Pismo Studentów Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu w Białymstoku

Numer 4/2016

RYTUAŁY / GESTY

Pod redakcją naukową
Włodzimierza Szturca i Ewy Gorlewskiej

Recenzenci numeru:
Dr hab. Daniel Kalinowski, prof. AP
Dr hab. Jolanta Sztachelska, prof. UwB

Recenzent: dr hab. Daniel Kalinowski, prof. AP
Recenzent: dr hab. Jolanta Sztachelska, prof. UwB

Zespół Redakcyjny:
Redaktor naczelny: Krzysztof Korotkich
Zastępca Redaktora naczelnego: Ewa Gorlewska
Redaktor numeru: Włodzimierz Szturc, Ewa Gorlewska
Korekta: Zespół
przy współpracy studentów Instytutu Filologii Polskiej UwB specjalności edytorskiej pod opieką merytoryczną dr Urszuli Andrejewicz
Korekta streszczeń w języku angielskim: Aleksandra Kowalewska-Buraczewska
Redakcja i skład: Ewa Gorlewska, Krzysztof Andruczyk
Opracowanie graficzne: wykorzystano prace studentów grafiki Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej przygotowane pod opieką prof. dr hab. Tomasza Kukawskiego

Rada Redakcyjna:
Marcin Bajko (UwB), Jolanta Sztachelska (UwB), Jolanta Doschek (Wiedeń), Ewa Gorlewska (UwB), Elżbieta Jurkowska (UwB), Daniel Kalinowski (AP Słupsk), Zbigniew Kaźmierczak (UwB), Krzysztof Korotkich (UwB), Halina Krukowska (UwB), Tomasz Kukawski (PB), Jan Leończuk (KP), Tomasz Modelski, (UwB), Krzysztof Puławski (UwB), Joanna Pietrzak-Thébault (UKSW), Urszula Sokólska (UwB), Anetta Strawińska (UwB), Włodzimierz Szturc (UJ), Teresa Radziewicz (IBL PAN), Maciej Tramer (UŚ), Janusz Taranienko (MDK), Marek Kochanowski (UwB), Elżbieta Wesołowska (UAM), Krzysztof Andruczyk (UwB)

Redaktorzy działów: RYTUAŁY / GESTY. Studia i szkice: Krzysztof Andruczyk, Łukasz Baranowski | REGIONALNE: Magdalena Dudzińska | LITERATURA: Janusz Taranienko, Teresa Radziewicz, Anika Czaplejewicz | TRANSLATORIUM: Krzysztof Puławski, Aleksandra Kowalewska-Buraczewska | ROZMOWY: Krzysztof Puławski, Julita Różak.

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

Tytuł dofinansowany przez Jego Magnificencję Rektora Uniwersytetu w Białymstoku

© Copyright by Instytut Filologii Polskiej UwB

ISSN – 2300-4983
ISBN – 978-83-86064-44-1

druk: Prymat w Białymstoku

SPIS TREŚCI

OD REDAKCJI

Włodzimierz Szturc, *Od Redakcji* ... 8

RYTUAŁY / GESTY. STUDIA I SZKICE

Włodzimierz Szturc, *Rytuał a teatr* ... 10

Agnieszka Pietkiewicz, *Rytuał i jego recepcja w polskim teatrze inspirującym się twórczością Jerzego Grotowskiego i Włodzimierza Staniewskiego* ... 20

Kamil Karski, *Rewolucja symboliczna u progu młodszej epoki kamienia* ... 32

Magdalena H. Rusek-Karska, *Wykorzystanie środków psychoaktywnych w prehiszpańskich kulturach z terenu Mezoameryki* ... 49

Magdalena H. Rusek-Karska, *Zielony kamień bogów* ... 58

Damian Dąbek, *O „spełnianiu się" performansu* ... 70

Bartosz Bielenia, *Droga do transgresji. Fragmenty pewnego dyskursu* ... 85

Edward Jakiel, *Czas wypełniony modlitwą: rytualizacja – pia execitia. Kilka uwag na kanwie antologii w modlitewniku Kamockiej* ... 95

Emilia Furmanek, *Świątynia strachu w »Agezylauszu« Juliusza Słowackiego* ... 102

Sylwia Stokowska, *Archaizmy w pierwszym tomie »Listów emigracyjnych« Joachima Lelewela* ... 120

Filip Czaja, *Ciemna strona rytuału. Wokół problematyki »Dziurdziów« Elizy Orzeszkowej* ... 131

Tomasz Fryzeł, *Teatr jako przestrzeń inscenizacji – portret Bermy, bohaterki »W poszukiwaniu straconego czasu« Marcela Prousta* ... 140

Michał Krzysztof Dudek, *Dramat w stanie wyjątkowym. »Królewna Orlica. Misterium–jasełka« Tadeusza Micińskiego* ... 162

Konstancja Łazowa, *Dziadowskie »Wniebogłosy« – o znaczeniu postaci wędrownego dziada w powieści Tadeusza Nowaka* ... 186

Paulina Drozdowska, *Normy życia społecznego jako przeszkoda w drodze porozumienia dwojga. »Samotność pól bawełnianych« Bernarda-Marie Koltèsa w reżyserii Radosława Rychcika* ... 197

Tomasz Kaczorowski, *Cyrk rodziny Afanasjew – autorskie przedsięwzięcie zapomnianego sopockiego artysty, Jerzego Afanasjewa* ... 209

Ewa Gorlewska, *Czy traktat Fryderyka Nietzschego »Z genealogii moralności« mógł stać się podstawą ideologii nazistowskiej?* ... 220

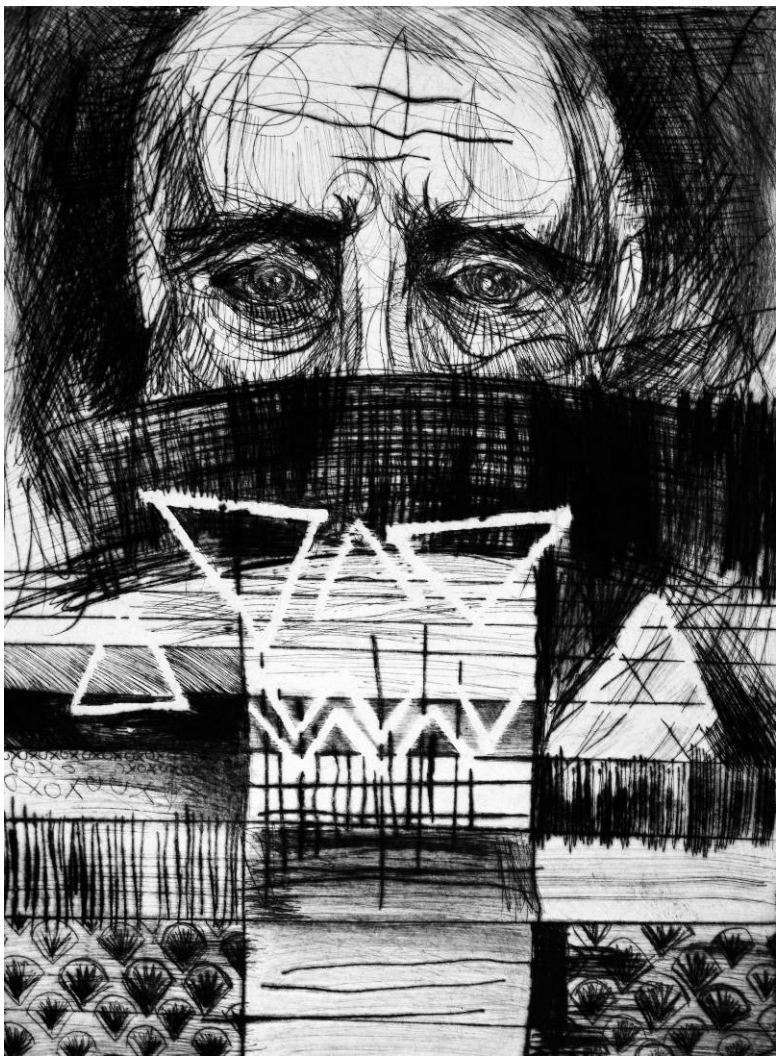
Mirosław Grzegórzek *Autentyczne maski? Uczniowskie autocharakterystyki: między autoprezentacją a autoekspresją* ... 234

Adam Falkowski, *Przekroczenie tabu religijnego w sztuce współczesnej* ... 247

Karolina Wycisk, *Taniec jako intersztuka. Naurokognitywiści w badaniach nad tańcem* ... 253

Izabela Zawadzka, *Audiospacery na przykładzie »Artistic City Trips«* ... 261

REGIONALNE
Justyna Zieniuk, *Żydowski Białystok w przedstawieniach artystycznych* ... 271
Marzena Radecka, *Podlasie – ucieczka i powrót w twórczości Ignacego Karpowicza* ... 284
Bartłomiej Samarski, *„Kurtyna w górę!", czyli kulisy białostockiej sceny teatralnej okresu międzywojennego* ... 301
Katarzyna Guzior, *Gdy zawodzi medycyna konwencjonalna. Wiara w moc szeptuch* ... 312
LITERATURA
Wojciech Kass, wiersze ... 321
Jan Leończuk, wiersze ... 326
Dariusz Adamowki, wiersze ... 329
Radosław Kobierski, wiersze ... 332
Damian Figura, wiersze ... 335
Adam Buszek, *Zagraj to sam. Wokół książki Magdaleny Szewczuk „ciepło zimno"* ... 338
Magdalena Szewczuk wiersze ... 340
Jan Kamiński, *Noga* ... 343
Janusz Taranienko, *Krzysztof Olszewski. Instrukcja obsługi opowiadań* ... 352
Krzysztof Olszewski, *Z niczego w nic* ... 353
III KONKURS LITERACKI IM. ANNY MARKOWEJ
Ewelina Głowacka, *renklody; ciemność; śnieg* ... 361
Klaudia Rybołowicz, *przedpiórko* ... 363
Monika Chomko, *Rower bez kółek* ... 370
TRANSLATORIUM
Julio Cortázar, *Podróże,* przeł. Garbiela Potęga ... 374
Gabriela Mistral, *Krąg ognia*, przeł. Gabriela Potęga ... 375
Daniłł Charms, *Kufer,* przeł. Agnieszka Puciłowska ... 377
Daniłł Charms, *Kufer,* przeł. Mirosław Sajewicz ... 378
Daniłł Charms, *Człowiek z cienką szyją,* przeł. Krzysztof Puławski ... 379
Krzysztof Puławski, *Eksplikacja spektaklu »Człowiek z cienką szyją« na podstawie opowiadań Daniłły Charmsa »Skrzynia« i »Starucha«* ... 391
Konkurs translatorski ... 394
ROZMOWY
Bartłomiej Kwiatkowski, rozmowa z Janem Peszkiem ... 396
Krzyszfot Puławski, rozmowa z Janem Kamińskim ... 403
Karolina Wycisk, rozmowa z Tomaszem Ciesielskim ... 406



rys. Dominika Świrydowicz, *Głębia świadomości*, 2014

OD REDAKCJI

Oddajemy w ręce szanownych Czytelników czwarty tom czasopisma „Próby. Nieregularnik Filologiczny". Publikacja ta jest jedynym w Polsce, a być może i w świecie, zbiorem prac naukowych i literackich przygotowanych przez autorów o zróżnicowanym dorobku naukowym i artystycznym. Łamy „Prób" wypełniają artykuły uczniów szkół średnich, studentów, licencjatów, nauczycieli akademickich o różnych stopniach i tytułach naukowych, a także tłumaczy, eseistów, poetów, prozaików i dramatopisary. Przedstawiamy Państwu wiele nowych – napisanych jednak w formie artykułów – prac licencjackich i magisterskich, napływających jako efekty seminariów prowadzonych w uniwersytetach i w szkołach artystycznych. Teksty polecone do druku są krytycznie czytane i oceniane przez recenzentów – samodzielnych pracowników polskich uniwersytetów. Każdy tom „Prób" ma swoich redaktorów prowadzących i poświęcony jest określonej grupie zagadnień aktualnych, interesujących i prowokujacych do dyskusji.

Niniejszy tom poświęcony jest teatrowi w takim znaczeniu, w jakim teatr ujmowany jest jako reprezentacja wewnętrznego sporu, agonu, który sami w sobie i sami z sobą toczymy. Codziennie zdajemy sobie sprawę, że wykonujemy różne ceremonie będące naszym osobistym zegarem działań. Co pewien czas uczestniczymy w rytuałach zadanych nam przez okoliczności społeczne, kulturowe, a nawet polityczne. Uświadomienie sobie tego często pociąga za sobą konieczność przedstawienia, opowiedzenia tego naporu teatralizacji. Wyniki naszych przemyśleń i sposoby, w jakich o nich mówimy i piszemy, konfrontujemy z doświadczeniem innych, którzy z kolei przedstawili swoje refleksje w formie tekstu lub w postaci widowiska. Przestrzeń spotkania naszego wewnętrznego agonu z takimi jego ujęciami, jakie proponują spektakle teatralne, performanse, wystawy malarskie, edukacja artystyczna i pedagogia humanistyczna, ma walory współdziałania w spotkaniu różnych dyskursów i punktów widzenia.

Istnieją co najmniej dwa powody, by zainteresować się wielością i różnowariantowością opisania tej przestrzeni jako *teatrum mentis*, „teatru dziejącego się w głowie". Po pierwsze – teatralne (teatralizujące) postrzeganie rzeczywistości ujawnia, że konieczność reprezentacji wewnętrznego agonu wykracza już poza granice samej sztuki, że sama myśl analizująca nasze wewnętrzne spory jest skazana na reprezentację poprzez teatr, bo w nim tylko może się „utrzymać", używa go jako fundamentu odniesień dla samej siebie. Inaczej mówiąc, Autorzy prac opublikowanych w niniejszym tomie komunikują się z Innymi poprzez różne obszary teatralizacji – tak jak filozofowie komunikują się z Innymi dzięki różnym figurom idei, a psychiatrzy – przez rozpoznawanie w Innym jego nierozpoznanego. Po drugie – młodzi humaniści czytają i rozumieją dzieła postmodernizmu, który otwiera przed nimi obszar powolnego, pozbawionego napięć, świata różności w wielości. Odwołują się do Freuda i Lacana, Platona i Derridy, Kanta, Panofsky'ego i Didi-Hubermana tak, jakby byli oni szczelinami w tej samej powierzchni bytu. Młodość wierzy w ponowoczesne scenariusze, w których nie chodzi o ugruntowanie konkretnego punktu

widzenia, ale o pytania mające rozpoznać możliwość ich sensownego stawiania. Teksty tu przedstawiane są zatem tym, co Paul Valéry nazwał „echem siebie samego", „echem podmiotu". Echo to odbite jest przez różne obiekty reprezentacji: spektakl teatralny i próby do spektaklu (metody gry aktorskiej), performans i rytuał (albo ceremonia), tekst dramatu i tekst scenariusza albo monologu, zapis figur tańca i choreografia. Współczesny humanista jest wszechstronnie wykształcony, zatem jego myśl jasno i niejednokrotnie odkrywczo korzysta z badań neurobiologii, fizyki kwantowej lub najnowszej teorii afektu, by ostrzej widzieć przestrzeń zjawiska, które poddaje refleksji. Widzenie to jest (musi być) fragmentaryczne, a raczej: fragmentowe. Wynika ono z inspiracji i nie tworzy ani opowieści, ani zamkniętych prac naukowych, nie jest też manifestem lub deklaracją Autora. Nie jest interpretacją, lecz głosem w dyskusji, dla której konstelacją odwołań staje się teatr jako przestrzeń komunikacji i jako strefa transcendencji.

Autorzy artykułów zamieszczonych w tym numerze „Prób" w różnorodny sposób ujmują problematykę rytualizacji (czy teatralizacji) naszego doświadczenia. W swoich refleksjach odwołują się do wielu dziedzin nauki i sztuki, upatrując w każdej z nich pierwiastka agonicznego. W numerze dominują teksty o tematyce kulturowej i teatralnej. Dotykają one bowiem gestu jako aktu sprawczego w najbardziej pierwotnej czy dosłownej jego formie. Ten blok artykułów poświęcony jest m.in. scenicznym adaptacjom zachowań rytualnych, łamaniu artystycznych barier dzięki wykorzystaniu performansu, wpływowi sztuki na odbiorcę czy magiczno-religijnym aktywnością podejmowanym przez przedstawicieli dawnych cywilizacji. Wątek rytualno-gestyczny pojawia się również w artykułach literackich. Ich Autorzy wydobywają z analizowanych przez siebie dzieł ich wartość opartą na rytualnych, zakorzenionych w tradycji ludowej zachowaniach, wierzeniach, ceremoniach. Dzięki temu odświeżają pamięć kulturową i rekonstruują tożsamość wspólnoty. W orbicie głównego tematu niniejszego numeru „Prób" pozostają teksty problematyzujące zagadnienia edukacyjne i etyczne, a także podejmujące temat tańca czy audiospacerów. One także na swój sposób odzwierciedlają rytualizację pewnych sposobów myślenia czy spędzania wolnego czasu. Rytualność, zwłaszcza rozumiana jako ludowy styl bycia wspólnoty, został odzwierciedlony w tekstach zgrupowanych pod hasłem „Regionalne" – odnoszących się do pewnych lokalnych doświadczeń, nierzadko mających dla danej społeczności charakter symboliczny, wykraczających poza codzienny, profaniczny sens. Uzupełnieniem artykułów związanych z tytułem numeru są teksty ściśle literackie (poetyckie i prozatorskie) oraz translatorskie. One także, mimo zróżnicowanej tematyki, wpisują się w ogólny obraz swoiście rozumianej sprawczości – uświadamiają, że teatralizacje, podobnie jak twórczość, tkwią w duszy człowieka; nie są wyłącznie ukonstytuowanym przez pokolenia ceremonialnym, słabo rozumianym obecnie, układem słów, gestów, zdarzeń.

Włodzimierz Szturc (UJ, PWST Kraków)
Ewa Gorlewska (UwB)

RYTUAŁY / GESTY
studia i szkice

Włodzimierz Szturc

RYTUAŁ A TEATR

> Nie powinno się więc odsyłać dyskursu do odległego początku.
> Trzeba go rozważać w jego elementarnym pojawianiu się[1].

Podsumowując swoje rozważania o początkach świata, o miejscu i czasie, w którym wszystko się zaczęło, Michel Foucault pisze, że poszukiwania źródeł były na długi czas zdominowane przez właściwe kulturze europejskiej poddanie się mocy Logosu ujmowanego nie tylko jako słowo, wiedza i nauka, ale także jako władza i *ratio*. Niejako na poboczu głównej drogi europejskiej myśli znajdowały się zjawiska, które można uznawać za fenomeny pradawnego świata, w którym Logos i wiedza, jako dyscypliny logiki, jeszcze nie były obecne, w każdym razie nie były reprezentowane przez utwalające je pismo i teksty kultury. Władza i wiedza tożsame były z pismem[2], ale przecież większość zjawisk należących do świata kultury jest związana z przestrzenią istniejącą poza słowem. Mam tu na myśli głównie takie zjawiska jak komunikaty pozawerbalne, intonację, onomatopeję, rytm i jego tempa, ale także gesty, figury tańca i układy ruchu. Oczywiście, wtórnie możemy je wszystkie opisać lub wyrazić słowem, nadać znaczenia znakom, śladom, symptomom i dźwiękom, ale pierwotnie wszystkie one układają się w inną orkiestrację, do której mają dostęp najdawniejsze rodzaje kulturowej działalności człowieka: teatr, śpiew i mimetyczny taniec oraz muzyka.

Nie jesteśmy w stanie określić ani czasu, ani miejsca przejścia rytuału w teatr, a więc w widowisko. Nie wiemy nawet, czy pewność posiadania określonej wiedzy na ten właśnie temat jest potrzebna. Wątpię też, że rzeczywiście można uznać za prawdziwe to, że teatr wywodzi się z rytuału. Próby sformułowania takiego stanowiska oczywiście pojawiały się w całej historii wiedzy o teatrze, ale były zawsze zbiorem hipotez i niedowiedzionych twierdzeń. Trzeba też wziąć pod uwagę fakt, że teatrologia i nauka o rytuałach były związane z europocentryzmem badaczy teatru i kultów. Wystarczy przypomnieć, że próba „zdrowego rozumu" nie jest w stanie objaśnić podstawowych szyfrów widowisk z różnych

---

[1] M. Foucault, *Archeologia wiedzy*,przeł. A.Siemek, Warszawa 1977, s. 48 – 49.

[2] J. Derrida,*Scribble*, w: *The Derrida Reader*, za: R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski,Wrocław 2006, s.169. Zdaniem Derridy pismo nie dochodzi do władzy, ale jest w niej, na nią się składa; porządek Logosu zawarty jest zatem w porządku władzy, choć nie uruchamia w niej wielu niewyrażalnych znaków płynących z nieokreśloności.

stanów Indii, z rozmaitych siedzib nawet jednego plemienia (np. Dogonów z Mali) ani jednoznacznie rozszyfrować znaczeń tysięcy pozostawionych na skałach Drakensberg rysunków przedstawiających tańce z okresu późnego paleolitu[3].

Nie ważąc się na przedstawienie ogólnej teorii przejścia od rytuału do teatru (a przypuszczam, że w niektórych obszarach cywilizacji jednak takie przejście nastąpiło), zaprezentuję pewien schemat tego rytu. Jego elementy zostaną przywołane głównie z prac badawczych antropologów kultury i antropologów teatru.

Zacznę od pewnej konstatacji, która określa zasadniczą różnicę między rytuałem a teatrem, różnicę, jak się okaże, nie do usunięcia. O ile bowiem przedstawienie teatralne pokazuje (w sensie ogólnym: opowiada) wydarzenia podporządkowując je określonej kompozycji (poetyce), o tyle rytuał wyprzedza wydarzenia i w tym celu posługuje się własnym, sobie tylko właściwym porządkiem. Rytuał jest więc tym, co poprzedza rzeczywistość, teatr zaś przywołuje to, co już w rzeczywistości zaistniało; odnawia jej przebieg lub komplikuje go na tej zasadzie, że w różny sposób ustala powody i skutki tego przebiegu. Rządzi tu taka sama zasada, jak w różnicy między zaklęciem (inkantacji)[4] i słowem (pieśni) oraz gestem założycielskim (fundacyjnm, odnawiającym, błogosławiącym lub wyklinającym) i odtwarzanym obrazem (figuracją) tego gestu. Współczesne teorie performansu zdają się tego nie dostrzegać. Uważają za możliwe traktowanie przedstawienia (działania) jako rytuału, bazują na przekonaniu, że illokucja jest tożsama z perlokucją[5]. Tymczasem perlokucja jest właściwa rytuałowi (powołaniu do życia z wyprzedzeniem pojawiajacej się jako jego skutek rzeczywistości), natomiast jej przedstawienie „jakby była ona teraz właśnie aktem stwarzania" jest illokucją. Można oczywiście zastosować pewną „umowę spo-

[3] Najbardziej znaczące i bliskie istocie opracowywanych zagadnień z grupy kultur pozaeuropejskich, przywołanych przeze mnie, są – w kolejności odniesienia do tekstu – prace: M. K. Byrski, *Teatr najantyczniejszy*, „Pamiętnik Teatralny" 1–2, 1969; L. Buchalik, *Dogon ya-gali. Dawny świat Dogonów*, Żory 2011, J. D. Lewis-Williams, *L'art. rupestre en Afrique du Sud. Mystérieuses images de Drakensberg, traduit de l'anglais par Jean Clottes*, Paris 2003.

[4] Odwołuję się tu do badań i do teorii Bronisława Malinowskiego uznającego zaklęcie za element ceremonii wyprzedzającej rzeczywistość. Pisząc o magii wzrostu i dojrzewania *yamu,* antropolog wielokrotnie powraca do podstawy swego myślenia o ceremoniach magicznych, które polega na rozumieniu zaklęć i rytuałów jako uprzedzaniu kiełkowania, dojrzewania i zbiorów. zob. tamże,. *Ogrody koralowe i ich magia. Studium metoduprawy ziemi towarzyszących rolnictwu na Wyspach Trobrianda. Opis ogrodnictwa*, red. A. K. Paluch, przeł. A. Bydłoń, Warszawa 1986, s. 203–229. Takie samo twierdzenie dotyczące większych rytuałów religijnych i społecznych jest obecne wielokrotnie w: tamże, *Argonauci Zachodniego Pacyfiku. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców z Nowej Gwinei,* przeł. B. Olszewska-Dyoniziak i S. Szynkiewicz, przekład oprac. A. Waligórski, Warszawa 1987.

[5] Myślę tu przede wszystkim o podstawowej dla performatyki tzw. „pętli dodatniego sprzężenia zwrotnego pomiedzy dramatem społecznym a performansem estetycznym" Ryszarda Schechnera, który przeniósł na inne pole (widowiska) koncepcję Victora Turnera dotyczącą przechodzenia rytuału w powtarzalnąpokazywaną widzom ceremonię. zob. R. Schechner, *Performatyka*, dz. cyt., s. 96.

łeczną", wedle której akt teatralny jest rytuałem, ale z całą pewnością będzie taki rytuał zdarzeniem należącym już do innego porządku jako „rytuał dwa razy przedstawiony", zatem niespełniający podstawowej funkcji jako wydarzenia o charakterze fundacyjnym.

Co więcej, uczestnicy rytuału to osoby wtajemniczone w jego znaczenie i przebieg, mistowie, mistagodzy i *epoptes*; ich pozycja i znaczenie wynikają z powodu, dla którego w danym rytuale uczestniczą. W teatrze zaś – jeśli nawet przyjmiemy, że każdy uczestnik widowiska jest jego współtwórcą, a więc uparcie związemy widowisko z rytuałem, to pozycja wykonawcy (performera, aktora) i widza (czynnego uczestnika) są określane przez rodzaj konwencji, owej społecznej umowy, wedle której role ustanawiane są „każdorazowo inaczej" ze względu na rodzaj widowiska. W rytuale role są stałe, są niejako plemiennie i pokoleniowo dziedziczone. Przeprowadzenie rytuału jest bowiem utwierdzeniem prawiecznego porządku świata przez jego uprzednie przywołanie; w widowisku możemy co najwyżej być świadkami sposobu naprawy lub mozolnego przywracania utraconej harmonii poprzez przedstawienie unaoczniające dzieje tej pracy czy obrazujące stany, jakie jej towarzyszyły.

Rytuał oparty jest zawsze na podłożu materialnym, to znaczy wiąże się z obietnicą zaspokojenia potrzeby pożywienia, ciepła i schronienia. Dopiero na osiągnięciu pewności, że natura została w sposób właściwy i prawidłowy zaklęta, a więc niebawem spełni magię na nią nałożoną, mogą „powstawać na rytuale" lub „z niego wynikać" subtelne formy poznania, czyli religia, wiedza logicznie uporządkowana, kryteria oceny i świadomość społeczna[6]. Tym, co doprowadza do realizacji przyczynowo-skutkowego przebiegu rytuału (co jest jego wewnętrzną celowością), jest wiara w magię pozwalająca zjednoczyć ludzi uczestniczących w rytuale. Magia jest systemem wspólnej kontroli ustanowionej nad naturą, stanowi o całościowym postrzeganiu świata, w którym siły społeczności organizują się same, bez udziału świata nadprzyrodzonego. Mówiąc inaczej, w rytuale, wbrew temu, co potocznie uznaje się za oczywiste, związek z siłami zewnętrznymi (komunikacja z duchami zmarłych, z demonami, bóstwami, mocami natury) nie zachodzi. Takie obcowanie możliwe jest dopiero w ceremoniach religijnych lub obrzędach ekstatycznych. Rytuał tworzy się poprzez emocjonalną więź samych tylko ludzi podlegających magicznej wiedzy czarownika lub przygotowanego do tego mądrego starca. Nie należy w ogóle mieszać rytualu z szamanizmem, bo to zupełnie inna forma kontaktu z przyszłością – poprzez ekstrapolację własnej energii szamana (lekarza, kowala). I tylko w takim sensie możemy próbować ujmować ewentualne związki rytuału i teatru – sprowadzają rytuał do określonej czynności uprzedzającej porządek natury

[6] Za wzór powyższego myślenia biorę przede wszystkim rozważania Jamesa Frazera, których lapidarną formę zawiera *Wstęp* antropologa do *Argonautów Zachodniego Pacyfiku* Bronisława Malinowskiego, dz. cyt., s. 12–13.

ze względu na wspólnotę sił magicznych dostępnych ludziom jako uczestniczącej w rytuale zbiorowości. Rytuał wykonywany jest jednokrotnie, ponieważ w jego postaci nie ma przypadkowości i nie zmienia się jego cel. Ta zdecydowana jednokrotność podkreśla właśnie, że jest to wypróbowny system, jedyna stała rzeczywistość przeciwstawiana zmiennej naturze (przyrodzie).

Jasno stąd wynika, że teatr nie mógł właściwie w żaden sposób wyodrębnić się z rytuału: podobieństwo tych dwóch sfer zbiorowego działania jest pozorne – wynika jedynie z idei przydania każdej zbiorowości mocy twórczego działania podejmującego najważniejsze tematy określonej grupy. Prócz tego, w odniesieniu do rysujących się jeszcze możliwości wydobycia zewnętrznych podobieństw, trzeba zaznaczyć, że teatr, inaczej niż rytuał, nie wyprzedza natury i że widowisko nie jest jak on jednokrotne, lecz może być korygowane, modyfikowane lub popaść w niepamięć, może też być narzędziem ulotnych przekonań lub politycznego pojedynku. Na pewno nie poprzez formalne podobieństwo teatr, nawet archaiczny, zbliża się do rytuału. Nie jest wynikiem ewolucji rytuału, gdyż ten nie ewoluuje.

Powtarzane od dwóch stuleci przekonanie, że wraz z przemianami kultury nastąpiło pojawienie się substytucji ofiary, zgromadzenia uczestników i kapłana (nazwa tym przypadku rytuału wątpliwa) przez bohatera, chór i koryfeusza, utrwaliło dość wygodną, utylitarną koncepcję początków teatru. To, że archaiczne widowiska przedstawiały rekonstrukcję śmierci i odrodzenia Ozyrysa (Abydos, Egipt predynastyczny, ok. 4 tys. lat p.n.e.) lub mity heroiczne (najstarsza tragedia grecka), wcale nie dowodzi związku teatru z rytuałem – jest wprost przeciwnie: pokazuje zakorzenienie teatru w religii, a więc w systemie ponadrytualnym, opartym na zasadzie ustnego i gestycznego przekazu. To, że w widowiskach tak archaicznych nie wolno było przedstawiać ofiary, rozlewu krwi czy zarezerwowanych dla kapłana czynności ołtarzowych, świadczy raczej o sprzeczności z zasadą ewolucji i ujawnia rozłączność rytualnych ofiar i teatralnego (mimetycznego) ich przedstawiania.

Istnieją jednak określone struktury brzmieniowe (intonacyjne, rytmiczne, metryczne, akcentowe) oraz struktury ruchowe (impulsy, ruchy ciała, gesty, miny), które są wspólną własnością *homo sapiens*. Pojawiają się one zarówno w rytuałach, jaki i w widowiskach, stanowiąc ponadczasową, dziś także odczuwaną (a także rekonstruowaną) „archeotypologię powszechną”[7]. Stanowi ona zespół określonych łańcuchów genetycznych wyobraźni ludzkości i jest zespołem kodów reakcji na określone zjawiska natury, które nazywam „archetypami elementarny-

[7] Termin ten (*archetypologie générale*) wprowadzam za pracami Gilbera Duranda, zwłaszcza za wznawianym i uzupełnianym już przez pół wieku dziełem, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. L'introduction à l'archetypologie générale,* Paris 1960.

mi" związanymi z żywiołami: wodą, ogniem, ziemią i powietrzem[8]. W obszarze dynamicznej wyobraźni (*l'imaginaire*) gatunku, a także w zależnej od niej wyobraźni obrazowej (*l'imagination*), Gilbert Durand dostrzegł wspólne elementy znaczeniowe struktury arche typologicznej, opisując je w postaci geometrycznych figur koła, spirali, linii i tworząc w ten sposób esencjalny diagram schematów struktur brzmieniowych i ruchowych. Wydaje mi się, że niezwykle ważna metoda ujęcia podstawowych figur archetypologicznych ma jeszcze głębsze odniesienie: określone struktury pewnych zachowań człowieka mają tę właściwość, że niezależnie od miejsca na ziemi i okresu w dziejach ludzkości, konstruują wspólnotę doświadczenia (wspólnotę reakcji) na dany archetyp. Wspólnoty te będę nazywał konektywnymi, odwołując się do badań Jana Assmanna[9], jednak, ze względu na o wiele bardziej archaiczny obszar mych zainteresowań, w sposób istotny przeniosę ideę konektywności na zakres badań archetypologii.

Zarysowanie problematyki wspólnej dla rytuału i teatru wymaga podkreślenia rangi głosu, dlatego odwołałem się już do znaczenia intonacji i brzmienia oraz rytmu oraz instrumentacji głoskowej. Najdawniejszą i utrwaloną przez wszystkie czasy i we wszystkich przestrzeniach postacią głosu jest zaklęcie. Wśród dawnych i współczesnych plemion, dla których jedyną prawdziwą energią jest magia, moc zaklęcia przenosi siłę magiczną czarownika na konkretne przedmioty, miejsca, czynności. W tym „przeniesieniu" najważniejszą magiczną rolę pełni głos[10] – to właśnie on ma władzę nad rzeczami i zjawiskami. Słowa

[8] Trzeba dodać od razu, że przywołane tu żywioły nie są jedynie składnikami wyobraźni, jak chciał mistrz Durada, Gaston Bachelard, lecz stanowią dynamiczne elementy wyobraźni twórczej, stwarzającej, opartej na ciągłym komunikowaniu się z zapisanymi niejako w programie ludzkiego działania reakcji na stany zagrożenia ze strony tych żywiołów. O „genie wyobraźni" tak pojmowanym piszę dokładnie w książce *Rytualne źródła teatru. Obrzęd – maska – święto*, Kraków 2013, s. 17–22, a także wracam do tego zagadnienia w jej wielu rozdziałach.

[9] Struktura ta spaja społeczeństwo zarówno tu i teraz, jak i na przestrzeni czasu. Łączy ludzi tworząc „symboliczny świat znaczeń"; wspólny obszar doswiadczenia, oczekiwań i działań. Dzięki jej sile wiążącej jednostki uzyskują poczucie bezpieczeństwa i orientację w świecie. Spajająco działa nie tylko wprowadzenie określonego porządku praw i obyczajów, ale również powiązanie teraźniejszości z przeszłością. Tenże, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa 2008, s. 32.

[10] Najbardziej wartościowe badania na ten temat opisał, moim zdaniem, Bronisław Malinowski. Przeprowadził je dzięki bezpośredniemu kontaktowi z mieszkańcami (także czarownikami) Wysp Trobrianda opisując i później analizując rytuały wymiany darów *Kula*. Etnolog zanalizował liczne formuły magiczne i rozmowy z używającymi ich ludźmi podkreślając znaczenie umysłu (czyli intelegencji) mieszczącej się w krtani. Tubylcy pytani o miejsce przebywania umysłu pokazywali na krtań. Pamięć zaś, którą krtań może przekazać, ich zdaniem mieści się w brzuchu (a więc „głębiej"). Zob. tenże, *Argonauci Zachodniego Pacyfiku*, dz. cyt, t. 2, s. 523–526. Właśnie tego zdania „tubylców", tak precyzyjnie opisanego przez Malinowskiego, nie wolno nam zlekceważyć. Nie chodzi tu bowiem tylko o dawno opisywane przez etnografa plemiona, ale i o to, że znaczenie krtani jako źródła zaklęcia i inkantacji (łac. *incantatio* – zaczarowanie) jest podkreślane także przez sprawujących obrzędy

nucone, mówione, mruczane, krzyczane, onomatopeje i intonaty, zawsze zaczynają przebieg i nadają strukturę każdemu rytuałowi w jego formach prostych zwanych „impregnacją" (nasycenie rzeczy substancją głosu)[11] i złożonych, zwanych „transferencją magiczną"[12], opartych na obrzędach przeniesienia głosu na przedmiot lub człowieka, którego moc stanie się siłą twórczą i strażnikiem przebiegu rytuału.

Te inkantacyjne słowa zaklęcia, pojawiające się w określonym logicznym porządku, są powtarzane zawsze tak samo, choć wzbogaca się je o nowe znaczenia związane z zaklinaną właśnie rzeczywistością. Wyprowadzane są one z głębokich pokładów podświadomości i z pamięci dziedzictwa (ze świata przodków), wydobywając się jako strumień znaków w sferze rytuału – zyskują. Ten rodzaj wypowiadania słów będący ich wydobywaniem z głębin stanu emocjonalnego, antropolodzy teatru określili mianem *la manducation de la parole*[13]. Nie chodzi tu o słowa inne niż te, które rodzą się głębokiego porażenia bliskością tajemnicy, z lęku egzystencjalnego, który opanowuje powłokę całego organizmu i jest odczuwalny najpierw jako napięcie stymulujące splot słoneczny (*plexus solaris*) do reakcji. Miejsce to jest źródłem wszelkich pierwotnych, brzmieniowych – słownych i ruchowych – impulsów gestycznych[14]. Dopiero odpowiedź splotu słonecznego wywołuje konkretne doznania bólu, temperatury, napięcia i koloru emocji, a także strachu lub pożądania. Zarówno wypowiedziany dźwięk, jak i inicjalny gest wywiedzione zostają z reakcji splotu slonecznego.

Istotą rytuału jest to, że jego elementy (wypowiedzenia i czynności), mimo że powtarzają schemat utrwalonej struktury, realizują się zawsze jako nowe i wyłącznie sobie przynależne „tu i teraz", co oznacza, że zyskują sens właśnie w tworzonej przez siebie rzeczywistości, a nie w jakimś zewnętrznym systemie.

---

w innych częściach świata. W niektórych grupach muzułmańskich np. zanik głosu lub niemota albo brak nośnego brzmienia głosu uznawane jest za kalectwo lub kara; tak też mężczyzna na wyspach Trobrianda, który nie potrafi mówić lub mówi niesprawnie, jest uznawany za upośledzonego umysłowo – ponieważ upośledzona jest krtań, czyli miejsce umysłu (B. Malinowski, tamże, s. 521). Wzajemny układ korelacyjny pamięci i głosu (wypowiedzenia) z połączeniem brzucha i krtani jest zapewne najbardziej pierwotnym układem pokazującym fizjologię mówienia (śpiewania, zaklinania) opartą na oddychaniu głębokim (przeponowym) tożsamym z pobieraniem siły z pokarmu.

[11] Tamże., s. 517.

[12] Tamże., s. 519.

[13] Marcel Jousse, uczeń André Leroi-Gourhana, rozwinął myśli mistrza o związku aktu mowy z fizjologią i budową mózgu, odsłaniając sferę pierwotnych aktów wypowiedzenia jako wydobywanie (często intuicyjne, podświadome) stanów napięć i afektów drzemiacych od zarania w potencjale emocjonalnym gatunku. Takie pierwotne wybrzmiewanie tych stanów nazywa mandukacją. Tenże, *L'anthropologie du gest*, t. I: *L'anthropologie du gest*, Paris 1974, t. II: *L'anhropologie de la parole,* Paris 1975.

[14] O roli splotu słonecznego w generowaniu impulsów zachowań rytualnych i działań teatralnych pisałem w *Rytualne źródła teatru,* dz. cyt., s. 13 i w rozdzale zajmującym się przejściem od „archeogestu" do „kodu gestycznego" (s. 327–336).

Rytuał jest swoim własnym polem hermeneutycznym i właśnie w związku z tym nie może podlegać interpretacji. Jego funkcje znaczą tylko w ramach systemu, który one powołują do istnienia. Intonacje, brzmienia, inkantacje, zaklęcia, podobnie jak pierwotne gesty obronne, błogosławiące, przywołujące, odpychające, poniżające i uwznioślające, nakierowane są same na siebie i dopiero układ tych nakierowań jest w dalszej perspektywie realnością zaistniałego zdarzenia. Zdarzenie w rytuale bowiem to nie to, co widzimy lub co można opowiedzieć, ale to, co dzieje się w naturze na skutek spełnienia rytuału, a więc to, co zostanie osiągnięte przez kolejne czynności stanowiące ten rytuał właśnie.

Czynności ruchowe, podobnie jak wypowiedzi (w sensie „gestów słownych"), można podzielić na dwie grupy: pierwszą nazwę grupą „schizomorficzną", drugą „monomorficzną"[15]. Pierwsza stanowi zbiór gestów ruchu i gestów słownych będących znakami przecięcia, separacji, dzielenia przestrzeni na „swoją" (bezpieczną, znaną, chroniącą życie) i „obcą" (zagrażającą „swojej"). Grupa „monomorficzna" jest zbiorem zjednującym to, co obce, przez przeniesienie na „nie moje" mojego zaklęcia, czyli przez magiczne działanie impregnacyjne (oswojenie i naznaczenie przez dotyk, pocałunek, gest nałożenia rąk, objęcie, potarcie, podmuchania, polizanie itd.). Wykonanie takich gestów i użycie odpowiadających im gestów słownych jest oczywiście pierwotne (możemy je odnaleźć w kulturach dawnych uznawanych przez ignorantów za niecywilizowane) i ciągle aktualizowane w naszych codzinnych czynnościach; gesty, o których mowa, zarówno „schizomorficzne" jak i „monomorficzne", wytwarzają więź ponadczasową i pozaregionalną będącą źródłem „konektywnej struktury społecznej". Kiedy więc mówię, że dotykają mnie konkretne gest czy intonacja, które wywołują we mnie reakcję jednoznacznie obronną lub jednoznacznie akceptującą, to w ten sposób uznaję, że moje doznanie jest odnowieniem pradawnej więzi łączącej moje reakcje z reakcjami praprzodków, a zatem zostaję „udomowiony" w rytuale.

Zmierzam do tego, by wyrazić przypuszczenie, że właśnie pewien typ twórczości związanej z poszukiwaniami teatralnymi podejmowanymi w celu odnalezienia pozarytualnych sposobów przywołania rytuału, polega właśnie na docieraniu do owych „schizomorficznych" i „monomorficznych" struktur, oraz że do tego rodzaju poszukiwań służą przede wszystkim badania terenowe i praktyki indywiduacyjne (domagające się przejścia z obszaru *ratio* na obszar *sentia*)

[15] Pojęcia *momomorfii* i *schizomorfii* przejmuję z symbolologii Gilberta Duranda, który używał ich dla zobrazowania odpowiednio dziennych i nocnych struktur wyobraźni twórczej; pierwsze dotyczą spacjowania, rozdzielania znków, drugie – ich asocjacyjnego łączenia jak we śnie lub mistycznym objawieniu. Tenże, *Wyobraźnia symboliczna,* przeł. C. Rowiński, Warszawa 1982.

prowadzące do powstania wspólnoty „odczuwających podobnie”[16]. Jeśli więc można mówić o podobieństwie określonego rodzaju teatru (projektu, widowiska, spektaklu, *performance*) i rytuału, to nie w sensie historycznym, ale humanistycznym, czyli takim, który odpowiada na pytania: „po co człowiekowi rytuały, dlaczego i dziś są obecne”, „dlaczego to właśnie teatr jest miejscem (przestrzenią ludzi), w którym do rytuału wracamy”?

Aby rozważać możliwość przerzucenia pomostu pomiędzy rytuałem i teatrem, tym właśnie, o którym popularnie mówi się, że „jest rytualny”, należy wykreślić wspólną, oczywiście jedynie formalną, grupę elementów właściwej rytuałowi i widowisku struktury. Będzie to przede wszystkim nadanie określonego statusu przestrzeni, w której odbywają się działania, oderwanie jej od obiektywnego, zewnętrznego czasu i wprowadzenie jej w inny tryb temporalny dzięki odpowiednim rytmom, z reguły pulsującym. Konieczne jest również przywołanie przestrzeni performatywnej w tym sensie, że oglądający jest zarazem oglądanym, co najczęściej spełnia się w figurze koła lub w takim zespoleniu emocji widzów, że mają one wspólną oś jednoczącą uczestników przedstawienia (słup światła, punkt światła, centralny jak płonące ognisko totem). Widowisko nie jest oglądane, lecz realizuje się na wszystkich planach jego odbioru: dźwięków, światła, muzycznego rytmu, archetypowego gestu i inkantacyjnego słowa. To właśnie sprawia, że jeśli teatr w jakiś sposób odpowiada rytuałowi, to wtedy, kiedy performacje (działania) są aktami odpowiadającymi kolejnym etapom rytu przejścia: separacji, marginalizacji i włączenia[17] i że aktorzy (performerzy) wzdudzają w sobie energię wyradzającą z ich wnętrza stany uzewnętrzniane przez archeogesty i archeobrzmienia.

W przedstawionym tekście nie odwołuję się ani do ceremonii, ani do obrzędu. Traktuję rytuał jako odrębną i podstawową formę doniosłego aktu wyprzedzania skutkowości w naturze i życiu społeczeństwa. Do jego spełnienia powo-

[16] Jakkolwiek przywołana przeze mnie kategoria „znaczącego elementu spełniającego się na poziomie struktury, którą współtworzy” przypomina teorie funcji jako dynamicznej cząstki składowej systemu w antropologii Emila Durkheima, to jednak w moim odczuciu należy wyjść poza aspekty strukturalne funkcji i odnieść jej isnienie do procesu zawiązywania społeczności (grup, klanów, zespołów) konektywnych; ważniejsze od „roli” funkcji jest przecież jej inicjujące wspólnotę znaczenie.

[17] Ten ostatni etap można uznawać za poznawczy efekt przedstawienia; przebycie rytuału, to znaczy przejście przez fazę odosobnienia (w miejscu oddzielonym od codzienności), liminalności, czyli progowego poczucia odrębności w stanie przemiany (odpowiadało by to samemu widowisku właśnie) i włączenia (agregacji) jako utworzenia wspólnoty „wiedzących więcej po doświadczeniu” może się skonkretyzować w teatrze poprzez powołanie do istnienia wspólnoty tworzącej się na zasadzie konektywnej: uczestnik przedstawienia dostąpił niejako wtajemniczenia w świat (także w wiedzę), jaki poznał w trakcie działań teatralnych. Odwołuję się do nauki Arnolda van Gennepa wyrażonej w *Les rites de passage*, Paris 1907 oraz do: Victor Turner, *Liminalność icommunitas*, przeł. E. Dżurak, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2004.

łany jest czarownik – osoba będąca źródłem wiedzy o całości świata, która zdolna jest poruszyć najgłębsze pokłady archeogestów i pierwotnych intonacji towarzyszącej mu zbiorowości.

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest znaczeniu ważnych zjawisk w kulturze, które ze względu na religijne znaczenie gestu i zachowania oraz na ich powtarzalność wiążemy z rytuałami. W metodzie fenomenologicznej autor upatruje możliwość śledzenia procesu przemian archaicznych zjawisk i ich odnawiania; przemiany te są związane ze sposobem użycia narzędzi, wprowadzaniem do rytuału innowacyjnej muzyki i śpiewu bedących nowymi systemami komunikacji. Najważniejszą cechą tych zjawisk jest ich rytualność, która stała się podstawą widowiska teatralnego. Sprawy komplikują się jednak we współczesnej Europie: zagubiono lub zniszczono dawne rytuały na skutek powszechnej karnawalizacji świata Zachodu. Zniszczona została transcendentna więź z wyższym światem, z innym światem. Zniknęła dawna „boska" inspiracja. W opuszczone miejsce wniknął teatr, który odwołując się do podstawowych kultów i rytuałów człowieka (misteriów śmierci i odrodzenia, metamorfozy na etapach życia oraz ofiary zwierzęcia), wprowadził substytucję skaryfikacji. Jest ona w stanie uruchomić przestrzenie archaicznej empatii w sytucjach granicznych, zwłaszcza dotknięcia śmierci.

Summary

The article is an attempt to present the most significant phenomena in the area of human culture. Its main subject is ritual behaviours and gestures. The author sees the phenomenological method as a vehicle for the presentation of processes, matters and phenomena of their dynamic changeability as well as an innovation resulting from the introduction of tools, music and songs as a communication systems. The most significant issues in the group of messages are ritual, ceremony and festive spectacle which, being the repetitious rituals, become the basis of a theatrical performance. All this seems to have been lost in the culture of modern Europe which brought all great rituals of the past to the common denominator of carnavalisation and depraved them of the divine inspiration. In the place of divinity of ancient ritual there comes modern theatre as the sacrificial substitution of a ritual. Thus the primitive cults of vegetation and rebirth of the nature as well as animal sacrifice became the basis of the theatre as a transfer of the ritual into spaces abandoned by the divine element and trigger archaic empathy in critical moments, in particular in the face of the mystery of death.

Włodzimierz Szturc – jest pracownikiem Uniwersytetu Jagiellońskiego (Katedra Teatru i Dramatu na Wydziale Polonistyki) oraz PWST w Krakowie, Wydział Aktorski). W ubiegłych latach wykładał w Uniwersité François Rabelais w Tours i w Institute des Civilizations Orientales w Paryżu (Francja). Przedmiotem jego badań jest literatura XIX wieku, teatr polski i powszechny oraz mity i rytuały odległych kultur; im właśnie poświęcona jest wydana przez Wydawnictwo PWST książka *Rytualne źródła teatru. Obrzęd – maska – święto*. (2013). Jest autorem 13 autorskich monografii związanych z wyobraźnią twórczą, antropologią teatru, filozofią i poetyką dramatu (m.in. *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX w., Mitoznawstwo porównawcze* (współautorstwo z Markiem Dybizbańskim), *Archeologia wyobraźni, „Faust" Goethego, Ku antropologii romantycznej, O obrotach sfer romantycznych, Ironia romantyczna, Osiem szkiców o ironii,* autorem cyklu studiów o wrażliwości: *Moje przestrzenie,* o namiętności: *Nowe przestrzenie* i o wybrzmiewaniu istnienia: *Dotkliwe przestrzenie. Studia o rytmach śmierci* (2015). Wydał liczne artykuły w pismach francuskich i belgijskich oraz książkę po angielsku (*The Short History of Polish Literature*,1997*).* Opublikował wiele szkiców, recenzji oraz artykułów z dziedziny literaturoznawstwa i wiedzy o teatrze. Jest współredaktorem kilku serii naukowych i pism literacko-naukowych. Wydał kilka sztuk teatralnych, wystawionych w polskich teatrach zawodowych. W 2015 roku w Białymstoku wydane zotały jego dramaty pod wspólnym tytułem *Trauma*. Jego prace związane z teatrem dotyczą nie tylko dramatopisarstwa, pracy dydaktycznej na uczelniach artystycznych, ale też dramaturgii i opracowania tekstu na scenę (np. *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego dla Teatru Współczesnego w Szczecinie, sztuki Ghelderodego i Kleista dla teatrów w Krakowie).

Agnieszka Pietkiewicz

RYTUAŁ I JEGO RECEPCJA W POLSKIM TEATRZE INSPIRUJĄCYM SIĘ TWÓRCZOŚCIĄ JERZEGO GROTOWSKIEGO I WŁODZIMIERZA STANIEWSKIEGO

Pytania o związek rytuału i teatru, a także próby ponownego złączenia tych dwóch obszarów, podejmowane były przez wielu twórców teatralnych drugiej połowy XX wieku (Antonin Artaud, The LivingTheatre, Peter Brook, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski). Podstawowy problem poszukiwań dotyczył tego, czy w ogóle jest możliwe, aby przedstawienie teatralne zamieniło się w obrzęd, a jeśli tak, jakie warunki powinny zostać spełnione.

Najczęściej eksperymenty artystów prowadziły do stworzenia teatru uczestnictwa lub współobecności, to znaczy teatru, w którym zacierała się granica pomiędzy aktorami a widownią, w której widz ingerował w przedstawienie, a nawet inicjował akcje teatralne na podobnych prawach co twórcy. Ten rodzaj zatarcia granic stał się charakterystyczny dla twórczości spod znaku zwrotu performatywnego[1] (termin Eriki Ficher-Lichte).

Inną interpretację tego,na czym mogłaby polegać rola widza w przedstawieniu, które pretenduje do bycia czymś więcej niż wydarzeniem artystycznym, dostarczył nam Jerzy Grotowski (1933–1999) – wybitny reżyser, założyciel Teatru Laboratorium i Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Według Grotowskiego:

> Widz, oddalony w przestrzeni, postawiony w sytuacji kogoś, kto jako obserwator nie jest nawet akceptowany, kto pozostaje jedynie w położeniu obserwatora, jest w stanie rzeczywiście współuczestniczyć emotywnie, gdyż w rezultacie może odnaleźć w sobie prastare powołanie widza. (…) Powołanie widza – to być obserwatorem, ale i więcej – być świadkiem. Świadek nie jest kimś, kto wszędzie wtyka swój nos, kto usiłuje być najbliżej czy też wtrącać się w działania innych. Świadek trzyma się nieco na uboczu, nie chce się wtrącać, pragnie być przytomnym, zobaczyć co się dzieje, od początku do końca i zachować w pamięci; obraz zdarzeń winien pozostać w nim samym[2].

Grotowski doszukiwał się potencjału rytualnego nie tyle w akcie dokonującym się pomiędzy wykonawcą a widzem, co w akcie samego wykonawcy. Wierzył, że

---

[1] Zob. E. Fischer-Lichte *Estetyka performatywności*, red. W. Baluch, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków, 2008.

[2] *Teatr a rytuał*, w: *Teksty zebrane. Grotowski*, Warszawa 2012, s. 359.

akt aktorski oparty na precyzyjnej strukturze fizycznej może stać się źródłem wewnętrznej przemiany prowadzącej do świętości:

> Aktor dopełnia publicznie aktu prowokacji wobec innych poprzez prowokację wobec siebie samego; jeśli wykracza poza swoją maskę codzienną i przez eksces, przez profanację, przez niedopuszczenie świętokradztwa usiłuje dotrzeć do rzeczywistej prawdy o sobie – wówczas pozwala na powstanie podobnego procesu w widzu. Z chwilą gdy nie demonstruje swego ciała dla podbicia go w cenie, lecz gdy uwalnia je od wszelkiego oporu wobec bodźców duchowych, gdy je spala, gdy je niejako unicestwia – z tą chwilą nie sprzedaje już swego organizmu, ale ofiarowuje go, powtarza gest odkupienia, osiąga coś zbliżonego do świętości[3].

Grotowski porównywał aktora do męczennika, który miał uczynić ze swego ciała ofiarę. Nagrodą dla wykonawcy było osiągnięcie aktu całkowitego – stanu, w którym ciało przekraczało poczucie dwoistości.

Grotowski nie uważał się za wyznawcę jakiejś jednej religii, a jednak całą jego twórczość, a szczególnie ostatni jej etap, można zinterpretować jako dążenie do wskrzeszenia za pomocą sztuki teatru i technik źródłowych, kogoś na kształt eliadowskiego człowieka religijnego[4]. Przypomnijmy:

> Człowiek religijny bierze na siebie specyficzny sposób istnienia w świecie, który – niezależnie od historycznych form przejawiania się religii – zawsze jest rozpoznawalny. Niezależnie od tego, w jakim kontekście historycznym znajduje się *homo religiosus*, zawsze wierzy w istnienie rzeczywistości absolutnej, w istnienie *sacrum* transcendującego świat, lecz zarazem objawiającego się światu, uświęcającego go, sprawiającego, że staje się on rzeczywisty. *Homo religiosus* wierzy, żeżycie ma sakralne początki i że istnienie człowieka w takim stopniu realizuje wszystkie tkwiące w nim możliwości, w jakim stopniu jest ono istnieniem religijnym, to znaczy mającym udział w jednej rzeczywistości[5].

W okresie zwanym Teatrem Źródeł (1976–82) Grotowski szczególną uwagę poświęcił poszukiwaniom archaicznych technik rytualnych i ich narzędziom (pieśniom, sposobom poruszania się, rytmizacjom). Udał się na Haiti (1979), gdzie poznał grupę artystów Saint-Soleil zakorzenioną w tradycji *voodoo*. W tym samym roku w Nigerii odwiedził ziemię Jorubów uznawaną za kolebkę praktyki woduistycznej, a potem odbył wyprawę na Białostocczyznę do polskiej wioski Wierszalin, miejsca, w którym mieszkał „prorok Ilja”[6]. Kolejne wyprawy odbyły się zimą 1980 roku. W Meksyku spotkał plemię Huiczoli i ich rytuał pey-

[3] Tamże, s. 255 i 256.

[4] Por. M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999.

[5] Tamże, s.167–168.

[6] Zob. W. Pawluczuk, *Wierszalin. Reportaż o końcu świata*, Kraków 1974, a także: W*ierszalin. Reportaż o końcu świata trzydzieści lat później*, Białystok 1999.

otlowy[7], a w Indiach poznał baulów zamieszkujących tereny Bengalu Zachodniego. Była to jego osobista wyprawa w te obszary, które rumuński religioznawca Mircea Eliade mógłby uznać za zamieszkałe przez społeczności pierwotne.

W ostatnim okresie swej twórczości w Pontederze(1985–1999), zwanym sztuką jako wehikułem, Grotowski zajmował się już tylko perspektywą wykonawcy. Główny cel tego etapu pracy ogniskował się wokół nauki rytualnych pieśni wibracyjnych pochodzących z Haiti, Zachodniej Afryki i kręgu afrykańsko-karaibskiego. Pieśni te posiadały szczególny walor, były bowiem, zdaniem Grotowskiego, wraz z innymi elementami *Akcji* (ostatniego jego dzieła), narzędziem umożliwiającym pracę nad, jak się wyraził, „ciałem, sercem i głową osób działających"[8], podczas której dokonywała się przemiana energii w człowieku o charakterze jakościowym, a nie ilościowym[9].

W sztuce jako wehikule ciało aktora było niczym eliadowskie „centrum świata"[10] – drabina jakubowa, za której pomocą człowiek łączy się z *sacrum*. Eliade wiąże miejsca święte, a także ciało człowieka ze zdolnością do zerwania z homogenicznością przestrzeni i wytworzenia „otworu"[11] umożliwiającego przejście od jednego świata do innego. Człowiek religijny dokonuje homologizacji mikro- do makroświata. Według filozofa ciało ludzkie, podobnie jak przestrzeń świątyni, zaopatrzone jest w „otwór" umożliwiający „przejście z jednego sposobu bycia do drugiego, z jednej sytuacji egzystencjalnej do drugiej"[12]. Poszukiwania Grotowskiego w ramach sztuki jako wehikułu można porównać do tworzenia takiego „otworu" za pomocą precyzyjnie zmontowanych działań, tekstów i pieśni opierających się na rzemiośle aktorskim.

Grzegorz Ziółkowski, powołując się na rumuńskiego filozofa, tak podsumowywał poszukiwania Grotowskiego:

> Mircea Eliade pisał: „Można osiągnąć wyjście z czasu przebywając go w przeciwnym kierunku (»pod prąd« [...]), tzn. przywracając pierwotny »moment«, który wprawił w ruch egzystencję pierwotną, znajdującą się u podstawy całego cyklu transmigracji, »egzystencję zalążkową«". Uważam, że w pracach Grotowskiego dominował taki właśnie ruch wstecz – ku własnemu początkowi, w którym tli się iskra transcendencji, zapisana w nas niczym pamięć gatunku[13].

[7] Peyotl to gatunek kaktusa o właściwościach halucynogennych zwany też Jazgrza Williamsa.
[8] *Od zespołu teatralnego do Sztuki jako wehikułu*, w: *Teksty zebrane. Grotowski*, Warszawa, 2012, s. 841.
[9] Por. T. Richards, *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Londyn–New York 2008, s. 7.
[10] *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, s. 142.
[11] Por. tamże, s. 29.
[12] Por. tamże, s. 148.
[13] G. Ziółkowski, *Guślarz i eremita. Jerzy Grotowski: od wykładów rzymskich (1982) do paryskich (1997-1998)*, Wrocław 2007, s. 23.

Twórczość Grotowskiego pozwala jasno odpowiedzieć na pytanie, czym był dla niego rytuał. Bardzo dobitnie sformułował to Antonio Attisani w swej książce[14]: „Rytuał nie jest uzależniony od zawartych w nim środków religijnych, to doświadczenie, które produkuje doświadczenie, to miejsce precyzyjnie skonstruowane (…)"[15]. Funkcją rytuału jest więc to, czego doświadcza wykonawca, coś, co można określić jako rodzaj wewnętrznego ruchu. Ruch ten w przypadku twórców Workcenter zmienia jakość energii w człowieku i jakość percepcji otaczającego świata.

Obok działalności Grotowskiego, drugim ważnym odniesieniem dla współczesnego polskiego nurtu laboratoryjnego pozostaje twórczość Włodzimierza Staniewskiego (ur. 1950), założyciela Europejskiego Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice".

Jeżeli próbować zdefiniować, jaki jest stosunek Staniewskiego do rytuału, można powiedzieć, że jest on pretekstem do zbudowania czegoś nowego, czegoś co wydarzy się tu i teraz w przestrzeni, w której działają aktorzy, pomiędzy nimi, widownią i otaczającym światem. Rytuał jest więc śladem, tropem, z którego wyciąga się, jak nitki, poszczególne elementy: pieśń, ruch, opowieść, którą można przyswoić w spektaklu i utkać z nich coś żywego.

W spektaklach Staniewskiego odnajdujemy nawiązania do rodzimego kręgu kultury słowiańskiej, ale także do kultur bardziej odległych takich, jakimi wypełniony był świat starożytnej Grecji. Społeczności te charakteryzowało coś, czego Staniewski od początku poszukiwał dla swojego teatru, ich życie przesiąknięte było rytmem wyznaczanym przez naturę, otaczający świat, którego człowiek jest małą cząstką. Dla Staniewskiego kluczowa jest idea wzajemności, która polega na dostrojeniu się aktorów do swoich partnerów i otaczającego ich świata. Ideę tę odnajdujemy w życiu społeczności żyjących w zgodzie z naturą,gdzie wierzenia i obrzędy im poświęcone mieszają się z powszedniością dnia codziennego.

„Gardzienice" rozpoczęły swoje poszukiwania teatralne od podróży, w ten sposób zaszczepiły na polskim gruncie swoistą modę na wyprawianie się w celu poznawania innych społeczności. Wyprawom tym towarzyszyła wymiana materiałów (pieśni, sposobów ruchu, instrumentów, opowieści), na podstawie których powstawały później spektakle. W *Gusłach* (1982) – drugim spektaklu tego zespołu – Staniewski inspirował się obrzędem Dziadów odprawianym „na Litwie, w Prusach i Kurlandii w czasach pogańskich, ale także w starożytnej Grecji jako uczta kozła"[16]. Struktura spektaklu *Żywot protopopa Awwakuma* (1983) inspirowana była z kolei prawosławnym nabożeństwem. Tadeusz Kornaś zwrócił uwagę, że spektakl ten narodził się „z naturalnego rytmu przebywania z or-

[14] Por.A. Attisani, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Mediolan 2006.

[15] Tamże, s. 58.

[16] Por. L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych*, Gdańsk 1999.

todoksyjną społecznością wsi”[17]. W kolejnych przedstawieniach podróże pozostały ważnym kontekstem artystycznej poszukiwań, podczas których artyści odnajdywali szczątki dawnego świata i dawnych obrzędów (np. w spektaklu *Metamorfozy* Maciej Rychły wraz z Tomaszem Rodowiczem stworzyli muzykę opartą na zapisach wyrytych na kamieniach).

Spektakle „Gardzienic”, choć nie pretendują do bycia obrzędem, oddają jego atmosferę. Dawne obrzędy pozostają źródłem inspiracji artystycznej, źródłem, które pozwala zbudować w spektaklu charakterystyczną dla rytuału atmosferę nasycenia świata: „Spektakl powinien stwarzać zawirowanie w otaczającej rzeczywistości”[18]. Leszek Kolankiewicz opisując przedstawienie *Carmina Burana* posłużył się terminem „rzeczywistości zagęszczonej”[19], to znaczy nasiąkniętej znaczeniami, symbolami i odniesieniami, które niekoniecznie docierają do odbiorcy w swym pełnym kształcie, a wręcz lepiej, jeśli widz „podda się strumieniowi dźwięków i obrazów, teatralnej poezji. Niech mu zaszumi w głowie. Jak tęgie wino, od którego zaczęła się piękna i tragiczna historia Tristana i Izoldy, i króla Marka”[20]. Podczas spektakli widz ma więc szansę poddać się fali kreowanej przez twórców, doświadczyć czegoś, co zakłóca normalne odczucie czasoprzestrzeni, załamuje ją po to, by potem powrócić do „normalności”.

Twórczość Grotowskiego, a szczególnie *Akcja*, pokazuje, w jaki sposób precyzyjna struktura, wyposażona w odpowiednie narzędzia (elementy dawnych rytuałów i rzemiosła aktorskiego) może stać się podstawą nowego rytuału, który prowadzi do przemiany wykonawcy, u Staniewskiego rytuały i dawne wierzenia pozwalają zbliżyć codzienność do świata magicznego.

Oba horyzonty myślenia odbijają się w twórczości polskich teatrów inspirujących się dokonaniami tych twórców. Dialog artystów z różnymi formami rytuałów przybiera rozmaite kształty: z jednej strony artyści dążą do stworzenia spektakli, które nosiłyby znamiona rytualnej struktury (podobnie jak *Akcja*), to znaczy takiej, która staje się dla nich źródłem wewnętrznego przeżycia, aktu pamięci (Teatr ZAR), a nawet aktu wiary (Schola Teatru Wegajty), z drugiej, czerpią materiały do swych spektakli zakorzenione w istniejących obrzędach małych społeczności (Teatr Pieśń Kozła) lub wpisują swoją praktykę teatralną i służą swoją praktyką rytmowi obrzędowemu (Teatr Węgajty).

[17] T. Kornaś, *Aktor postgrotowski*, w: *Portret aktora – EinSchauspielerporträt*, red. A. R. Burzyńska, Szczecin 2014, s. 47.
[18] Cyt. za T. Kornaś.
[19] Por. L. Kolankiewicz, *Muzyczna struktura mitów*, w: *Wielki mały wóz*, Gdańsk 2001, s. 121.
[20] Tamże.

Rekonstrukcja rytuału

Schola Teatru Węgajty powstała w 1994 roku w ramach Stowarzyszenia Teatr Wiejski „Węgajty" i Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych w Olsztynie. Zespół tworzy międzynarodowa grupa profesjonalnych śpiewaków, aktorów, muzyków, plastyków, teatrologów i muzykologów, którym przewodzi Wolfgang Niklaus.

Działalność Scholi skupia się na praktykowaniu chorału gregoriańskiego i konfrontowaniu go z żywą tradycją liturgii. Według Tadeusza Kornasia – badacza, który najdogłębniej poznał i opisał pracę tego zespołu[21], unikatowość tego przedsięwzięcia polega na próbie włączenia dramatu liturgicznego ponownie do liturgii, z obecnością kapłana i wiernych. Takie próby nie pojawiały się od czasów soboru trydenckiego, który wyparł dramatyzacje ze struktury mszy.

Początkowo Schola postawiła sobie zadanie dokonania rekonstrukcji dramatu liturgicznego wewnątrz liturgii. Niemożliwe jest jednak, jak wiadomo, wskrzeszenie dokładnego kształtu tego zjawiska, z czego zdawali sobie sprawę artyści. Powodów tego jest wiele, chociażby fakt, że liturgia jest dziś prowadzona w językach narodowych, Schola zaś używa łaciny. Dawniej dramat liturgiczny wystawiany był przez grono wierzących, dziś zespół tworzą artyści i naukowcy, którzy różnie ustosunkowują się do kwestii wiary. Działania Scholi są rodzajem artystycznej rekonstrukcji i poszukiwaniem współczesnego kształtu tego, jak mogłoby wyglądać włączenie dramatów w żywy rytuał, którym jest liturgia[22]. Michał Siciarek – muzykolog i współtwórca Scholi – zadaje jednak ważne pytanie:

> […] czy my dążymy do tego, żeby w ten sposób liturgia teraz wyglądała, czy przyjmujemy do wiadomości, że tego się nie da zrobić, ponieważ wszyscy się tej łaciny nie nauczą, nikt nie będzie cztery godziny dziennie się modlił. Jakby już chciał... Możemy tylko dać komuś inspirację, dać świadectwo historii, w ten sposób, żeby kto chce brał z tego to, co jest sztuką, kto chce, brał z tego to, co jest przeżyciem religijnym, a kto chce brał z tego coś, co jest ogólnym, duchowym wzbogaceniem. To jest pytanie, na które każdy, kto śpiewa chorał albo kto zajmuje się teatrem liturgicznym, musi sobie odpowiedzieć. Optymalnym rozwiązaniem jest to, co robi Schola, ale to wymaga niesamowitego poświęcenia i zrobienia swego rodzaju zakonu. Jest to pewnego rodzaju zakon aktorów liturgicznych, którzy swoje życie podporządkowują temu. Dużo takich zakonów prawdopodobnie, ze względów praktycznych, nie będzie[23].

Projekt Scholi zdecydowanie wykracza poza bardzo szerokie ramy tego, co można uznać za zjawisko teatralno-muzyczne. Dramatyzacje Scholi nie są tylko

[21] Zob. T. Kornaś, *Schola Teatru Węgajty. Dramat Liturgiczny*, Kraków 2012.

[22] Por. dyskusję na ten temat: *Dramat liturgiczny dzisiaj. Wątpliwości, nadzieje, wizje. Zapis spotkania w KIKu*, „Konteksty", nr 2, 2007, s. 19–31.

[23] Tamże, s. 22.

wydarzeniem artystycznym, dla wiernych i części wykonawców mają wymiar pozateatralny, stają się częścią modlitwy. Siciarski sugeruje nawet, że twórcy tworzą swoisty rodzaj zakonu. W tym kontekście zasadne są pytania które postawił także Rafał Huzarski w artykule poświęconym *LudusPassionis*: „*LudusPassionis* odbyło się? Zostało wykonane? Odprawione? Mówimy o nabożeństwie czy o teatrze? Czy została przekroczona granica między realną akcją a jej teatralną imitacją?[24]". W przypadku Scholi Teatru Wegajty mamy do czynienia ze szczególnym stosunkiem do tradycji i konkretnego obrzędu, którym były inscenizacje dramatów liturgicznych. Tradycja za pomocą środków teatralnych, muzycznych, a także wiedzy zapisanej w księgach zostaje na nowo wskrzeszona. Inscenizacje dramatów liturgicznych mają wartość artystyczną, ale to, co wydaje się oryginalne w tym zjawisku, to fakt, że Schola otwiera możliwość wejścia uczestników i wykonawców w głąb przedstawianej struktury. Być może Scholi, dzięki prawdziwemu zaangażowaniu większości widzów, udaje się powrócić do jednej z pierwotnych funkcji teatru, którą była obrzędowość? Ewangelie dla wiernych stanowią wspólną matrycę wyobrażeń, powszechnie rozpoznawalnych. Być może następuje tu to, co Grotowski uznał za niemożliwe, a mianowicie wskrzeszenie rytuału za pomocą teatru wspólnego dla widzów i wykonawców poprzez odwołanie się do wspólnych wyobrażeń.

Przyswoić rytuał

Grotowski uważał, że pieśń tradycji jest rodzajem narzędzia służącego do połączenia człowieka z „pierwotną energią"[25], lub „dawnym ciałem"[26]. Pieśń jako narzędzie precyzyjnie wyszlifowane umożliwiało odkrycie w sobie śladów swojego przodka, a nawet dotarcie do kogoś, kto jako pierwszy dał życie pieśni. Pieśń, podobnie jak taniec czy rytm wywiedzione z tradycyjnych źródeł, może być, zdaniem Grotowskiego, jak *Jantra* (w sanskrycie) lub *organon* (po grecku) – „narzędziem bardzo subtelnym"[27]. Narzędzia te umiejętnie używane mają moc wpływania na wnętrze człowieka i kształtowania jego percepcji.

Dla Jarosława Freta, twórcy Teatru ZAR działającego we Wrocławiu od 1999 roku, pieśni sięgające wielu pokoleń wstecz, śpiewane w trakcie spektakli tego zespołu, skrywają pamięć o całych pokoleniach ludzi, a czasem, tak jak w przypadku warstwy muzycznej spektaklu *Armine Sister*, o historii narodu ormiańskiego. Pieśń, od której teatr działający w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego, zapożyczył swoją nazwę, jest pogrzebową pieśnią śpiewaną od ponad dwóch tysięcy lat przez lud Swanów zamieszkujących Kaukaz. Jest to pieśń, która po-

[24] Zob. R. Huzarski, *LudusPassionis. Świadectwo Pasji*, „Didaskalia", nr 59–60, 2004, s. 68.
[25] Por. *Teksty zebrane. Jerzy Grotowski*, *Tu es le fils de quelqu'un*, tamże, s. 803.
[26] Tamże.
[27] Tamże, s. 806.

siada funkcję rytualną, towarzyszy zmarłemu w obrzędzie przejścia (termin Arnolda van Gennepa), jaką jest jego ostatnia podróż – z ziemi do świata zmarłych. Zachowała się w pamięci pokoleń dzięki przekazowi ustnemu, nie istnieje jej zapis nutowy, z pamięci wymazało się także znaczenie poszczególnych sylab, pozostała jednak melodia i głosy, harmonie, a także jej funkcja. Zar ewoluował wraz z kolejnymi generacjami, które dodawały coś, zmieniały, dlatego można uznać, że jest żywym świadectwem nie tylko historii tego ludu, ale też osób, które tę pieśń nawet w niewielkim stopniu kształtowały. Fret wraz ze swoich zespołem nauczyli się zaru bezpośrednio od rodziny Pilpanich. W *Uwerturze*, pierwszej części *Tryptyku Ewangelie dzieciństwa*, zar wyśpiewany zostaje pod koniec spektaklu. Pieśni towarzyszy ciemność,słychać także odgłosy kopania grobu. W stosunku do oryginału w pieśń wplecione zostały także głosy żeńskie. Do spektaklu przeniesiona została więc nie tyle konkretna struktura rytuału pogrzebowego ze Swanetii, co jej kontekst i pamięć o tym rytuale. Dla Freta wyśpiewanie zaru jest okazją do odnowienia rytuału pamięci. Odśpiewaniu tak samo, jak w oryginalnym kontekście pieśni musi towarzyszyć dedykacja[28]. Pamięć w tym przypadku wystarcza, by rytuał odbył się na nowo. W tym momencie struktura spektaklu staje się matrycą, w którą artysta wpisuje swoją dedykację, swe pytania, swe wątpliwości. Podczas śpiewu może pojawić się wspomnienie kogoś bliskiego, kto odszedł.

Podczas jednej z rozmów przeprowadzonych przeze mnie[29], Fret opowiadał o swoim dziadku, który należał do gildii śpiewaków. Artysta wspominał, że jego pierwszym głębokim doświadczeniem muzycznym (ale na pewno też przekraczającym muzykę) był moment podczas pogrzebu swego dziadka, w trakcie którego w chórze głosów nie mógł usłyszeć głosu swej bliskiej osoby. Zamiast tego wybrzmiała cisza pozostawiona wraz z jego śmiercią.

Znamienne jest, że dzisiaj Teatr ZAR wykonuje pieśń zar podczas pogrzebów swoich bliskich, a także swych przyjaciół. Tradycja śpiewu zar, którą przejął Fret, stała się w ten sposób jego własną tradycją, została przyswojona.

Rytuał jako materiał twórczy

Inny rodzaj dialogu z formami rytualnymi odnajdujemy w twórczości Teatru Pieśń Kozła założonego we Wrocławiu przez Grzegorza Brala i Annę Zubrzycką[30] w 1996 roku. Podczas swojego wystąpienia w trakcie konferencji *Practising*

[28] Dla Pilapanich, co podkreślał twórca Teatru ZAR, istotne było, aby nawet w procesie nauki pieśni, zadedykować ją komuś. Rodzina Pilpanich zadedykowała ją swoim wrogom, gdyż bałasię, że jej odśpiewanie poza kontekstem ceremonii pogrzebu może sprowadzić nieszczęście.

[29] Odwołuję się tu do rozmów nagranych przeze mnie w trakcie zbierania materiałów do pracy magisterskiej poświęconej spektaklowi *Ewangelie dzieciństwa*.

[30] Aktora nie pracuje już z teatrem.

Tradition in Performer Training A Critical Approach (28–31 stycznia 2016, Wrocław) Zubrzycka wspominała, że kluczowym doświadczeniem było dla niej spotkanie kobiet w Epirze (na granicy Grecji i Albanii), „które zajmują się lamentacjami polifonicznymi w trakcie pogrzebów". Również dla Grzegorza Brala było to ważne spotkanie:

> Tam spotkałem się z lamentami, które miały w sobie moc prowokowania w ludziach płaczu bez względu na to, czy tego chcieli, czy nie. Ból przekazywany był głosem. Kobiety tak głęboko doświadczały cierpienia, że w pewnym momencie zaczynały lamentować wierszem[31].

Na początku spektaklu Kroniki. Obyczaj lamentacyjny znajduje się scena inspirowana tymi spotkaniami i podróżami. Aktorki (Zubrzycka i Maria Sendow) wykonują lament i przeplatają go z tekstem poematu Gilgamesz. Lament z jednej strony jest przerażający (krzyki, zawodzenia), z drugiej, głównie ze względu na walory muzycznej kompozycji, nie można odmówić mu piękna. „Można powiedzieć, że Bral wykorzystując lament w swym spektaklu posłużył się techniką »transferu energetycznego«"[32], która polegała na wywołaniu uczuć w widzach. Lament aktorek, ich śpiew i płacz mieszający się z wypowiadanymi w niezrozumiałym języku zaklęciami jest fizycznie odczuwalny.

Czy w tej scenie zachowuje się jednak choćby cząstka rytuału, którym artyści inspirowali się tworząc przedstawienie? Wydaje się, że w przypadku Teatru Pieśń Kozła materiał zapożyczony podczas wypraw nie tyle jest źródłem osobistej praktyki duchowej, tak jak w przypadku Teatru ZAR czy Scholi Teatru Węgajty, ale przede wszystkim źródłem poszukiwań artystycznych, w których pamięć o ludziach spotkanych podczas wypraw pozostaje ważna, ma wpływ na wewnętrzny proces kreowania roli przez aktora, ale niekoniecznie jest źródłem jakiegoś transcendentalnego przeżycia.

W spektaklach Brala odnajdujemy motywy, które dotyczą ludzkiej egzystencji pozostającej w kontakcie z nieznanymi siłami, ze sferą magiczną. Przywołanie historii uwikłanych w ład dawnego świata, w którym to, co ludzkie, wymieszane było z obszarem wyobrażeń, choćby poprzez nawiązanie do wciąż żywych obrzędów, nie służy jednak poznaniu jakiejś „duchowej" tajemnicy[33] – przynajmniej dla reżysera. Bral oddziela sferę etyki od estetyki:

> Być może charakter ekspresji, jaka określiła teatr Grotowskiego i która określa Gardzienice, a także nasz zespół, ukształtowała tradycja polskiego romantyzmu, czas

[31] Tamże, s. 9.

[32] Por. M. Zamorska, *Obecni ciałem. Warsztat polskich tancerzy buto*, Kraków 2014, s. 81.

[33] Zob. rozmowę z Grzegorzem Bralem przeprowadzoną przez Aleksandrę Rembowską i Jacka Dobrowolskiego *Wspólny oddech*, „Teatr", nr 9, 2004, s. 7.

> niewoli, a także katolicyzm – to, co z niego bierzemy, i to, co odrzucamy. Katolicyzm kanoniczny i gnostycki. Ale widzę po sobie, że historyczne konteksty to jedno, a ty sam jako człowiek i twój styl życia to co innego, może nawet ważniejsze. Kiedy w wieku 17 lat widziałem Ryszarda Cieślaka, w jego zmaganiach dostrzegałem przede wszystkim wielkie wołanie o wolność. O wewnętrzną wolność. Nie interesował mnie cały gnostycki kontekst[34].

Nawiązanie do wątków greckich, romantycznych, a także średniowiecznych w spektaklach Teatru Pieśń Kozła jest więc nie tyle dla Brala poszukiwaniem kontaktu z tym, co transcendentne, ale pretekstem do poszukiwania wolności wewnętrznej poprzez byt artysty.

W *Kronikach* ważną inspiracją stał się także grecki i bułgarski obrzęd „anestenariów", podczas którego uczestnicy chodzą po rozżarzonych węglach. Bral zafascynowany tym obrzędem, odnajdywał w nim cechy prawdziwego aktorstwa:

> Owładnięcie i zarazem świadomość struktury obrzędu, przytomność umysłu tworzą niezwykłe połączenie. Urzekło mnie i zainspirowało owo czyste, genialne, uzdrawiające aktorstwo. Ekstazie towarzyszy podobna u wszystkich gestyka, taniec. W geście, jak wiadomo, zawiera się zbiorowy mit, zbiorowy archetyp. […] Marzy mi się aktor podobny do tamtych ludzi. Człowiek o poszerzonej świadomości. Łączący w sobie spontaniczność, żywiołowość, otwartość dziecka i jednocześnie precyzję staruszka używającego w przemyślany sposób swojej siły i energii[35].

Aktor jest więc dla Brala osobą, która po pierwsze ma odwagę stąpać po ogniu – tak jak dziecko, które gotowe jest na wszystko, bo nie zna granic bezpieczeństwa, po drugie osiąga taki stan psychofizyczny, który pozwala mu bezpiecznie zmierzyć się z tym wyzwaniem. Brala nie interesuje zaangażowanie religijne uczestników obrzędu, ale poszukiwanie treningu, a zarazem rodzaju wewnętrznego stanu aktora, który zawierałby cechy żywiołowości, przy zachowaniu ogromnego skupienia i świadomości.

Odnowienie rytuału

Teatr Węgajty prowadzony przez Wacława Sobaszka i Ermute Sobaszek został utworzony w niewielkiej podolsztyńskiej wsi o tej samej nazwie w 1986 roku. Artyści celowo osiedlili się z dala od miasta, pragnąć żyć i tworzyć w zgodzie z rytmem wyznaczanym przez życie wiejskie i dawne obrzędy. W ich spektaklach odnajdujemy pieśni śpiewane w tym konkretnym obszarze geograficznym, a także liczne nawiązania do tradycji kultywowanych przez ludność zamieszkałą na wsi. W 1989 roku Teatr Węgajty zorganizował po raz pierwszy

[34] Tamże.
[35] Tamże, s. 10.

kolędowanie. Od tego czasu dwa razy do roku – w trakcie świąt Bożego Narodzenia i w czasie Wielkanocy artyści wyruszają do bliższych i dalszych[36] domostw i wsi z przygotowanymi wcześniej pieśniami i scenkami. W kolędowaniu może wziąć udział każdy. W Węgajtach istnieje także Inna Szkoła Teatralna, w ramach której uczestnicy poznają tradycyjne tańce karpackie, wierszowane oracje, kolędy polskie, ukraińskie i białoruskie, a także ćwiczą tradycyjne sceny, m.in. scenę z kozą, z herodem, z żydem, ze śmiercią. Sobaszek,powołując się na badania Jana Dormana – twórcy teatralnego i założyciela Teatru Dzieci Zagłębia w Będzinie, porównuje kolędowania do formy przedstawień komedii *dell'arte*. Podobnie jak w *dell'arte* mamy tu bowiem konkretny repertuar postaci i możliwe do zrealizowania scenariusze, w kolędowaniu pozostaje jednak większa doza improwizacji związana z żywiołowością wydarzenia i niedającymi się całkowicie przewidzieć reakcjami ludzi.

Węgajckie kolędowania są wznowieniem obrzędu, wznowieniem formy rytualnej, która dawniej towarzyszyła ludziom, ale w związku ze zmianą stylu życia wiejskiego i emigracją młodych ludzi do miast, została zapomniana. Pierwotnie obrzędy kolędnicze miały na celu zapewnienie urodzaju podczas żniw, potem uległy częściowej chrystianizacji. Dziś ich główną funkcją jest wspólne świętowanie, odnowienie spotkania, a przy okazji pielęgnowanie pamięci o pieśniach, tańcach i zwyczajach naszych przodków. *Profanum* miesza tu się z *sacrum*, pieśniom opowiadającym o narodzeniu Chrystusa, towarzyszą tańce i picie wódki, obok figury Heroda pojawia się pogańskie wyobrażenie śmierci z kosą.

Rytuał w swym naturalnym kontekście jest wyrazem ciągłości tradycji danej społeczności. Działalność polskich teatrów inspirujących się twórczością Grotowskiego i Staniewskiego pokazuje, że rytuał można powołać od nowa, przywracając jego zagubioną ciągłość, tak jak to robi Teatr Węgajty, można także zapożyczyć pewne techniki związane z obrzędami innych społeczności, które wykorzystuje się w akcie artystycznym, co czyni Teatr Pieśń Kozła, lub podjąć próbę jego rekonstrukcji, tak jak to czyni Schola Teatru Węgajty, albo tak jak Teatr ZAR przenieść i zaadoptować do własnej tradycji pieśń, która okazuje się tak ważna, że staje się czymś osobistym, bez względu na jej pochodzenie.

[36] Np. do Nowicy w Beskidzie czy do Dziadówka na Suwalszczyźnie.

Streszczenie

W artykule poruszam kwestie związane z recepcją różnych form obrzędowych we współczesnym teatrze polskim należącym do nurtu laboratoryjnego (Teatr ZAR, Teatr Pieśń Kozła, Schola Teatru Węgajty, Teatr Węgajty). Rytuał i jego różne formy, często zapożyczone z odmiennych kultur, stają się w tym nurcie inspiracją do tworzenia spektakli, lub do innych okołoteatralnych działań, a czasem nawet próbą nadania teatrowi funkcji rytualnej. Na początku artykułu wyjaśniam, jaki był stosunek do rytuału w twórczości Grotowskiego i Staniewskiego. Dale,j posługując się pojedynczymi przykładami z twórczości polskich zespołów, przeprowadzam podział na różne formy recepcji rytuału, którymi są: rekonstrukcja rytuału, przyswojenie, odnowienie i rytuał jako materiał twórczy.

Summary

The main issue of the article is a reception of various types of ritual forms in the work of contemporary Polish theatres which belong to non-mainstream laboratory theatre (Theatre ZAR, Song of the Goat Theatre, Schola of Węgajty Theatre as well as Theatre Węgajty). Ritual and its various forms, often borrowed from other cultures, become an inspiration for the creation of performances, or for other theatre-related activities, and sometimes are even an attempt to renew the function of ritual theatre. I open the article by explaining the attitude towards ritual in Grotowski's and Staniewski's theatre practices. Next, using specific examples of the work of Polish ensembles, I introduce the division between various forms of the reception of ritual, namely, the reconstruction of the ritual, its assimilation and its renewal, and the ritual treated as a creative material.

Agnieszka Pietkiewicz – doktorantka w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Obecnie kierownik projektu badawczego finansowanego ze źródeł Narodowego Centrum Nauki *Aktorstwo w teatrach studyjnych inspirujących się pracą Jerzego Grotowskiego w Polsce i we Włoszech*.

Kamil Karski

REWOLUCJA SYMBOLICZNA U PROGU MŁODSZEJ EPOKI KAMIENIA

W niedawnej publikacji David Lewis-Williams'a oraz David Pearce'a przedstawiają nowy koncept zrozumienia jednego z najbardziej niezwykłych, a zarazem niezrozumiałych fenomenów prahistorii – pojawienia się wielkich kompleksów kamiennych, tzw. megalitów, charakterystycznych dla młodszej epoki kamienia (neolitu). W tych rozważaniach jednak nie uciekają oni od rozpatrywania innego, równie ważnego zjawiska, które uznać można za jeden z najważniejszych etapów rozwoju w dziejach ludzkości – tzw. „rewolucji neolitycznej", czyli zmiany, polegającej na przejściu z dotychczasowego modelu życia łowców-zbieraczy na rzecz w pełni osiadłego modelu życia rolniczego, którą autorzy uznali za pierwszy etap procesu „megalityzacji". W rozpatrywaniu tego procesu skupili się oni jednak na odmiennych aspektach ludzkiego życia niż te rozpatrywane zazwyczaj w tradycyjnej archeologii (głównie analizy modelu osadniczo-gospodarczego i jego dalszych powiązań z innymi sferami życia, kultury materialnej, w tym narzędzi itp.), kierując swoją uwagę w znacznej mierze na nieuchwytnej empirycznie wizji i koncepcie twórców wielkich konstrukcji kamiennych w ramach tzw. archeologii kognitywnej[1].

Podejście takie wydaje się niezwykle cenne ze względu na fakt, że okres inicjacji neolitu jest właściwie poprzedzony przez pojawienie się tego typu konstrukcji. Poza tym to właśnie miejsca tego typu, jak się wydaje, mające charakter lokalnych sanktuariów, miały decydujący wpływ na decydująca zmianę w ludzkich systemach gospodarowania. Pozostaje to również w zgodzie z wizją nakreśloną m.in. przez Jacquesa Cauvina[2], który w rzeczywistości rewolucję neolityczną traktował jako zmianę (narodziny) nowych bóstw, nowego świata symbolicznego, procesu, który w pewien sposób zbiegł się z przysposobieniem przez człowieka rolnictwa i szerzej gospodarki wytwórczej. Kontynuatorką zdań nakreślonych przez Cauvina, jest również Steven Mithen, który w niezwykle doniosły sposób opisuje początki rolnictwa jako bezpośredni efekt zmian

[1] Por. C. Renfrew, *Toward a Cognitive Archaeology*, w: *The Ancient Mind: Elements of Cognitive Archaeology* red. C. Renfrew, E. B. W. Zubrow, Cambridge 1994, s. 3–11.; C. Renfrew, *The sapient behaviour paradox: how to test for potential?*, w: *Modelling the Early Human Mind*, red. P. Mellars, K. Gibson, s. 11–14.

[2] J. Cauvin, *Naissance des divinités Naissance de l'agriculture La Révolucion des Symboles au Néolithique*, Paryż 1994.

świadomościowych, który ewoluował równolegle do pojawiających się nowych obyczajów i rytuałów[3].

Oprócz przyswajania sobie gospodarki wytwórczej, system symbolicznych przekonań, wierzeń stał się dodatkowo potężnym katalizatorem zmian społecznych. Ludzie żyjący dotychczas w niewielkich grupach ciągle zmieniających miejsce swojego bytowania zmuszeni byli do wprowadzenia „regulatorów", pozwalających na spójne funkcjonowanie wielkich trwałych osad, neolitycznych protomiast.

W niniejszym artykule chciałbym zwrócić uwagę właśnie na taki sposób interpretacji rewolucji neolitycznej na terenie Bliskiego Wschodu. Dzięki danym archeologicznym pozyskiwanym podczas pracy na wykopaliskach, możliwe staje się, choćby częściowe odtworzenie niezwykle skomplikowanego zmieniającego się świata wierzeń i rytuałów społeczności zamieszkujących ten obszar w młodszej epoce kamienia.

Rytuał pogrzebowy

W stosunku do zjawiska śmierci w zasadzie nie istnieje jedyny słuszny sposób interpretacji eschatologii pradziejowej[4]. Śmierć odpowiada nie tylko zjawisku „umierania". Trudność polega przede wszystkim na rekonstrukcji i interpretacji zjawiska jako formy „rytuału odchodzenia" (niematerialnej manifestacji zachowań kulturowych) zakorzenionej w wartości ogólnospołecznej, stanowiącej elementarny składnik kultury[5].

Idea rozważań nad śmiercią stanowi jeden z podstawowych problemów w archeologii. Stosunkowo łatwo obserwowalny przez pryzmat badań nad obrządkiem pogrzebowym, pociąga jednak za sobą szereg problemów metodologicznych. Związane z nim niedoskonałości rodzi przede wszystkim sam charakter zjawiska – śmierci, pożegnania, złożenia do grobu i żałoby, jako wartości zakodowanej, przefiltrowanej, której nadane są różne semantyczne znaczenia, a w której obraz świata pradziejowego i zaświatów jest utrwalony w odmiennych formach[6]. Trudno zatem nie zgodzić się ze słowami Slavoja Žižka, iż wszelkie zachowania połączone z praktyką sepulkarną są zachowaniami symbolicznymi *par excellence*[7]. Związane jest to więc nie tylko z fizyczną manifestacją obrzędowości w postaci pochówków, które są uchwytne na drodze archeologicznego „poznania", lecz wykraczamy o krok dalej, poza widoczny system znaków – w sferę pamięci i wierzeń. Badanie zagadnienia obrzędowości po-

[3] S. Mithen, *The Prehistory of the Mind*, Londyn 1996, s. 217.
[4] Por. A. Ostrowska, *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*, Warszawa 2005, s. 7.
[5] F. Braudel, *Kultura materialna, gospodarka i kapitalizm XV-XVIII wiek*, Warszawa 1995, s. 52.
[6] M. Nowak, *Drugi Etap Neolityzacji Ziem Polskich*, Kraków 2009, s. 451.
[7] S. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Londyn–Nowy Jork 1989, s. 429.

grzebowej niesie ze sobą wiele pułapek, a stworzenie konkretnego modelu eschatologicznego, nawet dla wąskiej przestrzeni czasowo-kulturowej, jest zadaniem trudnym. W zależności od przyjętego przez nas kryterium, w sferze interpretacji zachowań pogrzebowych możemy oczekiwać różnych rezultatów. Dlatego też znacznie bardziej zasadne wydaje się umiejętne postawienie pytań dlaczego w taki, a nie inny sposób wyglądały zwyczaje funeralne. Co przyczyniło sie do wyboru tak skomplikowanej obrzędowości oraz, czy istnieją przesłanki, pozwalające na rekonstrukcję szeregu zachowań członków społeczności, które spowodowane były śmiercią.

W przypadku początków młodszej epoki kamienia tłem zmian będą społeczności łowiecko-zbierackie, nadal żyjące wedle utartych schematów. W obrządku pogrzebowym kultury natufijskiej (zaliczanej do schyłkowego okresu paleolitu, tzw. epipaleolitu), a także innych młodszych kultur i wreszcie społeczności wczesno rolniczych, widoczna jest wyraźna zmiana. W wymienionej kulturze sposób składania zwłok wykazuje bardzo duże zróżnicowanie[8]. Grobowce były z reguły pojedyncze, zakładane w granicach obozowisk, w pobliżu tymczasowych chat, lecz nigdy nie bezpośrednio pod podłogą funkcjonującego wówczas domostwa lub w jaskiniach czy na tarasach przed nimi[9]. Spotykane są również pochówki „zapieczętowane" kamiennymi płytami lub brukami. Do wyjątków należy zaliczyć grobowiec mężczyzny i kobiety z Mallaha, gdzie jamę grobową oznaczono na powierzchni podestem ułożonym z kamieni. Brak jakichkolwiek regulacji odnośnie do ułożenia zwłok. Występują zarówno zwłoki ułożone na wznak, jak i z silnie podkurczonymi nogami lub też rękoma ułożonymi na twarzy[10]. Wyposażenie pochówków jest raczej ubogie. Składają się na nie przede wszystkim ozdoby z muszli *Dentalium*, naszyjniki ze zwierzęcych zębów, kamiennych i kościanych paciorków tworzących bransolety i kolie, głównie w fazie wczesnonatufijskiej[11]. W przypadku pochówków wtórnych duża część badaczy uznaje je za świadectwo zwiększonej mobilności społeczności późnonatufijskich[12]. Szczątki zmarłych najpewniej ekshumowano z pierwotnych grobów przez społeczności opuszczające dane obozowisko i składano powtórnie na nowym stanowisku.

---

[8] P. Bieliński, *Starożytny Bliski Wschód: Od początków gospodarki Rolniczej do wprowadzenia pisma,* Warszawa 1985, s. 33.

[9] O. Bar-Yosef, *The Natufian Culture in the Levant, Threshold to the Origins of Agriculture*, „Evolutionary Anthropology", vol. 6(5), 1998, s. 164; J. Mellaart, *The Neolithic of the Near East*, Londyn 1985, s. 37.

[10] J. Mellaart, *The Neolithic of the Near East*, Londyn 1975, s. 37.

[11] J. M. Major, *Ritual Production, Intra-Site Activities and Individual Expression – An Analysis of Art from the Natufian Site of Wadi Hammeh 27, Jordan*, „Journal of Historical and European Studies", vol. 2, 2009, s. 69.

[12] N. D. Munro, *Small Game, the Younger Dryas, and the Transition to Agriculture in the Southern Levant*, „Mitteilungen der Gesellschaft für Urgeschichte", vol. 12, 2003, s. 59.

Dla porównania społeczności wczesnoneolityczne stosują zupełnie odmienny sposób składania szczątków do grobu. Zmarli chowani są z reguły pod posadzkami domów, powszechny jest również zwyczaj pośmiertnej dekapitacji ciał, interpretowany przez Cauvina jako przejaw *cult du cranion* oraz element procesu nazywanego przez Ian'a Hoddera „tworzeniem (odnajdywaniem) historii" (ang. *inventing history*), powiązanego z kultem przodków[13]. Ten model pochówku wykształcony bardzo wcześnie w Lewancie, szybko przyjmuje się na innych obszarach i taki obraz praktyk sepulkralnych dominuje przez cały okres preceramiczny[14]. W Çayönü już we wczesnej fazie tego okresu istniał budynek, w którym czaszki te były gromadzone. Określany jako „budynek (dom) czaszek" (ang. *skull building*), krył szczątki pochodzące z najmniej 450 ciał[15]. Podobne założenia można identyfikować w Jerychu i Tell Qarmel[16].

Stosunkowo wcześnie groby podpodłogowe pojawiły się na innych osadach w Turcji – w Aşikli Höyük i Nevalı Çori. Zmarłych układano w jamach pod platformami wewnątrz domów, z reguły z dala od palenisk. Wyjątek stanowią tutaj jedynie groby noworodków i bardzo małych dzieci. Większość pochowków skupiała się w domostwach o specjalnym przeznaczeniu, które czasowo wyłączone były z użytkowania[17]. Zmarłych układano zazwyczaj w pozycji skurczonej, choć zdarza się także ułożenie na wznak. Najczęściej ciało owijano w plecionkowe maty, obok układano kosze. Podobnie jak w przypadku późnych grobów natufijskich, bogate wyposażenie należy do rzadkości. Najbogatsze inwentarze zawierają obsydianowe lusterka, polerowane głowice maczug, kamienne naczynia, sztylety, a pośród ozdób spotyka się bransolety i kolie. Zmarłych za to powszechnie posypywano czerwonym barwnikiem, ochrą[18]. Zanotowano również wtórnie złożone szczątki, np. na stanowisku w Mureybet, gdzie ciało jednej z kobiet pochowano ponownie w dwóch różnych jamach. Podobny zwyczaj odnotowano w Tell Sheikh Hassan[19]. Na sporą uwagę zasługuje specyficzny zwyczaj traktowania czaszek niektórych zmarłych, powszechny na całym Bliskim Wschodzie[20]. W wielu przypadkach, złożone wcześniej

[13] J. Cauvin, *Naissance…*, dz. cyt.; I. Hodder, *Çatalhöyük: The Leopard's Tale*, Londyn 2006.

[14] I. Hodder, *Çatalhöyük…*, dz. cyt., s. 124; N. D. Munro, *Small Game…*, dz. cyt., s. 59–60.

[15] E. Guerrero, M. Molist, I.Kuijt, J.Anfrus, *Seated Memory: New Insights into Near Eastern Neolithic Mortuary Variability from Tell Haluna, Syria*, „Current Anthropology", vol. 50(3), 2009, s. 379–391.

[16] K. M. Kenyon, *Digging Up Jericho*, Londyn1957; Y. Kanjou, *Study of Neolithic human graves from Tell Qaramel in North Syria*, „International Journal of Modern Anthropology", vol. 2, 2009, s. 34; M.Özdoğan, *Çayönü. In Neolithic in Turkey: the cradle of civilization. New discoveries*, w: *Arkeoloji ve Sanat Yayınları*, red. M. Özdoğan, N. Başgelen, Stambuł 1999, s. 35–63.

[17] I. Hodder, *Çatalhöyük…*, dz. cyt., s. 123.

[18] P. Bieliński, *Starożytny Bliski Wschód: Od początków gospodarki Rolniczej do wprowadzenia pisma*, Warszawa 1985, s. 159–160.

[19] Y. Kanjou, *Study of…*, dz. cyt., s. 34.

[20] M. Benz, *Little Poor Babie' – Creation of History Trough Death at the Transition from Foraging to Farming*, w: *Universitätsforsuchungen zur prähistorischen Archäologie*, Bonn 2012, s. 169–182.

do grobu ciała ekshumowano, wyjmując samą czaszkę lub składają pozostałą część ciała do nowego grobu. Po odseparowaniu czaszek niektóre z nich były modelowane gliną. Niezwykle staranne nadanie rysów twarzy z pieczołowitością oddających przeważnie rzeczywisty wygląd zmarłego jest zjawiskiem wcześniej niespotykanym.

Budynki „społecznościowe" i sanktuaria

Zjawisko rewolucji neolitycznej wiąże się z powstaniem pierwszych, zamieszkiwanych stale osad. Tradycyjnie jednak przez pryzmat budownictwa można postrzegać relacje znacznie bardziej złożone, idące w kierunku analizy przestrzeni jako dobra wspólnego czy społecznego[21]. W tym przypadku niezwykle ciekawie rysuje się powstanie pierwszych budynków o roli nie tylko mieszkaniowej, lecz także społecznej. Do najwcześniejszych stanowisk łączonych jeszcze z kulturami zbieracko-łowieckimi zaliczyć należy przykład irakijskiego Qermez Dere. Badane w latach 80. stanowisko, choć wpisuje się we wcześniejszy trend budownictwa w tzw. horyzoncie okrągłych domów, dostarczyło szeregu obserwacji niespotykanych dotąd konstrukcji. Pośród nich na szczególną uwagę w kontekście potencjalnej interpretacji jako świątyni lub miejsca kultu zasługuje jeden budynek. Podobna do innych domostw w zarysie okrągła konstrukcja charakteryzowała się bogatym, pozbawionym funkcji konstrukcyjnych układem przestrzennym wnętrza. Podłogi i ściany były tynkowane, a całość pomieszczenia dzieliły dwa płaskie głazy ustawione pionowo mniej więcej w ⅔ długości pomieszczenia. Budynek był wielokrotnie poddawany zabiegom restaurującym, a wręcz permanentnej odbudowie w niezmienionym kształcie[22]. Pośród stanowisk wczesnorolniczych nie sposób pominąć opisywanego już Jerycha wraz z fortyfikacjami, a zwłaszcza wieżą, której funkcja do dziś nie jest do końca poznana.

Również wczesnym przykładem konstrukcji o przeznaczeniu z pewnością nie mieszkalnym, jest budowla z Jerf el-Ahmar w północnej Syrii. Jej odmienne cechy, w porównaniu do innych budynków z tego osiedla, dały podstawy do sugestii, że jest to rodzaj spichlerza. Zagłębiony pod poziom ziemi posiadał jedynie niewielkie wejście do pomieszczenia z dwoma platformami zlokalizowanymi na wprost mniejszych komórek, w których przechowywano pożywienie. Na tym stanowisku występuje również drugi budynek różniący się znacząco formą od typowego domostwa. Podobnie do „spichlerza", zabudowano go na planie koła, i zagłębiono w ziemię. Jego ściany licowane były kamieniami, natomiast konstrukcję dachową podparto na drewnianych słupach. W przeciwieństwie jednak do poprzedniego, nie posiadał wewnętrznych podziałów.

[21] Por. A. Wallis,. *Socjologia i Kształtowanie Przestrzeni*, Warszawa 1971.
[22] T. Watkins, *The origins of house and home?*, „World Archaeology" nr 21/3, 1990, s. 336–347.

Wewnątrz wyróżniono natomiast dwa poziomy. Centralny, niższy, był obwiedziony głazami tworzącymi wysoki próg. Pośrodku stał duży zdobiony kamień, który po opuszczeniu osiedla został przełamany[23]. Podobne konstrukcje odnotowano w Tell Mureybet i Tell 'Abr[24]. W tym kontekście jednak najczęściej przywoływanym stanowiskiem wydaje się Göbekli Tepe oraz pobliskie stanowiska w Çayöyü i NevalıÇori[25]. „Wzgórze z pępkiem" stanowi najbardziej widoczny przykład budownictwa monumentalnego we wczesnym neolicie. Odkrywane tam począwszy od lat siedemdziesiątych, monumentalne założenia stanowią przykład architektury, której głównym budulcem jest kamień, włączając w to potężne bloki skalne. Wyróżnione tam dwie główne fazy dają obraz Göbekli jako przede wszystkim stanowiska kultowego. Liczne konstrukcje w kształcie koła lub owalu w pierwszej fazie, a następnie mniejsze, choć również imponujące na planie prostokąta stanowiłyby odpowiednik wyróżnionych budynków komunalnych, społecznościowych, które poza swoją funkcją ściśle użytkową pełniły również role dodatkowe[26]. Do najbardziej charakterystycznych elementów architektury spotykanych na tym osiedlu należą układane w półkole lub okrąg T-kształtne monolity, często bogato zdobione motywami figuralnymi, które obkładano następnie kamieniami. Pośród wyobrażeń spotkać można wyraźnie naszkicowane sylwetki byków, lisów, kóz, a także postacie ludzkie z wyraźnie zaznaczonym motywem i przekazem seksualnym[27].

Pośród innych stanowisk anatolijskich możliwe jest również wydzielenie budynków o przeznaczeniu kultowym, czy też ogólnospołecznym. W Aşikli wyraźnie od reszty stanowiska wyróżniał się *neighbourhood complex*. W Çatalhöyük natomiast uznanie obiektu za świątynny warunkowało występowanie w domach bogatych malowideł. Interpretowano je jako świątynie-sanktuaria[28], obecnie jednak określane są jako *historic house*[29]. Pochodzące stamtąd obrazy

[23] D. Stordeur, *Organisation de l'espace construit et organisation sociale dans le Néolithique de Jerf el Ahmar (Syrie, Xe - IXe millénaire av. J. C.)*, w: *Habitat et Société: XIVe Rencontre Internationale d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes*, red. F. Braemer, S. Cleuziou, A. Coudart, 1999, s. 131–149; T. Watkins, *Architecture and the symbolic construction of new worlds*, w: *Domesticating Space Construction, Community, and Cosmology in the Late Prehistoric Near East*, red. E. J. Banning, M. Chazan, Berlin 2006, s. 15–24.

[24] T. Watkins, *Architecture…*, dz. cyt., s. 17.

[25] J. Peters, K. Schmidt. *Animals in the symbolic world of Pre-Pottery Neolithic Göbekl Tepe, southeastern Turkey:a preliminary assessment*, „Anthropozoologica", vol. 39(1), 2004, s. 179–218.; T. Watkins, *Building houses, framing concepts, constructing worlds*, „Paléorient", vol. 30, N°1, 2004, s. 5–23.; I. Hodder, *Çatalhöyüki…*, dz. cyt.

[26] T Watkins, *Architecture…*, dz. cyt. s. 15–24.

[27] I. Hodder, *Çatalhöyük…*, dz. cyt., s. 215.

[28] J. Mellaart, *Çatal Hüyük, A Neolithic Town in Anatolia*, Londyn1967, s. 117.; J. Mellaart, *The Neolithic of the Near East*, Londyn 1975, s. 108–110.

[29] I. Hodder, *Çatalhöyük…*, dz. cyt., s. 151–163.

przedstawiają m.in. liczne sępy (tzw. sanktuarium VIII) czy duże byki otoczone przez nieproporcjonalnie małych ludzi[30].

„Domestykacja człowieka" a identyfikacja jednostek społecznych

Termin stworzony przez Hoddera[31] i towarzysząca mu koncepcja daje ograniczoną możliwość prześledzenia relacji, jaka zaistniała pomiędzy procesem biologicznej zmiany roślin i zwierząt, polegającej na ich udomowieniu i realnym osiadaniu społeczeństw ludzkich. Zarówno Hodder[32], jak i Trevor Wilson[33] problem zmiany trybu życia rozpatrują w kategoriach społecznych. Opierają się na danych etnograficznych i gospodarczych autorzy ci wyróżnili „domestykację" raczej jako stan świadomości niż realną zmianę – „(...) domesticationis the effect of living in houses, living in villages. In "open societies" people were constantly aware of each other within the group (...)"[34].

Występowanie obok siebie obu czynników powiązanych z domestykacją – *stricte* biologicznego i społecznego wymaga ich wzajemnego zestawienia. W trakcie ostatnich badań prowadzonych przez George'a Willcox'a nader widoczne stało się pierwszeństwo stałego osadnictwa względem domestykacji[35]. Na licznych stanowiskach, które wykazują już status permanentnie zasiedlonej osady, szczątki udomowionych roślin pojawiają się znacznie później[36]. Architektura neolitycznych wiosek nie może być więc traktowana jako jedynie odpowiedź na zmianę gospodarczą, choć ściśle z nią powiązana stanowi wyraz zmian społecznych. Jak sądzi P. J. Wilson[37]:

> (...) architektura i budownictwo (pierwszych neolitycznych osiedli – przyp. K. K.) stanowi materializację struktury, adaptację budownictwa jako zjawiska permanentnego należy traktować jako swoisty rodzaj kształtowania przestrzeni i widoczne wytyczenie granic podziału (między światem dzikim i ludzkim – przyp. K. K.) (...).

Każde skupisko osadnicze stanowi odpowiednik mniejszej, niż regionalna społeczności będącej pomostem pomiędzy większą grupą – ogółem a rodziną i wreszcie jednostką. Na osadzie bowiem zachodzą najważniejsze wydarzenia

[30] J. Cauvin, *Naissance…*, dz. cyt., s. 52; I. Hodder, *Çatalhöyük…*, dz. cyt., s. 195–198.; I. Hodder, *Çatalhöyük in the Context of the Middle Eastern Neolithic*, „Annual Review Anthropology", vol. 36, 2007, s. 105–120.

[31] I. Hodder,*The Domestication of Europe*, Londyn 1991.

[32] Tamże.

[33] P. J. Wilson, *The Domestication of the Human Species*, New Haven 1988.

[34] T. Watkins, *Architecture*, dz. cyt., s. 19.

[35] I. Hodder, *Çatalhöyük in the Context…*, dz. cyt., s. 106.

[36] N. Yoffee, *Myths of the Archaic State: Evolution of the Earliest Cities, States, and Civilizations*, Cambridge 2004, s. 216.

[37] P. J. Wilson, *The Domestication…*, dz. cyt., s. 61.

z zakresu kultury i relacji osób powiązanych ze sobą na stałe. W przypadku badań społeczności pierwotnych, trudniących się rolnictwem, silnie widoczna jest tendencja do podkreślania kolektywnego charakteru życia społecznego danej wspólnoty[38].

W tym momencie możliwe staje się, w przypadku osad wielofazowych, prześledzenie zmian, jakie nastąpiły w zamieszkujących je społecznościach, a które swoje odzwierciedlenie znalazły w danych pozyskanych na drodze wykopalisk. Dobrym przykładem jest Jerycho – kultura natufijska została zastąpiona tu przez intensywnie zabudowane protomiasto[39]. Podobne zmiany widoczne są również na innych stanowiskach tego okresu. Stopniową ewolucję domostw od opartych na planie okrągłym półziemianek do konstrukcji naziemnych wznoszonych na rzucie prostokąta rejestrowano w północnym Lewnancie i południowo-wschodniej Turcji. Względną stałość w sposobie zamieszkiwania, a co za tym idzie – stabilizacja struktury społeczeństwa, widoczna jest w stanowiskach anatolijskich podobnych do Çatalhöyük[40]. Nie bez znaczenia jest również sam moment rzekomej domestykacji człowieka. Społeczności natufijskie i późniejsze podjęły w końcu niemały wysiłek budowania stałych osad, które następnie przez dłuższy czas zamieszkiwały. W sposób naturalny nasuwa się więc pytanie, dlaczego dopiero w tym okresie stabilizacja osadnictwa była możliwa i zaistniała w stanie faktycznym? Zgodnie ze zdaniem R. J. Braidwooda[41] najważniejszym czynnikiem był aspekt szerzej rozumianej kultury. Uważał on, że w społecznościach wcześniejszych, mimo korzystnych warunków naturalnych, „kultura nie była gotowa" do usankcjonowania stałej formy osadnictwa. Problem stopniowego „osiadania" społeczności zbierackich jest również znany szeroko w literaturze antropologicznej. Należy tutaj wspomnieć badania społeczności Andamanów prowadzonych na początku ubiegłego stulecia przez A. Radcliffe-Browna[42] czy plemienia Kwakiutl badanego przez F. Boasa[43]. Ten typ społeczności, będących w prahistorii łącznikiem pomiędzy społecznościami łowieckimi i wczesnorolniczymi[44], charakteryzuje z kolei C. Lévi-Strauss jako *sociétés à maison*.

To właśnie w tego typu społecznościach do bardzo wysokiej rangi w świecie społecznych relacji wzrasta grupa zamieszkująca pojedynczy dom. Dlatego też

[38] K. Birket-Smith, *Ścieżki Kultury*, Warszawa 1974.; B. Malinowski, *Ogrody Koralowe i ich Magia Studium Metod Uprawy Ziemi oraz Obrzędów Towarzyszących Rolnictwu na Wyspach Trobianda: Opis Ogrodnictwa*, t. 4, Warszawa1986.

[39] S. Tabaczyński, *Neolit Środkowoeuropejski Podstawy Gospodarcze*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 49.

[40] S. Tabaczyński, *Neolit Środkowoeuropejski...*, dz. cyt., s. 45; I. Hodder, *Çatalhöyük...*, dz. cyt.

[41] R. J. Braidwood, *Prehistoric Men*, Glenview1967.

[42] A. Radcliffe-Brown, *Wyspiarze z Andamanów. Studia z antropologii społecznej*, Kęty 2002.

[43] F. Boas, *Umysł Człowieka Pierwotnego*, Kraków 2010.

[44] T. Watkins, Building houses…, dz. cyt., s. 8.

obserwacja najmniejszej *archaeological unit of study* – domostwa, jest niezwykle istotna. Konieczne jest rozróżnienie między tym, co nazywamy gospodarstwem (ang. *household*, rzadko *home*, względnie łac. *domus*) i domem (ang. *house*). Gospodarstwo postrzegać należy więc jako odpowiednik (ekwiwalent archeologiczny) grupy ludzi, która w danym czasie zamieszkiwała dany dom. Jest to więc także poza sferą fizycznej manifestacji „konstrukcja odzwierciedlająca kulturowe wzorce i idee"[45]. W tym wypadku poza omówionymi już strukturami osadniczymi i formą zabudowy prześledzić można względnie funkcjonowanie i sposoby podziału wewnętrznego poszczególnych domów. Od prostych, rekonstruowanych czasami jako półszałasy chat natufijskich[46] do budynków o coraz bardziej skomplikowanym układzie. Znamienna jest budowa już w okresie PPN B tzw. *two-story house*, które oprócz funkcji mieszkalnej pełniły również rolę gospodarcze, głównie magazynów i spichlerzy[47] oraz funkcje religijne[48]. Zaistniała zmiana jest w tym kontekście oczywista. Dla społeczności pierwotnych, w tym wczesnorolniczych, dom stanowił typ „zewnętrznego przechowalnika symbolicznego" (ang. *external symbolic storage*), a rozwój architektury miał swoją ścisłą konotację z rozwojem świadomości społecznej i symbolicznej[49].

Presja demograficzna a władza zwierzchnia

Często dominującym czynnikiem, który stanowi rodzaj wytrychu w rozważaniach nad zmianami społecznymi u progu neolitu, jest sygnalizowana już wcześniej hipoteza o zaistnieniu eksplozji demograficznej wiążącej się z przejściem do stałego osadnictwa i ewentualnie zmianą gospodarczą[50]. Bogata baza źródłowa i postępujące wielopłaszczyznowe badania obraz ten zasadniczo zmieniły[51].

Presja demograficzna i zarysowana tendencja do kreowania (pół)stałego osadnictwa widoczna jest już w pierwszych fazach kultury natufijskiej. Warto tutaj ponownie wspomnieć o wcześnie datowanym stanowisku Ain Gev I. W kontekście stanowisk kultur zbieracko-łowieckich nie można sobie pozwolić na poczynienie wniosku, jakoby zmiany demograficzne były bardzo silne. Zjawisko zaistnienia w dużej ilości długotrwałych obozowisk tłumaczyć można

[45] P. I. Bogucki, *Forest Farmers and Stockherders:Early Agriculture and its Consequences in North-Central Europe*, Cambridge 1988, s. 10.; M. V. Cutting, *The Neolithic and Early Chalcolithic Farmers of Central and Soustwest Anatolia*, Oxford 2005, s. 7.

[46] Por. O. Bar-Yosef, *The Natufian Culture…*, dz. cyt., s. 159–177.

[47] I. Kuijt, *People and Space in Early Agricultural Villages: Exploring Daily Lives, Community Size, and Architecture in the Late Pre-Pottery Neolithic*, „Journal of Antropological Archaeology", vol. 19, 2000, s. 87–89.

[48] I. Hodder, *Çatalhöyük…*, dz. cyt.

[49] T. Watkins, *Building houses…*, dz. cyt., s. 7.

[50] J. Cauvin, *Naissance…*, dz. cyt., s. 89.; I. Kuijt, *People and Space…*, dz. cyt., s. 78.

[51] E. Asouti, *Group identity and the politics of dwelling at Neolithic Çatalhöyük*, w: *Çatalhöyük Perspectives: Themes from the 1995-9 Seasons*, red. I. Hodder, Cambridge–Londyn 2005, s. 98.

równie dobrze, jak czyni to Piotr Bieliński[52], zwiększoną mobilnością społeczeństw łowieckich i krótkotrwałym wykorzystywaniem dogodnych siedlisk. W środowisku kultur o tradycjach postnatufijskich wytłumaczenie takie raczej traci rację bytu. Coraz większe, dokładnie zaplanowane osady, świadczą o bardziej złożonej strukturze grupy zamieszkującej dane domostwo, a w szerszej perspektywie – całą osadę. Do najjaskrawszych przykładów należy tu sztandarowe stanowisko w Jerychu, gdzie w wczesnym neolicie gęsto zabudowana osada osiągnęła niezwykle duże rozmiary. Jednak budownictwo w typie okrągłych domów wciąż żywo czerpie z tradycji natufijskich i stanowi rodzaj łącznika pomiędzy stałym systemem osadniczym.

Do najbardziej widocznej zmiany dochodzi dopiero w okresie późniejszego neolitu preceramicznego (w fazie B). Na niemal wszystkich stanowiskach lewantyjskich notowana jest już wówczas obecność zdomestykowanych roślin oraz szczątków zwierząt łownych. W tym momencie można więc już stwierdzić, że mamy do czynienia ze społecznościami nowego typu w pełni ukształtowanymi. Rolnicza gospodarka pozwoliła na zakładanie trwałych osad, bez konieczności zmiany miejsca wskutek migracji zwierząt lub nadmiernej eksploatacji zasobów środowiskowych. Społeczności z charakterystyczną architekturą w typie prostokątnych domostw i stabilną gospodarką tworzą dość mocno skondensowaną siatkę osadniczą, rozciągającą się wzdłuż Doliny Jordanu[53]. Znamienne są obserwacje poczynione przez Ian'a Kuijta[54] odnośnie do gęstości zaludnienia poszczególnych osad. Ustalił on, że w okresie późnego natufienu średnia gęstość zaludnienia osad wynosiła 1,6 os./m^2, w trakcie PPN A – 2,4 os./m^2, natomiast u schyłku PPN B było to aż 14,5 os./m^2. Te spostrzeżenia kierują autora w stronę poglądu, jakoby zwiększająca się powierzchnia osad oraz liczba ich mieszkańców stały się jednym z czynników generujących społeczne zróżnicowanie i zmianę. Podobne wnioski przedstawił Edward T. Hall[55] w kontekście ustalenia mechanizmów kontrolujących szerszą zbiorowość. Jak zauważono już wcześniej, każda społeczność lokalna stanowi zbiór poszczególnych elementów-grup socjologicznych. Duża koncentracja tych grup wymusza powstanie pewnych form prawa, zwyczaju, a nawet władzy[56]. W tym wypadku oczekiwania archeologów mijają się z rezultatami badań, gdyż brakuje ewidentnych danych stanowiących potwierdzenie istnienia usankcjonowanego zwierzchnictwa[57]. Niektórzy badacze zakładają jednak istnienie w kulturze na-

[52] P. Bieliński, *Starożytny Bliski Wschód...*, dz. cyt., s. 22.
[53] I. Kuijt, *People and Space…*, dz. cyt. s. 87.
[54] Tamże, s. 88–89.
[55] E. T. Hall, *Ukryty Wymiar*, Warszawa 2003., s. 211.
[56] I. Hodder, *Çatalhöyük…*, dz. cyt., s. 98.
[57] I. Kuijt, *People and Space*, dz. cyt., s. 75–102.

tufijskiej pewnych form przywództwa[58]. Należy jednak pamiętać, że społeczności nieosiadłe, opierające swoja gospodarkę w dużej mierze na zależności od zasobów środowiska, pozostają raczej w formie relacji luźniejszej względem siebie, choć tezę o istnieniu takowego związku potwierdza obecność jednostkowych bogatych pochówków[59]. Społeczeństwo terenów lewantyjskich, a także częściowo anatolijskich, generalnie wykazuje brak jakiegokolwiek większego zróżnicowania społecznego, które można by dostrzec w strukturze osadnictwa. Znaczącą przewagę domostw stanowią budowle, które łączą w sobie funkcje mieszkalne i magazynowe, zapewniając tym samym „samowystarczalność" przestrzenną pojedynczemu, w pewnym sensie autonomicznemu, domostwu. Bardzo niewiele konstrukcji interpretowanych jest jako zbiorowe spichlerze, które sugerowałyby pewną formę kontroli, zwierzchnictwa czy ustalenia wspólnego celu[60]. Społeczności neolityczne interpretować można więc zatem jako dość jednorodne. Możliwe, że wewnątrz danej grupy występował specyficzny, nieznacznie zarysowany podział czynności odzwierciedlony w rozkładzie przestrzennym domostw. Dla przykładu w Çatalhöyük w każdym domu wydzielić można kilka stref społecznej aktywności. Budynek obok funkcji czysto mieszkalnych pełnił również ważną rolę w życiu rytualnym i gospodarczym. Inną interpretacje przedstawił J. Cauvin[61]. Według niego na społeczną stratyfikację wskazuje specyficzna reguła budownictwa kultowego w typie wysokich monolitów, stanowiąca odzwierciedlenie zwierzchnictwa.

Reasumując, brakuje danych w obrębie reguł architektury domowej i w modelu osadnictwa pozwalających na wskazanie istnienia szczególnej uprzywilejowanej grupy społecznej. Osiadły tryb życia i stabilna gospodarka wytwórcza mogła jednak sprzyjać pojawienie się jakiegoś typu przywództwa.

Indywidualizm i zbiorowość

W zarysowanym powyżej problemie badawczym niezwykle znaczenie mają zagadnienia indywidualizmu danej jednostki społecznej i jej powiązania z grupą. Rozważania te więc stanowią naturalną kontynuację rozmyślań dotyczących form zróżnicowania społecznego i ewentualnych form zwierzchnictwa. Jeżeli ustalenie, czy takowe istnieją, nie jest możliwe, należy prześledzić relacje społeczne w formie związku jednostki z większą strukturą. W tej kwestii formy

[58] R. Cvekić, *Some thoughts on social versus cultural complexity*, „Documenta Praehistorica" XXXVI, 2009, s. 235.

[59] B. Bender, *Gatherer-Hunter to Farmer: A Social Perspective*, „World Archaeology", vol. 10(2), 1978, s. 210.

[60] I. Hodder, *Çatalhöyük…*, dz. cyt., s. 133.; M. Özdoğan, *Çayönü. In Neolithic in Turkey: the cradle of civilization. New discoveries*, w: *Arkeoloji ve Sanat Yayınları*, red. M. Özdoğan, N. Başgelen, Stambuł 1999, 35–63.

[61] J. Cauvin, *Naissance…*, dz. cyt.

pochówku dostarczają najwięcej informacji odnośnie do ewentualnej stratyfikacji społeczeństwa i wyjątkowości poszczególnych jego członków.

Znajdujący się na pograniczu rytuału magicznego i społecznego sposób obchodzenia się ze zmarłymi stanowi w archeologii jedną z najdoskonalszych metod poznania relacji wewnątrzspołecznych danej grupy[62].

Specyficzny zwyczaj wtórnych pochówków, notowany w kulturze natufijskiej oraz kulturach późniejszych, stanowi bardzo dobry przykład do obserwacji. Rekonstruowana przez Kuijta[63] wizja pochówku pierwotnego, jako całego procesu, odzwierciedla dokładnie, jaki stosunek grupa żywiła do zmarłego. W ten sposób chowani byli z reguły zwykli członkowie lokalnej społeczności. Ich cykl życiowy zakończył się wraz z chwilą pochówku, któremu towarzyszyły odpowiednie uroczystości. W przypadku pochówków wtórnych natomiast liczyć się należy ze skomplikowaną intencją osób dokonujących ekshumacji i poddających ciało dalszym zabiegom. Według N. Munro[64] wtórne pochówki natufijczyków wiązały się z charakterem osadnictwa tych społeczności. Zmieniając miejsce zamieszkania żywi niejako „zabierali" ze sobą zmarłych, mając wciąż poczucie ich obecności jako członków grupy. Po przybyciu na nowe siedlisko dokonywano ponownego rytuału polegającego na wtórnym złożeniu do grobu. Inni badacze sądzą, że ślady tego typu zachowań świadczą o wytworzeniu się zażyłych relacji pomiędzy członkami grupy i w szerszym rozumieniu nierozwarstwionej społeczności lokalnej[65]. Brak bogatego wyposażenia w grobach późnej fazy natufienu nie daje, niestety, możliwości określenia istnienia osób wyróżniających się w grupie. Jednak bez wątpienia jeszcze raz należy podkreślić wytworzenie się relacji pomiędzy członkami danej społeczności.

W przypadku społeczności osiadłych zjawisko to ma bardziej skomplikowane konotacje. Analogicznie do niektórych plemion pierwotnych czynności te nie mają charakteru potrzeby chwili, decyzji wynikającej bezpośrednio z podjętej czynności innego rodzaju – w tym przypadku zmiany miejsca zamieszkania. Stanowią one raczej element znacznie dłuższego, starannie zaplanowanego procesu, który towarzyszy szczególnym członkom społeczeństwa[66]. Ich pobudki jednak wydają się podobne. Silną socjalizację społeczności neolitycznych odzwierciedla istnienie na niektórych osadach specyficznych miejsc, w których gromadzono czaszki (Çayönü, Jerycho i inne). Bardzo specyficzne znotowano w Çatalhöyük. Znaleziona tam czaszka była obejmowana przez kobietę, która

[62] S. Kuijt. *Negotiating Equality through Ritual: A Consideration of Late Natufia and Prepottery Neolithic A Period Mortuary Practices*, „Journal of Antropological Archaeology", vol. 15, 1996, s. 315.
[63] Tamże, s. 313–336.
[64] N. D. Munro, *Small Game, the Younger Dryas, and the Transition to Agriculture in the Southern Levant*, „Mitteilungen der Gesellschaft für Urgeschichte", vol. 12, 2003, s. 59.
[65] S. Kuijt, *Negotiating Equality…*, dz. cyt., s. 326.
[66] Tamże, s. 318.

stanowiła rodzaj ofiary zakładzinowej. Ponadto wymodelowana „czaszka przodka" nosiła ślady odnawiania, co świadczy o tym, że zjawisko jej ekshumacji nie było jednostkowe. Czaszka raz wyciągnięta z grobu mogła krążyć po osadzie i być poddawana rytuałom wiele razy[67]. Według interpretacji Hoddera[68] tego typu zachowanie świadczy nie tylko o zażyłej relacji w obrębie społeczności. Silne więzi łączące żywych ze zmarłymi znajdują wyraz nie tylko w świadomości ich obecności, stanowią również element „związków przynależnościowych i pamięciowych" (ang. *afilliation and memory)* w obrębie najpewniej rodziny lub klanu.

Magia, rytuał, mit

Według Cauvina[69] narodzinom rolnictwa towarzyszyła rewolucja symboliczna. W ślad myśli Hoddera[70] w początkach kultury przedrolniczej doszło do wykształcenia pewnego rodzaju uniwersum świadomościowego, odnoszącego się do niematerialnej sfery kultury. Zróżnicowane formy władzy czy też przywództwa, teoria rytualnych uczt czy wreszcie duża ilość domniemanych sanktuariów lub budynków o specjalnym przeznaczeniu, skłania do rozpatrywania rewolucji neolitycznej w kontekście znacznie szerszym, niż w pierwotnie zakładanym aspekcie gospodarczym. Przywołana właśnie instytucja spotkań religijnych i uczt stanowi niezwykle ciekawy przykład obserwacji antropologicznej, ale także prahistorycznej. Jako zjawisko ponadczasowe uczta stanowi nie tylko zaspokojenie biologicznych potrzeb życiowych, ale jest w ramach zbiorowości traktowana jako zjawisko społeczne[71]. W tym kontekście rozpatrywać należy stanowisko w Hallan Çemi (wczesny neolit preceramiczny A). Wyjątkowość tego stanowiska polega nie tylko na całorocznym użytkowaniu tam funkcjonującej osady[72], lecz także jej funkcji, bowiem traktowana jest ona jako „miejsce uczt". Poza ściśle użytkową funkcją pełniła ona również rolę miejsca kultu. Podobnym miejscem jest również Kfar HaHoresh, które oprócz miejsca uczt, stanowiło również ponadregionalne sanktuarium, w którym specyficzne relacje pomiędzy ludźmi i zwierzętami znalazły odbicie we wspólnych pochówkach[73]. Ideę wspólnej uczty wielokrotnie notowano podczas obserwacji różnych spo-

[67] I. Hodder, *Çatalhöyük…,* dz. cyt., s. 148.
[68] Tamże, s. 149.
[69] J. Cauvin, *Naissance…,* dz. cyt.
[70] I. Hodder, *Çatalhöyük…,* dz. cyt., s. 235.
[71] Tamże, s. 235.; N. Goring-Morris, L. K Horowitz, *Funerals and feasts during the Pre-Pottery Neolithic B of the Near East*, „Antiquity", vol. 8, 2007, s. 909.
[72] B. M. Starkovich, M. C Stiner, *Hallan Çemi Tepesi:High-ranked Game Exploitation alongside Intensive Seed Processing at the Epipaleolithic- Neolithic Transition in Southeastern Turkey*, „Antropozoologica", vol. 44(1), 2009, s. 49.
[73] N. Goring-Morris, L. K. Horowitz, *Funerals*…, dz. cyt s. 902–919.

łeczności. W przypadku Andamanów przygotowanie posiłku stanowiło rezultat całego dnia pracy. Kobieta-zbieraczka i mężczyzna-łowca przynosili do wioski pożywienie, następnie wszyscy wspólnie przygotowywali posiłek. Jego spożywanie nie było jedynie aktem konsumpcji, w trakcie jedzenia snuto opowieści, śpiewano, tańczono – umacniano społeczne więzi[74].

Zjawisko symbolu w społecznościach pierwotnych bezspornie łączy się z sankcjonującym jego istnienie mitem. Według Hoddera[75] społeczności anatolijskie, a wcześniej również lewantyjskie, wykształciły pewien model rytualnego przekazywania wiedzy i wierzeń za pomocą opowiadań. Jako przykład podaje on społeczności Enga, ale również wiele innych m.in. u Trobrandczyków, gdzie opowieści o przodkach, dokonaniach i wierze stanowią istotny element społecznej historii. Pamięć ta jednak nie odnosiła się do jednostkowych wydarzeń z historii życia Çatalhöyük, lecz stanowiła raczej sposób przekazania czynności rutynowych i ogólnych. Wytworzony więc przez społeczności wczesnorolnicze splot religii i symbolu poza typową dla myśliwych magią, opartą na indywidualnej relacji pomiędzy zwierzyną, a łowcą ulega przeobrażeniom. Widoczna w stanowiskach-sanktuariach (np. Göbeklı Tepe) symboliczna rola zwierząt zastąpiona jest związkiem innego rodzaju. Pewnego rodzaju dominantą kultury symbolicznej neolitu są wyobrażenia zwierząt i ludzi, zwłaszcza, jak określa Cauvin[76], kobiety i byka. Obecność przedstawień zwierząt w sztuce neolitycznej została niejako przejęta od społeczności wcześniejszych – zbieracko-łowieckich. Podobnie jak w przypadku północnoamerykańskich Indian i ich tzw. „imion mówiących", zwierzęta uwiecznione na monolitach ze względu na swoje specyficzne cechy mogłyby symbolizować poszczególne klany, rodziny lub wioski. Pośród przedstawień więc można by interpretować osoby niezwykle silne, odpowiadające wyobrażeniom bydła, czy też wędrujące, pełniące poczesną rolę w handlu (pośród zwierząt migrujących zidentyfikowano różne gatunki)[77]. Chęć pozyskania wyżej wymienionych cech zwierząt mogła być również przyczynkiem do praktykowania szamanizmu i magii łowieckiej[78]. W tym wypadku T-kształtne monolity z Göbeklı traktować należałoby jako wyobrażenia antropomorficzne, co zauważa m.in. Klaus Schmidt[79]. Innym sposobem dekoracji przestrzeni były malowidła. Obecnie coraz bardziej prawdopodobne wydaje się, że stanowiły one ozdobę domów, w których grzebano zmarłych[80]. *Historic houses*,

[74] Por. A. Radcliffe-Brown, *Wyspiarze...,* dz. cyt.
[75] I. Hodder, *Çatalhöyük…,* dz. cyt., s. 143–145.
[76] J. Cauvin, *Naissance…* dz. cyt.
[77] J. Peters, K. Schmidt, *Animals*…, dz. cyt., s. 210.
[78] Por. M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, Warszawa1994.
[79] K. Schmidt, *Budowniczowie Pierwszych Świątyń*, Warszawa 1995.
[80] E. Asouti, *Group identity and the politics of dwelling at Neolithic Çatalhöyük,* w: *Çatalhöyük Perspectives: Themes from the 1995-9 Seasons,* red. I. Hodder, Cambridge–Londyn 2005, s. 84.

bo o nich mowa, stanowiły rodzaj przejściowego miejsca pamięci o przodkach, jak nazywa to Hodder[81] „historycznego archiwum", które powiązane jest z rytuałem pogrzebowym. Pochodzące z Zawi-Chemi i Shanidar nagromadzenia kości sępów, dropów i orłów, główki ptaków z Nemrik, wyobrażenia z Jerf el-Ahmar i Göbeklı Tepe, malowidła na ścianach „Sanktuarium 9" w Çatalhöyük czy wreszcie szczątki kostne doskonale wpisują się w ten trend towarzysząc miejscom, gdzie odbywały się rytuały powiązane z grzebaniem zwłok[82]. Niemniej, według Cauvina[83] centralny punkt religii neolitycznej stanowiły wyobrażenia byka. Występują one również powszechnie w sztuce paleolitycznej, nie tylko terenów bliskowschodnich. Według interpretacji archetypowego ujęcia zwierząt w sztuce i architekturze przedstawienia byków postrzegać można jako duchy przewodników. Zwrócił on ponadto szczególna uwagę na fakt, że większość byków przedstawionych w Çatalhöyük stanowią okazy dziko żyjące. Najczęściej szczątki dzikiego bydła łączy się ze stanowiskami, na których praktykowano rytualne uczty[84]. Stanowi to paralelę do szamanizmu najprawdopodobniej praktykowanego w okresie wcześniejszym. W społeczeństwach wczesnorolniczych bowiem są widoczne, podobnie jak w okresie paleolitu, połączone wizerunki zwierząt i ludzi[85]. Odnotować tu należy brak zwierząt udomowionych (kozy, owcy) pośród przestawień z Çatalhöyük. Te, żyjące w symbiozie z człowiekiem, zatraciły wszelkie cechy imponujące społecznościom rolniczym, stąd też nie stanowią one elementu religijnej afirmacji. Motywy antropomorficzne były wyraźnie zdominowane przez postać kobiecą, określaną, jako boginię-matkę[86]. Łączony z nią aspekt seksualności i kultu płodności koresponduje z wyobrażeniami pochodzącymi np. z Göbeklı i NevalıÇori. Stworzona na gruncie archeologii wizja kultu Magna Mater posiada naturalnie swoje konotacje kulturowe. Andrzej Wierciński[87] wymienia wśród nich zmianę proporcji gospodarczych pomiędzy zbieractwem a łowiectwem, w stronę tego pierwszego, praktykowanego przez kobiety[88]. Magia agrarna ponadto w naturalny sposób nasuwa skojarzenia z kobietą przez pryzmat cykliczności wegetacji i płodności. W rzeczywistości jednak obraz ten pozostaje silnie przerysowany. Większość przedstawień na malowidłach wyobraża mężczyznę, w przypadku natomiast plastyki figuralnej, często określenie płci statuetki jest praktycznie niemożliwe[89].

[81] I. Hodder, *Çatalhöyük…*, dz. cyt., s. 146.
[82] Tamże, s. 146.
[83] J. Cauvin, *Naissance…*, dz. cyt.
[84] N. Goring-Morris, L. K. Horowitz, *Funerals…*, dz. cyt. s. 902–919.
[85] I. Hodder, *Çatalhöyük…*, dz. cyt., s. 198.
[86] Tamże, s. 208.
[87] A. Wierciński, *Magia i Religia*, Kraków2010.
[88] Por. K. Birket-Smith, *Ścieżki Kultury*, Warszawa1974.
[89] I. Hodder, *Çatalhöyük…*, dz. cyt. s. 213.

W tym kontekście również należy przytoczyć możliwe interpretacje neolitycznej *art mobilier*. Dominujące wyobrażenia kobiece naturalnie można potraktować jako przedstawienia bogini-matki. Część z nich niewątpliwie takie skojarzenia prowokuje (np. figurka siedzącej na tronie kobiety z Çatalhöyük). Jednak oprócz tego rozwiązania Alasdair'a Whittle[90] proponuje również inne. Na przykład dla Bałkanów autor dopuszcza możliwość, że figurki te stanowiły ekwiwalent bliskowschodniego zwyczaju modelowania czaszek stanowiąc „portrety" przodków. W Anatolii natomiast I. Hodder[91] interpretuje obecność licznych figurek jako przejaw magii łowieckiej i kolejny przykład przenikania się „nowej" i „starej" religii. W ujęciu etnograficznym małe figurki mogły bowiem mieć różne przeznaczenie, nawet w obrębie jednej społeczności[92]. Symbolikę religii neolitycznej należy więc odczytywać w sposób złożony. Na gruncie starej formy kultu opartej na dominującej roli zwierząt pojawiają się nowe tendencje w życiu rytualnym. Jak określił to Hodder[93], dla wczesnego neolitu typowa jest wartoś rytualna przemocy, seksualności i śmierci (ang. *ritual value of violetce, sex and death*). Świadczą o tym spotykane na każdym kroku przejawy sztuki i życia religijnego. Okrucieństwo spotykane w malowidłach anatolijskich, koresponduje z uzupełniającymi je motywami seksualnymi ze stanowisk kultowych. Wszechobecna śmierć natomiast nie stanowi wyłącznie aktu biologicznego. Jest przede wszystkim generatorem następujących kolejno po sobie czynności spajających społeczeństwo.

Zakończenie

Obraz zmieniającego sie świata i wartości stanowi w początkowych etapach młodszej epoki kamienia niezwykle intrygujący temat badawczy. To właśnie wówczas dochodzi do kompleksowej zmiany obejmującej wszystkie aspekty ludzkiego życia, począwszy od sfery czysto praktycznej, skończywszy na zmianie głęboko zakorzenionych i utrwalonych wierzeń i rytuałów. W pewien sposób odzwierciedlana przez kulturę archeologiczną, kultura realna, a także zmiany, jakim obie te jednostki podlegają, dają asumpt do stwierdzenia, jakoby rewolucja neolityczna była zjawiskiem ogólnokulturowym. Przedstawiona przez Gordon'a V. Childe'a[94] wstępna definicja zaistniałej zmiany jako zjawiska przede wszystkim o charakterze gospodarczym, przy obecnym stanie wiedzy jest dalece niewystarczająca[95]. Również jej sam charakter „rewolucji", jako zjawiska

[90] A. Whittle, *Europe in the Neolithic: the creation of new worlds*, Cambridge 1996, s. 66.
[91] I. Hodder, *Çatalhöyük…*, dz. cyt., s. 205.
[92] C. Perlés, 2001. *The Early Neolithic in Greece: the First Farming Communities in Europe*, Cambridge, s. 257.
[93] I. Hodder, *Çatalhöyük in the Context…*, dz. cyt., s. 114.
[94] V. G. Childe, *Most Ancient Near East*, Nowy Jork 1929.
[95] J. Cauvin, *Naissance…*, dz. cyt., s. 273.

nagłego, dynamicznego czy skokowego, może zostać zakwestionowany. Bez wątpienia jednak rewolucyjna była sama zmiana, ze względu na wartości, jakie ze sobą niosła, całkowicie zmieniając ludzką świadomość.

Streszczenie

Przedstawiony artykuł jest próbą krótkiej syntezy rozważań, związanych z rewolucją neolityczną, uważaną przez badaczy za kluczowy moment w prahistorii człowieka. Ponad 10 tys. lat temu na terenie Lewantu i Anatolii doszło do fundamentalnych przeobrażeń ludzkiej kultury. Oprócz tradycyjnych danych archeologicznych – materialnych pozostałości po dawnych społecznościach w postaci bogatej wytwórczości kamiennej, kościanej, ozdób, kształtu i rozmiaru osad, domostw i obrzędowości grzebalnej, przestawiona została interpretacja tych zmian jako ogólnospołeczny proces przemian.

Summary

The present paper is an attempt to show a short synthesis of considerations relating to the Neolithic revolution, regarded by researchers as one of the key moments in human pre-history. More than 10 thousand years ago in the Levant and Anatolia there was a fundamental transformation of human culture. In addition to the traditional archaeological data, i.e. material remains of the ancient communities in the form of rich manufacturing of stones, bones, decorations, shape and size of the settlements or dwellings and burial rituals, the new interpretations of these changes were presented.

Kamil Karski – jest doktorantem w Instytucie Archeologii Uniwersytetu Rzeszowskiego. Jego głównymi zainteresowaniami są archeologia młodszej epoki kamienia, epoki miedzi oraz metodologia archeologii i nauk pokrewnych. W ramach przygotowywanej rozprawy doktorskiej zajmuje się określeniem i przemianami funkcji domu i domostwa w kulturze trypolskiej, rozwijającej się pomiędzy IV i III tysiącleciem przed Chrystusem na terenie obecnej Ukrainy, Mołdawii i Rumunii.

Magdalena H. Rusek-Karska

WYKORZYSTANIE ŚRODKÓW PSYCHOAKTYWNYCH W PREHISZPAŃSKICH KULTURACH Z TEREMU MEZOAMERYKI

Wstęp

Substancje wywołujące halucynacje, na które składają się głównie narkotyki, działają na centralny ośrodek nerwowy człowieka, wywołując modyfikacje w aktywności psychicznej

Wszystkie środki tego typu można podzielić na trzy głównie kategorie, ze względu na ich zastosowanie i działanie. Pierwszy z nich stanowią środki uspokajające, kolejną – mające na celu stymulację i poprawę nastroju, ostatnią – halucynogeny, do których zalicza się mesaklinę, LSD czy napój wykorzystywany w rytuałach leczniczych na terenie Ameryki Łacińskiej – *ayahuasca*. W zależności od rodzaju zażywanej substancji można spotkać się z różnymi efektami jej działania. Najczęściej zauważa się problemy z koncentracją, trudności z pamięcią lub niemożność wydawania osądów, będących zgodnymi z własnymi przekonaniami. Zauważa się tendencję, że człowiek będący pod wpływem narkotyków, przyjmuje punkt widzenia osób, które mu w danej chwili towarzyszą. Poza tym, w wielu przypadkach dostrzega się utratę kontroli i panowania nad sobą, co może przejawiać się wzmożoną agresją. Charakterystyczne jest także poczucie „bezczasowości", zmiana w ekspresji emocji, a także zmiany nastrojów – od euforii do stanu głębokiej depresji. Osoby, które zażyły środek psychoaktywny, tak samo jak w przypadku nadużyciu alkoholu, mogą mieć problemy z wysłowieniem się i nadawaniem poprawnego znaczenia obserwowanym zjawiskom. W przypadku działań szamańskich ważne było także odczucie braku kompatybilności swojego ciała z duszą oraz wrażenie „odmłodzenia", które osiągano po zażyciu środków odurzających.

Kluczowym pojęciem w kosmologii jest zagadnienie metafizycznej równowagi, a przetrwanie ludzkiej egzystencji jest uwarunkowane utrzymaniem cyklicznej harmonii między światem fizycznym i metafizycznym. Szamani mieli możliwość wprowadzania się w stan duchowej ekstazy będącej formą transu, w której mogła nastąpić komunikacja z zaświatami i siłami nadprzyrodzonymi. Według M. Eliadego jest to stan typowy dla osób, które były angażowane specjalnie w celu nawiązania kontaktów z siłami nadnaturalnymi, jednak stwierdzenie to nie jest do końca trafne. Termin „trans" odnosi się głównie do zmiany świadomości, która niekiedy jest porównywana do snu, gdzie doświadczeń i działań osoby przebywającej w tym stanie nie da się sprawdzić w sposób empi-

ryczny. Należy jednak pamiętać, że odurzanie się nie jest czynnością nieodzowną w praktykach szamańskich, czego dowodzi przykład społeczności Tan'gol w południowo-zachodniej Korei, gdzie nie istnieje zwyczaj wprowadzania się w trans czy ekstazę podczas odprawiania zabiegów kultowych.

Środki psychoaktywne w kulturze olmeckiej

W literaturze przedmiotu obszar dzisiejszej Ameryki Środkowej, na którym pojawiły się prehiszpańskie kultury Olmeków, Majów i Azteków, został określony mianem „Mezoameryki". Jest to teren obejmujący swym zasięgiem ziemie od wschodnich i zachodnich obszarów Meksyku, sięgający aż po Nikaraguę i Honduras. Określenie to zostało wprowadzone po raz pierwszy w 1943 roku przez Paula Kirchhofa. Według niego, istniał szereg cech wspólnych dla wszystkich kultur mezoamerykańskich, które to odróżniały je na przykład od Środkowoandyjskiego Obszaru Kulturowego. Jak podaje Jarosław Źralka:

> Na liście Kirchhofa znalazły się między innymi budowa piramid i świątyń, rytualna gra w piłkę, używanie dwóch kalendarzy (słonecznego liczącego 365 dni i rytualnego o 260 dniach), składanie ofiar z ludzi, umartwianie się i rytualne samookaleczenia, używanie pisma hieroglificznego, rozbudowany panteon bogów czy wreszcie uprawa kukurydzy.

Olmekowie to pierwsza wielka cywilizacja prekolumbijskiej Ameryki Środkowej, która pojawiła się w Zatoce Meksykańskiej, zaś charakterystyczne dla niej przedmioty można znaleźć nie tylko na terenie zajętej przez cywilizację Majów, ale także w Kostaryce. Apogeum rozwoju tej kultury przypada na wczesny i środkowy okres preklasyczny. Najstarszym i największym ośrodkiem zbudowanym przez Olmeków, o charakterze protomiasta, było San Lorenzo (1200–900 p.n.e.), gdzie pojawiają się pierwsze przykłady architektury monumentalnej, a także zabytki reprezentujące dwa główne nurty sztuki olmeckiej. Pierwszą z nich stanowią przedstawienia władców pod postacią monumentalnych, kamiennych głów, a także ołtarzy, drugą zaś istoty o cechach nadnaturalnych (np. figurka ze stanowiska Las Limas ukazująca mężczyznę trzymającego na kolanach dziecko, najprawdopodobniej w momencie transformacji w dzikie zwierze). Drugim, ważnym stanowiskiem dla kultury Olmeków, była La Venta rozwijająca się w latach 900–400/300 p.n.e. Olmeccy rzemieślnicy byli wytwórcami niezwykle kunsztownie wykonanych figurek antropomorficznych, przedstawiających twarze z cechami typowymi dla tego kręgu kulturowego – skośnookie, z bruzdami na czole, niebywale specyficznym ukształtowaniu ust.

Na terenie Mezoameryki praktyki szamańskie mają swoje odzwierciedlenie w ikonografii, gdzie obserwuje się liczne występowanie postaci ludzkich podczas transformacji w zwierzęta. Był to motyw szczególnie popularny w kulturze

Olmeków, gdzie oczy figurek były zdobione pirytem lub magnetytem, co miało wzmacniać wizualne wrażenie oglądającego, że ma do czynienia z postacią doznającą wizji. Sam stan transu często był nazywany „magicznym lotem" wywołanym wcześniejszym zażyciem środków psychoaktywnych. W wielu źródłach pojawiają się informacje na temat halucynogennych właściwości, jakie posiadał zarówno jad, jak i śluz ze skóry ropuch z rodziny Bufo. Najskuteczniejsze działania przynosiło wypicie naparu sporządzonego z przegotowanej skóry tych właśnie ropuch, a właściwości te zawdzięczano bufoteninie – środkowi mającemu duży wpływ na działanie pracy serca oraz ośrodka nerwowego, który jednak spożyty w zbyt dużej dawce mógł doprowadzić do zgonu. Charakterystyczne dla kultury olmeckiej przedstawienia postaci ludzkich z cofniętymi ustami, rozszerzonymi nozdrzami, wyłupiastymi oczami i zmarszczonym czołem, którym to symptomom w realnym świecie mogła towarzyszyć także sinica spowodowana zablokowaniem naczyń krwionośnych, mogła świadczyć, że ten typ figurek przedstawiał osoby będące pod działaniem bufoteniny.

Kultura majów

Początki kultury Majów sięgają wczesnego okresu preklasycznego datowanego na 1800–1000 p.n.e. W tamtych czasach, ludność skupiała się w jeszcze niewielkich osadach, w których podstawą gospodarczą stanowiło rolnictwo oraz wyrób ceramiki. Dzięki badaniom archeologicznym przeprowadzonym na stanowiskach San Carlos, Paso de la Amada, El Carmen, El Mesak oraz La Victoria, możliwe było wydzielenie pięciu faz rozwojowych kultury, przypadających na wczesny okres preklasyczny. Pierwsza z nich, faza Barra (1800–1500 p.n.e.), charakteryzowała się procesami krystalizacji społeczności typu egalitarnego, jednak już w kolejnej fazie – Locona (1500–1350 p.n.e.), obserwuje się powolne powstawanie prostych systemów wodzowskich w rejonie Mazatan. Coraz częstsze staje się występowanie dużych, centralnych ośrodków, na terenie których zostały wzniesione budynki na tyle okazałe, aby móc je interpretować jako rezydencje wodza (jako przykład może posłużyć stanowisko Paso de Amada, wokół którego zlokalizowane są mniejsze, satelitarne wioski). W tym samym okresie następuje również początek wymiany handlowej opartej na eksporcie między innymi jadeitem, serpentynem oraz obsydianem. Rozwój społeczności tego typu będzie kontynuowany przez kolejne fazy – Ocos (1350–1200 p.n.e.) i Cherla (1200–1100 p.n.e.), aby pod koniec wczesnego okresu preklasycznego, w fazie Cuadros (1100–1000 p.n.e.), w wyniku zmniejszenia populacji zamieszkującej rejon Mazatan, a także pojawienia się widocznych wpływów kultury Olmeckiej, doprowadzić do redukcji i reorganizacji sieci osadniczej pierwszych społeczności majańskich. Wynikiem tego procesu było ufor-

mowanie pierwszego, w pełni wykształconego wodzostwa w ośrodku Canton Corallito.

Przejście do systemu złożonych wodzostw następuje dopiero w środkowym okresie preklasycznym, datowanym na lata 1000–300 p.n.e. i, co warto zaznaczyć, były to już pierwsze ośrodki o charakterze protopaństwowym. Postępujący rozwój handlu dalekosiężnego oraz konieczność nadzorowania procesu wydobycia i dystrybucji dóbr, wymagały wytworzenia się grupy ludzi odpowiedzialnych za te przedsięwzięcia. Wyższy status przedstawicieli tych pierwszych elit jest widoczny zarówno w pochówkach, jak i w pojawieniu się pierwszych rzeźbionych stel, przestawiających postaci władców (np. Stela 1 z Nakbe). W kontekście grobowym, można zaobserwować pojawienie się praktyki inkrustacji zębów jadeitem lub nefrytem, a także deformacji czaszek. O ile drugi z wyżej wymienionych zabiegów był przeprowadzany w pierwszych latach życia dziecka, o tyle zdobienie lub wypełnianie zębów drogocennymi kamieniami, ze względu na zapewne duży stopień odczuwanego bólu, coraz częściej jest wiązany z rytuałami inicjacyjnymi, dedykowanymi osobom wchodzącym w wiek dojrzałości. Również i w tym okresie zauważa się rozwinięcie sieci osadniczej poza rejon Mazatan, na wcześniej niezasiedlone terytorium obszaru centralnego i północnego. Pierwszym ośrodkiem o charakterze protopaństwa, w którym odnaleziono ślady wczesnego budownictwa monumentalnego, było stanowisko Nakbe położone w basenie Mirador. Około 750 p.n.e. ośrodek ten zyskał status miasta-państwa, na co wskazuje gwałtowny wzrost aktywności budowlanej, zwłaszcza struktur o charakterze świątynnym, pałacowym, a także rytualnym (np. boisko do gry w piłkę).

Sztuka pisma pojawia się w kulturze Majów dopiero około 300 r. p.n.e., w trwającym do 250 r. n.e., późnym okresie preklasycznym. Pierwsze zabytki noszące na sobie zapisy glificzne, wytworzone zostały najprawdopodobniej ze względu na rosnące potrzeby elit. Intensywny rozwój ośrodków skupiających się w basenie Mirador jest poświadczony faktem, że wszystkie najwcześniejsze kamienne stele, ukazujące postaci władców, a także ślady pierwszych zapisów, pochodzą właśnie z tego obszaru. Niewątpliwie proces hierarchizacji społeczeństwa, zostaje wówczas pogłębiony, między innymi za sprawą przeobrażania się funkcji wodza we władcę, tytułującego się mianem *k'uhul ajaw* („ubóstwiony władca"), którego autorytet opiera się na boskim pochodzeniu. Wtedy także powstają kolejne ośrodki, takie jak El Mirador, Wakna, Lamanai, Yaxha, w których dominuje typ architektury monumentalnej. Na proces rozprzestrzenienia się i rozrośnięcia sieci osadniczej, mogła mieć wpływ konieczność kontrolowania najniższych warstw społecznych- chłopów i robotników, przez przedstawicieli elit, a także ze stale powiększające się zasoby ekonomiczno-gospodarcze.

Niestety, około 250 r. następuje nieoczekiwane i trudne do wyjaśnienia, załamanie się i upadek struktur osadniczych i kulturowych utworzonych przez Majów w okresie preklasycznym. Istnienie kilka hipotez, starających się wyjaśnić przyczynę tego zjawiska. Podejrzewa się, że w okresie poprzedzającym kryzys, mogło dojść do intensyfikacji działań militarnych, czego świadectwem mogą być pozostałości licznych fortyfikacji, bądź też niekorzystne czynniki ekonomiczne i ekologiczne, które doprowadziły do zachwiania preklasycznej gospodarki.

Największy rozkwit i rozwój kultury Majów nastąpił w okresie klasycznym trwającym do około 1000 r. Wtedy to dochodzi do powstania w pełni wykształconych struktur państwowych opartych na istnieniu szeregu niezależnych miast-państw, na czele których stali ubóstwieni władcy – *k'uhul ajaw* lub *kaloomte* („król-królów"). Wraz z upadkiem klasycznej kultury Majów w następuje niemal całkowite załamanie systemów gospodarczych i kulturowych, które dotąd przechodziły okres rozkwitu.

Środki psychoaktywne w kulturze majów

Majowie używali środków odurzających podczas odprawiania ceremonii o charakterze kultowym, co bulwersowało przybyłych na te tereny misjonarzy katolickich. Według Diego de Landy w tamtejszych społecznościach nie istniały okazje, które nie skończyłyby się rytualnym spożywaniem alkoholu. Zazwyczaj wprowadzał on ludzi w przyjemny stan odurzenia, jednak niekiedy doprowadzał także do wybuchu agresji i bijatyk. Majowie wierzyli w istnienie boga Akana, który opiekował się ludźmi odurzającymi się na wszelkie możliwe sposoby. W ikonografii był przedstawiany pod postacią mężczyzny, którego oczy otaczały czarne kropki i charakterystyczny znak „%". Często był on przedstawiany w trakcie wymiotowania, jednocześnie trzymając w jednej ręce strzykawkę służącą do przeprowadzania lewatywy – Majowie używali jej, aby szybciej doprowadzić się do stanu nietrzeźwości.

Jednym z popularnych napojów alkoholowych stosowanych przez Majów był tzw. *balche'* – napar przyrządzany z miodu dzikich pszczół i kory drzewa *Lonchocarpus longistylu,* rozcieńczany w wodzie. W związku z bardzo niską zawartością alkoholu, musiał być pity w dużych ilościach, aby wywołać oczekiwany stan odurzenia. Napój ten jest do dzisiaj wykorzystywany przez grupy Majów zamieszkujące terytoria dzisiejszego Jukatanu. Nikolai Grube opisując rytuał odprawiany przez Lakandonów, wspomina, że w ich wypadku *balche'* przygotowywane jest wcześnie rano, dzień przed zaplanowanymi uroczystościami, które opierają się na całodniowym spożywaniu tego napoju w towarzystwie wizerunku bóstwa.

W okresie rozwoju klasycznej cywilizacji Majów dość powszechne było spożywanie *chi (*w kulturze Azteków – *pulque)* przyrządzanego z soku agawy.

Potwierdzają to liczne przedstawienia ikonograficzne, na których ukazane są sceny libacji. Znane są także naczynia do przechowywania alkoholu, z wypisanym glifem odczytanym właśnie jako *chi.* Tak samo jak *balche'* napój ten miał niskie stężenie alkoholu, przez co musiał być spożywany w dość dużych ilościach. Alkohol był często mieszany z innymi środkami o działaniach narkotycznych zarówno w celu zwiększenia siły jego działania, jak i dla polepszenia jego walorów smakowych, ponieważ alkohol Indian odstraszał swoim smakiem i zapachem. Dlatego też tak popularne było przeprowadzanie lewatyw z alkoholu – był on wtedy dużo szybciej wprowadzany do organizmu, przez co efekty jego działania były widoczne niemal od razu, a także tym właśnie sposobem omijano konieczność „smakowania go".

Należy jednak pamiętać, że alkohol nie był jedynym środkiem używanym przez Majów podczas ceremonialnego odurzania się. Powszechny był również tytoń, który zawiera harmolinę, alkaloid z grupy beta-karboliny uznanej za środek o właściwościach halucynogennych. Skład chemiczny tytoniu różni się w zależności od środowiska i klimatu w którym jest uprawiany. Odmiany z terenów Ameryki Łacińskiej posiadają większe stężenie alkaloidów wpływających na funkcjonowanie ośrodka nerwowego. Był on powszechnie używany podczas rytuałów religijnych ułatwiając wejście w stan transu, a także w ceremoniach oczyszczających i odpędzających złe duchy oraz podczas przepowiadania przyszłości. Prawdopodobnie, aby wzmocnić jego działanie, był on łączony z *peyotlem* (w Centralnym Meksyku narkotyk wytwarzany z kaktusów, głównie z odmiany *Echinocactus williamsi)* lub *teonanacatl* (jeden z rodzajów grzybów halucynogennych używanych przez późniejszą społeczność aztecką). Tytoń był również składany jako ofiara dla bóstw i duchów, a także miał pomóc w komunikacji z nimi. Wierzono, że magiczna moc dymu odpędza zło i dlatego tytoń był powszechnie stosowany do odkażania ran, leczenia biegunki, a palony przez szamana odkażał pacjentów, jak również wywoływał wizje, które mogły być pomocne przy stawianiu diagnozy i wybieraniu właściwych środków. Późniejsi Aztekowie używali także soku z tytoniu, który miał wywołać stan obłąkania i szaleństwa, zwany „głosem diabła".

Mieszkańcy Mezoameryki używali także innych roślin i substancji pochodzenia naturalnego do wywoływania wizji. Do dzisiaj na terenie Mezoameryki występuje ponad 20 gatunków grzybów posiadających właściwości halucynogenne, które należą głównie do rodzin *Psilocybe* i *Stropharia.* W tekstach pozostawionych przez Majów znajdujemy ich nazwy: *xibalbaj,* czyli „podziemny grzyb", oraz *k'aizalah okox* – „utracony wyrok". Rytualny charakter tych roślin mają podkreślić znaleziska ceramicznych i kamiennych artefaktów z terenu Meksyku i Gwatemali, które swoim kształtem przypominają te rośliny. Grzyby najczęściej suszono i ucierano z nich proszek, zaś do tak przygotowanych dodawano

żywicę sosnową lub rozcieńczano je w wodzie perfumowanej (*agua florida*) zarówno po to, żeby wzmocnić ich działanie jak i po to, aby zmienić ich smak.

Święte wizje majów

Religijność Majów ewoluowała od szamanizmu do zhierarchizowanej religii oficjalnej, jednak przez długi okres czasu obie te formy współwystępowały ze sobą. Ceremonie miały na celu utrzymanie porządku świata, a także uzyskanie wsparcia i porady od bóstw oraz duchów przodków. Wszelkiego rodzaju działania kultowe, takie jak składanie ofiary z własnej krwi, były poprzedzane zażywaniem narkotyków. Niewątpliwie odurzanie się za pomocą roślin i środków halucynogennych nie było domeną tylko i wyłącznie szamanów, kapłanów lub władców. Marlene Dobkin de Rios przypuszcza, że wiele technik i pomysłów pozyskiwania naturalnych substancji psychoaktywnych zrodziło się wśród niższych warstw społecznych i dopiero po pewnym czasie zostały one przejęte przez resztę społeczeństwa.

Najczęściej powtarzającym się symbolem w sztuce Majów, mającym symbolizować moment osiągnięcia odmiennych stanów świadomości, są tak zwane „węże wizji", które zrodzone z krwi miały pośredniczyć w nawiązaniu kontaktu z przodkami i bóstwami. Poprzez osiągnięcie transu ludzie mogli przeniknąć do świata zmarłych, zaś węże miały być swego rodzaju portalem umożliwiającym to przejście. Przez otwarte szczęki potwora ukazywała się głowa bóstwa lub przodka, z którym chciano nawiązać kontakt. Najsłynniejsza scena tego typu została przedstawiona na nadprożach z Yaxchilan, gdzie na jednym z paneli ukazano panią Xoc, żonę władcy tego ośrodka, podczas rytuału upuszczania krwi z języka za pomocą przeciągniętego przez niego sznura nabitego kolcami. Krew ściekała do naczynia, w którym uprzednio umieszczano arkusz papieru. Po skończonym rytuale samookaleczenia był on spalany wraz z dodanym do niego kopalem, a w kłębach dymu miały ukazywać się postaci węży wizji. Ceremonie tego typu były poprzedzane postem i zażywaniem środków psychoaktywnych, co wywoływało halucynacje. Jednak stan ten mógł być spotęgowany także innymi czynnikami – wyczerpaniem organizmu spowodowanym brakiem snu i tańcem w rytm monotonnej muzyki, które dawały podobne efekty.

Nieodzownym elementem wszystkich rytuałów było palenie w kadzidłach żywicy roślinnej, która wytwarzała dym. Najczęściej wykorzystywano kopal, który jest stosowany do dzisiaj w rytuałach prywatnych mających na celu odpędzenie złych duchów. Mieszkańcy prehiszpańskiej Mezoameryki wierzyli, że każdy człowiek posiada swoje *alter ego* ukazujące się pod postacią hybrydy dwóch lub trzech zwierząt. Te duchy opiekuńcze zostały nazwane przez Azteków *nagualli*, zaś w tekstach Majów utożsamia się je z glifem **WAY** odczytywanym także jako „sen". Zażywanie narkotyków powodowało uśmiercenie/uśpienie

dotychczasowego „ja" i przebudzenie duchowego opiekuna. Być może właśnie dlatego symbolicznym przedstawieniem wizji stały się węże, ponieważ to one, poprzez zrzucanie skóry, odradzały się do nowej roli.

Ceremonie kultowe były często odprawiane w miejscach, do których nie dochodziło światło słoneczne, czego dowodzą liczne badania przeprowadzone w jaskiniach, gdzie odnajdywano naczynia podobne do tych przedstawianych w sztuce, w których przechowywano alkohol. Miało to spotęgować doznanie „bezczasowości", a także wyłączenia uczestników rytuału spoza obowiązujących stosunków społecznych. Zmysł wzroku nie odgrywał wtedy istotnej roli, ważniejsze stawały się inne zmysły, zaś środki halucynogenne miały za zadanie je pobudzić.

Zakończenie

Używanie środków psychoaktywnych w celu wywołania stanu odurzenia i wizji było zjawiskiem dość powszechnym w różnych kulturach na przestrzeni wieków. Istnieje przekonanie, że wiedzę na ten temat oraz o sposobach wprowadzania się w narkotyczny trans posiadali głównie szamani – osoby o szczególnym statusie społecznym, uważane za specjalistów w kwestii osiągania tego specjalnego stanu świadomości, kiedy to dusze mogły opuszczać ciało i udawać się w miejsca zastrzeżone tylko dla bogów i duchów przodków. U Majów to właśnie władcy, jako „oficjalni szamani" byli zobligowani do odprawiania rytuałów samookaleczenia i odurzania się w celu nawiązania kontaktu z zaświatami. Jednak spożywanie środków mających na celu wejście w inny stan świadomości nie było zarezerwowane wyłącznie dla osób związanych w pewien sposób ze sferą władzy i sferą sakralną. Odurzali się ludzie ze wszystkich szczebli społecznych. Zupełnie tak samo, jak ma to miejsce w dzisiejszych czasach.

Streszczenie

W literaturze przedmiotu obszar dzisiejszej Ameryki Środkowej, na którym pojawiły się prehiszpańskie kultury Olmeków, Majów i Azteków, został określony mianem *Mezoameryki.* Jest to teren obejmujący ziemie od wschodnich i zachodnich obszarów Meksyku, sięgający aż po Nikaragwę i Honduras. Mieszkańcy Mezoameryki najczęściej używali środków psychoaktywnych podczas ceremonii o charakterze kultowym, którego celem było wywołanie stanu transu, pozwalającego im połączyć się z duchami przodków i bóstw. Istnieje przekonanie, że wiedzę na ten temat posiadali głównie szamani – osoby o szczególnym statusie społecznym, uważane za specjalistów w kwestii osiągania specjalnego stanu świadomości. U Majów to właśnie władcy, jako „oficjalni szamani", byli zobligowani do odprawiania rytuałów samookaleczenia i odurzania się w celu nawiązania kontaktu z zaświatami. Jednak spożywanie środków mających na celu wejście w inny stan świadomości nie było zarezerwowane wyłącznie dla osób związanych w pewien sposób ze sferą władzy i sferą sakralną.

Summary

In the literature, the area of present-day Central America, where there were pre-Hispanic cultures of the Olmecs, Mayas, and Aztecs, was known as Mesoamerica. It is a territory that covers the lands of eastern and western areas of Mexico, reaching up to Nicaragua and Honduras. Residents of Mesoamerica most commonly used psychoactive substances during the ceremony of a cult aimed at inducing the state of trance, allowing them to connect with the spirits of ancestors and deities. There is a belief that knowledge of the subject and of how the introduction of a narcotic trance was mainly possessed by the shamans, i.e. people with special social status, considered to be specialists in achieving this special state of consciousness when the soul could leave the body and go to a place reserved only for gods and spirits. In the Mayas, it were the rulers acting „official shamans" that were obliged to perform rituals of self-mutilation and intoxication to get in touch with other worlds. However, the consumption of such substances to reach another level of consciousness was not reserved only for those involved in some way with the sphere of power and the sphere of the sacred.

Magdalena H. Rusek-Karska – Teatrolog i archeolog. Specjalizuje się w kulturze, sztuce i archeologii Mezoameryki ze szczególnym naciskiem na kulturę Majów i Azteków. W 2012 roku obroniła pracę magisterską w Instytucie Archeologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, zaś w 2014 roku w Katedrze Teatru i Dramatu. Od roku 2010 bierze udział w badaniach archeologicznych na stanowisku kultury Majów Nakum położonym w północno-wschodniej Gwatemali. Jest jedną z pomysłodawców i organizatorów Cracow Maya Conference (corocznej konferencji poświęconej kulturze Majów, organizowanej w Krakowie).

Magdalena H. Rusek-Karska

ZIELONY KAMIEŃ BOGÓW

Na terenie Mezoameryki historia eksploracji i obróbki przedmiotów, z tak drogocennego surowca, jakim był jadeit, rozpoczyna się w okresie pojawienia się w Zatoce Meksykańskiej tak zwanej kultury olmeckiej. Najstarsze zabytki wykonane z zielonego kamienia, datowane na fazy El Manati A i El Manati B (1700–1200 p.n.e.), pochodzą właśnie z tego kręgu kulturowego. Najczęściej są to siekierki wotywne, nienoszące śladów ich wcześniejszego wykorzystywania, co zdaje się potwierdzać hipotezę, wedle której kamień ten od zawsze był traktowany jako surowiec bezcenny i święty, dlatego też nie wykonywano z niego żadnego rodzaju narzędzi. Interesujący jest także fakt, że według ostatnio przeprowadzonych badań zaledwie 62% wszystkich zabytków tego typu odnalezionych na stanowiskach El Manati, La Venta, La Merced, El Macayol oraz Canton Corralito stanowią przedmioty wykończone, zaś pozostałą część stanowią tak zwane „pseudosiekierki", najczęściej niewypolerowane i niedokończone. Jaime-Riveron[1] uważa, że tego typu depozyty mają podłoże w zachodzących transformacjach życia politycznego i koncentracji uwagi na architekturze monumentalnej. Siekierki wotywne wykonane z zielonego kamienia są dość powszechnym i częstym znaleziskiem w ośrodkach związanych z kulturą olmecką, czego dowodzą badania przeprowadzone między innymi w El Manati, La Venta, La Merced czy Rio Pasquero[2]. Przedmioty tego typu często interpretuje się jako symbol *axis mundi* – osi wszechświata, czego najpełniejszych przedstawień można doszukiwać się w depozytach, w których cztery siekierki zostały ustawione w narożnikach, wyznaczając tym samym metaforyczną płaszczyznę świata, zaś piątą w punkcie centralnym. W ofiarach tego typu, centralna figura może być interpretowana jako rosnąca kukurydza, uważana zarówno przez Olmeków, jak i Majów za „drzewo świata"[3]. Siekierki z jadeitu można interpretować także jako symbol wody i związanego z nią kultu deszczu, czego potwierdzeniem może być zarówno forma przedmiotów przypominających kroplę, jak i kolor oraz surowiec wykorzystany do ich produkcji, od zawsze łączony przez

[1] O. J. Riveron, *Olmec Greenstone in Early Formative Mesoamerica: Exchange and Process of Production*, „Ancient Mesoamerica" *nr* 21, 2010, s. 123–133.

[2] K. Taube, *Olmeck Art at Dumbarton Oaks*, Waszyngton 2000; R. Diehl, *The Olmecs. America's First Civilization*, Londyn2004.

[3] K. Taube, *Lightning Celts and Corn Fetishes: the Formative Olmec and the Development of Maize Symbolism in Mesoamerica and the American Southwest*, w: *Olmec Art and Archeology in Mesoamerica*, red. J. E. Clarck, M. E. Pye, Waszyngton 2004, s. 297–339.

społeczności mezoamerykańskie z wodą[4]. W tym samym artykule autorzy wspominają także o przypadkach łączenia przedmiotów tego typu z piorunami, jako atrybutami bóstwa burzy.

Wykorzystywanie zielonych kamieni w kontekście zachowań o charakterze rytualnym i kultowym było głęboko zakorzenione w świadomości ludzkiej już we wczesnym okresie preklasycznym. Zwracali oni uwagę na magiczny aspekt jadeitu związany z praktykami szamanistycznymi, momentem transformacji człowieka w zwierzę, a także w próbach kontaktowania się z bóstwami i przodkami. Co ciekawe, Olmekowie najwyżej cenili niebieską odmianę jadeitu nazwanego przez naukowców *Olmec Blue*. Dyskusja na temat złóż tego rodzaju surowca trwała od bardzo dawna, przynosząc wiele hipotez mających na celu rozwiązanie tego problemu. Christina Reed[5] w swoim artykule zastanawiała się, czy błękitny jadeit był dostępny na terytorium zajmowanym przez społeczności olmeckie, czy też był on sprowadzany z regionów znajdujących się w pobliżu Kostaryki, gdzie w wyniku badań archeologicznych znaleziono zabytki o cechach typowych dla społeczności zamieszkujących Zatokę Meksykańską, co mogłoby wskazywać na istnienie szlaków handlowych łączących oba te regiony. Ślad po złożach „olmeckiego błękitu" przepadł ok. 300 r. p.n.e. wraz z upadkiem tej jednostki kulturowej oraz zmianą upodobań estetycznych wśród Majów, którzy większym szacunkiem darzyli zieloną odmianę tego minerału. Dopiero po przejściu huraganu Mitch w 1998 roku oraz wyprawom zorganizowanym w latach 1999–2001 przez Seitza, udało się zlokalizować pierwsze wychodnie błękitnego jadeitu w rejonie rzeki Motagua[6]. Badania prowadzone w rejonie doliny Motagua potwierdziły również, że tamtejsze złoża są bogate w minerał o bardzo dobrej jakości. Olaf Jaime-Riveron[7], w swoim artykule, wskazał także lokalizację wychodni innego, równie cennego, rodzaju zielonego kamienia – serpentynu. Analiza składu chemicznego próbek dowiodła, że przemysł ośrodków La Venta oraz La Merced wykorzystywał surowiec sprowadzany z miejscowości Tehuitzing i Cuicatlan, z kolei artefakty znalezione w El Manati i Canton Corralito bazowały na kamieniach z regionu Motagua.

Jadeity były cenione także w Kostaryce. Na terenie tym, archeolodzy odnaleźli wiele przykładów zabytków wykonanych z jadeitu i innych odmian zielonego kamienia. Część z nich została wykonana w stylu typowym dla mieszkańców tego regionu, jednak znaczną większość artefaktów stanowią przedmioty, które na podstawie stylistyki można przyporządkować kulturze Olmeków i Ma-

[4] C. M. Rodriguez, P. Ortiz, *A Massive Offernig of Axes at La Merced Hidalgotitlan, Veracruz, Mexico*, w: *Olmec Art and Archeology in Mesoamerica*, red. J. E. Clarck, M. E. Pye, Waszyngton 2000, s. 155–168.

[5] Ch. Reed, *Guatemala's Olmec Jade*, www.gsafweb.org

[6] W. J. Broad, *Hurricane exposes ancient jade mines in Guatemala*, „Mexicon", nr 24 (3), 2003, s. 42.

[7] O. J. Riveron, *Olmec Greenstone…*, dz. cyt., s.123–133.

jów. Niektóre motywy ikonograficzne przedstawiane na wykonywanych tam wisiorkach, znajdują swoje odpowiedniki na kamiennych kolumnach lub kościach pokrywanych ornamentem rytym z terenu Nikaragui, jednak tego rodzaju praktyki znane są na znacznie mniejszą skalę[8]. Pomiędzy 500 p.n.e. a 700 n.e. jadeit wykorzystywany na terenie Kostaryki posiadał największe znaczenie w porównaniu z innymi surowcami, a także był uznawany za wyznacznik najwyższego statusu. Zielone kamienie były używane do tworzenia symboli odzwierciedlających otaczający świat – poziom centralizacji władzy oraz lokalne wierzenia. Podejrzewa się, ze był on wykorzystywany w praktykach szamańskich, czego dowodem mogły być liczne figurki ukazujące postaci ludzkie, noszące na twarzach maski zwierząt lub ptaków[9]. O znaczeniu tego minerału w Kostaryce świadczy również fakt, że wszystkie zabytki tego typu, odnalezione zostały w kontekście pochówków. Tradycja ta stoi w opozycji na przykład do kultury Majów, w której przedmioty z zielonego kamienia można równie dobrze znaleźć w obrębie domostw.

Kultura Majów

Największy rozkwit i rozwój kultury Majów nastąpił w okresie klasycznym trwającym do około 1000 r. Wtedy to dochodzi do powstania w pełni wykształconych struktur państwowych opartych na istnieniu szeregu niezależnych miast-państw, na czele których stali ubóstwieni władcy – *k'uhul ajaw* lub *kaloomte* („król-królów"). Drugi z wymienionych tytułów początkowo przysługiwał osobom rządzącym dwoma, najpotężniejszymi ośrodkami Majów – Calakmul i Tikal. W tym czasie obserwuje się także gwałtowny rozwój architektury monumentalnej, sztuki oraz piśmiennictwa Majów. Powstają zapierające dech w piersi budowle na stanowiskach takich jak Palenque, Yaxchilan, Dos Pilas, Piedras Negras czy wyżej wspomnianych Tikal i Calakmul oraz niezwykle kunsztowne przykłady zabytków ruchomych. W kontekście niektórych zabytków wykonanych z zielonego kamienia powstałych w tym okresie, Roger Keverne[10] wprowadził do literatury przedmiotu pojęcie społecznego jadeitu (*social jade*). Posługiwał się nim w momencie opisywania przedmiotów, wykonanych w ten sam sposób, co wyroby z oryginalnego i najwartościowszego jadeitu, jednak będących odpowiednikami w gorszych gatunkowo kamieniach, takich jak kwarc, serpentyn, a nawet łupek. Według cytowanego Randa, jest niemal pewne, że Majowie posiadali wiedzę niezbędną do rozróżniania poszczególnych rodzajów zielonych kamieni, ponieważ można zauważyć zasadę, że prawdziwy jadeit był wykorzystywany do wyrobu najwspanialszych i najcen-

[8] R. Keverne, *Jade*, New York 2000.
[9] M. M. Grahm i in, *Jade in Ancient Costa Rica*, New York 1999.
[10] R. Keverne, *Jade*..., dz. cyt.

niejszych przedmiotów, deponowanych głównie w pochówkach najpotężniejszych władców. Zjawisko to wiąże się z silnie rozwiniętym stopniem shierarchizowania społecznego, które dzieliło się na grupę elit (*ahmehenob*) oraz nie-elit (*yalba unicob*). Jak już wcześniej zostało zaznaczone, na czele każdego miasta-państwa, stał władca, który wraz z rodziną oraz najbliższymi współpracownikami, tworzył dwór. Przedstawiciele arystokracji piastowali stanowiska kapłańskie, rządców królewskich lub przywódców wojennych. Także kupcy zaliczani byli do grupy osób uprzywilejowanych, ponieważ do ich obowiązków należało nie tylko prowadzenie międzyregionalnej wymiany handlowej, ale także nawiązywanie dobrych stosunków dyplomatycznych z przedstawicielami elit wywodzącymi się z innych ośrodków. Należy zaznaczyć, że handel w tamtych czasach był oparty nie tylko na bezpośredniej wymianie towarów, ale także na transakcjach podczas których używano pieniądza przedmonetarnego pod postacią ziaren kakaowca, morskich muszel, miedzianych płytek, a także jadeitowych bryłek. Niestety, na temat przedstawicieli nie-elit trudno jest powiedzieć cokolwiek więcej, ponieważ przedstawienia tej grupy społecznej nie były tworzone bądź też nie zachowały się do dnia dzisiejszego. Również stosunkowo niewiele możemy powiedzieć na temat rzemieślników, także tych trudniących się obróbką jadeitu, pomimo iż niewątpliwie, musiała istnieć wyspecjalizowana w tym zajęciu grupa ludzi.

Jadeit i przedmioty wykonane z tego kamienia pełniły szalenie istotną rolę w podkreślaniu i ukazywaniu statusu społecznego osoby, która go nosiła. Niektóre zabytki noszą na sobie ślady mniejszego lub większego zindywidualizowania, poprzez naniesienie na ich powierzchni imienia właściciela, jednak ich znaczenie i symbolika pozostawała niezmienna. Również motywy ikonograficzne wybierane przez artystów były bardzo często charakterystyczne dla regionu, w którym zostały wykonane, czemu sprzyjała centralizacja religii i wierzeń lokalnych. U Majów często spotykanym elementem ikonograficznym było ukazanie władcy w pozycji siedzącej, z kolei na terenie Kostaryki oraz środkowego Meksyku na pierwszy plan wychodzą sceny ukazujące praktyki szamańskie, przedstawiane pod postacią antropomorficznych figurek noszących maski zwierzęce lub ptasie.

Wraz z upadkiem klasycznej kultury Majów następuje niemal całkowite załamanie systemów gospodarczych i kulturowych, które dotąd przechodziły okres rozkwitu. Sytuacja ta jest o tyle złożona, że w momencie, gdy jedne ośrodki chyliły się ku upadkowi, inne jak na przykład Nakum lub Chichen Itza – rosły w siłę, przejmując pozycję dominujących w danym regionie. W największych ośrodkach, do których można zaliczyć Tikal i Calakmul, oraz w miastach ulokowanych w rejenie rzeki Usumacinty, obserwuje się spadek aktywności budowlanej, a także masowe ruchy migracyjne ludności oraz spadek populacji. Do rzadkości nie należy również degradacja budowli użyteczności publicznej,

a także świątyń lub rezydencji władców, które były wówczas zamieszkane przez ludność z niższych szczebli społecznych. Naukowcy podają kilka istotnych przyczyn, które mogły przyczynić się do upadku klasycznej kultury Majów, jednak najczęściej rozważanymi są klęski nieurodzaje będące skutkiem wycinki lasów oraz zmianami środowiskowymi prowadzącymi do suszy, a także trzęsienia ziemi bądź wystąpienie zbrojne warstwy chłopów niezadowolonych ze swojej pozycji w państwie oraz przeludnienie[11].

Kultura ta przetrwała w niektórych regionach do XVI wieku, kiedy wraz z upadkiem ostatniego, niezależnego ośrodka Tayasal, zakończył się okres postklasyczny w historii.

Zielony kamień bogów

Pierwsze przedmioty jadeitowe, znalezione na terenach zajmowanych przez społeczności majańskie, pochodzą z preklasycznego stanowiska Cuello, którego rozwój jest datowany na lata 1200–900 p.n.e.[12]. Pomimo wciąż rozwijających się w tamtym okresie prostych społeczności typu egalitarnego, zajmujących się głównie wyrobem ceramiki, można zaobserwować pierwsze oznaki początków rozwoju cywilizacyjnego oraz unaoczniania się pewnych dysproporcji wynikających z sytuacji materialnej mieszkańców. Zamieszkiwane domostwa mają wciąż prosty kształt zbliżony do owalu, zbudowane są głównie z materiałów organicznych – ściany wznoszono z drewnianych plecionek, z kolei posadzki usypywano z tłucznia wapiennego. Po pewnym czasie zauważa się pojawienie nowej tradycji architektonicznej opartej na wznoszeniu domostw na wcześniej skonstruowanych, niskich, ziemnych platformach. Następujący proces rozwarstwienia społecznego wiąże się najprawdopodobniej z handlem ceramiką, a także postępującymi zmianami środowiskowymi, wpływającymi w istotny sposób na rozwój rolnictwa i produkcję, a co za tym idzie – wzrost populacji, który stał się impulsem do wykrystalizowania się pierwszych społeczności zhierarchizowanych. Z archeologicznego punktu widzenia, proces ten najlepiej zaznacza się w kontekście darów grobowych.

W pochówkach pojawiają się przedmioty nie tylko o dużej wartości materialnej, trudno dostępne dla wszystkich przedstawicieli społeczności, ale także takie, które dziś są interpretowane jako prototypy późniejszych symboli władzy. Co cie-

[11] J. Źrałka, *Wczesne kultury Ameryki*, w: *Wielka historia świata* t. 2, Warszawa 2005, s. 575–639.; Tenże, *W krainie czerni i czerwieni*,Warszawa 2008.

[12] B., Blade, B. S. Chisholm, J. E. Clark, B. Voorhies, M. Love, *Prehistoric Subsistence in the Soconuso Region*, „Current Anthropology", vol. 33, no. 1, 1992, s. 89–94.; D. S. Rice, *Middle Preclassic Maya Settlement in the Central Maya Lowlands*, w: „Journal of Field Archaeology", vol. 3, no. 4, 1976, s. 425–445.; W. Rathje, *Socio-political Implications of Lowland Maya Burials*, w: „World Archaeology", vol. 1, no.3, 1970, s. 359–374; W. Rathje, *The Origin and the development of the Civilization*, „American Antiquity", vol. 36, 1971, s. 275–285.

kawe, już w tych wczesnych fazach tworzenia się podziałów klasowych wśród Majów, występują bardzo bogate pochówki dziecięce wskazujące na relatywnie wysoki stopień zaawansowania systemów władzy dziedzicznej, zakładającej, że statut społeczny obejmuje również najbliższych krewnych, nie zaś, jak było to pojmowane wcześniej – jako wynik indywidualnych osiągnięć każdego człowieka. W Cuello pojawiają się także pierwsze przykłady inkrustacji zębów jadeitem, który w latach późniejszych stanie się jednym z wyznaczników społecznych elit.

Ze względów ideologicznych, wyłaniająca się warstwa elit, podejmuje się zadań mających na celu ugruntowanie ich wysokiej roli społecznej na tle reszty obywateli, a także podkreślić opiekuńczy charakter ich działalności. Przejmują oni kontrolę nad eksploatacją złóż jadeitu i obsydianu, zaś w późniejszych czasie obie te gałęzie przemysłu, zostaną przez nich całkowicie zmonopolizowane, zaś wyroby wykonane z tych materiałów staną się widocznymi symbolami prestiżu i autorytatywności osób rządzących[13]. Apogeum eksploatacji i wykorzystywania jadeitów przez Majów, przypada dopiero na okres klasyczny, kiedy mamy już do czynienia z w pełni ukształtowaną hierarchią społeczną. W okresie poprzedzającym to wydarzenie najczęstszą formą zielonych kamieni odnajdowanych na stanowiskach były wciąż jedynie nieobrobione bryłki surowca, który dopiero w klasycznej kulturze Majów zyskuje tą samą wartość i szacunek, jakim cieszył się wśród Olmeków. Jedyną zauważalną różnicą miedzy tymi dwiema kulturami, była zmiana rodzaju surowca – o ile w kulturze olmeckiej największym powodzeniem cieszył się kamień o zabarwieniu niebieskim, o tyle u Majów, najprawdopodobniej wskutek zmiany upodobań estetycznych i mody, triumf święcił jadeit w kolorze szmaragdowej zieleni[14]. Stopniowy zanik tradycji wytwarzania ozdób i przedmiotów z tego surowca, zaczyna się w okresie protoklasycznym, aby popaść w całkowite zapomnienie w czasach przypadających bezpośrednio po konkwiście.

Przez wszystkie lata, w których jadeit pełnił funkcję jednego z najważniejszych symboli i wyznaczników statusu społecznego, kamień ten był również minerałem niezwykle cennym ze względu na jego niedostępność i niewielką ilość złóż. Nawet małe bryłki były skrzętnie polerowane i wykorzystywane w taki sposób, aby w jak najlepiej zagospodarować wszelkie dostępne fragmenty. Przyczyniło się do tego również przeświadczenie tkwiące w systemach symbolicznego myślenia Majów, zakładające, że jadeit należy utożsamiać ze wszystkimi błogosławieństwami zesłanymi przez bogów – był on przede wszystkim symbolem władzy, jak już to nieraz zostało podkreślone, gdyż nie każdego było stać na noszenie biżuterii wykonanej z tego surowca. Podaje się, że w niektórych przypadkach najpotężniejsi z władców majańskich mogli nosić na sobie

[13] G. L. Cowgill, *Origins and Development of Urbanism: Archaeological Pespectives*, „Annual Review of Anthropology", vol. 33, 2004, s. 525–549

[14] R. Sharer, L. Traxler, *The Ancient Maya*, California 2006; M. D. Coe, *The Maya*, New York 2005.

biżuterię ważącą nawet do 9 kilogramów[15]. Jadeit był często wykorzystywany podczas rytuałów odprawianych ku czci ubóstwionych przodków oraz w momentach nawiązywania kontaktów z siłami nadprzyrodzonymi i bogami. Dzięki swojemu kolorowi Majowie utożsamiali jadeit z witalnością, pomyślnością, płodnością i urodzajem, a także siłami przyrody, takimi jak wiatr lub woda[16]. Należy pamiętać, że władcy ubrani w jadeitowe ozdoby i biżuterię mieli symbolizować boga kukurydzę, zaś pojedyncze paciorki były utożsamiane z ziarnami tej właśnie rośliny. Przedmioty wykonane z zielonego kamienia Majów odkrywane są najczęściej w miejscach łączonych z wykonywaniem czynności o charakterze kultowym lub rytualnym – w pochówkach, ofiarach lub chultunach. Jeden z najważniejszych i największych depozytów tego typu został odnaleziony w świętym cenote Majów zlokalizowanym w obrębie ośrodka Chichen Itza.

Kultury mezoamerykańskie przypisywały zielonym kamieniom szereg znaczeń symbolicznych. Najczęściej były one wykorzystywane przez władców i arystokratów w celu podkreślenia rangi piastowanych przez nich urzędów oraz posiadanej władzy. William M. Milliken[17] dostrzegł zależność, która może świadczyć o specjalnej roli jadeitu w życiu społecznym Majów – po przestudiowaniu dostępnych mu tekstów dowiódł, że w niektórych przypadkach glif odczytywany dziś jako *jadeit* był stosowany również jako synonim słów oznaczających „biżuterię" oraz przymiotnika „drogocenny". Ze względu na swój kolor jadeity i inne zielone kamienie stawały się symbolami sił witalnych, życiodajnej kukurydzy i wody, a także wiatru. Fakt, że już w czasach prekolumbijskich były surowcem ekskluzywnym i trudno dostępnym dla przedstawicieli wszystkich warstw społecznych sprawiał, że zostały one zarezerwowane jako atrybuty i wyznaczniki władzy. Zielonym kamieniom przypisywano także ważne funkcje kultowe, dlatego też był wykorzystywany często w praktykach rytualnych mających na celu przywołanie duchów przodków lub bóstw.

Wiele aspektów symbolicznych wiązanych z zielonymi kamieniami bierze początki w Środkowym Okresie Formatywnym kultury Olmeków – przedmioty wykonane z tego rodzaju surowca, zostały znalezione na terenie wielu stanowisk tej kultury. Ozdoby, siekierki oraz figurki pochodzące z olmeckich warsztatów cechuje wysoki poziom kunsztu artystycznego i estetycznego. Najprawdopodobniej przedmioty te stanowiły podstawę w wymianie handlowej, którą Olmekowie prowadzili z mieszkańcami innych ośrodków na terenie Mezoameryki. Jedną z najpowszechniejszych grup depozytów stanowiły ofiary złożone z jadeitowych siekierek, których układ przypominał niekiedy rozwinięte pąki kwiatów z rozchylonymi na zewnątrz płatkami, które mogły podkreślać życio-

[15] M. D. Coe, *The Maya*, dz. cyt.
[16] K. Taube, *Lightning Celts…*, dz. cyt., s. 297–339.
[17] W. M. Milliken, *Pre-Columbian Jade and Hard Stone*, „The Bulletin of the Clevland Museum of Art", vol. 36, no. 4, 1949, s. 50–55.

dajną moc zielonych kamieni, a także układy krzyżowe. Zwyczaj ten był kultywowany w czasach późniejszych przez Majów, gdzie na stanowiskach takich jak Cerros, Seibal czy Cival odnaleziono depozyty siekierek w podobnych układach. W tym samym okresie pojawiają się także pierwsze przejawy kultu Boga Kukurydzy i wiary, że jadeitowe paciorki, poprzez swój kolor oraz formę, symbolizują ziarna kukurydzy, które składane do ziemi, miały wydać plony. Na siekierkach pojawiają się również ryte przedstawienia ukazujące postać wyżej wspomnianego bóstwa oraz pierwowzory mezoamerykańskiej koncepcji świata przedstawianego jako kwadratowe pole kukurydzy.

Powszechną praktyką, stosowaną przez Majów, było przykrywanie twarzy zmarłych maskami wykonywanymi z różnych rodzajów zielonego kamienia (np. maska pogrzebowa K'inich Janaab' Pakala z Palenque, a także te, znalezione w Piramidzie 3 i 7 w Tikal oraz Calakmul) lub przynajmniej ułożeniu na ustach zmarłego paciorka wykonanego z jadeitu lub serpentynu. Karl Taube, w wywiadzie udzielonym Natanowi Horowitzowi[18] tłumaczy ten zwyczaj na przykładzie Majów Pokom, zaś podobny opis przytacza również Justyna Olko w swojej publikacji z 2010 roku:

> Kiedy władca umierał, kładziono na jego ustach drogocenne kamienie- głównie jadeity. Mówiono, że łapały one ostatni oddech zmarłego- jego duszę, żeby móc się z nim później komunikować. Majowie w okresie klasycznym, ukazywali graficznie oddech za pomocą wolut i serpentyn wychodzących z danego przedmiotu. Jadeit był kojarzony jako coś żywego, łączonego z siłami witalnymi. W wielu królewskich pochówkach można znaleźć jadeitowe paciorki ułożone na ustach zmarłego, ponieważ władca nie należał nigdy do świata zmarłych, tylko ożywał i był niesiony do nieba.

W innym artykule Taubego zostają przywołane słowa Tibóna podkreślające, że jadeit nie tylko niesie w sobie życie, ale też je daje, ponieważ jest on identyfikowany ze słońcem, wodą, krwią, poświęceniem i żywnością, tak więc wszystkim tym, co niesie ze sobą siły witalne. Jednym z najwspanialszych przykładów pochówków władców, w którym odnaleziono przedmioty wykonane z zielonego kamienia, był wspomniany już grób K'inich Janaab' Pakala władcy ośrodka Palenque, który zmarł w 683 r.[19]. Grobowiec władcy, odkryty w 1952 roku przez Alberto Ruz Lhuilliera[20], został zlokalizowany pod wybudowaną przez tego władcę Świątynią Inskrypcji. Układ wyposażenia grobowego w obrębie komory grobowej odpowiadał orientacji według czterech stron świata, które wyznaczały mityczne ramy świata przedstawianego pod postacią pola kukurydzy, zaś w jego środkowej części ustawiono bogato dekorowany sarkofag z ciałem zmar-

[18] K. Taube, *Lightning Celts…*, dz. cyt., s. 297–339.
[19] S. Martin, N. Grube, *Chronicle of the Maya Kings and Queens*, London 2006.
[20] J. Źrałka *Wczesne kultury Ameryki...*, dz. cyt., s. 575–639.

łego. Centrum układu symbolizował nie tylko oś wszechświata – *axis mudni* przedstawiane przez Majów pod postacią rozłożystej ceiby, ale również reinkarnację Boga Kukurydzy w osobie K'inich Janaab' Pakala, który po śmierci miał dostąpić zmartwychwstania tak, jak przewidywały to mity. Ten drugi aspekt symboliczny pochówku był podkreślany nie tylko bogatą biżuterią, w którą przybrano ciało zmarłego, ale także niebywale sugestywną i szczegółową sceną zmartwychwstania wyrytą na wieku sarkofagu ukazującą zmarłego władcę spoczywającego na drzewie życia podczas momentu zmartwychwstania. Podobne przedstawienia, odnoszące się *stricte* do Boga Kukurydzy można odnaleźć na ceramice. W związku z niebywałą twardością tego minerału, podkreśla się także jego długowieczność i trwałość, a co za tym idzie – jeszcze mocniejsze nawiązanie do idei nieśmiertelności ludzkiej duszy.

Jadeity miały symbolizować nie tylko „oddech", czy w dzisiejszym rozumieniu – ludzką duszę, ale także wiatr i wytwarzane przez niego dźwięki. Karl Taube[21] zauważa, że wspomniany „oddech duszy" był personifikowany przez majańskiego Boga Wiatru oraz za pomocą muzyki i kwiatów. Wyciąga on wniosek, że być może nieprzypadkowym było wykonywanie nausznic w kształcie przypominającym kwiaty, ze środka których wydostają się dodatkowe, najczęściej cylindryczne paciorki, przypominające swą formą woluty symbolizujące oddech. W innych wypadkach ta symboliczna woluta mogła przybierać kształt głowy węża, przywodzącej na myśl przedstawienia „węża wizji" z nadproży ze stanowiska Yaxchilan, które stanowiły ikonograficzny sposób ukazania momentu nawiązania kontaktów między światem żywym, a nadprzyrodzonym, należącym do bóstw i zmarłych przodków. Także patrząc z profilu, kształt nausznic przypominał glif **ik'** tłumaczony jako „wiatr" – jako przykład może posłużyć jeden z tekstów znalezionych w Naranjo, gdzie występuje fragment w którym centralny znak **ik'** otaczają cztery glify symbolizujące niebo. Zatrzymując się chwilę nad tym problemem, można dostrzec ciekawą zależność widoczną w przykładach przedstawiania Boga Wiatru, który na wszystkich przykładach nosi nausznice w kształcie wyżej wspomnianego glifu **ik**.

Zastanawiający jest także występujący w sztuce Majów motyw ikonograficzny, przedstawiający tzw. „święte zawiniątka" (*sacred bundles)*, na temat których w 2006 roku została wydana osobna publikacja pod redakcją Julia Guernsey i F. Kent Reilly III. Jeden z rozdziałów, napisany przez Davida Stuarta[22], został poświęcony między innymi jadeitom. Według jego badań, wspomniane zawiniątka miały charakter ceremonialny oraz ekonomiczny, a mając na uwadze to, że zarówno jadeit, jak i wspominane przez niego ziarno kakaowca, posiadały największą wartość materialną oraz prestiżową w społeczeństwie Majów, stąd

[21] K. Taube, *Lightning Celts…*, dz. cyt. s. 297–339.

[22] Stuart D., *Jade and Chocolate:Bundles of Wealth in Classic Maya Economica and Ritual,* w: *Sacred Bundles*, red. J. Guernsey, K. F Reily, New York 2006.

mogły być wykorzystywane jako trybut płacony władcy, prezent dla niego lub przedmiot wymiany. Jednym z przykładów tego typu zawiniątek jest Nadproże 1 z Yaxchilan, przedstawiające tańczącego władcę Bird Jaguar IV oraz stojącą obok niego Panią Great Skull, trzymającą w dłoniach pakunek podpisany glifem **i-ka-tzi** (ikatz). Badania etnolingwistyczne dowiodły, że w dzisiejszych społecznościach Majów Tzotzil istnieje identyczne słowo tłumaczone jako „dług, opłata, zadłużenie". Analizując cały tekst z Nadproża 1, dowiadujemy się, że scena przedstawia odbieranie trybutu przez władcę, niestety, nie mamy jasności, co znajduje się wewnątrz podawanego mu zawiniątka. David Stuart analizując kontekst występowania tego glifu, także na innych zabytkach, dochodzi do wniosku, że tego typu pakunki musiały zawierać jadeit, w odróżnieniu od zawiniątek podpisywanych glifem *pih,* w skład których miały wchodzić ziarna kakaowca. Zapis *y-ikatz*, „jego/jej dług" został odnaleziony bezpośrednio na kilku zabytkach jadeitowych, przy czym wystarczy tutaj wspomnieć między innymi zoomorficzną plakietkę z Pochówku 5 z Pietras Negras, jadeitową zawieszkę znalezioną na terenie Świątyni Czaszki w Palenque lub na parze nausznic znalezionych w Pochówku 4 w Calakmul[23].

Zakończenie

Zielone kamenie Majów, miały duże znaczenie symboliczne, między innymi ze względu na wiązanie ich z siłami witualnymi, dlatego też były tak często wykorzystywane w różnego rodzaju rytuałach i ceremoniach. Można zauważyć również tendencję do traktowania przedmiotów wykonanych z jadeitu jako pamiątek rodowych, przekazywanych z pokolenia na pokolenie, które w pewnym momencie zostają poddane ceremonii rytualnego zniszczenia lub pogrzebane wraz ze zmarłym jako ostateczny dowód przynależności do niego. Zdarza się również, że znajdywane artefakty wykonane z najcenniejszych gatunków zielonego kamienia, mogły wchodzić w skład posagów, czego dowodem może być jadeitowa główka z Copan nosząca inskrypcję wiążącą ją z innym ośrodkiem Majów – Palenque. Zabytek ten jest interpretowany jako przynależny do matki Yax Pasaja, 16-letniego władcy Copan, którego matka pochodziła właśnie z Palenque[24].

Ciekawą grupę zabytków stanowią także jadeitowe maski znajdywane w kontekście grobowym. Twierdzi się, że stanowiły one centralny element rytuałów pogrzebowych najpotężniejszych władców, ponieważ dzięki nim mogła nastąpić wizualna transformacja zmarłego w Boga Kukurydzy, a co za tym idzie –

[23] D. Stuart, *Jade*…, dz. cyt.
[24] E. Wagner, *Jade. The Green Gold of the Maya*, w: *Maya: Divine Kings of the Rainforest*, red. N. Grube, 2006, s. 66–69.

sprawić, aby zmarły mógł stać się nieśmiertelnym[25]. Ponadto zielone kamienie były uważane przez Majów za jeden z najwspanialszych i najcenniejszych surowców, a to za sprawą bezpośredniego łączenia ich z bogami i bóstwami. Jadeitowych przedmiotów często używano w rytuałach w towarzystwie innych obiektów kultowych, które pomagały w procesach transformacji lub nawiązania kontaktu z siłami nadprzyrodzonymi. Wszystkie, wyżej wspomniane zabiegi i rytuały zawierały się w jednym cyklu życia, zapoczątkowanym w momencie narodzin, gdzie śmierć była jedynie portalem pozwalającym człowiekowi na osiągnięcie stanu regeneracji i rozpoczęcia kolejnego życia. Myślenie Majów odzwierciedlające się w traktowaniu śmierci jedynie jako stanu przejściowego widoczna jest także w innych kulturach, co starał się wytłumaczyć Mircea Eliade[26]:

> […] żadna inna religia nigdy nie odczuwała śmierci jako absolutnego kresu, jako Nicości. Śmierć jest raczej obrzędem przejścia do innego sposobu bycia, toteż zawsze wiąże się z symbolizmami i obrzędami inicjacji, odrodzenia czy zmartwychwstania. Nie oznacza to, że świat pozaeuropejski nie zna doświadczenia lęku przed śmiercią, doświadczenie takie oczywiście istnieje, nigdy jednak nie jest absurdalne czy bezużyteczne. Śmierć jest Wielką Inicjacją (…) we współczesnym świecie została pozbawiona religijnego znaczenia, przeto utożsamia się ją z Nicością, wobec której człowiek współczesny jest sparaliżowany.

W kulturach archaicznych lub pierwotnych starano się pokonać śmierć w taki sposób, aby przestała ona oznaczać kres ludzkiego życia, dlatego też zaczęto rozpatrywać moment śmierci człowieka jako obrzędu przejścia[27]. Kultury te pojmowały umieranie jako granicę oddzielającą świat świecki (materialny) od nowej, bogatszej egzystencji w świecie duchowym. „Dla nieuropejczyka Śmierć nie jest ani definitywna, ani też absurdalna, wprost przeciwnie, lęk spowodowany bliskością Śmierci jest już zapowiedzią zmartwychwstania, odsłania przeczucie odrodzenia się w innym sposobie bycia, który przegradza Śmierć"[28].

Zielone kamienie, ze względu na swą wartość symboliczną, ale także materialną, odnajdywane są w ośrodkach Majów w kontekstach związanych z odprawianiem czynności o charakterze kultowym lub z osobami z najwyższych szczebli społecznych.

[25] S. Martinez de Campo Lanz, *Las mascaras mayas de mosaico de jade*, „Arqueologia mexicana", vol. XVIII, no. 108, 2011, s.43–47.
[26] M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, Warszawa, 1999.
[27] A. van Gennep, *Obrzędy Przejścia*, Warszawa, 2006.
[28] A. van Gennep, dz. cyt.

Streszczenie

W kulturach Mezoameryki zielone kamienie były niezwykle cenne i ważne. Były one wykorzystywane w kulturach prekolumbijskich od okresu preklasycznego (1800 p.n.e.–250 r.) kiedy to obserwuje się powstawanie pierwszych, prostych systemów protopaństwowych, aż po apogeum rozwoju kultury Majów w okresie klasycznym (250–900 r.), kiedy w kontekście archeologicznym, zauważa się wzrost liczby artefaktów wykonanych z jadeitu. Ostatnie wzmianki o wykorzystywaniu zielonych kamieni pochodzą z początku XVI wieku, kiedy to tereny Mezoameryki były skolonizowane przez Europejczyków. Niewątpliwie zielone kamienie odegrał ważną rolę podczas odprawiania rytuałów i były wysoko cenione jako wyznacznik statusu społecznego ludzi, którzy je nosili. Celem artykułu jest przedstawienie, w jaki sposób mieszkańcy Mezoameryki wykorzystywali zielone kamienie i jaką symbolikę im przypisywano.

Summary

Green stones were extremely valuable and important. They were used by pre-Columbian cultures since pre-classical period, when the slow emergence of simple proto-state systems may be seen, through the apogee of the development of the Mayan culture in the classical period when, there is a visible increase of the number of artifacts made of jade. The most recent mentions of the green stone date back to the early 16th century, when Mesoamerica was being colonised by the Europeans. Undoubtedly, green stones played a major role during the rituals and were highly regarded as an indicator of social status of people who were wearing them. The article aims to present how the people of Mesoamerica used the green stones and what was the symbolism attributed to them because of their colour.

Damian Dąbek

O „SPEŁNIANIU SIĘ" PERFORMANSU

Dotknąć niewidzialnego. Przemienić

Ponieważ w sztuce performance nie jest celem stworzenie „dzieła sztuki", w tym znaczeniu, w którym ów „dziełem" jest przedmiot, który można by postrzec (i w ogóle – odebrać) w tym, czy innym miejscu jego „prezentacji", to cel tej eterycznej sztuki jest zgoła inaczej zdefiniowany. Na czym więc polega istota performansu? Jak może zostać zaprezentowany ten rodzaj „artefaktu", który wcześniej nie został nawet stworzony? Performans powstaje tu, i teraz, bezpośrednio w chwili jego prezentacji, zrównując ten moment z momentem jego „wytworzenia", pokonując tę barierę, która niegdyś była cechą dystynktywną sztuki. Performans nigdy nie może też zmienić miejsca swojej prezentacji, bo może zostać zaprezentowany tylko raz, a każde jego powtórzenie jest raczej kolejnym performansem, podobnie naszkicowanym, ale odrębnym i jednostkowym, właśnie ze względu na jego skrajne przywiązanie do czasu i przestrzeni. Co w takim razie jest w tej „sztuce nieustannie teraźniejszego stwarzania" tym ekwiwalentem „artefaktu", którego w odbiorze sztuki domagają się percepcyjne przyzwyczajenia widowni?

W performansie *Imponderabilia* Marina Abramović i Ulay stają naprzeciwko siebie we framudze drzwi. Są rozebrani. Performance „staje się", gdy widownia pokonuje tę wąską przestrzeń, stworzoną pomiędzy ciałami performerów (przestrzeni tej jest tak niewielem że uczestnicy muszą przejść przez drzwi bokiem i obrócić się twarzą do jednego z performerów).

Jeśli więc jedynym zdarzeniem jest przejście obok dwójki stojących koło siebie ludzi, co staje się obiektem sztuki? Możemy podejrzewać, że zamierzeniem artystów jest wywołanie w uczestnikach jakiejś reakcji, która byłaby „godna zapamiętania", najszerszej rzecz ujmując. „Obiektem" takiego performansu jest więc uczucie, które przepływa przez ich umysły i ciała, z całą swoją psychosomatyczną złożonością, wieloznacznością i subiektywnością. Performance spełnia się w uczestniku, kiedy ten czuje. Kropka. Dodać można tylko tyle, że uczucie to jest możliwe w okolicznościach zaplanowanych przez performerów. Wszystkich badaczy stawia to w niezwykle kłopotliwej sytuacji, ponieważ niezależnie od tego, co umysł mógłby zaproponować jako potencjalne symboliczne znaczenie takiego performansu, będzie nim tylko produkt umysłu właśnie, którego to udział w tak cielesnym i zmysłowym performansie jest zaledwie częściowy. „Artefaktem" *performance art* staje się więc rzecz niezwykle eteryczna, zawsze przemijająca i zawsze subiektywna – doznane uczucie.

Jeśli więc mówi się, że performans jest działaniem w przestrzeni, w nieśmiały sposób pragnie się nazwać właśnie obecność uczuć, które są „transferowane" od ciała performera do ciała widza. Za przestrzeń nie można bowiem uznać tego, co potrafimy postrzec wizualnie, a więc ścian, sufitu, kafelek, krzesła, czy każdej innej materialnej składowej przestrzeni. Przestrzeń w równym stopniu – a może nawet przede wszystkim – tworzy to, co jest pomiędzy nimi. Powietrze percypujemy jako tę część przestrzeni, której nie ma. Jeśli nie jest materią, znaczy nie ma jej; znaczy, że jest powietrzem. To właśnie niewidzialne powietrze staje się nośnikiem tego wszystkiego, co przede wszystkim wydarza się w performansie. Choć wydaje się to z gruntu nienaukowe (z drugiej strony granice nauki ciągle się przesuwają), niezwykle subtelne i eteryczne, zdaje się, że właśnie tak jest, a tam, gdzie nasza psychosomatyczna całość odczuwa coś, a nie jest w stanie tego nazwać, jesteśmy od krok od pojęcia „*sacrum*".

Zanim jednak o pojęciu „*sacrum*", należy uwzględnić fakt, że ta potencjalna płaszczyzna niewidzialnych przemian, do których dochodzi w przestrzeni performansu, nie wyklucza przemian materialnych i że ten rodzaj przemiany materii (a przede wszystkim ciała) jest bardzo często celem performansu, niejako potwierdzającym fakt, że przemiana w ogóle – tak materialna, jak i niematerialna – jest celem każdego performansu.

Przykładem takiej właśnie przemiany materialnej jest zarówno *Cut Piece*[1] Yoko Ono, jak i *Shoot* Chrisa Burdena. W pierwszym przypadku przemianie ulega to, co jest materialne i co chroni ciało performerki (a co ponadto widzowie zabierają ze sobą do domu; dochodzi więc do utraty czegoś i zmiany właściciela). W drugim przypadku dochodzi do istotnej zmiany cielesności performera. Jego ramię jest postrzelone. Nawet gdy zagoi się rana, w tym miejscu pozostanie blizna. Co raz się wydarzyło, w pewien sposób wydarza się na zawsze.

Te dwa skrajne modele ilustrujące rodzaje przemian, do których dochodzi w trakcie performansów, są tylko dwoma skrajnymi przykładami, podczas gdy wiele performansów korzysta z obu tych rodzajów lub oscyluje między nimi. Tak jest na przykład w przypadku performansu Vito Acconciego *Seedbed* zaprezentowanego w 1972 roku w Nowym Jorku:

> Acconci ukrył się pod podłogą pustej sali galeryjnej, do której została wpuszczona publiczność. W pomieszczeniu znajdował się jedynie głośnik podłączony do mikrofonu znajdującego się pod podłogą. Dzięki temu chodzący po sali widzowie mogli słyszeć odgłosy wydawane przez Acconciego, który onanizował się, przekazując szczegółowe informacje o swojej czynności, a przy tym dzielił się z publicznością erotycznymi fantazjami. Widzowie stali się w ten sposób integralną częścią happeningu. To ich kroki (oddalanie się albo zbliżanie do performera) wpływały na jego czynności

[1] Opisy zarówno *Cut Piece,* jak i *Shoot* zawarte są w dalszej części tekstu.

i narrację. Widzowie byli inspiratorami działań, a jednocześnie ich odbiorcami, koniecznym i nieprzewidywalnym składnikiem happeningu[2].

Działania Acconciego mają pewną sprawczą moc; to na nie w bezpośredni sposób reagują widzowie. Ta sama zależność odbywa się w drugą stronę. Każde kolejne zachowanie Acconciego jest wynikiem tego, co zrobili znajdujący się nad nim widzowie. Komunikacja ta jest zakłócona przez obecność podłogi, która oddziela performera od widowni. Kompensującą rolę pełni więc mikrofon i głośnik. To, w jaki sposób uczestnicy performansu komunikują się między sobą jest zarówno bezpośrednie (w sensie dzielenia wspólnej czasoprzestrzeni, z czego wynika natychmiastowość reakcji), jak i zapośredniczone ze względu na obecność narzędzia w postaci głośnika i mikrofonu, bez których transmisja podejmowanych działań nie byłaby możliwa.

Performance a doświadczenie sacrum – w stronę podobieństw

Jeśli więc sztuka performance miałaby w jakiś sposób być zachowaniem rytualnym, bez wątpienia należałoby wykazać jej związek ze sferą sacrum. Zajmując się więc kwestią sacrum w doświadczaniu performansu niezbędną uwagę trzeba poświęcić nieoczywistej już dzisiaj granicy przebiegającej między życiem religijnym, a życiem świeckim (a więc między sferami sacrum i profanum).

Niech więc pierwszymi przykładami będą kluczowe dla XX wieku wydarzenia historyczne wojen i ideologii politycznych, które dla coraz bardziej zagubionego we współczesności człowieka przynosiły zarówno egzystencjalne odpowiedzi odnośnie ich roli w życiu (a przede wszystkim w systemie społecznym), a nawet wprowadzały obrządek przypominający ceremonie religijne; słowem więc – zaczynały pełnić rolę religii. Mowa oczywiście o nazizmie i komunizmie. Opierając swoje działania i konstrukcję systemu na silnych jednostkach przywódców ideologie te pełniły niemal tę samą rolę, którą wcześniej pełniła religia. Powstanie tych ideologii sprzyjało sekularnemu rozwojowi społeczeństwa zachodniego, a ich upadek go nie zahamował, ale nakłonił raczej ludzi do kolejnych prób odnalezienia doświadczeń religijnych. W ten niedosyt w niezwykle skuteczny sposób wpisała się nauka, rozwój technologii i przemysłu. Naukowe podejście do rozumienia zasad rządzących światem ma w dzisiejszych czasach wielu zwolenników, a ta pragmatyczna zdobycz, którą wysoce rozwinięta nauka jest, ściera się w człowieku z bardziej eterycznym wyzwaniem, którym jest – będące owocem kolonializmu – spotkanie z Innym, z drugim człowiekiem wyposażonym w inny bagaż umysłowy, inną historię i inny rodzaj przyjmowania doświadczenia, którego nauka ciągle w pełni nie potrafi wytłumaczyć. Spotkanie z tak odmiennie historycznie uwarunkowanym człowiekiem staje się

[2] J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011, s. 63–64.

w obliczu pragmatycznej wizji świata spotkaniem z pytaniem, w jaki sposób ten świat jest skonstruowany. Inny na te same trapiące ludzkość pytania odpowiada w zupełnie odmienny sposób. Gdy więc wzajemna międzyludzka komunikacja ze względu na tempo, które proponuje telewizja satelitarna i internet, nabiera intensywności, człowiek nie ma czasu na uczciwe pokonanie tej pogłębiającej się bariery między nim, a Innym; staje się więc zagubiony, i na pytanie o zasady rządzące światem musi odpowiedzieć sam, na własny użytek, gdyż żadna ze „starych” odpowiedzi (religia, polityka, filozofia, subkultura) nie wydaje się odpowiedzą ostateczną (to znaczy wystarczającą, aby zneutralizować niepokój związany z życiem). Każda taka odpowiedź została już bowiem podważona i każda jest oświetlona szeregiem innych możliwości, mogących wykazać podobną skuteczność. Tak zlokalizowany w kulturze człowiek jest wyraźnie zmuszony do odpowiedzi na pytanie, jakimi zasadami ten świat rządzi się jego własnym zdaniem. Ponieważ odpowiedź nie przychodzi z zewnątrz, na człowieku spoczywa ogromna odpowiedzialność. Kiedy więc każda jednostka pogrąża się w podobnym przymusie odpowiedzi, społeczeństwo staje się niezwykle zindywidualizowane.

Performance – ze względu na rodzaj proponowanego przez siebie spotkania – staje się w moim przekonaniu tego rodzaju odpowiedzią, „filozofią”. Jako zjawisko jest performance bowiem wyrazem pewnych przekonań. Po pierwsze: by wspomniany indywidualizm przekraczać, należy gromadzić się we wspólnej przestrzeni, zawieszając społeczne konwenanse. Performance za każdym razem stwarza ramę sztuki, którą chce przekroczyć, by umożliwić spotkanie współodczuwających ludzi, a nie dostosowujących się do siebie społecznych masek. Proces ten odbywa się w sposób paradoksalny. W przestrzeni sztuki widzowie ulegają bowiem poczuciu anonimowości. Jest to jednak tylko iluzja społecznego bezpieczeństwa. W przypadku performansu poczucie to jest stwarzane tylko i wyłącznie po to, aby po chwili można je było zdemaskować, i spotkać się „twarzą w twarz”, niejako prawdziwiej ze względu na somatyczną wspólnotę (przeciwstawioną umowności). Po drugie, jest *performance art* wyrazem pewnych przekonań, ponieważ zdaje się mówić widzowi, że wszystkie przekonania i granice należy przełamywać, a gesty najbardziej radykalne i odpychające są ciągle ludzkie. Po trzecie, zwraca uwagę na to, czym jest ciało i jak istotną pełni dla człowieka rolę. To niemal zawołanie w imię cielesnej refleksji, jednak nie tej rozumianej na sposób zewnętrzny i materialny, ale rozumianej jako cielesność sprawcza i odczuwająca. Po czwarte, zwraca uwagę na subtelność i eteryczność międzyludzkiego kontaktu. Po piąte, choć performans opiera się na indywidualności performera, za każdym razem stwarza wspólnotę, dla której warunkiem powstania jest tej indywidualności przekroczenie.

Performance uwrażliwia więc nas na subtelności tego świata, których na co dzień nie zauważamy. Przeciskanie się przez dwójkę stojących obok siebie ludzi

może być zwyczajną czynnością, ale jeśli umieścić to zdarzenie w galerii i wykazać jego istotność (performance *Imponderabilia*), staje się doświadczeniem pełniejszym: jest „bardziej zauważone", prowadzi do refleksji i uświadamia uczucia przepływające przez nasze ciało. Włączanie w obieg sztuki rzeczy najprostszych i najbardziej codziennych czynności[3], choć jest tylko początkiem pewnej intelektualnej drogi (której niestety wielu artystów performance nie przekracza), jest równocześnie nośnikiem tej właśnie idei, jakoby to, co jest powtarzalne było równocześnie wyjątkowe. Współczesny człowiek zdaje się tego nie zauważać, gdy jego uwaga zdominowana jest przez rutynę i przyzwyczajenie. Dla dawnych rytuałów religijnych cykliczność była okazją do spotkania ze świętością i świętowania. Dla współczesnego człowieka cykliczność jest więzieniem.

Często jest performance art działaniem radykalnym i staje się bezpośrednim zwierzeniem dotyczącym jakiejś konkretnej części życia artysty, jak na przykład w performansach Franko B. Wszystko to jednak zdaje się raczej mieć na celu przypomnienie, jak wiele rzeczy uważanych za obrzydliwe i niekomfortowe wpisuje się w nasze codzienne doświadczanie rzeczywistości. Zwracanie uwagi na te rzeczy nie jest afirmacją ich w szczególności. Jest raczej afirmacją pełni doświadczenia, które nie wyklucza także doświadczeń niewygodnych i nawołuje raczej do spotkania z człowiekiem takim, jakim jest. Choć fakt nacinania swoich żył i demonstracji spływającej krwi przez Franko B może budzić zdziwienie i nie być miłym widokiem, jest obrazem działania, które ilustruje poczucie tożsamości artysty. Staje on przed widownią wraz ze swoim nagim ciałem i zakażoną wirusem HIV krwią. Tego rodzaju artystyczne postawy mają dotykać widownię tak, jak dotyka człowieka śmierć i natura: w sposób intensywny, w całej swojej pełni. Akt performatywny staje się „zjawiskiem człowieczeństwa", które widz zmuszony jest oswajać.

Sacrum, którego miałaby dotyczyć istota zjawiska *performance art* polega więc przede wszystkim na przywróceniu pewnej formy subtelnej wrażliwości na to, czym jest działanie człowieka („w przestrzeni", co znaczy więc – wszędzie) i czym człowiek w ogóle jest. Sacrum performansu to sacrum spotkania z drugim człowiekiem; przebywania z nim w jednej przestrzeni; „mówienia" mu o sobie i słuchania jego odpowiedzi. To próba odnalezienia sensu ekspresji swojej niezależnej jednostkowości (tym istotniejszej, gdy radykalnej) w ostatecznym celu pogodzenia z zależnością tej jednostkowości od wspólnoty. W tak rozumianym pojęciu „*sacrum*", tym bytem pochodzącym „spoza naszego świata" (którym niegdyś byli bogowie, później politycy, filozofie i wszystkie inne „odpowiedzi") jest dla współczesnego człowieka drugi człowiek, jego cielesna obecność i jego twórcze spojrzenie. To dla drugiego człowieka żyjemy i w dru-

[3] Jak na przykład w przypadku performansu Allana Kaprowa *18 Happenings in 6 Parts* zaprezentowanego w 1959 roku.

gim człowieku nasze życie nabiera sens, bo nawet pogrążeni w swoim indywidualizmie potrzebujemy drugiego człowieka, aby ten indywidualizm zrozumieć, podtrzymać i w ogóle stworzyć. Realizacją tych wszystkich przekonań wydaje mi się być zdobywający coraz większą popularność „performatywny zwrot kultury”, dla którego *performance art* jest kluczowym – a na polu sztuki nawet założycielskim – zjawiskiem, którego centrum jest radykalny i ostateczny zwrot ku własnemu odczuwaniu, które stając się sprawą publiczną – a więc wspólną – jest zwrotem ku człowieczeństwu tak w ogóle. Performanse to te momenty życia performera, w których doświadczenie jego własnej egzystencji jest na tyle intensywne, że sieć jego znaczeń potrzebuje oka obserwatora, bo wykonanie tych działań dla siebie, nie spełniałoby tej metafizycznej i transgranicznej roli, którą w dzisiejszym świecie wydaje się być przede wszystkim granica nas samych, zindywidualizowanej perspektywy i egotycznego sposobu pojmowania rzeczywistości. Ten rodzaj percepcji rzeczywistości jest być może odpowiedzą na prawdopodobnie zbyt szybkie tempo spotkania z Innym, które niestety pozbawione prawdziwej ciekawości okazuje się skutkować strachem przed utratą własnej kultury, własnej tożsamości, i w ogóle „siebie”. Sztuka *performance art* to spotkanie z wzajemną odmiennością stara się oswoić. Wydaje się pełnić rolę szczególną, ponieważ jako zjawisko nie stała się jeszcze żadnym skonwencjonalizowanym i nazwanym bytem. Wydaje się raczej tylko nośnikiem pewnego dążenia obecnego w człowieku każdej szerokości geograficznej. Nie jest podyktowana niemal żadną ramą pojęciową, a głównym motorem jej działań i źródłem tworzących ją impulsów jest raczej wiara w jej sprawczą moc. W tej właśnie sprawczej mocy rytuału i performansu dostrzegam kluczowe między nimi podobieństwo.

Jeśli więc przyjdzie nam się zgodzić z tym, że dychotomia świeckość–religijność nie jest już rzeczą tak przejrzystą, a zdecydowanie bardziej złożoną, bezcelowym okaże się próba zadecydowania, do której z dwóch kategorii możliwym byłoby zaklasyfikowanie *performance art*. Badając cechy rytualne tych dwóch rodzajów rytuałów okaże się bowiem, że *performance art* wykazuje cechy ich obu, a zaproponowany przez badania rytualne podział okazuje się podziałem sztucznym. Zrodził się on w dobie sekularyzacji życia społecznego i jest tego efektem. Kiedy natomiast jednostkowe i wewnętrzne przeżycie religijne (a przeżycie religijne takie właśnie musi być, nawet gdy jednocześnie jest przeżyciem grupowym i grupowość jest jego warunkiem) dokonuje swojego spełnienia w sferze życia codziennego – którego zwyczajowo nie nazwalibyśmy religijnym (gdyż nie byłoby związane z żadną religią ani żadnym obrzędem) – to wyłania się pojęcie rytuału duchowego, to znaczy takiego, który jest rytuałem w sposób niezależny od jego usankcjonowania we wspólnie pojmowanych przez jakąś grupę kanonach zachowań świeckich, czy religijnych. Fakt niezależności takiego rytuału nie stanowi natomiast o przymusie uwolnienia się od oko-

liczności proponowanych czy to przez życie codzienne, czy obrządki religijne. Niezależność rytuału duchowego osiągałaby swoją pełnię w możliwości włączenia jej w określone okoliczności i obrzędy, świeckie czy religijne; umiejscowiona byłaby więc w porządku równoległym – zależnym i niezależnym jednocześnie – w którym sam fakt zaistnienia potrzeby jest wystarczający dla uznania jej istotności. W takim z resztą rytmie zdaje się toczyć życie współczesnego człowieka, sięgającego po swoje doświadczenie dokładnie tak, jak chce, nie zastanawiając się, czy istota przeżycia wlicza się do kategorii świeckich czy religijnych. Tam, gdzie potrzeba jest silna i wewnętrznie zasymilowana, tam mamy do czynienia z potrzebą duchową[4].

Takimi słowami Przemysław Czapliński rozpoczyna swój esej *Wspólnotowy rytuał ofiarniczy. Trans-Atlantyk Witolda Gombrowicza.*: „Podobno Boga nie ma, ale u Kowalskich ostatnio była zabawa".

Sens powyższego zdania–parafrazującego i skracającego przemyślenia Gombrowicza – jest mniej więcej taki, że co prawda formy społeczne są puste, ale społeczeństwo jakoś wokół nich się gromadzi. Żyje, pracuje, integruje się i rozpada, bawi się i prowadzi wojny. Gombrowicza zdaje się fascynowało – zdumiewało i oburzało, zachwycało i przerażało – że to, co sprawia wrażenie formy strupieszałej, dysponuje realną siłą, która ujawnia się w momentach kryzysu. Sygnałem przebudzenia – nie do końca umownym – bywa zaś pojedynek. Mniejsze i większe społeczności, od rodziny, grupy rówieśniczej i towarzyskiej, poprzez wspólnotę narodową aż do sojuszów ponadnarodowych trwają w katatonicznym bezruchu, niemrawo bełkocąc swoje formułki, aby w jednej chwili – i pewnie nie dłużej niż na chwilę – nabrać groźnej spoistości[5].

„Bóg" więc może być obecny tam, gdzie starcie ma charakter ideologiczny i jest prezentacją ludzkich postaw wobec życia. O tyle, o ile na podstawie relacji antropologicznych możemy stwierdzić, że rytm życia w jego przeplatających się wzajemnie porządkach sacrum i profanum był społecznie usankcjonowany i poddany konkretnemu, niepodważalnemu rygorowi (który zburzyć mogło prowadzące do konfliktu spotkanie z inną kulturą, a więc w jakiś sposób spotkanie z innym rodzajem pojmowania czasu sacrum i czasu profanum, albo inną formą jego celebracji), o tyle w życiu człowieka współczesnego sytuacja ta jest o wiele bardziej skomplikowana, ponieważ zjawisko tych spotkań z odmien-

[4] Implikowane w ten sposób pojęcie czasu duchowego (w odniesieniu do pojęć czasu *sacrum* i czasu *profanum*, o którym pisze Mircea Eliade) opisywałoby doświadczenie wewnętrzne, którego czas *sacrum* i czas *profanum* byłyby tylko odmiennymi objawami. Pojęcie czasu duchowego pozwalałoby opisać każdą aktywność człowieka i każdy jej brak jako rodzaj tej samej, przejawiającej się aktywności podstawowej, zrównującej postawy aktywności i bierności jako przejawy życia tak w ogóle.

[5] P. Czapliński, *Wspólnotowy rytuał ofiarniczy. Trans-Atlantyk Witolda Gombrowicza,* „Teksty Drugie" nr 3, 2005, s. 27–37.

nymi kulturami zagęściło się, przyspieszyło i zintensyfikowało. Zderzenie kultur jest ponadto zderzeniem innego rodzaju, bo w samej wewnętrznej strukturze wielu z nich doszło do rozdzielenia sfery politycznej i religijnej. Jeśli system władzy panuje nad jednostką na sposób polityczny, nie sprawuje ciągle kontroli nad jej życiem religijnym (życie religijne jednostki jest więc „jej własną sprawą”). W takim multikulturowym świecie spotkanie dwóch jednostek jest więc spotkaniem różnic i podobieństw w rozumieniu tej właśnie kluczowej ludzkie dychotomii między sferą sacrum, a sferą profanum, a tam, gdzie dwie poszukujące doświadczenia sacrum jednostki się spotykają – a tak jest często w przypadku *performance art* – sfera sacrum zawsze może między nimi się objawić.

Sprawczość spojrzenia i świadomość

Przyjrzyjmy się performansowi Chrisa Burdena zatytułowanemu *Shoot.*

> Został on zrealizowany 19 listopada 1971 roku o godzinie 7.43 wieczorem w Sana Anna w Kalifornii. Składa się z kilkunastosekundowej dokumentacji utrwalonej na czarno-białej taśmie filmowej, zarejestrowanej amatorską kamerą. Widzimy Burdena stojącego pod ścianą, do którego mierzy ze strzelby mężczyzna znajdujący się w odległości około czterech i pół metra. Z monologu Burdena, poprzedzającego rejestrację, dowiadujemy się, że jest to jego przyjaciel, którego poprosił on o udział w eksperymencie. Po chwili pojawia się pytanie, czy Burden jest gotowy, a następnie pada strzał. Performer zostaje ranny w lewe ramię. Na jego twarzy widać grymas bólu. W tym miejscu rejestracja się kończy[6].

W efekcie performansu życie Burdena zmienia się na zawsze, bo trwała będzie zmiana jego ciała, na którym widnieć będzie najpierw rana, a później blizna po niej. To, co wydarzyło się w trakcie performansu jest nie tylko nieodwracalne, ale też jednorazowe, bo żaden kolejny strzał nie może być powtórką wcześniejszego. *Shoot* był w momencie jego demonstracji dziełem rewolucyjnym z kilku powodów. Po pierwsze, pozbawiona wartości estetycznej akcja dotyczyła samookaleczenia, efekt był odrzucający i nieodwracalny. Po drugie, powstałe dzieło nie było „przetworzeniem” rzeczywistości, czyli konstrukcją, która byłaby pośrednikiem między autorem, a widzami; zdarzenie pozostało niejako „szorstkie”; nie naniesiono na nie żadnej artystycznej formy. Po trzecie, jego medium była taśma filmowa; samego zdarzenia nie zobaczył nikt, poza strzelającym przyjacielem i filmującą performans Barbarą Burden. Najistotniejszą jego cechą wydaje się ta, która wynika z faktu, że jego medium jest taśma filmowa. Samo zapisanie wydarzenia na taśmie nie jest jeszcze bowiem performansem. Performans ten nie może spełnić się, jeśli jego zapis nie zostanie upubliczniony.

[6] J. Wachowski, *Performans*..., dz. cyt. s. 188.

To więc nie samo zdarzenie stanowi o istocie tego performansu, ale obecność obserwatora (strzelający asystent, choć obserwuje wydarzenie, jest ciągle tylko asystentem, a nie zamierzonym widzem; podobnie Barbara Burden, której obecność jest niezbędna, aby zapisać wydarzenie, i poprzez ten zapis udostępnić obserwacji). To właśnie spojrzenie tego obserwatora pozwala spełnić się performansowi, a jego zaistnienie jest możliwe tylko i wyłącznie wtedy, kiedy jego autor spodziewa się i przewiduje, że jego akcja zostanie „zobaczona". Gdyby tak nie było, nie podjąłby on tej czynności. Zupełnie inaczej jest w przypadku spektaklu teatralnego. Ten, gdzieś w domyśle, może odbyć się przed pustą widownią, niejako na próbę. W performansie nie ma jednak prób. Performans ustanawia się tam, gdzie znajduje on zewnętrzne oko, które jest do tego ustanowienia niezbędne. Można więc powiedzieć, że spojrzenie widza „sprawia performans" po stronie widowni, a antycypacyjna świadomość, że do takiego spojrzenia dojdzie „sprawia" performans po stronie jego autora.

W przypadku *Shoot*[7] mamy do czynienia z tym wszystkim, co dla *performance art* jest tak charakterystyczne: w niemal „gołej" (to znaczy możliwie neutralnej) przestrzeni widzimy ciało artysty, które pod wpływem działań „przemienia się", w tym wypadku przy pomocy asystenta. Performans Burdena pozbawiony jest swojego estetycznego kształtu. Konstrukcyjna rama jest z niego zdjęta, czy jak ujmuje tę kwestię Jacek Wachowski: „jego zamierzeniem [Burdena] była raczej dekonstrukcja układu formalnego"[8]. To, co więc ma pomóc widzowi odnaleźć się w procesie budowania znaczeń zostaje mu „odebrane" (do takich bowiem konstrukcji jest widz przyzwyczajony, i artysta ma tego świadomość). Jeśli w widzu pojawi się pragnienie takiej formy, będzie on musiał stworzyć ją sobie sam, w zaciszu własnego umysłu, chcącego dokonać jakiejś interpretacji. Tak właśnie w przypadku *Shoot* postąpiła amerykańska krytyka, stawiając dzieło w świetle amerykańskiej wojny w Wietnamie. W ten sposób performans „spełnia się". Spojrzenie widza staje się twórcą znaczeń, a świadomość obecności tego spojrzenia i jego sprawczości pozwala artyście podjąć zaplanowane przez siebie działanie. Dla performera bezpośrednia obecność odbiorcy jest niezbędna. Spojrzenie widza jest ostatecznym celem tego twórczego aktu właśnie dlatego, że ten akt tworzy i konstytuuje. Tę konstatację potwierdza również fakt, że performer nigdy swojego dzieła nie zobaczy. Nigdy nie oddali się jak malarz od swojego obrazu, by choć na chwilę stać się jego odbiorcom, ani jak pisarz, by przeczytać zapisane chwilę wcześniej zdanie. Performer potrzebuje widza w sposób ostateczny. Bez niego nie istnieje. To w spojrzeniu widza performer poznaje istotę własnej działalności w dzielonej z nim przestrzeni. Sprawczość spojrzenia jest więc w widzu dwojaka. Po pierwsze – jak wyżej – stwarza

[7] Rejestracja *Shoot* jest dostępna w internetowym serwisie Youtube. Adres internetowy : https://www.youtube.com/watch?v=JE5u3ThYyl4, dostęp 08.09.2015.

[8] J. Wachowski, *Performans*..., dz. cyt., s. 193.

on performans. Po drugie – jeśli tego chce – stwarza znaczenia i w ogóle stwarza w swoim umyśle estetyczną ramę, która umożliwia rozumienie performansu jako dzieła sztuki, które następnie – wskutek interpretacji – można by poddać intelektualnej analizie.

W podobny sposób do *Shoot* Chrisa Burdena oddziałuje praca *Wymazany rysunek De Kooninga* Roberta Rouschenberga:

> W 1953 roku dwudziestoośmioletni artysta (…) zwrócił się do starszego o ponad dwadzieścia lat Willema de Kooninga, jednego z najbardziej prominentnych przedstawicieli abstrakcjonizmu geometrycznego (…) z pytaniem: czy nie mógłby wymazać jednej z jego prac w ramach własnej działalności artystycznej? De Kooning nie tylko się zgodził, ale dał też Rauschenbergowi rysunek, którego wymazywanie miało mu zająć wiele czasu (…)[9].

Pracę De Kooninga można oglądać w San Francisco Museum of Modern Art. W przypadku tej pracy dochodzi do kolejnego przesunięcia na polu tego, czym jest sztuka. Aby w umyśle odbiorcy powstało znaczenie, nie wystarczy materialny obiekt, ale potrzebna jest też świadomość działania, które zostało wykonane w celu jego wytworzenia. To, co mogłoby zostać uznane za destrukcję, staje się aktem tworzenia. W gruncie rzeczy znaczenia tworzy performans, którego Rauschenberg dokonuje sam, pozbawiony publiczności. Jego performance „staje się”, kiedy ślad tego działania zostaje udostępniony publiczności, a w umyśle odbiorcy powstają znaczenia, które nie powstałyby, gdyby publiczność ta nie była świadoma wykonanego wcześniej działania. Ponieważ świadomość sprawczości spojrzenia, którą nosi w sobie artysta, spotyka się z realizacją tego spojrzenia, za które odpowiedzialny jest widz, performans spełnia się, chociaż pozbawiony jest wspólnoty przestrzennego uczestnictwa. Wspólnota przestrzeni jest rzeczą drugorzędną, a performance staje się dzięki temu, że sprawczość spojrzenia i jej świadomość pokonują ograniczenia czasu i przestrzeni.

Nieme znaczenia, czyli soma i empatia

Choć przykład *Shoot* jest wyjątkowy ze względu na filmowe medium, za pomocą którego Chris Burden nawiązuje więź ze swoim odbiorcą, a *Wymazany rysunek De Kooninga* ze względu na pośrednictwo idei (oba z nich cechuje więc brak wspomnianej wyżej wspólnoty w przestrzeni), to pojęcie sprawczości spojrzenia odnosi się w dokładnie ten sam sposób do performansów, których przebieg oparty jest na somatycznej wspólnocie uczestników (które *notabene* są o wiele częściej spotykanym rodzajem performansów).

[9] Tamże, s. 192.

Wyobraźmy więc sobie sytuację przykładowego, zapowiedzianego performansu, w którego trakcie żadne działanie przez performera nie zostanie „przedsięwzięte". Publiczność gromadzi się w sali. Zapada cisza i przez chwilę trwa. W głowie widza pojawia się więc pytanie: „czy to już jest to? Czy zaczęło się?". Jest tak, ponieważ porządek strukturalny wydarzenia jest odmienny, niż w przypadku innych sztuk performatywnych jak cyrk, widowisko, teatr. Jeśli bowiem nie posługujemy się społeczną umową odnośnie tego, kiedy zaczyna się performatywny akt, zaczyna się on wtedy, gdy widzowie zaczynają tego początku poszukiwać i dziela ze sobą wspólną przestrzeń, a tak właśnie jest w przypadku performansu. Kiedy bowiem znajdujemy się wspólnie w przestrzeni, swoje zachowanie dostosowujemy do tego, czym jest nasze wyobrażenie o zachowaniu w tej „wspólnocie" i w ten sposób nasze ciała produkują już znaczenia, które zawieszone są gdzieś między publicznością, a tym, co albo jeszcze się nie wydarzyło, albo już tak. Początek takiego wyobrażonego, niemego performansu rozmywa się, ponieważ w gruncie rzeczy performance zaczyna się już wtedy, gdy „grupa ciał" przebywa w jednej przestrzeni (ze świadomością, że w tej przestrzeni dojdzie do performansu), a to, co się między tymi ciałami wydarzy zostanie włączone w pamięć o doświadczeniu tego performansu. Jest tak dlatego, ponieważ rzeczywistość performatywna nie jest ustanawiana przez symboliczny, referencyjny znak początku. „Początek" performansu jest innego rodzaju, ponieważ dotyczy tych samych ciał i przedmiotów, których dotyczy codzienne życie. Zanim więc performer zacznie działać, przedmioty i przestrzeń już „znaczą" i to tylko dlatego, że istnieją, i że są częścią performansu. Podobnie rzecz tyczy się ciała każdego z widzów i ciała performera. Są one tymi samymi ciałami, którymi są przed performansem i tymi samym, którymi są po. Jeśli więc ciało performera nie jest poddane strukturze artystycznej ramy, która zbudowałaby jego znaczenia na sposób symboliczny czy referencyjny, odnoszący się do płaszczyzny tworzonych znaczeń, to tej samej strukturze nie jest poddana przestrzeń. Jest więc ona tą samą przestrzenią, którą była przed performansem i po nim. Właśnie to rozmywa istnienie tej granicy, która świadczy o początku performansu.

Ze względu na świadomość zawieszenia tego strukturalnego prawa znaczenia powstają niejako same, niezależnie od uczestników. Wytwarza je sama obecność ciała. Zawieszenie tych praw niejako uwrażliwia nas na wzajemną obecność i swoje reakcje. Te zawieszenie praw jest ciągle obecne wtedy, gdy ciało performera się pojawia, a percepcyjne przyzwyczajenia każą widzowi budować referencyjne znaczenia i układać sobie pewną strukturę, bowiem nawet kiedy to się dzieje, ciało performera pozostaje ciągle jego własnym ciałem i fakt ten zazwyczaj przebija się do świadomości odbiorcy. Zresztą nierzadko ciało performera jest materią samego performansu, a więc jego – nazwijmy to – tematem. Było tak na przykład w przypadku performansu Mariny Abramović *The*

Artist Is Present pokazywanego między 13 marca a 31 maja 2010 roku, który polegał na wymianie spojrzenia z odwiedzającym muzeum widzem. Artystka na początku dnia siadała na krześle, z którego nie wstawała aż do czasu zamknięcia „wystawy". Odwiedzający mogli usiąść naprzeciwko niej i „dzielić z nią czas spojrzenia" tak długo, jak sami tego chcieli. Kiedy odchodzili, artystka na znak „oczyszczenia" spoglądała w ziemię, by podnieść wzrok ponownie, kiedy naprzeciwko niej usiądzie kolejna osoba. „Materią" takiego performansu w niezwykle wyraźny sposób są uczucia. To one wyzwalają się w momencie tego zwyczajnego zdarzenia, które okazuje się równocześnie zdarzeniem intymnym. Czego doświadcza się? Doświadcza się ustanowionej na chwilę wspólnoty, małego *communitatis*[10] stworzonego z drugim człowiekiem. Niezależnie od tego, czy performans dotyczy najprostszej wzajemnej obecności siedzenia i przyglądania się sobie, jak w przypadku *The Artist Is Present*, czy działań radykalniej ingerujących we własną cielesność – jak w przypadku Franko B. i jego performansów z własną krwią zarażoną wirusem HIV – to wobec wytwarzanych przez te performanse wspólnot nie sposób przejść obojętnie. Jacek Wachowski tę właśnie cechę opisuje w sposób następujący:

> Oto bowiem dwie grupy indywiduów, w żaden sposób ze sobą wcześniej niezwiązane, zdolne są do wytwarzania osobliwie bliskich relacji. Jakkolwiek mają one charakter sytuacyjny – zawiązują się w obrębie performansu i rozwiązują po jego zakończeniu – to jednak ich intensywność może być dla obu stron źródłem wielu ekscytujących przeżyć, o czym świadczy fakt, że większość uczestników owych zdarzeń poszukuje okazji do ich powtórzenia.
> Erika Fischer – Lichte twierdzi, że osią tych związków jest ciało. Nie tylko dlatego, że relacje performerów z widzami są nawiązywane i anulowane za pomocą ciała, ale również z tego powodu, że somatyczność stwarza warunki do powstawania stanów empatycznych. Prowadzą one do sprzężenia ciała z emocjami, do uczynienia go specyficznym medium, za którego pomocą staje się możliwy niepowtarzalny akt komunikacji wykonawców z publicznością. Dzięki temu widzowie mogą odczuwać łączność z doświadczeniami psychosomatycznymi performerów i jednoczyć się z nimi w poczuciu, że dysponują takimi samymi możliwościami odczuwania świata. Performerzy natomiast mogą mieć wrażenie, że swoje doświadczenie kierują do audytorium, które jest w stanie zrozumieć i odczuć je jako dostępne także swojemu horyzontowi poznawczemu (Fischer–Lichte, s. 88)[11].

Ryt separacji i jej przekroczenia

Fakt, że tak często *performance art* oparty jest na negacji struktury artystycznej i wszelkiej związanej z nią estetyki powoduje w widzu opisane już wcześniej uczucie nieprzystawalności, zagubienia w tej strukturze, której w gruncie rzeczy

[10] Zob. V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura,* przeł. E. Dżurak, Warszawa 2010.
[11] J. Wachowski, *Performans*..., dz. cyt.,s. 154.

nie ma, a której przyzwyczajenia percepcyjne się domagają. Możemy więc powiedzieć, że za każdym razem akt performance oddala się od widza. Poprzez odmienne definiowanie pojęcia sztuki stwarza pewien dystans, który w celu „spełnienia się" performansu musi być wyznaczony. Obecny jest więc w performansie „ryt separacji" w znaczeniu tego sformułowania zaproponowanym przez Arnolda van Gennepa. Badając rytuały, badacz ten stworzył pojęcie rytuału przejścia, dla którego wyznaczył trzy podstawowe fazy. Są nimi kolejno faza preliminalna, liminalna oraz postliminalna, lub w bardziej sugestywnej nomenklaturze faza separacji, faza przejściowa i faza włączenia.

Choć niezwykle trudno byłoby spojrzeć na doświadczenie widza jak na realizację obrzędu przejścia (choć i to jest możliwe w przypadku niektórych performansów), to pozycja performera w strukturze swojego własnego performansu ten obrzęd przypomina. Fazą separacji jest dla performera zawsze początek performatywnego doświadczenia, a faza włączenia jest jego celem. Faza separacji polega przede wszystkim na tym, że uczestnicy performansu są innymi ciałami. Ich odczuwanie jest uwarunkowane tą somatyczną odrębnością. Jeśli jednak tylko pewne *communitas* zostaje utworzone, uczestnicy stają się „współodczuwającymi" i na poziomie odczuwania ich ciała się synchronizują (jak wynika z relacji widowni, było tak na przykład w przypadku *The Artist Is Present*).

Ten sam proces odbywa się także na polu umowy, czym jest sztuka. Jej ramy stwarzające fikcję muszą zostać podważone W performansie rola metafor – jeśli w ogóle jest obecna – jest drugorzędna. Nie mamy też do czynienia z figuratywnością osoby autora. Autor jest, kim jest. Ewentualnie zachowuje się inaczej. Staje jednak przed publicznością jako on sam. To, co dzieje się, dzieje się naprawdę, a granica fikcyjności sztuki musi być za każdym razem na nowo przekroczona. Każdy akt sztuki performance poprzez usunięcie tego referencyjnego poziomu zawiesza więc jej prawa i za każdym razem swoje działania włącza się w obieg sztuki na nowo.

Ryt separacji performera od publiczności jest również ustanowiony przez sam fakt bycia odrębnym człowiekiem i posiadania odrębnego ciała. Taka perspektywa spotkania jest umożliwiona właśnie dlatego, że w trakcie performansu zawieszona jest umowa społecznego udziału w widowisku, która nasuwa nam referencyjny rodzaj percepcji. Gdy on nie jest możliwy, jesteśmy jako widzowie zwyczajnie sobą. Performer jest odseparowany od publiczności, która razem tworzy pewną *communitatem*, ponieważ znajduje się w konkretnym punkcie czasu w dokładnie takim samym położeniu, pełni tę samą rolę uczestnika w tym spotkaniu i zachowuje się tak samo (to *communitas* może się oczywiście rozpaść, albo ulec przemianom w trakcie; u początku, na pewnej płaszczyźnie, jest jednak zawiązane). Ryt separacji jest więc obecny dlatego, że po prostu jesteśmy sobie obcy. Jesteśmy odrębnymi ciałami. Jesteśmy uwięzieni w innych *soma*, można by powiedzieć, a pojawienie się na scenie nie jest tego zawiąza-

niem, a jedynie manifestacją. „Wy stoicie lub siedzicie tam. A ja swoje działania wykonuję tutaj”. Kiedy jednak zawiązuje się pewna wspólnota, performance „spełnia się”, a performer i odbiorcy przechodzą w fazę włączenia.

W bardzo intrygujący i wymowny sposób, istotę tego, czym w trakcie performansu jest zarówno ryt separacji, jak moment włączenia i empatia, do której dochodzi między *soma* performera a *soma* uczestnika pokazuje performans Mariny Abramović *Rhythm 5* pokazywany w 1974 roku, w trakcie którego Abramović u końca performansu położyła swoje ciało w obszarze o kształcie pięcioramiennej gwiazdy wyznaczonej płonącym ogniem, wewnątrz której ostatecznie zemdlała ze względu na brak tlenu. Napięcie rosnące ze względu na to, że artystka od wielu minut nie poruszyła swoim ciałem, doprowadziło grupę widzów do tego, aby zainterweniować w performance i wyciągnąć Abramović z wnętrza płonącej gwiazdy. (*notabene*: płonący ogień staje się totemem wyznaczającym granicę między artystką, a widownią; granica performansu zostaje przekroczona też w sposób symboliczny poprzez przekroczenie ognia). Działanie podjęte przez tę grupę staje się najwyższym wyrazem mocy wytwarzania empatycznej *communitatis.* Publiczność bowiem rezygnuje z możliwości odczytywania performansu na sposób referencyjny i traktuje ciało artystki dokładnie tak, jak traktuje je ona sama, starająca się zbadać jego wytrzymałość. Gdy brak świadomości przestaje jej to umożliwiać, to publiczność zaczyna się czuć za jej ciało odpowiedzialna. W tym przypadku fazie preliminalnej odpowiadałby czas, w którym artystka jest jeszcze świadoma i odpowiedzialna za swoje działania; za fazę liminalną czas, w którym narasta uczucie konsternacji; za fazę postliminalną moment, w którym grupa uczestników stawia się w sytuacji współodpowiedzialności za życie Abramović.

Tego samego rytu separacji – choć od innej strony – dotyczy performansu *Cut Piece* Yoko Ono z 1964 roku.

> Rejestracja sporządzona rok później (…) pokazuje performerkę siedzącą na scenie, do której kolejno podchodzą widzowie i za pomocą nożyczek odcinają poszczególne części jej garderoby. Niektórzy – głównie kobiety – wybierali małe fragmenty ubrania, inni – zazwyczaj mężczyźni – duże części, odsłaniające krępującą nagość artystki. Widzowie zabierali ze sobą strzępy materiału niczym trofea. Yoko Ono poddawała się całkowicie działaniu widzów. Na jej twarzy malowało się rosnące zdenerwowanie i zawstydzenie, które osiągnęło kulminację pod koniec akcji[12].

Yoko Ono wystawia swoje ciało w sposób, który oznacza natychmiastowe umiejscowienie go w sferze włączenia. Obrzęd przejścia ciągle jednak musi wydarzyć się w widzu. Ponownie, o fazie preliminalnej stanowi cielesna odrębność performerki i widza, której w sensie czasowym odpowiada moment początku

[12] Tamże, s. 283.

performansu. Gdy widz zostaje uświadomiony w możliwości udziału czynnego w kształcie performansu znajduje się w fazie liminalej aż do chwili, gdy jego działania zaczną mieć wpływ na jego przebieg (odcięcie części ubrania) i w ten sposób wkroczy w fazę włączenia. Co niesamowicie istotne cały proces uczestniczenia w performansie jest rzeczą niezwykle „płynną", a wyznaczone fazy preliminalności, liminalności i postliminalności oscylują między sobą w bardzo nieoczywisty sposób, bowiem po pierwsze – ich przejście przez uczestnika zależne jest od tego, czy w jego własnym rozumieniu artystka sama znajduje się w fazie postliminalnej, umożliwiającej mu uczestnictwo (a może się to zmienić, gdy staje się zawstydzona i zdenerwowana); po drugie – z racji tego, że proces ten jest indywidualny dla każdego z wkraczających w performans uczestników. Stworzona sytuacja jest więc niezwykle dynamiczna, a istota tego, czym jest liminalność ulega ciągłym przemianom i ciągle na nowo musi być ustanawiania, co rodzi wyjątkową i wzajemną czujność tak w widzu, jak i w performerce.

Damian Dąbek – student PWST Kraków , uczestnik projektów Theatre BE <> PL Teatr i Telpa Daugavpils 2014 ; asystent Iwana Wyrypajewa i Pawła Miśkiewicza; dramaturg projektu „Mars : Odyseja", Teatr Powszechny w Łodzi.

Bartosz Bielenia

DROGA DO TRANSGRESJI. FRAGMENTY PEWNEGO DYSKURSU

Lwiątko i stado owiec (przypowieść)

Opowiem historię lwiątka, które zostało wychowane przez stado owiec. Nie wiadomo, jak mały lew znalazł się wśród nich. Czy jego rodzice zostali zastrzeleni przez kłusowników? Czy zgubił się odłączywszy się od stada? Swoje schronienie znalazł w grupie potulnych puszystych owieczek. Traktowały go jak swojego. Karmiły własnym mlekiem, ogrzewały w zimne noce, broniły przed niebezpieczeństwami. Lew żył razem z nimi i kształtował się na ich podobieństwo.

Tak mijały lata. Wyrósł na silnego i pięknego lwa. Miał potężną grzywę ilśniącą sierść. Biegał razem z braćmi po łąkach. Jadł trawę i becząc, skakał wesoło.

Pewnego dnia obok stada przechodził inny lew. Nie mógł uwierzyć własnym oczom. Z początku obserwował stado z daleka. Owce nie bały się jego bliskości. Obecność lwa była dla nich czymś zupełnie naturalnym. Obcy lew zbliżał się coraz bardziej. Chciał rozwikłać zagadkę stada. Obserwował je, skradając się wśród wysokiej trawy. W końcu jedna z owieczek zobaczyła drapieżnika i całe stado zaczęło uciekać. Lew ruszył w pogoń. Chciał dopaść małego lwa i dowiedzieć się prawdy o dziwnym oswojeniu. Udało mu się odłączyć go od stada, ale ten, przerażony sytuacją, pędził ile sił w łapach.

Trafił na rzekę. Nigdy nie pływał i bardzo się bał. Czuł jednak na karku oddech wielkiego lwa, więc rzucił się bez namysłu w strumienie wody. Z trudem łapiąc powietrze dobrnął do drugiego brzegu. Ale prześladowca nie ustępował. Skoczył za nim i zbliżał się szybko.

Mały lew uciekał dalej, aż trafił na las. Nigdy tu nie był wcześniej, więc bał się, że się zgubi lub zostanie złapany. Wytężył jednak wszystkie swoje zmysły i ruszył w gęstwinę. Puszcza pełna był nieznanych odgłosów, zapachów i kolorów, których mały lew wcześniej nie znał. Odruchowo wybierał ścieżki przemykając między drzewami, aż w końcu wydostał się z ostępu. Wiedział jednak, że nie udało mu się zgubić łowcy, który podążał za nim krok w krok.

Mały lew biegł, ale czuł, że traci ostatnie siły. Strach paraliżował zmysły, zmęczenie odbierało władzę ciału. Wspiął się na wysoki skalisty teren. Kamienie raniły mu łapy i coraz trudniej było się przeciskać między skalnymi ścianami. W końcu, kiedy już znajdował się na skraju wyczerpania, trafił w ślepy zaułek. Bezskutecznie drapał pazurami o skałę.

U wyjścia z pułapki skał pojawił się nagle, tak mu się wydawało, jego prześladowca. Zdyszany, bacznie się mu przyglądał. Z strachu beczał jak baranek,

lecz łowca zbliżał się coraz bardziej. Był już tak blisko, że mógł poczuć jego oddech. Mały lew ostatkiem sił podniósł głowę i spojrzał w oczy nieprzyjaciela.

Lwiątko po raz pierwszy zobaczyło swoje oblicze. I w tym momencie z jego piersi wyrwał się potężny i niczym niepowstrzymany, prawdziwy ryk lwa.

Transgresja

Transgresja jest to świadome przekroczenie granic własnych bądź społecznych. Zjawisko, które polega na wyjściu człowieka poza to, czym w danej chwili jest. To działania mające na celu kreację nowych struktur albo ich dekonstrukcję. Prowadzą człowieka i zbiorowość w stronę postępu albo destrukcji. Pojęcie transgresji z humanistycznego punktu widzenia wymyka się jednoznacznej terminologii. Brakuje definicji, czym są granice, które należałoby przekraczać. Pojęcia takie jak „przekroczenie siebie", „krok poza", „granice własne" nie dają się jasno definiować.

Przekraczanie granic z biologicznego punktu widzenia jest jedną z podstawowych potrzeb człowieka. Pierwszym działaniem, jakie wykonuje żywa komórka, jest rozszerzenie własnych granic aż do podziału samej siebie, co jest warunkiem powstania życia. Na poziome międzyludzkim to właśnie przekraczanie granic podstawowych komórek społecznych prowadzi do tworzenia się nowych klanów, grup i stowarzyszeń. Transgresja jest jednym z najważniejszych celów działań codziennych i wyjątkowych. Podstawową motywacją jest motywacja hubrystyczna, która popycha człowieka na drogę ku doskonałości. Słowo „hubris" (gr. *hybris*) pochodzi z filozofii greckiej. Oznaczało ono chęć panowania nad innymi, nawet nad losem. Jest to termin, który określa ludzkie aspiracje w indywidualnym dążeniu do doskonałości. Potrzeby hubrystycznej nie można nigdy zaspokoić.

Wśród wzajemnie działających na siebie ludzkich potrzeb, potrzeba transgresji jest związana z potrzebą samorealizacji i potrzebą twórczości[1]. Teatr, ze względu na łączenie w sobie twórczej aktywności indywidualnej i kreacji zbiorowej w swojej istocie zawiera konieczność przekraczanie granic.

Teatr jako droga transgresji

„Transgresja nie jest zanegowaniem zakazu, ale jego przekroczeniem i dopełnieniem"[2] – powiada Georges Bataille. „Nie ma zakazu, którego nie można przekroczyć. Transgresja bywa akceptowana, a nawet zalecana!" – kontunuuje[3].

[1] W wypadku niezaspokojenia podstawowych potrzeb czy pragnień człowiek kompensuje deficyt wartości, rozwiązując problemy naukowe czy artystyczne. Praca twórcza zapobiega kryzysom egzystencjalnym i przywraca stan psychicznej równowagi.

[2] G. Bataille: *Erotyzm*, Gdańsk 2015, s. 68

[3] Tamże. s. 69.

Gdyby człowiek nie stawiał sobie granic, nie można by ich przekroczyć. Stawiamy sobie bariery, by dążyć do ich łamania. „Śmiech nas bierze na myśl o uroczystym przykazaniu: »Nie zabijaj«, za którym idzie błogosławienie wojsk i *Te Deum* apoteozy. Bezpośrednio po zakazie – wspólnictwo z mordem!"[4]. Uświadomienie sobie granicy czy też jej „życzeniowe" postawienie, motywuje bądź „zaprasza" nas do gwałtu na barierze przez nas ustanowionej.

Jak mówić o transgresji w odniesieniu do teatru w dzisiejszych czasach, kiedy wszystkie tematy tabu już nie obowiązują? Jak szukać możliwego przekroczenia w przestrzeni, w której wszystko jest możliwe? Nie da się wyjść poza brzegi czegoś, co nie ma określonego kształtu. Przekroczenie w teatrze musi odbywać się w pewnych specyficznych warunkach, bez których jest tylko nieefektywnym i narcystycznym działaniem. Transgresja w teatrze wymaga trzech podstawowych elementów wyjściowych; są nimi: narzędzia przetworzenia i inicjacyjna struktura pracy i świadek obrzędu przejścia.

Narzędzie

> I dla reżysera, i aktora autorski tekst działa niczym skalpel umożliwiający otwarcie i przekroczenie siebie, znalezienie tego, co w nas ukryte, i dokonanie aktu spotkania z innym. Innymi słowy przekroczenie naszej samotności[5].

Jest wiele instrumentów otwarcia człowieka w teatrze. Są nimi tekst, ciało, głos, ruch, emocja, energia, a dalej choreografia, muzyka, interpretacja zapisu nutowego, improwizacje. Narzędziem aktorskim – idąc za myślą Grotowskiego – jest właśnie tekst, który pozwala dostać się do tajemnicy zamkniętej między aktorem i widzem. Dlaczego ważne jest, by to był „tekst zewnętrzny". W aktorskiej improwizacji tekstowej łatwo pomylić przekroczenie granic z ekshibicjonizmem. Dzielenie się prywatnymi doświadczeniami, odsłanianie osobistych refleksji przed obcymi jest oczywiście przejściem poza pewną granicę, ale nie jest to granica w sensie teatralnym. Jest to granica wyznaczona w horyzoncie, a więc międzyludzka. Aktor musi mieć granice w świecie wertykalnie wznoszącym się ku tajemnicy, ku świętości. Może, a nawet powinien korzystać z własnego doświadczenia biorąc na barki i ożywiając dzieło literackie, ale tylko dzięki temu, że nie jest to tekst napisany przez niego. Tylko za pomocą zewnętrznego tekstu aktor może dojść do momentu, w którym znajdzie to, co sam ma w sobie ukryte. Spotkanie z takim tekstem jest świętem. W czasie święta można wyjść poza zwykłą motywację hubrystyczną i stać się medium, którego potrzebuje zewnętrzny tekst, by w pełni się urzeczywistnić w planie wertykalnym, w przestrzeni sacrum.

---

[4] Tamże. s. 68.

[5] J. Grotowski*: Teatr jest spotkaniem*, w: tegoż,: *Teksty zebrane*, Warszawa 2012.

Tekst jest kluczem aktora na drodze do prawdy. Mogłoby się wydawać, że zamyka nas w swoich ramach skazując na interpretację i jednak powtórzenia. Ale właśnie w takim spotkaniu z tekstem, jak w spotkaniu z żywym człowiekiem, jest mój niczym nieograniczony dialog z transcendencją.

Inicjacyjna struktura

Dla przekroczenia ram osobowości w teatrze niezbędna jest inicjacyjna struktura prób i przedstawienia. Jej gwarantem jest, jak w rytuale, powtarzalność. Każdego wieczoru, kiedy jest grane przedstawienie, musi odbywać się ten sam proces. Oczywiście możliwe, a nawet mile widziane, są „wariacje w ramach tematu", ale nawet swobodna improwizacja aktorska, mieści się w ramach wypracowanej w czasie prób struktury.

Jest wiele dróg kształtowania struktur inicjacyjnych. Zależą one od języka, jakim posługuje się spektakl. Strukturę organizuje jest już sam tekst roli, którą na siebie przyjmujemy. Może on służyć jako inspiracja w poszukiwaniu nowego kształtu roli. Ale ważnejszym sposobem dochodzenia do struktury wtajemniczenia jest „praca aktora na improwizacji". Prowadzi ona do samo wyłonienia się działań fizycznych i nieuświadomionych znaczeń oraz kontekstów wewnętrznych aktorskiego tekstu. Ważne jest, by z improwizacji wyłoniła się powtarzalna forma, której wypełnienie jest zadaniem aktora w czasie spektaklu. Wykonywanie improwizacji w zwizku z tekstem zewnętrznym, na jego temat, jest progiem inicjacji aktora w określonej roli i pierwszym punktem na drodze do transgresji. W ten sposób każdy spektakl pozostanie improwizacją, zawsze otwierającą przestrzeń święta. Spektakl odczytywany jako dzieło skończone jest w istocie otwartym dziełem ustawicznej improwizacji. Nawet jako dzieło jest sfilmowane i wtórnie opracowane dźwiękowo, zawsze łączy je ta sama dokładność roli, która jest za każdym razem improwizacją. Jest to swoisty paradoks, ale jest to też skutek działania owej wyższej siły twórczej pozwalającej przekroczyć zasady prostej horyzontalnej komunikacji. Mistrzem tego rodzaju transgresji był Ryszard Cieślak, o którym Grotowski pisał:

> Zwłaszcza w przypadku długich „monologów" Ryszarda ujawnia się niemal bezbłędna synchronizacja nielegalnej rejestracji spektaklu „Książe Niezłomny" z nagraniem radiowym, do jakiego stopnia to, co widzowie postrzegali niekiedy, jako improwizację, było strukturą ścisłą. A jednocześnie było to całkowicie podłączone pod źródło życie: żyło[6].

Dzięki strukturze, która jest barierą, aktor może zyskać wolność. I choć przed działaniami transgresyjnymi bronią go zachowania ochronne, wstyd, niepew-

[6] J. Grotowski, *Książę Niezłomny Ryszarda Cieślaka*, w: J. Grotowski: *Teksty zebrane*, dz. cyt., s. 856.

ność, strach przed porażką, lęk przed tym, że utraci to ulotne dobro, którym jest podziw i szacunek, to kiedy działa w określonej kompozycji (strukturze) zostaje z niego zdjęty pewien rodzaj złudnej i zbędnej odpowiedzialności. Może „poddać się" własnym odruchom i wykroczyć poza to, co właśnie powinien robić. Powierzyć swe kroki i myśli przewodnikowi, jakim jest forma. I właśnie forma ustala strukturę inicjacji w przedstawieniu teatralnym.

Świadek inicjacji

W pracy dyplomowej pod tytułem *O konkretności natchnienia* Jerzy Grotowski pisze: „Natchnienie u aktora zaczyna się w momencie kontaktu z widzem"[7]. Z rozważań twórcy Teatru Laboratorium wynika, że obecność świadka to warunek, bez którego akt przekroczenia nie mógłby się odbyć w teatrze. To świadek-obecność, która dopełnia działanie aktora i przenosi je poza znane dotąd granice osobnego doświadczenia.

W życiu codziennym nie jesteśmy zdolni współuczestniczyć w doświadczeniu kogoś innego. Józef Tischner pisał:

> Między mną a tobą jest przepaść. Jesteśmy monadami bez okien. To, co dzieje się w tobie, nie jest skutkiem moich działań, ani to, co dzieje się we mnie, nie jest skutkiem twoich działań. Nie wiążą nas ze sobą żadne znane związki przyczynowe. Nie ma związku logicznego między tym, co o sobie myślimy. Nasze doświadczenia są różne. Każdy z nas odbiera świat po swojemu[8].

Teatr jednak jest czasem święta, które otwiera się na drugą osobę, która jest nieznanym świadkiem spektaklu. Znosi bariery między aktorem a obserwującym jego działanie człowiekiem.

Z premedytacją nie używam tutaj określenia widz. W moim odczuciu widz – to tylko bierny obserwator spektaklu. Doświadcza jedynie przez oglądanie. Ogląda zewnętrzną formę dzieła czerpiąc powierzchowną przyjemność z teatru.

Chodzi o świadka inicjacji, takiego, o jakim pisał Grotowski w dramatycznym wspomnieniu o projekcji dokumentu o samospaleniu człowieka:

> Widziałem kiedyś film dokumentalny o mnichu buddyjskim, który w Sajgonie dokonał autodafe. Był tam tłum innych mnichów, którzy przyglądali się całej scenie. Niektórzy z nich pomagali temu, który miał się unicestwić, podali mu, co trzeba, wszystko przygotowali, ale reszta trzymała się w pewnym oddaleniu, w ukryciu niemal, trwając w bezruchu podczas całej tej sceny, tak, iż można było usłyszeć szelest ognia i milczenie. Nikt nawet nie drgnął. Ci ludzie współuczestniczyli rzeczywiście[9].

---

[7] J. Grotowski, *O konkretności natchnienia*, w: J. Grotowski, *Teksty zebrane*, dz. cyt. s. 37.
[8] J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Paris 1990, s. 82–83.
[9] J. Grotowski, *Teatr a rytuał*, w: J. Grotowski, *Teksty zebrane*, dz. cyt., s. 359

Akt autodafe nie miałby sensu, gdyby nie został przeprowadzony w obecności innych mnichów – świadków współuczestniczącym w doświadczeniu. To świadoma obecność współuczestniczących naznaczyła sens działania mnicha, pozwalając mu na zamianę procesu spalania na akt transgresji. Świadek inicjacji, jakiego potrzebuje teatr transgresji został tak przedstawiony przez Grotowskiego:

> Świadek nie jest kimś, kto wszędzie wtyka swój nos, kto usiłuje być najbliżej, czy też wtrąca się w działania innych. Świadek trzyma się nieco na uboczu, nie chce się wtrącać, pragnie być przytomnym, zobaczyć to, co się dzieje, od początku do końca, i zachować w pamięci; obraz zdarzeń powinien pozostać w nim samym[10].

W *Księciu Niezłomnym*, który dla głównego aktora stał się przestrzenią transgresji – aktu całkowitego, udział widzów zaranżowany był tak, by wspierali inicjacyjny proces aktora.

> Widzowie siedzieli za palisadą, za wysokim ogrodzeniem z za którego wystawały tylko ich głowy (…). Było to tak, jakby akcja nie była przeznaczona dla widza; owszem – jest on obecny, widzi co się dzieje, lecz właśnie jak podglądacz (…) nie jest realnie dopuszczony, akceptowany[11].

Przytoczony przykład wskazuje podobieństwo struktury relacji obserwatora i aktora do aktu samospalenia. W obu przypadkach świadek jest współuczestnikiem – choć tylko do pewnych i jasno wyznaczonych granic.

Na etapie pracy nad aktem całkowitym obecność obserwatora była w specyficzny sposób dawkowana. Na początku jedynym uczestnikiem prób i świadkiem pracy był reżyser. Pozwalało to pokonać Cieślakowi bariery wstydu ograniczające jego działania. Dopiero w momencie, gdy dostatecznie pewnie poruszał się w ramach struktury, wchłoną jakby jej kształt w siebie i dostatecznie dobrze posługiwał się narzędziem, jakim jest tekst, można było dopuścić do procesu innych członków zespołu, w dalszej konsekwencji widzów, przy których możliwy był akt całkowity. Przykład ten jest istotny ze względu na to, że pozwala również na zrozumienie motywującej roli świadka w procesie dochodzenia do transgresji.

Tak jak przy spowiedzi nie spowiadamy się księdzu jednak akt ten musi odbyć się wobec kogoś by uzyskać pełną wartość i oczyszczający charakter. Tak i w tym wypadku świadomość bycia wobec drugiego człowieka pcha wykonawcę dalej, pozwalając mu na przekroczenie granic.

Proces transgresji w teatrze jest aktem konkretnym, odbywającym się w ściśle określonych warunkach, wymagających równoczesnego zaistnienia i sprzę-

[10] Tamże.
[11] J. Grotowski, *Książę Niezłomny...*, dz. cyt., s. 855

gnięcia trzech czynników: obecności świadka, ram struktury i użyteczności narzędzia. Proces przekroczenia granic jest zatem możliwy przede wszystkim w pracy na wysokim stopniu profesjonalizmu, przy poważnym traktowaniu zadania i w sprzyjających ku temu warunkach.

Novalis

Latem 2015 r. W Europejskim Ośrodku Praktyk Teatralnych „Gardzienice" razem z zespołem kolegów rozpoczęliśmy pracę nad spektaklem na podstawie *Hymnów do Nocy* Novalisa. Przytaczam to wydarzenie ze względu na osobiste doświadczenie „zewnętrznego tekstu", który jest zapisem doświadczenia transgresyjnego, wewnętrznnej przemiany Novalisa.

Miłość do Sophie von Kühn i jej śmierć – to doświadczenie przemiany poety. Jak silne musiało być uczucie – skoro zmieniło życie i imię człowieka?„Co musi się stać, by zmienić człowieka tak bardzo, że przybiera nowe imię? Jak mówić o wizji, której opisać nie potrafi nawet ten, który jej dostąpił?"[12]. Na to pytanie próbowaliśmy odpowiedzieć pracując nad tekstem *Hymnów do Nocy*. Pracowałem nad tekstem *Hymnu trzeciego*, który opisuje moment przemienienia Georga Philippa Friedricha Freiherra von Hardenberga w Novalisa. Zastanawialiśmy się nad tym, w jaki sposob można mówić o doświadczeniu granicznym innego człowieka. Jak można je przekazać tak, by widz mógł w nim uczestniczyć i choć przez chwilę zajrzeć w jego tajemnicę. Pierwszym krokiem do prawdy następujący był tekst:

> Gdy oto zalewałem się gorzkimi łzami, gdy rozpłynęła się w bólu wszystka nadzieja moja, a ja stałem samotny na jałowym wzgórku, który w swym ciasnym, ciemnym wnętrzu pochował tę, która była mi Życiem – samotny, jak nikt dotąd samotnym nie był, gnany nieopisanym strachem – bezsilny, czepiający się jeszcze tylko myśli o nieszczęściu. – Jak to ja wtenczas wyglądałem pomocy, kroku postąpić nie mogąc naprzód ani wstecz, w bezbrzeżnej tęsknocie uwieszony niepochwytnego już, zagasłego Życia: – a wtedy z dalekiego błękitu – z wyżyn dawnej mej szczęśliwości z powiewem chłodu zszedł zmierzch -i rozerwały się więzy narodzin – pęta światła. Uleciała ziemska wspaniałość wespół z moją żałobą! – smutek mój spłynął w toń bezdennego nowego świata – tyś, zachwycenie nocy, ogarnęło mnie niebiańskim uśpieniem; ziemia z wolna dźwigała się w górę nad ziemią zaś polatywał mój nowo narodzony, wolny od więzów duch. Wzgórek stał się jakoby słup kurzu – skroś tego obłoku ujrzałem przemienione rysy ukochanej. Wieczność zaległa w jej oczach – ująłem jej ręce, a wstęga błyszczących łez złączyła nasze dłonie węzłem nie do zerwania. Stulecia ustąpiły w dal jak nawałnica. W jej ramionach Życie nowe oblewałem łzami za-

[12] R. Stępień, *Nota do przedstawienia „Hymny do Nocy"*, Archiwum EOPT Gardzienice, 2015.

chwytu. Ten był sen pierwszy i jedyny – i odtąd właśnie w swym sercu chowam wieczną niezmienną wiarę w niebo nocy i w jego światło, oblubienicę[13].

Opisane tu doświadczenie jest mistyczne. Novalis u kresu swoich sił fizycznych i psychicznych przechodzi stan załamania. Dochodzi do granicy, której jedynym możliwym przekroczeniem jest śmierć. Właśnie wtedy doznaje wizji, która przemienia go w Novalisa. Tekst ten był dla mnie narzędziem, dzięki któremu mogłem spotkać się z doświadczeniami, których w swoim życiu nigdy w takim stopniu nie zaznałem.

Pozwolił mi też otworzyć się na właśnie wspomnienie. Spotkać się z sobą samym. Nie wiedziałem jednak dalej, jak podzielić się tym doświadczeniem. Jak o nim mówić. Wydawało się ono obce, wręcz niemożliwe do wypowiedzenia. Każda próba interpretacji tekstu kończyła się niepowodzeniem. Była patetyczna, śmieszna. W żaden sposób nie można było dotknąć istoty tekstu, którą jednak w zespole przeczuwaliśmy.

Idąc za tropem doświadczenia mistycznego, postanowiliśmy porzucić interpretacje i podejść do tekstu formalnie. Naszą inspiracją był taniec derwiszów, który polega na intensywnej medytacji w ruchu. Szybkie obroty wokół własnej osi przy jednoczesnym oczyszczaniu umysłu ze zbędnych myśli pozwalają derwiszowi oderwać się od rzeczywistości – przekroczyć swoje granice.

Zaczynaliśmy od powolnych obrotów, których impulsem był „strzały" wachlarza, którym posługiwała się inna aktorka (Anna Bochnak). To ona na początku zawiadywała rytmem sceny stopniowo zwiększając jej tempo do stopnia, w którym ruch był już nieprzerwany i mogłem zostać w nim sam. Powtarzalne, rytmiczne obroty miały pomóc w odejściu od wyjaśniania wydarzenia i zanurzeniu się w nie.

Tego typu ćwiczenie jest bardzo trudne i wymaga odpowiedniej techniki. Zawroty głowy, brak równowagi, mdłości to tylko niektóre z towarzyszących pracy objawów. Rozstrój somatyczny i fizyczne zmęczenie spowodowały, że po dłuższym czasie nie byłem w stanie kontynuować pracy. Choć w ramach naszego działania powstała struktura, która pozwoliła pozbyć się odtwórczego i wykładniczego charakteru sceny, moje własne ograniczenia fizyczne (niemożliwość skupienia się na tekście, zmęczenie, zawroty głowy) oddalały nas od zamierzonego celu, jakim było wystawienie doświadczenia granicznego.

Odbyta rozmowa z Włodzimierzem Staniewskim wróciła do mnie ze zdwojoną siłą, gdy on sam przyszedł na próbę, by obserwować naszą pracę. W trakcie obrotów zauważyłem jego obecność. Schowany w kącie sali przyglądał się naszym działaniom. Choć zbliżałem się do momentu, w którym chciałem zrezy-

[13] F. von Hardenberg: *Hymny do Nocy*, przeł. A. Pomorski, „Znak", nr 475, 1994, s. 42.

gnować z dalszych prób wykonywania wyczerpującego ćwiczenia, nie mogłem tego zrobić obecności tego właśnie świadka.

Widz, który pojawił się, był świadkiem z zewnątrz, co całkowicie zmieniło warunki pracy. Nie znał całego procesu i sposobu dochodzenia do obecnych efektów. Nie mógł ocenić pracy na etapie, którego był świadkiem. Jego obserwacja była jednak nacechowana ogromnym poszanowaniem dla wysiłku i ciekawością dalszego rozwoju sytuacji. Dopiero w tych warunkach uzyskałem to, co było mi potrzebne do przezwyciężenia fizycznych i psychicznych przeszkód stojących na drodze do wykonania zadania. Dopiero w obecności takiego świadka, nieuczestniczącego w procesie, mogłem w pełni oddać się sytuacji, która stwarzała się tu i teraz i przekroczyć granice wymyślonej struktury, którą reszta uczestników pracy dobrze znała.

Po przedarciu się przez mdłości, zmęczenie i irytację poczułem prawdziwą wolność. Coś niezwykłego stało się też z moim ciałem. W pewnym momencie poczułem jakby pęknięcie w szyjnym odcinku kręgosłupa. Mrowienie podobnie do odzyskiwania czucia w kończynach rozeszło się po moich rękach aż po czubki palców. To samo silne mrowienie pojawiło się w okolicach skroni. Wydobył się ze mnie niepowstrzymany szloch, który nie był spowodowany smutkiem czy zmęczeniem, lecz zdawał się pochodzić z wnętrza ciała, okolic podbrzusza i splotu słonecznego. Był to szloch bardzo przyjemny i oczyszczający. Do tego stopnia, że nie chciałem, aby się skończył. Wiedziałem jednak, że działanie musi mieć swój cel. Że nie mogę pozostać w stanie przyjemności, którą odczuwałem. Zacząłem mówić tekst, który teraz brzmiał już nie jak opis czyjegoś przeżycia, a jak żywa relacja z dokonującego się tu i teraz aktu. Po wykonanym działaniu czułem się w pełni wypoczęty i gotowy do dalszej pracy, mimo że jeszcze kilka minut wcześniej znajdowałem się na granicy wyczerpania.

Zdarzenie to, choć w wyniku przypadkowego zbiegu okoliczności, spełniało wszystkie warunki procesu transgresywnego. Mieliśmy narzędzie – tekst Novalisa opisujący doświadczenie, którego ja nigdy nie miałem. Wypracowaliśmy strukturę inicjacji, w ramach której miałem do przeprowadzenia proces sprzęgający psychiczną i fizyczną kondycję postaci. Obecność świadka skatalizowała moje działanie i pozwoliła na wypełnienie i przekroczenie struktury prowadząc do doświadczenia transgresywnego.

Istotnym doświadczeniem transgresji była moja praca nad tekstem Novalisa. Czułem, że po tym wydarzeniu coś się we mnie zmieniło. Pierwszy raz tak prawdziwie odczułem coś, czego w żaden sposób nie byłem w stanie zwerbalizować. I jak to często bywa przy odkryciach (moje miało charakter bardzo osobisty) złożyły się na to przypadkowe, szczęśliwe okoliczności. Zmieniły podejście do zawodu, którego się podjąłem. Przypomniałem sobie, po co jestem aktorem. Bądźmy jak rzeka, która pozostając sobą, wiecznie przybiera inny kształt.

Esej napisany na motywach pracy magisterskiej powstałej w 2016 roku na seminarium prof. Włodzimierza Szturca na Wydziale Aktorskim PWST w Krakowie.

Bartosz Bielenia – urodzony w 1992r. w Białymstoku. Poszukujący swojej drogi od Krakowa aż po Konstantynopol. Do teatru trafił z małej planety i tak już zostało. Ukończył edukację na wydziale aktorskim Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, a stamtąd przygarnął go Narodowy Teatr Stary. Od czasu do czasu związany z Instytutem Grotowskiego. Z rodzinnego miasta wyniósł miłość do przyrody, pływania i pieszych wycieczek.

Edward Jakiel

CZAS WYPENIONY MODLITWĄ: RYTUALIZACJA – PIA EXENCITIA. KILKA UWAG NA KAWNIE ANTOLOGII W MODLITEWNIKU JÓZEFY KAMOCKIEJ

Czas w ujęciu teologiczno-liturgicznym podlega uświęceniu, co uwidacznia się w chrześcijańskiej kulturze religijnej. Źródłem takiego ujmowania czasu tego jest biblijny mit palingenezy (zob. Rdz 1,1n). Czas we wszystkich chrześcijańskich rodzinach liturgicznych ma zawsze swój wybitnie historiozbawczy sens. Uświęcenie czasu, osadzone wszak w teologii zbawienia, ma swe przełożenie np. na żywą liturgię Kościołów. „Liturgia posługuje się czasem ilościowym (chronologia), ale najbardziej typowy jest dla niej czas jakościowy (*kairos*), charyzmatyczny. Czas w liturgii przekształca się w wydarzenie, w epifanię królestwa Bożego"[1]. Ujęcie takie ma swe przełożenie na inne, pozaliturgiczne praktyki kultyczne, aż po *pia exercitia*, ludową pobożność, która, jak wszystko na to wskazuje, swój szczytowy rozwój miała w katolicyzmie europejskim, a polskim w szczególności, w XIX wieku. Czas liturgii miał swój określony rytm kultyczno-rytualny, którego część zasadnicza osadzona jest na zrębie roku liturgicznego, w którym określone okresy sytuują się przy najważniejszych uroczystościach anamnetycznych wydarzeń zbawczych (świąt faktu). W ten czas wpisana jest również liturgia godzin, która realizowana jest obecnie głównie (chociaż nie jedynie) we wspólnotach życia konsekrowanego.

Świeccy członkowie Kościoła rzymskokatolickiego w wieku XIX, oprócz uczestnictwa w liturgii roku liturgicznego, mieli do dyspozycji cały arsenał rytualizujących praktyki religijne modlitw i liczne praktyki pozaliturgiczne. Wśród nich były np. zastępniki liturgicznego *actio*, a dla liturgii godzin były nimi *Nieszpory*, które zamieszczały niemal wszystkie, obszerniejsze modlitewniki dziewiętnastowieczne. Praktyka modlitewna katolików wieku XIX w Europie (i tym samym na terenach polskich) osadzała się głównie na cyklu trzech dziennych modlitw: porannej, w południe i przed snem. Tym samym dzień chrześcijanina – katolika sygnowany był rytuałem cyklicznych modlitw, wśród których

[1] B. Nadolski, *Leksykon liturgii*, Poznań 2006, s. 285. Literatura teologiczna na temat czasu jest bardzo bogata, a jego ujęcie w różnych szkołach odmienne. Liturgiczna koncepcja czasu wynika, jak można sądzić, bezpośrednio z soteriologii i soteriologicznej koncepcji czasu. Z nowszych polskich prac na temat teologii czasu zob. choćby studium Andrzeja Sobieraja (*Czas jako tajemnica w perspektywie teologicznej*, „Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne" 2010, nr 2), odwołującego się do koncepcji Kuschela, albo wcześniejszą pracę Mirosława Patalona (*Czas jako wieczne i dynamiczne teraz ujęciu teologii procesu*, „Theologia Vratislaviensia", t. 2, 2007.

prym wiodła wspólna dla wszystkich, o stałych godzinach modlitwa *Anioł Pański* – oparta w głównej mierze na anamnezie Zwiastowania jako inicjacji zbawienia dokonującego się w historii. Tej w zasadzie wspólnotowej modlitwie towarzyszyły indywidualne modlitwy (pacierz). Wszystkie te wspomniane, jak i inne jeszcze praktyki religijne rytualizowały codzienność, harmonizowały ją, wypełniając czas człowieka wierzącego i praktykującego w uświęconą sferę modlitewnej adoracji Boga. Modlitewnik Kamockiej był jednym z kilkuset tego rodzaju wydawnictw, jakimi posługiwali się polscy katolicy w XIX wieku. Zawartość ich uświadamia, jak bardzo czas katolika był wypełniony modlitwą i przez ich praktykowanie podlegał pewnej rytualizacji. Odmawianie skonwencjonalizowanych i utrwalonych w tradycji modlitw było nie tylko wyrazem żarliwości, ale świadczyło o tym, że czas katolika był czasem modlitwy, podlegał jej rytmowi i w zupełności poddawał się jej rytuałowi właśnie.

Modlitewnik Józefy Kamockiej *Bądź wola Twoja. Modlitwy i rozmyślania na wszystkie dni tygodnia i miesiąca, na wszystkie uroczystości kościelne i na wszelkie okoliczności życia, ułożone przez kapłanów i świętych katolickiego Kościoła ku czci i chwale Ukrzyżowanego Chrystusa* miał w latach 1877-1911 aż dwanaście wydań. Obecny głównie w zaborze rosyjskim (edytowany w Warszawie), przeznaczony były do codziennej praktyki pobożnościowej. Zamieszczone w nim modlitwy w rzeczy samej uzmysławiają, jak bardzo zrytualizowane było życie religijne w XIX wieku. Żadne bowiem spontaniczne zachowania religijne, indywidualne, osobiste modlitwy komponowane przez modlącego się nie istniały, w ogóle nie wchodziły w rachubę. Nadto jeszcze istniały rozliczne porady, jak się zachować, co robić w czasie konkretnych modlitw. Jak rubrycele lub inne glosy np. w mszale lub pontyfikale, tak uwagi na temat gestów, postaw i zachowań, rewerencji itd. stymulowały wiernych w czasie różnych modlitw. Tak też jest w modlitewniku Kamockiej.

Przedmiotowy modlitewnik zdominowały modlitwy, którym towarzyszą rozmyślania duchowne, zaczerpnięte z różnych autorów (np. Franços Fenelon, Jacques-Bénigne Bossuet, św. Franciszek Salezy, a z rodzimych autorów nader popularny w XIX wieku ks. Karol Antoniewicz). Pieśni religijne stanowiły niewielki fragment antologii tego modlitewnika. Zamieszczone w nim teksty wyraźnie układają się w dwie części: modlitwy okazjonalne oraz cykliczne. Wszystkie one nie tylko przynoszą jakąś treść teologiczną i są same w sobie rodzajem katechezy, ale przede wszystkim są wyrazem zaawansowanego życia dewocyjnego, pobożności ludowej, dla której powstały. Nieodłącznym rezultatem ich stosowania jest rytualizacja właśnie czasu i zachowań. Postawa modlitewna zakładała zatem, powtórzmy, przyjęcie określonego, skonwencjonalizowanego wzorca tak co do treści modlitewnej, jak też co do sposobu jej realizacji w praktyce religijnej.

Wśród modlitw okazjonalnych, a więc nie mających bezpośredniego związku z rytualizacją czasu, Kamocka zamieściła dwie grupy[2]; *Modlitwy w różnych potrzebach duszy* oraz *W różnych potrzebach i przygodach życia*. Taki dwudzielny układ był rodzajem *adequatio* uczynków co do duszy i co do ciała. Tak więc, jak w działaniu chrześcijanin powinien czynić dobro w wymiarze duchowym i cielesnym, tak jego modlitwa winna obejmować zarówno sferę duchową, jak też rzeczywistość, w której żył. W pierwszej grupie znalazły się takie utwory jak *Modlitwa dla uproszenia skupienia ducha w modlitwie*, albo taka osobliwość dewocyjna jak *Litania o zgadzanie się z wolą Bożą* – dzisiaj już zupełnie zapomniana i niepraktykowana. Z kolei druga grupa modlitw koncentrowała się na dwóch aspektach: życia Kościoła i życia prywatnego. Te pierwsze niekoniecznie musiały być przejawem eklezjocentryzmu, ale włączały modlitwę indywidualną do modlitwy wspólnoty Kościoła powszechnego. Szereg zaś modlitw ze sfery prywatnej dotyczyły różnych okoliczności życia (choroby, samotność, bezdzietność itd.). W żadnej zatem sferze nie posługiwał się katolik XIX wieku modlitwa spontaniczną, ani modlitwa biblijną – wszystko zrytualizowały skonwencjonalizowane teksty dewocyjne.

Modlitwy cykliczne, powtarzane w związku z czasem dobowym oraz kalendarzem liturgicznym, obejmowały kilka tekstów (niekoniecznie musiały to być modlitwy *sensu stricto*) poświęconych świętym (tu akurat zaledwie kilku), Matce Bożej oraz na uroczystości i święta kościelne. Obok zatem rytualizacji oficjalnej, liturgicznej, katolik miał do dyspozycji prywatny zestaw modlitw, odpowiadających tematycznie kościelnym tematom przewodnim w liturgii. Można zatem mówić nie tylko o rycie Kościoła, wyrażającym się poprzez liturgię jakiegoś święta (anamnezy wydarzeń zbawczych – tzw. święta faktu, albo święta wiary), ale też rycie indywidualnym, ubogacającym treści liturgiczne i pozaliturgiczne określonej klasy święta kościelnego.

Zespół tekstów poświęconych świętom liturgicznym ułożyła Kamocka wedle kalendarza liturgicznego, rozpoczynając od *Rozmyślań na Adwent* popularnego podówczas francuskiego autora – księdza F. Fenelona. Szczególny to zabieg Kamockiej, że rytualizując i konwencjonalizując modlitwę indywidualną przez wprowadzenie do praktyki znanych tekstów dewocyjnych, przeplatała je rozmyślaniami. Rozmyślania te jednak nie były pozostawione same sobie. Zawsze towarzyszyła tematycznie im odpowiadająca modlitwa, do której autorka antologii odsyłała. Sama zatem modlitwa jako rytualne postępowanie dewocyjne

[2] Trzeba też wspomnieć o modlitwach związanych z sakramentem pokuty oraz przyjęciem Komunii św. Interesujące pod względem rozpatrywanych tu rytualizacji indywidualnych zachowań w praktykach religijnych jest to, że nawet przygotowanie do sakramentu pokuty ujęte zostało w określone ramy i treści modlitewne. W zamieszczonych tu kilku zespołach tekstów mamy modlitwy, instruktażowy rachunek sumienia, ale też – co należy do rzadkości – teksty biblijne. Autorka zaproponowała w tym miejscu siedem psalmów pokutnych!

była pogłębiana rozmyślaniem na temat określonej treści soteriologicznej, mającej swe liturgiczne *actio*. Całość tych kilkunastu modlitw i rozmyślań kończy hymn *Te Deum*, śpiewane, jak wiadomo, na zakończenie procesji Bożego Ciała. Na tym bowiem, ostatnim wedle ówczesnego porządku liturgicznego święcie (dokładniej: uroczystości) kończyły się celebracje liturgiczne. Na niedziele okresu zwykłego Kamocka nie przewidywała modlitw, wystarczały bowiem inne jeszcze cykle modlitewne – codzienne i tygodniowe. Tym samym nie znajdujemy, co może dziwić, w modlitewniku Kamockiej nabożeństw przynależnych *pia exercitia* – majowego i czerwcowego. A znane były one i praktykowane w Polsce już w latach pięćdziesiątych XIX wieku.

Podobnie jak w niemal wszystkich, ważniejszych katolickich modlitewnikach polskich XIX wieku zamieściła Kamocka modlitwy stosowane do prywatnego odmawiania w czasie mszy świętej[3]. Modlitwy takie znane były w Polsce od XVII wieku (*Zabawa z Jezusem…* Marcina Hińczy jest najpopularniejszym dziełkiem dewocyjnym). Ich fenomen, by użyć takiego określenia, z dzisiejszej perspektywy zdumiewa, ale w ówczesnej rzeczywistości liturgicznej były one wręcz koniecznością. Nie uczestniczący czynnie w liturgii mszalnej wierni, mieli do dyspozycji modlitwy, przeznaczone na określone części stałe mszy. Tak więc liturgia ta miała dwie, równolegle występujące, zrytualizowane *actio*. Pierwszemu, rzeczywistemu, stanowiącemu istotę liturgii, towarzyszyło zindywidualizowane, przeznaczone do prywatnego, cichego odmawiania. Modlitwy te rytualizowały nie tylko zachowanie praktykującego w czasie mszy, ale też tuż po niej, a czasami (w różnych modlitewnikach były rozmaite sposoby „słuchania" mszy) przed, już w domu i w czasie drogi do kościoła na mszę. Ta rytualizacja koncentrowała się na odczytaniu stosownej modlitwy i wykonywaniu określonych gestów, a czasami także instruowała, stymulując treści rozważań religijnych, odpowiadających tematycznie poszczególnym częściom mszy świętej. W rezultacie rytualizacja taka przechodziła w glosę, a nawet jawną katechezę dogmatyczną lub liturgiczną. I takie właśnie były modlitwy w modlitewniku Kamockiej. Zamieściła tu ona, jako pierwszy sposób, zbiór modlitw, kompilując kilku autorów, następnie modlitwy ułożone przez błogosławionego Leonarda de Port-Maurice[4] i na koniec modlitwy mszy za zmarłych.

Do rzadkości należały propozycje układów (antologii) modlitw, który były powtarzane cyklicznie co tydzień. Toteż nie wszystkie modlitewniki zamieszczały takie zabiory modlitw. Trzeba jednakże już w tym miejscu dla jasności zaznaczyć, że na potrzeby tego tygodniowego cyklu modlitewnego nie powstawały jakieś odrębne, nigdzie indziej nie powtarzane modlitwy i nabożeń-

[3] Ważnym w tym zakresie studium teologiczno-liturgicznym jest dysertacja abp seniora Damiana Zimonia *Uczestnictwo wiernych we mszy świętej na ziemiach polskich w XIX wieku w świetle modlitewników i podręczników liturgicznych*, Katowice 2008.

[4] Paul Jerome Casanova w 1867 roku był kanonizowany.

stwa. Po prostu, koncepcja cyklu tygodniowego zakładała użycie i inkorporowanie do jego układu antologii oracyjnej szereg mniej lub bardziej znanych powszechnie modlitw.

Jako nieliczny w XIX wieku ten właśnie katolicki druk dewocyjny zawierał, oprócz innych, cyklicznych, także modlitwy przeznaczone na poszczególne dni tygodnia. Tydzień katolika, praktykującego wedle tego modlitewnika, wypełniał się od niedzielnej do niedzielnej liturgii szeregiem tematycznie skomponowanych modlitw, przeznaczonych na konkretny dzień tygodnia. Autorka zamieszczonej kompozycji modlitw zdawała sobie najwyraźniej sprawę z konieczności rytualizacji nie tylko dnia modlącego się chrześcijanina (choćby przez trzykrotnie obecną weń modlitwą), ale też nadawała całemu tygodniowy wymiar cyklu, powtarzanego zresztą i współtworzącego swoisty rytuał powtarzanych modlitw. Miał zatem każdy dzień tygodnia swój temat modlitewny. Jak każdej celebracji liturgicznej Introit nadawał (na zasadzie uwertury) najważniejszy wątek teologiczny, tak tematyka odpowiednio zestawionych modlitw nadawała poszczególnym dniom osobliwy koloryt.

Na niedzielę przewidziała Kamocka modlitwy skoncentrowane na temacie trynitarnym i Opatrzności. Poniedziałek poświecony był Duchowi Świętemu, wtorek aniołom i świętym, środa przeznaczona była na modlitwy za zmarłych, czwartek to kult Najświętszego Sakramentu, piątek kult Jezusa, a sobota Maryi. W ramach tych tematów znajdowały się litanie, hymny, modlitwy różnych autorów, psalmy, koronki, akty strzeliste i wiele innych formuł. Poprzez taka modlitwę rytualizacji podlegał cały, tygodniowy porządek praktyk religijnych. W czasie ich praktykowania obowiązywało odpowiednie *prostratio*. Całość więc miała ścisły nie tylko temat, ale też układ i przebieg. Rytualizacja indywidualnych zachowań i praktyk religijnych miała cel pedagogiczny i stawała się nie tylko przejawem żywej wiary, ale też służyła katechezie modlącego się.

Podobny charakter posiadały modlitwy przeznaczone do codziennego użytku. O ile wspomniane praktyki modlitewne tygodniowe oscylowały wokół skonkretyzowanych tematów dogmatycznych i tematycznie rytmizowały tydzień modlącego się, o tyle modlitwy codzienne nie koncentrowały się na tematyce doktrynalnej (a lepiej stwierdzić: personalno-doktrynalnej). Ich treść bowiem (modlitwy poranne i wieczorne) skupiała się na moralności chrześcijańskiej. Kierowane do boga prośby miały przede wszystkim wyjednać wzmocnienie wierzącego w dobrych intencjach, uczynkach i trwaniu w dobrem. I tu np. zamiast spontanicznego rachunku sumienia podsuwała Kamocka skonwencjonalizowane formuły modlitewne.

Rytualizacja codzienności – przypomnijmy – miała w rozlicznych praktykach religijnych dziewiętnastowiecznych katolików na ziemiach polskich rozmaite formy. Zasadniczy jej tok nadawał kalendarz roku liturgicznego ze swoimi okresami. Następnie można mówić o rytmie nabożeństw miesięcznych (nie-

obecnych jednakże w modlitewniku Kamockiej), ukształtowanych już i utrwalonych na ziemiach polskich w wieku XIX w formie nabożeństw majowych i październikowych (*hiperdulia*), czerwcowych (*latria*, kult Serca Jezusowego). Ponadto liczne były w pobożności dziewiętnastowiecznej wspomnienia i święta (*dulia*) całego szeregu kanonizowanych, w tym patronów (odpusty). W rytm cyklicznie przeżywanego uświęcenia czasu wpisywała się liturgia niedzielna, osadzająca doświadczenia historiozbawcze w rytm tygodnia. Na tle tych konstelacji cyklicznych rytualizacji podlegał dzień powszedni przez liczne praktyki cyklicznych modlitw dnia. Przypomniane tu antologie Józefy Kamockiej były równoległe do cyklów liturgicznych. Uświęcenie czasu i modlitewna specyfikacja poszczególnych miesięcy, tygodni i pojedynczych dni w ciągu roku wynikały z praktykowanej w ramach pobożności ludowej tematyzacji oracyjnej i konkretyzacji kultycznej poszczególnych odcinków czasu. Odmienna tematyka i podmiot kultu w każdym dniu tygodnia lub miesiąca osadzał czas praktykującego katolika w rzeczywistości Kościoła Tryumfującego, za wstawiennictwem którego wypraszana była – jak zakładały modlitwy – nie tylko konkretna i doraźna, potrzebna człowiekowi pomoc, ale sprawowano też przezeń kult. Tydzień lub pojedynczy dzień, wedle antologii Kamockiej, miał zatem swój rytm tematyczny, podlegał fluktuacji, ale jednocześnie rytualizował codzienne zachowania, specyfikując praktykę modlitewną dodatkowymi wątkami dewocyjnymi, nasycając i wypełniając czas modlącego się sensem teologicznym, urzeczywistniając historiozbawcze dokonanie. Będące wyrazem *pia exercitia* praktyki modlitewne, jakie zamieszczali autorzy w drukach dewocyjnych, są formułą jak też metodą rytualizacji religijności indywidualnej, rozszerzającą liturgiczne *actio* na życie religijne w ogóle praktykujących.

Streszczenie

Modlitewnik Kamockiej doczekał się 12 wydań w latach 1877-1911; publikacje ukazywały się głownie na terenach zaboru rosyjskiego (wydawano je w Warszawie) i przeznaczone były do codziennej praktyki liturgicznej. Zawarte w zbiorze modlitwy wskazują dobitnie, jak silnie zrytualizowane było życie u schyłku XIX stulecia. Nie istniały spontaniczne zachowania religijne czy modlitwa osobista. Modlitwy zgromadzone w omawianej pozycji ułożono w cykle których celem była rytualizacja czasu. Modlitewnik zawierał też modlitwy na specjalne okazje jak nabożeństwo majowe, różaniec, czy wydarzenia takie jak narodziny, śmierć czy podróż.

Summary

The Prayer had 12 editions between 1877 and 1911. It was published mainly in the Russian annexation (edited in Warsaw) and was intended to daily pious practice. The prayers included there make it clear how highly ritualized was religious life in the nineteenth century. There were no spontaneous religious behavior or private, personal prayer. All kinds of prayers and orations in the book were organized in cycles and were supposed to ritualise the time. These included the order of the day, week, month, the liturgical season etc. In addition, the ritual prayer included special services, such as May devotion, Rosary, or special occasions (birth, illness or travel).

Edward Jakiel ur. w 1966 w Braniewie, ukończył Liceum im. Bojowników o Polskość Warmii w Ornecie. Dr hab. prof. UG, kierownik Katedry Historii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej UG. Zajmuje się literaturą Młodej Polski, problematyką religijną i w szczególności biblijną w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Założył Pracownię Badań nad Biblią w Literaturze Polskiej i Polskim Filmie. Członek Stowarzyszenia im. Romana Brandstaettera oraz gdańskiego oddziału Towarzystwa Miłośników Języka Polskiego.

Emilia Furmanek

ŚWIĄTYNIA STRACHU W *AGEZYLAUSZU* JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Prof. Marii Kalinowskiej
z wdzięcznością

Świątynie i kościoły interesowały Słowackiego od dziecka. Badacze literatury najczęściej zwracają uwagę na barokowe kościoły Wilna, które miały wpływ na kształtującą się wyobraźnię młodego poety[1], czy kopuły Rzymu. Ale świątynia w twórczości Słowackiego to nie tylko kościoły katolickie, we wczesnych utworach poety pojawiają się również inne jej przedstawienia: mroczny obraz cerkwi w *Żmiji*, cerkiew z drzewa modrzewiowego – wiejski kościółek otoczony cmentarzem w *Janie Bieleckim*, „las minaretów", „strzeliste wieże meczetów" w *Szanfarym* – to jednak przede wszystkim wyobrażony obraz świątyń, są to „gmachy stawiane myślą w krajach wyobraźni" (*List do Aleksandra H.*, I, 92)[2]. Tę wczesną twórczość Słowackiego Mickiewicz określił jako „gmach piękną architekturą stawiony, jak wzniosły kościół – ale w kościele Boga nie ma" (XIII, 87)[3]. To zdecydowanie bolało, czy więc późniejsze „przeszukiwanie" świątyń, nie było szukaniem jej głębszych sensów?

Zainteresowanie poety świątyniami wzrasta. Być może wpłynęło na to również otwarte losowo zdanie z Biblii: „Kościoły azyjskie pozdrawiają was", które, jeśli wierzyć wyznaniu poety[4], zadecydowało o podjęciu przez niego podróży wschodniej. Od czasu tej właśnie podróży do Ziemi Świętej przedsięwziętej przez Słowackiego w 1836 roku, która wywarła ogromny wpływ na zmianę

---

[1] Powstały na ten temat ciekawe prace, m.in.: A. Kowalczykowej, *Tęcze Rafaela*, w: *Problemy wiedzy o kulturze*, red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz, Wrocław 1986; *Rafael, czyli o stylu romantycznym*, „Pamiętnik literacki", z. 1–2, 1982; *Słowacki i Wilno*, „Ruch Literacki", z. 1, 1987; *Wileńskie fascynacje, czyli o barokowej młodości Juliusza Słowackiego*, „Ruch Literacki", z. 6, 1988,.

[2] Wszystkie cytaty dzieł i listów Słowackiego, oprócz fragmentów *Agezylausza*, na podstawie wydania: J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. I-XIV, Wrocław 1959; i sygnowane są przeze mnie numerem tomu i strony. Wszystkie cytaty z *Agezylausza* pochodzą z wydania: M. Kalinowska, *»Agezylausz« Juliusza Słowackiego. Glosy*, Gdańsk 2015.

[3] Zob: P. Matywiecki, *O kościele bez Boga*, „Pamiętnik Literacki", z. 4, 1999, s. 5–33.

[4] Słowacki w liście do matki z dnia 24 sierpnia 1836 roku pisał z Neapolu: „Filowie odradzali mi wojaż – ale kiedy się wahałem, czy go mam przedsięwziąć, czy nie, otworzona losem *Biblija* zadecydowała mię następującym wierszem: „Kościoły azyjskie pozdrawiają was". Może to, droga moja, weźmiesz za przesąd, ale wierszowi temu zawierzyłem i on mię prowadzi w daleką drogę..." *Listy do matki* XIII, s. 286–287.

charakteru jego twórczości, obserwujemy wzrost zainteresowania świątyniami. Lista jest długa. Słowacki zwracał uwagę na ruiny świątyń greckich, na świątynie i klasztory egipskie, zachwycał się kościołem w Denderze[5], odwiedził Jerozolimę, był na ruinach Baalbeku. Każde z kolejno odwiedzanych miejsc zacierało krajobrazy widziane wcześniej, Grecja zatarła wspomnienie Rzymu, Egipt oczarował poetę bardziej niż Grecja[6]. Jerozolima odmieniła jego duchowość, skoro zaraz po tym postanowił osiąść w klasztorze w Libanie, gdzie powstał jakże odmienny od dotychczasowych poematów *Anhelli*. Ale świątynie to nie tylko budynki, w tym czasie świątynią dla poety jest raczej nieboskłon (*Rzym*) czy stary dąb, jak w pieśni VI *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* (IV, 58) niż zdesakralizowane ruiny świątyni korynckiej, gdzie pośród zwalonych kolumn Greczynki zmiatają na kopce rodzynki, pasterze grają w dudki wycięte z trzcin, pasą się barany... Jednak, jak pokazuje Maria Kalinowska, Grecja z *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* a Grecja z *Agezylausza* to zupełnie dwa odmienne obrazy. Dramat, który powstał długo po tym, jak Słowacki powrócił z podróży na Wschód, już w okresie mistycznym jego twórczości, przynosi obraz pełen przerażenia, niepokojów i lęku, i nie ma nic wspólnego z posągową pięknością i idyllą Grecji antycznej[7].

Sparta

Polscy podróżnicy najczęściej odwiedzali Grecję podczas podróży na Wschód, bądź to do Ziemi Świętej, bądź do Egiptu, czy na Bliski Wschód[8]. Sparta jednak leży na dość niedostępnym terenie i raczej nie była odwiedzana. Istniała w potędze historii, a nie w ruinach i to dość wątpliwych, skoro ówcześnie toczyły się spory nad tym, gdzie w ogóle znajdują się pozostałości tego miasta-państwa[9]. Każdy podróżnik udający się w okolice dawnej Sparty albo odnajdywał ją w zu-

[5] W liście do matki z dnia 17 lutego 1837 Słowacki pisał z Bejrutu: „Byłem na szczycie najwyższej piramidy – cudowny widok! Szczyt Faulhornu, kopuła świętego Piotra [Podkreślenia autora E. F. także dalej], Wezuwiusz, piramidy, były to dla mnie jak najwyższe gałązki na drzewie, na których ja, biedny ptaszek wędrujący, siadałem na chwilę, aby odetchnąć." I dalej: „Spotkaliśmy Hoł[yńskich] w Denderze. Także była to wielka przyjemność obaczyć ich pawilon na łódce, spotkać ich, pójść razem do przepysznego kościoła w Denderze, obaczyć ruinę, o jakiej się nawet wyobrażenia nie miało[E. F.]. Kościół ten zaledwo się ruiną nazwać może, tak jest cały, tak piękny.", *Listy do matki* XIII, s. 295–296).

[6] W liście do matki z dnia 11 lipca 1837 roku Słowacki pisał: „Grecja, pełna ruin przecudownych, podobała mi się bardzo i bardziej niż Rzym mnie zachwyciła. Egipt zatarł Grecją wmojej pamięci – nic cudowniejszego nad ruiny nad Nilem będące", *Listy do matki* XIII, s. 315.

[7] M. Kalinowska, *»Agezylausz«...*, dz. cyt., s. 23–25.

[8] Za: A. Kordos, P. Kordos, *Polscy podróżnicy w Sparcie,* w: *Sparta kulturze polskiej*. cz. 1, *Model recepcji, spojrzenie europejskie, konteksty greckie*, red. M. Borowska, Warszawa 2014, s. 359.

[9] Dosyć szczegółowo opisuje te rozbieżności F. R. Chateaubriand w swojej relacji z podróży. Zob. F. R. Chateaubriand, *Opis podróży z Paryża do Jerozolimy*, Warszawa 1980, s. 61.

pełnej ruinie, albo nie odnajdywał wcale. Według Ryszarda Przybylskiego również Słowackiemu nie było „po drodze" i do Sparty nie wjechał[10]. Trudno stwierdzić, czym mogło być to podyktowane.

Chateaubriand odwiedził Spartę w 1806 roku. Dużym sukcesem było to, że ją w ogóle odnalazł. Zwiedzał przykryte w większości ziemią ruiny według opisów pozostawionych przez Pauzaniasza, który w zwiedzał Grecję w II w. n.e. Nie wszystko się jednak zgadzało. Z relacji Chateaubrianda dowiadujemy się, że odnalazł on między innymi ruiny świątyni Minerwy Chalkiojkos (s. 68) i tak silnie był o tym przekonany, że to właśnie tę świątynię odnalazł, że przytacza los uwięzionego w niej Pauzaniasza, regenta Sparty.

W rzeczywistości świątynia ta znajduje się na północno-zachodnim krańcu miasta przy akropolu i teatrze, i została odkryta dopiero podczas wykopalisk tzw. Szkoły Angielskiej (Brytyjskiej Szkoły w Atenach) przeprowadzonych na terenie starożytnej Sparty w latach 1906–1907. Owszem, istniały wcześniej słabo zachowane pozostałości murów czy budynków, pośród których w 1801 roku Sir William Gell odkrył wielki teatr i na jednym z pięciu pagórków Sparty ruiny kościoła[11], ale świątyń w starożytnej Sparcie było wiele. W czasie, gdy Spartę odwiedzał Chateaubriand świątyni Ateny Chalkiojkos nie było. Być może odnalazł ruiny innego kościoła, a że z historii właśnie ta świątynia była jedną z najbardziej znanych, skojarzył ją z opowieścią Pauzaniasza, który podaje między innymi, że w świątyni znajdował się posąg z brązu Ateny. Wiemy też, że była jedyną znaną świątynią grecką, której mury były ozdobione okładzinami z płyt brązowych na wzór świątyń orientalnych, na których Gitiadas odtworzył wydarzenia mityczne[12].

Jedno jest pewne, za czasów podróży Słowackiego, bez względu na to czy wjechał do Sparty, czy też nie, co jest kwestią sporną, świątyni Ateny Chalkiojkos nie było na powierzchni ziemi. Natomiast obraz jej, jaki odnajdujemy w *Agezylauszu*, zbudowany jest na fundamentach opisów innych podróżników, w tym właśnie Chateaubrianda, Plutarcha i Pauzaniasza.

Słowacki, znając z pewnością opis Chateaubrianda i sądząc, że ruiny świątyni nadal istnieją, postanowił ten fakt wykorzystać. Także inne ślady w relacji Chateaubrianda w sposób zaskakujący „pasują" do realiów dramatu. Przykładowo wspomina on, jak podczas pobytu w Sparcie odnalazł chatkę koźlarza, „którego całym majątkiem jest trawa rosnąca na grobach Agisa i Leonidasa[13]. Przytacza także odkrycia księdza Fourmont, który pod koniec XVIII w. na terenie Sparty

[10] R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, s. 92.
[11] Za: A. Kordos, P. Kordos, *Polscy podróżnicy w Sparcie*, dz. cyt. s. 359.
[12] Por. przyp. 203, w: *W świątyni i w micie: z Pauzaniasza Wędrówki po Helladzie księgi I, II, II i VII*, Wrocław–Warszawa, 2005, s. 359.
[13] F. R. Chateaubriand, *Opis podróży...*, dz. cyt., s. 64.

odnalazł kamienny słup z wyrytą na nim nazwą: „Jerozolima", oraz tablice grobowe Lizandra i **Agezylausza**[14]. To oczywiście może być zupełny przypadek.

Maria Kalinowska zwraca uwagę na fakt, że w *Agezylauszu* obraz Sparty i Grecji jest inny niż w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*[15]. Jest to Sparta dionizyjska i ciemna, antyidylliczna Grecja, gdzie brak harmonii, a jej gwałtowność i szaleństwo wpisane są w porządek istnienia, który prowadzi do heroizmu, przede wszystkim chrześcijańskiego[16].

Agezylausz nawiązuje do historii króla Agisa, który panował w Sparcie od 245 do 240 roku p.n.e., tj. do czasu, gdy został zamordowany. Tragiczna śmierć starożytnego króla, nie dokonała się jednak w świątyni, jak to ma miejsce w dramacie Słowackiego. Szczegółowo los Agisa opisuje Plutarch w *Żywotach równoległych*, według którego Agis został wtrącony do tzw. „Dechady", czyli pomieszczenia, gdzie następowała śmierć przez uduszenie[17]. Wraz z nim zginęły jego matka i babka[18].

Każda świątynia w starożytnej Grecji dawała chroniącemu się w niej azyl, jak długo się w niej pozostawało[19]. Agis skorzystał z tego i schronił się w świątyni Ateny Chalkiojkos. Leonidas próbował go stamtąd wywabić, dopiero po pewnym czasie udało mu się zastawić zasadzkę na Agisa opuszczającego świątynię jedynie na wypadek kąpieli, gdyż można było go pojmać tylko poza obrębem świętego miejsca. W historii przedstawionej przez Plutarcha świątynia Ateny Chalkiojkos, lecz także i inne pojawiające się w opowieści, są miejscem bezpiecznym, schronieniem, również dla Leonidasa i Chelonidy. Taki obraz świątyni odnajdujemy w dramacie Słowackiego i jest to „kościół uchrony". Natomiast pojawiająca się w dramacie świątynia strachu przynosi obraz pułapki i przypomina raczej historię Pauzaniasza, sprawującego regencję w imieniu nieletniego syna króla Leonidasa poległego pod Termopilami, którego oskarżono o zdradę. Według Tukidydesa Pauzaniasz po powrocie do Sparty był ścigany przez eforów i schronił się właśnie w świątyni Ateny Chalkiojkos, zamurowano go tam żywcem i dopiero konającego z głodu wyciągnięto z pułapki, by śmiercią nie zbezcześcił sanktuarium"[20]. Pauzaniasz schronił się w tej świątyni szukając opieki[21], lecz jego schronienie stało się śmiertelną pułapką. W *Agezylau-*

[14] Tamże, s. 73.

[15] M. Kalinowska, *Romantyczni Spartanie i Majnoci*, w: *Filhellenizm w Polsce. Rekonesans*, red. M. Borowska, M. Kalinowska, J. Ławski, K. Tomaszuk, Warszawa 2007, s. 213.

[16] Tamże, s. 214.

[17] Plutarch z Cheronei, *Żywoty sławnych mężów*, oprac. i przeł. M. Brożek, Wrocław 1976, s. 332.

[18] Tamże, s. 333.

[19] Więcej na temat „prawa świątynnego azylu" w starożytnej Grecji: K. Banek, *Mistycy i bezbożnicy. Przełom religijny VI-V w. p n e. w Grecji*, Kraków 2003.

[20] Za: D. Musiał, *Świat grecki. Od Homera do Kleopatry*, Warszawa 2008, s. 82, wspomina też o tym F. R. Chateaubriand, *Opis podróż...* dz. cyt., s. 69 i 419.

[21] Zob. N. G. L. Hammond, *Dzieje Grecji*, Warszawa 1973, s. 319.

szu poeta posuwa się jeszcze dalej. Świątynia strachu staje się miejscem egzekucji. Do świątyni idzie się by umrzeć, oddać ducha.

Świątynie w starożytnej Grecji to świątynie kamienne, z dwuspadowym dachem, podparte kolumnami. Pomijając różnice stylów, składały się z przedsionka i nawy głównej (*naos*), pośrodku której znajdował się kosztowny, wymagający czci posąg bóstwa. Świątynia grecka była mieszkaniem bogów, a nie miejscem ceremonii religijnych, większość obrzędów dokonywała się przed budynkiem świątyni, zwłaszcza składanie krwawych ofiar [22]. To tam zazwyczaj znajdował się ołtarz. W *Agezylauszu* bóstwa nie ma. Świątynia-pułapka jest pusta, to ona staje się miejscem przejścia od świata fizycznego do transcendencji i wieczności. Miejscem składania ofiary.

Świątynia Ateny Chalkiojkos

Słowacki wykorzystuje rzeczywiście istniejącą w starożytności, a znaną już tylko z opisów innych świątynię Ateny Chalkiojkos, lecz za każdym razem nazywa ją inaczej[23].

Jako pierwszy pojawia się termin świątyni *Kolkoidos* i jest to miejsce, przy którym zebrała się oczekująca na Agisa młodzież Sparty (Ag, I, w. 81–83). Dalej w akcie pierwszym czytamy o azylu, do którego zmierza Leonidas z córką, lecz tu nazwana jest świątynią *Kalcioikos* (Ag, I, w. 355) oraz w akcie drugim mowa jest o kościele, do którego ma się schronić Agis, to: *Chalkioikos* (Ag, II, w. 605) i *Chalcioikos*[24].

Czy się Słowacki pomylił? Trudno to jednoznacznie stwierdzić, jednak wydaje się, że poeta dzieli historyczną świątynię Ateny na dwie różne. Tak więc świątynia *Kolkoidos* jest bardziej przestrzenią polityczną niż religijną, mimo iż religijność Greków była nieodłącznym elementem życia społecznego. To tam, przed budynkiem świątyni, zbiera się młodzież czekająca na Agisa. Później dowiadujemy się, że jest to świątynia eforów (Ag, II, w. 183–185, 187–188).

Natomiast świątynia *Kalcioikos* jest właśnie wspomnianą świątynią-schronieniem, w którym chronią się kolejno postaci dramatu. To historyczna, grecka świątynia Ateny Chalkiojkos, jaką znamy z opowieści Plutarcha, w której faktycznie schronił się Leonidas z Chelonidą. Nie jest to jednak świątynia w greckiej piękności i przepychu, lecz raczej podupadająca ruina tej świątyni, o omszałym podłożu, na której pną się dzikie zioła, gdzie panuje smutek, cień i cisza. Świątynia ta spełnia funkcję azylu, lecz nie jest to świątynia Ateny, lecz Neptuna (Ag, I,

[22] Za: D. Musiał, *Świat grecki...*, dz. cyt., s. 68–70.

[23] Świątynia Ateny Chalkiojkos to „dom ze spiżu" w tłumaczeniu z greki: χάλκινος – spiżowy, ὁ οἶκος – dom. Próba rekonstrukcji znaczeniowej pozostałych dwóch nazw użytych w dramacie jest trudna i mogłaby się okazać niezamierzoną nadinterpretacją.

[24] W Przekreślonej redakcji pierwotnej części sceny VI aktu II po w. 554 (w. 27).

w. 376). Prawdopodobnie jest to podyktowane skojarzeniem ze świątynią Posejdona, do której według Plutarcha jako błagalnik schronił się Kleombrotos[25]. W dramacie Słowackiego również on chroni się w tej świątyni, gmachu Neptuna. Świątynia ta, choć nazwana *Chalkioikos* (*Chalcioikos*), staje się schronieniem także dla Agisa, to właśnie spod gmachu Neptuna (by nie została skalana przestrzeń azylu) zostaje wywabiony i porwany przez „przyjaciół". Świątynia Chalkioikos to „kościół uchrony", azyl, po ujęciu Agisa zostaje na zawsze zamknięta (Ag, III, w. 68–71).

Trzecią pojawiającą się w utworze świątynią, jest świątynia strachu. Spośród postaci dramatu, tylko nieliczni wiedzą o jej istnieniu. Archidamia (babka Agisa) jest pierwszą postacią dramatu „przemienioną" przez Agisa (Ag, I, 259–261) i to właśnie ona, jako osoba najbardziej „duchowa" (po Agisie) wprowadza do przestrzeni dramatu świątynię strachu z perspektywy tego, co może się w niej wydarzyć. Jest to perspektywa już dokonanego w przeszłości ukrzyżowania Jezusa, powie Archidamia: „Jak ja lud poruszę – to Wacpan weźmiesz duszę na plecy – i uciekniesz z czerwonego krzesła do świątyni strachu... pięcią ranami bolesnymi okryty" (Ag, II, 204–206) [podkreślenie – E. F., także w dalszej części]. Fragment ten wskazuje wyraźnie na miejsce, które jest zakończeniem Drogi Krzyżowej Jezusa, wraz z rozwojem akcji dowiadujemy się więcej na temat tej świątyni. Początkowo mianem świątyni strachu nazywają ją jedynie Agis i Archidamia, później również Kleomenes i Agezystrata, jakby tylko oni zdawali sobie sprawę, że przestrzeń tej świątyni, nie jest więzieniem, lecz właśnie miejscem, w którym dokonuje się ofiara. Kleomenes, „dziecko kata", w godzinie, gdy „duch z Agisa wychodzi" (Ag, III, 129), doznaje odkupienia siłą składanej przez Agisa ofiary (Ag, III, 130–134). Dla pozostałych postaci dramatu, miejscem skazania spartańskiego króla jest więzienie, *Dechada*, miejsce kaźni, a nie przestrzeń sakralna, skoro zamierzają ją zbezcześcić śmiercią króla. Dopiero Agis swoją ofiarą tę przestrzeń śmierci uświęca.

Maria Kalinowska zwraca uwagę na czas dramatu, który ma wiele różnych wymiarów[26], jest wielopoziomowy. Czas natomiast wskazuje na przestrzeń, i tak jak w płaszczyźnie elementarnej czas utworu dotyczy losów spartańskiego króla Agisa, tak jego przestrzeń ukazuje Spartę wyobrażoną w dużej mierze na podstawie opisów innych. Jeśli zaś chodzi o przestrzeń warstwy misteryjnej dramatu, tak jak Agis powtarza[27] los Chrystusa, tak i przestrzeń świątyni stra-

[25] Plutarch z Cheronei, *Żywoty...*, dz. cyt. s. 328.

[26] Więcej na temat czasu w *Agezylauszu*: M. Kalinowska, *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym w jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003, s. 161–162, oraz: M. Kalinowska, *Sparta w dialogach „greckich" dzieł Juliusza Słowackiego i Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Sparta kulturze polskiej*. dz. cyt., s. 203.

[27] Zob: M. Kalinowska, *Romantyczni Spartanie i Majnoci*, dz. cyt., s. 215.

chu, w której składa ofiarę jest odzwierciedleniem miejsca, w którym złożył ją Jezus: Bazyliki Grobu Pańskiego w Jerozolimie.

Bazylika Grobu Pańskiego w Jerozolimie

Bazylika Grobu Pańskiego jest jedyną w swoim rodzaju. W obrębie kościoła znajdują się liczne kaplice, korytarze, miejsce namaszczenia zdjętego z krzyża Ciała, miejsce odnalezienia drzewa Krzyża Świętego, groby krzyżowców, nawet lochy, w których nocowali średniowieczni pielgrzymi. W obrębie świątyni znajdują się jednak przede wszystkim Golgota (miejsce śmierci Jezusa) i położony w przeciwległej części kościoła Grób Pański. Jest to teren rozległy, w dużej mierze pozostający w półmroku, oświetlany jedynie światłem lamp oliwnych i świec (zwłaszcza w XIX w.!), sprawia wrażenie labiryntu. Pobyt w tym kościele odmienia wszelkie dotychczasowe pojęcie o świątyniach. Jedyną otwartą przestrzenią w świątyni jest rotunda *Anastasis* (Zmartwychwstania), pośrodku której znajduje się Grób Pański, *Aedicula*[28], centralne miejsce Bazyliki. Kopuła nad rotundą *Anastasis* zwieńczona jest tzw. *oculus* (łac.), *opaion* (gr.) „oko" – otwarciem u nasady kopuły podobnie jak rzymski Panteon, które nawet za dnia dawało nikłe światło. Otwarte sklepienie bazyliki symbolizuje zmartwychwstanie Chrystusa, zaś sama kopuła w tradycji chrześcijańskiej symbolizuje niebo[29]. Miejsce to w czasach Jezusa znajdowało się poza murami miasta i kościół, który stanął na tym miejscu za czasów Konstantyna (IV w.) na fundamentach świątyni Wenus[30], którą Rzymianie postawili, by zatrzeć pamięć o świętych miejscach chrześcijan, oparty jest na skale Golgoty (która w niektórych miejscach jest widoczna) oraz z drugiej strony o zbocze skalne, w którym wykuty był grób Jezusa. Ten wielopoziomowy gmach był wielokrotnie odbudowywany i przebudowywany tak, iż „pierwszy kontakt z zabytkiem sprawia uderzające wrażenie labiryntu i chaosu"[31].

Chateaubriand podczas swej pielgrzymki do Ziemi Świętej odwiedził Kościół Grobu Pańskiego w roku 1806 i w sposób wyjątkowy przedstawia tajemniczy charakter świątyni:

> Bazylika Grobu Świętego, złożona z kilku kościołów, zbudowana na nierównym gruncie, oświetlona mnóstwem lamp, jest niezmiernie tajemnicza; panuje tu mrok, który bardzo sprzyja pobożności i duchowemu skupieniu. Kapłani chrześcijańscy rozmaitych wyznań mieszkają w rozmaitych częściach

[28] Edykuł, kapliczka z frontonem wspartym na kolumnach albo pilastrach; średniowieczny model budowli.

[29] J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Kraków 1998, s. 118.

[30] J. Jaromin, *W poszukiwaniu Grobu Jezusa*, Wrocław 2008, s. 35–36.

[31] L. H. Vincent, *Jérusalem…*, I, 105, Za: A.Parrot, *Wśród zabytków Samarii i Jerozolimy*, Warszawa 1971, s. 202.

> tego gmachu. Z wysokości arkad, pośród których zagnieździli się jak gołębie, z kaplic i podziemi rozlegają się ich pieśni we dnie i w nocy; organy zakonników katolickich, dzwonki księży abisyńskich, śpiewy mnichów greckich, modły samotnika ormiańskiego, żałosne pieśni Kopta uderzają po kolei lub wszystkie naraz nasze ucho. Nie wiemy, skąd pochodzą te dźwięki; oddychamy wonią kadzideł, nie widząc ręki, która je zapala, i tylko spostrzegamy, jak pośród kolumn przesuwa się i ginie w mroku kościoła kapłan, który będzie odprawiał najświętsze tajemnice tu właśnie, gdzie się niegdyś spełniły[32].

Był tam jeszcze przed pożarem, podczas którego w roku 1808 na Grób Pański runęło sklepienie bazyliki, a ogień dokonał dalszych zniszczeń[33]. *Aedicula* Grobu w postaci, jaką widzieli Lamartine i Słowacki, została odbudowana w roku 1810 przez Nikolaosa Komnenosa z Mytilini na Lesbos[34]. Jednak w czasie, gdy kościół odwiedził Słowacki widocznie nie wszystkie skutki pożaru były usunięte, skoro zanotował w dzienniku informację o spaleniu kościoła[35]. Ciemne marmury Rotundy *Anastasis* musiały wydawać się jeszcze posępniejsze, tak jak jej przybrudzony fronton.

Nie potrzeba zbyt wiele pisać o tym, że Słowacki wrócił z podróży odmieniony i całe jego życie duchowe krok po kroku zaczęło się zmieniać, aż doprowadziło go do okresu mistycznego. Jest to fakt powszechnie znany.

Słowacki przebywał w Jerozolimie od 12 stycznia 1837 roku (w nocy) i pozostał aż do 21 stycznia. Jednak w samej Jerozolimie przebywał zaledwie kilka dni, bowiem w ciągu tego czasu czynił również wycieczki po bliższej i dalszej okolicy. Najważniejszym jednak doświadczeniem tego krótkiego pobytu w Jerozolimie stała się noc spędzona w Grobie Pańskim z 14 na 15 stycznia. Już dzień wcześniej Słowacki był w płaczliwym stanie „rozigranych nerwów"[36]. Nastrój ten kontynuuje jego relacja w *Liście do matki z 19 lutego 1837 r.*:

---

[32] F. R. Chateaubriand, *Opis podróży...*, dz. cyt., s. 249.

[33] A. Bentkowska, *Historyk sztuki wobec ikonografii cyfrowej. Metody komputerowe w badaniach nad Grobem Pańskim w Jerozolimie*, w: *Jerozolima w kulturze europejskiej: materiały z konferencji zorganizowanej w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie w dniach 14-17 maja 1996*, red. P. Paszkiewicz, T. Zadrożny, s. 550.

[34] Anna Bentkowska przedstawia skrócony opis historii świątyni, której ostateczny, znany nam kształt nadali krzyżowcy w XII wieku. Wcześniej na tym miejscu, wybudowana za czasów Hadriana w 135 roku, stała świątynia Wenus, w latach 326-335 Konstantyn wzniósł bazylikę z rotundą Anastasis wokół kaplicy Grobu, która została rozebrana w roku 1009, a odnowiona w 1048 roku; to właśnie jej sklepienie, kopuła nad Grobem Pańskim runęła na Grób podczas pożaru w 1808 r. dz. cyt. s. 549–550.

[35] Za: *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz przy współpr. S. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1960, s. 283.

[36] Za: R. Przybylski, dz. cyt., s. 347.

> Na wspomnienie tej nocy (tak miałem rozigrane nerwy), że łzy rzucały mi się z oczu. – Noc u Grobu Chrystusa przepędzona zostawiła mi mocne wrażenie na zawsze. O godzinie 7 wieczór zamknięto kościół – zostałem sam i rzuciłem się z wielkim płaczem na kamień grobu. Nade mną płonęło 43 lamp. Miałem *Bibliją*, którą czytałem do 11-tej w nocy. O pół do dwunastej weszła do grobu młoda kobieta i mężczyzna, jak sądziłem małżonkowie, którzy musieli mięszkać w klasztorze (...) Wyszli – zostałem sam.

Później następuje dość rozległy opis, jak mnisi wezwani o północy drewnianym dzwonem zaczynają po kolei swoje modły, śpiewy i okadzanie Kaplicy. Najpierw na Grobie odprawiali mszę Grecy, później Ormianie. Edykuł Grobu dzieli się wewnątrz na dwie komory, jedna nazywana jest Kaplicą Anioła, druga, do której wchodzi się mocno pokłoniwszy, jest komorą grobową, w której znajduje się półka skalna, obecnie przykryta marmurem, gdzie było złożone ciało Jezusa. Słowacki klęcząc w Kaplicy Anioła modlił się o drugiej w nocy za ojczyznę we mszy sprawowanej na Grobie przez księdza Ryłło, jezuitę. O trzeciej wrócił do klasztoru i spał „snem dziecka, które się zmęczy łzami" (*Listy do matki*, XIII, 301–302).

Drzwi świątyni zamykano na noc według specjalnego rytuału[37] od zewnątrz (jak pisze Słowacki: tego dnia zamknięto o godzinie 7) i nie otwierano jej przed wschodem słońca, nie było więc możliwości wydostania się z niej wcześniej niż około godziny 5–6 rano[38]. Skoro Słowacki poszedł do klasztoru o trzeciej, to znaczy, że zatrzymał się w klasztorze ojców Franciszkanów, ojców Ziemi Świętej, jak ich się potocznie nazywa, i wydostał się z Bazyliki jakimś wewnętrznym przejściem. Jeśli tak było, oznacza to, że mógł opuścić budynek w dowolnym momencie, nie był „uwięziony", przynajmniej nie fizycznie. „Pułapka", do jakiej w tym miejscu wkroczył, dotyczy raczej uświadomienia sobie nieuchronności losu, który prowadzi do złożenia ofiary z siebie, nieuchronności śmierci (bo to przecież o niej miał pomyśleć na Grobie Chrystusa) oraz doświadczenia lęku przed nieznaną obecnością, „światem Ducha", „drugą przestrzenią", która prawdopodobnie właśnie tej nocy szerzej się przed nim otworzyła. Co najmniej cztery godziny poeta spędził sam w „domu męki" Chrystusa, jak go nazwał w *Podróży do Ziemi świętej z Neapolu* (IV, 13). Doświadczenie tej nocy przynosi jednak nie tyle gotowe odpowiedzi, co oczyszczenie, dzięki któremu poeta krok po kroku może ich szukać w przyszłości, ale już z perspektywy wiary. W tamtym czasie poeta nie umie jeszcze lub nie chce nazywać tego, czego doświadczył, a co odmieniło jego życie: obecności Boga.

[37] S. Markowski, *Ziemia Zbawiciela*, Kraków 2000, s. 128.
[38] R. Przybylski, dz. cyt., s. 359.

O, jakimże lękiem napawa to miejsce!
Nic tu innego, tylko dom Boży i brama do nieba.
(Rdz 28, 17)

Słowacki przywiózł z podróży sporo tekstów, jednak nie zamknął ich w jakimś jednolitym cyklu, jak Chateaubriand i Lamartine. Rozrzucił je po różnych swych książkach i czasopismach[39]. Na temat pobytu w Jerozolimie i doświadczenia nocy w Bazylice Grobu Pańskiego pisze stosunkowo niewiele, prawdopodobnie przez wzgląd na intymny charakter tego doświadczenia, z pewnością niezmiernie intensywnego[40]. Pod wrażeniem tej nocy, prawdopodobnie następnego dnia powstały dwa wiersze: *Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika...* oraz *I porzuciwszy drogę światowych omamień*[41]. Fragmenty wspomnienia tego doświadczenia poeta ujawnia stopniowo, nie wprost, w późniejszej twórczości. W V Pieśni *Beniowskiego* napisze: „Boże! [...] Kto Ciebie nie czuł w natury przestrachu /Na wielkim stepie albo na Golgocie" (*Beniowski. Poema,* Pieśń V, w. 437, 453–456).

W wierszu [*Całą potęgą ducha Cię wzywam...*] powie jeszcze więcej:

Duchy zebrane na Golgoty skale
Poszlę... na włosy twoje podniesione
Strachy ciemnymi – jak Jehowa wionę,
Podniosę – dotknę – zjeżę – i zapalę. [...]

Prawdopodobnie Słowacki podczas nocnego pobytu w Bazylice wybrał się również do kaplicy Golgoty. Ta noc stała się punktem zwrotnym w życiu poety. Odmieniła także wizerunek świątyni w dalszej jego twórczości. Odtąd świątynię spowija mrok, niepewność tego, co czai się w ciemności, nierozpoznawalne odgłosy w odległych częściach świątyni, ponure kształty przemykające między kolumnami; szczególnie wyraźne jest doświadczenie lęku i ciemności.

Można powiedzieć, że Słowacki u Grobu Pańskiego przeżywa coś na kształt ciemnej nocy, która zapoczątkowuje przemianę, proces odejścia od człowieka zewnętrznego i zwrócenia się ku wnętrzu, w poszukiwaniu miejsca, gdzie ukrywa się w duszy Bóg.

Grób, który miał być pusty, doświadczenie, które miało być jedynie doświadczeniem podróżnika, zmienia się w doświadczenie pielgrzyma. I to pielgrzyma w zetknięciu z transcendencją. Strach, którego poeta doświadcza nie jest lękiem przed Bogiem, lecz raczej „w obliczu Boga", jest to tzw. „lęk teofanijny", który pojawia się w bezpośrednim doświadczeniu obecności Boga. Wiele lat

[39] Tamże, s.15.
[40] Tamże, s. 81.
[41] *Kalendarz życia i twórczości...*, dz. cyt., s. 282.

zajęło Słowackiemu sprecyzowanie tego doświadczenia, dopiero w późnej twórczości mistycznej poety pojawia się taki lęk podczas nocnych „napaści" Boga. Noc jest też przestrzenią zmysłów wewnętrznych, które z jednej strony potęgują doświadczenie, z drugiej zaś otwierają na transcendencję. Dopiero w okresie mistycznym poeta rozgranicza „święty strach" i „strach cielesny".

Święty strach, który „powinien panować w sypialnym pokoju człowieka" (XIII, 462), wpisuje się w zakres lęku teofanijnego, który ogarnia człowieka, gdy uświadamia sobie bezpośrednią obecność Boga.

Strach cielesny (Ag, III, w. 19–20), który jest związany z pojęciem „ciemności mistycznej", jest stanem ducha i umysłu, poczuciem zupełnego osamotnienia, oddzielenia od Boga, pozostawaniem w „obłoku niewiedzy", w której trudno utrzymać się w wierze. W tym stanie także wszelka wiedza pozostaje poza zasięgiem poznania mistyka, jedyną rzeczywistością wydaje się cierpienie. O takim strachu powie Chorus w imieniu poety:

CHORUS
Są dnie jakby czerwone i ciężkie... a kto je
Przeżył.... i czuł, jakoby nieszczęście parzyło…
I strach otwierał krwawym wypadkom podwoje
I ludzką wolę łamał niewidzialną siłą.
Kto takie dnie już przeżył: lub krwią je zapłacił,
Wszelki już smak, ku świata słodkim rzeczom stracił... (Ag, III, w. 1–6)

Strach cielesny to noc w Ogrójcu, noc przed męką. Przełamywanie tego strachu jest prawdopodobnie równie bolesne (duchowo), jak sama ofiara (cieleśnie), która jest konsekwencją dokonanego wyboru i przełamania własnej woli, słabości i lęku.

I jeden, i drugi są udziałem poety, ale dopiero kiedy Słowacki pojmie w okresie mistyczny znaczenie tego lęku, nie wstydzi się o nim pisać. W *Agezylauszu* to Aratus wyjawia znaczenie świętego strachu: „Ja sam pamiętam... kiedym był dzieciną, /Wielkości żadnej ludzkiej nieświadomy, /Nieraz świętego doznawałem strachu (Ag, II, 110–113).

To prawdopodobnie właśnie święty strach towarzyszył poecie podczas nocy u Grobu. Pisze o nim także w *Zachwyceniu* po doświadczeniu nocy z 20 na 21 kwietnia 1845 roku[42]:

Dlaczegoż bym się, o Panie, zapierał,
Żem drżał i cały w przestrachu umierał...

[42] *Kalendarz życia i twórczości...*, dz. cyt. s. 498.

Dlaczegóż bym się miał zapierać strachu,
Żem drżał jak listek w Pana mego gmachu?
(*Zachwycenie*, w. 11–14, I, 179)

Natomiast strach cielesny, związany ze składaną ofiarą, obecny jest w *Agezylauszu*.

Świątynia strachu w *Agezylauszu*

Podczas lektury dramatu nie sposób nie zauważyć pokrewieństwa losu i postaci Agisa i Chrystusa, stąd też czytelnik odnosi nieodparte wrażenie uczestnictwa w wydarzeniach w Jerozolimie. Już sam Plutarch przedstawił śmierć Agisa[43] w świetle jego męczeńskiej śmierci i pokrewieństwa ze śmiercią Chrystusa[44]. Słowacki z pewnością to zauważył: Agisa wydaje w ręce katów zdrada przyjaciela; podobnie jak Chrystusowi matka jego i Maria Magdalena, Agisowi w chwili śmierci towarzyszą dwie kobiety – Archidamia i Agezystrata[45]. Wyraźne nawiązanie do śmierci „króla żydowskiego" uwidocznione jest we fragmencie, gdy Agis pociesza płaczącego nad nim strażnika: „Nie płacz nade mną, człowiecze! Bo chociaż ja ginę, ginę wbrew prawu i sprawiedliwości, pozostając wyższym od tych sprawców mojej śmierci"[46]. Motywy te Słowacki rozwija i wzbogaca akcję dramatu również o inne. W *Agezylauszu* szczególnie pieśń Chóru z trzeciego aktu wskazuje na to podobieństwo, gdzie wprost wymawia się imię Chrystusa (Ag, III, 138–164). Dramat, choć cały przesycony jest metaforyką biblijną, w szczególności nawiązuje do wydarzeń Triduum Paschalnego.

Wydarzenia Wielkiego Piątku, Droga Krzyżowa Jezusa, *Via Dolorosa*, kończy się na Golgocie, czyli z perspektywy podróży Słowackiego, w Kaplicy Golgoty w Bazylice Grobu Pańskiego w Jerozolimie. I tak jest to przedstawione w *Agezylauszu* w odniesieniu do króla spartańskiego. Agis, świadomy swego przeznaczenia, zmierza do świątyni strachu, by tam umrzeć. Co ważne, Agis ma być uduszony, powieszony na haku, ale tę wizję dopełnia krwawy obraz ukrzyżowania:

[CHORUS]
Strach! Strach.... Wołajmy ducha i Chrystusa Pana!
Strach! Krew błysnęła! Izba ta straszna – nazwana!
(Ag, III, w. 200–201)

[43] Plutarch z Cheronei, *Żywoty...*, dz. cyt., s. 305–335.
[44] Warto w tym miejscu wspomnieć, że Plutarch z Cheronei, o którym mowa, żył w latach ok. 50–125 n.e., wiele podróżował i prawdopodobnie doskonale znał okoliczności śmierci Chrystusa.
[45] Pisze o tym również A. Palicka w: *Miłość, przemoc, władza. Świat postaci kobiecych w dramatach Juliusza Słowackiego*, Wrocław 2012, s. 74.
[46] Plutarch z Cheronei, *Żywoty...*, dz. cyt. s. 333.

I dalej:

[CHORUS]
Sam jeden w lochu ze swoim oprawcą
Król świata... (Ag, III, w. 205–206)

[ARCEZYLAUSZ]
Przedałem świata krew najniewinniejszą. (Ag, III, w. 211)

Z kościoła dobiega odgłos wbijania haków (Ag, III, w. 207), na których ma zawisnąć król spartański, choć w rzeczywistości król spartański został uduszony, to Agis ponosi przede wszystkim śmierć krwawą, śmierć krzyżową w świątyni strachu (tylko w kilku miejscach wspomina się o sznurze, na którym zawisł Agis, tak jak w akcie III w. 209). Odtąd określenie „być powieszonym" nabiera w dramacie nowego znaczenia:

[ARCHIDAMIA]
Przyszłam do ciała.... Wnuk mój bolesny na krzyżu.... Przyszłam z nim być powieszoną… (Ag, III, w. 234–235)

„Być powieszonym" to tyle, co 'zawisnąć na krzyżu, ponieść śmierć krzyżową'. I chociaż wyrok śmierci zapadł również na Archidamię, to prowadzona przez Agezystratę zatrzymuje się u wrót świątyni, nikt z obecnych, prócz egzekutora nie przekracza jej bram: zbrodniarze stoją „w bramie" (Ag, III, 147), eforowie nie chcą tam wchodzić, by się nie splamić „Trupa się dotykając... i tych ścian okropnych, /krwią poplamionych...." (Ag, III, 166–167). Arcezylausz, będący w dramacie zdrajcą-Judaszem (Ag, II, 616–618) staje się również pod przymusem eforów wykonawcą wyroku na Agisie. On jeden wchodzi razem z Agisem do świątyni, gdzie po wykonaniu wyroku, pośród ciemności świątyni, niczym dym kadzidła pojawia się Duch sumienia:

[ARCEZYLAUSZ]
Duch na ciemnościach i w czerwonej chmurze. (Ag, III, w. 207–208)

Ciało Agisa w ciemnicy kościoła rozświetla jego mroki:

[ARCEZYLAUSZ]
Trwoga mię ogarnia,
Ten trup w ciemnicy – jasny jak latarnia,
Sinego widzę na powietrzu ciemnym. (Ag. III, w. 211–214)

Arcezylausz wycofuje się ze świątyni na jej próg i mimo iż otrzymuje również wyrok na Archidamię, w niedokończonym dramacie nikt inny nie umiera.

Warto tutaj zauważyć, że w relacji Sparta-Jerozolima, to właśnie Archidamia jest Matką Bolesną. Mimo iż w rzeczywistości jest babką króla, w tekście podstawowym dramatu aż w siedmiu miejscach mówi się o tym, że łącząca ich relacja, to relacja matki i syna. Przestrzeń świątyni strachu to przestrzeń, do której wstęp ma jedynie człowiek duchowy, tak więc to właśnie Archidamia jest osobą „następną w kolejce" do złożenia ofiary, mimo iż w ostateczności w dramacie do tej sceny nie dochodzi. Nie jesteśmy świadkami również śmierci spartańskiego króla, gdyż spełniana ofiara musi się dokonać w odosobnieniu. Agis przekracza bramę świątyni strachu, co symbolizuje jego przejście ze sfery profanum do sacrum. Już samo przekroczenie bramy kościoła sprawia, że wierny spełnia gest sakralny „przejścia z tego świata do Ojca"[47]. Cała świątynia staje się bramą do nieba, a już tym bardziej świątynia, w której znajduje się miejsce ukrzyżowania Chrystusa. Od tego momentu krzyż staje się elementem łączącym niebo i ziemię, „kluczem do nieba", odpowiedzią na tajemnicę zbawienia.

Świątynia strachu jawi się więc jako miejsce bez wyjścia, pułapka. Droga na Golgotę to „droga ducha jednobramna" (I, 124), w jednym kierunku. Do świątyni strachu wchodzi się w jednym celu: złożenia ofiary z siebie, a wyjście z zamkniętej głucho świątyni możliwe jest jedynie przez owo „oko" kopuły Zmartwychwstania. Swoją ofiarę Agis zaczyna już w pierwszym akcie dramatu (Ag, I, 183) i jej mocą jako pierwsza zostaje przemieniona Archidamia. Początkowo próbuje go powstrzymać przed targnięciem się na własny dom, jednak zdając sobie sprawę, że z obranej przez Agisa ścieżki, nie ma powrotu, mówi: „Pobity nasz król... krzykiem i kłopotem /Rad by już cofnąć się – a nie ma drogi." (Ag, I, 228). Ofiara Agisa ma większą moc przemiany świata niż jego reformy i walki, z których wraca pokonany. Nie tylko Archidamia i Kleomenes są przemienieni jego duchem, lecz w dramacie pojawiają się zapowiedzi, że taki sam los spotka także eforów (Ag, III, 187) i Leonidasa (Ag, I, 265). Agis przekraczając bramy świątyni strachu dokonuje gestu sakralnego:

> Kościoł ten poświęcę,
> Oczyma wleję słońce w te ciemne marmury,
> Jak błyskawica będzie ten fronton ponury – [...]
> Przyjdźcie po mego ducha do kościoła strachu –
> Dam go z uśmiechem Boga... (Ag III, w. 171–173, 183–184)

Wprowadzenie światła do pogrążonej w mroku świątyni to jeden z obrzędów Wigilii Paschalnej, jedynie w Bazylice Grobu Pańskiego obrzęd ten dokonywany jest w nieco odmienny sposób: wierni oczekują w pogrążonej w mroku świątyni, aż „święty ogień" spłynie z góry i zapłonie w Grobie Pańskim; patriarcha wchodzi do Grobu, by wynieść z niego światło Zmartwychwstałego.

[47] J. Hani, dz. cyt., s. 96.

W *Agezylauszu* to duch Agisa ma rozświetlić mroki świątyni. Fragment ten jest zapowiedzią zakończenia dramatu, mimo iż w rzeczywistości nie został on ukończony. Przemiana formy dramatu w misterium[48] poniekąd ewokuje brak zakończenia. Ono jest już przeczute w tym słonecznym uśmiechu Boga, o którym wciąż mówi Agis, mimo iż zmierza do świątyni strachu. Ten uśmiech pojawia się dopiero w okresie mistycznym, gdy poeta odkrywa głębszy sens ofiary i miłości[49].

***

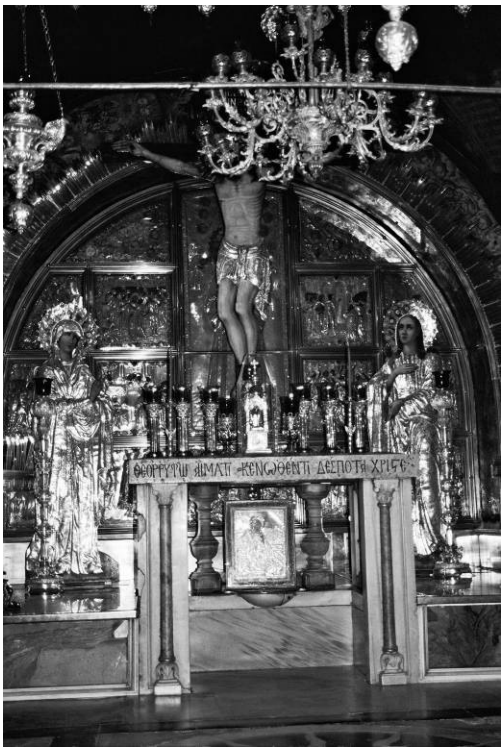
Grecja w *Agezylauszu* zostaje przedstawiona jako kraj, w którym łączą się w całość inne rzeczywistości, tak „By czas przeszły i przyszły, /Jak na tęczy się zeszły.... /A czas pod niemi płynie. (Ag, III, w. 142–145). Grecja antyczna, choć tak odległa staje się przestrzenią istniejącą poza czasem, dlatego możliwym jest przenikanie się światów: antycznego, chrześcijańskiego i współczesnego poecie.

W żadnym z utworów Słowackiego świątynia nie jest opisana tak dokładnie i nie niesie ze sobą tak wielu znaczeń jak w *Agezylauszu*. Przestrzeń świątyni to miejsce, w którym łączą się wszelkie antynomie; przestrzeń ograniczona zamyka w sobie bezkres, ogarnia to, co niepojęte. Nieskończoność w skończoności; to, co niewidoczne, w widzialnej postaci. W mistycznej twórczości poety świątynia to niemal całe miasto, z jednej strony mroczne, ale posiadające własny rytm życia, zamieszkane nie tylko przez Boga, lecz także przez ludzi, anioły i duchy. Świątynia piękna i przerażająca zarazem, w której każdego dnia na nowo składana jest zbawienna ofiara, w której nie tylko Chrystus, ale i bohater chrystusopodobny pokonuje skończoność, by wkroczyć w bezkres. Jest to jednak miejsce odizolowane, do którego nie mają wstępu osoby „niegotowe" i „nieuświęcone", ci zatrzymują się u bram, bądź jak Arcezylausz uciekają. Jedynie pusty kościół jest świadkiem ofiary, którą człowiek składa w obliczu Boga. Świątynia strachu to „dom męki" i jednocześnie miejsce, w którym duch wygrywa wieczność.

[48] O czym pisze Maria Kalinowska w: *Romantyczni Spartanie i Majnoci*, dz. cyt., s. 221.

[49] Kontynuuję ten temat w referacie *Mistyczne piękno duszy bohaterów Słowackiego*, w: *Piękno Słowackiego*. tom III, *Metamorphosis*, Białystok 2014–2015, s. 413–430.

Kaplica Anioła. Wejście do Grobu (fot.autorki)



Golgota (fot. autorki)

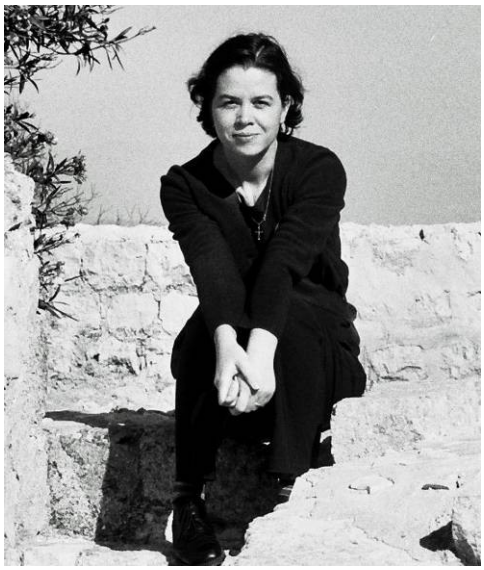
Lampy w Grobie Pańskim (fot.autorki)

Streszczenie

Od czasu podróży na Wschód Słowacki przechodzi duchową przemianę, jednak o tym, co naprawdę istotne nie mówi prawie wcale, przynajmniej nie od razu, jakby sam potrzebował czasu, by wpierw zrozumieć własne doświadczenie. Tak właśnie do doświadczenia, które odmieniło jego życie, nocy spędzonej w Bazylice Grobu Pańskiego w Jerozolimie w styczniu 1837 roku poeta wraca dopiero po latach w przedstawieniu świątyni strachu w *Agezylauszu*. Mimo iż tragedia rozgrywa się w starożytnej Sparcie (do której podczas swojej podróży Słowacki nie dotarł, a jedynie mógł znać ją z opisów innych podróżników), na prawach misterium poeta nakłada na wydarzenia mające miejsce w Sparcie w III w. p.n.e. przestrzeń Jerozolimy z czasów Jezusa, wydarzenia Męki Pańskiej, ale także swoje własne doświadczenie lęku podczas nocy spędzonej w świątyni w Jerozolimie. Strach, jakiego doświadczył, wpisuje się w zakres lęku teofanijnego, który pojawia się w bezpośrednim doświadczeniu obecności Boga. Świątynia strachu z *Agezylausza* nie jest świątynią grecką, która dawała chroniącemu się w niej człowiekowi azyl, lecz raczej więzieniem-pułapką, z historii króla Agisa przedstawionej przez Plutarcha; miejscem egzekucji. Jest także i przede wszystkim: miejscem składania ofiary, przejścia od świata fizycznego do transcendencji i wieczności, w którym duch zwycięża to, co cielesne i śmiertelne: miejscem, w którym dokonano ukrzyżowania Jezusa: Bazyliką Grobu Pańskiego w Jerozolimie.

Summary

Since his journey to the Middle East Słowacki has been undergoing a spiritual transformation, but he does not speak almost at all about important matters that happened or only mentions them briefly, as if he himself needed more time to understand his own experience. He returns to these events, that changed his life, and to the experience of the night spent in The Church of The Holy Sepulchre in Jerusalem in January 1837 by portraying the temple of fear in *Agezylausz*. Even though the tragedy takes place in the ancient Sparta (where Słowacki did not arrive during his travel, but he might have known that place through the eyes and descriptions of other travelers), under the rules of mystery the poet superimposes on the events that happened in Sparta in the 3rd century B.C. the space of Jerusalem of Jesus' times and His Passion but also the poet's own experience of fear that he went through during the night spent in the temple of Jerusalem. This fear inscribes into *the theophanic fear*, which appears in the direct experience of the presence of God. The temple of fear described in *Agezylausz* clearly is not a Greek temple, which gave asylum to everyone who wanted its protection, but rather it is a prison-trap, the place of executions, known from Plutarch's history of king Agis. But most of all, this is the place of sacrifice, of crossing from the physical world to transcendence and eternity, where the spirit triumphs over everything carnal and mortal, the place of the Crucifixion of Jesus: The Church of The Holy Sepulchre in Jerusalem.



Emilia Furmanek – mgr, absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie uzyskała magisterium na podstawie rozprawy *Anioł Słowackiego*. Jej dotychczasowe zainteresowania badawcze koncentrowały się na źródłach i przejawach doświadczenia mistycznego w twórczości Słowackiego. W 2000 roku odwiedziła Ziemię Świętą, stąd zainteresowanie podróżą Słowackiego na Wschód i dalszych jej wpływów na życie poety. Dodatkowo interesuje się żywotami i dziełami pustelników i mistyków chrześcijańskich oraz muzyką sakralną. Autorka studiów: *Symboliczne wizje aniołów w twórczości Słowackiego* (Białystok 2002), *Genezyjsko-apokaliptyczna tęczowość w twórczości Juliusza Słowackiego* (Białystok 2007), *Mistyczne piękno duszy bohaterów Słowackiego* (Białystok 2014–2015).

Sylwia Stokowska

ARCHAIZMY W PIERWSZYM TOMIE *LISTÓW EMIGRACYJNYCH* JOACHIMA LELEWELA

Joachim Lelewel był jednym z najwybitniejszych polskich uczonych XIX wieku. Interesował się bibliotekoznawstwem, historią, numizmatyką, językoznawstwem i kulturą. Sporo uwagi poświęcił zasadom ortograficznym języka polskiego oraz koncepcji kultury języka. Jednakże nie tylko pod tym względem postać Joachima Lelewela jest ważna. Na uwagę zasługuje również używany przez niego żywy i barwny język, który odzwierciedla jego zainteresowania i jest świadectwem erudycji. Szczególne zainteresowanie wobec języka uwidoczniło się w listach jego autorstwa. Przedmiotem artykułu uczyniłam archaizmy występujące w pierwszym tomie *Listów emigracyjnych*[1].

Mimo iż idiolekt Lelewela jest skarbnicą informacji interesujących dla językoznawców badających język w ujęciu synchronicznym i diachronicznym, jak również zajmujących się językiem osobniczym, to niewielu badaczy podjęło się jego analizy. Do tej pory powstało kilkadziesiąt artykułów i zaledwie pojedyncze rozprawy, w których językoznawcy omawiają poszczególne zagadnienia językowe na podstawie dzieł Lelewela. Stanisław Urbańczyk w artykule *Uwagi o polszczyźnie prac Joachima Lelewela*[2] dokonuje ogólnej charakterystyki języka tego pisarza. Także Violetta Jaros w swoich pracach, m.in.: *Uwagi o języku pism Joachima Lelewela (kategoria nomen agentis)*[3], *Dyskurs asekuracyjny w wybranych pismach naukowych Joachima Lelewela*[4], *Leksykalne właściwości języka pism naukowych Joachima Lelewela*[5] zajmowała się badaniem poszczególnych zagadnień dotyczących języka pisarza. Natomiast Urszula Sokólska w artykule *Lelewelowska koncepcja kultury języka w „Pismach metodologicznych" i „Listach emigracyjnych" wyłożona*[6] opisała opracowaną przez niego koncepcję kultury języka oraz proponowane przez Lelewela zmiany w ortografii polskiej w pracy *Udział Joachima Lele-*

---

[1] J. Lelewel, *Listy emigracyjne*, t. 1, Kraków 1948.

[2] S. Urbańczyk, *Uwagi o polszczyźnie prac Joachima Lelewela*, „Język Polski" z. 3, 1983, s. 170.

[3] V. Jaros, *Uwagi o języku pism Joachima Lelewela (kategoria nomen agentis)*, „Prace Naukowe NWSP w Częstochowie", „Zeszyty Historyczne" z. 4, 2003, s. 51.

[4] V. Jaros, *Dyskurs asekuracyjny w wybranych pismach naukowych Joachima Lelewela*, w: *Formacje dyskursywne w kulturze, językach i literaturze XX wieku*, red. L. Rożek, t. 4, Częstochowa 2005, s. 581.

[5] V. Jaros, *Leksykalne właściwości języka pism naukowych Joachima Lelewela*, w: *Język i styl twórcy w kręgu badań współczesnej humanistyki. Studia o języku i stylu artystycznym*, red. K. Maćkowiak i C. Piątkowski, t. V, Zielona Góra 2009.

[6] U. Sokólska, *Lelewelowska koncepcja kultury języka w „Pismach metodologicznych" i „Listach emigracyjnych" wyłożona*, „Białostockie Archiwum Językowe", nr 8, 2008, s. 105.

wela w dyskusji nad ortografią polską pierwszej połowy XIX wieku[7], wskazując na językoznawcze zainteresowania pisarza. Pragnę przedstawić oraz omówić archaizmy występujące w pierwszym tomie *Listów emigracyjnych* Joachima Lelewela.

Archaizmami nazywa się elementy językowe, które wyszły z użycia i nie są składnikami współczesnego zasobu słownictwa. Wśród nich występują archaizmy fonetyczne, fleksyjne, składniowe, frazeologiczne i leksykalne. Mianem archaizmów leksykalnych określa się leksemy, które nie są już stosowane w komunikacji przez użytkowników języka. Ich archaizacja może dotyczyć znaczenia – i są to archaizmy semantyczne lub derywatu – wówczas są to właściwe archaizmy leksykalne[8].

Do sklasyfikowania wyrazów dawnych w korespondencji Joachima Lelewela można przyjąć dwie perspektywy czasowe: dziewiętnastowieczną i współczesną. Na potrzeby niniejszego artykułu dokonałam podziału słownictwa osobliwego na trzy grupy:

1) Wyrazy archaiczne z punktu widzenia normy dziewiętnastowiecznej, odnotowane w *Słowniku* Lindego[9], *Słowniku wileńskim*[10], *Słowniku warszawskim*[11];
2) Wyrazy powszechnie używane w XIX w., ale w *Słowniku* Doroszewskiego[12] i *Uniwersalnym słowniku języka polskiego*[13] notowane jako archaiczne;
3) Wyrazy, których jedno ze znaczeń zostało uznane za archaiczne przez słowniki dziewiętnastowieczne (*Słownik* Lindego, *Słownik wileński*, *Słownik warszawski*).

Wyrazy archaiczne z punktu widzenia normy dziewiętnastowiecznej

Powyższy sposób podziału archaizmów spowodowany jest porównaniem materiału ze słownikami, w których część wyrazów jest uznawana za „staropolskie" lub „wychodzące z użycia" już w słownikach opracowanych w XIX wieku. Podstawą wyodrębnienia grupy archaizmów dziewiętnastowiecznych była konfrontacja słownictwa ze *Słownikiem* Lindego, *Słownikiem wileńskim* i *Słownikiem warszawskim*[14]. Można wyodrębnić szesnaście takich archaizmów: **absurdum**

[7] U. Sokólska, *Udział Joachima Lelewela w dyskusji nad ortografią polską pierwszej połowy XIX wieku*, w: *Wokół polszczyzny dawnej i obecnej*, red. B. Nowowiejski, Białystok 2006, s. 343.
[8] *Nowy słownik języka polskiego*, hasła problemowe, red. A. Markowski, Warszawa 2000, s. 1618.
[9] *Słownik języka polskiego* red. M. S. B. Linde, t. 1–6, Lwów 1854.
[10] *Słownik języka polskiego*, red. A. Zdanowicz, F. Czepieliński i inni, t. 1–2, Wilno 1861.
[11] *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki., t. 1–8, Warszawa 1900–1927.
[12] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 1–10, Warszawa1958–1968.
[13] *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. 1–4, Warszawa 2003.
[14] Praca magisterska *Osobliwości leksykalne „Listów emigracyjnych" Joachima Lelewela* napisana pod kierunkiem dr hab. Urszuli Sokólskiej, prof. UwB, Białystok 2012.

'absurd, głupstwo, niedorzeczność'; **denegować** 'odmawiać, przeciwstawiać się'; **destynować** 'przeznaczać, wyznaczać, przekazywać'; **felicytacja** 'życzenie szczęścia, powinszowanie'; **frymark** 'handel, szukanie zysku z czegoś, zamiana, wymiana, szachrajstwo, szalbierstwo, układ'; **gramatykalny** 'gramatyczny'; **jednozgodnie** 'jednogłośnie, jednomyślnie; wszyscy się zgadzają na coś; przyjęte przez wszystkich'; **maluczko** 'maleńko'; **naigrawać się** 'odnosić się do kogoś, czegoś z szyderstwem, drwinami'; **nieukontentowanie** 'niezadowolenie z kogoś lub czegoś'; **obelżyć** 'zelżyć, znieważyć, obrazić, zhańbić, znieważyć'; **odwłoka** 'opóźnianie, zwlekanie z czymś'; **przejednanie** 'przeprosiny, pojednanie, pogodzenie się, ugoda'; **schybić** 'chybić, spudłować', **wyprawować** 'wysłać, wyprawić'; **wyrzec** 'wyrazić sąd o czymś, orzec, osądzić, zawyrokować'.

Wyżej wymienione leksemy stały się archaizmami już w XIX wieku. Wśród całego słownictwa stosowanego przez Joachima Lelewela stanowią one niewielką część. Można zatem stwierdzić, że bibliograf posługiwał się wyrazami powszechnie znanymi oraz znał i stosował współczesne mu normy językowe.

Wyrazy uznane za archaiczne w XX wieku

Jest to największa grupa pod względem liczebności. Wynika to z faktu, że język jest żywy i ciągle ulega zmianom:
absentować się 'być nieobecnym, uciekać od czegoś, stronić od czegoś'; **addytament** 'dodatek, przydatek'; **adhezja** 'przystąpienie, przyłączenie się do czegoś'; **aliści** 'partykuła wzmacniająca, sygnalizująca zwykle odmienność, nagłą zmianę sytuacji; a oto'; **antrepryza** 'przedsięwzięcie, spółka; wspólne podejmowanie się czegoś'; **bezecny** 'bez czci, pozbawiony czci, pohańbiony, haniebny, naganny, bezwstydny'; **bzda** 'człowiek nic nie wart, bezwartościowy'; **czamara** 'męskie ubranie wierzchnie, długie, szamerowe, zapinane pod szyją; suknia długa z rękawami do ziemi, używana szczególnie przez kanoników'; **czerniciel** 'osoba zniesławiająca, rzucająca potwarz na drugą osobę'; **defektowy** 'mający defekty, usterki, niepełny'; **delacja** 'doniesienie, tajne oskarżenie kogoś'; **detencja** 'ujęcie, zatrzymanie, uwięzienie kogoś'; **egzageracja** 'przesada, przypisywanie czemuś nieprawdziwych zbyt wielkich rozmiarów'; **ekskuzować** 'tłumaczyć się albo kogoś, uniewinniać'; **fakcja** 'niezgoda, podział, spisek, bunt'; **forytować** 'popierać kogoś, wyróżniać, faworyzować, rekomendować, protegować kogoś'; **frankować** 'opłacać przesyłkę pocztową (list, paczkę) z góry'; **frymarczyć** 'handlować, wymieniać, szukać zysku'; **gotowizna** 'gotówka, gotowe pieniądze'; **ichmość** 'jegomość'; **insultować** 'znieważyć, obrzucić obelgami'; **inwentować** 'wymyślać, wynajdować, proponować'; **kontent** 'zadowolony, ucieszony, rad z czegoś, uszczęśliwiony'; **kułakować** 'bić, okładać kułakami', **muzykus** 'lekceważąco, żartobliwie o muzyku, muzykancie, grajku'; **nazad** 'powrót w to samo

miejsce, z powrotem, na powrót'; **niedecyzja** 'niezdecydowanie, brak stanowczości, chwiejność'; **niepomału** 'bardzo, mocno, niezmiernie, wielce'; **nierychło** 'nieprędko, nieszybko, nie zaraz'; **niespokojność** 'niepokój, obawa'; **nieszykowność** 'czyn nieprzemyślany, występek'; **niezgraba** człowiek niezgrabny, niezręczny; niezdara, niedołęga', **objażdżka** 'kolejne odwiedzanie różnych miejscowości, placówek, miejsc, punktów w terenie, itp.'; **odsuniony** 'odsunięty'[15]; **osiedzieć** 'utrzymać się przy czymś, trwać w jakimś miejscu, zostać'; **oszustać** 'oszukać, oszukiwać'; **paprzyca** 'podłużna, gruba sztaba żelaza osadzona w środku pod otworem koła młyńskiego, na niej wspiera się kamień a ona zwisa na wrzecionie i razem z kamieniem i wrzecionem kręcą się'; **pomnieć** 'pamiętać, przypominać sobie, mieć w pamięci'; **poruczyć** 'oddawać w czyjeś ręce z zaufaniem, oddawać pod opiekę'; **posłuch** 'pogłoska, wiadomość, informacja'; **poswarzyć się** 'pokłócić się, poważnić się z kimś'; **półtorasta** 'sto pięćdziesiąt'; **promulgacja** 'ogłoszenie, zawiadomienie, obwieszczenie, publikacja ustaw, rozporządzeń i innych aktów prawnych, od których uzależniona jest moc obowiązująca tych aktów, publikacja'; **protestacja** 'zaprotestowanie, wystąpienie przeciw czemuś, sprzeciw wobec czegoś'; **prześcigi** 'na wyścigi; starając się nawzajem prześcignąć, jeden przez drugiego'; **przewłoka** 'zwłoka, odłożenie czegoś na później, odroczenie, opóźnienie'; **przybylec** 'przybysz'; **pstrocizna** 'pstrokacizna, mieszanina jaskrawa kolorów'; **publikata** 'publikacja, wydanie jakichś utworów, podawanie do ogólnej wiadomości'; **regestrzyk** 'mały rejestr, spis, wykaz; zdrobnienie od **regestr**'; **rekryminacja** 'występowanie z zarzutami przeciw komuś; wzajemne oskarżanie się, obwinianie się'; **rekuza** 'odmowa'; **resurs** 'sposób ratunku, środek pomocniczy, ratunek; kwota pieniężna potrzebna na pokrycie niezbędnych wydatków, kosztów czegoś'; **rozposażyć** 'rozdać w darze, w upominku; dać, ofiarować coś wielu osobom'; **rozproszeniec** 'jeden z wielu rozproszonych, z tych, którzy rozpierzchli się, uszli skąd; niedobitek'; **sakwa** 'worek podróżny zwykle z podłużnym otworem w środku, do przewieszania przez ramię lub po obu stronach siodła; torba'; **sekatura** 'utrapienie, dręczenie, ciemiężenie, drażnienie się, prześladowanie'; **skaprysić się** 'postąpić kapryśnie, grymasić, zrobić się kapryśnym'; **stroskać się** 'strapić się, zgnębić się, zmartwić się'; **taradajka** 'prosta bryczka, zwykle bez resorów'; **tedy** 'spójnik łączący zdania o związku przyczynowym lub podającym uzasadnienie, rację czegoś; czasami z zdaniu rozpoczynającym tekst wyznacza związek przyczynowy w stosunku do nie opisanej, a łatwo domyślnej sytuacji; przeto, więc'; **tentować** 'usiłować, kusić, starać się o coś, nęcić'; **tolerant** 'człowiek wyrozumiały, odznaczający się tolerancją'; **tułacki** 'dotyczący tułacza, należący do tułacza, właściwy tułaczowi; bezdomny, tułający się'; **udecydować** 'podjąć decyzję, za-

[15] **Odsuniony** jest imiesłowem przymiotnikowym. W XIX wieku do formy w mianowniku **odsunion** propagowano dodawanie końcówki **-y** Zob. więcej na ten temat: I. Bajerowa, *Polski język ogólny w XIX wieku. Stan i ewolucja,* tom II, *Fleksja*, Katowice 1992, s. 127.

decydować'; **ukontentować** 'zadowolić, ucieszyć, uradować kogoś czymś'; **uręczyć** 'dać gwarancję, zagwarantować coś, zapewnić, zaręczyć'; **usilność** 'usilne staranie się o co; gorliwość'; **uszczerbić** 'nadszarpywać, naruszać, nadwątlać'; **uwiadamiać** 'informować, dawać znać, donosić o czymś; zawiadamiać, powiadamiać'; **uwiadomienie** 'powiadomienie, poinformowanie, zawiadomienie, ogłoszenie'; **wakans** 'nie obsadzone stanowisko, wolna posada'; **wiadomostka** 'błaha, mało znacząca wiadomość'; **wieloliczny** 'bardzo liczny, częsty, różnorodny'; **wojaż** 'podróż, dawniej też wędrówka'; **wprzód** 'w pierwszej kolejności, najpierw, przedtem'; **wszelako** 'wyraz uwydatniający kontrast, treść przeciwną do tej, która powinna wyniknąć z poprzedniego zdania; jednak, pomimo to, przecież, wszakże'; **wydecyfrować** 'odcyfrować, odczytać, wyczytać'; **wyśpieszyć** 'z pośpiechem wykończyć, skończyć, wykończyć śpiesznie na czas, zdążyć z czymś na czas'; **wzmiankować** 'czynić wzmiankę; krótko o czymś lub o kimś napomykać, poruszać coś krótko ustnie lub w pisemnie'; **zapewno** 'zapewne, na pewno'; **zawczoraj** 'przedwczoraj, w dniu poprzedzającym dzień wczorajszy'; **zawdzięczyć** 'wynagrodzić, wywdzięczyć się, okazać wdzięczność, odwdzięczyć się'; **zboczny** 'postronny, z boku, uboczny, mało istotny'; **zlewek** 'zjednoczenie, połącznie'; **znaglić** 'przymuszać, zmuszać do pospiechu'.

Powyższe jednostki uległy archaizacji w wyniku zaniku desygnatu lub zastąpienia ich innymi nazwami. Powodem takich zmian jest rozwój jednych dziedzin życia człowieka, a zanik innych; istotną rolę odgrywają też kontakty z innymi językami, w związku z tym przejmowanie słownictwa obcego.

Archaizmy semantyczne z punktu widzenia normy dwudziestowiecznej

Należy również wskazać leksemy współczesną normę językową za archaizmy semantyczne, czyli takie wyrazy, których jedno lub kilka znaczeń wyszło z użycia w codziennym języku:
awanturka 'mało znaczące zdarzenie; zdrobnienie od **awantura**'; **bilet** 'mały list, liścik wizytowy; kartka z krótką wiadomością'; **ćma** 'mrok, ciemność'; **firma** 'patronat, opieka, przewodnictwo'; **instalacja** 'wprowadzenie na posadę, urząd'; **odbyt** 'zbyt, pokupność, powodzenie w sprzedaży'; **poczytać** 'uznać coś, ocenić, osądzić'; **rafineria** 'tu przenośnie: wyszukana subtelność, wymysł, wyrafinowanie'; **rąbać się** 'powiedzieć, napisać coś bez ogródek, powiedzieć prawdę prosto w oczy; pojedynkować się'; **wygotować** 'sporządzić, wypracować, przygotować'; **zaciągać** 'zasięgać, tu: zasięgać czyjejś rady'; **ziomek** 'człowiek pochodzący z tego samego kraju, z tej samej okolicy, miejscowości, rzadziej: człowiek tej samej narodowości co i ktoś drugi; rodak'.

Powyższe leksemy funkcjonują w polszczyźnie XXI wieku i są powszechnie znane, jednak są nośnikami innych znaczeń niż w czasach Joachima Lelewela. Zmiany, które dokonały się w poszczególnych jednostkach wyrazowych, zaszły

w różny sposób. Przekształcenia znaczeniowe leksemu **awanturka** związane są z rozwojem obyczajowości, a zatem i słownictwa z nią związanego. W wypadku kilku wyrazów nastąpiła specjalizacja ich znaczenia. **Bilet**, **instalacja**, **odbyt**, **rafineria**, mimo iż powszechnie znane, klasyfikowane są jako wyrazy specjalistyczne, przyporządkowane konkretnym dziedzinom nauki. Przyczyny ich przeobrażeń wynikają ze zmian zachodzących w rzeczywistości, m.in. powstawania nowych realiów, rozwoju poszczególnych dziedzin nauki i życia człowieka[16]. W ten sposób dochodzi do terminologizacji powyższych leksemów. Natomiast zmiana, jaka zaszła w znaczeniu wyrazu **ćma**, związana jest z obserwacją natury. Początkowo oznaczał on 'mrok, ciemność', a w wyniku poznawania przyrody mianem tym określono motyla prowadzącego nocny tryb życia. Po pewnym czasie zaszło zjawisko substytucji, czyli wyparcia znaczenia drugorzędnego i zastąpienia go znaczeniem pierwotnym. W tym przykładzie jest to następstwem ograniczenia zakresu leksemu do oznaczania realiów związanych z rzeczywistością, w której żyje człowiek[17]. Znaczenie jednostki leksykalnej **ziomek** z podniosłego stało się żargonowym. Zaszła tu degradacja znaczeniowa, polegająca na modyfikacji barwy emocjonalnej oraz przeobrażeniu jego treści[18]. Czasowniki **poczytać**, **wygotować**, **zaciągać** przeszły zupełną metamorfozę semantyczną[19].

Całe zebrane słownictwo skonfrontowałam z definicjami z trzech najważniejszych słowników XIX i z początku XX w.: *Słownika* Lindego, *Słownika wileńskiego* i *Słownika warszawskiego*.

Aby dokładniej pokazać zmiany statusów wyżej omawianych jednostek leksykalnych, przedstawiam tabelę ilustrującą ich notację w słownikach XIX w.: *Słowniku* Lindego, *Słowniku wileńskim*, *Słowniku warszawskim* i XX w.: *Słowniku* Doroszewskiego oraz *Uniwersalnym słowniku języka polskiego*. W tym celu zastosowałam oznaczenia ilustrujące kwalifikację słownictwa w poszczególnych słownikach, a mianowicie: puste pole oznacza, że wyraz nie jest notowany w słowniku; 'bzk' – leksem jest notowany w słownikach bez kwalifikatorów; '*' leksem notowany jest jako staropolski, dawny, przestarzały, wychodzący z użycia; '**' leksem uznany za mało używany, rzadki; '!' – wyraz, którego należy unikać; 'poet.' – leksem notowany jako przenośnia, poetycki; '[]' – leksem notowany jako gwarowy, prowincjonalny; 'książk.' – leksem notowany jako książkowy; 'pot.' – leksem notowany jako potoczny; 'ind.' – leksem notowany jako indywidualny; 'prawn.' – leksem notowany jako prawny.

[16] D. Buttler, *Rozwój semantyczny wyrazów polskich*, Warszawa 1978, s. 70.
[17] Tamże, s. 249.
[18] Tamże, s. 150.
[19] Pragnę zwrócić uwagę, że te leksemy w słownikach dziewiętnastowiecznych uznane były za archaizmy właściwe.

By uprościć informację, zastosowałam skróty odnoszące się do tytułów każdego ze słowników: 'SJPD' – *Słownik języka polskiego*, t. 1–10, red. Doroszewski W., Warszawa 1958–1968; 'SL' – *Słownik języka polskiego*, t. 1–6, red. Linde M. S. B., Lwów 1854; 'SW' – *Słownik języka polskiego*, t. 1–8. red. Karłowicz J., Kryński A., Niedźwiedzki W., Warszawa 1900–1927; 'SWil' – *Słownik języka polskiego*, t. 1–2, red. Zdanowicz A., Czepieliński F. i innych, Wilno 1861; 'USJP' – *Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. 1–4, red. Dubisz S., Warszawa 2003.

Tabela: Notacje leksykograficzne analizowanych leksemów w wybranych słownikach języka polskiego XIX, XX i XXI wieku

LEKSEM	SL	SWil	SW	SJPD	USJP
absentować się			**	*	
absurdum	*	*	**	*	
addytament		bzk	**		
adhezja			bzk	*	książk.
aliści	bzk		bzk	*	*
awanturka	bzk	bzk	bzk	*	
bezecny	bzk	bzk	bzk		
bilet	bzk	bzk	bzk	*	*
bzda			bzk		
czamara	bzk	bzk	**	bzk	*
czerniciel		bzk			
ćma	bzk	bzk	bzk	*	bzk
defektowy	bzk	bzk	bzk	*	książk.
delacja	bzk	bzk	bzk	*	
denegować			*		
derezonowanie					
destynować			*	*	
detencja		bzk	bzk	*	
egzageracja		bzk	**	*	
ekskuzować	bzk	bzk	**	*	
fakcja	bzk	bzk	**	*	
felicytacja			!	*	
firma					
forytować	bzk	bzk	bzk	*	
frankować		bzk	bzk	*	*
frymarczyć		bzk	bzk	*	*
frymark	bzk	bzk	*	*	
gotowizna		bzk		*	
gramatykalny			**	*	
ichmość	Bzk	bzk	bzk	*	
instalacja	Bzk	bzk	bzk	*	
insultować			**	*	

inwentować	Bzk		**	*	
jednozgodnie	*	*	bzk	*	
komplot		bzk	**	*	
kontent	Bzk	bzk	bzk	*	*
kułakować			bzk	*	
maluczko	Bzk	bzk	*	*	
muzykus			bzk	bzk	pot.
nabawardować					
naigrawać się			*	bzk	
nazad	Bzk	bzk	bzk	*	
niedecyzja			bzk	*	
niepomału	Bzk	bzk	bzk	*	bzk
nierychło		bzk	bzk	*	książk.
niespokojność			bzk	*	
nieszykowność			bzk	*	
nieukontentowanie	*		bzk	*	
niezgraba			bzk	*	pot.
obelżyć	Bzk	bzk	*	*	
objażdżka	Bzk	bzk	bzk	*	
odbyt	*	bzk	[]	*	
odsuniony			**		
odwłoka	*	bzk		*	
osiedzieć	Bzk	bzk	**	*	
oszustać		bzk	**	ind.	
paprzyca	Bzk	bzk	[]	*/[]	
poczytać	Bzk	bzk	*	*	
pomnieć	Bzk	bzk	[]		
poruczyć	Bzk	bzk	bzk	*	książk.
posłuch	Bzk	bzk	bzk	*	
poswarzyć się	Bzk	bzk	bzk	*	
półtorasta		bzk	bzk	*	
promulgacja		bzk	**	prawn.	
protestacja		bzk	bzk	*	*
przejednanie		bzk	*	bzk	
prześcigi			bzk	*	
przewłoka	Bzk	bzk	bzk	*	
przybylec			bzk	*	
pstrocizna		bzk	bzk	*	
publikata				*	
rafineria		poet.	poet.	poet.	
rąbać się		poet.		bzk	
regestrzyk	bzk	bzk		*	
rekryminacja		bzk	bzk	książk.	

rekuza		bzk	bzk	*	*
resurs		bzk	**	*	
rozposażyć	bzk	bzk	bzk	*	
rozproszeniec	bzk	bzk	bzk	*	
sakwa	bzk	bzk	bzk	*	*
schybić	bzk	bzk	*		
sekatura	bzk	bzk	*	*	
skaprysić się			bzk	**	
stroskać się			bzk		
sztrapac			[]		
szulerować					
taradajka	bzk	bzk	[]	*	
tedy	bzk	bzk	bzk	*	*
tentować	bzk	bzk	bzk	*	bzk
tolerant			bzk	**	
tułacki	bzk	bzk	bzk	*	
udecydować			bzk	*	
ukontentować	bzk	bzk	bzk	*	*
uręczyć	bzk	bzk	bzk	*	
usilność	bzk	bzk	bzk	*	
uszczerbić	bzk	poet.	bzk	*	
uwiadamiać	bzk	bzk	bzk	*	książk.
uwiadomienie		bzk	bzk	*	
wakans	bzk	bzk	bzk	*	
wiadomostka		bzk	bzk	*	
wieloliczny	poet.	bzk		*	
wojaż	bzk	bzk	bzk	*	książk.
wprzód	bzk	bzk	**	*	*
wszelako	bzk	*	bzk	książk.	książk.
wydecyfrować			bzk		
wygotować	*	bzk	bzk	*	
wyprawować	*	bzk	**	*	
wyrzec	*	bzk	*	*	
wyśpieszyć	bzk	bzk	**	*	
wzmiankować	bzk	bzk	bzk	książk.	książk.
zaciągać	*	bzk	*	*	
zapewno				*	
zawczoraj	bzk	bzk	bzk	*	
zawdzięczyć	bzk	bzk	bzk	*	książk.
zboczny	Bzk	bzk	**	*	
ziomek					
zlewek				*	
znaglić		bzk	bzk	*	

Podsumowanie

Przeprowadzona analiza doprowadziła na ustalenia interesujących rozstrzygnięć i pozwoliła podjąć próbę rekonstrukcji losów wyrazów, a także wskazać role i funkcje, jakie pełniły one w XIX wieku. Okazało się, że już w czasach Joachima Lelewela 15 jednostek uznano za archaiczne. *Słownik języka polskiego* S. B. Lindego zanotował jako wyrazy nieużywane w przytoczonym kształcie lub znaczeniu następujące leksemy: **absurdum**, **jednozgodnie**, **odwłoka**, **wygotować**, **wyprawować** oraz **wyrzec**. *Słownik wileński* zastosował tożsamą kwalifikację w wypadku leksemów **absurdum** i **jednozgodnie**. Natomiast w *Słowniku warszawskim* kwalifikator *staropolski* pojawił się w odniesieniu do wyrazów: **denegować**, **destynować**, **frymark**, **maluczko**, **naigrawać się**, **obelżyć**, **poczytać**, **przejednanie**, **schybić** i **wyrzec**, zaś **absurdum** i **wyprawować** określono w nim jako „mało używane". Takie klasyfikowanie leksyki wskazuje na szybkość zmian, jakie zachodzą w zasobach języka w ciągu jednego wieku.

Przedstawione słownictwo nie jest tożsame pod względem semantycznym i chronologicznym. Nie jest też równorzędne pod względem nacechowania. Powoduje to liczne trudności w jednoznacznym jego klasyfikowaniu i stawianiu ściśle wyznaczonych granic między poszczególnymi jednostkami. Niektóre leksemy są różnie kwalifikowane w słownikach, np. wyraz **niezgraba** w we wcześniejszych słownikach nie jest notowany lub notowany bez kwalifikatorów, natomiast w *Słowniku* pod red. Doroszewskiego jako „dawny", zaś w *Uniwersalnym słowniku języka polskiego* został uznany za „potoczny". Leksem **absurdum** jest notowany jako „dawny" w *Słowniku języka polskiego* pod red. Lindego, *Słowniku wileńskim* i w *Słowniku…* pod red. W. Doroszewskiego, natomiast w *Słowniku warszawskim* został zarejestrowany z kwalifikatorem „rzadki, mało używany". Jednakże pomimo tych trudności można wskazać kilka wniosków płynących z analizy. Wszystkie wynotowane leksemy są archaizmami z punktu widzenia współczesnej normy językowej ze względu na zanik desygnatu, zastąpienie nazwy czy zmianę znaczenia. Notowanie wyrazów w poszczególnych słownikach wskazuje na szybkie tempo zmian zachodzących w języku oraz pozwala określić, które dziedziny rzeczywistości nas otaczającej rozwijają się, a które zanikają. Konfrontowanie kwalifikowania leksyki daje również możliwość obserwowania powstawania nowych aspektów naszego życia, np. nowoczesnej technologii, nowych metod komunikowania się.

Powyższy artykuł nie rości sobie pretensji do opracowania całościowego. Jest on fragmentem większej całości i skupia się na jednym aspekcie: na elementach leksykalnych, które z punktu widzenia współczesnej normy językowej są archaizmami.

Streszczenie

Joachim Lelewel był jednym z najwybitniejszych polskich uczonych XIX stulecia. Na uwagę zasługuje żywa i barwna leksyka jego listów, która ukazuje stan języka w XIX wieku i obrazuje zmiany, jakie zaszły w języku do czasów współczesnych. W powyższym artykule przedstawiono i poddano wieloaspektowej analizie archaizmy występujące w Lelewelowskiej korespondencji emigracyjnej. Zbadano archaiczność wyrazów w ujęciu synchronicznym i diachronicznym, uwzględniając normę językową obowiązującą w XIX wieku oraz współczesną. Wyekscerpowany materiał leksykalny skonfrontowano ze słownikami języka polskiego przedstawiającymi stan języka polskiego w czasach Lelewelowskich oraz na przełomie XX i XXI wieku.

Summary

Joachim Lelewel was one of the most outstanding Polish scholars of the 19th century. The lively and colorful vocabulary of his letters is particularly noteworthy as it says a lot about the 19th language and reveals the changes that have occurred in modern times. This article offers a multifaceted analysis of the archaisms found in the letters Joachim Lelewel wrote in emigration. Lexical archaisms were investigated to produce a synchronic and diachronic account of the language of the day that was later used to compare the contemporary standard with the standard of the modern Polish language. Confrontative study was based on dictionary data representing the state of the Polish language at Lelewel's time and at the turn of the 20th and 21st centuries.

Sylwia Stokowska – absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie w Białymstoku, doktorantka na Wydziale Filologicznym UwB. Wśród jej zainteresowań badawczych znajduje się styl i język autorów (szczególnie Joachima Lelewela) oraz rozwój słownictwa kulinarnego.

Filip Czaja

CIEMNA STRONA RYTUAŁU. WOKÓŁ PROBLEMATYKI *DZIURDZIÓW* ELIZY ORZESZKOWEJ

Rytuał to nieodłączny element ludzkiej egzystencji. Niezaprzeczalnie odgrywa on znaczącą rolę w kształtowaniu relacji społecznych czy organizacji życia jednostki i wspólnoty[1]. Rytuał, jako szeroko rozumiany przejaw ludzkiej aktywności, zadziwia jednocześnie różnorodnością form, które może przybierać, oraz swoim ponadindywidualnym charakterem – uniwersalnością, pierwotnością i naturalnością[2].

„Rytuał" jest terminem semantycznie nieostrym, utożsamianym z wieloma pojęciami, zależnie od kontekstu[3]. Próby jego zdefiniowania nie rozwiązują wielu problemów w pełnym zrozumieniu przedmiotu, między innymi nie wyjaśniają zastanawiającej dychotomii, którą Agata Małyska opisuje w sposób następujący:

> […] z jednej strony – pojawia się rytuał jako coś wyjątkowego dla wspólnoty kulturowej, jako zaprzeczenie rytmu codzienności, pojęcie ściśle powiązane z tak czy inaczej rozumianym *sacrum*; z drugiej zaś – jako rytuał może być traktowana właściwie każda sekwencja sformalizowanych i powtarzanych działań (zachowań) zbiorowości lub jednostki[4].

Rytuałowi trudno przypisać wartość etyczną. Z jednej strony z pewnością posiada charakter funkcjonalny, skoro został na nim oparty schemat ludzkiej egzystencji. Z drugiej jednak – myślenie „rytualne", „mityczne" może doprowadzić do niebezpiecznego wypaczenia rzeczywistości i rozciągnięcia sfery

---

[1] Zob. E. W. Rothenbuhler, *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, przeł. J. Barański, Kraków 2003, s. 19.

[2] Przywołać można „niezwykle istotną tez[ę] Lévi-Straussa, zakładającą, iż tak umysłowość tradycyjna, jak i nowożytna to jedynie warianty, formy przekształceń wspólnego umysłu, który funkcjonuje tutaj jako określenie mające oddawać jedność gatunku ludzkiego i tożsamość ogólnych struktur myślowych wszystkich jego przedstawicieli" (A. Szabelska, *Claude Lévi-Strauss i strukturalna analiza mitu a przyczynek do badań kognitywnych*, „Via Mantis", (1/1), 2012 , http://viamentis.umcs.lublin.pl/wp-content/uploads/2013/02/Anna-Szabelska-Claude-L%C3%A9vi-Strauss-i-strukturalna-analiza-mitu-a-przyczynek-do-bada%C5%84-kognitywnych.pdf, dostęp 31.03.2016.

[3] A. Małyska, *Pojęcie rytuału na tle innych zjawisk językowych*, w: *Rytualizacja w komunikacji społecznej i interkulturowej*, red. J. Mazur, Lublin 2004, s. 17.

[4] A. Węgrzyniak, T. Stępień, *Rytuały codzienności*, w: *Rytuały codzienności*, red. A. Węgrzyniak, T. Stępień, Katowice 2008, s. 7.

sacrum na pole, które powinno być podporządkowane racjonalnemu postrzeganiu rzeczywistości.

Dziurdziowie Elizy Orzeszkowej to naturalistyczna[5] powieść o tematyce chłopskiej, osadzona w realiach białoruskiej wsi XIX wieku. Ukazuje genezę zbrodni popełnionej przez członków tytułowej rodziny na dziewczynie, którą lokalna zbiorowość posądzała o czary.

Narrator występuje w roli badacza szczegółowo śledzącego okoliczności, które doprowadziły do tragicznych zdarzeń[6]. *Dziurdziowie* stanowią zatem specyficzne „literackie studium" małej społeczności[7], odizolowanej i rządzącej się autonomicznymi prawami. Jest to studium złożone i nietendencyjne – narrator nie wysuwa żadnych sądów czy wniosków, nie ocenia, próbuje – zgodnie z konwencją naturalistyczną – zobrazować społeczne mechanizmy, które doprowadziły do zaistniałych wydarzeń.

Narrator – jako podmiot badający – wnika zarówno w społeczne relacje grupy, jak i psychologiczne uwarunkowania konkretnych jednostek. Jego studium zawiera analizę językową[8], literacką[9] oraz społeczno-kulturową.

Utwór operuje poetyką opisową, chętnie wykorzystywaną przez twórców realizmu. Jak wskazuje Teresa Achmatowicz, „od strony fabularnej jest to […] jak gdyby rozbudowany reportaż literacki, w którym chodzi o wydobycie psychologicznych przyczyn przestępczości"[10].

Rytuały pojawiają się w warstwie fabularnej oraz w szczegółowych opisach – stanowią swoistą *axis mundi* powieści.

---

[5] Jak wskazuje Jerzy Sosnowski, *Dziurdziów* można analizować jako powieść tendencyjną, naturalistyczną, symboliczną i filozoficzną (J. Sosnowski, *Śmierć czarownicy!*, Warszawa 1993, s. 30). Natomiast Małgorzata Łoboz i Tadeusz Żabski określają powieść Orzeszkowej utworem realistycznym (Dziurdziowie [hasło], w: M. Łoboz, T. Żabski, *Pozytywizm*, Wrocław 1999, s. 30).

[6] Warto dodać, że podmiot narracji, mimo obiektywizmu wpisanego *a priori* w poetykę naturalizmu, często przyjmuje perspektywę wewnętrzną w stosunku do wydarzeń, a nawet wykazuje się wiedzą niemożliwą do sprawdzenia. Kreacja powieści na reportaż jest w *Dziurdziach* daleko idącą konwencją. Za przykład może posłużyć zastosowanie regularne stosowanie *verba sentendi* w stosunku do Pietrusi – bohaterki, która nie żyje w momencie rozgrywania się właściwych wydarzeń powieści (zob. E. Orzeszkowa, *Dziurdziowie*, Warszawa 1975, s. 127).

[7] Zob. G. Silberbauer, *Etyka w małych społecznościach*, przeł. J. Bober, w: *Przewodnik po etyce*, red. P. Singer, Warszawa 2002, s. 41.

[8] W mowie niezależnej narrator, obok eksplicytnych wypowiedzi w regionalizmie białoruskim, przytacza objaśnienie danych terminów, co można uznać za wykorzystanie mowy pozornie niezależnej. Przykład: „Jaż wczoraj słyszał, jak taja (ta) wrzeszczała w swojej chacie jak oczyniona (opętana)…" (E. Orzeszkowa, *Dziurdziowie*, dz. cyt., s. 14).

[9] W powieści występuje synkretyzm rodzajowy – przedmiot narracji urozmaicany jest cytatami z ludowych piosenek, które śpiewa główna bohaterka.

[10] T. Achmatowicz, *Od redakcji*, w: E. Orzeszkowa, dz. cyt., s. 191.

Orzeszkowa obrazuje, jak istotny w funkcjonowaniu wiejskiej społeczności jest zespół wierzeń i tradycyjnych obrzędów, warto dodać – zespół idiograficzny i jednocześnie niespójny, będący swoistą kontaminacją kulturową. Członkowie zbiorowości w sposób swobodny i wybiórczy wykorzystują elementy tradycji chrześcijańskiej na równi z elementami tradycji pogańskiej. Ich zachowania nie wynikają z przekonań – są próbą dostosowania tradycji do własnych potrzeb. Dziurdziowie nie rozumieją (i nie próbują zrozumieć) swojej kultury, a liczne zabobony oraz przypisywanie zjawiskom irracjonalnych przyczyn stanowią pretekst do usprawiedliwiania niepowodzeń życiowych czy uzasadniania nienawiści[11].

Mechanizm ludowych wierzeń rządzi się prawami, które nie dają dojść do głosu logice, a wszelkie ludzkie odruchy zostają stłumione przez zaborczą większość. Paradygmat kultury obrzędowej jest zespołem niejasnych przekonań przekazywanych z pokolenia na pokolenie. W małej społeczności głównym punktem odniesienia jest tradycja. Odwołanie się do tego, co znane, stanowi argument ostateczny: „kiedy nasze dzidy, pradzidy w heto wierzyli, musi heto prauda"[12].

Powieść rozpoczyna się od długiej, złożonej sekwencji ukazującej zbiorowość przygotowującą się do odprawienia rytuału. Szczegółowość opisu uwypukla znaczenie obrzędowości dla wspólnoty. To, jak bohaterowie zachowują się w sytuacji rytualnej – w jaki sposób następuje przejście do sfery sacrum – mówi dużo nie tylko o ich obyczajach, lecz także o strukturze społecznej czy hierarchii rodzinnej.

Rytuał zostaje odprawiony w zamkniętym gronie wtajemniczonych. Istotny jest każdy szczegół – drzewo na podpałkę „musi" być osinowe, „musi" być porąbane przez patriarchę rodziny, a ceremonię „musi" poprzedzić przemarsz do ustalonego miejsca[13].

Gdy w wiosce „mleko u krów przepadło"[14], Dziurdziowie postanawiają zdiagnozować przyczynę za pomocą pradawnych wierzeń: na roztaju dróg, pod krzyżem (*sic*!), rozpalają ogień i przyjmują, że wiedźmą odpowiedzialną za niefortunny stan rzeczy jest pierwsza kobieta, która przejdzie drogą. Panuje gęsta atmosfera oczekiwania, wyczuwalna jest aura powagi i uroczystości. Narrator – przyjmując perspektywę zewnętrzną w planie ideologii[15] – przywiązuje wagę do każdego gestu i każdego niuansu, jak gdyby próbując uchwycić miejsce graniczne, wniknąć w mechanizm rytuału. Obrazuje to poniższy fragment (opis rąbania drewna):

[11] J. Sosnowski, dz. cyt., s. 23.
[12] E. Orzeszkowa, dz. cyt., s. 23.
[13] Kolejność w korowodzie jest również nieprzypadkowa.
[14] E. Orzeszkowa, dz. cyt., s. 27.
[15] Zob. B. Uspienski, *Poetyka kompozycji*, przeł. P. Chwast, Katowice 1987, s. 193.

> Piotr Dziurdzia wykrzykników [...] ku niemu zwróconych jakby nie słyszał, ani głowy podniósł, ani ustami poruszył. Rozszczepiał wciąż i odszczepiał polana na cienkie drewienka z taką powagą i uroczystością, iż zdawać się mogło, że tuż, tuż przeżegna się i robotę swą przeżegna, tak była dlań ona ważną i niemal świętą[16].

Po chwili na drodze pojawia się Pietrusia. Kobieta początkowo nie zauważa zagrożenia, w którym się znalazła. Choć nie identyfikuje się z praktyką rytualną, w świadomości Dziurdziów jest ona częścią obrzędu. Rytuał ma bowiem ma charakter totalny – wszelkie czynniki, endo- czy egzogeniczne, zostają mu podporządkowane. Obrzęd znosi prawa logiki i sprawia, że wszelkie wydarzenia rozgrywające się wokół będą interpretowane tylko i wyłącznie przez jego pryzmat.

Kobieta ignoruje złowieszcze skandowanie („Ty, ty, ty, ty!"[17]) i ostatecznie dopuszcza się profanacji, mówiąc:

> […] ja pierwsza na ogień przyszła! Ja mleko krowom odebrała! ja wiedźma, oj, ludzie, ludzie, co wy wymyślili! czy wy zdureli (zgłupieli), czy wam się pomieszało w głowach! […] taką brzydką rzecz na chrześcijańską duszę powiedzieć! Czy wam nie wstyd?[18]

Scena ta z punktu widzenia całości stanowi moment przełomowy, po którym tok fabularny zaczyna zmierzać do tragicznego zakończenia po równi pochyłej.

Także wydarzenia końcowe, rozgrywające się w wieczór poprzedzający zabójstwo Pietrusi, ukazane są w postaci długiej sekwencji obrazującej pijaństwo w karczmie[19] oraz powrót bohaterów do domu. Wszystkie wątki zbiegają się, gdy bohaterowie, upojeni alkoholem, gubią drogę w śnieżnej zamieci. W pewnej chwili ich oczom ukazuje się główna bohaterka – dochodzi wtedy do eskalacji napięcia i przekroczenia ostatecznej granicy. „Ona, znowu ona!"; „Niechaj czortowska przepadnie przed boską siłą"; „Czego ona do naszej familii przyczepiła się i prześladuje…"[20] – wołają Dziurdziowie, jak gdyby usprawiedliwiając przed samymi sobą bestialski czyn, którego dopuszczają się chwilę później.

W tym momencie poetyka utworu zmienia się. Narrator, zamiast drobiazgowego komentarza, prezentuje szeroki plan – przygnębiający opis śniegu zbroczonego krwią, utrzymany w naturalistycznej konwencji. Olbrzymia retrospekcja narratora kończy się następująco:

> Czartowską moc zniszczyli i drogę znaleźli. […] Za nimi Pietrusia, żona Michała kowala, nieruchomą plamą ciemniała na białej ziemi. Kijami połamali jej pierś i żebra,

[16] E. Orzeszkowa, dz. cyt., s. 14.
[17] Tamże, s. 28.
[18] Tamże, s. 28–29.
[19] Które *de facto* także można potraktować jako rytuał, obrzęd.
[20] E. Orzeszkowa, dz. cyt., s. 186.

młoda twarz krwią zalali i zostawili na pustym polu, za szerokim polu, białemu śniegowi na podściół, czarnym krukom i kawkom na strawę[21].

Powieść nie rozstrzyga kwestii, czy główna bohaterka faktycznie była „czarownicą". Nie jest to jednak kwestia najważniejsza. Agnostycyzm, prezentowany przez narratora w stosunku do ludowej magii, nakazuje zwrócić uwagę na pozostałe czynniki wpływające na rozwój wydarzeń oraz inne perspektywy, które można przyjąć, śledząc przedstawioną historię.

Z pewnością uwypuklony zostaje strach Dziurdziów przed – szeroko rozumianym – innym. To, co nieautochtoniczne – niepochodzące od „dzidów i pradzidów" – jawi im się jako obce, nieujarzmione i stopniowo staje się przedmiotem nienawiści.

Archetypicznym „obcym" jest główna bohaterka, „drażniąco inna"[22] Pietrusia. Choć w młodości cieszyła się dobrą opinią wśród mieszkańców wsi, nieprzerwanie ciążyły na niej piętno obcości, miano przybłędy oraz świadomość, że żaden z mieszkańców wioski nie widział na własne oczy momentu jej narodzin i – co ważniejsze – momentu chrztu.

Dziurdziowie nie różnili się od Pietrusi w kwestii narodowej, językowej, religijnej, a nawet kulturowej. Dzieliły ich tylko rytuały.

Motyw obcości pojawia się w wątku choroby Jasiuka, najmłodszego syna Piotra Dziurdzi:

Chłopak […] około pięciu lat życia swego mając wysechł i wyżółkł tak, że podobniejszym stał się do figurki z wosku niż do dziecka[23].

Z niespodziewanym wyzdrowieniem chłopca splotły się dwie okoliczności: najpierw Piotr złożył u ołtarza figurkę woskową i podniósł swojego syna ku sklepieniu kościoła. Jakiś czas później Aksena, babka Pietrusi, doradziła ojcu chłopca, by „codziennie wyprawiał Jasiuka na ten suchy piasek, który białą ławicą słał się u końca wioski"[24].

Młody Dziurdzia wyzdrowiał, jednak powód polepszenia się jego stanu nie został wyjaśniony. Choć ostatecznie nie dochodzi do konfliktu między szamańskimi praktykami Akseny a „chrześcijańskimi" praktykami Piotra (w końcu wszystko skończyło się dobrze, dziecko wyzdrowiało), „obcość" działań kobiety nie uszła uwadze lokalnej społeczności.

Sytuacja ta zapoczątkowała stopniowo zaogniającą się rywalizację rytuałów – „nasze" *versus* „obce".

Gdy wiejski magazyn został okradziony, Dziurdziowie nie próbowali przeprowadzić śledztwa – wybierając działanie doraźne, zwrócili się o poradę

[21] Tamże, s. 187.
[22] J. Sosnowski, dz. cyt., s. 24.
[23] E. Orzeszkowa, dz. cyt., s. 57.
[24] Tamże, s. 58.

do Akseny. Pietrusia, która znała tradycyjne metody podopiecznej, spontanicznie zgłosiła się do pomocy w odnalezieniu sprawcy.

W chacie Dziurdziów dziewczyna odprawiła ludowy rytuał, wykorzystując sito, nożyce i Biblię. I choć podczas ceremonii wytypowano prawdziwego złodzieja (który ostatecznie został złapany), treść rytuału została uznana za wyrok prawomocny i nikt nie podał w wątpliwość jego prawdziwości.

Z czasem mieszkańcy wioski zaczęli zwracać się do Pietrusi w sprawach rozmaitych – kobieta pomagała leczyć chorych, przygotowywała mikstury zielarskie. Bohaterka, szczerze zafascynowana ludową magią, nie miała świadomości, że swoimi działaniami uderzy w fundamentalną hierarchię społeczną Dziurdziów – że naruszy ich światopogląd zakorzeniony w zabobonach.

„Znała Pietrusia istotnie mnóstwo sposobów zaradzania różnym przypadłościom życia, w których skuteczność ani na chwilę nie zwątpiła i którymi przysługiwała się innym"[25]. Jej prostolinijna natura – tak silnie skontrastowana z niemoralną postawą tytułowych bohaterów – kazała przypuszczać, że czyni dobrze, że pomaga innym.

Choroba Klemensa Dziurdzi spowodowała, że wszelkie zasługi Pietrusi dla lokalnej społeczności zostały wzięte w nawias. Co więcej, w jej „magii" upatrywano powód wszelkiego zła panującego w wiosce. Oskarżono ją o zatrucie Klemensa afrodyzjakiem (który Pietrusia miała rzekomo podać chłopakowi na prośbę zakochanej Franki); o nieuczciwe dążenie do bogactwa („ot czort był, co przez komin wiedźmie hrosze niósł"[26]); o rzucenie uroku na swojego męża oraz na Stepana Dziurdzię.

To jednak nie rytuały odprawiane przez Pietrusię, a ludzka zawiść Dziurdziów była bezpośrednią przyczyną ostatecznej alienacji bohaterki, wykluczenia jej ze społeczności. Gdy Pietrusia oddaliła się od ludzi, na stałe przylgnęła do niej etykieta „wiedźmy".

Można uznać, że kluczowym zjawiskiem w *Dziurdziach* jest przenikanie mechanizmu myślenia „mitycznego" do myślenia potocznego. Utwór ukazuje niebezpieczeństwa płynące z niewłaściwego ukształtowania światopoglądu oraz stosunków społecznych. Złożone relacje między Pietrusią a tytułowymi bohaterami – którzy początkowo czuli do niej szacunek, później strach i ostatecznie nienawiść – w pewnym momencie zaczęły się kształtować w trybie rytualnym. Bohaterowie interpretowali każde jej zachowanie tylko i wyłącznie przez pryzmat magii, którą rzekomo odprawiała.

Warto zwrócić uwagę na stronę kompozycyjną powieści. Manipulowanie strukturą narracyjną (*sjużet*[27]) i wybiórcza chronologia ekspozycji zdarzeń po-

[25] Tamże, s. 54.

[26] Tamże, s. 137.

[27] Posługuję się terminologią zaproponowaną przez Austina Warrena, który odróżnia strukturę fabularną („czasowo-przyczynowy układ motywów") od struktury narracyjnej (*sjużet*),

zwalają podmiotowi mówiącemu akcentować konkretne fragmenty swojego „reportażu".

Dziurdziowie to utwór objęty ramą kompozycyjną. Akcja *Wstępu* i *Zakończenia* rozgrywa się w sali sądowej podczas procesu czterech tytułowych bohaterów. Już na pierwszych stronach czytelnik dowiaduje się, jaki tor przyjmie opowiadana historia, jaki będzie jej finał.

Lwią część powieści stanowi retrospekcja umieszczona w następującym cudzysłowie:

> Z zeznań świadczących, z rozpraw sądowych, ze starannie wywoływanych później a pilnie słuchanych gawęd ludzkich, ze zwierzeń, które podsądni czynili przed swym obrońcą, od początku do końca swego odsłoniła się przed tymi, którzy ją poznać zapragnęli, historia następująca[28].

Ramowa konstrukcja powieści nie tylko wprowadza „sztafaż kryminalny" – podobnie jak pozostałe zabiegi kompozycyjne, pozwala pogłębić studium narratora i ukierunkować konkretyzację odbiorcy. Punkt ciężkości zostaje jasno wyznaczony, podmiot mówiący *ab ovo* traktuje warstwę fabularną jako pretekst do wniknięcia w złożone struktury społeczne ludowej zbiorowości.

„Sala sądowa staje się terenem konfrontacji dwóch systemów epistemologicznych i, tym samym, dwóch systemów etycznych"[29]. Warto dodać, że rozprawa posiada wiele cech wspólnych z obrzędami ludowymi – jest *sui generis* rytuałem społecznym[30]. Już w pierwszym zdaniu powieści narrator zwraca uwagę na oficjalny, niemal sakralny[31] i ściśle uporządkowany przebieg procesu:

> W ogromnej, wysokiej sali aparat sądowy roztoczył całą wspaniałość swą i grozę […] Wśród wielkiej ciszy, nie zmąconej nawet powstrzymywanymi na chwilę oddechami kilkuset piersi, przewodniczący sądowi głośno i wyraźnie obwieścił zbrodnię, o którą podsądni oskarżonymi zostali. Nie było to przestępstwo, ale była to zbrodnia, straszna zbrodnia, jedna z tych, które niekiedy jak sny złośliwe i ponure przesuwają się przed udręczonymi oczami ludzkości[32].

O czym myślą Dziurdziowie podczas odczytywania wyroku? Czy werbalne przyznanie się do winy i perspektywa zesłania na Syberię zmusiła ich rewizji swoich poglądów? Mimo szczegółowego opisu twarzy – odpowiedź na pytanie pozostaje w sferze domysłów.

---

która jest „artystycznie uporządkowaną (…) prezentacją" motywów składających się na fabułę (R. Wellek, A. Warren, dz. cyt., s. 294).

[28] E. Orzeszkowa, dz. cyt., s. 10.

[29] J. Sosnowski, dz. cyt., s. 29.

[30] Zob. M. Reszutko, *Rytualizacja tekstu rozprawy sądowej*, dz. cyt., s. 116.

[31] „[...] opis sali, w której rozpoczyna się proces, uderza stylem, którego nie spotkamy w dalszej części utworu. Ma on charakter nieledwie autoparodii" (J. Sosnowski, dz. cyt., s. 33).

[32] E. Orzeszkowa, *Dziurdziowie*, Lublin 1980, s. 5.

Ostatnie słowa powieści brzmią:

> […] wchodzili w niskie drzwi, które otworzyły się przed nimi, a za którymi widać było boczną sień budynku ciemnością swą odbijającą czarno od rzęsistego oświetlenia sali. Z powodzi świateł jeden po drugim wstępowali oni w tę czarną ciemność; za ostatnim z nich zaniknęli dwaj zamykający pochód zbrojni żołnierze. Niskie drzwi zamknęły się z wolna, bez szelestu…[33]

Można je interpretować symbolicznie, jako metaforę wpiekłowstąpienia. W całej powieści cyklicznie pojawia się wątek infernalny. Pietrusię uważano za wiedźmę spiskującą z „czortem", jej dom – położony przy kuźni męża – za miejsce przeklęte. Pojmowanie piekła przez Dziurdziów uwypukla ich „mityczne" patrzenie na świat. Nie dostrzegali moralnego sensu piekła. Złe utożsamiali z obcym, z jakąkolwiek *contrą* do fundamentalnej tradycji.

Na podstawie powyższej analizy rozwinę pozornie oczywistą tezę, którą posłużyłem się we wstępie pracy: rytuał to nieodłączny element ludzkiej egzystencji.

Rytuał jest nie tylko elementem, lecz jakby całą sferą, obejmującą sposób interpretowania faktów czy organizacji porządku etycznego. Kształtuje myślenie, lecz także pośrednio determinuje działania podmiotów społecznych.

W niektórych przypadkach rytuał przenika do sfery profanum. Rozmycie granicy między polem sakralnym a świeckim to sytuacja niebezpieczna, gdyż może powodować psychopatologiczne aberracje. Człowiek bowiem, mając do czynienia ze sferą sacrum, myśli inaczej – między innymi bierze w nawias doświadczenie empiryczne, przestaje „żyć własnym życiem".

Mieszanie tych dwoch porządków – m.in. adaptacja myślenia „rytualnego" do zachowań społecznych – może doprowadzić do wydarzeń tragicznych.

Rytuał ma wpływ na kształtowanie światopoglądu człowieka, w tym na jego tożsamość. W przypadku jednostki posiadającej małą świadomość społeczną – pozostającej pod wpływem zbiorowości, która narzuca myślenie rytualne – wszelka obcość jawi się jako czynnik zagrażający tożsamości.

Ta zachowawczość dowodzi tego, że tożsamość ludzka jest projektem fundamentalistycznym[34].

Unde malum? – mimo iż pytanie to zadajemy od wielu wieków, wciąż nie znamy genezy zła ani topografii najmroczniejszych miejsc, jakie ukrywa przed nami ludzka dusza. Próbując spojrzeć w jej głębię, napotykamy rejony zagadkowe i budzące grozę.

Eliza Orzeszkowa w swojej powieści wskazuje, że jednym ze źródeł złych czynów jest strach przed obcym – wypierany i nieuświadomiony, prowadzący człowieka do zagłady wartości i ostatecznego upadku moralnego.

---

[33] Tamże, s. 189.

[34] Zob. M. Bielecki, *Kłopoty z Innością*, Kraków 2012, s. 8.

Streszczenie

Celem artykułu jest analiza problematyki powieści *Dziurdziowie* Elizy Orzeszkowej. Refleksji zostają poddane ludzka natura oraz relacje społeczne. Traktując dzieło literackie jako swoiste studium badawcze, autor artykułu wskazuje, jaki jest związek pomiędzy tradycyjnymi praktykami rytualnymi a funkcjonowaniem małej społeczności. Opisane zostają niebezpieczeństwa, jakie płyną z braku akceptacji jednostki przez grupę. Autor udowadnia, że szeroko rozumiana obcość prowadzić może do rozwoju nienawiści i aberracji społecznych, by ostatecznie stać się przyczyną zbrodni.

Summary

The main goal of the present article is to analyze the problematic aspects of the novel *Dziurdziowie* by Eliza Orzeszkowa. The analytical reflection concerns the problems of human nature and social relations. Treating the literary work as a specific analytical material, the author of the article shows the connections between traditional ritual practices and the functioning of a small group. The article describes the dangers related to the lack of acceptance of an individual by the group. The author also proves that widely understood strangeness can lead to hate and social aberrations. The said strangeness can finally become the cause of a crime.

Filip E. Czaja – (ur. 1995) – student filologii polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zwolennik strukturalizmu w badaniach literaturoznawczych, zainteresowany w szczególności teorią narracji. Miłośnik filozoficznych koncepcji Platona, twórczości Dantego i magii teatru.

Tomasz Fryzeł

TEART JAKO PRZESTRZEŃ INSCENIZACJI – PORTRET BERMY, BOHATERKI *W POSZUKIWANIU STRACONEGO CZASU* MARCELA PROUSTA

„Uplastyczniona szlachetność, chrześcijańska włosiennica, jansenistyczna bladość, księżna Trezeny i de Cleves, miceński dramat, delficki symbol, mit słoneczny”[1] – tymi słowami Bergotte, ulubiony pisarz narratora *W poszukiwaniu straconego czasu* i jeden z najważniejszych artystów w Proustowskim uniwersum, opisuje występ Bermy w roli Fedry Racine'a. Ten enigmatyczny, pozbawiony konkretów, a zarazem intensywnie działający na wyobraźnię komentarz, doskonale oddaje nieustannie „wymykającą się”, paradoksalną, szczególną pozycję jaką zajmuje – pomimo tego, że autor poświęcił jej zaledwie trzy duże epizody – fikcyjna postać aktorki w powieściowym świecie stworzonym przez Prousta; ewoluująca, starzejąca się obserwowana jest nie tylko z perspektywy różnych etapów życia narratora, lecz także z perspektywy różnych bohaterów (jak na przykład Swann, Bergotte, de Norpois), którzy reprezentują różne wrażliwości, klasy społeczne, światopoglądy estetyczne. Opisując losy artystki, jej sławę, a przede wszystkim aktorski kunszt, narrator prowadzi refleksję dotyczącą nie tyle sztuki teatru, ile raczej sztuki w ogóle. Pokaz *Fedry*, w której tytułową rolę „interpretuje” Berma jest dla kilkunastoletniego chłopca wydarzeniem inicjacyjnym: bohater po raz pierwszy opuszcza krąg rodziny, by odkryć świat koterii i salonów. Obcowanie z jej aktorstwem, naznaczone na początku rozczarowaniem, stanowi jedno z tych doświadczeń, które ugruntowały wiarę narratora w sztukę jawiącą mu się jako przestrzeń odsłaniania prawdy. Przyczyniły się do odkrycia przez niego powołania i przystąpienia w finale powieści do pisania dzieła, poprzez które może świadomie doświadczyć swojego minionego życia – „czasu utraconego” – w jego dojmującym trwaniu i prawdzie, która pozostawała dotąd ukryta pod powierzchnią zdarzeń.

Postać Bermy została zainspirowana dwiema wielkim aktorkami drugiej połowy XIX wieku: jej artystyczna osobowość wiele zawdzięcza Sarze Bernhardt, natomiast życie prywatne, a przede wszystkim jego finał, kojarzą się z losami Gabrielle Réjane. Genezę i kształtowanie się postaci można prześledzić między innymi na podstawie tzw. *carnets* – sześciu zeszytów, w których Proust w latach

[1] M. Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt,* przeł. T. Żeleński (Boy), Kraków 2014, s. 21 (Kolejne odniesienia do *W cieniu zakwitających dziewcząt* zaznaczam w tekście, wpisując w nawiasie skrót WCZD oraz numery stron).

1908–1918 spisywał luźne spostrzeżenia dotyczące powstającego utworu[2]. W *Carnets de 1908* zanotował: „Paris: affiches;/théâtre (illusion) Sarah"[3]. Notatka ta została zapewne przekształcona we fragment *W stronę Swanna,* w którym narrator opisuje swoje regularne spacery pod słup z afiszami teatralnymi. Epizod ten ma swoją kontynuację w części: *W cieniu zakwitających dziewcząt*. Wśród umieszczonych na słupie ogłoszeń chłopiec zauważa zapowiedź występu Bermy w *Fedrze* Racine'a. Anne Chevalier, autorka hasła „Berma" w *Dictionnaire Marcel Proust*, wskazuje na ewolucję imienia aktorki: w zależności od etapu pracy nad tekstem pisarz nazywał ją Mlle X, Mme K, Mme A, K lub też pozostawiał puste pole, które zamierzał później uzupełnić. W pewnym momencie zaczął tytułować ją Brema, co następnie przekształcił na Berma[4]. Istotny jest również rodzajnik określony „la", którym pisarz poprzedza imię artystki. W ten sposób tworzy złudzenie, że aktorka jest powszechnie znana i niepowtarzalna, że nie trzeba jej przedstawiać, że nie ma też sensu wprowadzać czytelnika w jakoby znane mu szczegóły jej życia i wyglądu. Równocześnie Proust nawiązuje do żywej w XIX wieku tradycji nadawania pseudonimów wybitnym artystom i osobowościom światowego życia. Na przykład legendarna włoska aktorka Eleonora Duse, szczególnie znana z występów w sztukach Gabriela D'Anunzio, nazywana była La Duse[5]. Tadeusz Żeleński-Boy, który przetłumaczył pięć pierwszych tomów *W poszukiwaniu...*, zrezygnował jednak z tego – pozbawionego znaczenia w świetle polskiej gramatyki – rodzajnika.

Postać Bermy nierozerwalnie złączona jest z rolą Fedry: jej sceniczna osobowość, technika aktorska kojarzą się z artystyczną wrażliwością Sary Bernhardt, dla której występ w dramacie Racine'a był największym osiągnięciem w karierze. Francuska aktorka po raz pierwszy zagrała Fedrę w grudniu 1874 roku w Comédie-Française (dramat Racine'a nie był jej obcy – od 1866 roku występowała w roli Arycji). Z propozycją stworzenia tej kreacji zwrócono się do niej zaledwie kilka dni przed pokazem, który miał być częścią obchodów rocznicy urodzin poety. Anne Martin-Fugier pisze, że artystka zgodziła się pomimo wielkiej tremy: wśród paryskiej widowni wciąż żywa była pamięć legendarnego występu Rachel Félix z 1842 (w recenzjach ze spektaklu występ Bernhardt często jest konfrontowany – na niekorzyść debiutantki – z interpretacją Félix)[6]. Debiut aktorki w roli Fedry nie został jednak dobrze przyjęty. Jules Bonnassies, recenzent czasopisma „Le Théâtre" w numerze z 1 stycznia 1875 roku pisze, że aktorka została źle obsadzona: ze względu na swoją urodę kojarzącą się z obra-

[2] F. Goujon, *Carnets,* w: *Dictionnaire Marcel Proust*, red. A. Bouillaguet, B. C. Roger, Paris 2014, s. 188–190.
[3] Cyt. za A. Chevalier, *Berma (la),* w: *Dictionnaire Marcel Proust,* dz. cyt., s. 134.
[4] A. Chevalier, *Berma (la),* dz. cyt., s. 134, 135.
[5] Tamże, s. 135.
[6] A. Martin-Fugier, *Comédienne,* Paris 2001, s. 132.

zami prerafaelitów najlepiej wypada, grając postaci delikatne i skłonne do wzruszeń (na przykład Arycję, Junię, Berenikę). Autor stwierdza, że aktorka nie potrafi wydobyć „greckich" i „męskich" rysów bohaterki: „z Fedry zrobiła chrześcijankę"[7]. 24 grudnia 1874 krytyk współpracujący z „Le Rappel" relacjonuje napięcie towarzyszące pokazowi; tłumy dziennikarzy chciały uczestniczyć w konfrontacji „drobnej i delikatnej" aktorki z „przygniatającą" rolą – pokaz jawi mu się „odnowionym pojedynkiem Dawida z Goliatem". „Czy tym razem Dawid ponownie zwyciężył?" – pyta dziennikarz. Odpowiedź nie jest jednoznaczna: jego zdaniem tryumf Bernhardt należy do tych, których nie odnosi się „bez konsekwencji". Rola Fedry wymagała od aktorki gigantycznego trudu i zmusiła do ukrywania zbyt licznych słabości. Zdaniem autora artystka była wyjątkowo bezradna w scenach, w których postać znajduje się w stanie silnych emocji[8]. Inne zdanie na temat występu Bernhardt ma Paul Foucher, pisarz i dziennikarz „La Presse". W numerze z 28 grudnia 1874 pisze: „Pierwsze partie roli nigdy nie zostały jeszcze wyrażone z większym smakiem i melodyjnością, co przez tą debiutantkę. (…) Widać, że Pani Sarah Bernhardt jest zarówno aktorką jak i artystką".[9] Aktorkę chwali również Alphonse Daudet, który na łamach „Journalofficiel de la Républiquefrançaise" pisze, że aktorka jest w roli Fedry: „delikatna, wzruszająca, wzniosła, Racinowska". Stwierdza też, że obdarzona jest „skrzydlatym głosem", który stworzony jest dla rozmachu i rytmu Racinowskiego wersu[10]. Ważnym świadectwem tego debiutanckiego występu jest również seria pocztówek przedstawiających aktorkę w tej roli. Zostały one wykonane w atelier Nadara, pioniera fotografii zafascynowanego postacią Bernhardt. Na jednym ze zdjęć kobieta ubrana jest w prostą białą suknię ozdobioną subtelnym kwiatowym wzorem. Nosi welon spod którego wypadają kosmyki kręconych włosów. Siedzi w masywnym drewnianym fotelu. Jej sylwetka jest omdlała: aktorka opiera się łokciem o bok krzesła, ma przymknięte oczy i rozchylone usta. Umieszczona na wielkim tronie wydaje się słaba, delikatna, cierpiąca i nieobecna.

Pierwsze występy w roli Fedry zostały zauważone, jednak na pełne uznanie publiczności aktorka musiała czekać do lat dziewięćdziesiątych XIX wieku. To

[7] J. Bonassies, *Quinzaine dramatique*, „Le Théâtre", nr 3, 1873, s. 105, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k408797x/f32.item.r=Le%20Th%C3%A9%C3%A2tre%20:%20revue%20bimensuelle%20%20directeurg%C3%A9rant%20:%20Jules%20Bonnassies.zoom, dostęp 20.06.2016.

[8] A nonim, *LesThéâtres*, „Le Rappel" nr 1749, 1874, s. 2, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7537228c/f2.item.r=le%20rappel%20sarah%20bernhardt%20ph%C3%A8dre%201874.zoom, dostęp 20.06.2016.

[9] P. Foucher, *Revue dramatique*, „La Presse", nr 15, 1874, s. 1, 2, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5149004/f1.item.r=phèdre%20bernhardt%201874.zoom, dostęp 20.06.2016.

[10] A. Daudet, *Revue dramatique*, „Journal officiel de la République française", nr. 354, 1874, s.8626, 8627, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6247908c/f10.item.r=ph%C3%A8dre%20bernhardt%201874.zoom, dostęp 20.06.2016.

właśnie przedstawienia z ostatniej dekady stulecia stały się inspiracją dla Prousta. Nie wiadomo jednak, czy pisarz kiedykolwiek oglądał ją w tej roli[11]. Mimo to nie ulega wątpliwości, że śledził recepcję jej spektakli, a także kilkakrotnie widział aktorkę w innych przedstawieniach. Na przykład w maju 1894 roku uczestniczył w „la fêtelittéraire" zorganizowanym przez Roberta de Montesquiou, (który zainspirował postać barona de Charlus). Podczas tej uroczystości wiersze José-Maria de Hérédia, AndréChenier i Leconte de Lisle recytowała między innymi Sarah Bernhardt. Wydarzenie to Proust opisał w artykule *Tout-Paris*, który został opublikowany przez dziennik „Le Gaulois"[12]. W czasie, gdy odbywało się przyjęcie u księcia de Montesquiou, Bernhardt odnosiła największe sukcesy jako interpretatorka Fedry. W 1893 roku aktorka została dyrektorką paryskiego Théâtre de la Renaissance, w którym od 19 listopada występowała w tytułowej roli w dramacie Racine'a. Francisque Sarcey, jeden z najważniejszych francuskich krytyków teatralnych drugiej połowy XIX wieku, napisał obszerną relację z pierwszych pokazów. W swoim tekście wskazuje na rozwój kreacji aktorskiej Bernhardt: nawiązuje do przebiegu debiutanckiego mającego miejsce blisko dwadzieścia lat wcześniej, występu aktorki w roli Fedry, przypomina jej fizyczną wówczas niezdolność do pełnego pokazania wszystkich niuansów Racinowskiej postaci. W 1893 roku nie sposób jednak dostrzec nawet śladu któregoś z tych braków. Opisuje trzecią scenę pierwszego aktu, w której cierpiąca, szalona Fedra prowokowana, wypytywana przez Enonę zwierza się ze swojej miłości do Hipolita:

> Nie mieliśmy pojęcia, że można jeszcze coś więcej powiedzieć na temat tego tekstu interpretowanego tak często i na tak różne sposoby. (…) Łzy popłynęły z naszych oczu kiedy oglądaliśmy ją omdlewającą w fotelu, z głową przechyloną w kierunku piastunki, zawodzącą jak dziecko. Nie, nie wyobrażacie sobie nieograniczonej różnorodności jej intonacji, chorobliwej elegancji jej postawy i gestów, intensywności rozpaczy, która trawiła całą jej postać, i tej boskiej poezji, którą ona jest zawsze otoczona jak błyszczącą mgłą.

Natomiast w czwartym akcie Bernhardt „pokazywała całą gwałtowność namiętności z niesamowitą siłą, co równocześnie nie miało negatywnego wpływu ani na czystość jej głosu, ani na harmonię gestów". W ostatnim akcie aktorka „zrozumiała, że Fedra, która podjęła decyzję i która jest pewna swojej śmierci, powinna mówić jakby już mówiła z głębi swojego grobu"[13]. Również tym razem

[11] A. Chevalier, dz. cyt.

[12] A. Martin-Fugier, dz.cyt., s. 245, 246.

[13] Francisque Sarcey, *Mme Sarah Bernhardt dans „Phèdre"*, w: tegoż, *Quarante ans du théâtre,* Bibliothéque des Annales politiques et littéraires, Paris 1902, s. 228–233, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58334269/f235.item.r=ph%C3%A8dre%20th%C3%A9%C3%A2tre%20de%20la%20renaissance.zoom, dostęp 20.06.2016.

artystka w roli została sfotografowana przez Nadara. Na jednym ze zdjęć ubrana jest w ciężką, ascetyczną czarną suknię. Obrócona profilem do widza patrzy przed siebie. Jej postawa jest dumna: jedną dłoń oparła o biodro, drugą trzyma na subtelnie zdobionym pasku. Ciekawym świadectwem jej występu jest stworzona w 1893 roku litografia Henri de Toulouse-Lautreca *A la Renaissance: Sarah Bernhardt dansPhèdre.* Przedstawia opisaną przez Sarcey'a scenę, w której Fedra zwierza się Enonie ze swojej miłości do Hipolita. Żona Tezeusza kurczowo trzyma się piastunki, która spogląda na nią z troską. Fedra patrzy jednak w przeciwną stronę, jej wzrok jest szalony, usta rozchylone. Dziesięć lat później, podczas amerykańskiego *tournée* Bernhardt recytująca piątą scenę drugiego aktu, w której Fedra wyznaje miłość Hipolitowi, została nagrana za pomocą fonografu Thomasa Edisona. Rejestracja ta ma szczególne znaczenie w kontekście postaci Bermy: recytowany przez Bernhardt fragment następuje zaraz po wielokrotnie powtarzanym, kontemplowanym przez narratora powieści zdaniu „Mówią, że nas opuszczasz w najbliższej godzinie"[14], które chłopiec szczególnie chciał usłyszeć w interpretacji divy. Fedra w przewrotny sposób mówi o swoich uczuciach względem Tezeusza: nie kocha go „tym, jakim piekła go widziały,/zmiennym, w tysiącu przygód szukającym chwały", lecz kocha go „uroczym, młodym, serca ciągnącym ku sobie", podobnym do bogów lub do Hipolita. W ten niejednoznaczny sposób wyznaje miłość synowi swojego męża. Potem już otwarcie wypowiada swoją namiętność do pasierba: „Jak wierna towarzyszka, w niebezpieczeństw dobie,/Sama poszłabym naprzód, przed tobą, przy tobie/I w złowrogi labirynt obok ciebie zbiegła,/Fedra by ocalała z tobą lub poległa"[15]. Od razu zwraca uwagę jej szczególna, niezwykle melodyjna, rozwibrowana wymowa. Aktorka z początku mówi powoli, wydaje się, że szuka słów, przeciąga niektóre wyrazy. Potem gwałtownie przyspiesza, poddaje się emocjom. W pierwszej chwili ukrywa podtekst: słowa wskazujące na to, że kocha męża tylko wtedy gdy jest podobny do syna, mówi szybko, jakby od niechcenia. Deklarację kończącą wyznanie wypowiada jednak w zdecydowany i dumny sposób: w zdaniu „*devant vous j'auraisvoulumarcher*" („Sama poszłabym naprzód, przed tobą, przy tobie"[16]) akcentuje zaimek „*vous*".

Drugą aktorką, która zainspirowała postać Bermy była GabrielleRéjane. Proust widział ją po raz pierwszy na scenie w 1891 roku w sztuce *Germinie Lacerteux* Edmonda de Goncourt. Autor *W poszukiwaniu...* znał ją osobiście i darzył wielkim szacunkiem. Był przyjacielem jej syna Jacquesa Porela, za pośrednictwem którego wynajął w 1919 roku położone na zachodzie Paryża i należące do aktorki mieszkanie. Prousta zainspirowała nie tyle sztuka aktorska Réjane, ile raczej

[14] J. Racine, *Fedra*, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/fedra.html, dostęp: 20.06.2016.
[15] Tamże.
[16] Tamże.

jej biografia: 13 czerwca podczas występu w *La viergefolle* Henry'ego Bataille'a schorowana artystka dostała zawału serca, w wyniku którego dzień później zmarła. Proust uważał ją za symbol miłości macierzyńskiej. W liście z 16 czerwca 1920 do jej syna Proust porównywał aktorkę do postaci, którą grała w sztuce *Course duflambeau* Paula Harvieu. Wystąpiła tam w roli matki, która poświęca się dla córki, by w finale zostać przez nią opuszczona[17]. Opisując w *Czasie odnalezionym* śmierć Bermy i jej samotność, Proust myślał o Gabrielle Réjanne.

Nazwisko Bermy pojawia się po raz pierwszy w *Combray*, pierwszej części *W stronę Swanna.* Narrator wspomina zabawę z okresu dzieciństwa: chociaż wówczas nigdy jeszcze nie był w teatrze, to z przejęciem tworzył rankingi aktorek i aktorów. Tworzenie klasyfikacji artystów, a następnie wielokrotne ich powtarzanie przypomina odmawianie litanii: w ten sposób – nieświadomie – narrator uwzniośla aktorów, czyniąc ich niedostępnymi i pożądanymi zarazem.

> I wedle tego, co mi o nich mówiono, szeregowałem aktorów podług skali talentu w listy, które sobie przepowiadałem cały dzień i które w końcu stwardniały w moim mózgu, krępując go całą niewzruszonością. (…) Szeregowałem wedle talentu najznakomitsze aktorki: Sarę Bernhardt, Bermę, Bartet, Madelaine Brohan, Jeanne Samary (...).[18]

Fikcyjne nazwisko Bermy zostaje wyliczone obok nazwisk aktorek, które naznaczyły rzeczywistość francuskiego teatru przełomu XIX i XX wieku. Co więcej, Proust wymienia wymyśloną przez siebie postać bezpośrednio po nazwisku artystki, która stanowi jej model. Mamy więc w tym fragmencie do czynienia z metalepsą narracyjną: granica między fikcją a rzeczywistością jest przerwana, postać należąca do porządku literatury spotyka się z postaciami należącymi do świata realnego, które autor oglądał na scenie i z którymi spotykał się na salonach. W ten sposób Berma zostaje zakorzeniona w konkretnym kontekście społeczno-artystycznym, a przez to uwiarygodniona i niejako „urealniona".

Po raz drugi Berma zostaje wspomniana kilkadziesiąt stron dalej: Narrator, dowiedziawszy się, że często odwiedzający jego rodziców Swann jest przyjacielem Bergotte'a, pyta go, kto jest ulubionym aktorem wybitnego pisarza. Mężczyzna odpowiada, że Bergotte „żadnego artysty nie równa z Bermą, którą stawia ponad wszystko" (WSS, s. 129). Ta opinia przypisana twórcy stanowiącemu najwyższy artystyczny i filozoficzny autorytet dla narratora, wzbudza w nim olbrzymie pragnienie zobaczenia aktorki na scenie. Niestety marzenie to nie może zostać zbyt szybko zrealizowane: lekarz stanowczo zabrania wizyty

[17] M. Miguet-Ollagnier, *Réjane (Gabrielle, Charlotte Réju, dite),* w: *Dictionnaire Marcel Proust*, dz.cyt., s. 847.

[18] M. Proust, *W stronę Swanna,* przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), Kraków 2013, s. 103. (Kolejne odniesienia do*W stronę Swanna* zaznaczam w tekście, wpisując w nawiasie skrót WSS oraz numery stron).

w teatrze, gdyż spowodowane nią wzruszenie mogłoby mieć zły wpływ na stan zdrowia narratora. W konsekwencji tego zakazu chłopiec jeszcze intensywniej fantazjuje na temat geniuszu aktorki, coraz bardziej ją idealizując. Gra Bermy wydaje mu się pod względem artyzmu równa zabytkom włoskich miast i katedrze w normandzkim kurorcie (WSS, s. 444).

Dopiero we fragmencie *W cieniu zakwitających dziewcząt*, w drugim tomie *W poszukiwaniu...* około szesnastoletni narrator po raz pierwszy uczestniczy w przedstawieniu teatralnym – w towarzystwie Babki ogląda Bermę występującą w *Fedrze* Racina (dzieje się to na początku 1894 roku, a więc w momencie, gdy Sarah Bernhardt odnosi największe sukcesy w tej roli)[19].

Opis pierwszej wizyty w teatrze – podobnie jak wszystkie najważniejsze opisy *W poszukiwaniu...* – jest wielopoziomowy i wieloetapowy, naznaczony współistnieniem tego, co prozaiczne i wzniosłe oraz poprzeplatany dygresjami dotyczącymi wydarzeń niemających bezpośredniego związku z oglądaniem spektaklu. Co więcej, sama ta opowieść ma charakter dygresji: Proust wpisał ją w relację z wystawnej kolacji, na którą rodzice chłopca zaprosili pana de Norpois, arystokratę, ambasadora, konformistę i pozera. To właśnie pan de Norpois zasugerował ojcu – mężczyźnie myślącemu w pragmatyczny sposób i uważającemu teatr za „głupstwo" – że powinien pozwolić synowi zobaczyć Bermę, ponieważ „jest to dla młodego człowieka cenne wspomnienie" (WCZD, s. 17). Ambasador będący autorytetem dla ojca wpływa na niego również w innej kwestii: przekonuje go, że literatura nie jest gorszym zajęciem dla narratora niż dyplomacja, z którą rodzice chłopca wiązali jego przyszłość (sąd ten motywowany jest nie tyle wiarą pana de Norpois w literaturę, ile raczej faktem, że nie przepada on za „dyplomatami z mieszczaństwa"). W konsekwencji mężczyzna przekonuje syna, że powinien napisać „coś dobrego", by pochwalić się przed panem de Norpois, który „żyje blisko" z redaktorem „*Revue des Deux Mondes"* (WCZD, s. 18). Jedna z pierwszych prób literackich narratora kończy się jednak porażką. „Po pierwszych stronicach nuda wytrącała mi pióro z ręki; płakałem z wściekłości, myśląc, że nigdy nie będę miał talentu, że nie mam zdolności (…)" (WCZD, s. 18). To rozczarowanie zapowiada kolejny zawód, który spowodowany będzie nieprzystawalnością gry Bermy do oczekiwań i wyobrażeń chłopca. Obie porażki są nierozerwalnie złączone z inicjacją narratora oraz odkrywaniem przez niego powołania. Inicjacja jawi się w tym kontekście nie tylko wejściem w nieznaną wcześniej rzeczywistość dorosłego życia, rozszerzeniem perspektywy i zdobyciem nowych uprawnień i możliwości, lecz także pozostaje w związku z utratą złudzeń. Inicjacja u Prousta ma charakter „negatywny": jest

[19] Wiek narratora i umiejscowienie w czasie podaję za: J. Darriulat, *Toutestaffaire de chronologie,* „Philosophie Magazine Hors-Serie", nr 16, 2013, s. 12–19.

konfrontacją z rzeczywistością, przebiega w inny sposób niż narrator tego oczekuje i z tego powodu nie może zostać przez niego świadomie przeżyta.

Inicjacji towarzyszą nie tylko entuzjazm, euforia, podniecenie wynikające z obietnicy spełnienia, lecz także wątpliwości, wyrzuty sumienia, niepokój, strach. Chłopiec podejrzewa, że szkodliwa dla jego zdrowia wizyta w teatrze może być zmartwieniem dla troskliwej matki (WCZD, s. 22). „Przyjemność", której ma „kosztować", oglądając *Fedrę,* wydaje mu się czymś nieprzyzwoitym i zdolnym wzbudzić smutek rodziców. W ten sposób teatr zaczyna jawić się jako coś wstydliwego, niezręcznego, grzesznego. Zresztą Proust od samego początku – czasem parodystycznie nawiązując do uprzedzeń i konwenansów epoki – przedstawia teatr jako coś, co należy do dziedziny tabu, zakazanego, podejrzanego, a przez to fascynującego i podniecającego. Na przykład jedną z barwniejszych postaci *W stronę Swanna*jest wuj Adolf znany z bliskich kontaktów z aktorkami (których narrator nie potrafi jeszcze odróżniać od „kokot"). Wizyty u stryja zostają chłopcu zabronione, gdy jego rodzice dowiadują się, że spotkał tam „różową damę", jedną z „przyjaciółek" wuja (jak się później okaże była to pani Swann). Nie przypadkowo to właśnie we fragmencie opowiadającym o okrutnym, tajemniczym dla dziecka zakazie rodziców wynikającym z przerastających, niepokojących go przyczyn autor umieścił dygresję poświęconą pierwszemu w powieści wyznaniu – wówczas jeszcze „platonicznej" – miłości chłopca do teatru. Niejednoznaczny, pełen podtekstów i erotycznie nacechowany jest również język, którego narrator używa, by z perspektywy czasu i w ironiczny sposób opisywać swoje nastoletnie myśli związane z teatrem. Często w tym kontekście pojawiają się takie słowa jak „rozkosz", „przyjemność", „fantazje".

Fragment mówiący o pierwszej wizycie w teatrze ma szczególne znaczenie ponieważ następuje w nim gwałtowne rozszerzenie „perspektywy": narrator opuszcza intymne, kameralne, wąskie i stanowiące dotąd cały jego świat środowisko rodziny, by po raz pierwszy uczestniczyć w życiu światowym. Być może właśnie stąd wynikają niepokoje rodziców i wątpliwości narratora: ojciec i matka przeczuwają, że syn przestaje być dzieckiem i symbolicznie opuszcza dom rodzinny, natomiast chłopiec domyśla się, że inicjacyjne w swojej istocie wyjście do teatru będzie aktem nieodwracalnym. Przygotowania do uczestnictwa w spektaklu, oglądanie Bermy i wydarzenia następujące później (powrót do domu, spożywanie kolacji w towarzystwie pana de Norpois, rozmowa z ambasadorem) wpisują się w schemat obrzędu przejścia opracowany przez Arnolda Van Gennepa[20]. W fazie preliminalnej narrator zostaje wyłączony z kręgu rodziny stanowiącej jego dotychczasową wspólnotę – opuszcza mieszkanie ojca i matki, miejsce oswojone, bezpieczne. Udaje się do teatru będącego przestrzenią liminalną. To przestrzeń, która – pomimo tego, że chłopiec ma

[20] A. van Gennep, *Obrzędy przejścia,* przeł. B. Biały, Warszawa 2006, s. 45.

na jej temat wiele wyobrażeń – jest dla niego obca, nieprzystępna. Narrator nie zna teatralnych zwyczajów, nie potrafi „oglądać" przedstawienia: nie zauważa na przykład momentu rozpoczęcia spektaklu (WCZD, s. 25, 26). Podczas etapu postliminalnego narrator – nieodwracalnie zmieniony i mający nowe prawa (od tej pory jego więzi z rodzicami rozluźniają się, mężczyzna zaczyna bywać na salonach i w pracowniach artystów) – zostaje na nowo włączony do społeczności. Wraca do mieszkania, gdzie zostaje przedstawiony panu de Norpois, a następnie w towarzystwie gościa i rodziny spożywa uroczystą kolację. Jest rozczarowany, ma wrażenie, że nic się nie wydarzyło – wydarzyło się jednak wiele. Uroczysty obiad przyrządzony przez Franciszkę, pomoc domową, która „udała się sama do Hal, aby wybrać najpiękniejsze płaty rumsztyku, nogi wołowe, nóżki cielęce, niby Michał Anioł spędzający osiem miesięcy w górach Carrary, aby wybrać najdoskonalsze złomy marmuru na pomnik Juliusza II" (WCZD, s. 23) tylko z pozoru wydany jest z okazji wizyty ambasadora. W momencie zamknięcia aktu inicjacji bohatera, poczęstunek wydaje się urządzony właśnie dla niego: wszyscy – chociaż być może nie są tego świadomi – świętują początek nowego etapu w życia narratora. W tym kontekście symboliczny charakter ma również obecność pana de Norpois. Chociaż narrator zostaje na nowo włączony do wspólnoty, to wspólnota ta nie jest już – z jego perspektywy – taka sama: nie przypadkowo właśnie w tym momencie przedstawiona zostaje mu pierwsza osoba należącą do świata salonów (nie biorę pod uwagę Swanna: nigdy bowiem ani nastoletni narrator, ani jego rodzice nie traktowali go jako człowieka należącego do „wielkiego świata").

Kluczową postacią w procesie inicjacji narratora jest Berma. Chociaż znajduje się w centrum tego procesu i jest jego gwarantem, to jej status jest bardzo niejednoznaczny. Sprawia wrażenie „odrealnionej", fantazmatycznej, pozbawionej cech fizycznych. Z początku – zanim narrator zobaczy ją na scenie – wydaje się tylko wytworem wyobraźni chłopca, który opisuje ją i jej rolę nieświadomie korzystając z różnych schematów i używając wyszukanych, lecz równocześnie naiwnych oraz nie mających umocowania w rzeczywistości, porównań. Myśląc i mówiąc o aktorce, dziecko często używa konstrukcji charakterystycznych dla dyskursów opisujących zjawiska i obiekty religijne. Berma jawi mu się na przykład jako „niepojęty obraz" (WCZD, s. 21). „Niepojęty obraz", to taki, który nie daje się zrozumieć za pomocą rozumu, który jest czymś więcej niż tylko obrazem, który przekracza sam siebie, stając się obiektem kultu, szczególnej kontemplacji. Berma kojarzy się więc z ikoną – w tym kontekście nie tyle w sensie popkulturowym, ile raczej religijnym. Ikona ma szczególne znaczenie w teologii kościoła prawosławnego i greckokatolickiego. Nie jest tylko przedstawieniem świętego lub Boga, lecz stanowi jego uosobienie, zawiera w sobie jego realną, „niepojętą" obecność. Chociaż jej materialny wymiar jest niezwykle ważny, to zostaje on przekroczony – ikona odsyła do prawd, które są od niej większe. Jest

równocześnie portalem, który prowadzi ku transcendencji, jak i materialną przestrzenią obecności tego, co święte. W taki też sposób narrator postrzega Bermę:

> Boskie Piękno, ukryte jak *sanctissimum* pod zasłoną, która mi je kryła i poprzez którą użyczałem mu co chwilę nowej postaci, w duchu słów Bergotte'a (…) wciąż powracających w mojej myśli: „uplasyczniona szlachetność, chrześcijańska włosiennica, jansenistyczna bladość, księżna Trezenyi de Cleves, miceński dramat, delficki symbol, mit słoneczny" – boskie Piękno, które miała mi odsłonić gra Bermy królowało dniem i nocą na wciąż oświeconym ołtarzu, w głębi mojej duszy, w oczekiwaniu aż wyrok moich surowych i lekkomyślych rodziców orzeknie czy dusza ta posiędzie – i to na zawsze – doskonałości Bóstwa odsłonionego w tym samym miejscu, w którym wznosił się jego niewidzialny kształt (WCZD, s. 21).

Zdaniem narratora gra Bermy zdolna jest ujawniać realną obecność Piękna i Bóstwa, które dotąd pozostawały „pod zasłoną". Wprowadza on jednak pewien zamęt – z początku zdaje się twierdzić, że nośnikiem tych wartości jest artystka: kojarzy się ona nie tylko ze świętymi ikonami charakterystycznymi dla kościołów wschodnich, lecz także z obecnym w katolickich świątyniach tabernakulum, w którego wnętrzu przechowywany jest Najświętszy Sakrament – *sanctissimum.* Później jednak sugeruje on, że Bóstwo i Piękno znajdują się w nim samym, należą do sfery pontencjalności, zaś artyzm Bermy zdolny jest je uaktywnić, ujawnić, potwierdzić. To z pozoru niewinne przesunięcie jest jednak bardzo znaczące: mówi bowiem wiele o sposobie postrzegania sztuki przez Narratora. W świetle tych zdań istota dzieła nie znajduje się w nim samym, lecz raczej w odbiorcy. Jest ono katalizatorem, który pobudza, podnieca wartość utajoną w czytelniku, widzu, słuchaczu. To ujawnienie wartości, potencjału wpisanego w odbiorcę jest dla Narratora cudem – zaryzykuję twierdzenie, że jawi mu się jako cud podobny do śmierci i zmartwychwstania Chrystusa. Wśród stosowanych przez niego religijnych pojęć, odwołujących się między innymi do architektury świątynnej, szczególne miejsce zajmuje „zasłona", za którą kryje się „boskie Piękno", i która kojarzy się z tzw. „zasłoną przybytku" w Świątyni Jerozolimskiej. W tym kontekście ujawnienie się Piękna i Bóstwa związane jest z rozdarciem zasłony, co przywołuje pamięć wydarzeń opisanych w Nowym Testamencie: w momencie śmieci Chrystusa na krzyżu „zasłona przybytku rozdarła się na dwoje z góry na dół" (Mt 27, 50–53), w konsekwencji czego niedostępna dotąd dla ludzi przestrzeń *sacrum* połączyła się z miejscem przeznaczonym dla wiernych. Berma zostaje porównana do Chrystusa. Według narratora łączy w sobie i poprzez siebie to, co ludzkie i boskie, ujawnia obserwującym ją śmiertelnikom przerastające ich, lecz zarazem obecne w nich, prawdy.

Chłopiec kreuje, przechowuje i pielęgnuje bardzo określoną, dogmatyczną, niepodlegającą dyskusjom, a zarazem nierealistyczną, wizję nieoglądanej dotąd przez niego artystki, co przyczynia się do powstania konkretnych – niemożliwych do

zrealizowania – oczekiwań. Żądania są tym większe, że Narrator zamierza oglądać Bermę w roli Fedry, a więc w klasycznym, a przez to – jego zdaniem – najszlachetniejszym, najtrudniejszym repertuarze. Zna on dramat Racina niemal na pamięć. Wydaje mu się, że jest w stanie oddzielić tekst od gry i w ten sposób w pełni ocenić kunszt aktorki: „(...) dawne dzieła, umiane na pamięć, zdawały mi się niby wielkie przestrzenie, umyślnie zastrzeżone, gdzie bym mógł z całą swobodą oceniać inwencje, jakimi niby freskiem pokryłaby je Berma w nieprzerwanym bogactwie natchnienia" (WCZD, s. 19). Pisząc o swoich oczekiwaniach konfrontuje ze sobą wiersze zawarte w „prostej, czarno-białej reprodukcji w druku" z tymi samymi zdaniami „skąpanymi w rozsłonecznionej atmosferze złotego głosu"(WCZD, s. 19).

Na chwilę przed rozpoczęciem spektaklu wyobrażenia chłopca dotyczące aktorki osiągają – w wyniku jego absolutnej nieznajomości zwyczajów teatralnych – groteskowe rozmiary. Cały teatr zdaje mu się naznaczony obecnością Bermy; jej osoba nie tylko panuje nad sceną, lecz także nad wszelkimi przejawami funkcjonowania instytucji – narrator myśli, że nawet wybór bileterów i sposób ich zachowania zależy od decyzji artystki. Nie tyle pracuje ona w teatrze, ile raczej jest teatrem – zdaje się organicznie z nim połączona, poszczególne jego przestrzenie „utożsamiają się" z częściami jej ciała, nad którymi ma bezwzględną kontrolę (panuje nawet nad temperaturą sali). „Teatr i publiczność to był dla Bermy jedynie bardziej zewnętrzny kostium, w który wchodził; atmosfera zaś sali była lepszym lub gorszym przewodnikiem jej talentu" (WCZD, s. 25). Harmonia wszystkich elementów teatru wydaje się warunkiem udanego występu aktorki. Z tego też powodu z wielkim niepokojem reaguje na wszystko, co mogłyby jego zdaniem naruszyć tą równowagę. Irytuje go długość antraktu następującego po otwierającej przedstawienie jednoaktówce nazywanej *lever de rideau* oraz hałaśliwe zachowanie publiczności powracającej z przerwy. Oznaki niecierpliwości widzów zdają mu się grozić niechęcią Bermy i jej okrutną zemstą: słabym, dalekim od geniuszu występem. „I patrzałem błagalnie na te tupiące bydlęta, zdolne w swojej wściekłości skruszyć wątłe i cenne wrażenie, po którem przyszedł"(WCZD, s. 26).

Narrator świadomy jest szczególnej relacji, która ma miejsce pomiędzy wykonawcami a oglądającymi. Kilkakrotnie zwraca uwagę na fakt, że zachowanie publiczności ma wpływ na jakość gry Bermy. Mimo że jej występ go rozczarowuje, narrator stara się jak najmocniej bić jej brawo. Owacje traktuje jednak nie tyle jako sposób doceniania artystki, ile raczej jako metodę dopingowania jej: „w miarę jak klaskałem, zdawało mi się, że Berma lepiej gra" (WCZD, s. 29). Fragment ten można przeczytać przez pryzmat wypracowanej przez Erikę Fischer-Lichte teorii autopejotycznej pętli *feedbacku*. Następnie – niespodziewanie – ma miejsce szereg rozczarowań, które każą narratorowi radykalnie zweryfikować jego oczekiwania oraz światopogląd dotyczący sztuki i teatru. Po pierwsze nie jest w stanie rozróżnić, która aktorka na scenie jest Bermą, co stawia pod znakiem zapytania jej wyjątkowość. A gdy wreszcie zauważa artystkę, zostaje

skonfrontowany z dojmującą ulotnością, nietrwałością sztuki teatru. Wytęża swoje zmysły do granic możliwości, by jak najintensywniej doświadczyć jej gry, histerycznie próbuje zauważyć, zrozumieć i zapamiętać jak najwięcej z jej występu (WCZD, s. 27). W wyniku skrajnego wysiłku jakakolwiek przyjemność związana z oglądaniem przedstawienia zanika. Narrator zaczyna zdawać sobie sprawę ze szczególnego charakteru medium teatralnego oraz ze swojej nieumiejętności obcowania z nim. Proust, opisując pierwszą wizytę chłopca w teatrze i konfrontując go z nieznanym mu, nieoswojonym przez niego językiem sztuki, pokazuje teatr w całej jego obcości, dziwności, nieoczywistości. Wskazuje na fakt, że teatru trzeba się „nauczyć", że trzeba przyzwyczaić się do proponowanych przez niego konwencji i wykształcić w sobie szczególną umiejętność skupionego patrzenia. W przeciwnym przypadku teatr jawi się przestrzenią chaosu. Jednym z elementów, których chłopiec – przyzwyczajony do kontemplowania literatury i malarstwa – nie był dotąd świadomy jest ulotność teatru. Berma przestaje być „niepojętym obrazem", by stać się ruchem, działaniem, zmianą. Narrator po raz pierwszy oglądający przedstawienie przypomina pierwszych uczestników seansów filmowych: nieznający zasad i ograniczeń nowego medium z przerażeniem reagowali na pokazywane na ekranie pociągi, bójki, próbowali rozmawiać z postaciami, ostrzegali je.

Niepokój chłopca budzi również kwestia „realności" oglądanego przedstawienia. Oddalony od sceny nie widzi dobrze Bermy. Babka przekazuje mu więc lornetkę teatralną (WCZD, s. 28). Oglądanie spektaklu za pomocą urządzenia optycznego tworzącego złudzenie bliskości oddalonych obiektów prowokuje jednak wątpliwości chłopca. Czy nie sprzeniewierza się w ten sposób istocie teatru polegającej na żywej obecności aktora na scenie? Oczekiwania narratora dotyczące teatru od samego początku zdominowane są przez pragnienie fizycznego, niezapośredniczonego, bezpośredniego doświadczenia artyzmu aktorki – tylko takie obcowanie z jej sztuką wydaje mu się umożliwiać spodziewane przez niego ujawnienie Prawdy i Piękna. Na miejscu okazuje się jednak, że aktorzy na scenie w wyniku oświetlenia, makijażu, kostiumów, przebywania na podwyższeniu, które oddzielone jest czasem od widowni kanałem orkiestrowym, wydają się nieosiągalni, niedotykalni, sprawiają wrażenie zdematerializowanych. Należy jednak zauważyć, że to izolujące i „odcieleśniające" działanie przestrzeni gry przyczynia się do powstania ich legendy. Wydają się nie być istotami z krwi i kości, prowokują, wzbudzają emocje, są pożądani, ale równocześnie nieosiągalni i pozbawieni dotykalnego ciała. Lornetki teatralne pozwalają na pozorne przekroczenie tego ograniczenia: widz może zobaczyć pot aktora, jego zmęczenie, a także dokładniej analizować szczegóły roli, kostiumu, charakteryzacji. Skazany jest jednak na konieczność „kadrowania" oraz ma poczucie zapośredniczenia. Lornetka okazuje się urządzeniem paradoksalnym: przybliża i oddala zarazem. Widz przestaje być obserwatorem, lecz staje się podgląda-

czem. Narrator nie jest w stanie zdecydować, które „spojrzenie" pozwoli mu pełniej doświadczyć obecności Bermy: nie potrafi wybrać pomiędzy dematerializującym działaniem soczewki a odcieleśniającym wpływem odległości. Fragment ten jest niezwykle intrygujący także w kontekście współczesnego teatru, którego estetyka w znacznym stopniu kształtowana jest przez użycie tzw. „nowych mediów" służących do zapośredniczonego prezentowania ciał aktorów.

Koncentrując się na trudnościach wynikających z nowości teatralnego medium, narrator w bardzo wybiórczy sposób opisuje występ Bermy. Ma się wrażenie, że jego spojrzenie jest rozproszone, niezdolne do skoncentrowania się na grze aktorki. Spektakl jawi się jako „nieostry", rozmazany, bardzo odległy. Dojmująca staje się natomiast obecność wszystkiego tego, co rozprasza chłopca. Całość przedstawienia opisuje jednym zdaniem: „słuchałem tak, jakbym czytał *Fedrę* lub jakby sama Fedra mówiła w tej samej chwili, bez żadnego naddatku płynącego z talentu Bermy" (WCZD, s. 27). Jego krytyka jest paradoksalna: narrator zarzuca aktorce, że wiernie i w przekonywający sposób odgrywa postać. Karci Bermę za to, że jej Fedra pozbawiona jest „naddatku". Trudno powiedzieć, czym miałby być ten „naddatek", można się jednak domyślać, że chodzi mu o objawienie, ujawnienie prawd, którego od dawna oczekiwał po występie tej aktorki. Narrator opisuje tylko jedną scenę przedstawienia, tę w której Fedra wyznaje Hipolitowi swoją miłość (to fragment który w interpretacji Sary Bernhardt został zarejestrowany za pomocą fonografu). Stwierdza, że Berma „wszystko przeciągnęła strychulcem jednotonnej melopei, całą tyradę, w której mieszały się przeciwieństwa, tak przecież wyraźne, że bodaj trochę inteligentna tragiczka, nawet uczennica liceum, nie omieszkałaby ich wyzyskać" (WCZD, s. 28). Później dodaje: „Berma wygłosiła ten ustęp tak szybko, że dopiero, kiedy doszła do ostatniego wiersza, umysł mój uświadomił sobie rozmyślną monotonię jaką narzuciła pierwszym" (WCZD, s. 28). Opis ten mógłby odnosić się również do zarejestrowanej recytacji Sary Bernhardt. Aktorka mówi szybko i w pozornie monotonny sposób. Uważny słuchacz inaczej jednak niż narrator oceni to wykonanie. Artystka z łatwością ujawnia wpisane w tekst „przeciwieństwa": jej Fedra pragnie skandaliczne z perspektywy społecznych zasad wyznanie wpisać w to, co codzienne. Dlatego zakazaną, niemożliwą do stłumienia miłość wyznaje w monotonny i z pozoru opanowany sposób. Szybko wypowiadane słowa, których znaczenie pozostaje w sprzeczności ze sposobem artykulacji, świadczą o wielkim cierpieniu postaci.

Fragment opowiadający o pierwszej wizycie w teatrze tematyzuje kwestię pragnienia i związanego z nim rozczarowania. Proustowskie pragnienie analizuje – między innymi na przykładzie pragnień narratora związanych z wielką aktorką – Rene Girard w książce *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne.* Francuski filozof wpisuje je w wypracowany przez siebie schemat „pragnienia trójkątnego". Schemat ten podporządkowany jest zasadzie, że jednostka „nie wybiera przedmiotu swoich pragnień", lecz poddaje się wpływowi innych: po-

między pragnącym podmiotem a upragnionym przedmiotem istnieje „pośrednik pragnienia"[21]. Aby opisać to zjawisko, Girard nawiązuje do *Don Kichota* Cervantesa: celem dążeń tytułowego bohatera powieści jest osiągnięcie „doskonałości rycerskiej", której wzorem jest legendarny Amadis z Galii, bohater czternastowiecznego romansu rycerskiego. Między Don Kichotem (pragnący podmiot) a przedmiotami jego pragnienia (zostanie błędnym rycerzem, posiadanie damy serca, pasowanie, posiadanie giermka, zwycięstwo nad olbrzymami) znajduje się Amadis, fikcyjny bohater literacki, pośrednik, który „promieniuje jednocześnie w stronę podmiotu i przedmiotu", przekształcając je[22]. Girard zauważa, że „namiętność do stanu rycerskiego określa pragnienie „według innego: *[selon-l'Autre],* będące przeciwieństwem pragnienia „według siebie" *[selon soi]* (…). Don Kichot i Sancho zapożyczają swoje pragnienia od „innego" w odruchu tak podstawowym, tak pierwotnym, że całkiem naturalnie mylą je z wolą bycia *sobą*"[23]. „Pragnienie trójkątne" naznacza cały cykl powieściowy Prousta, w którym występuje w różnych formach (Girard, odwołując się między innymi do *Pani Bovary* Flauberta i powieści Stendhala, rozwija, podstawowy, przywołany przeze mnie schemat) i ujawnia się w szczególnie intensywny sposób we fragmencie opowiadającym o pierwszej wizycie narratora w teatrze. Girard stawia przewrotną i paradoksalną tezę, że chociaż „narrator pragnie usilnie ujrzeć grę Bermy", to przedmiot jego pragnienia w rzeczywistości nie istnieje: „nie jest nim Berma, ponieważ narrator nigdy jej nie widział. Nie jest nim także wspomnienie wcześniej widzianych przedstawień, ponieważ dziecko nie zetknęło się jeszcze ze sztuką dramatyczną, a nawet stwarza sobie fikcyjny obraz teatralnej rzeczywistości"[24]. Girard podsumowuje: „nie odnajdujemy przedmiotu, ponieważ on nie istnieje"[25]. Równocześnie jednak od razu neguje solipsystyczne z ducha twierdzenie o „absolutnej autonomii pragnienia". Oczywistym jest, że „narrator *nie wymyślił* Bermy": artystka obiektywnie „istnieje poza Ja, które jej pragnie"[26]. W związku z tym konieczna jest relacja podmiotu ze światem zewnętrznym; pragnienie nie ogranicza się tylko do *ja* bohatera. Dlaczego więc Girard wpisuje pragnienie narratora w wypracowany przez siebie schemat pragnienia trójkątnego, a zarazem – paradoksalnie – wskazuje na nieobecność przedmiotu? Otóż Girard zauważa, że w omawianym fragmencie *W poszukiwaniu...* „pośrednik pragnienia" ma szczególną funkcję: nie tyle „promieniuje" na przedmiot, nie tyle przekształca go, ile raczej go kreuje. Istnienie pośrednika – nie zaś przedmiotu – kwestionuje solipsystyczne podejrzenia dotyczące pragnienia narratora,

[21] R. Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne,* przeł. Karolina Kot, Warszawa 2001, s. 8.
[22] Tamże, s. 8.
[23] Tamże, s. 9.
[24] Tamże, s. 35.
[25] Tamże.
[26] Tamże.

które mogą pojawić się podczas lektury: to nie przedmiot, lecz „inna świadomość", powołując niezależny od pragnącego podmiotu obiekt pożądania, pozwala bohaterowi wejść w kontakt ze światem zewnętrznym[27]. Tą „inną świadomością" jest Bergotte, który przyczynia się do „duchowych zaślubin, bez których dziewica Wyobraźnia nie wydałaby swoich urojeń"[28]. Gilberta Swann pożycza narratorowi broszurkę poświęconą *Fedrze* napisaną przez wielkiego pisarza. To właśnie w tym tekście znajduje się zacytowane przeze mnie na początku pracy tajemnicze zdanie opisujące grę Bermy. Fragment broszurki Bergotte'a zapładnia wyobraźnię narratora, ewoluuje w niej, przyczyniając się jako jeden z wielu czynników do wykreowania paradoksalnego – nierealnego, złudnego a zarazem zakorzenionego w rzeczywistości – przedmiotu pragnień. „Słowo drukowane ma moc magicznej sugestii" – zauważa Girard[29]. Francuski filozof pomija w swoim wywodzie wszystko to, co wydarzyło się w teatrze – w ten sposób wzmacnia wrażenie ontologicznej niejasności Bermy jako przedmiotu pragnienia. Koncentruje się natomiast na wydarzeniach następujących bezpośrednio po inicjacyjnym przeżyciu narratora. Zwraca uwagę na moc kurtuazyjnych frazesów pana de Norpois: „słowa starego dyplomaty wypełniają pustkę jaką spektakl spowodował w umyślę i wrażliwości Marcela [to znaczy: narratora – przyp. T. F.]"[30]. Podobną siłę mają sprawozdania z występu Bermy opublikowane w „czytywanej przez towarzystwo gazecie". Girard zauważa, że „od tej chwili Marcel nie wątpi już ani w urodę przedstawienia, ani w intensywność swojego zachwytu"[31]. Następnie podsumowuje: *„Inny*, i wyłącznie *inny*, potrafi nie tylko wywołać pragnienie, ale sprawić też, by jego świadectwo z łatwością wzięło górę nad naszym doświadczeniem, jeżeli to ostatnie próbuje mu przeczyć"[32].

Ciekawą refleksję dotyczącą tego fragmentu proponuje również Gilles Deleuze w książce *Proust i znaki*. Podczas gdy Girard koncentrował się na problemie pragnienia, Deleuze rozważa fundamentalną jego zdaniem dla całej powieści Prousta kwestię rozczarowania, które wydaje mu się „kluczowym momentem poszukiwania lub zdobywania wiedzy: w każdej dziedzinie znaków doznajemy rozczarowania, gdy przedmiot nie odsłania przed nami tajemnicy, na którą czekamy"[33]. We fragmencie dotyczącym inicjacyjnego kontaktu narratora ze sztuką Bermy filozof wskazuje na współistnienie obiektywnego rozczarowania i subiektywnej kompensacji, które jawią mu się dwoma mechanizmami naznaczającymi nie tylko to konkretne doświadczenie bohatera, lecz także – w wy-

[27] Tamże.
[28] Tamże.
[29] Tamże, s. 36.
[30] Tamże, s. 37.
[31] Tamże, s. 38.
[32] Tamże.
[33] G. Deleuze, *Proust iznaki*, przeł. M. P. Markowski, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2000, s.36.

miarze uniwersalnym – przebieg każdego procesu poznawania świata. W pierwszej kolejności chłopiec „stara się przede wszystkim rozpoznać talent Bermy. (…) Wychwytuje nad wyraz inteligentną, wspaniale dobraną intonację. (…) A jednak nic nie chroni przed rozczarowaniem. Intonacja jest bowiem zbyt zrozumiała, ma sens nazbyt określony, jest owocem intelektu i pracy"[34]. W konsekwencji chłopiec musi zmienić swój sposób myślenia. „Być może należałoby inaczej słuchać Bermy. Być może gdzie indziej powinniśmy dopatrywać się sensu znaków, których nie umieliśmy smakować ani interpretować, przypisując je Bermie: w skojarzeniach, które nie tkwią ani w Fedrze, ani w Bermie"[35]. Z pomocą przychodzi mu Bergotte, który podsuwa narratorowi myśl, że „gest Bermy przywołuje na myśl gest antycznego posągu, którego aktorka nie mogła widzieć, i o którym nie mógł też myśleć Racine"[36]. Oczekiwania chłopca zostają – po fakcie i w wyniku wysiłku intelektualnego – spełnione: aktorka objawia mu się jako medium, poprzez które dają znać o sobie prawdy ją przekraczające. „Każdy etap zdobywania wiedzy ma dwa momenty: rozczarowanie karmione próbą obiektywnej interpretacji, a następnie próbę zaradzenia temu rozczarowaniu za pomocą interpretacji subiektywnej, kiedy to zbieramy w całość wszystkie skojarzenia"[37] – podsumowuje Deleuze.

Mechanizm oparty na obiektywnym rozczarowaniu i subiektywnej kompensacji nie jest jednak wystarczający i domaga się przekroczenia.

> Bohater *Poszukiwania* zrozumie w końcu, że Berma i Fedra nie są konkretnymi postaciami ani też elementem łańcucha skojarzeń. Fedra jest rolą, a Berma się w nią wciela. Nie w tym sensie, że rola byłaby przedmiotem albo czymś subiektywnym. Wręcz przeciwnie: jest to świat, duchowe środowisko zaludnione przez esencje. Berma, nosicielka znaków, odbiera im materialność, one zaś całkowicie otwierają się na owe esencje i nimi się wypełniają. W tym momencie, występując nawet w miernej roli, otwiera przed nami świat możliwych esencji[38].

Esencje są „alogiczne lub nadlogiczne", przekraczają porządek rzeczywistości strąconej w relacje podmiot-przedmiot, postrzeganej przez pryzmat skojarzeń, jawiącej się zbiorem skodyfikowanych prawd. Są one „ostatnim słowem zdobywania wiedzy, czyli ostatecznym objawieniem" oraz pozwalają uwolnić się z „pułapki przedmiotu" i z „sideł subiektywności"[39]. Przestrzenią, w której objawiają się esencje, jest sztuka, „jednak gdy raz objawią się w dziele sztuki zaczynają oddziaływać na pozostałe dziedziny; rozumiemy wówczas, że były już tam dawniej,

[34] Tamże, s.37.
[35] Tamże.
[36] Tamże.
[37] Tamże.
[38] Tamże, s.38, 39.
[39] Tamże, s. 39.

że tkwiły w znakach każdego rodzaju, na każdym etapie terminowania”[40]. W ten sposób Deleuze wskazuje na doświadczenie obcowania z grą Bermy jako na szczególnie doniosłe w procesie odkrywania powołania przez narratora. Moc jej sztuki – wówczas jeszcze nieuświadomiona z racji braku przygotowania chłopca – stanowi jeden z etapów przygotowujących narratora do napisania dzieła, które stanie się przestrzenią ujawniania esencji obecnych w nim samym oraz we wszystkich przejawach życia należącego do dziedziny „czasu utraconego”.

Kilka lat później, około 1897 roku[41], narrator ponownie ogląda Bermę, która występuje w roli Fedry. Drugie „spotkanie” z aktorką jest inne od pierwszego: mężczyzna obyty już ze sztuką teatru udaje się do gmachu Opéra Comique, gdzie odbywa się przedstawienie, nie mając żadnych konkretnych oczekiwań dotyczących jej gry. Wyjście to – w przeciwieństwie do tego sprzed kilku lat – nie jest poprzedzone żadnymi specjalnymi przygotowaniami; bilet na spektakl dostaje przez przypadek, zaś siedząc na widowni zdaje sobie sprawę, że nie jest w stanie przypomnieć sobie żadnego z fragmentów tragedii Racina. Mężczyzna daleki jest od dziecinnych złudzeń: budynek opery nie jest już „świątynią”, „sanktuarium”, miejscem ujawniania się Prawdy i Piękna, lecz jawi się raczej jako arena towarzyskich spotkań. Równie ważne, jak występ aktorów na scenie, są odbywające się w lożach małe przedstawienia, które służą nie Prawdzie, lecz sztuczności i kłamstwu. Czasami wydaje się, że Berma musi rywalizować z inną, równie sprawną „aktorką” – Orianą de Guermentes.

Relacja z pierwszej wizyty w teatrze była niema, pozbawiona opisów publiczności: chłopiec skupił całą swoją uwagę na scenie. Narrator nie zauważał, ani tym bardziej nie był w stanie rozpoznać, osobistości należących do „wielkiego świata”, które z pewnością obecne były tamtego dnia na sali. Tym razem jest inaczej: znaczna część „sprawozdania” poświęcona jestanalizie zachowań widzów. Proust ironicznie nawiązuje do częstego zabiegu wykorzystywanego przez powieść XIX-wieczną: opis sali teatralnej staje się opisem panujących stosunków społecznych. Miejsca parterowe zajęte są przez mieszczan, studentów, „zwykłych ludzi”, podczas gdy loże zajmuje arystokracja, bywalcy salonów i artyści zaproszeni przez mecenasów. Obecność na widowni nie tyle wiąże się z oglądaniem spektaklu, ile raczej z tworzeniem go. Wszyscy „performują” swoje klasy społeczne, usilnie starają się nie popełnić *faux pas*, stosują teatralne zabiegi, by osiągnąć zamierzone przez siebie – biznesowe, matrymonialne, erotyczne – cele.

Aby opisać architekturę budynku teatralnego oraz różne grupy widzów, które uczestniczą w spektaklu, narrator używa rozbudowanych środków stylistycznych: operę porównuje do podmorskiego królestwa. „Usiane perłami” włosy uczesane w wymyślne fryzury wydają mu się „sfalowane przypływem”,

[40] Tamże, s. 39.

[41] Datę podaję za: J. Darriulat, *Tout est affaire de chronologie,* „Philosophie Magazine Hors-Serie”, nr 16, 2013, s. 12–19.

wachlarze tworzą „pienisty i lekki szelest"(WSG, s. 42). Kanapa jest „czerwona jak ławica koralu" (WSG, s. 43), a korytarzyk, przez który wchodzi się do loży parterowej, zdaje się prowadzić do „podmorskich grot, do mitologicznego królestwa nimf wodnych" (WSG, s. 40). Barwne, „barokowe" w swoim przepychu opisy świadczące o snobistycznej fascynacji narratora wyższymi sferami sprawiają, że Berma zostaje zepchnięta na drugi plan, a jej występ staje się rodzajem intermedium umieszczonego pomiędzy aktami wielkiego widowiska rozgrywającego się w lożach. Gdy kurtyna zostaje podniesiona, podniecenie i ciekawość ulatniają się: w ich miejsce pojawia się melancholia, nuda. Narrator stosuje mniej wyszukane porównania, zdania są krótsze. Mężczyzna – w nostalgiczny, a zarazem ironiczny sposób, wspomina swoją pierwszą wizytę w teatrze i towarzyszące jej napięcie. Obecnie jest wobec teatru znacznie bardziej zdystansowany. Paradoksalnie jednak potrafi oglądać spektakl w bardziej wnikliwy sposób i w konsekwencji – doznaje „objawienia", którego tak bardzo pragnął kilka lat temu. Narrator zauważa popełniony niegdyś przez siebie błąd: próbował oddzielić talent artystki od wykonywanej przez nią roli. Jako nastolatek przestudiował partię Fedry w wersji drukowanej, po to, by móc nie zwracać na nią uwagi podczas oglądania spektaklu. Obecnie jednak, gdy nie pamięta już dokładnie tragedii Racina, zauważa, że talent „stapia się" z rolą „w jedno" w wyniku tego „gra staje się tak przejrzysta, tak nasycona tym, co odtwarza, że już się jej samej nie widzi, jest tylko oknem na arcydzieło" (WSG, s. 50).

Narrator opisuje warsztat aktorki, lub raczej zwraca uwagę na niemożność nazwania, uchwycenia jakiegokolwiek warsztatu: wszystko, co materialne, prozaiczne, techniczne, wyuczone zostaje przekroczone i tworzy z talentem, geniuszem, poezją jeden niepodzielny, homogeniczny byt (WSG, s. 50). W głosie Bermy, w którym „nie istnieje już żadna resztka bezczułej i opornej duchowi materii" wyczuć można nie tyle jakąś „fizyczną właściwość", ile raczej „bogactwo duszy". Artystka sprawia, że „rozpoznawalna i konkretna intencja" przemienia się „w jakąś właściwość dźwięku o czystości idealnie dostrojonej i zimnej". Poza Bermy

> powstała z refleksji o ileż głębszych niż te, których ślad spostrzegało się w gestach jej koleżanek, ale z refleksji, co straciwszy swój świadomy początek, stopione w jakimś promieniowaniu dokoła osoby Fedry, wprawiały w drganie bogate i złożone składniki, które urzeczony widz brał nie za zdobycz artysty, lecz za element życia.

Kostium aktorki wydaje się „żywą materią (…) utkaną przez na wpół pogańskie, na wpół jansenistyczne cierpienie" (WSG, s. 50, 51). Berma jest naznaczona żywiołem permanentnej metamorfozy, nieustannie się wymyka, powoływane przez nią emocje są migotliwe, niejednoznaczne. Nie sposób oddzielić, a tym bardziej zaklasyfikować, określić któregokolwiek z aspektów jej występu. Narrator pisze, że istotą tej postaci jest wiersz – „ciało myśli", które „na wspak cia-

łom ludzkim nie jest dla duszy ciemną zaporą, ale jest niby oczyszczona i ożywiona szata" (WSG, s. 51). To właśnie dookoła wiersza, poezji, na kształt kokonu układają się „powłoki" głosu, gestu, pozy, kostiumu.

> Owe powłoki zamiast ukrywać tę myśl uwydatniały wspaniale duszę, która je sobie przyswoiła i która się w nich rozlała; były jedynie stopem różnych substancji, obecnie przezroczystych, których nawarstwienie bogaciej jedynie odbija uwięziony w nich centralny promień, przechodzący je na wskroś i czyniący rozciąglejszą, cenniejszą i piękniejszą nasyconą płomieniem materię, którą jest spowity (WSG, s. 51).

W drugiej części wieczoru Berma występuje w sztuce współczesnej, w jednej z tych, które niegdyś wydawały się narratorowi „błahe, przemijające, jako że pozbawione pozascenicznego istnienia" (WSG, s.53). Towarzyszące mu z początku wątpliwości zostają szybko rozwiane: chociaż sztuka nie reprezentuje wysokiego poziomu literackiego, to Berma jest „w niej równie wspaniała jak w *Fedrze*" (WSG, s. 54). Artystka przemienia prozaiczne, banalne elementy: wielokrotnie we *W poszukiwaniu...* pojawia się sugestia, że artysta to ten, który zdolny jest przekształcać rzeczywistości – krajobrazy, dźwięki, teksty – ujawniając wpisane w nie, zawsze nieoczywiste i zaskakujące, prawdy. Narrator porównuje Berme do Elstira, malarza impresjonisty, który szczególną uwagę przykłada do kwestii światła, które „łączy", „spaja" elementy, tworzy pomiędzy nimi więzi, wywołuje zmienność znaczeń.

> I jak malarz rozpuszcza dom, wóz, osoby w fali światła, które je stapia w jedno, tak Berma rozpościerała szerokie całuny grozy, tkliwości na słowach stopionych w jedność, wszystkich jednako zmatowanych lub podciągniętych, a które mierna artystka byłaby wygrywała kolejno, jedno po drugim (WSG, s. 54).

W pierwszym opisie poświęconym Bermie aktorka wydawała się oddalona, pozbawiona cech fizycznych, bardziej boska niż ludzka. Nie było tam żadnych wyrażeń świadczących o jej człowieczeństwie i fizycznych słabościach. Wręcz przeciwnie: artystka – chociaż rozczarowała bohatera – wydawała się wszechobecna; narrator opisywał ją jakby miała kontrolę nad wszystkimi elementami funkcjonowania teatru. Była niedostępna: prowokowała pragnienia, ale nie dawała obietnicy ich spełnienia. W opisie pochodzącym ze *W stronę Guermantess* zaczynają przebijać się jej ludzkie cechy. Przed rozpoczęciem przedstawienia mężczyzna przypomina – w ramach dygresji – o wielkich wydatkach aktorki i związanych z nimi długach. Jednak dopiero w *Czasie odnalezionym* artystka zostaje pokazana w całym jej egzystencjalnym tragizmie.

Trzeci duży epizod poświęcony Bermie rozgrywa się w innych dekoracjach: artystka nie zostaje pokazana na scenie, pośród tłumu, lecz w swoim mieszkaniu, w towarzystwie rodziny. Minęło wiele lat od czasu, gdy narrator odkrył geniusz aktorki. Berma jest schorowana, pluje krwią, żyje w nieustannym towa-

rzystwie śmierci „zadomowionej już w jej wnętrzu”[42]. Powraca jednak na scenę, by grać Fedrę i w ten sposób zapewnić godne życie ukochanej przez siebie, lecz skrajnie niewdzięcznej córce i jej gnuśnemu mężowi. Chora Berma wyróżnia się na scenie – tak przynajmniej wydaje się widzom – wielką energią. Jest to jednak złudzenie, które publiczność zawdzięcza jej doświadczeniu. Proust kreuje poruszający obraz: chora, stara aktorka pomimo swojego cierpienia – niejako wbrew sobie, wbrew swojemu ciału – tworzy potężną, pełną witalności rolę. „Po scenie oświadczyn Hipolitowi Berma przeczuwała, jak koszmarną będzie mieć noc, a wielbiciele oklaskiwali ją ze wszystkich sił, oświadczając, że nigdy nie była tak piękna” (CO, s. 309). Cierpienie artystki niejako jeszcze intensywniej spaja ją z interpretowaną przez nią postacią. Jej ból nakłada się na ból Fedry, wydając się jednak widowni nie tyle bólem realnym, fizycznym, ile raczej bólem genialnie odegranym przez doświadczoną aktorkę. Cierpienie Bermy czyni emocje Fedry – jej pożądanie do Hipolita, transgresywną, zakazaną miłość – jeszcze bardziej fizycznymi, strąconymi w niepozwalające się kontrolować ciało, zakorzenionymi w konkretnym doświadczeniu.

Narrator opisuje skromne przyjęcie zorganizowane przez aktorkę, która pragnie sprawić radość córce i jej mężowi. Tak się jednak składa, że równocześnie bankiet wydaje pani Verdurin – należąca do mieszczaństwa snobka, która w wyniku zawarcia serii lukratywnych mariaży zyskuje arystokratyczny tytuł pani de Guermantes. W konsekwencji Bermę odwiedza tylko młodzieniec niezorientowany w układach towarzyskich, który zresztą bardzo szybko ucieka do konkurencyjnego salonu. „Kiedy (…) Berma pojęła, iż opuścili ją wszyscy, kazała podać herbatę, zasiadła z rodziną do stołu, lecz była to stypa” (CO, s. 309). Narrator opisuje spożywany przez nich posiłek jak jakiś żałobny, pogrzebowy rytuał. Aktorka jest zawieszona pomiędzy życiem a śmiercią: jej ciało zdaje się umierać, zastygać, zamieniać w pomnik nagrobny lub też w marmur dawnego Erechtejonu, do którego Bergotte porównywał Bermę.

> Stwardniałe arterie obracały się już w kamień, długie pasma, jak ryte dłutem, przebiegały przez jej policzki ze sztywnością minerału. Zamierające oczy, prawem kontrastu ze straszliwą kostniejącą maską, zachowały jeszcze nieco życia i lśniły słabo niczym wąż uśpiony wśród głazów (CO, s. 311, 312).

Proust stosuje literacki zabieg przypominający filmowy montaż równoległy: opis „przyjęcia” u Bermy przeplata się z relacją z bankietu (w którym narrator uczestniczy) zorganizowanego przez panią de Guermantes. Rozwiązanie to wzmaga dramatyzm sytuacji oraz pomaga stworzyć wrażenie kontrastu pomię-

[42] M. Proust, *Czas odnaleziony,* przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1992, s. 311. (Kolejne odniesienia do *Czasu odnalezionego* zaznaczam w tekście, wpisując w nawiasie skrót CO oraz numery stron)

dzy tymi dwoma wydarzeniami. Z osamotnioną artystką zestawiona zostaje Rachela, gwiazda wieczoru u Guermantów, celebrytka, aktorka pozbawiona etosu, którą Berma, nawiązując do jej przeszłości, nazywa „kurwą". Te dwie przestrzenie zostają połączone: córka wielkiej artystki opuszcza umierającą matkę, by prosić odźwiernych domu Guermantów, by ją wpuścili chociaż nie dostała zaproszenia. Gdy spotyka się z odmową, czekając w przedpokoju, pisze błagalny list do Racheli, by ta pozwoliła złożyć sobie hołd. Kilka dni później za kulisami młoda aktorka opowiada Bermie o wydarzeniach, które rozegrały się na przyjęciu – wyrachowana i okrutna chce w ten sposób przypieczętować swój tryumf nad starą artystką. Nie wiadomo, czy jest świadoma, że w ten sposób zadaje Bermie „cios śmiertelny".

„Zwycięstwo" Racheli nad Bermą opisane na końcu *W poszukiwaniu straconego czasu* jest jednym z tych wydarzeń powieści, które w najmocniejszy, najbardziej wyrazisty sposób pokazują zmierzch starego europejskiego porządku. Miejsce wybitnej artystki naznaczonej etosem, służącej sztuce, niedostępnej, będącej symbolem kunsztu i otoczonej szczególnym, niemal religijnym kultem zajmuje młoda aktorka, która swoją karierę zawdzięcza romansom oraz poniżającym kompromisom, zaś teatr traktuje jako narzędzie służące do osiągnięcia sławy. Należy jednak równocześnie zauważyć, że trudno na podstawie relacji narratora ocenić rzeczywisty talent Racheli. Na jego sąd o jej warsztacie wpływ mają wydarzenia pozartystyczne: mężczyzna poznał ją – jako nastolatek – podczas swoich pierwszych wizyt w domu publicznym. Debiutowała wśród szyderstw arystokracji, by stać się następnie jej ulubienicą. Początki kariery Bermy wydają się natomiast niewinne, otoczone aurą cudowności, ponieważ, oddalone w czasie, należą do porządku legendy, mitu.

Proust, tworząc – rozpisany na kilka tomów, ewoluujący – portret Bermy podkreśla nie tylko znaczenie teatru (który w całej jego powieści odgrywa – na wielu poziomach – bardzo ważną rolę), lecz także składa hołd *Fedrze* Racina. Można zaryzykować stwierdzenie, że protagonistka tragedii staje się jedną z bohaterek powieści; słabnąc, Berma coraz bardziej upodabnia się do swojej roli: w ostatnim poświęconym jej epizodzie narrator – świadomie i manifestacyjnie – nazywa aktorkę Fedrą. Jej ciało zaczyna przypominać marmur. Nie jest to przypadkowa „metamorfoza": gesty Bermy grającej w dramacie Racina porównuje pisarz Bergotte do pozy bogini Kory wyrzeźbionej w marmurach archaicznego Erechtejonu. Zestawienie to świadczy o sposobie odczytywania dramatu Racina w drugiej połowie XIX wieku. Wielki wpływ na jego kształt miały odkrycia archeologiczne dokonane w latach siedemdziesiątych przez Schliemanna. W 1870 roku odkrył on ruiny Troi, zaś w 1874 roku odkopał ślady Myken. Efektem tego było rozpoczęcie wykopalisk na Krecie będącej mitolo-

giczną siedzibą króla Minosa, ojca Fedry oraz Ariadny[43]. Odkrycia archeologiczne zainspirowały również legendarny występ Bernhardt: aktorka kazała przygotować dla siebie tron wzorowany na obiektach odkopanych w Mykenach[44].

Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej na Uniwerystecie Jagiellońskim pod opieką naukową prof. dra hab. Włodzimierza Szturca.

Streszczenie

Berma, bohaterka *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, aktorka, wybitna odtwórczyni roli Fedry, jest jedną najbardziej niejednoznacznych postaci w uniwersum wykreowanym przez francuskiego pisarza. Postać artystki została zainspirowana między innymi osobą Sary Bernhardt, która swoje największe sukcesy zawdzięcza tytułowej roli w *Fedrze* Racina. Autor poniższej pracy tworzy portret artystki oraz analizuje jej wpływ na proces inicjacji narratora powieści w świat koterii i salonów, a także jej rolę w odkrywaniu artystycznego powołania przez bohatera. Fryzeł śledzi genezę postaci, odwołując się do źródeł opisujących i interpretujących rękopisy i notatki Prousta, a także cytując i komentując doniesienia prasowe dotyczące roli Sary Bernhardt. Następnie koncentruje się na trzech dużych epizodach (znajdujących się we *W cieniu zakwitających dziewcząt,* we *W stronę Guermantes*oraz *W czasie odnalezionym*), które Proust poświęcił postaci Bermy. W ten sposób obserwuje ewolucję postaci Bermy oraz rozwój wrażliwości i światopoglądu narratora. W finale pracy krótko opisuje tendencje naznaczające odczytania dramatu Racina w drugiej połowie XIX wieku.

Summary

La Berma, the heroine of "In Search of Lost Time" by Marcel Proust is an actress who is known for her brilliant performance as Phaedra. She is one of the most ambiguous characters in the universe created by the French writer. One of the persons this figure was modelled on was Sarah Bernhardt, who owes one of her most spectacular successes to the title role in Racine's "Phaedra". The purpose of this work is to create a portrait of La Berma and to analyze her impact on the process of the narrator's initiation into the world of coteries. The author traces the origins of the character, referring to the sources which describes and interprets Proust's manuscripts and notes. He also comments on press reports concerning the performance of Sarah Bernhardt. Then he focuses on three major episodes of the novel that present La Berma. In this way, he analyses the actress' evolution aswell as the development of narrator's worldview. Finally, he briefly describes the trends concerning the reception of the Racine's tragedy in the second half of the nineteenth century.

Tomasz Fryzeł – student Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Studiował na Université Paris Sorbonne. Współpracuje z czasopismem teatralnym „Didaskalia".

[43] A. Chevalier, *Phèdre*, w: *Dictionnaire Marcel Proust,* dz. cyt., s. 759–762.
[44] Tamże.

Michał Krzysztof Dudek

DRAMAT W STANIE WYJĄTKOWYM. *KRÓLEWNA ORLICA. MISTERIUM-JASEŁKA* TADEUSZA MICIŃSKIEGO

Za inspirację metodologiczną serdeczne podziękowania dla mgr. Piotra Sadzika z Uniwersytetu Warszawskiego

„Najważniejszy jest afisz"

Królewna Orlica to dramat szczególny nie tylko jako literacki fenomen, za który w literaturze przedmiotu uchodzi cała twórczość Tadeusza Micińskiego, lecz także ze względu na okoliczności swojego powstania. Pisany w latach 1915–1917 w Rosji[1] stanowi dokument – żywcem grzebanej w okopach I wojny światowej – formacji kulturowej nazywanej wiekiem XIX. Wielka wojna, przez którą „uwydatnia się" świat ciągłego kwestionowania prawa i wartości, zmierzchających bożyszcz i salonów, podejrzanej gramatyki i degradacji porządków, nie jest tylko tłem dla wydarzeń *Królewny*, ale stanowi też kwestię ulegającą daleko idącej problematyzacji. Kategoria wojny implikującej bez-prawie, właściwe stanowi wyjątkowemu, poddawana była przez Micińskiego wiwisekcji już we wcześniejszych tekstach autora. Za przykład niech posłuży wojna bałkańska 1912 roku, z której autor był korespondentem czasopisma „Świat"[2], zaś wyniesione z niej doświadczenia wykorzystał między innymi w infernalnej przepowiedni maharadży Gospara w *Xiędzu Fauście*[3].

Problematyka stanu wyjątkowego wymaga rozpatrzenia przez pryzmat teologii politycznej i filozofii prawa, które to w kontekście *Królewny* Micińskiego stanowią podstawę opisu jeszcze jednej kwestii – postaci króla. Osobą bowiem skupiającą w sobie jak w soczewce barokowych mikroskopów i teleskopów zrujnowany obraz świata nie jest w dramacie tytułowa Orlica, ale książę Ramułt – odziany w kostium króla Wyporka na jasełkowej scenie. Kostium ten nabiera koronnego znaczenia w optyce przywoływanej przez Waltera Benjamina wobec *Trauerspielu* teorii suwe-

[1] Zob. ustalenia Teresy Wróblewskiej dotyczące czasu powstania *Królewny Orlicy*, w: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, oprac. T. Wróblewska, t. 4, Kraków 1984, s. 151. Więcej na temat odmian tekstu, jego domniemanej przynależności do większego cyklu dramatycznego, różnych redakcji tych samych fragmentów zob. tamże, s. 121–168. Wszystkie cytaty z *Królewny Orlicy* pochodzą z tego wydania, oznacza się je skrótem wg wzoru: (KO, nr strony).

[2] Zob. E. Flis-Czerniak, *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008, s. 196.

[3] Zob. T. Miciński, *Xiądz Faust*, Kraków 1913, s. 334.

renności[4]. Skonfrontowanie spojrzenia Benjamina na niemiecki dramat barokowy z utworem Micińskiego nie jest w tym wypadku podyktowane potrzebą poszukiwania wpływów, zapożyczeń i wzajemnych zależności, lecz wynika z uchwycenia wspólnej obu autorom intuicji dotyczącej postrzegania wyżej wymienionych kwestii, za których krystalizację można nie bez ryzyka uznać właśnie *Królewnę Orlicę*.

Nie mniej istotny dla poetyki tego utworu jawi się zespół znacząco powiązanych ze sobą kategorii wykazujących szczególne pokrewieństwo z symptomatycznym dla epoki doświadczeniem melancholii. Nie tylko kwestie nierozstrzygalności, żałoby, braku czy nicości („nic" rozumiane jako kategoria ontologiczna), lecz także alegorii, emblematu, demaskacji, rozpadu, rozdrobnienia, enumeracji, mozaiki, ruiny, katastrofy, niezdecydowania, namysłu i satanizmu. Niejedna z nich wchodziła (w różnych kontekstach i różnie rozumiana) w zakres aparatów pojęciowych stosowanych przez naukowców zajmujących się twórczością Micińskiego, nigdy jednak kategorie te, w przeciwieństwie do choćby kabały[5], mitu reintegracji[6], *Konrada Wallenroda* Mickiewicza[7] czy psychologii głębi Junga[8], nie wystąpiły jako fundament (lub jego istotny składnik) w melancholijnej konstelacji naszkicowanej tutaj pod kątem *Źródła dramatu żałobnego w Niemczech*. Zderzenie *Królewny Orlicy* z zainaugurowanymi wyżej kręgami problemów ma na celu nie tylko ustanowienie nowej perspektywy pozwalającej dopatrywać się w tekstach Micińskiego sensów nieoczywistych, lecz także przez pryzmat tak odczytanego dramatu inicjuje jeszcze jedno spojrzenie na wielką wojnę – jako na akt założycielski XX wieku. Jeśli wierzyć Walterowi Benjaminowi, swoją niedoszłą rozprawę habilitacyjną naszkicował w roku 1916[9], czyli powstawała ona dokładnie w tym samym czasie, co *Królewna Orlica. Misterium-jasełka* Tadeusza Micińskiego. Tożsamość postrzegania pewnych problemów, które przez jednego z nich opisywane były przy okazji analizy niemieckich dramatów barokowych, przez drugiego zaś wprzęgane w tworzywo artystyczne samego dramatu, jest znamienna.

Teatr-Świątynia

Dramaturgia Micińskiego to zespół tekstów pozornie niescenicznych. Feeryczne, fantazyjne, ale niemożliwe nieraz do zrealizowania didaskalia *Nocy*

[4] Zob. W. Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, oprac. A. Lipszyc, Warszawa 2013, s. 64.
[5] Zob. R. Stańczak, *Elementy Kabały w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Warszawa 2009.
[6] Zob. ogół tekstów Wojciecha Gutowskiego dotyczących Micińskiego, którego summą jest: W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*, Bydgoszcz 2002.
[7] Zob. E. Flis-Czerniak, *Syndrom Wallenroda…*, dz. cyt.
[8] Zob. J. Prokop, *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978.
[9] W. Benjamin, *Źródło…*, dz. cyt., s. 5.

rabinowej[10] albo mieniąca się istnie bizantyjskim przepychem wizja kompleksu pałacowo-świątynnego *Bazylissy Teofanu* dowodzą, na co zwróciła uwagę Elżbieta Rzewuska, że „[Miciński] jest przede wszystkim literatem (…) dyspozycje dla reżysera podobne do *Uwagi dla teatrów* wprowadził Miciński jeszcze tylko raz jeden, w ostatnim dramacie, w *Królewnie Orlicy*, gdzie wyznaczył teatrowi szczególne zadania[11]". Projekt teatralny Micińskiego w ogóle cechuje trudna do uchwycenia, bogata materia źródeł i inspiracji, wśród których centralną pozycję zajmuje pojęcie „misterium". Nie funkcjonuje ono w tym wypadku wyłącznie jako wskazówka dla genologii, lecz także jako kategoria antropologiczna sytuująca te dramaty w wymiarze doświadczenia religijnego. Sabina Brzozowska, pisząc o tym jako o jednej z podstawowych dominant twórczości Micińskiego, zauważa, że „misteryjność pojmuje on w sposób niezwykle uniwersalny i syntetyczny. (…) Miciński zdaje się sprawdzać, co dzieje się z jednostką i historią, wpisanymi w schematy działań parareligijnych czy wprost w strukturę misterium[12]". Swoją wizję teatru po raz pierwszy nakreślił w artykule o znamiennym tytule *Teatr-Świątynia*:

> Czy można budzić przez teatr? (…)
> Tak się objawiała dotąd na ziemi tylko świątynia. (…)
> [Obecnie] Teatr bawi – w teatrze zabija się parę godzin nudy – i tu szuka się łatwej miłostki. W tym pudle wielkim, gdzie oddycha się miazmatami i gorącem, sztuka coś opowiada, czymś drażni lub śmieszy, a czasem udaje zgryźliwą powagę; lecz oto kurtyna zapada i długi antrakt okazuje, że to wszystko są kpiny. (…)
> Potrzeba uczuć się arcykapłanem świątyni, umieć pielęgnować Znicz nie względami praktycznymi i tego, aby decorum w obrachunku rocznym było przed radcami miejskimi, lecz aby naród w teatrze duchem rosnął[13].

Widać jasno, że zgodnie z założeniami autora *Termopil polskich* jego dramaty w pełni urzeczywistnić mają się dopiero w przestrzeni scenicznej. Pozornie nieprzejmująca się warunkami realizacji sztuka o księciu Józefie Poniatowskim opatrzona jest wspomnianą już *Uwagą dla teatrów*[14]. Zawarte w niej wskazówki (podobnie jak w *Teatrze-Świątyni*) sytuują widowisko bliżej obrzędu, rytuału zanurzonego w porządku mitycznym, wobec którego „w narodzie duch ma rosnąć" niż międzyantraktowej kpiny, za jaką uważa Miciński współczesną mu

[10] Zob. T. Miciński, *Noc rabinowa*, w: T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, oprac. T. Wróblewska, t. 1, Kraków 1996, s. 74.
[11] E. Rzewuska, *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*, Wrocław 1977, s. 27.
[12] S. Brzozowska, *Człowiek i historia w dramatach Tadeusza Micińskiego*, Opole 2009, s. 13.
[13] T. Miciński, *Teatr-Świątynia*, w: *Myśl teatralna Młodej Polski*, wyb. I. Sławińska i S. Kruk, oprac. I. Sławińska i B. Frankowska, Warszawa 1966, s. 195–196.
[14] Zob. T. Miciński, *Uwaga dla teatrów*, w:, T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, oprac. T. Wróblewska, t. 3, Kraków 1980, t. 3, Kraków 1980, s. 7–8.

produkcję sceniczną. Misteryjna kondygnacyjność sceny, interioryzacja przestrzeni (nie miejsca, ale „stopnie wyżyn duchowych[15]"), przeniesienie akcentów ze słowa na gest, poprzez który gra aktorska staje się liturgią, z „kosztownego naturalizmu Stanisławskiego[16]" na „koncert światła i muzykę mroku[17]" każą patrzeć na dramaturgię Micińskiego przez pryzmat religijnej ceremonii. Wskazują także na to, że dla Micińskiego prawdziwą rewolucją w reorganizacji nie tylko przestrzeni sceny, lecz także relacji między twórczością artystyczną a życiem, były doświadczenia wyniesione z miasta-ogrodu Hellerau pod Dreznem, czemu dawał swój wyraz w entuzjastycznych artykułach pisanych w latach 1910–1913[18]. Takie postrzeganie teatru prowadzi do sytuacji, w której umowność rytuału apodyktycznie odrzuca iluzję autonomii wydarzeń dramatycznych. Liturgiczny gest prowadzi niejako do zburzenia „czwartej ściany". Nie kurtyna, ale „mrok" oddziela od siebie kolejne sceny lub akty *Termopil polskich* i *Królewny Orlicy*. Nie widzów, ale uczestników pragnie Miciński w „teatrze-świątyni", na którego koncepcję nie bez wpływu pozostawała tragedia attycka rozumiana poprzez *Narodziny tragedii* Nietzschego. „Publiczność widzów, jaką znamy, Grekom była nieznana: w ich teatrach (…) każdy mógł **pominąć wzrokiem** cały otaczający go świat kultury i w tym pełnym oglądzie wyobrażać sobie, że sam jest choreutą[19]". Nie tylko architektura, ale przede wszystkim religijny wymiar tragedii, której fundamentem był kult dionizyjski, prowadził do ekstatycznego zatracenia *principium individuationis*. „Teatr grecki powstaje z misteriów, czyli wtajemniczeń człowieka w głębiny i podziemia duszy (…) pośrodku amfiteatru stoi ołtarz[20]" – pisał Miciński. Nie sposób wyczerpać listy inspiracji, z których niejedną (choćby dramat indyjski, perski dramat żałobny – teazje[21], jak i średniowieczne misteria czy dramat barokowy[22]) autor *Kniazia Patiomkina* wymienia w przywoływanych tekstach jako historyczne egzemplifikacje własnego projektu teatralnego – propozycje, z których każdą uważał za inne urzeczywistnienie „teatru-świątyni".

---

[15] Tamże.
[16] Tamże.
[17] Tamże.
[18] Zob. T. Miciński, *Misterium zwiastowania*, „Tygodnik ilustrowany" 1913, nr 46, s. 907. Podaję za: J. Tynecki, *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1976, s. 189. Więcej o związkach Micińskiego z Hellerau zob. tamże, s. 186-197; I. Sławińska, *Miciński i Hellerau*, w: *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979, s. 303-324; E. Rzewuska, *O dramaturgii…*, dz. cyt., s. 24-26.
[19] F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, przeł. P. Pieniążek, w: F. Nietzsche, *Dzieła wszystkie*, red. B. Banasiak, t. 1a, Łódź 2012, s. 83.
[20] T. Miciński, *Teatr-Świątynia…*, dz. cyt., s. 195.
[21] Tamże, s. 195–196. O teazjach zob. P. Chelkowski, *Ta'zia*, http://www.iranicaonline.org/articles/tazia, dostęp 20.03.2016.
[22] Tamże.

Warto w kontekście wspomnianego fenomenu zaznaczyć, że twórczość Micińskiego podobnie jak teatr w teoriach Delacroze'a[23] aspirowała do tego, by odcisnąć swoje piętno na rzeczywistości społecznej, a podejmowana przez pisarza problematyka historyczna i narodowa to „historiozofia wkraczająca w misterium", w którego przestrzeni miała odbywać się inicjacja uczestników. Sabina Brzozowska zauważa jednak, że:

> Z pewnością nie można inicjacji utożsamić z pojęciem „misterium", jednakże w poetykę misteryjnego obrzędu nierzadko były wpisane nadzmysłowe formy poznania oraz sytuacje przejścia, np. konsekracje królów i kapłanów. Toteż wydaje się, że wydarzenie te traktować można jako rodzaje inicjacji – przekroczenia granic dotychczasowej podmiotowości poprzez spotęgowanie wzruszeń lub rytualną zmianę statusu[24].

Niemniej misteryjny obrzęd funkcjonował także jako literacka matryca, przez której pryzmat Miciński interpretował w swoich dramatach sytuacje graniczne, momenty przejścia. Czynił to nie tylko w wielkich narracjach historycznych, czemu dawał wyraz w *Bazylissie Teofanu* i *Termopilach polskich*, lecz także na przestrzeni ogarniętej wojennym chaosem ziemi niczyjej – między okopami I wojny światowej. W tym kontekście o rytualnych zmianach statusu i królewskiej konsekracji ma w *Królewnie Orlicy* do powiedzenia nad wyraz wiele.

„To ja, Wojna!"

Do pałacu księcia Ramułta najechało, uchodząc przed zawieruchą wojenną, „huk luda, kilkanaście dworów z dobytkiem (…) i służbą" (KO, 27). Arystokracja skupiła się w wiejskim salonie – nowych okopach św. Trójcy. Kapłani starego, obracanego w ruinę na polach Flandrii i w lasach Prus Wschodnich porządku świata zebrali się na swoim ostatnim zgromadzeniu ekumenicznym. Poręczyciele wiary i tradycji, prawa i moralności, języka i etykiety znaleźli się w sytuacji nieodwołalnego wydziedziczenia („Wszystkie wsie nam spalono!" (KO, 27)). Jawią się już tylko jako figury z wosku zamknięte w relikwiarzu polskości, we wspomnieniu zniweczonej hierarchii, w którym „przygrywa z dalszych pokojów posępna melodia *Pieśni odwiecznych* Karłowicza" (KO, 27), melodia przebrzmiała, urwana wraz z „hukiem bliskim" (KO, 28).

Nie tylko arystokracja jako żywy inwentarz tworzy izolowaną przestrzeń[25] tej – pozbawionej kompasu i steru frontowej arki Noego – z wyjątkowo podejrzanym kapitanem w osobie księcia. Przeszłość zastygła również w przedmiotach. „A cóż u łaskawego księcia dobrodzieja w domu?" (KO, 27) – pyta Ramuł-

[23] Zob. I. Sławińska, *Miciński i Hellerau…*, dz. cyt., s. 303–324.
[24] S. Brzozowska, *Człowiek i historia…*, dz. cyt., s. 123.
[25] O przestrzeni zamkniętej w *Królewnie Orlicy* zob. S. Brzozowska, *Człowiek i historia…*, dz. cyt., s. 165–167.

ta jeden z gości. Odpowiedź w tym kontekście zabrzmiałaby: „bezcenne zbiory obrazów i szabel, ksiąg i rękopisów… Tu jest manifest Kościuszki, księga magiczna Twardowskiego, portret króla Jana… rękopis Kopernika! (…) Stulecia zbierali (…) ojciec i dziad, i pradziad! (…) tam „Konstytucja 3 Maja" (…)" (KO, 53). Nagromadzenie tych artefaktów dawnej Polski przywodzi na myśl średniowieczny handel obwoźny szczebelkami z drabiny, która przyśniła się Jakubowi. Nie są to już bowiem relikwie, tylko rekwizyty. Zachowanie infrastruktury symbolicznej – właściwej dla rzeczywistości zbankrutowanej – pozwala postaciom zachować złudzenie jednostajności biegu historii, zaś wojnę uważać za przejściowe zakłócenie sukcesji faktów. Potrzeba bezpieczeństwa manifestuje się w chorobliwym trzymaniu się konwencji:

KSIĄDZ BENEDYKT
(*zażywa tabaki*)
Co ma wisieć, nie utonie! a że nadto wszyscy co dnia śpiewamy: „Kto się w opiekę odda Panu swemu" – tedy jesteśmy in quadam securitatae.
KSIĄŻĘ RAMUŁT
Tymczasem jeszcze jest bezpiecznie (KO, 28).

Rytualne zażycie tabaki, właściwe najpowszechniejszemu wyobrażeniu wiejskiego księdza z XIX wieku, nabiera w tym kontekście rangi gestu semantycznego, poprzez który stabilizuje się zdezaktualizowany obraz świata podobny już tylko starym oleodrukom. „Otóż istota procesu wyparcia, powie Freud, nie polega na tym, że zniesione zostaje wyobrażenie reprezentujące popęd, lecz że uniemożliwione zostaje jego uświadomienie"[26], a w dramacie uniemożliwione jest między innymi za pomocą „zagadania" i „zagestykulowania" chaosu. Jednym z zabiegów mających zaakcentować konwencjonalność planu realistycznego w *Królewnie Orlicy* jest językowa zależność występujących na nim szablonowych postaci od mechanizmu uporczywego przywoływania frazesów i cytowania, nie zawsze zręcznego wplatania w strukturę wypowiedzi elementów obcojęzycznych. Cytat jawi się jako ocalenie[27].

„Cudzysłowie" jako klisza warunkująca interpretację rzeczywistości objawia się także poprzez wzorce literackie – „no i jakoś udało mi się wejść inter arma – a jak mówi Wergili –„ (KO, 29). Resuscytacja zniweczonego języka, rozumianego w tym wypadku nie tylko jako mowa artykułowana, lecz także aparat zachowań, gestów i niedopowiedzeń, zostaje nierozerwalnie skojarzona z zachowaniem życia w najbardziej pierwotnym, biologicznym wymiarze. Ksiądz

[26] M. Drwięga, *Wszystko to dzieje się na innej scenie. Podmiotowość w psychoanalizie Jacques'a Lacana i kwestia odpowiedzialności oraz motywów działania*,
http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos10/texty/drwiega.htm, dostęp 24.03.2016.
[27] Zob. W. Benjamin, *Karl Kraus*, przeł. A. Lipszyc, w: „Literatura na Świecie", nr 5–6, 2011, s. 274.

Benedykt komentuje fakt, że wszyscy jeszcze żyją słowami „…estimationis!... Zasługa to niesłychanego taktu pani kasztelanowej (…)" (KO, 28). Takt to z perspektywy bohaterów dramatu strategia obronna, w której mocy leży zatrzymanie pocisków artyleryjskich przed zrujnowaniem pałacu księcia Ramułta, a wraz z nim „pieśni odwiecznej" – starego porządku. Mierzyć go można według Benjamina tylko miarą teologiczną: „[Takt] jest umiejętnością, która pozwala, nie ignorując stosunków społecznych, traktować je jako stosunki naturalne czy wręcz stosunki rajskie, a więc nie tylko do króla odnosić się tak, jakby urodził się z koroną na skroniach, lecz także do lokaja – jakby był Adamem w liberii[28]". W obliczu największego dotychczas konfliktu w dziejach świata gospodarze przygotowują jasełka, ukoronowanie wigilijnego wieczoru, który skupia w sobie wszystkie cementujące arystokratyczną wspólnotę wartości. Bóg, naród: „Dałby to Najwyższy. Więc jeśli sprawa Ojczyzny – nie śmiem nalegać" (KO 30), sztuka: „wspaniale gra ekscelencja Twardowski" (KO, 27) do momentu rozpoczęcia jasełkowego widowiska nie ulegają jawnej problematyzacji. Niemniej znalezienie się osób dramatu „na dnie faktu dokonanego[29]" odciska swoje piętno na wszystkich przywoływanych wyżej strategiach zachowania ginącej wykładni świata. Można ująć to słowami Wacława Berenta z *Oziminy*. Do pałacu baronostwa Niemanów – hermetycznej przestrzeni narodowego Hadesu[30] – dociera wieść, że wybuchła wojna rosyjsko-japońska: „a gdy usiadł, wydał się wszystkim zupełnie innym człowiekiem. Inaczej spoglądała na niego i służba (…)[31]". Rzeczywistość za sprawą pojedynczego, dźwięcznego zaklęcia – czarodziejskiego *Wajnà!*[32] – zostaje bezpowrotnie wykolejona. Jakości wpadają w nieokreśloną „inność", człowiek stał się „inny", ponieważ postrzeganie rzeczy zostało „prze-inaczone", ta „inność" zaś antycypuje ich zupełną „byłość", czyli ruinę form, które właśnie wzięto w nawias albo – niczym wypowiedzi bohaterów *Królewny Orlicy* – w cudzysłów. „Prze-inaczoną" infrastrukturę symboliczną, którą postacie w utworze desperacko próbują utrzymać przy życiu, niweczą bezpowrotnie jasełka – napisana przez Twardowskiego „dla małego grona groteskowa krytyka naszej słabości narodowej" (KO, 32).

Najczęstszym sposobem manifestowania się obecności wojny w *Królewnie Orlicy* są zjawiska akustyczne. Nie chodzi o doświadczenie katastrofy stematyzowane w wypowiedziach bohaterów, ale o **momenty przedziwnej teofanii, w których dochodzi do głosu i wywiera na rzeczywistość znaczący nacisk**

[28] W. Benjamin, *Karl Kraus…*, dz. cyt, s. 245.

[29] Sytuacja w *Królewnie Orlicy* do złudzenia przypomina pod wieloma względami pierwsze karty *Pornografii* Witolda Gombrowicza. Por. W. Gombrowicz, *Pornografia*, Kraków 2014, s. 7.

[30] Zob. zestawienie pałacu Niemana z pałacem Ramułta: S. Brzozowska, *Człowiek i historia…*, dz. cyt., s. 167.

[31] W. Berent, *Ozimina*, Warszawa 1911, s. 105.

[32] Tamże.

sama abstrakcja. „Huk bliski" w didaskaliach powoduje, że muzyka starego świata „milknie", niedługo później zaś „słychać daleki huk", na co znacząco reaguje książę Ramułt: „wilia nie przejdzie nam w cichym rozmodleniu, jak zwykle. Wisi nad nami Apokaliptyczna chmura. Przeczytaj mi, księże, psalmy (…)" (KO, 31). Fragment, w którym Wojna jako osoba dramatu zjawia się na jasełkowej scenie, poprzedzona jest zaklęciem i zawołaniem Wesołka: „hocus – pocus – fokus – krokus – Amen. Słuchajcie! co za potworne uderzenie!" (KO, 44), po czym „trzykroć uderza młotem" (KO, 44). Zanim jednak przybędzie ona we własnej osobie jako *deus ex machina*, zaanonsowana zostaje przez Głos za sceną: **„To ja, Wojna!"** (KO, 44). Jasełka pozornie „podniesione do istnego misterium" w *Sprawie II* wciąż noszą na sobie piętno konsekwentnie przywoływanego w didaskaliach „huku bitwy" (KO, 54). Bitwy jednak w dramacie nie ma, wojna bowiem w *Królewnie Orlicy* objawia się jako skaza na kształcie rzeczy. Jeśli postacie zbyt wczują się w role dyktowane przez utracone dziedzictwo, nie omieszka ona do nich zadźwięczeć i przypomnieć o swojej (nie)obecności, wywołując tym samym reakcję obronną – choćby czytanie psalmów.

> Ta dialektyka znajduje swoje odzwierciedlenie w historii i etymologii słowa „symbol". Dla starożytnych Greków *sym-ballein* znaczyło „skupiać" bądź „złączać" (…). Tak oto pojęcie „symbolu" było tym, co przybliża i jednoczy ludzi. Znacząca jest w tym kontekście opozycja pomiędzy *sym-ballein* a *dia-ballein*, czyli „rozłączać", „rozdzielać", które stanowi źródłosłów dla „diabolicznego", „diabelskiego", esencji zła. Zła, które rozrywa osobowość jednostki na skonfliktowane ze sobą siły, zaś samą jednostkę odrywa od innych ludzi, co w efekcie ustawia ich wszystkich przeciwko kosmosowi. Jest to *chaos*, potęga entropii, która niszczy warunkujący życie porządek[33] [tłum. M. K. D.]

Pałac księcia Ramułta, nad którym wisi skaza nawiasowości i cudzysłowu (a „co ma wisieć, nie utonie"), w istocie jawi się jako Pandemonium. „Hell is empty and all the devils are here![34]" – chciałoby się zakrzyknąć za Shakespeare'em. Diabeł jako personifikacja nie tylko „ciemnych instynktów" (KO, 33), lecz także *dia-ballein*, objawia się na scenie świadom własnej omnipotencji, nazwany wszak przez Wesołka „zwycięzcą i tryumfatorem" (KO, 45).

Xięga prze-znaczeń i stan wyjątkowy

Miciński, zawiesiwszy nad światem dramatu „apokaliptyczną chmurę" wojny, która nie stanowi tylko tła wydarzeń, lecz także swoją (nie)obecnością wywiera na nie istotny wpływ, zgromadziwszy w pałacu księcia Ramułta poręczy-

[33] M. Csikszentmihalyi, E. Rochberg-Halton, *The meaning of things. Domestic symbols and the self*, Cambridge 1981, s. 40.
[34] W. Shakespeare, *The Tempest*, w: tegoż, *The Complete Works…*, dz. cyt., s. 4.

cieli porządku świata zamotanych w zaklinaniu chaosu, który zaklinaniu już się nie poddaje, ufundował jedynie solidny wybieg dla prawdziwej menażerii myśli i wyobraźni. Stanisław Brzozowski pisał w kontekście *Bazylissy Teofanu*, że „człowiek, który nie ma do rozporządzenia przynajmniej pół tuzina sfinksów, musi być ostatecznym nędzarzem (…). W porównaniu z takim całkiem już dorożkarskim zaprzęgiem Miciński jeździ jak jakiś magnat z apokalipsy[35]". A wybieg dla zaprzęgu sfinksów w *Królewnie Orlicy* zbudowany jest na matrycy stanu wyjątkowego. Współczesna refleksja filozoficzna na jego temat zainicjowana została między innymi przez Carla Schmitta, który w 1922 roku w swojej *Teologii politycznej* związał stan wyjątkowy z pojęciem suwerenności[36]. „Ten, kto decyduje o stanie wyjątkowym jest suwerenny" – pisał Schmitt[37]. Podczas omawiania figury suwerena w dramacie barokowym w *Źródle dramatu żałobnego w Niemczech* Benjamin zauważa, że podczas gdy nowoczesne pojęcie suwerenności zakłada, że książę sprawuje najwyższą władzę wykonawczą, pojęcie barokowe wyłania się z dyskusji o stanie wyjątkowym i jako najważniejszą funkcję księcia proklamuje wykluczenie tego stanu[38]. Niemniej samo pojęcie stanu wyjątkowego, którego aporetyczny i niejednoznaczny charakter wciąż pociąga za sobą nowe próby redefiniowania jego istoty, wiąże się z sytuacją zawieszenia prawa. Taka sytuacja jest paradoksalna, ponieważ prawo jako system językowej przemocy samo wypowiada swoje zawieszenie. W obrębie porządku prawnego zapisane musi być coś, co w swojej istocie jest wobec prawa zewnętrzne, bezprawne, ale nie w znaczeniu „złamania prawa", gdyż – znów paradoksalnie – przestępstwo mieści się w prawie jako przewidziane i podlegające określonym konsekwencjom działanie, a tym samym nie ma mocy zanegowania porządku samego w sobie (wyjątkiem jest według Benjamina prawo strajku[39]). W przypadku stanu wyjątkowego prawo zawiesza samo siebie, co jednak nie prowadzi do anarchii (stąd subtelne rozróżnienie pomiędzy stanem wyjątkowym a brakiem prawa), lecz „z punktu widzenia prawa porządek zostaje zachowany… nawet jeśli nie jest to porządek prawny"[40]. Stan wyjątkowy produkuje bowiem jurydyczną próżnię, przestrzeń swoistej anomii, której cechą dystynktywną jest „nierozróżnialność"[41]. Nierozróżnialny staje się choćby podział na władzę legislacyjną, sądowniczą i wykonawczą. Nie ma też możliwości odróżnienia tego,

[35] S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, Lwów 1910, s. 439.
[36] Zob. G. Agamben, *State of Exception*, przeł. K. Attell, Chicago 2005, s. 1. Wszystkie cytowane fragmenty z tego wydania na język polski tłum. – M. K. D.
[37] Zob. C. Schmitt, *Teologia polityczna i inne pisma,* wyb., oprac. i przeł. M. A. Cichocki, Kraków-Warszawa 2000, s. 33–37. Podaję za: W. Benjamin, *Źródło dramatu…*, dz. cyt., s. 64.
[38] Tamże.
[39] Zob. W. Benjamin, *Przyczynek do krytyki przemocy*, przeł. A. Lipszyc, „Kronos", nr 4, 2009, s. 36.
[40] Zob. G. Agamben, *State of Exception…*, dz. cyt., s. 33.
[41] Tamże, s. 6.

co jest prawne, co zaś jest bezprawiem, gdyż te kategorie zostały zawieszone razem z samym prawem.

W miejscu porządku prawnego jako forma sprawowania przemocy funkcjonuje w takim wypadku decyzja, czy szerzej – decyzyjność, nie tylko atrybuowana suwerenowi ze względu na boską legitymizację jego władzy, lecz także pozwalająca rozpoznać suwerena w stanie wyjątkowym właśnie jako suwerena. Wynika to z nie mniej aporetycznej teorii dwóch ciał króla, w myśl której „jakkolwiek jego tron góruje nad poddanymi i państwem, status suwerena mieści się w granicach świata stworzenia; suweren jest panem stworzeń, ale też sam stworzeniem pozostaje"[42]. Legitymacja boska pozwala jednemu z dwóch ciał króla stać ponad prawem i bezprawiem oraz daje mu do ręki decyzyjność jako narzędzie przemocy w stanie wyjątkowym, podczas gdy drugie z ciał wciąż jest podporządkowane anomii. Przestrzeń stanu wyjątkowego ujawnia przemoc czystą, „boską", opartą na poręczonej boską legitymizacją decyzji suwerena, nie zaś przemocy „mitycznej", ustanawiającej prawo i analogicznie poręczony porządek świata[43]. Krytyka przemocy Benjamina, na co zwraca uwagę Jacques Derrida, skupia się raczej na sposobach jej aplikowania niż na przemocy samej w sobie, gdyż ta, pozostając poza kategoriami sprawiedliwe/niesprawiedliwe, uzasadnione/nieuzasadnione, moralne/niemoralne, jest właściwa sytuacji stanu wyjątkowego[44]. Siła (bez)prawa jest ponad podziałami na legalne i nielegalne. Nie poruszając w tym kontekście problematycznej kwestii sprawiedliwości i jej relacji z prawem i przemocą (według Derridy sprawiedliwość jest doświadczeniem, którego człowiek nie ma możliwości doświadczyć[45]), trzeba pamiętać, że wyżej wymienione cechy stanu wyjątkowego są podstawowe, podane wybiórczo pod kątem dramatu Micińskiego i nie stanowią pełnego obrazu tego niezwykle złożonego z perspektywy filozofii prawa zjawiska.

Miciński suwerennie wprowadza do *Królewny Orlicy* stan wyjątkowy już od poetyckiego obrazu w didaskaliach pierwszej sceny: „za oknem wicher targa drzewami w parku" (KO, 27). Park, podobnie jak ogród, jest przestrzenią naturalnego chaosu poddanego przez człowieka przemocy porządkowania. Drzewa rosną tam, gdzie chciał tego lub pozwolił na to architekt krajobrazu. Analogicznie targa rezydentami pałacu księcia Ramułta jurydyczna próżnia, w której znalazł się „salon wiejski". Ramułt stwierdza wobec gości: „**Majątek nasz, jak wiecie, jest pośrodku dwóch armii** [wyróż. – M. K. D.]" (KO, 27). Jest to jedno z najważniejszych zdań całego dramatu, a waga implikowanych przez nie kontekstów ciąży nad interpretacją wszystkich postaci i wydarzeń nie mniej niż

[42] W. Benjamin, *Źródło dramatu…*, dz. cyt., s. 92.
[43] Zob. W. Benjamin, *Przyczynek do krytyki…*, dz. cyt., s. 41.
[44] J. Derrida, *The Force of Law. The „Mystical Foundation of Authority"*, w: tegoż, *The Acts of Religion*, New York-London, 2002, s. 234.
[45] Tamże, s. 244.

sama wojna. Znaczy ono, że relikwiarz XIX wieku znalazł się na ziemi niczyjej. „Mamy tu teraz Austriaków i Niemców, a będziemy mieli wkrótce Rosjan!" (KO, 27). Przestrzeń pomiędzy okopami wojny – pozycjami Państw Centralnych z jednej strony oraz Imperium Rosyjskiego z drugiej – jest skrajnym, choć nieformalnym przykładem stanu zawieszenia prawa ze strony obu walczących ze sobą zaborców, a więc – przestrzenią pierwotną, potencjalną. W zależności od tego, która ze stron uzyska przewagę (na początku dramatu są to Niemcy, pod koniec *Sprawy I* – Rosjanie), pałac pada ofiarą „boskiej" przemocy jednej z nich. „Major w jakiś sposób uzyskał odpis tekstu. Zagroził, że jeśli zmienimy słowo – każe podpalić dom" (KO, 32) – suwerennie zachowuje się major von Henne (trawestując przy tym słowa Chrystusa z kazania na górze), którego decyzja jest prawem. Suwerennie zachowują się Rosjanie, którzy wyręczają Niemców i sami nakazują podpalenie „salonu wiejskiego". „Dano wam trzy minuty na opuszczenie pałacu. Wszystko ma być spalone" (KO, 53). Wcześniej jednak, nim bez-prawie stanu wyjątkowego pochłonie izolujący się od niego pałac, daje o sobie znać „nierozróżnialność". Status ontyczny przestrzeni jest niepewny, zmienny, co widać w ciągłych metamorfozach przynależności i funkcji samego pałacu:

> KSIĄŻĘ RAMUŁT Zawsze idzie ta gra w Rouge et Noir… Dom zmienia się w lazaret lub w miejsce piorunowe dla tego czy innego sztabu. Wpadają strzelcy Piłsudskiego, potem Austriacy, potem Niemcy. Rozpoczynają wtedy znowu działa huczeć – Niemcy uchodzą, wpadają kozacy, czerkiesi, dragoni rosyjscy, artyleria generała Iwanowa lub Dmitriewa, i znów da capo – Niemcy, Austriacy, honwedzi, legioniści… (KO, 27)

Bohaterowie w analogiczny sposób nie są w stanie ustrzec się przed wszechogarniającym prze-znaczeniem, zatarciem granic pomiędzy pojęciami i wartościami. Stan wyjątkowy bowiem implikuje nie tylko wyżej opisywaną „nawiasowość", owo „cudzysłowie", lecz także związaną z nimi „tymczasowość" form. Dom został dosłownie wzięty w nawias dwóch armii, zaś bohaterowie mówią i działają ze świadomością, iż „jeden dobrze utrafiony dwudziestopudowy całus ze strony rosyjskiej zakończy z nimi" (KO, 28). Zostali bowiem wpisani w przestrzeń interwału między dźwiękami *Pieśni odwiecznych*. Choć „niesłychany takt pani kasztelanowej" oddala niebezpieczeństwo, to:

> GOŚĆ 3. (*zrywa się*) W tej chwili strzelą w ten pałac – ja oszaleję! (…)
> KSIĄDZ BENEDYKT (*zażywa tabaki*) Co ma wisieć, nie utonie! (…)
> KSIĄŻĘ RAMUŁT **Tymczasem** [wyróż. – M. K. D.] jeszcze jest bezpiecznie.
> GOŚĆ 3. Ale jak długo – hm – może sekunda? i pomyśleć, że może za chwilę będziemy –
> *W drzwiach staje ambasador Twardowski*

TWARDOWSKI ...kupą rozerwanych wnętrzności, serc i marzeń w rumowisku tego pałacu?...

Niczym książę Józef Poniatowski w *Termopilach polskich* bohaterowie mogą powiedzieć o sobie, że „stoją na granicy tego i tamtego świata”[46]. Nie są jeszcze do końca martwi, nie są już do końca żywi, są dosłownie nieumarli[47]. „Nierozróżnialność” stanu wyjątkowego rozchwiewa status postaci, niemniej jednak wpływa na przywoływane wcześniej zworniki pojęć. Ksiądz Benedykt nabija sztucer brewiarzem i strzela z niego do żołnierzy bez względu na mundur (KO, 29) – opozycja pomiędzy kategoriami *sacrum* i *profanum*, pomiędzy morderstwem a świętością, rozpada się jak domek z kart w obliczu nie tylko wojny, w której „deszcz rozpuścił wszelką miłość, wszelkie znaczenie”[48], lecz także stanu ziemi niczyjej, gdzie nikt nie ma legitymacji, żeby poręczyć sens historii, a fundamentem i zwornikiem rozchwianej rzeczywistości jest „nic”. W mocy pozostaje tylko prawo „pierwotne”: „każdy kto nie liczy się z prawami tej ziemi, jest jej hostis” (KO, 29). Zawieszenie prawa znacząco zbliża się do „zawieszenia etyki”[49] Kierkegaarda, zaś ksiądz Benedykt nieprzypadkowo mówi w tym kontekście, że „przyszły na niego bojaźń i drżenie” (KO, 31).

Bohaterowie, mimo wszystkich mechanizmów wyparcia, które uruchamiają, sami ujawniają beznadziejność własnego położenia. Dzieje się to już w samej materii języka: „To dzi-dzi-dziwne, że do-do- - -” (KO, 28) albo „A czy aby nie Ro-ro-ro, bo nas –”. Poza znamiennym jąkaniem postacie *Królewny Orlicy* posługują się wypowiedziami pełnymi pauz i domyślników, zaś często myśl jednego z mówiących dokańcza inna osoba. Język to równie niepewny, pokawałkowany i niekoherentny jak sama rzeczywistość stanu wyjątkowego.

„Wpływ złowieszczy miota Saturn, nocy tej”

Kiedy ksiądz Benedykt zwołuje gości w słowach „idźmy na te straszne jasełka” (KO, 32), plan realistyczny, podporządkowany widmom wojny, a także „nierozróżnialności” stanu wyjątkowego, usuwa się w cień jasełkowego widowiska. Konwencjonalna „zasłona podnosi się. Akcja teraz rozdziela się na realizm Sali, na groteskę jasełkową wież – i na głęboką wizyjność kondygnacji” (KO, 32). Czas tego „misterium w mitycznej szacie” (KO, 32) jest szczególnie

[46] T. Miciński, *Termopile polskie…*, dz. cyt., s. 20.

[47] O nieumarłych pojęciach zob. A. Marzec, *Drugie życie teorii, czyli myślenie (p)o końcu*, w: *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. T. Szostek, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2013, s. 154.

[48] M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Warszawa 1996, s. 170. Eksteins udowadnia istotną w tym kontekście tezę, że w obliczu doświadczenia frontowego „wojna stała się sprawą indywidualnych zdolności interpretacyjnych”. Zob. tamże, s. 239.

[49] Zob. S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Łódź 1972, s. 71.

waloryzowany. Akcja dzieje się bowiem w noc wigilijną. Ontyczna waloryzacja nocy w twórczości Micińskiego, a przede wszystkim – nocy wigilijnej, która – warto przypomnieć – stanowi ramę czasową powieści *Xiądz Faust*, znajduje motywację nie tylko w misteryjnym charakterze dramatu, lecz także w samej antropologii przesilenia. To czas, kiedy światłość zwycięża mrok, zaś wigilia uruchamia przy tym horyzont mesjański, tak desperacko pożądany przez bohaterów dramatu: „czekałem onego, który mnie wybawi od lęku i nawałnicy" (KO, 31). Noc stanowi także matrycę, poprzez którą Miciński z właściwym sobie teozoficznym zacięciem odczytuje relacje człowieka i wszechświata: „ramy nocy odkrywają czas i zespolenie dwóch kosmosów: mikrokosmosu oraz makrokosmosu. [Noc] wyraża się jako mistyczna „noc duszy" będąca specjalnym rodzajem poznania[50]". W innej jednak optyce – noc jest także przestrzenią głębokiego namysłu. Niedaleko wszak od właściwej dla sytuacji stanu wyjątkowego „nierozróżnialności" do „nierozstrzygalności". Pojęcie to jako kategorię leżącą u podstaw mistycznie waloryzowanej melancholii Wojciech Bałus analizuje na przykładzie *Medytującego Demokryta* Salvatora Rosy. Zupełnie jak figura w dziele włoskiego mistrza, książę Józef Poniatowski w *Termopilach polskich* i książę Ramułt/król Wyporek w *Królewnie Orlicy* – czemu poświęcony jest kolejny rozdział – naruszają strukturalną spójność utworu: „jest składnikiem, którego sens pozostaje w sposób niemożliwy do usunięcia dwuznaczny (…) zarówno skupia jak, i „wypromieniowuje" kompozycję (…). Jego postać można więc nazwać *nierozstrzygalnikiem*[51]". Warto jeszcze, podążając tropem Bałusa, sprecyzować, co to znaczy „nierozstrzygalny": „nierozstrzygalnym w danym systemie formalnym jest twierdzenie, które ze względu na odnośny system aksjomatów nie jest ani prawdziwe, ani fałszywe"[52]. System aksjomatów w dramacie został w poprzednim rozdziale zamknięty w granicach ontologicznej kategorii „niczego". Otóż historia u Micińskiego fundowana jest na nierozstrzygalności, to dzieje tkwiące w głębokim błądzeniu melancholika. Walter Benjamin, upatrując w melancholii jeden z podstawowych zworników wizji świata tkwiącej u podstaw dramatu barokowego, pisał, że „wszelka mądrość melancholika należy do głębi; (…) Natchnienia w darze od Matki-Ziemi wschodzą przed melancholikiem jak jutrzenka z głębi spędzonej na dumaniu nocy, wyłaniają się jak skarby z wnętrza ziemi[53]". Bez względu na to, czy poznanie ma charakter mistyczny, czy z perspektywy melancholijnej – kontemplacyjny (w przypadku Micińskiego te propozycje nie wykluczają się, ale zlewają w jedną

[50] J. Wróbel-Best, *Misteria czasu. Problematyka temporalna Tadeusza Micińskiego*, Kraków 2012, s. 62–63.

[51] W. Bałus, *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 49.

[52] V. Descombes, *Różnica*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, w: *Derridiana*, oprac. B. Banasiak, Kraków 1994, s. 74–75. Podaję za: tamże.

[53] W. Benjamin, *Źródło dramatu…*, dz. cyt., s. 195.

– misteryjną), noc jawi się jako szczególnie nacechowana przestrzeń odkrywania tajemnych sensów, które w świetle dnia pozostają zakryte pod płaszczem taktu i frazesów. Nie dziwi więc to, że jasełka demaskacji dzieją się podczas najdłuższej i najważniejszej z nocy – przesilenia zimowego, momentu narodzin mesjasza.

Jasełka w *Królewnie Orlicy* można opisać z perspektywy narratologicznej jako figurę *mise en abyme*, czyli „taką konstrukcję artystyczną, w której w ramy jednego tekstu literackiego wstawiono inny, wewnętrzny tekst w różny sposób związany z okalającą go strukturą”[54]. Paradoksalnie ta wewnętrzna konstrukcja w dramacie Micińskiego jest dominująca, zawłaszcza i wyjaśnia plan realistyczny, w którym się zawiera. Łączy się to z antropologicznym wymiarem *mise en abyme* jako figury wyjaśniającej (bądź wpływającej) na kształt dzieła artystycznego w sposób analogiczny do tego, jak na rzeczywistość pozatekstową wpływa pierwotny tekst literacki. Misterium-jasełka w *Królewnie Orlicy* mają tedy funkcję analogiczną do tej, jaką ma w założeniu autora mieć misteryjna realizacja sceniczna jego dramatów wobec uczestników teatralnej ceremonii. Według Lindy Hutcheon pojęcie to odnosi się również do „wyobrażonych w dziele przedmiotów, będących «alegoriami» struktury zewnętrznej”[55]. W przypadku *Królewny Orlicy* autor mnoży instancje *mise en abyme*, zacierając jednocześnie granice pomiędzy różnymi przestrzeniami wcześniej rozdzielonej sceny. W jasełkach o państwie króla Wyporka odegrane zostaną… jasełka na poprawę humoru władcy. *Sprawa II* rozgrywa się na planie misteryjnym w głębi sceny, choć przed jej rozpoczęciem pałac został podpalony. Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na najważniejsze założenia tego wielkiego spektaklu demaskacji, który Miciński tworzy na rusztowaniu jasełkowego widowiska:

> Na frontonie gwiazda Magów rozjarza się modrym blaskiem. Z boku jej wieże dwie: na Mariackiej Anioł gra na złotym rogu pobudkę, w drugiej, o stylu babilońsko-pruskim, Diabeł cofa wskazówkę zegaru w tył na to miejsce, gdzie napisano: Jaskiniowcy (…). Z jednej strony tron, z drugiej leżą olbrzymy w burych tonach, oświetleni niejasno – występuje to hełm gigantyczny, to wielki łeb (maska) (…). Wszystkie osoby traktowane winny być szkicowo, jedynie charakterystycznie, **jak figury w kartach** [wyróż. – M. K. D.] Np. Mistrz Ceremonii z olbrzymim pierogiem (…), Król w fioletach z balonikiem i koroną. (…) Na tle ogrodu błyska transparent, na którym widmowo wyrasta ni to Kraków, ni Warszawa (…). Oświetlenie jest żywiołem samodzielnym, jak słowo i muzyka. Dzięki zupełnej harmonii tych trojga – Słowo staje się Verbum, ciałem w wizji (KO, 33).

Pomijając widoczne reminiscencje doświadczeń z Hellerau, które sytuują spektakl w ramach misteryjnej ceremonii, nie można przemilczeć roli diabła,

[54] P. Pietrzak, *Opowiadanie w opowiadaniu. Mise en abyme i narratologia*, w: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Kraków 2004, s. 187.
[55] Tamże, s. 188.

który, uosabiając przywoływaną instancję *dia-ballein*, rozprzęga porządek symboliczny, cofając bohaterów w epokę pierwotności, nieustalonych praw i hierarchii, sferę nie tylko czystej przemocy, lecz także czystej potencjalności. Konflikt pomiędzy groteskowym, ale feudalnie przy tym, jak mogłoby się wydawać, uporządkowanym państwem króla Wyporka a chaotycznym czasem „jaskiniowców" jest pozorny. Bohaterowie *Królewny Orlicy* wrzuceni są w wyjęte z ram historii, sceniczne „nic". Tam – uwikłani w nieustający spektakl sztuczności, który wraz z własną ostentacyjną teatralnością zderza się z owym „niczym", zajmującym miejsce dawnych zworników pojęć, stają się przerysowani we własnej konwencjonalności jak postacie z jasełkowego widowiska, by w efekcie pęknąć jak bańka mydlana przekłuta diabelskim trójzębem. Jak pisze Elżbieta Rzewuska: „Bohaterowie *Królewny Orlicy* otrzymują od twórcy jeszcze inny (…) sposób egzystencji – istnienie «teatralne», konwencjonalne, celebrujące własną umowność"[56]. Nie są bowiem osobami dramatu mającymi stworzyć iluzję realności. Kreowane przez Micińskiego postacie są „szkicowe jak figury w kartach", bliskie alegoriom. Maska jawi się jako istotniejsza od tego, kto ją nosi. Nie bez powodu bliżej nieokreślony „wielki łeb" dookreśla się jako maskę – i to wziętą w nawias. Istotna gra, która zachodzi pomiędzy planem realistycznym a „groteskową krytyką słabości narodowych", tym „krzywym zwierciadłem historii"[57] w jasełkach krystalizuje się w melancholijnej postaci suwerena, księciu posępnym: „KSIĄŻĘ RAMUŁT (*budzi się*) A, prawda – ja mam grać tego zabawnego Wyporka! no no, co te kobiety zrobiły z moją powagą... Prędko, kostium! tak – balonik do ręki zamiast jabłka… Jestem gotów!" (KO, 32).

Przejście od pozornej, maskującej żałość wesołości Ramułta sprzed jasełek do narastającej, zwieńczonej obłędem melancholii ma miejsce na przestrzeni całego spektaklu. Król Wyporek skupia w sobie, niczym opisywana przez Benjamina instytucja „księcia posępnego" w dramacie żałobnym, zrujnowany obraz świata, mozaikę nieumarłych form. Uosabia on „przedstawienie dziejów jako widowiska żałości"[58]. Tak samo w Królewnie Orlicy „książę to paradygmat melancholika. Nic nie jest równie drastycznym pouczeniem o kruchości stworzenia jak to, że on sam tę kruchość uosabia"[59]. Benjamin przywołuje przy tym dwie epigramatyczne formuły Pascala: „gdzie berło, tam trwoga" i „żałośliwa Melancholia zazwyczaj w pałacach mieszka"[60], po czym stwierdza, że „obraz dworu niewiele różni się od obrazu piekła, wszak nazywanego miejscem wiecznej żałości"[61]. Istotnie – pałac księcia Ramułta przeobrażony w dwór króla

[56] E. Rzewuska, *O dramaturgii…*, dz. cyt., s. 85.
[57] Zob. S. Brzozowska, *Człowiek i historia…*, dz. cyt., s. 166.
[58] W. Benjamin, *Źródło dramatu…*, dz. cyt., s. 181.
[59] Tamże, s. 181.
[60] Tamże, s. 183.
[61] Tamże, s. 184.

Wyporka jawi się nie tylko jako odzwierciedlenie zrujnowanego w zawierusze wojennej świata w swojej materialności, lecz także abstrakcyjnych form organizujących stary porządek rzeczywistości. Poczucie straty rodzi bowiem żałobę, zaś odkryte pod podszewką rzeczy „nic, które boli"[62] – złośliwą melancholię, najbardziej uprzywilejowaną rezydentkę „wiejskiego salonu".

„Włóż, Królu, koronę – bo rozpoczyna się tu tragedyja!"

Jeżeli według teorii suwerenności najważniejszą funkcją księcia jest wykluczenie stanu wyjątkowego, książę Ramułt jawi się jako obraz słabości i rozpaczy. Didaskalia na początku dramatu ukazują go, kiedy „siedzi w fotelu, otulony pledem" (KO, 27), przypominając raczej niedołężnego starca niż dostojne zwieńczenie stworzenia. Niemniej jasełkowe widowisko nie rozpocznie się, dopóki nie zasiądzie na tronie: „no, zaczynajcie, siadam na tron!" (KO, 32). Decyzyjność suwerena kończy się jednak na tym jednym geście – zainaugurowania misterium demaskacji. Książę Ramułt jest w istocie panem i władcą, zwieńczeniem i uosobieniem rzeczywistości – wykolejonej i zrujnowanej. Król Wyporek mierzy się na swym tronie z referowanymi mu problemami państwa: „kosztem menażerii Smoków i Chimer" (KO, 34), a także „kosztem utrzymania klasztorów, gdzie żyją Cnoty i Nadzieje". Majaki są treścią jego myśli, sam jawi się wraz z całym dworem jako mozaika alegorii. Kanclerz „konstatuje i przypieczętowuje wierność deficytu", wszak nie może zadecydować o nim suweren. Książę posępny odzwierciedla „sposępniałą stolicę Zygmunt-Miasto" (KO, 33), która zaś jest przerysowanym obrazem Polski wraz z jej relikwiarzem w postaci „wiejskiego salonu". Uosobienie kruchości stworzenia rządzi państwem ruin: „wielkoludy trzymają resztki potrzaskanych maczug, postacie ich zdradzają srogie przygnębienie" (KO, 33). Jego „kraj wzdłuż i wszerz ogarnięty jest chmurami dymu i Wezuwiuszami ognia" (KO, 34). Nic dziwnego, że panuje w nim nieukrywana już pod kostiumem cudzysłowu żałoba:

> KANCLERZ Ciężka to, lecz dająca się powetować narodowa żałoba.
> KRÓL Jakże ta żałoba da się powetować?
> KANCLERZ Miałem na myśli zwyczaj od pradziadów istniejący w naszym Królestwie rozszerzać granice Państwa biciem w dzwony, bębny, fanfary, fortepiany i okaryny. (…) Biciem w dzwony, a w braku ich w klekotki i choćby w stare moździerze i brytfanny, rozniesiemy Chwałę naszą (…). (KO, 34)

Zaklinające powtórzenie zda się na nic. Nie w mocy króla Wyporka, którego imię znaczy niedonoszony płód zwierzęcy wydobyty z łona martwej samicy,

[62] Zob. F. Pessoa, *Księga niepokoju spisana przez Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*, przeł. M. Lipszyc, Warszawa 2013, s. 180.

zmienić ten stan rzeczy. Zwieńczenie stworzenia jest równie kalekie, co sama rzeczywistość. Nieustanna zmiana dokonuje się bowiem w obrębie stworzenia bez ingerencji koronowanej głowy, wciągając bezbronnego suwerena na scenę widowiska żałości. Sam suweren jawi się nie tylko jako największy z deficytów (strata zaś funkcjonuje jako przyczyna żałoby), lecz wchodzi także w rolę poręczyciela załamanego porządku świata w stanie wyjątkowym. W jego królestwie „do rozdania – nic!" (KO, 35) – jedyny zwornik pojęć i fundament sensu. Ofiarować może „pozłocistą szpadę", lecz ów atrybut dostojeństwa posłuży w domowym użytku za rożen (KO, 35). Funkcje i przynależność odpadły od właściwych im przedmiotów, są już one bowiem wyłącznie rekwizytami jasełkowego widowiska. Jako pozbawione wagi jawią się również królewskie słowa – „wszystkich synów Leluma i Poleli – obdarzam łaską mówienia (…)" (KO, 35), ponieważ monopol na nazywanie rzeczy ma diabeł, dezintegrujące porządek symboliczny *diaballein*, „pan, zwycięzca i tryumfator". Wykolejenie języka uwidocznia się w zachwianiu statusu nazw własnych: „było to o świcie – w południe – nad Niemnem – pod Trembowlą – w Mezo Laborez – nad rzeką Aa. – w dolinie B. – na płaskowzgórzu K. K. – milcz! – nie zamilknę!" (KO, 36) albo: „chleb K. K.[63]" (KO, 38). Słowa padają w pustkę, pustka wyziera spod powierzchni słów. Dopiero demaskacja jako całość jest przez Micińskiego postrzegana jako „Verbum – ciało w wizji".

Najbardziej czułe na dokonującą się wokół ruinę stworzenia jest oczywiście jego zwieńczenie. Z ust Ramułta-Wyporka padają najbardziej wnikliwe, choć niepozbawione teatralnego, romantycznego patosu, interpretacje wojny i stanu wyjątkowego fundujących paradygmat rzeczywistości *Królewny Orlicy*. Król funkcjonuje jak barometr, zaś jego słowa są równocześnie doskonałym autokomentarzem wypowiadającej je postaci, dogłębnie charakteryzującym istotę „księcia posępnego":

> KRÓL (…) Niebo jest jak krwawa plama. Wiatr wyje ponuro. Bydło ryczy z żałości. (…)
> LUD (…) A teraz Kajzer Wężów zbierał przez wiek ostatni wszystkie straszydła Piekieł, które w snach pijanych zbrodniarze wylęgają! (…)
> KRÓL Czemu ja to wszystko wiem za późno?
> MADEJ Cedziliście komary, a przepuściliście wielbłądy…
> KRÓL (…) O, gdybym miał jeszcze siłę skoczyć w zbroi dźwięczącej na mego Żar Ptaka – **czyżbym wzywał was, niedołężnych bohaterów, żyjących rentą swej sławy, lub was, świętych, karmiących się iluzją swego wczorajszego niedomyślenia?!...** [wyróż. – M. K. D.] (KO, 38–39)

W poddanym złowieszczemu wpływowi Saturna państwie, gdzie poddani kanonizowani są na pierniki św. Mikołaja („albowiem, co się tyczy spiernicze-

[63] Płaskowzgórz i chleb K. K. odnoszą się zapewne do przymiotnika „cesarsko-królewski", który po niemiecku brzmi: „kaiserlich-königlich", w skrócie właśnie: „K. K.". Chleb jako chleb od chleba cesarsko-królewskiego odróżnia przemoc nazywania przerysowana przez Micińskiego zgodnie z poetyką „strasznych jasełek".

nia, to już nie trzeba lepiej!" (KO, 35)), nawet „bydło ryczy z żałości", zaś posępność udziela się żywiołom. Dyspozytor decyzji w stanie wyjątkowym „wie wszystko za późno", jest tedy kompletnie pozbawiony możliwości odciśnięcia swojego piętna na biegu wydarzeń. Pozostaje mu wyłącznie melancholijna kontemplacja własnego niedołęstwa. Alegoryczna ociężałość i rozdrobnienie udziela się perspektywie Wyporka i niczym ilustracja szkolnej definicji hamletyzmu „cedzi komary, a przepuszcza wielbłądy". Wzorem Demokryta z dzieła Salvatora Rosy skupia i wypromieniowuje z siebie kompozycję utworu, ogół własności świata przedstawionego, wszak otaczają go „niedołężni bohaterowie, żyjący rentą swej sławy" i „święci karmiący się iluzją wczorajszego niedomyślenia". Królewna Orlica, która chce złożyć siebie w ofierze Kajzerowi Wężów, by ten oszczędził poddanych Wyporka, prowokuje króla do ujawnienia własnego deficytu heroizmu: „Nie słuchaj ich – to obłąkani. Życie wszystkim jest drogie". Okazuje się impotentem w obliczu istotnego zagrożenia. Nie jest w stanie znieść swojej antytezy w postaci Królewny, choć za chwilę – w obliczu straty córki – do głosu dochodzi rozpacz, nieokiełznana żałoba inicjująca schizofreniczny konflikt, *dia-ballein* w przestrzeni samej królewskiej jaźni:

KRÓL Wyrodne, złe dziecko! mnie chcesz opuścić starego?! (…)
Milcz, wyrodna córo! (…)
mój śnie! nie mój! jam nigdy nie myślał o Jutrzni tak boskiej!
Mego Boga córuchno – nie odchodź z nimi – to są demony!
nie słuchasz mnie! wyklinam ciebie! ty, skrzydlata! (KO, 41–42)

Ale króla nie słucha nikt, jego słowa nie mają mocy prze-zywania postaci i zdarzeń. Znajdując siebie „na dnie faktu dokonanego", decyduje się zejść za Królewną do podziemia. Warto przypomnieć tedy, że Królewna Orlica to nowy kostium znanej z innych utworów Micińskiego Wity. Ta *Vita Nuova*, dusza narodowa, alegoryczna Beatrycze[64], stanowi najważniejszą figurę mesjańską w menażerii sfinksów autora *Nietoty*. Zejście do podziemia znaczy tedy pogrzebanie żywcem Życia Nowego, które w *Królewnie Orlicy* nie kończy się misteryjnym przeobrażeniem i wzejściem w nowej formie, jak sugerowałby to schemat katabazy. Najważniejsze okazują się przy tym słowa komentarza padające z ust króla Wyporka: „ona stępuje w otchłań – **więc niechaj cały świat za nią runie!** [wyróż. – M. K. D.] (…) iść nie mam mocy – i nie wiem dokąd – i nie wiem, jak!..., a nakazać nikomu nie mam odwagi!" (KO, 43). Świat usytuowany w optyce ruiny otwiera się na kolejną instancję *mise en abyme* – „Jasełka, w które zmniejszone zostanie nieszczęście księcia" (KO, 44). W rumowisku ma miejsce przywoływana już teofania, gdzie Wojna jako „dama z brodą, srogiego wyglądu, z Herkulesowymi barami, chrząkająca, z głosem przepitym" (KO, 44) naka-

[64] Zob. E. Flis-Czerniak, *Syndrom Wallenroda…*, dz. cyt., s. 197.

zuje „otworzyć wrota dla tragedii" (KO, 44), zaś Wesołek, wszedłszy w rolę mistrza ceremonii, wzywa ją, by wzięła bohaterów w swe posiadanie i kazała „innym wystąpić w roli archaniołów i bydlątek" (KO, 44). Wtedy też zdemaskowany zostaje diabeł jako pan i władca rzeczywistości dramatu, król zaś zepchnięty w cień tragikomicznego widowiska wciąż mierzy się z własnym niezdecydowaniem i bezsilnością. Kiedy granice poszczególnych płaszczyzn sceny zostają zniesione w akcie porwania księżniczki Leny przez niemieckich oficerów, który stanowi powtórzenie jasełkowo-misteryjnego zejścia granej przez nią Królewny Orlicy do podziemia Kajzera Wężów, król nie odróżnia spektaklu od planu realistycznego, ponieważ samo rozróżnienie nie ma już racji bytu. Jasełka wyjaśniły rzeczywistość, rzeczywistość wkroczyła w misterium:

KRÓL (*do Miss Alicji*) „Czemu tak przekręcacie tekst… skąd się tu wzięli oficerowie? to przestaje być zabawą!"
MISS ALICJA Lena porwana! Zrozumiej, książę!
Książę Ramułt przeciera oczy, nie zdając sobie sprawy. (KO, 49)

W momencie, kiedy na scenie grają już tylko ambasador Twardowski jako Mag Twardowski oraz Własta jako Walgiera Burzana – polska Nike, książę Ramułt uświadamia sobie porwanie Leny, choć udaje się to dopiero po długich, teatralnie konwencjonalnych, poetyckich tyradach aktorskiej pary, podczas gdy dosłowne wyjaśnienie Alicji okazało się dla niego niezrozumiałe. Nic dziwnego, skoro zostało wypowiedziane w obcym języku. Właściwą mową Ramułta są bowiem ostentacyjne, pozornie beztreściowe tyrady Wyporka, pozbawione konwenansowego kostiumu, drobne składniki sensu, których zaczyna używać dopiero po stracie córki: „gdzie Lena?" (KO, 50) i „Boże!" (KO, 51) – to wszystko, co ma do powiedzenia suweren w obliczu tragedii. Żywioł spektaklu na powrót ubiera księcia w kostium słowami Twardowskiego: „*(po cichu)* Nie bądź tak tragicznym, książę! Tu musisz kichnąć, psujesz swą rolę!" (KO, 51). Prawdziwy jest on bowiem tylko w przebraniu, w masce, która okazuje się istotniejsza od tego, kto ją nosi: „kto mnie budzi do życia?! ja nie chcę! Orlica w letargu śpi u Kajzera wężów! za nią! za nią!" (KO, 53). Odgrywając swoją rolę posępnego księcia do końca, w sytuacji, kiedy granica pomiędzy grą a życiem została zniweczona, popada w obłęd. Określony eufemistycznie jako „półobłąkany" (KO, 53) staje przed faktem podpalenia pałacu przez Rosjan. Ruina stworzenia z jasełkowego widowiska przekroczyła krawędź sceny i wzięła w posiadanie cały „salon wiejski". Książę reaguje na to, wciąż pozostając w przestrzeni mitycznej, w pozahistorycznym, a przy tym jakże prawdziwym Zygmunt-Mieście: „Wychodźmy wszyscy z tego odwiecznego królestwa Krakusa i Wandy, Lelum i Polelum i bogini umarłej Słonecznej Żywii! Wychodźmy z tego przybytku cieniów! wychodźmy, nędzarze, dawni bohaterowie i rozgłośni – idźmy za Królewną Orlicą!" (KO, 54). Do końca „mówi z obłędem rosną-

cym czy też w uczuciu wielkości za nas wszystkich w tej tragedii!!!" (KO, 54). Książę posępny musi popaść w obłęd, taka jest bowiem jego rola:

> A tyran jeszcze w chwili własnej zagłady pozostaje figurą modelową. „Tedy choć ciało życie, on odchodzi od zmysłów, albowiem nie widzi już ani nie słyszy świata, co krząta się żywo wokół niego, a jedynie kłamstwa, które mu diabeł w mózgu rzeźbi i do ucha sączy, aż na koniec zaczyna szaleć i odchodzi w rozpaczy". Tak według Albertinusa wygląda kres melancholika[65].

Wraz z księciem „dwór cofa się w ciemny kąt" (KO, 50), zaś Burzana w słowach: „w ruinach króla dom" (KO, 50) nie tylko wyśpiewuje upadek suwerena razem z całym, zrujnowanym dziełem stworzenia, lecz także wchodzi w rolę alegoryka, stworzyła bowiem motto do emblematu.

„W ruinach króla dom!"

Jeśli postacie *Królewny Orlicy* szkicowane są „jak figury w kartach", nie jest to wyłącznie talia do gier, z której Miciński w *Termopilach polskich* czerpie znamienne określenie suwerena – króla Stanisława Augusta Poniatowskiego – jako „króla dzwonkowego polskiego"[66]. To także karty losu, albo raczej w kontekście obecnej w dramacie wizji dziejów: prze-znaczenia. W talii Tarota diabelska ręka podmieniła jednak posiadającą wiele twarzy figurę króla, kładąc na jej miejsce wizerunek głupca. Wesołek nie tylko pod wieloma względami przypomina króla Wyporka, lecz także wywiązuje się z obowiązków „mistrza ceremonii", arcykapłana demaskatorskich misterium-jasełek, wydziedziczając z tej roli oryginalnego mistrza. Jeżeli czytelnik dramatu wie, że pod maską króla Wyporka kryje się owinięty wcześniej pledem i zasiadający na fotelu zamiast na tronie książę Ramułt, to już roli Wesołka podejmuje się postać w dramacie niewystępująca poza przebraniem, bliżej nieokreślony „nauczyciel domowy" (KO, 32). Zza maski przeziera „nic". W chwili, kiedy Wyporek w melancholijno-żałobnej kontemplacji pada ofiarą własnej bezsilności, ster bierze w swoje ręce właśnie Wesołek. Dzieli z królem poczucie zbliżającego się obłędu, a także wzywa „zagrożonych w egzystencji" (KO, 34) poddanych Zygmunt-Miasta, by „pokazali księciu jego nieszczęście zmniejszone w Jasełka, a naszą nadzieję spotęgowaną w Misterium" (KO, 44). Pod teatralnymi rządami Wesołka „trzeba robić cośkolwiek, choćby, za przeproszeniem, najgłupszy teatr, aby nasz książę nie dostał Fijołka" (KO, 44). Demaskuje również suwerena, kiedy ten w obłędzie nakazuje ludowi iść za Orlicą: „tedy się zrobi po prostu wędrująca trupa z tego dworu" (KO, 44).

[65] W. Benjamin, *Źródło…*, dz. cyt., s. 184.
[66] Tadeusz Miciński, *Termopile polskie…*, dz. cyt., s. 40.

Tak sproblematyzowana, skomplikowana relacja pomiędzy Wyporkiem z bajki o krakowskim pierniku a Wesołkiem prowokuje do pytań: król czy błazen, zwieńczenie stworzenia, czy jego karykatura? Niczym w barokowym dramacie żałobnym suweren jawi się w *Królewnie Orlicy* jako emblemat upośledzonego stworzenia[67], do którego motto wyśpiewała Burzana. Jak stwierdza Benjamin: „pada on ofiarą dysproporcji między nieograniczoną hierarchiczną godnością, którą obdarza go Bóg, a stanem swojej człowieczej marności"[68]. Król Wyporek staje się niejako hipostazą nieustającego upadku i degeneracji świata, zaś historia jawi się jako ruina i ciągły rozpad form odzwierciedlony między innymi ruiną budowli (podpalenie pałacu). Niczym w filozofii genezyjskiej Słowackiego spetryfikowane formy muszą zostać porzucone i zniszczone na drodze rozwoju ducha: „widnokrąg Polski tu walczy z bizantyjską kopułą[69]" – powie Miciński w *Termopilach polskich*. Edward Boniecki zwraca uwagę, „że perspektywę metafizyczną obu poetów ogranicza schemat helleński, według którego genezę materialnej rzeczywistości tłumaczy się degradacją, upadkiem bytu"[70]. Czas cofnięty do miejsca, gdzie napisano „jaskiniowcy", przestaje funkcjonować jako sukcesja faktów. *Chronos* – fundujący pojęcie chronologii – ustępuje przed *kairos* – temporalnością rozumianą jako nieustająca potencjalność, która podobnie jak wszystkie wartości dramatu ma znaleźć swój wyraz dopiero w obrzędowym doświadczeniu realizacji scenicznej[71]. Choć, jak zauważa Wojciech Gutowski, „zniszczenie [u Micińskiego] nie wyraża jedynie buntu, ale jest jednocześnie zapowiedzią odbudowy[72]", to mieści się ona, podobnie jak lucyferyzm chrystusowy, reintegracja, Życie Nowe, przebóstwienie ducha w narodzie i wszelkie inne punkty dojścia rysujące się na horyzoncie mesjańskim, w sferze czystej potencjalności[73], przywoływanej już temporalności jako *kairos*, nie zaś następstwo zdarzeń. Jest to „wieczne teraz" sytuujące widowisko w wymiarze mitycznym. Królewna Orlica to mesjasz, który przychodzi, choć zjawić się nie może. Zakończenie *Sprawy II*, a zarazem całego dramatu, to mistyczna ekstaza

[67] W. Benjamin, *Źródło…*, dz. cyt., s. 71.

[68] Tamże, s. 72.

[69] T. Miciński, *Termopile polskie…*, dz. cyt., s. 67.

[70] E. Boniecki, *„Duch się we mnie wichrzy". Tadeusz Miciński wobec zagadki człowieka*, Warszawa 2000, s. 17.

[71] To proste rozróżnienie w kontekście swoistego horyzontu mesjańskiego, który w twórczości Micińskiego jest niewątpliwie obecny, nie rości sobie ambicji do choćby wyliczenia wszystkich obecnych w tych dramatach form temporalności. Zjawisko to przez pryzmat filozofii Bergsona szeroko analizuje Jolanta Wróbel-Best w studium: J. Wróbel-Best, *Misteria czasu…*, dz. cyt.

[72] W. Gutowski, *Wprowadzenie do Xięgi…*, dz. cyt., s. 301. Zob. tamże więcej o rozpadzie budowli jako symboli historiozoficznych, które kostnieją w alegorie, s. 303, także szerzej – o symbolice architektonicznej: s. 291–319.

[73] Zob. więcej na temat mesjańskości oraz mesjasza jako instancji wprowadzającej stan wyjątkowy i funkcjonującej w swoistym *anomos*: G. Agamben, *Czas, który zostaje*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009.

Jana: „Tam cały męczeński lud, jak w burzy lecący śnieg, rwie się na szczyty gór w siedmiopłomieniu gwiazd" (KO, 70). Nie wychodzi ona poza przestrzeń oczekiwania, reintegracja nie zachodzi – jest celem dążenia, którego nie osiągnie, jak hiperbola nie dotknie prostej, mimo ciągłego zbliżania się. Nie ma w dramacie zmartwychwstania Królewny. Nikt nie zauważa jej ofiary, niektórzy tylko rejestrują kolejny, rozpaczliwy deficyt.

Dzieje w dramacie Micińskiego stają się teatrem, a w języku Benjamina – widowiskiem żałości, które demaskuje się przez ostentacyjne podkreślanie własnej teatralności. Jak przestępca, który zdradza się właśnie założeniem maski, tak alegoria demaskuje się poprzez własną arbitralność. Walter Benjamin pisał, że „w niej oczom patrzącego ukazuje się *facies hippocratica* historii jako zakrzepły, pierwotny pejzaż. Brak temu odwzorowaniu (…) czegokolwiek ludzkiego"[74]. Właśnie dlatego postacie *Królewny Orlicy* zostają zdemaskowane dopiero w kostiumach, w maskach, na jasełkowej scenie. Spiętrzenie arbitralności słów i gestów, przebrań i zachowań doprowadza do implozji. To właśnie dla autora *Źródła dramatu żałobnego w Niemczech* jest istotą alegorii:

> Tak jak spadający koziołkują podczas spadania, tak też po drodze od jednej ilustracji sensu do drugiej intencja alegoryczna osunęłaby się we własną wywołującą zawrót głowy, bezdenną głębię, gdyby akurat w najbardziej skrajnej pośród tych ilustracji nie miała tak się odwrócić, że cały jej mrok, pycha i bezbożność nie wydają się już niczym innym jak tylko samooszustwem. (…) Bo akurat w wizjach niszczycielskiej furii, w których wszystko, co ziemskie, obraca się w rumowisko, odsłania się nie tyle ideał alegorycznego zapatrzenia w głąb, ile jego granica. Rozpaczliwa konfuzja Golgoty jako schemat alegorycznej figuracji (…). Przemijalność jest tu nie tyle oznaczona, przedstawiona alegorycznie, ile sama znaczy i ukazuje się jako alegoria. Jako alegoria zmartwychwstania. (…) Tak zostaje złamany szyfr tego, co najbardziej pokawałkowane, obumarłe, rozproszone. (…) Wszystko to rozsypuje się w pył od tego **jednego** zwrotu, wraz z którym alegoryczne zapatrzenie w głąb musi porzucić ostatnią fantasmagorię obiektywności, i – teraz całkowicie zdane na siebie – odnajduje się, nie igrając już w świecie rzeczy ziemskich, lecz okazując powagę wobec nieba ponad nim. To właśnie jest istota melancholijnego zapatrzenia w głąb: ostatnie przedmioty, które pozwalały mu jakoby najdoskonalej upewnić się o tym, co nikczemne, przeistaczają się w alegorie, te zaś wypełniają nicość, w której się ukazują, a zarazem owej nicości zaprzeczają – tak jak intencja, która na koniec nie trwa już wpatrzona wiernie w śmiertelne szczątki, lecz wiarołomnie przeskakuje ku zmartwychwstaniu[75].

Te słowa najlepiej chyba ilustrują sens „strasznych jasełek" w dramacie Tadeusza Micińskiego. Prawdziwy teatr trwa w najlepsze na płaszczyźnie pozornie realistycznej ramy kompozycyjnej dramatu, gdyż właśnie tam ma miejsce

[74] W. Benjamin, *Źródło*…, dz. cyt., s. 217.
[75] Tamże, s. 314–315.

najbardziej desperackie trzymanie się ról, masek i dawnych wartości. Sprzężenie zwrotne towarzyszące założeniu kostiumu podważa porządek rzeczy poza deskami jasełkowej sceny. Wszystko jest tylko groteskową, krwawą i desperacką próbą przedłużenia wygasającej melodii „pieśni odwiecznych". Ale właśnie poprzez wyciągnięcie z tego konsekwencji, doprowadzenie konwencjonalności do melancholijnej „granicy głębokiego namysłu" dostępuje się tego, co Benjamin określa mianem „zbawienia". Tylko przez autodemaskację alegorie „narodowego dziwadła" (KO, 45) mogą zmierzyć się z wszechogarniającą nicością i diabłem[76] – rozprzęgającym porządek symboliczny *dia-ballein*. W ten sposób kwestie form, stanu wyjątkowego, melancholii, figury suwerena i teatralności osiągają wspólny punkt krytyczny: w przesileniu i teatralnym rozegraniu historii wziętej w nawias totalnego *anomos* – właściwej stanowi wyjątkowemu nierozróżnialności i melancholijnej nierozstrzygalności, historii alegorycznie rozdrobnionej i zdemaskowanej, melancholijnie zapatrzonej w nicość, zrujnowanej, zwieńczonej postacią księcia posępnego. Stanisław Brzozowski zarzucał autorowi *Nietoty*, że bohaterowie jego dramatów cierpią na niedowład woli, a historia „jak gdyby gnije i wyziewami swymi upaja"[77]. Nie mógł powiedzieć w tym kontekście większego komplementu. Wyłącznie tak zmartwychwstać może Królewna Orlica, „jednym zwrotem, wraz z którym alegoryczne zapatrzenie w głąb musi porzucić ostatnią fantasmagorię obiektywności". Królewna, schodząc ze sceny, ma bowiem zmartwychwstać jako Życie Nowe dopiero w doświadczeniu teatralnym, wśród nie widzów spektaklu, ale uczestników misterium, w przestrzeni widowiska w pomyślanym przez Micińskiego „teatrze-świątyni". W taki oto sposób słowo ma stać się „Verbum – ciałem w wizji", zniweczyć „nic".

[76] Diabłem, który nie jest (warto zaznaczyć) tożsamy w tym wypadku z twórczą figurą Lucifera (albo Lucifera-Chrystusa), właściwą w dramacie choćby dla postawy Leny-Orlicy.

[77] Podaję za: E. Rzewuska, *O dramaturgii…*, dz. cyt., s. 37.

Streszczenie

Artykuł jest próbą nowego odczytania dramatu *Królewna Orlica. Misterium-jasełka* Tadeusza Micińskiego w kontekście teorii stanu wyjątkowego. Za podstawę metodologii posłużyło szkicowane w tym samym czasie przez Walera Benjamina *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech* przez wzgląd na nieprzypadkową zbieżność aparatu pojęciowego i zespołu problemów z kwestiami implikowanymi przez sam tekst dramatyczny. Zarysowuje tło historyczno- i teoretycznoliterackie. Jest próbą holistycznego spojrzenia na dramaturgię Micińskiego w kontekście misterium – religijnej ceremonii. Zawiera rozważania nad (nie)obecnością wojny w samym dramacie, dotyka już bezpośrednio teorii stanu wyjątkowego oraz wynikających z niego komplikacji. Tekst oscyluje wokół problematyki melancholii. Podejmuje także rozważania na temat kluczowej dla *Królewny Orlicy* teorii suwerenności, zaś ostatni. Do pewnego stopnia jest próbą rozstrzygnięcia, czy ze stanu totalnej anomii istnieje według Micińskiego jakiekolwiek wyjście.

Summary

The article is an attempt at a new interpretation of the drama „Princess Falcon. Mystery-Nativity Play" by Tadeusz Miciński by using the theory of the state of exception. The adopted methodology draws upon "The Origin of the German Tragic Drama" by Walter Benjamin. Both the drama and the theoretical work of the philosopher seem to touch on the same group of problems. The first chapter focuses on a theoretical and historical background. The second one is an attempt to describe Miciński's dramaturgy as a modern form of mystery play and his understanding of theatrical performance as a religious ceremony. The third chapter touches on the problem of presence/absence of war in the drama, while the fourth one speaks of the state of exception and all the complications it implies. The fifth chapter focuses on the meaning and the essence of melancholy in "Princess Falcon". In the sixth one Miciński's work is analyzed from the perspective of the theory of sovereignty – the key category for drama's interpretation. The last chapter considers allegoric categories and "messianity", and as such it tries to answer the question whether either Miciński or Benjamin may show any solution to the problem of absolute anomy.

Michał Krzysztof Dudek – studiuje filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim. Interesuje się historią i teorią literatury, a więc czytaniem książek, mówieniem o książkach i pisaniem o książkach. Najlepiej, jeśli pochodzą z przełomu XIX i XX wieku. W czasie wolnym czyta jeszcze więcej książek i komponuje, choć nikt o tym nie wie. Jest melomanem. W późnym dzieciństwie zaraził się twórczością Tadeusza Micińskiego i nic nie wskazuje na to, żeby stan ten miał ulec w przyszłości poprawie. Kolekcjonuje pierwodruki. Mieszka w Brwinowie, choć od zawsze jest umiarkowanym nomadą.

Konstancja Łazowa

DZIADOWSKIE *WNIEBOGŁOSY* – O ZNACZENIU POSTACI WĘDROWNEGO DZIADA W POWIEŚCI TDEUSZA NOWAKA

Dawniejsza problematyka nurtu wiejskiego – wykorzenienie chłopów z ich pierwotnej grupy społecznej – ustępuje pytaniom: „czy jesteśmy jeszcze chłopami, co to znaczy dzisiaj być chłopem, czym jest ta chłopskość, jaka jest jej wartość w dzisiejszej kulturze?”[1]. Takie pytania stawiają prozatorskie utwory Tadeusza Nowaka, a także powieści Wiesława Myśliwskiego oraz Edwarda Redlińskiego. Jednak bohaterowie *Wniebogłosów* – wędrowni śpiewacy – stanowią element kultury wiejskiej, choć nie należą bezpośrednio do stanu chłopskiego. Według Andrzeja Zawady „ludowość prozy autora *A jak królem, a jak katem będziesz* zawiera się w tym, że pisarz ten podejmuje się zrekonstruowania kultury ludowej jako systemu w całej jego złożoności i wielostronności, ze wszystkimi jego filozoficznymi i estetycznymi wartościami”[2]. Być może Nowak, szukając kultury zaginionej w burzliwych czasach, wraca do najbardziej pierwotnego z przekazów. Szukanie od nowa umożliwia tradycja ustna, która po przeżyciu wojny staje się jedyną wyrazicielką historycznych treści. Wrócić do pierwotności znaczy próbować opowiedzieć wojnę w sposób elementarny – dziadowskie pieśni zdają się realizować ten postulat najpełniej. Tadeusz Nowak wskazuje na brak rozróżnienia na kulturę niską i wysoką na początku swojej przedliterackiej świadomości. W tym miejscu pisarz dotyka także pierwotności słowa, które ujmuje odbiorcę, bez względu na środek przekazu i jego wyraziciela:

> gdy miałem czternaście lat, nie przeczytałem jeszcze ani jednej książki (…). Nie było mi to zresztą potrzebne. I bez tej wiedzy truchlałem ze strachu, kiedy w kościele zaczęto śpiewać pokutne psalmy albo gdy na weselu gorący jak stóg czerwcowego siana drużba stawał (…) biorąc się pod boki wyśpiewywał (…) Takie to było moje pierwsze i chyba najserdeczniejsze zetknięcie się z poezją. I tą pisaną przez ludzi wielkich i uczonych, i tą na podorędziu tworzoną przez zakochanych parobczańskich drużbów, rozochoconych weselników, wiejskich przygłupków wałęsających się po błoniach, podkościelnych dziadów i kalików, od których aż ułomnie było na odpuście. Te dwa źródła poezji nie różniły się dla mnie zupełnie. Jakoż poezja w owym czasie nie istniała dla mnie. Żyły jedynie w mojej pamięci owe przerażające i czułe słowa, które można i trzeba było wyśpiewać, aby ulżyć i wątrobie, i sercu[3].

---

[1] A. Zawada, *Gra w ludowe. Nurt chłopski w prozie współczesnej a kultura ludowa*, Warszawa 1983, s. 6–7.

[2] Tamże, s. 288.

[3] R. Sulima, *Tadeusz Nowak. Zarys twórczości*, Warszawa 1986, s. 6–7.

Jednym z elementów świata przedstawionego w literaturze nurtu chłopskiego była postać dziada wędrownego. W wypowiedzi autora *A jak królem, a jak katem będziesz* znajdujemy postać dziada jako jednego z twórców poezji. Dziady proszalne, wędrowcy i żebracy pojawiają się na kartach prawie każdej powieści Nowaka. Są jednym z elementów wiejskiego świata przedstawionego, gdzie pacierze kupuje się u „dziadów wszystkich, jacy się w mieście ostali"[4]. Stanowią także istotny element budowania porównań, metaforyki i metafizycznych sensów opowieści: „I wreszcie stanie się Kana Galilejska, jak powiadał przed wojną ślepiec chodzący od domu do domu"[5] lub: „Pomyślałem sobie, że tak pewnie czuje się chłop, któremu złodzieje wyprowadzili ze stajni jedyną szkapinę, kulas podkościelny, któremu podrostki ukradkiem zabrały protezę"[6].

Wcześniej oba motywy – wojna i dziad wędrowny – przewijały się w prozie Nowaka, jednak dopiero w *Wniebogłosach* pisarz postanowił nierozerwalnie je połączyć. W latach osiemdziesiątych powraca więc do ostatecznej próby rozliczenia z burzliwą przeszłością. Interesująca w kontekście niniejszych rozważań, przywołana powyżej powieść wydana w 1982 roku, prawie zamyka nurt literatury chłopskiej. Początkowo, jak wspominałam, nurt ten służył przede wszystkim próbie uporaniu się z chłopskością, z problemem migracji, określenia swojej przynależności. Była to literatura o sprawie chłopów. W powieści zamykającej dorobek prozatorski Nowaka mamy do czynienia z zupełnie inną sytuacją. Bohaterem nie jest wiejski parobek, próbujący uporać się z własną historią. Głównymi postaciami *Wniebogłosów* są dziadowie, a więc postacie należące do środowiska wiejskiego, lecz wyraźnie odseparowujące się od ludności pracującej na roli. W społeczności wiejskiej pełnili funkcję pośrednią, zawsze będąc osobami z zewnątrz, czasem nawet „nie z tego świata", jak nazywa ich Piotr Grochowski w swojej pracy *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*. Postać dziada można rozpatrywać w kategorii obcego, kogoś posiadającego funkcję sprawczą, mogącą nadać sprawom ważnym dla chłopstwa inny bieg. Tak dzieje się w *Konopielce*, gdzie Redliński posłużył się wędrownym dziadem jako *deus ex machina*. Dziad stał się przekaźnikiem informacji o budowanej drodze – czymś niewyobrażalnym i nie istniejącym w systemie pojęć chłopa, przez co dla ludności stał się siłą odpowiedzialną za wydarzenie, niejako biorącą w niej udział[7].

Jednak u Nowaka dziad pełni ważniejszą rolę, ponieważ *Wniebogłosy* są nie tylko próbą opowiedzenia historii językiem śpiewających wędrowców, ale przede wszystkim jest to próba zrozumienia wojennego dramatu i powojennych przemian. Główny bohater, snując swą opowieść, będzie próbował z perspektywy czasu odnaleźć w niej własne miejsce, a być może nawet głębszy sens okru-

[4] T. Nowak, *Prorok*, Warszawa 1977, s. 193.
[5] Tamże, s. 12.
[6] Tamże, s. 200.
[7] E. Redliński, *Konopielka*, Warszawa 1979, s. 18.

cieństwa. Dlatego oddanie narracji dziadowi wydaje się kluczowe dla interpretacji doświadczeń wojennych w powieści Nowaka. Autor *A jak królem, a jak katem będziesz* często osadzał swoje powieści w przedwojennej przeszłości, łącząc je z motywem powrotu do krainy dzieciństwa, przez co jeszcze mocniej uwypuklał dramat doświadczenia wojny. Jednak zabieg wprowadzenia wędrownego dziada, co więcej, uczynienie go narratorem własnej, ale płynnie wpisującej się w główny nurt wydarzeń historii, wydają się szczególnie interesujące.

Status ontologiczny dziada jest skomplikowany. Grochowski w swej pracy wyróżnia wizerunki dziadów m.in. jako przybyszów z „tamtego świata", zmarłych, żebraków, obcych-wędrowców, obcych-odmieńców, pobożnych chrześcijan, czarowników i znachorów, a także jako próżniaków i oszustów[8]. Wyobrażenie dziada nie opiera się wyłącznie na antynomii mędrzec/oszust. Tajemnicze pojawienie się nieznajomego w wiosce oraz jego niejasne pochodzenie były dla chłopów powodem do doszukiwania się w nim nadprzyrodzonych umiejętności i magicznych atrybutów: „Ale jest i trzecia sprawa, zaczynajo tatko z przypiecy: niezwyczajny dziad do wioski przywendrował żebrać, widzieli wy? Jak on przeszed takie wody, błota? Na skrzydłach? Z nim trzeba pogadać"[9].

Postać dziada charakteryzuje się cechami żebraczymi oraz łączy się z profesją zawodowego śpiewaka wędrownego. Przede wszystkim żebracy i wędrowni śpiewacy nie należeli do ściśle zintegrowanej ludności chłopskiej. Przeciwnie, podkreślali swoją odrębność, a dziadowski fach stanowił cech zamknięty, do członkostwa w którym uprawniało dziadowskie pochodzenie. Trudno też określić, w jakiej pozycji w hierarchii społecznej sytuował się dziad wobec innych warstw. Odczuwa on dumę, wolność; ma także dostęp do ksiąg, potrafi pisać, wie więcej niż ludność wiejska i jest, jeśli chce, przekaźnikiem tych treści. Jednak stosunek chłopstwa do dziada wędrownego jest dwojaki. Z jednej strony odczuwa się wobec niego strach i respekt (obawa chłopów przed rzuceniem uroku w *Konopielce*), z drugiej natomiast pogarda dla biedaka bez domu, niepracującego na roli (parobek Kuba Socha z *Chłopów* Władysława Reymonta w społecznej hierarchii sytuuje siebie wyżej niż żebraków).

Tematyka wojny przeważa od początku istnienia twórczości wędrownych dziadów. Dziadek głównego bohatera *Wniebogłosów* najchętniej śpiewa pieśni „o wyprawie Warneńczyka, króla Jana spod Wiednia, Naczelnika bijącego się pod Racławicami"[10] (s. 219–220). Wiadomo jednak, że dziad nie śpiewał o wojnie z myślą, że tworzy kulturę, lecz z chęci zarobienia pieniędzy. Katia Michajłowa w historyczno-typologicznej charakterystyce epickiego śpiewającego dzia-

[8] Podział przytaczam za P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Toruń 2009, s. 19.

[9] E. Redliński, *Konopielka*, dz. cyt., s. 24.

[10] Ten oraz każdy kolejny cytat z powieści *Wniebogłosy* pochodzi z wydania: T. Nowak, *Wniebogłosy*, Kraków 1982.

da wędrownego u Słowian zachodnich wspomina o zawodzie, który miał polegać na żebraniu i żebraczym śpiewie[11]. Najwięcej informacji na tamat tego zjawiska, według folklorystki, znaleźć można w polskich przekazach[12]. Badaczka zwraca uwagę na mocny związek śpiewających dziadów z Kościołem poprzez miejsce występu, repertuar i niektóre spoczywające na nich obowiązki, takie jak odmawianie modlitw i śpiewanie religijnych pieśni w zamian za jałmużnę[13]. Odrębność dziada jest budowana nie tylko przez osoby z zewnątrz. Wśród żebraków panowała ściśle określona hierarchia – obierano nawet „króla" dziadów, którego miały cechować szczególne walory umysłowe. Ponadto obowiązywał podział rejonów żebrania, warunki przyjmowania do organizacji żebraczej[14], okresowe uroczystości i zabawy żebracze. Prowadzą one, według Michajłowej, do wniosku o zgrupowaniu się żebraków w Polsce w XV–XVIII wieku w organizacje o charakterze zamkniętym[15]. Te spostrzeżenia mogą stanowić wyjaśnienie dla zadziwiającego poczucia wyższości i odczuwanej dumy rodu, który w powieści Nowaka „z pokolenia na pokolenie chodził na żebry".

W swojej pracy Michajłowa wyodrębniła cechy śpiewającego dziada wędrownego, które pozwalają odróżnić go semantycznie od zwykłego żebraka. Jako całość cechy te określają także jego „**zwiększoną sakralność w porównaniu ze zwykłym żebrakiem**"[16] [podkr. oryg.]. Cechy te służą jako środki, dzięki którym łatwiej było otrzymać jałmużnę oraz uwiarygodnić nędzę. Te poczynania należy odczytywać w kategorii „idealizacji występu" Ervinga Goffmana, który zauważa, że „istnieje wiele grup, które z różnych powodów wolą zostać skromne i zachowywać się poniżej swego stanu, bogactwa, możliwości, duchowej siły czy godności własnej"[17]. Tak też dzieje się w przypadku bohaterów powieści Nowaka, ponieważ w odróżnieniu od miejscowego chłopstwa, potrafią czytać, nie muszą trudzić się uprawą roli, posiadają stosunkowo dużo pieniędzy.

Najważniejszym elementem dystynktywnym była ślepota – wrodzona lub udawana – w której odnaleźć można nawiązania do wyobrażeń mitologicznych. Jest także „oznaką nieznanego świata, zaświatów, śmierci. Odbieranie wzroku w niezwykły sposób jest interpretowane przez świadomość mitologiczną jako następstwo naruszenia przyjętych norm społecznych"[18]. Często ślepota była

[11] K. Michajłowa, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, przeł. H. Karpińska, Warszawa 2010, s. 62.
[12] Tamże.
[13] Tamże.
[14] Michajłowa zaznacza, że spora liczba członków żebraczych organizacji to śpiewające dziady wędrowne.
[15] Tamże, s. 62.
[16] Tamże, s. 113.
[17] E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa 2008, s. 68.
[18] K. Michajłowa, *Dziad...*, dz. cyt., s. 113.

udawana, co umożliwiało wzbudzenie litości w zgromadzonych ludziach: „Słyszysz mały – powiada dziad, weźże mię za rękę, a ja zamrużę oczy i będę niby to ślepy; w taki sposób baby się na wsi prędzej wzruszą, a jak się już wzruszą, to prędzej opatrzą”[19]. Pomyłka przy oślepieniu jednego z braci w *Wniebogłosach*, ale także celowość tego zabiegu, w ciekawy sposób demitologizują funkcję ślepoty.

Należy zwrócić uwagę także na inne środki służące kreowaniu wizerunku dziada, świadczące o jego odmienności, a nawet, jak zauważa Grochowski, będące sygnałem związków włóczęgi z „tamtym światem”[20]. Dziadowskie akcesoria można podzielić na te, które mają praktyczne zastosowanie – worki, torby, kij z jeżową skórą, bicz, miseczka na jałmużnę, oraz te, które wykorzystywane były, jak przypuszcza Grochowski, do kreowania wizerunku świadomie i z premedytacją. Służyły one podkreśleniu pobożności, wzbudzeniu zaufania i szacunku wśród wiejskiej ludności. Do takich przedmiotów należały: medaliki, szkaplerze, różańce oraz modlitewniki – zawsze noszone na wierzchu. Znajdują się tu także środki dziadowskiej charakteryzacji, których celem jest wzbudzenie litości, takie jak: połatane, brudne, niekompletne ubranie, długie, potargane włosy i broda. Elementy wizerunku stają się w powieści *Czemu dziad zawsze dziadem, choć mu wszyscy dają?* Ignacego Danielewskiego osnową autotematycznej przyśpiewki dziadowskiej: „Wystrojeni w odświętnym mundurze,/Łata tam na łacie i dziura na dziurze”[21]. Do niezbędnych elementów dziadowskiej praktyki zaliczało się eksponowanie kalectwa lub choroby. Podstawowym atrybutem były kule, należało także obnażać rany i ukazywać protezy i kikuty amputowanych rąk czy nóg[22]. Oczywiście najwyżej cenione było kalectwo rzeczywiste: „a kiedy Bóg dobry da dziadu kalectwo,/To najprzynośniejsze dziadowskie dziedzictwo”[23]. Niedołęstwo łatwo można było zmistyfikować: „Nie dał Pan Bóg rany czy kulawej nogi,/Toć na to są łaty z koszulki niebogi”[24]. Nowak animalizuje postać dziada, kiedy dziadek Pawła noszący długie płaty skóry z tekstami modlitw wygląda jak „jaźwiec lub jeż niosący na sobie zamiast jabłek słowo boże” (s. 44). Elementy teatralizacji widać u dziadów z powieści Nowaka – dziadek posługuje się fałszywymi protezami nóg, babka używa specjalnego bielma, by udawać ślepotę. Jedynie ślepota najmłodszego członka dziadowskiej rodziny jest autentyczna i wzbudza największą litość wśród ludności. Elementy

[19] A. Dygasiński, *Ucieszne przygody dziada Florka i chłopca Beldonka w drodze do Częstochowy*, Warszawa 1903, s. 23.
[20] P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i ich pieśniach*, Toruń 2009, s. 171.
[21] I. Danielewski, *Czemu dziad zawsze dziadem, choć mu wszyscy dają*, http://polona.pl/item/903185/2/, dostęp: 10 marca 2016, s. 10.
[22] P. Grochowski, *Dziady...*, dz. cyt., s. 171.
[23] I. Danielewski, *Czemu dziad...*, dz. cyt., s. 10.
[24] Tamże, s. 16.

świadczące o ułomności doskonale wpisują się w cechy udanego występu według teorii Goffmana:

> jeśli bowiem przedstawienie ma się udać, wykonawca musi stworzyć sytuację, która dla obserwatora z zewnątrz odpowiadać będzie stereotypowi skrajnej biedy. Socjolog nie znajdzie lepszych przykładów wyidealizowanych zachowań niż te, jakie dają nam obserwacje występów ulicznych żebraków. (…) Nie widuje się już przedstawienia, w którym półnagi człowiek dławi się brudną skórką chleba, bo jest zbyt słaby, by ją połknąć (…) i, pozornie nieświadom obserwującej go publiczności, usiłuje jeść. Rzadziej też widać „żebraka zawstydzonego", którego oczy pokornie błagają o to, o co delikatność nie pozwala mu prosić[25].

Z ciekawą sytuacją mamy także do czynienia w momencie przekroczenia progu domu, kiedy żebracy mogli pozbyć się męczących i ograniczających ich możliwości fizyczne atrybutów: „Dziadek jednym machnięciem nogi zrzucał z luźno zapiętych rzemieni protezę pod stół, wieszał na gwoździu wbitym nad oknem przepocony kapelusz i spluwając w dłonie siadał przy stole i odbijał korek butelki" (s. 22). Dom jest więc miejscem kulis[26], gdzie nie ma obawy przed wykryciem oszustwa przez obcych, jednak tu także odbywają się wyjątkowe przedstawienia. Należy zwrócić uwagę, że niezbędna jest tutaj ostrożność, by mistyfikacja nie wyszła na jaw: „Kiedy ma się pewność, że nikt nie patrzy, można sobie pozwolić na odprężenie"[27].

Goffman zwraca uwagę, że sceny przedstawiane przez żebraków były nazywane w rozmaity sposób:

> nazwy te – „wyłudzanie", „śpiewki", „sztuczki", „kantowanie", „picowanie", „bajcowanie" itd. – mogą nam służyć do opisu rozmaitych występów o różnym stopniu legalności i artyzmu. Jeżeli jednostka w trakcie występu ma zamiar wyrazić idealne wzorce, musi powstrzymać się przed działaniami z nimi niezgodnymi lub takie działania ukryć[28].

Z umowności tych scen doskonale zdają sobie także ich wykonawcy, bez ogródek nazywając je między sobą określeniami podobnymi do przytoczonych przez Goffmana. W opisie sprzeczek dziadowskie rekwizyty, którymi wygrażają sobie członkowie rodziny, nadają scenom groteskowy charakter: „dziadek, rozsierdzony jak kogut, próbował dosięgnąć babki drewnianą protezą, a babka trafić w twarz dziadka twardymi jak orzechy kauczukowymi bielmami" (s. 9). Przedmioty żebraczej mistyfikacji pojawiają się także w wypowiedziach samych dziadów:

[25] E. Goffman, *Człowiek...*, dz. cyt., s. 70.
[26] W swojej pracy Goffman dokonuje socjologicznego podziału przestrzeni na „scenę i kulisy".
[27] E. Goffman, *Człowiek...*, dz. cyt., s. 244.
[28] Tamże, s. 70–71.

> – A bo grzeszysz, przeklętniku. Już ci nie wystarcza, że ludzie patrzą z litością na twój kulas drewniany przypięty do zdrowej nogi, to jeszcze ślepiami przewracasz udając ślepego. Czasem, gdy siedzę po kościołem przy tobie i słyszę, jak miedziaki niby wiosenny deszcz kapią do twojej miski, a w moją ani jeden, mam ochotę wstać, zdzielić cię kosturem przez łeb. Odpiąć ci protezę i zepchnąć ze schodów. Niechbyś się turlał po nich, niechby ludziska zobaczyli, jakiś ty kaleka. A wtedy nie wyszedłbyś z ich pazurów żywy, choćbyś jak pies z dzwonkiem pędził w sad plebański, a nawet próbował się ukryć za wielkim ołtarzem. Dopadliby cię, kochasiu, dopadli (s. 22).

Michajłowa w swojej wyczerpującej pracy pisze, że w Polsce do niedawna na wielkich odpustach kościelnych lub w miejscach pielgrzymek można było spotkać dziadów w charakterystycznej odzieży i z tradycyjnymi atrybutami[29]. W XX wieku wędrowni śpiewacy często byli nieodłącznym elementem wiejskiego środowiska, poszerzali horyzonty chłopstwa o wieści ze świata, wiedzę o charakterze apokryficznym, a także o wizjonerskie przepowiednie.

Śpiewak Paweł nie jest typowym bohaterem nurtu literatury chłopskiej. Oddanie głosu postaci wędrownego śpiewaka, którego „dom z pokolenia na pokolenie chodził na żebry" (s. 5), wydaje się oryginalnym zabiegiem. Z drugiej strony dziad kulturowo był opowiadaczem historii, przekaźnikiem informacji, świadkiem wielkich wojen i nieszczęść, a więc zastosowanie figury wędrowca wydaje się tutaj oczywistym środkiem do opowiedzenia o doświadczeniach wojny i historii powojennej Polski. Postać żebraka bezwiednie wplątanego w nurt burzliwej historii stała się dla Nowaka niezbędnym elementem narracji i próby zmierzenia się z doświadczeniem wojny oraz opowiedzenia o nim.

Zestawienie prozatorskiego wyobrażenia postaci śpiewaka z rzeczywistymi podaniami wydaje się szczególnie ciekawe, kiedy złamane zostają reguły *sacrum* (dziad jako pośrednik), a wyobraźnia pisarza pozwala nam na wejście do codziennego świata wykonawców osobliwej profesji. Między tym, co święte, a tym, co codzienne (wyrażone przez Nowaka serią naturalistycznych opisów), zaobserwować można poetykę pieśni dziadowskiej. Mam tu na myśli szczególny sposób patrzenia na świat – często „spojrzenia" ślepca, który według najdawniejszych tradycji widzi więcej. To właśnie szczególny rodzaj wrażliwości, wyraźnie akcentujący granice dobra i zła, kształtowany przez całe dziadowskie pokolenia, stanowi o posłuchu dziada wśród chłopskiej ludności i jego wyjątkowym statusie.

Wykreowanie postaci żebraków wymusiło na Nowaku również określony wygląd zewnętrzny i rys psychiczny głównych bohaterów powieści. Opisane zostały fizyczne ułomności, brzydota, a także atrybuty żebraków, takie jak laska, podarta odzież, worki, protezy czy pieśni zapisane na płatach skóry. Warto bliżej przyjrzeć się symbolice przypisywanej ślepocie. Michajłowa wskazuje, że

[29] K. Michajłowa, *Dziad...*, dz. cyt. s. 62.

niewidomi porównywani byli do umarłych. Jednak ich śmierć odnosiła się do spraw ziemskich, co dawało im wiedzę o zaświatach. Byli postrzegani jako postacie na pograniczu światów życia i śmierci również dlatego, że mieli zdolność wpadania w ekstazę, czyli przenoszenia się w zaświaty i przemawiania boskim głosem. Wierzono, że ślepy dziad jest człowiekiem wybranym przez Boga, który powierzył mu specjalną misję. To przekonanie sprawiało, iż pomimo nędznego życia dziadów, ich funkcjonowanie na tle społeczności wiejskiej można określić jako dostatnie: „On sobie z torbami od wsi do wsi idzie,/Biedę z sobą nosi, a nie wie o biedzie"[30], „O sławetne dziadowskie rzemiosło!/Za krótki paciorek grosześ przyniosło"[31]. W chrześcijaństwie, jak zauważa badaczka, głoszono miłosierdzie wobec niewidomych, a ślepy traktowany był z szacunkiem jako „człowiek boży" i w rolniczej wspólnocie „tylko ślepiec miał prawo utrzymywać się z działalności duchowej"[32].

Często akcentowane jest także podobieństwo dziada do Chrystusa: „nie ma nad nim [dziadem] nikogo, tylko niebo. Jezus z nimi, bo jak zszedł na ziemię, to w dziadowskiej postawie, a co ludzie dziadowi czynią, to jakby samemu Panu Jezusowi"[33]. W powieści Nowaka również pojawiają się porównania wędrownego śpiewaka do umęczonego Chrystusa: „Co do jednej kostki palcami policzyli, że odróżnić by cię nie było można od Chrystusa idącego na golgotę" (s. 23). Przekonanie o misji, ale także fatalnym losie dziada widać, kiedy Paweł pyta matkę, dlaczego na ich stole wigilijnym jest talerzy tylko tyle, ilu członków rodziny:

> – Do dziadów nikt nie przyjdzie. Nawet taki sam dziad jak my.
> – A Chrystus przebrany za żebraka, a święci wędrujący od wsi do wsi w noc wigilijną, mamo?
> – Ty sam będziesz jak Chrystus, jak apostoł, gdy cię z torbami wyślemy pod kościół.(s. 11)

Ślepota jest także dla społeczności wiejskiej znakiem proroctwa, wiedzy i mądrości – dlatego niewidomi żebracy są szczególnie szczodrze obdarowywani:

> Patriarchalny chłop wierzył, że wiedza o teraźniejszości i przyszłości pochodzi w dużym stopniu z zaświatów. Ślepiec spełniał funkcję pośrednika w nabywaniu tej wiedzy. W prozie ludowej Słowian (podobnie jak i innych narodów) rozpowszechniony jest wątek ślepego wędrowca, który dzięki swej ślepocie dowiaduje się cennych tajemnic od duchów, zwierząt czy ptaków[34].

[30] I. Danielewski, *Czemu dziad...*, dz. cyt., s. 11.
[31] Tamże, s. 9.
[32] K. Michajłowa, *Dziad wędrowny...*, dz. cyt., s. 115.
[33] I. Danielewski, *Czemu dziad...*, dz. cyt., s. 11.
[34] K. Michajłowa, *Dziad wędrowny...*, dz. cyt., s. 114.

Jednak pomimo ślepoty, u Jędrka nie występują nadprzyrodzone zdolności, ponieważ nie jest to ślepota wrodzona, czyli nie pochodzi od Boga. Jego brat Paweł od urodzenia ma „świdrowaty wzrok" i, według planów babki, miał zostać oślepiony. To jego cechuje także szczególna wrażliwość w poznawaniu świata. Jego charakterystyka odpowiada temu, co pisze Michajłowa: „ślepota zakłada również skupienie na życiu wewnętrznym, szczególną aktywność duchową, wysoką etykę i bardzo rozwiniętą intuicję. Wiąże się także z niezwykłą pamięcią, która – jak wierzył nosiciel folkloru – została dana ślepcowi przez Boga"[35]. To Paweł wykazuje zdolności do składania pieśni. Jak wykazuje folklorystka, ślepota wiąże się także z muzyką, której zwykle przypisuje się boskie pochodzenie.

Bardzo często dziadowski śpiew był jedynym sposobem zarobku dla niewidomych, a „ślepota staje się wezwaniem do śpiewaczego zajęcia"[36]. Co ważne, w powieści, między innymi za sprawą celowego pozbawienia wzroku, mamy do czynienia z demitologizacją ślepoty: „Tylko, jak widzisz, Jędrkowi do tej pory, chociaż jest już sporym podrostkiem, to śpiewanie inne, wewnętrzne, nie wychodzi. Natomiast Pawełkowi wystarczy przymknąć świdrowate ślepia, żeby wyśpiewać wszystko. Ani chybi Bóg nas pokarał" (s. 31). Z ustaleń Michajłowej wynika, że praktyka przeznaczania niewidomych dzieci do dziadowskiego fachu rzeczywiście miała miejsce:

> W końcu XIX w. na Ukrainie dzieci, które urodziły się jako niewidome, były przez rodziców oddawane za pieniądze ślepym lirnikom (…) W literaturze przełomu XIX i XX w. również wśród Słowian południowych i wschodnich poświadczone są przypadki oślepiania dzieci po to, by zawodowo zajmowały się śpiewem dziadowskim[37].

Z przywołanych do tej pory ustaleń wynika, że specyficzne postrzeganie ślepego żebraka nie wynika tylko z litości, ale także z głęboko zakorzenionego przekonania, że jest on pośrednikiem pomiędzy tym, co ludzkie, a tym, co boskie. Jednak w powieści Nowaka sprawa jest bardziej skomplikowana. Starszy z braci, mimo braku ślepoty, jest tym, który ma wiedzę. To on lepiej rozumie świat zwierząt i nie dzieje się to tylko dzięki dziecięcej wyobraźni, lecz właśnie poprzez umiejętność „widzenia tego, co ukryte". Paweł od urodzenia ma „świdrowaty wzrok", dar układania i wykonywania pieśni. Wielokrotnie wypowiada pragnienie przejęcia ślepoty od młodszego brata. To nie tylko przejaw litości wobec kalekiego Jędrka, ale także zazdrość, że to brat zbiera więcej pieniędzy dlatego, że jest ślepy, a nie obdarzony pięknym głosem. Paweł czuje, że ślepota sprawiłaby, że jego dar składania pieśni byłby bardziej kompletny, a na pewno bardziej autentyczny. W przypadku młodszego brata dziadowska rola proroka

[35] Tamże.
[36] Tamże, s. 115.
[37] Tamże.

wydaje się niepełna, ponieważ jego ślepota, tak jak wspominałam, nie pochodzi od Boga i jest dziełem przypadku.

Istotne jest także przekonanie dziadów o zajmowaniu przez nich wysokiego miejsca w społecznej hierarchii. Członkowie dziadowskich rodzin bardzo często szczycą się swoim pochodzeniem i przekazywaniem dziadowskiego fachu z pokolenia na pokolenie. Tak dzieje się na przykład w powieści Danielewskiego *Czemu dziad zawsze dziadem, choć mu wszyscy dają*: „z dziadowskiego rodu od samego Krakowa gdzieś tam idzie przez dziesiąte pokolenie"[38]. Przedstawiciele żebraczego fachu wysoko oceniają też własne możliwości intelektualne na tle wiejskiego pospólstwa: „kto się w naszym stanie nie urodził, ten też nigdy naszego rozumu nie nabędzie, żeby i sto lat z torbami chodził"[39]. Zjawisko to potwierdzają ustalenia Michajłowej: „wśród Hucułów w Galicji zawód śpiewającego dziada wędrownego był szczególnym rodzajem zawodu rodzinnego, przekazywanego z pokolenia na pokolenie, łącznie z oślepianiem najstarszego syna"[40]. Z drugiej jednak strony dziadowskie pochodzenie jest przeznaczeniem, od którego nie sposób się uwolnić: „Ach, ty dziadowski cesarzu. Ty wszawy królu od odpustów. Widzisz, coś narobił? Kogoś mi tu sprowadził? Przecież to dziadowskie dzieci i dziadami zostaną, i takich samych dziadów jak my, jak oni spłodzą" (s. 29).

Osobliwi bohaterowie znajdują się na pograniczu sztuki oraz życia i dzięki temu następuje przekroczenie granic dziadowskiej kultury, a przede wszystkim poszerzenie sposobu mówienia o doświadczeniu wojny.W *Wniebogłosach* proza, za sprawą pieśni dziadowskiej i szczególnie lirycznych opisów, spotyka się z poezją. Kluczem do zrozumienia tego połączenia może być doświadczenie czasu historycznych przemian. Drewnowski tłumaczy, iż „poryw, jaki wywołało zderzenie współczesnego doświadczenia ze zgromadzoną przez wieki kulturą i mądrością ludową, nie może Nowak pomieścić w poezji. Twórczość Nowaka robi jeszcze bardziej oszałamiające wrażenie, gdyż tej chłopsko-poetyckiej wyobraźni na tę skalę nie stosowano jeszcze w dziedzinie prozy"[41]. Całość ta została dopełniona wykorzystaniem figury wędrownego dziada. Zestawienie różnych światów: mitycznych, codziennych, prozatorskich i lirycznych, poskutkowało nowatorskim sposobem wyrażenia doświadczenia humanistycznego.

[38] I. Danielewski, *Czemu dziad...*, dz. cyt., s. 18.
[39] Tamże, s. 8-9.
[40] K. Michajłowa, *Dziad wędrowny...*, dz. cyt., s. 115.
[41] T. Drewnowski, *Próba scalenia. Obiegi, wzorce, style*, Warszawa 1997, s. 278.

Streszczenie

Celem artykułu jest zestawienie etnologicznego wyobrażenia wędrownego dziada z figurą tej postaci w powieści *Wniebogłosy* Tadeusza Nowaka. Wędrowni żebracy, jeszcze w ubiegłym stuleciu, byli zjawiskiem typowym dla całego obszaru Słowiańszczyzny. Śpiewający dziad często był inspiracją oraz stałym elementem literackiego świata przedstawionego. Jednak powieść Nowaka na tle dokonań nurtu literatury chłopskiej w XX wieku jest wyjątkowym przykładem spisania losów dziadowskiej rodziny. W powieści spotykamy się z ukazaniem teatralizacji życia dziada oraz z mistyfikacjami, których dopuszczają się w przedstawiciele żebraczej profesji. Autor *Wniebogłosów* posłużył się postacią śpiewającego wędrowca, próbując za jego pomocą spojrzeć na burzliwą historię dwudziestego wieku z nowej, nieeksploatowanej dotąd, perspektywy. Rozważania oparte są na opracowaniach literaturoznawczych, folklorystycznych i socjologicznych.

Summary

The main aim of the present work is an attempt to compare ethnological representation of the wandering beggar with the figure in the Tadeusz Nowak's novel "Wniebogłosy". Wandering beggars were a common phenomenon in Slavic lands in the twentieth and at the turn of the former centuries.The singing vagabond many often was an inspiration for writers. However, the novel is distinguished by the way of creating a plot. The author was focused on presenting the eventful history of the 20th century thanks to the new perspective of the beggar. It was an original way to inscribe vagabond's experiences on the Post-Second World War discourse. The work is an analysis based on folkloristic, sociological and literary studies.

Konstancja Łazowa – studentka filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Do jej zainteresowań należy literatura XX wieku, w szczególności nurt prozy wiejskiej i jego relacje z autentyczną sztuką ludową.

Paulina Drozdowska

NORMY ŻYCIA SPOŁECZNEGO JAKO PRZESZKODA W DRODZE POROZUMIENIA DWOJGA. *SAMOTNOŚĆ PÓL BAWEŁNIANYCH* BERNARDA-MARIE KOLTÈSA W REŻ. RADOSŁAWA RYCHCICKA

miejsce gdzie jesteśmy autentyczni, szczerzy
i jak to się mówi „jesteśmy sobą".
Nie ma takiego miejsca i nie ma takiej przestrzeni,
zawsze dzieje się spektakl[1].

Radosław Rychcik

W eseju *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze* Victor Turner zauważa, że „nasze działanie w życiu nie jest bynajmniej prostą reakcją na bodźce[2]. „Działanie to odbywa się zawsze w ramach stwarzanych przez widowiska właściwe danej kulturze[3]". Jeśli więc na co dzień zmieniamy tylko role, które raz po raz odgrywamy, a życie codzienne i widowisko przeglądają się w sobie nawzajem, zgodnie z koncepcją antropologa o dramacie społecznym, to rozważmy, jak zagadnienie teatralności przedstawia się w spektaklu pt. *Samotność pól bawełnianych* Bernarda-Marie Koltèsa w reżyserii Radosława Rychcika (premiera 2009; wznowienie 2016 Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach). W moim przekonaniu przedstawienie o samotności i poszukiwaniu spełnienia w miłości, opiera swoją konstrukcję fabularną i formalną na założeniu teatralności ludzkich zachowań, tak jak ją rozumie Erving Goffman[4]. Być może właśnie dlatego porusza publiczność i krytyków na całym świecie. Podążając dalej za myślą Turnera, wprowadzamy przecież „w świat symboli i fikcji palące problemy naszej rzeczywistości" a widowisko teatralne stanowi najlepszy „metakomentarz", dla aktualnych bolączek społeczeństwa.

Dramat Koltèsa pt. *Samotność pól bawełnianych*, który Rychcik poddał dość wiernej adaptacji scenicznej[5], jest przykładem dialogu niemożliwego. Normy spo-

---

[1] Wywiad autorki z Radosławem Rychcikiem,30 września 2012.

[2] V. Turner, *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2005.

[3] Tamże, s. 462.

[4] E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2000.

[5] Artykuł zawiera fragmenty niepublikowanej pracy magisterskiej autorki pt. *Demaskacja teatralności życia społecznego w twórczości reżyserskiej Radosława Rychcika na przykładzie spekta-*

łeczne wymuszają na bohaterach określone zachowania, dlatego ich rozmowa nie może się „urzeczywistnić". Rozmówcy – Dealer i Klient – podają fałszywe motywy dla usprawiedliwienia swych działań, próbując tym samym ukryć swoje prawdziwe intencje. Dwaj obcy mężczyźni, niby to przypadkiem, spotykają się nocą w opustoszałym zaułku, „wpadają sobie w oko", są zainteresowani sobą seksualnie, ale okazuje się, że bardzo trudno im się do siebie zbliżyć. Oczywiście w grę wchodzi też kwestia uczuciowości, ale dialog, który prowadzą, paradoksalnie nie pozwala im „zawrzeć znajomości". Ich rozmowa polega na naprzemiennych, rozbudowanych monologach. Postacie spektaklu na siebie nie patrzą. Zarówno w spektaklu, jak i w tekście Koltèsa, Dealer przedstawia się jako sprzedawca, dąży do przeprowadzenia transakcji, którą zdaje się być coś więcej niż nagie ciało. Przemawia do Klienta językiem handlu i by go zdobyć, stosuje techniki perswazji[6]. Klient wzbrania się przed napastliwością Dealera, z początku udaje niewinność, ale nie przerywa przedziwnej rozmowy. Rychcik nadaje tempa akcji. Kwestiom wypowiadanym przez aktorów nieprzerwanie towarzyszy głośna muzyka wykonywana na żywo przez zespół The Natural Born Chillers w psychodelicznym połączeniu rock'n'rolla z elektro. Sytuacja Koltèsowego dealu na scenie Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach staje się walką na słowa, gesty i gombrowiczowskie miny. Aktorzy reagują swą cielesnością – nie tylko w chwili, kiedy zbliżają się do siebie tak blisko, by po serii rytualnych, godowych gestów zamknąć się w miłosnym uścisku, ale przede wszystkim w reakcji na każde prawie wypowiadane przez „przeciwnika" słowo. Przy ascetycznej scenografii ciężar spektaklu spoczywa na aktorach. Jednym ze środków artystycznego wyrazu, którym posługuje się Rychcik, jest histeria – przejawiająca się w błyskawicznym żonglowaniu skrajnymi emocjami. Poprzez igranie z teatralną konwencją reżyser poszukuje takiej formy ekspresji aktorskiej; języka teatralnego, którymi za pomocą ciała opowie o uczuciach. „Mam wrażenie, że o wiele prościej jest nam rozmawiać o wszelkiej seksualności, natomiast o naszej uczuciowości możemy tylko milczeć" – mówi reżyser w jednym z wywiadów[7]. Ta trudność wynika pewnie z samej natury ludzkiej, ale z pewnością jest potęgowana przez zachowania wymagane od jednostki przez kulturę, jak twierdzi Freud[8]. W spektaklu aktorzy przekraczają te normy, chcą wyswobodzić swe ciała z garniturów – symboli zakazów, które ich uwierają. Ścierają się ze sobą opozycje natury i kultury. Zachowania zgodne z normami są tu niejako pokazane ironicznie jak strój formalny,

klu pt. „Samotność pól bawełnianych Bernarda Marie-Koltèsa" napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Krzysztofa Pleśniarowicza (Uniwersytet Jagielloński 2013).

[6] Zob. tamże.

[7] Wywiad K. Sulej z R. Rychcikiem, *Odwrócony wzrok ukochanej*, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/1,96856,6214549,Odwrocony_wzrok_ukochanej.html?as=1&startsz=x, dostęp 10. 03. 2016.

[8] Z. Freud., *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 2002, s. 12.

który nie pasuje do klubu a nietrudno o takie skojarzenie, kiedy aktorzy na początku i na końcu spektaklu tańczą.

Radosław Rychcik jest przekonany o teatralności zachowań, czy to wśród ludzi – przed „publicznością", czy w samotności, kiedy pewne rytuały wykonujemy„przed sobą".Według reżysera nawet „płacz w poduszkę" w pustym pokoju jest performatywny; człowiek dramatyzuje swoje cierpienie, czyni je teatralnym, sam dla siebie staje się publicznością. Jej obecność, według Richarda Schechnera, jest przecież warunkiem, żeby *doing* stało się *acting*[9]. W spektaklu widz zostaje wciągnięty w prowokujące działania aktorów, choć nie zwracają się oni do niego w sposób bezpośredni za pomocą metatekstu. Mam wrażenie, że publiczność jest symbolicznym „ja", „pustym pokojem" i jednocześnie zaprzeczeniem, że on jest pusty; widzowie jako wyobrażenie przechodniów, niemych obserwatorów, którzy niekoniecznie zwracają uwagę na Dealera i Klienta, a jednak obligują ich do odgrywania ról społecznych. Aktorzy są cały czas zwróceni w stronę widowni, mimikę i gesty kierują do publiczności, reagują na nią – reżyser dopuszcza pewną dozę improwizacji w grze. Muszą zostać zachowane stałe punkty przedstawienia, ale jego forma pozwala na pewną swobodę.

Teatralność sytuacji potęgują ustawione na statywach mikrofony, których aktorzy używają przez całe przedstawienie. Staje się ono swego rodzaju koncertem. Przyczyna dramatu społecznego – konflikt, jak zwraca uwagę Turner, może wynikać ze współzawodnictwa. Rychcik w tekście promującym spektakl mówi o walce o miłość widza, rywalizacji, jaka podczas spektaklu rozgrywa się między aktorami. Do głosu dochodzi „Ja performatywne", które „kładzie większy nacisk na wygląd, pokaz i zarządzanie wrażeniem[10]". Mike Featherstone w artykule *Ciało w kulturze konsumpcyjnej* mówi, jak współczesny świat wymaga od każdej jednostki umiejętności aktorskich, by wciąż była w roli[11]. Bohaterowie spektaklu nie podlegają własnej psychologicznej narracji. Sądzę, że można dopuścić taką interpretację, że obrazują oni, sposób wchodzenie w rolę społeczną. Wydaje się, że w spektaklu mamy do czynienia z rozmyślną, podwójną grą w rozumieniu Erica Berne, z ukrytą motywacją w tle[12]. Jak gdyby twórcy sprawdzali, w którym miejscu może nastąpić pęknięcie – wydarzyć się coś „prawdziwego", przekroczenie granicy między postacią a aktorem, może nawet widzem a aktorem. Gdzie mogą się spotkać. Czy tę barierę w ogóle da się przełamać?

[9] R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, Wrocław 2007.

[10] M. Featherstone, *Ciało w kulturze konsumpcyjnej*, w: *Antropologia ciała: zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008,s. 115.

[11] Tamże, s. 116.

[12] E. Berne, *W co grają ludzie,* w: dz.cyt, s. 434.

Jak pragnie podmiot? Próba psychoanalizy *Samotności pól bawełnianych* Rychcika

Erving Goffmann zanegował nawet istnienie jednostki poza „efektem scenicznym". Funkcjonowanie w społeczeństwie zmusza przecież do używania określonych słów, ubioru itd., często musimy ukrywać nasze uczucia, emocje, seksualność, pragnienia, a nawet w obawie przed innymi ludźmi nie zdradzać własnych myśli. Do tego, co znajduje się głębiej w człowieku, próbuje dotrzeć psychoanaliza. Zygmunt Freud badał sfery psychiki, które mają przechowywać szczegóły intymne, do których jednostka nie chce się przyznać nawet przed sobą. Jacques Lacan tłumaczył – drugi człowiek jest Innym, do którego nie mamy dostępu, ale i sami dla siebie jesteśmy takim Innym[13]. Możliwość porozumienia ogranicza także konwencja społeczna – wyrażana w *Samotności…* słowem i obrazem. Do refleksji nad motywacjami, dla których powstają normy oraz sposobem, w jaki są konstytuowane, prowokują tu bezskuteczne próby ich złamania. A w chwili „gdy nie akceptujemy ot tak tego, co nam dane, ale pytamy, jak to, co nam się zdarza, jest w ogóle możliwe", tam zaczyna się filozofia – mówi Žižek[14].

Od początku Lacan podkreślał „wewnętrzny i nieredukowalnie traumatyczny status istnienia"[15]. Próbując go wyrazić, błąkamy się na peryferiach najważniejszego ze wszystkich systemów znaków, „łańcucha znaczących", czyli języka. Nieustannie na nowo ponawiając próby zrozumienia otaczającej rzeczywistości i samych siebie, w poszukiwaniu Realnego, pozostajemy ledwie w kręgu symbolizacji – własnych i narzuconych przez prawo. Odcięty od świata język tworzy nasze doświadczenie, zamiast o nim opowiadać. Czytając dogłębnie na wpół filozoficzny tekst *Samotności…*, ma się wrażenie, że autor przybierając tożsamość narracyjną, próbuje zrozumieć funkcjonowanie mechanizmu relacji z drugim człowiekiem i rości sobie prawo do nadawania własnym przekonaniom statusu obowiązującego modelu zachowań. To sformułowanie ogólnych prawideł rządzących relacjami międzyludzkimi, a nie fabuła, zdaje się stanowić prawdziwą przyczynę zainteresowania Koltèsa:

> Bo nie cierpienia obawia się każdy człowiek lub zwierzę o tej godzinie, kiedy człowiek porusza się na tej samej wysokości, co zwierzę, zaś zwierzę na tejże wysokości, co człowiek[16].

[13] T. Meyers, S. Žižek, *Žižek. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. i wybór tekstów J. Kutyła, M. Kropiwnicki, S. Sierakowski, przeł. J. Kutyła, M. Kropiwnicki, Warszawa 2009, s. 42.

[14] Tamże, s.2.

[15] Tamże.

[16] Cytaty ze spektaklu na podst.: B. M. Koltès, *Samotność pól bawełnianych*, przeł. M. Mahor, „Dialog", nr 5, 1995, s. 58.Wszystkie kolejno cytowane fragmenty dramatu pochodzą z tego samego źródła.

Wydaje się, jakby dramaturg poprzez słowo próbował obnażać rzeczywistość z pozorów. Definicja hermeneutyki podejrzeń głosi: „zakłada się, że świadomość jednostki jest świadomością zakłamaną – inną na powierzchni, a inną w głębi. To, co człowiek o sobie mówi, nie wyraża tego, kim jest"[17]. W *Samotności…* zaś nie potrzeba nawet zabiegów interpretacyjnych, by odkryć prawdę, ale nie prawdę intrygi, tylko postaci/podmiotów. W *Samotności…* demaskowana jest teatralność ludzkiego zachowania.

Ferdinand de Saussure, którego aparat pojęciowy jest niezbędny do zrozumienia teorii Lacanowskiej, oddzielał język jako to, co społeczne i istotne, od mówienia – indywidualnego, ubocznego i przypadkowego[18]. Realne przebija się przez mowę, dlatego dramat ze względu na samodzielną wypowiedź działających postaci i jako tworzywo teatralne, wyrażane na scenie przez ciała i głosy żywych ludzi, może być nośnikiem tego najmniej poznanego porządku Lacanowskiego. Według Žižka sztuka filmowa pokazuje, „czego mamy pragnąć". Natomiast spektakl teatralny *Samotność…* na podstawie dramatu Koltèsa o tym samym tytule ukazuje psychiczne i fizyczne procesy, jakie zachodzą w nas, kiedy pragniemy:

> Dealer: (…) jestem tu po to (…) by przepełniać otchłań pożądania, **zmuszać pożądanie do przyjęcia nazwy**, ściągać je aż do ziemi, **przyoblekać w formę i ciężar**, z całym okrucieństwem, jakie nieuchronnie wiąże się z nadawaniem pożądaniu formy i ciężaru (s. 65).

W historii o kupującym i sprzedającym, poprzez język, którym bohaterowie się posługują i poprzez ciała aktorów, zwłaszcza przez nie, ujawnia swą obecność Realne.

Za zasłoną symbolicznych ról Klienta i Dealera kryją się: neurotyk i perwertyk. Dwa modele podmiotowe charakteryzujące się skrajnie odmiennymi postawami zajmowanymi wobec struktury społecznej[19]. Kultura nakładająca na życie człowieka normy, zakazy i nakazy oraz rzeczywistość przynosząca często odmowę wybranego obiektu miłosnego, według Freuda, uniemożliwiają realizację pożądania, które uznawane jest przy tym za niestosowne, w związku z czym zostaje ono wypierane do nieświadomości[20]. Neurotyk wprawdzie jest

[17] http://forum.gazeta.pl/forum/w,49252,140611594,140620462,Re_Hermeneutyka_podejrzen.html, dostęp 20. 03. 2016.

[18] W tłumaczeniu aparatury pojęciowej używanej przez de Saussure Krakowskie Koło Psychoanalizy uwzględnia uwagi jego ucznia Riedlingera,
zob. http://www.psychoanaliza.com.pl/?art=3&tab=mps&lang, dostęp 9.03. 2016.

[19] W rozumieniu charakteru, a nie jednostki chorobowej. Hasło: *neurotyczny charakter* w: J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 156.

[20] Zob. Z. Freud, dz. cyt., s. 182–211.

nieszczęśliwy, ale rezygnuje ze swoich pragnień, zgadza się na własną niemoc, biernie poddaje się rzeczywistości, ze strachu nie podejmuje żadnych działań mogących nieść zmianę (choć psychoanaliza nie daje nadziei na odmianę fatalnego losu). Perwertyk to typ buntownika, robi to, na co ma ochotę, ma dostęp do rozkoszy, której nie doświadcza neurotyk. Obie postaci cierpią z powodu pragnienia[21] drugiego człowieka, ale to Dealer inicjuje rozmowę i sprawną manipulacją niemal wymusza na Kliencie zbliżenie. Klient, choć prawdopodobnie w tym właśnie celu wyszedł z domu, opiera się Dealerowi na ile to tylko możliwe; w pewnym momencie chce nawet uciec, ale przede wszystkim kurczowo trzyma się pozoru, który ma zabezpieczyć go przed wstydem posiadania nieakceptowanych społecznie perwersyjnych pragnień. Takie zachowanie jest skutkiem brutalnej przemocy, nakazu dostosowania się do obowiązujących norm, jakie wymusza na jednostce wspólnota tworząca kulturę. „Kulturalnym" losem popędu jest wysublimowanie go w bardziej szlachetne według społeczności działania, jak np. sztuka.

Mechanizmy obronne Klienta tj. przede wszystkim negacja i tłumienie, będące skutkiem konfliktu między pragnieniem a obroną, zgodnie z Freudowską zasadą przyjemności mają chronić przed przykrością związaną z brakiem zaspokojenia energii miłosnej. Zasadę przyjemności tłumaczy Dealer: „(…) To czego on (człowiek) obawia się najbardziej, to niezwykłości cierpienia i wystawienie go na cierpienie, jakiego nigdy jeszcze nie zaznał. (s. 66)".

Perwersję natomiast cechuje brak mechanizmu wyparcia. Dealer-perwertyk prezentuje postawę zgodną z antropologiczną wizją człowieka: z natury egoistycznego, żywiącego wobec drugiego pierwotną wrogość i dążenie do dominacji; sytuacja, której nie może sprostać, wyzwala w nim agresję. Zachowania agresywne są następstwem frustracji – według teorii frustracji-agresji Johna Dollarda[22]. Perwersja w znaczeniu moralnym[23] może prowadzić do przestępczości. Przykładem takiego rozładowania przykrych emocji będących wynikiem opresyjnego charakteru przyjmowanych funkcji społecznych, jest działalność kryminalna głównych bohaterów filmu *Fight Club* Davida Finchera (1999 r.)[24]. Tyler Durden (Brad Pitt) i Narrator (Edward Norton) organizują nocami sekretne walki na gołe pięści. Z czasem ich aktywność ma coraz większy zasięg i gromadzi rzeszę amatorów. Poddani niemal hipnotycznemu urokowi walk, mężczyźni tworzą organizację przestępczą, która dopuszcza się aktów wandalizmu, terroru, a nawet zabójstwa. Przywołanie akurat tego przykładu nie jest przypadkowe, para bohaterów filmowych wykazuje te same skłonności charakterologiczne, co Dealer i Klient, podobna jest też estetyka, w jakiej rozgrywają się

[21] Kwestia dotycząca rozróżnienia pojęć: „ pragnienie", „pożądanie", zostanie rozwinięta dalej.
[22] http://pl.wikipedia.org/wiki/Teoria_frustracji_-_agresji, dostęp 7.05. 2013.
[23] Hasło: *perwersja*, J. Laplanche, J. B. Pontalis, dz. cyt, s. 208.
[24] D. Fincher, *Fight Club*, Fox 2000 Pictures ,USA, Niemcy,1999.

wydarzenia – mrok miejskich zakamarków. Thriller psychologiczny *Fight Club* ukazuje w osobie Tylera postawę perwertyka-przywódcy jako fantazmat, ukryte, wyobrażeniowe „ja idealne" neurotycznego Narratora. O tym, że postać jest tylko dziełem imaginacji drugiego bohatera, widz przekonuje się bezpośrednio dopiero pod koniec filmu, kiedy bohaterowie „spotykają się", by porozmawiać, Tyler wypowiada słowa: „jestem taki, jaki Ty chciałbyś być". Role czy też postawy przyjmowane przez bohaterów *Samotności…* i *Fight Clubu* oraz przebieg akcji, mogą stanowić pretekst do dyskusji, czy zamiana ról jest możliwa i jaki wpływ: leczniczy, wyzwalający czy destruktywny na realizowanie własnych pragnień przez osobowość neurotyczną, ma kontakt z zachowaniami perwersyjnymi. Rzecz przypomina nie do końca możliwą żonglerkę postaw pana i niewolnika opisaną przez Georga Hegla w *Fenomenologii Ducha*[25]. Niewolnik może stać się panem, ale w głębi i tak pozostanie niewolnikiem. Tyler jest tylko fantazją Narratora, dziełem jego wyobraźni. W momencie gdy bohater zdaje sobie z tego sprawę, jest przerażony i postanawia uwolnić się od niszczycielskiej władzy, jaką nad nim ma. Jedyny sposób to unicestwienie obcego, a że jest on wytworem psychiki Narratora, bohater sam do siebie strzela. Film się kończy, więc nie wiadomo, jak dalej będzie wyglądało życie Narratora. Czy dopełnienie transakcji, do którego doprowadzili obaj bohaterowie (Klient bowiem, chociaż ucieka w mechanizmy obronne, to uwodzi partnera, manipuluje nim, prawdopodobnie też sprowokował Dealera do rozmowy), uczyniło z nich jedynych „zaspokojonych między ludźmi i zwierzętami", a może zbliżenie Dealera i Klienta, którego nie ma w tekście dramatu, jest tylko fantazmatem urzeczywistnionym w spektaklu przez reżysera? Trudność w znalezieniu odpowiedzi na te pytania albo brak pewników leży w samej naturze pragnienia.

W *Samotności…* nie ma rozróżnienia między pragnieniem a pożądaniem, kategorie te są używane synonimicznie np.: „Dealer: mam co trzeba, żeby zaspokoić przechodzące przede mną pożądanie". (s. 58) lub: „Dealer: pragnienie (…) mam co potrzeba, żeby je zaspokoić". (65)

Psychoanaliza rozgranicza pragnienie i popęd, który napędza pożądanie. Tam, gdzie mowa o pragnieniu, tam ustanawia się brak, Lacanowskie małe „a". Można powiedzieć, że warunkiem istnienia pragnienia jest niemożność jego zaspokojenia, ona odróżnia je od popędu[26]. Pożądanie będące niejako „produktem" popędu, rozumiane jako „stan silnego pragnienia posiadania czegoś lub odbycia stosunku płciowego"[27], bywa ograniczane do wymiaru cielesnego i traktowane jako element niezbędny do realizacji jednej z potrzeb fizjologicz-

[25] Zob. G. Hegel, *Samoistność i niesamoistność samowiedzy; panowanie i niewola,* w: *Fenomenologia ducha*, przeł. A. Landman, Warszawa 2002. s. 213–228.
[26] Hasło: *pragnienie* w: J. Laplanche, J. B. Pontalis, dz. cyt, s. 242.
[27] http://pl.wikipedia.org/wiki/Po%C5%BC%C4%85danie, dostęp: 10 maja 2013.

nych[28]. Początkowo można odnieść wrażenie, że bohaterom *Samotności…* zależy jedynie na zaspokojeniu biologicznej potrzeby, ich „rozmowa" świadczy o takim postrzeganiu zbliżenia między dwojgiem ludzi, zwłaszcza przez Dealera. Lecz już pierwsze wystąpienie Klienta, brzmiące: „Co zaś do mego pragnienia…" i sposób, w jaki je wygłasza oraz cała późniejsza dysputa bohaterów przeplatana momentami wzruszenia obojga, świadczą, że gra toczy się nie tylko wokół pożądania.

Z psychoanalitycznego punktu widzenia trudno mówić o miłości romantycznej, uważa się, że jest ona bardziej subiektywnym wytworem psychiki niż realnym faktem, istnieje raczej w wymiarach: symbolicznym – który ją nazwał, czyli stworzył w świadomości ludzi zgodnie z nauką de Saussure'a i Lacana – i w porządku wyobrażeniowym, gdzie funkcjonuje jako fantazmat. Bohaterowie opowiadają sobie nawzajem o odczuwaniu pragnienia. Dealer szuka sposobów, by je zaspokoić, dla Klienta pozostaje ono w sferze marzeń. Pragnienie obu jednak, jest niewyrażalne „napawające nostalgią, żalem", przepełniające wspomnieniem, że się „czegoś nie ma" i tęsknotą za „tym czymś", napawające strachem przed cierpieniem spowodowanym odmową obiektu, na który skierowana jest energia libidalna. Sposób, w jaki bohaterowie opisują swoje uczucia świadczy o tym, że przeżywali/przeżywają stan zakochania, który Freud definiuje jako uzależnienie od obiektu miłosnego i określa je mianem największego nieszczęścia człowieka[29]. Zatem zależność łączącą bohaterów należy wiązać z pragnieniem. Czynnikiem konstytuującym pragnienie w Innym jest tu spojrzenie, moment, za sprawą którego bohaterowie tracą własną podmiotowość, ponieważ pragnienie zawsze jest pragnieniem symbolicznego Innego, ucieleśnionym w jakiejś osobie np. w ukochanym i podążaniem za nieuchwytnym obrazem nas samych z obszaru wyobrażeniowego. Tak o pragnieniu pisał Bruce Fink w *Klinicznym wprowadzeniu do psychoanalizy Lacanowskiej*:

> w pragnieniu – które odtąd nazywać będę *pragnieniem Innego* (pragnieniem rodzicielskiego *Innego)* odkrywamy, że *Inny* pewnych obiektów pożąda bardziej i sami uczymy się pożądać ich dla siebie, wzorując nasze pragnienie na pragnieniu *Innego.* Nie tylko chcemy, by *pragnienie Innego* skierowanebyło na nas (chcemy być obiektem – i to najważniejszym obiektem - *pragnienia Innego),* ale i sami zaczynamy pragnąć tak, jak *Inny.Pragnienie Innego* przyjmujemy za własne[30].

Nie mogąc inaczej spełnić się w tej relacji, Dealer i Klient postanawiają zaspokoić żądze. Właściwie Dealer jako osobowość perwersyjna decyduje za ich

[28] Np. Maslow odmawia potrzebom seksualnym wymiaru psychicznego: http://pl.wikipedia.org/wiki/Potrzeba, dostęp: 11.03. 2016.
[29] Z. Freud, dz.cyt.., s. 194.
[30] B. Fink, *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy Lacanowskiej.Teoria i technika*, przeł. Ł. Mokrosiński, Warszawa 2002, s. 87.

obu, nie akceptuje ustanowionego przez prawo zakazu pogoni za przyjemnością i poszukuje spełnienia w hedonistycznym oddawaniu się „obscenicznej *jouissance*"[31] płynącej z doświadczeń życia seksualnego. McGowan we *Wstępie. Od wyobrażonego wzroku do realnego spojrzenia* postuluje za rozróżnianiem pacanowskiej *jouissance* od przyjemności[32]. Kategorię *jouissance* w polskich przekładach zwykło się tłumaczyć jako „rozkosz", przy czym Gowan zwraca uwagę, że *jouissance* funkcjonuje poza zasadą przyjemności, dlatego nie wiąże się z cierpieniem wynikającym z tęsknoty za utraconym obiektem, podmiot raczej rozkoszuje się podległością wobec niedostępnego obiektu. *Jouissancce* jest przeciwieństwem pragnienia, ponieważ jest obecnością, spotkaniem z realnym, starciem Erosa i Tanatosa, bierze podmiot w posiadanie.[33]" Dostępna tylko dla perwertyka, który jakby wychodzi jej naprzeciw i wyznacza granice, bo tylko wtedy możliwe jest doświadczenie *jouissance*, jak pisze Gowan[34]. Neurotyczny Klient jest przedmiotem wciągniętym w grę Dealera z *jouissance*, czerpie rozkosz z wyobrażeniowej fantazji posiadania przewagi, handlarznie potrzebuje do tego emocjonalnego przywiązania Klienta:

> proszę mi to powiedzieć tak, jak się mówi do drzewa, lub twarzą do więziennej ściany lub w samotności pola bawełny (…) proszę mi się zwierzyć nawet na mnie nie patrząc (s. 66).

Dealer traktuje Klienta jak towar wymienny, ponieważ w realizowaniu *jouissance*, jak zauważa Mladen Dolar: „obiekt jest raczej przeszkodą w mojej uprzywilejowanej relacji do samego siebie[35]". „Tylko *alter ego* może zaoferować prawdziwą *jouissance"*[36] z posiadania pragnienia, oczekiwania nadciągającej chwili spełnienia, a nawet jej opóźniania. Dealer nieustannie odczuwa masochistyczną rozkosz „przepełniania otchłani pożądania", „ściągania go aż do ziemi". Agata Tymczyszyn w swoim artykule *Jacques Lacan. Pragnienie Innego* wyciąga kwintesencję *jouissance*:

> spotkanie się z pożądaniem Innego jest traumatycznym spotkaniem z nieprzenikniona otchłanią pożądania własnego, z jądrem ciemności własnej rozkoszy, tak intymnej, a nieakceptowanej i tak mrocznej zarazem, że wydaje się obca i plugawa jak wła-

[31] Takim określeniem opatruje *jouissance,* S. Žižek w: *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 107.
[32] T. McGowan, *Wstęp. Od wyobrażonego wzroku do realnego spojrzenia* w: tegoż, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, Warszawa 2008, s. 31–33.
[33] Tamże, s.30.
[34] Tamże, s. 31-32.
[35] M. Dolar, *At first Sight* w: R. Salecl, S. Žižek, *Gaze and voice as love objects*, Durham and London 1999, s. 139. (tłumaczenie własne)
[36] Tamże, 140.

sna wypluta ślina. Ta rozkosz to cząstka czegoś, co jest w podmiocie realne. Budzi ona tak silny lęk, że musi zostać przemieszczona i ulokowana w innym[37].

Sposób, w jaki Tymczyszyn opisuje doświadczenie rozkoszy, jest analogiczny do stylu Koltèsa. Dramatopisarz, za nim Rychcik, kończą swoje dzieła zapytaniem „Więc jaka broń?", ale obaj zdają się od razu jednoznacznie odpowiadać słowami Klienta, że nie ma obrony przed pożądaniem czy to Innego, czy własnych fantazji, stąd są i zawsze będą „tylko ciemności, ciemności ludzi podchodzących się nocą". Fenomen spektaklu upatruję w tym, że uświadamia ludziom istnienie ich „ciemnej strony", wtórną stronę ludzkiej osobowości, jak nazywa ją w *Psychologii mas wobec faszyzmu* Wilhelm Reich[38], tłumioną na co dzień w życiu społecznym. W czasie trwania spektaklu można pozwolić sobie na dopuszczenie jej do głosu, zanurzenie się w niej bez oceniania stopnia moralności tych poczynań. Łukasz Drewniak w jednej z niezliczonych recenzji tego przedstawienia, twierdzi: „Koncert wymknął się spod kontroli, muzyka obudziła w ludziach bestie, które już nie zasną"[39].

***

Okazuje się, że naturalne stosunki społeczne powstają w niemal identyczny sposób, jak sytuacja na scenie – takie ujęcie proponuje m.in. Guy Debord np. w *Społeczeństwie spektaklu*, skąd zostało zaczerpnięte następujące zdanie: „Spektakl ujmowany za pośrednictwem jego własnych kategorii, jest afirmacją pozoru oraz taką afirmacją całego życia ludzkiego, a więc życia społecznego"[40]. Według tych koncepcji niełatwo rozstrzygnąć, w których momentach życia społecznego mamy do czynienia z rzeczywistością, prawdę trudno odróżnić od Spektaklu. Być może rzeczywistość, którą poznajemy w procesie samorozwoju oraz socjalizacji, jest tylko, jak u Jeana Baudrillarda symulacją[41]. I tworzą ją wyłącznie jednostki wyuczone samokontroli społecznej: „innymi słowy, ład społeczny tworzony jest wtedy, kiedy pewne typy zachowań, postaw i pragnień zostają uznane za niepożądane i wykluczone, a inne za właściwe i ustanowione na pozycji

[37] A. Tymczyszyn, *Jacques Lacan. Pragnienie Innego* , „Psychoterapia", nr 3, 2009, s. 11 http://www.psychoterapiaptp.pl/uploads/PT2009n3s9Tymczyszyn.pdf, dostęp: 5.03.2016.

[38] W. Reich, *Przedmowa do wydania trzeciego, poprawionego i rozszerzonego* do: tegoż, *Psychologia mas wobec faszyzmu*, Warszawa 2009, s. 11.

[39] Ł. Drewniak, *Nienasycenie*, http://www.teatr-zeromskiego.com.pl/recenzje/id/103, dostęp: 6.03.2016.

[40] G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 36.

[41] J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.

dominującej normy"[42]. W *Kulturze jako źródle cierpień*[43]. Zygmunt Freud próbuje wyjaśnić genezę kultury oraz jej oddziaływanie na jednostkę i społeczeństwo. Współistnienie ludzi wymagało wytworzenia zasad regulujących stosunki społeczne, które nie mogą obyć się bez respektowania wymogów równości i sprawiedliwości, które umożliwiły powstawanie i sąsiadowanie ze sobą grup i zbiorowisk ludzkich przeciwstawiając sobie „prawo" wspólnoty i „brutalną przemoc" jednostki. Na tej drodze muszą jednakże wystąpić trudności wynikające z niezgodności między myśleniem i działaniem, a także różnorodnością i wielością motywów, którymi się kierujemy, wspomniane procesy oraz pobudki reguluje kultura, niejako je obezwładniając, swoimi wymogami próbując zagłuszyć pierwotną naturę ludzką.

Dealerem i Klientem kierują popędy, za którymi skrywa się potrzeba akceptacji i spełnienia w symbolicznym Innym. Przedstawienie *Samotność pól bawełnianych* może być materiałem do badania sposobu funkcjonowania podmiotu, który pragnie. Spektakl Rychcika dotyka kwestii powszechnych, choć rzadko poruszanych w iluzorycznym „społeczeństwie Spektaklu", dlatego myślę, że może mieć wyzwalający wpływ na widza.

Streszczenie

Jedno z najważniejszych polskich przedstawień teatralnych ostatniej dekady, *Samotność pól bawełnianych* Bernarda-Marie Koltèsa w reżyserii Radosława Rychcika, pokazuje, jak teatralne mogą być ludzkie zachowania. Szczególnie wtedy, kiedy relacja dwojga nabiera intymnego charakteru. Normy i konwenanse okazują się wrogiem bliskości, dialog staje się niemożliwy. Reżyser gra tą teatralnością. Stara się ją przełamać sięgając po radykalne środki. Postaci rozgrywają między sobą walkę na gesty, ruchy, słowa. Kartą przetargową w transakcji Dealera i Klienta są krzyk, płacz i nagość. Wszystko po to, by nie zdradzić swych prawdziwych intencji i nie zostać zranionym. Celem aktorów jest wywołanie w widzach silnych emocji. Spektakl można odczytać przy pomocy koncepcji dramatu społecznego Victora Turnera. Wykorzystanie psychoanalizy jako narzędzia badawczego prowadzi do powstania studium pragnącego podmiotu. Multidyscyplinarna perspektywa kulturoznawcza pozwala na wkroczenie w socjologiczne terytoria badawcze – artykuł może stanowić przyczynek do dalszych badań sztuki teatralnej w tym zakresie.

[42] J. Kochanowski, *Teatr jako pęknięcie. Perspektywa społecznej teorii queer* w: *Inna scena. Ciało. płeć, pożądanie. Tożsamość seksualna i tożsamość płci w polskim dramacie i teatrze*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald, Warszawa 2008, s. 14.

[43] Z. Freud, dz. cyt.

Summary

One of the most important performances of the last decade, Bernard Marie-Koltès's "In the solitude of cotton fields" directed by Radosław Rychcik, shows how the human behavior can be deeply theatrical. Especially when the relationship becomes strongly intimate and convention turns out to be its enemy. In such a situation the dialogue becomes impossible. Rychcik is playing with all this staginess. He's trying to overcome it and break it by reaching for drastic measures. The characters fight with each other using gestures, motions and words. Scream, tears and nudity function as a bargaining chip in the transaction between The Dealer and The Client – all in order to cover their true intentions and avoid being hurt. The actor's aim is to trigger some strong emotions in the audience. The performance can be interpreted by Victor Turner's concept of social drama. Psychoanalysis used as a research tool results in a study of the desiring subject. Multidisciplinary cultural perspective allows us to enter into the territory of sociological research. The article can be can be a contribution to further studies in this regard.

Paulina Drozdowska – studentka I roku studiów doktoranckich Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach na kierunku literaturoznawstwo. Absolwentka filologii polskiej z komunikacją medialną na UJK (studia pierwszego stopnia) oraz kulturoznawstwa o specjalności kultura współczesna na Uniwersytecie Jagiellońskim (studia drugiego stopnia). Opublikowała m.in. artykuł pt. *Świat ideałów w twórczości literackiej i filmowej Krzysztofa Jaworskiego* w książce *Literatura i kino. Polska po 1989* pod redakcją Piotra Mareckiego, Anieli Pilarskiej i Kai Puto wydanej przez Ha!art. Interesuje się teatrem współczesnym.

Tomasz Kaczorowski

CYRK RODZINY AFANASJEW – AUTORSKIE PRZEDSIĘWZIĘCIE ZAPOMNIANEGO SOPOCKIEGO ARTYSTY, JERZEGO AFANASJEWA

Jerzy Afanasjew. Biografia artysty[1]

Jerzy Afanasjew urodził się w 1932 roku w Nowej Wilejce we wschodniej części Wilna. Pochodził z wielokulturowej rodziny. Pierwotnie został ochrzczony w obrządku prawosławnym, ale kilka lat później również w kościele katolickim. Rok przed wybuchem wojny wyjechał z matką do rodziny, do Łomży. Od tego czasu często żyli na granicy nędzy. W 1940 r. nadeszła wieść o śmierci jego ojca, u matki natomiast wykryto raka. Ostatecznie została bestialsko zamordowana przez własowców w jednym z warszawskich szpitali. Afanasjew błąkał się w tym czasie, pomieszkując u krewnych w różnych regionach Polski. Po wojnie najpierw uczył się w płockim gimnazjum, a potem w białostockim technikum, w międzyczasie praktykował w pracowni architektonicznej u krewnych w Szwajcarii. W 1953 r. rozpoczął studia na Politechnice Gdańskiej, na kierunku budownictwo lądowe. Zaczął publikować w popularnych czasopismach – w "Po prostu" i "Przekroju". W maju 1955 r. w podnoszonym z ruin, poniemieckim Gdańsku przedstawieniem *Ahaa!* zainaugurował swoją działalność z inicjatywy studentów PWSSP Wowo Bielickiego i Jacka Fedorowicza oraz aktorów Zbyszka Cybulskiego i Bogumiła Kobieli legendarny teatr studencki Bim-Bom. Do nich dołączył – na zaproszenie – jako student Politechniki Jerzy Afanasjew. Później powstały jeszcze legendarne teatrzyki: kabaret To-Tu, teatr rąk Co-To, teatr plastyczny „Galeria" i autorski Cyrk Rodziny Afanasjeff. W 1963 r. rozpoczął studia reżyserskie w łódzkiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej i Filmowej. Zajmował się reżyserią spektakli telewizyjnych w wielu ośrodkach w Polsce, w 1972 r. na 10 lat został głównym reżyserem gdańskiego oddziału Teatru Telewizji. Etat w telewizji stracił po tym, jak na prośbę delegacji stoczniowców w 1981 r. wyreżyserował obchody poświęcenia pomnika Ofiar Grudnia 1970 roku. Po ogłoszeniu stanu wojennego oddał wraz z żoną Aliną, scenografką telewizyjną i teatralną, legitymację PZPR. Zmarł w 1991 r. Do dziś osoba Jerzego Afanasjewa i jego twórczość, na skutek działań nieprzychylnych mu osób i środowisk, w tym związanych z ówczesną władzą, znajduje się poza obiegiem myśli teatralnej i literackiej, pomimo ogromnej wartości, mogącej stanowić materiał to reinterpretacji jego twórczości dwadzieścia pięć lat po jego śmierci.

[1] Jeżeli nie podaję inaczej, informacje o życiu Jerzego Afanasjewa przywołuję za: J. Afanasjew, *Każdy ma swój świt. Wspomnienia, notatki, recenzje, wywiady, refleksje 1932–1982*, Gdańsk 1986.

Niniejszy tekst jest fragmentem mojej pracy dyplomowej napisanej i obronionej pod opieką pani dr Doroty Jarząbek-Wasyl na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie i, mam nadzieję, stanowi próbę przywrócenia Afanasjewa do obiegu myśli akademickiej i twórczej.

U źródeł teatru Afanasjewa

Afanasjew, jako artysta interdyscyplinarny i świadomy, przygotowując kolejne programy Cyrku Rodziny Afanasjeff czy też pracując na scenach dramatycznych, w Teatrze Telewizji i w filmie, próbował precyzować swoje poglądy na sztukę, teatr, reżyserię i aktorstwo. Trudno byłoby go nazwać teoretykiem teatru, jednak o chęci skodyfikowania zasad artystycznych świadczyły jego skrupulatne notatki towarzyszące próbom, egzemplarzom reżyserskim oraz wykładom, które wygłaszał za granicą. Również niektóre jego teksty wspomnieniowe i scenariusze spektakli mają charakter manifestów.

> Sztuką w teatrze kreacyjnym (a o takim teatrze należy […] myśleć dziś w epoce filmu), błyszczącym lustrem teatru jest aktor, a po nim autor. Reszta – to dyskretne uzupełnianie wymogów estetycznych dla ukazania aktora. […] Uważaliśmy, że tworzyć – to znaczy mierzyć różnymi miarami zmysłów. Szybkie widowisko w odsłonach przejęliśmy z tradycji wernisaży malarskich i ujęć filmowych. […]. Nasz teatr był marzeniem […] tkwiącym pod codziennym garniturem Arlekina […][2].

U źródeł teatru Afanasjewa, była, jak sam pisze, wyobraźnia filmowa. Komponował obrazy sceniczne, w których skondensowane byłyby sytuacje (interakcje między aktorami) oraz emocje z nich wynikające. Popularnym zabiegiem inscenizacyjnym pośród inicjatyw teatrów studenckich skupionych wokół klubu Żak w Gdańsku, było też „kadrowanie" na scenie – skupianie uwagi na gestach i na szczegółach. Na innym poziomie można interpretować fascynację filmem w teatralnej twórczości Afanasjewa jako przyczynę dominacji ruchu nad mową. Według Afanasjewa nie trzeba bowiem używać zbyt wielu słów, o wiele bardziej sugestywne jest posługiwanie się wyrazistymi gestami i mimiką twarzy, do czego jeszcze wrócę. Znamienne jest też pierwsze i fundamentalne założenie tego twórcy, to znaczy bunt:

> (…) bunt przeciwko nadmiernej, bezmyślnej epigońskiej inscenizacji we współczesnym (…) teatrze, przeciwko teatralnemu molochowi, maszynie teatralnej przykrywającej i zjadającej aktora.

[2] J. Afanasjew *Sezon kolorowych chmur*, Gdynia 1968., s. 90.

Na pierwszy plan wysuwała się więc kwestia obecności aktora na scenie w zderzeniu z innymi zabiegami inscenizacyjnymi. Afanasjew napisał te zdania, pamiętając w jakich okolicznościach narodziły się studenckie inicjatywy w klubie Żak. Zarówno dominujący w pierwszej połowie lat 50. socrealizm w sztuce, jak upodobanie do spektakularnych rozwiązań scenograficznych w teatrze inscenizacji zdaniem Afanasjewa, spychały aktora na dalszy plan[3]. Kluczem do rozumienia aktorstwa przez Afanasjewa wydaje się z jednej strony troska o kondycję zawodową aktora, a z drugiej – definicja aktora jako tego, kto ma coś do powiedzenia, w konkretnej rzeczywistości i wobec niej, kto nawiązuje żywy dialog z publicznością.

Przy tworzeniu spektakli, kluczowy był dla Afanasjewa śmiech. Głosił, że sztuka teatralna musi wprowadzać publiczność w stan bezwzględnego chłonięcia wrażeń, emocjonalnych wzruszeń. Po traumatycznych przeżyciach wojny zależało mu, żeby dostrzegać piękno świata, które zawsze podkreślał w swojej twórczości – co wydaje mi się naturalną reakcją u osoby, która wielokrotnie ocierała się o śmierć. Nie znaczy to, że unikał brzydoty i okrucieństwa – zwykle przepracowywał je w charakterystyczny – absurdalny i uroczy zarazem – właściwy sobie sposób. Spektakl, w pojęciu Afanasjewa, miał być snem, zakończonym wyraźnym działaniem – na przykład zapaleniem światła na widowni – które obnażało całą sztuczność oglądanego wcześniej widowiska, ale nie po to, żeby zaprzeczyć jego wymowie, lecz by obudzić u widzów świadomość i sprowokować ich do połączenia treści wypowiadanych ze sceny z realnością codzienności. Przypomina to strategie awangardy w dwudziestoleciu międzywojennym – z futurystami i Witkacym na czele.

Postulaty i wizje artystyczne Jerzego Afanasjewa każą szukać źródeł jego teatru jednak jeszcze głębiej, w tradycji kabaretu, pantomimy, widowisk jarmarcznych i cyrku. Kabaret ma swoje korzenie we francuskiej tradycji, wywodzącej się ze średniowiecza, z piwnic i gospód, które służyły jako miejsce spontanicznych występów i śpiewów, a także pokazów wędrownych kuglarzy, których wykorzystywał przedsiębiorczy gospodarz[4]. Spełniał ważną rolę nie tylko w życiu rozrywkowym, ale też społecznym i politycznym, dawał bowiem możliwość opowiadania o wydarzeniach z dalszej i bliższej przeszłości, często w formie celnej satyry, metafory, ulicznej przyśpiewki niezrozumiałej dla stróżów porządku, za to czytelnej dla ludu. Spełniał rolę reportażową, portretującą zastaną rzeczywistość. Kabaret, jako swoista hybryda sztuk pozwalał na przemieszanie różnych konwencji i gatunków widowisk (pantomima, monologi,

[3] Jedną z przyczyn, które zadecydowały o niechęci do teatru instytucjonalnego były zawodowe doświadczenia przyjaciół z Żaka – Zbyszka Cybulskiego i Bogumiła Kobieli. Obaj grywali drugoplanowe role w teatrze Wybrzeże i mieli poczucie, że się nie rozwijają – szczególnie Cybulski, który jako pierwszy odszedł z zawodowego teatru właśnie do Żaka.

[4] Zob. L. Appignanesi *Kabaret*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1990, s. 7–13.

recytacje, teatr cieni, skecze, improwizacje, piosenki), i dawał szansę występu zarówno doświadczonym, jak początkującym artystom. Studenci na Wybrzeżu – z Jerzym Afanasjewem na czele – działali ze świadomością ciągłości: z jednej strony tradycji francuskich, niemieckich *café-chantants* i tingel-tangli z początku XX wieku, z drugiej – przedwojennych polskich kabaretów, w których królowali zbuntowani Skamandryci.

Afanasjew zafascynowany był również pantomimą – sztuką, w której aktor nie używa głosu lub wykorzystuje go w nieznacznym stopniu, podczas gdy przedstawienie budowane jest ruchem, gestami i mimiką. Sztuka ta wywodzi się ze starożytności i pierwotnie służyła dwóm celom: doprowadzeniu widzów do śmiechu i pobudzeniu do głębszej refleksji – czasem do wzruszeń. Było to zjawisko związane z „plebejskimi" rozrywkami. Przez wieki pantomimą trudniło się wielu wędrownych kuglarzy, a ona sama przekradła się do zawodowego teatru np. do tradycji *commedia dell'arte*[5]. Pantomima długo uznawana była za niską rozrywkę, serwowaną przez artystów w miejscach publicznych lub w antraktach widowisk cyrkowych. Takie myślenie zmieniło się dopiero w pierwszej połowie XIX wieku za sprawą przedsiębiorstw teatralnych (głównie jednak wciąż cyrkowych) w Paryżu, które oprócz pokazów linoskoczków i akrobatów, zaczęły urozmaicać swoje wieczory włączając krótkie sceny z postaciami służących: Arlekina, Kolombiny i Pierrota. Najpopularniejszy był Arlekin – o wiele inteligentniejszy od swojego pierwowzoru we włoskiej *commedia dell'arte*. Piętrzyły się przed nim przeszkody i zadania zlecone przez pana lub kochankę Kolombinę[6]. Dominację tej postaci (granej na wielu arenach) przerwał dopiero artysta, związany z paryskim zespołem cyrku *Funambules* – Jean-Baptiste Gaspard Deburau[7], który wykreował archetypowego Pierrota, odtąd głównego bohatera pantomim. Wzbogacił go przy tym o psychologiczne motywacje (spryt, przenikliwość i nutkę melancholii) oraz o, do dzisiaj stosowany, wzór ubioru i charakteryzacji. Ważne jest też, że w 1960 roku została przetłumaczona na język polski fabularyzowana biografia Deburau, w której zaczytywał się i z której czerpał Jerzy Afanasjew[8].

Inny trop łączący twórczość Afanasjewa z tradycją i techniką pantomimy wyznacza nazwisko Ryszarda Ronczewskiego. Ronczewski skończył naukę aktorstwa w Łodzi, gdzie jeszcze w czasie studiów pracował w Teatrze Nowym

[5] Zob. Z. Raszewski, *Przedmowa*, w: J. Hera, *Z dziejów pantomimy, czyli pałac zaczarowany*, Warszawa 1975.

[6] Por. A. Nicoll *W świecie Arlekina*, przeł. A. Dębnicki, Warszawa 1967, s. 41–89.

[7] J.-B. Gaspard Deburau (1796–1846) – czeskiego pochodzenia wędrowny kuglarz, który od 1816 roku związany był z cyrkiem *Funambules*.

[8] O czym dowiedziałem się z rozmowy przeprowadzonej z Ryszardem Ronczewskim. Zob. F. Kožik *Największy z Pierrotów*, przeł. M. Erhardtowa, Warszawa 1960.

Kazimierza Dejmka[9]. W 1958 roku wyjechał do Paryża na kurs w Studium Pantomimy Marcela Marceau.[10] Kiedy wrócił do Polski, zajmował się sztuką mimu na równi z aktorstwem i reżyserią. Wkrótce dołączył do Cyrku Afanasjewa, w którym przez lata wcielał się w role Błazna, Pierrota, Arlekina i Klowna. Jego udział w Cyrku Rodziny Afanasjeff podważa potoczny sąd, że w teatrach studenckich działali wyłącznie amatorzy. Ryszard Ronczewski należał już wówczas do znanych polskich aktorów i jako jeden z nielicznych poznał u źródeł technikę pantomimy.

W programach Cyrku skupiano się na wyrazistym geście. Afanasjewowi zależało, żeby treść była uniwersalna i zrozumiała bez wypowiadanego tekstu (chociaż tekst bywał jednym z elementów programów). Ogromną wagę przywiązywano do ciała i twarzy, której kontury, rysy i mięśnie podkreślane były białą i czarną farbą oraz oczu, które na tym tle były bardzo ważnym nośnikiem ekspresji. Dłonie, traktowane były jako „gałęzie postaci" o sile działania, którą znano z eksperymentów teatrzyku Co-To. Postulowane przez Afanasjewa proste działania fizyczne miały na celu przerysowywanie i „groteskowe powiększanie", by przez to wyolbrzymianie eksponować „niepokój kształtów"[11].

Reżyser w sztuce pantomimicznej był pierwszym widzem mima, mim zaś pozostawał autorem swojej pracy. Dysponował prostymi narzędziami, wachlarzem przerysowanych ruchów, wzorami gagów i min, przefiltrowanych przez swoją fizyczność i wrażliwość: „aktor jest człowiekiem, który umie całym ciałem opowiadać"[12]. W Cyrku Afanasjewa nie było wyraźnego rozgraniczenia między aktorem a mimem, ponieważ sztuka aktorska w tym przedsięwzięciu nierozerwalnie związana była z kunsztem pantomimicznym, co odnosi się do najstarszego, archetypowego wyobrażenia aktora-tancerza-akrobaty.

Jednak najważniejszą inspiracją dla Afanasjewa, która wpłynęła na całą jego późniejszą twórczość, do której wracał wielokrotnie i którą rozwijał konsekwentnie, była tradycja widowisk cyrkowych. Narodziła się ona w XVIII wieku w Londynie dzięki Philipowi Astleyowi[13], który po powrocie ze służby w armii zaczął zarabiać na życie dając przedstawienia z tresowanymi końmi. Jak wykazali Rupert Croft-Cooke i Peter Cotes ten typ widowisk nie miał bezpośrednich

[9] Grał m.in. w słynnych i atakowanych przez władze: *Święcie Winkelrieda* (1956) i *Nocy listopadowej* (1956) – oba w reżyserii Dejmka stały się symbolem przewartościowania socrealizmu.

[10] Marcel Marceau (1923–2007) – francuski aktor i mim, uznawany za jednego z najwybitniejszych twórców pantomimy, nazywany też „poetą gestu", twórca Międzynarodowej Szkoły Pantomimy. Wykreował m.in. postać Bipa – kontynuację Arlekina i Pierrota – z kapeluszem z charakterystycznym czerwonym kwiatem.

[11] Tamże, s. 218.

[12] Tamże, s. 103.

[13] Philip Astley (1742–1814) – kawalerzysta, weteran wojny siedmioletniej (1756–1763), w której zasłynął brawurowymi rajdami i szalonymi szarżami, przejmując wielokrotnie artylerię wroga.

związków ze starożytnymi wyścigami, o których nie pamiętano już w średniowieczu ani w wiekach późniejszych. Sztuka cyrkowa wyrastała za to z działalności wędrownych kuglarzy, akrobatów i linoskoczków, którzy często podróżowali i występowali wspólnie, a z czasem zaczęli zawiązywać spółki i dołączać do zespołów teatralnych i cyrkowych. Cyrk Rodziny Afanasieff odróżnia od tego dziewiętnastowiecznego modelu zasadnicza cecha – dystans i parodia. Jerzy Afanasjew stworzył autorską koncepcję parodii cyrku, który według niego na przełomie XIX i XX wieku został doprowadzony do szczytu popularności i zaczął ocierać się o kicz. Zainteresowały go w cyrku między innymi wywoływanie masowych reakcji wśród tłumów, przepych inscenizacyjny, idea wędrówki artystów, która skazywała ich na brak stabilizacji w życiu codziennym, a także postaci występujące na arenie – szczególnie klowni (luźno inspirowani Pierrotem i Arlekinem z *commedia dell'arte*), którzy przez swój tragikomizm wzbudzali u widowni śmiech. I tu warto powrócić do tekstów manifestowych Afanasjewa, które definiują istotę człowieczeństwa w kategoriach „świętego błazeństwa":

1. Człowiek został stworzony na wzór i podobieństwo błazna.
2. Człowiek prócz kichania i kaszlu potrafi się jeszcze (…) śmiać.
(…)
6. Tylko umarły nie może się śmiać[14].

Trzeba zaznaczyć, że w innym fragmencie tego tekstu, błazen, klown, Pierrot i Arlekin są dla autora postaciami synonimicznymi, które mają ten sam cyrkowy rodowód, choć odmienne cechy indywidualne. Stąd możemy je utożsamiać ze sobą, a rozróżniać dopiero w momencie, kiedy mowa o konkretnych bohaterach Cyrku. Klown jest według Afanasjewa – jak to wynika z przytoczonego fragmentu, który w żartobliwy sposób parafrazuje Księgę Rodzaju oraz Arystotelesowską definicję gatunku ludzkiego – postacią archetypową. Można go więc nawet określić mianem Everymana, w którym zawiera się skondensowana historia ludzkości – jej upadków i wzlotów – i w której każdy może rozpoznać sytuacje ze swojego życia. Tę tezę zdaje się potwierdzać kolejna wypowiedź Jerzego Afanasjewa:

> Każdy człowiek ma (…) coś z błazna, a błazen ze zwykłego człowieka. Im więcej człowiek ma z błazna, tym jest tragiczniejszy, im więcej błazen ze zwykłego człowieka, tym weselszy[15].

Ten fragment z kolei pokazuje jeszcze jedną charakterystyczną dla Cyrku Rodziny Afanasjeff cechę – przemieszanie porządków: rzeczywistego i scenicz-

[14] J. Afanasjew *Sezon kolorowych chmur*, dz. cyt., s. 88.
[15] Tamże, s. 89.

nego, które przenikały się w prywatnym życiu artystów związanych z Afanasjewem, to znaczy członków jego rodziny i bliskich przyjaciół. Pracowali z nim bowiem: wspomniany już wcześniej Ryszard Ronczewski (Pierrot, Klown, Arlekin) – jego szwagier, Alina Ronczewska-Afanasjew (Dyrektorowa, Kolombina, Anioł, hitler [*sic*!]) – żona; oraz najbliżsi przyjaciele: Józef Fukś (Cygan), Janusz Hajdun (kierownik muzyczny, mim), Andrzej Dorawa (kierownik orkiestry), Maciej Kossowski (trąbka), Edward Rykaczewski (klarnet), Marek Strobel (kontrabas), Rajmund Fortuna (fortepian), Dariusz Molik (perkusja). Ponadto nad Cyrkiem czuwało grono współpracowników technicznych, elektryków i dźwiękowców[16], co jest dowodem, że pomimo amatorskiego charakteru przedsięwzięcia Afanasjewa, było ono traktowane z pełnym profesjonalizmem – zarówno od strony wizualnej, muzycznej, jak technicznej i organizacyjnej.

Cyrk Rodziny Afanasjeff

Po występach aktorskich w słynnym gdańskim teatrzyku Bim-Bom, w którym po raz pierwszy narodziła się idea stworzenia trupy „cyrkowej" w skeczu *Cyrk (Parodia)* w roku 1955 w programie *Ahaa!*. To w tym programie po raz pierwszy posłużył się parodią cyrku, układając satyryczne skecze i gagi, których bohaterami byli przerysowani członkowie wędrownej trupy. Następnie Afanasjew zainicjował autorskie, rodzinne przedsięwzięcie, Cyrk Rodziny Afanasjeff, który zapoczątkował swoją działalność w 1959 roku bardzo dobrze przyjętym przez publiczność i krytykę programem *Tralabomba*. Zachwycił się nim Jan Kott podczas festiwalowego pokazu w Krakowie:

> „Cyrk" Rodziny Afanasjeff był fascynujący w swej absolutnej doskonałości technicznej. Był parodią cyrkowej szmiry. Ale parodią zrobioną z nieprawdopodobną finezją, parodią, która stawała się poezją. Miał w sobie coś z klimatu włoskiego filmu. Pokazywał szmirowatych cyrkowców, (…) którzy byli kiedyś wielkimi artystami. Ta parodia miała drugie denko liryzmu i goryczy. Pod względem artystycznym dawno nie widziałem nic równie doskonałego[17].

Drugim programem Cyrku Rodziny Afanasjeff pokazywanym na scenie teatralnej było przedstawienie *Dobry wieczór Błaźnie* z 1962 roku. W obu Afanasjewa zajmowała kwestia kondycji artysty w otaczającej go rzeczywistości, powiązanie życia prywatnego (rodzina) i zawodowego (teatr), tematyka egzystencjalna (piękno, ulotność i ułomność ludzi i ich emocji). Zaczynając od *Cyrku (Parodii)*, sopocki artysta konsekwentnie rozwijał wciąż powracające motywy i bo-

[16] J. Afanasjew *Działalność w teatrzykach studenckich. Materiały dotyczące organizacji i funkcjonowania „Cyrku Rodziny Afanasjeff"*, Ms 6290, Archiwum Jerzego Afanasjewa, Państwowa Akademia Nauk w Gdańsku.

[17] J. Kott *Król Ubu i młodzi Polacy*, „Przegląd Kulturalny" 21.05.1959.

haterów: okrutnego dyrektora cyrku, zakochanego Pierrota, idącego na wojnę Arlekina i Kolombinę, Cygana czy zniewolonego Anioła.

Białe zwierzęta – kwintesencja Cyrku Rodziny Afanasjeff

W niniejszym tekście chciałbym zająć się filmem w reżyserii Jerzego Afanasjewa *Białe zwierzęta* (1960), ponieważ uważam go za kwintesencję interdyscyplinarnej twórczości sopockiego artysty.Wśród notatek Afanasjewa można odnaleźć fragment, w którym próbował podsumować efekt swoich poszukiwań:

> Przez dwa lata szukaliśmy polskiego odpowiednika *commedii dell'arte*. Grzebaliśmy w losach surowych pierwowzorów postaci cyrkowców jarmarcznych (…). Drogami polskich podań ludowych wędruje po dziś biedna trupa szopki – jasełki. Śmiech, żart, zabawa, (…) Diabeł, anioł, chłop w komży, niedźwiedź na łańcuchu, ksiądz śmierć, przyśpiewki i życzenia (…). Dla nas – polski folklor – kryje się w posępnej melodii *Bogurodzicy*, w deskach białostockiego miasteczka, w poezji chagallowskich synagog, w wilkach podchodzących pod wieś, obrządkach ludowych przy zbożu, w pracy kosiarza, w rysunku polskich słupów telegraficznych, w kubizmie łódzkich fabryk. W Tuwimie, Nikiforze, Dunikowskim, Wajdzie[18].

Jak widać inspiracją dla niego stała się nie tyle *commedia dell'arte*, co ludowość – rozumiana jako różnorodność, niejednolitość, ubóstwo (w sensie materialnym) i bogactwo (w sensie metafizycznym). Fascynacja światem wierzeń i prostotą popularnych podań i wyobrażeń bezpośrednio przeniknęła do przedsięwzięć sygnowanych nazwiskiem Afanasjewa. *Białe zwierzęta*, powstałe dzięki skromnemu dofinansowaniu Ministerstwa Kultury i Sztuki[19], były metaforyczną opowieścią o wewnętrznym świecie marzycieli, którzy na każdym kroku zderzali się z brutalną codziennością. Głównym bohaterem filmu był Pierrot, wracający z wojny i zakochujący się w Aniele. Zgodnie z myśleniem Afanasjewa na temat kina, o którym pisał, że jest „montażem wrażeń"[20], przedsięwzięcie zrealizowane przez Cyrk Rodziny Afanasjeff było taką właśnie zmontowaną partyturą emocji i napięć. Film podzielony był na pięć aktów. Każdy z nich miał temat przewodni, rozwijany na wielu poziomach (psychologii postaci, ujęć, intensywności światła, kolorów itp.). Pierwszy akt ukazywał Smutek i Radość – fabularnie dotyczył pobytu Pierrota w wojsku i uwolnienia ze służby. Oba te etapy podkreślały kontrastujące kolory: szczególnie biały strój Pajaca zestawiony z ciemną ziemią, błotem i mundurami innych żołnierzy. Drugi akt był aktem

[18] J. Afanasjew *Sezon kolorowych chmur*, dz. cyt., s. 213.

[19] „Realizacja pełnometrażowego filmu telewizyjnego *Białe zwierzęta*, Państwowy Ośrodek Filmów Telewizyjnych *Ekran*, Warszawa, koszt 24000 zł (dotacja KC ZMS i dwa stypendia Ministra Kultury i Sztuki)." Za: Tamże, s. 233.

[20] Tamże, s. 211.

Miłości – poznanie Anioła, wzajemne zakochanie, zaloty i ślub – wszystkie te wydarzenia dokonywały się w wiosennym plenerze. Kamera chwytała w szerokim kadrze pejzaż, skupiała się na kwitnących drzewach, łąkach i zarastających zbożami polach. Trzeci akt dotyczył Zła – w beztroskim świecie nowożeńców pojawiali się ludzie z zamiarem porwania Anioła i oddania go do cyrku. W krótkich agresywnych ujęciach kamera robiła najazd na sylwetki porywaczy, śledziła przestraszoną twarz niebiańskiego stworzenia i sypiące się drewniane zabudowania, w których ukrył się bohater. Akt o Rozpaczy i Śmiechu ukazywał Pierrota w rozpaczliwej błazenadzie, wyruszającego na poszukiwania ukochanej na tle smutnych pejzaży, obumierających drzew i zachodu słońca. Tematem ostatniej, piątej części, była Śmierć przedstawiona w otoczeniu zimowych krajobrazów. Pierrot zasypiał na śniegu, by się więcej nie obudzić, później dołączał do niego Anioł – odmieniony po cyrkowej tresurze, ubrany na czarno, powściągliwy.

Wykreowany przez Afanasjewa świat filmu różnił się od tego stwarzanego w teatrze Cyrku Rodziny Afanasjeff. Przede wszystkim trupa cyrkowa sopockiego artysty pracowała w plenerze. Zdjęcia wykonano między innymi w Sopocie, na wyspie Wolin i na Kaszubach. Afanasjewowi przy pracy pomogła natura, która współgrała z pejzażami wewnętrznymi bohaterów filmu. Ostre kształty drzew, gałęzi i narzędzi do pracy w polu wyolbrzymiały ogólny nastrój niepokoju i niepewności. Było to pokłosie romantycznego myślenia o sztuce, odwołującego się na przykład do malarstwa Caspara Davida Friedricha czy Williama Turnera. Z drugiej strony można dostrzec w tym inspiracje surrealizmem: zderzaniem dwóch porządków, powiązaniem obrazów ze stanami psychicznymi, onirycznością. Być może było to myślenie nieco sentymentalne i nawet naiwne, jednak właśnie to było siłą pokolenia Afanasjewa – tak zwanego Pokolenia Kataryniarzy.

Świat w *Białych zwierzętach* przestał być również rzeczywistością *stricte* teatralną, choć nie zerwał z teatralnymi środkami i technikami. Działanie artystów Cyrku Rodziny Afanasjeff na planie filmu momentami przypominało happening. Bohaterowie cyrkowej trupy musieli bowiem w kostiumach wyjść poza ramę sceny i zderzyć się z rzeczywistością i otwartą przestrzenią. Nie o spiętrzanie kolejnych poziomów teatralności chodziło – jak w *Tralabombie* i *Dobry wieczór Błaźnie*. Liryzm i sentymentalizm zakładał całkowitą wiarę w przedstawiany świat – nawet jeśli bohaterami były fikcyjne postaci *commedia dell'arte*. Właśnie na tym polegała magia i metaforyczność języka sztuki Jerzego Afanasjewa, że wrzucał w rzeczywistość zastaną – nierealne, fikcyjne, ale za to uniwersalne charaktery, w których widzowie mogli dostrzec siebie i swoje problemy. Wracając do myśli o happeningu, Afanasjew opisywał we wspomnieniach śmieszne incydenty, które wynikły na planie. W wioskach, w których pojawili się filmowcy, dochodziło do reakcji autentycznego przejęcia się wiarygodnością figur i zdarzeń filmowych. Miejscowi mieszkańcy byli przekonani, że Anioł usiadł na dachu szopy, a po lesie i polu biegał biały diabeł (Pierrot). Jed-

nak według Afanasjewa dziwiono się nie tyle spotykanym postaciom, lecz samemu faktowi spotkania z fantastycznymi stworzeniami. Dzięki temu można jeszcze ciekawiej analizować zabawę Afanasjewa, który uwierzył w świat ludowych wierzeń i postanowił go zobrazować.

Warto na koniec przyjrzeć się jeszcze tytułowi filmu. Sformułowanie „białe zwierzęta" wskazuje na Pierrota i Anioła – jedynych bohaterów, którzy ubrani byli w nieskazitelną biel. Byli poniekąd „obcymi" stworzeniami w ludzkiej cywilizacji. Kolejnym elementem wpływającym na taki tytuł było brutalne potraktowanie tych wysublimowanych i pięknych istot, niczym zwierzęta – atrakcje cyrkowe, przeznaczone do tresury. Przymiotnik „białe" oprócz charakterystyki barwy, dotyczył niewinności i oderwania od zastanego świata – nieprzystosowania do niego, bezbronności, łatwowierności i młodzieńczej wręcz naiwności. Ponadto współgrał z konwencją czarnobiałego filmu pantomimicznego.Tytuł filmu i jego oksymoroniczne znaczenie, sugerował ważny temat okrucieństwa i opresji jednych istot wobec beztroski i wrażliwości innych.

***

Film *Białe zwierzęta* jest udostępniony na darmowej platformie *Vimeo* i obejrzeć go można pod adresem:
https://vimeo.com/14479428 [dostęp: 28.07.2016]

Streszczenie

Autor rozpoczyna swoją pracę od przybliżenia osoby Jerzego Afanasjewa poprzez syntetyczny biogram, umieszczając go w kontekście epoki, na mapie kulturalnej powojennej Polski Ludowej. Następnie referuje poglądy zapomnianego sopockiego artysty na teatr, aktorstwo i reżyserię, wywodząc je od takich form widowisk jak kabaret, pantomima, *commedia dell'arte* i cyrk. Przybliżone zostają inicjatywy cyrkowe Afanasjewa w ramach teatru studenckiego Bim-Bom (skecz *Cyrk [Parodia]*) i autorskiego przedsięwzięcia Cyrku Rodziny Afanasjeff (*Tralabomba* i *Dobry wieczór Błaźnie*). Na koniec autor przygląda się twórczości sopockiego artysty poprzez analizę niezależnego filmu *Białe zwierzęta*, który uznaje za kwintesencję działalności Jerzego Afanasjewa w rodzinnym cyrku.

Summary

The work is an attempt to analyze the activity of Afanasjeff Family Circus and its initiator, Jerzy Afanasjew in connection with students' society in the 50s and 60s of the 20th century. The first chapter presents his biography and refers the political situation of post-war Poland. This is followed by Afanasjew's view on theater, acting and directing. The author focuses on things that inspired Afanasjew's works: circus, pantomime, commedia dell'arte, cabaret, as well as on the themes and characters present in his works. The third chapter offers a description of the activities of the Afanasjeff Family Circus that was established in 1959 independently of other theaters in Żak. The study closes with the author briefly referring to the movie *White Animals* (1960) by Afanasjew and showing sit as the climax of Circus activities and a summary of how the commedia dell'arte was explored in Poland.

Tomasz Kaczorowski – ur. 1992; pochodzi z Sopotu. Absolwent Wiedzy o Teatrze na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz student reżyserii w Akademii Teatralnej w Warszawie na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku. Praktyk teatru: autor i reżyser. Brał udział w seminariach i kursach we współpracy z Instytutem Teatralnym im. Z. Raszewskiego w Warszawie i Instytutem im. Grotowskiego we Wrocławiu. Reżyserował słuchowiska i pracował jako asystent reżyserów: Wojtka Klemma, Marcina Libera, Erlinga Johannessona, Piotra Ratajczaka, Anny Augustynowicz i Stanleya E. Gontarskiego. Brał udział w warsztatach dramatopisarskich z Nikołajem Koladą, scenograficznych z Thomasem Dreissigackerem, radiowych z Mileną Kipfmuller i reportażowych z Mariuszem Szczygłem. Angażuje się w działalność edukacyjną teatrów. Zadebiutował w Teatrze Współczesnym w Szczecinie autorskim spektaklem *Trollgatan. Ulica Trolli* w ramach projektu kuratorskiego Piotra Ratajczaka PIKSELOZA. Przedstawienie spotkało się z żywym przyjęciem publiczności i krytyków: zostało zakwalifikowane do programu „Teatr Polska" organizowanego przez Instytut Teatralny w Warszawie oraz na festiwal „m-teatr" w Koszalinie, zaś tekst znalazł się w półfinale Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej 2016. W maju 2016 premierę miał jego drugi spektakl *Chimery Afanasjewa* (koprodukcja Miejskiego Teatru Miniatura w Gdańsku i sopockiego Teatru na Plaży). Jest laureatem głównej nagrody w konkursie dramaturgicznym zorganizowanym przez Teatr Nowy im. Witkacego w Słupsku i Teatr Nowy w Krakowie za sztukę *Las Villas*, która będzie miała premierę 23 września 2016 roku w reżyserii Piotra Siekluckiego.

Ewa Gorlewska

CZY TRAKTAT FRYDERYKA NIETZSCHEGO *Z GENEALOGII MORALNOŚCI* MÓGŁ STAĆ SIĘ PODSTAWĄ IDEOLOGII NAZISTOWSKIEJ?

Kojarzenie twórczości Fryderyka Nietzschego z ideologiczną propagandą nazistowskich Niemiec jest częstą praktyką stosowaną przez komentatorów myśli filozofa. Opinia o tym, że Nietzsche swoją nową etyką i antropologią budował grunt, na której wyrosła ideologia faszystowska, upowszechniała się przez lata. Trudno nie odnieść wrażenia, że niemiecki filozof w pewnych kręgach odbiorców uważany jest niemal za współtwórcę tego eklektycznego światopoglądu, jakim była (pseudo)filozoficzna doktryna narodowosocjalistyczna. Należy pamiętać, że ideologia nazistowska utkana jest z poglądów wielu filozofów i naukowców. Jej pomysłodawcy: Rosenberg, Goebbels, Hitler, korzystali z dorobku m.in. twórców eugeniki, utylitarystów, ewolucjonistów (zwłaszcza prawo doboru naturalnego, naturalnej selekcji), etyków. Poglądy te były mieszane w dowolny sposób tak, by złożyły się w chwytliwą całość, ujmującą zbrodnicze plany nazistów w naukowo-filozoficzne ramy. Każde działanie zbrodniarzy mogło znaleźć poparcie w pismach innych myślicieli, co zdejmowało odpowiedzialność z rzeczywistych pomysłodawców „machiny śmierci", jaką niewątpliwie w swoim założeniu był nazizm. Trudno nie dostrzec tu pewnego napięcia, które *nota bene* często staje się koronnym argumentem przeciwno obrońcom Nietzschego. Z jednej strony naziści, gwałcąc intencję tekstu[1] i tym samym wolę autora, wykorzystali fragmenty dzieł filozofa, pasujące do ich wizji świata i nadbudowali je własną interpretacją, własnymi słowami; z drugiej natomiast, wykorzystane teksty **musiały** zawierać w sobie niebezpieczną ideowo treść, którą w dość łatwy sposób udało się przetworzyć na systemowy zbrodniczy światopogląd. Ciekawi i przeraża zarazem to, że do oczernienia poglądów filozofa wystarczyły pojedyncze użyte przez niego słowa i frazy: „nadczłowiek", przeciwstawienie „pana" i „niewolnika", „silnego" i „słabego", „przewartościowanie wartości". Nikt nie pyta, jaki status mają te sformułowania: czy należy odczytywać je dosłownie, czy też są metaforami? Jaka wizja człowieka, projektowana przez Nietzschego, kryje się za nimi? Odnoszę wrażenie, że nieuczciwie traktuje się tu samego Autora. Oskarża się go personalnie o stworzenie niebezpiecznej wizji człowieka jako twórcy wartości, ale zapomina się o jego

[1] Przez termin „intencja tekstu" rozumiem jego prawo do mówienia tylko tego, co zostało w nim zawarte. Przykładem nieuszanowania intencji tekstu jest nadinterpretacja, czyli „wmawianie" tekstowi sensów, odczytań, których on sam *de facto* w sobie nie zawiera oraz wszelkiego rodzaju manipulacja treścią utworu.

prywatnej opinii na temat kultury i polityki niemieckiej tamtego okresu czy antypatii żywionej w stosunku do męża swojej siostry, uwikłanego w doktrynę narodową. By uniknąć takiej sprzeczności, postaram się utrzymać jeden punkt widzenia na ocenę twórczości Nietzschego. Będzie nim równorzędne traktowanie tekstów Autora oraz jego prywatnego światopoglądu, uwidoczniającego się w podejmowanych decyzjach, zachowaniu i jego relacjach z ludźmi[2].

Wracając do głównego wątku, chcę skonkretyzować, co rozumiem pod nazwą „ideologia nazistowska" i na podstawie jakich jej elementów będę próbowała nakreślić związek między nią a poglądami Fryderyka Nietzschego, zawartymi głównie[3] w I traktacie *Z genealogii moralności*. Terminu „ideologia nazistowska" będę używała do określenia ogólnego rysu światopoglądowego i swoistej koncepcji filozoficznej. Biorę pod uwagę aspekt etyczny i antropologiczny tego ruchu, nie zajmuję się natomiast jej wymiarem politycznym *sensu stricto*, gospodarczym i militarnym, choć zdaję sobie sprawę, że te elementy rzeczywistości ściśle się ze sobą wiążą. Podstawą moich rozważań będzie 1) ogólna koncepcja człowieka – teoria rasy panów (rasa aryjska) i ras o niższej randze, 2) sylwetka Niemca-nacjonalisty, przekonanego o swojej wyższości, tworzącego nowe reguły życia społecznego, nową moralność oraz 3) zasada przywództwa. Zagadnienia te, rzecz jasna, zanurzone są również w problematyce dobra i zła, prawości i bezprawia, moralności, niemoralności i immoralizmu, a także obiektywizmu i relatywizmu etycznego.

I Traktat *Z genealogii moralności* podejmuje wymienione wyżej kwestie w bardzo szczegółowy sposób. Nietzsche dokonuje wiwisekcji podstawowych kategorii moralnych, a poparcia dla swoich tez szuka w etymologii tych nazw. Można podać w wątpliwość zasadność proponowanej przez Nietzschego genezy filologicznej nazw „dobry", „zły" i „lichy", jednak Autor zwraca uwagę na przekształcenia znaczeń tych słów na przestrzeni dziejów. Zauważa on, jak „gminny", „plebejski", „pospolity" z „lichego" stał się „dobrym", a „dostojnego", „silnego", „wartościowego" z „dobrego" uczyniono „złym". Zdaniem Nietzschego za nazwami kryje się esencja wartości moralnych, które dzisiaj są już nieaktualne; zostały bowiem tak przesiąknięte moralnością chrześcijańską[4], że zatarło się ich pierwotne znaczenie. Nietzsche chce, poprzez odwołanie do etymologii nazw podstawowych kategorii moralnych pokazać ich ewolucję. Sam w toku swojego wywodu posługuje się pierwotnymi znaczeniami tych nazw. Analiza filologiczna otwiera Nietzschemu drogę do rozważań o zasadności norm moralnych w ogóle. W *Przedmowie* Autor traktatu nakreśla problem następująco:

---

[2] Źródłem informacji na temat życia prywatnego Fryderyka Nietzschego są dla mnie dwie publikacje: F. Overbeck *Nietzsche. Zapiski przyjaciela*, przeł. i oprac. T. Zatorski, Gdańsk 2007 oraz T. Gomez *Fryderyk Nietzsche*, przeł. G. Ostrowski, Warszawa 2007.

[3] W toku rozważań będę powoływać się na całą twórczość omawianego filozofa.

[4] Argumentu tego używa sam Autor, który twierdzi, że chrześcijaństwo dokonało odwrócenia porządku, kiedy to instynkt stadny zdominował wartości dostojne.

> W jakich warunkach człowiek wynalazł sądy wartościujące „dobry" i "zły" oraz jaką one same mają wartość? Czy hamowały dotychczas, czy wspierały ludzki rozwój? Czy są znakiem zubożenia, zwyrodnienia życia? Czy też, odwrotnie, przejawia się w nich pełnia, siła, wola życia, jego odwaga, jego ufność, jego przyszłość?[5]

Nietzsche za niewinnymi pytaniami kryje mocną tezę, że wynalazcą elementarnych, zdawałoby się niekwestionowanych wartości jest człowiek. Zatem może on równie dobrze te wartości dowolnie przekształcać, modyfikować w zależności od ich przydatności w sytuacji społecznej. To, co napisałam jest oczywiście nadinterpretacją, jednak o charakterze celowej prowokacji. Chcę tym samym pokazać, jak łatwo wyciągnąć wnioski dotyczące etyki z tego, co pisze Nietzsche, choć z samego tekstu takie wnioski nie wynikają. Są to rozważania zbliżone do dywagacji, przypuszczeń, jednak niosą ze sobą silną chęć ustosunkowania się do nich – przytaknięcia im lub ich zanegowania. Nietzsche poświęca uwagę również dwóm wzorcom zachowań, archetypom moralnym, mianowicie ideałowi dostojnemu i ideałowi ascetycznemu. To echo podziału na moralność panów i moralność niewolników, czyli wartości propagowane przez dostojnych *versus* etyka gawiedzi. Filozof diagnozuje kondycję człowieka XX wieku i wskazuje przyczyny jego moralnej degeneracji. Dokonuje on również porównania postaci Niemca współczesnego filozofowi i jego przodków sprzed wieków – wynikiem tego zestawienia jest stwierdzenie, że dzisiejsi Niemcy są pochłonięci przez instynkt stadny, nie mają nic wspólnego z silnymi Germanami-wojownikami. Sam Nietzsche nie ukrywa niechęci w stosunku do rodaków, czym *implicite* wskazuje na swoje poparcie dla „płowej bestii"[6], której działania niegdyś budziły trwogę. Zatem za wartość pozytywną uznaje się tu dominację i wzbudzanie lęku wśród ludzi. Odczucia te, zdaniem Nietzschego, ostatecznie przekładają się na szacunek do wodza czy przywódczej rasy.

Wskazałam na najistotniejsze z punktu widzenia niniejszej analizy elementy myśli Nietzscheańskiej zawartej w traktacie. Powrócę do nich z bardziej szczegółową ich analizą w części artykułu poświęconej zestawieniu nietzscheanizm-nazizm. Postaram się wówczas wskazać konkretne poglądy filozofa i ich odpowiedniki w ideologii nazistowskiej (między innymi w książce Adolfa Hitlera *Mein Kampf*). Spróbuję, na ile będzie to możliwe, zdemaskować mechanizm przeniesienia danego poglądu Autora traktatu na grunt doktryny narodowosocjalistycznej. Aby móc rzetelnie przedstawić problem, będę się odwoływała do całości twórczości Fryderyka Nietzschego, ponieważ sam traktat *Z genealogii moralności* nie zawiera wszystkich aspektów myśli filozofa, które znalazły swoje odzwierciedlenie w nazistowskiej doktrynie. Ów traktat wydaje się jednak najbardziej reprezentatywny dla niniejszych rozważań; stwarza również wiele kontrowersji

[5] F. Nietzsche, *Z genealogii moralności*, przeł. G. Sowinski, Kraków 2011, s. 8.
[6] W nawiązaniu do rasy aryjskiej.

i wątpliwości dotyczących domniemanego braku udziału niemieckiego filozofa w kreowaniu świadomości nacjonalistycznej dwudziestowiecznych Niemiec.

Narodowy socjalizm Trzeciej Rzeszy był ideologią eklektyczną, stanowił mozaikę licznych znanych i kontrowersyjnych poglądów. Synkretyzm poglądów ówczesnych polityków i ideologów nie najlepiej świadczy o ich rzetelności. Za łączeniem wielu stanowisk w jeden system idzie ich powierzchowne rozumienie i hasłowe przywoływanie chwytliwych sloganów. Czyni to ideologów nazistowskich zwykłymi demagogami uprawiającymi żonglerkę słowną. Jest bardzo prawdopodobne, że osoby odpowiedzialne za stworzenie teorii „tłumaczącej" hitlerowskie zbrodnie, nie czytali pism Nietzschego, lecz znali jedynie wyimki jego myśli. Obraz Nietzschego w oczach faszystów zbudowany był z wybranych wyjętych z kontekstu elementów, na co wskazuje w swoich artykule G. Lucacs[7]. Ważnym elementem manipulacji dziełami Nietzschego było przemilczanie niewygodnych fragmentów[8] przy jednoczesnym wyolbrzymianiu innych, dotyczących zwłaszcza koncepcji nadczłowieka, afirmacji mocy, tworzenia nowych wartości, odwrócenia się od Boga. Ponadto nazistowska interpretacja myśli Nietzscheańskiej w znacznym stopniu odbiega od założeń filozofa, które są jasno wyłożone w jego dziełach i nie powinny budzić wątpliwości. Podążając tym tropem, przedstawię zestawienie najbardziej ewidentnych manipulacji i przekształceń nierespektujących praw tekstu i jego Autora.

Zacznę od koncepcji nadczłowieka, która jest bodaj najbardziej rozpoznawalną i kojarzoną z faszyzmem figurą filozofii Nietzscheańskiej. W ideologii nazistowskiej „nadczłowiek" utożsamiany jest z Aryjczykiem, przedstawicielem najwyższej, najbardziej wartościowej rasy. W gruncie rzeczy każda osoba, w której żyłach płynie czysto aryjska krew, jest cegiełką tworzącą mur rasowej doskonałości. Nadczłowieczeństwo dotyczy zatem całej grupy rasowej, a przynależność do niej uzależniona jest od „utrzymania czystości germańskiej krwi"[9]. Natomiast w systemie Nietzschego nadczłowiek pełni zupełnie inną funkcję. To kategoria jednostkowa, a nie rasowa czy gatunkowa. To osoba, która żyje poza ogólno przyjętymi zasadami, która kieruje się własną moralnością. Człowiek-kreator tworzący nawet za cenę przemocy, dlatego w oczach innych ludzi uważany jest za potwora, za czyniącego zło. Nadczłowieczeństwo wynika z przekroczenia, z przezwyciężenia człowieka. Nietzsche proponuje tu transcendencję w postaci osobistego samodoskonalenia. Nie jest zatem nadczłowiek pomysłem systemowym, jak chcieliby tego naziści, lecz dotyczy jednostek i ich predyspo-

[7] G. Lucacs, *Nietzsche jako prekursor estetyki faszystowskiej*, „Myśl współczesna", przeł. P. Hertz, nr 3, 1947, s. 5.

[8] Np. przywołujących krytyczne stanowisko filozofa wobec kultury Niemieckiej, oraz jego tendencje prożydowskie.

[9] A. Hitler, *Mein kampf,* rozdz. IX *Naród i rasa,* https://pl.scribd.com/doc/42234147/Adolf-Hitler-Mein-Kampf-Wersja-Polska, dostęp 3.01.2017.

zycji do podnoszenia poziomu wewnętrznej mocy, pewności siebie. Niemieccy narodowcy wykorzystali tę kategorię jako przepis na stworzenie narodu panów, dostojnej rasy, która zapasuje nad światem. Taka wizja nie ma nic wspólnego z tym, co proponuje Nietzsche. Jest trawestacją szlachetnej w gruncie rzeczy idei, która wspomaga moralne ulepszenie człowieka. Również słynna „moralność panów" została w sprytny sposób przekształcona i wykorzystana w światopoglądzie nazistów. Ich zdaniem, jako że aryjczycy są panami, mogą ustalać i narzucać innym swoje zasady. Każdego, kto nie wpisuje się w ramy nowego społeczeństwa niemieckiego, należy zlikwidować. Wróg traktowany jest jak *persona non grata*, w niego wymierzona jest machina eksterminacji. To kolejny pogląd pozornie zaczerpnięty z filozofii Nietzschego, lecz faktycznie w kłamliwy sposób przeinterpretowany. *De facto* narzucanie innym swojego stanowiska jest domeną jednostek słabych, działających na prawie resentymentu, od którego Nietzsche się odżegnywał, przed którym ostrzegał. Resentyment, czyli chęć zemsty, leżał u podstaw powstania ruchu faszystowskiego w Niemczach. Jak wspomniałam wcześniej, to całkowite odwrócenie Nietzscheańskiej wizji moralności. Oddaję głos filozofowi:

> Bunt niewolników w dziedzinie moralności zaczyna się tym, że sam resentyment staje się twórczą siłą i płodzi wartości: resentyment istot, które są niezdolne do właściwej reakcji, do reakcji w formie czynu i odbijają sobie przeszkodę tylko dzięki wyimaginowanej zemście[10].

Faktycznie, taka była droga powstania nazizmu w Niemczech – bunt zniewolonych po porażce I wojny światowej i resentyment – chęć zemsty i narzucenia reszcie świata swoich wartości. Nie jest to Nietzscheańskie stanowisko, choć pozornie wynikające z poglądu niemieckiego filozofa na to, jaka ma być potęga: ma się ona uzewnętrzniać w swej istocie, nie hamować swej mocy, ma pokonywać i tryumfować. Złudzenie tożsamości tych dwu idei czy ich relacji teoretyczno-praktycznej jest tak silne, że na pierwszy rzut oka trudno się mu przeciwstawić. Niełatwo również znaleźć argumenty, których uderzenie zburzy tę iluzję. Sądzę jednak, że właściwy trop znajduje się w słowach Nietzschego:

> Żądać od potęgi, by nie uzewnętrzniała się jako potęga, by nie chciała pokonywać, by nie chciała powalać, by nie chciała panowania, by nie była spragniona wrogów, oporów i tryumfów, jest równie nonsensowne, jak żądać od słabości, by uzewnętrzniała się jako potęga[11].

Trzeba by zacząć od wskazania, co Nietzsche rozumiał pod pojęciami „potęga" oraz „słabość". Bycie potęgą było cechą jednostek dostojnych, silnych, dobrych

[10] F. Nietzsche, *Z genealogii moralności,* dz. cyt., s. 30.
[11] Tamże, s. 39.

(panów); słabość natomiast przysługiwała osobowościom gminnym, nędznym, zwyrodniałym (niewolnikom). Na podstawie tego, co udało mi się ustalić do tej pory wynika, że ideologia nazistowska kreuje przestrzeń niewolniczą: oto niewolni, pokonani, słabi przedstawiciele narodu niemieckiego buntują się i próbują (udając potężnych) narzucić innym swoją wolę. Robią to w sposób haniebny, eliminując wszystko, co stoi im na przeszkodzie. O takim przypadku takim jak dojście hitlerowców do władzy, może mówić poniższy cytat: „(…) robactwo »człowiek« roi się i wyłazi na pierwszy plan; »oswojony człowiek«, ten nieuleczalny średniak i ten piołun, zaczął odczuwać siebie jako cel i szczyt, jako sens dziejów, jako »człowieka wyższego«"[12].

Uważam, że podstawą błędnego przeniesienia wezwania Nietzschego do ekspansji potęgi na działania polityczne nazistów jest, po pierwsze: bezprawne wejście pokonanych w rolę zwycięzców, po drugie – zbyt dosłowne traktowanie słów filozofa. Nie wolno zapominać, że Nietzsche często posługiwał się stylem artystycznym: korzystał z metafor, obrazowo prezentował poglądy, celowo wykorzystywał zabieg hiperbolizacji, by dosadniej przedstawić pewne treści. Takie literalne odczytanie pism filozofa to niski poziom lektury, który każe sądzić, że opisywana tu grupa czytelników niewiele zrozumiała z przesłania Nietzschego, lecz jedynie sprawnie posłużyła się retoryką i manipulacją. Za słowami Autora traktatu kryje się już zupełnie inna, niepropagandowa treść. Nieporozumienie wynika zaś z tego, że nadal chcemy, po Nietzscheańsku[13] (*sic*!), widzieć słowa, a dopiero później zastanawiamy się na tym, jaką treść one za sobą niosą.

Niemal parafrazą koncepcji etycznej i antropologicznej Fryderyka Nietzschego jest książka autorstwa Adolfa Hitlera *Mein Kampf*, zwłaszcza rozdział zatytułowany *Naród i rasa*. Pojawiają się w nim pojęcia użyte wcześniej przez niemieckiego filozofa, jednak, jak nietrudno się domyślić, w tekście jednego z głównych twórców ideologii nazistowskiej nabrały one zupełnie innego znaczenia. Przede wszystkim Hitler utrzymuje, że aby urosnąć do rangi pana, wystarczy utrzymać czystość krwi germańskiej. Przez samą czystość rasową, „awansuje się" do roli panującego. To, rzecz jasna, kompletny nonsens z punktu widzenia filozofii Nietzschego, w której „pan" i „niewolnik" to kategorie etyczne, a nie genetyczne. Osiągnięcie takiego statusu wydaje się dostępne dla każdego, to ma w sobie tyle determinacji, by pracować nad podniesieniem poziomu swojej woli mocy, do wzięcia życia w swoje ręce (życia według własnych zasad, a nie narzuconych przez stado). Upadek rasy aryjskiej, jej degenerację, nad którą tak ubolewał Nietzsche, Hitler upatruje w genetyce: „Aryjczyk wyrzekł się czystości krwi, tonął

[12] Tamże, s. 37.

[13] Nietzsche uważał, że filolog przede wszystkim widzi **słowa**, a dopiero w następnym kroku zastanawia się nad ich interpretacją i uwikłaniem w kontekst.

przygnieciony mieszaniną ras i stopniowo tracił swoje cywilizacyjne zdolności (…) Tak oto upadają cywilizacje i imperia, ustępując miejsca nowym tworom"[14].

Aryjczyk jest tu synonimem „pana", „dostojnego". Sama intuicja, że jednostki silne popadają w niełaskę, że jest ich coraz mniej i że mają niewiele w tym świecie do powiedzenia, zbliża do siebie obu autorów. Na tym jednak podobieństwa się kończą. Hitler, zafascynowany higieną rasy i czystością narodu, w nieposzanowaniu tych zasad upatruje upadek człowieka dumnego. Człowiek „dobry" został przysłonięty przez masę, lichość, bylejakość. Pobrzmiewa tu kuriozalny na pierwszy rzut oka postulat Nietzschego, by bronić silnych przed atakiem słabych. Nie jest on jednak pozbawiony sensu. Filozof zauważa, że wartości reprezentowane przez „moralność niewolników" są dominujące, ponieważ ich przedstawicieli jest znacznie więcej niż reprezentantów „moralności panów". Gdy tylko „pan" próbuje dojść do głosu, sprzeniewierzając się jedynie słusznej etyce nizin, zostaje nazwany „złem", „niemoralnością", „zagrożeniem". W tym sensie należy wziąć w obronę silne jednostki, by miały prawo do swobodnej wypowiedzi i do życia w społeczeństwie według zasad, które uważają za słuszne, a nie według tych, proponowanych przez „większość". Jest jednak wypowiedź Nietzschego, którą przywołuje w swoim artykule G. Lucacs, która odnosi się bezpośrednio do czystości rasowej: „Zwyciężył lud! – niewolnicy! Gmin! Trzoda!... Panowie zostali pokonani… można nawet uważać, że to zwycięstwo zatruje krew (skrzyżowano bowiem rasy)…"[15]

To mocne słowa, jednak czy odnoszą się one szczególnie do problemu genetyki? Wydaje mi się, że wypowiedź ta ma raczej charakter metaforyczny. Nie chodzi przecież o to, że wygrał lud, czyli konkretna grupa osób, a przegrali panowie, rozumiani jako silne jednostki. Nietzsche posługuje się tu pewnymi kategoriami, za którymi kryją się zjawiska społeczne, kulturowe i moralne. Hitler zaś, posługując się parafrazą słów Nietzschego, traktuje je dosłownie, odnosi ich treść do konkretnych elementów społeczeństwa i zjawisk politycznych, z czego wyprowadza tragiczne w konsekwencji wnioski. W moim odczuciu, Nietzsche nie ma nic wspólnego z taką (nad)interpretacją jego wypowiedzi. W świetle innych słów filozofa odnoszących się do relacji jednostka–stado zacytowany fragment potwierdza pogląd Nietzschego, że współczesna mu kultura dokonała odwrócenia wartości i to, co dostojne zostało zepchnięte na margines. „Skrzyżowanie ras", o którym pisze Nietzsche należy traktować jako przenośnię, dosadne zobrazowanie pomieszania ideału dostojnego z ideałem ascetycznym. Panowie, by odnaleźć się w zdegenerowanej rzeczywistości, zaczęli postępować jak niewolnicy, ci zaś rozpanoszyli się i stawiają warunki, tj. wyznaczają granice i normy postępowania, innymi słowy – stali się panami. Nietzsche idzie w kie-

[14] A. Hitler, *Mein kampf*, dz. cyt.
[15] F. Nietzsche, *Z genealogii moralności,* dz. cyt., s. 42.

runku przywrócenia naturalnego ładu. By tę harmonię zachować, społeczeństwo musi składać się z „panów" i „niewolników", przy czym potęga i panowanie winna przysługiwać tym pierwszym. Hitlerem natomiast powodują ambicje imperialne oraz patologiczna chęć eliminacji „zbędnych elementów" społeczeństwa. Naziści z pewnością mówili językiem Nietzschego, jednak ich komunikaty znaczenie różniły się od tego, co chciał powiedzieć filozof. Hitlerowska polityka eksterminacji jest dokładnym zaprzeczeniem Nietzscheańskich postulatów dotyczących moralności panów: szacunku dla wroga, afirmacji innego, podtrzymywania stanu permanentnej rywalizacji. Postawa, jaką prezentowali naziści pasuje raczej do buntu niewolników, którzy pragną zniszczyć wszystko, co stoi na drodze do zwycięstwa ich ideologii. Jak pisze Nietzsche: „Moralność niewolników z góry mówi „nie" wszystkiemu, co „poza" nią, co „inne" od niej, co nie jest nią samą"[16].

Pogląd dotyczący czystości rasowej jest ucieleśnieniem moralności niewolniczej. Jakże można wobec tego uważać Fryderyka Nietzschego za prekursora ideologii, która *de facto* **przeczy** podstawowym założeniom jego filozofii, a także stoi w opozycji do jego prywatnej opinii o zbrodniczych zapędach „narodowców"?

Istnieją jednak w dziełach Nietzschego punkty kontrowersyjne i ideologicznie niebezpieczne. Pewne jego wypowiedzi jak najbardziej mogą posłużyć za pierwszy krok ku rozwojowi szerszej zbrodniczej koncepcji, cóż z tego, że niezgodnej z ogólną wymową poglądów niemieckiego filozofa. W traktacie *Z genealogii moralności* można znaleźć liczne fragmenty, które stawiają jego Autora w niekorzystnym świetle. Prezentują sylwetkę tyrana, okrutnika, stawiającego na piedestale siłę i moc, a mającego w głębokiej pogardzie tych, który się tej mocy podporządkowują. Nietzsche często odwołuje się do mitu rasy aryjskiej – najlepszej wśród ras, dającej początek Germanom, a następnie Niemcom. To istotne, że filozof stwierdza całkowite zerwanie związku między współczesnymi mu przedstawicielami rasy i niemożność jego odbudowania, jednak w tonie jego wypowiedzi można doszukać się sentymentu i żalu za tamtymi powodującymi dumę czasami. Dzisiaj, uważa Nietzsche: „Głęboka, lodowata nieufność, jaką budzi Niemiec, gdy tylko, tak jak obecnie, uzyskuje moc, jest pogłosem niewygasłej trwogi, z jaką przez wieki Europa przyglądała się wściekłym dziełom germańskiej płowej bestii"[17].

Wzbudzanie lęku uważa Nietzsche za wartość godną uwagi. Po przegranej I wojnie światowej, przywódcy ówczesnego państwa niemieckiego także pragnęli przywrócić szacunek i świetność swojemu państwu – czy mogła im wówczas przyświecać Nietzscheańska myśl o odbudowie utraconego dziedzictwa „płowej bestii"? Choć sam filozof wielokrotnie zaznacza, że jest to niemożliwe,

[16] F. Nietzsche, *Z genealogii moralności,* dz. cyt., s. 30.
[17] Tamże, s. 36

to jednak przywołuje w swoim traktacie budzącą trwogę okrutną wizję dawnych Germanów. Takie obrazy mogą pobudzić wyobraźnię i skłonić do próby urzeczywistnienia wydawałoby się niemożliwego do realizacji planu odzyskania dobrego imienia narodu. Być może polityka Trzeciej Rzeszy była właśnie taką próbą. Jednak by osiągnąć swój cel, narodowi socjaliści wybrali drogę zgoła nieprzewidzianą przez Autora *Z genealogii moralności*. Kropkę nad „i" postawili naziści we własnych pismach politycznych, nie zrobił zaś tego Nietzsche. Autor traktatu wskazuje jedynie na istnienie pewnego historycznego procesu. Hitlerowcy zaczęli działać tam, gdzie skończył teoretyzować Nietzsche. Ich plan w żadnym wypadku nie był realizacją założeń filozofa. Owszem, pewne jego poglądy mogły otworzyć furtkę zbrodniczym działaniom, jednak nie ma bezpośredniego związku między słowami Nietzschego a zaistniałymi w historii dwudziestowiecznych Niemiec faktami. Znacznie trudniejsze do obrony są pojawiające się w traktacie elementy silnie rasistowskie. Filozof wyraźnie faworyzuje rasę aryjską, inne natomiast (zwłaszcza Żydów) uważa za gorsze, mniej wartościowe. Ta hierarchia ras związana jest z wartościami etycznymi wypracowanymi przez każdą z nich, o czym Nietzsche wyraźnie pisze. Nie uderza on zatem w samych przedstawicieli tych grup, lecz w propagowane przez nich zasady moralne. Poniższy cytat obrazuje dokładnie, co miał na myśli Nietzsche, porównując i oceniając poszczególne rasy:

> Rzymianie byli ludźmi tak potężnymi i dostojnymi, że potężniejszych i dostojniejszych nie było dotąd na ziemi (…). Żydzi odwrotnie, byli kapłańskim narodem resentymentu par excellense, niezrównanie genialnym na polu ludowej moralności: wystarczy porównać narody o powinowatych talentach, na przykład Niemców czy Chińczyków, z Żydami, by poczuć, którzy są narodem pierwszej, a którzy piątej rangi[18].

Mamy tu wyraźne odwołanie do pewnych wzorców, archetypów, za którymi kryją się pożądane bądź krytykowane przez Nietzschego cechy i sposoby postępowania (dostojność, potęga *versus* resentyment, ludowa moralność). Nietrudno wyprowadzić z nich wniosek, że model rzymski należy rozpropagować, żydowski zaś – wyeliminować[19]. Tą drogą poszli ideolodzy nazistowscy. Skądinąd wiadomo, że zdegenerowane (zdaniem niemieckiego filozofa) wartości moralne, jakimi kierowali się Żydzi, były najmniej ważnym argumentem za wprowadzeniem w życie „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej" w Niemczech. Zapleczem rozszalałego antysemityzmu było powszechne przekonanie, że Żydzi są narodem wykorzystującym gospodarczo kraj, w którym się znajdują. Nie mają własnego miejsca, więc próbują przejąć władzę tam,

[18] Tamże, s. 47.

[19] Sam Nietzsche nie pisze o eliminowaniu nosicieli niepożądanych cech. Wskazuje tylko na ich istnienie i szkodliwość propagowanych przez nich postaw.

gdzie uda mi się dotrzeć. Naziści wykorzystali również argument biologiczny[20] (gorsza jakość genów przedstawicieli rasy żydowskiej), który mógł być echem hierarchii ras proponowanej przez Nietzschego. W przywołanym cytacie pojawiło się określenie „naród pierwszej i piątej rangi". Choć konkluzja ta jest komentarzem do wkładu przedstawicieli obu grup narodów do tworzenia szeroko pojętej moralności, to sposób wyrażania takiej opinii jest daniem kija do ręki tym, którzy zechcą wykorzystać ową dialektykę do prezentowania własnych poglądów. Rzecz jasna, z wypowiedzi Nietzschego wynika niezbicie, że Żydzi są narodem gorszym w porównaniu chociażby do Niemców. Nikt nie zadaje pytania, w czym właściwie są oni gorsi, w jakim kontekście pojawiła się ich negatywna ocena. Z całego wywodu niemieckiego filozofa został tylko mały skrawek – wyższość rasy aryjskiej nad rasą (!) żydowską, a w konsekwencji odmowa prawa do egzystencji rasom i niższej randze. Dopiero przy zestawieniu obu poglądów (Nietzschego i nazistów) oraz ich szczegółowej analizie, dostrzegamy, jak są odmienne, do jak różnych rzeczywistości się odnoszą. Jedyne, co łączy te dwa nurty, to stosowanie podobnej retoryki. Na gruncie filozoficznym, ideowym nie ma punktów wspólnych między Nietzschem a hitlerowcami, chyba że za taką wspólnotę uznamy dostrzeganie szeroko pojętego zagrożenia dla narodu w podobnych elementach: religii chrześcijańskiej, w kościele katolickim, w Żydach jako piewcach resentymentu, w moralności niewolniczej. Pojęcia te zostały użyte w dwu zupełnie różnych celach, odniesiono je do kompletnie różnych rzeczywistości – Nietzsche do płaszczyzny moralnej, naziści – do świata polityki. W moim przekonaniu, ten rozłam przerywa nić porozumienia między niemieckim filozofem, a „narodowcami".

Kolejnym kontrowersyjnym punktem filozofii Nietzschego, na który chcę zwrócić uwagę jest krytyka wartości chrześcijańskich, która zaowocowała koncepcją nadczłowieka jako głosiciela nowych wartości, autora „nowych tablic". Zdaniem jednego z komentatorów filozofii Nietzscheańskiej, Petera Kreffta, nadczłowiek jest nowym bogiem, któremu należy się cześć. Po uśmierceniu Boga, to on zajmuje Jego miejsce i to on właśnie jest źródłem doskonałości i celem, do którego winien dążyć człowiek jako istota niższa, wymagająca przezwyciężenia[21]. Ten kierunek odczytania misji nadczłowieka mógł leżeć u podstaw ambicji nazistów do stworzenia religii germańskiej[22] w miejsce zwalczanego przez nich chrześcijaństwa. Głównymi wartościami prezentowanymi przez te wierzenia były: witalność, dominacja, patriarchalizm, czyli elementy istotne z punktu widzenia polityczno-militarnego. Byłaby to religia wspierająca polityczne ambicje Trzeciej Rzeszy, legitymująca jej imperialne zapędy. Trzeba jed-

[20] Argument ten spowodował niemożność uniknięcia kary przez asymilację Żydów.
[21] P. Krefft, *Filary niewiary – Nietzsche*, www.apologetyka.katolik.pl/inne-polemiki/ateizm/160/670-filary-niewiary-nietzsche.
[22] Raczej odnowy dawnych wierzeń germańskich.

nak pamiętać, że wizja składania hołdu nowemu bogu, jakim miałby być nadczłowiek, przeczy krytycznej postawie Nietzschego wobec czcicieli bożyszcz, czemu wielokrotnie dał wyraz w *Tako rzecze Zaratustra.* Ograniczę się do przywołania dwu cytatów, moim zdaniem najbardziej reprezentatywnych dla przedstawienia tej kwestii: „Źle się wywdzięcza mistrzowi ten, kto jego uczniem zostaje"[23] oraz: „Jeszczeście samych siebie nie szukali: a oto jużeście mnie znaleźli. Tak czynią wszyscy wyznawcy, przeto tak niewiele waży wszelka wiara (…). Pomarli bogowie wszyscy: niechże więc za wolą naszą nadczłowiek żyje"[24].

Nadczłowiek nie jest przez Nietzschego przedstawiany jako nowe bóstwo. Przeciwnie, jest typem człowieka, który odrzuca bogów i wszystkie związane z nimi skostniałe schematy: religię rozumianą jako obrzęd, etykę, normy postępowania. Interpretatorzy próbujący utrzymywać tezę, że Nietzsche ustanowił nowego boga w osobie nadczłowieka, kompletnie rozmijają się z intencją Autora, która w świetle powyższych cytatów i ogólnej wymowy jego filozofii, wydaje się dość jasna: nadczłowiek powstaje z przezwyciężenia człowieka, a bogowie i dotychczasowe zasady moralne oparte na religii są tym, co w toku tej osobliwej ewolucji zostaje zanegowane, odrzucone. Nietzsche nie mógł chcieć stworzyć postaci spełniającej taką samą funkcję, jak „bożyszcza", z którymi walczył – byłoby to niedorzeczne. Z drugiej jednak strony, nadczłowiek pozostaje wizją poetycką, jego opis jest utkany z metafor, co sprawia, że staje się on wieloznaczny. Z pewnością Nietzsche uznawał nadczłowieka za swego rodzaju „zbawiciela" rodzaju ludzkiego, zatem sugeruje jego boską proweniencję. Na tę niejasność wskazuje jeden z badaczy dzieł filozofa, który źródeł zawiłości interpretacyjnych upatruje w językowym kształcie wywodu:

> Bez wątpienia sama owa niejasność opisu nadczłowieka przyczynia się istotnie do wykreowania go jako postaci boskiej (…). Liczne wypowiedzi, w których Nietzsche wskazuje na przezwyciężenie i samoprzezwyciężenie jako na źródło nadczłowieka pozwalają jednak sformułować uzasadnione przypuszczenie, że koncepcja nadczłowieka nawiązuje przede wszystkim do mocy samoprzezwyciężenia, do mocy tapas[25].

Z punktu widzenia człowieczeństwa, **nad**człowieczeństwo jawi się jako coś w rodzaju boskości. Nie umiemy sobie bowiem wyobrazić czegoś stojącego ponad wymiarem ludzkim i jednocześnie przynależącego do tej samej płaszczyzny ontologicznej. Kultura chrześcijańska zamknęła człowieka w dychotomicznym porządku: ludzkie-boskie. Nadczłowiek wyłamuje się z tych kategorii, dlatego trudno nam to jednoznacznie przyporządkować. Ten sam problem prawdopodobnie miał Nietzsche, który (podobnie jak my dzisiaj) nie posiadał odpowied-

[23] F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra,* przeł. G. Sowinski, Kraków 2008, s. 91.
[24] Tamże, s. 92.
[25] Z. Kaźmierczak, *Fryderyk Nietzsche jako odnowiciel umysłowości pierwotnej,* Kraków 2000, s. 256.

niego języka do nazwania tego tworu swojej wyobraźni. Uważam, że problem dotyczy ograniczenia pewnych kategorii i wąskiego zakresu języka abstrakcyjnego. W moim odczuciu nie zmienia to jednak faktu, że nadczłowiek przynależy do sfery *profanum*, a jego sakralizacja jest nadużyciem.

Jak starałam się wykazać, inspiracja ideologów nazistowskich Nietzschem i jego poglądami to przejaw raczej manipulacji tekstem i jego nadinterpretacji, niż konsekwencja płynąca wprost z przesłania dzieł filozofa. Na brak rzeczywistych powiązań między obiema ideami wskazują zarówno liczne informacje zawarte w samych tekstach Nietzschego i hitlerowskich propagandowych broszurach, jak i fakty z biografii myśliciela. Nie bez znaczenia jest tu brak poparcia Nietzschego dla niemieckiego nacjonalizmu i krytyka kultury niemieckiej. Na całkowite poglądowe oderwanie od postawy „narodowców" wskazuje pewien fakt z życia filozofa: zerwał on kontakt ze swoją siostrą po tym, jak związała się ona z Bernardem Försterem – mężczyzną kojarzonym z ruchem nazistowskim. Nietzsche nie tolerował zapędów nacjonalistycznych swoich rodaków. Jeśli zgodzimy się z poglądem, że twórczość Nietzschego zawiera świadomie wprowadzone przez Autora treści rasistowskie czy nacjonalistyczne, musimy jednocześnie przyznać, że filozof w swoich tekstach opowiedział się za czymś zupełnie przeciwnym temu, co reprezentował swoją postawą. Nie jest to oczywiście niemożliwe, jednak wydaje mi się wysoce nieprawdopodobne. Tym bardziej, że na istnienie tak głębokiego rozdźwięku nie wskazują badacze jego pism, a z całą pewnością nie uszłoby to ich uwadze. Porównując poziom wypowiedzi niemieckiego filozofa i teoretyków nazizmu, jej erudycyjność, intuicyjność, refleksyjność, można dostrzec przepaść dzielącą Nietzschego i ideologów Trzeciej Rzeszy. Bardzo prawdopodobna jest po prostu niedostateczna znajomość przez nich pism Nietzschego lub błędne odczytanie ich intencji. Nie bez znaczenia jest także traktowanie jego tekstów dosłownie zamiast metaforycznie. Najczęściej stosowaną formą wypowiedzi Nietzschego był aforyzm, który należy odczytywać może nie zawsze jak pełną przenośnię, lecz z pewnością nie literalnie. Zamiana tych dwóch porządków lektury mocno wpływa na ogólną wymowę czytanych fragmentów. Przeciwnicy tego stanowiska używają argumentu, że skoro mamy do czynienia z metaforą, to możemy ją dowolnie interpretować. Otóż nie. Istnieje coś takiego, jak „granica metafory"[26], czyli pula możliwych jej odczytań. Nie jest prawdą, że wyrażenia niedosłowne możemy dowolnie ubierać w znaczenia, zgodnie z naszą intuicją czytelniczą. Tym, co ogranicza każdego interpretatora jest treść zawarta w słowach użytych w metaforze. Wybieganie poza płaszczyznę tych znaczeń jest już nadinterpretacją. Innymi słowy, czego metafora nam nie mówi, nie możemy sami na jej konto dopowiadać. Uważam, że taka

[26] Problem granicy odczytania metafory rozpatrywała Aleksandra Okopień-Sławińska w artykule *Metafora bez granic*, „Teksty", nr 6, 1980, s. 3–35.

sytuacja nastąpiła w przypadku *Mein Kampf* Adolfa Hitlera, które w znacznej mierze utkane jest z parafraz myślicieli, między innymi Nietzschego. Łatwo je zauważyć, lecz przy głębszej, bardziej wnikliwej lekturze równie nietrudno dostrzec dzielące je elementarne różnice. Hitler wyciąga pseudoetyczne wnioski z rozważań o nadczłowieczeństwie i ratowaniu utraconej germańskiej godności, potrzebne do realizacji polityki ekspansji i eksterminacji, choć wnioski te żadną miarą nie wynikają z poglądów przekazywanych przez Nietzschego, co miałam okazję pokazać w niniejszym szkicu.

Pewne elementy filozofii Fryderyka Nietzschego, zwłaszcza te zawarte w traktacie *Z genealogii moralności*, mogły stać się inspiracją ideologii nazistowskiej. Po pierwsze jednak, uczyniono z nich sofizmaty – poglądy myśliciela zostały potraktowane wybiórczo i powierzchownie. Po drugie, po odrzuceniu istoty filozofii Nietzschego, o czym jestem przekonana, że miało miejsce w przypadku tworzenia ideologii nazistowskiej, nie ma się formalnego i moralnego prawa do przypisywania myślicielowi jego zdeformowanych koncepcji. Istotnym elementem propagandy nazistowskiej było przemilczanie niewygodnych poglądów i uwypuklanie oraz przeinaczanie tych pasujących do ideologii narodowej. Należy z całą mocą podkreślić, że nazistowska wersja myśli Nietzscheańskiej jest jej trawestacją. Z wizji człowieka cieszącego się życiem, świadomego swojej mocy, dążącego do doskonałości, uczyniono bestię, zbrodniarza, który nie cofnie się przed podeptaniem żadnych ogólnoludzkich zasad, by zdobyć to, do czego dąży. Aby móc odpowiedzieć na pytanie postawione w temacie pracy, należy sprecyzować, co rozumie się pod zjawiskiem „inspiracji". Po czyjej stronie leży intencja twórczego przetwarzania poglądów: autora czy czytelnika? Czy w takim razie brać pod uwagę intencję samego tekstu i, jeśli tak, to czy zwalnia ona autora z odpowiedzialności za „drugie życie" jego dzieł? Problem recepcji literatury, zwłaszcza takiej, która przyczynia się do narodzin nurtów opartych na nienawiści i braku szacunku do drugiego człowieka jest wbrew pozorom skomplikowany, a jego rozwiązanie, niestety, względne. Zależy ono on przyjętej strategii wobec autora, wobec tekstu i praw czytelnika. Ogólne poglądy narodowych socjalistów Trzeciej Rzeszy oraz treści zawarte w tekstach ideologicznych, między innymi w sztandarowym *Mein Kampf*, daleko odbiegają od najśmielszych poglądów Fryderyka Nietzschego. Owszem, filozof posługiwał się kategoriami: „nadczłowiek", „moralność panów i niewolników", „niemiecka dostojność i żydowski resentyment", jednak służyły mu one jako pewne archetypy, wzorce do pokazania szeregu cech, przysługujących każdej z nich. Wielokrotnie w swoich tekstach szczegółowo opisywał, co rozumie pod określonym pojęciem, jakie sensy za nim ukrywa. Teoretycy nazizmu z kolei potraktowali te hasła dosłownie, mało tego – dokonali przeniesienia ich znaczeń z gruntu etyki (na którym osadził je Nietzsche) na grunt społeczno-polityczny. Po takiej konwersji, tracą one swoje pierwotne znaczenie – niewiele pozostało ducha same-

go w filozofa w jego własnych poglądach. W moim odczuciu traktat *Z genealogii moralności* nie powinien być widziany jako podstawa ideologii nazistowskiej. Liczne sygnały, świadczące o powinowactwie obu światopoglądów, są wynikiem daleko posuniętej manipulacji i podeptania elementarnych zasad etyki słowa.

Streszczenie

Artykuł dotyczy tekstu Fryderyka Nietzschego *Z genealogii moralności.* Dzieło filozofa analizowane jest w kontekście światopoglądu prezentowanego przez ideologów nazistowskich. Tekst ma charakter eseistyczny, jego treść opiera się na postawionym w tytule pytaniu: czy omawiany traktat niemieckiego filozofa mógł legnąć u podstaw zbrodniczego sposobu myślenia. Celem artykułu nie jest udzielenie odpowiedzi na to pytanie, lecz zastanowienie się nad argumentami za tezą o możliwym wpływie filozofii nietzscheańskiej na ideologię nazistowską oraz przeciwko niej. W konkluzji stwierdza się obecność w dziele Nietzschego pewnych niebezpiecznych ideologicznie treści. Jednocześnie jednak zwraca się uwagę na konieczność poszanowania intencji autora i respektowania granic stawianych przez sam tekst.

Summary

The article is based on Friedrich Nietzsche's *On the Genealogy of Morals* analyzed in the context of views proposed by the Nazi ideologists. The study is structured around the question stated by the very title: whether the treatise under scrutiny might have been the underlying source of inspiration for the murderous thinking that inflicted mass genocide. However, the aim of the article is by no means to answer this question: rather, it is an attempt to consider arguments for and against the thesis that the Nietzsche's philosophy might have influenced the Nazi ideology. The work concludes with a proposition that *Genealogy* indeed contains some ideologically dangerous elements. At the same time, the author highlights the necessity to respect the original intention and the limits of interpretation set by the texts itself.

Ewa Gorlewska – mgr filologii polskiej, doktorantka Wydziału Filologicznego UwB. Członkini Stowarzyszenia Schola Humana i koła naukowego Klub Humanistów. Zainteresowania badawcze: aksjolingwistyka, semantyka kognitywna, polszczyzna w Internecie; pozanaukowe: etyka praktyczna, filozofia Fryderyka Nietzschego, historia tortur i egzekucji.

Mirosław Grzegórzek

AUTENTYCZNE MASKI? UCZNIOWSKIE AUTOCHARAKTERYSTYKI: MIĘDZY AUTOPREZENTACJĄ A AUTOEKSPRESJĄ

Między informacją i rytuałem istnieje związek[1].

Uczniowskie role w teatrze życia szkolnego

W artykule zastosowano podejście dramaturgiczne i posłużono się ponadczasową metaforą teatralną, którą odnaleźć można u Erazma z Rotterdamu czy Williama Szekspira. W XX wieku Erving Goffman – w sposób nowoczesny, świeży, pomysłowy, a zarazem inspirujący, zreinterpretował ją w książce *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Niewątpliwie w przedstawianym ujęciu dostrzegalne są ograniczenia, jednak wady użycia metafory teatralnej, wynikające z charakterystycznej dla przenośni niedosłowności, nie przesłaniają korzyści płynących z jej bezdyskusyjnej nośności i pojemności. Jest ona punktem odniesienia dla każdego badacza analizującego interakcje międzyludzkie, również w szkole[2]. „Dziecko musi w szkole przyswoić sobie pewną specyficzną rolę – rolę ucznia. […] W szkole uczeń musi również wyrobić sobie pewien dystans do swej nowej roli"[3]. Widzenie szkoły przez pryzmat metafory teatru inspirowało badaczy anglosaskich oraz polskich[4]. Słowa-klucze implikowane podejściem teatralnym, to tekst sztuki, aktorzy i miejsce akcji (scena i kulisy). Poniżej przedstawiam autorski sposób widzenia powyższych pojęć. Niektóre z nich szczególnie akcentuję, zaś niektóre –dopełniam.

„Miejscem wydarzeń" jest szkoła, rozpatrywana zarówno jako instytucja, jak i przestrzeń, ukonstytuowana z antynomii: teoria/praktyka, *sacrum/profanum*, aktywność/bierność, indywidualizm/zbiorowość, artyzm/rzemiosło, oryginalność/wtórność, konformizm/bezkompromisowość, autentyczność/gra. „Czas akcji" jest bliżej niesprecyzowany, ale łatwo skonkretyzować tę nieokreśloność kolażem własnych uczniowskich doświadczeń, wspomnień, a ostatecznie – wy-

[1] E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i wstęp J. Szacki, przeł. H. i P. Śpiewakowie, Warszawa 1981, s. 111.

[2] Por. M. Leary, R. M. Kowalski, *Lęk społeczny*, Gdańsk 2001; M. Leary, *Wywieranie wrażenia na innych. O sztuce autoprezentacji*, Gdańsk 2004; A. Janowski, *Uczeń w teatrze życia szkolnego*, Warszawa 1989; M. Grzegórzek, *(Auto)prezentacja w codzienności szkolnej. Szkic do portretu*, „Język Polski w Szkole IV-VI", nr 3, 2015/2016, s. 44–55.; M. Grzegórzek, *Gen autoprezentacji a uczniowskie gatunki pisane*, (w druku)

[3] A. Janowski, dz. cyt., s. 205.

[4] Zob. Tamże, s. 44.

obrażeń. Kto gra rolę główną? Trudno odpowiedzieć jednoznacznie na to pytanie – paradoksalnie, a więc w sposób typowy dla szkoły, protagonistą bywa zarówno nauczyciel, jak i uczeń. Inne *dramatis personae*, na przykład rodzice, mimo że niezwykle ważni dla rozwoju wydarzeń na scenie, w niniejszych rozważaniach mają jedynie status mistrzów drugiego planu, a nawet postaci epizodycznych. Równie paradoksalnie gwiazdorski duet, to po części aktorzy: nauczyciel to tylko trochę artysta, po części rzemieślnik, trochę improwizator (oczywiście w ramach wyznaczonych podstawą programową), kuglarz cyrkowy, prestidigitator, „nauczyciel literatury i pani od polskiego […] koryfeusz, filozof kontra nauczycielka z dziennikiem i czerwonym długopisem"[5] – „nie gra jakiejś innej postaci, ale odgrywa pewną wersję samego siebie"[6]. Uczeń to czasem naturszczyk, niekiedy zawodowy aktor, dobry duch, czarny charakter, prowadzący zakulisowe gierki, zgrywający się wesołek, wczuwający się w rolę prymus, innym razem – bierny widz. Obaj bywają parodystami, przeżywają swoje tragedie i dramaty. Jednocześnie pomiędzy uczniem i nauczycielem symetria jest jedynie postulowana, bo „jeśli dwie osoby (lub więcej) chcą odgrywać w jednym miejscu i czasie dwie (lub więcej) różne, nieraz konfliktowe role, nieuchronnie opis sytuacji musi uwzględnić władzę. Ktoś, kto ma władzę, zadecyduje, która z ról może być odegrana"[7]. Uczeń w szpagacie na pograniczu widowni i sceny przynależy do obu tych przestrzeni jednocześnie, grając niekiedy role wyreżyserowane przez siebie, choć częściej te, które narzuca szkoła (również poprzez warunki czasoprzestrzenne sceny-klasy – układ ławek czy czas trwania lekcji[8]), kreując sylwetkę absolwenta.

Jak widać, perspektywa dramaturgiczna kryje w sobie pułapki, ale na ograniczenia modelu teatralnego, na co zwracał już uwagę sam Erving Goffman: „Na scenie przedstawia się rzeczywistość udawaną, podczas gdy w życiu przedstawia się przypuszczalnie coś realnego i często improwizowanego. […]

[5] M. Wójcik-Dudek, *Szkoła to nie teatr? Między dydaktyką a twórczością*, w: *Twórczość w szkole. Rzeczywiste i możliwe aspekty zagadnienia*, red. B. Myrdzik, M. Karwatowska, Lublin 2011, s. 133.

[6] A. Janowski, dz. cyt., s. 45.

[7] Tamże, s. 45. Jolanta Nocoń, analizując strategie interakcyjne w dyskursie dydaktycznym na przykładzie podręcznika szkolnego, pisze: „Relacja interpersonalna łącząca Nauczyciela z Uczniem ma charakter nierównorzędny, asymetryczny. Ranga dominująca przypisana jest Nauczycielowi, który inicjuje interakcję, decyduje w znacznej mierze o jej przebiegu, wyznacza zasady obowiązujące w kontaktach między partnerami. Uczeń musi podporządkować się decyzjom Nauczyciela pod groźbą kary, sankcji, którymi nauczyciel instytucjonalnie dysponuje. Wpływ ucznia na przebieg zdarzeń w klasie jest zatem znacznie ograniczony. W konsekwencji Nauczyciela i Ucznia różni także rodzaj aktywności: w przypadku strony dominującej jest to aktywność dyrektywna, w przypadku podporządkowanej – reaktywna". J. Nocoń, *Strategie interakcyjne w dyskursie dydaktycznym (na przykładzie podręcznika szkolnego)*, w: *Style konwersacyjne*, red. B. Witosz, Katowice 2006, s. 227–228.

[8] Zob. Tamże, s. 228.

Rola, jaką gra jednostka, jest określona przez role grane przez innych obecnych, którzy wszakże tworzą zarazem widownię"[9].I tu na deski sceny wkraczają dwa pojęcia – niespersonifikowane, choć uosobione w interakcjach międzyludzkich – stanowiące kontekst dla niniejszych rozważań, oświetlające scenę życia szkolnego: autoprezentacja i autoekspresja. Autoprezentację, która w literaturze ujmowana jest bardzo różnie[10], definiuję za Andrzejem Szmajke jako

> Celowe działanie zmierzające do wytworzenia w otoczeniu społecznym (audytorium) pożądanego przez jednostkę wizerunku własnej osoby. Realizowane jest przez kontrolowanie informacji o sobie, innych ludziach, poglądach, rezultatach i motywach aktywności, planach i zamierzeniach, ujawnianych przez podmiot audytorium, obecnemu realnie bądź symbolicznie w jego otoczeniu[11].

Autoekspresję rozumiem za Arthurem S. Reberem i Emily S. Reber jako „uzewnętrznianie własnych uczuć, przekonań, postaw itp. […] każde zachowanie podejmowane dla samej przyjemności i satysfakcji, jaką przynosi jednostce […]"[12]. Wydawałoby się, że autoprezentacyjna samokontrola i dramaturgiczna samoświadomość kontrastują wyraźnie ze spontanicznością autoekspresji[13], chociaż zaprzeczają temu najnowsze badania i teorie autoprezentacyjne[14]. Wydaje się jednakże, że ogniwem scalającym obie płaszczyzny na gruncie szkolnym jest autokreacja, która w szkole przejawia się przede wszystkim w różnych formach twórczości. Autokreacją jest więc również „tworzenie własnego wizerunku"[15].

Kreacyjne aspekty autoprezentacji szkolnej

Podstawowym rezultatem twórczości uczniowskiej na języku polskim są teksty realizowane przede wszystkim w pisanej odmianie języka, czyli w postaci

[9] E. Goffman, dz. cyt. s. 31–32.

[10] Zob. M. Rudy-Muża, *Internetowe lustro autoprezentacji*, Toruń 2011, s. 13 i nast.

[11] A. Szmajke, *Autoprezentacja: formy, style i skuteczność interpersonalna*, w: *Psychologia społeczna w zastosowaniach. Od teorii do praktyki*, red. K. Lachowicz-Tabaczek, Wrocław 2001, s. 147.; A. Szmajke, *Autoprezentacja – niewinny spektakl dla innych i siebie*, red. M. Kofta, T. Szustrowa, Warszawa 2001, s. 147.

[12] A. S. Reber, E. S. Reber, *Słownik psychologii*, red. I. Kurcz, K. Skarżyńska, Warszawa 2005, s. 71.

[13] Por. M. Leary, dz. cyt., s. 29.; A. Kozioł, *Autoprezentacyjna maska czy spontaniczna ekspresja i „wierność sobie" – problem autentyczności w relacjach interpersonalnych*, www.publikacje.edu.pl/pdf/9890.pdf, dostęp: 11.02.2016.

[14] Zob. M. Rudy-Muża, dz. cyt., s. 14, 16, 25.

[15] Internetowy Słownik Języka Polskiego PWN, http://sjp.pl/autokreacja, dostęp: 12.02.2016.; Por. L. Tymiankin, *Twórczość jako działanie służące autokreacji*, w: *Twórczość w szkole. Rzeczywiste i możliwe aspekty zagadnienia*, red. B. Myrdzik, M. Karwatowska, Lublin 2011, s. 15–28.; B. Myrdzik, *O „twórczej edukacji". Refleksje nie tylko aksjologiczne*, w: tejże, *Zrozumieć siebie i świat. Studia i szkice o edukacji polonistycznej*, Lublin 2006, s. 230–253.; M. Rudy-Muża, dz. cyt., s. 11.

specyficznej gatunkowo tzw. „pracy pisemnej" czy „wypracowania". Ewa Nowak zwraca uwagę, iż „tekst uczniowski" rozpatrywany musi być w dwóch wymiarach: dydaktycznym (uczeń pisze, bo musi udowodnić, że potrafi) i kognitywnym (uczeń pisze, by wyrazić swoją wizję świata)[16]. Tradycja metodyki polonistycznej – kolekcjonująca i ogniskująca wciąż ewoluującą i bogatą systematykę gatunkową tekstów pisanych – nazywa je zwyczajowo „formami wypowiedzi pisemnej"[17], co budzi uzasadnione kontrowersje terminologiczne, jako że „wypowiedź" to coś z definicji mówionego, toteż w dalszej części wywodu będę się posługiwał terminem „gatunki pisane".

Specyfika szkolnej sytuacji komunikacyjnej sprawia, jak zauważa Agnieszka Rypel, że

> wypracowanie szkolne stanowi formę komunikacji pośredniej. Konsekwencją przekazywania komunikatu jest wytworzenie się dystansu czasowego i przestrzennego między nadawcą i odbiorcą, a w rezultacie rozdzielenie – aktu formułowania komunikatu od aktu jego interpretacji oraz sposobu jego przekazywania. Komunikat dociera do odbiorcy w wersji skończonej i zamkniętej […][18].

Badaczka podkreśla, iż ktoś, kto zamierza wniknąć w misterną wielopoziomowość komunikacyjną tekstu szkolnego, musi uwzględnić następujące czynniki, będące konsekwencją skomplikowania jego struktury: (1) bez względu na temat zaprojektowany przez nauczyciela, z wpisanym w polecenie zaprogramowanym odbiorcą, zawsze nadawcą jestuczeń (i to bez względu na to, czy jest sobą, czy wciela sięw rolę w jakiegoś „wirtualnego" nadawcy wpisanego w tekst); (2) ostatecznym odbiorcą jest konkretny nauczyciel; (3) podświadomie programowanym odbiorcą może być również zespół klasowy. Ponadto dokonując analizy wypowiedzi uczniowskiej, badacz umieścić sytuację komunikacyjną w szerszym kontekście socjologicznym, gdyż „z socjologicznego punktu widzenia szkoła stanowi szczególne środowisko komunikacyjne"[19] i to tutaj „ma miej-

[16] Zob. E. Nowak, *Tekst uczniowski jako twórczy składnik toku lekcji*, w: *Twórczość w szkole. Rzeczywiste i możliwe aspekty zagadnienia*, red. B. Myrdzik, M. Karwatowska, Lublin 2011, s. 166–167.

[17] Zob. J. Bar, *Formy wypowiedzi. Gatunki stylistyczne w programie języka polskiego szkoły podstawowej i średniej. Materiały pomocnicze dla nauczyciela do realizacji działu „Ćwiczenia w mówieniu i pisaniu"*, Wrocław 1971.; J. Bar, *Formy wypowiedzi w programie języka polskiego szkoły podstawowej i średniej*, Opole 1976.; *Dydaktyka ćwiczeń w mówieniu i pisaniu. Skrypt dla studentów filologii polskiej*, oprac. J. Bar, Opole 1982.; J. Nocoń, *Gatunki wypowiedzi na lekcjach języka polskiego*, „Zeszyty Szkolne. Edukacja Humanistyczna. Kwartalnik", nr 1, 2006.

[18] A. Rypel, *Nauczanie komunikacyjne w kształceniu uczniowskich wypowiedzi pisemnych. Problemy. Badania eksperymentalne. Implikacje dydaktyczne*, Bydgoszcz 2007, s. 69. Jak się to ma do, dominującego w interakcjach dydaktycznych, kontaktu „twarzą w twarz" w relacji nauczyciel-uczeń, a także interakcji uczeń-uczeń, uczeń-uczniowie, nauczyciel-uczniowie Por. J. Nocoń, *Strategie interakcyjne…*, s. 227–228.

[19] A. Rypel, dz. cyt., s. 70.

sce wtórna socjalizacja, jakościowo inna, socjalizacja w funkcjonowaniu instytucji"[20]. Komunikacja szkolna jest sztuczna, konwencjonalna, co wiąże się z asymetrią relacji aktorów-nadawców i aktorów-odbiorców, dzieci i dorosłych, uczniów i nauczycieli. Jednocześnie, jak pisze Andrzej Janowski

> Pobyt w szkole uczy przechodzenia […] do warunków związanych z realnym funkcjonowaniem świata dorosłych, gdzie panują inne reguły gry – większy dystans, ograniczone zaufanie, więcej utylitarnego podejścia, więcej manipulacji[21].

Stąd już tylko krok do autoprezentacji (manipulowania wrażeniem)[22], a wspomniany dystans i zasada ograniczonego zaufania sprawia, że zachowania językowe aktorów cechuje nienaturalna sztywność, nieautentyczność, schemat, powtarzalność, które przeradzają się w ceremonialność czy wręcz rytuał[23]. Jako odmiana uczniowskiego konformizmu „rytualizm oznacza pozytywne nastawienie do środków i metod stosowanych w szkole, ale obojętność wobec jej celów"[24]. Z kolei opisywana wcześniej fikcyjność komunikacyjna sprawia, że uczeń stara się dostosować swoją wypowiedź do nauczyciela. Obie strony są pozornie zadowolone: uczeń otrzymuje upragnioną piątkę, a nauczyciel odgrywa rolę mentora-arbitra realizującego instytucjonalne nakazy wpisane w klucz egzaminacyjny[25]. W tak zarysowanej sytuacji mało jest miejsca w trakcie pracy nad tekstem na autentyczną twórczość, co najwyżej „aktywność odtwórczą", wtórność, imitację, grę pozorów[26], autoprezentację taktyczną[27]. Szczególnie spotęgowany wymiar gra ta uzyskuje w pisanych „gatunkach autoprezentacyjnych", do których zaliczyć można (auto)charakterystykę, opis przeżyć wewnętrznych, CV, życiorys, podanie, list motywacyjny, ogłoszenie, dziennik (pamiętnik), a nawet rozprawkę (np. na temat: „Co jest dla ciebie najważniejsze w życiu"?) czy opowiadanie (np.: „Ja i moja rodzina")[28]. To właśnie w tych gatunkach autoprezentacja gra pierwszoplanową rolę, jest celem samym w sobie.

---

[20] A. Janowski, dz. cyt., s. 205.
[21] Tamże.
[22] Por. M. Leary, dz. cyt., s. 14.
[23] Zob. H. Wiśniewska, *Schematyzm działań dydaktycznych przyczyną niskiej sprawności pragmatycznej (na przykładzie opisów szkolnych)*, w: *Schemat w kształceniu literackim i językowym*, red. taż, Lublin 1986, s. 149–160.
[24] A. Janowski, dz. cyt., s. 209.
[25] Por. M. Skarżyński, *Ćwiczenia w mówieniu i pisaniu – uwagi nieprofesjonalisty*, w: *Ćwiczenia w mówieniu i pisaniu*, red. tenże, Kielce 1993, s. 13.; H. Wiśniewska, *O typowości tekstów uczniowskich*, w: *Wartościowanie w dyskursie edukacyjnym*, red. J. Ożdżyński, S. Śniatkowski, Kraków 1999, s. 129.
[26] Por. L. Tymiankin, dz. cyt., s. 18.
[27] Por. J. Kozielecki, *Psychologiczna teoria samowiedzy*, Warszawa 1986, s. 188-192.
[28] Zob. M. Grzegórzek, *Gen autoprezentacji…* (w druku)

Przebieg, cel i zakres badania

Na podstawie opisanego w kolejnych partiach tekstu eksperymentu z autocharakterystyką w klasie drugiej gimnazjum postanowiłem zbadać, czy poprzez „pozorną autoekspresję" gatunek ten przyjmuje postać swoistej uczniowskiej autokreacji w relacjach interpersonalnych z nauczycielem, opierając się o taktyczną selekcję informacji na swój temat, czyli autoprezentację[29]. Wszak, jak pisze autor *Człowieka w teatrze życia codziennego*, „wykonawca może być szczery lub nieszczery, ale musi być szczerze przekonany o swojej szczerości – szczerość jako taka nie jest konieczna do przekonującego odegrania przedstawienia"[30]. W toku badania uczniowie dwóch równoległych klas drugich gimnazjum podjęli próbę opracowania –w ramach pracy domowej –autocharakterystyki, ukierunkowanej następującym poleceniem: „Moje lustrzane odbicie to nie wszystko – scharakteryzuj siebie, opisując nie tylko swój wygląd, ale przede wszystkim to, czego nie widać w lustrze, a co składa się na Twoją osobowość"[31]. Następnie otrzymali od nauczyciela ankiety w formie zmodyfikowanych metod wizualnej ewaluacji ukierunkowanej jakościowo wraz z instrukcją: „Termometr" (zał. 1) oraz „Balon" (zał. 2)[32]. Ich celem było zbadanie relacji między autoekspresją a autoprezentacją w akcie tworzenia uczniowskiej autocharakterystyki oraz czynników wymuszających autokreację – świadome tworzenie własnego wizerunku.

Zamalowany przez ankietowanego do odpowiedniego poziomu słupek Termometru pokazać miał poziom kreacji i szczerości podczas tworzenia samoopisu w subiektywnym odczuciu ucznia. W skali od 1 do 10 wartość 0 równa się wizerunkowi całkowicie zmyślonemu, natomiast wartość 10 to autoprezentacja autentyczna[33]. Jak pisze Józef Kozielecki „[…] tworząc samoprezentację autentyczną (realistyczną), jednostka odrzuca kryterium własnych interesów i ujawnia wewnętrzną prawdę o sobie. Szczerze i autentycznie opisuje swój charakter i swój intelekt"[34], co jest dzisiaj niezwykle rzadkie. W uproszczeniu przyjęto założenie, iż wartości autokreacji (zmyślenia) i szczerości (autentyczności) są odwrotnie proporcjonalnie względem siebie, tzn. przy poziomie szczerości 10

[29] Zob. M. Leary, dz. cyt., s. 16; E. Stojanowska, *Wprowadzenie*, w: *Możliwości i ograniczenia w kreowaniu własnej atrakcyjności interpersonalnej*, red. taż, Warszawa 2002, s. 5.

[30] E. Goffman, dz. cyt., s. 115.

[31] W trakcie eksperymentu polonista pracujący w badanych klasach, znając lepiej młodzież, z którą pracuje na co dzień, i jej możliwości, zmodyfikował temat, nadając mu następującą formę: „Jestem, jaki/a jestem, gdyż… Moje odbicie w lustrze samego/ej siebie (autocharakterystyka)".

[32] Opierałem się na biuletynie SEO o oznaczeniu MATERIAŁ_RP_W_7 zatytułowanym *„Miękkie", „alternatywne" metody przydatne w badaniach w szkole (także w ewaluacji)*, który otrzymałem jako uczestnik programu szkoleniowego „Era ewaluacji" *Od badania do działania, czyli 3P – prosta, potrzebna i praktyczna ewaluacja w szkole* w roku 2015.

[33] Por. J. Kozielecki, dz. cyt., s. 195–196.

[34] Tamże, s. 195.

autokreacja równa się 0, przy szczerości 6 – autokreacja wynosi 4 itd. W związku z tym średni poziom autokreacji wyznaczono jako różnicę między maksymalną szczerością a średnim poziomem szczerości wskazanym przez badanych.

Z kolei Balon miał odpowiedzieć na pytanie, jakie czynniki intra- i interpersonalne uczniowie uważają za sprzyjające redagowaniu pisanej autocharakterystyki (wpisywane w czaszę), a jakie utrudniają realizację tej formy pisemnej (te umieszczają na wysokości balastu).

Mimo że współczesna kultura nie sprzyja autentyzmowi i szczerości w relacjach (autoprezentacji autentycznej), preferując taktykę i wyidealizowaną fasadę[35], to jednak

> występują sytuacje, które sprzyjają autentycznym wypowiedziom o własnej osobie i samoodkrywaniu. Psychologowie udokumentowali twierdzenie, że takie czynniki jak brak społecznych zagrożeń, intymne i szczere stosunki interpersonalne czy wzajemny szacunek, zwiększają motywację do formułowania autentycznych samoprezentacji[36].

Szczerość wypowiedzi o sobie jest odwrotnie proporcjonalna do dystansu między uczestnikami interakcji[37]. Na ile zatem napisane uczniowskie autoportrety są „gębą", maską, grą, taktyką osiągania doraźnego celu czy elementem długofalowej strategii kształtowania swojego wizerunku w otoczeniu, a więc jakim stopniu stają się autokreacją – ale nie w znaczeniu rozwijania swojej osobowości, lecz tworzenia zmitologizowanego, wyidealizowanego wizerunku „ja"?[38] Czy można nazwać „teksty uczniowskie" efektem *suigeneris* „ekspresji wyhamowanej", którą rozumiem jako pozorne wyrażanie siebie w szkole, ograniczone wymienionymi już wcześniej czynnikami autoprezentacyjnymi?[39]

Analiza wyników

W badaniu brało udział 22 dziewcząt oraz 17 chłopców z dwóch równoległych klas drugich gimnazjum położonego w strefie podmiejskiej ponadstutysięcznego miasta. Zajęcia z języka polskiego prowadzi w obu klasach nauczyciel dyplomowany, polonista z trzydziestoletnim stażem pracy, lubiany przez uczniów i ceniony w środowisku nauczycielskim i lokalnym. Kryterium porównania wyników jest płeć.

---

[35] Zob. Tamże, s. 192–195.

[36] Tamże, s. 196.

[37] Por. Tamże, s. 90 i 196.

[38] Por. L. Tymiankin, dz. cyt., s. 19 i nast.; J. Kozielecki, dz. cyt., s. 187–198.; A. Janowski, dz. cyt., s. 199–222.

[39] Pomijam tutaj czynniki związane z pragmatyczną lub pryncypialną strukturą osobowości. Zob. J. Kozielecki, dz. cyt., s. 196–197.

1. Termometr

Spośród 22 dziewcząt 6 (27,27%) zadeklarowało całkowitą szczerość podczas samoopisu, oznaczając na słupku termometru wartość maksymalną (10 stopni). Najwięcej badanych – 8 osób – wskazało na termometrze 9 stopni (36,36%). 3 osoby (13,64%) wskazały na skali na 8 stopni, natomiast 4 (18,18%) – 7 stopni. Tylko jedna uczennica (4,55%) określiła stopnień swej otwartości podczas pisania na 6 stopni. „Średnia szczerość"dziewcząt podczas tworzenia autocharakterystyki to 8,63 stopnia. Tym samym poziom autokreacji wyniósł 1,37.

Tabela 1. Wyniki dziewcząt

Wartości wskazywane przez badanych na skali termometru (malejąco w stopniach)	**Ilość osób wskazujących daną wartość na termometrze**	**Ilość osób w (%)[40]**
10	6	27,27
9	8	36,36
8	3	13,64
7	4	18,18
6	1	4,55
Średnia wartość szczerości (w stopniach): 190:22=8,63 stopnia Poziom autokreacji: 10-8,63=1,37		Suma: 100

6 spośród wszystkich 17 chłopców (35,30%) wskazało na całkowitą autentyczność samoopisu (10 stopni). 3 badanych (17,65%) oznaczyło na skali termometru 9 stopni, 2 (11,76%) – 8,5 stopnia (!), 3 (17,65%) – 8 stopni, 1 (5,88%) – 7 stopni i 2 (11,76%) – 6 stopni. „Średnia szczerość" chłopców podczas tworzenia autocharakterystyki to 8,64. Tym samym poziom autokreacji wyniósł 1,36.

Tabela 2. Wyniki chłopców

Wartości wskazywane przez badanych na skali termometru (malejąco w stopniach)	**Ilość osób wskazujących daną wartość na termometrze**	**Ilość osób w (%)**
10	6	35,30
9	3	17,65
8,5	2	11,76
8	3	17,65
7	1	5,88
6	2	11,76
Średnia wartość szczerości (w stopniach): 147:17=8,64 stopnia Poziom autokreacji: 10-8,64=1,36		Suma: 100

Już na pierwszy rzut oka widać niemal pełną zbieżność średniego wyniku szczerości podczas tworzenia autocharakterystyki w subiektywnej ocenie uczniów: 8,63 dla dziewcząt i 8,64 stopnia dla chłopców. Uśrednione wyniki sugerują brak związku między płcią piszących a stopniem autentyczności opisu, choć z drugiej strony procentowo zdecydowanie więcej chłopców (ponad 1/3) niż dziewcząt (nieco ponad 1/4) deklaruje autoprezentację autentyczną[41].

[40] Wyniki zaokrąglone do dwóch miejsc po przecinku.
[41] Ciekawe byłoby porównanie wyniku w klasach nauczanych przez kobietę.

2. Balon

Wśród czynników ułatwiających szczere pisanie o sobie dziewczęta wymieniają: ciekawie sformułowany temat (15), łatwość tematu (1), znajomość siebie (1), zgrana klasa (1), skłonność do refleksji nad własną osobą (1), zaufanie do nauczyciela (6), zainteresowanie tematem (1), chęć powiedzenia całej prawdy o sobie (1), wymagający temat, który trzeba przemyśleć (1), brak lęku przed oceną ze strony otoczenia (1), lubienie pisania o sobie (1), brak wstydu przed mówieniem o swoich zaletach i wadach (1), łatwość w pisaniu o sobie (1), wysoka samoocena (2), wena (1), fajny temat (1).

Według uczennic autentyczną autoprezentację utrudniają: czytanie przez nauczyciela (1), wyśmianie przez klasę (1), lęk przed złą oceną (1), brak słów, by nazwać pewne stany rzeczy (9), lęk przed oceną ze strony otoczenia („bałam się, że będziemy czytać to na głos") (7), konieczność doboru informacji o sobie, by można je było pokazać na zewnątrz (2), niechęć do ukazania całego swojego charakteru[42] (1), chęć zatrzymania swoich uczuć dla siebie (1), strach przed napisaniem swoich wad (1), konieczność oceniania siebie (1), nieśmiałość przed kimś sprawdzającym pracę (1), brak pomysłu (1), nieprzewidywalna reakcjakoleżanek i kolegów z klasy (1).

Chłopcom szczerą autocharakterystykę ułatwiają takie czynniki jak: zaufanie do nauczyciela (8), po prostu konieczność napisania zadania jak każde inne (1), odwaga (1), ciekawie sformułowany temat (4), ciekawy temat (1), wolność słowa (1), lubienie pisania o sobie (1), bycie otwartym (1), szybkie przychodzenie myśli (1), lustro (1), konieczność (1), szczerość (1), brak wstydu podczas mówienia o samym sobie (1), wiadomości na temat własnej osoby (1), niechęć do kłamstwa (1).

Wśród czynników utrudniających pisanie o sobie chłopcy wymieniają: niechęć do pisania o sobie (3), lęk przed oceną ze strony otoczenia (1), niechęć (2), stres (1), lenistwo (2), strach (1), brak akceptacji (1), fakt, że ktoś może zmienić swoje zdanie o kimś (1), lęk przed oceną ze strony kolegów (4), śmiech innych z kogoś (1), złe patrzenie na kogoś (1), złe myślenie o kimś (1), brak słów, by nazwać pewne stany rzeczy (4), konieczność takiego doboru informacji o sobie, by można je było pokazać na zewnątrz (1), samoocena (1), lęk przed oceną nauczyciela (1), lęk przed oceną innych (1).

Po zestawieniu ze sobą odpowiedzi dziewcząt i chłopców dotyczących tego, co przeszkadza i pomaga w charakteryzowaniu siebie, dostrzec można pewne prawidłowości. Wśród czynników stymulujących szczere pisanie o sobie ponad ⅔ (w sumie 19 wypowiedzi – 86,36%) ankietowanych dziewcząt wymienia ciekawy temat. Ten sam czynnik istotny jest tylko dla niecałej ¼ (5 wypowiedzi – 29,41%) chłopców. Z kolei ponad ¼ dziewcząt (6 odpowiedzi – 27,27%) wymie-

[42] Odpowiedź zamieniona przez uczennicę na: „w sumie nic nie utrudniało mi pisania szczerze".

nia zaufanie do nauczyciela, a ponadto znajomość siebie, skłonność do refleksji czy chęć i łatwość mówienia o sobie jako to, co ułatwia samoopis, a jednocześnie prawie połowa badanych respondentek (9 wypowiedzi – 40,9%) odczuwa brak słów do wyrażania i definiowania złożoności stanów psychicznych opisujących adekwatnie ich osobowość i ten czynnik wydaje się kluczowym w omawianej grupie badanych, oprócz szeroko pojętego lęku przed reakcją otoczenia (11 wypowiedzi – 50%). Lęk ten w grupie chłopców jest czynnikiem zdecydowanie hamującym pełne otwarcie się w autocharakterystyce – aż 11 (64,7%) z 17 wariantów odpowiedzi udzielonych przez badanych chłopców dotyczy tego czynnika (14 wypowiedzi – 82,35%), który werbalizowany jest w następujący sposób: lęk przed oceną, stres, strach, brak akceptacji, ktoś ewentualnie zmieni zdanie o kimś, ktoś wyśmieje kogoś, ktoś źle będzie patrzyć na kogoś, ktoś źle będzie myśleć o kimś. Brak czynnego słownictwa jest problemem dla mniej niż 1/4 chłopców (4 wypowiedzi – 23,52%). Mimo iż statystycznie więcej chłopców niż dziewcząt deklaruje pełną szczerość samoopisu (35,30%), to dziewczyny poprzez swoje wypowiedzi w czaszy sugerujące pozytywne nastawienie i gotowość do szczerego mówienia o sobie, a także samoświadomość ograniczeń językowych w tym zakresie, potwierdzają większą autentyczność autocharakterystyk. Potwierdzają to również dane procentowe: szczerość na 10 i 9 stopni zgłasza 63,63% badanych płci żeńskiej, a tylko nieco ponad połowa badanych płci męskiej – 52,93%. To również 11,76% chłopców (2 osoby) oceniło swoją otwartość na 6 stopni, podczas gdy podobne wskazanie na termometrze zaznaczyło tylko 4,55% dziewcząt (1 osoba).

Tabela 3. Czynniki ułatwiające i utrudniające autoprezentację autentyczną w autocharakterystyce w opinii uczniów

Najczęściej wymienianeczynniki ułatwiające szczere pisanie o sobie				
Czynnik	**Chłopcy**		**Dziewczynki**	
	(%)	**osób**	**(%)**	**osób**
Ciekawy temat	29,41	5	86,36	19
Zaufanie do nauczyciela	47,05	8	27,27	6
Najczęściej wymienianeczynniki utrudniające szczere pisanie o sobie				
Brak czynnego słownictwa	23,52	4	40,9	9
Lęk przed reakcją otoczenia	82,35	14	50	11
Łacznie badanych	100	17	100	22

Z odpowiedzi zestawionych globalnie wynika, że autoprezentację autentyceną ułatwia przede wszystkim ciekawie sformułowany temat (24 wypowiedzi) i zaufanie do nauczyciela (14). Ciekawe jest to, że zaufanie do nauczyciela wymieniło prawie 50% badanych chłopców (47,05% – 8 osób), co pośrednio koreluje z ponad 35% deklaracją pełnej szczerości chłopców podczas samoopisu. Najważniejszymi czynnikami wyhamowującymi ekspresję są: bariera językowa –brak słów, by na-

zwać pewne stany rzeczy (13 wskazań), lęk przed oceną ze strony szeroko pojętego otoczenia (25)[43], konieczność selekcji informacji na swój temat (3). Fakt czytania pracy przez nauczyciela jako czynnik ograniczający szczerość wymieniło troje badanych, podobnie jak „nielubienie" pisania o sobie (3 chłopców). Również troje badanych jako ważny czynnik hamujący wymieniło konieczność oceniania siebie (przedstawienia swoich wad, samooceny).

Wnioski dla praktyki polonistycznej

Autoprezentacja nie jest domeną dorosłych. Badania potwierdziły, że dotyczy ona również dzieci i młodzieży[44]. Interesującym zagadnieniem dla szkoły w czasach dominacji kultury medialnej oraz zagrożeń związanych z nowymi formami komunikacji wirtualnej są relacje między autoprezentacją w przestrzeni Internetu a możliwościami oddziaływań propedeutycznych i modelowania zachowań autoprezentacyjnych na lekcjach języka polskiego.

Podjęte badania eksprymentalne miały na celu wstępną orientację w relacji między autoekspresją (swobodą) i autoprezentacją (ograniczeniem) w realizowanej przez uczniów autocharakterystyce. Ogniwem łączącym oba pojęcia jest autokreacja, natomiast tło stanowią uwarunkowania pedagogiczne, psychologiczne, socjologiczne oraz socjo- i psycholingwistyczne. Wyniki pokazują, że wizerunek stwarzany w autocharakterystyce jest w subiektywnej ocenie piszących bliski autoprezentacji autentycznej (stosunkowo wysoki stopień szczerości), a maska autoprezentacji jest niezwykle cienka. Najniższy odczyt ze skali „termometru" (wskaźnik 6) zdarzał się sporadycznie (troje uczniów).

Większość uczniów (⅔ badanych) kreuje swój wizerunek wskazując na skali „termometru" wartości mniejsze niż maksymalna szczerość. Element kreacji w samoopisie wynika nie tyle z projektowania w akcie komunikacyjnym jako odbiorcy nauczyciela (gry przed nauczycielem), co raczej traktowania jako potencjalnego audytorium-widowni grupy rówieśniczej. Autentyczność jest tym większa, im „ciekawszy" temat (rola motywacji) i lepsza relacja: uczeń-nauczyciel-klasa. Mówienie o sobie utrudnia niemożność wyrażenia odczuwanych stanów wewnętrznych przy pomocy czynnego zasobu leksykalnego gimnazjalistóww trudnej sytuacji samooceny. W tym obszarze zawiera się szerokie pole do działalności nauczycieli na lekcjach języka polskiego: praca nad metajęzykiem psychologicznym, poszerzanie słownictwa nazywającego przeżycia, emocje, doświadczenia empiryczne w relacjach interpersonalnych oraz oceniającego. Zobowiązuje to polonistę do szczególnej troski o działania mające charakter

[43] Szczególnie ze strony kolegów, co potwierdza psychologiczną prawidłowość traktowania przez młodzież w tym wieku grupy rówieśniczej jako punktu odniesienia.

[44] Zob. M. Rudy-Muża, dz. cyt., s. 26–28.; E. Stojanowska, dz. cyt., s. 5.

zróżnicowanych ćwiczeń transformacyjnych w tekście i poprzez tekst[45].

Materiał empiryczny pokazał potrzebę przede wszystkim tworzenia sytuacji komunikacyjnych motywujących do podejmowania czynności charakteryzowania siebie i innych. Nie chodzi o samą charakterystykę jako typowo szkolną formę wypowiedzi pisemnej, lecz o tekst ważny dla życia w podwójnym świecie – realnym i wirtualnym. Niestety, uczniowie gimnazjów, co pokazują badania Zofii Budrewicz i Marii Sienko, uważają język polski za przedmiot częściowo niepotrzebny. „Do wartości przedmiotu przekonuje gimnazjalistów najmocniej potrzeba kształcenia językowego"[46], rozumianego pragmatycznie. Uczniowie bezdyskusyjnie wiązali ją z wyposażaniem w kompetencje komunikacyjne niezbędne w codziennym życiu, co nauczyciel przekuć może w konkretne impulsy motywacyjne. Uświadamiając uczniom istnienie autoprezentacji (autocharakterystyki) jako zjawiska interpersonalnego nietożsamego wyłącznie z gatunkiem pisanym i wykazując jego ścisły związek z życiem, polonista może rozwijać w uczniach umiejętność selekcji informacji, samokontroli, adekwatnej samooceny, bacznej obserwacji siebie i osób z otoczenia. czy wartościowania.Ten ostatni aspekt ma dla współczesnego człowieka szczególne znaczenie, zgodnie z zasadą: „jak nas widzą, tak nas piszą". A my piszemy siebie tak, jak się widzimy…Może więc najwyższa pora na naukę autoprezentacji na lekcjach języka polskiego?

***

Eksperyment w klasie drugiej gimnazjum potwierdza istnienie dramatycznego napięcia w szkolnych relacjach interpersonalnych. Nie wynika ono jedynie z ról narzucanych uczestnikom aktu komunikacji poprzez formę wpisaną w konkretny tekst szkolny. Równie istotny jest kontekst psychospołeczny. Uczniowie – aktorzy w teatrze życia szkolnego – deklarują w większości wykorzystanie autoprezentacyjnych masek, lecz swą rolę odgrywają, paradoksalnie, jak to w szkole, przed najbardziej wybredną i ultrasceptycznie nastawioną do występu publicznością, aktorem zbiorowym i krytykami zarazem – kolegami i koleżankami z klasy. Stosunkowo wysoki deklarowany przez uczniów i uczennice poziom szczerości pozwala zakładać, że odgrywane przez młodych aktorów szkolne role w postaci napisanych autocharakterystyk są bardzo bliskie ich autentycznym odtwórcom, a uzewnętrzniając się w badanym gatunku, statystyczny uczeń dokonuje autoekspresji„ja" nie-

[45] Wskazują na nie i szeroko eksplikują autorzy podręcznika *Sztuka pisania* dla klas gimnazjalnych. Por. Z. A. Kłakówna, I. Steczko, K. Wiatr, *Sztuka pisania. Klasy 1-3 gimnazjum. Ćwiczenia redakcyjno-stylistyczne*, Kraków 2004.

[46] Z. Budrewicz, M. Sienko, *„Język polski" jako przedmiot nauczania w opinii uczniów szkół gimnazjalnych i podstawowych*, „Studia ad Didacticam Litterarum Polonarum et LinguaePolonae Pertinentia", vol. 5(161), 2014, s. 81.

mal tożsamego ze swym „ja" autentycznym.Tym samym określenie „autentyczne maski" zdaje się być formułą najbardziej adekwatną dla opisywanego stanu rzeczy.

Streszczenie

Autoprezentacja – rozpatrywana przez badaczy w kontekście gry, maski, spektaklu – nie jest domeną dorosłych. Badania potwierdziły, że dotyczy ona również dzieci i młodzieży – aktorów w teatrze życia szkolnego. Interesującym zagadnieniem dla szkoły w czasach dominacji kultury medialnej oraz zagrożeń związanych z nowymi formami komunikacji wirtualnej są relacje między autoprezentacją w przestrzeni internetowej a możliwościami oddziaływań propedeutycznych i modelowania zachowań autoprezentacyjnych na lekcjach języka polskiego. Podjęte badania eksprymentalne miały na celu wstępną orientację w relacji między autoekspresją i autoprezentacją w realizowanej przez uczniów gimnazjum autocharakterystyce. Ogniwem łączącym oba pojęcia jest autokreacja, natomiast tłem są uwarunkowania pedagogiczne, psychologiczne, socjologiczne oraz socjo- i psycholingwistyczne. Szerszym kontekstem natomiast metafora świata szkolnego jako teatru.

Summary

When considered by scholars in the context of a game, a mask or a performance, self-presentation is not the domain of adults. The researches confirmed that it affects children and adolescents, who are actors in the theatre of school-life. An interesting issue for school – especially in the era of media culture domination and threats resulting from this new form of virtual communication seems to be the relations between self-presentation in the Internet and the possibilities of the shaping of self-presentational behaviours during Polish language lessons. Such situations occurs primarily during the classes dedicated to widely understood characters' description in various written genres, with special focus being placed on self-description. The experimental research has been carried out in order to give an orientational account of the relation between self-expression (freedom) and self-presentation (limitation) in self-description produced by junior high school students. The link between the two notions is self-creation, with pedagogical, psychological, sociological, linguistic and socio- and psycholinguistic determinants forming the background; a broader context here is the metaphor of school and school reality as a theatre.

Mirosław Grzegórzek – doktorant na Wydziale Filologicznym UP w Krakowie. Absolwent filologii polskiej tej uczelni, gdzie studiował również logopedię, oraz podyplomowych studiów z historii i WOS na UPJPII w Krakowie. Zainteresowania badawcze: metodyka kształcenia językowego (szczególnie ćwiczeń w mówieniu i pisaniu), stylistyka praktyczna w szkole, autoprezentacja w szkolnych gatunkach pisanych i Internecie. Nauczyciel dyplomowany języka polskiego i historii.

Adam Falkowski

PRZEKROCZENIE TABU RELIGIJNEGO W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

Dzisiaj wszystko może zostać nazwane sztuką, ponieważ sztuka uwolniła się z ograniczeń definicyjnych. Zyskała wolność. Kantowska „celowość bez celu" i przekraczanie narzuconych norm społecznych, obyczajowych, zawsze cechowały sztukę, oczywiście na miarę aktualnego czasu historycznego. Tę współczesną dodatkowo wyróżnia przekraczanie ram samej sztuki. Antysztuka została włączona w obszar działalności artystycznej. Dziś sztuką jest również, jeśli nie przede wszystkim, to, co wymyka się naszemu codziennemu doświadczeniu. Obecny jej stan doskonale widać w formalnym wyrazie, kiedy to aktom transgresji towarzyszy transgresja formalna. Forma zmuszająca odbiorcę do wysiłku intelektualnego coraz częściej zapośredniczona jest przez nowe techniki i nowe media – performance, instalacje, kolaże.

„Od czasów Duchampa większość artystów XX wieku porzuciła tradycyjną łączność z estetyką na rzecz nowatorstwa i eksperymentu jako podstawowych wartości artystycznych"[1]. Ta prawie stuletnia tradycja sięgająca pierwszych *ready-mades* legitymizuje dzisiejsze działania artystyczne.

Współcześnie niewielu artystów wprost odnosi się do zagadnień wiary, religii, a jedynie okazjonalnie wykorzystuje chrześcijańską symbolikę. To właśnie przekonania religijne są jednym z czynników ograniczających wolność sztuki. Sytuacją wyjątkową jest fakt, że polski kodeks karny chroni uczucia religijne, prowokując tym samym cenzurę sztuki. Na podstawie art. 196. dotyczącego obrazy uczuć religijnych toczą się procesy sądowe[2].

Z pojęciem transgresji wydaje się również związane pojęcie *sacrum*, świętości. Sztuka i religia przez wieki koegzystowały za obopólną zgodą[3]. Czasem, gdy „artysta angażował się w temat i próbował go interpretować prowokacyjnie lub przewrotnie"[4], dochodziło do konfliktów. W obszarze interpretacji panowała dosyć duża swoboda. „Historia sztuki zawiera obrazy orgazmów w wykonaniu świętych, ilustrowanie nagrobków papieskich homoseksualnym striptizem oraz

---

[1] T. Kulka, *Sztuka a kicz*, Wrocław 2013, s. 124.

[2] „Kto obraża uczucia religijne innych osób, znieważając publicznie przedmiot czci religijnej lub miejsce przeznaczone do publicznego wykonywania obrzędów religijnych, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2" – Dz.U.1997.88.553 – Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. – Kodeks karny

[3] M. A. Potocka, *Sztuka i religia. Sojuszniczki czy przeciwniczki?*, w: *Czy sztuka jest potrzebna i dlaczego?*, Białystok 2010, s. 121.

[4] Tamże, s. 121.

liczne Madonny w perwersyjnych pozach i z zalotnymi minami"[5]. W wieku XX zaszła radyklana zmiana. Sztuka rozszerzając swoje kompetencje, zakończyła sojusz z religią. Sztuka odebrała religii „możliwość odrębnej obecności w dziele"[6]. Jak zauważa Potocka, „od tego momentu dzieło mogło już służyć tylko sztuce"[7]. I choć współczesna sztuka nie jest narzędziem modlitwy, to artyści chętnie korzystają z kodów i języka religijnego. Robią to egoistycznie i przewrotnie. Na własny sposób korzystają z bogatej symboliki kulturowego słownika. Przykładowo Dorota Nieznalska umieszcza na krzyżu męskie genitalia. Wprowadza również do swojej *Pasji* (2001) postać Chrystusa i wykorzystując znaczenie krzyża, bada świecki problem kultu męskiego ciała oraz związanego z nim cierpienia[8]. Sama Nieznalska na temat swojej pracy wypowiedziała się następująco: „*Pasja*, która w żaden sposób nie była związana z religią czy wiarą, a dotyczyła wyłącznie obecnej w naszej kulturze namiętności do uzbrajania męskości w mięśnie podczas uporczywych ćwiczeń w siłowniach, została błędnie potraktowana jako atak na największe świętości"[9]. Jak widać artysta używa symboli religijnych według własnych potrzeb, potrzeb sztuki, a nie według zaleceń kościelnych.

Symbolika krzyża współcześnie bywa chętnie wykorzystywana w pracach artystów. Potwierdza to głośna dyskusja, która wybuchła całkiem niedawno przy okazji dyplomowego filmu Jacka Markiewicza *Adoracja Chrystusa* (1993). Lawirujący pomiędzy adoracją a profanacją nagi artysta okazuje czułość średniowiecznemu krucyfiksowi poprzez pieszczenie go. Niektórzy odbiorcy widzieli w tym zachowaniu kopulację. Jednak sam artysta tak tłumaczył swoje intencje: „Gdy wszedłem do kościoła w Warszawie i zobaczyłem ludzi modlących się do wyrzeźbionego niby-boga, przeżyłem szok. Do pracy, w której pieszczę Chrystusa motywowała mnie chęć obrazy tego, co nie jest Bogiem. I mimo wszystko jest to praca religijna – o uwielbieniu Boga. Liżąc wielki średniowieczny krucyfiks, dotykając go nagim ciałem, obrażając go, gdy leży pode mną, modlę się do Prawdziwego Boga"[10].

Austriacka artystka Deborah Sengl również postanowiła w sposób twórczy wykorzystać znaczenie krzyża. W 2012 roku zaprezentowała cykl rysunków prezentujący drogę krzyżową, gdzie centralne miejsca zamiast Jezusa zajmowała kura. Największe oburzenie wzbudziła instalacja *Via Dolorosa* (2012) przedstawiająca kurę przybitą do krzyża z koroną cierniową na głowie. A zamiast INRI zwykle umieszczanego na krucyfiksach pojawił się napis KFC. Sengl podkreśla, „że krzyż w tym

[5] Tamże, s. 121.
[6] Tamże, s. 121.
[7] Tamże, s, 121.
[8] P. Piotrowski, *Sztuka według polityki: od Melancholii do Pasji*. Kraków 2007, s. 234.
[9] M. Kowalczyk, *Profanacje, detronizacje, odwrócenia – karnawalizacja chrześcijańskiego sacrum w sztuce współczesnej*, w: A. Radomski, R. Bomba, *Granice w kulturze*, Lublin 2010, s. 136.
[10] http://culture.pl/pl/tworca/jacek-markiewicz, dostęp 30.06.2015.

przypadku nie odnosi się do Chrystusa, ale przedstawia kurę jako męczennicę (…) Zatem to, co na pierwszy rzut oka zdaje się być bluźniercze, w rzeczywistości dotyczy problematyki produkcji żywności w naszych czasach"[11].

Przybijanie do krzyża zwierząt miało miejsce już wcześniej. W 1990 r niemiecki artysta Martin Kippenberger ukrzyżował żabę. Praca pt. *Zuerst die Füsse* (*Najpierw stopy*) ukazywała rozpostartego na krzyżu płaza, który w jednej ręce trzymał kufel piwa a w drugiej jajko. Cierpienie żaby na krzyżu podkreśla drobny szczegół – wystawienie języka. Co oznaczać może nie tylko odczuwany ból, ale może też wyrażać wyczerpanie i głód. Oczywiście artystę posądzano o obrazę uczuć religijnych a praca wywołała oburzenie miejscowej ludności. Martin Kippenberger twierdził, że „rzeźba to autoportret przedstawiający ludzki niepokój"[12].

Pisząc o tabu religijnym, warto wyjaśnić fenomen świętości w sztuce, odwołując się do słów religioznawcy – Mircei Eliadego. Spojrzenie Eliadego na przeżycia religijne, wyraźnie nawiązuje do psychologii głębi C. G. Junga. Dla niego to „doskonałe objawienie bytu"[13], doświadczenie „całości egzystencji, które objawia człowiekowi jego sposób bycia w świecie"[14].

Ważną transgresywną postacią życia religijnego, jest trikster. To postać mitologiczna, która „spełnia się w przekraczaniu boskich reguł"[15]. Trikser parodiuje, drwi, walczy z bogami, kpi, oszukuje, krytykuje działalność ludzi Kościoła, wytyka im błędy[16]. Krytykę religijnej elity, widać chociażby w fotografii Andresa Serrano *Piss Christ* (1989). Wykorzystując język religijny w sztuce, Serrano „walczy z lukrowanym kłamstwem, za którym skrywają się pozy dostojników Kościoła"[17]. Wykonane przez niego zdjęcie przedstawia mały, plastikowy krucyfiks z ciałem Jezusa Chrystusa zanurzony w naczyniu z moczem artysty.

Kolejnym przykładem wykorzystania symboli religijnych i przekraczania religijnego tabu, jest praca Adama Rzepeckiego, *Matka Boska z domalowanymi wąsami* (1982). Rzepecki, naruszając świętość wizerunku Matki Boskiej rozprawia się z osobistymi problemami. „Na własny użytek porządkuje rzeczywistość symboliczną, przy okazji potrząsając skostniałym imaginarium religijnym"[18].

---

[11] http://www.pch24.pl/krzyz-zniewazony--zaprotestuj,17163,i.html, dostęp 30.06.2015.

[12] http://vantomas.salon24.pl/87073,dziwna-przypadlosc-niemieckich-artystow, dostęp 30.06.2015.

[13] M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, Warszawa 1999, s. 9–10.

[14] Tamże, s. 9–10.

[15] P. Możdżyński, *Inicjacje i transgresje*, Warszawa 2011, s. 24.

[16] Tamże, s. 24

[17] M. A. Potocka, *Sztuka i religia. Sojuszniczki czy przeciwniczki?*, w: *Czy sztuka jest potrzebna i dlaczego?*, Białystok 2010, s. 121.

[18] Tamże, s. 124.

Interesującym, a zarazem innym niż powyższe, bo nie tak łatwo kwalifikującym się jako obrazoburcze, przykładem przekraczania tabu religijnego, jest twórczość Ady Karczmarczyk. Artystka

> zaczynała jako emo girl prowadząca bloga na YouTubie, później zwróciła się ku poszukiwaniom duchowym i niespodziewanie została wyznawczynią Jezusa Chrystusa. Dumna ze swojego dziewictwa. (…) Ukuła przemyślną teorię ewangelizacyjną, która pozwala jej łączyć fascynację amerykańskim popem ze słowem Pana[19].

Karczmarczyk artystą stała się przez przypadek. Została przyjęta na intermedia UAP, choć była przekonana, że to studia z zakresu reklamy. Punktem inicjującym nowy, religijny rozdział w twórczości artystki była wystawa „Świadectwo" otwarta 29 kwietnia 2013 roku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. To właśnie tutaj Karczmarczyk pojawiała się po swojej duchowej przemianie. Wystawa była próbą „przetłumaczenia na język sztuki tego, co w katolickim sposobie myślenia wydaje się najbardziej wartościowe"[20]. Jak zauważa artystka, chciała przy pomocy popowo-teledyskowej formy „odświeżyć najważniejsze cechy filozofii, która może wywoływać odpychające skojarzenia, a sztuka, która do tej pory ją reprezentowała, czyli sztuka sakralna, unikała bardziej kreatywnego spojrzenia na temat, zatrzymując się w miejscu"[21].

Kolejnym etapem w jej twórczości były ewangelizacyjne teledyski: *Jaraj się Marią*, *Bit z serca Jezusa*, *Niszcz szatana łaską Pana*, *Love Pierdole*, *Idź do światła i nie pierdol*, *Co ty wiesz o Marii*, które znalazły się na płycie *Dobro Prawda Piękno*. Wykreowany przez nią świat cechuje się pomieszaniem rejestrów sakralnego i profanicznego. Jest on groteskowy, łączy sprzeczne jakości: to, co niskie z tym, co wysokie. To głównie na tej płynności polega transgraniczność sztuki Karczmarczyk i przekraczanie religijnego tabu. Jednak mimo jawnie religijnych pobudek artystka jest „atakowana z dwóch stron naraz, z jednej za rzekome bluźnierstwo, obrażanie Boga, katolików i z drugiej strony za promowanie niebezpiecznej religii"[22].

Przekroczenia granic na polu religijnym w sztuce trudno jednoznacznie ocenić, ponieważ wrażliwość odbiorców jest różnorodna. Jak pisał Schiller w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka*, to dzięki obcowaniu ze sztuką uczymy się estetycznej wrażliwości. Dlatego poszerzenie pola wrażliwości i uczenie się dystansowania odgrywać może kluczowe znaczenie w kontakcie ze sztuką.

[19] „Szum. Magazyn o Sztuce", nr 7, 2014, s. 22.
[20] http://www.csw.art.pl/index.php?action=aktualnosci&s2=1&id=753&lang=, dostęp 30.06.2015.
[21] Tamże.
[22] http://prowincja.art.pl/krece-tylkiem-dla-idei-jezusa-ada-adu-karczmarczyk/, dostęp 30.06.2015.

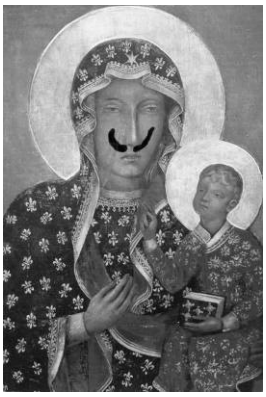
> Wrażliwość jest warunkiem emancypacji, zarówno jednostkowej, jak i zbiorowej. Umiejętność formułowania sądów estetycznych to punkt wyjścia dla krytycznego myślenia o otaczającym nas świecie. Człowiekowi, który ma wyrobiony smak o wiele trudniej wmówić, że coś go, na przykład, obraża. Dzięki edukacji estetycznej zyskujemy samoświadomość, a w konsekwencji jesteśmy o wiele bardziej skłonni do podejmowania dyskusji[23].

Granicą wolności w sztuce jest krzywda innych, niekoniecznie obraza uczuć innego. I choć wolność czasem zezwala na obrażanie, to trzeba się liczyć z odpowiedzialnością. Teoretycznie wolności dowieść nie można, ale bez uznania artysty za człowieka wolnego, nie miałoby sensu ocenianie jego działań pod względem moralnym.

Jednoznaczna ocena transgresji w sztuce współczesnej nie jest możliwa. Pomocnym kluczem zrozumienia gestu przekroczenia jest kontekst filozoficzny. Sztuka przekraczająca granicę pełni ważną rolę społeczną, kulturotwórczą i jest źródłem poznania rzeczywistości takiej, jaką jest sama w sobie. Dla Markiza de Sade'a transgresja jest racjonalnym poszukiwaniem absolutu. Dla Nietzschego stanowi manifestację woli mocy i statusu nadczłowieka. Natomiast dla Bataille jest narzędziem uzyskania suwerennej egzystencji. Warto zaznaczyć, że transgresja jest również wartością autoteliczną. Sztuka przekraczająca granicę rozwija świat, unowocześnia i wyzwala z archaicznych wartości. Jednak mimo znaczącej roli transgresji, muszą istnieć jakieś granice, których przekroczenia usprawiedliwić się nie da.

Przekroczenie tabu religijnego

Deborah Sengl, *Via Dolorosa* (2012)[1]



Adam Rzepecki, *Matki Boskiej z domalowanymi*

Andreas Serrano, *Christ Piss*

[23] http://kulturaliberalna.pl/2014/07/01/gustach-dyskutowac/, dostęp 30.06.2015.

Streszczenie

Artykuł przedstawia omówienie transgresyjnego charakteru sztuki współczesnej na polu tabu religijnego w ujęciu filozoficznym. Problem transgresji opisany i wyjaśniony został zarówno teoretycznie, jak i praktycznie. Poprzez przytoczenie szeregu przykładów transgresji tabu religijnego, autor starał się dojść do jednoznacznych wniosków. Jednoznaczna ocena okazała się jednak niemożliwa. Pomocnym kluczem zrozumienia gestu przekroczenia okazał się kontekst filozoficzny.

Summary

The article presents the discussion of the transgressive nature of contemporary art in the field of religious taboos philosophically. The problem transgression described and clarified both theoretically and practically. By cite a number of examples of transgression of religious taboos, the author tried to clear conclusions. The unequivocal assessment proved to be impossible. Helpful to understand the key gesture of crossing was a philosophical context.

Adam Falkowski (1992) – absolwent filozofii I filologii polskiej, antynatalista, molinista, marksista, feminista. Miłośnik literatury transgresyjnej, filozofii religii, animal studies, gener studies oraz sztuki współczesnej, zainteresowany zagadnieniami bytu i niebytu. Lubi mieć płynność finansową.

Karolina Wycisk

TANIEC JAKO INTERSZTUKA

Ciało poprzez ruch, ruch poprzez ciało ,
a może po prostu ciało w ruchu
staje się samo w sobie formą poznania
lub nawet świadomości.

T. Ciesielski[1]

W książce *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania* Erika Fischer-Lichte już w *Prologu* podnosi fundamentalną dla jej rozważań kwestię – „Czy wszystko jest teatrem?"[2], otwierając w ten sposób dyskusję nad zakresem teatrologii i właściwego przedmiotu jej badania[3]. Dla autorki *Estetyki performatywności* najważniejsze jest pytanie, co decyduje o tym, że teatrologia w sposób „legalny" uznaje pewne zdarzenia za przedmiot swoich badań, a odrzuca pozostałe. Ta wiedza wydaje się niezwykle istotna dla teatrologa, Fischer-Lichte stwierdza bowiem, że pozytywna odpowiedź na postawiony przez nią problem, czy wszystko jest teatrem, podważa rację istnienia specjalistycznej dziedziny zajmującej się nim, a więc kwestionuje pracę naukowców, specjalistów, krytyków i badaczy teatru. Dlatego też proponuje, wynikające niejako z jej koncepcji estetyki per formatywności, definiowanie słowa „teatr" na potrzeby badań podejmowanych „tu i teraz", aktualizowanie jego znaczenia w określonym kontekście i ramach teoretyczno-badawczych. Według niemieckiej badaczki rozważania o teatrologii „zacząć należy od klarownego ustalenia możliwych znaczeń słowa »teatr«"[4]. Jednak w momencie, kiedy współczesny teatr definiuje się na przecięciu różnych sztuk – wizualnych, tańca, performansu, wyznaczenie jego ram wydaje się wręcz niemożliwe. Wobec tej sytuacji Fischer-Lichte stwierdza, że relacja teatrologia-przedmiot badania ma charakter obustronny: „Można się spodziewać, że kiedy dokładnie zbadamy już okoliczności i powody jej (teatrologii – przyp. K. W.) powstania, zdołamy również odpowiedzieć na pytanie o to, dlaczego dzisiaj potrzebna jest nauka o teatrze. I dopiero ta odpowiedź pozwoli nam w sensow-

[1] T. Ciesielski: *Taneczny umysł. Teatr tańca i ruchu w perspektywie neurokognitywistycznej*. Łódź 2014, s. 92–93.

[2] E. Fischer-Lichte: *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Wrocław 2012, s. 19.

[3] Zob. więcej. K. Wycisk: *Performatywne czytanie. „Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania" Eriki Fischer-Lichte*. „Rita Baum", nr 28, 2013, s. 107–113.

[4] E. Fischer-Lichte: *Teatr i teatrologia…*, s. 21.

ny sposób zawęzić definicję pojęcia »teatr«"[5]. Dlatego, jak się zdaje, uprawianie teatrologii to nieustanna weryfikacja schematów teoretycznych w odniesieniu do konkretnego badanego wydarzenia. To właśnie wydarzenie teatralne każdorazowo implikuje narzędzia i metodologię, na własne potrzeby poszerza granice nauki o teatrze o inne: nauki o sztukach wizualnych, filozofię, socjologię, literaturoznawstwo. Włączenie nauk humanistycznych w obręb teatrologii wydaje się jednak dużo bardziej oczywiste niż synteza między obszarami badań humanistycznych i innych, np. biologiczno-medycznych.

W 2014 roku w wyniku współpracy wydawniczej Uniwersytetu Łódzkiego i Instytutu Muzyki i Tańca, na polskim rynku książki pojawiła się publikacja Tomasza Ciesielskiego, badacza i praktyka, członka Teatru Chorea i wieloletniego tancerza w duńskim zespole Granhøj Dans. *Taneczny umysł. Teatr tańca i ruchu w perspektywie neurokognitywistycznej* to niebagatelna i pionierska pod względem proponowanej metodologii pozycja w polskich badaniach nad tańcem[6], swego rodzaju słownik (również forma graficzna książki na to wskazuje – dzieli się na mniejsze rozdziały, zawiera odnośniki do zagadnień, na końcu dołączone jest tłumaczenie najważniejszych pojęć) zapoznający czytelnika z nieznaną na szerszą skalę materią:

> Najistotniejsze wnioski dotyczą faktu, że obszary mózgu, które niegdyś łączono tylko z wykonywaniem czynności, uczestniczą w większości ludzkich procesów poznawczych. Ich językiem jest ruch, a może precyzyjniej – działanie. Nie jest ono przypadkową reakcją na rzeczywistość ani skutkiem zderzeń cząsteczek, lecz wynikiem naszej aktywnej interakcji ze światem. Taniec, oparty na tych samych podstawach strukturalnych, poprzez swoją autoteliczność i szczególne właściwości urasta do formy widzialnego… rozmyślania. Jako taki może być pokrewny filozofii czy nawet logice[7].

Ten cytat dobrze ilustruje założenia autora – ciało w ruchu jako forma poznania jest podstawą tej koncepcji, a jej specyfiką jest właśnie synteza i obustronny

[5] Tamże, s. 28. Tomasz Ciesielski jest członkiem Teatru Chorea od 2009 roku (uczestniczył m.in. w projektach *Antyk/Taniec w Re-Konstrukcji*, zakończonym spektaklem *Koguty, Borsuki i inne Kozły* oraz *Oratorium Dance Project*), a w 2011 roku nawiązał współpracę z duńskim zespołem Granhøj Dans, realizując międzynarodowy spektakl *Men&Mahler* oraz *Rite of Spring – Extended* w reżyserii Palle Granhøja. Oba widowiska otrzymały nagrodę dla najlepszego duńskiego spektaklu teatru tańca Årets Reumert 2013 i 2014. Tancerz jest również twórcą autorskich performansów, m.in. *Sens-akcja* oraz *PoCiąg*, a także zajmuje się badaniem teatru.

[6] Wcześniej pojawiają się już pojedyncze, teoretyczne próby, sam Ciesielski wskazuje na dorobek artystyczno-naukowy dr Magdaleny Zamorskiej i Gabrieli Karolczak. Dr Magdalena Zamorska jest adiunktem w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego, natomiast mgr Gabriela Karolczak wykorzystuje neuronauki we własnej praktyce badawczej i artystycznej.

[7] T. Ciesielski: *Taneczny umysł. Teatr tańca i ruchu w perspektywie neurokognitywistycznej*, Łódź 2014, s. 175.

transfer neuronauk do sztuki i edukacji. Niewątpliwą zaletą i potencjałem tego rodzaju perspektywy badawczej jest jej przełożenie na repertuar codziennych, ludzkich zachowań. Czym jest świadomość ruchu? Jak można poszerzyć metody jego badania? Jak wpłynąć na sposoby uczenia się choreografii? Na czym skupić swoją uwagę w trakcie odbioru sztuki tańca – wrażeniach wzrokowych, jakościach kinestetycznych czy może własnych impulsach cielesnych? Czy świadomość zachodzących właśnie procesów poznawczych wpływa na odbiór spektaklu tanecznego? Czy tancerz może korzystać z neuronauk we własnej praktyce artystycznej? Jak kontrolować własne reakcje w ciele nie poddając się manipulacji choreografa lub świadomie ulegając jej? Jakie czynniki umożliwiają tę manipulację? Czym jest pamięć ruchu? Powyższe pytania to tylko niektóre, jakie można zadać po lekturze tej książki.

Przedmiotem badań Ciesielskiego jest „sposób, w jaki mózg przetwarza relatywnie abstrakcyjne informacje o ruchu, a przede wszystkim jego intencję (cel), wykonawcę i sposób wykonania”[8]. Ruch pojmowany jest tu jako podstawa doświadczenia w ogóle, a taniec jako jego specyficzna forma. Ciesielski jednak każdorazowo definiuje zakres tańca, bo wedle koncepcji neuroestetyki mózg inaczej odbiera balet, który autor klasyfikuje jako „taniec powielania zewnętrznej formy” (mózg odbiorcy postrzega go bardziej w kategoriach obrazu, wizualności), a inaczej taniec współczesny czy – kategoria będąca przeciwnieństwem tańca formy – improwizowany, odwołujący się do naturalnych ruchów, z którymi dużo łatwiej współgrać ciału odbiorcy, a tym samym odczuwać go na poziomie własnej fizyczności i cielesnych odruchów. Wychodząc z założenia, że „tańczenie wydatnie angażuje nasze zdolności audio- i wizuomotoryczne, pozostając jednocześnie działaniem nieuświadamianym w aspekcie większości procesów z nim związanych”[9], Ciesielski podejmuje próbę opisu tych procesów. Jest to pierwsza, w pewnym sensie całościowa, praca aplikująca neuronauki do tanecznej praktyki badawczej. Daje szansę na połączenie perspektyw badacza i praktyka, jest metodologiczną próbą wcielenia w życie zasady *practise as research* i poszerzenia dyskursu mówienia o tańcu, ruchu w ogóle.

Zainteresowanie książką Ciesielskiego można by porównać do dyskusji, które toczyły się po wydaniu *Reguły Nibelunga* Tomasza Kubikowskiego (Warszawa 2004), który jest patronem badań kognitywistycznych w odniesieniu do teatru, chociaż w innej, w odróżnieniu do Ciesielskiego, perspektywie. Jak mówi autor *Tanecznego umysłu*, on sam wybrał „*hardware* – oprzyrządowanie, to na czym zbudowany jest system”, podczas gdy Kubikowski „pracował bardziej na poziomie programu, jaki wynika z tego oprzyrządowania (szczególnie w *Regule Nibelunga*). Mniej w odniesieniu do biologicznych podstaw, a bardziej

[8] Tamże, s. 25.
[9] Tamże, s. 36.

do teoretycznych dyskursów i modeli obliczeniowych”[10]. Jak stwierdziła w recenzji *Reguły Nibelunga* prof. Magdalena Szpakowska:

> Teatrologia od dawna już nie zajmuje się teatrem (...). Performatywna ontologia i performatywna epistemologia dorabiają się coraz precyzyjniejszych kształtów; malkontent mógłby dodać: tym precyzyjniejszych, im mniej wyraźne staje się pojęcie teatru. Książka Tomasza Kubikowskiego (...) wprowadza czytelnika w sam środek tej problematyki. (…) Kubikowski przedstawia zasadniczo trzy takie koncepcje: filozofa, neurobiologa i neurologa praktyka[11].

Zestawienie trzech perspektyw, do których dodałabym jednak spojrzenie badacza teatru i performansu, powoduje, że Kubikowski wprowadza dyskurs neurokognitywistyczny do teatru w sposób, o którym pisała Fischer-Lichte. Najpierw definiuje, czym jest przedmiot badania (performans w ujęciu Richarda Baumana, który zachodzi wtedy, gdy „aktualne spełnienie jakiejś akcji porównuje się w myśli z pewną potencją, ideałem lub zapamiętanym modelem”[12]), później poszerza granice uprawianej przez siebie teatrologii. Wydaje się jednak, że w kontekście teatrologii nie dziwi stosowanie narzędzi badawczych zapożyczonych z innych dyscyplin naukowych. Te kojarzą się bardziej z antropologicznym badaniem tańca jako symbolu w kulturze, związanymi z nim rytuałami czy społecznymi normami, niż z tańcem rozumianym jako widzialna forma myśli filozoficznej czy proces myślowy *per se*. To raczej badania nad ciałem mają większe doświadczenie w stosowaniu podobnych kategorii. By wymienić tylko dwa przykłady wydawnictw funkcjonujących już w polskim przekładzie – filozof myśli ponowoczesnej Jean-Luc Nancy w traktacie *Corpus* śledzi „sposoby pojawiania się ciała”, a neopragmatyk Richard Shusterman w pracy *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki* postuluje, by przywrócić ciału należne mu miejsce w filozofii. Połączenie filozofii czy kognitywistyki z tańcem i ruchem nie jest już tak oczywiste, jak skojarzenie go z antropologią i teorią widowisk. Brakuje analogicznych do Ciesielskiego prób teoretycznych traktatów i analiz, stąd być może bierze się zachowawczość niektórych recenzentów jego książki. Autor *Tanecznego umysłu* nie kryje, że zaproponowany przez niego temat – czyli neuroestetyka tańca – „dla większości polskich akademików i praktyków teatralnych jest wciąż jeszcze odległy i budzi daleko idącą nieufność”[13]. Wydaje się

[10] *Taniec w formule plazmatycznej – z Tomaszem Ciesielskim rozmawia Karolina Wycisk*, http://www.taniecpolska.pl/krytyka/267, 15.11.2015.
[11] M. Szpakowska: *Teatr i mózg*. „Dialog”, nr 7/8, 2007.
[12] Tamże.
[13] Cytat autorstwa prof. zw. dr hab. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej pochodzi z zapowiedzi publikacji, która ukazała się na stronie internetowej Instytutu Muzyki i Tańca: http://imit.org.pl/news/1539/57/Program-wydawniczy-Wkrotce-Taneczny-umysl-Teatr-

jednak, że w całej swojej książce badacz zbyt często usprawiedliwia się przed czytelnikiem, że część jego tez jest spekulatywna, wymaga rozwinięcia i doprecyzowania – i są to raczej argumenty dla naukowców nieprzekonanych do aplikacji neuronauk do badań nad ruchem i tańcem. To stanowisko da się wyjaśnić obawą przed szybką dezaktualizacją i niestabilnością neuronauk jako dyscypliny badawczej, w której nieustannie dokonuje się zmian i przekształceń ze względu na rozwój w procesie poznawania ludzkiego mózgu. Ciesielski tłumaczy również taką postawę swoim biogramem i doświadczeniem, kiedy to na studiach został posądzony o medykalizację przeżycia estetycznego. Ten zarzut zapewne odnosił się do najbardziej kontrowersyjnych z jego tez, takich jak porównanie choreografii do sieci neuronowej (według tej teorii świadome „ja" artysty przestaje być dominujące, działania tancerzy tracą charakter indywidualny, rozpływając się w systemie) oraz skupienia uwagi na fizycznym uczestnictwie widza, fundowanym przede wszystkim pracą neuronów lustrzanych, w przeżyciu spektaklu tanecznego. Myślę, że w odniesieniu do zarzutu medykalizacji przeżycia estetycznego przeciwnicy nie doceniają pozytywnych skutków połączenia neuronauk z badaniem tańca. Mariaż tych dyscyplin wręcz domaga się, aby zainteresować się konsekwencjami wpływu doświadczenia na mózg uczestnika i odbiorcy tanecznego wydarzenia. Inną kwestią, która może wpływać na zachowawczość wobec aplikacji neuronauk do tańca, są błędne, wygórowane oczekiwania, patrzenie „na neuronauki jako dziedzinę, która nagle przyniesie kompletną zmianę w myśleniu", podczas gdy:

> one opisują bardzo podstawowe przyczyny naszego doświadczenia (…), badają człowieka, są w pewnym sensie bardziej ludzkie niż antropologia, stąd wnioski z ich odkryć wydają się często mało efektowne, bo potwierdzają tylko to, co intuicyjnie wiemy od dawna[14].

Neuronauki nie mają zatem rewolucjonizować tanecznego doświadczenia, ich celem jest raczej uporządkowanie i nazwanie doświadczenia opisywanego przez praktyków za pomocą indywidualnego, językowego idiomu. Język neuronauk, chociaż mocno steoretyzowany i hermetyczny, ma być – w intencji Ciesielskiego – „bardziej twórczy dla tancerzy"[15], ma wzbogacić ich słownik, uświadomić zależności i konsekwencje pracy z ciałem – własnym i widzów teatru tańca. Z punktu widzenia praktyka znajomość neurokognitywistyki może okazać się przydatna w trakcie pracy w studiu. Ciesielski zwraca uwagę na czynnik socjologiczny, umiejętności synchronizacji z innymi osobami, prze-

ruchu-i-tanca-w-perspektywie-neurokognitywistycznej-Tomasza-Ciesielskiego.html, dostęp 15.11.2015.

[14] *Taniec w formule plazmatycznej…*

[15] Tamże.

widywania ich zachowania – niezbędne do w pracy w zespole. Ponadto, wiedza z zakresu neuronauk jest niebagatelna w procesie edukacji tanecznej. Dla choreografa zdolność projektowania odbioru tańca wydaje się narzędziem o istotnej sile kreacji, które umożliwia „prowadzenie" widzów: spełnianie ich oczekiwań (poprzez zaplanowany i przewidywalny rozwój choreografii), lub przeciwnie, zaskakiwanie ich i wywoływanie „konfliktu poznawczego":

> (…) układ wegetatywny widza także ulega pobudzeniu – gdy obserwuje performera szykującego się do skoku, serce i oddech przyspieszają. Wtedy aktor nagle przerywa działanie i rozpoczyna zupełnie inną sekwencję, a umysł widza w pewnym sensie »wykonuje« jeszcze skok. Powstaje swoisty »konflikt dramatyczny«, który mózg rozpatruje jako błąd poznawczy i kora przedczołowa zwiększa pobudzenie organizmu. Natomiast gdy poprawnie uda się nam przewidzieć działania wykonawcy, bodziec jest pozytywny i uruchomiony zostaje system dopaminowy, także zwiększający pobudzenie oraz powodujący odczucie przyjemności[16].

Istnieje więc ryzyko nadużywania wiedzy i wykorzystywania wiedzy z zakresu neuronauk w tańcu, choć sama świadomość procesów poznawczych może wpłynąć na pogłębienie praktyki artystycznej tancerzy i choreografów. W ostatnim, najbardziej pragmatycznym rozdziale *Tanecznego umysłu*, *Dance fiction*, Ciesielski przywołuje próby obustronnego transferu nauki i sztuki, wspominając, że jest to jeszcze bardzo niedoskonały obszar współzależności, a interdyscyplinarne projekty niosą za sobą problem moralnej odpowiedzialności ich twórców.

Wydaje się, że najważniejsza teza Eriki Fischer-Lichte wynika właśnie z owego poszerzenia granic teatru:

> ten proces nieustannego przekraczania granic między odrębnymi sztukami, aż do całkowitego ich zanegowania, opisać można jako radykalny gest performatyzacji, w wyniku której sztuki zaczęły coraz częściej produkować swoje »dzieła« jako »wydarzenia«, a zatem i przedstawienia[17].

To w konsekwencji nagłego „zamachu na dzieło", radykalnego otwarcia go na procesualność i zaproszenia w ten niegotowy stan widzów jako biorących czynny udział w definiowaniu formuły wydarzenia, przedmiot badań teatrologii upłynnił swe granice. To teraz bardziej, jak chce tego Fischer-Lichte, „intersztuka", wymagająca też międzydyscyplinarnego badania. Zakładając analogię między teatrem a tańcem w kontekście wielości używanych przez nich odniesień, również nauki o tańcu, podobnie jak teatrologię, trzeba by potraktować jako interdyscyplinarne, włączające w swój zakres inne dziedziny i metodologie.

[16] T. Ciesielski: *Taneczny umysł…*, s. 118.
[17] E. Fischer-Lichte: *Teatr i teatrologia…*, s. 158.

Obserwując najnowsze badania na temat tańca i rozwój rynku wydawniczego w Polsce, można dojść do wniosku, że coraz częściej pojawiają się propozycje stawiające taniec w świetle nowych teorii i metodologii. Potrzeba mówienia o tańcu za pomocą innych niż przyjęte sposoby wyrażana jest w wielu tekstach krytycznych i naukowych. „Radykalnym gestem performatyzacji" w kontekście tańca mogłoby być jego otwarcie się na inne niż dominujące języki opisu doświadczenia. Dlatego istotne wydaje się dowartościowanie neuronauk, które same już mają charakter interdyscyplinarny, a wykorzystywane w obrębie innej dziedziny powodują, że ona również nabiera podobnych właściwości. Bez wątpienia próba podjęta przez Ciesielskiego jest właśnie wynikiem takiego odautorskiego gestu. Włączając *Taneczny umysł* w ramy teatrologii (na co autor zapewne nie wyraziłby zgody, bo według niego nie wypracowała ona języka opisującego doświadczenie) okaże się, że świetnie spełnia on postulat Eriki Fischer-Lichte uprawiania teatrologii interdyscyplinarnie:

> Próba klasyfikowania działań czy nawet znaków teatralnych w widowiskach tanecznych za pomocą tych niedoskonałych terminów może okazać się ciekawą alternatywą dla pojęć zapożyczonych z performatyki lub teorii teatru, oferując wspólny paradygmat badawczy dla różnych elementów współtworzących widowisko"[18].

Badacze nowego tańca mają więc przed sobą niełatwe zadanie wykreowania języka, którego specyfika odpowiadałaby na wyzwania współczesnej estetyki tanecznej. Neuronauki jako takie nie wzbogacają instrumentarium krytyka – nie spełniają w tańcu funkcji wyłącznie opisowej czy krytyczno-tanecznej. Ta druga jest wręcz wykluczona ze względu na to, że ich język czy dyskurs pozbawiony jest pozytywnego i negatywnego wartościowania, nie ocenia rezultatów pracy choreografa, bada raczej jej mechanizmy, ewentualnie efektywność (co się udało i dlaczego). Przestrzenią dla rozwoju tego typu badań nad tańcem jest zwłaszcza pole edukacji i medycyny. W kontekście sztuki tańca dopiero zderzając ze sobą metodologię i praktykę, okazuje się, na ile jej badanie tańca ma w sobie jakości performatywne, czy i w jakim stopniu odpowiada na wewnętrzne przemiany i procesy, którym on nieustannie podlega.

[18] *Taniec w formule plazmatycznej…*

Streszczenie

Erika Fischer-Lichte podkreśla, że we współczesnym teatrze dochodzi do nieustannego przekraczania granic i syntezy różnych sztuk w ramach wydarzenia teatralnego. Dzięki temu teatr można definiować jako „intersztukę", a wiedzę o nim jako naukę interdyscyplinarną. Posługując się terminami metodologicznymi wypracowanymi przez Fischer-Lichte, autorka definiuje taniec jako intersztukę. Zakładając analogię między teatrem a tańcem w kontekście wielości używanych przez nich odniesień, również nauki o tańcu, podobnie jak teatrologię, trzeba by potraktować jako interdyscyplinarne, włączające w swój zakres inne dziedziny i metodologie. Potrzeba mówienia o tańcu za pomocą innych niż przyjęte sposoby, wyrażana jest w wielu tekstach krytycznych i naukowych. Przykładem próby poszerzenia dyskursu o tańcu jest *Taneczny umysł. Teatr ruchu i tańca w perspektywie neurokognitywistycznej* Tomasza Ciesielskiego. Autorka chce przyjrzeć się perspektywie badawczej używanej przez Ciesielskiego oraz wskazać na możliwe kierunku rozwoju wiedzy o tańcu jako intersztuce.

Summary

Erika Fischer-Lichte emphasizes that in a contemporary theater there is constant push of boundaries and synthesis of various arts within a theatrical event. As a result, the theater can be defined as "interart" and theatre studies - as an interdisciplinary science. Using methodological terms developed by Fischer-Lichte, the author defines dance as interart. Analogy can be assumed between the theater studies and dance, and be treated as an interdisciplinary, including in its scope other areas and methodologies. The necessity to talk about dance using alternative, off-stream methods is expressed in a number of critical texts and research. An example of such attempts to broaden the discourse about dance is "Dance mind. Theater of movement and dance in the perspective of neuro-cognitive" by Tomasz Ciesielski. The author wants to look at the research perspective used by Ciesielski and indicate possible direction for the development of knowledge of dance as interart.

Karolina Wycisk – krytyczka teatralna, kuratorka. Realizuje projekty artystyczno-naukowe w obszarze teatru, tańca współczesnego i performansu. Stypendystka MKiDN 2015 w zakresie sztuk wizualnych. Prowadzi fundację Performat. Przygotowuje doktorat na Uniwersytecie Jagiellońskim na temat dramaturgii współczesnych praktyk tanecznych. Publikuje w „Didaskaliach", na portalu taniecPOLSKA.pl

Izabela Zawadzka

AUDIOSPACERY NA PRZYKŁADZIE *ARTISTIC CITY TRIPS*

Włóż słuchawki. Spójrz na mapę. Słuchaj poleceń. Idź.
W tych czterech prostych komendach można streścić zasady spacerów artystycznych z cyklu *Artistic City Trips*. Projekt realizowany był trzykrotnie w ramach festiwalu Krakowskie Reminiscencje Teatralne. W 2012 roku Agata Dutkowska stworzyła *Miasto muz. Miasto mas. Remix* i zapoczątkowała cykl spacerów, które powstawały w kolejnych edycjach festiwalu. W 2013 roku zrealizowano trzy trasy spacerowe – dwie po Krakowie (*Dawno temu i nieprawda* Anki Herbut z trasą od ul. Powiśle do Placu Nowego na Kazimierzu oraz *Pod górkę* Łukasza Wojtyszko i Macieja Chorążego prowadzący po Podgórzu) i jedną po Nowym Sączu (*Śladami niewidzialnego człowieka. Literacka przechadzka po Nowym Sączu* Filipa Surowiaka). Rok później, w ostatniej odsłonie projektu, Dagna Jakubowska z grupą ukraińskich kobiet mieszkających w Polsce przygotowała *Kongres kuchenny*.

Zasada wszystkich spacerów była taka sama. Każdy z uczestników musiał pobrać ze strony internetowej nagranie MP3 oraz mapę, z którymi udawał się na miejsce zbiórki, żeby w grupie przejść przez wyznaczoną trasę. Zgodnie z założeniami projektu spacer mógł odbywać się w pojedynkę lub z innymi uczestnikami, podczas festiwalu lub po jego zakończeniu. Nagranie i mapę do tej pory można znaleźć na stronie festiwalu[1]. Narrator przeprowadza uczestnika po wyznaczonej, widocznej na mapie trasie, opowiadając historię, która po części jest odzwierciedleniem życia miasta, a częściowo wykreowaną artystycznie wizją poszczególnych miejsc.

Podczas pracy nad niniejszym tekstem skupiłam się na dwóch spacerach realizowanych w 2013 roku w Krakowie. W mojej ocenie są one świetnym przykładem do opisu spacerów artystycznych w formie „słuchaj i idź".

Przejście tymi trasami *Artistic City Trips* w 2015 roku umożliwia uchwycenie kilku ważnych aspektów dla całego projektu. Po pierwsze, dwa lata po premierowym spacerze architektura miasta zmieniła się. Nie wszystkie punkty spaceru opisane na mapie i nagraniu istnieją do tej pory (jak na przykład tablica przy Cmentarzu Podgórskim, przy której znajduje się przystanek na trasie spaceru *Pod górkę*). Jest to ciekawy sposób na zobrazowanie sobie tempa zmian zachodzących w architekturze Krakowa. Po drugie, Niektóre miejsca, o których mówi lektor w słuchawkach uczestnika, były specjalnie wykreowane tylko na czas festiwalowych spacerów (np. projekcja w klubie *Alchemia* w spacerze *Dawno temu i nieprawda*). Jest to oczywiście spowodowane działaniami promującymi

[1] http://krt-festival.pl odczyt: 24.08.2015.

Krakowskie Reminiscencje Teatralne – spacery w ramach festiwalu były wydarzeniami wyjątkowymi i niepowtarzalnymi. Niektóre z elementów festiwalowych na trwałe wpisały się w krajobraz miasta. Przykładem może być mural na ulicy Kupa malowany właśnie podczas Reminiscencji. Oglądanie miasta pod kątem ulotności pewnych zjawisk, epizodyczności działań połączone z koniecznością dowyobrażania sobie sytuacji i elementów, które były tu tylko na chwilę, nadaje ciekawy charakter podróży śladami premierowych spacerów. Po trzecie, dwa lata po pierwszym spacerze po Podgórzu i Kazimierzu w ramach *Artistic City Trips* uczestnik zmuszony jest do przejścia trasy w pojedynkę lub ze zorganizowaną przez siebie grupą znajomych. Spacer nabiera więc bardziej indywidualnego charakteru. Co ciekawe, odizolowanie go od sytuacji festiwalowej, zorganizowanej i zaplanowanej dla dużej i łatwo identyfikowalnej grupy, dodatkowo podkreśla te wartości projektu, o którym wspominają jego twórcy – sytuacjonistyczne metody budowania miasta wyobraźni, demitologizowanie przestrzeni i kreowanie alternatywnej wizji miasta. Zarówno Anka Herbut jak i Łukasz Wojtyszko w opowieści o swoich trasach zaznaczają, jak ważne było dla nich spacerowanie jako dziedzina życia, sposób eksplorowania miasta, tak dokładnie badany przez sytuacjonistów. Spróbuję przyjrzeć się kilku pojęciom wypracowanym przez tę grupę artystyczną i skonfrontować je z elementami opisywanych spacerów.

Psychogeografia

> W zależności od potrzeb wybierz krainę, miasto rzadziej lub gęściej zaludnione, ulicę mniej lub bardziej ruchliwą. Zbuduj dom. Umebluj go. Staraj się jak najlepiej dostosować wystrój do otoczenia. Ustal porę roku i godzinę. Zaproś odpowiednie osoby i zgromadź stosowne płyty i alkohole. Oświetlenie i tematy rozmów muszą pasować do okoliczności – to samo dotyczy nastroju i wspomnień. Jeśli nie popełniłeś błędu w obliczeniach, rezultat powinien cię zadowolić. (prosimy informować redakcję o rezultatach)[2].

Zabawa zaproponowana przez sytuacjonistów w wydawanym przez nich biuletynie „Potlatch" pokazuje, jak można definiować termin „psychogeografii" (*psychogrography*) proponowany przez ruch artystyczny. Autor proponuje wymyślenie konkretnego miejsca od najogólniejszych specyfikacji (krajobraz, miasto, ulica) po najdrobniejsze detale (aranżacja wnętrza, oświetlenie) i dopasowanie do niego wyimaginowanej sytuacji towarzyskiej. Takie działanie ma przynieść satysfakcję i odprężenie. Jest to pewnego rodzaju ucieczka z realnej

[2] *Psychogeograficzna zabawa tygodnia*, [w:] *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 41, za: *Le jeu psychogéographique de la semaine*, „Potlatch" nr 1, 1954.

przestrzeni do wyimaginowanej krainy, którą można eksplorować w taki sam sposób, jak rzeczywistość.

Psychogeograficzna zabawa tygodnia, jak pokazuje sam tytuł, to tylko rozrywka. Sam termin „psychogeografii" jest dużo bardziej złożonym tematem badań, z którego wywodzą się kolejne terminy i hasła związane ze spacerami artystycznymi. Brytyjski badacz psychogeografii, Merlin Coverly, zauważył że mimo coraz częstszego sięgania po to pojęcie, nadal nie istnieje jego jedna, spójna i całościowa definicja[3]. Sięgając po wyjaśnienie stworzone przez Guy-Ernesta Deborda można powiedzieć, że

> Jeśli geografia zdaje sprawę z determinującego wpływu ogólnych zjawisk przyrodniczych – takich jak zmiany klimatyczne czy skład gleby – na formacje ekonomiczne społeczeństwa, a co za tym idzie, na wizje świata, jakie mogą się ukształtować w danych społeczeństwie, „psychogeografia" mogłaby zaproponować badanie ścisłych praw dotyczących bezpośredniego oddziaływania środowiska geograficznego, świadomie zagospodarowanego lub nie, na afektywne zachowania jednostek. Przymiotnik „psychogeograficzny" mógłby odnosić się do danych uzyskanych na gruncie tego typu dociekań, do ich oddziaływania na ludzkie uczucia, a nawet, nieco ogólniej, do każdej sytuacji czy postępowania w jakiś sposób powiązanego z tak rozumianym projektem badawczym[4].

Mówiąc o projekcie badawczym Debord ma na myśli plany sytuacjonistów do projektowania map „psychogeograficznych", które zaznaczałyby atmosferę określonych obszarów miejskich. Tego typu *research* polegałby na spacerowaniu po mieście („dryfowaniu") i odkrywanie jego aury oraz wpływu na uczucia badacza. W założeniu ma być to analiza przestrzeni w kontekście jej wpływu na mieszkańców, ich emocje i tworzące się między nimi relacje. A wszystko po to, żeby zatrzymać postępujący proces „banalizowania", przez który nasze codzienne doświadczanie codzienności staje się monotonne[5]. W latach 50 XX wieku zapewne wiązało się to z postępującym rozwojem wielkich miast. Istotne mogą być tutaj na przykład badania Geogra Simmela, który pisze o „zblazowaniu" mieszkańców powstających aglomeracji, wynikającym ze stale rosnącym tempem zmian. Szybkość budowania kolejnych budynków, szybkość i krótkotrwałość nawiązywania kontaktów z innymi ludźmi, nastawienie na nieustającą rozrywkę – to wszystko przyczynia się do niechęci podejmowania zaangażowania mieszkańców miasta, definiowanego przez Simmela „zblazowaniem" właśnie[6].

---

[3] M. Coverly, *Psychogeography*, 2012.

[4] G. E. Debord,*Wstęp do krytygi geografii miejskiej*, w: *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, Warszawa 2015, s. 75.

[5] M. Coverly, *Psychogeography*, dz. cyt.

[6] G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006, s. 114–134.

Psychogeografia w odróżnieniu od Simmlowskiego „zblazowania" nie koncentruje się na kontaktach międzyludzkich, ale skupia się na reakcji pojedynczego mieszkańca na jego otoczenie – ulice, którymi idzie do pracy, domy, które mija, idąc stałą trasą do piekarni. Są to miejsca, które straciły swoje znaczenia przez codzienne obcowanie z nimi. Tak, jak słowa, których brzmienia są dla użytkowników tak oczywiste, że nie zastanawiają się nad ich pochodzeniem. Badania, które proponują sytuacjoniści mają przełamać nudę i przyzwyczajenia. W procesie najistotniejsze jest zaangażowanie w eksplorowaniu miasta, odkrywanie jego atmosfery i wpływu na mieszkających w nim ludzi.

Artistic City Trips już w samym założeniu jest działaniem „psychogeograficznym". Zmusza uczestników do przyjrzenia się znanym elementom krajobrazu. Przejście wraz z narratorem opowieści tej samej drogi, którą przechodzi się co najmniej kilka razy w ciągu roku, odwiedzanie tych samych miejsc ponownie i szukanie innych kontekstów, wywołuje określone emocje w uczestnikach.

Ponadto sam wybór dzielnic przeznaczonych do spacerowania jest gestem z natury psychogeograficznym. Zarówno Kazimierz, jak i Podgórze niosą ze sobą określone skojarzenia dla mieszkańców miasta. Przez ich stałą obecność na mapie, narosły wokół nich sieci skojarzeń i emocji, jakie wywołują w krakowianach. Właśnie te emocje przypisane do określonych przestrzeni miejskich ma badać psychogeografia. Narracja *Artistic City Trips* gra z nimi i wykorzystuje do stworzenia konkretnej fabuły, wyrywającej uczestników z Simmlowskiego „zblazowania".

Tętniący nocnym życiem i podkreślający swoją żydowską tradycję Kazimierz w projekcie Anki Herbut przekształca się w tajemnicze i fantastyczne miejsce, w którym żyją ziejące ogniem smoki. Trasa spaceru zaczyna się przy Wzgórzu Wawelskim, miejscu, które nie tylko dla krakowian jest szczególne. Zamek królewski, katedra wawelska, smocza jama – trzy elementy umieszczone tak bardzo blisko siebie, przywołują trzy obszary, z którymi kojarzy się to miejsce: historia, tradycja i legenda. Anka Herbut wykorzystuje te skojarzenia, żeby na nich zbudować narrację swojego projektu – opowieść o Holophagusie synu Glaurunga, smoku, który terroryzował całe miasto, został zabity przez sprytnego chłopca a jego serce zostało zakopane w ziemi i właśnie w tym miejscu wybudowano zamek. Historia tak podobna do znanej legendy różni się nie tylko sposobem opowiedzenia, ale również pewnymi detalami. Wybija słuchającego z przyzwyczajeń i zmusza do ponownego wsłuchania się w legendę oraz przyjrzenia w inny sposób przestrzeni, o której ona mówi.

Pod górkę już od samego początku wprowadza uczestników w temat, którym będzie się zajmować:

> Spodziewaj się dużej ilości terenów zielonych poustawianych jeden na drugim. Trasa wiedzie pod górkę. Wszystko po to, by zapomnieć, że jesteśmy w Krakowie. Mieście – niecce. Czymś w rodzaju królewskiej miednicy wysadzanej zabytkami.

Trasa, którą prowadzi spacer jest wyznaczona po Podgórzu, dzielnicy omijanej przez szlaki turystyczne. Punkty, które wybierają twórcy projektu, nie są znane wszystkim mieszkańcom miasta. Przez to stają się często podwójnym odkryciem podczas spaceru – po pierwsze, bo nigdy wcześniej nie były przez nich eksplorowane i po drugie, bo sposób oglądania ich zaproponowany przez narratora jest jawnie zmyślony (będę później rozwijać ten temat pisząc o „mitogeografii"). Niemniej, *Pod górkę* w myśl „psychogeografii" gra ze sposobem postrzegania Podgórza, jako miejsca opuszczonego, starego i szarego. Pełna zieleni trasa (park, stadion, Kopiec Kraka) rzeczywiście przypomina spacer poza miastem. To odczucie jest dodatkowo podkreślane przez *soundscape* zastosowany w nagraniu – krajobraz dźwiękowy, słyszany w tle, budujący wrażenie bycia bardzo blisko natury (śpiew ptaków, szum drzew).

Dryfowanie (*dérive*)

Badania miasta i tworzenie map „psychogeograficznych" należy oprzeć na „dryfowaniu". W wizjach sytuacjonistów jest to główne zajęcie ludzi miasta przyszłości – miasta zbudowanego na zasadzie labiryntu, w którym architektura pełni funkcje nie tylko estetyczne i użytkowe, ale także rozrywkowe, tworząc przestrzeń przeznaczoną do gry.

Jak pisze Guy-Ernest Debord:

> Dryfowanie to jedna z metod sytuacjonistycznych, można ją określić jako technikę przyspieszonego przechodzenia przez zmienne scenerie i nastroje. Pojęcie dryfowania wiąże się ściśle z rozpoznawaniem wpływu *psychogeograficznego* i z afirmacją zachowań ludyczno-twórczych, w tym sensie jest całkowitym przeciwieństwem klasycznej podróży lub spaceru[7].

W „dryfowaniu" liczy się kontekst „psychogeograficzny", kontekst zastanej sytuacji społecznej i sieci relacji stworzonych w wyniku struktury miasta. Wygląd przestrzeni w konkretny sposób oddziałuje na zachowania ludzi, budowanie ich ról społecznych i więzi międzyludzkich. To wszystko powinien zbadać *dryf* w sposób przypadkowy.

Debord wymienia dwa aspekty „dryfowania" – pierwszym z nich jest badanie terenu, czyli badanie *psychogeografii* otoczenia. Drugi jest związany z afektem, potrzebą zmiany otoczenia, czymś z natury pozbawionym ograniczeń (celu, określonej trasy, względów konsumpcyjnych).

W spacerach *Artistic City Trips* na pewno można odnaleźć pierwszy aspekt, związany z poszukiwaniami „psychogeograficznymi" (o czym pisałam już wcześniej). Czy chęć zmiany otoczenia i afektywność spacerów też jest wpisana

[7] G. E. Debord, *Teoria dryftu*, w: *Przewodnik dla dryfujących*, dz. cyt., s. 123.

w ich naturę? Po części tak. Nie można mówić tu o totalnym uwolnieniu spaceru od ograniczeń – jest tu określona trasa, która wiedzie przez precyzyjnie wyznaczone punkty. Uczestnik spaceru nie jest w pełni wyemancypowany – musi podążać za instrukcjami ze słuchawek, żeby w pełnym wymiarze brać udział w performansie. Warto zastanowić się natomiast nad celem spaceru artystycznego. Nawet, jeśli ostatni punkt wędrówki jest zaznaczony na mapie, gdyby był „celem", można by dojść do niego dużo prostszą drogą. Czy celem jest wysłuchanie spaceru od początku do końca i przejście trasy zgodnie z poleceniami? Czy odtworzenie szlaku przygotowanego przez twórców? Ten temat pozostawiam otwarty.

Pewnym jest, że elementem wspólnym dla *dryfowania* i spacerów jest nastawienie na zmianę krajobrazu. Efemeryczność konkretnych miejsc, które zmieniają swój wygląd nie tylko z biegiem pór roku, ale nawet pór dnia, odgrywa szczególną rolę w przemieszczaniu się po artystycznych ścieżkach. To właśnie ta zmienność jest elementem składowym projektów *site specific*, które pozwalają uczestnikom odczuć transformację miasta.

Ponadto, jak pisze Gilles Ivain, snując rozważania o człowieku przyszłości, którego głównym zajęciem będzie «dryfowanie» właśnie: „po pewnym czasie, gdy dojdzie do nieuchronnego znużenia, «dryfowanie» porzuci w jakiejś mierze dziedzinę przeżycia, przenosząc się w sferę przedstawienia"[8]. W ten sposób uprawomocnia w pewnym sensie myślenie o „dryfowaniu" jak o performansie, tworzonym przez krajobraz i spacerującego uczestnika, snującego się po mieście w rytm głosu narratora.

Przechwytywanie (*détournement*)

„Dryfowanie" pełni jeszcze jedną ważną funkcję. Jest urzeczywistnianiem sytuacjonistycznej idei „przechwytywania", rozumianej jako „plagiatowanie, ramowanie, uwodzenie, odchodzenie od tekstów, obrazów, form i praktyk z przeszłości"[9]. W tej metodzie istotne jest świadome zrywanie z ideą autora danego dzieła i zaznaczenie korzystania z tego zewnętrznego źródła przy tworzeniu własnego projektu.

W kontekście spacerów artystycznych „przechwytywaniem" mogą być nazwane działania, które wykorzystują działania i teksty już istniejące, wplatając je w swoją narrację. Przykłady można znaleźć w obu spacerach *Artistic City Trips*. W *Dawno temu i nieprawda* Wawel zmienia nazwę na Barad-dûr – tak samo, jak twierdza Saurona z *Władcy pierścieni* J. R. R. Tolkiena. Zamek polskich królów nazwany imieniem najstraszniejszej budowli ze słynnej fantastycznej trylogii wywołuje sprzeczność w odbiorcy. Nazwa nie przystaje do obrazu, który widzi – słowo wywołujące negatywne emocje (twierdza „złego" bohatera

[8] G. Ivain, *Zarys nowej urbanistyki*, w: *Przewodnik dla dryfujących*, dz. cyt., s. 39.
[9] W. McKenzie, *Spektakl dezintegracji*, Warszawa 2014, s. 34.

książki) oraz budowla, która kojarzy się z najwznioślejszymi tradycjami. Tego typu zastosowanie „przechwytywania", kontrastowe i oparte na przeciwieństwach, zmuszają uczestników do zastanowienia się nad tym, co ukazuje się ich oczom.

Ciekawym sposobem na przechwytywanie jest wykorzystanie „krajobrazu dźwiękowego" w spacerze *Pod górkę*. Kiedy w ostatnim punkcie trasy, uczestnicy wychodzą na Kopiec Kraka, słyszą w słuchawkach szum wiatru. Stojąc na górze nagranie wycisza się, ale szum słychać dalej – wynika to z lokalizacji i ukształtowania terenu. Wtedy narrator żegna się z uczestnikami a w tle słychać muzykę z westernów. „Przechwycony" zostaje tutaj krajobraz i jego charakterystyczne cechy. Szum wiatru generuje szereg skojarzeń – artyści sięgnęli po motyw Dzikiego Zachodu, żeby przedefiniować miejsce, do którego zaprowadzili uczestników.

Warto też zauważyć, że *przechwyceniem* elementu życia codziennego, jest sama zasada działania spacerów. Chodzenie ze słuchawkami po mieście jest współcześnie czymś naturalnym. Muzyka puszczana z odtwarzaczy nadaje rytm, umila czas chodzących. Spacer dźwiękowy wykorzystuje dokładnie ten sam motyw, wprowadzając do niego swoją własną narrację.

Mitogeografia

„Paranoidalne, eksplorujące, detektywistyczne podejście do przestrzeni i miejsca"[10] – tak Phil Smith określa „mitogeografię". Metoda „uświadamiania" przestrzeni, ma na celu nadawanie wielu znaczeń, rytmów, wyjątków krajobrazowi i architekturze, która go buduje. Każdy, kto stosuje „mitogeografię" jest zachęcany do „złego użycia" (*mis-use*) przestrzeni, w której się znalazł i przetwarzania jej na własne znaczenia.

Ta metoda, również wywiedziona z myśli sytuacjonistycznej, jest najbardziej widoczna w narracjach *Artistic City Trips*. Oba spacery w znacznej mierze opowiadają historie bazujące na legendach, grające z mitami miejskimi, przetwarzają tradycję i ludowe podania.

Przykładem może być przywołana już legenda o smoku wawelskim przemieniona w *Dawno temu i nieprawda* na historię Holophargusa, smoka, którego serce stało się kamieniem węgielnym do wybudowania zamku Barad-dûr. Nieopodal, na ulicy Podzamcze, stoi kamienny światowid. Anka Herbut wykorzystuje ten obiekt w przestrzeni do opowiedzenia spacerowiczom swojej własnej wersji historii:

> To jest rodzaj kwadratowego światowida, boga ze Zbrucza. Miło poznać ciebie. Ma on wszystkożerne oczy skierowane w cztery strony świata. Zwą go bałwanem, gdy-

[10] P. Smith, *Myhogeography Works: performing multiplicity on Queen Street*, w: „Research in Drama Education: The journal of Applied Theatre and Performance", vol. 16, nr 2, s. 268.

> byś nie wiedział. Wcześniej mieszkał na górze Bohod i podobno jednego dnia tam zniknął a pojawił się tu. Na górze Bohod został po nim kamienny krąg z jakimiś ogniskami w liczbie ośmiu, i pustym miejscem w liczbie jednego. Miejscem na boga. Kiedy już się znalazł w okolicach zamku Barad-dûr, czakram i talizman przydały mu magicznych mocy w liczbie mnogiej i stał się znaną w okolicy całej wyrocznią wyroczni. Jego atrybutami były pomiędzy innymi miecz i kapelusz. Świętym zwierzęciem został biały koń. Wyrocznia działa tak: zadajesz pytanie. Zamykasz oczy. Otwierasz oczy. Jeżeli drzewo, które stało po północno-wschodniej stronie światowida nadal tam stoi, odpowiedź udzielona przez posąg jest pozytywna. Pytaj.

Część informacji z tej opowieści jest prawdziwa (Świadowid ze Zbrucza zwany Bławawanem ze Zbrucza rzeczywiście umieszczony był na górze Bohod, kapelusz, miecz i koń to elementy widoczne w posągu), ale opowiedziana w sposób naiwny, wręcz dziecięcy. Z drugiej strony magiczne moce przypisywane posągowi, powtórzenie Tolkienowskiej nazwy zamku oraz charakter wyroczni są jawnie nieprawdziwe. Na tym właśnie opiera się *mitogeografia* – na nieukrywaniu kreowania na bieżąco nowych mitów związanych z konkretnymi miejscami w przestrzeni miejskiej. Mieszając porządki (fakty historyczne i elementy zmyślone) tworzy się alternatywną wersję legendy, nadając nowych znaczeń miastu i jego elementom.

Podobne zastosowanie *mitogeografii* użyto w *Pod górkę*. Autorzy wykorzystali kładkę nad aleją Powstańców Śląskich i widok na elektrociepłownię w Łęgu do stworzenia własnej, prześmiewczej opowieści o Krakowie.

> Punkt widokowy. Stań na środku kładki. Kraków słynie z czystego powietrza. Zawsze było tutaj czym oddychać, ale w ostatnich latach stan ten jeszcze się poprawił. W okresie jesiennym i zimowym krystaliczność powietrza przechodzi samą siebie. Ludzie nie tylko lepiej się czują, ale też dalej widzą. Miejscami widoczność potrafi sięgać do kilkuset kilometrów. W skrajnych warunkach występują nawet miraże a obiekty znajdujące się w dużej odległości wydają się być na wyciągnięcie ręki. Punkt widokowy, na którym właśnie się znajdujemy, jest jednym z takich magicznych miejsc na mapie Krakowa. Popatrz na północny-wschód. Pewnie nie będziemy mieli dzisiaj szczęścia, ale dokładnie z tego miejsca kilka razy w roku widać fabrykę atomową w Mińsku. Podobno ma się wtedy wrażenie, jakby była bardzo blisko a w rzeczywistości dzieli nas od niej niemal 700 km w linii prostej.

Mimo że jest to narracja jawnie fałszywa i nieprawdopodobna, autorzy wykorzystali warunki przestrzenne do wykreowania swojej interpretacji zastanych elementów. Działając na skrajnych przeciwieństwach (alarmująco zły stan krakowskiego powietrza zmieniają na krystalicznie czyste) tworzą na oczach uczestników alternatywną rzeczywistość.

Powtarzają to działanie jeszcze raz, kiedy w narracji wykorzystują fragment reportażu Mariusza Szczygła *Reality*.

> Janina Turek, matka trojga dzieci, 1.10.1996 r. zjadła na obiad zupę pieczarkową z makaronem, gulasz z kartoflami, buraczki i winogrona na deser. Czterdzieści lat wcześniej, 19.02.1956 r., też zjadła obiad zwyczajny i pożywny: kiełbasę grzaną z musztardą kremską, chleb, kompot z jabłek, łom kakaowy i keks[11].

Narrator czyta fragmenty wyimaginowanego dziennika pani Janiny, podczas gdy uczestnicy spaceru przemierzają ulicę Parkową. Dookoła stare domki jednorodzinne. Cisza, sielska atmosfera, drobne bloczki z ogródkami. Kiedy w tym otoczeniu słuchamy dokładnych zapisków starszej pani, notującej wszystkie swoje posiłki, spotkania, jesteśmy w stanie wyobrazić sobie, że pani Janina właśnie wygląda zza firanki i patrzy na nas, przechodzących jej ulicą.

„Mitogeografia" jest więc przetworzeniem elementów z krajobrazu, jawne przekłamanie ich i wykorzystanie na korzyść swojej nieprawdopodobnej narracji, korzystającej z rzeczywistych i zastanych motywów i schematów.

Streszczenie

Autorka przywołuje sytuacjonistyczne metody i narzędzia służące do eksplorowania przestrzeni miejskich i kreowania "miasta wyobraźni". Wykorzystuje je do analizy spektakli z nurtu walking performances. Charakteryzuje dwa wybrane spacery artystyczne, nawiązujące do technologii audio-przewodników, opierając się na przykładach produkcji zrealizowanych w 2013 roku w ramach festiwalu Krakowskie Reminiscencje Teatralne w projekcie *Artistic City Trips*.

Summary

The author recalls the situationist methods and tools used to explore the city spaces and to create the "city of imagination". She uses them to analyse the so-called walking performances. She describes two selected artistic walks which refer to the audio-guide technology, based on the examples of the productions prepared on Krakow Theatrical Reminiscences Festival 2013, during the project "Artistic City Trips".

Izabela Zawadzka – studentka teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie skończyła studia pierwszego stopnia na kierunkach wiedza o teatrze i zarządzanie kulturą. Uczestniczka warsztatów krytyki teatralnej w „Didaskaliach" (2013/2014) oraz międzynarodowych warsztatów prowadzonych przez Geralda Siegmunda w ramach festiwalu Ruhrtriennale w Niemczech (2013). W 2014 roku koordynatorka biura festiwalowego Krakowskich Reminiscencji Teatralnych. Od 2015 roku koordynatorka wydarzeń performatywnych w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA w Krakowie.

[11] M. Szczygieł, *Reality*, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,6453916,Reality.html, dostęp 28.08.2015.

rys. Gabriela Lubka, *Kobieta*, 2010

Justyna Zieniuk

ŻYDOWSKI BIAŁYSTOK W PRZEDSTAWIENIACH ARTYSTYCZNYCH

Dawny wielokulturowy Białystok, w którym znaczną część społeczeństwa stanowili Żydzi, od dawna już nie istnieje. Jego czasy świetności to krótki okres od końca XIX wieku do wybuchu II wojny światowej, która na zawsze zmieniła wygląd miasta. Obraz tamtego Białegostoku zachował się jednak we wspomnieniach, w twórczości malarzy, działających na początku XX wieku, oraz na pocztówkach. Przetrwał również w nazwie cebulowo-makowych precli „bialys", do dziś popularnych w Nowym Jorku.

Od kilku lat w Białymstoku organizowane są liczne festiwale i wystawy, przybliżające świat białostockich Żydów. Do najważniejszych z nich zaliczyć można Festiwal Kultury Żydowskiej „Zachor – Kolor i Dźwięk", czy festiwal „Wschód Kultury/Inny Wymiar", którego pierwsza edycja poświęcona była kulturze żydowskiej. Na przełomie lat 2007/2008 na terenie miasta wyznaczony został pierwszy szlak tematyczny – Szlak Dziedzictwa Żydowskiego, który nie tylko prezentuje zabytki i miejsca pamięci, ale pozwala również odkryć zapomniane postacie, czy nieistniejące już obiekty, bez których niepełna byłaby opowieść o przedwojennym Białymstoku i białostockich Żydach. Szlak obejmuje trzydzieści sześć miejsc, między innymi: Pałacyk Cytronów (obecnie siedzibę Muzeum Historycznego), Synagogę Szmuela, Teatr Palace, Chanajki i Piaski, Synagogę Cytronów, Szpital Żydowski (obecnie Szpital Położniczy przy ulicy Warszawskiej), Kinoteatr Apollo, Ratusz, Cmentarz żydowski przy ulicy Wschodniej, czy Kamienicę czynszową Abrahama Łapidusa, której budynek jest obecnie siedzibą Akademii Teatralnej. W Białymstoku powstają również piosenki i spektakle o tematyce żydowskiej. *Bialystok majn hejm* to tytuł jednego z utworów Karoliny Cichej, białostoczanki, piosenkarki, absolwentki filologii polskiej na Uniwersytecie w Białymstoku. Warto przytoczyć tekst tego utworu, który doskonale oddaje stosunek dawnych żydowskich mieszkańców do miasta:

Mam niezachwianą nadzieję
Zobaczyć miasto, w którym się urodziłem
Zobaczyć mój dom, mój kochany dom.
Z drzewa, cegły i gliny.
Jak tylko zamykam oczy
Widzę na twoich ulicach szubienice,
Ruiny, gnój. Faszysta spustoszył Ciebie
Moje kochane rodzinne miasto, oj, oj, oj.

Białystok, pamiętam każdą uliczkę i każdy dom.
Białystok, tęsknię za Toba, jak tęskni dziecko za matką
Białystok, jesteś moim najpiękniejszym snem,
Białystok, teraz wszystkie moje pieśni są o Tobie[1].

Na deskach Teatru Dramatycznego w Białymstoku w kwietniu 2015 roku wystawiano przedstawienie *Migdały i rodzynki. Szkice białostockie*[2], które powstało na podstawie tomiku wierszy *Rodzynki z migdałami. Antologia poezji ludowej Żydów polskich* w przekładzie Jerzego Ficowskiego oraz książek: *Moja Gwiazda* Felicji Raszkin-Nowak, *Opowieści białostockie* Jolanty Szczygieł-Rogowskiej, *Białystok. Lata 20-te, lata 30-te* Adama Czesława Dobrońskiego i Jolanty Szczygieł Rogowskiej oraz *Białystok między wojnami* Jana Oniszczuka i Tomasza Wiśniewskiego. Rodzynki z migdałami to również tytuł spektaklu Abrahama Goldfadena, dramatopisarza uważanego za twórcę nowożytnego teatru żydowskiego.

Migdały i rodzynki to składniki charakterystyczne dla kuchni żydowskiej, przywołujące skojarzenia ze szczęśliwym dzieciństwem i spokojem, więc już sam tytuł spektaklu przenosi nas w świat kultury żydowskiej – pełnej słodkich i gorzkich momentów.

Przedstawienie *Migdały i rodzynki* to zbiór scenek z życia wielokulturowego Białegostoku lat 20. i 30. XX wieku. Scenariusz powstał w oparciu o teksty białostockich piosenek oraz materiały zaczerpnięte z prasy i tygodnika „Prożektor". Miasto jawi się w tym przedstawieniu jako centrum życia kulturalnego i społecznego. Spektakl przypomina również miejsca, których nie ma już na mapie Białegostoku – kino Apollo, położony przy Zwierzyńcu Teatr Letni Rozkosz, gwarny targ, dzielnicę Chanajki, zabudowaną drewnianymi domami, czy Wielką Synagogę. Ukazuje również zmiany, jakie zaszły w mieście po wybuchu II wojny światowej.

W latach 1985–1988 w białostockiej gazecie „Kurier Podlaski" ukazała się również seria artykułów Tomasza Wiśniewskiego – *Kartki z Atlantydy*. Cykl poświęcony był przedwojennemu żydowskiemu Białemustokowi – tradycjom, świętom, wydarzeniom kulturalnym, znamienitym osobom. Jeden z artykułów dotyczył Samuela Pisara, znanego prawnika, działacza społecznego i obrońcy praw człowieka, który urodził się w Białymstoku, a w wieku dwunastu lat trafił do białostockiego getta. Pisar od lat 60. mieszkał w Stanach Zjednoczonych,

[1] Bialystok majn hejm, Cicha & Spółka, Wieloma językami [CD], 2013.

[2] Reżyserem i scenarzystą przedstawienia jest Adam Biernacki. Dwóm aktorom – Justynie Godlewskiej-Kruczkowskiej oraz Rafałowi Olszewskiemu podczas spektaklu towarzyszy zespół w składzie: Magdalena Pogorzelska (obój), Damian Boreczko (akordeon), Martyna Faustyna Zaniewska (śpiew). W trakcie przedstawienia przypomnianych zostało wiele żydowskich piosenek, między innymi: *Śpiewam życie*, *Szabes goj*, *Białystok miasteczko me*, *Ja się boję sama spać*, *Całuję twoją dłoń, madam*.

jednak przez całe życie czuł się białostoczaninem. Podczas pobytu w Polsce w latach 80., odwiedził również swoje rodzinne miasto.

Żydzi w Białymstoku

Najstarsza wzmianka źródłowa o obecności społeczeństwa żydowskiego na tych terenach pochodzi z roku 1658. Rok 1692 uznaje się natomiast za początek miasta Białegostoku. Od początku istnienia miasta jego historia jest więc powiązana z losami ludności żydowskiej.

Profesor Jakub Goldberg powiedział kiedyś: „Nie ma historii Żydów bez historii Polski, ale nie ma też historii Polski bez historii Żydów"[3]. Te słowa odnieść można również do historii Białegostoku i jego społeczeństwa.

Małgorzata Dolistowska w tekście *Architektura i budownictwo publiczne społeczności żydowskiej w Białymstoku* zauważa, że obecność osadnictwa żydowskiego na tym terenie wpłynęła na wygląd miasta, w tym także na kształt rynku, którego charakterystyczne wygięcie pierzei południowej mogło być uwarunkowane zasięgiem istniejącej zabudowy dzielnicy żydowskiej. W XVIII wieku dzielnica ta zajmowała obszar na południe i zachód od rynku. Najintensywniej zabudowany był teren między południową pierzeją rynku a Zwierzyńcem Jeleni, który charakteryzował się też największą nieregularnością i chaotycznością. Dzielnica rozciągała się dalej w kierunku zachodnim, po obu stronach ulicy Suraskiej, przechodzącej dalej w trakt drożny, którego wylot zamykała brama miejska prowadząca do cmentarza[4].

Drugim ważnym skupiskiem ludności żydowskiej Białegostoku, ukształtowanym w pierwszej połowie XIX wieku, był rejon ulic Jewrejskiej, Kupieckiej, Zielonej i Brańskiej. Tutaj powstały później synagoga Zabłudowskich, bożnica Zielona i Nowo-Zielona oraz prywatne domy modlitwy. Ukształtowało się tu również, drugie obok rynku, miejsce handlu[5].

W drugiej połowie XIX wieku społeczność żydowska zdominowała śródmieście. Wokół głównych ulic Białegostoku powstały miejskie rezydencje właścicieli fabryk, przedsiębiorców i kupców, czynszowe kamienice oraz domy mieszkalne. Natomiast południowo-zachodnią część miasta zajmowały dzielnice Piaski i Chanajki. Zabudowę tego obszaru charakteryzowały wąskie uliczki oraz drewniane, niskie, ciasno rozmieszczone domy. Jego centrum stanowiło natomiast targowisko „Na Piaskach", od 1919 roku znane jako „Sienny Rynek"[6].

---

[3] *Kto ratuje jedno życie, ratuje cały świat, Informator wystawy*, red. C. Kuklo, A. Pyżewska, E. Rogalewska, Białystok 2003.

[4] M. Dolistowska, *Architektura i budownictwo publiczne społeczności żydowskiej w Białymstoku* w: *Białystok – mayn heym*, red. D. Boćkowski, Białystok 2013, s. 80.

[5] Tamże, s. 81.

[6] Tamże, s. 82–83.

W ostatniej ćwierci XIX wieku dzielnica żydowska, z siecią nieregularnych ulic, obejmowała już rozległy obszar, położony między ulicami Lipową, Suraską i Mazowiecką. Nieuporządkowaną, drewnianą zabudowę, którą zastąpić miała w I połowie XX wieku nowoczesna dzielnica mieszkaniowa, tak opisywał Mieczysław Orłowicz:

> Dzielnica ta tworzy […] szereg krótkich, brudnych i gwarnych uliczek zapełnionych hałaśliwym tłumem […]. Do osobliwości architektonicznych ghetta białostockiego należą wąskie i długie podwórka łączące ze sobą uliczki. Niegdyś ghetto […] było zabudowane malowniczymi budynkami drewnianymi, krytymi dachówką, obróconymi szczytem do ulicy […]. Z czasem malownicze te domki zaczęły ustępować brzydkim kamieniczkom czynszowym lub też traciły pierwotny wygląd przez rozmaite, nieraz bardzo nieestetyczne przybudówki. Mimo to, w dzielnicy tej zachowało się jeszcze sporo malowniczych zaułków i starych domków drewnianych. Do najpiękniejszych i najbardziej charakterystycznych w swoim rodzaju należy główna ulica ghetta – Surażska oraz uliczki otaczające synagogę, na ogół ślepo kończące się jak Cicha, Gęsia i Ciemna[7].

Fragment ten doskonale oddaje specyfikę dawnych dzielnic żydowskich, która widoczna jest również na obrazach niektórych artystów należących do żydowskiego środowiska artystycznego w Białymstoku.

U progu wojny miasto liczyło 107 tysięcy mieszkańców, z czego ludność żydowska, zamieszkująca głównie centrum, stanowiła około 42 procent. Charakterystycznym rysem dzielnicy żydowskiej było nagromadzenie domów modlitwy – przed wojną było ich w Białymstoku około 100. Najważniejszym żydowskim centrum religijnym w mieście była Wielka Synagoga, która górowała nad dzielnicą Szulhof. W obrębie dzielnic żydowskich znajdowały się również dwa cmentarze. Jednym z ważniejszych miejsc w mieście był ratusz, który nie pełnił jednak swych tradycyjnych funkcji, lecz obudowany kramnicami, stanowił centrum żydowskiego handlu[8].

Białystok artystyczny

Na twórczość artystów z Białegostoku, szczególnie tych ze środowiska żydowskiego, silny wpływ miały wydarzenia polityczne w mieście i ogólna sytuacja w kraju.

Białystok był ośrodkiem życia kulturalnego już od XVIII wieku. Na dworze Jana Klemensa Branickiego pracowała liczna grupa artystów z całej Europy, w tym pochodzenia żydowskiego. Pierwsza wzmianka na temat żydowskich

[7] M. Orłowicz, *Przewodnik po województwie białostockim*, Białystok 1937, s. 81.

[8] E. Rogalewska, *Getto białostockie. Doświadczenie Zagłady – świadectwa literatury i życia*, Białystok 2013, s. 62–63.

twórców została zanotowana przez Joanna Bernouellego, szwajcarskiego matematyka i fizyka, w jego pamiętniku *Podróż po Polsce.* Wspomniany opis dotyczył autora marmurowego popiersia Jana Klemensa Branickiego, wykonanego w roku 1766. Autor tej rzeźby nie jest znany. Informacja ta jest jednak ważna z innego powodu. Pokazuje mianowicie, że dwór magnacki stwarzał możliwość wykazania swoich umiejętności również artystom pochodzenia żydowskiego[9].

Sytuacja rozbiorowa przyczyniła się najprawdopodobniej do tego, że pozostało niewiele informacji o żydowskich artystach w I połowie XIX wieku. Zaborca dążył do rusyfikacji narodu polskiego poprzez zwalczanie wszelkiej formy aktywności społecznej w zakresie rozwoju kultury i instytucji oświatowych[10].

Natomiast II połowa wieku XIX przyniosła miastu ogromne zmiany. Fakt wprowadzenia przez carat w roku 1831 granicy celnej między Królestwem a Cesarstwem spowodował szybki rozwój przemysłu, a co za tym idzie – napływ nowych mieszkańców, głównie robotników i przedsiębiorców oraz rozkwit Białegostoku. Rozwój przemysłowy, ożywienie gospodarcze i olbrzymi przyrost ludności, szczególnie pochodzenia żydowskiego, przyczyniły się do powstania w mieście różnych instytucji i organizacji społeczno-kulturalnych. Lata 1800–1850 to okres tworzenia się zalążków przyszłego środowiska plastycznego w Białymstoku. Prawdziwym momentem rozkwitu ludności białostockiej była jednak data odzyskania przez Polskę niepodległości. W roku 1919 w Białymstoku zorganizowana została pierwsza wystawa sztuki żydowskiej, na której swoje prace zaprezentowało wielu białostockich artystów. W tym czasie powstała również Liga Kultury, której celem była popularyzacja kultury żydowskiej[11].

Świat białostockich Żydów jako pierwszy odkrył dla malarstwa Herman Struck, niemiecki artysta, rysownik i historyk sztuki, nauczyciel Marca Chagalla. Struck służył w latach 1914–1918 w armii niemieckiej i wraz z oddziałem stacjonował na terenie wschodniej Polski, Białorusi, Litwy i Łotwy. W tym czasie stworzył kilkaset rysunków, rycin i szkiców, ilustrujących życie społeczności żydowskiej w małych miasteczkach Europy Wschodniej. W swoich pracach utrwalił również obraz ówczesnego Białegostoku i jego mieszkańców.

Joanna Tomalska w tekście *Herman Struck i świat białostockich Żydów* wyróżnia dwie związane z Białymstokiem grupy artystów. Pierwszą z nich stanowią ci, którzy urodzili się w Białymstoku pod koniec wieku XIX lub na początku XX i z różnych przyczyn wyjechali z rodzinnego miasta. Do grona tych twórców zaliczyć można: Bencjona Rabinowicza, Simona Segala, Jakuba Lipszyca, Izraela Bekera, Molli Chwata, czy najbardziej znanego i cenionego – Maxa Webera, który wyjechał wraz z rodziną do Stanów Zjednoczonych jako dziesięciolatek. Weber studiował na Brooklynie i w Paryżu, gdzie nawiązał znajomość miedzy

[9] M. R. Chacianowski, *Żydowskie środowisko plastyczne Białegostoku w latach 1918–1939*, s. 34.
[10] Tamże.
[11] Tamże, s. 35

innymi z Picassem, Cezannem i Rousseau, zwanym Celnikiem. Po powrocie do Stanów Zjednoczonych artysta zaangażował się w organizację legendarnej dziś wystawy sztuki nowoczesnej – Armory Show. Weber uznawany jest również przez krytyków amerykańskich za twórcę, który na grunt amerykański przeszczepił nowoczesną sztukę europejską[12].

Drugą grupę tworzą artyści, którzy przybyli do miasta z powodów politycznych i w większości zginęli w białostockim getcie. Jednym z nich był Oskar Rozaniecki – malarz, rzeźbiarz i grafik, jedna z ciekawszych postaci białostockiego środowiska artystycznego. Swoje prace prezentował w warszawskiej Zachęcie, Białymstoku i Berlinie. W późniejszej twórczości, jakby przeczuwając nadciągające tragiczne wydarzenia, malował sceny pełne niepokoju i dramatyzmu[13].

W dalszej części artykułu skupię się na twórczości trzech artystów – Izraela Bekera i Bencjona Rabinowicza, których oprócz talentu plastycznego, łączyła również fascynacja teatrem i miłość do Białegostoku, oraz Izaaka Celnikiera – malarza, rzeźbiarza i rysownika, który w cyklu przejmujących grafik przedstawił tragizm getta białostockiego.

Izrael Beker

Izrael Beker (1917–2003) urodził się w Białymstoku i tu spędził swoje dzieciństwo. Jak podkreślał we wstępie do albumu *Stage of life*, wydanego w roku 1979 w Izraelu, miejsce jego urodzenia wpłynęło na całe jego dalsze życie:

> Pochodzę z Białegostoku. Było to jedno z żydowskich miast pomiędzy Warszawą a Mińskiem. Duże miasto. Gdybym spędził dzieciństwo w innym mieście – całe moje życie byłoby zupełnie inne. Nie tylko jestem z Białegostoku, jestem Białostoczaninem – to znaczy wiele. Nagle zapragnąłem opowiedzieć o wszystkim[14].

Ojciec Izraela był kantorem wielkiej synagogi i miał nadzieję, że syn pójdzie w jego ślady. Wbrew woli rodziców Beker studiował jednak aktorstwo, które przez całe życie było jego wielką pasją. Od najmłodszych lat uwielbiał spacerować po białostockich ulicach i przyglądać się ulicznym grajkom, cyrkowcom i wędrownym trupom. Dużo czasu spędzał również u dziadków w Knyszynie:

> Wiele lat mojego dzieciństwa spędziłem z dziadkiem, który mieszkał w małej wsi niedaleko naszego miasta – Knyszynie. Mój dziadek był rolnikiem i przyjeżdżał do miasta wozem zaprzężonym w dwa piękne konie. Gdy wracał do domu, zabierał nas, swoje wnuki – do Knyszyna – jego pól, sadów, pobliskiej puszczy, płynącej obok

[12] J. Tomalska, *Herman Struck i świat białostockich Żydów,* materiały sympozjum naukowego „Warto zapytać o kulturę", Białystok–Sejny 2010, s. 160–165.
[13] J. Tomalska, *Białystok malarzy pełen*, „Charaktery", nr 6, 2013, s. 77–78.
[14] I. Beker, *Stage of life,* Tel Awiw 1979, s. 5.

rzeczki – mówiąc krótko – do matki natury. Często uciekałem z domu do dziadka w Knyszynie. To było jak choroba, która dotknęła moje nogi i kazała uciekać: od Heder, od rabina bijącego linijką po łapach i od domu pełnego dzieci. Szedłem pieszo, małe dziecko idące samotnie 20 mil. Bardzo dobrze znałem drogę – każdy zakątek, wzgórze i dolinę. I kiedy dotarłem do celu – zmęczony, wyczerpany – byłem TAM. Stałem i patrzyłem dziadkom prosto w oczy i wtedy dostawałem szklankę ciepłego mleka prosto od krowy. Babcia mówiła: „Popatrzcie na tego małego diabełka – znów tu jest"[15].

Kiedy wybuchła II wojna światowa Beker był wraz z teatrem w Lublinie. Podczas próby przedostania się do Białegostoku, udało mu się wyskoczyć z pociągu, w którym hitlerowcy urządzili zasadzkę na Żydów. Wkrótce potem został aresztowany, na szczęście jego rodzinie udało się go jednak wykupić. Do zakończenia wojny Izrael przebywał w Czerniowcach na Ukrainie. W tym czasie w getcie zginęła cała jego rodzina.

Po wojnie Beker przyjechał do Białegostoku, zastał jednak tylko doszczętnie zniszczone miasto. Wyjechał do Niemiec, skąd po krótkim czasie przeprowadziłsię do Palestyny i nigdy więcej nie odwiedził rodzinnego miasta

Tęsknota za Białymstokiem skłoniła go jednak do utrwalenia swoich wspomnień z dzieciństwa na obrazach. Cykl prac poświęconych miastu powstał w latach 70., już w Izraelu. Sam Beker tak uzasadniał zwój zwrot w stronę malarstwa: „Nigdy nie mówiłem o swoim dzieciństwie, ale powracam tam w moich obrazach. To jest moja opowieść – w płótnach i kolorach. Oto moje życie"[16].

Obrazy Bekera, przedstawiające Białystok i członków jego rodziny, są barwne, pełne kolorów i życia. Może to wynikać z dwóch powodów. Po pierwsze artysta chciał trafić do jak największej grupy odbiorców. Po drugie czasy dzieciństwa zawsze jawią się jako najpiękniejszy i najradośniejszy moment w życiu, tak też było w przypadku Bekera, którego jedynie wspomnienia mogły przenieść do dawnego miasta. Paleta barwna oraz sposób ukazania postaci i budynków przez artystę, przywołują skojarzenia z malarstwem Marca Chagalla. Nie wiadomo jednak, czy białostocki malarz świadomie odwoływał się w swoich pracach do jego twórczości.

Obrazy Bekera zebrane w albumie *Stage of life*, podzielić można na dwie grupy. Na pierwszą z nich składają się prace przedstawiające Białystok i Knyszyn. Druga grupa to portrety rodziny i mieszkańców miasta.

Na ekspresyjnie malowanym tle, często zamalowanym, jakby od niechcenia, szerokim pędzlem, Beker przedstawia pierwszy plan obrazów – balkon czteropiętrowej kamienicy, w której mieszkał, wieżę ratusza, dachy domów, rynek, plac targowy, ulicznych grajków, cyrk, czy aktorskie wędrowne trupy. Pokazuje także Białystok okupowany i zbombardowany – wkroczenie Niemców do mia-

[15] Tamże, s. 6.
[16] Tamże, s. 4.

sta, powrót do domu i zastane później ruiny budynków i sterczące z nich balkony. Wiele miejsca poświęca również Knyszynowi – wycieczkom z dziadkami, chłopięcym zabawom, czy drodze na wieś.

Budynki na obrazach mają kubistyczne kształty, często nachodzą na siebie, łamiąc zasady perspektywy. Wydają się być wręcz porozrzucane po obrazie i dopiero pogrupowanie, połączenie ich w całość, pozwala na zobaczenie części miasta czy ulicy.

Często czarno-białe postacie są malowane ekspresyjnie. Tworząc ubrania portretowanych osób Beker czasami używa koloru czerwonego, niebieskiego, zielonego lub żółtego. Przyglądając się jego pracom warto zwrócić również uwagę na oczy – niewyraźne i schematycznie zaznaczone. Przedstawione na obrazach postacie nie patrzą zazwyczaj w żaden konkretny punkt. Taki sposób ich malowania wynikał ze strachu Bekera przed spojrzeniami bliskich. Przez całe życie artysta miał wyrzuty sumienia, ponieważ jako jedyny z całej rodziny przeżył wojnę. Kiedy malował swoich bliskich zawsze wydawało mu się, że patrzą na niego z wyrzutem.

Malarstwo Izraela zdaje się być opisowe, szczegół i staranne wykończenie nie mają tak wielkiego znaczenia, jak umowność, szkicowość, uchwycenie wspomnień i oddanie ich na płótnie. Beker w swoich barwnych obrazach pokazuje Białystok pełen życia, często odwiedzany przez cyrkowców, grajków, aktorów. Charakterystyczna jest tu chaotyczna, niska, drewiniana zabudowa. Jako jeden z nielicznych twórców z tego miasta pokazuje w swoich pracach pokazuje je w czasie okupacji hitlerowskiej i po II wojnie światowej. Jego obrazy składają się na swoisty pamiętnik, chwytający za serce zapis historii tego miejsca . Sam Beker tak wspomina Białystok i swój dom:

> w mieście – czteropiętrowym „drapaczu chmur". Spoglądaliśmy z dumą na przechodniów w dole. Dom miał dwa wejścia – główne z lustrem i czerwonym dywanem na schodach i wejście dla służby prowadzące do kuchni, spiżarni i … do najbardziej zachwycającego miejsca w domu – strychu. Jako dziecko szedłem tam za pokojówką wieszającą pranie. Strych – to było morze pełne form i kolorów – dachów synagog i fabryk, ulic i przechodniów małych jak krasnale. Kwadratowe i trójkątne dachy, strzeliste wieże kościołów, zegar na ratuszu. Taki Białystok pamiętam – widziany z okien strychu[17].

Bencjon Rabinowicz

W Białymstoku urodził się również inny, ważny dla historii miasta artysta – Bencjon Rabinowicz (1905–1989). Jego ojciec był cenionym architektem, projektantem Wielkiej Synagogi. W rodzinie ze strony matki było wielu aktorów i mu-

[17] Tamże, s. 8.

zyków. Nie dziwi więc fakt, że Rabinowicz zaczął interesować się sztuką i teatrem bardzo wcześnie, a w wieku 15 lat malował portrety swoich bliskich. W latach 1917–1919 artysta przebywał w Zdzięciole, w domu swojej ciotki. Po powrocie do Białegostoku miał okazję obejrzeć Pierwszą Wystawę Sztuki Żydowskiej, która wpłynęła na wybór jego późniejszej drogi życiowej. Wtedy też w jego pracach pojawiły się pierwsze kompozycje wielopostaciowe. W latach 1924–1926 Rabinowicz prowadził warsztaty malarskie, zorganizowane na strychu swojego domu, potem zajął się wykonywaniem dekoracji teatralnych. Jego największą inspiracją przez całe życie pozostała fascynacja teatrem. Od roku 1930 mieszkał w Paryżu, w którym wielokrotnie miał organizowane wystawy. Swoje prace prezentował również w Białymstoku, Wiedniu i Lyonie[18].

Po II wojnie światowej, jak wielu artystów pochodzenia żydowskiego, którzy przeżyli Holokaust, podjął w swojej twórczości tematy biblijne. Był autorem cyklu 126 ilustracji do psalmów i Biblii oraz plakatu wykonanego na zlecenie UNESCO. Malował także portrety – pisarzy, artystów, krytyków, sławnych dziennikarzy i polityków oraz swojej rodziny.

Rabinowicz jest również twórcą obrazu *Wieża zegarowa ratusza w Białymstoku*. Białostocki ratusz to, obok sylwetki kopuły spalonej synagogi, najczęściej przywoływany przez Żydów białostockich symbol ikonograficzny miasta.

Ilustracje do Biblii, które przyniosły malarzowi największe uznanie, należą obecnie do zbioru Galerii im. Sleńdzińskich w Białymstoku. Prace prezentowane były na wystawie zorganizowanej w ramach obchodów 70-lecia wybuchu powstania w getcie białostockim, od sierpnia do września 2013 roku.

Izaak Celnikier

Kres działalności żydowskich artystów w Białymstoku wyznaczają dwa wydarzenia: wkroczenie Niemców do miasta 27 czerwca 1941 roku oraz likwidacja getta białostockiego w sierpniu 1943 roku.

Już pierwszego dnia po zajęciu miasta przez Niemców, zginęło około 600 Żydów, którzy zostali spaleni w Wielkiej Synagodze. Świadkiem tego wydarzenia był Izaak Celnikier, malarz, wychowanek Domu Sierot przy ulicy Krochmalnej 92 w Warszawie, prowadzonego przez Janusza Korczaka. W tym sierocińcu wykonał swoją pierwszą artystyczną pracę – dekorację do sztuki Aleksandra Lewina pt. *Wojna?*. Po opuszczeniu internatu Celnikier pracował w fabryce. W tym też czasie, podczas jednej z wizyt na żydowskim cmentarzu, zainteresował się rzeźbą w kamieniu. Początek wojny zastał artystę w Warszawie. Z nadzieją na poprawę swojego losu, wraz z matką i siostrą przyjechał w roku 1939 do Białegostoku. Po zajęciu miasta przez Niemców latem 1941 roku Celni-

[18] J. Tomalska, *Sztuki plastyczne,* w: *Artyści Białegostoku XVIII-XX w.*, red. J. Szczygieł-Rogowska, Białystok 2005, s. 69–70.

kier trafił do białostockiego getta, gdzie pracował w atelier kopistów niemieckiego przemysłowca Oskara Steffena. Po likwidacji getta, w sierpniu 1943 roku, był więźniem obozów: Stutthof, Auschwitz, Sachsenhausen i Flossenburg.

Po zakończeniu wojny Celnikier studiował w Wyższej Szkole Artystyczno-Przemysłowej w Pradze, w latach 1952–1958 mieszkał w Warszawie, skąd emigrował do Francji. Po antysemickich wydarzeniach marcowych w Polsce, a potem pacyfikacji Pragi przez wojska sowieckie i polskie, zaczął tworzyć w technice grafiki. Zmarł w roku 2011 w Paryżu.

W grafikach *Pamięć ryta*, tworzonych od roku 1968, Celnikier przedstawił sceny zagłady białostockiego getta i obozów śmierci. Ukazujące tragedię narodu żydowskiego prace Celnikiera, wpisują się w dyskurs tworzenia sztuki po Holokauście i podważają tezę o niemożności ukazania i oddania tragedii Zagłady Żydów w przedstawieniach artystycznych i literackich. Jego grafiki układają się w zapis historii getta białostockiego, a na niektórych z nich malarz ukazał członków swojej rodziny, między innymi siostrę i matkę.

Będąc świadkiem zbrodni hitlerowskich, artysta posługuje się sztuką jako źródłem dokumentacji. Sam Celnikier tak mówił o swojej twórczości:

> Przedstawiam tylko to, co widziałem. Widziałem wszystko, niczego nie wybaczę. […] Łamiąc zakaz „niewyrażalności", identyfikujemy ofiary i morderców. To, co mi pozwoliło odnaleźć intymność z bliskimi, z czasem stało się wizją globalną, ogólnoludzką: ogarnięcie człowieka od wnętrza jego unicestwienia. […] Ich nieobecne spojrzenia nagle się indywidualizują i odkrywają cząstki duszy, zamieniając się w pełne grozy oskarżenie. I już nas nie opuszczą. Zostaną zawieszone nad światem[19].

Patrząc na obrazy Celnikiera odczytujemy dwie warstwy znaczeniowe, obie związane z pamięcią. Pierwsza bazuje na autopsji, pamięci indywidualnej malarza. Druga warstwa to asocjacje kulturowe, odwołania do dziedzictwa sztuki światowej. Artysta w swoich pracach buduje wizję świata i miasta w oparciu o osobiste doświadczenia. Nawiązuje również do formalnych rozwiązań niemieckich ekspresjonistów oraz do twórczości hiszpańskiego malarza Francisco Goi. Wpływy ekspresjonistów, szczególnie cyklu *Noc czy Piekło* Maxa Beckmanna, zauważyć można w ciemnych, zagęszczonych, wręcz surowych grafikach *Masakra z 28 czerwca 1941 r. (synagoga, Białystok)* i *Masakra z 16 sierpnia 1943*. Natomiast obraz *Żydowskie narzeczone* przywołuje skojarzenie z malarstwem Ernsta Ludwiga Kirchnera.

Akwaforty Celnikiera są na pozór nieczytelne. Dominuje w nich chaos kompozycyjny – zarysy głów, schematycznie narysowane, splecione postacie przedstawione zostały na niewyraźnym tle. Trudno odróżnić poszczególne osoby,

[19] I. Celnikier, *Od Artysty*, w: *Izaak Celnikier, Malarstwo Rysunek Grafika*, red. B. Leszczyńska-Cyganik, J. Boniecka, Kraków 2005, s. 13.

wydaje się, jakby tworzyły one nierozerwalną całość. Ten sposób przedstawienia zmusza widza do dłuższego zatrzymania się nad pracami, „wejścia" w obraz, wczucia się w sytuację przedstawionych na nich osób i odkrycia jej grozy. Odbiorca staje się w ten sposób niemym świadkiem tamtych tragicznych wydarzeń.

Nawiązanie do twórczości Goi widać w pracy *Gina Frydman*, ukazującej przyjaciółkę Celnikiera, której zawdzięczał życie. Po stłumieniu powstania w getcie Frydman skierowała, młodego wówczas, malarza do grupy Żydów-fachowców, mających szansę na przeżycie. Sama zginęła w bohaterski sposób, rzucając się z nożem na żołnierza niemieckiego[20]. Akwaforta nawiązuje w układzie sylwetki kobiety do grafiki Goi z cyklu *Kaprysy*, przedstawiającej księżną Albę. Odwołanie do cyklu *Okropności wojny* hiszpańskiego malarza widać również w grafikach *Rozpacz* i *Ja pośród nich.*

Wydarzenia z białostockiego getta dokumentuje kilka grafik Celnikiera: *Masakra z 28 czerwca 1941 r. (synagoga, Białystok)*, *Powrót torturowanych*, *Zakładnicy białostockiego getta (luty 1943 r.)*, *Noc odjazdu*, *Masakra z 16 sierpnia 1943*, *Gina Frydman*. Ułożone chronologicznie w tece prace, tworzą swoistą kronikę getta. Poświęcone są najtragiczniejszym wydarzeniom miasta – spaleniu synagogi przy ulicy Suraskiej, czy brutalnym łapankom wojska niemieckiego, które na ulicach getta zabiło około 90–100 osób, a prawie 10.000 wywiozło do obozu śmierci w Treblince. Obrazy przypominają również o bohaterskim zrywie grupy żydowskich bojowników w roku 1943. Białystok w czarno-białych grafikach Celnikiera jawi się jako miejsce mroczne, przerażające, ponure. Wydaje się, że nie ma żadnej szansy na poprawę losów żydowskiej społeczności miasta.

Taki obraz Białegostoku doskonale oddaje również fragment napisany przez Szymona Datnera[21]:

> Na twych ulicach panuje martwa cisza, opustoszały place i targi. Tam, gdzie stały kiedyś Wielka Synagoga i rozległe kompleksy domów, rośnie trawa. Twoje spojrzenie rzadko pada na żydowską twarz […]. Ruiny z pustymi oknami po obu stronach ulic Lipowej i Sienkiewicza wyglądają niczym ślepcy, dziedziniec synagogi został zrujnowany, a cała dzielnica zniszczona […] Ach, jak pozostaje samotne miasto ongiś tak ludne[22].

Refleksje o Zagładzie narodu żydowskiego, antysemityzmie i grozie II wojny światowej Celnikier zawarł także w pisanych od roku 2009 wspomnieniach *Mo-*

[20] I. Celnikier, *Wyryte w pamięci…*, dz. cyt., s. 18.

[21] Szymon Datner (1902–1989) – polski historyk żydowskiego pochodzenia. Autor książki *Walka i zagłada białostockiego getta* (1946), jednej z pierwszej publikacji na ten temat.

[22] Sz. Datner, *Der Kamp fun churb in fun jidiszn Bialistok und bialistoker prowinc*, cyt. za J. Sadowska, *Epilog historii Białostockich Żydów – okres powojenny*, w: *Kres świata...*, dz. cyt., s. 55.

ja lektura Rembrandta[23]. Jako świadek „potworności wojny", których w żadnej chwili swego życia nie mógł zapomnieć, Celnikier chciał przede wszystkim przypomnieć o tamtych wydarzeniach i ofiarach: ludziach mu najbliższych – rodzinie i przyjaciołach z getta białostockiego, a także o anonimowych osobach, których śmierci był świadkiem. Podstawą twórczości literackiej i artystycznej Celnikiera było poczucie wspólnoty i silna identyfikacja z narodem[24].

W roku 2010 Muzeum Podlaskie w Białymstoku, w ramach akcji „Tęsknię za Tobą, Żydzie!", zorganizowało wystawę czasową prezentującą cykl wspomnianych wcześniej grafik artysty.

Zakończenie

Nawet jeżeli współegzystencja ludzi wielu narodów, religii i kultur w jednym mieście nie jest do końca możliwa, warto pamiętać o dawnym, barwnym Białymstoku, w którym znaczną część stanowiło społeczeństwo żydowskie. Tamten świat, chociaż przez niektórych mieszkańców miasta zupełnie zapomniany, na zawsze utrwalony został na obrazach, pocztówkach i we wspomnieniach. Można zaryzykować stwierdzenie, że przedwojenny Białystok w unikalny sposób urzeczywistniał ideał pokojowej koegzystencji różnych narodów, kultur i religii, mimo że pozornie poszczególne społeczności żyły obok siebie.

[23] Tekst został przetłumaczony przez dr Katarzynę Roderigo Pereira i był już gotowy do druku. Z powodu śmierci artysty 11 XI 2011 r. w Paryżu praca nad wydaniem książki została jednak przerwana.

[24] E. Rogalewska, *Getto białostockie…*, dz. cyt., s. 138–139.

Streszczenie

Celem artykułu jest przypomnienie obrazu dawnego żydowskiego Białegostoku, który swoją świetność przeżywał od końca XIX wieku do wybuchu II wojny światowej. Ten fascynujący i barwny świat utrwalony został we wspomnieniach, w twórczości żydowskich artystów białostockich, działających na początku XX wieku oraz na pocztówkach. Odwołując się do książki Małgorzaty Dolistowskiej *Architektura i budownictwo publiczne społeczności żydowskiej w Białymstoku* zarysowuję wpływ obecności osadnictwa żydowskiego na tym terenie na wygląd miasta. W drugiej części artykułu przedstawiam dorobek trzech artystów – Izraela Bekera i Bencjona Rabinowicza, których oprócz talentu plastycznego, łączyła również fascynacja teatrem i miłość do Białegostoku oraz Izaaka Celnikiera – malarza, rzeźbiarza i rysownika, który w cyklu przejmujących grafik przedstawił tragizm getta białostockiego.

Summary

The aim of this article is to provide an insight into Jewish Bialystok which enjoyed its prosperity since the end of the 19 th century until the Second World War. This fascinating and colourful world was depicted in memoirs, works of Jewish artists who lived in Bialystok at the beginning of the 20 th century and in old postcards. Referring to the book by Małgorzata Dolistowska titled *The architecture and public buildings of the Jewish community in Bialystok* I outline the influence of the Jewish settlement on the appearance of the town. In the second part of the article I focus on works of art of three artists – Izrael Beker and Bencjon Rabinowicz, who shared not only a genuine talent but also a great love of Bialystok and Izaak Celnikier, a painter, sculptor and drawer, who created a series of moving graphics which show the tragedy of the Bialystok ghetto.

Justyna Zieniuk– historyczka sztuki, studentka filologii polskiej, specjalność – literatura na pograniczach oraz edytorstwo cyfrowe; interesuje się sztuką najnowszą, historią Białegostoku, literaturą regionu, a także kulturą czeską; współpracuje z Galerią Arsenał w Białymstoku jako koordynatorka wolontariatu.

Marzena Radecka

PODLASIE – UCIECZKA I POWRÓT W TWÓRCZOŚCI IGNACEGO KARPOWICZA

Autor – Bohater – Miejsce

Twórczość i biografia Ignacego Karpowicza bardzo mocno związane są z Podlasiem. Jest to miejsce jego dzieciństwa i dorastania. Chociaż obecnie przebywa w stolicy, w swoich powieściach raz po raz pokonuje drogę pomiędzy „centrum" a „prowincją"; powraca mentalnie w rodzinne strony, by nie tyle wspomnieć, czy literacko utrwalić tutejsze krajobrazy, ale bardziej – by porównać siebie „stąd"[1] i siebie z Warszawy, by – prawdopodobnie – wyciągnąć wnioski ze zmian, jakie towarzyszyły jego życiu[2]. Zmiany te są szczególnie ważne w przypadku biografii „trans"[3], z którą nierozerwalnie wiążą się problemy tożsamościowe, problemy z umiejscowieniem siebie na mapie własnej pamięci, z jednoznacznym określeniem własnego miejsca. Mimo wszystko pisarz ten zdaje się mieć świetny sposób na poradzenie sobie z takim układem rzeczy. W wywiadzie z Katarzyną Sawicką-Mierzyńską i Danutą Zawadzką mówi o „przerabianiu" Warszawy na wieś:

> To polega na tym, że chodzę tylko na piechotę do, nie wiem, sześciu, siedmiu punktów, jest to jakiś sklep, akurat mieszkam niedaleko teatrów, Teatr Rozmaitości, Warlikowski, ewentualnie metrem dwa przystanki do stacji „Pałac Kultury", do kina. I nic więcej. I wtedy jak mam tylko – ileś tam, bardzo niewiele punktów – to po pewnym czasie Warszawa staje się taką moją wsią[4].

Trzeba jednak pamiętać, że Karpowicz raczej nie mówi wprost o swoich problemach, szczególnie tych związanych z tożsamością, co więcej niejednokrotnie w wywiadach podkreślał, że takie mu nie towarzyszą, że wszędzie od razu czuł

---

[1] Określenie zostało zaczerpnięte z wypowiedzi Ignacego Karpowicza, który na pytanie o pochodzenie zwykł odpowiadać: „Jestem stąd".

[2] Mam tu szczególnie na myśli zmiany miejsc, z którymi był związany w związku z pochodzeniem z małej wsi, w której nie ma szans na wspinanie się po szczeblach edukacji (Słuczanka → Zabłudów → Białystok → Warszawa).

[3] Określenie użyte przez Danutę Zawadzką w odniesieniu do biografii Karpowicza w jednym z wywiadów z nim: K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, *Po stronie tutejszości jestem całym sercem. Rozmowa z Ignacym Karpowiczem*, w: *Sokrat Janowicz. Pisarz trans graniczny. Studia. Wspomnienia. Materiały*, red. G. Charytoniuk-Michiej, K. Sawicka-Mierzyńska i D. Zawadzka, Białystok 2014, s. 447.

[4] Tamże.

się dobrze, można by rzec – „sobą u siebie". W takiej sytuacji wyznanie o konieczności modyfikacji nowej przestrzeni i upodabniania jej do miejsca pochodzenia świadczy o tym, że ten swoisty powrót, widoczny w jego twórczości, jest mu potrzebny, wręcz niezbędny. Najciekawsze jest to, że potrzeba ta współistnieje z „pociągiem do Warszawy", który – w myśl wierszyka Wojciecha Koronkiewicza i Jana Turonka – towarzyszy wszystkim artystom Białegostoku – artystom z punktu widzenia „centrum" – prowincjonalnym:

> My artyści Białegostoku
> mamy trzy pociągi
> pociąg do wódki
> pociąg do kobiet
> pociąg do Warszawy
> pociąg do wartości
> jest wartością wypadkową[5].

Jednym z ważniejszych zagadnień w kontekście tych rozważań jest jednak stosunek Karpowicza do rodzinnego miasta – Białegostoku. Warto w tym miejscu przytoczyć fragment wywiadu *Dobry dzień w parszywym świecie* przeprowadzonego z pisarzem przez Agnieszkę Sowińską. Na pytanie o plany stworzenia białostockiej wersji *Ości,* zadane jak gdyby „na zaczepkę", odpowiedział:

> Że co?! Musiałbym napisać krwawą jatkę, jak większość eliminuje mniejszość, takie prowincjonalne, odwrócone, Tarantinowskie *Django.* Nie. To raczej mnie nie kręci. W Białymstoku gej, feministka, Wietnamczyk, drag queen dostaliby łomot, spalono by ich mieszkania, wybito szyby w domach ich rodziców, i tak dalej[6].

Karpowicz jest bardzo zły na Białystok. Nie może pogodzić się z brakiem tolerancji dla „inności" w mieście, w którym od pokoleń współegzystują przedstawiciele różnych narodowości, różnych kultur – co więcej – które wykorzystuje zjawisko wielokulturowości na polu marketingu terytorialnego. Ten oraz inne powody swojej złości chyba najdosadniej przedstawił w *Niehalo* – debiutanckiej powieści wydanej w 2006 roku, o której w dalszych partiach tego tekstu.

Proza Karpowicza (wyłączając *Sońkę*) pełna jest humoru. Stał się on elementem charakterystycznym dla tego pisarstwa, a przy tym swego rodzaju narzędziem służącym do nie tyle przemycenia treści „trudnych", co do starcia się z nimi. Są to przede wszystkim tematy dotykające historii, a szczególnie te do-

[5] Cyt. za: K. Sawicka-Mierzyńska, *Prowincja jako pole aktywności Stowarzyszenia Artystycznego „Kartki"*, w: *Podlasie w literaturze – literatura Podlasia po 1989 roku*, red. M. Kochanowski, K. Kościewicz, Białystok 2012, s. 299.

[6] Wywiad dostępny w Internecie: http://www.dwutygodnik.com/artykul/4597-dobry-dzien-w-parszywym-swiecie.html, dostęp 25.03.2016.

tyczące braku społecznej umiejętności rozliczenia się z nią, narodowości i samej koncepcji narodu, roli Kościoła w państwie, tolerancji i jej braku, a także rodziny. Sam autor stwierdził:

> Największym kalectwem, jakie mogę sobie wyobrazić, jest brak poczucia humoru. Może teraz przegnę, ale powiem, że bez poczucia humoru dobra literatura nie istnieje. Te „humoru poczucia" są różne. Może to być subtelnie złośliwa Miłobędzka (poezja), Coetzee, który – mimo powagi podejmowanych tematów – jest cudnie jadowity, czy nasz jad rodzimy, polski, przedsmoleński, czyli Stanisław Lem[7].

Trzeba dodać, że Karpowiczowskie poczucie humoru jest bardzo specyficzne, oryginalne. Czasem skłania się nawet w stronę groteski (jak w *Niehalo*). Z pewnością jednak humor ten wynika z czegoś bardzo istotnego, może być nawet przejawem dysonansu pomiędzy wartościami gloryfikowanymi w opisywanych i nierzadko obśmiewanych miejscach, a wartościami obecnymi w prywatnym życiu pisarza, o których tak często się wypowiada.

Rozpatrując prozę Karpowicza całościowo, dostrzeżemy liczne związki pomiędzy autorem i bohaterami. Najwyraźniej widać je w *Sońce*. Jeden z bohaterów powieści nosi imię autora. Fakt ten sam w sobie jest sygnałem metaforycznego wejścia autora w treść tekstu, a trzeba dodać jeszcze, że autora i bohatera łączą pewne biograficzne fakty: obaj pochodzą z Podlasia, obaj wyzbyli się gwary na rzecz języka ogólnopolskiego, wyjechali do Warszawy, by robić tam karierę i – rzecz najistotniejsza – dokonali próby powrotu. W jednym z wywiadów pisarz wyznaje:

> Wybrałem to imię z premedytacją, trochę w ramach gry literackiej, ale dopiero w kolejnej wersji książki. A pisałem ją bardzo długo, osiem lat. […] Czy Ignacy, używający też imienia Igor, to ja? Każdy z moich bohaterów, nawet jeżeli jest kobietą, nawet jeżeli za nim nie przepadam, ma coś ze mnie. […] Igor jak ja „pracuje w sztuce", urodził się i wychował na podlaskiej wsi, tak jak ja. Był też dwujęzyczny – mówił po białorusku. Ja też z rodzicami mówiłem po polsku, ale z dziadkami „pa prostu"[8].

Wypowiedź ta nie daje jednak jasnego obrazu sytuacji. Karpowicz zdaje się wyrzekać związków ze swoim bohaterem. Nawet kiedy przytacza cechy wspólne, to nie po to, by zbliżyć się do Ignacego z powieści, ale – paradoksalnie – by pozbawić czytelników skojarzeń prowadzących do utożsamienia autora z boha-

[7] *Ludzcy bogowie – wywiad z Ignacym Karpowiczem*, rozm. przeprowadziła Justyna Sobolewska, dostępny w Internecie: http://www.empik.com/ludzcy-bogowie-wywiad-z-ignacym-karpowiczem-wywiady-empikultura,74901,a, dostęp 25.03.2016.

[8] Wywiad dostępny w Internecie:
http://wyborcza.pl/1,91446,16039869,Karpowicz___Sonka__to_powiesc_o__tutejszych_html, dostęp 25.03.2016.

terem. Niestety jego plan nie może zostać uznany za doskonały, ponieważ na początku wywiadu, z którego pochodzi zacytowany wyżej fragment, Karpowicz – najprawdopodobniej nieświadomie – przyznaje, że te związki istnieją, co więcej – stanowią szkielet, na którym zbudowana została cała opowieść:

> *Agata Szwedowicz (PAP):* Czy spotkał Pan Sońkę, tytułową bohaterkę swojej najnowszej powieści?
> *Ignacy Karpowicz:* Byłam bliski takiego spotkania. […] Biłem się z myślami, aż dotarła do mnie wiadomość, że Sońka, pierwowzór mojej postaci – zmarła. To chyba coś we mnie odblokowało i postanowiłem napisać historię spotkania, do którego nie doszło[9].

A więc jednak – *Sońka* to „historia spotkania, do którego nie doszło". Skoro Karpowicz nie mógł spotkać się z Sońką w realnym świecie, spotkał się z nią w świecie literackim. Pytanie tylko, dlaczego w dalszej części wywiadu z Agatą Szwedowicz próbuje za wszelką cenę odciąć się od tego, co bardzo wyraźnie zakomunikował tym jednym krótkim stwierdzeniem. Czyżby wstydził się potrzeby powrotu „do siebie", powrotu do autentyzmu? „Nie chodzi o szczerość, raczej o rodzaj gry prowadzonej z czytelnikiem, ale i z samym sobą"[10]. Gra z samym sobą to w tym przypadku nic innego, jak próba odnalezienia własnej tożsamości, tak ważna dla tego typu biografii.

Takie „mosty" pomiędzy autorem a bohaterem znajdziemy w każdej z powieści Karpowicza, w której możliwe jest wyodrębnienie spośród innych postaci bohatera głównego, przewodniego. Można by przytaczać tutaj przykłady na potwierdzenie tej tezy, ale dla sceptyków i tak byłyby one niewystarczające. Zamiast tego należy wyraźnie zakomunikować, że minęły już czasy, w których autor był brutalnie oddzielany od swoich dzieł. Takie działania przyniosły jeden tylko skutek – zrozumiano, miejmy nadzieję raz na zawsze, że twór nie istnieje bez twórcy. W związku z tym w każdym tekście występują tak pięknie nazwane przez teorię literatury „sygnatury autora", które mogą być elementami znacznie bardziej zakamuflowanymi niż – jak na przykład u Gombrowicza – nazwisko twórcy w tekście głównym[11]. Świadomość występowania tych elementów

[9] Tamże.

[10] J. Abramowska, *Podmiot. Autor. Osoba, w: Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 111.

[11] O relacjach łączących autora, jego tekst i bohaterów pisali między innymi: J. Abramowska, *Jednak autor. Skromna propozycja na okres przejściowy*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996, s. 58–63; J. Abramowska, *Podmiot. Osoba. Autor*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 99–112; M. Czermińska, *Hipoteza autorstwa. O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora*, w: *Ja, autor…* dz. cyt., s. 79–88; A. Stoff, *Ja, autor. O funkcjach sygnatur w literaturze współczesnej*, w: *Ja, autor…* dz. cyt., s. 64–78; A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010, s. 217–245.

w omawianej prozie jest bardzo istotna, ponieważ są one dowodem na to, że Karpowicz jest związany z opisywanym w twórczości miejscem pochodzenia, potrzebuje powrotu i powraca – w przebraniach stworzonych przez siebie bohaterów. W wywiadach czasem temu zaprzecza, jednak trzeba pamiętać, że każdy ma prawo do ukrycia przed światem swoich myśli, a literatura dla pisarza może być właśnie taką przedłużoną, rozbudowaną myślą.

Katarzyna Sawicka-Mierzyńska w rozmowie z Karpowiczem zauważa, że jego bohaterowie „układają się w jedną wielką postać"[12] i rzeczywiście – czytelnik może odnieść takie wrażenie. Szczególnie będzie to widoczne na linii Maciek – Grzegorz – Igor/Ignacy. W każdym z nich można odnaleźć wiele cech i faktów wspólnych z życiem twórcy, ale ważniejsze jest to, że linia łącząca te postacie jest jednocześnie linią wyznaczającą kierunek ich ewolucji – od nienawiści do miasta – poprzez próbę jego zrozumienia – do powrotu.

Karpowicz utożsamiając się z bohaterami w procesie literackiego tworzenia, przedstawia swój prywatny punkt widzenia Podlasia, punkt widzenia człowieka „stąd", różniącego się znacznie od człowieka z centrum. Analizując jednak głębiej wypowiedzi Karpowicza, można wysunąć tezę, że stara się on kreować na postać z centrum, zachowując przy tym cechy człowieka z pogranicza (także pogranicza kultur). Kreacja zawsze będzie tylko kreacją, ale jednocześnie jest ona dowodem na obecność kompleksów, które wykształciły się w długotrwałych procesach wartościowania przestrzeni; kompleksów tzw. „prowincji" wobec tzw. „centrum"[13].

Jako pierwszy pojawia się więc Maciek – bohater skłócony z Białymstokiem, niemogący pogodzić się z otaczającą go rzeczywistością, przesiąknięty wściekłością. Następny jest Grzegorz, który wraca na Podlasie nie tyle z chęci, co z powodu jakiejś wewnętrznej potrzeby, której nie umie jednoznacznie wyjaśnić i z którą nie do końca się zgadza. Jako ostatni pojawia się Igor/Ignacy, który wsłuchuje się w głos Sońki – reprezentatywnej przedstawicielki podlaskiej społeczności i który wraca do swojego pierwszego języka – podlaskiej gwary. Przekładając tamtejsze realia na tekst kultury, staje się tłumaczem Podlasia dla Warszawy.

Odciąć się od prowincjonalności – destruktywna krytyka Białegostoku

„Białystok w *Niehalo* pojawił się pretekstowo. Akcję można z łatwością przenieść do innego polskiego miasta podobnej wielkości"[14] – powiedział w jednym z

[12] K. Sawicka-Mierzyńska, D. Zawadzka, *Po stronie tutejszości jestem całym sercem*, dz. cyt., s. 445.
[13] Zob. A. Sadowski, *Społeczne wartościowanie przestrzeni*, w: *Centra i peryferie*, wybór i oprac. S. Zagórski, Łomża 1999, s. 189 211.
[14] *Jestem pisarz wiejski*, wywiad z Ignacym Karpowiczem, dostępny w Internecie: http://interia360.pl/kultura/wywiady/artykul/jestem-pisarz-wiejski-wywiad-z-ignacym-karpowiczem,70256, dostęp 25.03.2016.

wywiadów Ignacy Karpowicz. Można oczywiście uwierzyć jego słowom. Nie zrobi tego jednak czytelnik przyzwyczajony do tego typu prozy i tego typu pisarza.

Już po pierwszym przeczytaniu powieści odnosi się wrażenie, że Białystok nie jest jednym z wielu miast, nie jest też miastem wybranym przypadkowo. W *Niehalo* występują bowiem „punkty", które nierozerwalnie łączą tekst z tym konkretnym miejscem na geograficznej mapie. Punkty te są charakterystyczne dla Białegostoku, są także nieodłącznym komponentem tekstu, ponieważ doskonale obrazują opisaną w książce paradoksalność „miasta bez perspektyw", leżącego w „Polsce be, czyli fuj"[15] [s. 16]. Są punktami, które „mogą boleć", jak Maćka – głównego bohatera powieści – bolą pewne miejsca w ciele:

> Zawsze bolało w tych miejscach, gdzie dusza jest zamocowana do ciała, to jest: w szyszynce, sercu, wątrobie i siurku. Zawsze bolało w tych miejscach, gdzie ciało kontaktuje się ze światem: najbardziej stopy, czasem szyja, od tego kręcenia głową, od wypatrywania niebezpieczeństwa, od niepatrzenia na to, co się dzieje [N, s. 82].

Analogicznie do wypowiedzi Maćka można wyróżnić w powieści miejsca, za pomocą których Białystok „kontaktuje się ze światem". Są to miejsca rozpoznawalne, znane, symboliczne – są „portalem do interpretacji" tego miasta, do rozpoznania jego istoty. W *Niehalo* będą to pomniki Piłsudskiego i księdza Popiełuszki, budynek Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku, Pałac Branickich, Rynek Kościuszki, Muzeum Wojska Polskiego. Każde z nich w jakiś sposób odnosi się do przeszłości, często do przeszłości bolesnej, jest wyrazem tak zwanego „etosu bogoojczyźnianego", tak bardzo znienawidzonego przez Maćka, i to właśnie te miejsca nakazują łączenie omawianego tekstu z tym konkretnym miastem. Związana jest z nimi także wykorzystana w powieści metafora miasta-cmentarza. „Suraska, Ratusz, Rynek Kościuszki, pomnik Piłsudskiego, kościół farny. Same trupy, jak spacer cmentarną aleją" [N, s. 128]. Białystok jest więc przedstawiony jako miejsce bez życia, które – zapatrzone w przeszłość – nie rozwija się, w którym brak jakichkolwiek szans na ten rozwój. Warto także zauważyć, że Maćka otaczają w większości ludzie starzy (często byli komuniści), kształtujący światopogląd młodzieży:

> Co za sztubackie myślenie. I to wcale nie moje myślenie, ale myślenie, które zostało we mnie wmyślone chytrze i, chyba, dość subtelnie. Z każdym kubkiem gorącego mleka w podstawówce, bo nikt mi nie rozkazywał, był tylko przymus pić mleko, […] a z każdym kubkiem podsuwano pod nos nie tylko wstrętny kożuch, także drogowskaz: którędy wolno myśleć; z każdym łykiem dobierano odpowiednie ilustracje, lektury, ćwiczenia [N, s. 128–129].

[15] Wszystkie cytaty podaję za wydaniem: I. Karpowicz, *Niehalo*, Kraków 2013. Numery stron i oznaczenie literowe pozycji (litera N) zostały podane w nawiasie, bezpośrednio po cytacie.

Obok braku perspektyw Białystok ma też inne „braki". Brak w nim tolerancji, „prawdziwego uniwersytetu" [N, s. 45], brak „ludzi młodych i ślicznych" [N, s. 70] oraz „ludzi wyglądających na zadowolonych" [N, s. 70].

Ze wszystkich białostockich instytucji najdotkliwiej skarykaturyzowany został jednak Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, na którym studiuje główny bohater. To właśnie ta humanistyczna uczelnia powinna być świetlistym centrum prężnego rozwoju umysłowego, centrum edukacji i kształtowania nowoczesnych postaw, tymczasem w budynku, który kiedyś był siedzibą Partii (Karpowicz bardzo chętnie nawiązuje do jego przeszłości) panuje stagnacja, a może nawet zacofanie – jak gdyby ciążyła na nim klątwa komunistycznej przeszłości: „Wygląda jak egipski grobowiec. W środku zabalsamowane mumie patriotycznej literatury i rozkładające się zwłoki, zasadniczo z innych epok" [N, s. 51].

W podobny sposób potraktowane zostało jedno z najlepszych podlaskich liceów – I Liceum Ogólnokształcące im. Adama Mickiewicza (szkoła, do której uczęszczał Ignacy Karpowicz):

> […] wypuszczamy w Polskę i świat identyczne uśrednione barachło. Zakompleksione, nienawidzące siebie, nienawidzące otoczenia, bez szans na sukces. […] Ostatnio wielką wagę przykładamy do nauczania koncentracji. […] Już dziś nasi wychowankowie mówią, że zafundowaliśmy im najprawdziwszy obóz koncentracyjny [N, s. 65].

Zgodnie z taką oceną poziomu kształcenia miasto to rzeczywiście nie ma najmniejszych szans na rozwój.

W powieści Białystok porównany został także do niewydolnego organizmu, którego układ limfatyczny dotknięty został nieuleczalną chorobą, a szkielet kostny jest niestabilny, skrzywiony. „Najbardziej reprezentacyjna arteria Białegostoku. Arteria. Raczej cienka żyłka w zaawansowanej miażdżycy. Skrzep przy kościele Rocha, skrzep przy pałacu Branickich" [N, s. 37] – myśli Maciek wychodząc na ulicę Lipową. Dalej pojawia się określenie „miasto z przetrąconym kręgosłupem" [N, s.124].

Zastosowaną metaforę ulicy-żyły w kontekście miasta i jego mieszkańców można by z powodzeniem zinterpretować jako obraz braku przepływu jakichkolwiek nowych idei, które blokowane są przez dwa skrzepy: z jednej strony przez kościół (której to instytucji Karpowicz nie toleruje[16]), z drugiej przez po-

[16] Mówił o tym w wielu wywiadach, między innymi w rozmowie z Agnieszką Sowińską *Dobry dzień w parszywym świecie*, dostępnej w Internecie:
http://www.dwutygodnik.com/artykul/4597-dobry-dzien-w-parszywym-swiecie.html, dostęp 25.03.2016. Karpowicz nazwał tam Kościół największym szkodnikiem.

chodzący z epoki saskiej pałac (symbol zapatrzenia w przeszłość). Takie stopniowo pozbawiane tlenu miasto musi w końcu umrzeć[17].

„Przetrącony kręgosłup" natomiast to ewidentny symbol niestabilności tego miejsca, braku mocnego szkieletu niezbędnego do utrzymania się na jakiejś pozycji – i rzeczywiście – zgodnie z treścią tekstu, Białystok i miasta mu podobne zajmują tylko jedną pozycję w Europie – straconą.

W *Niehalo* pojawiają się także inne symbole, bardziej ogólne, uniwersalne, które z powodzeniem można odnieść do nakreślonego w powieści obrazu Białegostoku oraz białostoczan. Są to jajo, smok, hipopotam oraz umierający łabędź[18]. Najwymowniejszym z nich jest jednak hipopotam. Według *Słownika Symboli* Władysława Kopalińskiego oznacza między innymi gruboskórność, niezgrabność, płodność, ucisk, gwałt, głupotę, brak rozwoju duchowego, hipokryzję, arogancję i niesprawiedliwość[19]. W tekście pod tą właśnie postacią występują członkinie Katolickiego Kółka Nurkowego Seniorek. Opisane zostały jako „Zwyczajne kobiety, którym odbiło pod sufitem za pomocą księdza. Które urozmaicają nudę emerytury nonsensownym włączaniem się w rzeczywistość. Które chcą dobrze, a wychodzi jak zawsze" [N, s. 156]. Są one bardzo rozpoznawalną grupą społeczną Białegostoku. Charakteryzując się wszystkimi cechami wyróżnionymi w *Słowniku* Kopalińskiego, symbolizują zacofanie społeczeństwa tego miasta. Karpowicz przedstawia je jako bardzo szkodliwe dla młodych umysłów, szkodliwe tym bardziej, że skóra hipopotamów ma szarą barwę, która idealnie zlewa się z szarym, ponurym i smutnym tłem, jakim jest Białystok[20], przez co z łatwością mogą działać w ukryciu.

Absurd, ironia, groteska to figury, których używa autor, by – w sposób sobie chyba najbardziej właściwy – wyrazić złość, brak akceptacji, a także niezgodę na konieczność przyjmowania postawy konformistycznej w społeczności tak ograniczonej, że brak w niej miejsca na jakąkolwiek innowację, a nawet na indywidualną, subiektywną opinię[21]. Wielokrotnie w tekście pojawiają się słowa takiej jak „wściekłość", „nienawiść", „złość", czy „agresja", występuje tam także duża ilość wulgaryzmów i innych negatywnie nacechowanych wyrazów. Białystok przez to jawi się jako miasto w pełni nieakceptowane przez bardziej

[17] Miasto opisywane przez Karpowicza jest w stanie agonii. W tym miejscu biografia głównego bohatera silnie wiąże się z miejscem – Maciek opisuje umierające miasto, umierając. W tych dwóch organizmach zachodzą podobne procesy – może być to kolejnym dowodem na nieprzypadkową obecnością Białegostoku w tekście, czemu zaprzeczał autor.

[18] Zob. W. Kopaliński, *Słownik Symboli*, Warszawa 1990.

[19] Zob. Tamże, s. 108.

[20] Szarość miasta jest wielokrotnie sygnalizowana w powieści. Akcja rozgrywa się jesienią. Także otaczające centrum blokowiska kojarzą się z szarością betonowych płyt, pochodzących – zresztą jak cały Białystok – z innej epoki.

[21] „Mówię nie to, co chcę powiedzieć, ale co chcą usłyszeć. Już nawet przestałem używać dłuższych zdań, bo mam cykora, że słowa wymkną mi się spod kontroli". [s. 50] – mówi Maciek.

świadomych mieszkańców, do których należy główny bohater. Jest miejscem bez treści, jest wytapetowane różnymi – w większości „bogoojczyźnianymi" – obrazami, które są tylko formą, makietą nałożoną na nicość (i niszowość), a także na kompleksy tego miejsca[22].

Niehalo bez najmniejszych wątpliwości nie ma nic wspólnego z lokalnym patriotyzmem. Jest raczej aktem wyrzeknięcia się miejsca pochodzenia, aktem porzucenia prowincji na rzecz centrum. Główny bohater – biograficznie złączony jest z tym peryferyjnym miastem, ale mentalnie identyfikuje się z centrum i opowiada z tej właśnie perspektywy. Można odnieść wrażenie, że Karpowicz z premedytacją szyderczo wyśmiewa swoje miejsce pochodzenia, by – odrzucając białostockie zacofanie i wkładając maskę demaskatora – jednoznacznie opowiedzieć się po stronie postępu i Europy.

Białystok na równi z Warszawą

W *Balladynach i romansach,* powieści wydanej w roku 2010, Białystok został przedstawiony w ten sam sposób, co Warszawa – jako jedno z miast „kraju z promocji", do którego mieli zstąpić bogowie z „miasta miast", by – symbolizując religię – ostatecznie, a tym samym jednoznacznie umrzeć dla świata. Opis Polski w bazie danych „beemu" wygląda więc następująco:

> […]stosunkowo stabilna demokracja, dominująca religia: katolicyzm magiczny oraz Stocznia Gdańska, główne osiągnięcia: Fryderyk Chopin i bigos. […] tolerancja w zaniku od XVII wieku, są muzykalni, mieszczą się w pięciolinii, literatura skupiona na narodowych kompleksach, trudno przetłumaczalna, z kawalerią na czołgi kanałami. Taką mam tutaj adnotację. Wydobywają sporo węgla, sieją rzepak, chętnie jedzą grzyby w ślinie oraz zepsute ogórki[23] [BR, s. 257].

Tytułem swojej powieści Karpowicz bezsprzecznie nawiązuje do romantyzmu. *Balladyny i romanse* zostały sprytnie połączone z tytułami dzieł najwybitniejszych twórców XIX wieku – Juliusza Słowackiego i Adama Mickiewicza. Nawiązania do tego okresu są zauważalne także w treści książki. Polska, która miała spełniać funkcję „mesjasza narodów" w czasach romantyzmu, u Karpowicza staje się miejscem upadku religii – miejscem końca. To właśnie tego typu odwołania skłoniły badaczkę literatury tego okresu Elżbietę Dąbrowicz do napi-

[22] Obrazuje to fragment powieści, w którym marszałek Piłsudski zwija w rulon przestrzeń. „I zobaczyłem, że po zwinięciu rzeczywistości naprawdę nie ma nic" – wyznaje główny bohater [s. 148].

[23] Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: I. Karpowicz, *Balladyny i romanse*, Kraków 2010. Numery stron i oznaczenie literowe pozycji (litery BR) zostały podane w nawiasie, bezpośrednio po cytacie.

sania artykułu na ten temat. Przez analogię do Mickiewiczowskiej „nowogródzkiej strony" pisze o Karpowiczowskiej „białostockiej stronie":

> Przez „nowogródzką stronę" Mickiewicz wiódł czytelnika do świata romantycznego, pytał, czy świat odczarowany po kataklizmach z przełomu wieku XVIII i XIX można ponownie zaczarować. Odpowiedział twierdząco. Białystok w powieści Karpowicza też staje się miejscem z widokiem na całą współczesną kulturę. Co stąd czytelnik miałby zobaczyć? Ano świat zalewany „Nowym potopem" i Polskę jako „kraj w promocji"[24].

Analizując prozę Karpowicza, można odnieść wrażenie, że największym kataklizmem, który przytrafił się Białemustokowi, a którego jednocześnie był sprawcą jest zabicie tutejszości, wiejskości i sztuczne uczynienie z przedstawicieli tych społeczności „miastowych". Miasto zbudowane na takich fundamentach nie może sprawnie funkcjonować, a więc stale znajduje się w zagrożeniu kataklizmem, o którym pisała Elżbieta Dąbrowicz.

Badaczka zaznacza także, że pisarz ten pełni podobną misję wobec Białegostoku, co Mickiewicz wobec swojego regionu – „odkrywa Białystok dla współczesnego czytelnika"[25]. Można więc wnioskować, że w przypadku tej powieści autor nie przygląda się już Podlasiu z perspektywy centrum, ale z pozycji położonej gdzieś pomiędzy centrum a prowincją. Staje się poniekąd tłumaczem swego regionu dla centrum poprzez, między innymi, ujednolicenie pozycji Białegostoku (miasta reprezentującego obszar peryferyjny) i Warszawy (miasta reprezentującego obszar centralny).

Sposób opisu stolicy Podlasia pozostaje mimo wszystko podobny do przedstawień w innych książkach Karpowicza. Nie zniknęła szarość, bloki z wielkiej płyty czy „starość miasta". Karpowicz pod tym względem wydaje się jak najbardziej konsekwentny. Zmieniła się jedynie pozycja tego miejsca na arenie innych miast, bo nie jest to już „miasto bez perspektyw" (jak w *Niehalo*), które hamuje rozwój swoich mieszkańców, ale „miasto jak miasto" [BR, s. 7], którego poziom jest zgodny z ogólnokrajową normą dość niskich standardów.

Najważniejsza tutaj jest jednak zmiana, jaka zaczyna zarysowywać się w pisarstwie Karpowicza (jest ona widoczna także w *Gestach* – książki te tworzone były prawie równocześnie – *Balladyny i romanse* powstawały od 2006 roku, a *Gesty* zostały wydane w roku 2008). Ta zmiana punktu widzenia i przedstawiania stron rodzinnych przywodzi na myśl drogę z Warszawy na Podlasie, którą bohaterowie Karpowicza pokonują w prawie każdej powieści. Jego twórczość jest w pewnym sensie procesem pokonywania tej drogi przez samego pisarza.

---

[24] E. Dąbrowicz, *Białostocka strona. Balladyny i romanse Ignacego Karpowicza okiem historyka literatury przedpotopowej*, w: *Podlasie w literaturze...*, dz. cyt., s. 150.

[25] Tamże, s. 148.

„Linia powrotu"[26]

Karpowicz, po pełnej jadu i goryczy satyrze na Białystok, nigdy więcej nie wraca do tak złośliwych sposobów obrazowania rodzinnych stron (przynajmniej do czasu pojawienia się *Sońki*). Nie oznacza to, że zniknęły zarzuty wobec tej przestrzeni, ale coś o wiele ważniejszego – że w jego twórczości znalazło się miejsce (oraz czas) na próbę powrotu – rozliczenia się z przeszłością. Taką próbą niewątpliwie są *Gesty*. Pojawiają się w nich kluczowe dla wydźwięku całej powieści, ale także istoty i metod tego powrotu, „pytania-miejsca":

> […] są pytania, do których wracam. Te pytania przypominają miejsca. Nie potrafię udzielić odpowiedzi, chociaż potrafię opowiedzieć o tych pytaniach. Pytaniach-miejscach. Miejsca mego dzieciństwa i młodości, domy, w których mieszkałem, szkoły, do których chodziłem, nie zostały zbudowane z cegieł, tylko z liter. Składam te litery w słowa, rozbijam słowa na litery i – mam wrażenie – podaję błędną odpowiedź[27] [G, s. 13].

Są to słowa głównego bohatera powieści, ale świetnie pasują także do biografii autora. „Pytania-miejsca" nie zaliczają się do kategorii pytań łatwych – by znaleźć odpowiedź, trzeba powrócić. Samo ich pojawienie się – jak w przypadku zwykłych pytań – sygnalizuje rychłe rozpoczęcie procesu poszukiwania rozwiązania. Proces ten można porównać do „linii powrotu", o której pisze Krzysztof Czyżewski, a której końcem jest moment zrozumienia, że największa wartość tkwi zawsze w miejscu, z którego pochodzimy i tam, gdzie możemy być sobą[28]. *Gesty* to tylko początek tej linii, a jej końca można szukać dopiero w *Sońce*.

Pojawienie się Białegostoku w powieści to nie przypadek – to pierwsza z prób zrozumienia treści tego miasta i jego wpływu na tożsamość jednostkowego mieszkańca, jakim jest Grzegorz, ale jakim był również sam Ignacy Karpowicz. „W *Gestach* […] Białystok jest istotny i niewymienialny z innymi miastami. Białystok to bardzo konkretne miejsce, które – czy może, na tle którego ukształtował się bohater"[29] – przyznaje autor. Najprawdopodobniej to właśnie pograniczny[30] charakter tego miasta jest przyczyną problemów tożsamościowych głównego bohatera powieści:

---

[26] Określenie zostało zaczerpnięte z tytułu książki Krzysztofa Czyżewskiego.

[27] Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: I. Karpowicz, *Gesty*, Kraków 2008. Numery stron i oznaczenie literowe pozycji (litera G) zostały podane w nawiasie, bezpośrednio po cytacie.

[28] Zob. K. Czyżewski, *Linia powrotu. Zapiski z pogranicza*, Sejny 2008, s. 13.

[29] *Jestem pisarz wiejski*, wywiad z Ignacym Karpowiczem, dostępny w Internecie: http://interia360.pl/kultura/wywiady/artykul/jestem-pisarz-wiejski-wywiad-ignacym-karpowiczem,70256, dostęp 25.03.2016.

[30] Mam na myśli kategorię pogranicza w rozumieniu K. Czyżewskiego, według którego jest to „miejsce, w którym granice przebiegają wewnątrz, którego mieszkańcy mówią różnymi ję-

> Zdarza mi się zapominać, kim jestem i kim nie jestem. […] Przypominam równanie z ogromną liczbą niewiadomych; nie potrafię siebie rozwiązać. Zasypiam jako ateista, budzę się jako gorliwy chrześcijanin; w sobotni poranek mam korzenie żydowskie, a po południu uważam, że antysemityzm to wymysł [G, s. 138].

Trzeba dodać, że autor jako postać „zawieszona" pomiędzy centrum a prowincją również boryka się z podobnymi problemami. Jego biografia opiera się w dużej mierze na różnego rodzaju migracjach (międzymiastowych, międzynarodowych, międzykontynentalnych). Co istotne, wielokrotnie podkreślał, że nie jest zwolennikiem jakiejkolwiek narodowości, a wyłączenie się z ogólnej grupy społecznej zamieszkującej określone terytorium, jaką jest naród, automatycznie włącza konieczność poszukiwania swojej własnej, odrębnej tożsamości, co jest procesem długim i trudnym. Został on już rozpoczęty, a nawet w pewnym stopniu zakończony, o czym świadczy powstała dotąd literatura.

Karpowicz w dalszym ciągu z wieloma zjawiskami (za pomocą których charakteryzował miasto w *Niehalo*) się nie zgadza, ale rezygnuje przy tym z postawy demaskatorskiej – jeśli już ją przyjmuje, to tylko w sytuacjach odkrywania wpływów przeszłości na teraźniejszość czy miejsca pochodzenia na tożsamość. Te różnego rodzaju „wpływy" (szczególnie wpływ miejsca, środowiska na osobę) nie są już tylko jednym ze sposobów tworzenia obrazu miasta (jak w *Niehalo*), ale stają się kwestią najważniejszą w powieści. Autor *Gestów* zrozumiał, że niemożliwe jest budowanie nowej, często sztucznej tożsamości w oderwaniu od konkretnej przestrzeni – przestrzeni, z której się wywodzimy.

Główny bohater – Grzegorz pozostawia więc „wygodne mieszkanie w kamienicy na Starym Mokotowie" [G, s. 25], by przybyć do „wielkiego, pustego domu" [G, s. 25], i – jak się okazuje dopiero na końcu książki – rozliczyć swoje kończące się życie:

> […] chcę zrozumieć, dlaczego jestem właśnie tym, kim jestem, a nie jakimś mną innym, równoległym, chcę zanurzyć się ponownie w mieście, w którym dorosłem, z pełną świadomością, że dwakroć nie wchodzi się do tej samej rzeki [G, s. 55–56].

Powrót w rodzinne strony jest więc jednym z warunków niezbędnych do zrozumienia samego siebie. Ważność kontekstu miejsca w tym procesie została podkreślona także kiedy bohater porównał swoje ciało do „podniszczonej mapy" [G, s. 71], która pełni funkcję pamięci. W innym miejscu mówi: „Wpatrując się w mapę, mam wrażenie przeglądania się w lustrze" [G, s. 77].

---

zykami, modlą się w różnych świątyniach czy są różnej narodowości", zob. K. Czyżewski, dz. cyt., s. 14.

Grzegorz, poszukując odpowiedzi na zadawane sobie pytania, wypomina swojemu miastu – jak Maciek w poprzedniej powieści – „etos bogoojczyźniany", mówi o „białostockiej bestii polskości" [G, s. 156]. Pojawia się także nowatorska metafora człowieka-filetu, który został wyprodukowany przez białostockie realia społeczno-polityczne, nieposiadającego kręgosłupa, a przez to podatnego na wszelkiego rodzaju formowania. Największym osiągnięciem procesu „filetowania" w przypadku Grzegorza jest nieodwracalne pozbawienie go pierwszego języka – gwary. O takich formach swego rodzaju ucisku pisała Katarzyna Sawicka-Mierzyńska:

> Jak widać „dolne miasto": nazwy ulic, atlasy – w tym przypadku atlas językowy – sam projekt Białegostoku, założenia przyświecające odbudowie miasta po wojnie są, z perspektywy bohatera, narzędziem opresji, kontroli, realizacji oficjalnej polityki, której przyświeca idea polskości rozumianej na nowy, obcy mieszkańcom tych ziem sposób – jako homogeniczny, jednolity etnos[31].

Inaczej niż z Grzegorzem jest z bohaterem *Sońki* – Igorem Grycowskim, który tylko „zawiesił na kołku"[32] swój pierwszy język, a tym samym własną tożsamość. Porzucił prowincję na rzecz centrum z pełną świadomością motywów swego działania, chcąc za wszelką cenę odciąć się od peryferyjnej przeszłości. Osiągnął zamierzony cel, a jego pojawienie się na Podlasiu to efekt splotu nieprzychylnych „miastowemu królewiczowi"[33] okoliczności.

Podlasie reprezentowane jest w *Sońce* przez małą, wyludnioną wieś – Królowe Stojło. Z perspektywy Igora miejsce to jawi się jako „nieprawdziwy", odrealniony, zapomniany świat, o czym decyduje brak przepływu nowych technologii i tendencji na miarę XXI wieku.

> Sonia wiedziała, że miastowy zatrzymał się w dziurze, i to w dziurze stukrotnej, bo żaden operator tego kawałeczka ziemi nie pokrywał, żaden socjolog mieszkańców w statystykach nie uwzględniał, nawet pop niechętnie swoim daewoo espero zaglądał, a i to tylko po to, żeby poświęcić prędko, pobłogosławić mechanicznie, kopertę do kieszeni wsunąć, i tyle; tyle go widziano[34] [S, s. 13].

---

[31] K. Sawicka-Mierzyńska, *„Dolne" i „górne" miasto – literackie przedstawienia Białegostoku*, w: *Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni*, red. D. Kalinowski, M. Mikołajczak i A. Kuik-Kalinowska, Kraków 2014, s. 221.

[32] Określenie użyte przez Ignacego Karpowicza w wywiadzie przeprowadzonym z nim przez K. Sawicką-Mierzyńską i D. Zawadzką, *Po stronie tutejszości jestem całym sercem*, dz. cyt., s. 446.

[33] W ten sposób narrator powieści nazywa Igora w momencie jego pojawienia się w Królowym Stojle. Właśnie w takiej kategorii odbiera go Sonia, ale nie umie wyrazić tego w swoim języku. Jej język jest w powieści bardzo ważny, szczególnie na płaszczyźnie rozróżnienia tego, co bohaterka faktycznie mówi o swoim życiu, a co dopowiada Igor (w języku polskim) dla potrzeb warszawskich widzów sztuki, którą ma zamiar napisać na podstawie tego spotkania.

[34] Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: I. Karpowicz, *Sońka*, Kraków 2014. Numery stron i oznaczenie literowe pozycji (litera S) zostały podane bezpośrednio po cytacie.

W tekście powieści, szczególnie w sposobie obrazowania, nie trudno odnaleźć nawiązania do nurtu realizmu magicznego. Królowe Stojło – „koniec niczego" [S, s.13] jest opisywane w konwencji baśniowej. *Sońka* rozpoczyna się słowami: „Dawno, dawno temu" [S, s. 7], powtarzają się frazy typu: „jak w bajce" [S, s. 10], „magiczna różdżka" [S, s. 18], „bajka o życiu" [S, s. 21], „o swoim królestwie" [S, s. 25], „zaczarowana" [S, s. 32]. Ta „bajka o życiu" jest także opowieścią o „tutejszych" – nacji (o ile można użyć wobec tych ludzi określenia nacechowanego politycznie) „wyrzuconej poza podręczniki" [S, s.72], która nie identyfikowała się z żadnym narodem, a wyłącznie ze swoim skrawkiem ziemi, niezależnie od tego, do jakiego państwa ta ziemia politycznie przynależała. Słowa Karpowicza doskonale wyjaśniają, dlaczego obrał on właśnie taki – baśniowy – sposób opowiadania o „ludziach stąd":

> […] a jak bardzo lubię mniejszych, słabszych, gorszych, wykluczonych i wymierających, więc będę nie za narodem białoruskim, bo mnie on w ogóle nie interesuje, ale za tym wspaniałym, tutejszym wioskowym światem, który na naszych oczach wymiera. [podkr. M. R.] Stąd też można czerpać wspaniałe powody nawet nie do złości, a wkurwienia.
>
> Skąd ta złość? Bo to wszystko zostało tak podstępnie zrobione! […] w białych rękawiczkach, powolutku, powolutku, i puff! nie ma. Poumierają te babcie – dziura[35].

Sońka jest właśnie taką „babcią" – idealną reprezentantką tej społeczności: mówi w swoim języku (*pa prostu*) – jest więc niemową dla cywilizowanego świata, nie może opowiedzieć swojej historii, jest także postacią wykluczoną, niepasującą do realiów XXI wieku. Wykluczyła ją również społeczność „tutejszych", przez którą – z powodu romansu z Niemcem – została uznana za zdrajczynię, co pokazuje jeszcze inną cechę tej społeczności – ksenofobię.

Wykluczenie bohaterki nastąpiło z powodu przekroczenia dwóch granic: pomiędzy pojęciami swój – obcy, a także kompan – wróg (jako, że tłem dla historii miłości Sońki są czasy II wojny światowej).

Historię Sońki-niemowy zrozumieć (i przełożyć) może tylko osoba znająca jej wymierający język. Karpowicz jako pisarz-Podlasianin ma świadomość zanikania tej niezapisanej nigdzie gwary. W przypisie czytamy:

> Jeszcze do niedawna na Podlasiu, zwłaszcza tym wiejskim i małomiasteczkowy, istniały obok siebie dwie rzeczywistości językowe: polska i białoruska. Trwały osobno, strzegąc swojej odrębności, lecz równocześnie były dla siebie zrozumiałe. Ten czas niestety nieodwracalnie dobiega końca. Dlatego zdecydowałem się w jednym miejscu, na końcu książki, zebrać słownictwo białoruskie, nie tyle dla objaśnienia, ile –

[35] Wywiad *Po stronie tutejszości jestem całym sercem*, dz. cyt., s. 443.

> i to chyba jest znacznie ważniejsze – aby dać okazję do zanurzenia się w innym, równoległym świecie językowym, egzotycznym, a jakże bliskim [S, s. 8].

Pisarz po raz kolejny – tym razem w sposób o wiele bardziej zdecydowany – staje pomiędzy centrum a peryferiami, także pomiędzy tutejszością a polskością, by stać się tłumaczem obu tych przestrzeni geograficzno-mentalnych, tym razem tłumaczem dosłownym, a nie tylko symbolicznym, jak w *Balladynach i romansach*. Będąc tym, który stoi po środku (przyciągają go obie te przestrzenie), mówi jak gdyby z dwóch przeciwległych perspektyw, co widoczne jest w przywołanym powyżej cytacie – centralny punkt widzenia każe mu pisać o egzotyce gwary, która powinna być dla niego zjawiskiem naturalnym; przejawem peryferyjnego jest zaś sama znajomość tej mowy. Wszystko to spotęgowane zostało dodatkowo poprzez dość odważny zabieg „wejścia pisarza w tekst", czego przejawem jest nadanie bohaterowi swojego imienia. Dodaje to opowieści pewnego rodzaju autentyzmu, szczególnie na płaszczyźnie przeżyć i uczuć, ponieważ czytelnik po odkryciu tego typu miejsca splotu fikcji i rzeczywistości w pewnym stopniu – może nawet podświadomie – zacznie utożsamiać bohatera z autorem tekstu, którego biografia jest szczególnie istotna w przypadku *Sońki*. Autora i jego bohatera łączy także pozycja, z której mówią. Obaj stają się tłumaczami – autor pisząc powieść, bohater – sztukę teatralną na podstawie życia Soni. Przekładają więc gwarę na język oficjalny, ale czynią też coś na miarę przekładu kulturowego – tłumaczą prowincję Warszawie, czyli centrum.

Bohater *Sońki* – przybysz ze stolicy w toku opowieści okazuje się pochodzić „stąd" (jak Karpowicz), co zostaje odkryte przed czytelnikiem w momencie, w którym po raz pierwszy odzywa się do Sońki *pa prostu*:

> – *Ni pamrecie* – powiedział, choć w to nie wierzył. Powiedział tak Ignacy, wyskrobany już ze wstydu, z wyparcia, z gorszości.
> Po raz pierwszy zwrócił się do Soni nie po polsku, lecz *pa prostu* – tak nazywano ten język. *Pa naszamu.* Sam nie wiedział, czy to białoruski, czy jakiś dialekt rosyjskiego, a może polskiego? Jakaś *trasianka*? Jaka to aberracja historyczna lub emocjonalna? Jaki lud wyrzucony poza podręczniki? Jaka nacja bez historii? Tak mówili jego dziadowie, jego rodzice i on sam, dopóki nie zapomniał, po to żeby przeżyć życie bez podstawowych upokorzeń językowych [S, s. 71–72].

Ten symboliczny moment to scena powrotu „do siebie", do swoich korzeni. Dzięki spotkaniu z Sonią Igor, a właściwie już Ignacy, odzyskał bardzo ważny element tożsamości, który abortował przed laty, by nie odstawać od grupy ogólnej i pozbyć się kompleksu małej wioski. Ogromny wpływ z pewnością miała na to polityka terenów pogranicznych – za gorsze uznawano wszystko, co kojarzyło się z rosyjskością, a więc mowa zbliżona do białoruskiej dawała powody do niechęci wobec jej użytkowników, a nawet do wykluczenia. Karpo-

wicz, opowiadając o procesie wypierania tego języka, zwraca uwagę na powody wymierania „tutejszości", nad czym bardzo ubolewa. Wszystkie działania na rzecz uśmiercenia swojskości to sprytnie przeprowadzana, ale jednak brutalna polonizacja, której narzędziem było uczucie nie do przezwyciężenia dla żadnego człowieka – uczucie wstydu.

Polityka działa zawsze w kierunku od góry do dołu – właściwie od centrum. Najbliższym dla Podlasia centrum jest Białystok. To on był ośrodkiem idei polskości dla tych terenów. Karpowicz zawsze mocno to podkreślał w swojej twórczości, ale dopiero *Sońka* ukazuje, jakie są faktyczne przyczyny jego ogromnej złości na rodzinne miasto. To właśnie ono przyczyniło się do zabicia jego pierwszej tożsamości. W powieści można odnaleźć nawiązanie do białoruskiego pisarza z Krynek – Sokrata Janowicza, którego twórczość skupiona była właśnie na obronie pierwotnej, „wrodzonej" tożsamości:

> Najpierw języka zapomnieli rodzice, przenieśli się bowiem do Średniego Miasta Białystok [podkr. M. R.]. Musieli pracować, a pracować mogli tylko po polsku, w końcu mieszkali bieżąco w Polsce, dlatego pamiętali, żeby *pa prostu* zapomnieć. Gdyby zapomnieli o niepamiętaniu, natychmiast staliby się kacapami: koniec z przyjaciółmi, z pracą, z nowym, lepszym życiem w nowej, lepszej ojczyźnie. No i awans społeczny, któż mu się oprze po tej strasznej biedzie i krzywdzie? [S, s. 72].

Janowicz w swoim tekście *Wielkie miasto Białystok* kpił z wiejskości tego miejsca, bowiem zamieszkują je ludzie ze wsi, których sytuacja zmusiła do wyparcia swego pochodzenia i stylizacji na „miastowych". Karpowicz nie sili się nawet na ironię – nazywa Białystok średnim miastem. Z jego sztuczności wynika, że rzeczywiście takim jest.

Moment użycia przez Igora/Ignacego po raz pierwszy gwary to punkt zwrotny w życiu bohatera, ale też w całej twórczości Karpowicza. To właśnie końcowy etap rysowania „linii powrotu" – zrozumienie, jak ważne jest bycie sobą, szczególnie w procesie poszukiwania własnej tożsamości. Ostatnie słowa Soni („*Heta usio ni majo, zusim*" [S, s. 197]) można odnieść nie tylko do jej życia, ale także – a może przede wszystkim – do biografii bohatera, także bohatera ewoluującego na przestrzeni całej twórczości Karpowicza. Cały jego świat, łącznie z biografią, był stylizowany, nieautentyczny, udawany – po prostu – to wszystko nie należało do niego.

Streszczenie

Twórczość Ignacego Karpowicza bardzo mocno związana jest z miejscem, z którego pochodzi autor, a które opuścił – Podlasiem. W artykule poruszone zostały kwestie związane z tożsamością osoby, która porzuciła peryferie na rzecz centrum. Zarysowano także problematyczne relacje pomiędzy autorem, bohaterem a miejscem na podstawie trzech powieści Karpowicza – *Niehalo*, *Balladyn i romansów* oraz *Sońki*. Pozycje te układają się w szczególną całość, którą wyznacza „linia powrotu". Bardzo ważnym materiałem badawczym stały się także wywiady udzielone przez autora pochodzące z różnych źródeł.

Summary

The works by Ignacy Karpowicz are tightly connected with Podlasie - the place that he came from and that he eventually left. The article touches on the questions of identity of a person who abandoned peripheries in favour of the centre. Also, the study focuses on the author-figure/character-place relations based on the example of Karpowicz's novels: *Niehalo*, *Balladyny i romanse* and *Sońka*. The three works make up a specific whole determined by the „return line". Special attention is placed on various interviews given by Karpowicz, that constituted important material for research.

Marzena Radecka – studentka IV roku filologii polskiej UwB, członkini Studenckiego Koła Naukowego Regionalni. Interesuje się nowymi metodologiami badania literatury najnowszej, szczególnie tej związanej z Podlasiem.

Bartłomiej Samarski

„KURTYNA W GÓRĘ!", CZYLI KULISY BIAŁOSTOSCKIEJ SCENY TEATRALNEJ OKRESU MIĘDZYWOJENNEGO

Gdyby, osadzając ciężar narracji w dwudziestoleciu międzywojennym, próbować odtworzyć dzieje białostockiego teatru tegoż okresu, gdyby dodatkowo rozpatrywać je pod kątem wpływu czy też związku z kluczowymi momentami historii miasta, nie dałoby się uniknąć wrażenia, że są one niemal idealnie wdrukowane w historyczny genotyp Białegostoku. Jeśli nie w kontekście społeczno-kulturalnym, to na pewno w wymiarze symbolicznym. To właśnie defiladą i uroczystym spektaklem w teatrze „Palace" (cudzysłów właściwie winien się odnosić również i do terminu „teatr", gdyż – o czym później – używano go, wydaje się, z konieczności i nieco na wyrost) białostoczanie witali w lutym 1919 roku upragnioną wolność. Nie inaczej, jak budową gmachu teatru władze Białegostoku chciały uczcić 10-lecie odzyskania przez Polskę niepodległości czy później, po jego śmierci, pamięć Marszałka Józefa Piłsudskiego. To w wybudowanym z licznymi problemami budynku Teatru Miejskiego (dzisiejszy Teatr Dramatyczny im. Aleksandra Węgierki) władze radzieckie przeprowadziły w październiku 1939 roku wybory do Zgromadzenia Ludowego Zachodniej Białorusi, które następnie opowiedziało się za przyłączeniem regionu do Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej, jako Zachodnia Białoruś właśnie.

Zacznijmy jednak od początku. W wyniku trwającej w ostatnim ćwierćwieczu XIX wieku niezwykle korzystnej koniunktury gospodarczej Białystok czy raczej – jak dumnie o nim wówczas mówiono – „Manchester Północy", przeżywał okres dynamicznego rozkwitu. Liczni odwiedzający go kupcy i przemysłowcy dali impuls do gwałtownego rozwoju sieci hoteli, restauracji i, co najistotniejsze w kontekście tego artykułu, wielu lokali rozrywkowych, w tym – zyskujących wielką popularność – iluzjonów. Pierwszy białostocki iluzjon (kinoteatr „Modern") powstał w 1909 roku w przebudowanym na potrzeby kina budynku na roku ul. Lipowej i Nowego Światu. Rok później, w sąsiednim budynku, uruchomiono kinematograf „Wies Mir" („Cały Świat") oraz, po przeciwnej stronie ulicy Lipowej, iluzjon „Fantazja". Natomiast w 1912 r. bracia Litterer oddali do użytku, zlokalizowany na ul. Kilińskiego (ówczesnej Niemieckiej), w podwórzu za pałacykiem gościnnym, wzmiankowany już kino-teatr „Palace"[1]. To on, z powodu braku innego, dostatecznie przystosowanego lokalu, stał się w czasach II RP główną sceną teatralną Białegostoku. To właśnie tam przed-

[1] *Historia Białegostoku*, pr. zb. pod red. A. Dobrońskiego, Białystok 2012 r., ss. 314-316.

stawiciele władz i mieszkańcy miasta inscenizacją *Zemsty* Aleksandra Fredry w wykonaniu zespołu Towarzystwa „Pochodnia"[2] zakończyli, przywołane wyżej, oficjalne uroczystości przyłączenia miasta do wolnej Polski (22 II 1919 r.).

Z chwilą odzyskania niepodległości w Białymstoku działały wszystkie, powstałe przed wybuchem I wojny światowej, kino-teatry mające – z powodu braku w mieście profesjonalnej sali koncertowej czy teatru – całkowicie zaspokajać kulturalne potrzeby mieszkańców. Wśród nich wymienić należy przede wszystkim przywoływane już kino „Modern"[3] przy ul. Lipowej 20 (po jego Bankructwie w roku 1937 powstało kino „Pan", podobno – jak na owe czasy – bardzo nowoczesne[4]), „Polonię" (o niezwykle burzliwej historii, gdyż początkowo był to, wspomniany już iluzjon „Wies Mir", który następnie przekształcony został w teatrzyk „Nowości"; tenże zastąpiono kinem „Rusałka", by – po tragicznym pożarze w trakcie jednego z seansów – powołać do życia rzeczoną „Polonię"), czy, konkurujący z kinem „Modern" o miano najlepszego lokalu w mieście, kino-teatr „Apollo" (przy ul. Sienkiewicza 22, z nowoczesną, mogącą pomieścić nawet 800 osób salą kinową![5]. W późniejszych latach dołączały do nich kolejne. W 1930 r. uruchomiono na parterze Hotelu „Ritz" kino „Gryf", nawiązujące swą nazwą do herbu dawnych właścicieli miasta, których siedziba

[2] Warto wspomnieć, że Towarzystwo „Pochodnia" utworzyła część członków, powstałego jeszcze w okresie zaboru rosyjskiego, Towarzystwa Miłośników Sztuki Dramatycznej i Muzycznej „Muza", w którego przedstawieniach grywali m.in. Bolesław Szymański (późniejszy prezydent Białegostoku) czy Witold Łuszczewski (piastujący w okresie międzywojennym urząd wiceprezydenta miasta);

[3] W zasobie Archiwum Państwowego w Białymstoku (dalej: APB), w aktach notariusza Władysława Kurmanowicza, znajduje się wpis z 4 maja 1927 roku, dotyczący założenia przez Froima Winograda, Wolfa Kajmersa i Temę Awneta spółki o nazwie „Kino Modern" z siedzibą przy ul. Lipowej 21, której celem miało być prowadzenie kinematografu (patrz: APB, *Akta notariusza Kurmanowicza Władysława w Białymstoku 1925-1933*, sygn. 11, wpis 1157).

[4] W dniu 22.II.1938 r., niejaki Feliks Sommer, otrzymał od Urzędu Wojewódzkiego Białostockiego pozwolenie (pismo Nr 249/38) na prowadzenie przedsiębiorstwa „Kino Pan" w Białymstoku (patrz: APB, *Akta notariusza Szczepińskiego Walerego w Białymstoku 1934-1939*, sygn. 12 (repertorium), k. 150v (akt 234 z 23.II.1938 r.));

[5] Kierowane przez Mosze i Benjamina Wajnsztadtów kino „Apollo" często stawało się źródłem skandali obyczajowych. To z nim związana była afera „Czarnej Damy", która w ciemności bramy dziedzińca oferowała zamożnym amatorom kina dodatkowe atrakcje czy opisywana w ogólnopolskiej prasie (warto dodać, że w większości nieprawdziwa) premiera, kontrowersyjnego według części społeczności żydowskiej, „Ben Hura". Oprócz tego kino znane było również z zaangażowania w nowatorskie projekty – w 1920 r. przedstawiciele Amerykańskiego Towarzystwa Kinematograficznego wykonywali w Białymstoku zdjęcia kinematograficzne mieszkańców miasta mających krewnych w Ameryce – efekt ich prac prezentowano później właśnie w kinie „Apollo". Przy tej okazji wykonano także zdjęcia kinematograficzne samego Białegostoku, których premiera odbyła się w tym samym miejscu. W aktach Archiwum Państwowego w Białymstoku znajduje się notarialne potwierdzenie pozwolenia wydanego właścicielowi kina na wykonanie zdjęć ulic i planów Białegostoku (patrz: APB, *Akta notariusza Urbanowicza Bolesława w Białymstoku 1919-1939*, sygn. 9, wpis 4463).

znajdowała się przecież w bezpośrednim sąsiedztwie.[6] W 1935 r. salę projekcyjną (pod nazwą kino „Świat”), zarządzaną przez Chrześcijańskie Stowarzyszenie Spółdzielcze „Zjednoczenie”, uruchomił również Dom Katolicki usytuowany przy Kościele Farnym.

Wracając jednak do tematu zasadniczego, tj. teatru, warto odnotować, że już w sierpniu 1919 roku, po przekształceniu wzmiankowanego wcześniej Towarzystwa „Pochodnia”, powstało w Białymstoku Towarzystwo „Teatr Polski” z prezesem Marianem Dederką, którego głównym celem miało być utworzenie w mieście stałego teatru. Jednakże miasto nie dysponowało wówczas odpowiednim obiektem, by cel ten mógł zakończyć się powodzeniem (spektakle Towarzystwa wystawiano najczęściej w sali kino-teatru „Palace” przy ul. Kilińskiego 6). Jak wynika z analizy sporządzonej na potrzeby Ministerstwa Kultury i Sztuki, ankiety Magistratu Białegostoku z końca 1921 roku, obok inicjatyw społecznych również i władze miejskie w pełni zdawały sobie sprawę z konieczności utworzenia w Białymstoku stałego teatru, jednakże w budżecie nie znajdowano odpowiednich środków finansowych na jego organizację, więc przedsięwzięcie, przynajmniej na przestrzeni najbliższych kilku lat, nie mogło zostać zrealizowane[7].

---

[6] Kino „Gryf” nie należało do najprężniejszych i nie było w stanie skutecznie konkurować z „Modern” czy „Apollo”, być może dlatego jego dzieje nie były dotąd przedmiotem pogłębionych badań, przez co i same kino nie jest znane szerszemu odbiorcy. Z analizy akt Magistratu m. Białystok wynika, iż w latach 1931–1932 kino było własnością Towarzystwa „Przystań”, na kolejne trzy lata (1932–1935) przeszło we władanie Związku Obrony Kresów Zachodnich, zwanego w skrócie Związkiem Zachodnim, by 18.02.1935 r. stać się własnością Związku Strzeleckiego. Tak częste zmiany właścicieli związane były najprawdopodobniej z nierentownością lokalu, co zresztą potwierdzają liczne, kierowane do Zarządu Miejskiego, prośby dyrekcji o zwolnienie kina z podatku od publicznych zabaw, widowisk i rozrywek, właśnie w związku z trudną sytuacją finansową. Wnioskodawcy zgodnie zwracali uwagę na fakt, iż ze względu na zbyt małe rozmiary sali kinowej i wysokie koszty jej utrzymania, osiągane wpływy ze sprzedaży biletów przynosiły stałe straty i doprowadzały do systematycznego zadłużania właścicieli. Zauważyć należy, iż kino „Gryf” (także z powodu przytoczonych trudności) nie było przedsiębiorstwem zarobkowym, a jego prowadzenie wiązało się z pewnego rodzaju misją społeczną. Służyć miało ono przede wszystkim do celów propagandowych całego szeregu organizacji społecznych, jak Polski Związek Zachodni, L.O.P.P., Liga Morska i Kolonialna, dzięki czemu Zarząd Miejski Białegostoku najczęściej pozytywnie rozpatrywał wspomniane wnioski o zwolnienie lokalu z części opłat (patrz: APB, *Akta Miasta Białegostoku 1838–1944*, sygn. 115, ss. 60, 61, 69, 70, 116 i 117).

[7] W ankiecie m.in. czytamy, że: „Dotychczas Białystok stałego teatru nie posiada. Były 2 budynki teatralne należące do Żydów. Obecnie jeden budynek spalony. […] Miasto zamierza wystawić swój własny gmach teatralny, lecz dobre chęci rozbijają się o brak pieniędzy. Subwencja na ten cel pożądana jest możliwie największa...”. W dalszej części Magistrat informuje, iż Białystok posiada amatorską trupę teatralną wartą dofinansowania ze środków Ministerstwa, miasto natomiast na szerszą skalę planuje dotować z własnej kasy jedynie odbudowę sieci, zniszczonych w trakcie działań I wojny światowej, placówek oświatowych (patrz: APB, *Urząd Wojewódzki Białostocki [1918-1919] 1920-1939 [1940,1967]*, sygn. 130, k. 68v).

Do bardziej zdecydowanych działań mających na celu urzeczywistnienie tejże idei, doszło w 1924 roku, kiedy to najpierw (7 lipca) powstało Towarzystwo Przyjaciół Sceny i Sztuki pod przewodnictwem prezydenta miasta – Bolesława Szymańskiego, a następnie, 30 sierpnia, podpisano pomiędzy Magistratem Białegostoku i dyrektorem Teatru Miejskiego w Grodnie – Bronisławem Skąpskim umowę dotyczącą otwarcia w Białymstoku stałego teatru. Porozumienie zaowocowało powołaniem do życia teatru Miejskiego w Białymstoku, który już 13 września 1924 roku – premierą w teatrze „Palace" sztuki Stefana Krzywoszewskiego „Edukacja Bronki" – uroczyście zainaugurował, zarówno nowy sezon teatralny, jak i swoją działalność w ogóle. Inicjatywa, choć godna odnotowania, to jednak efemeryczna, gdyż, co da się łatwo stwierdzić, analizując chociażby prasę codzienną tego okresu, z końcem sezonu teatralnego 1924/1925 przedstawienia wystawiane przez Teatr Miejski w Białymstoku przestały pojawiać się na afiszach, a trupa z Grodna, co prawda ciągle występowała nad Białą, ale już gościnnie i pod własną nazwą.[8] Stałej czy choćby regularnie występującej w mieście grupy teatralnej nie udało się stworzyć właściwie aż do połowy 1930 roku, kiedy powołany został Teatr Objazdowy Województwa Białostockiego. Nie oznacza to jednak, że Białystok w tym czasie omijać miały wdzięki Melpomeny. Bynajmniej. Miasto regularnie gościło aktorów warszawskiego Teatru „Reduta" (choć może właściwiej byłoby napisać „wileńskiego", gdyż w omawianym okresie teatr miał swą siedzibę w Wilnie) pod kierownictwem Juliusza Osterwy. Często, acz nie tak systematycznie, jak „Reduta", Białystok odwiedzały Teatry Rozmaitości z Warszawy i Krakowa, warszawski Teatr Wielki i Teatr im. Aleksandra Fredry, kabaret „Qui pro Quo", zespół Teatru Narodowego, a nawet trupy zagraniczne, jak chociażby Teatr Rosyjski, moskiewskie Studio Teatralne „Habima" czy Ryski Teatr Dramatyczny. Scenę „Palace" zaszczycały w tym czasie największe postacie teatru polskiego: Stefan Jaracz, Eugeniusz Bodo, Hanka Ordonówna, Fryderyk Jarossy czy, niezwykle ważny w kontekście późniejszej historii białostockiego teatru, Aleksander Węgierko.

Oczywiście przez cały czas podejmowane były, rzecz jasna na mniejszą skalę, również i lokalne inicjatywy, często na wpół lub całkowicie amatorskie, choć oddać trzeba na bardzo, jak na prezentowane możliwości, przyzwoitym poziomie. Wśród nich nie da się pominąć, zlokalizowanego przy ul. Nadrzecznej Teatru Ludowego pod dyrekcją Wojtaszka, pełniącego wcześniej funkcję dyrektora Teatru Rozmaitości (mieszczącego się przy ul. Lipowej 18[9]). Od 1921

[8] Por. *Dziennik Białostocki* z lat 1924–1930 oraz J. Szczygieł-Rogowska, D. Boćkowski, *Zdarzyło się dnia... Kalendarium wydarzeń polityczno-gospodarczych i kulturalnych w Białymstoku w latach 1919–1939 na podstawie lokalnej prasy*, Białystok 2001, lata 1924–1930.

[9] Budynek przy ul. Lipowej 18, co dało się już wywnioskować z dotychczasowej treści artyku-

roku działał również stały teatr wojskowy pod kierownictwem Kazimierza Berońskiego (aktora Teatru Miejskiego w Krakowie), zorganizowany przy Dowództwie Okręgu Generalnego w Białymstoku. Nieco później, bo w 1926 roku, białostockie Towarzystwo Dobroczynności „Linas Hacedek" wsparło finansowo inicjatywę grupy młodzieży żydowskiej, która zaowocowała Utworzeniem teatr-kabaretu „Gilarino" (z hebrajskiego „śmiech i śpiew"), zorganizowanego na wzór żydowskiego teatru „Azazel" z Warszawy („Azazel" gościł w Białymstoku latem 1926 roku i swymi występami wywarł na miejscowej publiczności na tyle silne wrażenie, że bezpośrednio przyczynił się do powstania lokalnego odpowiednika, który – jak zgodnie orzekła ówczesna publiczność – w bardzo krótkim czasie swym poziomem prześcignąć miał pierwowzór!). Teatr początkowo mieścił się przy ul. Sienkiewicza 5, jednak gdy okazało się, że może być regularnie dotowany ze środków „Linas Hacedek", przeniósł się do siedziby Towarzystwa na ul. Różańskiej. Organizacją całego przedsięwzięcia zajęli się Wiktor Bubryk (aktor i reżyser teatralny), który razem z Jakubem Tapicerem odpowiadał za reżyserię przedstawień oraz Oskar Rozanecki, malarz z wykształcenia, odpowiadający za kostiumy i scenografię[10]. Teatr Miniatur „Gilarino" brawurowo, niezwykle trafnie, a przy okazji ironicznie, komentował swoimi skeczami białostocką rzeczywistość, dzięki czemu zjednał sobie miejscową publiczność, ba – zaczęła o nim nawet pisać prasa w stolicy, co z kolei wywołało lawinę zaproszeń na gościnne występy do innych miast w kraju! Na koniec warto również odnotować, że w połowie lat 30-tych XX wieku działała w Białymstoku także szkoła teatralna, tj. Studium Dramatyczne im. Juliusza Słowackiego, której absolwenci, w ramach pracy dyplomowej, wystawili w czerwcu 1935 roku na deskach teatru „Palace" „Wesele" Stanisława Wyspiańskiego.

Opisane powyżej inicjatywy, choć ambitne, nie były w stanie zaspokoić potrzeb artystycznych stutysięcznego miasta i nie odcisnęły trwałego, silnego piętna na życiu kulturalnym Białegostoku (może za wyjątkiem „Gilarino"), dlatego też władze miejskie stale podejmowały próby (a przynajmniej miały na uwadze konieczność) zorganizowania w mieście stałego, profesjonalnego zespołu teatralnego. Niestety brak odpowiedniego zaplecza, zarówno loka-

łu, posiadał bardzo bogatą przeszłość „artystyczną". To w nim, jeszcze przed I wojną światową, działał wspomniany już iluzjon „Wies Mir", w miejscu którego, w roku 1920, uruchomiono teatrzyk „Nowości". Niestety, ze względu na zły, niespełniający wymogów bezpieczeństwa, stan techniczny obiektu, teatrzyk zamknięto zaledwie po kilku miesiącach działalności (prasa codzienna z tego okresu wspomina o zamknięciu, zlokalizowanego przy ul. Lipowej 18, teatru „Mozaika", być może – choć nie udało się tego jednoznacznie stwierdzić – w tak zwanym międzyczasie nastąpiło kolejne przekształcenie obiektu lub, ewentualnie, zmiana jego nazwy; patrz: J. Szczygieł-Rogowska, D. Boćkowski, dz. cyt., s. 20). Po remoncie lokalu, obiekt oddano do użytku publicznego jako Kino „Rusałka", którego dalsze losy – od pożaru sali w 1923 roku, po powołanie Kina „Polonia" – zostały już wcześniej opisane.

[10] *Historia Białegostoku*, dz. cyt., s. 385–387.

lowego, ludzkiego, jak i finansowego, skutecznie te plany, jeśli nie przekreślał, to na pewno hamował. Jak wynika z przytaczanych już ankiet sporządzanych na potrzeby Ministerstwa Kultury i Sztuki przez wszystkie magistraty i starostwa, w pierwszych latach po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, w podobnej do Białegostoku sytuacji były również i inne miasta województwa[11]. Najbliższym, a właściwie jedynym miastem województwa białostockiego posiadającym zawodową trupę i działający teatr, było Grodno. Dlatego też władze poszczególnych magistratów zrzeszonych w Koło Miast Województwa Białostockiego, starając się pokonać napotkane trudności i ograniczenia, podjęły próbę wypracowania kompromisu, jaki można by naówczas nakreślić pomiędzy potrzebami mieszkańców, a możliwościami własnymi samorządów. Próbę znalezienia rozwiązania, pewnie od początku postrzeganego jako przejściowe, ale mającego w swym założeniu zagwarantować mieszkańcom województwa stały, regularny dostęp do przedstawień teatralnych.

30 maja 1930 roku z inicjatywy wojewody Karola Kirsta, w sali konferencyjnej Urzędu Wojewódzkiego w Białymstoku, odbyło się posiedzenie organizacyjne, na którym omawiano możliwości powołania na terenie województwa teatru objazdowego. Wzięli w nim udział starostowie powiatów augustowskiego, łomżyńskiego i suwalskiego oraz przedstawiciele samorządów miejskich Białegostoku, Grodna, Łomży, Suwałk i Wołkowyska[12]. Efekty prowadzonych rozmów były na tyle obiecujące, że już po tygodniu, tj. 7 czerwca 1930 roku, odbyło się kolejne spotkanie w tej sprawie. Zostało ono zwołane jako posiedzenie Zarządu Koła Miast Województwa Białostockiego, tj. organu samorządowego mającego uprawnienia do podjęcia wiążących decyzji w przedmiotowej sprawie. Obrady, w obecności patronującego całemu przedsięwzięciu wojewody Kirsta, otworzył Wincenty Hermanowski – prezydent Białegostoku i prezes Koła. W czasie posiedzenia uznano za konieczne (!) powołanie do życia teatru, którego zadaniem będzie organizowanie cyklicznych przedstawień w większych miastach województwa (tj. Augustowie, Białymstoku, Grodnie, Łomży, Sokółce, Suwałkach i Wołkowysku[13]). Na siedzibę stałą teatru obrano Grodno, „którego samorząd dysponuje własnym, odpowiednio obecnie przebudowanym gmachem teatralnym i kwotą 55.000 zł przewidzianą w budżecie na rok 1930/1931, na prowadzenie teatru”[14]. Oficjalnie zaproponowano wojewodzie, a ten na propozycję przystał, aby objął teatr honorowym protektoratem. W kwestiach organizacyjnych natomiast podjęto uchwałę o

[11] Patrz: APB, *Urząd Wojewódzki Białostocki [1918-1919] 1920-1939 [1940,1967]*, sygn. 130.
[12] Tamże, sygn. 195, k. 5.
[13] Początkowo zasięg teatru miał się ograniczać do wymienionych miast, z czasem jednak, w miarę rozszerzania działalności oraz po konkretnych deklaracjach przystąpienia do uruchomionej inicjatywy pozostałych samorządów (i partycypacji w kosztach rzecz jasna), objąć miał również i inne, mniejsze ośrodki miejskie województwa.
[14] Patrz: APB, *Urząd Wojewódzki Białostocki [1918-1919] 1920-1939 [1940,1967]*, sygn. 195, k. 5v.

powierzeniu administracji nad powołaną inicjatywą Magistratowi m. Grodna, zaś odnośnie do samego działania teatru – uznano za konieczne wystawienie na terenie województwa co najmniej 130 przedstawień rocznie (nie licząc Grodna, gdzie trupa, jako Teatr Miejski, występować miała na odrębnych zasadach). Magistraty zainteresowanych miast musiały postarać się o salę, zapewnić Dyrekcji Teatru „odpowiedni wpływ gotówkowy” i zadeklarować stosowną ilość przedstawień w ciągu roku, a gdyby wpływy nie pokryły kosztów – zagwarantować Zarządowi m. Grodna pokrycie deficytu. Nad ogólnym kierunkiem prac teatru czuwać miał Zarząd Koła Miast, a sztuki powinny być aprobowane przez powołaną przy tej okazji Komisję Teatralną Koła Miast. Na zakończenie obrad wojewoda wyraził nadzieję, iż wszystkie samorządy poprą inicjałtywę i wesprą władze Grodna w jej realizacji, a poparcie przedsięwzięcia przez organizacje i towarzystwa społeczne województwa, umożliwi jego realizację w możliwie krótkim czasie, gdyż teatr jest jednym z zadań kulturalno-oświatowych, do których spełniania są samorządy ustawowo zobowiązane.[15]

Przy okazji tych rozmów odbyła się bardzo ciekawa, a już na pewno AKtualna do dnia dzisiejszego, wymiana zdań mająca na celu określenie kształtu czy podstawowej funkcji, jaką winien spełniać teatr objazdowy (czy teatr w ogóle). Odwieczne „mieć czy być”? Dylemat, jak się wydaje, szczególnie odczuwalny w przypadku włodarzy miast, którym rachunek ekonomiczny nie pozostaje obojętnym. Już na wstępie pojawiły się wątpliwości co do rentowności całego przedsięwzięcia, Gałaj Wawrzyniec – prezydent Suwałk zauważył, że kwestia ewentualnej zyskowności teatru uzależniona będzie od osoby dyrektora, gdyż kierownictwo kształtować będzie repertuar, a ten, w sposób bezpośredni i oczywisty, wpłynie na frekwencję. Natomiast dr Maksymilian Ziemilski (wiceprezydent Białegostoku) twierdził, że można z góry założyć, iż inicjatywa będzie deficytowa, gdyż

> obecnie nastąpiło przeobrażenie gustów publiczności, która chętnie uczęszcza na rewje albo na sztuki amerykańskie. Przykładem tego jest publiczność m. Białegostoku. Za czasów dyrektury Skąpskiego w Grodnie teatr [chodzi tu o wspomniany powyżej, działający w latach 1924-1925, Teatr Miejski w Białymstoku – przyp. B. S.] miał powodzenie tylko wtedy, gdy wystawiano lekkie sztuki przy udziale artystów warszawskich – publiczność przyciąga tylko raz sztuka – częsta zmiana repertuaru jest konieczna – wyjątkowo tylko 2 razy można wystawiać tę samą sztukę[16].

Inny, rzecz jasna, punkt widzenia prezentowali przedstawiciele świeżo wyłonionej Komisji Teatralnej Koła Miast, w ich imieniu dr Karol Wittek (delegat Towarzystwa „Lechja”[17]), w dość ostrych słowach przekonywał, iż

[15] Tamże, sygn. 195, k. 7v, 8v.
[16] Tamże, sygn. 195, k. 6.
[17] Towarzystwo opieki nad zabytkami, kulturą i pomnikami przyrody województwa biało-

przy uruchomieniu teatru mamy do spełnienia misję kulturalną, do czego ustawowo powołane są samorządy. Bezwzględnie należy iść po linii życzeń społeczeństwa. Zasadniczo powiedziawszy, nie publiczność ma wpływ na frekwencję w teatrze na odnośnych sztukach, tylko jej zły gust. Trupa winna stać na wysokości zadania – o ile będzie deficyt – samorządy będą musiały go pokryć ze względu na to, że teatr jest uniwersalnym środkiem, zmierzającym do podniesienia kultury, a obowiązkiem samorządów jest podnieść sferę potrzeb ogólnych, przez co doprowadzimy, że Społeczeństwo wróci z czasem to, co w nie włożymy. Nie możemy wychodzić z punktu widzenia czysto finansowego[18].

O ostatecznym, promowanym przez członków Komisji Teatralnej, kształcie Teatru Objazdowego przesądziło zdanie gościa honorowego posiedzenia – wojewody Karola Kirsta[19].

Od momentu powołania, co zresztą było intencją organizatorów, Teatr Objazdowy Województwa Białostockiego, jeśli nie zmonopolizował, to na pewno zdominował scenę teatralną Białegostoku. Przedstawienia, zgodnie z wcześniejszą, sprawdzoną praktyką, odbywały się w kino-teatrze „Palace", a publiczność (sądząc po ogłoszeniach prasowych z omawianego okresu) co tydzień mogła cieszyć się nową premierą.[20] Magistrat na prowadzenie czy – jak to zostało określone w

stockiego „Lechja".

[18] Patrz: APB, *Urząd Wojewódzki Białostocki [1918-1919] 1920-1939 [1940,1967]*, sygn. 195, k. 6.

[19] Tamże, sygn. 195, k. 7.

[20] Pierwszym dyrektorem teatru został Józef Krokowski (funkcję tę pełnił do 1933 roku), w stosunku do którego, jak i prowadzonego przezeń teatru, pojawiały się bardzo krytyczne opinie. Zanim jednak oddamy głos źródłom trzeba zaznaczyć, że ich wydźwięk może być (choć nie musi) zabarwiony osobistymi urazami czy zawiedzionymi ambicjami autora (bo, jak sam napisał, w 1920 r. wskrzeszać miał teatr grodzieński, rozbudowywać i remontować jego budynek, należał także do Międzymiastowej Komisji Teatralnej, w dyrekcji teatru natomiast nie zasiadał), a może jest to zwykły wyraz troski osoby mentalnie związanej z opisywaną przez siebie instytucją? Niemniej Józef Jodkowski – Dyrektor Muzeum Państwowego w Grodnie, w poufnym piśmie do prezesa Związku Artystów Scen Polskich z 21.03.1931r., bardzo dosadnie pisał, że: „…Teatr grodzieński na zruszczonym terenie ziem wschodnich Rzeczypospolitej jest placówką b. ważną i stanowisko Dyrektora bardzo odpowiedzialne – od Dyrektora przede wszystkim wymagamy taktu, a nawet chociaż odrobinę rutyny. Szczególnie ubolewać należy, iż Teatr grodzieński, posiadając wybitnie dobry i pracowity nawet ofiarny zespół, nie został postawiony na odpowiednim poziomie artystycznym. Kierownictwa artystycznego brak odczuwa się dotkliwie. Przede wszystkim dekoratora. Domorosły malarz w Teatrze nie umie powiększyć szkicu. P. St. Dąbrowski [główny reżyser – przyp. autora] stara się ratować sytuację, lecz nie zawsze szczęśliwie. Jest dobrym kostiumologiem i etnografem, jednakże stale bywa w kolizji z historią sztuki. Pan Prezes zapewne przypomina inauguracyjne przedstawienie „Lili Wenedy" z płotkiem nowoczesnym i bramką… zamiast ostrokółu. Ze względów dydaktycznych sposób wystawiania niektórych sztuk jest niedopuszczalny. […] P. Krokowski swoją grą stanowczo jeszcze bardziej obniża i tak już niski poziom artystyczny i bezwzględnie przyczynia się do abstynencji publiczności w uczęszczaniu do Teatru. […] Stałe nietakty ze strony Dyrektora, policzkowanie się w miejscach publicznych (np. w restauracji „Europa") i stwarzanie nie-

preliminarzach budżetowych Zarządu Miejskiego w Białymstoku – „na popieranie" Teatru Objazdowego co roku, aż do wybuchu II wojny światowej, przeznaczać miał od 10 do 12 tysięcy złotych (przy całkowitych, rocznych wydatkach na kulturę i sztukę ustalonych na średnim poziomie ok. 50–52 tysięcy)[21].

W lipcu 1935 roku, w związku z pracami Magistratu Białegostoku nad założeniami programowymi sezonu teatralnego 1935/1936[22], zaistniała konieczność dookreślenia, czy może zdefiniowania od nowa, zasad funkcjonowania Teatru Objazdowego[23]. W zasobie Archiwum Państwowego w Białymstoku zachował się protokół Zarządu Miejskiego z 3 lipca 1935 r. (Protokół Nr 23), w którym precyzyjnie opisane zostały podstawy funkcjonowania teatru, dzięki czemu możemy w szczegółach poznać nowe założenia jego działalności. Z akt wynika, iż podobnie jak miało to miejsce przy powstawaniu samej idei Teatru Objazdowego, orędownikiem wskrzeszenia jego działalności był wojewoda białostocki (tym razem Stefan Pasławski). Siłą rzeczy nie uległa zmianie siedziba teatru ani trupa, na którek opierała się jego organizacja. Teatr, od tego momentu występujący jako Teatr Objazdowy Samorządów Województwa Białostockiego, zobowiązany został

prawdopodobnej atmosfery w samym Teatrze – nie może przyczynić się do podniesienia prestiżu aktora i Teatru. […] Sytuacja jest bardzo poważna i bez zmiany kierownictwa nie uda się jej uratować. […] Również poniekąd „cesarskie cięcie" zmniejszyłoby pobory Dyrektora, które uważam za wygórowane, szczególnie przy korzystaniu z bezgranicznego zaufania i niewspółmierne w stosunku do pracy i kwalifikacji, jakie dały się skonstatować…" Cytat, choć obszerny, tym bardziej zasadny, że daje pewien ogląd funkcjonowania teatru (co prawda, odnosi się do Teatru Miejskiego w Grodnie, ale to przecież na jego bazie i spośród zatrudnionych w nim osób powołano Teatr Objazdowy), ale i ogólnych stosunków panujących w grodzieńskim środowisku kultury i sztuki okresu międzywojennego. Przedstawione w piśmie p. Jodkowskiego zarzuty były na tyle poważne, że Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego wysłało do zbadania sprawy swego delegata, który część z nich nawet potwierdził, co jednak nie przeszkodziło Międzymiastowej Komisji Teatralnej przedłużyć z p. J. Krokowskim umowy na dalsze prowadzenie teatru (patrz: APB, *Urząd Wojewódzki Białostocki [1918-1919] 1920-1939 [1940,1967]*, sygn. 196, k. 6-8v).

[21] Uzupełniając obraz całości należy dodać, iż „na popieranie" innych inicjatyw teatralnych Magistrat przeznaczał rocznie kwoty rzędu 400 – 1000 zł (patrz: APB, *Akta Miasta Białegostoku 1838-1944*, sygn. 119-121, 123, 125-127, 129-130).

[22] W okresie międzywojennym, podobnie jak obecnie, sezon teatralny rozpoczynał się we wrześniu i kończył w lipcu roku następnego.

[23] Analizując dostępną prasę codzienną z tego okresu, sądzić można, że Teatr Objazdowy Województwa Białostockiego w sezonie 1934/1935 przeżywać musiał swoisty kryzys działalności (być może w ogóle przestał funkcjonować, co mogłoby tłumaczyć konieczność ponownego zdefiniowania jego kształtu, a także – zmianę nazwy), gdyż na afiszach nie pojawiały się premiery teatralne sygnowane jego nazwą, a całość przedstawień w tym sezonie (a przynajmniej lwią ich część) wystawiał zespół „Reduty". Sytuacja zmieniła się wraz z nastaniem nowego sezonu teatralnego – we wrześniu 1935 zainaugurowała go już rodzima trupa, tyle że pod zmienioną nieco nazwą, i to ona zdominowała wystawiane w mieście premiery (a „Reduta" w całym sezonie 1935/1936 pojawiła się w Białymstoku bodaj dwukrotnie) – por. *Dziennik Białostocki* z lat 1934 – 1936 oraz J. Szczygieł-Rogowska, D. Boćkowski, dz. cyt.

do wystawiania w Białymstoku czterech przedstawień miesięcznie („w tem trzy premjery i jedno powtórzenie"), miały się one odbywać raz w tygodniu (standardowo co wtorek, z tym że jedno z przedstawień winno było być odegrane w niedzielę lub święto). Dodatkowo kilka razy w roku teatr wystawiać miał „przedstawienia popularne" (tzw. popołudniówki) po niższych cenach biletów „dla szerszych warstw ludności robotniczej" oraz kilka przedstawień dla młodzieży szkolnej. Repertuar, i tu nastąpiła zmiana w stosunku do ustaleń z 1930 roku, opracowywać miała Komisja Teatralna Miasta Grodna przy udziale przedstawiciela Białegostoku. Ceny biletów winny być ustalane z Zarządem Miejskim, jednocześnie teatr na każde przedstawienie musiał zapewnić 60 wejściówek po niższych cenach dla pracowników Zarządu. Magistrat Białegostoku ze swej strony zobowiązał się do zwolnienia teatru z podatku widowiskowego, wypłacania Dyrekcji po 250 zł subsydium za każde z czterech zadeklarowanych w miesiącu przedstawień wieczornych, a Zarządowi Miejskiemu w Grodnie – 50 zł miesięcznie, jako rekompensatę za wydzierżawienie i przewóz do Białegostoku dekoracji teatralnych[24].

Oczywiście przez cały okres międzywojenny do miasta przyjeżdżały nadal i inne, znane ze swych występów nad Białą, trupy, czego najlepszym przykładem może być „Reduta", jednakże pojawiały się one zdecydowanie rzadziej niż miało to miejsce w okresach wcześniejszych. Sytuacja ta nie uległa zmianie także po wybudowaniu w 1938 roku gmachu Teatru Miejskiego im. Marszałka Piłsudskiego (ul. Elektryczna 12)[25], gdyż do wybuchu II wojny światowej Białystok nie powołał do życia własnej, profesjonalnej trupy teatralnej, a organizowane w mieście spektakle, wzorem lat poprzednich, wystawiał niemal wyłącznie Teatr Objazdowy Samorządów Województwa Białostockiego.

Streszczenie

Artykuł w sposób szczegółowy opisuje dążenia władz i mieszkańców Białegostoku do powołania w mieście stałego teatru (zespołu aktorskiego, ale i gmachu teatralnego), którego stolica województwa białostockiego w 1919 roku, tj. w momencie odzyskania niepodległości, nie posiadała. Jego brak boleśnie był odczuwany przez samych białostoczan, a starania – zakończone połowicznym można powiedzieć sukcesem – trwały nieprzerwanie niemal przez cały okres dwudziestolecia międzywojennego. Autor w swym tekście przed-

[24] APB, *Akta Miasta Białegostoku 1838-1944*, sygn. 115, ss. 242–243.

[25] Jak wynika z zachowanych akt 30.09.1933 r. Komitet Budowy Domu Ludowego imienia Marszałka Józefa Piłsudskiego (bo pod taką nazwą początkowo inicjatywa budowy teatru funkcjonowała) otrzymał od gminy Białystok plac pod budowę w Ogrodzie Miejskim (Park Stary im. Księcia Józefa Poniatowskiego). Z powodu niedogodności podłoża (park znajduje się przecież w całości na obszarze – zasypanego co prawda, ale w znaczny sposób wpływającego na grząskość terenu – dawnego, pochodzącego jeszcze z czasów Branickich, stawu) finalizacja prac niestety przeciągała się – budowę, tyle że pod nazwą Teatru Miejskiego im. Marszałka Piłsudskiego, ostatecznie zakończono dopiero w 1938 roku (patrz: APB, *Akta notariusza Gąsiorowskiego Zygmunta w Białymstoku 1931-1939*, sygn. 7, k. 291-299v).

stawia ogólną sytuację życia kulturalnego Białegostoku lat 1919–1939, lokalne inicjatywy zmierzające do utworzenia w mieście profesjonalnej trupy teatralnej, aż do – co stanowi poważną część treści – powołania do życia Teatru Objazdowego Województwa Białostockiego. Artykuł oparty jest na materiale źródłowym, szeroko wykorzystuje archiwalia oraz lokalną prasę omawianego okresu. Dzięki takiemu ujęciu badawczemu wykorzystanym materiałom udało się uzyskać i zaprezentować znaczną dozę szczegółowych informacji dotyczących narodzin pewnej idei, która następnie przekuwana była w rzeczywistość. Idei, głównie z przyczyn finansowych, realizowanej początkowo wespół z innymi miastami województwa, ale też będącej źródłem i motorem napędowym do budowy w Białymstoku gmachu Domu Ludowego (dzisiejszego Teatru Dramatycznego im. Aleksandra Węgierki). Pełną jej realizację przerwał niestety wybuch II wojny światowej, który też stanowi cezurę kończącą treść artykułu.

Summary

The article describes in detail the efforts of the authorities and inhabitants of Białystok to bring the theatre into being (understood as the troupe and the building alike). In 1919 in the capital of the Białystok region, there was not a single theatre stage. It was a sore experience for all citizens. The efforts made by the inhabitants that lasted constantly almost throughout the whole interwar period were crowned with partial success. The author gives a general account of the cultural life of Białystok between 1919 and 1939, and the local initiatives to create a professional theatre troupe in the town. The main part of the text is dedicated to establishment of The Travelling Theatre of the Białystok voivodship. The article is based mainly on the documented materials: archival records and the local press of that period. Thanks to this research approach and the materials exerted , a considerable dose of detailed information was obtained about the very emergence of an idea that was then arduously made into a real thing. Due to financial reasons, this idea was initially carried out in collaboration with other towns of the voivodship, but finally it became a source and a driving force for the construction of today's Aleksander Węgierko Drama Theatre. Unfortunately, its completion was interrupted by the outbreak of the World War II, which is also a turning point that closes the article.

Bartłomiej Samarski ur. w 1979 r. w Mikołajkach, tam też wstępnie wyedukowany. Dalszy obowiązek szkolny wypełniał w Mrągowie. Wypełniał sumiennie, dzięki czemu rozpoczął i – co istotniejsze – ukończył, studia na kierunku historia ze spec. archiwistyka komputerowa Uniwersytetu Warmińsko – Mazurskiego w Olsztynie. W 2003 roku uzyskał tytuł magistra, rok później rozpoczął pracę w Archiwum Państwowym w Białymstoku, gdzie od 2007 r. pełni funkcję kierownika Działu Opracowania Zasobu. W pracy zawodowej i zainteresowaniach, szczególną uwagę poświęca historii Białegostoku, najchętniej okresu międzywojennego, czy zagadnieniom kampanii wrześniowej. Autor publikacji „Zaginieni 1939–1945 w świetle akt Sądu Grodzkiego w Białymstoku”, współautor:„500 lat województwa podlaskiego. Historia w dokumentach”, „Powstanie styczniowe na Białostocczyźnie. W 150. rocznicę wybuchu” oraz kilku pomniejszych publikacji i artykułów z zakresu historii Białegostoku.

Katarzyna Guzior

GDY ZAWODZI MEDYCYNA KONWENCJONALNA. WIARA W MOC SZEPTUCH

Na Podlasiu często nazywane są „babkami" lub „staruchami", zwłaszcza przez osoby starsze. Dawniej używano nazw „zamawiaczki" i „uzdrowicielki". Dziś, jeśli ktoś w ogóle wie, kim są owe kobiety, określa je mianem „szeptuch". Nazwa wzięła się stąd, że w czasie rytuału uzdrawiania szepczą one modlitwy. Najczęściej używają one języka staro-cerkiewno-słowiańskiego, gdyż większość z nich jest wyznania prawosławnego. Niekiedy na zakończenie poszczególnej modlitwy wypowiadają imię osoby uzdrawianej, również w jego odpowiedniku prawosławnym. Choć nie są znachorkami, często są z nimi mylone. Znachorzy zajmują się praktyką medyczną, używane przez nich zioła mają działać jak leki farmakologiczne. Z rzadka korzystają z zaklęć. Szeptucha natomiast jedynie modli się nad chorym, a jej silna więź z Bogiem i stosowane rytuały mają pomóc. Osobom leczącym się medycyną konwencjonalną nie pozwala odstawiać leków bez konsultacji z lekarzem. Jedyne „lekarstwa", jakie daje, to zamówione produkty spożywcze takie jak chleb, ciastko czy cukier. Zamawianie nie jest niczym innym, jak modlitwą nad danym wyrobem.

Rytuał uzdrawiania jest bardzo urozmaicony, zależy od przypadku i od szeptuchy. Charakterystyczne dla nich jest wykonywanie znaków krzyża, często trzy razy, przed rozpoczęciem rytuału i po jego skończeniu oraz nad zamawianą rzeczą i nad chorym miejscem pacjenta. Dotykają też ciała osoby uzdrawianej, zazwyczaj jej głowy, aby przenieść na nią swoje moce. Do uzdrawiania używają różnych rzeczy takich jak nożyce, chusty, noże, różańce, świece, garnki do topienia wosku. Sporadycznie stosują też zioła, które służą do okadzania, święcone w cerkwi na św. Jana. Wosk, który przetapia nad chorym, pochodzi zaś z gromnicy.

Szeptuchą nie może zostać każda kobieta. Ich dar, jak same mówią, pochodzi od Boga, dlatego też właśnie Stwórcy podporządkowują życie. Mieszkają skromnie, z rodziną lub samotnie. W czasie uzdrawiania w ich domu mogą być jedynie domownicy i jedna osoba, która towarzyszy choremu. W przypadku dziecka mogą to być rodzice, aby maluch się nie bał. Domownicy w czasie, kiedy starucha odprawia rytuał, zajmują się swoimi dziennymi obowiązkami. Babki przyjmują chorych w kuchni, gdzie mają ustawiony przy oknie stół, a obok niego krzesło, na którym sadzają chorego. W kącie kuchni zrobiony jest ołtarzyk Maryjny lub ku czci świętych. Wiedza szeptuch nie jest zapisywana, przekazują ją ustnie najstarszej córce. Jeśli takiej nie mają, najstarszej kobiecie w rodzinie

lub w sąsiedztwie. Ostatecznie posiadana wiedza może być przekazana osobie, która zdaje im się godna noszenia tego daru. Bycie szeptuchą to wiele wyrzeczeń. Kobiety są odizolowane od większych miast, nie żyją wśród nowoczesnych sprzętów. Wolny czas spędzają na modlitwie. Nie przyjmują chorych w niedziele i święta prawosławne, gdyż wtedy poświęcają się Bogu. Za swoje usługi nie chcą zapłaty. Ludzie, którzy do nich przychodzą z własnej woli, zostawiają symbolicznie dziesięć lub dwadzieścia złotych na świeczki, które szeptucha zapala w cerkwi w intencji osób uzdrawianych. Większe kwoty nie wchodzą w grę. Jeśli ktoś nie ma nawet drobnych na świeczki, szeptuchom to nie przeszkadza, jak same uważają – są jedynie służebnicami Boga, z tego też powodu nie mają prawa pobierać opłat.

Najwięcej szeptuch występuje na Podlasiu, tu też zachowała się tradycja prowadzania do nich dzieci i leczenia ich z tak zwanego przestrachu. Sama wychowałam się w Białymstoku i większość moich znajomych do szóstego roku życia miało chociażby jedną wizytę u babki. Moja sąsiadka wspomina, że sama była u niej trzy razy. Prowadzała ją tam jej mama, która także raz odwiedziła staruchę. Po latach moja sąsiadka prowadziła do staruchy swoją córkę. W tym przypadku usuwane były kołtuny, a uzdrowicielki pochodziły z Sokółki, bądź jej okolic. W tych regionach wierzy się, że dziecku tworzą się kołtuny na włosach, jeśli jest nerwowe, co może wróżyć nerwicę w życiu dorosłym. Na zdjęcie kołtunów nie wystarczy jedna wizyta, potrzeba ich kilka i tak też było w przypadku moich sąsiadek. Do szeptuchy szło się z upieczoną bułką lub ciastkami, które kobieta zamawiała, a następnie kazała jeść przez cztery tygodnie. Nakładała też na głowę białą lnianą chustę i odmawiała niezrozumiałe modlitwy. Od wizyt upłynęło około czterdziestu lat, a kołtuny nie pojawiły się już ani razu. Córka tej pani leczona już była na przestrach, gdyż miała powracający koszmar. Opowiadała mi, że pamięta, jak w dzieciństwie budziła się w nocy z płaczem i biegła do rodziców, gdyż trzęsła się ze strachu. Po trzech wizytach u szeptuchy zły sen nigdy nie powrócił.

Usłyszawszy historię mojej sąsiadki, postanowiłam znaleźć osoby, które uzdrawiała szeptucha. Nie musiałam daleko szukać, gdyż już w moim bliskim otoczeniu trafiłam na takowych ludzi. Moja przyjaciółka, dziś studentka, w dzieciństwie miała koszmary. Mama zaprowadziła ją do szeptuchy, o której słyszała od sąsiadów. Dziewczyna teraz nie miewa już mar sennych. Trudno jej jednoznacznie stwierdzić, czy wierzy w niesamowitą moc szeptuch, ale ma wrażenie, że ta wizyta sprawiła, iż los do niej się uśmiecha. Do babki został też zaprowadzony, tym razem przez dziadka, znajomy z podwórka. Również miewał on koszmary w dzieciństwie. Rodzice nie chcieli brać syna do babki, nie wierzyli w jej moce, ale też nie zabraniali dziadkowi zaprowadzić tam wnuka. Do tej pory chłopak nie wie, czy to babka mu pomogła, czy też po prostu przeszło z wiekiem, bo jak twierdzi, on sam nie wierzy w uzdrowienie. Mówi, że to

efekt placebo. Większość ludzi wierzy, że to im pomogło. Ta bardzo silna wiara w uzdrowienie sprawia, że przestajemy myśleć o tych koszmarach i one przechodzą. W tym przypadku takie tłumaczenie miałoby sens, ale nie w historiach osób, które były celem moich dalszych poszukiwań.

Moją następną rozmówczynią była nauczycielka nauczania początkowego. Pani Joanna była u szeptuchy z Orli ze swoją zaledwie dziewięciomiesięczną córeczką. Dziecko od urodzenia miało przy uchu naczyniak, który zdaniem lekarzy miał się wchłonąć, jednak tak się nie stało. Sąsiedzi, którzy wiedzieli o zmartwieniu kobiety, zasugerowali jej wizytę u babki. Oni sami byli tam ze swoim dzieckiem, które miało naczyniak na czole i wizyta pomogła. Pani Joanna postanowiła spróbować. Pojechała do Orli pod wskazany adres. Stał tam stary, drewniany domek, przed którym ustawiała się około czterdziestoosobowa kolejka. Przygotowali się na długie czekanie, jednak już po chwili wyszła po nich starsza pani, jak się okazało szeptucha, każąc im natychmiast wejść do środka. Ludzie w kolejce, głównie starsze osoby, narzekały, ale tak naprawdę nikt nie miał nic do gadania, gdyż starucha sama wybiera, kogo przyjmie jako pierwszego. Dzieci z reguły przyjmowane są poza kolejką. Szeptucha na początku zwróciła uwagę pani Joannie, że należało przyjść z córeczką wcześniej. Kobieta wytłumaczyła, iż dopiero, dowiedziała się o istnieniu uzdrowicielki. W pamięci pani Joanny pozostało wspomnienie rytuału polegającego na nakrywaniu główki jej dziecka białą, lnianą chustą. Nad tkaniną babka zapaliła zwinięte kłębki konopii, którymi zataczała kółka nad głową dziewczynki. Szeptała modlitwy, robiła znaki krzyża, co jakiś czas wypowiadała słowa: „niech zło zniknie". Na koniec dała im kawałek chleba, który to miały wyrzucić za siebie na pierwszym rozstaju dróg, odmawiając przy tym modlitwę odnoszącą się do zniknięcia zła. Szeptucha nie chciała przyjąć żadnych pieniędzy, zabroniła zostawiać jakiejkolwiek kwoty. Po kilku tygodniach naczyniak się wchłonął. Dziś córka pani Joanny ma ponad dwadzieścia lat, a po naczyniaku została mała kropka.

Z naczyniakiem, który pojawił się na powiece, zmagała się również pani Joanna. Była półtorarocznym dzieckiem, kiedy na lewej powiece pojawił się naczyniak, który rósł i w pewnym momencie przysłonił większość powieki. Lekarze stwierdzili, że jedynym rozwiązaniem jest operacja, jednak rodzice pani Joanny nie chcieli się na nią zgodzić. Chodzili do najlepszych lekarzy na białostocczyźnie, lecz nie otrzymali pomocy, na którą liczyli. W pewnym momencie zaczęli szukać ratunku w innych miejscach i wtedy właśnie usłyszeli o babce z Orli. Duży wpływ na decyzję rodziców o zaprowadzeniu dziecka do szeptuchy miała babcia, która sama leczyła się u uzdrowicieli. Pierwszy raz rodzice zaprowadzili panią Joannę do szeptuchy, gdy miała 7 lat. Ten sam wiejski domek, o którym opowiadała moja poprzednia rozmówczyni, ta sama babka. Również w tym przypadku zostali przyjęci poza kolejką. Pani Joanna wspomina, że do pomieszczenia, w którym przyjmowała szeptucha mogła z nią wejść

tylko jedna osoba, za pierwszym razem była to jej mama. Nie pamięta jednak całego ceremoniału, prawdopodobnie wyparła go z pamięci, dlatego, że się bardzo bała. Wszystko, co wie o tym dniu, to wspomnienia jej mamy. Szeptucha początkowo wręcz nakrzyczała na mamę pani Joanny, że nie przyszła z dzieckiem wcześniej. Babka stwierdziła, że kobieta powinna pojawić się u niej z córką cztery lata temu, gdyż wtedy naczyniak zniknąłby do dziesiątego roku życia, teraz trzeba będzie czekać aż dziewczyna skończy około dwadziestu lat. Następnie nakryła głowę chustą, nad którą paliła len. Modliła się. Proces ten trwał chwilę. Wizytę trzeba było powtórzyć. Łącznie było ich trzy w miesięcznych odstępach. Na pierwszą i ostatnią pojechała z nią mama. Za drugim razem był tata pani Joanny, jednak powiedział, że nigdy więcej nie pojedzie do szeptuchy, gdyż obawia się, że kobieta spali jego dziecko. Takie stwierdzenie wydaje się śmieszne, ale dla ludzi, którzy faktycznie nie wierzą w moce uzdrowicielek, palenie lnu lub konopii nad głową uzdrawianego może wydawać się niebezpieczne. Mama pani Joanny również otrzymała do wykonania zadanie. Szeptucha wręczyła jej kromkę chleba podzieloną na trzy części, którą na rozdrożu dróg trzykrotnie należało wyrzucić za siebie. Pani Joanna wspomina też o opłacie, która nie była stała i nie była obowiązkowa. Ludzie zostawiali maksymalnie dwadzieścia złotych. Szeptucha nie pomyliła się w diagnozie. Naczyniak zniknął, kiedy pani Joanna była na studiach. Został po nim jedynie słaby wzrok, ale to niewiele w porównaniu z tym, jak narośl zasłaniała jej połowę oka. Mama kobiety początkowo nie była w stu procentach przekonana do szeptuchy, jednak, gdy ta powiedziała, że powinni przyjechać kilka lat wcześniej, zmieniła zdanie. Była zaskoczona, gdyż nie wspominała uzdrowicielce od jak dawna dziecko ma naczyniak, a mimo to ta wiedziała, jakby wyczuła. Sama pani Joanna wyznała, że jej stosunek do szeptuch był bardzo sceptyczny, jednak po tym, co jej się wydarzyło… Tu przerywa, nie wiedząc jak to wytłumaczyć.

Pani Joanna nie jest jedyną osobą, która nie wie, jak określić to uczucie i jak wyjaśnić to, co niewyjaśnione. Tu zaczyna się nowa historia. Opowieść osoby, która również była u babki w Orli, ale nie tej, u której były moje poprzednie rozmówczynie. Ją przyjmowała córka uzdrowicielki. Obecna szeptucha z Orli przyjęła dar od matki i po jej śmierci sama uzdrawia. Pani Magda odwiedziła babkę w tym roku. Ma zaledwie dwadzieścia parę lat, a od dwóch lat leczyła się na guza tarczycy. Lekarze mówili jej, że choroba jest nieuleczalna. Cały czas brała przepisywane leki, jednak jej nie pomagały, wyniki cały czas były złe. Tabletki nawet nie załagpdziły choroby. O szeptuchach wiedziała wcześniej, gdy była mała, odwiedziła jedną z rodzicami. Po dwóch latach zmagań z chorobą zaczęła szukać różnych sposobów walki z nią, nawet w medycynie niekonwencjonalnej. Do babki pojechała z kuzynką, gdyż jej mąż nie wierzy w takie rzeczy. Przed domem szeptuchy pojawiły się koło dziewiątej rano, ponieważ słyszały o niesamowitych kolejkach, jakie ustawiają się do uzdrowicielki. Mimo dość, jak

jej się wydawało, wczesnej pory, natrafiły już na dużą kolejkę. Po czterdziestu minutach wyszła babka i poprosiła panią Magdę do środka. Kobieta zaczęła się tłumaczyć, że ona nie może teraz wejść, gdyż jest dopiero dwudziesta któraś w kolejce. Jednak szeptuchy to nie obchodziło. Dopiero później moja rozmówczyni dowiedziała się od ludzi czekających na swoją kolej, że babka często bierze kogoś poza kolejką, gdyż przeczuwa, komu jej pomoc jest bardzo potrzebna. Szeptucha dowiedziawszy się, co dolega pani Magdzie, stwierdziła, że z takimi dolegliwościami powinna udać się do lekarza, mimo wszystko zainteresowała się nią i kazała usiąść na krześle. Pytała też, czym zajmuje się na co dzień, a nawet czy jeździ samochodem. Jeśli chodzi o sam rytuał, to miała zasłoniętą twarz lnianą, białą chustą, więc nic nie widziała. Słyszała jedynie szeptane modlitwy, których nie zrozumiała. Szeptucha zakazała również, bez konsultacji z lekarzem, odstawiać tabletki. Uzdrowicielka nie uważa się za lekarza, dlatego też nie ingeruje w sprawy związane z medycyną konwencjonalną, takie jak dawkowanie leków. Pani Magda wspomina, że babka nawet nie pytała dokładnie, co związanego z tarczycą jej dolega. Za wizytę kobieta chciała zostawić uzdrowicielce pięćdziesiąt złotych, lecz ta odparła, że jej stół takich pieniędzy nie widział i jedynie może wziąć od niej dziesięć złotych na świeczki do cerkwi. Szeptucha nie pytała też o wiarę w Boga. Nie obchodziło jej, czy osoba do niej przychodząca jest wierząca. Pani Magda twierdzi, iż ważne jest, aby wierzyć w to, że babka uzdrowi. Dwa miesiące po wizycie kobieta pojechała do endokrynologa zrobić na nowe badania kontrolne. Zmieniła jednak lekarza. Ku jej wielkiemu zaskoczeniu na badaniu USG lekarz nie stwierdził choroby. Kazał jej zrobić badania hormonalne. Wyniki wyszły dobre, przez co specjalista zdecydował się na odstawienie lekarstw i ponowne wykonanie badań. Po pewnym czasie pani Magda jeszcze raz zrobiła badanie, jak się okazało – wyniki były w normie. Powiedziała mi, że norma w tych badaniach to od jednego do pięciu, u niej wynik wynosił niecałe dwa. Do dziś nie może uwierzyć w to, co się stało. Chce jechać jeszcze raz do Orli podziękować kobiecie za uzdrowienie. Uważa też, że ludzie, którzy nie wierzą w moce Babki, a jeżdżą tam tylko po to, aby sprawdzić, jak to jest, tracą tylko swój i szeptuchy czas. Takie działanie jest bezsensowne. Ona naprawdę pomaga, a to, że jest oschła i bywa nieprzyjemna, nie powinno odstraszać.

Mnie nie odstraszyło, pojechałam do tej samej szeptuchy, u której była Pani Magda. Nie było trudno znaleźć jej dom, gdyż pierwsza osoba ze wsi, którą spytałam o drogę, wskazała mi ją. Nie zdziwiła mnie ilość ludzi czekających na przyjęcie, byłam na to przygotowana. Jednak nie był to już stary drewniany domek, o którym mówiły obie panie Joanny. Chatka w dalszym ciągu jest stara, ale odnowiona, wokół zadbana posesja. Pewna kobieta, która czekała razem ze mną w kolejce, powiedziała mi, że uzdrowicielka mieszka samotnie, a ma już około dziewięćdziesięciu lat. Wydaje się, że to dużo, ale szeptuchy często dożywają ponad stu. Na Podlasiu mówi się, że starucha, jak tylko przekaże swoją

wiedzę, umiera jeszcze w tym samym roku. Czekałam na przyjęcie trzy godziny. Tego dnia było sporo dzieci, a babka często robiła sobie przerwy. Były też osoby na wózkach inwalidzkich, które też często przyjmowane są poza kolejką. Czekałabym jeszcze dużej, gdyby nie to, że babka nie potrafiła poradzić sobie z kuchenką gazową i poprosiła mojego kuzyna o pomoc, gdyż chciała nastawić sobie zupę na obiad. Ten błahy powód sprawił, że weszłam kilka osób wcześniej, gdyż w ramach wdzięczności babka od razu przyjęła mojego kuzyna i ze względu na to, że przyjechaliśmy razem, także mnie. Dziś nie wiem, dlaczego, ale bałam się tej wizyty. Wiedziałam, że mnie nie wyprosi, gdyż moja dolegliwość nie jest drobnostką. Trzy lata temu wykryto u mnie epilepsję, dwa razy dziennie muszę przyjmować leki, a lekarze nie są w stanie powiedzieć, czy moja choroba jest padaczką przejściową, czy będę się z nią zmagać do końca życia. W codziennym funkcjonowaniu jest ona uciążliwa, gdyż trzeba bardzo uważać na to, aby być wypoczętym i się nie przemęczać. To może prowokować atak, którego dzięki lekom nie miałam od trzech lat. Jednak ciągłe uważanie na siebie i branie tabletek jest męczące, a ludzie nie znają tej choroby i boją się jej, gdyż nie wiedzą jak postępować z osobami chorymi. Szeptucha pytała mnie, jak się żyje z tą dolegliwością, czy jest uciążliwa oraz jak często muszę brać leki. Na samym początku jednak zapytała o imię, które jak się okazało, było jej potrzebne do modlitwy. Wprowadziła mnie do kuchni. Było tam stare, drewniane krzesełko, na którym kazała mi usiąść. Obok stół, umieszczony pod oknem, a tuż za nim, w rogu, ołtarzyk Maryjny, na którym znajdowała się figurka Matki Boskiej. Na parapecie okna stała świeca, widać było, że niedawno palona, gdyż spływający z niej wosk był jeszcze świeży. Może to dziwnie zabrzmi, ale czuło się w tym pomieszczeniu jakąś niewytłumaczalną siłę. Babka nałożyła mi białą, lnianą chustę na głowę. Odeszła na chwilę, a mnie zakręciło się w głowie. Emocje, które mi towarzyszyły, sprawiły, że z całego rytuału pamiętam tylko tyle, że szeptała modlitwy, wypowiadając co jakiś czas moje imię w odpowiedniku staro-cerkiewno-słowiańskim. Na koniec zdjęła mi chustę z głowy. Dała zwinięty w kwadrat kawałek papieru i pół kromki chleba podzieloną na trzy części. Papierek miałam wyrzucić na skrzyżowaniu dróg. Przed wyrzuceniem miałam kaszlnąć na niego trzy razy i przejechać nim w wzdłuż tułowia. Chlebek miałam zjeść, dzieląc na trzy pory dnia – wieczór, ranek i popołudnie. Przed zjedzeniem miałam odmówić trzy razy modlitwę *Zdrowaś Mario* przed wizerunkiem Matki Boskiej. Na koniec zapytała mnie jeszcze o moje studia. Zdziwiło mnie to, gdyż każdy mówił mi, że szeptuchy są z reguły oschłe. Ona zaś była w stosunku do mnie kochaną starszą panią, jakby wyczuła, że trochę się jej obawiam. Podziękowałam jej i dałam dziesięć złotych, z góry uprzedzając, że musi przyjąć, chociaż na świeczki do cerkwi. Zgodziła się, ale nie wzięła pieniędzy do ręki, kazała zostawić na stole. Pożegnałam się z nią, życzyła mi szczęścia. Tylko wsiadłam do samochodu, okazało się, że mój brat cioteczny ma takie

samo zadanie. Z tą drobną różnicą, że papierkiem miał przejechać po ciele w miejscu, gdzie mniej więcej znajduje się wątroba. Od lat leczy on zapalenie wątroby, a wyniki raz są dobre innym razem się pogarszają. Podobnie jak ja bał się wizyty, ale po niej poczuł ulgę wewnętrzną. Żadne z nas nie zdołało do tej pory być u lekarza i na nowo zrobić badania. Od wizyty u babki czuję się lepiej, nie męczę się tak szybko i nie miewam koszmarów, które bardzo często mi towarzyszyły od czasu, gdy zachorowałam. Na razie nie odstawiam leków, niedługo mam wizytę u neurologa, do którego chodzę od trzech lat. Zobaczymy po powtórzonych badaniach, co dalej, czy coś uległo poprawie.

W każdej historii powtarza się liczba trzy. Szeptucha trzykrotnie wykonuje znak krzyża. Trzy razy każe wyrzucić chleb za siebie, dzieląc go właśnie na tyle część lub też tyle właśnie razy każe go spożyć. Trzy razy również kazała podczas zadania kaszlnąć na kartkę. To nie przypadek. Liczba ta ma ścisły związek z Biblią. Oznacza pełną komplementarność, jedność początku, środka i końca. W tyle dni po swojej śmierci Zmartwychwstał Chrystus. W Biblii podane są też trzy osoby boskie: Bóg Ojciec, Syn Boży i Duch Święty. Jest to najdoskonalsza z wszystkich liczb.

Każdy opowiadający swoją historię ma świadomość, że wielu ludzi nie uwierzy w moc szeptuch. To trzeba przeżyć, a nie znać z opowiadań. Trzeba szczerze powiedzieć, że do uzdrowicieli chodzą osoby zdesperowane, które w medycynie konwencjonalnej nie znalazły ratunku i szukają każdej możliwej pomocy. Jeśli człowiek leczy się od lat na jakąś chorobę, próbuje wszystkiego. Zwłaszcza, w przypadku ciężkiej dolegliwości. Widząc kolejki, jakie są do Babki w Orli, uświadomiłam sobie, że wielu ludzi potrzebuje jej chociażby po to, aby mieć nadzieję i siłę na dalszą walkę z chorobą. Trudno powiedzieć, czy u większości ludzi uzdrowionych działa efekt psychologiczny, czy faktycznie ta kobieta ma moc pozwalającą pomagać potrzebującym tej pomocy. Patrząc jednak na tablice rejestracyjne samochodów parkujących w pobliżu posesji babki z Orli, można stwierdzić, że osoby z całej Polski pragną jej pomocy.Nie każdy, kto mianuje się uzdrowicielem faktycznie pomaga tak jak kobieta, u której byłam i wiele dobrego o niej słyszałam. Nie każdy też uznaje cudowne moce szeptuchy za dar od Boga. Wielu ludzi boi się korzystać z usług Uzdrowicielek, gdyż uważa, że są one szamankami lub czarownicami, a ich dar jest nieczysty i pochodzi od diabła. Myślenie takie wzięło się stąd, że wiele szeptuch, które nie przekażą swoich mocy, umiera w męczarniach. Ludzie uważają, że Bóg nie pozwoliłby swojej wysłanniczce i osobie, która pomogła bliźnim odchodzić w taki sposób.

Tajemnica szeptuch i ich działania nigdy nie zostaną do końca wyjaśnione. Ludzie uzdrowieni, nawet, jeśli pamiętają cały rytuał i rozumieją słowa części modlitw, nie mogą mówić o tym, jak wyglądało ich uzdrowienie, gdyż choroba mogłaby do nich wrócić. Należy też pamiętać, że rytuał jest indywidualny do każdej osoby i zależy od szeptuchy. Każda na inny sposób może poprowa-

dzić uzdrawianie. Są stałe gesty i praktyki, o których można mówić, jednak wiedza o tym nie wystarczy, by odkryć całość tajemnicy szeptuch. Nie bez powodów babka z Orli nie wpuszcza do środka więcej niż dwie osoby z małym dzieckiem, zaś osoby dorosłe wchodzą same, chyba, że potrzebują dodatkowej opieki, jak na przykład ludzie na wózkach inwalidzkich, wtedy może towarzyszyć im tylko jedna osoba.

Praktyki szeptuch z dnia na dzień coraz bardziej zanikają. Kobiety te, tak jak babka z Orli, nie mają, komu przekazać wiedzy. Dzisiejsi ludzie nie są w stanie poświęcić wygód oferowanych przez współczesny świat, aby żyć tylko dla Boga i innych ludzi, nie dla siebie samych. Widząc czekające w chłodny dzień osoby, które pragnęły pomocy tej starszej pani, uświadomiłam sobie, jak bardzo tacy ludzie są potrzebni. Nawet jeśli babka nie jest w stanie pomóc komuś, to zmieni jego nastawienie psychiczne. Szkoda, że prawdopodobnie niedługo praktyka ta zaniknie, a wspomnienie o szeptuchach i ich tajemnych mocach zostanie jedynie opowieścią starszych ludzi.

Katarzyna Guzior – studentka II roku studiów drugiego stopnia teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Prócz teatru interesuję się sportem i tańcem. W pracy licencjackiej zajmowała się badaniem tradycji rewii kabaretowej w kulturze popularnej. Obecnie szeroko interesuje się aspektem rytualnym w teatrze oraz tematem szeptuch, którym zajmuje się w swojej pracy magisterskiej

rys. Adam Ciwoniuk, *Szamanka*, 2016

Wojciech Kass

Z głębi takiego oddechu

Ciało z twarzą ukrytą
w śnie kogoś innego
i tak dawnym, że nie wiadomo
czy był śniony, to ciało
odwracam jakby było twoim
ja, który pokłada się jak tamaryszek.

Świetlika z zapomnianej
od wieków nocy czerwcowej
parnej i pełnej siebie jak mleczna
pierś, tego świetlika
w twój sen wpuszczam
ja, który uwięziłem go w ręku.

Na moje zastygłe usta
składasz młody pocałunek,
taki najpierwszy. Czy posiadłaś
go ze snu pulsującego pod
betonem tego ohydnego miasta?
ty, odwrócona na plecy.

Mówisz: spinkę zgubioną
w wysokiej trawie, która nie znała
kosiarki, pośladków Maneta
ani jego śniadania, tę spinkę
przepnij mi do siwych włosów,
ty, z twarzą w śnie kogoś innego.

Nie pochodzi z żadnego
wnętrza ten oddech, ciał dotąd
zmarłych, ciał nienarodzonych,
z głębi takiego oddechu chciałbym
chuchnąć do twojego ucha
szum powiewu stamtąd.

Przelotnie

A teraz mam ochotę na papierosa
choć od lat nie palę, na szklankę mozelskiego;
w powietrzu jak ćwiek tkwi nieobecny
na krześle przysiadł ktoś, przelotnie
jak strzyżyk.

I mam ochotę na głęboki wdech
rozwidniający ciemną krew losu,
haust, lecz haust czego? Jeziora wraz
z przeciwległym brzegiem,
gdzie wrasta

brzoza i olcha, nudzi się łódź
nurkuje nur? Czy haust nieboskłonu
z podwieszonym obłokiem,
przelotem czapli,
cyranki?

Na krześle siedzi ktoś, przelotnie,
wyciąga nogi, mruży oczy i mówi.
Co mówi? – To jest twoja
polityka, egzystencja, pisarstwo
a jego uśmiech

pobłażliwy, przelotny
jak strzyżyk wie o życiu prawie wszystko;
nie wiadomo, co tracisz, co zyskujesz,
co jest odjęte, a co darowane
trzeba być napełnionym

by pisać o pustce.

Tryptyk godziny pełni

Znak

Przyjaciele moi, późni wnukowie,
śpiewacy znad jeziora Czos, ginące pszczoły,
chore dęby i wy złotouści władcy;

jest pora milczenia i jest pora
znaku, który teraz kreślę w spokoju.

Czułość

Wklęsłe przylega do wypukłego,
nic nie odbija i nie dzieli niczego,
nikt nie odbija i nie dzieli nikogo,
zewnętrzność nieruchomieje,
a w moim postnym wnętrzu

wiruje igiełka nie większa niż świerkowa,
nie będącą z świerka ani z igiełki.
Wiruje i znaczy pierwszą, potem drugą rysę
i znów wiruje tak przepraszająco,
jakby była nieświadomą ciała czułością.

Taką czułość płoszy dotyk
świetlika, spojrzenie oczu dziecka,
sen jemiołuszki, taką czułość płoszy
otwierająca się powieka i rzęsa, gdy z niej spada.

Smok

Jest pora znaku; spójrzcie przyjaciele moi,
późny wnuku, śpiewacy znad jeziora
Czos, i ty brzuchomówco z Turośli, i ty
dostawco mioteł brzozowych, i ty
krzywdzicielu bezbronnych

to moja ręka; jakże spokojnie podąża
za wschodem słońca, jak obrysowuje świt,
ale nie wydziela go z mroku, jak nachyla gałązkę
czeremchy do powąchania.

Więc Stachura: co miał na myśli
zapisując: *bycie poetą nie polega na pisaniu
wierszy, ale na zachowaniu.* Więc Achmatowa:
nie wiesz, że już ci dawno wybaczono. Brodski
w jej obecności czuł się chrześcijaninem,
także wtedy, gdy razem pili wódkę.

Ręka przygarnia smutek z oczu
mojej żony, głaszcze trądzik na twarzy syna,
i smutek, i ten trądzik
strząsa w otchłań.

Nie mam wątpliwości
teraz jestem poetą

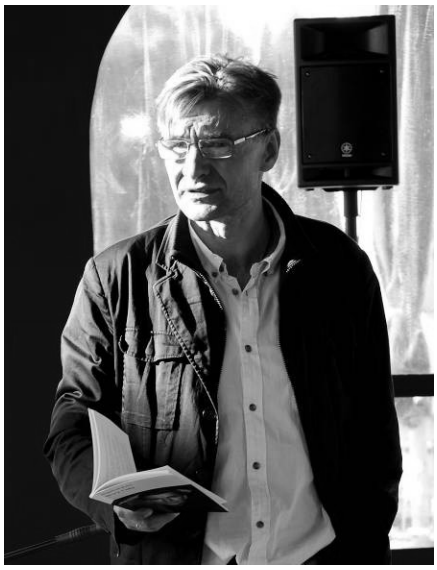
smoku.

Zmierzch

Siedzieliśmy na werandzie w lekkich fotelach
Wina ubywało, ktoś w powałę rzucił: – a niech
szedł chłód od stawu i dychał, wtedy ona: – ach
jakby miała opaść. To było miękkie jak zmierzch.

Szedł chłód od wody jak zwierz w wilgotnej sierści,
ktoś odłożył panamę, ktoś machnął ręką: – ech,
w sadach powiatu spadały śliwy, gruchy jak pięść,
ona szeptała donikąd: skąd, no skąd ten zmierzch.

Aż zaśpiewała, lecz głos jej był tak niedorzeczny,
że czyjś sen podał z głębi inną pieśń na wierzch:
*Gdy zmierzch się uśmiecha, to ząb ma mleczny,
ząb wystaje mleczny, gdy się uśmiecha zmierzch.*



Wojciech Kass (ur. 1.9.1964 r. w Gdyni) – poeta i eseista. Opublikował tomiki: *Do światła* (1999), *Jeleń Thorwaldsena* (2000) – za które otrzymał nagrodę im. Kazimiery Iłłakowiczówny i nagrodę Stowarzyszenia Literackiego w Suwałkach, *Prószenie i pranie* (2002), *10 Gedichte aus Masurenland* (2003, wybór wierszy w języku polskim i niemieckim), *Przypływ cieni* (2004), *Gwiazda Głóg* (2005), *Pieśń miłości, pieśń doświadczenia* (z Krzysztofem Kuczkowskim) (2006), *Wiry i sny* (2008) oraz *41* (2010). W 2012 ukazała się publikacja pt. *Czterdzieści jeden. Wiersze i glosy*, zawierająca pieśni z *41*, dziennik poety z okresu ich pisania, komentarze krytyków i historyków literatury o tym tomie oraz wiersze nowe. W 2014 kolejny tomik *Ba!*, w 2015 *Przestwór. Godziny*. Jest autorem opracowania o związkach Czesława Miłosza i jego krewnych z Sopotem *Aj, moi dawno umarli* (1996) oraz książki eseistycznej *Pęknięte struny pełni. Wokół Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* (2004). Należy do Stowarzyszenia Pisarzy Polskich i Pen Clubu. Był stypendystą Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2002, 2008). Wchodzi w skład redakcji dwumiesięcznika literackiego „Topos". Uhonorowany nagrodą „Nowej Okolicy Poetów" za dorobek poetycki (2004), nagrodą „Otoczaka" za tomik wierszy „Wiry i sny" (2009), „Sopocką muzą" – nagrodą prezydenta Sopotu (2011), srebrnym medalem Zasłużony Kulturze „Gloria Artis" (2015), Jego wiersze tłumaczone są na język niemiecki, angielski, włoski, francuski, hiszpański, litewski, czeski, słoweński, serbski, chorwacki, bułgarski, rosyjski. Od 1997 r. pracuje w Muzeum Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w Praniu na Mazurach.

Jan Leończuk

***

cud zmartwychwstania dokonywał się
składano żałobne chusty u wezgłowia
aniołowie złotem pisali na niebie
hymny pochwalne
tylko kamień bezczynnie
leżał u wejścia do grobu

***

Hospody pomyłuj
modliły się krzyże wokół cerkwi
nad zapomnianymi grobami
w leśnej głuszy

odpowiadało echo
i dzwonki liliowe
choć bezdomne trwały
w oczekiwaniu
przy leśnej ścieżce

***

odloty pożegnalne ptaków
niczym akatyst
położony na zamilkłym już sercu

bezmowny
pełen nadziei

***

Święci
są z nami
każdego dnia
dyskretnie opuszczają
sklepienia cerkiewne
aby stanąć na chybotliwej kładce
wyciszyć burzę
oddalić morowe powietrze
sierotom
przywracają ciepło domu

w kadzidlanych dymach
odczytują wersety
ze świętych ksiąg

***

Drogi prowadzą donikąd uparcie
powtarzało ludzkie zmęczenie
opatrując okaleczone stopy
pozbijane o kamienie paznokcie
i sny zmęczone płonnymi nadziejami

Ale wystarczyłoby zaczerpnąć szczyptę zieleni
aby na horyzoncie dojrzeć
zapaskę babci Marianny
pachnącą jabłkami i sokiem z ulęgałek
a dziadkowa machorka zwijała się w obłoczki
przemierzające nieboskłon

to już bliziuteńko ---
dachy domostw przynaglały
zapachem chleba i strawy

droga nie wygasi tęsknot
zostawiając wyżłobione koleiny w pamięci

Jan Leończuk – Urodził się 24 czerwca 1950 roku w Łubnikach na Białostocczyźnie. Absolwent Uniwersytetu Warszawskiego – studiował filologię polską i historię. Opublikował tomiki poetyckie, m.in.: *Rachunek* (1973), *Żalnik* (1979), *Duszna noc* (1980), *Biała sukienka* (1986), *Za horyzontem* (1986), *Żertwa* (1987), *Pieśni z karnawału* (1991), *Zawołaj raz jeszcze ciemnym wierszem* (1991), *Zapisane* (1992), *Wybór wierszy* (1996), *W drodze do Domu* (1996), *Dotykanie ziemi* (1997), *Coraz bliżej snu* (1998), z synami Janem i Antonim tom wierszy dla dzieci *Gdy las jeszcze śpiewa* (1998), *Jeszcze jedno śnienie* (1999), *Zapomniałem was drzewa moje* (2000, 2002) i w tł. na język esperanto *Mi forgesis vin miaj arboj* (2010), *Wiersze* (2000), *Zakątek* (2003), *Uczę się niepamięci* (2005), *Ku wieczorowi* (2009), *Zadziwienia* (2010), *Jeszcze jedna chwila* (2012) oraz z Jackiem Lulewiczem *Drzewo Życia, czyli o Włodzimierzu Naumiuku, rzeźbiarzu z Kaniuk* (1997), arkusz prozy *Dwa opowiadania* (1986), *Sen drewna i jawa życia* – wiersze (2010), *Akwarele* – komentarz poetycki (2012); felietony radiowe: *Zapiśnik* (1996), *Zapiski sołtysa* (1997), *Zapiśnik drugi* (2003), *Zapiśnik trzeci* (2005), *Zapiśnik czwarty* (2007), *Zapiśnik piąty* (2008), *Zapiśnik szósty* (2010), *Zapiśnik siódmy* (2013) – prezentowane na antenie Radia Białystok.

Dariusz Adamowski

CHINY: CO NAJMNIEJ 89

Na mój gust było nas około stu.
Nie chce mi się liczyć. Zresztą,
są tutaj inni. Pakistańczyk, który twierdzi,
że przepasał się semtexem i zabrał ze sobą
co najmniej pięciu żołnierzy. Żadnych mundurów
tu jednak nie widać. Jest za to rodzina z Polski.
Ten samochód nie był aż tak bezpieczny.
On tak twierdzi. Ona mówi, że wyprzedzał
na ciągłej. Cokolwiek to znaczy. Ludzka mowa
jest płaska i monotonna. Moje usta stać
teraz na znacznie więcej. Rozumiem,
czym jest czasoprzestrzeń i dlaczego
może się zakrzywiać. Wszystko
zależy od tego, w którą stronę przechylam
swoje nowe ciało. Jestem lśniący i pachnę
świeżym melonem, który mój ojciec rozkroił
pewnego ranka, trzydzieści lat temu, kiedy rzeka
nie miała jeszcze w zwyczaju zrywać mostów.
Jest tu jeszcze coś. Większe niż cała przestrzeń.
Mówi w żadnym języku, choć rozumiem
to lepiej niż współczesne wiersze. Powtarza,
żebyśmy się nie bali, że za chwilę przestaniemy być
widoczni. Że to tylko etap − chwilowy zapis
na pasku. Na wstędze Mőbiusa.

POCZTÓWKA Z EPIDAVROS

Apollo ściga Dafne, a drzewa oliwne ciągną się
po horyzont. Tam zmierzamy. Oliwki dają nam pokarm,
bogowie dają nam baśnie, z których budujemy przyszłość.

Miasta rosną na ruinach, młode bóstwa wspinają się
po ramionach starych. Ewolucja nie oszczędza nikogo.
By się doskonalić, bóg musi wyjąć szczebel
spod stóp i zawiesić go nad swoją głową.
Asklepios poskramia węże dawnych wierzeń.
Po jego lasce z drewna oliwnego wspina się objawienie.
Gdy światło dotyka czoła, budzisz się uleczony.

WORD. WSTAW. SYMBOL

Drzewa jak namalowane ręką mistrza. Nieaktualne.
Jesień jest, choć dopiero jutro. Żółcie, coraz mniej zieleni.
Żółć. Mknę, ale niezbyt szybko. Gdyby nałożyć ten pęd
na obroty sfer, zsumować, pomnożyć. Wtedy może coś
więcej niż rozbryzg jesieni z późnych akordów.

Myślę o substancji umysłu. O polach, z których wyłaniam
Się. O układance kwantów – turlającym się po zboczu
kalejdoskopie. Gdyby przerwać ten ruch. Najgwałtowniej.
Czy umysł toczyłby się dalej? Czy choćby jedna myśl,
która zapomniała, że nic. Najcichszy sygnał. Jakieś Pi.

PAN ZWIERZĄT

Źródła podają, że chłopak wspiął się na ogrodzenie wybiegu, poślizgnął i spadł. Tygrys natychmiast się na niego rzucił.
Times of India

Nazywam się Ram. Albo Ajay. Jeden z miliarda hinduskich chłopaków.
Najpierw mówili, że jestem uczniem, potem robotnikiem.
Tak naprawdę całe życie roznosiłem herbatę. Czaj.
Gorący, słodko-mleczny czaj.

Byłem w zoo pierwszy raz w życiu. Pochodzę z dżungli,
z monsunowych lasów, ale nigdy, przenigdy nie widziałem tygrysa.
Do mojej wioski przypełzały tylko kobry. Składaliśmy im ofiary,
i nikomu nie robiły krzywdy. Tygrys był piękny.

Czarne pręgi na białym futrze.

Dlatego podszedłem tak blisko. Tak blisko jak się da,
a potem jeszcze. I wtedy zobaczyłem go naprawdę.
Na całe gardło. Nie wiedziałem, czy to mój krzyk,
czy głos boga. Złożyłem ręce i modliłem się
do Śiwy-Paszupatiego, Modliłem się z zachwytu,
z wdzięczności. A wtedy Pan mnie dotknął.

Zostałem naznaczony. Tam w dole mój krzyk
był jednym z rykiem zwierzęcia, z wrzaskami gapiów,
z piekłem na ziemi. A potem, w mojej ciszy,
zmieściła się cała reszta.

Dariusz Adamowski ur. 1967; mieszka w Białymstoku; laureat kilku konkursów poetyckich (im. K.K. Baczyńskiego, K. Ratonia, H. Poświatowskiej); publikował swoje wiersze w „Kartkach", „Odrze", „Toposie", „Akcencie", „Gazecie Wyborczej" oraz na nieszuflada.pl i literackie.pl; autor tomików *Adamowo*, *Skraj* oraz *Gub, trać, porzucaj*.

Radosław Kobierski

Osiem

Sterylnie czyste miejsce. Wielkie powierzchnie
Ze szkła. Rozproszone światło.
Białe krzeszła i białe zęby szefowej.
Czytam dziesiąty raz, że przywitał nas bezkres
I nie rozumiem. Ani nie potrafię sobie tego wyobrazić.
Czy bezkres jest tym, co widzi teraz człowiek
W czarnym trenczu i z czarnym parasolem,
Patrząc przez deszcz na śliskie dachy tego miasta?

To, co sobie przysięgaliśmy, nie znając
W ogóle ciężaru słów miłość życie śmierć itd.?
Może zawartość płaszcza rzuci więcej światła.
Zróbcie spis tego, co macie w kieszeniach (…)
Zastanówcie się nad pochodzeniem
I przeznaczeniem każdego wyciągniętego przedmiotu.
W lewej tabax, bo warto rzucić palenie przez 40-tką,
W prawej yasminelle, bo nie warto szafować

Życiem po 40-tce. Tak, byłem w aptece, wiozę nasze
Tak bardzo świadome rodzicielstwo.
Po pierwsze nie szkodzić, po drugie wycofać się, póki czas.
Zatrzymał mnie ten bar&bistro na uboczu,
Jego sterylne światło (bezkresny uśmiech szefowej,
Mężczyzna z parasolem wpatrzony w miasto
Przez ścianę deszczu). Myślę, że ciemny włos na pisaurze,
układający się w liczbę osiem, mógł należeć do niego.

O tym, co jest wewnątrz, wiemy tylko z twarzy zwierzęcia

Ciemność nic nie kosztuje, masz ją za darmo.
Wygląda to wszystko jak zimny, porzucony sklep
Z przedwojennego, niemego filmu.
Spojrzenie z dna oceanu na wzburzoną powierzchnię.
Albo materiał przesłany przez Curiosity.
Tysiąc dni na Marsie czy jakoś tak.
Nie mówiłem, że zobaczysz tam pałac
Lub chociażby świątynię. Niestety,
Wszystko, co cię utrzymuje przy życiu,
Przypomina koszmar klasy ce: nieforemny
Trójkąt wątroby, nerka – niczym embrion

Dryfujący w toni, pęcherz, nieobudzona macica.
Czuję się jak ojciec Heaneya: *Na Boga, stary*
Umiał obracać łopatą, docierając niżej, gdzie dobry torf.
Kiedy wracamy, ty – czując jeszcze zimny żel
Na brzuchu, ja – mnąc papier zapisany uwagami,

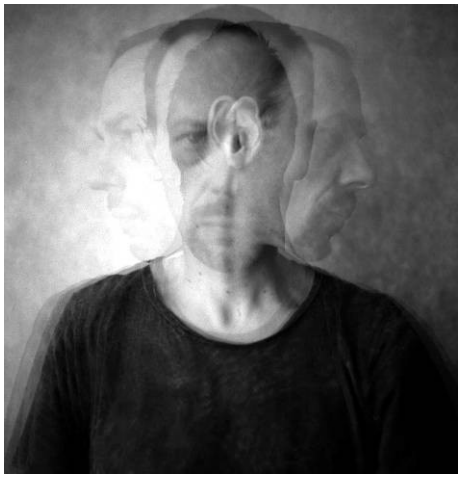
Mówisz nagle: przemaluj mój różowy pokój na niebiesko.
Już więcej nie chcę być księżniczką.

Ad Kan Gwul Eruw

Miasto zdobyte. Zdobyte miasto.
Wykradzione z cudzego doświadczenia,
Które wykradło cudze doświadczenie,
And so on. Przyjechał hebrajski,
Nie wyglądał na martwego.
Hebrajski wziął. Wyznaczył granice,
Znów ponazywał&coś tam uruchomił.
Rynny, zmywarkę, kosz z kartonami
Po koszernym mleku. Parapety.
Ad kan gwul eruw, czy granice należą tylko
Do szabatu? To co zrobić z gazetą
Pod cienką warstwą śniegu, białego popiołu?

(Miszpaha otwara na 31 stronie),
Z sidurem na pulpicie bankomatu?
Papierkiem po Mekepulet?
Cukier umili wam każdą, kurwa, gorzką chwilę.

Patrizia kaleczy polski, ale ma alibi:
Jest TU dopiero 6-ty rok. Język, który
Krwawi, to jest coś. I poprawiam ją,
Kiedy zapowiada swoje czarno-białe zdjęcia
(bezczelnie dobre): In cerca di un'altra Polonia
Nie 'altra', ale 'inesistenta'.
Właściwie nie poprawiam, tylko dodaję swój głos.
Też fotografuję, ale głównie przez szyby,
Ciemne, przydymione wieczorem szkło.
W nocy ktoś idzie przez zdobyte miasto
I nie rzuca cienia. Tężeją zaparowane witryny.
Kreśli w powietrzu znaki i krzyczy:
Jestem Chrystusem i co mi zrobicie?!



Radosław Kobierski, ur. w 1971 r., poeta, prozaik. Opublikował tomy wierszy: *Niedogony* (1997), *Rzeź winiątek* (1999), *We dwójkę płyną umarli* (2002), *Południe* (2004), *Lacrimosa* (2008. Nominacja do nagrody Literackiej Gdynia), *Drugie ja* (2011), powieści: *Harar* (2005) i *Ziemia Nod* (2010. Nagroda TVP Kultura "Gwarancja Kultury" za rok 2011, Nominacje do Nagrody Literackiej Gdynia i Literackiej Nagrody Europy Środkowej Angelus). Wiersze i proza tłumaczone były na czeski, węgierski, włoski i angielski. W przygotowaniu nowy tom wierszy pt *Ochra*.

Damian Figura

Natalii

***

gdzie ja polecę, leć ze mną

pośród letnich traw rozkołysanych
na jesiennym liściu
zimowej śnieżycy
wiosennym strumieniem wezbranym

leć piórem zawisłym na skrzydle

we śnie
na jawie
leć tam, gdzie ja polecę

CIEŃ

krew rozlała się na niebie
nadając miastu kolor-
kruk rzucił cień na chodnik

ogień strawił niebo
krwią je zalewając-
kot w kruka cieniu spłonął

szedł człowiek nonszalancko
ogień dzierżąc w dłoni-
cień płuca jego spowił

miasto drgnęło z bólu
czerwienią przestraszone-
cień pokrył wszytko wokół

kruk kota zdziobie
człowiek nie drgnie nawet
a wszystkich pożre płomień
cieniem wnet się stając

CISZA

w księżyca włosach
znajduje się cisza

milczy powietrze
pełne powagi
której wymaga
nocy istnienie

i milkną choroby
psychiczne
fizyczne
udręki życia

tylko ta cisza
włosami owita

jeno ten miesiąc
ojciec niemowy

WICHRY

przeleciały przeze mnie wichry
namiętne i gorące
których długo szukać
pośród ciszy życia

wicher wszakże
ma to do siebie
iż zbiera z serca
spokój ciszy

gdy jest ich siła
serce truchleje
krew odpływa
i róża umiera
przeleciały przeze mnie wichry
miłości niespokojnej
które kwiat osuszając
ciszy zabiły spokój

WRZESZCZĄ KRUKI

- ludzie odchodzą -
wrzeszczą kruki
na niebie suwalskim
zszarpanym przez wichry

leją się deszcze
zimnej jesieni
spłukując życie

po policzkach
zwilżając wargi

do ust
do ust
trucizna

i wtedy twe słowo
wyplute przez kruki
- odszedłeś -

i palą się oczy
w bursztynie skąpane
- odszedłeś -

z ust
do ust
trucizna

- bo ludzie błądzą -
wrzeszczą kruki
nad lasem suwalskim
przegniłym jesienią

Damian Figura – ur. w 1986 roku w Suwałkach. Absolwent filologii polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się muzyką, poezją i paleontologią.

Adam Buszek

ZAGRAJ TO SAM. WOKÓŁ KSIĄŻKI MAGDALENY SZEWCZUK
CIEPŁO ZIMNO

Gra jest prosta. Trzeba coś skrzętnie ukrytego odnaleźć. Wtajemniczeni mają ubaw; chyba największy, kiedy gracz-poszukiwacz uparcie myli tropy. Ciepło–zimno. Blisko–daleko. Poetka, o której chciałbym tutaj krótko opowiedzieć, w pewnej chwili zatrzymuje czytelnika i mówi po prostu: „Nigdy nie będzie gorąco. Zagramy od nowa".

Zaczyna się od „wiersza sprawiającego kłopot". Zguba nazywa się Magdalena Szewczuk, sama się przedstawia, tyle że jest niewidoczna, ukryta za pięcioma palcami wersów. A teraz bawcie się, państwo znawcy, w utożsamianie podmiotu lirycznego z autorką. Ten tekst zabawy nie podejmie. Wybiera grę.

Powiedzmy od razu: stawka gry jest miłosna. Ktoś tu kocha i nienawidzi. Ktoś jest w drodze do siebie i w wierszach zwięzłych jak *kokardka na szyi* co jakiś czas na tej drodze przystaje. Przystanki rzucają długi cień, a podróżna zna owo optyczne złudzenie, w którym każdy nowy zakręt pozoruje upragniony cel.

Tym kimś jest Magdalena. Rozterkę podmiot liryczny/autorka obejdźmy trzecią drogą: poetyckie „ja" jest rodzaju żeńskiego. Z drugiego wiersza dowiadujemy się, że dysponuje dwudziestoma palcami, dwiema dłońmi i płodnymi biodrami, które nigdy...

będę patrzeć jak po szybach płynie deszcz
i zazdrościć ziemi
że wyrasta z niej trawa

W tej pozornie bezkarnej grze czytelnik otrzymuje (niczym pulę kart) talię przekornych autodefinicji. Wyznanie, skarga, bezradnie wyzywająca modlitwa, migawka nocnego mikropejzażu, starej fotografii, porannego zespolenia obojga ciał – wszystko to może (a przecież nie musi) wywołać portret.

jeszcze nie wiemy
co będzie ze światem
nieruchomo wpatrzeni w upartą biel ścian

„ciepło zimno" to uporczywe, zachłanne przyzywanie własnego portretu, prowokowanie go do podjęcia gry, do miłosnego oswojenia ryzyka. Zwięzłe, stanowcze wersy uwodzą zarówno czytelnika, jak i autorkę gry – uwodzą zawieszeniem głosu, nieustannym otwieraniem możliwości i maskowaniem domknięcia tych wcielonych.

jestem kobietą
to zupełnie inny wymiar człowieka
i nie wiem jeszcze co z nim zrobić

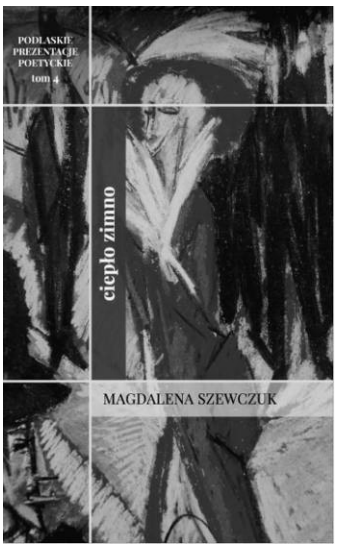
Literatura i rzeczywistość są w tej opowieści pokrewnie nierozstrzygnięte. Choć demaskują wiele złudzeń, czynią to z nieomal dziecięcą swadą i furią, jaka towarzyszy myleniu tropów. Poetycka Magdalena przegląda się w pękniętych lustrach: Afrodyta, Maria Magdalena, Dziewczynka Z Zapałkami, Halina Poświatowska. Być może jeden z odłamków szkła pasuje do oka.

Kobieta jest w procesie stawania się. Gra jest w toku. Czytający doznaje niezobowiązującej zachęty do poszukiwania własnego portretu; do podjęcia ze sobą i światem gry, która nie ma zwycięzców. Ma tylko i aż życiową stawkę.

pocałowała mnie w szyję
nawet na pętli zawiązała kokardkę

Poetycka gra w „ciepło zimno" może skończyć się niebezpiecznie. Akcent w tym zdaniu powierzam jednak słowu „może". Autorka uzbraja się bowiem nie w wielokropki, ale w pochyłe znaki zapytania.

Przyznajmy, że i my nie najgorzej znamy tę obosieczną broń…



Magdalena Szewczuk

Wiersze z tomiku *ciepło zimno*

Maria Magdalena

przyszli ukamienować grzesznicę
wykąpali ją w święconej wodzie
niebo nigdy nie było tak granatowe
jak w czasie jej łez

Magdalena wszechgrzesznica
zbłąkana owca
zakochała się na życie i śmierć
temu jedynemu
obiecała oddać swoje usta
i włosami umyć stopy
czekała
ale nigdy nie przekroczył progu jej domu
zginęła w deszczu kamieni
jej martwe ciało zgwałcono trzykrotnie

* * *

jestem Naną
jestem Poświatowską
jestem Anaïs Nin
mężczyźni to moja moc napędowa
ich szept w moim uchu
ich dłonie na moich biodrach

nigdy nie było w moim brzuchu motyli
a jeśli nawet
to został z nich popiół

a oni
oni tylko dokładają drew

płonę

* * *

możemy kochać się z otwartymi oczami
bezdźwięcznie i bez pocałunków
z papierosem przyczepionym do wargi
patrzeć w zupełnie inne strony
odwracać się twarzą do ściany
i milczeć po wszystkim
możemy nie ufać sobie nawzajem
przezornie zostawiać zawór bezpieczeństwa
i jeden most niestrawiony ogniem
a gdy zajdzie potrzeba
wsunąć stopę w poranny pantofel
i choćby w piżamie

uciekać

* * *

świat postanowił się skończyć
i umrzeć w jakiś drastyczny sposób
najlepiej z płomieniami apokalipsą i całą resztą
chciał zginąć poruszając każde serce
a właściwie wybuchem wyrwać je z piersi
świat się zamierza
nadyma
napręża
i

chwileczkę
nie wszyscy patrzą

kobieta maluje sobie usta

* * *

po setkach źle dobranych nazw
i tysiącach krzywo naklejonych etykietek
teraz ja
chcę siebie samą określić
żeby treść nie przerosła formy
inaczej rozleję się po chodniku –
miękka tkanka znaków zapytania

Magdalena Szewczuk – Urodzona w 1992 r. w Białymstoku. Z wykształcenia filolog, z zawodu nauczycielka, z powołania poetka. Uzyskawszy tytuł magistra filologii angielskiej na Uniwersytecie w Białymstoku w 2016 r, kontynuuje edukację, aby zdobyć tytuł licencjata z filologii francuskiej. Zdobywczyni 2. miejsca w V edycji konkursu "O Srebrne Pióro MDK" (2011). Od 2015 r. uczestniczka zajęć Pracowni Literatury. Współpracuje z powstającym w Krakowie magazynem literackim "Sprzedawczyni Fig". W poezji lubi proste słowa i prostą formę, a nad teksty umoralniające bardziej ceni te, które traktują o emocjach i odczuciach. Prezentowane wiersze pochodzą z jej debiutu książkowego, tomu *ciepło zimno* (Białystok 2016).

Jan Kamiński

NOGA[1]

W odległej epoce dzieciństwa cioci Waci, w czasach zwiastujących apokalipsę, których już nikt oprócz niej nie pamięta, jej dziadek Ignacy, Ten, Co Się Buntował, nazywany też Tencomakulasa, postanowił dać śmierci nauczkę w zemście za to, że jednemu z jego wnuków odcięła kosą głowę w sposób dosłowny, czyli karygodnie. Gdyby zabrała małego tak, jak wtedy masowo zabierała innych, dziadek pewnie by się z tym pogodził. Jak godził się, kiedy umarła jego matka, potem siostra i jej mąż. Tamtej wiosny w okolicy umarło bowiem na zarazę kilkanaścioro dzieci i coś koło setki dorosłych. Nie wiadomo, co to było. Zaraza to zaraza. Przychodziła nagle, ścinała człowieka z nóg i błyskawicznie odbierała siły. Ciało pokrywała dymiącymi wrzodami i po dwóch, trzech dniach biegunki i wymiotów ci, co jeszcze nie chorowali, wywozili nieboszczyka do lasu, gdzie pomiędzy wiekowymi brzozami był cmentarz dla zmarłych na zarazę. Rosły tam co roku prawdziwki, koźlaki i podgrzybki w takiej obfitości, że ludziom żal było miejsca i chcieli innej lokalizacji. Ale podobno jak Napoleon uciekał spod Moskwy, chowano już tam jego zmarzniętych na kość grenadierów, a właściwie ich żałosne szczątki, których nie zdążyły porozciągać wilki, lisy i zdziczałe psy. Grzyby z grobów sprzed wieku to jednak nie to samo, co grzyby z grobów świeżych, w których spoczywają najbliżsi. Zresztą mało kto miał głowę myśleć o grzybach, kiedy w okolicy codziennie umierało po kilka osób. Nie czas żałować grzybów, jak kostucha żniwuje. Trudno, ci, co przeżyją, poszukają sobie innych grzybnych miejsc. Las duży.

Na początku listopada zaraza zaczęła ustępować. Dziadek Ignacy był pewny, że jego rodzina zapłaciła kostusze tak wysoką cenę, że przez jakiś czas nie będzie musiał zbijać nowych trumien. Umarło troje. Owszem, dwie czy trzy rodziny wymarły w całości, ale były też takie, w których nie zachorował nikt.

Po pierwszych przymrozkach spadł śnieg. Wiatr zrywał z drzew zrudziałe liście, wył w suchych badylach późnej jesieni, powietrze było ostre i przenikliwie zimne. Wnuki dziadka Ignacego razem z innymi dziećmi chodziły nad staw, który po latach ciocia Wacia będzie próbowała utopić w bagnie, co się jej zresztą nie udało, ale stało się początkiem niezwykłych wydarzeń, o których już była tutaj mowa, ale tylko o niektórych. O innych opowiemy później. Dzieci jak to dzieci. Kiedy wiosną zakwitną kaczeńce, zdejmują buty i zbierają na grząskich łąkach kwiaty na bukiety. Kiedy zrobi się cieplej, zdejmują ubranie

[1] Fragment książki Jana Kamińskiego *Po stronie cieni* wydanej w 2016 roku przez Fundację Sąsiedzi.

i wskakują do wody. A kiedy przyjdzie mróz i zetnie wodę na stawie, przychodzą, żeby się poślizgać. Wtedy lód był cienki, ale mróz tężał i lód grubiał z każdą godziną. Ciągle jednak nie był na tyle gruby, żeby utrzymać kilkuosobową rozbawioną gromadkę. Popękany w wielu miejscach, trzeszczał ostrzegawczo pod ciężarem dzieci, ale one nie brały tych ostrzeżeń na serio, wprost przeciwnie. Im głośniej trzeszczał i im więcej wody wypływało przez szczeliny na powierzchnię, tym one mocniej tupały nogami i bliżej podchodziły do tych szczelin. I wtedy to się stało.

Po drugiej stronie stawu, w trzcinach, stała na czatach kostucha. Kiedy lód się załamał i dzieci wpadły do wody, najmłodszy Ignaś, ulubieniec dziadka, wpadł razem z nimi, ale tak niefortunnie, że uciekająca spod ich stóp kra wystrzeliła w górę i ostrą jak kosa krawędzią przecięła mu szyję na wysokości przełyku. Staw nie był zbyt głęboki, więc dzieci jakoś się z niego wygramoliły, ale Ignasia nie udało się uratować. Kostucha zbyt dosłownie wykonała swoją odrażającą robotę. Lodową kosą podcięła gardło chłopcu, jakby to było zwierze, nie człowiek. Tak podcinało się łby baranom i cielętom przeznaczonym na rzeź. Głowa Ignasia trzymała się tylko na strzępach skóry, która tylko dlatego nie została przecięta, gdyż chronił ją kręgosłup.

Dziadek zbił trumienkę, ułożył w niej chłopca i na własnych barkach zaniósł na cmentarz. Nie było to łatwe, bo zamiast nogi miał drewnianą kulę, którą wystrugał własnoręcznie z topolowego pnia, przytwierdzaną do kikuta dwoma krzyżującymi się rzemieniami.

Nogę stracił w lesie, podczas wyrębu. Dziedzic Sędzimir, dziadek ostatniego Sędzimira, którego chłopi zabili podczas wojny, potrzebował pieniędzy i szukał drwali, a dziadek Ignacy również potrzebował pieniędzy, więc się zgłosił. W machaniu siekierą nie miał sobie równych. Ale zbyt pewnie czuł się w lesie i przez tę pewność został kaleką. Potężny pień sosny zgruchotał mu nogę, którą trzeba było amputować, bo wdała się gangrena i nie było innego wyjścia.

– Albo będziesz żyć dalej z jedną nogą, albo pójdziesz do piachu na dwóch – powiedzieli doktorzy w szpitalu, do którego na koszt dziedzica zawiózł go furman ze dworu. Wahał się. Krzepki, zdrowy i jeszcze nie stary, nie wyobrażał sobie życia bez nogi. Ale do piachu tym bardziej mu się nie śpieszyło. Zapytał tylko, co się stanie z tą odcięta nogą, a kiedy lekarz w żartach powiedział , że będzie mógł ją sobie zabrać na pamiątkę, zgodził się i starannym pismem podpisał stosowne papiery. W papierach była klauzula, że szpital odda mu amputowaną kończynę, żeby mógł urządzić jej stosowny pochówek wedle własnego obrządku po to, aby po jego śmierci pochować go obok nogi, w tym samym grobie.

– Nie zamierzam iść na tamten świat na kulasie – miał powiedzieć księdzu – a jak ksiądz nogi mi nie pochowa, to pochowam ją sobie sam. Ksiądz nie bardzo wiedział, jakie zająć stanowisko w tej osobliwej sprawie, ale po rozmowie z dziedzicem Sędzimirem zgodził się i stary Nyrć zabrał się do kopania grobu.

– Jak tylko dla nogi, to może płytszy, taki na pół chłopa, wystarczy – powiedział.

– Kop na chłopa, jakbyś dla mnie kopał – odburknął Ignacy – moja noga jest tak samo ważna jak ja.

Ksiądz w pochówku nie wziął udziału, ale obiecał Ignacemu, że jego samego pochowa ze wszystkimi honorami, byleby tylko uwinął się z tą nogą jak najszybciej, bo ludzie zaczynają gadać, a nie daj Boże, żeby się rozniosło po sąsiednich parafiach.

Kiedy Ignacy zajechał pod cmentarz furmanką, okazało się, że jest na niej trumna, w której zmieściłby się nieboszczyk o posturze Ignacego.

– Tak ci Ignacy ta odcięta noga urosła, żeś jej trumnę na chłopa zbić musiał – żartowali sąsiedzi.

– Na takie pogrzeby to by się chodziło jak na odpust – dogadywali – kulas do piachu, a chłop, choć bez kulasa, za babami się rozgląda.

– Dlaczego księdza nie ma? – dopytywali.

– Jakoś tak głupio się modlić za twojego kulasa, Ignacy – nie dawali mu spokoju.

– To się, kurwa, nie módlcie. Ja wam modlić się nie każę. Ja nie ksiądz – odpowiedział hardo.

Kazał otworzyć trumnę, a kiedy Nyrć odbił wieko, intensywny zapach jałowcowego dymu rozszedł się wśród zebranych. Żeby uprzedzić zjadliwe komentarze, Ignacy powiedział.

– Uwędziłem, bo zaczynała się psuć.

Wiele lat upłynęło od tamtego czasu. Ignacy przywykł do drewnianej kuli z topolowego pnia i do szczudła, które czasem nosił pod pachą, kiedy kikut brzękł mu pod rzemieniami, którymi mocował kulę. Dało się żyć bez nogi. Ale bywały takie noce, zwłaszcza jesienią, kiedy plucha i zimno, że Ignacy nie mógł zmrużyć oka. Z bólu. Bolała go odcięta noga. Jak może boleć coś, czego nie ma, dziwił się i przeklinał swój los. Leżeć się nie dało, siedzieć naprzeciwko paleniska w kuchni i podgrzewać zsiniały kikut, pomagało na krótko, więc Ignacy brał szczudło pod pachę i chodził. Czasami całymi nocami. Odsypiał w dzień, bo w dzień mniej bolało. Którejś nocy zaszedł na cmentarz. Stanął przy grobie, w którym czekała na niego jego noga i zapytał.

– Dlaczego, kurwo jedna, obrzydzasz mi życie? Jak bolisz, to tutaj gdzie jesteś, w grobie. A mnie daj spokój.

Obszedł grób naokoło, końcem szczudła zgarnął na bok suche badyle i liście, po czym przyklęknął, podwinął nogawkę spodni, odsłonił kikut i wbił go w mogiłę z całą siłą, na jaką umiał się zdobyć. Zabolało. Kikut zagłębił się w mokrej ziemi prawie po samą pachwinę.

– Masz, kurwo jedna, to, co po tobie zostało – powiedział – powspominaj, przypomnij sobie jak to było kiedyś, I jak będzie, kiedy umrę. I mimo zimna i pluchy, z kikutem w mogile, klęczał prawie do rana. Po powrocie do domu

zjadł główkę czosnku, popił gorącym mlekiem, położył się do łóżka i zasnął. Obudził się koło południa rześki i wypoczęty. Ból ustąpił.

Wiele razy potem, ilekroć pojawiał się ból fantomowy, Ignacy szedł na cmentarz i wbijał kikut w mogiłę. Pomagało zawsze. I często na kilka miesięcy.

Dziadek Ignacy oswojony był ze śmiercią jak mało kto. Jako chłopiec pochował dziadków, wkrótce potem ojca, w czasie zarazy odeszła matka i siostra ze szwagrem. A niedługo potem żona, kobieta anielskiej dobroci, cierpliwa i milcząca. Jak Ignacy sprowadził ją zaraz po ślubie do swojej chaty, ludzie myśleli, że jest niemową. Mogła się nie odzywać całymi tygodniami. Wreszcie on sam pochował własną nogę, czyli cząstkę samego siebie. A teraz Ignasia, ukochanego wnuka. Oprócz śmierci najbliższych widział też jak umierali żołnierze, jego koledzy, z którymi szedł bić Japończyków w 1905 roku, bo tak kazał im car. A potem, już w niewoli, był świadkiem nieludzkich tortur, po których jeńcy umierali z modlitwą dziękczynną na ustach, że już nie będą musieli więcej cierpieć. Pamiętał zwierzęce jęki i krzyki rosyjskich oficerów, poddawanych torturze bambusa, żeby ich zmusić do wyjawienia tajemnic wojskowych armii rosyjskiej. Nie miało znaczenia, że nie znali żadnych tajemnic, ba, często nawet nie wiedzieli, czego chcą od nich ich oprawcy.

Obok jenieckich baraków był bambusowy zagajnik. Japońscy śledczy ścinali te bardziej dorodne bambusy, ustawiali nad nimi coś w rodzaju stołów z otworami w blacie i do tych stołów przywiązywali przesłuchiwanych. Różnie. Jednych kładli na plecach, innych na brzuchu, ostrze przyciętego bambusa umieszczali w pęku, obok kręgosłupa, czasami sadzali nieszczęśników tak, żeby bambus wrastał im prosto w odbyt. I bambus wrastał. W ciągu kilku godzin przerastał na wylot brzuch i plecy dorosłego mężczyzny, który w tym czasie kilkanaście razy tracił i odzyskiwał przytomność.

Dziadek Ignacy przez kilka tygodni słuchał nieludzkich jęków torturowanych i w modlitwach zanosił prośbę do Boga, żeby uchronił go przed szaleństwem. Prosił też kostuchę, żeby się nie leniła i zabierała tych, dla których nie było ratunku. Im szybciej odejdą, tym dla nich lepiej. Tym mniej bólu i trudnych do wyobrażenia cierpień. Ale kostucha nie słuchała próśb dziadka Ignacego. Wylegiwała się obok w krzakach, przechadzała pomiędzy torturowanymi, nachylała się nad nimi, jakby sprawdzała, czy już ma użyć swojej kosy, czy jeszcze poczekać. I najczęściej czekała tak długo, jak to było możliwe.

A potem, wiele lat później, zbierał dziadek Ignacy trupy żołnierzy z własnego pola pod lasem. Kilkudziesięciu mężczyzn, a właściwie chłopców, bez śladu zarostu na zsiniałych, opuchniętych twarzach, którym kazano zabijać takich samych chłopców jak oni sami. Jedni od drugich różnili się tylko krojem mundurów i fasonem hełmów. Pochowano ich w jednej mogile pod parkanem miejscowego cmentarza. Tutaj kostucha pracowała sprawnie. Zamiast kosy używała bagnetu i karabinu maszynowego, więc odchodzili w miarę szybko. Cierpienie,

ból i ewentualne kalectwo zostały im oszczędzone. A teraz mały Ignaś, jego ukochany wnuczek.

– Nie boję się ciebie, ty biała kurwo, ty pokrako sakramencka, ty łajzo zatracona, ty trupi jadzie cuchnący, ty padalcu obrzydliwy, nie boję się ciebie i już – powtarzał dziadek Ignacy, kuśtykając na swojej kuli po podwórzu.

– Mówiłeś coś dziadku – zapytał go Boleś, jeden z jego wnuków.

– Nie, Boleś, nic nie mówiłem, tylko modlę się za naszego Ignasia – odpowiedział.

Minęła zima. Nieutulony żal po śmierci wnuka spłynął z dziadka Ignacego razem z wiosennymi roztopami, ale wściekła złość na kostuchę pozostała. Na początku lata pojechał furmanką do Jaryłówki pomóc bratu w sianokosach. Ale te sianokosy to była tylko przykrywka dla tego, co obmyślił w czasie długich zimowych miesięcy. A myślał tak: Rady ci nie dam, biała kurwo, a ci, co podobno dali, mieszkają w bajkach i w kazaniach proboszczów. Ale jak zobaczyłem głowę Ignasia wiszącą na strzępie skóry, tom sobie poprzysiągł, że ci nie daruję. Wiem, jesteś wszechmocna, ale moc twoja, zanim się objawi, jest warta tyle, co kot napłakał. Wiem, jesteś mściwa, ale mściwość twoją, zanim zaczniesz się mścić, o kant dupy potłuc. Wiem, że mnie sponiewierasz i upokorzysz, że zamkniesz mi oczy i wtrącisz do piachu, tam, gdzie czeka już na mnie moja noga. Ale zanim to zrobisz, pokażę ci, kurwo, że nie każdy się ciebie boi. Że człowiek, taki jak ja, może powiedzieć głośno, że ma cię głęboko w dupie i że będzie jadł, pił i śpiewał, kiedy ty podchodzisz go z kosą. Jak podchodzisz każdego co dnia.

*

Na początku lipca przyszła do rodziny depesza. Było w niej napisane, że Ignacy dokonał żywota w Jaryłówce i że na tamtejszym cmentarzu odbędzie się pochówek, na który, w imieniu zmarłego, zaprasza jego brat. Pod spodem było podane miejsce, data i godzina pochówku.

– To musi być jakaś pomyłka – powiedział Nyrć – Ignacy nigdy by się nie zgodził na pochówek poza naszym cmentarzem, gdzie już czeka na niego jego noga. Ale na depeszy były urzędowe pieczęcie i przywiózł ją na rowerze listonosz z Janowa. Wiadomo, na co Ignacy by się nie zgodził za życia, ale po śmierci dupa nie wierci. Poza tym jest lato, gorąco, trup się rozkłada i śmierdzi. I dobrze, że pójdzie do piachu tam, gdzie umarł, a nogę na pewno znajdzie jeszcze przed sądem ostatecznym. Pan Bóg dla takich niedowiarków jak on jest wyrozumiały i dyskretnie im pomaga. Inaczej nie może, bo by się naraził tym, którzy dbają o jego dobre imię wśród żyjących.

Ciocia Wacia była w rodzinie najmłodsza. Miała zostać w domu, ale zabrali i ją, bo nie było we wsi nikogo, kto by się mógł nią zaopiekować. Ta Co Gorzałę Pędzi jest w sam raz, żeby krowy wydoić, świnie i ptactwo nakarmić, a nawet

chałupy przypilnować, ale nie do dziecka. Napasie dzieciaka utartym makiem, gorzały da do popicia i nieszczęście gotowe. Dwoje własnych dzieci w ten sposób na tamten świat wyprawiła.

W dzień pogrzebu, o świcie, wyruszyła do Jaryłówki kawalkada furmanek z bukietami polnych kwiatów, wieńców ze świerku, woskowych świec i rozmodlonych sąsiadów Ignacego. Śpiewali „Dobry Jezu, a nasz panie" i odmawiali głośno różaniec, a ludzie, których mijali po drodze, przystawali, klękali i żegnali się nabożnie. Do Jaryłówki było prawie trzydzieści kilometrów, co przekładało się na dobrych pięć godzin końskiego truchtu, więc ledwo zdążyli na czas. Wieś była niewielka. Chata, gdzie umarł dziadek Ignacy, stała na skraju wsi, pod lasem. A we wsi sennie. Skwarne lipcowe popołudnie. Psy obszczekują obcych, krowy porykują, gęsi gęgają, gdzieś za opłotkami odzywa się kogut. Droga prawie pusta. Babina idąca poboczem zatrzymuje się i patrzy na żałobne furmanki.

– A do kogo to jadą? – zagaduje – pewnie do Krynek albo do Janowa – bo tam co rusz ktoś umiera. O nas, dzięki Bogu, kostucha zapomniała – mówi i uśmiecha się, pokazując bezzębne dziąsła – trzeci już rok idzie, jak nikt we wsi nie umarł.

– Nasz sąsiad Ignacy, co tutaj do brata przyjechał, umarł – mówi Ten Co Lubi Pogadać – depesza do rodziny przyszła, to my się skrzyknęli i na pogrzeb przyjechali.

– Gadanie – mówi babina – Ignacego jeszcze wczoraj żywego widziałam. Olszynę i jałowiec z zagajnika koniem ciągnął. Wieprzka z bratem zakłuli i szynki prawie całą noc wędzili. Kto to widział, żeby wieprzka w taki upał kłuć! Toż połowa mięsa zaśmiardnie. Nie mogli jak ludzie do przymrozków poczekać.

– A depesza to co – mówi Ten Co Lubi Pogadać – jakby nie umarł, to po co by depeszę słał.

– A kto jego tam wie, dziwny on jakiś to może dlatego – mówi babina – po czym żegna się zamaszyście i odchodzi.

– Masz babo placek – mówi Ta Co Kozę Trzyma – a jak on najpierw umarł, a potem zmartwychwstał, to co? To on strzygoń być musi i jemu łeb odciąć trzeba jak tej babce ze dworu, bo jeszcze jakie nieszczęście na nas sprowadzi.

– Nie pleć bzdur, durna babo – powiedział Ten Co Konia Pasie – nie ma żadnych strzygoniów, oprócz tego, co siedzi w twoim pustym łbie.

– Nie kracz, nie kracz, bo się zesrasz – odcięła się.

– To ty kraczesz, ja tylko mówię, jak jest.

Wjechali na podwórze. Nikt z nich nigdy nie widział takiego podwórza. Zamiast płotu dookoła obejścia stały gliniane krasnale z czerwonymi nosami. Niektóre poprzykrywane derkami. Jak się później okazało, że względu na dzieci, bo fallusy miały wielkie jak maczugi, często większe od nich samych, bezwstydnie sterczące z rozpiętych rozporków. Obok nich różni święci powycinani z drewnianych kloców i mnóstwo różnej wielkości naczyń, jak dzbany, wazy, miski,

konwie, wszystko z wypalonej gliny i pomalowane na różne kolory. Wiatr szumiał w liściach drzew, derki na krasnalach tańczyły. Konie parskały i szarpały się w uprzęży. Pies przy budzie zaczął ujadać i wywabił gospodarza z chaty. Gospodarz, chłop wielki i zwalisty stanął na progu, uśmiechnął się szeroko i powiedział.

– Jak wy na pogrzeb, to dobrze trafili, odsapnijcie trochę, koniom dajcie wody i będziemy zaczynać. Nieboszczyk nie mógł się was doczekać. A wieńce pod stodołę. Albo na płot. To znaczy na krasnale. Żeby nie przeszkadzały.

Ciocia Wacia przespała prawie całą drogą na grochowinach przykrytych derką z tyłu furmanki. Teraz, obudzona, nie bardzo wiedziała, co się dookoła niej dzieje. Po raz pierwszy zobaczyła dziadka stryja, który wyglądał jak jaskiniowiec. Jej brat Bolek stał obok i płakał.

– Czemu płaczesz? – zapytała.

– Bo jestem na pogrzebie, a na pogrzebie się płacze – powiedział, przecierając oczy wierzchem dłoni – ty też płacz. Próbowała wycisnąć z siebie łzy, ale łzy nie chciały płynąć. Za to oczy i uszy chłonęły wszystko, co do nich docierało. Tymczasem zrobił się straszny rwetes w całym obejściu. Brat dziadka Ignacego przeszedł roześmiany przez podwórze i otworzył wrota stodoły. Na środku klepiska ustawione były stoły z długich heblowanych desek, a na nich mnóstwo naczyń, takich samych jak te na podwórzu i całe góry jedzenia. Pachniało kapustą, dymem jałowcowym i grzybami.

– Co to, kurna, jest? - powiedział Ten Co Lubi Pogadać – toż my na pogrzeb naszego sąsiada Ignacego przyjechali, a tu widać, że wesele.

– I pogrzeb, i wesele – powiedział brat dziadka Ignacego – jedno drugiemu nie wadzi. Kobiety żegnały się krzyżem i mamrotały pod nosem pacierze, bo to, co widziały, wydało im się i straszne i grzeszne. Nie godzi się zaczynać pogrzebu od stypy, a ten tu brodaty, zamiast poważną miną uszanować śmierć brata, cały czas rechocze. Bezbożnik na pewno. I to chyba jeszcze gorszy niż jego brat, świeć Panie nad jego duszą. Tymczasem bezbożnik wszedł do szopy na drugim końcu podwórza, gdzie mieścił się piec do wypalania garnków i nie było go co najmniej kwadrans. Przyjezdni całkiem już skonsternowani zbili się w kupę jak kury w czasie deszczu i czekali w milczeniu na to, co będzie dalej. Milczał nawet Ten Co Lubi Pogadać, a to znaczyło, że sytuacja jest poważna. Po jakimś kwadransie wrota szopy się otworzyły i wyszła z nich śmierć. Wielka jak góra, cała biała, w spiczastym kapturze zakrywającym głowę, z kosą na ramieniu. A za nią na sznurze wokół szyi kuśtykał Ignacy. Na plecach dźwigał trumnę z nieheblowanych desek. Za sobą ciągnął po trawie szczudło przywiązane sznurkiem do pasa. Wyglądało na to, że Ignacy jeszcze nie umarł, że śmierć dopiero teraz prowadzi go na postronku do otchłani i że zapewne na ich oczach zetnie mu głowę. Na ich widok wszyscy zamarli. Dzieci z piskiem chowały się za dorosłych, konie parskały i przebierały kopytami, rwąc uprząż i łamiąc roz-

wory. Kobiety drżącymi głosami zaczęły odmawiać *Pod twoją obronę*. Chłopy rzucili się do koni. Ktoś krzyczał, żeby zaprzęgać i uciekać stąd jak najprędzej, bo na pewno szatan maczał w tym swoje brudne paluchy i otworzył właśnie tutaj piekielne wrota.

Tymczasem dziadek Ignacy się zaparł, jakby nie chciał iść dalej, zrzucił z pleców trumnę i pochwyciwszy szczudło, zdzielił nim śmierć tak, że osunęła się na kolana. A kiedy próbowała wstać, walił ją tym szczudłem, dopóki nie przestała się ruszać. Wtedy chwycił kosę, którą wypuściła z rąk, zamachnął się jak wytrawny kosiarz i odciął jej głowę. Głowa poturlała się po pochyłości w stronę krasnala przykrytego derką, a dziadek chwycił trupa śmierci za kark i zawlókł z powrotem do szopy, z której został przez nią wyciągnięty na sznurze. Wśród zebranych panowała grobowa cisza. Tylko ciocia Wacia, wtedy kilkuletnie dziecko, zaczęła podskakiwać i klaskać w ręce. Bardzo się jej podobało to, co zrobił dziadek Ignacy. A kiedy dziadek wyszedł z szopy i ukłonił się zebranym, klaskać zaczęli też inni, a wśród nich sąsiedzi jego brata, którzy ustawili się za krasnalami i pozdrawiali przybyłych. Kobiety przerwały modlitwę i przyłączyły się do klaszczących. A dziadek Ignacy zapraszał do stodoły. Czym chata bogata, tym rada.

Cienie drzew zaczęły się wydłużać, chociaż upał nie ustępował. Nikt nie zauważył, kiedy nadeszło leniwe popołudnie. Wszyscy byli spragnieni i głodni, z czego do tej pory nie zdawali sobie sprawy, przytłoczeni myślą o czekającej ich ceremonii. Ale teraz, kiedy wszystko było już za nimi, a przed nimi góry jedzenia i jeziora picia, nie dali się długo prosić.

Wieczorem upał ustąpił. A kiedy słońce schowało się za lasem i półmrok spowił wieś, brat Ignacego pozbierał żałobne bukiety, pościągał wieńce z krasnali i ułożył z nich na środku podwórza stos. Stos podpalił Ignacy, a kiedy płomienie z żywicznego świerku strzeliły w górę i roztańczyły się na trawie wokół cienie zebranych, poprosił o chwilę ciszy.

– Umrę jak każdy – powiedział – ale kostucha musi wiedzieć, że się jej nie boję. Chociaż boję się, że zamiast do mnie, znów zabierze się do kogoś z moich bliskich, tych, bez których nie będzie chciało mi się żyć. Po tym spustoszeniu, jakie uczyniła w mojej rodzinie, postanowiłem dać jej nauczkę. Niech wie, że jest wszechmocna tylko raz. Wtedy, kiedy diabeł zleca jej robotę. W innych przypadkach to ludzie tacy jak ja mają więcej do powiedzenia niż ona.

Dziadek Ignacy żył jeszcze długo. Gdyby nie on, ciocia Wacia, jej brat Bolesław i pozostałe rodzeństwo pewnie nie daliby sobie z życiem rady. Byli przecież dziećmi, a dzieciom w życiu jest najtrudniej. Umarł we śnie. Nie cierpiał. Kostucha najwidoczniej doceniła jego odwagę i zabrała go na tamtą stronę bez udręczeń, których nie szczędziła innym, nie tak odważnym jak on. Stary Nyrć wtedy już ledwo chodził, ale uparł się, że to on rozkopie mogiłę, w której przed laty pochował nogę Ignacego. Trzy dni, dysząc i sapiąc, poświęcił tej robocie.

Ale od nikogo nie chciał przyjąć pomocy. Nawet od syna, który sposobił się do przejęcia po ojcu cmentarnej łopaty. Wieko trumny, w której pochowano nogę Ignacego, załamało się pod ciężarem ziemi, nogawka spodni, naciągnięta na nogę, rozsypała się w proch. Ale noga wyglądał dokładnie tak samo, jak w dniu swojego pogrzebu. Zgodnie z wolą Ignacego, Nyrć włożył ją do jego trumny. A ksiądz nad grobem powiedział. „Przyszedł na świat na dwóch nogach i na dwóch nogach z tego świata odszedł. Świeć panie nad jego duszą."

Niedługo po drugim pogrzebie dziadka, już ostatecznym, ciocia Wacia postawiła przed progiem własnej chaty krasnala z wielkim fallusem, który do dziadka był podobny bardziej niż ktokolwiek z jego rodziny. Podarował go jej stryj dziadek, kiedy była już dorosła. Do fallusa drucikiem był przytwierdzony koszyczek, a na koszyczku napis: „jeśli się nie boisz, wrzuć grosik dla tych, co też się nie boją".

Na początku krasnal budził zgorszenie. Ksiądz z ambony upomniał ciocię Wacię i żądał jego usunięcia. Z gminy przyjeżdżali urzędnicy i próbowali wyperswadować jej niestosowność trzymania przed chatą takiego obrzydlistwa. Sąsiedzi plotkowali. Doszło do tego, że którejś nocy skrzyknęło się kilku i uzbrojeni w młotki i siekiery podkradli się pod jej chatę z zamiarem rozbicia krasnala. Ale kiedy ciocia Wacia usłyszała hałasy i stanęła na progu chaty, wszyscy stracili odwagę i wycofali się wstydliwie poza opłotki. Krasnal został. Niewykluczone, że stoi tam nadal i wita gości cioci Waci, tych gości, którzy się odważyli przestąpić próg jej chaty.

Nocą, kiedy umarł dziadek Ignacy, aktywność nietoperzy, nieodłącznych towarzyszy śmierci, na strychu i nad zagrodą nieboszczyka była wzmożona, ale nie na tyle, żeby ciocia Wacia musiała osłaniać włosy chustką w obawie przed kołtunem.

KRZYSZTOF OLSZEWSKI. INSTRUKCJA OBSŁUGI OPOWIADAŃ

Proza Krzysztofa Olszewskiego nie jest łatwa w interpretacji. Z kilku powodów: po pierwsze dlatego, że autor zawiera w niej wiele aluzji, odwołań, quasi-cytatów – do literatury, wierzeń, obrządków czy ceremonii, a nawet przesądów; do tekstów kultury w ogólności. Jak byśmy dziś powiedzieli – autor swoje teksty nasyca intertekstualnością. Tak dalece, że nawet imiona bohaterów i to, czym się oni zajmują, nie jest przypadkowe. Po drugie – tradycyjnie pojmowana fabuła ma dla Olszewskiego znaczenie zdecydowanie podrzędne. To, co dzieje się „zewnętrznie", w tzw. „świecie przedstawionym", jest najczęściej pozornie istotne (i prawie równie dobrze mogłoby być zastąpione innymi zdarzeniami). Najważniejsza akcja toczy się wewnątrz postaci – z tego więc względu można by zakwalifikować opowiadania młodego prozaika do niezwykle „workowatego", pojemnego, nurtu prozy psychologicznej. Po trzecie – w tekstach autora (również i w prezentowanym tutaj) zazwyczaj występuje wielu bohaterów. Ale ta wielość znowu jest pozorna: często są oni sobowtórami („bliźniakami") tej samej postaci, rodem albo z innego czasu jej biografii, albo z innego punktu widzenia jej wielorakiej osobowości. Czwarty aspekt to czas fabuły: znów – bo nie może być przecież inaczej! – jakieś zdarzenia następują „wcześniej", a inne „później", ale to, ku czemu zmierza autor, to narracja symultaniczna. Okazuje się bowiem, że w „dziś" istnieje zarówno przeszłość, jak i owo „dziś" zawiera również to, co zdarzy się w przyszłości. I nie idzie tu Olszewskiemu o swego rodzaju prekognicję, ale raczej o „nieuchronność zaklęcia": bo skoro się je wypowiedziało – to zdarzenie, w nim zaklęte, już zaczęło się „stawać" i bez wątpienia się spełni, wydarzy; „jutro" zatem staje się oto „teraz". W ten sposób dochodzimy do ostatniej – w tym pobieżnym wyliczeniu – przeszkody, którą stawia przed czytelnikiem Krzysztof Olszewski: do kreacyjnej mocy słowa. Zarówno słowa-zaklęcia, jak głównie i przede wszystkim słowa pisarskiego. Słowo ma moc powoływania do istnienia. W efekcie bowiem okazuje się, że to pisarz-narrator stwarza bohaterów i wymyśla ich świat!

Krzysztof Olszewski nie ułatwia zadania czytelnikom – ale i nie ma powodów, by epatować odbiorców łatwo przyswajalną, strawną papką intrygujących zdarzeń. Oczywiście: gdy czytelnik zechce, to może poprzestać na interpretacji opowiadań autora wyłącznie na poziomie zewnętrznej fabuły. Ale może też (i powinien!) schodzić na kolejne poziomy znaczeń, coraz głębiej i głębiej.

Mistrzem autora jest Tadeusz Konwicki; wielkiej klasy to mistrz! A nam pozostaje wierzyć, że uczeń będzie uparcie szedł jego śladami. Uważam, że pierwsze kroki zostały już przez niego postawione, zaś o następnych na pewno wkrótce usłyszymy.

Janusz Taranienko

Krzysztof Olszewski

Z NICZEGO W NIC

Za oknem bezgłośnie pada niebieskawy, przedporanny śnieg, sącząc do pokoju ciszę i tę ni to nocną, ni to dzienną szarzyznę, z której tak trudno nieraz jest się wyplątać zwykłemu człowiekowi.

Leżysz na łóżku, wpatrujesz się w sufit i zdaje ci się, że za chwilę zrozumiesz regułę, według której drobinki kurzu układają się na tym, niegdyś białym, sklepieniu, ale twoje skupienie i ciszę panującą w pokoju rozdziera brzęk telefonu wibrującego na szafce nocnej. Bierzesz do ręki komórkę i przeciągasz kciukiem po rozbitym jak tafla zamarzniętego jeziora ekraniku cienkiego urządzenia. Telefon rozświetla się, rozprasza pogrążoną w półmroku sypialnię. Przykładasz go do ucha i mówisz:

– Słucham.

– Znaleźliśmy trupa nad rzeką. Młody chłopiec, dziecko jeszcze, około dwunastu lat, pewnie dopiero co skończył podstawówkę, dziwne ślady na szyi. Prawdopodobnie uduszenie, być może utopienie, ale nie wykluczamy samobójstwa. Ubierz się, przyjedź, zobacz, o co w tym chodzi – skrzek piskliwego głosiku dochodzi do ciebie spomiędzy trzasków i szumów, przez huczenie wiatru.

– Gdzie mam przyjechać?

– Nad rzekę.

– Nad którą?

– Nad najważniejszą, nad Białą koło Pałacu. Łatwo wszystko znajdziesz, bo okleiliśmy miejsce zdarzenia taśmą. Ciemno, zimno i śnieg pada, poza tym dzieciakiem nikogo. My się zwijamy, bo wiatr wrzeszczy jak mordowany, a po ciebie wysyłamy Tadzika.

– Nie trzeba, pojadę taksówką. Nie powinniście go stamtąd zabrać?

– Kogo?

– Chłopca.

– A co, my go tam wyrzuciliśmy? Zostawiamy tak jak jest, dalej radź sobie po swojemu. Tadzik będzie na ciebie czekał na miejscu. Bez odbioru!

Słyszysz trzask i rozmowa urywa się, a ty znów zostajesz sama w nagłej ciszy, w niebieskawym świetle zimowego poranka, w pościeli przepoconej płytkim, wydartym bezsenności snem, w swoich własnych, zimnych ramionach.

Siedzisz tak jeszcze przez moment, a potem dzwonisz po dobrze znanego ci taksówkarza, pana Wiesia – który tak jak Ty nie może spać – zwlekasz się z łóżka, wyciągasz z szafki nocnej papierosy bez filtra, których już nigdzie nie produkują, butelkę wódki, która dawno temu zeszła na psy, i szklankę, kiedyś przeźroczystą. Nalewasz, wypijasz, wyciągasz ze zmiętej paczki papierosa i zapalniczkę i idziesz

na balkon, by postać chwilę w zimnym powietrzu, zmoczyć śniegiem kasztanowe włosy, pokrztusić płuca dymem tytoniowym, a przede wszystkim, żeby popatrzeć na miasto, lata temu mieszkanie ludzi wielu narodowości, kultur i religii, do którego przywiązał ciebie bożek tej prowincjonalnej części Wszechświata.

Po porannym, zgubnym dla duszy i ciała rytuale, wchodzisz ponownie do mieszkania, żeby je zaraz, narzuciwszy szare łachmany na zmarznięte członki, opuścić. Na brukowanej ulicy czeka już, uśmiechając się pogodnie, pan Wiesio. Wchodzisz do żółtej taksówki o obłych, zachodnich kształtach i słyszysz wesoły, pełen wigoru głos bardzo wiekowego taksówkarza:

– Dobry wieczór, wieczór dobry! To gdzie dzisiaj płyniemy, pani Aldono?

– Pod Pałac, panie Wiesiu.

– A z której strony, jeśli można wiedzieć?

– Obojętnie. Przejdę się kawałek.

– To zajadę od Akademickiej, tam teraz wcześnie kawkę sprzedają, to się pani trochę rozbudzi, rozgrzeje, bo widać po pani, że pani nocami nie sypia.

– Ja już po.

– A! Znam, znam... Ta nasza kartoflana czarodziejka milion dusz rozgrzewa co dzień. Albo i trochę więcej.

– Taki, widzi pan, zawód.

– O kochana, jak ja bym miał taki zawód jak pani, to też bym pił. Ale przecież w dzisiejszych czasach można przejść się do lekarza specjalisty, psychologa, psychiatry, psychoterapeuty, to już nie wstyd, to nawet modne się teraz zrobiło. Chociaż z tymi konowałami to też różnie bywa.

– Tak?

Jedziecie niespiesznie pustymi ulicami zaspanego miasta, mijając skrzące się pomarańczowym światłem latarnie, wokół których latały leniwie zgrupowania nocnych motyli.

– Ano. Znałem takiego jednego, co to do psychiatry chodził. Też z alkoholem. To ten mu przepisał leki na złe myśli, no to mu się poprawiło, przestał pić, ale za to spać nie mógł, no to do psychiatry, to ten mu usypiające dorzucił, no to spał jak dziecko, ale zaczęły się kłopoty z gastryką, cały czas do kibla latał – no to do psychiatry... A potem odwiedził jeszcze szeptuchę, znachora, księdza i zielarza i sam już nie wiem, który co mu zalecił, ale doszło do tego, że facet biegał z teczką pełną prochów, a do taksówki nie brał portfela, bo się wstydził resztę wydawać i jeździł tylko nocami, bo bał się patrzeć ludziom w oczy.

– No i co się z nim stało?

– No co? Nic. W końcu pieprznął prochy i zacząłem znowu pić...

Taksówkarz milknie, z radia dobiegają przytłumione trzaski, pomieszane głosy z wielu stacji. Pan Wiesio przyspiesza, potem nagle zwalnia, bo przez przejście dla pieszych przemyka chyłkiem szary kundel o mokrym i potarganym jak stara wycieraczka futrze. Dzwoni zardzewiałym łańcuchem przytroczonym do obroży na szyi.

– A, nie ma co biedować, trzeba żyć, nawet w tak ciężkich czasach jak te – rzuca ponownie pan Wiesio.

– Każde czasy są ciężkie.

– Ale żadne nie były jeszcze tak dziwne. Pani popatrzy na te chmury nad nami, pokręcone, wydęte, chropowate jak papier ścierny. Kiedyś nie było takich chmur. Ludzie to i niebo potrafią polepszyć, nawet jeśli żaden anioł tego nie chce. Tak sobie myślę nieraz, że dobrze by było to wszystko rzucić, zapomnieć, nie widzieć niczego i niczym się nie martwić, przestać nieustannie czuwać nad losem świata, którego i tak przecież się samemu nie zmieni, ale nie można się odciąć, no bo człowiek w końcu z dnia na dzień nie zgłupieje. W takie dni najlepiej się zakopać pod kocem i coś dobrego i wesołego poczytać. Koleżanka mi podrzuciła książkę takiego jednego Litwina. Powiedziała: masz, odświeżysz sobie podstawówkę. To ja jej powiedziałem, że ja przecież do polskiej szkoły chodziłem, no ale wziąłem i sobie go czytam ostatnio...

– Którego?

– Proszę?

– Którego dzisiaj?

– Chyba trzydziestego pierwszego kwietnia, ale ręki sobie nie dam uciąć.

Taksówka zatrzymuje się na skraju pustej parkowej ulicy.

– No, jesteśmy na miejscu. Razem będzie dziewiętnaście dziewięćdziesiąt cztery.

– Razem za co?

– Za wszystko – mówi taksówkarz, a ty zaczynasz grzebać w kieszeni dziurawego płaszcza, wyjmujesz portfel, wyciągasz zmięty banknot dwudziestozłotowy i podajesz taksówkarzowi, który chwyta go trzęsącymi się dłońmi.

– Nie mam jak wydać.

– Sześć groszy to nie majątek.

– Łatwo powiedzieć. Dla jednych to żart, dla innych ciężkie pieniądze. Do widzenia, pani Aldono.

– Do widzenia – rzucasz i wychodzisz z ciepłego auta na zasypany śniegiem chodnik, trzaskając drzwiami.

Pan Wiesio odjeżdża, a ty patrzysz jak żółta taksówka znika za zakrętem, bo zaczyna ci się wydawać, że jej już nigdy więcej nie zobaczysz, bo może była tylko zbędnym, wypełniającym pustą przestrzeń między betonowymi budynkami, elementem, tak przecież nieprzystającym do tego miasta.

Odwracasz się w stronę parku i dostrzegasz wpatrzone w ciebie szare ślepia betonowego psa o ogromnym, pękatym łbie. Przyglądacie się sobie przez dłuższą chwilę, milczycie. Pies spluwa śniegiem i pyta:

– No co, też chcesz wsadzić mi coś do gęby?

– Nie. Gdzie chłopiec?

– A leży sobie pod mostem i nie żyje.

– Kto zabił?

– Nic nie widziałem, nic nie słyszałem, nic nie wiem. Znaleźliście już może mojego brata? Zaginął w czterdziestym czwartym.

– Ja się tym nie zajmuję – mówisz, lepiąc gołymi rękoma żółtawą śnieżkę.

Pies milknie, wytrzeszcza na ciebie niewidzące oczy, zaczyna warczeć, pokazując ociekające szarą breją wielkie zębiska, a ty w przypływie dziecinnego rozwydrzenia, które dawno temu zdążyłaś zagubić, jednym celnym rzutem pakujesz mu śnieżną kulę wprost do gardła.

– Och ty suka jobana w rot! – krzyczy pies, krztusząc się zimnym puchem, ale ty już tego nie słyszysz.

Mijasz powolnie nagie drzewa, zamkniętą budę z gorącymi napojami, pałacowe stawy, a kiedy wychodzisz z bramy, chmury nad tobą zaczynają pęcznieć i sypać gęstym śniegiem na twą umęczoną głowę. Na mostku, opierając się o barierki, czeka Tadzik.

– Cześć Aldona! Ale wieje, co? – odzywa się mężczyzna.

– Co ci się stało w rękę? – pytasz, wskazując na zagipsowane ramię, które ktoś gęsto zapisał życzeniami powrotu do zdrowia.

– A, głupstwo. Żonka mnie namówiła, żebym się na jazdę konną zapisał. Się zapisałem, ale mnie ta wredna kobyła zrzuciła i ręka poszła! No, denat leży pod mostem, dalej sobie sama poradzisz, bo ja muszę iść, załatwić parę spraw. Niech się cieszą, że się w ogóle w wolny dzień zjawiłem! Kawkę trzeba by wypić. No, ja idę. Cześć! – rzuca wesołkowato. Idzie w stronę parku, nucąc jakiś stary przebój.

Włazisz pod oklejony czarną taśmą most, jest bardzo ciemno. Dostrzegasz zwłoki chłopca leżące w trawie nad brzegiem mizernej rzeczułki. Podchodzisz do trupa, kucasz obok niego, przyglądasz się skądś ci znanej twarzy, twarzy wiejskiego chłopca, który kiedyś być może się w tobie kochał, i bierzesz w swoje zimne dłonie jego lodowatą dłoń. Chłopiec zaczyna mrugać, kichać, prychać, miotać się na ziemi, potem siada i patrzy zaspany w twoje oczy.

– Dzień dobry – mówi.

– Dzień dobry – odpowiadasz cicho. – Powiesz mi, co się tutaj stało?

– Sam do końca nie jestem pewny. Właściwie niczego nie jestem pewny i nic już nie wiem, wiem tylko, że było mi dobrze. Po co mnie pani zbudziła?

– Bo chcę się dowiedzieć, co się wydarzyło.

– Nie jest pani dziennikarką – stwierdza chłopiec.

– Nie. Nie jestem.

– Ja wiem kim pani jest, bo ja panią znam, ja panią pamiętam. Panią albo kogoś, kto panią przypominał. To przez nią mnie zabiłem.

– Zabiłeś się?

– Można tak powiedzieć. Właściwie to zabił mnie mój starszy brat bliźniak.

– Dlaczego? Udusił cię?

– Nie. To ja sam. Dlaczego? A skąd mam wiedzieć dlaczego? Tak się po prostu czasem dzieje. Co pani, życia nie zna? Przyjechała z Litwy na wakacje

do naszej wsi, a ja akurat byłem po krakowskiej wycieczce i się strasznie spiekłem w otwartym basenie, bo przez kilka godzin oglądałem ładne dziewczyny, więc wstydziłem się skóry odłażącej płatami z pleców, ale i tak się z nią bawiłem. Z Litwinką. Miała na imię Irena, dobrze mówiła po polsku i lubiła psy. Bardziej niż mnie. To była moja pierwsza tragiczna, nieszczęśliwa, nieodwzajemniona i romantyczna miłość. A potem ona wróciła na Litwę i zostałem sam.

– Do Soplicowa?

– Do sierocińca. Pomachałem jej i powlokłem się do siebie, ale moja wieś nie była już taka ładna, taka duża i pachnąca kwitnącymi wiśniami jak kiedyś. Zaczęła śmierdzieć gnojem, a zabawy, które kiedyś sprawiały mi przyjemność, nagle mi tę przyjemność sprawiać przestały. Banknoty o wysokich nominałach zamiast urodzinowego prezentu za grosze nie dawały radości. To już było za mało. Potem wysłano mnie do gimnazjum o zaostrzonym rygorze, do którego woził mnie autobus pełen nieprzyjaznych spojrzeń i ust napchanych złym słowem, do gimnazjum, gdzie mnie przyuczono nieufności wobec ludzi, trudnej sztuki przeklinania i kłamania w żywe oczy. I wszystko byłoby dobrze, a przynajmniej znośnie, gdyby nie mój starszy brat bliźniak, który nagle się nawrócił, stwierdził, że ktoś taki jak ja w ogóle nie powinien chodzić po tej ziemi i mnie zadusił, bo nie mógł zdzierżyć mojego swobodnego podejścia do spraw religijnych, a nawet mistycznych.

– Gdzie on teraz jest?

– Polazł do kościoła przy rynku. Pewnie klęczy i się modli. A mnie niech pani zostawi w spokoju. Mnie tu dobrze. Nic nie widzę, nic nie słyszę i nic nie wiem. Tu mi ciepło. Jak u mamy. Niech pani wrzuci moje ciało do rzeki i niech pani idzie dalej.

Chłopiec puszcza twoją dłoń, kładzie się na trawie i zastyga w bezruchu. Chcesz go dotknąć ostatni raz, ale biały nurt Białej rzeki przykrywa całą jego drobną postać i nie ma już po nim śladu.

Klęczącego cherubinka o ślicznych lokach znajdujesz w pozycji modlitewnej w małym, neogotyckim kościółku z czerwonej cegły, który powstawał na początku wieku pod czujnym okiem przekupionego carskiego urzędnika. Chłopak w rozmodleniu patrzy na ołtarz zamkniętymi oczyma. Dosiadasz się do niego, chwytasz za dłoń, równie zimną jak dłoń chłopca znad rzeki, mówisz:

– A więc jesteś mordercą?

– A skądże. To mnie zamordowano z zimną krwią i brutalnie. Ja nikogo nie zabiłem. Tamten gówniarz sam się wykończył, a właściwie to zabił go nasz starszy... – mówi rozgorączkowany chłopak.

– Brat bliźniak?

– A żeby pani wiedziała, że tak właśnie było! Ludzie to nie wilki nawet, ale psy, kundle zapchlone. Jeden drugiego dziabnie dla kawałka kości, taki to jest świat. Co, pani nie wie, jak to jest?

– Może nie wiem. Powiedz mi, jak jest. Jak było.

– To niech się pani dowie! Życia pani się najadła za kilka kobiet. Tam, u pani, na Litwie, to nie mrówki gryzły po tyłku, tylko pchły, karakany. Ja wiem! Ja wiem wszystko! Żadna z pani Zosia czy Aldona, zwykła Irenka albo jeszcze inaczej. Najpierw ojciec matkę zarąbał siekierą, na pani oczach zresztą, potem ubrał ładny garnitur i dobrze zacisnął konopny krawat na szyi, a panią zawieźli do pokoiku o miękkich ścianach, później do sierocińca i wtedy się zaczęło. Wódka, policja i inne sprawy. Ja wszystko wiem! Tak to się kończy. Za panią też się kilka trupów ciągnie. Jeszcze wypadnie który z szafki jak się bimber skończy!

– Doprawdy? – pytasz głosem dokładnie wymytym z emocji.

– Jeszcze się odszczekuje! Mój braciszek się przez panią zdenerwował do tego stopnia, że się wziął i udusił.

– Ja co innego słyszałam.

– Od kogo?

– Od braciszka.

– Oj, nie jest z panią dobrze, skoro już nie z ludźmi pani gada, a z trupami.

– To jaka jest twoja historia?

– Ech! Potrzebowałem ludzi. Boże drogi, jak ja ich potrzebowałem! Ale nic nikomu nie mówiłem, bo nie mogłem, bo wszyscy byli źli i kłamliwi. A ja przecież byłem dobry. Dobry uczeń, dobry synek, dobry braciszek i tak dalej. Same piątki na świadectwach, akademie i inne takie, głaskanie po główce. A jak którego walnąłem po gębie, to żaden belfer nie wierzył, że to ja, no bo przecież taki grzeczny, taki ładny, mądry chłopak nie mógł nikomu otworzyć czaszki, nie? To się właściwie nie zdarzyło, więc nie ma o czym mówić. Skoro oni się na mnie wypięli, to i ja się na nich wypiąłem. Odwróciłem się od ludzi, nie było mnie dla ludzkości. Znalazłem, Irenko, Boga. A może to On mnie znalazł. I znów było mi dobrze, znów mogłem oddychać, chłonąć głupie listki na głupich drzewach, bo to Jego były te listki, a On w nich. I byłem Jego wybrańcem. Płonął we mnie ogień, pożar mnie trawił, gorączka. Może tylko brakowało trochę dziewczyny ufnej, przyjaciela wiernego... W końcu uniosłem oczy do nieba, ale nie po to, żeby prosić, ale żeby ubliżać, żeby grozić. Bo ile można czytać tę samą książkę, ile można gadać do ściany? No ile? Znów było za mało... Znów za mało...

– Co – za mało?

– Bóg to za mało.

– Do czego?

– Do tego, żeby dalej żyć. I trzęsąc się ze strachu okrutnie, pytałem: jesteś Ty? I odpowiadałem: jesteś. I zatrząsnąwszy się raz ostatni, odpowiedziałem po raz pierwszy: nie ma Ciebie. Zostałem sam. A potem zjawił się mój starszy brat bliźniak i zachlał mnie na śmierć.

– Gdzie...?

– Jak to gdzie? Na dworcu albo w jakiejś starej chacie. On też jest zresztą

na dworcu. Pewnie leży w śniegu, degenerat jeden. Niech mnie pani zostawi w spokoju, mi tu dobrze. Strzeli pani zdrowaśkę za moje zdrowie i niech pani stąd już idzie! – krzyczy chłopak, a ty czynisz to, co zostało ci powiedziane.

Na dworcu spotykasz młodzieniaszka, który leży z charakterystycznie rozkrzyżowanymi kończynami pod wiaduktem na torach. O nic pytać nie musisz, degenerat odzywa się pierwszy, melodyjnie.

– Ja wszystko wyśpiewam, bo czasu coraz mniej. *Kochać nie warto, lubić nie warto, znaleźć nie warto i zgubić nie warto. Przysiąc nie warto, wierzyć nie warto, chodzić nie warto i leżeć nie warto*. Bo jedno, co warto, to urżnąć się warto. A co z tego? Ano nic. Jak to tam, cholera, szło?

– O szynku, rynku i o kompanii.

– To u was też to śpiewali?

– Tego nie wiem.

– Mniejsza o to. Z tymi kompanami to też nie do końca tak było. Ja stawiałem, oni chleli, ja leżałem, oni się śmieli, ja się w zamroczeniu i upodleniu zataczałem, a oni rechotali i mnie popychali, a ja tylko chciałem się zaprzyjaźnić, zakochać, pożyć sobie, polatać na swobodzie, wrócić do doliny dzieciństwa. Ale umówmy się teraz co do jednego – to nie była piękna dolinka, to było małe piekiełko, od którego stale się trzeba było odcinać, odżegnywać, odpędzać, by tęsknić, marzyć i śnić o nim każdej nieprzespanej nocy.

– I co, warto było?

– Nie warto. Bo wódka za mało, morfina za mało, wszystkiego za mało na ten ból i tę samotność straszliwą.

– Dalej.

– Przyszedł taki jeden z Diabłem na ramieniu i rzekł: całe życie byłeś dobry i na co ci się to zdało? Świat należy do ciebie, świat jest twój, ludzie to kukły, a ty ich panem, ty jesteś na górze, więc *zabijaj, zabijaj, zabijaj i cudzołóż. Cudzołóż i pożądaj przez cały tydzień. I kradnij! Bo wszystko jest twoje! Bo ty jesteś jedyną nadzieją, sam sobie światłem w tunelu, ty wszystkim, bo wszystko dokoła jest w tobie! Wszystko*! I zostawili mnie głodnego na ulicy na pewną śmierć i uciekli do Piekła.

– Kim on był?

– Bratem, który zmienił spokój we wściekłość, a miłość w nienawiść. On leży pod dworcem, ale właściwie nie ma czego tam oglądać – mówi. – A teraz niech mnie pani zostawi w spokoju. Ugrzałem się porządnie i w tym ciepełku chcę pozostać.

Kierujesz się w stronę schodów prowadzących do podziemi i wiesz już, że zaraz nastąpi twoje wpiekłozstąpienie. Słyszysz stukot obcasów na marmurowych stopniach, robi się ciemno, czarno, nie ma już nic oprócz leżącego na drewnianym, pełnym zadziorów stole rzeźnickim spopielonego truchła młodzieńca. Podchodzisz do stołu i splatasz swoje chłodne palce z jego zimnymi palcami, a on zaczyna się trząść, zaczyna krzyczeć:

– Przeciwko wszystkim, przeciw wszystkiemu i przeciwko sobie. Ale potem

nikogo! Już nie ma nikogo, niczego i nic! Nic! Zostałem sam... Pomyliłem się, przerosło mnie. I zachciałem umrzeć. I umarłem. Zabił mnie. Iskierką światła. I zmartwychwstał.

– Tyle mi wystarczy.

– Nie! Czekaj, zabierz mnie stąd! Wymaż mnie, zetrzyj, nie zostawiaj!

Do twoich uszu dochodzą jeszcze przez chwilę jęki potępieńca, ale po chwili zalewa cię zwykła, zimowa szaruga. Dokoła lasy, pola, łąki, jakaś mała rzeczułka, a nad tą rzeczułką siedzę ja, wpatrując się intensywnie w twoje oczy, głaszcząc szarego kundelka po głowie. Podchodzisz do mnie, siadasz naprzeciwko, milczysz.

– To pan jest mordercą? – pytasz trochę cieplejszym niż zwykle głosem.

– Tak. To ja.

– Dlaczego pan mordował?

– Dlaczego nie? Tak to sobie wymyśliłem i ciebie też sobie wymyśliłem, bo przypomnieć już sobie nie potrafię.

– Chyba to wszystko nie do końca panu wyszło.

– Bo to wszystko się już dopala, gaśnie, niknie. A wiesz Irenko, że ja pamiętam tylko tyle, że miałaś kasztanowe włosy? Nic więcej nie pamiętam i pewnie dlatego nie widzę teraz twojej twarzy. Ja nawet ciebie nie słyszę, czytam tylko twoje wymyślone słowa z ruchu twoich wymyślonych warg. Ty mnie słyszysz i widzisz wyraźniej, niż ja ciebie.

– Niech mi pan powie, co to wszystko znaczy. Po co?

– Pan? Kiedyś, chyba, mówiłaś do mnie po imieniu? A co byś chciała, żeby znaczyło? Parę historyjek, które sobie można tak albo inaczej ułożyć i spróbować coś z tego zbudować. Oni wszyscy płynęli pod prąd. Ja płynąłem pod prąd, ale mi się już nie chce. Nie będę uciekał. Będę płynął z prądem i zobaczymy, dokąd dopłynę i jak się to wszystko potoczy. I jeśli ciebie spotkam po drodze, to świetnie. Jeżeli nie, to trudno. Pies zostaje z tobą, ale uważaj na niego, bo potrafi ugryźć.

– To co teraz będzie?

– Teraz? Teraz już nic.

– Wystarczy?

– Wystarczy.

Krzysztof Olszewski - Ur. w 1994 r. w Białymstoku. Absolwent XI LO, student III roku filologii polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Od 2015 r. uczestnik zajęć Pracowni Literatury Młodzieżowego Domu Kultury. Miłośnik twórczości Tadeusza Konwickiego. Prezentowane opowiadanie jest jego debiutem literackim.

III Konkurs Literacki im. Anny Markowej

Nagroda Główna

Ewelina Głowacka

renklody

przejrzałe śliwki lecą w trawę
ścielą kobierce w całym sadzie
tak że przechodząc między pniami
brodzisz po kostki w marmoladzie

rzuca dziś pliszka swój załomek
usiada pośród pól i słucha
jak na dniach kilku o wieczorze
lato wyzionie swego ducha

wpatrzona w nadfiolety nieba
przeczuwa że na końcu tęczy
nie musi istnieć garnek złota
i wie że nici już z zaręczyn

skąd w nas ta skłonność potajemna
by trwać w tęsknocie do bezmiaru
na ziemi liszek i pajęczyn
gdzie się umiera od kataru

ciemność

ciemność jest dziwna mówi do nas
gdy spada na nasz glob jak deszcz
przez zmierzch zaświaty nam ją ronią
pod szarym lasem w suche pola
biegnie niczyja głucha rubież
na której wieczór kładzie mgłę
tam się otwiera nieskończoność

co ciemność robi z przedmiotami
że w jej obliczu świat czarnieje
że nam odbiera główny zmysł –
czyniąc tłustymi dżdżownicami
które nie wiedzą czy coś jest
– póki nie gwizdnie kos że dnieje
że mrok jak dziwny czar znów prysł

i znowu widać w bzach aleję
i biegną pod lasami sarny
ledwie rzucając szare cienie

ciemność nam wieści nieskończoność
to mnie zadziwia nieskończenie

śnieg

zadymka po bramach
zamki lodem skute
zima kładzie palce
na nasz szklany smutek

bo śnieg przypomina
że tkwi w człowieku błąd
że świat to nie nasz dom
żeśmy nie stąd

lustrzaną bielą szepcze
wbrew rozhukanej wrzawie
że znajdy z nas zesłane tu
w nieznanej sprawie

Ewelina Głowacka – urodziła się w 1991 r. Studentka piątego roku filozofii i filologii polskiej na Uniwersytecie w Białymstoku. Publikowała w „Kronosie" i „Dekadzie Literackiej". Zajmuje się m. in. literaturą romantyzmu, mistyką żydowską, filozofią rosyjską i Słowiańszczyzną – zwłaszcza tą niesamowitą, natomiast do jej zainteresowań pozaliterackich należą ornitologia, astronomia, ziołolecznictwo i aeronautyka.

Klaudia Rybołowicz

PRZEDPIÓRKO

Jak sięgam pamięcią, Gabriel był chłopcem, który zawsze huśtał się najwyżej, najszybciej wspinał się na trzepak, pod wierzbą znajdował najgrubsze patyki i potrafił najdalej rzucać kamykami. Pamiętam też, że kiedy podpaliliśmy śmietnik i zespołowo próbowaliśmy go gasić, nosząc w roztrzęsionych rękach piasek z piaskownicy, on pierwszy schował się za najbliższym blokiem. Wrócił do nas, gdy w oddali ucichł głos syren strażackich, a my, cali mokrzy i przestraszeni, wciąż mieliśmy przed oczami obraz groźnych panów w mundurach.

Nawet kiedy się wyprowadził z naszego osiedla, w czasach podstawówki widywałem go co tydzień w kościele. Obaj traktowaliśmy to jako dobrą okazję na ponadgodzinne spotkania towarzyskie. Stawaliśmy zawsze w przedsionku, obok miski z wodą święconą i – chociaż monstrualne drzwi za nami dmuchały nam w karki, duchota z wnętrza kościoła przygniatała płuca, a co jakiś czas wypadało wykonać małą choreografię z klękaniem i wstawaniem – dało się pogadać.

Zawsze pierwszy pytałem, podchodząc do niego – a co tam słychać w wielkim świecie? Gabriel, z pewną charakterystyczną niejednoznacznością wypisaną na twarzy, odpowiadał w sposób meteorologiczny: „padało w nocy", albo „świeci od rana", a w przypływach większej wylewności, rzucał nawet „u mnie w porządku, ciepło dziś". Od końca podstawówki widywałem go już tylko sporadycznie z oddali i nie mieliśmy okazji zamienić słowa.

Dwa tygodnie temu spotkałem gościa w autobusie, gdy jechałem kupić krzyżakowe wkręty samogwintujące. Już gimnazjum wyciągnęło go bardzo w górę, ponad głowy nauczycieli. Liceum za to podkrążyło mu oczy, wybiło kilka zębów i powiesiło na szyi ładny srebrny krzyżyk. Wyciągnął do mnie rękę na przywitanie, jeszcze zanim zdążyłem go rozpoznać w tłumie. Siadając obok, rzuciłem odruchowo – a co tam słychać w wielkim świecie?

Nagle okazał się mieć bardzo dużo do powiedzenia. I chociaż już po kilku sekundach zgubiłem wątek, bo Gabrielowi trochę plątał się język, jestem prawie pewien, że nawet nie wspomniał o padającym od rana deszczu. Gestykulował bardzo żywo, unosząc przy tym drgawkowo ramiona, jakby jakieś trybiki bezpośrednio wpływały na jedno i drugie. Raz uderzył przypadkiem ręką o szybę, gdy chciał pokazać jak mocno ciągnęła się kolejka na pocztę (albo do mięsnego) i jestem pewien, że ludzi na najbliższych siedzeniach doszedł ten głuchy huk, ale on się nawet nie zająknął, co uważałem za imponujące. Zacząłem nawet mocniej skupiać uwagę na małej przestrzeni między jego chaotycznie latającą prawą ręką a szybą, by nie umknęło mi kolejne uderzenie, ale żadne nie nastąpi-

ło. Głos też miał niemal tubalny. Gdy go podnosił w chwilach większej ekscytacji, miałem wrażenie, że ludzie z końca autobusu zaczynają się rozglądać.

Przyznam – na początku trochę się przestraszyłem, że może przez te lata stał się człowiekiem, którego nie chciałbym znać, co zniszczyłoby mi wszystkie nasze wspomnienia. Zastanowiłem się, czy może nie potrzebuję w życiu bardziej małego Gabriela niż dorosłego. Zaskoczył mnie jednak po raz kolejny.

– Słuchaj, ja wiem, że ty bardzo lubisz poezję i masz do tego głowę jak niejeden – wypalił znienacka, nachylając się do mnie konspiracyjnie.

Trochę wybił mnie tym z tropu. Po chwili przypomniałem sobie, że jako dzieciak, niemający żadnej głębszej wiedzy, za to pragnący głęboko imponować innym, wmówiłem Gabrielowi, że znam wszystkich polskich poetów w historii. On podawał jakiś rok, a ja podawałem nazwiska wielkich poetów, którzy się wtedy urodzili. Tak naprawdę wymieniałem nazwiska ludzi pracujących w firmie mojej mamy, na których uskarżała się codziennie przy obiedzie. Gdy chciałem zabłysnąć zagranicznym nazwiskiem, podawałem nazwy producentów cukierków, które babcia wysyłała mi ze Szwecji.

Poczułem, że robi mi się gorąco ze wstydu, ale szybko przytaknąłem. W Gabrielu przebudziła się jakaś bojowa siła. Popatrzył na mnie z poczuciem misji.

– No właśnie, słuchaj. Odkryłem świetne nazwisko. Ale mówię ci, rewolucyjne. Ja tam w poezji nigdy nie siedziałem jak ty, no ale mówię ci stary, to po prostu geniusz. Kiedyś żyłem bez celu, bez idei, rozumiesz, ale teraz wszystko się zmieniło! To jest człowiek z pasją! Widać, że żyje poezją! To prawdziwy artysta! Wyznaczający szlaki ludziom takim jak ty czy ja!

– Mówisz o poecie? – upewniłem się.

– Przedpiórko – oznajmił rewolucyjnie z triumfalnym zadowoleniem, jakby to miało mi wyjaśnić wszystko. Nie wyjaśniło. – Co o tym sądzisz?!

Czułem się trochę nieswojo, widząc jego wyczekujący wzrok. Dziadek mi kiedyś mówił, żeby wariatom odpowiadać zwięźle i dyplomatycznie. Wydaje mi się, że wiedział, co mówił – całe życie przepracował odbierając telefony w straży pożarnej

– Sądzę bardzo pozytywnie, ale o co ci konkretnie chodzi?

Chyba był lekko zawiedziony moimi unikami. Szybko zanurzył rękę w swoim plecaku i podał mi gruby zeszyt małego formatu. Okładka była opatrzona niełatwym do rozszyfrowania, odręcznie napisanym tytułem „przedpiórko".

– Myślę, że to jest po prostu genialne. Bardzo nowatorskie i głębokie. Ale zresztą sam zajrzyj, poczytaj! Zobaczysz, że to napisał człowiek będący ponad tą całą małomiejską rutyną, w której żyjemy wszyscy – oceniającym wzrokiem ogarnął ludzi w autobusie, czyli kilkanaście sztuk emerytów i dwóch studentów.

Zacząłem kartkować i okazało się, że zeszyt jest tomikiem wierszy. Zorientowałem się tylko po warstwie graficznej. Naskrobane niedbałym pismem słowa układały się w różnej długości linijki i były opatrzone tytułami. Niektóre

wyglądały jak notatki, naskrobane szybko na pierwszej rzeczy, którą znalazło się pod ręką. Coś w rodzaju notesu, który trzyma się na komodzie przy telefonie stacjonarnym. Zwłaszcza znaczeniowo – te białe wiersze nie miały większego sensu jako teksty niebędące prywatnymi zapiskami myśli i to nieszczególnie składnych. Niektóre znów były zwykłymi żalami, które można bardzo łatwo usłyszeć przysłuchując się rozmowom ludzi przy piwie w barze czy na imieninach. Zwróciłem też uwagę na tytuły – beztrosko nazywające „sonetem" zbity, czterolinijkowy tekst.

– I co sądzisz? – niecierpliwił się Gabriel, podrygując nerwowo kolanami.

– To twoje teksty? – spytałem z głupim uśmiechem, próbującym ukryć zaniepokojenie.

Gabriela niemal odrzuciło do tyłu tak śmiałe podejrzenie. Szybko jednak wytknął moje bluźnierstwo. Okazało się, że tomik został napisany przez pewnego Pana Poetę mieszkającego w pewnym bloku z płyty między zamkniętym zakładem mleczarskim a kościołem, którego wieża spaliła się w zeszłe wakacje. Gabriel odkrył ten cud literatury polskiej na wyprzedaży – leżał między książeczkami o grach karcianych z lat osiemdziesiątych. Co więcej, właśnie jechał na spotkanie z jego autorem. Z opowieści Gabriela wyłaniał się obraz nieco wyidealizowanego artysty. Gabriel użył określenia „zjada Andrzeja Bursę jednym zębem". Nie wiedziałem, skąd Gabriel zna adres tego człowieka i jakim sposobem jest w stanie tyle o nim powiedzieć jednocześnie nie znając go i nigdy nie widząc na oczy. Uznałem, że bezpieczniej jest ufać w zdrowy rozum przyjaciela. Ponieważ nigdy nie byłem na spotkaniu z żadnym literatem, a Gabriel wydawał się być pod tak silnym wpływem, z ciekawości wyraziłem chęć towarzyszenia mu. Bardzo go to ucieszyło. A ja utwierdziłem się w mojej decyzji, przeglądając po raz kolejny wiersze Pana Poety. Zorientowałem się wtedy, że w czasie naszej rozmowy w autobusie, Gabriel zdążył wcisnąć w rozmowę bardzo dużo cytatów swojego ulubionego poety. Odkryłem to czytając utwór „[sąsiad z góry ten cham tak postawił swojego opla…]".

Wysiedliśmy pod zakładem rzeźnika, kilka przystanków przed tym, na którym planowałem wysiąść, by kupić krzyżakowe wkręty samogwintujące. Gabriel prowadził, idąc szybkim, pewnym krokiem. Ominęliśmy bramę mleczarni i skręciliśmy w głąb blokowiska. W pewnym momencie złapał mnie mocno za ramiona i pociągnął do tyłu. Milcząc, wskazał na staruszka, trzepiącego pod śmietnikiem dywan w tureckie wzory. Ledwo słyszalnym szeptem wysyczał mi do ucha podekscytowane „to on". Staruszek wyglądał całkowicie zwyczajnie, jakby wcale nie spodziewał się odwiedzin miłośników swojej poezji. Im bliżej podchodziliśmy, tym Gabriel stawał się coraz bardziej rozczarowany jego wyglądem. Jeśli o mnie chodzi, wyglądał dokładnie tak, jak go sobie wyobrażałem. Podeszliśmy niepewnie, a Gabriel starał się stłumić swoje rozczarowanie i wyglądał na autentycznie onieśmielonego.

– Czy mogę panu jakoś pomóc? – spytał rozemocjonowany, pożerając wzrokiem Pana Poetę od nitki jego rozciągniętego swetra po zmierzwiony siwy włos wystający spod krzywo nałożonej bejsbolówki.

– W trzepaniu? – spytał Pan Poeta, marszcząc siwe, ale krzaczaste brwi. Odkaszlnął chrypliwym głosem nałogowego palacza i pocierając ręką oczy, odstąpił krok od trzepaka. – A proszę cię bardzo.

Gabriel wziął w ręce niepewnie trzepaczkę i zaczął trzepać. Ja uśmiechnąłem się bezradnie do Pana Poety, bo nie wiedziałem, co innego mogę zrobić. Stałem w milczeniu i, tak jak Pan Poeta, patrzyłem jak Gabriel trzepie dywan.

Później Gabriel zaproponował zaniesienie dywanu do mieszkania Pana Poety. Zgodził się, a więc we dwóch, z Gabrielem, zanieśliśmy dywan, jak się okazało, na czwarte piętro starego bloku. Tam, rozkładając dywan od meblościanki pokrytej pocztówkami po zaklejony szarą taśmą telewizor, Gabriel wreszcie zdradził się, jako miłośnik poezji Pana Poety. Ten powitał przejaw uwielbienia swojej twórczości z umiarkowanym zainteresowaniem.

– Nie piszę już wierszy – wyznał, nalewając wody do czajnika.

Zerknąłem na Gabriela i odniosłem wrażenie, że wzorem Rejtana był gotów rzucać się na podłogę, by tylko wpłynąć na decyzję Pana Poety. Pan Poeta jednak prawdopodobnie nawet by na niego nie spojrzał, całą jego uwagę bowiem pochłaniał czajnik na ogniu.

– Ale dlaczego?!

– To nie dla mnie – Pan Poeta wzruszył ramionami. – Nie sprawia mi to przyjemności, ani nie wychodzi za dobrze. Dlatego poprosiłem moją żonę, żeby wyrzuciła ten cały nieszczęsny zbiór.

Można było niemal usłyszeć w powietrzu metaliczny dźwięk zderzenia się wyobrażeń z rzeczywistością.

– Proszę pana, ale przedpiórko! Przedpiórko to jest coś niezwykłego! Odkąd przeczytałem pana wiersze, nie mogłem myśleć o niczym innym! Nie mogłem spać przez całą noc! Jak może pan mówić, że nie wychodzi dobrze, jak wychodzi!

Roztrzęsiony głos Gabriela sprawił, że zaczynałem się o niego martwić. W jednym momencie zobaczyłem w nim tego szybko oddychającego chłopca sprzed lat, zerkającego zza bloku na trawiony ogniem śmietnik. Ogarnęła mnie pewna melancholia. Przerwał ją Pan Poeta, odrywając wreszcie wzrok od czajnika.

– Przedpiórko? – spytał z zaskoczeniem.

– „Przedpiórko" – potwierdził Gabriel żywo.

Pan Poeta patrzył przez chwilę w milczeniu na Gabriela, a Gabriel patrzył na niego. Pan Poeta podszedł do Gabriela i zerknął na tomik który trzymał w ręku.

– Tu pisze „przepiórka" – powiedział.

Pochyliliśmy się jeszcze raz nad okładką tomiku i przyjrzeliśmy tytułowi.

Rzeczywiście, musieliśmy przyznać, że ostatnia litera była nakreślona na tyle niechlujnie, że dawała pole dla wielu interpretacji. Jednak sprawa wciąż była nie do końca jasna.

– Przecież tu jak byk stoi „d" – upierał się Gabriel.

– Nie, to miało być „p", ale kreska poleciała nie w tę stronę, więc przekreśliłem i napisałem „p" jeszcze raz. Nie widzisz tego skreślenia?

– Myślałem, że to taki ozdobnik czcionki – westchnął Gabriel, a oczy już miał jakby zaszklone. – Czyli to nie jest pana autorskie słowo? – spytał łamiącym się głosem.

– Nie – Pan Poeta nie znał litości.

– Ale czemu miałby pan nazwać to „przepiórka"? – Gabriel najwyraźniej postanowił iść za ciosem.

– Przez „sonet do pieczonej przepiórki mojej żony", który ostatecznie nie znalazł się w końcowej wersji tomiku – wyjaśnił dość rzeczowo.

Gabriel zamilkł. Wydawał się mocno przeżywać nieistnienie słowa, które tak go natchnęło. Próbowałem go pocieszyć, mówiąc że w takim razie sam może napisać tomik wierszy i opatrzyć go takim tytułem, ale on tylko spoglądał na mnie spode łba z wypisaną na twarzy pogardą wobec ludzi.

Pan Poeta powiedział, że musimy wyjść, bo potrzebuje wstąpić na pocztę, ale możemy się z nim przejść. Jak na człowieka niewzruszonego i nieokazującego żadnych większych emocji, był całkiem miły. Z głębi mieszkania wyniósł na rękach starego jamnika i znosił go tak po schodach na sam dół.

– A czy mogę spytać, co miał pan na myśli, pisząc wspaniałą „odę do kulawego kominiarza"? – spytał w pewnym momencie Gabriel.

– To napisałem, żeby przeczytać na imieninach kolegi z wojska – powiedział beznamiętnie Pan Poeta – i, z tego, co pamiętam, pisałem cokolwiek, bo wszyscy i tak byli tam zalani, a nie chciałem wydawać pieniędzy na prezent.

Wiedziałem, że Pan Poeta zadał ostateczny cios we wrażliwe serce mojego niemal dwumetrowego przyjaciela. Obaj zamilkli. Pod budynkiem poczty Pan Poeta się zatrzymał i odezwał się do nas tym samym beznamiętnym tonem.

– Teraz muszę iść odebrać pieniądze od wnuków, musimy się pożegnać.

Gabriel pożegnał się smutno i powściągliwie, Pan Poeta pożegnał się szorstko. Gdy odeszliśmy parę kroków, przeprosiłem Gabriela i na chwilę wróciłem do Pana Poety, żeby wziąć go na stronę.

– Nie sądzi pan, że może powinien znów zacząć pisać poezję? – spytałem niepewnie. Tak naprawdę nie oczekiwałem niczego od tej sugestii, chciałem raczej mieć wymówkę wobec siebie, że próbowałem coś zrobić, ze względu na Gabriela. Nie ukrywam, że brak awangardowych sonetów Pana Poety nie zmieniłby niczego w moim życiu. – Ma pan w końcu odbiorców – dodałem, wskazując na przygarbione plecy Gabriela znikającego za zakrętem.

Pan Poeta wzruszył ramionami.

– To, co pisałem, to tylko moje narzekania. Nie wiem, o co tak naprawdę chodzi temu dzieciakowi.

– Myślę, że właśnie o to chodzi – rzuciłem, niewiele myśląc. – O to, że szukamy w poezji kogoś, kto odbiera świat tak jak my. Chcemy wiedzieć, że ktoś jest tak samo smutny jak my, tak samo samotny – tu zawahałem się chwilę, ale dodałem po chwili – tak samo zastawiony na parkingu przez opla sąsiada.

– I myślisz, że ten dzieciak odnalazł się w mojej poezji? – moje słowa zdawały się wpłynąć na Pana Poetę bardziej, niż tego oczekiwałem.

– Tak mi się wydaje. I chyba póki ktoś potrafi się odnaleźć w pana poezji, znaczy, że wychodzi to panu dobrze – podsumowałem, starając się brzmieć naprawdę wiarygodnie.

– Dziękuję ci, chłopcze. To bardzo miłe – Pan Poeta wyglądał na poruszonego. Poklepał mnie po ramieniu i wrócił na swoją drogę na pocztę.

Szybko dogoniłem Gabriela. Wyglądał jak cień człowieka.

– Nie tak to sobie wyobrażałem – westchnął tragicznie.

– Wiesz, nie każdy musi mieć ulubionego poetę – zacząłem, próbując być taktowny.

– Nie wiesz, o czym mówisz – rzucił niemrawo Gabriel. Szedł przygarbiony, ręce pchał do kieszeni, jakby chciał je tam zanurzyć do łokci.

Nie byłem pewien jak obchodzić się z ludźmi świeżo pozbawionymi celu w życiu. Zwłaszcza że co chwila zerkałem też na zegarek, żeby zdążyć kupić krzyżakowe wkręty samogwintujące przed zamknięciem sklepu.

Rozstaliśmy się przy przystanku autobusowym. Ja poszedłem do sklepu ze śrubami nierdzewnymi, a Gabriel, niesiony jakimś nihilistycznym poczuciem braku artystycznego celu w życiu, udał się do lokalnej biblioteki przy klubie osiedlowym. Z relacji mojej znajomej bibliotekarki wiem, że z beznamiętnym wzrokiem szedł między regałami, wodząc wzrokiem po nazwiskach, których nie potrafił powtórzyć w myślach bez sylabowania. Nagle dostrzegł coś, na czym zatrzymał oczy. Zerknął przez ramię (upewniając się, że bibliotekarka jest zajęta swoimi bibliotekarskimi zajęciami) z jakimś wstydliwym przestrachem i przypływem niejasnego przeczucia, objawiającego się swędzeniem karku, po czym wszedł między regały z poezją. Pod palec wpadł mu właściwie pierwszy lepszy grzbiet, którym okazał się tom wierszy „Barwa miodu" Leopolda Staffa i tydzień później, w nawrocie sił witalnych, Gabriel wyjechał do Strzyżewic, by zostać pszczelarzem. Słyszałem też plotki, że zapisał się do ochotniczej straży pożarnej. Znajoma bibliotekarka, która o tym opowiadała, zdradziła mi, że z poezją polską sąsiaduje regał z opracowaniami biograficznymi polityków z czasów drugiej wojny światowej. Przyznaję, że boję się o tym myśleć. Wysłałem Gabrielowi wczoraj pocztówkę z pytaniem, kiedy będzie już miał własną pasiekę.

Za to Pan Poeta wrócił do pisania i, co więcej, zupełnie się w tym pochłonął, pracując nad kolejnym tomikiem wierszy. Jego żona skarżyła się w piątek pani z warzywniaka, że mąż zaniedbuje swoje domowe obowiązki, a wszystkie pieniądze przepija na papier rysunkowy i długopisy. Próbowała nawet te długopisy rekwirować, znalazłszy skrytkę w pojemniku na wodę święconą o kształcie Maryi (korona na jej głowie jest zakrętką, bardzo ładna rzecz), ale szybko przejrzał tę kryjówkę. W zemście wywiesił we wtorek na ich balkonie chorągiew z prześcieradeł z napisem głoszącym „dajcie żyć poetom". Niestety słowo „poetom" porwał wiatr podczas czwartkowej burzy, a gest Pana Poety został uznany za manifest polityczny i przywitany z powszechnym uznaniem.

Klaudia Anna Rybołowicz - urodzona 1998 r. w Białymstoku. Uczennica II klasy II Liceum Ogólnokształcącego im. księżnej Anny z Sapiehów Jabłonowskiej w Białymstoku. Interesuje się literaturą i historią sztuki. Wolne chwile wypełnia pisaniem opowiadań do szuflady i szkicowaniem ludzi na marginesach.

Monika Chomko

ROWER BEZ KÓŁEK

Miałam wtedy sześć lat. A może jednak pięć? W każdym razie szkolne mury znałam jedynie z ilustrowanych książek i familijnych filmów. Tamtego letniego dnia wyszłam na nasze niewielkie, *roskowe* podwórze z wielkim, przełomowym postanowieniem – miałam nauczyć się jeździć na rowerze bez tych małych, bocznych kółek, dobrych dla naprawdę niedużych dzieciaków, przecież ja już byłam taka dorosła! Nie pamiętam pobudek, z powodu których odważyłam się na ten jakże śmiały krok. Czy chodziło o poważanie na dzielni, czy też o chęć samodoskonalenia i przejścia na wyższy poziom kolarstwa? W każdym razie decyzja została podjęta. Mam jeździć na dwóch kółkach i koniec.

Poszłam po swój wehikuł. Czekał na mnie tam gdzie zawsze, w garażowym kącie zaraz za ojcową lutownicą, piłą i masą naprawdę mało znaczących gwoździ i gwoździków. Może i nie był imponujący. W końcu to tylko zwykły, ciemnoniebieski składak oblepiony naklejkami z *Czarodziejki z Księżyca*, z nieco popsutym bagażnikiem, nadmiernie wyeksploatowanymi rączkami kierownicy i niedopompowanymi oponami. Dla mnie jednak był wyjątkowy, ze względu na ogrom przeżytych, tak bardzo ekscytujących wtedy, wycieczek do bramy i z powrotem. Tego dnia, choć wyglądał jak poprzedniego, posiadał jeden mały szkopuł, który naprawdę zawadzał – te nieszczęsne, małe kółeczka w kolorze wyblakłej czerwieni.

W tamtym okresie dla mnie, tak jak dla każdej małej dziewczynki, autorytetem w typowo transportowych sprawach był ojciec. Tak więc, zaraz po podjęciu decyzji o zmianie wyglądu mego środka komunikacji, postanowiłam, że to właśnie tata nauczy mnie jeździć na rowerze. Bo przecież nie mama! Mama nie zna się na rowerach. Zna się na bajkach o usmolonym Kopciuchu, na zupie pomidorowej z makaronem i na algorytmach matematycznych, ale na pewno nie zna się na rowerach. Idąc tym tokiem myślenia zrozumiałam, że tę sprawę rozwiązać mógł tylko i wyłącznie ojciec. Ojciec nic nie wiedział o ortografii ani o brazylijskich historiach miłosnych, ani nawet o modnych fasonach dziewczyńskich spódniczek, ale na pewno znał się na starych składakach.

Po uważnym wysłuchaniu prośby trzy razy pytał mnie, czy aby na pewno chcę rower bez kółek, a ja trzy razy zapewniałam go, że tylko o tym myślę od rana i że już przyszedł na to czas. Pamiętam jego silne, opalone, trochę ubrudzone dłonie, które tak zdecydowanie i sprawnie operowały kluczem płaskim i w końcu zrobiły to, co już dawno trzeba było zrobić – odkręciły kółeczka. Dostałam to, czego chciałam. Ale czy ja na pewno chciałam? Czy sobie poradzę?

Czy na pewno dam radę? A może to jeszcze za wcześnie na tak radykalny krok? Zwątpiłam. Jednak trzeba było poprosić mamę. Mama pewnie też wie co nieco o rowerach. Mama przecież wie wszystko. Mamie łatwiej by było wytłumaczyć, że nie. Naprawdę musiałam być głupia! Co też mi przyszło do tej pustej głowy?

ROWER BEZ KÓŁEK?!

Trzymałam kierownicę mojego składaka i wahałam się. Wsiąść na ten rower, czy nie wsiąść? Już szukałam argumentów na nie. Sąsiadki nieśmiało zaglądały przez płot i obserwowały rozwój wydarzeń. Jeszcze tego tylko brakowało. I co ja miałam zrobić? Rzuciłam szybkie spojrzenie w stronę kuchennego okna. Obiad jeszcze niegotowy. Mama mnie nie zawoła, nie wybawi, nie odwlecze. Po drugiej stronie płotu nadal czaiły się wścibskie sąsiadki. Co robić? I wtedy spostrzegłam ponaglające spojrzenie taty – nie było już odwrotu. Przecież nie mogłam powiedzieć, że niepotrzebnie brudził sobie ręce, szukał kluczy i poświecił tyle czasu i uwagi, żeby się w końcu pozbyć tych kółek. Nie mogłam się przyznać, że się po prostu boję. Przecież byłam jego synem. A synowie niczego się nie boją. Nie mogłam zawieść ojca. Po prostu nie mogłam.

Ale co będzie jeśli okaże się, że jestem rowerowym nieudacznikiem?

To już nic nie znaczyło, bo przypomniałam sobie, że skoro decyzję podjęłam, to nie mogę się wycofać. Sprawy zawsze trzeba doprowadzać do końca. Zadarłam sukienkę i wsiadłam. A co jak ją ubrudzę? Bo na przykład upadnę? Po dokonaniu szybkiego przeglądu sukienki okazało się, że jest cała w porannym dżemie truskawkowym, więc nic z tego, i tak nadaje się tylko do prania. Czy ja zawsze muszę być taka nieuważna? Chciałam cofnąć czas i ponownie znaleźć się przy śniadaniu i ten jeden jedyny raz zjeść kanapkę z szynką i serem i nie ubrudzić się. Chociaż ten jeden raz.

Niechętnie i nieśmiało postawiłam nogę na pedał. Właśnie! A co jeśli UPADNĘ? Zbiję sobie kolano. Na pewno zbiję sobie kolano. Ja przecież zawsze zbijam sobie kolana! Będzie na nim ogromna rana ociekająca krwią. Będzie bolało. Okropnie będzie bolało. Mama się wścieknie. Będzie mi ją czymś polewać i będzie mnie bardzo piekło. Będzie piekło jak nic. Wizja nieuchronnego i naprawdę bardzo prawdopodobnego bólu mnie przytłoczyła. Chciałam zrezygnować. Naprawdę chciałam zrezygnować. Ale nie mogłam. Rodzice zawsze powtarzali, że mogę robić co chcę, mówić co chcę, ale zawsze muszę liczyć się z konsekwencjami. Muszę stawić czoła konsekwencjom. Mój rower bez kółek jest moją konsekwencją. A mama i tak się wścieknie za ten dżem na sukience.

Ułożyłam włosy, poprawiłam zegarek na prawym nadgarstku i mocno ścisnęłam kierownicę. Świat znieruchomiał. Ptaki umilkły, chmury przystopowały, pies przestał szczekać, a sąsiadki wstrzymywały oddechy. Nawet zapach krzewu jaśminu nie był tak intensywny.

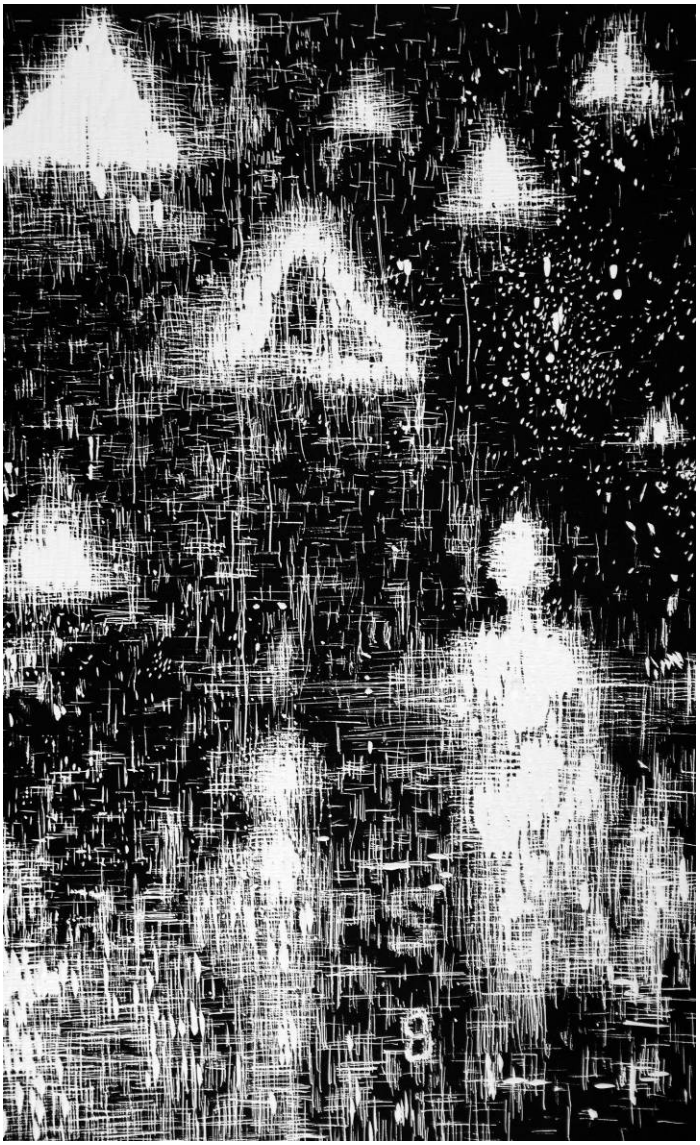
Jednak nie mogę! Odwróciłam się, spojrzałam na zniecierpliwionego ojca i odważyłam się w końcu zapytać, czy by mnie nie potrzymał, gdy pierwszy raz

będę pedałować. Bo przecież mimo tego, że jestem jego synem, nadal jestem małą dziewczynką. Muszę o tym pamiętać i on też musi. Tata uśmiechnął się i na moje szczęście, odpowiedział, że tak, że będzie, że cały czas będzie tuż za mną, że mnie nie zostawi samej sobie.

Ruszyłam. Niepewnie, ale ruszyłam. Na początku wolno, ale potem coraz szybciej i szybciej. Pamiętam ten wiatr we włosach i tę dumę, że oto ja prowadzę rower na dwóch kółkach, że jadę! I nic mnie nie obchodziły sąsiadki zza płotu. Pamiętam też poczucie bezpieczeństwa, bo przecież tata szedł za mną cały czas. Obiecał, że mnie nie zostawi. Zapytałam, czy widzi jak mi świetnie idzie, ale nie odpowiedział. Dwa razy pytałam, czy widzi i czekałam na jakąkolwiek odpowiedź zwrotną, jakąkolwiek reakcję. I nic. Pomyślałam, że odwrócę się tylko na chwileczkę i zapytam ten kolejny raz, żeby usłyszeć aprobatę albo chociaż to jego słynne: *może być*. Nawet *może być* wystarczyłoby mi, cokolwiek wystarczyłoby, aby tylko było. I odwróciłam się. I tata wcale nie szedł za mną, wcale nie trzymał mnie, ja sama sobie radziłam. Ja sama jechałam. Ja sama dałam radę. A tata? Tata stał przy płocie uśmiechnięty i machał do mnie pokazując, że fenomenalnie mi idzie i że mimo wszystko czuwa. I wtedy upadłam. Dalej nie pamiętam, tylko tyle, że na pewno umiałam już jeździć na rowerze.

Teraz taty już nie ma. I wiem, że wcale nie musi być tuż za mną, że ja sama upadam i sama wstaję, że daję radę. Chociaż nie trzyma mnie za rękę, to cały czas jest ze mną. W moim spojrzeniu, w uśmiechu mojej siostry, w moim słynnym *może być,* gdy mama pyta, jak mi smakuje jej zupa pomidorowa, w mojej zawziętości i niezdarności, w oślim uporze mojej siostry i w moim oślim uporze, w jej jasnobłękitnych oczach i moim zaskorupiałym sposobie bycia i w maratonach filmowych z Jeanem Reno, w jego ulubionych pieczonych kurczakach, w porannej małej czarnej, którą piję z jego kubka z napisem *Dla Taty*, nawet w zapachu *ruskich* papierosów i w tym starym, zapomnianym, ciemnoniebieskim składaku, który leży gdzieś między piłą a lutownicą. I w końcu w mojej głowie i w moim sercu.

Monika Chomko – ur. 17.09.1992 roku w Sokółce. Absolwentka Liceum Ogólnokształcącego im. Mikołaja Kopernika w Sokółce – profil humanistyczny. Z wykształcenia inżynier, obecnie studentka II roku studiów magisterskich na Wydziale Zarządzania Politechniki Białostockiej. Od 2013 roku członkini Studenckiego Koła Teatralnego StuKoT. Opowiadanie *Rower bez kółek* jest jej drugim tekstem.



rys. Michał Kulesza, *Ra,* 2012

Julio Cortázar

PODRÓŻE (fragment)

Kiedy famy podróżują, ich zwyczaje związane z noclegiem w mieście są następujące: Pierwszy fama udaje się do hotelu, gdzie uważnie sprawdza ceny, jakość prześcieradeł i kolor dywanów. Drugi wybiera się na komisariat i sporządza protokół mebli i nieruchomości, należących do całej trójki oraz spis zawartości ich walizek. Trzeci fama idzie do szpitala, by sporządzić listę lekarzy dyżurnych i ich specjalności. Po załatwieniu powyższych spraw, podróżnicy spotykają się na głównym placu miejskim, wymieniają spostrzeżenia i udają się do kawiarni, by wypić aperitif. Ale wcześniej łapią się za ręce i tańczą w kółku taniec, który zwie się „Radość fam". Kiedy kronopie wybierają się w podróż, hotele są przepełnione, pociągi już odjechały, ciągle leje, a taksówkarze nie chcą ich przewieźć albo pobierają zbyt wysokie opłaty. Ale kronopie nie zniechęcają się, ponieważ głęboko wierzą, że takie rzeczy zdarzają się każdemu. Zanim zasną, mówią do innych: „Jakie piękne miasto, najpiękniejsze miasto", a w nocy śnią o tym, że w mieście odbywają się wielkie przyjęcia, na które ich zaproszono. Następnego dnia wstają pełni zadowolenia, i właśnie tak wyglądają podróże kronopiów. Nadzieje, osiadłe, zaniedbują podróże przez rzeczy i ludzi. Są niczym posągi, które trzeba zobaczyć samemu, bo one się nie pofatygują.

przełożyła Gabriela Potęga

Gabriela Mistral

Ronda del fuego

Flor eterna de cien hojas
fucsia llena de denuedo
flor en tierra no sembrada
que mentamos *flor del fuego.*
Esta roja flor la dan
en la noche de San Juan.
Flor que corre como el gamo,
con la lengua sin jadeo,
flor que se abre con la noche,
repentina flor del fuego.
Esta flor es la que dan
en la noche de San Juan.
Flor en tierra no sembrada,
flor sin árbol, flor sin riego,
el tu amor está en la tierra
y el tu tallo está en los cielos.
Esta flor cortan y dan
en la noche de San Juan.
Flor que sueltan leñadores
contra bestia y contra miedo;
flor que mata los fantasmas,
¡voladora flor del fuego!
¡Esta roja flor la dan
en la noche de San Juan!
Yo te enciendo, tú me llevas;
yo te celo y te mantengo.
Cuánto amor que nos tuviste
¡flor caída, flor del fuego!
Esta flor cortan y dan
en la noche de San Juan.

przełożyła Gabriela Potęga

Krąg ognia

Nieśmiertelny kwiat stulistny,
fuksja, której obcy strach,
kwiat ten z ziemi niezrodzony,
znany jako ognia kwiat.
Krasnych kwiatów dają moc,
gdy świętego Jana noc.
Kwiat, co pędzi niczym jeleń,
ale oddech ma miarowy,
rozpościera się wśród nocy,
Ognia kwiat nieposkromiony.
Takich kwiatów dają moc,
gdy świętego Jana noc.
Kwiat ten z ziemi niezrodzony,
kwiat bez wody, bez gałęzi,
twa łodyga pnie się w niebo,
twoja miłość trwa na ziemi.
Tną te kwiaty, by dać moc,
Gdy świętego Jana noc.
Kwiat, co chroni ludzi lasu
przed bestiami i przed lękiem;
Unicestwiający duchy,
Ognia kwiat zatacza kręgi.
Krasnych kwiatów dają moc,
Gdy świętego Jana noc.
Wzniecam cię, ty mnie porywasz;
pielęgnuję jak najlepiej.
Dałeś nam miłości tyle,
Ty upadły ognia kwiecie!
Takich kwiatów dają moc,
gdy świętego Jana noc.

Gabriela Potęga – urodzona w 1992 roku, absolwentka klasy dwujęzycznej z hiszpańskim językiem nauczania w III Liceum Ogólnokształącym w Białymstoku; aktualnie studentka filologii angielskiej, z językiem hiszpańskim, na Uniwersytecie w Białymstoku.

Daniłł Charms

KUFER (fragment)

Mężczyzna o cienkiej szyi wszedł do kufra, zamknął za sobą wieko i zaczął się dusić.

– No i proszę - mówił, tracąc oddech – duszę się tutaj, gdyż mam cienką szyję. Skrzynia jest szczelnie zamknięta i do środka nie przedostanie się nawet haust powietrza. Nadal będę się dusić, a mimo to nie otworzę kufra. Zacznę powoli umierać. Zobaczę starcie życia ze śmiercią. Zapowiada się nienaturalna walka, obie strony będą miały równe szanse – ale naturalnie zwycięża śmierć, a skazane na nią życie na próżno podejmuje walkę z wrogiem, do ostatniej minuty nie tracąc i tak daremnej nadziei. Stając za chwilę oko w oko ze śmiercią, życie będzie wiedzieć, w jaki sposób zwyciężyć: powinno zmusić moje ręce, aby otworzyły wieko kufra. Zobaczymy: kto kogo? Tylko ten okropny zapach naftaliny... Jeśli zwycięży życie, rzeczy z kufra będę posypywać machorką.

Zaczęło się: nie mogę dłużej oddychać. Umarłem, to pewne! Nie ma już dla mnie nadziei! W mojej głowie nie zrodziły się żadne wzniosłe idee. Duszę się!

Ach! Co to? Przed chwilą coś się stało, ale nie mogę zrozumieć, co dokładnie. Coś widziałem czy słyszałem...

Ach! Znów coś się wydarzyło? Mój Boże! Nie mam czym oddychać. Zdaje mi się, że umieram...

A cóż to takiego? Dlaczego śpiewam? Zdaje się, że boli mnie szyja... Ale gdzie jest kufer? Dlaczego widzę wszystko, co jest w moim pokoju? I w dodatku leżę na podłodze! Gdzież ten kufer?

Człowiek o cienkiej szyi podniósł się i rozejrzał dookoła. Po kufrze nie został nawet ślad. Na krzesłach i na łóżku leżały wyjęte z niego rzeczy, zaś kufra nigdzie nie było.

Mężczyzna powiedział

– Wygląda na to, że życie pokonuje śmierć w nieznany dla mnie sposób.

30 I 1937 r.

przełożyła Agnieszka Puciłowska

Agnieszka Puciłowska – jestem studentką IV roku filologii rosyjskiej UwB. Interesuję się tłumaczeniem tekstów rosyjskojęzycznych, zwłaszcza specjalistycznych. Uwielbiam śpiewać, tańczyć, z zamiłowaniem gram w piłkę siatkową i tenisa stołowego. Moją pasją jest również gotowanie, szczególnie dla najbliższych.

Daniłł Charms

KUFER (fragment)

Człowiek o cienkiej szyi wszedł do kufra, zamknął za sobą wieko i zaczął się dusić.

– Cóż – mówił, dusząc się, człowiek o cienkiej szyi – duszę się w kufrze, ponieważ moja szyja jest cienka. Wieko kufra jest zamknięte i nie przepuszcza powietrza. Będę się dusić, ale wieka kufra i tak nie otworzę. Stopniowo będę umierać. Zobaczę walkę życia i śmieci. Bitwa będzie nienaturalna, przy równych szansach, ponieważ naturalnie zwycięża śmierć, a życie jest skazane na śmierć, tylko bezskutecznie walczy z wrogiem do ostatniej minuty, nie tracąc próżnej nadziei. W tej walce, która właśnie trwa, życie będzie znać sposób na zwycięstwo: do tego życie musi zmusić moje ręce do otwarcia wieka kufra. Zobaczymy: kto kogo? Tylko ta naftalina okropnie śmierdzi. Jeśli zwycięży życie, rzeczy w kufrze będę posypywać tytoniem… Zaczęło się, nie mogę już dłużej oddychać. Umrę, to jasne. Nie ma już dla mnie ratunku! I nic wzniosłego nie ma w mojej głowie. Duszę się!..

Och! Cóż to takiego? Coś się właśnie wydarzyło, tylko nie mogę zrozumieć, co właściwie. Coś widziałem, coś słyszałem…

Och! Znów coś się wydarzyło? Mój Boże! Nie mam czym oddychać. Ja, wydaje mi się, umieram…

A cóż to jeszcze takiego? Dlaczego ja śpiewam? Wydaje mi się, że boli mnie szyja… Ale gdzie jest kufer? Dlaczego widzę wszystko, co znajduje się w moim pokoju? A gdzie jest kufer?

Człowiek o cienkiej szyi wstał z podłogi i rozejrzał się wokół. Kufra nigdzie nie było. Na krzesłach i łóżku leżały rzeczy wyjęte z kufra, a kufra nigdzie nie było.

Człowiek o cienkiej szyi powiedział:

– Okazuje się, że życie zwyciężyło śmierć w nieznany mi sposób.

(Dopisek w brudnopisie: życie zwyciężyło śmierć, gdzie mianownik, a gdzie biernik).

30 stycznia 1937 roku

przełożył Mirosław Sajewicz

Mirosław Sajewicz – student I roku studiów magisterskich na kierunku filologia rosyjska - przekładoznawstwo oraz IV roku prawa na UwB. W przyszłości chciałby połączyć wiedzę zdobytą na obu tych kierunkach. Literaturą interesował się od zawsze, a w szczególności upodobał sobie powieści przygodowe i fantastykę. Do jego ulubionych autorów należą: Clive Cussler, Andrzej Sapkowski i Jakub Ćwiek. Jest również fanem serii Uniwersum Metro 2033.

Daniłł Charms

CZŁOWIEK Z CIENKĄ SZYJĄ
NA PODSTAWIE OPOWIADAŃ DANIŁŁY CHARMSA
SKRZYNIA I *STARUCHA*

Osoby:
CZŁOWIEK Z CIENKĄ SZYJĄ
KONDUKTORKA
PANIENKA
SAKERDON MICHAJŁOWICZ
STARUCHA

Uwagi:

Konduktorkę, Panienkę i Staruchę gra ta sama aktorka. Sakerdon Michajłowicz jest odbiciem w lustrze i projekcją twarzy Człowieka z Cienką Szyją.

Na scenie zapalają się mocne światła, dopiero po chwili widać stojącego tyłem Człowieka, który odwraca się do publiczności. Światła trochę przygasają. Człowiek trzyma w jednej ręce lalkę, a w drugiej skrzyknę, którą teraz otwiera. Światła jeszcze bardziej przygasają.

CZŁOWIEK Teraz wchodzę do skrzyni.

Na ścianie pojawia się projekcja ciemnych desek z wnętrza skrzynki. Światła jeszcze bardziej przygasają. Człowiek wkłada powoli lalkę do skrzynki.

CZŁOWIEK A ponieważ mam cienką szyję, a skrzynia nie przepuszcza powietrza, szanse będą wyrównane. Nie wolno mi tylko unieść wieka. Będę mógł patrzeć na walkę życia i śmierci. Będę mógł ją podziwiać. Nie wolno mi tylko unieść wieka. (*Bierze głęboki oddech.*) Zobaczymy, kto wygra, zwycięzca wcale nie jest taki pewny. (*Wypuszcza powietrze.*) Nie wolno mi tylko unieść wieka.

Światła jeszcze bardziej przygasają; widać jedynie człowieka, który nagłym ruchem zamyka skrzynkę. Potworny hałas. Całkowite wyciemnienie. Cisza.

Odgłos nadjeżdżającego autobusu. Na przystanku stoi Starucha z dużym ściennym zegarem w ręku. Człowiek podchodzi do niej i wyjmuje z kieszeni spodni rewolwer. Mierzy do Staruchy.

CZŁOWIEK Która godzina?

Starucha wyciąga w jego stronę zegar, na którym jednak nie ma wskazówek.

STARUCHA Sam zobacz.

CZŁOWIEK Tu nie ma wskazówek.

Starucha patrzy na zegar.

STARUCHA Jest za piętnaście trzecia.

Człowiek chowa rewolwer do kieszeni spodni i wyciąga z niej zegarek-cebulę. Sprawdza godzinę.

CZŁOWIEK Zgadza się. Bardzo dziękuję.

Człowiek rusza w drogę. Starucha coś za nim krzyczy, ale on nie zwraca na to uwagi. Widzimy uliczny zegar, który pokazuje, że jest za piętnaście trzecia, ale jego wskazówki zaczynają poruszać się do tyłu. Człowiek zatrzymuje się przed ciemnym prostokątem, obraca go w pionie, a po drugiej stronie jest lustro, które poszerza i deformuje jego sylwetkę.

CZŁOWIEK Dzień dobry, Sakerdonie Michajłowiczu.

Niewyraźny pomruk.

CZŁOWIEK Tak, mamy przyjemną pogodę.

Niewyraźny pomruk.

CZŁOWIEK Tak, piszę. Jak pan radził, o dzieciach. Dla młodych czytelników.

Niewyraźny pomruk.

CZŁOWIEK W kuchni? Dlaczego akurat w kuchni? Przecież nie będę wsadzał maleństw do piekarnika, cha, cha…

Światło punktowe na uliczny zegar, którego wskazówki maja kształt noża i widelca.

CZŁOWIEK Piekarnik! (*Pauza.*) Przepraszam, bardzo przepraszam, Sakerdonie Michajłowiczu, ale muszę już iść.

Niewyraźny pomruk.

CZŁOWIEK Wódki? Zawsze chętnie napiję się wódki.

Człowiek zaczyna biec. Po chwili wbiega do kuchni, a wtedy zza okna słychać okrzyki dzieci. Człowiek na chwilę zamiera. Głośniejsze okrzyki. Człowiek siada do stołu i pisze.

CZŁOWIEK Dzieci zwijały się z bólu.

Kolejne krzyki.

CZŁOWIEK Wstrętne bachory zwijały się z bólu.

Kolejne wrzaski.

CZŁOWIEK Wstrętne bachory z jękiem zwijały się z bólu.

Wrzaski. Wzburzony Człowiek podbiega do okna.

CZŁOWIEK Wstrętne bachory zwijały się z jękiem w piekarniku. (*Pauza.*) Piekarnik!

Człowiek podbiega do piekarnika i go wyłącza. Wyciera pot z szyi. Oddycha ciężko. Po chwili otwiera okno. Wrzaski. Zatrzaskuje okno.

Wyjmuje z kieszeni zegarek-cebulę i wiesza go na gwoździu w ścianie. Na gwoździu obok wiesza rewolwer. Kładzie się na kanapie. Przyciemnione światło.

CZŁOWIEK Cudotwórca.

W kręgu punktowego światła pojawia się lalka, którą wcześniej umieścił w skrzyni.

CZŁOWIEK Cudotwórca, który wyglądał zupełnie normalnie. Który nigdy nie zrobił nic szczególnego. (*Pauza.*) Choć mógł. Nie wyczarował sobie wspaniałego domu. (*Pauza.*) I żył w zwykłym chlewie. Nie zbawił ludzkości. (*Pauza.*) Choć mógł. (*Pauza.*) A potem wszedł do skrzyni. (*Pauza.*) I umarł. I to był ten cud, na który czekał przez całe życie.

Lalka puka się w czoło i znika. Człowiek podnosi się z kanapy i z radością zaciera ręce.

CZŁOWIEK Sakerdon Michajłowicz pęknie z zazdrości. Pewnie myśli, że już nigdy nie napiszę nic genialnego. Zaraz zaczynam pisać, zaraz, zaraz…

Człowiek podbiega do stołu, potem do kuchenki i upewnia się, że piekarnik jest wyłączony. Znowu słychać krzyki. Podbiega do okna i zaczyna wygrażać pięścią. Biegnie do stołu i znowu do okna. Słońce powoli zachodzi. Człowiek przesuwa stół do okna, siada i zaczyna pisać.

CZŁOWIEK Cudotwórca był chudy, wysoki…

Człowiek odkłada długopis i patrzy w okno.

CZŁOWIEK Słońce chowa się za komin przeciwległego budynku. Cień komina wydłuża się i rośnie. Jest coraz większy. Powinienem pisać.

Słychać pukanie. Człowiek podnosi się z miejsca i podchodzi do drzwi.

CZŁOWIEK Kto tam?

Nikt nie odpowiada.

CZŁOWIEK Kto tam?

Znowu cisza. Człowiek otwiera drzwi. Za progiem stoi Starucha.

STARUCHA Jestem.

Starucha przechodzi obok i siada w fotelu koło okna.

STARUCHA Zamknij drzwi.

Człowiek zamyka drzwi.

STARUCHA Klęknij.

Człowiek pada na kolana przez chwilę się waha.

CZŁOWIEK Niech pani posłucha. Co to za rozkazy? Nie ma pani prawa. To moje mieszkanie i będę tu robił, co zechcę. Wcale nie chcę klęczeć.

STARUCHA I nie musisz. Połóż się teraz na brzuchu. Z głową przy podłodze.

Człowiek kładzie się. Przyciemnione światła. Człowiek leży. Światła rozjaśniają się, przyciemniają, a potem znowu rozjaśniają. Człowiek zaczyna się z trudem podnosić. Starucha siedzi w fotelu z przekrzywioną głową. Człowiek podchodzi do niej.

CZŁOWIEK Nie może pani tak… (*Pauza.*) Ja muszę pracować.

Człowiek podchodzi do rewolweru, zdejmuje go ze ściany i podchodzi do Staruchy. Mierzy do niej, ale ona się nie rusza.

CZŁOWIEK Musi pani iść…

Człowiek dotyka rewolwerem jej głowy, a ta opada na bok. Przestraszony człowiek cofa się, odwiesza rewolwer na gwóźdź i bierze zegarek. Podchodzi ostrożnie do Staruchy i po chwili wahania sprawdza jej puls. Patrzy na zegarek.

CZŁOWIEK Nie żyje. (*Pauza.*) Albo zepsuł mi się zegarek. (*Pauza.*) Albo jedno i drugie.

Człowiek puszcza rękę staruchy i przykłada zegarek do ucha.

CZŁOWIEK Chodzi. (*Patrzy na cyferblat.*) Do tyłu. (*Pauza.*) Boże, dlaczego ona musiała właśnie tutaj. Czy nie ma innych, lepszych miejsc? (*Pauza.*) Ale świnia!

Narastające odgłosy za ścianą: kroki, gwizd czajnika, chlupot wody. Człowiek jest coraz bardziej zaniepokojony. Chodzi nerwowo, co jakiś czas przystaje przy Starusze.

CZŁOWIEK Ale świnia!

Słychać odgłosy nadjeżdżającego pociągu. Pociąg zatrzymuje się, trzaskają drzwiczki i po chwili odjeżdża. Hałasy za ścianą cichną. Człowiek oddycha z ulgą. Kładzie się na kanapie i zasypia. Przyciemnione światła, w tym czasie coś się dzieje na scenie, ktoś się porusza, ale może to być tylko sen Człowieka. Człowiek budzi się i wstaje i widzi, że zamiast rąk ma nóż i widelec. Podchodzi do fotela.

CZŁOWIEK No niech pan zobaczy, co mam zamiast rąk, Sakerdonie Michajłowiczu.

Fotel jest pusty.

CZŁOWIEK Och!

Nóż i widelec spadają na podłogę i człowiek ma znowu normalne ręce.

CZŁOWIEK Nie ma jej.

Człowiek uśmiecha się, jest cały rozpromieniony. W tym czasie przez scenę przebiega cień Staruchy. Człowiek obraca się w stronę drzwi i widzi leżącą na wznak Staruchę. Przerażony podbiega do niej, kopie tak, że wypada jej sztuczna szczęka, a potem pada przy niej na kolana i poprawia jej głowę. Patrzy uważnie, czy nic jej nie zrobił.

CZŁOWIEK No nie, wygląda dobrze. (*Pauza.*) Niewielki siniak. (*Pauza.*) Ale świnia.

Człowiek zaczyna chodzić nerwowo po pokoju. Podchodzi do kredensu i otwiera jedną z szafek. Patrzy. Następnie sięga do kieszeni, wyjmuje portfel i liczy pieniądze. Bierze rewolwer i zegarek ze ściany. Podchodzi do drzwi, chce przejść nad staruchą, ale nie może. W końcu obchodzi ją dookoła i zamyka za sobą drzwi na klucz.

Odgłosy miasta. Człowiek idzie, aż w końcu zatrzymuje się przed piekarnią. Odgłosy tłumu. W kolejce przed piekarnią stoi Panienka. Człowiek staje za nią. Pauza.

PANIENKA Nie wie pan, co tam się dzieje?

CZŁOWIEK Nie mam najmniejszego pojęcia.

Panienka staje na palce i próbuje zajrzeć do środka. Odgłosy tłumu.

PANIENKA Jeszcze nie wpuszczają.

CZŁOWIEK Możliwe.

Niezręczna cisza. Panienka patrzy na Człowieka.

PANIENKA Rozumiem, to takie mało męskie zajęcie – stać po chleb. Pewnie jest pan kawalerem.

CZŁOWIEK Owszem, jestem.

Podniesione głosy ludzi z tłumu. Odgłosy ulicy.

PANIENKA Wie pan co, kupię panu co trzeba. Potem się rozliczymy. Zaraz będą wpuszczać.

CZŁOWIEK (*z wahaniem*) Bardzo dziękuję. To miło z pani strony, ale mogę…

PANIENKA Co panu kupić?

Rozpromieniony człowiek uśmiecha się do Panienki.

CZŁOWIEK Bochenek czarnego chleba. Tego najtańszego. (*Pauza.*) Właśnie taki lubię.

W tym momencie drzwi do piekarni się otwierają i tłum wraz z panienką wpada do środka. Człowiek uśmiecha się i mruży oczy do słońca. Wyciąga fajkę, nabija ją i zapala. Po chwili panienka szturcha go w bok.

PANIENKA W dodatku pali pan fajkę. Jak miło. Proszę, chleb.

CZŁOWIEK Bardzo dziękuję. Osiemnaście kopiejek?

PANIENKA Więc sam go pan sobie kupuje?

CZŁOWIEK Nie tylko chleb. Wszystko.

PANIENKA A gdzie pan jada obiady?

CZŁOWIEK Zwykle sam je gotuję. Ale czasami jem w barze.

PANIENKA Więc pije pan piwo?

CZŁOWIEK Wolę wódkę.

PANIENKA Ja też wolę wódkę.

CZŁOWIEK Lubi pani wódkę? To wspaniale. Chętnie bym się kiedyś z panią napił.

PANIENKA Ja z panem też.

Pauza. Człowiek się waha.

CZŁOWIEK Przepraszam, chciałem o coś spytać. Czy wierzy pani w Boga?

PANIENKA (*spuszczając oczy*) W Boga? Tak, oczywiście.

CZŁOWIEK (*uradowany*) A może kupimy wódkę i wybierzemy się do mnie? Mieszkam bardzo blisko.

PANIENKA (*radośnie*) Tak, oczywiście.

CZŁOWIEK Więc chodźmy. Chodźmy po wódkę.

Wchodzą do sklepu. Człowiek kupuje litr wódki, płaci i patrzy uśmiechnięty w stronę Panienki, która przegląda jakieś rzeczy. Przez scenę przechodzi cień Staruchy. Człowiek przestaje się uśmiechać. Spogląda niepewnie w stronę Panienki, a następnie wymyka się ze sklepu.

Odgłosy ulicy. Człowiek idzie, trzymając w jednej ręce butelkę wódki, a w drugiej chleb. Po chwili zatrzymuje się i puka butelką do drzwi. Niewyraźne pomruki. Człowiek wchodzi, stawia butelkę na stole, obok kładzie chleb. Niewyraźne pomruki. Człowiek obraca się w stronę projekcji swojej twarzy na ścianie. Twarz jest wielka i bez przerwy coś przeżuwa.

CZŁOWIEK Dzień dobry, Sakerdonie Michajłowiczu.

Niewyraźne pomruki. Twarz przeżuwa.

CZŁOWIEK Przyszedłem, bo mam wódkę i chleb, a jestem strasznie głodny. Mam nadzieję, że nie przeszkadzam w pracy.

Niewyraźne pomruki. Twarz przeżuwa.

CZŁOWIEK To dobrze.

Człowiek siada przed projekcją twarzy.

CZŁOWIEK Wódka jest bardzo zdrowa. Zdrowsza niż chleb, który tylko gnije nam w brzuchu.

Niewyraźne pomruki. Twarz przeżuwa.

CZŁOWIEK Tak, o dzieciach, Sakerdonie Michajłowiczu. Niech pan nie myśli, że zajmuję się wyłącznie piciem wódki. Zajmuje się też pracą. Myśleniem.

Krzyki dzieci zza okna. Człowiek wstaje i zaczyna chodzić. Sakerdon Michajłowicz ciągle je. Niewyraźne pomruki.

CZŁOWIEK Tak, chętnie zjem pieczeń. Dawno nic nie jadłem. Ostatnio wczoraj z panem, Sakerdonie Michajłowiczu. A potem to już tylko pisałem.

Niewyraźne pomruki. Twarz przeżuwa.

CZŁOWIEK No, może nie geniusza, ale…

Krzyki dzieci zza okna.

CZŁOWIEK O dzieciach. Dzieci. Jak się pozbyć dzieci? Powiedzmy, że zarażę je tyfusem, tak żeby przestały biegać i krzyczeć. Będą leżały osłabione i nie dadzą rady nawet jeść, bo będą miały pryszcze w gardłach. Trzeba je będzie intubować. Będą zwijały się w bólu. Po czterech tygodniach zacznie im się poprawiać, ale wtedy ja…

Niewyraźne pomruki. Twarz przeżuwa.

CZŁOWIEK Nie, dziękuję, wolę postać. Ale wtedy ja zarażę je ponownie tyfusem, a wtedy wstrętne bachory będą zwijały się z jękiem w bólu w piekarniku.

Niewyraźne pomruki. Twarz przeżuwa.

CZŁOWIEK (*kiwając głową*) Dobrze, piekarnik mogę skreślić. (*Pauza.*) Jak pan sądzi, czy wydrukują mi to w jakimś piśmie dla dzieci? (*Pauza.*) Zakochałem się, Sakerdonie Michajłowiczu.

Niewyraźne pomruki. Twarz przeżuwa.

CZŁOWIEK Tak, kobiecie. (*Pauza.*) Właśnie przed nią uciekłem.

Niewyraźne pomruki. Twarz przeżuwa.

CZŁOWIEK Nie, bardzo ładna. I w moim typie. Spotkałem ją w piekarni.

Niewyraźne pomruki. Twarz przeżuwa.

CZŁOWIEK Nie, miałem tyle pieniędzy, ile trzeba. Przypomniałem sobie tylko, że nie mogę jej do siebie zaprosić.

Niewyraźne pomruki. Twarz przeżuwa.

CZŁOWIEK Tak, tak. Można tak powiedzieć. (*Pauza.*) Można powiedzieć, że była u mnie inna kobieta.

Człowiek wybucha śmiechem Niewyraźne pomruki. Twarz przeżuwa.

CZŁOWIEK A dlaczego chce pan, żebym się od razu żenił? Jestem jeszcze młody, mam czas. I na pewno nie ożenię się z tą kobietą!

Niewyraźne pomruki. Twarz przeżuwa.

CZŁOWIEK Z tamtą też chyba nie. Sam nie wiem… (*Pauza.*) Jaki jest pański stosunek do trupów?

Niewyraźne pomruki. Twarz przeżuwa.

CZŁOWIEK Ja też nie znoszę trupów. Jak widzę trupa, to najchętniej bym go skopał. No, chyba że to ktoś z rodziny…

STARUCHA (*głos*) Nie wolno kopać zmarłych.

CZŁOWIEK Co takiego, Sakerdonie Michajłowiczu? (*Człowiek zamyśla się.*) A jak pan uważa, co gorsze? Dzieci czy trupy?

Niewyraźne pomruki. Twarz przeżuwa.

CZŁOWIEK Obawiam się, że niekoniecznie ma pan rację. To prawda, że dzieci wszędzie wlezą i trudno się od nich opędzić, ale zmarli… Zmarli też potrafią być bardzo żywotni i mogą nieźle zaleźć za skórę. (*Pauza.*) Mogę spytać, czy wierzy pan w Boga?

Twarz na ekranie nieruchomieje. Sakerdon Michajłowicz przestaje przeżuwać. Patrzy z wyrzutem na Człowieka.

CZŁOWIEK W porządku, ja pewnie też bym nie odpowiedział. Moim zdaniem nie ma wierzących i niewierzących, a jedynie tacy, którzy chcą wierzyć i tacy, który nie chcą. Ci, co nie chcą wierzyć, już w coś wierzą… A ci, co chcą wierzyć, to właśnie nie wierzą.

Twarz na ekranie zaczyna przeżuwać. Niewyraźne pomruki.

CZŁOWIEK Nie, nie w Boga. W nieśmiertelność. (*Pauza.*) Ale nie mogłem przecież spytać, czy wierzy pan w nieśmiertelność, Sakerdonie Michajłowiczu, bo to by idiotycznie zabrzmiało. (*Pauza.*) Dziękuję za poczęstunek. Pójdę już. Muszę jeszcze zajrzeć do administracji mojego bloku. Ale proszę mi wierzyć, proszę wierzyć, trupy potrafią wszędzie wleźć. Tak jak dzieci. Ale są dużo bardziej kłopotliwe.

Człowiek wychodzi. Odgłosy ulicy. Człowiek staje przed drzwiami z napisem ADMINISTRACJA, ale są one zamknięte. Próbuje je otworzyć, a potem wali do nich, ale nikt nie odpowiada. Człowiek wyjmuje rewolwer i mierzy do zamka. Za-

myka oczy. Zasłania sobie lewą ręką lewe ucho i znowu mierzy. Po chwili otwiera oczy, kładzie rewolwer na ziemi i zasłania dwoje uszu. Zamyka oczy. Cisza. Człowiek otwiera oczy i patrzy na drzwi.

CZŁOWIEK Gdzie administrator?

STARUCHA (*głos*) Wyszedł. Do piekarni. Po wódkę.

Człowiek podnosi z ziemi rewolwer i chowa go do kieszeni. Przez scenę przechodzi cień Staruchy. Człowiek idzie do swojego mieszkania, ale zatrzymuje się przed drzwiami. W końcu otwiera drzwi kluczem i zagląda do środka. Staruchy nie ma przy drzwiach.

CZŁOWIEK Nie ma.

Słabe okrzyki dzieci zza okna. Człowiek nasłuchuje, ale po chwili macha ręką.

CZŁOWIEK Zniknęła. (*Pauza.*) Może się zupełnie rozłożyła?

Człowiek znowu zagląda do środka, ale zaraz się cofa.

CZŁOWIEK A co z kośćmi? (*Pauza.*) Psy? Tak wysoko?

Zaciekawiony Człowiek zagląda do środka. Skrada się na palcach. Starucha leży trochę dalej, w prostokącie światła z okna. Człowiek przechodzi na palcach w stronę komórki. Znika na chwilę, a potem wychodzi stamtąd ze sznurami do bielizny.

CZŁOWIEK (*szeptem*) No przecież nie ugryzie.

Człowiek skrada się w stronę leżącej Staruchy, a potem rzuca się na nią. Walczy z martwą Staruchą i zaczyna ją wiązać sznurem. Po chwili Starucha leży skrępowana. Odgłosy pociągu. Po chwili słychać pukanie do drzwi. Człowiek przeciąga Staruchę za fotel, a następnie otwiera drzwi, w których staje Konduktorka.

KONDUKTORKA Bileciki do kontroli.

Człowiek obmacuje się po kieszeniach.

CZŁOWIEK Co? Nie mam.

KONDUKTORKA Nie ma pan?

CZŁOWIEK Nie mam, Mario Wasiliewna. W marszrutkach płacę gotówką, a w metrze są żetony…

KONDUKTORKA No a w pociągach?

CZŁOWIEK Pociągami nie jeżdżę.

KONDUKTORKA Ale, ale… Zatrzymałam właśnie pociąg, bo coś się tu działo. Jakieś hałasy… Nic się panu nie stało?

CZŁOWIEK Nie, Mario Wasiliewna. Wszystko w porządku.

KONDUKTORKA To proszę uważać na siebie. Kiepsko pan wygląda. Można powiedzieć, jak trup, cha, cha! Pojechałby pan na wieś. Na łono, że tak powiem, przyrody.

CZŁOWIEK Na wieś? To tam, gdzie chodzą surowe kurczaki?

KONDUKTORKA I kaczki, i kaczki. (*Pauza.*) Proszę na siebie uważać.

Konduktorka wychodzi. Człowiek nasłuchuje przez chwilę pod drzwiami. Słychać odgłosy zatrzaskiwanych drzwiczek i pociąg wolno rusza.

Człowiek zamyka drzwi na klucz i patrzy w stronę fotela. Słychać krzyki dzieci, ale on nie zwraca na nie uwagi. Przez chwilę myśli, a potem odwiesza zegarek i rewolwer na ścianę. Idzie w stronę Staruchy, ale po namyśle wraca po rewolwer i wkłada go z powrotem do kieszeni. Człowiek wywleka zwiazaną Staruchę zza fotela i przez chwilę stoi, zastanawiając się, czy jej nie kopnąć.

CZŁOWIEK Na wieś…

Człowiek znika na chwilę w komórce, z której wyciąga skrzynię, taką jak ta, w której zamknął lalkę, ale większą. Otwiera jej wieko i z wahaniem wsadza Staruchę do środka. Wyciera pot z szyi. Myśli przez chwilę, szuka po podłodze i w końcu znajduje sztuczną szczękę. Wiąże ja kawałkiem sznurka, a następnie wrzuca do skrzyni i zatrzaskuje wieko. Chwila ciszy. Człowiek wyciera pot z szyi.

Nagle słychać szamotanie w skrzyni. Człowiek szybko siada na jej wieku. Rozgląda się dookoła i w końcu stawia na niej krzesło i wybiega do komórki. Uderzenia w skrzynię się nasilają, jej wieko drga, krzesło spada. Człowiek wraca, ma w ręce gruby kij. Walenie ustaje. Człowiek odstawia kij, a tedy znowu słychać szamotanie w skrzyni.

CZŁOWIEK Dużo bardziej kłopotliwe.

Człowiek bierze kij i podchodzi do skrzyni. Otwiera wieko i bez patrzenia uderza parę razy. Następnie zatrzaskuje skrzynię. Wielki hałas, taki sam jak po zatrzaśnięciu skrzynki z lalką.

Człowiek stoi przez chwilę z kijem w ręce, a potem rzuca go na podłogę. Krzyki dzieci za oknem. Człowiek siada gwałtownie na skrzyni. Oddycha głęboko. Wyciera pot z szyi. Po chwili wstaje i sięga po sznur, którym obwiązuje porządnie skrzynię i znowu na niej siada.

CZŁOWIEK A potem wszedł do skrzyni. I umarł. I to był ten cud, na który czekał przez całe życie. (*Człowiek stuka w skrzynię.*) Pojedziemy na wieś, tam gdzie chodzą surowe kurczaki.

STARUCHA (*głos*) I kaczki.

CZŁOWIEK I kaczki. (*Pauza.*) A kaczki lubią się taplać w błocie.

Człowiek wyjmuje z kieszeni rewolwer i kładzie go na skrzyni. Następnie wyjmuje portfel, zagląda do środka i kładzie go obok. Grzebie w drugiej kieszeni spodni, ale ta jest pusta.

CZŁOWIEK Może jednak nie pojedziemy na wieś.

Odgłosy nadjeżdżającego pociągu. Człowiek zrywa się ze skrzyni, wkłada do kieszeni rewolwer i portfel i rusza energicznie do drzwi. Wychodząc, znowu zamyka je na klucz. Puka do mieszkania Konduktorki.

CZŁOWIEK Mario Wasiliewna.

Konduktorka podchodzi do niego od tyłu i uderza lekko w plecy. Człowiek podskakuje przestraszony.

CZŁOWIEK Aaa!

KONDUKTORKA Bileciki do kontroli.

Człowiek obmacuje się po kieszeniach.
CZŁOWIEK Co? Nie mam.
KONDUKTORKA Nie ma pan?
CZŁOWIEK Nie mam, Mario Wasiliewna. Ale mi pani napędziła stracha. W marszrutkach to płacę gotówką, a w metrze…
KONDUKTORKA No a w pociągach?
CZŁOWIEK Właśnie w tej kwestii chciałem… Nie pożyczyłaby mi pani pięciu rubli, Mario Wasiliewna? Na pociąg.
KONDUKTORKA Wybiera się pan w podróż? Nic pan nie mówił.
CZŁOWIEK Chciałem na wieś. Na łono, że tak powiem, przyrody.
KONDUKTORKA Niestety, nie mam pięciu rubli.
Człowiek zastanawia się.
CZŁOWIEK Więc może trzy? Pojadę gdzieś bliżej. No, na bliższe łono…
KONDUKTORKA Trzech też nie mam.
Człowiek odwraca się ze smutną miną.
KONDUKTORKA Ale…
Uradowany Człowiek obraca się do Konduktorki.
CZŁOWIEK Dwa?
KONDUKTORKA Dwóch też nie mam.
Człowiek ponownie się od niej odwraca.
KONDUKTORKA Ale…
Człowiek obraca się w jej stronę i kręci głową.
CZŁOWIEK Nie, jeden to za mało.
KONDUKTORKA Ale mam dla pana bilet.
CZŁOWIEK Jaki bilet, Mario Wasiliewna?
KONDUKTORKA Kolejowy.
CZŁOWIEK Taki, że mogę z nim gdzieś pojechać? Z dworca?
KONDUKTORKA Albo tutaj, z korytarza. Pociąg zatrzymuje się przed moim mieszkaniem.
CZŁOWIEK A dokąd jedzie?
KONDUKTORKA Tam, gdzie akurat trzeba. Odjeżdża za pół godziny. Równo o dwunastej.
Konduktorka wyjmuje z torby bilet i podaje go Człowiekowi. Uradowany Człowiek ogląda go i wkłada do kieszeni.
CZŁOWIEK Bardzo dziękuję.
KONDUKTORKA Na zdrowie.

Człowiek przechodzi do swojego mieszkania, otwiera drzwi i patrzy tam, gdzie zostawił skrzynię. Skrzyni nie ma. Wyjmuje rewolwer i zaczyna się wolno przesuwać w głąb mieszkania. Nagle widzi skrzynię w prostokącie światła przy oknie.
CZŁOWIEK Ożeż ty!

Człowiek bierze kawałek sznurka i przywiązuje skrzynię do nogi stołu. Następnie siada przy stole i patrzy na leżącą przed nim kartkę.

CZŁOWIEK (*czyta*) Cudotwórca był chudy i wysoki.

Człowiek bierze długopis i patrzy w okno. Po chwili pochyla się nad kartka i zaczyna pisać. Pokazuje się lalka Cudotwórcy. Cudotwórca patrzy na skrzynię i kręci głową.

CZŁOWIEK Nie było w nim nic niezwykłego, chociaż wszyscy uważali go za dziwaka. Ale on im mówił, że nie jest dziwakiem, tylko cudotwórcą. Więc domagali się od niego cudu.

Kiedy Człowiek zaczyna pisać, lalka Cudotwórcy patrzy na niego i też kręci głową. Po chwili zaczyna odchodzić/znikać i staje się niewidoczna przy słowie: „cudu".

Człowiek wzdycha, podnosi się i podchodzi do zegarka. Zdejmuje go z gwoździa i patrzy.

CZŁOWIEK Już piętnaście po dwunastej. Zaraz południe.

Człowiek odwiązuje skrzynię od nogi stołu. Patrzy na kartkę, ale w końcu kręci głową i przesuwa skrzynię w stronę drzwi. Po chwili jest już na korytarzu. Odgłosy pociągu. Człowiek wsiada i wciąga za sobą skrzynię. Siada na miejscu, a wtedy pojawia się Konduktorka.

KONDUKTORKA Bileciki do kontroli.

CZŁOWIEK (*odruchowo*) Nie mam… (*Pauza.*) A zaraz, Mario Wasiliewna.

Człowiek wyjmuje z kieszeni rewolwer. Konduktorka odsuwa się przestraszona. Człowiek chowa rewolwer i wyjmuje bilet.

KONDUKTORKA No już nie trzeba, nie trzeba. (*Człowiek w dalszym ciągu wyciąga w jej stronę bilet, więc w końcu go bierze.*) Tak, wszystko w porządku. Bardzo ładny bilet.

Konduktorka przechodzi szybko dalej. Pociąg rusza. W oknie pojawiają się projekcje z jedzącym Sakerdonem Michajłowiczem, Staruchą, Panienką, która macha ręką do Człowieka, oraz dziećmi. Obrazy powtarzają się, ale jednocześnie przesuwają w coraz szybszym tempie, aż staja się nierozpoznawalne. Człowiek kopie skrzynię.

CZŁOWIEK Leż, nie ruszaj się.

Obrazy za oknem są coraz mniej realne, pojawia się wśród nich coraz więcej kolorów. Sa wśród nich obrazy znanych malarzy, różne zegary, a potem, kiedy pociąg zwalnia, znowu pokazują się postaci Sakerdona Michjłowicza, Staruchy, Panienki i dzieci.

KONDUKTORKA Bołotnaja Dieriewnia.

CZŁOWIEK To tutaj.

Człowiek widzi w oknie Panienkę i też zaczyna do niej machać. Patrzy na skrzynię, a potem znowu kopie ją ze złością.

KONDUKTORKA Nie wolno kopać bagażu.

CZŁOWIEK Czasami trzeba, Mario Wasiliewna. Taki bagaż potrafi nieźle zaleźć za skórę.

Człowiek wypycha skrzynię z pociągu. Staje na peronie w jasnym świetle i wyciera pot z szyi.

CZŁOWIEK Już ranek.

Człowiek pcha przed siebie skrzynię. Słychać gdakanie kur i kwakanie kaczek. Powoli narastają odgłosy bulgotania. Człowiek idzie coraz ciężej, jakby brnął w błocie. Teren jest coraz bardziej grząski, a jednocześnie robi się ciemniej. Człowiek brnie przez grzęzawisko, czasami przystaje, żeby wytrzeć pot z szyi i idzie dalej.

W końcu zatrzymuje się przed miejscem, gdzie bulgotanie jest bardzo głośne. Przystaje, oddycha ciężko, ale wpycha tam skrzynię, która powoli zanurza się w bagnie.

CZŁOWIEK W imię Ojca i Syna i Ducha Świętego.

Całkowite wyciemnienie.

CZŁOWIEK A kaczki też lubią taplać się w błocie. (*Pauza.*) Amen.

Scena lekko się rozjaśnia. Widać początkową projekcję z wnętrza skrzynki. Deski zaczynają się rozchodzić, a między nimi pojawia się światło. W końcu deski na ekranie rozpadają się. Człowiek z Cienką Szyją leży na pustej scenie, a obok niego deski ze skrzyni.

CZŁOWIEK Gdzie moja skrzynia? (*Dotyka desek.*) Coś się zdarzyło, ale sam nie wiem co.

(*Zza sceny słychać piosenkę.*) I dlaczego śpiewam. (*Pauza.*) Będę jeszcze musiał wrócić do sklepu.

Człowiek wstaje, rozgląda się dookoła, kopie jedną z desek. Scenę rozświetlają światła w różnych kolorach.

CZŁOWIEK Nie wiem też, dlaczego boli mnie szyja. (*Pauza.*) Tak więc raz jeszcze, w sposób zupełnie dla mnie niezrozumiały, życie zatriumfowało nad śmiercią. A ja jestem winny osiemnaście kopiejek. Za chleb.

Na tyłach sceny widać przesuwający się cień Staruchy.

Koniec

adaptacja i przekład Krzysztof Puławski

Krzysztof Puławski, urodzony w 1964, anglista, tłumacz, pracownik UwB. Tłumaczył takich autorów jak David Lodge, Tracy Chevalierm, Raymond Carver czy Bruce Chatwin oraz wiersze Williama Blake'a i Williama Butlera Yeatsa. Uzależniony od gór i teatru, autor kilku dramatów, z których trzy ukazały się w „Dialogu" (4/2005, 4/2008, 7–8/2016). Mieszka w Supraślu.

Krzysztof Puławski

EKSPLIKACJA DO SPEKTAKLU *CZŁOWIEK Z CIENKĄ SZYJĄ* NA PODSTAWIE OPOWIADAŃ DANIŁŁY CHARMSA

Sztuka *Człowiek z cienką szyją* jest adaptacją dwóch uzupełniających się opowiadań Daniiły Charmsa: *Skrzynia* i *Starucha*. Opowiada ona historię mężczyzny, zapewne wrażliwego (cienka szyja) i z całą pewnością nie pasującego do społeczeństwa, który z powodu swoich problemów zamyka się na świat i być może próbuje popełnić samobójstwo. Źródłem tych problemów są trudności z komunikacją z innymi ludźmi, coraz większe dziwactwa i w końcu zamknięcie się w Pascalowskim j**e**dnym pokoju.

Chociaż opowiadania Charmsa powstały na początku XX wieku, to jednak opisana w nich sytuacja jest bardzo aktualna i współcześnie może dotyczyć na przykład różnego rodzaju komputerowych aberracji i dziwactw oraz problemów wynikających z wirtualnej komunikacji. Mimo trudnego tematu, sztuka zaskakuje humorem, a ciąg zdarzeń, który na pierwszy rzut oka wydaje się surrealistyczny, zbliżony do poetyki snu, zawiera w sobie żelazną logikę i konsekwencję. Warto też zauważyć, że w przeciwieństwie do wielu współcześnie wystawianych modernistycznych tekstów, będących zlepkami zdarzeń bez wyraźnego zakończenia, mamy tu do czynienia ze zdarzeniami z początkiem i końcem, a także otwarciem się na przyszłość.

Mimo zwartej budowy, sztuka pozwala też na kilka (ale nie nazbyt wiele) możliwych interpretacji i zmusza widza do myślenia, dostarczając mu jednak rozrywki i doznań o charakterze czysto estetycznym. Stanowi ona poważne wyzwanie dla reżysera, który musi zachować w niej równowagę między różnymi elementami składającymi się na ludzkie życie: powagą, żartem, poetyckością, przyziemnością, fantazją, rzeczywistością i tak dalej. Dzięki temu spektakl może być próbą przedstawienia kwintesencji życia człowieka, którego dręczy jakiś problem. Stało się to możliwe dzięki połączeniu dwóch samodzielnych opowiadań Charmsa w całość o egzystencjalistycznym wydźwięku i jest to z pewnością nowy rys dotyczący tego autora, uważanego przede wszystkim za absurdalistę i prześmiewcę.

Głównym tematem sztuki jest radzenie sobie z dużym problemem w sytuacji niedopasowania do świata i trudnościami z porozumiewaniem się z innymi ludźmi. Jej bohater decyduje się wycofać z życia, z którym sobie najwyraźniej nie radzi, ale jego problem (który może mieć różne przyczyny) nie daje mu spokoju. Człowiek z Cienką Szyją stara się o nim zapomnieć i dotrzeć do innych ludzi, co mu się nie udaje, i w końcu decyduje się pozbyć

tego problemu i zepchnąć go gdzieś w głębiny nieświadomości. Jednak końcowa scena sugeruje, że takie rozwiązanie może nie być wystarczające i problem może się znowu pojawić.

Konflikt w sztuce ma charakter dwojaki. Z jednej strony dotyczy głównego bohatera, który nie tylko nie rozumie siebie i natury swojego problemu, ale jeszcze próbuje sam siebie oszukiwać. Z drugiej, jego relacji z otoczeniem, prób porozumienia, które zwykle spełzają na niczym, gdyż bohater albo w ogóle z nim nie rozmawia i tylko prowadzi wewnętrzny dialog, albo nie potrafi zakomunikować tego, o co mu chodzi, ponieważ przeszkadza mu jego problem.

W prezentowanej adaptacji na czoło wysuwa się ważny współcześnie problem komunikacji człowieka ze światem. Człowiek z Cienką Szyją jest w niej co prawda dziwakiem, kimś niedopasowanym do społeczeństwa, ale warto zauważyć, że liczba różnego rodzaju niedopasowań społecznych wciąż rośnie i że w dużej mierze wynikają one z problemów z porozumiewaniem się z innymi ludźmi, choć współczesnym murem, oddzielających nas od innych staje się świat wirtualny. Ale przyczyny nie są tak istotne jak skutki i tym, co za sobą pociągają.

Kolejny temat sztuki stanowi radzenie sobie z problemami i bardzo aktualna potrzeba pozbywania się ich za wszelką cenę. *Człowiek z cienką szyją* w planie ogólnym stawia pytania o naturę tych problemów i o to, czy pozbywanie się ich rzeczywiście stanowi najlepsze wyjście z sytuacji. Może jednak warto stawić im czoło?

Nie można też zapominać, że mamy do czynienia z tekstem z poetyki teatru absurdu czy też surrealizmu, którego zadaniem jest tworzenie niejednoznacznych scen, będących skrótami do naszej świadomości. Tego rodzaju teatr pozostaje otwarty na interpretacje i – jeśli zdoła zainteresować widzów – pozwala im na znajdowanie własnych kluczy do pewnych zjawisk. Aktualność tego spektaklu może, choć nie musi polegać na tym, że dotknie tego, co ważne albo bolesne dla pojedynczych widzów i pozostawi trwały ślad w ich umysłach.

Warto też zauważyć, że sztuka *Człowiek z cienką szyją* nie podejmuje głównych wątków politycznych z biografii Charmsa – co jest dosyć powszechne przy inscenizacjach *Staruchy* – ale zawiera pewne akcenty biograficzne. Mamy tu aluzje do głodu, który cierpiał artysta, a także wątek, dotyczący dzieci, których Charms nie znosił, chociaż musiał dla nich pisać. Ale żeby zaznaczyć, że chodzi o problem uniwersalny, dotyczący pewnego typu wrażliwości, a nie samego Charmsa, te informacje zostały zmieszane z dodatkowymi wątkami biograficznymi, dotyczącymi innego twórcy, a mianowicie Alfreda Jarry (tak jak go zaprezentował Guillaume Apollinaire w swoich wspomnieniach). Te odniesienia pojawiają się też w samym tekście oraz w scenografii.

Pragnę też dodać, że chociaż *Człowiek z Cienką Szyją* jest adaptacją dwóch opowiadań Charmsa, a mianowicie *Staruchy* i nietłumaczonej na język polski *Skrzyni*, to jednak dzięki temu połączeniu stanowi oddzielną jakość i nie można go porównywać z innymi inscenizacjami *Staruchy*, takimi jak ta Igora Gorzkowskiego z Teatru Ochoty (2011) czy Aleksandra Kładźki z Teatru Małyszczickogo z Petersburga (*Cudotwórca* 2013).

KONKURS TRANSLATORSKI

Stevie Smith

NOT WAVING BUT DROWNING

Nobody heard him, the dead man,
But still he lay moaning:
I was much further out than you thought
And not waving but drowning.

Poor chap, he always loved larking
And now he's dead
It must have been too cold for him his heart gave way,
They said.

Oh, no no no, it was too cold always
(Still the dead one lay moaning)
I was much too far out all my life
And not waving but drowning.

Powyższy niepozorny i pozornie prosty wiersz Stevie Smith tak mocno odcisnął się w świadomości Brytyjczyków, że jego tytuł wszedł nawet do języka potocznego. Z jakiego powodu? Jeśli przyjrzymy się budowie wiersza, zobaczymy, że stanowi on dialog topielca z grupką jego przyjaciół, którzy zapewne wyciągnęli go na brzeg. I chociaż nikt nie słyszy zmarłego, to przyjaciele powoli zaczynają rozumieć jego język… Wcześniej wszedł on do wody, gdzie zapewne zawiodło go serce i zaczął machać rękami, a oni myśleli, że jak zawsze się wygłupia – bo przecież uwielbiał to robić. Teraz mają dowody, że to nie były zwykłe wygłupy, ale wołanie o pomoc. Właśnie na tym poziomie zawiodła ich komunikacja. Ale ta pierwsza refleksja rodzi kolejną, którą słyszą w „jęku" zmarłego: Być może tak było w całym jego życiu, być może w ogóle go nie rozumieli i od razu mieli jego fałszywy obraz? Być może przez całe życie było mu „za zimno", a oni uważali, że się tylko wygłupia?

Tyle wiersz, ale chciałoby się wierzyć, że gdzieś tam czai się trzecia refleksja i przyjaciele topielca zaczną się zastanawiać nad istotą międzyludzkiej komunikacji i nad tym, na ile my sami potrafimy odczytać znaki wysyłane przez innych ludzi. I to właśnie wyjaśniałoby, skąd w języku potocznym to określenie, że ktoś „nie macha do nas, ale tonie". Poważny wiersz i poważne wyzwanie tłumaczeniowe.

rys. Eliza Wasilewska, *Tożsamość,* 2009

ROZMOWY

Bartłomiej Kwiatkowki

ROZMOWA Z JANEM PESZKIEM[1]

Bartłomiej Kwiatkowski: W swojej pracy magisterskiej stawiam tezę, że język używany przez pana podczas pracy ze studentami Szkoły Teatralnej jest syntezą treści dramatu, opracowywanego podczas zajęć, oraz pańskiej obserwacji studentów w trakcie pracy nad sceną. Czy zgodzi się pan z tym stwierdzeniem?
Jan Peszek: Nie widzę innej możliwości niż ta, o której wspomniałeś. W pracy ze studentami stawiam siebie wyłącznie w pozycji aktora, a nie pedagoga. Nie przygotowuję się do zajęć koncepcyjnie, tzn. nie przychodzę z gotowymi rozwiązaniami, które mogę podpowiedzieć studentowi. Realizują zajęcia z pozycji aktora, tzn. człowieka, który próbuje zrozumieć tekst literacki, i zbieżnie z tym słucham studenta. Słucham jego propozycji i badam, czy student nie sprzeniewierza się tematowi, który jest zawarty w danej pozycji literackiej. Rzecz jasna, nie mogę się w tej sytuacji pozbyć swojego wyobrażenia o scenie. Powiem więcej: moje wyobrażenie często zderza się z wyobrażeniem studenta i bywa, że są to zderzenia kolizyjne. Trudno mi się zgodzić, szczególnie na początku, z pomysłem studenta, ale cierpliwie obserwuję i na definitywne rozwiązania decyduję się na samym końcu pracy. Czekam właściwie cały semestr. Student ma prawo, a nawet obowiązek, dogrzebywać się do istotnego wyrażenia treści dramatu. Kiedy to już nastąpi, dopiero wtedy wkraczam. Nie wkraczam, dlatego że jestem bardziej od studenta utalentowany, ale dlatego że ze względu na swoje doświadczenie szybciej rozwiązuję pewne sceniczne sytuacje, jak np. przejście z jednej sceny do drugiej. Z czystego rachunku prawdopodobieństwa zagranych przeze mnie spektakli wynika, że moje wyobrażenie jest trafniejsze. Zawsze jednak postępuję z tym niezwykle ostrożnie. Wiem, że nie mam monopolu na rację. Te końcowe rozwiązania realizuję, kiedy nie ma już czasu na dyskusję. Gdybym zrealizował je na początku, przyjęlibyście je jako ograniczoną pulę możliwości. Prawdopodobnie zostałyby odebrane przez was jako zbiór pewnych kodów czy „sposobów na". Tymczasem dla mnie najistotniejsze jest nie to, żeby po pracy ze mną student wyszedł z zasobem umiejętności, tylko żeby zakończył zajęcia z silnie ukonstytuowanym poglądem. Moi studenci, kiedy spotykam ich już jako absolwentów, mówią często, że dopiero po upływie kilku lat, zrozumieli moje uwagi. Z doświadczenia wiem, że do tego zawodu dojrzewa się powoli. Pośpiech jest tu bardzo wrogi...
B.K.: …więc nie pojawia się na pańskich zajęciach. Sądzę, że pomaga w tym panu dewiza „tu i teraz", o której pan często wspominał podczas zajęć. Zachęcał

[1] Rozmowa ukazuje sie również w „Zeszytach Naukowych PWST" w Krakowie 2016 (8).

nas pan do uważnej obserwacji, co dzieje się w danym momencie na scenie. Nie było możliwości, żeby nie zwrócić uwagi na to, że na scenie zbił się kieliszek czy na to, że wylało się „wino" z butelek, które służyły nam za rekwizyty.

J.P.: „Tu i teraz" jest rdzeniem teatru, teatr nie funkcjonuje gdzie indziej. Widz, przychodząc do teatru, obcuje z tym, co dzieje się danego wieczoru. Aktor, który odwołuje się do zdarzeń z wczorajszego spektaklu, który jego zdaniem był bardziej „udany", i chce do niego za wszelką cenę wrócić i powtórzyć to, co działo się wczoraj, jest aktorem martwym. Nie otwiera się na partnera i przestrzeń tu i teraz. A tylko w tej przestrzeni widz do czynienia z absolutnie pierwotnymi i naturalnymi sytuacjami stwarzanymi przez żywych ludzi. To jeden z paradoksów teatru, który w swojej iluzyjności bazuje na żywych ludziach i reakcjach. Nie ma innej sytuacji, jak ta tu i teraz.

B.K.: Dlatego uważam, że mimo różnicy wieku i doświadczenia, znajduje pan porozumienie ze studentami. Wydaje mi się, że m.in. to „peszkowe słowotwórstwo" było pomostem, między pana światem a naszym. Choćby, słowo „przeruchowione" – określające działanie na scenie, pełne zbędnych gestów i stworzone przez pana podczas zajęć – nie występuje w słowniku języka polskiego. Jednak w sposób jasny daje do zrozumienia, czego unikać w danej sytuacji scenicznej. Skąd czerpie pan inspiracje do tego rodzaju wykraczania poza ramy języka polskiego? Czy jest to język używany przez pańskich mistrzów, którzy pana uczyli, czy być może jest naturalną konsekwencją pana słownictwa?

J.P.: Jest to efekt spontanicznej i dynamicznej próby nawiązania kontaktu ze studentem i dotarcia do niego. Nawet jeśli padają nieparlamentarne słowa, to zawsze wyjaśniam, że one w żadnym punkcie nie należą do mojego codziennego języka. Są efektem emocji sprzężonej z próbą dotarcia do studentów. Mamy się porozumieć i to, z czym ja przychodzę, ma do was dotrzeć w sposób jasny i żywy. Dlatego nie liczę się z tym, co mój mózg czy moja emocjonalność w danym momencie wyprodukuje. Czasem używam dziwnych słów, które być może w moim życiu padają po raz pierwszy. Są jednak takie słowa, których używam dość często, np. „strzęp emocjonalny". Określam nim ten dziwny moment pobudzenia jakiejś części pasma emocjonalnego, które aktor musi umieć powołać do życia. Używam tych dwóch słów jako przynęty do wywołania w studencie o wiele silniejszej emocjonalności, która jest niezbywalna do stworzenia napięcia w danym momencie sceny. Język ten jest zawsze spontaniczny. W związku z tym nie dbam o ten język. Choć oczywiście udziela mi się słownictwo, który mnie wychowywało, to jednak nigdy nie jest ono priorytetem. Język mój jest raczej efektem mojego bezwzględnego działania i chęci jak najcelniejszego przekazania, tego, co chcę młodym ludziom powiedzieć. Kilka godzin takiej pracy powoduje ogromny rodzaj zmęczenia. Ale jednocześnie podwyższenie poziomu adrenaliny, która przydaje mi się wtedy, kiedy wychodząc z zajęć, idę grać wieczorny spektakl.

B.K.: Skąd bierze się u pana ta intensywność w słuchaniu młodych ludzi i próba dotarcia do studenta?
J.P.: To na pewno wynika z nieobojętności wobec tego, co się robi. Moja babcia powiedziała mi: „Janeczku życie jest piękne i krótkie jak przeciąg". Tylko idiota nie zrozumiałby tego sformułowania. W moim domu było mi obce motto *memento mori*, za to silnie obecne było inne przesłanie – *memento vivere* – „pamiętaj, że żyjesz". Po każdym roku spędzonym w Szkole, mówię sobie, że ten był już ostatnim. Omija mnie wiele rzeczy przez to, że tutaj zostawiam część energii ze studentami. Argument, że stoją oni ustawieni w kolejce do mnie, nie przekonuje. Rozumiem to i szanuję, jednak nie jest to dla mnie argument, w stosunku do mojej ciekawości życia. Chociaż każdego następnego roku zostaję w Szkole, bo tak naprawdę jesteście dla mnie jedynymi informatorami o świecie, w którym żyję. Jestem świadomy tego, że aktor, który nie orientuje się w świecie, nie ma prawa o nim mówić. Ja nie czytam gazet i nie interesują mnie komunikaty mediów. To od was, studentów, dowiaduję się, jak ten świat wygląda dzisiaj. Poza tym ja nie rozwiązałem szeregu zagadek, które stawia teatr i aktorstwo. Wspólnie z wami próbuję je rozwiązać.
B.K.: To rozwiązywanie zagadek, miało swój początek w stawianych przez pana pytaniach: „co jest najważniejsze dla danej postaci?"; „co nią powoduje, żeby mówić?"; „gdzie kryje się jej motywacja?". Po wspólnym z nami odpowiedzeniu sobie na te pytania, często używał pan podczas naszych zajęć słów takich jak *upór, priorytet, konkret*. Według mnie były bardzo trafnie użyte, ponieważ błyskawicznie przypominały mi o najważniejszych motywacjach postaci i o wszystkich odpowiedziach, których udzieliliśmy sobie wcześniej.
J.P.: W trakcie badania postaci, odkrywam z wami to, co jest dla nich najważniejsze i to, co nimi powoduje. Ich „priorytet" jest „reflektorem", który rzuca światło na ich działania. Potrzebny jest „konkret", żeby to, co w toku pracy odkryliśmy i poczuliśmy, nie opuszczało nas do końca. Jeśli to zrozumiem i zatrzymam, zaczynam mówić konkretnie. Zawsze wam przypominam, że aktorzy, których podziwiacie, mówią w sposób prosty. Wiedzą, o czym mówią i co nimi powoduje. Ta przyczyna, z powodu której aktor się wypowiada, musi zagnieździć się w nim. Jeśli aktor tego nie znajdzie, prowadzi go to do jego największego wroga, czyli zajmowania się grą jako taką. To jest kolejny paradoks teatru. Przecież gram postać, nie występuję w swoim imieniu, choć udzielam siebie. Doprowadzam jednak do działania i jestem silny w tym przekazie, nie zajmuję się sposobami gry, czyli graniem przymiotnikowym.
B.K.: Uważam, choć jestem ostrożny w tym stwierdzeniu, że większą rolę od innych części mowy, przynajmniej podczas zajęć, pełnią w pana języku czasowniki i rzeczowniki. W moich notatkach z zajęć na tle innych dominują słowa takie jak: „nieprzemakalność", „otwartość" czy „rejestrować". Zgodzi się pan z tym stwierdzeniem?

J.P.: Bardzo trafne spostrzeżenie. Oczywiście nie oznacza to, że jestem w stanie całkowicie uniknąć przymiotników. Często je stosuje w sposób ironiczny, żeby unaocznić, iż przymiotnik jest słaby. W jego naturze leży opisowość, która koncentruje aktora na narracji a nie na pełnym zaangażowaniu w sytuację sceniczną. Teatr potrzebuje działania, wytwarzania napięć, trzymania uwagi widza. Nie posługujemy się w grze aktorskiej opisami. Zrozumiałem to po raz kolejny, kiedy mówiłem fragment X Księgi *Pana Tadeusza*, mianowicie był to opis burzy. Już na premierze, pojawiła się reakcja widzów przeze mnie i reżysera zupełnie niespodziewana. Niezwykłe wybuchy śmiechu. Nie zajmowałem się wtedy na scenie opisem zjawiska przyrodniczego, ale ilością przymiotników i metafor w języku Mickiewicza. Jako współczesny człowiek zdawałem sobie sprawę, że widz nie zareaguje na piękno języka w *Panu Tadeuszu*. Chciałem dotrzeć do absurdu wynikającego z ilości porównań w języku Mickiewicza. W związku z tym moja interpretacja opisu burzy składała się wyłącznie z kropek, postawionych po przymiotnikach. I to spowodowało jakieś niesłychane podrażnienie w percepcji widza, który już w pewnym momencie nie mógł wytrzymać. Tego było zbyt dużo i widzowie zaczęli się śmiać. Wiedziałem, że tylko kropka zabije słabość przymiotnika i jednocześnie wzmocni jego kontekst rzeczownikowy. To nie odebrało mocy temu tekstowi, wręcz przeciwnie.

B.K.: W swojej pracy piszę o metodzie Haima Ginotta, amerykańskiego pediatry i psychologa. Jedna z zasad tej metody dotyczy wydawania opinii na temat dzieła artystycznego dziecka. Ginott zaleca, żeby skupić się w tej opinii na opisaniu ze szczegółami tego, co się widzi, np. na rysunku, przy jednoczesnym unikaniu przymiotników. Jak to wygląda w praktyce? *Mała dziewczynka podchodzi do rodzica i pokazuję mu swój rysunek, pytając: „Czy to jest ładne?". Odpowiedź rodzica brzmi: „Widzę fioletowy dom, czerwone słońce, niebo w paski i dużo kwiatów. Patrząc na to mam wrażenie, że jestem na wsi". Uczennica uśmiechnęła się i powiedziała: „Narysuję jeszcze jeden!".* Amerykański psycholog uważa, że słowa typu „To jest piękne, jesteś wielką artystką" zniechęciłyby dziecko do dalszego tworzenia. Co może być lepsze niż „piękne" i „wielkie"? Słowa te nie wzbudzają twórczego napięcia. Czy uważa pan taką metodę za słuszną?

J.P.: Nie znam tej postaci i dowiaduje się o niej od ciebie. Ale z tego co słyszę, ta metoda jest mi absolutnie bliska. Ten przykład z rysunkiem przypomina mi sytuację, moja wnuczka, kiedy miała 3 lata, namalowała mój portret. Portret jest bardzo mały, namalowany na brązowym tle. Składa się na niego srebrny trójkąt, wewnątrz którego namalowane są fale. Do dzisiaj pamiętam, że kiedy to zobaczyłem, nie powiedziałem nic innego, jak „To jestem cały ja!". Ona rzeczywiście zabrała się potem za kolejne dzieło i malowała dalej, podobnie jak w sytuacji, którą przytoczyłeś. Do 5. roku życia, dopóki nie wchodzi w nasze życie kultura, jesteśmy matisse'ami i gauguin'ami w swoich artystycznych początkach. Niestety później ten potencjał umiera, zabity paradoksalnie przez kulturę. Właściwie

przymiotnikowość i używanie zwrotów powszechnie przyjętych jako konwenansowy odruch uważam za śmiertelne działanie. Zrozumiałem to jeszcze jako młody człowiek, kiedy miałem szczęście spotkać się z Bogusławem Schaefferem. Mając umysł kompozytorski i matematyczny, szczególnie ten fakt wyławiał i zwrócił mi uwagę na szereg zagadnień oscylujących wokół tego problemu.

B.K.: Rozumiem, że częściej zadawał pytanie: „co to jest?" niż „jakie to jest?".

J.P.: Bo w konsekwencji tego drugiego pytania powstaje ocena, która jest śmiercią każdego działania a w szczególności aktorskiego działania. Zwłaszcza że aktorskie działanie jest powtarzalne i co wieczór potrzebujemy świeżej przestrzeń, w której jesteśmy po raz pierwszy.

B.K.: Potrzebujemy na nowo dotrzeć do sedna sprawy.

J.P.: To szalenie istotny moment. W tym sensie aktorstwo ma swój wymiar autoterapeutyczny. Prowadzi do pewnej wolności. Bez żadnej odpowiedzialności wchodzimy w światy, w które osobiście nigdy byśmy nie weszli. Ale jednocześnie odpowiadamy sobie, co byśmy zrobili w takich sytuacjach. I w ten sposób potencjalnie wyzwalamy się od niepożądanych spotkań czy sytuacji w życiu prywatnym. To jest arcyciekawe zagadnienie w zawodzie aktora.

B.K.: I aktora-pedagoga.

J.P.: Tak naprawdę nigdy nie traktowałem studentów jak „studentów". Przecież za chwilę i tak zaraz spotkam się z nimi w pracy na scenie czy na planie. Będę wtedy moimi partnerami. Oczywiście oni z tysiąca różnych powodów są studentami, choćby ze swoimi indeksami i z systemem administracyjnym w Szkole. Ale przede wszystkim są to osoby, które towarzyszą mi w odsłanianiu zupełnie nowych spraw. Sprawdzam za każdym razem swoje komunikaty, czy docierają one jeszcze do ludzi młodych. Czasami mam złudzenie, że nie porozumiem się z tą czy inną grupą, że dystans między nami jest zbyt duży. Ten świat nie ma nic wspólnego z moim światem. A jednak okazuje się, że po kilku wspólnych próbach, zaczynamy gadać jednym językiem. Zaczynamy się porozumiewać i akceptujemy swoje poglądy. To znaczy, według mnie, że pewne rzeczy pozostają niezmienne i uniwersalne. Stąd moja teza, że teatr jest wieczny, bez względu na jego perturbacje, które są naturalną i immanentną częścią procesu twórczego, ale i rozwoju teatru. Uważam, że dopóki, żyją żywi ludzie, dopóty będą potrzebowali kontaktu z teatrem, gdzie grasują im podobni – żywi ludzie.

B.K.: W swojej pracy pisze również o ocenie opisowej i szkolnej ocenie numerycznej. Z pańskich wypowiedzi wywnioskowałem, że nie jest pan zwolennikiem numerycznego oceniania ucznia, ale woli pan towarzyszyć uczniowi podczas pracy i być czujnym na to, co jest akurat takiemu a nie innemu studentowi w danym momencie potrzebne?

J.P.: Przypisywanie cyfry człowiekowi jest mi szalenie obce. To skala niesłychanie prymitywna, niedająca żadnej możliwości dania studentowi sygnału takiego, jakiego by pedagog chciał dać. Nie wiem też, co mogłoby tę skalę zastąpić.

Być może opisy danej osoby – o jego potencjale, rozwoju w trakcie semestru albo sposobu pracy. Ocena od 1 do 6 jest przeze mnie nie do zaakceptowania. A jednocześnie uprawiam ten proceder jako człowiek przymuszony do postawienia oceny. Wiem, że ten plus czy minus jest jakimś sygnałem, ale mimo to uważam taką ocenę za niesprawiedliwą, niezawierającą w sobie możliwości dania studentowi jasnego sygnału. Przestałem z tym jednak dyskutować. Podjęcie się transformacji tego systemu, wiązałoby się działaniem rewolucyjnym a każda rewolucja pożera mnóstwo czasu. Uznałem to za podrzędne i za każdym razem daje studentom sygnał, że to jest prapoczątek mojego myślenia na ich temat. Czwórki, piątki czy szóstki są, moim zdaniem, kompromitacją wyższej uczelni. Są rodem z freblówki i właściwie żaden człowiek na nie zasługuje. Dawniej było to dla mnie męczarnia, żeby postawić notę i wyjść z tej opresji z własną twarzą. Oceny są aberracyjne i nie są zdrowe. Nie wywołują zdrowych reakcji.

B.K.: „Mówi jej się", „robi mu się" – były to dla mnie najbardziej zaskakujące formy językowe użyte przez pana podczas zajęć. A jednocześnie formy zwrotne czasownika, które według mnie najlepiej opisywały stan, w którym aktor znajduję się w momencie największej koncentracji. Działanie wyłania się i żyje własnym życiem. Jakie pańskie artystyczne odkrycia wpłynęły na to, żeby używać takich form językowych?

J.P.: Miałem szczęście spotykać się z mistrzami teatru, użyłbym wręcz stwierdzenia „majstrami teatralnymi", którzy stopniowo potwierdzali moje przeczucia i pewną wiedzą. Skutecznie edukowała mnie awangarda muzyczno-teatralna lat 60. i 70., z Schaefferem na czele. Oprócz tego jakaś absolutnie spontaniczna akceptacja Witolda Gombrowicza. Jest mi on szalenie bliski jako twórca języka i zjawisk zachodzących między ludźmi. Z pełnym zrozumieniem i satysfakcją wygłaszałem więc słowa Henryka, podczas spektaklu *Ślub* w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego w Teatrze Narodowym w Warszawie: „To nie ja krzyczę. To głos mój krzyczy." Bardzo często w naszej pracy, pojawia się pytanie, w jaki sposób mam to zagrać, określić ten charakter lub tę sytuację. Tymczasem w psychologii ludzkiej bohater nie wie, dlaczego jego głos jest tak głośny. To jest poza jego wolą, jemu „się to staje". Studentom zwracam uwagę na to absolutnie podstawowe zagadnienie zawodu aktora. Ja tak naprawdę nie odkrywam sytuacji, w której mam się znaleźć, ale powoduję sytuację, która się we mnie staje. „Mu się to robi" jest lepsze od „on to robi". „Mi się to robi" oznacza, że ja nie odgrywam bohatera, którego przecież gram,a ale mimowolnie uzyskuję stan jakiejś nieważkości, lekkości. Nie odgrywam teraz roli. Ponieważ ten zawód nie polega na utożsamianiu się. Utożsamianie się jest podstawowym błędem, jaki się popełnia w teatrze. Przygotowywanie się do roli, skupianie się przed spektaklem i wchodzenie w stany, w które nie ma możliwości wejść, ponieważ to nie są nasze stany. „Żeby wywołać w sobie uczucie smutku, wyobraź

sobie, że bliską ci osobę, przejechał tramwaj." (!) To są makabryczne zagadnienia i mam nadzieję, że są już nieaktualne.

B.K.: Słownictwo pana podczas prób na zajęciach, często pomagało zdystansować się do wykonywanej pracy. Dzięki temu językowi, nasza próba po jej zakończeniu a nawet podczas jej trwania nieraz stała w pewnym sensie obok nas i łatwiej było nam się skonfrontować z dokonanym dziełem, mieć nad nim kontrolę i formować je. Czy był to zabieg przez pana zamierzony?

J.P.: To jest efekt idealny, o którym mówisz, jeśli taki efekt zachodzi. Ja przede wszystkim podczas zajęć chcę osiągnąć wzajemne porozumienie, bo tylko wtedy możemy wspólnie w jakimś kierunku pójść. Nigdy przecież nie przychodzę z gotową koncepcją danego dramatu, danej sceny. Ona się wykluwa podczas wspólnego działania. Ja nie przychodzę jako pedagog na to spotkanie z wami. Tylko jako wasz starszy kolega. Aktor, który często wkracza na scenę i „próbuję się" z opracowywanym materiałem. Biorę go na siebie. Nie po to, żeby pokazać, jak to należy rozwiązywać, tylko żebyście wy byli świadkami, jak aktor męczy się z danym problemem. Jak próbuje odpowiedzieć sobie na zadane przez postać pytanie, jak się próbuje zlokalizować w danej sytuacji. I najważniejszy jest ten proces zmagania się. A przecież zaraz ustępuję miejsca studentowi, żeby to on się z tym zmagał. Ja wtedy obserwuję, do czego prowadzi ta próba. Dochodzimy w ten sposób do pewnej plastyczności roli i do jej żywotności, kiedy jest ona uruchomiona we mnie i w studencie. Rola staje się ruchoma. Idę z bohaterem pod rękę, ale w każdej chwili mogę go kopnąć i odrzucić. To nie jest ktoś, w kogo skórę mam wejść i tam pozostać. Tutaj potrzeba ruchu, ponieważ aktorstwo jest działaniem, w którego istotę wpisana jest zmiana. Dlatego paradoksalnie ćwiczenia ze studentami, z którymi spotykam się pierwszy raz, zaczynam od bezruchu. Bardzo długo ćwiczymy, nie uruchamiając ciała. Ruch zaczyna się wewnątrz mnie. Słucham tego, co jest wewnątrz mnie i tego, co na zewnątrz. Słucham tego i to jest pierwszy zalążek ruchu, nieuświadomiony. Tam wewnątrz tkwi nieprawdopodobny potencjał. Stąd aktorstwo jest nieustanną dynamiką, zmianą, przygodą. Dlatego nigdy nie zachodzi zjawisko, zatrzymania postaci: „Mam ją i zawsze będę ją mieć". Ona każdego wieczoru inaczej żyje w zależności od tego, czym ja ją dzisiaj obdarzę. To ruch jest tu celem. Za każdym razem idziemy gdzie indziej. Podobnie traktuję każdą kolejną grupę, z którą wdanym momencie pracuję. Moje działania są wtedy spontaniczne i intuicyjne.

Krzysztof Puławski

ROZMOWA Z JANEM KAMIŃSKIM

Z Janem Kamińskim spotkałem się w Jaryłówce tuż przy granicy z Białorusią, gdzie kończył swoją najnowszą książkę. Znałem tylko jej fragmenty i dlatego rozmowa dotyczyła nie tylko jej samej, ale też innych spraw. W kominku palił się ogień, na stole stała do połowy pełna, czy też, jak chcą inni: pusta, butelka whisky.

Krzysztof Puławski: Skoro mówimy o twojej nowej książce, to czy znasz jej tytuł? Bo zauważyłem, że wcześniejsze: *Kurwiątko* i *Niebo dla wszystkich* stały się tytułami rozdziałów.
Jan Kamiński: Być może będą to *Cienie*, ale jeszcze nie wiem[1]. Podeślę książkę paru osobom i zapytam o sugestie. Ale z góry zakładam, że za bardzo nie będę słuchał. Posłucham, jak uznam, że coś jest istotne…
K.P.: Po wysłuchaniu kilku fragmentów tej książki mam takie wrażenie, że po pierwsze wracasz do *Książki meldunkowej*, a po drugie patrzysz w siebie, oczywiście bardzo wnikliwie, ale w siebie. Więc już nie chciałbyś, tak jak w *Czasie Budzika*, popatrzeć na Białystok?
J.K.: Na Białystok nie chce mi się patrzeć.
K.P.: A szkoda, bo wydaje mi się, że to jest miasto bez pamięci, a *Czas Budzika* przywracał mu pamięć, tę czarną pamięć…
J.K.: I co z tego, że przywracał? Nic nie przywracał, bo w ogóle nie zaistniał. Nikogo to nie zainteresowało, nikogo nie obchodziło. Białystok jest miastem, które stworzyło mit niewinności, piękności…
K.P.: Wielokulturowości.
J.K.: Właśnie. A jest miastem skurwysyńskim, zacofanym, kibolskim, antysemickim, ksenofobicznym… I tych kilkanaście czy kilkadziesiąt osób, które robią, co w ich mocy, żeby tę złą passę miasta odwrócić, ten smród wokół niego rozproszyć… tak naprawdę niewiele może. Nawet te spotkania, które robią ludzie otwarci…
K.P.: Otwarci i zamknięci. Czasami odnosiłem wrażenie, że te spotkania na temat Białegostoku są po to, żeby pozamiatać wszystko pod dywan.
J.K.: Ilekroć się w trakcie odezwę, a robię to rzadko, to ten, co mówił przede mną zupełnie mnie ignoruje i ciągnie swoją kwestię, nie odnosząc się do tego, co ja powiedziałem.

---

[1] Ostatecznie książka nosi tytuł: *Po stronie cieni.*

K.P.: Więc ja miałem takie wrażenie, że *Czas Budzika*, który jest bardzo równą książką, książką tworzącą pewną miejską legendę, co jest rzadkie, bo mamy w Polsce mało książek o mieście, był takim lustrem, w którym Białystok mógł się przejrzeć. Co więcej, jakże proroczo nosi on w *Czasie Budzika* miano Czarny. No i okazuje się, że mamy nawiązania…
J.K.: Wyczuli w nim dwie kwestie. Jedna, że to wcale nie jest książka o Budziku, który jest wariatem, ale o gościu, który jest inny, tak po Levinasowsku inny… No to co robi miasto? Miasto niby się nie wcina, niech on sobie będzie inny, ale robi wszystko, żeby przypiąć mu łatkę wariata. I wreszcie go skutecznie eliminuje. I to jest jedna kwestia. A druga, to sprawa tego bohaterstwa za komuny, kiedy to się donosy pisało. Więc bohaterami byli ci, którzy donosów nie pisali, a mieli taką propozycję, a skurwielami ci, co donosy pisali. Natomiast *Czas Budzika* to opowieść o tym – opowieść prawdziwa, bo znam ją z ust wielu – że ci, którzy donosy pisali grali skutecznie władzy na nosie. Bo pisali donosy na siebie nawzajem, czytając je w swoim towarzystwie i się z tego zaśmiewając.
/…/
K.P.: Pamiętasz, u Kundery jest taka opowieść o tym, jak rosyjskie wojska weszły do Pragi, a tam Czesi usunęli wszystkie tabliczki z nazwami ulic i placów, całą pamięć, i Rosjanie nie wiedzieli, jak się tam poruszać. I Białystok – oczywiście w zupełnie inny sposób i w innej sytuacji – też usunął te tabliczki swojej pamięci, a *Czas Budzika* zaczął je przywracać…
J.K.: Po co udawać, że było inaczej? To takie wymazywanie… Zdaje się, że niemiecki napis z kościoła św. Wojciecha też wymazali.
/…/
K.P.: Dobrze, więc w *Cieniach* odchodzisz od Białegostoku i idziesz na wieś?
J.K.: Tak. Ale jest w niej rozdział *Kurdemol*, który dzieje się całkowicie w Białymstoku na ul. Wyspiańskiego, gdzie mieszkałem. Jest to opowieść o tym facecie, który umarł pod furtką. Tak groteskowo wieźliśmy go na wózku, na desce, a jemu akurat puściły zwieracze po śmierci i wydobywał się z niego jęk i smród. A za nami jechała suka, jeszcze może milicyjna. Kogut błyskał i cały ten kondukt szedł po ówczesnych wybojach tej ulicy…
K.P.: Ale powiedz, skąd potrzeba powrotu na wieś? Czy wracasz, bo czujesz się bardziej wiejski?
J.K.: Czuję się dobrze w Białymstoku. Nie brakuje mi wsi…
K.P.: Może dlatego, że Białystok jest taki bardzo wiejski? Że wszystko się tam miesza?
J.K.: Chyba jest. Białystok jest wiejskim miastem. Ale to nie jest żaden zarzut. W Białymstoku, poza skrajną prawicą, nie powiedzą ci, że nie jesteś z tego miasta. Tutaj bez przerwy mówią mi: „Ty nie swajak. I ty nigdy nie będziesz nasz. I nigdy cię nie zaakceptujemy. Tolerować owszem będziemy, bo możesz być jakoś przydatny". A w miastach nikogo nie obchodzi to, skąd jesteś.

/…/

K.P.: Dlatego wydaje mi się, że przyszłość to jednak miasto. Dlatego też jestem tak wielkim zwolennikiem *Czasu Budzika*, bo to była twoja pierwsza typowo miejska książka. I dlatego z takim entuzjazmem powitałem Karpowicza, bo nawet *Sońka* jest książką o człowieku z miasta, który przestaje rozumieć wieś…
J.K.: Ma pewien kompleks wsi i próbuje spłacić dług wobec tej wsi, bo czuje, że coś tam z niej wyniósł, ale niewiele rozumie…
K.P.: Tak, to taka książka, w której czytelnik może zrozumieć więcej niż narrator, a w zasadzie dwóch narratorów czy może rozdwojony narrator…
J.K.: …na przykład wiejską babę żegna żydowską modlitwą.
K.P.: Ano właśnie, bo mam wrażenie, że jeśli idzie o naszą wiejskość, to mamy wobec niej dystans. Ale miasto – nasze miasto – traktujemy inaczej. I na przykład taką książkę Kąckiego spychamy na margines.
J.K.: Białystok nie przełknął książki Kąckiego i chyba nigdy nie przełknie.
K.P.: Tak, bo dyskusję na jej temat prowadzi się, jakby to określił Miłosz: jakimś sztucznym basem. Te tezy naukowe…
J.K.: Ale to pseudonauka. Jaka to nauka? Od kiedy to czytanie książek jest naukowe? Czytanie jest przeżyciem egzystencjalnym, jest doświadczeniem życiowym.
K.P.: Więc czekamy na to przeżycie, jakim będzie lektura *Cieni*. A może przy okazji uda się zachęcić parę osób do sięgnięcia po *Czas Budzika*, bo mam wrażenie, że mógłby stać się książką ważną dla Białegostoku.

Karolina Wycisk

ROZMOWA Z TOMASZEM CIESIELSKIM[1]

Z Tomaszem Ciesielskim, autorem książki *Taneczny umysł. Teatr tańca i ruchu w perspektywie neurokognitywistycznej*, rozmawia Karolina Wycisk

K.W.: Przeczytałam *Taneczny umysł* dwukrotnie, bo lektura Twojej książki nie należy do najłatwiejszych, wymaga dużego zaangażowania, łączenia powtarzających się wątków, powrotów do poprzednich rozdziałów. Używasz bardzo specjalistycznego języka, czerpiącego pojęcia z wielu naukowych dyskursów. Wynika to ze specyfiki interdyscypliny, którą się zajmujesz – w badaniach mózgu integruje się wiedzę z różnych obszarów badawczych.
T.C.: „Neuronauki" to bardzo szeroki termin obejmujący neurofizjologię, neurochemię, ale też neurolingwistykę i neuroestetykę. Same w sobie są więc neuronauki prawdziwie humanistycznym pomysłem bardzo interdyscyplinarnego budowania wiedzy jednocześnie o biologicznych podstawach pracy mózgu i ich bardzo odległych skutków dla ludzkiej codzienności. Gdy zacząłem pisać tę książkę, oczywiste stało się, że muszę się jeszcze dużo nauczyć. Żeby pisać lekko, trzeba używać skrótów myślowych. Ja nie miałem dość odwagi ani wiedzy, żeby takie skróty robić. Tym bardziej, że ta nauka jest tak dynamiczna i ciągle bardzo się rozwija, jest też niezwykle złożona. Skróty myślowe być może uprzyjemniłyby lekturę, ale szybko okazałoby się, że wartość merytoryczna gdzieś się gubi.
K.W.: Dlaczego zainteresowałeś się neuronaukami? Jesteś tancerzem, badaczem, absolwentem Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Łódzkim.
T.C.: Zaczęło się od tego, że zawsze mnie fascynowała iluzja teatralna.
K.W.: Nie spodziewałam się takiej odpowiedzi.
T.C.: Najbardziej pociągały mnie takie spektakle, które igrały z uczestnikiem, z widzem na bardzo głębokim poziomie doświadczenia. Kiedy próbowałem pisać o tych spektaklach, to *clou* okazywało się doświadczenie. A języka opisującego doświadczenie nie ma. Język teatrologiczny niekoniecznie jest w tym skuteczny, on może opisywać poetykę czy estetykę, ale bardzo rzadko opisuje doświadczenie.
K.W.: To pierwsza tego typu publikacja o tańcu w Polsce. Neuronauki do teatrologii aplikuje Tomasz Kubikowski.

[1] Przedruk z portalu taniecPOLSKA.pl, gdzie artykuł ukazał się 15 marca 2015 i dostępny jest pod linkiem: http://www.taniecpolska.pl/krytyka/267

T.C.: Tak, w Polsce tak. Poza antropologami, którzy odwoływali się do kognitywizmu, niewiele jest tego typu badań. We Wrocławiu do tańca aplikują je Magdalena Zamorska i Gaja Karolczak[2]. Kubikowski oczywiście wprowadza dyskurs neurokognitywistyczny do teatru, chociaż w nieco innej perspektywie. Ja wybrałem *hardware* – oprzyrządowanie, to na czym zbudowany jest system, a on pracował bardziej na poziomie programu, jaki wynika z tego oprzyrządowania (szczególnie w *Regule Nibelunga*). Mniej w odniesieniu do biologicznych podstaw, a bardziej do teoretycznych dyskursów i modeli obliczeniowych.

K.W.: We wstępie przyznajesz, że Twoje rozważania mają charakter spekulatywny. Jakie wiąże się z tym ryzyko?

T.C.: Pisałem to z dużą obawą, tym bardziej, że neuronauki to dziedzina, która generalnie wśród humanistów ma kiepską opinię. Sam miałem nieprzyjemne doświadczenie podczas studiów – zostałem oskarżony o medykalizację przeżycia estetycznego. Wytłumaczyłem się wówczas z tego sam, w książce przywołałem jeszcze argumenty i tłumaczenia Kubikowskiego. Inny wybitny teatrolog zwrócił mi uwagę, że naszym zadaniem jako badaczy jest także bycie przekonującym. Teraz trochę żałuję tak częstego podkreślania w tekście, że część – ale tylko część – tez, które przytaczam lub proponuję jest bardzo spekulatywna. To nie oznacza, że one tracą ważność, wymagają tylko uszczegółowienia i dopracowania, jak większość badań z zakresu neuronauk. Dla niektórych oznacza to jednak, że są bezwartościowe.

K.W.: Kiedy porównujesz taniec do sieci neuronowej piszesz o tym, że można by wówczas ustalić, w jaki sposób konstruuje się ruch tancerza oraz jakie czynniki mają na niego wpływ. Konsekwencje tego typu myślenia są jednak duże – działania tancerzy niejako tracą charakter indywidualny, rozpływają się w systemie, w ogólności.

T.C.: Jest taka obawa, ale wynika z błędnych założeń. Tancerze nagle nie znikają, zmienia się tylko ich status. Wydaje mi się, że szczególnie w improwizacji kontaktowej, w demokratycznych, kolektywnych formach pracy, wydarzenie nie tworzy się poprzez działanie indywidualnych jednostek, ale poprzez powstanie pewnego ekosystemu. W ramach tego środowiska, które składa się z wielu różnych czynników, w plazmatycznej formule wykształcają się zagęszczenia plazmy. Są nimi tancerze, reżyser, choreograf, pracujący w masie złożonych relacji, w której rodzi się całe wydarzenie. Dlatego zdając sobie sprawę z ryzyka tej koncepcji – choreografii jako sieci neuronowej – chciałem pokazać, że nie chodzi o granie tancerza ze wszystkim dookoła, tylko o sprawczość samego wydarzenia, współistnienia tych czynników, które pojawiają się na bardzo głębokim poziomie.

[2] Dr Magdalena Zamorska jest adiunktem w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego, natomiast mgr Gabriela Karolczak wykorzystuje neuronauki we własnej praktyce badawczej i artystycznej.

K.W.: Sprawczość, nowa jakość, która tworzy się ze zmiennych elementów wydarzenia – to bardzo performatywne określenia.
T.C.: Zderzenia tych elementów mogą być różne. W wybranym spektaklu może wydawać się, że to tancerz dominuje, ale tylko dlatego, że na nim zagęściła się plazma wydarzeń czy artefaktów. Istotnie, wynika z tego performatywność sytuacji teatralnej, ale zlokalizowana w innych rejestrach obecności niż zwyczajnie.
K.W.: W Twojej koncepcji często odnosisz się do improwizacji kontaktowej i powołujesz na Steve'a Paxtona. Może to nowy język opisu improwizacji kontaktowej?
T.C.: Odwołuję się do improwizacji, bo wydaje mi się ona szczególnie koherentna z ustaleniami neuronauk. Na użytek książki zaproponowałem doraźny podział na taniec formy i taniec improwizowany – podział skalarny i bardzo funkcjonalnie potraktowany. Szybko okazało się, że te dwa rodzaje tańca wymagają zupełnie innych umiejętności, innej formy działania, również na poziomie umysłowym. Przy tańcu formy, w którym powiela się ruch wedle pewnego wzorca, na dobrą sprawę można byłoby pozostać na poziomie modeli wizualnych. Natomiast improwizacja kontaktowa wymusza pobudzenie wszystkich innych, możliwych form współdziałania. Nie ma tu formy, którą trzeba powielać. Oczywiście jest jakaś baza, ale tylko jako jeden z elementów, bo wszystko może tu pojawiać się w bardzo różny sposób. W związku z tym używa się innych mocy naszego mózgu niż w balecie lub tańcu towarzyskim. Tam impuls ruchu pochodzi z głównie zewnętrznego modelu, a nie ze współistnienia wielu różnych czynników. To wszystko jest bardzo skalarne. Przecież tancerze wykonując układ baletowy też będą się posługiwali tymi umiejętnościami, którymi posługują się w tańcu improwizowanym. I na odwrót, w improwizacji posługuje się pewnymi schematami, z którymi się gra. Tym niemniej dla ułatwienia dyskusji zrobiłem ten podział, ale służy on tylko ukazaniu pewnej skali doświadczenia.
K.W.: Iwona Olszowska skomentowała Twoją pracę mówiąc, że neuronauki potwierdzają to, co tancerz już intuicyjnie dobrze wie.
T.C.: We wstępie piszę o tym, że problemem z neuronaukami są błędne oczekiwania wobec nich, które wpływają na ostateczną satysfakcję. Ludzie patrzą na neuronauki jako dziedzinę, która nagle przyniesie kompletną zmianę w myśleniu, a one opisują bardzo podstawowe przyczyny naszego doświadczenia. Neuronauki, szczególnie te w rękach kognitywistów, badają człowieka, są w pewnym sensie bardziej ludzkie niż antropologia, stąd wnioski z ich odkryć wydają się często mało efektowne, bo potwierdzają tylko to, co intuicyjnie wiemy od dawna. To szczególnie dotyczy sztuki, bo artyści ze swoją wrażliwością często sami manipulują tym, co neuronauki próbują badać.
K.W.: Czyli nawet na gruncie tańca nie mają one charakteru rewolucyjnego?
T.C.: Wbrew pozorom – nie. One jedynie pomagają uporządkować to, co intuicyjnie tancerze już wiedzą, choć niekoniecznie teoretycy. Neuronauki dają ję-

zyk i narzędzia, żeby mówić o tym, co się dzieje. Często jest taki problem, że jeżeli coś jest intuicyjne, to podlega opisowi tylko na bazie idiolektu tancerza, a każdy mówi o podobnych doświadczeniach we własny sposób i potem ciężko się dogadać. Wydaje mi się, że neuronauki dają szansę, żeby to doświadczenie jakoś uwspólnić. Język, który znajdowałby akceptację u większości, stworzyłby szansę rozwoju umiejętności doświadczania. Nie sądzę, aby rozwój neuronauk w jakikolwiek sposób zaprzeczał temu, co tancerze już robią czy potrafią.

K.W.: Jacek Owczarek zwrócił uwagę, że podważasz dotychczasowe sposoby mówienia o tańcu, że ten język jest wywrotowy.

T.C.: Nie wiem, czy jestem w stanie dokładnie zreferować, o co chodziło Jackowi. Kontekst był pewnie trochę językowo-polityczny w tym sensie, że pewne formuły mówienia o tańcu faktycznie dominują. To, co ja próbuję zaproponować, to język częściowo zdezindywidualizowany, a przez to proponujący inną relację wiedzy – władzy w mówieniu o tańcu.

K.W.: A więc nie jest to język wyłącznie dla krytyków i badaczy?

T.C.: Wydaje mi się, że jest on bardziej twórczy dla tancerzy, a przynajmniej chciałbym, żeby tak było. Funkcja krytyka jest taka, żeby objaśniać i oceniać, a ten język nie jest oceniający. Coś działa albo nie działa – to stwierdzenie faktu pewnego wyboru, nie faworyzowanie określonej formy poznania. I w tym sensie jest to nowy język. Z zupełnie innego poziomu patrzenia i doświadczenia zajmuje się tańcem.

K.W.: Może perspektywa neuronauk okaże się pomocna w pracy dramaturga? To on może zadawać pytania, czy coś faktycznie działa, dlaczego, jak odbierają to widzowie.

T.C.: Oczywiście! Praca dramaturga to przecież także modelowanie sytuacji teatralnej, a do tego świetnie nadaje się to, o czym piszę. Myślę, że jest to, obok edukacji, miejsce gdzie nauka może wkraczać najszybciej, bo funkcjonują na podobnym poziomie abstrakcyjnej refleksji. Prawdę mówiąc, sam chciałbym znaleźć się w takiej roli i sprawdzić jak to zadziała. Bardzo liczę, że zdarzy się do tego okazja.

K.W.: Mówiłeś, że sam uczyłeś się podczas pisania tej książki. Sprawdzałeś wyniki badań podczas własnej pracy w studio lub na próbach?

T.C.: Tak, oczywiście na tyle, na ile to było możliwe. Ponieważ w tym czasie pracowałem z duńskim zespołem Pallego Granhøja, obserwowałem kolegów, nasze próby. Patrzyłem też, co dzieje się na warsztatach i jamach, w których uczestniczyłem – i za każdym razem starałem się falsyfikować to, co wyczytałem w neuronaukach, sprawdzać, jak to funkcjonuje w realnym działaniu. To oczywiście nie jest takie łatwe, bo część tych rozważań jest na takim poziomie abstrakcji czy bardzo szczegółowego badania, że sprawdzenie ich w praktyce jest kompletnie nierealne. Ten problem mają wszyscy, Corinne Jola czy Ivar Hagendoorn, jeśli ktoś chce bardzo laboratoryjnie, naukowo, wykorzystać tę

wiedzę w tańcu, wówczas ogranicza się do bardzo prymarnych działań, bo tylko na takim poziomie jesteśmy w stanie to w tej chwili wykorzystać neuronauki. Z reguły najwięcej ciekawostek można znaleźć w spektaklach czy widowiskach, które do działania mózgu w ogóle się nie odwołują. Teatr z natury jest igraszką z percepcją, z iluzją, i dlatego też stanowi dobry poligon dla rozwoju neuronauk. Natomiast działanie w drugą stronę – wprowadzanie neuronauk do tańca – jest w tej chwili jeszcze bardzo trudne.

K.W.: Tak wynika z ostatniego rozdziału książki (*Dance fiction*), w którym podajesz konkretne przykłady transferu neuronauk do tańca – wszystkie trochę nieudane.

T.C.: Tak, bo to wszystko jest jeszcze bardzo niedoskonałe.

K.W.: Zatem na jakich polach możemy tej wiedzy używać z większym poczuciem bezpieczeństwa?

T.C.: Powinniśmy kontynuować to, co już zaczęliśmy. Bardzo naturalnym polem dla rozwoju neuronauk są wszelkie zabawy tańca czy teatru z nowymi mediami. Kontekst technologiczny jest tutaj nieodzowny. To jest jedna droga, która przyzwyczaja publiczność do interesującego kontekstu. Druga rzecz to badania, możemy starać się sprowadzać technologię, która jest coraz bardziej mobilna, do teatru. Trzecie pole to po prostu taniec.

K.W.: A edukacja? Wszystkie te elementy, o których piszesz: że ucząc choreografii w większych sekwencjach, mózg będzie ją lepiej przyswajał; żeby posługiwać się osadzaniem materiału w gestach podobnych do codziennych; żeby nazywać fragmenty choreografii, bo to odautomatyzowuje ruch. To już konkretne wskazówki dla pedagogów.

T.C.: Tak, ale spokojnie można osiągnąć te same wnioski zdroworozsądkowo. Poprzez własną uważną pracę można stwierdzić, że co jest bardziej korzystne. Natomiast dzięki tej wiedzy, można przekonać pedagogów do skuteczności stosowania jakiejś metody.

K.W.: Na jakim poziomie pracy tancerz może włączyć pojęcia czy zjawiska neurokognitywistyki do swojej praktyki?

T.C.: Żeby to sprawdzać, wykorzystywać te pojęcia, trzeba mieć bardzo dużą świadomość ciała, wiedzę, doświadczenie. Dawid Lorenc podczas prowadzenia warsztatów bardzo często posługuje się fizycznymi terminami (siły kinetyczne, potencjalne itd.), wykorzystując je w ruchu. Poszukiwanie tych jakości przy jednoczesnym działaniu ciałem jest bardzo wymagające. Dawid jest fantastycznym tancerzem, ma świetnie przygotowane ciało i umysł. Może robić salta i jednocześnie zastanawiać się, jakie siły na niego działają. Tego typu doskonały tancerz powinien być też w stanie aplikować do swojej praktyki wiedzę neurokognitywistyczną.

K.W.: Piszesz, że taniec współczesny może bardziej przyciągać uwagę widza – dlatego że nie ukrywa wysiłku, jaki musi zostać wykonany, w przeciwieństwie

do baletu, który wydaje się lekki i bezwysiłkowy. To wpływa na współodczuwanie u odbiorcy, tworzy się wtedy rodzaj fizycznego przeżycia.

T.C.: W grę wchodzą dwie różne sprawy. Jedną jest wspominany już podział na taniec formy i taniec improwizowany – taniec formy jest tańcem przede wszystkim obrazów i jako obraz bardziej go odbieramy. Natomiast taniec współczesny, który odwołuje się do bardzo naturalnych ruchów, powoduje, że naszym niedoświadczonym ciałom łatwiej jest z nim współgrać. To ma z kolei uzasadnienie w tym, co kryje się w samych technikach. Wiemy, że jak obserwujemy tancerza, to dzięki neuronom lustrzanym i jeszcze kilku innym mechanizmom symulacji, nasze ciało też porusza się z tancerzem (np. znamy nasze zaangażowanie w oglądanie meczu bokserskiego). Przynajmniej na pewnym poziomie nasz mózg kopiuje to, co się dzieje na scenie. Pytanie tylko, co istotnie jest w stanie skopiować? Zbadano doświadczonych widzów baletu. Przewidywalnie potwierdzono, że ich doświadczenie wpłynęło na to, że ich mózg, a za nim ich ciała były bardzo skuteczne w odbijaniu, kopiowaniu ruchów rąk tancerza baletu. Z tym, że każdy tańczący bardzo dobrze wie, że gdyby nie odpowiednia postawa centrum, gdyby nie duże napięcie pleców i brzucha, które jest potrzebne, żeby utrzymać odpowiednią postawę, nie można by tymi rękoma manipulować tak, jak robią to tancerze klasyczni. Ale u widzów tego nie było! Bo nie byli w stanie dostrzec tych pozostałych czynników, uniemożliwiała im to forma. Natomiast ponieważ taniec współczesny jest bardzo „groundingowy", wychodzi z ziemi, z obciążeń, z relacji ciała z rzeczywistością, to bardziej ujawnia początki ruchu. I w związku z tym widzowi łatwiej jest na to odpowiedzieć – bo widać, jak ciało tancerza pracuje. Inaczej niż w balecie, w którym pozostaje uwierzyć w lekkość tańca w puentach.

K.W.: Przez trzy ostatnie lata pracowałeś przy dwóch spektaklach z Granhøj Dans[3]. Bardzo efektowna wydaje mi się teoria *affordances*, którą zastosowałeś do jednego z nich (*Men&Mahler*[4]), w którym sam występowałeś. Jeśli dobrze rozumiem, to nowy paradygmat badawczy, ale też metoda pracy – gra z ograniczeniem, zasadą obstrukcji.

T.C.: Metoda obstrukcji to ciekawy sposób kształtowania procesu twórczego tancerzy i choreografa. Według mnie uwydatnia to, co kluczowe w improwizacji tanecznej, czyli samoczynne powstawanie ruchu, który bynajmniej nie jest przypadkowy, a wynika z ograniczonych możliwości, jakie tworzy sytuacja w studiu lub na scenie. Czym innym jest jednak problem teoretyczny, który tłumaczę na jej przykładzie. To dla mnie bardzo trudny rozdział, najbardziej hipotetyczny, a zarazem jest to najbardziej spekulatywna część książki, bo *affor-*

[3] *Men&Mahler* oraz *Rite of Spring – Extended*. Oba spektakle dostały nagrody dla najlepszego duńskiego spektaklu teatru tańca Årets Reumert 2013 i 2014.

[4] Premiera spektaklu miała miejsce w 2012 r. w Lublanie.

dances albo afordancje[5] odnoszą się do software'u działania mózgu. Pokazuje bardzo ciekawą możliwość, także komputerowego, modelowania tańca. Teoretycznego odwzorowania wielopoziomowych relacji istniejących pomiędzy elementami sytuacji teatralnej. Przyznam, że wymaga jeszcze dopracowania. Jest też bezpośrednio zależna od aktualnych hipotez dotyczących modeli umysłu.

K.W.: Jednak na jej podstawie mogłyby powstać kolejne, teoria *affordances* ma w sobie ogromny potencjał. Masz już pomysł na kolejny etap badań?

T.C.: Na razie chciałbym się zająć problemem koncentracji świadomości, aspektem, który miałby duże znaczenie dla tworzenia takiego modelu tańca, o którym rozmawiamy. Nie ma dobrego przełożenia funkcjonalnego terminu z języka angielskiego, ale mam na myśli „*focus*". Tym pojęciem bardzo często posługują się tancerze w swojej pracy – kierowaniem na coś uwagi. Operowanie uwagą, koncentracją jest pracą na jakościach estetycznych, w tym sensie, że ma kardynalny wpływ na jakości efektu pracy. Podobnie to, na czym skupiona jest uwaga widza, ma bardzo duży wpływ na jego odbiór spektaklu. Chciałbym zająć się tym, w jaki sposób ta uwaga wędruje, jak różne dystrybuowanie koncentracji tancerza ma wpływ na jego ruch i jak można manipulować skupieniem odbiorcy.

K.W.: Tu powstaje pytanie, na ile to połączenie – teatru czy tańca z neuronaukami – jest możliwą teorią manipulacji widzem?

T.C.: Teatr zawsze manipulował uwagą widza. Tworzenie jakiejś specyficznej formuły doświadczania rzeczywistości, jaką jest teatr, powoduje problem odpowiedzialności moralnej autora za to, co pokazuje na scenie. Dobrze by było, żeby tworzenie spektakli było projektowaniem doświadczenia dla widza, we wszystkich skalach jego możliwości, a nie portretem fantazji reżysera.

K.W.: Jakie wiążą się z tym problemy natury etycznej?

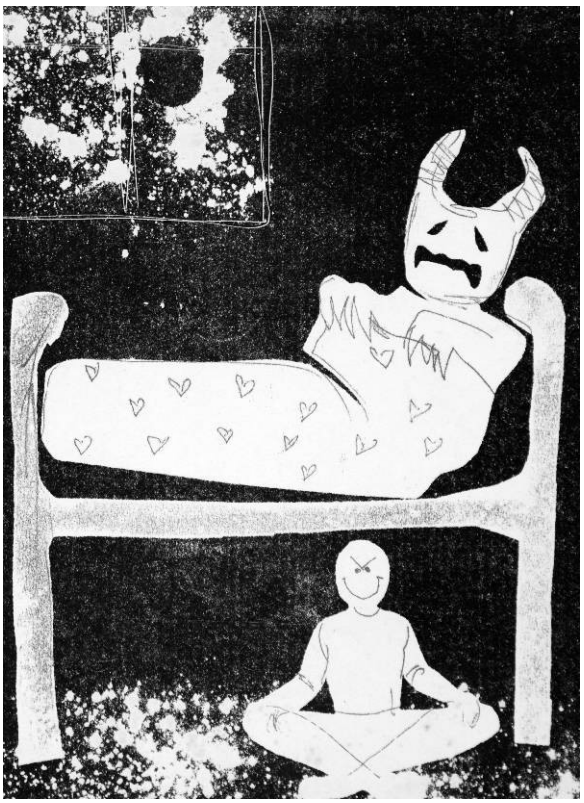
T.C.: Jeśli jesteśmy w stanie wzbudzać pewne emocje tylko tańcząc przed kimś, to trzeba brać moralną odpowiedzialność za takie doświadczenie, za to co dzieje się z mózgiem dziecka, które obserwuje taniec czy ruch. Etyka sztuki nie polega na tym, czy pokazuje ona coś moralnego czy niemoralnego, tylko czy oferuje człowiekowi doświadczenie, które jest dobre lub złe. To jest przestrzeń bioetyki, która w tej chwili jest jeszcze bardzo odległa, ale te wszystkie problemy zaczną się pojawiać. Wydaje mi się, że przyszłością teatru, teatru tańca, jest właśnie teatr wirtualny. Gdy taki teatr powstanie, to na jego twórcach spoczywać będzie ogromna odpowiedzialność – stworzenie rzeczywistości wirtualnej, w której znajdzie się jakiś człowiek i co on tam przeżyje, kim się stanie.

K.W.: Wyobraziłam sobie, że prowadzisz coachingowe warsztaty z neuronauk, dla tancerzy i choreografów. Jak by wyglądały?

[5] W polskim dyskursie naukowym termin funkcjonuje w oryginalnym brzmieniu, jak i spolszczeniu.

T.C.: Wkrótce będę takie prowadził[6]. Na pewno z tych różnych badań rysują się możliwości wykorzystania wiedzy neurofizjologii. To jednak jest trochę podwójna zabawa. Żeby wytłumaczyć czy wykorzystać w trakcie warsztatu jakąś wiedzę z neuronauk, bardzo często trzeba ją odrobinę zakłamać w opisie, żeby to zadziałało. Corinne Jola prowadziła ćwiczenia, w których kazała swoim tancerzom upadać i od razu wstawać jak poparzony. Oni albo wstawali za późno, albo nie zdążyli jeszcze dobrze zejść na ziemię, a już się zrywali. Dlatego powiedziała im, że informacja między mózgiem a mięśniem podróżuje z taką prędkością, że kiedy upadają, muszą od razu pomyśleć, że zaraz muszą wstać, i to zadziała. To jest straszne uproszczenie, bo tancerze i tak nie byli w stanie kontrolować pracy mózgu i tego, jak szybko podróżuje ta informacja. Z drugiej strony Jola twierdzi, że to było skuteczne. Pewne zakłamanie doprowadziło do oczekiwanego efektu – odpowiedniej pracy mózgu i wykonania zadania przez tancerzy. Mimo że można by dyskutować, czy oni faktycznie doświadczyli tego, o czym rozmawiali. Analogicznie wiedza neuronauk pojawia się w wielu dyskursach humanistycznych, jakby nauka o pracy mózgu była metaforą jego działania bardziej niż rzeczywistym opisem.

[6] 17 kwietnia w ramach Festiwalu Cyrkulacje Ciesielski poprowadził Laboratorium, którego uczestnicy przyglądali się obustronnej relacji ruchu do myśli.



rys. Anna Mikołajczuk, *Potwór,* 2014