i nachylonych z lewej ku prawej stronie od patrzących na nie widzów. Barwa bezdrzewnych, pustych wzgórz jest soczysta, ciemnozielona. Otwarty pejzaż Anatolii jawi się dostojnie, poważnie, niemal monumentalnie i melancholijnie. Od góry, z prawej strony patrzącego, jaśnieje szczelina nieba z poświatą dogasającego dnia. Na pierwszym planie u dołu z prawej strony kadru rysuje się nie tyle drzewo, ile drzewokrzew albo raczej dwa cienkie pnie. Obraz wieczornego pejzażu Anatolii z ekspozycji filmu Ceylana, przez chwilę tylko będący w bezruchu, zawiera wszystkie te kierunkowe znaki i cechy symboliczne archetypu pastorałnego, które utrwały i rozpowszechniały malowidła, także rysunki i ryciny Lorraina i Poussina oraz plejady artystów europejskich paru stuleci, aż po czasy romantyzmu. Dojrzała toń poważnej zieleni szeroko rozlewającego się krajobrazu ze znakiem źródła i harmonia między niebem i ziemią dopowiadają znaczenia, o których już tyle powiedzieliśmy. Tak jest jednak tylko przez dłuższe zaledwie mgnienie oka. Nagle obraz się ściemnia, a od lewej górnej ramy ku dolnej prawej przecina go świetlista linia, którą dopiero w następnych momentach można określić jako palące się reflektory grupy samochodów, później, jak się okaże, wiozących ekipę śledczą na wizję lokalną zbrodni. W pierwszym momencie świetlisty zygzak jawi się niczym apokaliptyczny laser tnący pejzaż, niszczący dopiero co ukazane piękno dostojnego obrazu pasterskiego. I to właśnie uznać można za początek filozoficznego dyskursu „pewnego razu w Anatolii”. Film Ceylana inicjuje go jakby poczynając od definicji antropologicznej obrazu Poussina *Et in Arcadia ego* (1638–1640), co można opisowo tłumaczyć tak: „ja (śmierć) jestem także w Arkadii”. Zatem Arkadii nie ma – myśl taka destabilizuje całą biblijno-antyczną wizję i filozofię idylliczną związków egzystencji i natury. I w tym momencie przestaje to być kwestia tylko lokalna czy regionalna, a staje się powszechna, ogólnoeuropejska albo wręcz ogólnoludzka. Odnowienie dyskursu kulturowego we współczesnym filmie tureckim przywraca, utracone w przestrzeni cywilizacji i utilitarnego porządku życia społecznego, problemy podstawowe dotyczące kondycji moralnej człowieka

i budowanego przezeń świata, pytania o jego w nim miejsce i sens życia. Wybór Anatolii przez Nuri Bilge Ceylana jako symbolicznej przestrzeni egzystencji i świata trzeba uznać za bardzo nowatorski i poznawczo obiecujący pomysł artystycznego działania.

Dzień w Anatolii w filmie Nuri Bilge Ceylana jest miejscem i czasem działania paradoksu, który zakłóca cywilizację współczesną, jest klęską racjonalizmu i scjentyzmu, w ogóle „szkiełka i oka”. Człowiek nie jest w stanie być panem swej własnej egzystencji, a cóż dopiero świata. Kaleki świat zranionego człowieka, utracone piękno i zagubione gdzieś dobro sielankowej przypowieści o ziemi byłyby ponurą, pesymistyczną zapowiedzią przyszłości, gdyby nie dzieci bawiące się piłką, niczym kołem czasu i losu, spontaniczne i rozsumiane jak „żdźbła traw”, potwierdzające fenomen życia, które trwa jeszcze i na przekór wszystkiemu. Nieoczekiwanie trwa ciągle cud życia. Anatolia, Anatolia... znak miłości i śmierci, już nie tylko dla tureckiego artysty.

JERZY WINIARSKI – dr hab., prof. UJK, historyk literatury polskiej, autor książek: *Dziady. Widowisko. cz. I Adama Mickiewicza*, Piotrków Trybunalski 1998, *Wiersze żałobne Antoniego Goreckiego. Poetyckie lapidarium Wielkiej Emigracji*, Toruń 2010, *Prasa warszawska lat 1815–1830 wobec wielkich wydarzeń rozwoju kultury i cywilizacji w kraju i na świecie*, Kielce 2013 (we współautorstwie z Z. Ożóg-Winiarską).

Romantic Hermeneutics of the Free Land: Anatolia in Karol Brzozowski's Poem and Nuri Bilge Ceylan's Film

The article describes the symbolist space metaphors of Anatolia, a region in Turkey, which feature in both Karol Brzozowski's Romantic poem entitled *Noc strzelców w Anatolii* (*The Night of Shooters in Anatolia*, Paris, 1856) and in the film *Once Upon a Time in Anatolia*, directed by Nuri Bilge Ceylan, a Turkish film director ("Golden Palm", Cannes 2011). The composition of the article is divided into two parts. First, the literary work is examined and then the film, without references to common thematic aspects. The author shows that the poem contains elements of the anthropological transition rite and the world-view metamorphosis, which reveals the deep-seated memory of Polish expatriates – their patriotic and cultural image – who were involved in the activity directed at regaining independence of their homeland during the Crimean War (1853–1856). In the poem, the natural and wild expanse of Anatolia becomes a symbol of free and independent life, perceived as more beautiful, authentic and long lasting than social and civilizational institutions, which are based on monetary power, material wealth and self-interest of the ruling elites. Anatolia with its lush wilderness of a primeval forest triggers physical and moral rebirth of Polish patriots, as it epitomizes universal values and creates a spiritual bridge between them and their lost native country. Anatolia in this poem is an expressionist fairy tale, which generates an oneiric, nocturnal vision, intensifying the feelings and experiences of these „forest people”, i.e. the characters of the literary work who recall Poland and its eastern borderlands of Southwest Lithuania. *The Night of Shooters in Anatolia*, an expression of these people's attitudes and worldview, features a theme of rebellion and a meta-poetic motif of exalting nature and free life away from the civilization, construed here as an unfair, glittering and deceitful world. The film by Ceylan, a co-winner of the Grand Prix at the 2011 Cannes Film Festival, is very complex aesthetically and has an intricate composition. The paper attempts to uncover the discourse of the film, influenced by the Romantic transcendental philosophy, a much older genre of the morality play, and other archetypes and archetexts of the European culture. The paper examines the links between the film and symbolic art and painting of the Renaissance, Baroque and Romanticism. All these serve to demonstrate the situation of a contemporary human, lost in the reified civilization and traumatically alienated from nature.