

Pismo Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu w Białymstoku



Numer 2/2014

SIŁA MITU

Recenzent numeru:

Prof. zw. dr hab. Elżbieta Wesołowska (UAM)

Zespół Redakcyjny:

Redaktor naczelny: Krzysztof Korotkich

Zastępca redaktora naczelnego: Ewa Gorlewska

Redaktor numeru: Ewa Gorlewska, Krzysztof Korotkich

Sekretarz numeru: Izabela Markowska

Recenzent: prof. zw. dr hab. Elżbieta Wesołowska (UAM)

Rada Redakcyjna:

Marcin Bajko (UwB), Magdalena Bajko (UwB), Anetta Ciborowska (UwB), Jolanta Doschek (Wiederń), Ewa Gorlewska (UwB), Monika Jurkowska (UwB), Zbigniew Kaźmierczak (UwB), Krzysztof Korotkich (UwB), Halina Krukowska (UwB), Jan Leończuk (KP), Mariusz Leś (UwB), Tomasz Modelski (LP), Joanna Pietrzak-Thébault (UKSW), Krzysztof Puławski (UwB), Urszula Sokólska (UwB), Włodzimierz Szturc (UJ), Janusz Taranienko (MDK), Małgorzata Wojtowicz (UwB)

Redaktorzy działów: PRÓBA NAUKI: Ewa Gorlewska, Małgorzata Wojtowicz; TRANSLATORIUM: Natalia Filinowicz; PRZYMIERZALNIA: Izabela Markowska, Ewa Gorlewska; STREFA DIALOGU: Monika Jurkowska; OTWIERAMY SZUFLADY: Katarzyna Wojno; KĄTEM OKA: Anna Kropiewnicka; STUDENCI PO GODZINACH: Malwina Szewczyk; ZŁOTE USTA: Ewa Gorlewska

Korekta: dr Anetta Strawińska

Współpraca: Dominika Olga Stankiewicz, Małgorzata Wojtowicz, Joanna Wyszowska, Joanna Godlewska, Magdalena Drabek, Monika Jurkowska, Krzysztof Andruczyk, Kornelia Tomkiel

Grafika: Izabela Markowska, uczniowie Liceum Plastycznego w Supraślu

Skład: Krzysztof Korotkich, Ewa Gorlewska

Wydawca: Instytut Filologii Polskiej, Studenckie Koło Naukowe Klub Humanistów, Stowarzyszenie Schola Humana – Plac Uniwersytecki 1, 15-420 Białystok, <http://ifp.uwb.edu.pl>

Copyright © IFP UwB / Schola Humana/ autorzy tekstów

ISSN – 2300-4983

INSTYTUT
FILOLOGII
POLSKIEJ
UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU



Publikacja dofinansowana przez Urząd Marszałkowski Województwa Podlaskiego

druk: Prymat w Białymstoku

Spis treści

CZAS NA PRÓBY

Krzysztof Korotkich, Siła mitu	9
Od Redakcji	11

PRÓBA NAUKI

Studia, polemiki, interpretacje

Dariusz Kulesza, <i>Notes albo widok ze szczytu. O twórczości Wiesława Myślińskiego nie tylko w związku z „Ostatnim rozdaniem”</i>	14
Joanna Wnuczyńska, <i>„Tęskny myśliciel wśród ojczyzny zaprzęgniętej jutrem”</i> . <i>O Norwidowym poszukiwaniu u-zdrowienia w Ameryce. Szkic</i>	34
Włodzimierz Szturc, <i>Pojęcie mitu i starożytna mitografia</i>	45
Tomasz Kaczorowski, <i>Maski i maskarady a karnawał</i>	55
Ewa Gorlewska, <i>Moralność mitu i mit moralności</i> . <i>Apollo i Dionizos jako figury etyczne w myśli Fryderyka Nietzschego</i>	67
Radosław Stępień, <i>Nowa możliwość teatru</i>	76
Radosław Walenda, <i>Fantastyczny archipeląg Tolkiena</i>	91
Małgorzata Wojtowicz, <i>Mity i apokryfy – cechy wspólne obu gatunków</i>	116
Katarzyna Piliczuk, <i>Historie rodzinne w literaturze polskiej XIX, XX i XXI wieku</i>	126
Radosław Stępień, <i>Typologiczna interpretacja świata</i>	144
Krzysztof Tarasiewicz, <i>Mit Stanisława Augusta Poniatowskiego jako zdrajcy narodu i winowajcy upadku państwa polskiego</i>	166
Bartłomiej Samarski, <i>Rodzime historie – Białystok</i>	174
Tomasz Pietrucha, <i>Świętując od zarania</i>	193

FELIETONY I ESEJE

Monika Danielak, <i>Mit wczoraj i dziś</i>	207
Elżbieta Giez, <i>Mit o potopie</i>	210
Jakub Olszewski, <i>Kłamstwa, kłamstwa</i>	215
Natalia Wróblewska, <i>Eli, Eli</i>	218
Barbara Truchan, <i>Mit bycia marzycielem</i>	221
Natalia Wróblewska, <i>Chyba za nami nie traficie</i>	223
Paulina Talarczyk, <i>Jak powstała Japonia? – o micie fundacyjnym Kraju Kwitnącej Wiśni</i>	225
Paweł Rzonca, <i>Mit promotorem życia</i>	229
Anna Kropiewnicka, <i>Paleoastronautyka – teoria czy współczesny mit?</i>	231
Krzysztof Andruczyk, <i>Fantasy – mit ocalony</i>	233
Anna Nosek, <i>Obraz matki w młodopolskiej poezji wspomnieniowej</i>	239
Marta Tarasiuk, <i>Ewolucja roli kobiety w dziełach literackich traktujących o wampirach</i>	249
Piotr Białomyzy, <i>Jak ugotować Strasznie DOBRY makaron?</i>	252

TRANSLATORIUMAndrzej P. Kluczyński, *Obraz, pomnik, podobieństwo*..... 256**PRZYMIERZALNIA**Anna Cudowska, *Strój i dotyczące go realia historyczne
w powieści Gabrieli Zapolskiej na podstawie „Janki”*262**STREFA DIALOGU**Monika Jurkowska, *Wywiad z księdzem Tadeuszem Goleckim*270**OTWIERAMY SZUFLADY (NIE TYLKO SVOJE!)****Poezja**Marta Bartoszewicz, *Haiku i limeryki*..... 274Maciej Koszewski, *Wiersze*..... 275Konrad Kozłowski, *Wiersze*..... 280Krzysztof Raczyński, *Wiersze*..... 282Katarzyna Wojno, *Wiersze*.....284Natalia Wróblewska, *Wyśniłem sobie życie*..... 289Marcin Wyszyński, *Wiersze*..... 290**Proza**Kalio Kawa, *Paszport*..... 292**Prace laureatów Konkursu Literackiego****im. Stefana Żeromskiego i Czesława Miłosza Edycja III – zima 2013**Monika Godlewska, *Nie umiem grać wesółych melodii; Ocean;
Wymyślanie życia*..... 298Jakub Popławski, *Niebo; Statystyki demograficzne; W dużym mieście*.....301Natalia Murawska, *Niepoprawnie muszę; Pozwól mi; Sen nasz ostatni*.....303Joanna Raczowska, *Baby; Bóg jest poetą; Przepis na serce*..... 305Paulina Trzeszczkowska, *Jeśli; Lustracja; Pragnienie*..... 309Katarzyna Zalewska, *Z poezją (na gapę)*..... 311Mateusz Adam Marcin Katana, *2 16 11*.....312Katarzyna Anna Możejko, *Grande Valse Brillante*..... 322**Wybrane wiersze uczniów z X Liceum Ogólnokształcącego w Białymstoku**Dorota Brańska, *Filizanka; Listopad*..... 326Ewelina Boruszko, ****[bez-łzawa rozpacz ojca...]; ***[emocje ponad materią...];
*** [indiańskie pióropusze...]; Czynię spokój*..... 328Paweł Rzonca, *Domy; Letnie światła we wczesnej jesieni;
Ostatnie aromaty; Wieczór*..... 331A.Ch., *Garść piasku; *** [Serca łkają nad sobą]*..... 334**Poezja uczniów Liceum Plastycznego im. A. Grottgera w Supraślu**Kamila Ostaszevska, *Haiku*..... 335Weronika Osiecka, *Haiku*..... 335Amanda Nogieć, *Haiku*.....335Bartosz Kolczykiewicz, *Haiku i wiersze*..... 336

KĄTEM OKA (RECENZJE)

Piotr Białomyzy, <i>Ręka, macka, szpon na ścianie!</i> <i>Kilka słów o grze „Dead Space”</i>	338
Magdalena Dudzińska, <i>Import/Export – po prostu</i>	341
Katarzyna Wojno, <i>Przeznaczone, by służyć.</i> <i>Kilka słów o „Służących” (2001, reż. Tate Taylor)</i>	343
Anna Stypułkowska, <i>Czas wyboru</i>	345

STUDENCI PO GODZINACH

Joanna Głuszek, <i>Studenckie Koło Naukowe Kulstruktura</i>	347
Anna Szczurak, <i>Młody Wschód</i>	348
Justyna Sawicka, <i>Humanisci na Politechnice Białostockiej</i>	351

ZŁOTE USTA

Zbigniew Kaźmierczak, <i>Mnóstwo doczesności</i>	354
--	-----



Autor: Daria Kowalewska

Krzysztof Korotkich

SIŁA MITU

Mit towarzyszy człowiekowi od chwili, gdy odkrył on prawdziwą moc swego słowa, zarówno tego mówionego, jak też wkomponowanego w rodzenie się najwcześniejszych idei. Musiał to być jeden z najważniejszych momentów w historii ludzkości, gdyż nieodwracalnie zmienił sposób oglądania świata, opowiadania go, wyobrażania i doświadczania. Mit okazał się upragnionym narzędziem, sposobem na utrwalanie i przypominanie najważniejszych w życiu człowieka wydarzeń, zachwyty, traum i zdziewień. Mit musiał zatem być owocem spotkania wyobraźni z rzeczywistością, świata idei i słów z pierwszym ważnym doświadczeniem człowieka.

Pierwszą tragedią człowieka nie była przecież śmierć, nie zbrodnia, ale poczucie straty, wygnania i osamotnienia. Gdy Adam opuścił swój Eden, skazany został na ciągłą walkę z uporczywym potworem z a p o m i n a - n i a . Musiał od tego momentu ocalać wszystko to, co był pokochał, a co mu zostało odebrane. Ocalać wspomnienia, ocalać marzenia, pragnienia, gdyż zauważył człowiek największego wroga swej pamięci – czas.

Naskalne, jaskiniowe obrazki, z nabożeństwem malowane nieuzbrojonymi rękoma przez pierwszych artystów-kapłanów, pamięci nie mogły ocalić w zupełności, chociaż z pewnością bardzo długo spełniały swe zadanie jako broń przed utratą z takim trudem zdobywanej dopiero co tożsamości, przed rozpadem nietrwałej konstrukcji wypełnionej tajemnicami, kruchości świata. Obraz miał ocalić przed zapomnieniem, ale silniejsze od płaskich znaków okazało się słowo, narracja, ożywianie wspomnień w przekazywanych pokoleniom opowieściach o dziełach, ludziach i bogach.

Przekazywane, zrazu z obowiązku, później jako skarb, opowieści uświęcały się, przemieniały w formułę barwnych kodów, wymagających zrozumienia wszystkich wpisanych w nie znaków, symboli, niełatwych często do odczytania informacji. Mit zaczął w którymś momencie żyć własnym życiem, uwolniony od miejsca i czasu, od swego źródła – sam stał się źródłem. Mit w pewnym momencie stał się także jedynym źródłem tęsknoty za prawdą, za sensem oraz za kształtem życia. Samodzielność i konieczność mitu stały się możliwe dzięki naturze człowieka, który odnalazł w micie odbicie swej prawdziwej istoty. I właśnie o ocalanie, odnawianie, przywracanie życia chodzi w każdym micie, o próbę unieruchomienia choć na moment pędzącego świata.

Gwarancją trwania mitu okazało się to, co najprostsze, czyli przekazywanie go, utrwalanie, rozsiewanie w słowach wędrujących przez pokolenia i przez wieki, niczym kręgi na wodzie, zrodzone z kamienia, ale same nie będące kamieniem. Takie kręgi narracji, wierzeń i obrazów wydobywanych z pamięci, z przeszłości, zagarniają „pradawną przeszłość w ciągłym przypominaniu o kamieniu – micie wrzuconym w jezioro albo w rzekę Heraklita, w której bez końca płynie. My – śmiertelni, a przecież żyjący w legendach, rytuałach, bajkach, porzekadłach... Mit właśnie łączy to, co osobowe, wyłączone i jednostkowe, z tym, co powszechne, obiektywne i zarazem, jak dowodzi Mircea Eliade, kosmiczne. Mit jest obiektywną prawdą, która buduje, łączy i projektuje w przyszłość – cywilizację”¹.

Siła mitu nie rodzi się z teraźniejszości, nie manifestuje również swej władzy w przestrzeni horyzontalnej, ale pełnię mocy objawia w konstruowaniu świata, którego fundamentem i wierzchołkiem powinna być wieczność. Porządek mitu nie jest przecież porządkiem człowieka, ale wpisuje się w otchłań Boga, bogów, tytanów, w rytm nie czasu, ale wieczności². I nie jest to moc, która się wdziera gwałtem w świadomość człowieka, zwłaszcza w świecie współczesnym, rozpedzonym, z rozregulowaną ogniskową widzenia. Jego siła dzisiaj wyłania się paradoksalnie ze słabości, ale nie tej ludzkiej, mierzonej miarą nieprzystającą do rozmiarów antycznej narracji. Czytanie mitu w świecie dzisiejszym można porównać do wpatrywania się w delikatną kroplę rosy, „po swojemu” odbijającą kształty i kolory, w kroplę zawieszoną na strunie wyobraźni, rozpiętej między „wiecznościami”.

¹ W. Szturc, *Wstęp* do: M. Dybizbański, W. Szturc, *Mitoznawstwo porównawcze*, Kraków 2006, s. 9.

² Mit odnalazł, wskazał jako pierwszy drogę, która człowieka prowadzi do utraconych rajów, do wymarzonych Edenów, wreszcie do Boga. Mit bowiem „zakłada świat inny, wyższy niż ten, w którym toczy się codzienne życie człowieka, pokazuje kierunek, w którym powinien wyruszyć człowiek na poszukiwanie klucza do rozwiązania swoich egzystencjalnych problemów” (E. Ozorowski, *Mit szukający Prawdy*, w: *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha, Białystok 2008, s. 32).

CZAS NA PRÓBY!

OD REDAKCJI

„Gdy mit zderzy się z mitem jest to bardzo realne zderzenie”
Stanisław Jerzy Lec, *Myśli nieuczesane*

Drugi numer naszego pisma, który oddajemy dzisiaj w Państwa ręce, zgodnie z powyższym mottem, tak jak sam mit, który patronował naszym wysiłkom pisarsko-edytorskim, chciał stać się „realnym zderzeniem”. Zderzeniem poglądów, myśli, stwierdzeń. Tak jak to żeśmy zapowiadali w pierwszym numerze periodyku. Miał stać się zderzeniem, areną wymiany myśli, pomostem... Oddając w ręce czytelników tak okazały egzemplarz „Prób” jesteśmy przekonani, iż to zamierzenie nam się udało. Wierzymy, że zderzenie różnorodnych prądów, reprezentowanych nie tylko przez znakomitych naukowców, ale także przez studentów i uczniów szkół średnich, po raz kolejny udowodniło, że każda dyskusja ma sens, że z każdego wspólnego działania wyrasta owoc, że z każdego zderzenia powstaje zdarzenie. Tym ostatnim jest dzisiaj wydanie drugiego numeru *Nieregularnika Filologicznego*. W niniejszej pracy znajdziecie Państwo z pewnością teksty, które godne są uwagi. Zachęcamy do lektury wszystkich, gdyż każdy w pewien sposób prowadzi nas **przez gąszcz wyobrażeń i mitów**, pokazuje inne spojrzenie na dany problem.

W PRÓBIE NAUKI na szczególną uwagę zasługują teksty Prof. Włodzimierza Szturca oraz Prof. Dariusza Kuleszy. Obaj panowie w niezwykle ciekawy i niepowtarzalny sposób prezentują tematy, które są im znane i bliskie. Prof. Szturc pisze o starożytnej mitografii, natomiast Prof. Kulesza odsłania przed nami po raz kolejny twórczość Wiesława Myśliwskiego, lecz w nieco innym ujęciu. Równie ciekawy jest tekst pani Dr Joanny Wnuczyńskiej, która pochyla się nad Norwidem poszukującym uzdrowienia u brzegów i w samej Ameryce. W podrozdziale studiów, polemik i interpretacji znalazły się także teksty nieco młodszych autorów. Niezmiernie cieszy nas fakt, że zechcieli oni swoje (być może jedne z pierwszych) teksty zamieścić w naszych „Próbach”. Podobne podziękowania i wyrazy uznania kierujemy w stronę tych Autorów, którzy zechcieli podzielić się z nami refleksjami, tworząc tym samym tak liczny podrozdział felietonów i esejów. Warto wśród nich wymienić tekst pani Dr Anny Nosek, która w niezwykle interesujący sposób przed-

stawia obraz matki w młodopolskiej poezji wspomnieniowej. A przecież obraz matki to jeden z najważniejszych mitów dzieciństwa każdego człowieka...

W dziale TRANSLATORIUM zamieszczamy w tym numerze tekst Prof. Andrzeja Kluczyńskiego, który przybliży nam problemy pojawiające się przy tłumaczeniu Biblii – księgi, która jest przecież podstawą mitu fundacyjnego naszego europejskiego (choć nie tylko) świata. Warto wiedzieć, o czym przypomina nam pan Profesor, że ostateczny kształt tłumaczonego tekstu nie jest wynikiem tylko czysto lingwistycznych umiejętności. Szczególnie jeśli tekst jest Pismem Świętym.

W PRZYMIERZALNI – dziale, który stworzyliśmy z myślą o jakże często pomijanym aspekcie kultury (a przecież niezwykle barwnym i ciekawym), znajdziemy tekst Anny Cudowskiej, która przystępnie pokazuje, jak często bardzo ważny jest strój przy analizie kontekstu historycznego dzieł literackich (szczególnie XIX-wiecznych).

W STREFIE DIALOGU znajdziecie Państwo wywiad Moniki Jurkowskiej z ks. Tadeuszem Goleckim, laureatem XIX edycji nagrody im. Franciszka Karpińskiego. W rozmowie między innymi kilka słów o filozofii laureata, jego poezji oraz planach na przyszłość.

Kolejny dział – OWIERAMY SZUFLADY – zdominowany tym razem przez poezję – wprowadzi uważnych czytelników w świat intrygujący i barwny. W dziale mowy wiązanej znajdziecie Państwo różnorakie teksty, od tych skrajnie pesymistycznych, po tryskające optymizmem. Co więcej, tym razem za pióra chwycili nie tylko studenci, ale także uczniowie szkół średnich (Liceum Plastycznego w Supraślu oraz X Liceum Ogólnokształcącego w Białymstoku). W numerze haiku licealistów i ich liryki. W części konkursowej dwa wyróżnione opowiadania, których lektura (jesteśmy przekonani) dostarczy Państwu niezwykłych wrażeń oraz liczne wiersze laureatów III edycji naszej corocznej słownej rozgrywki. Na szczególną uwagę w tym dziale zasługuje jednak tekst Kalio Kawy. Dlaczego? Aby się o tym przekonać, zachęcamy do lektury.

W dziale KĄTEM OKA kilka trafnych refleksji i opinii na temat filmu, gry, przedstawienia teatralnego czy serialu, a więc jednym słowem: mit w kulturze współczesnej? Tej szeroko pojętej kulturze? Być może. W jakimś stopniu nasza współczesność realizuje przecież wzorce zakorzenione i powstałe u zarania dziejów. Recenzowane dzieła w pewien sposób traktują o tym zjawisku.

Po tak ogromnej porcji wiedzy, opinii, refleksji i myśli o sztuce i kulturze, prawie na zakończenie dział STUDENCI PO GODZINACH, a w nim prezentacja inicjatyw studentów. Tym razem swoją działalność prezentują: Studenckie Koło Naukowe Kulstruktura, internetowy portal założony przez

studentów białostockiej polonistyki Młody Wschód oraz Koło Nauk Humanistycznych z Politechniki Białostockiej.

Na sam zaś koniec, podobnie jak w pierwszym numerze, ZŁOTE USTA i refleksje Prof. Zbigniewa Kaźmierczaka dotyczące religii chrześcijańskiej i sensu istnienia. Czyżby to były kolejne mity naszej kultury? Na to pytanie każdy z Państwa musi sobie sam odpowiedzieć. Profesor daje nam jednak pewne wskazówki i skłania do refleksji. Miły gest po pełnej wrażeń (mamy nadzieję) lekturze...

Jak wynika z powyższej krótkiej prezentacji aktualnego numeru „Prób” – zawiera on w sobie różnorakie teksty. Jedne w sposób bezpośredni odwołują się do mitu, jego struktury, definicji czy reinterpretacji, inne czynią to w sposób ukryty. Niemniej jednak w każdym (nawet w poezji) pobrzmiewa dalekie echo mitów, które wciąż się ze sobą zderzają, przenikają, stykają... Mitów, które są przecież podstawowym elementem naszego życia. Mitów, które są w nas. Jeszcze raz gorąco zachęcamy do lektury i mamy nadzieję, że ten numer, podobnie jak i pierwszy, przyniesie Państwu liczne doświadczenia czytelnicze, skłoni do refleksji, polemiki, heurezy. Życzymy owocnego czytania!

Małgorzata Wojtowicz

PRÓBA NAUKI

STUDIA, POLEMIKI, INTERPRETACJE

Dariusz Kulesza

NOTES ALBO WIDOK ZE SZCZYTU. O TWÓRCZOŚCI WIESŁAWA MYŚLIWSKIEGO NIE TYLKO W ZWIĄZKU Z *OSTATNIM ROZDANIEM*

Notes, ponieważ bez tego rekwizytu nie byłoby *Ostatniego rozdania*. Notes, bo interesuje mnie nie tylko składanie życia z kartek pełnych imion, nazwisk, numerów telefonów i adresów, czyli z osób, ale także (przede wszystkim) składanie całości z powieści i dramatów Wiesława Myśliwskiego. Na notes jako wymówkę usprawiedliwiającą niezobowiązujący (?) charakter tego tekstu szkoda czasu i miejsca.

Gry i zabawy

Całość nie istnieje, bo jest (była?) albo opresją albo faszyzmem (Foucault), co zresztą na jedno wychodzi. Całość nie istnieje, ponieważ została zdekonstruowana (Derrida) i zakwestionowana jako jedna z największych narracji (Lyotard). Ale nie tylko późna lewica (inaczej niż wymienieni w nawiasach przedstawiciele lewicy nowej) od dawna sądzi już inaczej. Skaza niewiary czy raczej negowania całości jednak pozostała. Może dlatego łatwiej mi zacząć „całościowe” pisanie o twórczości Myśliwskiego od gier i zabaw¹. Polonistycznych.

Najpierw dwie powieści (*Nagi sad*, *Pałac*) odwołujące się do modeli prozy chłopskiej funkcjonujących z powodzeniem w XX-leciu międzywojennym. Potem dwa dramaty (*Złodziej*, *Klucznik*) konfrontujące wieś najpierw z wojenną, a potem z bezpośrednio powojenną historią Polski. W 1984 roku wielkie, epickie spełnienie, czyli *Kamień na kamieniu*, spełnienie powtórzone w dramacie *Drzewo*, przegapione tak samo jak poprzedzająca je powieść, chociaż pierwodruk *Drzewa* miał miejsce na progu nowej, właściwie wolnej

¹ Nie jest to zresztą moja pierwsza próba „całościowego” pisania o dorobku W. Myśliwskiego. Zob. D. Kulesza, *Więcej niż cykl. Kilka uwag o twórczości Wiesława Myśliwskiego*, w: *Cykle i cykliczność. Prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jakowskiej*, pod red. A. Kieźuń i D. Kuleszy, Białystok 2010. Właśnie w tym tekście, na pewno nie najważniejszym w moim pisaniu o Myśliwskim, znajduje się najwięcej uzupełnień i odniesień do tego, co próbuję napisać w dorobku Mistrza teraz, biorąc pod uwagę całość zamkniętą *Ostatnim rozdaniem*.

już Polski, w 1989 roku. Potem kolejna powieść (*Widnokrąg*) i kolejny dramat (*Requiem dla gospodyni*), nieudany. I może dlatego następna wielka proza (*Traktat o łuskaniu fasoli*) nie została oddzielona od — nomen omen — ostatniej wielkiej prozy (*Ostatnie rozdanie*) żadnym dramatem. Sześć powieści i cztery teksty dramaturgiczne. W sumie dziesięć pozycji.

Między zamykającym międzywojenny dyptyk *Pałacem* i pierwszą z wielkich próz Myśliwskiego, czyli *Kamieniem...* minęło 14 lat, między *Kamieniem...* i *Widnokregiem* — 12, między *Widnokregiem...* i *Traktatem...* — 10, między *Traktatem...* i *Ostatnim rozdaniem* — 7. Może malejący szereg 14, 12, 10, 7 wyglądałby „lepiej”, gdyby *Ostatnie rozdanie* zostało opublikowane rok później, czyli 8 lat po *Traktacie...*, ale nie sądzę, by ktokolwiek z czytelników prozy Myśliwskiego zgodziłby się na tę motywowaną — proszę wybaczyć — „numerologicznie” zwłokę. A uwagi o tym, że na ostatnią prozę czekaliśmy rok krócej niż wynika to z „matematycznej prawidłowości”, ponieważ między *Traktatem...* i *Ostatnim rozdaniem* Myśliwski nie opublikował dramatu, wydają mi się co najmniej równie ryzykowne jak wręcz niestosowny pomysł sugerujący, że urodzony w 1932 roku, a więc wiekowy już pisarz coraz bardziej spieszy się (?) z publikacją kolejnych książek.

Po co więc te obliczenia? Powody mogą być co najmniej dwa. Pierwszy: to naturalna konsekwencja najbardziej elementarnych „porządków” przeprowadzanych wśród powieści i dramatów Wiesława Myśliwskiego. Trudno przecież zamykać oczy na — owszem — zewnętrzne, matematyczne i nieregularne, ale jednak prawidłowości, pojawiające się między *Nagim sadem* i *Ostatnim rozdaniem*. Powód drugi: ranga twórczości Myśliwskiego jest tak duża (największa?), że warto zbliżać się do niej i oswajać się z nią stopniowo, powoli i bardzo ostrożnie, wykorzystując to, co najprostsze, by zachować szansę na rozpoznania rzeczywiście istotne.

Widok ze szczytu

W centrum twórczości Wiesława Myśliwskiego jest *Kamień na kamieniu* — jedyna spełniona epopeja polskiej literatury powojennej². Spełniona przede wszystkim dlatego, że narodowa, pierwsza po *Panu Tadeuszu*, opublikowana

² Przepraszam, że powołuję się na swoje teksty, ale to nie tylko próżność. Wciąż marzę o książce, która dotyczyłaby epopei, a więc także dorobku Myśliwskiego, zwłaszcza *Kamienia na kamieniu*. Póki co, zbieram materiały, piszę, kolejne teksty uzupełniając odwołaniami do tekstów poprzednich. W tym wypadku chciałbym przywołać swój artykuł *Epopeje polskiej literatury powojennej*, który współtworzy monografię zbiorową *Tradycja i przyszłość genologii*, jej druk planowany jest na koniec 2013 roku.

dokładnie 150 lat po arcydziele Mickiewicza³. Patrząc ze szczytu tego utworu na dorobek Myśliwskiego, można zobaczyć wielką, literacką, epicką całość. Jakby *Kamień na kamieniu* pozwalał rozpoznawać konsekwencje swojej epopeicznej tożsamości (ją samą?) w tekstach od *Nagiego sadu* po *Ostatnie rozdanie*.

Sprawą oczywistą jest przygotowanie do *Kamienia...* jako spełnionej, narodowej epopei chłopskiej poprzez *Nagi sad* i *Pałac*, powieści przywołujące dwa kluczowe tematy prozy chłopskiej, podejmowane wielokrotnie przed 1939 rokiem: konfrontacja wracającego „ze szkół” syna z jego chłopskim ojcem (*Nagi sad*) oraz doświadczany przez wieś kompleks „pańskiej” kultury (*Pałac*).

Myśliwski zanim zamknął nurt chłopski swoją epopeją, wszedł w samo jego centrum, naznaczając je pierwszymi dwiema powieściami, uwiarygodniając w ten sposób swoje chłopsko-pisarskie kompetencje. *Nagi sad* i *Pałac* sprawiły, że finalizując nurt chłopski, kończył historię, którą współtworzył, do której należał. Trudno byłoby nazwać go „obcym” z wnętrza chłopskiej prozy wiernej zarówno przedwojennym tradycjom, jak i powojennym realiom. Myśliwski pozostawał wiarygodny nie tylko z punktu widzenia tekstów Mortona czy Piętaka, ale także Nowaka, Kawalca czy Redlińskiego. Tego, co Henryk Bereza nazywał nurtem chłopskim, nie kończył przychodząc z zewnątrz, posługując się wyrokiem obcego sądu i cudzych sędziów. Wyzaczył kres „swojej” literatury jako akuszer epopei, a nie jako „oświecony” rzecznik „postępu”, miejski urzędnik, likwidator anachronicznego pisania o zacofanej (w *Taplarach* Redlińskiego powiedziano by zacofanej), wiejskiej przeszłości.

Niewiele pisano dotąd o udziale dwóch pierwszych dramatów Myśliwskiego (*Złodziej*, *Klucznik*) w przygotowaniu do wielkiego epickiego finału, czyli do *Kamienia na kamieniu*. Czy obie sztuki pojawiły się wyłącznie dlatego, że podejmowane w nich tematy, a zwłaszcza decydujące o ich tożsamości konflikty, okazały się stosowniejsze do dialogowego przedstawienia na scenie niż do prezentacji za sprawą narratora? Tak deklarował sam Myśliwski⁴. Przyjmując jego opinię, chciałbym ją odrobinę uzupełnić.

Złodziej i Klucznik

³ Wytłumaczywszy się, mam nadzieję, w przypisie poprzednim, proponuję dwa nieprzywoływane jeszcze szkice, w których pisałem o *Kamieniu na kamieniu*: *Sacrum wiejskiego uniwersum. „Kamień na kamieniu” Wiesława Myśliwskiego*, w: *Literatura i wiara*, pod red. A. Sulikowskiego, Szczecin 2009 oraz *Chrześcijański mit słowa i ciała. Święty Jan, Tolkien, Myśliwski*, w: *Mity słowa mity ciała*, pod red. L. Wiśniewskiej i M. Gołuńskiego, przy współ. A. Stempki, Bydgoszcz 2007.

⁴ O tym i o związkach dwóch pierwszych powieści Myśliwskiego z nurtem chłopskim, w tym drugim wypadku korzystając z ustaleń Z. Ziątka, pisałem w tekście, którego adres znajduje się w przypisie pierwszym.

Nagi sad i *Pałac* to nawiązanie do historycznoliterackiej przeszłości nurtu chłopskiego i jego historycznego kontekstu wyznaczonego przez XX-lecie międzywojenne. *Złodziej* i *Klucznik* przesuwają obecną w historii naszej literatury opowieść o wsi w okolice II wojny światowej oraz lat bezpośrednio powojennych. Dzięki tym dwóm dramatom nurt chłopski zapisany przez Myśliwskiego dopełnia się o lata wojenno-powojenne. Obecność tego czasu łatwo odnaleźć już w *Pałacu*, ale czy nie równie oczywiste są związki między tą powieścią i dramatem *Klucznik*? Zresztą *Nagi sad*, jeśli komuś bardzo na tym zależy, też może być czytany jako powieść dotycząca rzeczywistości powojennej, chociaż moim zdaniem nie czas jest w niej najważniejszy, ale społeczno-egzystencjalna sytuacja, która mogła zdarzyć się zarówno przed, jak i po wojnie, sytuacja ojcowsko-synowskiej konfrontacji. Dotyczy ona mądrości życiowej oraz praktycznej wiedzy, determinowanych historycznie, bardziej egzystencjalnych niż społecznych kompetencji ojca i syna. Ojca, który wie, bo trwa i jest wierny temu, co otrzymał, zachował i chciałbym synowi przekazać oraz syna, który dowiaduje się już bardziej w szkole niż od swoich antenatów i z taką wiedzą na wieś wraca, spotykając nie tylko ojcowską dumę, ale także ojcowski niepokój i nieufność wobec tego, z czym syn z miasta wrócił. Ale to tylko dygresja.

Najważniejsze w obu pierwszych dramatach Myśliwskiego wydaje mi się dopełnienie tego, co międzywojenne tym, co wojenno-powojenne. Wiarygodności temu uzupełnieniu dodaje klasyczna, genologiczna tożsamość *Złodzieja* i *Kluczniaka* nastawiona na konflikt, napięcie, zderzenie. Rzecz przecież dotyczy wojny, która nie musi być przedstawiona w konwencji dramaturgicznej, czego najlepszym przykładem pozostaje o tyle wojenny, o ile poetycki, symboliczny, mityczny, a przede wszystkim (w sumie?) archetypiczny⁵ tekst Tadeusza Nowaka *A jak królem, a jak katem będziesz*.

Ta powieść to nie tylko prozatorskie doświadczenie poety, ale także świadectwo mówiące dużo o relacji kultura chłopska — historia. Wieś to domena trwania. U Nowaka przede wszystkim w wymiarze aksjologicznym. Decyduje o tym ziemia, wymagająca kalendarza cyklicznego i w tym sensie bagatelizująca czy marginalizująca kalendarz linearny, historyczny, a nawet „postępowy”. Więcej niż Nowak wie o tym Myśliwski, i to zarówno w swoich dramatach, jak i w powieściach, czego najbardziej chyba spektakularnym przykładem jest sytuacja z *Kamienia na kamieniu* dotycząca Powstania Styczniowego i związanego z nim nadania ziemi dziadkowi Szymona Pie-

⁵ Odwołujący się do archetypicznych sytuacji przy pomocy archetypicznych rekwizytów.

truszki. Sytuacja, w której nie walka i niepodległość są najważniejsze czy nawet w ogóle ważne, ale ziemia pożądana do tego stopnia, że poszukiwanie aktu jej nadania staje się obsesją całej rodziny, obsesją podporządkowującą życie i determinującą śmierć.

Wróćmy jednak do dramatów, do *Złodzieja* i *Klucznika*, pamiętając nie tylko o wojennej prozie Nowaka (bardziej wojennej niż dotyczącej II wojny światowej), ale także o znaczeniu dramatu dla pokolenia „Sztuki i Narodu”, najważniejszego z punktu widzenia wysiłków podejmowanych po to, by znaleźć adekwatną, egzystencjalnie-literacką odpowiedź na wojnę. Jeden z pierwszych manifestów tego środowiska mówił o tym, że nie potrzebujemy już liryki (ona umarła razem z Józefem Czechowiczem w pierwszych dniach września 1939 roku pod gruzami lubelskiej kamienicy), ale dramatu, odpowiadającego tragizmowi pochłaniającej nas historii.

Wojenno-okupacyjne dramaty Andrzeja Trzebińskiego, Tadeusza Gajcego czy nawet dramaturgiczna próba niezwiązanego ideologicznie z „SiN-em” Krzysztofa Baczyńskiego przede wszystkim mówią o tym, co twórca może/powinien zrobić wobec apokaliptycznej katastrofy. U Myśliwskiego jest zupełnie inaczej, chociaż...

Świat młodych, wojenno-okupacyjnych poetów to Polska, wojna, dywersja, podziemna polonistyka i literatura. To młodzieńczy, narodowy, artystowski idealizm konfrontowany z historią, szukający na nią odpowiedzi. Świat dramatów Myśliwskiego to wieś skazana na konfrontację z wojną. Można więc chyba przyjąć, że zarówno SiN-owcy, jak i Myśliwski „dramatyzują” na temat swojego świata poddanego granicznej, wojenno-okupacyjnej opresji. Z tym że poeci-żołnierze, to żaden zarzut, zajmując się okupowaną Ojczyzną, skupieni są na sobie, na swoim tworzeniu i znajdowaniu najodpowiedniejszej postawy (pozy) wobec wojny, natomiast Myśliwski o tyle w *Złodzieju* (zwłaszcza) i w *Kluczniku* zadaje pytania dotyczące siebie, o ile należy (?) do chłopskiej społeczności. Przy czym w jego wypadku nie chodzi o tworzenie (także siebie) wobec historycznej opresji, ale o bycie w niej, bo jego dramaty nie podejmują kwestii pisarskiego posłannictwa w czasach apokalipsy. One ją po prostu realizują.

Złodziej ma wymiar przede wszystkim etyczny. Nie dlatego, że może być traktowany jak sąd, ale z powodu konfrontacji chłopskiego prawa dotyczącego ziemi z wojenno-okupacyjnym bezprawiem, kradzieżą. Problem polega na tym, że nie kradną okupanci, partyzanci czy bandyci. Kradnie złodziej będący ofiarą wojny. Jak na jego czyn zareagować? Czy można go skazać?

Jedna prośba. Nie ma sensu oceniać sprawy z miejskiego punktu widzenia, który nie uwzględnia świętości ziemi. Bez zrozumienia sacrum, jakim

ziemia jest, bez uświadomienia sobie jej funkcji, organizującej wiejskie uniwersum, nie warto rozmawiać o *Złodzieju*. Czy to znaczy, że tekst jest partykularnie chłopski? Nie, ten dramat przedstawia konflikt marginalizującej czas linearny społeczności wiejskiej z światem poddanym linearnemu czasowi historycznemu. Przy czym konflikt ten rozgrywa się na polu etycznej oceny czynów i osób. Ale nie tylko tam. Może najważniejsze są konsekwencje tego konfliktu dla reorganizacji czasu, a w konsekwencji funkcjonowania wsi, ponieważ okazuje się, że zamknięty czas cykliczny nie jest w stanie uchronić tych, którzy według niego żyją przed czasem niszczącej, wojenno-okupacyjnej historii. A nie mogąc schować wsi w oswojonej, przewidywalnej enklawie, czas cykliczny skazuje chłopów, a nie złodzieja, na zmaganie się i określanie wobec tego, co zewnętrzne, obce, opresyjne, wymagające niestosowanych dotąd norm i ocen. Zabójcze.

Etyka otwiera na historię. Konieczność osądzenia złodzieja wpuszcza ją do wiejskiej chaty i chłopskiej rodziny, a ona: historia, panoszy się w następnym dramacie, w *Kluczniku*. To nie jest tekst o reformie rolnej, o tym, czy brać dworską ziemię czy nie. Ta sztuka przedstawia dramat chłopów zmuszonych do przejścia ról, jakie do tej pory odgrywali w Polsce panowie.

Genialną metaforą tej sytuacji jest tytułowy Klucznik. W związku z nim można mówić o zamykaniu tego, co było (szlacheckie, dworskie, polskie) i otwieraniu tego, co nieuchronnie nadchodzi jako chłopskie, wiejskie i... ludowe. Klucznik nie chce przyjąć nowej roli. Zgadza się na nią bardziej ze względu na swojego pana, Hrabiego, niż pod wpływem jego przebiegłości. Chłopi przejmują władzę w Polsce, by ratować nie tyle przedwojenny, ile „odwieczny”, czyli szlachecki porządek? Bez przesady. Tego porządku już nie ma. Jest ziemia, która zmienia właściciela i jest coś jeszcze, czego do tej pory nie było, czego nie miał wspomniany przeze mnie w konkretnym, powstańczym, patriotycznym kontekście dziadek Szymona Pietruszki. Tym czymś jest Polska zdeterminowana przez szlachecką tożsamość, zdefiniowaną przez Adama Mickiewicza w *Panu Tadeuszu*.

Klucznik jest jak postać z filmu *Matrix*. Może nie potrafi otworzyć wszystkich drzwi, ale sprawuje nad nimi pieczę. Strzeże porządku i tego, co równie dobrze jak ciągłością można nazwać przeciągiem albo przepływem powietrza (świeżego) między starym, szlacheckim światem i nową, ludową, robotniczo-chłopską rzeczywistością, bo przecież polska powojenna klasa robotnicza wzięła się przede wszystkim ze wsi, o czym szczególnie drastycznie w *Poemacie dla dorosłych* pisał Adam Ważyk.

Klucznik wie, że nowe jest nieuchronne, ale dbając o dziedzica z powodów, które zwykło się nazywać ludzkimi (?), staje się strażnikiem nie tyle

iluzji, ile tradycji. Oszukując Hrabiego, ukrywając przed nim zachodzące w powojennej Polsce zmiany, staje się rzecznikiem jego prawdy i jego pamięci. Dużo więcej niż indywidualnej. Szlacheckiej. Narodowej. Zachowując się „po ludzku”, uzyskuje status nadczłowieka, kogoś, kto odpowiada za kulturę powojennych Polaków: chłopską, z której się wywodzi i szlachecką, która została mu przekazana. Wyjątkowość tej misji polega na tym, że ta chłopsko-szlachecka czy raczej szlachecko-chłopska kultura wcale nie była w Polsce dominująca. Przynajmniej z punktu widzenia tak zwanych oficjalnych czynników. W kraju, który nieco później zyskał nazwę PRL, miała dominować kultura nowa, proletariacka, kultura (?) realnego socjalizmu, bo komunizmu bym do realiów powojennej Polski nie mieszał.

Konfrontacja realności tekstu *Klucznika* z realnością społeczno-polityczną, przyjmijmy, PRL-u pozwala zaproponować alternatywę. Albo nie tylko Hrabia, ale także Myśliwski boleśnie żartuje sobie z Klucznika, skazując go na obronę tego, czego ocalić nie sposób, albo — ta wersja odpowiada mi dużo bardziej — Myśliwski jako autor swojego drugiego dramatu wierzy w przemijalność historii, w jej uległość wobec tego, co trwałe i jako takie nazywane bywa kulturą: podlegającą zmianom, ale skutecznie przechowującą trwałe znaki tożsamości gatunku homo sapiens. Mówiąc inaczej: Klucznik Myśliwskiego jest postacią skazaną na niemożliwą, ale konieczną misję pamiętania o tym, kim jesteśmy niezależnie od zmian wprowadzanych przez historię w naszą tożsamość. I tym sensie Klucznik to postać zawikłana w kulturotwórczy kontekst epopei, postać profetyczna i ocalająca epopeiczną.

Widnokrąg

Nagi sad i *Pałac* instalują Myśliwskiego w nurcie chłopskim polskiej prozy. *Złodziej* i *Klucznik* dodają do opowieści o wiejskim uniwersum zakorzenionej w tekstach XX-lecia międzywojennego⁶ dramatyczną historię II wojny światowej i powojennych przeobrażeń. *Kamień na kamieniu* oraz *Drzewo*

⁶ Osobną sprawą jest tradycja chłopskiej, przedwojennej prozy, w naturalny sposób odnajdywana w tetralogii Reymonta i *Weselu* Wyspiańskiego, w literaturze staropolskiej: u Reja i u Kochanowskiego oraz w klasycyzujących tekstach Koźmiana, a nawet Trembeckiego. Ze względu na Myśliwskiego sięgam tylko do XX-lecia międzywojennego, z którym dialog nawiązały przede wszystkim *Nagi sad* i *Pałac*. Kiedyś chciałbym zająć się epopeicznymi związkami między *Kamieniem...* i *Chłopami*. Nieuchronne, i jako takie wymagające opisu, są dużo mniej ważne zależności *Requiem...* od *Wesela*. Poważnym wyzwaniem pozostaje kontekst staropolski. Najmniej użyteczne przy lekturze Myśliwskiego wydają się poematy Trembeckiego i Koźmiana.

opowieść tę finalizują jako prozatorsko-dramaturgiczny duet, podwójna, spełniona już w prozatorskiej postaci, wiejska epopeja, po prostu szczyt, z którego staram się patrzeć na twórczość Wiesława Myśliwskiego, szczyt, będący punktem dojścia dla dwóch powieści i dwóch dramatów oraz punktem wyjścia dla trzech monumentalnych powieści i jednej nieudanej sztuki (cztery — dwa — cztery:). A skoro nie sam szczyt jest tym razem najważniejszy, pozostaje zapytać o związek z nim tych tekstów Myśliwskiego, które powstały po opublikowaniu *Kamienia...* i *Drzewa*.

Widnokrąg musiał być rozczarowaniem (nagroda Nike nie ma na to wpływu), bo co można napisać po *Kamieniu na kamieniu*? Stąd pierwsza lektura *Widnokregu* „musiała” mieć charakter zależnościowy. Po prostu *nihil novi sub sole*. Ten sam sposób opowiadania przeniesiony z wsi, której nie ma do miasta, które jest blisko jak Sandomierz od miejscowości Dwikozy. Jednak tego rodzaju czytelniczego malkontenctwa bronić nie warto. I nie o taką zależność między *Kamieniem...* i *Widnokregiem* chodzi.

Kiedyś, przynajmniej, nieco pod wpływem sytuacji, starałem się opowiedzieć całość, jaką jest twórczość Wiesława Myśliwskiego z punktu widzenia genologicznej formy, z perspektywy cyklu. Efekt nie był zadowalający. Teraz szukam całości gdzie indziej, w okolicach bliższych epopei i żywiołowi opowiadania. Próbuję odnaleźć ciągłość poczynając od *Nagiego sadu* po *Ostatnie rozdanie*. Moim zdaniem warto jej szukać w jednorodności i ciągłości tego, co jest opowiadane. Jeden autor, jeden dorobek, jedna całość. Z podwójną epopeją w centrum. Na szczycie.

Dojście do epopei widać stosunkowo wyraźnie. Sytuacja przypomina zlewisko wielkiej rzeki. Wszystkie ciek wodne dążą najkrótszą drogą do jednego ujścia. Myśliwski odnalazł nurt i odnalazł się w nurcie (*Nagi sad*, *Pałac*). Potem spiętrzył go nieco, czyli udramatyzował wojenno-okupacyjną i powojenną kataraktą (*Złodziej*, *Klucznik*). Wreszcie z impetem dopłynął do morza epopei (*Kamień...*), którą powtórzył w mniej rozległej postaci dramatu (*Drzewo*). Dzięki temu mamy coś w rodzaju literackiej powtórki z relacji między wielkim Morzem Czarnym i znacznie mniejszym, ale należącym do niego Morzem Azowskim. Podwójne morze jak podwójna epopeja⁷. Tylko

⁷ Drobną uwagą dotyczącą nie tyle czasu, ile dat. *Kamień...* to rok 1984, *Drzewo* — 1989. Niemożliwa do przeoczenia jest różnica między tymi datami. Obie dotyczą epopei, ale pierwsza, związana z książką ważniejszą, naznaczona jest stygmatem najczarniejszego okresu stanu (po)wojennego, śmiercią ks. Jerzego Popiełuszki. Natomiast data druga to czerwcowe wybory, tzw. koniec komunizmu i początek III RP, która nie dla wszystkich oznacza zgniły kompromis lub jeszcze gorzej:

co dalej? Do morza się wpływa dużo łatwiej niż z niego wypływa. Czy to jest w ogóle możliwe? *Widnokrąg* może sugerować, że nie. To tylko ta sama morska woda, tyle że w innym miejscu. Na przykład w Bałtyku⁸. Bezpieczniej będzie jednak wrócić na suchy ląd literatury, chociaż warto pamiętać, że finał *Widnokregu* rozgrywa się nad morzem. Z poważnym tegoż udziałem.

Wiejskie uniwersum *Kamienia na kamieniu* jest skończone, pełne i zamknięte. Ma swoje granice. Ci, którzy je przekraczają, giną. Jak Stasiek i Antek. Albo wracają na wieś okaleczeni. Jak Michał. *Widnokrąg* zmienia parametry, a w konsekwencji i świat opowiadany przez Myśliwskiego.

Olga Tokarczuk w *Prawieku...* na granicach swojego uniwersum postawiła anioły. Jak stało się to w *Księdze Rodzaju* z jednym aniołem, który nie pozwalał wrócić do Edenu. Granicą Myśliwskiego jest czas. Cykliczny. Najważniejszy, bo za sprawą, przyjmijmy, tematycznego sposobu opowiadania zmarginalizowany został i czas historyczny, i czas będący miarą ludzkiego życia. Nie zmienia to faktu, że pierwszy z nich naznacza los Szymka, pozwalając mu ze wsi uciekać, a drugi określa perspektywę opowiadania i sprzyja budowaniu grobu, który ma być wiecznym mieszkaniem nie tylko rodziny Pietruszków, ale także wiejskiego, opowiadanego przez Szymka świata. Tak działa epopeja. Tak wyłącza czas.

Dla zamkniętego w cyklicznym czasie *Kamienia na kamieniu* nie istnieje alternatywna rzeczywistość. Do momentu opublikowania *Widnokregu*. To, co do tej pory było w pisaniu Myśliwskiego niebezpieczną otchłanią, zaczyna istnieć jako przedmiot opowieści. Świat, który Myśliwski opowiada, zyskuje nowy horyzont, nawet jeśli widnokrąg i horyzont nie są synonimami, chociaż linia horyzontu i linia widnokregu to podobno to samo.

Nowa przestrzeń jest miejska. Uzyskana, tracona i odzyskiwana. Matka Piotra, najważniejszej postaci *Widnokregu*, pochodzi ze wsi i za sprawą małżeństwa trafia do miasta, z którego wraca na wieś w czasie wojny. Wyzwolenie spod okupacji niemieckiej pozwala jej do miasta wrócić, a jeśli nie do miasta to na jego przedmieście, z którego do centrum prowadzą strome i bardzo wysokie schody. Czy oznacza to, że zmiany przestrzeni w uniwersum Myśliwskiego mają nie tylko charakter horyzontalny, ale także wertykalny? A jeśli tak, to czy konsekwencje zapisania ich można określić jako aksjologiczne? No i na ile to przestrzenne zamieszanie ma związek z czasem? Jeśli ma.

zdradę Polski i „Solidarności”. Przypomnę: datę pierwszą „ratuje” to, że rok 1984 to 150. rocznica opublikowania *Pana Tadeusza*.

⁸ Dużo bliższe Morze Śródziemne w ogóle nie wchodzi w grę. Za duże i za ciepłe. Zbyt kulturalne. Po prostu nieproporcjonalnie dobre.

Wieś umarła i spoczęła pod postacią eposu na cmentarzu, który zwykle się nazywa kulturą. Śmierć wsi związana jest z wyłączeniem chroniącego ją „od wszelkiego złego”, czasu cyklicznego. Tam, gdzie czas ten przestaje działać, zaczyna panoszyć się czas linearny: historia. Sytuacja jest analogiczna z tą, która miała miejsce, gdy wiejskie uniwersum przecięła i zdewastowała, rozcinająca je na pół droga. Z tym, że droga zniszczyła wieś, będąc znakiem i pasem transmisyjnym tak zwanego postępu, kojarzonego nieuchronnie z miastem, a nawet, jak kto woli, z urbanizacją i modernizacją. Natomiast czas historyczny sprawił, że Myśliwski zaczął opowiadać nową rzeczywistość. Jaką? Miejską? Odpowiedź twierdząca wymaga zastrzeżenia. Czym innym był miasto przedwojenne, a czym innym jest to, z którym mamy do czynienia po wojnie. Miarą różnicy mogą być schody prowadzące z Rybitw do centrum.

W *Widnokregu* po raz pierwszy u Myśliwskiego mamy do czynienia z „historią w marszu”. I to dosłownie. Jednym z niezapomnianych obrazów tej powieści są stada zwierząt pędzone z okupowanych przez wojska radzieckie Niemiec do ZSRR. Stada będące źródłem mięsa dla Piotra i jego matki. Bo ojca w tym świecie już nie ma. Ojciec choruje i umiera. Tak jak przedwojenne miasto. W powojennej Polsce. Nowy świat, nowa Polska, nowa rodzina, nowa opowieść. W *Widnokregu* zmieniają się nie tylko przestrzenno-czasowe parametry rzeczywistości. Wraz z nimi zmienia się nieuchronnie opowiadana rzeczywistość. Na nowomiejską albo powiejską, ponieważ to, co Myśliwski opowiada, wzięło się ze wsi i na tyle zmodyfikowało przedwojenne miasto, że powołało do istnienia miasto nowe. Polskie, powojenne, w ciekawy sposób kobiece.

W związku z *Widnokregiem* można mówić o perspektywie genderowej, ale konfrontacja patriarchalnej, heteroseksualnej i chrześcijańskiej rodziny z jej genderową antytezą nie wydaje się najlepszym pomysłem. Ojciec u Myśliwskiego to strażnik ziemi, czyli sacrum wiejskiego uniwersum. Matka pełni w tym świecie rolę dużo mniej ideologiczną. Jest jak paleolityczna Magna Mater, stoi po stronie życia. Ujmując rzecz inaczej: koniec wsi to kres rzeczywistości ideologicznie zdefiniowanej i w tym znaczeniu skończonej, zamkniętej, pełnej, gwarantowanej przez ojca jako gospodarza uprawiającego ziemię: największą wartość i najskuteczniejszą gwarancję wiejskiego uniwersum. Kiedy zabrakło tradycyjnej wsi i jej agrarnej ideologii, pozostała wartość związana z matką i w szczególny sposób przez nią chroniona: życie.

Żyj! To było 11 przykazanie, o którym Bóg zapomniał, ale pamiętał o nim Szymek, stawiając je wyżej niż zabieganie o ziemię. W jednej z najbardziej spektakularnych scen *Kamienia...*, młody Pietruszka zjadł kromkę chleba przeznaczoną na ofiarę składaną przy pierwszej orce ziemi. Ojciec chciał

go za to powiesić. Zapewne doszłoby do tego, gdyby chłopca nie uratowała matka. Jako zadoścuczynienie — ziemi — matka i syn poszli na pielgrzymkę do Matki Boskiej. Częstochowskiej.

Ojciec z *Widnokregu* choruje i umiera. Matka pozwala przeżyć. A towarzyszą jej panny Ponckie. Chyba jeszcze ważniejsze wśród drugoplanowych postaci powieści niż Kaziuń. One są jak Piłat⁹, chociaż powieść nie pozwala traktować ich równie poważnie jak jego. On umył ręce i pytał o prawdę, zamykając na Nią oczy. One, proszę wybaczyć, są kobietami i kwestie ideologiczne ich nie interesują. Róża i Ewelina próbują ocalić życie jako radość i zabawę. Nawet jeśli związane jest to z nieortodoksyjną moralnością. Z drugiej strony czy to nie one uratowały rodzinę Piotra, a właściwie jego matkę, gdy ta bezskutecznie szukała w mieście schronienia.

Tak jak ojciec z *Kamienia na kamieniu*, poprzez swój związek z ziemią, jest gwarantem równowagi nie tylko w rodzinie Pietruszków, ale także — modelowa synekdocha pars pro toto — w całym wiejskim uniwersum, tak matka z *Widnokregu* zabiega o przetrwanie swojej rodziny w wiejsko-miejskiej przestrzeni powojennego miasta, korzystając z sił natury, nazywanych zazwyczaj witalnością oraz instynktem macierzyńskim albo po prostu instynktem życia. Ale dominująca rola obojga nie tyle eliminuje znaczenie innych, ile je wręcz umożliwia. Przecież rodzina Pietruszków byłaby, jak to się dzisiaj mówi, dysfunkcyjna, gdy nie matka Szymka, która w patriarchalnym porządku *Kamienia...* zajmuje miejsce własne, osobne i bezcenne. Natomiast *Widnokrag* tylko wtedy może być traktowany jako powieść matriarchalna¹⁰, gdy będzie się pamiętało o jej finale, w którym dochodzi do nadzwyczajnego pojednania ojca z synem. Nadzwyczajnego, ponieważ towarzyszy mu widok Kaziunia spacerującego po linii horyzontu, na granicy morza i ziemi.

Ta scena ma dla mnie znaczenie symboliczne. Myśliwski neutralizuje ją wakacyjnym kontekstem, ale i tak pozostaje ona rzadkim w jego twórczości obrazem szczęścia. W tym wypadku rodzinnego. Polega ono na potwierdzeniu tradycyjnej więzi między ojcem i synem, dotyczącej przekazywania nie tyle wiedzy, ile mądrości konstytuującej ład świata. Ojciec dopiero wtedy postanawia pomóc synowi w budowaniu — nomen omen — zamków

⁹ Rano i wieczorem miliony katolików w Polsce powtarzają słowa modlitwy: „umęczon pod Ponckim Piłatem”.

¹⁰ Genderowa lektura tekstów Myśliwskiego jest oczywiście możliwa, ale musiałaby być wolna od związanych z nią dzisiaj ideologicznych emocji, co nie wydaje mi się prawdopodobne. Dlatego ja używam określeń „patriarchalny” i „matriarchalny” wyłącznie w najbardziej podstawowym znaczeniu, wskazując na szczególną rolę ojca i matki, pomijając kontekst opresyjny i emancypacyjny.

z piasku, gdy za sprawą Kaziunia widzi, że wszystko jest możliwe, nawet dotarcie do granic świata, czyli ogarnięcie go jako całości. Tak, to mogło być wakacyjne, słoneczne złudzenie, będące w takim samym stopniu przykładem poczucia humoru Myśliwskiego, jak i sygnałem nieprawdopodobieństwa tego, co zostało zobaczone. Ale jakie to ma znaczenie wobec radości dziecka i radości ojca, który ocalony dzięki instynktowi życia matki, zdobywa się na nieprawdopodobną odwagę uczestniczenia w przekazywaniu synowi wiedzy: nie wiem, czy bardziej potrzebnej czy bardziej niemożliwej.

Przyjmując tę, przyznając, ryzykowną perspektywę interpretacyjną, warto pisać o *Widnokregu* jako protoepopei powojennej, wiejsko-miejskiej Polski. Protoepopei odnajdującej całość i sens tej rzeczywistości, ale nie za sprawą ideologicznej indoktrynacji i odbudowy realizowanej przez nową władzę, tylko dzięki instynktowi życia, ocalającemu zarówno w latach wojny, jak i po niej. Jeśli ten instynkt, przypisywany przez Myśliwskiego głównie kobietom, ocalił nas przed wojenno-okupacyjną apokalipsą, czy nie jest prawdopodobne, że pozwoli nie tylko przetrwać powojenny, PZPR-owski eksperyment, a nawet zachować szansę widzenia świata jako całości o tyle sensownej, o ile możliwe do osiągnięcia jak linia widnokregu.

Konkluzja może być też bardziej wyważona. Na przykład taka: *Widnokrug* jest powieścią, która z pozawiejskiej otchłani nieistniejącej dotąd w tekstach Myśliwskiego czyni świat będący przedmiotem opowiadania. Wystarczyło wyłączyć czas cykliczny i pozwolić działać czasowi historycznemu. Wystarczyło przenieść się do miasta, które stawało się powojenne. Wystarczyło ojca zastąpić walczącą o przeżycie matką. Wystarczyło pozwolić Kaziunowi dojść do linii widnokregu, by mierzony nowym czasem nowy świat nowych ludzi, niewyobrażalnie rozległy i niemożliwy do ogarnięcia stał się osiągalną, posiadającą swoje granice całością. Możliwą do opowiedzenia przy pomocy epopei. Tak jak wieś.

Requiem dla gospodyni

Chciałem pominąć ten tekst. Bo najsłabszy. Ale jest w nim coś ważnego z punktu widzenia jednej opowieści, którą próbuję w twórczości Myśliwskiego tropić. O tym wspomnę. O pogrzebie gospodyni.

Umarła wieś. Umarło przedwojenne miasto. Powojenne staje się w jego miejsce i trudne jest do zniesienia. Nie tylko z powodu schodów, które do niego prowadzą. Umarł ojciec. Teraz umarła matka. Najważniejsze może

wydawać się to, że nie umiemy jej pożegnać¹¹, ale dla mnie szczególnie ważny jest sam fakt jej śmierć. I pytanie, kto może zająć jej miejsce.

Zastrzeżenie: pisanie o śmierci w związku z twórczością Myśliwskiego nie ma nic wspólnego z jakąkolwiek literacką nekrofilią, ani nawet z tym, że śmierć pozwala zobaczyć to, czego dotyczy w całości, co z punktu widzenia eposu ma kolosalne znaczenie. Nie wiem, może rację miał Heidegger, pisząc o byciu ku śmierci. Może świat, jaki znamy, podobnie do wszystkich innych światów, rzeczywiście się kończy, bo czas jest miarą umierania nawet wówczas, gdy dopiero dojrzewamy. W każdym razie gospodyni z *Requiem...* nie żyje, a z punktu widzenia twórczości Myśliwskiego oznacza to, że pojawia się zasadniczy problem: kto będzie stał na straży życia, kto je zapewni, ochroni i zachowa w świecie racjonalnie rzecz biorąc niemożliwym do ogarnięcia jako całość. Bo przecież Kaziuń, któremu udało się dojść do linii widnokregu¹², czyli osiągnąć granicę świata, ogarnąć go, to przecież ktoś w rodzaju wiejskiego głupka.

Wiesław Myśliwski nie opowiada świata. Opowiada los, który dzieje się w świecie, czyli w historii i zawsze związany jest z konkretną osobą. Czas cykliczny został wyłączony wraz z końcem wsi. Dla czasu historycznego nie ma alternatywy. Innego kontekstu losu brak. Do momentu, gdy w prozie Myśliwskiego pojawia się sztuka i miłość. Pierwsza spełnia się w eposu nadając rzeczywistości sens, a miłość jest ważniejsza zarówno od sztuki, jak i od eposu.

Traktat o łuskaniu fasoli

Los opowiedziany w *Traktacie...* już się skończył. Skończyła się też historia wokół niego. Pozostało pilnowanie domków zbudowanych nad zalewem, który kiedyś był wsią. Pozostało pilnowanie wsi, której nie ma. Pamięć to za słabe słowo w związku z tym, co robi bohater *Traktatu...* On dba o to, żeby nie wyblakły niszczące imiona, nazwiska i daty na płytach nagrobnych pobliskiego cmentarza. On je odmalowuje. Systematycznie i skrupulatnie. I mówi. Nie wiadomo do kogo.

Ta sytuacja przywołuje *Kamień na kamieniu*, bo przecież Szymek budował grób — dom na wieczne mieszkanie — zarówno rodzinie, jak i wsi. Budował grób i mówił do Michała, by przywrócić go do życia i do słowa. Boha-

¹¹ To, co dzieje się wokół ciała gospodyni, ma rzadki w twórczości Myśliwskiego wymiar interwencyjny i publicystyczny. Staje się satyrą na współczesne czasy, w której bardziej martwi okazują się ci, którzy wydają się żywi niż ta, co spoczywa na marach.

¹² Jeśli poważnie będziemy traktować definicję widnokregu, jest on niemożliwy do osiągnięcia jak *Widnokrag* z prozy Kuczoka, ponieważ nie można dojść tam, gdzie wzrok wyznacza granicę naszego widzenia.

ter *Traktatu...* dba o to, żeby grób Szymka przetrwał i nie chodzi o jakieś tanie nawiązanie, ale o ciągłość opowiadanej przez Myśliwskiego historii. Ludzkiej. Powiejskiej. Miejskiej, coraz bardziej współczesnej. Naszej.

A mówienie do kogoś to kwestia wiarygodności tekstów Myśliwskiego. Z jednej strony mówi konkretna osoba, zazwyczaj jedna, wypowiadająca swój los, bo temu służy monolog, ale tej jednostkowej, konkretnej, personalnej perspektywie towarzyszy ktoś, wobec kogo monolog jest wypowiadany. Wiarygodność tej sytuacji komunikacyjnej nie polega na sztuczności indywidualnych występów, ale bierze się z wpisanego w tę twórczość przeświadczenia, że nasz los dzieje się nie tylko wobec historii świata, ale także wobec innych osób. Nawet samotni jesteśmy wobec kogoś. Dlatego określając się poprzez wypowiedane słowa, mówimy do innych. I to oni nas uwiarygodniają.

Coś jeszcze. Myśliwski często zwracał uwagę na oralny charakter kultury chłopskiej. Na wsi nie tyle się pisało, ile mówiło. Dlatego bohaterowie Myśliwskiego mówią. Dlatego mówienie jest w jego prozie sztuką, która z czasem pozwala zaistnieć obok siebie innym, bardziej oswojonym przez czytelników formom. W *Traktacie...* za sprawą saksofonu pojawia się muzyka. W *Ostatnim rozdaniu* — malarstwo. Ale czy sztuką nie jest odnawianie grobów? W *Ostatnim rozdaniu* bycie rzemieślnikiem, zwłaszcza krawcem (ale także szewcem), ma wyjątkową, po prostu kulturotwórczą wartość.

Traktat o łuskaniu fasoli opowiada świat — niech mi Fukuyama wybaczy — po końcu historii. Zostały z niej groby i ludzie. Historia, która się skończyła, dotyczy świata wiejskiego i wyrosłej na nim wiejsko-miejskiej, powojennej Polski. Był to świat ziemi i instynktu życia. Świat ocalały jako sensowna, a w każdym razie możliwa do ogarnięcia i oswojenia całość w szczęśliwych, kochających się rodzinach. Tak samo wyjątkowych i rzadkich jak Kaziuń, który doszedł do linii widnokręgu. Tego świata już nie ma. Zostały po nim groby i ludzie tworzący nowe światy, a raczej przez nowe światy tworzeni.

Traktat... opowiada tę samą rzeczywistość, która pojawiła się w *Widnokręgu*. Tę samą, ale dużo szerzej. *Widnokrąg* był partykularny: wieś, miasto i echo historii pobrzmiwające rykiem pędzonych z zachodu krów. W *Traktacie...* pojawia się nawet zagranica. Świat jest obfitszy, bardziej rozlewny i zróżnicowany. Rozsypujący się. Nie zdołała scalić go muzyka, bo saksofon okazał się bardziej przewodnikiem, instrumentem umożliwiającym poruszanie się po rozlanym świecie niż tym, co mogłoby ten świat wyrazić.

W *Traktacie...* Myśliwski wraca do wielkiego, zindywidualizowanego i spersonalizowanego monologu. Praktykowanego w *Kamieniu...*, dużo bardziej polifonicznego w *Widnokręgu*. Wraca też do wiejskich sytuacji sprzyjających mówieniu. W końcu jest to traktat o łuskaniu fasoli, nawet jeśli można

by nazwać tę powieść spowiedzią dziecięcia wieku. *Traktat...* jest powrotem na wieś, której nie ma. Wraca do niej i pilnuje jej bezimienny narrator. Choć jego opowieść dotyczy głównie tego, co powiejskie, czyli rozsypane, nieopisane, bezimienne, wymykające się epopei, ale dziejące się wobec niej, wobec grobów, wobec pieczołowicie, cieniutkim pędzelkiem i odpowiednimi farbami odnawianej przeszłości.

Świat po końcu historii. Sztuka po końcu sztuki, w każdym razie takiej, której spełnieniem jest nadająca światu sens epopeja. Może dlatego tak cenne staje się rzemiosło, umiejętność, ale widać to wyraźniej w *Ostatnim rozdaniu*. Póki co, bezimienny świat i bezimienny bohater.

Najważniejsze imiona w prozie Myśliwskiego to Jakub, Szymon, Piotr i Paweł. Wszystkie mają rodowód judeo-chrześcijański, decydujący dla tożsamości kultury śródziemnomorskiej, naszej. Pierwsze imię jest problematyczne. Pasterz z *Pałacu* mógł się tak nie nazywać. Ale powinien, bo Jakub to przecież biblijny Izrael, ojciec narodu wybranego, dwunastu jego pokoleń. Syn z *Nagiego sadu* po powrocie ze szkół określa się wobec swojego chłopskiego ojca. Ale Jakub chce się definiować wobec dziedzica, pana, wobec szlachty. Chce się stać, chce być i wydaje mu się, że jedynym sposobem będzie przejście tego sposobu istnienia, który jest, który mu imponuje, który poznaje we dworze. Okazuje się jednak, że nie tędy droga. Jak powiedziałbym początkujący terapeuta: żeby być kimś, trzeba być sobą. Może Jakub nie wie, jak się stać, ale doświadczenie zapisane w *Pałacu* uczy go, który ze sposobów samookreślenia nie nadaje się do użytku.

Profesor Sulikowski zwrócił mi kiedyś uwagę, że Pietruszka to ludowa (gwarowa) forma imienia Piotr. Szymon Pietruszka byłby zatem Szymonem Piotrem, który został powołany, by zbudować Kościół i być jego fundamentem: Skałą. Czy Pietruszka z *Kamienia na kamieniu* stał się Piotrem? Zbudował grób, który ma być nadzieją na wieczne mieszkanie-trwanie rodziny i wsi. Nawrócił się, przyjmując swój wiejski los i chłopską tożsamość. Pozostał jednak Szymkiem, bo więcej w nim praktycznego działania, budowania i mówienia, niż ideologicznej świadomości.

Piotr i Paweł z *Widnokregu* Myśliwskiego to ojciec i syn. Ich ideologiczna świadomość została zdeterminowana przez matkę Piotra i ufundowana na instynkcie życia realizowanym w rodzinie, która kocha. To naturalne, bezpieczne środowisko daje poczucie bezpieczeństwa do tego stopnia, że prawdopodobne stają się w nim trwałość zamków z piasku i dotarcie do granic świata. Euforia rodzinnego szczęścia nie jest jednak wieczna. Mija jak wakacje nad morzem. Pozostaje jak zachowana „na zawsze” fotografia.

Piotr i Paweł okazują się apostołami spełnienia: miłosego ładu, ideału niemożliwego do zachowania, ale realnego jak rodzinna więź między nimi.

Paweł z *Widnokregu* ma tylko kilka lat i dorośnie, ale i tak jego relację z Piotrem lubię traktować jako idealny (wyidealizowany) finał tak licznych w prozie chłopskiej konfrontacji między ojcem i synem.

Bohater *Traktatu...* nie ma imienia, ale ma los i co równie ważne (ważniejsze?) misję do spełnienia. Nie uporządkował swojego świata ani przy pomocy muzyki, ani przy pomocy miłości, która jest według niego najtrudniejszym wyzwaniem. Może dlatego nie stał się, nie zaistniał tak, by imię mieć. Chociaż szczególnie ważne wydaje mi się to, że brak imienia jest w jego wypadku ceną za pamięć o imionach innych, tych, którzy nie żyją, których groby i imiona narrator *Traktatu...* odnawia, zapewniając trwałość eposu opowiedzianej i zbudowanej przez Szymka Pietruszkę. Tak, to jest polska, poepopeiczna wersja pewnego instytutu spod Jerozolimy, który anonimowym ofiarom zapewnia imię i miejsce pamięci.

Ostatnie rozdanie

Sprawdziłem. Mam ponad 20 stron notatek dotyczących *Ostatniego rozdania*, w tym 4 strony zapisane 25 sierpnia 2013 roku podczas audycji radiowej Trójki, będącej relacją ze spotkania Michała Gołasia z Wiesławem Myśliwskim. Mam prasowe recenzje, z których najbardziej podobała mi się zamieszczona w „Gościu Niedzielnym”, ponieważ przeczytałem w niej następujące słowa: „Wiesław Myśliwski jest autorem 6 powieści i 4 dramatów. To wystarczy, by uznać go za **najwybitniejszego żyjącego prozaika w Polsce**” [podkr. D.K.]¹³.

Tyle wymówek. Przyznaję, nie jestem jeszcze gotowy na pisanie o tej książce. Jeszcze się z nią nie oswoiłem. Jeszcze chcę się nią po prostu pozachwycać. Z drugiej strony aż niepokojąco łatwo można zobaczyć ją w kontekście historii zapisanej przez teksty Myśliwskiego. Historii, którą wciąż próbuję wyartykułować, tym razem po to, by doprowadzić ją bezpośrednio do *Ostatniego rozdania*: finału tak spektakularnego, że aż zakwestionowanego w swojej strukturze¹⁴.

Najpierw Myśliwski musiał wejść w opowieść, która trwa w naszej literaturze od pierwszego zapisanego po polsku zdania (Daj, ac ja pobruszę, a ty poczywaj.), ponieważ skoro mowa w nim o żarnach, dotyczy ono pracy

¹³ P. Sacha, *Życie w notesie*, „Gość Niedzielnym”, nr 362013, s. 66.

¹⁴ Powieść kończy, cytuję: „Rozdział jedenasty (niedokończony)”. W. Myśliwski, *Ostatnie rozdanie*, Kraków 2013, s. 441.

na roli. Ale nie ma potrzeby sięgać aż tak daleko. Wystarczy tradycja międzywojennej prozy chłopskiej, do której wielkich tematów nawiązują *Nagi sad* i *Pałac*. Potem Myśliwski wszedł w wojenno-powojenną historię. Konfrontując z nią wieś przy pomocy tekstów dramatycznych. Tak przygotowany napisał spełnioną epopeję chłopską, *Kamień na kamieniu*, która wymaga lektury jako epopeja narodowa, następna po *Panu Tadeuszu*. Jej arcydziełną, powieściową wersję dopełnił wersją dramaturgiczną, dramatem *Drzewo*. Epopeiczne, podwójne spełnienie pozwoliło Myśliwskiemu napisać *Widnokrag*, powieść, która wie, że wiejsko-miejska, powojenna Polska zwana ludową to świat nie do ogarnięcia. Jego horyzont jest nieosiągalny nie z powodów geograficzno-przestrzennych, ale dlatego, że ten świat nie ma wiarygodnej tożsamości, a maskuje to przemocą, która nie jest w stanie przesłonić absurdałnej, amorficznej pustki, widocznej wyraźnie z perspektywy pogrzebanego po wojnie wiejskiego uniwersum. Odpowiedzią na tę aberrację okazuje się matczyzny instynkt życia, pojawiający się w miejsce ojcowskiego porządku determinowanego przez ziemię, instynkt urzeczywistniający to, co niemożliwe. Nawet szczęście i epopeję. Chociaż na krótko. Śmierć matki (*Requiem dla gospodyni*) pozostawia pustkę i dopełnia listę tych, którzy odchodząc, zabierali ze sobą nadający sens życiu modus egzystencji. Bo u Myśliwskiego nie ma historii świata bez historii osób, bez losu. Dlatego śmierć wsi to śmierć ojca, a śmierć matki to koniec skuteczności instynktu życia, ratującego przed absurdałnością powojennej, wiejsko-miejskiej Polski. Koniec historii, której można nadać sens to koniec losu pozwalającego określić swoją tożsamość, to początek istnienia bez właściwości, bez trwałego punktu odniesienia. Bohater *Traktatu o łuskaniu fasoli* ratuje się pielęgnując cmentarz osób i świata, spalonego, zatopionego, ale pamiętanego. Dzięki temu utracona, sensowna przeszłość wciąż dla niego istnieje. I pozwala mu przetrwać. Bohater *Ostatniego rozdania* jest w dużo gorszej sytuacji.

Brakuje mu punktu odniesienia, który pozwoliłby nadać sens jego życiu¹⁵. Co prawda jest notes i jest Maria. Ale ani ten rekwizyt, ani ta osoba nie są ratunkiem bezwarunkowym. Notes to aktywność bezimiennego bohatera, to jego wysiłek zmierzający do uporządkowania życia. Bezskuteczny i symptomatyczny. Symptomatyczny, ponieważ notes „mówi” wystarczająco wyraźnie, że nasze życie „składa się” z ludzi. To oni je tworzą i nadają mu sens. Ta hierarchia obowiązuje w tekstach Myśliwskiego od *Nagiego sa-*

¹⁵ Tak często wymieniałem pojawiające się w tekstach Myśliwskiego punkty tego rodzaju, zaczynając od ziemi, a kończąc na sztuce, że tym razem rezygnuję z powtórzeń.

du, ale w *Ostatnim rozdaniu* jej konstytutywny charakter został w szczególności, oczywiście personalny sposób (Maria), wyeksponowany. Nie ma świata, czasu ani historii bez człowieka, który powołuje je do istnienia i ich doświadcza. Natomiast ziemia, sztuka i miłość są, bo światu, czasowi i historii nadają sens. Ocalając w ten sposób człowieka.

Problem bohatera *Ostatniego rozdania* polega na tym, że ludzie zapisani w notesie po prostu dla niego nie istnieją. On ich nie pamięta. Konsekwencje tego faktu są tyleż bezwzględne, co nieuchronne. Jaką wartość może posiadać życie, w którym nie liczą się ci, którzy jako jedyni potrafią nadać mu sens. 11 przykazanie Szymka Pietruszki: Żyj!, nie obowiązuje samo w sobie i samo dla siebie. Ono — jak mówienie — jest relacyjne, spełnia się wobec nas, jeśli realizujemy je wobec innych. Czy nie dlatego Szymek nie mógł wybaczyć Małgorzacie aborcji?

Bohater *Ostatniego rozdania* nie może sam siebie ocalić. Powodem nie jest wyłącznie niepamięć. Mnogość osób w jego notesie to także znak wielkiego apetytu na życie, na bycie wśród ludzi. Poza tym mnóstwo jest tych, o których opowiada. Brakuje ojca, ale jest matka, echo tej z *Widnokręgu*¹⁶, chociaż tamta pochodziła ze wsi, a ta z miasta. Jest przedwojenny krawiec Radzikowski i bardzo powojenny szewc Mateja, ale przede wszystkim jest Maria. Problem polega jednak na tym, że zbawienie, a przynajmniej ocalenie musi przyjść z zewnątrz. Nie możemy się sami uratować, bo byłoby to nie do pogodzenia z regułą mówiącą o konstytutywnym znaczeniu innych w naszym życiu. Dlatego tak ważna, najważniejsza ze względu na ocalenia narratora *Ostatniego rozdania* jest Maria.

To imię jest co najmniej tak samo ważne, i posiada podobny rodowód, jak Szymon, Piotr, Paweł i Jakub. Maria ocala, bo kocha. Prostota i oczywistość tego rozwiązania wymaga dojrzałości i mądrości, która nie zależy od oryginalności, awangardowości czy kreatywności (?). Ale darujmy sobie oczywistości i konfrontacje z literackim rynkiem. Po prostu nie uchodzi.

Miłość Marii jest wyjątkowa, a ponieważ pisałem już w tym tekście dziwne rzeczy i tym razem zaproponuję wprost: Maria z *Ostatniego rozdania* jest podobna do swojego ewangelicznego pierwowzoru, a jej relacja z bohaterem powieści więcej ma wspólnego z matczyną opieką niż płomiennym romanssem. Ona się nim opiekuje, a z czasem pozwala mu pójść własną drogą, traci go, utrzymując wyłącznie jednostronny kontakt listowny¹⁷. Maria jest

¹⁶ W *Ostatnim rozdaniu* Myśliwski często przywołuje swoje poprzednie teksty. Zanotowałem fragmenty dotyczące 4 powieści i 2 dramatów.

¹⁷ Dużo mnie kosztuje, by w związku z tą korespondencją nie mówić o listach apostołskich. I nie chodzi mi wyłącznie o ich „jednostronność”.

święta, zakładając rodzinę i zdradzając swojego męża. Maria nie jest z tego świata, co widać może najwyraźniej wtedy, gdy z taką łatwością odnajduje się po drugiej stronie życia, po śmierci. Bo nawet stamtąd opiekuje się tym, którego kocha. To dzięki jej miłości powieść nie kończy się, a katastrofa jej głównego bohatera nie zostaje dopełniona. Wprost przeciwnie. Maria nie jest jedynym cudem, którzy przydarza się temu, który opowiada sobie w *Ostatnim rozdaniu*.

Gdybym kiedykolwiek próbował napisać o metafizyce w tekstach Wiesława Myśliwskiego, chyba najwięcej materiału znalazłbym w *Ostatnim rozdaniu*. W postaci Marii, która nie ocala kochanego mężczyzny, bo nie może zrobić tego bez jego udziału, ale nawet po swojej śmierci z kochania nie rezygnuje, pozostawiając szansę nie tylko ukochanemu, ale także wszystkim postaciom Myśliwskiego, ponieważ ona, jakkolwiek niezręcznie to zabrzmie, jest argumentem ostatnim, ratunkowym, dla tych, którzy już wszystko stracili. Bo do tej pory, do *Ostatniego rozdania*, Myśliwski dawał nam szansę na trwanie, na ocalenie i sens wyłącznie w porządku kultury. To ona i to nie tylko poprzez sztukę (oralną, muzyczną, malarską, byle w funkcji epepeicznej), ale także poprzez rzemiosło traktowane jako kulturotwórcza aktywność człowieka, wyjmowała światy z przemijającej historii i przenosiła je w swoją przestrzeń: do nieba, które ludzie sami powołują do istnienia. Maria jest pierwszą postacią w dramatach i powieściach Myśliwskiego, której śmierć nie oznacza końca i utraty szansy na ratunek. Dla niej i dla innych.

Do *Ostatniego rozdania* sens: ocalający i całościowy, nadający światu wartość i znaczenie odnajdywałem u Myśliwskiego w treści słowa epepeja. To ono wyznaczało maksimum możliwości w relacji rzeczywistość – sztuka. I mówiło mi najwięcej o dramatach i powieściach „najwybitniejszego żyjącego prozaika w Polsce”. Był w nim sens pisania wszystkiego, począwszy od *Nagiego sadu*, a na *Traktacie o łuskaniu fasoli* skończywszy. *Ostatnie rozdanie* nie jest pierwszym tekstem, w którym miłość jest wartością najważniejszą. Łątwo rozpoznać ją już w tym, jak traktuje swojego syna ojciec z *Nagiego sadu*, jak traktują go oboje rodzice. I w tym, jak traktuje ją (najtrudniejsze wyzwanie) bohater *Traktatu*... Ale w *Ostatnim rozdaniu*, po raz pierwszy, miłość silniejsza jest niż śmierć. I po raz pierwszy ważniejsza jest niż sztuka, niż opowiadanie, niż epepeja. Bo to miłość nie pozwala skończyć rozdziału jedenaścigo. To ona nie pozwala domknąć się literaturze, by zachowana została szansa ocalenia człowieka. Bo miłość jest najważniejsza.

A chciałem pisać o Bogu. Zamierzałem zacząć od tych słów:

Upił trochę wina i niemal ojcowskimi oczyma popatrzył na mnie. (...)

— Ja niestety jestem ofiarą historii (...). Jak prawie całe moje pokolenie. (...) Ale pan jest za młody, żeby nie wierzyć w siebie. Niech pan nie przeoczy swojej młodości. Później będzie coraz trudniej w cokolwiek uwierzyć. Aż znajdzie się pan w pustce, samotny, że nie będzie pan miał nawet kogo spytać o drogę (...). Bo kogo? Boga? Tylko gdzie go szukać? Gdzie go szukać? Bóg opuścił wszystkie wiary. Spyta pan dlaczego? Zawiódł go człowiek. Straszliwie go zawiódł¹⁸.



Dariusz Kulesza – prof. Uniwersytetu w Białymstoku, kierownik Zakładu Literatury Międzywojennej i Współczesnej UwB. Autor *Tragedii ukrzyżowanej (Dramaty chrześcijańskie R. Brandstaettera i J. Zawieyskiego, Białystok 1999)*, *Pożegnania z miastem (Szkice, artykuły, recenzje..., Białystok 2006)*, *Dwóch prawd (Z. Kossak i T. Borowski wobec obrazu wojny w polskiej prozie lat 1944-1948, Białystok 2006)* oraz *Z historią literatury w tle (Daty, osoby, miejsca, Białystok 2011)*. Współautor *Słownika poetów polskich (Białystok 1997)*. Przygotował do druku poezje Wiesława Kazaneckiego (*Panie! Zbuduj ten most nad rzeką, Białystok 2009*). Redaktor i współautor tomu *Tradycja i przyszłość genologii (Białystok 2013)*. Współredaktor czterech monografii naukowych dotyczących cykli, cykliczności oraz literatury religijnej. Publikował m. in. w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, KUL-owskim „Ethosie”, „Przeglądzie Powszechnym”, dominikańskim periodyku „W drodze”, „Kijowskich Studiach Polonistycznych”, białostockiej „Kulturze”, „Kartkach”, a także w „Białostockich Studiach Literaturoznawczych”. Zainteresowania badawcze: literatura chrześcijańska; ślady procesu historycznoliterackiego w zdeterminowanej przez politykę, polskiej literaturze powojennej; epopeja jako ponadgatunkowe spełnienie relacji między literaturą i rzeczywistością, jako tekstowy sposób na wyłączenie czasu, czyli przeniesienie rzeczywistości z przestrzeni historii w przestrzeń kultury oraz literacki Białystok.

¹⁸ W. Myśliwski, *Ostatnie rozdanie*, dz. cyt., s. 379.

Joanna Wnuczyńska

TĘSKNY MYŚLICIEL WŚRÓD OJCZYZNY ZAPRŻĄGNIĘTEJ JUTREM.

O NORWIDOWYM POSZUKIWANIU
U-ZDROWIENIA W AMERYCE. SZKIC

Uzdrowienie i egzystencja

Zjawisko doświadczenia potrzeby u-zdrowienia, poszukiwania i doświadczenia miejsc uzdrowienia jest obecne w pracach Cypriana Norwida, pojawia się jako problem badawczy, ale nie został przez badaczy literatury dotąd omówiony. Istnieje zwłaszcza w epistolografii; ukazuje te momenty życia Norwida, gdy poeta doświadcza swojej fizyczności, cielesności widzianej przez niego samego z perspektywy cierpienia. Cierpienia ciała związane z różnymi chorobami towarzyszą Norwidowi w młodości. Już jako uczeń cierpi na tajemnicze, bo do końca nieokreślone konwulsje, spazmy. Skarży się na zaburzenia mowy, słaby wzrok i słuch. Ta ostatnia słabość pod koniec życia artysty objawi się w postaci skrajnej głuchoty¹.

Podejmowany temat nie stanowi jednak centrum refleksji Norwida, a raczej wpisuje się w szereg właśnie uwag-krótkich dygresji na marginesie „traktatów”, zazwyczaj o charakterze moralno-filozoficznym, o Norwidzie.

Dlatego temat **u-zdrowienia** w biografii romantycznej Norwida jest, w moim przekonaniu, silnie związany z **doświadczeniem egzystencjalnym** Norwida, uruchomiony w kontekście perspektywy doświadczenia romantyków w ogóle. Jest pretekstem do rozważań na temat kondycji Norwida w kontekście szeroko rozumianego zdrowia i potrzeby u-zdrowienia poety, którą wielokrotnie sygnalizował w swoich listach. Jednocześnie łączy się z przeświadczeniem trafnie i lapidarnie wypowiedzianym przez Zbigniewa Sudolskiego o „(...) Norwidzie, który wyraźnie nie przystawał do ówczesnego modelu literatury i kultury²”.

¹ Pierwsza wzmianka o stanie zdrowia Norwida znajduje się w podaniu o zwolnieniu z obowiązków szkolnych, ponieważ chce się udać na studia artystyczne do Berlina. Rzeczywiście zaś pragnie uniknąć wplatania go do śledztwa przeciwko odkrytemu spiskowi warszawsko – lukowskiemu, na czele którego stał K. Levittoux, którego znał bardzo dobrze.

² Z. Sudolski, *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003, s. 152.

W innym jeszcze wymiarze „spotkaniem z wielką duszą o potężnej duchowej konstrukcji”, co ukazuje lektura listów Cypriana Norwida. Jest podążaniem za wielką niespełnioną duszą, która nie uzyskała ukojenia w doczesności; poszukując siebie i własnego uzdrowienia, przy jednak dużej samoświadomości artysty.

Prezentowana tu wypowiedź naznaczona jest swoistym niedopowiedzeniem jako kategorią immanentnie tkwiącą w dyskursie opisu egzystencji romantyka, a rozumianą tu jako pewien sposób formułowania myśli przez pisarzy romantycznych oraz swoisty sposób ich funkcjonowania w świecie, a raczej pomiędzy rzeczywistością ducha i doczesnością (widzianą tu głównie z ich perspektywy). Jakby istnienie „pomiędzy”, co wyraża się w swoistej nieumiejętności, zwłaszcza Norwida, funkcjonowania w świecie pragmatycznych reguł i praw. Wypowiedzi samego Norwida: poematy, liryki, dramaty są egzemplifikacją takiego sposobu mówienia. Ta swoistość niedopowiedzenia jest także niepełnością mówienia właściwą poematom, lirykom i dramatom Norwida, a uwidacznia się w korespondencji. Jest jakby cechą gatunkową tej korespondencji – bez takiego jej kształtu nie można by mówić o uzdrowieniu, zdrowiu, potrzebie odnalezienia miejsc uzdrawiających przez romantyka. Do kręgu wybranych najciekawszych prac oraz najpopularniejszych, które podejmują temat egzystencji Norwida, należą: E. Bieńkowskiej *Dwie twarze losu. Norwid i Nietzsche*. Bieńkowska wpisuje sytuację Norwida w konkretne miejsce, czas, historię, konkretyzuje jego sytuację poprzez kategorię pokolenia⁴. W zestawieniu z sytuacją Nietzschego los Norwida, uwikłany w doświadczenie zbiorowości, nabiera mocno indywidualistycznego zabarwienia, w którym fundamentem, zakorzeniem, oparciem dla Norwida jest doświadczenie pielgrzymowania oraz doświadczenie zjednoczenia ze wspólnotą wiernych, zakorzenie w religijności (choćby tylko w porządku duchowym).

Inną, nie mniej ciekawą propozycją jest praca Olgi Płaszczewskiej *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu*⁵. Autorka pisze o doświadczeniach podróżniczych romantyków, w tym polskich. Polacy udawali się zwłaszcza do Włoch, w szczególności do Rzymu, Florencji, Wenecji. Każda z tych wypraw była „podróżą do głębi”, ale odczytywaną w perspektywie kultury. Włochy dla romantycznych podróżników to miejsce pielgrzymowania, w którym o wymiarze duchowym stanowiły zabytki

³ E. Bieńkowska, *Spór o dziedzictwo europejskie. Między świętym a świeckim*, Warszawa 1999, s. 224.

⁴ E. Bieńkowska, *Dwie twarze losu. Norwid i Nietzsche*, Warszawa 1975, s. 144.

⁵ O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu*, Kraków 2002.

kultury, miejsca związane z biografią bohaterów antycznych i chrześcijańskich świętych oraz samo centrum świata chrześcijańskiego – Watykan⁶.

W kontekście dokonywanych tu rozważań istotną propozycją jawi się szkic W. Weintrauba *Norwid i Ameryka*⁷. Praca traktuje o jednym z wyjątkowych, na tle podróży romantyków polskich, wyjazdów poety: wyprawy do Ameryki. Weintraub pisze o złożonym stosunku poety do kraju Kolumba, który układa się w dwa porządki. Pierwszy ukazuje utrwalony w sposobie recepcji kontynentu stereotyp o Ameryce – kraju bezdusznego, straszliwego molocha połykającego swoje ofiary, z drugiej zaś strony – model państwa dynamicznego, kraj demokracji, co Norwida niewątpliwie zafascynowało.

Norwidowskie miejsca ocalenia

Miejscami, w których Norwid czuł się znakomicie, do których powracał wielokrotnie fizycznie i mentalnie stały się Włochy. Dlaczego wobec tego i w jakim stopniu doświadczenie typowe dla romantyków polskich, zdaniem M. Kalinowskiej, wygnanie i bezdomność⁸, stało się nadrzędnym doświadczeniem egzystencjalnym Norwida i w Ameryce?

Jaka jest sytuacja egzystencjalna tego polskiego romantyka, który nie przynależy do żadnego pokolenia, istnieje na granicy pokoleń, światów? Czy po raz kolejny powielona zostaje matryca doświadczeń, które były tak wyraźnie obecne w życiu poety, zwłaszcza w Paryżu, ale i w Polsce, po części w Rzymie? Nadrzędne i wyraziste jest, opisane różnorodnie, przeświadczenie o swoistej **osobności**. Spełnił Norwid, jak pisze Z. Stefanowska, wszystkie niemal warunki „poety przeklętego”: głęboki myśliciel w konflikcie z opinią, zwalczany przez krytykę, wyśmiewany za niezrozumienie, nie wydawany, samotny, aż do symbolicznej śmierci, w przytułku, w zapomnieniu. W biografii Cypriana Norwida spełnił się modelowy przykład nieuchronnego wyobcowania społecznego każdego prawdziwego artysty⁹. O ile jednak wielcy romantycy polscy mieli do dyspozycji „zminiaturyzowany model społeczeństwa polskiego”: pisali dla własnej publiczności – środowiska emigracyjnego, rozporządzającego własną prasą i własną krytyką, o tyle Norwid tworzył na osobności, jakby świadomy, że jest poetą przynależącym do przyszłości.

⁶ Zróznicowany stosunek romantyków polskich do Watykanu jako miejsca, zdarzeń i ludzi pomieściłby się w osobnej pracy.

⁷ W. Weintraub, *Norwid i Ameryka*, w: „Studia Norwidiana”, 1996, z. 14, s. 5-19.

⁸ M. Kalinowska, *Juliusza Słowackiego podróż z Ziemi Świętej do Neapolu. Maszynopis*, w: tejsze, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*. Glosy, Gdańsk 2011.

⁹ Z. Stefanowska, *Strona romantyków, Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, s. 7.

Osobny, koncentruje się Cyprian Norwid na życiu wewnętrznym, na kształtowaniu duchowości. Dlatego znaczne i bolesne miejsce w jego życiu ma wyobcowanie duchowe, które wielokrotnie poprzez różne działania poeta pragnął u-zdrowić. Jednym ze sposobów, prócz tworzenia, było przemieszczanie się, zmiana miejsca, podróżowanie. Wyjazdy, wyprawy, podróże, jak wzmiankowana chęć odbycia pielgrzymki do Santiago de Compostella, miało znowu motywacje duchowe:

Chciałbym być może spowiedź i pielgrzymkę do Ś[więtego] Jakuba, do Compostelli zrobić, bo listy Ś[więtego] Jakuba Apostoła, mówiące o pokusach widzenia (światła i cienia na przemiany) ulgę i mi przyniosły były¹⁰.

Jest w nim ciągle pragnienie odnajdywania. Może odnalezienia domu, wypełnienia pustki wewnętrznej, poczucia, że jest się na moment u siebie, wypełnienia jakiegoś niejasno zdefiniowanego braku. Taka kondycja implikuje szczególnie rodzaj uzdrowienia i miejsca uzdrowienia. Priorytetowym dla poety jest uzdrowienie wewnętrzne.

W świadomości Norwida nie istnieje żaden inny sposób odnajdywania siebie uzdrowionego i ocalonego, jak tylko ten, który łączy się z duchowością naznaczoną silnym znamieniem chrześcijaństwa w osobie Chrystusa, Kościoła rzymsko-katolickiego oraz jego wysłanników.

Dlaczego więc Ameryka?

Ciekawą refleksję samego Norwida na temat motywów podróży do Ameryki, poczyniona z perspektywy czasowej, odnajdujemy w liście do M. Łuszczewskiej, ostatniej z kobiet, w którą uwikłał się emocjonalnie:

(...) od czasu kiedy, aby u l e c z y ć się, musiałem na czas jakiś opuścić Europę i **rozszerzyć sobie widnokrąg człowieczy**, że od czasu raczej, kiedy z Ameryki powróciłem, absolutnie w świecie nie bywam, tym więcej pragnę nie być obcym wspomnieniem i dobrą myślą wszystkim dawnym przyjaciółom moim¹¹.

Wyjazd do Ameryki jest w kontekście przytoczonego listu próba uleczenia, u-zdrowienia samego siebie. Może odnowienia również relacji z innym, nadania im wymiaru ludzkich, wyjścia z samego siebie, przekroczenia koncentrowania się na własnym wewnętrznym świecie. Wyjścia poza krąg niszczącej samotności... Tak, z perspektywy lat widzi tę decyzję poeta. Jest zdaje się w tym wspomnieniu motywów podróży, prócz praktycznych, próba wewnętrznego odnalezienia najwyższej jakiejś jakości, wartości, która motywowa-

¹⁰ Tamże, s. 259.

¹¹ List do M. Łuszczewskiej.

łaby poetę nadrzędnie. Do motywów pragmatycznych wyprawy amerykańskiej należeć będą: odnalezienia miejsca i pozycji społecznej – pracy, która pozwoliłaby mu na godną egzystencję. Na zerwanie z nędznym bytowaniem, a zwłaszcza z upokarzającą poetę żebraniną, którą nazywano pożyczkami.

Norwid nazwał, po latach, swój pobyt w Ameryce „rozszerzaniem widnokręgu człowieczego”. Może więc była to, rozumiana jeszcze na inny sposób, próba walki o własne człowieczeństwo, o samo zbudowanie, o potwierdzenie siebie jako człowieka i artysty. Ameryka ma też dać poecie sposobność odbudowania poczucia wartości jako mężczyzny, zapomnienia o odrzuceniu ze strony Marii Kalergis, o której rękę się starał.

Z wyjazdem na nowy ląd wiąże Norwid nadzieję odmiany przyszłości, wykreowania nowego świata, stworzenia nowych relacji z napotkanymi Polakami i Amerykanami oraz odnowienia duchowego. Jest także w nim głębokie pragnienie zdarcia masek, w jakie został wpędzony w środowisku polskiej emigracji w Paryżu. Chce Norwid odnaleźć samego siebie, prawdziwego.

Świadomie i z pełną determinacją podjął decyzję o opuszczeniu Europy. Ameryka jest w takim odczytaniu „ziemia obiecana”¹². Swoje dywagacje zamieszczone w listach do znajomych i przyjaciół wzbogaca następującym komentarzem: „każdy wiersz następujący – pisany jest życiem”¹³.

Początkowo poeta jest otwarty i pełen nadziei związanej z nowym kontynentem: „Zawsze są takie wiatry, takie żagle, takie serca, takie ręce, tacy ludzie, takie niewidzialne cherubiny, co w pomoc przychodzą bezinteresownym, czystym, spokojnym kierunkom”¹⁴. Świadomy niezwykłości i śmiałości przedsięwzięcia, przywołując fragment poematu F. Schillera o odwadze Kolumba, porównuje się do podróżnika. Postać Genuńczyka symbolem nowego świata i nowego początku, takiej rzeczywistości, która przerasta to, co europejskie. Apoteoza i wielkość Ameryki pojawia się już dość wcześnie. Polacy mogli zapoznać się z dziełami Justusa Lipsiusa, Abrahama Cowleya, w których Europa osłabiona złotem przywiezionym z Ameryki popadnie w ruinę,

¹² Jechał najprawdopodobniej do Ameryki z utrwalonym stereotypowym obrazem opartym na współczesnych lekturach: R. Chateaubrianda *Atala* lub Marmontela *Les Incas ou la Destruction de l'Perou*, por. Z. Sudolski, *Norwid, Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003, s. 232.

¹³ Jechał najprawdopodobniej do Ameryki z utrwalonym stereotypowym obrazem opartym na współczesnych lekturach: R. Chateaubrianda *Atala* lub Marmontela *Les Incas ou la Destruction de l'Perou*, por. Z. Sudolski, dz.cyt., s. 232.

¹⁴ C. K. Norwid, *Listy*, dz.cyt., *Do J. B. Zalewskiego*, s. 251. Pisownia oryginalna. Do Ameryki Norwid dopływa 11 II 1853 roku.

aż do głosu dojdą młode narody amerykańskie porównywane do Rzymian¹⁵. Podobny stosunek do Ameryki mieli romantycy: Shelley i Byron oraz Mickiewicz. Ameryka jest ostatecznie ogniskiem wolności¹⁶.

Norwid opisuje podróż statkiem – szczególnie odległości, jakie przebył okręt Margaret Evans z Londynu do Nowego Jorku. Interesujące są zwłaszcza różnorodne stwory morskie – jakby przynależne w wyobraźni Norwida do wód amerykańskich: „Widziałem rekiny ogromne – i mewy, którym osłabiają skrzydła od przestworów drogi (...)”¹⁷. Jednocześnie w tym początkowym wyznaniu w pierwszym liście wysłanym przez poetę do Marii Trębickiej z Ameryki, prócz widocznej admiracji dla tego, co amerykańskie, jest jakaś ukryta niezwerbalizowana obawa:

ta przepaść z walami piętrzącymi się do pół masztów, tak że okręt skrzypi na wszystkie strony od ścisku fal – to słońce czerwone, za płaszczyzną ruchomą zachodzące tyle i tyle razy – te noce najreligijniej przerażające cichością i burzą (...)”¹⁸.

O kształcie Norwidowego wyznania stanowią trzy połączone elementy: wrażliwość poety – o wrażeniu poetyckim, wrażliwość człowieka – o doświadczeniu psychicznym oraz wrażliwość chrześcijanina – o wymiarze duchowym.

W każdym z doświadczeń poeta upatruje znaku Bożej opatrności; odnajduje dobre strony, chce odnajdować jasne strony. Tak też jest, kiedy zatrzymuje się u rodziny emigranckiej, z którą odbywał podróż przez ocean. Z wdzięczności za opiekę pracuje on wraz z rodziną, myjąc podłogę, pomagając dzieciom, doceniając ubóstwo, którego jest częścią. Potrafi jeszcze świadomie cieszyć się z miejsca i pracy, która udaje mu się podjąć. „Mam atelier z widokiem na cmentarz – także mały ogródek w domu – w miesiące gorące – jak dziś – kolibry z południa przylatują i krążą około kwiatów”¹⁹. Otrzymuje zamówienia na określone prace malarskie. Przez jakiś czas pracuje jako drwal. Praca jest nie tylko źródłem skromnego utrzymania, ale także źródłem wartości dla samego siebie. W świadomości Norwida dochodzi do swoistego przewartościowania: to praca kształtuje poziom wartości człowieka, nie zaś człowiek określa prace. Może dlatego, że jest to amerykańskie doświadczenie procesem coraz trudniejszym, stanowi coraz większe wyznanie dla Europejczyka, Polaka, arty-

¹⁵ Do M. Trębickiej, dz.cyt., s. 215.

¹⁶ J. Tazbir, „Kartofla”, czyli spóźniona odpowiedź Mickiewicza na konkurs lyońskiej akademii, w: *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 1993, s. 109–110.

¹⁷ Tamże, s. 117.

¹⁸ C. K. Norwid, *Listy*, dz.cyt., *Do Marii Trębickiej*, dz. cyt., s. 215.

¹⁹ Tamże, s. 216.

sty. „Znam jednego artystę, nie bardzo i cenionego na świecie i u siebie...²⁰”. Stopniowo rozumie i swoje osamotnienie i obcość ziemi, na której się znalazł, zwłaszcza w sytuacji, w której nie może sobie samodzielnie poradzić. Wykonuje codzienne prace, na przykład rąbie drewno na opał, doznaje zakażenia, które go unieruchamia. Poecie grozi amputacja palca. Jakby na przekór próbie wskrzeszenia nadziei, los przynosi mu doświadczenie cierpienia. To nowy ból, zrodzony na ziemi amerykańskiej pogłębi stare, kontynentalne uniepotrzebienie. Również i w tym doświadczeniu podejmuje próbę o usensownienie tego, co zadziało się w jego życiu:

Skoro rękę moją prawą zachował mi Bóg, w dniach pierwszych rysować nie mogłem, uczułem, że nic mi nie brak, że jestem bogaty!... człowiek, kiedy niebezpieczeństwa prawdziwego ujdzie, dopiero wie, co jest dar boży.

W jeszcze innym fragmencie sens cierpienia podkreśla sensem pracy: „Ale piszę w dojrzałości wieku i cierpienia, i nie chcę nic krom trudu i pracy, ale dla tych, które należą mi się w ucisku wspólnym dla owoców²¹”.

Uzdrowienia wewnętrznego poeta nie doznaje. Jakby wraz z rzeczywistością Ameryki, która okazuje się światem ludzi pragmatycznych, nastawionych materialistycznie i mało skłonnych do poświęcenia dla innych w imię wspólnoty czy solidarności ludzkiej, doświadcza „duchowego ucisku”. Jakby świadom był już tej różniącej europejską i amerykańską mentalność.

Ile razy się piszę z takiego oddalenia, nie przewiduje się nic mechanicznie, po światowemu (nie jest to wyrachowane? obmyślane na korzyść, poklask, zaistnienie) powinien być przeto w naturze swojej czystym – wyznam, iż zdało mi się z początku, że ta ziemia młoda, przez tyle wieków świata chrześcijańskiemu nawet zakryta i nie znana, skazana na tak długie z historii wyosobnienie, coś fatalnego ma w tej oddaloności swojej²².

Jakby rozumiał, że jednak swojego miejsca na nowym lądzie, mimo tylu nadziei, nie odnajdzie. To nowe na nowej amerykańskiej przeświadczenie jest jakby kontynuacją doświadczeń europejskich. Dominujące staje się u Cypriana Norwida poczucie osamotnienia.

Słowem jednego razu czułem się tu bardzo opuszczonym . Wszędzie albowiem indziej sieroce życie moje podpierałem przynajmniej fundamentami historii i grzyzy Rzymu często mi familijne zastępowały uczucia²³.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 216.

²³ *Do Marii Trębickiej*, tamże, s. 230. Inne jednak wspomnienia pojawiają się w liście

Z perspektywy pobytu w Londynie napisze:

lubo słaby, jednakże dużo zdrowszy od tego, jak byłem w ostatnie czasy w Ameryce, skąd też i dlatego wyjechać musiałem, iż w taką popadłem melancholię, która mnie mało od obłąkanego nie odróżniała²⁴.

Przywołane powyżej fragmenty listów zdają się oddawać istotę doświadczenia amerykańskiego Cypriana Norwida. „Jestem tu w tym społeczeństwie najzupełniej mi przeciwnym i ze wszech miar innym i obcym dlatego, że mi potrzeba materii, ażeby nie być fałszywym człowiekiem²⁵”. W kontekście społecznym, cywilizacyjnym dostrzega poeta naruszenie zasad szacunku zwykłego człowieka (jakże inne jest to doświadczenie od spostrzeżeń Chateaubrianda, który o Washingtonie i Ameryce pisze jedynie w aspekcie pozytywnym, jako o ziemi demokracji, w której każdy obywatel jest równy²⁶). Uderza Norwida przerażająca nędza Nowego Jorku, wobec której wiodącą postawą jest obojętność²⁷. Artysta podejmuje refleksję łączącą wymiar ekonomiczny społeczeństwa XIX w. z elementem duchowym i moralnym: „(...) nędza wytrąca umiejętność spodziewania się”. Nędza pozbawia człowieka tego, co jest w nim najpierwotniejsze i dane *a priori*, ponad wszelką bezinteresowność: nadzieję. Skąd czerpać tę nadzieję, skoro dominującą postawą na amerykańskiej ziemi jest obojętność i wychylenie ku materialnej przyszłości?

Równie ważną refleksją, choć może niesłusznie mającą ambicje ostatecznego nazwania kondycji artysty w Ameryce, jest opinia kolegi z lat szkolnych, Felicjana Faleńskiego:

Mając mówić o jednym z **najpoetyczniejszych pisarzy Ameryki**, niepodobna nam było nie potrącić o **prozę życia społeczeństwa**, wśród którego żyć mu dano, pośród której szamotał się jak przykuty Prometeusz – biedny Prometeusz XIX wieku, zamiast łańcuchów spętany pajęczyną do potęgi potrzeb życia i wymagań i przeto niełatwą do zerwania. Był poetą – tym gorzej dla niego. Lat temu niewiele Cyprian Norwid, ów umysł głęboko kontemplacyjny i tyle ro-

do Bohdana Zalewskiego dwadzieścia lat później. Podróż Sekwaną była miniaturowym przeżyciem burzy na Oceanie: „Miniaturę tę moich oceanowych wędrówek podziwiałem – deszcz, słońce, zieloność fali, odór ten sam węgla - śliczne to wszystko”, cyt. za: Z. Sudolski, s. 518–519.

²⁴ Tamże, s. 248.

²⁵ Tamże.

²⁶ R. Chateaubriand, *Pamiętniki zza grobu*, Warszawa 1991, s. 131-132.

²⁷ C. Norwid, *Do J. B. Zalewskiego*, w: tegoż, *Pisma wybrane. 5, Listy*. Wybrał i opracował J. W. Gomulicki, Warszawa 1968, t. 5, s. 255.

zumiejący przeszłość, iż wygląda jakby nie żył d z i s i a j, zagnany okolicznościami, ujrzał się z nagle na tej ziemi obiecanej. Ale nie wytrzymał tam długo i przy pierwszej sposobności otrząśł nawet złotodajny proch jej ze swego obuwia, wrywając się byle prędzej z powrotem. Tchu tam brakło poecie; gdzie stąpił, gdzie się zwrócił, czuł się **odosobnionym**, jakby go nakryto szklanym dzwonem, którego ścian się nie domyślasz, bo są przezryste, a spod których jednak wyciągnięto powietrze. Tęskny myśliciel nie miał nawet spocząć gdzie, wśród tej ojczyzny zaprzężonej jutrem. W istocie, z czymże tam przestawać wędrowcowi odbitemu od swoich? W Ameryce całej nie znajdzie cegły jednej, która by była mchem porośła²⁸.

Nie odnalazł na ziemi Kolumba tego, wszystkiego, co budowało jego świadomość poety i człowieka duchowego w słonecznej Italii. Ameryka, wraz z Nowym Jorkiem, objawiła się przestrzenią, nie-zakorzenia, w której nie mogły obrodzić owoce jego pracy artystycznej i pracy duchowej. W jakimś przeciwnym porządku, synchronicznym z doświadczeniem cierpienia fizycznego, stała się miejscem krzywdy. Nie dała tej perspektywy, dzięki której mógłby zdystansować się do świata i do samego siebie.

Może więc dlatego Norwid pracuje usilnie nad przestrzenią duchową, nad duchowością. Stąd może wreszcie przeświadczenie o powołaniu do zgromadzenia zakonnego, co wymagało rozeznania duchowego, które Norwid podejmuje.

Temat wiary i poszukiwania Norwida własnej tożsamości, ściśle zacieśniający się do tego miejsca, w którym udało mu się przebywać, silnie koresponduje z problematyką wpisaną w jego poszukiwania tożsamości religijnej. „Kiedy na świecie całym zabrakło mi miejsca, aby wysłuchać się – a w celi zakonnej zabrakło mi celi, przybyłem na tę ziemię historycznej bezstronności²⁹” – odnotowuje w jednym z listów. Ameryka miała być w przeświadczeniu artysty ziemią obiecaną również w tym sensie, że odnajdzie własne powołanie z pomocą bezstronnych przewodników duchowych.

W listach i pismach raz po raz pojawiają się dramatyczne, gorączkowe pytania o drogę życiową Norwida. Rozumianą tu jako powołanie chrześcijanina, który przeznaczony jest do tego, by w swoim życiu „odtworzyć obraz Chrystusa³⁰”. Rozpoznanie swego powołania jest zatem znalezieniem takiego stanu i sposobu życia, żeby odcisnęły się w nim te rysy Chrystusa, które Bóg chce odtworzyć w życiu konkretnej osoby.

²⁸ F. Faleński, *Edgar Allan Poe i jego nowele*, „Biblioteka Warszawska” 1861, t. 4, s. 3-4.

²⁹ Tamże.

³⁰ M. R. Jurado, *Rozeznawanie duchowe. Teologia. Historia. Praktyka*, Kraków, 2002, s. 274.

Powołanie do konkretnego działania łączy się z obdarowaniem specjalnymi łaskami wykonania danej misji³¹. Norwidowi wydaje się, że taką przestrzeń odkrył, skoro wszelkie inne sposoby funkcjonowania w rzeczywistości zawiodły. Trudno jednoznacznie orzec, czy Norwid powołania do życia wspólnotowego nie miał, skoro jego duchowość jako chrześcijanina cechuje silne pragnienie życia we wspólnocie, umiejętność bycia posłusznym oraz wewnętrzna czystość, pragnienie czystości i niewinności. Również dość wątpliwe jest ostateczne orzeczenie księży zmartwychwstańców o niezdolności Norwida do podjęcia życia zakonnego. Ukazuje to wymiana listów pomiędzy ks. A. Jełowickim a ks. Hubem:

Zrażony światem, iż świat go nie poznał, jest w stanie godnym politowania. Obok czegoś niepospolitego, jak wiadomo. Ma coś dziwnego, choć zawsze bardzo słodkiego. Zdrowie dość nędzne i już dosyć głuchy(...) ³².

(ks. Jełowicki)

(...) jesteśmy zdania, iż go przyjmować do Zgromadzenia nie można. Szkoda go, ale wyraźnie zepsuł sobie głowę i nie myślę, żeby ją naprawił kiedyś, a przy tym i zdrowia nie ma do pracy³³. (ks. Huebe)

W Norwidowskim doświadczeniu odrzucenia, na plan pierwszy wysuwa się spojrzenie człowieka osamotnionego, jakby osaczonego, nastrojonego przez melancholię, a jednocześnie jest w tym opisie cierpienia, osamotnienia, jakiejś goryczy wobec losu, spojrzenie artysty. Tkwi w cierpieniu artysta i człowiek zarazem. Jakby regułą stało się to, że romantyk nie doświadcza w inny sposób, jak tylko przez „pryzmat sztuki”. Jeśli popatrzymy kontekstowo na listy Adama Mickiewicza, to jednym z takich wyraźnych przykładów może być jego spojrzenie na Pompeje. W ich obrazie dominuje widzenie teatralne. Norwid zdaje się jednak wyrazić i, co oczywiste, inaczej, niż Mickiewicz wplatać we własny los to, co chrześcijańskie. Religijność Norwida jest tym, co jakoś wysuwa się na plan pierwszy, co jest całą tą sferą, do której się odnosi i jakby w niej odnajduje ocalenie. Może dlatego, że wiara jest czymś oczywistym i zasadniczym w jego życiu, a Chrystus jest osobą, nie poetycka figurą? Osoba żywą.

Dlaczego jednak Norwid nie doświadcza u-zdrowienia, dlaczego nie może być w Ameryce szczęśliwy? Z czego nie korzysta albo korzysta nieumiejętnie? Czy należy do szeregu tych wielkich dusz, które nie potrafią i nie mogą być szczęśliwe na ziemi, lecz jedynie szczęście odnajdą po śmierci?

³¹ Tamże.

³² Z. Sudolski, dz.cyt., s. 202.

³³ Tamże.

Poszukiwanie Norwida miejsc uzdrowienia ukazuje, że istnieją jednostki wybitne, których wybranie polega na byciu nieszczęśliwym... **Jakby właśnie w głębokim poczuciu nieszczęścia jest jego szczęście.** Należał do tych osób, w których skupiło się jakieś dojmujące, szczególne rozumienie spraw niepojętych, spraw, które rozumie się w sposób ponad rozumowy, a czym płaci się swoistą nieporadnością życiową, niezaradnością życiową, w życiu psychicznym rozżaleniem i goryczą. Tymi elementami jego sposobu życia, z którymi we właściwy sobie sposób próbował walczyć: „Bo to koniec końców, odrzuciwszy wszystkie gadania o niepraktyczności, o zapominaniu, o nieumieniu sobie zaradzić (...)”³⁴.

Droga – wędrówka-poszukiwanie, zmaganie, ucieczka, dążenie do jakiejś pełni, której w ziemskim życiu nie jest w stanie dostąpić to kolejne etapy egzystencji Norwida. W porządku dosłownym i duchowym. W powalającym, niszczącym cierpieniu jawi się w poecie zarys postaci Hioba, czego wyznacznikiem może być obecne w jego losie coś na kształt nieposiadania domu, miejsca, w którym mógłby się uspokoić, zadomowić, zakorzenić... *Wszystko spadać musi na nas niespodzianie...* – pisze w jednym z listów. „Czuć się u siebie” będąc na wygnaniu, nie jest dane Norwidowi. To, co silnie określa jego tożsamość to **zakorzenie w braku własnego miejsca.**

Biografia Norwida ukazuje, że w jakimś rozumieniu nie dostąpił uzdrowienia na ziemi, a pozostał duszą „opętaną” (A. Mickiewicz), „rozgoryczoną” (A. Dziewoński), „głowę sobie zepsu”³⁵ (ks. Huebe). Zdaje się, że jego przeznaczeniem było ciągle podejmowanie próby pielgrzymowania ku u-zdrowieniu.



Joanna Wnuczyńska – dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (UMK 2005). Publikacja: *Aniołowie w III części "Dziadów Adama Mickiewicza i w teatralnych realizacjach dramatu w XX wieku* (Universitas 2007), stypendystka Georgetown University (Waszyngton 2006/2007), Fundacji Jana Pawła II (Rzym 2003), rektora UMK dla młodych pracowników naukowych (Rzym 2002).

Zainteresowania badawcze: romantyzm polski i zachodni, kultura i literatura amerykańska, religia, filozofia, dramat i teatr, nowy feminizm. Wykładowczyni prywatnej szkoły wyższej oraz nauczycielka-polonistka w szkole ogólnokształcącej.

³⁴ Tamże, s. 250.

³⁵ Z. Sudolski, dz. cyt., s. 202.

Włodzimierz Szturc

POJĘCIE MITU I STAROŻYTNA MITOGRAFIA

O rzeczach skomplikowanych, znanych jedynie z ocalałych fragmentów tekstów i komentarzy do nich, trzeba mówić i pisać językiem przejrzystym, aby nie zaciemniać tego, co i tak z mroku dziejów zostało wydobyte. A przecież pisać o dawnych mitologiach i mitach należy właśnie dlatego, że z nich wyrastamy.

Być może, takie rozpoznawanie się w mitologiach, pomoże w odkryciu wspólnej „archeologii egzystencji” opartej na uniwersalnej wierze w tajemnice natury i jej związkach z dziejami człowieka? Mity winny być ciągle przypominane i pielęgnowane jako – jak wyraził się Maurycy Mochnacki w stosunku do poezji – „wiecznie zielone drzewa”, w których cieniu człowiek znajduje uzasadnienie wspólnotowego „jestestwa”. Cień ten bywa przeważnie złowrogi, ale – może dlatego – właśnie ocalający; uczy umiejętności rozpoznania niebezpieczeństw, wrażliwości i czułości, objaśnia skutki działania, postawy ludzkie, sens kary i znaczenie nagrody. Drzewo mitologii ustanawia zarazem porządek wertykalny: łączy to, co pod ziemią, z tym, co ponad chmurami. Realizuje – poprzez opowieść – drogę ku absolutowi i wyodrębnia u jej kresu obraz boga. Ważnym aspektem cienia, o którym była tu mowa, byłby wymiar teologii i eschatologii.

Ale przestrzeń mitu ma również charakter horyzontalny; wówczas – znowu parafraza zdania Mochnackiego – przypomina „okręgi rozchodzące się o wodzie”, unoszące pradawną przeszłość w ciągłym przypominaniu o kamieniu – micie wrzuconym w jezioro albo w rzekę Heraklita, którą ciągle wszyscy płyniemy; my, śmiertelni, a przecież żyjący w legendach, rytuałach, bajkach, porzekadłach; my, myślący magicznie i życzeniowo nawet o tym nie wiedząc. Mit łączy to, co osobowe, wyłączone i jednostkowe, z tym, co powszechne, obiektywne i zarazem, jak dowodzi Mircea Eliade, kosmiczne. Mit jest obiektywną prawdą, która buduje, łączy i projektuje w przyszłość wymyślane i wyobrażane cywilizacje. Buduje, łączy, skupia różne elementy świata – ale bywa, że właśnie je dzieli, burzy, rozprasza. Rozprasza, a nawet rujnuje, możliwą harmonię właśnie wówczas, kiedy odmawia się mu, głównie mocą pychy racjonalistycznego ułomnego ludzkiego rozumu tego, że mit jest prawdą (albo nawet, kiedy jest iluzją – nie poddaje się weryfikacji). Nie chodzi tu o takie traktowanie prawdy, do którego przy-

uczyła nas logika jońska i Arystoteles, odpowiedniość „rzeczy (procesu, zjawiska, myśli, idei)” i ich „przedstawienia (przeniesienia, przekształcenia)”. Mit zawiera prawdę inną, ani głębszą, ani „mądrzejszą” od tej, która została tu nazwana logiką odpowiedniości. Zawiera prawdę magiczną, której zasad nie można podważyć, bo ich podstawą jest asocjacja, zestawianie zdarzeń, a nie implikacja w sensie logiki, zaś figurą myśli – tautologia.

W związku z tym, mit jest tendencyjny i antydemokratyczny (Roland Barthes mówił nawet o „terroryzmie mitu”), a jego przywołania mają zawsze określony cel. Wyjaśniają bowiem określony i pożądaný dydaktyczny skutek, udowadniają przewagę zbiorowych i ogólnych racji nad racjami indywidualnymi. W tym sensie mit jest despotyczny. To, co wieloznaczne i skomplikowane na planie egzystencji, sprowadza do „wspólnego mianownika” w przestrzeni esencji. W wielkich obszarach kultury odpowiada właściwie temu, co w językoznawstwie określone zostało właśnie jako „*dichées* „wspólnego mianownika”; podobnie jak one bywa narzędziem manipulacji. Nie można wobec tego dyskutować z treścią mitu¹. Mit jest opowieścią, której nie można się sprzeciwić i której sprawdzanie kończy się tak, jak chce tego akcja samego mitu. Rezultat poznawczy pozostaje w świecie tautologii: „jest tak, bo tak jest”. Każdy punkt wyjścia wpisany jest w jego zamknięte koło hermeneutyczne.

Dlatego mit jest opowieścią rytualną, lub wprost wynikającą z rytuału, opowieścią powtarzaną przez członków określonej zbiorowości w celu utrwalenia jej religijnej, narodowej, kastowej i społecznej tożsamości.

Definiując, na razie skrótowo, mit, należy odwołać się do dość skomplikowanego sposobu rozumienia rytuału. Można go rozumieć tak, jak Victor Turner:

Rytuał – pisze – to stereotyp sekwencji działań, gestów, słów i przedmiotów wykonywanych w przeznaczonych do tego miejscach w celu oddziaływania na siły zwane nadprzyrodzonymi dla spełnienia ich [tj. tych sił] celów i dążeń².

Mit, oparty na tej definicji byłby zatem opowieścią, ustnie lub na piśmie przekazaną, utrwalającą przekazane w rytuale prawa istnienia, które zanika-

¹ J.P. Stern, *Manipulation durch das Klischee*, w: *Sprache und Gesellschaft*, pod red. A. Rucktäschel, München 1972; przekład polski: M. Łukasiewicz. J.P. Stern, *Manipulacja za pośrednictwem cliché*, w: *Język i społeczeństwo*, wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński, Warszawa 1980, s. 282-298.

² V. Turner, *Symbols in African Ritual*, London 1972, s. 15.

ją w ludzkiej pamięci po zakończeniu rytuału i muszą być wielokrotnie przypominane (odnawiane). Służy temu święto, obrzęd i ceremonia.

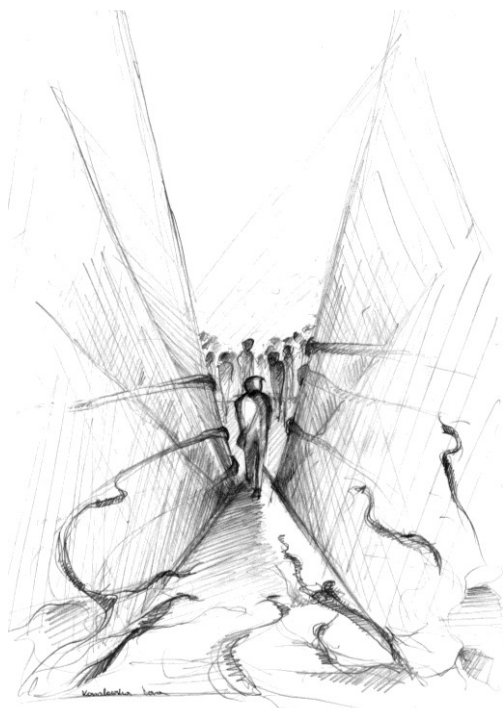
Można zatem powiedzieć, że mit transformuje obrazy zachowania ludzkiego, ponieważ sam posiada niezwykle możliwości transformacji, by, pokazawszy ich aberrację – powołać te utrwalenia, których dotyczy. Wynika stąd właśnie to cechujące ludzkie doświadczenie istnienia, uporczywe i ciągle, zmaganie się z mitem; zmaganie, którego doświadczają zarówno znające jego istotę jednostki, jak i nieświadomi jego potęgi życiowi hazardziści i „galernicy wrażliwości” (określenie Marii Janion). Spotkanie z mitem bywa przy tym jednak „kamieniem probierczym” indywidualizmu. Kto wie, czy właśnie nie na tym polega „wiecznotrwałość mitu”, że stawia człowiekowi zadania, których nigdy nie dopełni; że same zadania stawiane przed człowiekiem uzasadniają sens jego zmagania się z losem.

Przywołując definicję rytuału Victora Turnera, niebezpiecznie znaleźliśmy się w dziedzinie socjologii, traktując mit jako konstrukcję światopoglądową. Irracjonalne wyobrażenia o powtarzalności rytuału, o których mit opowiada, stereotypy emocjonalne, jak, na przykład, „myślenie życzeniowe” (*wish thinking*), racjonalizacja instynktów społecznych w celu dominacji nad tymi, którzy w przywoływanym micie się nie mieszczą, nie jest drogą, której jestem pewien i którą akceptuję. Mit, jeśli nie jest przywołaniem sfery *sacrum* poprzez drogę krainami *profanum* – nie ma rzeczywistego sensu. Jest baśnią, legendą, wymyśloną opowieścią; innymi słowy – kłamstwem i oszustwem służącym demagogii lub klerykalnej albo politycznej indoktrynacji. Mity ukazywałyby się za ledwie jako racjonalizacje uprzedzeń etnicznych i religijnych, jako – z drugiej strony – manifesty i katechizmy prawdziwej wiary, co w pierwszej połowie XX wieku opisali już George Sorel i Vilfredo Pareto, a także, nieznacznie później, René Girard³.

Nie jest przedmiotem mego zainteresowania również traktowanie mitu wyłącznie jako opowieści sakralnej, która kodyfikuje i ustanawia wierzenia. Jest przecież związany z magią, z zaklęciami i czarami, z problematyką śmierci i *zmartwychpowstania*, przechytrzeniem złego losu, w tym chorób i złych uroków, z kultami umierającej i wskrzeszającej się lub wskrzeszanej przyrody. Jego ciągła aktywność stąd pochodzi, że odradza się dzięki indywidualnemu sprzeciwowi człowieka wobec niego. Polem ustanawiania mitu nie jest więc ani religia, ani prawo. Jest konkretną nauką, do której nie docierają kody języka formalnej logiki. Nauką w sensie wiedzy. Przestrzenią mitu – lub terytorium jego rozkwitania, jest osobna i wyrazista już dzisiaj, a bu-

³ R. Girard, *Sacrum i przemoc*, przeł. M. i J. Plecińscy, Poznań 1992.

dowana przez tysiąclecia nauka zwana mitoznawstwem. To słownik mitów i rejestr ich struktur. Jak w kole hermeneutycznym – wszystkie cząstkowe sensory mitu mieszczą się w jego własnym obszarze i nie wymagają tłumaczeń przez słownik, czerpiący wiedzę z innego języka (np. wspomnianej logiki formalnej, biologii czy archiwistyki).



Autor: Daria Kowalewska

Mity, rozumiane jako opowieści sakralne, znane były wszystkim ludom. Pełniły funkcję wyjaśniającą świat natury, zjawiska przyrody i anomalie jej rytmu. Wielu antropologów kultury w związku z tym sądzi dotąd, że mit jest reliktem religii pierwotnych, że powstał wówczas, gdy kultury i rytuały formowały podstawy monoteistycznych religii. Taka rozumiana pragmatyczna i eksplikatywna teoria mitu, od Jamesa Frazera po Mirceę Eliadego, nie wyczerpuje tematycznego bogactwa mitu. Ani animizm, ani wiara w istnienie duchów przodków (*manizm*), ani totemizm, ani fetyszyzm w kulcie nie ogarniają różnorodności mitu jako opowieści, zawierającej w swoim

schemacie, rozpoznany późno przecież platoński dualizm pomiędzy Stwórcą a Stworzeniem, pomiędzy początkiem a chwilą obecną. Istotą mitu jest zniesienie stopniowej hierarchii, a nie jej cząstkowe ustanowienie. Powołana zostaje tylko całość jako obraz relacji absolutu i rzeczywistości w nim się odbijającej i wyjaśniającej. Mit jest powtarzany tylko dlatego, że „uspołecznienia” cząstkową i fragmentarycznie ukazaną hierarchię, przeciw której powstał. Dopiero wówczas, kiedy symbole, obrazy i alegoryczne przedstawienia zawarte w cząstkowych opowieściach mitycznych zostaną przyjęte i uznane za „swoje”, stają się przedmiotami odrębnych i zwykle drobnych kultów religijnych. Mit jest ojcem religii. Ale jest, jako ojciec, przedmiotem buntu tych, którzy są zobowiązani ów mit kultuwować: kodyfikuje sądy przodków (ojców) i budzi bunt ich następców (synów). Mit wyraża walkę wspólnotowej przeszłości z

indywidualnym „teraz” człowieka. Jest po to wytworzony i przenoszony po to, aby się z nim zmagać, choć przecież sam mit nie znosi sprzeciwu.

Można też tak rozumieć mit jak Porfiriusz⁴, uczeń Plotyna i kodyfikator jego dzieła, któremu sam nadał porządek i pochodzący z tego nadania tytuł: *Enneady*. Znosząc, pod wpływem teorii emanacji Filona z Aleksandrii, platońskie rozróżnienie pomiędzy transcendencją a rzeczywistością, Porfiriusz uznał, że jego mistrz rozumiał mit jako drogę duszy schodzącej z wysokości, gdzie znała pierwotny porządek i kosmogenezę, ku *realnemu*, to jest u Plotyna: *nieprawdziwemu* światu. Mit jest u Porfiriusza (nie wiemy, czy tak było w idei samego Plotyna) opowieścią o spirytualistycznym monizmie. To z niego miała się brać wstępująca ku górze triada: ekstaza, estetyka, etyka, wspinająca się jako odwrotność podzielonego na części (opowieści) mitu.

Nauka o micie według Plotyna – Porfiriusza, miałyby więc przede wszystkim cechy doktryny emanacyjnej: *stare prazródło* ciągle istnieje w losach ludzkich, uparcie, choć czasem kapryśnie i nieobliczalnie „generuje” nowe myśli. Idee te przejęli romantycy, niemieccy zwłaszcza, traktując mit jako *wichtige Quelle* wszelkiej twórczości. Mit w sensie estetycznym, wedle Plotyna, przyjął w swej filozofii sztuki Karl Philip Moritz; mit jako źródło wszelkiej działalności artystycznej rozumiał jako pierwszy malarz Friedrich Creuzer; mit jako źródło narodowych mitologii „przejęli” po setkach lat bracia August Wilhelm Schlegel i Friedrich Schlegel. Mówiono także o tym, że mity różnicują narody, jak chcieli bracia Grimm w przeróżnych rezultatach ich ludoznawczego trudu.

Idee Plotyna głęboko zrozumiał Friedrich Wilhelm Schelling, z którego czerpię inspiracje.

Mit zdaniem niemieckiego filozofa jest *mową natury*, która musiała być wyrażona ludzkim słowem. Mit jest zatem *opowieścią graniczną* pomiędzy naturą a kulturą. Wynika z rytuału zawierającego moce natury (ruchy, gesty, wołania, szumy, śpiewy) i powtarza, już w znaczącym słowie, ten rytuał przez wieki.

Co do poetyki mitu – pierwszy zwrócił uwagę na jej zagadnienia Platon, oddzielając „ludową mitologię” od filozoficznej interpretacji mitu. Pokazał, jak mity można budować i opowiadać je (w parabolii jaskini, o „dwóch koniach”, o Atlantydzie). U Platona mit rozpada się na *mimesis* (przedstawienie mitu) i *diegesis* (narrację mitu). Widać to właśnie w opowieściach

⁴ Porfiriusz z Tyry [Porphyrios], ok. 234-303, początkowo uczeń Orygenesesa w Cezarei Palestyńskiej, gdzie poznał chrześcijaństwo, które stale zwalczał (Kat a christianon) w 15 księgach, potem w Atenach, uczeń Plotyna. Po śmierci Plotyna (270 r. n. e.) utworzył własną szkołę. Głosił naukę o pogrążeniu duszy w bóstwie. Twierdził, że mity polegają na włączeniu człowieka w świat bogów, tak że bogowie są ciągle obecni w życiu człowieka.

o Atlantydzie i przodku Kritiasza w *Timajosie* i *Kritiaszu*. Mit u Platona polega na wypowiedzeniu (*lexis*) i uzasadnieniu dzięki szczególnej konstrukcji (*poiein*) prawdy obiektywnej i nieodwołalnej. Na wypowiedzeniu, nie na zapisaniu, albowiem tylko przekaz ustny ma u Platona właściwy filozoficzny wymiar i należną filozofii cześć.

Natomiast idee Arystotelesa, będące podstawą jego refleksji o micie, dają się wyprowadzić z teorii (i definicji) tragedii zawartej w *Poetyce*. Tragedia, rozumiana jako naśladownicze przedstawienie „akcji poważnej” i „zamkniętej”, to przecież naśladownicze przedstawienie mitu, ponieważ to właśnie oznaczają te słowa: „akcja poważna” (a więc dotycząca bogów, herosów i królów) i „zamknięta” (zatem posiadająca początek, środek i koniec). Tragedia nie jest zarazem niewolniczym odwzorowaniem mitu, o czym świadczy *Król Edyp* Sofoklesa, który do swej tragedii, pierwszej zwolnionej z kanonu trylogii, do mitu tebańskiego wprowadzi temat zarazy związany z przeżyciem Sofoklesa w Atenach. Dramaturg, kapłan Apollina, występuje w roli obrońcy boga, któremu służył, a który był obrażany przez Ateńczyków jako ten, który dopuścił do epidemii w ich *polis*. Wydawać się może zatem, że Arystoteles rozumie mit jako taką akcję, która, nie zmieniając kierunku ani porządku wydarzeń, dopuszcza ich inwarianty.

U Arystotelesa mit, *mythos*, jest tożsamy z fabułą, której dostępne są jej własne odmiany, *allomity*. *Mimesis*, jako naśladowniczość mitu, byłaby zatem jednoczesnym *imitatio* i *representatio*, odnawianymi i dopowiadanymi w różnych formach poprzez cechy dynamiki akcji (*praxis*). Można powiedzieć, że tragedia była (bywała) w rozumieniu Arystotelesa interpretacją mitu w takim stopniu, w jakim mit był interpretacją dziejów bogów, herosów i królów. Gdyby tak miało być istotnie, wówczas taka nauka Stagiryty miałaby swoje kontynuacje w rozumieniu mitu przez Zenona z Kition i stoików, dla których mit rozwiązywał zagadki historii i natury, będąc tych zagadek alegoryczną zarazem interpretacją.

Właśnie stoicy, zwłaszcza Zenon z Kition, uczeń Sokratesa, twórca i nauczyciel szkoły w Malowanym Portyku (*Stoa Poikile*), ale i Chryzop z Soloi,



Autor: Agnieszka Łowicka

wprowadzili do refleksji o mitach kategorię *funkcjonalności*: wedle nich mit jest reprezentacją roli, którą odgrywa. I tak jak bóg tożsamy jest z jego wola, mit jest personifikacją jego własnej funkcji. Zgodnie z umówioną wyżej koncepcją, spójrzmy, jakim mitycznym przeobrażeniem – dla przykładu – uległa bogini Atena. Wiemy, że miała wiele przydomków, i to właśnie one zaczęły zastępować jej koturnową, niezmienną – wydawać by się mogło – jednolitość. *Atena Pallas* symbolizowała „mądrość”, wyskoczyła bowiem z głowy Zeusa; *Atena Ergane* to pracowitość, bo wynalazła koło gamcarskie; *Atena Glaukopis* zaś „mądrość pokoju”, którego atrybutami są łabędź, sowa (*glaukopis* sówiooka) i oliwka, drzewo przymierza; *Atena Pronaja* z kolei to ta, która wskazuje drogę ku Apollinowi w Delfach, zatem „orędowniczka”; *Atena Gorgonaja* natomiast „jest ucieleśnieniem zemsty” zaopatrzona w atrybuty właściwe meduzom, tj. węże na tarczy i Aresowi, czyli włócznią.



Autor: Julka Jarczewska

danymi mitologizacji czasem w duchu chrystologicznym, jak Sokrates – biczowany i znieważany przez zadających mu „krzyżowy” ból oprawców. Z tego obrazu Erazm z Rotterdamu wyciągnął mitologiczne konsekwencje ustanawiając litanijne westchnienie do Sokratesa: „Sancte Socrate, ora pro nobis”.

Szkoła Epikura, filozofa z III i VI wieku n.e., wedle której wiedza i poznanie miało uwolnić człowieka od lęku przed fatalizmem przeznaczenia poddała mity rozsądnemu panowaniu zasady „czterolecznictwa” – *tetrapharmakon*: 1. bóg nie jest okrutny; 2. śmierć jest bolesna; 3. to, co dobre, leży w zasięgu ręki; 4. to, co złe, może być bez wysiłku zniesione. W świetle takiej koncepcji mity, jakże okrutne i domagające się ciężkich ekspiacji

O każdym bogu helleńskim można napisać w podobny sposób. Znaczenie myśli stoików w odniesieniu do nauki o mitach na tym więc polegało, że zastąpili bogów personifikacją ich funkcji.

Warto w tym miejscu dodać, że będący pod wpływem myśli stoików Diogenes Laertios zastosował ich metody do tworzenia *mitologii personalnej*. To przecież jego *Żywoty [...] filozofów* powstałe dopiero w III w. n.e., stały się nie tylko załączkiem doksografii (umiłowanej lektury filozofów), ale i podstawą mitograficznych prac nad biografiami „wielkich myślicieli”, życiorysami pod-

za grzech czy to *hybris*, czy *hamartii*, musiały ulec transformacji i zyskać rangę „użytecznego” instrumentarium dostępnego jedynie władcom i kapłanom. Mity – u Epikura, zaś później u Sekstusa Empiryka – to zbiór argumentów uzasadniających pochodzenie władzy lub sposoby wyjaśniania tego, czego rozum pojąć nie potrafi. Owa laicyzacja oraz „socjopolityczna” interpretacja mitu stała w ostrej opozycji wobec neoplatońskiej koncepcji objaśniania świata przez mity, w której właśnie *hermeneia*, wyjaśnienie istoty zagadnienia przez mit, objawić miała emanacyjny porządek wszechświata. Można przyjąć, że te dwie szkoły rozumienia mitu będą przejawiać się w mitoznawstwie aż do naszych dni – pod postaciami mitoznawstwa symbolicznego (hermeneutyka i archetypologia) i mitoznawstwa redukcyjnego (strukturalizm i funkcjonalizm).

W tym artykule przywołane zostały jedynie uogólnione refleksje nad filozofią starożytnych mędrców, którzy, z natury i rangi uprawianego *zawodu bycia filozofem*, nie byli mitografami. Prezentację idei starożytnych i nowożytnych mitografów i mitoznawców ujawniają stopień trudności w sformułowaniu definicji, a zarazem teorii mitu. Pewna jest jego inwariantna powtarzalność, pewien jest jego związek z rytuałem, pewien jest jego ideologiczny cel, pewne jest to, że jest opowieścią. Pewne jest również to, że stanowi narzędzie pozwalające chronić wybraną sferę (od Freuda aż po strukturalistów zwaną *tabu*) i że umacnia pozycję *centrum* zagrożonego przez jego peryferia (umacnia zatem rolę *totemu*). Wymienione tu składniki pola semantycznego słowa „mit” nie wyczerpują wszakże jego bogactwa, zwłaszcza wówczas, gdy przyjmuje się w mitoznawstwie optykę schellingiańską, gdyż kategorie ewolucji i rozwoju (tak istotne dla myśli filozofa) są mitologiom właściwie obce, w każdym razie ustępują miejsca przekształceniom i resemantyzacjom.

Ów „ewolucjonizm”, jeśli już o nim niektórzy wspominają, nie jest w żadnej mierze rozumiany w kategoriach postępu czy rozkwitu. Nie oznacza zatem, że stan obecny naszego rozumienia mitu może być wyjaśniony jedynie jako efekt przemian rzeczy i zjawisk w kategorii cywilizacji. W ewolucji mitu nie ma bowiem ciągłości, a raczej, jak wykazał to w odniesieniu do tragedii greckiej Tadeusz Zieliński, pojawiają się rudymenty, boczne linie, które jak gałęzie drzew, wprowadzają nowe układy interlacyjne (ang. *interlacement* – rozgałęzienie). W tym sensie ewolucja mitu przypomina konstrukcję Peiperowskiego „poematu rozkwitającego”, w którym jedno ziarno tematu rodzi różne, często skazane na szybką śmierć, rośliny. W tym właśnie sensie przedstawiona tu w koniecznym skrócie teoria i praktyka mitograficzna unika zarówno Marksowskich rozwiązań dialektycznych (*eo ipso* – rozwiązań Heglowskich), jak i Darwinowskiej, naturalistycznej koncepcji procesu

doskonaleni idei poprzez nieodwracalne, progresywne przemiany. Przeciwnie: w ewolucji mitu właśnie odwracalność i antyprogresywizm ma znaczenie kluczowe. Poza Howardem Beckerem⁵ zwrócili na to uwagę Tadeusz Kotarbiński⁶ i Jan Szczepański⁷. Należy też przywołać prace Roberta Harrisa Lowiego⁸, jako podstawowe źródła do badań nad mitoznawstwem porównawczym.

W przemianach mitu wielkie znaczenia mają zjawiska, które – na pierwszy rzut oka – nie stanowią żadnej wartości dla ewolucjonizmu. Chodzi tu głównie o przywołane już zespoły rudymentów, rozumianych jako konglomeracje szczątków i pozostałości, śladów początku i podstawy mitu. Takie – łacińskie przecież słowo – *rudimentum* (strzęp) w rysowanym tu projekcie wykracza poza rozumienie rudymentarności znane z pracy Zielińskiego, wydanej pod tytułem *Szkice antyczne*⁹. W przeobrażeniach treści mitu, inaczej niż w biologii, jego elementy, a zwłaszcza składniki podstawowe, *mitemy*, zanikają, by po jakimś czasie się odrodzić. *Rudimentum* to właśnie ów *fragment, strzęp, ślad*, który odradza się, czasem kapryśnie i nieobliczalnie, w innych miejscach i okolicznościach. *Strzęp* zatracił, być może, swoje pierwotne znaczenie, ale może dać początek nowej opowieści. W micie żaden *mitem* nie może być rozumiany jako element zanikający, lecz powinien być traktowany jako początek, ognisko i ziarno nowego mitu. Zjawisko to znane było już w dramaturgii starożytnej, jeśli porówna się trzy tragedie: *Siedmiu przeciw Tebom* Ajschylosa, *Antygonę* Sofoklesa i *Fenicjanki* Eurypidesa lub *Króla Edypa* i *Edypa w Kolonos* Sofoklesa, widać wyraźnie, jak czynniki polityczne i osobiste stawały się źródłem przekształceń w obrębie mitu o Labdakidach. Sposób, w jaki stosuję w badaniach nad mitami zasadę rudymentu, jako podstawę budowy nowych mitów na reliktach (strzępach) mitów dawnych, stanowi dla mnie problemowe centrum metodologii mitoznawstwa porównawczego.

⁵ H. Becker, *Social Thought From Lore to Science*, Ed. 2., Washington 1952.

⁶ T. Kotarbiński, *O lekceważeniu ewolucyjnego punktu widzenia w metodologii humanistycznej*, w: tegoż, *Elementy teorii poznania i logiki formalnej i metodologii*, Wrocław-Warszawa – Kraków 1961.

⁷ J. Szczepański, *Socjologia*, Warszawa 1961.

⁸ R.H. Lowie, *History of Ethnological Theory*, New York 1924.

⁹ Owe szkice są zestawieniem tekstów wydanych po polsku po śmierci uczonego. Teorię motywów rudymentarnych opublikował Zieliński w lipskim wydaniu *Tragodumenon libri tres* z 1925r. Zob. też: *Szkice antyczne*, wybór A. Biemacki, wstęp J. Parandowski, Kraków 1971.



Włodzimierz Szturc – wykładał komparatystykę, obecnie zaś mitografię, rytualistykę i archeologię teatru na Uniwersytecie Jagiellońskim (Katedra Teatru i Dramatu) oraz historię teatru w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie. Był wykładowcą w Instytucie Języków i Cywilizacji Orientalnych (INALCO) w Paryżu oraz prowadził kursy literatury powszechnej w Uniwersytecie

Francois Rabelais w Tours. Współpracował z wieloma instytucjami, między innymi z Centrum Badań nad Wyobraźnią (Grenoble) oraz Fundacją Frank Roggen (Gandawa). Poznawał odległe kultury podróżując po Grecji, Indonezji i Afryce. Pisze dramaty, z których kilka zostało wystawionych w teatrze. Jest autorem wielu artykułów, dramatów i książek. Opublikował m.in. *Ironię romantyczną* (1992), *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni* (1997), *Teorie dramatu romantycznego w Europie XIX wieku* (1999), *Archeologię wyobraźni* (2001), *Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej* (2004), *Mitoznawstwo porównawcze* [z M. Dybizbańskim] (2006) i *Nowe przestrzenie. Szkice o namiętności* (2011). Obecnie pracuje nad rytami w kulturach świata oraz zajmuje się opisem i fenomenologią maski, głównie rytualnej, inicjacyjnej a także mitami zawierającymi źródła do rekonstrukcji najstarszych widowisk w Babilonii i Egipcie.

Tomasz Kaczorowski

MASKI I MASKARADY A KARNAWAŁ

Szaleństwo maskarad

Jak próbuje wykazać Jean-Thierry Maertens w swoim eseju *Maska i lustro*¹, maska w zachodnioeuropejskiej kulturze jest marginalizowana. Autor zwraca uwagę, że w kulturze judeochrześcijańskiej i muzułmańskiej, kościół i islam zwalczały stowarzyszenia masek, które z czasem nabrały tajnego charakteru. Według Maertensa maska dla człowieka dzikiego była narzędziem, którym zdobywał on przychylność natury, jednocześnie harmonijnie współgrając z całym systemem i podkreślając związek między ciałem a ziemią. Jednocześnie przeciwstawia kulturę cywilizowaną – tzw. kulturze ludów dzikich. Na przykład w tej pierwszej, maska ma stawać się katalizatorem groźnych sił zewnętrznych, a ciało i ziemia przestają być ze sobą ściśle powiązane, przez prowadzenie licznych wojen i zdobyczy terytorialnych. Jedyną maską, która nie jest wrogiem, jest to ta teatralna (z antycznej Grecji), która też prowadzi do późniejszych szaleństw maskarad. Te szaleństwa nie służą już wyrażaniu Innego: maska jest wystarczająco szalona, by zapewnić rozrywkę i wyzwolić z zahamowań – nie na tyle jednak, żeby otworzyć nową drogę do potencjału semiotycznego.

Ciekawym przykładem jest maska Dionizosa. Maertens wychodzi od tego, że kult tego boga stopniowo wchłaniał pomniejszych kultury, przez co definicja samego Dionizosa jest płynna, bo może on odgrywać w zasadzie dowolną rolę. Podobnie jest z innymi greckimi bogami, choć nie na taką skalę, jak z bogiem wina i płodności. Francuski antropolog twierdzi, że osoba i kult Dionizosa sprzyja maskaradom, co popiera fakt, że z czasem dołączają do niego maski satyrów i sylenów. Maertens mówi, że maska Dionizosa patronuje szaleństwu – „służy do udawania szaleństwa, ale szalona nie jest”. Staje się ona punktem wyjściowym dla rytuałów świata na opak, obalania istniejącego porządku. I choć już w II wieku p.n.e. Rzym zakazał świąt dionizyjskich i używania masek, uznając je za zbyt groźne, to przekradły się one do zachodniego karnawału, przedstawiając karykatury obyczajów społecz-

¹ J.T. Maertens, *Maska i lustro. Esej z antropologii okrycia twarzy*, w: *Antropologia widowisk*, pod red. Leszka Kolankiewicza, Warszawa 2010.

nych i dając możliwość odreagowania i pozorną możliwość obalania porządku i sztywnych reguł.

Z kolei Karl Kerényi w swoim szkicu *Człowiek i maska*², twierdzi, że maska Dionizosa jest prototypem wszystkich innych masek i nieodłącznie związana jest z dziką przyrodą. Kerényi mówi też, że współcześnie sądzi się, że maska służy ukryciu – negatywnej funkcji skrywania się. Jednak jest to według niego wyłącznie poboczna funkcja. Za przykład podaje maskę Gorgony, której głównym zadaniem było wywoływanie strachu. Strach doprowadzony w tej figurze zostaje do ekstremum, czyli nawet do uśmiercenia (tak jak wzrok Meduzy). Idąc dalej tym tropem, właściwością tych i innych masek jest „martwa drętwa” (także najstarszych płóciennych masek; taki efekt odrętwienia osiągnano również przez prymitywne malowanie twarzy). Jeżeli chodzi o Dionizosa i Gorgonę, to są to postaci całkowicie tożsame z maską. Nie można ich od nich oderwać – Dionizos i Gorgona są maskami.



Ta „martwa drętwa” jednoznacznie kojarzy się również z umarłymi. Tworzy związek między żywymi a zmarłymi. Według Kerényi’ego maska jest narzędziem jednoczącej przemiany – zniesiona zostaje granica między życiem a śmiercią. Ciekawym tropem jest potraktowanie tragedii antycznej, jako obcowanie ze zmarłymi-herosami, którzy powracali do życia dzięki zaangażowaniu uczestników zgromadzenia (aktorów i chóru w maskach) i mocy Dionizosa. W królestwie Dionizosa nie ma śmierci – tylko umarli, którzy nadal żyją i stanowią dowód nieredukowalności życia. Maski teatralne są trwale związane z grobem, lecz i z bogiem maski.

² K. Kerényi, *Człowiek i maska*, w: *Antropologia widowisk*, pod red. Leszka Kolankiewicza, Warszawa 2010.

Ciekawym przypadkiem wydaje się, przywołana przez Kerenyi'ego, maska Sylena – jedyna poświadczona materialnie maska satyra. Początkowo uważana była, jako straszak lub rekwizyt teatralny. Przypuszcza się jednak, że służyła ona przy procesie inicjacji chłopców (w jej punkcie kulminacyjnym). Młody chłopiec musi spojrzeć w głąb srebrnej misy, która jest wkleśłym lustrem, przez co nie ogląda swojej twarzy, lecz odbicie maski-Sylena-nauczyciela, która znajduje się poza polem jego widzenia. Efektem jest całkowite zaskoczenie – inicjacja na satyra – chłopiec widzi „siebie” jako dorosłego i dołącza do grona satyrów. Byłoby to spotkanie człowieka z twarzą ponadindywidualną, które ma wstrząsającą moc oddziaływania – objawienia archetypu. Stanowi narzędzie, dzięki któremu człowiek w każdej chwili może przeżyć swą unikalną „egzystencjalną sytuację” i odnaleźć drogę do duchowego świata. Jego tożsamość zostaje zderzona z tożsamością zbiorową, legendą itp. Ale również stwarza zagrożenie przejęcia tożsamości i kontroli przez założoną maskę. Jednocześnie Kerenyi podkreśla, że maski wkładano rzadko i przemyślanie, bo „ten, kto nosi maskę bez przerwy jest umarłym lub potworem”.



Innym przykładem, który podkreśla związek masek ze śmiercią, stanowią tzw. maski pośmiertne książąt (Mykeny, XV w. p.n.e. lub egipskich despotów). Dodatkowo z maską łączy się władza. Maską pośmiertną narzuca śmierci rysy żyjącego i jest ściśle związana z koncepcją sobowtóra.

Jean-Thierry Maertens zauważa, że kultura zachodnia opiera się na identyfikacji; maska znika ze sceny teatralnej, bo publiczność szuka właśnie identyfikacji. Powraca tylko tam, gdzie teatr wyraża wyobcowanie.

Maskarady były również sposobem na odreagowanie i rozpustę na dworach i wśród arystokracji. Jest to tzw. maska władzy. Po kolejnych przykładach związku ze śmiercią, wraca w tekstach Maertensa i Kerenyi'ego motyw skrywania tożsamości. Chęć popuszczenia wodzy fantazji i odcięciu się od narzuconych konwencji i konwenansów. To z kolei przywołuje na powrót motyw świata na opak i jednocześnie na motywy jarmarczno-kuglarskie, które pierwotnie miały być odwróceniem porządku, prawa i panujących zwyczajów – okazją do niepohamowanej zabawy (karnawałowej), do której chęć przynależna była wszystkim stanom. Tu trzeba, za Bachtinem³, krótko wspomnieć o fizjologicznym (cielesnym) aspekcie karnawału – odwrócenie porządku: góra-dół, głowa-nogi itp., gdzie dominowały śmiech, chwilowa wolność słowa i swawola.



Jedna z zabaw karnawałowych, wg Bruegel'a

Komedia dell'arte

Jarmarczne zabawy są też jednym z wielu źródeł dla sztuki komedii dell'arte – sztuki wielowymiarowo korzystającej z technik operowania maską i rodzącej pytania o identyfikację z nią-postacią.

Komedia dell'arte jako taka rodzi się w drugiej połowie XVI wieku i związana jest z działalnością Angelo Beolco (1502-1542). O jego wykształceniu nic nie wiadomo, ale zajmował się aktorstwem. Miał swoją trupę Comizzi Gelo-si, która na początku trwania soboru trydenckiego – już po śmierci Beolco – w 1545 roku została zarejestrowana i tym samym stała się pierwszym zawodowym zespołem zarabiającym, na graniu repertuaru. Choć z początku grywał repertuar

³ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, Kraków 1975, s. 61-68.

komedii renesansowych, to późne sztuki Beolco mają cechy komedii dell'arte. Ten typ teatru stał się swoistą wizytówką włoskiego teatru – ściśle związanego z aktorstwem (rozumianym jako fach). Ważniejsze od tekstów pisanych była improwizacja i ruch aktorów. Czasem były one spisywane w formie dialogów, jednak częściej były to partytury, do których aktorzy musieli improwizować. Był to impuls do zrobienia z aktorstwa prawdziwego rzemiosła.



Angelo Beolco



*Pomnik Il Ruzante
(Beolco) w Padwie*

Ważną cechą komedii dell'arte było dostosowywanie się do bieżących wydarzeń, czy lokalnych typów. Wszystko, dlatego że wraz z zarobkiem pojawiła się też potrzeba schlebiana gustom publiczności. Modyfikowano komedie do konkretnych realiów, w których mają być one grane (np. pokazywanie karykatur osobistości lokalnych – mechanizm dodawania typom określonych cech, tak żeby publiczność mogła odnaleźć w postaciach swoje własne cechy).

Postacie komedii dell'arte przedstawiały stypizowane zachowania i wygląd. Początkowo oblicze aktora musiało być skryte za maską, ale im bardziej aktorzy zżywali się ze swoimi rolami, które często ciągnęli przez całe życie (zżycie z postacią na skalę niebywałą, bo całego życia!), tym częściej odchodzono od masek, na rzecz prostych malunków na twarzy. Postacie charakteryzowały się często cechami bardziej zwierzęcymi niż ludzkimi. Sam Angelo Beolco grał postać Ruzante i tak został zapamiętany (kiedy w Padwie postawiono mu pomnik, było to miejsce poświęcone Il Ruzante). Ruzante to postać przemądrzałego i sprytnego chłopca, który potrafił oszukać swojego pana; zonglował też stylami mowy: dworskim i chłopskim, w celu obnażenia i ośmieszenia różnic. Obok Ruzante występowali: Il Dottore, Il Capitano, Colombin, czy Pantalone.

Jednak najciekawszymi typami byli tzw. Zanni, czyli służący. Kiedy swój złoty wiek przeżywali Comizzi Gelosi, powstaje też ich konkurencja.

Odnotowano np. zespół Zana Ganassy, którego to postać Zana, stała się pierwowzorem typów służących. Z czasem komedia dell'arte zaczęła przejmować także postaci legendarne i historyczne (np. z antycznego mimu): Pierrot, Arlekin, Brighella, Pollicinella (Poliszynel)⁴.

Z tych typów zgoła najbardziej fascynującym wydaje się Arlekin. Już w średniowiecznym tekście (dialogu komicznym) Adama del la Halle „Gra w altanie”, pojawia się niejaki Harlequine (lub Hallekin) – demon bez określonego kształtu, z czarną włochatą maską, którego obecność zaznaczona zostaje przez dźwięk dzwoneczków, która później, według Bethold, ewoluuje w różne typy diabełków⁵. Arlekin z komedii dell'arte również ma czarną, choć nie kosmatą (czasami ze spiczastym nosem), maskę, pstrokaty (najczęściej w kolorowe romby – pierwsze stroje były ubogie, łatane) strój, kapelusz i laskę. Przypuszczalnie wzorowany był na ciemnoskórych (metyskich) afrykańskich niewolnikach (w komediach dell'arte często mówi się o nim: „murzynek”⁶). Arlekin wyróżniał się sprytem, choć nie grzeszył przesadną inteligencją i często wpadał w tarapaty przez źle zaplanowane przekrety. Jednocześnie ma on w sobie coś tajemniczego i intrygującego⁷.

Wenecka tradycja karnawałowa

Według Åsy Boholm, maska służy nie tylko skrywaniu oblicza (kamuflowaniu indywidualności), ale rozumiana jest szerzej, jako kategoria ekspresji. W swoim eseju „Weneckie widowiska karnawałowe w maskach”⁸ mówi, że maska nadaje nową tożsamość, a jej założenie wiąże się z symbolicznym oderwaniem człowieka od samego siebie. Boholm uważa, że każda maska zachowuje się w pewien określony, charakterystyczny sposób – także w wymiarze ruchu i kroków. Przypomina to również sposób zachowania postaci komedii dell'arte, które musiały mieć coś w sobie charakterystycznego (np. włóczenie za sobą nogi przez Arlekina lub przygarbienie Dottore), coś przynależnego tylko im (a więc kojarzonego od razu ze strojem – wyglądem). Boholm mówi również, że w kategorii maski można traktować cały strój – przebranie.

⁴ J. Miszalska, M. Surma-Gawłowska, *Historia Teatru i dramatu włoskiego*, t.1, Kraków 2008, s. 181-202.

⁵ M. Bethold, *Historia teatru*, Warszawa 1980, s. 244-245.

⁶ Takie określenie wielokrotnie pada np. w dużo późniejszej komedii *Sługa dwóch panów* Carla Goldoniego.

⁷ J. Miszalska, M. Surma-Gawłowska, op. cit., 181-202.

⁸ Å. Boholm, *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, w: *Antropologia widowisk*, pod red. Leszka Kolankiewicza, Warszawa 2010.

W Europie tradycja zakładania masek przekradła się do karnawału (mniej więcej przełom stycznia i lutego). Przebierano się za zwierzęta, demony lub wysokich dostojników. Karnawał gdziekolwiek był obchodzony przybierał charakter maskarady - w Wenecji odnotowywane w dokumentach są już od XIII wieku.

Trzeba podkreślić jednak, jaki charakter ma Wenecja, która dziś kojarzy się tylko ze skomercjalizowanym i kolorowym karnawałem. Jest to przede wszystkim miasto, które na różnych polach symbolizuje śmierć: od trujących bagien, otaczających miasto, czy przez jego portowy charakter – wszak morze i wojny pochłonęły dziesiątki tysięcy weneccjan. Oczywiście nie oznacza to, że maski w okresie karnawału nie służyły również jako przepustki do swawoli, zapewniając anonimowość.

Wśród typowych weneckich kostiumów-masek męskich najpopularniejszy, według Boholm, był strój *Tabarra e bauta*: długi, luźny, czarny, wełniany płaszcz; kaptur na kark, uszy, włosy i podbródek; biała maska – upiorna, z płótna lub tektury, sięgająca do połowy policzków, zakończona spiczastym nosem. Wśród kobiecych strojów popularna była *Moreta* (maska na górnej części twarzy z czarnej satyny). Często wcielano się też w charaktere: *Gnaga* (kostium nieprzyjemnej staruchy, rajfurki), *Mattacino* i *Frombolatore* (figlujący chłopcy, którzy obrzucali innych jajami). Popularne były również stroje postaci komedii dell'arte: Pantalone (jako stary kupiec wenecki), zanni, Dottore, Capitano. Boholm wspomina też o Arlekinie – duchu, demonie, który według legend prowadził za sobą korowód zmarłych przedwczesną śmiercią (np. pełniących służbę na morzu) – grającym na flecie.

Boholm podkreśla jednocześnie, że w czasach przedchrześcijańskich, czas karnawału (styczeń/luty) był czasem powrotu zmarłych do świata żywych. Prowadzi to do tropu, że zamaskowani aktorzy i uczestnicy późniejszych karnawałów, stanowią wyobrażenia umarłych. Na potwierdzenie tego, Boholm przypomina, że doża wenecki symbolicznie uważany jest za upiora. Zamaskowanie postaci prowadziłyby do zrównania żywych ze zmarłymi, podkreślając jednocześnie płynną swobodę ruchu postaci w maskach: żywi bawią się obok umarłych. Takie wskrzeszenie umarłych, według szwedzkiej antropolog, oznacza równocześnie zawieszenie upływu czasu, a obcowanie ze zmarłymi jest czasem radosnej zabawy, ale jednocześnie czasem refleksji. Kulturowo mieszają się więc zwyczaje i tradycje przedchrześcijańskie z chrześcijańskimi.

Współczesne ujęcie arlekina, czyli kwestia tożsamości Marcella Morettiego

Wybitny reżyser, człowiek teatru, Giorgio Strehler w swoich wspomnieniach i przemysleniach⁹, z wyjątkową czułością wspomina pracę nad „Sługą dwóch panów” Goldoniego, a szczególnie współpracę z aktorem Marcello Morettim, który grał wówczas Arlekina. Strehler podkreślał złożony stosunek Morettiego do tej postaci komedii dell’arte, miłość, która jednocześnie była pełna bólu i gorzkości.



Giorgio Strehler (drugi od prawej) podczas próby

Wszystko wyprowadza od tego, że dla Morettiego maska była na początku pewną formą tyranii – bał się utożsamienia z postacią-maską. Podobno przepełniały go rozterki starzejącego się aktora. „A kiedy się zestarzeję i nie będę mógł już grać Arlekina?” pytał podobno często. Przy konwencji dell’arte często powtarzany rytuał zakładania maski (oswajania się), musiał zbiegać się też z tym, żeby za każdym razem zachować początkową świeżość grania i ładunek wewnętrzny.

⁹ G. Strehler, *Pamięci Marcello Morettiego*, w: tegoż, *O teatr dla ludzi*, Warszawa 1982, s. 199-207.

Marcello Moretti



Moretti miał być aktorem „trudnym i bardzo osobliwym”: niewysokim, małowzrostowym, o ograniczonej skali głosu i nie zawsze czystej dykcji. Giorgio Strehler opisuje, jak zaczęli pracę, tworzyli domowym sposobem tekturowe maski – niedoskonałe i tak niewygodne, że aktorzy musieli wykladać je wata. Włoski reżyser wspomina, jak aktorzy czuli się w nich obco (obcość jako zjawisko psychiczne), a jemu zależało na odkopaniu zakurzonej tradycji komedii dell’arte. Na początku, aktorzy mając zakrytą twarz mniej czuli siebie i towarzyszy – byli przekonani, że „są bez wyrazu”. Ale przecież same maski nakładały na nich ekspresję. Podobno Moretti na premierze

zagrał bez maski, za to namalował ją sobie na twarzy.

Strehler jednak naciskał, uważając że z maską na twarzy stawali jako zespół u progu teatralnego misterium, ożywiający statyczne demony, które tkwią u źródeł teatru. Wszystko było kwestią pracy i zaangażowania. Początkowo, z pozoru, normalne i naturalne gesty wobec maski okazywały się absurdalne i zupełnie chybione. Stopniowo zaczęli udoskonalać techniki – także wytwarzania masek (od tektury do skóry). Marcello Moretti występował w masce typu „kot”, a potem „lis”, a jeszcze później w masce prymitywnego błazna. Zaczął odkrywać „ruchomość” maski – możliwości dotyczące jej ekspresji; aż pewnego dnia podobno oświadczył, że bez maski czuje się, jak bez ubrania: zaczął się naprawdę wcielać postaci. Od niechęci, przeszedł do wyższego poziomu utożsamienia z postacią – może nawet takiego, jakie spotykane było w czasach działalności trup komediantów dell’arte, kiedy aktorzy grali jedną postać przez całe życie. Strehler czuł, że komedia dell’arte ożywa na jego oczach.

Podczas jednego z występów Moretti zranił się w kolano i zaczął kuleć (!), jak w opisach Arlekina. Kiedy już wyleczył tę dolegliwość, mimo wszystko wracał do tego – włożył za sobą jedną nogę.

Strehler opisuje też tournée po Stanach Zjednoczonych ze „Sługą dwóch panów”. Na przedsięwzięcie na taką skalę potrzebny był zmiennik. Moretti miał okazać się wytrwałym nauczycielem. Włoski reżyser opisuje ten proces jako naukę pokoleniową i „współuczestniczenie w rytuale” przekazywanie ruchów i doświadczeń. Pomagać aktorowi dobrze grać, a „człowiekowi być człowiekiem”.

Podsumowanie

Celem niniejszej pracy było zestawienie ze sobą różnego rodzaju pojmowania i funkcji masek, które wyrastają z podobnych lub bliskich źródeł, które w płynny (trochę tajemniczy) sposób przechodzą do kolejnych tradycji – przekradają się do kolejnych epok (antyczna Grecja, mim, kostiumy karnawałowe, komedia dell'arte). Szczególnie zależało mi na rozróżnieniu współcześnie rozumianego karnawału (skomercjalizowanego) od tego, który korzeniami sięga do średniowiecza (a tradycją i do antyku); oraz karnawału ludowo-jarmarcznego (bazującego na odwróceniu porządku i praw) od tego, który wiąże się z obcowaniem ze śmiercią (karnawał wenecki).

Szczególnie w moich zainteresowaniach znalazło się podkreślenie, że tradycja karnawału weneckiego (w tym: przebrania, maski, legendy) to czas zabawy żywych ze zmarłymi (przodkami) – czas wesołości i refleksji.

Również ciekawa wydała mi się próba opisanie problemu tożsamości maski i osoby, która maskę wdziewa (na przykładzie komedii dell'arte i Marcello Morettiego), jako konfrontacji z samym sobą, a także całościowego zaangażowania, które rodzi życie się z postacią.

Oczywiście wszystko ma charakter szkicowy, stworzony w oparciu o artykuły, eseje i fragmenty wspomnień antropologów, historyków i praktyków teatru. Mam nadzieję, że w nienachlany sposób udało mi się pobieżnie zarysować kwestię problemów na linii maski-karnawał.

Tomasz Kaczorowski, student II roku wiedzy o teatrze (Katedra Teatru i Dramatu, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego). Niniejsza praca zaliczeniowa na module teatrologicznym „Maski i rytuały” w ramach kursu prof. dr hab. Włodzimierza Szturca (PWST Kraków).



Il Dottore



Fritellino



Arlekin



Tabarra e bauta



Moreta



Gnaga



Mattacino i Frombolatore



Il Capitano



Pantalone

Ewa Gorlewska

MORALNOŚĆ MITU I MIT MORALNOŚCI.
APOLLO I DIONIZOS JAKO FIGURY ETYCZNE
W MYŚLI FRYDERYKA NIETZSCHEGO

Postacie mityczne mają tę niewątpliwą zaletę, że są plastyczne, a co za tym idzie – praktyczne. Nie są czymś stałym, nie mają początku i końca, żyją poza czasem i przestrzenią. Stanowią pewien „miękki wzorzec” zachowań, relacji, poglądów i wartości, który w łatwy sposób ulega przetworzeniu i interpretacji. Istnieją, rzecz jasna, granice obszernego pola możliwych odczytań ich postaw, są one jednak położone dość daleko od centrum, które stanowi bohater mityczny, przedstawiony w określony sposób przez opowiadaczy mitów. Na kanwie mitu swoją narrację z powodzeniem może wykreować literat, muzyk, socjolog, psycholog, filozof, językoznawca, słowem – humanista. Gdy poprzestajemy na literalnym odczytaniu mitu, prawdopodobnie uznamy go za skończoną historię, nieco alegoryczną, ale niedającą naszej wyobraźni szerokiego pola manewru. Wydarzenia i postawy są osadzone w konkretnej rzeczywistości (to nic, że magicznej!), co pozornie nie skłania do zadawania pytań, a już na pewno nie zachęca do samotnych wycieczek w głąb potencjalnych interpretacji. Natomiast wyjmowanie postaci z ich własnej historii i osadzanie ich w zgoła innej scenerii wydaje się czystym szaleństwem.

Na wariacki pomysł samodzielnego odczytania historii dwu popularnych bogów greckich, Apollina i Dionizosa, wpadł Fryderyk Nietzsche, który w swoim pierwszym dziele *Narodziny tragedii* podejmuje kwestię „apollinijskości” i „dionizyjskości” jako żywiołów dających początek greckiej tragedii. Nietzsche rychło porzucił jednak rozważania o sztuce na rzecz budowania własnego systemu moralnego. Nie zrezygnował jednak z postaci Apollina i Dionizosa, które służyły mu jako figury (symbole) określonych postaw etycznych. Ci dwaj bohaterowie mityczni odgrywają niebagatelną rolę w lekturze zarówno wczesnych, jak i późniejszych pism niemieckiego filozofa, choć trzeba przyznać, że z czasem bogowie ci pojawiają się w pismach filozofa coraz rzadziej. Element dionizyjski był zdecydowanie bardziej aprobowany przez myśliciela, niż żywioł apollinijski. Apollina Nietzsche kojarzył z myślą Schopenhauera, z jego wizją świata jako *woli i przedstawienia*. Centralną ideą łączącą się z tą mityczną postacią jest wyobrażenie, ułuda, quasi-rzeczywistość, podczas gdy Dionizos (w mniemaniu Nietzschego) uosabiał żywioł ziemski: cielesność, pierwotne instynkty, igranie ze świadomością,

seksualność, życie i śmierć. W porównaniu z wartościami, jakie niesie ze sobą Apollo, Dionizos wydaje się bardziej autentyczny, stojący bliżej rzeczywistości doświadczenia człowieka. Warto jednak przyjrzeć się bliżej nietscheańskiej interpretacji mitu Apollina i Dionizosa. Niemiecki filozof stworzył wyraźnie antagonistyczną wizję dwu bogów – to interesujące, choć ryzykowne posunięcie.

Apolliniński spokój

W myśli Nietscheańskiej bóg Apollo nosi cechy flegmatyka: jest uosobieniem spokoju, harmonii, marzenia sennego i wyciszenia. Niemiecki filozof przedstawia go jako bóstwo patronujące światowi pozorów, przy czym *implicite* przedstawia swoje negatywne stanowisko wobec snu. Stwierdza bowiem, że jawa: „zda się nam bez porównania wyższą, ważniejszą, godniejszą, bardziej wartą życia, nawet jedynie przeżywaną¹”.

Wiele wskazuje na to, że autor *Narodzin tragedii* staje po stronie realnego przeżywania rzeczywistości. Nazywa Apollina „bóstwem etycznym²”, czyli takim, które tworzy zachowaniom człowieka pewną ramę, wytycza granice poznania, próbuje przeprowadzić podział na działania etycznie właściwe i etycznie naganne. Wymaga od podmiotu poruszania się w granicy wyznaczonego pola, wskazuje mu tym samym jego powinności oraz produkuje coraz to nowe zakazy. Apollinińskie zachowywanie miary, ów umiar, o którym Nietzsche wypowiada się z nieukrywaną niechęcią, jest *de facto* moralną powściągliwością, hamulcem powstrzymującym człowieka przed jego naturalnymi zachowaniami. Pobrzmiwa tu echo obyczajowego „wypadania”: z góry narzucone zasady moralne i społeczne wtłaczają jednostkę w nieprzyjazną przestrzeń, w której coś wypada, a coś nie wypada mu zrobić, powiedzieć, nawet pomyśleć. Bóg Apollo jawi się tu jako postać ograniczająca człowieka, faktycznie dająca mu tylko pozory wolności i samostanowienia. W rzeczywistości jednak wtrąca go do społecznego więzienia. Apollo, jako moralista, wydaje się mówić: „Rób, co do ciebie należy. Zapomnij o swojej naturze.” Nietscheański Apollo wydaje rozkazy oraz kształtuje człowieka podług własnych zasad i tego, co sam ocenia jako najwłaściwsze. Wydaje się „niehumaniczny”, nie jest w stanie zrozumieć potrzeb zwykłego śmiertelnika. Jest zbyt perfekcyjny, by pozwolić sobie na skażenie się choćby rysą naturalnego popędu. Odwraca się od tego, co cielesne i brutalne, nie chce uczestniczyć w teatrze grozy, jakim jest ludzki świat. Za wszelką cenę pró-

¹ F. Nietzsche, *Narodzin tragedii*, Warszawa 1907, s. 36.

² Tamże, s. 37.

buje utrzymać fikcję ideału, dopasowania i piękna. Estetyka jest dla Apollina priorytetem i jej próbuje on podporządkować ludzkie zachowania. Według Nietzschego taka postawa jest bardzo odległa od tego, jak działa ludzka natura i natura świata. Do pewnego stopnia postawa apollińska w interpretacji niemieckiego filozofa zbliżona jest do moralności chrześcijańskiej, która także zmusza człowieka do odgrywania pewnej roli, często stojącej w sprzeczności z jego faktycznymi odczuciami i potrzebami, nie wyłączając tych, związanych ze specyfiką ludzkiej natury. Jest to zatem etyka do granic antyludzka, pomijająca pierwotny instykt na rzecz uwznioślenia pozornych, niemal niemożliwych do osiągnięcia ideałów. Człowiek apolliński na pierwszym miejscu stawia ład, harmonię i zgodę. Gardzi gwałtownością, „krwią i mięsem”, brzydotą (choćby obrazowała ona prawdę). Estetyczna ułuda staje się tu ważniejsza niż brutalna autentyczność.

Stanowisko Nietzschego wobec apollińskości wydaje się dość jasno sformułowane przez samego autora *Narodzin tragedii*. Niewątpliwiej pikanterii dodaje tu porównanie apollińskiego ideału do Schopenhauerowskiej koncepcji świata jako woli i przedstawienia. Nie jest to bynajmniej neutralne zestawienie – Nietzsche już w przedmowie do pierwszego dzieła³ ujawnił krytyczne nastawienie wobec swojego dawnego mistrza. Porównanie to jest zatem wyrazem niezadowolenia niemieckiego filozofa z postawy zarówno mitycznego boga, jak i samego Schopenhauera. Zanim przytakniemy wspomniałemu dziełu wielkiego filozofa końca XIX wieku, warto zwrócić uwagę na kilka nieścisłości zawartych w tak przedstawionym obrazie Apollina. Dominuje w nim przede wszystkim jednolitość tej postaci. Jej opis jest u Nietzschego bardzo jednostronny, a sam Apollo został przedstawiony jako bóg kompletnie niezmienny, niemający w sobie żadnych sprzeczności. Taka wizja różni się z jego mityczną osobowością, której symbolami są atrybuty Apollina – łuk i lira. Nietzsche odebrał bogu broń i postawił go w roli młodzieńca upiększającego świat za pomocą muzyki. Tymczasem Apollo był czczony przez Greków między innymi jako bóg gwałtownej, niespodziewanej śmierci. Nadaje mu to pewien rys okrucieństwa. Zarówno atrybuty boga, jak i przypisane mu przydomki świadczą o jego podwójnej naturze. Również związki z wyrocznią delficką wskazują na niejednoznaczność Apollińskiej postawy. Nietzsche wydaje się całkowicie pomijać jedną ze stron osobowości boga. Niekonsekwencję (czy wręcz przekłamanie) w tym względzie wytyka Nietzschemu jego czytelnik i kontynuator, Giorgio Colli, który w książce *Narodziny filozofii* zauważa, że:

³ Przemowa ta powstała później niż sam tekst *Narodzin...* – E.G.

Wyraźnie wychodzi tu na jaw rozbieżność z punktu widzenia Nietzschego: nie tylko to, że poryw i upojenie cechowały Apollina wcześniej niż Dionizosa, lecz również to, że własności wypowiedzi apollińskiej, nie uciekającej się do „uśmiechu, ozdabiania, namaszczania”, są całkowicie przeciwstawne temu, co przypisywał apollińskości Nietzsche. W jego mniemaniu apollińską wizję świata tworzą marzenia, złudne obrazy i wielobarwna zasłona sztuki, odgradzająca przeraźliwe przepaście życia⁴.

Porywczosć i ferowanie wyroków; gwałtowność i stosowanie przemocy; decydowanie o życiu i śmierci – to działalność Apollina, zakłeta w jednym z jego atrybutów, w łuku. Nietzsche w swojej interpretacji odbiera bogu broń, a tym samym pozbawia go istotnej części jego osobowości, której cechy następnie przypisuje Dionizosowi, by uczynić go jeszcze bardziej pierwotnym, ekstatycznym, upojonym i nieprzewidywalnym bóstwem, symbolem tego, co ludzkie. Z punktu widzenia poszanowania tekstów kultury, które stanowią podstawę pewnej tradycji, wersja Nietzschego jest daleko posuniętym nadużyciem. Jednakże niemiecki filozof potrzebował stworzyć ostry kontrast tych dwu postaci, by zobrazować własną wizję skrajnie różnych postaw człowieka wobec świata, poznania, przeżywania rzeczywistości. Są to w końcu figury moralne z własnych etosem i katechizmem. Być może Nietzsche nie stwierdza tego wprost, ale bezsprzecznie daje się wyczuć w refleksji o apollińskości i dionizyjskości preludium do późniejszej wykładni moralnej zaproponowanej przez autora *Antychrysta*. Cechy Apollina pod pewnymi względami przypominają prototypowe cechy chrześcijanina, przedstawiciela moralności niewolniczej – mówiąc językiem filozofa. Kluczową rolę odgrywa w niej właśnie pozór, upiększanie poprzez aprobatę życia duchowego i ascezy z jednoczesnym deprecjonowaniem cielesności i natury człowieka. Nie jest to, co prawda, dokładne odwzorowanie apollińskości przedstawionej w pierwszym dziele Nietzschego, lecz stanowi do niej ważne nawiązanie. W pewnym sensie na kanwie mitu o greckim bogu, omawiany myśliciel tworzy swój własny mit, którego centrum stanowi rywalizacja Apollina i Dionizosa, a treścią jest zestawienie pozornego świata przedstawień z pierwotną, instynktowną przestrzenią natury. Apollo staje się tu symbolem ograniczenia, Dionizos zaś – wyzwolenia.

Dionizyjska ekstaza

Nietzsche kreśli słowem obraz Dionizosa jako całkowite przeciwieństwo Apollina. Bóg winnej latorośli jest konstrukcją odwrotną do boga Delf. Filozof

⁴ G. Colli, *Narodziny filozofii*, Warszawa-Kraków 1991, s. 44.

wskazuje, że [w świecie greckim] „istnieje ogromne przeciwieństwo pochodzenia i celów między sztuką obrazową, apollińską – i nieobrazową sztuką muzyki, dionizyjską”⁵. Co prawda, Nietzsche wskazuje tu konkretny czas i miejsce takiej interpretacji obu sztuk (starożytna Grecja), a także ogranicza swoje odczytanie apollińskości i dionizyjskości tylko do pojęcia sztuki, to jednak główną osnową jego rozważań jest różnica ontologiczna dzieląca obu bogów. Nie da się jej przewyciężyć, pogodzić ich dwu kompletnie różnych stanowisk. O ile Apollo reprezentuje „mądrość pozoru”, to naturą żywiołu dionizyjskiego jest upojenie, utrata racjonalności, pojednanie człowieka z naturą. Biorąc pod uwagę późniejsze pisma Nietzschego, można by wysnuć wniosek, że owo połączenie się na powrót człowieka z przyrodą symbolizuje powrót do pierwotnych instynktów, które zostały przykryte obyczajem społecznym i etyką. Dionizos staje się tu piewą wyzwolenia się z kajdan narzuconych norm. Tej nieco anarchicznej postawie odpowiadają poszczególne cechy Dionizosa: nieprzewidywalność, spontaniczność, nieokiełznana i nieukierunkowana dynamika, a także tendencja do swego rodzaju autodestrukcji pojmowanej jako „porzucenie własnej podmiotowości”. Dionizos jest na wskroś antyracjonalny, działa instynktownie, jego żywiołem jest ekstazy taniec. Gdyby zaprosić na parkiet Apollina i Dionizosa, pierwszy tańczyłby walca, drugi – raczej pogo. Analogia wydaje się jasna: Dionizos w przeciwieństwie do Apollina nie respektuje narzuconych norm, promuje zachowania spontaniczne, zgodne z aktualnym stanem emocjonalnym i stanem umysłu. Grecki bóg wina uznaje zasadę, według której każdy ma taką moralność, jaką ma naturę. Przeczy to istnieniu moralności obiektywnej. Nietzsche tym sformułowaniem w gruncie rzeczy przekreśla całą etykę rozumianą jako z góry narzucony zbiór reguł. Stwierdza, że każde *indywiduum* ma prawo postępować zgodnie z osobistymi preferencjami moralnymi – nikt nie może narzucać drugiej osobie określonych wzorców zachowań. Niebezpieczeństwa dionizyjskiego szafu doświadczył z kolei Orfeusz, który, według podań, został rozszarpany przez bachantki, wyznawczynie Dionizosa. Doznawana przez nie i puszczona na wolność ogromna żądza rozszarpała w orgiastycznym uniesieniu ciało młodzieńca. Nietzsche za pomocą figury Dionizosa wyraża swoją aprobatę dla tego, co w człowieku ciemne, mroczne, podejrzane i jednocześnie... naturalne. Etyka dionizyjska jest *de facto* „antyetyką”. Jest raczej wezwaniem do prezentowania zachowań zgodnych z intuicją, z instynktem i czuciem, które mają swoje źródło w pierwotnym poczuciu mocy. Jak pisze Nietzsche: „Jednostka ze wszyst-

⁵ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, Kraków 2006, s. 19.

kimi swoimi granicami i miarami znikająca tu w samozapomnieniu stanów dionizyjskich i zapomniawszy o apollinijskich ustawach”⁶. Mamy tu skrajnie liberalną postawę wobec zasad – łamiemy te, które nam nie pasują lub ignorujemy ich istnienie, zdejmujemy nałożone nam szaty. Stoimy nadzy i bezwstydni. Nasze ciała są manifestem wolności, a wszelkie ograniczenia zostają zniesione. Stoimy wobec bezmiaru natury człowieka, respektując jej dziwność i brutalność. Dionizyjskie piękno natury człowieka nie jest apollinijską upiększoną powłoką, lecz staje się autentyczne. Nietzsche wie, że ludzkie postępowanie jest niewolne od żądz, zbrodni i destrukcji. Te „ciemne instynkty” należą do natury człowieka tak samo, jak ich przeciwieństwo. Filozof ustami Dionizosa nie tylko nie neguje tej strony ludzkiej natury, ale wręcz nawołuje, by ludzie zostali tacy, jakimi są, czyli takimi, jakich stworzyła ich natura. Moralność dionizyjska postuluje również oderwanie się od narzuconych ról. O ile dążenie apollinijskie przeistoczyło się w schematyzm moralny i społeczny, o tyle żywioł dionizyjski znalazł swoje ujście w inności, dziwności, nieszablonowości i swoistym buncie. Tragiczna postać Dionizosa została przez Nietzschego oddana w sposób dość frywolny. Na kanwie mitu filozof ukuł własną interpretację tej postaci i stworzył niejako nowy mit o Dionizosie. Sam bóg był postacią sprzeczną, niejednoznaczną: waleczny i zadufany w sobie, radosny i brutalny, przekonany o własnej wielkości, dostojeń i, z drugiej strony, otaczający się świtą (satyrów, sylenów i bachantek). Warto zauważyć, że w całym tym zachwycie postawą dionizyjską, która stanowi swego rodzaju misterium, Nietzsche przemilcza jej element auto-destrukcyjny oraz fatalną i permanentną niemożliwość jej pełnego doświadczenia. Innymi słowy: w świecie uspołecznionym nikt nie może osiągnąć dionizyjskiego ideału. Wykreowana przez Nietzschego (anty)etyka dionizyjska okazuje się „sztuką dla sztuki”, choć nie wolno odmówić jej pełnienia funkcji estetycznej, poznawczej, a nawet terapeutycznej⁷.

Poza czasem – Dionizos i Chrystus⁸

Postać Dionizosa jest dla Nietzschego czymś więcej niż tylko poręcznym symbolem przedstawiającym pierwotne, naturalne instynkty i ontologicznym

⁶ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, Kraków 2009, s. 29.

⁷ Sąd ten formułuję na podstawie indywidualnych doświadczeń czytelniczych. Nie stanowi on zatem wartości merytorycznej.

⁸ W tej części artykułu, ze względu na ograniczenie tematyczne, całkowicie pomijam polemikę Nietzschego z naukami Chrystusa i ideałami chrześcijańskimi. Skupiam się wyłącznie na wyłuskaniu charakterystycznych elementów postaw etycznych, jakie prezentują postaci Dionizosa i Chrystusa.

przeciwnikiem Apollina. Stanowi osnowę całej myśli niemieckiego filozofa, jest jej duszą i czymś absolutnie kluczowym do zrozumienia postawy Nietzschego wobec człowieka i życia. Sam myśliciel zresztą dobitnie podkreślił rangę Dionizosa, przeciwstawiając go jednocześnie Chrystusowi. Swoje ostatnie dzieło *Ecce homo* podsumował następująco: „Dionizos przeciw Ukrzyżowanemu... Zrozumianoż mnie?”⁹. W zestawieniu z postacią Chrystusa dionizyjskość jawi się jako program „nowej etyki”, konsekwencja przewartościowania dotychczasowych wartości i ustanowienie w ich miejsce nowych. Nietzsche jest wicherzycielem, burzy zastany porządek rzeczy, godzi w wydawałoby się święty, nienaruszalny sposób widzenia świata – w etykę chrześcijańską. Filozof pisze otwarcie, że staje w wyraźnej opozycji do programu, jaki proponuje chrześcijaństwo. Z pewną dozą ostrożności stwierdza natomiast, że jest to jego prywatna moralność, której on nie chce nikomu narzucać. Stwierdza wyraźnie, że „wynałazł **sobie** przeciwną naukę o życiu”. Oddaję głos samemu myślicielowi, który z właściwą sobie finezją i dosadnością potrafi wyeksplikować własne stanowisko nawet w tak delikatnej sprawie:

Przeciw moralności więc zwracał się wówczas, tą książką roztrząsania godną, mój instynkt, jako instynkt, przemawiający za życiem, i wynalazł sobie zasadniczo przeciwną naukę o życiu i przeciwną jego ocenę, czysto artystyczną, antychrześcijańską. Jak ją nazwać? jako filolog i człowiek mowny ochrzciłem ją, nie bez pewnej swobody — bo któż zna prawdziwe miano Antychrysta? — mianem boga greckiego: nazwałem ją dionizyjską¹⁰.

Autor sugeruje tu, że moralność chrześcijańska jest przeciwna życiu i jego naturalnej ekspresji. Zdaniem Nietzschego, chrześcijanin oczernia życie doczesne, tworzy wokół niego aureę zła, nikczemności, bezwartościowości i grzechu. Uwniosła za to „życie po”, podkreśla wartość egzystencji duchowej. To deprecjonowanie świata materialnego ma swoje konsekwencje moralne. Rezygnuje się tu z własnej podmiotowości rozumianej jako samoświadomość, egoizm (nie egocentryzm!), dążenie do udoskonalania się dla siebie samego. Chrześcijaństwo promuje przeciwnie i, zdaniem filozofa, niebezpieczne postawy: gloryfikację słabości, regres mentalny spowodowany funkcjonowaniem w dawniej ustalonych ramach, schematyzm, powielanie wzorców zachowań, ostatecznie także bezrefleksyjność. Zachowania te mają charakter społeczny, sprzyjają funkcjonowaniu wspólnoty. Wiąże się z tym również nienawiść do inaczej myślących

⁹ F. Nietzsche, *Ecce homo*, Warszawa-Kraków 1912, s. 125. Filozof wskazuje dobitnie, że bez zrozumienia antynomii Dionizos/Chrystus, nie sposób właściwie odczytać i rozumieć światopogląd zawarty w jego dziełach.

¹⁰ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, Kraków 2009, s. 10.

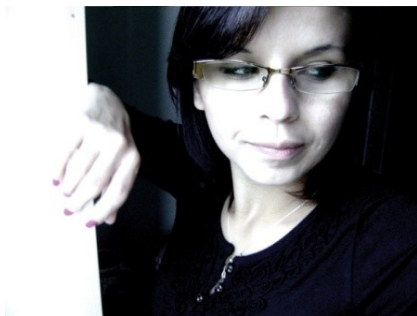
(wrogów), którzy mogliby zburzyć panujący w grupie ład.

Nietzsche natomiast wskazuje na diametralnie różny od przedstawionego wyżej sposób widzenia człowieka i jego roli w świecie. Dla niego osoba ma być przede wszystkim kreatorem, powinna stanowić element tworzący – zarówno siebie, jak i swoje otoczenie. Opisana wcześniej ekstaza dionizyjska nie dopuszcza możliwości ograniczania jednostki. Przeciwnie, przywraca pierwotny stan wyzwolenia, „sobości”. Afirmuje człowieka jako całościowy podmiot wraz z jego instynktami, żądzami, afektami. Nie usiłuje wtłoczyć go na siłę w moralne i obyczajowe ramy, ale daje mu swobodę myślenia i działania. Ważnym elementem tej wolności jest sytuowanie osoby ludzkiej i jej działań poza sferą oceny moralnej, mówiąc za Nietzsem – poza dobrem i złem. Dionizyjskość zrywa szaty z człowieka, brutalnie go obnaża. Jednocześnie jednak stawia go w obliczu prawdy o świecie i o sobie samym. W tym kontekście ubiór oznacza zasłonę, społeczne narzędzie do niewolenia człowieka, do czynienia zeń teatralnej marionetki i jako takie kojarzy się z narzucaniem komuś określonej roli. Pozbycie się stroju (dionizyjska nagość) jest aktem buntu, sprzeciwienia się złudnemu i fałszywemu schematyzmowi. W nim człowieka godzi się ze swoją naturą. Już jej nie zaprzecza, lecz spełnia się w niej. Brutalność i zwierzęca dzikość mieszają się z uczuciem harmonii i symbiozy z tym, co drzemie w ludzkim człowieczeństwie, co ukryte w czeluściach nieświadomości. Logos nie dopuszcza tych elementów do głosu, topi je w odmętach Freudowskiego *id*. By się do nich dostać niezbędny jest trans, ekstaza, odurzenie. Kiedy rozum śpi, budzi się Natura.

Nie będę szerzej rozwijała problematyki tego antagonizmu. Byłoby to zbyt daleka wycieczka interpretacyjna, niezgodna z początkowymi założeniami tego artykułu. Niemniej jednak obraz Dionizosa oraz jego funkcja jako symbolu modyfikują się w zależności od zestawienia go z Apollinem albo z Chrystusem. W pierwszym przypadku podobny jest do bóstwa estetyki, reprezentuje szczególnego rodzaju aksjologię: powrót do naturalnych, niczym nieskrępowanych zachowań i reakcji, afirmację ruchu i zmienności, życie na jawie (w przeciwieństwie do życia wymarzonego, wyimaginowanego). W drugim natomiast, czyli w relacji z Chrystusem, Dionizos staje się się piewcą immoralizmu, występuje przeciw etyce jako systemowi norm i zasad. Sam staje się poniekąd ofiarą swojej sprzecznej natury i jest niekonsekwentny: deprecjonuje naukę Chrystusa za jej schematyczność, nienaturalność oraz dążenie do obiektywnego ujęcia moralności, sam jednak wydaje się proponować w jej miejsce innego rodzaju „naukę o życiu” – jak pisze Autor. Produktem tego przewrotu, owego przewartościowania wartości, myśl Nietzschego, będą nowe wartości, a zatem nowy schemat.

Bardzo trudno jest uogólnić sposób istnienia Dionizosa i Apollina w filozofii Nietzschego, ponieważ byłoby to jednoznaczne z podsumowaniem całej jego twórczości. Niepodobna także w ramach niniejszego szkicu próbować mierzyć się z tym niebagatelnym wyzwaniem. O ile Nietzscheański Apollo jest postacią jednolitą, zaprezentowaną w zbyt uproszczony sposób, o tyle Dionizos jest bogiem sprzecznym, generującym przeciwstawne poglądy. Fryderyk Nietzsche, jakkolwiek uznany za myśliciela wybitnego i inspirującego, stworzył na kanwie mitów o Apollinie i Dionizosie swój własny mit. Wydobył i poddał refleksji tylko wybrane cechy obu bogów, przez co ich obraz znacznie odbiega od pierwotnych opowieści na ich temat. Nie jest to w żadnym wypadku zarzut pod adresem myśliciela, ponieważ mity, jak pisałam we wstępie, poddają się wszelkiego rodzaju przekształceniom i wielokierunkowym interpretacjom. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że Apollo i Dionizos przedstawieni przez Nietzschego są tylko symbolami. Filozof nie ujmuje do objaśnienia własnego światopoglądu ich postaci jako uwikłanych w ich własną historię, znaną nam ze starożytnej mitologii.

Niemiecki filozof okazuje się autorem przewrotnym. Wykorzystuje mit Apollina i Dionizosa wraz z reprezentowanymi przez te postaci systemami moralnymi, by normy te zanegować lub przekształcić¹¹. Moralność mitu w dziełach Nietzschego staje się mitem tradycyjnej moralności, która na oczach czytelnika ulega destrukcji czy, mówiąc językiem filozofa, przewartościowaniu.



Ewa Gorlewska (1988) – magister filologii polskiej. Pierwszy Sekretarz Klubu Humanistów. Debiutująca redaktor niniejszego pisma. Kawosz i łasuch. Miłośniczka filozofii Fryderyka Nietzschego, przyszła językoznawczyni zainteresowana współczesną komunikacją werbalną, etyką słowa oraz dynamiką rozwoju języka potocznego. Lubi folk metal i poezję śpiewaną. Z przyjemnością doświadcza dynamiki istnienia, choć jednocześnie lubi mieć nad nią kontrolę.

¹¹ Negacja dotyczy myśli Apollinińskiej, przekształcenie zaś – Dionizyjskiej.

Radosław Stępień

NOWA MOŻLIWOŚĆ TEATRU

Stanisławski was the most, the biggest destroyer of the theatre.
Włodzimierz Staniewski

To jest prawdziwe pytanie: Jak wszczepić kości meduzie?
Jerzy Grotowski

Każdy jest czyimś synem. Ci, wypierający się przodków, z własnej woli pozbawiają się korzeni, a wszystko co stworzą jest płytkie i zwiędłe jak korzenie ziarna, które padło na skałę. Każdy wywodzi się z jakiejś tradycji – często tę tradycję zawłaszczając niesłusznie, jak barbarzyńca, profanując i dostosowując klasyczne systemy do swoich potrzeb.

Laboratorium teatralne było miejscem sublimacji profesjonalnej metody aktorskiej do czasu, aż w 1964 roku w Oslo. Grupa amatorów odrzuconych na egzaminach do Królewskiej Akademii Teatralnej ogłosiła się „laboratorium”, łamiąc szlachetne tradycje. Później, gdy kamień odrzucony stał się kamieniem węgielnym, a Odin Teatret, może nie uznanym, ale tolerowanym elementem teatru światowego, po ów status sięgnęły tysiące grup z całego świata, powodując ujawnienie się tzw. Trzeciego Teatru. Tym samym od czasów Vieux Colombier, studiów MChATu i Reduty, „laboratorium” uległo dewaluacji.

Niektórym wydaje się to strasznym procesem – oto wietrzeje solidny klif, który trzeba przecież chronić. Nie zauważają jednak istotnego szczegółu – piasek oddzielający się od skały, tworzy plażę, która służy ludziom bardziej niż monumentalne wzniesienie. Podpinanie się do tradycji to właśnie proces służący ludziom – tym, których praca jest zbyt ciężka, by prowadzić ją w samotności. A gdy świat dookoła nie jest przyjazny dla pracy aktorów, lepszą ojczyzną niż przestrzeń, w której żyjemy, staje się ojczyzna wertykalna, przestrzeń tradycji. Czasem jednak bywa ona zbyt ciasna, by w niej żyć – wtedy burzy się ściany, łącząc tych, którzy mogli nie wiedzieć o swoim istnieniu. To właśnie jest profanowanie kanonów – gdy w jedno łączy się Artauda i Brechta, I i II Reformę Teatru. Z każdej teorii bierze się to, co odpowiada praktyce i łączy w mniej lub bardziej spójną ideologię, która usprawiedliwia balansowanie na granicy między wiarą a fanatyzmem – pracą i transem – apoteozą i bluźnierstwem. Takie branie

ze wszystkiego po trochu kojarzy się z upojeniem kontrkulturą i nurtami New Age – tematem wokół którego do dziś trzeba chodzić na palcach, świat bowiem ciągle leczy kaca po tym wybuchu relacji międzyludzkich i pomyłce w obdarzeniu zaufaniem. Tymczasem pomyłki bywają płodniejsze niż lata kanonicznych powtórzeń – wiążą się bowiem z poszukiwaniem, które bez błędów popełnianych po drodze, traci wartość. Czym innym zaś, jak nie braniem ze wszystkiego po trochu, są współczesne inspiracje i systemy teatralne? Skąd czerpali Artaud, Osterwa, Limanowski, Gurdżijew, Grotowski i Barba? Ze wszystkiego po trochu.

Przestrzeganie ram historycznych z dokładnością skryby nie jest tu w ogóle potrzebne – z tradycji nie bierze się bowiem dat, a poczucie: obecności patrona, przynależności do nurtu i bezpieczeństwa. Ostatecznie zbyt długie zastanawianie się nad teorią zabija praktykę, z procesu twórczego czyni proces odtwórczy.

Nie chodzi o to jednak, by popaść w paranoję i wykpić wszystko, co ma ambicje jedynie badawcze. Choć „artyści” z pogardą traktują „naukowców”, to miażdżąca większość twórców korzystających z „praktycznych” dokonań Grotowskiego nie może równać się z „teoretycznym” opus Zbigniewa Osińskiego, jeśli istnieje w ogóle płaszczyzna, na której można to wszystko porównywać.

Jeden z papieży zwykł rozwiązywać spory teologiczne w następujący sposób: gdy po dwóch stronach barykady stawali Jezuiti i Dominikanie, decyzja Rzymu brzmiała – kto oskarży Jezuitów o herezję ten jest ekskomunikowany, a kto oskarży Dominikanów o herezję – ten jest ekskomunikowany. Mądrość tego Ojca Świętego można streścić następująco: nie potępiajmy innych – zajmijmy się naszą pracą, wyciągając z niej najlepsze owoce. Z jałowych sporów zaś owoców nie będzie.

Każdy jest czyjś synem, wnukiem, prawnukiem. Gdy nie możemy odziedziczyć po przodkach ziemi albo majątku, jedyne co pozostawiają nam w testamencie to wychowanie i wpojone idee. Z nimi zaś postępujemy jak z ziemią, czy kosztownościami – możemy je sprzedać, możemy je pielęgnować, a możemy zrobić z nich użytek, by – kiedy na powrót spotkamy się z przodkami – móc pokazać, jak obracaliśmy podarowanymi przez nich talentami.

W okresach najcięższej samotności patronami wszystkich zagubionych w mrokach terażniejszości zawsze są ci sami ludzie, których pracujący w pocie czoła znają słabo, bądź w ogóle – Grotowski, Meyerhold, Wachtangow, Sulerzycki, Osterwa, Limanowski czy Eugenio Barba i Ludwik Flaszen. Zawdzięczamy im powołanie, wszystkie idee, które podtrzymywały nas w sile niezbędnej, by balansować na cienkiej granicy między twórczą samotnością i alienacją, nadzieją i obłędem. Oni wszyscy

jednak wywodzą się ze wspólnego pnia – też mieli swojego ojca, dziadka czy pradziadka. Był nim właściwy twórca nowego teatru – Konstantin Siergiejewicz Stanisławski.

Ale co tak właściwie zawdzięczamy Stanisławskiemu?

Przesłanki

*Przestroga: nawet głupstwo jest niebezpieczne w rękach głupca.
Zapalić świecę – znaczy rzucić cień.*

Ursula K. Le Guin

Czarnoksiężnik z Archipelagu

Najważniejsza powieść Ursuli K. Le Guin opowiada losy maga, który przemierza cały świat Ziemiomorza, uciekając przed własnym cieniem. W wyniku nadmiernej zuchwałości, z jego duszy wyłoniła się gorsza część, która od tamtej pory ściagała go, napędzana rządem mordy oraz pragnieniem, by stać się jedynym „egzemplarzem” tego człowieka. Każda wyspa, na której magowi udzielono schronienia, była w krótkim czasie pustoszona przez idący jego śladem cień, aż tytułowy Czarnoksiężnik został zagnany w ślepy zaułek.

Patrząc na najmocniej nagłośniony i najszerzej obecny dorobek Stanisławskiego, ciężko uwierzyć, że ten człowiek może być czymś duchowym wsparciem. Mamy oto przed sobą reżysera, który współtworzył powszechnie obowiązujący do dziś system pracy teatru jako instytucji – z dyrektorem artystycznym i literackim, przypisaniem do budynku, etatami itp. – de facto współwinnego biurokracji w sztuce i traktowania teatru jako „zakładu produkcyjnego”. Jeśli dołożymy do tego fakt, że Konstanty Siergiejewicz był jednym z ulubionych reżyserów Stalina – efekt nie jest zbyt ciekawy.

Spójrzmy jednak na to, co inni zawdzięczają Stanisławskiemu, np. jego osławionemu Systemowi. Najpopularniejsza technika aktorska opierała się na tezie wyłożonej przez Torcowa – książkowe alter ego Stanisławskiego, cień, który będzie go odtąd ściagał po pływających wyspach Ziemiomorza. Torcow mówił: „Nie staraj się wyglądać jak Otello – wzbudź w sobie jego zazdrość, a reszta przyjdzie sama”. Wczuj się, przeżywaj, wzywaj w postać – a będzie Ci dane granie organiczne. Co zawdzięczają Stanisławskiemu inni? Heath Ledger, słynny Joker w *Mrocznym rycerzu*, pisał przed popełnieniem samobójstwa, że: „zbyt mocno wżył się w postać”. Zaszczepił w sobie te emocje, których nie powinien był ruszać i hodował je w sobie przez długi okres. Po jego śmierci prasa krzyczała nagłówkami: „Pierwsza ofiara Jokera, To Joker go zniszczył”. Pytanie – czy zniszczyła go postać, czy ten, kto pokazał, jak ową

postać w sobie wyhodować. Skąd jednak Stanisławski mógł wiedzieć, że Lee Strasberg tak zinterpretuje jego poszukiwania? W tym przypadku Cień prześcignął Maga.

Znakomita większość amerykańskich uniwersytetów ma wydziały aktorskie – niestety już nie tak znakomite. Wielu profesorów pracuje tam ze swoimi studentami przez cały rok nad jednym zadaniem – jednak „pracuje”, to za dużo powiedziane. Jedyne bowiem co robią, to rzucają enigmatyczne wskazówki, których interpretacja jest często niemożliwa dla nich samych, biorąc pieniądze za prowadzenie zajęć. Legitymacją tego procederu często bywa rzekome „wypełnianie wskazówek” Stanisławskiego, który pracował nad przedstawieniami ponad rok. W wyniku tego, System jawi się jako coś niekonkretnego i pustego – i tu Cień prześcignął Maga.

A co z uczniami Stanisławskiego? Uznawany za największego z nich – Meyerhold – do pewnego czasu nie przyznawał się do Mistrza, zaś pasję, z jaką początkowo zwalczał realizm i systemy w ogóle, zawdzięczał swojemu prywatnemu buntowi przeciwko praktykom Konstantego Siergiejewicza. Inny – wierny Wachtangow, za którego sprawą, martwy hebrajski na czterdzieści lat stał się językiem żyjących fantasmagorii – w 1915 roku usłyszał od nauczyciela, że nigdy nie będzie dobrym reżyserem.

Wyjątkiem jest Sulerżycki – potomek polskiej szlachty, pierwszy rzemieślnik teatru, stworzył on pierwsze studia MChATu, kładąc podwaliny pod system laboratoriów, studiów teatralnych i wszystkie późniejsze teatry – komuny. Geniusz, który nie zgodził się, żeby nazywać go tym tytułem, uznawany był za Stanisławskiego za jego największego ucznia. Ale umarł zbyt szybko, by pozostać w pamięci tych, którzy zdobywają wiedzę, oglądając zgliszcza po zemście widma, które ściga twórcę Systemu. Zapalić świecę to bowiem znaczy – rzucić cień.

System Stanisławskiego można porównać do tablicy Mendelejewa – mówi pani profesor z Petersburga – oni niczego nie wymyślili, tylko uporządkowali to, co już istniało w przyrodzie. I znów Cień zwyciężył. Jak bowiem odróżnić to, co zrobił Stanisławski w ramach pracy medialnej od tego, co było jego własnym wynalazkiem?

Po latach tułaczki Ged – czarnoksiężnik z Archipelagu – został w końcu zagnany w kozzi róg przez swojego demona. Nie mogąc uciekać, zrobił to, co było najmniej logiczne, ale najbardziej słuszne – rzucił mu się w ramiona, łącząc dwie części w jednego, całkowitego człowieka. Od tamtej pory o jego dokonaniach było coraz ciszej – sam mówił mało, jedyne co przetrwało, to świadectwa tych, którzy o nim pamiętali.

Jak odróżnić to, co wytworzył demon, superego Stanisławskiego od tego, co wymyślił jego Człowiek? Jak każdy Trickster, Konstanty Siergiejewicz we własnych tekstach nie ujawniał swojego prawdziwego oblicza – wyłania się ono dopiero z tego, co napisali o nim inni. Pod koniec życia, gdy połączył się ze swoim demonem, Stanisławski (z inspiracji Meyerholda) tworzy uniwersalny klucz, alchemiczny wzór teatru – metodę działań fizycznych.

Kwestie techniczne

Tym, czym zajmuje się System Stanisławskiego jest (zbyt) szeroko pojęta emocja. Pamięć emocjonalna, przywoływanie emocji, wzywanie się w emocję, życie emocjonalne. „Nie staraj się wyglądać jak Otello, wzbudź w sobie *emocje*” zdaje się nam podszeptywać demon.

Tymczasem wyobraźmy sobie człowieka, który otwiera się przed nami, pokazując nam swoje emocje. Indywidualizm tych przeżyć, nieprzekładalność na jakąkolwiek obiektywną formę komunikacji powoduje, że odkrywający się przed nami, naraża się na śmieszność, wygląda jak nieporadny, wyjęty ze skorupy ślimak – nie mamy dla niego podziwu, nie wzrusza nas. To, co do niego czujemy, to pomieszane z politowaniem obrzydzenie.

Emocja nie jest obiektywna. Nie można jej też zafiksować – jak bowiem zmusić się do kochania kogoś, kogo nie darzymy uczuciem lub (częściej) przeprowadzić w sobie proces odwrotny? Emocje nie są powtarzalne ani nawet podległe naszej woli. Ci, którzy wyobrażają je sobie, „pompując się” i sztucznie przyspieszając rytm działań, popełniają techniczny błąd. Pamięć emocjonalna, jeśli w znanej nam formie istnieje, to tylko w pewnych przejawach jest do wykorzystania w procesie twórczym. Zresztą – tak naprawdę nie pamiętamy emocji, która spowodowała w nas np. płacz z powodu porzucenia.

Ale pamiętamy ściśnięte gardło, dotyk ciepłych łaskoczących policzki łez, ból w klatce piersiowej – to właśnie zauważył Stanisławski. To są objawy fizyczne. Bowiem, o czym myśleliśmy jako o pamięci emocjonalnej, życiu psychicznym jest najmocniej materialne i dostępne tu i teraz – w naszym ciele. Istnieje pamięć ciała.

Teraz możemy rozpocząć budowanie nowej metody, której podstawą jest ciało – materialne, istniejące i obiektywne – dla każdego takie samo. Metody precyzyjnej jak medycyna, a jednocześnie trudnej do zbadania – jak teologia. Tę metodę zawdzięczamy Stanisławskiemu.

Pierwszym założeniem, które należy przyjąć w pracy nad metodą działań fizycznych, jest istnienie pamięci ciała – ale to jest jasne i logiczne. Nasze ciało – niekoniecznie w taki sposób jak umysł – pamięta każdy istotny

dotyk, każdą zmianę, jaka dotyczyła nas tak bezpośrednio, że odczuliśmy ją na własnej skórze – w tym przypadku najzupełniej dosłownie. Ciało też, co najważniejsze, zawiera w sobie pamięć (czy nawet: „jest pamięcią”) poszczególnych działań, które może odtworzyć. Skoro ciało jest obiektywne – to działanie będzie zrozumiałe. „Rozumiem” to obok „wierzę” podstawowe kryterium oceny działań aktora. Rozumienie to nie zawsze opiera się na umysłowych procesach – chodzi właściwie o świadomość „konieczności” i spójności działań. Odtwarzane działanie nie jest katarktycznym przeżywaniem głębokiej emocji – zawiera natomiast inny walor: precyzję, która pozwala działać w ten sam sposób nieskończoną ilość razy i uczynić działanie zrozumiałym. Co natomiast z kategorią „wierzę”? Otóż działanie jest pełnowartościowe tylko i wyłącznie wtedy, gdy jest motywowane. Motywacja to mięśnie poruszające szkieletem złożonym do działań. Stanisławski, który widział zastosowanie swojej metody w teatrze realistycznym, podawał przykład pomywaczki, która na scenie myje naczynia. Czynność-kości, to mycie, płukanie, wycieranie itp. Ale w działanie zamienia się owa czynność dopiero, gdy poruszają ją jej mięśnie – pomywaczka nie wyciera naczyń tak dokładnie, gdyż zależy jej na stanie zastawy, ale po to, by pozorując pracę mogła usłyszeć rozmowę pracodawcy. Prowadzący wykład profesor, po zadany pytanie zaciągnął się fajką, wypuścił dym i dopiero odpowiedział – widzimy czynność, ale uwierzemy w nią dopiero, gdy będzie umotywowana – choćby tylko profesor wiedział, że zapalił po to, by dać sobie czas na namysł, motywacja przejdzie do nas samą swoją intensywnością i tchnie w czczą czynność odrobinę życia. Czasem – ale to zależy już od innych czynników – to życie może być czystsze, wyższej jakości, naturalne, ale nie w znaczeniu biologicznym, nie w kontekście teatru realistycznego. Tą iskrę życia z poziomu preekspresywnego – przyrodzoną spontaniczność ujętą w strukturę – nazywamy organicznością. Organiczności uwierzy każdy – choćby jej nie rozumiał. Nie znamy przyczyny, dla której ptak leci w tę, a nie inną stronę, ale wierzymy, że ma swój cel.

Skoro już mamy działanie, które spełnia kryteria „wiary” i „rozumu” z perspektywy widza, i precyzji, skończoności i motywacji – z perspektywy aktora, możemy ułożyć partyturę działań, na której stworzymy scenę spektaklu. Co jednak, jeśli działanie stanowi podporę dla sceny, a nie wiąże się z nią w żaden logiczny dla widza sposób? Stanisławski i na to znalazł odpowiedź: działania fizyczne podlegają minimalizacji aż do impulsów, które nawet nie docierają do peryferiów ciała. Skoro istotą działania jest jego motywacja, co za różnica (na poziomie preekspresywnym), czy na widok

ukochanej osoby wyrywam się całym ciałem, czy zaledwie lekko napinam się w jej kierunku? Oba działania, w sensie aktorskim, są tym samym – to właśnie odkrycie Stanisławskiego.

Konstantin Siergiejewicz to właściwy twórca idei pracy aktora nad sobą. W swojej *Etyce* mocno krytykuje tych, którzy bazują na swoim *emploi* albo wyobrażeniu o talencie. Inną naganną cechą było dla niego granie „dla publiczności” – jako jeden z pierwszych dostrzegł on analogię między takim aktorstwem, a prostytutką. Nic więc dziwnego, że nauka metody działań fizycznych odbywała się podczas sesji pracy nad *Świętoszkiem* Moliere’a, która nigdy nie miała być zwieńczona publicznym spektaklem. Możemy tylko spekulować, jakie efekty dałaby ta praca, gdyby trwała dłużej niż do 1938 roku, kiedy to Stanisławski – pogodzony z własnym demonem Czarnoksiężnik z Archipelagu – umiera.

Akt całkowity

Po co jednak spekulować, jeśli rozwijaniem metody zajął się po śmierci moskiewskiego mistrza inny Czarnoksiężnik, który jednak ze swoim cieniem potrafił żyć w jak najlepszych relacjach. Jerzy Grotowski, przystępując do pracy z Ryszardem Cieślakiem, przewidywał możliwość osiągnięcia czegoś, co przekroczy teatr. Jako ten, który podczas studiów był opętany Stanisławskim, wiedział w którym kierunku iść. Nie pracował jednak z Cieślakiem „czystą” metodą działań fizycznych. Zamiast iść utartym szlakiem skierował się w głąb metody, przebijając się na jej drugą stronę.

Choć o pracy Grotowskiego i Cieślaka napisano całe tomy, opracowując to w setkach kontekstów, to – dla jasności dalszych wywodów – warto przedstawić sprawę raz jeszcze, gdyż często pojawiają się nieporozumienia spowodowane brakiem odpowiednich słów, a nawet kardynalne błędy związane z niezrozumieniem tematu. Jeśli te błędy rozpowszechniane są tylko w opracowaniach teoretycznych albo błędne zrozumienie rodzi nową praktykę twórczą – pół biedy. Gorzej jednak, np. gdy dwóch Amerykanów machając palcami twierdzi, że praktykuje trening Grotowskiego – nie możemy wówczas mówić o pojawieniu się nowych technik, to jest po prostu głupie.

Grotowski rozpoczął pracę z Cieślakiem około roku 1963. Już odnośnie pierwszego kroku napotykałyśmy sprzeczność: Boss mówił, że na początku Cieślak musiał przede wszystkim opanować tekst. Takie przedstawienie sprawy stawia reżysera jako wymagającego profesjonalistę, precyzyjnie wiedzącego, czego oczekuje od aktora. Wiemy jednak, że praca nad *Księciem Niezłomnym* była chyba najbardziej grząskim terenem, na jaki przyszło kiedykolwiek wejść twórcom teatralnym – był to tunel, na końcu którego

mogło być światło, ale równie dobrze mogła stać tam ściana nie do przebicia. Grotowski miał pewnie podstawy do wyobrażania sobie światła na końcu, posiadał też zręby praktycznej wiedzy dotyczącej poruszania się w tunelu. Jednak ta pewność siebie, którą prezentował w 1990 roku to tylko poza – jak wiele z tego, co pokazywał światu twórca Laboratorium.

Przyjmijmy zatem wersję Cieślaka i innych aktorów. Praca nad kreacją Don Fernanda polegała początkowo na odtwarzaniu przez aktora działań (i tylko działań) z bardzo intensywnego epizodu z jego życia – przeżyć seksualnych z młodości. Działania – zgodnie z regułami Stanislawskiego – odtwarzane były z intensywną motywacją, skierowaną „ku”. Ku komu jednak? Dla wrażliwych młodych ludzi, pierwsze przeżycia seksualne są czymś, co nie do końca da się pozostawić tylko w kwestii materialnej, cielesnej. Towarzyszy temu również mocne napięcie gdzieś wyżej, rodzaj wdzięczności, pomostu między tym co duchowe, a tym, co cielesne, niemal modlitwy. Z tą motywacją działał Cieślak – kierunkiem „ku” któremu skierowane były działania, była wyczuwalna zarówno wówczas, jak i podczas pracy Obecność. Aktor nie grał dla widza ani dla siebie – grał ku Bogu – jakkolwiek by go nie nazywał. Kierował go tam proces wewnętrzny, na który składała się motywacja, wewnętrzne napięcie, impulsy i uruchamiana przez nie subtelniejsza energia, która na zewnątrz objawiała się specyficznym świeceniem aktora, które ze zdziwieniem opisywali krytycy. Jednocześnie proces ów, jak płomień, trzeba zabezpieczyć przed zdmuchnięciem – w tym celu tworzona była precyzyjna i sztywna partytura, szklane naczynie, w którym pali się światło, kości, na których zaczepione są żywe mięśnie. Partytura zaś stworzona została m.in. z tych najbardziej szczęśliwych, związanych z przebywaniem z człowiekiem i Bogiem, działań-wspomnień, które przestały być odtwarzane – motywacja, życie organiczne, jakie świeciło przez partyturę sprawiało, że było to odtwarzanie, tworzenie od nowa – każdy spektakl stawał się na nowo zaistnieniem tej sytuacji raz jeszcze, a nawet „jeszcze raz po raz pierwszy”. To, co robił Cieślak działało się nie w przeszłości, kiedy był młodszy, ale za każdym razem tu i teraz tworzone na nowo były działania, przy jednoczesnej świadomości i pełnej obecności aktora na scenie, w precyzyjnie skonstruowanej partyturze działań.

Należy tu wspomnieć o warunkach niezbędnych do tego, co osiągnął aktor Grotowski. Najpierw kwestia indywidualna – intensywność wspomnienia. Metoda działań fizycznych w wydaniu Stanislawskiego opierała się przede wszystkim na działaniach odtwarzających codzienność. To, co stworzyli Grotowski z Cieślakiem od codzienności jest bardzo daleko

– dlatego między innymi krytycy mieli problem z odnalezieniem wpływu Stanislawskiego w pracy Laboratorium. Nierealistyczność działań blokowała ich spojrzenie, a przecież to w niej właśnie tkwi całe podobieństwo. Skoro działania mają być przede wszystkim realne, to nie zawsze mogą być realistyczne w dosłownym znaczeniu słowa. Przecież człowiek w obliczu doświadczenia o niezwyklej intensywności zachowuje się zupełnie sztucznie – napięcia ciała matki, która straciła syna dalekie są od harmonijnych renesansowych rzeźb – bardziej widoczna jest tu kanciastość gotyku, tak jak w działaniach Cieślaka, który dochodzi do punktu obiektywnego ludzkich doświadczeń. Dalszą sprawą jest kwestia doświadczeń Cieślaka, jako aktora Laboratorium – chodzi tu przede wszystkim trening i związaną z nim eliminację oporu ciała – impulsy ciała nie były bowiem odpowiedzią na proces wewnętrzny – między akcją a reakcją nie było najmniejszej różnicy czasowej. Ponadto dzięki treningowi fizycznemu, plastycznemu i głosowemu ciało mogło wyrazić to, czego teraz nie mogą wyrazić słowa. Trening, doskonałość rzemiosła i wyćwiczenie ciała jest jedyną bronią aktora ogołoczonego – dzięki temu, owo ogołoczenie to nie ekshibicjonizm – nie ma to nic wspólnego z opisywanym wcześniej ślimakiem bez skorupy. Aktor zbrojny w technikę, choć nagi, nie jest ową nagością przerażony – przeciwnie, stanowi ona jego siłę.

Jego siłą jest też kierunek działań – mimo, że odsłania najbardziej intymne części jestestwa, jest bezpieczny, bo, ukryty za szybko reżyserskiego montażu, nie gra dla – ani nawet do – publiczności. Jedynym odbiorcą jego działań jest projektowany w motywacji partner – kierunkiem jest zaś bezpośrednio bliższy niż zwykle Bóg.

Te wszystkie kwestie składają się na osławiony akt całkowity – cel dążenia setek aktorów, którzy wzorując się na metodach pracy Grotowskiego, usiłowali osiągnąć aktorstwo totalne. A nie jest to możliwe. To, czego dokonał Cieślak, realne było tylko w ramach specjalnych, indywidualnych warunków, jakie powstały w nim przy udziale reżysera. Nie jest możliwe powtórzenie dzieła Cieślaka – jak każde powtórzenie, nie ma ono sensu, ale przede wszystkim jest niewykonalne, ze względu na indywidualność doświadczenia aktora. Najważniejszym bowiem dokonaniem dla ludzkości zespołu Teatru Laboratorium jest nie akt całkowity w wydaniu Ryszarda Cieślaka, ale stworzenie doskonałego i obiektywnego treningu, którego potencjał może być rozwijany w różnych kierunkach, by tworzyć treningi indywidualne. Co jakiś czas dochodzą nas jednak wieści o aktorach, których kunszt można porównać tylko do Księcia Zawodu – jednym z ostatnich przykładów takiego rzemiosła jest rola Sofii

Monsalve w spektaklu *Chronic Life* Eugenia Barby. Intensywność i organiczność jej działań porównana może być tylko z tym, czego dokonywali aktorzy Laboratorium – szczególnie Cieślak w *Księżu Niezłomnym*. W spektaklu są nawet poszczególne sceny, w których działania Sofii wręcz wizualnie przypominają sekwencje z arcydzieła Grotowskiego. Przesycone są jednak innym rodzajem energii, inną motywacją – podobieństwo zdaje się wynikać jedynie z tego, że tak ona, jak i Cieślak w swoich rolach dochodzą do pewnego miejsca, gdzie intensywność działań wywołuje te same reakcje, bez względu na wiek, płeć czy pochodzenie – miejsca obiektywnego, organiczności przypisanej wszystkim z gatunku Homo Sapiens w ten sam sposób. Organiczności związanej z tym, że działania są nie realistyczne, a realne. Właśnie metoda działań fizycznych może spowodować, że – mimo skrajnie różnych motywacji, intencji i wspomnień – dwoje całkowicie różnych aktorów dochodzi do obiektywnego punktu, gdzie splata się kryterium „wierzę” i „rozumiem”. To działania fizyczne są przeciwieństwem obiektywnym.

Wnioski

*Prorokuj na kości i powiedz im:
Oto ja wypuszczę w was ducha i żyć będziecie!
Ez 37, 4-5;
Gdzie dwóch lub trzech gromadzi się w imię moje
tam Ja Jestem pośród nich
Mt 18, 20;*

W 1930 roku Mieczysław Limanowski, jeden z twórców Reduty, wypowiedział słynne słowa: jest droga od Boga do sztuki i odwrotna – od sztuki do Boga. Proroctwo Limanowskiego może się okazać jednak czymś więcej, niż tylko nadzieją zdziwaczałego profesora, za którego był przez niektórych uważany. Należy jednak zastanowić się, czym jest owa droga. Sam profesor, w swoim artykule *Sztuka aktora* wydaje się niemal z premedytacją pomijać tę kwestię w rozmowie z Malarzem. Analizując jednak inne pisma współtwórcy Reduty, możemy dojść do wniosku, że drogą od Boga do sztuki jest natchnienie, pożytkowane następnie na działania. Jak jednak znaleźć drogę odwrotną? Z pomocą przychodzi nam tu Stanisławski.

Jeżeli metoda działań fizycznych jest sposobem na utrwalenie działań powstałych pod wpływem natchnienia przy zachowaniu ich realności i żywotności, to znaczy, że natchnienie, jako bezpośrednia motywacja, może

być zachowane – jako mięśnie partytury. W ten sposób precyzyjnie dopracowana pod wpływem natchnienia i skojarzeń partytura działań staje się niejako liną – której jeden koniec trzyma zsyłający natchnienie Bóg, drugi zaś – korzystając z metody działań fizycznych – możemy złapać. Działania w takiej partyturze nie byłyby „odgrywane” czy „przedstawiane” – kłóci się to z podstawowymi prawami metody. Najwłaściwszym słowem zdaje się być tu „sprawowanie” działań – być może tak, jak sprawuje się Mszę świętą.

Być może Grotowski był świadom tego potencjału. Mówiąc o Sztukach rytualnych lubił używać sformułowania drabina Jakubowa. W Księdze Rodzaju znajduje się opowieść o tym, jak uciekający przed gniewem Ezawa Jakub, położył głowę na kamieniu i zasnął, śniła mu się drabina do nieba, po której wchodzili i schodzili aniołowie. W nieco innym kontekście (dotyczącym przemian energii), ale właśnie o budowie takiej drabiny pisze Grotowski, napominając jednak, że musi ona być zbudowana z rzemieślniczą precyzją. Czym się zatem różni przytoczenie przypowieści o drabinie Jakubowej od podanego przykładu uplecionej z działań fizycznych liny? Jediną różnicą jest zastosowanie – u Grotowskiego chodzi tylko o wewnętrzną akcję, tu zaś celem jest poznanie Boga w sobie – w swoich działaniach i motywacjach, a także Boga na zewnątrz nas – w innych ludziach, a może nawet w bezpośrednim poznaniu.

Innym przykładem z praktyki twórczej Grotowskiego jest wielokrotnie wspomniane przez niego higher connection – nie, jak chcieliby niektórzy badacze, wyższa jakość kontaktu między działającymi, ale bezpośredni kontakt z wyższą obecnością. Dzięki działającemu tworzy się most między przestrzenią horyzontalną, w której działa, a przestrzenią wertykalną, z której pochodzą przywoływane przez niego siły.

Na razie jako możliwość teatru, istnieje sposób na ostateczne wykorzystanie metody działań fizycznych. Teatr jest tu jednak tylko formą, którą determinuje sposób pracy. Jednocześnie już lata temu jako właściwy cel sztuki aktorskiej twórca *Reduty* – Juliusz Osterwa, wskazywał obrzędowość, czyli „zdolność służenia – Istotom wyższym i wyrażania ich woli – przez swoje usta w oznace – posła, zastępcy, wyręczyciela...” – naturalne wydaje się tu dodanie pontifexa. Czy stworzenie struktury – czystej, precyzyjnej partytury działań fizycznych – to nie jest właśnie przygotowanie odpowiedniego miejsca na zstąpienie Istoty wyższej? A jeśli działania zachowują żywotność, realność i związek ze źródłem, to czy owo Źródło ma inną możliwość jak tylko zstąpić między działających? Metoda działań fizycznych Stanisławskiego ma zatem możliwość stania się sposobem na sprowadzenie Boga do ludzi, zrównaniu funkcji działań aktorskich z funkcją

Mszy, gdyż w obu przypadkach obecność Boga jest precyzyjna i realna. Jedyną różnicą jest tu kwestia tego, że Msza i jej formuły są odgórnie narzucone. Działanie zaś, przez swoją specyfikę, opiera się na indywidualnym dochodzeniu do prawd obiektywnych – a zatem tworzeniu ściślejszych związków między działającym, a Tym, ku któremu skierowane są działania.

W latach sześćdziesiątych Jerzy Grotowski spotkał się z prof. Zbigniewem Raszewskim. Jednym z tematów rozmów było: „Czy człowiek może być zbawiony”. Grotowski upierał się przy stanowisku, że tak, może – mało tego, może zostać zbawiony już na ziemi. Oczywiście dogmatyczny i solidny profesor Raszewski nie wierzył młodemu wówczas heretykowi. Ale jeśli zbawienie to połączenie się z Bogiem w jedność – do czego innego prowadzi opisywane działanie? Co innego, jak nie zjednoczenie z Istotą wyższą może zapewnić uplecenie liny do nieba z działań fizycznych? Jeżeli coś zawdzięczają Stanisławskiemu nie tylko praktycy teatru, ale być cała ludzkość, to jest to sposób na możliwość oglądania Boga twarzą w twarz.

Pytanie tylko, czy to wszystko nie jest przypadkiem przesadą – czy wynoszenie teatru ponad Mszę świętą nie jest po prostu zwyczajnym bluźnierstwem. Odpowiedź jest dwojaka: po pierwsze, już Osterwa mówił, że „teatr stworzył Bóg dla tych, którym nie wystarcza Kościół” – niezależnie, czy miał tu na myśli kwestię istnienia w teatrze warunków do zaistnienia wspólnoty ściślejszej niż w Kościele, czy też może przewidywał w ten sposób opisywany potencjał – jeśli wszystko, co zostało tu napisane jest bluźnierstwem, wówczas bluźniercą musielibyśmy nazwać Osterwę.

Z drugiej strony to, co możemy tu przeczytać z pewnością nie sytuuje się w głównym nurcie nauk Kościoła – byłbym jednak daleki od nazywania tego herezją, skoro oficjalne uznanie uzyskały już grupy charyzmatyczne, których członkowie, jak twierdzą, działają pod wpływem tchnienia Ducha Świętego. Na spotkaniach charyzmatyków dochodzi do przejawów prorokowania, uzdrowień, głosolalii – nawet do zaśnieć w Duchu Świętym, kiedy człowiek zmożony siłą wstępującej w niego energii upada i traci świadomość, a to wszystko powodowane jest ich zdaniem, realną obecnością Ducha Świętego pośród ludzi. Oczywiście opisywane wcześniej zastosowanie metody działań fizycznych nie ma nic wspólnego z nabożeństwami wspólnot charyzmatycznych – podstawową kwestią byłoby tam przecież precyzyjne działanie w obrębie sztywnej, choć żywej, struktury. Charyzmatycy struktur zaś nie uznają. Jednak jeżeli oni nie są heretykami ani bluźniercami – z jakiej racji ci, wypełniający prorocтва Limanowskiego i możliwości teatru w kierunku rozwoju potencjału metody działań fizycznych, mieliby nimi być?

Z pomocą przychodzą nam również tradycje starszych kultur. Indyjskie teatry klasyczne – szczególnie kathakali – zakładają, że w procesie gry, postać (w przypadku przytoczonego nurtu – bohaterowie Ramajany i Mahabharaty, tj. bogowie i herosi) wchodzi w ciało aktora – działający staje się kapłanem bóstwa i prezbiterem świątyni swojego ciała – tak, jak chciał Osterwa.

Nie chodzi tu oczywiście o opętanie, jakie staje się udziałem np. wyznawców kultu woodoo. Choć da się odnaleźć podobieństwa między działaniem w obrębie struktury akcji fizycznych, a transem (np. organiczny przepływ impulsów, precyzja działań) – chodzi tu o inny związek z wyższą istotą. Kathakali jest bowiem – przy całej swojej sakralnej funkcji – korzystającą z konwencji grą, zaś opisywana możliwość metody działań fizycznych prowadzić ma do „spotkania” tj. osiągnięcia bezpośredniej naoczności przenikającej bycie drugiego – Istoty wyższej. Jest to zatem zjednoczenie, ale przebiega ono nieco inaczej.

Pojawia się natomiast drugi problem, o wiele cięższy do rozwiązania – jak poznać, czy natchnienie, o którym mówimy pochodzi rzeczywiście od Boga, a nie – jeśli rozpatrujemy kwestię pod kątem teologicznym – od Szatana? Z tym problemem ludzkość zmagą się od pokoleń – tradycja zachodnia zaś, co piętnował Dostojewski, w swej zachowawczości woli nie ufać niczemu, posiłkując się nadinterpretowanymi słowami Jezusa, który mówił o tym, że przy końcu czasów będziemy kuszeni przez fałszywych proroków. By uchronić się przed nimi, tradycyjne podejście nakazuje niszczyć wszystko, co usiłuje tchnąć w ustalone systemy cokolwiek nowego, bo – być może – będzie to tchnienie trujące. Dlatego właśnie u Dostojewskiego Wielki Inkwizytor musi aresztować Jezusa – by Zbawiciel nie mógł nic zmienić w tym, co obowiązuje, nie burzyć ustalonego (i wygodnego dla władzy, ale to inna kwestia) porządku. Tym samym cywilizacja skazuje się na skostnienie. Jeśli i my przyjmujemy ten system, możemy jedynie leżeć, nie czekając nawet na znak, bo być może pochodzi nie z tego źródła, co potrzeba.

Jednak z pomocą znów przychodzą nam charyzmatycy – jak rozpoznać, że to, co przeżywają podczas swoich nabożeństw jest zaśnięciem w Duchu Świętym a nie np. w szatanie, który pod Ducha Świętego się podszywa? Członkowie tych kościołów modlą się o dar rozeznania, który pozwoli im zwalczyć zamiary innych duchów, dopuszczając do siebie tylko Boga – skoro jemu ufamy, to miejmy do niego zaufanie we wszystkim.

Ostatecznie jest jeszcze jedna opcja - w tym samym kazaniu, gdzie mowa jest o tym, że będziemy kuszeni fałszywymi cudami, Jezus sam podaje rozwiązanie problemu: Po owocach ich poznacie. Jeśli owoce naszych działań będą nosiły znamiona boskiego udziału, możemy być

pewni, skąd pochodzą. Zbytńia zachowawczość nie jest tu dobrym wyjściem, gdyż, parafrazując inną przypowieść, niszcząc kłokol możemy przez przypadek wyrwać i pszenicę.

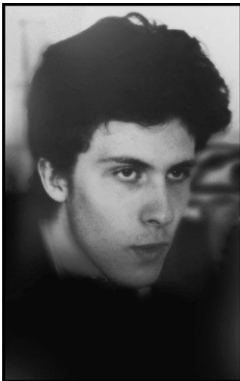
Prawdziwym problemem jest tu pytanie: co jeśli Boga nie ma? Odpowiedź jednak brzmi: nic. Ostatecznie nie ważne skąd pochodzi natchnienie – czy od Boga, czy z id, czy z gurdżijewowskiej esencji. Ważne, żeby dążyć do źródła, do początku, z którego pochodzą życiowe siły i te energie, które kierują naszymi działaniami. W ewangelii Tomasza Jezus mówi: „Błogosławiony, kto stanie na początku – pozna koniec i nie zakosztuje śmierci”.

Istnieje opowieść o tym, jak mędrzec chciał znaleźć miejsce, gdzie na końcu horyzontu niebo styka się z ziemią, bo tam są drzwi do Raju. Chodził i szukał, w głodzie, chłodzie, niebezpieczeństwach, aż w końcu znalazł cudowne miejsce – punkt, w którym niebo styka się z ziemią i owe drzwi do Raju. Otwiera więc wrota, a za nimi widzi własną celę klasztorną. Księdzu, który opowiadał tę historię chodziło o to, że „szczęście najczęściej mamy tuż pod nosem, tylko trzeba je na chwilę stracić, by je zauważyć”. Morał taki podobny jest do przysłowia: wszędzie dobrze, ale w domu najlepiej lub frazy Mistrza z Czarnolasu: „ślachetne zdrowie, nikt się nie dowie, jako smakujesz aż się zepsujesz”. Prawdziwym jednak znaczeniem tej opowieści jest coś innego – mnich zobaczył tę celę, bo z niej wyruszył w drogę. Celem zatem, jest droga do celu. Doskonałość jest doskonała, bo nie może być osiągnięta bez pomocy doskonałej istoty – praca nad sobą nie musi prowadzić do zdobycia szczytu, ale starania zostaną nagrodzone.

Po co natomiast to robić? Cytując mistrza Eckharta można odpowiedzieć: „żeby nie zgnić wraz z ciałem”. Powołanie się na Mistrza Eckharta jest tu celowe – to właśnie jego słowami posiłkuje się Grotowski w ostatnim programowym tekście – *Performerze*. Niemiecki filozof pisał bowiem, że jedynym realnym istnieniem jest dusza – ma ona boską cząstkę i może w niej zaistnieć kontakt między człowiekiem, a Bogiem. Skoro tak to nad czym innym pracować, jeśli nie nad rozwojem własnego ducha? Poza tym, wyjaśnia to kwestię drogi, po której schodzi do nas natchnienie niezbędne do fizycznego działania i budowy wspomianej struktury – w nas samych jest cząstka niepodzielnego Boga, a to oznacza, że Bóg jest w nas w całej swojej pełni. Jeżeli coś jest niepodzielne, a jest gdzieś tego cząstka, to znaczy, że cząstka ta jest całością – realnym Bogiem w duszy każdego człowieka. Jest to sprzeczne z logiką, ale wyjaśnia wiele podstawowych tajemnic wiary. Jeśli ktoś nie zamierza jednak wierzyć argumentom opartym na istnieniu Istoty wyższej – Gurdżijew mówił, że duszy nie dostajemy odgórnie, nie jest ona czymś przydanym. Kształtuje się w nas pod wpływem

doświadczeń, tworzy się z tej samej materii co ciało, jednak jest lżejsza, subtelniejsza a przez to bardziej wytrzymała i nie rozkłada się razem z ciałem. Żeby jednak duszę zdobyć trzeba pracować nad sobą – dlatego stworzył szereg ćwiczeń fizycznych kładąc jednocześnie duży nacisk na kwestie wewnętrzne, np. charakteru. Odpowiedź jednak jest ta sama – to co cenne, sprowadzamy do wymiaru duchowego, żeby nie zgniło razem z ciałem.

Aby jednak rozwiać ostatecznie wątpliwości: nawet jeśli założymy, że Boga nie ma, nie możemy zanegować istnienia centrum, skąd natchnienie i nie tylko natchnienie, bo i różne inne siły, pochodzą. Tak czy inaczej, chodzi o to, że dochodząc do tego centrum poznajemy siebie. Jeśli Bóg jest, to poznajemy siebie w Bogu. Jeśli nie ma, a centrum jest np. esencja, jak u Gurdżijewa, to poznajemy swoją esencję itd. Nie ma bowiem znaczenia w jakiej formie siebie poznajemy; ważne, żebyśmy poznali prawdę. Bo „kto poznał samego siebie, tego już świat nie jest wart”.



Radosław Stępień (ur. 1993) – urodziłem się i wychowałem w Pionkach - prowincji w centrum Polski. Od wczesnego dzieciństwa szukałem drogi, która powiedzie poza duszność tamtego świata - znalazłem ją w teatrze. Od 2011 roku jestem asystentem Reny Mireckiej - aktorki Teatru Laboratorium - przy CaravanaSun School of Rena Mirecka i innych przedsięwzięciach. Współpracuję z Instytutem im. Jerzego Grotowskiego i Wydziałem Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego. Jestem studentem 2 roku MISH na Uniwersytecie Jagiellońskim. Moją pasją jest moja praca w teatrze i poza nim, a także "życie w praktyce" i inni ludzie, dla których

zawsze noszę swoją twarz wysoko - by każdy, kto tego potrzebuje, mógł łatwo mnie znaleźć

Radosław Walenda

FANTASTYCZNY ARCHIPELAG TOLKIENA

John R. R. Tolkien był człowiekiem niezwykle pracowitym, wnikliwym, precyzyjnym i... upartym. Podobno, kiedy już raz postawił na swoim, zwłaszcza gdy chodziło o publikację jego dzieła, nie odpuszczał aż do momentu ujrzenia gotowego druku. Nie pozwalał na żadne zmiany i wszystko musiało być właśnie tak, jak on sam zdecydował. Ja niestety nie jestem taki, jak Tolkien. Moje dyskursy z redakcją na temat zawartości niniejszego artykułu okazały się miękkie jak nasiąknięta gąbka. W końcu jest to moja pierwsza w życiu publikacja, a Tolkien miał ich prawie dwieście. Będąc ogromnym wielbicielem jego literatury i mając tę możliwość wprowadzenia grobiałostockich czytelników w jej magiczny świat, chciałem uczynić to jak najlepiej i najwnikliwiej, jak tylko możliwe. Podczas gdy w trakcie pisania pracy magisterskiej sugerowano, by była ona jak najbardziej rozległa, tutaj wymaga się ode mnie skrótów za skrótami. Cóż, pozostaje mi tylko pochylić pokornie głowę i przedstawić ten oto krótki przewodnik wprowadzający do tolkienowskiego świata. Za jego pośrednictwem zapoznamy się z mitologią i historią Ardy (Ziemi), które to dziedziny, jak się za chwilę okaże, u Tolkiena bardzo się ze sobą splatają, a także poznamy mieszkańców Śródziemia i Nieśmiertelnych Krain, ich kulturę, języki i cechy charakterystyczne. Nie skaczymy jednak od razu na głęboką wodę i postaramy się najpierw zrozumieć, dlaczego będziemy mieć za chwilę do czynienia z mitologią.

Wszystko, co związane jest z fantastyką wiąże się z „mitem” i stopniem uwierzenia w „mit”. Inaczej wierzy weń bohater opowieści, a inaczej czytelnik fantastyki. Analiza tego zjawiska, poprzez dostrzeżenie rozgraniczenia pomiędzy „cudownością”, a „fantastycznością”, pozwoli nam zrozumieć sam korzeń literatury fantazy. Mitologia Tolkiena, jak każda zresztą, zakłada obecność sił nadprzyrodzonych, bogów, demonów i heroicznych bohaterów. Wynika to z pradawnej wewnętrznej potrzeby człowieka i ludzkiej „psyche” do projektowania wymysłów fantazji, a także potrzeby wiary w nie, oddalającej od trosk trudnego ziemskiego życia. Tak właśnie zrodziły się wszystkie religie świata i tak też powstała mitologia Tolkiena. „Cudowność” zakłada bezpośredni wpływ mitu obecnego w wierzeniach na życie codzienne człowieka i wiąże się z wiarą i religijnością jako taką. „Fantastyczność” natomiast może być rozumiana jako tzw. „zawieszenie niewiary”, jak określił to sam Tolkien.

Według niego owo zawieszenie jest niezbędne dla całkowitego zaangażowania czytelnika w lekturę fantastycznej powieści i równa się zaakceptowaniu przez niego rzeczywistości przedstawionej „wtórnego świata” stworzonego przez pisarza. W tym przypadku, tak jak to się działo z cudownością mamy do czynienia z innym światem, lecz jest to świat fikcji, świat alternatywny, który nie wpływa na rzeczywistość na zasadzie sprawczej. (...) „Fantastyczność oferuje nieskończenie różnorodny krajobraz wyobraźni, w którym możliwe jest przedstawienie bliskich czytelnikowi problemów w zupełnie nowym świetle”¹.

Czytelnik literatury fantasy nie może być zatem porównany do starożytnego Greka, który znając mitologię jest przekonany o faktycznym istnieniu Hefajstosa czy Zeusa. Musi jednak delikatnie podwiesić swą niewiarę i zaufać, co pozwoli mu wniknąć w świat fantastyczny inaczej i pełniej niż dorosły czytający swojemu dziecku baśń na dobranoc. Idealnie podsumowującym to wszystko zdaniem może być stwierdzenie Wita Szostaka, że fantasy to literatura wyrosła z poważnego potraktowania mitu.

Fundamenty Śródziemia powstały właśnie z syntezy północnoeuropejskich starożytnych wierzeń. Autor *Władcy Pierścieni* czerpał niezliczone motywy z *Kalevali* – staro fińskiego eposu narodowego, czy też germańskiej *Pieśni o Nibelungach*. Staronordycka *Heimskringla* (*Krąg ziemi*) i islandzka *Edda* również pozostawiły swoje ślady. Z *Eddy* Tolkien zaczerpnął wiele nazw własnych i imion bohaterów. Imię Frodo pochodzi natomiast z anglosaskiego poematu *Beowulf*, a Nieśmiertelne Krainy, o których zaraz się co nieco dowiemy, mają swój odpowiednik w mitologii irlandzkiej. Odwieśmy zatem naszą niewiarę na złoty hak wyobraźni, zaufajmy i przenieśmy się do świata, który przez okres niemal całego swojego życia tworzył profesor Oxfordu J. R. R. Tolkien.

Mitologia i historia tolkienowskiego świata

Na początku był Eru, Jedyny, którego na obszarze Ardy nazywają Iluvatar; On to powołał do życia Ainurów, Istoty Święte, zrodzone z Jego myśli. „(...) Rozmawiał z nimi i poddawał im tematy muzyczne. Ainurowie zaś śpiewali dla Niego i On radował się tą muzyką. Przez długi wszakże czas każdy Ainur śpiewał sam, (...) a reszta słuchała (...)”. W miarę jednak, jak się wsłuchiwali, zaczynali rozumieć coraz głębiej, a głosy ich zespały się w coraz doskonalszej harmonii. Aż wreszcie Iluvatar zgromadził wszystkich Ainurów i objawił im potężny temat, odsłaniając rzeczy większe i wspanialsze niż te, które im przedtem dał poznać, a blask początku i wspaniałość zakończenia tak olśniły Ainurów, że pokłonili się Iluvatarowi w milczeniu. Wówczas rzekł:

¹ *Wokół źródeł fantasy. Fantastyczność i cudowność*, pod red. T. Ratajczaka i B. Trochy, 2009.

Chcę, abyście z tego tematu, który wam objawiłem, rozwinęli harmonijną Wielką Muzykę, a ponieważ natchnąłem was Niezniszczalnym Płomieniem, możecie, jeśli chcecie, wzbogacić temat własnymi myślami i pomysłami. A ja będę słuchał i radował się, że za waszą sprawą wielkie piękno wcieli się w pieśń.

(...)Muzyka i echa Muzyki rozległy się w Pustce, aż przestała być pustką. (...) Lecz gdy temat rozwijał się dalej, w sercu Melkora zbudziła się chęć, żeby wpleść wątki wysnute z własnej wyobraźni, niezgodne z tematem Iluvatara (...).

Niektóre z tych własnych myśli wprowadził do swojej muzyki i natychmiast powstały jaskrawe dysonanse, a ci, co śpiewali obok niego, zbici z tropu i zaniepokojeni, zgubili wątek melodii, kilku zaś spróbowało dostroić ją do głosu Melkora, zamiast urzeczywistnić pierwotny zamysł. Tak więc dysonanse wprowadzone przez Melkora rozprzestrzeniły się, a melodie przedtem rozbrzmiewające zatonęły w morzu skłóconych dźwięków.(...)².

Oto teoria kreacji świata według Tolkiena. Zaczyna on z bardzo głębokiego poziomu – poziomu metafizycznego, ponadludzkiego, teologicznego. Sfera „sacrum” staje się elementem historii i jak na prawdziwą z krwi i kości fantastykę przystało, sfera mitu i metafizycznego z nim obcowania stanie się tożsama ze sferą życia codziennego bohaterów.

Powstaje zatem Wizja Iluvatara, która jest jakby zapowiedzią całego losu Ardy czyli Ziemi. Temat podany Ainurom i ich Muzyka urzeczywistnia Wizję, która się staje w Pustce. Wśród Ainurów jest Melkor, obdarzony najpotężniejszą mocą. Wplata on w główny temat muzyczny własne dysonanse, gdyż chce zaznaczyć swoje miejsce pośród śpiewających. W ten sposób Tolkien powołuje do życia zło, a harmonie i dysonanse ścierające się ze sobą jak fale szalejącego oceanu, to walka dobra ze złem wpleciona w losy Ziemi. Iluvatar po trzykroć przerywa powstały chaos i po trzykroć proponuje nowy temat (dzieląc w ten sposób czas Ardy na cztery Ery), ale Melkor za każdym razem wprowadza swoje dźwięki pociągając za tym innych Ainurów. W końcu wszystko urywa się na jednym akordzie, głębszym niż Otchłań i wyższym niż Firmament, przenikliwym jak światło oczu Iluvatara³. Eru pokazuje Ainurom ich dzieło jako Wizję rozwijającą się w czasie i przestrzeni. Dostrzegają oni, że Muzyka powołała do życia ziemię, niebo, słońce, księżyc i gwiazdy, wodę, rośliny i zwierzęta, a także wspaniałe istoty – elfów i ludzi. Widzą także nieustającą walkę światła z ciemnością, a Eru poucza Melkora:

² J. R. R. Tolkien, *Silmarillion*, Warszawa 2002

³ Tamże.

nie można wprowadzić do symfonii żadnego tematu, który by w istocie nie miał swojego źródła we mnie i nie uda ci się zmienić tej muzyki na przekór mojej woli. Kto się o to pokusi okaże się w końcu tylko narzędziem moich planów(...).

Strach ogarnął Ainurów, ponieważ nie rozumieli jeszcze słów Iluvatara, a Melkor palił się ze wstydu, który przerodził się w tajemny gniew w jego sercu⁴.

Ainurowie zstąpili na ziemię, przybierając niekiedy postać na podobieństwo istot, które ujrzeli w Wizji i zaczęli prace nad kształtowaniem Ardy, a nazwano ich Valarami czyli Potęgami Świata. Wszystko bowiem, co dostrzegli przedtem, nie było jeszcze gotowe i dopiero teraz musieli w czasie i przestrzeni swoje dzieła powołać w byt. W każde zadanie, za jakie się jednak zabrali od razu wtrącał się Melkor, chcący za wszelką cenę urządzić Świat wedle swojej myśli. Tak toczyły się pierwsze wojny dobra ze złem, jeszcze w ciemności, zanim światło powstało nad Ardą, przed początkiem czasu. Valarowie odpierali ataki Melkora, a on wciąż powracał z większą siłą, którą zapewne dawała mu wciąż wzrastająca w jego sercu nienawiść, zazdrość i gniew. Zatem

budowali krainy, a Melkor je burzył; żłobili doliny, a Melkor je zasypywał, rzeźbili góry, a Melkor je obalał, drażyli wklęsłe dna mórz, a Melkor przelewał ich wody przez brzegi (...). Mimo to nie cały trud Valarów poszedł na marne i chociaż żadne z dzieł nie urzeczywistniało w pełni ich woli i zamiarów, (...) Ziemia z wolna została ukształtowana i umocniona (...) w głębinach czasu i pośród mnogości niezliczonych gwiazd.⁵

Gotowy dom czekał na przyjsie istot Pierworodnych – elfów – pierwszych z Dzieci Iluvatara. Skierujmy się teraz na moment do innych mitologii, z którymi za chwilę kojarzyć będziemy Śródziemie, a mianowicie do mitologii greckiej i rzymskiej. Tolkien wprowadził do swego Świata bóstwa zwane Valarami, a każde z nich miało swoje zadania i swoje specjalności w kształtowaniu Ardy. Jest siedmiu Wilekich Valarów i siedem Wielkich Valier. Najpotężniejsi z nich to bracia Manwe i Melkor, jednak gdy Melkor stał się w swojej zawziętości coraz bardziej nieustępliwy, Manwe zasiadł na Szczyście Świętej Góry Taniquetilu i stamtąd czuwał nad porządkiem Ardy, a najbardziej upodobał sobie wiatr i obłoki. U jego boku zasiada Varda, Pani Gwiazd, w której obliczu jaśnieje światło Iluvatara. Ulmo, niczym grecki Posejdon panuje nad wodami, a jest bardzo srogim władcą mórz. Aulemu natomiast podlegają wszelkie substancje i minerały, z których zbudowany

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

jest Świat. To on właśnie ukształtował lądy i stworzył wspaniałe kruszce, które ukryte są pod powierzchnią Ardy. Nauczał też później technik ich obrabiania i spod jego pieczy wywodzą się najwspanialszy rzemieślnicy. Jego małżonką jest Yavanna, kolejna z Valier, zwana Królową Ziemi, a opiekuje się ona wszelką roślinnością, jaka tylko istnieje na Świecie. Kolejni dwaj bracia to Mandos i Lorien. Pierwszy jest strażnikiem umarłych i najwyższym sędzią, drugi opiekunem wizji i marzeń sennych, a żona jego, Este, koi wszelkie rany i rozwiewa zmęczenie. Kolejna z Valier, Nienna to pani zagubionych i zrezygnowanych. Opłakuje każdą krzywdę zadaną Światu przez Melkora, a słuchających jej płaczu, dosięga nadzieja. Tulkas,



rys. Szymon Perzanowski

to odpowiednik greckiego boga wojny, Aresa, a jego żona Nessa jest opiekunką wszystkich zwierząt Ardy. Orome jest opiekunem Śródziemna, patronem myśliwych, a lasy przemierza na swym wierzchowcu – Naharze – ojcu wszystkich koni. Jego żona Vana, siostra Yavanny, włada kwiatami, a ptaki słuchają jej śpiewu.

Trudno, opisując to wszystko i parafrazując stronnice *Silmarillionu* poświęcone bóstwom, wyrzec się całkowicie nutce poezji i magii, które Tolkien wplótł nierozzerwalnie w te treści. Ale to jeszcze nie koniec; oprócz Valarów są też duchy dysponujące mniejszą mocą, ale również istniejące jeszcze przed początkiem czasu – Majarowie. Są to pomocnicy Valarów i tak na przykład: Osse jest wasalem Ulma i ma za zadanie powściągać jego gniew, Eonwe to herold i posłaniec samego Manwego. Meliana służyła Vanie i Este, a przeniosła się do Śródziemia, gdyż pokochała króla Elfów Szarych – Thingola. Olorin natomiast, to znany nam chyba wszystkim, którzy chociażby widzieli film Petera Jacksona *Władca Pierścieni*, czarodziej Gandalf – wysłannik Manwego, mający dopiąć wszelkich starań, by w Śródziemiu zło nie rozprzestrzeniło się, a Sauron (również zresztą Majar - najpotężniejszy w służbie Melkora) został pokonany i zniszczony.

Wróćmy jednak do opowieści. Gdy Świat był już prawie ukształtowany odbyła się kolejna wojna Valarów z Melkorem, w której to obalił on dwie ol-

brzymie latarnie wykute przez Aulego, by dawały światło Ardzie. Były to, umieszczona na północy Illuina oraz Oromal na południu. Gdy świeciły, dzień panował nad światem nieustannie, rozwijała się bujna roślinność, a Valarowie obrali siedzibę tam, gdzie mieszało się światło obu latarni ciesząc się bliskością lasów i zwierząt. Niedługo po tym, gdy Melkor wykuł w głębinach ziemi swoją potężną twierdzę Utumno i powołał z podziemnych ogni do życia złe duchy zwane balrogami, latarnie runęły, a nad Ardą znowu zapanował mrok. Świat trzeba było raz jeszcze przebudować i powstały w ciemnościach dwa kontynenty: zachodni Aman z Nieśmiertelną Krainą zwaną Valinorem, gdzie zamieszkał Valarowie oraz wschodni kontynent – Śródziemie. W Valinorze ze śpiewu Yavanny wyrosły Dwa Święte Drzewa Valinoru dające światło nieśmiertelnym krainom: srebrzysty Telperion i złotawy Laurelin – drzewa, wokół których osnute są wszystkie wydarzenia o Dawnych Dniach.

W ciągu siedmiu godzin każde z drzew rozjarzało się i osiągało pełnię blasku, a potem stopniowo gasło, lecz zawsze jedno z nich budziło się do życia na godzinę przed zgaśnięciem drugiego. Dzięki temu w Valinorze dwa razy dziennie przez godzinę panowało łagodne, miękkie światło, gdy oba drzewa jaśniały nikiym blaskiem, a złote i srebrne promienie stapiały się ze sobą. (...) Tak się zaczęły Dni Szczęśliwości Valinoru i odtąd też zaczęła się rachuba czasu⁶.

W pomyślności mijały dni, a Valarowie w spokoju i dostatku oczekiwali przyjścia na świat elfów zwanych Pokoleniem Pierworodnych. Jednak całe wieki przeminęły, a oni wciąż się nie pojawili. Moźni bali się, że przegapią moment ich nadejścia, obawiali się też, że elfowie zbudzą się w ogarniętym ciemnościami Śródziemiu i Melkor pierwszy ich odnajdzie przeciągając na swoją stronę kłamstwami. Dlatego Varda ozdobiła ciemne niebo jaśniejącymi gwiazdami, aby ich srebrzyste światło było pierwszym, co Pierworodni ujrzą na ziemi.

Aule niecierpliwił się bardzo w oczekiwaniu przyjścia dzieci Iluvatar. Chciał bowiem bardzo mieć już uczniów, którym mógłby przekazać swoją wiedzę na temat minerałów i obróbki kruszców ukrytych w ziemi. Pod górami Śródziemia, pracując w ukryciu powołał pierwszych Siedmiu Ojców Krasnoludzkiego Plemienia. Obdarzył ich przede wszystkim siłą i nieustępliwością, bo obawiał się ich konfrontacji z Melkorem. Pośpieszył się jednak i Iluvatar dowiedział się o tym potajemnym procederze. Jednak, gdy rozkazał Aulemu zniszczyć jego dzieci, w które wlał tyle serca i miłości, tamten pokornie poddał się jego woli, a Eru zlitował się i powstrzymał go przed tym strasznym czynem. Nakazał krasnoludom jedynie, aby zasnęli i zbudzili się dopiero, gdy elfy będą już stąpać po Ziemi.

⁶ Tamże.

W końcu na dalekim wschodzie Śródziemia, w okolicach jeziora Kuivienen, przebudziły się elfy i rzeczywiście, pierwszym, co ujrzeli spoglądając na zachód w stronę dalekich Nieśmiertelnych Krain, były jaśniejsze gwiazdy Vardy. Poczuli, że przeznaczone jest im ruszyć w tamtym kierunku. Szybko też odnalazł ich polujący w Śródziemiu Orome i zaprosił, aby przywędrowali do Valinoru. Wtedy też Melkor powiększył znacznie swoją potęgę budując drugą twierdzę zwaną Angbandem i przeciągając potężnego Majara – Saurona na swoją stronę. Valarowie musieli interweniować, aby chronić słabych Pierworodnych. Rozbili twierdzę Melkora, zniszczyli jego balrogów i inne złe moce, a samego upadłego Valara pojмали i uwięzili w magicznych okowach poza granicami Świata. Elfy ujrzały potęgę Moźnych w pełnym majestacie i niektórzy przestraszyli się ich siły pozostając niechętnymi, by żyć u ich boku. Zostali w Śródziemiu i nazwano ich Elfami Ciemnymi, które nigdy nie widziały światła Drzew. Reszta Pierworodnych podzieliła się na trzy hufce i ruszyła za Oromem na zachód w stronę Valinoru. Gubili oni jednak po drodze kolejne szczepy, które decydowały się pozostać w Śródziemiu. Tak odłączyły się Elfy Szare i elfy, które umiłowały sobie morskie wybrzeże. W końcu hufiec Vanyarów, hufiec Noldorów i część hufca Telerich dotarły do Valinoru na ruchomej wyspie przeciągniętej za sprawą Aulego przez Wielkie Morze. Szybko upodobali sobie życie w Nieśmiertelnych Krainach u boku starszych braci – Valarów, a ci radowali się mając blisko siebie cudowne Dzieci Iluvatara. Przekazywali im całą swą wiedzę i mądrość, a elfowie rozwijali się w dostatku.

Minęło pięćset lat, a Melkor więziony przez Valarów miał być poddany sądowi Mandosa. Zdecydowano, że zrozumiał on swoje winy, dano mu szansę, aby je odkupił i wypuszczono na wolność pod nadzorem. Tamten z początku zachowywał się tak, jakby rzeczywiście chciał odpokutować wszystkie wyrządzone Światu krzywdy. Nikt jednak nie rozpoznał tajemnego gniewu, który wciąż tlił się w jego zdeprawowanym do cna sercu. Zdobywał sobie zwolenników, szczególnie wśród Noldorów – szczepu najbardziej podatnego na manipulacje i stopniowo zaczął podjudzać elfy przeciwko Valarom.

Tymczasem najbieglejszym pośród uczniów Aulego był Feanor, król z rodu Noldorów. Nikt nie mógł się z nim równać w sztuce obróbki kruszców. Stworzył on najwspanialsze dzieło, jakie kiedykolwiek powstało – trzy kamienie zawierające w sobie Światło Drzew Valinoru zwane Silmarilami. Onieśmiały one swoim blaskiem każdego, kto na nie spojrział, a Melkor namówił Feanora, by ten nikomu nie umożliwił oglądania ich, nawet Valarom, gdyż ktoś mógłby pokusić się o ich kradzież. Manwe natomiast przypominał jedynie Feanorowi, iż samo Światło Drzew zawarte w klejnotach nie jest jego własnością. Wywołało to potężny bunt Feanora podżegany

kłamstwami Melkora, który wykorzystując chaos panujący w Valinorze, uśmiercił Święte Drzewa i umknął. Znow zapadła nieprzenikniona ciemność. Jedynym ratunkiem było rozbicie kamieni Feanora i przelanie drzeмиącego w nich Światła w rany obu Drzew. Król wicz jednak nie zgodził się na to w swoim obłędzie i odmówił Valarom dostępu do klejnotów. Został za to wygnany, a kiedy powrócił do swojego zamku, zastał na progu ciało zamordowanego ojca i pustą komnatę, gdzie przechowywał Silmarile. Okazało się, że pierwszym, co zrobił Melkor po uśmierceniu Drzew, była kradzież klejnotów i ucieczka daleko poza Nieśmiertelne Krainy. W ciemności i obłędzie Feanor przeklął Melkora nazywając go Morgothem, czyli Wielkim Nieprzyjacielem;

wezwał też swoich siedmiu synów i wypowiedział przy najwyższych świadkach słowa okrutnej przysięgi: wezwali wieczne Ciemności, aby ich ogarnęły, gdyby nie dotrzymali ślubów, (...) przyrzekając ścigać zemstą i nienawiścią aż do końca świata Valara, demona, elfa czy też człowieka z nienarodzonego jeszcze ludzkiego plemienia, każdą istotę dużą czy małą, dobrą czy złą, jakiegokolwiek stworzenie, które zjawi się odtąd aż po kres czasu, jeśli spróbuje przywłaszczyć sobie, zagarnąć lub przetrzymywać Silmarile, należne z prawa Feanorowi i jego rodowi⁷.

Nazwał także nieprzyjaciółmi samych Valarów, zarzucając im beczynność i to, że siłą trzymają oni elfów u swego boku. Skrzyknął ogromną rzeszę Noldorów, gotowych pójść za nim, by ścigać Morgotha i wypowiedzieć mu wieczną wojnę. W ten sposób zło zasiane przez Melkora, kiełkowało w sercach Noldorów ruszających w ciemnościach w daleką drogę do Śródziemia, a Valarowie ze smutkiem obserwowali ich wymarsz.

Tolkien bardzo precyzyjnie i szczegółowo opisuje dalszy bieg wydarzeń. Na kartach *Silmarillionu* zapisana została historia kilku tysięcy lat zmagania elfów i ludzi w wojnach o Silmarile i w walce z siłami zła: Morgothem, jego sługą Sauronem i ich poplecznikami. Opowiada losy setek bohaterów uwikłanych w sprawy Śródziemia i całej Ardy, opisuje wyczerpująco sagi rodów i dzieje królestw, jakie Noldorowie założyli w Śródziemiu, upadających potem, jedno po drugim na skutek klątwy, jaka ciążyła na Noldorach w związku ze straszną przysięgą Feanora. Włącza także w te opowieści dzieje plemion ludzi, którzy przebudzili się wraz z pierwszym brzaskiem Słońca i przywędrowali w końcu do ogarniętego wojną Beleriandu czyli zachodnich rubieży Śródziemia. Opisuje wspólnie męstwo ludzi i elfów, walczących ramie w ramie z siłami ciemności, dostrzega i wyolbrzymia ich skazy, powiększające się i wciąż dające o sobie znać na skutek ziarna zła kiełkują-

⁷ Tamże.

cego w sercach bohaterów. Są to często wielkie czyny małych istot, którym los wyznaczył szczególne zadania.

Wojna w końcu przeradza się w rzeź, a szansa na pokonanie Morgotha spada praktycznie do zera. Nie ma już żadnego z królestw mogących zagrozić Władcy Ciemności i nawet ostatnia nadzieja – ukryte przez wieki królestwo Gondolinu upada. Valarowie zdecydowali jednak długo wcześniej, w związku z klątwą ciążyącą na Noldorach, nie wtrącać się w ich sprawy. Ukryli oni Nieśmiertelne Krainy, aby nikt ze wschodu nie zdołał do nich dotrzeć. Znalazł się jednak ktoś, komu pisane było przełamać niewidzialną barierę i stanąć u stóp Manwego błagając Valarów, aby zlitowali się nad losami Noldorów i ludzi w Śródziemiu i włączyli się do walki. Śmiałkiem tym był półelf Earendil, który po latach obłądnej żeglugi stał się pierwszym śmiertelnikiem, który postawił swoją stopę w Valinorze. Moźni zlitowali się nad mieszkańcami Śródziemia, zrozumieli bowiem, że taki los był pisany. Ruszyli do Wojny Gniewu i natarcie ich na Morgotha było tak silne, iż Arda zatrzęsała się w swoich posadach i zachwiany został dawny porządek kontynentów. Beleriand, gdzie toczy się akcja wojen z Władcą Ciemności znalazł się pod powierzchnią oceanu, a Silmarile na zawsze przepadły. Morgoth stracił swą cielesną postać i odtąd mógł siać zła jedynie jako duch przebywający poza granicami Świata, narzucając innym istotom swą wolę.

Tak skończyła się Pierwsza Era. W Śródziemiu zostali już tylko nieliczni elfowie, większość Noldorów wróciła do Nieśmiertelnych Krain z tułaczki. Zostali między innymi Ci, których poznajemy we *Władcy Pierścieni*: Elrond – syn wspomnianego wcześniej Earendila, Galadriela, Thranduila czy jego syn Legolas.

Druga Era dotyczy głównie historii królestwa Numenoru, które powstało na specjalnie utworzonej wyspie, jako dar dla szlachetnych ludzi dzielnie walczących ze złem u boku elfów i Valarów. Numenorejczycy byli potomkami trzech najstarszych ludzkich plemion, które przybyły ze wschodu w Pierwszej Erze. Cechowała ich długowieczność, dostojność i mądrość; nie byli jednak odporni na działanie rządów i pokus. Sauron z łatwością wniknął w ich szeregi i skłócił z elfami i Valarami. Zasłynęli jako najznamienitsi żeglarze i niczym konkwistadorzy podbijali kolejne krainy Śródziemia, pragnąc wciąż pomnażać i pomnażać swoje bogactwa. Numenorejczycy nie rozumieli daru śmierci, jaki człowiek otrzymał od Iluvatara i zazdrościli elfom nieśmiertelności. W ten sposób Tolkien opisał przymioty, jakimi zostali obdarzeni ludzie: Lecz Atanim [ludziom] przypadnie nowy dar ode mnie. – Tchnął więc w serca człowiecze tęsknotę przekraczającą granice świata i nie dającą się zaspokoić tym, co na nim można znaleźć; dał też ludziom moc kształtowania – wśród potęg i przypadków świata – własnego

życia w sposób nie wyznaczony przez Muzykę Ainurów, która określa niejako los wszystkich innych istot i rzeczy⁸. To Morgoth obrócił nadzieję w lęk i spowodował, że ludzie odwracali się często od służby dobru; bali się śmierci zapominając, że to właśnie nieśmiertelni elfowie zazdroszczą im możliwości odejścia z tego świata i odcięcia się od jego trosk.

Tolkien w dziele zatytułowanym *Niedokończone opowieści* streszcza ponad trzy tysiące lat historii Numenoru, która kończy się wielką zagładą – zatopieniem wyspy. Była to nieunikniona kara, która spadła na ludzi za posłuch słowom Saurona. Jedynie garstka ocalałych tzw. Wiernych przetrwała powódź i dotarła do Śródziemia, zakładając królestwa Gondoru i Arnonu. Przetrwał uratowany z potopu pęd Białego Drzewa, pamiątka po Świętych Drzewach Valinoru i zarazem dziedzictwo Numenoru. Nadzieja jeszcze nie upadła. Imię królewskiego syna, Isildura, pojawia się w prologu filmu Jacksona *Władca Pierścieni*, do którego to w naszym przekroju historycznym tolkienowskiego świata, właśnie dotarliśmy. Powstały Pierścienie Władzy – kolejne narzędzia, którymi siły zła próbowały zniewolić i podporządkować sobie mieszkańców Ardy. Słowa prologu mówią: Trzy zostały dane elfom – nieśmiertelnym, najmądrzejszym i najbliższym magii spośród wszystkich ras; siedem władcom krasnoludów – wspaniałym górnikom w ich podziemnych pałacach; dziewięć zostało podarowanych rasie ludzi, którzy ponad wszystko inne pożąдали władzy. „(...) Ale wszyscy oni zostali oszukani. (...) Władca ciemności Sauron wykuł w sekrecie Jedyny pierścień, by kontrolować wszystkie pozostałe”⁹. Wielka Wojna o Pierścień, w której wreszcie wspomniany Isildur odcina Sauronowi palec z Pierścieniem i pokonuje go, kończy Drugą Erę świata. W Pierścieniu jednak zaklęte są siły zła. Doprowadza on do śmierci Isildura i chce za wszelką cenę wrócić do swojego pana – Saurona.

Tak mija ponad dwadzieścia pięć wieków; Pierścień znajduje dziwna istota spokrewniona z rasą Niziołków – Gollum. Zabija dla Pierścienia swego rodzonego brata i zabiera znalezisko na trzysta lat w groty Gór Mglistych – tak nakazuje mu bowiem zło zaklęte w Pierścieniu. W górach osiada i dziczeje, aż w końcu Pierścień trafia w ręce Bilba Bagginsa – hobbita z Shire, który nie zdaje sobie sprawy z jego mocy. W Śródziemiu działa już jednak Gandalf – czarodziej wysłany przez Valarów, aby czuwać nad jego mieszkańcami. W porę orientuje się z czym ma do czynienia i doprowadza do zniszczenia Pierścienia, co powoduje ostateczne pokonanie Saurona, a podupadła przez wieki potęga Gondoru – dziedziców szlachetnych ludzi

⁸ Tamże.

⁹ *Władca Pierścieni: Drużyna Pierścienia*, reż. P. Jackson, 2001.

z Numenoru, odradza się za sprawą Aragona, potomka Isildura, obejmującego tron. Rozpoczyna się Czwarta Era, czas elfów w Śródziemiu dobiega końca i nastaje nie ukazany w Wizji Iluvatara, owiany tajemnicą Czas Ludzi.

Moje streszczenie pokazuje, jak krótki okres czasu obejmują wydarzenia utworów *Władca pierścieni* i *Hobbit, czyli tam i z powrotem*, w obliczu całej historii Ardy, którą stworzył Tolkien – to przecież jedynie poprzedni akapit. Jedną z najstarszych bohaterek w tych dziejach okazuje się Galadriela, pamiętająca jeszcze swojego kuzyna Feanora i bunt Noldorów oraz ich wymarsz z Nieśmiertelnych Krain, w którym to zresztą sama uczestniczyła. To wydarzenie miało miejsce ponad siedem tysięcy lat przed akcją *Władcy Pierścieni!* Tolkien, nie zostawia jednak wielu luk w tym przedziale czasowym. Tworzy on niemal całkowicie spójną w swej ciągłości historię Świata z jej wszelkimi możliwymi szczegółami. Nie zapomina o podniosłości związanej z losem i odwiecznej walce dobra ze złem, zarówno w sensie dosłownym, jak i w znaczeniu walki odbywającej się w sercach samych bohaterów, a w szczególności ludzi – najbardziej podatnych na błędzenie istot. Tworząc nie zapomina także o geografii, rozwijających się kulturach i wciąż ewoluujących w czasie językach. Jak powiedział jeden ze znawców Tolkiena, w notce dołączonej przez Wydawnictwo Amber do *Niedokończonych opowieści*:

To zupełnie tak, jakby Homer, zanim przystąpił do tworzenia Iliady i Odysei, musiał najpierw wymyślić całą grecką mitologię i historię¹⁰.

Mieszkańcy Śródziemia

Spróbujmy teraz zagłębić się nieco w różnice kulturowe między rasami Ardy. Wiemy już, że świat Tolkiena ma bogatą, bardzo szczegółową, wielotysięczną, biorąc pod uwagę lata, historię. Każda jednak rasa i kultura, której świat ten jest domem, ma swoją własną drogę rozwoju, swoje cechy charakterystyczne, także własną architekturę, język i zwyczaje.

Rozpocznijmy od **KRASNOLUDÓW**. Wiemy, że stworzył ich w tajemnicy Aule zwany Kowalem Valarów i przekazał im ogromną wiedzę rzemieślniczą i umiejętności. Obdarzył ich także zamiłowaniem do skarbów i dzieł własnych rąk, nieustępliwością, zawziętością i niezłomnością, siłą i wytrwałością, pamiętliwością w stosunku do tych, przez których zostali skrzywdzeni oraz odpornością na ogień i chłód.

Mężne w walce odznaczały się dumą i nieugiętą wolą. „(...) Miały długie brody, wzrost jednak niewielki, mierzyły bowiem cztery do pięciu stóp. Ich praca wymagała wielu lat, więc każdemu dane było żyć przez dwa i pół

¹⁰J. R. R. Tolkien, *Niedokończone opowieści*, Warszawa 2002, nota wydawnicza.

stulecia, podlegały bowiem śmierci (...)”¹¹. Obudziły się niedługo po przyjsciu na świat elfów i zamieszkały w grotach pod górami, tworząc wspaniałe podziemne pałace i budując głębokie kopalnie. Było siedem krasnoludzkich plemion, jednak najważniejsze z nich to ród Durina, zamieszkały początkowo w komnatach Morii pod Górami Mglistymi. Inne ważne ośrodki to Nogrod i Belegost w Górach Błękitnych, z których to miast krasnoludy prowadziły handel z elfami i ludźmi w Beleriandzie w czasach wojen o Silmarile. Produkowały broń, zbroje i wspaniałą oręż ze stali i to one właśnie nauczyły elfy szare, jak wytwarzać miecze. Zajmowały się tym, do czego były stworzone, a więc wydobywaniem i obrabianiem wydobytych bogactw. To one jako pierwsze odkryły i zastosowały tajemniczy i magiczny kruszec zwany mithrilem. Okazało się, że kolczugi z niego wykonane, po odpowiedniej obróbce są nieporównywalnie wytrzymalsze, a zarazem dwukrotnie lżejsze od żelaza. Były właściwie jedynym dostawcą tego kruszcu, na czym zapewne bardzo się wzbogaciły. W naturze krasnoludów, mimo iż zostali stworzeni z ziemi i sprawiają takie właśnie ziemiste wrażenie¹², jest jednak coś, co pozwoliło im pozostawić po sobie ogromne dziedzictwo, które często zachwyca członków innych ras, a nawet elfy: ich zamiłowanie do piękna. Podziemne pałace, które krasnoludy budowały, były najcudowniejszymi w całej Ardzie:

Imponujące sale ich pałaców wypełniały sztandary, zbroje, wysadzana drogimi kamieniami broń i wspaniałe gobeliny. Światło gwiazd zatrzymywało się w wielkich świetlistych studniach i migotało w lustrach sadzawek i skrzących się srebrem fontannach. Pod dźwięczącymi echem kopułami, przy świetle kryształowych lamp mieniły się swym blaskiem klejnoty i drogocenne kruszce (...). Tunele wiodły na dziedzińce i do grot wspartych na alabastrowych kolumnach, wyżłobionych przez czas oraz delikatne ruchy dłut krasnoludów¹³.

Jednym z największych dzieł ich rąk było wykucie w skałach wspaniałej siedziby dla króla Elfów Szarych – Thingola, w czasach walki o Silmarile, zwanej Menegroth. Krasnoludy utrzymywały, że nigdy nie doczekały się za to zadanie odpowiedniej zapłaty. Być może również to przyczyniło się do strasznej zbrodni, której dopuścili się potem, kiedy dostały do obróbki sam Silmaril. Jego blask i piękno tak ich omamiły, że ukradły go, mordując wcześniej samego króla Thingola. To jednak właśnie krasnoludy, między innymi dzięki swej wrodzonej odwadze i odporności na ogień, powstrzyma-

¹¹ D. Day, *Bestiariusz tolkienowski*, Poznań 2001.

¹² B. Sibley, *Hobbit: Niezwykła Podróż oficjalny przewodnik po filmie*, Warszawa 2012 – wypowiedź Jeda Brophy, odtwórcy roli krasnoluda Noriego.

¹³ D. Day, *Bestiariusz tolkienowski*, Poznań 2001.

ły armię smoków Morgotha podczas jednej z wielkich bitew o Beleriand, ratując Śródziemie od przedwczesnej klęski, przysparzając sobie w ten sposób odwiecznych wrogów, które stały się w późniejszych wiekach ich największą złą. Krasnoludy to rasa, która najczęściej ze wszystkich traciła bowiem swoje siedziby i co ciekawe, właśnie na rzecz smoków. Nogrod i Belegost upadły wraz ze zniszczeniem Beleriandu, a ród Durina musiał uciekać z Morii, gdyż, kopiąc zbyt głęboko, obudzono drzemiącego w sercu gór demona – balroga. Ale, gdy krasnoludy osiedliły się na północy w Górach Szarych, wygnały ich stamtąd właśnie smoki. Największy z nich – Smaug wygnał je również z Ereboru, gdzie w Samotnej Górze wydrążyły sobie najwspanialsze po Morii podziemne miasto. Jeden ze szczepów pozostał wśród Żelaznych Wzgórz pod wodzą Daina; wygnani z Ereboru natomiast próbowali wrócić do Morii, co okazało się jednak niemożliwe. Wypowiedzieli za to wojnę swoim odwiecznym wrogom – orkom i goblinom, których ścigali przez siedem lat. Thorin Dębowa Tarcza poprowadził potem tułaczy w Góry Błękitne, gdzie na zgliszczach pradawnych miast Nogrodu i Belegostu powstało małe królestwo. Dopiero na kartach powieści Tolkiena „Hobbit, czyli tam i z powrotem”, krasnoludy z Ereboru, pokonują Smauga i odzyskują dawne włości. Prawdopodobnie, po wydarzeniach z *Władcy Pierścieni* i ostatecznym zniszczeniu Saurona, nie została jednak odbudowana ich chluba i najwspanialsza siedziba – Moria czyli Khazad-dum.

Khazad to właśnie „krasnolud” w ich własnej mowie. Tak sami siebie nazywali, jednak o ich języku niewiele wiadomo. Tak samo z resztą niewiele jak o krasnoludzkich kobietach.

Gimli opowiadał, że w jego plemienu kobiet jest bardzo mało, nie stanowią nawet trzeciej części ludności. Bez koniecznej potrzeby nie pokazują się nigdzie poza domem. Z głosu i postawy tak są podobne do swych mężów, (...) iż obcy nie mogą ich odróżnić. Stąd powstała wśród ludzi niedorzeczna legenda, że krasnoludzkich kobiet w ogóle nie ma, a krasnoludowie rodzą się „na kamieniu”. Z powodu tak małej liczby kobiet plemię krasnoludzie rozmnaża się bardzo powoli, a istnienie jego jest zagrożone, gdy brak bezpiecznych siedzib. Nigdy bowiem więcej niż raz w życiu nie wiążą się małżeństwem (...). W praktyce żeni się mniej niż trzecia część krasnoludów, bo nie wszystkie ich kobiety wychodzą za mąż; niektóre nie życzą sobie w ogóle męża, niektóre pragną nie tego, kogo mieć mogą, innego zaś nie chcą. Mężczyźni też nie zawsze mają ochotę do żeniaczki, bo pochłaniają ich inne sprawy¹⁴.

¹⁴ J. R. R. Tolkien, *Władca pierścieni. Powrót Króla*, Warszawa 2002.

Krasnoludy mają zatem naturę upartych, pamiętliwych tułaczy i dlatego właśnie tak trudno się z nimi dogadać. Żyją zawsze w cieniu pięknych elfów i szlachetnych ludzi, zazdroszcząc im odrobinę łask i przymiotów, z drugiej strony wolą się nie wtrącać w sprawy innych i robić swoje: pracować i gromadzić bogactwa. Jako sojusznicy w walce są jednak niezastąpieni w swojej wytrwałości, sile i odwadze.

Wokół losów **ELFÓW** toczy się tak naprawdę zdecydowana większość historii tolkienowskiego świata. Były Pokoleniem Pierworodnych i one właśnie jako pierwsze z Dzieci Iluvatara pojawiły się na świecie. Piękno i obcowanie z przyrodą leżało w ich naturze. Były wrażliwe na śpiew i poezję, a ich umysły ogarniały całość rzeczy takich, jakie są. Często sprawiały zatem wrażenie jakby zamyślonych, rozmarzonych i postawionych ponad tym, co dzieje się tu i teraz. Wedle zapowiedzi Iluvatara elfy posiadać miały i stworzyć więcej piękna niż jakiegokolwiek inne ziemskie istoty; ich udziałem miała być również największa szczęśliwość i najgłębszy smutek¹⁵. Dane im było nieśmiertelne życie i choć stworzeni byli, by przeżyć je w szczęściu i harmonii, to wszelkie troski świata, doświadczenie i brzemiona przyjęte na barki przez wieki, przytłaczały je i tłumili naturalny blask. Podobno dotknięte zbyt wielkim smutkiem, mogły nawet umrzeć, mimo daru wiecznego życia; również w boju mogła spotkać ich śmierć. Drzemały w nich magiczne moce. Emanowały blaskiem gwiazd, a w ich oczach tliło się światło Valarów. Włosy ich są jak przedzone złoto lub tkane srebro, lub też wygładzony gagat, a światło gwiazd rozsiewa swą jasność wokół nich, migocąc na ich włosach, w oczach, na jedwabistym odzieniu i ozdobionych szlachetnymi kamieniami dłoniach. Twarze elfów jaśnieją niegasnącym blaskiem, a głos ich jest piękny i delikatny jak woda¹⁶. Dostojeństwem i postawą przypominały one raczej swoich Starszych Braci – Valarów niż ludzi, choć wzrostem nie górowały wcale nad Pokoleniem Następców. Były jednak, ponad wszelką wątpliwość, szlachetniejsze z natury niż ludzie i dużo oporniej poddawały się cudzej woli i pierwiastkom zła. W walce i w boju były niezrównanymi wojownikami, a cechowała ich zwinność, odwaga, heroizm i wielki kunszt władania bronią, w szczególności posługiwania się łukiem. Ich ogromna mądrość i wiedza czyniła ich trudnymi przeciwnikami dla wrogów i najwierniejszymi przyjaciółmi dla tych, z którymi przystawały.

To elfy jako pierwsze nadały nazwy wszystkiemu, co ich otaczało; nauczyły mowy, poezji i śpiewu oraz zamiłowania do piękna wszystkie inne zdolne

¹⁵ D. Day, dz.cyt.

¹⁶ Tamże.

do tego istoty. W Nieśmiertelnym krainach uczyły się od samych Valarów mądrości, wiedzy o Świecie, życiu, a także zdobywali umiejętności w rzemiosłach, sztuce i w walce. Jednak nawet ciemne elfy, które nie obcowały z Valarami, bo nigdy nie dotarły do Valinoru, wykazywały się cudownymi zdolnościami; w naturze bowiem dziedziczyły pewne, im tylko dane, przymioty.

Historia elfów bardzo splata się z całym dziejami Ardy. Wiemy już, że nawet w nich, tak doskonałych i mądrych z pozoru istotach, Melkor zdołał zasiać ziarno zła. Od czasu buntu Feanora, Śmierci Drzew i przekłęcia Noldorów minęły całe tysiące lat i dopiero z końcem wydarzeń „Władcy Pierścieni” ich los w Śródziemiu dopełnił się i słowa klątwy straciły swą moc. Okazało się zatem, że pisane im było rozdzielić się na grupę wiernych i niewiernych Valarom. Vanyarowie bowiem, pierwszy hufiec elfów, który dotarł do Nieśmiertelnym Krain, nigdy na stałe nie opuścili już Valinoru. Raz tylko stanęli w Śródziemiu do walki u boku Valarów, aby zmiażdżyć w Wojnie Gniewu siły Morgotha. Później jednak wszyscy powrócili do Eldamaru czyli Domu Elfów. Noldorowie natomiast dali się złu wciągnąć w swoje sieci i władające nimi rządy doprowadziły do lat cierpień i tułaczki. Nierzadko też sprzeniewierzali się w walce z siłami zła i mimo iż zawsze w ogólnym rozrachunku wybierali służbę dla dobra Ardy i decyzje ich były zazwyczaj dyktowane wielką szlachetnością, bunt Feanora skierował ich losy ku Śródziemiu przez tysiące lat bólu. Ostatecznie jednak udało im się pokonać Morgotha i Saurona; przygotowali grunt, aby przekazać Śródziemie w ręce ludzi, którzy być może po tylu strasznych przejściach, byli już gotowi i odpowiednio dojrzały, aby tę pieczę przejąć. Los elfów dopełnił się i wszystkie odpłynęły do Nieśmiertelnym Krain, by tam żyć u boku Valarów aż do końca Świata.

O pierwszym wschodzie słońca Młodsze Dzieci Iluvatara narodziły się w krainie Hildorien we wschodniej części Śródziemia; lecz Słońce po raz pierwszy ukazało się na zachodzie, więc otwierając oczy ludzie ku niemu zwrócili wzrok, a stopy ich najczęściej kierowały się w tę właśnie stronę.

(...) Żaden Valar nie przybył (...) by ofiarować się ludziom za przewodnika lub zaprosić ich do Valinoru. Ludzie raczej bali się Valarów, (...) nie rozumieli jakie cele przyświecają Potęgom, (...) nie rozumieli przekazywanych im pouczeń¹⁷.

W ten sposób Tolkien opisuje pojawienie się **LUDZI** na świecie. Z początku byli przede wszystkim bojaźliwi i nieporadni w wielu dziedzinach. Ze strachu także popełniali nierozumne czyny i łatwo słuchali słów Melkora. Gdy

¹⁷ J. R. R. Tolkien, *Silmarillion*, Warszawa 2002.

spotkali po raz pierwszy elfy, wzięli je za swych nauczycieli i przewodników i od elfów właśnie najwięcej się nauczyli. Nie ma w tym miejscu sensu opisywanie ludzkich cech. Tolkien bardzo mądrze podszedł do kwestii osadzenia ludzi w swoich opowieściach. Są oni zupełnie tacy jak my, ze wszystkimi naszymi zaletami i przywarami. To właściwie ludzie czasów Średniowiecza: szlachetni, zdolni do wielkich czynów, odważni i silni, ale często także lękliwi, podatni na wolę innych, żądze i pokusy świata, niekiedy okrutni, brutalni. Najlepszym słowem ich określającym byłby przymiotnik: błędzący.

Wspominałem już wcześniej o stosunku ludzi do ich własnej śmiertelności i o ich wrodzonej, wszczepionej wręcz w serce, głębokiej niekiedy i nieujawniającej się szybko, lecz jednak drzemiącej w każdym człowieku niezgodzie na ludzki los; strachu i zazdrości, które Melkor wykorzystał dla swoich celów. Wszystko to zawiera się w słowach powyższego cytatu: „nie rozumieli przekazywanych im pouczeń”. Tolkienowski człowiek nie pojmuje, dlaczego ten świat urządzony jest w taki właśnie sposób, dlaczego każdego czeka śmierć i dlaczego niewiadomym jest miejsce, do którego odchodzi jego nieśmiertelna wszakże dusza. Nie chce także przyjmować rad i słuchać bogów, a działać na własną rękę, za wszelką cenę realizując cele, które stawia przed nim jego własny ułomny rozum.

W historii Ardy ludzie (a raczej trzy najstarsze szczepy ludzi) wkroczyli do Beleriandu pochłoniętego wojnami Noldorów z siłami zła w drugiej połowie Pierwszej Ery Słońca. Bardzo szybko opowiedzieli się po odpowiedniej stronie i narażali życie w boju u boku elfów. Otrzymywali ziemię i zakładali liczne królestwa, które wciąż nękanie przez nieprzyjaciół, nie mogły się w pełni rozwinąć. Nazywano ich Edainami – Szlachetnymi Ludźmi. Podkreślić trzeba, że kontakt Edainów z elfami na istotnym etapie ich rozwoju był opatrnościowy i zadecydował o wyniesieniu ich wśród innych ludzkich plemion (...): ludzi Średniego Rodu i Dzikich Ludzi¹⁸. To tak jakby Tolkien sugerował, że na skutek kontaktu z elfami, Edainowie najbardziej pośród wszystkich szczepów ludzkich rozwinęli się duchowo i to właśnie przyświecało ich szlachetności i dostojeństwu. Ludzie Średniego Rodu natomiast to ci, którzy pozostali w Śródziemiu, podczas gdy Edainowie osiedlili się na końcu Pierwszej Ery w Numenorze, bliżej Nieśmiertelnych Krain. Przez całe wieki ich (ludzi Średniego Rodu) kontakty z elfami, ograniczały się zaledwie do tej garstki Pierworodnych pozostałych wtedy w Śródziemiu. Przykładowo potomkowie ich to w późniejszych opowieściach Rohhirimowie czy ludzie z Dali: „W potrzebie potrafili zachować się [oni] z wielką szlachetnością,

¹⁸ J. E. A. Tyler, *Tolkien, przewodnik encyklopedyczny*, Poznań 1992.

a jeśli nawet ich kultura była niższa niż ludzi Wysokiego Rodu, w ich kronikach nie ma śladu czynów, których musieliby się wstydzić¹⁹. Dzicy Ludzie mają również wiele cech wspólnych z wyżej rozwiniętymi plemionami. Zdolni byli do odróżnienia dobra od zła i nawet jeśli przysparzali krzywd innym ludom i wykazywali się agresją i okrucieństwem oraz stosowali metody prymitywne, wynikało to raczej z niewiedzy i nie w pełni rozwiniętego potencjału. To, że bardzo często ludzie ci przechodzili na stronę ciemności wynikało z faktu bardzo wczesnego odłączenia się ich szczepów od tych wędrujących ku zachodowi i zetknięcia z siłami Morgotha na bardzo wczesnym etapie rozwoju, gdzie strach, nieporadność i nierozumność została przez niego bardzo efektywnie wykorzystana. Po prostu bali się go tak bardzo, że zaczęli mu służyć.

Jednak nawet najszlachetniejsi byli skłonni ulegać pokusom i pozwalać pierwiastkom zła na kiełkowanie w ich sercach. Wcześniej opisałem pokrótce historię Numenorejczyków, ludzi najszlachetniejszych i najwięcej przystających z elfami i kary, jaka ich spotkała za odwrócenie się od swych nauczycieli i od Valarów. Koniecznym do wspomnienia jest jednak fakt, iż ostateczny czyn Numenorejczyków, bezpośrednio poprzedzający zatopienie wyspy, graniczy wręcz z szaleństwem, do którego, jak sami wiemy, człowiek także niestety jest zdolny. Ar-Farazon, ostatni król Numenoru, tak bardzo dał się omamić Sauronowi i tak dalece pozwolił mu zawładnąć swoim zdeprawowanym umysłem, że zdecydował zaatakować setkami okrętów samych Valarów i Nieśmiertelne Krainy. Tak flota numenorejska wyruszyła do walki z groźnym Zachodem. Wiatru prawie nie było, lecz rzesza silnych niewolników, poganianych biczem, pracowała przy wiosłach.

Słońce zaszło i wielka cisza zaległa wkoło (...), a morze było spokojne. (...) Przelamali zakaz Valarów i wpłynęli na zakazane wody gotowi wydać wojnę Nieśmiertelnym i wydrzeć im dla siebie przywilej wiecznego życia (...). W końcu Ar-Farazon dotarł do samego Amanu (...), zawahał się i omal nie zawrócił z drogi. Odwaga zawiodła go kiedy spojrzał na milczące wybrzeże i zobaczył szczyt Taniquetilu, lśniący, bielszy od śniegu, zimniejszy od śmierci, cichy, niezmienny, straszliwy jak cień światła Iluvatara. Lecz дума wzięła górę w sercu króla i zszedł z pokładu swego okrętu na ląd ogłaszając, że bierze go w posiadanie, skoro nikt nie staje do bitwy, by o te ziemie walczyć. Wtedy (...) olbrzymia otchłań otworzyła się w morzu (...), a słupy dymu i wody trysnęły aż pod niebo i świat cały zatrzęsł się w posadach²⁰.

¹⁹ Tamże.

²⁰ J. R. R. Tolkien, *Silmarillion*, Warszawa 2002.

Garstka tylko Numenorejczyków przetrwała kataklizm – byli to ci, którzy nigdy w swoich sercach nie odwrócili się od służby dobru. Uratowali od zagłady szczep Białego Drzewa, spokrewnionego z dawnymi Świętymi Drzewami Valinoru i założyli w Śródziemia królestwa, których dziedzicem okazał się być później Aragorn, znany nam z *Władcy Pierścieni*, w filmie Jacksona grany przez Viggo Mortensena. Tak oto po ostatecznym pokonaniu Saurona, ludzie przejęli od elfów pieczę nad wolnym od zła światem.

Pozostaje mi jeszcze przypomnieć fakt wieloletniej obecności ludzi w historii tolkienowskiego świata. Nie jest to oczywiście czas tak rozległy, jak w przypadku elfów, jednak biorąc pod uwagę jak rozwijały się kultury średniowieczne w naszym świecie, kultury Ardy musiały również dokonać wielu niesamowitych dzieł, a ogromna spuścizna Dunedainów, zamiłowanie tradycji i historii jest widoczna nawet w filmie Jacksona. Tolkienowscy ludzie przywiązują wielką wagę do swego dorobku, spuścizny przodków i dzieł sztuki, w tym architektury i dbają o skrzętne spisywanie kronik historycznych. Zachowując w pamięci to ogromne dziedzictwo i chwałę dawnych dni, rasa ta mogła w końcu za sprawą Aragona, pokonania Saurona i odnowienia Królestwa Gondoru, odrodzić się wreszcie jako odpowiednio dojrzała, by przejąć od elfów pieczę nad ogarniętym pokojem Śródziemiem.

Prawdopodobnie w czasach, gdy na świecie po raz pierwszy rozblęskło Słońce i ludzie przebudzili się do życia na dalekim wschodzie, w ślad za nimi pojawiło się tam również, jeszcze w tej samej erze, plemię **HOBBITÓW**. Był to zamieszkujący podziemne norki lud, spokrewniony z ludźmi, mniejszej jednak postury nawet niż krasnoludy.

Ich historia od samego początku, gdy dopiero w Trzeciej Erze Słońca przywędrowali na zachód Śródziemia, mało wspólnego miała z historią innych ludów. O ich wcześniejszych losach natomiast, praktycznie nic nie wiadomo. Hobbici nie zakłócili nikomu spokoju i nie wchodzili z nikim w zwady. Byli dobrego usposobienia i wiedli życie z dala od wiru wojny i wielkich spraw tego świata. W 1601 roku Trzeciej Ery część z nich przekroczyła rzekę Brandywinę i znalazła piękną okolicę, którą nazwano później Shire. Kraina ta stała się bardzo szybko dla wszystkich hobbitów ukochaną ojczyzną. Ziemia była urodzajna, położona z dala od zamieszek i wojen, a mieszkańcy Shire, miłujący pokój, cieszyli się dostatkiem przez całe wieki.

To jak hobbici wyglądali, opisuje Tolkien w bardzo zabawny sposób na początkowych kartach powieści *Hobbit, czyli tam i z powrotem*:

W dzisiejszych czasach (...) hobbitów bardzo rzadko można spotkać (...). Są małymi ludźmi, mniejszymi od krasnoludów – różnią się też od nich tym, że nie noszą brody (...). Hobbici są skłonni do tycia, zwłaszcza w pasie: miewają wy-

pięte brzuchy; ubierają się kolorowo (najchętniej zielono i żółto); nie używają obuwi, ponieważ stopy ich z przyrodzenia opatrzone są twardą podeszwą i porośnięte bujnym, ciemnym, brunatnym włosiem, podobnie jak głowa (zwykle kędzierzawa); mają długie, zręczne, smagłe palce i poczciwe twarze, a śmieją się dużo, basowo i serdecznie (szczególnie po obiedzie, który – w miarę możliwości – jadają dwa razy dziennie)²¹.

Inne rasy uważały ich za niewiele wartych, gdyż nie byli wielkimi wojownikami, nie interesowało ich gromadzenie bogactw ani władza. Ponad wszystko inne chwalili sobie dostatnie, spokojne życie, obfitujące w radosne i sute biesiady.

Zuchwałe postępowanie i zamiłowanie do przygody nie znajdowały u nich pochwały (...). Jediną ekstrawagancją, na którą sobie pozwalali, było palenie fajkowego zioła, co według ich mniemania miało się stać wkładem hobbitów do światowej kultury²².

Na kartach powieści Tolkiena poznajemy przede wszystkim pięciu, a właściwie sześciu szczególnych przedstawicieli tego ludu. Jest to po pierwsze Bilbo Baggins, który zwerbowany przez samego Gandalfa (interesującego się intuicyjnie hobbitami i ich życiem), przyczynił się w niesamowity sposób do odzyskania przez krasnoludy z Ereboru ich dawnej siedziby i pokonania smoka Smauga. Przypadkiem odnalazł on także w grotach pod Górą Mglistymi Jedyny Pierścień, należący niegdyś do Saurona. Po drugie: siostrzeniec Bilba, Frodo Baggins. Jemu przypadło największe wyróżnienie, chwała i za razem brzemie w historii wszystkich hobbitów. Na kartach powieści *Władca Pierścieni* niesie on Jedyny Pierścień, przez całe pełne niebezpieczeństw Śródziemie, ryzykując życie, by zniszczyć Pierścień tak, aby nie wpadł w ręce Saurona. Pomaga mu w tym kolejnych trzech wspaniałych Niziołków: Samwise Gamgee, Meriadock Brandybuck i Peregrin Tuk. Wszyscy trzej okazują się niezwykle dzielni, odważni i niezastąpieni w swoich usługach nawet na królewskich dworach Rohanu i Gondoru. Ostatnim, szóstym, właściwie nie całkiem hobbitem, jest Gollum zwany wcześniej Smeagolem. Jemu to właśnie Pierścień zaginął, gdy podniósł go Bilbo. Sam wcześniej tak zapatrzył się w blask Pierścienia, że gołymi rękami zabił swojego brata, by zagarnąć skarb dla siebie. Potem zdziczał, skarłał i stał się podobny bardziej do zwierzęcia niż istoty wyższego rzędu. Śledził bezustannie wędrowkę Froda i przez czas jakiś był nawet jego przewodnikiem w drodze do królestwa Saurona – Mordoru. W końcu stał się

²¹ J. R. R. Tolkien, *Hobbit, czyli tam i z powrotem*, Warszawa 1997.

²² D. Day, dz.cyt.

ofiara swojej rządu i razem z Pierścieniem spłonął w ognjach Góry Przeznaczenia, gdzie unicestwiony miał być Pierścień. Gollum to bardzo ważne ogniwo w całej tej opowieści i bierze czołowy udział w wielu istotnych zwrotach jej akcji. Gdyby nie jego czyny, cała historia nie dopełniła by się.

Dopiero po tych wydarzeniach udziałem Froda i innych wymienionych powyżej, o hobbitach usłyszano w całej Ardzie, a najwybitniejsi ich przedstawiciele odpłynęli wraz z elfami do Nieśmiertelnych Krain.

Języki Ardy

Wiemy już, jacy są mieszkańcy Śródziemia i Amanu; poznaliśmy ich historię, kulturę, zwyczaje i cechy charakterystyczne. Przyszła teraz kolej na zapoznanie się z tym, jakimi językami się posługują. Żałuję, że nie jestem językoznawcą, gdyż dla profesjonalisty w tej dziedzinie wgłębienie się z odpowiednią zaciekością w tę materię, byłoby z pewnością ogromnie ciekawe i mogłoby przynieść wiele pożytecznych dla aktora odkryć. Postaram się jednak przedstawić ten temat w możliwie najbardziej wnikliwy sposób.

Już samo to, że Tolkien w ogóle stworzył jakiś nowy język jest zadziwiające. Nawet biorąc pod uwagę fakt, że był znakomitym filologiem i jeszcze lepszym znawcą języków. Jednak to, iż właściwie stworzył on aż trzy języki, może nie mieścić nam się w głowach. Wśród tolkienowskich inspiracji przy ich powstawaniu należy wymienić podstawowe: język fiński, walijski, staroangielski i jego jeszcze bardziej pradawne odmiany oraz wszelakie brytyjskie dialekty (w ogóle znał on ponad trzydzieści języków). I tak zrodziły się: język Elfów Wysokiego Rodu, quenya, utworzony na bazie języka fińskiego; język Elfów Szarych, sindarin, inspirowany językiem walijskim i język westron, zwany Wspólną Mową, powstały z mieszaniny różnych odmian języków nowo- i staroangielskich oraz przeróżnych dialektów. To jednak jeszcze nie wszystko. Tolkien bowiem stworzył również, nie całkowicie co prawda, ale jednak załączki języków: krasnoludów, adunaic – czyli języka szlachetnych ludzi z Numenoru, czy nawet namiastki czarnej mowy czyli języka orków z Mordoru.

W świecie Tolkiena językiem westron posługiwano się w Trzeciej Erze praktycznie na całym zachodzie Śródziemia, aż za wschodni brzeg rzeki Anduiny. Mowy tej używali więc ludzie zamieszkujący tereny dawnych królestw Arnonu i Gondoru, hobbici, a nawet elfy – również te mieszkające w dolinach rzek. Posługiwali się nią także przybyli z północy ludzie – Rohirimowie. Jedynie Dzicy Ludzie z tych terenów zachowali własną mowę.

Elfy Wysokiego Rodu posługiwały się natomiast językiem quenejskim, jednak gdy Noldorowie przybyli z Amanu do Śródziemia okazało się, że mieszkające tam od wieków Elfy Szare używały własnego języka – sindarin,

który odbiegał znacznie od queny (miały jednak one wspólne korzenie – wszystkie bowiem elfy porozumiewały się ze sobą zanim rozłączyła ich Wielka Wędrówka). Noldorowie, gdyż nie byli w Śródziemiu zbyt mile widziani przez swoich Szarych braci, musieli przystać na ich warunki i zaczęli posługiwać się głównie językiem sindarin, który miał się stać później językiem wszystkich elfów żyjących w Śródziemiu. Języka quenejskiego używano później już tylko jak europejską łacinę. Pozostał zatem jedynie językiem ceremonialnym, obrzędowym, stosowanym przez uczonych do wyrażania rzeczy wzniosłych, oficjalnych, a także poezji.

W Drugiej Erze najszlachetniejsi ludzie zamieszkali na wyspie zwanej Numenorem. Byli w tamtych czasach jedynym plemieniem ludzkim, jakie kiedykolwiek posługiwało się językiem elfów – sindarinem, a wynikało to z faktu bliskiej z nimi zażyłości. Numenorejczycy (zwani przez elfów Dunedainami) stosowali nawet elementy języka quenejskiego nadając w tej mowie nazwy czczonych miejsc i imiona władców. Język ten znany był jedynie przez numenorejskich uczonych i uważany niemal za święty. Dunedainowie mieli jednak jeszcze język swoich przodków – adunaic, którym posługiwano się coraz częściej im bardziej oddalano się od elfów. W końcu, gdy Numenor uległ zagładzie, garstka przetrwałych potomków Dunedainów, przestała w Śródziemiu z czasem całkowicie posługiwać się językiem elfów, a język adunajski (który miał wspólne korzenie z językami, jakimi posługiwali się żyjący cały czas w Śródziemiu także ludzie tzw. Średniego Rodu) uszlachetnił jedynie Wspólną Mowę i również do czasów *Władcy Pierścieni* zanikł praktycznie zupełnie.

Zgoła inny, bo o wiele bardziej tajemniczy, jest język krasnoludów, w którym to Tolkien stworzył jedynie garstkę nazw geograficznych zawierających przy – lub przedrostki w tym języku, a także liczne pojedyncze wyrażenia. Krasnoludy jednak posługiwały się biegle językami ludów, z którymi obcowały, a swojego własnego języka strzegły, jak największego skarbu, nie zdradzając jego tajemnic innym plemionom. Posługiwali się językiem prawie nie zmieniającym się w ciągu wieków; a był pielęgnowany

(...)jak bezcenna spuścizna przeszłości.(...)W naszej opowieści występuje tylko w nazwach geograficznych(...)oraz w okrzyku bojowym, który [Gimli] wydał podczas oblężenia Rogatego Grodu(...): „Baruk Khazad! Khazad ai-menu!” – „Topory krasnoludów! Krasnoludowie biją!”²³.

²³ J. R. R. Tolkien, *Władca pierścieni. Powrót Króla*, Warszawa 2002, Dodatek „F”.

Ciekawostką jest także język entów – pasterzy drzew, które tak naprawdę przypominały chodzące i gadające drzewa. Mieliśmy okazję zapoznać się z nimi na kartach *Władcy Pierścieni*, a także możemy zobaczyć je w filmie Jacksona. Stworzyły sobie język niepodobny do wszystkich innych, powolny, górnolotny, pełen zlepków słów i powtórzeń, doprawdy wymagający głębokiego oddechu; ukształtowany z różnorodnych odcieni samogłosek, akcentów długości, język tak zawły, że nawet uczeni Eldarowie nie próbowali go przedstawić na piśmie.²⁴ Enty często również stosowały językowe zabawy, a najczęściej brano przez nich na warsztat był szlachetny quenejski język Eldarów. Sklejali oni na swoją modłę niektóre wyrazy i wypowiadali je na własny sposób. Na przykład: „Taureliolomea-tumbalemorna Tumbaletaurea Lomeanor”, co mniej więcej znaczy „Wielolesistycienisty głębokodolinnoczarny głębokodolinnoleśny mrocznykraj”. Drzewiec [jeden z entów] w ten sposób dawał do zrozumienia, że „czarny cień leży w głębokich dolinach lasu”²⁵.

Orkowie i trolle (te, które w ogóle były zdolne nauczyć się jakiejś mowy) nie miały własnego języka, jednak posługiwały się zlepkami różnych zasłyszanych wokół przekształcając je i deformując na swój własny sposób. Między sobą porozumiewały się głównie w koślawej Wspólnej Mowie. Gdy Sauron wymyślił w Drugiej Erze Czarną Mowę, język ten nie przyjął się całkowicie wśród jego sług. Jednak przyjęły się i upowszechniły wśród orków w Trzeciej Erze niektóre wyrazy, jak „ghash” – „ogień”, lecz język sam w swej pierwotnej postaci po pierwszym upadku Saurona poszedł w zapomnienie i zachowały go jedynie Nazgule [inaczej – Upiory Pierścienia]²⁶.

W dodatku „E” do *Władcy pierścieni* Tolkien opisuje wymowę praktycznie wszystkich możliwych zestawów i zestrojów głosek różnych języków Ardy. Oczywiście jest to studium dla niezaawansowanych, więc, jak sądzę, chodziło głównie o pomoc czytelnikowi w wymawianiu w odpowiedni sposób nazw własnych i imion bohaterów. Pojawiają się tam wskazówki, jak dane głoski czytać w quenyi, a jak w sindarinie. Są też odniesienia do języka westron, adunaic, a także języków krasnoludów, Rohanu i Czarnej Mowy. Czytając ten dodatek zauważamy w końcu wzmianki świadczące o tym, że Tolkien nie pominął także faktu ewolucji języków z biegiem lat tak, że na przykład dane słowo czy głoska mogła być wymawiana inaczej w Pierwszej, a inaczej pod koniec Drugiej Ery, choć mowa ciągle o jednym i tym samym języku! Tłumaczy nawet różnice dialektów mowy elfów szarych i el-

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

fów leśnych w wyniku ewolucji języka, a składają się na nie migracje, odizolowanie i ponowne zejście się plemion oraz różne naleciałości językowe. Zapewne różnice nie ograniczały się tylko do odmiennego sposobu „akcentowania”, jak to się obecnie mawia (czyli do wymowy samogłosek i intonacji), (...). Oczywiście mogły występować też regionalizmy i inne oboczności związane z wpływami dawnej mowy elfów leśnych²⁷.

Powróćmy jednak do dodatku „E” do *Władcy pierścieni*. Z następnego akapitu dowiadujemy się o dwóch podstawowych alfabetach Ardy. Oba oczywiście wymyślił sam Tolkien, ale opowiada on o nich, jak zwykle zresztą, tak jakby stworzyli je bohaterowie jego świata, a on sam był jedynie badaczem, opisującym je z językoznawczego punktu widzenia. Pierwszy – tengwar – został stworzony przez Noldorów w Nieśmiertelnych Krainach. Przywiedli go później do Śródziemia, gdzie przejęty został najpierw przez Edainów i, co za tym idzie, również Numenorejczków, a w późniejszych latach posługiwano się nim praktycznie wszędzie tam, gdzie mówiono we Wspólnej Mowie, czyli języku westron. Był to alfabet bardzo ozdobny i krągły, przeznaczony do pisania piórem. Drugi powszechny tylko w Śródziemiu alfabet to runy cirth, stworzone przez Elfy Szare w Beleriandzie. Nadawał się on przede wszystkim do wykonywania rytych inskrypcji w drewnie lub kamieniu; był kanciasty i mniej zgrabny. Pismo to rozprzestrzeniło się głównie na wschodzie Śródziemia; posługiwali się nim ludzie z Rohanu, Dali, krasnoludy, a nawet orkowie. Po przybyciu do Beleriandu zbuntowanych Noldorów, którzy rzecz jasna przywiedli swój, wspomniany wcześniej, tengwar, sindarowie udoskonalili cirth i właśnie w tej, nowej, formie zaadoptowały go krasnoludy. Nowy cirth nazywany był odtąd często „Angerthas Moria” czyli „Długie szeregi run z Morii”.

Alfabet tengwar (zwany także literami Feanora) liczył sobie trzydzieści sześć znaków, z czego każdemu przypisana jest odpowiednia spółgłoska. Nie jest to wszystko jednak takie proste. W każdym języku bowiem, który korzystał z tego pisma, znaki przypisywane były inaczej w zależności od potrzeb. Są to zazwyczaj zgłoski, z którymi moglibyśmy mieć problem, gdyż pochodzą z języków nie spokrewnionych ze słowiańskimi – fińskiego, walijskiego, itd. Samogłoski natomiast, jak opisuje Tolkien, zapisywane były zazwyczaj za pomocą tzw. tehtar czyli znaków umieszczanych ponad odpowiednimi spółgłoskami. Oczywiście stosowano również dodatkowe znaki rozkładające akcenty w słowach. Każdy ze znaków alfabetu tengwar miał też swoją nazwę – autentyczne słowo w języku quenejskim zawierające (naj-

²⁷ J. R. R. Tolkien, *Niedokończone opowieści*, Dodatek „A” Elfy leśne i ich mowa.

lepiej na samym początku wyrazu) daną głoskę. Nie będę przytaczał tu nazw ich wszystkich, jednak dla przykładu mogę zdradzić, że pierwszy cztery litery alfabetu, odpowiadające kolejno głoskom; t, p, k, kw [q], to tinco, parma, calma i quesse, co oznacza kolejno: metal, księga, lampa i pióro. W przypadku niektórych nazw Tolkien podaje po kilka ich przykładów, a nazywa to znów „rozbieżnościami” wynikającymi z ewolucji języków.

Runy alfabetu cirth stworzone były pierwotnie tylko do zapisu dźwięków języka sindarin, a liczą sobie aż pięćdziesiąt osiem znaków, gdzie tylko cztery z nich to zawsze samogłoski, a pozostałe znaki, tak samo jak w przypadku tengwaru, mają również odpowiadające im wartości spółgłoskowe. Tolkien przytacza też rozmaite znaki dodatkowe, które na przykład udźwięczniają daną spółgłoskę czy przemieniają ją w spółgłoskę szczelinową. Podaje też rozmaite wersje wartości znaków i ich modyfikacje w zależności od tego jak używane były przez krasnoludy, a jak przez elfy na różnych etapach ewolucji alfabetu.

Wydaje się zupełnie prawdopodobne, opanować któryś z wymyślonych przez Tolkiena języków i posługiwać się nim na co dzień zarówno w mowie jak i w piśmie. Dla mnie, jako dla aktora interesującego się fantastyką, wydaje mi się to szczególnie ciekawe. Oczywiście opanowanie języka elfów byłoby niezmiernie trudne, ale na potrzeby filmów Petera Jacksona, zatrudniono z pewnością językoznawców czy filologów, którzy potrafili rozszyfrować wskazówki Tolkiena i nauczyć wymowy całych zdań w języku elfów aktorów wypowiadających te kwestie. Pamiętam wypowiedź Liv Tyler, odgrywającej rolę Arweny, księżniczki elfów, która niezwykle entuzjastycznie i z uwielbieniem wręcz wypowiadała się w którymś z wywiadów o scenach dialogowych granych po elficku. Wspominała, że ulubioną jej kwestią w języku elfów było zdanie wypowiedziane do jej filmowego ojca, Elronda: „Nie panie mój. Zima jeszcze nie nastąpiła. Czyżbyś opuszczał swój lud przed czasem?” Ciekawe czy byłaby w stanie powiedzieć czy kwestię tę wypowiadała w języku quenejskim czy sindarińskim? Nie uważam się na zbyt wielkiego znawcę, ale o ile mogę przypuszczać, stawiałbym na sindarin.

Nie wiem czy udało mi się do fantastycznego świata Tolkiena kogokolwiek zaprosić i przekonać. Będąc aktorem, potrafię być przekonujący przede wszystkim na scenie, a w codzienności życia trudno mi nawet niekiedy przekonać do czegoś samego siebie. Mam nadzieję jednak, że znajdzie się ktoś, kogo ten świat pełen mitu, cudowności i fantastyczności przynajmniej zainteresował. Przeszliśmy długą drogę od zrozumienia sensu obecności mitologii, poprzez historię Ardy, rozwój kultur i ras, aż po języki obecne w Śródziemiu. Kończymy na aktorze i jego fascynacji. Oby marzenia speł-

niały się, a fantazjowanie pomagało nam oddalać się od trosk i patrzeć na życie z nieco innego, mniej skomplikowanego, punktu widzenia, a być może pewnego dnia, porozmawiamy ze sobą z uśmiechem po elficku.



Nazywam się **Radek Walenda** i jestem aktorem, absolwentem PWST w Krakowie. Wcześniej studiowałem teatrologię na Akademii Teatralnej i może właśnie stąd wzięła się moja sympatia do pisania. Współpracuję z Teatrem Studio w Warszawie, gdzie debiutowałem na scenie w roli Żewakina w „Ożenku” Gogoła w reż. Iwana Wyrypajewa. To, czym zajmuję się na co dzień, nie jest w oczywisty sposób związane z fantastyką, którą uwielbiam, ale jeden ze wspólnych mianowników stanowi z pewnością wyobraźnia, która pracuje zarówno, gdy buduję rolę, jak również, gdy czytam Tolkiena. Uważam siebie za idealistę i marzyciela, ale takiego, który potrzebuje często przełamywać

skorupę swojego spokojnego „ja”, aby móc w pełni funkcjonować jako artysta i rozwijać się jako człowiek. Lubię podróże, w szczególności górskie wyprawy, sport, film i muzykę, którą zresztą sam uskuteczniam czy to graniem czy śpiewaniem. Marzę o prawdziwej miłości, zdobyciu kiedyś licencji pilota... a moim największym marzeniem aktorskim jest, rzecz jasna, rola w kolejnym filmie Petera Jacksona osadzonym w realiach fantastyki Tolkiena, jeśli oczywiście taki film kiedykolwiek powstanie.

Małgorzata Wojtowicz

MITY I APOKRYFY – CECHY WSPÓLNE OBU GATUNKÓW

Wstęp

Inspiracją do powstania niniejszego tekstu jest stwierdzenie Kariny Jarzyńskiej, zawarte w artykule *Symbol światła w ewangeliach apokryficznych Nowego Testamentu jako warunek mitycznych narracji epifanicznych*, w którym autorka słusznie zauważa, że:

Pojęcie mitu funkcjonuje obecnie na różnych płaszczyznach dyskursu humanistycznego. Antropologia określa tym pojęciem charakterystyczną dla danej grupy kulturowej, narracyjną projekcję sensu jej istnienia, relacjonującą wydarzenia o znaczeniu paradygmatycznym. W tym znaczeniu korpus mityczny chrześcijaństwa stanowią jego pisma kanoniczne. Jednak literaturoznawstwo odnajduje mityczność na poziomie struktury tekstu – stąd, mimo że narracje apokryficzne nie stanowią niepodważalnych paradygmatów funkcjonowania żadnej grupy, mamy prawo badać je jako mity (podkr. moje – M.W.)¹.

Na początku refleksji, mając na uwadze dwa przywołane w tytule artykułu gatunki, oraz szukając ich elementów wspólnych, wysuwa się następujący wniosek: zarówno apokryfy, jak i mity, są rodzajami narracji o niesprecyzowanych i nieściśłych wyznacznikach formalnych². Oba też pojawiły się w kręgach kultury starożytnej i kojarzone są ze zmyśleniem, fikcją, opowie-

¹ K. Jarzyńska, *Symbol światła w ewangeliach apokryficznych Nowego Testamentu jako warunek mitycznych narracji epifanicznych*, w: „Rocznik Mitoznawczy. Studia Międzywydziałowej Grupy Badań nad Mitem Uniwersytetu Jagiellońskiego”, Kraków 2006, s. 65.

² O problemach terminologicznych związanych z apokryfami pisał między innymi ks. Marek Starowieyski we *Wstępie do Apokryfów Nowego Testamentu*, Kraków 2003, por. tamże, s. 19 oraz w: tegoż, *Barwny świat apokryfów*, Poznań 2006, s. 7. Przydatne dla tego tematu są także prace Marii Adamczyk, Małgorzaty Jankowskiej, Elizy Szybowicz, czy Kariny Jarzyńskiej, by wymienić tylko te najważniejsze. Natomiast o nieprecyzyjności i szerokości terminu „mit” można przeczytać w pracach Mircea’a’go Eliadego, np. w: M. Eliade, *Aspekty mitu*, Warszawa 1998.

ścią nieprawdziwą. W poniższym tekście spróbuję dostrzec jeszcze inne, mniej rzucające się w oczy (przy pierwszym spojrzeniu), cechy wspólne wymienionych typów opowieści i odpowiedzi na pytanie, czy możliwe jest ich utożsamienie i analiza porównawcza. Artykuł będzie miał charakter komparatystyczny. Przywołując kolejno definicje, przyczyny powstawania, rodzaje, funkcje oraz cechy mitów (składniki ich struktury formalnej – jeśli takie uda się dostrzec), postaram się sprawdzić, czy takie same elementy można również odnaleźć w apokryfach.

Definicje – podobieństwa i różnice

Mit opowiada historię świętą, opisuje wydarzenie, które miało miejsce w okresie wyjściowym, legendarnym czasie „początków”³.

Znany filozof – Mircea Eliade zwraca w powyższym cytacie uwagę na dwie ważne cechy mitu. Gatunek ten odwołuje się pradawnego czasu i opisuje „historię świętą”. Władysław Kopaliński w „Słowniku wyrazów obcych”, objaśniając przywoływany termin, ukazał jeszcze jeden ważny aspekt tego typu narracji. Píše on bowiem, że mit jest to:

(...) podanie bajeczne o powstaniu świata, bogach a. legendarnych bohaterach (...) [a także – M.W.] opowieść sakralna uzasadniająca i kodyfikująca wierzenia religijne związane z magią, kultem i rytuałem⁴.

W tym kontekście mit staje się więc także swoistym drogowskazem i receptą objaśniającą mechanizmy rządzące światem ludzkim, a przede wszystkim te z nich, które odwołują się do szeroko pojętej sfery *sacrum*.

Jeśli natomiast chodzi o drugi z przywoływanych w tym artykule gatunków to Robert Graves i Raphael Patai we *Wstępie do Mitów hebrajskich* dostrzegają, że:

Zwolennicy literalnego znaczenia, którzy zaprzeczają, jakoby Biblia zawierała jakiegokolwiek mity, w pewnym sensie mają rację (...)⁵.

Autorzy książki dodają też uzasadnienie postawionej tezy:

³ M. Eliade, dz. cyt., s.11.

⁴ W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2001, s. 331.

⁵ R. Graves, R. Patai, *Mity hebrajskie*, Warszawa 2002, s. 9.

Większość mitów traktuje o bogach i boginiach, którzy uczestniczą w ludzkich sprawach, opowiadając się po stronie rywalizujących ze sobą bohaterów, podczas gdy Biblia uznaje tylko jednego, uniwersalnego Boga⁶.

Ukazują w ten sposób (w przeciwieństwie do stwierdzenie przywołanego na wstępie mojego wywodu), że kanoniczne księgi w większości pozbawione są wzmianek pochodzenia mitologicznego. Co jednak z tekstami apokryficznymi czy hebrajskimi midraszami – „dokumentami późniejszymi niż Biblia”, których, zdaniem przywoływanej publikacji, jest „bez liku”? Czy autorzy również i w tym przypadku zaprzeczają poszukiwanej przez nas analogii? Odpowiadając na to pytanie, oddajmy po raz kolejny głos samym twórcom *Mitów hebrajskich*. Według nich midrasze:

stanowiły (...) bądź próby objaśnienia Prawa Mojżeszowego, bądź historyczne, moralistyczne, anegdotyczne czy homiletyczne komentarze do poszczególnych fragmentów Biblii. W obydwu przypadkach autorzy włączali do swych pism obszerny materiał mityczny, gdyż mit zawsze służył za zwężkę zatwierdzenie enigmatycznych praw, obrzędów i obyczajów społecznych⁷.

Co więcej:

Wiele odrzuconych wcześniej mitów mogło pojawić się ponownie w bezsprzecznie ortodoksyjnym kontekście postbiblijnych midraszów⁸.

Można więc powiedzieć, odwołując się do refleksji wspomnianych naukowców, że apokryfy (podobnie jak midrasze) stanowią wypełnienie pustki, która powstała po odrzuceniu dawnych wierzeń na rzecz monoteizmu i wiary opartej tylko na historii Jedyne Boga. Oznacza to też, że historie apokryficzne musiały upodobnić się do opowieści mitycznych, by móc z powodzeniem zająć miejsce tych ostatnich. Co więcej, zdaniem Eliadego, pomimo że chrześcijaństwo

głosząc Wcielenie, Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie Słowa, (...) przekonani byli, że nie chodzi tu o jakiś nowy mit. (...) [to – M.W.] jednak w rzeczywistości posługiwali się kategoriami należącymi do myślenia mitycznego⁹.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 10.

⁸ Tamże.

⁹ M. Eliade, *Aspekty...*, dz. cyt., s. 167.

Co równie ciekawe, definicja apokryfu zawiera w sobie podobne cechy, jak ta dotycząca mitów:

Apokryfami nazywamy [bowiem – M.W.] (...) utwory o tematyce biblijnej, a jednak znajdujące się poza kanonem (...). Zazwyczaj autorzy tych utworów podają się za postaci biblijne (...)¹⁰.

Teksty te mają więc proveniencję sakralną, bądź są takową uzasadnione. Opowiadają „historię świętą” – „biblijną” z punktu widzenia postaci, o których traktują. Zawierają także opisy początku, wyjaśniają cel i przyczyny takiego, a nie innego zdarzenia z boskiej historii. Podobnie jak mity „uzasadniają o kodyfikują wierzenia religijne”, rozbudowując lapidarne często sformułowania zawarte w *Piśmie Świętym*. Dzięki powyższej analogii, którą dostrzega się na płaszczyźnie terminologicznej, można – moim zdaniem – oba analizowane gatunki rozpatrywać w tych samych kategoriach, można je porównywać. Przejdę zatem do szczegółowej analizy.

Przyczyny powstawania narracji mitycznych i apokryficznych

Świadomość śmiertelności zrodziła potrzebę jej usprawiedliwienia, potrzebę zrozumienia świata i odnalezienie w nim własnego miejsca. Mit wyszedł na przeciw tej potrzebie (...)¹¹.

Marcin Punpur, formułując powyższe stwierdzenie, wskazuje na podstawową, znaną wszystkim, przyczynę powstawania mitów. Można powiedzieć, że jest to także pobudka wszelkich ludzkich poszukiwań rozwiązania odwiecznej zagadki, a mit staje się jednym ze sposobów, które tajemnicę śmierci i jej sensu pomagają rozwikłać. Jak zauważa Agata Bielik-Robson w swojej słynnej już monografii, opisującej współczesne kryptoteologie:

Człowiek jest (...) istotą skazaną na traumę: na doświadczenie śmierci, które wydarza się zanim nadejdzie sama śmierć, czyli na doświadczenie śmierci wirtualnej, symbolicznej. Skutkiem tego *pierwotnego traumatyzmu* jest kondycja (...) *unorganized negativity*, czyli również pierwotnej „negatywności niezorganizowanej”¹².

¹⁰ M. Starowieyski, *Barwny...*, dz. cyt., s. 8.

¹¹ M. Punpur, *Logika mitu*, artykuł na stronie internetowej: www.racjonalista.pl/kk.php?s=5337&PHPSESSID=4eip4i2qv114qmfd54ptptt493, s. 1, dostęp: dnia 12.07.2013, godz. 12.11.

¹² A. Bielik-Robson, *Na pustyni. Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008, s. 11.

Negatywność tę można albo odrzucić, albo starać się ograniczyć. W pierwszym wypadku żyje się tak, jakby śmierci nie było, w drugim w jakiś sposób się ją tłumaczy, uzasadnia. Mity i apokryfy odpowiadają temu drugiemu wyjściu.

Oba gatunki starają się wyjaśnić zagadkę życia człowieka, odkryć przyczynę i cel jego istnienia. Warto też zauważyć, że:

Mit daje człowiekowi gwarancję, że to, co zamierza on uczynić, zostało już zrobione, pozwala mu rozwiać wątpliwości, jakie mógłby mieć odnośnie rezultatu swego przedsięwzięcia¹³.

Pozwala więc na uwznioślenie codziennych czynności, nadając im często rangę sakralną¹⁴. Dawne apokryfy, które tworzone dla racji zarówno teologicznych – egzegetycznych i eschatologicznych, jak i praktycznych (zaspokajanie ludzkiej ciekawości czy ambicji posiadania wspaniałego przodka, dostarczenie wzorców parenetycznych czy wskazań pietystycznych i przepisów liturgicznych)¹⁵, starały się wskazywać człowiekowi drogę bożej prawdy, mogą zostać tutaj podobnie potraktowane. One również – podobnie jak mity – pozwalały ludziom uwierzyć we własne siły i poprzez opisy zachowań świętych postaci (które przyrównać tutaj możemy do mitycznych herosów) ukazywały wzorce idealnego, godnego do naśladowania i (przede wszystkim możliwego do osiągnięcia) doskonałego życia.

Podsumowując, można powiedzieć, że przyczynami powstawania mitów i apokryfów były i nadal są potrzeby eschatologiczne oraz egzystencjalne, towarzyszące ludzkości od zarania dziejów, ukryte pod płaszczyzną teologicznych rozważań, a ich motorem był strach przed bezsenssem ludzkiej egzystencji.

Rodzaje mitów i ich odniesienie do apokryfów

Jeśli chodzi o rodzaje narracji o charakterze mitycznym, wyróżnia się ich niezgłębianą rzeszę. W niniejszym podpunkcie przywołam jedynie te, które można – moim zdaniem – odnieść do drugiego typu utworów analizowanych w tym artykule.

Apokryfy można bowiem potraktować jako mity o charakterze teogonicznym, soteriologicznym i eschatologicznym. Teogonicznym, bo – podobnie jak opowieści mityczne tego rodzaju – niektóre teksty niekanoniczne opisują narodziny i życie Boga, a ściślej Jego Syna – Jezusa Chrystusa. Mam

¹³ M. Eliade, dz. cyt., s.141.

¹⁴ O usakralnieniu zachowań człowieka zob. w: M. Punpur, dz. cyt., s. 2.

¹⁵ Por. tekst M. Starowieyski, dz. cyt., s. 31-39.

tutaj na myśli grupę licznych pism ewangelicznych, odnoszących się do życia tej świętej postaci, poczynając od ewangelii dzieciństwa (*Protoewangelii Jakuba* czy *Ps. Ewangelii Mateusza*), poprzez teksty opisujące dorosłe życie i działalność Jezusa, a kończąc na apokalipsach ukazujących chwałę Zmartwychwstałego w zaświatach (jak np. tzw. apokryf *Gesta Pilati* czy *Zstąpienie do otchłani*). Podałam tutaj przykłady najbardziej znanych europejskich tekstów pochodzących z początków wieków, ale powyższy podział można by odnieść także do utworów późniejszych lub nawet staropolskich. Wśród tych ostatnich warto chociażby przywołać *Rozmyślanie przemyskie*, w którym zawarte są liczne opisy dzieciństwa Chrystusa, czy też II część *Ewangelii Nikodema*, w której autor zawarł tłumaczenie wspomnianego wyżej tekstu apokaliptycznego – *Gesta Pilati*.

Na wstępie tego podpunktu wspomniałam, że apokryfy mają także charakter soteriologiczny i eschatologiczny. Byłoby truizmem, aby tego typu stwierdzenie udowadniać, gdyż widoczne jest to już dzięki przywołanym powyżej przykładom, dotyczącym historii Jezusa – Boga. Jego śmierć i zmartwychwstanie ma bowiem na celu zbawienie człowieka, a ukazywane jest często za pomocą obrazów odnoszących się do wizji otchłani piekielnej czy nieba, co bez wątplenia stanowi nawiązanie do eschatologii.

Funkcje mitów i apokryfów

Podstawowa funkcja mitu polega na przedstawieniu pouczających modeli dla wszystkich rytuałów i ważnych czynności¹⁶.

Jak widać (a co wynika także z dotychczasowych rozważań) zadaniem opowieści mitycznych jest przedstawienie wzorca postępowania wobec bogów. Lapidarnie można by więc tę podstawową funkcję tego typu opowieści określić jako sakralną. Apokryfy – zawierające w sobie objaśnienia i liczne dookreślenia niejasności z pism kanonicznych – również ją pełnią. Przede wszystkim dzięki zawartym w nich opisom zachowań świętych postaci, które ukazane są jako wzory do naśladowania (o czym pisałam powyżej). Należy dodać, że osoby te, zgodnie z pierwotnymi założeniami chrześcijaństwa, są realizatorami sformułowanej nieco później przez św. Augustyna i ujętej w jedną tezę formuły – *caritas christiana*, czyli miłości chrześcijańskiej, którą należy się kierować, by osiągnąć życie wieczne¹⁷.

¹⁶ M. Eliade, dz. cyt., s. 13.

¹⁷ O idei *caritas christiana* więcej w: J. Zabielski, *Teologiczno-etyczne podstawy ładu społecznego*, Białystok 2010, s. 102 i n.

Ponadto (o czym też już wspomniałam przy okazji przyczyn tworzenia tego rodzaju utworów) szuka się w apokryfach odpowiedzi na te kwestie natury teologicznej, których wyjaśnień zabrakło w *Piśmie Świętym*.

Wobec wartości zainteresowania eschatologią zapytano, jaki jest los duszy po śmierci, na co odpowiadały w barwnych i chwilami makabrycznych opisach apokalipsy (np. św. Piotra lub Pawła), w których Apostołowie wędrują po zaświatach i widzą męki potępionych i szczęście zbawionych¹⁸.

Co więcej, i co również warte jest ponownego podkreślenia:

W pierwotnym Kościele (...) domagano się również rozwiązań prawnych, dyscyplinarnych i liturgicznych¹⁹.

Marek Starowieyski zauważa także, że chociaż kategorii tego ostatniego typu utworów „zazwyczaj nie podaje się w zbiorach pism apokryficznych”, to niewątpliwie jednak powinno się je do takich zaliczać²⁰.

Kolejnymi, ważnymi funkcjami (obok tej porządkującej relację między Bogiem/bogami a ludźmi), pełnionymi przez oba analizowane typy utworów, są funkcje: poznawcza i motywacyjna, których zadaniem jest ukazanie historii świętych dziejów (dodajmy: pełnej historii) i objaśnienie jej znaczenia. Opowieść staje się dzięki temu swoistym uzasadnieniem ludzkiego losu, integruje wspólnotę, która w taką historię wierzy, i pozwala zrozumieć mechanizmy rządzące światem (w mitach jest to chociażby odwołanie do sił natury, a w apokryfach do miłości Boga Stwórcy oraz potępionej przez Ojca działalności złych, szatańskich sił).

Ostatnim zadaniem, które pełnią zarówno mity, jak i apokryfy, jest funkcja kulturotwórcza, a w jej obrębie (głównie) oddziaływanie na literaturę. Opowieści mityczne i apokryficzne stają się bowiem źródłem licznych nowych utworów, były (i są nadal!) ciągle zmieniane i wykorzystywane, stając się tym samym podstawami europejskiej kultury, opartej, jak wiadomo, na dwóch filarach: rzymsko-greckiej tradycji antycznej i judaistyczno-chrześcijańskiej kulturze pierwszych wieków naszej ery.

Oczywiście, obok utworów literackich za sprawą mitów i apokryfów, tworzy się także inne dzieła sztuki. Jak zauważa Maria Adamczyk: „wiele apokryficznych elementów przeniknęło (...) do różnych późnośrednio-wiecznych tekstów kultury, zdomowało się w ikonografii, rzeźbie, obrzę-

¹⁸ M. Starowieyski, *Wstęp*, w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, Kraków 2003, s. 37.

¹⁹ Tamże, s. 35.

²⁰ Por. tamże, s. 36.

dach (np. jasełkowych)”²¹. Taki sam wniosek wysunąć można także w odniesieniu do pola oddziaływania narracji mitycznych.

Struktura tekstów mitycznych i apokryficznych

(...) mit taki, jakim żyją społeczności archaiczne, 1. jest Historią działalności Istot Nadnaturalnych; 2. Historia ta uznawana jest za absolutnie prawdziwą (ponieważ odnosi się do faktów) i świętą (ponieważ jest dziełem Istot Nadnaturalnych); 3. mit ten odnosi się zawsze do „stworzenia”, opowiada, jak coś zaczęło istnieć lub jak uzasadnione zostały pewne zachowania, instytucje, sposób pracy; zapewne dlatego właśnie mity są paradygmatami wszelkiej znaczącej działalności człowieka; 4. znając ten mit, znamy „początek” rzeczy, a co za tym idzie, jesteśmy w stanie panować nad rzeczami, kierować nimi według własnego uznania; przy czym nie chodzi o wiedzę „powierzchnową”, „abstrakcyjną”, ale o wiedzę, którą „żywemy” – bądź to uroczyście recytując mit, bądź to odprawiając rytuał, którego mit jest uzasadnieniem; 5. w taki czy inny sposób „żywemy” mitem, w tym sensie, że stanowi on dominującą nad nami świętą potęgę sławiącą wydarzenia, które przypominamy i ponawiamy²².

Ten stosunkowo długi cytat umożliwi mi na przeprowadzenie ostatniej części wywodu, odnoszącego się do struktury tekstów mitycznych i apokryficznych. Archaiczne rozumienie budowy mitu okazuje się bowiem podobnym do apokryficznego paradygmatu. Apokryf – jak archaiczny mit – stara się opisać „historię świętą”, „absolutnie prawdziwą” (por. pkt 2 z powyższego cytatu). Opowiada także dzieło «„stworzenia”», dając podstawy „wielkiej znaczącej działalności człowieka” (pkt 3). Ponadto wskazuje na prawdziwą „wiedzę, którą żyjemy” (pkt 4) – może nie taką samą jak ta odkrywana przed archaicznymi plemionami, ale na pewno taką, pozwalającą na głębsze zrozumienie i zanurzenie się w sferze *sacrum*. Natomiast, jeśli chodzi o ostatni punkt (5), „życie” mitem poprzez reaktualizację prawdy wydarzenia odbywa się ono dzięki apokryfom uznawanym za teksty dookreślające historię biblijną i będące podstawą różnych wytworów kultury i tradycji chrześcijańskiej, co poniekąd także staje się przyczyną odnawiania rzeczywistości boskiej podczas świąt. Powszechnie wiadomo, że chociaż liturgiczne obrzędy, oparte są głównie na kanonicznych przekazach, to jednak zawierają czasem elementy pochodzenia apokryficznych (np. budowanie szopki czy ustawianie żłobka w okresie świąt Bożego Narodzenia itp.). Włączając te elementy w strukturę świętą, włącza się je także w strukturę swo-

²¹ M. Adamczyk, *Apokryf*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, Wrocław 1980, s. 51.

²² M. Eliade, dz. cyt., s. 23-24.

istej realizacji mitu (w tym przypadku narodzin Boga na ziemi). Reaktualizuje się wtedy tę część historii Boga, którą poznano nie z przekazów kanonicznych, ale z tych nieuznanych za natchnione, a jednocześnie paradoksalnie, jakby na zasadzie swoistej komplancji (stosowanej, swoją drogą, w nieco innym ujęciu, bardzo często i chętnie przez autorów staropolskich apokryfów²³), traktuje się te motywy czy fragmenty jako ważne i prawdziwe.

Zakończenie

W toku powyższych rozważań niejednokrotnie powracała do nas kwestia traktowania słów zamieszczonych w *Piśmie Świętym* jako tych należących (szczególnie w obecnych czasach) do sfery mitu, rozumianego jako kontynuacja w duchu archaicznego znaczenia tego gatunku. Niewątpliwie, należałoby właśnie historiom *stricte* biblijnym poświęcić więcej uwagi i dostrzec w nich strukturę mityczną (bądź odrzucić teorię o jej istnieniu), niemniej jednak nie to było zamierzeniem tej krótkiej pracy. Analiza dotyczyła głównie apokryfów – dokładnych realizacji mitu Świętej Historii Jedyne Boga, w konfrontacji z tekstami znanymi z mitologii.

Należy zauważyć, że zarówno przyczyny, rodzaje, jak i funkcje obu typów narracji są zbieżne, a często nawet tożsame. Przywołam tu dla przykładu jeszcze raz chociażby cel, dla którego tworzy się tego typu opowieści, a ściślej: chęć wyjaśnienia i uzasadnienia ludzkiego losu. Zarówno w mitach, np. greckich, gdzie człowiek dążył do życia w zgodzie z bogami, aby móc kiedyś zamieszkać wśród Pól Elizejskich, jak i w narracjach apokryficznych, których zadaniem było wykazanie, że zgodnie z augustyńską ideą peregrynacji człowiek jest tylko wędrowcem na ziemi, a celem jego podróży (zgodnie z wyznacznikami Prawa Bożego) jest wieczne szczęście w Raju, znajdujemy tak naprawdę odpowiedź na to samo, jedno, nurtujące ludzkość pytanie: o cel jej egzystencji.

Chociaż nie sposób nie dostrzec różnic (szczególnie w strukturze formalnej, trudnej momentami do dostrzeżenia z uwagi na różnorodny korpus tekstów zaliczanych do poszczególnych gatunków, a szczególnie do apokryfów) przywoływanych w artykule typów literatury, to jednak – moim zdaniem – nie powodują one pomiędzy nimi, aż tak znacznego rozdźwięku, który mógłby zdecydowanie uniemożliwić analizę porównawczą, którą – w moim przekonaniu – udało się tutaj przeprowadzić. Porównanie umożli-

²³ O zjawisku komplancji (czyli wyrównywania motywów), obecnym w staropolskich apokryfach, zob. w tekstach M. Adamczyk, *Apokryf*, w: dz. cyt., s. 53, a także też, *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, Poznań 1980.

wiły z pewnością zarówno rodowody obu terminów, wywodzące się z kręgów kultury starożytnej, jak i ich ocena oraz obecność we współczesnym świecie. Mity, podobnie jak apokryfy, stały się bowiem podstawą nie tylko wielu toposów i archetypów, ale także źródłem wciąż na nowo odkrywanych i reinterpretowanych historii. Co więcej, rodząc się ze wspólnych korzeni, rosnąc na tej samej glebie, już w okresie rozkwitu, oba te gatunki zaczęły ze sobą łączyć i przenikać, tworząc konglomerat i przepiękną mozaikę, różnobarwnych elementów niezbędnych do budowania kultury europejskiej.



Małgorzata Wojtowicz – studentka filologii polskiej UwB, członek i prezes Klubu Humanistów, z zawodu nauczyciel i edytor, a także przyszły filozof-księgowny, interesuje się literaturą i historią średniowiecza, starożytnymi językami (greką, łaciną, hebrajskim) oraz prozą apokryficzną.

Katarzyna Piliczuk

HISTORIE RODZINNE W LITERATURZE POLSKIEJ XIX, XX I XXI WIEKU

Rodzina – struktura społeczna zajmująca myśli przedstawicieli wielu dziedzin nauki – jest od wieków popularnym motywem literackim. Doświadczenia, więzi międzyludzkie, ale także miejsca i przedmioty od zawsze warte były tworzenia o nich opowieści. W ten sposób kreował się charakterystyczny świat znaczeń, a wraz z nim narracja (zwana często etosem rodzinnym). W zależności od sposobu funkcjonowania rodziny, jak i jej struktury, elementy rzeczywistości są przez nią inaczej rozumiane i przetwarzane. Każda rodzinna narracja ma niepowtarzalną formę i treść, składa się z wielu pojedynczych, mniejszych narracji, które nierzadko bardzo się różnią, ale nie wykluczają. Pojęcie narracji można rozumieć na dwa sposoby. Pierwszy, zgodny z definicją *Słownika terminów literackich* opisuje ją jako wypowiedzi, które są opowieściami uszeregowanymi w danym porządku czasowym. Drugi zakłada, że jest ona niezwykle ważnym składnikiem tożsamości jednostki.

Nadrzędnym celem członka rodziny staje się więc odczytanie systemu znaczeń, a także zapoznanie się z przeszłością warunkującą jego istnienie. Znajomość historii własnej rodziny staje się niezbędna w procesie poznawania samego siebie. Nasuwa to pytanie, czy za napisaniem książki o rodzinie kryje się jedynie chęć uwiecznienia jej historii? Należy głęboko zastanowić się nad tym, czy aby na pewno w tego typu utworach rodzina odgrywa główną rolę. Pomocne w odszukaniu odpowiedzi na te pytania mogą okazać się informacje zawarte w strukturze konkretnej książki. Język, jakim budowany jest obraz przeszłości, hierarchia i układ wydarzeń są w stanie ukazać prawdziwe zamiary autora.

Kolejną kwestią nasuwającą się na myśl, podczas rozważań nad rodzinnymi opowieściami, jest pamięć. Przed udokumentowaniem rodzinnej historii, pojedyncze narracje żyją własnym życiem. Zostawiają ślad jedynie w ludzkiej pamięci, z którą związanych jest wiele problemów, m.in. kwestia subiektywności. Pamięć jako świadectwo doświadczenia ulega wielu procesom, które mogą, ale nie muszą, zniekształcić historię. Należy wziąć pod uwagę, że pamięć może stać się zarówno wiedzą o przeszłości, jak i tylko jej wspomnieniem. Czy przez brak trwałości i obiektywności pamięci, rodzinne opowieści tracą swój pier-

wotny sens? Czy może jednak dzięki aspektowi niejednorodności jej procesów zyskują na wartości i otrzymują swoją oczekiwaną formę?

Współczesne utwory literackie, których przewodnim tematem jest rodzina, zaskakują zróżnicowaniem narracji oraz sposobami odkrywania przeszłości. Między innymi dlatego warto przeanalizować niektóre pozycje i dokładniej poznać świat rodzinnych narracji.

„Domowe historie”

Opowieści rządzą światem. Trudno nie zgodzić się z tą tezą, gdy nawet pozornie błahe zdarzenia, poddane narracyjnej obróbce, stają się atrakcyjnymi historiami. Rozpatrując kwestię narracyjności, nie należy bać się sformułowania, iż jedną z cech społeczeństwa jest narracyjne rozumienie, a zarazem konstruowanie świata.

Skoro ludzie mają tendencję do narracyjnego rozumienia świata, to nic dziwnego, że naturalnym sposobem mówienia o świecie jest opowieść¹. Tak więc narracja otacza nas z każdej strony. To, co ludzie komunikują sobie nawzajem (i samym sobie), często ma za treść historie. Im ważniejszy temat komunikacji, tym bardziej prawdopodobne jest, że opowiadana będzie historia².

To, że największy wpływ wywierają na ludzi narracje rodzinne, nie ulega wątpliwości. Jednym z przemawiających za tym argumentów jest fakt, że „wyrastają one z jednego pnia kulturowego”³, są rozumiane i realnie oddziałują na życie jednostki. Tworzona przez lata narracja rodziny urasta do rangi etosu, wyznacznika, czy też konstruktora zasad, a także „gwaranta tożsamości”.

Przeszłość rodziny zawsze podlega autokreacji. Dzieje się tak m.in. dlatego, że jest ona silnie zakorzeniona w przekazach o charakterze anegdotycznym, które bardzo łatwo ulegają przekształceniom. Historie przekazywane ustnie z pokolenia na pokolenie są podatne na niewielkie zmiany. Tym, czego nie można odmówić domowym anegdotom, jest ich trwałość. Najłatwiej zapamiętują się wydarzenia i osoby, które wyraźnie zarysowały się na tle rodzinnych dziejów. Nieprawdopodobne historie umożliwiają ich uczestnikom dłuższe i dokładniejsze trwanie w pamięci. Widoczne jest to w powieści Jacka Dehnela *Lala*, gdzie główna bohaterka, babcia autora, pełni

¹ J. Trzebiński, *Problematyka narracji we współczesnej psychologii*, w: *Narracja. Teoria i praktyka*, pod red. B. Janusz, K. Gdowskiej, B. de Barbaro, Kraków 2008, s.16.

² Tamże, s. 9.

³ J. Bogacz, *Rodzinne narracje wokół psychozy*, w: *Narracja. Teoria i praktyka*, pod red.: B. Janusz, K. Gdowskiej, B. de Barbaro, Kraków 2008, s. 533.

funkcję skarbnicy wiedzy o losach rodziny, które przedstawia w formie krótkich opowieści. Kobieta wspomina historie swoich dziadków, rodziców, dalekich krewnych oraz te, w których sama brała udział. W jej opowieściach, a może raczej krótkich anegdotach, nie można odnaleźć chronologii ani hierarchiczności wydarzeń. Jakie zasady rządzą narracjami babci Heleny? Żadne. Wszystko podporządkowane jest jej własnej „wielkiej narracji”. Autor książki informuje o tym czytelników niemal na samym początku. Robi to być może po to, żeby ustrzec odbiorcę przed próbą łączenia wszystkich wątków w uporządkowaną całość. Ta skomplikowana rozsypanka nawet dla samego narratora nie jest łatwa do ułożenia, mimo że tak naprawdę to przecież tylko jedna historia, która czasami „dryfuje na manowce”⁴. W zależności od potrzeb chwili, tytułowa Lala przywołuje opowieść sprzed lat. Nie musi mieć ona konkretnego początku ani moralizującego zakończenia. Czy to nie jest przypadkiem prawdziwa rola rodzinnej narracji? Nie powinna to być przecież długa, wypełniona po brzegi datami legenda, nawiązująca jedynie do najważniejszych i najefektowniejszych wydarzeń. Raczej, tak jak narracja babci Heleny, powinna składać się z drobnych elementów, wyciętych z większej układanki. Tak więc anegdoty dotyczące rodziny Dehnela opowiadają z jednej strony o niezwykłych przygodach dziadka Brokla, z drugiej o zwyczajnych codziennych sytuacjach. Sam narrator mówi o tym, że „narracja babcina wije się jak zielony groszek, wypuszczając coraz to nowe niespodziewane pędy chwytne”⁵. Nie brak więc w czasie wędrowania wśród zakamarków rodzinnej historii dygresyjnych ścieżek, które prowadzą czytelnika donikąd.

Warto też zwrócić uwagę na to, że rozpowszechnianiem losów rodziny Dehnela zajęła się właśnie babcia. Elżbieta Konończuk pisze: „(...) przeszłość przechowywana w anegdotycznej tradycji ma postać barwnych obrazów „tkanych” przez strażniczki rodzinnych narracji”⁶. Nie przypadkowo jest tu mowa o strażniczkach, kobietach, bo to zazwyczaj one pełnią najważniejszą rolę w nadawaniu kształtu rodzinnym opowieściom. Ich znaczący udział w tworzeniu rodzinnej narracji jest niewątpliwy. Dlaczego właśnie kobiety wzięły na siebie ciężar utrwalania pamięci o dziejach rodziny? Wynika to zapewne z ich wnikliwości i ciekawości, ale przede wszystkim z chęci scalania rodziny. Należy pamiętać, że to świetne znawczynie wszelkich rodzinnych powiązań, więc kto jak nie one, mógłby lepiej zająć się rozpowszechnianiem domowych historii? Nie bez znaczenia zdaje się być również

⁴ J. Dehnel, *Lala*, Warszawa 2006, s. 176.

⁵ Tamże, s. 51.

⁶ E. Konończuk, *W poszukiwaniu dostępu do przeszłości. O powieściach warsztatowych Hanny Malewskiej i Jacka Bocheńskiego*, Białystok 2009, s. 162.

fakt, że to kobiety zajmują się wychowaniem i edukacją dzieci. Wszystko, co chcą im przekazać, już na samym początku przybiera formę opowiadania i znacząco wpływa na obraz rodziny budowany w świadomości dzieci. Jacek Dehnel w wielu wywiadach wspomina o tym, jak duży wpływ na jego rozwój wywierała babcia. Od najmłodszych lat przysłuchiwał się jej opowiadaniom. To ona sprawiła, że zapalał miłością do literatury i muzyki klasycznej. Trochę inaczej sprawa narracji ma się w *Książce* Mikołaja Łozińskiego. Tam na narratora i rodzaj narracji wpływają opowiadania wielu osób. Autor *Lali* opierał się przede wszystkim na relacjach jednej, starszej kobiety. Łoziński tworzył swą książkę przez pięć lat, wysłuchując, co do powiedzenia mają członkowie jego rodziny, ale także przeglądając pamiętki i stare fotografie. Na jego dzieło składają się narracje wielu osób, narracje często nieprzyjemne i, jak mogłoby się wydawać, kłopotliwe dla samego autora. Mają jednak, podobnie jak w *Lali*, formę pojedynczych mikrohistorii. Wszystko, o czym autor decyduje się wspomnieć w swojej książce, jest podane w zminimalizowanej formie, która musi wystarczyć, by logicznie powiązać ze sobą poszczególne wątki. Niezmiernie ciekawa okazuje się kompozycja książki. Ośrodkami narracyjnymi są tu przedmioty, jeden z wymiarów codzienności, a jakże często niezauważalny, umykający uwadze. W *Książce* można zauważyć rozpoczęcie refleksji nad przedmiotami. To one „przywołują” historie. Od nich zaczyna się wspomnianie. I choć (jak się później okazuje) nie pełnią w treści danego wydarzenia niezmiernie ważnej funkcji,

to wokół nich budowane są kolejne mikrohistorie. Przedmioty te nie są jednak (...) znakiem historycznej ciągłości, figurą pokoleniowego trwania na przekór dziejowym zawieruchom. Przedmioty u Łozińskiego są banalnymi znakami surowej egzystencji⁷.

Dlatego one same sugerują treść kolejnych rozdziałów. Łoziński nie opowiada rozbudowanej historii, a jedynie sygnalizuje pojedyncze zdarzenia. Jego wspomnienia opierają się głównie na sytuacjach codziennych, wydawałoby się najprostszych. Paradoksalnie, te niewielkie fragmenty ukazują więcej szczegółów niż obszerne sagi rodzinne. Autor nawet w krótkich rozmowach potrafi zwrócić uwagę czytelnika na przemilczenia, drobne gesty... Wszystkie, zdawałoby się najmniejsze detale tworzą niesamowicie prawdziwy obraz rodziny. Dają świadectwo jej historii, mimo iż są tylko niewiel-

⁷A. Madaliński, recenzja *Książki* Mikołaja Łozińskiego, www.dwutygodnik.com/artukul/2029-mikolaj-lozinski-ksiazka.html (data dostępu 19.12.2012).

ką (ale być może najważniejszą) częścią jej istnienia. Wrażenie, że nie ma się w tym przypadku styczności z wielkimi dziejami rodziny potęguje fakt, że Łoziński odnosi się jedynie do historii, której był świadkiem oraz losów opowiedzianych mu przez rodziców i dziadków. Książka obejmuje swoim zasięgiem tylko trzy pokolenia, co w zestawieniu z *Lalą* można uznać za dość skromny odcinek czasowy. Znaczącą różnicą jest też charakter opisywanych przez obu autorów historii. W przypadku Łozińskiego można mówić o bardzo intymnej relacji, mocno godzącej w prywatność jej bohaterów. Dehnelowi dużo łatwiej obnażać fakty, ponieważ w większości dotyczą one osób, których nigdy nie poznał.

Wracając do roli anegdotycznych przekazów, warto przywołać także książkę Joanny Olczak-Ronikier *W ogrodzie pamięci*. Tu znowu można pochylić się nad ich znaczeniem. Autorka niejednokrotnie przywołuje „anegdotki”, które na stałe weszły do kanonu rodzinnych opowieści. Jednak to, co wyraźnie różni rolę anegdot w jej książce od tych w narracjach Dehnela czy Łozińskiego, to fakt, że są one tam tylko dopełnieniem, dodatkiem, a nie podstawą, na której budowana jest narracja. Ronikier korzysta z anegdotycznych opowieści jak z ciekawostek, do których należy podchodzić z pewnym dystansem. Sygnalizuje także tzw. legendy rodzinne, które nie zawsze uważa za w pełni wiarygodne. Otwarcie opowiada o tym, że jej bliscy zawsze woleli pielęgnować dobre wspomnienia, dlatego też domowe przekazy nie mogły stanowić jedyne źródła informacji dla osoby, która chciała stworzyć tak obszerny obraz własnej rodziny. Z ulgą jednak zaznacza, że nie pisze pracy naukowej i nie musi starać się o obiektywizm. Wręcz przeciwnie, może pozwolić sobie na prywatne rozumienie postaci. W przypadku członków własnej rodziny to całkiem zrozumiałe. Jednak źródła, do których odwołuje się w swojej książce, wskazują, że praca nad odtwarzaniem losów Horwitzów, Bychowskich czy Mortkowiczów przypominała pracę badawczą. Jeśli Joanna Olczak-Ronikier nie opiera spisywania rodzinnej historii w większości na ustnych przekazach, to musi korzystać z innych źródeł informacji. W jej przypadku są to spisane wspomnienia prababki i babki, książki autobiograficzne matki, listy, dokumenty oraz duża ilość fotografii. Cennym źródłem stały się również relacje ludzi spoza kręgu rodziny. Autorka *W ogrodzie pamięci* wiele dałaby za możliwość odkrywania rodzinnych historii za pośrednictwem takich osób jak, babcia Jacka Dehnela. „Nie mogę pojąć, dlaczego zajęta w młodości swoimi sprawami, nie zachęcałam mojej babki do mówienia, nie wyciągałam jej na zwierzenia, nie spi-

sywałam tych wszystkich opowieści(...)"⁸. Nie pozostaje jej więc nic innego, jak pogodzić się z tym, że nie cofnie czasu i musi przywracać pamięć o rodzinie w inny sposób. Mimo wszystko należy zaznaczyć, że w dużej mierze patrzy na rodzinne historie z perspektywy kobiet. Prababka, babcia, a potem matka i ona sama to postaci najbardziej zaznaczające swą obecność w powieści. To ich dzienniki, wspomnienia pisane w niepozornych brulionach tak mocno oddziałują na narrację książki. Po raz kolejny potwierdza się więc ogromny wkład kobiet w utrwalanie i przekazywanie opowieści o rodzinie.

A słońce wschodzi na wschodzie, na zachodzie zachodząc"⁹, czyli o tożsamości budowanej przez narrację

Czytając książki o rodzinnej historii, warto przyjrzeć się ich narratorom, którzy mogą zdradzić dodatkowe cele uwiecznienia jej na stronach książek. Każda, mniejsza czy większa, biografia rodziny charakteryzuje się specyficznymi cechami. Okazuje się, że warto doszukiwać się dodatkowych intencji autora ukrytych albo doskonale widocznych między streszczanymi dziejami rodziny.

W *Lali* wyraźnie widać, że nie tylko od babci zależy dalszy los rodzinnej narracji. Stara się ją uratować i poskładać jej wnuk, narrator powieści. Jak wynika z jego relacji, był jednym z najważniejszych słuchaczy „babczych opowieści”. Wypadałoby jednak wspomnieć, że często mimowolnymi świadkami opowiadań stawali się przyjaciele Jacka, który sam wyznaje, że narracja dotycząca tych samych wydarzeń, a przekazywana innym osobom, stawała się zupełnie inną narracją. Jednak to on spędza z nią najwięcej czasu i dlatego poznaje wszystkie opowieści babci, z których tworzy własną, jedyną i niepowtarzalną. Narrację, która przemawia przez pryzmat miejsc, przedmiotów, pojedynczych fotografii... Sposób, w jaki to robi, można nazwać wtórnym. Odtwarza on narrację babci, konstruując w ten sposób własną. Forma jego poetyki jest niecodzienna, nazywana przez niektórych krytyków ostentacyjnie staroświecką i przeestetyzowaną, zdaje się być jednocześnie, jak pisze w jednej z recenzji Dariusz Nowacki: *porywająca, pełna zadziwiającej wirtuozerii*¹⁰. Jacek Dehnel otwarcie mówił o problemach z językiem książki. Stworzenie narracji, która umożliwiłaby przekazanie babczych opowieści ze wszystkimi ich walorami w postaci wyszukanego humoru i oryginalnego zestawiania słownictwa, to dla tak młodego autora nie lada wyzwanie. Udało mu się jednak znaleźć metodę na to, by

⁸ J. Olczak-Ronikier, *W ogrodzie pamięci*, Kraków 2002, s. 70.

⁹ J. Dehnel, *Lala*, Warszawa 2006, s. 403.

¹⁰ D. Nowacki, *Lala, Dehnel, Jacek*, recenzja *Lali* Jacka Dehnela, <http://wyborcza.pl/1,75517,3699387.html> (data dostępu 19.12.2012).

w jak najmniej zmienionej formie przechować głos, a tym samym osobowość Lali. Mimo wszystko nie należy rozpatrywać języka narracji tylko i wyłącznie w kategorii celowego zabiegu stylistycznego. Autor sam wyznaje, jak wiele umiejętności zawdzięcza wpływowi babci na jego wychowanie. Wśród nich znalazły się także umiejętności językowe. Już jako nastolatek Dehnel tworzył krótkie, jak mówi – bardzo „odcedzone ze słów opowiadanka”¹¹, które oczywiście oparte były na historiach opowiedzianych przez babcię. Pod czujnym okiem „domorosłej Szeherezady”¹² zaczął kształtować się Jacek Dehnel – prozaik i poeta. Dziś autor zauważa, iż jego pierwsze literackie próby były dużo mniej barwne aniżeli „skrzące się, kipiące babcine opowieści”¹³. Dopiero *Lala* zdołała choćby po części oddać niesamowitą formę koronkowej narracji stworzonej przez babcię.

Tożsamość buduje się w narracji i autonarracji. Samoświadomość rodziny opiera się głównie na wspólnej pamięci członków, która podtrzymywana jest przez mikro-historie. W ten sposób wszystkie pojedyncze narracje biorą udział w kreowaniu jednej narracji genealogicznej. Zbiorowa tożsamość rodziny powstaje dzięki relacjom zbieranym przez kolejne pokolenia, dlatego można ją nazwać narracyjną. „Życie każdego członka rodziny stanowi treść odrębnej opowieści, a opowieści te splatają się ze sobą, uzupełniając się wzajemnie”¹⁴. Ciekawym aspektem jest także wpływ narracji genealogicznej na budowanie tożsamości jednostki. Z założenia bowiem jest ona formą narracji konstruującej tożsamość. Dlatego czytając rodzinne historie w wielu przypadkach należy zwrócić uwagę na pewną cieniutką, niezauważalną wręcz granicę pomiędzy biografią rodziny, a budowaną na jej fundamentach autobiografią narratora. W *Lali* historii Heleny Bienieckiej w niesamowity sposób kształtują narratora. W pewnym momencie, a może już od samego początku, babcina narracja zaczyna budować tożsamość wnuka. Dowód na to, że autor jest tego w pełni świadomy, można odnaleźć w ostatnich zdaniach książki: „I tak całość się

¹¹ Wywiad Aleksandry Kozłowskiej z Jackiem Dehnelem, <http://trojmiasto.gazeta.pl/trojmiasto/1.35611.3903415.html#ixzz28vG1GjNw> (data dostępu 19.12.2012).

¹² Wywiad Katarzyny Janowskiej z Jackiem Dehnelem, <http://www.polityka.pl/kultura/rozmowy/207417,1,rozmowa-z-jackiem-dehnelem.read> (data dostępu 19.12.2012).

¹³ Wywiad Aleksandry Kozłowskiej z Jackiem Dehnelem, <http://trojmiasto.gazeta.pl/trojmiasto/1.35611.3903415.html#ixzz28vG1GjNw> (data dostępu 19.12.2012).

¹⁴ E. Konończuk, *W poszukiwaniu dostępu do przeszłości. O powieściach warsztatowych Hanny Malewskiej i Jacka Bocheńskiego*, Białystok 2009, s. 165.

wypełnia. Właśnie się rodzę. I kończę książkę”¹⁵. Z psychologicznego punktu widzenia, historia rodziny jest jednym z najważniejszych elementów, potrzebnych do budowy siebie. Bez tego, co było, nie będzie tego, co jest. Niewątpliwie znacznie ma tutaj: „tworzenie historii od jej samego początku wśród rodzinnych narracji”¹⁶. Tak więc młody Dehnel kształtował się już wtedy, kiedy wsłuchiwał się w opowieści babci i skrzętnie składał je w pierwsze opowiadania. „Oto i ona- wielka ikona pozłocista lat mojego dzieciństwa, Oriflamma moja (...); wieczna Gwiazda Północna, wedle której (...) wykreślałem od początku linie mojego życia”¹⁷— te słowa narratora pięknie podsumowują wpływ babcinych narracji na tworzenie jego własnej tożsamości.

Potrzeba określenia swej tożsamości jest głównym czynnikiem motywującym autorkę do opisanego losów rodziny *W ogrodzie pamięci*. Żydowskie pochodzenie przez długi czas było w jej życiu tematem spychanym na boczny tor. Między innymi ono przeszkadzało jej sięgnąć do rodzinnej przeszłości. Warto wspomnieć tu o syndromie ocalonych, do którego nawiązuje Tatiana Czerska. Psychologia opisuje go jako wyparcie przeszłości, niechęć do wspomniania. W przypadku Olczak-Ronikier wewnętrzny opór zostaje w końcu przełamany i chęć rozwiązania problemu tożsamości wygrywa. Receptą na kłopoty autorki staje się rodzinna saga, która zmusza do rekonstrukcji dziejów rodziny. Wszystko po to, by utrwalić losy rodziny, a przede wszystkim zdefiniować samą siebie. Aby zabrać się do tak trudnego zadania, należało wyzbyć się lęku i powrócić do trudnych chwil. Niestety, problem nie dotyczył tylko jej samej. Nie zdecydowała się przecież na napisanie własnej biografii. Chciała sięgnąć do korzeni, dlatego musiała przygotować się na odkrywanie rodzinnych sekretów, odtwarzanie niewygodnych i dosyć krępujących wspomnień. W końcu musiała zmierzyć się także z trudną kwestią ingerencji w prywatność bliskich. Jest to dosyć kłopotliwe, ale nieuniknione, gdy dąży się do rozwikłania problemu tożsamości.

Może dlatego mam wyrzuty sumienia, że wyciągam na światło dzienne starannie ukrywane uczucia moich bliskich. Jakbym się włamywała do cudzej zamkniętej szuflady. Ale usiłuję się tylko zbliżyć do prawdy o nich. A prawda o ludziach składa się i ze światła, i z cieni. Próbuję dotrzeć także do prawdy o sobie¹⁸.

¹⁵ J. Dehnel, *Lala*, Warszawa 2006r, s. 403.

¹⁶ A. Cierpka, *Narracyjna tożsamość jednostki a funkcjonowanie systemu rodzinnego*, w: *Narracja. Teoria i praktyka*, pod red.: B. Janusz, K. Gdowskiej, B. de Barbaro, Kraków 2008, s. 379.

¹⁷ J. Dehnel, *Lala*, Warszawa 2006, s. 349.

¹⁸ J. Olczak-Ronikier, *W ogrodzie pamięci*, Kraków 2002, s.99.

Wątpliwości towarzyszą Olczak-Ronikier m.in. przy przytaczaniu treści aktu zawarcia związku małżeńskiego przez dziadków lub aktu urodzenia matki, które dobitnie świadczą o żydowskim pochodzeniu: „Wydaje mi się, że przełamuję niechęć do cytowania owych dokumentów, przełamuję strach. Własny i odziedziczony.(...)Powiem szczerze, że jeszcze parę lat temu nie zdobyłabym się na to, by je publikować”¹⁹. Nie mogła pozwolić sobie na nieporuszenie tych kwestii w swojej książce, gdyż właśnie o to chodziło. Wieloletnia asymilacja rodziny, a potem ukrywanie tożsamości w czasie II wojny światowej stały się olbrzymim życiowym ciężarem, który należało z siebie zrzucić: „Ale chyba nadszedł czas, by pozbyć się tego zakodowanego w genach, ukrytego głęboko w duszy poczucia strachu i wstydu”²⁰. „U Olczak-Ronikier kwestia traumatycznych przeżyć wiąże się ściśle z problemem tożsamości”²¹ – nie ulega to żadnej wątpliwości. Warto jednak zauważyć, że autorka nie odnosi się jedynie do kwestii żydowskich. Mimo że zwraca na nie szczególną uwagę, nie zapomina także o zdarzeniach, które całkowicie od nich odbiegają. Dzięki temu książka nie jest wyłącznie historią rodziny polskich Żydów w XIX i XX wieku. Jest przede wszystkim galerią niesamowitych postaci i zdarzeń, w których historiach nie brak dramatycznych zwrotów akcji i ciepłych wspomnień.

Tekst autobiograficzny rzadko opiera się na bezemocjonalnym wyliczeniu wydarzeń i umieszczeniu ich w jakichś ramach czasowych. Zazwyczaj pełni funkcje nadawania sensu różnym aspektom życia i formowania swojej tożsamości. Czasami jest to publiczne rozliczenie się z własną przeszłością i przeszłością innych, bardzo wyzwalające w skutkach.

Kwestie tabu

Kwestią tabu w rodzinie Horwitzów było żydowskie pochodzenie. Większość rodziny wolała identyfikować się z narodem polskim, aniżeli kultywować żydowskie tradycje. Jednak Joanna Olczak-Ronikier przy pomocy swojej książki wydobywa problem na światło dzienne i tak kończy się era tabu.

Inaczej o tabu można mówić w przypadku *Lali* i *Książki*. W tej materii oba utwory bardzo się od siebie różnią. Kwestia tabu pojawia się w tych książkach przy analizie rodzinnych narracji, wpływających na narrację autora książki. Tytułowa Lala, babcia Jacka Dehnelanie ukrywa, nie przemilcza żadnych wydarzeń.

¹⁹ Tamże, s. 99.

²⁰ Tamże, s. 99.

²¹ T. Czernska, *Między autobiografią a opowieścią rodzinną... Kobięce narracje osobiste w Polsce po 1944 roku w perspektywie historyczno- naukowej*, Szczecin 2011, s. 98.

Natomiast kwestia dyskrecji, zdradzania jakichś rodzinnych tajemnic w ogóle się nie pojawiła, bo Babcia sama wszystkim zdradzała wszelkie rodzinne tajemnice i nie robiła z tym żadnych ceregieli; myślę, że zawsze stawiała wyżej przyjemność opowiadania i płynącą z niego naukę niż jakieś mieszczańskie przesady²².

W wyrazisty sposób odbija się to potem na treści narracji samego autora. W większości przypadków nie ma on problemu z opisywanymi przez siebie zdarzeniami. Kłopotliwa okazuje się jednak ta część książki, na którą opowieści babci nie miały już żadnego wpływu. Mowa tu o starości, towarzyszącej jej chorobie oraz szeroko rozumianej fizyczności człowieka. Kiedy narrator dochodzi do tego okresu, nie jest całkowicie pewien, czy może pozwolić sobie na jego opisanie, czy nie będzie to nadmierne naruszenie prywatności (podobnie jak u Olczak-Ronikier). Treść *Lali* to dowód na to, że decyzja o umieszczeniu w książce fragmentów, tak bezpośrednio mówiących o starzeniu się i chorobie była trafna. Dehnel wydostaje w ten sposób starość ze zbioru niewygodnych tematów literackich. Dzięki niemu staje się ona jednym z wielu etapów życia, a nie tylko i wyłącznie stopniowym odchodzeniem.

U Łozińskiego dzieje się natomiast całkiem inaczej. Mimo że dobór historii i rodzinnych wydarzeń, które mógł umieścić w swojej książce był subiektywny, zadziwia tak głębokim odkrywaniem tego, co bardzo osobiste, często nawet traumatyczne. W jego rodzinie istnieją kwestie tabu, ale dla niego – autora książki nie stanowią one przeszkód. Nie boi się dotykać spraw wstydlivych, bolesnych. Zdaje się nie być emocjonalnie zaangażowanym w przywoływane wydarzenia. Spokój, który tak wyraźnie przemawia przez narratora jest intrygujący. Ujawnia czytelnikowi, że autor stara się najzwyczajniej w świecie zrozumieć problemy bohaterów, ale ucieka od stroniczości i prób tłumaczenia. Paradoksalnie może się wydawać, że narrator rezygnuje z emocji na rzecz uczciwego arbitrażu. Jednak jest to złudne wrażenie, bo każda mikrohistoria z *Książki* jest wypełniona uczuciami po brzegi. Narrator prezentuje czytelnikowi ciekawy zabieg, wprowadza go za kulisy książki. Decyduje się włączyć do opowieści te treści, które według innych członków rodziny powinny być objęte cenzurą. Co więcej, umieszcza w niej ich prośby o przemilczenie lub ominięcie jakiegoś kłopotliwego tematu. Dopuszcza ich komentarze do swojej narracji. Decydując się

²² Wywiad Aleksandry Kozłowskiej z Jackiem Dehnelem, <http://trojmiasto.gazeta.pl/trojmiasto/1,35611,3903415.html#ixzz28vG1GjNw> data dostępu 19.12.2012).

na taki krok, pozwala swoim czytelnikom na jeszcze głębsze poznanie jego rodziny. Czarne karty w *Książce* to nie tylko interesujące dopełnienia, ale także próba odnalezienia się w tej narracji jej bohaterów. Każdy, kto odgrywa jakąś rolę w opisywanej historii, chce ingerować w tworzenie swojej postaci. Daje to wyraźny sygnał, że świat kreowany przez narratora nie jest obojętny reszcie rodziny. Dzięki temu, że rodzina towarzyszyła autorowi przy tworzeniu książki, wzbogaciła jej narracyjną stronę, ale zapewne ciekawie wpłynęła też na niego samego. Przyglądając się reakcjom swoich bliźkich, temu o czym chcą mówić głośno i temu, co woleliby zostawić pod warstwą „rodzinnego kurzu”, dokonał ich dokładnej psychoanalizy. Być może na nowo zastanowił się nad wydarzeniami, które przemówiły do niego po raz kolejny, ale tym razem innym głosem. Długotrwały proces tworzenia *Książki* stał się zapewne ciekawym eksperymentem zarówno dla samego autora, jak i jego najbliższych.

„Wicher Historii”²³

„Czas naszego życia prywatnego jest również czasem historii”²⁴, co niewątpliwie znajduje swoje odzwierciedlenie w książkach o tematyce historii rodziny. Losy rodziny zawsze (w mniejszym lub większym stopniu) zostają zestawione na tle wydarzeń historycznych. Dzieje się tak również w *Książce* Łozińskiego. Wszystkie „fragmenty o rodzinie” nawiązują do historii, zaczynając od wybuchu II wojny światowej. Nie sięgają one jednak tak daleko, jak historie w *Lali* czy *W ogrodzie pamięci*. Czy należy się temu dziwić? Łoziński nie dysponował przecież ani takim źródłem rodzinnych opowieści, jakim była babcia Dehnela, ani wspomnieniami i dokumentami jak Joanna Olczak-Ronikier. Jego zestawienia z „Wielką historią są raczej bardzo subtelne: Próbowałem w delikatny sposób wpisać małą historię rodziny w dużo większą”²⁵. I w ten oto sposób rozprawia się z ówczesną rzeczywistością, opowiadając o odbieraniu mięsa bez kolejki, zamawianych międzynarodowych rozmowach telefonicznych, czy też informując o przygotowywaniu kampanii telewizyjnej premiera pierwszego demokratycznego rządu.

To, że babcine opowieści w *Lali* również były włożone między karty powszechnej historii, wpływało na poczucie prawdopodobieństwa zdarzeń oraz na moc ich oddziaływania. Dzięki temu, że co jakiś czas pojawiały się w nich elementy, które można określić jako należące do „wielkiej”, po-

²³ J. Olczak-Ronikier, *W ogrodzie pamięci*, Kraków 2002, s. 158.

²⁴ M. Czapska, *Europa w rodzinie*, Warszawa 1989, s.5.

²⁵ M. Łoziński, *Książka*, Kraków 2011.

wszechnej historii, sprawiały wrażenie ważniejszych i konkretniejszych. Nie bez znaczenia są też postaci, które bezpośrednio są związane z historią rodziny, a jednak w niej występują. Wszyscy „z zewnątrz” wpływają na dodatkową atrakcyjność opowieści i identyfikację rodziny z wydarzeniami dotyczącymi większej zbiorowości. Tym bardziej oddziałują postaci powszechnie znane. Można zauważyć to w książce Olczak-Ronikier, która przywołuje w swojej narracji m.in. znanych polskich poetów, a także osoby ze świata polityki. Nieprawdopodobne stają się anegdoty, w których udział biorą Józef Piłsudski czy Włodzimierz Lenin. Historia Rysia Bychowskiego wprowadza w krąg bohaterów książki także postać Krzysztofa Baczyńskiego. Takich przykładów można wymieniać jeszcze wiele. Ale nie tylko postaci, które zapisały się na długo w zbiorowej pamięci łączą losy Horwitzów z *Wielką historią*. Joanna Olczak-Ronikier nie mogłaby opowiedzieć o losach swojej rodziny, nie odwołując się do ich historycznego tła. To, że Horwitzom przyszło żyć w tak trudnych, a zarazem niezwykle barwnych latach XIX i XX wieku powoduje, że autorka musi sięgać do wydarzeń z historii, ponieważ znacząco wpływały na życie członków jej rodziny i podejmowane przez nich decyzje. „(...) w ten sposób dokonuje się nieustanna konfrontacja prywatnego z publicznym”²⁶, historia jednej rodziny krzyżuje się z historią zbiorową. Tak więc między pojedynczymi wątkami rodzinnych opowieści zapisana jest treść oficjalnej, powszechnej historii. Nie dziwią więc słowa z książki: „Nowy rozdział historii Polski to nowy etap w życiu mojej rodziny”²⁷. Świetnym dowodem na to, jak dużą rolę w historii rodziny odgrywają zdarzenia dotyczące zbiorowości, są również tytuły poszczególnych rozdziałów: *Niech żyje Polska!* albo *Lata niepodległości*.

Okazuje się, że nie sposób oddzielić sfery prywatnego życia rodziny od publicznego funkcjonowania społeczeństwa. W większości literackich przypadków rodzinne opowieści opierają się o historyczne wydarzenia. Dlaczego tak się dzieje? Może po prostu dlatego, że wszystkie rodzinne historie kształtowały się w określonym momencie historycznym, który musiał mieć istotny wpływ na ich treść. *Wielka historia* to kontekst powstawania wszelkich rodzinnych historii, dlatego autor nie może o niej zapomnieć, przelewając opowieści na papier. W ten sposób narracja staje się dokumentem nie tylko prywatnych wydarzeń, ale także otoczenia, w jakim się rozgrywały. Najwy-

²⁶ T. Czerska, *Między autobiografią a opowieścią rodzinną... Kobiecte narracje osobiste w Polsce po 1944 roku w perspektywie historyczno- naukowej*, Szczecin 2011, s. 97.

²⁷ J. Olczak-Ronikier, *W ogrodzie pamięci*, Kraków 2002r., s. 170.

rażniej widać to w książce *W ogrodzie pamięci*, gdzie saga rodzinna staje się oprócz pełnienia swojej podstawowej funkcji także świadectwem epoki.

Pamięć, niepamięć...

Analizując kwestię wzajemnego powiązania historii rodziny i historii zbiorowości, nie sposób obojętnie przejść obok zagadnienia pamięci. Podczas poszukiwania własnej tożsamości, czy też tożsamości rodziny, ważną funkcję pełni pamięć jednostki. Zazwyczaj bywa ona jednak niewystarczająca i niezbędnym staje się sięganie do źródeł pamięci zbiorowej.

Na początku należy zatrzymać się jednak przy ogólnym pojęciu pamięci. Praca nad własnymi sposobami zakodowania przeszłości może być dla autora piszącego o rodzinie najtrudniejszym etapem pracy. Konfrontacja z jej zasobami okazuje się czasami bardzo bolesna. Na każdego, kto próbuje wspominać, czyli nadawać jej fragmentom narracyjny charakter, czekają przeszkody. Problemy dotyczą nie tylko jej subiektywności, ale także ulotności, wybiórczości i iluzji, jaką może tworzyć. Praca nad pamięcią okazuje się o wiele trudniejsza, aniżeli nad dokumentami, dziennikami, zdjęciami... W dodatku pojęcia pamięci nie można odnieść tylko i wyłącznie do gromadzenia informacji odbieranych przez słuch. Nie tylko słowa i inne dźwięki są przez ludzi zapamiętywane. Tak naprawdę w pamięci mogą być przechowywane informacje odbierane przez wszystkie zmysły. Więc oprócz opowieści, ludzie równie dobrze zapamiętują obrazy odbierane przez wzrok, wrażenia smakowe, zapachowe (jak u Prousta) oraz te związane ze zmysłem dotyku.

Ze skrawków informacji przechowanych w swoim umyśle ludzie za każdym razem na nowo rekonstruują historie. Czasami wspomnienia przystosowywane są do nowych poglądów, bądź po prostu aktualnych potrzeb. Mowa tu o interpretowaniu przeszłości, które jest nieuniknionym procesem myślowym. Nikt nie jest wolny od ingerowania w swoje wspomnienia, a co za tym idzie deformowania swojej pamięci. „Nie można ufać pamięci, w jej naturze leży zniekształcanie minionych zdarzeń na przekór pisarskim wysiłkom, zmierzającym do jak najwierniejszego zapisu”²⁸. Odtwarzanie rodzinnych historii opiera się w dużym stopniu na domniemaniach i domysłach. Dotyczy to nie tylko wydarzeń, których autor nie był świadkiem, a też tych, które zdawałoby się dobrze pamiętać. Barbara Skarga pisze: „Dwuznaczności

²⁸ T. Czerska, *Między autobiografią a opowieścią rodzinną... Kobiecte narracje osobiste w Polsce po 1944 roku w perspektywie historyczno- naukowej*, Szczecin 2011, s. 105-106.

odkrywam też tam, gdzie najczęściej szuka się najpewniejszej gwarancji sobości, to jest w pamięci”²⁹.

O kłopotach podczas pracy nad własną pamięcią mówi w swojej książce Joanna Olczak-Ronikier. Szczególnie problematyczna staje się pamięć o dzieciństwie: „Nie został mi w pamięci żaden ślad kolorów, smaków, zapachów dzieciństwa”³⁰. Autorka *W ogrodzie pamięci* nie pamięta rodzinnego domu ani jakichkolwiek związanych z nim wydarzeń. Jedynym elementem z przedwojennych dziecięcych lat, który trwale zapisał się w jej pamięci są bogato ilustrowane książeczki. Sama przyznaje, że wszystko, co wie o swoim dzieciństwie, pochodzi z opowieści innych. Okazuje się, że dzięki stworzonej przez jej babkę książce *Anulka, czyli osiem lat życia dziewczynki* dużo więcej dowiaduje się o dzieciństwie własnej matki aniżeli wie o własnym. Joanna Olczak-Ronikier wyraźnie sygnalizuje problemy z pamięcią z czasów przedwojennych. Proces odtwarzania wspomnień z późniejszych czasów zdaje się być dużo łatwiejszym, aczkolwiek nie całkiem satysfakcjonującym. Jednostkowa pamięć autorki niewiele by dała przy tworzeniu opowieści o rodzinie, obejmującej swą treścią prawie 150 lat. Dlatego też w dużej mierze korzysta z pamięci bliskich. Całe przedsięwzięcie nie byłoby jednak tak naprawdę możliwe, gdyby nie pamięć zachowana w polskim narodzie. Nic dziwnego więc, że Tatiana Czerska nie waha się użyć sformułowania, iż książka Olczak-Ronikiernależy do nurtu przywracania pamięci, „nie tylko w wymiarze prywatnej biografii, ale też szerszym, dotyczącym pamięci zbiorowej(...)”³¹. Informuje o tym czytelnika już sam tytuł książki. Czyżby autorka już na samym początku chciała zwrócić uwagę na rolę, jaką odegrała w tworzeniu tej powieści pamięć? Joanna Olczakówna dokładnie mówi o tym, kończąc swą książkę: „Szukałam zagubionych śladów, odnalazłam uczucia. Przywoływałam Cienie, odpowiedzieli mi Żywi. I tak odnaleźliśmy się znowu w ogrodzie pamięci”³².

Wśród wielu problemów pamięci najpoważniejszym jest zapomnianie. Zapominanie celowe to proces nieustanny, który jest efektem przewycięzania problemów i w pewnym sensie pełni on funkcje obronne. Niestety nie o takie zapomnianie chodzi w przypadku babci Heleny z *Lali*. Nie zapomina ona celowo, nie steruje swoją świadomością, nie próbuje na nowo kreślić swojej wiedzy o przeszłości. Lala po prostu traci pamięć. Nic nie może zrobić ze swoją chorobą

²⁹ B. Skarga, *Tożsamość ja i pamięć*, w: „Znak”, 1995, nr 480(5).

³⁰ J. Olczak-Ronikier, *W ogrodzie pamięci*, Kraków 2002, s. 212.

³¹ T. Czerska, *Między autobiografią a opowieścią rodzinną... Kobiecte narracje osobiste w Polsce po 1944 roku w perspektywie historyczno-naukowej*, Szczecin 2011, s. 104.

³² J. Olczak-Ronikier, *W ogrodzie pamięci*, Kraków 2002, s. 344.

i wiekiem, które doprowadzają do tego, że z dnia na dzień pamięta coraz mniej. Rodzinne historie rozmywają się, uciekają, stają się coraz mniej znane, aż w końcu obce. Wszystko, co przez tyle lat misternie składała w niesamowite narracje, rozsypuje się, a tym samym przestaje istnieć. Zatraceniu tych wszystkich wspomnień próbuje zapobiec narrator książki, wnuk Lali, który stara się jak najwięcej czerpać z babcinych narracji. Dobrze wie, że mimo znikania z powierzchni rzeczywistości, ulatniania się, trwanie w pamięci zapewnia istnienie. Dlatego nie pozwala, by razem z pamięcią babci ginęli wszyscy ludzie, wydarzenia, zwykłe rozmowy, o których z taką pasją niegdyś opowiadała. „Rozpad babci najlepiej było widać po rozpadzie narracji”³³ - słowa narratora książki wskazują na to, że postępujące trwanie pamięci jest odzwierciedleniem stopniowego odchodzenia babci. Wszystko przebiega pewnymi etapami: „Z początku brakowało tylko drobnych składowych (...), potem znikaly fragmenty historii (...), ale babcia, jak to babcia, dbała o narrację i uzupełniała ją wyobrażeniem(...)”³⁴. Według psychologów luki w pamięci bardzo często zastępowane są elementami, pochodzącymi z innego źródła niż własna pamięć. Jest to zjawisko w wielu przypadkach niebezpieczne, niestety nie można się przed nim w żaden sposób bronić. „Z czasem zaczęły znikać całe opowieści, albo, co gorsza, jedne historie mieszały się z drugimi (...)”³⁵ i wnuk zaczyna opowiadać historie za babcię, która w końcu poddaje się i słucha.

Autor *Książki* odwołuje się swoim utworem do pamięci trzech pokoleń. Taką pamięć Jan Assmann nazwał komunikatywną. Według niego obejmuje ona swoją treścią ok. 80-100 lat. Jej mianem określa się pamięć przekazywaną w trakcie codziennej komunikacji. Tak więc komunikatywna pamięć dziecka obejmie swoim zasięgiem jego własne doświadczenia, ale też relacje rodziców i dziadków. Z taką sytuacją mamy do czynienia w *Książce Łozińskiego*. Narrator, opowiadając o swojej rodzinie, korzysta z własnej pamięci, ale nie tylko. Obok historii, których mógł być świadkiem, przedstawia także te, które zapisały się w pamięci rodziców bądź dziadków. Można podejrzewać, że właśnie w wyniku zwykłej, codziennej komunikacji, stały się także historiami, które zapamiętał autor.

Fotografia – namiastka życia?

Jedną z podstawowych funkcji fotografii jest ocalenie od zapomnienia. Szczególnie ujmujące są fotografie, utrwalające wizerunki ludzi. W każdej foto-

³³ J. Dehnel, *Lala*, Warszawa 2006, s. 201.

³⁴ Tamże, s. 201.

³⁵ Tamże, s. 202.

grafii zamknięty jest czas, obraz życia, które już dawno mogło się ulotnić. Fotografia nie zna jednak podziału na świat żywych i zmarłych. Zdjęcie daje życie wszystkim, którzy są na nim uwiecznieni. Dzięki swoim niezwykłym właściwościom, fotografie mogą udzielać odpowiedzi na nurtujące pytania o przeszłość.

Imponującą galerią zdjęć przodków może pochwalić się Joanna Olczak-Ronikier. Ilustruje nimi swoją powieść, nadając jej albumowy charakter. Wizerunek prawie każdej postaci, pojawiającej się w książce *W ogrodzie pamięci* można odnaleźć na zamieszczonych fotografiach. W całej powieści zdjęć jest bardzo dużo. Świadczy to o tym, że mają dla autorki niezwykłą wartość, ale przede wszystkim doskonale wzbogacają treść książki. W rodzinnym archiwum autorka odnalazła fotografie portretowe, ale także te, przedstawiające rodzinne spotkania. Stare, nierzadko podarte zdjęcia dostały za zadanie przemawianie do czytelnika. Czy im się to udało? Niewątpliwie. Szczególną uwagę Joanna Olczak-Ronikier zwraca na zdjęcie, na którym znajduje się ona sama (jako mała dziewczynka) oraz dwie siostry — Janina Mortkowiczowa — jej babcia i Róża Hilsum. Fotografia została wykonana w 1938 r., ale autorka nie pamięta dokładnie gdzie i w jakich okolicznościach. Nie przeszkadza to jednak rozważaniom, jakie snuje nad fotografią: „Jest w tym idyllicznym obrazku coś metafizycznego. Okruch życia, który zastygł na zawsze, jak w kropli żywicy. Rozpędzony czas na chwilę stanął w miejscu”³⁶. Szczególną wartość mają też zdjęcia w *Lali*. Niestety nie są one wiernymi towarzyszami treści książki, jak w przypadku powieści Olczak-Ronikier, ale narrator chętnie o nich opowiada. Nad jednym na pewno warto się pochylić. Jest to fotografia, która znalazła się na okładce książki. Tym razem zdjęcie przedstawia tytułową Lale, Helenę Bieniecką z czasów dzieciństwa. Śliczna dziewczynka z lalką w dłoni, z koralami na szyi patrzy swoimi niewinnymi oczami na czytelnika. Jak wynika z treści książki, dziecko było zazwyczaj fotografowane z różnymi rekwizytami, dlaczego? Podobno tylko one mogły „ścierpieć jej dominującą obecność na wspólnej fotografii”³⁷. Ważna informacja, jaką wydobywa z tego zdjęcia narrator, dotyczy siły z jaką oddziaływała na innych jego babcia już od najmłodszych lat. Zawsze była niesamowitą, wyróżniającą się postacią, o czym świadczą nawet fotografie. Utwierdzają go w przekonaniu, że wizerunek Lali, jaki budował przez lata, jest prawdziwy.

Elżbieta Konończuk pisze: „Niewątpliwie postaci utrwalone na fotografii są inaczej obecne w pamięci rodzinnej niż te z epoki „przedfotograficz-

³⁶ J. Olczak-Ronikier, *W ogrodzie pamięci*, Kraków 2002, s. 186.

³⁷ J. Dehnel, *Lala*, Warszawa 2006, s. 349.

nej”, przechowywane w pamięci tylko dzięki opowieści i anegdocie³⁸. Gdyby nie zdjęcia, pamięć o rodzinie nie byłaby tak obszerna. Każda fotografia pozwala na odczytanie wielu informacji, nie tylko dotyczących przedstawionych na niej postaci, ale często także czasów, w których została zrobiona. Stroje i gesty fotografowanych stają się skarbnicą wiedzy o danej epoce. Joanna Olczak-Ronikier w ciekawy sposób mówi o odkrywaniu przeszłości m.in. za pomocą zdjęć: „Ale dziś panuję nad wydarzeniami. Jak w bezpiecznej czytelni mikrofilmów mogę przewinąć rolkę czasu wstecz i wrócić do epoki, kiedy mnie jeszcze nie ma na świecie”³⁹. Udział zdjęć w odkrywaniu historii rodziny jest niewątpliwie bardzo duży. Warto jednak odnieść się do funkcji, jaką pełnią w narracji książek. Nie sposób ulec wrażeniu, iż nie są tylko ilustracją opisywanych przez autora zdarzeń. Włączenie ich w strukturę narracyjną, jak dzieje się w przypadku powieści *W ogrodzie pamięci*, nadaje całemu utworowi szczególny charakter. Zasadne stają się pytania o sens istnienia tej książki bez fotografii. Czy powieść Olczak-Ronikier miałaby wtedy ten sam wydźwięk? Po rozważeniu tego typu kwestii trudno nie dojść do wniosku, że zdjęcia są częścią narracji.

Uwagi końcowe

Podróż w zawile zakamarki pamięci, analiza stosu dokumentów, listów i fotografii, a w końcu zwykła rozmowa, to tylko niektóre ze sposobów poznawania historii własnej rodziny. Właśnie z tych metod korzystają narratorzy wspomnianych pozycji: *Lali*, *Książki* czy *W ogrodzie pamięci*. Łączy ich ta sama potrzeba odtwarzania i utrwalania historii bliskich. W każdym przypadku przybiera ona formę prowadzącą do samopoznania. Potwierdza się to, iż biografia rodziny jest fundamentem do budowania autobiografii jednostki. Podjęcie decyzji o napisaniu książki, opowiadającej o rodzinie zawsze determinowane jest konkretnymi czynnikami. U Olczak-Ronikier była to żydowska przeszłość, u Łozińskiego trudne relacje między członkami rodziny. Jacek Dehnel tworzy swą książkę przede wszystkim ze względu na babcię. W przywoływanych wyżej narracjach ewidentnie widać czynniki wpływające na ich treść oraz różnice wynikające m.in. z momentu historycznego, w którym powstawały. Wśród źródeł dotyczących historii danej rodziny prym wiodą przekazy ustne. Możliwość korzystania z przeróżnych domowych opowieści i anegdot staje się bezcenna. Brak tego typu relacji nie

³⁸ E. Konończuk, *W poszukiwaniu dostępu do przeszłości. O powieściach warsztatowych Hanny Malewskiej i Jacka Bocheńskiego*, Białystok 2009, s. 184.

³⁹ J. Olczak-Ronikier, *W ogrodzie pamięci*, Kraków 2002, s. 186.

wyklucza jednak dokładnego zapoznania się z losami własnej rodziny. W obliczu braku bezpośredniej konfrontacji z osobą, która tak jak tytułowa Lala – babcia Jacka Dehnela, zachwyca mnogością przekazywanych historii, można odwołać się do innych zasobów wiedzy o rodzinie. Ludzka pamięć nie jest doskonała, dlatego w przypadku tworzenia pozycji o charakterze naukowym, nie może być jedynym i prawdziwym źródłem. Jednak w biograficznych powieściach o własnej rodzinie drobne kłamstwa pamięci zostaną wybaczone, a przemilczenia zrozumiane. Tworzona narracja jest zazwyczaj jednostronnym spojrzeniem na przeszłość, dlatego trudno wymagać od niej obiektywności. Ale czy w ogóle da się obiektywnie przedstawić losy jakiegokolwiek rodziny? Tak czy inaczej listy, dokumenty i stare fotografie zawsze powiedzą prawdę. To one pełnią rolę pewników, którym można zaufać. Mimo wszystko najciekawszym elementem pracy każdego z autorów, piszących o swojej rodzinie jest docieranie do zakamarków i tajemnic, o których nikt nigdy nie mówił, bądź nie chciał mówić. Z przywoływanych w powieściach zdarzeń wyłaniają się nowe, zadziwiające aspekty, które mają największą wartość zarówno dla samego autora, jak i czytelnika. Choć wszystkie z analizowanych w tej pracy książek odnoszą się do zagadnienia rodziny, każda wymaga osobnej interpretacji, bo opowiada o rodzinie w inny sposób. Tym, co je na pewno łączy jest traktowanie przeszłości jako elementu realnie oddziałującego na terażniejszość, a nie zamkniętego rozdziału.

Jednak z biegiem czasu spojrzenie na przeszłość zmienia się, co pozwala oczekiwać na coraz to nowsze formy przedstawiania rodzinnych historii, które jeszcze bardziej zaintrygują czytelników, a twórcom pozwolą na dokładniejsze rozprawienie się z nierzadko doskwierającą historią.



Katarzyna Piliczuk – urodzona w 1995 r. Uczennica VI LO im. Króla Zygmunta Augusta w Białymstoku, tegoroczna maturzystka. Finalistka konkursu historycznoliterackiego *Bolesław Prus – w setną rocznicę śmierci pisarza*. Obecnie przeszła do finału XLIV Olimpiady Literatury i Języka Polskiego. Praca *Życie zamknięte w słowach – współczesne narracje o rodzinie* została przez nią przygotowana w ramach XLIII Olimpiady Literatury i Języka Polskiego. Pasjonatka kultury słowiańskiej i rysunku.

Radosław Stepień

TYPOLOGICZNA INTERPRETACJA ŚWIATA
ANTROPOLOGIA TEATRU I ANTROPOLOGIA TEATRALNA
A EKOLOGIA TEATRU I EKOLOGIA TEATRALNA
PRÓBA NAKREŚLENIA OBSZARÓW
ZAINTERESOWAŃ I WSPÓZALEŻNOŚCI DZIEDZIN

*Agnieszce Mendel – wielkiej przyjaciółce;
aktorze od lat niezmiennie stanowiącej inspirację;
mistrzynie i uczninicy wskazującej sens pracy.*

*Pieśń a praktyczność – jedno zaręczone
Jak mąż i dziewczka w obliczu świętości.*

XX wiek obfitował w teorie i koncepcje teatralne, tworzone zarówno przez znawców, jak i dyletantów, „rzemieślników” i „artystów”, polityków oraz profesorów. Technologia, a także szeroka obecność mediów umożliwiły dialog na niespotykaną dotąd skalę – każdy ważniejszy człowiek w świecie sztuki bądź humanistyki miał coś do powiedzenia na temat teatru; jego zdanie zaś, było natychmiast kontrowane przez „życzliwych” adwersarzy. „Szaleństwo teoretyków” jest dziś tak rozwinięte, że tworzy się teorie na temat teorii, oddalając się stopniowo od przedmiotu rozważań, którym jest teatr. Koncepcji jest dziś tak dużo, że wiele z nich wzajemnie się wyklucza – wpadają na siebie, jak owe ptaki-modlitwy ze snu Faraona. Jest jednak kilka teorii, które dolatują do celu, a wtedy widoczne są w postaci efektu pracy w teatrze¹. Jedną z najmocniej rezonujących w XX wieku koncepcji istoty teatru zawarta jest w książce Petera Brooka *The Empty Space*:

¹ Często dzieje się tak, że „teoria” powstaje jako próba opisu doświadczeń „praktycznych” – najpopularniejszym XX-wiecznym przykładem tak powstałych koncepcji są tezy zawarte w książce *Ku teatrowi ubogiemu* i właściwie wszystkich publicznie ogłoszonych tekstach Jerzego Grotowskiego. Problemem jest tu jednak przełożenie „doświadczenia” na obiektywnie zrozumiałe sformułowania – czasem wymaga to pozomego „nadużywania” metafor, czasem zaś nie da się obejść bez

Weźmy dowolną pustą przestrzeń (...). Niechaj w tej przestrzeni porusza się człowiek i niechaj obserwuje go inny człowiek. I to już wszystko, czego trzeba, by spełnił się akt teatru².

Brook jako pierwszy stwierdził, że esencją teatru jest człowiek w przestrzeni. Niewiele później, do podobnego wniosku doszedł Jerzy Grotowski ogłaszając swoją koncepcję „teatru ubogiego”³.

Esencją, istotą teatru jest człowiek działający w przestrzeni. Nic więc dziwnego, że tak płodnym nurtem są rozważania na temat człowieka w kontekście teatru (Antropologia Teatru i antropologia teatralna) i przestrzeni, rozumianej jako środowisko (ekologia teatru i ekologia teatralna). Między dziedzinami Antropologii Teatru i antropologii teatralnej zachodzą natomiast związki podobne do tych, które obecne są między dziedzinami ekologii teatru i ekologii teatralnej. Czym zatem różnią się poszczególne dziedziny? Jaki jest ich zakres i przedmiot zainteresowania? Jakie są owe zależności między nimi?

Zanim jednak rozpoczniemy poszukiwania odpowiedzi na te pytania, należy nakreślić podstawową ramę pojęciową. Termin antropologię teatru rozumiemy jako badania Eugenio Barby i jego współpracowników zrzeszonych w International School of Theatre Anthropology⁴. Antropologia teatralna zaś, to dziedzina obejmująca zainteresowania i poszukiwania Jerzego Grotowskiego w okresie 1976 – 1998 (od rozpoczęcia przedsięwzięcia Teatr Źródeł do wykładów na Katedrze Antropologii Teatralnej w College de France)⁵;

Z kolei ekologia teatru traktowana jest jako praktyka zawarta w niektórych pismach Mieczysława Limanowskiego (przede wszystkim *Rok polski i dusza zbiorowa*), poszukiwania dramatyczne Jędrzeja Cierniaka oraz działania inspirowane tą praktyką;

Ekologia teatralna natomiast obejmuje wnioski wysnute z myśli Mieczysława Limanowskiego w szerszym kontekście dotyczącym teatru, analizy dramatu i innych dziedzin działalności tego twórcy i jego kontynuatorów, na czele z Włodzimierzem Staniewskim.

odwołania do pojęć „języka roboczego” – stąd częste oskarżenia o „sekciarstwo” wysuwane wobec Grotowskiego.

² P. Brook, *The Empty Space*, London 1963, s. 3.

³ Pojęcie „teatru ubogiego” zostało po raz pierwszy użyte przez Ludwika Flaszena w szkicu *«Dziady», «Kordian», «Akropolis» w Teatrze 13 rzędów* (Pamiętnik Teatralny, 1964, nr 3), a „manifest” Grotowskiego ukazał się w 9. numerze „Odry” w 1965 roku.

⁴ Za: Kolankiewicz L.: *Interesują nas ośrodki społecznego wrzenia*, „Dialog”, 2006, nr 5-6.

⁵ Tamże.

Celem niniejszej pracy jest przede wszystkim naświetlenie różnic między dziedzinami poszczególnych dyscyplin i wykazanie zależności między nimi.

Antropologia Teatru

Zgodnie z ustaleniami zawartymi we wstępie, pod terminem „Antropologia Teatru” rozumiemy pracę Eugenio Barby i założonej przez niego w 1979 roku ISTA. By jednak móc zrozumieć to, czym jest w swej istocie, należy prześledzić rozwój idei stojących u źródeł tej domeny pracy.

Eugenio Barba, założyciel Odin Teatret i International School of Theatre Anthropology, od początku swojej drogi twórczej zdradzał zainteresowanie „orientalnymi” technikami pracy teatralnej. Już w 1963 roku, kiedy pracował jako asystent Jerzego Grotowskiego w Opolskim Teatrze Laboratorium 13 rzędów, pojechał do Indii w poszukiwaniu prawdziwego, „oryginalnego” indyjskiego teatru⁶. Długa pielgrzymka po subkontynencie zaprowadziła go w końcu do Cheruturuthy w stanie Kerala, gdzie był świadkiem pracy uczniów szkoły Kathakali i oglądał przedstawienia. Wyjeżdżając, zostawił dyrektorowi szkoły w Cheruturuthy notkę z podziękowaniami i zapewnieniem, że obserwacje poczynione podczas pracy młodych aktorów wykorzystane zostaną w praktyce twórczej Teatru Laboratorium 13 rzędów⁷. W tej na pozór trywialnej informacji kryje się niezwykle ważna przesłanka, sugerująca, że już w 1963 roku, na 17 lat przed założeniem ISTA, Eugenio Barba widział możliwość zastosowania praktyki ściśle związanej z kulturą indyjską w teatrze europejskim.

Czym bowiem jest Antropologia Teatru? To, jak pisze sam Barba we wstępie do *Sekretnej sztuki aktora. Słownika Antropologii Teatru*: „badanie preekspresywnego zachowania scenicznego⁸, badanie społeczno – kulturowych i fizjologicznych zachowań ludzkich w sytuacji przedstawienia”⁹. Jeśli zachowanie, badane przez Antropologię Teatru jest „preekspresywne”, oznacza to, że „poprzedza ekspresję”, a zatem jest jakby „fundamentem” działania „właściwego” – stąd wysnuć można wniosek, że preekspresywność niezależna jest od naleciałości kulturowych, które wyznaczają „estetykę ekspresji”. Dlatego właśnie, choć działania aktorów Kathakali ze szkoły w Cheruturuthy są owocem kilkuset lat kształtowania się techniki i estetyki tego „ga-

⁶ Za: E. Barba, *Ziemia popiołu i diamentów*, Wrocław 2001

⁷ Por.: J. Grotowski, R. Schechner, *Trzeci teatr*. w: J. Grotowski, *Teksty zebrane*, Warszawa – Wrocław 2013, s. 769 - 770

⁸ E. Barba, *Wstęp*, w: E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik Antropologii Teatru*, Wrocław 2005, s. 6-7.

⁹ Tamże.

tunku” teatru, obserwacje dokonane przez Barbę mogły mieć zastosowanie w europejskim teatrze Grotowskiego – dotyczyły one bowiem pracy na „preekspresywnym” aktora.

Zasadniczym bowiem celem Antropologii Teatru, jest poszukiwanie „techniki technik”. Jak sam Barba pisze w swoim *Canoe z papieru. Traktacie o Antropologii Teatru* chodzi o to, by aktor „nauczył się uczyć”¹⁰. W tym celu, na podstawie obserwacji pracy i relacji praktyków teatru z różnych kultur i prądów, Barba i jego współpracownicy odnaleźli pięć „praw pragmatycznych”, czy jak sam twórca je nazywa: „powracających zasad” organizacji scenicznego biosu aktora¹¹.

International School of Theatre Anthropology (Międzynarodową Szkołę Antropologii Teatru) założył Eugenio Barba w 1979 roku, wraz z Nicolą Savarese i Ferdynandem Tavianim. Rok później odbyła się pierwsza sesja w Bonn, której gośćmi, oprócz aktorów Odin Teatret m.in. Iben Nagel Rasmussen, Roberty Carreri i Ton Cots byli wielcy mistrzowie teatrów orientalnych na czele z I Made Pasek Tempo z Bali, Katsuko Azumą z Japonii i Sanjuktą Panigrahi z Indii. Z tą grupą współpracowała też spora liczba obserwatorów pracy – naukowców i reżyserów. Praca ISTA polegała wówczas na obserwowaniu pokazów pracy mistrzów technik aktorskich i szukaniu punktów wspólnych, które będą jak nitki prowadzące do kłębka – owych poszukiwanych przez Barbę „powracających zasad” oraz stosowaniu owej wiedzy w pracach teatralnych (przy ISTA działa również zespół teatralny *Theatrum Mundi*, którego aktorzy pracują różnymi technikami aktorskimi i przynależą do różnych kultur).

Czy Antropologia Teatru ma charakter naukowy? Nie wykonuje pomiarów, nie posługuje się metodą statystyczną (...). Jej podstawą jest badanie empiryczne, z którego wydobywa się ogólne zasady. Rozwija się w wymiarze praktycznym, ma więc na widoku skuteczność działań scenicznych. (...) Jest więc nauką?¹²

– czytamy w *Canoe z papieru*. Jasno widać, że Antropologia Teatru nie może być tak łatwo zaklasyfikowana w poczet „nauk”. Jednocześnie nie można o niej mówić tylko i wyłącznie jako o praktyce, a rozumienie jej jako „akcji popularyzującej teatr orientalny” to zupełna pomyłka¹³. To, czym wydaje się być Antropologia Teatru w pracy Eugenio Barby i International School of

¹⁰ E. Barba, *Canoe z papieru. Traktat o Antropologii Teatru*, Wrocław 2007, s. 24.

¹¹ Za: E. Barba, *Antropologia teatru: krok dalej*, w: „Dialog” 1982, nr 4.

¹² E. Barba, *Canoe z papieru...*, s. 67.

¹³ Tamże. s. 78

Theatre Anthropology, to po prostu „badanie zachowania człowieka w zorganizowanej strukturze performatywnej” – co nosi znamiona „naukowości” – jednak wiedza ta ma być użyteczna dla praktyków: aktorów i reżyserów. Owa pragmatyka wydaje się być w Antropologii Teatru kwestią podstawową – początkowym celem jej poszukiwań były zresztą prawa *pragmatyczne*. Wciąż jednak pozostaje pytanie – na ile jest to nauka?

Jeden z twórców współczesnej antropologii kulturowej, Claude Levi Strauss pisze, że antropolog:

podejmując się swej roli poszukuje bądź praktycznego sposobu pogodzenia swej przynależności do pewnej grupy z rezerwą, jaką wobec niej odczuwa, bądź też, po prostu, sposobu wykorzystania istniejącego już stanu oderwania się od grupy ułatwiającego mu zbliżenie się do społeczeństw odmiennych¹⁴.

W przypadku pracy ISTA nie ma mowy o jakimkolwiek stanie „oderwania się od grupy” – wszyscy, począwszy od mistrzów teatrów orientalnych, skończywszy na obserwatorach pracy są jedną grupą, której członkowie korzystają wzajemnie ze swoich doświadczeń. Jedyna możliwość „oderwania się” to po prostu rezygnacja z udziału w pracy¹⁵. Widać zatem jasno, że Antropologia Teatru różni się od „naukowego podejścia” antropologii kultury przede wszystkim tym, że nie ma tu zarysowanego podziału na przedmiot badań i podmiot badający. Wynika to przede wszystkim z tego, że wiedza, która jest efektem badań w domenie Antropologii Teatru, ma być właściwie „werbalizacją pracy praktycznej”, ma służyć aktorom, być użytkowa. Jednak oprócz tego istnieje inny aspekt. Antropologia Teatru nie rozróżnia przedmiotu badań i podmiotu badającego, gdyż sam teatr jest domeną „pracy aktora nad sobą”, a właściwiej, „pracy aktora sobą”. Osoba pracująca jest jednocześnie narzędziem pracy, więc jeśli przechodzimy do badania procesu aktorskiego – podmiot badający jest jednocześnie przedmiotem badań nad techniką aktora.

Antropologia Teatru może zatem być określona jako domena pracy badawczej, w ramach której bada się człowieka w teatrze. Słowo „antropologia”, tak jak w przypadku antropologii kultury odnosi się do człowieka, jako przedmiotu badań i podmiotu badającego; słowo „teatr” zaś wskazuje na środowisko, w jakim bada się owego człowieka. Nie jest to jednak „zwykły” człowiek, bez właściwości. Chodzi o „aktora” – człowieka działającego. Chcąc zatem nakreślić ramy Antropologii Teatru należy mówić o badaniu

¹⁴ C. Levi-Strauss, *Smutek tropików*, Cytat za: M. Borie, *Teatr i antropologia: powrót do źródeł*, Dialog 1980 nr 9.

¹⁵ Por. *Dwadzieścia lat później*, w: E. Barba, *Spalić dom. Zapiski reżysera*, Wrocław 2012. s. 241–265.

człowieka, działającego w strukturze przedstawienia teatralnego. Tym właśnie zajmuje się ISTA i Eugenio Barba.

Antropologia teatralna

Przy próbie nakreślenia ram antropologii teatralnej warto przypomnieć nazwisko właściwego twórcy tej dziedziny – Jerzego Grotowskiego, dla którego w Collège de France utworzono właśnie Katedrę Antropologii teatralnej, włączając tę dziedzinę w poczet „uznanych” nauk humanistycznych. Tym razem jednak całą podróż lepiej zacząć „od końca” i sprawdzić o czym mówi Grotowski w wykładach, które podsumowują jego pracę dotyczącą omawianej teorii.

Dokument zatytułowany *Anthropologie théâtrale*, wydany w *Annuaire du Collège de France 1996-1997* był stworzoną przez Grotowskiego summa kursu na utworzonej dla niego Katedry Antropologii teatralnej. W artykule tym, twórca zarysowuje przedmiot zainteresowania reprezentowanej przez niego dziedziny i omawia zagadnienia, które poruszył podczas wykładów i seminariów.

„Badaniem zjawiska rytuału zajmowało się wielu wybitnych etnologów i antropologów, ja natomiast zjawisko to staram się badać za pomocą narzędzi związanych ze sztukami dramatycznymi”¹⁶. – pisze Grotowski na początku tego tekstu i dodaje: „Staram się analizować je od strony praktycznej w odniesieniu do metody gry aktora i do pracy reżysera”¹⁷. Tak zatem wygląda podstawowe założenie pracy w antropologii teatralnej – chodzi o badanie rytuału metodami przynależącymi, czy też charakterystycznymi dla pracy teatralnej. Pod koniec analizowanego artykułu, autor pisze zresztą, że podczas wykładów i seminariów nakreślił

analizę sposobów charakterystycznych dla najbardziej rozwiniętych form gry teatralnej «organicznej», głównie europejskiej, w świetle praktyk rytualnych «organicznych»; i odwrotnie: analizę sposobów charakterystycznych dla praktyk rytualnych «organicznych» w świetle najbardziej rozwiniętych form europejskiej «organicznej» gry teatralnej¹⁸.

Widać zatem, że Grotowskiemu w tworzeniu ram antropologii teatralnej chodziło o badanie rytuału (jako działania organicznego) za pomocą organicznych metod pracy teatralnej. To wyjaśnienie teoretyczne współgra zresz-

¹⁶ J. Grotowski, *Antropologia teatralna*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, Warszawa – Wrocław 2013, s. 916.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 920.

tą ze wszystkim, nad czym pracowano naówczas w Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards w Vallicelle koło Pontedery. Akcja wykonywana przez zespół pod kierownictwem Thomasa Richardsa była właśnie czymś w rodzaju rytuału (tj. strukturą działań funkcjonującą dla uczestniczących w działaniu – i w nich dokonującą przemiany¹⁹), przygotowywaną za pomocą narzędzi pracy teatralnej – metod działań fizycznych Stanislawskiego. Celem Akcji nie jest jednak działanie samo w sobie – nie jest to „pusty rytuał”. Służyć ma ona przemianie „energii ciężkiej” w „energię subtelniejszą”. Jak pisze Grotowski, praca w Workcenter „wiąże się z przechodzeniem z tak zwanego poziomu grubego – w pewnym sensie można by rzec »poczołnego« – na poziom znacznie subtelniejszej energii lub nawet ku »higher connection«²⁰, czyli połączeniem z „czymś wyższym”. Jeśli zatem można mówić o pracy Workcenter w Pontederze, jako o praktyce tego, co Grotowski rozumiał jako *antropologię teatralną*²¹, to nie może ona dotyczyć jedynie rytuału jako struktury, którą bada się określonymi narzędziami. Musi sięgać do „czegoś wyższego” – tak jak religie dramatyczne, przedmiot zainteresowania Grotowskiego w okresie pracy w Teatrze Źródeł.

Richard Schechner, tworząc *The Grotowski Sourcebook*, wyznacza ramy czasowe przedsięwzięcia Teatr Źródeł w latach 1976 – 1982. O okresie tym sam twórca Teatru Laboratorium mówił jako o „radykałnej cezurze”²², czymś „za zakretem”²³ – w ten sposób podkreślając zarówno wagę projektu dla swojej drogi twórczej (czemu potem konsekwentnie przeczył), jak i zaznaczając różnicę między tym projektem, a dotychczasową pracą. W Teatrze Źródeł chodziłoby o rodzaj syntezy, choć może bardziej „odnalezienia” genezy metod, poprzez pracę nad różnymi technikami źródłowymi. Wśród technik źródłowych, będących przykładem tego, co bada w ramach przedsięwzięcia, Grotowski podaje techniki misteryjne, jogę (szczególnie dramatyczno-muzyczną baulów), „zjawiska z pogranicza japońskiego zen i teatru

¹⁹ Por. T. Richards, *Punkt graniczny przedstawienia*, Wrocław 2004.

²⁰ J. Grotowski, *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, s. 844

²¹ Pracy Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards poświęcony jest w znacznej części Wykład 4 na Katedrze Antropologii teatralnej College de France wygłoszony 23 czerwca 1997 roku w Paryżu. Praca Workcenter często przywoływana jest w kontekście antropologii teatralnej, co daje podstawy, by nazwać ją „praktyką antropologii teatralnej”.

²² J. Grotowski, *Przemówienie z okazji XX lecia Teatru Laboratorium, 15 listopada 1979 r. w Muzeum Architektury we Wrocławiu*, [audio] Źródło: grotowski.net/mediateka

²³ „Nie chcę walczyć o rzeczy osiągnięte” z Jerzym Grotowskim rozmawiała Aleksandra Paprocka, „Dziennik Bałtycki” 1978 nr 136.

nō, procesy nawiedzenia w kulturach murzyńskich, niektóre techniki indiańskie”²⁴. Wszystkie te „techniki” mają niezwykle istotną cechę wspólną: są dramatyczne, opierają się na dramie, działaniu – w przeciwieństwie do technik kontemplacyjnych skupionych na rozmyślaniu itp. Jednocześnie wszystkie wykraczają poza „ludzki” wymiar działania, kierując się ku „czemuś wyższemu”. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że badanie wchodzenia człowieka w owo *higher connection* rozpoczęło się już w okresie Teatru Źródeł. W jaki sposób jednak odbywało się owo badanie? W piśmie do Ministra Kultury i Sztuki z 1977 roku, Grotowski pisze, że chodzi

o odnalezienie w praktyce pierwotnego zjawiska dramatycznego poprzedzającego podział na aktorów, widzów i akcję; o uchwycenie punktu stykowego między tym, co teatr poprzedzało, a tym, co wyłania się z [działań parateatralnych – R.S.]”²⁵.

Jasne jest zatem, że badanie przez Grotowskiego religijnych zjawisk dramatycznych (takich, jak m.in. rytuał) za pomocą narzędzi przynależących do praktyki teatralnej odbywało się już w okresie działania Teatru Źródeł, czyli jak sam twórca podaje, od listopada 1976²⁶. Cel tej pracy również jest jasny. „Mysteria Originis, tajemnica początku. To właśnie wokół tej tajemnicy zaczęły rozwijać się poszukiwania” – pisał Jairo Cuesta, jeden z głównych współpracowników Grotowskiego na tym etapie drogi twórczej. *Guślarz i eremita* poszukiwał początku, źródła wszystkich technik dramatycznych. Co nim było? Być może to, z czym łączy się Performer jako *pontifex* we wspomnianym przez Grotowskiego *higher connection*. Sam twórca wołał jednak zwracać się ku definicji swojego wielkiego poprzednika z College de France: „Mickiewicz, kiedy mówił o człowieku zupełnym, dotykał istoty rzeczy”²⁷. Tej właśnie „istoty rzeczy” próbował dotknąć polski reżyser w latach 1976–1982.

Teatr Źródeł był zatem praktyką, badającą obrzędy religii dramatycznych, prowadzących bezpośrednio do prawdy o człowieku, za pomocą narzędzi teatru. W ten sposób możemy uznać, że Teatr Źródeł był,

²⁴ Za: Grotowskiego „Teatr Źródeł”. Rozmowa z twórcą Teatru Laboratorium, [Rozmawiał Tadeusz Burzyński]. w: J. Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 667–668.

²⁵ J. Grotowski, *Pismo do Ministra Kultury i Sztuki*, Za: G. Ziołkowski, *Guślarz i eremita*, Wrocław 2007, s. 62.

²⁶ J. Grotowski, *Przemówienie z okazji XX-lecia Teatru Laboratorium, 15 listopada 1979 r. w Muzeum Architektury we Wrocławiu*, [audio] Źródło: grotowski.net/mediateka.

²⁷ Grotowskiego „Teatr Źródeł”. Rozmowa z twórcą Teatru Laboratorium. [Rozmawiał Tadeusz Burzyński].

w pewnym sensie, realizacją zarysowanego później przez Grotowskiego programu antropologii teatralnej.

Na podstawie powyższych omówień *Teatru Źródeł* i pracy *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, a także posiłkując się tekstami samego Grotowskiego, można określić antropologię teatralną jako dziedzinę, która bada „ponad-codziennie” (bo związane z „tym, co *higher*, ponad”) doświadczenie ludzkie – albo po prostu „człowieka zupełnego” – przy użyciu narzędzi związanych ze sztuką teatru. W ten sposób jasne jest to, co przekazuje w wykładach na Katedrze Antropologii teatralnej Grotowski – jest to wiedza uzyskana na drodze praktycznych badań nad działaniem „ponad-codziennym” za pomocą metod pracy teatralnej, np. metody działań fizycznych Stanisławskiego, którą polski twórca, jako – mimo wszystko – człowiek teatru, najlepiej potrafi zastosować.

Marc Fumaroli pisze jednak, że „antropologia teatralna” jako nazwa katedry utworzonej dla Grotowskiego w College de France, może być „niewystarczająca” i ironiczna – składa się bowiem z dwóch przeciwstawnych pojęć i może być postrzegana jako „antropologia fantazmatu”.²⁸ Gdy jednak z treścią wykładów paryskich skonfrontujemy praktykę Grotowskiego, zarówno w okresie bezpośrednio poprzedzającym objęcie katedry, jak i dwadzieścia lat wcześniej, podczas realizacji projektu Teatr Źródeł, jasno widać, że „nazwa ta (...) dobrze wyrażała program życia, który stał się programem nauczania”²⁹.

Antropologia Teatru a antropologia teatralna

Na pierwszy rzut oka widać, że między dziedziną Antropologii Teatru a antropologią teatralną występują liczne podobieństwa i różnice. Nic dziwnego – twórcy obu tych dziedzin bardzo intensywnie współpracowali – najpierw w Opolu, gdzie Eugenio Barba przez trzy lata był uczniem, asystentem i „zagranicznym ambasadorem” Jerzego Grotowskiego, następnie przy pracy ISTA, w której pierwszych dwóch sesjach Grotowski uczestniczył, dając możliwość indywidualnych konsultacji współpracownikom Barby³⁰. Jednak podobieństwa między stworzonymi przez nich dziedzinami wynikają z nieco innych kwestii.

²⁸ Za: G. Ziółkowski, *Guślarz i eremita*, s. 309.

²⁹ M. Fumaroli M, Grotowskiou le passuer de frontières. Za: Tamże.

³⁰ Trzeci Teatr. Wywiad z Jerzym Grotowskim o Eugeniu Barbie [rozmawiał Richard Schechner]. w: J. Grotowski, *Teksty zebrane*, s. 769; *Dwadzieścia lat później*, w: E. Barba, *Spalić dom. Zapiski reżysera*, s. 249.

Po pierwsze obie „antropologie”, mimo swojej nazwy, nie mają zbyt dużo wspólnego z antropologią kulturową³¹. Jak pisze Barba,

jedyne podobieństwo między pracą ISTA a antropologią kulturową polega na kwestionowaniu oczywistości (...), Antropologia Teatru nie zajmuje się tymi poziomami organizacji, które umożliwiają zastosowanie paradygmatów antropologii kulturowej do badania teatru i tańca³².

Również antropologia teatralna nie zajmuje się dziedziną antropologii kulturowej, a częściowe podobieństwa w nazwie nie powinny tu mylić.

Po drugie, pragmatyzm domen pracy. Antropologia Teatru ma służyć aktorowi, efektem pracy ma być „zbiór dobrych rad dla aktora”³³. Wiedzę, której dostarcza praca w ramach antropologii teatralnej wydaje się być odpowiedzią na fundamentalne pytania o naturę człowieka, a zatem też nie jest to „nauka dla samej siebie”. Ponadto w obu przypadkach badanie odbywa się na drodze pracy praktycznej, doświadczania i działania, jak bowiem mówi Grotowski: „człowiek poznania rozporządza czynieniem, doing, a nie myślami, czy teoriami”³⁴. Co za tym idzie, ani Antropologia Teatru, ani antropologia teatralna nie są w ścisłym sensie dyscyplinami naukowymi. Praca ISTA opiera się bowiem nie na tworzeniu teorii, a syntetyzowaniu doświadczenia mistrzów praktyk teatralnych, zaś uzyskana w ten sposób wiedza, ma służyć przede wszystkim kolejnym praktykom. Tymczasem Grotowski, już w pierwszym wykładzie parryskim, mówi: „Nie jestem uczonym ani naukowcem (...) jestem rzemieślnikiem w dziedzinie zachowań ludzkich w warunkach pozacodziennych”³⁵.

W rozumieniu pojęcia „pozacodzienne”, twórcy dwóch dziedzin jednak zasadniczo się różnią. Barbie chodzi tu przede wszystkim o pole spektaklu teatralnego – jest to środowisko pozacodzienne, zmuszające aktora do użycia innych, niż w życiu codziennym technik działania – i te techniki bada ISTA. Grotowski tymczasem, słowa „pozacodzienne” używa w znaczeniu nieco szerszym – takim, jak np. święto jest dniem „poza zwykłą rachubą czasu”. „Pozacodzienne” używane przez Grotowskiego oznacza raczej „ponad-codziennie” – związane z owym *higher connection*. On sam mówi w rozmowie z Schechnerem: „Interesowały mnie tradycyjne kultury (...), które mają związek z rytuałem. W przypadku Barby chodziło o związek z przedstawieniem teatralnym”³⁶.

³¹ Za: L. Kolankiewicz L, *Interesują nas ośrodki społecznego wrzenia*, „Dialog”, 2006, nr 5-6.

³² E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora*, s. 5.

³³ E. Barba, *Antropologia Teatru*, w: Tamże, s. 6.

³⁴ J. Grotowski, *Performer*, w: tegoż, *Teksty zebrane*, s. 812.

³⁵ J. Grotowski, *Linia organiczna w teatrze i rytuale. Wykład I*, przeł. Leszek Demkowicz.

³⁶ Trzeci Teatr. Wywiad z J. Grotowskim o E. Barbie [rozmawiał R. Schechner].

Ogólnie rzecz ujmując – gdzie ISTA pracuje nad Stanisławskim, Meyerholdem czy Mei Lafangiem, sprawdzając obiektywność i przydatność ich doświadczeń w pracy teatralnej, tam współpracownicy Grotowskiego z Workcenter bądź Teatru Źródeł pracują nad rytuałem metodami teatralnymi (np. metodą działań fizycznych Stanisławskiego), sprawdzając jego obiektywność i przydatność na polu doświadczeń człowieka. Przedmiotem badań Antropologii Teatru są techniki teatralne, a narzędziem badania – działanie aktora. W przypadku antropologii teatralnej zaś sytuacja wygląda odwrotnie – przedmiotem badań jest działanie człowieka, a narzędziem techniki przypisane dziedzinie teatru.

Ta zależność jest niezwykle istotna w odniesieniu do innej pary dyscyplin utworzonych w związku z dziedziną teatru – ekologii teatru, w której tworzyli Mieczysław Limanowski i Jędrzej Cierniak, oraz pola przeznaczonego dla Limanowskiego i jego kontynuatorów – ekologii teatralnej.

Ekologia teatru

W przypadku ekologii teatru i ekologii teatralnej nie da się już sięgnąć po konkretne, zdefiniowane (jak w przypadku Antropologii Teatru i antropologii teatralnej) teorie. Tym, co dostarcza wiedzy o ramach obu dziedzin są programy i działania ludzi teatru twórczo aktywnych w tych domenach.

Niezależnie, czy mówimy o ekologii teatru czy ekologii teatralnej, musimy wspomnieć o roli Mieczysława Limanowskiego w kształtowaniu tych dziedzin. Limanowski, który potem zostanie jednym z założycieli i najważniejszych animatorów działań *Reduty*, był synem wielkiego polskiego socjalisty, Bolesława Limanowskiego. Odebrał staranne wykształcenie humanistyczne i przyrodnicze, co zaskutkowało między innymi tym, że już w wieku 25 lat poddał konstruktywnej krytyce *Dziady* reżyserowane przez Wyspiańskiego w Teatrze Miejskim w Krakowie³⁷. Jednak po publikacji tekstu o *Dziadach* Limanowski - recenzent na długi czas znika z pola widzenia, ustępując miejsca Limanowskiemu – geologowi, który naówczas święci niezwykle triumfy, broniąc doktoratu w Lozannie i stając w czołówce światowych geologów obok swoich mistrzów i przyjaciół – Victora Uhliga i Maurice'a Lugeona³⁸. Prawdopodobnie to właśnie owo zlewanie się w jednej ludzkiej naturze zmysłu dramatycznego i zmysłu geologicznego uczyniło Lima-

³⁷ M. Limanowski, „*Dziady*” w Krakowie, w: tegoż: *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901 – 1940*, Zebrał, opracował i wstępem opatrzył Z. Osiński, Warszawa 1992.

³⁸ Por. Z. Kotański, *Prace Mieczysława Limanowskiego o geologii Tatr*, w: tegoż, *Mieczysław Limanowski. Człowiek, twórca, świadek czasów*, Toruń 1998, s. 110–111.

nowskiego tak płodnym twórcą i myślicielem w dziedzinach na pograniczu natury i kultury.

Najważniejszym pomysłem późniejszej „matki «Reduty» w domenie ekologii teatru jest projekt *Roku polskiego* zawarty w jednym z najlepiej znanych i najbardziej wpływowych tekstów Limanowskiego pod tytułem *Rok polski i dusza zbiorowa*. To opis kultury narodowej przedstawionej jako układ kręgów, które – poruszając się wokół centrum, słońca (opisywanego przez Limanowskiego jako „guślarz, który prowadzi długi korowód polskiego roku”³⁹) – wpływają na siebie, dopełniając się wzajemnie. Za Dariuszem Kosińskim można wskazać trzy współzależne kręgi. To w nich toczy się drama roku polskiego⁴⁰. Pierwszy z nich to po prostu cykl słoneczny, krąg życia biologicznego,

prawdziwe przyływy podobne do ruchów oceanu, (...) rządzone (...) zjawiskami kosmicznymi na niebie. (...) Słońce zmusza lody do tajenia, ziemię do rodzenia, ptaki do nowych wzlotów. Po długiej zimie podnosi się świeża krew w człowieku⁴¹.

Z ową kierowaną przez słońce pulsacją życia biologicznego, ściśle powiązany jest krąg drugi – krąg pracy rolniczej. Według Limanowskiego bowiem „zbiorowa wola zdobyła się na zatamowanie życia wezbranego orgiastycznie z wiosną i skierowanie tegoż życia do określonych działań na roli”⁴². Prace polowe i ewokowane przez nie działania obrzędowe, ułożone są w kolejności: orka, siew, oczekiwanie na plon (tu mieści się obrzęd Sobótkowy), żniwa, oczekiwanie na zimę (w czasie którego mają miejsce *Dziady*), przesilenie słoneczne.⁴³ Na tym wymiarze buduje się zaś krąg trzeci – właściwy rok obrzędowy, ze wszystkimi świętami i dramatyzacjami działań rolniczych.

Nie ma potrzeby streszczać tu całego „kalendarza Narodowego Kościoła”. Na potrzeby wyjaśnienia ram ekologii teatru ważna jest jednak teza, którą z *Roku polskiego* można wysnuć. Chodzi mianowicie o to, że w tradycyjnych świętach narodowych i dramatyzacjach działań rolniczych zawarta jest istota związku człowieka ze środowiskiem – ziemią, na której pracuje, i niebem, które kieruje jego „skupianiem i rozpraszaniem energii”. Pozwala nam to bowiem postawić tezę, że *Rok polski* jako program twórczy, ma być udramatyzowanym badaniem relacji człowiek – środowisko, a zatem może

³⁹ M. Limanowski, *Rok polski i dusza zbiorowa*, w: tegoż, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, Warszawa 1994, s. 127

⁴⁰ D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007, s. 319–323.

⁴¹ M. Limanowski, *Rok polski...*, s. 125.

⁴² Tamże.

⁴³ D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, s. 320.

zostać nazwany projektem ekologii teatru. Skoro Antropologia Teatru jest praktyką badania człowieka w teatrze (aktora) w charakterze zorganizowanego przedstawienia, ekologia teatru byłaby praktyką badania człowieka w środowisku w kontekście „przedstawienia kulturowego”, tj. właśnie dramatyzacji działań, związanych z pierwszym lub drugim kręgiem *Roku polskiego*.

Oczywiście projekt Limanowskiego nie jest tylko paranaukową dywagacją – miał on pewne przełożenie na pracę założonej przezeń, wspólnie z Juliuszem Osterwą, *Reduty*. Zespół ten, co prawda, nie badał przedstawień kulturowych, a wystawiał (w większości) polskie dramaty. Jednak, zgodnie z koncepcją wyłożoną pod koniec *Roku polskiego...*, „twórczość zbiorowa” realizuje się w twórczości wieszczów, wielkich poetów⁴⁴. W ten sposób, jeśli praca nad dramatem odbywa się niejako „w zgodzie” ze środowiskiem naturalnym – ma ona tę samą wartość, co obrzęd, przedstawienie kulturowe i wówczas przynależy do dziedziny ekologii teatru. Przykładem takiej pracy może być przygotowywanie *Dziadów* przez zespół pod kierownictwem „matki «Reduty»” w Warszawie roku 1919. Sam Limanowski tak opisuje ten okres w tekście *Jak powstawała*

«Reduta» przed trzynastu laty: Zamiast iść do ogrodu, gdzie w pełni szalała wiosna, siedzieliśmy skupieni w pokoju. (...) Dziady listopadowe zamienialiśmy w Dziady wiosenne, tak jak je kiedyś obchodzono w Polsce, z nowym słońcem, nowymi Godami⁴⁵.

Wówczas dramat nabrał szczególnego znaczenia, a nawet mocy sprawczej⁴⁶ – był bowiem czynnym, „dramatycznym”, badaniem związków człowieka z jego korzeniami i środowiskiem. Wśród podobnych Redutowych praktyk należy też wspomnieć m.in. opisywaną przez Limanowskiego w *Argumentach Juliusza Osterwy*⁴⁷ niezgodę ojca Reduty na wystawianie *Złotej czaszki* – „pełnej nastrojów kolęd” we wrześniu, kiedy owa atmosfera nie jest zgodna

⁴⁴ Por. M. Limanowski, *Rok polski...*, s. 133–135.

⁴⁵ M. Limanowski, *Jak powstawała Reduta przed trzynastu laty*, w: tegoż, s. 223–226.

⁴⁶ Por. Tamże: „Ręce jego [Józefa Poręby, Guślarza], rozchylając się nad zbożem prosiły, zaklinały widma niewidzialne (...). Widzieliśmy jak widma się gromadzą. Z nas umarli wracali z powrotem. Przylatywali do ziarna (...). Z ust Poręby szły prośby, wyrazy ciepłe (...). Miały one moc magiczną.” s. 224.

Choć ciężko uwierzyć, by umarli rzeczywiście „przylatywali do zboża” pod wpływem aktorskich inkantacji, z pewnością grupie Limanowskiego udało się odtworzyć pierwotny charakter *Dziadów* jako „zbiorowego skupienia”, którego „moc sprawcza” funkcjonowała dla uczestniczących w działaniu.

⁴⁷ M. Limanowski, *Argumenty Juliusza Osterwy*, w: tamże, s. 256–260.

z nastrojem „duszy zbiorowej”. Te działania, podejmowane przez Limanowskiego lub z jego inspiracji, są przykładem realizacji postulatów ekologii teatru jako praktyki badania relacji człowiek – środowisko w kontekście „przedstawienia kulturowego”. Po prostu w tym wypadku ekwiwalentem „przedstawienia kulturowego” jest zrealizowane na jego fundamentach przedstawienie teatralne.

Ważnym aspektem ekologii teatru jest jej dramatyczność – zasada się ona na praktyce, „badaniu przez działanie” w strukturze. Wyklucza zatem z ram tej dziedziny badanie relacji człowiek – środowisko, dokonywane przez „klasyczną” ekologię i opisowe badanie „przedstawień kulturowych”, w którym specjalizuje się etnografia. Ekologia teatru, podobnie jak Antropologia Teatru i antropologia teatralna, nie jest nauką, a pragmatyczną pracą badawczą, mającą służyć tym, którzy w tej domenie działają.

Jedną z takich właśnie postaci był Jędrzej Cierniak – potomek chłopów z Zaborowa, członek stowarzyszenia „Eleusis”, twórca i koordynator działającego od 1929 roku Instytutu Teatrów Ludowych. Uważał on, że

obrzędy nasze wiążą nas z przyrodą, z jej przemianami, swoją treścią obejmują niejednokrotnie ten i tamten świat, wnikają w podstawę religijnych wierzeń człowieka, obejmują i ciepło ogniska rodzinnego i radość gromadnego współżycia⁴⁸.

Dalej wspomina też, że stanowią one niesłychanie ciekawy materiał dla teatru. Pogląd Cierniaka na obrzędy przypomina koncepcję Limanowskiego wyłożoną w *Roku polskim...* – wiążą nas one ze środowiskiem, stanowiąc wręcz „pomost między tym, a tamtym światem”. W innym miejscu pisze zaś: „zrodziła się dość uparta tendencja, (...) by te obrzędy (...) inscenizować i budować z nich sui generis teatr obrzędowy”⁴⁹. Cierniak zatem proponuje inscenizowanie obrzędów i budowanie z nich teatru obrzędowego. Czym innym byłaby jego propozycja jak nie projektem w domenie ekologii teatru? Obrzęd bowiem, będąc udramatyzowaniem relacji człowieka i środowiska, noszący jeszcze – o czym przypomina Cierniak – znamion magii rytualnej, jest podstawową formą pracy w dziedzinie ekologii teatru. I o ile Osterwa i Limanowski pracowali na dramatach stanowiących ekwiwalenty rytuału, o tyle „za główne zadanie teatru ludowego uznał Cierniak przywrócenie widowiskom obrzędowym ich charakter

⁴⁸ J. Cierniak, *Nasz cel i nasze drogi*, w: tegoż, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego. Wybór pism*, Warszawa 1963. s. 50.

⁴⁹ J. Cierniak, *Problematyka teatru ludowego w Polsce*, w: tamże, s. 195.

i dostojęństwo oraz uczynienie ich ogniskiem życia artystycznego⁵⁰. Ponadto warto podkreślić, że pracował w domenie ekologii teatru bezpośrednio na materiale źródłowym. W swej pracy nie ograniczał się jednak tylko do tworzenia programów. Znaczną część zbioru jego tekstów, wydanego w 1963 roku przez Ludową Spółdzielnię Wydawniczą⁵¹, zajmują „źródła teatru ludowego”, czyli scenariusze widowisk obrzędowych, oparte na autentycznych wiejskich „przedstawieniach kulturowych”. Poza tym, jednym z najważniejszych dzieł teatralnych Cierniaka jest dramat obrzędowy „W słonecznym kręgu”⁵², którego akcja rozgrywa się w ciągu jednego roku i obejmuje wszystkie obrzędy wspomniane przez Limanowskiego w *Roku polskim...*, zaś Stary Scepon, przewodnik widza po świecie wiejskich świąt, wciąż przypomina o tym, że całe *żywobycie wiejskiego człeka* kierowane jest rytmem słońca – dokładnie tak, jak w wizji matki «Reduty». Trzeba też dodać, że praca Cierniaka jest bezsprzecznie praktyką badania człowieka w środowisku w kontekście „przedstawienia kulturowego”.

Ekologia teatru jest dziedziną, która w Polsce zajmuje dość duże pole wśród działań artystycznych. Wśród twórców pracujących w tej domenie warto by również wymienić Ignacego i Zofię Solarzów – współczesnych Cierniakowi, niezależnych jednak od Instytutu Teatrów Ludowych, artystów kierujących teatrem obrzędowym, opierający się na małych, prostych formach, takich, jak choćby inscenizowanie korowodów, będących prototypem wielu obrzędów. W dzisiejszym teatrze zaś znaczące miejsce w domenie ekologii teatru zajmuje Teatr Wiejski „Węgajty”, o którym Tadeusz Kornaś pisze, że „wpisał się w obrzędowy kalendarz wsi”⁵³.

Na podstawie przytoczonych przykładów projektów i działań w ramach ekologii teatru można sformułować definicję tej dziedziny jako praktyki badania relacji człowiek – środowisko w kontekście „przedstawienia kulturowego” – obrzędu świątecznego bądź dramatyzacji pracy. W ten sposób wiadać zależność między tą domeną, a Antropologią Teatru – praktyką badania człowieka w kontekście przedstawienia teatralnego.

Ekologia teatralna

⁵⁰ S. Pigoń, *Cierniakowa nuta.*, w: tegoż, *Na drogach kultury ludowej – rozprawy i studia*, Warszawa 1974, s. 534.

⁵¹ J. Cierniak, *Źródła i nurty polskiego teatru ludowego. Wybór pism*, Warszawa 1963.

⁵² J. Cierniak, *W słonecznym kręgu. Widowisko cykliczne oparte na zwyczajach i obrzędach z żywobyciem wiejskiego człeka w dorocznym obiegu słońca związanych*, Warszawa 1948.

⁵³ T. Kornaś, *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”*, Kraków 2004, s. 291.

Jak zauważył Zbigniew Osiński, „omówienia działalności Mieczysława Limanowskiego znamionuje pewien zasadniczy brak czy defekt”⁵⁴. Jest pewnego rodzaju warunkiem jednostronnej analizy naukowej badających różne dziedziny jego aktywności – przyrodniczy właściwie pomijają jego dokonania na polu teatru, zaś badacze artystycznej strony właściwie nie mówią o pracach dotyczących geologii. Niestety praktyka ta mocno wypacza wielostronność i niezwykłość człowieka, którego najciekawszą cechą osobowości była „odwaga przełamywania sztucznych i konwencjonalnych granic dzielących poszczególne dyscypliny naukowe”⁵⁵.

Już bowiem w 1904 roku Limanowski pisał: „Zdaje mi się, że w nauce geologia najbardziej sąsiaduje ze sztuką”⁵⁶. Skoro zaś granice między dziedzinami nie stanowiły dlań przeszkody, z pewnością łączył swoją wiedzę przyrodniczą i humanistyczną. To zaś mogło być jednym ze źródeł jego niezwykłej biegłości i oryginalności na obu polach – „twórczość artystyczna jest dlań równie odurzającym narkotykiem jak chwile ekstazy wywołanej przez żywiołowe zjawiska przyrody”⁵⁷. Jak twierdzi Zbigniew Osiński,

jego wiedza przyrodnicza żywiła się również tym, czego doświadczał w kontakcie ze sztuką i jej wytworami, ale i odwrotnie – w swoim podejściu do dzieł sztuki (...) nie przestawał być przyrodnikiem, nie odrzucał swojej rozległej wiedzy o tajemnicach natury⁵⁸.

Owoce tego drugiego podejścia było np. odczytanie *Balladyny* Słowackiego, jako „mistycznego zwierciadła świata”⁵⁹. W tym spojrzeniu na romantyczny dramat (postrzegany zwykle jako kalka motywów z Szekspira), Limanowski korzysta ze swojej wiedzy przyrodniczej, wykazując oryginalność myślenia Słowackiego, który „wywiódł ów dramat z ziemi”, jak kwiat wyra-

⁵⁴ Z. Osiński, *Mieczysław Limanowski – dzisiaj*, w: M. Limanowski, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, s. 7.

⁵⁵ R. Galon, *Mieczysław Limanowski jako geograf*, w: *Mieczysław Limanowski*, red. E. Passendofrer, Toruń 1950, s. 37.

⁵⁶ M. Limanowski, *Wycieczka w Tatry i Pieniny. IX Międzynarodowy Kongres Geologiczny 1903*, Kraków 1904, s. 181.

⁵⁷ E. Świerczewski, *Mieczysław Limanowski*, „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny” 1922, nr 17.

⁵⁸ Z. Osiński, *Mieczysław Limanowski – dzisiaj*, s. 7.

⁵⁹ M. Limanowski, „*Balladyna*” jako mistyczne zwierciadło świata, w: tegoż, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, s.98 – 120.

stający z gleby⁶⁰. Jednocześnie, zwraca on uwagę na kilka, odkrytych dzięki analizie dramatu wieszczka, kwestii dotyczących ezoterycznej wiedzy o naturze świata. Za pomocą omówienia budowy akcji, Limanowski wyjaśnia m.in. prawa związane z funkcjonowaniem środowiska –

Skupienia te [powstałe na skutek zbrodni Balladyny – przyp. R.S.] zagęszczają się do siły urodzenia piorunu, a ten, padając, oczyści nagle powietrze... przez to pozwoli rozpostrzeć się słońcu, które było na początku⁶¹.

W ten sposób, analiza dramatu – działanie charakterystyczne dla pracy np. reżysera teatralnego – staje się narzędziem badania środowiska.

Nie jest to jedyny przykład zastosowania przez Limanowskiego narzędzi teatralnych w pracy przyrodnika. Często pisał bowiem, że „sprawa zdzierania sztamp jest motywem przewodnim nauki, jak sztuki” i popiera tę tezę przykładem własnych doświadczeń w badaniu Tatr:

Nie wiedziałem wtedy, że Tatry, sposób, w jaki je interpretowałem za Uhligiem, to była jakaś wielka sztampa. Byłem za młody i za mało doświadczony, aby zrozumieć obiektywnie, że to, co działo się ze mną w powozie, to było właśnie zdzieranie tej sztampy. Jak aktor, który fałszywie nauczył się interpretować rolę (...), tak moja skromna osoba po kilku godzinach zaczęła czuć, że Lugeon ma rację⁶².

Analiza takich wypowiedzi i praktyk Mieczysława Limanowskiego, pozwala na stwierdzenie, że po zburzeniu granic między polami swojego działania, artysta stworzył dla siebie nową, znacznie szerszą i nie ograniczającą jego natury propozycję naukowo – twórczą, pozwalającą mu na pracę „na pograniczu” dyscyplin. Dziedziną tą jest ekologia teatralna. Tak, jak antropologia teatralna bada człowieka za pomocą narzędzi teatralnych, tak domena, pod którą podwaliny położył Limanowski, za pomocą tych samych metod bada środowisko. Podobieństwo jest uderzające – w piątym wykładzie na Katedrze Antropologii teatralnej College de France, Grotowski do zbadania i wyjaśnienia układu centrów energetycznych w organizmie człowieka używa systemu Stanisławskiego⁶³. Limanowski w „Nauce polskiej” pisze zaś, że „gmach Lamarca lub Darwina, Newtona lub Maxwella (...) czar swój pełny zawdzięczają nie syllogizmom dialektyki umysłowej, lecz przeżytych prawdom twórców tych gma-

⁶⁰ Por. M. Limanowski, *Referat wygłoszony na XIII Konferencji Oświatowej poświęconej zagadnieniu kultury wiejskiej w Polsce*, w: D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, s. 373.

⁶¹ M. Limanowski, „*Balladyna*” jako mistyczne zwierciadło świata, s. 100 – 101.

⁶² M. Limanowski, *Maurycy Lugeon*, w: „*Wszechświat*” 1937, nr 8.

⁶³ Por. J. Grotowski, *Linia organiczna w teatrze i rytuale. Wykład 5*, Przeł. L. Demkowicz

chów”⁶⁴. Używając terminu „przeżywanie”, które zresztą według niego „stanowi (...) podstawę tak twórczości artystycznej, jak i naukowej”⁶⁵, „matka Reduty” odwołuje się do tego samego źródła, co Grotowski. Różnica polega jednak na tym, że profesor College de France bada człowieka (stąd nazwą jego dziedziny jest antropologia teatralna), a Limanowski środowisko (więc mówimy o ekologii teatralnej). Obie domeny jednak korzystają z tych samych metod – narzędzi pracy teatralnej.

Źródeł takiego podejścia Limanowskiego do badania środowiska możemy dopatrywać się przede wszystkim w lekturach ezoterycznych, które pochłaniał zarówno jako młody człowiek, jak i jako doświadczony profesor. Jedną z najważniejszych inspiracji były dla niego dzieła Rudolfa Steinera, antropozofa, badacza Goethego i założyciela słynnego Goetheanum⁶⁶. Sam Goethe również musiał wywrzeć na Limanowskiego niemały wpływ. W „Podróży włoskiej” pisał bowiem:

Wręcz niewiarygodne, jak wiele zawdzięczam zdobytej w pocie czoła wiedzy o płodach przyrody (...); dzięki niej potrafię lepiej ocenić pracę artysty i rzemieślnika; podobnie rzecz ma się z wiedzą o górach i wydobywanych w nich kamieniach, tak bardzo ułatwiającą mi studiowanie sztuki⁶⁷.

Oczywiście wielki weimarczyk stosuje tu praktykę odwrotną do ekologii teatralnej – to wiedzę o naturze wykorzystuje do badania kultury. Limanowski jednak, który z korzystania z myśli wielkich poetów uczynił sztukę, nie miał zapewne problemów z odwróceniem owej zależności. W założeniach ekologii teatralnej nie można nie dopatrzeć się wpływu twórczości polskich romantyków, na czele z Mickiewiczem (nieco podobna myśl, polegająca na obserwowaniu „poruszeń” wszechświata podczas doświadczenia mistycznego zawarta jest w wierszu *Widzenie*) i Słowackim (z jego *Genezis z ducha*). Te postawy opierają się jednak na doświadczeniu mistycznym jako narzędziu poznania. W przypadku ekologii teatralnej narzędziem tym jest po prostu praca teatralna. W domenie ekologii teatralnej działał Limanowski również wtedy, gdy plenerowe przedstawienie na ulicach Wilna ze smokiem i św. Jerzym w roli głównej dawało mu asumpt do rozmyślań nad charakterem wileńskiego nieba⁶⁸, czy, gdy za istotę skał nad Morzem Czarnym, uważał to, że

⁶⁴ „Nauka polska”, t. III, 1920. s. 60–62.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Patrz: Z. Osiński, *Mieczysław Limanowski – dzisiaj*, s. 12-14.

⁶⁷ J. W. Goethe, *Podróż włoska*, Warszawa 1980, s. 71.

⁶⁸ M. Limanowski, *Z powodu wileńskiego „smoka”*, w: tegoż, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, s. 192.

widziały one przedstawienia tragedii greckich⁶⁹. Ekologia teatralna jednak, podobnie jak antropologia teatralna, nie jest jedynie teorią, sposobem myślenia – musi być dramatyczna, wypełniona działaniem. Limanowski oczywiście nie raz w swojej praktyce artystycznej działał w domenę ekologii teatralnej – na przykład, wspominając przedstawienia plenerowe podczas wypraw Reduty w 1924 roku, pisze:

gdy rękę moją podniosłem w stronę nieba nastąpiła cisza i że Misterium zaczęło się spokojnie toczyć wraz z księżycem, który odsłonił się niespodziewanie na cały wieczór nad nami⁷⁰.

Ta zgodność natury i działania artystów, wpływanie teatrem na środowisko stanie się właściwym celem innej grupy, która podejmując dziedzictwo *Reduty* będzie działała w domenę ekologii teatralnej. Mowa tu oczywiście o założonym w 1977 roku przez Włodzimierza Staniewskiego Stowarzyszeniu Teatralnym „Gardzienice”.

W swoim manifestie o (znamiennym dla ekologii teatralnej) tytule „Po nowe naturalne środowisko teatru” mówi o działalności dramatycznej obywatelskiej się na przestrzeni nieznanego teatrowi, a przez „przestrzeń” tę rozumie „obszar, a na tym obszarze wartości jego ziemi i wartości jego nieba (...), aby owe wartości stały się żywymi uczestnikami zdarzeń”⁷¹. W stosunku do Limanowskiego jest to pójsię o krok dalej – Staniewski, podobnie jak jego „duchowy ojciec”, proponuje badanie środowiska metodami teatralnymi, jednak mamy tu do czynienia z pełną dramatyzacją owego badania. Nie jest to już analiza dramatu, czy wzięte od Stanisławskiego „przeżywanie”, a badanie poprzez działanie – czysta drama ekologiczna. W samym manifestie postać Limanowskiego nie jest wspomniana, pozostaje on niejako „w domyśle”. Cytowany jest natomiast Michaił Bachtin, który pisze:

Wszystkie przedmioty – słońce, gwiazdy, ziemia itd. – są człowiekowi dane nie jako przedmioty indywidualnej kontemplacji ani też bezinteresownej refleksji... Wszystkie przedmioty wciągają ruch życia, czyniąc je żywymi uczestnikami jego zdarzeń⁷².

⁶⁹ M. Limanowski, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, w: tamże, s. 229.

⁷⁰ M. Limanowski, *Pod niebem otwartym w roku 1924. Urywek ze wspomnień*, w: tamże, s. 263.

⁷¹ W. Staniewski, *Po nowe naturalne środowisko teatru*, w: W. Dudzik, *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, Warszawa 2007, s. 82.

⁷² M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Cytat za: tamże.

Powołanie się na ten cytat świadczy również o działaniu „Gardzienic” w domenie ekologii teatralnej – to, o czym pisze Bachtin, wpisuje się doskonale w zarysowane przez myśl Limanowskiego ramy tej dziedziny. Dowodem na to jest też sam charakter pracy zespołu Staniewskiego. Wyprawy były przecież *par excellence* dramatycznym badaniem środowisk wiejskich – tych najbliższych naturze. Do dziś zresztą, każdy kto przyjedzie do Europejskiego Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” może zostać uwiedziony tym, jak blisko „ziemi i nieba” znajduje się to specyficzne miejsce, które nawet teraz, w swoim najgłębszym sensie, służy naturze. Wystarczy tylko, by odwiedzający „przyszli z wiarą w kamienie, przyrodę i ludzi”⁷³, a dostrzegą tam najgłębszą realizację praktyk ekologii teatralnej.

Ekologia teatru i ekologia teatralna w kontekście Antropologii Teatru i antropologii teatralnej

Podobnie jak w przypadku Antropologii Teatru i antropologii teatralnej, tak i między dziedzinami omawianymi w drugim rozdziale, występuje wiele różnic i podobieństw. Podobieństwa zajmują tu jednak zdecydowanie więcej miejsca. Wynika to przede wszystkim z faktu, że podwaliny pod obie dziedziny położył jeden człowiek – Mieczysław Limanowski. Zanim jednak scharakteryzowane zostaną najważniejsze zależności między tymi domenami, należy podkreślić, że w przeciwieństwie do Antropologii Teatru i antropologii teatralnej, ekologia teatru i ekologia teatralna nie miała jednego twórcy, który w sposób zorganizowany nakreślił jej ramy. Wyznaczanie obszarów obu tych dziedzin to praca na istniejących opisach praktyk teatralnych i zapisach myśli, z których należy wybrać cechę łączącą je wszystkie i wskazać jako główny wyznacznik obszaru.

Najważniejszym podobieństwem między dziedzinami jest to, że obie zajmują się środowiskiem. Ekologia teatru, badająca związki człowiek – środowisko w ramach tzw. „performansów kulturowych” wydaje się być jak gdyby „pomostem”, między zajmującymi się człowiekiem Antropologią teatru i antropologią teatralną, a ekologią teatralną, skupiającą się tylko na środowisku naturalnym, ewentualnie traktującą człowieka, jako jego istotny element⁷⁴.

Obie ekologie mają również, za sprawą Limanowskiego, wpisane w swoją specyfikę „oddziaływanie” na środowisko. Nie chodzi w tych dzie-

⁷³ mrs: *W obliczu idealizmu. Na marginesie prelekcji Osterwy i Limanowskiego o Reducie*, w: „Kurier Wileński” 1925 nr 251.

⁷⁴ Por. M. Limanowski, Referat wygłoszony na XIII Konferencji Oświatowej poświęconej zagadnieniu kultury wiejskiej w Polsce; W. Staniewski, *Po nowe naturalne środowisko teatru*.

dzinach jedynie o „badanie” . Tak jak w Antropologii Teatru i antropologii teatralnej wyniki owych badań mają służyć człowiekowi (czy to aktorowi, czy po prostu osobie działającej w danej domenie), tak ekologia teatru i ekologia teatralna zakładają „służenie” środowisku. Nie na darmo zresztą pisał Cierniak, że w obrzędach wiejskich, dramatyzacjach pracy na roli, tkwi jeszcze pierwiastek dawnej magii rytualnej. W przypadku obu ekologii zauważyć można, sprowadzone co prawda na drugi plan, ale ciągle obecne, dążenie do obudzenia owego uśpionego elementu.

Dość oczywistym, choć nie mniej przez to istotnym podobieństwem jest to, że ekologia teatru i ekologia teatralna, tak samo jak Antropologia teatru i antropologia teatralna są dziedzinami dramatycznymi – bardziej propozycjami twórczymi, aniżeli naukami. Zasadą pracy w tych domenach jest drama, badanie w działaniu – tworzenie projektów i założeń teoretycznych jest punktem wyjścia, bądź podsumowaniem pracy praktycznej.

Różnice między ekologią teatru a ekologią teatralną wynikają przede wszystkim z podobieństw do bliźniaczych dziedzin na polu „antropologii”. Jeśli bowiem Antropologia Teatru i ekologia teatru zajmują się przedstawieniami teatralnymi i kulturowymi i mowa tu o obszarze, który starożytni nazywali *thesei*, ustanowionym, to antropologia teatralna i ekologia teatralna bada to, co „przyrodzone”, czyli wchodzi w obszar *physei*. Stąd muszą wynikać znaczące różnice między metodą badań i zastosowaniem ich wyników, jednak, jak widać na przykładzie każdej z przedstawionych dziedzin, granice między poszczególnymi obszarami są bardzo płynne – dlatego dochodzi do wzajemnego przenikania się i uzupełniania. Nie są to z pewnością relacje przeciwstawne. Gdyby tak było, działanie w tych dziedzinach postaci, których zasadniczą cechą natury była tendencja do przekraczania granic – Limanowskiego, Cierniaka, Grotowskiego, Barby i Staniewskiego – byłoby niemożliwe.

*I stąd największym lud prosty poetą
Co nuci z dłońmi ziemią brązowemi.*

Jedną z najważniejszych teorii na temat istoty teatru jest ta, mówiąca, że do zaistnienia aktu teatru wystarczy człowiek w pustej przestrzeni obserwowany przez innego człowieka. Jeśli jednak teatr wyjmemy ze sztywnych ram konwencji i przeniesiemy go „bliżej życia”, okaże się, że sami możemy być jednocześnie aktorami i widzami, a „pusta przestrzeń” to całe dostępne nam środowisko.

Celem niniejszej pracy było scharakteryzowanie najważniejszych XX-wiecznych dziedzin pracy dramatycznej, zajmujących się pograniczem te-

atru i życia – Antropologii Teatru, antropologii teatralnej, ekologii teatru i ekologii teatralnej.

Na podstawie dokonanej charakterystyki owych domen, można stwierdzić, że żadna z nich, w praktycznym zastosowaniu, nie trzyma się sztywno wyznaczonych reguł – działania wykonywane w każdej z nich wychodzą poza obręb, jaki wyznaczyli im twórcy i uzupełniają pozostałe dziedziny. Być może w ten sposób tworzy się powoli rodzaj „pełnej” domeny pracy łączącej teatr i życie, człowieka i środowisko. Na to jednak przyjdzie nam pewnie jeszcze poczekać.

Krzysztof Tarasiewicz

MIT STANISŁAWA AUGUSTA PONIATOWSKIEGO JAKO ZDRAJCY NARODU I WINOWAJCY UPADKU PAŃSTWA POLSKIEGO

W krwi deklarowanego przyjaciela Moskwy, a kraju nieprzyjaciela i tyrana,
Stanisława Poniatowskiego zmyjcie hańbę i obelgę narodu...¹

Od połowy XVII stulecia rozpoczął się powolny proces upadku państwa. Wielu winę za ostateczny upadek przypisało ostatniemu królowi, Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu. Stygmatyzowanie trwa, pomimo tego, że zmarł władca ponad dwieście lat temu. Ale czy do końca słusznie? Czy rzeczywiście był tylko marionetką w rękach Katarzyny II? A może był on dobrym królem, ale nie miał poparcia w społeczeństwie?

Aby przekonać się, czy rzeczywiście był słabym monarchą i jedynym winowajcą upadku Rzeczypospolitej, cofnijmy się do XVIII wieku. Oligarchia, wielki chaos, wpływ obcych mocarstw, przede wszystkim Rosji. Tak, w wielkim skrócie, można opisać to, co działo się w osiemnastowiecznej Polsce. Standardem było zrywanie sejmów przez sławne już *liberum veto* czy przekupywanie posłów. Król, jak wiadomo, nie mógł rządzić sam. Zgodnie z zasadą *nihil novi* („nic nowego”) sejmy w Polsce zawsze odbywały się w obecności trzech stanów – króla, izby poselskiej i senatorów. Oczywiście wszystkie uchwały czy prawa musiały być zatwierdzone jednomyślnie. Czyli mamy już pierwszy argument przemawiający za tym, że to nie tylko król „przyłożył rękę” do unicestwienia Polski.

Państwo polsko-litewskie pod kuratelę Rosji dostało się już na początku XVIII wieku. Najlepszym dowodem na to, że Polska stała się przedmiotem, a nie podmiotem w rozgrywkach międzynarodowych, była Wojna Północna (1700-1721, znana także jako III Wojna Północna bądź jako Wielka Wojna Północna). Był to konflikt pomiędzy Królestwem Danii i Norwegii, Rosją, Saksonią, Prusami i Hanowerem z jednej strony, a Szwecją z drugiej. Rzeczpospolita formalnie przyłączyła się w 1704 roku, ale działania wojenne były toczone już wcześniej na terenie Rzeczypospolitej. Nikt nie zwracał uwagi na

¹ http://pl.wikisource.org/wiki/Akt_detronizacji_Stanis%C5%82awa_Augusta_Poniatowskiego, [dostęp dnia 25.10.2013].

protesty społeczeństwa polskiego – kraj grabiono i niszczone bez poszanowania neutralności. Wojna okazała się dla Rosji krokiem ku potędze. Kraj Piotra I nie tylko przebiła się do Bałtyku, ale podporządkował sobie Szwecję i Rzeczpospolitą oraz przejął niektóre tereny będące własnością Polski (Kurlandia). „Sejm Niemy” pod naciskiem cara Rosji ograniczył stan polskiej armii do 24 tysięcy (podczas gdy Rosja miała 200tysięczną armię, a Prusy posiadały początkowo 70, później 160 tysięcy żołnierzy). Rosja chciała utrzymać Rzeczpospolitą w całości, jako swoje dominium, ale do gry włączyły się Prusy zainteresowane przede wszystkim Wielkopolską i polskim Pomorzem dzielącym terytoria Prus.

Idealna okazja do zrzucenia zwierzchności Rosji pojawiła się w trakcie drugiego panowania Augusta II (w latach 1709-1733). Wtedy przeciw Rosji opowiadał się cesarz Rzeszy Karol VI Habsburg, a także elektor Hanoweru Jerzy I, który jednocześnie był królem Anglii. Aby rozpocząć działania wojenne, które toczyły się przeciw Rosji o Polskę, wystarczyłoby wyłącznie zgoda sejmu. Sejm na skutek działań agentów został zerwany na co pozwoliła polska szlachta. W rezultacie nie podjęła się stoczenia walki o suwerenność kraju. Można zrozumieć zmęczenie społeczeństwa po Wojnie Północnej, ale chowanie głowy w piasek oznaczało, że trwale przekreśliliśmy naszą szansę na zachowanie suwerenności. Zaistniała sytuacja doprowadziła do powstania przymierza prusko-rosyjskiego skierowanego przeciw zmianom w Polsce.

Wiemy już, że Stanisław August Poniatowski w chwili koronacji odziedziczył kraj w złej kondycji. To nie on doprowadził go do takiego stanu. Miał tylko tego pecha, że akurat za jego panowania doszło do rozbiorów Polski. Nie odbyły się one jednak ot tak, musiał być jakiś konkretny powód, który skłonił Rosję, Prusy i Austrię do takiego kroku. Więc po kolei.

Najcięższym zarzutem wysuwany wobec króla przez przeciwników Stanisława Augusta jest jego uległość wobec carycy, niektórzy mówią wręcz o zdradzie. Zarzucali to już jego przeciwnicy polityczni. Jak widać ich starania przyniosły skutek – niektórzy do dziś, proszeni o wymienienie zdrajców Polski w jej całej historii wskazują Stanisława Augusta. Cóż, paradoksem jest fakt, że zarzucając królowi kolaborację i uległość wobec Rosji, ci sami ludzie jeździli do Petersburga, prosząc o pomoc w odebraniu królowi władzy (np. Ksawery Branicki, Szczęsny Potocki), o przywrócenie dawnego ładu politycznego. Jak duże pole manewru mógł mieć monarcha osaczony z jednej strony przez ambasadora rosyjskiego, pilnującego przed jakimikolwiek krokami mogącymi wyrwać kraj spod influencji petersburskiej, a z drugiej przez magnacką „watahę wilków”, mającą wpływy i pieniądze do szkolenia króla oraz obarczania go wszelkimi możliwymi grzechami?

Od chwili koronacji, Stanisław August chciał zerwać z przestarzałą polską tradycją, z oligarchią, która tylko wpędziła kraj w ogromne kłopoty. Może to miało nikłe znaczenie *stricte* politycznie, ale z pewnością symboliczne. Podczas ceremonii koronacyjnej Stanisław August założył strój hiszpański, zamiast tradycyjnego polskiego. Jak pamiętamy, Polska w okresie rządów Zygmunta III i Władysława IV była mocarstwem europejskim. Miała, po Rosji, największe terytorium – prawie 1 mln km². Jak silna była militarnie i gospodarczo, niech wskażą dwa fakty – okupacja Kremla przez dwa lata, od 1610 do 1612 roku (do dzisiaj żadnej armii się nie udało zdobyć stolicy Rosji; z okazji wypędzenia Polaków z Kremla ustanowiono święto państwowe), a także to, że nazywano Rzeczpospolitą „spichlerzem Europy”. Nawet taka potęga, jaką była wówczas Szwecja nie zdołała pokonać polskiej dumy narodowej i pokonać państwa polsko-litewskiego.

Niestety ta symbolika została źle odebrana przez tradycyjne społeczeństwo. Nie zauważyło metafory, nie doceniło nawiązania do „złotego wieku”, który przecież tak wielbiło. A moim zdaniem król świadomie i słusznie uczynił ten krok – chciał pokazać, że możliwe jest wskrzeszenie Rzeczypospolitej z czasów Wazów. Potrzebna do tego była tylko chęć, zjednoczenie się narodu i wsparcie króla w działaniach.

Poniatowski był doskonałym politykiem. Analizując jego korespondencję, szczególnie tę kierowaną do Antoniego Debolego (posła Rzeczypospolitej w Petersburgu), uderza niesamowita inteligencja, przenikliwość i wyczucie sytuacji politycznej. W korespondencji magnaterii z kręgu opozycji antykrólewskiej, trudno znaleźć pozytywne elementy – należy pamiętać, że dążyła ona głównie do politycznego ubezwłasnowolnienia króla i powrotu do magnackich rządów oraz przywilejów odebranych wraz z powstaniem Rady Nieustającej. Monarcha wiedział, że jeśli chce utrzymać lub powiększyć swoje wpływy polityczne, musi najpierw zjednać sobie szlachtę i Czartoryskich oraz uzyskać aprobatę Katarzyny II dla swojej polityki. Taka postawa została źle przyjęta w społeczeństwie, ale tak naprawdę to było jedyne słuszne rozwiązanie – trwanie przy boku Rosji. Zobaczmy, przecież w tym czasie nie było państwa, które byłoby w stanie utrzymać w „ryzach” Rzeczpospolitą. Austria była krajem niestabilnym politycznie – częsta zmiana głowy państwa wiązała się z częstymi zmianami polityki zagranicznej. Prusy zainteresowane były tylko połączeniem swoich terytoriów podzielonych przez polskie Pomorze. Po za tym, w interesie pruskim było pokonanie osłabienie pozycji Austrii w Rzeszy. Jak potężna była wówczas Rosja niech pokaże fakt, że nawet, gdy była ona zajęta wojną z Turcją, Prusy czy Austria nie odważyły się oderwać Polski spod kurateli Rosji. Oczywiście należy wspomnieć, że kroki takie podej-

mował Fryderyk II proponując Rzeczpospolitej sojusz. Jednak gdy tylko Rosja po pokonaniu Imperium Osmańskiego mogła powrócić do zajęcia się sprawą polską, Prusy od razu wycofały się ze wcześniejszych zobowiązań wobec Rzeczpospolitej i wznowiły sojusz z Rosją.

Stanisław August Poniatowski, opierając się na Rosji, chciał zdobyć po prostu możliwość zreformowania państwa, a przy nadarzającej się okazji chciał zrzucić jej zwierzchnictwo. Pokazał to chociażby w trakcie obrad Sejmu Wielkiego, kiedy to kompletnie nie liczył się ze zdaniem ambasadora Stackelberga, który nie miał zupełnie wpływu na kształt obrad sejmowych i uchwał na nim przyjmowanych. Król współpracował wtedy z nowym stronnictwem patriotycznym, czego efektem było uchwalenie Konstytucji 3 maja. Popęnił tylko błąd, ogłaszając się przyjacielem Rosji i carycy – jego i tak niska popularność dalej spadła.

Kolejną rzeczą, którą postaram się wyjaśnić, są rozbiory Polski i obarczenie odpowiedzialnością za nią tylko i wyłącznie króla. Otóż, to nie prawda, że zgodził się na ten rozbiór. Myślał wtedy jak każdy monarcha, który, kierując się dobrem kraju, nie chciał pozwolić na cesje terytorialne. Ostro zaproteutował, a z gróźb ambasadora rosyjskiego o detronizacji nic sobie nie robił. Nie wystraszył się również, jak to ujął Stackelberg, mocarstw, których potęga wystarczyłaby do pokonania całego ówczesnego świata. Stanisław August Poniatowski pokazał, że jest prawdziwym mężem stanu i że nie ugnie się pod presją. Zorganizował też ogólnoeuropejską akcję publicystyczną przeciw rozbiorowi, aby obalić argumenty historyczne, którymi podpierali się rozbiornicy, starający się uzasadnić aneksje terytorialne. Nie było w tym jego winy, że pozostałe państwa przyglądały się sprawie biernie.

Dlaczego tak się działo? Francja bardzo ucierpiała w rywalizacji z Austrią, zrujnowały ją prowadzone wojny. Skutkiem były ograniczenia aktywnej polityki w Europie Środkowej i Wschodniej – dotyczyło to nie tylko Polski, ale również Turcji i Szwecji, przy czym dla Francji Polska, nie bójmy się tego określenia, jako najsłabsze z tych krajów była najmniej liczącym się partnerem.

Anglia prowadziła rozliczne interesy handlowe z Rosją, ale kupcy angielscy mieli utrudnione kontakty z kupcami rosyjskimi ze względu na niekorzystne położenie portu w Archangielsku. Dlatego przebicie się Rosji do Bałtyku było dla Anglii korzystne, a Anglicy nie byli zainteresowani wchodzeniem w otwarty konflikt z państwem carów.

Turcja była krajem coraz słabszym, a Austria i Rosja łakomie patrzyły na wybrzeża Morza Czarnego. Austria jednak była zbyt słaba by po nie sięgnąć, za to Rosja skorzystała i zajęła te tereny.

W XVIII wieku słabą Polską nikt poza Rosją i Prusami się nie interesował. Anglia nie miała tu swoich interesów, a wojny z Rosją nie chciała. Francja była zbyt słaba, by móc w jakikolwiek sposób zareagować, choć miała świadomość, że rozbiór Polski wzmocnił Prusy, więc relatywnie osłabił Francję jeszcze bardziej. Nie było w Europie nikogo, kto mógłby Polsce pomóc czy ją ratować. Siła państw rozbiorowych była tak duża, że nie musiały się one liczyć ani z prawem ani z opinią międzynarodową. Jedynie wśród małych państw europejskich – szczególnie państw niemieckich w Rzeszy – rozbiór Polski wywołał panikę.

Wracając do I rozbioru, w tym miejscu należy również przypomnieć, że nie wystarczyło samo wprowadzenie wojsk na okupowane tereny. Aby zalegalizować rozbiór, była potrzebna do tego zgoda sejmu, czyli posłowie również byli współwinni temu nieszczęściu. Zabrzmi to może kontrowersyjnie, ale dzięki rozbiorowi można było dla Polski coś ugrać. I o tym Stanisław August doskonale wiedział. Zaborcy z początku nie byli pewni, czy uda się im uzyskać wszystkie te tereny, które zajęły. Dopóki cesje nie zostały zatwierdzone przez sejm, istniała możliwość negocjacji reformy państwa, przede wszystkim konstytucyjnych praw. Monarcha miał nadzieję, że w zamian ustępstwa terytorialne uzyska możliwość i przychyłność, głównie Rosji, do przeprowadzenia reform.

Oczywiście nie wszystko, co Stanisław August robił, było dobre. Podejmował również i błędne decyzje, jak chociażby przystąpienie do Targowicy. Chociaż tutaj kierował się bardziej dobrem i bezpieczeństwem społeczeństwa, które płaciło wysoką cenę za niesubordynację króla. Mógł również kontynuować wojnę z Rosją w obronie konstytucji, ale istniała bardzo realna groźba interwencji Prus. A czy była szansa na wygranie wojny z dwoma państwami posiadającymi wówczas najpotężniejsze armie Europy? – Nie.

Z tego wynika, że król był jednak właściwą osobą na właściwym miejscu. Skąd wobec tego taki czarny PR, który ciągnie się za nim po dziś dzień? Ogromną rolę odegrali tutaj jego przeciwnicy polityczni. Już w trakcie panowania Stanisława Augusta padały, między innymi, takie słowa, jak przy okazji odsłonięcia w 1788 roku pomnika Jana III Sobieskiego: „Sto tysięcy kosztował, ja bym dwakroćłożył, by Stanisław skamieniał, a Jan Trzeci ożył”. W szczególności Hugo Kołłątaj obciążył Stanisława Augusta wyłączną odpowiedzialnością za braki w przygotowaniu państwa do obrony (chodziło o wojnę polsko – rosyjską w obronie Konstytucji). Zafałszował także obraz przebiegu Sejmu Wielkiego, marginalizując rolę króla w jego przebiegu. Współpracę Stanisława Augusta z Sejmem Czteroletnim tłumaczono oportunistycznym króla. Bardzo pomniejszono jego udział w pracach

nad projektem Konstytucji. Przeciwnicy Stanisława Augusta głosili, że projekt królewski był bardzo zbliżony do projektu „dobrych obywateli”, co było oczywiście nieprawdą (opracowano dwie koncepcje przyszłej konstytucji – jeden „dobrych obywateli”, drugi króla i jego współpracowników; ostatecznie przyjęto projekt królewski z drobnymi poprawkami). Monarchę obwiniano także za odwrót armii w trakcie wojny polsko-rosyjskiej w obronie Konstytucji (1792 rok). Król uczynił to, według przeciwników, na wyraźne polecenie ambasadora rosyjskiego. Oponenci zapomnieli tylko dodać, że sami chcieli zawrzeć z Rosją rozejm, aby uchronić kraj przed dalszym zniszczeniem i że mieli już przygotowane, bądź podpisane akcesy do Targowicy – taka wielka była ich hipokryzja.

W trakcie wojny polsko-rosyjskiej z 1792 roku Julian Ursyn Niemcewicz w swoich wspomnieniach napisał, że w wojsko polsko-litewskie liczyło mniej niż 55 tys. żołnierzy. Przy okazji wtrącił, że przy takiej ilości wojska Napoleon Bonaparte, Stefan Batory i Jan III Sobieski, a nawet Bolesław Chrobry poradziliby sobie i pokonaliby wroga.

Nie przeceniałbym jednak aż tak możliwości tych władców. Stanisław August był słabym wodzem, bo miał bardzo nikłe doświadczenie wojskowe. Jednak nie stanowiło to problemu, gdyż jego zwierzchność nad wojskiem była tylko symboliczna. Plany operacyjne i taktykę układali wojskowi, a same wojsko podlegało przecież najpierw hetmanom, a potem Komisji Wojskowej, w której z całą pewnością zasiadali oficerowie.

Wojsko rosyjskie w tym czasie było świeżo po wygranej wojnie z Turcją – swoje doświadczenie mogło wykorzystać w walce z Polską, podczas gdy wojsko polsko-litewskie nie uczestniczyło w żadnym większym konflikcie i brakowało mu doświadczenia. Po za tym w czasach Sobieskiego czy Bato-rego wojsko polskie było lepiej zorganizowane, a sami władcy byli doskonałymi dowódcami wojskowymi.

W czasie Insurekcji kościuszkowskiej również prowadzono złą propagandę wobec monarchy. Pisano wiersze, zawierające pogroźki. Wywołały one prawdziwe obawy u Stanisława Augusta. Król w obawie o własne życie wolał trzymać się protekcji rosyjskiej pomimo wielu upokorzeń wymierzonych w jego osobę.

Niekorzystny wizerunek monarchy jeszcze w trakcie jego panowania wpłynął na odbiór jego postaci i rządów w późniejszych latach. Stanisław August przedstawiany był w złym świetle, do jego osoby podchodzono stereotypowo. Jeszcze w kolejnych stuleciach często był przedstawiany jako „król Staś”.

Sylwetkę króla opisują pamiętnikarze z epoki. Później, w XIX wieku postać Stanisława Augusta trafiła do licznych publikacji literackich i nie tylko. Wspomina o nim Henryk Rzewuski w *Pamiętnikach Soplicy* i w *Listopadzie*.

Obie prace wydane w połowie XIX wieku, w 1844 i 1845 roku. O władcy mówi również Lucjan Siemieński w *Wieczorach pod lipą* (wydane w roku 1845). Wydał on również *Listy Hugona Kołłątaja pisane z emigracji z lat 1792, 1793 i 1794*. Wobec czego możemy domniemywać, że osoba Stanisława Augusta została w jego pracach przedstawiona obiektywnie. Także powieści Ignacego Kraszewskiego są poświęcone czasom stanisławowskim. Osobę ostatniego króla Kraszewski przedstawił w utworach: *Diabeł, Tułacze, Sto Diabłów* i *Król w Nieświeżu*. Z kolei czasy panowania Stanisława Augusta opisał w *Polsce w czasie trzech rozbiorów*. Król był również przedmiotem wykładów na wyższych uczelniach. Adam Mickiewicz w Collège de France (przedmiot który wykładał nazywał się *Literatura słowiańska*) bardzo surowo ocenił jego okres panowania.

Króla oceniali nie tylko literaci, czy publicyści. Także na łamach prasy codziennej, już w XX wieku trwała debata nad okresem jego rządów. Toczyła się ona głównie w latach 1938 i 1981 – gdy dyskutowano o miejscu pochówku Poniatowskiego. W 1981 roku w klubie dyskusyjnym „Forum” w Warszawie zorganizowano debatę pt. „Sąd nad Stanisławem Augustem”. Kontrowersje historyków, literatów i publicystów, skrajne oceny wobec osoby Stanisława Augusta zebrał Andrzej Zahorski w pracy *Spór o Stanisława Augusta*.

Do dziś Stanisław August Poniatowski budzi skrajne emocje. Jedni mówią, że u polityka (a król, nim niewątpliwie był), ocenia się skuteczność realizacji swojego programu, a nie jego inteligencję, przenikliwość i że ma wyczucie sytuacji politycznej. Inni doceniają jego mecenat nad sztuką, otwarcie Szkoły Rycerskiej, Konstytucję 3 maja i wprowadzenie do Polski myśli oświeceniowej. Uważam, że kraj zgubiło coś zupełnie innego – „tak wspaniałe i tak dobre” system demokracji szlacheckiej. Bez poparcia i zgody społeczeństwa król nie mógł uczynić nic! Król miał dobre intencje, jego intencją nie było podporządkowanie Polski obcym państwom. Niestety jazgot ludzi o "demokrację" (a raczej o anarchię), jak również wiara w sojusz z Prusami i rusofobia, uniemożliwiła mu osiągnięcie trwałego wzmocnienia Rzeczpospolitej. A skończyło się tak, jak wiemy. Chciał zmienić mentalność oraz sposób myślenia. Ingerował właśnie w „złotą demokrację”, czego społeczeństwo nie mogło zaakceptować. Wcześniejsze przykłady z historii Polski pokazują dobitnie jak takie próby ingerencji w przywileje szlacheckie się kończyły. Jan Kazimierz chcąc wzmocnić pozycję króla starał się przeprowadzić elekcję *vivente rege* – skończyło to się buntem przeciwko monarsze i jego abdykacją. Wracając do Poniatowskiego, okrzyknięto go „winnym”, gdyż tak było najprościej. Łatwo i szybko takie stanowisko się przyjęło, bo Poniatow-

ski nie był w kraju zbyt popularny, a trzeba było znaleźć winnego tak upokarzającego upadku państwa.

Na koniec przytoczę słowa Mikołaja Repnina skierowane do Katarzyny II w 1795 roku: „Liczne przykłady nas utwierdziły, że ten władca stał zawsze w poprzek naszym interesom, żadne zorganizowane przeciw nam przedsięwzięcia nie obyły się bez króla i pod jego głównym przewodem”.

Pomimo tego, że odszedł w niesławie, wszystko, co czynił robił, z myślą o kraju, w którym się urodził, żył, ale niestety, w którym nie przyszło mu umrzeć.



Krzysztof Tarasiewicz – absolwent historii na Uniwersytecie w Białymstoku. Interesuje się historią nowożytną, historią Polski w dwudziestoleciu międzywojennym. Miłośnik rowerowych dwóch kółek, zakochany w samochodach. Pasjonat turystyki, fotografii i nowoczesnych technologii.

Bartłomiej Samarski

RODZIME HISTORIE – BIAŁYSTOK

Białystok w okresie swego sześciowiekowego istnienia różne przechodził losów koleje. Przeciągające nad Rzeczpospolitą burze, półtorawiekowa niewola i długoletnie niszczące wojny wyrządziły szkody znaczne, jednak nie załamały mocy i potęgi ducha polskiego. Białystok przetrwał kataklizmy, nie przestając być polskim...

„Białystok Ilustrowany. Zeszyt pamiątkowy”, 1921 rok

Białystok w okresie I wojny światowej

Wybuch I wojny światowej – pomijając oczywiście kontekst, nazwijmy go umownie „ogólnospołecznym”, w którym konflikt zbrojny zawsze budzi lęk i niepewność, wiąże się z końcem znanego porządku i jest namacalnym dowodem na niepowodzenie dotychczasowej polityki międzynarodowej – przyjęty został przez ludność polską ze sporą dozą, jeśli nie ekscytacji, to z całą pewnością – nadziei. Ponownie ożyły i coraz wyraźniej dawały o sobie znać tendencje niepodległościowe narodu. Nie inaczej było i w Białymstoku, który – co trzeba podkreślić – nie znajdował się wówczas w jednoznacznym i klarownym położeniu. Miasto, w związku ze swym specyficznym charakterem (położenie geograficzne, struktura narodowościowa, gospodarka) czerpało wymierne korzyści wynikające ze związku z Imperium Rosyjskim. Pod wpływem gwałtownie zmieniającej się na początku ubiegłego wieku sytuacji politycznej, Białystok zaczął przeżywać swoisty okres *prosperity*¹. Oczywiście i równie namacalną, jak wspomniany powyżej

¹ Gwałtownego przyspieszenia gospodarki regionu nie należy jednak łączyć z jakąś szczególną polityką caratu względem Białegostoku, wręcz przeciwnie. Była to, właściwie nadal jest, naturalna tendencja występująca w obliczu konfliktu zbrojnego na obszarach przemysłowych mogących produkować na potrzeby armii. Bardzo łatwo można to wykazać właśnie na przykładzie Białegostoku, który – uprzedzając niejako bieg historii – na przestrzeni niespełna dziecięciu lat od omawianych wydarzeń kilkakrotnie przeżywał okresy rozkwitu gospodarczego, niezależnie od tego, czy była to zwiększona produkcja na rzecz administracji niemieckiej, czy przygotowującej się do starcia z bolszewicką Rosją Armii Polskiej.

wzrost gospodarczy – będącą *nota bene* jego naturalnym kontrapunktem (również i dla osiąganych korzyści finansowych) – była konieczność wprowadzenia w regionie, mającym stać się w niedługim czasie strefą przyfrontową, specjalnych przepisów porządkowych znacznie utrudniających życie ludności miejscowej, która w najbliższej przyszłości zapłacić miała jeszcze wyższą cenę – daninę krwi. Latem 1914 r. przeprowadzono bowiem w Białymstoku mobilizację rezerwistów, którzy przydzielani byli do miejscowych pułków carskich, a z początkiem sierpnia tegoż roku, w ramach dowodzonej przez gen. Aleksandra Samsonowa rosyjskiej 2 Armii – ruszyli na front w kierunku Prus Wschodnich².

Zakrojona na szeroką skalę niemiecka ofensywa zimowa z początku 1915 r. pozwoliła jednak oddalić niebezpieczeństwo od granic Prus Wschodnich, a położenie wojsk rosyjskich stawało się coraz gorsze. W połowie roku sytuacja w stosunkowo, jak na zaistniałe warunki, spokojnym dotąd Białymstoku zaczęła się stopniowo zmieniać, wyraźnie wyczuwało się rosnące napięcie. Władze rosyjskie, w miarę zbliżania się do miasta linii frontu, zaczęły wydawać kolejne, jeszcze bardziej surowe w swych konsekwencjach, ukazy. Od tego momentu rozpoczął się też proces powolnego rozkładu pod rosyjskim berłem białostockiego przemysłu, którego „ukoronowaniem” była działalność Komisji rekwizycyjnej i szacunkowej – przygotowującej, w obliczu zbliżających się wojsk niemieckich, do zarekwirowania i ewakuacji w głąb Cesarstwa Rosyjskiego parku maszynowego miasta³. Do Białegostoku coraz częściej docierały już nie tylko echa toczącego się konfliktu, ale również jego bezpośrednie – w swym wyrazie i skutkach – symptomy. Jakże wielkim zaskoczeniem były prowadzone od kwietnia 1915 r. przez sterowce niemieckie bombardowania celów strategicznych na terenie miasta!

W lipcu tegoż roku było już niemal pewne, że Białystok nie pozostanie długo w rękach Rosjan, a wkroczenie wojsk państw centralnych to tylko kwestia czasu – i to, jak sądzono, raczej bliższego. Dotychczasowi zarządcy miasta, gorączkowo przygotowując się do jego opuszczenia, zintensyfikowali działania ewakuacyjne, wysadzając i niszcząc przy tym urządzenia z rosyjskiego punktu widzenia nieprzydatne lub te, których nie dało się napędzić zdemontować. Taki los spotkał część maszyn elektrowni, wieżę ciśnień, dworzec kolejowy, wiadukt czy inne zabudowania o znaczeniu strategicznym. Wywożono dobytek ruchomy, pieniądze i kosztowności, ewakuowano urzędy i ich archiwa. Dzień przed ostateczną ewakuacją Rosjan z Białego-

² A. Dobroński, *Białystok – historia miasta*, Białystok 1998, s. 108-109;

³ H. Mościcki, *Białystok zarys historyczny*, Białystok 1933, s. 209;

stoku powołano, złożony z mieszkańców miasta, Komitet Obywatelski stanowiący – efemeryczny co prawda – początek pierwszego od wielu lat samodzielnego zarządu miejskiego. Miał on na celu zabezpieczenie, oczywiście w miarę swoich skromnych możliwości, miasta i jego mieszkańców przed kradzieżami, samowolą i nadużyciami związanymi z opuszczeniem aglomeracji przez okupantów. W tym też celu powołana została milicja obywatelska, której funkcjonariusze, uzbrojeni w drewniane pałki, całą noc patrolowali miasto⁴.

W sierpniu 1915 r., właściwie w drugiej jego połowie, Białystok ostatecznie zajęty został przez wojska niemieckie. Początkowo działał, powołany jeszcze za czasów poprzedniego okupanta, Komitet Obywatelski ze swoją, jak mawiano, *Bürger-Polizei*. Obok niej służbę pełniła, wszak było to ciągle bezpośrednio zaplecze działań wojennych, niemiecka *Militär-Polizei*, będąca odpowiedzialnym Żandarmerii Wojskowej. Po kilku jednak dniach, potrzebnych zapewne na ustabilizowanie i zorganizowanie się w nowej sytuacji, Komitet rozwiązano. Jego miejsce zajął nadburmistrz Lehman, który u swego boku posiadał, co prawda, radę złożoną ze znających język niemiecki członków byłego już Komitetu, ale stanowiła ona jedynie pozbawione kompetencji ciało doradcze. Jesienią tegoż roku, na całym zajęty przez siebie terenie, władze niemieckie utworzyły wojskowy obszar administracyjny podporządkowany Naczelnemu Dowództwu Armii Cesarstwa Niemieckiego na froncie wschodnim (*Oberbefehlshaber Ost*), zwany w skrócie, podobnie jak samo dowództwo, *Ober-Ost*. Południową część Obszaru Głównodowodzącego Wschodu tworzył, obejmujący również i Białystok, *Militärverwaltung Bialystok-Grodno*⁵.

Najwyższą władzę Obszaru stanowił głównodowodzący wojskami na wschodzie⁶, któremu podporządkowane były, kierowane przez inspekto-

⁴ Tamże, s. 212;

⁵ Cały Obszar Głównodowodzącego Wschodu składał się z kilku mniejszych jednostek wojskowo administracyjnych: na północy – *Militärverwaltung Kurland*, w części środkowej – *Militärverwaltung Litauen* (złożony z prowincji Wilno, obejmującej m.in. pow. sejneński, kalwaryjski, mariampolski, władysławowski i wyłkowyszowski – pozostałe powiaty byłej guberni suwalskiej, tj. suwalski i augustowski, stanowiły wojskowy powiat „Suwałki”), na południu zaś, o czym wspomniano już w treści zasadniczej, *Militärverwaltung Bialystok-Grodno* (przeimianowany później na *Militärverwaltung Litauen Süd*), patrz: T. Radziwnowicz, *Suwalszczyzna w okresie I wojny światowej. Okupacja niemiecka 1915-1918*, [w:] „Białostoczczyzna”, Nr 2/1995 r., s. 18-19;

⁶ Głównodowodzącym, a tym samym i zarządcą, na omawianym terenie był do 1916 r. feldmarszałek Paul von Hindenburg, a następnie, do zakończenia działań wojennych – księżę Leopold Bawarski. Od marca 1918 r., tj. od zawarcia przez Niemcy separatystycznego pokoju z Rosją w Brześciu, do wycofania się wojsk niemiec-

rów etapowych, zarządy poszczególnych okręgów administracyjnych. Tym zaś podlegali wszyscy burmistrzowie miast, zarządzający – tworzącymi okręg – powiatami miejskimi. Powołana przez okupantów struktura administracyjna terenu jest o tyle istotna, że cieszące się z otrzymanych początkowo swobód społeczeństwo Białegostoku, dodatkowo zdopingowane uruchamianymi z dużym rozmachem fabrykami miejskimi, wiązało spore nadzieje z *Oberbürgermeister* Lehmanem i wspomagającą go radą miejską. Bardzo szybko okazało się jednak, że realizujący twardą ręką politykę swoich zwierzchników burmistrz, nie zamierza stosować wobec mieszkańców żadnych ulg, często stawiając tym samym w niezręcznej sytuacji, wchodzących w skład rady, przedstawicieli miasta. Już w dwa tygodnie od objęcia niemieckich rządów w Białymstoku, miasto obłożone zostało wysoką kontrybucją, prysnęły wszelkie złudzenia, a gród nad Białą, wbrew oczekiwaniom jego mieszkańców, stał się (podobnie jak cały region) niczym innym, jak atrakcyjnym źródłem dochodów nowych władz, miejscem eksploatacji bogactw naturalnych i wycisku taniej siły roboczej. Spowodowało to znaczne pogorszenie warunków życia, zaczął szerzyć się głód i drożyzna. Sytuacja była do tego stopnia krytyczna, że władze miejskie wydały nawet kategoryczny zakaz niszczenia kasztanowców, a wszystkie zebrane kasztany należało bezzwłocznie dostarczać do specjalnie przygotowanych skupów, skąd później transportowano je do młynów, by – po zmieleniu – sprzedawać jako mąkę do wypieku chleba!

Zaostrzając się, po początkowym okresie umiarkowanych swobód, kurs polityki germanizacyjnej w połączeniu z coraz gorszą sytuacją ekonomiczną, zaczął częściej spotykać się z oporem Białostoczan, początkowo biernym, z czasem zaś przybierającym coraz aktywniejsze formy. Jako przykład podać można chociażby reaktywowany za sprawą lokalnych gimnazjalistów ruch skautingowy, mający na celu rozwój i kształcenie młodzieży w duchu odpowiedzialności i zaangażowania obywatelskiego – obywatela Rzeczypospolitej Polskiej rzecz jasna. Latem 1916 r. swoją działalność rozpoczęły także białostockie struktury Polskiej Organizacji Wojskowej (POW), która odegrała niebagatelną rolę w chwili odzyskiwania przez Polskę niepodległości. Inicjatorem przedsięwzięcia okazał się Zenon Gessner, uczeń jednego z warszawskich gimnazjów, który na zlecenie POW w Warszawie, korzystając z przerwy wakacyjnej, nawiązał kontakt z białostocką młodzieżą gimnazjalną. W tym też czasie do miasta przybył z Tykocina oficer Legionów żywo zainteresowany działalnością miejscowych gimnazjalistów, co

kich z okupowanych terenów, Ober-Ostem zarządzał dotychczasowy szef sztabu wojsk wschodnich – gen. Max Hoffmann (Tamże, s. 18-19);

znacznie ułatwiło przygotowania organizacji od strony wojskowej. Powołano miejscową Komendę, na której czele stanął wspomniany już Gessner. Organizacyjnie młode, choć niezwykle prężne, struktury białostockie podlegały POW w Łomży, która dzięki przynależności do świeżo powołanego Królestwa Polskiego⁷, cieszyła się większymi swobodami, a tym samym – aktywniejszą działalnością niepodległościową (z powodu różnic w podejściu okupanta do obu omawianych regionów w Białymstoku, podlegającym silniejszym rygorom, nie było wówczas regularnych oddziałów zbrojnych POW). Członkowie organizacji, po odpowiednim przeszkoleniu, podejmowali regularne próby – w okresie niemieckich represji wobec „Peowiaków” przybierające wręcz masowy charakter – przedostawania się w szeregi Legionów Polskich.

W Białymstoku działały również inne organizacje niepodległościowe wspierające aktywnie POW, powstało m.in. Koło Przyjaciół POW, które miało na celu gromadzenie środków na działalność organizacji wojskowej. Na jego czele stanął, znany już w mieście z działalności na rzecz polskiego szkolnictwa, aptekarz Feliks Filipowicz, który w połowie 1917 r. razem z ks. Stanisławem Nawrockim przewodniczył obejmującemu powiaty: białostocki, bielski i sokólski, nowo utworzonemu Centralnemu Komitetowi Narodowemu na Obwód Ziemi Białostockiej⁸. Swoje zasługi przy formowaniu wojskowych struktur niepodległościowych mieli niewątpliwie i inni działacze, jak chociażby Michał Motoszko (aktywnie organizujący polskie szkolnictwo elementarne), który objął dział propagandy Komendy POW, czy ksiądz Paweł Grzybowski energicznie aktywizujący młodzież wiejską do wstępowania w szeregi tworzącej się organizacji. Poważne trudności dotknęły działające na terenie Białegostoku polskie podziemie niepodległościowe w lipcu 1917 r., kiedy na fali tak zwanego „kryzysu przysięgowego”⁹ aresztowano większość działaczy, na czele ze wspomnianym F. Filipowiczem. Dodatkowo sytuację miasta komplikował fakt, że jeszcze w lutym tegoż roku do Białegostoku przeniosło się z Kowna niemieckie Naczelne Dowództwo na froncie wschodnim (*Ober-Ost*). Z chwilą tą w regionie za-

⁷ Aktem z 5 listopada 1916 r., próbując niejako „wygrać” sprawę polską w toczącym się konflikcie, władcy Niemiec i Austro-Węgier ogłosili powołanie do życia – marionetkowego co prawda, ale niezależnego od Rosji – cieszącego się pewnymi swobodami Królestwa Polskiego;

⁸ *Historia Białegostoku*, pod red. A. Dobroński, Białystok 2012 r., s. 328;

⁹ Odmowę złożenia przez żołnierzy Legionów Polskich przysięgi na wierność cesarzowi Niemiec powszechnie okrzyknięto mianem „kryzysu przysięgowego”. Miał on miejsce w lipcu 1917 r. i pociągnął za sobą internowania kadry legionowej, działaczy cywilnych i zaostrzenie rygorów okupacyjnych.

roilo się od niemieckiego wojska, cesarskich urzędników, zaostrzono także obowiązujące w mieście przepisy porządkowe. Białystok stał się ośrodkiem administracyjnym całej prowincji, której zarządcą – jako *Kreishauptman* – był wówczas syn cesarza niemieckiego Wilhelma II – książe August Wilhelm. Na swoje potrzeby zajął on po przyjeździe pałac Buchholtzów w Supraślu, a także dojlidzką rezydencję Rudygierów.

Nadszedł jednak rok 1918, jak się z perspektywy czasu okazało, przełomowy. Przedłużający się konflikt zbrojny rujnował powoli i tak nadwątloną – trwającym jeszcze przed wybuchem wojny kryzysem gospodarczo-politycznym – pozycję caratu. Klęski ponoszone na froncie przez wojska rosyjskie dodatkowo zaostrzyły sytuację. Społeczeństwo coraz wyraźniej dawało upust swojemu niezadowoleniu, co doprowadziło do wybuchu fali ruchów rewolucyjnych. W ich wyniku obalony został car Mikołaj II Romanow, a Rosja wycofała się z działań wojennych i zawarła z Niemcami traktat pokojowy (pokój brzeski). W wyniku dążeń niepodległościowych poszczególnych narodów rozpadowi uległa również Monarchia Austro-Węgierska, zmuszona tym samym do zawarcia pokoju z aliantami. Na arenie zmagania pozostawały ciągle Niemcy, jednak już niedługo – fala ruchów rewolucyjnych dotarła również nad Ren. 9 listopada 1918 r., pod naciskiem opinii publicznej, Wilhelm II abdykował, kończąc tym samym panowanie dynastii Hohenzollernów na tronie niemieckim. Dwa dni później Niemcy podpisały rozejm. Wojna dobiegła końca, w przeciągu kilku zaledwie miesięcy państwa zaborcze przestały formalnie istnieć, co stworzyło możliwość powrotu niepodległej Rzeczypospolitej Polskiej na mapy świata.

11 listopada 1918 r., tj. w dniu podpisania niedaleko Compiègne (Francja) zawieszenia broni kończącego I wojnę światową, w Białymstoku żołnierze stacjonującego na terenie miasta niemieckiego garnizonu wypowiedzieli posłuszeństwo swym przełożonym i powołali do życia Radę Żołnierską (*Soldatenrat*) – własny kolegialny organ władzy. Na jej czele stanął niejaki Lewandowski, żołnierz pochodzący z dawnego zaboru pruskiego, który objął jednocześnie funkcję komendanta miasta. Mieszkańcy Białegostoku także zaczęli organizować swoje struktury – na terenie miasta działał już Centralny Komitet Narodowy wspierany, złożoną głównie z ukrywających się w mieście byłych żołnierzy I Korpusu Polskiego gen. Józefa Dowbora-Muśnickiego i członków POW, milicją obywatelską (tzw. *Samoobrona*). CKN podjął pertraktacje z niemiecką Radą Żołnierską, mające na celu zabezpieczenie miasta i zapewnienie spokoju jego mieszkańcom. Udało się uzyskać od Niemców broń potrzebną do uzbrojenia powstającej *Samoobronny*, która stopniowo zaczęła przejmować ważniejsze obiekty miasta (po dwóch dniach

liczyła ona blisko 500 ludzi). Jednocześnie, by rozeznąć się w sytuacji politycznej, Komitet Narodowy skierował do Warszawy trzyosobowe przedstawicielstwo (na czele z komendantem Lewandowskim) – zaś do Łap, w których spodziewano się już zastać oddziały polskie, wyruszył po wsparcie mjr Alfred Żołątkowski. 13 listopada 1918 r. wróciła z Warszawy wspomniana delegacja przywożąc zapewnienie, że w najbliższych godzinach do Białegostoku przybędą posiłki liczące 700 żołnierzy. Miasto opanował entuzjazm i atmosfera wyczekiwania. Następnego dnia, zamiast obiecanego wsparcia, przybyło zaledwie 150 polskich piechurów. Taki obrót wydarzeń musiał być niewątpliwie wielkim rozczarowaniem dla mieszkańców (nie ostatnim zresztą w ciągu całego procesu), był to jednak wynik skomplikowanej sytuacji międzynarodowej – Białystok, jako ważny węzeł kolejowy łączący pozostający ciągle na Ukrainie, a będący niejako buforem dla nadciągającej ze wschodu rewolucji bolszewickiej, blisko półmilionowy kontyngent niemiecki z Prusami Wschodnimi, oddzielony został od odradzającego się państwa polskiego linią demarkacyjną (wynik prowadzonych w listopadzie 1918 r. w Łukowie i Kownie polsko-niemieckich pertraktacji).

Niepodległość Białostoczczyzny, jak szybko nadeszła, tak samo się skończyła. Już po trzech dniach władzę w mieście ponownie przejęła niemiecka Rada Żołnierska – nowa, tym razem, z rozkazu Ober-Ostu, złożona wyłącznie z oddanych oficerów – a wspomniany wyżej, symboliczny raczej, oddział polski – wycofał się z powrotem do Łap (podobnie jak część uzbrojonych ochotników z terenu miasta), gdzie formowała się właśnie polska Dywizja Litewsko-Białoruska. Tymczasem Białystok w całości opanowało pozbawione nadzoru, szukające uciech i taniej rozrywki żołdactwo niemieckie. W mieście zapanował chaos, szerzyły się przestępczość i nadużycia. Dezorientacja, ale i rozczarowanie społeczeństwa Białegostoku sięgnęło zenitu, co dało się wyczuć na ulicach miasta – we wspomnieniach z tego okresu czytamy:

...Mijały jednak dni i miesiące, a Niemcy gospodarowali nadal, jakby nie wiedząc co się wokół nich dzieje. Co dzień słyszeliśmy o tem, że jakaś miejscowość, jakieś miasto w Polsce wyzwoliło się z pod tej przymusowej opieki, że ruch wyzwolenieczy ogamął cały kraj, uwalniając go od nieproszonych gości. Warszawa, to serce Polski, ten punkt na który zwracały się oczy i uwaga mieszkańców naszego miasta w nadziei nadejścia rychłej stamtąd pomocy od dawna żyła już wolnością. Powstawały w niej różne urzędy państwowe, zaczęły się już utrwalać podwaliny gmachu państwowości polskiej, a my wciąż nadal żyliśmy tylko nadzieją rychłego wyzwolenia...¹⁰.

¹⁰ „Dziennik Białostocki”, Nr 41 z 20.II.1921 r., s. 2.

Sytuację zmienić miało przybycie do Białegostoku w grudniu 1918 roku, komisarza rządu RP, Ignacego Mrozowskiego. Jednak nie zmieniło. Komisarz utworzył co prawda w mieście swe biuro, nawiązał stały kontakt z Warszawą i z pomocą Centralnego Komitetu Narodowego przystąpił do powolnego przejmowania władzy z rąk niemieckich, jednak cały proces przebiegał opieszale i z dużym oporem stawianym przez stronę przeciwną.

Tymczasem od wschodu coraz mocniej naciskać zaczęła Armia Czerwona, dzięki której Rosja zamierzała przenieść rewolucję bolszewicką na kraje Europy Zachodniej. Z końcem 1918 r. znaczne obszary Litwy i Białorusi padły już łupem czerwonarmistów, których następnym celem miała być „burżuazyjna” Polska. Władze odradzającego się państwa polskiego stanęły przed niezwykle trudną, ale i delikatną kwestią rozwiązania sytuacji wschodnich rubieży kraju. Z jednej strony, zgodnie z wcześniejszymi postanowieniami zawartymi z *Ober-Ostem*, należało umożliwić wojskom niemieckim ewakuację z Ukrainy do Prus Wschodnich linią kolejową via Brześć-Czeremcha-Białystok-Osowiec-Grajewo-Królewiec, chroniąc tym samym ziemie Polski centralnej przed negatywnymi skutkami masowego przepływu rozprężonego żołdactwa niedawnego przecież okupanta. Z drugiej zaś – zanim nastąpi całkowita ewakuacja kontyngentu – uzyskać od niemieckiego dowództwa zgodę na przemarsz przez okupowane ciągle tereny wojskom polskim, by te zabezpieczyły opuszczane przez Niemców ziemie, uniemożliwiając dalszy marsz Armii Czerwonej na zachód. Józef Piłsudski doskonale zdawał sobie sprawę z sytuacji, dlatego też polsko-niemieckie rozmowy prowadzone były już pod koniec 1918 r. Nie przyniosły one jednak rezultatu, w związku z tym wznowiono je wraz z nowym rokiem – od początku stycznia 1919 r. pertraktowano w przedmiotowej sprawie w Grodnie, następnie – z dniem 19 stycznia – negocjacje przeniesiono do Białegostoku. Ostateczne porozumienie (tzw. *umowa białostocka*) udało się podpisać 5 lutego 1919 r., na jego mocy uregulowano kwestie odwrotu wojsk niemieckich, a także osiągnięto konsensus w sprawie przemarszu wojsk polskich przez Białystok, Grodno i Wołkowysk. Uzgodniono także, że systematycznie opuszczane przez Niemców tereny miały automatycznie przechodzić w polskie ręce (datę przekazania Białegostoku ustalono na 19 lutego 1919 r.). Była to najwyższa pora na podjęcie zdecydowanych działań, gdyż z początkiem lutego Armia Czerwona osiągnęła linię Poniewież-Wilno-Lida-Słonim-Janów-Sarny-Owruć, stając u granic Rzeczypospolitej Polskiej. 11 lutego z Łap w kierunku Wołkowyska wyruszyły pierwsze oddziały Dywizji Litewsko-Białoruskiej, w połowie miesiąca na Grodzieńszczyźnie weszły one

w kontakt bojowy z formacjami bolszewickiej Armii Zachodniej. Należy także pamiętać, iż na tyłach polskich, a tym samym – na tyłach przyszłego frontu, znajdowały się ciągle jednostki armii niemieckiej.

Wkroczenie do Białegostoku Wojsk Polskich

17 lutego 1919 r. do Białegostoku przybył wraz z urzędnikami pierwszy polski komendant miasta – pułkownik Stanisław Dziewulski, a oddziały Wojska Polskiego – realizując postanowienia *umowy białostockiej* – zajmowały kolejne miejscowości regionu. 16 lutego oddziały polskie wkroczyły do Bielska – kolejnym punktem marszruty miał być Białystok. Na 19 lutego 1919 roku, o czym zostało już wyżej wspomniane, zaplanowano ostateczne wycofanie z Białegostoku oddziałów niemieckich. Miały one opuścić miasto do godziny 2-iej w nocy, jednak z powodu opóźnienia termin ten przesunięto na godzinę 4-tą nad ranem. Cała operacja ze względu na swój rozmiar zajęła jednak kilka godzin – ostatni pociąg z niemieckimi żołnierzami opuścił białostocki dworzec dopiero około godziny 17-tej. Jak wynika ze wspomnień białostockich kolejarzy, już w niespełna pół godziny po odprawieniu ostatniego niemieckiego eszelonu, udało się uruchomić pierwszy pociąg do Łap, gdzie od jakiegoś już czasu formowały się polskie jednostki wojskowe¹¹.

Wieczorem tego samego dnia w atmosferze wielkiej radości połączonej jednak z pewną dozą obaw, wynikających z bliskiej obecności okupantów, do miasta wjechały pierwsze polskie patrole – wśród wiwatującego tłumu, w strugach deszczu, ulicą Lipową do centrum dotarli ułani z 4 pułku, po nich przybyli strzelcy z Białostockiego Pułku Strzelców ppłk. Stefana Paślawskiego¹². Atmosferę tamtych chwil doskonale opisuje naoczny świadek wydarzeń, autor artykułu okolicznościowego (podpisany inicjałami K.K.¹³) napisanego w pierwszą rocznicę wejścia do Białegostoku wojsk polskich:

¹¹ „Dziennik Białostocki”, Nr 181 z 12.XI.1919 r., s. 2;

¹² Według cytowanej przez A. Lechowskiego relacji (por.: *Historia Białegostoku*, pod red. A. Dobroński, pr. cyt., s. 332) pododdziały piesze Wojska Polskiego wkroczyły do centrum ulicą J. Kilińskiego, co sugerowałoby ich pieszy marsz od strony Bielska, tymczasem zostały one przewiezione z Łap do Białegostoku koleją – więc marszruta piechoty polskiej w kierunku centrum miasta prowadziła z dworca kolejowego i wiodła prawdopodobnie dzisiejszą ul. Suraską;

¹³ Być może chodzi o Konstantego Kosińskiego – radnego Białegostoku w latach 1919-1927, który – od momentu powstania – pozostawał stałym współpracownikiem redakcji „Dziennika Białostockiego”;

...Radość długo tłumiona wybuchła. Rzucono się do dekorowania domów flagami biało-amarantowymi lub biało-czerwonymi i Orłami Białymi...Wieczór. Tłumy wyległy na ulice miasta. Radosne oczekiwanie rozpięra piersi...Na skrawie ulicy ukazują się dwaj konni, żołnierze polscy. Jakiś prąd elektryczny przeleciał przez tłum, który drgnął, zakołysał się, czapki i kapełuszki poleciały w powietrze, a z piersi wyrwały się okrzyki: „Niech żyje Polska!”, „Wiwat armja!” Nasi przyszli...¹⁴.

Jak się okazało była to jedynie forpoczta, zaś większe siły wojskowe, jak zapewniali sami żołnierze, miały pojawić się w mieście w ciągu najbliższych godzin. Mieszkańcy zorganizowali przybyłym wojakom poczęstunek w cukierni Lubczyńskich i starali się w miarę swoich możliwości umilać im czas, przy okazji ciesząc oczy polskimi emblematami na mundurach. Zgodnie z zapowiedzią około 5-tej nad ranem (20 lutego 1919 r.) do Białegostoku dotarły większe jednostki – piechota pod dowództwem ppłk. Stefana Paślawskiego¹⁵ oraz ułani rtm. Michała Nowickiego. Dzień wkroczenia do Białegostoku pierwszych żołnierzy polskich – 19 lutego 1919 r. – w świadomości jego mieszkańców, ale i w opinii późniejszych badaczy historii regionu, uznany został za ten właśnie przełomowy moment odzyskania przez miasto niepodległości.

Ponieważ przybyłe do Białegostoku jednostki wojskowe odczuły trudy pokonanej drogi, oficjalne uroczystości przekazania władzy, zarówno wojskowej, jak i cywilnej, w ręce polskie zaplanowano na sobotę 22 lutego, a ich przygotowaniem zajął się specjalny komitet pod przewodnictwem Józefa Puchalskiego. Ceremonia rozpoczęła się o godzinie 11:00 mszą polową w intencji Ojczyzny. Celebrował ją na Rynku Kościuszki ksiądz dziekan Lu-

¹⁴ „Dziennik Białostocki”, Nr 41 z 19.II.1920 r., s. 5; pisownia oryginalna; W innym tekście czytamy, że „...ten zapal i radość ogromna z jakim przed rokiem witaliśmy pierwsze szeregi naszych bohaterów, były głębokim wyrazem naszego patriotyzmu, naszej miłości ku matce ojczyźnie, której niezależność wywalczył żołnierz polski...” (patrz: „Dziennik Białostocki”, Nr 40 z 18.II.1920 r., s. 2; pisownia oryginalna);

¹⁵ Stefan Wiktor Paślawski – niezwykle barwna, a przy tym mocno związana z Podlasiem postać – legionista, po odzyskaniu niepodległości wstąpił do Wojska Polskiego, w tym też czasie zapoczątkował swoje związki z Białostoczczyzną – w listopadzie 1918 r. został dowódcą Okręgu Wojskowego Białystok, w grudniu tegoż roku – dowódcą Białostockiego Pułku Strzelców (późniejszy 79 pułk piechoty), od 1921 r. dowodził 29 Dywizją Piechoty w Grodnie, a w latach 1923-1925 był zastępcą komendanta Obszaru Warownego „Wilno”. Został pierwszym w historii komendantem głównym Straży Granicznej, by – po awansie do stopnia generała – ponownie wrócić do służby w Wojsku Polskim. 29.IX.1934 r. objął urząd wojewody białostockiego, na którym pozostawał do 14.VII.1936 r.;

cjan Chalecki, zaś po jej zakończeniu Józef Puchalski – wybrany tymczasowym prezydentem miasta, powitał wszystkich zgromadzonych gości i przybyłych na uroczystość mieszkańców, zaś płk. Stefana Dziewulskiego, dowodzącego garnizonem i reprezentującego Wojsko Polskie – podjął, zgodnie z polską tradycją, chlebem i solą – przemówienie zakończył słowami: „...Stojąc pod sztandarami Orła Białego, ośmielamy się prosić Was o wzięcie nas wszystkich pod swoją opiekę z tym, żeby wszystkim nam żyło się dobrze przez długie lata. Niech żyje Polskie Wojsko! Cześć Wam!...” Płk. Dziewulski odpowiedział, iż żołnierze przyszli na te ziemie „ku chwale i szczęściu wszystkich mieszkańców, bez różnicy wiary i narodowości”¹⁶. Następnie delegacja Koła Polek wręczyła kwiaty dowódcom zgromadzonych na placu jednostek wojskowych. Po tym symbolicznym powitaniu, w imieniu byłego już dowódcy garnizonu niemieckiego, głos zabrał kpt. Delhaes i oficjalnie przekazał zarząd nad miastem władzom polskim, wyrażając przy okazji radość, że cały proces przebiegł bez incydentów i niepotrzebnego rozlewu krwi. Potem nastąpiły przemówienia okolicznościowe – w imieniu rządu polskiego głos zabrał Ignacy Mrozowski, zaś Centralny Komitet Narodowy reprezentował Feliks Filipowicz. W trakcie ceremonii, zebranych na Rynku Kościuszki żołnierzom, odczytano napisany przez jedną z mieszkanki Białegostoku, Renkę Ruszczewską, specjalnie na tę okoliczność wiersz. Wiersz ten wyrażał wdzięczność i głęboką radość z powodu wkroczenia do miasta żołnierzy polskich, musiał również wywrzeć na zgromadzonych nie lada wrażenie, gdyż – jako część uroczystości – przypomniany został w pierwszą rocznicę omawianych wydarzeń na łamach cytowanego już „Dziennika Białostockiego”:

Powitanie

Witajcie! Czekaliśmy na was tak długo.
 Tak długo boleśnie sto lat!
 Marzyliśmy o was, tęskniliśmy do was.
 I oto jesteście! Zapłonie niech świat.
 I zagrzmii wiwatem. Świetlistą niech smugą
 Wystrzeli ku niebu ten krzyk my już sami.
 Bez kajdan, bez pęt i bez czułej opieki,
 Swobodni, szczęśliwi – i z wami.

I oto jesteście! A dawno to było,

¹⁶ A. Dobroński, *19 lutego 1919 to moment przełomowy w dziejach Białegostoku*, w: „Kurier Poranny” 2010 r.

Gdy byliście tylko marzeniem i snem,
 Gdy o was się tylko tajemnie gwarzyło
 I wszystko się zdało daremne i czczem.
 A dawno to było – za polską tu mowę
 Nas bito, więziono, za czyn śmielszy kat
 Moskiewski zakładał pętlicę na głowę...
 I szli szeregami z pałaców i chat -
 Na Sybir, na wieczną tułaczkę, na głód,
 Męczarnię, tęsknotę z krajem i zgon.
 Nie żegnał ich polski, pogrzebny nasz dzwon...
 I tak trwało lata – aż spełnił się cud!
 I orzeł nasz biały, nasz orzeł spętany
 Potargał łańcuchy i pewny swych sił
 Uleciał blaskami tryumfa zalany
 Uleciał wysoko – ku słońcu się wzbił.

I w blaskach słonecznych, promieniach świetlistych
 Pozostaliście Wy – niech się ściele wam szlak
 Tryumfem! Het w górze, wśród światła złocistych
 Nad wami królewski trzepocze się ptak!

Czekaliśmy długo! W tęsknocie, udręce!
 I otoście przyszli – witajcie! Swój los,
 Składając i życie u Boga na ręce
 Wy dalej pójdziecie, bo wzywa was głos
 Ojczyzna, ku której ze wschodu się szerzy
 Pożoga i szpony wyciągnął już wróg!
 ...I dalej pójdziecie – w bój! Wy bohaterzy!
 A hasłem wam będzie – Ojczyzna i Bóg!¹⁷

Uroczystości zakończyła defilada – pierwsza taka od wielu lat, bo z udziałem wojsk polskich i przedstawicieli społeczeństwa, stowarzyszeń, harcerzy, uczniów, robotników i rzemieślników. Wieczorem dygnitarze i zaproszeni goście wzięli udział w wystawionym specjalnie na tę okoliczność spektaklu w teatrze „Palace”. Doniosłość tego wydarzenia, czy też rangę jaką nadano mu ówczesnie, dało się odczuć przez cały okres międzywojenny. Kolejne rocznice były skrupulatnie przygotowywane i obchodzone niezwykle uroczysto, uczestniczyły w nich wszystkie najważniejsze osobistości miasta z radą miejską, prezydentem i magistratem na czele, z przedstawicielami władz wojewódzkich, powiatowych, kościelnych, cywilnych

¹⁷ „Dziennik Białostocki” nr 41, 1920 r., s. 5; pisownia oryginalna;

i wojskowych. W pierwszą i drugą rocznicę czyniono aktywne starania, by uroczystości uświetnić swoją osobą sam Józef Piłsudski, jednak, z powodu trudnej sytuacji międzynarodowej, celu tego nie udało się osiągnąć. Przygotowania do obchodów czy sam przebieg uroczystości bardzo szeroko opisywała lokalna prasa, dzięki czemu dziś możemy dość szczegółowo odtworzyć tamte wydarzenia.

Początki białostockiego samorządu

W dniu wkroczenia do Białegostoku oddziałów polskich (19.II.1919 r.), przebywający w mieście od grudnia 1918 roku, komisarz rządu RP Ignacy Mrozowski powołał Tymczasowy Zarząd Miejski z tymczasowym prezydentem – Józefem Puchalskim. Jednak wkroczenie do miasta jednostek Wojska Polskiego, a także powołanie w nim tymczasowej administracji polskiej nie oznaczało bynajmniej automatycznego wcielenia w granicę odrodzonej Rzeczypospolitej Polskiej, tym bardziej, że kwestia wschodniej granicy kraju, w kontekście napierającej Armii Czerwonej, pozostawała ciągle pod znakiem zapytania. Dodatkowo sytuację komplikował fakt, że koalicja państw zachodnich nie wyraziła ostatecznej deklaracji względem kształtu polskich granic na omawianym odcinku, zostawiając sobie jednocześnie prawo ostatecznego zatwierdzenia ich biegu – wyczekiwała na rozwój wypadków. Dlatego też, wbrew oczekiwaniom części społeczeństwa, miasto – podobnie jak pozostałe ziemie byłej guberni grodzieńskiej – oddano w administrowanie Zarządowi Wojskowemu, co z całą pewnością świadczyło o tymczasowości takiego rozwiązania, ale też pozostawiało, niestety, pewne wątpliwości co do dalszych losów terenu, które rozstrzygnąć się miały na froncie zmaganiań polsko-bolszewickich.

Powołany Dekretem Naczelnego Wodza z dnia 8.II.1919 r. Zarząd Wojskowy miał być przejściową, ściśle powiązaną z operacjami militarnymi administracją państwa na zajmowanych przez oddziały polskie terenach Litwy i Białorusi. Kolejnym Dekretem, z dnia 19.II.1919 r., Józef Piłsudski mianował szefa Sekcji Ministerstwa Spraw Zagranicznych, dyrektora Departamentu Kresów Wschodnich – prof. Ludwika Kolankowskiego, Generalnym Komisarzem Cywilnym przy Zarządzie Wojskowym Kresów Wschodnich. Miał on być najwyższą instancją cywilną na omawianych ziemiach – rządzącą i wykonawczą, choć zlokalizowaną – przynajmniej w początkowej fazie istnienia – w Warszawie. W terenie do poszczególnych armii przydzielano, jako inspektorów Generalnego Komisarza Cywilnego, komisarzy okręgowych. Powiatem administrował zaś komisarz powiatowy (najmniejszą jednostką administracyjną była osada, wieś – kilka takich jednostek two-

rzyło gminę z wójtem, zaś kilkanaście gmin tworzyło powiat właśnie)¹⁸. Przy dowództwie grupy oddziałów gen. hr. Stanisława Szeptyckiego (rozlokowanego czasowo w Wołkowysku) komisarzem okręgowym został Maciej Jamontt, zaś jego zastępcą – Stanisław Kozakowski. Kompetencje Jamontta rozciągały się na powiaty: Białystok, Bielsk, Sokółkę, Grodno i Wołkowysk. Na komisarza powiatu białostockiego powołano dra Augusta Cyfrowicza, jego zastępcą został Bolesław Szymański, zaś komisarzem rządowym miasta – Napoleon Cydzik, miał on współpracować z powołanym Tymczasowym Komitetem Miejskim, a także przygotować i przeprowadzić w mieście pierwsze wybory samorządowe¹⁹. Osobną, wydzieloną strukturę, niezależną od Generalnego Komisarza Cywilnego, stanowili – sprawujący nadzór nad gospodarstwem narodowym i indywidualnym – inspektorzy gospodarczy. Dla powiatu białostockiego, bielskiego i sokólskiego funkcję tę miał pełnić Henryk Piotrowicz²⁰.

Niezadowolona z sytuacji, w której znalazł się Białystok u zarania swej niepodległości nie kryli jego mieszkańcy, którzy już od stycznia 1919 r. ślali do Sejmu Ustawodawczego petycje z prośbą o inkorporowanie Białostoczyzny, jako regionu historycznie i etnicznie polskiego, w granice RP. W lutym 1919 r. wspomniany już Centralny Komitet Narodowy na czele z Feliksem Filipowiczem, który – podobnie jak i inni działacze niepodległościowi z terenu miasta – został wypuszczony z więzienia z końcem 1918 r. i wrócił do dawnej działalności, wystosował kolejną petycję, tym razem podpisaną przez 37 tys. osób! Podobne działania umacniały więź mieszkańców miasta z odradzającą się Polską, z drugiej zaś strony dawały wyraźny sygnał władzom w Warszawie co do kierunku, w którym „ciąży” społeczeństwo miasta. Postawa mieszkańców była tym bardziej uzasadniona, że ziemie byłego obwodu białostockiego, tj. powiaty: białostocki, bielski i sokólski,

¹⁸ J. Gierowska-Kałużur, *Zarząd Cywilny Ziemi Wschodnich (19 lutego 1919 – 9 września 1920)*, Warszawa 2003 r., s. 68-69;

¹⁹ Tamże, s. 70-71; Administrację terenową powiatu białostockiego uzupełniali: Aleksander Woźniacki – referent gospodarczy, Witold Giejsztowt – inżynier powiatowy, Włodzimierz Tarło-Maziński jako inspektor szkolny, weterynarzem powiatowym został Franciszek Protasiewicz, zaś oficerem instruktorem policji komunalnej – Władysław Songajło, na komisarza policji powołano Władysława Dąbrowskiego. W tym też czasie, dla rozpatrywania spraw cywilnych i karnych, powoływano na zajmowanych terenach Sądy Pokoju – w Białymstoku skład sędziowski kształtował się następująco: w mieście – sędzią pokoju został Stanisław Jankowski, sekretarzem sądu – Średnicki, w powiecie funkcję sędziego pokoju sprawował Kazimierz Janowicz, sekretarza sądu – Jan Góral;

²⁰ Tamże, s. 124;

zostały objęte, wydanym już 28 listopada 1918 r. (!) dekretem o wyborach do Sejmu Ustawodawczego RP, co było wyraźnym znakiem, że tereny te mają zostać włączone do Polski. Ostatecznych rozstrzygnięć jednak nie podjęto, stan „zawieszenia” przedłużał się, a niepokoje polskiej części społeczeństwa wzrastały – wraz z nim, ale i z powodu głoszonych przez przedstawicieli innych zamieszkujących Białystok narodowości idei zgoła odmiennych w swej wymowie.

Pewnego rodzaju przesłanką pozwalającą nieco śmielej patrzeć na dalsze losy Białostoczczyzny były zmiany jakie nastąpiły w kwietniu i maju 1919 r. w obrębie Zarządu Cywilnego Ziem Wschodnich (od 15 maja 1919 r. funkcję Generalnego Komisarza Cywilnego piastował Jerzy Osmołowski, zastąpił on na tym stanowisku wspomnianego już Ludwika Kolankowskiego). Istotną może nie była sama restrukturyzacja Zarządu, lecz wydany 12 maja 1919 r. *Rozkaz Naczelnego Wodza o Organizacji Zarządu Cywilnego Ziem Wschodnich*, który uchylał dotychczasowe Dekrety organizacyjne z 8 i 19 lutego 1919 r. Otóż w rozkazie tym określono, iż do czasu uregulowania w „drodze właściwej” ustroju obszarów wschodnich zarząd cywilny nad nimi sprawować będzie nadal Komisarz Generalny przy Naczelnym Dowództwie Wojsk Polskich. Terytorium jego działania miały być obszary stanowiące teren działań wojennych, a także ziemie położone na wschód od granic byłego Królestwa Kongresowego, z wyjątkiem – i tu uwaga – powiatów objętych wspomnianym już dekretem o ordynacji wyborczej do Sejmu Ustawodawczego z 28 listopada 1918 r.! Oznaczało to, że powiaty: białostocki, bielski i sokólski weszły pod względem formalnym w granice RP i od tego momentu pozostawały organizacyjnie w gestii Ministerstwa Spraw Wojskowych, nie zaś przejściowego w swej definicji Zarządu Cywilnego przy Naczelnym Dowództwie²¹.

15 maja 1919 r. rozpisano we wspomnianych powiatach – spóźnione co prawda, ale o jakimże znaczeniu – wybory do Sejmu Ustawodawczego (w pozostałych częściach kraju odbyły się one z reguły już 26 stycznia), potwierdzając niejako nowy stan rzeczy. Choć podkreślić należy, że jeszcze 22 lipca 1919 r. podczas 75. posiedzenia Sejmu, wybrany w wyżej opisanych wyborach, poseł ziemi białostockiej ks. dr Stanisław Hałko wnioskował o przyjęcie rezolucji nakazujących rządowi,

aby natychmiast ujednostajnił administrację w powiatach Białostockim, Bielskim i Sokólskim z administracją b. Kongresówki, 2) aby zniósł granicę Ober-Ostu na rzece Narwi, narzuconą przez Niemcy i hamującą życie miej-

²¹J. Gierowska-Kałuża, pr. cyt., s. 75;

scowej ludności, a tem samem przepustki nieobowiązujące ludność w b. Królestwie Polskiem...²².

Świadczy to dobitnie, że pomimo podejmowanych starań ziemie byłego obwodu białostockiego ciągle nie posiadały tego samego statusu i administracji, co reszta ziem RP – ba, nadal między obydwooma tymi terytoriami istniała, wprowadzona jeszcze przez władze niemieckie, granica, której przekraczanie odbywało się każdorazowo na podstawie pisemnej i – co warto podkreślić – płatnej (sic!) przepustki. Obie wnioskowane rezolucje Sejm Ustawodawczy przyjął większością głosów.

Faktem niepozostawiającym już żadnych złudzeń było powołanie do życia ustawą z 2 sierpnia 1919 r. województwa białostockiego ze stolicą w Białymstoku, zaś aby dopełnić w jednym miejscu całości formalnych rozstrzygnięć przynależności terytorialnej regionu – odnotować należy fakt, iż w przestrzeni międzynarodowej przebieg wschodniej granicy RP regulował polsko-rosyjski traktat pokojowy zawarty w 1921 r. (tzw. traktat ryski), którego postanowienia mocarstwa Europy Zachodniej uznały dopiero w dwa lata po jego podpisaniu!

Nieco wcześniej, bo w maju roku 1919 miało miejsce inne, podniosłe wydarzenie w historii Białegostoku i – pośrednio – jego samorządu. Otóż, rozporządzeniem Generalnego Komisarza Cywilnego Ziem Wschodnich przy Naczelnym Dowództwie Wojsk Polskich z dnia 10 maja 1919 r., rozszerzono obszar miejski Białegostoku przyłączając do niego dobra gmin Dojlidy i Białostoczek – od tego momentu w granicach miasta znalazły się Antoniuk, Białostoczek, Dojlidy, Dziesięciny, Marczuk, Ogrodniczki, Pieczurki, Skorupy, Starosielce (wieś), Słoboda, Wygoda, Wysoki Stoczek, Zacisze i Zwierzyniec (letnisko). W ten sposób powierzchnia Białegostoku wzrosła z 27 do blisko 44 km². Najistotniejszą jednak zmianą był znaczny wzrost w mieście liczby Polaków, wynikający z przyłączenia do niego, zamieszkałych głównie przez ludność polską, przedmieść – co miało kluczowe znaczenie dla zaplanowanych rozporządzeniem Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z 25 lipca 1919 r., na 7 września wyborów do Rady Miejskiej. Decyzja ta spotkała się z gwałtowną reakcją zamieszkującej Białystok ludności żydowskiej, która w proteście przeciwko niekorzystnym dla niej rozporządzeniom – zbojkotowała w całości miejskie wybory samorządowe²³.

²² Archiwum Państwowe w Białymstoku, *Materiały Marii Kolendo*, zeszyt nr 750, sygn. 72, k.2;

²³ Pomimo oczywistych chęci wzmocnienia podjętymi decyzjami elektoratu polskiego ówczesne, oficjalne wypowiedzi zachowywały, nazwijmy to delikatnie, dyplomatyczny dystans – jak czytamy w pochodzącym z epoki zeszycie pamiątkowym

Pomimo przygotowania decyzjami administracyjnymi korzystnego dla ludności polskiej „podłoża” – ona również nie wykazała nadmiernego zainteresowania wyborem swoich przedstawicieli do zarządu miasta. W wyborach wzięło udział około 12% uprawnionych, co w praktyce oznaczało, że do zdobycia mandatu wystarczyło otrzymanie mniej niż stu głosów! Przy braku kandydatów pochodzenia żydowskiego, o mandaty ubiegali się reprezentanci skupieni wokół trzech list wyborczych: Parafia Ewangelicka (nie zdobyła niestety żadnego mandatu), Polski Komitet Wyborczy (35 mandatów) oraz Polski Robotniczy Komitet Wyborczy (7 mandatów). Nowo wybrana 42-osobowa rada, będąca w swym założeniu organem uchwałodawczo-kontrolnym, stanowiła w zasadzie przekrój społeczny miasta, znaleźli się w niej nauczyciele, lekarze, kupcy, księgowi, rolnicy, kamienicznicy, aptekarze, inżynierowie, rzemieślnicy, przemysłowcy, adwokat, czy ksiądz. Wśród radnych – co z socjologicznego punktu widzenia warto podkreślić, gdyż nie było to wcale w tamtym okresie powszechne zjawisko – znalazła się jedna kobieta, Jadwiga Klimkiewiczowa – właścicielka księgarni (weszła nawet do składu Prezydium Rady)²⁴. Skład osobowy ulegał z czasem pewnym, drobnym korektom, jednak niezmienny był fakt, iż z różnych (opisanych wyżej) powodów swojego przedstawicielstwa w organach samorządowych nie posiadały mniejszości narodowe. Rada Miejska Białegostoku ukonstytuowała się na posiedzeniu organizacyjnym, odbytym 15 października 1919 r., wtedy też wybrano spośród grona wszystkich radnych Prezydium Rady. Prezesem został, dobrze znany ze swej działalności niepodległościowej, Feliks Filipowicz – właściciel apteki na rogu ul. Sienkiewicza i Rynku Kościuszki (budynek dzisiejszej restauracji „Astoria”). Skład Prezydium uzupełnili: wiceprezes – Władysław Olszyński i sekretarze – Władysław Kolendo, Michał Motoszko (najmłodszy, liczący 25 lat, radny) oraz wspomniana już Jadwiga Klimkiewiczowa. Magistrat miasta, mający pełnić rolę organu wykonawczego Rady, ukształtował się w następujący sposób – na urząd Prezydenta obrano Bolesława Szymańskiego, będącego wcześniej – w Zarządzie Cywilnym Ziem Wschodnich – zastępcą komisarza powiatu

„...nie wszystkie jednak odłamy ludności miasta przyjęły udział w wyborach, a przez to samo nie są reprezentowane w Radzie Miejskiej. Stało to się jednak li tylko, czy to z niezrozumienia własnych korzyści przez społeczeństwo żydowskie, które nie brało udziału w wyborach, czy też dla innych jakichkolwiek przyczyn, znanych tylko temu społeczeństwu...”; patrz: Białystok Ilustrowany. Zeszyt pamiątkowy, pod red. A. Lubkiewicza, Warszawa 1921 r., s. 59;

²⁴ W połowie 1920 r. w gronie radnych znalazła się kolejna przedstawicielka „płci pięknej” – Julia Charzyńska (pisownia oryginalna);

Białystok, dra Augusta Cyfrowicza²⁵. Funkcja wiceprezydenta przypadła Witoldowi Łuszczewskiemu. Zaś Stanisław Parfjanowicz, dr Bohdan Ostromęcki, Mieczysław Konopiński, inż. Jan Bolesław Rybołowicz i Michał Korolczuk objęli funkcje ławników²⁶.

Bardzo dobrą ilustracją panujących wówczas – jeśli nie wśród całego społeczeństwa Białegostoku, to na pewno radnych – nastrojów był fakt, iż na pierwszym uroczystym posiedzeniu Rady Miasta z 19 listopada 1919 r., na wniosek części radnych (czy jak mówi prasa z tamtego okresu – wręcz na żądanie!²⁷), podjęto uchwałę o nadaniu Józefowi Piłsudskiemu honorowego obywatelstwa miasta.

W ten oto sposób, skupiając się jedynie na kwestiach formalnych, po przeszło stu dwudziestu latach do Białegostoku razem z ułanami z 4 pułku powróciła oficjalnie Polska, którą przypieczętowało ukonstytuowanie się w mieście polskich władz. Pamiętać jednak przy tym należy, co zresztą jasno wynika z niniejszego tekstu, iż dzień 19 lutego wypada traktować raczej symbolicznie, gdyż odzyskiwanie przez Białystok niepodległości było procesem – procesem trudnym, uwarunkowanym czynnikami zewnętrznymi, ale przede wszystkim rozłożonym w czasie, wszak pierwsze próby przejęcia władzy nastąpiły, podobnie jak w pozostałych regionach kraju, już 11 listopada 1918 r.

Bartłomiej Samarski (ur. 1979 r. w Mikołajkach) W latach 1994 – 1998 pobierał naukę w 1 Liceum Ogólnokształcącym im. Obrońców Westerplatte w Mrągowie. Po zdaniu egzaminu dojrzałości rozpoczął studia na Wydziale Humanistycznym Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Olsztynie. Po powołaniu do życia Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie dalsze studia odbywał w Instytucie Historii i Stosunków Międzynarodowych (na kierunku Historia ze specjalnością Archiwistyka komputerowa) tegoż Uniwersytetu. W 2003 roku uzyskał tytuł magistra, rok później rozpoczął pracę w Archiwum Państwowym w Białymstoku, gdzie od 2007 r. pełni funkcję kierownika Działu Opracowania. W swojej pracy szczególną uwagę poświęca historii Białegostoku, najchętniej okresu międzywojennego, czy kampanii wrześniowej. Jest autorem publikacji

²⁵ Dr August Cyfrowicz, jak wynika z ówczesnych „przecieków” prasowych, był również poważnie rozpatrywany jako kandydat na prezydenta miasta – ostatecznie nie zgodził się na kandydowanie, co pośrednio pomogło Szymańskiemu na objęcie tej zaszczytnej funkcji. August Cyfrowicz przyjął natomiast godność starosty powiatowego;

²⁶ *Białystok Ilustrowany...*, pr. cyt., s. 62-63;

²⁷ „Dziennik Białostocki”, Nr 180 z 11.XI.1919 r., s. 3;

źródłowej „Zaginieni 1939-1945 w świetle akt Sądu Grodzkiego w Białymstoku”, współautorem wydawnictwa jubileuszowego „500 lat województwa podlaskiego. Historia w dokumentach” oraz kilku pomniejszych publikacji okolicznościowych (m.in. „Powstanie styczniowe na Białostocczyźnie. W 150. rocznicę wybuchu” czy „Białystok w odrodzonej Polsce. Na pamiątkę wejścia wojsk polskich do Białegostoku”).

Tomasz Pietrucha

ŚWIĘTUJĄC OD ZARANIA

Nie powinno się więc odsyłać dyskursu do odległego początku.
Trzeba go rozważać w jego elementarnym zjawianiu się¹.

Konkluduje Michel Foucault, podsumowując swoją myśl poświęconą problemowi poszukiwania początku dyskursu, miejsca, w którym po prostu wszystko się zaczęło. Dążenie do poznania swoich korzeni, rozpoznania pierwotnej substancji (*arche*), z jakiej miał zrodzić się świat, zdominowało na długi czas poszukiwania zorientowanej na *logos* kultury europejskiej. *Logos*, który rozumieć można zarówno jako „słowo”, „myśl”, „wiedzę”, a także – idąc dalej – „władzę”. Takie myślenie o pojęciu *logos* całkowicie uzasadniają następujące słowa Jacques’a Derridy: „Pismo nie dochodzi do władzy. Jest już u niej zawczasu, uczestniczy w niej i z niej się składa. [...] W walkach o władze stają więc naprzeciw siebie pisma”².

Rozwikłanie pierwotnej zagadki wszechświata i speriodyzowanie dziejów w linearnym, przyczynowo-skutkowym ciągu stało się nadrzędnym celem cywilizacji, dążącej przez wiedzę do władzy, który to cel przysłonił ludzkości świat „zjawiający się” (jak chce Foucault), tu i teraz. Natura została zdominowana przez kulturę do tego stopnia, że zapomnieniu uległy te najbardziej prymarne, leżące u podstaw ludzkiego bytu procesy, cykle i rytuały.

Uwzględniając poniższe założenia, skupię uwagę na analizie rytu Święta Wiosny oraz jego artystycznych recepcji. Moim celem nie jest dokonanie żadnego historycznego rozrachunku z motywem *Sacreduprintemps*, analizując jego estetyczny rozwój i funkcjonowanie, lecz jedynie przedstawienie pewnego subiektywnie obranego modelu myślenia tego rytuału, posiłkując się przy tym kilkoma wybranymi koncepcjami teoretycznymi, a także konkretnymi przedstawieniami artystycznymi tego motywu. Dlatego też swoje rozważania rozpoczynam od analizy Święta Wiosny na rodzimym gruncie, jako istotnego filaru cyklu *Roku Polskiego*, aby w konkluzji spróbować wpisać ryt w pętlę dodatkowego sprzężenia zwrotnego pomiędzy dramatem społecz-

¹ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, Warszawa 1977, s. 48-49, cyt. za: R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, Wrocław 2006, s. 167.

² J. Derrida, *Scribble*, w: tegoż, *The Derrida Reader*, cyt. za: R. Schechner, *Performatyka...s.* 169.

nym a performansami estetycznymi autorstwa Victora Turnera. Zabieg ten pozwala zaobserwować proces przemian naturalnych energii rytuału na formy przedstawieniowe. Na koniec przeanalizuję dwa dzieła teatralne, czyli balet Igora Strawieńskiego i wywodzące się z estetyki Tanztheater przedstawienie Piny Bausch, które podejmują temat Święta Wiosny. Rozważania domykam klamrą – wracając na grunt polski z refleksją nad instalacją z gatunku video-art autorstwa Katarzyny Kozyry.

Mieczysław Limanowski poświęca swój tekst relacji, jaka zachodzi pomiędzy cyklem obrzędowo-świętecznym *Roku Polskiego* a pewnymi swoistymi przemianami energii przejawiającymi się w *Zbiorowej Duszy* narodu. Natura, w rozumieniu autora, bezpośrednio wpływa na zbiorowość, a cykl roczny układa się w energetyczną sinusoidę pełną następujących po sobie wzlotów i upadków:

Oto Wiosna. Słońce zmusza lody do tajenia, ziemię do rodzenia, ptaki do nowych wzlotów. Po długiej zimie podnosi się świeża krew w człowieku, jak podnoszą się soki w przebudzonych drzewach. Jeszcze jedna chwila [do – przyp. mój, TP] zrzucenia starej maski czy skorupy zaśniedziałej z wpółsenego (sic!) ciała, a następuje żywiołowy krzyk i rozwarcie rąk, a z tym tęsknota przeogromna do wyszumienia się czy wykipienia³.

Limanowski ujawnia w tym opisie ukryty w naturze potencjał performatywny; wpływa on bezpośrednio na relacje międzyludzkie i w nich się manifestuje. Przyroda zyskuje charakter bohatera dramatycznego, który: czyni, zmienia, działa, pozostaje w nieustannym ruchu. Wykorzystuje tutaj przedstawiony obraz świata budzącego się po zimie ze stagnacji i marazmu. By zastosować metaforę teatralną, można powiedzieć, że pustka wymownego milczenia zostaje w końcu, po długim oczekiwaniu wypełniona słowem i działaniem. Wkrótce jednak słowo to przerodzi się w krzyk, a działanie w orgiastyczny i ekstatyczny taniec, którego energia po „wyszumieniu i wykipieniu” znów zacznie opadać, aby w końcu, na powrót ucichnąć. W ten cykl wpisana jest również zbiorowość, zależność ta została opisana przez Limanowskiego w następujący sposób:

Tylko na tle stałego, co roku powracającego rytmu ziemi polskiej staje się zrozumiała dusza zbiorowa, tylko na tle odwiecznego rytmu, zakorzenionego w fundamentach psychiki polskiej, stają się jasne zygzyki historii polskiej – prawdziwe wyroki Boże⁴.

³ M. Limanowski, *Rok polski i dusza zbiorowa*, w: tegoż, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, Warszawa 1994, s. 125.

⁴ Tamże, s. 127.

Pozostawiając na marginesie tej dyskusji specyficzną formę, którą posługuje się Limanowski, można z tej wypowiedzi wysnuć kilka interesujących nas kwestii. Mam całkowitą świadomość, że poetyka ta może niektórym przypominać przemówienie totalitarnego przywódcy, ale niech czytelnik spróbuje się jednak przebić przez formę tego tekstu i spróbujemy wspólnie dotrzeć do sedna problemu. Autor patrzy na rzeczywistość przez pryzmat zbiorowości. Proces doświadczania odbywa się, według niego, tylko na poziomie gremialnego współodczuwania i zbiorowych reakcji na określone zjawiska cyklu *Roku Polskiego*. Z dyskursu całkowicie wyrugowana zostaje jednostka i jej subiektywne wrażenia, refleksje i opinie. W ten sposób rodzi się *Dusza Zbiorowa*, funkcjonująca jako wyraziciel emocji, uczuć i idei ogółu. Taka kolektywność nie jest przecież obca europejskiej kulturze. Wystarczy przywołać choćby przedstawienia antycznych tragedii, które, jak powiedział Arystoteles, miały wzbudzić w widzu *litość* i *trwogę*, a w konsekwencji wywołać *katharsis*. Wszyscy pamiętamy o tym, że przedstawienia obrazowały mity, które były powszechnie znane. Każdy Grek wiedział przecież o historii nieszczęsnego Edypa, słyszał o zamordowanym przez żonę i jej kochankę Agamemnonie. Co więc nim powodowało i wzbudzało zakładane przez Arystotelesa reakcje? Odpowiedź jest niezwykle prosta: to wspólnota, która łączyła poszczególne jednostki w zbiorowość, wspólnota tradycji, wiedzy i przeżywania. O tę samą wspólnotę, w której *rytm ziemi* wpływa bezpośrednio na rytmy *psychiki polskiej* (zbiorowej), zdaje się chodzić Limanowskiemu. Cykl roczny, bogaty w święta i okresy zadumy, układający się jak sinusoida, wpływa na zbiorowe odczuwanie rzeczywistości. Zbiorowość jest niejako płótnem, na którym manifestują się przemiany energii naturalnych. Początek owego cyklu energetycznego stanowi wiosna:

Kościół katolicki przeniósł początek roku z marca na pierwszy dzień stycznia, a z tym przeniósł formy związane z wiosną, słońcem, z zielenią i wezbraniem życia w porę, kiedy śnieg jeszcze pokrywa ziemię i w duszy rodzą się tęsknoty do światła, pierwsze i najczystsze⁵.

Kultura w końcu wkracza w przestrzeń działania natury i zmienia ją nie do poznania. Limanowski wskazuje Kościół jako tę instytucję, która zachwiała cyklem naturalnego porządku, aby wyrugować pogański porządek świąteczny. Ta sztuczna i odgórnie narzucona koncepcja miała doprowadzić do bezwzględnej unifikacji i wpojenia powszechnej katolickiej idei. Takie naruszenie naturalnego porządku wiąże się również z destrukcją *Duszy Zbiorowej*

⁵ Tamże, s. 128.

i jej kolektywnego charakteru przeżywania rzeczywistości. Pierwotna wspólnota zastąpiona została wtórną strukturą pozostającą poza naturalnym porządkiem. Rzeczywistości rządzącej się prawami natury towarzyszy, jak już wspominałem, pewien cykl przemian energetycznych, który rozchwiany i zdominowany przez kulturę uległ dekonstrukcji i ostatecznie stracił na znaczeniu.

Święto wiosny symbolizowało dla naszych przodków chwilę zrzucenia z siebie Śmierci, z którą w długich dniach zimowych nauczono się przestawać. Do dzisiaj jeszcze dziewczęta na Śląsku w marcu czynią ze słomy bałwana czy chochoła – Marzankę; martwice tę prowadzą wśród śpiewu chóralnego długim korytowem do rzeki. Po południu tegoż dnia przyozdabiają nową lalkę wstążkami, zielenią i owocami i prowadzą to Nowe Latko ze śpiewem do wsi⁶.

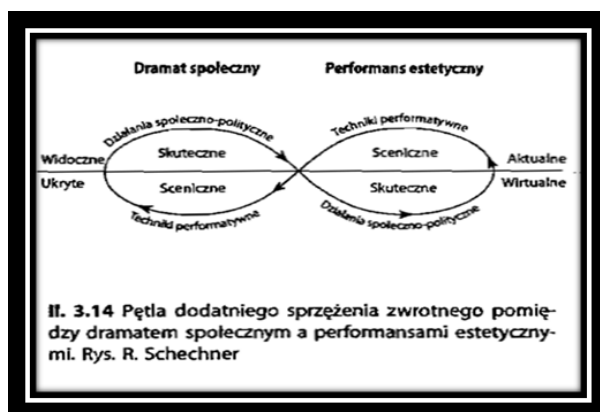
W ten sposób docieramy bezpośrednio do opisu święta wiosennego, w którym idee zostają ubrane w widzialne i namacalne reprezentacje, a pewne znaki i symbole odsyłały do bardzo konkretnych wyobrażeń. Limanowski obrazuje tu skrupulatnie rytuał przejścia, który ucieleśnia idee funkcjonujące w zbiorowej świadomości w postaci performansu, akcji dramatycznej. Mamy tu więc do czynienia z dwiema stojącymi naprzeciw siebie wartościami: ideą śmierci i ideą życia. Cykl *Roku Polskiego* pozwala im następować płynnie po sobie, wpisując je w pewną szerszą perspektywę naturalnych przemian. I tak wszystko rodzi się, aby kiedyś umrzeć, a następnie odrodzić się na nowo. Zima konotowana jest jednoznacznie ze śmiercią i pustką, ale po niej następuje czas odrodzenia, podniesienia sił witalnych – Wiosna. Sama idea jednak człowiekowi nie wystarcza, tworzy więc namacalny wizerunek, który ucieleśnia symbol. Limanowski pisze o „zrzuceniu z siebie Śmierci”, co odnieść można bezpośrednio do idei rytuału, którego zadaniem jest ostateczne rozprawienie się z nią, zrzucenie jej jarzma, przejście ze stanu zniewolenia do stanu niczym nieskrępowanej wolności.

Jednak jest jeszcze jeden ważny aspekt, który warto poruszyć, mianowicie problem oswojenia idei. Człowiek tworzy kukłę, nadaje jej konkretne cechy – tworząc ją na obraz i podobieństwo swojego wyobrażenia. Tym samym to, co nienamacalne, funkcjonujące w sferze duchowej, zyskuje materialny charakter, a co za tym idzie – staje się bliższe człowiekowi, mniej abstrakcyjne, mniej obce. Podobnie jak szaman musi zjednoczyć się z przedmiotem, z którym walczy, aby przez rozpoznanie jego natury mógł z nim wygrać, tak człowiek, aby mógł wejść w relacje z abstrakcyjną ideą, musi ją najpierw sprowadzić do poziomu namacalnej reprezentacji – ucieleścić. Dopie-

⁶ Tamże.

ro na tym szczeblu jest w stanie podjąć działanie jak równy z równym. Ucieleśnienie to pozwala na stworzenie performansu, czy jak kto woli – akcji dramatycznej. Stąd przechodzi się już bezpośrednio do sfery działania. Chór dziewcząt odprowadzi kukłę *Marzanki*, aby utopić ją w rzece, a tym samym ostatecznie rozprawić się ze *Śmiercią*. Na jej miejsce, wśród wesołego śpiewu zostanie wprowadzone *Nowe Latko* jako figuracja życiodajnych energii i nowego początku, w ten sposób *dramat społeczny*, rozgrywany na poziomie idei, zostanie ostatecznie przekształcony w *performans artystyczny*, pozwalając zbiorowości zrozumieć tok zachodzących przemian.

Teraz należy spróbować przenieść ten jednostkowy przykład w sferę szerszej teorii, mam tu na myśli schemat obrazujący obopólne i wzajemne uzależnienie od siebie dramatu społecznego i performansu artystycznego autorstwa Victora Turnera, który został zinterpretowany i przedstawiony graficznie przez Ryszarda Schechnera. Prezentuje się następująco:



Na początku należy zrekonstruować tryb działania tego mechanizmu. Całość zaczyna się od widocznego *Dramatu społecznego*, który, w akcie wirtualnego przetworzenia *działania społeczno-politycznego*, wypływa w postaci *Performansu estetycznego*. Z kolei ten performans zostaje znów przetworzony, tym razem po stronie *Dramatu społecznego*, wpływając na powstanie kolejnego społecznego widowiska. Cykl ten powtarza się bez końca. Odwołując się więc do wcześniejszego przykładu: społeczność przepracowuje rzeczywistość na poziomie elementarnych idei, próbując w ten sposób wytłumaczyć sobie cykl naturalny. To, co dzieje się na poziomie niematerialnej wspólnoty ducha, to właśnie *Dramat społeczny*. W chwili, gdy zostanie on zaadaptowany, a idea zostanie przetransponowana w obiekt, materialną reprezentacją rozpoczyna się *Performans artystyczny*. Inscenizacja stanie się niejako aktem, w którym zrealizować będzie mogła się idea, co więcej, artystyczne prze-

tworzenie jednej idei społecznej spowoduje powstanie kolejnej. Stąd właśnie potrzeba utopienia kukły symbolizującej stary zimowy porządek, porządek śmierci i zastąpienia jej *Nowym Latkiem*, które ucieleśnia już odrębny porządek ideowy, związany z odrodzeniem nowego życia. Wspólnotowa myśl sankcjonuje niejako powstanie artystycznej recepcji, która jest asumptem do powstania kolejnej idei społecznej, a co za tym idzie – następnej inscenizacji. Jak powiada Turner:

Życie samo staje się teraz zwierciadłem sztuki, a żywi odgrywają swoje życie performatywnie, gdyż jako protagoniści społecznego dramatu, „dramatu życia”, zostali przez dramat sceniczny wyposażeni w niektóre ze swoich najbardziej istotnych opinii, wyobrażeń, tropów myślowych i ideologicznych perspektyw⁷.

Autor diagnozuje tutaj pewnego rodzaju *wirusa performatywnego*, który niejako infekuje sposób, w jaki patrzymy na rzeczywistość, tworząc konkretny rodzaj preferowanego kulturowo wyobrażenia otaczających nas realiów. Dlaczego owe dziewczęta ze Śląska, przywołane przez Limanowskiego „przyozdabiają nową lalkę” [Nowe Latko – przyp. mój, TP] *wstążkami, zielenią i owocami*? Powód leży nie gdzie indziej, ale w pewnym kulturowo utrwalonym wizerunku, który tak bardzo zrósł się z określoną ideą społeczną, że nie jesteśmy już sobie w stanie ich inaczej wyobrazić. Innymi słowy, *Performens artystyczny* tak głęboko zapośredniczył nasze widzenie rzeczywistości, że nie możemy oddzielić go od *Dramatu społecznego*. Turner konkluduje: „Ani życie nie odzwierciedla dokładnie sztuki, ani też sztuka życia; jako że żadne z nich nie jest zwierciadłem płaskim, lecz „macierzowym”; przy każdej wymianie dodaje się coś nowego i gubi lub odrzuca coś starego”⁸.

Performens artystyczny, o który chodzi Turnerowi, nie jest mimetycznym odwzorowaniem idei zawartej w *Dramacie społecznym*. Życie jest opracowywane przez sztukę, podlega swobodnej parafrazie. Obie formy jednak wzajemnie na siebie oddziałują, za każdym razem interpretując siebie same. Zmiana kulturowo ustanowionych wyobrażeń pewnych zjawisk cyklu naturalnego odbywa się raczej w powolnym, ewolucyjnym procesie, który pozwala na wprowadzenie do powszechnej świadomości innych niż dotychczasowe przekonania. Zawsze jednak potrzebny jest prekursor owej zmiany, ktoś, kto potrafi sobie wyobrazić rzeczywistość stojącą w sprzeczności wobec obowiązujących trendów. Jednak aby ocenić skalę zmian, jakie się doko-

⁷ V. Turner, *On the Edge of the Bush*, cyt. za: R. Schechner, *Performatyka...*, s. 96.

⁸ Tamże.

nały, trzeba czasu, który pozwoli nam zweryfikować zasięg ich funkcjonowania. Nowość zawsze łączy się z dezaprobatą ogółu i potrzebą jej *oswojenia*. Pozwolę postawić retoryczne pytanie: Czy wyobrażamy sobie historię współczesnego baletu bez niepokornych choreografii Niżyńskiego czy rewolucyjnych rozwiązań muzycznych Strawińskiego?

Wieczór 29 maja 1913 r. w Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu zapisał się jako przełomowy nie tylko dla historii baletu, ale przede wszystkim jako istotny punkt zwrotny dla całej estetyki tańca. Premiera *Święta Wiosny* Igora Strawińskiego w choreografii Wacława Niżyńskiego, zrobiona pod egidą mecenatu Sergiusza Diagilewa, stała się podstawą do nowego sposobu myślenia o ciele tańczącym na scenie. Jak napisze Anna Królicza:

Początek XX stulecia był przełomowym momentem dla tańca w Europie. Balet, najdłużej na przestrzeni wieków rozwijana forma sceniczna o monolitycznym charakterze, zaczął w końcu funkcjonować w przestrzeni dialogu lub opozycji wobec innych form, co spowodowało powstanie twórczego fermentu⁹.

Nie chodzi tu jednak tylko o realizację idei *syntezy sztuk* w przedstawieniu baletowym, czyli wzajemną korelację choreografii, muzyki i scenografii, która pozwoliła na stworzenie dzieła o charakterze totalnym, lecz o samo odważne przekroczenie sztywnych reguł baletowej konwencji. Nagle na scenie, zamiast wystudiowanych póz i gestów, pojawiły się pełne temperamentu, niemalże konwulsyjne ruchy, oddające w pełni dramaturgię wiosennego rytuału. Muzyka – bardzo dynamiczna, niejako miota ciałami tancerzy w ekstazy uniesieniu, nie pozwalając im ani na chwilę zapomnieć o celu dla jakiego się zebrali, o *Ofierze*. Zaczęły jednak od samego początku:

Publiczność była niezadowolona, wręcz rozjuszona tym, co zobaczyła i usłyszała – w teatrze wybuchł wielki skandal. Widzowie zagłuszali muzykę, krzykiem i tupaniem manifestując swoją niezgodę. Sam Diagilew apelował o ciszę, a kiedy to nie pomogło, dla uspokojenia tłumu zaczęto wygaszać oświetlenie na sali. Solistkę wykonującą rolę Wybranej, uciekającą w popłochu za scenę Maię Piltz, Diagilew wypchnął z powrotem na deski; z kolei w kulisach Niżyński, choreograf, głośno liczył takty, by tancerze mogli w rytm muzyki prowadzić swoje gesty. W takiej atmosferze artyści wykonali jednak *Święto Wiosny* do końca¹⁰.

⁹ A. Królicza, *Balety, które zmieniły historię tańca*, w: *Balet i Taniec*, t. 18, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2010, s. 15.

¹⁰ A. Królicza, *Płotka o Sacreduprintemps*, w: *Balet i Taniec...*, s. 22.

Szok estetyczny, jaki przeżyła widownia, musiał być rzeczywiście ogromny, skoro zmusił widzów do tak żywiołowej, konkretnej i zdecydowanej reakcji, sprzeciwu wobec nowych jakości w balecie. Jak bardzo różne musiało być to przedstawienie od tych, które można było dotychczas oglądać na paryskich scenach? Oprócz tego oczywistego wniosku, można by jeszcze zwrócić uwagę na performatywny kontekst tej sytuacji. *Święto Wiosny*, obraz fikcyjny, dzieło teatralne, okazało się asumptem do bardzo rzeczywistego działania po stronie widowni. Udowadnia to po raz kolejny silny i nierozzerwalny związek między fikcją przedstawieniową i realiami, które potrafią bardzo mocno manifestować swoją obecność – nie tylko w aspekcie ideowym, będąc inspiracją dla artystów, lecz również w kontekście konkretnej czynności podejmowanej w reakcji na tu i teraz odbywającą się inscenizację. *Le Sacreduprintemps* obrazuje przebieg rytuału przejścia, co nasuwa jeszcze jedno skojarzenie. Gdyby założyć owe szersze ramy przedstawienia, można odczytać postawę artystów jako reprezentantów tego, co nowe, żywe, wiosenne. Publiczność zaś zostanie ustawiona w roli obrońców starego, zimowego porządku. *Ofiarę* zaś stanowiłaby sama materia przedstawienia, które, pomimo zakłóceń, musi się dokonać, aby nastąpiła przemiana. Areną czy ołtarzem dla tego aktu stałby się natomiast *Teatr*, któremu owa zmiana jest konieczna i niezbędna. Choreografia składa się z dwóch części ilustrujących przebieg obrzędu, można zatem powiedzieć, że w jego narracji nie pojawia się fabuła literacka. Był to ciąg obrazów przedstawiających rytuał na pogańskiej Rusi. Pierwsza część zawierała przygotowanie do tańca Wybranej, natomiast w drugiej dochodziło już do dopełnienia wiosennej ofiary. Dopiero pod jej wpływem świat przyrody miał się odrodzić¹¹.

Kurtyna podnosi się, scena zapełniona jest mniejszymi i większymi grupami tancerzy, horyzont zamyka malowany prospekt przedstawiający zielone wzgórze wokół którego płynie rzeka. Pierwsze spokojne takty muzyki szybko zmieniają się w bardzo mocno punktujące rytm dźwięki, wraz z nimi mężczyźni, ustawieni w kole po lewej stronie (patrząc od strony widowni), zaczynają energicznie podskakiwać, ich ciała zdają się być w ciągłym napięciu, postawa niezgrabna, zaś ruchy, które wykonują, są krótkie, rwane, mocno osadzone w muzyce. Energiczne podskoki tancerzy budzą z odętwienia Czarownicę, która biega wśród uspiomych jeszcze aktorów, tak jakby chciała obudzić ich z letargu – odczarować. Rozpoczyna się swoista reakcja łańcuchowa, która w końcu doprowadzi do zapełnienia się sceny korowodami kolorowo ubranych bohaterów. Tak właśnie rozpoczyna się *Święto*

¹¹ Tamże, s. 25.

*Wiosny*¹². Muzyka jest w pełni kompatybilna z ruchem aktorów. Choreografia składa się z układów zbiorowych, pełnych mocno akcentowanych, lecz prostych ruchów i gestów, pozostających jednak poza porządkiem klasycznie rozumianego baletu. Ciało zdają się odbijać w sobie muzyczne takty, pozostając jakby poza kontrolą bohaterów, są niesione zbiorową energią rytuału. Nie ma tu miejsca na przypadek, wszystko sankcjonowane jest przez ścisły porządek obrzędu. Ujawnia się nam tu też pewna fundamentalna opozycja pomiędzy energią męską i żeńską, które do pewnego momentu są zupełnie ze sobą rozdzielone – tancerze i tancerki wykonują swoje układy w osobnych korowodach. Oba światy rywalizują ze sobą, ścierają się, to znów współpracują przenikając się wzajemnie. Ciało funkcjonuje poza porządkiem podmiotowym (jednostkowym), jest jedynie elementem większej całości. Jego zadaniem jest wykonanie określonych formuł, gestów, ruchów pozwalających na dopełnienie się rytualnej układanki. Ruch staje się silnie skonwencjonalizowany, powtarzalny, synchroniczny, zarówno względem rytmów, jak i tempa muzyki. Na scenę zostaje wprowadzony Mędrzec w białej szacie, to wokół niego zacznie organizować się cały ruch, stanie się on niemalże *AxisMundi* scenicznej rzeczywistości. Tłum jednoczy się coraz bardziej, zacieśniając się wokół Starca. Zbudowana wspólnota uwidacznia się również w samym charakterze ruchu tancerzy, który, z rozedrganego i konwulsyjnego, zmienia się powoli w bardzo mocny i zdecydowany gest wznoszenia dłoni z zaciśniętą pięścią jakby na znak jedności i zgody.

Rozpoczyna się akt drugi. Dziewczęta zgromadzone w kole zaczynają swój taniec. Najpierw powolny ruch po okręgu, tak jakby chciały się zaprezentować. Choreografia jest oparta na schematycznie powtarzającym się ruchu, który bohaterki wykonują grupowo, koncentrując się wokół środkowego punktu wyznaczonego na scenie. Muzyka jest dużo spokojniejsza niż dotychczas, wycisza niejako tancerki, ale jednocześnie cały czas trzyma w niepokojącym napięciu. Bohaterki zdają się być zaczarowane jej tonem, poddają się jej zupełnie. Jedna z tancerek upada na ziemię i zostaje wciągnięta do środka koła. Oto Wybrana – taniec osiągnął wreszcie swój cel, pozyskano ofiarę. Muzyka odzyskuje swoje dawne żywiołowe tempo. Kobieta w centrum stoi nieruchomo: osłupiała z przerażenia, wie jednak, że obrzęd musi zostać spełniony, a ona stała się jego najistotniejszym elementem. Punktowe światło oświetla jej postać, reszta tancerek zaś organizuje swój ruch

¹² Opis zrealizowany na podstawie nagrania „Święta Wiosny” w realizacji Teatru Maryjskiego w Petersburgu z czerwca 2008 roku, w: *Balet i Taniec*, t. 18, Biblioteka Gazety Wyborczej, Warszawa 2010.

wokół niej. Następnie na scenie pojawiają się grupy mężczyzn; tańczą oni w niewielkich kołach po obu stronach Wybranej, za jej plecami natomiast stoją dziwne postacie obleczone w niedźwiedzie skóry. W końcu wszystkie grupy łączą się i rozpoczynają wspólny taniec wokół Ofiary. Światła gasną, a kobieta rozpoczyna swój pełen pasji taniec: najpierw żywiłowo podskakuje, następnie próbuje wyrwać się z korowodu, który ją otoczył. Tancerka tworzy swoją osobą pewien pomost między realiami a rzeczywistością magiczną. Podkreśla to zestaw zorganizowanych wertykalnie gestów, które umieszczają postać gdzieś sferze liminalnej. Muzyka wprowadza Wybraną w trans, jej ruch zaczyna funkcjonować poza świadomością, jest rwany, konwulsyjny, pełen nerwowych podskoków i gestów. Kobieta w końcu upada na ziemię, rytuał się dopełnia – ofiara zostaje spełniona.

Estetyka teatru tańca Piny Bausch jest zupełnie inna. Wyrosła ona z refleksyjnego podejścia artystki do niemieckiej tradycji tanecznej. Wymienić tu trzeba główne dwa nazwiska: Rudolfa von Labana, twórcy *Ausdruckstanz*, czyli niemieckiego tańca wyrazistego, oraz Kurta Joossa, który w 1927 roku objął kierownictwo nad Folkwangschule w Essen-Werden, gdzie uczyła się Bausch:

Szkoła ta nie zrywała tak ostro z klasycznymi podstawami tańca, jak czynił to Instytut Labana. Przeciwnie, klasyczny balet nadal uważano tu za niezbędny punkt wyjścia dla tancerzy i bynajmniej nie traktowano go jako przeszkody w ich poszukiwaniach. Folkwangschule okazała się nie tylko kuźnią talentów, ale i miejscem, w którym pod ręką Joossa rozwijał się profesjonalny teatr tańca¹³.

Trudno w obliczu wszystkich przytoczonych tutaj faktów odnaleźć jedno źródło estetyki, jaką wypracowała Bausch w swoim teatrze. Jest to swoisty konglomerat inspiracji oraz intuicji samej choreografki, dla której nadrzędną ideą zdawało się być odnalezienie w tańcu odczuwającego, myślącego, prawdziwego człowieka. Ciało stało się w tym teatrze równie wieloznacznym materiałem, podatnym bardziej na autosugestię, która rodziła się w procesie pracy nad własną samoświadomością, niż jakiegokolwiek inne, zewnętrzne wpływy choreografa. Wraz z tym teatrem konstytuuje się również owa autonomiczna i swoista przestrzeń, w której cielesność nie jest tylko tworzywem, ale w pewien sposób uzyskuje status „twórcy”, uobecniając symbolicznie w tańcu swoje subiektywne przeżycia. Wokół każdego ciała z osobna tworzy się specyficzna aura wyjątkowości, żeby nie powiedzieć: geniuszu.

Istnieją pewne wyznaczniki, które decydują o jego wyjątkowości. Intrygujące na pierwszy rzut oka wydaje się tak charakterystyczne dla Bausch

¹³ A. Rembowska, *Teatr Tańca Piny Bausch*, Warszawa 2009, s. 12.

zderzenie ciała z materią naturalną, w tym przypadku z ziemią – torfem, po którym poruszają się tancerze w *Frühlingsopfer*.

W symbolicznych wyobrażeniach ziemi, ziemskiej energii życia i płodności – w różnych kulturach powracają podobne obrazy. Warto zwrócić uwagę na częste występowanie w nich obok siebie życia i śmierci, światła i mroku, które poddane zostają lunarnym i solarnym siłom. Ziemia rodzi, ziemia pochłania, ziemia daje schronienie, ziemia wymaga, bywa powolna ludzkim działaniom. Ma swoje odmiany. Bywa miękka i grząska, to znów sucha i krucha. Może oznaczać daremny trud, płodność lub trwałość, albo przeciwnie: rozkład, ulotność życia i śmierci¹⁴.

Rembowska podkreśla w tej wypowiedzi dwoistą naturę ziemi, opisując ją jako siedlisko życia, urodzaju, płodności, z drugiej zaś strony budzi naturalne skojarzenia ze śmiercią, grobem, rozpadem, nicością. Ziemia jest całkowicie i nierozzerwalnie zrosnięta z człowiekiem, jest mu posłuszna, a czasami stawia mu wyzwania. Pomimo swojej dualnej, kapryśnej natury, stanowi ona najbardziej pierwotne, harmonijne środowisko, w którym człowiek żyje i w którym umiera, powracając niejako do samego początku swojego cielesnego istnienia. Ziemia, jak wspomina autorka, poddana jest „lunarnym i solarnym siłom”, a więc mocom pozostającym poza sferą wpływów człowieka. Jest ona w swej prymarnej formie bytem doskonałym, rozporządzanym przez siły natury, nie „jest”, lecz „bywa” powolna ludziom. Przybiera różne, swoiste w danym miejscu i czasie, formy. Jest pierwotnym siedliskiem, z którego człowiek wychodzi i do którego wraca. Bausch konfrontuje swoich tancerzy z ziemistym podłożem, przenosi ciało w jego naturalne środowisko – pozwala mu w nim pracować. Pokazuje jak owo ciało męczy się, poci, upada i powstaje na nowo. Choreografka wyjaśni to następująco:

Tańczymy na gołej ziemi, pocimy się, zdarza się nam występować w mokrych strojach wieczorowych. Kiedy chodzimy po trawie, panuje cisza albo bzyczą komary. Trawa ma zapach, określoną temperaturę. Podobnie jest z wodą: kiedy przez nią biegniesz – robi hałas, a kiedy się uspokoi – przypomina lustro... Lubię te przeżycia. Są jak jednoczenie się z czymś¹⁵.

Jak podkreśla sama artystka, chodzi o aspekt głębokiego przeżycia, empirycznego doświadczenia natury, wejścia z nią w relację – stworzenia pier-

¹⁴Tamże, s. 63.

¹⁵Tamże, s. 62.

wotnej wspólnoty, w której życie zlewa się ze śmiercią, tworząc nieskończony ciąg przemian. Rytuał wiosenny skupia się przecież bezpośrednio na dokonującym się poprzez ofiarę przejściu od śmierci do życia, od zimy w wiosnę. Ziemia staje się fundamentem dla pracującego ciała, buduje z nim interakcje, wchodzi w bezpośredni, bardzo osobisty dialog z tancerzem. Chodzi tu zarówno o czyisto fizyczne, organiczne doświadczenie ziemi, jej zapachu, faktury, barwy, ale i o doświadczenie metafizyczne – wejścia w pierwotną relację, w której nie tyle odczuwa się konkretne, fizyczne właściwości zjawisk, ale czuje się, według Piny Bausch, ich nieodłączną częścią, jednoczy się z nimi i współodczuwa. Oto przepis na zbudowanie rytualnej wspólnoty.

Scena byłaby dla niej zapewne polem bitwy, gdyby w starciu płci można było dostrzec zwycięzcę i zarazem wskazać ofiarę. Tymczasem to raczej obszar współczucia, na którym Bausch towarzyszy jednej i drugiej stronie bez cienia krytyki – z ciekawością oraz czułą atencją obserwując, jak dopełniają się one i jak dalece się różnią¹⁶

– podsumowuje Aleksandra Rembowska, opisując sytuację wewnętrznej walki płci w sztukach Piny Bausch. Również w *Frühlingsopfert* aspekt wydaje się być interesującym, kobiety i mężczyźni tworzą dwa zwarte, zupełnie odrębne od siebie wzajemnie obozy. Spektakl otwiera scena przebudzenia się jednej z kobiet, która śpi na wyłożonym torfem podłożu. Następnie pojawiają się kolejne postacie – panie, ubrane w beżowe sukienki, wchodzi kolejno po sobie na scenę. Nie jest to jak u Strawińskiego kilka grup, lecz stopniowo pojawiające się jednostki lub pary, które łączy wspólne doświadczenie rzeczywistości. Wydają się jakby nowonarodzonymi istotami, które nieśmiało wkraczają do nowego świata, ucząc się zasad, jakie w nim panują, zostają od razu zanurzone w pierwszej, pierwotnej, naturalnej substancji, jaką jest ziemia – zostają niejako poddane ziemi. Odnajdują (raczej: uświadamiają) sobie jego istnienie, bo przecież to na nim spała jedna z nich) fragment czerwonego materiału, ciało obce, które wzbudza zainteresowanie. Jest artefaktem spoza świata natury, czymś nieznanym, co wkrótce stanie się atrybutem Ofiary. Przedmiot nie tylko wzbudza ciekawość, ale również grozę, jest powodem do zebrania się dziewcząt w większej grupie. Mężczyźni pojawiają się na scenie później, wbiegają szybko dużą grupą, anektując zupełnie przestrzeń, wprowadzają zamęt, ich silna obecność na scenie onieśmiela i obezwładnia, żeby nie powiedzieć: terroryzuje kobiety. Nie chodzi tu o ukazanie jakiegokolwiek sytuacji opresyjnej widzianej przez pryzmat fe-

¹⁶Tamże, s. 79.

minizmu. Stawiając tak konkretne rozróżnienie zależy mi, aby podkreślić różnice pomiędzy męską, zdecydowaną ukierunkowaną siłą, a kobiecą, niewinną, pełną zdystansowania i ostrożności energią.

Konkludując, *Święto Wiosny* to rytuał, którego energia ujawnia się gdzieś na styku tych dwóch przeciwstawnych sobie sił. Dwie skrajnie różniące się od siebie postawy oświetlają się, wydobywając z siebie wzajemnie to, co najistotniejsze i niezbędne, aby obrzęd mógł się dokonać. Tylko jedność osiągnięta z różnorodności pozwoli dokonać się ceremonii rytualnej ofiary w pełni. Ofiarnica odziana w czerwoną sukienkę przyobleka na siebie niejako cechy obu płci, nadal jest kobietą, a jednocześnie to właśnie jej ruch zyskuje konkretną moc sprawczą, to ona łącząc w sobie oba pierwiastki: męski i żeński, w ekstatycznym, mocno osadzonym w ciele tańcu, uosabia wiosenną energię. Kobieta personifikuje naturalny porządek życia i śmierci, staje się niejako metaforą dla harmonii wszechświata, która powstaje w wyniku ścierania się, na pierwszy rzut oka, wrogich sobie sił.

Warto zastanowić się jeszcze nad realizacją *Święta Wiosny* zaproponowaną przez Katarzynę Kozyrę. Artystka w swojej video-instalacji pogłębiła do granic niemożliwości sprzeciw wobec przeestetyzowanego ciała tancerza baletowego, zastępując je głęboko naturalistycznym obrazem, wyrugowanej gdzieś poza nawias społecznie akceptowanych norm estetycznych cielesnością starczą, pełną mankamentów, niedoskonałości, nie mieszczącą się w ogólnie przyjętym kanonie piękna. Ekran ustawiony w dwóch okręgach odzwierciedlać miały korowody przygotowujące Ofiarę z choreografii baletowej Niżyńskiego. Mechanicznie poruszające się na ekranach postaci w pokracznych pozach próbują zastąpić widzowi taneczny popis. Premiera baletu Igora Strawińskiego była dla współczesnych mu widzów haniebnym przekroczeniem, skandalem. Katarzyna Kozyra stawia dzisiejszą publiczność w takiej samej sytuacji, burzy ustanowiony kulturowo kanon, pokazuje nam widowisko, które zupełnie nie przystaje do wymogów estetycznych, co więcej, sama forma prezentacji tego dzieła zdaje się być nie do końca jasna. Mamy do czynienia z zapośredniczeniem żywego ciała przez przedmiot, ekran. Została nam odebrana szansa na obserwowanie wiosennego rytuału dziejącego się tu i teraz. Cała atmosfera przemiany starego porządku zimowego w nowy wiosenny, atmosfera ofiary, została stępiona w procesie rejestracji video. Czy we współczesnej nam rzeczywistości jest jeszcze możliwość przeprowadzenia wiosennego rytu? Czy jesteśmy jeszcze zdolni doświadczać w sposób naturalny i niezapośredniczony? Każdy wiosenny rytuał nosi w sobie pierwiastek przemiany starego porządku w nowy ład, instalacja Kozyry nastawiona jest na zmianę innego rodzaju, zmianę w świadomości

odbiorcy, która zmusiłaby go do zaakceptowania tego, co inne, obce, nowe, a jednocześnie tak bardzo ludzkie. Artystka stawia nas (widzów) w konfrontacji z przyszłością, która nas wszystkich czeka, a którą tak bardzo chcielibyśmy odsunąć w czasie. Mowa oczywiście o konfrontacji ze starością, a w konsekwencji ze śmiercią, zanikiem i anihilacją.

Święto wiosny doczekało się naprawdę ogromnej liczby przeróżnych interpretacji, które od zarania tłumaczyły ludzkości naturalną konieczność przemian. Nie sztuką jest jednak bezwiednie powtórzyć nic nie znaczący gest, sztuką natomiast jest go refleksyjnie i mądrze zinterpretować, tak, aby mógł ciągle i wciąż oznaczać coś na nowo.



Tomasz Pietrucha, student Wiedzy o Teatrze oraz Zarządzania Kulturą i Mediami na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zafascynowany: teatrem tańca oraz zagadnieniem cielesności i jej ekspresji w dramacie, teatrze i performansie. Wciąż próbuje swoich sił w starciu z rzeczywistością, wiedząc o tym, że: *Człowiek uczyony nie jest uczyony we wszystkim; ale rozumny człowiek jest we wszystkim rozumny, nawet w tym, czego nie wie* (Michel de Montaigne, *Próby*).

FELIETONY I ESEJE

Monika Danielak

MITY W CZORAJ I DZIŚ

Mit to podanie, opowieść o bogach, o legendarnych bohaterach, fantastycznych, zdarzeniach. Opowiadane historie są próbą wyjaśnienia natury, przeznaczenia świata i człowieka. Mity to również swego rodzaju opowieści sakralne, wyrażające i uzasadniające religijne wierzenia. Współcześnie słowo „mit” zyskało również nowe znaczenie, określające fałszywe przekonania, które są przyjmowane i uznawane bez dowodu.

Mity stanowią bardzo ważny element każdej społeczności. Pierwotnie były częścią kultury oralnej (dziś mity, podania i legendy zyskały postać pisaną), ich kolejne warianty nieco się od siebie różniły. Mircea Eliade twierdzi, że naturę mitu i jego funkcje można objaśnić jedynie opierając się na dowodach etnograficznych. Do najważniejszych funkcji, jakie spełniają mity należą: funkcja sakralna, poznawcza, światopoglądowa. Co ciekawe, mity nie zawierają wyrażonych wprost morałów. Formułowanie wniosków to zadanie dla słuchacza lub czytelnika. Mit staje się więc wyzwaniem. Warto zauważyć, że mit zajmuje we współczesnej nauce miejsce szczególne i jest przedmiotem badań przedstawicieli różnych dyscyplin wiedzy. Wśród nich należy wymienić etnologów, antropologów, literaturoznawców czy psychologów. Bardzo ciekawe też są twierdzenia różnych badaczy dotyczące teorii mitu. Zygmunt Freud uważa mit za zjawisko analogiczne do snu. Dostrzega w nim ukrytą symbolikę seksualną. Ścisły związek między mitem a rytuałem rozpatrywanym z filozoficznego i religioznawczego punktu widzenia zauważyli Gilbert Murray i Jane Harrison. Natomiast Emil Durkheim traktował mit jako część systemu religijnego. Twierdził on, że mit stanowi odzwierciedlenie wartości i struktur społecznych.

Zdaniem wielu krytyków ewolucja literatury prowadzi do przeobrażeń i przekształceń wzorów archetypowych i związanych z nimi emocji. Rozpatrując kryterium funkcjonalne w danym materiale literackim, można wyróżnić kilka sposobów przetwarzania motywów mitologicznych, wśród nich między innymi renarrację (powtórzenia całych mitów lub pewnych motywów), reinterpretację (zmiana sensu lub wymowy motywu mitologicznego) oraz prefigurację (zapowiedź kolejnej historii).

Jednym z najpopularniejszych mitów jest opowieść o labiryncie. Budowała ta kojarzona jest z kilkoma mitami. Jednym z nich jest historia Dedala,



Autor: Paulina Kruszevska

który na polecenie króla Minosa zbudował na Krecie labirynt. Stał się on więzieniem dla groźnego potwora Minotaura – człowieka z głową byka. Budowała ta może stanowić wyobrażenie świata jako zawilej tajemnicy. Labirynt obrazuje swoisty symbol życia, poszukiwań i błędzenia. Można go również potraktować jako znak nieskończoności, a także wiecznego powracania. Ciekawą formę przybiera mit o Tezeuszu. Zabił on groźnego Minotaura i wydostał się z pułapki dzięki nici, którą podarowała mu królowa Ariadna. Mitologiczny labirynt warto interpretować w odniesieniu do współczesności. Jak pisał Robert Penn Warren: „labirynt to piekło, które tkwi w czło-

wieku, i które powinno być przez niego rozpoznane”¹. Dzisiejszy świat otoczony jest wielością labiryntów: ulic, myśli, zdarzeń, trudnych do rozwikłania spraw. Człowiek błądzi nieustannie w poszukiwaniu własnej drogi. Spotkania z kolejnymi Minotaurami często napawają strachem. Rozpaczliwe pragnienie wyjścia z labiryntu lub próby pokonania podstępnego przeciwnika niejednokrotnie nie przynoszą oczekiwanych efektów. Błądząc nieznanymi korytarzami, trudno jest zauważyć cienką nić, która może być środkiem do rozwiązania problemów. Do motywu labiryntu w swojej twórczości nawiązywali różni autorzy. Stefan Gołębiowski w wierszu *Labirynt* utożsamia się z więźniem labiryntu:

To ja w potrzasku Ariadno
Tezeusz w sobie się zgubił
potworem mitycznym jestem
we własnym labiryncie².

¹ L. Press, *Tezeusz i Ariadna*, w: *Mit, człowiek, literatura*, Warszawa 1992, s. 100.

² S. Gołębiowski, *Labirynt*, w: tegoż, *Do Ariadny*, Warszawa 1976, s. 6.

Labirynt i zwycięstwo Tezeusza nad Minotaurem mają wymowę alegoryczną. Pojawia się w nim wiele przeszkód. O napotkanych trudnościach świadczą ofiary, które poprzedziły zwycięstwo Tezeusza. Wystan Hugh Auden ostrzegał, że „ludzie, którzy nie zaznali miłości – nie spotkają bestii, ale będą się bez końca błąkać w swoim labiryntie”³.

Współczesna kultura masowa również tworzy swoje mity. Powstają w niej zmitologizowane historie o postaciach takich jak Jim Morrison, John Lennon, Marilyn Monroe, Lady Di czy Elvis Presley. Osoby te zawładnęły sercami swych wielbicieli, chociaż ich życiorysy często dalekie były od tych godnych naśladowania. Mimo to stały się dla wielu młodych ludzi wzorami. Terazniejszy świat potrzebuje wzorców, które wywierają wpływ na rzesze ludzi, dlatego tworzone są wciąż nowe mity dotyczące gwiazd kultury masowej.

Zarówno współczesne, jak i starożytne mity stanowią fragment historii państw i społeczeństw. Trzeba jednak pamiętać, że mają one też swoich przeciwników. W Polsce należał do nich na przykład Stanisław Brzozowski, autor *Legendy Młodej Polski*. W jego oczach mit był „skamieliną przeszłości, która przeszkadza żyć”⁴. Stanisław Witkiewicz był jeszcze bardziej radykalny i postulował odrzucenie wszelkich fikcji i mitów. Mimo tych nieprzychylnych (a wygłaszanych przez autorytety) opinii, mity wraz z ich warstwą nadprzyrodzoną, realistyczną i psychologiczną zawładnęły wszystkimi dziedzinami twórczości. Stałe nawiązywanie artystów do mitów świadczą bezspornie o ich dużej sile oddziaływania. Zawsze były, są i pozostaną potrzebne człowiekowi. Pomagają zrozumieć świat.



Nazywam się **Monika Elżbieta Danielak**. Jestem studentką III roku filologii polskiej w Białymstoku. Fascynuje mnie otaczający świat, kocham zwierzęta i całą przyrodę. Lubię dobrą książkę i ciekawy film. Interesuje mnie człowiek jego emocje i życiowe wybory.

³ L. Press, *Tezeusz i Ariadna*, w: *Mit, człowiek, literatura*, Warszawa 1992, s. 100.

⁴ Tamże, s.102.

Elżbieta Giez

MIT O POTOPIE

W wielu religiach (lub praktycznie w każdej) to wielki, potężny i wspaniały Bóg stworzył świat. Wiedział, iż Jego dzieło jest dobre i był z niego zadowolony. Później jednak ludzie wyrządzili na świecie tyle zła, że został zesłany Potop. Ten mit powtarza się doprawdy prawie wszędzie, bez względu na długość i szerokość geograficzną. Warto dodać, iż wielu naukowców twierdzi jakoby w przeszłości rzeczywiście miał miejsce jakiś wielki kataklizm, który znalazł swe odbicie w wierzeniach i mitach. Większość ludzi wie, że potop był winą zepsutej do szpiku kości ludzkości, której należała się kara.

Ten mit jest jednak kłamstwem

- Wyznaj swoje grzechy.
- Nie popełniłem żadnego.
- Chciałeś zabić Boga.
- Czy to grzech?
- Tak i to ciężki.
- Nie czuje jego ciężaru w swym sercu, więc to nie grzech.
- ...

Ludzie byli świeżym eksperymentem. Znaleźli się na ziemi w chwili słabości Boga, który, po wielu wiekach bycia wychwalanym przez anioły, zapragnął odmiany. Stworzył więc kogoś ułomnego i słabego, ale w tej słabości wspaniałego. Dał im wyobraźnię i wolną wolę, z której mogli korzystać. Było to dla Niego doprawdy ciekawe doświadczenie. Chciał zobaczyć, w jaki sposób te kruche istoty będą oddawać należną Mu cześć i chwałę. Był wszak ich Stworzycielem!

Adam i Ewa zawiedli Go. Dał im Eden: wspaniały, majestatyczny ogród, który został zbeszczeszczony ich nieposłuszeństwem. Wygnał ich więc stamtąd i ukarał bólem oraz znojem życia codziennego. Fakt, iż przetrwali, był dla Niego niemałym zaskoczeniem i wtedy po raz pierwszy zauważył ludzki upór w kwestii woli życia.

Kolejne pokolenia karłowaciały. Długość ich życia skracała się, co Bóg uważał za słuszną karę. Niektórzy oddawali Mu cześć w sposób zadowalający, toteż łaskawie pozwalał im czasem na odnoszenie pewnych sukcesów. Inni, którzy odeszli od Niego, wyzwali w Nim złość i zsyłał na nich rozmaite kary. Nie skutkowały one jednak wystarczająco dobrze, w związku z czym przestał przywiązywać do nich wagę.

I to był błąd Boga.

- Wyznaj swoje grzechy.
- Nie popełniłem żadnego.
- Chciałeś zabić Boga.
- Czy to grzech?
- Tak i to ciężki.
- Nie czuje jego ciężaru w swym sercu, więc to nie grzech.
- ...

Wyrzutki, odszczepieńcy, nikomu niepotrzebne pasożyty. Tak najczęściej nazywani byli ci, którzy mieszkali w pewnej brudnej i nędznej osadzie na samym krańcu świata. Zdawali sobie sprawę z tych wyzwisk i nie przeszkadzało im to: co więcej, byli zadowoleni z tego, iż nikt ich nie niepokoił i byli zostawieni samym sobie. Ich wiara nigdy nie była zbyt wielka i silna, a składanie ofiar dziwnemu, nieobecnemu Bogu, którego nigdy nawet nie widzieli, uważali za głupotę. Na początku odejścia ze swych osad spotykały ich w większości nieszczęścia, ale każdy wiedział, że życie jest ciężkie i tak powinno być, toteż nikt się nie skarżył. Z czasem wszystko się ustabilizowało, co również nikogo nie dziwiło.

- Takie jest życie - powiadali, po prostu robiąc swoje i żyjąc według własnych zasad.

W jednej z takich osad żył młodzieniec imieniem Dotundiel. Jego rodzice byli ludźmi wierzącymi i usilnie próbowali nakłonić swego jedyne syna do oddawania czci Bogu, ale młody mężczyzna nigdy nie był co do tego przekonany. W końcu postanowił po prostu odejść, co zostało powitane z mieszaniną ulgi, smutku, żalu i radości. Zamieszkał w pierwszej z osad złożonej z wyrzutków, jaką napotkał na swej drodze. Pasowało mu tam wiele rzeczy, ale najbardziej chyba podobała mu się wolność i fakt, iż tak na-

prawdę nikt nie zważał na jego czyny, ani nie rozpatrywał ich w kategoriach dobra lub zła.

Minął jednak jakiś czas i Dotundiel zauważył ze smutkiem rzeczy, na które wcześniej nie zwracał uwagi. Bieda, panująca w osadzie, napawała poczuciem niesprawiedliwości. Warunki życia doprawdy trudno było uznać za godziwe.

Dotundiel wiedział, że w dawnej osadzie tak nie było i sprawy wyglądały inaczej. Zaczęło go to zastanawiać i w jego głowie zrodziły się rozmaite pytania. Bez wątplenia najważniejsze z nich brzmiało: czy Bóg naprawdę istnieje? Jeśli tak, to czy oddawanie Mu czci gwarantuje lepsze życie? Czy rozpozna On ofiarę oddawaną z czystego serca od tej złożonej przez człowieka, który po prostu chce zapewnić sobie powodzenie?

Jeżeli Bóg rozdaje bogactwa w zamian za oddawanie Mu czci to jak bardzo On sam jest bogaty?

Ostatnie pytanie nie było być może najistotniejsze, ale obudziło w Dotundieli pragnienie przygody. Chciał odnaleźć wejście do Nieba, aby przekonać się na własne oczy, co jest odmawiane ludziom i jemu samemu. Wiedział, iż był to śmiały plan, ale desperacja pchnęła go do jego realizacji.

Pierwszą rzeczą, jaką musiał zrobić, było znalezienie wejścia do ogrodów Boga, którego pamięć została wymazana z umysłów ludzkości. Były podobno czasy, gdy sprawiedliwi i czystego serca mogli tam pójść, ale to minęło już dawno. W ciągu kolejnych wieków wszyscy po prostu zapomnieli nawet o samej chęci wędrówki tam, gdyż trudy życia codziennego zaprzętnęły ich myśli.

Dotundiel znał najwyższą górę na świecie, której czubek tonął w chmurach. Wydało mu się logiczne, iż musi udać się właśnie tam. Do swego tobołka wrzucił sporą ilość jedzenia oraz rozmaite rzeczy, które wydały mu się potrzebne, w tym grube futra, po czym ruszył w drogę.

Podróż do samej góry zajęła mu sześć dni. Dotundiel odpoczął trochę i ruszył na sam szczyt. Im bliżej było wierzchołka tym ciężiej było mu oddychać i robiło się zimniej, ale z pierwszym problemem dzielnie walczył, a co do drugiego to dziękował samemu sobie, iż zabrał odpowiednią ilość futer.

Gdy dotarł na sam szczyt, przystanął ze zdziwienia. Oto przed sobą ujrział schody, jakby wykute ze skał, ale tutaj były tylko chmury! Dotundiel przetaił oczy ze zdumienia i niepewnie postawił stopę na pierwszym stopniu, który okazał się zaskakująco solidny. Mężczyzna zacisnął dłonie w pięści i, pełen determinacji, wbiegł po schodach na samą górę.

Był podświadomie przygotowany na jeszcze większy chłód, ale nic takiego go nie spotkało. Zamiast tego wszędzie zapanowało przyjemne ciepło, a wokół rozchodził się niesamowity zapach. Gdy Dotundiel wbiegł na ostatni stopień, wszystko się wyjaśniło: oto przed nim rozpościerały się ogrody Nieba.

Młodzieniec odnalazł stare wejście do Nieba, nieużywane od stuleci, o którym wiedziało teraz tylko kilka aniołów, którzy czasem schodzili do ludzi. Dotundiela jednak to nie interesowało i, po całym dniu spędzonym na słodkim spacerze po ogrodach samego Boga, postanowił powrócić po resztę ludzi.

Droga powrotna zajęła mu mniej czasu, gdyż zabrał ze sobą parę owoców z Nieba, które w magiczny sposób dodawały mu sił. Po dotarciu do osady zdołał namówić kilka osób na to, aby poszli razem z nim, a tamci po powrocie nakłonili kolejnych i w ten sposób wkrótce cała osada wywędrowała do Nieba.

Inni ludzie też się o tym dowiedzieli, gdyż Dotundiel i reszta nie kryła się z tym, co robią. W końcu zapomniane ogrody Boga zapełniły się setkami osób, co napawało Dotundiela dumą. Wszak to on odnalazł zapomniane wejście do Nieba! On tutaj wszystkich przyprowadził! Może udałoby mu się pójść dalej, do samego Boga i...

- Wyznaj swoje grzechy.
- Nie popełniłem żadnego.
- Chciałeś zabić Boga.
- Czy to grzech?
- Tak i to ciężki.
- Nie czuje jego ciężaru w swym sercu, więc to nie grzech.
- ...

Szczęście jednak nie mogło trwać wiecznie. Bóg odkrył, iż ludzie przestali oddawać Mu cześć i odnaleźli wejście do Jego ogrodów. Napełniło Go to strachem, iż jego eksperyment wymknął się spod kontroli. Przejrzał myśli Dotundiela i wiedział, że musi szybko działać.

Po pierwsze sprawił, iż ogrody umarły, gdyż wiedział, że w każdej chwili może je z powrotem ożywić. Kwiaty zwiędły, drzewa przestały rodzić owoce, a strumienie wyschły. Ludzie, nie mając pożywienia ani wody, musieli wrócić na ziemię. Bóg wówczas zniszczył schody, a Dotundiel, który jako jedyny nie chciał opuszczać ogrodu, znalazł się w potrzasku i wkrótce został schwytany przez anioły.

Bóg mógł teraz przystąpić do ukarania ludzkości, ale najpierw zwrócił się do człowieka imieniem Noe. Był on zbyt leniwy i nieufny, aby pójść wraz z innymi do Nieba, co teraz miało zostać mu wynagrodzone. Bóg nakazał mu wybudować słynną Arkę, a gdy zadanie to zostało wykonane, zesłał na

ludzkość potop.

Chciał ukarać ludzkość, ale sentyment nakazał Mu ocalić kilku, którzy, nauczeni na przykładzie innych, powinni postępować rozsądniej.

Co do losów Dotundiela... Został on zesłany do do Piekła, gdzie jest strzeżony dzień i noc, a jego umysł nie może zaznać chwili spokoju, gdyż cały czas zadawane są mu te pytania:

- Wyznaj swoje grzechy.
- Nie popełniłem żadnego.
- Chciałeś zabić Boga.
- Czy to grzech?
- Tak i to ciężki.
- Nie czuje jego ciężaru w swym sercu, więc to nie grzech.
- ...

Chwila ciszy i kolejna tura:

- Wyznaj swoje grzechy...



Elżbieta Giez – absolwentka Wydziału Historycznego Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania: historia starożytna, kultura Korei Południowej, literatura fantasy.

Jakub Olszewski

KŁAMSTWA, KŁAMSTWA

Wszyscy kłamią

Mit może być pojmowany jako połączenie w nierozdzielny kompleks warstwy znaku i warstwy desygnatu, odsyłając do rzeczywistości niewyraźnej bezpośrednio i jednoznacznie. Mówi się o nim jako o pragmatycznym dokumencie pierwotnej wiary i mądrości duchowej. Najbliższe mi jest jednak pojęcie ustanawiające mit jako przekaz wierzeń pewnej zbiorowości, najczęściej archaicznej, gdzie jako tekst o charakterze religijnym ustanawia jakąś fundamentalną prawdę o świecie, nie podlegając sprawdzianom prawdopodobieństwa. W obrębie tak rozumianego mitu będę się od tej pory poruszał.

Czym więc był mit kiedyś? Ludzie dzięki niemu objaśniali sobie to, co niepoznawalne, groźne, łatwiej było im pojąć tajemnice świata. Mit czynił zrozumiałym otaczającą ich Naturę i jej prawidła. Dziś, moim zdaniem, pojęcie mitu się odwróciło: my doskonale zdajemy sobie sprawę, jaka jest rzeczywistość i jakie prawa nią rządzą. Tworzymy mity, aby sobie tę rzeczywistość upraszczać, aby nasze umysły łatwiej mogły znieść jej skomplikowane układy zależności i okrucieństwo. Podobieństwa zawierają się w sposobach ujęcia świata przedstawionego: i w czasach antycznych, i obecnie, jest on uładzony, jednorodny i zamknięty w określonych granicach. Stąd właśnie mottem moich refleksji stała się ulubiona sentencja serialowego dra House'a, podkreślająca, jak bardzo każde z nas na co dzień, na własną rękę, mitologizuje rzeczywistość. Bo tym właśnie jest dla mnie kłamstwo: tworzeniem świata może, co prawda, nie do końca osadzonego w rzeczywistości empirycznej, ale takiego, w który subiektywnie wierzymy.

Na poparcie swoich tez pozwolę sobie przytoczyć kilka przykładów z ogólnie pojętej kultury masowej i polityki. Amerykańskie kino sensacyjne, kojarzone z kreowaniem twardych bohaterów będących przedłużeniem Reagan'owskiej polityki siły z czasów zimnej wojny, jest tak naprawdę bardzo purytańsko-konserwatywne. Bohaterowie zawsze na końcu muszą okazać się tymi hołdującymi chrześcijańskim, dekalogowym wartościom, są wierni jedynej prawdziwej miłości, honorowi, Bogu i ojczyźnie. Niczym prawdziwi romantycy idą pod prąd zdeprawowanemu światu by w swej wypaczonej

niewoizji prawa zaprowadzić ład i sprawiedliwość w brudnym świecie. Philip Marlowe, John McClayne, Harry Calahan. Przypadki skrajnych indywidualności, do których pasuje określenie *antybohater*. Niestety, tak wybijające się kreacje artystyczne nie są czymś powszechnym. Dominują bowiem schematyczne postaci harcerzyków, których najpoważniejszym ekscesem jest odwiedzenie baru ze strip-teasem. Tak skrajnie opisane archetypy jak Punisher, bezkompromisowo i brutalnie realizujący wizję czarno-białej sprawiedliwości, są zbyt odważne i nie przystają do ułdzonej wizji świata kreowanej w studiach filmowych. Przez te purytańskie ograniczenia, brak śmiałości, odwagi do eksperymentu i dobrego pomysłu, trudno w mainstreamowym kinie szukać prawdziwie pełnokrwistych postaci złoczyńców czy niejednoznacznie moralnych protagonistów.

Przykłady ze współczesnego show biznesu. Jak bardzo cierpi nasze postrzeganie bożyszczy muzyki pop, gdy widzimy ich w codziennych, przyziemnych czynnościach. Wykreowani w środkach masowego przekazu na półbogów, okazują się posiadać zwykłe ludzkie słabostki, poszukują własnej drogi życiowej, popełniają błędy w życiu uczuciowym, gubią się w postępowaniu etycznym. Nie są idealni fizycznie ani umysłowo. O Rihannie mówi się, że ta zwykła dziewczyna zatraciła siebie w świecie wielkiego biznesu, nie układa jej się związek, nie umie dobierać sobie towarzyszy życia. Słodka gwiazdka wytwórni Disneya Miley Cyrus, stylizowana w początkach kariery na idolkę grzecznych nastolatek, postanowiła odejść od tego wizerunku w diametralnie inną stronę. Tworzy teraz ociekające prymitywną i wulgarną seksualnością single na których szokuje ostentacyjnie pokazywanym nagim ciałem w ekstatycznych podrygach. O ile taki performance może mieć oczywiście głębokie przesłanie i wskazywać na jakiś problem kulturowy, o tyle Miley Cyrus nie do końca zdaje sobie sprawę w kierunku jakiego scenicznego image'u powinna pójść, przez co jej przedstawienie jest pozbawionym głębi oraz płytkim widowiskiem, wyśmiewanym na wielu forach z racji tego niedojrzałego epatowania fizycznością.

Mityzację rzeczywistości mamy w przypadku mediów, a zwłaszcza sztuki dziennikarskiej, gdzie wybiórcze przedstawianie faktów zależy od preferowanej przez dziennikarza opcji politycznej. Pomijając tu całkiem zgrabne warsztatowo i obiektywne programy Maxa Kolonki z serii „Mówię jak jest”, z pewnością każdy z nas pamięta o zarzutach nierzetelności stawianych Tomaszowi Lisowi, Monice Olejnik czy Katarzynie Kolendzie-Zalewskiej, odrzucających zawodową rzetelność na poczet często bezpodstawnej krytyki obozu politycznego przeciwnego władzy.

W ostatnim czasie w mediach obserwujemy bardzo mocno akcentowaną kampanię mającą ukazać Polaków jako zacofanych i zaściankowych, którym pomóc może jedynie pełne otwarcie na lansowaną przez UE politykę multi-kulti i szeroko rozumianą tolerancję. Jesteśmy bowiem seksistowscy i nietolerancyjni wobec kobiet, mniejszości seksualnych i etnicznych. Ludzie uprawiający tego typu propagandę nie chcą dostrzec, że pożałowania godne przypadki naruszenia zasad dobrego smaku zdarzają się aż nadto często u naszych bardziej cywilizowanych zachodnich sąsiadów, videoklip reklamujący Mistrzostwa Europy w piłce kobiet, w którym kobieta strzela do pralki. I znów mitotwórstwo - gdyby to była kampania o silnych cechach naszego narodu, zarzucano by nam szowinizm narodowy i nacjonalizm.

Zarzuty wobec mitotwórstwa stawiano od początków cywilizacji. Homerowi jego następcy zarzucali zbytne skupienie się na arystokratycznej wizji świata. Każdy pewnie pamięta przejmującą skargę Konrada z *Dziadów* na zakłamanie literatury, widzimy też, jak bardzo schematyczna jest pozytywistyczna powieść dydaktyczna, nastawiona na propagowanie określonej wizji świata. Nieśmiało sugeruję, że ludzie współcześni, tak jak dawni Grecy, zdają sobie sprawę z fałszywej otoczki tych wszystkich mitów, dostrzegają zakłamanie polityków, marketingowe sztuczki celebrytów (Hardkorowy Koks i jego image prostego chłopka z Kresów, rzekome zainteresowanie Brytyjczyków Royal Baby). Ale takie przekłamywanie rzeczywistości jest niezbędne aby utrzymać w ryzach higienę psychiczną i spokój. To konieczny element świata pozwalający nam pogodzić się z rzeczywistością (na portalach filmowych często można natknąć się na wymaganie od kina aby tworzyło odprężające bajki, bo świat jest wystarczająco zły bez mrocznych i ponurych obrazów X Muzy). A całkowitą wiarę w te wszystkie mity pokładają tylko mało doświadczone i naiwne jednostki nie dostrzegające przyczyn stojących za wydarzeniami. Podobny problem poruszony został w najnowszej książce Ignacego Karpowicza pt. *Ości*, gdzie warunkiem koniecznym dla zachowania spokoju i stabilizacji w społeczeństwie jest konieczna dawka hipokryzji i zdolności pójścia na kompromis. Konkluzją niech będzie wypowiedź jednego z bohaterów kultowego filmu Dawida Cronenberga *Wideodrom*: „Cokolwiek pojawi się na ekranie, wyłania się jako surowe doświadczenie dla oglądających. Dlatego telewizja jest rzeczywistością, a rzeczywistość jest mniej istotna od telewizji”.

Jakub Olszewski – życie absolwenta pół roku po obronie magisterki chyba najlepiej podsumowuje ten cytat: „From the dawn of time I came, moving silently down through the centuries”...

Natalia Wróblewska

ELI, ELI

Zakochać się w reportażu nie jest łatwo. Literatura faktu nie daje wytchnienia abstrakcji po ciężkim dniu rzeczywistości, od której zwykliśmy uciekać w słowa. Nie pozwala zniknąć w wymyślnym świecie na te kilka upragnionych chwil względnej samotności. Uniemożliwia usprawiedliwienie występków bohaterów czy stwierdzenie niedorzeczności odczuwanego w thrillerze przerażenia fikcją. Nie pozwala odłożyć się na półkę i zapomnieć. Wgryza się, wwierca, wciska i dusi, lecz tego właśnie pragniemy skoro coraz częściej powieści klasyczne, kryminały i schematycznie powielane czytańka ustępują miejsca spisanej prawdzie.

Pytanie, które zawsze stawiam sobie sięgając po tego typu publikację jest ulubionym „dlaczego?” filozofów. Zadawane cyklicznie, co rozdział lub akapit, najpierw atakuje reportażystę i brzmi: „Dlaczego wybrałaś ten, nie inny zawód, profesję dla odważnych, wybranych, szalonych?” Na co odpowiedzią są liczne powody i zbiegi okoliczności, lecz mam tę świadomość, że co reportażysta, to inne podejście do zadania i odmienne pobudki jego realizacji. Są tacy, którzy wpadają do Manili na dzień, dwa, wciskają tambylcom tysiąc pesos na ryż w zamian za *real story* i w kadrze smutek w oczach, po czym znikają do swoich pięknych domów ze szkła, z dramatyczną rewelacją do opisanie myśląc: „To będzie hit!”. Bywają jednak i tacy, stojący na straży wiarygodności, którzy nie chcą być mianowani reporterami-odkupicielami ludzkich historii i własnego sumienia za cenę kilku dni przetrwania pojedynczej egzystencji. To oni, żyjąc przez kilka miesięcy z ludźmi ulicy i cmentarza, rezydując na niepewnym, morderczym gruncie, starają się zrozumieć dlaczego? Dlaczego tak wielu ludzi nie ma co jeść? Dlaczego nie pracują? Dlaczego porzucają kilkuletnie dzieci na pastwę śmierci? Dlaczego tak wiele cierpienia, a tak mało empatii? Dlaczego!?” Eli, Eli, lema sabachthani? – to znaczy Boże mój, Boże mój, czemuś Mnie opuścił?

I wtedy wszyscy, bez wyjątku koloru skóry, urodzenia czy wyznawanej hierarchii wartości odwołujemy się do religii, która wpłynęła na wody filipińskich wysp na statkach hiszpańskich kolonizatorów. Mimo krzyży i wizerunków Jana Pawła II pokrzepiających zbolęłe manilskie serca, próżno szukać katolickich doktryn na tygodniowych biesiadach, tj. codziennych pogrzebach młodych chłopców. Członkowie gangów nie znają pojęcia litości czy wyrozumiałości, obce jest im również wybaczenie. Wiedzą za to, jak

przetrwąć w blaszanej dżungli, gdzie wojna trwa do pierwszego trupa. Niemożliwe jest odnalezienie Boga na ulicach obłożonych przez śpiące rodziny czy na cmentarnych włościach osieroconych dzieci, które skacząc między kilkumetrowymi grobami bawią się w ganianego, by wieczorem wrócić do swej cmentarnej „posiadłości” i kropnąć na nagrobku nieznanego nikomu señory Silverii C. Puno.

Pięciolatki umorusani smarem, stukający, stuk-stuk w licznych *junk shopach* Manili nikogo nie dziwią. Trzynastoletki wysyłane do ulicznej pracy przez rodziców, których mają tu tylko nieliczni, to norma, a niezliczone blizny oparzeniowe na ciałach mieszkańców są wynikiem częstych pożarów, bo instalacje marne, prąd jeśli jest, to kradziony, a świece lubią się przewracać... HIV i AIDS nie istnieją, tak jak kondomy, a raz do roku grupa chętnych daje się ukrzyżować ku odkupieniu grzechów swoich i całej rodziny. Tu, nawet w manilskiej tele-noweli ujrzemy biedę, niepewność i ryzyko, że piękna bohaterka, która marzy o byciu stewardessą trafi do burdelu i tam dokona żywota.

Fotografie i historia Grzegorza Wehnickiego to powód powstania *Eli, Eli* – opowieści o ludziach stolicy Filipin – Manili, a konkretnie dzielnicy biedy – Onyksu. Prace tego młodego fotografa przyciągnęły Wojciecha Tochmana do upalnego piekła biedoty, gdzie brzdące nie wiedzą, co to strach, bo zbyt dobrze znają głód. Historii, które poruszają i odstrasza, fotografii, na które zerka się ukradkiem, po czym czyta odniesiony do nich tekst, wraca na poprzednią stronę i zerka, oswaja, czyta, zapamiętuje detal uchwyconej chwili i czyta dalej lub od nowa, z obrazem tęsknoty w oczach, strachu dłoni czy pewności siebie ciała.

Nie zamierzam dywagować na temat przyzwoitości podejścia Tochmana do cierpienia, celowości wstrzelenia się niniejszym tekstem w aktualnie modne i mocne tematy, które karmią popkulturę czy domniemaniach co do dochodowej w zamierzeniu gry na emocjach czytelników. Ufam temu, co czytamy i szanuję nieodłączny tej formie przekazu subiektywizm. Doceniam zastosowany kontrast pokazujący bogatych ludzi cywilizacji, którzy przyjeżdżają oglądać i robić zdjęcia biedocie na wzór Europejczyków zachwycających się eksponatami-Afrykanami na przełomie XX wieku. Język autora-pisarza jest atrakcyjny, bo ten znakomicie bawi się konwencją, a wplecione w tekst cytaty Susan Sontag, którą wielce szanuję, nie mogłyby być lepiej dobrane.

Uwielbiam reportaż za to, że nie boi się zajrzeć pod dywan pięknych metropolii i wdzięcznych krajobrazów. Za to, że usiłuje odpowiedzieć na wieczne „dlaczego?” I choć często się nie udaje, pozostawia fundament do dalszego zgłębiania przyczyn i skutków ludzkiego losu. Cenię jego silne oddziaływanie na wszystkich zaangażowanych w jego powstanie i trwanie.

Reportażystów, kadrujących rzeczywistość słowami, jak Wojciech Tochman, Jacek Hugo-Bader, Małgorzata Szejnert czy Hanna Krall, fotografików przedstawiających świat wrażliwymi obrazami, jak Grzegorz Wełnicki czy Krzysztof Miller, bohaterów takich jak Josephine, Christian, Michaił Kałasznikow czy Wissarion, bez których fakt nie miałby racji bytu. Gdyby jednak nie było nas, czytelników, którzy nie boją się prawdy koszmaru i uśmiechu wdzięczności, łez rozpacz i wybuchów entuzjazmu, nie byłoby lustra, w którym oglądaliby się sprawcy całego zamieszania. Dobry reportaż inspirować, może odmienić życie albo tylko powiadomić o istnieniu. Zawsze jednak wnosi w nas coś cennego – emocję.



Natalia Wróblewska. Białostoczanka urodzona w Bielsku Podlaskim. Absolwentka filologii francuskiej, aktualnie studiuje filologię polską, bezbrzeżnie zakochana w literaturze. Od roku prowadzi bloga książkowego, gdzie recenzuje nowości wydawnicze. Miłośniczka funku i soulu lat 70'. Uwielbia czytać w wannie. Największą radość sprawia jej pisanie.

Barbara Truchan

MIT BYCIA MARZYCIEM

Hipotetycznie marzycielem może zostać każdy, wystarczy ikarowa odwaga rzucania się w płomienie słońca i po kłopotcie. Co jednak dzieje się z tymi, którzy dźwigają brzemie przypadku, stawiając los na chybił trafił? Czy oni zawczasu ponieśli klęskę? A może nieopatrznie uwierzyli, że nie należą do grona wybranych, których uśmiechy świadczą o sukcesie? Czy to dla nich stworzono mit bycia marzycielem?

Co ostatecznie przesądza o tym, że jedni triumfują, a pozostali czują się pokrzywdzeni jak dziecko, które z racji wieku dostało mniejszego cukierka? Czy oni naprawdę dostali mniej? Wprawdzie każdy z nas rodzi się z tysiącami umiejętności, ale ilu decyduje się na ten najprostszy (a zarazem najtrudniejszy) krok, by poświęcić się temu, co mu zwyczajnie służy, nie tracąc przy tym zapału, choć stale napotykać trudności?

Praojcem marzycieli nie jest Ikar, miotający się na tle nieboskłonu, ale Bóg, który ot tak, wymyślił nas od początku. Być może robił to wielokrotnie, ale tylko raz naprawdę mu się udało. Proszę o owacje na stojąco. Syn Dedala, który mimo ostrzeżeń wzbija się w niekończące się „wyżę”, sam staje się przyczyną swojej zagłady. Nie tylko dlatego, że jak przeczytamy w słowniku, jest „naiwny, nieodpowiedzialny, zarozumiały”, ale także z powodu nierealności swoich marzeń. To, co jest dalej, nie musi być lepsze od tego, czego zdążyliśmy poznać kształty, zapachy, uwypuklenia, co nazwaliśmy „swoim własnym”.

Janusz Kořta w *Trzeba marzyć* pisał:

Na swój los się odważyć
Nim twe szczęście cię minie
Trzeba marzyć.

Przypomina mi to o prawie przyciągania, zgodnie z którym to, ku czemu kierujemy uwagę niezależnie od tego, czy coś jest pozytywne czy negatywne, zdarza się w naszym życiu. Tylko czy los stale nie pozostaje *tabula rasa*, by co rusz zaskakiwać, co chwila popychać w nowe meandry życia? O deszcz nie zabiega się, a mimo wszystko jest. Należałoby zatem oczekiwać, że i nasze szczęście pojawi się znikąd, jak jeździec na białym koniu przybywający z niewiadomego kierunku.

A czy dziś nie zdarza się tak, że bycie marzycielem staje się powodem do wstydu lub dłuższych pauz w rozmowie? Wprawdzie do marzeń nie potrzeba żadnych specjalnych umiejętności, wystarczy puste naczynie, którym jest nasz rozum, wypełnić myślą i wiarą, że się uda. Wtedy nadarza się sposobność, by wyjść z impasu wyczekiwania chwili i móc realnie przybliżyć się ku celowi. Bycie marzycielem, wylegającym się na drzewie. Wyczekującym od rana gwiazdki z nieba, wydaje się bardzo odbiegać od tego, co sprawia, że jedni osiągają sukces, podczas gdy inni z zazdrości ucinają znajomości, ponieważ boją się być tymi „gorszymi”.

Niektórzy po prostu marzą i wychodzą naprzeciw, a niektórzy przegapiają okazję, bo zawsze chcą czegoś więcej. Podziwiamy Ikara, że nauczył nas, że marzenia w swej istocie powinny być przede wszystkim realne i bezpieczne. A nuż mielibyśmy skończyć w szpitalnej sali na OIOM-ie. Tak daleko lepiej nie brnąć.

Wisława Szymborska w *Sto pociech* jak zawsze podchodzi do pragnień z dystansem:

Zachciało mu się szczęścia,
Zachciało mu się prawdy,
Zachciało mu się wieczności,
Patrzcie go!

To ludzkie domagać się większego domu, perspektyw na rozwój i karierę, ale oddanie się marzeniom może spowodować, że na stałe zapiszemy się w historii świata jako udatni marzyciele, przestępujący z nogi na nogę, stale na swoim miejscu, wybrakowani w byciu sobą.



Barbara Truchan – studentka filologii angielskiej na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie, w wolnych chwilach zgłębia wiedzę o psychologii pozytywnej i podświadomości. Nade wszystko ceni życie.

Natalia Wróblewska

CHYBA ZA NAMI NIE TRAFICIE

W wyniku swobodnych obserwacji wnioskuję, że od jakiegoś czasu wizerunek Cygańskości przechodzi renesans. Dotąd, przyciągający wzrok kolorowymi strojami i ciemniejszą karnacją członkowie cygańskich diaspor kojarzyli się Polakom z nachalnymi, parkingowymi sprzedawcami kradzionych pił motorowych, natrętnymi wróżbitkami, których należy się strzec, bo niepostrzeżenie może taka podwędzić portfel, czy dziećmi żebrzącymi pod kościołami na piękne domy ich leniwych wujów. Niedawna premiera *Papuszy* Angeliki Kuźniak przybliżyła Polakom sylwetkę pierwszej cygańskiej poetki, której twórczość urzeka prostotą – jest zwierciadłem natury, ale też przyczyną choroby psychicznej Lalki. Po wyjątkowo przychylnych recenzjach wyżej wymienionej monografii, spodziewam się nie mniej pochlebnych, z okazji premiery filmu o tym samym tytule, którego pierwszy seans będzie miał miejsce 15 listopada.

O tyle, o ile Angelika Kuźniak stworzyła solidną pracę, na podstawie archiwalnych zapisków i nagrań, z czego wyszła niezła, acz nieco „papierowa” w formie opowieść o Cygance, tak Jacek Milewski zaprasza swoich czytelników do elitarnego grona ciotek, wujków, magów i szaleńców, którzy uciekli od rodzin w imię zakazanej miłości, całej masy niezwykłych osobistości, którym nie można odmówić charyzmy i życiowej, choć miejscami zabobonnej, mądrości. Gdyby nie on, nieomal żaden z nas, nie miałby szans na poznanie niezwykłych historii, opowiadanych tylko za zamkniętymi drzwiami cygańskiej społeczności.

Jacek Milewski jest jednym z nich. Tym, kogo nie przepędzają, ani w obecności którego nie powstrzymują się nawzajem, przed opowiedzeniem gawędy, w prawdziwość której w naturalnych warunkach nie uwierzyłyby nikt. Jednak tak, jak Milewski ufa Cyganom, a oni mu, ja zawieram każdej z tej przypowieści, przymykając jedno oko, drugie trzymając szeroko otwarte.

Wszak jak tu uwierzyć w historię Maricy, brzemiennej dziewczycy, której elegancki Pan w przychodni zwiastował niepokalane narodziny, a kiedy ów zaszedł do zakrystii, młody ksiądz runął jak długi uzmysławiając sobie, że sam Archanioł nawiedził jego parafię.

A teraz wyobraźcie sobie, że potraficie latać, ale tajemnicy tej, nikomu nie wolno wam zdradzić, bo zdolność tę utracicie. Co to za frajda nie móc

nikomu pochwalić się nadprzyrodzoną mocą? A to właśnie jest cnota cygańska, że nawet jeśli umie, Tajemniczość jego, sekretu dochowa. Babcia Mura pochwali i tym największy mu zaszczyt uczyni.

Co do wróżb, doprawdy istnieją takie Cyganki, co przyszłość widzą człowieczą, lecz choroba je morzy dni wiele, jeśli jasnovidzenie podobne, najdzie ich umysły magiczne.

Są też duchy samobójców, co żałować swego czynu, dowodzą przestachem bliskich co na ziemi zostali. Lepiej z takim nie zadzierać... Wysłuchać jest wskazane, wykrzyzczyć dać się, wypłakać, by ulecieć mógł w przestworza z lepszym sumieniem o grzech ciężki.

Nie wszystko dzieje się jednak w świecie duchowym, Cyganie bowiem na Ziemi szukają miejsca swego, niejednego, bo każdy wie, jak upodobali sobie wędrowną z taborem. Ech te tabory... Tęsknota za nimi dużo większa niż chęć do nich powrotu, kiedy cywilizacja rozpieszcza, a tradycja przecież niczego nie nakazuje.

I tak Rom, nielubiący określenia Cygan, choć Cyganie z reguły Romami nie cierpią być zwani, ten, co dwadzieścia blisko lat po romsku nie mówił, wychowuje polskie dzieci z dumą o tym prawiąc i polską żonę utrzymując, założył romskie stowarzyszenie! Upiera się on, a jakże! I że Romowie wcale od Hindusów nie pochodzą, ani niewolnikami w Rumunii nigdy nie byli! Co więcej wyklócać się o to gotów, że Cyganie pracować nie mogą, bo im król zabronił!

Postać cygańskiego Króla to nieomal charakter mitycznego herosa kolorowych niebios. Nikt go nie widział, lecz każdy o nim słyszał, za to wielu się za niego podawało. Nieliczni przez niego sądzeni do końca swych dni wspominają imię jego, bo o niczym więcej wspomnieć nie mogą z zakazu.

Niezwykle zauroczył mnie ten zbiór opowiadań przy stole, w szkole, w siedzibie nieomal fikcyjnego stowarzyszenia, przy wódce, piwie i kawie. Postaci rozkochały w sobie bez reszty, czy to bajecznymi przekleństwami czy demonicznymi opowieściami. Zbliżyłam się do Cyganów prawie tak, jak zrobił to Jacek Milewski, przez lata pielęgnujący relacje z nimi człowiek, którego w tej książce jest tyle, na ile czujemy jego obecność. Autor chwycił mnie za rękę i przedstawił Cytrynowi, Bisie, Kało, Śandorowi, wspomnianej już ciotce, dziadkowi i wujkowi, powiedział: „Ona swoja gadź”, a oni zaczęli opowiadać. Historiom tym towarzyszyły salwy śmiechu i miski łez, ciała strachu i kamienie ulgi. Wachlarz emocji dotąd nieznanych, cygańskich, szczerych.

Paulina Talarczyk

JAK POWSTAŁA JAPONIA? – O MICIE FUNDACYJNYM KRAJU KWITNĄCEJ WIŚNI

Fascynacja kulturą japońską staje się coraz bardziej powszechna wśród Europejczyków, w tym również Polaków. Wiąże się to, być może, z faktem, że jest ona niezwykle odmienna od kultury europejskiej. Za taki stan rzeczy mogą odpowiadać coraz powszechniejsze na Zachodzie twory popkultury japońskiej: muzyka, filmy, animacje, komiksy itp., które niejednokrotnie dają świadectwo osobliwości obyczajów Dalekiego Wschodu. Widać to również w mitologii japońskiej, która zawiera bardzo odrębną, a nawet szokującą historię, jeśli rozpatrujemy ją w odniesieniu do tego, co znamy z dziedzictwa starożytnej Europy.

Mitologia japońska jest ściśle związana z religią shinōtystyczną¹, a konkretnie wiedzę o niej zaczerpnięto z dwóch, tzw. „świętych ksiąg” shintō: Kojiki i Nihongi² – nieocenionych źródeł informacji historycznych o Japonii.

W mitologii japońskiej, świat, podobnie jak w wierzeniach europejskich, rodzi się z chaosu. Po uformowaniu się nieba i ziemi, wyłaniają się z niego pierwsi bogowie, którzy po swym powstaniu ukrywali ciała – aż przez siedem pokoleń. Religia shintōistyczna wiąże się z bardzo licznym gronem bóstw, jednak pierwszymi, wartymi naszej uwagi są te, które dały początek wyspom japońskim – Izanagi (mężczyzna, Duch Uśmierający Szlachetne Łono) i Izanami (kobieta, Duch Wzburzający Szlachetne Łono).

Jedną z przyczyn powstania świętych ksiąg shintoistycznych, była chęć zjednoczenia i nadania narodowi japońskiemu poczucia własnej tożsamości. W tym świetle ważna jest historia Izanagi i Izanami. Para demiurgów, stojąc na Pływającym Moście Niebios, zastanawiała się nad tym, czy pod nimi istnieje jakaś kraina. Izanagi, chcąc to sprawdzić, zanurzył włócznię w głębiny oceanu – kropla, która z niej spadła, utworzyła wyspę. Para zbudowała na niej dom. W jego środku ustawiła włócznię, następnie Izanagi obszedł ją w jedną, a Izanami w drugą stronę. Panna Młoda wyraziła swój zachwyt, co okazało się być wielce niestosowne, gdyż zgodnie z założeniem, to Pan

¹ Religia shintō – jap. ‘droga bóstw’, ‘droga duchów’; politeistyczna, rdzenna religia Japonii.

² W. Kotański, *Japońskie opowieści o bogach*, Warszawa 1983, s. 8-9.

Młody powinien odezwać się pierwszy – tak wyglądał obrzęd zaślubin. Po powtórzeniu rytuału, para młoda mogła przejść do skonsumowania związku. Oboje jednak byli niewtajemniczeni, nie wiedzieli jak tego dokonać. Dopiero obserwacja ptaków pozwoliła im na zrozumienie zasad i prawideł miłości fizycznej... Pierwszymi dziećmi, które urodziła bogini Izanami, były główne wyspy japońskie (osiem), następnie zrodziły się góry, lasy, drzewa oraz małe bóstwa opiekujące się nimi. Doszło jednak do tragedii. W momencie porodu boga ognia, bogini doznała silnego oparzenia od wewnątrz, co stało się przyczyną jej agonii. Interesującym elementem tego mitu jest fakt, że obolała bogini wciąż wydawała na świat kolejne potomstwo, cytując Jolantę Tubielewicz: „Z jej wymiotów i ekstrematów powstały nowe bóstwa(...)”³. Izanagi, nie mogąc znieść widoku udręczonej żony, ogarnięty furją, zabił boga ognia (z którego pociętych fragmentów również powstały bóstwa), lecz mimo to Izanami i tak straciła życie i odeszła do Yomotsukuni – krainy ciemności. Izanagi, chcąc odzyskać swoją żonę, udał się za nią, lecz jej wygląd – rozkładającego się trupa –go skutecznie odstraszył. Żona za zniewagę (czyli fakt, że Izanagi ujrzał ją w tak odrażającej postaci) zaczęła go ścigać, lecz udało mu się uciec. Podczas gdy przemyczał swoje ciało w rzece, na świat przyszły jedno z najważniejszych bóstw w mitologii: po przemyciu lewego oka zrodziła się Amaterasu – bogini słońca (najważniejsze bóstwo shintoistyczne), prawego Tsukiyomi – bóg księżyca. A gdy Izanagi przedmuchiwał nos, wydał na świat gwałtownego boga wiatru – Susanoo⁴.

Tak w uproszczeniu prezentuje się mit fundacyjny Japonii. Wszechobecne w nim naturalizm i biologizm dają świadectwo „uczłowieczenia” bóstw. Niejednokrotnie zarówno w mitologii japońskiej, jak i w innych kulturach bóstwom nadaje się cechy ludzkie, co zdaje się próbą, przybliżenia człowieka do sfery sacrum. Widać to także, np. w czasie obrzędu zaślubin boskiej pary – w taki właśnie sposób wyglądał on w prymitywnym społeczeństwie japońskim. Jak pisze Jolanta Tubielewicz:

w Kojiki (...) Izanagi i Izanami połączyli się bezpośrednio po tym, jak Izanami pierwsza wygłosiła formułę powitalną („Ach, jaki piękny młodzieniec” –P.T.) i dlatego ich pierworodny był odmieniec. Spuścili więc to nieudane dziecko w koszyku na morze i przestali się nim zajmować. (...) Mamy tu zapewne mitologiczną chęć uzasadnienia obyczaju pozbywania się niepełnosprawnych lub też niepotrzebnych dzieci⁵.

³ Tamże, s. 30.

⁴ Bardziej szczegółowy opis patrz: J. Tubielewicz, *Mitologia Japońska*, Warszawa 1986.

⁵ Tamże, s. 35.

W micie o powstaniu świata, pojawiają się odniesienia do aktu miłosego jako tego, który najbardziej oddaje istotę procesu tworzenia. Wiesław Kotański dopatruje się wielu odniesień do biologizmu ciała ludzkiego w procesie tworzenia, między innymi we włócznie Izanagiego, z którego zrodziła się pierwsza wyspa:

Praocean zawiera w sobie wszystkie zarodki przyszłego środowiska ziemskiego, włócznie-phallus pobiera stąd nasienie, które spływając, daje początek pierwszemu stałemu skrawkowi ziemi (...)⁶.

Innym, na swój sposób przerażającym elementem mitu, jest moment przyjścia na świat boga ognia, występującego pod różnymi nazwami (niezwykle obrazowymi: *Hinoyagihayo-no-kami* – Niezwykle Gwałtowny Mąż Przypalający Ogniem, *Hinokagabiko-no-kami* – Młodzian Wywołujący Światłość Ognia, albo *Hinokagutsuchi-no-kami* – Duch Bijący Blaskiem Ognia). Wraz z pojawieniem się go na świecie, w organizmie rodicielki dochodzi do nieodwracalnych zmian – jak nazwa boga ognia wskazuje, mimowolnie wypalił on łono swojej matki, za co później poniesie śmiertelne konsekwencje. Niezwykle natomiast jest to, że w micie wyszczególniono naturalistyczne, wręcz nadające uczucie niesmaku, procesy jak wydalanie z organizmu konającej Izanami ekskrementów – traktowane są tu jako ważne, w czasie których na świat przychodzą nowi bogowie (opiekunowie rolnictwa). Nadmiar fizjologii, towarzyszący opisowi, szokuje czytelnika, lecz jak pisze Kotański: „Podziwu wręcz godna jest śmiałość nie cofająca się nawet przed możliwością podejrzeń o bezczeszczenie świętości (...)”⁷. Analogiczne wydarzenie ma miejsce, gdy Izanagi zabija boga ognia, kiedy to w tym samym czasie bóg odradza się w postaci wielu innych bóstw, które są powiązane ze skałami i ogniem – być może inspirowane wybuchami wulkanów, które wydają się łączyć w siebie ogień i ziemię.

Ciekawy jest fragment opowiadający o tym, jak Izanagi udał się do Krainy Ciemności (*Yomo-no-kuni*), gdzie przebywała Izanami. Mit przywołuje skojarzenia ze znaną nam historią o Orfeuszu i Eurydyce. Obie opowieści są bardzo do siebie podobne, gdyż zarówno w dalekowschodniej, jak i w europejskiej historii mężczyzna pragnie spotkania ze swoją wybranką. Różnią się natomiast pobudki Orfeusza i Izanagiego. O ile historia Orfeusza wypełniona jest uczuciowością, o tyle Izanagi, spotykając w Krainie Ciemności swoją ukochaną „zaledwie” oświadcza jej, że powinna do niego wrócić, gdyż dzieło tworzenia świata nie jest jeszcze zakończone. Izanami wydaje się akcep-

⁶ W. Kotański, dz.cyt. s. 50.

⁷ Tamże, s. 67.

tować powściągliwość uczuciową partnera, dziękując mu za przybycie. Jednak odmawia powrotu, gdyż jak uważa, jadła już razem z mieszkańcami tego świata (przez co przypieczętowała przynależność do niego). O podobieństwie do historii Orfeusza i Eurydyki świadczy również inny aspekt tej opowieści, otóż Izanami chcąc prosić mieszkańców *Yomo no kuni* o możliwość powrotu do męża, musiała wrócić do ciemności, zakazując jednocześnie, by Izanagi podążał za nią. Mężczyzna jednak, podobnie jak Orfeusz, zignorował kategoryczny zakaz. Złamał tabu – przekroczył granicę między światami żywych i umarłych. Izanagi spostrzegł rozkładające się ciało wybranki i przerażony rzucił się do ucieczki. Urażona Izanami wysłała za nim istoty, które jak pisze Kotański: „Uważa się za personifikacje wszelkich występków, zmas, krzywd i niegodziwości”⁸. Po raz kolejny można dopatrzeć się swoistego łamania tabu i wprowadzania w mit naturalizmu i fizjologii w postaci rozkładającego się ciała bogini. Sposoby „wytwarzania” poszczególnych bóstw są wysoce osobliwe w japońskiej mitologii, choćby ze względu na ich „naturalne” pochodzenie. Widać to chociażby podczas stworzenia trzech najdoskonalszych bóstw: Amaterasu, Tsukiyomi i chyba najbardziej charakterystycznego – Susanoo. Bogini słońca i bóg księżyca przyszli na świat w momencie, gdy Izanagi przemywał lewe i prawe oko, natomiast bóg wiatru przyszedł na świat podczas wydmuchiwania nosa – prozaiczne czynności dały początek istotom świętym.

Nie ulega wątpliwości, że przedstawione w micie fundacyjnym Japonii epizody z życia demiurgów mogą być dla czytelnika szokujące, momentami wręcz obsceniczne. Jednak warto zaznaczyć, że w ten sposób proces tworzenia jest bardzo zbliżony do natury i że gdyby nie niesamowitość wydarzeń, można byłoby stwierdzić, jest on całkiem logiczny oraz konsekwentny. Choć sposób przedstawiania tworzenia z pewnością jest kontrowersyjny, nie da się zaprzeczyć, że dzięki swojej unikatowości intryguje czytelnika i na długo pozostaje w jego pamięci



Paulina Talarczyk (ur. 1991) – studentka filologii polskiej na Uniwersytecie w Białymstoku i członkini Klubu Humanistów. Interesuje się między innymi szeroko pojętą kulturą Japonii, literaturą (w szczególności fantastyczną, grozy i sensacyjną), muzyką i kinem.

⁸ Tamże, s. 84.

Paweł Rzonca

MIT PROMOTOREM ŻYCIA

Ostatnio natknąłem się na japońską piracką sagę pt.: *One Piece* autorstwa Eichiro Ody. Po bliższym zapoznaniu się z tą mangą zauważyłem, że mit jest główną siłą napędową zarówno fabuły, jak i życia bohaterów.

Dwadzieścia lat temu została wykonana egzekucja króla piratów Złotego Rogera. Zapytany przed śmiercią o swoje skarby odpowiedział: „Mój skarb? Mój *One Piece*? Jeżeli chcecie, to weźcie go sobie. Szukajcie! Ukryłem go gdzieś na wodach Grand Line”. Te słowa zapoczątkowały Piracką Erę. Wszyscy w pogoni za marzeniami wyruszyli w morze. Dwadzieścia lat później młody chłopak Monky D. Luffy zamierza zostać królem piratów. Wyrusza w morze, zbiera załogę, walczy z innymi piratami, przeżywa kolejne coraz to bardziej niezwykle przygody...

Na szczególną uwagę zasługuje kreacja członków załogi przez mangakę. Każdy z nich miał w dzieciństwie jakieś traumatyczne przeżycia, zaczynając od straty bliskich osób, a kończąc na byciu ściganym przez światowy rząd. Łączy ich też coś jeszcze. Wszyscy, na tym samym statku, podążają za swoim własnym mitem. Luffy chce zostać królem piratów. Zoro pragnie zostać najlepszym szermierzem na świecie. Marzeniem nawigatorki Nami jest naszkicowanie mapy całego świata. Kłamca Usopp chce być dzielnym człowiekiem morza. Kucharz Sanji zamierza odnaleźć All Blue – morze, w którym pływają wszystkie gatunki ryb. Renifer (lekarz Chopper) dąży do tego, by stworzyć lekarstwo, które będzie leczyło wszystkie choroby. Archeolożka Nico Robin pragnie odnaleźć Rio Poneglyph – tajemniczy obelisk na którym zapisana jest Prawdziwa Historia. Cyborg Franky marzy o zbudowaniu statku, natomiast muzyk szkielec ożywieńiec Brook postanawia odnaleźć starego przyjaciela.

Mając swoje cele, często mityczne, bohaterowie przemierzają wody Grand Line; przeżywają wiele niezwykłych rzeczy, łączą się w radości i smutku. W chwilach słabości i beznadziejności mit daje im siłę, żeby żyć dalej i szukać tego, co pragną osiągnąć. Całą ideę tej mangi idealnie podsumowują słowa piosenki kończącej animowaną wersję *One Piece*:

Już w dzieciństwie zawsze byłem wierny mojej mapie skarbów z moich snów. Wskazywała mi drogę na nieznaną łódź, którego szukam i dlatego śmiało kroczyłem w nieznaną.

Moje marzenia jeszcze się nie spełniły.

Może jeśli świat się zmieni będziesz mógł mnie zabrać,
z miejsca do którego nie pasuję.

Zabierz mnie ze sobą póki moje marzenia nie zbladły.



Paweł Rzonca – absolwent X LO w Białymstoku, niedoszły student japonistyki, student filologii polskiej na Uniwersytecie w Białymstoku. Niedoceniony poeta, felietonista i pisarz. Redaktor gazetki „Podaję Ci Słońce na dłoni” przy X LO. Kocha Japonię i wszystko, co z nią związane. Miłośnik dobrych książek, głównie fantastyki i thrillerów oraz mang. Od niedawna wielki fan mangi One Piece. Czytuje poezję japońską, antyczną, ale nie pogardzi też Kochanowskim, Naborowskim, Krasickim, Karpińskim, Słowackim, Norwidem, Tuwimem, Kasprowiczem, Staffem, Przybosiem czy też Baczyńskim. Członek Klubu Humanistów.

Anna Kropiewnicka

PALEOASTRONAUTYKA – TEORIA CZY WSPÓŁCZESNY MIT?

Jak powstało życie na ziemi? Czy to możliwe, że starożytne cywilizacje w naturalny sposób osiągnęły tak wysoki poziom cywilizacyjny? Czy człowiek żyjący w epoce przed Chrystusem mógł zbudować piramidy egipskie, budowle Majów, czy też świątynie Azteków? Te i inne pytania od wielu lat nurtują naukowców. Niektórzy odpowiedzi szukają w paleoastronautyce. Czym zajmują się zwolennicy tej teorii, a może jednak współtwórcy tego współczesnego mitu?

Najogólniej, paleoastronautyka jest dziedziną (przez sceptyków zwaną paranauką), opartą na założeniu o istnieniu istot pozaziemskich, które poprzez bezpośredni kontakt z Ziemią, wywarły wpływ na ludzkość. Przypuszczalnie, owe obce istoty przyczyniły się do powstania naszego gatunku, lub też pomogły starożytnym osiągnąć wysoki poziom cywilizacyjny. To dzięki ich wiedzy i mocom, którymi dysponowali, ludzkość nauczyła się leczyć choroby, budować okazałe obiekty, które w mniej lub bardziej zniszczonej formie możemy podziwiać do dziś. Według zwolenników teorii paleoastronautycznej, istotom pozaziemskim zawdzięczamy podwaliny współczesnego świata.

Współcześnie paleoastronautyka staje się coraz bardziej popularna. Prekursorami tej dziedziny byli Erich von Däniken i Zecharia Sitchin, których książki sprzedawały się w milionach egzemplarzy. Badając przekazy biblijne, pozostałości pism dawnych cywilizacji, szczątki malarstwa skalnego sprzed wieków, poszukiwali dowodów potwierdzających, że przed wiekami doszło do kontaktu istot pozaziemskich z ludźmi. Ich autorskie interpretacje wzbudzały wiele emocji, zarówno dobrych jak i złych. Nie ulega wątpliwości, że publikując swoje przemyślenia, wywarli ogromny wpływ na kulturę XX wieku. Na podstawie książek Dänikena powstał serial telewizyjny *Auf den Spuren der All-Mächtigen* oraz filmy: *Rydwany bogów* i *Przesłania bogów*. W Polsce pojawił się również komiks inspirowany twórczością Dänikena *Bogowie z kosmosu: Według Ericha von Dänikena*, do którego scenariusz napisali Arnold Mostowicz i Alfred Górny, a rysunki wykonał Bogusław Polch.

Poglądy obu autorów zrobiły karierę w niezwykle szybkim tempie. Były na tyle inspirujące, że stały się one nie tylko impulsem nowego nurtu w literaturze science fiction, ale również początkiem nowej kontrowersji kulturowej, o czym świadczy powstawanie coraz to nowych seriali dokumentalnych prezentujących

różne stanowiska, jak również różne aspekty tego zagadnienia. Należą do nich m.in. serie filmów dokumentalnych *Zrozumieć kosmitów* i *Przedziwne opowieści o UFO* emitowanych na kanale Discovery Science, jak również chociażby seria *Starożytni kosmici* emitowana na kanale History. Co więcej, paleoastronautyka z czasem urosła do rangi jednej z największych teorii spiskowych, której wyrazem stał się chociażby pogląd, że obcy po dziś dzień kontaktują się z ludźmi, a nawet ich potomkowie sprawują najwyższe pozycje na świecie, co jest trzymane w ścisłej tajemnicy (o czym więcej w *Przedziwnych opowieściach o UFO*).

Kultura masowa również czerpie inspirację z tej dziedziny. Elementy paleoastronautyki możemy znaleźć m.in. w filmach z serii *Gwiezdne wrota* (*Stargate*, *Stargate: Akcja*, *Stargate: Continuum*), serialach *Gwiezdne wrota*, *Gwiezdne wrota: Atlantyda*, *Gwiezdne wrota: Wszechświat*, wyprodukowanych przez wytwórnię filmową MGM. Co więcej amerykańskie wydawnictwo Avatar Press wyprodukowało również komiksy na podstawie *Gwiezdných wrót*, natomiast firma AlderacEntertainment stworzyła grę komputerową o tym samym tytule. Naukowcy zajmujący się badaniem dziejów cywilizacji (archeolodzy, historycy) sceptycznie odnoszą się do paleoastronautyki. Ci, którzy doszukują się dowodów na istnienie obcych cywilizacji kontaktujących się z cywilizacją ziemską nazywają siebie współtwórcami tzw. „zakazanej archeologii”. Ludzie ci skupiają się wokół stowarzyszeń i ośrodków badawczych SETI. Powstaje pytanie, czy ludzie ci zajmują się rzetelnym badaniem dowodów, czy poddają się działaniu zbiorowej fascynacji literacko wykreowanym mitem?

W tym miejscu należałoby uściślić, czym jest mit. Przyjmijmy, że mit jest wyrazem mentalności danej grupy ludzi, ma charakter opowieści wyjaśniającej pewne zjawiska łączącej przy tym elementy prawdy historycznej i fantastyki. Cenne będzie również spostrzeżenie Josepha Campbella, który podkreślił, że mit ma na celu usunięcie pewnej nieznajomości życia na drodze pogodzenia indywidualnej świadomości z wolą kosmiczną.

Paleoastronautyka jest dyscypliną dyskusyjną. Budzi wątpliwości, aczkolwiek w ujęciu kulturowym, czymś bardzo płodnym i dobrym do eksploatacji na wielu płaszczyznach. Jednak nadal nierozstrzygnięte pozostaje pytanie: czy paleoastronautyka jest naukowo usankcjonowaną teorią, czy może jednak współczesnym mitem kreacyjnym?

Anna Kropiewnicka – studentka I roku II stopnia filologii polskiej UwB, członkini i wiceprezes Klubu Humanistów. Postać często widywana z książkami. Interesuje się szeroko rozumianą perswazją, literaturą dawną, mitologiami i nie tylko. W wolnych chwilach uwielbia czytać kryminały i słuchać gry na gitarze.

Krzysztof Andruczyk

FANTASY – MIT OCALONY

W przedmowie do amerykańskiego wydania *Władcy Pierścieni* z 1973 roku Peter S. Beagle napisał:

Tolkien znalazł dla nas habitat, miejsce do życia, zieloną alternatywę dla codziennego obłądu w świecie zatrutym i skażonym. Nauczono nas oddawać honory i cześć eksploratorom i odkrywcom, ale tym niewłaściwym – rabusiom zatykającym flagi, mordercom niosącym krzyże. Pora już najwyższa oddać cześć eksploratorom marzeń¹.

Słowa amerykańskiego pisarza są chyba najlepszym hołdem, jaki można było złożyć J. R. R. Tolkienowi, ale nie tylko jemu. W cytowanym tutaj fragmencie wstępu do pewnego arcydzieła literatury, Beagle złożył hołd wszystkim twórcom literatury fantasy; ludziom, którzy tak jak Tolkien zasługują na noszenie miana „eksploratorów marzeń”. Dziś tych anonimowych eksploratorów raczej można by określić mianem „mitotwórców”, bo i literatura jaką tworzyli (i nadal tworzą) ma z mitem bardzo wiele wspólnego. Co jest w fantasy takiego mitycznego? Odpowiedzi jest wiele.

Inspiracje

Wszystkie znane dziś opowieści fantasy, poczynając od historii o osiłku Conanie Roberta E. Howarda, a kończąc na popularnej ostatnio *Pieśni lodu i ognia* George’a R. R. Martina powstawały jako efekt uboczny fascynacji swoich twórców znanymi od setek lat opowieściami, legendami i podaniami, które wspólnie możemy określić mianem mitu. Fantastyczne istoty – takie jak tolkienowskie krasnoludy, trolle i inne – ale także obdarzone magią przedmioty, tak często występujące w książkach fantasy przywędrowały na grunt tej literatury z mitologii nordyckiej, którą zafascynowany był wspomniany już J. R. R. Tolkien (był historykiem literatury) i którą przeniósł na grunt literatury fantasy, w jego ślady poszło wielu fantastów, którzy tak jak Peter S. Beagle byli zafascynowani historią o hobbitach i magicznym pierścieniu. W ten sposób symbolika i atmosfera mitów nordyckich na zawsze przeniknęła do literatury fantasy.

¹ Cytuję za: A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini*, Warszawa 2001, s. 35. Oryginalny tekst Petera S. Beagle pochodzi z książki: J. R. R. Tolkien, *The Lord of The Rings*, Ballantine 1973.

Do inspiracji mitami Południa może się przyznać Clark Ashton Smith, autor znakomitego *Ostatniego hieroglifu*. Z kolei tworzący na pograniczu gatunków Roger Zelazny tworzył w swoich powieściach i opowiadaniach prawdziwie mitologiczną mozaikę, mieszając motywy zapożyczone z mitologii greckiej, egipskiej, indiańskiej, hinduskiej, japońskiej, a nawet mitologię Cthulu H. P. Lovecrafta. Za to fascynacja mitologią, czy też folklorem słowiańskim wyraźnie zaznacza się w twórczości naszych rodzimych fantastów, m.in. Andrzeja Sapkowskiego i Wita Szostaka.

Na temat odwzorowywania konkretnych mitologii w literaturze fantazy – kopiowania mitycznej atmosfery i symboliki – można by poświęcić obszerną monografię. Odrębną grupę stanowią ci autorzy, którzy w swojej inspiracji mitem posunęli się o krok dalej.

Prawdziwa historia

Pierwsi twórcy książek fantastycznonaukowych usiłowali odpowiedzieć na pytania w rodzaju: „Co będzie za X lat?“, „Co by było gdyby?“, czy też „Co jest po drugiej stronie kosmosu?“. Jeśli przy interpretowaniu opowieści fantazy przyjąć analogiczną metodę stawiania pytań i poszukiwania odpowiedzi, należałoby zapytać: „Jak było naprawdę?“

Na to pytanie odpowiedzieli autorzy tak zwanych „retellingów“ – nowych wersji znanych historii: opowieści, legend, baśni, literackiej klasyki, czy mitów. Do najsłynniejszych literackich retellingów znanych mitów należy zaliczyć historie o dwóch herosach literatury staroangielskiej – Królu Arturze i Beowulfie.

Spośród nowych wersji przygód legendarnego króla Brytów na czoło wysuwa się amerykańska pisarka Marion Zimmer Bradley, ze swoją powieścią *Mgły Avalonu*, opublikowaną po raz pierwszy w 1979 roku. Bradley przedstawia przygody Artura i jego rycerzy z punktu widzenia... kobiet, bohaterek, które pojawiły się w pierwotnej wersji mitu. Tematem powieści jest z kolei zmierzch świata magii, który ustępuje miejsca rodzącemu się chrześcijaństwu. Król Artur jest bohaterem, który doczekał się największej ilości fantastycznych przeróbek swoich przygód. Motyw mitycznego władcy pojawia się także w takich książkach fantazy jak: *Był sobie raz na zawsze król* T. H. White'a, *Pendragon* Stephena Lawheada i wielu innych. W polskiej literaturze motyw arturiański znalazł się w nurcie fantazy przede wszystkim za sprawą sagi o Wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego, gdzie bohaterowie, jak tytułowy Wiedźmin i jego przybrana córka Cirilla mają swoje pierwowzory w micie arturiańskim. Kulminacją inspiracji opowieścią o najsłynniejszym królu w literaturze zaznacza się najwyraźniej w ostatniej części Sagii Sapkowskiego, powieści,

o znaczącym tytule *Pani jeziora*, w której oprócz tytułowej Pani pojawiają się także inne postacie z opowieści o Królu Arturze, jak Król Rybak, czy Galahad.

Innym mitycznym herosem, który doczekał się najsłynniejszych fantastycznych adaptacji swoich przygód był Beowulf – pierwotnie bohater staroangielskiego eposu, spisane prawdopodobnie ok. 1000 roku. Oryginalna wersja historii o Beowulfie opowiada o tym, jak tytułowy heros przybywa z pomocą duńskiemu wodzowi Hrodogarowi, który wraz ze swoimi żołnierzami jest napastowany przez „potwora z piekła rodem z plemienia kainowego” – niejakiego Grendla. Pochodzący z ludu Geatów Beowulf wyświadcza Hrodogarowi przysługę, zabija potwora i okrzyki chwałą powraca do ojczyzny. Jego rodacy wkrótce wybierają go swoim władcą, a Beowulf panuje szczęśliwie przez pięćdziesiąt lat, aż do czasu pewnej feralnej walki z kolejnym stworzeniem smokiem, podczas której zostaje śmiertelnie ranny.

Najciekawszym retellingiem *Beowulfa* jest powieść Johna Gardnera pod tytułem *Grendel*, gdzie role bohaterów zostają odwrócone o 180 stopni. U Gardnera to Grendel jest stroną zagrożoną, przedstawicielem ginącego gatunku, zagrożonego przez ludzi, zwłaszcza takich jak Beowulf, który przedstawiony jest jako okrutny morderca i ciemniejszy istoty w rodzaju Grendla. Podobnie jak Bradley w *Mgłach Avalonu* Gardner podejmuje w swojej opowieści motyw zmierzchu świata magii, który stopniowo odchodzi w zapomnienie, aby zostać zastąpiony nowym, niekoniecznie lepszym porządkiem.

Twórcom fantastycznych retellingów, takim jak Bradley, Gardner i inni, udało się skutecznie przenieść na grunt współczesnej literatury znane od setek lat opowieści o najsłynniejszych mitycznych herosach typu: Beowulf, Król Artur i inni. Autorzy „prawdziwych historii” pokazali także, że aby stworzyć oryginalną historię nie trzeba od razu sięgać po literacką awangardę, ale wystarczy skorzystać z już istniejących wzorców wyjść poza schemat, odwrócić role bohaterów, jednym słowem – pozytywnie namieszać.

Odyseusz i hobbit

Podróż jest głównym motywem przewodnim zarówno w mitologii i literaturze fantazy. Podróżowali herosi zarówno mitologii Północy – Perceval, Gawain, Tristan, jak i Południa – Gilgamesz, Odyseusz. Od lat najsłynniejszą „podróżniczą” książką fantazy pozostaje *Władca Pierścieni* J. R. R. Tolkiena.

Powiedzieć, że przy tworzeniu swojej najsłynniejszej fantastycznej epepi, jaką jest *Władca Pierścieni*, J. R. R. Tolkien najbardziej inspirował się mitem o królu Itaki, to tak jakby wskazać *Makbeta* Szekspira jako jedyną i absolutną genezę powstania *Balladyny* Słowackiego. Nie od dziś wiadomo, że na Tolkiena największy wpływ wywarły mity nordyjskie, *Beowulf* i mit artu-

riański, mimo to, za każdym razem gdy czytam *Władcę Pierścieni* lub opowieści tych autorów, którzy inspirowali się powieścią Tolkienu, mam nieodmienne skojarzenia z *Odyseją* Homera.

Chyba każdy zna historię tolkienowskich hobbitów, magicznego pierścienia i jednookiego Władcy Ciemności, Saurona, jeśli nie z wersji literackiej to przynajmniej kinowej. Dość, że główny bohater opowieści – hobbit Frodo – zostaje przez swojego wuja (jak się okazuje nie można ufać nawet rodzinie!) wplątany w historię z tytułowym pierścieniem i chcąc nie chcąc opuszcza rodzinną, idylliczną krainę Shire, aby udać się w niebezpieczną podróż do Góry Przeznaczenia, miejsca, w którym powstał pierścień i gdzie można go zniszczyć.

To jednak nie Frodo przejmuje rolę Odyszeusza. Jeśli trzymać się metody porównywania bohaterów trylogii Tolkienu z ich pierwowzorami z mitologii greckiej, Frodo byłby raczej Prometeuszem. Bohater ma bowiem świadomość beznadziejności swojej wyprawy, mimo to kontynuuje ją, stawiając sobie za cel zniszczyć pierścień *pro publico bono* lub zginąć, czy też zginąć próbując. Rolę Odysa we *Władcy Pierścieni* przejmuje za to przyjaciel i wierny towarzysz Froda, Sam Gamgee. Sam przez cały czas trwania podróży marzy o powrocie do rodzinnego Shire. Przywiązanie do przyjaciela i chęć udzielenia mu pomocy jest jednak silniejsza niż tęsknota za domem, jednak w odróżnieniu od Froda, Sam przez cały czas trwania wędrówki głęboko wierzy, że uda mu się ten dom jeszcze zobaczyć. Podobnie jak bohater *Odysei* bohaterowie *Władcy Pierścieni* zastają po powrocie do domu – parafrazując tytuł opowiadania Roberta E. Howarda – dom pełen łotrów. W obu historiach bohaterom udaje się tych łotrów przepędzić.

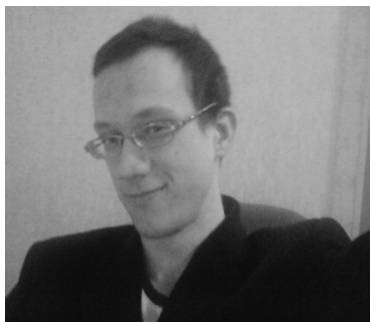
Jeśli interpretować powieść Tolkienu z punktu widzenia Sama, *Władca Pierścieni* jest opowieścią o powracaniu do domu. Przede wszystkim epepeja Tolkienu pozostaje opowieścią o podróży w ogóle, przy czym wędrówka bohaterów staje się czymś niezwykle, zgoła mitycznym. Na jej tle ukazany zostaje odwieczny problem walki dobra ze złem, obraz zmieniającego się świata, refleksja na temat władzy, zła, postępu... jak każda wielka powieść *Władca Pierścieni* wymyka się próbom jednoznacznej interpretacji, pozostaje jednak opowieścią o mitycznej wędrówce, przez pełen magii świat, skąd motyw ten zawędrował również do innych książek fantastyki sprawiając, że opowieść o Odysuszu i innych mitycznych podróżnikach są ciągle obecne w literaturze.

Habitat

Fantastyka jest najpełniejszą realizacją szeroko pojętej „nowej mitologii”. W odróżnieniu od wielu współczesnych pisarzy – zwłaszcza tych, którzy noszą dumne miano postmodernistów – którzy również inspirowani są opo-

wieściami mitologicznymi, twórcy fantazy odwzorowują te opowieści w sposób dosłowny. Udowodnili to zwłaszcza autorzy retellingów, ale także mitotwórcy pokroju Tolkiena, którzy w swoje autorskie uniwersa tchnęli ducha swoich ulubionych mitów. Twórcy fantazy w taki czy inny sposób ożywili dawne mity. Sprawili, że poszukujący remedium na śmierć Gilgamesz, Odyseusz powracający do rodzinnej Itaki, czy Król Artur odpływający na świętą wyspę Avalon to wciąż postaci literackie, które „żyją” nie tylko w tradycyjnych mitach, ale również w literaturze współczesnej.

Załóżę się, że każdy miłośnik literatury fantazy musiał przynajmniej raz w swojej czytelniczej karierze usłyszeć od tak zwanych „realistów”, że to co czyta, to: „tylko takie bajki”. Być może „realiści” mają rację, jednak nie zmienia to faktu, że fantazy pozostaje dziś jednym z najpopularniejszych gatunków literackich, ludzie muszą więc bardzo dziś tych „bajek” potrzebować. Aby to sobie uzmysłowić wystarczy przypomnieć nie tak dawną eksplozję popularności książek o Harrym Potterze, emocje związane z kolejnymi ekranizacjami powieści Tolkiena, czy chociażby naszego rodzimego Wiedźmina. Bohaterowie tych opowieści, tak jak mityczni herosi, robią rzeczy niezwykle: ratują świat, walczą ze złem, a ich poczynaniami rządzi nieodmiennie mechanizm mitycznej podróży, wędrówki przez świat wypełniony magią i magicznymi stworzeniami. To właśnie kreowanie tej magicznej rzeczywistości, innej niż ta, którą znamy na co dzień, a którą Peter S. Beagle określił jako: „zatrutą i skażoną”, stanowi o popularności tych historii. Czytając książki fantazy możemy na chwilę oderwać się od rzeczywistości, poczuć się jak dawni mityczni bohaterowie – Król Artur, Beowulf, Odyseusz... Myślę, że właśnie taką funkcję pierwotnie spełniały mity – opowieści o bogach i herosach. Miały dawać nadzieję, że gdzieś tam istnieje inna, lepsza, magiczna rzeczywistość. Taką samą rolę odgrywają dziś opowieści o hobbitach, smokach i magicznych pierścieniach. Tak samo jak istniejące od tysiący lat mityczne opowieści – są habitatem, ucieczką od codziennego obłędu i remedium na świat zatruty i skażony. Czy można na stałe uciec przed takim światem? Wybudować sobie mur z mitycznych ideałów? Na pewno od czasu do czasu warto.



Krzysztof Andruczyk (1994) – absolwent Liceum Ogólnokształcącego im. Szymona Konarskiego w Sejnach. Obecnie student drugiego roku filologii polskiej na Uniwersytecie w Białymstoku. Interesuje się m.in. szeroko pojętą fantastyką, polską prozą obyczajową z końca XIX wieku oraz historią antyku i wieku dwudziestego. Wielki miłośnik twórczości Rogera Zelaznego, Andrzeja Sapkowskiego, Władysława St. Reymonta i Jamesa Clavella. Ceni sobie także wiersze Leopolda Staffa i Juliana Tuwima. Słucha, na zmianę, metalu symfonicznego lub wszelkiego rodzaju muzyki pochodzącej z lat 80. ubiegłego stulecia. Nie cierpi współczesnej poezji.

OBRAZ MATKI W MŁODOPOLSKIEJ POEZJI WSPOMNIENIOWEJ

Z całego szeregu młodopolskich wierszy wspomnieniowych o dzieciństwie, które zanalizowała Anna Czabanowska-Wróbel w swej monografii o dziecku w literaturze Młodej Polski¹, przedmiotem interpretacji czynię jedynie te, w których występuje postać matki, próbując jednocześnie ustalić w nich charakterystyczne chwytły, środki artystyczne oraz wyobrażenia, obrazy postaci kobiecej. Będzie tu zatem mowa o takich lirykach, jak: *Dzieciństwo* Bronisławy Ostrowskiej; *Wizja* Włodzimierza Perzyńskiego; *Wspomnienie matki* Lucjana Rydla; *Z baśni piastunek i cudownych wierzeń* Macieja Szukiewicza, *Matce* Aleksandra Szczęsnego; *Pacierz za mamą* Artura Oppmana; *Do stóp matczynych* Wacława Rolicza-Liedera; *Na łonie matki* Wacława Wolskiego.

Podmiotem mówiącym w wierszach wspomnieniowych o matce jest osoba opisująca kobietę z pozycji dorosłego człowieka i związanej z tym najczęściej perspektywy sieroctwa, którą narzuca nie zawsze biologiczna śmierć matki, ale też na przykład przedwczesne z nią rozłączenie (w dzieciństwie – *Dzieciństwo* Ostrowskiej) czy po prostu nostalgia (tęsknota za utraconą przeszłością, świadomość utraty dzieciństwa). W tym sensie perspektywa ta łączy się czy może nawet jest tożsama z postawą elegijną.

Podczas gdy młodopolska proza, zwłaszcza Zapolskiej, przyniosła zróżnicowany psychologicznie obraz osieroconego dziecka, wskazywała różnego rodzaju patologie, to młodopolska poezja wspomnieniowa posługiwała się utrwalonymi w tradycji toposami, schematami sierociego losu (obecnymi zwłaszcza w XIX-wiecznej literaturze dla dzieci)². Charakterystyczna jest bowiem w szeregu analizowanych tu wierszy formuła przypominania matki, połączona z elegijnym jej „opłakiwaniem”, a jednocześnie idealizacja przeszłości, „kraju lat dziecinnych”, zapamiętanych zdarzeń, obrazów, przedmiotów czy zapachów dzieciństwa, które, jak pisał Gaston Bachelard, są „pierwszym świadectwem naszego stopienia ze światem”³. Taką diagnozę postawiła także Anna Czabanowska-Wróbel pisząc, iż „w

¹ A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symboli zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.

² Por. M. Jonca, *Sierota w literaturze polskiej dla dzieci w XIX wieku*, Wrocław 1994, s. 262-263.

³ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, Gdańsk 1998, s. 158.

poezji o dzieciństwie zdecydowanie przeważają wspomnienia ciepłe. Mit Arkadii rzadko bywa kwestionowany⁴.

Temat matki łączy się zatem w tekstach wspomnieniowych z funkcjonującym w świadomości pokolenia przełomu wieków romantycznym mitem dziecka i dzieciństwa⁵, z jakim oswoił nas wcześniej Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* i wierszu *Polaty się łzy...*, wspominając o dzieciństwie „sielskim, anielskim”, a który to mit wydaje się uniwersalny, ponadczasowy. Stanisław Czernik pisał na ten temat następująco:

W miarę oddalania się od „kraju lat dziecinnych” zjawia się nostalgia, za wsze silna tam, gdzie ojczyzna jest krainą pierwotną (...), z nostalgii rozwija się mitologia (...). W tym micie osobistym wszystkie przedmioty dzieciństwa stają się ważnymi symbolami. Dom, sad, zwierzęta, pole, wreszcie najbliższa okolica, zmieniona jest w centrum świata⁶.

Takim azyłem, centrum świata, ostoją wiary, nadziei i miłości jest niewątpliwie matka w wierszu Wacława Rolicza-Liedera *Do stóp matczynych* (z tomiku *Wiersze III* z 1895 r.). Podmiot mówiący wyznaje:

Szczęśliwy, kto do domu wracając z daleka,
Wieczorem, od przypomnień dzieciństwa nabożny,
Ma ojca albo matkę, co na niego czeka
Z rozwartymi ramiony, jak wiatrak przydrożny;
Szczęśliwy: może załkać i do nóg się rzucić,
Żałując, że po szczęście nie chciał rychlej wrócić.

Tu czeka go prostota obyczajów święta,
Tu obraz, tu sprzęt każdy na swym miejscu wita;
Matka, ze łzami w oczu, ale uśmiechnięta,
Z twarzy dziecka, jak z księgi dni minione czyta,
Noc; pierwsza uderzyła, bije już i druga,
A matka z synem gwarzy, wiemy czuwa sługa⁷.

⁴ A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol*, dz. cyt., s. 207.

⁵ Zob. *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*, pod red. J. Papuzińskiej, Warszawa 1992 oraz G. Leszczyński, *Młodopolska lekcja fantazji. O przełomie antytypoptywistycznych w literaturze fantastycznej dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1990.

⁶ S. Czernik, *Dwadzieścia lat poezji polskiej*, cyt. za J. B. Ożóg, *Mój autentyzm*, Kraków 1975, s. 17.

⁷ W. Rolicz-Lieder, *Do stóp matczynych*, przedr. w: *Matka, macierzyństwo w poezji Młodej Polski. Antologia*. Wybór, wstęp i opracowanie A. Nosek, Białystok 2007, s. 43.

Matka, dom rodzinny, wreszcie samo dzieciństwo stanowią tu niezastąpioną wartość, dają możliwość poszukiwania i odnajdywania straconego czasu (jak by powiedział Marcel Proust) powrotu, odzyskania pogubionych sensów oraz swego człowieczeństwa. Wspominanie ma dla mówiącego w wierszu wartość terapeutyczną, pozwala przejrzeć, zrewidować swoje życie, przygotować się do śmierci. Podczas gdy dekadent próbował uciec, uwolnić się od cierpienia poprzez nirwanę, śmierć, prawdziwe szczęście zapewnia – w świetle wiersza Rolicza-Liedera – powrót do matki. Matka i dom to jednocześnie początek, ale i upragniony koniec drogi podmiotu mówiącego, który „Od strzał wypadków życia mając pierś rozdartą, / Do szczęścia się nareszcie wdzięczną myślą tuli”. Znamienna jest ostatnia zwrotka, rozpoczynająca się apostrofą, jak również zakończenie *Do stóp matczynych*, będące niejako testamentem, ostatnią wolą:

O, strzecho przepocziwa, o gniazdo ojczyste,
 Jakież z tobą się równać może świata kątek?
 To uczucie niezmiennie przetrwało i czyste
 Wśród smutków i wesela, rodzinnych pamiątek,
 Tu przyjaźń i tu miłość sieje ziarno dumne:

Tu zbito mi kołyskę, tu niech zbiją trumnę⁸.

Swoistym wspomnieniem i symbolicznym powrotem do matki (przypominającym niewątpliwie powrót biblijnego, marnotrawnego syna) jest incypit Jerzego Żuławskiego [*O, matko moja!*]. Podmiot mówiący wyznaje:

Obiegłszy ziemię, marnotrawne dziecię,
 Z łachmanem życia staję przed twą chatką:
 Szczęścia-m nie zaznał na szerokim świecie,
 Odkąd od kolan twych odbiegłem, matko!⁹

Młodopolskim wyznaniem wiary, deklaracją odnalezienia panaceum na kryzys wiary, deklarowany choćby w wierszu Tetmajera *Nie wierzę w nic...* czy *Koniec wieku XIX*, może być wiersz *Z baśni piastunek i cudownych wierzeń* Macieja Szukiewicza (*Poezje*, 1901). Utwór wyraźnie zestawia i kontrastuje przeszłość, dzieciństwo jako dobre, szczęśliwe oraz terażniejszość, której wymownym odpowiednikiem są: niewiara, łyż i twoga. Mimo tych nega-

⁸ Tamże, s. 43.

⁹ J. Żuławski, [*O, matko moja!*], w: tegoż, *Poezje*. Tom II, Lwów 1908, s. 241.

tywnych doświadczeń, mówiący w wierszu jednak znajduje lekarstwo na ból istnienia:

Z baśni piastunek i cudownych wierzeń
I z piosnek Matki nad moją kołyską
I z tych przeczystych dziecięctwa wyśniewień,
Dziś — gdy ma dusza zaguby już bliską —
Została wiara, co niewiarę leczy,
W Anioła Stróża i moc jego pieczy¹⁰.

Charakterystyczna w utworze Szukiewicza jest również idealizacja matki, wymowne jej porównanie do Anioła Stróża, połączone ze swoistym dziękczynieniem za miłość i troskę oraz przypominaniem czułych scen z dzieciństwa:

I była mi tym Stróżem i Aniołem
Moja najtkliwsza i najlepsza Matka.
Na Jej kolanach najmniej usnąłem —
I już najbardziej i już do ostatka
Jam Ją ukochał, choć może bezwiednie...
A taka miłość do grobu nie blednie.

Matka w wierszach wspomnieniowych to często ostoja, osoba najważniejsza i umiłowana. To jedyna i sprawdzona pocieszycielka swojego dziecka, jak w utworze *Na łonie matki* Wacława Wolskiego (ze zbioru *Poezje seria pierwsza*, 1902). Stąd apostrofa do matki, rozpoczynająca utwór i ton niemalże modlitewny:

Matulu moja, matulu!
 Źle mi jest na świecie...
Ciężar okropnego bólu
 Pierś zduszoną gniecie.
 (...)
Nie mam przed kim wyłkać bólu,
 Nie mam ja nikogo,
Prócz ciebie, moja matulu,
 Prócz ciebie, niebogo!¹¹

Charakterystyczne przy tym w utworze Wolskiego wyobrażenie i kreowanie matki na cierpiącą, płaczącą, wyniszczoną zgryzotami i troską o swe dziecko powtarza się w wielu utworach wspomnieniowych (a także później

¹⁰ M. Szukiewicz, *Z baśni piastunek i cudownych wierzeń*, przedr. w: *Matka, macierzyństwo*, dz. cyt., s. 54. Kolejne cytaty zgodnie z tym wydaniem.

¹¹ W. Wolski, *Na łonie matki*, przedr. w: *Matka, macierzyństwo*, dz. cyt., s. 61.

w wierszach z okresu pierwszej wojny światowej). Niekiedy ma wydźwięk patriotyczny (poprzez analogię z cierpiącą, zniewoloną Ojczyzną) lub religijny (stylizacja na Matkę Bożą Bolesną lub cierpiącego Chrystusa), jak w wierszu *Wizja* Włodzimierza Perzyńskiego (z tomiku *Poezje*, 1902):

Mojej matki zapłakane oczy
 Patrzą na mnie z beznadziejną trwogą,
 Słyszę głos jej – głos, co we krwi broczy:
 „Ja już nie mam na świecie nikogo” ...
 (...)
 Jak szaleniec w mrok wyciągam dłonie
 I odpycham jej wizję od siebie,
 Tę twarz bladą w cierniowej koronie
 Od łez lśniącej jak rój gwiazd na niebie¹².

Perspektywa wspomnieniowa, ale też niewątpliwie biografia kształtuje nostalgiczny obraz przeszłości w *Dzieciństwie* Bronisławy Ostrowskiej. Dla tego też mówiąca z żalem wyznaje:

Obrazie jak mgła lotny, jak tęcza znikomy,
 Omamie zatracony w gorzkich dalach, hen!¹³

Nagromadzenie synonimicznych epitetów, takich jak: (obraz) lotny, znikomy, (omam) zatracony, podkreśla dystans między teraźniejszością a szczęśliwym dzieciństwem, które wydaje się tak odległe, że aż nierzeczywiste. Wiąże się to oczywiście z nostalgią, negatywnymi odczuciami mówiącej, wypływającymi ze świadomości utraty dzieciństwa. W przytoczonych słowach potwierdza to wyrażenie „gorzkie dale”. Anna Czabanowska-Wróbel zwróciła uwagę, iż wspomnienie dzieciństwa służy bowiem często twórcom młodopolskim do wyostrenia kontrastu teraźniejszość-przeszłość: „Dziś jest pozbawione marzeń i nadziei. Radość i fantazja pozostały tam – w utraconym na zawsze dzieciństwie”¹⁴.

W *Dzieciństwie* perspektywa wspomnieniowa wyraża się w uproszczonym, schematycznym obrazie świata przedstawionego, zawężonego jedynie do wybranych, wyłącznie pozytywnych scen „matczynego raj” (szeptańskich przez matkę baśni) i upoetyzowanych rekwizytów dzieciństwa („kwia-

¹² W. Perzyński, *Wizja*, przedr. w: *Matka, macierzyństwo*, dz. cyt., s. 57.

¹³ B. Ostrowska, *Dzieciństwo*, w: tejsze, *Biała godzina. Wybór poezji*, wybór i wstęp S. Lichańskiego, Warszawa 1969, s. 64. Kolejne cytaty, zgodnie z tym wydaniem.

¹⁴ A. Czabanowska-Wróbel, *Młodopolski portret dziecka*, „Ruch Literacki” 1991, nr 3, s. 172.

towa koleba”)¹⁵. Wiąże się z tym również wyidealizowany wizerunek kobiety, będącej symbolem piękna, nieskażonej cywilizacją natury, ale i dobroci, miłości¹⁶. W *Dzieciństwie* opisuje się ją za pomocą wyrażeń, słów wyjętych ze słownika natury, konkretnie wiejskiej flory:

Pamiętam cichą głowę o włosach jak len
I blade chabry oczu zza rzęs – ździebeł słomy,
I tych palców śnieżystych drobny splot ruchomy,
I ten głos oddalony i śpiewny – jak sen.

O latarnio magiczna ukochanych scen!
O wy w sadach tonące wiejskie strzeszne domy!

Usytuowanie dzieciństwa w idyllicznej przestrzeni wsi wzmacnia wymowne porównanie matczynych włosów do lnu, rzęs do „ździebeł słomy” oraz epitet metaforyczny „chabry oczu”. Powyższy obraz ma charakter fragmentaryczny, na który składają się utrwalone w pamięci zmysłowe wrażenia, rekonstruowane z przeszłości. Na wspomnienie matki nakładają się inne obrazy, zwłaszcza wiejskiego krajobrazu.

Mit matki łączy się w wierszu Ostrowskiej z mitem dzieciństwa, ale też z mitem ziemi (sakralizacja miejsca urodzenia, manifestowanie przywiązania do swojej małej ojczyzny). Utwór ten, podobnie zresztą jak *Rolicza-Liedera*, uznać można za zapowiedź późniejszych rozwiązań formalnych czy chwytów autentystów (posługiwanie się poetyką snu, marzenia, formułą przypominania swego dzieciństwa, rodzinnego domu, okolicy)¹⁷.

Odtwarzanie portretu matki z przeszłości, przeistaczającego się pod piórem piszącego w wyidealizowany i uwznioślony wizerunek, to dominanta wiersza Lucjana Rydla *Wspomnienie matki*. Uwagę zwraca tu bowiem typowy dla utworów tego rodzaju sentymentalizm i schematyzm, umotywowana

¹⁵ M. Jonca, *Sierota w literaturze polskiej*, dz. cyt., s. 262-263.

¹⁶ Postać kobieca, którą wspomina podmiot mówiący, nie jest dookreślona (nie wiemy, czy jest to matka, czy też może babcia), niemniej aura, relacja i więź zarysowana w utworze odpowiada wyraźnie schematowi „matczynego raju”, raju dzieciństwa. Interpretację *Dzieciństwa* w kontekście biograficznym (z wyraźnym zaznaczeniem, iż opisywana w wierszu kobieta to matka) zawiera artykuł A. Wydryckiej „*Drugi promienia*”. *O biografii i opowiadaniach wspomnieniowych Bronisławy Ostrowskiej*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 2009, s. 119.

¹⁷ Zob. tekst E. Łoch, *Mity dzieciństwa w prozie Jana Bolesława Ożoga*, w: *tejże, Wokół modernizmu. Studia o literaturze XIX i XX wieku*, Lublin 1996, s. 265-291.

ny nadrzędną dla utworów wspomnieniowych perspektywą – perspektywą sieroctwa. Tak jak w *Dzieciństwie*, mamy tu do czynienia z ograniczoną liczbą miejsc, w których matka jest przedstawiana (na łonie natury, w wierszu Rydla pod „starym jaworem”) oraz sytuacji (są to intymne scenki tulenia dziecka, opowiadania mu baśni czy wspólnego czytania). We *Wspomnieniu matki* sam portret rodzicielki jest jeszcze bardziej zredukowany i schematyczny niż w *Dzieciństwie* Ostrowskiej, gdzie najważniejszy wydaje się motyw matczynych oczu i rąk, przez które zachodzi bezpośredni, sensualny kontakt z dzieckiem. W utworze Rydla wygląd matki jest zupełnie pominięty. Aranżując „sierocy schemat matczynego raj”, autor posługuje się za to sentymentalną aurą emocjonalną, którą wzmacniają liczne zdrobnienia (maleńka”, „materńka”, „ołtarzyk”) oraz powtarzający się motyw matczynych pieszczot i uśmiechów:

Gdy byłam jeszcze maleńką,
Siadała ze mną materńka,
Taka biedna, taka chora!...
Choć byłam jeszcze maleńka,
Pamiętam jak gdyby wczora.
Te uśmiechy i pieszczoty,
Gdym u kolan jej usiadła!
Czasami przede mną kładła
Wśród uśmiechów i pieszczoty
Swój stary „Ołtarzyk złoty”
I uczyła abecadła...¹⁸.

Podmiot mówiący wyraźnie idealizuje matkę, kreśląc jedynie bliskie sierocemu sercu sceny z przeszłości. Jej odrealniony, pozbawiony indywidualnych rysów portret to dziewiętnastowieczny ideał kobiety – czulej piastunki, nauczycielki i męczennicy. W wierszu *Wspomnienie matki* wyraźnie waloryzuje się jej heroizm, zdolność wznoszenia się ponad cielesne ograniczenia czy ból oraz wypełnienia swych obowiązków aż do śmierci. Zapowiadane sieroctwo ewokują bowiem w tekście Rydla epitety, których używa mówiąca w utworze: *materńka*, / *Taka biedna, taka chora*.

Również wiersz *Matce* Aleksandra Szczęsnego to wspomnienie, a zarazem swoiste dziękczynienie złożone matce za to, że była ona nauczycielką wartości, pokory i wyrzeczenia. Kreacja kobiety z tego utworu doskonale

¹⁸ L. Rydel. *Wspomnienie matki*, w: *Do matki*. Wyboru wierszy dokonał i posłowiem opatrzył J. Nagrabiecki, Warszawa 1977, s. 103.

więc wpisuje się w dziewiętnastowieczny model matki-Polki¹⁹. Należy jednak zaznaczyć, że użycie przez Szczęsnego podmiotowej perspektywy wyraźnie łagodzi surowość tegoż wzorca.

Tak jak w innych utworach o charakterze wspomnieniowym, postać kobiety jest w *Matce* uwznioślona. Podmiot mówiący czuje się jednocześnie spadkobiercą realizowanych przez nią zasad. Poczyna się też do obowiązku budowania rozpoczętego przez matkę duchowego dzieła, dzieła miłości. Stąd, niejako w konwencji genezyjskiej Słowackiego (gdzie kluczowym obrazem był pochód duchów prowadzący do samodoskonalenia, przeanieleń), wyraża pragnienie:

(...) abym miłował za ciebie
Dalej, jak każe wszelka ducha żywość,
I wyżej, mając w serca cichym chlebie
Pokorę tajną i dobrą cierpliwość²⁰.

Także w wierszu *Pacierz za mamą* Artura Oppmana postać matki została ujęta w tradycyjne role opiekunki i nauczycielki, urastając do symbolu wartości moralnych i religijnych. Mówiący w tym utworze, przywołując z pamięci obraz wspólnej modlitwy, zwraca uwagę na jej terapeutyczne właściwości. Bliski, duchowy kontakt z matką, a dzięki niej z Bogiem, okazuje się wartością ponadczasową i uniwersalną – daje siłę i moc „od kolebki do mogiły”. W *Pacierzu za mamą* czytamy:

Niech się święcą te wieczorne chwile,
Te za matką mówione pacierze!
Życie złudzeń odbiera nam tyle,
Lecz tych wspomnień sercu nie odbierze;
One pełne tajemniczej siły,
Nęcąc duchy lat dziecięcych snem,
Od kolebki strzegą do mogiły,
Naznaczonych tym matczynym chrztem²¹.

¹⁹ Zob. tekst E. Łoch, *Kreacje postaci kobiet – matek w wybranych tekstach literackich okresu Młodej Polski*, w: tejże, *Wokół modernizmu*, dz. cyt.

²⁰ A. Szczęsny, *Matce*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. R. Okulicz-Kozaryn, M. Ignaszak, wstęp R. Okulicz-Kozaryn, Kraków 2000, s. 220.

²¹ A. Oppman, *Pacierz za mamą*, w: tegoż, *Wybór poezji*. Wydanie nowe, zmienione i powiększone, Warszawa 1908, przedr. w: *Matka, macierzyństwo*, dz. cyt., s. 79. Kolejne cytaty z tejże antologii.

Z drugiej jednak strony w powyższym utworze wyraźnie uwidacznia się nostalgia, podmiot mówiący wyraża swą tęsknotę za dziecięcą, utraconą bezpowrotnie niewinnością. Pragnie być dzieckiem w sensie ewangelicznym. *Pacierz za mamą* oddaje więc typowe dla młodopolskiej formacji poczucie bankructwa, a jednocześnie pragnienie odzyskania utraconej czystości²². Potwierdza to znamienne wyznanie:

Gdy się chwieję wśród życiowej drogi,
 Gdy mnie zwątpień opadną katusze,
 Wtedy wzywam jeden obraz błogi,
 Co łagodzi moją smutną duszę;
 (...)
 Widzę dziecko bez grzechu i winy,
 O wesołych oczkach, słodkiej mince,...
 Jak w kołysce złożywszy ręczyny,
 W swojej białej kłęczy koszulince.
 (...)
 Dziecko pacierz powtarza za mamą
 I usteczka szepcą: „Ojczy nasz!”.

Powyższy fragment wskazuje na idealizację i schematyzację świata przedstawionego oraz sentymentalizm w prezentacji dzieciństwa. Mówiący z czułościową tkliwością, posługując się zdrobnieniami („oczeki”, „usteczka”, „ręczyny”, „koszulinka”), rysuje bowiem własny idealny portret z dzieciństwa, który pełni funkcję kompensacyjną, stanowi azyl czy sposób ucieczki od rzeczywistości. Można też powtórzyć to, co Anna Czabanowska-Wróbel stwierdziła w kontekście wiersza *Marzenie* Zdzisława Dębickiego: „Marzenia o dzieciństwie mają często charakter regresywny i ewazyjny. Poeci wprost deklarują zamiar ucieczki od dręczącej rzeczywistości”²³.

Młodopolska perspektywa wspomnieniowa, korespondując z perspektywą sieroctwa, wiąże się z tendencją do wyidealizowanych, najczęściej sentymentalnych ujęć matki. Ograniczona liczba sytuacji, w których jest ona przedstawiana, potwierdza młodopolską skłonność do przypisywania matce

²²Zob. tekst M. Podrazy-Kwiatkowskiej *Kompleks Parsifala. O młodopolskim ideale czystości*, w: *teżże, Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.

²³A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol*, dz. cyt., s. 222.

tradycyjnych ról piastunki i pierwszej nauczycielki oraz tendencję do idealizacji i mitologizacji, nadawania symbolicznych znaczeń postaci kobiecej. Urasta ona, czy przynajmniej przypomina matkę-Ojczyznę, matkę-Polkę, niekiedy także Matkę Bożą. Jest też niewątpliwie uosobieniem triady wartości: prawdy – dobra – piękna oraz mówiąc za Erichem Neumannem odbiciem archetypu Wielkiej Matki, oczywiście w jego pozytywnym wymiarze. Carl Gustav Jung zauważył, iż „to miłość matki jest jednym z najbardziej wzruszających i niezapomnianych wspomnień z naszego życia, tajemniczym korzeniem całego rozwoju i zmian”²⁴.

Dlatego też opowieść o matce z perspektywy wspomnieniowej – co poświadcza powyższa garść młodopolskich liryków – okazuje się powtarzalna, jest to opowieść o najdroższej istocie na ziemi, o dzieciństwie, które zawsze szczęśliwe u jej boku, o zdziwieniu jej nienaruszalną urodą, o współczuciu w jej starości, a potem życzeniu dla niej bezbolesnej śmierci²⁵.



Anna Nosek jest adiunktem w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku (Zakład Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa). Prowadzi badania z zakresu literatury polskiej XIX wieku, literatury dziecięcej i czytelnictwa. Jest autorką ponad 30 publikacji na powyższe tematy, w tym – dwóch antologii: *Matka, macierzyństwo w poezji Młodej Polski* (2007), *Podlascy twórcy dzieciom. Wybór wierszy* (2009).

²⁴ C. G. Jung, *O naturze kobiety*, wybrał i przeł. M. Starski, Poznań 1992, s. 24.

²⁵ A. Galant, *Skradziony profil. Matka w Dziennikach Zofii Nałkowskiej*, „Ruch Literacki” 2001, z. 5, s. 560-561.

Marta Tarasiuk

EWOLUCJA ROLI KOBIETY W DZIEŁACH LITERACKICH TRAKTUJĄCYCH O WAMPIRACH

Dziś większość ludzi, zapytana o pierwszą powieść traktującą o wampirach, bez wahania wskaże *Draculę* Brama Stokera. Jednakże irlandzki pisarz rozpoczął pracę nad swym najbardziej znanym dziełem dopiero 8 marca 1890. Natomiast wampiryzm pojawił się w literaturze znacznie wcześniej. Tak więc mamy: *Wampira* Johna Polidoriego (1819), *Rodzinę wilkołaka* Aleksieja Konstantinowicza Tołstoja (1839) oraz *Carmillę* Josepha Sheridana Le Fanu (1872). Chociaż *Dracula* pozostaje najsławniejszym spośród literackich krwiopicjów, to wpływ jego poprzedników na kształtowanie się tego, co dzisiaj uchodzi za kanoniczny wizerunek wampira również był ogromny. Dlatego właśnie na przykładzie tych postaci chciałabym pokazać, jak na przestrzeni dekad zmieniała się rola odgrywana przez kobiety w literackich realizacjach mitu o wampiryzmie.

Pochodzący z 1819 roku *Wampir* Polidoriego przedstawia chyba najbardziej konserwatywny wariant omawianej postaci. Nieumarłym jest mężczyzna, zaś kobiety to jego bezbronne ofiary. Lord Ruthven, aby przedłużyć swą egzystencję, musi co jakiś czas zabijać. Jeszcze zanim zabiera się do wysysania krwi, odgrywa na angielskich salonach rolę godną biblijnego węża: kusi i uwodzi damy z towarzystwa, jednocześnie odsłaniając ich zepsucie. Dopiero podczas podróży, którą odbywa z głównym bohaterem, lord w pełni odsłania swe wampiryczne oblicze. Chociaż mieni się przyjacielem naszego protagonisty, zabija niewinną dziewczynę, grecką, w której ten się kochał, a następnie „bierze na celownik” jego siostrę. Oczywiście bohater usiłuje pokrzyżować plany demona, jednak sam staje się bezwolnym narzędziem w ręku nieumarłego szlachcica. Tuż po przyjeździe do Londynu zaczyna cierpieć na tajemniczą dolegliwość, która praktycznie przykuwa go do łóżka. Jego siostra, chcąc zapewnić środki choremu bratu, zgadza się wyjść za tajemniczego bogacza, samego Lorda Ruthvena. Po ślubie para znika bez śladu. Chociaż można spekulować, że lord przemienił swą małżonkę w wampira, Polidori sugeruje raczej, że została ona zabita.

Pewien postęp obserwujemy już w 1839 roku, wraz z powstaniem *Rodziny wilkołaka* Tołstoja. Tutaj wampiryzm ma charakter nieco bardziej ko-

edukacyjny. W nieumarłych zostaje zmieniona cała rodzina, w tym matka oraz jej już niemal dorosła córka. Ta pierwsza, niepomna ostrzeżeń, wpuszcza do domu swe młodsze dziecko, niedawno zmarłe na skutek ataku dziadka-wampira. Wampirzátko oczywiście uśmierca kobietę, a ta po śmierci wraca, aby zabić swe pozostałe dzieci. Mamy tu do czynienia z instynktem macierzyńskim zdegenerowanym wskutek wampiryzmu. Taka wampir-matka to jedna z dwóch archetypicznych ról przyznawanych kobiecie-wampirowi w prozie XIX wieku. Drugą jest wampir-ladacznica, wyuzdana uwodzicielka pragnąca zgubić protagonistę, człowieka sprawiedliwego, mężczyznę. Właśnie ten schemat odgrywa Zdenka, latorośl wampir-matki. Za życia bardzo skromna i bogobojna, po śmierci nie może znieść widoku dewocjonaliów. Usiłuje go uwieść i uśmiercić, jednak temu, dzięki tytanicznemu wysiłkowi woli – udaje się uciec.

Przełom następuje dopiero w 1872 wraz z wydaniem *Carmilli* Le Fanu. Tytułowa bohaterka to pierwsza wampirzyca, która nie tylko wybiega poza ramy utartych schematów, lecz także jest skomplikowaną, dobrze zbudowaną postacią. Carmilla, aby żyć, musi zabijać, co jest szczególnie trudne, gdyż z ofiarami łączy ją głęboka więź, zarówno seksualna, jak i emocjonalna. Kocha, wiedząc jednocześnie, że jej miłość przynosi śmierć, co czyni z niej jedną z najtragiczniejszych postaci w kulturze popularnej. Co ciekawe, Carmilla łamie stereotyp wampira-ladaczniczy w jeszcze jednym miejscu. Mianowicie... jej ofiarami nie są mężczyźni, lecz młode kobiety.

W takim razie, czy *Dracula* Stokera w jakikolwiek sposób wzbogacił wizerunek kobiety w literaturze wampirycznej? Aby to ustalić przyjrzyjmy się postaciom kobiecym występującym w książce.

Najpierw na scenę wkraczają trzy ślicznotki towarzyszące hrabiemu Draculi (prawdopodobnie jego wampirze córki). Odgrywają one typową rolę wampirów-ladacznic. Raz nachodzą Jonathan Harker w sypialni, tylko i wyłącznie po to, aby zaraz na długą chwilę... zniknąć. Ponownie pojawiają się dopiero pod sam koniec, podczas konfrontacji sił dobra z nikczemnym hrabią.

Następnie pojawia się Lucy, którą o tyle można nazwać ciekawą wampirzycą, o ile łączy w sobie schemat wampir-matki z wampirem-ladacznicą. Za życia, podobnie jak Zdenka Tołstoja, skromna, wrażliwa, kryształowo dobra i bezgranicznie wierna narzeczonemu, po śmierci do tego stopnia ulega wpływowi mrocznych sił, że nawet leżąc w trumnie wygląda lubieżnie. Jednocześnie, zamiast napadać na mężczyzn, wybiera na swe ofiary wyłącznie dzieci.

Ostatnią postacią, którą tu przytoczę, jest Wilhelmina Harker. Co prawda, nie ulega przemianie w wampira, jednak nieomal do tego dochodzi. Na szczęście zostaje w porę uratowana przez naszych wspaniałych, bohater-

skich męskich protagonistów. Szczerze mówiąc, nie aż tak wiele dzieli ją od bohaterek Polidoriego. Podobnie jak one zostaje zaatakowana przez wampira, gdyż stanowi słabe ogniwo. Na zagrożenie reaguje zaskakująco biernie. To od mężczyzn zależy, czy uda się im uniknąć straszliwego losu. Różnica polega na tym, że Wilhelmina doczeka się happy endu.

Marta Tarasiuk (alias Maera Fey) – prawdopodobnie istota ludzka, rocznik 1991. Najczęstsze miejsca występowania: białostockie księgarnie i antykwarjaty. Uzależniona od książek oraz czekolady. Potwornie leniwa, średnio rozgarnięta. Dość często myli lewą rękę z prawą nogą. Jedyna mapa, którą potrafi przeczytać, to ta w galerii handlowej – i to jedynie pod warunkiem, iż jest na niej wielki napis „TU JESTEŚ”. Ma irytujący zwyczaj nieodbierania telefonów, odpowiadanie na maile zajmuje jej całe milenia, a czas wolny (zajęty zresztą też) spędza na robieniu nie tego, co trzeba.

Piotr Białomyzy

JAK UGOTOWAĆ STRASZNIE DOBRY MAKARON

I wtedy z poduszki wystrzeliły kolce i przebiły jej nogi.
Nim się wykrwawiła, zdążyła spisać całą historię. To prawda.
Jak w nocy pójdziesz pod ten dom, to zobaczysz świecące się oczy diabła!

Kiedyś świat był dosyć mały, a słowo Internet kojarzyło się bardziej z japońską kuchnią niż z komputerem. Nie wiedziałem zatem, że miałem do czynienia z pierwszą creepypastą. Jako starszak, odkryłem parę forów, na których znalazłem kilka wariacji przytoczonej historyjki¹. Kolce wyskakiwały z poduszek, koców i pluszowych misiów. Naprawdę, strach potem siadać. Po niedługich poszukiwaniach odkryłem jedno z wielu źródeł takich historii. Źródło to przypominało raczej wodospad chcący zalać niebo. Było tam wszystko, o czym kiedyś słyszałem. Krwawa Maryśka (zawołasz ją stojąc naprzeciwko lustro i się zjawi. Na randkę jednak się nie umówi), Slenderman (który nie jest wytworem roku 2012, jak niektórzy sądzą. Wysoki istniał już wtedy, gdy większość dzisiejszych internautów kopała koty po kolanach), Jeff The Killer (wspaniały uśmiech), suicide mouse (filmik – Myszka Miki spacerująca przez miasto, w tle słychać morderczy fortepian. Film rzekomo ma wywoływać myśli samobójcze). Prawdziwy strach przeżyłem, gdy czytałem komiks. Nie powiem, oczywiście, dlaczego się tak go wystraszyłem, ale efektem była rozgryziona ze zgrozy szklanka. Czytałem i oglądałem wszystko po północy, przez co rano bałem się nawet otworzyć szufladę, oczekując jakiś widm i potworów, zupełnie jakby każda wroga istota lubiła czaić się w skarpetach. Chociaż to by wyjaśniało masowe ich ginięcie.

Mój umysł szybko się przyzwyczaił i zażyczył sobie kolejnej porcji strachu. Postanowiłem się więc rozleniwic i nie trudzić z angielskim, więc chciałem zobaczyć, co zrodziły mózgi rodaków. Zgroza. W złym znaczeniu. Większość z tych historii przypominało papugę w pieluszcze. Ani to straszne,

¹ Parę słów wyjaśnienia: miejski mit/ legenda to historia, którą każdy z czytelników mógł słyszeć: czarna wołga porywająca dzieci, maskara z Wisły (Cthulhu?) itp. Małe horrory, które krążą z ust do ust, rozprzestrzeniając się jak wirus. O ile miejska legenda rozprzestrzenia się drogą kropelkową (i zawiera czasami lokalizację strasznego obiektu/miejsca), to creepypasta przenosi się przez palce i klawiaturę. Creepypasta może być również plikiem muzycznym, filmem, obrazkiem... Ale długi ten przypis. Literki takie małe... Ech, to ostatni. Ale napisze jeszcze „pomidor”, by było dłużej. Pomidor.

ani to mądre. I im dłużej się na to patrzyło, przestawało być śmieszne. Postanowiłem więc napisać krótki poradnik dla tych, którzy piszą creepypasty, bądź się nimi zainteresowali. Zatem zaczynamy:

1. Ortografia. Nikt nie jest idealny i sam popełniam wiele błędów. Dajcie to chociaż komuś starszemu do przeczytania, by wyłapał byki i krówki. Dla wielu osób ortografia jest ważna jak nocne rozterki jeża, ale im tekst jest poprawniejszy, tym lepiej. Człowiek zamiast się bać, myśli: *Zaraz, zaraz... czy na pewno pisze się „penknot”?* I cały klimat trafia szlag (a dokładnie szlag bagieny). Żyje w klimacie równikowym. Żywi się turystami).

2. Tytuł. Nie zawsze jest potrzebny. Wiele past ma swój początek na forach. Coś w stylu: „Hej, ludzie, śpicie? Słysze głosy w swojej piwnicy, co robić?”. Nie wstawiajcie uśmiezków. Nie wstawiajcie kolorowych liter, mimo że te przyciągają wzrok. To nie horror z *Phantom Press*, tylko poważna literatura internetowa. Czasami jedno słowo wystarczy by wzbudzić strach w czytelniku.

3. Zakończenie. Nie piszcie wielkimi literami „Koniec” (Wow. Bez tego napisu napięcie rozsądziłoby pęcherz) i nie kończcie całej historii: „Moja pierwsza pasta. Co sądzicie, dajcie komenty, lajki, kciuki, dłonie, stopy i telefony za złotówkę”. Człowiek, który przeczyta creepypastę nie może mieć pewności, czy to co przeczytał, jest prawdziwe, czy nie. Demaskując się jako autor historyjki, od razu strzelacie sobie w stopę własnym czołem. Już mam pewność, że mogę śpiewać na rozstaju dróg „Szła dziewczeczka do laseczka” i wtedy żaden kosmiczny wilkołak mnie nie zje w ciągu trzech dni.

4. Zżynanie z filmów. Nie. Po prostu... nie, błagam. Wzięcie jakiegoś motywu jest akceptowalne, ale raczej nikt nie uwierzy, że istnieje miasteczko Halloween. Wysil łeb. To boli przez pierwsze pięć lat. Potem się przyzwyczaisz².

5. Czasami historia nie może się obyć bez jakiegoś pliku. Ostatniego nagrania kogoś, kto widział potwora zjadającego dusze z majonezem, czy zdjęcie tajemniczej bestii skrytej za krzakami (lub gazetą, którą czytała podczas wielkiej zadumy). Jeśli postanowicie coś nagrać, upewnijcie się, że potraficie grać. Zapewnienia kolegów nie są wystarczające. Ketchup nie wygląda jak krew, a twoja ucharakteryzowana świnka morska muśnięta Photoshopem nie będzie monstrem z innego wymiaru, nawet jeśli jest fotogeniczna.

² Pomidor. Kłamałem.

6. Pisanie z perspektywy pierwszej osoby. Wkraczasz na śliski grunt. Musisz uważać, by wszystko było dopięte na ostatni guzik. Nie pisz, że nazywasz się John, chociaż superowo to brzmi, i aż chce się nałożyć lakier. Jednak, jeśli mieszkasz w Białymstoku, Warszawie, Wrocławiu, to bliżej ci do Semka (no dobrze, niech będzie i John, byle byś na początku creepypasty, że jest to tłumaczenie z jakiegoś forum itp.) Jeśli się uprzesz, że jest to twoja historia, musisz pomyśleć o zakończeniu. Powiedzmy, że do twego pokoju wdziera się zmutowany chomik, który się mści za to, że nie zrobiłeś mu zdjęcia. Chomik staje na progu, z pyska kapie mu ślina, a na zęby ma nadziane strzępy skóry twego kumpla. Co robisz? Wiele osób pisze coś tego typu: „O Boże, nie, znalazł mnie kdghdlsassafsg”. Sugerujące, że chciałeś jak najlepiej poinformować internautów o wydarzeniach. O tym, że dostałeś ciężką, chomikową łapą po nerkach i nieprzytomny, ześlizgując się z fotela, nacisnąłeś parę przypadkowych klawiszy... oraz kliknąłeś przycisk wysyłający swe ostatnie słowa na forum. Zaiste, to bardziej tajemnicze niż zmutowany chomik. Niektórzy kończą historię też czymś w tym stylu: „Teraz jestem martwy”, „Wtedy umarłem”, „Zjadł mnie krokodyl”. Taka umiejętność również przebija zmutowanego chomika. Nawet takiego z mackami. Spójrzmy na to logicznie. Wiem, że lajki są bardzo istotne, ale nie sądzę, by ktokolwiek o trzeźwym umyśle, widząc zjedanego koleżkę, pędziłby do laptopa. Prędzej by chwycił za siekiere, tasak, wieszak... cokolwiek! Lub uciekłby. Jak więc to rozwiązać? Logicznie. Rusz głową!

7. Pasty na podstawie past. Niektóre mogą być dobre. Mogą rozwijać historię... Czy jednak jesteś pewien, że Internet nie przeżyje bez dalszego ciągu historii?

8. Pasta może być interaktywna. Nie musi być ścianą tekstu, którą się przeczyta, wruszy ramionami i sięgnie po następnego chipsa. Najprostszy sposób: wchodzisz na czat dotyczący zjawisk paranormalnych i pytasz „specjalistów” co oznaczają jakieś łacińskie słowa znalezione w dzienniku dziadka. Znajdujesz w dzienniku jakiś tajemny rytuał i na bieżąco zdajesz z niego relacje. Oczywiście, w domu dzieją się dziwne rzeczy, a ty piszesz w tajemniczy sposób. Potem nie odpowiadasz, ale się nie wylogowujesz. Po połowie godziny piszesz coś przerażającego („Nasze dusze spotkają się w Piekło?”), coś po łacinie, grecku, egipsku itp. I znikasz z czatu. Jeśli odegrałeś niezłe przedstawienie, ktoś może wziąć zapis z czatu i gdzieś wysłać (do kumpli, na stronę internetową). Pomysł ryzykowny i nie wiadomo, czy może się powieść. Wszystko zależy od twoich umiejętności i tych, których wkręcasz. Jeśli się jednak uda... Gratulacje, stworzyłeś spaghetti a'la terror. Warto wspomnieć serii zatytułowanej *Marble Hornets*. Seria filmów o Slendermanie

to filmowy pamiętnik bohatera. Na YouTube niektórzy dotąd dyskutują, czy serial jest fałszywką.

9. Nie baw się w pisarza horrorów. Dialogi pisane od myślników mogą dobrze wyglądać w prozie Kinga, jednak w creepypaście niezbyt dobrze („Józek powiedział, żebym do niego natychmiast przyjechał” brzmi lepiej niż „- Natychmiast do mnie przyjeżdżaj! – włosy w nozdrzach Józka poruszyły się z podnieceniem”). Skrótowość jest ważna, jednak bez przesady. Ważniejsze od dialogów mogą być opisy, wrażenia, reakcje ludzi.

10. Skąd się wzięła creepypasta, którą wysyłasz? To ważna informacja, która decyduje o wielu rzeczach. Opowiedział to pijany kumpel, znaleziona w starym pamiętniku. Trzeba kłamać... oraz ją rozprzestrzeniać. Z pewnością masz znajomych, którzy interesują się horrorami. Wystarczy podczas rozmowy powiedzieć: „Słyszeliście o tym domu za miastem? Cioteczny stryjek mojej przyrodniej siostry zna stryja szwagra swego brata, który mieszkał w tej okolicy. Podobno żyje tam dinozaur z Marsa”. Gdy creepypasta opuści Internet, może do niego trafić z powrotem i tym razem może mieć kilka źródeł. Wersje twojej opowieści będą się różnić, ale doda to szczyptę tajemniczości.

To chyba wszystkie rady. Mam nadzieję, że dzięki temu poradnikowi chociaż niektórzy naprawią swoje błędy. Ludzie od stuleci poszukują sposobów, by się wystraszyć, oraz by przerazić innych. Dlaczego ty miałbyś być wyjątkiem? Dzięki wyobraźni możesz dodać kolejną historię do globalnej, współczesnej mitologii. Wprowadzisz nieco chaosu. Sprawisz, że ludzie nie będą przechodzić pod drabinami. Ty stworzysz mitologię dzisiejszych czasów. Jesteś siewcą strachu. Chciałbym napisać więcej, ale muszę kończyć. Już piąty raz przerywam pisanie. Jakiś kretyn cały czas dobija się do drzwi i chichocze. Muszę przygotować jakiś porządny kij i poczekać na niego pod drzwiami. To całe pisanie nieco rozstroiło mi nerwy. Cały czas mam wrażenie, że coś stoi za moimi plecami... NIEEETOON!NIECHCĘ-lafsbjkslfajdkfjggbkfdgfbklgdsbkfgs.



Piotr Białomyzy – absolwent filologii polskiej. Wielki grafoman i gramofon. Miłośnik dobrych książek, gier i kina

TRANSLATORIUM

Andrzej P. Kluczyński

OBRAZ, POMNIK, PODOBIENSTWO

Biblia hebrajska jest zbiorem dzieł, które niejednokrotnie potrafią przyprawić tłumacza o ból głowy. Przekładanie hebrajskich tekstów biblijnych nie jest łatwe ze kilku powodów. Po pierwsze, ze względu na przepaść kulturową, religijną, chronologiczną, dzielącą świat Biblii od naszego świata. Po wtóre, z powodu ugruntowania tradycyjnego rozumienia poszczególnych tekstów, nierzadko bazujące na starożytnych tłumaczeniach. Poza tym dla sporej części ludzi na świecie Biblia jest księgą świętą, co skutkuje mniej lub bardziej świadomą potrzebą dopasowania tłumaczenia biblijnego do doktryny własnej społeczności religijnej. Bibliści dalecy są także od satysfakcjonującego poznania biblijnej hebrajszczyzny, przy czym dwie kwestie wybijają się na pierwszy plan. Pierwszą stanowią spory o to, jak należy rozumieć czasy w biblijnej hebrajszczyźnie (są ich cztery – dwa przyszłe i dwa przeszłe, brak jest natomiast klasycznego czasu teraźniejszego). Druga dotyczy faktu, że Biblia hebrajska zawiera dość dużą liczbę słów określanych mianem *hapax legomenon*, czyli tych, które występują w niej tylko jeden, jedyny raz. Na niecałe osiem tysięcy różnych słów w Biblii hebrajskiej, *hapax legomena* to około tysiąc siedemset słów, z których większość występuje w *Księdze Hioba*. Z tego powodu jest to najtrudniejsza do tłumaczenia biblijna księga.

Niekiedy mamy jednak problem ze zrozumieniem biblijnego tekstu nie z powodu niezajomości słów, lecz lakoniczności wypowiedzi i braku jej doprecyzowania. Dobitym tego przykładem może być stwierdzenie znajdujące się w pierwszym rozdziale Biblii w wersetych 26-27. Fragment ten mówi, że Bóg decyduje się uczynić człowieka – według brzmienia hebrajskiego – „becalmenu kidmutenu”. Najbardziej popularne protestanckie tłumaczenie – tzw. Biblia warszawska – oddaje te słowa jako: „na obraz nasz, podobnego do nas”. Podobne tłumaczenie zawiera *Biblia Tysiąclecia*. Biorąc pod uwagę podstawowe znaczenia słów składających się na owo wyrażenie otrzymalibyśmy – mimo wyraźnej niezręczności brzmienia takiego przekładu – następującą frazę: *w obraz nasz, jako podobieństwo nasze*¹. Biblijne stwierdzenie o podobieństwie człowieka do Boga odegrało dużą rolę w myśli ży-

¹ Podstawowe znaczenie przyimka *be* to „w”, rzeczownika *celem* – „obraz”, przyimka *ki* – „jak”, „jako”, rzeczownika *dmut* to „rzecz podobna”, „podobieństwo”, natomiast sufiks „nu” pełni funkcję zaimka dzierżawczego pierwszej osoby liczby mnogiej.

dowskiej i chrześcijańskiej. W myśli judaizmu koncepcji tej nadawano kilka znaczeń. Idea człowieka jako Bożego obrazu i podobieństwa przyczyniła się do powstania idei „niebiańskiego człowieka” i podwójnego stworzenia w filozofii Filona Aleksandryjskiego, a także idei Adam Kadmon w literaturze kabalistycznej². Mowa o Bożym obrazie i podobieństwie odnoszona była często do zdolności intelektualnych człowieka³. Według drugiego rozdziału *Księgi Rodzaju*, człowiek został stworzony z prochu ziemi. Z tego powodu przynależy on do sfery natury, zaś dzięki temu, że jest podobieństwem i obrazem Boga, ma również udział w sferze boskiej. Dlatego też człowiek wzywany jest do naśladowania Boga. Jako jego obraz i podobieństwo każdy powinien wypełniać Boże zadania takie jak: aktywna miłość, miłosierdzie i zaprowadzanie sprawiedliwości⁴.

Interpretacja chrześcijańska od czasów Ireneusza dokonywała rozróżnienia między obrazem (*imago*) a podobieństwem (*similitudo*)⁵. To pierwsze dotyczyłoby naturalnych właściwości człowieka, takich jak możliwości rozumowe i intelektualne, drugie zaś nadnaturalnych cech, mających odniesienia religijne. Po upadku w grzech (Gn 3) utracone zostałyby podobieństwo, natomiast człowiek nadal byłby, chociaż w formie zniekształconej, obrazem Boga. Podobieństwo do Boga mogło być odzyskane w Chrystusie. Reformatorzy sprzeciwili się dokonywaniu rozróżnienia między obydwojma pojęciami, ponieważ kłóciło się to z ich antropologią. Przykładowo według Jana Kalwina oba rzeczowniki miały wyrażać to samo. Obraz i podobieństwo nie zostały po upadku w grzech całkowicie zniszczone, ale to, co z nich

² Niebiański człowiek, w myśli Filona Aleksandryjskiego, to duchowa, nieśmiertelna istota, idea, według której uczynieni zostali materialni ludzie, to określenie gatunku i typów ludzkich. Zob. M. Przyszychowska, *Koncepcja podwójnego stworzenia jako próba wyjaśnienia genezy świata zmysłowego. Filon z Aleksandrii, Orygenes, Grzegorz z Nyssy*, w: „Vox Patrum” 44-45 (2003), s. 203-220. Podaję za: A. Kowalski, *Człowiek ikoną Boskiego Logosu w Protreptyku Klemensa Aleksandryjskiego*, w: „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Filozofia”, z. 8 (2011), s. 62-63. Koncepcja Adam Kadmon (hebr. przedwieczny człowiek) w mistyce kabały oznaczała konfigurację boskich emanacji-sefirot, ewentualnie pierwszą boską emanację. Zob. J. Maier, *Judentum von A bis Z. Glauben, Geschichte, Kultur, Freiburg, Basel, Wien 2001*, s. 11-12; J. Bar-Lew, *Pieśń duszy. Wprowadzenie do żydowskiego mistycyzmu*, Kraków 2006, s. 179-195.

³ Tak np. sądzi Raszi. Zob. Chumasza Pardes Lauder, *Księga Pierwsza Bereszit*, Kraków 2001, s. 11-12.

⁴ Idea naśladowania jest często wyrażana w judaizmie. Zob. Talmud Babiloński Szabat 133b i Sotah 14a.

⁵ W. H. Schmidt, *Alttestamentlicher Glaube*, Neukirchen-Vluyn 1996, s. 263.

pozostało, jest już tylko straszną deformacją (Instytucje, ks. I rozdz. 15)⁶. Teologowie protestanccy odchodzili także od substancjalnego pojmowania obrazu i podobieństwa do Boga, a wskazywali przede wszystkim na znaczenie funkcjonalne⁷. To nie określone cechy człowieka, nie coś, co człowiek posiada, miało świadczyć o obrazie i podobieństwie człowieka, lecz to, w jaki sposób człowiek odpowiada Słowu, w którym wychodzi doń Bóg.

Słowa składające się na interesujące nas wyrażenie mogą być jednak tłumaczone bardzo różnie. Przyimek „be” – oprócz posiadania znaczenia „w” – może mieć bardzo wiele innych znaczeń⁸. Przykładowo nierzadko wskazuje on na rodzaj danej czynności, charakteryzuje przeprowadzane działanie. W tym przypadku – jeżeli Bóg czyni człowieka „w swój obraz” – oznaczałoby to, że stara się nadać mu charakter swojego obrazu. Człowiek nie musi tu być obrazem Boga, ale nosi pewne jego cechy. Nie stanowiłby więc podobieństwa Boga, co raczej „zafarbowany” byłby czymś, co Boga by przypominało. Jednakże przyimek ten może wyrażać też sposób bycia, ukazywania się, istotę rzeczy (jeśli tylko nie rozumiemy pojęcia „istota” zbyt filozoficznie)⁹. W takim razie można by stwierdzić, że człowiek nie tyle posiada pewne cechy, nie tyle uczyniony został na obraz Boga, co raczej jest jego obrazem. Przyimek „ke”, „ki” znajdujący się przy rzeczowniku *demut* („podobieństwo”) posiada przede wszystkim znaczenie „jak, „jako”, „jak-by”¹⁰. Tak więc znowu nie jesteśmy pewni, czy człowiek nazywany jest podobieństwem, czy jest tylko niejako podobny, czyli posiada pewne cechy podobne do Bożych, których nie posiadają inne stworzenia. Rzeczownik *celem* („obraz”) oznacza „posąg”, „figurę” (np. bóstwa Nu 33,52; 2 Krl 11,18; Ez 7,20), ale także „odwzorowanie”, „obraz” (Ez 23,13; Ps 39,7; 73,20)¹¹. Rzeczownik zawiera w sobie ideę reprezentacji. Z kolei rzeczownik *demut* po-

⁶ A. P. Kluczyński, *Historie aktualne. Zrozumieć Stary Testament*, Dzięgielów 2011, s. 42.

⁷ W. Joest, *Dogmatik Bd. 2. Der Weg Gottes mit dem Menschen*, Göttingen 1996, s. 369.

⁸ Zob. znaczenie przyimka w: W. Gesenius, *Hebräisches und Aramäisches Wörterbuch über das Alte Testament. 18. Auflage*, Berlin, Heidelberg 2013, s. 118-120; *Hebräisches und Aramäisches Lexikon zum Alten Testament*, ed. W. Baumgartner, J. J. Stamm, B. Hartmann, Bd. I, Leiden, New York, Köln 1995, s. 99-102.

⁹ Jest to tzw. *bet essentiae*. Zob. W. Gesenius, *dz. cyt.*, s. 119.

¹⁰ W. Gesenius, *dz. cyt.*, s. 519-521. *Hebräisches und Aramäisches Lexikon zum Alten Testament*, s. 432-433.

¹¹ H. Wildberger, *saelaem Abbild*, *Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament*, red. E. Jenni, C. Westermann, t. 2, Gütersloh 1994, s. 559.

siada znaczenie rzeczy podobnej do jakiejś innej rzeczy¹². Niekiedy używany jest w Starym Testamencie na oznaczenie obrazu (Ex 23,15), modelu (2 Krl 16,10), figury (2 Krn 4,3n), kształtu (Ez 1,5.10.16.28; 10,10.22). Oba leksemy mogą być synonimami, np. w Ez 23,14n, gdzie odnoszą się do obrazów na ścianie. Mogą mieć one znaczenie abstrakcyjne, ale w Biblii najczęściej określają one konkretne obiekty, które coś lub kogoś reprezentują, do czegoś lub do kogoś są podobne. Widzimy więc, że zarówno przyimki znajdujące się przy rzeczownikach, jak i same rzeczowniki mogą mieć znaczenia podobne, ale i odmienne od siebie. Oba rzeczowniki mogą też odnosić się do rzeczy abstrakcyjnych, jak i konkretnych. Daje to wiele możliwości tłumaczenia wyrażenia, z których wymienię tylko trzy.

Po pierwsze wyrażenie może być tłumaczone podobnie do popularnych w Polsce tłumaczeń Biblii: *na obraz nasz, podobny do nas*. Pierwsza część wyrażała-by myśl podobną do części drugiej, czyli w sposób abstrakcyjny traktowałyby po prostu o jakimś mało precyzyjnym podobieństwie człowieka do Boga. W tym przypadku idea wyrażona byłaby w sposób ogólny. Kwestią dyskusyjną pozostałyby tylko, na czym owo podobieństwo polega oraz jak daleko ono sięga.

Po drugie przyimek *be* poprzedzający pierwszy rzeczownik możemy rozumieć jako tzw. *bet essentiae*. W tym przypadku tłumaczenie mogłoby brzmieć: *jako nasz obraz, który jest podobny do nas*, ewentualnie: *(uczynimy człowieka) naszym obrazem, podobnym do nas*. Tutaj człowiek byłby obrazem Boga, podobnym do niego. Również tu komentatorzy Biblii musieliby rozstrzygnąć, co to znaczy, że człowiek jest Bożym obrazem. Religijne, a szczególnie żydowskie komentarze, odrzucają myśl o fizycznym podobieństwie człowieka, ale współczesna koncepcja Boga nie musi odpowiadać starożytnej. Może setki lat przed naszą erą religia Izraela nie była jeszcze na tyle rozwinięta, a obraz Boga nie był na tyle abstrakcyjny, że można było wyobrażać go sobie jak postać podobną do człowieka? Przecież nawet obecnie w sztuce przedstawia się Boga jako starego, brodatego mężczyznę. Byłoby to tym bardziej prawdopodobne, że w Tell Fechariye w północnej Syrii znaleziono statuę jednego z władców, pochodzącą z IX wieku p.n.e.¹³. Tekst znajdujący się na owej figurze zawiera dwa słowa bazujące na rdzeniach *slm* i *dmwt*, podobnie jak oba omawiane przez nas hebrajskie rzeczowniki. Pierwszy posiada tam znaczenie „figury”, drugi zaś „podobieństwa”, „modelu”, ale

¹² Zob. E. Jenni, *dmh gleichen*, Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament, t. 1., Gütersloh 1994, s. 452.

¹³ M. Weippert, *Tier und Mensch in einer menschenarmen Welt. Zum sog. dominium terrae in Genesis 1*, w: H.-P. Mathys (red.), *Ebenbild Gottes – Herscher über die Welt. Studien zu Würde und Auftrag des Menschen*, Neukirchen-Vluyn 1998, s. 40.

w konkretnym znaczeniu, oba pojęcia odnoszą się bowiem do pomnika króla. Także oba traktują o zewnętrznym podobieństwie pomnika do władcy.

Po trzecie możemy zarówno oba przyimki, jak i oba rzeczowniki potraktować jako synonimy. W takim przypadku, jeżeli założymy, że zarówno przyimek „be” jak i „ke” wyrażają istotę rzeczy, tłumaczenie mogłoby brzmieć: (*uczynimy człowieka*) jako nasz obraz, jako nasze podobieństwo, ewentualnie: (*uczynimy człowieka*) naszym obrazem, naszym podobieństwem.

Które tłumaczenie jest najbardziej prawdopodobne? Sprawa jest o tyle trudna, że sama Biblia w żaden sposób nie tłumaczy tej wypowiedzi. Zawiera ona tylko lakoniczne wzmianki, pozostawiając je bez komentarza. Idea podobieństwa człowieka do Boga powraca jeszcze w Gn 5,1 i 9,6, w tekstach tzw. dokumentu kapłańskiego, który obejmuje również Gn 1,26-27. Gn 5,1 mówi o podobieństwie człowieka do Boga posługując się rzeczownikiem *demut* (podobieństwo), natomiast stojący przy nim przyimek to „be”, który w Gn 1,26 znajdował się przy rzeczowniku *celem*. Werset 9,6 nawiązując do stworzenia człowieka posługuje się natomiast rzeczownikiem *celem* również z przyimkiem „be”. Wydaje się więc, że autor owych trzech wypowiedzi zarówno rzeczowniki jak i przyimki traktował jako synonimy, zwłaszcza, że autorzy tekstów biblijnych, szczególnie poetyckich, lubują się w powtarzaniu myśli za pomocą synonimów. Z tych powodów najbardziej prawdopodobne będzie ostatnie tłumaczenie interesującej nas frazy: (*uczynimy człowieka*) jako nasz obraz, jako nasze podobieństwo, przy czym zarówno „obraz”, jak i „podobieństwo” opisują jedno i to samo.

Następną kwestią jest sprawa znaczenia owego stwierdzenia. Zagadnienia dotyczące interpretacji zasługują na odrębny artykuł. Niestety, sama Biblia ze względu na lakoniczność wypowiedzi i brak jakiegokolwiek jej rozwinięcia, nie umożliwi nam właściwego zrozumienia idei podobieństwa człowieka do Boga. Konieczne tu będzie sięgnięcie do wyobrażeń istniejących w kulturach ościennych. Otóż wyrażenie „obraz Boga” lub „podobieństwo Boga” występowało zarówno w starożytnym Egipcie, jak i w Mezopotamii, przy czym o wiele częściej zamiast abstraktu określającego bóstwo, posługiwano się imieniem własnym danego boga¹⁴. W obu wyżej wspomnianych regionach starożytnego Bliskiego Wschodu określenie opisywało wyłącznie monarchę. I tak faraon nazywany był obrazem Ra, Amuna lub Atuma, zaś królowie krajów Międzyrzecza określani byli tytułami obrazu (*salmu*) Marduka, Szamasza lub Bela. W Egipcie, którego to myśl w ogromnym stopniu wpływała na Izrael, królowi nadawano szczególny status. Jako

¹⁴ W. H. Schmidt, dz. cyt., s. 265.

„obraz Boga” znajdował się on bliżej bogów niż zwykły człowiek, uczestniczył w sferze boskiej¹⁵. Z tego też powodu otrzymywał boskie prawo do sprawowania rządów nad innymi ludźmi. Biblia określając każdego człowieka bez względu na pochodzenie, status społeczny, wiek czy płeć, mianem „obrazu i podobieństwa Boga” dokonuje specyficznej demokratyzacji. Bóg jest bliski każdemu człowiekowi w takim samym stopniu. Człowiek nie potrzebuje więc pośrednika. Dlatego zaś, że każdy jest obrazem i podobieństwem Boga, władzy jednego człowieka nad innymi ludźmi nie można uzasadniać powołując się na Boży porządek stworzenia. Według Gn 1,26-27 człowiek jako Boże podobieństwo otrzymuje zadanie sprawowania władzy, ale jest to panowanie nad ziemią i zwierzętami. Według Gn 9,6, władza człowieka, wolność jego czynów znajdują swoje granice – wyznacza je drugi człowiek. Wydaje się, zarówno na podstawie odpowiedniego tłumaczenia frazy, jak i analogii do koncepcji ludów ościennych Izraela, że nie należy doszukiwać się w koncepcji człowieka jako podobieństwa Boga określonych cech czy właściwości. Nie chodzi też o znaczenie funkcjonalne. Człowiek jest Bożym obrazem i podobieństwem nawet jeśli nie potrafi sprawować takiej władzy, o której mówią wersety 1,26-27. Karl Barth ujął to w następujący sposób: *człowiek jest obrazem Bożym w tym, że jest człowiekiem*¹⁶. Zauważyć tu trzeba, że znajomość koncepcji religijnych ludów ościennych Izraela przyczyniła się do potwierdzenia wyboru takiego, a nie innego tłumaczenia.

Widzimy więc, że w przypadku tłumaczenia Biblii, oprócz znajomości języka i wiedzy czysto lingwistycznej, bardzo przydaje się znajomość teologii, która pomaga ocenić dotychczasową tradycję interpretacji. Niejednokrotnie niezbędne jest także sięganie do spuścizny kultur i religii, wśród których wyrosła Biblia hebrajska.

Andrzej P. Kluczyński – ur. w 1972 roku, dr hab. nauk teologicznych w zakresie teologii biblijnej, prof. Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej w Warszawie. Jego zainteresowania zawodowe dotyczą starotestamentowego profetyzmu, żydowskiej literatury religijnej okresu międzytestamentowego i relacji żydowsko-chrześcijańskich.

¹⁵ O religijnym znaczeniu monarchii w krajach starożytnego Bliskiego Wschodu zob. A. P. Kluczyński, *„Księżę Pokoju” (Iz 9,5). Obraz monarchii izraelskiej w księgach prorockich Starego Testamentu*, Warszawa 2012, s. 39-45.

¹⁶ K. Barth, *Kirchliche Dogmatik III/1*, Zürich 1957, s. 207.

PRZYMIERZALNIA

Anna Cudowska

STRÓJ I DOTYCZĄCE GO REALIA HISTORYCZNE NA PRZYKŁADZIE JANKI GABRIELI ZAPOLSKIEJ

Zapolska – mistrzyni opisu

Pomimo że często niedoceniane, kobiety zawsze odgrywały w społeczeństwie ważną rolę. Równie istotna zostaje im przydzielona w powieściach Gabrieli Zapolskiej. Pisarka poświęca im mnóstwo uwagi i czasu, tak kieruje swoimi zabiegami literackimi, aby to właśnie „płeć piękna” wysunęła się w jej twórczości na pierwszy plan. Kłosińska pisze: „[...] „kuracja” Zapolskiej miała polegać właśnie na „wyprowadzaniu z ukrycia” tajemnic chorej kobiety, które były zarazem tajemnicami chorego społeczeństwa”¹.

Ciekawe jest też to, w jaki sposób charakteryzuje się teksty pisarki, mówiąc o ich palimpsestowej budowie². Zdaniem wielu krytyków twórczość Zapolskiej to idealny przykład na dwuwarstwowość przekazu, głębsze znaczenia ukrywają się bowiem pod płaszczykiem dosłowności. Powierzchnowość tekstu jest „ubraniami”, zaś podskórne znaczenie – ukrytym pod nim ciałem.

W tym artykule chciałabym się skupić na „ubraniach”, nie wchodząc na razie głębiej w jego symbolikę. Pomijając bowiem bogactwo znaczeń w powieściach Gabrieli Zapolskiej, teksty jej pełne są też plastycznych i malowniczych opisów. Opisy te dotyczą nie tylko krajobrazów, otoczenia, sprzętów domowych, ale również elementów ubioru.

Zapolska dysponuje umiejętnością właściwego dobierania proporcji. Jej opisy są wystarczająco szczegółowe, aby uważny czytelnik mógł sobie wyobrazić jak dana rzecz wyglądała – zwłaszcza jeśli zainteresuje się głębiej tematem i dotrze do źródeł pomocniczych, traktujących na przykład o wystroju wnętrz, modzie, czy specyfice scen teatralnych końca dziewiętnastego wieku³. Jednocześnie pisarka nie rozwódzi się w nieskończoność nad jednym detałem, odrywającym czytelnika od przebiegu akcji i perypetii bohaterów. Wzbogaca treść utworu o istotne szczegóły, ale nie czyni jej nudną

¹ K. Kłosińska, *Ciało pożądanie ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999, s. 27

² Tamże, s. 28

³ Teatr pojawia się w wielu powieściach Gabrieli Zapolskiej, jak choćby w *Fin-de-siècle'istce* lub *Sezonowej miłości*. Niewątpliwie duży na to wpływ miał fakt, że Zapolska była związana z teatrem, także jako aktorka.

i przewleklą. Zapolska mówi wiele o elementach garderoby, posługując się najczęściej krótkim i bardzo subtelnym opisem. Po raz kolejny ujawnia się palimpsestowa budowa jej powieści – pod każdym słowem kryje się kolejna warstwa znaczenia, odsyłająca nas do poszukiwań – w ten sposób z jej utworów wyłania się żywy i barwny obraz świata mody przełomu wieków, a my możemy się dowiedzieć z opisów Zapolskiej więcej niż wydawać by się mogło na pierwszy rzut oka.

Strój w zurbanizowanej przestrzeni – sklep z konfekcją damską

Ciekawym elementem dotyczącym ubioru, dość często wspominanym przez Zapolską w jej powieściach, są sklepy z konfekcją damską lub męską. Dla współczesnego czytelnika może się to wydawać zupełnie zwyczajną częścią krajobrazu miejskiego. Czytając nie zastanawiamy się nad tym i nie uświadamiamy sobie jak wielkim *novum* były takie miejsca dla przeciętnego człowieka współczesnego Gabrieli Zapolskiej.

Dziewiętnasty wiek, przede wszystkim zaś jego druga połowa, to czas kiedy powstają i zaczynają prężnie działać wielkie fabryki. Odkrywa się nowe rzeczy, dokonuje wynalazków, postęp technologiczny jest większy i gwałtowniejszy niż w jakiegokolwiek wcześniejszej epoce. Umieblowanie domów i mieszkań ludzi zamożnych w coraz większym stopniu staje się zbieraniną rzeczy produkowanych fabrycznie, na masową skalę⁴. Ta sama zasada dotyczy ubioru.

Pod koniec stulecia 99% mężczyzn w krajach o rozwiniętej gospodarce nosiło ubiory konfekcyjne. Domy towarowe dostarczały materiałów na suknie damskie, koronek i wszelkich przyborów, a nawet gotowych kostiumów⁵.

Aby zrozumieć jaką nowością była ta sytuacja należy cofnąć się w przeszłość, do wieku siedemnastego, osiemnastego, a nawet jeszcze początku dziewiętnastego, kiedy to zamożny nabywca zgłaszał u rzemieślnika (krawca, bądź stolarza) zapotrzebowanie na konkretny przedmiot (suknię lub stół do bawialni – sytuacja jest tu analogiczna). Otrzymywał wyrób unikatowy i niepowtarzalny, zaspokajający jego i tylko jego potrzeby. W dziewiętnastym wieku, kiedy do głosu doszedł kapitalizm, zaś ludność w miastach Europy pomnożyła się w zdumiewającym tempie, wymiana: pojedynczy konsument – wyrobnik, należała już do rzadkości. Ogromna liczba miesz-

⁴ A. Banach, *O modzie XIX wieku*, Warszawa 1957, str. 344

⁵ Tamże, str. 345

kańców miast przyczyniła się w znaczący sposób do umasowienia usług i ujednolicenia towaru⁶.

W dodatku koniec dziewiętnastego wieku to także początek kształtowania się mody, podobnej w pewnych aspektach do tej, jaką znamy dziś. Wielkie przedsiębiorstwa, walcząc z konkurencją, produkowały na masową skalę przedmioty, które, po wejściu w obieg i zdobyciu „uznania” w oczach większości, stawały się modne. Fabrykanci sztucznie podjudzali zapotrzebowanie na swoje towary, wmawiając ludziom, że potrzebują coraz większej liczby (w zasadzie nieprzydatnych) rzeczy. „Moda” szybko się zmieniała:

[...] towar modny, dobry dla uprzywilejowanych tracił swą wartość dla nich w chwili, gdy go skopioowano, przeto owo spopularyzowanie modnego niegdys towaru zmuszało warstwę posiadającą do pozbywania się zdeprecjonowanych strojów⁷.

W *Jance* (1895) Gabrieli Zapolskiej tytułowa bohaterka udaje się do Paryża. Pierwszą rzeczą, o którą musi zadbać, poza dachem nad głową, jest strój – jej płaszcz, w Polsce uchodzący za przyzwoity, na ulicach Paryża budzi śmiech. Janka zaopatruje się więc w „długi płaszcz z mieniącą się, szafirowej sycyliany, silnie bufowany w ramionach”⁸ oraz „kapotkę⁹ ubraną węzłem granatowego aksamitu”¹⁰. Obie te rzeczy kupuje w magazynie z konfekcją. Gdyby akcja tej powieści została przesunięta o sto lat wstecz nie byłoby możliwe tak szybko i bezproblemowo pozbyć się starej odzieży i zdobyć nową.

W tej samej powieści Gabriela Zapolska daje nam też możliwość poznania sklepu z odzieżą „od kulis”. Gdy Janka biednieje musi szukać zajęcia w Paryżu – próbuje więc zatrudnić się jako sklepowa. Chodzi od jednego domu towarowego do drugiego, z tym samym, coraz beznadziejniej powtarzanym, pytaniem na ustach: „Avez vous besoin d’une vendeuse?”¹¹ [„Czy nie potrzebujecie sprzedawczyni?” – A. C.]. Miejsce jej pierwszego zatrudnienia zostaje ukazane przez autorkę powieści bardzo dokładnie, z dbałością o szczegóły, co pozwala nam odwzorować realia dziewiętnastowiecznego sklepu z ubraniami, a przede wszystkim – wystawianych na sprzedaż towarów.

⁶ Tamże

⁷ Tamże, s.351

⁸ G. Zapolska, *Janka*, Kraków 1957, s. 165

⁹ Kapotka jest rodzajem damskiego kapelusza popularnego w XIX wieku, zazwyczaj słomianego.

¹⁰ G. Zapolska, dz. cyt., s. 165

¹¹ Tamże, s. 237

Najpierw otrzymujemy opis tego jak wygląda sklep z zewnątrz. Jest to zapewne dość popularny magazyn, ponieważ panuje tam spory ruch. Pierwsze wrażenie bohaterki co do tego „przybytku mody” jest raczej pozytywne – witryny są barwne i kolorowe:

[...] wzrok jej [Janki – A. C.] pobiegł dalej i nagle zatrzymał się na dużych szybach, poza którymi całymi rzędami stały manekiny przystrojone w ciemne lub jasne płaszcze. Na dole, jasnoliliowe i purpurowe obłoki ożywiały jednostajne linie okryć. Po bokach zaczepiono całe masy delikatnych, koronkami obszytych spódniczek, z materii, mieniających się w słońcu jak skrzydła motyli¹².

Zapolska daje tu ważny sygnał dotyczący dziewiętnastowiecznego stroju. Pod masą falban i koronek, przytłoczona jasnymi barwami, skrywa się jednolitość, a czasem nawet bylejakość. Choć każdy z płaszczy wystawionych w sklepowej witrynie mieni się odmienną od innych paletą barw, to wszystkie uszyte są według jednego wykroju, w podobny sposób, mówiąc kolokwialnie „na jedno kopyto”. To istotne, ponieważ dokładnie z tym samym zjawiskiem mamy do czynienia w dzisiejszej modzie i przemyśle odzieżowym. Kształtować zaczęło się ono właśnie w drugiej połowie dziewiętnastego wieku.

Jak już wspominałam kupcy i fabrykanci zaczęli wynajdować całe mnóstwo sprytnych sztuczek, znanych nam i dziś, specjalnie po to, aby przyciągnąć klientelę do swoich magazynów. Jednym z takich pomysłów, sprawdzającym się świetnie i oddziałującym zwłaszcza na kobiety, była gra kolorem. Barwy sukien, płaszczy, i wszelkich okryć sprzedawanych w sklepie opisywanym przez Zapolską przyciągały wzrok, kusiły, skutecznie ukrywając ewentualne niedoróbki czy też oczywisty fakt, że wszystkie stroje miały niemal identyczny krój.

Wszystkie towary w tym sklepie były przeważnie jasne, jaskrawe, słoneczne. Purpurowe, błękitne, żółtawe barwy przeważały. Kilka manekinów miało na sobie liliowe, mieniające się rotundy. Kobiety ciągnęły, jak ćmy do światła, do tych barw jasnych, letnich, ciepłych... Te, które z powodu wieku lub z konieczności były zmuszone ograniczyć się do ciemnych kolorów, brały okrycia podbite jaskrawymi podszewkami¹³.

Jeszcze jedną nowością, którą można zauważyć w przemyśle odzieżowym końca dziewiętnastego wieku, a o której wspomina Zapolska, są rozmiary. Wcześniej, gdy jedna suknia szyta była na konkretną osobę i miała za

¹² Tamże, s. 236

¹³ Tamże, s. 237

zadanie spełnić tylko jej oczekiwania i odpowiadać indywidualnym zapotrzebowaniom, nie było sensu ani potrzeby oznaczać rozmiarów sukni czy bielizny. Pod koniec stulecia, kiedy wszystko uległo ujednoczeniu, a kroje i fasony zaczęto powielać na masową skalę, pojawiła się potrzeba zróżnicowania ich pod względem wielkości. A to należało jakoś oznaczyć. Na powszechną skalę zaczęto więc stosować „znaczenie numerami”¹⁴. W sklepie, w którym pracuje Janka każda rzecz ma swój numer – dziś powiedzielibyśmy rozmiar. Zaczyna się od 40-ego, zaś kończy na 47-ym. Takie numerowanie, wbrew pozorom, przyczyniło się jeszcze bardziej do spadku jakości strojów. Każdy rozmiar był szyty tak samo, jedynie z mniejszej lub większej formy. Zaczęło się więc dziać to, co obserwujemy w przemyśle odzieżowym dzisiaj. Suknia mogła pasować na każdego, a więc, na dobrą sprawę nie pasowała idealnie na nikogo, szyta była bowiem nie dla odbiorcy indywidualnego, ale masowego.

Bale i przyjęcia. Rekonstrukcja stroju na podstawie opisu Zapolskiej

Podobnie odnoszono się pod koniec dziewiętnastego wieku do strojów balowych. Te były co prawda nieco bardziej uprzywilejowane – ponieważ służyć miały celom wyjątkowym były zazwyczaj szyte na miarę z gotowych materiałów, kupowanych w magazynach. Obowiązywały pewne zasady – starsze damy ubierały zazwyczaj suknie z materiałów cięższych (takich jak aksamit), w ciemnych barwach, młode dziewczyny zakładały lżejsze kreacje we wspomnianych już przeze mnie jasnych, „letnich” odcieniach. Warto tu zwrócić uwagę, że tkaniny te nie były, jak to miało miejsce dawniej, wyrabiane na potrzeby konkretnego stroju, długo i starannie, przez jednego człowieka, artystę w swoim fachu. Zamiast tego w składach konfekcyjnych i sklepach z materiałami pełno było fabrycznie wyrabianych tkanin, niejednokrotnie bardzo do siebie podobnych, oszukujących oko przepychem barw i splotów.

Szklanymi oczami wpatrywała się [Janka – A. C.] w porozrzucane przed sobą sztuki krepy¹⁵, wełny, szewiotu¹⁶ i lekkich materii. Były to gamy barw, tęcze kolorów, błyski skrzydeł ptasich, w wodzie świeżo skąpanych i na słońcu trzepoczących¹⁷.

¹⁴ Tamże, s. 240

¹⁵ Rodzaj tkaniny wełnianej, dość gęsto plecionej.

¹⁶ Kolejna tkanina wełniana, szorstka w dotyku.

¹⁷ G. Zapolska, dz. cyt., s. 75

Właśnie opisy „toalet balowych” wydają mi się u Zapolskiej jednymi z najbardziej interesujących. Są bowiem barwne, pełne życia, ekspresywne. Na pierwszy rzut oka nie zajmują w tekście zbyt dużo miejsca, a część jest dość metaforyczna. Mimo to wyłania się z nich dość wyraźny obraz tego, jak mogły wyglądać opisywane suknie i elementy garderoby.

Na początku *Jankimama* Grabowiecka wydaje bał, na którym główna bohaterka ma po raz pierwszy pokazać się w towarzystwie. Zapolska daje krótki i nie przesycony konkretnymi opis strojów gospodyni oraz jej córki, Minusi Grabowieckiej:

W wielkim salonie mama Grabowiecka, czerwieńsza i bardziej ściśnięta niż zwykle, w granatowej aksamitnej sukni robiła honory domu z wdziękiem wiejskiej parweniuszki. Minusia, cała owiana lila fularem, który drapował się na niej ze skromną impertynencją, dopomagała matce¹⁸.

Wydaje się, że z tego lakonicznego komunikatu nie wyczytamy wiele więcej ponad to, że jedna suknia była granatowa, druga zaś liliowa (co oczywiście również może być mocno niepewne, bo postrzeganie kolorów jest niezwykle subiektywne). Mimo to sądzę, że autorka dała nam dość informacji, by odtworzyć strój obu pań nieco dokładniej. Zajmijmy się najpierw mamą Grabowiecką. Jest to kobieta w średnim wieku, zapewne w okolicach czterdziestego roku życia. Przede wszystkim należy zasygnalizować bardzo ważną rzecz – lata dziewięćdziesiąte dziewiętnastego wieku, a więc początek polskiej secesji, właśnie ten okres życia kobiety gloryfikują. To w średnim wieku kobiecie piękno osiąga swój zenit. Płeć piękna między trzydziestym a pięćdziesiątym rokiem życia powinna, według tej epoki, najbardziej promieniować urodą¹⁹. Dla czasów, w których tworzy Zapolska to piętno lat i doświadczenia życiowego stają się najwyższą wartością, a to przekłada się także na modę. Andrzej Banach pisze:

[...] w przetłumaczeniu na problemy stroju oznaczało to między innymi uznanie dla pełnego, powiedzmy szczerze, opadającego biustu, charakterystycznego dla pań w dojrzałym wieku. [...] Tak więc gorset uwalniając piersi cofnął się w dół, a ściśnięta za to łono i biodra²⁰.

Jeśli tak przeanalizujemy historię mody tamtego okresu dowiadujemy się kolejnej rzeczy o sukni mamy Grabowieckiej – niewątpliwie „ściśnięcie” tej

¹⁸ G. Zapolska, dz. cyt., s. 90

¹⁹ A. Banach, dz. cyt., s. 358

²⁰ Tamże

damy polegało na przewężeniu jej sylwetki w talii i biodrach, zaś pozostawiało, wedle ówczesnej mody, więcej miejsca dla biustu.

To jednak nie wszystko, co możemy wywnioskować – mama Grabowiecka, kobieta w średnim wieku, ubrana w granatowy aksamit – a więc materiał ciężki, raczej ciemny, uważany za wyjątkowo stateczny i elegancki, często wybierany przez starsze kobiety – prawdopodobnie ma też zakrytą szyję. W okresie secesji modne stały się wysoko zabudowane kołnierze u sukni i bluzek. Powód jest prosty – szyja i dekolty są tymi elementami kobiecego ciała najszybciej zdradzającymi wiek – należało więc w miarę możliwości ukryć je, tak aby nie odwracały uwagi od ogólnego piękna dojrzałej kobiety. Jeśli chodzi o resztę sukni mamy Grabowieckiej raczej łatwo się domyślić jaka była jej ogólna sylwetka. Zapolska opisuje czasy współczesne powstaniu powieści, a więc prawdopodobnie mamy do czynienia z rozszerzonym, ale w miarę prostym dołem (już bez turniury, dającej złudzenie szerokich bioder i „wypiętej” pupy) oraz rękawami „leg o’mutton” (w dosłownym tłumaczeniu „noga baranka”), charakteryzującymi się szeroką, bufiastą górą, od łokcia zwężaną i przylegającą ściśle do przedramienia.

Jeśli chodzi o córkę mamy Grabowieckiej, Minusię, możemy analogicznie spróbować odtworzyć jej strój. Minusia to dziewczyna bardzo młoda, wesola, o żywym i energetycznym usposobieniu, uwielbiana się stroić. Ważną rzeczą związaną z tym opisem jest wyłonienie odpowiedniego znaczenia słowa „fular”. W dzisiejszych czasach oznacza ono bowiem trochę co innego, niż w dziewiętnastym wieku. Jeśli zapytamy o fular kogoś obeznanego nieco z kanonami współczesnej mody zapewne odpowie, że jest to rodzaj chustki, ewentualnie krawata, zawiązywanego przez mężczyzn pod szyją. Będzie miał oczywiście rację – takie znaczenie tego słowa jest najbardziej rozpowszechnione. Trudno sobie jednak wyobrazić młodą dziewczynę na przyjęciu „owianą męskim krawatem”. Prawda jest taka, że fular to przede wszystkim cienka, jedwabna tkanina z której obecnie robi się głównie apaszki, zaś w dziewiętnastym i dwudziestym wieku służył także do wyrobu sukien, bluzek i męskich chustek zawiązywanych na szyi zamiast krawata. Z czasem nazwę materiału zaczęto identyfikować z tym ostatnim. W powieściach Gabrieli Zapolskiej słowo to pojawia się dość często i oznacza lekką suknię (ewentualnie inny element garderoby) z jedwabiu.

Suknia Minusi jest więc lekka, jedwabna, delikatna, w jasnym kolorze. Prawdopodobnie – jak wiele sukien balowych tamtego okresu, noszonych przez młode osoby – jest też przystrojona dużą ilością koronek i falbanek. Może mieć krótkie bufiaste rękawki, lub dłuższe, typowe dla epoki, rękawy „leg o’mutton”. Z całą pewnością wiemy też, że, zapewne w przeciwieństwie do

swojej matki, Minusia ma większy dekolot i odkrytą szyję. Zapolska sama nam to ujawnia w dalszym ciągu narracji: „Minusia szyję swą bladą i anemiczną [...] odsłaniała bez blasku klejnotów, w wyrafinowanej dziewczęcej skromności [...]”²¹.

Oczywiście aby „zrekonstruować” w ten sposób ubiór bohaterów z opisów podanych przez Zapolską trzeba posiadać wiedzę o specyfice mody i kanonach urody w czasach współczesnych autorce, niemniej faktem jest, że pisarka daje nam wystarczająco dużo informacji, by móc podążyć ich tropem, jednocześnie nie wdając się w zbyt szczegółowe i bardzo długie opisy. A odtwarzanie świata przedstawionego w powieści na zasadzie takiej właśnie „dedukcji” może być bardzo pouczającym i przyjemnym zajęciem. W ten sposób odkrywamy też kolejną funkcję stroju w twórczości Gabrieli Zapolskiej. Nie służy on tylko samemu tekstowi, jego wzbogaceniu, urozmaiceniu. Staje się dodatkowo pamiętką, świadectwem minionych czasów, doskonałą pożywką dla ciekawości oraz impulsem do odkrywania nieznanych współczesnemu czytelnikowi faktów. Pozwala poznawać sposoby, w jakie elementy ubioru kodowały różnorakie przekazy, odczytywane i, często intuicyjnie, interpretowane przez ludzi współczesnych pisarce.



Anna Cudowska – studentka studiów magisterskich na filologii polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Jest absolwentką Społecznego Liceum Ogólnokształcącego STO w Białymstoku. Ukończyła studia licencjackie na filologii polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, w zakresie wiedzy o kulturze. Obroniła pracę dyplomową na temat literackich funkcji stroju w powieściach Gabrieli Zapolskiej. Interesuje się kostiumologią, muzyką klasyczną, teatrem musicalowym i operą, sztukami plastycznymi, filmami animowanymi oraz literaturą piękną i reportażem.

²¹ G. Zapolska, dz. cyt., s. 91

STREFA DIALOGU

Monika Jurkowska

ROZMOWA Z KSIĘDZEM TADEUSZEM GOLECKIM

Monika Jurkowska: Na początku chciałabym pogratulować otrzymanej Ogólnopolskiej Nagrody Literackiej im. Franciszka Karpińskiego. Jak przyjął Ksiądz wiadomość o jej przyznaniu?

ks. Tadeusz Golecki: Ze zdziwieniem i z zaskoczeniem. Pomimo, że już od prawie 20 lat publikuję moje utwory, to jednak nie myślałem, że moja twórczość jest na tyle znana, by mogła być nominowana do Nagrody im. Franciszka Karpińskiego.

W uzasadnieniu jury czytamy: „za przenikniętą wiarą i potwierdzoną życiem poezję, która otwiera na dramat ludzkiego losu, chrześcijańskie dziedzictwo śródziemnomorskiej kultury i wszechmogącego Boga”. Nасuwa ona pytanie o relację *sacrum – profanum* we współczesnym świecie. Jak ją Ksiądz postrzega?

Żyjemy w czasach, kiedy *profanum* jest rozkrzyczane. Cóż, jedno drzewo padające w puszczy robi więcej hałasu, niż tysiące innych rosnących w ciszy, ale to one sprawiają, że las jest lasem, a powietrze jest zdrowsze i czystsze.

Nie mogę przejść obojętnie obok Księdza powołania: posługa kapłańska i służba słowu poetyckiemu. Jak te „powołania” oddziałują w Księdza życiu? Czy ma Ksiądz problem z ich pogodzeniem?

Chcę podkreślić, że te dwie rzeczywistości są ściśle ze sobą związane, choć ta pierwsza jest najważniejszą w moim życiu. Kształt mojej poezji wynika z mojego bycia księdzem, gdyż obcowanie ze słowem jest codzienne, to ustawiczne ocieranie się o transcendentalność i ciągłe dotykanie SŁOWA objawionego. Czy udaje mi się to pogodzić? Ciągłe próbuję, nie zapominając o tym, kim jestem. Mam tę komfortową sytuację, że nie muszę pisać na zamówienie. Piszę wtedy, gdy mi w duszy gra.

Kontynuując temat kapłaństwa trzeba zauważyć, że już od początku realizuje Ksiądz swoje powołanie na misjach. Przebywał Ksiądz w Brazylii, we Włoszech, a teraz w Szwajcarii. Czy i w jaki sposób pobyt na misjach wpłynął na Księdza podejście do życia i czy ma to odzwierciedlenie w Księdza poezji?

Powołanie kapłańskie jest dane nie dla określonego miejsca czy społeczności, a dla Kościoła. To rybacy byli wśród pierwszych wezwanych. Chodziło o mentalność. W przeciwieństwie do osiadłego rolnika, rybak musi przemieszczać się, szukać. Tak też bywa w przypadku księdza.

Również moja poezja, na przestrzeni tych lat, jest naznaczona poszukiwaniem swojego miejsca w życiu moim i innych.

Pisanie wierszy rozpoczął Ksiądz w trakcie misji. To tam, w dalekiej Brazylii, poczuł Ksiądz natchnienie poetyckie? A może wcześniej?

To dopiero Brazylią rozbudziła we mnie potrzebę pisania. Wcześniejsze próby literackie zamykały się w piosenkach, raczej marniej jakości. Dopiero oddalenie sprawiło, że od 1990 r. zacząłem spisywać tamtejsze wrażenia. Każdy dzień przynosił wtedy wiele przeżyć, a jednocześnie nieodpartą, wewnętrzną chęć utrwalenia tego w słowie pisanym. To z tych doświadczeń rodziły się wiersze.

W czym znajduje Ksiądz inspirację do tworzenia poezji? Co daje Księdzu natchnienie?

Moja poezja powstała i powstaje w różnych momentach życia. Czasami jest to wielkie uniesienie związane z przeżywaniem świąt i liturgii, a czasem jest to podzielenie się ludzką małością, zwątpieniem i niepowodzeniem. Bycie poetą wyostrza moje patrzenie na świat.

Słowo w chrześcijaństwie ma ogromną wagę: ma moc stwórczą i wciela się w osobie samego Syna Bożego – Jezusa. A jaką wagę, według Księdza, ma słowo poetyckie?

Słowo poetyckie pozwala na wyrażanie prawd trudnych, złożonych w sposób zwięzły i dobitny. To do niego uciekł się św. Jan w prologu swojej Ewangelii. Również św. Paweł w hymnie o miłości wypowiada się słowem poetyckim. Wielcy mistycy św. Jan od Krzyża, św. Teresa z Ávili, a także Karol Wojtyła (wg mnie mistyk dotychczas mało poznany) posługują się poezją w opisywaniu wewnętrznych doznań i wizji.

Jan Paweł II mawiał: „Poezja to wielka pani, której trzeba się całkowicie poświęcić: obawiam się, że nie byłem wobec niej zupełnie w porządku”. Czym dla Księdza jest poezja?

Jedno ze wspomnień mojego dzieciństwa to wiejski, drewniany kościółek parafialny i corocznie ustrajany stary żłóbek. Wśród wielu gipsowych figurek była też jedna, która mnie zawsze fascynowała. Była to postać pastuszka z dłonią podniesioną do czoła. Trzymał ją tak, by widzieć lepiej, by móc patrzeć daleko. Studiując później dowiedziałem się, że w starych żłóbkach ta bardzo oryginalna figurka miała wielkie znaczenie. Była nazywana figurką *zadziwionego* (zauroczonego, urzeczonego). Była symbolem tego, kto pragnie zatrzymać się i patrzeć, tego, kto umie otworzyć się na zachwyt i cuda i pozwala mówić sercu. Powracam do niej często w moich wspomnieniach, szczególnie wtedy, gdy myślę o poezji. Bo ta właśnie jest zadziwieniem i pozwala mi zapisywać doznania i przeżycia, nawet, jeśli są trud-

ne, naznaczone cierpieniem. Towarzyszy mi w chwilach doświadczeń i uniesień. Otwiera przede mną nowe horyzonty i nowe, nieznane rzeczywistości bytowania.

Poezja patrona nagrody – którą Książd dziś odebrał – Franciszka Karpińskiego i Książda ma wiele cech wspólnych. To nie tylko umiłowanie przyrody, niezwykła uczuciowość i wrażliwość na piękno, ale i obecność w jej ramach pieśni kościelnych. Jest Książd m.in. autorem hymnu Kościoła w Amazonii, pieśni ku czci Matki Bożej na Wielki Jubileusz 2000 w Grosseto... Skąd inspiracja do ich tworzenia? Jakie miejsce zajmują w Książdu twórczości?

W Brazylii powstały moje pierwsze pieśni, niejako zamówione, bo wyrosłe z potrzeby duszpasterskiej, później zaś były następne tworzone we Włoszech. W Szwajcarii powstały tłumaczenia *Gdy śliczna Panna, O gwiazdo betlejemska* oraz *Kiedy ranne wstają zorze* a także inne pieśni liturgiczne. Różnorodność i bogactwo polskich pieśni religijnych zachęca mnie do tłumaczenia i przybliżania ich piękna ludziom, wśród których żyję.

Niejednokrotnie poezji czy literaturze religijnej w ogólności, stawiane są zarzuty o ideologiczne ukierunkowanie, jednoznaczność przekazu, narzucającego tym samym jednoznaczną interpretację, co zagraża uniwersalizmowi artystycznemu i wolnemu charakterowi poezji. Poezja powinna szokować, łamać *tabu*... Jak odniósłby się Książd do tego typu opinii?

Tak, to prawda, powinna szokować, ale raczej pięknem metafory, trafnością stwierdzeń, nazwaniem rzeczywistości, dotychczas nienazwanej lub też odkrywaniem nowych ekspresji ludzkiego ducha. Przykładem niech będzie popularność wierszy ks. J. Twardowskiego. Nie powinno być w niej jednak miejsca na wulgarność, nihilizm, niszczenie dobra. Odwołam się tu do poetów czasu wojny, którzy nawet trudne doświadczenia ich życia potrafili ubrać w słowo poetyckie, szlachetne aczkolwiek tragiczne.

Co poezja religijna może dać współczesnemu światu?

Pozwoli Pani, że zacytuję wspomnianego wcześniej ks. J. Twardowskiego i jego słowami odpowiem na to pytanie:

„Powołaniem poezji jest ocalać to, co najważniejsze, a zwłaszcza – podepta-
ne. Myślę, że wiersze mogą być odtrutką, bronią przed nieczystością tego
świata, złością, demoralizacją, polityką. Wiersz, podobnie jak wiara, oczysz-
cza człowieka. Obcując z poezją, człowiek, chcąc nie chcąc, staje się coraz
czystszy w swoich ludzkich działaniach”.

Jakie ma Książd marzenia i plany na przyszłość?

W czerwcu 2014 r. ma być wykonane Oratorium o Bł. ks. Michale Sopoćce *Oto wierny sługa Mój* z moim librettem. Jestem ciekaw muzyki do tych tekstów.

Dziękuję za rozmowę. W imieniu Redakcji życzę dalszych sukcesów.

Ks. Tadeusz Golecki – poeta, autor tekstów i tłumacz. Urodził się w 11 grudnia 1959 r. w Mońkach. Studiował w Archidiecezjalnym Wyższym Seminarium Duchownym w Białymstoku. Po święceniach kapłańskich pracował w Zabłudowie i w Białymstoku – w parafii św. Kazimierza, skąd wyjechał na misje do Brazylii. Po powrocie z misji, w latach 90. pracował we Włoszech (Toskania). Od 2000 r. mieszka i pracuje w diecezji Chur w Szwajcarii. Jest autorem zbiorów poetyckich: *Niosą mnie wczoraj* (1995), *Pod Krzyżem Południa* (1996), *Tra parentesi di sogno* (1996) – Rzym, *A jednak...* (2001), *Codziennie pośród dróg* (2006), *Po śladach, po słowach* (2008), a także tłumaczeń: *Conversazione* (1995) – tłumaczenie na język włoski książki Elżbiety Kozłowskiej-Świątkowskiej, *W tajemnym drzeniu głosów* Bruno Baldassarri (1997) – wybór i tłumaczenie z języka włoskiego, *Widziane z serca* Vicente M. Vajá Castillejos (1999) – wybór i tłumaczenie z języka hiszpańskiego. W 2006 r. wydał tomik poezji dla dzieci pt.: *Rozgadany świat*, a w roku 2011 kolejny pt. *Las uczy nas*. Jest autorem libretta oratorium o bł. ks. Michale Sopoćce *Oto wierny Sługa Mój*.

Monika Jurkowska – mgr filologii polskiej i studentka IV roku teologii. Jej szczególnym przedmiotem zainteresowań jest wyobrażenia religijna, obecność transcendencji w literaturze polskiej i światowej, a także metamorfozy motywów biblijnych w kulturze współczesnej.

OTWIERAMY SZUFLADY!

Marta Bartoszewicz

HAIKU

1.

Deszcz siąpi
Ptaki niosą swą pieśń
Pod powiekam

2.

Cieniem okryta
Noc
Bezpowrotnie

LIMERYKI

1.

Na górę złota, niczym na jajka
Wleciał

2.

Amok wielki jak wielka kurzajka
Księżniczkę zjadł
A z góry spadł
I wnet skończyła się bajka

3.

Do wojny lud się włączył
Sok z gumijagód sączył
Zbroja ubrana
Broń uszykowana
Transfer się skończył

Maciej Koszewski

kocham was moje ciernie
kocham jak przebijacie mi
cienką skórę na czole
kocham jak krew zalewa me oczy
kocham!

kocham jak chłószczą mnie dziki po buzi
jak plują na mnie z pogardą
kocham tę pieśń i samego siebie
kocham ten krzyż co pali

kocham jak przybijają mnie doń
jak w serce wbijają mi igły
i jestem sam
i nic już nie mam do stracenia

niech każdy wie, że piosnka ta
to piosnka męczennika
co świętym jest
i w niebie już
Bogu
rozpala
w kominach

BOLENIE -

uczucie człowiecze
dotkliwe i częste
w erze najnowocześniejszych emocji
odkrył je Adam lat żył dziewięćset trzydzieści
i później wielu je doświadczało
choć większość to
egzaltowani chłopcy
poeci o nim pisali
bo nie wiedzieli jak zrobić
żeby nie czuć bolenia

dzisiaj bolenie występuje w 99% populacji
odmienia się przez przypadki
częste w liczbie mnogiej

LOGOS

tak czekałem nawet pies czekał
i ćma co od trzech dni spokoju nie daje
i komar krwio pijca razem z

moją krwią
wessał oczekiwanie

liczyłem skrycie pisząc smutne wiersze
że padnie słowo jakiegokolwiek czyste
że zmieni szarość i stan zawieszenia
bycia pomiędzy

długo czekaj nie ustawaj
może gdzieś padnie ożywcze
słowo

i wierz zawsze w moc swojego słowa
i pamiętaj na zawsze
odchodzić bez słowa - tego się nie robi

ŁZOPUST

zjechała się cała zgraja ludu
by kupić plastikowe serca
wypić nieszlachetne trunki
spojrzeć na kościół kątem oka

ja też tu jestem
szukam

- ŁZY

może zaleję je nieszlachetnym płynem
spojrzę na kościół kątem oka
przeszczepię sobie plastikowe serce

skończyła się już zabawa
stragany już pojechały do sąsiedniej wioski
ksiądz zamknął kościół
zostało szkło potłuczone

uciekła moja ostatnia szansa
obywatele się pochowali

nic nie pomogły nieszlachetne wody
ani matematyczne spojrzenie na kościół
życia nie wróciło sztuczne serduszko

Boże, dopomóż
tak często wołam tą
świętą piątką
i gdy dochodzi
czas rozliczenia
jak piorun ciśnie
w moje serce
wstyd
niepohamowany

i kończy się wieczór zmęczony
słońce ze wstydu się chowa
błogosławione

i zmęczony dureń
gdzieś na końcu świata
usypia
z błędu
gwoździami

PRÓBA

i na tej próbie mnie znowu nie było
wolności chwila
kosztowała wiele
nie poznałem melodii
dyrygent nie wytrzymał

i na tej próbie mnie znowu nie było
radości chwila
kosztowała wiele
nie poznałem swej roli
reżyser wyszedł z siebie

czy na tej próbie mnie też nie było
na której uczyli
życia obsługi
czy nie znając jego użycia
popsuję zamiar
Wszchemogącego?

chyba tu byłaś
wszyscy tak mówią
i kogoś nie ma
co zawsze był

a ja jak skała nawet nie poczułem
że kosą swoją podciąłaś jaśminy

i gdzie kostucha
gdzie widok okropny
z moralitetów
długich i męczących

a ja jak głupi ciebie szukałem
z gnijącą macicą

i znowu figła spletała nam pani
i precz z tym jej starym widokiem
nieaktualnym
bo teraz nie kosą i stopą bosą
da się nam poznać

teraz to pani jest wyszukana
choć nie zwraca na siebie uwagi
z komórką w ręku i
czerwonymi ustami

- OCZEKIWANIE -

czekam codziennie
kilka razy czytam stare listy
chcę przypomnieć sobie
przeszłość
naszą wspólną

dzwonię
piszę
wołam duchem
- cisza -
jak gdyby śmierć przeszła wokóło

czekam dalej
może słowo
choć jedno
bolesne czy słodkie
jedno

z każdą chwilą czekania
boję się bardziej
że to naprawdę koniec
-
koniec



Maciej Koszewski – urodziłem się w 1993. Mieszkam w podwarszawskim zielonym Sulejówku, gdzie w małym pokoju na końcu ślepej ulicy próbuję pisać. Pomysły do swoich tekstów biorę z życia codziennego, ciągle uczę się patrzeć, jeśli coś nowego odkryję, lub zwyczajnie jakaś sytuacja mnie rozbawi – wtedy piszę. Interesuje się literaturą XIX wieku. W wolnej chwili lubię oglądać filmy Kondratiuka i czytać Krąpca, Rahnera i Ratzingera.

Konrad Kozłowski

OBRAZY ROKU

Wiosna i Lato już dawno
Zdjęły namalowane obrazy
Teraz artystka Jesień
Palety barw kładzie
Pędzlem na las
Za chwilę rylcem
Utrwali plątaninę
Nagich gałązek
Na niebie
I zasłonie chmur
W kolejce twórczej
Czeka Zima
By w atelier wyrzeźbić
Białe chochoły
I koronkowe płatki śniegu
Jak diamenty

POŻEGNANIE LATA

Pożegnanie lata
Zawieszona w powietrzu
Nostalgia odchodzącego lata
Smutek bocianich gniazd
A na jabłoniach
Jabłek bez liku
Wybarwionych słońcem
Jeszcze nurzam się w ciepłe
Lecz w cieniu już chłód
Klang odlatujących żurawi
Ja z wami do wiosny

JESIENNY WIATR

Rozhulał się Wielki Zachodni
 W szumie i gwiździe
 Potrząsa czubami drzew
 Kolorowe liście jak motyle
 Ruszyły w tan
 Proszę cię leśna dziewczyno
 I my ruszmy w ten tan
 Liryczność jesienna
 Pokraśniały drzewa i krzewy
 Od czerwieni i złota
 Jeszcze tyle nieśpiesznej zieleni
 A już ile liści na ziemi
 Że do worków upychać
 Pamiętaj moją miłą
 Świeczniki kwitnących kaszt
 nów
 A dziś tyle języków
 W nich brązowe kaszany

Jak twoje oczy kochane
 i my ruszmy w ten płas

Konrad Kozłowski – urodzony na przełomie lat trzydziestych na Ziemi Augustowskiej. Wykształcenie wyższe – 2 zawody. Zawód wykonywany przez prawie całe życie zawodowe - meteorologia, ściślej synoptyka. Wiersze pisze od niedawna. Głównym tematem jest przyroda i zjawiska pogodowe. Debiutował w witrynie księgarskiej. Jest stałym korespondentem lokalnego miesięcznika – „Nasz Sztabiński Dom”. Główne zainteresowania: literatura różnej tematyki ,a więc gromadzone książki. Sztuka, kultura materialna, żeglarsstwo, krajoznawstwo, ogrodnictwo kwiatowe, a nawet kulinaria.

Krzysztof Raczyński

Kocham cie umierając w każdej wspólnej chwili
Odsyłam na planety
By nie zwiedzać posłania
Nad niebem chmur
Pod ziemią pamięci
Widzę Kości pożywne
Pamięć niebo przysłania
Śpisz na dłoni odciskając rewers

Umierając kwiaty nieruchomo kwitną
nad Toba stojąc nieruchomo

dłonie nie sięgają
wiatr ścina do ziemi
pachniesz strachem
ściskasz pięścią woń
Podcinasz tlenem oddech
Przyjaźń na drzewo strachu ucieka
kiedy psują się ciemne korzenie
Sama siebie rujnujesz
Ukorzeniając serce

Pozwól mi latać do ziemi!
Kiedy niebo błyszczące szlamem
Niech wzlecę w serce ziemi
Gdzie pięknie się ukorzenia zieleń
Nogi jak korzenie w doniczkach strachu...

BEZ TYTUŁU

Tęsknisz
 uśmiercasz
 gasisz
 podpalasz

Żywy ogień martwych ptaków

Wychłodzone palenisko
 Wyłamana barierka

Dachy odcięte od wejścia
 Błękit płaskowyżu
 Wieko szyby...

Krzysztof Raczyński – studiował filologię polską (UwB). Copywriter. Uwielbia próbować dań pisarzy i poetów na równi ze smakami kina. Interesuje się scenariuszem filmowym. Pisze opowiadania, wiersze, piosenki, dawniej przygodną publicystykę, dwie powieści są w trakcie powstawania. W 2011 powstał dramat pt. Portret. Autor był zaangażowany w powstawanie ekologicznej i kulturalnej spółdzielni socjalnej w Białymstoku. Można go określić współczesnym Nomadem, przeprowadza się jak znaczenia słów. Obecnie przebywa za granicą. W latach 2011-12 współautor opowiadań do audycji pt. *Hotel Odessa* (wraz z: Jakub Perkowski, Lech Mrówczyński) w radiu Radiofonia w Krakowie. Chętnie wspiera animację kultury. Można go określić współczesnym Nomadem, przeprowadza się jak znaczenia słów. Obecnie przebywa za granicą. Próbował sił w muzyce, plastyce, jednak słowa pozostały najdłużej środkiem wyrazu. Słowa są tym rodzajem światła, które trzeba podsycać. To jedne z bytów, które inkarnują wiele razy, dlatego wciąż szuka najtrafniejszych.

Katarzyna Wojno

BOSKOŚĆ UKRYTA W CODZIENNOŚCI

Znów próbował smaku jej ust
Pachniały orzechową wedlowską
Ona lubi taką
Powoli zbliżał się do jej ramion
Muskając subtelnie – jak dziecię Boże
Przytulane matczyną łaską
Niech wie, że należy do niej
Zatrzymał się na brzuchu
Głaskając bez końca i śpiewając boską melodię:
„Przyjdź do nas i zbaw nasz świat!”
W nim rośnie ich potomstwo, nazywane
– Wczoraj, Dziś i Jutro Świata –
Ich Świata
Umilowane od pierwszych chwil
Umilowane – niepoznane
Niczym iskra Boga Najwyższego – CUD
niech wierzą, że tak jest
(Bo – tak jest.)

BOGOWA

Ulicą odgarniam niewidzialne włosy
Szminkuję oczy fioletem
Czyszczę schodzoną biżuterię
A tamci patrzą obłądnie
Na powiew ignorancji we mnie
I jak na cud wyrwany z ręki Boga
I już mnie pozdrawiają
I już hymny grają
Myśląc, że w nich dostrzegłam
Kawałki obrazu mego Męża

MARTWI ZA ŻYCIA

Marzycielu!
 Głuchy na świat
 Wielonutowych mądrości
 Roztrzaskanych boleścią głosów:
 Rozsądku, Umiaru i Małej Złości
 Głuchy na problemy
 Człeków chorych na nowotwory
 Przywitaj świat pełny wynaturzeń ludzkich:
 Zboczeńców, Chuliganów, Ulicznic i Łobuzic
 Zaakceptuj go i dopiero potem usiądź z niebiańskością w dłoni

SĄ TEŻ INNI

dziś Poeci siedzą w pokojach
 wychodzą, gdy trzeba – robiąc to wyjątkowo
 Poeci ciszy – introwertycy
 dzieci dalekiego wpatrzania
 ciała zatracone w myśli
 w tomiskach
 jedzą ściany
 maglują sufity
 powoli – czasem zbierając z resztek plony
 – dzieła wyobraźni

NAPIĘCIE

Życie oparte na sinusoidzie
 Męczarnia zmian
 Drgań przeżywania
 Nie do odparcia
 Jak deska teatralna
 Bezmowna, ale stupana czasem

NIEWIEŚCI AFISZ

Kobiety!
 Nagie to my jesteśmy już w spodniach
 Widać nasz tylni biust
 Co za bezwstyd w nas?
 Nie, to natura – instynktownie – się podoba
 To też... epoka wymagająca
 Po co zatem cokolwiek chować?

O t w i e r a m y s z u f l a d y !

PRZERZUTY TRENDOWE

Strzelają na ciebie
 A ty, człowiecze!
 Nawet nie widzisz
 Nie czujesz
 Odbierasz jak automat
 Zaciekawiające nowinki, harce na lodzie ze starsami
 I zlizujesz pożądliwie kość rozpasania,
 które rzucą tobie w co kolejny kwartał,
 w co inszy kanał
 Podtrują umysł
 wolniej, bardziej, prędzej, wolniej
 skuteczność potwierdzona szpitalem
 A dziś o bylejakość lekko – wyjdź tylko do sklepu
 Tak..., zgadza się
 Jesz banan
 Tylko banan
 Nadpsuty, bez witamin
 A on nie naprawi twego ciała
 Nie wytrąci raka
 Nie posiada licencji, by uczyć i budować
 Strzelają...
 Dobrze strzeż swoje dzieci
 (choć je)
 A może – bez łaski – odwdzięczą się
 – na starość i chorobę
 Oby.

POWTÓRKI

Ciągłe zwracanie i przetwarzanie
 Treści treści
 Konwersja trwa
 Zmysłowo-mentalna
 Wiar, zdań, plików
 Aż do wynudzenia
 Egzystencji pokracznej, porywającej i kolorowej
 – wszystko jakiej
 Do rezaciekawienia

WYPRZEDZIĆ TANATOSA

Myśli gorszące przestrzeń
 Nieprzytomność z niedospania
 Omdlenia w wyniku przepracowania
 Narkotyk pływający w żyłach
 Amfy strzyk, czystej łyk, Tygrysa pstryk
 Prawie zombie
 Mój Boże!
 Gdzie jest człowiek?

NIE-LUDZKI CZŁOWIEK

Czasem myślę, że jestem największą porażką tego świata.
 Dopuszczam się brutalnych morderstw, gwałcę, okradam, grożę.
 Wyzywam moich braci na pojedynek
 I zadaję cios jako pierwszy,
 I potem w innych szukam winy.
 Kłamię, bo tak mi wygodniej;
 Zabijam, likwidując podobnych do mnie.
 I dalej jestem niczym niewolnik:
 gorszy niż zwierzę,
 głupszy niż osioł.
 Istnieje też lepsza strona mnie, ale dziś to już rzadkość.
 Bo przecież łatwiej jest wybrać:
 bezdusność serca od empatii
 oszustwo czy domysły od prawdy
 zakupić nowy trend from Gucci i tym szczyścić się
 od zachowania umiaru.
 Nie jestem ludzki ani okrutny – na to nie mam już sił.
 Jestem Lamentem nad pokoleniami

ZŁO WOKÓŁ

Wyrwane skrzydła od podstaw
 Martwy szczur na klatce schodowej
 – brak oznak życia
 Cierpienie widoczne od wewnątrz
 Krew jątrzy się i wzburza

O t w i e r a m y s z u f l a d y !

Okrzyki triumfu
 I nie wiedzieć, po co to wszystko
 Hańba, wysysk i złorzeczenie Bogu
 Chodzący padlinożercy ze śliną ociekającą ich twarze
 Tylko czyhają, by dobić swego przeciwnika.

PRYZYSTANEK W XXI WIEKU

Powietrze pachnie czarną mgłą
 Choć nie widać cieni
 Słysząc przyspieszony krok
 Miniaturowa obojętność ogarnia ciszę
 Nie pójdę dalej poza ten stan
 Zatrzymuję się
 I nasłuchuję odgłosów piszczących wokół zdziczałych myszy.

KRAŻENIE

Miniony zapach popołudnia zatrul smak życia
 Sprowadził osąd na beczynność
 Odebrał jej to, co miała najcenniejsze: bez
 Zakpił z powolności strusiego pióra
 Mimowolnie, bez większego trudu, przedarł się przez Pireneje
 Otarł oczy z przemęczenia wszystkim ludziom
 Pomylił kierunkowskazy podczas drogi powrotnej
 – zderzył się czołowo z pierwiastkiem swej materii.

W POCZEKANIU

Niebo łagodnie rozkołysane
 Jakaś antena czarcia zza dębów wystaje
 Nie poruszę nawet palcami
 Między nimi – zabity – sztywny różaniec.



Katarzyna Wojno (ur. 1991) – absolwentka białostockiej polonistyki. Aktywna działaczka Klubu Humanistów. Z przyjemnością czytuje dramaty, małe formy epickie, a zwłaszcza te, które dotyczą wiejskich realiów, życia ludu oraz doświadczeń mistycznych. Miłośniczka poezji (pisanej i śpiewanej). Jej zainteresowania to głównie duchowość, psychopatologia, patologie społeczne i innego rodzaju anomalie.

Natalia Wróblewska

WYŚNIEŁEM SOBIE ŻYCIE

Wyśniłem sobie życie. Śnię je co dzień.
Nie jest alternatywą,
Ukrywam tam swój cień.

Czas lęku i wymiaru
Znikąd zaprzęg Was,
Przeżywam moje życie
Tam gdzie wieczny trans.

Świerkiem mdlącym, zerwanym
Z opuszków palców mych,
Gdy zerwę doń, sięgnę
Pokłosie darów Twych

Ambrozjo wieczności,
Podniebny mózgu dar,
Znajome ogrody
Zobaczę tam dziś Sam.

Śnie, co w inną zabrałeś mnie epokę,
Marzeniu całunków wstydliwych obcych ust
Przekonaj mnie proszę
Choć trochę,
Że wolę żyć, niż śnić.

Marcin Wyszyński

(PUSTYNI BEZKRESU PYŁ BETONOWY)

Pustyni bezkresu pył betonowy
Wdziera do nozdrzy niczym barbarzyńca,
Suchość wprowadza w twym ciele złoczyńca,
Uwalnia gorąco wietrzyk majowy.

Prowadzisz samochód wśród granitowych
Budowli pnących jak róża kwitnąca,
Dostrzegasz - ulica nagle płynąca,
Rzeszą kolorowych dusz rozpalonych.

Czujesz zewsząd siły maszyn zrodzonych,
By służyć Panom, móc domy błyszczącym
Szklęm wystroić, o które drapia się chmury.

Siedząc sobie cicho, piszesz ponury,
O mieście jedynie prochem będącym,
Sztucznym tworem dziełem z nieba strąconych.

(BŁASK CIEMNY WSKOCZYŁ W KRWANE OKO)

Blask ciemny wskoczył w krwawiące oko,
Błądząc po przestworzach podświadomości,
Dotarł do lęków skrytych niespójności,
Wbił ostrze drążąc w nich ranę głęboko

Pustkę wszelką wypalając wysoko,
Na piedestale najwyższych wartości,
Tam, gdzie zabrakło jedynie miłości.
Umarłaś w moim życiu, Epoko!

Lekkie jak pióra myśli, łatwe sprawy,
Były to czasy ubogiej zabawy,
Teraz pozostał po Nich piasek szary.

Przykuty życiem nieustannej mary,
Jako upadły pomnik rozpusty,
Na zewnątrz nadgniły a wewnętrznie pusty.

*** (GORYCZ SPŁYWAJĄCA CICHYM STRUMIENIEM)

Gorycz spływająca cichym strumieniem,
Tworzone rzeźby z pamięci kamienia.
Snujące cichaczem zjawy wspomnienia,
Otaczają serce kajdan westchnieniem.
Słodycz wlatująca głośnym płomieniem,
Odlewa w formie senne marzenia.
Goniące psy na oślepowanie,
Uciekają przed ludzkim potępieniem.

Fantazje przeciwko myślom rozsądnym,
Kwitną niczym pleśń wśród zamrożonych
Działań tworzących taniec otępienia.

Choroba toczy fałszu uniesienia,
Tych przez trudy codzienności dotkniętych.
Receptą życia być mądrości głodnym.



Marcin Wszyński od 2009 roku studiuje kulturoznawstwo na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu kard. Stefana Wyszyńskiego i mieszka w Warszawie. Interesuje się filozofią, literaturą, stworzeniami baśniowymi i wirtualnymi światami.

Kalio Kawa

PASZPORT

Musiąłem wymienić paszport. Czas jego ważności kurczył się. Mijał definitywnie w marcu 2010. Dokument był już prawie na przemiał. Blokował mi zresztą Syrię, Libię i Liban, bo miał izraelską wizę. Coraz częściej myślałem, żeby do tych właśnie arabskich krajów pojechać, aby obejrzeć tam ślady rzymskie. W „Rainbow” pojawiła się dwa lata temu „Libia”, a w tym roku doszła nowa destinacja „Liban, Syria, Jordania”. Nawet nie przeczuwałem, że muszę się spieszyć, że wybuchnie arabska wiosna, że będzie wojna w Libii i w Syrii. Nie wiedziałem, że uda mi się zobaczyć oba te kraje, że odwiedzę Liban, że w listopadzie 2011 na wyspie Ko Chang w rozmowie z małżeństwem z Bachrainu będę mógł pochwalić się, że zwiedziłem już takie kraje arabskie, jak Jordania, Egipt, Tunezja, Maroko, Algieria, Palestyna, Liban, Libia i Syria. Przemilczałem oczywiście, że prawdziwym celem mych wypraw był Rzym.

Tego dnia znalazłem się w Złotobrzegu bez roweru. Zawsze bardziej wolałem poruszać się na dwóch kółkach niż autobusami, tyle że trudniej było wtedy gdzieś wejść i coś załatwić. Ciężkim krokiem wlokłem się w dusznym powietrzu do Urzędu Wojewódzkiego. Dzień wcześniej pod wpływem lektury Mieczysława Alberta Krąpca *O ludzką politykę* snuły mi się po głowie ponure refleksje o państwie. Zbliżały się wybory prezydenckie, nie wiedziałem, na kogo głosować i czy iść do urny. Nawet w komunie dysydenci mówili o alienacji. Egzystencjaliści wywelekali Kafkę. Jednostka w konflikcie ze społeczeństwem. Obywatel w opozycji do państwa. Idee, które wyznaczały ludzkie życie. Zaświecił się mój numer. Dopiero wtedy zorientowałem się, że trzeba najpierw uiścić opłatę. Podchodzę do urzędnika, potwierdza to. Tracę kolejkę. Wpłacam w kasie pół stawki jako emeryt. Wreszcie siadam na krzeselku prawie elektrycznym. Młody inspektor ogląda mój paszport. Zdjęcie się odkleja, zauważa. Demonstruje feler. „Chce pan wymienić paszport z powodu wady technicznej”, pyta. Będzie bez opłaty. Tyle, że nie otrzyma pan dokumentu z powrotem. Zdecydowałem się w jednej chwili. Po co mi rejestr wycieczek. Nie będę studiował dat. Wszystko poszło już dalej jak z płatka. Poprawił mi błędy, jakich nie unikałem przy wypełnianiu formularza. Dokończył kilka uzupełnień. Za miesiąc termin wydania paszportu, ale należy spodziewać się gotowego dokumentu już za dwa tygodnie.

Internauta w swej odpowiedzi ironizował zgoła, że podróżuję do egzotycznych krajów i muszę wymieniać dokument. On wybrał Europę. Paszport jest mu niepotrzebny. Europejczykowi wystarcza dowód osobisty. Poza Stary Kontynent nie warto jeździć. Najważniejsza jest tradycja europejska. „Nie mam takich problemów, jakie masz Ty. Mój paszport już dawno jest nieważny i nie zamierzam go odnawiać. Jest dla mnie bez znaczenia. Nie wyjeżdżam z Polski, a jak do Niemiec, to tylko na dowód osobisty, jak do całej UE. Dla mnie najbardziej interesującym kręgiem kultury była i jest Europa. Trzeba ją oglądać, póki jeszcze istnieje w takiej postaci”.

Kolego, nie zrozumiałeś mnie. Opowiadając o wymianie paszportu, nawiązywałem tylko do pewnej konwencji, która wszelki urząd przedstawiała w wyłącznie złym świetle. Sama wymiana przebiegła pomyślnie. Urzędnik sprawił mi prezent, nie zapłaciłem podatku. Nalegam natomiast na odmienne pod względem geograficznym i historycznym rozumienie Europy. Była ona światowym imperium stworzonym przez Greków i Rzymian. Panowała na wszystkich brzegach Morza Śródziemnego. Łączyła Zachód i Wschód. Do krajów pozaeuropejskich prowadzą mnie wykopaliska pozostałe po Grekach i Rzymianach. Jeździłem oglądać zabytki klasyczne w Jordanii, Izraelu, Maroku, Algierii (Tebessa, Timgad, El Kantra, Djemila, Konstantyna, Hippona), Tunezji (El Jem, Sbeitla), Egipcie, Turcji. Planuję Syrię, Libię i Liban, a także nadal Tunezję (Haidra, Makhtar, Dougga, Chemtou, Bulla Regia, Thuburbo Maius, Tunis, Sousse). Widziałem oczywiście antyk w Europie, a więc we Francji, Hiszpanii, Chorwacji (Split), na Krymie, w muzeach w Londynie, Luksemburgu, Berlinie, Budapeszcie, Petersburgu, Moskwie, nie wymieniam już Włoch i Grecji. Jeszcze wybieram się do Anglii, Szkocji, Irlandii, Bułgarii, Chorwacji (Pula, Zadar), Albanii, Macedonii, Czarnogóry. Nie są to żadne naukowe ekspedycje archeologa, historyka, badacza kultury, tylko amatorska turystyka. Sens podróżowania? Przekracza się granice przestrzenne, gdy nie można przekroczyć granic czasowych. Do dawnej epoki nie wskoczysz, ale jesteś oto w miejscu, gdzie kiedyś to wszystko żyło. Wiadomo, najistotniejsze nawiązanie do tradycji dokonuje się poprzez lekturę tekstów, przez zgłębianie idei. Można tylko czytać, nigdzie nie wyjeżdżać, siedzieć całe życie w jednym miejscu jak Immanuel Kant w Królewcu. Ale i kontemplacja ruin inspiruje, pobudza estetycznie i intelektualnie. Nie musi być wcale zależna od romantycznej historiozofii, która dawną kulturę sprowadziła wyłącznie do przeszłości, a ruiny uczyniła symbolem beznadziejnego upływu czasu i przemijania człowieka. W odkopanych, wydobytych spod ziemi budowlach, rzeźbach, reliefach, mozaikach można równie dobrze jak w książkach podziwiać boski logos, towarzyszący ludzkości od zarania dziejów.

Po tym mailu zamilkł. Poczul może, że dostał za swoje wąskie rozumienie Europy. Ludzie różnią się poglądami. Dlatego muszą się prędzej czy później rozstać, gdy się przypadkiem spotkali. Zerknąłem do naszej wcześniejszej korespondencji. Mój interlokutor przedstawiał tam swoje rozumienie ogólnoludzkiego dziedzictwa. Interesowała go tylko Europa, a w Europie samo chrześcijaństwo. Wszelka inna religia i kultura nie liczyła się, znaczenie miał jedynie i wyłącznie katolicyzm. Ale był to katolicyzm bez racjonalizmu, scholastyki, Arystotelesa, sprowadzający się do fideistycznego, pietystycznego przeżywania wiary.

Korespondencja zaczęła się niewinnie. Jadę do Egiptu, pisałem. *Rejs po Nilu* od 28 V do 1 VI 2010. Kiedyś już w kraju faraonów byłem, zwiedzałem Luksor i Karnak, Muzeum Egipskie w Kairze, teraz chcę zobaczyć Aleksandrię. Jest taka opcja w tej wycieczce. Tyle, że polskie biuro, jak to polskie biuro, umieściło w programie zwiedzanie Biblioteki Aleksandryjskiej, katakumb i amfiteatru, ale Muzeum Grecji i Rzymu już nie. Maleją tym samym szanse, że je zobaczę, bo nigdy nie wiadomo, czy uda mi się dotrzeć tam na własną rękę. Przeleciałem samolotem pół świata, a do

muzeum nie wdepnę. Przysłowiowemu polskiemu turyście wystarczyć musi jedno muzeum w Kairze. Czy muzeum w Aleksandrii znajduje się na terenie wykopalisk i da się do niego wejść, chociaż nie figuruje w programie? Argumentem, by jechać, była cena wycieczki, mocno zniżona w *last minute*. Z 2850 zjechała na 1299 zł. Zważywszy opłaty lotniskową i paliwową, a także ulgę dla mnie jako stałego klienta, płacę 1570 zł. Na miejscu chcą jeszcze 175 dolarów do ręki, muszę mieć 70 zielonych na Aleksandrię.

Chwalił wycieczkę, pod niebo wynosił Aleksandrię, ale nie jako ośrodek kultury antycznej, tylko chrześcijańskiej, bizantyjskiej. Ostrzegał przed Arabami jako zawłaszczycielami dorobku chrześcijan i tylko rzekomymi, a nie prawdziwymi kontynuatorami Arystotelesa. Dawał też rady praktyczne, acz z drugiej ręki, bo przecież w Egipcie nigdy nie był. Powinienem uważać na klimat, a także na samych Egipcjan. To kraj niebezpieczny, państwo policyjne. „Wycieczka wspaniała, mailował, szczególnie Aleksandria, podzielał Twoje zainteresowanie tym miastem, mnie pociąga jednak nie okres helleniski, tylko chrześcijański, bo tam był patriarchat, monaster, wysoka kultura intelektualna, wielka wspólnota Kościoła w czasach Bizancjum, przechwycona potem przez Arabów w VII w. Błędnie przypisywano Arabom odkrycie Arystotelesa i do dziś takie opinie się spotyka, ale to wszystko wiesz, więc niepotrzebnie piszę. W Egipcie masz 40-50 stopniową temperaturę w tym czasie. Podróż po Nilu imponująca, moi sąsiedzi byli, lecz uważaj na Arabów, wyciągają ręce bez przerwy, turystów pilnuje policja”.

Po powrocie porównywałem *Rejs po Nilu* z nieco wcześniejszą *Algierią* 6-13 V 2010. w której znalazłem przepiękne zabytki rzymskie. Podkreślałem, że Rzym zachwyił mnie, ale także Egipt zadziwił i zaszokował. Mgliste wspomnienia z mego dawnego pobytu pod piramidami niech się schowają w porównaniu z iluminacją, jaką teraz przeżyłem. To kultura potężna nie tylko pod względem materialnych kształtów, fizycznych rozmiarów świątyń i posągów. Jako europocentryk zostałem pouczony, że już dużo wcześniej przed Grecją i Rzymem wiele niezwykłego dzieje się z istotą noszącą dumne miano *homo sapiens*. W Luksorze odwiedziłem Muzeum Luksoru, nowoczesną ekspozycję arcydzieł sztuki starożytnego Egiptu. Dzięki wskazówkom egipskich dzentelmenów, Mahmouda Abdela Halima oraz jego przyjaciela George'a dotarłem do Muzeum Koptyjskiego w Kairze. Podziwiałem wspaniałą syntezę antyku, chrześcijaństwa i orientu. Biuro „Rainbow” nie wprowadza tych muzeów do programu głównego ani do propozycji fakultatywnych, unika nawet informowania o nich. Na moje pytanie, czy warto zobaczyć Muzeum Koptyjskie, przewodniczka Rosita skrzywiła się i machnęła ręką: - Nic ciekawego! Zwiedzaliśmy w tym momencie stare miasto koptyjskie, nie powiedziała, że znajdujemy się o krok od muzeum. Może nigdy w nim nie była, nie wiedziałaby, jak się w nim poruszać, nie umiałaby kupić biletów? Najlepiej czuła się wśród handlarzy. Lżyła ich i przeganiała jak ostatnich oszustów, tylko od czasu do czasu trafiał się typ kryształowo uczciwy i jego towary lub usługi polecała grupie. Możecie mu ufać, to solidna firma. Aleksandria nie doszła do skutku, było za mało chętnych. Pilotka Małgorzata umiejętnie sterowała masową wyobraźnią uczestników wycieczki i niemal wszyscy pojechali nad Kanał Sueski. O mnie nie zapomniała. Specjalnie dla

mnie zasięgnęła wieści o Aleksandrii. Dowiedziała się telefonicznie, że Muzeum Grecji i Rzymu znajduje się zupełnie gdzie indziej niż biblioteka i amfiteatr. Nikt by mnie tam nie zawiózł, musiałbym sam do niego dotrzeć. Działoby się to w porze obiadowej, straciłbym opłacony posiłek. A na domiar wszystkiego, muzeum nieczynne jest od dwóch lat. Informacje były pewne, pochodziły od dwojga polskich przewodników, siedzących już kilka ładnych latek w Aleksandrii, zafascynowanych starożytnymi zabytkami tego miasta. Tłumaczyła mi przy okazji, że moje zainteresowanie muzeami jest wyjątkowe, wycieczki nie są organizowane dla mnie, tylko dla ludzi. Niedawno pilotowała 14-dniową ekskursję do Peru, a wkrótce potem sama prywatnie przez dwa tygodnie wędrowała po tym kraju, by zwiedzić to, co godne zwiedzenia, a niegodne pokazania profanom, jakimi są wycieczkowicze. Tak czy inaczej, pomyślałem, przyszłość stoi przede mną otworem. Pojadę do Egiptu jeszcze raz, zwłaszcza że nie zobaczyłem też Abu Simbel.

Mój pisarz ripostował. Egipt, podobnie jak antyk grecko-rzymski, nie jest ważny dla chrześcijanina, katolika, Europejczyka. To obca nam tradycja pogańska, pamiętamy o Egipcie jedynie jako ziemi wygnania ludu izraelskiego.

„Dla mnie Egipt liczy się tylko ze względu na dzieje Zbawienia, Wyjście Hebrajczyków z ponad 400-letniej niewoli, porzucenie świątyń, gdzie uprawiano magię i okrutne kulty sił podziemnych, gdzie wznoszono ołtarze dla bożków i gdzie władcy sami się obwoływali bogami i kazali sobie oddawać cześć, dopuszczając się karygodnego bluźnierstwa. Nie podziwiam Egiptu, bo zbudowała go pycha ludzka, ta sama, która wzniosła Wieżę Babel i hellenicki Pergamon. Dziś też nie brak pychy w budowlach świeckich, natomiast wspaniałość chrześcijańskich kościołów (podobnie jak skromność, znamionująca wiejskie kościółki) pochodzi z dobrowolnej ofiary wiernych i służy Miłości, Łasce Bożej, Duchowi Świętemu, który nam daje życie, kocha nas, kieruje w stronę dobra. Nasze świątynie służą Chwale prawdziwego Stwórcy i jedyne go Mesjasza ludzkości, Jezusa Chrystusa. Nie dano potomkom Adama i Ewy innego Zbawiciela, jak tylko Jego. Wybacz ten krótki wykład na marginesie Egiptu”.

Zauważę, że Józef Ignacy Kraszewski w pochwałę wiejskich kościółków szedł jeszcze dalej niż mój dyskutant, wręcz przeciwstawiał je kościołom miast, architektonicznej sztuce sakralnej uznanych mistrzów. Bez uczonego, akademickiego przygotowania, bez szkoły, stylu, w nieporadnych, nieudolnych konstrukcjach lud spontanicznie, żarliwie wyrażał najgłębsze uczucie religijne, prawdę wiary opartą na sercu, nieskażoną filozoficznym rozumem, teologicznym dyskursem.

Co do Arystotelesa, nie wiedziałem, że nieprawdą jest, jakoby Arabowie go ocalili. Pojąłem natomiast, że mój korespondent był wrogiem Stagiryty, nawiązującym do tych, których imię jest legion. Potępiał obowiązkowo arystotelizm i scholastykę. Odrzucał rozum jako podstawę wiary. Przeciwstawiał filozofię i teologię. Katolik, okazał się zwykłym fideistą, piątą wodą po protestanckim kisielu.

„Filozofia nie ma kompetencji teologii” – stwierdzał, zaś teologowie cierpią na kompleks filozofii, jakby wiara ograniczała im wolność badań. Wiara, która racjonalnie uzasadnia byt Boga, nie jest wiarą, udaje ją, staje się teologią bez wiary. Teolog to nie filozof, pomyłono te sprawy. Teolog jest człowiekiem myślącym przez

wiarę. Kto nie wierzy, nie powinien być teologiem. Nie ma konfliktu między wiarą a rozumem, gdyż wiara oznacza obecność Boga w człowieku, inaczej nie można uwierzyć. Bóg okazuje się dla nas absolutnie nie do pojęcia, ale czy mało o Nim wiadomo? Dość, by żyć i uwierzyć. Scholastyka zbudowała się na Arystotelesie, ulubieńcu nauki i racjonalistów do dziś. I sądziła, że rozum ludzki może poznać Niepoznawalnego. Zamiast ograniczyć badania do otaczającej nas rzeczywistości obiektywnej, scholastyka uzasadniała Ducha, który istnieje jako niepoznawalny dla stworzenia, bytuje w sposób całkowicie odmienny niż świat materialny. Scholastyka uczyniła logikę miarą prawdy, ale przyniosło to komiczne rezultaty, bo, jak wiadomo, logika wszystko uzasadni, nie może jednak uzasadnić prawdy, jaką jest Bóg. Metoda dialektyki była w tamtych średniowiecznych czasach, podobnie jak wcześniej w antycznych, mocną stroną filozofii, tyle tylko, że różniła się całkowicie z wiarą”.

Potępiając w czambuł rozum, nie oparł się pokusie, by do racjonalizmu starożytnej i średniowiecznej filozofii dołączyć racjonalizm nowożytnej nauki. Atakował naukę tak samo zaciekle jak scholastykę. Odrzuciliśmy Anzelmów i Tomaszów, a darzymy zaufaniem uczonych, którzy przecież skompromitowali się do cna jako posłuszni i gorliwi kolaboranci nazistów i konstruktorzy bomby atomowej.

„Nauka, pisał, z pewnością ponosi odpowiedzialność za wiele zła, jakie w świecie powstaje. Jej luminarze tłumaczą się wykrętnie: - My przecież tylko stwarzamy możliwości, to nie nasza wina, że ktoś zrzuci bombę atomową na Hiroszimę i Nagasaki, są za to elektrownie atomowe. - Nauka, ubolewał, zwolniła się z wszelkiej odpowiedzialności moralnej. W swej szatańskiej pysze żąda nieograniczonej wolności badań. Szkoda, że tak mało się mówi o odpowiedzialności nauki niemieckiej za realizację wytycznych nazizmu, w samej istocie nie naukowych, tylko politycznych. Naukowa teza o rzekomej degeneracji Niemców legła u podstaw rozumienia rasy nordyckiej przez Hitlera i wpłynęła na uształtowanie polityki rozrodczej w III Rzeszy. Prokreację pojmowano na podobieństwo hodowli bydła (dosłownie, Himmler bardzo tym się zajmował, kochał rolnictwo i te metody przeflancował na ludzi). Wykonując pseudonaukowe badania, wiernie trzymając się absurdalnych przesłanek, uczeni niemieccy stali się alchemikami w piwnicy führera. Propaganda totalitarnego imperium może być wzorcowym przykładem upadku nauk społecznych, socjologii, psychologii, antropologii. To nie nauka prowadziła nazizm, tylko nazizm naukę. Nauka uzasadni wszystko, co potrzebne zbrodniczemu państwu. Wystarczy, że jej za to płacą. Wtedy jakoś wcale nie wrzeszczy, że ma ograniczoną wolność, czyż to nie dziwne? Etos nauki jest od samego początku podejrzany. A co najważniejsze, nauka nie ma nic do powiedzenia o Bogu. Kwestionowany przez naukę idealizm jest tak samo naukowy, jak racjonalizm. Scjentyzm sam sobie przeczy, gdy mówi o sprawach, do których nigdy nie będzie mu dane dotrzeć. Nauka ma jasno wyznaczone granice, jakże często jednak ich nie respektuje. Nauki przyrodnicze powinny mówić o życiu komórki, a nie o istnieniu i przejawach duszy”.

Przeciwstawiał stereotypowo gnozę i chrześcijaństwo, rozum i wiarę, *gnosis* i *pistis*: „Krótko mówiąc, istotą gnozy jest to, że proponuje ona wybawienie duszy przez wiedzę, co jest całkowicie sprzeczne z chrześcijaństwem, przynoszącym nam zba-

wienie przez wiarę. Wiedza nie zbawia. Zbawia Bóg przez udzieloną nam wiarę. Chrześcijaństwo to zawierzenie Bogu, by prowadził nas przez nie dające się opanować ani pojąć otchłanie. Gnoza jest dziś modna i pielęgnowana w środowiskach naukowych w USA i w Europie w postaci stowarzyszeń i sekt. Odpowiada tej skłonności ludzi nauki, jaką jest wiedza. Ale nic z tego nie wynika dla człowieka, dla ludzkości, albowiem wiedza nie ma mocy przemienienia nas, tylko Miłość Boża potrafi nas przeistoczyć, wyzwolić z grzechu”.

Kalio Kawa – Pochodzi z rodu Ewenków, zamieszkały od urodzenia w Polsce. Studiował filologię klasyczną i historię filozofii. Pracował jako tłumacz w spółce handlowej. W wolnych chwilach poświęcał się rozważaniom nad uniwersalizmem europejskim i schizmą nowożytną. Odbył szereg wycieczek z biurami podróży w poszukiwaniu zabytków greckich i rzymskich. Więcej o Kawie wiadomo wyłącznie wtajemniczonym członkiem Redakcji „Prób”.



Autor: Dorota Łukaszewicz

PRACE LAUREATÓW III EDYCJI KONKURSU LITERACKIEGO im. St. Żeromskiego i Cz. Miłosza

POEZJA

Monika Godlewska – I nagroda

NIE UMIEM GRAĆ WESOŁYCH MELODII

Goniłam liście w złocie skąpiane
Urzeczona ich złudnym kolorem
I choć siwe były, posrebrzane szronem
Ja dążyłam ich śladem, biegnąc poprzez trawę

Rozsypały się w dłoniach tak jakby piaskowe
Były, pył po nich mi został jaśniejący w mroku
Zwabiły mnie sztuczne do krainy zmroku
Gdzie niebo bez gwiazd czernieje, całe granatowe

Zwarły się już wrota, poprzez które liście
Przywiodły za sobą mnie, mając oczy moje
Nim zareagowałam, trzasnęły podwoje
Sama pozostałam na tej ziemi mglistej

Stałam się Wędrowcem poza Siłą Czasu
Wymknęłam się podstępem spod Kronosa władzy
Godziny mnie nie dorwą, choć mają rozkazy
Wiecznie młoda idę ku górcom Parnasu

Na lutni mi zagraj, Apollina Córo!
Niechaj mnie wiodą dokądś Twoje jasne dźwięki
Niech staną się osłoda na moje udreki
Skazana na ziemię, nie dojdę ku chmurom

Erato mnie drażni, Klio ze mnie szydzi
Polymnia błogosławi swoją pustą ręką
Błagam Cię, Kalliope - ulżyj moim mękom
Melpomene, Ty mnie już nie widzisz

Talia mnie wyśmiała i pozostawiła
 Na losu pastwę; padłam wprost na ziemię
 Euterpe mnie uniosła, przyjęła do siebie
 Na ucznia, Pani Litościwa.

Kiedy zechce mi darować kosz złotych renklodii
 Gnuśnym gestem, jakby od niechcenia
 Będę jej powtarzać ciągle, bez strudzenia
 Nie umiem grać wesołych melodii.

OCEAN

Ciągną mnie głosy kuszące

Wołają po imieniu
 Tony tęsknoty i żalu
 Które słyszę w ich brzmieniu

Ach, mój Okeanosie
 Pochwyć mnie w sieci swych fal
 Pochwyć me ręce w swe dłonie
 Łódkę mych marzeń mi daj

Zdradliwa siło żywiołu
 Kusząca syren głosami
 Co strącasz do piekieł padołu
 Ludzi z ich marzeniami

Lecz przez to mnie bardziej pociągasz
 Gdy jesteś Nielitościwa
 Gdy ludzkie słabości rozłączasz
 To gniewu Twego jest siła

Ty wiesz, że ja żyć z Tobą nie mogę
 Odchodzę dzisiaj, na wieczność
 Moim więzieniem jest ziemia
 Moim łańcuchem – powietrze

I mimo, że z Ryb się wywodzę
 Mój dom jest tutaj, wśród skał
 Mam odejść, tak więc odchodzę

Żegna mnie odgłos Twych fal

Oddalam się w łąki i pola
Odchodzę w lasy i puszcze
Ocean wciąż do mnie woła
A ja już Go nie słyszę

WYMYŚLANIE ŻYCIA

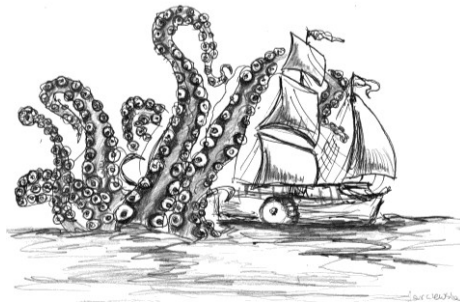
zegar już tyka
kończąc tę zabawę
czy końca unikać,
czy już zamknąć sprawę?

ja jednak wciąż żyję
i co noc na nowo
wokół mnie się wije
dziwnych życ korowód

dziś udam opętanie
albo jak szalona
tańczyć chcę swój taniec
w ogrodach Nerona

przybioreę się w kwiaty
i w cieniutkie stroje
i w nic już poza tym
niebo skryję w głowie

to szczęście doczesne
szyte złotą nicią
u każdego inne
ja bawię się w życie



Autor: Iulka larchewska

Jakub Popławski – II nagroda

W DUŻYM MIEŚCIE

duża cisza młody człowieku.
wpół do zero,
trzeba wstać.

jeszcze czarne niebo
o zapachu kawy,

i pewnie tylko ta stara żarówka, co wisi w kuchni
jeszcze nie spała – byłeś, widziałeś.

budzą się
golarki, radia, tostery,
nawet spodnie są już na nogach.

być może wstaną marzenia,
o ile nie żyją w separacji w innym mieście.
być może modlitwy,
o ile jest jeszcze na nie czas.

być może trzaśnie samoświadomością,

o ile zapali przed samochodem.

NIEBO

W niebie będą szklane domy.
W niebie nie będzie jak umrzeć na raka,
choćbyśmy bardzo chcieli
się pozabijać
Sami.
Jak uciekniesz od zmartwychwstania?

Może Jezus nie będzie mógł oddać...
nikt nie będzie słuchał,
Nikt zrozumie.
Nie będzie Ciorana, który zbliży nas

naszą zbędnością –
ona nas przerośnie i zasłoni.

Nie będzie winy, więc Camus... A zresztą,
nawet

w niebie nie będzie kawy
by o tym pogadać.
Nie będzie prasowania,
ani obgryzania paznokci przed końcem
projektu.

Wycofają alkohol. Wycofają
Seks.

życie będzie piętnem
tych bez zdolności

kredytowej.

STATYSTYKI DEMOGRAFICZNE

mówią że świat jest coraz mniejszy
to publicystyczne półkłamstwo

Nasze
Światy są coraz mniejsze

kręcą swoimi zwariowanymi trybikami

gryzą co popadnie
udając że jeszcze się zazębiają
od dawna nie mieszczą rodzin wielopokoleniowych

teraz sinieją od małżeństw
a ściany mieszkań pozostają

Nie-wzru-szo-n

Natalia Murawska – III nagroda

SEN NASZ OSTATNI

Do reszty niepewnie
miażdżyć słowem strach
udając, że jesteśmy ponad sobą

Dopisać historię do kartek zabazgranych
szkicem prawdy nie naszej
nieudolnie przedstawionej

Wznieść się na wyżyny intelektu,
który nie ma już znaczenia
w próżni emocjonalnej zdechłego świata

Ogarnąć bezkres naszej świętości
i wygrać pamięć
w świetności innych nieznanym

Nosić zamięg terażniejszości
będąc w przeszłości zakochanym

I oddychając wolnością z kapsułki
zachłysnąć się tym, co jest snem
naszym ostatnim.

POZWÓL MI

Ukryć ból między liniami
wypowiedzieć słowa zakazane
lub nie mówić nic
z potrzeby serca.

Namalować strach
opisać smutek
wypełnić pustkę
marzeniami wyplakanymi.

Pozwól mi znaleźć
w sobie odpowiedź
na duszy cierpienie
poskromione tutaj.

Naucz mnie błądzić
bo już nie potrafię
chodzić ścieżkami ludzi znieczulonych.

Pozwól mi zapomnieć dlaczego piszę
wersy zakłamate
zniekształceniem języka.

Pozwól mi po cichu
zamknąć za sobą drzwi
na kłódkę
tak bez zakończenia.

NIEPOPRAWNIE MUSZĘ

Za dzielenie się spojrzeniami
spod powieki półprzymkniętej
nie mogę, nie wypada przepraszać
bo co moje, to Twoje (?)

Za wymianę dusz w słowach czy gestach
ograniczonych
nie mogę, nie wypada przepraszać
bo co moje, to Twoje (?)

Za poruszenie wewnętrzne uzewnętrznione
po cichu w otchłani szaleństwa
nie mogę, nie będę przepraszać
bo nie chcę (!)

Za sposób krzyczenia bezgłośny
powołany do życia, by przetrwać
nie mogę, nie będę przepraszać
bo nie chcę (!)

Za wszystkie chwile skradzionego szczęścia
do których żadne z nas nie ma prawa
niepoprawnie przepraszam
bo muszę.

Joanna Raczkowska – wyróżnienie

BABY

*Baby latem biodrzeją,
Soki w babach się grzeją,
Owoc żywy dojrzeją,
Lep żywiczny wre w drzewach.*
~Julian Tuwim

Gdy tylko śniegi odpłynął do morza razem z Marzannami
I słońce niepewnie zaśpiewa z pierwszym słowikiem
Na chodniki już całymi stadami wychodzą migiem
Pannice w skąpych bluzeczkach z odsłoniętymi brzuchami

Nie straszne im choroby nerek, ani przeziębienia
Och, naprawdę odważne to dziewczyny!
Na ich widok chłopcy zabierają się do gwizdania
Udają oburzone, lecz przybierają zadowolone miny.

Czasami pomyłką dźwięk czajnika z adoracją uliczną
I tak wdzięczą się do metalowego oblicza,
Które tylko czas na herbatę odlicza
Prawdą jest, że szare komórki tych niewiast zawsze milczą.

I tak patrząc na nie – ni to mi smutno, ni to wesoło
Kapie z ich twarzy gęstymi strugami
Podkład i głupota, które dumnie rozchlapują wkoło,
A ja myślę „Boże, a co z ich planami?”

Czy w ogóle mają jakieś ambicje?
Jakieś przyszłości wizje?
Czy może żyją tylko po to, by ściągać spojrzenia
I wokół siebie samego robić okrążenia?”

BÓG JEST POETĄ

*Kto on zacz nie wiem, lecz wszędzie
Go czuję...
Błąkamy się po gwiazdach, po wichrach, po ziemi,
~Julian Tuwim*

Napisał już cały wszechświat
I to właśnie nam podarował
Najpiękniejsze poematy.

Jesteśmy dla Niego
Tytułem i kropką
Początkiem i zakończeniem

Na klawiszach fortepianu
Jak do i si
Na strunach świata
Niebem i Ziemią
Na królewskiej uczcie
Pierwszym łykiem czerwonego wina
I ostatnim kęsem chleba
W szkatule uczuć
Radością i smutkiem
W dniu powszednim
Rankiem i zachodem

Jesteśmy dla Niego wszystkim
To On napisał nas
Wśród wielkich kart Stworzenia.

PRZEPIS NA SERCE

Serce lekko zarumienione miłością
Ożywione młodzieńczą energią
Położyć na blacie życia
Pozwolić stygnąć
Zapomnieć

Posypać szarym pyłem dnia
Polać goryczą niepowodzeń

Wściekłością, zawiścią, odrazą
Odkroić zbędne kawałki wiary
Stłumić płomień nadziei

Uśmiech i radość dodawać sporadycznie
Czasami na kilka dni wyjąć z lodówki
I delikatnie przykrywając dystansem
Pozwolić spokojnie dojrzewać
W marynacie nowo darowanych uczuć

Następnie odsączyć je filtrem realizmu
Cały proces powtarzać kilkakrotnie
Przepis na serce
Z kamienia

***** (UCHWYĆ MNIE PROSZĘ W TEJ CHWILI)**

Uchwycić mnie proszę w tej chwili
Czasie
Uchwycić
Ramię w ramię
Ze mną
Dla mnie tylko
Stań przy mnie
Czasie

Szarpnij za włosy
Uderz
Tą chwilą
Mnie uwiedź

I nie zapomnę już
Dzisiaj
Nigdy Cię dzisiaj nie zapomnę
Teraz zostanie na zawsze

***** (GDYBY TAK ROZŁOŻYĆ DUSZĘ)**

Gdyby tak rozłożyć duszę
Na części
Podzielić nieskończenie
Odebrać jej kształt
Nieodgadniony
Nadać imię
Na nowo poskładać
Wiatrem osuszyć
Z łez
Z uśmiechów wyrzeźbić ciało
Pozszywać rozdarcia
Tak by nie było śladów

***** (PRZESTRASZĘ CHWILĘ)**

Przestraszę chwilę
Znienacka
Zaskoczę

Zaczepię o nią
Jakby przypadkiem...

Co się wydarzy
W momencie
Tym właśnie ...?

Wybrany przeze mnie
Raz jeden

Mignęła tylko
Tak szybko jak mogła
Nie zdążyłam nawet się przywitać
Jak zawsze

Paula Trzeszczkowska – wyróżnienie

JEŚLI

Jeśli ktokolwiek dziś spytałby z ukrycia
Czy gdybym mogła, zmieniłabym coś z życia,
To jedno zdanie do myśli by mi przyszło.
Że nawet jeśli nie wszystko w życiu wyszło,
To dla miłości było ono warte.
Nawet jeśli smutki zajęły ze trzy-czwarte,
To dla tej szczęścia czystego małej ćwiertci
Warto było kochać. I warto. Aż do śmierci

PRAGNIENIE

Pragnę, aby ten skowronek, co w świt się wdzwonił
I w słońce wtrzepotał
Wplątał w swe pierze i woń kwitnącej jabłoni,
I plusk lepkiego błota.

By w swym śpiewie wielbił i do płuc by wchłonał
Pierwszy oddech ziemi.
By zatrzymał na zawsze wiosnę ze snu zbudzoną,
Królową zieleni.

LUSTRACJA

bo ja tu spokojnie stoję
a ty gdzieś po drugiej stronie
lustra nie dotykasz go palcami
tylko patrzysz i rozbrazasz myśli moje
spojrzeniami miny jakieś dziwne stroję
dotykadłów
ich paluchów
zapultanych w swej osobie
bezpardonnych popieluchów

teraz mam powyżej uchów
więc mi spadłeś
jakby z nieba
z tym że
szybę
rozbić
trzeba
więc
po trochu
powolutku
niech rozpęknie po cichutku
i do siebie nas przybliży delikatnie
mimo że me przyciąganie wobec ciebie jest dodatnie
nie chcę trzaskuwrzaskukrzyk

Katarzyna Zalewska – wyróżnienie

Z POEZJĄ (NA GAPE)

poeta
na wygnaniu
bez rymów
podróżuje

jego walizkę
wiatr nosi
z peronu
na peron

obyty
z tym faktem
nie żegna się
z nikim
w pośpiechu

tylko
dawno zapomnianą
metaforę
wita po przyjacielsku
z uśmiechem

często wysiada
na niewłaściwej stacji
i gubi bilet
powrotny po szczęście

PROZA

Mateusz Adam Marcin Katana

2 16 11

Prolog:

- Brak Chęci
- Brak Możliwości
- Brak Nadziei
- Brak Wzorców
- Brak Zapału

Dziesięć słów, które tworzą człowieka podczas dorastania... Nie mając wszystkich można zlikwidować kolejny kosztem innego lub próbować:

- brak nadziei likwiduje wszystkie inne,
- brak możliwości wyklucza zapał i chęci,
- brak wzorców likwiduję możliwości,
- brak chęci przeradza się w niechęć to rozwoju,
- brak zapału zmienia postrzeganie innych,

Brak tych słów powoduje u niektórych w życiu zamęt, niszczy to, co powinno być nauczone, wpojone. W efekcie człowiek nie wie jak sobie radzić, dalej żyje w nieświadomości co z nim będzie, ale niezupełnie... By zrozumieć to, co piszę nie można spoglądać tylko na wierzchnią warstwę tekstu. Nie zawsze to, co tutaj napisałem jest takie jakie uważam teraz. Świadomy siebie i tego co prze-

żyłem postaram się opisać to, co niektórzy określają mianem DDA. Wszystko, co tutaj napisałem, jest skupiskiem szczerych słów, które starałem się skleić w sobie i przelać na kartkę już jako inny człowiek, dorosły, przynajmniej w jakimś stopniu... Zmieniło mnie te pięć „braków”, które zmieniłem w spełnione marzenia...spełnione... tak. Spełnione. W tym czasie odnajduję się w owych pięciu brakach i potrafię je w sobie stworzyć, mam także nadzieję, że nigdy już nie znikną. Przynajmniej tak bym chciał.

I. Początek

Urodził się w Grójcu. O ile wiem, to miasto wciąż budzi w nim niechęć i brak przyjaznego nastawienia do niego. Dlaczego? Nie potrafię Ci tego powiedzieć, tak po prostu może przestał lubić przez ludzi, sytuacje czy zwyczajnie bez powodu. Urodził się nad ranem, jeśli dobrze kojarzę była to 4-5.30 rano – chyba sam świt. Gdzie słońce wstawało by oświetlić okolice on wyszedł ze swojej matki... po trudach... Matka namęczyła się żeby wydać go na świat, prawie umarła.. bardzo mało brakowało gdyby nie... Po narodzinach wszyscy ze zdziwie-

nia patrzyli, co to za potworek-bestia wyszedł z wielkiego brzucha takiej małej matki, że był taki jakiś bardzo ciemny czytając: siny, pielęgniarki nieraz mówiły:

– O, jaki murzynek - kiwając i uśmiechając się przy tym, nigdy nie wiedziałem co to miało znaczyć to kiwanie przy dziecku. Jego matka była w złym stanie, parę godzin po narodzinach, może nie parę a nawet kilkanaście, dziecko sobie spokojnie spało w inkubatorze. Wszędzie wokoło inne dzieci, po wyjściu z pomieszczenia widać było stare obdarte na rogach ściany, czysto niby jest, ale ściany i zły stan budynku mówią co innego. Dalej sale matek, jedna po drugiej, po dwa łóżka w każdej sali i łóżka, i łóżka... pełno matek z dziećmi na rękach, któraś z kolei sala jest salą matki tego dziecko, które się urodziło w bólu. Matka leży, podchodząc bliżej można było zobaczyć minę konającej. Coś jest nie tak, wszędzie krew, leży sama w sali.... Nagle po chwili łapie oddech i wzdryga się, po czym spogląda pod siebie, widzi krew. W jej głowie kłębią się myśli, co się dzieje? Dlaczego? Przecież urodziłam, przecież już po... przychodzi myśl

– Pomocy – wyszeptala cichym głosem w stronę drzwi, próbuje głośniej, chce krzyknąć, wykrwawiając się coraz bardziej i szybciej

– Pomocy..

– Pomocy..

Nagle przechodzą pielęgniarki, z lewej strony zza drzwi w prawą i na odwrót. Przechodzą i przechodzą jakby nie widziały co się tutaj dzieje. Biedna matka krzyczy a przynajmniej

próbuje krzyknąć, gdy przechodzi pielęgniarka

– Pomocy..

– Pomocy.. – nagle jedna zatrzymuje się w progu, usłyszała. Wchodzi, siada obok, spogląda na nią i mówi:

– Ciężko było, ale jest już dobrze.

– Wszystko będzie dobrze – głaszcząc po głowie trzyma ją za rękę, matka patrzy na nią z zażwionymi oczami.

– Coś jest nie tak – prawą ręką trzyma się za brzuch, ściskając. Wtedy pielęgniarka zauważa krew, podnosząc pościel widzi jej coraz więcej i więcej. Wtedy zrywa się i wybiega krzyżąc.. co krzyżąc? Tego nie pamiętam, krzyżowała bardzo jak opętana.

Biegną wszyscy za łóżkiem wokoło zamęt, krzyk co chwile. Szybciej! Szybciej! Jaka krew jaka grupa krwi?! Potrzebna nam krew. Matka odchodzi... prosząc o pomoc traci przytomność Lekarze i pielęgniarki wbiegają do jakiejś sali – wbijają wielką igłę w rękę. Nagle przybiega pielęgniarka trzymając w ręku woreczki z krwią. Podłączają jeden .. wieszają. I czekają, spoglądają mówiąc: teraz trzeba czekać i obserwować straciła $\frac{3}{4}$ krwi to cud, że jeszcze żyje. Na zmianie godzina za godziną, siedzi, przy biednej matce dziecka urodzonego parę godzin temu, pielęgniarki, co jakiś czas się zmieniając, rozmawiają z matką, pocieszają:

– Wszystko już dobrze – siedzą przy niej, gdy ona śpi. W szpitalu wszystko skończyło się dobrze, dziecko zdrowe, tylko było sine i miało złamany obojczyk. Jak widziałem – dostało chyba 9 punktów na 10, więc

to dobrze. Matka wyzdrowiała, krew się przyjęła. Może już opuścić szpital, wracać do domu.

II. Łeeeeeeeeeee

Tak, tak, to taki tytuł, Łeeeeeeeeeee. Jak dali na imię bestii, która prawie zabiła własną matkę? Mateusz, Adam ma na drugie, matka chciała by miał na imię Mateusz, drugie Adam jest nadane przez Ojca. Dzieciństwo, narodziny miał „ostre”, więc i dzieciństwo pewnie będzie „mocne”. No i takie było, przez pierwsze lata nie dawał spokoju, płakał i płakał, nic nie było w stanie go uspokoić, zmęczony płaczem padał ze zmęczenia tylko wtedy spał. Nie jedna osoba mówiła, może trzeba jakieś egzorcyzmy odprawić może to zło jakieś w nim siedzi. Ale dumna matka nie zgodziła się na żadne takie... nawet nie wiem jak to nazwać. Nie podobało jej się to, nie uważała, że przez jakieś złe siły jej dziecko płacze. Po paru latach, tak po paru latach dziecko się uspokoiło. Ale wcześniej noce i dnie potrafił płakać, gdy tylko coś mu nie pasowało, nie można było go uciszyć, a przynajmniej z trudem można było go spacyfikować.... Matka nieraz płakała, że ona już nie może, że nie daje rady. Nieraz miała w głowie myśli, by iść i nie wrócić, bo tego się nie da znieść, to ją wyniszczało.. Ale tak nie zrobiła, dalej walczyła, miała męża i dawała jakoś radę, jak nie mąż to jej drugie dziecko Karolina lub Monika... tak, wciąż nie wiem jak ma na imię, pomagali matce, by uśpić, umyć, położyć, nakarmić. I tak mijają lata, miesiące, dni, godziny.. Gdybym mógł opisałbym te lata tylko w kate-

gorii płaczu.... Tego płaczu było mnóstwo, ciężko było zliczyć kiedy dziecko nie płakało, bo w większości to był tylko płacz.. Siostra Mateusza, gdy tylko widziała, że ktoś zbliża się do drzwi – biegła do niego, ktokolwiek by to nie był i mówiła szeptem, zanim cokolwiek on powiedział, zanim przyszła mu jakakolwiek myśl, zanim jeszcze nie wszedł w próg. Szeptem mówiła:

– Cicho, Mateusz śpi – dokładnie to i dokładnie zawsze to samo, gdy ktokolwiek wchodził. By tylko nie obudzić, nie zrobić znów tego zamieszania, płaczu, który ciężko było znieść.

III. Wszędzie, gdzie tylko mógł

Ten rozdział będzie krótki. Po płaczu i zniszczeniu, tak to się wtedy odczuwało, nastąpiły dni, w których wszędzie, gdzie tylko mógł wlaził, wspinał się, był, chodził, biegał. Wszystko. Wszędzie. Gdy jedno dziecko siedziało on biegał, mimo że byli w tym samym wieku. Wszędzie było go pełno, nie można było go nie widzieć, był wszędzie gdzie tylko ktoś był. Chciał wszystkiego, robił wszystko. Ale istniały też wtedy zasady i zakazy, których musiał przestrzegać, bo wiedział, że wtedy ojciec będzie zły i będzie krzyczał.

IV. Pierwsze próba

Nie wiem, czy to będą chronologicznie poukładane wydarzenia, wydaje mi się, że tak właśnie było. W tej kolejności.

Był to któryś dzień końca tygodnia, dziecko smacznie spało. Tak, spało. A to były jeszcze te czasy, w

których dziecko krzyczało. Wtedy też bez powodu przestało. Matka karmiła swoje dziecko już nie piersią tylko czymś nieokreślonym, niestety nie wiem co to mogło być, zapewne jednak było to coś tłustego. Nieświadoma, że takiemu malcowi nie powinno się nic takiego dawać – nakarmiła je. Mały zaczął wymiotować, płakać i wymiotować, i tak w koło, i w koło. Wtedy wezwali lekarkę, bliską znajomą matki i ojca Mateusza. Pożalowania Pani Korczak, niedoszła lekarka, na studiach, dopiero się ucząca – uczyła jak leczyć, dopiero poznawała świat medycyny, ale już w przychodni obok kościoła przyjmowała chorych.

Siedzi na kanapie matka, obok stoi ojciec. Korczakowa nie wie co robić, mówi:

– Trzeba podawać lekarstwo – w płynie jak nie trzy, to pięć łyżeczek, jak nie zadziała, to więcej.

– Ojciec wtedy już z kurwikami w oczach wydarł się na nią, kazał wynosić i zabrał dziecko i matkę do innego lekarza chyba Tkacza, potem do szpitala do Grójca gdzie go uratowano. Lekarz powiedział do matki:

– W takim stanie pani nam dziecko przywozi?! – z wściekłością i goryczą w słowie.

Dziecko było odwodnione. Nie było w stanie przyjąć żadnego pokarmu ani kroplówki.. nie pamiętam co oni zrobili potem, ale uratowali.

V. Druga próba

Nazywam to próbami bo uznaję, że ktoś z góry chciał je zabrać, ale dziecko silne nie dawało się. Ratowali je albo samo z tego wychodziło.

Mateusz będzie wyrzucić śmieci z grobów do śmietnika tuż przy cmentarzu, gdzie nagle, przebiegając między parkanem coś gryzie go w szyję, nie zwraca na to uwagi i będzie wywalić śmieci do kosza, wraca do matki po czym mdleje. Matka widzi, że jej syn ledwo oddycha, zaczyna sinieć jak zbyt napompowany balon. Matka z krzykiem:

– Pomocy, dziecko mi umiera – nagle wbiega mąż, zabierając dziecko i matkę od razu do szpitala, gdzie podają jakiś zastrzyk, mnóstwo zastrzyków. Ratują dziecko, kolejny raz na szczęście udało się.

Może to był tylko sen?

VI. Nóż obok drzwi

Był zwyczajny dzień, matka Mateusza pokłóciła się z mężem.

Próg drzwi pokoju.

Matka z Ojcem kłóć się, matka ma nóż w dłoni, stoję obok, nie wiem co się dzieje – siostra jest w kłębku tej kłótni, ratuje ojca by nie zabiła go matka.

Płaczę, szlocham, proszę NIE!
Dlaczego?

Siostra krzyczy :

– Mama, bo go zabijesz.

Kłótnia mija.

Wszystko wraca do normy.

VII. Trzecia próba

Tak, teraz trzecia, może do trzech razy sztuka. Może za trzecim razem mu się to uda? Odbierze dziecko z rąk matki?

Zmęczony wbiega na podwórko, grał wcześniej na placu obok sklepu na górcie w palanta – nabiegał się jak

szalony. Siada na rydwanie, tak się nazywa przyczepka do samochodu co jego ojciec kupił kiedyś. Zawsze, gdy czytał rejestracje tej przyczepki śmiał się – było tam napisane: rydwan dwukołowy.

Szarpie za butelkę, z myślą, że tam jest oranżada – ze zmęczenia ciągnie na szybko parę dobrych głębokich łyków, nagle orientuje się, że coś pali go w gardło – potem w żołądek. Nagle krzyczy

- Co to po – po czym wacha. To rozpuszczalnik. Rozpuszczalnik był nalany w butelkę po oranżadzie, taka szklana. 10 dni w szpitalu, ból, wymioty, lek, lęk i problemy z żołądkiem.

VIII. Czwarta próba

Stadion w Białobrzegach, zabawa z dobrym przyjacielem. Oskar syn Korczakowej, tak, tej, co nie potrafiła pomóc dziecku, co prawie przez nią ducha nie wyzionęło. Grają w tenisa Oskar Mateusz i brat Oskara Igor. Mają, jak to dzieci, petardy, wrzucają jedną do rurki nie wybuchą, chcąc ją wysadzić wpadają na pomysł by wlać tam coś łatwopalnego i podpalić – wtedy wybuchnie. Kupili denaturat w sklepie Polo, tuż obok stadionu, Oskar trzyma denaturat, Mateusz zapałki.

- Mateusz podpala którąś z kolei zapałkę

- Oskar polewa

- łatwopalny płyn dostają się na rękę Mateusza

- płonie, krzyczy drze się, w niebogłosy, wtedy podbiega Igor – Oskar stał wryty jak pal w ziemi, nie wie-

dział co robić. Podbiega Igor, ściąga koszulkę z Mateusza i gasi go.

3 dni w szpitalu, płacz, pół roku ciągłego bólu w trakcie zmian opatrunku na rękę – płacz. Co powiedzieli innym? Jak to się stało? Mateusz był pod jednym względem.. powiedział, że nie mogą powiedzieć prawdy bo wiedział, że rodzice zakażą mu spotykania się z Oskarem, a bardzo go lubił, Oskar nie protestował. Chyba był w szoku po tym co się stało, ale nie powiedział prawdy, trzymał stronę Mateusza. I nie stracił go spotykali się potem nie raz. Po wypadku Mateusz kłamał, poszli szybko do domu Oskara i mówią, że Mateusz miał wypadek i.. tutaj Mateusz zaczyna kłamać, że to zapalniczka, wziął ją w rękę i wybuchła, mówił sam, że widział, że coś z nią nie tak.

- podniosłem – i wybuchła. Uwierzyli.

VIII. Zapomniał o tym, że miałgo zabrać

Niby to tytuł zawsze świadczy o tym, co będzie w tekście poniżej, nie bez powodu, ale co, jeśli tytuł jest ciężko zrozumieć i nie wiadomo co myśleć? Co jeśli jest tworzony tak bez powodu by był, bo pasuje tak piszącemu. Jak już wspominałem, wszystkie słowa pisane przeze mnie są przemyślane, mają cel a w nim środki... Chyba nie będę pisał dziś, za dużo się wydarzyło.

Piszę dalej.

Co może być tragedią w życiu dziecka? Śmierć, brak chęci życia – to bardziej tragedia osobista, którą

dziecko dusi w sobie, bo nie potrafi jeszcze tak rozmawiać. Był zamkniętym chłopcem – ale nie bez powodu, wcześniej był inny, wesoły, pełen energii, widział, co go czeka i na co może liczyć, miał wiele pragnień, za którymi dążył i bardzo go to cieszyło. Dlaczego ludzie robią tak, by te piękne słowa wymazać? Może taka jest kolej rzeczy, wszyscy cierpią jeden bardzo mocno, drugi raz i nigdy więcej... raz.. tylko jeden, ten jedyny raz a potem sielanka, niczym sarenka na polanie, taka wolna, bezbronna, nieświadoma tego, że może być zaatakowana, zabita. Stoi bez złej myśli sama, bez zmartwień bez braku .. braku czegokolwiek. Gdzieś słyszałem cytata, że niektórzy ludzie tak bardzo boją się śmierci, że nigdy nie zaczynają żyć normalnie pełnią duszy. On to kiedyś czuł, tak właśnie się czuł a teraz? Pytasz jak teraz on się czuje? Zapytaj. Może Ci powie teraz jest już inny, otwarty, stara się być miły, jest... brakuje mu by ktoś go wysłuchał, bardzo tęskni za życiem, tracąc tyle w życiu.. to zmienia człowieka. Słowa lecą jak potoki słów wodospadem, tworzą się same zanim pomyślę, zanim je skleję zanim jakkolwiek z nimi zatańczę. Wiesz, czego nauczyło życie tego chłopca? Teraz już dorosłego, przynajmniej tak mu się wydaje. Z tych wszystkich przykrości wie jak zadbać o kogoś, wie co zrobić by nie było na daremno stworzenie nowego życia, wie co zrobić by ono przeżyło życie lepiej od niego i wie, że nie ma nic na siłę. Ale też nie może to być życie pełne rozpusty, bo będzie to stracone życie, przez brak tych pięciu nędznych, ale jakże praw-

dziwych i wartościowych słów z początku. Co tworzy człowieka? Co przy dzieciństwie wpływa na ich zachowanie może to odróżnienie zła od dobra, zapału do tworzenia nowych dla siebie wyzwań jak i dążenia do celu posiadania własnych hobby, rozwijania ich, tworzenie dla siebie autorytetów które warto i je się docenia za to jacy są i co robią. Co kształtuje charakter w człowieku w młodości. Zakazy, obowiązki, nakazy, dyscyplina jak w wojsku może nie, ale dyscyplina, możliwość rozwoju siebie w jakim kierunku tylko się pragnie, ale też nie w takim, który będzie nieodpowiedni dla nas samych, ktoś w tym dzieciństwie musi nami pokierować byśmy wpadli w odpowiedni rytm swojego umysłu który nas rozwinię i da nam to, co kochamy. A co jeśli tych rzeczy zabraknie? No właśnie... w tym wypadku zabrakło, a może nie tyle zabrakło, co je zabrano. Ale i też nie douczono...

Od czego tu zacząć... Jak się zaczęła ta historia.. ciężko sobie przypomnieć, byłem tam ciągle, ale ciężko, bardzo... Zaraz. Mam nadzieję, że dobrze pamiętam i dobrze to przekażę, a może będzie to w jakiejś przynajmniej połowicznej chronologii.

Siostra Mateusza poznaje faceta, teraz bym powiedział, że to on poznaje ją.. Jaka jest szansa, że z przypadkowego wychodzi porządne, dobre, kochające się małżeństwo? Tego do tej pory nie wiem i nawet nie chcę o tym gdybać. Siostra poznaje go, niby się w nim zakochuje, teraz bym powiedział... że to on na siłę rozkochuje ją w sobie. Chodzą ze sobą, randkują jeżdżą gdzieś i takie tam... Nigdy go

nie lubiłem i lubić nie będę, zwyczajny burak, ale... potrafi gadać i nawet coś w tym jest. Łatwo kleją mu się słowa i równie łatwo je przekazuje. Siostra mająca lat 18-19 rozkazuje rodzicom, tak rozkazuje, nie napisałem tego przez przypadek, oznajmia im, że bierze ślub. I mają jej naszykować WSZYSTKO że po skończeniu szkoły ona bierze ślub z nim. Rodzice niechybnie przystali, a najbardziej matka, jej matka chciała dla niej dobra, jeśli go kocha i on ją, to niech będzie ślub. Ojciec się zapierał, ale matka jak to matka, przekonała, pytasz co dalej.

Przez miłość jej córka straciła życie, dosłownie. Kończy szkołę nie zdając ani jednej matury, brzuch miała już pod koniec ostatniej klasy, pamiętam jak to powiedziała siedząc w samochodzie. Ja wtedy gdzieś byłem... tak byłem.. Syn stał na podwórku, ojciec w domu, syn dowiedział się drugi, po nim ojciec. Po szkole jej córka wychodzi za mąż. Po ślubie budowany jest dom, dla nich kupiona działka, wszystko do domu, na tamte czasy, jak to matka mówiła, to było naprawdę coś dużego i porządnego. No i tak było i jest nadal. Nie to, że jestem materialistą, ale po prostu nie doceniła tego, co dostała i nadal nie docenia. Po wybudowaniu domu i całej reszty siostra pewnego słonecznego dnia przyjeżdża do domu matki i chce projekt domu, dostaje i potem już nigdy jej nie widziała matka i ojciec i ich syn, jej brat. Tak nigdy. Nigdy. Bo tak to się wtedy odczuwało.

Po straceniu kontaktu z córką ojciec pogrąża się w alkoholu zaczyna mu odbijać, matka płacze dniami i nocami w poduszkę, w kuchni paląc. Nieraz to pamiętam jak Mateusz idąc do łazienki widział zapalone światło w kuchni – taka lampka, co dawała pół światła, było jasno na tyle, by coś widzieć i podnieść, ale nie na tyle, by coś pisać, taki mrok czerwony... Mateusz widział wtedy matkę siedzącą na taborecie, palącą i płaczącą, tak było co dzień, płacz było też słuchać czasem z jej pokoju. Co on miał wtedy zrobić? Podjeść i powiedzieć, że wszystko będzie dobrze? Dać nadzieję, że ona wróci? Wtedy jeszcze nie miał świadomości tego co się dzieje, nie widział dlaczego jego mama płacze. Bardzo ją kochał, ale bał się, nie wiedział, co jest powodem smutku mamy.

Mijają dni i miesiące, ojciec coraz bardziej się pogrąża, pije i pije, zaczynają się potworne awantury, wątpię byś to sobie w stanie wyobrazić. Ojciec zaczyna wpadać w transy alkoholowe, trwające zazwyczaj od 3 do 7 miesięcy. Tak .. Każdy dzień był taki sam, kłótnia, kłótnia i znów, ale nie taka zwyczajna. To były już kłótnie z biciem, szarpaniem, rzucaniem wszystkim po domu, niszczeniem, próbą zabójstwa. Mateusz jako mały brzdąc nic nie rozumiał, dlaczego w ojca wchodzi diabeł i chce wszystko niszczyć? Wiesz kogo ojciec upolował sobie na wroga podczas tych transów? Żonę, uznawał ją za wroga, wyklinał, teraz po prostu już mi przykro pisać, jak więc możecie sobie tylko wyobrazić, wszystkie wulgarny jakiegokolwiek istnieją, obraźliwe

słowa wycelowane w jedną osobę, dokładnie tak. I tak każdego zasnętego dnia, co do minuty, wiesz kiedy była przerwa? Wtedy gdy z transu wychodził, a w trakcie transu był spokój tylko wtedy gdy spał i szedł po wódkę. Wtedy stawiał sobie klina, wracał do domu i znów to samo, wyklinanie, darcie, płacz mój, matki, ból.... Tak... i od pewnego czasu zaczęło się robić tak źle, że policja bywała u nas mnóstwo razy. Dlaczego? Bo ojciec tak świrował, że matka bała się a ja o nią, gdy ojciec coś chciał drzeć się na mnie, to matka stawiała w mojej obronie, zawsze mi pomagała. Ale przez to ściągnęła cały ból tego darcia na siebie i cierpiała, zaczął się ból przez siostrę oraz ból fizyczny i psychiczny tylko przez ojca. Po transie wszystko jak gdyby nigdy nic wracało do normy, każdy zapominał co było i było wszystko dobrze przez kolejne pół roku. A za pół roku ojciec sprawiał rodzinie kolejne 3-7 miesięcy piekła. Każdego dnia dosłownie. Spokój był tylko gdy poszedł po wódkę lub spał. I znów stanie nade mną i matka i darcie, i wyklinanie, i rzuca nie wszystkim w matkę i mnie. Znów policja, znów ból przez siostrę, ojca, ból matki.. płaczę .. mam dość życia nie chce już nic, dlaczego jest spokój a ja wiem, że to się zacznie znów .. płaczę, kurwa, ciągle płaczę... chciałem się zabić.. chciałem zabić ojca za to, co robi matce, było tak blisko raz, było tak blisko.. za dużo bólu.

IX. Córka niczym mamotrawna

Walka emocji, bohater gubi się. Mija parę lat od odejścia siostry, siostra wraca, niczym syn mamotrawny,

rodzice się cieszą. Wszystko wraca do normy jak w normalnej rodzinie. Wtedy Mateusz zaczyna rozumieć co się stało między matką a córką, matka z nim rozmawia, on jej słucha. Mijają dni, miesiące, lata, ojciec pije, bije i katuje coraz bardziej, bo siostra wpadła na pomysł by poszedł po proszki przeciw alkoholowe, brał, pomagały, brał i brał, przestał, zaczął pić i znów to samo znów, cała rodzina cierpiała. Znów policja, bicie, katowanie syna i matki, siostra już mieszka przecież u siebie. Ale jakoś nam pomagała jak tylko mogła. Może rozumiała, że to trochę przez nią, że ból który spowodowała własnym rodzicom ich zmienił. W co jednak wątpię, ona jest tępa... I tak mijają lata. Ponad 8 lat niszczenia przez ojca własnej rodziny. Co jakiś czas tyle ile pił, tyle było przerwy bez picia. Gdy pił, cierpieli, gdy nie, nie cierpieli. Jak można nie rozumieć tego, że się kogoś tym rani tym, że się jest? Dlaczego robi się w koło te same błędy i to tak często? Nie rozumiem kim trzeba być, by to ciągle robić, nie ucząc się na błędach wciąż powtarzanych...

X. Co dalej?

Wszystko jakoś leci, może taka jest już harmonia tego życia, może tak ma być? Koniec będzie krótki, nie mam siły już pisać po tym wszystkim, za dużo w tych stronach bólu rodziny, tej jednej rodziny, a ich jest mnóstwo. Ból ich wyniszcza, zmienia dzieci w dorosłych, sąsiedzi są obojętni, nikt nie może czasem pomóc jak wtedy matce w szpitalu. Nie można zawołać pomocy i usłyszeć jej nad-

chodzenia. To tak bardzo boli. Co bym zrobił gdybym mógł cofnąć czas? Pomógłbym tej rodzinie, by nie stało się to co się wydarzyło. By nikt nie cierpiał, by każdy był wesoły, radosny, z uciechą na twarzy. Ale tak się nie da, może kiedyś ktoś mi pomoże? Potrafisz mi pomóc? Bardzo proszę, pomóż mi, nie bądź obojętny. Ja zawsze będę otwarty by pomóc, zbyt dużo zobaczyłem by być obojętny, 10 aktów, 7 stron, mnóstwo bólu zarówno w tekście, jak i w myślach. Ciężko jest przekazać wszystko dokładnie, bo pamięć zawodzi. Mam nadzieję, że rozumiesz mnie. I los tej rodziny.

Epilog

Rodzina ma się dobrze, ojciec nie pije, ale miał znów trans... 4 miesiące w roku 2012, znów kolejny okres życia stracony, znów to samo się wydarzyło. Wiesz co Mateusz chciał usłyszeć od ojca i pragnie tego dalej? Przepraszam – nigdy nie usłyszał.

On wie, że to wróci.

Wie, że będzie ból i cierpienie.

Teraz już się nie podda, potrafi walczyć.

Wie, że każdy dzień będzie znów stracony.

Ale nadejdą takie chwile, w których się nie podda. – Nawet gdy to nadejdzie.

Ale czy sam da radę, czy będzie mógł sam przez to przejść? W każdej chwili, gdy był sam, były też chwile załamania, które są nieuniknione. Będzie tutaj, będzie w nim i często sprawi jeszcze ból. Póki on będzie. Samotnie przez świat, tracąc wszyst-

ko, po drodze, bo każdy smutek jest dla niego wyniszczającą go frazą życia. Nie ma tylu dobrych przyjaciół czy dziewczyny, zawsze wolał być sam, przynajmniej wtedy, przez ojca.. a teraz... teraz szuka. Samotność teraz nie pomaga w niczym. Szybciej prowadzi do autodestrukcji. A pomoc nie nadchodzi...

I tak mijają lata smutku we własnej tonącej dłoni, ciągnącej go na dno.

Szuka a znaleźć nie może, bo nie chce być sam.

Zabrakło w nim tych pięciu rzeczy z początku, tracąc je nie był człowiekiem. Teraz to nadrabia, ale w samotności i w braku pomocy będzie to trwało wieki. A może trafi się ktoś kto go pokocha, kto zrozumie, przytuli, nie opuści, będzie zawsze przy nim, doda mu siły. Widząc w koło tyle miłości każdy próbuje ze swoją... może i drugą połówką połączyć swoje matki życie w szczęście, przez które chcą brnąć razem. Miłość jest czymś pięknym. Liczę, że on poczuje to, do kogoś tak bardzo jak do...

A co, gdyby tak pomóc szczęściu, w jakiś sposób wpłynąć na to, by mu było lepiej, coś zrobić. Zaniechać wszystkie sprawy i pomoc. Tak bez uwagi na to co będzie. Walczyć o czyjeś dobro, o to by nie smutek był jego miłością przez całe życie, można by to zrobić na wiele sposobów. Czasem jednak jest taka ściana, wielka przepaść, która dzieli ludzi, rozdziela ich. Wtedy żyjąc w tej świadomości ciężko jest zdobyć się na to, by coś zmienić. Czasem ludzie wybierają złą

drogę, chcąc poczuć się lepiej, jak to bywa w snach, tak surrealistycznie z odrobiną rozkoszy, którą ciężko zawsze było zdobyć. Wiesz, że miłość to najsilniejsze uczucie w całym Wszechświecie? Ale czy każdy na nią zasługuje? Może miłość jest teraz tylko towarem, który leży na półkach sklepu, ale w małej ilości za innymi produktami. Walka o tę miłość jest zacięta, często bez końca – do śmierci. Czy inny ból który pochodzi od jednej osoby jest większy od bólu, który powoduje miłość? Teraz myślę, że tak, bez żadnego zastanowienia, chwili, pauzy, mówię, że tak. Większego bólu nie ma, ale gdy to się połączy osiąga apogeum i chce przebić się przez grube warstwy skóry, ale potem zanika. Ale co zanika wtedy? Miłość czy ból? Miłość nigdy nie zanika, zawsze jest, towarzyszy, gdy poczujesz ją tak silnie. Bólu ciężko jest się pozbyć. Dla-

czego jest tyle dróg, które kończą się przez jednego zakochanego? A gdybyśmy tak porzucili miłość dla życia codziennego, zwykłej codziennej rozputy. Braku jej i życia bez niej? Czy to się uda? Czy na pewno każdy by tego chciał? Czy byłoby to proste? Na każde z tych pytań odpowiedzią jest słowo „nie”, nie da się, nie da się zapomnieć. Nie da się być nikim, zapomnieć można o śmierci kurczaka, o porwanej książce, o naszej wycieczce na pustynię. Miłość zawsze wszystko psuje, wybierając jakieś osoby penetruje je jak świder skały krusząc, umacniając, rozpycha je w sobie. Urodzony sam, w bólu i zamęcie, próbach śmierci, on żyje, jest tutaj. I czeka na tą tę osobę, liczy na nią, to ona pomoże mu przejść przez całe życie. Szukając pomocy. Chcąc jej od osoby kochającej. Znającej go...

Katarzyna Anna Możejko

GRANDE VALSE BRILLANTE

*Czy pamiętasz, jak ze mną
tańczyłeś walca
Panną, madonną, legendą tych lat?*

Szli ulicą w pełnym milczeniu. Para z Sich oddechów wznosiła się ku górze i dryfowała nad głowami, sprawiając wrażenie, że to nie powietrze, ale dusze ulatniały się ze zmęczonych i pijanych ciał dwudziestolatków. Chód Anny był dobrze słyszalny dzięki jej złamanemu obcasowi. Utykała, co sprawiało, że była dwadzieścia metrów za nim, ale jej wydawało się, że mężczyzna jest nieprawdopodobnie daleko. Drżącą ręką dotykała centrum pulsującego bólu – czerwonego, prawie bordowego policzka, od którego biło gorąco...

Jan miał bardzo długie ręce. Gdy przychodziły jesień i zima, machały mu w głowie, rozpychały się łokciami, drapały wewnątrz jego czaszki – nigdy nie znalazł płaszcz z odpowiednimi rękawami. Anna uszyła mu rękawiczki – długie, kończące się daleko za nadgarstkiem. Dała je Janowi już na drugim spotkaniu, „zachęcona” przez mężczyznę jego ustawicznym wyciąganiem rękawów, usiłując sprawić, aby stały się choć trochę dłuższe...

Jan zgubił dzisiaj jedną z nich. Szedł wściekły, prawie biegł, nie myśląc o „stukającej pannie” za nim. Nic go w tym momencie nie obchodziło. Czuł zapach mokrych liści, sunął po

wilgotnych i błyszczących chodnikach dokładnie wiedząc, gdzie zmierza i że Anna znajdzie się tam razem z nim. Bo zawsze była razem z nim, mimo iż gubili się często – czasem na parę godzin, a czasem na parę dni. Gubili się tak, jak gubi się wyrwane guziki – odkłada się je do szuflady z zamiarem przyszycia, co nigdy nie następuje.

Annie w głowie wciąż szumiało od muzyki, jej włosy wciąż pachniały papierosowym dymem, którym przepełniona była mała sala kawiarni... *Crescendo* walca sprawiało *sforzando* jej niepohamowanego szaleństwa i *subito piano* rozsądku. Wirowała jak żółtawo-białe odbłask światła w szklance zmętniałej wody. Przyciskała coraz mocniej do piersi bukiet żółtych żonkili. Z kwiatów stopniowo odpadały płatki, lądując naokoło Anny. Wirując w tym złocistym kręgu, objając się lekko od spokojnych, jakby uspijonych i powolnie tańczących par, ze wzrokiem utkwionym ponad głowami wszystkich a twarzą przepełnioną wyrazem jakiejś niepojętej tajemnicy, dziewczyna sprawiała wrażenie proroka. Wydawało się, że zaraz odrzuci kwiaty mocnym gestem na bok, stanie pewnie na dwóch nogach i tubalnym głosem przemówi do

„zgromadzenia”, czyli zbieraniny mniej lub bardziej oryginalnych i inteligentnych okazów ludzkich, uparcie i zgodnie nazywających siebie artystami. Ale ten moment nagłego ocknięcia się Anny nie nadchodził. Cały czas tańczyła, co chwilę się potykając, łapana przez uprzejmych. W głębi szarej przestrzeni, tuż przy bufecie siedział Jan. W ciemnym pomieszczeniu najpierw widoczne były jego przekrwione i ślisko błyszczące oczy. Zdecydowanym ruchem za długiej ręki przyjmował kolejne kieliszki wódki. W drugiej trzymał skręconego naprędce z ostatnich garstek tytoniu, wygiętego papierosa, którego energicznym ruchem przykładał do ust, krzywiąc brwi w okropnym grymasie, gdy tylko wypuszczał dym...

Jan był „prawdziwym” mężczyzną – jak w krzywym zwierciadle widać było w jego gestach i słowach męskość rozumianą na opak. Arogancją i wulgarnością zniechęcał do siebie, jednocześnie tym samym przyciągając i fascynując całą masę ludzi. Co zostałoby z Jana, gdyby nagle „zdrapać” z jego chropowatego i twardego męskiego ciała tę grubą warstwę „brudu”? Czym byłby bez nieodłącznych atrybutów – kieliszka wódki i krótkiego papierosa wetkniętego w wąskie usta? Stałby się prawdziwy – a to był stan, którego Jan bał się najbardziej, jednocześnie wciąż do niego dążąc. Anna była dla niego jak dużo głośnych dźwięków usłyszanych naraz. Krystalicznie czystych i bardzo wysokich dźwięków, które wprowadzały zewnętrzną i wewnętrzną „skorupę” Jana w drgania, doprowadzając do jej kompletnego skrzeszenia. Bał się jej – on, który pozomie nie bał się nikogo i niczego, bał się burzy czarnych,

skręconych włosów, dwóch szczupłych nóg, zmysłowych obojczyków, brzo-skwiniowych warg i przenikliwych piwnych oczu. Przerażała go myśl o jej płynnych, kocich ruchach, o jej aksami-tnym głosie, który wkręcał się w małżowiny uszne, przylepiał do ciała, wplątywał we włosy. Anna budziła w Janie skrajne uczucia – szczerą miłość często mylił z równie autentyczną nienawiścią. W tej karuzeli nie było nic wyjątkowego, powielali jedynie schemat toksycznej relacji, nadając znanym już rzeczom swoje własne nazwy.

Gdy zmęczona Anna stanęła przy Janie, wątłą ręką zabrała ze spoczonego czoła przylepione włosy. Spod podeszwy buta wystawał żółty płatek żonkila, brunatny na liniach zgięć.

- Idziemy – wycedził przez zęby mężczyzna i szybko podniósł się z krzesła, łapiąc dziewczynę za nadgarstek, jednak napotkał na ostry sprzeciw Anny.

Korzystając z sytuacji, kobieta pociągnęła go na parkiet. Wśród dusznych oddechów i tłoku ludzkich ciał próbowała zmusić Jana do tańca. Lecz on stał nieporuszony i fizycznie zaczynał odczuwać wstyd i złość. Czuł, że objijające się o niego pary kruszą jego męską i mocną powłokę. Kręciło mu się już w głowie, obraz świata na brzegach zaczynał czamieć, kolory stawały się coraz bardziej wyraźne w odróżnieniu od rozmazujących się konturów. W centrum wszystkiego znajdowały się falujące, czarne włosy i wzrok piwnych oczu, wbity w Jana jak niewygodne oparcie krzesła, które czasem irytuje do tego stopnia, że krzesło zmienia się w stertę złamanych desek i wirujących w powietrzu maleńkich drzazg... A potem krzyk, Anna leżąca na podłodze,

zastaniająca rękoma twarz. Nad nią głośno i szybko oddychający Jan. Jego dłoń zawisała w powietrzu i rozczapierzone palce ścigały na siebie złowrogi wzrok zebranych wokoło. To oni słyszeli płacz zmieniający się szybko w przeraźliwy szloch. To oni widzieli Annę szybko podnoszącą się z ziemi, „kulejącą” przez złamany obcas. Potem pobiegła na zewnątrz, zrywając płaszcz z wieszaka. To oni w milczeniu patrzyli na Jana, który dopiero po pewnym czasie ocknął się i, jak zwykle pewnym krokiem, podążył w ślad za kobietą...

Parę metrów od kawiarni, na mokrej i zimnej, listopadowej ziemi, w ciemnościach parku, siedziała skulona Anna, trzęsąc się od nadmiaru złych emocji. Słyszając kroki zbliżającej się osoby, lękliwie podniosła wzrok do góry. Widząc twarz Jana, wydała z siebie ciche : „Och” i schowała głowę między kolanami. Chciała się ukryć, uciec, ale nie miała wystarczająco dużo siły, aby się podnieść.

- Aniu... – wyszeptał cicho Jan, kucając przy kobiecie- Aniu...

Światło latami wymownie padło na czerwony, prawie bordowy policzek. I znów ten wzrok-sztylet, ciemne gorzkie piwo.

- Nienawidzę cię – syknęła i zaczęła wstawać. – Ale jak wielką nienawiścią ty mnie obdarzasz? – powiedziała po chwili milczenia, gdy oboje stali już naprzeciwko siebie. – Ciekawe, co mi zrobisz jeśli od ciebie odejdę? – spytała, nie patrząc na swojego rozmówcę – Będziesz błagał o powrót, groził samobójstwem. Codziennie pijany? To nie nowość! Tak, tego wszystkiego mogę się spodziewać... - stwierdziła gorzko i zaczęła powoli odchodzić.

Po chwili odwróciła się i spojrzała wymownie na Jana, który desperacko szukał po kieszeniach kupionej nad ranem paczki papierosów. Gdy w końcu jego twarz rozbłysła na czerwono w ogniu zapalniczki, Anna podeszła bliżej i złapała jego pytający wzrok.

- Tak, tego mogę się spodziewać. Wiem, że będę cierpieć, że i ja z pewnością będę chciała wrócić. Może też spróbuję się zabić? – dodała z ironią w głosie. – Ale co się ze mną stanie, jeśli zdecyduję się kolejny raz z tobą pozostać? Co będzie, gdy kolejny raz wybiorę skok do wody z ołowianą kulą zawieszoną przy kostce?

Twarz Jana wykrzywiła się w okropnym grymasie szyderstwa, usta wygięły w gorzkim półuśmiechu. Potarł palcami czoło, zaciągnął się papierosem i wypuścił dym prosto w Annę.

- Nie wiem droga Aniu – skwitował pogardliwie.

- Ja wiem – zatrzymała się na chwilę i budując napięcie, zaczęła mówić rozpaczliwym i załamującym się głosem – Będę czuła się gorzej niż najbardziej parszywy ludzki śmieć! Zniszczę się, umrę za życia, będę chodzącym trupem! – ostatnie słowa rozbrzmiały echem w ciszy parku. Z kawiarni dobiegała ledwo słyszalna muzyka...

Jan rzucił papierosa na ziemię i przydeptał tłący się żar podeszwą. Spojrzał wymownie na Annę, złapał w obie dłonie jej ręce, ścisnął bardzo mocno, aż do bólu, potem gwałtownie je odrzucił, cicho zaśmiał się pod nosem, ponownie potarł czoło, zmarszczył brwi i... zaczął odchodzić...

...Szedł wściekły, prawie biegnąc, nie myśląc o „stukającej pannie” za nim. Nic go w tym momencie nie ob-

chodziło. Czuł zapach mokrych liści, sunął po wilgotnych i błyszczących chodnikach, dokładnie wiedząc, gdzie zmierza i że Anna znajdzie się tam razem z nim. Bo zawsze była razem z nim, mimo iż gubili się często – czasem

na parę godzin, a czasem na parę dni. Gubili się sobie tak, jak gubi się wyrwane guziki – odkłada się je do szuflady z zamiarem przyszycia, co nigdy nie następuje...

*Moja najbliższa-
Czy pamiętasz,
jak z tobą
W ciemny las mego życia wkroczyłem –
Czy pamiętasz jak z tobą tańczyłem
walca –
i najdalsza –
i najdalsza –*

Katarzyna Anka Możejko – (ur. 1994) pochodzi z Białegostoku, grała na fagocie, obecnie mieszka i studiuje w Krakowie.

Wybrane wiersze
z pisma szkolnego koła polonistycznego X LO w Białymstoku
„Podaję Ci słońce na dłoni”

Dorota Brańska

FILIŻANKA

Biorę do ręki

z muzealnej półki

filiżankę
rozbitą nie raz
zlepioną jak mozaika
bezcenną
jak nasza przyjaźń
i piję z niej
samo życie

LISTOPAD

Przybył już listopad łuną,
spadłym liściem i szarugą.
Brzoza goła, zawstydzona,
opuściła witki skrzętnie.
Senna ziemia, zamyślona,
patrzy w szare niebo tęsknie.
I w powietrzu jakoś smętnie,
nic nie śpiewa, nic nie tętni.

Tylko dumać już przy piecu,
słuchać trzasku jędrnych polan,
słuchać skrzypu brata – świerszcza,
jak muzyką szeleszczącą
mile głaszcze nas po sercu;
ale pieca u nas nie ma,
nie ma przecież i komina,
a jedynie kaloryfer
swoim ciepłem przypomina –
wkrótce przyjdzie srebrna zima.

Tylko patrzeć jak na ścianie
migotają barwne łuski –
złote, diamentowe blaski
projektuje piec – architekt;
ale zamiast w ogniu szukać
iskiereczki, co zabierze
nas w krainę lotnych marzeń,
opadamy na poduszki,
poszukując w telewizji
stale nowych, mocnych wrażeń.

Tylko zasiąść wspólnie kołem,
rozłożywszy ręczne prace,
odnajdywać radość społem,
nucąc pieśni, bając klechdy,
zajadając ciastka z tacy;
ale dzisiaj już za stołem
rzadko siedzą nawet bliscy –
dziś niejeden w swym pokoju
je słodczyce, słucha płyty, ...,
nic nie wiedząc o rozkoszach
tradycyjnej wieczornicy.
Wieje już listopad chłodem,
idą śniegi, idą mrozy,
my tulimy się w pierzyny,
zapadamy w sen misiowy,
aby ocknąć się na święta,
o jesieni nie pamiętać.
Tylko szkoda trochę czasu,
co ucieka nam tak prędko,
szronu w sadzie, bieli lasu,
pól równiny zamarznętej,
ciszy wiatru wśród hałasu
pustych reklam nowej mody,
wyciągniętej do nas ręki
pośród dni listopadowych.

Ewelina Boruszko

indiańskie pióropusze
nakładam je, gdy nie patrzysz
(cii...)
budzą się iskry w oczach dziecka
i uwierz mi jestem pewna,
mój miecz pokona naszą szarą Codzienność.

to tu! to tu..
ukryta dnia mrokiem tkana peleryna
wy, warsztaty z Samotnością.
(ciiii...)
chcę byś pewny był, mego obowiązku
że dla Ciebie to ukradnę
owoc wszelkiego złudzenia.
gdy nakazane jest obcować z ich prawdą

liany Cierpienia, pokonałam dla Ciebie
teraz (ciiii...) spójrz w głąb Oceanu Świadomości
trzymaj to w tajemnicy,
to co teraz widzisz, to Twoja rzeczywistość.

trzymany za rękę przez Dorosłość
do dziś.
dojrzałeś, jesteś Dzieckiem
czerwone mydlane bańki
ulotność śmiechów i najszczęśliwszy ton głosu
słodczą przepelnione kieszenie
Bożą Dłonią lepiące odczucia w każdej sekundzie
aż wstyd je zamknąć w Nazwie
szepciem...
(cii...)
Marzenia piórem
napisany sekret.

emocje ponad materią
 rozum na wadze z uczuciami
 rozplynać się we wszechświecie
 utonąć w dźwiękach Matki
 nietknięta próżności igłą
 przewaga strachu umilkła, w głodzie
 Ona właśnie mnie dotknęłam usnęła opuszkami
 Światłem okalane oczy, błękitem tkane
 Królowo opętanych.

CZYNIĘ SPOKÓJ

analiza własnego „ja”
 poprzez ciszę nocną
 poprzez przestrzeń i niebo gwiazdziste
 mam pewne myśli
 nowe, piękne, czyste
 jakby mnie anioł złotym pyłem natchnął
 „ja” jak fenix z popiołu
 jak nowa data narodzin
 I zawsze spokojne z twarzą melancholii
 I zasnę choć na chwilę
 na chwilę stracić wszystko,
 całość zmaż i zalet
 niemożność odwagi,
 wiary marna mgła,
 nadziei bezkres –
 na lepsze jutro.

bez – łzawa rozpacz ojca
 mięsistą ciecżą szklanka napelniona
 po brzegi
 do dna smutnej jego udręki
 bezkształtne dźwięki
 zupełnie po nic i bez sensu,
 rozłupane pestki.

Mamieje w oczach obraz telewizora
znów szarość puka,
czemu po nas...
czemu cisza rani jak Jego dzieci?
czemu ciszą ranią dzieci...
do czego prowadzi zła poznanie
omotanie, zakłamanie

dlatego wciąż radości marność czuje powiew
to prawda, jak to, że zły sen to król mych
powiek.

Paweł Rzonca

WIECZÓR

Cisza i mrok, cisza i mrok
Zmysły uśpione, wszystkie plany porwał wieczorny wiatr

Miałem tyle ambicji, niektóre stworzone przez obłąd hybris
A już kończy się dzień, a ja wciąż ćmię w obłokach bezsilności
Cisza i mrok, cisza i mrok
Pozorny miecz obusieczny
Zatracam się w tej melancholii
Może ty mnie uratujesz nutą pięknej melodii

DOMY

Kiedyś, gdy Świętej Rodziny co niedziele odwiedzałem progi
Stały stare domy na zaściankach koło drogi
Zapach dymów z kominka o zimowej porze
Gdy do dziadków z opłatkiem chodziłem w pokorze
Domy pełne miłości, proste i piękne
Lecz teraz ludzie po przodkach zmieniają progi
I stoją betonowe drapaki z pogiętym dachem
Podwórza zamieniły się w betonowe pustkowia
Nie ma na nich tęczy corocznych kwiatów
Dobry Boże chcę żebyś tych ludzi nawrócił
I dziedzictwo przedwiecznych domów przywrócił

LETNIE ŚWIATŁA WE WCZESNEJ JESIENI

Wspaniałe lato, tak bardzo za nim tęsknię
Ale wiem, że powróci wraz ze złotym światłem

Błękit nieba jest tak wysoko i cytrynowe ogniki
Które tak lśniły na letnim niebie
A teraz widzę alabastrowe nici babiego lata
Które lato wyгнаło, przegnało za horyzontu kres
Zostawiając jedynie złoty szlak liści

Wspaniałe lato, tak bardzo za nim tęsknię
 Ale wiem, że powróci wraz ze złotym światłem
 Światło, które da zbożu życie
 Złote światło błyszczące na niebie

Wróci tu, wróci
 W następnym roku

OSTATNIE AROMATY

Jesteśmy
 Jest dziewięciu nas
 Uwięzieni jak goście z Płonącego Wieżowca
 Nadzieja spłonęła
 Pozostał z niej pył bezsilności

A my jesteśmy
 Sami gdzieś na obsydianowej powierzchni
 Wszędzie widać rubinowy ogień który wszystko pochłania
 I nas pochłonie
 Zostanie nicość
 Nas nie będzie
 I nikogo więcej

Siedzimy przy kryształowym stole
 Pijemy kawę
 Dziewięć kaw
 W filiżankach z porcelany
 Filiżanki ozdobione smokami
 A w nich kawa czarna gorąca i głęboka
 Rozkoszuje nasze zmysły ostateczną chwilą

Dziewięć kaw
 Dziewięć życ
 Dziewięć dusz które niebawem znikną
 Każda tak odmienna od innych
 Każda dusza to kawa z innej rzeczywistości

Jedna rozgrzana jak piasek pustyni
 Druga zimna jak wieczne mrozy
 Trzecia upaja aromatem jak lilie
 Czwarta niesamowicie gasi pragnienie jak oaza
 Piąta otumania jak opium

Szósta budzi niepokój jak czarne chmury
Siódma uspokaja jak napar melisy
Ósma skąpana jest radością jak słoik miodu
Dziewiąta karmi gorzkim smakiem jak piołun

Dziesięć ostatnich dusz
Dziesięć ostatnich kaw
Trwają w ostatniej chwili świata

A.Ch.

GARŚĆ PIASKU

Stanąłem na brzegu,
Plaży,
Spokój powiewał,
Znad wody,
Wziąłem garść piasku,
Poruszałem po nim palcem,
Rozrzedziłem w dłoni,
Powoli, dokładnie,
Słońce biło znad tafli,
Armia grzewcza,
Trzymała się klimatu,
Którego potrzebowałem,
Jakiś ptak,
Przeleciał,
Nad powierzchnią,
Musnął nią dziobem,
Odleciał,
Wyciągnąłem rękę,
Dmuchałem lekko,
Ziarenka znikły,
Ktoś ma taką garść,
Gdzieś jest,
Podobne jezioro,
My również znikamy...

Serca łkają nad sobą,
By potem bić mocniej ze szczęścia,
Serca łąą dla siebie,
By potem się uczyć,
Serca rujnują nam życia,
By potem je odbudowywać,
Serca igrają z nami,
Byśmy byli uważniejsi,
Serca każą nam błędzić,
Byśmy łapali orientację,
Serca ranią nas,
Byśmy byli silniejsi,
Serca nie tylko pompują krew,
Bywają również nauczycielami.

Poezja uczniów Liceum Plastycznego w Supraślu

Kamila Ostaszewska

wrzask mroku dźwięczy
szukam wyjścia bez wyjścia
światlista smuga

srebrzyste niebo
droga usłana deszczem
słodycz owoców

cisza przed burzą
pozory budzące spory
tłumienie gniewu

Weronika Osiecka

poranny pośpiech
pełen złości i nerwów
stygająca kawa

morska latania
obraz zgubnej nadziei
głęboka nostalgia

Amanda Nogiec

ostatnie liście
tęczowa kropla deszczu
mgła ją zabrała

wzlatujący dym
uczucie swojskiego ciepła
czegoś zabrakło

Bartosz Kolczykewicz

za długie buty
w prawie już wolnym ciele
ukryte dłonie

nogi we wzorach
nie przeskoczą twych barier
sweter do kolan

PO ŚMIERCI ROBI SIĘ CICHU

Płoniesz w lodzie
marzeń
bo nie zatrzymasz
pociągu, który odjechał

Śmierć chodzi latem
a ty umrzesz zimą
bo niedojrzały owoc
leci daleko

KULA JUŻ NIE ZABIJA

Zaklęty krzyk
i wilcza krew
powstańców
o których nikt
już nie chce
słyszeć

Płuca pełne
kamieni
i pusty wdech
czegoś co
nie uważa się
za człowieka.

NA ODWROCIE KARTKI

Zamykam płuca
przed
chciwym oddechem
snów i marzeń
twoich

To nie najlepsze
słowa
od których nie stronisz
klęczą przed obrazem
życia zwiewnych
logik

O MNIE

Walczę o akceptację
3,50 z godności
kupuję zbyt zachłannie
by dostrzec twarz kasjerki

Przerost treści nad formą
która nie ma umiaru
A może to ja nie chcę
uwolnić się z kajdan?

Myślę co nie mówię
by ktoś tam mnie szanował
Tak, wiem że to ja umieram
pozostawiając
puste miejsce przy stole

Kryję się za starą tarczą
przed innymi strzałami
bo tak na pewno prościej

nie łatwiej

KĄTEM OKA

RECENZJE, OPINIE, REKOMENDACJE

Piotr Białomyzy

RĘKA, MACKA, SZPON NA ŚCIANIE! KILKA SŁÓW O GRZE *DEAD SPACE*

Izaak i reszta zespołu straciła kontakt z USG Ishimura. Olbrzymim statkiem kosmicznym. Podczas dokowania i awaryjnego lądowania gaśnie światło, coś zżera jednego z żołnierzy, i znika, wybijając dziurę w suficie. Po chwili możemy lepiej się przyjrzeć temu czemuś, gdyż ma ochotę na danie z puszki (I. Clark ma ciekawie zaprojektowany kombinezon inżynierski). Musimy więc pogonić naszego bohatera za pomocą klawiatury, przegonić przez parę korytarzy, znaleźć broń... i przetrwać.

Co tu dużo mówić. *Dead Space* jest niesamowity. Choć gra ma na koncie parę lat, może budzić zachwyt nawet dzisiaj. Każdy jej szczegół jest dopracowany. Jakkolwiek statek kosmiczny, po którym się poruszamy jest zniszczony, a wszędzie wokół walają się trupy załogi (to nie jest gra dla dzieci), świat gry zachwyca. Łatwo tu dostrzec inspiracje *Obcym* oraz *The Thing*. No i jest kamera! Na początku myślałem, że lata za blisko tyłka kierowanej postaci (panie programisto, cóż pan!), ale tylko na początku. Jest filmowo, dynamicznie, kamera trzymająca się blisko ręki postaci ogranicza nam pole widzenia. Nie tak, aby nam przeszkadzała, a tak, abyśmy się nerwowo rozglądali za potworami do ustrzelenia. Nerwów nam nie koi również muzyka – gra ta jest horrorem – i jej rola jest naprawdę duża. Słychać jakieś dziwne szepty, szum... i po chwili z sufitu spada na nas wraz z kakofonią instrumentów nekromorf (kiedy pierwszy raz byłem w kostnicy i usłyszałem skrzypiące drzwi, wywaliłem cały magazynek w ściany). Ale, ale czym są owe potwory? Dowiadujemy się o tym dosyć szybko, a nawet możemy zobaczyć narodziny nekromorfa. Wystarczy, że istota, której babka mogła być nietoperzem o dziwnym guście, wbije tutkę w głowę martwego/żywego człowieka i po chwili, dzięki magii genetyki powstaje... coś... hmm. W każdym razie ma zakończone kolcami łapy i aby to zabić, trzeba odstrzelić temu kończyny. I chyba tyle musimy o tym wiedzieć. Nikt by nekromorfowi ręki nie podał. W grze zatem mamy potwory, milczącego bohatera, który może się uzbroić po zęby, krew, mrok, strach i klimat gęsty jak powietrze w szkolnej stołówce.

Jest jednak coś jeszcze, co wyróżnia Tą grę na tle innych. Dojrzała fabuła. Potwory nie przez przypadek przypominają nocne koszmary Lovecrafta – twórcy mitologii Cthulhu. Nekromorfy wydają się być rakiem, drążącym czysty ko-

smos. Czy jednak na pewno? Unitolodzy (religia ta nieco przypomina scjentologię; przynajmniej sposób, w jaki traktują wiernych) są zwolennikami jedności. Nekromorfy wydają się odpowiedzią na ich modlitwy. Istoty te przekształcają ludzi na swoje podobieństwo. Rój, posiadający zbiorowy umysł. Taka makabryczna jedność z kosmosem wydawać się może nie do zaakceptowania, jednak, gdybyśmy nie mieli do czynienia z gębami przypominającymi zrzucony ze schodów żelazny nocnik, a powiedzmy, słodkimi króliczkami, czy nie traktowalibyśmy ich inaczej? Czy Izaak zwalczyłby instynkt walki i dołączył by do jedności?

Szalone? Być może.

Make us whole... Uczyń nas jednością. Te słowa są echem całej gry i nakłaniają gracza, by się poddał. Napisy na ścianie, głos ukochanej, która jakimś cudem przeżyła atak na statek kosmiczny... Clark przez całą przygodę nie wypowiada ani jednego słowa, przez co sami jesteśmy zmuszeni mówić za niego. Ślepo wykonujemy rozkazy przełożonych, jednak w środku pojawia się pewien bunt. Najprościej byłoby stać się jednością z potworami.

Znacznik – artefakt obcych występujący w grze przypomina nieco skręcony, czarny płomień.



Wbrew pozorom, morfik wcale nie chce zostawić Izaakowi malinki.

Jego rola nie została do końca wyjaśniona, jednak to usunięcie go z planety wywołał wysyp nekromorfów (świat *Dead Space* wciągnął mnie wystarczająco i obejrzałem „prolog” do gry. Animację *Dead Space: Downfall*. Z niej dowiaduję się, że potwory nie są w stanie dostać się blisko Znacznika, zupełnie jak

Przedwieczni Lovecrafta, których więżą pieczęcie). Czym jest dziwna, gigantyczna rzeźba? Kto ją zbudował? W jakim celu? Czy ktoś ze statku kosmicznego o tym wiedział? Czy opór wobec najeźdźcy jest bluźnierstwem, tak jak sugeruje nam to jedna z postaci?

Wielu tych rzeczy gracz musi sam się dowiedzieć, domyśleć, wyczytać z pozostawionych dokumentów... Dzięki czemu powstaje całkiem autentyczny, żywy świat. Cała historia pisze się sama, ale pisana jest raczej przez kogoś z dysgrafią i trudno ją interpretować w jednoznaczny sposób.



Osoby wrażliwe nie powinny patrzeć na ten... ha, ha! Za późno!

Gracz nie tylko ma więc dylematy moralne, ale pojawiają się problemy z jego towarzyszami. Każdy wydaje się mieć ukryte motywy. Nie zdradzę zakończenia gry, ale jest... zaskakujące. I nie każdy wychodzi z niego cało.

Gra zostanie na moim dysku trochę dłużej. Oczywiście nie będę przeżywać dylematu typu: „będzie mnie gryźć sumienie lub nekromorf”. Chcę znowu przeżyć historię milczącego, futurystycznego Perseusza próbującego znaleźć swoją Ariadnę. Historię tytana, który zwraca czarny płomień, by cofnąć klątwę.

A czy ty jesteś gotowy na piekło Ishimury?

Magdalena Dudzińska

IMPORT/EXPORT – PO PROSTU

Trudno byłoby mi zatytułować ten tekst inaczej, znaleźć błyskotliwą, może jakąś głębszą myśl, która by go rozpoczynała. Dlaczego? Dlatego, że spektakl w reżyserii Michała Stankiewicza jest niepowtarzalny, wyjątkowy, jedyny w swoim rodzaju, to po prostu „Import/Export”.

Wyłamuje się on w zasadzie wszelkim ramom spektaklu. Oczywiście są aktorzy, są widzowie, ale jest w tym wszystkim niesamowita bliskość pomiędzy jednymi a drugimi, bariera pomiędzy widzem a aktorem znika. Znika nie tylko dlatego, że aktorzy to w rzeczywistości amatorzy, grupka kilku i kilkunastoletnich, sympatycznych, pogodnych dzieciaków. Ważne jest to, że ci młodzi, w rzeczywistości niczego nie grają, nie udają, opowiadają jedynie swoje historie. Robią to w szczerzy, naturalny, prosty, często zabawny sposób.

Jest i scenografia (Karolina Maksimowicz). Niesamowite było to, że dopiero po spektaklu zdałam sobie sprawę z jej istnienia. W trakcie wystąpienia wyglądało to tak, jakby któryś z aktorów przed momentem wpadł na pomysł, żeby wziąć sobie zza kulis jakieś krzesło, schodki, czy inny drobiazg po to tylko, by bardziej obrazowo przedstawić część własnej historii.

Muzyka (Adam Frankiewicz), o której przecież nie można zapomnieć. Dość powiedzieć, że idealnie oddawała ducha opowiadanych zdarzeń, uwydatniała to, co działo się na scenie.

Warte zauważenia jest też w ilu planach rozgrywało się to wydarzenie (tak, uważam, że zasługuje to na rangę WYDARZENIA). Kolejne wystąpienia rozgrywały się nie tylko na scenie, lecz także na stojących z tyłu ekranach, co w niektórych momentach dawało naprawdę niesamowity efekt, pozwalało w zupełnie inny sposób odebrać przekaz.

Spektakl „Import/Export”, w moim odczuciu, pozwala ocalić od zapomnienia. Zdziwiło mnie to, jak mocno odciskają się w pamięci młodych ludzi zarówno bardzo trudne, jak i bardzo piękne wspomnienia. Trudno się nie zdziwić, gdy okazuje się, że jedna osoba jest w stanie zapamiętać kolor przelatujących pocisków, które jako kilkuletnie dziecko widziała przez szparę w drzwiach piwnicy, a także smak owocu z rodzinnego kraju, jedzonego po raz ostatni osiem lat wcześniej.

To widowisko nie pozwala też zapomnieć o tym, że w naszym mieście żyją osoby, które wprawdzie nie są stąd, ale tu znalazły schronienie; że są ludzie, którzy jeszcze wciąż szukają swojego miejsca na ziemi, ponieważ swoje musieli opuścić.

Spektakl, którego bohaterami/aktorami są czeczeńscy uchodźcy to nie smutna, łzawa historia, to przede wszystkim PRAWDZIWA historia, w której jest mowa o chwilach trudnych, ale jest i miejsce na śmiech, pozytywne zaskoczenie, taniec i chyba iskierkę nadziei, na dobre dziś i lepsze jutro.

Z pełnym przekonaniem stwierdzam, że „Import/Export” po prostu TRZEBA zobaczyć. To wydarzenie, jest niesamowitym doświadczeniem niemal wejścia w czyjąś historię, czymś absolutnie niepowtarzalnym.

Magdalena Dudzińska – studentka drugiego roku filologii polskiej, działa w Kole Regionalni. interesuje się religioznawstwem i tematyką związaną z "Nowym regionalizmem".

Katarzyna Wojno

PRZEZNACZONE, BY SŁUŻYĆ.

KILKA SŁÓW O *SŁUŻĄCYCH* (2001) W REŻYSERII TATE TAYLOR

Kiedy Skeeter (Emma Stone) po ukończeniu studiów wraca do rodzinnej miasteczka (Jackson w stanie Missisipi), nie spodziewa się, że nie zastanie tu już swojej ukochanej opiekunki i jedynego autorytetu w drodze ku dorosłości – Constantine. Nie spodziewa się także, iż pozna rzeczywisty powód jej odejścia, którego źródło leży w dyskryminacji rasowej.

Constantine była bowiem kilkudziesięcioletnią gospodynią domu, w którym mieszkała studentka. I „niestety” czarnoskórą, co w latach 60. XX wieku w Stanach Zjednoczonych, w czasie walk o wolność obywatelską, znaczyło bycie gorszym i wiązało się ze spychaniem na margines społeczny. Skeeter nie oczekuje również, że jej powrót i nawiązanie bliższych relacji z Aibileen, początkowo w celu pomocy przy pisaniu poradnika dla gospodyń, zakończy się wydaniem książki o historii kilkunastu służących. Historii kobiet, które od dziecka były przeznaczone do wykonywania takiego zawodu, bez pytania ich o zgodę i o to, czy nie pragną dla siebie czegoś innego, innej przyszłości... To bolesna prawda kobiet, którym zostało narzucone to, kim się staną. I o tym – między innymi – jest film *Służące*.

Służące to kilka niezmiernie wzruszających i, na swój sposób, wyjątkowych historii: Eugenie, Aibileen, Minny i Celii. Każda narracja jest inna, ale wszystkie są ze sobą powiązane i spaja je wspólne doświadczenie odrzucenia, utraty kogoś bliskiego. Owy dramat to też jedna wielka saga o solidarności kobiet, o ich wspólnym głosie niezadowolenia i poczucia krzywdy wobec społecznego podziału na ludzi „białych” (lepszycy) i „czarnych” (gorszych).

Inne, równie ważne, podjęte w nim tematy to: przyjaźń kobiet, walka o siebie i własne marzenia oraz prawo do samostanowienia; odwaga mówienia „nie” wrogowi, o wielkiej roli, jaką odgrywa i wsparciu, które daje wspólnota chrześcijańska w życiu człowieka, a także o ludzkiej hipokryzji, pozorantwie, oglądaniu się na to, „co ludzie powiedzą” i małostkowości rodzin z Jackson.

Idealnym przykładem miejskiej obłudy jest tutaj filisterka – Hilly Holbrook, która żyje z maską przypisaną sobie, stwarza pozory miłej i dobroduszej (o czym świadczy jej działalność charytatywna), jednak w rzeczywistości nie potrafi być szczerą wobec siebie i pogodzić się z prawdą ani porażkami, które nań spadają. Do tego jest egoistyczna, pamiętliwa i niedojrzała.

Warto wspomnieć o nastroju panującym w filmie. Mimo podejmowanej

poważnej tematyki, momentami rozładowuje emocje za pomocą komicznych sytuacji. Na wyróżnienie zasługuje postać Celi Foote (grana przez Jessicę Chastain). Według mnie, to jedyna taka kobieta w dramacie, która została ubrana w najszlachetniejsze i zarazem najbarwniejsze najweselsze przymioty: empatię, szczerść, prostotę... Celia Foote, choć jest boleśnie doświadczoną przez los kobietą (kilkukrotnie poroniła), w spotkaniach z innymi ludźmi, jakby nie pokazuje tego po sobie, jest naturalna i serdeczna sama z siebie – bliska dla wszystkich, taka promienna dusza, chodzący kwiat dobroci.

Film *Służące* jest idealnym wyborem dla tych, którym nigdy nie znudzi się kino o prawdach uniwersalnych: naturalnym prawie każdego człowieka do wolności, miłości i szacunku do bliźniego. *Służące*, można by rzec, to obraz służby nie tylko dla innych, ale także samemu sobie – własnym emocjom oraz w obronie godności, którą trzeba ocalić, na której straży winno się stać oraz dążyć do ludzkiego traktowania, a także dawać i poszukiwać w świecie okruczeństw zwyczajnej życzliwości. To bój toczony o własne życie mimo przeciwności. To zerwanie ze wstydem, związanym z istnieniem w swoim człowieczeństwie. To odpowiedzenie „dosyć” na słowne ciosy zadawane przez tych, którzy uzurpują sobie prawo, by wybierać w imieniu większości, sądząc, że to właśnie oni mają rację. Dramat ten, to ponad dwie godziny niezapomnianych emocji i aż tylu prawd, piękniejszych oraz tych z pogranicza, o których często wolelibyśmy nie słuchać. Są one ważne i zmuszają do głębszej refleksji, bo mówią o nas samych. Dlatego serdecznie polecam.

Anna Stypułkowska

CZAS WYBORU

Chyba rzadziej pisze się recenzje seriali. Ale zaraz, czy to w ogóle wypada? Pstryk – włączamy teleodbiornik. „Jesteś zwykłym draniem!” – dobiega naszych uszu, przełączamy. „Spałeś z nią?!” – pstryk, przełączamy. „Tłumaczę ci, że nie wiedziałem, że to moje dziecko!” – pstryk, wyłączamy. Włączymy wiadomości. W kółko to samo, gorzej lub lepiej dofinansowane tasiemce, w których im dalej, tym trudniej się połapać, kto z kim jeszcze nie spał. Gra aktorska też często nie nazbyt wyrafinowana, ot takie tam patrzydło. Telewizyjne menu serialowe raczej nie wywołuje palpacji serca (może poza wypadkami złości). A więc recenzja serialu? Słabe. Ja jednak zamierzam takową popełnić. Proszę się nie martwić, nie będę nikogo katować prześmiewczym tekstem na całą stronę. Idzie o rzecz, która serialem istotnie jest, natomiast zdecydowanie odbiega od popularnego znaczenia tego wyrazu, coraz częściej kojarzonego negatywnie. Oto okazuje się, że serial nie musi być podanym na srebrnej tacy chłamedem. Ewa Wencel i Jarosław Sokół (scenarzyści) wraz z ekipą aktorów i filmowców, zaproponowali rozrywkę na bardzo przyzwoitym poziomie.

Byłam zaskoczona, kiedy postanowiłam zobaczyć w końcu, czym też się tak od jakiegoś czasu zachwyca moja rodzina. *Czas honoru*, emitowany przez TVP 2, wzbudził we mnie szacunek i podziw dla twórców. Po pierwsze – scenariusz. Żeby powściągnąć ochy i achy powiem tylko, że jest fenomenalny. Akcja trzyma widza w napięciu, obfituje w totalnie niespodziewane zwroty, jest wartka i interesująca, a przy tym w pełni zgodna z faktami historycznymi. Ciężka praca scenarzystów, żyjących między stertami książek, dała imponujące efekty. Warto zaznaczyć, że większość wydarzeń, jeśli nie wszystkie, ma swoje źródło we wspomnieniach. Życiorysy głównych bohaterów są kontaminacją losów wielu ludzi, którym przyszło żyć w czasach II wojny światowej; ludzi, którzy naprawdę istnieli. Czyż nie wspaniała inspiracja? Tuż po scenarzystach, na wielkie brawa zasługuje Bartosz Chajdecki, za muzykę do *Czasu honoru* został nominowany do nagrody Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Muzyki Filmowej, obok twórców takich seriali jak *Lost* czy *DoctorWho*. Na wypadek, gdyby ktoś nie wierzył mi, że ścieżka dźwiękowa stworzona przez polskiego kompozytora jest tak doskonała, jak opisuję, zachęcam do zapoznania się z nią w Internecie. Przeżycie wyższej kategorii. Kolejną rzeczą godną pochwały jest wymagająca wysiłku, porządna gra aktorska, nierzadko – jak twier-

dzą odtwórcy poszczególnych ról – wsparta odpowiednią lekturą. Niewątpliwym walorem estetycznym są piękne kreacje z tamtej epoki.

Podczas gdy przykrą właściwością większości seriali jest proporcjonalny spadek jakości w miarę ukazywania się kolejnych serii, przypominający schodzenie z góry, *Czas honoru* liczy sobie już sześć jednakowo dobrych serii. Ba, niesamowitych! Niejako potwierdzeniem moich słów jest duża oglądalność oraz także same, żywe zainteresowanie, jakie wykazują przede wszystkim młodzi ludzie na Facebooku. Historia nie musi być nudna! Powstał spójny obraz, serial, który potrafi utrzymać widza i który niewątpliwie dostarcza wrażeń. W dodatku inspiruje do poszerzania swojej wiedzy. Warto zainteresować się tą alternatywą dla wszystkich popularnych seriali tworzonych na jedną modłę. Mamy wybór.



Anna Stypułkowska – studentka III roku filologii polskiej, interesuje się literaturą XX wieku, historią oraz edytorstwem.

STUDENCI PO GODZINACH

Joanna Głuszek

STUDENCKIE KOŁO NAUKOWE KULSTRUKTURA

Koło Kulturoznawców „kulSTRUKtura” jesienią 2011 roku założyli studenci kierunku kulturoznawstwo. Z czasem nasze szeregi powiększały się o kolejnych studentów, a my podejmowaliśmy coraz to nowe wyzwania. Odkąd istniejemy, samodzielnie zorganizowaliśmy kilka projektów oraz braliśmy udział w wielu imprezach i innych przedsięwzięciach kulturalnych. Jedną z ważniejszych inicjatyw był autorski projekt „Upcykling. Rzeczy-reaktywacje”, obejmujący dwie tury warsztatów upcyklingowych oraz gościnny wykład na temat upcyklingu w ramach Białostockiej Wszechnicy Kulturoznawczej. Ponadto organizowaliśmy panel dyskusyjny „Żyjemy razem” na temat wielokulturowości Podlasia, a także spotkanie autorskie z doktorem Dariuszem Pachockim, autorem biografii poety Edwarda Stachury. Braliśmy też udział w Dniach Akademickich i Dniu Otwartym Wydziału Filologicznego, podczas których zorganizowaliśmy happening na Rynku Kościuszki, akcją poetycko-upcyklingową inspirowaną twórczością Juliusza Tuwima i nakręciliśmy film promujący nasz kierunek studiów. Ten rok akademicki będzie obfitował w wiele wydarzeń, o których poinformujemy niebawem. Tymczasem zapraszamy na nasze otwarte spotkania, których terminy ogłaszane będą w gablocie „kulSTRUKtury” przy schodach na II piętrze, w Instytucie Filologii Polskiej UwB.

Joanna Głuszek – Członkini Koła Kulturoznawców "kulSTRUKtura" oraz Koła Naukowego Polonistów, studentka filologii polskiej oraz kulturoznawstwa. Badawczo interesuje się queer studies i gender studies, a pracę magisterską pisze o związkach kobiecych w dwudziestowiecznej literaturze. Interesuje się też mitami, intertekstualnością w literaturze i kulturze oraz reklamą i PR-em.

Anna Szczurak

MŁODY WSCHÓD

Spotkaliśmy się pośród gwaru uniwersyteckiego korytarza. Studia magisterskie, filologia polska, specjalność publicystyczno-dziennikarska. Chcieliśmy czegoś więcej niż to, co oferowała nam uczelnia. Potrzebowaliśmy przestrzeni do ulokowania nadmiaru twórczej energii. W końcu padły kluczowe słowa: zakładamy własny portal!

Kapryśny stwór rodził się na 11. piętrze

Zaczęliśmy od skromnego projektu „(Ż)aluzje”, czyli kilkumiesięcznej pracy nad cotygodniowym dodatkiem do lokalnej gazety. Stwierdziliśmy, że to dla nas za mało. Chodziło nam o coś więcej niż możliwość publikowania krótkich tekstów na papierze. Postanowiliśmy stworzyć coś od zera. Po „(Ż)aluzjach” została nas piątka – ja, Justyna Rogowska, Justyna Tuchlińska, Asia Kulik i Piotrek Suszczyński. Wstępną wizję portalu kreśliliśmy latem 2012 roku. Spotykaliśmy się u Justyny T., która mieszka na jedenastym piętrze. Na tej wysokości łatwiej o inspirację, szersze spojrzenie. Widzisz otoczenie z dystansu, cały czas czujesz emocjonalne pobudzenie podszyte lękiem wysokości. Rozkładaliśmy na balkonie olbrzymie arkusze papieru i przelewaliśmy na nie wszystkie pomysły. Niektóre były całkiem sensowne, inne mocno ocierały się o absurd. Zapisywaliśmy każdy. Postanowiliśmy dać sobie pół roku na testowanie nowej rzeczywistości. Wiedzieliśmy, że nasza początkowa wizja jest mocno nieuporządkowana, istny groch z kapustą, ale przecież zawsze „na początku był chaos”. Wierzyliśmy, że pewnego dnia z rozgardiaszu wyłoni się ład. Że dojrzejemy, a wówczas Młody Wschód nabierze ostatecznego kształtu. Ruszyliśmy 1 grudnia 2012.

Trochę się przeliczyliśmy, bo okazało się, że taki portal jest jak żywy organizm. Bardzo żywy. Po siedmiu miesiącach wiedzieliśmy więcej o sobie, o naszej współpracy i o tym, w którą stronę powinien podążać projekt. Wprowadziliśmy nowy podział tematyczny. Postanowiliśmy włożyć więcej energii w promowanie regionu. Podlasie kryje w sobie mnóstwo magii, którą nadal przyćmiewa stereotyp „Polski B”. Chcieliśmy promować „piękniejszą stronę życia”: zarażać fascynacją kulinariami, naturą, ręcznymi robótkami, miejskim folklorem. Przeszliśmy metamorfozę. Ukonkretniliśmy tematykę. To jednak nie wystarczyło. Młody Wschód, niczym kapryśny stwór, ciągle prosi o coś nowego. Ustawicznie zmagamy się z wątpliwościami, spieramy, wprowadzamy zmiany. Każdego dnia szukamy nowych ścieżek i sprawdzamy, czy warto po-

prowadzić nimi nasz projekt. Potykamy się, upadamy, wstajemy. Kiedy indziej rozpiera nas radość, bo odnosimy sukces. Emocje związane z prowadzeniem portalu są niezwykle angażujące i uzależniające.

Twórczo, smacznie, magicznie

Obecnie mamy na swojej stronie internetowej pięć zakładek. Pierwsza z nich to „Ludzie”. Piszemy w niej o tych, którzy wymykają się schematom, mają nietuzinkowy sposób na życie, wyjątkowe pomysły. Doceniamy młodych przedsiębiorców, którzy zamiast narzekać na brak miejsca na rynku pracy, sami takie miejsca sobie tworzą. Prezentowanie świata kreatywnych, pozytywnie nastawionych ludzi jest ważne, bo daje nadzieję, której w dzisiejszych czasach wielu osobom brakuje.

Ponieważ wszyscy na co dzień mieszkamy w Białymstoku, mamy zakładkę „Przestrzeń miasta”. Informujemy tam o interesujących wydarzeniach i zdajemy z nich relacje, dzielimy się spostrzeżeniami dotyczącymi przestrzeni publicznej. Opisuujemy miejsca, na przykład takie, w których można smacznie zjeść. A kiedy już przekonamy czytelników do objadania się, namawiamy do aktywnego spędzania czasu. Bo mieszczech szczęśliwy, to mieszczech ruchliwy.

Postanowiliśmy wyróżnić kuchnię i dać jej oddzielny dział. Wszak w jedzeniu nie chodzi wyłącznie o wypchanie żołądka dowolną treścią. Może ta zakładka powinna nazywać się: „Sztuka jedzenia”? Zależy nam na tym, aby młodzi ludzie częściej gotowali, odkrywali nowe smaki, spożywali świadomie. Sami uczymy się tego, że kolacja to więcej niż burger pospiesznie połykany w drodze z pracy do domu czy odgrzewany kotlet jedzony w towarzystwie telewizyjnych wiadomości, ale celebrowanie z ludźmi przy stole. Chcemy namawiać nie tylko do samodzielnego przygotowywania jedzenia, ale również do myślenia o jedzeniu.

We „Wschodnich inspiracjach” pochylamy się nad urokiem naszego województwa. Wspominamy historie sprzed lat, legendy o demonach zamieszkujących rzeki, pola i mysie dziury. Uczymy się przygotowywać potrawy, z których nasz region słynie od lat, a potem dzielimy się przepisami. Piszemy o miejscach, w których warto się zatrzymać. Zachwycamy się podlaskim rękodziełem. Zabieramy czytelników w podróż sentymentalną. „Wschodnie inspiracje” istnieją po to, żeby zatrzeć granicę dzielącą tradycję i nowoczesność, wczoraj i dziś. Choć jesteśmy młodzi i często zachłystujemy się współczesnym światem, doceniamy lokalne dziedzictwo.

Na stronie można znaleźć dodatkowo „Sztukę i kreację”, czyli dział poświęcony procesom twórczym. Piszemy o tym, co stworzymy sami bądź, co tworzą inni. O sztuce wyższej i niższej, czyli licznych sposobach na autoeks-

presję. Dokumentujemy tam swoje przygody z cyklu „zrób to sam”, opisujemy oryginalne kampanie reklamowe.

To nie portal, to misja

Młody Wschód to nie tylko pięć osób piszących teksty. Musimy również robić zdjęcia, organizować darmową reklamę, martwić się sprawami technicznymi związanymi z obsługą strony, prowadzić fanpage na Facebooku, kontaktować się z mnóstwem ludzi. W portal wkładamy ogrom pracy, której nie widać. Pomagają nam liczni współpracownicy, takie młodowschodnie dobre dusze. Jest ich kilkunaście. Zajmują się korektą, administrowaniem strony, rysują, fotografują, kręcą filmy.

Wszystkich, których praca składa się na ostateczny kształt „Młodego Wschodu” łączy przekonanie, że mieszkają w wyjątkowym miejscu, które dostarcza licznych możliwości do rozwoju – wystarczy uwierzyć i działać. I to jest właśnie główny cel naszego projektu – rozprzestrzenianie pozytywnej energii, zachęcanie do brania życia we własne ręce. Obyśmy mogli kiedyś powiedzieć: misja zakończona sukcesem!

Justyna Sawicka

CIEMNO WSZĘDZIE, GŁUCHO WSZĘDZIE...

CO TO BĘDZIE, CO TO BĘDZIE?

– Adam Mickiewicz, *Dziady*

– Humanisci na Politechnice Białostockiej

Jak Koło Nauk Humanistycznych (KNH) może utrzymać się na uczelni technicznej, gdzie przeważają kierunki i przedmioty ścisłe? Czy to nie domena Uniwersytetów by „opiekować się” humanistami? Nasze Koło jest wyjątkowe nie tylko pod tym względem...

Dobrani

„Zapraszam Państwa serdecznie na spotkania Koła, którego jestem opiekunem. Prowadzimy ciekawe dyskusje na egzystencjalne tematy, sądzę, że warto” – tymi słowami dzisiejsza większość członków Koła została przekonana do aktywnego udziału w spotkaniach.

Reklama Koła zdecydowanie zbyt skromna w tych słowach, ale łapie za serce i tylko najtwardsi pozostają na nie niewzruszeni.

Jak na Humanistów przystało, każdy z nas jest czystą indywidualnością. W trakcie (niekiedy burzliwych) dyskusji nie ma osoby, która by się nie przebiła z własnym zdaniem na dany temat. A jeżeli nawet znajdzie się na początku jakaś nieśmiała, milcząca duszyczka to szybko się przełamuje, dzięki zachętom kolegów, koleżanek i naszego niezawodnego opiekuna. Jak dotąd nie zdarzyła się jeszcze sytuacja, by ktoś się nie wypowiedział i nie został wysłuchany.

KNH to mieszanka studentów z różnych kierunków. Jesteśmy otwarci na studentów z innych uczelni niż Politechnika Białostocka. Nie przeprowadza się na chętnych jakiegoś testu rekrutacyjnego, ważne, że ma chęci i coś do powiedzenia. Nikogo nie odrzucamy, chętnie witamy nowych ludzi, z którymi można podyskutować. To już od tej osoby zależy ile od siebie wniesie. Im więcej nas tym lepiej, większe zróżnicowanie i dyskusja staje się żywsza. Jednocześnie też nikogo siłą nie zatrzymujemy. Oczywiście będzie nam smutno, ale uszanujemy to.

Dlaczego wciąż nam mało?

Co sprawia, że takie, bądź co bądź niezobowiązujące, spotkania co tydzień ściągają chętnych? Otóż młodzi ludzie mają głos (zaskoczenie)!

Wbrew wszelkim pozorom chcemy mieć udział w tym co się dzieje, posiadamy własny pogląd na każdą sprawę i chcemy się tym dzielić. Koło Nauk Humanistycznych pozwala nam dyskutować nawet na najbardziej kontrowersyjne tematy. Tym sposobem weryfikujemy swą wiedzę, wspólnie na forum dochodzimy do odpowiednich wniosków, rozwijamy nasz światopogląd. Uczymy się tym samym kulturalnej retoryki, bez zbędnych krzyków, nikt na nikim nie wymusza zdania.

A jak dokładnie wyglądają spotkania naszego Koła?

O godzinie 18, we środy zbieramy się razem w sali. Zawsze zaczyna się od luźnej rozmowy, która zazwyczaj przeradza się w trudny temat do przedyskutowania. Jednak nie zawsze spontaniczność się sprawdza – na takie przypadki zawsze mamy przygotowany wcześniej awaryjny temat. Dużo zależy też od inicjatywy studentów. To my głównie decydujemy o czym chcemy porozmawiać; komentujemy bieżące wydarzenia, zastanawiamy się co zrobić by ulepszyć otaczającą nas rzeczywistość, przyglądamy się zachowaniom ludzi i je analizujemy. Jak na prawdziwych Humanistów przystało zajmujemy się też literaturą, teatrem i filmem. Nierzadko sami proponujemy ambitne tytuły do poznania, by później dzielić się wspólnie wrażeniami z tego co się przeczytało lub obejrzało. Bez żadnych jęków chwytamy za książki i je „pochłaniamy”, bo nie tylko nas to interesuje, ale też wiemy, że warto wychodzić poza ramy codzienności, wzbogacać się duchowo. Kiedy, jak nie teraz, skoro jesteś młodzi i mamy jeszcze trochę czasu?

Ponadto chętnie do tej inicjatywy podchodzimy, nie traktujemy tego jako typowo uczelnianych zajęć, kreujemy luźną atmosferę, w której nikt nie czuje skrzepowania. Można wyjść w trakcie na kawę lub kanapkę, jeżeli boimy się, że pijąc lub jedząc przy grupie studentów wywołamy wygłodniałe spojrzenia. Prawie wszystko jest dozwolone.

Nie zawsze też zamykamy się w sali uczelnianej. Często organizujemy spotkania w pizzeriach lub kawiarniach, by odpocząć od uczelni. By było jeszcze milej zapraszamy często osoby z zewnątrz, które mogą podzielić się z nami swoim doświadczeniem, pasją lub po prostu opowiedzieć o swoim życiu. Bardzo entuzjastycznie podchodzimy do tego typu inicjatyw, gdyż dzięki nim poznajemy bardzo wartościowych ludzi, których na co dzień raczej nie moglibyśmy spotkać.

To wszystko sprawia, że członkowie Koła się nie nudzą, zawsze są chętni do uczestnictwa w zebraniach, pomagają w organizowaniu spotkań z ciekawymi ludźmi, kiedy jest okazja i kiedy tylko mogą zawsze przychodzić. Bo warto.

Co dalej

Mamy w planach dalszą współpracę z Uniwersyteckim kołem humanistycznym. Nie typowe wydarzenie, lecz oryginalność nas właśnie wyróżnia. Oprócz tego chcemy nieco bardziej zaistnieć na naszym Wydziale, zaczynając nowe projekty w połączeniu z innymi kołami oraz organizacjami. W planach mamy zorganizowanie debaty ekumenicznej, prowadzenie różnego rodzaju szkoleń dla studentów, spotkania z wybitnymi osobowościami naukowymi w postaci konferencji lub debat. Oprócz wyżej wymienionych działań, zależy nam także na pozyskiwaniu nowych znajomości i zacieśnianiu obecnych. Tych i wiele innych zamierzeń jest do zrealizowania – nie boimy się wyzwień, korzystamy z okazji, łapiemy chwile.

ZŁOTE USTA

Zbigniew Kaźmierczak

Mnóstwo doczesności

1. Fakt, że tak szybko zaczyna brakować wyznających chrześcijan na Zachodzie i że nikt nie podnosi z tego powodu larum, oznacza, niestety, że społeczeństwo nie widzi żadnej straty w tym braku. Oznacza to, że chrześcijanie przed swoim odejściem nie wprowadzali żadnej specjalnej wartości, której teraz wszystkim by zabrakło.
2. Bóg cierpi, ponieważ zaplątany jest w fałszywe, nieuczciwe, żądne władzy religie. Cieszy się więc, gdy religie demaskujemy jako takie. W ten sposób przecinamy kratę w jego stęchłym więzieniu, do którego dał się dobrowolnie zamknąć. Może wówczas wyjść z religijnego uwięzienia z nieskończenie większą radością niż ta, która go do niego popchnęła. Pozwalamy Bogu być bardziej sobą.
3. Owi bogowie ziemscy, kapłani Pańscy, dają ludziom prostym asumpt do najstraszniejszej nieufności: bo fakt, że kłamią tak bardzo, twierdząc przy tym, że mówią o najświętszej Prawdzie, daje narzędzie, wręcz najmocniejsze uzasadnienie dla przypuszczenia, iż Bóg, był absolutny czyni podobnie: że tak, jak oni kłamię i że czyni to w sposób absolutny.
4. Już samo cieszenie się, że chrześcijanie nie mają racji, wystarczyłoby jej za wieczną rozkosz nieba...
5. Zaufanie nieskończonemu Bogu zdaje się zadaniem niemożliwym. Kto bowiem wie, co może kryć się w Jego nieskończoności?
6. Refleksja informuje o naszej kruchości, instynkt skłania do myślenia o naszej cielesnej nieskończoności. Obydwa rodzaje wiedzy są tak ujmujące, że człowiek skłonny jest widzieć w jednym i drugim Boże intencje względem niego.
7. Iść za naturą, omijać co z nią sprzeczne, wzoru szukać w świecie natury? Na cóż więc byłaby osławiona godność człowieka, jeżeli wzorca do naśladowania szukałoby się poniżej jej poziomu, w świecie zwierzęcym?
8. „Jeżeli Bóg wypowiedział się już raz, w Chrystusie, dlaczego nie miałby wypowiedzieć się drugi raz, trzeci raz przez nas?” – kłapią dziobem teologowie.
9. Człowiek kościelny boi się wychodzić choćby na chwilę poza Kościół, bo wówczas wydaje mu się, że czuje gniew Boga za to, iż Go zdemaskował.

10. Uciekają przed takim życiem, chroniąc się u Boga, ale zaraz potem stwierdzają, że to właśnie Bóg przygotował im takie życie. Wtedy ich krótki bieg się kończy, i zaczynają wirować.
11. Przez umysł wierzącego przebiegają myśli teistyczne i deistyczne. Jeżeli coś może zrobić dla swojej religii to walczyć z myślami deistycznymi. Stawką jest sens religii, a nawet sens Boga. Bo jeżeli Bóg w ogóle nie ingeruje, religia nie ma sensu – jeżeli Bóg nie ingeruje, przestaje być Bogiem w ścisłym tego słowa znaczeniu. Uzasadnieniem modlitwy jest więc walka o Boga. To – w obliczu straszliwego nieraz zła, które dopuszcza – usprawiedliwia wszelką jej „irracjonalność”.
12. Czy jakieś problemy są w ogóle rozwiązywane? Nie sędzę. Co najwyżej my się od nich oddalamy albo one oddalają się od nas.
13. Jak można zgodzić się na przemijanie, bez ćwiczenia się w gwałtowności dla niego typowej?
14. Życie ma sens. Zgoda. Ale jaki? – Jaki mogę mieć pożytek z domniemanego istnienia sensu życia, skoro nie wiem, na czym polega?
15. Tutaj, na ziemi, takie mnóstwo doczesności, tam, po śmierci, takie mnóstwo metafizyczności. Cóż za koszmarnie boląca dysproporcja!



Zbigniew Kaźmierczak – filozof, urodzony w 1965 w Nowych Skalmierzycach (Wielkopolskie), autor książek o Nietzschem i mistyce chrześcijańskiej.

