

Andrzej Kisielewski
(Białystok)

**RACJONALNOŚĆ SZTUKI A ETNOLOGIA
BRONISŁAWA MALINOWSKIEGO.
PRZYPADEK CZÓŁEN *MASAWA***

Niniejsze uwagi są próbą przyjrzenia się sztuce "pierwotnej", co w czysto technicznym sensie polega na analizie znanego dzieła Bronisława Malinowskiego *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*, przede wszystkim zawartej w nim refleksji dotyczącej kultury artystycznej mieszkańców Wysp Trobrianda.

Dzieła Malinowskiego, stanowiące efekt badań prowadzonych przezeń w terenie, mogą być postrzegane jako świadectwo sztuki nazywanej niezbyt zręcznie "prymitywną" lub "pierwotną", którą badacz poznał *in situ*, czyli w bezpośrednim kontekście "archaicznej" kultury. Te świadectwa winniśmy jednak traktować z dużą ostrożnością, ponieważ wiemy dzisiaj, że na refleksję reprezentantów pierwszego pokolenia badaczy terenowych wpływ miały różnego rodzaju ich osobiste predylekcje i że zaważył na niej ówczesny duch epoki. Ponadto opisywali oni zazwyczaj kultury, które ulegały już przeobrażeniom pod wpływem kontaktu z białym człowiekiem. Przywołajmy tu znaną dekonstrukcję etnologii reprezentowanej przez generację Malinowskiego, którą przeprowadzili Clifford Geertz i James Clifford. Pierwszy z nich stwierdzał, że nie jest możliwe opisanie kultury z punktu widzenia "tubylców", co usiłował uczynić między innymi polski etnolog, ponieważ antropologia jest tak naprawdę uprawianiem prozy i opis kultury jest zawsze opisem własnym badacza¹. Clifford z kolei określał twór-

¹ Por. np.: C. Geertz, *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, przeł. E. Dzurak i Sł. Sikora, Warszawa 2000.

czość pierwszego pokolenia badaczy terenowych mianem surrealizmu etnograficznego, którego doskonały przykład widział właśnie w dziełach Bronisława Malinowskiego².

Nawiązując do krytyki obu przywołanych wyżej amerykańskich antropologów można dodać, iż *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*, jedno z najbardziej znanych dzieł polskiego etnologa, to wizja rzeczywistości mieszkańców Wysp Trobrianda w znacznej części zbudowana z modernistycznych obrazów, zazwyczaj kreowanych przy użyciu słów. W *Argonautach...* znajdujemy na przykład iście filmowe – kinematograficzne, jak je nazywał Malinowski – opisy wydarzeń, malarskie opisy ludzi i przyrody, budowane słowami mapy, jak również już całkiem dosłownie rozumiane modernistyczne, wręcz industrialne formy wizualne, takie jak tabele, zestawienia, karty synoptyczne, tablice terminów pokrewieństwa, diagramy i fotografie³. Opis doznań innych niż wzrokowe okazuje się istotnym problemem w badaniach antropologicznych⁴. Dzięki badaniom między innymi Edwarda T. Halla wiemy, że ludzie żyjący w bezpośrednim kontakcie z naturą w równym stopniu wykorzystywali wszystkie zmysły. Malinowski natomiast nie pisał o doznaniach dotykowych, tylko sporadycznie wspominał o sferze audialnej, w jego dziele prawie nie istnieje sfera zapachów, czasami tylko pojawiają się wzmianki na temat smaków. *Argonauci...* to królestwo doznań wzrokowych, co dowodzi, że wybitny uczony swoje doświadczanie rzeczywistości tubylców z Wysp Trobrianda wpisywał, chcąc nie chcąc, w nowoczesną sferę widzialności. Wydaje się więc, że polski etnolog nie był w stanie doświadczać i opisywać rzeczywistości trobriandzkiej w inny sposób, ponieważ blokadą okazywała się jego własna sfera zmysłów ukształtowana przez wychowanie i wykształcenie⁵.

² J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dzurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, Sł. Sikora, M. Sznajderman, Warszawa 2000. Por. również krytykę dekonstrukcji antropologii przeprowadzonej przez Clifforda i Geertza: E. Gellner, *Postmodernizm, rozum i religia*, przeł. M. Kowalczyk, Warszawa 1997, rozdz. *Relativismus über alles*.

³ Por. na ten temat: A. Kisielewski, "Ethnology Has Introduced Law and Order": Remarks on the Works of Bronisław Malinowski as a "Hybrid Activity", "Ikonotheka" 2015, nr 25.

⁴ E.T. Hall, *Poza kulturą*, przeł. E. Goździak, Warszawa 1984, rozdz. *Wyobrażenia i pamięć*. O problemach antropologów w opisie innych doznań niż wzrokowe pisał m.in. Michael Herzfeld w: Tegoż, *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków 2004, rozdz. *Zmysły*.

⁵ Por.: A. Kisielewski, *Etnologia i sztuka. Obrazy w monografiach Bronisława Malinowskiego*, w: *Przyszłość kultury. Od diagnozy do prognozy*, red. A. Kisielewska, A. Kisielewski, M. Kostaszuk-Romanowska, Białystok 2017, s. 145 i nast.

W dziełach Malinowskiego uwagi o trobriandzkiej kulturze artystycznej są pobieżne i mają raczej charakter opisowy niż analityczny. Etnolog najczęściej ograniczał się do manifestowania swojego zachwyty trobriandzkim rzemiosłem, głównie jego zewnętrzną formą, nie wnikał w znaczenia, których niewątpliwie bywała ona nośnikiem. Można to wyjaśniać tym, że w czasie, kiedy prowadził badania i później, kiedy pisał swoje książki i artykuły, w europejskiej myśli o sztuce dominowało skupienie się na stylistycznych walorach dzieł sztuki. Znaczące oddziaływanie miały w tym czasie teorie szwajcarskiego historyka sztuki Heinricha Wöllflina i reprezentanta wiedeńskiej historii sztuki Aloisa Riegla. Wöllflin studiował "optyczne" podstawy form przedstawieniowych sztuki nowożytnej. Interesował go "rozwój" sztuki, którego świadectwem, jego zdaniem, były między innymi przeobrażenia języka formalnego dzieł renesansu i baroku⁶. Podobnie pojmował rozwój Alois Riegl, który wychodził z założenia, iż jakiegokolwiek rozumienie dzieła sztuki wymaga włączenia go w ciąg rozwoju formy artystycznej, co miało pozwolić na uchwycenie sensu jej wciąż zmiennej postaci, a to jest możliwe tylko wtedy, gdy ma się w pamięci jej wszystkie stadia rozwojowe. Zdaniem wiedeńskiego historyka sztuki o tak rozumianym "rozwoju" zawsze decyduje "wola twórcza"⁷. O wpływie formalistycznego paradygmatu na ówczesne refleksje o kulturze i sztuce świadczyć może znana książka Ruth Benedict *Wzory kultury*, w której tytułowe wzory antropolożka porównuje do stylów w sztuce. Innym przykładem mogą być rozważania Ernsta Cassirera w *Eseju o człowieku*, w którym filozof powołuje się na *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* Wöllflina stwierdzając, iż sztuka ma własną racjonalność i że wyraża się ona w formie⁸. To w liniach, rysunku, w formach architektonicznych, muzycznych jawić się miałyby "prawdziwy temat sztuki", chociaż, jak zastrzegł filozof, nie chodzi w nich o naśladowanie rzeczy fizycznych, lecz o interpretowanie rzeczywistości. Cassirer w *Eseju...* nie wyjaśniał jednak w jak sposób ją rozumie.

Paradygmat autonomicznej historii form na długo zaważył na postrzeganiu zjawisk identyfikowanych jako sztuka. Dotyczyło to w równym stopniu europejskiej kultury artystycznej, jak i wszelkich przejawów sztuki nazywanej "prymitywną" lub "pierwotną". W przypadku tej ostatniej bardzo trudno mówić

⁶ H. Wöllflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przeł. D. Hanulanka, Gdańsk 2006.

⁷ K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970.

⁸ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1998, s. 243.

o zmienności form i "rozwoju" – z reguły bowiem jej trwanie opierało się nie na zmianie, lecz na kultywacji wzorów czerpanych z tradycji. Skupienie się na formie pozwalało jednak na jej opis, klasyfikacje czy porównania. Przypomnijmy, że na opisie cech formalnych skupiał się Franz Boas w swojej książce poświęconej sztuce plemiennej, zatytułowanej *Primitive Art*⁹. Opis formy był również zasadniczym wątkiem w pracy doktorskiej jego ucznia, Alfreda Kroebera, poświęconej sztuce Indian Ameryki Północnej; dodajmy, że była to pierwsza praca doktorska na ten temat¹⁰. Warto pamiętać, że jeszcze w latach 70. XX wieku sztukę "pierwotną" analizowano i klasyfikowano zgodnie z paradygmatem formy.

W estetyzmie formy, widocznym w wielu fragmentach dzieł Malinowskiego, trudno jest wskazać bezpośredni wpływ zarówno teorii Wöllflina, jak i Riegl'a. Najbezpieczniej zapewne byłoby mówić tu o oddziaływaniu ducha epoki. Nazwiska obu historyków sztuki nie pojawiają się na przykład na kartach znanego dziennika polskiego uczonego. Często jednak jest na nich przywoływany Stanisław Ignacy Witkiewicz, który w sposób wielce symptomatyczny postrzegał racjonalność sztuki, czego wyraz dał w swoich rozprawach teoretycznych. W pierwszej z nich, zatytułowanej *Norwe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia* (1919), kreślił katastroficzną wizję dziejów człowieka i łączył ją ze swoją teorią sztuki. Dwie kolejne dotyczyły już samej sztuki – *O czystej formie* (1921) i *Szkice Estetyczne* (1922). W rozprawie *O czystej formie* Witkiewicz pisał: "musimy przyjąć założenie pierwotne, że istotą sztuki jest forma"¹¹. Z formą łączył również piękno, które według niego miałyby się opierać "tylko na samym porządku, formie, czyli konstruowaniu przedmiotu, czyli zjawiska. To będzie piękno w ścisłym znaczeniu artystyczne"¹². Piękno formalne, konstytuowane przez samą formę, która wywołuje estetyczne zadowolenie – można zakładać, że w znaczeniu zaproponowanym przez Kanta – Witkacy nazywał Czystą Formą¹³. Czy Malinowski znał jego rozprawy? Są one sumą wieloletnich przemyśleń i efektem wielu dyskusji prowadzonych przez Witkiewicza z przyjaciółmi, również z Malinowskim. Przypomnijmy, że pierwsza powieść Witkacego *622 upad-*

⁹ F. Boas, *Primitive Art*, New York 1927.

¹⁰ Por. fragment tej pracy, poświęcony m.in. sztuce Indian Arapaho, przetłumaczony na j. polski: A.L. Kroeber, *Wyjaśnienie przyczyn i genezy*, w: Tegoż, *Istota kultury*, przeł. P. Sztompka, Warszawa 1973, s. 30 i nast.

¹¹ S.I. Witkiewicz, *O czystej formie*, Warszawa 1932, s. 14.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 15.

ki *Bunga*, pisana jeszcze w latach 1910-1911, zawierająca, jak wiadomo, wiele wątków autobiograficznych, w niektórych fragmentach jest świadectwem jego przemyśleń dotyczących sztuki, które później zostały ujęte w przywołanych wyżej rozprawach. Można zatem założyć, że przynajmniej w najbardziej ogólnych zarysach Malinowski znał założenia teorii sztuki Witakcego. Zapewne w jakimś stopniu może to tłumaczyć, że etnolog w refleksjach na temat kultury wyspiarzy trobriandzkich tak bardzo skupiał się na wizualności.

W tym miejscu wypada wspomnieć o badaczu sztuki i kultury, który od pewnego czasu jest często przywoływany przy okazji rozważań o sztuce. Jest nim Aby Warburg, którego zajmowały obrazy stanowiące wytwory wyobraźni człowieka i materializujące się na wiele różnych sposobów, stanowiące świadectwo pamięci kulturowej, mające swoje źródło w myśleniu religijnym, mitycznym i magicznym¹⁴. Jego zdaniem jedną z takich materializacji był na przykład sławny taniec węża Indian Hopi w stanie Nowy Meksyk w Stanach Zjednoczonych, przyciągający wielu turystów, który bardzo chciał obejrzeć; Warburg poznał go tylko ze zdjęć i opowieści świadków¹⁵. W czasie tego tańca Indianie, przeobrażający się w istoty *kachina* i chcąc przebłąkać bogów o spowodowanie opadów deszczu, tańczyli z żywymi jadowitymi grzechotnikami trzymanymi w zębach. W ten sposób Hopi kierowali prośby do bogów o deszcz na zamieszkałych przez siebie terenach¹⁶. Materializacją obrazu z węzami były także, jego zdaniem, między innymi antyczne przedstawienia Laokoona i jego synów, jak również ikonografia Gorgony. Według Warburga tego rodzaju engramy wyobraźni miały dowodzić wspólnego pnia symbolicznych wyobrażeń człowieka niezależnie od uformowania kulturowego. Idea obrazów Warburga jako wyobrażonych struktur symbolicznych ma wiele wspólnego z koncepcją kultury, której autorem był częsty gość w jego hamburskiej bibliotece, Ernst Cassirer. Zgodnie z założeniem Warburga we wszystkich fazach kultury można odkryć świadectwa form "prywatnych" czy "prymitywnych". Hamburski historyk sztuki długo nie był szerzej doceniany, znacznie bardziej znany okazał się jego uczeń Erwin Panofsky, którego ikonologia nie mogła być jednak zastosowana do badań sztuki "prymityw-

¹⁴ Na temat antropologii obrazów Warburga por.: R. Kasperowicz, *Obraz w koncepcji Aby'ego Warburga*, "Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2011, nr 2-3, s. 33 i nast.

¹⁵ A. Warburg, *Obrazy z terytorium Indian Pueblo w Ameryce Północnej*, "Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2011, nr 2-3, s. 41 i nast.

¹⁶ Na temat tańca węża Indian Hopi (na początku XX wieku nazywanych Moki) por.: F. Waters, *Book of the Hopi*, New York-London 1977 (1963), rozdz. *The Snake-Antelope Ceremony*.

nej" – chociażby dlatego, że nie miała swojej "historii"; historię tworzy dynamika przeobrażeń a nie kultywacja trwania w niezmiennym kształcie.

W opracowaniach twórczości Malinowskiego zwykle przyjmuje się, że niewiele pisał on o sztuce tubylców z Wysp Trobrianda. Okazuje się to jednak nieprawdą w momencie, kiedy przestajemy traktować jego dzieła jako typowe monografie pisane przez etnologa, a spojrzymy na nie jako na antropologiczne ekfrazy o sztuce. W takiej sytuacji łatwo można spotkać się z zarzutem interpretowania tekstów polskiego badacza wbrew jego intencjom. Trzeba jednak zaznaczyć, że nie każdy tekst antropologiczny dopuszcza możliwość odczytania jako tego rodzaju ekfrazy. Są wśród nich takie, które przed tego rodzaju próbami skutecznie się bronią, natomiast monografie polskiego etnologa, zwłaszcza *Argonauca Zachodniego Pacyfiku*, zadziwiająco łatwo w wielu momentach takiemu odczytaniu się poddają.

W *Argonautach...* Malinowski przede wszystkim manifestował swój zachwyt kulturą artystyczną wyspiarzy z Wysp Trobrianda. Wspominał na przykład o kilku wsiach trobriandzkich, w których specjalnością ich mieszkańców było wypalanie na glinianych garnuszkach na wapno "ornamentów o dużej wartości artystycznej". Wskazywał, że we wsi Luya wyrabia się "najpiękniejsze wyroby koszykarskie"¹⁷ i że z wyspy Kitava "mają pochodzić najlepsze okazy rzeźby w czarnym hebanie", o których niczego więcej z dzieła etnologa się nie dowiemy¹⁸. O jego wyczuleniu na wizualność świadczy na przykład malarski opis wyglądu tubylców z wyspy Boyowa: "Zobaczymy tam mężczyzn i kobiety wysokiego wzrostu, o pięknej postawie i delikatnych rysach, o wyraźnie zarysowanym orlim profilu i wysokich czołach, z ładnie uformowanym nosem i podbródkiem oraz otwartym, inteligentnym wyrazem twarzy"¹⁹. Z rzadka jedynie poddawał krytycznej refleksji tubylcze artefakty; między innymi społeczne funkcjonowanie naszyjników *soulava* i naramienników *mwali*, będące przedmiotem rytualnej wymiany *kula*, porównywał z rolą społeczną drogiej biżuterii w europejskiej kulturze dworskiej. Z atencją opisywał noszone przez Melanezyjczyków ozdoby. Obiektami jego delektacji były dominujące w tropikach barwy, jak również estetyka ogrodów koralowych. O czołnach *masarwa* pisał na przykład, że to "cudow-

¹⁷ B. Malinowski, *Argonauca Zachodniego Pacyfiku*, przeł. B. Olszewska-Dyoniziak, Sł. Szynkiewicz, Warszawa 1987, s. 108.

¹⁸ Tamże, s. 123.

¹⁹ Tamże, s. 88.

ne osiągnięcie techniki oraz uosobienie piękna"²⁰. W innym miejscu znajdujemy zapis: "Pięknie rzeźbione deski, malowane na czarno, biało i czerwono, zielone tło palm i drzew dżungli, błękit morza – wszystko nadaje swoisty koloryt tej pełnej ruchu i życia scenerii"²¹. Zachwycał się widokiem flotylli czółen płynących po oceanie:

Kiedy na wodach przybrzeżnych pojawia się flota tubylczych czółen, udają się z ekspedycją handlową lub też w odwiedziny i kiedy widać trójkątne żagle rozsiane jak skrzydła motyli nad wodą przy harmonijnym akompaniamencie konch, brzmiających *unisono* – wrażenie jest niezapomniane. Potem widzimy zbliżające się czółna, kołyszące się na niebieskiej wodzie w całej krasie białych, czerwonych i czarnych malowideł, ze wspaniale zdobionymi dziobami, przystrojonymi brzękającymi białymi muszlami *kauri*, zaczynamy rozumieć ten splot uczuć – podziwu i admiracji, które przejawiają się w trosce, jaką wkłada tubylec w przyozdabianie swojego czółna²².

W *Argonautach...* czółna *masawa* jawią się jako najważniejszy przejaw trobriandzkiej kultury artystycznej. Były to pełnomorskie łodzie, przystosowane specjalnie do dalekiej żeglugi w ramach wymiany *kula*, o dużej ładowności, zdolne do zabrania na pokład nawet 20 żeglarzy. Kadłub budowano z wydrążonego pnia drzewa, do którego mocowano deski burt bocznych, poprzeczne rzeźbione deski dziobowe i rufowe oraz równoległy do kadłuba pływak stabilizujący. Między kadłubem a pływakiem umieszczano drewnianą platformę a w kadłubie montowano maszt z trójkątnym żaglem z liści palmowych. Wiosła miały kształt liścia. Łodzie ozdabiano, jak zauważał etnolog, "najbardziej wyszukаныmi rzeźbami", starannie malowano i dekorowano, przez co stawały się potężnym środkiem pozwalającym na panowanie nad siłami przyrody i zjawiskami nadnaturalnymi²³. Ozdobami były muszle *kauri*, które szumiały na wietrze i dźwięczały w czasie kołysania na falach dźwięki, a także łopocące na wietrze wstęgi pandanusy. Malinowski podkreślał smukłość kadłuba czółna, które "szybko pruje fale" pokonując je "z przedziwną lekkością i gracją"²⁴.

²⁰ Tamże, s. 157.

²¹ Tamże, s. 191.

²² Tamże, s. 159-160.

²³ Tamże, s. 157.

²⁴ Tamże, s. 158.

Etnolog szczegółowo opisuje proces tworzenia czółna, analizuje jego funkcje społeczne, przedstawia związki z mitami i magią, i tym samym z rozległym światem wyobrażeń, którego elementami składowymi były latające wiedźmy potrafiące zabijać za pomocą magii, niezwykle groźne potwory morskie, kamienie latające nad oceanem i ognie unoszące się nad falami mogące zagrozić żeglarzom, jak również cudowne ryby, które mogły zabrać żeglarzy z tonącej łodzi na "łaskawy brzeg". Zastanawia, że wybitny badacz terenowy bardzo rzadko wspominał o religii.

Bohaterem jego relacji jest również twórca czółna. Praca nad nim miała charakter zbiorowy, jednak główny specjalista-budowniczy był zwykle jeden, chociaż czasami mogło być ich dwóch lub nawet trzech. W *Argonautach...* znajdujemy zapis: "Budowniczy łodzi, jeśli posiada takie umiejętności, rzeźbi cztery deski burty, w przeciwnym wypadku wykonuje to inny specjalista"²⁵. Ów główny budowniczy, zazwyczaj będący rzeźbiarzem, którego określano mianem *tokabitam*, miał szczególny status społeczny. Znajdowało to wyraz w specjalnym odżywianiu go przez *toliwagę*, czyli zleceniodawcę budowy łodzi i jej późniejszego właściciela, jak również stosownym, określonym zwyczajem godnym wynagrodzeniu w formie darów, na który składały się świnię, warzywa taro i yamu czy kosze pełne bananów. Owo godne wynagradzanie budowniczego zdaje się mieć swoją europejską analogię – wspomnijmy tu postulat Albrechta Dürera, iż artyście należy płacić dużo, zamieszczony w jego *Dzienniku podróży do Niderlandów*. Na Wyspach Trobrianda budowniczy łodzi nie tylko kierował pracą zespołu ludzi, ale także pracował sam. Na jednej z fotografii w *Argonautach...* widzimy jak *tokabitam* o imieniu Molilakwa rzeźbi dekoracyjną deskę dziobową długim żelaznym gwoździem (dawniej używano kości kangurzych), uderzanym drewnianym pobijakiem. *Tokabitam* jako twórca znający magię był zatrudniany nie tylko do rzeźbienia burt w czółnach, lecz także ozdobnych desek dekorujących spichrze na yam, rzeźbionych i malowanych desek mocowanych nad wejściem do chaty wodza, a także pewnego typu szpatulek do wapna.

Trobriandzki mistrz był kimś wyjątkowym nie tylko ze względu na swój kunszt szkatliczny i rzeźbiarski, ale także ze względu na znajomość konwencjonalnych motywów dekoracyjnych i kodowanych w nich znaczeń. Szczególnie ważna była jednak znajomość procedur magicznych związanych z procesem budowy i dekorowania czółna. To stanowiło gwarancję jego niezwykłych osiągnięć.

²⁵ Tamże, s. 190.

Magia stanowiła pomost między codziennością a realnością mitów i tym samym zjawisk nadnaturalnych; mieściła się w człowieku, w jego brzuchu (na dnie) i mogła ujawnić się jedynie za pośrednictwem głosu. Magia wraz ze związaną z nią obrzędowością wprowadzała porządek i ustalała kolejność poszczególnych czynności podczas budowy czółna, zapewniała współdziałanie w czasie pracy i nadawała jej porządek, zwiększając jednocześnie zaufanie do jej wartości i skuteczności. Nie w każdej wiosce mieszkali specjaliści od budowy łodzi. Malinowski relacjonował: "Obecnie czółno wodza Omarakana jest dziełem znakomitego budowniczego łodzi z Kitava, który wyrzeźbił także jego ozdobny dziób. W Omarakana nie ma obecnie nikogo, kto potrafiłby odpowiednio zbudować czółno i wykonać ozdobne rzeźby"²⁶.

Malinowski szczegółowo relacjonuje także proces powstawania czółna *masawa*, który miał charakter obrzędowy i którego nie można porównać z europejskim technicznym "wykonawstwem". Etnolog zaczyna swoją relację od opisu ścięcia drzewa, którego pień miał być surowcem na kadłub. Ścięcia musiały jednak poprzedzić rytualne prośby kierowane do ducha nazywanego *tokwaya*. Miały one sprawić, aby duch zechciał opuścić drzewo i tym samym pozwolił na jego wycięcie. Po uzyskaniu zgody i ścięciu następował transport ciężkiego pnia do wioski, w czym niezwykle pomocne okazywały się kawałki drewna rozmieszczone co kilka metrów, po których go przesuwano, a także zaklęcia magiczne i obrzędy powodujące, iż stawał się on lżejszy. Później Malinowski szczegółowo opisuje obrzędy magiczne odprawiane po przetransportowaniu kłody na centralny plac wioski, po których krajowcy przystępowali do jej drażnienia i równoległego przygotowania burt, a także żeber do ich osadzenia i pływaka stabilizującego czółno na wodzie.

Cztery deski burt okazywały się czymś szczególnym, bowiem były one – jak zauważał etnolog – "pięknie rzeźbione, malowane na czarno, biało i czerwono"²⁷. Zamontowaniu w obu końcach czółna najpierw desek dziobu i rufy towarzyszyła stosowna uroczystość, której jednym z elementów był rytuał magiczny. Później nad czółnem odprawiano kolejny rytuał magiczny: jego głównym elementem było mycie łodzi w wodzie morskiej, co miało na celu "usunięcie ewentualnych śladów jakiegokolwiek złego wpływu, który mógłby jeszcze pozostać"²⁸. Czarownik odprawiający ów rytuał zwracał się do łodzi jak do człowieka. Do-

²⁶ Malinowski, *Argonauści...*, dz. cyt., s. 177.

²⁷ Tamże, s. 191.

²⁸ Tamże, s. 193.

piero po wyciągnięciu czółna na brzeg i umieszczeniu go na podporach z belek montowano w nim ozdobne deski burt bocznych. Następnie wszystkie elementy łodzi starannie ze sobą dopasowywano i wiązano, w dalszej kolejności mocowano pływak i na końcu całość uszczelniano. Jeden dzień zajmowało zrobienie żagli. Malinowski pisał: "Czółno jest teraz gotowe do spuszczenia na wodę, pozostało jeszcze tylko pomalowanie go w celach wyłącznie dekoracyjnych"²⁹. Przedtem jednak należało odprawić trzy obrzędy magiczne, dzięki którym ono nabierało odpowiedniej szybkości. Etnolog relacjonował:

Jeszcze parę dni trwają prace nad malowaniem części zewnętrznej czółna trzema kolorami. Nad każdą farbą recytuje się odpowiednie zaklęcie. Najważniejsze jest zaklęcie nad czarną farbą. Nie pomija się go nigdy, podczas gdy zaklęcia nad farbą białą i czerwoną nie są obowiązkowe³⁰.

Obrzędowe traktowanie procesu malowania i towarzyszące mu działania o charakterze magicznym wykluczało jednak jedynie ozdobny charakter dekoracji czółna i sam Malinowski miał w związku z tym wątpliwości:

Jak widzieliśmy, pierwszy obrządek magiczny drugiego etapu budowania czółna odprawiany był nad deskami dziobu i rufy. Narzuca się więc pytanie, czy wzory i rysunki na nich nie mają jakiegoś magicznego znaczenia³¹.

Na to pytanie odpowiedziała australijska antropolożka Shirley Campbell, która podążała śladami wielkiego etnologa w końcu lat 70. analizując powiązaną z rytuałem wymiany *kula* kulturę artystyczną na wyspie Vakuta. Malinowski przebywał na niej tylko dziesięć dni w kwietniu 1918 roku³²; wspominał później w *Argonautach...*, że właśnie tam powstawały najlepsze czółna *masarwa*. Campbell spędziła na wyspie osiem miesięcy, a efektem jej badań stała się monografia zatytułowana *The Art of kula*, którą opublikowano dopiero w roku 2002³³. Zasadniczym tematem książki jest zdobnictwo czółen *masarwa*, bez których obrzęd *kula* nie mógłby się odbywać i które badaczka analizowała inspirując się so-

²⁹ Tamże, s. 197.

³⁰ Tamże, s. 197.

³¹ Tamże, s. 202.

³² Z zapisków w *Zeszytach Trobriandzkim* wynika, że badacz przebywał na wyspie Vakuta od 15 do 25 kwietnia 1918 roku. Por. B. Malinowski, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, oprac. G. Kubica, Kraków 2002, s. 609-620.

³³ S.F. Campbell, *The Art of Kula*, Oxford-New York 2002.

cyjolingwistyką Rolanda Barthesa. W swojej pracy opisała najpierw społeczne tło sztuki *kula*, następnie analizowała poszczególne elementy dekoracyjne czółen pokazując, iż stanowiły one część rozległego systemu wizualnego wykształconego na wyspie Vakuta, który tworzyły również dekoracje architektoniczne, zdobnictwo przedmiotów codziennego użytku, dekoracje ubiorów a nawet sposoby zdobienia ciała. Ów system, stanowiąc świadectwo przyjętego na wyspie sposobu konceptualizowania rzeczywistości był ściśle powiązany z treścią mitów, wierzeniami, obrzędami religijnymi i magicznymi. Odnosił się do poszczególnych części ludzkiego ciała i jednocześnie poszczególnych faz życia człowieka, jak również do świata natury, bowiem w warstwie formalnej był on w całości wywiedziony z jej obserwacji.

Mieszkańcy wyspy Vakuta ów system wizualny traktowali jako złożoną narrację o energii życia – o duchowym procesie odrodzenia, następnie dojrzewania i zamierania. Campbell analizowała barwy używane w zdobnictwie czółen *masawa*, które dookreślały znaczenia kodowane w rzeźbionej ornamentyce czółen i wspomnianych już wcześniej dekoracjach architektonicznych, jak również sensory, których nośnikami były stanowiące przedmiot rytualnej wymiany kula naszyjniki *mwali* i naramienniki *soulava*³⁴. Według relacji australijskiej badaczki biel, którą pokrywano burty łodzi postrzegano jako znamię regeneracji i jednocześnie stanu "czystości", a także szczerości i dojrzewania; tym samym kojarzono ją między innymi z nowonarodzonymi dziećmi, które nie miały "historii". Biel odsyłała do czerwieni, którą postrzegano jako barwę młodości i potencji seksualnej, jednocześnie jako barwę pośredniczącą między bielą a czernią. Ostatnią barwę, traktowaną jako symbol dojrzałości społecznej i stabilności, malowano najgłębszą część kadłuba.

Każde czółno *masawa* było czymś wyjątkowym, każde miało imię i było traktowane – o czym już wcześniej wspomniano – jak żywa istota, która pośredniczyła między światem człowieka a rzeczywistością pozazmysłową. Nowo zbudowane czółno zwykle dziedziczyło imię swojego starego, już zniszczonego poprzednika. W ten sposób wyrażał się archetypiczny charakter czółen, jak również swoisty proces ich reinkarnacji. Przechowywano je w specjalnych hangarach, podobnych do domów mieszkalnych, tylko znacznie większych. Malinowski pisał:

³⁴ Tamże, s. 111 i nast.

Nowy statek nie jest jedynie kolejnym przedmiotem użytkowym; jest czymś więcej: jest nową istotą powołaną do życia, z którą będą związane i od niej uzależnione przyszłe losy żeglarzy. (...) Czółno, któremu jak osobie nadaje się imię, staje się przedmiotem głębokiego zainteresowania całego okręgu³⁵.

Kreacja czółna w dziele Malinowskiego jawi się jako zestaw zrytualizowanych czynności, których istotą było aktualizacja archetypów. Wszystko wskazuje na to, iż nie było tu miejsca na kreatywność i manifestowanie indywidualizmu, tym samym wykluczona była wszelka innowacyjność i jakkolwiek pojmowany "rozwój". W relacjach Malinowskiego praca i wysiłek na Wyspach Trobrianda nie były jednak traktowane jako środek do celu. Stanowiły cele same w sobie, co warunkowało kunsztowność procesu budowy czółna, dzięki czemu *praxis* i *poiesis* wzajemnie tutaj mogły się ze sobą przenikać. Na wszystkich osobach zaangażowanych w kreację trobriandzkiego czółna spoczywała jednak wielka odpowiedzialność, ponieważ jakiegokolwiek uchybienie z ich strony w kultywacji archetypów mogło skutkować na przykład tym, że czółno okazywało się zbyt wolne lub mało zwrotne, co mogło uczynić żeglowanie bardzo niebezpiecznym i w konsekwencji zagrozić życiu żeglarzy. W tym momencie można postawić tezę, iż faktycznymi twórcami czółna – uchodzące w świadomości wyspiarzy za żywe istoty – były w istocie archetypy, które powodowały wykonawcami. Takie założenie rodzi także pytanie o temporalne ramy "sztuki *kula*". Odpowiadając na nie możemy przyjąć, że mogły one być kultywowane nawet od kilku tysięcy lat.

Opisane przez Malinowskiego czółna *masawa* pozwalają ująć się jedynie w dostępne nam ramy pojęciowe. W naszym wypadku wyznacza je antropologia kulturowa, jak również myśl o sztuce. Tym samym jednak niniejsze uwagi mogą być postrzegane jako ilustracja procesu, w następstwie którego rytualne czółno z Wysp Trobrianda zostaje arbitralnie wprowadzone do europejskiego świata sztuki. Niemiecki historyk sztuki Hans Belting oceniał tego rodzaju zabiegi jednoznacznie krytycznie: "Historia sztuki bez wahania ogłosiła sztuką wszystko, aby do wszystkiego zgłosić tytuł własności, a tym samym zniwelowała właśnie te różnicowania, z których moglibyśmy uzyskać pewną wiedzę na interesujący nas temat"³⁶. Belting usiłując wyplątać się z tworzącej pułapkę siatki europejskich

³⁵ Tamże, s. 206.

³⁶ H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 16. Wtedy obrazy (Belting pisał o obrazach przed epoką sztuki i epoki sztuki), wcześniej pełniące funkcje kultowe, przestawały być kontrolowane przez instytucję Kościoła i coraz częściej służyły prywatnej kontemplacji religijnej. Stawały się także obiektami delektacji estetycznej i tym

pojęć pisze w swojej książce nie o sztuce, lecz o obrazach "przed epoką sztuki". Mając na uwadze krytyczną ocenę Beltinga możemy przyjąć, iż relatywizm jest czymś słusznym i że nie ma powodu, aby urzekające swoim pięknem "pierwotne" artefakty klasyfikować jako świadectwa sztuki. Czółna *masawa* byłyby wtedy "pierwotnymi" artefaktami wymykającymi się próbom zamykania ich w świecie naszych pojęć i naszym sposobom konceptualizowania rzeczywistości. Tego rodzaju relatywizm prowadzi do sytuacji, kiedy nie istnieje obiektywna prawda i że byłaby ona inna dla Melanezyjczyków z Wysp Trobrianda a inna dla nas.

Czółna *masawa* z wielu powodów w oczywisty sposób różniły się od dzieł reprezentatywnych dla europejskiej "epoki sztuki", która narodziła się, jak chciał Belting, wraz z początkiem nowożytności i która nadal ma się całkiem dobrze³⁷. Tym, co jednak zdaje się łączyć czółna trobriandzkie z "epoką sztuki" jest zasada *mimesis*. Zakłada ona, iż dzieło sztuki stanowi obraz czegoś i to nadaje mu znaczenie. Dzieło pozbawione znaczenia byłoby tylko ozdobnym ornamentem. Wynika z tego, iż dzieło sztuki winno zawsze być realistyczne, jakkolwiek realizm – jak wiadomo – może przybierać różne formy. Zofia Mitosek wskazywała w swojej książce, że zasada *mimesis* w epoce antyku przybierała wiele postaci³⁸. W dramacie antycznym była ona rozumiana między innymi jako przedstawianie kogoś lub czegoś, naśladowanie czyjejś wymowy lub działania, prezentowanie czyichś emocji, a także odtwarzanie lub przedrzeźnianie czyjegoś zachowania. Wymienione tu działania zawsze jednak poprzedzało poznawanie, kolejnym krokiem było interpretowanie tego, co zostało poznane i następnie miało być przedstawiane. Wynika z tego, że w epoce antycznej zasada *mimesis* miała charakter *stricte* poznawczy.

Poznawanie i następnie interpretowanie ma ścisły związek ze sposobem konceptualizowania i następnie obrazowania rzeczywistości, co zawsze jest, chcąc nie chcąc, określone przez kulturę. Realistyczne odtwarzanie rzeczywistości nie ma zatem nic wspólnego z obiektywizmem, zawsze bowiem jest ono określone kulturowo, czego przykładami mogą być znane w historii europejskiej sztuki kanony obrazowania. Opozycją „nieobiektywnej” kultury zdaje się być obiektywnie istniejąca natura, której tworem jest także człowiek. Problemem jest jednak, że postrzeganie natury a nawet jej doświadczanie jest również okre-

samym przedmiotami kolekcjonowania, dzięki czemu wartością samoistną okazywał się na przykład kunszt malarski czy rzeźbiarski. Sztuka wykształciła także własną hermeneutykę.

³⁷ Tamże, *Przedmowa*.

³⁸ Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997.

ślone kulturowo. „Realistyczne” obrazowanie jest zatem zawsze uwikłane w dylemat „realizmu”, jakim jest – jak zauważał Wiesław Juszcak – „względnie oczywista i prosta opozycja: natura-kultura”³⁹. „Realizm”, który spełniałby wymóg obiektywizmu, zwracał uwagę Juszcak, wiązałyby się właśnie z przekroczeniem tej opozycji i tym samym wykroczeniem poza czysto ludzki świat, a więc poza obręb kultury. Tego rodzaju realizm możliwy jest jedynie w dziełach sztuki. Czółna *masawa* – postrzegane jako dzieła "realistyczne" – ze względu na swój archetypiczny charakter stanowiły odwzorowywanie trobriandzkiej rzeczywistości i jednocześnie przejaw jej kreowania. Stwarzano je jako istoty obdarzone życiem, aktywnie uczestniczące w życiu społecznym wyspiarzy. Budowa czółna i później żeglowanie nim było także równoznaczne z doświadczeniem szczególnego rodzaju bycia, które polegało na wykraczaniu poza potoczną racjonalność i łączyło się tym samym ze świadomością istnienia świata ahistorycznego w rozumieniu proponowanym przez Mircea Eliadego. Łączyło się z bytowaniem w świecie przyrody i jednocześnie nieustannym wkraczaniem w rzeczywistość mitu. Pozwalało na usytuowanie się na granicy poznawalnego i tego, czego poznać się nie da. Umożliwiała tym samym wykroczenie poza *stricte* ludzki świat.

Jak wspomniano na początku, dzieło Bronisława Malinowskiego stanowi świadectwo doświadczenia świata plemiennego Innego *in situ*, świata, który pomimo przemian spowodowanych kontaktami z kulturą białego człowieka nadal jednak pozostawał świadectwem rzeczywistości opartej na kultywowaniu tradycji i tym samym trwania w niezmiennym kształcie lub stanie, w którym jakiegokolwiek zmiany przebiegały na tyle wolno, że nie były zauważalne. Jeśli traktujemy dzieło etnologa jako ekfrazę o sztuce, to tym samym arbitralnie zakładamy, że tytułowe czółno *masawa* reprezentuje kulturę artystyczną społeczeństwa, które nazywano "rdzennym", "pierwotnym" lub "dzikim". Zakładamy zatem, iż czółno jest reprezentacją sztuki – wprawdzie "innej", ale jednak sztuki pojmowanej w sposób uniwersalny – w czym przejawia się, niestety, kolonialny charakter naszych ram pojęciowych, a więc antropologii sztuki i historii sztuki, jak również antropologii kultury. Wynika z tego również, iż trudne okazuje się zrozumienie bądź "przełożenie" jednej kultury na drugą, ponieważ ramy pojęciowe "przekładających" zawsze określa ich własna kultura. Pociągające jest dla nas w owym "przekładaniu" to, iż rzeczywistość opisana przez Malinowskiego stanowiła odwrot-

³⁹ W. Juszcak, „*Występny ornament*” czyli o napięciach między sztuką a kulturą, w: tegoż, *Fragmenty. Szkice z filozofii i teorii sztuki*, Warszawa 1999, s. 163.

ność nowoczesności jak stanu kultury, charakteryzującej się dominacją techniki i ekonomii, jak również kultywacją indywidualizmu i nieustanną reinterpretacją własnej tradycji kulturowej, traktowanej *nota bene* z podejrzliwością. Wytworem tak pojmowanej kultury nowoczesnej jest sztuka, która w wielu wypadkach stanowi jej krytyczny komentarz lub równie krytyczny komentarz tradycji sztuki, bądź jest narracją o własnych mitologiach artystów. Przyjrzenie się sztuce spoza naszego kręgu kulturowego pozwala na przyjrzenie się nam samym. Znakomicie ujął to Bronisław Malinowski i jego słowa proponujemy tu jako zakończenie:

I choć czasem możemy na chwilę wniknąć w duszę krajowca i spojrzeć jego oczyma na otaczający świat, wczuć się w to, co musi odczuwać będąc sobą – to jednak ostatecznym celem jest dla nas wzbogacenie i pogłębienie własnej wizji świata, zrozumienie własnej natury, uczynienie jej doskonalszą i subtelniejszą zarówno pod względem intelektualnym, jak i **artystycznym** (podkr. A.K.). Próbując zrozumieć cudzy pogląd na świat z szacunkiem i pełnym zrozumieniem należnym nawet dziłkim – poszerzamy swoje własne spojrzenie na świat. Nigdy nie zdołaliśmy osiągnąć pełniejszych form sokratesowskiej mądrości poznania siebie, gdybyśmy nie wyszli poza ciasne ramy zwyczajów, wierzeń i przesądów, w które każdy człowiek wzrasta od urodzenia⁴⁰.

RATIONALITY OF ART AND BRONISŁAW MALINOWSKI'S ETHNOLOGY. THE CASE OF THE *MASAWA* CANOE

Abstract

This article is a kind of journey to the origins of art, to its primordial state. In other words this text can be seen as a kind of archeology of art. The article aims to examine a very famous ethnological work by Bronisław Malinowski titled *Argonauts of the Western Pacific*. This is a testimony of Malinowski's contact with the most primordial state of art *in situ*, in direct context of culture with the indigenous villagers from the Trobriand Islands. Some claim that the celebrated Polish ethnologist has written little on indigenous artistic culture, however, if we read his book as an anthropological *ekphrasis* on art, then we can find very interesting narration on primordial state of art.

Key words: ethnology by Bronisław Malinowski, primordial art, anthropology of art, theory of art

Słowa kluczowe: etnologia Bronisława Malinowskiego, sztuka pierwotna, antropologia sztuki, teoria sztuki

⁴⁰ Malinowski, *Argonauci...*, dz. cyt., s. 650-651.

Bibliografia:

- H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- F. Boas, *Primitive Art*, Dover Publications Inc., New York 1927.
- S.F. Campbell, *The Art of Kula*, Berg Publishers, Oxford-New York 2002.
- E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 243.
- J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dzurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, Sł. Sikora, M. Sznajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- C. Geertz, *Dzielo i życie. Antropolog jako autor*, przeł. E. Dzurak i Sł. Sikora, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- C. Geertz, *Sztuka jako system kulturowy*, w: Tegoż, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. D. Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
- E. Gellner, *Postmodernizm, rozum i religia*, przeł. M. Kowalczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997, rozdz. *Relativismus über alles*.
- E.T. Hall, *Poza kulturą*, przeł. E. Goździak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
- M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, w: Tegoż, *Drogi lasu*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1997.
- M. Herzfeld, *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, przeł. M.M. Piechaczek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.
- W. Juszcak, „Występny ornament” czyli o napięciach między sztuką a kulturą, w: tegoż, *Fragments. Szkice z filozofii i teorii sztuki*, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1999.
- R. Kasperowicz, *Obraz w koncepcji Aby'ego Warburga*, "Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2011, nr 2-3.
- A. Kisielewski, "Ethnology Has Introduced Law and Order": Remarks on the Works of Bronisław Malinowski as a "Hybrid Activity", "Ikonothea" 2015, nr 25.
- A. Kisielewski, *Etnologia i sztuka. Obrazy w monografiach Bronisława Malinowskiego*, w: *Przyszłość kultury. Od diagnozy do prognozy*, red. A. Kisielewska, A. Kisielewski, M. Kostaszuk-Romanowska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2017.
- A.L. Kroeber, *Wyjaśnienie przyczyn i genezy*, w: Tegoż, *Istota kultury*, przeł. P. Sztompka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, s. 30 i nast.
- B. Malinowski, *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*, przeł. B. Olszewska-Dyoniziak, Sł. Szynkiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1987.
- B. Malinowski, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, oprac. G. Kubica, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
- Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1997.
- K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970.
- A. Warburg, *Obrazy z terytorium Indian Pueblo w Ameryce Północnej*, "Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2011, nr 2-3.

-
- F. Waters, *Book of the Hopi*, Penguin Books, New York-London 1977 (1963).
S.I. Witkiewicz, *O czystej formie*, Biblioteka Z, Warszawa 1932.
S.I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
H. Wöllflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przeł. D. Hanulanka, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.

dr hab. **Andrzej Kisielewski**, prof. nadzwyczajny na Uniwersytecie w Białymstoku, historyk sztuki, afiliacja: Pracownia Historii i Teorii Sztuki, Zakład Edukacji Wizualnej, Międzywydziałowy Instytut Kulturoznawstwa i Sztuki, Uniwersytet w Białymstoku.