

literatura ludowa

$\frac{1}{2018}$

DWUMIESIĘCZNIK NAUKOWO-LITERACKI
PL ISSN 0024-4708 (PRINT)
ISSN 2544-2872 (ONLINE)

STYCZEŃ – LUTY



Na okładce: Projekt graficzny Sabina Waleria Świtała.
Źródła ilustracji: <https://pixabay.com/pl/twarz-oczy-portret-cz%C5%82owiek-2413959/> oraz
<https://pixabay.com/pl/elk-sylwetka-wyci%C4%85%C4%87-jele%C5%84-2402953/>
Licencja CC0 Public Domain

literatura ludowa

**DWUMIESIĘCZNIK
NAUKOWO-LITERACKI**

**POLSKIE TOWARZYSTWO LUDOZNAWCZE
INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ
UNIWERSYTETU WROCŁAWSKIEGO**

**NR 1 (62)
STYCZEŃ-LUTY**

WROCŁAW 2018

RADA NAUKOWA

CRISTINA BACCHILEGA (UNIVERSITY OF HAWAII)
JERZY BARTMIŃSKI (UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ W LUBLINIE)
PAULINE GREENHILL (UNIVERSITY OF WINNIPEG)
MARIA JAKITOWICZ (UNIWERSYTET MIKOŁAJA KOPERNIKA W TORUNIU)
JERZY JASTRZĘBSKI (UNIWERSYTET PAPIESKI JANA PAWŁA II W KRAKOWIE)
ANTONI KUCZYŃSKI (UNIWERSYTET WROCŁAWSKI)
KATIA MICHAJŁOWA (BUŁGARSKA AKADEMIA NAUK)
SADHANA NAITHANI (JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY, NEW DELHI)
MAREK OZIEWICZ (UNIVERSITY OF MINNESOTA)
DOROTA SIMONIDES (UNIWERSYTET OPOLSKI)
JOHN STEPHENS (MACQUARIE UNIVERSITY)
ROCH SULIMA (UNIWERSYTET HUMANISTYCZNOSPÓŁECZNY SWPS)
LARISA WACHNINA (NARODOWA AKADEMIA NAUK UKRAINY)
RYSZARD WAKSMUND (UNIWERSYTET WROCŁAWSKI)
KATARZYNA WILLIAMS (AUSTRALIAN NATIONAL UNIVERSITY)
JACK ZIPES (UNIVERSITY OF MINNESOTA)

KOMITET REDAKCYJNY

VIOLETTA WRÓBLEWSKA
KATARZYNA SMYK
JUSTYNA DESZCZ-TRYHUBCZAK

REDAKTOR NACZELNY

JOLANTA ŁUGOWSKA

REDAKTOR TEMATYCZNY (KULTURA POPULARNA)

ANNA GEMRA

REDAKTOR JĘZYKOWY

EWA SERAFIN

SEKRETARZ REDAKCJI I REDAKCJA TECHNICZNA CZASOPISMA

SABINA WALERIA ŚWITAŁA

TŁUMACZENIE I KOREKTA STRESZCZEŃ

JUSTYNA DESZCZ-TRYHUBCZAK I AUTORZY

Adres redakcji:

Polskie Towarzystwo Ludoznawcze
ul. Fryderyka Joliot-Curie 12, 50-383 Wrocław
tel. +48 (71) 375 75 83; tel./fax +48 (71) 375 75 84
e-mail: ptl@ptl.info.pl; www.ptl.info.pl

ISSN 2544-2872 (online)

ISSN 0024-4708 (print)



BOGDAN TROCHA
Uniwersytet Zielonogórski

FANTASTYKA JAKO SPEKULACYJNE „LABORATORIUM MORALNE”? LITERACKO-AKSJOLOGICZNY ASPEKT POSZUKIWANIA WZORCÓW TOŻSAMOŚCI W PONOWOCZESNYM ŚWIECIE

Pozaliterackie konteksty współczesnej fantastyki

Współczesny młody czytelnik sięgając po literaturę fantastyczną, czyni to z reguły powodowany jej atrakcyjnością estetyczną oraz coraz częściej związkami z grami komputerowymi lub filmami. Nie oznacza to jednak, że literatura ta w swym czytelniczym odbiorze może być redukowana tylko do swojej estetycznej atrakcyjności. Literatura fantastyczna ewoluje zarówno w przestrzeni stylistycznej jak i treściowej. Podobnie zresztą jak jej czytelnicy. Istotne jednak w tym przypadku jest to, że literatura tego typu wolna od uwarunkowań mimetycznych i coraz silniej związana z problemami współczesnego świata coraz częściej przestaje być li tylko literaturą rozrywkową. Teksty literatury popularnej stanowią coraz ważniejszy element współczesnej kultury. Istotne jest to szczególnie w przypadku młodzieży, która bardzo często ma problem ze zrozumieniem tekstów uznawanych za tradycyjny kanon literacki, a także, co jest o wiele bardziej istotne zrozumienie siebie w perspektywie znaczeń, jakie te teksty zawierają. Do tego dochodzą także inne globalne zjawiska kulturowe współczesnego świata, takie jak macdonaldyzacja oraz śmierć „wielkich narracji”. Żyjący współcześnie młody człowiek staje wobec pytań, jakie stawiali sobie przed nim wszyscy ludzie minionych pokoleń. Są to pytania o własną tożsamość, celowość ludzkiego istnienia, trwałość wartości konstytuujących ludzką kulturę oraz naturę rzeczywistości nas otaczającej, zarówno tę kulturową jak i fizyczną. Środowisko, w jakim żyje przeciętny współczesny młody człowiek, jest środowiskiem zredukowanych sensów. Widać to w opracowaniach zarówno socjologów kultury jak i literaturoznawców oraz filozofów i religioznawców. Świat współczesnej kultury Zachodu zagubił swój związek z tradycją, religią i historią, które kształtowały go na przestrzeni wieków. Nasza współczesna cywilizacja, jak pisze Benjamin R. Barber, stała się globalnym rynkiem dążącym do kreowania postaw konsumpcyjnych i infantylnych (Barber 2008). Ogłaszając „śmierć Boga” oraz „koniec historii”, zredukowała także własne horyzonty sensów fundamentalnych. Czas współczesny, z jednej strony wywiera coraz większy wpływ na nasz styl życia, jego komercjalizację i globalizację, z drugiej strony natomiast mamy do czynienia z postmodernistyczną wizją świata oraz człowieka, wszystko to natomiast dopełnia desekularyzacja oraz dekompozycja świata widzianego oczyma człowieka.

Tu rodzi się pytanie, czy współczesny człowiek odczuwa potrzebę stawiania fundamentalnych pytań dotyczących natury świata oraz samego siebie, a jeżeli tak, to gdzie może poszukiwać na nie odpowiedzi. W tym przypadku nie znajdujemy prostej odpowiedzi, ani nawet odpowiedzi, która satysfakcjonowałaby wszystkich zainteresowanych. Problem ten ma o wiele bardziej skomplikowaną naturę i można w tym miejscu pokusić się tylko o wyznaczenie kilku punktów liminalnych zarysowujących jego pole znaczeniowe.

Pierwszym jest z całą pewnością niehomogeniczność współczesnej kultury. Chodzi w tym przypadku zarówno o kulturę masową, wysoką jak i undergroundową. Każda z nich generuje sensy, które tworzą w pewnym zakresie obraz współczesnego

świata. W tym przypadku należy pamiętać zarówno o lękach Jose Ortegi y Gasset wyrażonych w *Buncie mas* (Ortega y Gasset 1995) czy Dwighta Macdonalda, a także studiach Rolanda Barthesa (Barthes 1970). Pomimo, iż teksty tych kultur nie trwają już w takiej izolacji, jaką znamy z początków XX wieku i coraz częściej pojawiają się teksty zarysowujące przestrzeń wspólną, to trudno jest mówić o ujednoliceniu się horyzontów oczekiwań odbiorców kultury popularnej i wysokiej. Ponadto niehomogeniczność wiązałaby się także z efektem globalizacji i płynącą z niego fuzją wszelkich kultur ludzkich – współczesnych i tradycyjnych, obecnych i minionych. Takie zjawisko powiększa nie tylko przestrzeń współczesnego *imaginarium* społecznego, ale także przestrzeń *thesaurusa* postaw, jakie człowiek przyjmował w rozmaitych epokach, środowiskach i kulturach wobec pytań dla niego fundamentalnych.

Drugi punkt określający przestrzeń interesującego nas zjawiska wyznacza literatura postmodernistyczna. Zasadniczą cechą prozy postmodernistycznej jest odrzucenie przez jej twórców modelu tak zwanej „powieści balzakowskiej”. Znajdujące się u podstaw tego zjawiska fakty literackie oraz ich konsekwencje poetyckie opisał John Barth w głośnym eseju *Literatura wyczerpania* (Barth 1983). Oczywiście należy w tym miejscu wskazać także na efekt ogłoszenia przez Fryderyka Nietzschego „śmierci Boga” (Nietzsche 1906), co przyniosło ze sobą horyzont odniesień, w obrębie którego nikt nie zna już całej fabuły i nikt nie gwarantuje danej wersji autentyczności. Wiedza, jaką zdobywa człowiek w sytuacji „śmierci Boga”, jest, zdaniem Ryszarda Nycza, determinowana przez to, co „niehumanitarne”, Inne czy przez monstrualność (Nycz 1995: 15). W sytuacji, gdy literatura nie przynosi autentycznych obrazów rzeczywistości, pojawia się tendencja do odrzucania endoskopii na rzecz szkoły spojrzenia, co widać w tekstach nurtu Nowej Powieści we Francji. Tym samym dzieło literackie nie przynosi informacji o świecie względem niego zewnętrznym, lecz o sobie samym, postrzeganym jako fikcja. Świat przedstawiony w takim tekście, zdaniem wielu badaczy problemu, jest światem bez-sensu, bez-znaczenia, bez-wiedzy jest alogiczny i często zredukowany do wymiaru ludzkiej perspektywy. Nie ma w nim „opowiadania o przygodach” raczej mamy tu do czynienia z samą „przygodą opowiadania”. Dominanta wewnątrztekstowa przestaje być dominantą epistemologiczną na rzecz dominanty ontologicznej. Dla Jacques’a Derridy w naszym świecie nie ma nic poza tekstem (Nycz 1995: 55-60), Władimir Nabokov w jednym z wywiadów stwierdził wręcz, że powieść ma dawać tylko rozkosz estetyczną, w tych tekstach nie ma miejsca na żadną funkcję poznawczą, jak mawiał Carlos Fuentes, o nic w nich nie chodzi i wszystko w nich uchodzi (Nycz 1995: 15 *passim*).

Konkludując, można stwierdzić, że powieść postmodernistyczna cechuje się „śmiercią narratora”, który nie ma już nic do o-powiedzenia o świecie i człowieku; świat stał się dla pisarzy tego typu literatury nieopowiadalny. Proces twórczy w dużej mierze skupia się w tym przypadku na opisach przeżycia bohatera, co widać w wykorzystywaniu techniki strumienia świadomości. Tekst przynosi z jednej strony rozkosz estetyczną przy braku wykładni mądrościowej, z drugiej jednak otwiera w sposób konieczny perspektywę intertekstualną.

Trzeci punkt wyznacza natura człowieka, który z jednej strony, zgodnie z rozpoznaniem socjologów religii, odrzuca religijność zinstytucjonalizowaną, a z drugiej nadal poszukuje kontaktu ze sferą sacrum. Odchodząc od postaw religijnych, wkracza w obszar współczesnego *imaginarium* społecznego, które zdaniem Charlesa Taylora staje się wyznacznikiem świata postsekularnego (Taylor 2010: 73). Do tego należy dodać także rozpoznania socjologów mówiące o wyczerpaniu się atrakcyjności

paradygmatu symboliki chrześcijańskiej jako jednej z przyczyn zwrócenia się ku symbolice religii obcych kulturze świata Zachodu.

Jak widać problem współczesnej prozy fantastycznej nie jest tylko zagadnieniem czytelnictwa czy rynkowym. Ma on także swoje konteksty antropologiczne w wymiarze filozoficznym, kulturowym oraz socjologicznym. Świat, w którym przerwano łączność z tradycją, co jest efektem „śmierci wielkich narracji”, wprowadzono dyktat rozumu i zredukowano rzeczywistość do perspektywy racjonalnej pomimo braku możliwości uzyskania przy jej zastosowaniu odpowiedzi na fundamentalne dla człowieka pytania, a rolę literatury sprowadzono do wysublimowanej estetycznej gry, nadal jest światem, w którym człowiek pyta: „dlaczego?”.

Pamiętając o silnych związkach łączących literaturę popularną, w tym fanatyczną, ze światem pozaliterackim, można mówić o pozaliterackich uwarunkowaniach fantastycznych spekulacji. Są one efektem i wypadkową świata ponowoczesnego i podyktowane są pragnieniem pewności oraz tożsamości. Spekulacje te przeprowadzane są zarówno w obrębie minionych jak i przyszłych. Nadawcy, operując czasową retencją oraz protencją, ustawiają współczesnego człowieka oraz jego pytania w zwierniadle mitycznym (fantasy) oraz technologicznym (science fiction). Sam fakt literackiej spekulacji dokonywanej w przestrzeni wyimaginowanej ma w sobie coś z filozoficznego poszukiwania utopii oraz religijnego poszukiwania znaczeń racjonalnych w polu doświadczeń religijnych (James 1970; Trocha 2009). Literatura fantastyczna, tworząc niemimetyczne światy, umieszcza w nich człowieka stojącego wobec dylematów współczesności, jakich w rzeczywistości pozaliterackiej, realnej, rozwiązać on nie może. Pamiętając o fenomenologicznych sposobach opisywania ludzkiej natury jako podmiotu sensu, można zaryzykować tezę, że część deskrypcji obecnych w fabułach fantastycznych poszerza przestrzeń znaczeń świata współczesnego człowieka o treści, jakich na drodze empirycznej zdobyć by raczej nie mógł.

Wielkie pytania

W tym momencie można wskazać na teksty literatury fantastycznej, które zawierają w swoich fabułach pytania nurtujące współczesnego młodego człowieka. Najogólniej można je zamknąć w paradygmacie zawierającym trzy podstawowe zagadnienia. To znaczy Boga, świat w jego postrzeganiu w pryzmacie natury oraz kultury, a także człowieka. Oczywiście problemy te ujmowane są w tekstach literatury fantastycznej w rozmaity sposób, co samo w sobie już jest bardzo ciekawym zjawiskiem badawczym.

Problematyka Boga to ogromne, całkowicie oddzielne zjawisko w tym typie literatury poczynając od tekstów Inklingów starających się ukazywać treści teologii chrześcijańskiej w ciekawszej szacie graficznej, o czym pisała już Diana Waggoner w *The Hills of Faraway* (Waggoner 1978). W tekstach tych podejmuje się szereg istotnych zagadnień z zakresu teologii dogmatycznej, chrystologii czy teologii moralnej i wpisuje się je w narracje wyjaśniające, jak ma to miejsce chociażby w *Opowieściach z Narnii* (Lewis 1991) czy *Władcy Pierścieni* (Tolkien 2003) lub *Silmarillionie* (Tolkien 2002). Istotne jest to, że przedstawione w traktatach teologicznych zagadnienia objawienia, opatrności, odkupienia, wolności, etc. w przywoływanych powyżej powieściach zyskują czytelny obraz zawarty w fabule lub jej elementach. Jednakże problematyka Boga nie ogranicza się tylko do wymiaru estetyzacji konfesyjnej. Mamy także teksty podejmujące na płaszczyźnie literackich narracji polemiki z poglądami

zawartymi w tradycyjnych religijnych przekazach (najczęściej dotyczy to polemiki z tradycją judeo-chrześcijańską). Wystarczy w tym miejscu przywołać chociażby *Mroczne materie* Philipa Pullmana (Pullman 2004), czy ... *i ujrze człowieka* Michaela Moorcocka (Moorcock 1992). Pomiędzy tymi dwoma biegunowo zorientowanymi dominantami bardzo często pojawia się literackie rozwinięcie problemu zawartego w głośnej sentencji Blaisea Pascala wyrażającej przerażenie, jakie wyzwała w twórcy milczenie Kosmosu (Pascal 1989: 63). Ta filozoficzna impresja trwa w literaturze do dzisiaj, szczególnie w tekstach podejmujących poszukiwanie racjonalnej bądź empirycznej pewności dla treści, doświadczanego lub znanego tylko z naukowych deskrypcji, doświadczenia religijnego. Widać to chociażby w ostatnich powieściach Philipa K. Dicka, coraz częściej też mamy do czynienia z fabułami spekulującymi wokół pewnych teologemów związanych ze skryciem Boga w transcendencji, co widać w powieści Mai Kossakowskiej *Siewca wiatru* (Kossakowska 1994) czy też rozważań dotyczących natury konfliktu pomiędzy Dobrem a Złem i rolą, jaką odgrywa w nim człowiek, czemu w dużej mierze poświęcona jest dylogia Hala Duncana *Księga wszystkich godzin* (Duncan 2007). Niezwykle ciekawa okazuje się przy tym cała grupa tekstów operująca schematem wielobóstwa – imaginacyjnego, jak chociażby China Miéville *Kraken* (Miéville 2011) lub tradycyjnego, jak ma to miejsce w *Amerykańskich bogach* (Gaiman 2003), *Wiek mrocznych rządów* (Chadbourne 2007), czy też *Panu Światła* Rogera Zelaznego (Zelazny 2001). Jeszcze inaczej problem Boga lub boga podejmowany jest w najnowszych powieściach, takich jak *Rzeka bogów* Iana McDonalda (McDonald 2009) oraz *Prawo Caine'a* Matthew Woodringa Stovera (Stover 2012). Zagadnienie Boga w fantastyce to nie tylko pytanie o to, czy On jest, ale jeżeli tak, to jak jego istnienie ma się do istnienia świata oraz człowieka. W tym miejscu horyzont pytań jest przeogromny, poczynawszy od tez Platona, Arystotelesa, Plotyna, poprzez Voltera, Immanuela Kanta, Ludwika Feurbacha czy Martina Heideggera. Pytania wyartykułowane przez nich pozostają pytaniami otwartymi i tym samym wielu ludzi, dla których ten wymiar ich egzystencji jest istotny, będzie musiało stanąć wobec nich.

Kolejna przestrzeń wyłaniająca ważne dla człowieka pytania dotyczy natury otaczającego nas świata. Metafizyczny aspekt Kosmosu z osobową siłą sprawczą w nim działającą znajdujemy w dylogii Liona Henry'ego Oldi *Otchłań głodnych oczu* (Oldi 2006). Nieco inaczej problem struktury uniwersum opisuje cykl *Diuna* Franka Herberta (Herbert 1992), modele mitycznego Żywego Kosmosu znajdujemy chociażby w *Oku czapli* Ursuli K. LeGuin (LeGuin 1992), a świat jako twór powołany w ramach kreacji *ex nihilo* zawarty jest w *Silmarillionie* J.R.R. Tolkiena, w *Mrocznych materiach* natomiast mamy do czynienia z dawnym mitologem pierwotnego chaosu, z którego wydobywają się kolejne boskie istoty. Oczywiście należy pamiętać, że w polu rozważań dotyczących pryncypiów uniwersum treści opisujące istnienie natury wiążą się często z opisami dotyczącymi kwestii kultury. Widać to także w powieściach fantastycznych. Wspominany już duet ukraińskich pisarzy ukrywający się pod artystycznym pseudonimem Henry Lion Oldi w swoich powieściach kreuje często światy będące literackim odzwierciedleniem kosmicznej symboliki zawartej w tradycyjnych deskrypcjach klasycznej Grecji czy żydowskiej mistyki, wprowadzając w te światy wątki, które odzwierciedlają współczesne lęki i pytania, bardzo często rozbijając model bycia człowieka wobec *numinum* opisany przez Rudolfa Otto w studium *Świętość* (Otto 1968). Kultura w takim przypadku nie jest fundowana na darach płynących z manifestacji sacrum, ale na wywalczaniu sobie wobec niej ludzkiej autonomii. Podobne zabiegi spotykamy w fantastyce dość często, wystarczy wspomnieć

przywoływanego powyżej Hala Duncana czy chociażby Matthew Woodringa Stovera. Tym samym pojawiają się dwa zasadnicze pytania, czy to, co nadnaturalne ma wpływ na świat człowieka (to jest rzeczywistość typowo ludzką – kulturową), a jeżeli nie, to jakie jest źródło wartości, norm i praw kształtujących tę rzeczywistość. Szczególnie odnośnie do drugiego pytania współczesna fantastyka przynosi wiele ciekawych odpowiedzi. Począwszy od zachłyśnięcia się naukowym paradygmatem postoświeceniowym i pozytywistycznym, co widać chociażby w prozie Julesa Verne'a, poprzez teksty Dicka z okresu Zimnej Wojny podejmujące kwestie permanentnej inwigilacji społeczeństwa, nieco odmienne w formie ze względu na diametralnie różne uwarunkowania polityczne znajdujemy w polskiej fantastyce nurtu socjologicznego u takich pisarzy, jak chociażby Janusz A. Zajdel czy Krzysztof Boruń. Zupełnie inaczej kwestie te podejmowane są wśród pytań dotyczących funkcji tradycji, jak ma to miejsce w prozie Roberta Silverberga *Kroniki Mojipooru* (Silverberg 1996) czy też w *Viriconium* M. Johna Harrisona (Harrison 2009). Jeszcze inny obraz przynosi proza spod znaku cyber-punku czy post cyber-punku, która ukazuje kulturę zredukowaną do płaszczyzny korporacyjnych interesów.

Oczywiście najważniejsze pytania, to pytania dotyczące człowieka. Co mogę? Czego się mogę spodziewać? Nie dotyczy tylko horyzontu metafizycznego czy ontologicznego ludzkiej egzystencji oraz kulturowego środowiska naszego istnienia, ale nade wszystko ludzkiej natury. Pytania te dotyczą naszych ograniczeń oraz prób ich przekraczania, jak ma to miejsce w *Diunie* Herberta, *Władcy Pierścieni* Tolkiena, *Ziemiomorzu* (LeGuin 1990), czy też cyberpunku. To także pytanie o miejsce człowieka wobec nowej technologii obecne w powieściach *Neuromancer* (Gibson 1996), *Blade Runner* (Dick 2007), *Ja-Robot* (Asimov 1993), wobec kataklizmów cywilizacyjnych – *Sinobrody* (Aldiss 2003), *Wilcza gwiazda* (Galina 2007), wobec wszechwiedzy *Stochastyk* (Silverberg 1993), *Bóg Imperator Diuny* (Herbert 1992), wszechmocy (*Ziemiomorze*, *Prawo Caine'a*) oraz o granice, za którymi gubi się człowieczeństwo obecne w powieściach *Ciemne lustra* (Cyran 2006), *Każń* (Diaczenko 2006), *Heros powinien być jeden* (Oldi 2009).

W tym miejscu należy postawić pytanie, czy i w jaki sposób dochodzi do relacji znaczeniowych pomiędzy niemimetycznym tekstem fantastycznym a problemem poznawczym wpisującym się w teologem, filozofem, czy też racjonalizowany mitologem.

Fikcja literacka jako przestrzeń spekulacji

Fakt spekulacyjnego charakteru fantastyki zdaje się nie ulegać wątpliwości dla każdego uważnego czytelnika tego typu literatury. Oczywiście inaczej to wygląda w przypadku prozy Dicka, Isaaca Asimowa czy Stanisława Lema, jeszcze inaczej w przypadku spekulacji mythopoeicznej (Trocha 2009: 206-265), całkowicie innowacyjna była polska szkoła fantastyki socjologicznej i całkowite *novum* napotykaemy, patrząc na teksty powstające w poetyce cyber lub post cyber-punkowej. Pojawia się jednak pytanie, które nurtowało w nieco szerszym horyzoncie odniesień Romana Ingardena: czy literatura może pełnić funkcję poznawczą (Ingarden 1988: 26-46). Kilka lat temu na konferencji organizowanej przez Instytut Filologii Angielskiej Uniwersytetu Wrocławskiego prof. Brian Attebery mówił, że fantasy mythopoeiczna pozwala współczesnemu młodemu czytelnikowi poszerzać własną perspektywę oglądu rzeczywistości o treści zawarte w tym typie literatury (Attebery 2005: 210). Tym samym fantasy miała być nie tylko tekstem, który przechowuje w formach cytacji w literackich narracjach dawnych mitów, co jest zresztą zgodne z rozpoznaniem w tej

materii takich mitoznawców, jak Mircea Eliade (Eliade 1993:414-438), Joseph Campbell (Campbell 1997), Eleazar Mielecinski (Mielecinski 1981: 201-441), jak również literaturoznawców np. Northrop Frye (Frye 2012), ale także staje się medium, dzięki któremu współczesne pokolenia mogą sięgać po zamkniętą w mitycznych narracjach mądrość.

Dla Paula Ricoeura tekst jest wtórną transkrypcją rzeczywistości, a jego wykładnia powinna pozwolić odbiorcy na wprowadzenie we własny horyzont oczekiwań jakości wypreparowanych z tekstu (Ricoeur 1989: 65). Zastosowana przez niego koncepcja trzech *mimesis* w powiązaniu z tym, co powyżej powiedziano już o zewnętrznych uwarunkowaniach fantastyki pozwala na przyjęcie założenia, że w ramach pierwszej *mimesis* będziemy mieli do czynienia właśnie z owymi zewnętrznymi uwarunkowaniami fantastyki wpisującymi się w pole świadomości nadawcy i w konsekwencji także w istotę projektowanego świata. Natomiast *mimesis* druga będzie opisywała już projekt dość specyficzny, gdyż w literaturze niemimetycznej nie będzie odnosić się do obrazu rzeczywistości przedstawionej a raczej do zasad moralnych lub metafizycznych ją organizujących. Oczywiście pamiętając o definicji fantasy proponowanej przez Johna Clute'a i Johna Granta w ich *The Encyclopedia of Fantasy* (Clute, Grant 1997: 337-340), pojawia się nam w tym przypadku pole całkowicie wolne od metafizyki, ale to właśnie dzięki temu powstaje przestrzeń laboratoryjna, w której rozpoznania, wybory i ich konsekwencje prezentowane są w ich czystej postaci, a już z całą pewnością bez obciążenia realnymi uwarunkowaniami. Tym samym, podążając za rozpoznaniem Ricoeura, możemy przyjąć, że wśród tekstów fantastycznych mogą pojawiać się fabuły, w ramach których będzie dochodziło do narracyjnego rozwinięcia symboli zarówno naturalnych, kosmologicznych jak i sakralnych. Ponadto spekulacyjne operowanie tymi wątkami pozwala na testowanie możliwych postaw wobec nich oraz wszelkich ich konsekwencji. Pamiętając przy tym o dwojakim rozumieniu przez Ricoeura pojęcia tożsamości (Ricoeur 2003: 16), pojawia się możliwość w obszarze trzeciego *mimesis* funkcjonującego w polu wyobraźniowego obrazu odbiorcy utożsamianie się z bohaterami będącymi podmiotami moralnych testów na poziomie przeżyciowym jak i spekulacyjnym. W obu przypadkach treści moralnego doświadczenia stają się treściami danymi odbiorcy. W pierwszym przypadku na poziomie prostego utożsamiania i wyodrębnienia się w jego zakresie od innych podmiotów literackich, także nacechowanych w swych działaniach moralnie. Natomiast w drugim przypadku możemy mieć do czynienia z racjonalizacją zasad oraz mechanizmów rządzących w opisanym świecie. Istotne w obu tych przypadkach jest to, że odbiorca, stając przeżyciowo i poznawczo w polu procesu wykładni znaczenia tekstu literackiego, poszerza własny horyzont oddziaływania. Nie jest w tym przypadku istotne, czy światy przedstawione są fikcyjne, ale czy moralne wybory podejmowane przez bohaterów w nich żyjących są możliwe z punktu widzenia antropologii oraz filozofii. O ile propozycja Ricoeura pozwala na racjonalizację spekulacyjną literackich fabuł według zasady „co by było gdyby?”, o tyle pomysł Tolkiena zmierza ku takiemu traktowaniu fantastyki, która konstruowałaby „wtórny świat” nie w celu przeprowadzania w jego przestrzeni moralnych testów, ale raczej zmierzała ku konstrukcji świata o klarownych, wręcz wyidealizowanych zasadach organizujących istnienie uniwersum oraz relacji międzyludzkich (Tolkien 1994: 146-214). W tym przypadku tożsamość narracyjna odbiorcy funkcjonuje raczej według modelu *idem* (wprowadzonego przez Ricoeura w przytaczanej powyżej pozycji), pozwalałaby na przeżyciowe doświadczanie bycia według przejrzystych zasad i równie radykalnie przejrzystych konsekwencji. Jest to

o tyle istotne, że przeżyciowa lektura w takim przypadku poszerzona o funkcjonującą tożsamość narracyjną czyni z konkretnego typu świata przedstawionego wyidealizowany punkt odniesienia w relacjach poznawczych i moralnych czytelnika w rzeczywistości pozaliterackiej.

Zastanawiając się nad pragmatycznym aspektem operowania schematem „laboratorium moralnego” (pojęciem tym bardzo często operuje Paul Ricoeur w swoich analizach filozoficznych poświęconych narracji), w odniesieniu do fantastyki można przyjąć jako wstępne następujące, bardzo uogólnione funkcje. Po pierwsze byłby to model wzorcowy, dotyczący zarówno osoby (heros, rycerz, trickster), tu także pojawi się ofiara, obcy, inny outsider oraz człowiek z kryjówki; po drugie, to poznanie i zrozumienie istoty problemu, wobec którego się staje, rozpoznanie mechanizmów intrygi, o ile taka występuje oraz poprawne określenie reguł rządzących wydarzeniami oraz ludźmi w nich uczestniczącymi; po trzecie precyzyjne określenie stosunku głównych bohaterów do principów organizujących istnienie świata przedstawionego, najczęściej możemy mówić o strategiach polemicznych, jak ma to miejsce w przypadku Pullmana lub też spekulacyjnych, jak u Dicka, Miéviella czy MacDonalda; no i po czwarte byłaby to funkcja poszukiwania dróg ocalenia zarówno biologicznego, jak i bardzo często własnego człowieczeństwa. W tym znaczeniu możemy wyznaczać bardzo skrócony i uproszczony funkcjonalny wymiar laboratorium moralnego w polu literatury fantastycznej.

Sytuacje graniczne

Wydaje się kwestią oczywistą, że fantastyka ze swej natury jest spekulacyjna, chociażby poprzez fakt generowania światów niemimetycznych. Nam jednak chodzi o spekulowania w polu wartości moralnych oraz tego wszystkiego, co w jakiś sposób określa współczesny paradygmat *conditio humana*. Samo pojęcie sytuacji granicznej obecne w refleksji Karla Jaspersa jest w tym przypadku jak najbardziej przydatne dla określenia w strukturach narracyjnych tych elementów, które będą dla nas interesujące (Jaspers 1999: 407-478). Należy jednak poszerzyć jego znaczenie, ze względu na fakt, że dla Jaspersa, odwrotnie niż dla przeciętnego współczesnego czytelnika, „wielkie narracje” nie umarły. Stąd też pole obcości wyznaczające sytuację graniczną we współczesnej fantastyce jest całkowicie różne od tego, jakie występuje w pismach autora *Wiary filozoficznej*. Fakt, że zdaniem francuskich socjologów religii paradygmat symboliki chrześcijańskiej wyczerpał swoją atrakcyjność dla człowieka Zachodu, oznacza tylko tyle, że zarówno symbolika chrześcijańska, jak i związana z jakąkolwiek inną religią, wyznacza przestrzeń graniczną (Hervieu-Léger 1999: 46-97). Tym samym mamy do czynienia z sytuacją, jaką daje się opisać za pomocą schematu wtórnego łańcucha znaczeń Jurija Łotmana, ale w odwrotnym niż on zamierzał ruchu sensu (Łotman 1977). W tym przypadku będzie raczej tak, że komunikaty zapisane w kodach filozoficznych czy religijnych będą przekodowywane w komunikaty estetyczne, które, jeżeli będą potrafiły rozwinąć zawarte w nich teologemy i filozofemy, to uczynią je potencjalnie wtórnie zrozumiałymi. Tym samym można postawić tezę, że przynajmniej niektóre ze współczesnych fantastycznych narracji mogą stać się medium przywracającym zarzucone lub zapomniane znaczenia i czynić w praktyce wykładni czytelniczej elementami indywidualnego horyzontu odniesień współczesnego człowieka. I co jest w tym przypadku niezwykle istotne, fakt silnego powiązania literatury popularnej z życiem codziennym potencjalnych odbiorców powoduje, że w polu spekulacji literackiej znajdują się nie tylko elementy graniczne, ale także te, które określają współczesną postawę egzystencjalną z jej lękami i priorytetami.

Pierwszy typ granicy pojawia się w miejscach, w których racjonalny obraz świata zostaje rozbity i sprowadzony do punktu, w którym próba zracjonalizowania go jest bardzo problematyczna lub wręcz niemożliwa. Ten aspekt fantastyki opisywał Roger Caillois w swojej pracy *W sercu fantastyki* (Caillois 2005: 26 *passim*). Sytuacja graniczna w tym przypadku pojawiałaby się w ramach pękających projektów rozumu. Może to dotyczyć antropomorficznego obrazu postrzeganego przez nas uniwersum, jak ma to miejsce w powieści *Wróbel* (Russel 1999), może to dotyczyć także motywu „śmierci Boga” wpisującego się w obraz rzeczywistości, funkcjonującego według tomistycznej architektury bytu, co widać chociażby w powieściach *Pióro archaniola* (Morrow 1997) oraz *Niewinni w piekle* (Morrow 1998). Inne aspekty tego modelu graniczności to obrazy manifestacji sacrum pojawiające się wobec bohaterów, których stosunek do rzeczywistości nadnaturalnej określa się jako stanowisko ateistyczne, co widać chociażby w *Przygodach Thomasa Covenantna Niedowiarka* (Donaldson 1995), nieco zmieniony sposób operowania tym wariantem znajdujemy w trylogii *Wiek mrocznych rządów* Chadbourn, gdzie do współczesnej Anglii powracają celtyccy bogowie i powrót ten ma charakter inwazji, a co ważniejsze jest zupełnie niezrozumiały dla współczesnych mieszkańców Wysp. Jeszcze inny typ graniczności wyznaczają teksty operujące motywami wysokich technologii oraz ich wpływu na człowieka. Takie motywy odnajdujemy zarówno w prozie Dicka, Asimova, jak i coraz częściej u pisarzy współczesnych, dla których technologiczne, cybernetyczne i genowe wspomaganie ludzkiego organizmu jest nie tylko literackim pretekstem do tworzenia nowych aspektów fantastycznych światów, ale także powodem do stawiania pytań o granicę człowieczeństwa oraz moralny aspekt tego typu zabiegów.

Inny typ sytuacji granicznej wyznacza kategoria *horror metaphisicus*, po części powiązana z wymienianym powyżej motywem „śmierci Boga”. Z jednej strony widać to chociażby w poszukiwaniach, jakie znajdujemy w ostatnich powieściach Dicka, z drugiej strony pytania o zrozumienie metafizycznego, czy też ostatecznościowego aspektu sensu fundującego istnienie otaczającego nas *universum* widać w dylogii *Otchłań głodnych oczu*. Jeszcze inaczej motyw ten podejmowany jest przez Hala Duncana w jego *Księdze wszystkich godzin* oraz Maję Kossakowską w *Siewcy wiatru*. O ile Duncan podważa moralny aspekt sposobu i ceny walki dobra ze złem wpisanej w symbolikę starotestamentalną, czyniąc tym samym cały oparty na tej symbolice model metafizyczny sfalsyfikowanym, o tyle Kossakowska skupia się na motywie skrycia Boga w transcendencji, z wszystkimi tego konsekwencjami, w czym czasami zbliża się do niektórych konstatacji, jakie w tej materii poczynił Emanuel Levinas (Levinas 1994).

Kolejny aspekt sytuacji granicznej dotyczy problemu tożsamości bohatera. Mamy w tym przypadku do czynienia z dość dużym *spectrum* pomysłów. Począwszy od najbardziej chyba znanego negatywnego bohatera *Władcy pierścieni*, a mianowicie Golluma, który reprezentuje model tożsamości rozdwojonej, poprzez bohaterów opętanych, którzy tracą własną tożsamość trwale (Królowie Upiory z *Władcy Pierścieni*) lub sytuacyjnie w powieści *W kole stań dziewczyno* (Hopkins 2002). Mogą to być pytania bohaterów z *Blade Runnera* o potwierdzenie własnej ludzkiej tożsamości, czy też pytania Duncana Idaho (*Diuna*), którego ciało technologicznie przywrócono do życia, pozostawiając go z pytaniami typu kim byłem, kogo kochałem, komu byłem wierny, jak żyłem, etc. Są to w końcu obrazy ludzi zmuszonych do funkcjonowania w trwałym związku z symbiotem, który okazuje się pasożytem umysłu, jak ma to miejsce u Wiktora Pielewina w jego *Empire V* (Pielewin 2008). Najciekawsze jednak okazują się funkcjonalne aspekty operowania tym modelem graniczności,

szczególnie w aspektach takich postaw, jak kuszenie, wikłanie się w zło, czy wyzwolenie. Motywy te spotykamy nie tylko w fantastyce (*Władca Pierścieni*, *Ziemiomorze*, *Diuna*), ale i w literaturze wysokiej, chociażby u Fiodora Dostojewskiego, a co najważniejsze są one także przedmiotem refleksji filozoficznej, co widać chociażby w *Filozofii dramatu* Józefa Tischnera (Tischner 1990).

Kolejny aspekt sytuacji granicznych wyznaczają sytuacje literackie, w których świat opisywany w ramach wielkich narracji podlega fałsyfikowaniu, co wiąże się tym samym z literackim przyjęciem śmierci danej narracji w ramach konkretnego świata przedstawionego. Widać to zarówno w dylogii *Heros powinien być jeden*, *Mrocznych materiach*, czy prozie Dicka. Takie operowanie motywem śmierci wielkich narracji rodzi jednak pewien problem. Z jednej strony mamy do czynienia z polemicznym stosunkiem do przesłania tradycji, stosunek ten jednak w swoim apogeum zrywa wszelkie więzi z tradycją, odrzucając tym samym stanowiony w jej ramach porządek. Pytanie, które się w tym przypadku nasuwa, dotyczy kwestii, czy odrzucenie dawnego porządku będzie skutkowało pojawieniem się chaosu, czy też nowego ładu. A jeżeli ładu, to czy aby na pewno hierarchia wartości, według której będzie on konstruowany, jest lepsza od tej odrzucanej?

Oprócz operowania całościowym obrazem świata przedstawionego innym sposobem wprowadzania sytuacji granicznych będzie operowanie kategorią bohatera stawianego w konkretnej sytuacji, która będzie posiadała wszelkie znamiona sytuacji granicznej. Wśród tego typu zabiegów najczęściej spotykane to: bycie wobec obcego, bycie wobec systemu oraz bycie wobec wartości. Jeżeli chodzi o bycie wobec obcego, to mamy w fantastyce do czynienia praktycznie z całym spektrum możliwych spotkań. Począwszy od bycia wobec nowego typu światów – *W dół, do ziemi* (Silverberg 1990), stanów świadomości – *Sekrety mocy* (Charette 1997), innego – *Diuna*, bestii – *Wiedźmin* (Sapkowski 1990), demonów – *Lord Demon* (Zelazny, Lindskold 2001), zapomnianych bóstw – *Wiek mrocznych rządów*, potwory – *Opowieści sieroty* (Valente 2009), etc. Kolejny typ to postawy wobec systemu, który okazuje się nieczytelny i niezrozumiały – *Świat rzeki* (Farmer 2008), iluzoryczny – *Ubik* (Dick 1997), czy też świadomie fałszowany – *Cała prawda o planecie Ksi*, dość ciekawą innowacyjnością w tym typie cechują się powieści posługujące się motywami światów alternatywnych, jak chociażby w powieści *Wieczny Grunwald* (Twarodch 2011). Ostatni i wydaje się najistotniejszy model to postawienie bohatera w polu wyboru wobec wartości. Takie sytuacje graniczne widzimy w wielu wyborach podejmowanych przez Frodo we *Władcy Pierścieni*, bardzo często pojawiają się fantasy skierowanej do dzieci i młodzieży, niezwykle ciekawie ukazane są w prozie Sapkowskiego, chociażby w opowiadaniu *Mniejsze zło* (Sapkowski 1990), dużo jest ich także w powieściach Dicka.

Wszystkie te zabiegi, w efekcie których bohater postawiony zostaje w sytuacji granicznej, prowadzą nas do literackiej konkretyzacji podstawowych pytań wyartykułowanych wiele lat temu przez Immanuela Kanta: kim jestem?, co mogę zrobić?, czego się mogę spodziewać? (Kant 1986).

Formułowane pytania

Problem fabuły prowadzącej do skonstruowania sytuacji, w jakiej pojawia się interesująca nas formuła pytania, jest dość skomplikowany. Z reguły wpisuje się on w poetykę suspensy operującego tajemnicą na rozmaitych poziomach począwszy od poziomu znaczeń inicjujących, przez tajemnicę bohatera, po tajemnicę „drugiego”, natury lub Boga. Oczywiście operowanie tajemnicą w perspektywie nas interesującej nie będzie ograniczało się tylko do efektu suspensu, choć z całą pewnością będzie

musiało funkcjonować w polu pytania wpisanego w specyficzny paradygmat sytuacji różnicujących samą treść, jak i funkcję pytania. Po pierwsze, dotyczy to samej natury pytania. W zależności od tego, czy pytanie w swej istocie zawiera aspekty pozwalające je zracjonalizować, a tym samym uzyskać na nie odpowiedź, czy też nie będziemy mogli mówić o pytaniu traktowanym jako tajemnica lub zagadka, które będą pytaniami mogącymi zostać rozwiązanymi lub też o pytaniu otwartym, wobec treści którego rozum ludzki dotyka granicy własnej poznawalności, co w konsekwencji pozostawia takie pytanie bez odpowiedzi. Kolejnym ciekawym aspektem tego problemu jest fakt współwystępowania pytań, które mogą wzajemnie dopełniać przestrzeń sensu, w jakiej znajduje się w danym momencie bohater lub też toczy się dłuższy fragment akcji.

Ze względu na operowanie dominantą moralną przestrzeni, w jakiej będzie dochodziło do wyłonienia się pytania, musi zostać zredukowana do perspektywy aksjologicznej. O ile w przypadku tajemnicy i zagadki punktem odniesienia pozostaje rozum i racjonalność, które wyznaczają ostateczną granicę weryfikowalności pytania, jak ma to miejsce w prozie Lema, Jacka Dukaja, czy Asimowa, o tyle w przypadku pytania otwartego będziemy mieli do czynienia z kwestią obiektywnego zakłócenia istniejącego faktu lub stanu rzeczy – *Kroniki Thomasa Covenanta Niedowiarka* lub z przyjęciem kategorii rozumu heroicznego opisanego przez Paula Ricoeura i zakładającego prymat wiary nad rozumem (Tischner 1989: 196-218) – *Fionawski gobelin* (Kay 1996) oraz *Amerykańscy bogowie*.

Pytania, jakie się będą pojawiać w sytuacjach granicznych, dotyczyć będą takich kategorii, jak spotkanie, w ramach którego odkrywa się nie tylko podmiotowość drugiego – *Lewa ręka ciemności* (LeGuin 1988), ale także naturę samego fenomenu wydarzenia spotkania – *Opowieści sieroty* i roli, jaką ono pełni w odniesieniu do uczestników spotkania – *Zabójca czarownic* (Kochański 2009); kuszenie, gdy człowiek staje wobec iluzji oraz pragnienia wszechmocy związanego z przemianą jego natury – *Władca Pierścieni*, ale także wobec konsekwencji, jakie taki wybór dla niego niesie – *Diuna*; ucieczka, której celem jest uniknięcie fizycznego zagrożenia – *Granica* (Diaczenko, Oldi, Walentinow 2004); ucieczka od własnej wolności i nakazów sumienia oraz ucieczka od roli, jaką rzeczywistość przypisuje bohaterowi, z której moralnym wymiarem on się nie zgadza – *Wiedźmin*, heroizm, będący z jednej strony wynikiem wyzwolenia się z uwikłania w intrygę zła – *Heros powinien być jeden*, natomiast z drugiej niezłomnego trwania w postanowieniu dążenia do dobra, które bohater uznał za nadrzędne – *Miedziany król* (Diaczenko 2009); istota sprawiedliwości, gdzie sprawiedliwość nie musi mieć wymiaru charakterystycznego dla rzymskiego prawodawstwa – *Roma aeterna* (Silverberg 2009), a jej źródła mają charakter nadnaturalny, funkcjonując według zasady wpisanej w Kodeks Hammurabiego – *Strefa sprawiedliwości* (Łukin 2004) lub też skupia się wokół dylematów podmiotowego aspektu sprawiedliwości – *Każń*. Do tego oczywiście dochodzą jeszcze pytania, których intencją jest nie tyle odkrycie dróg i zasad postępowania, co raczej zrozumienie fundamentalnych zasad rządzących aksjologicznym wymiarem rzeczywistości niezależnie od tego, czy jest on powiązany z jakąś koncepcją mityczną – *Tajemna historia Moskwy* (Sedia 2008), metafizyczną – *Władca Pierścieni*, czy tylko antropologiczną – *Ciemne lustra*.

Pozostałe treści stanowiące fundament pytań wiązać się będą często z odkrywaniem iluzoryczności zastanego przez bohatera stanu rzeczy. Dotyczyć to może zarówno tradycji postrzeganej przez pryzmat religii i kultu jako elementu kreującego cywilizację i kulturę. Odkrywanie iluzoryczności takiego stanu rzeczy rodzi nie tylko pytanie „dlaczego?”, ale także „jak żyć dalej?": *Mroczne materie*, *Księga*

wszystkich godzin. Innym przypadkiem jest pytanie o naturę rozumu oraz związanego z nim fenomenu imperialności ludzkiego rozumu, z reguły w takich przypadkach pojawiają się także problemy związane z kategorią prawdy, co widać w twórczości Dicka, a w nieco zmienionej formie chociażby w prozie cyberpunkowej przynoszącej niepokojące pytanie o to, w którym momencie technologicznych interwencji w ludzki organizm człowiek utraci własne człowieczeństwo. Problematyka człowieczeństwa także staje się przedmiotem pytania, szczególnie w kontekście antropomorficznego i antropocentrycznego obrazu rzeczywistości: *Wróbel, W dół, do ziemi*.

Wszystkie zarysowane powyżej aspekty rodzącego się w ramach fabuł fantastycznych pytań mają jedną cechę wspólną. Jest nią oczywiście wprowadzenie w aktywne funkcjonowanie w ich przestrzeni literackiego bohatera, którego działania mają polegać nie tylko na zidentyfikowaniu problemu, ale także na właściwym jego rozwiązaniu i ukazaniu podmiotowych oraz społecznych i poznawczych konsekwencji tego typu działań. Oczywiście najprościej byłoby w tym momencie rozpisać interesujący nas aspekt funkcjonowania bohatera w perspektywie prostego horyzontu moralnego. Jednak specyfika problematyki, jaką operują fantastyczne fabuły w celu konstruowania sytuacji granicznych, jest o wiele bardziej skomplikowana. Z tego też powodu wydaje się, że najsensowniej jest próbować ujmować ten problem w perspektywie rozumu oraz woli jako tych atrybutów ludzkiego poznania, które pozwolą rozpoznawać zarówno mechanizmy wyboru i preferencji wartości (wola), jak i dróg prowadzących do ich realizacji (rozum).

Przestrzeń poszukiwania sensu

Podstawowe pytanie, to oczywiście pytanie o naturę człowieczeństwa. Poszukiwanie odpowiedzi na nie, to przede wszystkim ukazywanie aspektów człowieczeństwa w rozmaitych narracyjnych rozwinięciach. Począwszy od przywoływanych już powyżej pytań o graniczność pewności samopoznania oraz pewności poznania racjonalnego i empirycznego, co widoczne jest w powieściach Dicka: *Blade Runner*, *Ubik*. Jednak typowe zabiegi artystyczne polegające na posługiwaniu się fikcją literacką jako moralnym laboratorium skupionym na kwestiach ogólnoludzkich, znajdujemy u Wita Szostaka oraz Mariny i Siergieja Diaczenków, a także u Henry Liona Oldiego. Szostak, który jest także doktorem filozofii i akademickim wykładowcą, tworzy teksty specyficzne, w których bohaterowie, ich wybory i postawy stają się często przedmiotem bardzo dociekliwych analiz ludzkich pragnień i metod ich realizacji, co widać chociażby w *Głęźbach Ropucha* (Szostak 2005). Bohaterowie Szostaka zawsze są postawieni wobec moralnych wyborów, świadomość których staje się ważnym poziomem znaczeń konstruowanych przez niego tekstów. Moralne wybory są tu zarówno wyborami świadomymi, jak i mąconymi emocjami oraz błędnymi rozpoznaniem, zawsze jednak w konkluzji zostają one odpowiednio ocenione. Nieco inaczej problematyka ta jest podejmowana w prozie Diaczenków, tu mamy raczej do czynienia z motywem *homo viator*, człowieka, który pozostaje w ciągłym ruchu zarówno w sensie fizycznym, jak i duchowym. Ten ruch z jednej strony wyznacza pragnienie osiągnięcia konkretnego dobra, z reguły niematerialnego, z drugiej natomiast jest efektem ciągłego sceptycznego podchodzenia do napotykanых wartości. To dość ciekawe ukazanie modelu świadomego oceniania świata z perspektywy aksjologicznej polegającej na takim operowaniu hierarchią wartości, w którym wartości materialne nie są uznawane za priorytetowe, a w wielu sytuacjach stają się wręcz przeszkodami w zdobyciu dóbr o wiele wartościowszych. Typowym przykładem takiego postępowania jest dylogia złożona z powieści *Waran*

(Diaczenko 2006) i *Miedziany król* (Diaczenko 2009). Twórczość tego pisarskiego duetu obraca się także wokół kwestii sumienia oraz rozmaitych uwarunkowań mających wpływ na decyzje w nim podejmowane. Tak jakby starali się oni odkryć graniczność racjonalności tych decyzji oraz ich związków z funkcjonowaniem człowieka w sytuacjach granicznych. Takie motywy stawiania bohatera w granicznych sytuacjach, w których jedynym punktem odniesienia staje się dla jego wyborów jego własna racjonalność oraz moralność, znajdujemy w *Każni*. Jeszcze inny aspekt określania człowieka, jako źródła ocalenia przynoszą powieści Oldich, zwłaszcza te, które są renarracją wielkich mitologemów antycznej Grecji skupionych wokół postaci Heraklesa oraz Odyseusza. Człowiek staje się w tym przypadku w osobach herosów istotą kreacyjną i tragiczną w swej aktywności. Przekracza on nie tylko nakazy bogów, ale i ograniczenia natury, stając się twórcą kultury, która gwarantuje mu nieśmiertelność i stałość dzięki kulturowej pamięci. Mamy zatem literacki powrót do antycznego memento „poznaj samego siebie”. Jednak należy pamiętać, że fabuły tu prezentowane określają nie tylko pozytyw, ale także i negatywy, które prowadzą do realizacji zasady mówiącej, że „demony budzą się, gdy rozum śpi”. Wola i rozum skupione wokół sumienia oraz poprawnie rozpoznawanej hierarchii wartości pozwalają człowiekowi podejmować optymalne decyzje, niezależnie od sytuacji, w jakiej się znalazł lub błędzić, gdy jego rozpoznania bądź preferencje aksjologiczne będą zakłócone lub błędne. Takie kreacje postaw bohaterów odnajdziemy w wielu tekstach fantastycznej prozy.

Inny aspekt poszukiwań aksjologicznego *modi*, tym razem osadzonego w przestrzeni odniesień do tradycji jest tylko specyficznym inwariantem tego, co przedstawiono powyżej. Człowiek może tradycję tworzyć, wypaczać, zarzucać, niszczyć lub technologicznie przemieniać. Za każdym jednak razem, ta wspólna międzyludzka przestrzeń znaczeń będzie na niego oddziaływać, nawet wówczas, gdy nie będzie on do końca tego świadomy. W powieściach typu *Heros powinien być jeden* oraz *Król musi umrzeć* (Renault 2005) mamy do czynienia z próbą ukazania bohatera kulturowego w perspektywie ludzkiej, której heroizm wyraża się w codziennych czynach i w cenie, jaką się za nie ponosi. Tradycja antyku nie jest już idealnym monolitem bez skazy, ale raczej efektem czasów, w których podejmowano dzieła o fundamentalnym dla człowieka znaczeniu. A przede wszystkim odkrywano wagę moralnych postaw i kodyfikowano je w kodeksy mających gwarantować ciągłość wspólnoty. Wypaczanie i zarzucanie przesłania tradycji znajdujemy chociażby w *Wiedźminie* Sapkowskiego, gdzie pragmatyzm, żądza władzy i dóbr materialnych rodzą rasizm i prowadzą nie tylko do holocaustu, ale i negatywnego resentymentu, podobnym scenariuszem posłużył się Tolkien we *Władcy Pierścieni* oraz Nik Pierumow w *Kronikach Hjörwardu* (Pierumow 2007). Obraz człowieka pozbawionego dóbr kulturowych widać chociażby u Briana Aldissa w jego powieściach *Non-Stop* (Aldiss 2002) czy *Cieplarnia* (Aldiss 2003). Natomiast *Rzeki bogów* ukazują kulturę poddawaną technologicznej przemianie oraz konsekwencje, jakie ze sobą ten proces niesie.

Jeszcze inny aspekt przestrzeni poszukiwań dróg ocalenia znajdujemy w powieściach podejmujących motywy religijne lub mityczne. Co do religijnych, to niedościgłym wzorcem są powieści Tolkiena i Lewisa. Szczepan Twardoch w *Epifanii wikarego Trzaski* (Twardoch 2007) podnosi tylko problem iluzji rzekomych objawień, będących efektem mistycznych pragnień. Jednak nie to w tym przypadku jest najważniejsze, lecz raczej pytanie, zadane przez pustelnika żyjącego od czasów II wojny światowej w opuszczonej sztolni, brzmiące: „a kim ty jesteś, aby objawił ci się

Bóg?” (Twardoch 2007: 128). Mamy w tym tekście zarówno obrazy charakterystycznej dla współczesnej kondycji człowieka ucieczki od zinstytucjonalizowanych form życia religijnego, ale także poszukiwań indywidualnego kontaktu z *sacrum*. Nade wszystko jednak spotykamy tu podstawowe repetytorium zawarte już w *Świętości* Otto określające totalną zależność człowieka od natury numinotycznej. Jeżeli chodzi natomiast o traktowanie mitu jako przestrzeni poszukiwań modeli ludzkich zachowań, to ze względu na dychotomiczność duchowej natury człowieka mitycznego (pierwotnego) oraz żyjącego według dominandy racjonalności człowieka współczesnego można mówić o dwóch typach literackich zabiegów w tej materii. Pierwszy aletheiczny, polegający na ponownym wprowadzaniu w świat naszych współczesnych sensów mitologemów archaicznych – *Thor* (Hohlbein 2011), z ich typowymi bohaterami (*Amerykańscy bogowie*) oraz elementami duchowości szamańskiej (*Sekrety Mocy*). Drugi, to opisywany w *Degradacji mitu w literaturze fantasy* zabieg mythopoeicznej spekulacji testujący rozmaite postawy i związane z nimi zadania, pytania oraz rozwiązania i ich konsekwencje współczesnego człowieka w rzeczywistości rządzonej regułami mitycznego Żywego Kosmosu. W tym miejscu należałoby brać pod uwagę podstawowe teksty fantasy mythopoeicznej. Bardzo często mamy do czynienia współcześnie z zabiegami manipulującymi obrazami *sacrum*, bądź poprzez efekt tworzenia literackich światów zamieszkałych przez nowe panteony bogów – *Kraken*, bądź też pragmatycznego manipulowania boską mocą – *Kraina Przemian* (Zelazny 1992) wszystko to wskazuje na testowanie nowych postaw wobec przestrzeni znaczeń tradycyjnie przypisanych *sacrum*.

Nieco inną przestrzenią poszukiwań są teksty baśniowe, czego przykładem jest dylogia *Opowieści sieroty* skupiona wokół dekonstruowania postaci obcego i związanych z nim postaw, lęków oraz przesądów. Podobne zabiegi znajdujemy także u rosyjskich pisarzy młodego pokolenia Ekateriny Sedii – *Tajemna historia Moskwy*, Anny Starobiniec – *Schron 7/7* (Starobiniec 2009), a w zmienionej perspektywie w powieściach Władimira Sorokina: *Lód* (Sorokin 2007a), *Bro* (Sorokin 2007b, 23000 (Sorokin 2007c) oraz Wiktora Pielewina – *Empire V*. Podobne zabiegi spotyka w prozie Patrcia A. McKillip – *Mistrz zagadek z Hed* (McKillip 1999). Wspólnym punktem dla tych literackich obrazów jest konstruowanie funkcjonalnej hierarchii wartości osadzonej na światach nadrealności typu baśniowego, po części będącego jeszcze odległą reminiscencją kosmicznego *sacrum*, a po części tylko funkcjonalnej cudowności oraz ludowej moralności. Nie ma w tych tekstach miejsca na monistycznie zorientowane *sacrum* i co ciekawe moralność zdaje się na tym nie cierpieć.

Matryca gry

Sformułowanie moralnie zorientowanego pytania oraz określenie horyzontu sensu, w ramach którego można poszukiwać ewentualnego jego rozstrzygnięcia jest tylko elementem strukturalnym dla narracyjnego rozwinięcia interesującego nas problemu. Rozwinięcie to czyni taki problem nie tylko naocznym przedmiotem uwagi czytelnika, ale także pozwala na śledzenie zarówno przebiegu akcji oraz racjonalizowaniu zasad organizujących zachodzące w niej wydarzenia. Oczywiście jest to forma literackiej gry, ale zgodnie z rozpoznaniem Johanna Huizingi będzie ona prowadzić do poznania reguł nią rządzących, a ponieważ znakomita ich część jest wpisana w struktury myślenia religijnego, mitycznego oraz filozoficznego, tym samym odbiorca będzie przyswajał reguły paradygmatów pozaliterackich i to w postaci atrakcyjnej dla niego pod względem estetycznym (Huizinga 1998).

Wśród reguł należy wymienić przede wszystkim schematycznie prezentowane hierarchie wartości moralnych. Mogą one być osadzone na przesłaniach płynących z tradycji religijnej – *Władca Pierścieni*, *Opowieści z Narnii*, lub na przesłaniach polemicznych wobec nich – *Mroczne materie*, mogą odnosić się do modeli postsekularnych – *Lód*, mythopoeicznych: *Heros powinien być jeden*, *Król musi umrzeć*. W efekcie konstrukcje aksjologicznych schematów będą operować rozumem sceptycznym i odrzucać Tajemnicę zawartą w pytaniach otwartych (które w tym przypadku nie będą traktowane jako pytania otwarte), a rzeczywistość zostanie zredukowana do wymiaru fizykalno-matematycznego (Asimov, Lem) lub też będziemy mieli do czynienia z postawami operującymi rozumem heroicznym w postawie religijnej (Tolkien) lub quasi-mitycznej (LeGuin), dla której rzeczywistość będzie posiadała wyraźną metafizyczną perspektywę. Ponadto będziemy mieli także modele rozstrzygnięć moralnych osadzone na baśniowej nadrealności biorące dwa pierwsze aspekty niejako w nawias i nie czyniące z nich zasadniczych punktów odniesienia (McKillip, Valente).

Innym aspektem gry jest pojawienie się pragmatycznego wymiaru interesującego nas zjawiska, który będzie polegał na rozwiniętym w narracji podmiotowym realizacjom konkretnych postaw.

Pierwsza z nich i chyba najczęściej spotykana to postawa herosa. W ramach jego paradygmatu spotkamy klasycznego mitycznego bohatera – *Heros powinien być jeden*, antyherosa – *Conan* (Howard 1991), herosa-starca – *Waylander* (Gemmell 2002), mściciela – *Kraina Przepzemińców*, chłopca – *Harry Potter* (Rowling 2000-2008), maga – *Ziemiomorze*, herosa pozbawionego pamięci – *Stronice bólu* (Denning 1999). We wszystkich jednak przypadkach heros pozostaje postacią liminalną, jako obrońca wkracza w zaświaty, walczy z bestiami i zabija je, a czyny te nie pozostają bez wpływu na jego osobowość, co najlepiej widać chyba w powieściach Oldich. Heros nie tylko walczy o zachowanie harmonii świata, ale także doświadcza jego wymiaru chaotycznego i destrukcyjnego, który nie zawsze manifestuje się w działaniach bestii, ale równie często jest efektem ludzkich postaw. Heros nie tylko dokonuje wyboru określonej wartości, ale także aktywnie działa, dążąc do wprowadzenia tej wartości w rzeczywistość międzyludzką. Najistotniejszą cechą tej postawy jest jej liminalność. Heros walczy i zabija, co prawda w obronie, ale jednak. Tym samym mamy do czynienia z literackim obrazowaniem moralnych aspektów realizacji dóbr uznawanych za wartościowe oraz ceny, jaką się w tym procesie ponosi. Może nią być szaleństwo – *Heros powinien być jeden*, samotność – *Ziemiomorze*, brak zrozumienia – *Strony bólu*, odtrącenie – *Wiedźmin*, a także popadanie w pychę lub uwikłanie się w intrygę zła.

Innym typem bycia w świecie wartości jest trickster. Postać ambiwalentna, w mitologiach odpowiedzialna za tak zwane drugie stworzenie. Najprostszą realizacją jest mythopoeiczna renarracja, jak chociażby Loki w *Amerykańskich bogach*. Trickster z reguły funkcjonuje aktywnie zarówno w świecie wartości i antywartości (by przyjmując nomenklaturę Maxa Schelera). O ile w postaciach będących mniej lub bardziej literalnymi cytacjami mitycznymi jego działanie określa aksjologiczny aspekt natury otaczającej człowieka i przynosi w mitycznym horyzoncie zdarzeń odpowiedzi, jakich na swoje pytania nie potrafił odnaleźć Wolter, o tyle w przypadku człowieka, którego działania nie mają znamion postaw mitycznych, mamy do czynienia z działaniami moralnie nagannymi, jak widać to chociażby w *Kaźni*. Tym samym figura trickstera pozwala na precyzyjne obrazowanie zarówno pozytywnych, jak i negatywnych działań człowieka oraz skutków i konsekwencji, jakie musi on ponieść.

Kolejny typ to obserwator, który stara się nie uczestniczyć w dynamicznych wydarzeniach zmierzających do realizacji konkretnych wartości. Ważne jest to, że ten model nie jest zbyt często wykorzystywany, a tym samym można chyba powiedzieć, że jego brak atrakcyjności w fabułach fantastycznych o nacechowaniu moralnym sam w sobie już jest oceną.

Ostatni typ, ciekawy i filozoficznie skomplikowany to „zły”. W tym przypadku mamy bardzo rozbudowany paradygmat. Począwszy od zła demonicznego – *Zew Cthulhu* (Lovecraft 1983), przez symbolikę biblijną – *Silmarillion*, zło typu kosmicznego – *Tajemna historia Moskwy*, poprzez zło natury osobowej – *Władca Pierścieni* z całą galerią postaci opętanych, odmienionych i wynaturzonych. Najciekawsza w tym przypadku jest literacka konkretyzacja symboliki, która dla filozofów jest skandalem rozumu. W tym konkretnym przypadku zdaje się, że przynajmniej w niektórych autorskich realizacjach literaturze udaje się problem ten ujmować w sposób, który dla filozofów ciągle pozostaje niedostępny.

Funkcjonowanie poszczególnych bohaterów według zarysowanych powyżej reguł przynosi zazwyczaj pewne określone i co jeszcze ważniejsze logicznie spójne z wcześniejszymi wyborami i działaniami efekty.

Pierwszy typ to uwikłanie w intrygę zła, klasycznym przykładem jest tu oczywiście Gollum z *Władcy Pierścieni*, z tym, że od razu w tym przypadku należy wskazać na niezwykle istotny fakt, że to dzięki Gollumowi Pierścień zostaje zniszczony. A tym samym zło i dobro w naszym, ludzkim rozumieniu w odniesieniu do Absolutu zmienia całkowicie swój status, co pozostaje zgodne z przywoływanymi powyżej rozpoznaniem Rudolfa Otto. Znacznie częściej jednak postać, która uległa intrydze zła, jest po prostu odpowiedzialna za wprowadzanie antywartości w rzeczywistość międzyludzką. W tym przypadku odnotowujemy dwie postawy: pierwszą pozbawioną ludzkich odruchów oraz wyrzutów sumienia – Saruman z *Władcy Pierścieni*, oraz drugą zachowującą świadomość upadku i cierpienia. Czasem taka postać nie ma już możliwości wyzwolenia i obrazuje nam tragiczny wymiar upadku, co widać chociażby w *Czasie Kalibana* (Williams 1995) czy *Dziecku w mieście przeszłości* (Williams, Hoffman 1995), zdarza się jednak, że upadły bohater ma możliwość wyzwolenia się spod wpływów zła, co także obserwujemy we *Władcy Pierścieni* w osobie władcy Rohanu.

Z wikłaniem się w zło, czy to będącym efektem kuszenia, zastraszenia, czy złudzenia lub kłamstwa, wiąże się z reguły kilka aspektów. Pierwszy to wewnętrzna i często zewnętrzna przemiana, prowadząca z reguły do dehumanizacji i bestializacji. Może ona posiadać znamiona zarówno zewnętrzne jak wewnętrzne. Drugi aspekt to zagubienie, to znaczy funkcjonowanie według iluzorycznego modelu aksjologicznego będącego efektem kłamstwa, najpełniej chyba taki efekt zagubienia ukazany jest w obrazie Golluma walczącego z samym sobą. Zagubienie występuje jednak także u postaci liminalnych, tak często obecnie pojawiających się na stronach powieści fantastycznych – samotnych mścicieli i morderców. To zagubienie jest efektem operowania zarówno dobrym jak i złym moralnie czynem w celu zdobycia określonego dobra, nawet gdy jest ono w jakiś sposób moralnie uzasadnione.

Fantastyka jako laboratorium moralne

Próbując zreasumować, to co do tej pory zostało przedstawione, możemy stwierdzić, że zasadniczą funkcją spekulacyjną zachodzącą w ramach literackich narracji traktowanych jako „moralne laboratoria” jest poszukiwanie podstawy, na której

zbudowany jest konkretny model aksjologiczny regulujący zachowania bohaterów w tej konkretnej perspektywie.

Możemy mówić o poszukiwaniu tej podstawy w symbolice rozwiniętej w narrację – *Władca Pierścieni*, w literacko wykorzystywanym i testowanym schemacie metafizycznym (*Otchłań głodnych oczu*, *Heros powinien być jeden*) w poszukiwaniach skupionych na tradycji – *Imię wiatru* (Rothfu ss 2008) lub też w nowych technologiach – *Neuromancera*, nade wszystko jednak we wnikliwych analizach antropologicznych: *Ziemiomorze*, *Mistrz zagadek z Hed*, *Każń*.

Dwa najczęściej występujące modele spekulacyjne to spekulacja mythopoeiczna skupiona nie tylko wokół spekulacyjnie traktowanych renarracji mitów lub mitologemów, ale przynosząca obrazy Żywego Kosmosu, maga, szamana, herosa i trickstera. Drugi typ, to spekulacja futurologiczno-technologiczna operująca sytuacjami, w których człowiek przekracza swoje biologiczne ograniczenia. W obu jednak przypadkach o naturze człowieczeństwa realizowanego przez jednostkę decydują wartości, jakie ona wybiera i według jakich żyje.

Bibliografia

- ALDISS, B. (2003). *Cieplarnia* (przeł. M. Raginiak). Olsztyn: Wydawnictwo Solaris.
- ALDISS, B. (2002). *Non Stop* (przeł. M. Raginiak). Olsztyn: Wydawnictwo Solaris.
- ALDISS, B. (2003). *Sinobrody* (przeł. A. Jacewicz). Olsztyn: Wydawnictwo Solaris.
- ASIMOV, I. (1993). *Ja, Robot* (przeł. J. Śmigiel). Bydgoszcz: Wydawnictwo Limbus.
- ATTEBERY, B. (2005). *Exploding the Monomyth, Myth and Fantasy in a Postmodern World*. W: J. Deszcz-Tryhubczak, M. Oziewicz (red.), *Rozważając fantasy*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- BARBER, B. R. (2008). *Skonsumowani* (przeł. H. Jankowska). Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literacki Muza.
- BARTHES, R. (1970). *Mit i znak* (przeł. W. Błońska et al.). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- BARTH, J. (1983). *Literatura wyczerpania* (przeł. J. Wiśniewska). W: Z. Lewicki (red.), *Nowa proza amerykańska*, Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik.
- CAMPBELL, J. (1997). *Bohater o tysiącu twarzy* (przeł. A. Jankowski). Poznań: Zysk i S-ka.
- CAILLOIS, R. (2005). *W sercu fantastyki* (przeł. M. Ochab). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- CHADBOURN, Ch. (2007). *Wiek złych rządów* (przeł. J. Urban). Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- CHARRETTE, R.N. (1997). *Sekrety Mocy* (przeł. S. Dymczyk), t. 1-3. Warszawa: ISA.
- CYRAN, J. (2006). *Ciemne lustra*. Lublin: Fabryka Słów.
- DENNING, T. (1999). *Strony bólu* (przeł. B. Walczak). Warszawa: ISA.
- DIACZENKO, M. i S. (.2006). *Każń* (przeł. P. Ogorzałek). Stawiguda: Wydawnictwo Solaris.
- DIACZENKO, M. i S. (2006). *Waran* (przeł. A. Sawicko). Stawiguda: Wydawnictwo Solaris.

- DIACZENKO, M. i S., Oldi H. L., Walentinow A. (2004). *Granica* (przeł. A. Sawicki). Olsztyn: Wydawnictwo Solaris.
- DIACZENKO, M. i S. (2009). *Miedziany król* (przeł. I. Czapla). Stawiguda: Wydawnictwo Solaris.
- DICK, Ph. K. (1997). *Ubik* (przeł. M. Ronikier). Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- DICK, Ph.K. (2007). *Blade Runner* (przeł. S. Kędzierski). Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- DONALDSON, S.R. (1995). *Kroniki Thomasa Covenanta Niedowiarka* (przeł. P. Cholewa, M. Duch). Poznań: Zysk i S-ka.
- DUNCAN, H. (2007). *Księga wszystkich godzin* (przeł. A. Reszke), t. 1-2. Warszawa: Wydawnictwo Mag.
- ELIADE, M. (1993). *Traktat o historii religii* (przeł. J. Wierusz-Kowalski). Warszawa: Wydawnictwo Opus.
- FARMER, Ph. J. (2008). *Świat Rzeki* (przeł. R. Waliś), t. 1-3. Warszawa: Wydawnictwo Mag.
- FRYE, N. (2012). *Anatomia krytyki* (przeł. M. Bokiniec). Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Gdańskiego.
- GAIMAN, N. (2008). *Amerykańscy bogowie* (przeł. P. Braiter). Warszawa: Wydawnictwo Mag.
- GALINA, M. (2007). *Wilcza gwiazda* (przeł. A. Sawicki). Stawiguda: Wydawnictwo Solaris.
- GEMMELL, D. (2002). *Waylander* (przeł. Z. Królicki). Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- GIBSON, W. (1996). *Neuromancer* (przeł. P.W. Cholewa). Poznań: Zysk i S-ka.
- HARRISON, M.J. (2009) *Viriconium* (przeł. G. Komerski). Warszawa: Wydawnictwo Mag.
- HERBERT, F. (1992). *Bóg Imperator Diuny* (przeł. M. Mastalerz). Gdańsk: Phantom Press International.
- HERBERT, F. (1992). *Diuna* (przeł. M. Marszał). Gdańsk: Phantom Press International.
- HERVIEU-Léger, D. (1999). *Religia jako pamięć* (przeł. M. Bielawska). Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- HOHLBEIN, W. (2011). *Thor* (przeł. M. Urban). Warszawa: Wydawnictwo Telbit.
- HOPKINS, N. (2002). *W kole stań dziewczyno* (przeł. K. Dobrowolska). Poznań: Zysk i S-ka.
- HOWARD, R.E. (1991). *Conan* (przeł. Z. A. Królicki). Katowice: „PiK”.
- HUIZINGA, J.(1998). *Homo ludens* (przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza). Warszawa: „Czytelnik”.
- INGARDEN, R. (1988). *O dziele literackim* (przeł. M. Turowicz). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- JASPERS, K. (1999). *Wiara filozoficzna wobec Objawienia* (przeł. G. Sowinski). Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”.
- KANT, I. (1986). *Krytyka czystego rozumu* (przeł. R. Ingarden). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- KAY, G.G. (1996). *Fionavarski Gobelin* (przeł. D. Żywno, M. Jakuszewski). Poznań: Zysk i S-ka.
- KOCHAŃSKI, K. (2009). *Zabójca czarownic*. Warszawa: Agencja Wydawnicza Runa.
- KOSSAKOWSKA, M. (2004). *Siewca wiatru*. Warszawa: Fabryka Słów.
- LEGUIN, U.K. (1992). *Oko czapli* (przeł. A. Sylwanowicz). Warszawa: Alkazar.

- LEGUIN, U. K. (1990). *Ziemiomorze* (przeł. S. Barańczak et al.). Gdańsk: Phantom Press International.
- LEGUIN, U. K., (1988). *Lewa ręka ciemności* (przeł. L. Jęczynek). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- LEWIS, C.S. (1991). *Opowieści z Narnii* (przeł. A. Polkowski). Warszawa: Wydawnictwo Media Rodzina.
- LÉVINAS, E.(1994). *O Bogu, który nawiedza myśl* (przeł. M. Kowalska). Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”.
- LOVECRAFT, H. Ph. (1983). *Zew Cthulhu* (przeł. R. Grzybowska). Warszawa: „Czytelnik”
- ŁOTMAN, J. (1997). *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących* (przeł. J. Faryno). W: M. Głowiński, H. Markiewicz (red.). *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego*, t. 1. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- ŁUKIN, J. (2004) *Strefa sprawiedliwości* (przeł. R. Marcinkowski). Olsztyn: Wydawnictwo Solaris.
- MCDONALD, I. (2009). *Rzeka bogów* (przeł. W. M. Próchniewicz). Warszawa: Wydawnictwo Mag.
- MIETLETSKI, E. (1981). *Poetyka mitu* (przeł. J. Danczyński). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- MIÉVILLE, Ch. (2011). *Kraken* (przeł. K. Chodorowska). Poznań: Zysk i S-ka.
- MOORCOCK, M. (1992). *... i ujrzeni człowieka* (przeł. R. Kot). Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- MORROW, J. (1997). *Pióro archaniola* (przeł. M. Wawrzyńczak).Warszawa: Prószyński i S-ka.
- MORROW, J. (1998). *Niewinni w piekle* (przeł. M. Wawrzyńczak). Warszawa: Prószyński i S-ka.
- MCKILLIP, P.A. (1999). *Mistrz zagadek z Hed* (przeł. M. Janicki). Warszawa: Wydawnictwo Mag.
- NIETZSCHE, F. (1906). *Tako rzecze Zaratustra* (przeł. W. Berent). Warszawa: Jakób Mortkowicz.
- NYCZ, R. (1995). *Tekstowy świat*. Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- OLDI, H. L. (2006). *Otchłań głodnych oczu* (przeł. E. i E. Dębscy). Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- OLDI, H. L. (2009). *Heros powinien być jeden* (przeł. E. Dębski). Lublin: Fabryka Słów.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1995). *Bunt mas* (przeł. P. Niklewicz). Warszawa: „Muza”.
- OTTO, R. (1968). *Świętość* (przeł. B. Kupis). Warszawa: „Książka i Wiedza”.
- PASCAL, B. (1989). *Myśli* (przeł. T. Żeleński-Boy), Warszawa: „Pax”.
- PIELEWIN, W. (2008). *Empire V* (przeł. E. Rojewska-Olejarczuk). Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- PIERUMOW, N. (2007). *Kroniki Hjörwardu* (przeł. E. Skórka), t. 1-3. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- PULLMANN, Ph. (2004). *Mroczne materie* (przeł. E. Wojtczak, D. Górka). Warszawa: Albatros.
- RENAULT M. (2005). *Król musi umrzeć* (przeł. W. Kotońska). Warszawa: Wydawnictwo Esprit.
- RICOEUR, P. (2003). *O sobie samym jako innym* (przeł. B. Chelstowski). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- RICOEUR, P. (2008). *Czas i opowieść, Intryga i historyczna opowieść* (przeł. M. Frankiewicz), t. 1. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- RICOEUR, P. (1989). *Język, tekst, interpretacja* (przeł. P. Graff, K. Rosner). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- ROTHFUSS, P. (2008). *Imię wiatru* (przeł. J. Karłowski). Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- ROWLING, J. K. (2000-2008). *Harry Potter* (przeł. A. Polkowski), t. 1-7. Poznań: Wydawnictwo Media Rodzina.
- RUSSELL, M.D. (1999). *Wróbel* (przeł. A. Polkowski). Poznań: Zysk i S-ka.
- SAPKOWSKI, A. (1990). *Wiedźmin*. Warszawa: „Reporter”.
- SAPKOWSKI, A. (1990). *Mniejsze zło*. W: A. Sapkowski, *Wiedźmin*. Warszawa: „Reporter”.
- SEDIA, E. (2008). *Tajemna historia Moskwy* (przeł. M. Gębicka-Frać). Warszawa: Wydawnictwo Mag.
- SILVERBERG, R. (2009). *Roma eterna* (przeł. D. Kopociński). Stawiguda: Wydawnictwo Solaris.
- SILVERBERG, R. (1990). *W dół, do ziemi* (przeł. I. Lipińska). Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- SILVERBERG, R. (1996). *Kroniki Majipooru* (przeł. K. Sokołowski). Warszawa: Prószyński i S-ka.
- SILVERBERG, R. (1993). *Stochastyk* (przeł. M. Świerkocki). Gdańsk: „Ryt”.
- STAROBINIEC, A. (2009). *Schron 7/7* (przeł. E. Skórska). Warszawa: Prószyński i S-ka.
- SOROKIN, W. (2007a). *Lód* (przeł. A.L. Piotrowska). Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- SOROKIN, W. (2007b). *Bro* (przeł. A.L. Piotrowska). Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- SOROKIN, W. (2007c). *23000* (przeł. A.L. Piotrowska). Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- STOVER, M.W. (2012). *Prawo Caine'a*, (przeł. W. Szypuła), Warszawa: Wydawnictwo Mag.
- SZOSTAK, W. (2005). *Głędźby Ropucha*, Warszawa: Agencja Wydawnicza Runa.
- TAYLOR, Ch. (2010). *Nowoczesne imaginaria społeczne*, (przeł. A. Puchejda, K. Szymaniak), Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- CLUTE, J., GRANT J. (ed. by). (1997). *The Encyclopedia of Fantasy*. St Martin Press.
- TISCHNER, J.(1990). *Filozofia dramatu*, Paris:Société d'Éditions Internationales.
- TISCHNER, J. (1989). *Filozofia współczesna*. Kraków: Instytut Teologiczny Księży Misjonarzy.
- TOLKIEN, J.R.R. (1994). *O baśniach* (przeł. T.A. Olszański). W: J. R. R. Tolkien. *Potwory i krytycy*, Poznań: Rebis.
- TOLKIEN, J.R.R (2003). *Władca Pierścieni* (przeł. M. Skibniewska). Warszawa: Amber.
- TOLKIEN, J.R.R. (2002). *Silmarillion* (przeł. M. Skibniewska). Warszawa: Amber.
- TROCHA, B. (2009). *Degradacja mitu w literaturze fantasy*. Zielona Góra: Wydawnictwo Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- TWARDOCH, S. (2007). *Epifania wikarego Trzaski*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- TWARDOCH, S. (2011). *Wieczny Grunwald. Powieść z końca czasów*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- WAGGONER, D. (1978). *The Hills of Faraway*, New York: Atheneum.
- WILLIAMS, T., Hoffman, N.K. (1995). *Dziecko z miasta przeszłości* (przeł. P. Kruk). Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- WILLIAMS, T. (1995). *Czas Kalibana* (przeł. A. Lik). Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.

- VALENTE, C. M. (2009). *Opowieści sieroty* (tłum. M. Gębicka-Frąć). Warszawa: Wydawnictwo Mag.
- ZELAZNY, R., Lindsfold J. (2001). *Lord Demon* (tłum. L. Targosz). Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- ZELAZNY, R. (2001). *Pan Światła* (tłum. R. Reszke). Warszawa: Atlantis.
- ZELAZNY, R. (1992). *Kraina Przemian* (przeł. M. Pacyna). Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.

BOGDAN TROCHA

FANTASY AS AN EXPLANATORY "MORAL LABORATORY"? THE LITERARY- AXIOLOGICAL ASPECT OF THE SEARCH FOR IDENTITY SIGNS IN THE EARLY WORLD

The subject of the article is fantasy as a speculative "moral laboratory". The literary and axiological aspect of searching for patterns of identity in the postmodern world by young readers of this type of literature is a fundamental problem. The starting point are the questions of the young person present in this fantasy (Ursula K. le Guin, Philip Pullman, Andrzej Sapkowski). The article assumes a look at literary texts (science fiction and fantasy) in terms of their possible speculative functions. This function is seen as one of the potential dominant interpretative features appearing in the area of interaction with a virtual or real reader. We want to examine under which conditions literary fiction can be treated as a "moral laboratory". The description of this function proposed by Paul Ricoeur has been extended in this paper on the basis of theoretical considerations of J.R.R. Tolkien. In such a spectrum, the literary ways of working of this function and their non-literary perspectives were presented. The analysis focuses on the most recent and slightly older texts to indicate the process of transformation of the dominant feature.

**KAROLINA SIKORSKA**

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

„JELENIE NA RYKOWISKU”: O DEMONACH SZTUKI I GRANICACH SZTUKI POPULARNEJ

Problem z określeniem, co kryje się za sformułowaniem „sztuka popularna”, pojawia się już w momencie, gdy próbujemy zbudować jednoznaczną, ogólną definicję samej sztuki – ta bowiem, jak zauważył np. w latach 70. XX wieku Władysław Tatarkiewicz, nie daje się tłumaczyć przez jedno obowiązujące zwyczajowo kryterium (Tatarkiewicz 2012: 40-52)¹. Do podobnych rozstrzygnięć dochodzi Arthur C. Danto, forsujący tezę o końcu sztuki lub raczej o końcu pewnej narracji o niej², podkreślając, że współcześnie „sztuka może być tym wszystkim, czego zażyczą sobie artyści i mecenas” (Danto 2013: 71). Mimo to w praktyce, posługując się dominującymi w danym czasie konwencjami, bez większych wątpliwości wskażemy na „sztukę”, „dzieło”; łatwo stwierdzimy przynależność określonego artefaktu bądź do sfery działań artystycznych, bądź do sfery życia codziennego, których granice są wyznaczone przez odmienne dyskursy (odpowiednio – muzealno-estetyczny i normatywno-obyczajowy). W tym kontekście interesujący wydaje się schemat zaproponowany przez Jamesa Clifforda – „system sztuka – kultura”, konstruowany przez odniesienie występujących w nim kategorii do autentyczności i przypisywanej jej kulturowej wartości, związanych z kolekcjonowaniem: „Ze wstępnego przeciwstawienia wyprowadzono przez negację cztery pojęcia. Wyznaczają one dwie osie, poziomą i pionową, oraz cztery strefy semantyczne pomiędzy nimi: (1) strefę autentycznych arcydzieł; (2) strefę autentycznych artefaktów; (3) strefę nieautentycznych arcydzieł, oraz (4) strefę nieautentycznych artefaktów” (Clifford 2000: 241). Badacz przekonuje, że między wskazanymi strefami zachodzi ciągły ruch: przedmioty o wartości kulturowej przemieszczają się w stronę sztuki (kiedy przypiszemy im właściwości estetyczne); arcydzieła przechodzą do strefy „autentycznych artefaktów”, kiedy są kontekstualizowane – umieszczane przede wszystkim w narracji historyczno-kulturowej (np. jako ilustrujące procesy społeczne zachodzące w określonym czasie); przedmioty ze strefy „nieautentycznych arcydzieł” przemieszczają się w górę, gdy zostają „zaklasyfikowane” jako dzieła sztuki (np. dzięki mocy „artystycznego gestu” umieszczone zostają w przestrzeni artystycznej, a później podlegają muzealizacji – jak *ready-mades*); ale do tej strefy „niekultury” „spadają z góry” również arcydzieła, kiedy zostaną rozpoznane jako fałszyfikaty; „przedmioty powszechnego użytku” ze sfery „nieautentycznych artefaktów” przemieszczają się do sfery „autentycznych artefaktów”, kiedy potraktuje się je jako unikatowe wytwory jakiejś społeczności lub jako znaki

¹ Tatarkiewicz stwierdza, że choć „w spadku po XVIII wieku pozostały dwie definicje: sztuka jest wytwarzaniem piękna – i sztuka jest naśladowaniem”, to żadna z nich nie jest w XX wieku już wystarczająca, co więcej, kolejne, które się pojawiły – również nie są w stanie objąć tego wszystkiego, co do sztuki zaliczymy. „Okazuje się szczególnie stan rzeczy: posługujemy się wyrazem »sztuka« z sensem, pozwala on nam porozumieć się między sobą, mamy pojęcie sztuki – a określić go nie potrafimy. Jednakże ostatecznie nie może to dziwić: klasa przedmiotów nazywanych »sztuką« jest bowiem nie tylko rozległa, ale i niejednolita. Tak niejednolita, że dawniejsze czasy – aż po Renesans – klasy tej w ogóle nie uformowały; dopiero czasy nowe połączyły mniejsze klasy – literaturę plastykę, sztuki czyste i stosowane – i usiłowały zdefiniować to szerokie pojęcie sztuki. Usiłowania te napotykały trudności. I obok prób definicji zjawiał się w połowie XX wieku pogląd, że definicja sztuki nie tylko jest trudna, ale nie jest w ogóle możliwa” (Tatarkiewicz 2012: 40, 46).

² „(...) historia sztuki jako pewna ustrukturyzowana narracja dobiegła końca” (Danto 2013:195).

określonego (minionego) czasu – „nieautentyczne artefakty” mogą przechodzić też do strefy „nieautentycznych arcydzieł”, gdy zyskają status wynalazków, istotnych innowacji technicznych (Clifford 2000: 242-244).

Ale czy utrzymując te wskazane przez Clifforda opozycje (zwłaszcza między sztuką a artefaktami), nie wpisujemy jednocześnie dzieła sztuki w przestrzeń elitarną, gdzie jest ono traktowane od razu jako „sztuka wysoka” (następuje zrównanie, utożsamienie sztuki ze sztuką wysoką), a „artefakt” w ogóle pozbawiony zostaje odniesień do pola artystycznego³? Oczywiście, sam Clifford zwraca uwagę, że jego propozycja nie jest całościowa, ma charakter historyczny i zaprojektowane w niej kategorie są w ciągłym ruchu. Mimo to, by dostrzec różnice między wskazanymi strefami, musimy założyć pewne ich dość stabilne właściwości, co nie znaczy, że przedmioty i praktyki „wędrujące” między tymi strefami nie przekształcają ich i same nie ulegają przeobrażeniom, nasiąkając właściwościami przestrzeni, które naznaczyły swoją obecnością.

Sztuka popularna w schemacie Clifforda, interesująca mnie w tym artykule, znalazłaby miejsce zapewne bądź w strefie drugiej – „autentycznych artefaktów”, którą badacz łączy z historią i folklorem, muzeami etnograficznymi, kulturą materialną, rzemiosłem – bądź w strefie czwartej („nieszuka” odtwarzana, komercyjna), łączonej przez niego ze sztuką dla turystów, towarami, zbiorami osobliwości i przedmiotami codziennego użytku (Clifford 2000: 242). Mogłaby też znaleźć się na pograniczu obu tych stref (taką możliwość Clifford również zastrzega dla różnych obiektów). Jeśli jednak uznać ją za przykład zjawisk ze strefy czwartej, to można wówczas spojrzeć na relację między strefą „autentycznych arcydzieł” i „nieautentycznych artefaktów” jako na relację budowaną na niebezpieczeństwie rozmycia kulturowej wartości⁴. Bowiem przedmioty „nieszuki” będą stanowiły dla przedmiotów „sztuki” nie tylko zagrożenie związane z możliwością pozbawienia ich Benjaminowskiej aury. Ich obecność będzie również skłaniać do ciągłej refleksji nad niepewnym, przygodnym i kruchym statusem dzieł jako dzieł, podając tym samym w wątpliwość ich wysoko cenioną, elitarną i prestiżową pozycję (nie tylko mogą one przecież utracić swój status, ale mogą również być oceniane w świetle świeżo przybyłych do tej strefy przedmiotów, na których historia odcisnęła piętno nieautentyczności). Prace, które staną się przedmiotem moich rozważań, mogą być zatem postrzegane jako demony nawiedzające purystyczny sen o niezmaconych przestrzeniach sztuki („wysokiej”?), w których choć jest miejsce na coraz więcej tak niejednoznacznych, jak i banalnych, zwykłych przedmiotów czy praktyk, to jednak z przestrochaniem, niedowierzaniem, ale i przekąsem spogląda się na kandydatów, którzy w tym nowym kontekście (sztuki) nie noszą ani śladu wybitnego indywidualizmu, ani nie określa ich walka z tą konwencją (wybitnego indywidualizmu).

³ I tym samym nie uczestniczy w grze o stawkę, jaka toczona jest w tym polu. (Chodzi o odniesienie do pola artystycznego, rozumianego za Pierrem Bourdieu, jako sieć, konfiguracja pewnych relacji przyjmowanych między różnymi osobami i instytucjami, w ramach której właśnie toczy się gra o określoną stawkę, a tą w przypadku współczesnego pola artystycznego może być widoczność artystów/artystek [ale innych podmiotów znajdujących się w polu] i dostęp do instytucji, za którym idzie tak kapitał społeczny, jak i ekonomiczny) (Bourdieu 2007; Bourdieu, Wacquant 2001).

⁴ Mimo że jak powie badacz, nie ma możliwości bezpośredniego transferu między tymi strefami – najpierw „towary” muszą zostać naznaczone właściwościami strefy drugiej – jej tradycyjnym, „autentycznym” charakterem (Clifford 2000: 243).

Kłopotliwe definicje

Dawniej – osławione „jelenie na rykowisku”, dziś częściej pewnie – widoki Paryża i Nowego Jorku, storeczyki, plaże, tańczące pary, mgły unoszące się nad łąką – jedno i drugie są świadectwami popularnego gustu. Nabywane na jarmarkach, turystycznych placach miejskich, ale i na portalach aukcyjnych różnią się od „sztuki z Ikei” (produkowanej masowo i sprzedawanej w sklepach wielkopowierzchniowych) tym, że choć tak samo jak ona popularne, to jednak wyposażone są w większy ładunek indywidualności, związanej z ich tworzeniem, a często także sposobem ekspozycji⁵. Mimo to – jedno i drugie – zaspokajają potrzeby związane z dekoracją przestrzeni mieszkalnych i usługowych, a bezpośrednio – z chęcią otaczania się tym, co uważane jest za piękne. I choć zdawałoby się, że „jelenie na rykowisku” to fenomen czasów PRL-u, wiele z nich znajdziemy także w mieszkaniach współczesnych, czasem zakurzonych, zalegających na szafach, czasem dumnie eksponowanych w reprezentacyjnych przestrzeniach domów. Zanim jednak przyjrze się tym obiektom, przede wszystkim jako zagrażającym/nawiedzającym „Sztukę” (i czy rzeczywiście mamy do czynienia z takim niebezpieczeństwem?), chciałabym zapytać o ich „popularny” status – dlaczego traktujemy je jako obiekty sztuki popularnej? Co właściwie przesądza o usytuowaniu ich w tej przestrzeni i jak można tę przestrzeń scharakteryzować?

Sztuka popularna bywa sytuowana blisko sztuki masowej: „(...) rozumiem przez nią [sztukę masową – KS] sztukę popularną wytwarzaną i rozpowszechnianą za pomocą masowej technologii” (Carroll 2011: 12). W ujęciu Noëla Carrola jednak ważniejszy od tego, co w tej definicji odnosi się do „popularnego”, będzie namysł nad specyfiką sztuki masowej, którą postrzega on jako przystępną w masowym odbiorze (Carroll 2011: 197). Richard Shusterman z kolei zwróci uwagę na rolę doświadczenia estetycznego, podejmując się obrony sztuki popularnej przede wszystkim ze względu na to, „iż dostarcza nam ona (nawet intelektualistom) zbyt wiele estetycznej satysfakcji, abyśmy mogli przystać na jej całkowite potępienie, uznając ją za coś niskiego, odczłowieczającego i estetyczne nieprawomocnego” (Shusterman 1998: 214). W książce *Zrozumieć kulturę popularną* John Fiske będzie natomiast argumentować za postrzeganiem kultury popularnej jako

kultur[y] ludzi podporządkowanych i pozbawionych władzy, w związku z czym wpisane są w nią zawsze znaczenia odnoszące się do stosunków władzy, ślady sił dominacji i podporządkowania, które znajdują się w centrum naszego systemu społecznego, a zatem i naszego społecznego doświadczenia. Jednocześnie kultura popularna wykazuje oznaki uchylania się od owych sił lub oporu wobec nich, a więc zaprzecza samej sobie (Fiske 2010: 5).

Już te trzy propozycje rozumienia sztuki i kultury popularnej (a jest ich przecież dużo więcej; chociażby kategorię głosy zadeklarowanych przeciwników – krytyków kultury/sztuki popularnej, takich jak Dwight Macdonald czy Clement Greenberg) uwidaczniają różne możliwe ujęcia i perspektywy postrzegania tego kulturowego zestawu wartości, praktyk i wytworów. Czerpiąc z tradycji brytyjskich studiów kulturowych, rozpatrujących kulturę popularną jako „(...) znaczenia i praktyki wytwarzane przez szeroką publiczność w momencie odbioru” (Barker 2005: 78), ale

⁵ Te pierwsze częściej prezentowane są w domach lub przestrzeniach chcących cechować się „domowością”, bliskością, te drugie – częściej spotkamy w przestrzeniach określonych przez Marca Auge jako nie- miejsca (np. hotele, lotniska, galerie handlowe). Zdaję sobie jednak sprawę, że nie jest to sztywny podział (rozdzielenie miejsc prezentacji poprzez ich funkcję), a rozróżnienie na sztukę popularną niemasową i sztukę popularną masową jest dużo bardziej wieloznaczne i kłopotliwe.

i inspirując się ujęciem kultury wywodzącym się ze społeczno-regulacyjnej koncepcji kultury Jerzego Kmity (Kmita 2007), chciałabym zaproponować rozumienie sztuki popularnej z zachowaniem swego paradoksu, w moim przekonaniu warunkującego jej złożoną egzystencję.

Po pierwsze, będzie chodzić o sztukę, a więc o pewną szczególną dziedzinę kultury, która dzięki instytucjonalizacji zachowuje swoją autonomię (Dziamski 2001: 300). Instytucje sztuki i wspierające je dyskursy nie definiują sztuki, ale wskazują na nasze aktualne oczekiwania wobec sztuki oraz określają, jak sztuka może się do nich odnieść (Dziamski 2001: 300). Co więcej:

Kulturoznawczy punkt widzenia nie sprowadza się do analizy instytucji sztuki, nie jest bowiem socjologią sztuki. Zajmuje się raczej tym, jaki obraz sztuki buduje instytucja sztuki. Obraz ten jest tworzony przez dominujące w instytucji sztuki dyskursy, które nie tyle oddzielają, co wytwarzają praktykę artystyczną, często wbrew panującej kulturze artystycznej. Można zatem powiedzieć, że kulturoznawczy punkt widzenia zajmuje się procesem ramowania, czyli tym, jak świadomość artystyczna będąca częścią kultury, określa, czego w danym momencie oczekujemy od sztuki oraz co uważamy za ważne i wartościowe w działaniach aspirujących do miana sztuki, a więc w propozycjach wysuwanych jako kandydaci do bycia dziełem sztuki (Dziamski 2001: 301).

Przyjmując za Dziamskim (i pośrednio także za George'em Dickiem) szerokie rozumienie sztuki jako wytworów, pojęć i praktyk funkcjonujących w świecie sztuki (na który składają się tak jego instytucje, jak i rozmaite społeczne podmioty wytwarzające go i podważające), jednocześnie zakładam, że przestrzeń artystyczną ograniczają normy obowiązujące i dominujące w danym czasie oraz dyrektywy instruujące, jak te normy prawidłowo realizować. I mimo nasilających się od lat 60. XX wieku tendencji do rozpatrywania sztuki jako dziedziny coraz bardziej egalitarnej, inkluzywnej i zwracającej się ku „zwykłemu”, nie zawsze przygotowanemu odbiorcy (Zob. np. Beuys 1987; Ostolski 2015 czy Bishop 2015) – jestem przekonana o funkcjonującym tak w społecznej percepcji, jak i w obiegu instytucjonalnym – poglądzie o elitarnym i modernistycznym⁶ charakterze sztuki jako dominującym (co nie jest równoznaczne z takim postrzeganiem sztuki przeze mnie).

Z drugiej jednak strony chodziło będzie o praktyki, przedmioty i wartości „popularne”, czyli we współczesnych rozumieniach tego, co popularne – jako to, (1) co „powszechnie lubiane”, (2) związane z popularyzacją idei (w tym znaczeniu zachowany zostaje jeszcze dawniejszy komponent polityczny; przedstawianie wiedzy w sposób ogólnie przystępny), ale i jako to, (3) co związane z pewnymi uproszczeniami (Williams 1983: 111). Choć wskazuję na ten trzeci aspekt przypatrywania się temu, co popularne, to postaram się w swoich dalszych analizach nie kierować się tym rozpoznaniem, zawierającym w sobie element pejoratywnej oceny. Popularne będzie zatem przede wszystkim odnosić się do tego, co „powszechnie” rozpoznane i w jakiś sposób cieszące się uznaniem.

Chciałabym zatem zaproponować analizę osławionego „jelenia na rykowisku” jako jednocześnie zjawiska artystycznego (rozpatrywanego w kategoriach wysokiego modernizmu i dyskursu instytucji sztuki) i popularnego; potraktować ten rodzaj przedstawień jako uwikłany w paradoks elitarności i powszechności, by następnie

⁶ Chodziłoby o modernizm rozumiany w sztuce jako poszukiwanie czystego, autoreferencyjnego dzieła, modernizm, w którym „produkcja i autorstwo są wysuwane raczej na plan pierwszy niż ukrywane. Towarzyszy temu przeświadczenie uwidaczniające rolę artysty i formy; autorstwo nabiera samoistnej wartości artystycznej, przestaje być tylko środkiem reprezentowania »rzeczywistości«” (Abercrombie, Lash, Longhurst 2004: 393).

rozważyć jego status jako kulturowego artefaktu podważającego granice między autonomiczną sferą sztuki a komercyjną, odtwarzaną przestrzenią towarów (określenie Clifforda, Clifford 2000: 232). Przy czym rozpatruję to zjawisko przede wszystkim w jego wymiarze semantycznym, nie zaś formalnym.

W tym kontekście istotne jest także to, że nie będzie chodziło o sztukę wytwarzaną masowo (wiele egzemplarzy tej samej pracy tworzonych za pomocą maszyny), ani o sztukę postrzeganą jako ludowa, związana ze wsią (choć na trudności z jej współczesnym określeniem i niebezpieczeństwa czyhające na zbyt łatwe wpisanie jej we współczesną wieś zwracał uwagę Czesław Robotycki (Robotycki 2013: 1-13). Przedmiotem mojej analizy będą zatem prace tworzone ręcznie, a jeżeli nawet powielane technicznie – to w taki sposób, by tę techniczną reprodukcję zamarkować i zasugerować „autorski sznyt” danego dzieła.

„Jelenie na rykowisku” – motyw malarski

Malowanie jeleni nie jest trudne – tak przynajmniej zakłada Aleksander Ledóchowski, który przedstawieniom tego zwierzęcia w malarstwie polskim poświęcił przenikliwy artykuł (Ledóchowski 1974). Autor zwraca uwagę na konwencjonalność ujęć jelenia, na schematy umieszczania go w określonym krajobrazie (las, jezioro, polana) o poranku, zmierzchu lub nocą (wówczas eksponowany jest księżyc), ale także na techniki malowania tych zwierząt:

Pierwszym z nich jest malowanie z „pamięci”. Nie oznacza to jednak, że powstają one „z wyobraźni”. Pamiętajmy, że jest to przede wszystkim towar na sprzedaż, podporządkowany bardzo ścisłej konwencji swego gatunku i wymaganiom nabywcy. Malowanie z pamięci oznacza w tym przypadku tyle samo, co przyswojenie sobie pewnego schematu i manualne kopiowanie bez konfrontacji z wzorem. Drugim wariantem tego sposobu jest malowanie scenerii z pamięci, natomiast motyw jelenia bywa przekopiowany z „wzorowego” dzieła; w praktyce wiąże się to z techniczną trudnością oddania bardziej „naturalistycznie” figury zwierzęcia. Pozostałe sposoby wykazują już większy stopień organizacji pracy: albo wykonawca posługuje się gotowym szablonem, albo po prostu ręcznie wykańcza fotografię lub oleodruk (Ledóchowski 1974: 61).

Ledóchowski podkreśla aspekt techniczny wykonywania „jeleni”, dostrzegając w opracowaniu motywu i jego realizacji szczególną wagę „malarskości” jako właściwości podnoszącej wartość tych przedstawień. I choć łączy nacisk na manualny charakter tych prac przede wszystkim z trudnościami związanymi z „posługiwanie[m] się urządzeniami do masowego powielania”⁷, to wskazuje w tym również na pewną rolę tradycji rzemiosła i warsztatu (Ledóchowski 1974: 61). Malarskość rozumiana jest tu jako wywoływanie poczucia głębi w obrazie, uwidocznienie na jego powierzchni śladów pędzla, nasycenie barwą, ale i tworzenie iluzji, bliskie realizmowi. Wywołaniu tych efektów ma służyć odrębna, przynajmniej w części, praca nad obrazem. To wykorzystanie realistycznej formy w służbie modernistycznemu „kultowi” autorstwa. Bo choć tego rodzaju przedstawienia czerpią przede wszystkim z konwencji realistycznych, to manualny tryb powstawania obrazów ma zaświadczać o ich jednostkowym, indywidualnym i autorskim właśnie charakterze, a tym samym kreować i podtrzymywać jego symboliczny prestiż. Z drugiej strony istotne okazuje się wskazanie na tradycję rzemiosła, która podtrzymuje przywiązanie do traktowania sztuki w kategoriach umiejętnej produkcji.

W charakterystyce „jeleni na rykowisku” ważną rolę odgrywa także „plastyczność”, którą Ledóchowski tłumaczy: „jest to tak, jak gdyby obraz powstawał

⁷ Tak o charakterze technicznym, jak i prawnym czy finansowym, na co zwraca uwagę sam autor.

z nalepiania poszczególnych motywów; ubocznym skutkiem tej konwencji jest subiektywne wrażenie zbliżone do tego, jakie występuje, gdy oglądamy dekoracje teatralne” (Ledóchowski 1974: 64). A z „plastycznością” łączy się „teatralność”:

O ile kompozycja obrazu i figuratywny sposób traktowania ujęcia są w bardzo szczególnym znaczeniu „realistyczne”, to kolorystyka malowidła odbiega całkowicie od tego kanonu. Twórca „jeleni” kieruje się z całą oczywistością względami swojej „estetyki”; i w tym przypadku efektem tego jest wrażenie pewnej teatralności – sceny w sztucznych światłach i irrealnych barwach, ale przy tym nastrojowej i sugestywnej (Ledóchowski 1974: 65).

Inną wyróżnioną przez autora właściwością jest podkreślenie dostojności jelenia, ukazanie go w pełnej krasie, a nawet jego mitologizacja i idealizacja. Jest to spójne z dążeniami do „jasności i czytelności”, choć jak powie dalej Ledóchowski, wytwórcy zależy też na „efektowności obrazu i jego atmosferze. Przesłanki estetyczne – choćby to była estetyka »barbarzyńska« – są wyraziście odczuwalne; obraz odwołuje się do tej sfery doznań, która nie wiąże się bezpośrednio z codziennym życiem” (Ledóchowski 1974: 65). Warto dlatego w „jeleniu na rykowisku” dostrzec pewną paradność i jednocześnie emocjonalny oraz estetyczny nadmiar, dekoracyjność nastroju, efektowność, które mają urzekać i sprawiać przyjemność odbiorcom. Jak zauważa Anna Kunczyńska-Iracka, zamiłowanie do „parady” jest zakorzenione w kulturze popularnej baroku i typowe jest dla polskich chłopów, dla których mogło być „synonimem piękna estetycznego” (Kunczyńska-Iracka 1988b: 233). Pociąg do wystawności i piękna (którego kryteria wyznaczały zmieniające się konwencje estetyczne) stanowił zresztą nieodłączną część kultury ludowej. Wydaje się jednak, że ta paradność nie będzie wyróżniać tylko kultury ludowej, odnajdziemy ją również na miejskich jarmarkach i bazarach w XIX i XX wieku, a na ulicach podczas festynów i na internetowych aukcjach – w wieku XXI.

Charakteryzując „jelenia na rykowisku” jako motyw malarski, Ledóchowski ostatecznie postrzega go jako wizualną sublimację pożądania, seksualności, które nie były obecne w polskiej sztuce aż do wieku XX (z małymi wyjątkami):

Gdy w Italii i w innych krajach europejskich malarstwo kierowało myśli ku radościom tego świata, nasza rodzima twórczość specjalizowała się w nagrobkach, malarstwie trumiennym i ewentualnie portretowaniu antenatów. Gdy na całym świecie odsłaniano zasłonę buduaru, u nas odwalano grobowcową płytę. Jeśli w epokach późniejszych, w okresie rokoka, klasycyzmu i w XIX w., wyjątkowo pojawiały się obrazy o treści erotycznej, były dziełem malarzy obcych (...). Jeszcze i w XX wieku ci, którzy przeciwstawili się purytanizmowi, mieli u nas ciężki żywot (np. Boy-Żeleński). W rezultacie artystyczny problem kobiety i miłości u nas i gdzie indziej ma się z grubsza tak, jak Marysia Połaniecka do pani Bovary. W sztuce nastąpiło wielowiekowe zachwianie proporcji, które rzutowało na naszą mentalność. (...) Tak powstała pewna próżnia. Dużą rolę odegrała tu na pewno historia narodu, ale jeszcze większą purytanizm i tak typowa dla nas pruderia. Próżnię tę zajęły „jelenie”. Pojawiły się w końcu XIX w., gdy w Warszawie około 60 procent ludności stanowili analfabeci, a w małych miasteczkach na wsi procent ten był znacznie wyższy. Dlatego jedyną formą dostępną powszechnie było malarstwo⁸ (Ledóchowski 1974: 71-72).

„Jelenie” miałyby więc zastępować przedstawienia o charakterze erotycznym, stanowić symboliczne wyobrażenie seksualnych doznań. Stanowią „pewne misterium, którego się nie ogląda, tylko domyśla. W swoich intencjach obraz tworzy romantyczną

⁸ Można mieć wątpliwości, czy to na pewno malarstwo pod koniec XIX wieku było jedyną powszechnie dostępną formą sztuki, bowiem ze względu na swoje ceny obrazy malarskie były mimo wszystko trudniej dostępne niż grafiki, ryciny czy rzeźby – zwłaszcza wśród ludności wiejskiej (Kunczyńska-Iracka 1988a).

scenerię, atmosferę wzniosłości, która sprzyja podniesieniu biologicznego prainstynktu do rangi uroczystej celebracji. Nastroj powstaje jakby z dwóch elementów: miejsca (którym jest uroczysko) i jego przeznaczenia (biologicznego rytuału)” (Ledóchowski 1974: 68).

Konwencjonalne, bliskie, codzienne...

Z jednej strony „jelenie” się podobają, podtrzymują wyobrażenia o przyrodzie jako „naturalnie pięknej”, a ich sposób ukazania (realistyczny lub siłący się na realizm) zdaje się odnosić do trybów patrzenia na rzeczywistość zgodnych ze zdroworozsądkowymi rozpoznaniem i przyzwyczajeniami, co nie budzi większego zaskoczenia i funduje odbiorcy przyjemne ukojenie. Z drugiej jednak, „jelenie” postrzegane właśnie jako niebudzące większych wątpliwości przedstawienia „natury”, odpowiadające popularnym wyobrażeniom, okazują się synonimem złego gustu, znakiem rozpoznawczym sztuki o „niskich” walorach artystycznych i estetycznych, przeciwko której występują „elity”, które, jak powie Zygmunt Bauman, w „procesie cywilizacyjnym” dążą do oddzielenia się od „reszty” (Bauman 2012: 51):

W elitach proces ten [kulturowej desynchronizacji, określenie ZB – KS] rozbudził, z jednej strony, narastającą potrzebę samokształcenia, samodyscypliny i samodoskonalenia, z drugiej zaś coraz silniejszą skłonność do postrzegania „mas” – „uznawanych za brutalne, odrażające i całkowicie niezdolne do nabycia ogłady przez samodzielne zapanowanie nad namiętnościami” – przez pryzmat biologii, medycyny, kryminalistyki oraz do ich coraz ściślejszego nadzorowania (Bauman 2012: 51-52).

Nie dziwi zatem, że przedstawienia „jeleni na rykowisku” funkcjonują właśnie jako symbole „złej sztuki” (określenie Marii Poprzęckiej) czy też kiczu, którego katalog właściwości proponuje Tomasz Kulka (Kulka 2013: 46-81). W tym miejscu trzeba jednak zaznaczyć, że zła sztuka i kicz nie muszą być tożsame, sztuka może być np. po prostu nieudana, epigońska, konwencjonalna, a kicz nie zawsze musi być zły (może być np. wykorzystywany strategicznie, jako narzędzie ironii). Poprzęcka zwraca uwagę, że złą sztuką mogą stać się prace uważane za arcydzieła na skutek „popularności i popularyzacji, komercjalizacji i interpretacyjnych nadużyć” (Poprzęcka 1998: 121), a w tym wstępnym rozpoznaniu kryje się już wspomniane wcześniej przeciwstawienie sztuki „wysokiej” (modernistycznej, trudnej, ale i funkcjonującej w swej niepowtarzalności) sztuce „popularnej” (rozumianej jako niska, ogólnodostępna, zwulgaryzowana). W tym kontekście badaczka mówi o banalizacji sztuki starożytnej (wszechobecne rzeźby klasyczne), ale i o wulgaryzacji takich dzieł jak *Mona Lisa* Leonarda da Vinci czy *Dawid* Michała Anioła. Za sprawą zwiększonej ogólnej dostępności do dzieł w instytucjach sztuki, ale przede wszystkim dzięki technicznej reprodukcji (Benjamin 1972), także w jej najnowszych XXI-wiecznych odsłonach, dotąd jedyne w swoim rodzaju, w pewien sposób unikatowe prace stają się nie tylko dość powszechnie znane (w granicach zachodniej kultury), ale i funkcjonują w swoich rozmaitej jakości, formy i kształtu – kopiach. Pozbawione zostają elitarności w dwójnasób: zaciera się granica między oryginałem a kopią, zanika aura niepowtarzalności, cechująca obiekty przypisane do określonego „tu i teraz” (Benjamin 1972: 154), tym samym przedmiot sztuki nie jest elitarny, bo nie jest jednostkowy, a dzięki wpisanej w niego wielości (funkcjonowanie w określonej/nieokreślonej liczbie egzemplarzy i wariacji) bądź kanałom komunikacji umożliwiającym zaprezentowanie go większej grupie ludzi – jego odbiorcą przestaje być jedynie elita, wąska, uprzywilejowana grupa ludzi. W tym kontekście szczególnie interesujące jest zwrócenie uwagi przez Poprzęcką na tylko pozorną otwartość definicji „sztuki” mimo

zróznicowanych wobec niej oczekiwań (powiązanych z wykształceniem, pochodzeniem, klasą itp. odbiorców, ale i twórców):

Nabywcy i amatorzy obrazów wystawianych na turystycznych szlakach, na paryskim Montmartrze, na Rynku Starego Miasta w Warszawie, na krakowskich starych murach, w różnego autoramentu galeriach – to nie „my”. Lecz jeśli – powtórzmy bez słowa „naszych” – sztuką jest to, co daje się odnieść do zakresu oczekiwań wobec sztuki, to zaś, co artystyczne, jest rezultatem rodzaju postrzegania – jest to także sztuka, tylko że obliczona na zupełnie inny horyzont oczekiwań odbiorców. Nie „nas”. Wtedy istotnie zgodzić się można z definicją tegoż [Wernera – KS] Hofmanna: „Sztuka jest nie tylko tym, co spełnia określone oczekiwania przeżyć artystycznych ze strony wtajemniczonych lub tym, co pobudza ich nowe przeżycia, sztuka jest narzędziem do zaspokajania pozaartystycznych potrzeb”. Z jednej strony zatem „otwarte” na arbitralne decyzje artystów pojęcie sztuki stało się koniecznością wobec tendencji sztuki współczesnej, z drugiej jednak nie jest ono powszechnie akceptowane, nawet przez ludzi profesjonalnie ze sztuką związanych (Poprzęcka 1998: 154-155).

Mimo braku elitarności, „jelenie na rykowisku” pozostają w obszarze sztuki: traktowane jako sztuka nieudana, kicz – ale i jako sztuka „blisko życia”, zakorzeniona w codziennych doświadczeniach, a dzięki temu bardziej zrozumiała, podobająca się, piękna. I także w jakiś sposób „prawdziwa”. Poprzęcka bowiem, pisząc o złej sztuce, wskazuje na „nierozdzielność kryteriów estetycznych, etycznych i poznawczych” (Poprzęcka 1998: 245). Złą sztuką będzie sztuka „nieprawdziwa, to znaczy udająca coś, czym w istocie nie jest. W »nieprawdziwości« zawierają się wszystkie takie cechy jak imitatorstwo, nieautentyczność, zwodniczość, wtórność, pretensjonalność, stwarzanie pozorów. Zło tkwiące w tej sztuce jest więc przede wszystkim fałszem. Jest zaprzeczeniem nie sztuki, lecz prawdy” (Poprzęcka 1998: 244). Tym samym badaczka unika ostatecznie zrównania złej sztuki ze sztuką popularną. Jednocześnie wskazuje na trybysytuowania sztuki w świecie – na konieczność łączenia jej ze społecznością, wspólnotą, które to więzi uprawomocniają jej znaczenia, czynią ją sensowną. Podkreśla także, że „zła sztuka to taka, która nie stawia żadnych wymagań, zwalnia z wszelkiego trudu, podsuwa łatwe poczucie samozadowolenia” (Poprzęcka 1998: 302) – niezależnie od tego, czy jest sztuką „wysoką” czy „niską”, dawną czy współczesną.

Konstatacje Marii Poprzęckiej pozwalają umieścić „jelenie na rykowisku” i inne dystrybuowane według podobnych zasad przedstawienia (inne zwierzęta, ale i akty, obiekty, postaci religijne czy krajobrazy) w kontekście życia codziennego, które nie musi oglądać się na zinstytucjonalizowany świat sztuki. Niezależnie od tego, czy są to obiekty „prawdziwe” estetycznie, etycznie i poznawczo (by odnieść się do wcześniejszego rozpoznania warszawskiej badaczki), prezentowane na nich treści odnoszą się bądź do rzeczywistego, bądź do wyimaginowanego (marzonego czy też konstruowanego na bazie znanych obrazów z kultury popularnej), ale na pewno do w jakiś sposób bliskiego, „życiowego” repertuaru komunikatów wizualnych. Ta „bliskość” czyni je właśnie pracami popularnymi. I nawet gdy mamy do czynienia z twórczością abstrakcyjną, to jeśli zdążyła się zdomować w społecznej wyobraźni, staje się ona twórczością popularną, bliską życiowemu doświadczeniu (to bowiem współtworzy⁹).

⁹ Zob. projekt duetu artystycznego Vitaly’ego Komara i Alexandra Melamida, realizowany w latach 1994-97 zatytułowany *People’s Choice*, polegający na sprawdzeniu, jakie obrazy są najmniej i najbardziej pożądane w różnych krajach świata. Jak przekonywali artyści, np. w Holandii najlepiej przyjmowana jest twórczość abstrakcyjna, nieprzedstawiająca w rozmiarze drukowanego magazynu, a np. w Turcji entuzjazm wzbudza widok bawiących się na skałach dzieci (obraz wielkości zmywarki do naczyń). Zob. więcej: <http://www.komarandmelamid.org/chronology.html> (dostęp: styczeń 2018),

Do kwestii nieco inaczej rozpatrywanej „bliskości” odnosi się również Tomasz Kulka. Rozprawiając o kiczu (który nie jest w jego ujęciu po prostu złą sztuką), podnosi on problem odniesienia go do rzeczywistości, zdając sprawę z tego, że w przypadku kiczu na pierwszy plan wysuwa się przedstawiona na obrazie treść i jej funkcja referencyjna właśnie (aniżeli sposób wykonania, forma samej pracy). I choć czeski badacz skrupulatnie opisuje kolejne właściwości kiczu (tak estetyczne, jak i artystyczne), szczególnie istotne w rozważanym kontekście „bliskości” omawianych prac wobec życia jest zwrócenie przez niego uwagi na rozpoznawalność prezentowanych obiektów i tematów, a także na uznanie ich za piękne lub silnie nasycone emocjami (Kulka 2013: 43). Owa rozpoznawalność wiąże się z konwencjonalnym ujęciem problemu lub wyborem tematu – oznacza zwrócenie się ku dobrze znanym obrazom i wyobrażeniom, których znajomość zakotwiczona jest w życiu codziennym. Obcowanie za sprawą pracy artystycznej z tym, co znane, wytwarza poczucie intymności, komfortu i bezpieczeństwa, które nie narusza ani społecznego imaginariusza, ani nie deformuje zastanych reguł obyczajowych, ani nie podważa obowiązujących praktyk kulturowych.

Między zjawiskiem artystycznym a popularnym

Przywołana wcześniej propozycja Aleksandra Ledóchowskiego odczytania „jeleni na rykowisku” jako zamaskowanych przedstawień erotycznych, choć nie musi być przekonująca – kiedy odrzucimy perspektywę psychoanalityczną – zdaje sprawę z wywrotowego potencjału tych obrazów. W tym ujęciu naruszają bowiem one konwencjonalnie przyjętą narrację o wpisanych w nie pięknie, wskazując na tabuizowaną przestrzeń i rządzące nią demony. Co więcej, wydobywając z tych obrazów potencjał subwersywny, spostrzeżenia Ledóchowskiego prowadzą także do podkreślenia ukrytej w „popularnych upodobaniach” wieloznaczności, która umożliwia rozmaite identyfikacje, ale i generuje sprzeczne, konfliktowe oceny tych prac.

Wydobycie z „jeleni” potencjału wieloznaczności czyni je jeszcze bardziej popularnymi¹⁰, otwierając na szereg zróżnicowanych, sprzecznych albo ambiwalentnych interpretacji. Z drugiej strony krajobrazy z jeleniami przyjmowane są z całym zestawem rytuałów właściwych kulturze „wysokiej”, modernistycznej, traktowanej jako oddzielona od rzeczywistości potocznej uświęcona sfera sztuki¹¹. Wynika to, po pierwsze, z założenia o „autorskim”, indywidualistycznym charakterze tych obrazów. Bo choć zdarza się, że autor nabytego na miejskim rynku pejzażu nie jest nam znany (nie rozpoznajemy nazwiska, czy też trudno je odczytać, dotrzeć do tego, kto jest autorem), to widzimy ślady, jakie po sobie zostawił. I tym niewątpliwym śladem będzie dukt pędzla, znaki nakładanej w określony sposób farby. Tak rozumiana obecność autora jest z gruntu modernistyczna (w perspektywie anglo-amerykańskiej, która nie utożsamia Wielkiej Awangardy z modernizmem (Felski 1995: 23)). Autorstwo wiąże się także z Benjaminowską aurą, dzieło jako tworzone ręcznie, nawet jeśli w temacie czy formie zwyczajnie konwencjonalne – jest niepowtarzalne, jednostkowe. I w zgodzie z nowoczesnym przekonaniem, że to co oryginalne jest bardziej pożądane aniżeli to, co powtarzalne – paradoksalnie wykonywane ręcznie konwencjonalne przedstawienia jeleni na rykowisku mają większą wartość niż reproduktoryczne za

<http://awp.diaart.org/km/painting.html> (dostęp: styczeń 2018).

¹⁰ Zob. uwagi J. Fiske, dotyczące polisemii (Fiske 2010: 5-6).

¹¹ Zob. interpretację modernizmu jako kultury wysokiej rozpatrywanej w opozycji do kultury masowej (Huyssen 1986: 44-62).

pomocą maszyny nowatorskie w formie i treści dzieła sztuki konceptualnej czy postkonceptualnej¹².

Po drugie, „jelenie” będą mieć znamiona kultury „wysokiej” (jeśli wyobrazimy ją sobie jako element osi wartościowania zjawisk kultury, gdzie po drugiej stronie znajdzie się kultura „niska”), kiedy weźmiemy pod uwagę sposoby ich ekspozycji, wskazujące na przypisywanie im dużej wartości symbolicznej. Często prezentowane są bowiem w ozdobnych ramach, które sugerują ich „dawne pochodzenie”, dostojność i powagę. Ramy stylizowane są na stare (odwołują się do barokowych, rokokowych czy klasycystycznych konwencji), bogato rzeźbione, imitują złoto, epatują przepychem, luksusem i szykiem, co może wskazywać na niedostępność, elitarność, niepospolity charakter umieszczonych w nich przedmiotów, jak i samego obrazu jako obiektu. Tak prezentowane „jelenie” umieszcza się często w przestrzeniach „reprezentacyjnych”, na ścianach w pokojach uważanych za najważniejsze w domu, „pokojach telewizyjnych”, „gościennych” i jadalniach, gdzie mogą być oglądane przez osoby przybywające z wizytą. Wskazują również na określony prestiż domostwa, nie tylko zdobią jego przestrzeń, ale i zaświadczać o materialnych i kulturowych zasobach ich posiadaczy, stając się atrybutami, ale i bezpośrednimi indeksami posiadanego dobra. W takiej perspektywie są one pełnoprawnymi „dziełami”, obiektami wyróżnionymi na tle przedmiotów użytkowych, które jak inne nowoczesne obiekty – choć pozbawione funkcji kultowej – zapraszają do kontemplacji, podziwiania i chcą być oceniane w kategoriach estetycznych.

Natomiast po stronie kultury „niskiej”, często potocznie utożsamianej z popularną, i przypisaniem do niej „jeleni”, stoi w pierwszej kolejności ich powszechność, zainteresowanie nimi i obecność w wielu polskich domach. Ta egalitarność nasuwa wątpliwość w wyjątkowy charakter tych dzieł, każe zastanowić się nad oryginalnością wyborów ich właścicieli. Po drugie, „jelenie” przedstawiają to, co przedstawiają, nawet jeśli kryją w sobie jakieś symboliczne odniesienia, są one w znacznym stopniu czytelne nawet dla niezbyt rzetelnie przygotowanego odbiorcy. Ta właściwość nasuwa wątpliwość – czy mamy do czynienia z „dziełem sztuki”, skoro jest ono tak blisko życia, a jego treść (odniesienie) jest tak łatwo dostępne?¹³

Między czy poza strefami?

Obrazom przedstawiającym jelenie na rykowisku można przypisać cechy, które usytuują je w kontekście modernistycznie rozpatrywanej sztuki, ale i które zaświadczać o ich przynależności do obszaru sztuki popularnej. Ta wieloznaczność będzie podtrzymywana we wszelkich działaniach awangardowych (które nie respektują granic między sztuką a życiem, które zaburzają kategoryczne rozstrzygnięcia przyjęte w historii sztuki czy celowo, z rozmysłem mieszają elementy życia codziennego i sztuki), ale i w działaniach o charakterze komercyjnym, nastawionym na zysk, w których bliskość sztuki „wysokiej” (i związana z nią aura) ma legitymizować wytwory czy praktyki niekiedy niezbyt udane estetycznie czy artystycznie,

¹² Wskazuję tu na pewien paradoks, wynikający z możliwości co najmniej dwóch sposobów rozumienia oryginalności – jako niepowtarzalności i jako nowatorstwa.

¹³ W tym kontekście chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jedną sprawę: na ile wyjątkowość, oryginalność czy niepowtarzalność stanowią właściwości waloryzowane pozytywnie i dalej: kto odpowiada za te waloryzacje i w jakim stopniu mają one charakter oddolny, a w jakim – produkują je np. dominujące dyskursy medialne?

a pretendujące do Cliffordowskiej „strefy artystycznych arcydzieł”. Już pora zatem wrócić do rozważań amerykańskiego antropologa i zagadnienia autentyczności, na której opiera się zaproponowany przez niego podział kolekcjonowanych przedmiotów kulturowych. Clifford pisze, że przedmioty zgromadzone pod kategorią „sztuka dla turystów, towary, zbiory osobliwości, przedmioty codziennego użytku” w rozważanym przez niego schemacie „sztuka – kultura” często zaczynają być wyposażane w „aurę kulturowej twórczości”, bez której nie mogłyby przemieścić się do strefy pierwszej („Bezpośredni ruch pomiędzy pierwszą i czwartą strefą jest niemożliwy”; Clifford 2000: 243). Owa aura jest warunkiem koniecznym, bez którego spełnienia przedmioty traktowane jako sztuka dla turystów nie miałyby szans zaistnieć w instytucjonalnym świecie sztuki. Co więcej, badacz zwraca uwagę, że autentyzm, który te podziały funduje (ale i którego płynność zaświadcza też o ich niestabilności), „wytwarza się (...) w trakcie usuwania przedmiotów i zwyczajów z ich bieżącej sytuacji historycznej – teraźniejszości-stającej się-przyszłością” (Clifford 2000: 246). Chodziłoby zatem o takie sytuacje, w których kolekcjoner, nabywca przedmiotów docieka ich „naturalnego”, oryginalnego, pierwotnego kontekstu kulturowego, kontekstu, w którym zaistniały publicznie, zrodziły się w rękach swojego twórcy, w jakiś sposób otrzymały widoczność. Przedmioty zyskują autentyczność, kiedy wydobyte z istotnego dla ich interpretacji kontekstu, zaczynają funkcjonować w świecie sobie obcym, a mimo to zachowującym pamięć o ich oryginalnym pochodzeniu.

Jeśli nie przypiszemy „jeleniom na rykowisku” i innym wytwarzanym na podobnych zasadach obrazom autentyczności, kiedy oglądamy je na internetowych aukcjach czy na straganach na rynkach w polskich miastach i miasteczkach, zrobią to ich nabywcy. Im zakupione prace, umieszczone w przestrzeniach prywatnych, będą mówić jakąś „prawdę” o ich własnym doświadczeniu, przywołają pamięć związaną z sytuacją nabywczą – rozmowa ze sprzedawcą (czasem samym artystą) i wpisanie pracy w pejzaż „malowniczego ryneczku” czy „spektaklu żywych uliczek” (celowo przywołuję określenia z repertuaru artystyczno-teatralnego) nadadzą obrazowi atrybut „bliskości”, wskażą na emocje, które w danym momencie stały się impulsem do uruchomienia kolekcjonerskiej pasji. Innymi słowy, autentyzm, o którym pisze Clifford, czy prawdziwość, na którą wskazuje Poprzeczka, stanowią nie tyle część samego obrazu, co odsyłają do doświadczenia podzielanego przez nabywcę, widza, kiedy mowa o prywatnych kontekstach ekspozycji, i do doświadczenia twórcy i jego intencji, kiedy mowa o kontekście instytucjonalnym. Tu dobrym przykładem może być wystawa organizowana w 2012 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej – *Nowa sztuka narodowa*¹⁴, prezentująca „artefakty [które] powstały w większości poza oficjalnym obiegiem sztuki współczesnej – często w drodze działań grupowych, współpracy i w bezpośrednim zaangażowaniu w zmianę rzeczywistości”¹⁵. Owe artefakty to m.in. oprawa wizualna meczu piłkarskiego Legii Warszawa i ADO Den Haag z 2010 roku czy makiety, zgłoszone na konkurs na pomnik w Smoleńsku (mający upamiętniać katastrofę smoleńską z 2010 roku). Powstawaniu tych prac nie towarzyszyła jednak (przynajmniej nie jako dominująca) myśl o ich artystycznym charakterze; ważniejsze było przekonanie o narodowej dumie i narodowej, religijnej wspólnotcie kibicowskiej („Boże, chroń fanatyków” – hasło eksponowane na wystawie) czy chęć upamiętnienia, podtrzymywania i kultywowania określonej wizji katastrofy smoleńskiej. Jednak kuratorzy wystawy umieścili te artefakty w przestrzeni instytucji sztuki. I nie zrobili

¹⁴ *Nowa sztuka narodowa. Realizm narodowo-patriotyczny w Polsce XXI wieku*, kuratorzy: Sebastian Cichocki, Łukasz Ronduda, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2.06 – 19.08.2012.

¹⁵ <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/nowa-sztuka-narodowa>, dostęp: 15.01.2018.

tęgo ze względu na ich wartość artystyczną (lub nie przede wszystkim – ze względu na nią), co raczej z powodu ich kulturowego rodowodu – zanurzenia w określonym doświadczeniu, uznanym za „autentyczne”. Przedmioty te znalazły się w instytucji sztuki, a tym samym przynajmniej na jakiś czas został postawiony znak równości między nimi i innymi obecnymi tam obiektami, eksponowanymi w bardziej tradycyjnych kontekstach (co może brzmieć przewrotne, bo przecież współczesna sztuka często tradycję neguje lub próbuje o niej na różne sposoby zapominać). Oznacza to, że rozchwilana (choć tymczasowo) zostaje granica między autonomiczną sferą sztuki a zbudowaną często z towarów (choć te szybko zyskują indywidualne rysy) (Krajewski 2010) sferą życia codziennego. A działanie to zawdzięcza wiele afektywnemu wymiarowi praktyk nadawczych (producenckich) i odbiorczych, odwołującemu się chętnie do kontekstualizacji kulturowej, historycznej, religijnej, politycznej...

Być może rozpatrywane tu „jelenie” nie tylko mają potencjał przemieszczania się między opisanymi przez Clifforda głównie w kontekście przedmiotów „egzotycznych” strefami systemu „sztuka – kultura”, znajdując się raz w sferze autentycznych arcydzieł (zwłaszcza jeśli umieścimy je w przestrzeni instytucji sztuki, podkreślając ich walory estetyczne), raz w sferze autentycznych artefaktów (gdy położymy nacisk na ich rodowód), innym razem w obszarze nieautentycznych arcydzieł (kiedy istotny w ich interpretacji stanie się dla nas ich rys „antyartystyczny”, negujący obowiązujące aktualne w sztuce kryteria i tendencje jak np. minimalizm) czy wreszcie w strefie nieautentycznych artefaktów (kiedy podkreślimy ich komercyjny wymiar, osiągnęty między innymi kosztem utrudniającej odbiór oryginalności czy nowatorskości rozwiązań formalnych). Być może – są one poza tymi strefami, jak obiekty religijne, o których Clifford powie, że „samodzielnie nie mają »mocy« czy tajemniczości, nie mają cech niegdyś charakterystycznych dla »fetyszy«, zanim jeszcze zostały przeklasyfikowane we współczesnym systemie jako sztuka prymitywna lub artefakty kulturowe” (Clifford 2000: 244). „Jelenie na rykowisku” oderwane od kontekstu PRL-u, w którym zaświadczały o guście klas niższych, rzadko też dziś mających dostęp do wyspecjalizowanej, hermetycznej, sprofesjonalizowanej kultury artystycznej – współcześnie znajdują się w przestrzeni gry i ciągłego konfrontowania ze sobą różnych postaw: ironicznego przechwytywania kultury popularnej przez elitarną, celowego zapożyczania atrybutów kultury modernistycznej przez popularną sztukę czy wreszcie dawania świadectwa alternatywnym wobec mainstreamu wartościom związanym z umiłowaniem przyrody czy erotyką (by przywołać rozpoznania Ledóchowskiego). Co więcej, ich „pierwotnymi” kontekstami, weryfikującymi ich „autentyczność” mogą być nie tyle warunki ich powstawania, co okoliczności ich nabycia czy oglądu. „Jelenie” są wieloznaczne, posiadają właściwości wskazujące zarówno na ich zagrażający wysublimowanym gustom potencjał estetyczny czy seksualny, jak i cechuje je możliwość wygaszania konfliktów, kojenia zakłopotania, odczytań prowizorycznych, łatwych i szybkich. Ta wieloznaczność może prowadzić też w stronę interpretacji „jeleni” jako „osobistych fetyszy”, ale nie jako obiektów posiadających magiczną moc, i też nie jako „przedmiotów dewiacyjnego czy egzotycznego »fetyszyzmu«, ale [właśnie jako – K.S.] *naszych własnych fetyszy*” (Clifford 2000: 248). I jak dalej powie Clifford:

Ta taktyka, z konieczności osobista, nadałaby kolekcjonowanym przedmiotom raczej siłę przykuwania uwagi niż samą tylko zdolność pouczenia czy informowania. Jeszcze raz artefakty z Afryki czy Oceanii mogłyby stać się *objets sauvages*, źródłem fascynacji zdolnym wprawić w zakłopotanie. Widziane jako niepoddające się klasyfikacji, mogłyby nam przypominać

o naszym *braku* zdolności posiadania siebie (...), o sztuczkach, do których się uciekamy, usiłując gromadzić świat wokół nas (Clifford 2000: 248).

„Jelenie” postrzegane jako osobiste fetysze mogą prowokować do zastanowienia się nad statusem współczesnych „dzieł sztuki” i ich miejscem w dzisiejszych tak prywatnych, jak i publicznych kolekcjach (osobnym tematem mogłoby być funkcjonowanie „jeleni” w tradycji myśliwskiej). Wyposażone we właściwości pochodzące z odmiennych porządków kulturowych pokazują, jak kruche i tymczasowe mogą być ustanawiane w określonych środowiskach dystynkcje, jak łatwo może być obiektom przy sprzyjających okolicznościach przemieszczać się między Cliffordowskimi strefami. Same atrakcyjne przede wszystkim jako obiekty kulturowe swą obecnością w przestrzeni publicznej, ale i prywatnej, przypominają tak o zmieniających się „kryteriach awansu” do strefy autentycznych dzieł sztuki, jak i o wieloznaczności wpisanej w kulturę popularną. A ta ostatnia właściwość uczula na możliwość zróżnicowanych, ambiwalentnych czy nawet sprzecznych odczytań, które zabezpieczają przed kategorycznym deprecjonowaniem miłośników tych przedstawień.

Bibliografia

- ABERCROMBIE, N., Lash, S., Longhurst B. (2004). *Przedstawienia popularne: prerabianie realizmu* (przeł. E. Mrowczyk-Hearfield). W: R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze* (s. 381-416). Kraków: Universitas.
- BARKER, Ch. (2005). *Studia kulturowe. Teoria i praktyka* (przeł. A. Sadza). Kraków: Wydawnictwo UJ.
- BAUMAN, Z. (2012). *Kultura jako praxis* (przeł. J. Konieczny). Warszawa: PWN.
- BENJAMIN, W. (1972). *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji* (przeł. K. Krzemień). W: A. Helman (red.), *Estetyka i film* (s. 151-183). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- BEUYS, J. (1987). *Każdy artystą* (przeł. K. Krzemień). W: S. Morawski (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* (s. 268-273). T.2. Warszawa: Czytelnik.
- BISHOP, C. (2015). *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni* (przeł. J. Staniszewski). Warszawa: Bęc Zmiana.
- BOURDIEU, P. (2007). *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona* (przeł. P. Biłos). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- BOURDIEU, P., Wacquant, L. (2001). *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej* (tłum. A. Sawisz). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- CARROLL, N. (2011). *Filozofia sztuki masowej* (przeł. M. Przyłipiak). Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- CLIFFORD, J. (2000). *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka* (przeł. J. Iracka i in.). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- DANTO, A.C. (2013). *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji* (przeł. M. Salwa). Kraków: Universitas.
- DZIAMSKI, G. (2001). *Sztuka w perspektywie kulturoznawczej*. W: B. Kotowa, J. Sójka, K. Zamiara (red.), *Kultura jako przedmiot badań. Studia filozoficzno-kulturoznawcze* (s. 289-301). Poznań: Wydawnictwo Humaniora.
- FELSKI, R. (1995). *The Gender of Modernity*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.

- FISKE, J. (2010). *Zrozumieć kulturę popularną* (przeł. K. Sawicka). Kraków: Wydawnictwo UJ.
- HUYSEN, A. (1986). *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- KMITA, J. (2007). *Późny wnuk filozofii. Wprowadzenie do kulturoznawstwa*. Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe.
- KRAJEWSKI, M. (2010). *Praca rąk we współczesnej sztuce. Manualność jako metafora*. W: M. Krajewski (red.), *Hand-made. Praca rąk w postindustrialnej rzeczywistości* (s. 57-67). Warszawa: Bęc Zmiana.
- KULKA, T. (2013). *Sztuka a kicz* (przeł. K. Dudzic, A. Wanik). Wrocław: Galeria Miejska.
- KUNCZYŃSKA-IRACKA, A. (1988a). *Rzeźba, malarstwo, grafika – wprowadzenie*. W: Fryś-Pietraszkowa, E., Kunczyńska-Iracka, A., Pokropek, M. (red). *Sztuka ludowa w Polsce* (s. 172-176). Warszawa: Arkady.
- KUNCZYŃSKA-IRACKA, A. (1988b). *Malarstwo*. W: Fryś-Pietraszkowa, E., Kunczyńska-Iracka, A., Pokropek, M., *Sztuka ludowa w Polsce* (s. 209-237). Arkady, Warszawa.
- LEDÓCHOWSKI, A. (1974). *Jeleń na rykowisku*. W: A. Helman, M. Hopfinger, M. Raczewa (red.), *Szkice o sztukach masowych w Polsce* (s. 57-74). Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk: Ossolineum, Wydawnictwo PAN, Instytut Sztuki.
- OSTOLSKI, A. (2015). *Wodiczko – Socjoestetyka*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- POPZRĘCKA, M. (1998). *O złej sztuce*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- ROBOTYCKI, Cz. (2013). *Współczesna plastyka ludowa jako konwencja – uzupełnienia po latach*. *Prace Etnograficzne* 41 (1), 1-13.
- SHUSTERMAN, R. (1998). *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką* (przeł. A. Chmielewski i in.). Wrocław: Wydawnictwo UWr.
- TATARKIEWICZ, W. (2012). *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: PWN.
- WILLIAMS, R. (1983). *Keywords. A vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press (revised edition).

KAROLINA SIKORSKA**“DEER IN RUT”: ON ART’S DEMONS AND LIMITS OF POPULAR ART**

In this article I consider the role of popular artistic representations, first of all referring to perfectly known but ill-famed motive of “deer in rut”. Starting with “art-culture”, the scheme proposed by James Clifford, I try to argue for the fluidity and cultural contextualization of paintings which escape easy categorizations as bad art or kitsch. As a result, through the analysis of meanings of this kind of representations, I attempt to point out how these representations are situated both in the sphere of high (modern) art and in popular culture, still synonymous with low culture. I also show results of this polysemous entanglement.



ROBERT PIOTROWSKI

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

LĘK PRZED DYSHARMONIĄ W POLSKIEJ KULTURZE LUDOWEJ W XIX I NA POCZĄTKU XX WIEKU NA PRZYKŁADZIE WIERZEŃ O PODMIENIONYCH DZIECIACH

Wstęp

Percepcja rzeczywistości wśród mieszkańców wsi polskiej w XIX i na początku XX wieku wykazywała inklinacje ku jednoznaczności i przejrzystości. Wszelka dysharmonia – półmroki i cienie kontaminujących się ekspresji świata wyobrażeń i życia społecznego, oceniane były negatywnie i wzbudzały niepokój. Przypomnę słowa Jerzego Bartmińskiego, który stwierdził, że: „Religia i folklor (a mam tu zwłaszcza na myśli najbogatszy i najciekawszy folklor chłopski), łączy koncepcję »ładu świata«, tj. wizji rzeczywistości jako pewnej całości uporządkowanej i harmonijnej, opartej na tradycyjnej, wspólnej wiedzy i wierze” (Bartmiński 1995: 11). W kulturze tradycyjnej każdy element burzący koncepcję ładu świata budził lęk (Znaniński 1976: 21). Wyobrażenia o dezintegrującym nieładzie odnosiły się zarówno do konkretnej grupy osób, relacji wewnątrz społeczności tradycyjnej, jak i niejednoznaczności fizycznej ludzi, zwierząt i przedmiotów (Zając 2004: 85). Częstokroć była to obawa przed anomaliami związanymi z nadmiarem i brakiem (Nowina-Sroczyńska 1997: 43), czyli swobodnego rodzaju dysharmonia, która w kontekście percepcji i waloryzacji rzeczywistości w obrębie kultury ludowej nabierała cech niesamowitości. Poprzez osoby i wydarzenia wymykające się z przyjętych norm do ekumeny wdzierały się demoniczne zaświaty. To, co charakteryzowało się dysharmonicznością, a tym samym polisemantycznością, podejrzewano o transgresyjne konotacje powodujące zaburzenie ciągłości i jedności świata kultury, którą w tym wypadku definiuję jako zespół zjawisk i zachowań mających na celu okiełznanie chaosu – nieprzerwane podtrzymywanie ładu i porządku. „Kultura buduje się ponad naturą, zarówno tą zewnętrzną, jak i tą, która fałduje w nas samych, pod powłoką świadomości, jako ocean irracjonalnego” (Braun 2001: 111).

Punktem odniesienia w niniejszym artykule będą wyobrażenia dotyczące podmienionych dzieci, które posłużą do opisu kategorii dysharmonii – pojawiającej się w kontekście wielu wierzeń i przekonań ludowych dotyczących zaświatów, a definiujących sposób ich waloryzacji i postrzegania w kulturze tradycyjnej.

Dziecko anormalne – pomiędzy podmianą i odmiennością

Po porodzie kobieta i noworodek, w sposób szczególny w okresie od porodu do wyvodu, narażeni byli na różnego rodzaju ataki ze strony świata demonicznego (Trzeciecki 1994: 134; Wesołowska 1991: 249). Według dawnych wierzeń ludowych, jeżeli nie dopełniono odpowiednich zabiegów ochronnych, mogło dojść do podmiany dziecka (Olszański 2007: 153; Moszyński 1967: 310). W tego rodzaju aktach specjalizowały się demony o cechach kobiecych nazywane niekiedy mamunami lub boginkami (Pełka 1987:148), jak również krasnale (Petrov 1878:141).

Oni też ludzie mówili, że był jeden *chodok* prawdziwie podmieniony, że go *mamuna* podmieniała. On miał bardzo wielką głowę, a tutaj był taki krasnal. Głowę miał taką okropną. No i wszyscy twierdzili, że to dziecko przez *mamunę* podmienione, bo one tam koło Dunajca siedziały, tam miały *cholpę*, i tam chodziły, i mówili, że one to dziecko podmieniły” (Podegrodzie, Bronisława

Zimowska, ur. 1922) (*Niby to legenda...* 2014:53. Por. też Lehr 1982:127-128; Świętek 1999: 136-137).

W książce Bohdana Baranowskiego *W kręgu upiorów i wilkołaków* odnaleźć można relację o podmiianie dziecka już ochrzczonego (Baranowski 1981: 139).

„Podmienione” dzieci charakteryzowały się deformacjami i szeroko pojętą brzydotą (Gaj-Piotrowski 1993: 105). Często miały zbyt wielką głowę w stosunku do reszty ciała, wspomina się również o ich niedołężności i brzydocie (Udziela 1899:414). „W pierwszych chwilach przyjscia na świat niemowlęcia, jeśli niewiasta, odbierająca je, nie użyje środków zaradczych, [mamuna – przyp. R.P.] odmienia niemowlę: bierze zwykle dziecię dobre, nieplączliwe, piękne, tłuste, a podrzuca złe, krzykliwe, chude, blade (...)” (Lubicz 1893: 160-161). Cechy, takie jak krzykliwość, bladeść, chudość waloryzowano negatywnie i przypisywano niejednokrotnie działalności demonów. Dla potwierdzenia dychotomii stosowano niekiedy skrajne formy opisu dzieci normalnych i podmienionych (Kibort 1904: 329-330). Warto zauważyć, że odstępstwo od normy, chociażby nadmierna ekspresywność dziecka – mogła być odbierana jako znak przynależności niemowlęcia do świata nadprzyrodzonego (Nowina-Sroczyńska 1997:42). Wszelkiego rodzaju cechy wykraczające poza zespół przymiotów ocenianych pozytywnie, tak naprawdę sytuowały te dzieci poza przestrzenią społeczności wiejskiej i wskazywały na ich obcość, demoniczność (Zadurska 2017: 60). Wpływ na to miała ich niejednoznaczność fizyczna i psychiczna (Benedyktowicz 2000: 130-131). Adolf Czerny – autor pracy o istotach mitycznych Serbów łużyckich przytacza szereg cech przypisywanych dzieciom podmienionym przez demony.

Taki przemienek już na pierwszy rzut oka znacznie różnił się od każdego innego dziecka. Według niektórych, jest on bardzo wielki, większy od każdego innego dziecka, a nadto inaczej wygląda, aniżeli zwyczajne dzieci ludzkie. Niektóre rażące osobliwości od razu okazują, że jest »przemienkiem«. Mówią w ogóle, że taki przemienek jest straszny na ciele (Smoler), ma niepomierne wielką głowę (...), bardzo wielkie oczy (...), twarz ohydą, według niektórych całkiem małą (...), według innych starą, tj. nieodpowiednią jego wiekowi (...). Wyżej powiedziano, że przemienek jest bardzo wielki nader rozpowszechnione jest zupełnie przeciwne przekonanie, mianowicie, że przemienek całkiem nie rośnie (...). W Lejnie była podobno taka nieszczęśliwa rodzina, która miała przemienka; u niego »nic nie rośnie oprócz głowy« (...). Przemienek podobno dotknięty bywa stałe jakąś chorobą, niemocą, to cielesną, to duchową (...) najczęściej zaś jedną i drugą (Czerny 1895:684-685).

Być może niektóre z wymienionych przypadłości były efektem dolegliwości i chorób nękających nowonarodzone dzieci (Delimata 2004: 113-121), jednak każdą z tych cech traktowano jako wykroczenie przeciwko normie, która w pewien sposób została zdefiniowana w cytowanym już artykule Lubicza. Dziecko ludzkie według zawartych w nim informacji jest: „dobre, nieplączliwe, piękne, tłuste” (Lubicz 1893: 161). Jednak rzeczywisty stan fizyczny dzieci wiejskich w XIX i na początku XX wieku niejednokrotnie odbiegał od życzeniowo traktowanej normy. Powodem tego był chociażby stan higieny, jak również poziom i sposób odżywiania, a także warunki życia na wsi polskiej (Kuchcińska-Giłka 2012: 224-234; Pelczar 2014: 14; Dąbrowska 1904: 344; Wilczyńska 2017: 40-41).

Jak wielką rolę przywiązywano do tego, by noworodek wyglądem przypominał wyimaginowany ideał, mogą świadczyć zabiegi wykonywane tuż po narodzinach:

Gdy po urodzeniu dziecka zobaczą na nim jakie znamię (znaki rodzime), pocierają je łożyskiem matki. Narośla, szóste palce itp. Zżynają brzytwą natychmiast po urodzeniu, dopóki jeszcze dziecko ciepłe. Po kąpeli operacji tych robić już nie można, bo by dziecku zaszkodziły. Głowę

ściskają, aby była okrągła. Krzywe ręce i nogi zaraz prostują, bo później tego robić nie można, bo kosteczki stwardnieją (Fyda 1994: 360; Biegeleisen 1927: 129).

Wszelkie znamiona, narośla, nadmierne owłosienie noworodka, czy wreszcie zęby w pewien sposób wpisują się również w kategorię dysharmonii. Tego typu „przypadłości” nie przyporządkowywały dziecka bezpośrednio do sfery zaświatów, ale wywoływały wrażenie niejednoznaczności (Kalniuk 2014: 72). Pozwolę sobie na małą dygresję i przypomnę szeroko rozpowszechnioną wiarę w upiора. Kto, według ludowych wierzeń, zostawał upiorem? Jarosław Kolczyński, w jednym ze swych artykułów, skonstruował, iż:

Sumując te informacje, wydaje się, że różne wyobrażenia o powstawaniu upiórów można sprowadzić do dwu przyczyn: 1) zaniechania lub błędów w rytuałach i złamania zakazów rytualnych; 2) innego statusu rytualnego zmarłego człowieka, który już za życia był uważany za istotę demoniczną (Kolczyński 2003: 213).

Do pierwszej grupy zaliczyć można przede wszystkim osoby, które nie umarły jednoznacznie i definitywnie. Jednym słowem, z różnych przyczyn nie zostały dopełnione względem nich rytualne zabiegi mające na celu wyłączenie zmarłego ze świata żywych (Biegeleisen 1930: 99-109). Jest to więc niejednoznaczność związana ze stanem *liminalnym* (Gennep 2006: 163; Stomma 2002: 197). Do drugiej grupy należą między innymi ci, których odmienność fizyczna predestynowała do bycia upiorem. Według wierzeń ludowych upiorem (strzygą, strzygoniem) stawał się człowiek posiadający dwie dusze (Chmielowski 1994: 415). Wierzone też, że upiorem zostanie osoba z dwoma sercami (Baranowski 1981: 55). Pojawiający się w ludowych fantazjach motyw dwóch dusz, dwóch serc to pewnego rodzaju transpozycja wyobrażeń na temat dwóch istot/osobowości zamkniętych w jednym ciele¹, jak również pewnego rodzaju dysharmonia wynikająca z nadmiaru. Również dziecko, które urodziło się z uzębieniem, po śmierci stawało się upiorem (Kolberg 1967: 480). W wierzeniu tym można odnaleźć pogłos lęku przed istotami hybrydycznymi, a tym samym dysharmonicznymi (Kowalski 2007: 61; Sieroszewski 1961: 296). Z tego względu podejmowano działania mające na celu ochronę dziecka przed złym losem. Dworakowski napisał: „(...) objaw anormalny, jeśli dziecko urodzi się z zębami. Ma ono mieć do wszystkiego szczęście niezwykle (Perki-Franki), ale po śmierci staje się upiorem. Rodzice, którzy dbają o dziecko, winni zanieść je przed chrztem do kościoła, aby ksiądz wybił owe zęby »pateno«, wówczas wyrośnie ono na normalnego człowieka” (Dworakowski 1935: 47; Biegeleisen 1927: 125-126). Noworodek nie powinien mieć zębów. Posiadanie ich było wykroczeniem przeciwko normie i nadawało noworodkowi nieludzkiej dwuznaczności (Douglas 2007A: 79-81; Zadurska 2017: 64). Podobne wyobrażenia związane były z nadmiarem żeber. Anomalia ta wywoływała nadnaturalną siłę (Dworakowski 1935: 47; Zowczak 1991: 95). Cechę ocenianą w społeczności wiejskiej pozytywnie, jednak miała ona również konotacje demoniczne (Zowczak 2000: 63). Tym samym wyobrażenia te wpisują się w kategorię dysharmonii wynikającej z nadmiaru lub braku.

Wspomniane anomalie fizyczne (domniemane – dwa serca, jak i faktyczne – uzębienie występujące u noworodka) były jedynie zapowiedzią „nieszczęścia”, przeciw

¹Według niektórych wierzeń przyszły upiór po urodzeniu posiadał na plecach znamię w kształcie nożyczek (Por. m.in. Lehr 1984: 231.) Słowa wampir (a więc upiór, strzygón) używamy również na określenie przestępców seksualnych, których jedną z cech jest niejednoznaczność – posiadanie jakby dwóch osobowości. O ewolucji motywu wampira zob. Robotycki, 1998: 84-108.

którym można było podjąć działania, umożliwiające odwrócenie – powstrzymanie chwilowego nieładu (np. wybicie zębów pateną). Jednak w wypadku dzieci ułomnych dysharmonia jest cechą permanentną, która swoim pojawieniem burzyła ład w o wiele większym stopniu niż wymienione wyżej anomalie.

Zjawiska wymykające się z ram istniejącej taksonomii niemal zawsze powodowały odruch obronny, polegający na eliminowaniu niepełnosprawnych dzieci. Takie potomstwo było niepożądane, należało je usunąć z kilku względów – ich odmienność przerażała. Niepełnosprawność wymykała się klasyfikacji, wzbudzała nie tylko strach u najbliższych, ale mogła w społeczności wywoływać lęk przed skażeniem pierwiastkiem nieładu. Czynniki te prowadziły do eksplozji mniej lub bardziej uświadomionej niechęci do dzieci ułomnych. Można założyć, że antypatia ta odnosiła się nie tyle do dziecka, co do dysharmonii, której ono było emblematem. Ciało zniekształcone i wywołana chorobą ekspresja wykraczająca poza określone standardy sprawiały, że dzieci mogły zostać odrzucone przez najbliższych. W zderzeniu z nienazwanym należało podjąć działania zmierzające ku zażegnaniu niebezpieczeństwa, destabilizującego istniejący porządek. Obrona sprowadzała się do ekspulsji przybierającej niekiedy radykalne formy (Zadurska 2017: 61-64).

W materiałach etnograficznych i folklorystycznych zachowały się informacje o zachowaniu względem podmienionych niemowląt: „Aby zmusić mamunę do oddania dziecka, wynoszą podłożone dziecko na gnój i tam biją kijem dopóty, dopóki mamuna nie odda zabranego dziecka i nie weźmie własnego” (Trzeciecki 1994: 135). Podobną relację zanotował Seweryn Goszczyński w swoim *Dzienniku podróży do Tatrów* (Goszczyński b.r.w.: 23). Natomiast Władysław Kosiński przytacza wierzenie, według którego boginki „Porwane dzieci dręczyły bardzo w swych mieszkaniach, a wieczorami podsłuchiwały pod oknami, gdzie były ich własne dzieci, czy się im nie dzieje jaka krzywda. Jeżeli spostrzegły, że im tam jest źle (...) natychmiast odnosiły zamienione dziecko, a zabierały swoje” (Kosiński 1904: 7). Informacje o biciu podmienionych dzieci odnaleźć można w źródłach, jak również opracowaniach etnograficznych dotyczących różnych regionów Polski (Zob. m.in.: Udziela 1899: 423; Udziela 1925: 10; *Wielkopolska i Wielkopole*... b.r.w.: 55; Kwaśniewicz 1980: 182; Saloni 1903: 249). Niekiedy wystarczyło wychłostać „podrzuca”, by sam uciekł. Natomiast w jednym z podań ze zbioru Seweryna Udzieli matka daje dziadowi „podmienka”, prosząc, aby go utopił. Ten rusza nad wodę. Po drodze spotyka nieznajomą, która wyrывa mu dziecko z rąk, a oddaje martwe niemowlę Wojciechowej: „W drodze spotkała go jakoś mało, staro kobieta i pyto: – Gdzie ty idziesz, cłece? – Gdzieżbym ta szedł! – odpowiada. Wtedy boginka wyrwała dziadowi dziecko swoje, a rzuciła nieżywe dziecko Wojciechowej” (Udziela 1899: 435). Pozwolę sobie zacytować w tym miejscu fragment z książki Bohdana Baranowskiego, poświęconej kulturze ludowej w XVII i XVIII wieku na terenie Polski Środkowej. Jest to uprawomocnione, gdyż wiele wierzeń i zachowań występujących w XIX wieku wykazywało analogie względem tych z wcześniejszego okresu.

Dziecko, które nie rozwijało się normalnie, uważane było powszechnie za „podrzuca”. Rodzice starali się wówczas zmusić złą siłę do oddania im zamienionego dziecka. Należało więc „podrzuca” bić tak mocno, aż wyrodna matka, boginka lub diablica, odniesie porwane, a zabierze swoje. W opowiadaniach ludowych tego rodzaju przypadki opisywane były bardzo często, to jednak, co następowało w fantazji ludowej, nie miało miejsca w życiu. Nic więc dziwnego, że los dziecka, które zostało przez miejscową opinię uznane za „podrzuca”, był z góry przesądzony. Głodzono je, obchodzono się z nim w sposób brutalny i bito aż do utraty życia. Przy wydatnej więc pomocy najbliższych dziecko takie szybko schodziło z tego świata. Możliwe, że była to

podświadoma tendencja do eliminowania z ówczesnego społeczeństwa dzieci niedorozwiniętych lub upośledzonych (Baranowski 1971:314).

Skoro w materiałach folklorystycznych i etnograficznych zachowały się informacje o stosunku przedstawicieli społeczności wiejskiej (rodziców, sąsiadów) względem dzieci posiadających cechy odbiegające od normy oraz sposobie ich traktowania, można zadać pytanie, czy postępowanie to wynikało jedynie z brutalnych, ale nazwijmy to „racjonalnych” pobudek, czy też było efektem lęku przed pierwiastkiem demonizmu uzewnętrzniającego się w dysharmonii psychosomatycznej: „Najczęściej anomalie fizyczne występują razem z anomaliami psychicznymi, a osoby z najbliższego otoczenia są bezlitosne. Oznacza to, że zawsze ludzie mieli obawę przed wszystkim tym, co odbiega od normalności, co nie jest codziennością” (Brauner 1993: 57). Oczywiście można założyć za polskim socjologiem, iż brutalne zachowanie wobec jednostek chorych, a tym samym słabych wpisuje się w zasadę „higieny negatywnej” (Znaniński 2001: 376-377). Jest to teza w pewien sposób zgodna z wnioskiem Bohdana Baranowskiego. Jednak być może nie jest to jedyna z możliwych interpretacji źródeł. Warto przypomnieć słowa Floriana Znanińskiego na temat choroby. Otóż „(...) na szczeblu magicznym wszelka choroba przedstawia się jako zaraźliwa, gdyż jest objawem obecności złej mocy, która może się innym udzielić (...)” (Znaniński 2001: 376-377). Możliwe więc, iż we wspomnianych narracjach pochodzących z XIX i początku XX wieku, odnoszących się do stosunku względem niepełnosprawnych dzieci, odnaleźć można pozostałości myślenia magicznego kształtującego ogląd rzeczywistości². Natomiast źródeł tego typu zachowania należałoby szukać w lęku przed światem demonicznym – pełnym deformacji, braku formy, zmienności, który niesie ze sobą olbrzymi ładunek dynamizmu i dysharmonii (Wasilewski 1979: 103). Zdeformowane dziecko jest transgresyjne, a także ekspansywne w swojej odmienności. Wzbudza lęk wywołany możliwością zarażenia pierwiastkiem demonizmu. Przynosi ze sobą powiew zaświatów i chaosu. Przez analogie, odnoszącą się nie do przedmiotu interpretacji, ale raczej do dynamiki zjawiska, warto zacytować fragment klasycznej już pracy Luisa V. Thomasa, pt. *Trup. Od biologii do antropologii*:

To co skłania do trwożnego odsuwania się odsyła do ukrytego wyobrażenia zagrożenia i agresywności. Odrażająca jest nie tyle nieczystość zgnilizny, co raczej brud, jaki reprezentuje, brud śmierci, który kała trupa i naraża na skalenie jego bliskich przez zakażenie” (Thomas 1980: 85).

Przerażająca jest deformacja, ale stokroć bardziej przeraża to, co za nią się kryje – demoniczny świat chaosu – bezsensowny, zmienny i niebezpieczny. Możliwe, że pierwotnie ułomne dzieci odrzucano z powodu ich dysharmoniczności będącej odbiciem nie-rzeczywistości. Czego ślady odnaleźć można nie tylko w przekazach folklorystycznych (Brauner 1993:67-68). Odmienność przełamywała uznane formy, a psychosomatyczny dynamizm promieniował zagrożeniem i wywoływała reakcje obronne w społeczności wiejskiej. Warto przypomnieć w tym miejscu słowa René Girarda:

² Znane są przykłady wypędzania ze wsi osób zarażonych kiłą (rzeżączką, syfilisem, czyli tzw., chorobą dworską). Jak wiadomo jest to choroba przenoszona drogą płciową (starogrecka nazwa *syphilos* oznacza tyle co brudny – nieczysty), a więc o ograniczonych możliwościach zakażenia. Jednak brak reakcji na amoralne zachowanie, którego efektem była wspomniana choroba, mogło w przyszłości doprowadzić do narastania nieładu. Zarówno na płaszczyźnie fizycznej, moralnej, ale również symbolicznej i zagrozić integralności danej grupy (Baranowski 1950/51: 717).

Choroba, obłąd, deformacje typu genetycznego, przypadkowe okaleczenia, a nawet wszelkiego rodzaju kalectwa – prowokują postawy prześladowcze. (...) Już samo słowo »anormalny«, podobnie jak w średniowieczu słowo »zaraza«, ma posmak tabu: jest zarówno dostojne jak przeklęte, *sacer* w każdym sensie tego słowa (Girard 1991:29).

Podjmowano radykalne kroki mające na celu uniknięcie nieszczęścia. Dziecko eliminowano ze względu na ułomność – postrzeganą jako szczelinę w murze oddzielającym ekumenę od chaotycznych zaświatów i aby nie narazić reszty społeczności na eksplozję dysharmonii uzewnętrzniającej się pod postacią konkretnego nieszczęścia dokonywano ekspulsji: „W niektórych okolicach Rosji zabijano takie »wrogie« istoty z obawy zarazy (...)» (Biegeleisen 1927:128). Katia Michajłowa wspomina o działaniach podejmowanych wobec dzieci niepełnosprawnych: „Według wierzeń ludowych takie dziecko (...) jest bardzo złym znakiem nie tylko dla domu, w którym się urodziło, lecz i dla całej wsi. Może przynieść suszę, mór, grad i inne nieszczęścia i dlatego zaraz po narodzeniu musi być uśmiercone” (Michajłowa 2010: 110). Tego typu reakcje znane były również we wcześniejszych epokach (Lukan 1994:23; Marcellinuss 2002:298).

Dziecko niepełnosprawne przynosiło ze sobą zapowiedź chaosu, ale równocześnie było jego kwintesencją i emblematem, pierwiastkiem rozbijającym monotonię i ład codzienności, mogło też być postrzegane jako istota o konotacjach demonicznych (Zadurska 2017: 60). Dziecko takie wywoływało drżenie, metafizyczny lęk przed nienazwanym, którego stawało się emblematem, a zarazem było jego częścią – atomem rozbijającym ukonstytuowaną rzeczywistość ładu i hierarchii społeczności tradycyjnej (Por. Douglas 2007: 183). Doskonale ujęła to Olga Zadurska: „Stanowiły [dzieci niepełnosprawne – przyp. R.P.] zatem swego rodzaju manifestację demoniczności w porządku ziemskim, reprezentowały chaos przenikający w struktury kosmiczne (...)» (Zadurska 2017: 60).

Zakończenie

W jednym z przypisów umieszczonych w zbiorze *Podania i opowiadania z Wielkiego Księstwa Poznańskiego* znajduje się informacja dotycząca zabicia dziecka anormalnego, uznanego za podrzutka:

W Ostrzeszowie utrzymują, że noworodka trzeba pokropić wodą święconą. Inaczej djabeł bierze dziecię i kładzie na miejscu jego podrzutka. W jednej wsi w pow. Ostrzeszowskim rodzice zabili raz nowo narodzone dziecię, mając je za podrzutka, i wpadłszy we wściekłość, zabili dwoje innych dzieci (Knoop 1895: 508).

Ułomność wywoływała reakcje obronne wynikające z przekonania o zaświatowym pochodzeniu niepełnosprawnych dzieci. Lęk przed nie-rzeczywistością – irracjonalne działania będące efektem wyobrażeń na temat zaświatów i próbą obrony przed ich zaraźliwą agresją prowadziły do ekspulsji podrzyconych dzieci, w których uzewnętrzniała się dysharmoniczność anekumeny – zaraźliwa i eksplozywna, która nie powstrzymana mogła zmaterializować się chociażby w formie zarazy, nie tylko uśmiercającej, ale też (a może przede wszystkim) rozbijającej zasady konstytuujące daną społeczność (Wrzesiński 2008: 229; Vovelle 2004: 107). Lęk przed dysharmonią wpisaną w kontekst demonicznych epifanii wpisuje się w kombinację toposów wierzeniowych (Piotrowski 2007: 65-74) definiujących wyobrażenia na temat zaświatów, funkcjonujące w kulturze ludowej na przestrzeni XIX i na początku XX wieku.

Bibliografia

- BARANOWSKI, B. (1950/51). *Ślady współdziałania na wsi z XVII i XVIII wieku*. Prace i Materiały Etnograficzne, VIII-IX, 681-718.
- BARANOWSKI, B. (1971). *Kultura ludowa XVII i XVIII w. na ziemiach Polski Środkowej*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- BARANOWSKI, B. (1981). *W kręgu upiorów i wilkołaków*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- BARTMIŃSKI, J. (1995). *Formy obecności sacrum w folklorze*. W: J. Bartmiński, M. Jasińska-Wojtkowska (red.), *Folklor – sacrum – religia*. Lublin: Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, 9-19.
- BENEDYKTOWICZ, Z. (2000). *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- BIEGELEISEN, H. (1927). *Matka i dziecko w zwyczajach, obrzędach i praktykach ludu polskiego*. Lwów: Nakładem Towarzystwa Wydawniczego „Ateneum”.
- BIEGELEISEN, H. (1930). *Śmierć w obrzędach, zwyczajach i wierzeniach ludu polskiego*. Warszawa: Dom Książki Polskiej S-ka Akc.
- BRAUN, J. (2001). *Kultura jutra czyli Nowe Oświecenie*. Warszawa: Fronda.
- BRAUNER, A. i F. (1993). *Dziecko zagubione w rzeczywistości. Historia autyzmu od czasów baśni o wróżkach* (przeł. T. Gałkowski). Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne.
- CHMIEŁOWSKI, E. (1994). *Czarownice, strzygi, dusze potępione*. W: A. Kroh (red.), *Ziemia biecka. Lud polski w powiatach gorlickim i grybowskim*. Nowy Sącz: Sądecka Oficyna Wydawnicza WOK.
- CZERNY, A. (1895). *Istoty mityczne Serbów lużyckich*. Wiśła, IX, z. IV, 673-733.
- DĄBROWSKA, S. (1904). *Wieś Żabno i jej mieszkańcy (Powiat Krasnostawski, gub. Lubelska.)*. Wiśła, XVIII, 5, 344.
- DELIMATA, M. (2004). *Dziecko w Polsce średniowiecznej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- DOUGLAS, M. (2007). *Ukryte znaczenia. Wybrane szkice antropologiczne* (przeł. E. Klekot). Kęty: Wydawnictwo Marek Derewecki.
- DOUGLAS, M. (2007a). *Czystość i zmaza* (przeł. M. Bucholc). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- DWORAKOWSKI, S. (1935). *Zwyczaje rodzinne w powiecie wysoko-mazowieckim*. Warszawa: Nakładem Towarzystwa Naukowego Warszawskiego z częściowym zasiłkiem Wydziału Powiatowego Wysoko-Mazowieckiego.
- FYDA, J. (1994). *Medycyna ludowa*. W: A. Kroh (red.), *Ziemia biecka. Lud polski w powiatach gorlickim i grybowskim*. Nowy Sącz: Sądecka Oficyna Wydawnicza.
- GAJ-PIOTROWSKI, W. (1993). *Duchy i demony w wierzeniach ludowych z okolic Stalowej Woli – Rozwadowa i Tarnobrzega*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- GENNEP, A. VAN. (2006). *OBRZĘDY PRZEJŚCIA* (PRZEŁ. B. BIAŁY). WARSZAWA: PAŃSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY.
- GIRARD, R. (1991). *Kozioł ofiarny* (przeł. M. Goszczyńska). Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.

- GOSZCZYŃSKI, S. (b.r.w.). *Dziennik podróży do Tatrów*. Lwów: Nakładem Księgarni H. Altenberga. Warszawa – Wende i Ska (T. Hiż i A. Turkuł). New-York The Polish Book Importing Co.
- KUCHCIŃSKA-GILKA, K. (2012). *Dzieciństwo na wsi polskiej w okresie Drugiej Rzeczypospolitej w świetle źródeł pamiętnikarskich*. Przegląd Pedagogiczny, 1, 224-234;
- KALNIUK, T. (2014). *Mityczni obcy. Dzieci i starcy w polskiej kulturze ludowej przełomu XIX i XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- KIBORT, J. (1904). *Istoty mityczne na Żmudzi*. Wisła, XVIII, 5, 329-330.
- KNOOP, O. (1895). *Podania i opowiadania z Wielkiego Księstwa Poznańskiego* (przeł. Z. A. Kowerska). Wisła 1895, IX, 3, 470- 512 .
- KOLBERG, O. (1967). *Kaliskie i Sieradzkie*. W: tenże, *Dzieła wszystkie*, t. 46. Wrocław-Poznań: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- KOLCZYŃSKI, J. (2003). *Jeszcze raz o upiorze (wampirze) i strzygoni (strzydze)*. Etnografia Polska, XLVII, 1-2, 211-245.
- KOSIŃSKI, W. (1904). *Materiały etnograficzne zebrane w różnych okolicach Galicji zachodniej*. MAAE, VII, 1-86.
- KOWALSKI, P. (2007). *Jednorożec, czyli zatrudnienia historyka kultury*. W: *O jednorożcu, Wieczniku i innych motywach mniej lub bardziej ważnych*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- LEHR, U. (1982). *Wierzenia demonologiczne we wsi Obidza (region sądecki) w świetle badań empirycznych*. Lud, 66, 113-149.
- LEHR, U. (1984). *Wierzenia w istoty nadmysłowe*, „Etnografia Polska”, t. XXVIII, z. 1, 223-250.
- LUBICZ, R. (1893). *Boginki, mamuny*. Wisła, VII, I, 160-161.
- LUKAN, M. A. (1994). *Wojna domowa* (przeł. M. Brożek). Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- MARCELLINUS, A. (2002). *Dzieje rzymskie*. T. I. (przeł. I. Lewandowski). Warszawa:, Prószyński S-ka.
- MICHAJŁOWA, K. (2010). *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian* (przeł. H. Karpińska). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- MOSZYŃSKI, K. (1967). *Kultura ludowa Słowian*. T. II. *Kultura duchowa*, cz. 1. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Niby to legenda, ale ktosik gadał, że tak prawdziwie było. Ludowe podania sądeckie*. (2014). (opr. tekstów J. Hołda, S. Zarotyńska). Nowy Sącz: Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu.
- NOWINA-SROCZYŃSKA, E. (1997). *Przezroczyste ramiona ojca. Studium etnologiczne o magicznych dzieciach*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- OLSZAŃSKI, H. (2007). *Zamieszkańcy. Studium etnograficzne*. Sanok: Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku.
- PELCZAR, R. (2014) *Opieka nad dzieckiem w rodzinach wiejskich na ziemiach polskich w czasach zaborów (ze szczególnym uwzględnieniem Galicji)*. Karpacki Przegląd Naukowy, 3(11), 13-28.
- PEŁKA, Ł. L. (1987). *Polska demonologia ludowa*. Warszawa: Iskry.
- PETROW, A. (1878) *Lud ziemi Dobrzyńskiej jego charakter, mowa, zwyczaje, obrzędy, pieśni, przysłowia, zagadki, i t.p.* Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej, II, 3-182.
- PIOTROWSKI, R. (2007). *Toposy wyobrażeniowe w legendach i podaniach*. W: M. Jakitowicz, V. Wróblewska (red.), *Podanie – legenda w tradycji ludowej i literackiej*. Toruń: Wydawnictwo UMK, 65-74.

- ROBOTYCKI, Cz. (1998) *Wampiry. Od wierzeń ludowych do pogłosek i filmowych fantomów*. W: *Nie wszystko jest oczywiste*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 84-108.
- SALONI, A. (1903). *Lud łańcucki. Materiały etnograficzne*. MAAE, VI, 187-420.
- SIEROSZEWSKI, W. (1961). *Dwanaście lat w kraju Jakutów*, cz. II. W: tenże *Dzieła wszystkie*. T. XVII. Kraków: Wydawnictwo Literackie Kraków.
- STOMMA, L. (2002). *ANTROPOLOGIA KULTURY WSI POLSKIEJ XIX WIEKU ORAZ WYBRANE ESEJE*. ŁÓDŹ: WYDAWCA: PIOTR DOPIERAŁA..
- ŚWIĘTEK, J. (1999). *Brzozowa i okolica Zakliczyna nad Dunajcem. Obraz etnograficzny – zbiór z lat 1897-1906, część III*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- THOMAS, L. V. (1980). *Trup. Od biologii do antropologii*. (przeł. K. Kocjan). Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- TRZECIESKI, L. (1994). *Zwyczaje i obrzędy*. W: *Ziemia biecka. Lud polski w powiatach gorlickim i grybowskim*. A. Kroh (red.). Nowy Sącz: Sądecka Oficyna Wydawnicza.
- UDZIELA, S. (1899). *Świat nadzmysłowy ludu krakowskiego, mieszkającego po prawym brzegu Wisły*. Wisła, XIII, 409-437.
- UDZIELA, S. (1925). *Ocieka. Zapiski etnograficzne*. Lwów: Nakładem Towarzystwa Ludoznawczego.
- WASILEWSKI, J. S. (1979). *Po śmierci wędrować: szkic z zakresu etnologii świata znaczeń* (I). Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja, 3 (45), 97-120.
- WESOŁOWSKA, H. (1991). *Zwyczaje i obrzędy rodzinne*. W: *Kultura ludowa śląskiej ludności rodzimej*, D. Simonides, P. Kowalski (red.). Wrocław-Warszawa: Volumen.
- Wielkopolska i Wielkopole pod względem rozmiaru, podziału, zarządu i plodów. Zwyczaje i obyczaje, zabawy, obrzędy, przesady i zabobony, oraz najciekawsze podania, piosnki i zagadki ludu wielkopolskiego*. (b.r.w). Nakładem „Wydawnictwa Dziel Ludowych” K. Miarki w Mikołowie (Nicolai O.- S.).
- WILCZYŃSKA, E. (2017). *Dzieciństwo i dziecko w narracjach pamiętnikarek chłopskich*. Litteraria Copernicana, (3) 23, 37-51.
- WRZESIŃSKI, S. (2008). *Oddech śmierci. Życie codzienne podczas epidemii*. Kraków: LIBRON.
- VOVELLE, M. (2004). *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność* (przeł. T. Swoboda oraz M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowska, D. Senczyszyn). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- ZADURSKA, O. (2017). *Ludowy wizerunek dzieci kalekich i jego społeczne konsekwencje*. Litteraria Copernicana, (3) 23, 53-68.
- ZAJĄC, P. (2004). *O zaświatach niedalekich i cudach nienadzwyczajnych. „Nadprzyrodzone” w kulturze ludowej na przykładzie Huculszczyzny*. Kraków: Zakład Wydawniczy „NOMOS”.
- ZNANIECKI, F. (1976). *Nauki o kulturze. Narodziny i rozwój* (przeł. J. Szacki). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Znaniński, F. (2001). *Socjologia wychowania*, t. 2. *Urabianie osoby wychowanka*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Zowczak, M. (1991). *Bohater wsi – mit i stereotyp*. Wrocław: Wydawnictwo Wiedza o Kulturze.
- Zowczak, M. (2000). *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*. Wrocław: FUNNA.

ROBERT PIOTROWSKI

**THE FEAR OF DISHARMONY IN POLISH FOLK LITERATURE OF THE 19TH CENTURY
AND THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY AS EXEMPLIFIED IN THE BELIEFS
RELATED TO CHANGELINGS**

The article focuses on the category of disharmony defining the beliefs about the nether world which functioned in folk culture of the 19th century and the beginning of the 20th century. The notion of harmony used herein refers to deviations from the sanctioned norm concerning the body and psychosomatic expressions. The analysis will center on beliefs related to changelings. These beliefs in turn will serve as a basis for defining the fear of otherness perceived as expressions of non-reality/the nether world.



KATARZYNA JANUS

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

***DZIADOWSKIE PIEŚNI O SĄDZIE OSTATECZNYM I KOŃCU ŚWIATA WOBEC TRADYCJI
BIBLIJNEJ I APOKRYFICZNEJ***

Dawniej dziad we wsi był postrachem dzieci,
Pies przed nim zmykał z gospodarskich śmieci.
Psa kijem, dzieciom pokazawszy jeża:
A do pacierza!
Przy ciepłym piecu usadzano dziada.
Gospośia zaraz wedle niego siada,
A on o boskich rozmawiając cudach
Trącał po udach! (Gloger 1901: 95-96)

Pochodząca z drugiego ćwierćwiecza XIX wieku pieśń¹ o incipicie *Dawniej królowa w dziadzie się kochała*, której ostatnie dwie strofy zacytowano, zdobyła w ówczesnej Polsce dużą popularność. Muzykę napisał do niej znany kompozytor i pedagog Zygmunt Noskowski. Dowcipne słowa zawierają pośrednią charakterystykę dziadów. Podkreślają wygląd, który wzbudzał przerażenie dzieci, wskazują nieodłączny atrybut: kij owinięty na końcu skórą jeża w celu skuteczności przy odganianiu się od psów i respekt, jaki budził dziad dzięki wiedzy i ludowej mądrości płynących z jego pieśni, które najczęściej miały charakter moralizatorski. „Pacierz” i „boskie cuda” wskazują na religijne zaangażowanie dziada i taki charakter utworów z repertuaru. Wszak miejscem pracy wędrownego śpiewaka były też, a może przede wszystkim, kruchty, place kościelne, miejsca kultu, kalwarie. Fraza „Szły dziady na kalwaryję” stanowi w potocznej mowie ślad obecności postaci dziada w kulturze i popularność tegoż. To ironiczne, ale pozbawione złośliwości zdanie wypowiedziane dzisiaj, określa smętne, nieco fałszywe, zawołanie w wolnym tempie. O miejscu dziada i jego pieśni w kulturze dawnej Polski informują liczne świadectwa literackie. Dokładne opisy znajdujemy w hasłach w encyklopedycznych (Aleksandrowicz 1986), tekstach publicystycznych (Krzyżanowski 1957: 11), utworach literatury pięknej. Dość wspomnieć *Annales* Jana Długosza², anonimowe utwory z XVI i XVII wieku, jak *Tragedia żebracza* (Lewański 1957), *Peregrynacja dziadowska* (Grochowski 2009: 142)³, *Nowa komedia rybałtowska* (Badecki 1931: 225-230). Józef Ignacy Kraszewski w *Mistrzu Twardowskim* w obszernym opisie przedstawia sylwetkę dziada, akcentując jego istotną funkcję w kulturze ludowej:

¹ Piotr Grochowski w studium *Lamenty dziadka z Targówka. Parodie na dziadów i pieśni dziadowskie* (Grochowski 2010) stawia tezę, że pieśń stanowi parodię na dziadów. Powodem tej oceny są „dwuznaczne i obfitujące w aluzje seksualne opisy gościnności, jakiej dawniej doświadczali wędrowni żebracy”. Argumenty autora szkicu są przekonujące. Pieśń dostarcza jednak informacji o kulturowym znaczeniu gatunku i nie deprecjonuje w naszej ocenie roli wędrownych śpiewaków.

² Pod rokiem 1205 informuje kronikarz o roli wędrownych śpiewaków w upowszechnieniu wiedzy o zwycięstwie w bitwie pod Zawichostem.

³ W tym utworze znajdujemy po raz pierwszy informację o obecności w repertuarze dziadów-śpiewaków pieśni o końcu świata.

Poznanie tej klasy – pisze – dziś nawet nie jest bez ważności dla historii obyczajów. Oni niejako pośredniczyli między ludem a duchowieństwem, jeszcze zaś bardziej między ludem a klechą. [...] Z jednej strony dziad-żebak opierał się o lud, z którego wyszedł, z drugiej o kościół i sług kościelnych, do których się liczył, żyjąc także z modlitwy i jałmużny (Kraszewski 1874: 42).

O pielgrzymujących dziadach autor *Starej baśni* pisze:

W czasie nabożeństwa siadali w kruchtach kościelnych, modląc i śpiewając, sprzedając pisane suplikacje, które rozdawali wchodzącym i wychodzącym, wielkim głosem dla zwrócenia uwagi intonując pieśni nabożne (Kraszewski 1874: 44).

Z uwagi na temat rozważań podjętych w niniejszym szkicu interesuje nas właśnie ów pobożny dziad, dobry chrześcijanin, który jeśli nawet nie śpiewał pieśni wyłącznie o tematyce religijnej, to poprzez wyeksponowanie także w innych utworach (np. historycznych) wymiaru moralnego, grzeszności człowieka, kwestii Bożego miłosierdzia czy kary za grzechy, staje się głosicielem prawdy o Bożym świecie i Boskich zasadach jego funkcjonowania (Hernas 1958: 482). Przekazane w Biblii i apokryfach proroctwa końca świata, zapowiedzi dnia Sądu i znaków ów Sąd poprzedzających, stały się na przestrzeni wieków bardzo atrakcyjnym tematem literackim. Sprzyjała temu malarskość utrwalonych w tradycji wizji, dominanta warstwy mirakularnej i wyeksponowana religijna moralistyka. Pierwsze pieśni o końcu świata – hymny liturgiczne (Blume 1899: 294-196) – sięgają średniowiecza, wykorzystują w warstwie inwencji Biblię, apokryfy, jak również egzemplaria obfitujące w *imagines agentes* z funkcją przekazu *ad docendum* (Grochowski 2009: 269). Takie też są pieśni dziadowskie podejmujące tę samą tematykę. Przedmiotem eksplikacji chcemy uczynić w niniejszym szkicu trzy pieśni: *O Sądzie Ostatecznym*⁴, *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej* (Sielicki 1982: 103-104)⁵, *Przepowiednie królowej Sybilli o plagach i końcu świata*⁶. Wszystkie trzy w warstwie inwencji wykorzystują te same źródła, w których mowa o znakach poprzedzających dzień sądu. Warto zatem wskazać teksty, które powstałe w kulturze od pierwszych wieków chrześcijaństwa, są obecne w jakimś zakresie w polskich pieśniach powstałych w czasach nowożytnych.

Już za panowania cesarza Domicjana, ok. 90 roku powstała apokryficzna Księga Ezdrasza, w której piąty i szósty rozdział księgi IV zawiera znaki, po których można będzie poznać czas zbliżającego się Sądu. Autor apokryfu, tworząc swoją wizję, wyraźnie korzysta z ksiąg prorockich Starego Testamentu: Izajasza (54, 4), Ezechiela (32, 7; 38, 20⁷), Daniela (12, 2-3), a także z ewangelii (Mt 24; Mk 13), listów (2 P 3-

⁴ Według edycji: Oskar Kolberg, *Dziela wszystkie*, t. 30, nr 592. Skrócona wersja: tamże, t. 50 Sanockie-Krosnińskie II nr 508.

⁵ Pieśń stanowi w niewielkim stopniu zmienioną wersję fragmentu *Poprzedzenia sądu* – pierwszego rozdziału *Trzeciego echa trąby ostatecznej (O Sądzie Ostatecznym)* Klemensa Bolesławiusza. Grochowski błędnie podaje podobieństwo pieśni do *Echa czwartego o piekle*. (Grochowski 2009: 345).

⁶ Pieśń według edycji: *Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX–XX w.)*. Wybór i opr. St. Nyrkowski, wstęp J. Krzyżanowski, Warszawa 1977, s. 355. Piotr Grochowski w studium *Wierszowane Sybille i pieśni o końcu świata w drukach kramarskich z przełomu XIX i XX w.* uwzględnia także inne pieśni (Grochowski 2016).

⁷ W kontekście niniejszej eksplikacji szczególnie ważny wydaje się fragment dotyczący czasów Mesjańskich: „Góry się rozpęką, skały się zapadną i wszystkie mury runą na ziemię. I powołam przeciwko niemu wszelki strach – wyrocznia Pana Boga – miecz każdego zwróci się przeciwko bratu. I wymierzę im karę przez zarazę i krew, i ulewę, i grad [jakby] kamieni. Ogień i siarkę ześlę jak deszcz na niego i na jego wojsko, i na rozliczne ludy, które są z nim” (Ez 38, 21-22).

12; Kor 15, 52; Thes 4, 16) i Apokalipsy św. Jana (6, 15-16; 20, 12-13)⁸. Następujący fragment starożytnego tekstu znajdzie zastosowanie w eschatologicznych obrazach średniowiecznych pieśni:

I nagle słońce zajaśnieje w nocy, a księżyc we dnie. Krew będzie kapać z drzewa, kamień wołać będzie; wzburzą się narody i gwiazdy się pozamieniają. Wówczas będzie rządził ten, którego mieszkańcy się nie spodziewają, ptaki rozpoczną wędrówkę. Morze Sodomskie wyrzuci ryby i w nocy wyda głos, którego nikt nie rozumie, wszyscy zaś go posłyszają. Na wielu miejscach otworzą się przepaści i ogień gęsto będzie spadać, a dzikie zwierzęta opuszczą swe legowiska” (*Apokryfy Starego Testamentu* Warszawa 2006: 379).

Czas „przed ostatecznym podziałem” wyobraża tekst XXVI rozdziału VII księgi dzieła *Divinae institutiones* Laktancjusza (Nolle 1879: 7). Ten autor ubogaca wizję prorocztwami zawartymi w wyroczni Sybilli, która daje dokładne wskazówki, jak ów czas końca rozpoznać. Koniec świata oznajmią kataklizmy kosmiczne mające nastąpić po 1000-letnim okresie Bożego Królestwa. Zanim jednak Boże Królestwo nastąpi, światem, wedle prorokini, rządzić będzie Antychryst. Święty Augustyn w XVIII księdze dzieła *De civitate Dei* opisuje z kolei dzieje manuskryptu z wierszami wyroczni Sybilli. Miał go pokazać autorowi *Państwa Bożego* podczas towarzyskiego spotkania wykształcony młodzieniec – niejaki Flaccianus. Spisane po grecku heksametry z zapisem prorocztw układały się w akrostych o treści: *Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ*. Następujący fragment wart jest przywołania:

Wypali ogień krainy, a morze i przestworza/ przenikając, straszliwych piekieł podwoje wysadzi./ [...]Odjęty jest od słońca blask i ginie orszak gwiazd./ Runą niebiosy i światło szczytnie księżycy./ Zepchnie pagórki, doliny ode dna wywyższy./ Nie będzie w rzeczach ludzkich nic wzniosłego i wysokiego./Już z niwą zrównane są góry, a morskie błękity/ zanikną wszystkie i zniknie zniszczona ziemia./ Zarówno wyschną źródła jako i rzeki od ognia./A trąba już wyda głos smutny z górnego/ okręgu łkająca nad grzechem nieszczęsnym i karą wszelką (Św. Augustyn 1937: 255-256).

Według kolejnych świadectw literackich prorocztwa końca świata pojawiały się jeszcze przynajmniej kilkakrotnie. Podobno zostały zapisane w tzw. ewangelii Hebrajczyków, którą miał przetłumaczyć na łacinę św. Hieronim (Starowieyski 2003: 99-110; Romaniuk 1985: 762). Żyjący także w IV wieku biskup Iunca Werekundus (Verecundus de Iunca) czwarty rozdział trzeciej księgi spisanego heksametrem dzieła *Crisias*, opatruje podtytułem *De signis praecedentibus iudicium* (Verecundus 1858: 161). Wylicza piętnaście znaków zwiastujących koniec świata. Legenda o znakach występujących w określonej kolejności była popularna w średniowieczu. Powstawały zarówno hymny liturgiczne z plastycznie opisanymi wizjami, jak i utwory prozatorskie. Najbardziej znanymi przekazami tradycji piętnastu znaków przed Sądem są *Historia kościelna* Piotra Comestora i *Złota legenda* Jakuba de Voragine. W rozdziale zatytułowanym *De adventu* tej ostatniej zapis proroczych wizji został niemal skopiowany z *Historii kościelnej*. Najpewniej za sprawą popularności tych dwóch tekstów, może nawet bardziej za sprawą *Złotej legendy*, opowieść o znakach końca świata stała się znana także w Polsce w okresie późnego średniowiecza. *In vulgari* wizje zostały zapisane w apokryfie Baltazara Opeca – *Żywot Pana Jezusa Krysta*, wydanym w oficynie Hallera w 1522 roku. Średniowieczny autor nie podaje jednak jako źródła

⁸ Wszystkie cytaty biblijne wg edycji *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (1988, wyd. 4). Poznań: Pallotinum.

Złotej legendy, a błędnie twierdzi, że owe znaki zostały przedstawione „podług świętego Tomasza, Richarda, świętego Bonawentury i świętego Hieronima”. Przepowiednię ku przestrodze przypomniiał uczony lekarz i astrolog, profesor Akademii Krakowskiej Stanisław Słowakowic (1634-1701), po tym jak 29 grudnia 1680 roku zaobserwowano kometę. Taki oto zapis znajdujemy w wydanej w następnym roku książeczce *Postliminium cometarum*:

1. Morze i wszystkie rzeki podniosą się nad góry na cztery łokcie. 2. Wyniosłe w górę wody nie opuszczą swej wyniosłości nazajutrz [...]. 3. Wszystkie ryby i monstra morskie zgromadzą się w jednym morzu i tak będą ryczeć, że ich głos pod niebo rozlegać się będzie, czyniąc nad grzesznym człowiekiem żal i pokutę. 4. Wszystkie lasy i zioła będą się pocić krwawym potem. 5. Nastąpi generalne trzęsienie ziemi tak wielkie, że wszystkie budynki upadać będą. 6. Będą skały i opoki padały i jedna o drugą wzajemnie obijać się będą. 7. Ptactwo i zwierzę leśne drapieżne będą się koło ludzi łączyć i z nimi bez szkody współżyć. 8. Ptactwo zleci się w jedno miejsce z całego świata, co przyczyni się do większego zatroskania grzesznych ludzi, którzy się i tym trapić będą, że i biedne ptactwo, czując Sąd Boży, lepiej sobie radzi aniżeli człowiek. 9. Pagórki wysokie i góry będą się równały z ziemią. 10. Ludzie wychodzić będą z głębokich jaskiń, w których się ukryli, chcąc się przed tak strasznymi rzeczami na świecie uchronić. 11. Gwiazdy będą z nieba spadać [...]. 12. Lud wszystek zacznie nagle wymierać. 13. Niebo i ziemia odnowią się przez ogień. 14. Wszyscy umarli z grobów powstaną i będą czekać na Sąd Ostateczny” (Słowakowic 1681: nlb.).

Być może nie bez znaczenia jest fakt, że pierwsza odnotowana pieśń dziadowska, podejmująca temat końca świata pochodzi właśnie z XVII wieku (Sokolski 1995).

Na przykładzie dziadowskich pieśni możemy wysnuć wnioski odnośnie do sposobu adaptowania wątków fabularnych, dostosowywania ich do potrzeby czasu, miejsca, sytuacji. Wszystkie mają za zadanie uświadomić ludziom grzeszność, nieuchronność Bożego Sądu i nagrodę czekającą tych, którzy dzięki głębokiej wierze, pokorze nie poddadzą się pokusie grzechu. Warstwa inwencyjna pieśni o Sądzie Ostatecznym bogata w plastyczne, trafiające do wyobraźni obrazy w sposób szczególnie pozwalająca na wzbudzenie w słuchaczach „litości i trwogi” (Arystoteles 1989: 19). Te ukute przez Arystotelesa terminy w kontekście teorii tragedii wydają się adekwatne przy definiowaniu funkcji dziadowskich pieśni. Uczucie litości i trwogi, powstałe na skutek unaocznienia sobie tragicznych obrazów i bolesnych zdarzeń w czasie spektaklu, jakim był występ dziada dysponującego całą gamą aktorskich trików (Grabowski 2009), prowadziło do swoistej estetycznej przyjemności określonej przez Stagirytę terminem *katharsis*. Wedle słów samego twórcy teorii celem tragedii jest (rozdz. XIV) „dostarczenie przyjemności płynącej z litości i trwogi”. Współczesny interpretator arystotelesowskiej myśli, wyjaśniając cel tragedii, podkreśla, że musi ona:

powodować proces uczenia się polegający na przechodzeniu od szczegółu do ogółu w odniesieniu do sytuacji budzących litość i trwogę, a prowadzący do wyjaśniającego wglądu lub wniosku, które my kojarzymy z procesem uczenia się (Podbielski 1989: LXXIX).

Wskazując na pewne podobieństwa funkcji przekazu antycznej tragedii i dziadowskiej pieśni, należy podkreślić, że obydwie formy są ściśle związane z kulturą religijną, sfera ziemską i boska istnieją w nich obok siebie, a interwencja Boga/bogów jest zjawiskiem całkiem normalnym, usankcjonowanym konwencją (Hemka, Olędzki 1990: 9).

Wszystkie trzy prezentowane w niniejszym szkicu pieśni o Sądzie Ostatecznym czerpią w warstwie fabuły z przywołanych tekstów Biblii i apokryfów. Zawarty w utworach źródłowych materiał jest jednak w każdej z nich twórczo przetworzony.

Zasadna wydaje się teza, że wśród obrazów końca świata niezmienionych w przepowiedniach od wieków, w każdym utworze możemy zauważyć jakiś idiolekt w relacji nadawczo odbiorczej swojego czasu.

Pierwsza zaczynająca się słowami: „Proszu ja was, wisluchajcie” pochodzi z Pokucia. Być może wykonywał ją wśród innych pieśni o tematyce religijnej niewidomy Dmetro Marczuk, lirnik z Siekierczyna nad Dniestrem.

Proszu ja was, wisluchajcie
o strasliwym sądzie,
gdzie Pan Jezus złym i dobrym
płacić razem będzie.

Wtenczas przed skończeniem świata
wielka ufnosć będzie,
jak i z nieba wognistyj deszcz
na cały świat pójdzie.

Wtenczas nieba i pierony
będą bardzo bili,
i mniasteczka, i klasztorze
będą si palili.

I mniasteczka, i klasztorze
będą si palili, i ten twerdo, ten oblaki
będą si topili.

Wtenczas góra i z górami
będzie sie zbijała,
a dolina z dolinami
będzie sie równała.

A zatrąbyt święty Michał
z trąby głosu swego;
Ustawajcie dusze zmarłych
przed Sędzi swojego.

Wszestkie dusze powstawali,
taj do hrobu idą,
a tam dusza z swoim ciałem
ślicznie witać będą.

Witaj, witaj moje ciało,
które z hrobu wstało,
nie raz, nie dwa do złych wczynków
ty mi przyciągało.

Cóż tam w pekli za płacz mocny,
zębami skrzętanie,
to na ojca, to na matkę
będzie narzekanie.

Nieszczęśliwa moja matka,
co mni porodziła,
nieszczęśliwa święta ziemia,
która mni znosiła.

Nieszczęśliwe te użytki,

co ja ich używał,
teraz będę na wiek wiecznie
w piekle odpoczywał.

Obstupili mi szatani,
jak w ogrójcu grają,
bierzut dusze na Sąd Pański,
w wieczny wogiń pchają.

A, Panienko litościwa,
jako idut lata,
czy już będzie wże Sąd Pański,
czy skończenie świata.

A, Jezu przenajśłodszy,
pokorni ci prosę,
wswoji oczy i z słzami
do Ciebie podnosę.

A, Jezu przenajśłodszy,
zmiłuj się nad namy,
a widpust nam naszi grzechy,
nasz Jezu kochany.

A coby my mogli żyć
a z Jezusem panem,
a po śmierci z nim królować
na wiek wieków. Amen.

Zwracając się grzecznościową formą do słuchaczy, sygnalizował lirnik wagę mającej nastąpić ku przestrodze opowieści. W krótkich, silnie zrytmizowanych czterowierszach głosił prawdy o Ostatecznym Sądzie. Nieparzyste, dłuższe wersy mają tu charakter narracyjny, krótsze, uporządkowane dzięki rymom, parzyste wiersze, w każdej strofie wypełnione są leksemami oznaczającymi czynności; dynamizują opowieść. Każdy krótki wiersz jest wyraźnym sygnałem kadencyjnym. Wyraźne sygnały antykadencyjne i kadencyjne, izosylabizm w parze wierszy nieparzystych i parzystych, wzmocnione rymem klauzule – to wszystko zdaje się sprzyjać monotonii dźwięków wydobywających się spod korby lirnika (Michajłowa 2010).

Znaki, o których mowa, zwiastują kosmiczną katastrofę, co jest typowe dla apokaliptycznych wizji. Dominantą w warstwie obrazowania jest ogień, który w Biblii bardzo często jest symbolem samego Boga (Forstner 1990). W wizjach końca świata ogień symbolizuje Boży gniew. Rozumiany alegorycznie wypala zło grzechu, oczyszcza. Jest nieodłącznym atrybutem piekła. Ogniem piekielnym trawieni są bezbożni. Bardzo interesującym zabiegiem wskazującym na perswazyjną wartość tekstu jest scharakteryzowanie potencjalnej chwili Sądu. Czytamy, że będzie wówczas „ufność” (Linde 1814: 28), czyli pewnego rodzaju znieczulenie, wynik po części zadufania, po części niefrasobliwości, znanych z przypowieści o pannach roztropnych i nierozsądnych, zakończonej przestroga: „Czuwajcie więc, bo nie znacie dnia ani godziny” (Mt 25, 13). Pierwsze strofy wypełnione są patetycznym opisem wszechogarniającego pożaru. Motyw palącego się miasta przywodzi na myśl zapowiedź zniszczenia Babilonu – stolicy z Janowego Objawienia, która symbolizuje grzeszność. Dlatego nadejdą „śmierć i smutek, i głód; i będzie ogniem spalona, bo mocny jest Pan Bóg, który ją osądził” (Ap 18, 8).

W pieśni łączą się też apokaliptyczne wizje Ezdrasza, gdzie czytamy: „ogień gęsto będzie spadać” i słów wyroczni Sybilli: „wypali ogień krainy[...] I potop ognia i siarki opuści się znowu z nieba”. Z kolei w legendzie o piętnastu znakach poprzedzających Sąd, w czternastym dniu zapłonie niebo i ziemia. W „dziadowskim przekazie” pojawia się wątek klasztoru. Ten również ulegnie spaleni. Najpewniej chodzi o zaznaczenie równości wszystkich ludzi, także osób duchownych wobec zbliżającego się Sądu. Motyw walczących gór i wyrównujących się dolin przekazuje wyrocznia Sybilli w słowach „Zepchnie pagórki, doliny ode dna wywyższy./ Nie będzie w rzeczach ludzkich nic wzniosłego i wysokiego./Już z niwą zrównane są góry”. „Skały jedna o drugą będą się rozbijały” – głosi proroctwo zapisane przez Comestora, powtórzone przez Jakuba de Voragine, i utrwalone *in vulgari* na kartach literatury staropolskiej. W eposie Werekunda, źródle średniowiecznych i późniejszych przekazów skały rozpadają się na skutek odniesionych wzajemnie ran w walce: „Percussae alterno frangentur vulnere petrae” (*Verecundus* 1858: 152). Kolejnym proroctwem, po walkach gór w sekwencji profetycznej wizji dziadowskiej pieśni, jest głos trąby. Święty Michał w ten sposób „budzi” dusze, by połączyły się z powstałymi z grobu ciałami. W tej zapowiedzi także pobrzmiewają różne odsłony motywu utrwalone tradycją. W prezentowanej pieśni zauważamy jednak coś w rodzaju luki w warstwie narracyjnej. Skoro bowiem św. Michał trąbi, to obwieszcza Sąd Ostateczny, a w utworze kolejne wersy wyraźnie nawiązują do sądu szczegółowego. Pewną niekonsekwencją jest zatem to, że nie ma mowy o tajemnicy pobytu duszy od czasu śmierci człowieka do chwili Sądu. A właśnie ten motyw wędrówki duszy po zaświatach był szczególnie popularny w średniowiecznych przekazach, które kształtowały eschatologiczną wyobraźnię w średniowieczu, także w Polsce tej doby. Dość wspomnieć apokryficzne *visiones*: *Visio Tugdali* (Schade 1869) i *Visio sancti Pauli* (Brandes 1885), czy *Boską komedię* Dantego. Warto tu także zasygnalizować przekazy powstałe przed narodzeniem Chrystusa, jak choćby w *Odysei* Homera, platońskim *Fedonie*, *Śnie Scypiona* Cyclerona, *Eneidzie* Wergiliusza, czy X księgę *Metamorfóz* Owidiusza. Wagi toposu dowodzi też popularność wiersza cesarza Hadriana, który przekonująco przedstawił dramat odłączenia duszy od ciała.

Animula, vagula, blandula/Duszyczko, kochana wędrowniczko,
Hospes comesque corporis/Ciała gościu i współniczko,
Quae nunc abibis in loca/W jakie ty strony odejdiesz,
Pallidula, rigida, nudula,/Bładziutka, naga, zziębnięta,
Nec, ut soles, dabis iocos./Gdzie żartować, jak zwykle nie będziesz
(przeł.Zygmunt Kubiak 2013: 614).

Podobnie zagubiona jest dusza z polskiej średniowiecznej pieśni:

Dusza z cięła wylecieła,
Ne zielone łące stałe.
Stawszy, rzewno zaplekałe.
Czemu, duszo, rzewno płaczesz?
Nie woła mi rzewno płakać, '
A ja nie wiem, kam sie podzieć.
Podzi, duszo moje miła!
Powiedę cie do rejskiego,

Do królestwa niebieskiego.⁹

W celu wskazania jak najszerszej płaszczyzny sensu naszej, dziadowskiej pieśni, zasadne wydaje się postawienie hipotezy o możliwości nałożenia się w niej porządków różnych tradycji. Przede wszystkim odczytujemy aluzje biblijne. Powtórzmy: święty Michał (Dn 8, 16-19 i 21; Jd 9: Ap 12,7) jest dowódcą anielskich straży. Dźwięk jego trąby ma zwołać wszystkich na Sąd Ostateczny. W wyroczni Sybilli czytamy: „Tak przybędą wraz z ciałem dusze, które on sądzić będzie”. Dusze zatem muszą na końcu czasów wrócić do ciała. Zaznaczona w pieśni *Proszu ja was, wisluchajcie* radość powitania wskazuje na prostotę ludowej wyobraźni. Wita się pięknie dusza z dobrze znanym ciałem, pomimo świadomości konfliktu interesów za życia: wszak ciało często „podąża” w stronę grzechu. Opis czekających grzeszników mąk piekielnych pojawiający się w kolejnych strofach przypomina obrazy literatury wizyjnej, która przedstawia miejsca kaźni dla grzeszników i dotyczy potępionych na sądzie szczegółowym (Michałowska 1989: 3-26). Zbawienie lub potępienie następuje bowiem nie w dniu zmartwychwstania ciał, a chwili śmierci. Teresa Michałowska zwraca uwagę, iż

uderzającą cechą fabuły wizyjnej było kierowanie uwagi na los duszy ludzkiej bezpośrednio po śmierci. Chrześcijańska doktryna eschatologiczna umieszczała w centrum zainteresowania zbiorowy rozrachunek ludzkości w dniu Sądu Ostatecznego, u „kresu czasów” – wizje przenosiły punkt ciężkości na los jednostki i na jej indywidualną odpowiedzialność za czyny oraz na sąd natychmiastowy, decydujący teraz o jej zbawieniu lub potępieniu (Michałowska 1989: 12)¹⁰.

Widzimy, że nasza pieśń jest eklektyczna i w celu przybliżenia eschatologicznej rzeczywistości Sądu Ostatecznego, wykorzystuje konwencjonalne obrazy towarzyszące od zawsze ludowej wyobraźni związanej z chwilą śmierci człowieka. To wówczas według przekazów złe duchy pojawiają się u wezłowia umierającego, czyhając na jego duszę, by ją zaciągnąć do piekła¹¹. Czas Sądu Ostatecznego wyjaśniają w Biblii przypowieści o siewcy i sieci z ewangelii wg św. Mateusza, słowa Jezusa wypowiedziane w czasie drogi krzyżowej z Ewangelii wg św. Łukasza: „Tak będzie przy końcu świata: wyjdą aniołowie, wyłączą złych spośród sprawiedliwych i wrzucą w piec rozpalony; tam będzie płacz i zgrzytanie zębów” (Mt 13, 49). „Oto bowiem przyjdą dni, kiedy mówić będą: »Szczęśliwe nieplodne łona, które nie rodziły, i piersi, które nie karmiły« »Wtedy zaczną wołać do gór: »Padnijcie na nas; a do pagórków: Przykryjcie nas!«” (Łk 23, 29). W tekście pieśni mamy także wyrażne aluzje, a nawet cytacje ewangelicznych zapisów.

Strofy kończące utwór stanowią modlitwy do Matki Bożej – pośredniczki i Jezusa, który dzięki skrusze grzeszników może odpuścić grzechy i dopuścić do udziału w Jego Królestwie.

Uważna lektura pieśni skłania do przedstawienia następujących wniosków: z całą pewnością anonimowy autor prowadzi dialog z tradycją biblijną, apokryficzną a także literacką. Najsilniejsze wydają się związki z przekazem średniowiecza. Odnajdujemy *locos communes* zarówno w tekstach literatury wizyjnej, apokaliptycznych apokryfach, jak i w średniowiecznej legendzie o piętnastu znakach przed Sądem Ostatecznym. Tym, co dziś wydaje się ważne, jest z pewnością

¹⁰ Zob. też: K. Michajłowa, *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian*, Warszawa 2010, przeł. H. Karpińska, s.170.

¹¹ Motyw częsty w średniowiecznej ikonografii.

nieuświadomiony przez twórcę swoisty synkretyzm teologiczny. Taka konstrukcja pieśni w warstwie inwencyjnej jest uzasadniona funkcją przekazu, a jest nią wprowadzenie prostych ludzi w misterium chrześcijańskiej eschatologii. Jest to możliwe jedynie poprzez odwołanie się do ludowego *imaginarium*.

Nie inaczej rzecz się ma w przypadku drugiej pieśni. Tu związek z wizyjną literaturą podkreślony jest już samym tytułem utworu, wskazującym wprost na eschatologiczne rozważania Klemensa Bolesławiusza, zwanego ludowym Dantem polskim (Walecki 1985: 754). Wykazano zależność pierwszej części *Przeraźliwego echa trąby ostatecznej* od *Widzenia Tnugdala* (*Visio Tnugdali*) (Bolesławiusz 2004). Pieśń dziadowska zaledwie w niewielkim stopniu różni się od XVII wiecznego pierwowzoru. Napisana cieszącą się dużą popularnością w kancjonałach strofą saficką z powodzeniem pozwalała się „wyśpiewać” także przy wtórze liry czy *a capella*.

Przeraźliwe echo trąby ostatecznej

Nie dosyć na tym, że już osądzono
człowieka zaraz przy śmierci – skazano,
albo żeby żył, albo wiecznie ginął,
jeśli przewinił.

Będzie sąd straszny dla wszystkich ludzi,
których od śmierci straszna trąba wzbudzi
i wstaną wszyscy w ciebie, jako żyli
i jak czynili.

Jednak wprzód będą znaki niewidziane,
Uciski srogie, przedtem nie doznane.
które przyszyły gniew będą znakowały,
opowiadały.

Po wszystkim świecie staną krwawe wojny,
żaden kąt ziemi nie będzie spokojny,
naród na naród następować będzie,
po wsiach i wszędzie.

Wtenczas antychryst z mocą się pokaże
i nad królami wszystkiego dokaże,
a sam zostanie panem wszego świata
pół czwarta lata.

Ten, jak Bóg, będzie na ołtarzu siedział,
kto w niego wierzy – żeby o tym wiedział
– każe się pytać, a swoich piętnować
i znamienować.

Wtenczas Eliasz i Enoch wynijdą,
ludziom Chrystusa opowiadać będą,
i zapowiedzą, że prędko przyjdzie,
już prawie idzie.

Obłoki krwawy deszcz będą puszczały,
a gwiazdy z nieba na ziemię padały,
zwierzęta z lasów do ludzi wynijdą
i ryczeć będą.

Wiatry gwałtowne srodze będą wiały,

szum niesłychany wielce sprawowały,
powietrze zawsze tak się będzie zdało,
jakby płakało.

I będzie ucisk, jakiego nie było
odtąd jak niebo i ziemia stanęła,
ludzie, to widząc, tchnąć będą strwożeni,
jak porażeni.

Treść od pierwszych wersetów zdradza dbałość autora o przekaz teologiczny. Mimo dość skąpych wiadomości biograficznych wiemy, że autor pierwowzoru – osoba duchowna – był wykładowcą teologii. Stąd wyraźne rozróżnienie sądów szczegółowego i ostatecznego. Ten ostatni, oznajmiony głosem trąby budzącej zmarłych, poprzedzą znaki. Kolejne proroctwa z pieśni możemy znaleźć w biblijnych wersetach traktujących o paruzji (Mt 24.1-2; Lk 21.5-38; Mk 13.1-37¹²). Są jednak wątki apokryficzne, nawiązujące do przepowiedni Ezdrasza, Sybilli, legendy o 15 znakach, czy też nawiązania do średniowiecznych liturgicznych hymnów. Laktancjusz przekazuje, że według wyroczni Sybilli 1000-letnie rządy Antychrysta poprzedzą Boże Królestwo, później pojawią się *signa Iudicii*. Postać Antychrysta jest dość zagadkowa, traktowana przez część teologów jako bohater legend ludowych (Misiurek 1985: 709). Nie występuje w Piśmie Świętym, bo antychrysta i antychrystów z listów św. Jana (1J, 2; 1J, 4; 2J, 1), jedynej księgi, gdzie pojawia się ów leksem, należy rozumieć jako metonimię wrogów Chrystusa. Obraz z „naszej” pieśni jest wyjątkowo spójny właśnie z opisem Laktancjusza, gdzie czytamy, że: „ten, który nazywa się Antychryst, będzie udawał Chrystusa, będzie walczył przeciw prawdzie i pokonany ucieknie, ale też wojnę często będzie wywoływał” (Laktancjusz 1535: VII 1, 4). Przywołanie przez Bolesławiusza, za nim przez śpiewaka, postaci Eliasza i Henocha jest o tyle oczywiste, że w Starym Testamencie są to postaci umiłowane i wyróżnione przez Boga (Rubinkiewicz 1993: 681; Homerski 1985: 886). W kontekście naszych rozważań należy także wspomnieć o Apokryfie Księdze Henocha (*Corpus Henoichicum*), który zawiera wizje eschatyczne i opisuje przyjście Chrystusa na Sąd¹³. O Henochu pisze też w liście św. Juda, przywołując fragment apokryfu:

Również o nich prorokował siódmy po Adamie [patriarcha] Henoch, mówiąc: »Oto przyszedł Pan z miriadami swoich świętych, aby dokonać sądu nad wszystkimi i ukarać wszystkich bezbożników za wszystkie bezbożne uczynki, przez które okazywała się ich bezbożność, i za wszystkie twarde słowa, które wypowiadali przeciwko Niemu grzesznicy bezbożni« (Jd 1, 14-15) (Iwański 2013: 124-139)¹⁴.

Kolejne wersy *Echa* wyraźnie nawiązują do proroctwa piętnastu znaków i apokaliptycznych ksiąg apokryficznych. Krwawy deszcz z hymnu przywodzi namysł krew padającą z drzew z księgi Ezdrasza oraz krwawy pot z proroctwa utrwalonego w literackich źródłach czasów wczesnego chrześcijaństwa i średniowiecza. W jednym

¹² Oto reprezentatywny fragment ewangelii: „Będą znaki na słońcu, księżycu i gwiazdach, a na ziemi trwoga narodów bezradnych wobec szumu morza i jego nawałnicy. Ludzie mdleć będą ze strachu, w oczekiwaniu wydarzeń zagrażających ziemi. Albowiem moce niebios zostaną wstrząśnięte: Wtedy ujrzą Syna Człowieczego, nadchodzącego w obłoku z wielką mocą i chwałą. A gdy się to dzieć zacznie, nabierzcie ducha i podnieście głowy, ponieważ zbliża się wasze odkupienie” (Łuk 21, 25-28).

¹³ O znakach poprzedzających sąd traktują pierwsze rozdziały apokryfu.

¹⁴ Tekst cytowany z apokryficznej Księgi Henocha 1,9. Nie można wykluczyć, że księga mogła być znana Bolesławiuszowi.

z anonimowych łacińskich utworów zatytułowanym *Signa quindecim horribilia de fine mundi et extremo iudicio*, wydany w 1505 roku w oficynie Martina von Werdena w Kolonii, jest mowa o krwawym deszczu – znaku dnia pierwszego: „Dzień gniewu pierwszy, który wraz z pierwszym znakiem nadejdzie./Przyniesie krwawy deszcz, ten na każdego upadnie” (*Signa quindecim horribilia de fine mundi et extremo iudicio* 1505)¹⁵.

W tym samym utworze są też ryczące zwierzęta. Autor wybrał bydło, by czytelnik poprzez uruchomienie słuchowej wyobraźni mógł „usłyszeć” ów nosowy, „niemy”, pełen żalu ryk: „pecudes mute clamabunt tam lachrymose” (*Signa quindecim horribilia de fine mundi et extremo iudicio* 1505). O głosie ryczących zwierząt, tym razem bestii, które „wyskoczą i napełnią niebo i ziemię ogromnym rykiem” – pisze Werekundus, (Verecundus 1858: 163) a w *Złotej legendzie* mamy „rugitus”- ryk, stękanie unoszące się ku niebu: „ukazujące się z morza zwierzęta wydadzą ryk aż do nieba” (Jakub de Voragine 1922: 5). W XVII wiecznym przekazie Słowakowica zwierzęta rykiem sprawują pokutę nad grzesznym człowiekiem.

Dwie przedostatnie strofy *Echa trąby ostatecznej* zdają się także odwoływać do audiosfery. Słyszymy ryk zwierząt, który „przechodzi” w następnej strofie w jęk wiatrów, w ten sposób wyobrażamy sobie bowiem „płaczący” szum powietrza. W przywołanym łacińskim hymnie z początku XVI wieku czternasty znak przed Sądem obwieszcza podobny dźwięk wiatru, wzmożony padającym gradem: „wiatry się razem spotkają, wiatry gradem ryczące” (*Signa quindecim horribilia de fine mundi et extremo iudicio* 1505 nlb). Dziadowską pieśń kończy strofa, w której mowa o ucisku niespotykanym od początku świata¹⁶ i lęku, jaki ów ucisk budzi. Wers „ludzie, to widząc, tchnąć będą strwożeni, jak porażeni”, jest ostatnim wersem utworu. Ustny przekaz nie uwzględnił jednak wymogów zakończenia, którym wedle konwencji winna być modlitwa o Boże miłosierdzie.

Kompletny pod tym względem jest najmłodszy z prezentowanych w niniejszym studium – XX wieczny utwór (Nyrkowski 1977: 354)¹⁷ *Przepowiednie królowej Sybilli o plagach i końcu świata*.

Przepowiednie królowej Sybilli o plagach i końcu świata

Sybilli przepowiada święta:
Gdy z Antychrystem człek się zbrata,
Nastąpi wkrótce koniec świata –
I o tym każdy niech pamięta.

Dla kobiet wtedy będzie modnie
Męskie ubrania mieć i spodnie,
Bez ślubów będą żyły pary –
I wtedy Pan Bóg ześle kary.

Na ludzkość złą i już bezradną
Z nieba okropne ognie spadną,

¹⁵ W tekście głównym przekład własny.

¹⁶ Por. Mk 13, 19: „Albowiem dni owe będą czasem ucisku, jakiego nie było od początku stworzenia Bożego aż dotąd”. Podobnie Dn 12,1.

¹⁷ Według druczku ulotnego: *Przepowiednie królowej Sybilli. Prawdziwa opowieść o synowej, która zabiła starego ojca Jakuba. Śpiew sieroty. Były, były dobre czasy*, Warszawa 1934, s. 8.

Wioski popalą się i miasta,
A z ziemi, z której plon wyrasta,
Choć rolnik nawet ją zaorze,
Już się nie będzie rodzić zboże.
Z nieba deszcz krwawy padać będzie,
Ciemności wnet zalegną wszędzie:

Pogasną gwiazdy, słońce zgaśnie.
Gdy zapanują wojny, właśnie
I z bronią pójdzie brat na brata,
Zima zastąpi okres lata.

Morze wystąpi z swoich brzegów,
Wśród wielkich mrozów, zwałów, śniegów,
Lud będzie ginąć tak jak muchy,
Łakomy na kęs chleba suchy.

I będą często puchnąć z głodu,
I będą starzeć się za młodu,
Wnet się rozluźnią obyczaje,
Plagi zaleją wszystkie kraje.

Choroby straszne zapanują,
Powietrze i wodę zatrują,
Wnet mrok na ziemię spłynie wieczny
I zbliży się sąd ostateczny...

A więc, chrześcijanie, pamiętajcie,
Antychrystom się nie sprzedajcie,
A Bóg przed złem uchroni tego
I przyjmie do Raju swojego.

Mamy tu do czynienia ze swoistą specyfikacją plag, które z perspektywy śpiewaka nakazują, by spodziewać się końca świata we współczesności. Bo oto jedną z plag jest emancypacja kobiet skutkująca konkubinatem w miejscu małżeństwa i noszonymi spodniami zamiast spódnic. Czytając pieśń dzisiaj, patrzymy na te groźne słowa – oskarżenia z przymrużeniem oka. Przy eksplikacji tekstu należy mu się jednak stosowna powaga. Lekceważenie ról przypisywanych kobiecie, związanych z małżeństwem i macierzyństwem, dążenie do realizacji zawodowej, chęć pocucia niezależności od mężczyzny – a to wszystko symbolizują w pieśni spodnie – przypisane zostało działaniu antychrysta. Możemy wnioskować z jednej strony o uczestniczeniu ludu w tych nagannych praktykach, z drugiej o braku dla nich wśród odbiorców pieśni akceptacji. Z motywów specyficznych, niewystępujących w tradycji, możemy wymienić „wielkie mrozy, zwały, śniegi”, warunki pogody północy, które towarzyszyć mają znakowi zwiastującemu koniec świata w każdym z przywoływanych przekazów – morzu występującemu z brzegów. Mamy zatem do czynienia z adaptacją tematu pieśni do tła kulturowego i warunków geograficznych Polski. Niewykluczone, że wspomniane wojny, w których walczył brat przeciw bratu, także są aluzją do trudnej historii sprzed odzyskania niepodległości w 1918 roku. Być może nie bez znaczenia jest fakt, że zima z przełomu 1928/29 roku została okrzyknięta zimą stulecia. Trwała od października do maja, powodując oczywiste utrudnienia, gorsze zbiory. Pojawiający się w pieśni głód z opisanymi objawami fizjologicznymi jest prawdopodobnie aluzją do głodu na Ukrainie w pierwszej połowie lat trzydziestych XX wieku (Kuśnierz 2005). Wszystkie te znaki „zamykają się” w przestrzeni czasowej jednego pokolenia i mogą budzić

prawdziwą trwogę. Choć autor pieśni najpewniej posługuje się aluzjami do współczesności, uniwersalizuje doświadczenie, czemu sprzyja podjęcie dialogu z tradycją. Jest więc morze występujące z brzegów i krwawy deszcz zwiastowane już przez anonimowych poetów średniowiecza oraz ziemia, która pomimo wysiłków człowieka nie przynosi plonów. O tym ostatnim pisał w kontekście Sądu Ostatecznego Werekundus, ale tradycja sięga przecież *Metamorfoz* Owidiusza¹⁸. Jest złowróżbna ciemność, która zapanuje, ponieważ zgasną gwiazdy i słońce, jak zostało to zapowiedziane w Biblii i w średniowiecznych hymnach: „W owe dni, po tym ucisku, słońce się zaćmi i księżyc nie da swego blasku. Gwiazdy będą padać z nieba i moce na niebie zostaną wstrząśnięte” (Mk 13, 24; Iz 13,10).

Zaprezentowane pieśni dowodzą słuszności kolokwialnego powiedzenia, że „nic nie jest takie, jakim się wydaje”. Mocno zakorzenione w tradycji biblijnej, apokryficznej i literackiej pełniły funkcję mistagogiczną, realizując przy tym horacjańską zasadę: „docere et delectare”. Dzięki rozbudowanej warstwie narracyjnej, plastycznym opisom zapadały w pamięć, działając jak antyczne *imagines agentes* i średniowieczne *exempla*. Przedstawione pierwowzory literackie są hipotezą, ale zważywszy siłę oddziaływania tradycji, moc przekazu ustnego, poświadczonego choćby ciągłą obecnością średniowiecznych pieśni religijnych wykonywanych w trakcie liturgii, jest to hipoteza uzasadniona. Eksplikacja tego rodzaju utworów ma na celu uświadomienie wagi ciągłości w kulturze, dowodzi wspólnoty wartości. Dzięki uważnej lekturze komparatystycznej takich tekstów, poprzez wskazanie „zazębień” intertekstualnych na przestrzeni wieków, wyciągamy wnioski o niezmienności kondycji człowieka niebędącego samowystarczalnym wobec spraw ostatecznych. W niniejszym studium wskazano różnorodne gatunkowo teksty, wywodzące się zarówno z kręgu ludowego, jak i elitarnego, tradycji judeo-chrześcijańskiej, starożytnej, apokryficznej i literackiej. Fakt, że motywy aktualizują się w dziadowskiej pieśni, nobilituje ten rodzaj muzyczno-słownej wypowiedzi i dowodzi bogactwa rodzimej ludowej tradycji, akcentując wymiar estetyczny dziadowskiego monodramu. Wszak wędrowny śpiewak, dziad przypomina postać Homerowego aoida, o którym w *Odysei* czytamy: „I takiego pieśniarza nie stokroć-że milej/Słuchać, kiedy boskimi dźwięki nas czaruje?” (Homer 1975:13).

¹⁸ Por. ks. I, w. 272-3. »sternuntur segetes et deplorata coloni/vota iacent, longique perit labor inritus anni«.

Bibliografia

- ALEKSANDROWICZ, J. i in. (1986). *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*. T. 17-18, Warszawa: Wydawnictwo S. Sikorskiego.
- Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (1988). Wyd. 4. Poznań: Pallotinum.
- BLUME, C. (red.). (1899). *De Extremo Iudicio*. W: *Analecta hymnica medii aevi*. T. 33 *Pia dictamina*. Leipzig: O. R. Reisland.
- BOLESŁAWIUSZ, K. (2004). *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej* (opr. J. Sokolski). Warszawa: IBL PAN.
- FORSTNER, D. (1990). *Świat symboliki chrześcijańskiej* (przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński). Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Gloger, Z. (1901). *Encyklopedia staropolska ilustrowana*. T. 2. Warszawa: Wydawnictwo P. Laskauer i W. Babicki.
- GROCHOWSKI, P. (2009). *Dziady. Rzecz o wędrownych śpiewakach i ich pieśniach*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- GROCHOWSKI, P. (2010). *Lamenty dziadka z Targówka. Parodie na dziadów i pieśni dziadowskie*. *Literatura Ludowa*, 4-5, 3-13.
- GROCHOWSKI, P. (2016). *Jarmark tradycji. Studia i szkice folklorystyczne*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- HEMKA, A., Olędzki, J. (1990). *Wrażliwość mirakularna*. *Konteksty*, 1, 8-14.
- HERNAS, C. (1958). *Z epiki dziadowskiej: 1. polskie i czeskie pieśni o obronie Wiednia*. *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, 49(4), 475-494.
- HOMER. (1975). *Odyseja* (przeł. L. Siemieński). Wrocław: Ossolineum.
- HOMERSKI, J. (1985). *Eliasz*. Hasło w: F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski (red), *Encyklopedia katolicka* (k. 885-886). T. 4. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- IWAŃSKI, D. (2013). *Księga Henocha – starożytny apokryf w świetle współczesnej wiedzy*. *Człowiek i Teologia*, 21/1, 124-139.
- KOLBERG, O. (1962). *Pokucie*. T. 29, 50. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- KRASZEWSKI, J. I. (1874). *Mistrz Twardowski: powieść z podań gminnych*. T.2. Lwów-Warszawa: W księg. Gubrynowicza i Schmidta.
- KRZYŻANOWSKI, J. (1977). Wstęp do: *Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX–XX w.)*. S. Nyrkowski (Wybór i opr.). Warszaw: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- KUŚNIERZ, R. (2005). *Ukraina w latach kolektywizacji i Wielkiego Głodu (1929–1932)*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe GRADO.
- LACTANTIUS, C. (1535). *Diuiinarum institutionum libri septem proxime castigati, et aucti*, Venetiis : ed. Aldo Manuzio 1. & Andrea Torresano
- LEWAŃSKI, J. (opr.) (1957). *Tragedia żebracza nowo uczyniona*. w: *Dramaty staropolskie*. T. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- LINDE, S. B. (1814). *Słownik języka polskiego*. T. 4. Warszawa: Drukarnia XX Pijarów 1814.
- MICHAŁOWA, K. (2010). *Dziad wędrowny w kulturze ludowej Słowian* (przeł. H. Karpińska). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- MICHAŁOWSKA, T. (1989). *"Dusza z ciała wyleciała": próba interpretacji*. *Pamiętnik Literacki*, LXXX, z. 2, 3-26.

- MISIUREK, J. (1985). *Antychryst w dziejach teologii*. W: F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski (red.), *Encyklopedia katolicka* (k. 709). T. 1. Lublin: Wydawnictwo KUL 1985.
- Najnowszy Złoty Ołtarz czyli najlepszy zbiór rozmaitego nabożeństwa dla chrześcijan-Katolików na rok cały ułożony według najlepszego porządku, z zamieszczeniem wielu nader pięknych modlitw, hymnów, litanii, godzin, koronek, nowego słuchania Mszy świętej, pieśni kościelnych z łacińskim i polskim tekstem, oraz poprawnego kalendarza. Wydanie to zupełnie nowe, ku większej czci i chwale Pana Boga, w Trójcy św. Jedyńemu, a zbawiennemu pożytkowi wiernych Katolików*. (1886) Pozyskano z: <http://najlepszanowina.blogspot.com/2013/04/piesn-o-ostatecznym-sadzie-panskim.html>.
- NÖLLE, G. (1879). *Die Legende Von Den Fünfzehn Zeichen Vor Dem Jüngsten Gerichte*. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB), 6(3), 413-476.
- NYRKOWSKI, S. (wybór i opr) (1977). *Karnawał dziadowski. Pieśni wędrownych śpiewaków (XIX–XX w.)*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- OPEC, B. (1844) *Żywot Pana Jezusa Chrystusa Stworzyciela i Zbawiciela rodzaju ludzkiego wedle ewangelistów świętych z rozmyślaniem nabożnem doktorów Pisma Świętego krótko zebrany przez X. Baltazara Opecia*. Gniezno: Wydał ks. Jan Polkowski
- Peregrynacja dziadowska* (1931). W: K. Badecki. *Polska komedia rybałtowska*. Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.
- PODBIELSKI, B. (1989). Wstęp do: Arystoteles, *Poetyka* (przeł. i opr. H. Podbielski) (V-CV). Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
- ROMANIUK, K. (1985) *Apokryfy II. Nowy Testament*. W: *Encyklopedia katolicka* (k. 762). T. 1, Lublin: Wydawnictwo KUL.
- RUBINKIEWICZ, R. (red.). (2006). *Apokryfy Starego Testamentu*. Warszawa: Wydawnictwo Vocatio.
- RUBINKIEWICZ, R. (1993). *Henoch*, Hasło w: *Encyklopedia katolicka* T.VI (J. Walkusz et al. red.) (k. 681-682). Lublin: Wydawnictwo KUL.
- SIELICKI, E. (1982). *Pieśni pogrzebowe i dziadowskie śpiewane w byłym powiecie wilejskim*, Slavica Vratislaviensia, z. 22, 103-104.
- Signa quindecim horribilia de fine mundi et Extremo Iudicio* (ca 1505). Kolonia: Martin von Werden. Pozyskano z <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0000/bsb00006408/images/index.html?seite=00001&l=de>
- SŁOWAKOWIC, S. (1681). *Postliminium cometarum abo raczej niebo z dawna a niesłusznie kometom przez filozofów odebrane, a teraz znowu prawem i wymiarem geometrycznym, z okazji świętącej w roku 1680 i 1681 w grudniu i styczniu komety, za staraniem i nakładem Stanisława Słowakowica, medycyny doktora i profesora, rajce krakowskiego, z przydatkiem krótkiego na końcu prognostyku, przywrócone*. Kraków: Drukarnia. Akademicka.
- SOKOLSKI, J. (1995) *Dziadowska pieśń o Sądzie Ostatecznym z wieku XVII*. Acta Universitatis Vratislaviensis, Prace Literackie, t. 34, 5-10.
- STAROWIEYSKI, M. (red.) (2003). *Apokryfy Nowego Testamentu. Tom I: Ewangelie apokryficzne. Opowiadania o Jezusie, Maryi, Józefie i Janie Chrzcicielu*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- ŚW. AUGUSTYN. (1937). *Państwo Boże* (przeł. W. Kubicki). Pisma Ojców Kościoła w Polskim Tłumaczeniu. T. 13. Poznań: Jan Jachowski - Księgarnia Uniwersytecka

- Verecundus, (1858) *Crisias*, W: *Spicilegium solesmense complectens sanctorum patrum scriptorumque ecclesiasticorum anecdota hactenus opera*. T. 4. Parisiis: Wydawnictwo J. B. Pitra.
- Visio s. Pauli, ein Beitrag zur Visionslitteratur*. (1885). Halle. Ed. H. Brandes
- Visio Tnugdali* (1869). Halle: Ed. O. Schade.
- Walecki, W. (1985). *Bolesławiusz*, Hasło w: Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski (red.), *Encyklopedia katolicka* (k. 754). T. 2. Lublin: Wydawnictwo KUL.

KATARZYNA JANUS

**THE BEGGAR'S SONGS ABOUT THE LAST JUDGMENT AND THE END OF THE WORLD IN
COMPARISON WITH THE BIBLICAL AND APOCRYPHAL TRADITION**

In the late Middle Ages, it was an accepted belief that the end of the world would be announced by fifteen cosmic signs. Similar motifs can be found in relatively numerous beggar's songs from the 19th century and the first half of the 20th century. Their sources can be located in medieval Latin hymns, Apocrypha, and Old Polish literature. These inspirations include the Bible, Apocrypha, *De Civitate Dei* of St. Augustine, *Crisias* of Verecundus da Iunca, *The Golden Legend* written by Jacobus de Voragine, *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej* (*The Terrifying Echo of the Doomsday Trumpet*) by Klemens Bolesławiusz and others. This article is an attempt to prove that authors of beggar's songs establish a dialogue with the tradition and introduce their own motifs, which are characteristic of the times in which they lived.



OCALAŁA RESZTA

Matteo Spicuglia, *Ziemia utracona. Chrzestanie na Bliskim Wschodzie*, przeł. Anna Gogolin, Wydawnictwo Święty Wojciech, Poznań 2016, ss. 206.

Hekatomby wojen XX wieku, wbrew powszechnym oczekiwaniom pokoju, nie zdołały go zagwarantować ludziom XXI wieku. Najwyraźniej sekwencja dziejów nie przebiega w regularnych odstępach i „okres żelazny” nie dobiegł jeszcze końca. Świat wciąż trwa trawiony różnej skali wojnami, które rozmaicie go rekonfigurują. Afryka i Bliski Wschód stały się zarzewiem regionalnych konfliktów o międzynarodowych konsekwencjach z nierozpoznanym wciąż finałem. Wojna w Syrii, która wybuchła w 2011 roku (i wciąż nie została zakończona), stanowi dobry przykład złożoności problemu. Nazywana wojną domową, w rzeczywistości angażuje bliskowschodnie i światowe mocarstwa (m.in. Iran, Turcję, Stany Zjednoczone i Rosję). Poza destrukcją wewnętrzną kraju, konflikt wywołał falę społeczno-politycznych niepokojów, mających realny wpływ na kondycję państw Europy i świata (Yacoub 2000: 218). „Globalny pociąg” co prawda dalej jedzie, ale ta metafora Clifforda Geertza wymaga zasadniczej rewizji. Liczba mnogich i niestrzeżonych dotąd przejść między przedziałami została zmniejszona z powodu przepełnienia wagonów niespodziewanymi pasażerami (Geertz 2000: 179-180).

Jednym z naturalnych miejsc ucieczki mieszkańców Syrii stały się państwa graniczne: Liban i Turcja, a wśród migrujących znaleźli się m.in. Asyryjczycy. W książce pt. *Ziemia utracona* Matteo Spicuglia poświęca uwagę zarówno tym spośród nich, którzy przybyli do Turcji na fali aktualnych wydarzeń, jak i tym, którzy żyją w niej od dawna. Ze względu na antymniejszościową politykę

rzędu w Ankarze los, tak jednych, jak i drugich, jest nie tylko uciążliwy, ale i niepewny. Spicuglia przytacza w swej książce istotne wydarzenia tłumaczące ten zły stan rzeczy. Zaznaja czytelnika z przyczynami i okolicznościami związanymi z aktami dyskryminacji i prześladowań Asyryjczyków, Żydów i Ormian. Dziennikarz nie stroni od autokomentarzy, ale czyni je w oparciu o własne doświadczenia i, co wartościowe dla etnologa, o przekazane mu przez licznych rozmówców informacje. W rozdziałach: *Korzenie* oraz *Krew i pamięć* przywołuje dane z ustaleń historyków i relacji świadków zdarzeń z roku 1915, zwanego rokiem „Wielkiego Zła” (po asyryjsku *Sayfo* – „miecz”)¹. W wyniku ludobójstwa (strona turecka konsekwentnie unika stosowania tego terminu, zastępując go słowem „masakra”²) popełnionego przez sprzymierzone z Osmanami paramilitarne oddziały Kurdów zginęło wówczas co najmniej milion Ormian i od 200 do 500 tysięcy Asyryjczyków (s. 84). Kolejne lata, mimo że pozbawione oznak terroru, nie normalizowały relacji wewnętrznych. Powstała w 1923 roku laicka Republika Turecka – w odróżnieniu od muzułmańskiego Imperium Osmańskiego, na gruzach którego wyrosła – w swych założeniach programowych miała stanowić kulturowy monolit deifikujący świeckość: „Dawną dominację religii zastąpiła niezwykła forma laicyzmu. Nie była ona oparta na liberalnym światopoglądzie europejskim, zahartowanym w ogniu rewolucji i ogniskującym się wokół hasła: »wolny Kościół w wolnym Państwie«; chodziło raczej o kontrolę państwa nad życiem religijnym” (s. 81).

Kilkuprocentowy udział mniejszości (niemuzułmańska ludność stanowiła w pewnym momencie w Imperium 20% mieszkańców), choć prawnie usankcjonowany, stał się faktycznie zagrożonym. Długotrwałe

¹ W swoim *Wstępie* do książki Spicuglia Zygmunt Kwiatkowski SJ błędnie umiejscawia to wydarzenie w ramach II wojny światowej (s. 8)

² Podejmowane w parlamentach europejskich krajów działania upamiętniające tureckie

ludobójstwo wywołują stały sprzeciw ze strony Ankary. Adresatami komunikatów oburzenia i gróźb były ostatnio Francja i Niemcy.

propagandowe oddziaływanie na obywateli skutecznie przekonało znaczną ich część do niechęci, czy – jak tłumaczy w rozmowie ze Spicuglia były rektor uniwersytetu w Medynie, Serdar Bedii Omay – do lekceważenia i pogardy wszystkiego, co nietureckie. Obsesyjny nacjonalizm uznał mniejszości za niepotrzebne i/lub niebezpieczne (s. 82, 88-89). „Wszelkie różnice i religijny pluralizm stały się balastem. »Jakże szczęśliwy jest ten, kto może powiedzieć, że jest Turkiem«, głosiła słynna maksyma Atatürka. Koniec, kropka” (s. 83). Koncepcja zjednoczonej, jednorodnej i jednomyślniej Turcji zakładała i realizowała niezwykle drastyczną politykę demograficzną, znaczoną deportacjami i prześladowaniami. „Wielokulturowość, tak głęboko zakorzeniona w historii dawnego Imperium i dziejach Anatolii, znikła niemal zupełnie: odąd 98% populacji stanowili muzułmanie, a 85% ludności mówiło po turecku” (s. 83). Czas przeszły nie oznacza bynajmniej zamierzchłych dziejów, bo sytuacja zaczęła się nieznacznie poprawiać około roku 2000.

Asyryjczycy jako chrześcijanie, posługujący się pochodzącym z aramejskiego dialektem *turoyo*, ze swoim poczuciem kulturowej odrębności, zostali boleśnie i niesprawiedliwie doświadczeni poczynaniami władz Turcji. Na ziemiach starożytnej Mezopotamii, do łączności z którą się poczuwają³, nie cieszą się nawet tymi nieznacznymi przywilejami, z jakich korzystają mniejszości etniczne. Toleruje się ich zaledwie jako wspólnotę wyznaniową o bardzo ograniczonej swobodzie działania.

„Czegokolwiek byś nie przedsięwziął [opowiada patriarcha Syryjskiego Kościoła Ortodoksyjnego w Stambule, mor Filuksinus-Yusuf Çetin – przyp. T.K.], musisz prosić o zezwolenie. Zazwyczaj kończy się na tym, że po wielu trudnościach natury biurokratycznej uzyskujesz zezwolenie na remont, ale nie na budowę” (s. 187).

W konsekwencji kultura tych ortodoksyjnych chrześcijan znika, podobnie jak należąca do nich, a wciąż rekwirowana przez muzułmańską większość ziemia. Południowo-wschodnia część Turcji, czyli przemierzany przez Matteo Spicuglia Tur Abdin, został wyludniony z Asyryjczyków. Ilustruje to m.in. historia Urfy, tj. starożytnej Edessy, która ze znaczącego ośrodka naukowego i gospodarczego stała się w XXI wieku prowincjonalnym miasteczkiem. Jeden z ostatnich ocalałych tam kościołów, świątynia p.w. świętych Piotra i Pawła, niedawną decyzją władz municypalnych, został po raz kolejny przemianowany do pełnienia innych niż pierwotnie zakładanych funkcji. Zamieszczona w książce mapa Tur Abdinu, na której brakuje wielu asyryjskich miast pokazuje, że mimo wszystko wciąż istniejąca Urfa – Edessa pozytywnie wyróżnia się na tym ponurym tle. Gorzka to konstatacja, zważywszy na bogaty dorobek kultury asyryjskiej i dla regionu, i całego zachodniego świata. Islamskie oświecenie z przełomu VIII i IX wieku wiele zawdzięczało pracy chrześcijańskich pisarzy, którzy do perfekcji opanowali sztukę dwustopniowego przekładu. Z języka greckiego na aramejski, a następnie na arabski tłumaczone były dzieła z zakresu astronomii, filozofii, literatury i medycyny (Deppe 1998: 282-284). Wraz z podbojami arabskimi niezachowane w oryginale prace trafiły do Europy. „Przekład na łacinę stanowił kolejny etap kulturalnej podróży, zainicjowanej w samym sercu Mezopotamii przez Asyryjczyków, którzy nieświadomie i pośrednio położyli fundamenty pod wszystkie późniejsze prądy kulturowe w Europie, od humanizmu po renesans” (s. 74).

Matteo Spicuglia nie zadowala się wielką i oficjalną wersją tureckiej historii, wskazując na jej upolitycznienie i przedmiotowe wykorzystywanie (s. 67). „»Uwarunkowania historyczne«, ktoś mógłby powiedzieć. Ale prawda jest taka, że nie można

³ Odrębna zakładka *Our Heritage* na oficjalnej stronie *World Council of Arameans* zawiera

liczne artykuły na ten temat. Zob. <http://www.wca-ngo.org> (dostęp: luty 2018).

wszystkiego tłumaczyć historią, ponieważ historia spycha maluczkich na dalszych plan” (s. 31). *Ziemia utracona* stwarza możliwość wypowiedzi dyskryminowanym, upodmiotowia ofiary, pozwalając tym samym odbiorcy na od-emiczne poznanie rzeczywistości⁴. Za monitorującą sytuację Asyryjczyków i reprezentującą ich na forum międzynarodowym organizacją *World Council of Arameans* (WCA) Autor wskazuje na całkowite odwrócenie proporcji ludnościowych w Turcji. Współcześnie żyje w niej nie więcej niż 1% chrześcijan (członków Syryjskiego Kościoła Ortodoksyjnego szacuje się na 0,2%). „Statystyki nie kłamią, a porównanie danych z roku 1915 z aktualnymi nie pozostawia złudzeń. W Bsorino liczba chrześcijańskich rodzin zmniejszyła się z 200 do 15. W Midunie z 500 do 40. W Kfarzezu ze 160 do 12. Hah ze 100 do 18. W Mzizahu z 70 do 7” (s. 128).

Działania ministerstwa skarbu i departamentu leśnictwa, a także prawo o zasiedzeniu doprowadziły do odebrania im tysięcy hektarów ziemi. Tym samym Asyryjczycy zmuszeni zostali bądź do przymusowej asymilacji i nierzadko ukrywania swej tożsamości (s. 170), bądź do emigracji. Podejmowana falami od blisko stu lat rozproszyła ich po całym świecie (największe skupiska znajdują się w Niemczech – 80 tys. i Szwecji – 60 tys.). To historia dramatyczna, ale także, jak wyznaje jedna z rozmówczyń, niezwykła: „Jesteśmy jak ziarna w dłoni siewcy: nigdy nie wiadomo, czy coś z nich wyrośnie. Jedne padają tutaj, drugie gdzie indziej, jeszcze inne stają się karmą dla ptaków, kolejne kielkują... Nam przydarzyło się dokładnie to samo. Niczym się nie różnimy od ziaren” (s. 26). Nie wszyscy spośród stałych mieszkańców Tur Abdinu, z którymi spotykał się Spicuglia, formułowali swoje stanowisku tak poetycko. Na przykład Biskup Samuel, przełożony klasztoru Mor Gabriol zagrożonego rządowym wywłaszczeniem, zarzucił Europejczykom bezczynność: „Potraficie

tylko pięknie rozprawiać o dialogu, który do niczego nie prowadzi” (s. 147). W nie mniej dramatycznym tonie wypowiedział się nauczający aramejskiego mnich: „Już nam nic nie pozostało. W przeszłości byliśmy prześladowani i mordowani i nikt nie powiedział słowa. Okoliczne miejscowości wyludniły się, chrześcijanie zniknęli (...). Kiedy istnieje jakiś gatunek zwierząt jest zagrożone, na Zachodzie nagłaśniają problem. Ale kiedy w grę wchodzi ludzie, nikt nie kiwnie nawet palcem” (s. 165).

Clifford Geertz zasadnie powątpiewał o możliwości równoważenia różnogłosowości (Geertz 2000: 185). W *Ziemii utraconej* przeważa ton skargi, w który Spicuglia uważnie się wsłuchuje, ale bynajmniej mu nie ulega. Umiejętnie go dozuje, przerywa pozytywnymi kontrapunktami, unikając tym samym uciążliwej konfesyjności. Przemyślana koncepcja, dobrze napisane i rozmieszczone opowiadania składające się na książkę sytuują ją w pozycji mikrohistorii. *Ziemia utracona*, przynosząc wyobrażenie innego życia, oscyluje wokół założeń pisarstwa antropologicznego. Napięcie, jakie udało się zbudować Autorowi za sprawą odpowiedniego doboru rozmówców, poruszanych przez nich kwestii, jak i przemyślanego układu dzieła, wpisuje się po części w etnograficzne poszukiwanie dialogu przecinającego linie społecznych konfliktów (Geertz 2000: 198). Fakt, że stanem naturalnym stron tego dialogu jest nieufność, utrzymuje go, póki co, w fazie początkowej. Pozytywne wyjątki zachęcają jednak do jego podejmowania. Zmiany pojawiają się zarówno na poziomie relacji sąsiedzkich, jak i w działalności tureckiego rządu, który stopniowo rewiduje swą dyskryminującą dotąd mniejszości politykę. Rozmówcy Spicuglia z satysfakcją odnotowali, na przykład, wypowiedź niegdysiejszego gubernatora Mar-dinu, Turhana Ayvaza. Turecki urzędnik w trakcie spotkania ze społecznością asyryjską docenił jej kluczowe znaczenie

⁴ O ile powątpiewa się we współczesnej antropologii o możliwości przezwyciężenia etnocentrycznych uwarunkowań piszącego, o tyle perspektywa „ubogiego innego” (postulowana m.in.

przez brazylijskiego jezuitę, Joao Batista Libanio) stanowi dobry przykład antyegocentrycznego nastawienia autora (Waldenfels 1995: 29).

w historii i kulturze kraju. Odnosząc się do bolesnej przeszłości, która zmusiła chrześcijan do emigracji, stwierdził: „To były trudne lata. Ale teraz sytuacja jest inna: turecka gospodarka prężnie się rozwija i wierzę, że emigranci powrócą. Powiem więcej: chcemy, żeby chrześcijanie znów zamieszkali w swojej ojczystej ziemi” (s. 194). Nieśmiała reemigracja niektórych rodzin i często powtarzana przez syryjskich chrześcijan formuła: „Jak Bóg da” wydają się dobrym prognostykiem.

TOMASZ KALNIUK

Uniwersytet Mikołaja Kopernika

BIBLIOGRAFIA

- YACOB, J. (2000). *Au-delà des minorités*. Paryż: Les Editions de l'Atelier.
- GEERTZ, C. (2000). *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*, (przeł. E. Dziurak, S. Sikora). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- DEPPE, K. (1998). *Syriacka literatura*. W: J. As-sa'alg, P. Krüger (red.), *Słownik chrześcijaństwa wschodniego*, (przeł. A. Bator, M. M. Dziekan). Katowice: Wydawnictwo Książnica, s. 282-284.
- WALDENFELS, H. (1995). *Fenomen chrześcijaństwa wśród religii świata*, (przeł. J. Marzęcki). Warszawa: Wydawnictwo Verbinum.



FESTUM INTER-FOLKLORICUM. WIELOWYMIAROWOŚĆ FESTIWALI FOLKLORYSTYCZNYCH

Dziadowiec, J. (2016). *Festum Folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzecz o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*. Seria „Kurs na Kulturę”. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, ss. 600.

Każdego roku w Polsce odbywa się kilkadziesiąt festiwali folklorystycznych, w tym kilkanaście międzynarodowych. Na spotkania te zapraszane są zespoły z całego świata, a ich występy oglądają setki lub nawet tysiące widzów. O niegasnącym zainteresowaniu tego rodzaju twórczością świadczą kolejne edycje poszczególnych festiwali. Z uwagi na niekiedy kilkudziesięcioletnią tradycję tych wydarzeń, fakt powstawania nowych, znaczące zainteresowanie uczestników a także szczytność idei, jaką jest promowanie zróżnicowania kulturowego na świecie, międzynarodowe festiwale folklorystyczne są niezwykle interesującym przedmiotem badań etnologicznych. Zadania tego podjęła się antropolożka i kulturoznawczyni Joanna Dziadowiec. *Festum Folkloricum* to pierwsza jej książka. To również pierwsza tak obszerna i kompleksowo potraktowana monografia naukowa dotycząca festiwali folklorystycznych w perspektywie antropologicznej.

Autorka jest doktorem nauk humanistycznych w zakresie etnologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obecnie pracuje jako wykładowczyni akademicka w Instytucie Kultury na Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jednocześnie prowadzi działalność naukowo-badawczą w Fundacji Obserwatorium Żywej Kultury oraz edukacyjną jako animatorka i menadżerka kultury w Agencji Eventowej „TatraGroup” z Zakopanego. Recenzowana publikacja powstała w oparciu o pracę doktorską pt. *Teorie i interpretacje festiwali folklorystycznych w perspektywie interkulturowej*, którą autorka obroniła na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2013 roku.

Książka stanowi antropologiczną analizę międzynarodowych festiwali folklorystycznych, napisaną w oparciu o badania terenowe przeprowadzone w latach 2006-2011 wśród uczestników 37 europejskich festiwali folklorystycznych i folkowych w 12 krajach. Z jednej strony jest to wielopoziomowa analiza teoretyczna współczesnego ruchu folklorystyczny i wnikliwa interpretacja materiału etnograficznego z drugiej. Autorka prowadziła badania zarówno wśród odbiorców festiwali, jak również twórców – organizatorów, wykonawców i pracowników oraz ekspertów, którymi byli np. etnomuzykolodzy czy folklorysty. Udało się jej pozyskać informacje z różnych perspektyw, dzięki czemu analiza festiwali folklorystycznych jako zjawiska społeczno-kulturowego zawarta w recenzowanej książce jest dziełem wielowymiarowym, kompleksowym i przez to wartym uwagi.

Głównym problemem badawczym są społeczne relacje podczas międzynarodowych festiwali folklorystycznych. Celem autorki jest przedstawienie czytelnikowi „na ile specyficzne, z jednej strony wyreżyszerowane, z drugiej miejscami mocno odrealnione, niecodzienne, ludyczne i zrytualizowane międzykulturowe praktyki folklorystyczne (sceniczne i zakulisowe) mogą być szansą na wzajemne poznawanie się ludzi reprezentujących różne grupy narodowe, etniczne, etniczne, regionalne, religijne i społeczne” (s. 18). Na poziomie mikro praca dotyczy zatem funkcji festiwali folklorystycznych w społeczno-kulturowej przestrzeni jego twórców i odbiorców. Autorka wychodzi w swoich rozważaniach krok dalej – zastanawia się, w jaki sposób folklor i tradycja mogą stanowić międzykulturowy pomost łączący przedstawicieli różnych grup czy społeczności. Na poziomie makro publikacja stanowi więc próbę analizy współczesnych funkcji tradycji i folkloru w ogóle.

W rozdziale pierwszym („Przestrzeń tradycji folklorystycznych z perspektywy współczesnej”, s. 51-112) autorka kreśli ramy teoretyczne swojego projektu

badawczego. Obok przeglądu istniejących definicji i perspektyw badawczych autorka wprowadza również nowy termin – etnofolklor, który definiuje jako „zawsze rodzimy folklor członków poszczególnych zespołów reprezentujących na festiwalach swoją własną przestrzeń kulturową” (s. 78). Dzięki niemu stara się wyodrębnić wykonawców przedstawiających folklor własny, a nie zapożyczony bądź przejęty z zewnątrz. Etnofolklorem jest, zgodnie z definicją autorki, folklor regionalny (np. wielkopolski), etniczny (np. romski) czy narodowy (np. polski). Według definicji, które przytacza w tym samym rozdziale, folklor stanowi wiedzę i umiejętności określonych społeczności. Zarówno nadawcami jak i odbiorcami folkloru z założenia są ludzie przynależący do konkretnych grup – regionalnych, etnicznych, narodowych itp. Czy przedrostek „etno”, jest zatem niezbędny do przeprowadzenia jego analizy w kontekście festiwalu? Wydaje mi się, że nie.

Rozdział drugi („Strategie funkcjonowania dziedzictwa niematerialnego – podłoże i charakterystyka folklorystycznego ruchu festiwalowego” s. 117-162) poświęcony jest ruchowi folklorystycznemu w kontekście niematerialnego dziedzictwa kulturowego. W nim autorka analizuje folklorystyczne praktyki społeczne jako sposoby funkcjonowania tego dziedzictwa. Ciekawą koncepcją przedstawioną w tej części książki jest ruch sfolklorizowany, którym autorka określa jeden z odłamów całego ruchu folklorystycznego. Za ruch sfolklorizowany rozumie ona „odrywanie się materii folklorystycznej od pierwotnego kontekstu i miejsca kulturowego, a przede wszystkim od rodowej grupy jego twórców, właścicieli i nosicieli” (s. 121). Zgodnie z tym, co na temat folklorizmu napisał Burszta (1966, 1970, 1987), produkt tego zjawiska jest przede wszystkim widowiskowy (sceniczny), atrakcyjny i rozrywkowy oraz prezentowany w celach komercyjnych i konsumpcyjnych. Jak zauważa Dziadowiec, „wielokrotnie owemu uatrakcyjnianiu towarzyszy uproszczenie i uniwersalizacja do warunków popkulturowych” (s. 121). W

tym sensie festiwale folklorystyczne wiążą się ryzykiem egzotyzacji i stereotypizacji. Występy zespołów folklorystycznych z różnych regionów na jednej scenie zwracają uwagę na silne zróżnicowanie dziedzictwa kulturowego. Może to jednak prowadzić do wytwarzania sztucznej odrębności, niecodzienności i egzotyki, którą publiczność ma szansę podziwiać tylko podczas festiwalu. Wyodrębnianie określonego elementu społecznej rzeczywistości danego miejsca wiąże się również ze stereotypizacją. Za przykład mogą służyć widowiska obrzędowe wystawiane przez regionalne zespoły folklorystyczne. Przybierają one zazwyczaj formę przedstawienia teatralnego – składają się z aktów i scen, które odgrywają przygotowani do tego aktorzy. Wykonywane są w oparciu o scenariusze napisane na podstawie dokumentacji etnograficznej, wspomnień czy osobistych doświadczeń mieszkańców danego regionu. Każdy ruch aktorów, którymi zwykle są członkowie lokalnych i regionalnych zespołów folklorystycznych, ma odzwierciedlać tradycyjne obrzędy, na przykład dożynki, wesele czy darcie pierza. Scenografię tworzą rekwizyty z lokalnego muzeum etnograficznego. Wykrochmalone białe koszule kontrastują z barwnymi spódnicami. Celem takiego widowiska jest dostarczanie rozrywki i wrażeń estetycznych. Warto jednak pamiętać, że poniekąd sprowadza ono folklor i dziedzictwo kulturowe do roli przedstawienia dla turystów chcących zobaczyć „jak to dawniej na wsi było”, utrzymując w ten sposób wyobrażenie o „wsi spokojnej, wsi wesołej”, gdzie członkowie lokalnej społeczności wolne chwile spędzali na śpiewach i tańcach, koniecznie w kolorowych strojach. Folklor natomiast stanowi odbicie warunków życia, nierzadko wprost mówi o problemach wykonujących ją ludzi.

W rozdziale trzecim („Struktura organizacyjna i zarządzanie międzykulturowym festiwalem folklorystycznym” s. 167-220) autorka opisuje i analizuje strukturę festiwalu folklorystycznego. Zwraca przy tym uwagę zarówno na fizyczną przestrzeń festiwalu – gdzie są organizowane, ile miejsca

zajmują, z jakich części się składają (scen, kulisów, publiczności, targów) – jak również ich czynnik ludzki – organizatorów, pracowników i wykonawców a także uczestników. Analizie poddane są także kwestie organizacyjne tego typu wydarzeń, rządzące nimi reguły oraz praktyczny wymiar realizacji założeń i idei festiwalowych.

Rozdział czwarty („Geneza i wymiary festum folkloricum” s. 225-282) stanowi bezpośrednie odniesienie do tytułu całej publikacji. Jak mówi autorka, „koncentruje się on na tzw. głębokiej, ukrytej strukturze festiwalu folklorystycznego” (s. 44). Tutaj śledzi ona genezę i znaczenie badanego zjawiska. W tym celu, podobnie jak w rozdziale pierwszym, przytoczone zostały różne definicje terminu „festiwal”, z akcentem na stanowisko Ervinga Goffmana i Victora Turnera. Autorka zwróciła uwagę na dwa wymiary funkcjonowania festiwalu. Obok głównej sceny festiwalowej, na której odgrywane są starannie przygotowane, scenariuszowe spektakle, współistnieją kulisy, zaplecze, gdzie jest miejsce na „swobodną [i spontaniczną – KD] reprezentację swojego regionu” (s. 233), najczęściej już nie z perspektywy zespołu, a jednostki. „Wówczas ujawnia się np. sympatyzowanie [...] z elementami innych kultur regionalnych, etnicznych bądź narodowych [...] oraz elementami innych wymiarów kultury (np. innymi stylami muzycznymi [...] lub nowinkami technologicznymi, nowoczesnymi)” (s. 233). Zjawisko to jest przedmiotem także moich zainteresowań naukowych. W przygotowywanej przeze mnie pracy doktorskiej zajmuję się folkloryzacją jako formą ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego. W celu zebrania materiału empirycznego jestem stałym bywalcem scenicznych występów kilku wielkopolskich zespołów folklorystycznych. W październiku 2017 roku uczestniczyłam w 80. Jubileuszu Zespołu Regionalnego „Wesele Przyprostyńskie” w Zbąszyniu (woj. wielkopolskie, powiat nowotomyski). Na czas korowodu i uroczystej mszy członkowie zespołu byli ubrani w stroje regionalne, natomiast w trakcie zabawy na sali wiejskiej w Przyprostyni zaczęli stopniowo zmieniać je na

współczesną garderobę – dżinsy, koszule, lekkie sukienki (strój na festiwalach został poruszony w recenzowanej książce w rozdziale szóstym, s. 403-407). Na sali nie grało się już na dudach i skrzypcach. Akompaniament do uroczystego obiadu stanowiła muzyka DJ-a rozstawionego z profesjonalnym sprzętem na scenie. Przy stołach można było zauważyć relacje między członkami zespołu – kto obok kogo siedzi i z kim rozmawia, a same rozmowy mówiły o wielu aspektach grupy, których nie dało się wyczytać z wystawionego jeszcze przed godziną spektaklu.

Rozdział piąty („Międzykulturowe festum folkloricum w świadomości społecznej i narracji jego uczestników” s. 287-356) jest przestrzenią oddania głosu badanym i analizie materiału empirycznego. Jej celem jest „dotarcie do tego, jakie wyobrażenia na temat festiwalu i rzeczywistości folklorystycznej posiadają ich różnoplanowi uczestnicy” (s. 44). Odwraca tutaj uwagę od artystyczno-estetycznej warstwy festiwalu, skupiając się na znaczeniu, które nadaje całemu temu zjawisku powiązana z nim społeczność. W tej części książki tekst główny uzupełniany jest sporą ilością cytatów pochodzących z badań autorki, co moim zdaniem znacznie podwyższa wartość publikacji. Zabieg ten pozwala na poznanie omawianego zjawiska z perspektywy samych uczestników, w ich własnych słowach. Interesujący jest dla mnie przede wszystkim fragment dotyczący rozumienia przez badanych pojęcia folkloru (s. 327-347). Definicje te, choć nieznacznie tylko różnią się od przywołanych przez autorkę definicji słownikowych, opracowanych przez m.in. Williama Thomsa, Józefa Bursztę czy Alana Dundesa (s. 68-73).

Folklor to narodowe dziedzictwo (narodowa baština) każdego kraju (s. 331).

Folklor to kultura odwzorowana w obyczajach, muzyce, śpiewie, mowie [...] (s. 333).

To znajomość wiedzy ludowej (popularnej) (s. 333).

Folklor to wiedza ludu, całokształt kulturowy [...] (s. 334).

Folklor to sztuka ludowa (s. 339).

Folklor to sposób życia, zachowanie charakterystyczne dla danego regionu [...] (s. 340).

To tylko niewielka część zawartych w publikacji definicji folkloru. Jednak już na tak małej próbie możliwe jest zaobserwowanie zróżnicowanego podejścia do tej kategorii, które odnosi się zarówno do dziedzictwa kulturowego, wiedzy i umiejętności a także do sposobu życia czy sztuki. Dla mnie, jako antropolożki, najbardziej istotny jest fakt, że definicje te napisane zostały nie przez naukowców zawodowo zajmujących się definiowaniem i badaniem folkloru, lecz, by cytować jednego z informatorów autorki, „prostych ludzi, którzy cieszą się własnym talentem, humorem i stylem życia” (s. 340).

Szósty rozdział publikacji („Komunikacyjna międzykulturowość festum folkloricum” s. 361-416) koncentruje się wokół relacji i interakcji między uczestnikami festiwali. Punktem odniesienia jest tutaj obserwacja uczestnicząca i odpowiedzi ankietowanych festiwalowiczów. Autorka dokonuje analizy festiwalowych kulisów czy *communitas*, opierających się (tylko i aż) na spotkaniu i dialogu pomiędzy ludźmi. Jak twierdzi, „w trakcie tego widowiskowego święta folkloru i tradycji to właśnie ten wymiar staje się kwintesencją założeń festiwalowych i tak naprawdę to on stanowi punkt wyjścia do tworzenia jakichkolwiek trwałszych kontaktów” (s. 362).

Rozdział siódmy („Festum folkloricum jako ludyczny dialog kultur” s. 421-450) poświęcony jest biesiadnemu – ludycznemu wymiarowi festiwali folklorystycznych. W myśl Victora Turnera, że „sposób, w jaki ludzie się bawią, być może głębiej odsłania ich kulturę niż sposób pracy” (2002, s. 159), autorka poddaje analizie zabawy mające miejsce podczas obserwowanych wydarzeń. Pozostając w goffmanowskim rozdziale na scenę i kulisy autorka wprowadza tutaj rozróżnienie na reżyserowane i improwizowane zabawy festiwalowe i w obu tych przypadkach szuka interkulturowych relacji między ich uczestnikami.

Ostatni, ósmy rozdział pracy („Znaczenie międzykulturowych festiwali folklorystycznych we współczesnej kulturze”, s. 455-509) stanowi podsumowanie

wszystkich poruszonych wcześniej wątków funkcjonowania festiwali. Na podstawie swoich badań autorka formułuje interesujące wnioski dotyczące roli i funkcji festiwali folklorystycznych w przestrzeni społecznej – zarówno lokalnej jak i ponadregionalnej, narodowej i międzynarodowej.

Praca ma charakter silnie interdyscyplinarny. Wynika to, jak sądzę, przede wszystkim dlatego, że samo wykształcenie i praktyka autorki są już interdyscyplinarne. Ponadto jako źródła informacji potraktowała ona zarówno literaturę antropologiczną, etnograficzną, socjologiczną i kulturoznawczą, jak i prace o charakterze psychologicznym i filozoficznym. Z racji podejmowanego tematu istotny stał się w publikacji dorobek folklorystów, etnomuzykologów i teatrologów, a nawet ekonomistów (zarządzanie i marketing). Obok prac naukowych autorka wykorzystała również materiały popularnonaukowe, między innymi reportaże, filmy, artykuły prasowe i fotorelacje a także dokumentacje festiwalowe – foldery, regulaminy i sprawozdania. To, co wydawać by się mogło nieco chaotycznym zestawieniem jest w gruncie rzeczy nierozzerwalnie ze sobą związane. Związki te natomiast autorka poddaje w swojej książce kompleksowej, wielowymiarowej analizie.

O wyjątkowości recenzowanej pracy stanowi fakt, że została napisana nie tylko przez antropologa-badacza, ale również wykonawcę, wolontariusza, pracownika i współorganizatora festiwali, a zatem z perspektywy osoby bezpośrednio z nimi związanej. Jak przyznaje autorka, jej własne wspomnienia i doświadczenie zebrane podczas uczestnictwa w licznych festiwalach, wielokrotne wyjazdy w charakterze widza i wykonawcy oraz praca „od kuchni” stały się głównym impulsem do podjęcia badań nad międzykulturowymi festiwalami folklorystycznymi (s. 18). Dzięki temu autorce udało się w interesujący sposób połączyć spojrzenie z pozycji *etic*, czyli zewnętrznego obserwatora-badacza oraz *emic*, jako zakulisowy członek tego typu wydarzeń. Autorka wprowadza w swojej rozprawie wiele nowych terminów analitycznych, z których

najtrafniejszym wydaje się być moim zdaniem interfolklor. Definiuje go ona jako „typ folkloru będący wspólnym wytworem/dziełem wszystkich aktywnych członków wielowymiarowego festiwalu folklorystycznego” (s. 483). W kontekście badanego zjawiska, jakimi są festiwale międzynarodowe, termin ten odzwierciedla zarówno istotę samych festiwali, znaczenia nadawanego mu przez jego uczestników oraz całej sieci relacji społecznych zawiązujących się podczas jego trwania – a tych, jak się okazuje po lekturze książki, jest bardzo wiele. Wartością książki jest również to, że zawarta w niej analiza nie stanowi jedynie konstruktywnej, ale powierzchniowej krytyki warstwy estetycznej i artystycznej festiwali folklorystycznych. Autorka zwraca uwagę na pojawiające się podczas tych wydarzeń relacje, praktyki i działania społeczne, których celem jest nie tylko statyczna ochrona i prezentacja dziedzictwa kulturowego, ale również spontaniczne spotkania, rozmowy, poznawanie nowych ludzi i ich kultury, a przez to budowanie międzynarodowego i międzykulturowego dialogu.

Na początku rozważań autorka, jako osoba o bogatym doświadczeniu festiwalowym, wyraziła słuszną obawę o brak dystansu do badanej rzeczywistości (s. 18). W rozprawie zabrakło bowiem pewnej dozy krytyki wielkiego konstruktu kulturowego jakim są międzynarodowe festiwale folklorystyczne. Tak jak złożona i wieloaspektowa jest struktura festiwalu, razem ze znaczeniem nadawanym mu przez jego uczestników, wykonawców i organizatorów, tak złożony jest jego wpływ na krajobraz kulturowy – zarówno pozytywny, jak i negatywny. Mam tu na myśli omówioną przy rozdziale pierwszym egzotyzację i stereotypizację. Z jednej strony wszystko to składa się na potencjalnie negatywny wpływ ruchu sfolkloryzowanego. Z drugiej jednak strony, przy braku przekazu naturalnego (transmisji międzypokoleniowej), festiwale folklorystyczne jako przestrzeń prezentacji dziedzictwa kulturowego – zarówno tradycyjnego jak i sfolkloryzowanego – stanowią środek jego promocji, przekazywani a przez to również zachowania i ochrony.

Poprzez swoją publikację autorka podkreśliła znaczenie mimo wszystko dosyć istotnych i potrzebnych wydarzeń jakimi są międzykulturowe festiwale folklorystyczne. Jak sama zauważyła i wielokrotnie akcentowała w tekście, wydarzenia te są swoistym pomostem rozwieszonym pomiędzy przedstawicielami różnych regionów, tradycji czy kultur. Poprzez występy sceniczne, ale również całą przestrzeń festiwalową i wydarzenia towarzyszące promują różnorodność kulturową i poszerzają wiedzę słuchaczy o obcych i własnych tradycjach muzycznych. Realizują w ten sposób założenia Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 roku oraz Konwencji UNESCO w sprawie ochrony i promowania różnorodności form wyrazu kulturowego z 2005 roku. Muzyka, taniec, stroje, kulinaria i inne elementy prezentowane podczas festiwalu, jak również niesione przez nie treści i wykorzystywane do jej tworzenia instrumenty oraz umiejętności wykonawców, stanowią formę wyrazu (między)kulturowego elementu niematerialnego dziedzictwa kulturowego poszczególnych regionów.

Celem publikacji było zaproponowanie nowego sposobu widzenia międzykulturowych festiwali folklorystycznych i cel ten został moim zdaniem osiągnięty. Autorka zwróciła uwagę na szereg zróżnicowanych aspektów tego typu wydarzeń, które nie zawsze koncentrują się wokół widowiska scenicznego. Równie (jeżeli nie bardziej) istotne są ich kulisy, gdzie zaobserwować można sieć relacji niedostępnych dla szerokiej publiczności zgromadzonej pod główną sceną.

KAROLINA DZIUBATA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu

BIBLIOGRAFIA

- BURSZTA, J. (1987). *Folklorizm*. W: Z. Staszczak (red.), *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne* (s. 142-143). Warszawa-Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- BURSZTA J. (1966). *Folklor, folklorystyka, folkloryzacja*. Teatr Ludowy, 1-2, 39-40.
- BURSZTA, J. (1970). *Folklorizm w Polsce*. W: B. Linette (red.), *Folklor w życiu współczesnym* (s. 9-29). Poznań: Wielkopolskie Towarzystwo Kulturalne.
- TURNER, V. (2004). *Liminalność i communitas*. W: M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje* (s. 241-266). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- GOFFMAN, E. (2001). *Rytuał interakcyjny* (tłum. A. Szulżycka). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- VAN GENNEP, A. (2006). *Obrzędy przejścia* (tłum. B. Biały). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

SPIS TREŚCI**Artykuły**

Bogdan Trocha, Fantastyka jako spekulacyjne „laboratorium moralne”? Literacko-aksjologiczny aspekt poszukiwania wzorców tożsamości w ponowoczesnym świecie	3
Karolina Sikorska, „Jelenie na rykowisku”: o demonach sztuki i granicach sztuki popularnej	24
Robert Piotrowski, Lęk przed dysharmonią w polskiej kulturze ludowej w XIX i na początku XX wieku na przykładzie wierzeń o podmienionych dzieciach.....	39
Katarzyna Janus, Dziadowskie pieśni o Sądzie Ostatecznym i końcu świata wobec tradycji biblijnej i apokryficznej.....	49

Recenzje

Tomasz Kalniuk, Ocalała reszta

Matteo Spicuglia, *Ziemia utracona. Chrzęścianie na Bliskim Wschodzie*, przeł. Anna Gogolin, Wydawnictwo Święty Wojciech, Poznań 2016.

Karolina Dziubata, Festum inter-folkloricum. Wielowymiarowość festiwali folklorystycznych

Dziadowiec, J. (2016). *Festum Folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzecz o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*. Seria „Kurs na Kulturę”. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.....

CONTENTS

Articles

- Bogdan Trocha, Fantasy as a Speculative “Moral Laboratory”? The Literary-axiological Aspect of Searching for Patterns of Identity in the Postmodern World 3
- Karolina Sikorska, „Deers in the rut”: about art’s demons and limits of popular art..... 24
- Robert Piotrowski, The Fear of Disharmony in Polish Folk Literature of the 19th century and the Beginning of the 20th Century as Exemplified in the Beliefs Related to Changelings 39
- Katarzyna Janus, The Beggars’ Songs about Last Judgment and the End of the World in Comparison with the Biblical and Apocryphal message.....49

Reviews

- Tomasz Kalniuk, The Few that Have Been Saved
- Matteo Spicuglia, *Ziemia utracona. Chrzęścianie na Bliskim Wschodzie*, przeł. Anna Gogolin, Wydawnictwo Święty Wojciech, Poznań 2016.66
- Karolina Dziubata, Festum Inter-folkloricum: The Multidimensionality of Folk Festivals
- Dziadowiec, J. (2016). *Festum Folkloricum. Performatywność folkloru w kulturze współczesnej. Rzec o międzykulturowych festiwalach folklorystycznych*. Seria „Kurs na Kulturę”. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.....70

**Zamówienia na numery archiwalne
(do roku 2016) realizowane są przez PTL:**

sprzedaż bezpośrednia w siedzibie PTL;
zamówienia można składać pisemnie, telefonicznie lub e-mailowo.

**Polskie Towarzystwo Ludoznawcze
ul. Fryderyka Joliot-Curie 12, 50-383 Wrocław
tel. +48 (71) 375 75 83; tel./fax +48 (71) 375 75 84
e-mail: ptl@ptl.info.pl
www.ptl.info.pl**

W numerze 2: 2018 między innymi:

KATARZYNA ŁEŃSKA-BAK

- **Placentofagia: moda, mit czy terapia?**

ŁUKASZ KOŻUCHOWSKI

- **„Miotelki” z melodramy Chłop Milionowy jako warszawski fenomen społeczno-kulturowy**

**„Literatura Ludowa” is regularly indexed in IBSS
International Bibliography of Social and Cultural
Anthropology; in IBZ – CD-ROM.**



Indeks 364-07X