

BARBARZYŃCA

BEZPŁATNE E-WYDANIE

PISMO ANTROPOLOGICZNE

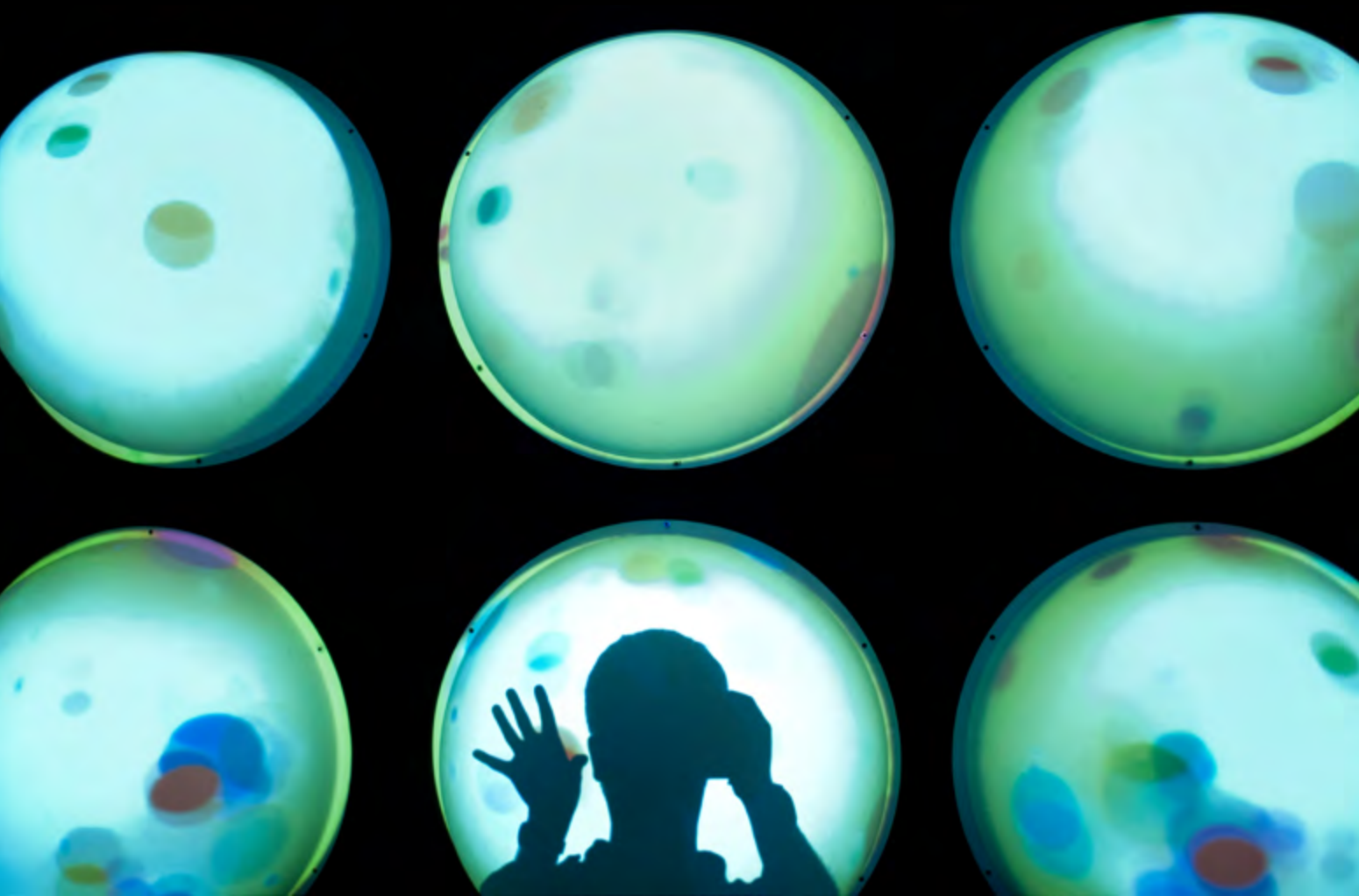
NUMER 1 (18) 2012

ISSN 1643-9708

CENA 0 ZŁ

W TYM 0% VAT

PORZĄDEK TEKSTU
ŚWIAT W OBRAZIE
CYFROWA PAMIĘĆ



Spis treści

Z Januszem Barańskim rozmawia Filip Wróblewski	3	Nauki bez właściwości. O śmietniku kultury, powijkach kulturoznawstwa i badaniu zjawisk zwykłych
Łukasz Sochacki	12	Wspomnienie o Profesorze
Ewa Zielińska	15	Na progu świętości: trickster i kapłan
Paulina Śmigiel	27	Podróż w stronę tożsamości. Wielokulturowość a dojrzewanie bohatera filmu <i>Dzienniki motocyklowe</i>
Agata Zysiak	41	Kolekcjonerzy wspomnień w cyfrowym archiwum
Kamil Pietrowiak	52	Na marginesie <i>Murzynowa</i> Jacka Olędzkiego
Marta Piechocka	60	Świat zamknięty w obrazie. Od wizualnego stylu do odczytania mitu w fotografii
Adam Głowacki	78	Między oralnością a cyrograficznością. Analiza antropologiczna baśni <i>O krasnoludkach i o sierotce Marysi</i>
Agnieszka Jakubowska	91	O przestrzeni i porządku pisma
Zdjęcia: Przemek Szuba	102	O autorze (prawie) wszystkich fotografii tego numeru
Recenzje		
Agnieszka Wolska	105	Dariusz Czaja <i>Gdzieś dalej, gdzie indziej</i>
Katarzyna Grzywacz	109	Agnieszka Kozyra <i>Estetyka zen</i>
	113	Natknięcia

Redakcja

Weronika Chodacz, Przemysław Ciura, Joanna Florczak, Hubert Francuz, Katarzyna Grzywacz, Artur Karwat, Katarzyna Kleczkowska, Beata Kopacka, Małgorzata Kopecka, Krzysztof Kudlik, Antonina Lisiecka, Michał Nałęcz-Nieniewski (redaktor naczelny), Katarzyna Nowak, Oriana Radzion, Łukasz Sochacki, Monika Widzicka, Filip Wróblewski, Dariusz Żukowski
Współpraca: Marcin Bartoszek, Jakub Steblik

Wydawca

Stowarzyszenie Antropologiczne „Archipelagi Kultury”
http://archipelagikultury.org

Adres kontaktowy wydawcy i redakcji
ul. Gołębia 9
31-007 Kraków
e-mail: redakcja@barbarzynca.com
tel. 12 663 15 32
tel./faks 12 663 15 31
http://barbarzynca.com

Recenzje naukowe

Na progu świętości: trickster i kapłan	Dr hab. Janusz Barański
Podróż w stronę tożsamości	
Kolekcjonerzy wspomnień w cyfrowym archiwum	
O przestrzeni i porządku pisma	
Świat zamknięty w obrazie	Dr hab. Dariusz Czaja
Na marginesie <i>Murzynowa</i> Jacka Olędzkiego	
Między oralnością a cyrograficznością	Dr hab. Marcin Brocki

Projekt typograficzny

Wydawnictwo Jak, http://jak.krakow.pl

Projekt okładki

Dariusz Żukowski, http://zen.stricte.net

Zdjęcia na okładce

Przemek Szuba, http://footszak.blox.pl

Skład

Małgorzata Kopecka

Fotografie

Przemek Szuba

Korekta

Redakcja

T ł u m a c z e n i e

Anna Kruk

Prosimy nadsyłać propozycje artykułów do publikacji przez e-mail (szczegółowe wskazówki na naszej stronie internetowej). Materiałów niezamówionych nie zwracamy. Od instytucji oraz firm związanych z kulturą i nauką przyjmujemy propozycje umieszczenia reklamy w czasopiśmie.

Barbarzyńca 2.0

Po długiej przerwie „Barbarzyńca” powraca w nowym wcieleniu: w wersji elektronicznej, dostępnej za darmo na naszej stronie. Nadal nic, co ludzkie, nie jest mu obce. Przygląda się mechanizmom, które każą archiwizować wspomnienia w elektronicznych bazach danych. Zastanawia się, w jakim celu człowiek stworzył postać trickstera. Odkrywa głębokie znaczenie najbardziej – zdawałoby się – błahych motywów twórczości ludowej. Interesuje się wpływem pisma linearnego na nasz sposób myślenia, analizą antropologiczną literatury, fotografii i filmu. I zadaje sobie pytanie, czy to już wszystkoizm? Żeby się nie pogubić, podejmuje refleksję nad schedą etnologii, jej teraźniejszości i przyszłości w Polsce. Oto kolejny numer odzwierciedlający zainteresowania młodych badaczy.

R e d a k c j a

Nauki bez właściwości

O śmietniku kultury, powijkach kulturoznawstwa i badaniu zjawisk zwykłych

z Januszem Barańskim
rozmawia Filip Wróblewski

Filip Wróblewski: Spotkaliśmy się, aby porozmawiać o Pana najnowszej książce Etnologia i okolice. Eseje antyperyferyjne. Aż korci, aby dopytać, dlaczego „etnologia” w tytule? To słowo coraz rzadziej używane, zdaje się niemodne w czasach, gdy każdy pragnie się mienić antropologiem, a tytuły książek, przedmiotów, nazwy dyscyplin okrasza się „antropologią” odmienianą przez wszystkie przypadki. Przykładem może być próba (na szczeblu Komisji Nauk Etnologicznych i Ministerstwa) zastąpienia tytułu zawodowego magistra etnologii tytułem magistra antropologii. Zatem posłużenie się tym terminem wymagało pewnej odwagi, ale czy nie jest to cofanie się do czegoś przestarzałego? Czy to nie uwstecznienie w stosunku do dotychczasowych osiągnięć? Może jednak lepiej mówić o antropologii, wszak od lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku toczono niebywałe boje o to słowo?

Janusz Barański: Myślę, że tradycja polskiej etnologii jest na wskroś kontynentalna. Proszę popatrzeć na Francję czy kraje skandynawskie – tam się uprawia „etnologię”. Wielka Brytania,

a z nią cały krąg anglosaski, to jednak inna linia, związana bardziej z tradycją antropologiczną. Zatem współczesne nazewnictwo jednostek uniwersyteckich w Polsce i w innych krajach bloku wschodniego, wyrażające się dwoma terminami – „etnologią” i „antropologią kulturową” – zdradza głębokie rozdarcie wewnątrz samej dyscypliny.

F.W.: Można powiedzieć: tęsknotę.

J.B.: Właśnie. Ten drugi człon – „antropologia kulturowa” – wskazuje, jaki mamy obecnie stan tożsamości, również na trwający proces autodefiniowania odnoszącego się do czegoś, co u nas wciąż pozostaje w powijkach. Nie sposób zaprzeczyć, że jest to także wypadkowa pewnego etapu rozwoju dyscypliny wiedzy. Na domiar tego, cechy natywistyczne wpływają na zróżnicowanie w przypadku poszczególnych ośrodków, których profil przyjmuje inne postaci w Stanach Zjednoczonych, Brazylii czy Polsce. Z drugiej strony bogactwo nazewniczne, wyrażające zarazem rozległość dyscypliny, pozwala przychylić się do



Janusz Barański

urodzony w 1960 r., etnolog, adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. Zajmuje się teorią kultury, muzealnictwem, kulturą materialną i współczesną. Autor książek: *Socjotechnika, między magią a analogią. Szkice o masowej perswazji w PRL i III RP; Świat rzeczy. Zarys antropologiczny oraz Etnologia i okolice. Eseje antyperyferyjne*. Tłumacz prac z zakresu etnologii i studiów kulturowych.

Filip Wróblewski

urodzony w 1985 r., etnolog.

poglądu, iż etnologia była i wciąż pozostaje królową nauk o człowieku; nade wszystko jednak przez to, że zajmuje się tym, co niezbywalne, kulturą człowieka w jej pierwotności oraz eksploatowaniem jej zróżnicowania. Ten ostatni fakt wzmacnia jednak zwrotnie wspomniane natywistyczne, lokalne odcienie. Trend ów uwidocznia choćby nurt *world anthropologies* szczególnie eksponowany w takich krajach, jak na przykład Meksyk czy Brazylia, które odmawiają pierwszeństwa antropologiom euroamerykańskim, odrzucają ich swoistą hegemonię. W pewnym sensie i tradycja polska wpisuje się w ten nurt – u nas nigdy nie było „antropologii”. Patrząc choćby od strony nazewnictwa, już za czasów Stanisława Ciszewskiego uprawiano właśnie „etnologię”. W dobie komunizmu zwrócono się wzorem nauki radzieckiej w kierunku „etnografii”, co było podyktowane względami politycznymi – potrzebą odróżnienia się od nauki zachodniej. Natomiast dopiero lata dziewięćdziesiąte przynoszą rozszerzenie nazwy. Sporo jest mody w takim kreowaniu podejścia do dyscypliny, mody na termin „antropologia”. Podejrzewam, że jest to z jednej strony reakcja na pojawienie się alternatywnego, a przy tym bardzo atrakcyjnego modelu uprawiania nauki, pochodzącego „z tamtego świata”, zaś z drugiej – próba politycznego odreagowania wobec „etnografii”, która była politycznie uwikłana. Nowe nazewnictwo – co ważne, zaaprobowane przez Komitet Nauk Etnologicznych – miało służyć odświeżeniu wrażenia o jej politycznym charakterze, a zarazem nawiązaniu do tradycji kontynentalnej, z równoczesnym podkreśleniem faktu włączenia się w nurt światowy. Wracając do etnologii takiej jaka jest, należy wskazać zatem na lokalną specyfikę, wyrażaną również poprzez nazwę – nauki nie da się wyabstrahować, jest uwikłana w lokalne, również pozanaukowe konteksty.

F.W.: A zatem nie wolno tracić z oczu tradycji określonej przez nazwy takie jak „etnografia” czy

„etnologia”, bo to odbija się na tożsamości współczesnych przedstawicieli dyscypliny, na ich związku z własnymi korzeniami. Oprócz wymienionych pojęć, wskazuje Pan na niebagatelne znaczenie badań terenowych jako istotnych dla odrębności etnologii. Wobec diagnozowanego zjawiska etnologizacji poza samą etnologią (to znaczy przesunięcia uwagi z tekstualizmu na badania terenowe) oraz wyczerpania paradygmatów związanych z dawnym rozumieniem etnografii, wypada spytać o to, czym miałyby być obecnie źródła etnologiczne i gdzie ich poszukiwać?

J.B.: O wszystkim przesądzają dane empiryczne, to one mają niemały wpływ na status i stan wiedzy, zarazem jednak nie sposób uprawiać nauki bez teorii, która stanowi ramy dla tej pierwszej. W przypadku etnologii pozyskiwanie danych było wynikiem prowadzenia badań jakościowych. Należałoby wskazać dwa filary metodologiczne świadczące o wyjątkowości, odrębności, oryginalności etnologii. Pierwszy to same badania terenowe, fakt ich prowadzenia; drugi – ich jakościowy charakter. Może okazać się staroświecki, ale wzorem dla mnie jest ojciec Bronisław Malinowski, on jest odniesieniem podstawowym, wyczerpującym te dwa kryteria, choć nie rezygnował przy tym ze spekulacji teoretycznej – w końcu był twórcą wpływowej teorii antropologicznej! W łonie antropologii amerykańskiej nie sposób przecenić Franza Boasa z jego koncepcją relatywizmu kulturowego. W sposób dojrzały intelektualnie przyczynił się do ukonstytuowania podstawowej domeny epistemologicznej antropologii, co z kolei przekłada się na rozumienie procesu poznawczego. Relatywizm ugruntowuje również tradycję badań międzykulturowych, potrzebę ich prowadzenia, choćby przez wzgląd na eksponowanie inności. Do pewnego stopnia rezultatem tego są pojawiające się obecnie subdyscypliny antropologii, jak antropologia zaangażowana czy stosowana, których nie byłoby bez tego faktu, wraz

z odpowiednimi tego konsekwencjami epistemologicznymi i etycznymi. Wspominając o tym, nie sposób pominąć pragmatyzmu, który skłania ku logicznej konkluzji, iż to właśnie w zaangażowaniu widzieć należy przyszłość antropologii; z naciskiem na zaangażowanie, a nie zastosowanie! Chodzi przede wszystkim o rys moralny, w czym niemałą rolę odgrywa tradycja pragmatyzmu czy metodycznego sceptycyzmu. Jeśli bowiem mamy różne światy i prawdy o świecie, domniemana prawda absolutna nie jest zatem – w duchu kantowskim – dostępna, a prawdą naczelną okazuje się ta, która może być najbardziej pomocna w danej sprawie. Pociąga to automatycznie potrzebę dialogicznego rozumienia rzeczywistości, nie tylko wobec inności kulturowej, lecz i kulturowej swojskości – własnego dziedzictwa kulturowego.

F.W.: Ostatnio podnoszą się głosy najmłodszego pokolenia etnologów, przyszłych absolwentów, że oto etnologia jako nauka jest zdecydowanie niepraktyczna, odbiega od wymogów rynku, że winna być przede wszystkim nauką praktyczną, dostarczającą „podręcznej skrzyneczki z narzędziami”. Czy powyższe roszczenia, wobec skostnienia programu nauczania etnologii na polskich uczelniach, nie są pozbawione racji?

J.B.: Tego rodzaju apele czy wyznania zdradzają niski poziom wiedzy na temat tego, czym jest edukacja akademicka, w naszym przypadku humanistyczna. Ten rodzaj wykształcenia to nie „skrzynka z narzędziami” – tę można otrzymać w zasadniczej lub średniej szkole zawodowej; uniwersytet to nie jest szkoła zawodowa, gdzie na przykład uczy się zawodu zbrojarza-betoniarza. Uniwersytet dostarcza – a przynajmniej winien to dawać – wykształcenia najbardziej ogólnego, zasobnika dla wszelkich możliwych praktycznych aplikacji wiedzy. Podkreślał to kiedyś Ernest Gellner, kładąc nacisk na ogólny, a zarazem uniwersalny charakter zachodniego wykształcenia. Stwarza

ono najszerze ramy, choć kosztem wiedzy praktycznej – tę tworzy się w odniesieniu do konkretnego problemu, w trakcie badań czy miejscu pracy. Taki pogląd dominuje na przykład w akademii amerykańskiej, w tym wśród tamtejszych studentów: dyplom otwiera drogę zawodową i jest jakby pierwszym i niezbędnym etapem zdobywania wiedzy z danego zakresu. Z drugiej jednak strony nasi studenci mają rację, przynajmniej w pewnym aspekcie. Na przykład badania terenowe, które mają dać podstawową kompetencję, jeśli trwają dwa tygodnie, to są ledwie liźnięciem terenu. Na rodzimym gruncie mamy mianowicie do czynienia z nadmiarem teoretyzowania kosztem praktyki. Jednak oczekiwanie dostarczenia jakiegoś gotowego i uniwersalnego pakietu wiedzy metodologicznej i teoretycznej, a także praktycznej jest nieuprawnione; każdy problem wymaga odrębnego podejścia. Tutaj zresztą pojawia się wspomniana kwestia podziałów wewnętrznych lub zjawiska interdyscyplinarności, co jeszcze bardziej komplikuje sprawę; przykładowo zmusza adeptów wiedzy antropologicznej do samodzielnego poszukiwania – kursów fakultatywnych, literatury, specjalistów. Na przykład dziś aplikacją wiedzy na temat antropologicznie rozumianego człowieka zajmuje się u nas głównie animacja kultury, bliska antropologii, czy pedagogika kulturowa. Zresztą cechuje je niedowład refleksji teoretycznej lub brak zdystansowania wobec głoszonej zasady, jaką jest użyteczność wiedzy. Nie bez przyczyny wspomniane orientacje badawcze wykształciły się w naszym kraju stosunkowo niedawno, dając tym asumpt etapowi rozwoju, na jakim się obecnie znajdujemy, czemu z kolei sprzyja swoisty stosunek do rzeczywistości, który można śmiało nazwać technokratycznym. To wyraz najnowszej fali inżynierii społecznej (kulturowej), wspomaganej ponadnarodowymi grantami. Nasze społeczeństwo zmienia się dynamicznie, zaś ustrój demokratyczny ciągle nie okrzepł, toteż nie powinna dziwić zachłanność, z jaką przyswajamy

takie praktyki technokratyczne. Wydaje nam się przy tym, że realizujemy zaniedbane wzorce światowe. Rzecz jest jednak bardziej złożona, aniżeli może się na pierwszy rzut oka wydawać.

F.W.: Jak refren powraca u Pana stwierdzenie Claude'a Lévi-Straussa – „antropolog był astronomem nauk społecznych”. On sam w trakcie rozmowy z Didierem Eribonem wyznaje, nie bez obaw, że jako antropolodzy „byliśmy śmieciarzami historii i naszego majątku szukaliśmy w jej koszach”. Jak pogodzić tak dotkliwy rozziew?

J.B.: W tych kontradyktorycznych sformułowaniach Lévi-Straussa ujawnia się znamienne rozdarcie myśli antropologicznej: z jednej strony przekonanie o owej astronomiczności dyscypliny, supremacji pośród nauk o człowieku, z drugiej – w istocie uprawiana marginalizacja na własne życzenie. Uważam, że powinniśmy się już pożegnać z tym drugim przesłaniem, wtedy ta sprzeczność zniknie; zresztą sam papież strukturalizmu mówił w trybie przeszłym. Prymarność antropologii należy pojmować w rozumieniu zakresu, a tutaj nie powinno być wątpliwości, że jest on w tym przypadku najszerzy w obrębie całości nauk o człowieku. Podkreślałem to w książce wielokrotnie – chodzi o rozumienie kultury bezprzymiotnikowe – ani ludowej, ani nieelitarniej, pierwotnej, peryferyjnej, marginesowej itd. Przypomnijmy, iż do czasu Lévi-Straussa etnologia zajmowała się tymi „śmieciami kultury”, choć to określenie wydaje mi się oceniające i jeszcze pozytywistyczne z ducha. Lévi-Strauss nie wyszedł poza ten paradygmat, natomiast jego dzieło w zasadzie polega na pierwszeństwie wskazania, iż w istocie historia kultury to jest właśnie to śmietnisko, które winno się przeszukiwać. Chociaż, z drugiej strony, odwołanie do śmieci, odpadków, czegoś zbędnego, a co za tym idzie nieistotnego, miało prowadzić do wskazania tych elementów, jakie jednak okazują się niezmiernie

ważne dla poznania człowieka. To także podkreślenie szczególnej perspektywy, która przez ogólność i zakres pozwala etnologom uprawiającym swą dyscyplinę na przemieszczanie się po różnych polach, zwyczajowo niedostępnych dla innych, gdzie socjolodzy, literaturoznawcy czy historycy sobie zwyczajnie nie radzą lub wcale nie podejmują ich penetracji. Można powiedzieć, że etnologia oznacza penetrowanie dna, poszukiwanie podstaw kultury, fundamentów gmachu, którego wyższymi kondygnacjami zajmują się specjaliści innych dziedzin. Oto nasz śmietnik, oto wykopalisko!

F.W.: Rzeczono dno można kojarzyć z programowym dla etnologii, jaka wyłoniła się na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, badaniem kulturowych marginaliów czy obrzeży – jak tego chcieli Wojciech Burszta, Krzysztof Piątkowski i Czesław Robotycki – na co żywo przykładem miały być pisane w tamtym okresie artykuły i książki. Jakie przełożenie na współczesny status badań terenowych ma powyższe podejście, zważywszy, że na mocy programu będącego podstawą przewrotu symbolicznego stało się ono dominującym w rodzimej antropologii? Czy nie jest aby tak, że to, w czym upatrywano atutu, stało się przyczyną zdeklasowania dyscypliny?

J.B.: Nie uważam, że etnologia powinna zajmować się badaniem jedynie marginaliów, tych Lévi-Straussowskich śmieci. Wspomniane dno to rozumienie kultury w kategoriach niesformalizowanej struktury, lecz nie w sztywnym rozumieniu strukturalizmu, ile raczej w refleksyjnym rozumieniu Bourdieu – wielości struktur, które są zarazem nieustannie strukturowane. Pomocna okazuje się tutaj znów tradycja uprawiania dyscypliny: zapewne łatwiej było znaleźć ten nieformalny wymiar na Trobriandach, czy wśród Indian Crow, którymi zajmował się Lévi-Strauss (zresztą z perspektywy biblioteki Columbia Uni-

versity) czy na polskiej wsi. To tam rządził raczej obyczaj niż prawo, folklor niż sztuka, zwyczajowe stosunki etniczne niż zinstytucjonalizowane stosunki narodowe. W rozumieniu zachodniego centrum były to jednak peryferia. Nie znaczy to jednak, że mamy tak powierzchownie rozumiany historyczny wzorec kontynuować. Chodzi o nawiązanie do wzorca pogłębionego, skrywającego się za tym pierwotnym zakresem – można by rzec – ilościowym. Chodzi bowiem o ów aspekt jakościowy, istotnościowy – chodzi o kulturę w wymiarze niezbywalności, której cechy znajdziemy i wśród trobriandzkich rybaków, i wśród „białych kołnierzyków” z Manhattanu. Wskazywałem w książce przykład obyczaju – jeśli rozumianego szeroko – jako kategorii dosyć dobrze oddającej zakres zainteresowań antropologii. Nie jest to przy tym jedyna kategoria; choćby pokrewne: rytuał, habitus, moda, etos, styl życia, których ważność dostrzegają dyscypliny sąsiednie, nie wychodząc jednak zwykle poza etap teoretyzowania. Tymczasem takie rudymentalne zjawiska w ciągle zmieniających się wcieleniach dają się rozpoznać wyłącznie przez badania empiryczne, przez wyjście w teren, podjęcie trudu ich bezpośredniego badania i konceptualizacji na miarę współczesnej praktyki kulturowej i teorii naukowej. Punkt ten pokazuje prawdziwe znaczenie przeciwstawienia peryferyjność–centralność, bynajmniej nie przez odniesienie jakiejś „Warszawki” do jakiejś „Koziej Wólki”, a raczej przez przywracające rozumienie centralności w sensie pierwotności, rdzenności, źródłowości. Idzie zatem o badanie obszarów, składających się na podstawę świata, w którym żyjemy, pokazywanie tego, jak on funkcjonuje i dlaczego. Właśnie to starał się pokazywać Clifford Geertz, chociaż były to tylko przymiarki na owych peryferiach, eksponował przy tym tak istotny dla antropologii rys dystrybutywnego rozumienia kultury, gdy pisał, że chodzi o poznanie różnych poglądów pasterzy w rozmaitych dolinach.

F.W.: Sporo miejsca poświęca Pan kulturoznawstwu jako młodej, a jednocześnie ekspansywnej dyscyplinie nauk społecznych. Jak układają się zależności między tą dyscypliną a etnologią oraz czy jest ona w stanie wyprzeć tę drugą?

J.B.: Odnosząc się do kulturoznawstwa, wypada w pierwszej kolejności rozszerzyć pojęcie kultury (odmienności kulturowej) o wspomniane znaczenie dystrybutywne. Dopiero to pozwala patrzeć na kulturoznawstwo z różnych punktów widzenia. Po pierwsze, mówiąc dosadnie, polskie kulturoznawstwo to – z nielicznymi wyjątkami – ni pies, ni wydra; to takie nie wiadomo co. Miara tego mogą być kursy oferowane w ramach tych studiów. Są tam rozmaite wstępy, zdarza się animacja kultury, a także strzępy jakichś specjalizacji (film, media, literatura); to zlepek rozmaitych przedmiotów bez odrębnej tożsamości, która dawałaby jakieś ujednolicone rozumienie kultury. To raczej ledwie orientacja, namiastka składająca się na rozumienie kultury w sposób humanistyczny, a zatem zdecydowanie za wąski względem tego, co ma do zaproponowania ujęcie antropologiczne. W polskim krajobrazie spełnia kulturoznawstwo rolę kompensującą w dwojakim sensie. Z jednej strony etnologia nie wydobyła się jeszcze z dawniejszego paradygmatu skupienia na wspomnianych historycznie/kulturowo rozumianych marginaliach, a jeśli już wykracza poza nie, to robi to w duchu tekstualistycznie, antyrelatywistycznie i esencjalistycznie zorientowanej antropologii współczesności, nie wychodząc w teren, w żywą kulturę; tutaj wchodzi kulturoznawstwo, choć efektów jeszcze za bardzo nie widać (znany mi wyjątkiem jest książka Mateusza Halaury o roli telewizji w życiu codziennym). Z drugiej, to odpowiedź na zapotrzebowanie, jakie przyniosły lata dziewięćdziesiąte z ich potrzebą ukulturalniania. W naszych realiach kulturoznawstwo jest tworem pozostającym jeszcze w powijkach, pracującym wprawdzie nad własną tożsamością, lecz

funkcjonującym w formie dosyć eklektycznej. Chociaż zdarzają się chlubne wyjątki, ot wspomniana praca Halaury. Jednakże to, co najbardziej wartościowe w tej pracy – etnograficzne badania terenowe – zostało zaczerpnięte wprost z etnologii. Po trzecie, przez lata mieliśmy wprawdzie do czynienia z ciekawym nurtem kulturoznawstwa o rodzimych korzeniach i specyfice. Chodzi o Jerzego Kmitę i ośrodek poznański, choć właściwie była to raczej szkoła z zakresu filozofii kultury. Niestety w krajowym kulturoznawstwie znajdziemy jedynie odpryski proponowanych przez ten nurt koncepcji. Wreszcie, czymś innym jest kulturoznawstwo (studia kulturowe) na Zachodzie, które do pewnego stopnia dzieli się zakresem z antropologią. Ta wciąż funkcjonuje tam zasadniczo według starego paradygmatu – to są te Lévi-Straussowskie śmieci, peryferia o cechach historycznych. Na peryferiach współczesnych skupiają się natomiast studia kulturowe, choć wkraczają one i do nurtu głównego, posiłkując się przy tym często antropologicznie rozumianym pojęciem kultury oraz etnograficznymi metodami badań. Pewne przymiarki teoretyczne służące wyjściu poza owe peryferia kulturowe/historyczne znajdziemy wprawdzie u niektórych antropologów, na przykład Paula Rabinowa w pracy *Marking time. On the anthropology of the contemporary* (antropologię współczesności rozumie on jednak inaczej, niż to ma miejsce w polskim jej nurcie). Wyjątkiem może tutaj być Daniel Miller prowadzący systematyczne empiryczne badania codzienności – konsumpcji, kultury materialnej, multimediów – pamiętając zarazem o perspektywie kulturowej wielości. Wspomniawszy o nim, nie można przemilczeć świetnej pracy napisanej z Donem Slaterem *The Internet. An ethnographic approach* albo książki Toma Boellstorffa *Coming of age in Second Life*. Wracając do zachodnich studiów kulturowych, stanowią one alternatywę dla historii sztuki, literaturoznawstwa, socjologii i innych, ze względu na zaplecze teoretyczne oraz

podejście powalające rozumieć kulturę na sposób antropologiczny. Chodzi tutaj nade wszystko o ujęcie podważające ów fundament centrum-peryferie, na którym wznoszą się również inne dyscypliny humanistyki i nauk społecznych. O ile jednak antropologia zajmowała się dotychczasowymi kulturowymi/historycznymi peryferiami z perspektywy centrum, to wspomnianych sąsiadów interesowały centra właśnie, również z perspektywy centrum. Subdyscypliny studiów kulturowych (np. *visual studies* w miejsce historii sztuki, czy *literary studies* w miejsce literaturoznawstwa) podważają te dawniejsze kolonizacyjne podejścia centrum, eksponując znaczenie stosunków władzy czy oglądowej wielości zdeterminowanej rozmaitymi tradycjami i punktami widzenia. W wymiarze politycznym perspektywa ta nie jest jednak tym samym, co projekt antropologii zaangażowanej, tak jak się on na chwilę obecną przedstawia. Jeśli zatrzymalibyśmy się przy tym krytycznym ostrzu, to studia kulturowe bardziej zaabsorbowane są polityką kulturową (*cultural politics*), antropologia natomiast polityką kulturalną (*cultural policy*). W krajach anglosaskich studia kulturowe są znacznie bardziej dojrzałe, zdążyły instytucjonalnie okrzepnąć, a zarazem stały się zagrożeniem dla dalszego istnienia antropologii, ponieważ z jednej strony wykorzystują jej metody, a z drugiej ich zakresy przedmiotowe zachodzą na siebie. Pomijając tematyczne zazębianie się, studia kulturowe mają coś, czego wydaje się pozbawiona antropologia – ich pazurem jest krytyka polityczna, silne uwikłanie w wartościowanie pola społecznego na zasadzie podobnej do tego, jak to się czyni w krytyce postkolonialnej. U nas dzieje się to w o wiele mniejszym zakresie, mniejsze jest też zainteresowanie antropologicznie rozumianą kulturą głównego nurtu. Polska etnologia ma wciąż problem z wyjściem poza opłotki przysiółków. Nawet książka Tomasza Rakowskiego, którą uważam za najważniejszą pracę etnologiczną ostatnich lat z powodów tyleż teo-

retycznych, co metodologicznych, przedstawia temat peryferyjny społecznie. Czy znajdzie się ktoś, kto pójdzie dalej? Brakuje badań kultury rozumianej jako sposób życia, powtarzam – bezprzymiotnikowo. Na razie dysponujemy tylko obrazem, jakimś niejasnym przeświadczeniem, jak to powinno wyglądać.

F.W.: Czy taki postulat, zresztą bardzo dobitnie sformułowany, nie jest przysłowiowym porywaniem się z motyką na słońce?

J.B.: Wydaje mi się, że nie, czego zresztą dowiódł Rakowski, prowadząc bardzo odważne jak na obecne czasy badania. A przy tym zaproponował dojrzały i osobiście przepracowany projekt etnologii. Wciąż jednak zniewalają nas ciężkie masy „tradycji”: Łemkowie, zbieracze złomu, geje i lesbijki – to wciąż marginesy! Proszę spojrzeć, co stało się z pojęciem codzienności, które wydaje się samorzutnie odpowiadać zagadnieniom antropologii – zostało zagarnięte przez socjologów, którzy wchodzi w puste miejsce. A przecież etnologzy powinni się bardziej interesować tym terminem, gdyż współgra z naczelnym dla nich pojęciem kultury rozumianej jako sposób życia. Skutkiem tego mamy do czynienia z sytuacją, w której Piotr Sztompka propaguje to pojęcie, przy zdradzaniu przez socjologów braku zarówno narzędzi, jak i wrażliwości niezbędnych dla jego dobrego wykorzystania, co widać poprzez bezustanne teoretyzowanie na ten temat; przez to, że nie powąchaliby terenu, a spoglądają jedynie zza biurka. Być może pomocny byłby w tym jakiś odnowiony projekt interdyscyplinarności, ale pozostanę sceptykiem – to pomysł dotąd niezrealizowany. Sytuację komplikują bowiem nie dające się zignorować podziały między dziedzinami, co jest dziedzictwem zarówno teoretycznym, zakresowym, jak instytucjonalnym. Na interdyscyplinarność można sobie pozwolić, do pewnego stopnia, wyłącznie na pograniczach. Antropologia mogłaby wiązać

się z tymi subdyscyplinami, które, podobnie do niej, za dający się powiązać rdzenny nurt uznają badania terenowe oraz wspomniany wcześniej sposób rozumienia kultury. Ale to wciąż pieśń przyszłości.

F.W.: Wzmianka o gejach i lesbijkach wydaje się sprzeczna z panującą poprawnością polityczną?

J.B.: Zgadzam się, że w myśl najnowszego chowu koncepcji postmodernistycznych należałoby uznać naukę za element dyskursu politycznego. Daleki jestem od negowania tego, choć filozoficznego uprawomocnienia tego poglądu szukam w bardziej klasycznych ujęciach, jak na przykład w pragmatyzmie. Niemniej naukę obowiązuje jednak wymóg poszukiwania ujęć rzeczywistości jak najbardziej adekwatnych i prawomocnych, a nie poddawanie się politycznym czy innym modom. Po debatach w łonie nauk o człowieku i filozofii można odnieść wrażenie, że jedyne ciekawe tematy to właśnie te marginesowe, stąd i jeden z powodów współczesnych wpływów antropologii – wszak to ona marginesami zawsze się zajmowała. Ale nie ma wątpliwości, że mniejszości seksualne, bezdomni, subkultury to wciąż peryferia, chociaż – nie sposób zaprzeczyć – na przykład kwestia odmienności seksualnej jest ważka społecznie. Istnieją jednak ważniejsze problemy badawcze: co znaczy być dzisiaj heteroseksualistą/heteroseksualistką, co się składa na jego/jej życie – chodzenie do kina, jedzenie kolacji w restauracji, kontakty rodzinne, rozrywka, poglądy polityczne; podobnie dotyczy to będzie członków klasy średniej czy subkulturowo niezrzeszonych. Gdzie nie spojrzymy, tam mamy nade wszystko reprezentantów takich właśnie grup ludzkich, światopoglądów, aksjologii, słowem – sposobów życia. Kiedyś Cezaria Jędrzejewiczowa nawoływała do badania zjawisk zwykłych – pozostaje to w mocy. Dopiero to przyniesie głębsze rozumienie tego, co może znaczyć bycie gejem lub lesbijką, złomiarzem i subkulturowcem. Zgoda, politycznie popraw-

ny projekt sprowadza się do angażowania jedynie w takie marginalne tematy. Tak robią właśnie studia kulturowe próbujące skupiać uwagę na zagadnieniach peryferyjnych, dowartościowując tym sposobem pokrzywdzonych przez establishment. W tym rozumieniu najlepiej by było, gdyby za przedmiot badań obrać czarnoskórego bezrobotnego geja z klasy robotniczej (i w naszym krajobrazie kulturowym znajdziemy jego odpowiedników). Taki dopiero miałby zdecydowane fory ze strony badacza.

F.W.: Do tego powinien być żydem, który uciekł z jakiegoś kraju Trzeciego Świata. Choć to przesada, ale pokazuje ona preferencyjny sposób traktowania nauki.

J.B.: Dokładnie tak! Według tego programu należy znaleźć największą skrajność i dopiero ją badać. To jest wyraz kapitulacji wobec programu całościowego opisu życia ludzkiego, albo przynajmniej jego istotnych domen. Biorąc za przykład nasze podwórko, właściwie nie ma komu wskazywać wzorców, jak należy prowadzić badania, ani czym winny one się zajmować; na domiar tego starsi zostali wychowani w innym, już przebrzmiałym paradygmacie. Swoje robi również rutyna intelektualna czy stagnacja powodowana instytucjonalnym osadzeniem, zajmowaniem się ciągle tym samym. Nie bez znaczenia jest również upośledzenie finansowe środowiska akademickiego, które sprawia, że czas, który mógłby być poświęcony na doskonalenie umiejętności i badania spędza się na rozmaitych dodatkowych zajęciach zarobkowych. Należałoby jednak iść dalej, ale niestety prawdą jest również to, że w pewnym wieku ludzie nie mają już takiego zapału, nie ma już siły samemu robić badań, a robić je rękoma studentów to marna sztuka. Studenci winni w takim badaczu widzieć inspirujący wzorzec. Sam nie jestem bez winy, weźmy za przykład mój niegdysiejszy tekst na temat reklamy, który mógłby być dobrym przykładem podnoszonych

tutaj krytyk. Nie wyszedłem w nim poza takie tekstualistyczno-esencjalistyczne podejście, które powinno być punktem wyjścia domagającym się dekonstrukcji w zderzeniu z realną praktyką życiową, a nie punktem dojścia. Z antropologicznego punktu widzenia ważniejsze jest bowiem nie tyle to, co znaczy reklama w jakiejś hermeneutycznej czy strukturalistycznej perspektywie, lecz to, co znaczy ona w fenomenologicznej, indywidualnie i zbiorowo percypowanej i przeżywanej praktyce jej użytkowników. Tutaj ujawnia się również zmienność owego kryterium centrum-peryferii, które – jeśli w ogóle się nim posługujemy – ma charakter płynny. Niegdyś centrum stanowił Chopin, dzisiaj będzie to zespół Boys czy Doda, ale nie przeprogramowaliśmy się na takie myślenie. Ważne, abyśmy jako badacze potrafili dostrzegać takie zjawiska, jak choćby upowszechniające się ozdabianie domów w okresie Bożego Narodzenia, co może odpowiadać zmianom poczucia estetyki, a co za tym idzie ciągłemu przekształcaniu się wrażliwości potocznej. Spotkamy się z tego typu praktykami zarówno w mieście jak na wsi, co pokazuje, że dotychczasowe granice się zacierają, a kryteria ich wyznaczania zamazują. Znakomicie pokazuje to niedawno wydana, antropologiczna z ducha, książka Johna

Fiske *Zrozumieć kulturę popularną*. Czas wreszcie zrozumieć jak kruche i ulotne, a przez to przygodne są kategorie czy rozróżnienia, którymi się posługujemy. A może jest tak, jak chce Przemysław Czapliński, że oto wcale nie ma podziału na peryferie i centrum? W swym założeniu starałem się uwrażliwić czytelników na względność tych i innych kategoryzacji, które wcale nie muszą być takimi, za jakie zwykliśmy je brać.

F.W.: Podczas naszej rozmowy, jak też na kartach książki Etnologia i okolice, często bije się Pan w pierś, iż postulowany program do tej pory nie znalazł choćby najmniejszej realizacji z Pana strony. To nieco schizofreniczne, ale spytajmy o plany wyjścia z tego impasu. Czy można się spodziewać w czasie najbliższym jakiegoś projektu idącego w sukurs rzeczonym postulatом potrzeby prowadzenia badań terenowych?

J.B.: Myślę o tym intensywnie, niemniej wołałbym nie uprzedzać biegu spraw. W pierwszej kolejności muszę sam nadrobić sporo zaległości...

Styczeń 2011

Wspomnienie o Profesorze



Zmarłych naukowców wspomina się zazwyczaj schematycznie. Gdzie i kiedy się urodził, gdzie i kiedy zmarł? Jakie skończył szkoły? Gdzie studiował i pod czym kierunkiem zdobył poszczególne stopnie i tytuły naukowe? Nie można zapomnieć o podaniu liczby napisanych książek, artykułów, recenzji itp. Wyliczaniu nie ma końca. Choć człowieka nauki ocenia się przede wszystkim po wytworach – po liczbie opublikowanych prac naukowych, to na tym Jego praca się nie kończy. To dopiero czubek góry lodowej. Chciałbym przybliżyć postać profesora Piotra Kowalskiego nieco inaczej.

Nie można jednak myśleć o Profesorze i nie myśleć o książkach. Nie wychodził z księgarni bez książek (podkreślam liczbę mnogą). Spośród krakowskich księgarni odwiedzał często tę znajdującą się w sąsiedztwie Instytutu Etnologii i Antropologii UJ oraz jeszcze jedną, przy ulicy Kalwaryjskiej. Kupowanie ogromnych ilości książek uprawniało Go do hurtowych cen. Nie wiem, czy był bibliofilem, ale książki kochał – gromadzić i czytać. Zawsze, kiedy się przeprowadzał, zabierał ze sobą książki, a zanim je przewiózł, zdążył uzbierać kolejne kilogramy.

Ostatecznie cały księgozbiór przeniósł do Wrocławia, bo nie ma jak w domu. Przez wiele lat mieszkał i pracował w Opolu, a potem w Krakowie. Ostatecznie wrócił do Wrocławia, który uwielbiał ponad inne miasta. Nigdy z nim o tym nie rozmawiałem, ale przypuszczam, że studenckie czasy pozostawiły niezatarte wspomnienia. Stąd sentyment i chęć powrotu.

Przyglądając się Jego fizjonomii, wzrostowi i powolnym ruchom (dostojnym, a nie ospałym), nie można było przypuszczać, jak dynamiczny i niespokojny charakter kryje się pod powłoką ciała. Wiele przeprowadzek było spowodowanych okolicznościami niezależnymi od Jego woli, tak się przynajmniej tłumaczył. Nie wyjaśnia to jednak Jego aktywności. Czasami odnosiłem wrażenie, że sypia wyłącznie w pociągach. Uczestniczył w wielu konferencjach w całym kraju, należał do kilku

komitetów redakcyjnych, nieustannie planował jakieś publikacje. Więcej nawet, nie tylko planował, ale z sukcesem realizował te plany. Nie pozostawał bierny na polu organizowania życia akademickiego, aranżując konferencje. Do nieustannego przemieszczania się zmuszały go też obowiązki związane z pracą. Wiecznie był w ruchu, nie tylko fizycznie, ale także intelektualnie. Ciągłe coś pisał. Pomysły na badania i artykuły wyciągał jak asy z rękawa. Miał łatwość w problematyzowaniu rzeczywistości. Wszędzie potrafił znaleźć pole dociekań, czym przyprawiał o zawrót głowy wielu seminarzystów i uczestników zajęć.

Banałem będzie stwierdzenie, że na Jego zajęcia studenci, kolokwialnie rzecz ujmując, walili drzwiami i oknami. Ten banał musi jednak wybrzmieć. Przychodzili z wielu powodów. Część z nich dlatego, że uwielbiała Go słuchać. Należał do gatunku wykładowców gawędziarzy. Mógł godzinami rozprawić, a niektórzy studenci mogli godzinami słuchać. Przychodzili też może z powodu czysto prozaicznego – nie odnosił się do studentów z rezerwą. W kontakcie z Nim nie czuć było dystansu katedry. Między zajęciami (prowadził je zazwyczaj w czwartkowe wieczory) wszyscy palacze wychodzili za Nim na papierosa, a ci, którzy nie palili, w czwartek wieczorem udawali, że palą. Wokół Profesora zbierał się wianuszek studentów i rozpoczynała się dyskusja. Rozmawialiśmy na różne tematy. Traktował nas poważnie. Mocniej mówiąc, podmiotowo. Z życzliwością i rzeczowo odnosząc się do naszych poglądów i nieporadnych prób wchodzenia z Nim w intelektualne zwanie. Zawsze nad nami górował, nie tylko intelektualnie, ale również wzrostem.

Mamy więc: książki, Wrocław, dynamizm, wykłady i relacje ze studentami.

Coś jeszcze było wyjątkowe w Piotrze Kowalskim. Coś o wiele mniej uchwytnego, co uwyrażało się wraz z przebywaniem z Nim. Mam na myśli pewien rodzaj delikatności i taktu. Coś takiego, co sprawiało, że przyjemnie było spędzać czas w Jego towarzystwie. W prywatnych dyskusjach cechował go brak nachalności w wyrażaniu poglądów. W wielu kwestiach miał wyrobione zdanie, którego gotów był bronić do ostatniego znaku interpunkcyjnego. Jednocześnie nie korzystał ze swojej przewagi – w tym sensie, że nie był autorytatywny względem młodszych rozmówców.

Zacząłem wspomnienia od jednej z pasji Profesora i na pasji, innego rodzaju, chciałbym skończyć. Wielu zapewne wie, że jednym z zainteresowań badawczych Profesora był kicz. Choć w murach uniwersyteckich zajmował się nim na sposób teoretyczny, to w domu był jednym z nas – „kiczozercą”. Do najciekawszych obiektów z Jego kolekcji zaliczyłbym „głupiośtójki”, serię zdjęć z białym misiem (regularnie robionych podczas pobytów w okolicach Podhala i nie tylko) oraz kilkanaście ludowych obrazów przedstawiających Adama i Ewę pod drzewem zakazanego owocu.

Profesor Piotr Kowalski był postacią znaną (szczególnie wśród etnologów i folklorystów). Nie można zapomnieć o Jego dorobku naukowym, a najlepszym na to sposobem jest przeczytanie choćby tych najważniejszych publikacji. Nie można jednak zapomnieć o Jego jednostkowości, a przez to wyjątkowości, wreszcie faktu, że był człowiekiem jakich mało, a nie liczbą napisanych książek.

Łukasz Sochacki

Na progu świętości: trickster i kapłan

E w a Z i e l i Ń s k a

Ur. w 1986 r. w Warszawie. Absolwentka socjologii w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego oraz studentka cywilizacji śródziemnomorskiej w Instytucie Badań Interdyscyplinarnych „Artes Liberales”. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje wokół zagadnień związanych z dialogiem społecznym, tak w wymiarze filozoficznym, jak i praktycznym. Wciela je w życie propagując idee konsultacji społecznych i mediacji.

W kręgu moich rozważań nie znajduje się bezpośrednio ani trickster, ani tym bardziej kapłan. Wiele miejsca nie poświęcam też postaciom mającym z powyższymi rozmaite konotacje, jak trefniś, błazen, jurodiwy z jednej strony, czy szaman, czarnoksiężnik, mistrz duchowy z drugiej. Zainteresowanych tematem odsyłam do obszernej publikacji Jacka Sieradzana *Szaleństwo w religiach świata*¹, w której znajdują oni imponujący katalog tego rodzaju typów osobowych. W moim wywodzie postaram się natomiast spojrzeć na kapłana i trickstera jedynie pod kątem ich uczestnictwa we wspólnocie ludzkiej. Jakie cechy przypisuje im grupa społeczna, z której pochodzą? Jakie wnioski dotyczące ich społecznej roli wynikają z analizy nadanego im przez wspólnotę statusu? I wreszcie, jaką pozycję względem nich przyjmuje człowiek jako członek społeczności?

Wymiar boski w człowieku

Wykraczanie człowieka poza samego siebie, poszukiwanie *sacrum*, istoty najwyższej wzbogacającej życie o wymiar sakralny, bez którego według Maksa Schelera ludzie jako byty wyrastające ponad *bestiarium dei* nie istnieją, a pozostaje tylko *homo faber*, zwierzę ponadprzeciętnie wykształcone w używaniu narzędzi. „Zapał, pasja wychodzenia poza samego siebie – czy cel nazwie się »nadczołowiekiem«, czy »Bogiem« – jest to jego jedyne prawdziwe »człowieczeństwo«”². Zgodnie z takim punktem widzenia nie ma w historii gatunku *homo sapiens* sytuacji, gdy skierowanie ku absolutowi nie zachodziłoby wcale. Jednym z doświadczeń potwierdzających powyższą tezę jest obserwacja indywidualisty, który degraduje wierzących jako ludzi poszukujących opieki, autorytetu i magii, jednocześnie zaś bierze udział w kulcie idoli świeckich. Podobnie miarodajne jest rosnące

¹ J. Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata*, Inter esse Wyd. Wanda, Kraków 2007.

² M. Scheler, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, tłum. S. Czerniak, A. Węgrzecki, PWN, Warszawa 1987, s. 41.

na popularności zainteresowanie ruchami klasyfikowanymi (co z pewnością jest uproszczeniem) jako New Age. Według ich uczestników i propagatorów osiągnięcie absolutu wiąże się z refleksją nad własną jaźnią, której teleologię wyznacza dążenie do nierozdzielnej (pierwotnej i ostatecznej) jedności z całym wszechświatem.

W czymkolwiek doszukiwać się źródeł wiary w bożyszcza, konstatacja jest jedna: dla przeciętnego członka ludzkiej wspólnoty one po prostu istnieją, a zastanawianie się nad ich początkiem trąci świętokradztwem.

Przestrzeń uświęcona: kosmos, dom i świątynia

Istnienie bóstw pociąga za sobą konieczność ustanowienia miejsca świętego. Za boskie uznawane są wszystkie te miejsca i przedmioty, które charakteryzują się czymś szczególnym, bądź to przejmujące niewyjaśnionym uczuciem, bądź też niezrozumiałe. Wyobraźmy sobie zatem sytuację społeczeństwa pierwotnego, zasiedlającego nowy obszar. Według Eliadego³, każda taka lokalizacja wiąże się z poczuciem obecności w tym miejscu bóstwa, a zawłaszczenie obszaru, który ma zostać światem danej wspólnoty ludzkiej, winno być powtórzeniem kosmogonii⁴. Jak bóg stworzył kosmos z chaosu, tak teraz nowi osadnicy wyznaczają teren swojego gospodarstwa. Nadając mu znaczenie wyrywają go światu obcemu i niebezpiecznemu: „przestrzeń mityczna [jako wyodrębniona z całości – E.Z.] (...) jest (...) składnikiem światopoglądu, koncepcją lokalizacji wartości, w której obrębie ludzie prowadzą swoje zwykłe działania. (...) Światopogląd to mniej lub bardziej systematyczna próba nadania sensu otoczeniu. W naturze i społeczeństwie, żeby można było w nich żyć, trzeba odnaleźć porządek

i harmonijne porównania”⁵. Sam dom, jako przestrzeń życia rodziny, *oikos*⁶, rozumiany również jako ‘ognisko domowe’, będzie wiązał się teraz ze sferą życia prywatnego⁷, zaś egzystencja jego mieszkańców będzie podporządkowana zarządzaniu głowy rodziny – czyli *oikonomia*⁸. Termin ten został w teologii odniesiony do dziedziny bytu najwyższego – do ekonomii zbawienia. To nic innego, jak przejawy boga w jego ziemskiej ingerencji; na przykład w tradycji chrześcijańskiej przyjęło się konotować działalność Chrystusa, między innymi, z uświęcającą mocą sakramentów⁹. Jeśli porównamy to z ludzkim działaniem, prowadzącym do urzeczywistnienia *sacrum* na ziemi, widzimy wyraźnie przenikanie się świata boskiego i ludzkiego. Dom ma prawo stać się mikro-kosmosem, zbudowanym na kształt świata stworzonego przez byt najwyższy, a bóg ma prawo „zarządzać” na wzór człowieka.

Od tej pory dom będzie odzwierciedlał wszechświat; jak zauważył Wojciech Józwiak: „wszędzie w świecie starano się budować domostwa na planie prostokąta lub koła i orientować je według stron świata”, by w swoim otoczeniu urzeczywistnić mandał¹⁰. Dlatego szczególnie wyróżniono – do czego jeszcze powrócimy – próg domostwa, który stał się miejscem połączenia, gdzie przestrzeń oswojona zbiega się z przestrzenią obcą, pełną niebezpieczeństw.

⁵ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, PIW, Warszawa 1987, s. 114–117.

⁶ oikos – gr. dom, mieszkanie, ale też plemię, ród, posiadłość, majątek, [za:] R. Popowski, *Słownik grecko-polski Nowego Testamentu*, Oficyna Wydawnicza „Vocatio”, Warszawa 1999, s. 226.

⁷ Por.: H. Arendt, *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodzka, Aletheia, Warszawa 2000, s. 19, 29.

⁸ *Oikonomia* – gr. zarządzanie, plan, program, też dbałość o dom, [za:] R. Popowski, *op. cit.*, s. 226.

⁹ *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Pallottinum, Poznań 2002, s. 273.

¹⁰ W. Józwiak, *Głupiec i magik – w poszukiwaniu Trickstera w tarocie*, „Albo-Albo”, 4 1998, s. 61.

Wznoszenie świątyni przedstawia się podobnie jak budowa mieszkania. Pamiętając o bogu, który stwarzając świat, umieścił w nim ludzi, człowiek, wiedziony potrzebą ustanowienia *sacrum*, wyznacza w swoim kosmosie miejsce największej świętości. W przestrzeni, którą zajął jako teren życia wspólnoty, lokuje świątynię. Jej obecność symbolizować ma środek świata, miejsce będące połączeniem nieba, ziemi i krainy podziemia¹¹. Jak pisze Eliade: „Stolica władców chińskich znajduje się w środku świata; tam w dzień przesilenia letniego wskazówka zegara słonecznego nie może rzucać cienia. Podobna symbolika wiązała się ze świątynią jerozolimską; skała, na której ją zbudowano, była »pępkiem świata«”¹². Przypomnijmy, iż Pytia w wyroczni delfickiej zasiadała na *omphalos* – kamieniu symbolizującym pępek świata, ustanowionym w miejscu, gdzie, jak głosi legenda, przypadkowy pasterz odurzony wyziewami wydobywającego się stamtąd gazu, zaczął wypowiadać niezrozumiałe słowa. Jego zachowanie skojarzono z obecnością *sacrum*, dlatego na terenie tym wybudowano świątynię poświęconą Apollonowi – patronowi wizjonerstwa. Pytia, czyli kobieta pełniąca funkcję wieszczki, pod wpływem środków odurzających przekazywała boskie proctwa kapłanom. Ich zadaniem było tak sformułować jej nieartykułowaną, zagmatwaną wypowiedź, aby wróżba była jak najbardziej wieloznaczna i, tym samym, aby jej ewentualne niedopełnienie można było wiązać z błędną interpretacją odbiorcy, a nie z pomyłką wieszczki. Natrafiamy tu na ślad postaci kapłana, lecz pozostaniemy jeszcze przy symbolice świątyni.

W wielu kulturach konstrukcja *templum* orientowana jest na koncentrowanie w jej wnętrzu całości wszechświata, przykładem może być świątynia bizantyńska, w której przód z ołtarzem zwrócone ku wschodowi symbolizują raj, część zachodnia wiąże się z obszarem mroku i śmierci, środkowa to ziemia, wrota świątynne

¹¹ M. Eliade, *op. cit.*, s. 35.

¹² *Ibid.*, s. 39.

natomiast stanowią moment połączenia, otwarcia na świat i ludzi, na całość *profanum*¹³. Nas najbardziej interesuje ostatni z wymienionych elementów.

Magiczny wymiar progu

Wspominałam już o symbolice progu w gospodarstwie domowym. Jest on, jak zaznaczyłam, połączeniem obszaru „własnego” i „obcego”, i tym samym zyskuje wymiar metaforyczny. Niektóre z obrzędów inicjacyjnych wymagają względem niego szczególnego zachowania: w euro-amerykańskim kręgu kulturowym przeniesienie panny młodej przez próg ma ją uchronić przed potknięciem, jednoznacznym z nieszczęściem spowodowanym na całe małżeńskie pożycie. Próg i drzwi oddzielają mieszkańców od ludzi spoza własnego mikrokosmosu, tę samą funkcję pełni brama miasta. W świątyni, choć rzecz się ma podobnie, znaczenie progu przenosi nas w wymiar pozaludzki: próg świątynny oddziela to, co boskie, rajske, dobre, niebiańskie, od tego, co ludzkie, ziemskie, grzeszne, złe, a nawet diabelskie lub demoniczne. Przekroczenie progu symbolizuje też zmianę, pokonywanie życiowych zakrętów, jak w spektaklu Eugenio Barby *Kaosmos. Rytuał drzewi* (1993)¹⁴, w którym, według Leszka Kolankiewicza, reżyser przedstawił „nieodwracalność przechodzenia w Europie od tradycyjnych kultur lokalnych do kultury masowej” i przyjął postać „kafkowskiej paraboli o liminalnym charakterze relacji między tożsamością a wyobcowaniem”¹⁵. Progami nazywane są również ludzkie zaha-mowania, których przezwyciężenie wymaga intensywnej pracy nad własną jaźnią. W zgodzie z naszymi wcześniejszymi rozważaniami prawomocne jest

¹³ H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zurich 1950, s. 119, [za:] *ibid.*, s. 63–64.

¹⁴ E. Barba, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, tłum. G. Godlewski, I. Kurz, M. Litwinowicz-Drozdziel, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa 2003, s. 374.

¹⁵ L. Kolankiewicz, *Barba: życie przez teatr*, http://lartstudio.krakow.pl/web/index.php?option=com_content&task=view&id=186&Itemid=2, 11.04.2010.

nazwanie progu miejscem, gdzie kończy się kosmos, zaczyna chaos, a podział na dobrych, złych, swoich i obcych, silnych i słabych staje się widoczny. Spełnia on zatem rolę konsolidatora i strażnika, w przestrzeni poza nim istnieje wszystko to, co zagraża istnieniu jednostki oraz wspólnoty – czy to rodzinnej, czy boskiej. Pozostanie za progiem domostwa wiązać się może z degradacją lub ze szczególną rolą względem społeczności. Pies-dozorca¹⁶ pilnuje obejścia przed nieproszonymi gośćmi, którzy pozostają za drzwiami. Święty Aleksy, według legendy, szesnaście lat spędził nierozpoznany pod schodami własnego domu, dosłownie „pod wschodem leżał”¹⁷, bowiem *został uznany za żebraka; Maryja z Józefem nie dostali się do gospody, toteż Jezus narodził się poza ogniskiem domowym, w grocie wśród zwierząt*.

Podobny charakter jest nadawany rozstajom dróg, są one „obszarami wyjątkowo obciążonymi znaczeniem. Tu dokonuje się wyborów, mieszają się fakty i lęki, po raz pierwszy ukazuje się oblicze obcego”¹⁸. Toteż nie bez powodu hermy, posąжки ku czci Hermesa, pośrednika „w kontaktach z wrogami i obcymi”¹⁹, ustawiane były w starożytności na każdym skrzyżowaniu. Jego odpowiednikowi w kulturze afrykańskich Jorubów, bóstwu Edszu (zwanemu też Eszu, Elegba, Elegbara²⁰), buduje się „domy”²¹; analogicznie u Fonów – sanktuaria boskiego oszusta, Legby, „spotyka się u wejścia do wiosek czy też do domostw, na rynkach, skrzyżowaniach dróg”²².

Trickster – demon czy przechera?

Wszystkie wymienione wyżej postacie wiążą się z motywem trickstera, ‘tego, kto robi sztuczki’²³, ale obejmuje również osobników i siły zdolne ingerować w zastany porządek, chociaż nie zawsze bezpośrednio pozytywnie. Niemniej jednak wokół postaci trickstera wyrosło wiele nieporozumień. Pojęciem tym określa się zarówno „obcych”, jako osoby całkowicie z zewnątrz, na przykład cyganki-wróźbitki²⁴, ucieleśnienia wszelkiego zła, takie jak szatan lub demony w znaczeniu *stricte* pejoratywnym, kozły ofiarne, jak również wędrowców kojarzonych raczej z motywem pielgrzyma niż przechery, czy też heretyków, odstępców²⁵ i szaleńców²⁶. Uzasadnionym wydaje się zdecydowanie ograniczyć zakres pojęcia *trickster* (wszystko jedno czy będzie to trefniś, pajac, kłown, błazen, *jurodiwy*, czy bóstwo-kłamca) do postaci wywodzącej się ze wspólnoty: ludzkiej lub boskiej, lecz nie przynależącej już do tejże wspólnoty. Szczególnie ambiwalentny stosunek do trickstera zbudowany jest bowiem na jego pochodzeniu: zazwyczaj z zapomnianego już powodu został odsunięty od powszedniego życia społeczności, ale stan ten zaakceptował, a myśl o próbie wkupienia się w jej łaski albo przyjmuje z pogardą, albo traktuje absurdalnym humorem. Taka obojętność wobec możliwości powrotu do wspólnoty rodzi szacunek i świadczy o swoistej, trudnej do zlekceważenia wyjątkowości: „Nigdy

²³ J. Sieradzan, *op. cit.*, s. 95.

²⁴ W. Józwiak, *Głupiec...*, *op. cit.*, s. 62.

²⁵ Brakuje im jednak rysu właściwego trefnisiom – przewrotności; to, co robią i mówią, wynika z potrzeby zaznaczenia własnego zwrotu i błędów grupy, do której należeli. Jeśli zaś chodzi o trickstera, błędy obnaża on niejako przypadkiem, bardziej dla udanego *trick*, niż uzdrowienia grupy.

²⁶ Szaleniec co prawda burzy porządek społeczny, podważa normy wspólnoty, ale robi to nieświadomie, często w amoku. Nie posiada też wyrazistej cechy trickstera – skłonności do oszustw; „prawda” błazna to kłamstwo, wyolbrzymienie, absurd, natomiast „prawda” szaleńca rzeczywiście nią jest w świecie jego fantazji.

¹⁶ W. Józwiak, *Głupiec...*, *op. cit.*, s. 62.

¹⁷ *Legenda o świętym Aleksym*, Internetowa Biblioteka Historyczna, http://www.historia1.terramail.pl/zrodla/legenda_o_aleksym.html, 11.04.2010.

¹⁸ E. Davis, *TechGnoza. Mit, magia + mistycyzm w wieku informacji*, tłum. J. Kierul, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2002, s. 27.

¹⁹ J. Sieradzan, *op. cit.*, s. 151.

²⁰ S. Piłaszewicz, *Religie Afryki*, WUW, Warszawa 2000, s. 67.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, s. 69.

śród bogów gromady takiego kpiarza nie widział, ani wśród ludzi, choć wielu na ziemi jest różnych oszustów”²⁷.

Nie bez powodu trickster zostaje oddelegowany na pozycję graniczną: „błazen musi być na zewnątrz dobrego towarzystwa, oglądać je z boku, aby wykryć nie-oczywistość jego oczywistości i nie-ostateczność jego ostateczności; zarazem musi w dobrym towarzystwie się obracać, aby znać jego świętości i aby mieć okazję do mówienia mu impertynencji”²⁸.

Zło kojarzone z tricksterem ma tylko symboliczny wymiar. Często jego przewiny są trudne do moralnego osądu, a demoniczne cechy są związane raczej z jego wyglądem (jak w przypadku karła) niż ze „stanem ducha”. Nie mniej ważny jest fakt, iż szczęście jednych buduje on na nieszczęściu innych, podobnie jak robi to bóg Eszu: „Misjonarze niesłusznie identyfikowali go z diabłem. W myśleniu Jorubów nie istnieje jednak dualizm dobro – zło. Pojęcia te są immanentnie ze sobą związane. Eszu chroni swych wyznawców i dba o ich dobro, co często oznacza, że musi naruszać interesy ich wrogów”²⁹. Gdyby postać trefnisia naprawdę zagrażała wspólnocie, przebywanie w jego pobliżu, słuchanie jego blagierskich rad, albo śmianie się z jego żartów i sztuczek tylko nielicznym przychodziłoby z łatwością. A przecież postać przewrotnego kawalarza przyciąga wielu. Nawet definicja słownikowa *hero-trickster* dopuszcza traktowanie ludowego przechery, diabła, półsympatycznego, oszukiwanego oszusta jako trefnisia, ale już nie szatana³⁰. Tradycyjnie za trickstera uważa się zresztą Lucyfera, ‘niosącego

światło’. Nie łatwo zdefiniować tę postać, jednak powtarzające się wątki „życiorysów” wskazują na jej moralną niejednoznaczność: wygnanie z nieba (do piekła lub „bezczasoprzestrzeni”) wskutek konfliktu z Bogiem, pomoc ludziom (jak Prometeusz), patronowanie jutrzence, wschodowi słońca. Warto w tym miejscu dodać, co nie pozostaje bez znaczenia dla dalszego wywodu, iż także inne ambiwalentne bóstwa kojarzone są ze wchodem (Edszu „twarz zawsze zwraca na wschód”³¹), słońcem (u Azteków Słońce „było wyrazem ofiary. Był to bóg podobny do człowieka. Stał się słońcem, rzucając się w płomień ogniska”³²), księżycem (Hermes Trismegistos) lub ogniem („Niektórzy twierdzą, że w górach można znaleźć jaskinię, w której płonie wieczny ogień, Edszu tam przebywa”³³), natomiast demonom i bóstwom negatywnym przypisuje się sferę mroku oraz ciemności³⁴. Jeśli w tricksterze znajdujemy zło, to tylko pod postacią złośliwości i hultajstwa, a nie nikczemności: „Nie ma wątpliwości co do tego, że Edszu był oszustem, ale boskim oszustem”³⁵.

Oznaki statusu

Trickster jest zatem ze swej natury postacią środka, odsyłającą do przebywania na granicy dwóch światów, pomiędzy swojskością a obcością, dobrem a złem oraz między boskością a człowieczeństwem. Nawet w nazewnictwie dni tygodnia w niektórych językach zachowane zostało tradycyjne

²⁷ Apollo o Hermesie na sądzie przed Zeusem. *Homerycki hymn do Hermesa*, tłum. W. Appel, „Meander” 1 1982, s. 14.

²⁸ L. Kołakowski, *Kapłan i błazen (Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia)*, [w:] *idem, Pochwała niekonsekwencji 2. Pisma rozproszone z lat 1955-1968*, Nowa, Warszawa 1989, s. 178.

²⁹ S. Piłaszewicz, *op. cit.*, s. 67.

³⁰ Z. Poniatowski (red.), *Mały słownik religioznawczy*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1969, s. 159.

³¹ Z. Sokolewicz, *Mitologia Czarnej Afryki*, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, Warszawa 1986, s. 215.

³² G. Bataille, *Część przekłeta*, tłum. K. Jarosz, KR, Warszawa 2002, s. 54.

³³ Z. Sokolewicz, *op. cit.*, s. 217.

³⁴ Prawdopodobnie degradacji przez chrześcijaństwo pogańskich bóstw słonecznych i patronów ognia można przypisać kojarzenie płomieni z szatanem i piekłem. Ogień początkowo należy do sfery *sacrum*, jest symbolem słońca, odradzania, wiecznego życia, ofiary poświęconej bogu.

³⁵ Z. Sokolewicz, *op. cit.*, s. 218.

przypisywanie środy Hermesowi (zgodnie z legendą, iż tego dnia się urodził), jak chociażby we włoskiej nazwie *mercoledì*, opartym na wywodzącej się od rzymskiego odpowiednika Hermesa – Merkurego. Jeśli trefniś usuwany jest poza domostwo, to pozwala mu się czuć na progu, w granicach gospodarstwa, nie wypędza się go zupełnie; traktowany jest z dystansem, rezerwą, ale też na wszelki wypadek przynajmniej z minimum pokory. Symbolika i sposób przedstawiania trickstera-trefnisia opiera się na motywach związanych z ruchem, zmianą lub połączeniem przeciwieństw. Indyjski Śiwa, bóg sprzeczności i paradoksu, zasiada na Kajlasie³⁶ – świętej górze, czyli w miejscu stykania się nieba i ziemi³⁷. Znakami rozpoznawczymi Hermesa są: laska opleciona dwoma węzami i zwieńczona skrzydełkami, późniejszy symbol herolda, królewskiego posłańca, a z czasem atrybut błazna, oraz sandały, które pozwalają niosącemu pomoc ludziom posłannikowi bogów szybko przemierzać duże odległości. Jak czytamy w *Iliadzie*:

Więc głosi [Zeus] Hermesowi wyrok swojej woli:
„Synu, wszak w tobie ludzi największa otucha,
Ty na ich prośby chętnie nadstawujesz ucha:
Spiesz na ziemię, Pryjama nie odstępуй krokiem,
Tak prowadź, by go żaden Grek nie dostrzegł okiem,
Póki pod Achillesa namiotem nie stanie”.
Zlecił, a Hermes pełni ojca rozkazanie.
Zaraz do nóg przywiązał skrzydła złote³⁸, wieczne,
Na których ziemi, morza krańce ostateczne
Równy wiatrom przelata. (...)”³⁹

Nie mniej ważną cechą symboliki trickstera jest przenikanie się motywów cielesnych

³⁶ *Kajlasa* – „sanskrycka nazwa świętej góry w Himalajach”, [za:] Z. Poniatowski (red.), *op. cit.*, s. 205.

³⁷ Por. M. Eliade, *op. cit.*, s. 37–39.

³⁸ „[W] oryginał tylko sandały” – przypis Tadeusza Sinka, [za:] Homer, *Iliada*, tłum. F.K. Dmochowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1968, s. 419.

³⁹ *Ibid.*



i transcendentnych, wskazujące immanentny związek libido, jak nazwałby to Freud⁴⁰, i siły duchowej, zamiast ich dualizmu, będącego zresztą wytworem filozofii chrześcijańskiej. Tę pierwotną jedność zaprezentował zespół „Gardzienice” w spektaklu *Metamorfozy albo Złoty Osioł*⁴¹, gdzie figura Jezusa i Dionizosa przeplatają się ze sobą, a krzyż na ramionach pierwszego zmienia się w przyrodzenie boga winorośli. Jedność ta nie jest wymysłem ruchów Nowej Ery, dążących do szczególnego traktowania człowieka – jako niepodzielnego związku psychiki i ciała, sprzężonych ze sobą oraz zależnych od siebie

⁴⁰ Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. s. Kempnerówna, W. Zaniewicki, PWN, Warszawa 2006, s. 293.

⁴¹ *Metamorfozy albo Złoty Osioł*, na podstawie powieści Apulejusza, reż. W. Staniewski, Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, 1997.



FOT. P. SZUBA

i wszechświata⁴². Już zagadkowa *Pieśń nad pieśniami* ze Starego Testamentu przedstawia Boga jako oblubieńca (Chrystusa) oczekiwanego przez oblubienicę (Kościół, wspólnotę wiernych)⁴³. Hinduski Śiwa „łączy w sobie piękno i brzydotę oraz seks i celibat. Jako taki uosabia *sacrum*, które jest ambiwalentne i zagadkowe”⁴⁴. Przedstawienia Hermesa – hermy, umieszczane, jak pisałam, ku czci boga na skrzyżowaniach dróg, opatrzone są wydatnymi genitaliami. Tak samo rzecz ma się z jorubiańskim Edszu, jako

⁴² Por. A. Kubiak, *Jednak New Age*, Jacek Santorski & Co Agencja Wydawnicza, Warszawa 2005, s. 31; K. Wilber, *Niepodzielone. Wschodnie i zachodnie teorie rozwoju osobowości*, tłum. T. Bieroń, Wyd. Zysk i S-ka, Poznań 1996, s. 23.

⁴³ Pnp 2,8-14, *Biblia tysiąclecia*, Wyd. Pallotinum, Poznań 1971, s. 751.

⁴⁴ J. Sieradzan, *op. cit.*, s. 362–363.

bogiem płodności⁴⁵ oraz z Legbą u Fonów: niekiedy usypanym dla niego pagórkom „nadaje się ludzki kształt o głowach zaopatrzonych w rogi i z długim, rzucającym się w oczy fallusem”⁴⁶. Takie połączenie symbolizuje ciągłość między tym, co ludzkie, śmiertelne, związane z cyklem życia i śmierci a tym, co boskie, wieczne i nieśmiertelne.

Jednoznaczne nawiązanie do pośrednictwa między bogami a ludźmi znajdujemy w kolejnym atrybucie boskiego oszusta – znajomości pisma. Jest ona o tyle istotna, iż przyczynia się do wzniesienia komunikacyjnych mostów między człowiekiem a człowiekiem lub między ludźmi a bytami nadprzyrodzonymi. Paradoksalnie może się też stać narzędziem burzącym porozumienie, prowadzić do manipulacji

⁴⁵ S. Piłaszewicz, *op. cit.*, s. 67.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 69.

i oszustwa, tym większych, im mniej ludzi posługuje się pismem. Rola pisma, umiejętnego składania zdań i ich interpretacji unaocni się szczególnie w związku z funkcją kapłana, zostaną jednak jeszcze chwilę przy tricksterze. Zatem boskim trefnisiom przypisuje się wynalezienie pisma i liczb – tak jest w przypadku Hermesa⁴⁷ lub Śiwy. Poza tym Hermes i Edszu uważani są za pośredników i mediatorów między bogami i ludźmi, za interpretatorów, którzy obwieszczają ludziom boską wolę⁴⁸. Legba „jest tłumaczem bogów i tylko on zna mowę swoich rodziców [Mawu i Lisy – E.Z.]”⁴⁹, uważany jest też za „pośrednika między ludźmi a bytami nadprzyrodzonymi”⁵⁰. Jezus wprost nazywany jest „Słowem”⁵¹, spełnieniem prorocत्व na ziemi i najważniejszym punktem styczności z absolutem. Bogowie Ci łączą również ludzi ze światem zmarłych. Psychopompos, „przewodnik dusz”, to jeden z przydomków Hermesa⁵². Jego przedstawienia czasem wyobrażają człowieka niosącego baranka, a to odsyła nas do zakorzenionego w kulturze europejskiej wizerunku Chrystusa, pasterza ludzkości, którego towarzyszem lub symbolem jest właśnie baranek. Chrystus uważany jest zresztą za tego, kto podważył starotestamentowe wyobrażenie karzącego Boga, a naukami i sposobem działania sprowadził na siebie gniew wspólnoty żydowskiej, czego konsekwencją była śmierć na krzyżu oraz, co istotne, ostateczne ubóstwienie, często znamienne dla losu trickstera.

Przeciwieństwo trefnisia?

Po tym przydługim opisie boskiego kawalarza przejdźmy do porównania go z figurą kapłana. Narzucająca się zbieżność obu postaci może być

myląca i wieść do bezkrytycznego szukania analogii. Niech podstawą podobieństw będzie więc tylko fakt przebywania na granicy *sacrum* i *profanum*. Jednak zdecydowane odrzucenie zgodności również może doprowadzić do błędu; jak się za chwilę okaże, kapłana i trickstera czasem różnią przyczyny zmarginalizowania oraz sposoby i cele działania, zaś skutki postępowania pozostają podobne.

Kapłan, tak jak trickster, jest ulokowany na granicy światów. Ten pierwszy został jednakże wyróżniony, zajmuje miejsce honorowe, ma prawo strzec świętości i bezpośrednio kontaktować się z *sacrum*, trickster zaś został zdegradowany przez wspólnotę ludzką, ewentualnie boską, z powodu jego nieprzystosowania, ułomności lub trudnej natury (Hermes „za kradzież piorunów Zeusa został wypędzony z Olimpu”⁵³). Degradacja pozorna, bowiem jego niejednoznaczność moralna bywa przyjmowana z większym nabożeństwem niż nieskazitelność kapłana: aztecki bóg-słońce powstał dzięki ofierze Nanauatzina, *buboso, mało znaczącego trędownatego boga, który zgodził się spłonąć, by następnie zajaśnieć jako słońce dla dobra ogółu*⁵⁴.

Kapłan jest strażnikiem ołtarza, miejsca tradycyjnie skierowanego ku wschodowi i często poświęconego właśnie boskiemu tricksterowi; dba o wieczny płomień przed tabernakulum, nadzoruje składanie ofiar lub, jako szaman, posługuje się ogniem jako narzędziem kontaktu z absolutem: „Kapłani zabijali ofiary na szczytach piramid. Rozciągali je na kamiennym ołtarzu, aby obsydianowym nożem rozplatać klatkę piersiową. Wyrywali z niej bijące jeszcze serce i wznosili je ku słońcu”⁵⁵.

Teleologią trickstera nie jest co prawda kontakt z bogami, jednak rolę taką musiał przyjąć z racji liminalnego charakteru przyporządkowanej mu siedziby. Kapłan zaś obejmuje stanowisko na wejściu do świątyni „z urzędu”, jest

⁵³ Wprawdzie później tam powrócił, by stać się posłańcem Zeusa. Z. Poniatowski (red.), *op. cit.*, s. 159.

⁵⁴ G. Bataille, *op. cit.*, s. 55–56.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 57.

⁴⁷ Z. Poniatowski (red.), *op. cit.*, s. 159.

⁴⁸ J. Sieradzan, *op. cit.*, s. 151; s. Piłaszewicz, *op. cit.*, s. 67.

⁴⁹ S. Piłaszewicz, *op. cit.*, s. 69.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ J 1, 1-14, *Biblia...*, *op. cit.*, s. 1216.

⁵² J. Sieradzan, *op. cit.*, s. 151.

strażnikiem najwyższego *sacrum*, zajmuje centrum, pępek świata; dla trickstera mieszkaniem są tego świata obrzeża. Jest to oczywiście miejsce umowne; w momencie, gdy trickster doznaje deifikacji, jego posagi można znaleźć również w świątyni, lecz jak przekonaliśmy się wcześniej, zazwyczaj zamieszkuje rozstaje dróg lub wejścia do miast i domostw; jest tym, który łączy swojskość z obcością, bezpieczeństwo z zagrożeniem.

Kapłan to interpretator boskich przekazów, jak kapłani towarzyszący Pytii, których zadaniem, o czym wspominałam, było układanie przepowiedni wieszczki w dwuznaczne heksametry. Jako łącznik między sferą *profanum* a *sacrum* staje się nauczycielem boskich znaków, na wzór hierofanta, który, będąc „kierownikiem misterii”, wprowadza „adeptów w tajemnice kultu misteryjnego i ukazuje wtajemniczonym święte symbole podczas dramatu misteryjnego”⁵⁶. Teraz to właśnie kapłan staje się zwodzicielem; co prawda służy dobrej sprawie, ale jego postępowanie zmierza do podporządkowania sobie dobrodziejstw zesłanego przez bogów pisma i umiejętności komunikacji. Za pomocą ich odrealnienia i zawoalowania może sprawić, iż każdy jego przekaz będzie uważany za prawdziwy, a tym samym uprawomocniający dla zajmowanej przez niego wysokiej pozycji względem społeczności. Posługuje się narzędziami trickstera dla uzyskania większego prestiżu.

Żart i rytuał

Dlaczego jednak kapłan dąży do objęcia najwyższych szczebli wspólnotowej hierarchii? Ponieważ, tak jak boski błazen, jest duszpasterzem, przewodnikiem ku świętości. Trickster nie musi się martwić o grono wyznawców, pociąga je za sobą siłą swej niejednoznaczności i przewrotności. By nie szukać odległych przykładów: kawiarniany trickster, Witold

⁵⁶ Gr. *heros* – święty i *fanai* – pokazywać. Z. Poniatowski (red.), *op. cit.*, s. 161.

Gombrowicz, przyciągał do swojego stolika literacką elitę. Mimo, iż „robił teatr”, poddawał próbie swoich rozmówców, by demaskować ich „słabości i prawdziwe oblicza”⁵⁷, ponieważ ludzie, wbrew pozorom, z dwuznacznym mrowieniem zaciekawienia i lęku, chcą usłyszeć o sobie prawdę, nawet jeśli później mieliby się jej wstydić. A najlepszym z trików kawalarza, jego numerem jeden, jest udawanie samego kapłana, „wpadanie w styl kaznodziejski”, gdy jednocześnie taka „apostolska persona” podszyta jest „chlichliwym, mefistofelejskim diabełkiem, duchem przekory, ironii i nagłych wolt”. Tak jak Grotowski, o którym Jacek Dobrowolski pisze: „Był w nim kapłan i błazen, a właściwie kpiarz w stylu Gombrowicza. Lubił robić wrażenie, że zna wszystkie odpowiedzi na pytania egzystencjalne, stąd wielu ludziom jawił się jako mędrzec, mag, mistyk, prorok. Wykorzystywał to niemiłosiernie, często nimi się bawił”⁵⁸. Doprowadzał swoich aktorów do granic wytrzymałości; jak prawdziwy trickster, nie liczył się z kosztami, byleby przemycić „oszustwo”: „Trening i praca w Laboratorium były mordercze i eksploatujące, często po całych nocach. Jerzy mówił im, że potrafi nie spać w nocy i przez tydzień. Nie dodawał natomiast, że odsypiał to za dnia, co się kiedyś wydało”⁵⁹. Wykrycie podstępny nie jest dla trickstera zabójcze, wręcz przeciwnie, nadaje mu właśnie ten kąśliwy rys, który przyciąga nie tylko abnegatów, ale również wrażliwców, rozumiejących, iż nawet mistrz ma prawo do słabości.

Natomiast kapłan, w zamian za wierność wyznawców, musi udowodnić swoją siłę. Taką legitymacją mocy jest wprowadzenie wiernych w rytuał. Rytuał konsoliduje wspólnotę; deklaratywnie sprowadza ją na drogę do boskości, *de facto* jednak umacnia jej wewnętrzną spójność. Umiejętność odprawiania rytuałów odróżnia społeczność od grup obcych, a osobą, która naucza, jak tę

⁵⁷ J. Siedlecka, *Jaśnie panicz. O Witoldzie Gombrowiczu*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 140.

⁵⁸ J. Dobrowolski, *Wspomnienie o Grotowskim*, „Res Publica Nowa”, 3 2005, s. 77.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 83.

odrębność podkreślić, jest właśnie kierownik rytuału – kapłan. Rytuał nie musi być uporządkowany w potocznym rozumieniu tego słowa. U Azteków na przykład składanie ofiar było „gorączką, w której odnajdują intymność ci, którzy tworzą system wspólnego działania”. Niemniej jednak przemoc, jaka się z nią wiązała, „stanowiła zasadę rytu ofiarnego”, którego „działanie ograniczone jest w czasie i przestrzeni; podporządkowane jest trosce zespolenia i zachowania rzeczy wspólnej. Jednostki ulegają rozpasaniu, lecz rozpasanie, które stapia je i jednoczy z bliźnimi, przyczynia się także do okiełznania ich w działalności właściwej dla czasu świeckiego”⁶⁰. Chaos zostaje ujęty w pewne ramy, a jako taki przestaje być chaosem w całym znaczeniu tego słowa.

Nie miał racji Wojciech Józwiak, pisząc, iż „droga do boskości wiedzie poprzez strefę płodnego, chaotycznego pomieszania”⁶¹, stwierdzenie to trzeba bowiem opatrzyć indeksem: chaotyczne pomieszanie to tylko jedna ze ścieżek dojścia do świętości, równoległą jest uporządkowany ceremoniał. Na straży pierwszej stoi trickster, inicjator uzdrawiającego śmiechu⁶², kontrolę nad drugą z nich sprawuje kapłan, *spiritus movens* obrzędu. Dlatego – jak pisze Leszek Kołakowski – „w niektórych okresach konflikt między filozofią błazna i filozofią kapłana przypomina ścieranie się nieznośnych cech wieku dojrzewania z nieznosnymi cechami starczej demencji”⁶³. Buntowniczy entuzjazm walczy z postawą zachowawczą. Zresztą kilkanaście wieków temu, mam na myśli na przykład misteria eleuzyńskie, konflikt taki w ogóle nie miałby miejsca, chaos i porządek koegzystowałyby ze sobą jako przeplatające się drogowskazy w drodze do poznania *sacrum*. Od momentu, w którym nastąpił ich rozdział, w interesie kapłana leży obstawanie za ustalonym

ładem. Jako konstruktor i strażnik tego porządku, „który utrzymuje kult dla ostateczności i oczywistości uznanych i zawartych w tradycji”⁶⁴, dba on przede wszystkim o przekazanie zasad stworzonego przez siebie *status quo* wspólnocie; buduje konstrukt, którego trwałość musi być przypieczętowana pieczołowitością uczestników rytuału.

Natomiast trickster, którego cel, czyli nauczanie ludzkości doświadczenia absolutu, pokrywa się z zadaniem kapłana, działa na drugim krańcu continuum. Jak boski Hermes „podkreśla, że w takiej doskonałej architekturze zawsze znajdą się jakieś pęknięcia i szczeliny; inteligencja może się posuwać naprzód, tylko zachowując czujność, otwierając się wciąż na świat, który jest nieuleadzony, nieprzewidywalny i daleki od równowagi”⁶⁵. Jego rola jest doniosła, ponieważ jednym z najgorszych wrogów na drodze do poznania jest pozorne oświecenie. Kapłan może wyznaczyć kierunek w drodze ku iluminacji, może uczyć jak ją osiągnąć, ale to trickster jest falsyfikatorem obranej ścieżki. Dlatego Don Juan przestrzega Castanedę przed obojętnością, jaką rodzi „jasność umysłu”: „Zmusza ona człowieka, żeby nigdy w sobie nie wątpił. Obdarza go pewnością, że nie ma dla niego rzeczy niemożliwych, gdyż potrafi wszystko przeniknąć”. Taki człowiek „do końca życia zachowa swoją przenikliwość, ale niczego się już nie nauczy ani niczego nie będzie żarliwie pragnął”⁶⁶.

Czwarta droga

Kapłan instruuje jak kontaktować się z absolutem, trickster podważa jego działania, uświadamiając, że wiedza nie jest równoznaczna z poznaniem i prawdziwym doświadczeniem. Walczy on z ludzką tendencją „do mylenia delikatności z ceną życia, jego spokojnego trwania z właściwym mu poetyckim

dynamizmem”⁶⁷. Próbuje człowiekowi uświadomić, iż „dokładna znajomość rzeczy, jaką na ogół posiada, nie może stać się pełną wiedzą o sobie. To, co uważa za pełną ludzkość, wprowadza [go] (...) w błąd: jest to ludzkość pracująca, która żyje, aby pracować, nie ciesząc się swobodnie z owoców swojej pracy”⁶⁸. Jednak starania trickstera ulatywałyby w próżnię, gdyby nie fundament budowany przez kapłana; są oni ze sobą nierozzerwalnie związani, mimo pozornego konfliktu zawdzięczają sobie istnienie. Kapłan daje nadzieję dojścia do boskości, w tricksterze znajdują zaś ujście resentymenty związane z niemożliwością jej osiągnięcia. Są oni zobrazowaniem doświadczeń ludzkości związanych z różnorako rozumianym absolutem – kapłan symbolizuje sferę pozytywną, możliwości poznania, wiedzę; trickster zaś kumuluje w sobie aspekty negatywne, reprezentuje ułomności, ale też intuicyjny wgląd w sedno rzeczy. Umożliwia on odpowiedź na pytanie, dlaczego mimo ogromnego potencjału człowieka wszystkie jego starania obracają się w niebyt. I robi to z właściwą sobie przewrotnością: dojście do najwyższej prawdy jest niemożliwe, ponieważ droga wiedzie przez próg – środek i punkt połączenia, przestrzeń zbiegania się

siły i słabości, intuicji i wiedzy, swojskości i obcości – a jego strażnikami, czego dowodziłam powyżej, są reprezentanci dwóch krańców sfery poznania: kapłan i trickster – usytuowani w tym miejscu przez samego człowieka. Czy właśnie przekraczanie bariery pomiędzy tricksterem i kapłanem miał na myśli Piotr Demianowicz Uspienski, pisząc o czterech drogach poznania wskazanych przez Gurdżijewa? Trzy z nich są drogami kapłana – praca nad ciałem (woła), emocjami i umysłem, wymaga przestrzegania rygorów i, w przypadku dwóch ostatnich, pokory wobec nauczyciela. Istnieje również czwarta droga: droga „człowieka przebiegłego”. Wbrew pozorom nie jest to droga trickstera. Działanie tricksterskie polega jedynie na osłabieniu roli pierwszych trzech dróg. Ale istota wyboru czwartej drogi jest inna. Podąża nią człowiek, który sam wie, czego potrzebuje. Nie napotyka on już przeszkód w postaci progów, ponieważ ich strażników – kapłana i trickstera, pokonał w czasie swej wędrówki⁶⁹. Człowiek taki porzuca potrzebę poznania absolutu na rzecz osiągnięcia samoświadomości, która będzie prowadziła go w nieustającym procesie poznawania siebie i świata.

⁶⁷ G. Bataille, *op. cit.*, s. 54.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ P. Uspienski, *Fragmenty nieznanego nauczania. W poszukiwaniu cudownego*, tłum. M. Złotowska, Wyd. Pusty Obłok, Warszawa 1991, s. 69–73.



On the Verge of Holiness: Trickster and Priest

Tricksters and priests have long been the subject of interest for anthropologists and philosophers alike.

As watchers of sacred areas and the family hearth, of homeliness and foreignness, they have been attributed with both positive and negative characteristics. Despite all apparent differences, both figures are linked by the role they play in human societies, which is to bring the human being to the divinity.

A priest achieves this through the initiation into the ritual, while a trickster challenges an apparent Illumination with the use of his jokes and tricks. Both ways are indispensable to touch the Absolute, but it is only by departing from them that a man can reach self-awareness. Overcoming the trickster and the priest becomes a real challenge which a man should undertake.

⁶⁰ G. Bataille, *op. cit.*, s. 68.

⁶¹ W. Józwiak, *Cyrk – świątynia Trickstera*, „Albo-Albo”, 4 1998, s. 65–70.

⁶² Por. H. Bergson, *Esej o komizmie*, tłum. s. Cichowicz, WL, Warszawa 1977, s. 229.

⁶³ L. Kołakowski, *op. cit.*, s. 179.

⁶⁴ *Ibid.*, s. 178.

⁶⁵ E. Davis, *op. cit.*, s. 27.

⁶⁶ C. Castaneda, *Nauki Don Juana*, tłum. A. Szostkiewicz, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2000, s. 94–95.

Paulina Śmigiel

Absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych UJ, w ramach których studiowała porównawcze studia cywilizacji i filmoznawstwo. Obecnie studentka arabistyki UJ. Interesuje się anglojęzyczną prozą indyjską, dyskursem tożsamościowym w naukach humanistycznych, a także kinem irańskim i indyjskim, czego świadectwem są artykuły w tomie *Nie tylko Bollywood* pod red. Grażyny Stachówny i Przemysława Piekarskiego oraz w „Studiach Filmoznawczych”.

Podróż w stronę tożsamości

Wielokulturowość a dojrzewanie bohatera filmu *Dzienniki motocyklowe*

Podróżować, poznawać to, co nam dotychczas nieznane, nawet jeśli inni wcześniej odkryli to dla świata...¹ – oto marzenie łączące wielu, ponieważ podróż przynosi nie tylko piękno obrazów, lecz także pozwala zdobyć wiedzę o nas samych dzięki kontaktom z innymi². Gdy stajemy wobec nieznanej kultury, dawne szablony zachowania okazują się bezużyteczne, gdyż w swoim dotychczasowym, uporządkowanym świecie nie spotykaliśmy się z problemami, z jakimi musimy się borykać podczas wędrówki. W kontakcie z innym nie tylko zdobywamy doświadczenie, ale i nową część własnej osobowości.

Problem tożsamości wydaje się szczególnie palący w sytuacji człowieka współczesnego, stojącego wobec konieczności, a nie – tak jak dawniej – możliwości określenia siebie wobec docierającej

do niego wielokulturowości. Proces globalizacji sprawił, iż kontakt z innością, a w szczególności z obcymi kulturami, nie jest tylko i wyłącznie kwestią, jaką muszą rozwiązać podróżnicy, wędrowcy, antropolodzy³. Tożsamość nie może już dłużej być nam ofiarowana z zewnątrz⁴, a konieczności jej zbudowania nie dostrzegają chyba jedynie ci, którzy nie dostrzegają wielości, w jakiej objawia się nam świat⁵.

³ Por. W.J. Burszta, *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Wyd. Poznańskie, Poznań 2004, s. 37–38.

⁴ Zob. M. Żardecka-Nowak, W.M. Nowak, *Wstęp*, [w:] *idem, Tożsamość indywidualna i zbiorowa. Szkice filozoficzne*, Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2004, s. 9; H. Mamzer, *Tożsamość w podróży. Wielokulturowość a kształtowanie tożsamości jednostki*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2003, *passim*; B. Misztal, *Teoria socjologiczna a praktyka społeczna*, Universitas, Kraków 2000, s. 144–145.

⁵ Por. z opinią Hanny Mamzer: „Umożliwienie porównań międzykulturowych, koncentrujących się na analizie systemów wartości, pozwala bowiem na dokonywanie świadomych wyborów tych wartości, które dla jednostki będą rzeczywiście istotne. Niezbędne do tego jest jednak przekonanie o własnej podmiotowości i świadomości zachodzących dookoła zmian i procesów”. H. Mamzer, *op. cit.*, s. 130.

¹ Por. L. Kołakowski, *O podróżach*, [w:] *idem, Mini-wykłady o maxi-sprawach*, Znak, Kraków 2004, s. 45–46.

² Por. Z. Melosik, T. Szkudlarek, *Kultura, tożsamość i edukacja: migotanie znaczeń*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 1998, s. 80.



FOT. P. SZUBA

Inspiracja, interpretacja, refleksja

Zawiłości procesu tożsamościowo-twórczego ilustruje wiele współczesnych dzieł literackich i filmowych, jednym z nich jest film Waltera Sallesa *Dzienniki motocyklowe* (2004), który stanowi podstawę wysnuwanych przeze mnie refleksji na temat przemian, jakie zachodziły w życiu głównego bohatera, Ernesto „Che” Guevary. Scenariusz filmu powstał w oparciu o motywy dzienników legendarnego bojownika rewolucji, które stanowią jednak tylko podstawę fascynującej i niezwykle twórczej interpretacji, wspartej o wiedzę na temat dalszych losów Ernesta Guevary, a także o wspomnienia jego towarzysza, Alberto Granady⁶. Wolę tutaj unikać słowa „adaptacja” tylko z tego względu, iż wymusza ono rzetelną konfrontację z materiałem oryginału literackiego, na którą w tej pracy brakuje miejsca. Mimo to, o literackim pierwowzorze wypada wspomnieć. Trudno mi całkowicie unikać porównywania dwóch dzieł – książki „Che” Guevary i inspirowanego nią filmu Waltera Sallesa. Jak pisała Alicja Helman, mamy wówczas do czynienia ze zjawiskiem dzieła wirtualnego, gdyż ślady lektury książki pozostają w umyśle widza kinowego i krzyżują się ze sobą niejednokrotnie w sposób nie zawsze zrozumiały czy w pełni uświadamiany⁷.

Chciałabym ograniczyć posługiwanie się odwołaniami do literackiego pierwowzoru *Dzienników motocyklowych* do uwag, które pozwolą uzupełnić filmową kreację o cechy i fakty w niej niewypowiedziane wprost lub pominięte. Nie mają one na celu eksponowania braków, lecz bardziej dogłębną analizę przemiany głównego bohatera, ukazującą ciekawe możliwości interpretacji, wsparłą o wnioski wysuwane przez badaczy problemów relacji pomiędzy kulturą a tożsamością. Trudno

oprzeć się wrażeniu, iż twórcy filmu, kreując postać „Che” Guevary, mieli w pamięci żywą legendę kubańskiej rewolucji. Specyficzna lektura znalazła odzwierciedlenie w charakterze filmowej postaci, wyraźnie idealizowanej. Twórcy filmu w sposób szczególny eksponują te poglądy bohatera, które uruchamiają u widza wiedzę na temat późniejszych losów prawdziwego „Che” Guevary.

Autor *Dzienników motocyklowych* pisał we wstępie swojej książki: „Gdy przedstawiam wam (...) nocny pejzaż, nie ma znaczenia, czy uwierzycie mi, czy nie; jeśli nie widzieliście go na własne oczy i tak nie zdołalibyście dostrzec innej prawdy niż moja”⁸. Dzięki realizatorom filmu możemy zobaczyć „na własne oczy” wspaniałe krajobrazy nienaruszonej przyrody Ameryki Południowej, nawet jeśli to jedynie znikoma część tego, co zobaczył Ernesto „Che” Guevara. Z kolei subiektywizm jego wizji jest wpisany w samą naturę narracji.

Film ten jest dla mnie, przede wszystkim, opowieścią o człowieku odkrywającym nieznane dotąd tereny własnej osobowości, uruchomione przez głęboko zapadające w pamięć doświadczenia, w głównej mierze te wynoszone z relacji z ludźmi napotkanymi w podróży. *Dzienniki motocyklowe* to także świadectwo rozpoznawania w sobie tego, czego do tej pory nie było się w pełni świadomym, czasem nawet tego, czego się nie przeczuwa, a co wyłonić może dopiero sytuacja transgraniczna⁹.

Chciałabym przedstawić własne refleksje oparte na analizie kreacji konkretnego bohatera filmowego, uzupełnione rozważaniami na temat uniwersalnego doświadczenia i myślenia ludzkiego. Jan Rek pisał: „Filmy się realizuje, żeby zadawać pytania odbiorcom, żeby stawiać im do rozwiązania semiotyczne zagadki, żeby z nimi rozmawiać przy pomocy tekstów. W gruncie rzeczy każdy tekst przedstawia

⁶ Autorzy filmu wykorzystali wspomnienia Alberto Granady zawarte w jego książce *Con el Che por Sudamérica (Z Che przez Amerykę Południową)*.

⁷ Por. A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Wyd. Ars Nova, Poznań 1998, s. 13–17.

⁸ E. Guevara „Che”, *Dzienniki motocyklowe*, tłum. N. Pluta, H. Pustulka, Świat Literacki, Opole 2002, s. 12.

⁹ Zob. J. Kozielecki, *Transgresja i kultura*, Wyd. Żak, Warszawa 1997, s. 10.

sobą nieograniczone możliwości jego odczytania i rozumienia”¹⁰.

Ta praca jest świadectwem mojej rozmowy z autorami *Dzienników motocyklowych*, a płaszczyzną dialogu jest ich interpretacja historii Ernesto „Che” Guevary.

„Łączyły nas: niecierpliwość, zapaleńczy duch i miłość do przestrzeni...”¹¹

„Nie jest to opowieść o heroicznych czynach, lecz o życiu dwóch mężczyzn związanych przez jakiś czas wspólnymi aspiracjami i marzeniami” – to słowa rozpoczynające, a zarazem kończące film, stanowiące ramę, wewnątrz której ukazuje nam się obraz niezwyklej podróży młodych ludzi. Ich celem, wydawać by się mogło, była jedynie chęć przeżycia dzikiej przygody, doznania pełnej wolności, poszukiwanie zapomnianych wrażeń. W krótkim wprowadzeniu narrator, Ernesto, streszcza plan: „8 tysięcy kilometrów w 4 miesiące, metoda: improwizacja, ekwipunek: La Poderosa – stary motocykl Norton 500, cel: zbadać kontynent znany tylko z książek”. Nie powinna nas jednak zwieść pozorna lekkomyślność i udawany hedonizm bohaterów. W podróży bohaterowie dowiedzą się czegoś nie tylko o swoim kontynencie, innych ludziach, lecz także o samych sobie.

Co skłania bohaterów do podjęcia takiej właśnie decyzji? Wspólne marzenia? Tak, po części. Obserwując jednak obie postaci, widzimy, iż równie wiele je łączy, co dzieli. Z tego względu mogą uczyć się od siebie nawzajem, stanowią dla siebie rodzaj „obcego bliskiego”. Ta obcość nie oznacza wrogości, choć jesteśmy świadkami niejednej kłótni Ernesta

i Alberta. Obcość rozumiem tutaj jako swoistą inność, odzwierciedlającą się w zachowaniu, charakterze, naczelnych wartościach, jakim bohaterowie podporządkowują swoje decyzje. Jednakże to podobieństwo jest niezbędnym warunkiem dokonywania jakichkolwiek porównań¹², a także zaczątkiem nici porozumienia między nimi.

Alberto Granado, dwudziestodziewięcioletni biochemik, podejmuje wyprawę, żeby uczcić swoje trzydzieste urodziny. Jest wesołym, rubasznym, ale także doświadczonego towarzyszem, który, pomimo iż często nie godzi się z decyzjami Ernesta, rozumie tęsknoty, marzenia i idealizm przyjaciela. Daje przykłady swojego hedonistycznego podejścia do życia, ale w gruncie rzeczy jest człowiekiem zdolnym do poświęceń, lojalnym i dorastającym ostatecznie do decyzji o ustatkowaniu się. Dla niego podróż jest symbolem męskiej przygody, wolności, zabawy. Tak też ją traktuje, po to, by w końcu dzięki niej dojrzeć i przyznać się do tęsknoty za ustabilizowanym życiem. Nie ma skrupułów, jeśli chodzi o „bajerowanie” dla zdobycia środków potrzebnych mu do życia, a także kobiet. Daremnie próbuje przekonać Ernesta, że małe kłamstewko raz na jakiś czas „dobrze robi”.

Ernesto Guevara de la Serna, dwudziestotrzyletni student medycyny, cierpiący na astmę, jest uosobieniem młodzieńczego idealizmu, optymizmu. Bez względu na sytuację jest szczery, czego Alberto często nie potrafi mu wybaczyć. Bardzo osobiście, z pełną empatią i szacunkiem podchodzi do ludzkiego cierpienia. Wrażeniu, iż Ernesto ma bardziej refleksyjną naturę niż Alberto, ulegają nie tylko widzowie oglądający filmowy świat z jego perspektywy. Ponadto ludzie, których napotyka w podróży, są bardziej skłonni właśnie jemu udzielić pomocy.

¹⁰ J. Rek, *Między filmowym analfabetyzmem a kompetencją. Przyczynek do antropologii filmu*, [w:] A. Helman, W. Godzic (red.), *Film. Tekst i kontekst*, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1982, s. 46.

¹¹ Cytat z filmu.

¹² *Ibid.*, s. 20.

„Ja nie dla ludzi chcę być kimś (...). Chcę być kimś dla siebie”¹³

Guevara ryzykuje tą wyprawą o wiele bardziej niż Alberto, astma daje mu się we znaki podczas trudów podróży. Zdrowie to nie jedyne, co naraża młody idealista – do uzyskania dyplomu pozostał mu tylko jeden semestr. Zawód, w świecie, w którym się wychował, jest gwarancją dobrej pozycji społecznej, uznania i prestiżu. Zdaje się jednak, że te wartości nie stanowią dla Ernesto wystarczającego źródła własnej tożsamości, gdyż ani przez chwilę nie waha się, czy podjąć wyzwanie podróży. Zmęczenie wiedzą teoretyczną daje się wyczuć w wielu jego wypowiedziach¹⁴, gdyż jej zdobywanie ustanawia dystans pomiędzy nim a innymi ludźmi. Potrzebuje wiedzy praktycznej, którą mógłby posiadać poprzez własne doświadczenie.

Scena pożegnania z rodziną dopełnia wizerunek młodego bohatera wyruszającego na drogę poznania, wskazując na jego silne przywiązanie do matki i rodzeństwa, jednak jeszcze nie do końca uświadomione. Otwarcie i z pełną świadomością Ernesto przyzna się do tego uczucia dopiero w rozmowie z Silvą, w kolonii trędowatych w San Pablo. Nawet ojciec, oponujący przeciwko wyprawie, która może zagrozić karierze zawodowej syna, zdobywa się na wyrozumiałość wobec jego nieugiętości. Przyznaje się do tego, że sam kiedyś marzył o podróży. Być może jemu zabrakło odwagi, a może po prostu nie odczuwał pragnienia innej wiedzy niż ta tradycyjna.

Pragnienie doświadczenia nowości, najgłębiej wyrażające się w marzeniu o podróży¹⁵, łączy się z dążeniem młodości do uzyskania wiedzy dzięki przejściu pełnej odpowiedzialności za własne życie.

¹³ T. Tryzna, *Panna Nikt*, Wyd. Firet, Warszawa 1994, s. 114.

¹⁴ Choćby w pierwszym liście do matki: „Buenos Aires już za nami. Koniec z »podłym życiem«, nudnymi wykładami, egzaminami. Przed nami cała Ameryka Łacińska”. Cytat użyty w filmie.

¹⁵ Zob. L. Kołakowski, *O podróżach*, *op. cit.*, s. 46.

W przypadku Ernesta Guevary pragnienie samodzielności i odizolowania się od sądów właściwych dla jego dotychczasowego otoczenia, nie wiąże się z postawą wrogości wobec tego, co pozostawia¹⁶. Oznacza jednak manifestację pragnienia decydowania o własnym losie i osobistych aspiracjach tylko poprzez doświadczenie pozostawiania z sobą sam na sam. Ewa Nowicka zwraca uwagę, iż poczucie swojskości wiąże się nie tylko z doznaniem bezpieczeństwa, zrozumiałości, lecz także z nudą¹⁷ i zwyczajnością, w sferze zaś intelektualnej – z bezrefleksyjnością¹⁸.

Perspektywa nowych doświadczeń nie traci nic ze swojej mocy nawet w obliczu możliwości utraty uczuć ukochanej. Piesek, którego Ernesto ofiarował swojej dziewczynie Chichinie, nosił symboliczne imię „Come back”. Jak żartowała Chichina, miał być on dla niej gwarancją powrotu Ernesto. Ale ona nie mogła zrozumieć, czym dla młodego Guevary była wyprawa, jaką podejmował. Z punktu widzenia całości filmu pozostawienie psa okazało się symbolicznym odrzuceniem powrotu do tego, co było kiedyś. Sam „Che” Guevara pisał: „Pozostawiam was teraz sam na sam ze mną, takim, jakim byłem kiedyś”¹⁹. Przez pewien jeszcze czas Ernesto wierzył, że powróci do czekającej na niego dziewczyny, jednocześnie przeczuwając, że może ją stracić. Świadomość, że utracił ją na zawsze, przyszła dopiero wraz z listem czytany w pięknym Valparaiso.

¹⁶ Por. ze zdaniem Hanny Mamzer: „Opuszczenie swojego miejsca nie ma dziś charakteru definitywnego zerwania wszelkich z nim więzi. Zawsze można do niego wrócić, ale też zawsze można je opuścić”. H. Mamzer, *op. cit.*, s. 147.

¹⁷ O tym doświadczeniu pisze także Ryszard Kapuściński: „Ja muszę podróżować, muszę jeździć. Kiedy posiedzę w jakimś miejscu, (...) zaczynam się nudzić, zaczynam być chory, muszę jechać. Strasznie jestem ciekaw świata. Zawsze ubolewałem, że jeszcze nie byłem tu i tam”. R. Kapuściński, *Autoportret reportera*, Znak, Kraków 2003, s. 11.

¹⁸ Por. E. Nowicka, *Swojskość...*, *op. cit.*, s. 26–27.

¹⁹ E. Guevara „Che”, *op. cit.*, s. 12.

Nowatorskie rozwiązania rodzą się z przekraczania granic fizycznych, społecznych, symbolicznych²⁰, pragnienie odkrywania nieuchronnie skazuje jednostkę na porzucenie wyuczonych zachowań i schematów reakcji na bodźce płynące z otoczenia. W sytuacji młodego Ernesto proces ten przebiegał w sposób tak naturalny, że nie do końca uświadamiany, ponieważ była to dla niego oczywista konsekwencja podjętej wędrówki. Kształtowanie i ukonstytuowanie się tożsamości jednostkowej, która stanowi wyższy stopień tożsamości, wymaga internalizacji wzorców środowiska składających się na tożsamość społeczną, najbardziej naturalną i podstawową formę tożsamości²¹. Bunt przeciwko społecznym normom staje się doświadczeniem bohatera, który dobrze już poznał reguły rządzące jego lokalnym, małym światem. Pragnienie wykroczenia poza zadomowioną przestrzeń stanowi pierwszy krok na drodze kształtowania jego własnej, niepowtarzalnej osobowości.

Opowiem wam moją historię...

Wspominałam już o tym, że widz ogląda i przeżywa świat filmowy z perspektywy głównego bohatera, Ernesto. Fakt ten wpływa na charakter prowadzonej przez młodego „Che” Guevary narracji. Jego głos wprowadza nas od razu w przestrzeń filmowej opowieści, wyjaśnia motywy podejmowanych przez niego działań. Wszystko, czego się dowiadujemy, jest wizją młodego idealisty i altruisty, wszystkie zdarzenia dzieją się przez i z uwagi na główną postać, co jest naturalną konsekwencją prowadzenia subiektywnej narracji. Przestrzeń filmowa staje się miejscem integracji dwóch porządków rzeczywistości: fizycznie obserwowalnej konfrontacji człowieka z przyrodą i innymi ludźmi oraz refleksji nad zdarzeniami, przebiegającej w rzeczywistości umysłowej bohatera. Przechodzenie z jednego świata do

drugiego czasem odbywa się w sposób niewidoczny dla widza, zazwyczaj jednak refleksje o wymiarze bardziej uniwersalnym są podkreślane poprzez przechodzenie do planu ogólnego lub dalekiego, a także przez zastosowanie ujęć panoramicznych, co stanowi symboliczne zasygnalizowanie dystansu, jaki jest niezbędny głównemu bohaterowi do wyciągania ogólnych wniosków na podstawie konkretnych doświadczeń.

Opowiadanie swojej historii, przedstawianie własnych komentarzy i refleksji ma także swój wymiar symboliczny. Prowadzenie autonarracji jest jednym ze sposobów pozwalających na poznanie własnej osobowości²², zmusza bowiem do gruntownego przemyślenia wszystkich dostępnych pamięci świadectw naszego istnienia w świecie. Opowiadanie o sobie pozwala na rozpoznanie tego, co zostaje ujawnione o nas w samym sposobie naszego mówienia. W procesie pisania jest zawarta możliwość osiągnięcia niezbędnego dystansu do własnej osoby:

Język jako taki służy do ustanawiania przestrzeni wspólnych działań. (...) Nasz język odkrywa dla nas znaczenia naszych celów. To, że próbujemy artykułować nasze tło, pomaga nam częściowo oderwać się od naszej obecnej sytuacji i ją zrewidować. Nie tylko rozumiemy przez to lepiej otoczenie, ale również siebie samych. Dzieje się tak dlatego, że jesteśmy podmiotami autointerpretacji – jesteśmy częściowo konstytuowani przez nasze rozumienie siebie samych i sposoby opisu siebie samych²³.

Tożsamość narracyjna jest zatem istotnym elementem tożsamości osobowej²⁴.

²² Zob. C. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, PWN, Warszawa 2001, s. 93–104.

²³ A. Gawkowska, *Wzajemne uznanie dialogicznych podmiotów: C. Taylora porządek holistyczny tworzony przez artykulację*, [w:] M. Żardecka-Nowak, W.M. Nowak (red.), *Tożsamość indywidualna...*, *op. cit.*, s. 173–174.

²⁴ Zob. P. Ricoeur, *Drogi rozpoznania*, tłum. J. Mariański,

Snucie opowieści o sobie łatwo może przerozdzić się w konstruowanie własnej legendy, mitu. Nie zawsze jest to podyktowanie chęcią zdobycia uznania innych. Ludzki umysł, a w szczególności ludzka pamięć, działają w sposób selektywny, toteż nasze doświadczenia z perspektywy czasu konstytuują się w swego rodzaju projekt, w którym dominują elementy związane z pozytywnymi wydarzeniami²⁵. Pomimo jednak tej wady, tajemniczej poniekąd wybiórczości, to właśnie „(...) pamięć pozwala na zachowanie ciągłości, pomiędzy przeszłością a przyszłością, pomiędzy jednym stanem a drugim. Waga pamięci płynie z tego, iż jest ona świadomością w stawianiu się”²⁶.

Znak, Kraków 2004, s. 87–93.

²⁵ Por. H. Mamzer, *op. cit.*, s. 145.

²⁶ *Ibid.*, s. 145.

Refleksje bohatera, z których część charakteryzuje się niezwykle patosem czy sentymentalnością, zostają widzom zaprezentowane w scenach pisanie listów do matki, jak również w przytaczaniu zapisków z jego tytułowych dzienników. Dzięki temu zabiegowi narracyjnemu idealizm Guevary znajduje usprawiedliwienie i nie kłóci się z lekko-myślnymi, zabawnymi przygodami młodych ludzi.

Tożsamość Ernesto objawia się nie tylko w postaci osobistych refleksji, lecz nade wszystko rodzi się na oczach widzów w jego interakcjach z innymi ludźmi. Najważniejsza i najcenniejsza, bo najprawdziwsza część tożsamości powstaje „(...) w społecznej przestrzeni ciągłej konwersacji”²⁷.

²⁷ A. Gawkowska, *op. cit.*, s. 172.

Spotkanie z innością

Spotkanie z innością, objawiającą się w wielokulturowości, to najważniejsze doświadczenie podróży „Che” Guevary i jego przyjaciela. To właśnie obcy zadają mu najistotniejsze pytania, które uświadamiają mu najważniejsze odkrycia podróży: Chichina, pełna niezrozumienia, pyta: „Czego chcesz, Ernesto?”; kobieta uciekająca wraz z mężem przed represjami za przekonania, wędrująca w poszukiwaniu pracy: „Nie szukacie pracy? To po co podróżujecie?”; Silvia chora na trąd: „Czy dlatego zostałeś lekarzem, bo jesteś chory?”, czy wreszcie Alberto, najbliższy przyjaciel: „Co chcesz robić?”.

Spotkanie ze światem dotąd nieznanym, choć być może w jakiś stopniu przeczuwanym, wymusza uporządkowanie mikro- i makrokosmosu poprzez zastosowanie kategorii: swój i obcy²⁸. I w tym przypadku Ernesto zadziwia swoim postępowaniem, przechodząc na stronę najbardziej pokrzywdzonych, zapomnianych, odrzuconych:

(...) wiedziałem, że w dniu, gdy władający światem duch rozdzieli ludzkość na dwie połowy, ja stanę po stronie ludu, i wiem, bo widzę to odcisnięte w tkance nocy, że ja eklektyczny tropiciel doktryn i psychoanalityk dogmatów, wyjął jak opętany, przeskoczę barykady czy okopy, unurzam broń we krwi i, oszalały z furii, będę podrzywał gardła wrogom. A potem, jakby w nagłym znużeniu po niedawnym porywie, złożę siebie w ofierze tej prawdziwej rewolucji (...)”²⁹.

Obraz filmowy uszlachetnia tę refleksję, pokazuje to, co dzieje się w umyśle młodego człowieka stojącego wobec ogromu ludzkiej nędzy, za pomocą obrazów przekraczania bariery oddzielającej go od tych, wobec których najpierw odczuwał wstyd, a potem więź solidarności. Przeskoczył barykady, stając się wrogiem tych, którzy winni

²⁸ E. Nowicka, *Swojskość...*, *op. cit.*, s. 28–29.

²⁹ E. Guevara „Che”, *op. cit.*, s. 155.

byli obojętności na cierpienie i niesprawiedliwość. Refleksja o potrzebie zjednoczenia się z pokrzywdzonymi ludźmi naznaczona jest smutną pewnością, że walki o sprawiedliwość i szczęście najbardziej potrzebnych wygrać się nie da – to heroiczny idealizm.

Wnioski młodego człowieka poprzedziło przyjęcie odpowiedniej postawy w stosunku do obcości, do innej kultury, a mianowicie postawy otwartości, rozumianej jako: „(...) gotowość do kontaktowania się z ludźmi obcej grupy i przyjmowania treści obcego pochodzenia, informacji i **wartości**, a z drugiej strony jako traktowanie obcych ze stosunkowo niewielkim dystansem”³⁰ [podkreślenie P.Ś.]. Jakkolwiek szacunek wobec dorobku obcej kultury jest rzeczą istotną i wciąż często nieobecna w kontaktach międzykulturowych, uważam jednak, iż umiejętność prawdziwego poznania kultury to zdolność do przyjęcia jej punktu widzenia, w szczególności zaś próby zrozumienia wartości najistotniejszych dla jej trwania. W podróży młodzi wędrowcy chcieli przede wszystkim doświadczyć uczucia niczym nieskrępowanej wolności, nikt nie wymagał od nich prób zgłębienia nieznanego im sposobów życia. A jednak oni podejmują ten trud.

Spotkanie Ernesto z drugim człowiekiem to niezwykle rodzaj doświadczenia, którego istotę odzwierciedla refleksja Józefa Tischnera:

Spotkać to osiągnąć bezpośrednią naoczność tragiczności przenikającej wszystkie sposoby bycia Drugiego. Czym jest tragiczność? O tym pouczył nas Max Scheler. Tragedia dzieje się tam, gdzie jakieś dobro, jakaś wartość, może ulec zniszczeniu przez jakieś zło, jakąś antywartość³¹.

Główną antywartością zdaje się być zubożenie na niesprawiedliwość. Cierpienie nie zawsze jest nieuniknione, a nade wszystko nie zawsze zwinione. Ponadto istnieje „(...) w świecie również po

³⁰ E. Nowicka, *op. cit.*, s. 44.

³¹ J. Tischner, *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*, Ossolineum, Wrocław 2003, s. 243.

FOT. P. SZUBA



to, żeby wyzwolić w nas miłość, ów hojny i bezinteresowny dar z własnego „ja” na rzecz tych, których dotyka cierpienie”³². Dar Ernesto polegać miał na poświęceniu życia na walkę o lepszy los dla tych, których spotkał na swej drodze, w to przynajmniej wierzył.

Budowanie tożsamości w oparciu o doświadczenia, o których nie można zapomnieć, ilustruje zastosowana w filmie technika czarno-białych zdjęć ukazujących biednych i cierpiących. Przypomina to zbieranie fotografii do niezwykłego albumu – albumu pamięci, dzięki której tworzy się nasza osobowość, tożsamość, dzięki której bohater może rozpoznać swoje życiowe powołanie. Taki przebieg konstruowania tożsamości podobny jest do pracy reportera, który „(...) pracuje na zasadzie akumulatora: łąduje, zbiera, wchłania w siebie tę całą rzeczywistość, gromadzi materiał (...)”³³, by potem móc stworzyć własną historię dzięki pracy pamięci.

Sytuacja kontaktu kulturowego sprzyja wymianie wiedzy. Pisało o tym wielu uczonych, zwłaszcza socjologów i antropologów³⁴. Na szczególną uwagę zasługuje teoria symbolicznego interakcjonizmu³⁵ i koncepcja jaźni odzwierciedlonej³⁶, ponieważ tłumaczy wiele procesów zachodzących

w osobowości bohatera *Dzienników motocyklowych*. Interakcjonizm symboliczny podkreśla wagę interpretacji zachowań ludzkich, ich znaczenia w życiu społecznym. W świetle tej teorii, działanie jest konstruowane, zupełnie jak tożsamość bohatera. Z kolei koncepcja jaźni odzwierciedlonej opisuje doświadczenie, które było także udziałem „Che” Guevary, polegające nie tylko na poznawaniu siebie w kontakcie z drugim człowiekiem, lecz także na orientowaniu swojego zachowania na opinie innych o nas. Osobowość człowieka jest niezwykłą syntezą wszelkich doświadczeń jednostki, będąc jednocześnie dynamicznym konstruktem, który podlega nieustannej rewizji. Definiowanie osobowości wyłania trudność w wyznaczaniu granic pomiędzy jednostką a jej środowiskiem³⁷.

Dwie metafory

Tożsamość kulturowa jest ostatnim, najpóźniej i najdłużej wypracowywanym stadium ludzkiej tożsamości³⁸. „Che” Guevarę do podróży popycha głównie chęć zdobycia kulturowej wiedzy o własnych przodkach, a tym samym także o sobie. Zakłada to instynktowne poniekąd traktowanie kultury jako przewodnika w sprawach życiowych³⁹. U podstaw kształtowania się tożsamości kulturowej tkwi głównie krytyczna analiza zachowań kulturowych najbliższego otoczenia wymagająca samodzielności myślenia⁴⁰. Czyż to nie właśnie pragnienie przejęcia pełnej odpowiedzialności za własne decyzje tkwiło u źródeł podróży? Wolność, jaką oferowała

³² Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość*, Znak, Kraków 2005, s. 172.

³³ R. Kapuściński, *op. cit.*, s. 45.

³⁴ Zob. A. Paluch, *Claude Lévi-Strauss*, [w:] *idem, Mistrzowie antropologii społecznej: rzecz o rozwoju teorii antropologicznej*, PWN, Warszawa 1990, s. 257; W.J. Burszta, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Wyd. Zys i S-ka, Poznań 1998, *passim*; W. Kuligowski, *Antropologia, czyli tam i z powrotem*, [w:] W.J. Burszta (red.), *Antropologiczne wędrówki po kulturze*, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań 1996, s. 18–19; H. Mamzer, *op. cit.*, *passim*; U. Hannerz, *Siedem argumentów na rzecz różnorodności*, tłum. K. Gilarek, [w:] P. Sztompka, M. Kucia (red.), *Socjologia. Lektury*, Znak, Kraków 2005, s. 708–715 i wielu innych socjologów, których nie sposób tu wszystkich wymienić.

³⁵ Zob. H. Blumer, *Spółczesność jako symboliczna interakcja*, tłum. E. Morawska, [w:] E. Mokrzycki (red.), *Kryzys i schizma*, t. 1, PIW, Warszawa 1984, s. 71–86.

³⁶ Zob. C.H. Cooley, *Jaźń społeczna. Znaczenie „ja”*, tłum. J. Mucha, [w:] P. Sztompka, M. Kucia (red.), *op. cit.*, s. 519–537.

³⁷ Por. R. Linton, *Kulturowe podstawy osobowości*, tłum. A. Jasińska-Kania, PWN, Warszawa 1975, s. 99.

³⁸ Według klasyfikacji Erika Eriksona wyróżnia się trzy stadia rozwojowe: tożsamość społeczną, jednostkową, a wreszcie kulturową. Zob. H. Mamzer, *op. cit.*, s. 86–87, 107–115.

³⁹ Por. R. Linton, *op. cit.*, s. 32.

⁴⁰ Por. H. Mamzer, *op. cit.*, s. 107.

wędrówka, przerodziła się w wolność bardziej refleksyjną, świadomą, będącą „zdolnością do działań «wewnętrznych»”⁴¹.

Krytyczna ocena elementów składających się na tożsamość społeczną może zostać wyrażona również poprzez zawieszenie dotychczasowej wiedzy na rzecz pełnej otwartości, jaką przyjmuje się w podróży, aby móc w jak największym stopniu zrozumieć obcą kulturę, wyzbywając się szkodliwych stereotypów. Tak też czyni bohater *Dzienników motocyklowych* – Ernesto Guevara. Wędrówkę samopoznania można ująć za pomocą metafory **powtórnych narodzin**, bo „(...) kiedy człowiek rodzi się, razem z nim rodzi się świat. Świat istnieje dla niego. Tylko dla niego.”⁴² Świat Ernesta w czasie podróży tworzy się poniekąd na nowo, ponieważ jego dawna wiedza zazwyczaj okazuje się bezradna w spotkaniu z tym, co dla niej nieznane. Ernesto przeżywa podróż przez Amerykę Południową z perspektywy dziecka – otwartego na wszelkie kontakty, pełnego ufności i ciekawości świata. Nie należy tutaj wiązać dzieciństwa z naiwnością i niewielką zdolnością do refleksji, gdyż to właśnie dzieci najszybciej przyswajają wiedzę o świecie, która jest im niezbędna do określenia swojego w nim miejsca.

Nauka poprzez kulturowe środowisko przebiega przy wsparciu dwóch czynników: Z jednej strony mamy wpływy, które biorą początek w kulturowo uwzorowanym zachowaniu innych jednostek w stosunku do dziecka. Zaczynają działać od chwili narodzenia i mają podstawowe znaczenie w okresie dzieciństwa. Z drugiej strony występują wpływy, które mają swe źródła w obserwowaniu przez jednostkę lub uczeniu się wzorów zachowania charakterystycznych dla społeczeństwa. Wiele z tych wzorów nie oddziałuje na jednostkę bezpośrednio, lecz dostarcza jej modeli dla rozwinięcia swych własnych reakcji nawykowych w różnych sytuacjach⁴³.

⁴¹ J. Tischner, *op. cit.*, s. 439. Tak rozumie on wolność.

⁴² T. Tryzna, *op. cit.*, s. 385.

⁴³ R. Linton, *op. cit.*, s. 158.

Podróż jest jak dzieciństwo w tym sensie, że oba te stany ludzkiej świadomości wiążą się ze stałym doznawaniem nowych doświadczeń. Jednostka przejmując od innych wartości, za pomocą których może zbudować własną tożsamość, zupełnie jak Ernesto.

Z punktu widzenia metafory powtórnych narodzin, symbolicznym odpowiednikiem socjalizacji w filmowym życiu Guevary (polegającej, jak twierdzi Ralph Linton, na uczeniu się tego, co powinno się robić samemu i czego można oczekiwać od innych)⁴⁴ – staje się kulturyzacja, ponieważ treści kultury są decydującym czynnikiem kształtującym osobowość dojrzewającego młodego człowieka⁴⁵.

Kultura jest wielością możliwości, workiem pełnym rozmaitych wzorców, ideologii, wartości, które możemy układać w niezliczone konfiguracje. Metafora **dróg kultury** odzwierciedla stan rzeczywistości myślowej, w której człowiek może szkicować wiele potencjalnych szlaków własnego rozwoju:

Ludzie rodzą się w otoczeniu kulturowym. Poruszają się po drogach wytyczonych przez ich poprzedników. (...) W pewnych kulturach istnieje tylko niewiele dobrze utrzymanych szlaków, którymi można podróżować, pozostałe – przypominają dżunglę (...). W innych kulturach znajduje się wiele dróg... W miarę jak kultury rozwijają się, drogi te ulegają zmianie; część z nich przestaje być użyteczna, inne – są uczęszczane, wydłużane i poszerzane tak, aby stały się bardziej wygodne dla wszystkich podróżnych. Drogi kultury nie są przypadkowe. Ułatwiają one poruszanie się w określonych kierunkach, a jednocześnie – utrudniają podróżowanie w innych. Są wytyczane w ten sposób, aby pomóc podróżnym w znalezieniu własnego sposobu życia⁴⁶.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 30–31.

⁴⁵ Por. M. Mead, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, tłum. J. Hołówka, PWN, Warszawa 1978, s. XIII.

⁴⁶ J. Koziński, *op. cit.*, s. 16.

Spojrzenie to pozwala na wysunięcie wniosku, iż osobowość niejednokrotnie dojrzewa w sposób właściwy także kulturze⁴⁷, droga rozwoju kultury i kształtowanie się tożsamości głównego bohatera wydają się często ze sobą pokrywać, dzięki czemu możliwe staje się głębsze wniknięcie we własną kulturowość i bardziej świadome wykorzystanie jej przy konstruowaniu własnej tożsamości. Słowo „kulturowość” wydaje mi się tutaj bardziej odpowiednie niż „kultura” ze względu na to, że nie ogranicza ono osobowości do związku z jedną tylko kulturą (w rozumieniu socjologicznym).

Rytuał przejścia jako sposób przezwyciężenia kryzysu tożsamości

W czasie podróży Ernesto i Alberto odnajdujemy liczne symbole zmieniającej się świadomości głównego bohatera. Dojrzewa on powoli do podjęcia decyzji, której najważniejszą manifestacją staje się samodzielne przepłynięcie przez nurty Amazonki z obozu lekarzy do kolonii trędowatych na sąsiedniej wyspie. Narastająca potrzeba solidarności z ludźmi pokrzywdzonymi przez los objawia się podczas kolejnych spotkań z ich często przemilczaną tragedią: wizyta u staruszki w Los Angeles w Chile, której Ernesto nie mógł już pomóc; rozmowa z tubylcami, bezdomnymi na własnej ziemi w Cusco; widok biedaków płynących w małej łodzi za statkiem. Szczególne znaczenie ma dla „Che” Guevary spotkanie z parą zmierzającą w stronę kopalni w Chuquicamacie. Gdy siedzą wspólnie przy ognisku, młody człowiek dzieli się z nimi mate, oddaje swój koc, czując jednak, że tak naprawdę nie jest w stanie udzielić im żadnej pomocy. Wówczas przychodzi jedna z ważniejszych refleksji tej podróży: „To była jedna z najzimniejszych nocy w moim życiu, ale poczułem się wtedy

bliższy tej obcej mi rasie ludzkiej”. Przeczujemy już od tej chwili, że podróż ta przyniesie przełomowe decyzje, które na zawsze odmienią Guevarę.

Prawdziwa kulminacja wszystkich doświadczeń obcowania z nieznanym człowiekiem, także z samym sobą, rozgrywa się w sekwencji pobytu w kolonii dla trędowatych w San Pablo, w Peru. I tutaj, zanim nastąpi decydujące przejście na stronę słabych, pokrzywdzonych i opuszczonych, odnajdujemy kilka symbolicznych gestów, które stanowią przekroczenie granic wyznaczonych przez pewne normy społeczne, obyczajowe, moralne. Atmosferę napięcia w typie „coś się za chwilę wydarzy” budują gesty kilku kolejnych scen: odmowa założenia rękawiczek ochronnych w drodze do kolonii⁴⁸, podanie dłoni choremu Papie Carlito, wzrok Ernesto skupiony na nieodległej wyspie podczas rozmowy z Alberto, uczestnictwo w życiu chorych (gra w piłkę, pomoc w budowaniu chat) czy wreszcie znaczące pytanie o głębokość rzeki.

Wszystkie te obrazy wskazują na rosnącą izolację Ernesta od społeczności tych, którzy utrzymują zauważalny i upokarzający dystans w stosunku do chorych, czego symbolem staje się przestrzenne oddzielenie barierą rzeki. On jeden stara się je przekroczyć, zdradzając tym samym poczucie tęsknoty za wspólnotą w pełni egalitarną, wyróżniającą się bliskimi więziami międzyludzkimi, zatem za *communitas* – odwrotnością sztywnych, zinstytucjonalizowanych wzorców społecznej struktury⁴⁹. Pragnienie *communitas* znajduje urzeczywistnienie w scenie, w której chorzy przyjaciele przynoszą posiłek, podkradziony siostrze Albercie, która

⁴⁸ Był to wymóg wprowadzony i ściśle przestrzegany przez pracujące z chorymi zakonnice, aczkolwiek nie znajdował on żadnego uzasadnienia medycznego, ponieważ leczony trąd nie jest zaraźliwy.

⁴⁹ Zob. R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Znak, Kraków 2000, s. 59–63; Z. Mach, *Rytuał, wspólnota i zmiana*, „Studia Socjologiczne” 4 1986, s. 208–217; W.J. Burszta, *Obrzędy i symbole*, [w:] *idem, Antropologia kultury...*, op. cit., s. 101–120; a także V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. W. Usakiewicz, WUJ, Kraków 2005, *passim*.

⁴⁷ Por. R. Linton, op. cit., s. 138.



FOT. P. SZUBA

odmówiła go młodym podróżnikom, ponieważ nie byli na niedzielnej mszy.

Odejście od uznanych wzorców społecznych to nie tylko doświadczenie pobytu w San Pablo, choć tam uwidacznia się najsilniejsza jego manifestacja, to także podstawowa motywacja towarzysząca całej podróży. Przebiega ona według schematu rytuału przejścia, opisywanego przez Arnolda van Gennepa: „Życie każdej jednostki (...) jest serią przejść z jednej grupy wiekowej do następnej, od jednego stanowiska do drugiego, (...) przejściu temu towarzyszą specjalne działania”⁵⁰. Schemat rytuału obejmuje trzy fazy: wyłączenia (*rites de separation*), liminalności (*rites de marge*) i włączenia (*rites de agregation*)⁵¹. W przypadku Ernesto wyłączenie ze społeczności to podjęcie decyzji o podróży, liminalność to

doświadczenia zdobyte w trakcie trwania podróży, włączenie oznacza powrót do dawnej społeczności, struktury, jednakże już z inną pozycją, ze zmienionym światopoglądem.

Doświadczenie liminalności to bycie człowiekiem pogranicza, zawieszonym ponad podziałami struktury, wyjętym spod jej norm i nakazów, który „(...) ma największe możliwości: tylko pogranicze daje szansę zrozumienia innych, ich poglądów, racji, zachowań, akceptacji, szacunku dla inności i odmienności. Pogranicze nie dopuszcza do odrzucenia innych czy narzucenia im własnych poglądów, schematów. Uczy współlistnienia, współpracy, życzliwości, otwartości, tym samym stwarzając mniejsze przyzwolenie na nietolerancję i obojętność”⁵². Stan liminalności ma to do siebie, iż nie może trwać wiecznie, zawsze bowiem trzeba powrócić do

⁵⁰ A. van Gennep, *Rites de passage*. Cyt. za: W.J. Burszta, *Antropologia kultury...*, op. cit., s. 104.

⁵¹ *Ibid.*, s. 105.

⁵² J. Nikitorowicz, *Pogranicze, tożsamość, edukacja międzykulturowa*, Trans Humana, Białystok 1995, s. 16.

normalnego życia w strukturze: „Człowiek żyje w strukturze, ale tęskni do *communitas*”⁵³. Powrót łączy się z żalem za tym, co trzeba pozostawić, ale nie jest powrotem bez niczego. Doświadczenie pogranicza sprawia, że młody Guevara powraca ze smutkiem, lecz także z poczuciem misji do spełnienia, naznaczonym tragicznym przecuciem, że nie ma ona szans na większe powodzenie: „W czasie tej podróży coś się stało, coś, o czym będę musiał myśleć przez długi czas. Tyle niesprawiedliwości...”

Rytuał przejścia ma swoją dosłowną realizację w scenie przekroczenia przez Ernesto bariery rzeki w symbolicznym dniu jego dwudziestych czwartych urodzin. Po wznoszonym na jego cześć toaście i płomiennej przemowie, młody Guevara opuszcza bawiący się personel szpitala, idzie sam w kierunku brzegu rzeki, dopiero po chwili pojawia się Alberto. Nie zważając na ostrzeżenia, prośby i groźby przyjaciela, rzuca się w nurt rzeki, przepływając ją, pomimo swojej astmatycznej przypadłości. Przewycięża nie tylko swoje słabości. Przede wszystkim pokonuje dzielącą go od kolonii przeszkodę. Płynąc, znajduje się – nie tylko fizycznie – pomiędzy dwoma porządkami rzeczywistości, pomiędzy światami różnych wartości. W tej chwili nie jest już „tu”, ani nie jest jeszcze „tam”, dokąd zmierza. Jest tak, jakby on jeden rozumiał, że „(...) największą chorobą (...) nie jest trąd (...), ale raczej świadomość, że jest się niechcianym, zaniedbanym i opuszczonym przez wszystkich”⁵⁴. Chorzy byli opuszczeni nie przez lekarzy, pielęgniarzy czy siostry, lecz porzuceni przez własne rodziny i środowiska społeczne.

„Che” – symbol argentyńskości czy coś więcej?

„Che” – pseudonim Ernesto Guevary, oznacza w języku hiszpańskim, mniej więcej tyle, co „Argentyńczyk”. Wiele sytuacji w filmie wskazuje na takie właśnie rozumienie tego słowa. Między innymi w scenie, podczas której przyjaciele próbują – dzięki specjalnie wypracowanej technice „bajerowania”⁵⁵ – zaskarbić sobie przychyłność dwóch chilijskich sióstr, Jazmin i Danieli. Takie znaczenie implikują przede wszystkim kontakty kulturowe, dzięki częstemu wtrącaniu tego słowa w wypowiedziach, Argentyńczycy stają się rozpoznawalni poza granicami swojego kraju, wewnątrz jednak tego samego kręgu kulturowego, posługującego się językiem hiszpańskim⁵⁶.

Przypis tłumacza⁵⁷ informuje nas, że tak naprawdę „che” to wieloznaczne słówko-wytrych pochodzenia indiańskiego, mogące oznaczać równocześnie zdziwienie, zachwyt, smutek i protest⁵⁸. Wydaje mi się, iż słowo to nie jest tylko pseudonimem, ale także doskonałą charakterystyką postawy narratora *Dzienników motocyklowych* łączącą w jednym słowie najważniejsze jego cechy. Zdziwienie obojętnością świata na złą sytuację innych. Smutek wypływający ze świadomości, że tak naprawdę niewiele można zmienić. Zachwyt nad godnością tych, którym odebrano prawo do wolności. Heroiczna próba protestu, pomimo przeżywanego niepowodzenia...

⁵³ R. Sulima, *op. cit.*, s. 60.

⁵⁴ Słowa Matki Teresy z Kalkuty wypowiedziane na łamach londyńskiego tygodnika „The Observer”, 3.X.1971. Cyt. za: hasło *Matka Teresa z Kalkuty*, W. Kopaliński, *Słownik wydarzeń, pojęć i legend XX wieku*, [w:] *Wielki multimedialny słownik Władysława Kopalińskiego*, PWN, Warszawa 2000.

⁵⁵ Jak to określał sam Ernesto.

⁵⁶ Terminu „kultura” używam tutaj w znaczeniu ponadnarodowej formacji, posiadającej podobne wzorce zachowania i światopogląd.

⁵⁷ Zob. E. Guevara „Che”, *op. cit.*, s. 28.

⁵⁸ *Ibid.*, s. 28.

Co podróż uświadomiła Ernesto? „Potwierdziła to przekonanie, że podział Ameryki na niestabilne i iluzoryczne narodowości to kompletna fikcja, tworzymy jeden naród od Meksyku po Cieśninę Magellana. Usiłując się uwolnić od małostkowego prowincjonalizmu, proponuję toast za Peru i za zjednoczoną Amerykę!” Wypowiadający te słowa młody człowiek daje świadectwo walki wewnętrznej, jaką stoczył, pragnąc uwolnić swój umysł od jednostkowego, stronniczego osądu. Na ile mu się to udało, pozostaje kwestią subiektywnej oceny.

O wiele ważniejsze jednak jest to, że obraz cudzej wędrówki do wnętrza własnej osobowości i procesu budowania tożsamości może być bardzo inspirujący. Nie tylko Ernesto Guevara mógł w obcości odnaleźć to, co jest mu bliskie. Każdy z nas, jeśli tylko „(...) dobrze pozna jakąś obcą kulturę oraz ludzi ją dzielących, znajduje (...), że jednostki te są zasadniczo takie same jak różni ludzie, których znał w społeczeństwie własnym”⁵⁹. Ale, żeby móc rozpoznać podobieństwo, trzeba najpierw otworzyć się na inność.

⁵⁹ R. Linton, *op. cit.*, s. 168.

|||

A Journey Toward Identity. The Relationship Between Multiculturalism and the Protagonist's Evolution in the Film *The Motorcycle Diaries*

The paper is an anthropologically-oriented analysis of the film *The Motorcycle Diaries* (2004) directed by Walter Salles, whose protagonist is the famous Ernesto Che Guevara. The author focuses on the development of the main character throughout the journey he had taken across South America. Adopted prospect of interpretation focuses on the intricacies of the identity-building process, the role of contact with others and the function of self-narration in the mental maturation of the young Guevara. In addition, the analysis is also concerned with the rite of passage as a way of overcoming the crisis of identity, as seen on the example of the main protagonist.



FOT. P. SZUBA

Agata Zysiak

Łodzianka, doktorantka w Katedrze Socjologii Kultury na Uniwersytecie Łódzkim, stypendystka MNiSW oraz Uniwersytetu w Tartu (Estonia). Współzałożycielka i przewodnicząca Stowarzyszenia Topografie (www.topografie.pl), członkini zarządu Polskiego Towarzystwa Historii Mówionej.

Kolekcjonerzy wspomnień w cyfrowym archiwum

Wprowadzenie

Ramy nowych technologii, zwłaszcza Internetu i Sieci 2.0, okazały się istotnym wsparciem dla ogłoszonej w latach 90. ofensywy pamięci – wzmocniły archiwizacyjną manię gromadzenia wszystkiego, zde-mokratyzowały i spopularyzowały genealogię oraz historie mówione. W centrum tych procesów stoi ludzkie życie jako świadectwo, jako historia, jako kod zero-jedynkowy. Uobecnienie cudzego doświadczenia, zapewnienie jednostkowemu losowi upamiętnienia, z etycznego punktu widzenia staje się najcenniejszym darem i centralną kategorią wielu internetowych serwisów, projektów historii mówionej, jednym słowem Historii 2.0, której – w odróżnieniu od historii „rzeczywistej” – znacznie bliżej do nurtów niekonwencjonalnych niż akademickich.

Kluczowe są późniejsze losy zdeponowanej opowieści. Choć sam akt jej zapisywania niesie ogrom znaczeń, jest on jedynie momentem. Po nim opowiadanie trafia do bazy danych, zalega wśród tysięcy bitów podobnych sobie treści. Czy będąc ekspozatem w muzealnej gablotce, teczką w archiwum, jest jednocześnie wciąż żywą opowieścią czekającą na odbiorcę?

Moc słowa

Opowiadanie od zawsze odgrywało uświęconą rolę w naszej kulturze: nie zagrożone pojawieniem się pisma (a jedynie przez nie utrwalane), jest centralną kategorią ludzkiej komunikacji. Nie raz w dziejach naszej kultury padały mocne określenia, ustanawiające rolę opowieści, jak słynne stwierdzenie Rolanda Barthesa, iż „opowiadanie jest międzynarodowe, ponadczasowe, ogólnokulturowe, jest wszechobecne jak życie”¹. Narracja jest metakodem o charakterze uniwersalnym:

Odruch opowiadania jest tak naturalny, a forma narracyjna tak dalece nieunikniona w przypadku jakiegokolwiek opisu wydarzeń zgodnego z ich rzeczywistym przebiegiem, że narracyjność mogłaby wydawać się problematyczna tylko w kulturze, w której byłaby nieobecna².

¹ R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, tłum. W. Błońska, [w:] M. Głowiński, H. Markiewicz (red.), *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. I, Ossolineum, Wrocław 1977, s. 156.

² H. White, *Znaczenie narracyjności dla przedstawiania rzeczywistości*, [w:] *idem, Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2000, s. 135.

Jednym z apologetów powieści o własnym życiu jest Philippe Lejeune, badacz autobiografii i założyciel Stowarzyszenia na rzecz Autobiografii i Spuścizny Autobiograficznej (APA – *L'Association pour l'Autobiographie et le Patrimoine Autobiographique*). Stowarzyszenie od 1992 roku zbiera niepublikowane teksty autobiograficzne, które następnie są oceniane przez grupy czytelnicze wewnątrz stowarzyszenia. Każda nadesłana autobiografia jest czytana i archiwizowana w zasobach organizacji. Dla Lejeune'a autobiografia jest kluczem do tożsamości: „jeśli chodzi o fakt, że tożsamość indywidualna, zarówno w piśmiennictwie, jak i w życiu, tworzy się dzięki opowiadaniu, to nie znaczy to bynajmniej, że mieści się ona w świecie fikcji” – to w autobiografii tworzy się tożsamość narracyjna, na której przecież polega całe nasze życie³. Opowieść o życiu jest także aktem uobecnienia, otwarcia i dialogu. Nie musi ona transmitować prawdy, która jako kategoria naukowa w ogóle nie może mieć zastosowania do tego typu opowieści. Jest natomiast mostem rzuconym poza jednostkową, zamkniętą podmiotowość, na zewnątrz, w kierunku Innego:

Autobiografie nie są przedmiotami estetycznej konsumpcji, lecz społecznymi środkami ludzkiego porozumienia (...). Autobiografia została stworzona po to, aby przekazać uniwersum wartości, wrażliwość na świat, nieznane doświadczenia – i to w ramach relacji osobistych⁴.

Opowiadanie gra podwójną rolę – jest uniwersalną czynnością, metaprzekazem doświadczenia, ale jednocześnie zawsze pochodzi od konkretnej osoby. W akcie tworzenia zawsze jest obecny element osobisty – własny, ale przecież często powtarzalny. Tak jak całe doświadczenie własnego życia jest zawieszone między potrzebą pocucia

wyjątkowości i jednostkowości, a poszukiwaniem wspólnoty i typowości, tak i biografia zawieszona jest między tym, co wyjątkowe, a tym, co wspólne. Lejeune konstatuje: „Bolesna to myśl, że jednostka jest faktem seryjnym, oryginalność zaś – kodem”⁵. Dla badaczy ludzkich opowieści to właśnie ta seryjność jest stopniem, po którym mogą się wspinać ku szerszej refleksji społecznej, wyjść poza monadyczność jednostkowego doświadczenia, pokusić się o generalizację.

W laboratorium

Myśl ludzka w ostatnim stuleciu zdaje się być zdominowana przez kolejne zwroty i renesans rozmaitych pojęć – nie inaczej stało się z opowieścią o własnym życiu – autobiografią. Opowiadanie pełniło od zawsze ważne funkcje społeczne, przez wieki korzystano z wiedzy świadków wydarzeń – grecki *histor* to właśnie świadek, sędzia, ten, który wie (figura naocznego świadka jest zaś często wykorzystywanym chwytem retorycznym). Wilhelm Dilthey twierdził, iż najpełniejszą formą wypowiedzi historiograficznej jest autobiografia⁶. Był jednak moment, w którym opowiadanie zatraciło swoją istotę, odrywając się od mówcy. Lejeune zauważa, iż atmosfera lat siedemdziesiątych pozostawała wroga autobiografii jako gatunkowi. Ogłoszono śmierć autora, a „podmiot indywidualny stał się iluzją. Rzeczywistość była już tylko efektem tekstu. Wszystko było fikcją”⁷. Jednak wraz z uprawomocnianiem się historii mentalności i ofensywą narratywizmu, autobiografia zaczęła przeżywać odrodzenie. Opowieść o ludzkim życiu stała się centralną kategorią dla historii oddolnej, której zainteresowania biografią „wynikają z potrzeby, czy nawet powołania historyków do »oddania-sprawie-

⁵ *Ibid.*, s. 219.

⁶ J. Topolski, *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Wyd. Poznańskie, Poznań 2008, s. 8.

⁷ P. Lejeune, *op. cit.*, s. 284.

³ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszewska, Universitas, Kraków 2007, s. 5.

⁴ *Ibid.*, s. 18.

dliwości-dziejowej» (...) i wywołania na pierwszy plan historiografii ludzi z grup społecznych dotąd przez nią zaniedbywanych”⁸.

Momentalnie dostrzeżono ryzyko, nie dla modelu uprawiania nauki, ale dla zachowania wartości biografii poddanej badaniu. Choć rzeczywistość ilościowe, statystyczne analizy indywidualnych opowieści mogą budzić wątpliwości, to jednak stanowisko Daniela Bertaux można uznać za skrajne. Bertaux uważa, iż należy odrzucić jakąkolwiek analizę źródeł ustnych, gdyż jako „świadekstwo jedyne, niezastąpione, totalne i uniwersalne” odtwarzają one „to, co zostało przeżyte”⁹. Opowieści o życiu przydaje to wręcz mistycznego rysu – jest ezoteryczna, budzi lęk: „Autobiografia fascynuje, ale boimy się kontaktu z nią. Próbujeśmy powetować sobie jej urok unikając odpowiedzialności”¹⁰. Większość badaczy podchodzi do biografii i autobiografii z mniejszym pietyzmem i służą im one jako źródła wiedzy o interpretacji świata. Zresztą, jak zauważa Lawrence Stone, radykalne podejście Bertaux „może doprowadzić do powrotu czystego kolekcjonerstwa, do opowiadania historii tylko dla nie samej”¹¹. Choć przecież z jego perspektywy nie ma w tym nic złego.

Opowiadanie jednoznacznie łączy się nie tyle z historią oddolną, co przede wszystkim z historią mówioną. Przyjmując perspektywę socjologiczną, w historii mówionej nie szuka się faktów, tego, jak naprawdę było, lecz tego, „co i jak jest przez rozmówców pamiętane i opowiadane, jak to oceniają, jaki sens przywoływanym zdarzeniom przypisują”¹².

⁸ M. Kurkowska-Budzan, *Historia zwykłych ludzi. Współczesna angielska historiografia dziejów społecznych*, Historia Iagiellonica, Kraków 2002, s. 162.

⁹ *Ibid.*, s. 76.

¹⁰ P. Lejeune, *op. cit.*, s. 284–285.

¹¹ L. Stone, *The Revival of Narrative Reflections on a New Old History*, „Past and Present” 85 1979, cyt. za: M. Kurkowska-Budzan, *op. cit.*, s. 119.

¹² P. Filipkowski, *Historia mówiona i wojna*, Ośrodek KARTA, Warszawa 2005, s. 2. Tekst dostępny pod adresem: <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Filipkowski,%20>

Biografie nigdy nie będą surowymi danymi (*raw data*) i nie mogą podlegać analogicznej do nich ocenie. Alessandro Portelli, klasyczny już badacz historii mówionej, każde świadectwo traktuje jako subiektywny akt pamięci, który może odbiegać, i tak dzieje się zazwyczaj, od ścisłych standardów wyznaczających prawomocność materiału badawczego. Należy od razu dodać, że „błędy, przerysowania, mity mogą zaprowadzić nas ponad fakty – do znaczeń, jakie rozmówcy im przypisują, po to, by nabrały sensu w ich opowieściach”¹³.

Ważnym etapem w rozwoju historii mówionej było przeniesienie uwagi z tematu poruszanego przez świadka na jego osobę: wówczas większe zainteresowanie zyskała biografia. Skupienie na historii życia oznaczało jednocześnie zbliżenie do socjologii jakościowej. Bardziej „tradycyjny” kierunek śledził odbicia obiektywnej rzeczywistości w relacji mówiącego i pozostawał zorientowany raczej na społeczny kontekst jednostkowych losów, procesów społecznych determinujących życie jednostki, powiązań między życiem a strukturą i zmianą społeczną¹⁴.

Nowsze podejście, obecnie występujące równolegle, zwracało większą uwagę na procedury interpretacyjne służące tworzeniu biografii, wytwarzania opowieści o życiu. Narracja odrywa się od autora i staje się przedmiotem badania. Ten kierunek rozwija się przede wszystkim w nurcie badań biograficznych (m. in. Gabriele Rosenthal, Fritz Schütze).

Biografia 2.0

Rosnąca popularność projektów gromadzących materiały historyczne, ze szczególnym uwzględnieniem osobistych świadectw, to element wspomnianej Historii 2.0, która okazała się silnym

Historia%20mowiona%20i%20wojna.pdf, 16.11.2010.

¹³ *Ibid.* Więcej na ten temat: A. Portelli, *Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History*, Sunny Press, Albany 1991, s. 2.

¹⁴ P. Filipkowski, *op. cit.*, s. 8.

impulsem do gromadzenia indywidualnych wspomnień i opowieści o życiu. Dzięki takim portalom jak prekursorski Veterans History Project¹⁵, prezentujący świadectwa osób uczestniczących w wydarzeniach wojennych, każdy ma możliwość wypowiedzi, upublicznienia swojej małej historii czy sporu z tą „Wielką Historią”. Za przykłady mogą służyć między innymi: The U.S. Latino & Latina WWII Oral History Project – jak sama nazwa wskazuje – „wypełniający lukę w historii drugiej wojny światowej o doświadczanie pokolenia Latynosów”¹⁶, czy Greek American Experiences Between Two Cultures – „dający możliwość Amerykanom greckiego pochodzenia nagrywania i dodawania opowieści, anegdot i osobistych historii”¹⁷. Na wymienionych stronach mają zostać zgromadzone liczne biografie, wspólnie mające stworzyć zróżnicowany obraz historii, przedstawianej jako określony zbiór, zamknięty na świadectwa pewnych grup (zawsze istnieje korpus świadectw nie mieszczących się w doksie – np. świadectwa antysemickie). Terapeutyczny wymiar narracji o życiu także znalazł odzwierciedlenie w sieci, stanowi bowiem główną ideę projektu Story Corps, którego podtytuł *Rozmowa życia* (*The conversation of a lifetime*) wiele mówi. Projekt ma na celu „uhonorować i uczcić cudze życie poprzez słuchanie” oraz „przypomnieć o wadze słuchania i uczenia się od ludzi wokół nas”¹⁸. Innym ciekawym projektem jest serwis Memory Archive¹⁹, encyklopedia wspomnień, o bliźniaczej do Wikipedii konstrukcji. Gromadzi on subiektywne relacje na temat „obiektywnie” istotnych wydarzeń czy postaci.

Inny serwis, Linkory, tłumaczy: „każdy ma wspomnienia. Dzielimy je z przyjaciółmi i rodziną (...). Linkory to jedyne miejsce, które sprawia, że zapisywanie, dzielenie i łączenie wspomnień

staje się zabawą”²⁰. Kolejny: Where You There? zapowiada, że jest „miejscem, gdzie każda opowieść znajdzie wreszcie uwagę, na jaką zasługuje”, a każdy użytkownik „jest współtwórcą wciąż powstającego cyfrowego projektu, zbierającego wspomnienia w łatwo dostępną bazę bogatych materiałów historycznych”²¹. Ogląd historyka zostaje dopełniony, a być może nawet wyparty, przez ogląd uczestników zdarzeń – figura naocznego świadka jest bezspornym sposobem na dodanie wiarygodności.

Szeroki odzew, z jakim spotykają się internetowe projekty historyczne, może świadczyć o rzeczywistym wzroście zainteresowania własną przeszłością. Tysiące użytkowników chcących przekazać swoją opowieść najlepiej zaświadcza, iż mówiąc o ofensywie pamięci i renesansie autobiografii (o których dalej) nie tworzymy jedynie intelektualnych konstruktów. Przeszłość ma znaczenie, pamięć jest istotna i ludzie chcą w ich tworzeniu uczestniczyć. Każdego dnia mamy z nimi do czynienia – z jednej strony przeszłość nas fascynuje, z drugiej osacza. Aby poradzić sobie z jej ciężarem, trzeba się na nią otworzyć – uczynić przeszłość obecną²². Historia może być i jest użyteczna, ale jest przede wszystkim uzależniająca. Hans U. Gumbrecht pisze nawet o fascynacji przeszłością jako podstawie naszej kultury: „Nazywam to fascynacją, ponieważ jest to pociąg do czegoś, co pozostaje poza racjonalnym wyborem i z czego nikt nie jest w stanie nas wyleczyć”²³. Skoro już dźwigamy na własnych barkach nadzieje i winy minionych pokoleń, oczekujemy odkupienia. Jeśli nasza relacja z przeszłością jest rzeczywiście tak tragiczna, to nie można się dziwić, iż ogromny wysiłek jest podejmowany przez



FOT. P. SZUBA

szerokie grono osób, aby przynajmniej spróbować osiągnąć ulgę – uzyskać odkupienie.

Teologiczny język, jaki towarzyszy mówieniu o przeszłości, nie jest przypadkowy. Sformułowania takie jak: sakralizacja biografii, akt składania świadectwa, złożenie opowieści życia oraz odniesienia do zbawienia, odkupienia, podjęcia dziedzictwa występują u wielu badaczy. Być może narzucone nam ramy dyskursu najlepiej oddają wagę tematu.

Ciężar tematu

Etyka nigdy nie stała się pojęciem definiującym paradygmat w historiografii, choć niejednokrotnie pojawia się w ramach dyskusji o odpowiedzialności historyka czy jego podejściu do badanego

przedmiotu. Kiedy jednak przedmiotem badania jest ludzkie życie i indywidualna pamięć, jednocześnie w pole zainteresowań każdego naukowca powinna wejść etyka. Pierwszym istotnym momentem jest samo podejście do aktu opowieści, drugim rola, jaką w tym procesie może odegrać badacz. Jak pisze Walter Benjamin w *O pojęciu historii*:

(...) istnieje tajemne sprzysiężenie między pokoleniami minionymi i pokoleniem naszym. To my byliśmy oczekiwani na ziemi. To nam dana jest – jak każdemu pokoleniu przed nami – słaba siła mesjaniczna. I to o nią przeszłość zgłasza roszczenia. Nie można tego roszczenia łatwo oddalić²⁴.

²⁴ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Wyd. Poznańskie, Poznań 1996, s. 414.

¹⁵ <http://www.loc.gov/vets/about.html>, 16.11.2010.

¹⁶ <http://www.lib.utexas.edu/ww2latinos/index.html>, 16.11.2010.

¹⁷ <http://chnm.gmu.edu/greekam/index.html>, 16.11.2010.

¹⁸ <http://www.storycorps.org>, 16.11.2010.

¹⁹ <http://www.memoryarchive.org/en/MemoryArchive>, 16.11.2010.

²⁰ <http://linkory.com/>, 16.11.2010.

²¹ <http://www.wereyouthere.com/page/about-us.php>, 16.11.2010.

²² H. U. Gumbrecht, *Użyteczność historii (uobecnienie i odkupienie)*, [w:] E. Domańska (red.), *Pamięć, etyka i historia*, Wyd. Poznańskie, Poznań 2006, s. 125.

²³ *Ibid.*, s. 122.

Roszczenie, o którym mowa, to podjęcie nadziei i celów minionych pokoleń, kontynuacja dziełnictwa, które, zwłaszcza w przypadku „przebranych historii”, jest stale zagrożone. Obcuując z biografią, czyli ze zdeponowanym świadectwem życia, badacz nakłada na siebie ciężar natury etycznej – dostaje do rąk cudze życie, nadzieje i wartości, a także rozczarowania, grzechy i roszczenia. Jak trafnie podsumowuje Hayden White, „narracja jest najbardziej odpowiednią formą do przedstawiania procesów historycznych. Potrafi ona bowiem zaangażować świadomość w próbę nadania znaczenia ludzkiemu życiu” oraz „jedynie narracja może uchwycić złożoność wyborów egzystencjalnych, całe zaangażowanie, aspiracje, frustracje i klęski (...)”²⁵.

W tym świetle zajęcie się biografią oraz jej gromadzeniem i przechowywaniem przestaje wymagać jakiegokolwiek uzasadnienia. Wartość biografii staje się aksjomatem. Żywi są zobowiązani podjąć dziełnictwo umarłych, przyszłość musi wziąć na swe barki spadek po przeszłości. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest kolejne zobowiązanie, jakie bierze na siebie badacz: podjęcie dialogu i translacji między poszczególnymi wersjami historii, między pokoleniami i wreszcie między grupami o sprzecznych interesach. Historyka w roli tłumacza widzi m. in. Fernando Sanchez-Marcos i podkreśla doniosłość tej roli:

winniśmy [my, historycy – A.Z.] zaoferować współobywatelom naszą umiejętność przerzucania mostów rozumienia (...), spoczywa na nas moralny obowiązek uświadamiania naszym współobywatelom, że istnieją możliwości translacji, czyli przeniesienia sensu z jednej kultury do drugiej, które pozwolą uczynić sposób percepcji otaczającego świata oraz sposób pojmowania kategorii My i Oni zrozumiałym i bardziej ludzkim²⁶.

²⁵ H. White, *Kosmos, chaos i następstwo w przedstawieniu historiologicznym*, tłum. P. Ambroży, [w:] E. Domańska (red.), *op. cit.*, s. 92–93.

²⁶ F. Sanchez-Marcos, *Historyk jako tłumacz*, tłum. J. Mydla, [w:] E. Domańska (red.), *op. cit.*, s. 38.

Dialog ma stać się uzdrawiającym *katharsis*, bo choć nie stroni od napięć, rozczarowań czy poczucia wyobcowania, to właśnie ich przezwyciężenie jest największym wyzwaniem naszych czasów²⁷. W końcu

historiografia jest nieustannym dialogiem, który niekoniecznie doprowadzić musi do konsensusu. Dialog ten może pogłębić rozumienie przeszłości przez nas – światlenie jej z różnorodnych punktów widzenia²⁸.

Historyk bierze na siebie obowiązek reprezentacji zmarłego, empatycznie otwiera się na jego wizję przeszłości – nie krytykuje, nie ocenia. Czy jest więc jeszcze badaczem?

Taka Levinasowska wizja historii, właśnie przez swoją empatię, otwartość, podkreślanie dialogu, nie poddaje się łatwo krytyce. Może historycy muszą odpracować lata imperializmu, umacniania narodowych tożsamości czy służby różnego rodzaju władzom? Wśród wielu zdaje się występować potrzeba pokuty, która jest jednocześnie odpracowaniem grzechów poprzednich pokoleń – biorą na siebie ich dziełnictwo, ale już niekoniecznie wspomniane nadzieje. Empatyczny historyk zdaje się zatracać podstawowe przymioty naukowca, a jego celne i krytyczne spojrzenie traci na ostrości. Niebezpieczeństwo to dotyczy zarówno adeptów Klio, jak i każdego naukowca, który obcuje z tak wrażliwą materią. Biografia nadaje ludzką twarz temu, co inaczej byłoby bezosobowe²⁹, a bezosobowy przedmiot badań łatwiej poddać analizie, poddać kolonialnemu spojrzeniu, zaklasyfikować i uprzedmiotowić. Tymczasem ludzkiego cierpienia i bólu nie można sprowadzić tylko do tekstu³⁰.

²⁷ E. Domańska, *Wprowadzenie*, [w:] E. Domańska (red.), *op. cit.*, s. 21.

²⁸ G.G. Iggers, *Użycia i nadużycia historii: o odpowiedzialności historyka w przeszłości i obecnie*, tłum. A. Pantuchowicz, [w:] E. Domańska (red.), *op. cit.*, s. 113.

²⁹ *Idem*, *Historiography in the Twentieth Century. From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*, Wesleyan University Press, Middletown 2005, s. 75.

³⁰ M. Kurkowska-Budzan, *op. cit.*, s. 167.

Archiwum

Składając swoje wspomnienia, czy to przed prowadzącym badanie, czy poprzez spisywanie fragmentów biografii i zamieszczanie ich w Internecie, osoba staje się świadkiem. Akt złożenia świadectwa jest zobowiązujący, jest jednocześnie deklaracją uczestnictwa, wezwaniem do uznania prawomocności i autentyczności relacji. Oczywiście mogą one nie zostać przyjęte, a wówczas świadectwo zostanie podważone. Akt świadectwa musi w dużej mierze zasadzać się na wierze w cudze słowo.

Stwierdzeniem „byłem/am tu” jednocześnie zaświadcza się o niemożności oddzielenia rzeczywistości od obecności narratora. Świadek jako zdający „obiektywną” relację jest silnie zakorzenioną figurą w naszej kulturze. Każde świadectwo zaś jest zarazem autoreferencyjne i autodesygnacyjne:

Świadek poświadcza przed kimś rzeczywistość jakiejś sytuacji, której był uczestnikiem lub widzem, może nawet bohaterem lub ofiarą, jednakże w momencie świadczenia zajmuje pozycję trzecioosobowego obserwatora w stosunku do wszystkich uczestników zdarzenia³¹.

Raz złożona relacja trafia do bazy, magazynu czy archiwum. Zostaje skatalogowana, uporządkowana i udostępniona szerszej publiczności. Współtworzy archiwum – czym innym są internetowe projekty gromadzące tak liczne dane? Rozgraniczenia między archiwami i bibliotekami oraz między archiwami i muzeami są dziś mniej zasadne niż mogłoby się wydawać. Takie granice opierały się zasadniczo na fizycznej własności obiektów zawierających informacje – w odniesieniu do archiwum internetowego takie rozróżnienie traci na znaczeniu³². Uznanie

³¹ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Universitas, Kraków 2007, s. 215–216.

³² E. Ketelaar, *Being Digital in People's Archives*, „Archives & Manuscripts” 2003, vol. 31, no. 2, s. 8–22. <http://www.agad.archiwa.gov.pl/electro/ketelaar.html>

serwerowych baz danych właśnie za archiwum niesie ze sobą różnorakie konsekwencje.

Co się dzieje z opowieścią o ludzkim życiu, gdy umieszczona zostaje w archiwum – czy to w postaci przykurzonej teczki w hali z identycznymi półkami, czy zero-jedynkowego systemu tabel, który nie wydaje się wiele atrakcyjniejszym dla takiej narracji miejscem? Możliwe, że „tworzenie archiwum jest zadaniem nie tylko naukowym, lecz przede wszystkim egzystencjalnym. Jest manifestacją odpowiedzialności wobec zmarłych, dowodem spłacenia długu”³³. Ponownie wracamy do Benjaminowskiego długu wobec tych, którzy odeszli. Ślad w archiwum staje się bytem egzystencjalnym – dowodem, że jestestwo nie ginie. W tym świetle archiwum należy rozpatrywać w kategorii troski³⁴. Archiwista zdaje się być czułym kustoszem wypełniającym jedynaste przykazanie: „Pamiętaj”, próbującym sprostać zadaniu zachowania cudzego jestestwa.

Archiwum niesie też nadzieję uobecnienia przeszłości – zatapiając się w jego zbiorach można mieć nadzieję odnalezienia impulsów teraźniejszości w tym, co przeminęło³⁵ – impulsów niejako zamrożonych w jednostkowych opowieściach. Archiwum daje obietnicę spełnienia pragnienia bezpośredniego doświadczenia przeszłości, niczym symulakrum wyczarowując przeszłe światy³⁶.

W coraz większym stopniu nasz dostęp do rzeczywistości jest zapośredniczony przez archiwa, których miejscem, a zarazem nie-miejscem, stał się Internet³⁷. Są to nie tylko wspomniane projekty historyczne, ale także wyszukiwarki, elektroniczne wersje czasopism, e-książki i e-biblioteki, szeroko

³³ E. Domańska, *Adieu (Wspomnienie o Profesorze Topolskim)*, [w:] J. Pomorski (red.), *Światooglądy historiograficzne*, Wyd. UMCS, Lublin 2002, s. 82.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ P. Ricoeur, *op. cit.*, s. 225.

³⁶ E. Domańska, *Wprowadzenie*, [w:] E. Domańska (red.), *op. cit.*, s. 25.

³⁷ K. Bojarska, *Artysta jako archiwista*, tekst opublikowany w katalogu wystawy „Antyfotografie”, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, 11.5–10.6.2007. <http://www.obiekt.pl/teksty/5646>



FOT. P. SZUBA

zakrojone projekty digitalizacyjne. Na archiwizowanie przeznaczane są fundusze europejskie, potrzeba digitalizacji materiałów spotyka się ze zrozumieniem władz rozmaitych szczebli – jest to kolejny aspekt nawałnicy pamięci³⁸. Hayden White stwierdził:

W świecie, w którym żyjemy na co dzień, każdy kto bada przeszłość „jako cel sam w sobie”, musi wydawać się albo „antykwarem” uciekającym od problemów teraźniejszości w czysto prywatną przeszłość, czy też kimś w rodzaju kulturowego nekrofila, to jest kogoś,

kto w tym, co martwe i umierające, odnajduje wartość, jakiej nigdy nie odnalazłby w tym, co żywe.³⁹

Czym jest jednak badanie przeszłości „jako celu samego w sobie” – czy jest jeszcze możliwa przeszłość nie wprzęgnięta w służbę tożsamościowych roszczeń, wspólnotowych potrzeb czy hegemonicznych ciągów zarówno jednostek, jak i grup społecznych? Chyba, że żyjemy w społeczeństwie kulturowych nekrofilów, niepotrafiących pozbyć się brzemienia własnych dziejów.

Nicholas Negroponte podkreśla, że we współczesnym społeczeństwie informacyjnym cyfrowa produkcja wyparła materialną, gdyż ludzie zajęci są raczej produkcją bitów, niż atomów. Archiwa, biblioteki i centra dokumentacji odchodzą od dostarczania

fizycznych dokumentów na rzecz internetowego dostępu. Archiwum zdaje się stałym punktem odniesienia, żywym elementem społeczeństwa, natomiast „Internet stał się swojego rodzaju totalnym archiwum, obiektywnym repozytorium nie tylko wiadomości o świecie, ale także, w coraz większym stopniu – relacji społecznych”⁴⁰.

Zakładając, iż rzeczywiście mamy do czynienia z płynną ponowoczesną tożsamością, musi jej towarzyszyć atomizacja pamięci. Potrzeba posiadania korzeni, przynależności do wspólnoty, niejako zmusza jednostkę do pamiętania: „Im mniej zbiorowe jest doświadczenie pamięci, tym większa potrzeba jednostki, aby dźwigać ten ciężar”⁴¹. Jeśli do tego rację ma Pierre Nora, mówiąc o nawałnicy pamięci, czy Paul Ricoeur, opowiadając o gorączce dokumentalnej ogarniającej naszą epokę, archiwum staje się remedium, zarówno na poziomie składania świadectwa, jak i obcowania z nim. Jak zapytuje nas retorycznie Gumbrecht:

I czymże byłoby uwypuklenie nieredukowalnego dystansu, jaki dzieli nas od minionych światów, jeśli nie pragnieniem ponownego ich uobecnienia (*desire to re-present*) – przywrócenia ich obecności? Kultura historyczna żyje nieuchronnie między dążeniem do zaspokojenia owego pragnienia obecności a świadomością, iż stawia przed sobą zadanie niemożliwe do spełnienia⁴².

Możliwości manipulowania znaczeniami w ramach archiwum są ogromne. Materiał zostaje oderwany od autora, wyrwany z kontekstu: „wewnątrz archiwum zanikają wszelkie ślady oryginalnych użyć poszczególnych elementów”⁴³. Zwłaszcza przy tak delikatnym materiale, jak opowieść o życiu,

„przyswojenie biografii jest równoznaczne z jej zniesieniem”⁴⁴. Ważność narracji zostaje zagrożona: „Świadectwo, przechodząc przez drzwi archiwów, dostaje się w sferę krytyki, gdzie zostaje nie tylko poddane brutalnej konfrontacji z konkurencyjnymi świadectwami, lecz pograżone w masie dokumentów, które wcale świadectwami nie są”⁴⁵. Czy przy setnej złożonej biografii możliwa jest troska i empatia? Z jednej strony, archiwum, zamiast żywej społecznej instytucji, może stać się przytułkiem dla niechcianych resztek, a z drugiej – jako żywa instytucja może zmienić się w pełne uświęconych szczątków sanktuarium⁴⁶.

Jeszcze jakiś czas temu, kiedy pamięć i archiwum zaczynały zaprzętać uwagę badaczy, Ricoeur prorokował: archiwista będzie się przekształcać z kustosa zbiorów w dostawcę – pośrednika (*broker*) informacji, który kontaktuje się ze swoim klientem tylko na odległość”. I dodaje: „Pracownia naukowa (czytelnia) bez papierów być może stanie się – jako pomieszczenie – w ogóle bezużyteczna! Zdaję sobie sprawę, iż to brzmi futurystycznie, a nawet nierealnie”⁴⁷. W dobie powszechnej digitalizacji, internetowych archiwów, widzimy, ile w tej wizji było słuszności. Czy jednak przechowywana pamięć, zdeponowane świadectwa są jedynie informacją, kolejną z wielu, jakie atakują nas i domagają się uwagi każdego dnia? Wydaje się, że w grę wchodzi znacznie poważniejsze procesy. Pamięć i wspomnienia zbyt ściśle związane są z tym, co tak zaprzęta uwagę zarówno dzisiejszych polityków, naukowców, jak i zwykłych obywateli – tożsamością i przynależnością do wspólnoty. Przeszłość jest i będzie narzędziem służącym konstruowaniu własnego „Ja”, legitymizowaniu działań politycznych czy rozgrywaniu roszczeń poszczególnych grup.

³⁸ Warto przywołać choćby działania Komisji Europejskiej prowadzącej program DigiCULT, który ma zachęcać instytucje pamięci do wyjścia poza proste udostępnianie i zabezpieczanie materiałów źródłowych, do zorientowania się na usługi odnoszące się do indywidualnego doświadczenia – <http://www.digicult.info/pages/index.php>, 16.11.2010.

³⁹ H. White, *Brzemie historii*, tłum. E. Domańska, [w:] *idem, Poetyka...*, *op. cit.*, s. 61.

⁴⁰ K. Bojarska, *op. cit.*

⁴¹ P. Nora, *General Introduction: Between Memory and History*, [w:] *idem* (red.), *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, cyt. za: E. Ketelaar, *op. cit.* Tłum. własne.

⁴² H.U. Gumbrecht, *op. cit.*, s. 204.

⁴³ K. Bojarska, *op. cit.*

⁴⁴ A. Giza, *Biografia jako fakt empiryczny i jako kategoria teoretyczna*, [w:] J. Włodarek, M. Ziolkowski (red.), *Metoda biograficzna w socjologii*, PWN, Warszawa-Poznań 1990, s. 51.

⁴⁵ P. Ricoeur, *op. cit.*, s. 194.

⁴⁶ E. Domańska, *Adieu...*, *op. cit.*, s. 81.

⁴⁷ E. Ketelaar, *op. cit.*

Wielogłos

Historia 2.0 umożliwia artykulację odrębnych wersji historii teoretycznie każdej grupie. Spełniając postulatory historii niekonwencjonalnej, w sposób szczególny zorientowana jest właśnie na te grupy, które miały ograniczony dostęp do dyskursowego pola historii. Poza projektami o określonych ramach tematycznych (które i tak wybierają na temat badania aspekty bliższe zainteresowaniom historii niekonwencjonalnych) istnieje zupełna dowolność w zamieszczaniu indywidualnych punktów widzenia. Materiały prezentowane na portalach mogą reprezentować głosy nieobecnych, zapomnianych czy wypartych, o ile oni sami podejmą wysiłek ich artykulacji.

Oczywiście kosztem, który trzeba zaakceptować, jest pewna doza manipulacji i zniekształcenia, jednak zdają się one być naturalnym rezultatem zgody na heterogeniczność historii. Wielogłos, dopuszczenie głosów zmarginalizowanych i wypartych, stało się wyzwaniem nie tylko dla sceptyków, ale także dla entuzjastów, gdyż to, co dla jednych było błędnym założeniem, dla innych okazało się marzeniem ściętej głowy – heterogeniczność nie miała stać się dodatkiem do gładkich manifestów komercyjnych serwisów, ale miała nieść ze sobą potencjał subwersyjny.

Przyznanie ważności nieobecnym głosom i alternatywnym wersjom wydarzeń oznacza także równość wszystkich narracji bez stawiania żadnych ograniczeń. Oznacza to pełną inkluzję (także dla radykalnych stanowisk) i wolną drogę dla rewizji oficjalnej historii. Choć puste karty przeszłości rzeczywiście są wypełniane, to dzieje się to zawsze z naniesieniem nieuniknionych przesunięć interpretacyjnych (jakie zawsze nanosi tłumacz-hegemon). Dzieje się

to w bardzo konkretnych ramach, wpisujących się w ogólnie przyjętą dokśę narracji historycznej. Każde zapełnienie pustej karty nie jest więc pluralizowaniem dyskursu, ale przewrotnym wzmacnianiem istniejącej hegemonii. Istota rzeczy leży w niemożności przekroczenia teoretycznie otwartych granic.

Warto w tym miejscu odwołać się do koncepcji abiektu Julii Kristevej⁴⁸, którą aplikuje na pole nauk historycznych Ewa Domańska. Abiekt⁴⁹ jest pojęciem zapożyczonym z psychoanalizy i ma określać to, co odrzucone w naszej kulturze, wyparte jako „nieczyste”. Abiekt danego systemu jest elementem z niego wyrugowanym, a przez to wrogim, zagrażającym jego stabilności. Domańska, wprowadzając teorię abiektu w pole historii, utrzymuje, że historie niekonwencjonalne są właśnie abiektem historii tradycyjnej⁵⁰. Tematy, które podejmuje historia niekonwencjonalna, zostały odrzucone przez historię tradycyjną jako nienaukowe i nieistotne. Historia tradycyjna, akademicka, konstytuowała się dążąc do statusu *science*, dystansując się od swoich związków z mitem i ideologią. W konsekwencji to, co przypomina o stanie sprzed ukonstytuowania się, zostaje przesunięte w sferę tabu. Takim abiektem jest Inny – tu jest nim subiektywne doświadczenie. Domańska proponuje nawet, aby wyróżnikiem historii niekonwencjonalnej uczynić istnienie elementów wypartych. To, co jest interesujące w tej koncepcji, to zastosowanie do niej krytyki Kristevej dokonanej przez Hala Fostera⁵¹. Utrzymuje on, iż abiekt w rzeczywistości jest elementem regulującym system, pozwala mu się oczyścić, a następnie zostaje włączony. W ten sposób subwersyjny element mający obalić system, umacnia go i zatracą swoją istotę.

⁴⁸ Na temat oryginalnego ujęcia Kristevej zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, WUJ, Kraków 2007, s. 7–22.

⁴⁹ *Abiectus* (łac.) – porzucony, wstrętny.

⁵⁰ E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, Wyd. Poznańskie, Poznań 2006, s. 94.

⁵¹ *Ibid.*, s. 98.



Collectors of Memories in the Digital Archive

New technologies, the Internet and Web 2.0 appeared to be a new and vivid framework for memory boom proclaimed in the 90s. By reinforcing the obsession of collecting and memorizing every piece of human life, they refreshed a declining trend and helped to popularize and democratize its postulates. Human existence as an evidence, testimony, part of history or simply zero-one code become the principal issues of those trends. From the ethical point of view, commemoration is considered the most precious gift or even moral duty; and more importantly, it also becomes a central category for History 2.0 and number of websites and online projects which have been developing in recent years. Reconfigurations and condition of the life story as such in digital times are the main focus of the article.

Kamil Pietrowiak

Ur. w 1985 roku. Doktorant w Katedrze Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego. Prowadzi badania na temat życia młodych osób niewidomych. Współautor bloga internetowego *Fonosfera – antropologia zmysłów* (fonosferra.wordpress.com).

Na marginesie *Murzynowa* Jacka Olędzkiego



FOT. P. SZUBA

Okładając na bok mądre, a czasami wręcz za mądre rozważania, prowadzone w ramach wystarczająco już popularnej odmiany antropologii o antropologii¹, chciałbym przedstawić pewną próbę, czy też – wyprzedzając nieco tok rozważań – pewną próbkę możliwości spożytkowania tak zwanego etnograficznego detalu. Stanowi on w moim przekonaniu jeden z filarów celowej i bliskiej życiu etnografii, czy szerzej – bliskim życiu badaniom społecznym². Zasadniczą inspiracją prezentowanego tu tekstu jest *Murzynowo*³ Jacka Olędzkiego, warszawskiego etnografa i antropologa kulturowego w najlepszym – według miary Grzegorza Godlewskiego – tego słowa znaczeniu⁴. Przedmiotem analizy będzie zanotowana przez niego w trakcie wieloletnich badań terenowych w Murzynowie (woj. mazowieckie, pow. płocki, gm. Brudzeń Duży) *Ballada o g...*, napisana w latach sześćdziesiątych XX wieku przez Feliksę Szymczakową, jedną z mieszkanki wsi. Pozwolę sobie przytoczyć jej fragmenty:

*Snał Szatkowski pod wozem
Wiązał g... powrozem
G... się urwało
Do Marciniaka poleciało
Marciniak złapał deski
G... u Kazimierskich (...).
Stasiak koziołki fika
G... u Kazika
Kazik tańczy Kozaka
G... u Trojaka
Trojak przeląkł się g... zielonego
G... u Małkowskiego*

¹ „Coraz bardziej jałowy wydaje mi się nurt w antropologii, z upodobaniem oddający się godnym lepszej sprawy, permanentnej metarefleksji. Przypomina on nieco narcystyczną kontemplację własnego pępka. Antropologia – nauka o antropologii, tak można by oddać tę sytuację, parafrazując zabawną definicję teologii uktą przez Leszka Kołakowskiego («Teologia: nauka o teologii, a zwłaszcza o tym, że teologia jest bardzo mądra»)". D. Czaja, *Być tu, pisać tu*, [w:] *idem, Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*, WUJ, Kraków 2003, s. 8.

² Por. A. Wyka, *Badacz społeczny wobec doświadczenia*, IFiS PAN, Warszawa 1993.

³ J. Olędzki, *Murzynowo. Znaki istnienia i tożsamości*

kulturalnej mieszkańców wioski nadwiślańskiej XVIII–XX w., WUW, Warszawa 1991.

⁴ „Jestem antropologiem – to znaczy, że mam za sobą doświadczenie terenu. Mogę rozważać różne kwestie na poziomie antropologicznym, nie definiując siebie jako antropolog. To jest może rzecz trzeciorzędna, ale mnie czasem irytuje, jak wiele osób bardzo pochoinnie używa określenia »antropolog« sugerując, że ma za sobą pewien grunt, którego nie ma”. D. Hall, T. Rakowski, *Potężne zbiorniki znaczeń. Wywiad z Grzegorzem Godlewskim*, „(op. cit.)” 3–4 (24–25) 2005, s. 6.

⁵ J. Olędzki, *op. cit.*, s. 154–156.

*Małkowski wyleciał z domu (...).
Karasiewiczowa wyleciała z rzeszotem
G... już za Zapędowskim płotem
Zapędowska zrobiła krzyk wielki
G... jest u nauczycielki
Brząkałska żeby g... nie przyszła
Do Kacpra wypędziła
Kacper był pijany
G... uciekło do Any
Any pastła barana (...).
Grudzina woła g... guńta
G... u Zygmunta
Zygmunt chciał wsadzić do wychodka
Ale g... użyło innego środka
Ujęło się pod boki
I do Fabiszewskich dwa skoki
Stefan poznał, że g... wędruje
Mysłał, że na statek maszeruje (...).
U Jabłkowskich myśleli, że tu butka
Napędzili do podwórka
Wszyscy doznali apetytu
Ale nie mieli sprytu
G... śmierci się bało
Złapać im się dało
G... mocno śmierziało
Szło po drodze i stękało (...)
Tadzio się pyta
Gdzie się g... urodziło
G... się zamysliło
Potem sobie przypomniało
I nad strug powędrowało
Stryjo złapał obręczy
Niech się więcej nie męczy
Wszyscy byli bardzo mili
I mu pogrzeb wypawili⁵*

Jak powiada Olędzki, historia o wędrującym przez wieś gównie – pozwólmy sobie na ujawnienie danych osobowych głównego bohatera utworu – jest znakomitą przykładem właściwej niektórym z murzynowiaków „spozstrzegawczości i zarazem łatwości formułowania lapidarnych charakterystyk człowieka”⁶. Szczególnie interesujące jest zastosowanie przez Szymczakową symboliki ludzkich ekskrementów, który to zabieg pozwolił jej wyłuskać charakterystyczne cechy przedstawianych w balladzie współmieszkańców. Olędzki wyraża to bardzo czytelnie: „chodzi tu o zło w swym najordynarniejszym materialnym wyrazie. Autorce udało się rozpoznać osobowości współmieszkańców, stosując niezastąpiony wybieg skonfrontowania ich ze złem”⁷. Celem moich dociekań będzie przyjrzenie się powyższej interpretacji ballady w świetle ogólniejszych, filozoficznych założeń *Murzynowa* oraz korespondujących z nimi rozważań, zawartych w klasycznej już pracy Mary Douglas *Czystość i zmaza*. Punktem oparcia uczynię dwa wyrażone przez Olędzkiego spostrzeżenia. Po pierwsze, występujące jako pierwszoplanowy bohater ballady gówno (a może Gówno?) jest w potocznej opinii czymś złym, czy też więcej, jest „najordynarniejszym materialnym wyrazem” zła. Po drugie, prawdę o danym człowieku – jego charakterze, wartościach, motywacjach – możemy poznać w sytuacji, kiedy musi on skonfrontować się z taką czy inną formą zła.

Uznając gówno za składnik szerszej kategorii brudu i odnosząc się do wspomnianej pracy Douglas, zakładam ogólnie, że w najprostszym ujęciu jest ono tym, co nie jest na swoim miejscu⁸. Pojęcie bycia i nie-bycia na swoim miejscu zakłada, iż istnieje „zbiór uporządkowanych relacji i naruszenie tego porządku”⁹. Przyjęcie owego twierdzenia jest wskazane z dwóch powodów. Po pierwsze, pozwala

⁶ *Ibid.*, s. 154.

⁷ *Ibid.*, s. 156.

⁸ M. Douglas, *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, PIW, Warszawa 2007, s. 77.

⁹ *Ibid.*

wykroczyć poza, nieprzydatne w tym wypadku, rozumienie czystości i brudu w odniesieniu do ludzkiego ciała i związanych z tym praktyk higienicznych¹⁰. Po drugie, kieruje wprost do bronionej przez Olędzkiego „tezy o warunkowaniu istnienia przez doświadczenia o charakterze dezintegracyjnym (...), związane z tym cierpienie, poczucie nicości czy zła, ale też zdolności miłosierdzia, współczucia”¹¹. Konieczne jest jednak w tym miejscu pewne uściślenie. Równoległe do siebie pojęcia czystości/brudu, porządku/nieporządku, integracji/dezintegracji nie będą odnosić się tu do sprawnego funkcjonowania, zagrożeń i niespójności danego systemu społecznego, lecz do studiowanego przez autora „kardynalnego zagadnienia, jakim jest – osobowość, sam człowiek, albo mówiąc inaczej, osobowość konkretnych osób i osobowość konkretnej, zintegrowanej zbiorowości”¹². Co więcej, mimo wyrażonych wprost inspiracji wynikami badań uczonych z kręgu amerykańskiej szkoły kultury i osobowości¹³, Olędzki nie analizuje jednostkowego ludzkiego życia i doświadczenia w odniesieniu jedynie do formującej je kultury – „złożonej całości obejmującej ogół nawyków nabytych w obrębie społeczeństwa”¹⁴. Odnosi je również do, wziętych – jak sądzę – na poważnie, egzystencjalnych i eschatologicznych kategorii istnienia i tożsamości, bycia i posiadania¹⁵. „Wzięcie na poważnie” oznaczałoby tu rozumienie konkretnych ludzi, czy też bardziej

¹⁰ Por. G. Vigarello, *Czystość i brud. Higiena ciała od średniowiecza do XX wieku*, tłum. B. Szwarzman-Czarnota, W.A.B., Warszawa 1996.

¹¹ J. Olędzki, *op. cit.*, s. 18.

¹² *Ibid.*, s. 11.

¹³ *Ibid.*, s. 352–353.

¹⁴ A. Kłoskowska, *Różnorodność wzorów kultury i funkcje antropologii kulturalnej*, [w:] R. Benedict, *Wzory kultury*, tłum. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa 1966, s. 38.

¹⁵ „W pracy swej przyjmuję rozdzielność między istnieniem i tożsamością. Tym samym traktuję jako odrębne, chociaż wzajemnie warunkujące się, stany określane przez te pojęcia. Jako tożsamość uznawana będzie integralność i niezawisłość osoby. Jednocześnie stan ten kwalifikowany będzie za niższy w stosunku

patetycznie – samego człowieka i jego kulturowych uwarunkowań, w świetle przejmującej tajemnicy ludzkiego bycia w świecie, dobra i zła, Absolutu i Nicości, życia i śmierci¹⁶. Mając w pamięci przyjęte tu założenia, przejdźmy do ogólnego omówienia treści ballady.

Idąc za wskazówkami Douglas, można zaryzykować przypuszczenie, że pomieszanie i dezorientacja mieszkańców Murzynowa, spowodowane niespodziewaną wszechobecnością gówna w ich wsi, wynikało z naruszenia praktykowanego dotychczas porządku dnia codziennego, a także z zagrożenia wewnętrznej organizacji i integracji poszczególnych osób, które zostały z gównem skonfrontowane. Jest ono tu czymś szkodliwym i wrogim, bo wyprowadzającym z opartej na rutynie harmonii wartości i zachowań, jest czymś „zakłócającym lub naruszającym klasyfikację, do których jesteśmy przywiązani”¹⁷, podważającym budowaną w trudzie i uparcie bronioną tożsamość. Wrażenie zakłócenia porządku potęguje obdarzenie kału animistycznymi („ucieкло”, „poleciało”, „wędruje”) czy wręcz antropomorficznymi cechami („ujęło się pod boki”, „zamyśliło się”, „przypomniało sobie”). „Bycie nie na swoim miejscu” oznacza tu także bycie czymś, czym nie powinno się być. Ekskrementy przyjmujące ludzkie właściwości jawią się jako postać nie z tego świata, stają się – zaryzykujemy to stwierdzenie – lokalną odmianą skatologicznego zombie, czymś, czego nie sposób okiełznać, unormować, zrozumieć. Łączy się to ze wskazanym przez Piotra Kowalskiego dwuznacznym statusem taksonomicznym wszelkich

do istnienia, które można określić jako zbratanie się z innymi i sobą, a w przypadku omawianej kultury również z Bogiem”. J. Olędzki, *op. cit.*, s. 17.

¹⁶ „Im więcej wiemy o religiach pierwotnych, tym jaśniej widzimy, że w ich strukturze symbolicznej jest miejsce na medytację nad wielkimi zagadkami religii i filozofii. Refleksja nad brudem także wymaga refleksji nad wzajemnymi relacjami ładu i nieładu, kształtu i bezkształtu, życia i śmierci. Wszędzie, gdzie idee brudu są wysoko ustrukturyzowane, ich analiza odkrywa spłot tego typu głębokich wątków”. M. Douglas, *op. cit.*, s. 49.

¹⁷ *Ibid.*, s. 77.

wydziałin ludzkiego organizmu: „z jednej strony jako produkt ciała człowieka są ciągle jego częścią, z drugiej zaś – jako że zostały już wydalone, zdają się być zupełnie odrębnym przedmiotem”¹⁸. W odniesieniu do pojęcia tożsamości owo nieoczekiwane spotkanie stawia wobec konieczności odpowiedzi na pytanie: Czy to jeszcze ja, czy już nie ja? I dalej, idąc za interpretacją Olędzkiego: Czy zło jest we mnie, jest częścią mnie? Czy też jest dla mnie czymś obcym, wobec mnie zewnętrznym?

Odwiedzające mieszkańców Murzynowa gówno jest dostępnym doświadczeniu wyrazem nieokreśloności, chaosu, a zatem zaprzeczeniem ludzkiego, czyli kulturowo ustanowionego i zbudowanego na jednoznacznych kategoriach, ładu. Jak powiada Kowalski, „ekskrementy jako substancje hybrydyczne spełniały w wielu kulturach niezwykle istotną funkcję, ponieważ poświadczały niepokojącą obecność w ludzkiej ekumenie elementów Innego Świata, w którym nie obowiązują znane nam jednoznaczne zasady taksonomiczne”¹⁹. Na różnorodne wartościowanie ekskrementów wskazuje również, pracujący na źródłach etnograficznych i folklorystycznych, Zbigniew Libera: „defekacja i kał są traktowane jako synonimy brudu, smrodu, nieporządku, błota, nieczystości, a stąd i grzechu, zła, szpetoty”²⁰. W ludowej wizji świata bywały one również łączone z uosobieniem zła – diabłem, którego naturalnymi cechami jako „złego ducha przybierającego ciało są brud, smród i szpetota. Diabeł śmierdzi kałem i kałem obrzuca, np. księdza i ministrantów podczas egzorcyzmowania. Kałem są obryzane boginki, a płachta południcy jest wysmarowana piekielnym łajnem i śmierdzi”²¹. Z drugiej strony kał jest widoczną „oznaką zdrowia i służy zdrowiu. Nie należy dziecku zabraniać jeść kału, bo to na

¹⁸ P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, PWN, Warszawa 2007, s. 124.

¹⁹ *Ibid.*, s. 125.

²⁰ Z. Libera, *Rzyć, aby żyć*, Liber Novum, Tarnów 1995, s. 168.

²¹ *Ibid.*

jego zdrowie”²²; „ekskrementy niosą ze sobą idee płodności, bogactwa i szczęścia. »Gdzie gówno, tam chleb. Im gówno większe, tym kłós pleńszy«. Obok gnoju (...) są one wykorzystywane w magii miłosnej jako afrodyzjaki, jako medykamenty przeciw impotencji, bezpłodności”²³.

Mając na uwadze właściwą postrzeganiu ekskrementów ambiwalencję oraz przypisywanie im danej wartości w zależności od kontekstu ich użycia, przejdźmy do drugiej, płynącej z lektury *Ballady o g...*, nauki Olędzkiego, a mianowicie do stwierdzenia o możliwości czy wręcz niezawodności rozpoznawania osobowości i cech charakteru danych osób poprzez konfrontowanie ich z bardziej lub mniej konkretnymi przejawami zła. Jak powiada autor, charakterystykę poszczególnych osób wyraża w balladzie „przedmiot schwytany w obronie przed nieszczęściem, rodzaj okrzyku, czy jakieś najbardziej skrótowo przedstawione zachowanie”²⁴. Skrótowy opis może obejmować wykonywany przez daną osobę zawód (stolarstwo, krawiectwo), poziom jej gospodarności, jej upodobania i nałogi (pijaństwo), cechy charakteru (tchórzostwo, gwałtowność, poczucie humoru, odwaga). Reakcja na przybicie kału – potraktowana wprost jako reakcja na zło – ujawnia zatem najbardziej rozpoznawalne cechy poszczególnych mieszkańców Murzynowa, które znane były dobrze autorce ballady zarówno z codziennych, wręcz nadzwyczaj przyziemnych, jak i odświętnych sytuacji. Cechy te składały się na swoiste stereotypy osobowe i były, zdaniem Olędzkiego, „rozważane przede wszystkim w kategoriach społeczno-etycznych, a następnie sprawnościowych (zdolności motoryczne jednostki) i możliwości kreacyjnych w swym najbliższym otoczeniu (w obejściu i na polu)”²⁵. Podstawową miarą opisywanych atrybutów charakterologicznych i wynikających z nich zachowań jest opozycja dobro

– zło, uzupełniona bardziej sprecyzowanymi, ustalonymi podczas badań terenowych orientacjami: „dobroczynienia – złoczyńienia, nieoszukiwania – oszukiwania, mądrości – roztropności, ryzykowania – nieryzykowania, nieschlebiania – schlebiania, zdarność – niezdarność, dbałość – niedbałość”²⁶.

Zasadniczo, nauką, którą można by wyciągnąć z opowiadanej przez autora historii, byłoby stwierdzenie, iż to, kim jesteśmy – kim jesteśmy jako ludzie – okazuje się dopiero podczas konfrontacji ze złem. Samo zło może być tu rozumiane na wiele sposobów – jako nieszczęście, bieda, choroba, pokusa, zły zamiar, grzech, kradzież, kłamstwo czy zdrada. Nie jego forma jest jednak najistotniejsza, lecz reakcja osoby, która musi się z nim zmierzyć. Zło w balladzie murzynowskiej wywołuje sprzeciw, oburzenie („Karasiewiczowa wyleciała z rzeszotem”), przerażenie („Małkowski wyleciał z domu”, „Zapędowska zrobiła krzyk wielki”), lęk („Trojak przeląkł się”), szaleństwo, ogłupienie („Stasiak fika koziołki”), zaradność, odwagę („Zygmunt chciał wsadzić do wychodka”, „Stryjo złapał obręcz”), ciekawość i spryt („Tadzio się pyta / Gdzie się g... urodziło”). Zdarza się jednak, że trafia ono na podatny grunt („U Jabłkowskich myśleli, że tu bułka...”). Konkretna reakcja na zło staje się tu z jednej strony właściwym każdej z osób sposobem radzenia sobie z zagrażającymi jej wewnętrznej spójności anomaliami i przypadkami niejednoznaczności²⁷, z drugiej zaś, lustrem uwydatniającym najbardziej podstawowe cechy charakteru, wady i zalety, słabości i talenty. Stające przed nami zewnętrzne zagrożenie, napotkana sytuacja czy poczucie własnej niemoralności wymusza bycie osobą, wzmaga dramatyzm konieczności podejmowania samodzielnych decyzji i działania. Odwołując się do analizowanych przez Winfrieda Menninghousa myśli Jean-Paula Sartre’a i Emmanuela Lévinasa, można zaryzykować stwierdzenie, że przedstawiony w balladzie wstręt



FOT. P. SZUBA

wobec symbolizujących zło ekskrementów „przestaje pełnić funkcję przede wszystkim tamy psychicznej czy negatywnego stymulatora. Jego nieodparta obecność odnosi się już tylko do mnie samego »jak coś absolutnego« – jako doświadczenie mojej własnej »egzystencji samej«”²⁸. Warto wspomnieć, że Moses Mendelssohn i Immanuel Kant podobnie definiowali wstręt, będący według nich w kontekście estetyki „ciemnym» doznaniem, które w tak kategoryczny sposób jest wskaźnikiem »rzeczywistości«, że przełamuje rozróżnienie »rzeczywiste – wyobrażone«, a tym samym warunek iluzji artystycznej: odczuwam wstręt, zatem doświadczam czegoś jako bezwarunkowo rzeczywistego (nigdy jako

s z t u k i)»²⁹. Rozpatrywanie doświadczenia zła jako swego rodzaju pomostu wiodącego ku rzeczywistości, ku prawdzie, prowadzi na powrót do bronionej przez Olędzkiego, inspirowanej dokonaniem Kazimierza Dąbrowskiego³⁰, tezy „o warunkowaniu istnienia przez doświadczenia o charakterze dezintegracyjnym (przede wszystkim dezintegrację pozytywną), związane z tym cierpienie, poczucie nicości czy zła, ale też zdolność miłosierdzia, współczucia”³¹.

Pozostaje jednakże pytanie: Dlaczego w murzynowskiej balladzie, wędrujące po wsi gówno omija albo, lepiej powiedziawszy, nie napotyka osób statecznych? Dla uściślenia, „termin stateczny posiada

²² *Ibid.*, s. 163.

²³ *Ibid.*, s. 165.

²⁴ J. Olędzki, *op. cit.*, s. 154.

²⁵ *Ibid.*, s. 156.

²⁶ *Ibid.*, s. 157.

²⁷ M. Douglas, *op. cit.*, s. 80.

²⁸ W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 433.

²⁹ *Ibid.*, s. 16. Podkreślenie w oryginale.

³⁰ K. Dąbrowski, *Dezintegracja pozytywna*, PIW, Warszawa 1979; *idem, Trud istnienia*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1986.

³¹ J. Olędzki, *op. cit.*, s. 18.

najwyższą kwalifikację dodatnią. Oznacza on człowieka zrównoważonego, wiedzącego dobrze, do czego dąży (...). Stateczny uchodzi zdecydowanie za człowieka dobrego, życzliwego innym, nieraz kosztem własnym. Nie należy bynajmniej do lękliwych, to osobnik przez całe swoje życie ryzykujący wciąż nowe przedsięwzięcia. Uchodzi też za uosobienie zaradności i dbałości. Statecznych musi cechować pogoda ducha (optymizm), chociaż nie wesołkowatość³². Do takich postaci należeli, nie pojawiający się w balladzie, Jan Małkowski i Hipolit Kowalski, osoby niezwykle cenione i szanowane przez Olędzkiego. Dlaczego zostało im odmówione dobroczynne spotkanie ze złem? Dlaczego nie było im dane stanąć w jego obliczu, przejrzeć się w nim, dowiedzieć się poprzez nie czegoś o sobie?

Nasuwa się tu pewna odpowiedź. Cechująca niektórych z mieszkańców Murzynowa stateczność jest wyrazem ich stosunku do życia, ich świadomości istnienia, która „określa stany niewyraźne, niewypowiedzianą rzeczywistość bytu (bycia), przemożnego doświadczania swego ja duchowego ponad przywiązanie materialne i stany pospolitego dysponowania dobrami przyziemnymi”³³. Osoby stateczne, osiągnąwszy zawczasu najwyższy poziom procesu pozytywnej dezintegracji, nie potrzebują już negować owej, nigdy nie znikającej, „reszty życia, która nie mieści się w schludnie przyjętych kategoriach i wciąż domaga się uwagi”³⁴, nie potrzebują z nią walczyć czy przed nią uciekać, albowiem jest ona dla nich jednym z przejawów wymykającego się logice porządku wszechrzeczy – istnienia. Stateczność zatem, będąc realizacją społecznego wzoru osobowości, byłaby zarazem jego przekroczeniem, wyjściem ku kryjącym energię obrzeżom i obszarom pozbawionym społecznie nadanej struktury³⁵.

³² *Ibid.*, s. 158.

³³ *Ibid.*, s. 314.

³⁴ M. Douglas, *op. cit.*, s. 192.

³⁵ *Ibid.*, s. 149.

Jak referuje Waldemar Kuligowski, wedle poglądów Normana Denzina „etnografia stanie się w najbliższej przyszłości działalnością moralną, alegoryczną i terapeutyczną. Jako nauka jest bowiem czymś więcej, niż tylko zapisem ludzkiego doświadczenia – etnograf pisze maleńkie historyjki moralne, gawędy, które znaczą jeszcze coś ponad tradycyjną dla antropologów celebrę różnic kulturowych”³⁶. W mojej ocenie *Murzynowo* Jacka Olędzkiego jest doskonałym potwierdzeniem powyższych przewidywań, więcej nawet – jest ich wyprzedzeniem. Badawcza i pisarska metoda Olędzkiego polega na wyszukiwaniu drobnych, z pozoru nie wiele znaczących szczegółów z życia badanej społeczności oraz czynieniu z nich dających do myślenia detali etnograficznych, oglądanych często w perspektywie pytań fundamentalnych, ostatecznych³⁷. Wiąże się to być może z jego, zanotowanym przez Wojciecha Marchlewskiego, przekonaniem, że „doświadczenia, wynikające ze spotkań Olędzkiego-badacza z innymi ludźmi stanowią asumpt do mówienia o prawdach ogólnoludzkich”³⁸. I choć sam Olędzki „zaliczał siebie do kategorii badaczy z »fantazją kontrolowaną«, niewybujałą”³⁹, pytanie, na ile opowiadane przez niego „historyjki moralne” mówią o życiu mieszkańców Murzynowa, na ile zaś o jego własnej osobie i poglądach na sprawy istnienia, pozostanie z konieczności bez odpowiedzi. Podobny los musi spotkać wątpliwość, na ile dobiegająca do końca analiza *Ballady o g...* relacjonuje i od-twarza intencje Olędzkiego, na ile zaś jest już odległą od nich, prze-twórczą fantazją (kontrolowaną?) piszącego te słowa autora.

³⁶ W. Kuligowski, *Antropologia refleksyjna*, Wyd. Poznańskie, Poznań 2001, s. 125.

³⁷ „Fakty te o czymś świadczą. Dla badacza poszukującego wielkiej teorii nie mają one większego znaczenia. Dla mnie przedstawiają jednakże godny odnotowania szczegół”, Olędzki, *op. cit.*, s. 194. Por. także: W. Caban, *Tematy nieobecne: Moje wieczorne spotkania z Jackiem Olędzkim w Murzynowie*, „Etnografia Nowa” 2 2010, s. 45–50.

³⁸ W. Marchlewski, *W mnichę go... O metodzie badawczej Jacka Olędzkiego*, „Etnografia Nowa” 2 2010, s. 126.

³⁹ *Ibid.*, s. 124.

Postscriptum

W opowiadanej przez Olędzkiego historii uderza jeszcze jeden szczegół, niosący w sobie nieco bardziej sprecyzowaną, a wręcz specjalistyczną nadzieję. Jest nim wypowiedziana nieśmiało wzmianka: mimo iż w latach prowadzonych przez niego badań nie było we wsi szkoły i funkcjonującego w niej zespołu scenicznego, „murzynowska ballada żyje, co i raz wzbo-gacana o nowe wiadomości. Na przykład: opiekun wioskowego muzeum przedstawiony zostaje jako

osobnik »wielce zdziwiony, po co g... przyszło w te strony«, ale również jako Pan Jacek, co »zaprasza g... na ławeczkę, a ono myśli o ucieczce«⁴⁰. Nie trzeba dodawać, że opiekunem wioskowego muzeum był sam Olędzki. Jest to dla mnie jeden z wielu odnalezionych w Murzynowie, dodających otuchy dowodów celowości i zasadności uprawiania terenowej, gruntownej i rzetelnej, a zarazem bardzo ludzkiej i osobistej – angażującej całą osobę badacza – etnografii⁴¹. Bo jednak coś z tego zostaje. Choćby na chwilę⁴².

FOT. P. SZUBA



Reflections Around Jacek Olędzki's *Murzynowo*

A fundamental inspiration for this article is Jacek Olędzki's *Murzynowo*, one of the most important works in Polish ethnography. By analysing *Ballada o g... (Ballad About Shit)*, a funny rhyme noted by Olędzki during his long-lasting research in the eponymous village, the author attempts to present a characteristic way of using and interpreting of ethnographic detail. The analysis is based on the notions of purity/dirt, order/chaos borrowed from the classical work of Mary Douglas, *Purity and Danger*, as well as on the main existential and philosophical assumptions of *Murzynowo*.

⁴⁰ J. Olędzki, *op. cit.*, s. 156.

⁴¹ Por. J. Tokarska-Bakir, *Dalsze losy syna marnotrawnego. Projekt etnografii nieprzezroczystej*, „Polska Sztuka Ludowa” 1 1995, s. 20–21.

⁴² Por. M. Machowska, M. Kwiecińska, *Jak mieszkańcy Murzynowa pamiętają Jacka Olędzkiego? Raport z badań terenowych*, „Etnografia Nowa” 2 2010, s. 143–157.

Świat zamknięty w obrazie

Od wizualnego stylu do odczytania mitu w fotografii

Uwagi wstępne

Konkurs World Press Photo to najbardziej znana, powszechnie rozpoznawalna i prestiżowa inicjatywa w dziedzinie fotografii reportażowej. Nagrodzone w nim zdjęcia tworzą wystawę odwiedzaną przez ponad dwa miliony ludzi w 45 krajach na całym świecie. Każdego roku zwycięskie prace są publikowane w postaci albumu w sześciu językach. Organizowany od 1955 roku konkurs ma formę bardzo zinstytucjonalizowaną. Do udziału mogą przystąpić jedynie osoby profesjonalnie zajmujące się fotożurnalizmem, których zdjęcia zostały wykonane z intencją publikacji. Nagrody przyznawane są w 10 kategoriach (*Spot News, General News, People in the News, Sports Action, Sports Features, Contemporary Issues, Daily Life, Portraits, Arts and Entertainment, Nature*) za pojedyncze zdjęcia (*single image*) oraz fotograficznie opowiedzianą historię (*story*). Przedmiotem mojego zainteresowania będą natomiast fotografie wyróżnione główną nagrodą jako *Zdjęcia roku* (*World Press Photo*

of the Year). Na stronie internetowej konkursu można przeczytać, że ten tytuł przyznaje się pojedynczemu zdjęciu, które nie jest wyłącznie fotoreportażowym podsumowaniem roku, ale reprezentuje kwestię, sytuację lub wydarzenie ogromnej wagi dziennikarskiej i czyni to poprzez osiągnięcie wybitnego poziomu wizualnej percepcji i kreatywności¹.

Ikona i mit. Metoda analizy wybranych *Zdjęć roku*

Na analizowany zbiór *Zdjęć roku* składają się 52 obrazy. Nie przyglądam się jednak każdemu z nich, ale na wybranych przykładach staram się pokazać pewne tendencje oraz zasugerować możliwe interpretacje. Za cel stawiam sobie nie tyle kompletną i wyczerpującą analizę, ile zwrócenie uwagi na kwestie, które stanowić mogą punkt wyjścia do pogłębionych badań. Mam pełną świadomość, że moja metoda nie jest jednorodna i może budzić wątpliwości natury

metodologicznej. Uważam jednak, że badając obraz należy odwoływać się do różnych sposobów jego analizy. Pozwala to spojrzeć na fotografię z wielu perspektyw i umożliwia pełniejsze jej zrozumienie. Warto zaznaczyć, że nie tylko nagrodzone zdjęcia powinny stać się polem zainteresowania badacza, ale również instytucja organizująca konkurs i podejmowane przez nią działania. Bez uświadomienia sobie, że fotografia jako medium rozwija się poprzez różnego typu instytucje, niemożliwe jest zrozumienie mechanizmów, którym podlega, tendencji, sposobów konstruowania świata. World Press Photo jako fundacja wyznaczyło sobie misję szerzenia najwyższych standardów fotografii reportażowej i jej profesjonalizację. Zajęło się działalnością edukacyjną, tym samym wpływając na kształtowanie fotograficznego spojrzenia. Poprzez nagradzanie pewnego typu prac wyznaczyła „klasyczny” styl, aspirujący do miana najbardziej foto-reportażowego, definiującego dobry fotożurnalizm, tym samym dezawuuując inne drogi rozwoju. Na ów styl składać się będą cztery wyodrębnione cechy, osiąganę przez zastosowanie różnorodnych technik. Istotne jest, że owe kategorie mogą również wpływać na siebie wzajemnie, co zostanie objaśnione w dalszej części rozważań. Opieram się poniekąd na analizie kompozycyjnej. Kompozycja może bowiem wzmacniać przejście od konkretnego do abstrakcji, wynosząc obraz na poziom ogólności, tym samym warunkując jego odbiór.

To właśnie ten wizualny styl przesądza o potencjale ikoniczności *Zdjęć roku*, stwarzając doskonałe warunki do zagnieżdżenia się Barthesowskiego mitu. Czym jest ów potencjał ikoniczności?

Można śmiało stwierdzić, że istnieją fotografie, które z pewnością przejdą do historii i ukażą się w tysiącach publikacji. Cytując Umberto Eco:

Historia naszego stulecia streszcza się w kilku symbolicznych fotografiach, które zdołały uchwycić istotę swego czasu: bezładny tłum wylewający się na plac podczas „dziesięciu dni, które wstrząsnęły światem”,

zabity partyzant Roberta Capy, marines zatykający flagę na wysepce Pacyfiku, wietnamski jeńiec z przystawionym do skroni pistoletem, zamordowany Che Guevara na koszarowym stole. Każdy z tych obrazów stał się mitem i wyraża w swej formie bardzo wiele. Fotografie te wykroczyły daleko poza przypadkową okoliczność, w której zostały zrobione, nie ukazują jedynie poszczególnych osób, lecz są w stanie wyrazić pewne ogólne pojęcia. Są unikalne, a zarazem odsyłają do innych obrazów, wcześniejszych lub późniejszych, próbujących je naśladować².

W przestrzeni publicznej funkcjonują obrazy, które są z łatwością rozpoznawane przez ludzi wywodzących się z różnych społecznych środowisk. Cieszą się szacunkiem i wyzwalają cały kompleks złożonych emocji, podlegają szerokiej reprodukcji i zostają umieszczane zarówno w publicznej, jak i prywatnej przestrzeni. Reprezentują również historyczne doświadczenie. Bez względu na to, jakie są okoliczności ich rozpowszechnienia, wydają się zawsze znajdować ponad natłokiem wiadomości, dyskusji, decyzji i śledztw. Posiadają więcej niż wartość dokumentalną dzięki niesieniu świadectwa czegoś, co wykracza poza słowa. Według Roberta Harimana oraz Johna Louisa Lucaitesa

Owe znajome obrazy funkcjonują jak pomniki pamięci (...), zostały wykorzystane do skonstruowania kolektywnego sensu przeszłości. Od antycznej ody przez renesansową pietę do fotografii, dostępne technologie publicznej reprezentacji sytuują życie w formalnej kompozycji i zachowują kontekst znaczenia ostrożnie chroniony przed zmianą. Takie obrazy dostarczają mniej lub bardziej wyidealizowanego sensu co do tego, kim jesteśmy i kim powinniśmy być, i pozwalają każdemu

¹ <http://www.worldpressphoto.org/awards>, 25.01.2012.

² U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, tłum. J. Ugniewska, P. Salwa, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 265.

odczuć osobiste powiązanie z wielkowymiarowymi wydarzeniami³.

Obrazy pojawiające się w mediach drukowanych, elektronicznych lub cyfrowych, zapamiętane i powszechnie rozpoznawalne, rozumiane jako reprezentacja ważnych historycznie wydarzeń, aktywizujące silną emocjonalną identyfikację lub reakcję⁴, nazwę „ikonami”. Fotografia-ikona przywołuje bardzo silne, emocjonalne doświadczenie. Konstruuje scenariusz, w którym konkretne reakcje emocjonalne wobec wydarzenia stają się podstawą rozumienia i odczytania znaczenia przez odbiorcę. Innymi słowy, poprzez skupienie na cielesnej ekspresji, nie tylko podkreślają aspekt emocjonalny, ale umieszczają widza w „uczuciowym” związku wobec przedstawionych na zdjęciu osób, a poprzez opieranie na społecznych konwencjach przedstawienia są wiarygodne i każdy może je rozpoznać i zrozumieć. Owa emocjonalność może wynikać z okoliczności ich powstania, a mianowicie konfliktu, niepewności i chaosu. Wewnątrz obrazu znajdują się zakodowane problemy społeczeństwa. Większość fotografii nagrodzonych w kategorii *Zdjęcie roku* posiada w sobie potencjał ikoniczności, przez który rozumiem tę nieokreśloną do końca właściwość, powodującą, że zdjęcie bardzo silnie oddziałuje na odbiorcę, ma szansę zapisać się w kolektywnej pamięci, stać się symbolem danego wydarzenia, a co najważniejsze być obrazem wyrażającym jakieś idee ogólne, w który zakradł się Barthesowski mit. Ikoniczność niesiona jest w wizualnym stylu danej fotografii. Ponadto w ikonie zachodzi przeobrażenie tego, co banalne, ale zarazem niepokojące, w to, co wymowne i perswazyjne.

Roland Barthes rozważał kwestie dualizmu polegającego na współlistnieniu w fotografii dwu niespójnych elementów, niejednorodnych, bo nie należących do tego samego świata⁵. Do przeobrażenia dochodzi

dzięki obecności Barthesowskiego *punctum* – detalu, szczegółu przyciągającego naszą uwagę.

Pierwszy [tj. *studium* – MP] to niewątpliwie obszar, całe pole, które postrzegam jako coś bliskiego, gdyż związane jest z moją wiedzą, kulturą ogólną. (...) Odsyła jednak zawsze do podstawowej informacji (rewolta, Nikaragua) i wszystkich znaków do tego należących. (...) Zrobiono na tym obszarze tysiące zdjęć i mogę oczywiście odczuwać ogólne zainteresowanie nimi, czasem przejęcie, ale te emocje przychodzą do mnie za rozumowym pośrednictwem mojej kultury moralnej i politycznej. (...) Drugi element przełamuje *studium* lub poddaje je rytmowi. Tym razem to nie ja go szukam (ponieważ moja świadomość zajmuje się polem *studium*), to on wybiega ze sceny i jak strzała przeszywa mnie. (...) zdjęcia, o których mówię, są rzeczywiście jakby zaznaczone punktami, czasem nawet usiane tymi wrażliwymi miejscami. (...) Dlatego ten drugi element, który narusza *studium*, nazwę *punctum*. (...) *Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie (...)⁶.

Punctum stanowi więc taki element w fotografii, który może się wiązać z podwójną referencją, czy też rozszczepieniem referencjalnym, a to zakłada już pewną jakość symboliczną⁷. Determinuje więc przekształcenie się obrazu w ikonę – przejście na poziom ogólny, ale jest również bodźcem do budowania mitu i zachęca odbiorcę do poszukiwania symbolu⁸.

Zdjęcie traktować więc będę również jako system znaków, Barthesowskie *signifiant* na poziomie mitu. Postaram się prześledzić proces przekształcania fotografii reporterskiej, której celem jest szybkie przekazanie treści o zdarzeniu w uchwytym

J. Trznadel, *Aletheia*, Warszawa 2008, s. 45.

⁶ *Ibid.*, s. 49–52.

⁷ S. Sikora, *Fotografia i mit*, [w:] A. Sobota (red.), *Estetyka i racjonalność fotografii*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2002, s. 99.

⁸ K. Klimek, *Fotografia buduje mit*, „Maska. Magazyn Społeczno-Kulturalno-Antropologiczny” 1 (1) 2007, s. 56.

³ R. Hariman, J.L. Lucaites, *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, The University of Chicago Press, Chicago 2007, s. 2. Tłum. własne.

⁴ *Ibid.*, s. 27.

⁵ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum.

fragmencie rzeczywistości, w obraz o znaczeniu ponadczasowym.

Poprzez konkretyzację wydobędę znaczenie ukryte w przekazie. Konkretyzacja, inaczej obiektywizacja obrazu, składa się z symbolizacji pierwotnej (denotacji) oraz symbolizacji wtórnej (konotacji). Denotacja to operacja umysłowa, której celem jest tworzenie znaczenia tylko na podstawie wizualizacji przedstawionej na obrazie⁹. Odkrywa dosłowną treść obrazu, czyli „sens” – *signifiant* pierwszego poziomu systemu semiotycznego Barthes’a. Konotacja to wzbogacenie denotacji o asocjacje i implikacje łączące się z obrazem oraz kontekst występowania danego przekazu¹⁰. Poprzez ten zabieg „sens” przekształci się w „formę”, dla której będę szukać nowego, mitycznego znaczenia. Dużą rolę w procesie analizy odgrywa kwestia nawiązań intertekstualnych i alegacyjnych omawianych *Zdjęć roku*. Także one pomagają fotografii uwolnić się od bieżącego znaczenia i wejść na mityczny poziom sygnifikacji.

Według Michała Głowińskiego intertekstualność to

te relacje z innymi utworami, które stały się elementem strukturalnym lub (...) znaczeniowym (semantycznym), relacje zamierzone i w taki czy inny sposób widoczne (...) ¹¹. O intertekstualności (...) mówić można tylko wtedy, gdy odwołanie do tekstu wcześniejszego jest elementem budowy znaczeniowej tekstu, w którym ono się dokonuje (...) ¹².

Przywołanie intertekstualne ma wydobyć w tekście kultury nowy, wyższy sens, nie poprzez „powołanie

się” na autorytet innego dzieła, ale przez wspólne wypracowanie bogatszej konotacji. Alegacja wzmacnia natomiast wymowę perswazyjną komunikatu wizualnego. Przywołany tekst kultury traktuje się jako autorytatywny, jedyny słuszny i wartościowy. Dzięki temu powołujące się na niego dzieło zyskuje odpowiednią wymowę i jest powszechnie uznawane za wiarygodne. Należy również poruszyć kwestię wpływu podpisu na sposób odczytania i znaczenie nagrodzonych fotografii. Podstawową funkcją biorących udział w konkursie zdjęć ma być przekazanie rzetelnej informacji z miejsca zdarzenia. Podpis umieszczany przy zdjęciu warunkuje jego odczytanie i interpretację zgodne z intencjami nadawcy. Słowna mediacja czyni obraz zrozumiałym¹³. Clive Scott wyodrębnił trzy funkcje podpisów pod zdjęciami, a pierwsza z nich – podpis jako docelowe wyjaśnienie – jest charakterystyczna dla fotografii konkursu World Press Photo. Tekst w tym przypadku ma służyć objaśnieniu wszystkich szczegółów, których ze zdjęcia nie można odczytać, a które składają się na jak najpełniejszy obraz kadru – daty, miejsca, bohaterów¹⁴. Jeśli dokładnie, rok po roku, prześledzimy fotografie, które zdobyły główną nagrodę, trudno będzie oprzeć się wrażeniu, że wszystkie mają ze sobą coś wspólnego. Ten sam podpis można by umieścić pod kilkoma innymi obrazami, bez wpływu na ich odbiór. Słowny przypis stanowi źródło wiedzy uzupełniającej i przede wszystkim ukonkretniającej to, co widzimy. Innymi słowy, podpis odsyła tylko do pierwszej warstwy systemu semiotycznego, umożliwiając odczytanie „sensu”¹⁵.

¹³ Zob. M. Garncarek, *Instrukcja obsługi obrazu – o podpisach pod fotografiami prasowymi*, [w:] T. Ferenc, K. Makowski (red.), *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, Wyd. Galerii f5 & Księgarni Fotograficznej, Fundacja Edukacji Wizualnej, Łódź 2005, s. 231.

¹⁴ *Ibid.*, s. 234

¹⁵ Clive Scott w swojej typologii wyróżnia dwie dodatkowe funkcje: podpis jako punkt wyjścia, który daje dyskretny sygnał ukierunkowujący odbiorcę, a potem pozwala działać samemu, oraz podpis jako paralelny, ale oderwany od zawartości zdjęcia komentarz, który jest na tyle zdystansowany wobec obrazu, że ostateczne znaczenie nie zawiera się ani w jednym, ani w drugim, ale w punkcie ich przecięcia. W tej ostatniej funkcji

Uwolnienie obrazów z narzuconego przez słowo kontekstu pozwoli na dotarcie do warstwy mitycznej. Traktuję *Zdjęcia roku* jako samowy-starczalne teksty kultury artykułujące społeczne znaczenia, egemplifikujące konflikty, służące określaniu i naznaczaniu zjawisk i ludzi.

Pozostaje jeszcze kwestia uzasadnienia wyboru zdjęć do analizy. Gillian Rose wysuwa postulat samoświadomości badacza, który dotyczy konieczności rozważenia własnego sposobu patrzenia na obraz¹⁶. Spojrzenie nigdy nie jest naturalne i czyste, dlatego też należy uzmysłwić sobie, jak my go postrzegamy. Subiektywność staje się elementem stałym, niezmiernie trudnym do „przeskoczenia”, dlatego przy wyborze konkretnych fotografii trzeba uwzględnić swoją wrażliwość oraz emocje. Rose podkreśla, że najbardziej ekscytujące, wstrząsające i odkrywcze analizy ostatecznie nie podlegają metodologii. Są one wynikiem pełnego pasji zaangażowania w to, co widzimy, wypływają z przyjemności, wzruszenia, fascynacji, zadumy, lęku osoby patrzącej na obraz, która potem próbuje go opisać¹⁷. Nie oznacza to, że wyselekcjonowane przeze mnie fotografie nie wpisują się w jakieś bardziej ogólne kategorie. Piszac o stylu wizualnym opierałam się na zdjęciach, które według mnie stanowiły jego doskonałą egemplifikację. Szukałam obrazów z Barthesowskim *punctum*, które jest subiektywne z założenia, bo dla każdego może być innym elementem obrazu. Uświadomienie sobie własnej subiektywności pozwoliło mi na lepsze zrozumienie mojej postawy badawczej.

tekst pod zdjęciem stanowi komentarz, który nie odnosi się bezpośrednio do obrazu, ale do jakiegoś wydarzenia. Zapoznanie się z nim zasadniczo zmienia znaczenie fotografii i różni się radykalnie od pierwszego wrażenia wywołanego wizualnym przedstawieniem. Gdyby podpisy towarzyszące *Zdjęciom roku* wpisywały się w tę funkcję, ich analiza musiałaby stanowić oddzielne zagadnienie rozważań. Zob. M. Garncarek, *op. cit.*

¹⁶ Za: T. Ferenc, *Analiza obrazów – przegląd metod i inspiracji teoretycznych*, [w:] B. Sułkowski (red.), *Ze studiów nad sztuką i kulturą zagadkową*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2007 („Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica” 32), s. 7.

¹⁷ *Ibid.*, s. 6.

Wizualny styl *Zdjęć roku*

World Press Photo w procesie oceniania selekcjonuje konkretne typy zdjęć. Wyodrębnienie czterech kategorii pozwoli pokazać charakterystyczny, wizualny styl nagrodzonych prac. Będą to: *dramatyzm, dokumentalny realizm, narracyjność oraz artystyczna ekspresja*. Owe cechy są wzajemnie połączone, na przykład dramatyzm może być kreowany poprzez zastosowanie szerokokątnego obiektywu, który umiejscawia odbiorcę i fotoreportera w centrum wydarzeń, ale też przez narracyjność, poprzez zestawianie kontrastujących elementów, dowcip, ironię itd. Wspólny wszystkim zdjęciom styl wizualny jest osiągnięty poprzez zastosowanie technik, jakie pomagają zdjęciu wkroczyć na poziom ikoniczności.

Dramatyzm

Dramatyzm, bardzo ważny element każdej nagrodzonej fotografii, jest uzyskiwany poprzez zastosowanie różnorodnych metod. Po pierwsze, osiąga się go dzięki wrażeniu bezpośredniego kontaktu fotoreportera z wydarzeniami, często niebezpiecznymi. Dzięki odczuciu, że znajduje się on w centrum uchwyconej sytuacji. Tym samym dochodzi do podkreślenia jego heroiczności jako silnie zaangażowanej jednostki. To pokłosie stylu zaangażowanego, który stał się normą fotografii reportażowej, zainicjowanego przede wszystkim przez Roberta Capę, ale lansowanego również przez Davida Seymoura oraz George’a Rodgera, odrzucających rejestrację z bezpiecznego dystansu. Niegdyś walczący o swój prestiż i uznanie fotoreporter, obecnie staje się bohaterem podejmującym wysiłek, by zdobyć zdjęcie, które opowie historię konfliktu wszystkim bezpiecznie pozostającym w domach.

Zdjęcie Sadayuki Mikami z 1978 roku (fot. 1) wykonano w czasie protestów przeciwko budowie międzynarodowego lotniska New Tokyo International Airport. Aby nabyć potrzebny teren, rząd musiał wyeksmitować

Świat zamknięty w obrazie

protestujących właścicieli ziem. W wyniku brutalnego starcia obu stron zginęło 13 osób, w tym 5 policjantów. Nagrodzona fotografia emanuje dynamizmem: płonąca postać demonstranta, latające w powietrzu koktajle Mołotowa, walczące postaci uchwycone w ruchu. Fotoreporter bez wątpienia znajduje się w centrum wydarzenia, a widz razem z nim. Dramatyzm sytuacji podkreśla również kompozycja zamykająca się w „wirującym” kręgu, który wyznaczają dwie butelki, czarny dym i płonąca postać. Ciała w wyniku dynamicznego ruchu przechylone są na lewą stronę, dopełniając wrażenie koła. Ponadto policjant znajdujący się na pierwszym planie oraz postać bezpośrednio za nim biegną w naszym kierunku.

W ten oto sposób wyłania się kolejna technika dramatyzacji – poprzez kompozycję. Prostota i graficzna wyrazistość mogą stanowić jej doskonale wzmocnienie lub wręcz o niej decydować. Przyjrzyjmy się fotografii Luciana Perkinsa (fot. 2), która uzyskała tytuł *Zdjęcia roku* w 1995 roku. Towarzyszący opis informuje, że na zdjęciu znajduje się autobus w drodze do Groznego, miasta, w którym trwają walki pomiędzy bojownikami o niepodległość Czeczenii a rosyjskimi oddziałami. Sama fotografia nie daje żadnej geograficznej wskazówki. Zarejestrowane miejsce mogłoby znajdować się wszędzie.

Centrum kompozycji stanowi tył autobusu, forma bardzo symetryczna i geometryczna, ukazana z wyjątkową dokładnością. Nasuwa się skojarzenie z nadzwyczaj precyzyjnymi fotografiami Henry’ego Cartier-Bressona, który zwykł przyglądać się zdjęciom umieszczanym w pozycji „do góry nogami”, tak jak czynili to malarze, by ocenić kompozycję. Prosta geometria kompozycji powinna działać wyciszająco. Coś jednak zaburza ten spokój i harmonię, kontrastuje z prostą i idealną formą. Ten ład przełamuje człowiek naruszający przewidywalność obrazu: w oknie pojazdu znajduje się chłopiec, „przyklejony” do szyby, trzymający ręce w geście wołania o pomoc, jakby krzyczał: „Zabierzcie mnie stąd!”. Zakłóca symetrię, niszczy porządek, stanowi Barthesowskie *punctum*, przenosząc obraz na poziom abstrakcyjny, odrywając



fot. 1. Sadayuki Mikami, *Zdjęcie roku* 1978



fot. 2. Lucian Perkins, *Zdjęcie roku* 1995



fot. 3. Larry Towell, *Zdjęcie roku* 1993

go od miejsca i wydarzenia. Siła zdjęcia opiera się na statyczności i spokoju oraz zestawieniu kontrastujących elementów. Z jednej strony znakomity ład rzeczy martwych, z drugiej cierpienie niewinnego dziecka, nasuwające pytanie o kondycję i porządek tego świata.

Innym dobrym przykładem dramatyzacji jest następujący obraz (fot. 3): na tle popisanego muru widzimy chłopca z uniesionym w górę pistoletem. Obok jego dłoni dwie inne, również dziecięce, trzymające broń – symbol przemocy i wojny. Dziecko, którego prawa w kulturze zachodniej są szczególnie chronione, które otacza się wyjątkową troską i opieką mającymi zapewnić mu odpowiednie warunki rozwoju, jest tutaj pozbawione swojego dzieciństwa, staje się uczestnikiem konfliktu zbrojnego. Pomimo uświadamiającego podpisu, że pistolety są tylko gumową zabawką, wyraz twarzy dziecka znajdującego się na pierwszym planie oraz ręce podniesione w geście oporu pozwalają wnioskować, że to nie zwykła chłopięca zabawa, ale demonstracja zaangażowania i chęci walki. Zdjęcie bazuje na połączeniu niby przeciwnych, wykluczających się elementów – przemocy w świecie dzieci.

A teraz przyjrzyjmy się temu zdjęciu z innej perspektywy. Fotografia może stanowić odzwierciedlenie zachodniego dyskursu dotyczącego społeczności arabskiej, utożsamianej z ekstremizmem i fundamentalizmem. Pokazuje, że już małe dzieci wychowywane są w duchu nienawiści. Tym samym, może niebezpośrednio, odczytujemy strach świata Zachodu przed kulturą islamską.

Udramatycznieniu służy również pokazanie wydarzenia przez pryzmat jednostki. To cecha charakterystyczna prawie wszystkich nagrodzonych fotografii. Zabieg ten pomaga przekształcić się zdjęciu w obraz ponadczasowy i ikonę. Styl *Zdjęć roku* konkursu World Press Photo, który nazwałam stylem wizualnym, celuje w produkowaniu abstrakcyjnych i symbolicznych obrazów.

Dokumentalny realizm

Dokumentalny realizm polega na wywołaniu u odbiorcy wrażenia, że fotografia jest uczciwa, bezstronna i przede wszystkim wiarygodna. Wydarzenia i osoby rejestrowane są tak, by wywołać wrażenie spontaniczności i wykluczyć możliwość pozowania oraz ustawienia postaci. Widz ma uwierzyć, że jest świadkiem pewnej historii i dokładnie w ten sam sposób by ją zobaczył, gdyby był obecny w czasie jej trwania. Fotografia jest dokumentem. Realizm w tym wypadku służy idei humanitaryzmu – że wszyscy jesteśmy ludźmi i należymy do tego samego gatunku, pomimo lokalnych różnic – umożliwia odbiorcy identyfikację z obiektem przedstawionym. Fotografia staje się narzędziem demonstrującym solidarność między ludźmi. Wspomniane wcześniej wrażenie bezstronności autora zdjęcia, osiągane dzięki efektowi „ukrytej kamery” oraz zwrócenie uwagi na problemy innych ludzi i ekstremalne warunki, w których przyszło im żyć, zmniejszają dystans pomiędzy odbiorcą a przedstawioną sceną. Pozwalają mu zignorować fakt, że fotograf działa na zasadzie ujęć, burząc ciągłość tego, co widzialne, wydobywając z niej swoje obrazy¹⁸.

Realizm w fotografii może być budowany poprzez kompozycję, wybór światła, użycie przestrzeni, przedstawienie ekspresji. Bohaterowie *Zdjęć roku* na ogół nie kierują swojego spojrzenia w kamerę, a jeśli już, to niebezpośrednio. Spoglądanie w obiektyw wyraźnie potwierdza obecność fotografa i pośredniczy pomiędzy obserwowanym a odbiorcą. Jego brak natomiast konotuje sens obecności w miejscu zdarzenia, bardziej jako świadka niż uczestnika.

Również obfitość przedstawienia, pierwszy i drugi plan sfotografowany bardzo szczegółowo i wzmocniony taką samą ostrością, dają iluzję realnego dokumentu.

¹⁸ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Universitas, Kraków 2007, s. 113.

Narracyjność

Patrząc na fotografię, czasem zastanawiamy się, co działo się tuż przed otwarciem migawki lub tuż po zarejestrowaniu obrazu, co znajduje się na zewnątrz kadru, jakie relacje wiążą znajdujących się na zdjęciu ludzi. Narracyjność fotografii opisałabym przy użyciu *continuum*. Na jednym końcu znajdowałyby się narracja wysoce specyficzna, opisująca i informacyjna, ściśle skupiona na konkretnych ludziach, okolicznościach i wydarzeniach. Na przeciwnym usytuowałyby się narracja abstrakcyjna, przekształcająca konkretny, uchwycony moment w wiadomość uniwersalną. Ta kreacja jest charakterystyczna dla *Zdjęć roku*, które odcinają się od swojego informacyjnego kontekstu i wyabstrahowane stają się wartością samą w sobie. Obraz nie wymaga od widza wiedzy na temat zawiłości i szczegółów życia przedstawionych postaci. Dochodzi tu do przesunięcia między konkretem a symbolem, stanowiącego podłoże metaforyzacji i symbolizacji. Fotografie o abstrakcyjnej narracji to te, o wspomnianym wcześniej potencjale ikoniczności, Barthesowskim *punctum*. Znów zacytuję Barthes'a:

Szczegół pochłania mnie przy oglądaniu, wywołuje żywą przemianę mojego zainteresowania, elektryzuje. Przez naznaczenie jakąś rzeczą zdjęcie nie jest już byle jakie. Ta jakaś rzecz uruchomiła brzęczyk, wywołała we mnie małe poruszenie, *satori*, przejście pustki (to nic, że na samo odniesienie zdjęcia można machnąć ręką). Dziwna rzecz: cnotliwy odruch, który włada „ułożonymi” zdjęciami (wypełnionymi przez proste *studium*), jest odruchem leniwym (przeglądać, szybko i miękko przebiegać wzrokiem, zwalniać i przyspieszać). Tymczasem lektura *punctum* (zdjęcia, można powiedzieć, „naznaczonego”) jest krótka i aktywna zarazem. (...) To przybliży Fotografie (pewne fotografie) do Haiku. Gdyż zapis Haiku jest także niezmienny: wszystko jest dane od razu, nie wywołując chęci rozwoju, a nawet bez możliwości retorycznego przekształcenia (...) [A]ni Haiku, ani Zdjęcie nie pozwalają marzyć¹⁹.

¹⁹ R. Barthes, *op. cit.*, s. 91–92.



fot. 4. Mike Wells, *Zdjęcie roku 1980*



fot. 6. Don McCullin, *Zdjęcie roku 1964*



fot. 8. James Nachtwey, *Zdjęcie roku 1994*

Zdjęcie roku nie pozwala więc marzyć, stanowi całość odnoszącą się do abstrakcyjnego bytu. Natomiast Walter Benjamin twierdził, że obraz stworzony przez malarza jest całością, podczas gdy obraz wykonany przez fotografa składa się z wielu fragmentów²⁰. Gilles Deleuze uważał, że malarstwo „uosabia nadal uniwersalny *logos*, owo pragnienie scalenia wszystkiego i utrzymania więzi, które odwiecznie łączą Część z Całością i Całość z Częścią”²¹. Fotografowi zarzucano fragmentaryzację świata, zaś malarzowi przypisywano konstruowanie pewnej całości poprzez kolejne dotknięcia pędzla. Przyjmując jednak założenie o dwóch typach narracji należy ponownie zrewidować zarzuty wobec fragmentaryzacji świata. Narracja abstrakcyjna prowadzi bowiem do osiągnięcia jedności i spójności obrazu.

Potwierdzeniem tego założenia może być projekt fotografa Allana Sekuly *Sketch for Geography Lesson*, opublikowany wraz z esejami w książce *Dismal Science: Photo Works 1972–1996*. Jego fotografie nie stanowią metafory, ale próbę odniesienia do konkretnej rzeczywistości – bazy wojskowej Stanów Zjednoczonych w Niemczech. Nie posiadają podpisów i są zagadkowe do momentu przeczytania eseju umieszczonego na końcu. Obrazy nie mogą być wyjęte z kontekstu. Nie można im przypisać abstrakcyjnej narracji. Na przykład, fotografia kobiety stojącej obok znaku ostrzegającego o minach i trzymającej pocztówkę z ludźmi, którzy wspięli się na ogrodzenie, nie ma sensu do momentu przeczytania, że niemiecka granica była kiedyś atrakcją turystyczną.

Autor podkreśla, że w jego pracach „nacisk był konsekwentnie kładziony na »zespół«, nie na formę czy znaczenie pojedynczego obrazu. (...) [T]akie podejście wydaje się jedyną rozsądną drogą, by sprzeciwić się tendencji włączania fotografii do muzeów, tendencji do produkowania prac pod ocenę i akceptację tej instytucji”²².

²⁰ W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Wyd. Poznańskie, Poznań 1996.

²¹ G. Deleuze, *Proust i znaki*, tłum. M. Markowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

²² A. Sekula, *Dismal Science. Photo Works 1972–1996*, Normal 1999, za: M. Woodward, *The Construction of*

Przez zespół rozumie on połączenie obrazu z tekstem wyjaśniającym. Jego fotografie mają stanowić czystą informację, wpisują się więc w pierwszy, wspomniany wcześniej typ narracji. Nie posiadają nic, co mogłoby je wynieść na poziom uogólnienia. Sekula broni się przed narracją abstrakcyjną czyniącą zdjęcie obiektem autonomicznym. Ciekawa uwaga dotycząca muzeum może być użyta w stosunku do instytucji konkursu. Czy nagradzane zdjęcia są produkowane pod ocenę i akceptację World Press Photo? Na to pytanie odpowiedzieć nie można. Pewne jest jednak, że prace o narracyjności abstrakcyjnej zyskują tytuł *Zdjęć roku*. Co może decydować o narracji abstrakcyjnej? Na pewno *punctum*, które przenosi nas na inny poziom rozumowania, nadaje znaczenie. Niestety, jego definicja się wymyka. Niełatwo jest je wskazać i nie dla każdego będzie ono tym samym elementem zdjęcia. Istnieją również inne techniki wspomagające oderwanie się fotografii od konkretności. Znowu pojawia się kwestia odpowiedniej kompozycji. Dobrze zorganizowana, prosta i przejrzysta, umożliwia stworzenie czytelnej narracji. Posługiwanie się zbliżeniem, odpowiednie kadrowanie i kąt widzenia mają zasadnicze znaczenie. Odbiorca nie ma gdzie „uciec”, obraz nie pozostawia pola dla wyobraźni. Dodatkowo, często pojawia się zestawienie dwóch kontrastujących ze sobą elementów, tak jak w przypadku omawianej fotografii przedstawiającej arabskie dzieci, które nie tylko służy udramatycznieniu, ale implikuje uniwersalne znaczenie obrazu. Nagrodzone zdjęcie Mike’a Wellsa z 1980 roku (fot. 4) posiada wszystkie omówione cechy.

Biała dłoń dorosłego mężczyzny trzymająca wychudzoną dłoń czarnego dziecka to prosta kompozycja bazująca na zasadzie kontrastu. Poprzez „pornografię powiększenia”²³ obraz staje się abstrakcyjny i w pewnym sensie odrealniony. Po pierwsze, nie wiemy, kto znajduje się na fotografii, w jakiej sytuacji została wykonana, jakie relacje łączą te postaci. Po drugie, uderzająca dysproporcja (ręka dziecka jest szerokości palca misjonarza) jest tak niewiarygodna i nie-

Photojournalism. Visual Style and Branding in the Magnum Photos Agency, MIT, Boston 2006, s. 84. Tłum. własne.

²³ A. Rouillé, *op. cit.*, s. 169.

Świat zamknięty w obrazie

naturalna, że w pewnym sensie podważa realność tego obrazu, a tym bardziej możliwość przypisania go do konkretnych osób, więc implikuje znaczenie ogólne: Świat Zachodu niesie pomoc głodującym w Afryce.

Osiągnięcie narracji charakterystycznej dla stylu World Press Photo ma miejsce również poprzez uchwycenie gestu lub ekspresji. Fotografia Roberta Capy (fot. 5) z 1943 roku zatytułowana *Neapolitańskie matki lamentujące nad swoimi synami* ukazuje kobiety pogrążone w rozpacz. Jedna z nich trzyma zdjęcie syna obok swojej twarzy. Ten obraz stanowić będzie wzór dla innych fotografów dokumentujących konflikty na świecie. Właśnie w owej ekspresji zdjęcie niesie swoje znaczenie. Przez skupienie na twarzach dochodzi do pominięcia innych elementów, w tym kontekstu. Dzięki takiemu zabiegowi fotografia odsyła na poziom narracji abstrakcyjnej i przekształca się w ikonę niosącą Barthesowski mit.

Zdjęcie Dona McCullina (fot. 6) opiera się na tym samym schemacie. Nie liczy się fakt, kogo oplakuje kobieta: czy poległego na wojnie grecko-tureckiej męża, czy syna. Ten przekaz – poruszający, emocjonalny, silny, niemalże odbierający mowę – nikogo nie pozostawia obojętnym.

Obok gestu i ekspresji, które implikują ten rodzaj narracji, w przytoczonych przykładach równie wielkie znaczenie odgrywa postać „Matki”. Jak pisze Kaja Klimek,

następuje pełna identyfikacja z przekazem wizualnym – każdy z nas, odbiorców, ma matkę, a połowa ludzkości jest czyjąś matką. (...) Zdjęcia traumatyczne według R. Barthes'a są niemal doskonałymi analogonami. Nie wymagają komentarza ani podpisu (...). Jak silnym przekazem jest obraz matki, pisze sam Barthes. (...) [P]isze o zdjęciu, które dla niego stało się symbolem fotografii i odkryło przed nim prawdę o tej sztuce. Zdjęcie to przedstawiało właśnie jego matkę (...)”²⁴.

²⁴ K. Klimek, *op. cit.*, s. 52.



fot. 9. Georges Merillon, *Zdjęcie roku 1990*



fot. 10. Ovie Carter, *Zdjęcie roku 1974*

Co ciekawe, „Matka” jest bardzo częstym motywem *Zdjęć roku* – jako kobieta rozpaczająca, albo otaczająca opieką swoje dzieci. To, czy kobieta w rzeczywistości opłakuje dziecko, męża czy kogoś z rodziny, staje się nieistotne. Obrazy te bardzo często bazują na skojarzeniu z wizerunkiem Matki Boskiej. Robert Hariman oraz John Louis Lucaites podkreślają, że ikoniczne fotografie nawiązują do popularnych motywów ikonograficznych. Ten zabieg intertekstualny wynosi obraz na poziom ogólny i uwalnia od konkretności²⁵. Współczesne „Piety” i „Madonny z Dzieciątkiem” jako ikonograficzne motywy są również dowodem na bardzo silny wpływ kultury chrześcijańskiej i jej wartości. Fotografia humanitarna zdaje się odwoływać do naszej empatii, używając chrześcijańskich symboli religijnych, uważając je za uniwersalne. Ponadto, zastosowanie takich środków kulturowych powoduje konotację z największymi dziełami sztuki. Tym bardziej więc fotografia odrywa się od narracji konkretyzującej.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na kolejną cechę charakterystyczną wizualnego stylu *Zdjęć roku*, a mianowicie na artystyczną ekspresję. Nie polega ona na kreacji piękna w obrazie poprzez metody estetyzujące, takie jak światło, podkreślenie tekstury czy koloru. Techniki te są wykorzystywane, ale nigdy w odłączeniu od innych, wspomnianych wcześniej elementów stylu wizualnego. Ich użycie zwiększa zdolność narracyjną obrazu, pomaga w kreowaniu dramatyzmu. Zdaniem Susan Sontag, nawiązywanie do malarstwa pozwala fotografii uzyskać wyższy sens i uwolnić się od presji aktualności. W jednym ze swoich esejów porusza temat rozpowszechnionych przez boliwijskie władze materiałów fotograficznych przedstawiających ciało Che Guevary złożone w stajni na noszach. Zwraca ona uwagę na kompozycyjne podobieństwo tego przedstawienia do *Martwego Chrystusa* Mantegni czy Rembrandtowskiej *Lekcji anatomii doktora Tulpa*. „Niezapomniane wrażenie, jakie to zdjęcie wywiera, wskazuje na potencjalną możliwość jego depolityzacji, stawania się obrazem ponadczasowym”²⁶.

²⁵ R. Hariman, J.L. Lucaites, *op. cit.*, s. 27.

²⁶ S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magała, Wyd. Artystyczne

Malarskość osiągnięta jest jednak nie tylko w kontekście intertekstualnym – poprzez jawne, bądź ukryte nawiązanie do dzieł sztuki – ale też dzięki zabiegom formalnym. O kompozycji pisałam odnośnie każdego elementu stylu: dramatyzacji, narracji, dokumentalnego realizmu. To właśnie ona jest często ową artystyczną ekspresją wpływającą na powyższe cechy.

W przypadku *Zdjęć roku* może pojawić się zarzut „choroby estetyzacji”. Zdjęcia wyrwane ze swojego kontekstu po pewnym czasie stają się „pięknym” obrazem „jakichś ludzi w jakichś sytuacjach”²⁷. Według Jeana Baudrillarda „spisek sztuki” to nic innego, jak pozbawianie się przez nią samą wszelkiego znaczenia społecznego, kulturowego, artystycznego. Między innymi dlatego należy fotografię trzymać z dala od pokus włączenia jej w obręb tego „skończonego” świata sztuki, produkującego nieskończone ilości obrazów, w których nie ma nic do zobaczenia, bowiem są one tylko konsekwencją pewnego rytuału produkcji kulturowej²⁸. Fotografia wpłatała się w kontekst strategii artystycznych. „Czego żałuję, to estetyzacji fotografii, tego, że ten rodzaj obrazów stał się jedną ze sztuk pięknych i spadł w czelusć kultury”²⁹.

Znaczenie estetyzacji obrazu, rozumianej jako wszelkie zabiegi formalne stanowiące o harmonii i przyjemności oglądania, w przypadku fotografii nie jest jednoznaczne. Można uznać za dyskusyjne stwierdzenie, że odziera ona zdjęcie z wszelkiego znaczenia (pisałam powyżej o zabiegach formalnych wpływających m.in. na narracyjność i dramatyzację, które to z kolei decydują o przejściu obrazu na poziom uniwersalny), ale należy zaznaczyć, że takie zjawisko czasami występuje. Wyróżniającym się stylem, który faworyzuje estetykę obrazu względem wszelkich innych cech, w tym bardzo istotnej narracji (bądź to konkretyzującej, bądź abstrakcyjnej), jest wizualny styl magazynu

i Filmowe, Warszawa 1986, s. 103.

²⁷ J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006, s. 96.

²⁸ P. Zawojski, *Jean Baudrillard i fotografia*, „Kultura Współczesna” 1 (42) 2008.

²⁹ J. Baudrillard, P. Petit, *Przed końcem. Rozmawia Philippe Petit*, tłum. R. Lis, Sic!, Warszawa 2001, s. 118.

Świat zamknięty w obrazie

„National Geographic”. Oto, co pisze pracujący od wielu lat dla tego czasopisma fotograf, znany jako Reza, na temat swojego zdjęcia (fot. 7):

Rzeź pomiędzy plemionami Tutsi i Hutu rozpoczęła się. Była sporadyczna, ale masowa. Trzech fotografów i ja byliśmy wysłani w ten region (...), by pokazać ten horror Zachodowi, obraz po obrazie. Te masakry będą później nazwane „100 000 bezsensownych śmierci”. Ta kobieta znajdowała się w obozie dla uchodźców³⁰.

Czy takie odczytanie obrazu byłoby możliwe, jeśli nie posiadalibyśmy wyjaśnienia zamieszczonego przez autora? Czy bylibyśmy w stanie odgadnąć, o jaką sytuację chodzi chociaż w przybliżeniu? A może zdjęcie jest tak skonstruowane, że odsyła nas do znaczenia uniwersalnego? Otóż nie. Abstrakcyjne i ostre tło odrealnia przedstawienie, wyrywając je z kontekstu mogącego dostarczyć dodatkowych informacji. W odniesieniu do fotografii często używa się sformułowania, że coś jest „zamknięte w kadrze”. W tym przypadku określenie to można rozumieć dosłownie. Nie ma żadnego elementu, który ukierunkowywałby uwagę odbiorcy na coś poza kadrem. Tekstura tła „pomaga” w przystoczeniu znajdującej się na pierwszym planie postaci w drewnianą, hebanową rzeźbę. Kobieta poprzez przyjętą pozę upodabnia się do afrykańskich figurek, form określanych często jako „prymitywne”. Pozbawiona twarzy, staje się bytem bezosobowym, abstrakcyjnym, obdartym z jakiegokolwiek sensu. Czerwień szaty kontrastuje z czernią „rzeźby”, „przykrywa” człowieczeństwo, również pomagając w odrealnieniu. W tym przypadku estetyzacja pozbawia obraz znaczenia, budując ciekawą plastycznie formę.

Dla kontrastu warto przywołać *Zdjęcie roku* Jamesa Nachtweya z 1994 roku (fot. 8). Podobnie, jak omawiana powyżej fotografia, dotyczy wojny domowej w Rwandzie. Twarz mężczyzny została okaleczona przez Interhamwe, policję Hutu, która oskarżyła go o sympatyzowanie z rebeliantami Tutsi.

³⁰ Reza, *Rwandan Refugee*, <http://photography.nationalgeographic.com/photography/photos/reza-one-world/rwandan-refugee.html>, 8.12.2009. Tłum. własne.



fot. 11. David Burnett, *Zdjęcie roku* 1979



fot. 12. Finbarr O'Reilly, *Zdjęcie roku* 2005

łącza do pozostałych fotografii:

fot. 5. Robert Capa, *Neapolitańskie matki lamentujące po utracie synów*, 1943

fot. 7. Reza, *Rwandan Refugee*, 1994

fot. 13. Nick Ut, *Zdjęcie roku* 1972

Rozmyte, nieostre tło powoduje skupienie uwagi na mężczyźnie. Zabliźnione rany tworzą harmonijną i zatrważającą kompozycję, stając się równocześnie symbolem przemocy władzy wobec jednostki. Ekspresja na jego twarzy i gest kojarzący się z próbą wydobycia krzyku osadza jednostkę może nie w konkretnej rzeczywistości, ale w realnym świecie. Wzrok skierowany przed siebie, na coś, co nie zostało ujęte w kadrze, daje pewne pole dla wyobraźni i snucia opowieści. Mamy tu wszystko: dokumentalny realizm, dramatyzm kreowany przez ekspresję i dłoń obejmującą gardło, okaleczenie układające się w paraliżujący wzór, będący jednocześnie *punctum* pozwalającym wykroczyć poza konkret. Fakt, że fotografia jest czarno-biała, również nie pozostaje bez wpływu. Jak twierdzi Maria Gołaszewska,

Najwyższe osiągnięcia artystyczne osiąga fotografia jako „sztuka światłocienia”, stąd uważa się fotografię czarno-białą za bardziej wyrafinowaną, wysublimowaną artystycznie, niż kolorowa³¹.

W przypadku tej fotografii „artystyczność” nie blokuje znaczenia. Wręcz przeciwnie, pomaga w kreowaniu dramatyzmu i abstrakcyjnej narracji. Aż 31 z 51 *Zdjęć roku* jest czarno-białych. Poprzez te zabiegi aspirują do miana dzieła artystycznego, nie tracąc funkcji obrazu informującego o kondycji człowieka.

Mit macierzyństwa. Wojenne Madonny i Matki z Dzieciątkiem

Pisałam powyżej między innymi o ekspresji jako środku pomagającym zdjęciu wkroczyć w narrację abstrakcyjną i osiągnąć poziom ikonizacji. Przyjrzyjmy się z bliska fotografii Georgesa Merillona, która w 1990 roku uzyskała tytuł *Zdjęcia roku* (fot. 9). Z opisu towarzyszącego obrazowi wiemy, że uchwycona scena przedstawia rodzinę i sąsiadów oplakujących śmierć

³¹ M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, WUJ, Kraków 2001, s. 206.

27-letniego Elshaniego Nashima, zabitego podczas protestów przeciwko decyzji jugosłowiańskiego rządu o zniesieniu autonomii Kosowa. Analizując tę fotografię, uwzględnię wszystkie opisane wcześniej elementy stylu wizualnego oraz pokażę, jak budują ikonizację tej konkretnej fotografii i gdzie wkrada się Barthesowski mit.

Mężczyzna wygląda jakby pogrążony był w głębokim śnie. Elementem centralnym kompozycji jest postać rozpaczającej kobiety. Opierając się na doświadczeniu praktycznym, tak jak zaleca Erwin Panofsky przy opisie preikonograficznym³², zakładam, że lamentująca kobieta to matka oplakująca śmierć syna. Pozostałe postaci to żałobnicy.

Dynamizm przedstawienia dramatyzuje sytuację. Wygięte do tyłu ciało rozpaczającej kobiety sprawia wrażenie ogarniętego szaleń, jej ręce wymknęły się ostrości obiektywu. Podczas gdy jedna z żałobnic rozkłada dłoń nad głową zmarłego, pozostałe są skupione na matce i jej bólu. To nie śmierć młodego człowieka staje się najważniejsza. W takiej fotografii uwaga koncentruje się najczęściej na rozpaczającej kobiecie, ujętej w planie „do pasa”, której twarz wykrzywiona jest w grymas cierpienia. Ręce zakrywają twarz lub podniesione są do góry w geście rozpacz. Oplakujące kobiety są bierne, ich sprzeciw wobec wojny może być tylko niemy. Kultura wizualna wydobywa więc

³² Ikonograficzno-ikonologiczna koncepcja analizy dzieła Erwina Panofskiego polega na odczytaniu sensu obrazu na trzech poziomach. Opis preikonograficzny ma za zadanie wyodrębnić motywy artystyczne oraz odczytać zachodzące pomiędzy nimi relacje. Elementy identyfikujemy, posilkując się praktycznym doświadczeniem. Kolejny etap, czyli analiza ikonograficzna, to łączenie kompozycji z tematami i pojęciami. Identyfikacja takich obrazów, opowieści i alegorii należy do dziedziny określanej zwykle jako ikonografia. Trzeci poziom, czyli interpretacja ikonologiczna wykracza poza dzieło mogące stanowić dokument epoki lub osobowości twórcy. Tenże nie jest świadomy ukrytych znaczeń w swoim obrazie. Badacz powinien odwoływać się do historii objawów kulturowych lub symboli. Potrzebna jest mu wiedza o tym, jak w zmiennych warunkach historycznych wyrażane są istotne dążności umysłu ludzkiego, za pomocą jakich specyficznych tematów i pojęć. Zob. E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, tłum. J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971.

z jednej strony najmniej drastyczny (np. w porównaniu z gwałtami), a z drugiej najbardziej clikliwy i zarazem najbardziej widowiskowy aspekt cierpienia kobiet w wyniku działań wojennych³³. Zamknięta kompozycja oparta jest na kontraście. Nieruchomość i spokój martwego ciała przykrytego białym prześcieradłem kontrastują ze sceną obłędu przesyconą wyrazistymi barwami. Malarskość ujęcia wydaje się oczywista. Nasuwa na myśl barokową kolorystykę Caravaggia. Tym samym odrealnia przedstawioną scenę i przenosi ją na poziom abstrakcji. Na poziomie denotowanym sensem (*signifiant*) fotografii jest żałoba po utracie syna i związane z nią cierpienie. Ów sens stanowi część jakiejś historii (historii młodego mężczyzny, który przedwcześnie zakończył swoje życie). Przechodząc na poziom mityczny, sens przekształcony w pustą formę konotuje pojęcie macierzyństwa, tym samym odsyłając do wszystkich cech z nim kojarzonych: dobroci, wrażliwości, siły, poświęcenia, bezgranicznej miłości.

W odczytaniu tego pojęcia pomaga odnalezienie w fotografii relacji intertekstualnej w odniesieniu do innego tekstu kultury. Obraz dopasowany jest do kulturowych konwencji, operuje kulturowymi kliszami³⁴ i tym samym uruchamia dopasowanie do już znanych odbiorcy schematów. Według Ernsta Gombricha tzw. programowa projekcja powoduje, że widzimy to, co dostarcza nam pamięć³⁵. Obraz nawiązuje bezpośrednio do jednego z najbardziej rozpoznawalnych motywów ikonografii chrześcijańskiej – oplakiwania Chrystusa. Relacja intertekstualna w tym przypadku może służyć odpolitycznieniu treści zdjęcia, które zyskuje wymiar ponadczasowy i antywojenny. Rozpaczająca kobieta staje się współczesnym wcieleniem Matki Boskiej, personifikacją Cierpienia, a jej zmarły syn – Chrystusem, niewinną ofiarą.

³³ I. Kowalczyk, *Wobec wizualnego kanibalizmu*, [w:] T. Ferenc, K. Makowski (red.), *op. cit.*, s. 72.

³⁴ *Ibid.*, s. 72.

³⁵ E. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, tłum. J. Zaraniski, PIW, Warszawa 1980, s. 182.

Przywołanie religijnego motywu wzmacnia wymowę perswazyjną dzieła, sugerując odpowiednie odczytanie przekazu (alegacja). Jak pisze Katarzyna Kobylarczyk,

„Wojenna Madonna” jest kobietą niezbyt młodą – tak, by jej wygląd konotował macierzyństwo. Najczęściej ubrana jest w chusty, co jeszcze silniej upodabnia ją do wizerunku Mater Dolorosa z przedstawienia Tycjana. Taki egzotyczny w naszej kulturze fragment stroju kieruje wyobrażenia odbiorcy ku przeszłości (czasy biblijne) i ku wschodowi (Ziemia Święta)³⁶.

Nawiązanie do motywów mocno zakorzenionych w kulturze chrześcijańskiej przenosi współczesnych bohaterów konfliktu zbrojnego w sferę *sacrum*, czyniąc ich męczennikami. Chrystus, który umarł na krzyżu dla zbawienia ludzkości, wybaczył swoim wrogom. Wartości charakterystyczne dla religii chrześcijańskiej: miłość, wybaczenie, dobroć, wpisując się w znaczenie mitu, stają się wartościami uniwersalnymi, obowiązującymi całą ludzkość.

Spójrzmy na zdjęcie jeszcze raz. Przy prawej krawędzi kadru, oddzielona od głównej akcji przez rękę jednej z żałobnic, siedzi młoda dziewczyna. Nienaturalnie opanowana w obliczu takiej tragedii, spogląda prosto w obiektyw aparatu. Nie wpisuje się w żaden z porządków – żywych i umarłych, wyrwa się kompozycji ponadczasowego obrazu. Kontrast pomiędzy nią a innymi bohaterami zdarzenia ma odmienną naturę, niż ten pomiędzy oplakującymi a zmarłym. Oni stanowią układ, jasny do odczytania komunikat tworzący mit. Dziewczyna jest postacią jakby z zewnątrz, poprzez swoją bardzo intrygującą reakcję. Jaką funkcję pełni? Czy podważa mit, czy wręcz przeciwnie, wzmacnia go? Bezpośrednie spojrzenie w kamerę w tym przypadku podkreśla wartość tej fotografii jako dokumentu. Odbiorca nie traci wrażenia, że reporter jest świadkiem, a nie uczestnikiem sytuacji, ponieważ pozostałe postaci uchwycone są w głębokiej ekspresji, nie patrzą w jego kierunku.

³⁶ K. Kobylarczyk, *Fotografia jako mit. Zdjęcia streszczają stulecia*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1/2 (181/182) 2005, s. 83.

Zwracając się bezpośrednio do widza, dziewczyna zdaje się mówić: „To, co widzisz, dzieje się naprawdę”. Oboje okazują się bezradnymi, pozbawionymi nadziei obserwatorami, którzy nie są w stanie zmienić kondycji tego świata.

Wiele fotografii nagradzanych w konkursie World Press Photo ukazuje śmierć. Jest ona wszechobecna, zobrazowana bezpośrednio (poprzez ukazanie zmarłego lub osoby tuż przed śmiercią) lub pośrednio (poprzez przedstawienie rozpacz po utracie bliskiej osoby, głodu, dotknięcia śmiertelną chorobą, kataklizmu jako zagrożenia dla życia, broni itp.). Ciało ludzkie przedstawiają często w pozycji leżącej, pozbawione energii, unieruchomione ze względu na chorobę lub wycieńczenie. Staje się anonimowe i uprzedmiotowione. Podlega dopasowaniu do kulturowych konwencji, odwołujących się np. do toposu śmierci jako wiecznego snu. W przypadku części fotografii nie ma przy tym pewności, czy faktycznie przedstawiają one ciało martwe. Łączą wysublimowane piękno z grozą śmierci (piękno martwego ciała, czy też otaczającej je scenerii lub układu kompozycyjnego)³⁷. Śmierć przedstawia się w takim przypadku realną śmiercią dotykającą konkretnego człowieka, a staje się Śmiercią w ogóle, jakąś „ideą śmierci” odnoszącą się do idei bytu.

Dzięki dokumentalnemu realizmowi odbiorca jest w stanie zidentyfikować stan agonalny, w jakim znajduje się przedstawiony człowiek, jednak jego tożsamość pozostaje anonimowa. Na naszych oczach z bytu przekształca się w nie-byt. To, co pozostaje, to ciało zamknięte w kadrze, a raczej jego wizualny ekwiwalent. Zostaje sparaliżowane, uwięzione w momencie śmierci. Zawsze jednak przekazuje ono jakąś ideę życia, które było lub właśnie się kończy. Tym samym fotografia staje się jednocześnie gwałtem i świętością. Warto w tym miejscu przytoczyć słowa Julianne H. Newton w kontekście jednej fotografii znajdującej się na wystawie *Photojournalism Since Vietnam* zorganizowanej przez

Contact Press w 1992 roku w Arlington w Teksasie. Z całą pewnością można je odnieść do niektórych *Zdjęć roku*:

Zdjęcie zrobiono jako reportaż. Człowiek uczynił je sztuką.

Gwałt? Zabójstwo było gwałtem.

Zrobienie zdjęcia było gwałtem.

Publikacja i wystawa były gwałtem.

Pogłębialiśmy ten gwałt poprzez wpatrywanie się w ten obraz i uprzedmiotawianie w wykładach i esejach.

A jednak zdjęcie pomaga nam pamiętać o wartości ludzkiego życia, zachowuje ją i w ten sposób to życie uświęca³⁸.

Wypowiedź ta bardzo celnie chwytą problem fotografii reportażowej, która z gazet i magazynów staje do konkursów i dostaje się na muzealne ściany. Czy w ogóle istnieje odpowiednie miejsce dla tego typu obrazów, gdzie wartość życia, którą w sobie niosą, zostanie obdarzona należytyym szacunkiem?

Przekształcamy to, co wydarzyło się innym, w piksele i nazywamy wiadomościami, nagradzamy w konkursach. Umieszczamy je w galeriach i nazywamy sztuką. Wrzucamy na duże ekrany, by czynić erudycyjne uwagi. W tym wszystkim tkwi coś koszmarnego: (...) przekształcanie ludzkiego ciała w przedmiot dyskusji³⁹.

W przypadku *Zdjęć roku* to styl wizualny pomaga w uabstrakcyjnieniu przedstawienia, utrudniając pełną identyfikację z ofiarą. Śmierć staje się odręalniona. Z drugiej jednak strony nie można zapominać o sile tkwiącej w ludzkim spojrzeniu, które daje wybór. Umożliwia połączenie we współczuciu i refleksję nad życiem.

Równie częstymi motywami *Zdjęć roku* są sceny ukazujące matkę z dziećmi. Aluzja religijna wydaje

³⁷ I. Kowalczyk, *Ciało zszargane w fotografii dokumentalnej i sztuce współczesnej*, [w:] M. Janczyk, I. Święch (red.), *Punkt widzenia – fotografia ciała*, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, Kraków 2006, s. 27.

³⁸ J.H. Newton, *The Burden of Visual Truth. The Role of Photojournalism in Mediating Reality*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah 2001, s. 121. Tłum. własne.

³⁹ *Ibid.*, s. 124. Tłum. własne.

się w tym przypadku oczywista. Fotografie powtarzają wizerunek Madonny z Dzieciątkiem, który wielokrotnie był powielany w europejskim malarstwie i sztuce ludowej. Fotografie numer 10, 11 i 12 łączą w sobie paraliżujący strach z pasywnością i matczyną troską, odcinając się od jakiegokolwiek działania w celu uzyskania potrzebnych do życia środków. Matka przyciskająca swoje dziecko do siebie, chroniąca je własnym ciałem, nie jest w stanie zaspokoić jego potrzeb. Zdjęcie stawia odbiorcę w roli ojca, który ma być „żywicielem rodziny”. Wyrwani ze społecznego kontekstu matka i dziecko zdani są na współczucie i pomoc odbiorcy.

Mit uniwersalnego humanitaryzmu

Pisałam już o zdolności fotografii, traktowanej jako dokument, do kumulowania wspomnień. Stanowi narzędzie pamięci kolektywnej. *Zdjęcie roku* ma streszczać w jednym ujęciu najważniejsze wydarzenie danego roku. Ikoniczność analizowanych wcześniej fotografii znajdowała się w ikonograficznych motywach przez nie wykorzystywanych, które stanowiły jedną z przyczyn przekształcenia się zdjęcia w byt autonomiczny, a jego sensu w mit. Pośród nagrodzonych prac znajdują się również takie, które swoją ponadczasowość osiągnęły w inny sposób.

Fotografia reportażowa odegrała bardzo ważną rolę w definiowaniu wojny w Wietnamie oraz jej legitymizacji. 8 czerwca 1972 roku fotograf Associated Press, Nick Ut, wykonał zdjęcie, które przeszło do historii i zapisało się w zbiorowej pamięci Amerykanów (fot. 13). Jego opublikowanie nastąpiło dzień później w prasie na całym świecie. Obraz ukazał się między innymi w „Newsweeku”, magazynie „Life” oraz uzyskał nagrodę Pulitzera i tytuł *Zdjęcia roku* w konkursie World Press Photo. Stał się symbolem horroru militarnych działań nie tylko w Wietnamie, ale został uznany za ikonę definiującą tragedię wojny w ogóle.

Ciekawe, że właśnie ta fotografia spośród wielu innych, również drastycznych, stała się najsłynniejszym obrazem wojny w Wietnamie i najszerzej rozpoznawalnym obrazem amerykańskiej fotografii reportażowej. To właśnie ona, a nie relacje telewizyjne, wpłynęła na stosunek amerykańskich obywateli do wojny i zdominowała kolektywną pamięć o wydarzeniach. Naga dziewczynka biegnie krzycząc, ponieważ jej ramiona i plecy zostały poparzone napalmem. Ręce trzyma z dala od ciała, co upodabnia ją do ukrzyżowanego Chrystusa. Sprawia wrażenie, jakby ją odzierano żywcem ze skóry. Przed nią i za nią idą inne wietnamskie dzieci. Twarz chłopca znajdującego się na pierwszym planie przybrała kształt maski. Za kroczącymi ze spokojem żołnierzami unosi się czarny dym pożerający tło sceny.

Fotografia przesyciona jest dramatyzmem konstruowanym przez nagość, ucieczkę, ekspresję, gest, kontrast pomiędzy postaciami dzieci i żołnierzy. Epatuje bólem i cierpieniem. Dokumentalny realizm zachowany jest przede wszystkim przez sposób ujęcia – postać dziewczynki biegnie prosto w kierunku aparatu fotograficznego. Żadna z osób nie spogląda jednak w obiektyw, dzięki czemu tworzy się dystans między obrazem a odbiorcą umożliwiający refleksję na poziomie uogólnienia, a nie tego konkretnego przypadku.

Kilka elementów tej fotografii szczególnie przyciąga uwagę. Stanowią one *punctum* oraz miejsce przekształcenia się sensu na poziomie denotowanym w pustą formę, otwartą dla mitu. Owe detale determinują narrację abstrakcyjną.

Opublikowanie tej fotografii poprzedzone było gorącą dyskusją, czy należy publicznie pokazywać zdjęcie zawierające nagość. To właśnie ona stanowi tutaj element najważniejszy. Dziewczynka, która zdarła z siebie ubranie, by uciec od palącego napalmu, staje się metaforą zachwiania norm społecznego porządku dającego poczucie bezpieczeństwa i stabilizacji. Nikt bowiem nie powinien być pokazywany nago publicznie, tak samo jak cywile nie powinni być bombardowani. To zdjęcie, które

nie powinno być pokazane, wydarzenia, które nie powinny się zdarzyć.

Ból, którym emanuje poparzone ciało, wzmocniony przez postać chłopca, którego wyraz twarzy przywołuje pamięci słynny obraz Edwarda Muncha *Krzyk*, jest doświadczeniem anonimowej jednostki. Poprzez zwrócenie się w kierunku aparatu projektuje ten ból na widza, w jego świat. Poprzez anonimowość staje się ona uosobieniem wszystkich ofiar wojny. Odbiorca czuje się naocznym świadkiem tragedii. Wojna prowadzi do destrukcji społecznego porządku i do moralnego relatywizmu. Jednostka staje się wyobcowana, porzucana w świecie niezdolnym do współczucia, w którym panują niszczące siły i ból nie mający końca. Tragiczny wyraz obrazu jest dopełniony poprzez relację pomiędzy dziećmi a żołnierzami. Ich obecność stanowi kontrast, nie tylko dramatyzujący ujęcie, ale dostarczający silnego poczucia niepokoju, kolejnego *punctum*, pomagającego w odnalezieniu mitycznego sensu. Są Barthesowskim współlistnieniem nie pasujących do siebie elementów.

Przeglądałem czasopismo ilustrowane. Zatrzymałem się na pewnym zdjęciu. (...) Bardzo szybko zrozumiałem, że jego istnienie (jego „przygoda”) polegało na współlistnieniu dwu niespójnych elementów, niejednorodnych, bo nienależących do tego samego świata (...): żołnierzy i zakonnic. Przeczynałem w tym jakąś zasadę strukturalną (...) i zaraz spróbowałem to sprawdzić, oglądając inne zdjęcia tego samego reportera (...): wiele z tych zdjęć przyciągało moją uwagę, gdyż miały w sobie właśnie taki dualizm⁴⁰.

Żołnierze w przeciwieństwie do dzieci idą powoli i spokojnie, jakby otaczający ich horror był dla nich codziennym doświadczeniem. Nie pomagają im, są zobojętnieni na cierpienie, wyglądają, jakby traktowali dzieci niczym jeńców wojennych. Odbiorca identyfikuje się z ofiarą. Hariman i Lucaites analizują tę fotografię w kontekście amerykańskiej pamięci zbiorowej. Zwracają uwagę, że dziewczynka zwraca się bezpośrednio do widza, ale ten nie może nic zrobić, ponieważ

jego reprezentanci (żołnierze) poprzez swoją obojętność znieważają jedynie cierpienie ofiar. Z jednej więc strony żołnierz jest reprezentantem narodu, z drugiej strony naród chce mieć władzę i kontrolę nad nim. Zarówno wietnamskie dzieci, które powinny być chronione, jak i amerykańscy obywatele pokładający zaufanie w armii zostali zdradzeni⁴¹.

Gdy się przyglądamy temu zdjęciu jako obrazowi niosącemu mit, przestaje mieć znaczenie, jacy żołnierze, jaki kraj reprezentujący, znajdują się na zdjęciu i kto jest poszkodowany. Na wojnie zawsze są ofiary wśród cywilów, w tym dzieci. Fotografia pokazuje zachwianie społecznego porządku, norm i moralnych wartości, które niesie ze sobą każdy konflikt zbrojny. Jednocześnie pogrążone w bólu dziecko zwraca się do odbiorcy w wołaniu o pomoc, licząc na jego współczucie. Można pokusić się o stwierdzenie, że fotografia niesie przesłanie pokoju, poszanowania praw człowieka, a dziewczęca nagość staje się ucieleśnieniem uniwersalnego humanitaryzmu. Zawarte w niej doświadczenie terroru przywołuje przekleństwo współczesnego świata. Zdjęcie stanowi więc w pewnym sensie terapię, która uruchamia mowę w celu przepracowanie traumy. Przeżycie traumatyczne nie daje się bowiem zwerbalizować i często spychane jest w nieświadomość. Kiedy już zaczynamy mówić, kiedy uruchamiamy pośredniczące działanie mowy, oznacza to, że rana się zbliznia⁴². Scena ze zdjęcia zdaje się powtarzać w kółko, a nadbudowany nad nią mit pełni funkcję katalizatora.

Kierunki dalszych badań

Temat *Zdjęć roku* pozostawiam otwarty do dalszych rozważań i dyskusji. Za cel wyznaczyłam sobie zwrócenie uwagi na kwestie, które mogą stanowić przedmiot kolejnych, pogłębionych badań. Obrazy te, ze względu na wpisywanie się w pole fotografii reportażowej, którą definiuje się poprzez jej funkcję rejestrowania rzeczywistości, stają się bardzo specyficznym

⁴¹ R. Hariman, J.L. Lucaites, *op. cit.*, s. 181.

⁴² S. Sikora, *op. cit.*, s. 90.

⁴⁰ R. Barthes, *op. cit.*, s. 45–46.

dokumentem naszych czasów. Cechuje go bowiem charakterystyczny styl wizualny, który określiłam za pomocą czterech elementów: dramatyzacji, dokumentalnego realizmu, narracyjności i artystycznej ekspresji. Kategorie te są bardzo płynne, przeplatają się i konstruuja siebie nawzajem. Ich zadaniem jest po pierwsze potwierdzenie dokumentalizmu fotografii, na przykład poprzez stworzenie wrażenia obecności w miejscu zdarzenia, sposób kadrowania, ujęcia postaci i jej ekspresji. Po drugie, przebija w nich echo mitu fotoreportera zaangażowanego, gotowego znaleźć się w niebezpieczeństwie po to, by dostarczyć społeczeństwu prawdę. Przejawia się nacisk na fotografa-autora, który jest heroiczny i wrażliwy na drugiego człowieka. Styl wizualny pomaga uwolnić fotografię od konkretności, stanowi jej potencjał ikoniczności. Fotografia-ikona, dzięki nasyceniu emocjonalnością, może w społeczeństwie funkcjonować jako wyrażająca istotę jakiegoś wydarzenia, które będzie przez nią odtąd definiowane i w ten sposób zapisze się w pamięci społecznej. Przesunięcie znaczenia

może postępować jednak jeszcze dalej, prowadząc do wykształcenia idei ogólnej i uniwersalnej. Dzieje się tak wtedy, kiedy w obrazie odnajdziemy Barthesowski mit. *Zdjęcia roku* poprzez swój wizualny styl, przeżycone *punctum* (również nierzadko budowanym lub wzmacnianym przez wspomniane kategorie) stwarzają dla niego doskonałe „warunki rozwoju”. Abstrakcyjny model reprezentacji charakterystyczny dla fotografii nagradzanych w konkursie World Press Photo sprawia, że widz nie może się o świecie wiele nauczyć. Szczegółowe studia wizualnego stylu fotografii reportażowej mogą stanowić punkt wyjścia do efektywnej analizy jej wpływu na zrozumienie świata i jego historii przez odbiorcę. Rozważając konstruowanie narracji w obrazie, usytuowałam ją na *continuum*: od konkretności do abstrakcji. Uważam więc za całkiem uzasadnione prowadzenie dalszych analiz, które tym razem skupiłyby się na wizualnym stylu fotografii o konkretnym typie narracji. Pytanie o to, jaką wiedzę o świecie przekazują fotografie, pozostaje nadal otwarte.



A World Captured in an Image. From the Visual Style to the Reading of a Myth in Photography

The article discusses the way in which the visual style promoted by World Press Photo enables the elevation of photography to become first a symbol, and ultimately a Barthes myth. From the very beginning of the competition the title of the *World Press Photo of the Year* has been awarded to works which were particularly dramatic, characterized by a documentary-style realism, narrativity and artistic expression. The analysis reveals the importance of documentation and the testimony of heroism, typical for the involved photo reporter. The visual style allows the photography to depart from the concrete reality and become a photographic icon which will function in society as a symbol of a given event. Such a photo will define the event and hence it will remain in the collective memory of people. It can also become an image which will have some general ideas associated with it, thus being a perfect candidate for a Barthes myth.

Adam Głowacki

Ur. w 1985 roku. Absolwent kulturoznawstwa (specjalność teoria i historia kultury) oraz pedagogiki resocjalizacyjnej z profilaktyką społeczną na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Ukończył również studia na Międzyuczelnianych Indywidualnych Studiach Humanistycznych w Akademii „Artes Liberales”. Aktualnie pracuje jako pedagog szkolny. Związany jest z Zakładem Teorii i Historii Kultury na Wydziale Filologicznym UŚ, gdzie pod opieką prof. zw. dr hab. Ewy Kosowskiej przygotowuje rozprawę doktorską. Interesuje się psychologią, historią, filozofią i antropologią medycyny, a także kulturowymi implikacjami przymusowych zsyłek ludności polskiej na Syberię.

Między oralnością a cyrograficznością

Analiza antropologiczna baśni *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*



FOT. P. SZUBA

Antropologia literatury – metoda badawcza

Szeroko rozumiany paradygmat interdyscyplinarności, jaki stał się udziałem współcześnie rozumianej myśli humanistycznej, zakłada, najogólniej rzecz ujmując, pewną korespondencyjność pomiędzy określonymi dziedzinami naukowego poznania, często takimi, które wcześniej miały niewiele wspólnych płaszczyzn porozumienia. Wieloaspektowe interpretacje zjawisk kulturowych przeprowadzane w perspektywie interdyscyplinarnej otwierają zupełnie nowe możliwości podejmowania określonych problemów, wymagają jednak od badacza również podwójnej kompetencji. Przekroczenie ram metod wypracowanych w macierzystej dziedzinie, otwarcie się na zupełnie nowe doświadczenia poznawcze, wymagają przyjęcia w wielu spornych miejscach kompromisu, przedefiniowania sprawdzonych i dotychczas funkcjonalnych terminów i pojęć. Być może wiele z nowych metod opartych na interdyscyplinarności nie przetrwa próby czasu, ale na razie poszukują

własnej tożsamości albo doskonalały się w konkretnych zastosowaniach.

Jedną z nich jest antropologia literatury, oparta na dorobku klasycznie rozumianego literaturoznawstwa i antropologii kultury. Jak każda nowa metoda, korzystająca z dorobku tradycyjnych metodologii, musi szukać swojej własnej tożsamości, wypracować własne terminy i pojęcia. Nie sposób nie zgodzić się z konstatacją Anny Gomóły: „antropologia jest jedną z nauk. Jednakże już sama nazwa może sprawiać kłopot”¹. Mamy do czynienia ze swoistego rodzaju dysonansem poznawczym wynikającym z wieloznaczności terminologicznej nazw poszczególnych dyscyplin. Pojawia się bowiem problem z precyzyjnym określeniem przedmiotu badań poszczególnych dyscyplin. Przy czym warto dodać, że antropologia nie jest w tym osamotniona. Podobne problemy z ustaleniem własnej tożsamości może mieć również socjologia czy psychologia (*psyche* – dusza), które podmiotem i przedmiotem swojego zainteresowania uczyniły Człowieka, rozumianego indywidualistycznie lub zbiorowo. Wszędzie tam, gdzie człowiek zaczyna formułować prawdy o sobie, sytuacja staje się z poznawczego punktu widzenia co najmniej dwuznaczna, co słusznie zauważyła Ewa Kosowska:

W pojęciu antropologii upatrywać można swoistego błędu logicznego. Oto człowiek – jakkolwiek rozumiany – podejmuje trud wyjścia poza samego siebie i formułowania prawd o sobie. Stąd badania antropologiczne – jeżeli mają mieć charakter obiektywistyczny – przypominają w pewnym stopniu woła-

¹ A. Gomóła, *Od antropologii do antropologii literatury*, [w:] E. Kosowska, A. Gomóła, E. Jaworski (red.), *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, Wyd. UŚ, Katowice 2007, s. 142.

Pomijam w tym momencie kwestię dotyczącą zasadności stwierdzenia, że antropologię można uznać za samodzielną dyscyplinę naukową. Dyskusja, jaka wokół tego tematu toczy się od kilku lat w naukach humanistycznych, jest niezwykle ciekawa, nie stanowi jednak zasadniczego przedmiotu moich rozważań. Zob. K. Brozi, *Antropologia wartości. Ujęcie metodologiczne*, Wyd. UMCS, Lublin 1989.

nie Archimedesu o punkt podparcia, pozwalający na podniesienie ziemi. (...) Każda interpretacja wymaga niemożliwego: dystansu wobec siebie, wobec własnych możliwości poznawczych, wobec nieuchronnych uwłków aksjologicznych².

Wobec tak zarysowanych wątpliwości, antropologia literatury jako metoda badawcza staje wobec problemu nie tylko zdefiniowania, czym jest sama antropologia jako dziedzina naukowego poznania, ale też innej kwestii, a mianowicie – czym jest literatura? Czym wreszcie jest owo zestawienie – „antropologia literatury”³? Są to pytania skądinąd niezwykle ważne i inspirujące, podobnie jak spór wokół semantycznego, a momentami wokół ontologicznego wymiaru antropologii literatury⁴, które jednak na potrzeby tego tekstu, a także samej procedury badawczej przezeń proponowanej, należy zawiesić. Niemniej jej praktyczne zastosowanie wydaje się mieć niezwykle istotny walor poznawczy w szeroko rozumianym dyskursie antropologicznym, ponieważ pozwala „człowiekowi – w procesie odpowiednio zorientowanej analizy tekstów kultury, w tym przede wszystkim analizy warstwy referencjalnej dzieł literackich – zrozumieć kontekst własnego dziedzictwa i działanie mechanizmu jego przekształceń; zrozumieć referencję dzieła poprzez konfrontację z innymi źródłami, a w rezultacie zbliżyć się do ideału »poznania siebie«”⁵.

² E. Kosowska, *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*, Wyd. UŚ, Katowice 2003, s. 9.

³ „Sama zbitka słowna a n t r o p o l o g i a l i t e r a t u r y jest dzisiaj pojęciem, któremu należy nadać sens kontekstualny. Nie powstało ono bowiem na oznaczenie realności, którą w określonym momencie nazwano antropologią literatury, ale raczej jako efekt pewnej luki, którą wypełnia pojęcie sugerujące potrzebę badań interdyscyplinarnych; badań, które miałyby być prowadzone na styku antropologii i literaturoznawstwa”. E. Kosowska, *O niektórych przesłankach uprawiania antropologii literatury*, [w:] W. Bolecki, R. Nycz (red.), *Narracja i tożsamość*, t. 1, Wyd. IBL PAN, Warszawa 2004, s. 104.

⁴ Na ten temat zob. A. Gomółka, *Od antropologii...*, *op. cit.*, s. 142–157.

⁵ E. Kosowska, *Kulturowa antropologia literatury*.

„Wydaje się, że w Polsce pod pojęciem »antropologia literatury« można wyróżnić trzy podstawowe obszary badań”⁶. Na potrzeby moich rozważań najbliższa jest mi opcja skądinąd o najdłuższej tradycji – zaproponowana i sukcesywnie rozwijana przez Ewę Kosowską⁷ koncepcja kulturowej antropologii literatury, która zakłada, że „tekst literacki zawsze **celowo lub przypadkowo** [podkreślenie – A.G.] ilustruje jakieś ważne kulturowo zjawisko, a przede wszystkim rekonstruuje kontekst, w jakim to zjawisko funkcjonuje. Stąd każdy wybór materiału może być w pewnym sensie usprawiedliwiony; ale nie każdy będzie w równym stopniu reprezentatywny”⁸. Tak rozumiana antropologia literatury traktuje dzieło literackie jako materiał do badań o charakterze antropologicznym. Przy jednoczesnym założeniu, że sama lokuje się na styku dwu, z pozoru odmiennych narracji: autora, który k o n s t r u u j e świat przedstawiony dzieła literackiego z dostępnych sobie elementów, i badacza – zorientowanego metodologicznie, r e - k o n s t r u u j ą c e g o model kultury w oparciu o pewną powtarzalność

Wprowadzenie, [w:] E. Kosowska, A. Gomółka, E. Jaworski (red.), *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, Wyd. UŚ, Katowice 2007, s. 21.

⁶ A. Gomółka, *Od antropologii...*, *op. cit.*, s. 154.

⁷ Efektem prowadzonych przez Ewę Kosowską od lat osiemdziesiątych badań są liczne publikacje, dotyczące zarówno teoretycznych aspektów funkcjonowania antropologii literatury, jako metody badawczej, jak i jej praktycznego zastosowania. Zob. E. Kosowska, „*Literatura popularna*” – *igraszki semiologiczne*, [w:] E. Czapłajewicz, E. Kasperski (red.), *Poszukiwania teoretycznoliterackie*, PWN, Wrocław 1989; E. Kosowska, *Postać literacka jako tekst kultury. Rekonstrukcja antropologicznego modelu szlachcianki na podstawie Potopu Henryka Sienkiewicza*, Śląsk, Katowice 1985; E. Kosowska, *Negocjacje i kompromisy. Antropologia polskości Henryka Sienkiewicza*, Wyd. Śląsk, Katowice 2002; E. Kosowska, *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*, Wyd. UŚ, Katowice 2003; E. Kosowska, E. Jaworski (red.), *Antropologia kultury – antropologia literatury*, Wyd. UŚ, Katowice 2005; E. Kosowska, A. Gomółka, E. Jaworski (red.), *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, Wyd. UŚ, Katowice 2007.

⁸ E. Kosowska, *Antropologia literatury. Teksty...*, *op. cit.*, s. 39.

wypowiedzi informatorów, składających się na pewien fakt kulturowy⁹. Jak pisze Kosowska:

Gdzieś tutaj, między tymi dwiema konwencjami, etapami myślenia twórczego, otwiera się przejście, perspektywa swego rodzaju transgresji semantycznej, która z jednej strony może być podstawą antropologizacji dzieła literackiego, a z drugiej fundamentem interpretacji antropologiczno-kulturowej. Jeśli więc te dwa sposoby uprawiania narracji w jakichś miejscach się spotykają, przecinają, nakładają, to mamy do czynienia z antropologią literatury – w pewnym jej rozumieniu¹⁰.

Przy czym warto zaznaczyć, że tak rozumiana antropologia literatury traktuje tekst literacki, jako materiał do „rekonstrukcji kulturowego kontekstu”, ale także „winna wykorzystywać, potwierdzane w innego typu źródłach, dane kontekstualne pozwalające na odsłanianie nie tylko podobieństw, ale i różnic kulturowych”¹¹. Głównym zarzutem wobec antropologii literatury jest fikcyjność materiału badawczego, który wykorzystuje w roli źródła zastanego, czyli literatury. Argument, „że ta imitacja świata [rzeczywistego – A.G.] posklejana jest z prawdziwych detali, niekiedy tak drobnych, że umykających opisom profesjonalnych antropologów”¹², zdaje się w oczach krytyki nie mieć znaczenia. A trzeba wiedzieć, że „właśnie owe niuanse współtworzą niepowtarzalny często kontekst kulturowy, w którym fikcyjne działania fikcyjnych bohaterów zyskują sens i wiarygodność”¹³. Jakkolwiek niektóre z założeń antropologii literatury mogą budzić opór czy sprzeciw, zyskuje sobie ona coraz więcej zwolenników, stanowiąc niezwykle ciekawą i płodną poznawczo metodę badawczą. Wobec

⁹ E. Kosowska, *O niektórych...*, *op. cit.*, s. 109.

¹⁰ *Ibid.*, s. 109.

¹¹ E. Kosowska, *Antropologia literatury. Teksty...*, *op. cit.*, s. 38.

¹² E. Kosowska, *Negocjacje...*, *op. cit.*, s. 19.

¹³ *Ibid.*, s. 19.

tak zarysowanej problematyki – której nie sposób w pełni rozwinąć w ramach tego tekstu – warto przejść do praktycznego wykorzystania założeń proponowanych przez antropologię literatury, ponieważ tylko wówczas można odkryć jej pełen walor poznawczy.

Między oralnością a cyrograficznością

„Dziewiętnastowieczni chłopci należeli do kręgu typowych kultur »oralnych«, formowanych przez słowo mówione, bez udziału pisma”¹⁴, stwierdza Nikodem Bończa-Tomaszewski, opierając się na badaniach Konrada Prószyńskiego, który wyliczył, że „około 1870 roku analfabetyzm obejmował 90% społeczeństwa polskiego, a do 1907 roku zmalał do 70%”¹⁵. Władysław Grabski optymistycznie szacował, że w 1897 roku 59% ludności w Królestwie Polskim nie umiała czytać, a w 1913 roku minimum 50%¹⁶. Jakkolwiek przychylnym okiem patrzylibyśmy na dane zebrane przez Władysława Grabskiego, nie zmienia to faktu, że w XIX w. na wsiach analfabetyzm był zjawiskiem powszechnym. O wiele bardziej krytyczny w tej kwestii jest Ludwik Stomma, który pisze, że „jeszcze około 1880 r. (*sic!*) analfabeci stanowią około 94% ludności wiejskiej Królestwa Polskiego i ponad 95% w Galicji”¹⁷. Rozliczne inicjatywy¹⁸, podejmowane na przestrzeni

¹⁴ N. Bończa-Tomaszewski, *Kultura niepiśmienna i jej urogowie. Problem oralności wsi polskiej w XIX w.*, „Lud”, t. 89, 2005, s. 75.

¹⁵ K. Prószyński, *Czytelność a nieczytelność narodu. O nauczaniu kilkorakiemi sposobami Promyka*, Wydawnictwo Księgarni Krajowej i Gazety Świętecznej, Warszawa 1907, s. 6.

¹⁶ W. Grabski, *O nauczaniu powszechnem i zakładaniu szkół ludowych*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1913, s. 6.

¹⁷ L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Tower Press, Gdańsk 2000, s. 53.

¹⁸ Jak wspomina Ludwik Stomma, jedną z takich inicjatyw podjęto w Galicji, gdzie już w 1872 r. wniesiono pod obrady Sejmu Krajowego projekt ustawy *O zakładaniu*

XIX w., mające na celu szerzenie edukacji wśród chłopów, potwierdzają, że analfabetyzm polskiej wsi był podówczas jedną z „palących” kwestii.

Znamienny jest fakt, że „lud wiejski niechętny jest dla oświaty” i „nieprzychylnie usposobiony do szkoły”¹⁹. Bończa-Tomaszewski, odwołując się do ludowej aksjologii, konstatuje, że „nikłe postępy alfabetyzacji wsi nie wynikały ani z opresji zaborców, ani z opieszałości inteligencji, ani z ubóstwa, tylko z faktu, że chłopci nie chcieli się uczyć pisać i nie cenili pisma”²⁰. Przy czym wymówki w postaci: „Ja nie mam tyle sposobu, abym mógł posyłać swe dzieci do szkoły”; „Posyłałbym swe dzieci do szkoły, ale cóż, kiedy one są mi potrzebne do pomocy w gospodarstwie”; „Po co mam swe dzieci posyłać do szkoły, kiedy niejeden kilka zim się uczy, a jednak nic nie umie, więc szkoda czasu i atłasu”; „Jeśli wszyscy będą uczeni, któż będzie trzodę pał i na chleb pracował”²¹ – pozornie tylko uzasadniają niechęć ludności wiejskiej wobec nauki.

Istotnym tropem interpretacyjnym, zainicjowanym, ale nie rozwiniętym w pełni przez Bończę-Tomaszewskiego, jest myśl, że „przejście z fazy społeczeństwa oralnego do cyrograficznego jest jednym z najdonioślejszych zjawisk społecznej historii Polski między 1850 a 1950 rokiem”²². Ryzykowne może się wydawać umieszczanie zjawisk o charakterze kulturowym – z natury swej mających charakter długotrwały, fragmentaryczny, nigdy całościowy – w ścisłe ramy chronologiczne, i nadawanie im wymiaru totalnego, przełomowego. Jednak zwrócenie uwagi

i utrzymywaniu publicznych szkół ludowych, która – w spaczonym zresztą kształcie – uchwalona została w 1884 r.

¹⁹ Z. Strzetelska-Grynbergowa, *Staromiejskie. Ziemia i ludność*, Muzeum im. Dzieduszyckich, Lwów 1899, s. 568; cyt. za L. Stomma, *op. cit.*, s. 53.

²⁰ N. Bończa-Tomaszewski, *op. cit.*, s. 77-78.

²¹ *Wymówki od posyłania dzieci na naukę*, [w:] S. Mazurek, *Komu nauka potrzebna (opisał dla ludu)*, druk. Fr. Czerwińskiego, Warszawa 1884, s. 27-46; cyt. za: N. Bończa-Tomaszewski, *op. cit.*, s. 76.

²² N. Bończa-Tomaszewski, *op. cit.*, s. 77.

na znaczenie procesu zetknięcia się „pierwotnej kultury oralnej”²³, w rozumieniu, jakim nadał jej Walter Ong, z pismem i wynikające z tego konsekwencje dla ludowej oralności, jest cenną wskazówką interpretacyjną, której u k o n t e k s t u a l n i e n i e

²³ „Jak wspomniano, oralność kultury nie zmienionej znajomością pisma lub druku nazywam »oralnością pierwotną«. Jest ona »pierwotna« (*primary*) w stosunku do »oralności wtórnej« dzisiejszej kultury wysokiej technologii, w której nową oralność podtrzymują telefon, radio, telewizja oraz inne środki elektroniczne, których istnienie i funkcjonowanie wsparte jest pismem i drukiem. Dzisiaj właściwie nie istnieją pierwotne kultury oralne, ponieważ każda kultura wie o piśmie i jakoś jego skutków doświadcza. A jednak liczne kultury i podkultury, nawet związane z wysoką technologią, zachowują niemało zróżnicowanych nastawień właściwych oralności pierwotnej”. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Wyd. KUL, Lublin 1992, s. 32.

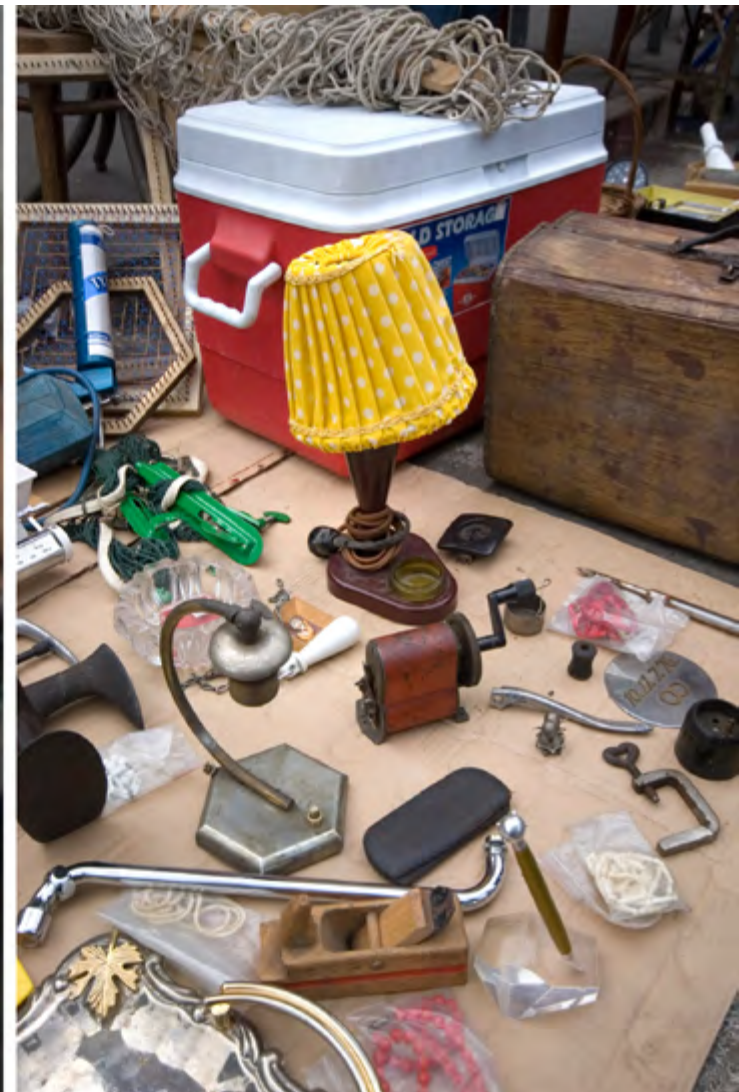


odnajdujemy w dziele Marii Konopnickiej. O tym jednak później. XIX wiek jest okresem, w którym rozpoczyna się proces przeobrażania polskiej wsi, bardzo mocno wspartej na filarze oralnego paradygmatu myślenia, który zdaniem Onga „przekształca świadomość”. Jest to moment, kiedy „pierwotna myśl oralna” styka się nie tylko z pismem, ale także z odmiennym paradygmatem myślenia – paradygmatem cyrograficznym. Pismo dla dziewiętnastowiecznego chłopca jawi się jako coś obcego, nieznanego, co narusza dotychczasowe struktury myślenia i przełamuje powszechnie utrwalone w świadomości schematy. W opowiadaniu dla dzieci *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* zilustrowany został proces zetknięcia się dwóch odmiennych paradygmatów myślenia – oralnego i cyrograficznego. Otwartą kwestią pozostaje to, czy opisanie przez Konopnicką

niezwykle istotnego faktu kulturowego miało charakter intencjonalny, czy nie. Warto jednakże podkreślić, że umieszcza wspomniany powyżej proces w perspektywie XIX-wiecznej ludowej aksjologii, korzystając przy tym z przekazów folklorystycznych²⁴, które w kulturze ludowej kumulują i transponują społecznie akceptowane wartości²⁵.

²⁴ A. Łobos, *Słowo i muzyka w Śpiewniku dla dzieci – wpajanie postaw i przekazywanie dziedzictwa narodowego najmłodszym u schyłku XIX stulecia*, „Chowanna” tom jubileuszowy 2009, s. 25.

²⁵ Por. „(...) prawo w kulturach oralnych jest również przechowywane w formułowych powiedzeniach i przysłowiach, które nie są jedynie prawniczymi ozdobami, lecz same prawo stanowią. W kulturze oralnej często wymaga się od sędziego wyartykułowania szeregu stosownych przysłów, które pozwolą mu podjąć decyzję równoważną do konkretnego przypadku, jaki formalnie właśnie rozpatruje”.



Skoro w kulturze ludowej niezwykle ważną rolę odgrywało słowo mówione, to argument o ograniczeniach antropologii literatury ze względu na fikcyjność materiału badawczego wybrzmiewa szczególnie mocno. Mimo to należy pamiętać, że

Wyabstrahowanie ze świata przedstawionego danych do rekonstrukcji kulturowego kontekstu jest, oczywiście, zadaniem trudnym, ale nie niemożliwym. Wymaga jednoznacznie wykroczenia w tej materii poza tradycje literaturoznawcze i włączenia w proces interpretacyjny niektórych przynajmniej elementów procedury antropologicznej²⁶.

Koszałek-Opalek i jego zmagania z cyrograficznością

Nie budzi żadnych wątpliwości, że postać Koszałka-Opalka, „nadwornego kronikarza króla Błystka”, jest fikcyjna – już choćby z tego powodu, że mamy do czynienia z krasnoludkiem. Jest to postać stereotypowa, a momentami wręcz groteskowa. Cieszy się wśród krasnoludków szacunkiem jako uczony i to jemu zostaje powierzona misja odnalezienia zagubionej Wiosny. Jak pisze Konopnicka:

Krasnoludki tak dumni byli z kronikarza swego, że gdzie tylko kto jakie zielsko znalazł, zaraz mu wieniec plótł i na głowę wkładał, **tak iż mu te wieńce resztę rzadkich włosów wytarły i łysy był jak kolano** [podkreślenie – A.G.]²⁷.

Jako uczonemu, kronikarzowi, zostaje mu powierzone zadanie z a p i s a n i a i przechowywania dziejów rodu Krasnoludków. Przy czym

przyjęta przez niego wersja historii od samego początku nie budzi zaufania czytelnika.

Ten, jak zwykle, siedział nad ogromną księgą, w której opisywał wszystko, co się od najdawniejszych czasów zdarzyło w państwie Krasnoludków, skąd się wzięli i jakich mieli królów, jakie prowadzili wojny i jak się im w nich wiodło. **Co widział, co słyszał, to spisywał wiernie, a czego nie widział i nie słyszał, to zmyślił tak pięknie, iż przy czytaniu tej księgi serca wszystkim rosły** [podkreślenie – A.G.]. On to pierwszy dowiódł, iż Krasnoludki, ledwie na pięć duże, są właściwie olbrzymami, które się tylko tak kurczą, żeby im mniej sukna wychodziło na spencery i płaszcze, bo teraz wszystko drogie²⁸.

Fakt z pozoru oczywisty – swobodne konstruowanie historii przez „nadwornego kronikarza”, w szerszej perspektywie analitycznej obrazuje niezwykle istotny proces, o którym Kosowska napisała:

Pozostając wierny materiałom źródłowym historyk nie zawsze może być wierny przeszłości, gdyż obraz tej ostatniej rekonstruuje opierając się na selektywnie zachowanych przedmiotach, nierzadko stronniczych relacjach i współczesnym sobie systemie wartości. Na tym tle literatura stawiająca na równi postulat prawdy historycznej i artystycznej znalazła się w sytuacji jakby czystszej moralnie²⁹.

Jak wspomina Walter Ong, przejście od oralności do cyrograficzności, a w konsekwencji typograficzności, wiązało się ze zmianą statusu pamięci i z możliwością przeniesienia odpowiedzialności za przechowywanie i przekazywanie informacji na jej ekstensję, czyli pismo. W kulturach oralnych

W.J. Ong, *op. cit.*, s. 60.

²⁶ E. Kosowska, *Antropologia literatury. Teksty...*, *op. cit.*, s. 38.

²⁷ M. Konopnicka, *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, Wyd. Dolnośląskie, Wrocław 1993, s. 11–12.

²⁸ *Ibid.*, s. 11.

²⁹ E. Kosowska, *Postać literacka...*, *op. cit.*, s. 34.

„doświadczenie jest intelektualizowane mnemonicznie”³⁰, ponieważ

Myślenie o czymkolwiek bez pomocy formuł, bez określeń tradycyjnych i mnemonicznych, jeśli nawet jest możliwe, byłoby (...) stratą czasu, bowiem taka myśl raz wypracowana, nie mogłaby być efektywnie odzyskana, tak jak jest to możliwe przy pomocy pisma. Nie byłaby to wiedza trwała, a tylko przelotna myśl, chociaż skomplikowana³¹.

Wobec tego kultura oralna wypracowała szereg technik mnemonicznych, które pozwalały jej skutecznie nabywać, przechowywać i odtwarzać informacje. Umiejętność względnie wiernego przekazywania faktów była sprawnością wysoko cenioną i gwarantującą prestiż społeczny w kulturach typu oralnego, a taką bez wątpienia była XIX-wieczna kultura chłopska sportretowana w omawianej przez nas lekturze.. Być może dlatego właśnie sierotka Marysia, choć niezwykle mocno naznaczona statusem sieroty i wynikającymi z niego konsekwencjami, „(...) piosenek umiała tyle, że cały dzień coraz to inszą śpiewała, a nigdy ich nie brakowało (...) że kto w pobliżu szedł, to stawał i słuchał, a często i łzy miał w oczach”³². O ile więc głęboko zanurzona w oralnym paradygmacie myślenia bohaterka zyskuje akceptację i zostaje wynagrodzona, o tyle nieustannie zmagający się z cyrograficznością Koszałek-Opalek co rusz ponosi klęskę. Jego *opus magnum* aż trzykrotnie ulega zniszczeniu. Pierwszy raz, gdy kronikarz wylewa na nie atrament:

Polaty się czarne strugi wprost na świeżo zapisane karty; Koszałek-Opalek skamieniał prawie. Na nic proroctwa jego! Na nic obliczenia!... Cała księga zalana rzeką atramentu. Tak mądrze, tak pięknie obrachował wszystko – i wszystko na nic³³.

³⁰ W.J. Ong, *Oralność...*, *op. cit.*, s. 61.

³¹ *Ibid.*, s. 60.

³² M. Konopnicka, *op. cit.*, s. 106–108.

³³ *Ibid.*, s. 44.

Drugi raz na jarmarku:

Ach, bracie! – jęknie Koszałek-Opalek. – W cóż się obróci cała moja sława, gdy księgi nie mam! – A cóż się z nią stało? – Zaginęła! – A pióro? – Złamane! – A kałamarz? – Rozbity! – Hm! – rzecze smutnie Podziomek. – **Prawda jest, iż cała twoja uczoność przepadła, gdy nie masz ani księgi, ani pióra, ani kałamarza!** [podkreślenie – A.G.]³⁴

Trzeci, kiedy księga zostaje spalona w norze lisa Sadełko:

Na próżno jednak grzebał patykiem w piasku do południa prawie; z piór znalazł tylko czarne niedopałki, z księgi – poskręcane w rurki i przepalone karty, z których nic już odczytać się nie dało, a kałamarz przepadł bez żadnego śladu³⁵.

Ponadto przyjęty przez niego system wartości nie znajduje akceptacji wśród towarzyszących mu Krasnoludków.

– **Iż żadne królestwo bez mądrości być nie może, a mądrości bez spisywania ksiąg nie ma**, przeto wnoszę, aby nas ten dobry kmieć tam powiózł, gdzie najwięcej gęsi, iżbym sobie nowe pióro mógł wyszukać i nową sławę uzyskać. Ale Podziomek, który się w siano tak był zapadł, że ledwo mu nos było widać, porwał się na to i rzecze: – Na nic robota taka! **Co mi po mądrości i po sławie, kiedy będę głodny? Pełny żołądek to grunt! Reszta – torby kłaków niewarta!** [podkreślenia – A.G.] – Tu zwrócił się do króla i rzecze: – Jeśli chcesz, miłośnicy królu, spokój w państwie mieć, o to najpierw dbaj, żeby głodnych w nim nie było! Więc moja rada taka: jak nas ten chłop ma wieźć, niech nas wiezie tam, gdzie w kominie kasza wre, a skwarki skwierczą! Inaczej nie ma zgody. – Tak, tak! – krzyknęli insi. – Nie ma zgody, nie ma!³⁶

³⁴ *Ibid.*, s. 67.

³⁵ *Ibid.*, s. 259.

³⁶ *Ibid.*, s. 94.

Skrajnie egoistyczna propozycja Podziomka zyskuje większe uznanie. Stąd też szacunek, jakim wśród reszty krasnoludzkiej społeczności cieszy się Koszałek-Opalek, wydaje się powierzchowny. W XIX-wiecznym systemie kultury polskiej wsi pismo, będące czymś obcym, nieprzewidywalnym, naruszającym ustalony paradygmat myślenia, nie mogło stanowić istotnego elementu ludowej aksjologii. Warto jednocześnie zaznaczyć, że polska kultura ludowa w XIX w. jest kulturą typu magicznego, o której Piotr Kowalski pisał:

Najważniejszą cechą wyobrażenia świata w kulturze magicznej jest brak wydzielenia odrębnych sfer działalności człowieka (komunikacyjnej, praktycznej, światopoglądowej). Myślenie magiczne w takich kulturach rozstrzyga o sensie wszelkich działań człowieka, dostarczając przesłanek do wyjaśnienia jednolitego porządku Kosmosu, natury i społeczeństwa. Oznacza to, że we wszystkich działają te same prawa oraz że sfery te są ze sobą połączone. Wyjaśnia to powód, dla którego działania produkcyjne wymagają jednoczesnych praktyk magicznych i symbolicznych, bez nich te pierwsze nie mogą być w ogóle zainicjowane. Stąd np. konkretne prace rolnicze i towarzyszące im gesty magiczne są zintegrowaną całością; opowiadanie mitu wyjaśniającego mityczny początek pewnych działań nie służy potrzebom komunikacyjnym (czy edukacyjnym), lecz stanowi fragment działań „praktycznych”³⁷.

Z powyższej definicji wyłania się specyficzny obraz kultury ludowej jako sytemu, w którym dominującym porządkiem myślenia jest magia. Jej wszechobecność powoduje, że każde działanie nacechowane jest „magicznością”.

Konopnicka w postaciach chłopca Skrobka czy sierotki Marysi wskazuje na te elementy, które w większym przekonaniu stanowiły istotną wartość – uczciwą pracę, wierność dotychczasowym strukturom, szacunek dla społecznie akceptowalnego ładu i porządku. Wspomniani bohaterowie pozostają wierni oralnemu

paradygmatowi myślenia i ludowemu normatywizmowi i zostają wynagrodzeni. W utworze pojawiają się sygnały świadczące o tym, że polska wieś była w dalszym ciągu bardzo mocno zakorzeniona w oralnym sposobie myślenia, pomimo podejmowanych akcji edukacyjnych. „Zasadnicza oralność języka jest trwała, niezmienna”³⁸ – pisze Walter Ong. Nie zaskakuje więc opisana przez Konopnicką reakcja:

Słuchał tej pieśni chłop Skrobek i poczuł w sobie nagle moc taką, jakiej nigdy przedtem nie miał. I taką gorącość duszną, i czucie rzewne do tego kawałka ziemi poczuł, jakiej nigdy nie miał³⁹.

Słowo w kulturach typu oralnego odgrywa niezwykle istotną rolę – język nie jest w nich odpowiednikiem myśli, ale swoistym sposobem działania. Jak pisze Walter Ong:

Nie dziwi również przekonanie bliskie na ogół ludom pierwotnym, że słowa mają wielką moc. (...) W tym sensie każdy dźwięk, a szczególnie wypowiedź oralna, pochodząca z wnętrza żywego organizmu, jest „dynamiczna”. Fakt, że ludy oralne uważają zazwyczaj, a prawdopodobnie powszechnie, że słowo ma moc magiczną, wiąże się wyraźnie, choćby nieświadomie, ze skojarzeniem słowa z mówieniem, z brzmieniem, z używaniem siły⁴⁰.

Do podobnych konstatacji dochodzi Wojciech J. Burszta. Opierając się na badaniach Bronisława Malinowskiego stwierdza, że słowo mówione ma magiczny wymiar w opisywanej przez nas kulturze.

Każdy magiczny akt rytualny składa się ze współwystępujących i działających na siebie wzajemnie a k t ó w m o w y (w formie wypowiedzi i zaklęć) oraz d z i a ł a n i a (manipulowanie przedmiotami). Wszelkie czyny magiczne polegają na jednego typu zabiegach: „każdy

³⁸ W.J. Ong, *op. cit.*, s. 28.

³⁹ M. Konopnicka, *op. cit.*, s. 171.

⁴⁰ W.J. Ong, *op. cit.*, s. 56–57.

Między oralnością a cyrograficznością

rytuał ma bowiem na celu »wyprodukowanie« lub »wytworzenie« jakiejś siły oraz przeniesienie jej pośrednio i bezpośrednio na jakiś przedmiot, który zgodnie z wiarą tubylców – pozostaje pod wpływem tej siły”. (...) Cechą charakterystyczną zarówno mówienia, jak i działania (oddziaływania) magicznego, jest ich zasadniczo niekomunikacyjny charakter⁴¹.

Burszta podkreśla istotny charakter słowa mówionego, którego zadaniem jest wytworzenie magicznej siły i przeniesienie jej na przedmiot. Na temat magicznej roli słowa w polskiej kulturze ludowej pisał również Jan Stanisław Bystroń. W rozdziale poświęconym ludowym formom magii stwierdza:

Bardzo ważną rolę odgrywają w magii słowa. Słowo jest dla nas znów tylko konwencją, służącą porozumiewaniu się ludzi; dla umysłowości pierwotnej jest ono czymś bardzo istotnie zespolonym z osobą czy przedmiotem, które oznacza, tak że słowo użyte w odpowiednich warunkach może oddziaływać na osobę czy rzecz, z którą jest związane. Stąd też unika się wymawiania pewnych nazw (np. niebezpieczeństwa, choroby, złych duchów) z obawą, aby nazwa ta nie spowodowała oznaczonego przez nie a niepożądanego następstwa; stąd też na odwrót używa się takich określeń, uznanych jako istotna nazwa, aby można było włączyć je w formuły zaklęć, i nazwawszy daną rzecz jej właściwym mianem, mieć ją w magicznym posiadaniu i móc na nią oddziaływać. Tutaj także leży geneza formuł magicznych zaklęć i zamawiań: wiara w magiczną moc słowa utrzymuje te formuły w stanie niezmiennym, czasem nawet mało zrozumiałym, gdyż wszelkie świadome odchylenia od tradycyjnego tekstu może spowodować jej bezskuteczność⁴².

Anna Engelking ową magiczność wypowiedzianych słów określa mianem stwarzających rytuałów słownych lub zaklinań. Mamy z nimi do czynienia wtedy, kiedy

⁴¹ W.J. Burszta, *Mowa magiczna jako przejaw synkretyzmu kultury*, „Język a Kultura” 4 1991, s. 103.

⁴² J.S. Bystroń, *Etnografia Polski*, Czytelnik, Warszawa 1947, s. 132.



FOT. P. SZUBA

nadawca kreujących słów chce poprzez ich wypowiedzenie stworzyć „coś” z niczego. A więc dosłownie: „mówiąc to, powoduje, że tak się staje”. Najbardziej podstawowym rytuałem stwarzającym jest po prostu nazywanie – nadawanie rzeczom nazw, istotom imion (dla świadomości mitycznej to, co nie nazwane, nie istnieje). Stwarzające słowa w Biblii i w mitach kosmogonicznych innych kultur to właśnie, w moim przekonaniu, takie zaklinania. Moc kreacyjna tkwi tutaj bądź w samych słowach, bądź pochodzi od ich nadawcy – demiurga; jest to najbardziej archaiczne (czy też „magiczne”) rozumienie „mówienia – stwarzania”⁴³.

Wobec powyższego nie dziwi więc fakt, że to pieśń motywuje Skrobka do pracy, która w konsekwencji zostaje wynagrodzona. Postać Koszałka-Opalka obrazuje możliwości i ograniczenia zmiany kulturowego paradygmatu myślenia, będące udziałem XIX-wiecznej polskiej wsi. Zmiany na tyle istotnej, że znalazła swój oddźwięk w literaturze, adresowanej do młodego czytelnika. Zastanawiająca jest tu motywacja samej autorki, która ukształtowana w cyrograficznym paradygmacie myślenia, w postaci Koszałka-Opalka dyskredytuje i ośmiesza znaczenie słowa pisanego, zdecydowanie opowiadając się za ideą oralnego przekazywania historii. Tym bardziej zastanawia ów fakt, gdy przyjmiemy założenie, że powieść dla dzieci ma mieć walor edukacyjny. Tym też tłumaczyć można współczesny brak zrozumienia i niechęć młodych czytelników do tejże lektury. „Dzieło nigdy nie jest całkowicie oryginalne w zakresie i treści, i formy. **Akceptowane przez czytelnika *novum* musi odwoływać się do znanego i uznanego *datum*; zachwianie tych proporcji grozi nieporozumieniem i odrzuceniem tekstu przez odbiorców**” [podkreślenie – A.G.]⁴⁴. Poniższy cytat nawet niejednemu dojrzałemu czytelnikowi może nastręczyć trudności:

Lud w tej krainie tak jest wojenny i mężny, iż drobne dzieci pieką w gorącym popiele kartaczowe kule, które

⁴³ A. Engelking, *Rytuały słowne w kulturze ludowej. Próba klasyfikacji*, „Język a Kultura” 4 1991, s. 77.

⁴⁴ E. Kosowska, *Antropologia kultury – antropologia literatury*.

gdy w żarze z trzaskiem pękać poczną, co jest całkiem niebieskiemu grzmotowi podobne, wtedy chłopcy, od pieluch już śmiercią gardzący, a i mdłe dziewczątka nawet, wygrzebują one pękające z okrutnym hukiem kartacze i dymiące jeszcze wprost do gęby kładą. Czego naocznym bywszy świadkiem, a wydziwować się takiemu rycerskiemu animuszowi nie mogąc zgół, ku wiecznej pamiętce potomnych rzecz tę zapisuję. Dan w polu na ugorze, o przedwieczornej porze⁴⁵.

Ewa Kosowska podkreśla: „Zmiany w kulturze następują w bardzo zróżnicowanym tempie. Praktycznie rzadko znikają całe formacje – częściej wymianie podlega infrastruktura materialna, rzadziej zachowania czy postawy, najrzadziej – fundamentalne wartości”⁴⁶. Na trwałość takich elementów zwraca uwagę również Walter Ong: „Oralne myśli i wyrażenia formułowe zapadają głęboko w świadomość i nieświadomość, dlatego nie znikają w momencie, gdy ktoś przyzwyczajony do nich chwytą za pióro”⁴⁷. Z tego też powodu Koszałek-Opalek

Wielkiej swojej „Historii Krasnoludków” pewno nigdy już nie napisze. Co mu, co i światu po księdze takiej, którą ogień spalić, a wiatr rozwiać może? On sobie znalazł lepszą, żywą księgę. On siada przy łóžeczkach dzieci, gdy usnąć nie mogą, **i prawi im o królu Błystku**, jego złotej koronie, królewskiej szacie i brylantowym berle; **on im rozpowiada** o Kryształowej Grocie, o mieczach, o tarczach, o rycerzach; **on im mówi** o wielkiej wiosennej wyprawie na Skrobkowym wozie, o skarbach ukrytych, drużynie wiernych towarzyszków i o Marysi sierotce. On mnie i raz, podczas bezsennej nocy zimowej, **opowiedział tę całą historię, którą tu spisałam** [podkreślenia – A.G.]⁴⁸.

Wprowadzenie do tematu, [w:] E. Kosowska, E. Jaworski (red.), *Antropologia kultury – antropologia literatury*, Wyd. UŚ, Katowice 2005, s. 32.

⁴⁵ M. Konopnicka, *op. cit.*, s. 22.

⁴⁶ E. Kosowska, *Negocjacje...*, *op. cit.*, s. 42.

⁴⁷ W.J. Ong, *op. cit.*, s. 49.

⁴⁸ M. Konopnicka, *op. cit.*, s. 276.

Zakończenie

Powyższa analiza pokazuje, że wypracowane w obrębie antropologii literatury narzędzia badawcze pozwalają odkryć zależności kulturowe, które w ramach klasycznie rozumianego literaturoznawstwa nie zostałyby dostrzeżone. Interpretacja opowiadki dla dzieci w myśl założeń antropologii literatury pozwoliła wskazać ważny fakt kulturowy *implicite* zawarty w bajce dla dzieci. Wykorzystanie teorii antropologicznych do analizy przekazów literackich, z definicji traktowanych jako fikcjonalne, w świadomie zorientowanej interpretacji i przy uwzględnieniu krytyki źródła, pozwala traktować dzieło literackie, jako ważne źródło wiedzy antropologicznej. Antropologia literatury dostarcza bowiem materiału badawczego, wcześniej niewykorzystywanego w tej roli. Jest nim intencjonalnie wyselekcjonowana przez badacza literatura, która na równych

prawach, jak inne źródła, może egzemplifikować pewne wzory kulturowe, ich pojemność czy inwariantność. Jak słusznie podnosi Kosowska „świat przedstawiony zawsze jest efektem wyboru i konfiguracji, dlatego też literatura dostarcza niemal nieskończonej liczby przykładów na kolejne realizacje tego samego wzorca, odsłaniając tym samym jego pojemność w danej czasoprzestrzeni oraz ilustrując proces zmiany w czasie”⁴⁹. A biorąc pod uwagę fakt, że spośród około 6000 języków wyodrębnionych w bazie UNESCO⁵⁰, jakie są dzisiaj w użyciu, tylko niewielka ich liczba posiada literaturę, warto skorzystać z niewątpliwego przywileju, jaki stał się naszym udziałem.

⁴⁹ E. Kosowska, *Antropologia kultury...*, *op. cit.*, s. 37.

⁵⁰ <http://www.unesco.org/culture/languages-atlas/index.php?hl=en&page=atlasmap>, 02.01.2012.



Between Orality and Literacy. An Anthropological Analysis of the Fairytale *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*

The article consists of two parts. In the first one, the author attempts to explain the term “anthropology of literature” and to show methodological and terminological problems which are connected with this method of interpreting cultural reality. The term “anthropology of literature” has been used in cultural and philological reflections more often recently. That term becomes gradually broader and more obscure. In the second part of the article, the author interprets the children’s story *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* (*Little Orphan Mary and the Gnomes*) in accordance with the principles of anthropology of literature, thereby demonstrating its capabilities and limitations as a scientific method.



FOT. P. SZUBA

*Dla ludzi Zachodu pismo od dawna oznaczało
rury i krany, ulice i taśmy montażowe.*
(Marshall McLuhan, „Zrozumieć media”)

Agnieszka Jakubowska

Absolwentka Katedry Etnologii i Antropologii Kulturowej przy Uniwersytecie Wrocławskim. Poza szeroko rozumianą antropologią słowa, w którą wpisuje się niniejszy tekst, interesują ją tubylcze kultury Stanów Zjednoczonych, a w Polsce kultury górali Beskidów i Podhala oraz zjawisko postfolkloryzmu w muzyce.

O przestrzeni i porządku pisma

Formalną konsekwencją wynalazku pisma było związanie słowa z przestrzenią¹, czego z biegiem czasu definitywnie dokonała technika druku. Dalekowschodnie ideogramy, podobnie jak litery alfabetu fonetycznego, „poważnie przekształciły umysłowość i organizację społeczną”², wytwarzając swoisty typ kultury, a nie tylko system praktyk komunikacyjnych. Propagatorami tego poglądu byli autorzy Wielkiej Teorii Piśmienności (ang. Great Literacy Theory), znajdującej się niejednokrotnie pod ostrzałem antropologicznych kontrargumentów. Jej pomysłodawcy

– Harold Innis, Eric Havelock, Marshall McLuhan³, Walter Ong⁴ oraz Jack Goody – tworzyli niejednorodne środowisko naukowe (Goody był jedynym antropologicznym duchem tego interdyscyplinarnego grona), tzw. szkołę komunikacji z Toronto⁵. Brała ona za swój cel „kulturową perspektywę refleksji nad systemami komunikacji”⁶. Gwoli wyjaśnienia należy podkreślić, że uznanie ogromnych możliwości nie zachodnich (nie fonetycznych) modeli pisma było rewizją poglądu, że idealną formę i pełnię swych możliwości osiągnęło ono w Grecji klasycznej, jako linearny

¹ Kordian Bakula wskazuje na konieczność rozróżnienia „przestrzeni” i „powierzchni”. Mimo, że sytuuje pismo na płaskiej, pozbawionej wymiaru głębi „powierzchni”, pojęciem „przestrzeni” posługuję się w odniesieniu do niego w dalszym ciągu, uznając materiał piśmienniczy za pewien o b s z a r, w którym słowo zyskuje zupełnie nowy (płaski?) w y m i a r. K. Bakula, *Mówione ≈ pisane: komunikacja, język, tekst*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, s. 42.

² G. Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 195.

³ Kanadyjski teoretyk komunikacji, autor głośnej *Galaktyki Gutenberga* (1962) oraz metaforę „globalnej wioski”; żył w latach 1911–1980.

⁴ Amerykański jezuita, profesor literatury angielskiej, filozof, autor *Oralności i piśmienności* (1982); żył w latach 1912–2003.

⁵ Określenia tego użył po raz pierwszy Jack Goody w odniesieniu do Innisa, Havelocka i McLuhana, związanych z życiem naukowym Uniwersytetu w Toronto.

⁶ G. Godlewski, *Słowo...*, *op. cit.*, s. 155.

ciąg znaków i odpowiadających im dźwięków. Uznano sąd, iż rozwój piśmienności zachodniej wcale nie musi stanowić wzorca wobec innych jej form. Jednakże – nie wnikając w szczegóły debat i polemik toczących się wokół jądra „wielkich teorii” oraz nie rozstrzygając o zasadności podziałów na Zachód i Wschód tkwiących w tle – założeniem tego tekstu jest refleksja nad językowością człowieka, człowieka piszącego (*homo scriptor*). Spojrzę na linearny sposób graficznego organizowania przestrzeni słów, który stał się jednym z wielu czynników determinujących, w założeniach McLuhana i Onga, charakter kultury Zachodu. S ł o w e m... definiujący jej „zachodniość”.

* * *

Dążność do usytuowania żywej mowy w materii pisarskiej, już w świetle myśli sokratejskiej (zgodnie z przekazem Platona) było redukcjonistycznym pojmowaniem jej właściwości, niemożliwych do ogarnięcia żadną ramą. Pismo – pisze Walter Ong – „sprowadza dynamiczny dźwięk do bezgłośnej przestrzeni, oddziela słowo od żywej teraźniejszości mowy”⁷, czyniąc je podporządkowanym regułom pisania⁸.

Mowę, mimo wszelkiej frazeologii, stylów i gatunków wypowiedzi, cechuje wyzwolenie z rygorystycznego przestrzegania formy, w której grzęźnie „myśl uwięziona przez farbę drukarską”⁹. Władza środków retorycznych, w tym formuł kostniejących

w czasie, narażona jest na ciągłą niepewność ujarzmienia czegoś, co jest żywe, spontaniczne i pełne energii. Rodzaje wypowiedzi pozostają domeną naturalnej mowy, wystawionej na pułapki czyhającej nieświadomości, drwiącej – w skojarzeniach i błędach językowych – z reguł i konwencji. Zagadnienie różnicy, oddzielającej mówione od pisanego, wspierającej się na opozycji świadome – nieświadome, rozwija Ong:

Mówienie uzupełnia świadome życie i nadaje mu moc, ale dociera z głębin nieświadomości, choć, rzecz jasna, dzięki świadomej i nieświadomej współpracy społeczeństwa. Reguły gramatyczne żyją w nieświadomości w tym sensie, że wiem, jak ich używać (...). Pismo czy zapis różni się tym od mowy, że nie wynikają bezpośrednio z nieświadomości. Procesem przekładu języka mówionego na pismo rządzą reguły świadomie wytworzone i możliwe do wyartykułowania¹⁰.

Kordian Bakula (filolog, językoznawca) podkreśla, że dychotomiczny podział na mowę oraz piśmienność jest „niepotrzebnym konstruktem” i uznaje go za rezultat strukturalistycznego myślenia opozycjami binarnymi¹¹. Dekonstrukcji tego przeciwstawienia dokonuje Jacques Derrida, m.in. wskazując na tożsamość wielu cech mowy oraz pisma (zdolność do funkcjonowania pod nieobecność autora i adresata, możliwość zmiany kontekstów

⁷ W.J. Ong, *Pismo a struktura świadomości*, tłum. M. Pęczak, [w:] G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima (red.), *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 370.

⁸ Walter Ong podkreśla jednocześnie nobilitujący fakt ogromnej rewolucji umysłowej, której dokonała technologia pisma, uznając ją za „nieocenioną i w istocie kluczową dla pełniejszego urzeczywistnienia ludzkich możliwości. Transformacja tego rodzaju była swoistą dźwignią podnoszącą świadomość na wyższy poziom”. Nb. „determinizm technologiczny” (przekonanie, że panująca technologia przekazywania informacji wpływa na kształt i charakter kultury) wyraźnie dostrzegalny w słowach Onga, niejednokrotnie poddawany był krytyce. *Ibid.*

⁹ M. McLuhan, *Słowo pisane, czyli oko zamiast ucha*, tłum. K. Jakubowicz, [w:] G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima (red.), *op. cit.*, s. 381.

¹⁰ W.J. Ong, *Pismo...*, *op. cit.*, s. 370. Przywołaną myśl Onga skonfrontować można z dużo wcześniejszym poglądem Marshalla McLuhana przesuwającym „świadomość” ku „językowości, nieświadomość zaś – technice druku, uznając ją za rosnącą hałdę odpadów świadomości”. Autor pisze, że „konceptcja posuwania się w równym tempie wyłącznie na poziomie narracji jest zupełnie obca naturze języka i świadomości, ale jest całkowicie zgodna z istotą słowa drukowanego. Tego typu układ linearny obnaża i ogałaca język, czemu towarzyszy efekt mechanicznego powtarzania i jednostajności, który wywierał coraz silniejszy wpływ na umysły ludzi epoki Odrodzenia (...). Nawet ograniczona świadomość jest znacznie ciekawsza niż głębie nieświadomości (...)”. M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, tłum. K. Jakubowicz, [w:] G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima (red.), *op. cit.*, s. 517.

¹¹ K. Bakula, *op. cit.*, s. 41.

oraz wytwarzania w nieskończoność nowych czy powtarzalność i zmienność znaków – uznaje je za ogólne cechy języka). Skupiając się wokół „krytyki Saussure’owskiej zasady uprzywilejowania mowy względem pisma”¹², wypracowuje nowy aparat terminologiczny (wprowadza pojęcia „śladu”, „różni” oraz „iterowalności”), z pomocą którego konstruuje tezę o nieodkrytym systemie językowym, pełnym niestabilizowanych znaczeń¹³.

Wytworzenie zasad gramatyki tekstu i odpowiedniej kompozycji pisma, możliwe dzięki wysoko rozwiniętemu umysłowi piśmiennemu, jest tym, co zdaniem Waltera J. Onga umożliwia konstruowanie „tekstu, który naprawdę staje się tekstem: słowami ułożonymi w jedną, spójną całość na papierze”¹⁴. Jedność i spójność wywołują w tej sytuacji arbitralne skojarzenie linearności, która stała się zasadą strukturalną urzeczywistnionego ideału pisma. Wtrącenie słów w pułapkę przestrzeni pisma, możliwe dzięki uporządkowaniu zbioru znaków w ABeCaDło, stało się tym, czego z uporem chciał uniknąć Sokrates, „zredukowaniem nieprzestrzennej, ze swej istoty, mowy do kategorii przestrzennych”¹⁵, nastaniem zgubnych czasów dla ludzkiego umysłu i pamięci wskutek niewolniczego uwielbienia milczących liter boga Teuta¹⁶. Sprowadzenie słów „na ziemię” lub, jak powiedziałby Ong, uprzedmiotowienie – poprzez wizualizację – materiału werbalnego, „przekształcenie efemerycznego świata dźwięku w milczący niby-wieczny świat przestrzeni”¹⁷, dało początek zupełnie nowym praktykom, wymagającym – uwarunkowanych kulturowo – regulacji w zakresie posługiwania się przestrzenią tworzenia tekstów. W „nowym świecie autonomicznego dyskursu” (Walter Ong)

ukonstytuowanym jako swoisty „mikrokosmos znaczenia” (Grzegorz Godlewski), linearne i rozciągle w czasie *signifiant* rządzi się „właściwą sobie ekonomiką, własnymi prawami ruchu i struktury”¹⁸, przyoblekającymi myśl w zupełnie nowy kształt, jakość i sens.

To przyoblekanie można by rozważyć w kontekście Barthesowskiej metafory „tkaniny tekstu”¹⁹, uznając za jedną z możliwych jej interpretacji. Składanie „pustych semantycznie liter”²⁰ w nowe formacje, ewokujące odpowiednie sensory, stwarza fizyczną możliwość obcowania z tekstem i tkania kolejnych poziomów jego rozumienia. Staje się to literalnym wyobrażeniem konstrukcji pajęczyny, jeszcze wcześniejszym niż to, które stworzył Roland Barthes. Tak pojęta metafora, w odróżnieniu od bardziej abstrakcyjnych interpretacji, oferuje bliższe, techniczne skojarzenie. Tekst tka się w procesie pisania, w trakcie rozciągania od lewej ku prawej rzędów znaków, „widzialnie utrwalających zanurzone w dźwięku, powikłane, subtelne struktury i odniesienia”²¹. Tekst tka się w chwilach namysłów i aktach wyborów²². Barthesowska „nić pajęcza” wiję się wokół pojęcia „tekstu”, tożsamego ze splataniem głosów, współuczestnictwem, interpretacją, rozumieniem, a wskutek rozumienia z wytwarzaniem przez czytelnika, wyposażonego w kompetencje Autora–Tkacza–Pajaka, nowych wyobrażeń na temat dzieła. Tutaj właśnie rozpoczyna się utkana

¹⁸ *Ibid.*, s. 376.

¹⁹ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Wyd. KR, Warszawa 1997, s. 92.

²⁰ M. McLuhan, *Słowo...*, *op. cit.*, s. 382.

²¹ W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1992, s. 121.

²² Robert Bringhurst w *Elementarzu stylu w typografii* wskazał na funkcjonalne podobieństwo warsztatu tkackiego i przyrządu do składania tekstu, z pomocą którego typograf przedzie go, niczym poeta myśli (nici) – w opowieść (tkaninę). Autor pisze, że „dobrze dobrane formy liternicze tworzą żywą, jednolitą fakturę; beztrósco wstawiane odstępki między literami, wierszami i wyrazami potrafią sprawić, że tkanina się rozejdzie”. R. Bringhurst, *Elementarz stylu w typografii*, tłum. D. Dziewońska, Design Plus, Kraków 2007, s. 27.

¹² D. Howarth, *Dyskurs*, tłum. A. Gąsior-Niemiec, Oficyna Naukowa, Warszawa 2008, s. 66.

¹³ *Ibid.*, s. 68–72.

¹⁴ W.J. Ong, *Pismo...*, *op. cit.*, s. 374.

¹⁵ M. McLuhan, *Galaktyka...*, *op. cit.*, s. 515.

¹⁶ Platon, *Fajdros*, [w:] *idem, Dialogi*, tłum. W. Witwicki, Tower Press, Gdańsk 2000, s. 34.

¹⁷ W.J. Ong, *Pismo...*, *op. cit.*, s. 372.

w *Przyjemności tekstu* metafora. Tutaj także dociera kosmogoniczna opowieść afrykańskiego szamana o „tkaninie, która była słowem”²³.

W *Zrozumieć media* Marshall McLuhan, ubolewając z powodu zaniedbań, jakich dopuścił się świat Zachodu w „badaniu lub zrozumieniu wpływu alfabetu fonetycznego na ukształtowanie podstawowych wzorów swej kultury”²⁴, dokonuje analizy kulturowych konsekwencji wynalazku pisma fonetycznego. Podobne wyzwania podejmowali także inni twórcy szkoły z Toronto²⁵ (Walter Ong wskazywał na konieczność przeprowadzenia studiów nad znaczeniem wertykalności i horyzontalności tekstów). Nie wypuszczając się jednak dalej poza McLuhanowską myśl, warto wskazać na kilka kolejnych, konstytuujących ją założeń, poświęconych alfabetyzacji i racjonalności.

Kluczowe dla interpretacji McLuhana stają się założenia o dominacji wzroku w życiu zmysłowym kultur wyrosłych w tradycji pisma alfabetycznego (analizuje to również Ong przy okazji opisywania zmian spowodowanych wynalazkiem druku²⁶). Miało ono, zdaniem McLuhana, powodować „analityczne rozszczepienie zmysłów i funkcji”, działając, przede wszystkim, na niekorzyść słuchu:

alfabet, będący formą intensyfikacji i przedłużenia zmysłu wzroku, ogranicza znaczenie pozostałych zmysłów: słuchu, dotyku i smaku²⁷.

Starożytne hieroglify czy dalekowschodnie ideogramy miałyby służyć zachowaniu „bogactwa

²³ M. Griaule, *Bóg Wody. Rozmowy z Ogotemmelim*, tłum. E. Klekot, A. Lebeuf, Kęty 2006, s. 67.

²⁴ Za: M. McLuhan, *Słowo...*, *op. cit.*, s. 381.

²⁵ Błędem byłoby nie wspomnieć o osiągnięciach Jacka Goody’ego, który w *The Logic of Writing and the Organization* oraz w *The Domestication of the Savage Mind*, dokonał szerokiej analizy następstw piśmienności, zarówno w kwestii instytucjonalnej organizacji społeczeństwa (1), jak i struktur myślowych i poznawczych jednostki (2).

²⁶ W.J. Ong, *Oralność...*, *op. cit.*, s. 160–167.

²⁷ M. McLuhan, *Słowo...*, *op. cit.*, s. 383.



FOT. P. SZUBA

znaczeń i postrzegania” oraz umożliwiać „pełną zmysłowo, głęboką percepcję doświadczenia”²⁸, niedostępną kulturom posługującym się zapisem fonetycznym. Również McLuhanowska konfrontacja Zachodu i kultur plemiennych uwypukla różnice między nimi, wspierające się na fundamencie przeżycia zmysłowego. Podstawą rozróżnienia staje się „zimne, neutralne oko oraz nadczuły, delikatny, sprzężony z innymi zmysłami słuch”²⁹ i powiązane z nimi pary słów, stanowiące jednocześnie element kulturowego opisu: rozczłonkowanie – jedność, indywidualność – wspólnota, swoboda osobista – podporządkowanie. *Słowo pisane, czyli oko zamiast ucha* – pod takim tytułem Jacek Fuksiewicz opisuje rozprawę McLuhana w dokonanym przez siebie *Wyborze pism* jego autorstwa³⁰.

Tezę o „rozszerzeniu wrażliwości wewnętrznej człowieka Zachodu”³¹ wskutek używania alfabetu fonetycznego, można by uzupełnić jeszcze o późniejszy pogląd Waltera J. Onga nt. ogromnej roli, jaką odegrał druk w pogoni człowieka do indywidualizmu³² (dzięki ustanowieniu praw autorskich „druk stworzył nowy sens prywatnego posiadania słów”) czy utowarowienia słowa przez wprężenie go w proces technologii („typografia uczyniła słowo towarem”)³³. Alfabetyzacja, dokonująca się w łonie struktur plemiennych, spowodowała rozkład ustroju, rozpad więzi rodzinnych oraz izolację. Wiele produktów naszej racjonalności, traktowanych przez nas jak forma udogodnienia (np. system

kanalizacyjny), w kulturach słuchowo-dotykowych uchodzi za barierę uniemożliwiającą zachowanie ciągłości życia wspólnotowego (np. chodzenie po wodę sprzyja rozwijaniu znajomości). Ponieważ upowszechnienie pisma nie dokonało się z dnia na dzień, pierwotnie umiejętność ta miała charakter elitarny. Piśmienni piełi się po szczeblach kariery ku władzy, stając się coraz bardziej ambitni i samodzielni. Wrażenia zamknięcia, samowystarczalności czy kompletności dzieła, wzmagane zdaniem Onga przez druk, można by z powodzeniem odnieść do, charakteryzowanych przez McLuhana, zachodnich społeczeństw, posługujących się zapisem fonetycznym.

Uzależnienie od pisma alfabetycznego spowodowało, że zdołaliśmy podporządkować rządzącej nim zasadzie linearności również naszą racjonalność, co zdaniem McLuhana „uwikłało nas w wewnętrznie spójny system”. Autor pisze:

Świadomość nie jest procesem werbalnym, a jednak, przez całą wielowiekową historię pisma fonetycznego, najwyżej stawialiśmy łańcuch wnioskowania jako oznakę logiki i rozumu. (...) W społeczeństwie zachodnim, w kulturze opartej na przekazie pisemnym, można jeszcze powiedzieć, że coś z czegoś „wynika”, jak gdyby następstwem tym rządziła jakaś przyczyna sprawcza. (...) [A]ni Hume, ani Kant nie dostrzegli, że ukrytą przyczyną zachodniej tendencji do utożsamiania następstwa z „logiką” jest technika alfabetu przenikająca absolutnie wszystkie dziedziny życia³⁴.

To podporządkowanie najlepiej chyba widać w przypadku zachodniej koncepcji czasu, rachowanego w abstrakcyjny sposób. Głęboka internalizacja pisma spowodowała, że ulegliśmy władzy klepsydr, zegarów i kalendarzy, umieszczających każdy moment ludzkiego życia na o s i czasie³⁵.

³⁴ M. McLuhan, *Słowo..., op. cit.*, s. 383.

³⁵ W.J. Ong, *Oralność..., op. cit.*, s. 136–137.

²⁸ *Ibid.* McLuhan wyraża tu jedną ze swych słynnych tez o „przedłużeniu zmysłów człowieka przez środki przekazu” (więcej na ten temat: M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, tłum. N. Szczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004).

²⁹ *Idem, Słowo..., op. cit.*, s. 384.

³⁰ M. McLuhan, *Wybór pism*, tłum. K. Jakubowicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.

³¹ *Ibid.*, s. 385.

³² Zresztą już McLuhan posłużył się określeniem druku jako „techniki indywidualizmu”.

³³ W.J. Ong, *Druk, przestrzeń i zamknięcie*, tłum. J. Japola, [w:] G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima (red.), *op. cit.*, s. 506.

Jednolitość, uniformizacja, ciągłość³⁶ – podstawowe właściwości alfabetu – odpowiadają cechom zachodniej umysłowości, stały się punktem wyjścia organizacji życia społeczno-psychicznego oraz m.in. źródłem władzy Zachodu nad człowiekiem i przyrodą (podobnie pisał Walter Ong, powołując się na Erica Havelocka³⁷). Dążność do ujednolicenia sytuacji oraz nadawania im cech ciągłości – charakterystyczne dla kultur pisma fonetycznego – wynika więc z całkowitego podporządkowania logice alfabetu³⁸. Jego dalekosiężną konsekwencją jest

poddawanie kultury procesowi przetworzenia i ujednolicenia (...) [poprzez – A.J.] zdolność narzucania wzorów jednolitości i ciągłości wizualnej (...) oddzielania treści semantycznej i werbalnej od dźwięku i strony graficznej³⁹.

Zasady te (zwłaszcza jednolitość i powtarzalność, typowe dla techniki druku), stały się charakterystycznymi wyznacznikami kultury czasów Gutenberga (nowej nauki i sztuki odrodzenia). Przyczyniły się do „wyszktałenia większości zachodnich form produkcji i organizacji społecznych zapewniających dobrobyt”⁴⁰. To, co McLuhan wyraża skrótowo, ale dosadnie, w sposób nieco enigmatyczny nt. „rur i kranów, ulic i taśm montażowych” jako wyobrażeniowych produktów naszej racjonalności, rozwija i tłumaczy w innych miejscach. W *Galaktyce Gutenberga* mówi o

przyzwyczajeniu [zachodniej umysłowości – A.J.] do jednostajnych, linearnych układów wzorowanych na

³⁶ Cechy te McLuhan uznał za kluczowe dla mentalności kulturowej Greków i Rzymian; kluczowe w pozyskaniu władzy nad niepiśmiennymi barbarzyńcami, osłabionymi m.in. przez pluralizm kulturowy; autor przypisał je również „wiekowi Gutenberga” jako cechy dłań charakterystyczne. M. McLuhan, *Słowo..., op. cit.*, s. 385.

³⁷ W.J. Ong, *Oralność..., op. cit.*, s. 127.

³⁸ M. McLuhan, *Słowo..., op. cit.*, s. 384.

³⁹ *Ibid.*, s. 383–384.

⁴⁰ *Idem, Galaktyka..., op. cit.*, s. 510.

stronie druku, skłaniających ludzi do przenoszenia tego podejścia na problemy wszelkiego typu⁴¹.

Oskarżenie „ludzi Orientu” o „braki w zakresie logiki”, wysuwane przez Europejczyków, które przytacza Edward Said w *Orientalizmie*, brało się z faktu ignorowania przez społeczeństwa Wschodu zachodniego sposobu architektonicznego wykorzystywania przestrzeni. W niepodporządkowywaniu się europejskim regułom doszukiwano się braku świadomości funkcjonalnego przeznaczenia chodników i dróg (na sytuację oporu wobec podziałów ziemi „od linijki” i „w kratkę” niejednokrotnie natykali się kolonizatorzy Aborygenów oraz Indian). „Drogi i chodniki, po to właśnie zbudowane, by chodzić po nich, co Europejczycy pojmują od razu”⁴², stają się więc pomnikami władzy zachodniej racjonalności nad „irracjonalnością” Wschodu, trwałymi znakami jej niepodważalnej wszechobecności. Aspekt zachodniej dominacji łączy poglądy Saida (przekonanie Zachodu o własnej wyższości i racjonalności) z myślą McLuhana (ekspansywny „pochód” uniformizującej alfabetyczności).

Poza przewodami linii telegraficznych czy wodociągami, przykłady i kolejne argumenty wskazujące na słuszność tez McLuhana można by mnożyć. On sam przywołuje system jednolitych cen, nasze wyobrażenia o związkach przyczynowo-skutkowych czy historycznych okolicznościach i motywach zniesienia różnic stanowych⁴³.

Jeżeli uznać za różnicę między mową a pismem – pozostając w zgodzie z przekonaniem Waltera Onga – fakt, że źródła tej pierwszej drzemią głęboko w ludzkiej nieświadomości, to czy można utrzymać pogląd o zapomnieniu reguł pisma? Przeszło 2500 lat mija, odkąd kultura starożytnej Grecji przyjęła pismo fenickie, przekształcając je na swój własny użytek (Grecy rozwinęli pełną wersję alfabetu,

⁴¹ *Ibid.*, s. 512.

⁴² E. Said, *Orientalizm*, tłum. W. Kalinowski, PIW, Warszawa 1991, s. 76.

⁴³ M. McLuhan, *Słowo..., op. cit.*, s. 384.

uzupełniając go o samogłoski). Ruszyliśmy wówczas w drogę ku istnemu kosmosowi Teuta, w którym – współcześnie całkowicie zanurzeni – dumnie wznosimy imponujące Pałace Kultury. Trwamy we wszechogarniającej kulturze słowa pisanego, mimo ekspansywności świata elektronicznych obrazów, ikon, fotografii, emotikonów, gifów (warto jednak przypomnieć, że idea pisma początkami sięga obrazowej przedstawieniowości). Maryla Hopfinger podkreśla, że we współczesnej kulturze audiowizualnej zmianom uległy kontekst i charakter słowa. Dzięki elektronice przeżyło ono swój renesans,

umożliwiając „pośrednią komunikację interpersonalną”⁴⁴. Z upływem czasu słowo stało się multimedialne i zyskało nową (cyber)przestrzeń, przestrzeń wielogłosowych hipertekstów i dynamicznych typografii, sytuujących je w nowych, nieliniowych układach przestrzennych.

Właściwości pisma fonetycznego – jak zakłada McLuhan – stają się źródłem kulturowej normatywności. (Jak stwierdza Grzegorz Godlewski, słowo jest „sednem kultury”⁴⁵). Przyjmujemy je bezrefleksyjnie jako normę kulturową, codziennie piszemy w określony sposób i w określonym kierunku. Tak, jak regułę

linearnego pisania od lewej do prawej akceptujemy bez zastanowienia i sprzeciwów, tak odpowiednie litery z alfabetycznego paradygmatu komponujemy w słowa i w przyjęty sposób, bezrefleksyjnie organizujemy je w przestrzeni tekstu. Porządkujemy je pomiędzy nagłówkiem a stopką, stanowiącymi tekstualny wyraz naszej cielesności („tekst upodabnia wypowiedź do ciała ludzkiego”⁴⁶), między początkiem i końcem; po dwukropku, przecinku i myślniku, sygnalizujących ton wypowiedzi. Większość z nas nie ulega pokusie refleksji nad mechanizmem wytwarzania tekstu⁴⁷. Można uznać, że pewne reguły posługiwania się jego przestrzenią,

reguły pisania, zakodowaliśmy w sobie, traktując je, przy wszelkiej sposobności, w sposób zupełnie naturalny, bez potrzeby uświadomienia sobie ich konwencjonalności i arbitralności⁴⁸. Wieki życia w konstelacji Teuta spowodowały pewną naturalność w posługiwaniu się technologią pisma, a naszemu doświadczeniu przestrzeni – poczuciu tekstowości – nadało określony charakter. Faktem pozostaje to, że „przeniesienie słowa ze świata dźwięku do świata przestrzeni widzialnej”⁴⁹, stwarza możliwość analizy reguł ortografii czy składni, co w rezultacie daje przefiltrowany obraz pozbawiony marginesu błędu i przypadkowości. Z wynalezieniem pisma wiązało się również wynalezienie gramatyki, umożliwiającej refleksję nad regułami językowymi oraz ich racjonalizację. Wskutek wyostrenia analizy, możliwej dzięki graficznemu zapisowi słowa, nastąpiło, zdaniem Waltera Onga, „sprężenie zwrotne z mową”⁵⁰.

Kierunek lewa – prawa, wyznaczający porządek piśmienny przyjmowany przez nas dzisiaj w sposób bezrefleksyjny, był efektem długotrwałych, ludzkich wysiłków:

Derrick de Kerckhove sugeruje, że wzrost dominacji lewej półkuli mózgu [linearnej, co w kategoriach neurofizjologicznych sprzyja myśleniu abstrakcyjnemu, analitycznemu⁵¹ – A.J.] powodował (we wczesno-greckim piśmie) przejście od porządku »od prawej

⁴⁴ M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Wyd. Instytutu Badań Literackich, Warszawa 1997, s. 84.

⁴⁵ G. Godlewski, *Wstęp*, [w:] G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima (red.), *op. cit.*, s. 10.

⁴⁶ W.J. Ong, *Oralność...*, *op. cit.*, s. 140.

⁴⁷ W.J. Ong zwraca uwagę na to, jak mało czytelników zdaje sobie sprawę ze skomplikowanej „lokomocji wytwarzania tekstu drukowanego [dającego – A.J.] zupełnie inny obraz słowa w przestrzeni, aniżeli daje pismo”. *Idem*, *Druk...*, *op. cit.*, s. 499.

⁴⁸ Pomijam kwestię prac habilitacyjnych, bibliografii, podań, formularzy etc., szczególnie mocno wpisanych w obowiązujący bezwzględnie kanon reguł kompozycji tekstu.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Idem*, *Oralność...*, *op. cit.*, s. 144–145.

⁵¹ *Ibid.*, s. 128.



do lewej« do porządku »orzącego wołu« (jedna linijka idzie w prawo, następnie skręca w dół do drugiej linijki zmierzającej w lewo, przy czym litery zachowują kolejność według kierunku linii pisma), dalej do stylu wertykalnego i wreszcie do ostatecznego porządku »od lewej do prawej« w linii horyzontalnej⁵².

Ustalanie przestrzennych pozycji słów (niezwykle istotnych zwłaszcza w przypadku techniki druku, gdzie „kontrola pozycji jest sprawą nadrzędną”⁵³), układanie ich wedle określonej kolejności i wyznaczonego kierunku sprawia, że myśl zyskuje kontur zupełnie inny od tego, który kształtuje oralność⁵⁴.

Na całym świecie alfabet, bezlitośnie skuteczny w redukowaniu dźwięku do przestrzeni, ustala nowe, określone przestrzennie porządki i sekwencje⁵⁵.

Inaczej niż mowa, która wymyka się wszelkim próbom dokładnego określenia kierunkowości, nie dąży od lewej do prawej, nie przebiega od góry w dół, co dzieje się w przypadku pisma. Zdaje się jednak, że mimo wszystko nasze wyobrażenie mowy – jeśli można ją uchwycić w jakimkolwiek wyobrażeniu – uprzestrzennia ją, bezpowrotnie gna d o p r z o d u , wpędza w czas (czytanie od końca – e n r a e n i l o m s i p – nie cofa i nie wstrzymuje przecież ruchu wskazówki zegara). Zgodnie z myślą Marshalla McLuhana potwierdza to tylko podporządkowanie logice pisma naszej racjonalności, skłonnej rozcłunkowywać rzeczywistość i składać ją na nowo w ciągi linearne. Nie wykluczając powyższego, można by wskazać także, za Kordianem

Bakułą, na fizyczny fakt wielokierunkowego rozchodzenia się dźwięków, przypominającego koliste rozchodzenie się fal⁵⁶.

„Określone przestrzennie porządki i sekwencje”, o których pisał Walter Ong, nierzadko prowokowały sprzeciw wobec ich „określoności”. Rozbijanie struktury zdania, zmiana porządku piśmiennego i tradycyjnego układu liter, hipersemantyzacja tekstu czy posługiwanie się elementami grafiki⁵⁷, słowem redefiniowanie (lub obalanie, jak woleliby twórcy) odwiecznych reguł wersyfikacji, to tylko niektóre z wielu rewolucyjnych wręcz założeń futurystycznej grafo-manii⁵⁸. Literackie eksperymenty formalne, których podejmowali się awangardiści w latach 20. XX wieku, zarówno w kwestii gramatyki językowej, jak i przestrzennego uporządkowania tekstu, mogą być wymownym argumentem, potwierdzającym tezę Onga, że „druk prowadzi do daleko bardziej pomysłowego wykorzystania przestrzeni jako struktury wizualnej”⁵⁹, oraz że poezja konkretna jest wytworem właśnie typografii.

Jednolity układ przestrzenny strony – *homogénéité de la page*, jak pisał McLuhan, był tym, do czego z uporem dążyli pierwsi drukarze⁶⁰. Próby wyzwalań słów z okowów reguł gramatycznych, wysiłki wiązania elementów graficznych ze słowami w niemalże organiczne całości, miały jednak podstawy. Podejmowano je w celu osiągnięcia większej swobody ekspresji językowej, ale także i dla zamanifestowania awangardowego zwrotu anty-tradycjonalistycznego. Poruszenie fundamentu zasad pisanania było jak poruszenie fundamentu zasad myślowego postrzegania rzeczywistości. Dezintegracja układów słów (co posiadało, mimo wszystko, swą własną logikę, nawet gdyby miała być

⁵⁶ K. Bakuła, *op. cit.*, s. 51.

⁵⁷ T. Skubalanka, *Polska poezja futurystyczna w oczach językoznawcy. Przyczynek do przemian poezji współczesnej*, „Przegląd Humanistyczny” 5 (164) 1979, s. 2.

⁵⁸ Ukształtowanej w Polsce pod wpływem przede wszystkim myśli rosyjskiej.

⁵⁹ W.J. Ong, *Druk...*, *op. cit.*, s. 501.

⁶⁰ M. McLuhan, *Galaktyka...*, *op. cit.*, s. 510.

⁵² *Idem*, *Pismo...*, *op. cit.*, s. 376. Ciekawie pisze o tym również McLuhan, chociażby w *Prawie mediów*. Zob. M. McLuhan, *Prawo mediów*, [w:] E. McLuhan, F. Zingrone (red.), *McLuhan. Wybór tekstów*, tłum. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Zysk i S-ka, Warszawa 1997, s. 527–539.

⁵³ W.J. Ong, *Druk...*, *op. cit.*, s. 499.

⁵⁴ *Idem*, *Pismo...*, *op. cit.*, s. 374.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 376.

nią zupełna przypadkowość), dowodziła futurystycznego wypaczenia estetyki i wykluczenia racjonalności. Futuryzm uchodził za kpinę i absurd; budził niechęć społeczeństwa i środowisk literackich tak wielką, że Stanisław Ignacy Witkiewicz określił go „destrukcyjną robotą szakali dadaizmu”⁶¹. W atmosferze buntu, przeciwko krępującej semantycznej i przestrzenną wolność słowa konwencjonalności układów graficznych, tworzyli również amerykańscy poeci nurtu poezji konkretnej z lat 50. XX wieku, inspirowani osiągnięciami wcześniejszego ruchu futurystycznego. Współcześnie w naszym kraju fascynacjom hipnotyzującej, pełnej irracjonalności i tajemnicy awangardy, ulegają zwolennicy literatury totalnej, tzw. **liberatury**, skupieni wokół Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik.

* * *

Wkroczenie w epokę odległych, globalnych, elektronicznych podróży przez kontynent Google’a, „sekwencyjne i przestrzenne przetwarzanie słowa (...) uczyniło bardziej intensywnym”⁶². Maksymalizacji

uległy związki (hiper)słowa i (cyber)przestrzeni. Pisane stało się klikane, wyposażone nie tylko w znaczenia i sensy, ale również w bagaż odwołań i skojarzeń (czyniących przestrzeń hipertekstualną), które „dla czytelnika tradycyjnego, »płaskiego« tekstu umieszczonego na papierze (...) mają charakter czysto ideacyjny, myślowy”⁶³. Możliwość nieliniowego zapisu elektronicznych (e)kartek stwarza rozległą przestrzeń dla typograficznych wariacji i technik animacyjnych, nasuwających na myśl awangardowy bunt przeciw konwencjonalności. Znaki w wirtualnej przestrzeni, niczym awangardowe „kreski-futureski”, łączą się w wielowymiarowe układy⁶⁴. Rzeczywistość audiowizualna oraz nowe media postawiły nas, jednakże, nie tylko wobec nowej formuły tekstu, „tekstu pozbawionego tradycyjnych wyznaczników delimitacji”, ale również wobec „nowej formy uczestnictwa komunikacyjnego”⁶⁵ (Walter Ong pisał szeroko o pojęciu „oralności wtórnej”), wykształcając nowy model percepcyjny oraz odmienny tryb myślenia.

|||

The Order and Space of Writing

The main focus of the article lies on factors determining the so-called Western rationality. These reflections come from the ideas of Marshall McLuhan and Walter Ong. The author demonstrates that the order of words in writing space is not entirely accidental. The way in which we write clearly defines the culture of the West, subordinated to the logic of alphabet. We think exactly in the same way as we write, i.e. we divide reality in order to compose it in linear cause-and-effect chains. Similarly, we construct lines of wires and pipes or street lanes. By contrast, Far Eastern ideograms, which also created a specific type of culture, are a completely different phenomenon. It appears that writing serves not only as a communication tool. For an anthropologist it might contain an unfathomable definition of culture.

⁶¹ K. Jaworski, *Katalog wystawy Mieczysława Szczuki – zapomniany manifest futurystyczny z 1920 roku*, „Przegląd Humanistyczny” 4 (409) 2008, s. 126.

⁶² W.J. Ong, *Oralność...*, *op. cit.*, s. 640.

⁶³ P. Levinson, *Od tekstu do hipertekstu*, tłum. H. Jankowska, [w:] G. Godlewski, A. Mencwel i R. Sulima (red.), *op. cit.*, s. 654.

⁶⁴ G. Godlewski, *Wstęp*, *op. cit.*, s. 15.

⁶⁵ *Ibid.*



P. Szuba, Muerte de un Miliciano czyli: Śmierć hiszpańskiego republikanina lub Metafora na polski futbol

Zdjęcia: Przemek Szuba

O autorze (prawie) wszystkich fotografii tego numeru

Przemysław Szuba

Ukończył Wydział Form Przemysłowych na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (2010). Dyplom pt. *Projekt pompy infuzyjnej do ciągłego podawania leków przeciwbólowych* – wykonany w Pracowni Projektowania Ergonomicznego – został zakwalifikowany do Przeglądu Najlepszych Projektów Dyplomowych 2010 w dziedzinie projektowania produktu. Jest stypendystą programu Erasmus w Kolding Desingschool w Danii (2008).

Współzałożyciel studenckiej eko-inicjatywy Makultura (2009), która powstała z potrzeby wdrożenia systemu gospodarowania odpadami na ASP w Krakowie. Uczestnik wielu wystaw grupowych oraz prelekcji związanych z działalnością Grupy. Do najważniejszych należą: Uniwersytet Otwarty AGH w Krakowie (2009), Re-Act Fashion Week (2009), Łódź Design Festival (2009) i inne.

Od 2000 roku całkowicie oddany fotografii. Zafascynowany zjawiskami architektonicznymi i urbanistycznymi, przestrzenią i przedmiotem. Pomimo oczywistych ograniczeń roli obserwatora, przy pomocy aparatu zmusza otoczenie do poddania się jego subiektywnej wizji. Miłośnik harmonii i prostoty.

Jego prace były nagradzane w konkursach fotograficznych oraz publikowane na portalach internetowych oraz w wydawnictwach drukowanych, m.in. *Snap-Me*, *144 Zine*, *Świat Obrazu*, *Yanko Design*, *Gizmodo*, *Core77*, *IKEA Business*, *Gaga Magazyn* i innych.

Od kilku lat prowadzi fotobloga FOOTSZAK. Zwolennik zrównoważonego rozwoju cywilizacyjnego. Krakowianin ze starego Podgórze.

W podróży



Dariusz Czaja
Gdzieś dalej, gdzie indziej

Niewiasta o cerze spieklej, zawinięta w ciekłą tkaninę usianą z rzadka tarantulami, podobnymi do wielkich pajaków w różnobarwne prążki. Postać ma być ukazana w pozie tanecznej, z głową uwieńczoną gałązkami oliwnymi pełnymi owoców; w prawej ręce trzyma wdzięcznie bukiet kłosów pszenicznych oraz gałązkę migdałowca z liśćmi i owocami. U boku ma Bociana z wężem w dziobie, z drugiej zaś strony – rozmaite instrumenty muzyczne, zwłaszcza bębenek i piszczałkę.
(Cesare Ripa, *Ikonomia*)

Dariusz Czaja
Gdzieś dalej, gdzie indziej
Czarne, Wołowiec 2010

Czy *Gdzieś dalej, gdzie indziej* Dariusza Czaj to książka podróżnicza? W pewnej mierze tak. Ale co to za podróż? W jakiej formie ujęta ta opowieść? Czy chodzi tylko o Apulię i jej historię? Spróbujmy zmierzyć się z tym tekstem, tak jak autor z wybranym tematem. Jak mówi Ryszard Kapuściński w *Autopotręcie reportera*, „poznawanie świata jest wysiłkiem”¹. Dariusz Czaja jest w pełni tego świadomy.

Marzy mi się księga włoskich widoków. (...) Nie tych znanych, doskonale opatrzonych, ale tych, których nie zdołano jeszcze całkiem zabić wzrokiem i aparatem. W widoku, o jakim myślę, jest jakiś nadmiar, ma on coś z obrazu poetyckiego, nie da się go przełożyć na ludzki język, nie da się go opowiedzieć, nazwać, przyszpilić. (...) To byłby leksykon miejsc i obiektów o szczególnej sile rażenia. Dzieło zawierające oprócz ilustracji także i utrwalone w słowie zapisy pierwszych reakcji spektatorów. Księga westchnień i poruszeń, księga niepokojów i marzeń. Poligon wyobraźni. Książka, w której można by śledzić niemal in statu nascendi proces zastygania widzenia w słowie. Obserwować, jak słowo zmagają się z widzialną rzeczywistością, jak formują się klisze i zwroty językowe powtarzane później do znudzenia. Ale też i jak dochodzi do nowych odkryć, dzięki którym widzimy więcej.

Autor zdaje sobie sprawę, że pisanie o Włoszech jest jak dokładanie kolejnego listka laurowego do wykuwanego przez wieki marmurowego posagu Italii. Literatura podróżnicza na jej temat jest jedną z najobfitszych, a przekraczająca nasze wyobrażenia ilość albumów, dzieł malarskich, widoków zatrzymanych na fotografiach nie zachęca do stworzenia kolejnej książki o Półwyspie Apenińskim. Bo cóż można powiedzieć więcej? Czy jest jeszcze jakiś ważny szczegół, nie dostrzeżony do tej pory? A jednak autor decyduje się i pisze swoją opowieść, próbując zrealizować marzenie o księdze wrażeń. Zbiór składających się na nią esejów to poetyckie obrazy miejsc, które Czaja zwiedza w Apulii. To próba fenomenologicznego opisu wrażeń, jak również bogaty w historyczne informacje, ciekawostki i konteksty opis Południa. Przytoczony na początku opis Apulii, pióra Cesarego Ripy, jest kwintesencją tematów poruszanych przez Czaję. Mamy tu upał, smak i dźwięk tego regionu, a wszystko to zagubione w czasie, odnosi się wrażenie, że na krótką chwilę zastygło w rozpalonej przestrzeni.

„Jeśli jest wędrowka – musi pojawić się jasno określony, precyzyjnie wskazany, ten oto wędrowiec. Staje się on podmiotem podróży w tym samym momencie, w którym on sam inicjuje wędrowkę”². Poszukiwacz nieuchwytnego, wrażliwy erudyta i etnolog, wbrew piętrzącym się przeciwnościom, próbuje dostać się do najbardziej ukrytych miejsc Apulii, wciąż szukając pierwotnej zasady, która ją ukształtowała. Cierpliwie bada wypalone kamienie, pilnie

¹ R. Kapuściński, *Autopotręcie reportera*, Znak, Kraków 2003, s. 36.

² J. Lipiec, *Fenomenologia wędrowki*, Wyd. FALL, Kraków 2010, s. 55.

notuje tamtejsze rytuały. Przestrzeń, którą bada, jest „formą, w jakiej się jawi świadomości ludzkiej, a więc w całej swej niejednorodności, z ogromnym bogactwem znaczeń egzystencjalnych, jakie zdolna jest pomieścić przestrzeń doświadczana i przeżywana”³. Jednocześnie szuka w niej znaków, które mogłyby do niego przemówić językiem tego regionu. Uczestniczy w procesji i świętach, krąży wokół Castel del Monte, wsłuchuje się w dźwięki tarantelli. I pisze o tym fenomenologiczno-poetyckim językiem: *Rozmywające się mgły odstaniały żółciejące wnętrza dolin, rozproszone światło podnosiło surowy pejzaż ku widzialnemu, dzwon kołysał tą przestrzenią i zdawało się, że nastąpiło właśnie fizyczne wyjście z czasu, że czas ustąpił i uczestniczę w celebracji trwania. Za chwilę dzwon ucichł, mgły się rozpełzły, wszystko się wyrównało i świat ponownie wskoczył w stare koleiny.*

Tu nie ma niepotrzebnych słów. Narracja jest głęboko przemyślaną konfrontacją języka z doświadczeniem.

Po co jeździmy do miejsc związanych z wielkimi duchami przeszłości? Co tak naprawdę chcemy zobaczyć? Czego doświadczyć? Zdrowy rozsądek podpowiada, że jedyne, na co możemy natrafić, to mniej lub bardziej udatne protezy minionego świata. Ale żywiąca się pragnieniem wyobraźnia zwykle okazuje się silniejsza.

Czy nie jest trochę tak, że wierzymy – chcemy wierzyć – że w miejscach opuszczonych przez zmarłych zostaje jakaś ich część, jakiś uchwyt, może nie całkiem jasny, ale jednak widomy ślad?

Paweł Muratow i Ferdynand Gregorovius to główni patroni tej podróży. Ale też Georg Gissing, Werner Herzog, Umberto Eco i wielu innych. To właśnie z ich dzieł czerpie autor swoją wiedzę i wyobrażenia o Apulii. Właśnie w tym zderzeniu czasu przeszłego i teraźniejszego wyłania nam się najważniejsza bohaterka książki – nieobecność. Nieobecność, która pozostawia jednak po sobie „jakąś część, fragment swego istnienia, to wszystko, co okazuje się dziś ledwie pokłosiem i sygnałem tego, czego już nie ma, lecz co przekształca się siłą inercji niszczącego czasu w swoją, odrębną, właśnie śladową postać”⁴.

Perfectum, o którym tak często wspomina narrator, to zdarzenie już dokonane, a jednak będące w relacji do czasu właśnie dziejącego się. Wczytując się wnikliwie w teksty podróżników, w zapisy historyczne tego regionu, autor poszukuje *załamań czasu*, w których przeszłość i teraźniejszość stapiają się, pozwalając rozpoznać to, co było, w tym, co jest teraz. Najwięcej śladów przeszłości odnajduje w codziennej egzystencji mieszkańców Apulii, w kulcie świętych i ceremoniach, ale również w zastygłej przestrzeni, w pokaleczonych zabytkach, w pejzażu. Okazuje się, że „swoista trwałość uzyskuje tedy to, paradoksalnie, co jest metafizycznym odpadem, ruiną, pozostałością, cieniem czegoś innego”⁵. W tej opowieści mamy do czynienia z erudytą, znawcą historii, teoretykiem, lecz pojawia się również drugi głos – podróżnika, który widzi i czuje przestrzeń taką, jaka jest, bez odniesień do przeszłości, bez tej ogromnej wiedzy w tle, fenomenologa, który doświadcza rzeczywistość intuicyjnie i zmysłowo. I ten dialog właśnie pozwala rozpoznać owe szczeliny czasu, ślady wiecznego trwania, które będą istnieć do końca czasu, do śmierci przestrzeni. Ta swoista rozmowa widoczna jest szczególnie w opisie Castel del Monte – oto mamy przytoczone relacje Gregoroviusa, Muratowa, do tego mnogość informacji o właścicielu zamku i o jego historii, ale zmieszane z opisem wrażeń z wędrowki wśród nagich murów, opowieścią o niemieckiej wycieczce, która również zwiedza zabytek, o pozycji słońca na niebie w tym momencie. Na skrzyżowaniu tych dwóch dróg: teorii i doświadczenia, autor dotyka czegoś nieuchwytnego, czegoś, co trudno nazwać – może chodzi o dziwną energię przestrzeni, a może o coś z zupełnie innego wymiaru. *Tu wyraźnie dzieje się coś więcej* – powiada.

W książce znajdujemy jeszcze jeden fascynujący wątek – chodzi o świadectwo nadchodzącej nieobecności, początku końca, dotknięcia śmierci. *Wszystko, co tu widziałem, jest w stanie stopniowego rozpadu, ubywania, wszystko zmierza do zaniku, powolnej anihilacji, upadku, wszystko kruszy się i łuszczy. Jakaś dezercja z życia, jakby miasto zatoczyło koło i wracało do swoich początków, z prochu powstało i w proch się obraca. Widziałem śmierć w Taranto.*

Kontynuując wątek nieobecności, widmowości i cieni Apulii należałoby zwrócić uwagę na postawę głównego bohatera tej podróży. *Krążymy od godziny po starym mieście, nie przypominamy turystów, wyglądamy raczej jak goście z innego wymiaru rzeczywistości, jak spadochroniarze rzuceni na obcy ląd.* Opisywana przestrzeń jest wymarła, pusta, w której spotkanie drugiego człowieka jest czymś dziwnym, zaskakującym, gdy jednak autor dociera do miejsc zamieszkałych

³ A. Wiczorkiewicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997, s. 9.

⁴ J. Lipiec, *op. cit.*, s. 161.

⁵ J. Lipiec, *op. cit.*, s. 162.

przez ludzi, to przybiera pozę obserwatora, nie mając zamiaru wchodzić z nimi w żadne interakcje. *Osobny kosmos. Zamknięty świat. Teatr powtarzalnych gestów i zachowań.* Autor jest w tej podróży sam wobec Apulii, bierze ją w całość, bez hierarchizowania składowych, bez wyróżniania relacji. Przecież jest etnologiem nie tylko z wykształcenia, ale z wyboru perspektywy – fenomenologicznej, należy dodać. Dopiero z tego pełnego obrazu wybiera dla siebie fragmenty: *oko podróżnika musi wylapywać tylko niektóre elementy, inne pozostawiając w tle albo zgola nie odnotowując ich wcale. Jego umysł z konieczności usatysfakcjonowany to, co zmienne, wylapuje wyraziste aspekty świata widzialnego (wyraziste to te, które go akurat interesują), a całą resztę pomija, skazuje na niebyt postrzeżenia i zapisania.* Jednym z takich elementów uznanych przez autora za warte odnotowania jest tarantella, związana z symbolem Południa – tarantulą – i charakterystycznym rytmem magiczno-obrzędowym. Tarantella to nie tylko muzyka i taniec. To nie archaiczny folklor. Wraz z rytmem bębnów, z głosem śpiewaków, z tańcem „ukąszonych” zachowała się istota tego fenomenu – rytualny trans. Mimo racjonalizującej fali kultury, wbrew przekształcaniu się starych wierzeń w turystyczną ciekawostkę – tarantella ocalała. Może jest interpretowana inaczej, a jednak nadal spełnia swą podstawową funkcję – oczyszczającą. *Tarantella była nie tyle wykonywana, ile przeżywana. Osoba tańcząca nie odgrywała żadnej roli, sama była tańcem, sama zamieniała się w taneczny żywioł. Cierpienie w środku, i tylko z zewnątrz, dla kogoś zupełnie niezorientowanego, mogło to wyglądać na spektakl. (...) W poszarpanych, często nieskoordynowanych ruchach było szaleństwo, frenetka, histeria; był lęk i ekstaza. To nie była żadna sztuka, to było samo życie, krew, krzyk, zmęczenie, aż do całkowitego wyczerpania.*

W książce odnaleźć można dokładny opis tego momentu bycia poza tu i teraz, oderwania się od ziemi, oczyszczającego szaleństwa. Bo żeby pojąć to, co się bada, należy również być przez moment szalonym, nie ze swojego świata.

No i te *passusy* o fotografiach. Wydawać by się mogło, że dla autora *Gdzie dalej, gdzie indziej* w zdjęciu tkwi cała istota podróży w czasie, dzięki czemu może prowadzić do zrozumienia fenomenu czasu. Rozmyślał na temat fotografii i obrazu filmowego jest pełno w książce, przeplatają się z opowieściami o miejscach, o ludziach, o mitach. Aparat fotograficzny jest nieodzownym elementem podróży, dodatkowym miernikiem badanej rzeczywistości, narzędziem bezsłownego (czy bez-mysłnego?) zapisu. Fotografia jest zawsze – nieistotne, czy udanym czy nie – portretem chwili. Zatrzymaniem płynnej konstelacji elementów realnego świata – unieruchomionej na zawsze spustem migawki. Czy jest też unieruchomieniem czasu? – pyta narrator. U Deleuze’a „czas teraźniejszy momentu uchwycenia stawia podwójny problem: z jednej strony czas przyszły obrazu, który musi się pojawić, i z drugiej czas przeszły, w którym nieodwołalnie pograżają się przedmioty i ciała. Uchwycenie »podwaja czas teraźniejszy w dwóch rozbieżnych kierunkach, z których jeden biegnie ku przyszłości, a drugi zapada się w przeszłość«”⁶. Zaś Czaja, spoglądając na zrobione przez siebie zdjęcie, mówi, że *wszystko było inaczej*. W takim razie co to za moment został utrwalony na zdjęciu, czy istniał w ogóle? Czy możemy mówić o prawdzie fotografii? *Na zdjęciu, tak to czuję, czas istnieje w jakimś nieopisanym stężeniu. Utrwalony został moment, w którym przesypujące się w klepsydrze ziarenko piasku zatrzymuje się w najwęższym jej miejscu. Na мгновение.*

W książce wydawca zamieścił parę zdjęć autora. Nie są to zdjęcia pejzażowe, widoczki z ładnych miejsc. Jakiś fragment torów kolejowych, gołąb w wykuszu Castel del Monte, nieostro uchwycony portret tancerki tarantelli czy wreszcie cień dworca w Spinazzoli. Ale co tak naprawdę jest na tych zdjęciach? Jakiś moment ważny dla narratora? Może to próba zamknięcia w kliszy dziwnej energii miejsc i wydarzeń? A może w ogóle nie spełniają żadnej roli i każde z nich leży na tej samej linii elementów spostrzeganych, na którą składają się kolejne fragmenty nieogarnionej rzeczywistości? Dla mnie są one kontynuacją poszukiwań bohatera. „Na fotografii zdarzenie nigdy nie wykracza poza siebie ku innej rzeczy; zawsze sprowadza ona zbiór, którego potrzebuję, do rzeczy, którą spostrzegam. Fotografia jest istnieniem Poszczególne w sposób absolutny, najwyższą Przyległością i Przypadkowością”⁷. Fotografia sama w sobie staje się autonomicznym światem, obraz zachowany na kliszy uruchamia wciąż na nowo proces interpretacji tego, co wydarza się w tym świecie, lecz nigdy się już nie zdarzy, nie sfinalizuje. Dołączone zdjęcia nie wyglądają wizji, którą rysuje w opowieści autor. Odkrywając przed nami kawałek świata jednocześnie wskazują, że poza tym, co przedstawiają, jest coś więcej, coś dalej. Świat na nich rozszerza się. I potykamy się o tę milczącą materię zdjęć, jak o kamienie w słońcu Południa.

⁶ A. Rouille, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Universitas, Kraków 2007, s. 240.

⁷ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wyd. KR, Warszawa 1996, s. 9.

Nie wiem też, czy to, co napisałem, to w ogóle proza podróżna – podsumowuje swoje dzieło Dariusz Czaja. Ale też gatunkowa czystość (czy też raczej jej brak) niespecjalnie mnie martwi. W pierwszym rzędzie chciałem w niej opowiedzieć samemu sobie o tym, gdzie byłem i co widziałem; u jej źródeł tkwiło więc raczej pragnienie rozumienia niż tylko chęć opisu światów innych niż nasz. Nie szukałem wrażeń, szukałem sensów.

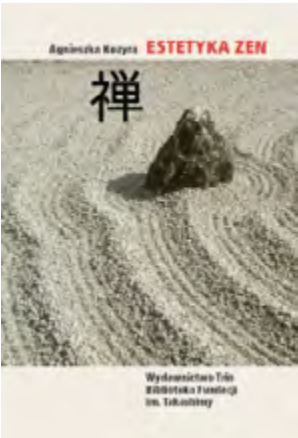
Jakich sensów poszukiwał? Na pewno próbował zmierzyć się z czasem, z jego śladami, które wciąż zmieniają się w toku trwania. Podróż szczególnie sprzyja tego typu refleksji, oddala od codzienności, zmusza do zauważania tego, co inne, niezwykle. Przeglądanie się kolejnym miejscom ewokuje ciągle nowe historie, opowieść „puchnie” od zdarzeń, szczegółów, minionego czasu odbitego w różnych ujęciach. Wrażenia zmieniają się, kiedy chce się je wyrazić słowami. Autor porusza wiele tematów związanych z symboliką podróży, mitem wyjścia i powrotu, sensem dziejów, trwaniem kultury. Wszystkie te obserwacje łączy jedno – bycie człowieka w czasie. Refleksja ta dotyczy nie tylko abstrakcyjnego pojęcia czasu, ale też doświadczeń samego narratora, który stara się odnaleźć w tym dziwnym i niepokojącym świecie.

Agnieszka Wolska

W poszukiwaniu piękna *formy bez formy*

Patrzyłem i słuchałem [bambusów], jakby świat cały nie istniał wokoło. Nie dbałem o nic innego (...). Na początku patrzeć na bambusy sprawiało mi przyjemność. Dziś przyjemność ta powoduje, że nie jestem świadomy samego siebie. Nagle zapominam, że w dłoni dzierżę pędzel, że przede mną leży arkusz papieru.

Yuke – malarz chiński



Agnieszka Kozyra
Estetyka zen
Trio, Warszawa 2010

Co wspólnego mają kamienne bryły, rozrzucone w pozornym nieładzie wśród precyzyjnie zagrabionego żwiru, z techniką gry aktorskiej? Jaka myśl łączy okrąg namalowany jednym pociągnięciem pędzla i realistyczny pejzaż, na którym kształty górskich zboczy i sylwetki drzew rozmywają się i nikną pośród gęstej mgły? Dlaczego Takeno Jōō podczas ceremonii herbaty używał zwyczajnego wiadra na wodę i co miał na myśli mistrz herbaty Nyoshinsai mawiając, że „ceremonia herbaty nie jest ceremonią herbaty”? Co ma wspólnego łowienie sumów przy użyciu tykwy z naukami mistrzów zen? Odpowiedzi na te i inne zaskakujące pytania można znaleźć w kolejnej po – *Filozofii zen* i *Filozofii nicości Nishidy Kitarō* – książce Agnieszki Kozyry poruszającej tematykę japońskiego buddyzmu zen.

Autorka *Estetyki zen* koncentruje uwagę na czterech popularnych w Japonii dziedzinach, które tradycyjnie wiązane są z buddyzmem zen: malarstwie tuszem (*suibokuga*), ogrodach kamiennych (*zenteki teien*), teatrze *nō* oraz ceremonii herbaty (*chanoyu*). Kozyra poszukuje wspólnego mianownika dla tych odległych od siebie form ekspresji, starając się odnaleźć ich wspólne podstawy filozoficzne i logiczne w naukach zen. Autorce przyświeca myśl: „dzieło sztuki jest artystycznym przekazem, aby ten przekaz zrozumieć prawidłowo, należy zrozumieć język danej sztuki i danego dzieła”.

Licząca ponad czterysta stron, bogato ilustrowana książka ma prostą i klarowną konstrukcję. W pierwszym z siedmiu rozdziałów Kozyra wprowadza nas w filozoficzne podstawy buddyzmu zen i nakreśla teoretyczne ramy dla dalszej interpretacji dzieł sztuki. Każda z czterech kolejnych części stanowi omówienie i analizę jednej dziedziny sztuki: poznajemy ich historyczny i kulturowy kontekst, wybitnych teoretyków oraz twórców i ich najważniejsze dzieła. Przedostatni rozdział przybliża sposób rozumienia piękna w Japonii i wskazuje na jego odmienność od zachodnich koncepcji estetycznych. Ostatni zawiera krytykę koncepcji teoretyka zen Hisamatsu Shin’ichiego, który inaczej niż Kozyra definiuje sztukę zen. Uzupełnienie całości stanowi obszerny aneks wprowadzający w historię i podstawy nauk buddyzmu zen, więc również niezorientowany w temacie czytelnik zostaje zaproszony do udziału w fascynującej podróży po Japonii w poszukiwaniu niezwykłych wrażeń estetycznych.

Sztuka zen jest nierozzerwalnie związana z doświadczeniem oświecenia (*satori*). Twórcze działania stanowią ekspresję dostępnej w akcie oświecenia „prawdziwej rzeczywistości”, a ich uprawianie może być traktowane jako szczególna forma praktyki religijnej. O wyjątkowości sztuki zen wśród innych nurtów sztuki japońskiej nie stanowi więc zestaw jakichś konkretnych cech formalnych, lecz przede wszystkim jej treść, osadzona mocno w tradycji religijnej i filozofii zen. Punktem wyjścia i teoretyczną bazą w książce Kozyry są koncepcje wybitnego japońskiego filozofa i teoretyka zen – Nishidy Kitarō – którego zdaniem „forma w sztuce zen zawsze podporządkowana jest treści filozoficznej refleksji nad doświadczeniem oświecenia”, natomiast „kluczem do rozumienia nauki zen jest logika »absolutnie sprzecznej samotożsamości«”.

Myśl zen, wbrew zasadom logiki klasycznej, uznaje wyłącznie jedną, konsekwentnie stosowaną zasadę logiczną – zasadę sprzeczności paradoksovej (według której $A=A$ i $A\neq A$). Taka właśnie jest logika „rzeczywistości samej w sobie”, dostępnej w doświadczeniu *satori* – „dopiero ten niewyobrażalny dla nas stan jednoczesnej negacji i afirmacji jest uważany za prawdę totalną, wszystko inne za prawdy cząstkowe”. Oświecenie widziane z punktu widzenia logiki oznacza więc wykroczenie poza myślenie dyskursywne, odkrycie paradoksovej struktury rzeczywistości, wkroczenie do świata, w którym – jak głosi jeden z wersów buddyjskiej *Sutry Girlandy Kwiatów* – „jedno jest wszystkim, a wszystko jest jednym”; do świata, w którym granice pomiędzy poszczególnymi elementami rzeczywistości zacierają się, jednocześnie nabierając wyrazistości. Adept/artysta zen musi przekroczyć dualizm podmiotu i przedmiotu poznania, doświadczyć jedności z wszechświatem, zachowując jednocześnie swą własną odrębność i indywidualność. Rzeczywistość stanu „nie-jaźni” jest niewyraźna w słowach, gdyż jej struktura jest wewnętrznie sprzeczna. Można ją jednak przekazać poprzez sztukę – w obrazie, geście, czy poetyckiej metaforze.

Agnieszka Kozyra, rozwijając teorię sprzeczności paradoksovej Nishidy Kitarō, pochyla się uważnie nad tym, w jaki sposób doświadczana jest rzeczywistość „absolutnie sprzecznej samotożsamości” i jak można to doświadczenie przełożyć na ekspresję artystyczną. Podstawą jej metodologii jest wyodrębnienie kilku podstawowych aspektów „absolutnie sprzecznej samotożsamości” i poszukiwanie środków oraz motywów, za pomocą których aspekty te są wyrażane w omawianych dziedzinach sztuki zen. Autorka dokonuje wnikliwej analizy wielu dzieł sztuki japońskiej, poszukując w nich logiki zen. Za dzieła zen są tu uznawane wyłącznie te, „które nawiązują bezpośrednio do nauk mistrzów zen lub wyrażają chociażby jeden aspekt »absolutnie sprzecznej samotożsamości«”.

Zaproponowane przez Kozyrę poszukiwanie logiki paradoksu w sztuce jest dla odbiorcy swojego rodzaju intelektualną gimnastyką, wymagającą pewnego wysiłku, ale też skutecznie pobudzającą szare komórki. Czytelnik, zmuszony do zawieszenia własnych nawyków logicznych, starając się wczuć w perspektywę całkowicie odmienną, wręcz absurdalną z punktu widzenia własnych myślowych przyzwyczajeń, odnajduje jej wewnętrzną spójność.

Niewątpliwym atutem *Estetyki zen* jako opracowania dotyczącego sztuki odmiennego kręgu kulturowego jest to, że autorka stara się w sposób konsekwentny unikać w swej analizie metod wypracowanych przez badaczy zajmujących się sztuką Zachodu i sprzeciwia się mówieniu o sztuce Japonii w obcych dla niej kategoriach estetycznych. Kozyra podkreśla z całą stanowczością, że wartości estetyczne, z którymi związane jest poczucie piękna, są konstruowane kulturowo i świadomość tego powinna mieć określone konsekwencje badawcze. W swojej książce przybliży specyfikę japońskiego sposobu myślenia o pięknie i daje krótką lekcję historii japońskich idei estetycznych. Wskazując kategorie istotne dla sztuki zen: tajemną głębię (*yūgen*), szlachetne ubóstwo (*wabi*), patynę czasu (*sabi*) oraz pustą przestrzeń (*yobaku*), pokazuje, że w tradycji szkoły zen są one definiowane jako pojęcia wewnętrznie sprzeczne, gdyż piękno z perspektywy zen to przede wszystkim przejawy „absolutnie sprzecznej samotożsamości” wyrażane w konkretnych formach.

Agnieszka Kozyra podejmuje tematy, wokół których powstała już bogata literatura, czyni to jednak w sposób oryginalny i twórczy. Praktyczne zastosowanie koncepcji Nishidy Kitarō pozwala jej spojrzeć na sztukę zen z nowej perspektywy. Warto zwrócić uwagę na solidny warsztat naukowy wykorzystywany przez autorkę. W bogatej bibliografii znajdziemy pozycje dotyczące historii, kultury i sztuki Dalekiego Wschodu, zarówno rodzimych, jak i Zachodnich autorów, wiele opracowań dotyczących buddyzmu oraz traktaty mistrzów zen. Kozyra korzysta też z własnych materiałów zdobytych w terenie. Autorka umiejętnie łączy naukową rzetelność, dbałość o terminologiczną czystość i przekonującą argumentację ze swobodą i lekkością stylu. Wykorzystanie aparatu naukowego nie koliduje z wprowadzaniem barwnych i dowcipnych anegdot o twórcach i mistrzach zen, co czyni z *Estetyki zen* nie tylko wartościowe opracowanie naukowe traktujące o kulturze i sztuce Japonii, ale też świetną lekturę.

Badacz poruszający temat doświadczenia religijnego, określanego przede wszystkim jako niewyraźne, zawsze stoi na cienkiej granicy między uproszczeniem, a niemożliwością wypowiedzi. Kozyra, świadoma ograniczeń, konsekwentnie porusza się wyłącznie na płaszczyźnie logiki, która leży u podstaw twórczości zen, inne aspekty pozostawiając na uboczu. Autorka podkreśla, że z naukowego punktu widzenia możemy poszukiwać w konkretnych dziełach aspektów „absolutnie sprzecznej samotożsamości”, podążać za przejawami logiki szczególnego rodzaju, jednak zawsze „naukowa, obiektywna analiza sztuki zen napotyka barierę, która nie może zostać przekroczona za pomocą rozumu”.

Pomimo niewyraźnej natury doświadczenia *satori* Kozyra podejmuje próbę opowiedzenia o tych jego aspektach, które poddają się myśleniu dyskursywnemu i dają się ująć w słowa. Zaproponowane w książce podejście do tematu broni się doskonale.

Trudno mówić o sztukach wizualnych, nie uzupełniając wywodu reprodukcjami obrazów i fotografiami. Wydaje się to szczególnie istotne, gdy chodzi o dzieła wywodzące się z odległego kręgu kulturowego, a więc trudniej dostępne i mniej znane polskiemu czytelnikowi. Cztery zasadnicze rozdziały *Estetyki zen* zawierają dziesiątki ilustracji, świetnie dobranych pod względem treści, dających wgląd w omawiane dzieła japońskich twórców. W książce wykorzystano reprodukcje obrazów ze zbiorów muzealnych oraz profesjonalne fotografie Jacka Kostrzewskiego i innych autorów, a przede wszystkim wiele zdjęć wykonanych przez Agnieszkę Kozyrę. Fotografie nie są tu wyłącznie ilustracją słownego przekazu. Dzięki nim dociekliwy czytelnik ma okazję sam podjąć poszukiwania logiki paradoksu w dziełach sztuki (zwłaszcza w czasie lektury rozdziału o malarstwie tuszem, które można było najpełniej zilustrować). Szkoda tylko, że część fotografii wykonanych przez autorkę w terenie pod względem technicznym wyraźnie odstaje jakością od pozostałych materiałów ilustracyjnych, jednak i one w znacznym stopniu ułatwiają poruszanie się po omawianych zagadnieniach.

Ujęcie w słowa nauk mistrzów zen jest tak trudne, jak złowienie suma tykwą. *Satori* nie jest kwestią intelektualnego wysiłku i nie wystarczy pojąć specyfiki logiki zen, by zrozumieć w pełni doświadczenie oświecenia. Warto jednak sięgnąć po *Estetykę zen* chociażby po to, aby uświadomić sobie, na jak różne sposoby człowiek może doświadczać świata, i że są ludzie, dla których stwierdzenia typu: „kiedy człowiek przechodzi przez most, most płynie, a rzeka nie płynie” (s. 53) nie są nonsensem, a co więcej, wyrażają istotną prawdę o rzeczywistości.

Katarzyna Grzywacz

natknięcia

POD TĄ MASKĄ KRYJE SIĘ IDEA, A IDEE SĄ KULOODPORNE

Ostatnie wydarzenia związane z ustawą ACTA to świetna okazja, by zaobserwować niezwykle życie symboli, ich funkcjonowanie w polskim dyskursie publicznym. Najważniejszy z nich nawiązuje do motywu pochodzącego z mającego już trzydzieści lat komiksu „V jak Vendetta”. Jednak maska kojarzona dziś z grupą Anonymous ma bardziej skomplikowaną historię niż losy typowego artefaktu herosa popkultury. I znacznie dłuższą: wszystko zaczęło się 5 listopada 1605 roku, kiedy w piwnicach brytyjskiego parlamentu pojmano Guya Fawkesa, gotowego, by wysadzić budynek. Torturowany, wydał wspólników spisku, odtąd zwanego prochromym, zrodzonego w umysłach fanatycznych katolików, chcących po zamachu stanu zmienić panującą religię. Fawkes, skazany wraz z innymi pojmowanymi spiskowcami na karę śmierci przez powieszenie i ćwiartowanie, skrzył kark, skacząc w ostatniej chwili z szafotu. W dniu udaremnienia zamachu zachęcono poddanych do palenia ognisk i sztucznych ogni wyrażających radosne świętowanie, które szybko przekształciło się w doroczny zwyczaj. Z czasem do ognia zaczęto wrzucać kukłę przebraną za Fawkesa, wyposażoną w maskę z *papier-mâché*. Dając upust antykatolickim nastrojom zastępowano ją wizerunkiem papieża. Dla biedoty święto 5 listopada stało się okazją do zebrania (*penny for the Guy*) i wyrażania społecznego sprzeciwu. Postać zamachowca już wtedy musiała być inspirująca, jednak pełna rehabilitacja jego wizerunku dokonała się dopiero w komiksie Alana Moore’a i Davida Lloyd’a. Główny bohater, bezwzględny anarchista szukający zemsty na rządzących, kryje się za strojem i maską katolickiego fanatyka. Motyw został spopularyzowany przez ekranizację opowieści w 2005 roku – równo 400 lat po śmierci Fawkesa – jako symbol oporu wobec znienawidzonej władzy. Szybko stał się też znakiem rozpoznawczym „haktywistów” z grupy Anonymous, sprzeciwiających się w ostatnich latach m.in. regulacjom sieci internetowej. Za wizerunkiem Fawkesa ukryli się również „Oburzeni” okupujący Wall Street. Kiedy w Polsce wybuchł protest wobec nowej ustawy ACTA, charakterystyczne maski zdominowały większość demonstracji. Internet wyszedł na ulice. A wraz z nim – podobnie jak wcześniej w innych krajach – maska Guya Fawkesa, wracając w znany sobie kontekst przestrzeni publicznej i kodów społecznych, ale już przewartościowana, jako symbol szlachetnego buntu przeciw władzy. „Remember, remember, the fifth of November, Gunpowder Treason and Plot”.

Źródła: parliament.uk, uk.wikipedia.org, polskatimes.pl

UFOŁODZY ATAKUJĄ!

Choć naukowcy wielokrotnie wskazywali, że należy rozróżniać kwestie życia pozaziemskiego od UFO (*unidentified flying object*), zainteresowanie latającymi talerzami wcale nie zmalało. Przynajmniej tak można sądzić, zestawiając fakty z ostatnich lat. Pod koniec 2009 roku brytyjski resort obrony zamknął funkcjonującą od ponad pół wieku komórkę zajmującą się niezidentyfikowanymi obiektami latającymi. Ze wszystkich doniesień, jakie przez ten czas odebrano od świadków UFO, żadne nie zostało potwierdzone. Nie znaleziono dowodów na zagrożenie, jakie miałyby stanowić dla Wielkiej Brytanii ani dowodów na istnienie istot pozaziemskich. Do podobnego oświadczenia zmusiła Biały Dom petycja, którą w listopadzie ubiegłego roku poparto wystarczająco dużą ilością podpisów. Co bardziej natęrcywi obywatele domagali się potwierdzenia, że doszło do kontaktu kosmitów z ludźmi. Odpowiedź nie mogła być dla nich satysfakcjonująca: rząd USA takich dowodów nie posiada. Nie ma też podstaw, by sądzić, że takie informacje są ukrywane. Na pocieszenie została statystycznie duża szansa na istnienie życia poza Ziemią i ekstremalnie mała na możliwość kontaktu z nim. W czasie, gdy anglosaskie rządy starają się rozwiązać złudzenia swoich obywateli, zainteresowanie UFO wzrasta na Ukrainie. Organizacja UFODOS (*Ufologiczieskoje Dosje*) uruchomiła linię telefoniczną odbierającą wszelkie doniesienia o niezidentyfikowanych obiektach latających. W analizie zebranego materiału może liczyć na wsparcie naukowców z kijowskiego Centrum Badań Anomalii. Jak jednak przyznają ufolodzy, duża część z zaobserwowanych zjawisk to w rzeczywistości np. puszczane w niebo chińskie lampiony. Nic dziwnego: każdy nieznan obiekt w powietrzu podpada pod definicję UFO, dopóki nie zostanie rozpoznany (IFO – *identified flying object*). Jak podobno mawiał Einstein, jedynym dowodem na istnienie inteligencji pozaziemskiej jest fakt, że się z nami nie kontaktuje...

Źródła: newsweek.pl, onet.pl, gazetakrakowska.pl, rp.pl

patron medialny



part_{nerzy}



pismo
folkowe **Gadki**
z Chatki

