

DWUMIESIĘCZNIK NAUKOWO-LITERACKI

MAJ-CZERWIEC

PL ISSN 0024-4708 (PRINT)

ISSN 2544-2872 (ONLINE)



Na okładce :<https://pixabay.com/pl/photos/dziewczyna-walking-mi%C5%9B-dziecko-447701/>

literatura ludowa

**DWUMIESIĘCZNIK
NAUKOWO-LITERACKI**

**POLSKIE TOWARZYSTWO LUDOZNAWCZE
INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ
UNIwersYTETU WROCLAWSKIEGO**

**NR 3 (64)
MAJ-CZERWIEC
WROCLAW 2020**

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 (BULGARSKA 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 Humanistycznospołeczny 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

SKŁAD

ALEKSANDRA KUMASZKA, eBooki.com.pl

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)



RYSZARD WAKSMUND
Uniwersytet Wrocławski

OD SENTYMENTU DO WSTRĘTU. WSPOMNIENIA O DZIECIŃSTWIE PO 1989 ROKU

Za ojca literatury wspomnieniowej uważa się św. Augustyna, którego *Wyznania* zawierają wzmianki o jego własnym dzieciństwie. Do tego etapu życia autor odnosi się z niechęcią, a przyczyną tego stanu rzeczy jest nie tyle dystans wobec wieku naiwności i słabości, co brak świadomości moralnej opartej na zasadach chrześcijańskich. Swe dzieciństwo postrzega zatem jako niemiły Bogu stan pogaństwa, z którego na szczęście udało mu się wyzwolić w dojrzałych latach. Nie darzy je zatem sentymentem, ale jawną niechęcią, bo jest to dlań czas zmarnowany, nieświadomy, niegodny prawdziwego powołania człowieka i wymagający przeto nadrobienia żarliwą religijnością chrześcijanina. Ten ton i stosunek do dzieciństwa kontynuować będzie nurt piśmiennictwa konfesyjnego aż po wiek XVII, zarówno w katolickiej jak i protestanckiej odmianie. Dopiero wyrosłe na gruncie oświeceniowego sentymentalizmu *Wyznania* Jakuba Rousseau przewartościują ten stan rzeczy. Dzieciństwo stanie się nie tylko ważnym okresem w życiu człowieka, ale i najbardziej fortunnym, gdyż nieświadomym trudów i zagrożeń, jakie zwykle przynosi dorosłe życie. Tak rozumieć je będzie również pokolenie romantyków, zwłaszcza polskich, dla których kraj lat dziecinnych nosić będzie jeszcze znamiona raju utożsamianego z poczuciem wolności i beztroski. Toteż Jerzy Cieślowski ów subiektywnie przeżyty raj dzieciństwa rozpatrywał w kategoriach arkadii i świętości, raju „matki” – jako okres życia, którego prawdziwą wartość docenia się dopiero z perspektywy wieku dorosłego (Cieślowski 1975: 158-160). Dzieciństwo wpisane zostało zatem w mit romantyczny jako jedna z jego odsłon, bez metaforycznych konotacji, związanych z sytuacją egzystencjalną i polityczną całych pokoleń (zob. Kubale 1984).

W XIX stuleciu wspomnienia o dzieciństwie będą stanowić często konieczny składnik literatury autobiograficznej od Franciszka Karpińskiego począwszy a na dziennikach Stefana Żeromskiego kończąc, jednak jako autonomiczna całość zaistnieją u nas w bogatej skali dopiero po odzyskaniu niepodległości i paradoksalnie staną się wyrazem nostalgii za okresem życia, który wielu autorom upłynął w czasach zniewolenia narodu. Chodzi, rzecz jasna, o bytowanie w kręgu rodzinnym, gdzie był czas na beztroskę i zabawę, ale gdzie pielęgnowano również patriotyzm jako odtrutkę na wpływ szkoły, traktowanej jako narzędzie germanizacji i rusyfikacji. Odjazd do szkół oznaczał nie tylko pożegnanie domu, ale i kres dzieciństwa, dającego się odzyskać jedynie na prawach mniej lub bardziej literacko obrobionej reminiscencji. Nieprzypadkowo zatem tego typu proza wspomnieniowa ma u nas swoją pierwszą złotą dekadę w latach 1923-1932, a może półtora – po rok 1936. Inicjuje je cykl nowelistyczny Marii Dąbrowskiej *Uśmiech dzieciństwa* (1923), za którym pojawiają się kolejno: Kornela Makuszyńskiego *Bezgrzeszne lata* (1925) Juliusza Kadena-Bandrowskiego *Miasto mojej matki* (1925), Zofii Nałkowskiej *Dom nad łąkami* (1925), Jerzego Bandrowskiego *Wieś mojej matki* (1929), Henryka Bezmaskiego *Wspomnienia dzieciństwa* (1929), Felicji Kruszewskiej *Błękitny ogród* (1928), Zygmunta Nowakowskiego *Przylądek Dobrej Nadziei* (1931). Jeszcze przed drugą wojną światową ukażą się: Melchiora Wańkowicza *Szczenięce lata* (1934), Zofii Szymanowskiej *Opowieść o naszym domu* (1935), Benedykta Hertza *Ze wspomnień Samowara* (1936) i Emila Zegadłowicza *Uśmiech* (1936). Zarówno dla Dąbrowskiej jak i Bandrowskiego, zdaniem Józefa Zbigniewa Białka: „epoka dzieciństwa w porównaniu z czasami współczesnymi stanowiła oazę spokoju i harmonii” (Białek 1987: 171).

Lata drugiej wojny światowej podtrzymały to nastawienie, o czym świadczy wydana w Londynie w 1942 roku książka *Kraj lat dziecinnych*, zawierająca wspomnienia

m.in. Karola Estreichera, Kazimierzy Hłakowiczówny, Marii Kuncewiczowej, Ksawerego Pruszyńskiego i Zygmunta Nowakowskiego. Jak czytamy w *Słowie wstępnym do pierwszego wydania*: „Być może, że i w owej zbiorowej książce pisarzy nowej emigracji uderzy niejednego czytelnika, że polskość tej książki ciąży jeszcze wciąż silniej w kierunku Dniepru, niż w kierunku Odry, i wywodzi się raczej z polskiego dworu niż z polskiej wsi czy miasta” (Czermański 1987: 10).

Druga fala zainteresowań tą dziedziną pisarstwa pojawiła się u nas dopiero po okresie stalinizmu, zapewne jako zamaskowana pochwała rzeczywistości przedbolszewickiej. Mamy tu na myśli takie książki, jak: Jana Parandowskiego *Zegar słoneczny* (1953), Karola Estreichera *Nie od razu Kraków zbudowano* (1956), Jana Brzechwy *Gdy owoc dojrzewa* (1958), Jadwigi Kopeć *Dziecko dawnej Warszawy* (1958), Gustawa Morcinka *Czarna Julka* (1959) Jana Żabińskiego *Co to było za dziecko* (1960), Janiny Porazińskiej *I w sto koni nie dogoni* (1961). A więc autorów, których dzieciństwo przypadło na lata przed pierwszą wojną światową – na traumatyczny czas zaborów łagodzony atmosferą belle époque. Jednocześnie dochodzi do głosu pokolenie wychowane w II Rzeczypospolitej, ale zmuszone przez cenzurę lub asekurację do ukrywania swych przekonań. Należą do niego tacy pisarze, jak np. Jerzy Andrzejewski (*Książka dla Marcina*, 1954) Stanisław Zieliński (*Kielbie we łbie*, 1963) i Stanisław Lem (*Wysoki Zamek*, 1966). Józefa Radzymińska doświadczenia tej generacji skwitowała następująco: „Dziś myślę, jak szczęśliwym było moje dzieciństwo w Polsce Niepodległej, wolne od zła, z jakim stykały się dzieci urodzone podczas wojny, tworzące następne pokolenie. Moje wolne dzieciństwo sprawiło, że potrafiłam kochać swoje państwo bez zastrzeżeń, z czego potem skryształizowały się idee, za które chciałam walczyć. Dzieci wojny i powojnia natomiast nie zawsze były pewne, w co mają wierzyć, zbyt często zmieniały się wtedy wartości i ideały” (Radzymińska 1998: 144).

Nie ma powodu, by rozwodzić się tu szerzej nad pokoleniem dzieci wojny, gdyż ich cierpienia zostały udokumentowane w niezliczonych źródłach. Może warto zaznaczyć jedynie, że w ostatnich trzech dekadach wzrosła niepomiernie ilość świadectw związanych z holocaustem, często spisanych przez osoby, które znalazły ratunek po aryjskiej stronie, a ponieważ wywodziły się najczęściej z zamożnych rodzin żydowskich, gdzie nie brakowało im niczego, tym bardziej boleśnie przeżywały tragedię wygetowania w getcie i zagładę swoich bliskich. W czasach PRL-u publikacje tego typu wpisywały się w nurt rozliczeń z Niemcami Zachodnimi, podobnie jak pieczołowicie gromadzone dowody hitlerowskiego barbarzyństwa względem polskich dzieci. Musiało upłynąć wiele czasu, zanim ofiary zdecydowały się na przedstawienie bardziej dogłębnych relacji, wykraczających poza zwykłe zeznania sądowe. Wzorem był tu bardziej *Dziennik Anny Frank* (1947), znany na całym świecie, niż nasz rodzimy, wydany czterdzieści lat później *Pamiętnik Dawida Rubinowicza*. Ale z biegiem czasu pojawiły się świadectwa retrospekcyjne, nie pozbawione epickiego rozmachu. Mam tu na myśli książkę Haliny Birenbaum *Nadzieja umiera ostatnia* (1967), będącą reakcją na proces Eichmanna. Jak wyznała autorka: „Jednak we wstrząsających zeznaniach świadków brakowało mi czegoś. Brakowało czegoś bardzo istotnego – atmosfery nieustającej grozy codziennego bytowania pośród wszystkich okropności wojny. Oddychałam tą grozą niemal w ciągu sześciu lat, w których każda godzina była wiecznością albo godziną poprzedzającą tę ostatnią” (Birenbaum 1988: 5-6). Owa, wznowiona u nas w 1988 r., książka otwiera całą serię podobnych publikacji, jak np. Janiny Bauman *Zima o poranku* (1989), Stelly Müller-Madej *Oczami dziecka* (1991) czy Krystyny Chiger *Dziewczynka w zielonym sweterku*. Świadectwo Müller-Madej pozostaje w ścisłym związku ze słynnym filmem Spielberga *Lista Schindlera* (1993), co zaznaczono polskim wydaniu zmieniając tytuł książki na *Dziewczynka z listy Schindlera*. W przypadku wspomnień Chiger dodano tytuł *W ciemności* - identyczny z filmem Agnieszki Holland, który był ich ekranizacją. Nie ma u nas chyba bardziej zauważalnego nurtu pisarstwa autobiograficznego niż związane z holocaustem. Zostało ono zresztą gruntownie

przebadane i skomentowane (zob. Kowalska-Leder 2009). Podejmowanie takiego tematu wiązało się niejednokrotnie z koniecznością odblokowania świadomości piszących, spychających przez długie lata przeżycia traumatyczne w niepamięć. Janina Bauman wyznała: „Minęło prawie czterdzieści lat nim poczułam się gotowa do napisania tej książki. W ciągu tych lat rzadko wspominałam przeszłość. Nigdy nie mówiłam o niej z Matką i Siostrą. Nigdy nie opowiedziałam córkom o moich przeżyciach. Wolałam zapomnieć. Przerażające obrazy powracały tylko w snach” (Bauman 1989: 5).

Za to zdecydowane novum w ostatnich trzech dekadach stanowią wspomnienia związane z deportacją dzieci polskich w głąb Związku Radzieckiego, zadając kłam obrazom z słusznie zapomnianego dziś opowiadania Janiny Broniewskiej dla młodzieży *Siostrzeńcy ciotki Agaty* (1946). Tamę milczenia przerwało ukazanie się krajowego wydania książki „*W czterdziestym nas Matko na Sybir zesłali*” (1989; pierwsze wyd. Londyn 1983) opracowanej przez Jana Tomasza Grossa i jego żonę, jak również wojennej odysei Hanki OrdonoŹny *Tułacze dzieci* (1990, reprint z 1948 r.). Nie trzeba było długo czekać a posypały się kolejne świadectwa, bęĄące juŹ całkowicie zindywidualizowanymi i rozwiniętymi relacjami na ten temat, Źe wymienię: *Dzieciństwo na Syberii* (2 serie), Julii Huber-Budzyńskiej *Syberyjska dziatwa* (1993), Anny Retmianiak *Zapomniany smak truskawek* (1994), Zbigniewa Fedusa *Syberia wryta w pamięć dziecka* (1997), Wandy Kocięckiej *Oddajcie mi świętego Mikołaja* (1999). We wspomnieniach Janiny Stopyry-Jabłońskiej *Bez dzieciństwa* (1997) znajdziemy rozdział pod tytułem, który mówi sam za siebie: *Z nieba do piekła*.

W okresie PRL-u nie był to temat bezpieczny, o czym świadczą słowa Lubomira Czupkiewicza we wstępie do *Opisu pobytu naszej rodziny na Sybirze od r. 1940 do r. 1946*: „Pisałem go w tajemnicy przed rodzicami, aby ich nie martwić, bo za takie pisanie mogłem pójść do poprawczaka, a ojciec mógł stracić przeze mnie pracę. Dopiero kilkanaście lat później pokazałem swoje zapiski ojcu” (Czupkiewicz 2004: 5). Z przykrością trzeba stwierdzić, Źe nie znajduje on jak holocaust naleŹytego odzewu w twórczości dla dzieci a jedyną zasługującą na uwagę pozycją w tym względie są opublikowane przez wydawnictwo Literatura w serii „Wojny dorosłych – historie dzieci” *Syberyjskie przygody Chmurki* Doroty Combrzyńskiej-Nogali z 2014 roku. Przedtem bowiem jedynym, jeśli się nie mylę, tytułem beletrystycznym i to skierowanym do dorosłego czytelnika było opowiadanie Andrzeja Turczyńskiego *Chłopiec na czerwonym koniu* (1991).

Do rzadkości naleŹą natomiast świadectwa dotyczące rzezi wołyńskiej. Jedno z nich opublikował Karol Rygier w książce *Nieznane nazwiska czyli Dzieci wojny* (2001), przytaczając opowieści rówieśników z sierocińca w Działoszycach, bęĄących świadkami bestialskiego wymordowania ich bliskich przez Ukraińców. Musiało minąć piętnaście lat, by pojawił się kolejny tytuł, godny tej rangi problemu, a mianowicie *Wołyń: historie dzieci ocalonych z pogromu* – relacje opracowane przez Konrada Piskalę, Leona Popka i Tomasza Potkaja. Darńo szukać jednak takich opisów w książce Ryszarda Kłosińskiego pod wymownym tytułem *Wołyńska gołgota oczami dziecka* (2009), co moŹna tłumaczyć postawą autora, szukającego w myśl nauki Jana Pawła II, dróg pojednania z narodem ukraińskim. Poza tym tego typu publikacje, ukazujące się w wydawnictwach niszowych i nikłym nakładzie, pozostają niezauważalne i nie docierają do szerokiego ogółu czytelników. Trudno teŹ wyobrazić sobie, by stały się przedmiotem zainteresowania w polskiej szkole, a tym bardziej spoŹytkowane przez pisarzy dla dzieci, jak to szczęśliwie się stało chociaŹby w przypadku osnutego na przeŹyciach wojennych opowiadania Joanny PapuŹińskiej *Asiunia* (2011), bęĄącego autoadaptacją dwukrotnie opublikowanej książki wspomnieniowej *Darowane kreski* (1994, 2002), czy sporej liczby tytułów inspirowanych tematyką Holocaustu (Zob. Wójcik-Dudek 2017).

Na uwagę zasługuje książka Jerzego Mareckiego *Dzieci '44. Wspomnienia dzieci powstańczej Warszawy* wydana w okragłą 70-tą rocznicę heroicznego zrywu Polaków przeciwko niemieckim okupantom, podobnie jak wspomnieniowa książka *Warszawskie*

dzieci – z relacjami wychowanków prywatnej szkoły Anny Goldman, gdzie pod przykrywką szkolenia zawodowego uczono zasad konspiracji, małego sabotażu, strzelania, a nade wszystko odpowiedniej postawy etycznej w konfrontacji z okrucieństwem wojny. Inną perspektywę zawierają doświadczenia młodzieży hitlerowskich Niemiec, skłaniające wszelako autorów wspomnień do skruchy z powodu zauroczenia zbrodniczym systemem. Warto tu wymienić Alfonsa Hecka *Dziecko Hitlera. Moja młodość wśród nazistów* (2020) czy Melity Maschmann *Bilans. Moje życie w Hitlerjugend. Bez usprawiedliwienia* (2005). Kiedy Hitler doszedł do władzy, Alfons miał 9 a Melita 15 lat. W tym nurcie znalazł się także napisany przez Waltera Naumanna *Dziennik młodego Niemca. Wspomnienia 1939-1940* (2018). Najnowszą kartę otwierają zwierzenia nastoletnich chłopców z Afryki, zmuszonych w drugiej połowie XX wieku do udziału w lokalnych wojnach. Można się o tym przekonać dzięki świadectwom Kongijczyka Luciena Badjoko (*Byłem dzieckiem żołnierza*, 2007) czy Ishmaela Beaca z Sierra Leone (*Wspomnienia dziecka-żołnierza*, 2008). Traumą dziecięcego obserwatora wyrażają m.in. następujące słowa: „Wokół torturowano i zabijano ludzi. Byłem przerażony, ale widziałem, że nie mogę się odezwać, jeśli sam nie chcę zginąć. Zbierało mi się na wymioty” (Badjoko 2007: 55).

W ostatnich trzech dekadach światło dzienne ujrzały książki autorów, których dzieciństwo przypadło na okres PRL-u. Chodzi tu o pokolenie urodzone po wojnie, reprezentujące wyż demograficzny lat 1946-1964 a określane przez socjologów, interesujących się jego przydatnością dla pracodawców, mianem „boomersów” (zob. Kliombka-Jarzyna 2016). W warunkach polskich, gdzie komuniści narzucili społeczeństwu ściśle określony model egzystencji i rozwoju, powojenne dzieciństwo miało tyleż posmak idylli, co trudnej do zniesienia traumy. W pierwszym wypadku chodziło o poczucie bezpieczeństwa i dosytu bez świadomości kosztów tego stanu rzeczy, w drugim zaś o tęsknotę za prawdziwą wolnością, jakiej zaznało pokolenie ich rodziców w II Rzeczypospolitej, o czym dzieci dowiadywały się w domu. Nie do pozazdroszczenia był los tych dzieci, których rodzice byli tuż po wojnie więzieni, torturowani i szykanowani za opór przeciwko komunistycznej władzy, same zresztą również były szykanowane na różne sposoby. To im poświęcił Krzysztof Rajko książkę *Wilczęta. Rozmowy z dziećmi Żołnierzy Wyklętych* (2014). Literatura zarówno dla niedorostłych jak i dorosłych uszluszczała tę pierwszą wizję, która w świadomości czytelników kruszała jednak w miarę pojawiania się kolejnych kryzysów gospodarczych, odbijających się także na codzienności dziecka.

Kolejne generacje, wyrastające w klimacie rosnącego dobrobytu i cywilizacyjnego postępu obierają już przeszłość swych rodziców jako historyczną egzotykę, znaną z podręczników i telewizyjnych seriali. Z sentymentem czy pewną nostalgią, zrozumiałą gdy chodzi o ten rodzaj pisarstwa, wspominają swe dzieciństwo m.in. Krzysztof Rytka (*Opowiadanki wrocławskiego urwisa*, 2006), Katarzyna Anna Weiss (*Gra w kapsle czyli auto-lustracja PRL-u*, 2008), Małgorzata Kalicińska (*Fikolki na trzepaku*, 2009), Gabriel Maciejewski (*Dzieci peerelu*, 2011). Była to zapewne, świadoma lub nie, reakcja na nurt demaskacyjny, traktujący dzieciństwo peerelowskie jako dalszy ciąg udręk zadanych temu pokoleniu po 17 września 1939 r. Wpisują się weń bez wątpienia także książki, jak Juliana Kornhausera *Dom, sen i gry dziecięce* (1995), Antoniego Pieńkowskiego *Dookoła pajaca* (2004) czy Zofii Mitosek *Pelargonie* (2006). Nie chodzi tu tylko o cierpienia wywołane materialnym niedostatkiem, prostacką propagandą czy instytucjonalnym przymusem, ale przede wszystkim konieczność skrywania własnych odczuć i przekonań.

Najnowsze zjawisko to wypowiedzi autobiograficzne współczesnych celebrytów, na ogół zbyt zapracowanych, aby poświęcić czas na pisanie obszernych wspomnień. Z tego względu udzielają wywiadów, które stają się tworzywem książek mogących zainteresować ogół czytelników. Mam tu na myśli w pierwszym rzędzie opublikowane w 2013 roku przez Wydawnictwo Zwierciadło *Cudowne lata. Opowieści o miejscach, w których dorastali*, zredagowane przez Hannę Hajek i Zofię Fabianowską-Mycyk, gdzie znalazły się zwierzenia

m.in. takich sław, jak Henryk Chmielewski, Urszula Dudziak, Wojciech Fibak, Andrzej Grabowski, Marek Niedźwiecki, Małgorzata Niezabitowska, Jan Peszek, Cezary Pazura. Przeważają w tym gronie aktorzy, a wszyscy widnieją ponadto na kolorowych fotografiach Łukasza Gawrońskiego. Natomiast w tomie przygotowanym przez Joannę Rolińską *Raz dwa trzy za siebie. Rozmowy o dzieciństwie*, z tego samego roku, dominują nazwiska literatów, mimo że niektórzy z nich, jak Joanna Papużńska czy Józef Hen, wypowiedzieli się już obszernie na ten temat we własnych książkach. Jak twierdzi autorka, zbiór ten: „jest próbą stworzenia panoramy dzieciństwa dwudziestego wieku, próbą składającą się z czternastu indywidualnych perspektyw” (Rolińska 2013: 7). Na uwagę zasługuje kunsztowna oprawa edytorska, gdzie uwagę przyciągają udostępnione przez Małgorzatę Baranowską, ostatnią z interlokutorrek, stare pocztówki z belle époque przedstawiające idylliczne sceny dziecięce. W jakiejś mierze o temat dzieciństwa zahaczają wypowiedzi rozmówców Ewy Gil-Kołąkowskiej i Henryka Szareyki z książki *Opowieści wigilijne o wieczery, kołędach, Herodzie...* (2011). Znajdziemy tu takie nazwiska, jak: Anna Dymna, ks. Tadeusz Isakowicz-Zaleski, Jan Miodek, Danuta Stenka, Kazik Staszewski, Beata Tyszkiewicz, Magdalena Zawadzka.

Nie sposób pominąć również przygotowanego przez Małgorzatę Puczyłowską tomu *Być dzieckiem legendy*, gdzie portrety nieżyjących już aktorów i ludzi estrady nakreślili ich potomkowie. Znalazły się tu m.in. takie sławy, jak: Kazimierz Brusikiewicz, Krzysztof Klenczon, Ada Rusowicz, Kasia Sobczyk, Aleksandra Ślaska, Roman Wilhelmi i Andrzej Zaucha. Nie był to pomysł oryginalny, gdyż w okresie PRL-u z równą starannością edytorską potraktowano opracowane przez Stefana Henela *Godziny zwierzeń. Wspomnienia córek i synów o ich sławnych i zasłużonych rodzicach* (1983), poprzedzając każdą wypowiedź suchym biogramem. W grubym tomie znalazły się z jednej strony sylwetki uczonych, pisarzy i artystów, jak np. Tadeusz Żeleński (Boy), Stanisław Estreicher, Ludwik Krzywicki, Rudolf Weigl, Stanisław Wyspiański, z drugiej zaś polityków, działaczy i żołnierzy, wśród których figurują m.in. Bolesław Bierut, Stanisław Dubois, Eugeniusz Kwiatkowski, Karol Świerczewski, Franciszek Żwirko. Utrzymane w sepii fotografie i druk miały stwarzać klimat rodzinnego tableau. Chyba nie ostatnim słowem w tej materii była autobiograficzna książka Moniki Jaruzelskiej z 2013 roku *Towarzysz Panienska*, opublikowana w wydawnictwie Czerwone i Czarne. Na tym tle bardziej korzystnie, także z uwagi na staranność stylu, wypadają klasyczne książki wspomnieniowe, jak Zofii Nałkowskiej *Mój ojciec* i Ewy Curie o jej sławnej matce. One to mogły ośmielić Tomasza Lema, syna Stanisława, do sporządzenia podobnego portretu (*Awantury na tle powszechnego ciężenia*, 2009).

W naszym przeglądzie nie może zabraknąć książki Beaty Tadli *Pokolenie '89 czyli dzieci PRL-u*, wydanej w 2009 roku. Autorka dobrała tu ludzi urodzonych pod koniec lat 60-tych i w latach 70-tych. „Wspomnienia moich rozmówców mają wiele wspólnych elementów – wyjaśniała. – Guma do żucia Donald, puszcza coli czy kubańskie pomarańcze u wszystkich uruchamiają ciąg podobnych skojarzeń” (Tadla 2009: 11). W jej galerii znaleźli się m.in. Piotr Adameczyk, Dorota Gawryluk, Roman Giertych, Piotr Kraśko, Andrzej Piasek Piaseczny, Monika Richardson, Jarosław Wałęsa. We wszystkich tego typu publikacjach, jakie ukazały się w ostatnich trzech dekadach, obowiązuje na ogół porządek alfabetyczny, a więc niehierarchiczny. Trzeba przy tym zaznaczyć, że większość z nich ukazuje się na kredowym lub półkredowym papierze, z bogatą oprawą graficzną, uwzględniającą nie tylko zdjęcia bohaterów aktualne i z okresu dzieciństwa, ale niekiedy także ilustracyjne, dotyczące życia obyczajowego i politycznego. Jak słusznie stwierdziła Marta Cobel-Tokarska:

Dzisiejsi „trzydziestolatkowie” mają zupełnie inny punkt odniesienia, jeśli chodzi o przeszłość niż ludzie starsi. Nie doświadczyli w PRL zbyt wielu złych rzeczy, a jeśli nawet, to raczej nie za sprawą systemu. Nie była to ich dorosła rzeczywistość, w której musieliby dokonywać trudnych wyborów i ponosić ich konsekwencje. Jednocześnie lata osiemdziesiąte to jedyny PRL, jaki znają. Wspominając dzieciństwo, wspominają PRL; te wspomnienia są dla nich ważne, czynią ich bowiem świadkami pewnej historycznej epoki, której młodzi od nich już osobiście nie doświadczyli i nie mają szansy

doświadczyć. Data urodzenia może nawet dawać swoiste poczucie wyższości – „trzydziestolatki” mogą wspominać PRL zupełnie bezkarnie, mając przewagę zarówno nad starszymi (którzy na taką niewinność nie mogą sobie pozwolić), jak i młodszymi (którzy nie mają czego wspominać) (Cobell-Tokarska 2015: 128).

Za *signum temporis* należy uznać lawinę książek wspomnieniowych traktujących o traumach dzieciństwa związanych nie tyle z maltretowaniem fizycznym, co znamy już z autobiografii Maksyma Gorkiego, ile z wykorzystywaniem seksualnym przez dorosłych, zwłaszcza z kręgu domowego. Problem ten sygnalizowała już Alice Miller w głośnej książce *Mury milczenia. Cena wyparcia urazów dzieciństwa* (1991), odwołując się m.in. do świadectw historycznych (etapy edukacji seksualnej Ludwika XIII), psychoanalizy Freuda, Czarnej Pedagogiki oraz traumatycznych doznań Wirginii Woolf, zmuszanej zabaw seksualnych aranżowanych przez jej dużo starszego przyrodniego brata – Georga. Była to epoka, która nieświadomość dziecka w sprawach erotyki wyniosła na piedestał tak wysoko, że nawet niewinne zabawy maluchów w doktora, związane z oglądaniem i porównywaniem swego przyrodzenia uważano za ohydne, podobnie jak masturbację i przedwczesne inicjacje seksualne nastolatków. Inna sprawa to praktyki homoseksualne młodzieży kształcącej się w systemie internatowym, o czym można przekonać się z niejednych zwierzeń. Wystarczy wskazać na autobiograficzną opowieść Hansa-Georga-Behra *Prawie dzieciństwo* (2002), której autor – syn niemieckiego oficera, prominentnego hitlerowca, trafił do szkoły klasztornej; tam też był seksualnie molestowany przez nauczyciela-zakonnika.

Współczesna literatura wspomnieniowa nie traktuje tych spraw jako tabu, przynajmniej w książkach kierowanych do dorosłego czytelnika. Niektóre wpisują się bowiem chociażby w okrucieństwa wojny, jak świadczy o tym wyznanie Niemki – Tilli Schulze, która w wieku 12 lat została zgwałcona przez sowieckich żołnierzy: „Zdzierają ze mnie ubranie, rozdzierają sukienkę z przodu, drapią mnie ich szorstkie owłosione ręce. Śmierdzą kwasem i wilgocią, gorzej niż jakikolwiek przepełniony nocnik.” (Schulze, Collie 2009: 219). Ale sprawcą seksualnej przemocy może być też ktoś z kręgu rodzinnego, o czym świadczą wyznania cygańskiego chłopca, napastowanego wielokrotnie przez własnego stryja a nie mającego pojęcia, co znaczy słowo „sex” (Walsh 2011). Zachętą do ujawniania tego rodzaju faktów są z pewnością akcje organizowane przez różne stowarzyszenia broniące praw dziecka i mające własne wydawnictwa. Do jednych z nich należy z pewnością seria „Pisane Przez Życie”, w ramach których ukazały się takie tytuły m.in., jak: Shy Keenan *Zniszczone dzieciństwo* (2010), Vanessy Steel *Ukarana* (2011), Sally East *Czarne dni małej Sally* (2013), Toni Maguire *Tylko nie mów mamie* (2015). Przeważają pozycje z importu, ale nieśmiało pojawiają się książki polskich autorów, jak np. *Kato-tata* Halszki Opfer (2017), która wyznała:

Po wydaniu książki spotkałam się z dwiema odmiennymi reakcjami. Pierwsza to taka, że moja książka wzbudziła wielkie emocje, ponieważ w zasadzie nie ma w Polsce zbyt wiele literatury na temat molestowania dzieci. A jeśli jest, to nie ma tam aż tak drastycznych scen. Słowo „molestowanie” zawsze było dla mnie wyrazem zbyt delikatnym. Raczej kojarzyło się z tak zwanym „złym dotykiem”, a to nie oddaje dramatu, jaki przeżywa dziecko. Starałam się dokładnie opisać nie tylko samo molestowanie, ale także moje związane z tym odczucia i emocje. Czytelnicy byli oburzeni postawą moich rodziców. Wstrząśnięci tym, że można swoim dzieciom zgotować piekło i nie ponieść w związku z tym żadnych konsekwencji. Bałam się wydać książkę pod moim nazwiskiem, ponieważ bywa tak, że nie myśli się o pomocy ofierze, a raczej koncentruje się na sprawcy, któremu niestety często się współczuje. Było mi bardzo miło, kiedy dowiadywałam się, że zrobiłam wspaniałą rzecz, pisząc książkę, gdyż być może pomoże ona ofiarom przemocy seksualnej, ale także alkoholizmu, przemocy fizycznej i psychicznej (Opfer 2009).

Mając na względzie tego rodzaju świadectwa, trudno uwierzyć w arkadyjskość świata dziecięcego. Mit romantyczny, ukształtowany na gruncie poezji, okazał się niezwykle produktywny w twórczości wybitnych pisarzy – od Goethego po Prousta, ale

w tym wypadku staje się całkiem bezużyteczny i kto wie, czy nie przesłania bezmiaru krzywd wyrządzanych dziecku w domowym zaciszu, co dostrzegł dopiero Fiodor Dostojewski jako autor *Biesów* (dziewczynka zhańbiona przez Stawrogina). We współczesnym świecie krzywdzenie dziecka nie ogranicza się tylko do kwestii seksu, ale dotyczy również maltretowania, dręczenia psychicznego, skazywania na głód, żebractwo i włóczęgostwo, wystawiania na sprzedaż, porywania przez gangi dla pozyskiwania przeszczepów, zmuszania do morderczej pracy, do kradzieży i zabijania, a w najłagodniejszej postaci – realizowania ambicji rodziców (dzieci-zachcianki, dzieci mediów) (zob. Zwoliński 2012). Ale owo spectrum zagadnień znacznie wykracza poza przedziały czasowe i być może będziemy zmuszeni uznać je za zjawisko uniwersalne, związane tyleż z warunkami zewnętrznymi, co naturą ludzką, zabłąkaną między niebem i piekłem.

Bibliografia

- BADJOKO, L. (przy współpracy K. Clarens) (2007). *Byłem dzieckiem żołnierzem* (przeł. K. Dolatowska). Warszawa: Wydawnictwo Muza.
- BAUMAN, J. (1989). *Zima o poranku*. Kraków: Znak.
- BIAŁEK, J. Z. (1987). *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939. Zarys monograficzny. Materiały*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- BIRENBAUM, H. (1988). *Nadzieja umiera ostatnia*. Warszawa: Czytelnik.
- CIEŚLIKOWSKI, J. (1974). *Literatura i podkultura dziecięca*. Wrocław: Ossolineum.
- COBEL-TOKARSKA, M. (2015). *Ostatnie pokolenie PRL: pamięć „trzydziestolatków”*. W: K. Górniak, T. Kanasz, B. Pasamonik, J. Zalewska (red.), *Socjologia czasu, kultury i ubóstwa* (s. 126-144). Warszawa: Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej.
- CZERMAŃSKI, Z. i in. (1987). *Kraj lat dzieciennych*. Londyn: Puls Publications.
- CZUPKIEWICZ, L. (2004). *Opowieść polskiego chłopca*. Komorów: Antyk Marcin Dybowski.
- KLIOMBKA-JARZYNA, J. i in. (2016). *Pokolenia – co się zmienia? Kompendium zarządzania multigeneracyjnego*. Warszawa: Wolters Kluwer Polska.
- KOWALSKA-LEDER, J. (2009). *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w literaturze dokumentu osobistego*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- KUBALE, A. (1984). *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*. Wrocław: Ossolineum.
- OPFER, H. (2009). *Wywiad: Gdy mój tata był pijany*. Pozyskano z: <https://www.papilot.pl/zycie/ludzie/3034/wywiad-gdy-moj-tata-byl-pijany-ogarniala-go-dzika-zadza-seksu>.
- RADZYMIŃSKA, J. (1998). *Podróż do początku*. Warszawa: PIW.
- ROLIŃSKA, J. (2013). *Raz dwa trzy. Rozmowy o dzieciństwie*. Warszawa: G+J Książki.
- SCHULZE, T., Lorna C. (2009). *Marionetka historii. Opowieść o życiu w hitlerowskich Niemczech i pod sowiecką okupacją* (przeł. B. Markiewicz). Katowice: Videograf II.
- TADLA, B. (2009). *Pokolenie '89, czyli dzieci PRL-u w wolnej Polsce*. Warszawa: G+J Książki.
- WALSH, M. (2011). *Cygański chłopiec. Byłem obcy wśród swoich* (przeł. T. Tomczyńska). Warszawa: PWN.
- WÓJCIK-DUDEK, M. (2017). *(Wy)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Katowice: Uniwersytet Śląski.
- ZWOLIŃSKI, A. (2012). *Krzywdzone dzieci. Zagrożenia współczesnego dzieciństwa*. Kraków: WAM.

RYSZARD WAKSMUND

FROM SENTIMENT TO REVULSION: CHILDHOOD MEMORIES AFTER 1989

In the Romantic period, the myth of the paradisiacal and undefiled childhood was formed, which survived until the 20th century also in autobiographical writing. Gradually, however, critical testimonies connected with the experiences of World War II, especially the Holocaust, began to surface, followed by the current of memoirs of authors from the postwar generation, disillusioned with the communist reality. Another generational caesura was the martial law, with an ambivalent scale of feelings, reflected mainly in memoirs of today's celebrities. However, the final blow to the romantic myth is being dealt by testimonies published today that are proving the sexual harassment of children by adults. And this is not the only evidence of adults' cruelty.



NATALIA PORZUCEK

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

PIĘTNO RODZIMEGO KRAJOBRAZU W TWÓRCZOŚCI MALARSKIEJ JÓZEFA SZERMENTOWSKIEGO**Wprowadzenie**

Celem niniejszego artykułu jest analiza twórczości Józefa Szermentowskiego i zbadanie, jaką genezę oraz jakie znaczenia i funkcje mają obecne w niej pejzaże ukazujące rodzimy krajobraz malarza. Swoje rozważania chciałabym zacząć od przywołania antropologicznej koncepcji obrazu, zaproponowanej przez Hansa Beltinga w pracy *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*. Badacz pisze tam:

Fakt, że od pojęcia obrazu nie można oddzielić podwójnego znaczenia (obraz to zarówno obraz wewnętrzny, jak i zewnętrzny), wskazuje na jego fundament antropologiczny. „Obraz” jest czymś więcej, aniżeli tylko tym, co widziane lub widzialne. To coś więcej niż wytwór percepcji [...]. Chciałbym zaproponować rozumienie obrazu jako wyniku symbolizacji tego, co pojawia się w spojrzeniu lub przed okiem wewnętrznym [...]. Wspominanie i wynajdywanie obrazów są ze sobą splecione tak integralnie, że ich wzajemne oddziaływanie tworzy figury cykliczne. Udziałem ciała staje się nieustanne doświadczenie czasu, przestrzeni i śmierci, ujmowane przez nas już z góry w obrazach. W perspektywie antropologicznej człowiek jawi się nie jako „pan i władca” swoich obrazów, ale – a to coś zupełnie innego – jako „miejsce obrazów”, które okupują jego ciało. Także ponawiając próby zapanowania nad obrazami, wydany jest na ich łup (Belting 2000: 296).

Cytowany fragment wskazuje na zasadniczy problem, jaki będzie mnie interesował w dalszej części rozważań. Wychodzę z założenia, że krajobraz w twórczości malarskiej jest szczególnym rodzajem obrazu, który można interpretować wielowymiarowo, a zarazem zdecydowanie należy on do grupy opisywanych przez Beltinga obrazów znajdujących swoje miejsce w ciele człowieka-artysty. W tym kontekście chciałabym postawić tezę, że Józef Szermentowski, padł właśnie „łupem obrazów”, które zadomowiły się w nim i stały się dla niego czymś niezbywalnym.

Szermentowski był jednym z pionierów czystego pejzażu w Polsce, a jego twórczość należy do okresu rozkwitu tego rodzaju malarstwa. Choć przeszedł on intensywną edukację artystyczną i uczestniczył w dużych i wpływowych wydarzeniach w świecie sztuki, to zachował specyficzny charakter własnej twórczości, który ma związek z tym, co pierwotnie ukształtowało jego sposób widzenia i artystyczną wrażliwość, a mianowicie z chłonięciem w dzieciństwie krajobrazem rodzimym.

Między Bodzentynem a Paryżem. Droga życiowa artysty

Artysta wykazywał zainteresowanie malarstwem i rysunkiem już we wczesnym dzieciństwie. Urodzony 16 lutego 1833 roku w świętokrzyskim Bodzentynie, swój pociąg do sztuk plastycznych mógł odziedziczyć po ojcu, który był malarzem pokojowym, ale prawdopodobnie amatorsko zajmował się również malarstwem artystycznym (jest mu przypisywane autorstwo bocznego ołtarza w bodzentyńskim kościele). Jedną z legend dotyczących dzieciństwa artysty mówi o jego skłonności do malowania, jaką przejawiał już od najmłodszych lat. Będąc pod opieką ciotki-zakonnicy, Szermentowski miał malować po murach klasztoru. Ucząc się rysunku i malarstwa jako dziecko, od początku z nieprzeciętną wrażliwością obserwował otaczającą go naturę, która kształtowała jego wyobraźnię plastyczną i z pewnością zapadała głęboko w pamięć, wpływając na późniejszą działalność twórczą. Irena Jakimowicz, biografka pejzażysty, charakteryzuje okolice, w jakiej się wychował, w następujący sposób: „narzucający się, zdecydowanie polski

charakter, skłaniająca do obserwacji, kształcąca oko – malownicze, łagodne wzgórza, lasy, pola” (Jakimowicz 1950: 6). Autorka podkreśla zarazem, że ten malowniczy krajobraz, podobnie zresztą jak rodzimy folklor, mocno kształtował Szermentowskiego. Anegdota o klasztornych murach nie jest przypadkowa. Z powodu problemów finansowych młody artysta był często wysyłany do żyjącej w zakonie ciotki i tam właśnie, przy okazji jednej z wizyt, zauważył go Tomasz Zieliński, naczelnik powiatu kieleckiego, miłośnik i kolekcjoner sztuki, który miał również ambicję, by zostać mecenasem sztuki. I w istocie stał się nim właśnie dla Szermentowskiego. W latach 1849-53 artysta mieszkał w Kielcach, gdzie pod opieką Zielińskiego rozwijał swoje artystyczne zdolności, studiował przyrodę oraz kielecką architekturę, a także obcował ze sztuką z kolekcji mecenasa. Jego pierwszym nauczycielem został Franciszek Kostrzewski, ściągnięty przez Zielińskiego z Warszawy, młody malarz, który zresztą spędzając z Szermentowskim liczne godziny w plenerze lub podczas kopiowania dla zarobku dzieł z kolekcji kieleckiego mecenasa, sam dopiero doskonalił swój warsztat. Choć nie ma obecnie zachowanych prac z tego okresu, to wiemy, że młodych adeptów sztuki zajmowało wtedy malarstwo rodzajowo-pejzażowe, studiowanie lokalnych typów postaci, a także architektury (np. kilkakrotnie malowali pałac biskupów krakowskich). Cały początkowy okres rozwoju artystycznego Szermentowskiego był więc mocno osadzony w przestrzeni świętokrzyskiego krajobrazu i oparty na ciągłej obserwacji tego charakterystycznego otoczenia.

Sytuacja, jaką zastał wstępując do Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, była wynikiem wielu lat stagnacji i znużenia, mających swój początek jeszcze w represjach, jakie spadły na środowisko twórców po powstaniu listopadowym. Przez lata panowała tu umysłowa martwota, a brak wystaw i sprawnie funkcjonującej krytyki artystycznej uniemożliwiały rozwój sztuki, której studiowanie odbywało się tylko w prywatnych pracowniach. Przekazywana adeptom tradycja malowania pejzażu pochodziła jeszcze od Canaletta, a składały się na nią głównie weduty i pejzaże idealistyczne. Po pewnym czasie, kiedy tworzyła się nowa inteligencja miejska, a krytyka zaczęła się budzić i wołać o świeżość oraz wyrażać sprzeciw wobec ucisku, zwrócono się ku swojskości ziemi rodzimej, w niej szukając ożywienia i wolności. Kiedy w 1852 roku Szermentowski wstępuje do Szkoły Sztuk Pięknych, krytyka otwarcie nawołuje do sięgania po tematy ludowe i wiejskie, a młody Wojciech Gerson mówi o tym, by „stare poglądy z korzeniami wyrwać, aby zaorawszy je do matki natury po prawdę sięgnąć” (Jakimowicz 1950: 8). Adeptci sztuki studiowali wtedy malarstwo flamandzkie pod kątem uchwycenia zjawisk zachodzących w przyrodzie. Nauczycielami Szermentowskiego byli kolejno Jan Feliks Piwarski, Chrystian Breslauer i Marcin Zaleski. Co prawda, żaden z nich nie zdołał porzucić przyzwyczajeń, wyłamać się z rutyny tradycyjnego malowania i zająć się czystym pejzażem, ale rozumieli tę potrzebę i pomogli w osiągnięciu celu swoim studentom. Piwarski, choć sam miał skłonności do unarodowienia sztuki, wprowadził do programu kształcenia szkice z natury. Breslauer z kolei idealizował pejzaż, a Zaleski zajmował się przede wszystkim nauką perspektywy wykreślnej i pejzażem miejskim. Wszyscy oni wprowadzali jednak swoich studentów w plener, a istotną częścią prowadzonych pod ich kierunkiem studiów stały się wyjazdy, często w okolice Gór Świętokrzyskich. W malarstwie z tego okresu Szermentowski często jeszcze poszukuje rozmaitych pretekstów do ukazania przyrody. Są to często historyczne budowle widziane z oddalenia i umieszczone w pejzażu. Spotykamy też sceny rodzajowe, podejmujące na przykład temat pracy chłopów na roli, bliski twórcom i znany mu z dzieciństwa. Ważne jest, że jego prace z czasu studiów to głównie plon wycieczek po kraju, w bardzo dużej mierze w okolice rodzinnego Bodzentyna, do którego artysta wciąż powracał. W czasie nauki rozwijał umiejętności, poszukiwał coraz lepszych sposobów artystycznego wyrażania zaobserwowanej rzeczywistości, ale też przywoływał znane już tematy i motywy, w tym, najlepiej rozpoznaną, przyrodę. Z tego okresu pochodzi szereg ważnych płócien świętokrzyskich: *Widok rynku w Szydłowcu*,

Widok Sandomierza od strony Wisły, Rynek w Sandomierzu, Widok Chęcín. Około 1855 roku malował też widoki świętokrzyskie do akwarelowych albumów przeznaczonych dla zamożnych nabywców. Warto zauważyć, że mimo odbywanych studiów akademickich w jego twórczości wciąż widoczny jest wpływ Kostrzewskiego, szczególnie w częstych powrotach do wątków rodzajowych, od których trudno było mu się uwolnić. Tym, co wyróżniało Szermentowskiego spośród innych studentów, stojących przed podobnymi wyzwaniem, było jego życie z krajobrazem. Malował nie tylko obiekty zabytkowe czy malownicze widoki, ale także „najbardziej zapadłe wioski, ciche lasy i pola” (Jakimowicz 1950: 14). Ciągłe studia w terenie umożliwiły mu stopniowe uniezależnianie się od środowiska warszawskiego. Malował bezpośrednio z natury, od początku budując obraz kolorem. Uczył się nie tylko realistycznie oddawać przedstawiany krajobraz, ale przede wszystkim chwycić jego charakter, atmosferę, tak że „nie ma wątpliwości, jaki kraj znalazł [w jego obrazach] swe odbicie” (Jakimowicz 1950: 14). Artysta wiernie przedstawiał rzeczywistość, a jednocześnie starał się nie mnożyć szczegółów. Błąd ten popełniali często inni pejzażyści, przez co ich prace wydawały się cłkiwe. Ten sentymentalizm potęgowało dodatkowo wrażenie wywołane przez podejmowanie tematów społecznych związanych z biedą i trudną dolą chłopów. Według Ireny Jakimowicz, malarze nie zdobywali się jednak na głębszą krytykę tych problemów, poprzestając na współczuciu i czułościowości (Jakimowicz 1950: 6).

W 1860 roku młody artysta otrzymał stypendium rządowe na dalsze kształcenie i wyjechał do Paryża, skąd udał się w okolice Barbizonu. Przebywał tam w towarzystwie innych malarzy-realistów, którzy postanowili poświęcić się wyłącznie studiowaniu natury, ale pracował samodzielnie, inspirując się ich dokonaniem, a jednocześnie cały czas zachowując indywidualny charakter swojej twórczości. Szermentowskiego i barbizończyków łączyła podobna postawa wobec świata i przyrody. Irena Jakimowicz nazwała ją realizmem i „intymną swojskością” (Jakimowicz 1950: 15). Pod wpływem otaczających go artystów zrzeczygnował ze sztafażu w obrazach, całą uwagę skupiając na naturze. Wspólne dla Szermentowskiego i jego francuskich kolegów było też głębokie przeżywanie przyrody, traktowanie jej emocjonalnie. Duże wrażenie wywarło na nim także zetknięcie ze sztuką europejską na większą skalę, co przyczyniło się do tego, że nabrał śmiałości i rozmachu, zaczął malować na większych płótnach, tworzyć bardziej przemyślane kompozycje i bardziej starannie wykańczać obrazy, konsekwentnie opracowując światłocien i stosując kompozycję walorową. W płótnach z tego okresu widoczna jest inspiracja Jakubem Ruysdaelem, mają one bowiem charakterystyczny, brązowy, „muzealny” ton. Ważne jest też to, że wszelkie wpływy i fascynacje zaznaczające się w twórczości Szermentowskiego, były chwilowe, jak gdyby tylko testował różne techniki zaobserwowane u innych, a następnie przystosowywał je do własnych potrzeb, jeśli okazały się odpowiednie. Warto podkreślić, że w jego pracach, mimo różnorodnych wpływów i nastawienia na realistyczne traktowanie pejzażu, zawsze widoczny jest polski charakter krajobrazu. Nawet przebywając we Francji artysta wyszukiwał znane sobie, swojejskie motywy.

Około 1864 roku Szermentowski wyjechał w Pireneje, gdzie zachwycony górami, zmienił całkiem kolorystykę prac i malował zupełnie bez idealizowania. Po powrocie do Paryża ponownie zajął się krajobrazem polskim, który mógł malować dzięki studiom zrobionym podczas wyjazdów do kraju, a także korzystając z fotografii, o których przesyłanie prosił Marcina Olszyńskiego. W 1868 roku przyjechał do Polski na dłuższy okres, w czasie którego ożenił się z Wandą Szawłowską, a następnie spędził z nią miodowy miesiąc w Tatrach, co wywołało kolejną przejściową fascynację górami, widoczną w jego twórczości. Dłuższy pobyt w kraju przyczynił się także do „wyzbycia się naleciałości malarstwa muzealnego” (Jakimowicz 1950: 22). Artysta odświeżył i zweryfikował swoją wiedzę o rodzinnych stronach, zrobił zapas szkiców i notatek. Kolejny etap jego rozwoju naznacza wpływ malarzy angielskich, przede wszystkim Constable’a, z jego prostotą,

swobodą i naturalnością krajobrazów wiejskich. Polski artysta sprzedał w tym czasie wiele swoich obrazów w Anglii, został również doceniony na międzynarodowej wystawie w Londynie. Coraz ważniejsza w jego twórczości stawała się kwestia światła. W tym aspekcie doszedł także do głosu francuski impresjonizm. Malarz rozjaśnił paletę, zaczął unikać brązowych tonów, zmienił technikę, stosując zróżnicowaną fakturę – partie światła były kładzione krótkimi, wrażliwymi dotknięciami, co dawało wrażenie migotliwości, natomiast w partiach cienia farba była bardziej roztarta. Szczytem tendencji impresjonistycznych w malarstwie Szermentowskiego był obraz *W parku* z 1873 roku. Stan przyrody został tu oddany w sposób organiczny, widoczna jest koncentracja na zjawisku współczesnym – być może był to jedyny moment, kiedy artysta tworząc, zapomniał o tęsknocie za krajem, skupiając się wyłącznie na uchwyceniu chwili światła (Myślińska 2017: 38).

Poza tym jednym obrazem cała późna twórczość Szermentowskiego jest naznaczona nostalgią i pragnieniem powrotu w rodzinne strony. W Paryżu malarz zaprzyjaźnił się z Cyprianem Kamilem Norwidem i dzięki niemu nawiązał kontakt z warszawskimi periodykami, które później publikowały reprodukcje jego obrazów. Starał się także o przyznanie mu Katedry Pejzażu w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, co pozwoliłoby na utrzymanie rodziny po powrocie do Polski. Jego propozycja została jednak odrzucona, a ponieważ płótna artysty nie cieszyły się w kraju wystarczającym uznaniem i nie był on szczególnie doceniany przez krytyków oraz kolekcjonerów, bez stałego źródła dochodu nie mógł sobie pozwolić na powrót do ojczyzny. Pozostał więc we Francji i dalej malował, a jego obrazy były coraz bardziej sentymentalne. Pod wpływem Norwida oraz rozwijającej się choroby artysta zaczął w swojej twórczości zahaczać o symbolizm, w którym zaznaczały się motywy religijne oraz wizje mistyczne. Namalował w tym czasie *Gwiazdę zaranną* – nocny pejzaż, ujęty realistycznie, choć z pamięci. Na płótnie tym nad typowo polskim krajobrazem unosi się w obłokach Matka Boska z Dzieciątkiem, patronująca rodzimej ziemi. Jest to skrajny przykład nostalgicznych tendencji w sztuce artysty, wywołanych z pewnością nie tylko tęsknotą, ale też poczuciem zbliżającego się nieuchronnie kresu życia. Szermentowskiemu już nigdy nie udało się wrócić do kraju. Artysta zmarł w Paryżu 6 września 1871, w wieku 43 lat.

Piętno, regionalizm, aura

Wymienione powyżej trzy pojęcia są w moim przekonaniu kluczowe dla zrozumienia twórczości Szermentowskiego, dlatego warto poświęcić im nieco uwagi.

O znaczeniu pojęcia piętna i jego funkcjonowaniu w języku obszernie pisał Erving Goffman. W znanej pracy *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości* badacz wywodził pochodzenie tego terminu z kultury greckiej, gdzie pierwotnie określał on defekt fizyczny. Z czasem piętno zaczęło mieć znaczenie metaforyczne, nazywano nim m.in. cielesne oznaki świętości. Goffman pisze o nim, jako o atrybucie wpływającym na tożsamość społeczną jednostki poprzez to, że różnicuje on noszącego piętno w stosunku do innych członków grupy, a zarazem silnie dyskredytuje go w oczach pozostałych. Należy zaznaczyć, że jest to atrybut dyskredytujący w danej relacji; to, co stanowi piętno dla jednego człowieka, dla innego lub w innej relacji, może być czymś zwyczajnym i niewyróżniającym (Goffman 2005: 33).

Autor *Rozważań o zranionej tożsamości* wyróżnia ponadto trzy rodzaje piętna, a mianowicie: deformacje fizyczne, wady charakteru oraz grupowe piętna rasy, narodowości i wyznania (Goffman 2005: 34). W tym miejscu chciałabym zaznaczyć różnicę między rozumieniem piętna przez Goffmana a moim własnym i wprowadzić postawiony przez siebie problem. Podstawą proponowanej przeze mnie definicji jest brak negatywnego nacechowania piętna, które Goffman traktuje jako coś oczywistego, a którego pozostałe, konstytutywne cechy piętna wcale nie implikują. Założenie o jednoznacznie

pejoratywnym wydźwięku terminu wynika moim zdaniem jedynie z powszechności stosowania tego pojęcia w sytuacjach dyskredytujących, do których odnoszą się trzy wymienione przez badacza jego rodzaje. Kategoria ta może być jednak rozumiana i wykorzystywana znacznie szerzej.

Punktem wyjścia do sformułowania mojej definicji jest refleksja, że wskazanie widoczności jako istotnej cechy piętna oraz teza o nieuniknionym wpływie owej widoczności na interakcje społeczne – czyli elementy silnie eksponowane w koncepcji amerykańskiego socjologa (Goffman 2005: 84-87) – mają w istocie ograniczone zastosowanie, ponieważ istnieją sytuacje, w których taka zależność wcale nie musi mieć miejsca. W proponowanym przeze mnie ujęciu piętno to cecha, która wyróżnia jednostkę w społeczności, jest niezbywalna i niezależna od woli nosiciela, nadana mu przez okoliczności, w jakich się znalazł. Jest śladem czegoś (np. pochodzenia) lub śladem po czymś (np. po przebytym doświadczeniu). Piętnem może być obraz czy myśl niedająca spokoju lub miejsce zapisane w pamięci. Jest to coś, co mamy niezależnie od własnej woli, co rzutuje na nasze działania, nasz sposób funkcjonowania w świecie i jest widoczne (niekoniecznie w sposób bezpośredni). Może się ono przejawiać nie tylko w wyglądzie lub zachowaniu napiętnowanego, ale na przykład w jego artystycznej działalności, która wyróżnia go na tle społeczeństwa. Tego rodzaju piętno, nawet jeśli ma negatywny wpływ na życie jednostki, nie musi być przez nią traktowane jako cecha negatywna. Erving Goffman poświęca wiele uwagi kwestii dyskryminacji napiętnowanego i wyróżnia sytuację, w której osoba nosząca piętno jest co prawda wyobcowana, ale nie odczuwa z tego powodu dyskomfortu, sama uważa się za normalną i nie chce się przystosować do społecznych oczekiwań.

Autor *Rozważań...* podkreśla także kwestię widoczności piętna, jako jego istotnej cechy, z czym się zgadzam, ale uważam, że jego wniosek o nieuniknionym wpływie widoczności piętna na bezpośrednią interakcję społeczną jest już nadużyciem w interpretacji i taka zależność wcale nie musi mieć miejsca, jeśli przyjmujemy proponowaną przeze mnie definicję tego zjawiska. Z pewnością nie ma to zastosowania w przypadku, który będę omawiać. W takim ujęciu istotne staje się stawiane również przez Goffmana pytanie o relację między widocznością piętna a wiedzą o nim, co będzie szczególnie interesujące w kontekście twórczości artystycznej. Jak duży wpływ na interpretację dzieł malarskich będzie miała wiedza odbiorcy o związku artysty z piętnującym go krajobrazem? I czy to piętno miejsca jest zauważalne dla każdego?

Drugim istotnym pojęciem dla proponowanej przeze mnie interpretacji twórczości Szermentowskiego jest regionalizm. Jak zauważa Jan Grad, rola regionu i lokalnej społeczności jest dzisiaj szczególnie istotna, ponieważ „w globalizującym się i coraz bardziej anonimowym świecie wyraźnie ujawniającą się tendencją jest poszukiwanie własnej tożsamości poprzez identyfikację z regionalnymi czy lokalnymi kulturami” (Grad 2010: 54). Choć uwagi te odnoszą się do współczesności, myślę, że są one trafne i mają zastosowanie w przypadku artystów, którzy w XIX wieku opuszczali miejsce swojego pochodzenia, by twórczo pracować na obczyźnie, zwłaszcza w takich miejscach jak Paryż, które już wtedy stanowiły swoistą awangardę dzisiejszej zglobalizowanej rzeczywistości.

Cytowany badacz, formułując koncepcję regionalizmu, stwierdza, że „region kulturowy identyfikowany jest ze wspólnotą kulturową zamieszkującą określony teren, który w praktyce polskich badań kulturoznawczych utożsamiony został z grupą etnograficzną” (Grad 2010: 53). W dalszym ciągu swojego wywodu wprowadza zarazem inne określenia funkcjonujące w dyskursie regionalistycznym, takie jak „ojczyzna ideologiczna”, „mała ojczyzna”, „ojcowizna”, „romantyczny kraj lat dziecinnych” czy zaczerpnięta z rozważań Stanisława Ossowskiego „ojczyzna prywatna”. Wszystkie te terminy dają pewne wyobrażenie na temat złożoności i wieloznaczności pojęcia regionu, wskazując zarazem na wymieniane przez Grada „psychokulturowe i emocjonalne związki ludzi z miejscem pochodzenia” (Grad 2010: 54), powstające szczególnie w okresie dorastania.

W przywołanym tekście pada również termin „orbis interior”, rozumiany jako „lokalne otoczenie społeczno-kulturowe usytuowane w przestrzeni geograficznej” (Grad 2010: 54), a także zapożyczone od Claude’a Levi-Straussa rozumienie regionu jako „świata oswojonego” (Grad 2010: 54).

W ujęciu Jana Grada regionalizm można opisać na trzy sposoby: jako całokształt działalności kulturowej podejmowanej w ramach regionu, determinującej jego specyfikę; jako ruch społeczno-kulturalny upowszechniający świadomość regionalną; oraz jako ideologię, świadomość oraz rodzaj „ponadrodzinnej tożsamości wynikającej z poczucia przynależności do wyraźnie określonej zbiorowości terytorialnej” (Grad 2010: 57). Jak zatem należałoby zdefiniować regionalizm w sztuce, a zwłaszcza w sztukach plastycznych? Proponuję, by przypisać go do ostatniej z wyróżnionych przez Grada definicji jako aktywność twórczą wynikającą z poczucia przynależności do regionu oraz związanej z tym określonej świadomości. Takie ujęcie wykorzystam jako bazę do dalszych rozważań, ponieważ odnosi się ona do omawianej przeze mnie problematyki i jest w jej kontekście niezwykle trafna.

Ostatnie z wymienionych pojęć, czyli aurę, wprowadził do dyskursu o sztuce – i szerzej kulturze wizualnej – Walter Benjamin w swoim tekście *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Co rozumiał pod tym pojęciem? Aura w jego rozumieniu to właściwość oryginalnego dzieła sztuki lub miejsca rzeczywistego, wynikająca z jego niepowtarzalności, umiejscowienia w czasie i jednostkowego odbioru. Jest to jego „jedyność i trwanie”, a zarazem to, co „obumiera w dobie reprodukcji technicznej” (Benjamin 1996: 207), dlatego, że „nawet przy najdoskonalszej reprodukcji nie ma mowy o niepowtarzalnym związku dzieła sztuki z miejscem i czasem jego istnienia” (Benjamin 1996: 204).

W tym kontekście Benjamin pisze też o niezblizności jako charakterystycznej cesze dzieła auratywnego, wywodząc ową niezblizność z doświadczenia obserwacji przedmiotów naturalnych:

[Pojęcie aury przedmiotów naturalnych] jest to niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, niezależnie od tego, jak blisko by ona była. Wypoczywając w letnie popołudnie przesuwając wzrokiem po wrzynającym się w horyzont górskim łańcuchu lub po gałęzi, rzucającej na nas swój cień, to oddychać aurą tych gór, aurą tej gałęzi (Benjamin 1996: 208).

Korzystając z zarysowanej powyżej koncepcji, chciałabym się zastanowić, czy w przypadku Józefa Szermentowskiego można mówić o specyficznej aurze w jego twórczości pejzażowej, która wynikałaby z dystansu, jaki dzielił twórcę od malowanego pierwowzoru i kultu, jakim otaczał swoje wyobrażenie rodzimego krajobrazu? Czy może powinniśmy mówić o pejzażu, jako „reprodukcji” rzeczywistego miejsca? Czy w tym kontekście istnieje coś takiego jak „przeniesienie” aury danego miejsca w procesie twórczym?

Pejzaże wsi kieleckiej

Pierwsze obrazy Szermentowskiego o charakterze zapowiadającym dalszą twórczość pochodzą z lat 50. i początku 60. XIX wieku. *Pejzaż nad Bobrzą* z lat 1855-56 przedstawia samotną łódkę na rzece lśniącej w słońcu i otoczonej bujną roślinnością. Uwagę zwraca kolorystyka obrazu, z dużą ilością błękitu i zieleni, a we fragmentach ukazujących ziemię i postacie, z różowymi akcentami. Kompozycja obrazu jest diagonalna wyznaczona przez ukośny nurt rzeki ze świetlistymi odbłaskami i obłoki na błękitnym niebie. W roli sztafażu występuje postać na łódce, która jest o tyle istotna, że wprowadza anegdotę i nadaje krajobrazowi swojskość (z czasem, artysta będzie potrafił uzyskać ten efekt również bez sięgania po sztafaż). W tle widać także pasące się zwierzęta oraz kościół, standardowy element pejzaży Szermentowskiego. Najważniejsza jest jednak roślinność na obu brzegach rzeki, charakterystycznie pierzasta. Trudno jest zidentyfikować poszczególne rośliny, nawet jeśli są na pierwszym planie, ważniejsze od precyzji przedstawienia jest wrażenie, jakie

wywierają. Patrząc na obraz, odbiorca może niemal odczuć kłębiastą gęstość zieleni. Jest to typowa cecha malarstwa Szermentowskiego, w której zawiera się coś z charakteru kiełecczyzny.

W pracach z tego samego okresu podobnie przedstawiana roślinność występowała m.in. w *Krajobrazie wsi kieleckiej* z 1855 roku (il. 1) oraz w *Krajobrazie z Kielecczyzny* z 1860. Na pierwszym z obrazów wieś ukazana została jako jedna chata, na końcu piaszczystej, polnej drogi, z widocznym w oddali małym, wiejskim kościółkiem. Gama kolorystyczna to głównie ugry, brązy i oliwkowe zielenie. Zielen jest tu przemieszana z kolorami ziemi – ziemiste są urwiska, wyrobiska, skarpy i usypiska. Na pierwszym planie, z lewej strony artysta umieścił głęboki wykrot, a nad nim przerzuconą drewnianą kładkę. Ziemia na obrazie „pracuje”, a flora jest klasycznie okazała i krzaczasta. Za zabudowaniami widoczne są drzewa sadu i wysoka, zamasyście malowana sosna, z drugiej strony obrazu gęstwina lasu. Znamienny dla przedstawień artysty jest także zawarty w kadrze fragment wody, rozlewiska, być może zakola rzeki, będący również stałym elementem krajobrazu kieleckiego. Dwie trzecie obrazu zajmuje obszar nieba, pokrytego jasnymi obłokami. Kolorystyka wody i nieba, to błękity paryskie, ugry i szarości.

Z kolei *Krajobraz z Kielecczyzny* utrzymany jest w seledynowo-zielono-błękitnych barwach, z tonami przybrudzonego różu. Choć na obrazie jest dużo zieleni i błękitu, to pozostaje on ciepły, we wszystkich kolorach przebijają się bowiem ugry i oranże, które jednak nie dominują przedstawienia. To kolejny właściwy dla tego rejonu widok – panorama małego miasteczka, z górującą nad zabudowaniami wieżą kościoła i znajdującym się w pobliżu zbiornikiem wodnym. Na obrzeżach miasteczka znajduje się drewniana chata, a w tyle ruiny zamku, które wskazywałyby, że jest to prawdopodobnie panorama Bodzentyna, choć kościół przypomina zabudowania klasztorne z Koprzywnicy. Za sztafaż służą jasne postaci, natomiast na pierwszy plan wysuwa się ponownie roślinność. Wokoło budynku kościoła znajdują się kępy zielonych krzewów i drzew – roślinność otula architekturę, nie jest jej bardzo dużo, ale sprawia wrażenie jakby wżerała się w zabudowania. Z przodu, u dołu obrazu artysta umieścił krzaki i zarośla, namalowane realistycznie, lecz w sposób, który w kolejnych dziełach stanie się już pewną konwencją, rodzajem malarskiej maniery Szermentowskiego wypracowanej właśnie w tych wczesnych pracach malowanych podczas plenerowych wyjazdów w rodzinne strony. Zdaniem Ireny Jakimowicz obrazy z tego okresu charakteryzuje jeszcze wyniesiona ze szkoły umowność przedstawień, stosowanie wyuczonych efektów. Biografka mówi także o pierzastych krajobrazach Szermentowskiego, jako indywidualnej cesze jego prac oraz o śmiałym, czystym i bogatym barwnie sposobie malowania, które razem tworzą podstawę przyszłej twórczości artysty (Jakimowicz 1950: 6).

Przykładami takiej późniejszej twórczości, w której rozwinęły się wspomniane skłonności artysty, są dwa obrazy z 1872 roku – *Pejzaż z rzeką* (il. 2) oraz nagrodzony złotym medalem na Salonie paryskim *Widok Kępy Puławskiej* (il. 3). Na pierwszym planie *Pejzażu z rzeką* znajduje się idąca ukośnie w głąb obrazu szara droga, na kolejnym rzeka, z jasnymi refleksami i zielenią wody odbijającą roślinność z brzegu. Wreszcie, na trzecim planie, najważniejszym, bo najbardziej skupiającym uwagę, znajdują się drzewa i krzewy, bujne i liściaste, mieniające się zielenią – od ciemnej, mieszanej z brązem, do jasnej i żółtawej. Od ciemnozielonej masy większych drzew, odróżniają się mniejsze, świetliste topole. Całość grupy roślinnej kontrastuje z jasnym, błękitnym niebem z kilkoma obłokami.

Na obrazie *Widok Kępy Puławskiej* widzimy bliźniaczy motyw, wykonany w większym formacie: kępa drzew na wyspie, nad brzegiem wody, w której się odbija. Płótno ma zimniejszy koloryt, a decyduje o tym ciemna, zróżnicowana w tonacji zielen drzew i wody oraz brak charakterystycznej dla wcześniejszych prac Szermentowskiego pomarańczowo-różowawej domieszki, tworzącej ciepły filtr na niemal każdym krajobrazie. W *Widoku Kępy Puławskiej* cieplejszy kolorystycznie obszar stanowią prześwietlone od tyłu liście drzew

z lewej strony wyspy, czyniąc tę jej część bardziej przyjazną, podczas gdy prawa strona jest bardziej mroczna. Artysta dawał tu wyraz swojemu zainteresowaniu samym problemem światła w obrazie, który szczególnie zajmował go od czasu wyjazdu do Francji. Korony przedstawionych drzew są zwarte, tworzą je drzewa liściaste, być może dęby, a z prawej strony, na bliższym planie, samotna wierzba nad brzegiem. Przyroda jest tajemnicza, potężna i pociągająca, w tle widać jej bezmiar, daleko ciągnący się las. Niebo jest chmurne, z niewielkimi prześwitami błękitu. Spokój panujący na obrazie jest majestatyczny, jakby artysta nadawał coraz większą wartość tym samym, znanym widokom.

Choć oba obrazy powstały w późnym okresie twórczości, kiedy artysta od wielu lat mieszkał już poza granicami Polski, to wybrane motywy oraz sposoby ich realizacji – oczywiście ujęte z większą wnikliwością i swobodą oraz wirtuozerią – pozostają takie, jak na początku drogi twórczej. Artysta bowiem, zgodnie z teorią Ernsta Gombricha, widzi i przedstawia jedynie to, co może zobaczyć i przedstawić, na co pozwalają mu jego instrumenty poznawcze. Mózg, pamięć, wzrok – to narzędzia, którymi posługuje się pejzażysta. Korzystając z nich, artysta zobaczy to, co spodziewa się zobaczyć, co nauczył się widzieć (Gombrich 2011: 90). Patrzy on przez znane sobie schematy – narysowanie nieznanego widoku przysparza o wiele więcej kłopotu, niż się powszechnie sądzi, o czym pisał Gombrich w tekście *Prawda i stereotyp*, przytaczając historie rycin przedstawiających zwierzęta, które rysownik widział po raz pierwszy. Wszelkie odstające od znanego schematu cechy zostawały dopasowane do wizerunków w wyobraźni twórcy (Gombrich 2011: 103). Ponadto – zdaniem badacza – artystę przyciągają jedynie te motywy, które należą do jego idiomu. W ten sposób z całkiem nowego i nieznanego sobie krajobrazu, wyciągnie on takie elementy, które wpisują się w znaną mu wizję świata (Gombrich 2011: 106). Dlatego istniejące wcześniej wyobrażenie zawsze oddziałuje na artystę, nawet jeśli bardzo chce on oddać aktualną prawdę przedstawianej rzeczywistości. Dlatego też Szermentowski, nawet jeśli malując we Francji studiował tamtejszą przyrodę, zawsze wyszukiwał w niej podobieństwa do znanego sobie najlepiej krajobrazu kieleckiego i tym samym zawierał w każdej, nawet późnej pracy jego charakter, za pomocą pierzastości drzew i obłoków przenosząc na francuskie pejzaże aurę kielecczyzny.

O *Drodze do wsi* Józefa Szermentowskiego z 1872 roku (il. 4), można powiedzieć, że ma kameralny charakter. Obraz powstał we Francji i widać na nim wieloletni wpływ studiów pod Paryżem. Znikła nieśmiała drobiazgowość wcześniejszych prac, kompozycja (co było widać już w *Widoku Kępy Puławskiej*) upraszcza się i monumentalizuje, a intensywne światło staje się przede wszystkim czynnikiem modelującym. Praca przedstawia wiejską drogę, lessową, porośniętą po bokach typowo polskimi głowiastymi wierzby i strzelistymi, gęsto ulistnionymi topolami, połączonymi u góry koronami i tworzącymi niby bramę prowadzącą w kierunku zabudowań znajdujących się w oddali. Drzewa ujęte w porze wiosennej prezentują szeroką gamę zieleni – od bardzo jasnej, o żółtawym odcieniu, do zatopionej w brązach. Kompozycję wyznaczają dwie diagonale – światła i cienia. Czerwona, oświetlona droga łączy się z jasnym niebem, a cienie z dwóch przeciwnych rogów obrazu spotykają się na małych drzewach pośrodku, jest to miejsce silnych kontrastów światłocieniowych. Małe, świetliste wierzby migocą na tle potężnych, cienistych topól. Młode, wysokie drzewa z przodu, dodają obrazowi poetyckości. Całość przedstawienia tchnie spokojem, wiejska droga prowadzi w głąb świata Szermentowskiego, świata świętokrzyskiej wsi i polskiej przyrody, której aurę zawarł na płótnie, choć malował ten widok z pamięci, posiłkując się jedynie zdjęciami lub starymi szkicami.

W kontekście tego obrazu warto powrócić do pytania, czy przeniesienie aury miejsca na dzieło sztuki jest możliwe i czy można taką właściwość uchwycić. Patrząc na to i inne omówione wcześniej płótna, należy stwierdzić, że z pewnością możliwość taka istnieje, ponieważ pewne właściwości krajobrazu kieleckiego, trudne do określenia i nazwania, niekoniecznie uchwytne pod nazwą wierzby czy topoli, są w pejzażach

Szermentowskiego wyraźnie widoczne, przy czym przebijają one nie tyle z poszczególnych elementów, co raczej z każdego śladu pędzla. Być może wpłynął na to właśnie swoisty charakter świętokrzyskiej przyrody, a być może zawarta w jakiś sposób w dziele emocja związana z konkretnym miejscem, z jego niepowtarzalnością, umiejscowieniem w czasie i jednostkowym odbiorem (Benjamin 1996: 207), emocja, która wyczuwalna jest także dla odbiorcy.

Ostatni obraz Szermentowskiego, jaki chciałabym omówić, to *Gwiazda zaranna* pochodząca z roku 1874 (il. 5), czyli z ostatniego okresu twórczości artysty. W trakcie jej tworzenia malarz był już chory i zdawał sobie sprawę z tego, że jego szanse na jakikolwiek powrót do kraju są znikome. Zacieśniła się też wtedy jego przyjaźń z Norwidem, który nastrojał artystę i wyczulał na mistyczne tony, sprowadzał jego uwagę ku sprawom ducha i w tej właśnie atmosferze mistycyzmu, tęsknoty i poczucia zbliżającego się końca powstało wspomniane płótno. Jest to obraz symboliczny, choć ujęty realistycznie. Nad rozlewiskiem i kępami młodych drzew, na jaśniejącym tuż przed świtem niebie przedstawiona została Madonna z Dzieciątkiem, z nogą wspartą na łuku księżyca, ukoronowana gwiazdą. Płótno to nie jest typowe dla twórczości Szermentowskiego. Stanowi raczej pewien przypadek skrajny, w którym artysta próbował wyrazić to, czego być może nie potrafił (lub też czuł, że nie potrafi) wystarczająco dobrze wyrazić samym tylko krajobrazem. Ta ostatnia praca, tworzona zapewne w poczuciu wielkiej tęsknoty, powstała bowiem jako swego rodzaju modlitwa, uwielbienie rodzimych stron. Choć Madonna znajduje się w centralnym punkcie obrazu, to jest wkomponowana w ciąg szarych obłoków i nie odciąga całkiem uwagi od samego krajobrazu, skądinąd ciekawego i oryginalnego na tle pozostałej twórczości Szermentowskiego. Przede wszystkim nietypowa jest tu pora dnia, co decyduje o odmiennej niż zazwyczaj kolorystyce – królują tu błękity i szarości, dopełniane ciemnymi brązami. Przedstawiony obszar wygląda jak rozlewisko rzeki, teren podmokły, prawdopodobnie zalany częściowo w czasie przedwiośnia. A więc nie tylko pora dnia, ale i pora roku sugeruje oczekiwanie na rozwinięcie, rozkwit. Takie skojarzenia potęguje znajdująca się na pierwszym planie młoda brzoza o jasnozielonych listkach. Artysta u schyłku życia malował jego symboliczny początek, a wyobrażał go sobie jako świętokrzyską, zalaną wodą łękę, tuż przed świtem. W kontekście przywołanych wcześniej koncepcji piętna i regionalizmu można postawić tezę, że takie wyobrażenie i styl obrazowania wynikały właśnie z tego, w jaki sposób Szermentowski doświadczał swego rodzimego krajobrazu i jak go w młodości zapamiętywał. Wspomnienia wywołujące określone odczucia zmaterializowały się i przybrały formę obrazu. Jak wiadomo, przeszłość ma szczególne znaczenie wtedy, gdy jest źródłem emocji, a w przypadku Szermentowskiego i jego plastycznej wyobraźni, przeszłość ta była źródłem decydującym i niewyczerpanym.

Wnioski

Podsumowując zaprezentowane analizy, chciałabym wrócić do postawionych wcześniej pytań i przywołanych koncepcji piętna, regionalizmu i aury.

W obrazach Szermentowskiego zauważalna jest powtarzalność motywów i rozwiązań formalnych, które osoba zaznajomiona z regionem kieleckim prawdopodobnie rozpozna, choć pozostali odbiorcy mogą potrzebować dodatkowych informacji, by je odpowiednio zinterpretować. Tym samym potwierdza się hipoteza o możliwości przeniesienia w dziele sztuki aury miejsca oraz o widoczności piętna. Wydaje mi się, że w tym kontekście teza o regionalizmie w twórczości artysty jest również zrozumiała. Region był dla niego głównym żywicielem wyobraźni, źródłem tematów i obiektem tęsknoty, motywującym do pracy. Przez całe artystyczne życie twórca był zależny od ojczystego pejzażu, skazany na powtarzalność motywów, ale też zachwycony ich niewyczerpaniem. Myślę, że można uznać, iż ta zależność nie była niechciana, ale była też niezależna od woli i niezbywalna oraz widoczna. W tym sensie twórczość Szermentowskiego była napiętnowana.

Z perspektywy artystycznej i psychologicznej ciekawe jest, w jaki sposób taka zależność funkcjonuje, jak tworzy się taki rodzaj piętna. Z perspektywy kulturoznawczej natomiast, kwestią wartą przemyślenia jest to, jak ono dalej oddziałuje, jakie ma znaczenie dla kultury regionalnej i kultury w ogóle. Z pewnością dzieła takich malarzy jak Szermentowski dają odbiorcom niecodzienną możliwość spojrzenia na wybrany fragment świata przez pryzmat wrażliwości twórcy, jego osobistego stosunku do ojcowizny. Myślę, że tego rodzaju artyści przenoszą również tę wrażliwość, to umiłowanie na odbiorców i tworzą osobistą, szczerą i wzruszającą opowieść o kraju i jego kulturze.

Być może tak rozumianego piętna należałoby poszukać również w twórczości późniejszych artystów, niekoniecznie zajmujących się pejzażem, tworzących sztukę mniej dosłowną. Teza o kształtowaniu wrażliwości wizualnej, czułości na pewne elementy rzeczywistości w otoczeniu rodzimego krajobrazu jest warta rozwinięcia i ciekawe mogłoby być odnalezienie tego rodzaju śladów na przykład w sztuce nieprzedstawiającej. Jeśli bowiem zgodnie z Beltingiem uznamy człowieka za „miejsce obrazów”, to przyznamy także, że każde spojrzenie jest też wspomnieniem, a proces twórczy, to nieustające odtwarzanie obrazów, które władają artystą.

Bibliografia

- BELTING, H. (2000). *Obraz i jego media. Próba antropologiczna* (przeł. M. Bryl). „Artium Quaestiones”, 11, 295-322.
- BENJAMIN, W. (1996). *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (przeł. J. Sikorski). W: W. Benjamin, *Anioł Historii. Eseje, szkice fragmenty* (s. 201-240). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- GOFFMAN, E. (2005). *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości* (przeł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir). Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- GOMBRICH, E. (2011). *Prawda i stereotyp* (przeł. D. Folga-Januszewska, S. Jaszczyńska, M. Wrześniak). W: E. Gombrich, *Pisma o sztuce i kulturze* (s. 89-112). Kraków: Universitas.
- GRAD, J. (2010). *Współczesny sens regionalizmu*. „Sensus Historiae”, 1(1), 51-68.
- JAKIMOWICZ, I. (1950). *Józef Szermentowski*. Warszawa: Czytelnik.
- MYŚLIŃSKA, A. (2017). *Józef Szermentowski – Franciszek Kostrzewski. Uczeń i pierwszy mistrz*. Kielce: Muzeum Narodowe w Kielcach.



Il. 1 Józef Szermentowski, Krajobrazie wsi kieleckiej, 1855, Muzeum Narodowe w Kielcach.



Il. 2 Józef Szermentowski, Pejzaż z rzeką, 1872, Muzeum Narodowe w Kielcach.



Il. 3 Józef Szermentowski, Widok Kępy Puławskiej, 1872, Muzeum Narodowe w Kielcach.



Il. 4 Józef Szermentowski, Droga do wsi, 1872, Muzeum Narodowe w Kielcach.



Il. 5 Józef Szermentowski, Gwiazda zaranna, 1874, Muzeum Narodowe w Warszawie.

NATALIA PORZUCEK

***THE MARK OF THE NATIVE LANDSCAPE IN THE ARTISTIC OUTPUT OF
JÓZEF SZERMENTOWSKI***

The article centres on the analysis of Józef Szermentowski's works with special attention to how his output was influenced by the native landscape. The author explores the concept of the stigma as an inalienable mark (on the body, in memory, in the artwork) and essential in discussions of the artwork concepts of aura and regionalism. The author brings to light the most important aspects of Szermentowski's biography and uses them to analyse selected paintings in light of the issues signalled earlier.



JAGODA KUREK

Uniwersytet Warszawski

ZNACZENIE SŁOWA W MAGICZNYCH RYTUAŁACH WICCA

Magia, której efektywności i siły od wieków upatrywano między innymi w formułach słownych, kojarzona jest przede wszystkim ze społecznościami pierwotnymi¹ i kulturą ludową². Zaklęcia, inwokacje czy przekleństwa stanowią najbardziej archaiczną formę wykorzystania języka performatywnego. Postmodernistyczna cywilizacja europejska daleka jest od wizji świata opierającej się na sprawczym oddziaływaniu słowa magicznego na rzeczywistość. W języku odnajdujemy co prawda relikty ludowych wierzeń (jak klątwy, złorzeczenia czy błogosławieństwa), jednak powtarzane nieświadomie, odarte z pierwotnej potęgi, stanowiące jedynie pozbawioną treści formę. Nic dziwnego – scjentystyczne myślenie, które zdominowało sferę publiczną, wyklucza realne istnienie magii jako takiej, a co za tym idzie – odbiera moc zaklęciom. Jednak od kilkudziesięciu lat w różnych krajach cywilizacji zachodu (zarówno w Europie jak i Stanach Zjednoczonych) powstają bądź ujawniają się ruchy społeczno-religijne, które powracają do etnicznych wierzeń lub w sposób eklektyczny łączą elementy zaczerpnięte z różnych kultów i filozofii, tworząc nowe jakości. Zarówno rodzimowiercy³ jak i neopoganie⁴ powracają do tzw. światopoglądu magicznego (mitycznego)⁵. Zachodzi ciekawe, niespotykane dotąd zjawisko połączenia pierwotnej i nowożytnej optyki, co pozwala na funkcjonowanie współczesnego słowa magicznego w pełnym jego wymiarze.

Celem niniejszego artykułu jest zaprezentowanie języka performatywnego, materializowanego w formie zaklęć, modlitw czy inwokacji i wykorzystywanego podczas magicznych rytuałów współczesnych czarownic⁶, wyznających neopogańską religię wicca.

Mówiąc o języku performatywnym, posiłkuję się teorią Johna Austina, określającego w ten sposób akty mowy obdarzone (w odróżnieniu od wypowiedzi spełniających funkcje komunikacyjne) charakterystyczną sprawczą mocą (Austin 1975: 68). Zbieżny pogląd prezentuje Renata Grzegorzczukowa, kiedy wypowiedzi o charakterze performatywnym przyrównuje do „stwarzania nowych stanów rzeczy przez słowa (Grzegorzczukowa 1995: 13). Według badaczki nie są one zwyczajną informacją, ale posiadają moc sprawczą bądź wiążącą (a przynajmniej jest im takowa przypisywana). Nie opisują rzeczywistości, ale ją tworzą (Grzegorzczukowa 1995: 13).

¹ W niniejszym tekście będę posługiwać się terminami „społeczeństwo pierwotne”, „człowiek pierwotny” w rozumieniu zasugerowanym przez Claude’a Lévi-Straussa (Por. Lévi-Strauss 1969: 49).

² Poprzez pojęcie „kultura ludowa” rozumiem duchową oraz materialną kulturę specyficznej warstwy społecznej, której członkowie utrzymywali się z pracy na roli. Według Justyny Straczuk „Praca ta odznaczająca się niezwykle bogatą symboliką, była podstawą formułowania chłopskiego światopoglądu, systemu wartości, obrzędowości, zasad życia społecznego” (Por. Straczuk 2006: 8).

³ Termin „rodzimowierstwo” określa system etnicznych wierzeń odwołujących się do przedchrześcijańskich wartości, pochodzących z danego narodu, plemienia, ojczyzny, miejsca itd. (Pelka 1999: 115-133).

⁴ „Neopogaństwo” to termin niezwykle szeroki, określający zarówno mniej lub bardziej skonwencjonalizowane religie, jak i nurty eklektyczne, dla których typowa jest swoboda w przyjmowaniu elementów duchowych i światopoglądowych.

⁵ „Światopogląd magiczny” rozumiem za J.S. Wasilewskim jako intelektualne podłoże dla wszelkich działań magicznych, charakteryzujące się spójnością komponentów dominujących w wizji świata danej kultury (Wasilewski 1989: 15); zaś za jego podstawę przyjmuję za Anną Engelking „jedność człowieka i przyrody, brak dualizmu, podziału podmiot – przedmiot” (Engelking 2010: 45).

⁶ Wyznawcy wicca określają się mianem „czarownica”, bez względu na płeć. Religia ta narodziła się w Anglii, gdzie wiccanie nazywani są jedną formą rzeczownika „witch”. Polscy wyznawcy starają się zachować oryginalną formę, nie doszukując się polskiego odpowiednika w rodzaju męskim. Słowo „czarownik” jest czasami używane do określania wyznawców innych współczesnych systemów, bazujących na uprawianiu magii ceremonialnej (np. kabały czy magii enochiańskiej).

Tekst prezentuje analizę słowa magicznego w wiccańskich rytuałach na podstawie badań terenowych przeprowadzonych w 2016 i 2017 roku, głównie na terenie Warszawy, lecz nie tylko. Bogaty materiał został zebrany podczas uczestnictwa w tak zwanym Wiccanisku – wydarzeniu organizowanym przez administratorów strony *Wiccański krag*⁷ w Stacji Wolimierz na Dolnym Śląsku. Wiccanisko odbywało się w dniach 25–28 sierpnia 2016 roku, a jego celem była popularyzacja religii wicca, rzemiosła magicznego oraz przekazywanie rzetelnej wiedzy na temat czarostwa⁸. Na event składał się szereg wykładów i warsztatów, oraz tzw. rytuały otwarte⁹. Większość badań została jednak przeprowadzona przez rok systematycznych, cotygodniowych spotkań z wyznawcami wicca (organizowanych w Warszawie, przez czarownice związane z *Wiccańskim kręgiem*) oraz udział w rytuałach otwartych Warszawskiej Grupy Obrzędowej Wiccańskiego Koła Roku¹⁰. Podstawowymi technikami badawczymi były wywiady etnograficzne i obserwacja uczestnicząca.

Artykuł poddaje również analizie materiały zastane w postaci publikacji wiccan na stronach internetowych, co pozwala uzupełnić informacje zdobyte podczas badań.

Wicca – definicja i charakterystyka ruchu religijno-kulturowego

Czarostwo to niełatwy do zdefiniowania nurt neopogaństwa. Różnorodność poszczególnych odłamów, liczne nuanse i wieloaspektowość tego ruchu stwarza badaczom szerokie pole do analizy. Niestety, nie powstało dotąd wiele prac naukowych, szczególnie w Polsce, które uwzględniałyby to różnicowanie i oddawały istotę zjawiska. Najbardziej wyczerpującym opracowaniem naukowym okazuje się być artykuł Macieja Witulskiego pt. *Próba zdefiniowania i usystematyzowania ruchu wicca*¹¹. Niezwykle pomocna okazała się być również pozycja zagraniczna Margot Adler *Drawing down the Moon. Witches, Druids, Goddess-Worshippers, and Other Pagans in America Today, Revised and Extended Edition*.

⁷ *Wiccański krag* to strona internetowa istniejąca od czerwca 2011 roku, prowadzona przez wyznawców odłamu tradycyjnego (różne nury Wicca omawiam w dalszej części artykułu). Oprócz forum, na którym możliwa jest wymiana informacji i poglądów, na stronie można znaleźć szereg tekstów zawierających podstawowe informacje na temat Wicca, szerokopojętej duchowości i magii (zob. wiccaniski-krag.com).

⁸ Termin „czarostwo” występuje jako synonim określenia „wicca” (Witulski 2009: 7).

⁹ Tradycyjny odłam wicca nie dopuszcza do rytuałów osób nieinicjowanych. Wyjątek stanowią rytuały otwarte, które przybierają nieco inną formę, niż rytuały właściwe (różne nury Wicca omawiam w dalszej części artykułu). Wnioski i spostrzeżenia autorki na podstawie przeprowadzonych badań i obserwacji.

¹⁰ Grupa składała się z kobiet i mężczyzn, w większości nieinicjowanych (istotę inicjacji omawiam w dalszej części artykułu), zainteresowanych czarostwem i szerokopojętym neopogaństwem. Rytuały były jednakże często przeprowadzane przez inicjowaną arcykapłankę jednego z polskich kowenów (istotę kowenu omawiam w dalszej części artykułu).

¹¹ Na polskim gruncie trudno o rzetelne opracowania naukowe w tematyce religii czarownic. Pomijając opracowanie M. Witulskiego, definicje są nieadekwatne bądź niewystarczające. Remigiusz Okrasa podaje: „Szczególnie popularny jest tzw. wiccanizm, czyli nurt odwołujący się do tradycji czarownic, które w myśl tej teorii były kapłankami dawnego kultu płodności. Rozwój wiccanizmu datuje się od lat 20. (kiedy to egiptolożka Margaret Murray postawiła tezę – nb. obaloną później przez innych naukowców – że średniowieczne czarownice były kapłankami pogańskiego kultu płodności, jednak nabrał mocy w trzydziści lat później, nie będąc początkowo związany z ruchem feministycznym. Silnie wyeksponowany pierwiastek kobiecy sprawił, że wkrótce zyskał sporą popularność w radykalnych odłamach feminizmu. Wiccanizm podkreśla przewagę pierwiastka żeńskiego (lunarnego) nad męskim (solarnym), próbuje nawiązać do dawnych, matriarchalnych wierzeń i poszukuje w mitologiach przedchrześcijańskich elementów tożsamy z tą teorią” (Okrasa 2001: 42). Podobną tezę przedstawia Jarosław Tomasiewicz (Tomasiewicz 1994: 99). Jest to opis nieprecyzyjny, gdyż wiccanie w przeważającej większości wyznają równość obu kosmicznych pierwiastków: męskiego i żeńskiego. Stereotyp wicca jako religii kobiet zaistniał przez media promujące wizerunek kobiety-czarownicy, co zaowocowało obiegową opinią o feministycznym charakterze tego ruchu (Witulski 2009: 7). Leonard Pełka definiuje czarostwo w sposób bardzo ogólny, nie ujmując informacji o doktrynie, strukturze czy kulcie: „Neopogańska religia natury oparta na czarostwie (z zaakcentowaniem magii seksualnej) i technikach terapii duchowej” (Pełka 200: 21). Powstała również książka Renaty Furman *Wicca i wiccanie. Od tradycji do wirtualnej wspólnoty*, wysoce krytykowana przez samych wyznawców (Por. recenzja rzeczony książki autorstwa Enneny, <http://wicca.pl/?art=42>, dostęp: 11.03.2019).

Tekst poddaje analizie materiały źródłowe (tzw. źródła zastane), które stanowią strony internetowe administrowane przez samych wyznawców, szczególnie wicca.pl (prowadzona przez pierwszą polską wiccankę o pseudonimie Ennena, uznawaną w Polsce za autorytet w dziedzinie czarostwa) oraz wspominany już wiccanski-krag.com.

Wicca jest obecnie jedną z najprężniej rozpowszechniających się religii neopogańskich na świecie (Witulski 2009: 5). Dynamizm rozwoju zaskakuje, od lat 50 XX wieku kult, który narodził się w Wielkiej Brytanii, zalał całą Europę i Stany Zjednoczone. Margot Adler, amerykańska autorka opisująca religię czarownic, definiuje ją w następujący sposób:

Wyznawcy czerpią swoje inspiracje z przedchrześcijańskich źródeł, europejskiego folkloru i mitologii. Uważają siebie za kapłanów i kapłanki dawnej europejskiej szamanistycznej religii natury, która czciła Boginię, utożsamianą z antyczną Matką Boginią w jej trzech aspektach: Panny, Matki i Staruchy. Wiele tradycji Rzemiosła czci także Boga, identyfikowanego z dawnym Panem Zwierzyń, Bogiem Łowów, Bogiem Śmierci i Panem Lasów (Adler 1986: 10-11).

Oprócz odwołań do przedchrześcijańskich kultów europejskich, istotne są również wpływy wschodnie: koncepcja reinkarnacji, joga czy medytacja. Wicca nierzadko inkorporuje też elementy kabały czy gnozy (Witulski 2009: 8). Idąc za definicją Witulskiego:

Wicca to określenie szeroko rozumianej, współczesnej religii czarownic. Na ogół jest to religia politeistyczna, skupiona na kulcie Rogatego Boga i Bogini o Trzech Twarzach, praktyce magii pozytywnej, wierze w reinkarnację, przestrzeganiu wiccańskiej rady (czyń, co chcesz, o ile kogoś nie skrzywdzisz), celebrowaniu świąt lunarnych (12-13 pełni księżyca w roku) oraz solarnych (8 do-rocznych związanych ze zmianami w cyklu słonecznym). Od każdej wymienionej cechy można jednak znaleźć wyjątki, szczególnie w nurtach eklektycznych. Wicca wyznawana jest indywidualnie (tzw. solitary path wicca), grupowo (kowen)¹² lub rodzinie (Witulski 2009: 9).

Sami respondenci definiują czarostwo w następujący sposób:

J.K.: Jak opisałabyś swoją religię? Czym jest wicca?

Magdalena: To ścieżka życia i rozwoju duchowego, wewnętrznego a nawet osobistego czy emocjonalnego. To możliwość stawania w swojej mocy, bycia tym, kim czuję, że jestem. To rzemiosło, pozwalające wzrastać w sztuce magii. To wspólnota, rodzina, więzi, pozwalające nakarmić duszę. To misterium, dzięki któremu doświadczam boskości, również tej boskości w sobie. To równowaga pomiędzy tym co kobiece, a tym co męskie (wyw. II, Magdalena).

Korzenie czarostwa sięgają lat 50. XX wieku, kiedy to Gerald B. Gardner¹³ założył pierwszy kowen w New Forest w Wielkiej Brytanii. Dzisiaj istnieje wiele nurtów wicca, które można podzielić na dwie, znacznie różniące się od siebie gałęzie: wicca tradycyjne (British Traditional Witchcraft)¹⁴, stanowiące inicjacyjną religię misteryjną (Ennena) oraz

¹² Kowen (ang. *coven*) to grupa czarownic wspólnie praktykujących rytuały i celebrujących święta. Struktura kowenu charakterystyczna jest dla tradycyjnej ścieżki wicca, która wymaga inicjacji oraz odpowiedniego przysposobienia. Kowen może liczyć sobie od kilku do trzynastu osób. Na jego czele najczęściej stoi arcykapłan i arcykapłanka.

¹³ Gerald Brousseau Gardner (1884–1964) – brytyjski okultysta, antropolog-amator, publicysta i czarownica. Swoim dorobkiem pisarskim, zwłaszcza *Współczesnym czarownictwem* (1954), przyczynił się do powstania wicca (Witulski 2009: 7-14).

¹⁴ Główne ścieżki należące do odłamu tradycyjnego to tradycja gardneryjska (od Geralda B. Gardniera) i aleksandryjska (założona przez Aleksa Sandersa). Alexander Sanders (właśc. Orell Alexander Carter, 1926 – 1988) wprowadził zmiany w rytuałach gardneriańskich. Zapoczątkowana przez niego tradycja uważana jest za bardziej ceremonialną. Zasadniczą rolę w British Traditional Witchcraft odgrywa tajemny rytuał inicjacji, który decyduje o przynależności do danego kowenu. Obie grupy wyróżnia fakt, iż (wbrew obiegowym opiniom) ich przedstawiciele nigdy nie upublicznili swoich rytuałów i misterii, a treści rzekomo dostępne w internecie wyznawcy komentują jako niekompletne fragmenty lub pełne apokryfy (Witulski 2009: 14).

eklektyczne¹⁵, będące niezwykle szerokim zjawiskiem, w którego skład wchodzi różnorakie nurty charakteryzujące się dużym pluralizmem światopoglądowym, religijnym, doktrynalnym i strukturalnym. W tym miejscu pojawiają się kontrowersje: osoby praktykujące tradycyjną ścieżkę uważają, że tylko inicjowane czarownice mogą nazywać się wyznawcami kultu wicca. Oprócz inicjacji decydującymi elementami według tradycyjnych wiccan są „dziedziczność wiedzy i przekonań” oraz „misteria przekazywane każdej osobie wkraczającej do kręgu”, których to brakuje wśród nurtów eklektycznych (Witulski 2009: 13).

Badania będące podstawą niniejszego tekstu zostały przeprowadzone wśród wyznawców czarostwa tradycyjnego, w przeważającej większości wywodzących się z linii Whitecroft¹⁶. Stanowi ona skądinąd interesującą hybrydę dwóch ścieżek tradycyjnych: gardneriańskiej i aleksandryjskiej (akapit 3/*O Wiccańskim kręgu*). Nie wyklucza to interpretacji bogatych źródeł, jakimi są publikacje zarówno wiccan tradycyjnych jak i eklektycznych (zob. *Elementy rytuały* Deborah Lipp, *Czarownictwo dzisiaj* Gerdalda Gardniera, *Księga czarostwa* Bucklanda Raymonda Bucklanda czy *Wicca. Przewodnik dla osób indywidualnie praktykujących magię* Scotta Cunninghama), w których odnajdujemy wiele formuł magicznych będących *exemplum* współczesnej magii językowej.

Rytuał czarownic

Rytuał¹⁷ to serce wicca. Przez wyznawców uznawany za najistotniejszą część praktyki „katalizator zmian wewnętrznych i medium, które, jeśli przeprowadzony poprawnie, napędza nasz rozwój duchowy” (akapit 1/*Rytuał wiccański*). Jedną z badanych tłumaczy:

J.K.: Czym jest dla Ciebie rytuał?

Nefre: Doświadczeniem bogów, duchowości, magii, celebracją świąt, niesamowitym uniesieniem, możliwością zjednoczenia się z grupą wspianiałych ludzi. Rozwojem duchowym, emocjonalnym i psychicznym (wyw.I, Nefre).

J.K.: Czym jest dla Ciebie doznanie mistyczne? Jak doświadczać wiary?

Maria: Naszym misterium jest rytuał. I podczas rytuału dzieją się różne rzeczy. Przychodzą bogowie i każdy doświadcza ich na swój sposób. Nie ma żadnej objawionej prawdy: jest Bóg i Bogini, są tacy i tacy i masz w to wierzyć. Nie. Są Wiccanie, którzy w ogóle są ateistami – uważają, że to, czego doświadczają podczas rytuału, to robimy my sami, ludzie, nasze mózgi. Są wielcy mistycy, no najróżniej (wyw. III, Maria).

Magiczny rytuał jest dla wiccan tradycyjnej ścieżki misterium religijnym. Jego korzenie sięgają pierwotnych, przedchrześcijańskich religii, ale inkorporuje również

¹⁵ Ogólnie przez określenie „wicca eklektyczne” rozumie się synkretyczne praktyki nieinicjowanych czarownic. Pozwalają one na dużą indywidualizację wyznania poprzez łączenie różnych elementów zaczerpniętych z New Age, tradycyjnego wicca, starożytnych kultów, okultyzmu, magii ludowej, praktyk wschodnich itp. Jak zauważa Witulski: „ruchy eklektyczne odnoszą się do rozmaitych sfer życia. Feministki skupiły się wokół pewnych nurtów (np. dianizm), podobnie homoseksualiści (część tradycji minojskiej)” (Witulski 2009: 18). Powstały też praktyki czerpiące ze spuścizny konkretnych narodów, jak Norse Wicca skupiająca tradycje nordyckie czy analogiczna Slavic Wicca sięgająca do wierzeń słowiańskich (Witulski 2009: 18). Dianizm to nurt wyznający kult Wielkiej Bogini kładący nacisk na pierwiastek i misteria kobiece. Tradycja minojska, zwana braterstwem minojskim, jest męską ścieżką inicjacyjną „czczącą życie, mężczyzn kochających mężczyzn i magię w pierwotnym, minojskim kontekście, włączając także pewne elementy mitologii egejskiej i bliskowschodniej” (Witulski 2009: 6).

¹⁶ Nazwy linii poszczególnych kowenów odnoszą się do miejsc, w których zostały założone. Zgodnie z tym zwyczajem powstały takie nazwy linii jak New Forest Coven czy Brickett Wood Coven (założone przez Gerdalda Gardniera). Kowen założycielski badanych powstał przy ulicy Whitecroft w Londynie.

¹⁷ Rytuał rozumiem za Mirceą Eliade jako „przywracanie pierwotnego mitu i uaktualnianie przeszłości” oraz akt posiadający moc czynnie działającą w świecie i możliwość przekształcania uczestników rytuału (Eliade 1999: 25).

elementy wierzeń ludowych czy magii wysokiej¹⁸. Wyznawcy widzą w nim odtworzenie mitu¹⁹, które ma na celu celebrowanie zmian zachodzących w przyrodzie, ale sprowadzanie go jedynie do tego aspektu jest dużym spłyleniem tematu.

Mimo wielu obostrzeń funkcjonujących w odłamach tradycyjnych, forma jaką przybrać może misterium rytuału jest dość elastyczna. Jak stwierdza Deborah Lipp, amerykańska arcykapłanka inicjowana w tradycyjnym gardneriańskim kowenie czarownic w 1981 roku, można dopasować go do konkretnych preferencji danej grupy (Lipp: 12). Rytuał powinien być spójny z religią (Lipp: 12), ale nie jest niezmiennym konstruktem w całościowym rozumieniu. Praktykuje się go w małych grupach, do trzynastu osób. Koweny, wśród których poczyniono badania, liczyły po sześciu, siedmiu członków. Czarownice duży nacisk kładą na równoważenie żeńskiego i męskiego pierwiastka, dlatego według ogólnej zasady w kręgu powinno stać tyle samo mężczyzn, ile kobiet, jednak w Polsce rzadko się to udaje:

Magdalena: Teoretycznie powinno być nas po równo, tak. I często tak jest w kowenach z Wielkiej Brytanii, gdzie mogą sobie na to pozwolić, bo jest tylu Wiccan. Niestety w Polsce ta liczba jest wciąż dość mała, więc żeby w ogóle utworzyć kowen, nie możemy brać pod uwagę tej zasady.

J.K.: Czy w takim razie nie zostaje zachwiana równowaga? Rytuał dalej działa?

Magdalena: Tak. Miałby większą jakość, gdyby była zachowana równowaga płci, ale nie jest ona niezbędna. Wystarczy, że jest kobieta i mężczyzna, żeby wykonać czynności przypisane Bogini i Bogu.

J.K.: Jakie to czynności?

Magdalena: No, na przykład kobieta zakreśla krąg, mężczyzna okadza.

J.K.: Dlaczego w ten sposób?

Magdalena: Ponieważ krąg jest symbolem kobiecości, łona, brzucha. Natomiast kadzidło symbolizuje powietrze – męski żywioł (wyw. II, Magdalena).

Odłamy tradycyjne nie zezwalają na udział osób nieinicjowanych w rytuale misteryjnym, jednakże niekiedy przeprowadzane są tzw. obrzędy otwarte, do których dopuszczone zostaje każdy, kto zechce stanąć w kręgu. Dzięki obserwacji powyższych można pokusić się o krótką analizę tego dwójakiego: magicznego i religijnego zjawiska²⁰.

Przeprowadzane przez grupę badaną rytuały otwarte, których daty wyznaczało wiccańskie Koło Roku²¹, miały miejsce w Warszawie, zawsze na otwartej przestrzeni. W przypadku rytuałów misteryjnych nie jest to regułą. Bywa, że są one odprawiane w mieszkaniach wyznawców.

¹⁸ Wnioski autorki poczynione na podstawie przeprowadzonych obserwacji i wywiadów.

¹⁹ Czas mityczny w religii wiccan wskazuje na opowieść o Słonecznym Bogu i Trójjednej Bogini. Kolejne zmiany zachodzące w przyrodzie są tłumaczone poprzez mit, według którego Bogini wychodzi z podziemia na wiosnę, łączy się z Bogiem jako kochanka i żona, czym rozpoczynają nowy okres wegetacyjny. W lecie brzemienna Bogini-Królowa składa w ofierze Boga-Króla, którego następnie przywraca do życia. Ofiara pozwala na zasilenie energią ludzkich pólów, jednak Bóg w momencie śmierci obejmuje tron podziemia, przez co rozstaje się z Boginią. W równonoc jesienną tęsknota małżeństwa jest tak duża, że Król Podziemia podbija królestwo Bogini i zabiera ją do siebie. Oboje czekają tam na narodziny potomka, które rozpocznie nowy cykl roczny w przesilenie zimowe (*Koło roku. Mit i mistyczna opowieść*).

²⁰ Zazwyczaj podczas bądź przed rozpoczęciem rytuału następuje wypowiedzenie intencji, co z kolei jest zabiegiem typowo magicznym.

²¹ Koło roku to inaczej wiccański kalendarz wyznaczający czas ośmiu sabatów. Cztery święta związane są z wydarzeniami astronomicznymi (przesilenia i równonoc). Cztery pozostałe związane są z kulturą pasterską i rolniczą (np. wyznaczają żniwa). Czarostwo jest religią naturalną, więc czas celebracji wskazuje przyroda. Koło Roku to próba zharmonizowania się z rytmem otaczającego świata oraz powrotu do pogańskich korzeni Europy. Nazwy świąt zostały zaczerpnięte głównie z obrzędowości celtyckiej. Wyjątek stanowi Lammas, przez Celtów nazywane Lugh (Gąssowski 1987: 18). Należy jednak pamiętać, iż religię Celtów kultywują współcześni druidzi. Wiccanie jedynie zapożyczają nazwy i postaci mitologiczne z różnych religii, w tym celtyckiej.

Schemat wykonywanych czynności przy obrzędzie otwartym jest taki sam jak dla rytuału inicjowanych czarownic. Rozpoczyna go arcykapłan bądź arcykapłanka, zamieniając przestrzeń *profanum* w przestrzeń *sacrum*²². Odbyna się to poprzez oczyszczenie na płaszczyźnie materialnej i duchowej – według wyznawców sfera *sacrum* powinna być wolna od wszelkich zanieczyszczeń. Niewidzialnych nieczystości prowadzący pozbywają się za pomocą kadzidła bądź miotły z witek. Istotne znaczenie ma też uprzątnięcie przestrzeni w sensie jak najbardziej dosłownym, oraz nadanie jej odpowiedniej aury: „Przed rytuałem powinno się wszędzie posprzątać. (...) Zadbaj zarazem, żeby otoczenie było chociaż trochę czarownicze, dzięki kadzidłu i świecom a może idolowi albo nawet kwiatom” (Lipp: 26).

Warszawska grupa obrzędowa wcześniej przygotowała ołtarz, na którym znajdowały się: athame²³, nóż z białą rękojeścią, kadzielnica, miseczki z wodą i solą, ciasto i wino, figurki Bogów, pentakl, różdżka i dwie świece. Dodatkowo w czterech miejscach ustawiono gliniane znicze reprezentujące cztery żywioły i cztery strony świata.

Oczyszczenie energetyczne²⁴ nie kończy się na użyciu miotły i kadzidła. Kolejnym krokiem jest wykorzystanie zaklętej uprzednio wody i soli, których ceremonialne kropienie i sypanie jednocześnie uświęca miejsce obrzędu. Następnie uczestnicy okadzają się i obmywają, aby stanąć wokół świętego ognia – swego rodzaju *axis mundi* rytualnego mikrokosmosu. Arcykapłanka dopiero wtedy zakreśla magiczny krąg przy pomocy athame, wypowiadając odpowiednią formułę magiczną. Tym samym zapewnia bezpieczeństwo całej grupie (zatoczenie kręgu spełnia funkcję apotropaiczną w wielu religiach i tradycjach magicznych)²⁵ i wyznacza dualizm *sacrum* – *profanum*²⁶. Warto przeanalizować hierarchię wykonywanych czynności: oczyszczenie uczestnika znajduje się przed aktem zakreślenia kręgu, co pozwala domniemać, iż magiczny krąg stanowi dla czarownic metaforę świątyni. Potwierdzają to również wypowiedzi badanych, z których wynika, iż wejście do kręgu inicjuje kontakt z boskością. Wiele źródeł wskazuje też na pojmanie przez wiccan przestrzeni kręgu jako „miejsca pomiędzy światami” (Por. Lipp: 25).

Rytuał rozpoczyna się, kiedy arcykapłanka wypowiada słowa modlitwy otwierającej. Od tego momentu język performatywny zaczyna odgrywać ogromną rolę w całościowym działaniu magicznym. To poprzez inwokację wzywane są cztery żywioły z czterech stron świata, duchy miejsca i sami bogowie. Po przywołaniu istot nadnaturalnych następuje wypowiedzenie intencji – zaklęcia. Często jest ona związana z aktualną fazą księżyca (księżyc przybywający sprzyja zaklęciom wspierającym nowe projekty, by nabrały mocy i wzrastały wraz z nim; w czas pełni projekty rozpoczęte podczas nowiu stają się dojrzałe i można zbierać ich plony, zaś wraz z księżycem ubywającym pozbywać

²² *Sacrum* rozumiem za M. Eliade jako sferę, w której człowiek doświadcza świata w sposób symboliczny i mistyczny, w której łączy się z rzeczywistością sakralną (Eliade 1999: 6).

²³ Athame to ceremonialny sztylet, zwykle obusieczny i jest jednym z ośmiu podstawowych narzędzi czarownic (Adler 1986: 584).

²⁴ Współczesne czarownice są na bieżąco z osiągnięciami nauki, respektują je i korzystają z dobrodziejstw technologii. Pojęcia nadnaturalne traktują bardziej abstrakcyjnie, często korzystając z nazewnictwa środowisk ezoterycznych czy kultur Wschodu. Wnioski autorki poczynione na podstawie przeprowadzonych obserwacji i wywiadów.

²⁵ Rytualne zamknięcie stwarza barierę zabezpieczającą człowieka stojącego w środku od nieprzyjaznych mu sił będących na zewnątrz (wykorzystanie magicznego kręgu i jego ochronnych oraz uświęcających właściwości opisuje Kazimierz Moszyński, odwołując się do tradycji ludowej. Zob. Moszyński 1968: 322). Podobną rolę spełnia pierścień lub wieniec. Wieniec chronił podczas obrzędów otwartych na sferę mediacji „najważniejszą część ciała tzn. głowę” (Moszyński 1968: 319).

²⁶ „*Sacrum* w kręgu bywało różne; krąg nie łączył się z istotą wierzeń, a więc z wewnętrzną treścią kręgu, lecz treść tę odgraniczał od przestrzeni świeckiej, niezależnie od czasu i kultury” (Zob. Krzak, Kowalski: 43).

tego, co niechciane). Sprawcza moc słowa łączy się płynnie z gestami arcykapłanki²⁷, symboliką materii²⁸ i aktami wspólnototwórczymi²⁹.

Znaczenie słowa w rytuałach wicca

Na podstawie analizy wiccańskiego rytuału otwartego możemy wyróżnić kilka niezbędnych elementów decydujących o jego skuteczności. Analogicznie do odległych w czasoprzestrzeni zabiegów magicznych, badanych wśród kultur pierwotnych, konstytutywną funkcję spełnia tu słowo. Bez odpowiedniej werbalizacji rytuał nie może się rozpocząć ani skończyć, to poprzez język dokonuje się część religijna obrzędu (przybycie bogów do świętego kręgu), uruchomienie „akcji magicznej” (Buchowski 1993: 123) i wyznaczenie świętej przestrzeni. Badani opisują znaczenie słowa w rytuale oraz w życiu codziennym następująco:

J.K.: Czym jest dla Was słowo? Dlaczego zaklęcia są tak ważne?

Anna: Niektórzy mówią, że słowa kreują rzeczywistość i ja się z tym zgadzam. Słowo samo w sobie jest już zaklinaniem rzeczywistości, słowa są energią, która oddziałuje na to, co nas otacza. Tworzymy słowem – słowo to jedna z największych ludzkich mocy, możemy nimi wyrażać swoją wolę i jak powiemy, tak będzie. Słowo w rytuale jest niezbędne – to ono pozwala czarownicy ukierunkować moc i energię, ustanowić świętą przestrzeń, wypowiedzieć intencję, inwokować Bogów. Słowo to magia sama w sobie, słowo to potęga. Z jednej strony uważam więc na to, co mówię czy myślę na co dzień, żeby tworzyć wspierający dla mnie świat. Podczas rytuału zaś słowa stają się sztuką, częścią magicznego rzemiosła – im bardziej kunstowne, trafne, celne, pięknie, tym większa moc rytuału (wyw. IV, Anna).

J.K.: Jakie znaczenie mają słowa wypowiedziane podczas obrzędu?

Magdalena: Są uroczyste, tak jak uroczyste są szaty rytualne. Kolejne narzędzie dla człowieka, dla podświadomości. Mają wprowadzić odpowiedni nastrój, są też wyrazem szacunku dla bogów. Nie bez powodu chrześcijanie ubierają najlepsze garsonki w niedzielę, kiedy idą do kościoła. Od wieków w różnych kulturach obrzędy magiczne i rytualne są „ubierane” w odpowiednie słowa, bo tego po prostu wymaga sytuacja (wyw. II, Magdalena).

Jak zauważa Edward Sapir, perspektywa magicznego postrzegania świata zakłada „odczucie identyczności lub bliskiej odpowiedniości słowa i rzeczy” (Sapir 2003: 243). „Rzeczywiste znaczenie” formuły magicznej można odgadnąć jedynie przez analizę w świetle sprawczej mocy słów (Malinowski 1987: 102-103). Jednakże do tej pory badacze upatrywali jej jedynie w języku używanym podczas działań obrzędowych i magicznych, głównie dlatego, że badali magię słowa występującą w kulturach tradycyjnych. Według Michała Buchowskiego społeczności pierwotne, sięgając po szeroko rozumianą magię, nie sprowadzają jej tylko do słowa, lecz konieczna jest pewna „procedura konwencjonalna”, według której magiczne formuły muszą zostać wyartykułowane „przez odpowiednią osobę w odpowiednich warunkach” (Buchowski 1993: 114). W rozumieniu człowieka pierwotnego rytuał magiczny jest „sekwencją słów, mniej lub bardziej tajemniczych, znanych już od niepamiętnych czasów (...), przekazywanych przez ogólnie uznanego czarownika” (Malinowski 2003: 242).

²⁷ Podczas rytuału arcykapłanka wykonuje czynności mające znaczenie magiczne, jak np. włożenie athame (sztyletu) do kielicha z winem, co symbolizuje świętą unię boga i bogini. Sztylet to przedmiot falliczny, odnoszący się do męskości; kielich symbolizuje kobiecość.

²⁸ Narzędzia używane podczas rytuału nie są przypadkowe, każdy przedmiot posiada swoje symboliczne znaczenie. Sztylet athame to reprezentant pierwiastka męskiego, kielich – żeńskiego. Świeca symbolizuje żywioł ognia, kadzidło – powietrza, misa z wodą – wody, sól – ziemi.

²⁹ Mowa o dzieleniu się w kręgu ciastem i winem. Dzielenie się jedzeniem i piciem zazwyczaj staje się aktem więziotwórczym, mamy do czynienia z symboliką biesiadną, *communitas* jest budowane przez rozdzielenie między uczestników ciasta i alkoholu.

Anna Engelking zauważa, iż skuteczność tak rozumianej magii oralnej opiera się na konglomeracie mocy konwencji i mocy wiary w siły nadprzyrodzone (Engelking 2000: 53). Odwołujące się do sfery sacrum formuły nadają przedmiotom magiczny status na drodze konkretnego rytuału.

W wicca nastąpiła synteza światopoglądu mitycznego i postmodernistycznego, co pozwoliło zaistnieć językowi performatywnemu w jego kompletnym kształcie – kiedy jest on „narzędziem działania, a nie narzędziem refleksji” (Malinowski 2000: 22).

Przyjrzyjmy się oralnym formułom wypowiedianym podczas obrzędów otwartych. Magia werbalna rozpoczyna się w momencie zakreślania kręgu, kiedy arcykapłanka wypowiada słowa:

*Czarodziejski kręgu mocy
Kreślę cię i zaklinam moją mocą
Byś wyznaczył świętą przestrzeń
I stał się granicą pomiędzy światami
Chroń nas i moc, którą w Tobie wzniecamy
W imię Rogatego Władcy Puszczy i Księżycy Pani³⁰.*

Idąc za myślą Jean’a Derive, język performatywny wykorzystywany w rytuale może spełniać dwie funkcje: kreacyjną bądź szkodliwą, wszystko zależy od intencji czarownika (Derive 2003: 264). W kulturach oralnych osoba zajmująca się magią posiada władzę werbalną – moc sprowadzania szczęścia bądź nieszczęścia (Derive 2003: 264). Jak stwierdza Gerardus van der Leeuw, zakłęcie stanowi „decydującą moc”, istnieją też zabiegi lingwistyczne pozwalające je wzmacniać: akcent, podniesienie głosu, rytm, rym, powtórzenia „wszystko to nadaje słowu wzmoczoną energię” (van der Leeuw 2003: 325).

Pamiętając o funkcji aktu zakreślania kręgu, arcykapłanka wypowiadająca przytoczone zakłęcie chroni uczestników, kreuje sferę sacrum, przez czarownice zaczyna być uznawana za jednostkę zdolną do kontaktu z wyższymi bytami – mówiąc krótko, odpowiada opisowi czarownika dzierżącego władzę werbalną w kulturach tradycyjnych. Analizując treść formuły, warto zwrócić uwagę na podmiotowy charakter kręgu, do którego mówiący zwraca się bezpośrednio. Informuje, co robi i w jaki sposób (*kreślę cię i zaklinam moją mocą*), po co to robi (*byś wyznaczył świętą przestrzeń i stał się granicą pomiędzy światami*), używa dyrektywy służącej zaznaczeniu, jaki cel chce osiągnąć (*chroń nas i moc, którą w tobie wzniecamy*), wreszcie oświadcza, iż działa w imieniu wyższych bytów – Rogatego Władcy Puszczy i Księżycy Pani. Wszystkie opisane elementy wskazuje Deborah Lipp:

„Słowa zaklęcia powinny zawierać następujące elementy:

- To, co robisz
- Bądź konkretny/a Jak to robisz
- Co chcesz osiągnąć/ czego oczekujesz
- I powinno to też dobrze brzmieć

Inwokacje mają też zły zwyczaj, czasami robią się długie i skomplikowane. Mocno wierzę w język, który jest zwięzły (konkretny), bo częściej osiąga rezultaty. Możesz nawet rymować, to sztuczka od dawna związana z czarostwem”. W magii im bardziej konkretny jesteś, tym bardziej konkretny jest rezultat (Lipp 2003: 95).

Wiccanie, posługujący się językiem performatywnym w rytuale, świadomie używają opisywanych przez van der Leeuw’a zabiegów lingwistycznych. Ton wypowiedianych podczas obrzędu formuł jest zazwyczaj podniosły, artykulacja głośna, dobitna i rytmiczna, jak zobaczymy w kolejnych przykładach – nierzadko występuje wspomniana przez Lipp „sztuczka” zastosowania rymu. Oprócz tego autorka zaznacza, jak ważne dla

³⁰ Treść zaklęć pochodzi z materiałów zebranych podczas badań.

skuteczności zaklęcia jest, aby wypowiedź była konkretna. Odbiega to od wizji Malinowskiego opisującego język magiczny kultur tradycyjnych jako nielogiczny, tworzony „według jakichś niespotykanych zasad lingwistycznych” (Malinowski 1986: 546). Fundamentem magii oralnej współczesnych czarownic okazuje się być precyzyjna i rzeczowa retoryka, ubrana jednak w uroczysty ton i szereg środków stylistycznych.

Wracając do apostrofy użytej przez czarownicę zakreślającą krąg – wskazuje na relację między specyficznym bytem, jakim staje się magiczny krąg a osobą dzierżącą władzę werbalną. Najbardziej pierwotne wykorzystanie magii słowa opiera się na przeświadczeniu, że siły nadprzyrodzone nie tylko istnieją, ale pewne zdania, formułowane w odpowiedni sposób, pozwalają nimi sterować (Frazer 2012: 51-55). Według koncepcji Jamesa Frazera słowo wykorzystywane w obrzędzie można podzielić na takie, które stanowią akt sakralny i język stanowiący akt magiczny. Główną różnicą badacz upatruje w postawie mówiącego – w przypadku aktu sakralnego jest ona pełna pokory i zależności wobec sacrum, zaś akt magiczny wyraża zależność, według której sacrum znajduje się na usługach człowieka (Frazer 2012: 51-55). Mamy więc do czynienia z połączeniem obu wariantów – arcykapłanka zaznacza swoją władzę nad magicznym kręgiem, zaklinając go swoją mocą. Informuje jednak z pokorą, iż działa w imieniu bogów, jakby tak wielka moc nie mogła należeć jedynie do człowieka.

Malinowski, opisując działanie magii oralnej na przykładzie zaklęcia *wayugo* (stanowiącego część magii czółna), stwierdza, iż zaklęcia stanowią „instrument służący do specjalnych celów, a ich wartość zależy od skuteczności i szczególnej władzy, jaką sprawują nad rzeczami” (Malinowski 1986: 546).

Tym razem za przykład posłuży nam formuła magiczna mająca na celu oczyszczenie i pobłogosławienie wody oraz soli:

*Wodo Źródłana, przez moc płynącą z Księżycza, któremu podlegasz, wypędzam z Ciebie wszystkie zanieczyszczenia. Solo kamienna, przez moc ukrytą w Ziemi, z której pochodzisz, święcę Cię i proszę, abys przyniosła nam swoje tajemne błogosławieństwo*³¹.

Tekst po raz kolejny wskazuje na postawę pokory wobec pewnych energii, w tym wypadku Księżycza i Ziemi³². Materia używana podczas rytuału (sól i woda) przez słowo zmienia się w reprezentanta sił Potrójnej Bogini³³ manifestującej się w rzeczywistości jako Ziemia i Księżyc. Tym razem czarownica nie dokonuje transformacji przez własną moc – cały proceder odbywa się przy użyciu potęgi bóstwa, co może być spowodowane bliskim powiązaniem symbolicznym soli i wody z żywiołami³⁴. Te z kolei zajmują w wicca szczególne miejsce. Woda i Ziemia podlegają bogini, zaś powietrze i ogień – Rogatemu Bogu³⁵.

³¹ Treść zaklęcia pochodzi z materiałów zebranych podczas badań.

³² Co do terminologii używanej w artykule przyjmuję następującą zasadę: pisząc o księżycu jako ciału niebieskim, używać będę małej litery, natomiast jako personifikacji Bogini lub aspektów boskości – wielkiej. To samo dotyczy się pojęcia natury/Natury oraz żywiołów w rozumieniu powszechnym lub sakralnym.

³³ Potrójna Bogini Księżycza uosabia boskość w wymiarze kobieco-lunarnym. Związek między kobiecością a lunarnością jest akcentowany w wielu kulturach. Wiccanie szczególnie zwracają uwagę na mistyczne połączenie cyklu księżycza z cyklem menstruacyjnym. Jeden i drugi liczy 28 dni. Zjawisko analizuje dokładnie badacz francuski Jean-Paul Rox w dziele *Krew: Mity, symbole, rzeczywistość* (Zob. Roux 1994: 8). Ponadto trzy główne fazy księżycza odzwierciedlają etapy kobiecego życia, reprezentowane przez archetypiczne postaci Potrójnej Bogini: Dziewicę (księżyc przybywający), Matkę (księżyc w pełni) i Wiedźmę/Staruchę (księżyc ubywający). Taką koncepcję kobiecego bóstwa wiccanie przejęli od Roberta Graves’a, który w książce *Biała Bogini* opisuje ów archetyp występujący w mitologiach różnych kultur (Por. Graves 2008).

³⁴ Trzonem magii w tradycji wicca jest zasada sympatii. „Wszystko, co jest podobne do danej rzeczy, jest z nią w sympatii i może zostać użyte do jej reprezentowania” (Lipp 2003: 16). Ten mechanizm pozwala używać narzędzi jako symbolicznych przedstawicieli żywiołów (np. sól – ziemia, kadzidło – powietrze, świeca – ogień itp.).

³⁵ Rogaty Bóg reprezentuje męską część dwoistego systemu teistycznego, którym charakteryzuje się wicca odłamu tradycyjnego. Połączony z cyklem życia i śmierci, naturą, dzikością, seksualnością i łowami. Rogi mają eksponować zjednoczenie człowieka i zwierzęcia (Por. J.Farrar, S.Farrar 1989: 32-34).

Wszystkie cztery „opisują wszechświat i wszystko, co w nim zawarte” (Lipp 2003: 15), stanowią symboliczną wizję świata³⁶. Do uświęconej przestrzeni kręgu wzywa się je poprzez inwokacje:

*W zachodniej stronie, ja Ciebie wzywam, do kręgu tego moc Twą przyzywam.
Wodo czysta z rwącego strumienia, przynieś uczucie i moc oczyszczenia.
Na Twe przybycie teraz czekamy, bądź nam ochroną! Z pokłonem witamy!*³⁷

Pozostałe trzy zaklęcia posiadają analogiczną strukturę: informują o kierunku świata, z którego „pochodzi” dany Żywioł, sferze życia, którą się opiekuje, przyzywają jego moc do przestrzeni sacrum i w sposób imperatywny oznajmiają, jakie zadanie ma spełnić podczas obrzędu, jednocześnie wyrażając szacunek wobec nadnaturalnego bytu poprzez zwrot *Z pokłonem witamy!* Inwokacja żywiołów to jeden z najbardziej rozpoznawalnych elementów wiccańskiego rytuału.

Nieprzypadkowo w analizowanym zaklęciu użyto tylu epitetów i sposobów na określenie Żywiołu. W rozumieniu czarownic idealna inwokacja powinna zawierać tyle różnych obrazów, skojarzeń i powiązań jak to tylko możliwe, żeby zwrócić uwagę zwanego bytu i zaznaczyć, o kogo dokładnie chodzi (Lipp 2003: 117). Oprócz tego dyrektywy mają sprawiać wrażenie konieczności, a pochlebstwa i wyrazy szacunku zachęcić istoty nadprzyrodzone do przybycia i otoczenia wyznawców opieką. „Te czynniki – konkretność, opisowość, pochwała i potrzeba – składają się na doskonale i potężne inwokacje” (Lipp 2003: 117). Rzecz ma się podobnie z pożegnaniem Żywiołów czy też związanych z nimi bytów pod koniec rytuału:

*O mocy Ognia, co byłeś wśród nas, kończyć rytuał nadszedł już czas.
Za ochronę kręgu dzięki Wam składamy, odejdźcie w pokój, z pokłonem żegnamy!*³⁸

Aby nie zniechęcić do siebie potężnych istot i nie narazić się na ich gniew, wicca nie pilnują, aby podziękować za ich działania i oddać należny im szacunek przy zakończeniu magicznych zabiegów.

Schemat rytuału zakłada inwokację bogów po inwokacji żywiołów. Zasada kreowania zaklęcia jest ta sama: konkretność, opisowość, pochwała i potrzeba. Przykładową formułę zapraszającą bóstwa do magicznego kręgu podaje Lipp:

*Najlaskawsza Bogini, Potężny Rogaty, Ukochani Panie i Pani wysłuchajcie nas! Wielka Matko o wielu aspektach. Pani Księżycu, Matko Ziemi, Panno, Matko i Starucho. Wspaniała dawczyni płodności; źródło naszego życia! Bądź tu z nami.
Potężny Rogaty o wielu aspektach. Ojciec polowania. Panie Śmierci i Odrodzenia, jasny i ciemny, o dwóch obliczach. Cudowny dawco światła. Ty, który wszystko zapładniasz! Bądź tu z nami.
Panie i Pani, przyjmijcie ten święty rytuał. Bądźcie naszymi przewodnikami i chrońcie nas, gdy my, wasze dzieci, czynimy Was na stary sposób. Witajcie i bądźcie błogosławieni* (Lipp 2003: 152).

Istotnym aspektem magii słowa w wiccańskim rytuale jest również sakramentalny zwrot *Niech tak się stanie!* podkreślający sprawczą moc języka. Wypowiada się go na końcu wszelakich oświadczeń woli, które mają miejsce podczas magicznego działania np. *Nowo narodzone Słońce, przynieś nam obfitość i bogactwo, w każdym jego wymiarze! Niech tak się stanie!*

Zawołanie spełnia dodatkową funkcję wzmacniającą siłę zaklęcia, obok intonacji czy powtórzeń. Mówiąc o tych ostatnich, nie sposób pominąć zabiegu trzykrotnego

³⁶ Jak opisuje to Deborah Lipp: „Dają nam systematyczne podejście do poznania niepoznawalnego. Zapewniają nam system wzajemnych powiązań, a magia polega na wzajemnych powiązaniach” (Lipp 2003: 15).

³⁷ Treść zaklęć pochodzi z materiałów zebranych podczas badań.

³⁸ Treść zaklęć pochodzi z materiałów zebranych podczas badań.

powtórzenia, widocznego w przytaczanej przez Lipp formule uświęcania kadzidla symbolizującego żywioł Powietrza:

Przez święte imiona, przez święte imiona, przez święte imiona! Przeznaczam i poświęcam Cię, o Powietrze, o Umyśle, o Inspiracji. Przynies swoje szczególne błogosławieństwo temu naszemu świętemu rytowi (Lipp 2003: 94).

Liczba trzy od zarania dziejów posiada magiczne właściwości. Jego niezwykła moc może wynikać z dodatkowych znaczeń: w wicca związana z trójpostaciowością bogini i przepływem w Naturze. Trójka to cykle: narodziny – śmierć – odrodzenie; młodość – dojrzałość – starość, początek – środek – koniec. Trzykrotne powtórzenie w języku magicznym wskazuje na istotę trójki jako liczby kończącej cykle i spełniającej pragnienia.

Analizując przytoczone formuły magiczne, możemy zauważyć, że pomimo rzeczowości, opisowości i logiki, którą się charakteryzują, ich język znacznie różni się od mowy potocznej. Niektóre wyrazy występują w odmiennej, podniosłej postaci („przybądź” zamiast „przyjdź” czy „składamy dzięki” zamiast „dziękujemy”). Gramatyka i stylistyka również nie przypomina tej używanej na co dzień (choćby rymy czy przestawiony szyk zdania). Wszystko to pozwala określić język performatywny w wiccańskim rytuale jako „tajemnicze i święte słowa, sprawujące władzę nad rzeczywistością” (Malinowski 2003: 242). Język w magii, zarówno tej współczesnej jak i pierwotnej, jest czymś szczególnym, tworzy relację człowieka z rzeczywistością, przedmiotem czy bóstwem. To samowystarczalny byt zawierający istotę rzeczy, będący jednocześnie znakiem i jego desygnatem (Malinowski 2003: 244). Zaklęcie może być rozpatrywane tylko w kontekście magicznym i rytualnym, aczkolwiek sama moc słowa – niekoniecznie. Czarownice upatrują jego sprawczości w każdej codziennej sytuacji, co nie wyklucza wyjątkowości i szczególnej siły werbalizowania zaklęć w rytuale.

Struktura zaklęć i inwokacji w wicca przypomina ludową magię słowa definiowaną przez Annę Engelking jako symboliczno – pragmatyczną. Z jednej strony zawsze związaną ze sferą sacrum, umożliwiającą kontakt z tajemnicą i światem nadprzyrodzonym, z drugiej praktyczną i użytkową, obfitującą w rozkazy, polecenia czy prośby (Engelking 2003: 55). Pod wieloma względami magia oralna praktykowana w społeczeństwie postindustrialnym nie różni się od tej badanej w społecznościach tradycyjnych. Zawiera silny ładunek emocjonalny, o którym pisał już Bronisław Malinowski (Malinowski 2003: 246) i zamyka w sobie szereg informacji na temat systemu wierzeń czarownic i ich symbolicznej wizji świata, przez co może być rozumiana jako zjawisko kulturowe, nie tylko werbalne³⁹.

Bibliografia

ADLER, M. (1986). *Drawing down the Moon. Witches, Druids, Goddess-Worshippers, and Other Pa-gans in America Today*, Revised and Extended Edition. New York: Beacon Press.

AUSTIN, J. (1975). *How to do things with words*. Second Edition. Cambridge: Harvard University Press.

BUCHOWSKI, M. (1993). *Magia i rytuał*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Kultury.

CZERWIŃSKI, M. (1975). *Magia, mit, fikcja*. Warszawa: Wiedza Powszechna.

³⁹ Marcin Czerwiński wskazywał na ogromną rolę, jaką odgrywa magia językowa w tradycji ludowej. Notuje, iż nie stanowi ona autonomicznej dziedziny, ale „tkwi w całości rytuałów właściwych danej kulturze” (Czerwiński 1975: 29).

- DERIVE, J. (2003). *Słowo i władza w kulturze oralnej*. W: G. Godlewski (red.), *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów* (s. 257 - 266). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- ELIADE, M. (1999). *Sacrum i profanum. O istocie religijności* (przeł. R. Reszke). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- ENGELKING, A. (2010). *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- ENNENA, *Co to jest jest wicca?* Pozyskano z <http://www.wicca.pl/?art=13>.
- FARRAR, J. Farrar, S. (1989). *The Witches' God: Lord of the Dance*. London: Robert Hale.
- FRAZER, J.G. (2012). *Złota gałąź* (przeł. H. Krzeczkowski). Kraków: Wydawnictwo vis-a-vis.
- GĄSOWSKI, J. (1987). *Mitologia Celtów*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- GRAVES, R. (2008). *Biała Bogini* (przeł. I. Kania). Warszawa: Aletheia.
- GRZEGORCZYKOWA, R. (1995). *Jak rozumieć kreatywny charakter języka*. W: R. Tokarski, M. Lewicki (red.), *Kreowanie świata w tekstach* (s. 13-24). Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie – Skłodowskiej.
- Koło roku. Mit i mistyczna opowieść*. Pozyskano z <http://wiccanski-krag.com/kociolek-inspiracji/kolo-roku/>.
- LEVI – STRAUSS, C. (1969). *Myśl nieoswojona* (przeł. A. Zajączkowski). Warszawa: PWN.
- MALINOWSKI, B. (1987). *Ogrody koralowe i ich magia* (przeł. B. Leś). Warszawa: PWN.
- MALINOWSKI, B. (1986). *Potęga słów w magii. Niektóre dane językowe*. W: A. Waligórski (red.), *Argonauci Zachodniego Pacyfiku* (s. 549). Warszawa: PWN.
- MALINOWSKI, B. (2000). *Problem znaczenia w językach pierwotnych*. W: K. Pisarkowska (red.), *Językoznawstwo Bronisława Malinowskiego*. T. 2 (s. 22). Kraków: Universitas.
- MALINOWSKI, B. (2003). *Słowo w kontekście działania*. W: G. Godlewski (red.), *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów* (s. 113-124). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- MOSZYŃSKI, K. (2010). *Kultura ludowa Słowian*. T. II, z. 2: *Kultura duchowa*. Warszawa: Graf_ika.
- O nas*. Pozyskano z <http://wiccanski-krag.com/kociolek-inspiracji/kolo-roku/>.
- OKRASKA, R. (2001). *W kręgu Odyna i Tryglawa*. Biała Podlaska: Wydawnictwo Rekonkwista.
- PEŁKA, L. (1999). *Współczesne neopogaństwo słowiańskie (rodowody - doktryna - kult)*. „Przegląd Religioznawczy”, 3/4, 115-133.
- PEŁKA, L. (2000). *Od kultu Matki Bogini do wicceanizmu (czarownica wczoraj a dziś)*. W: J. Wrzesiński (red.), *Czarownice. Funeralia lednickie 2* (s. 21–36). Wrocław–Sobótka: SNAP Poznań.
- RIESMAN, D. (2003). *Tradycja oralna a słowo pisane*. W: G. Godlewski (red.), *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów* (s. 396-402). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- SAPIR, E. (2003). *Język*. W: G. Godlewski (red.), *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów* (s. 49-58). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- STRACZUK, J. (2006). *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- TOMASIEWICZ, J. (1994). *Stare religie nowej ery*. „Nomos. Kwartalnik Religioznawczy”, 5/6, 99.

VAN DER LEEUW, G. (2003). *Słowo święte i uświęcające*. W: G. Godlewski (red.), *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów* (s. 325-332). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

WASIŁEWSKI, J.S. (1989). *Tabu a paradygmaty etnologii. Rozprawa habilitacyjna*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

WITULSKI, M. (2009). *Próba zdefiniowania i usystematyzowania ruchu Wicca*. „Państwo i Społeczeństwo”, 4, 5-22.

Spis wywiadów

1. I – wywiad z Nefre (pseudonim), wiccanką praktykującą magię w polskim kowie-
nie tradycyjnym
2. II – wywiad z Magdaleną, wiccanką praktykującą magię w polskim kowie-
nie tradycyjnym
3. III – wywiad z Marią, wiccanką eklektyczną
4. IV – wywiad z Anną, wiccanką praktykującą magię w polskim kowie-
nie tradycyjnym

JAGODA KUREK

THE MEANING OF THE WORD IN WICCA MAGIC RITUALS

The article aims to analyse the language of magic used during the Modern Wiccan ritual. The author claims that the contemporary practitioners of magic within social and religious movements prove that functioning of the mythical worldview in the post-industrial society is possible. It opens the opportunity for considering the essence of the word's magic in a completely new dimension: it is about the exploration of the living phenomenon present in Polish culture for over twenty years. The theoretical context of this study relies on the most important anthropological concepts regarding the magical word (for example Malinowski, Buchowski, Engelking). The interpretation of the spells, prayers and invocations is possible thanks to the author's field studies. Moreover, observations, interviews and analyses of the existing sources enables presenting the characteristics of the wide cultural phenomenon such as Wicca. The list of the interviews can be found at the end of the article.



Ольга Гуменюк

Кримський інженерно-педагогічний університет

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ПОЕТИКИ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОЇ НАРОДНОЇ ЕМІГРАНТСЬКОЇ ПІСНІ «АЙТЫР ДА АГЪЛАРЫМ» («СКАЖУ ТА Й ПЛАЧУ»)

Кримськотатарська народна емігрантська пісня виникла наприкінці XVIII століття й у XIX столітті набула значного поширення. Початок її наукового вивчення пов'язаний з діяльністю українського й російського фольклориста Олексія Олесницького, який 1910 року під маркою Лазаревського інституту східних мов у Москві опублікував фольклорний збірник, де в окремому розділі помістив емігрантські пісні. У цьому збірнику подається пісня «Биз китемиз Къырымдан...» (Олесницький 1910: 56–57), яку пізніші фольклористи слушно озаглавлюють згідно з рефренним рядком «Айтыр да агъларым» («Скажу та й плачу»).

Ритміко-синтаксичні особливості пісні ніде не повторюються, хіба що лишаються незмінними лише в різних варіантах фактично одного фольклорного твору. Впадає у вічі своєрідна звукова організація згаданого рефренного рядка. Він нагадує короткий пронизливий зойк завдяки вигадливій сув'язі звуків, серед яких переважають повторювані а, ы, р (дещо подібно, як в українському виразі «ридати ридма»). Прикметна тут посилювальна частка «да», яка надає особливої пружності вислову та розділяє його на дві частини – на констатацію стримування плачу під час гірких слів та власне плачу, який ніяк стримати не вдається. Посилювальну частку «да» у вислові «Айтыр да агъларым» можна вважати, так би мовити, часткою серед частки, радше вигуком серед вигуку, бо й сам рефренний рядок виконує таку ж посилювальну роль між іншими пісennими рядками. Лаконічний, звуково організований, як зойк, рефренний рядок у свою чергу постає певним відлунням, а водночас посиленням, наростанням попереднього журливого вигуку «эй яр», який так само, як частка «да», а зрештою й сам цей рядок, розділяє окремі фрази й регулярно повторюється протягом усього пісennого плину.

Така нестандартна й вишукана віршована форма, в якій можна угледіти певні відгомони народних плачів-голосінь, ефектно увиразнює інтонаційні, образні, оповідні штрихи, в поєднанні яких окреслюється вражаюча картина людських поневірянь. Кожна фраза в обрамленні такої системи вигуків набуває особливої значимості, яка в свою чергу помножується в сусідстві й перегуку інших відповідно оформлених фраз.

Вже перше слово пісні «Биз» («Ми») зумовлює ліричну проникливість дальшого оповідного плину. Але ця проникливість одразу ж сполучається з різким трагічним звучанням, зумовленим переживанням розлуки з рідною землею великої людської спільноти, посиленням поєднанням мотиву розлуки з мотивами непевності, смерті, журби:

Биз китемиз Къырымдан, эй яр, иттифакъ олуп!

Айтыр да агъларым!

Не ерлерде олюрмиз, эй яр, ахлар чекип?

Айтыр да агъларым!

(Ми лишаємо Крим, гай-гай, зібравшись гуртом!

Скажу та й плачу!

Де помremo, гай-гай, у зітханнях нескінченних?

Скажу та й плачу!)

Досить широко розгортається мотив прощання з рідною землею, експресивність якого помножується образними штрихами, що окреслюють постаті розпачливих єдиновірців, заплаканих матерів, багатьох нещасливців, яким доводиться лишати нажите майно, близьких людей. Невіддільні від цих штрихів тужливі інтонації посилюються раз-у-раз повторюваним безпосереднім зверненням до рідного краю. Серед цих пройнятих жалем звернень особливо зворушливим видається таке як «гузель Къырым» («чарівний Крим»), котре не раз стрічається і в пізніших емігрантських піснях.

Поруч із повторюваними журливим вигуком «эй яр», що розділяє дві частини основного вислову, та рефренним рядком «Айтыр да агъларым!» особливим лаконізмом, ритмічною пружністю, вигадливим звукописом здебільшого позначені й інші компоненти пісні (так би мовити, основні вислови). Скажімо, доволі виразно проймає моторошне відчуття смерті звучання такого виразу як «Не ерлерде олюрмиз» («У яких краях помremo»), а у вислові «Аналармыз агълаша» («Наші матері в плачі») вчуваються звуки ридання. Відтак усю пісню можна трактувати як сув'язь журливих зойків, цілком відповідну її схвилюваності, тривожності, зворушливій емоційності.

За всієї імпровізаційності, позірної довільності нанизування на конструктивну вісь емоційно насичених образних епізодів у різних варіантах пісні означається доволі продуманий оповідний сюжет. Не знайшовши талану в рідній землі, де багато хто загинув, мандрівці плывуть до інших земель, опиняються на іншому краю моря. Символічно, що тут їх стрічає непривітна злива, сльота.

Майже в кожному варіанті пісні стрічається рядок «Кимиси малдан айырылгъан, эй яр, кимиси джандан» («Хто з майном розлучився, гай-гай, хто з дорогими людьми»). В найбільш розлогому варіанті, опубліковану в збірнику А. Велієва та С. Какури (Велієв 2007: 56–57), означений у цьому рядку мотив своєрідно продовжується, розвивається, так само як і заявлений на початку образ дощової хмари. Опинившись на протилежному краю моря, ліричний герой не може позбутися переживань, тривог про матір, залишену в Криму. Ці переживання й тривоги передаються з неабиякою психологічною проникливістю й зворушливістю. Чи не в кожній тьмяній цятці на далекому морському обрії суб'єкт оповіді ладен угледіти корабель, на якому слідом за ним пливе його рідна ненька:

Денъизден (де) чыкъкъан бир къара, эй яр, гемими экен,
.....
Къырымда къалгъан анайым, эй яр, келеми экен?
(З моря наближається щось темне, гай-гай, певно, корабель,
.....
У Криму залишена моя матінка, гай-гай, може, приплива?)

Завершується цей варіант пісні, як і ряд інших, зокрема й зафіксований О. Олесницьким, наріканнями на тяжку долю на чужині й тужливими зверненнями до покинутої, але дорогої серцю рідної землі.

Музичний текст пісні «Айтыр да агъларым», як і поетичний, зафіксований у кількох варіантах. Про давню популярність цієї пісні свідчить те, що вона представлена вже в збірнику О. Олесницького не лише в словесному, а й у нотному записі (Олесницький 2010, ч. 3 – Музыкальные тексты: 10). Це при тому, що відповідний розділ тут доволі скромний і вміщується всього на десяти сторінках (тоді як літературні тексти займають 147 сторінок). Цей фольклорний твір подається в О. Олесницького під назвою «Муаджир тюркюсю» («Емігрантська пісня»):



Пісня подається в журливій тональності – *e moll* (мі мінор), якій відповідає вказівка на характер виконання – *Moderato con doloroso* (стримано й печально). Однак сила й глибина висловлюваних тяжких почуттів підкреслюється не лише доволі відчутною тут пружністю, може, навіть бадьорістю віршованого ритму, а й відповідною йому чіткістю, хоч і відносною уповільненістю ритму музичного. Цій чіткості суголосний незмінний простий розмір – 2/4. Кореспондується з нею також перевага восьмушок і четвертних нот, сув'язь яких раз у раз продовжується нотами половинними, які з'являються наприкінці багатьох тактів і неодмінно наприкінці музичних фраз. Усе це сприяє виразній означеності такої суттєвої стильової риси фольклорного твору як глибинний драматизм. Властива пісні лірична стривоженість посилюється повторенням вигуку «эй яр». Виписаний половинними нотами він постає своєрідним продовженням завершуваних такими ж половинними нотами музичних фраз. Важливу роль тут виконує лаконічний приспів «Айтыр да агъларым», у якому чітко чергуються четвертні ноти й восьмушки, які неодмінно змінюються половинною. Повторюваність приспіву, безперечно, надає особливої експресивності звучанню. Лаконічний, але виразний засіб посилення емоційності – поява наприкінці музичних фраз, що передують приспіву, розспівів, записаних О. Олесницьким у вигляді тріолей, які згідно з відзначеною стилістикою твору знову ж таки змінюються завершальними половинними нотами.

Серед прикметних рис кримськотатарської народної пісні, що дається взнаки і в аналізованому фольклорному творі, – поява хроматичних нот в розвитку мелодії: підвищення тону у висхідному русі та його пониження у низхідному. Цей прийом подібний до мелодичного мінору. Часто цю особливість мелодії пов'язують з перемінними ладами. Проте ступені в різних піснях можуть змінюватись.

У музичному записі Я. Шерфедінова (Шерфединов 1931: 29) фольклорний твір озаглавлений як «Маджир (Песня эмигрантов)»:

Песня эмигрантов. Дер. Сараймен.
Медленно, тоскливо. $\text{♩} = 92$. Гафар Шерфедияов.

№ 32.

Ke - te - cek - myz byz myn - dan. Ej! iar!
Ke - te den - de syq - qan byr by - lyt Ej! iar!

qa - py ny - da cek - ler. Aj - tr - da sy - lar - man.
Ke - ryc - ke - de qon - ojan Aj - tr - da sy - lar - man.

м. 11624 г.

Тут дещо відмінна, але так само журлива тональність – *d moll* (ре мінор). Вказівка на темп і характер виконання близька до поданої в О. Олесницького: Медленно, тоскливо. Розмір визначається як 4/4. Можливо, йдеться про поєднання в одному складному розмірі двох простих ($2/4 + 2/4$) з метою надання мелодії більшої цілісності й насиченості. Мелодія рухається в межах октави. Як і у варіанті О. Олесницького, в ній простежується характерне для східної музичної поетики явище хроматизму, яке надає звучанню специфічного обарвлення. Разом з тим у варіанті Я. Шерфедінова більш детально виписана мелодична лінія, що дає змогу точніше передати інші особливості кримськотатарського пісенного фольклору, насамперед переливчасті розспіви, що сприяють діткливій та виразній передачі переживань суб'єкта ліричної оповіді. Майже всуціль із таких розспівів (щоправда коротких, тривалістю у дві ноти) складається вступна частина мелодії (перші два такти). Також тут поруч з основною мелодичною лінією подається ще одна, так само помережана розспівами. Її можна трактувати по-різному – і як другий голос, і як інший варіант звучання. В будь-якому випадку така варіативність помножує емоційну насиченість пісенного плину.

Як здебільшого і в інших музичних записах Я. Шерфедінова, тут окремо подається партія ударного інструмента. В загальному контексті твору таке акцентування ритму здатне посилити відчуття невідворотності лиха, неминучості тяжких ударів долі, може навіть гіркої приреченості.

Кримськотатарським народним інструментам, таким, скажімо, як саз, здебільшого притаманний нетемперований стрій, що виявляється в наявності ладів із чверть-тонами. А такий інструмент як кеманче взагалі не має ладів. Фольклористи, фіксуючи кримськотатарську народну музику, мають враховувати цю специфіку при її трансформації для музичних інструментів з темперованим строем. Задля такої трансформації часто доводиться використовувати «під'їзди» з опертям звуку шляхом гліссандо, які в окремих випадках можуть розглядатися як розспіви.

Східний колорит особливо виразно дається взнаки у варіанті музичного тексту пісні «Айтыр да агьларым», зафіксованого А. Рефатовим (Refatov 1932: 58 нотної частини):

Andante.

231

Ke - te - cek - miz Qb - rim dan, ej, jar qal sav - luq - man

aj - tur - da qb - lar - man aj - tur - da qb - lar - man

ke - zin ja - shn si - lip qal, ej jar al jav - luq - man,

aj - tur - da qb - lar - man aj - tur - da qb - lar - man.

В цьому записі поруч із хроматизмом дуже виразно даються взнаки характерні розспіви, майже кожен голосний звук розспівується. Ці розспіви не широкі, переважно двонотні, як і в Я. Шерфедінова, але тут вони рясно пронизують не окремі відтинки мелодії, а всю пісню, часом сягають трьох, а в другому складі важливого в структурі твору вигуку «эй яр» і чотирьох нот. Розспіви припадають переважно на шістнадцяті ноти й восьмушки, а довші ноти – четвертні й наприкінці пісні одна половинна – неодмінно подовжуються ферматами. Позначений тональністю *e moll*, плин пісні доволі розлогий, повільний, розмірений (2/4), що підкреслюється відповідним темповим означенням – *Andante* (неквапливо). Такі безнастанні дріботливі розспіви вносять у цей плин своєрідну динаміку, надають йому особливої жаліливості. Ця жаліливість посилюється, драматизується за допомогою фермат, якими завершуються окремі музичні фрази і, як зазначалося, вся пісня. Восьмушкою з ферматою передано й перший склад вигуку «эй яр», а другий склад, як знаємо, збігається з єдиним в основній мелодичній лінії розспівом у чотири ноти. Таке виділення (зокрема рідкісний випадок подачі фермати на початку, а не наприкінці такту) суттєво увиразнює значимість цього вигуку, посилює той інтенсивний емоційний сплеск, що криється в ньому. Загалом фермати у відповідному контексті створюють ефект зітхань, стогонів, тяжко висловлюваних почуттів, сприяючи виразній передачі людських переживань. У неквапливий ступеневий рух мелодії, що, помережена дрібними розспівами й увиразнена ферматами, розвивається в межах октави, вносять бентежно-жалісливі штрихи також рідкісні, але промовисті стрибки на квінту, сексту й октаву.

Може скластися враження, що у варіанті А. Рефатова внаслідок особливого акценту на ліричній збентеженості, перечуленості меншою мірою, ніж у попередньо зафіксованих варіантах, розкривається глибинний драматизм пісні, але насправді він хоч і виявляється в основному музичному тексті не так безпосередньо, все ж таки відчувається (може, йдеться про страждання, на вияв яких уже немає сил). Тим більш вражає проривається цей драматизм у вигуку «эй яр» та у вкрай лаконічному, також близькому до вигуку приспіві. Про наділене особливою експресивністю музичне оформлення вигуку «эй яр» щойно йшлося. Слід відзначити, що й у варіанті Я. Шерфедінова він також складається з довшої ноти (тут половинної) з ферматою та розспіву в чотири ноти. І в словесному записі Я. Шерфедінова,

так само як і в А. Рефатова, фігурує, що зокрема дуже помітно в цьому приспіві, степовий діалект, у цьому моменті, здається, дещо вигідніший для співу: «Айтыр да джыларман». А от музичний запис А. Рефатова відзначається деякою своєрідністю. Тут розспів дещо менше, ніж в основному тексті, але вони все ж присутні й доповнюють певну грайливість, пружність музичної фрази. Приспів «Айтыр да джыларман», чого не було в попередніх записах, повторюється двічі підряд. Характерно, що при цьому повторенні спостерігається певна варіативність. Скажімо, в першому такті лише при повторенні з'являється форшлаг, у другому такті спершу присутня, так би мовити, внутрішня варіативність, подаються два варіанти звучання (або низхідний розспів на кілька нот, або довга нота, яка змінюється паузою), а при повторенні в другому такті звучить завершальна довга нота з ферматою (щось на зразок коди). З огляду на наявність у пісні багатьох куплетів можна при її виконанні поперемінно користуватися різними варіантами звучання першого такту. У Я. Шерфедінова, як зазначалося, теж присутня подібна варіативність, але не в приспіві, а в двох перших тактах основного музичного тексту.

Інші варіанти пісні, представлені в різних фольклорних збірниках, в основному повторюють зафіксовані Я. Шерфедіновим чи А. Рефатовим. Часом трапляються незначні відмінності. Наприклад, в антології Ф. Алієва часом фігурують дещо ширші розспіви (один з них сягає восьми нот) (Алиев 2001: 72). А у виданні Д. Османова та Дж. Карікова вокальний партії передують восьмитактовий інструментальний вступ, суголосний музичному матеріалу твору, відсутні фермати, натомість довгі вокальні ноти супроводжує чи доповнює розспів, який може виконуватися другим голосом або ж музичним інструментом; з огляду на характер музичного вступу це швидше за все інструментальна підтримка згаданих довгих вокальних нот, що завершують приспів (Osmanov 2005: 32–33).

Отже важливу роль у художній організації пісенного плину, в увиразненні його вишуканої принаданості відіграють характерні для східної музичної поетики розспіви. Ритмічний малюнок розспівів, насамперед більш розлогих, дуже різноманітний. Тут стрічаються фермати, форшлаг, тріолі. Така складність ритмічного малюнка ще більше збагачує мелодію пісні й дає змогу виконавцеві у всіх нюансах донести до слухачів особливості звучання фольклорного твору та продемонструвати свою вокальну майстерність, яка тут має сягати дуже високого рівня. А крім того, розлогі розспіви особливо посилюють відчуття душевного болю.

Серед засобів музичної виразності пісні важливу роль відіграють також фермати. Саме фермати, а також паузи, подовжені ноти в музичній символіці твору найбільше стосуються відчуття невблаганної самоти, неможливості повернення того світлого, що було колись, створюють ефект зітхань, стогонів, тяжко висловлюваних почуттів, сприяючи виразній передачі тяжких людських переживань.

І лірична збентеженість, стривоженість, що набуває жанрового оформлення, і глибинний драматизм як суттєва стильова риса цього фольклорного твору по-різному, але виразно й своєрідно виявляються в різних його варіантах, записаних фольклористами.

Література

Алиев, Ф. М. (2001). Антология крымской народной музыки – Кырым халкъ музыкасынынъ антологиясы. Симферополь: Крымское учебно-педагогическое гос. изд-во.

Велиев, А. (2007). Кырымтатар муаджир тюркюлери / Муэлиф ве тертип этиджи-лер Аблязиз Велиев, Сервер Какура. Симферополь: Кырымдевокъувпеднешир.

Олесницкий, А. (1910). Песни крымских турок. Москва: Лазаревский институт восточных языков.

Шерфединов, Я. (1931). Песни и танцы крымских татар. Симферополь: Крымгосиздат, Москва: Гос. муз. изд.

OSMANOV, D.; Karikov C. (2005). Qıymnıñ cöl yırları – Песни крымских степей. Aqmescit: Tarpan.

РЕФАТОВ, Н. (1932). Qъгъm tatar jъrlarъ. [Simferopol]: Qъгъm devlet nesriјatъ.

OLGA HUMENIUK

THE PECULIARITIES OF MUSICAL POETICS IN THE FOLK EMIGRANT SONG BY CRIMEAN TATAR "I'D SAY AND CRY" ("AITYR DA AGLARYM")

Scientific studies of Crimean Tatar folklore, in particular emigrant songs, began in the late 19th – early 20th centuries. Important contributions to this research were made by such folklorists as O. Olesnitsky, Ya. Sherfedinov, A. Refatov, Yu. Bolat, Ibr. Bachshish, F. Aliev, A. Veliev. However, the artistic world of Crimean Tatars' national emigration song has not been studied thoroughly until now.

The song "I'd say and cry" ("Aityr da aglarym") occupies an exceptional place in Crimean Tatars' emigrant folklore. It includes the motifs of a bitter farewell with native land, anxious marine trip, disasters in distant country. This song is peculiar by its strophe structure and rhythm. A title that comes from short refrain line reminds a piercing exclamation. Intensifying particle *da* gives the special resiliency. This intensifying particle can be considered as particle among particle, rather as an exclamation among exclamation, because a refrain line plays the same intensifying role between other song lines, where another exclamation ("ei yar") also appears. Such atypical verse form underlines intonational, figurative, narrative strokes of lyrical expression. Combination of them helps to depict the striking picture of human suffering. This composition is not only sufficiently old, and is widespread. Its different variants according to toponyms, that appears in them (from Yevpatoria to Kerch), and belong the dialectal features of literary text to the different Crimean region.

The long chants (singings of one sound), which are typical of oriental musical poetics, play an important role in the art system of this song. We can say this also about pauses, stops, detentions and prolonging of notes, which sound similar to moaning and groaning, thereby expressing such human distresses as inexorable solitude and an impossibility to returning to something light and sweet, which belongs to past. The means of musical expressiveness of this song effectively support the literary exposition. They strengthen the lyrical anxiety and dramatic depth of the folk text.

W KRĘGU DAWNYCH FRANCUSKICH BAŚNI LITERACKICH

Wróżki w salonach. Antologia francuskich baśni literackich z XVII i XVIII w. Wybór, przekład i opracowanie Aleksander Wit Labuda, Atut Oficyna Wydawnicza Wrocław 2020, ss. 513.

Obszerny zbiór baśni literackich pod znanym tytułem *Wróżki w salonach...* stanowi kolejną pozycję serii wydawniczej „Baśniokrąg”, wydawanej we Wrocławiu przez Oficynę Wydawniczą Atut, pod redakcją naukową Ryszarda Waksunda. Serię tę zainicjowały tomy: *Baśnie Wilhelma Hauffa* (2003), *Baśnie reńskie Clemensa Brentano* (2005), *Legends o Liczyrzepie Johanna K.A. Musäusa* (2005); później w ujednoliconej szacie graficznej i w oparciu o tę samą koncepcję edytorską ukazały się kolejno: *Ostatni smok. Baśnie pisarzy angielskich* (2005), *Baśnie carycy Katarzyny II dla wnuków i inne utwory baśniowe pisarzy rosyjskich XVIII wieku* (2007), *Piotruś Pan czyli chłopiec, który nie chciał dorosnąć* Jamesa M. Barrie’go (2010), *Carówna Lodowinka i inne baśnie Lidii Czaraskiej* (2010), *Trzy córki Wellamo i inne baśnie pisarzy rosyjskich XIX i początku XX wieku* (2013), *Śpiewająca tykwa i inne baśnie afrykańskie* (2013).

Antologia francuskich baśni literackich przygotowana przez Aleksandra Wita Labudę zawiera teksty – autorskie i anonimowe – powstałe w ostatnim dziesięcioleciu wieku XVII i w XVIII wieku. Odzwierciedlają one fascynujący badaczy literatury proces odkrywania baśni, jako gatunku pierwotnie wiążanego z przekazem oralnym i kulturą ludową, przez twórców literatury „kształconej”, wiążący się ze swoistym awansowaniem tych tekstów w hierarchii kodów, obiegów i wartości literackich, w konsekwencji czego znane współczesnemu czytelnikowi z lektury klasycznego zbioru Charlesa Perraulta „bajki mojej matki gęsi” (jak przypomina Labuda, określenie to używane było jako jedna z nazw gatunkowych tradycyjnej bajki ludowej), stały się przedmiotem wyrafinowanej zabawy literackiej, uprawianej przez bywalców salonów.

Powołując się na dokumenty, w tym na korespondencję pani de Sévigné, konkluduje zatem badacz, iż „już w połowie XVII w. osoby szlacheckiego rodu bawią się folklorem” (s. 9). W obszernym wprowadzeniu do *Antologii* starannie zarysowuje więc uczony społeczny kontekst prezentowanych zjawisk, przypominając, że pierwsze pokolenie autorów baśni literackiej stanowili twórcy wywodzący się z arystokracji lub ze szlachty, autorzy będący bywalcami Wersalu i – na stałe lub z przerwami – mieszkający w Paryżu, gardzący prowincją a zarazem wysoko sobie ceniący styl życia charakterystyczny, jak rzecz ujmie Labuda, dla środowisk związanych z dworem królewskim oraz z dworami możnowładców. Ich społeczne i towarzyskie aspiracje, wyrażające się w silnie odczuwanej potrzebie obecności w stolicy i na dworze, wsparte przy tym były odpowiednim wykształceniem i nabytą kulturą literacką, której normy ukształtowane zostały w toku lektury klasyków literatury nowożytnej i twórców starożytnych. Uzdolnieni literacko kobiety i mężczyźni, kierujący swe artystyczne zainteresowania w stronę fikcji o charakterze czarodziejskim, tworzyli też zwartą grupę prowadzącą ożywione życie towarzyskie, koncentrujące się przede wszystkim w salonach, gdzie – niezależnie od wytwornych gier i salonowych rozrywek „mniej lub bardziej poważnie rozmawiano i dyskutowano, prezentując przy tym i omawiając utwory przeznaczone następnie do druku” (s. 13). Jak stwierdza Labuda, to właśnie „w salonach toczyło się życie literackie, nie dziwi więc, że tam właśnie zrodziła się moda na baśniopisarstwo” (s. 13).

Głównym celem i zamysłem, jakim kierował się przy wyborze tekstów literackich twórca antologii, jest przy tym, zgodnie z jego deklaracją, przybliżenie odbiorcy wieloaspektowego „obrazu francuskiej baśni salonowej” (s. 32). Swego rodzaju korektę planu antologisty, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę formułę wydawniczą realizowaną w całym cyklu „Baśniokręgu”, musiał jednak wnieść

stopień przyswojenia zaproponowanych tekstów w polskiej kulturze literackiej. Kierując się intencją dostarczenia czytelnikowi wiedzy o autorach mniej znanych i potrzebą prezentacji tekstów nie tłumaczonych do tej pory na język polski, decyduje się więc Labuda na rezygnację z najściślej rozumianej literackiej „klasyki”, należącej do kanonu literatury europejskiej, upowszechnionej w licznych przekładach. W konsekwencji więc, jak stwierdza, „nie znajdzie [w antologii] czytelnik utworów Perraulta, Fénelona i Pani Leprince de Beaumont, gdyż były one w całości lub w części publikowane po polsku” (s. 31), dodając – nieco chyba zbyt asekuracyjnie – że z tego właśnie powodu zaproponowany przez niego wybór „nie jest reprezentatywny”, a jedynie „daje przybliżony obraz francuskiej baśni salonowej” (s. 32). Warto jednak podkreślić, że niezależnie od świadomego pominięcia przez Labudę przy konstrukcji antologii wymienionych przez niego, wspomnianych wcześniej nazwisk (przede wszystkim Perraulta, z jego słynnym zbiorem baśni *Historie, czyli opowieści z czasów minionych, z uwagami moralnymi* opatrzonym podtytułem *Baśnie Mamy Gęsi*, opublikowanym w roku 1697) dokonany wybór daje istotny wgląd w całą złożoność fenomenu francuskiej baśni literackiej w interesującym autora okresie, odsłaniając przede wszystkim jego gatunkowe zróżnicowanie i różnorakie związki z tradycją. W tomie *Wróżki w salonach...* wśród dwudziestu czterech zawartych w nim utworów odnajdziemy więc klasyczne baśnie czarodziejskie nawiązujące do uniwersalnych wątków baśniowych (np. *Pietrusia* Charlotte-Rose de Caumont La Force osnuta na motywach słynnej *Roszpinki* znanej ze zbioru baśni Braci Grimmów), baśnie orientalne i orientalizowane, spopularyzowane w Europie głównie za sprawą Antoina Gallanda i jego adaptacji *Ksiąg tysiąca i jednej nocy* (1704) (*Historia księcia Fadlallaha syna Ben Ortoka, króla Mosulu* pióra Francois Pétiśa de la Croix) opowiastki komiczne (*Historia trzech garbusów z Damaszku* Thomasa-Simona Guelette), baśnie frywolne, niekiedy z elementami obscenicznymi (*Kanapa w kolorze ognia* Louisa-Charlesa Fougereta de Monbron).

Kolekcja tekstów przedstawiona w omawianym tomie odznacza się też atrakcyjnym pod względem czytelniczym zróżnicowaniem światów przedstawionych a także wyzyskanych kategorii estetycznych, zaskakując niekiedy ich szerokim zakresem: od sielankowości po horror. Sięganie przez francuskich pisarzy do różnych tradycji i konwencji wyraziło się też w charakterystycznym zróżnicowaniu stylu narracji. Opowieść o niezwykłych światach i fantastycznych przygodach bohaterów toczy się więc, jak czytamy we wstępie do antologii, w rozmaitych tonacjach: „patetycznej, poważnej, ironicznej, kpiarskiej, komicznej lub pobłaźliwie zdystansowanej” (s. 19). W erudycyjnym *Wprowadzeniu* do antologii owo zróżnicowanie obrazu „baśni salonowej” wyjaśnia autor przy użyciu różnych, starannie dobranych, kluczy interpretacyjnych, szczególnie przy tym wyróżniając swoisty, chciałoby się powiedzieć – „genderowy” aspekt analizowanego fenomenu. „Baśń czarodziejską stworzyły głównie kobiety. Królewicz i królowna z ich tklwym i wiecznotrwałym uczuciem, dwa wcielenia męskiej i kobiecej doskonałości stanowiły rodzaj idealnego zwierciadła, w którym przyglądać się mogły bywalczyńnie i bywalcy arystokratycznych i mieszczańskich salonów. Baśń wschodnia i orientalizowana, dzieło przede wszystkim mężczyźn, przenosiła czytelników w inne, czasem pozornie inne światy, zaspokajała potrzebę kontaktu z egzotyką. Baśń parodystyczna i erotyczna, będąca wynalazkiem wyłącznie męskim, kpiła, a nawet szydziła zarówno z miłości idealnej, jak i z egzotyki. Stała się krzywym zwierciadłem, które ukazywało obraz miłości sprowadzonej do cielesnej igraszki” (s. 31). Obecność obu typów baśni (utrzymanych w konwencji sentymentalno-sielankowej oraz parodystyczno-swawolnej, nie pozbawionej niekiedy elementów obscenicznych) stanowi niewątpliwie potwierdzenie znanej badaczom baśni tezy o pierwotnym adresacie tekstów tego gatunku, którym był słuchacz (czytelnik) dorosły. Do jego oczekowań, upodobań a także wiedzy o świecie i społecznej rzeczywistości dostosowywali więc swe opowieści zarówno gawędziarze, kontaktujący się ze swymi

słuchaczami *face to face* jak i popularni autorzy, ogłaszający swe utwory drukiem. „Ludzie opowiadali sobie bajki od niepamiętnych czasów i przy różnych okazjach, a celem bajania było pouczyć, zaciekawić, a zwłaszcza zabawić słuchaczy. W średnio-wiecznej i nowożytnej Europie bajali wędrowni opowiadacze, podróżni na postojach, pątnicy na pielgrzymich szlakach, marynarze i kupcy na statkach, żołnierze na kwaterach, wieśniacy podczas prac domowych” (s. 7). Dziecko – jako odbiorca baśni – w modelu „folklorystycznym”, opartym na żywej mowie, usytuowanym w kontekście codziennych czynności gospodarskich, związanych zazwyczaj z przebywaniem wszystkich domowników w jednym pomieszczeniu stało się słuchaczem różnego rodzaju opowieści, niejako „mimochodem”, poza świadomą uwagą i „pedagogiczną troską” gawędziarza o wychowawczy wpływ prezentowanego repertuaru na młodego słuchacza. Inaczej rzecz się miała oczywiście w kulturze dworskiej, stanowiącej ważny kontekst prezentowanego w antologii zbioru opowiadań, gdzie czynność opowiadania „wysoko urodzonym” dzieciom starannie już dobranych do przewidywanych oczekiwań i upodobań słuchacza a także odpowiadających bardziej wysublimowanym normom estetycznym baśni stanowiło ważny element swoistej pedagogiki społecznej, kojarząc się z najwcześniejszym etapem literackiej inicjacji kilkulatków, dokonującym się przede wszystkim „pod okiem” kobiet. Interesujące i niezwykle cenne, zwłaszcza dla badacza recepcji baśni, ze szczególnym uwzględnieniem odbiorcy dziecięcego, wydaje się przytoczone przez Labudę świadectwo guwenera Ludwika XIV – Pierre’a de la Porte, któremu oddano pod opiekę tego królewskiego potomka w roku 1645, gdy jego przyszły podopieczny skończył siedem lat: „Zdziwiło go zrazu [wspomina guwerner], że nie ma przy nim kobiet, lecz najbardziej zabolalo to, że nie potrafiłem raczyć go bajkami o oślich skórkach, którymi kobiety miały zwyczaj go usypiać” (s. 7). Swego rodzaju potwierdzeniem opisanej w cytowanym wspomnieniu osobliwej sytuacji bajki (jako wytworu „zwykłego” kobiecego bajania)

w kontekście obyczajów właściwych kulturze dworskiej, wydaje się przypomniana przez Labudę rycina zdobiąca stronę poprzedzającą kartę tytułową *Baśni...* Perraulta przedstawiająca „zającą bajaniem wieśniaczkę w czepku i sabotach otoczoną przez troje bogato ubranych dzieci” (s. 7).

Dla badacza baśni i dziejów jej czytelniczkiej recepcji szczególnie istotne wydają się ustalenia antologisty odnoszące się do stanu świadomości literackiej, oznaczającej swoistą interioryzację przez twórców (i odbiorców) określonych reguł komunikacji literackiej, decydujących między innymi o tym, jakie treści i w jaką formę ujęte spełniać mogą przyjętą w określonej epoce normę literackości. Niepewność towarzysząca autorskim poczynaniom przedstawicieli pierwszego pokolenia twórców sięgających do repertuaru tradycyjnych wątków przechowywanych w pamięci zbiorowej użytkowników ludowej tradycji z myślą o ich przyszłej publikacji zdaje się wynikać zarówno z wyraźnie postrzeganego kontrastu między kulturą ludową (naiwną, prymitywną) a przyswojonym przez profesjonalnych twórców i ich przewidywanych odbiorców modelem kultury kształconej, jak i charakterystycznej skłonności do myślenia o tekstach „genetycznie ludowych” jako o specyficznej formie „podrzędnej” wobec literatury *sensu stricto*, „obarczonej” niedoskonałościami związanymi z żywym przekazem, którego podmiotem jest „prosty”, niewykształcony człowiek. „Gdy w 1696 r. Perrault decyduje się wydać swe baśnie napisane prozą, czyni to po przeszło rocznej zwłoce, a ich autorstwo przypisuje synowi Pierre’owi Darmancour, tak jakby podobna błahostka była niewłaściwa dla członków Akademii Francuskiej. Wcześniej zaś publikuje trzy baśnie wierszem (m. in. *Ośłą skórkę*, 1694), ubierając proste fabuły we wzorowaną na Lafontainie klasyczną szatę” (s. 11). Interesującym i w pewnym sensie symptomatycznym zabiegiem literackim stosowanym przez autorów baśni literackich było też, jak stwierdza Labuda, ich „ukrywanie się” za powieściowymi postaciami, niekiedy występujących incognito, „w przebraniu”, którym powierza się czynność opowiadania (tak postępują Pani

d'Aulnoy i Panna Bernard) bądź publikowanie utworów całkowicie anonimowo, co wyjaśnia autor *Wstępu* następująco: „Ten proceder [...] był wówczas częstym zwyczajem, zwłaszcza w przypadku osoby o arystokratycznym nazwisku lub należącej do mieszczańskiej elity” (s. 11).

Jedną z konsekwencji odnotowanej wcześniej „niepewności” autorów co do stosowności przekazania wykształconym odbiorcom plodów naiwnego bajania okazały się przy tym charakterystyczne korekty tekstów źródłowych, odnoszące się do realiów świata przedstawionego, koncepcji postaci działających a także prezentowanego systemu wartości. Oznaczały one świadome oddalanie się przez twórcę utworu literackiego od świata kultury ludowej, unikanie w narracji wszelkiej trywialności, dostosowanie własnego przekazu do innego, bliskiego sobie, modelu wartości, by spełnić oczekiwania wykształconych i „wysoko urodzonych” odbiorców. Zjawisko to określa Labuda udatnym mianem „arystokratyzacji” tradycyjnej ludowej opowieści, egzemplifikując je przykładem twórczości Louisa de Mailly (*Dobroczynca albo Kwiribirini*), stwierdzając w biograficznym komentarzu: „W swoich baśniach Mailly od wszelkiej gminności się odżegnuje i pośród baśniopisek i baśniopisów pierwszego pokolenia on właśnie jest autorem, który w sposób najbardziej zdecydowany arystokratyzuje materię folklorystyczną i swoje adaptacje kieruje wyraźnie do dorosłych, inaczej niż czynią to np. pani d'Aulnoy czy Perrault, którzy mają na uwadze również publiczność dziecięcą” (s. 122). Podobnie postępuje Pani de Murat (w antologii pomieszczony został jej utwór *Posłanie do nowoczesnych wrózek*), wpisując własne odczytanie tradycyjnej baśni w model kultury arystokratycznej, zakładającej wysublimowany gust i niezbędną erudycję przewidywanej publiczności. „Opowiada się [ona] za odmianą baśni konsekwentnie zarystokratyzowanej, kierowanej do dorosłych i dostosowanej do gustów czytelnich ukształtowanych na barokowych powieściach przygodowo-miłosnych” (s. 136).

Recenzję rozpraw humanistycznych, w tym literaturoznawczych, zamyka się zazwyczaj swoistą rekomendacją, zawierającą wskazanie kategorii potencjalnych odbiorców książki. Często pojawia się w tym miejscu „formuliczny” zwrot: dla profesjonalnych badaczy a także tzw. zwykłych czytelników zainteresowanych tematyką podjętą w rozprawie (co w przypadku *Wrózek w salonach...* oznacza zarówno zawartość antologii jak i problematykę erudycyjnego do niej wstępu pióra Aleksandra Wita Labudy). Jak się wydaje, ten jak dotąd ostatni z wydanych tomów serii wydawniczej „Baśniokrąg” zawierający baśnie francuskie powstałe w XVII i XVIII wieku zainteresuje jednak przede wszystkim świadomych badaczy bajki, zajmujących się, jak już wspomniano, dziejami jej recepcji, ale także fascynującą współczesnych badaczy i antropologów słowa relacją między oralnością a piśmiennością oraz procesem przenikania elementów tradycji folklorystycznej do obiegu wysokoartystycznego. Nie zawsze są to teksty łatwe w odbiorze, zwłaszcza w przypadku czytelnika, który przyswoił sobie charakterystyczne dla współczesnej kultury literackiej modele i style baśniowej narracji, stanowiąc raczej rodzaj historycznego dokumentu, wymagającego specjalnej egzegezy i wiedzy o warunkach, w jakich teksty te funkcjonowały w swym pierwotnym kontekście kulturowym. W specyficznym modelu lektury stosowanym zazwyczaj przez „profesjonalnego baśnioznawcę” w pełni ujawnia się więc też funkcjonalność różnego rodzaju historycznych, socjologicznych i kulturoznawczych komentarzy pieczołowicie gromadzonych przez antologistę. Przybliżają one odbiorcy zagadnienia związane z epoką, w jakiej sytuuje badacz interesujące go zjawisko, odsłaniają socjologiczny i historyczno-kulturowy kontekst podejmowanej problematyki, ukazując wreszcie sylwetki godnych przypomnienia autorów, nie szczędząc przy tym interesujących szczegółów o charakterze biograficznym, czasem też obyczajowym i anegdotycznym.

JOLANTA ŁUGOWSKA
Uniwersytet Wrocławski

SPIS TREŚCI

Artykuły

Ryszard Waksmund, Od sentymentu do wstrętu. Wspomnienia o dzieciństwie po 1989 roku.....	5
Natalia Porzucek, Piętno rodzimego krajobrazu w twórczości malarskiej Józefa Szermentowskiego	13
Jagoda Kurek, Znaczenie słowa w magicznych rytuałach wicca	27
Ольга Гуменюк, Особливості музичної поетики кримськотатарської народної емігрантської пісні «Айтыр да агъларым» («Скажу та й плачу»).....	41

Recenzje

Jolanta Ługowska, W kręgu dawnych francuskich baśni literackich <i>Wróżki w salonach. Antologia francuskich baśni literackich z XVII i XVIII w.</i> Wybór, przekład i opracowanie Aleksander Wit Labuda, Atut Oficyna Wydawnicza Wrocław 2020	49
--	----

CONTENTS**Articles**

- Ryszard Waksmund, From Sentiment to Revulsion: Childhood Memories after 1989 5
- Natalia Porzucek, The Mark of the Native Landscape in the Artistic Output of Józef Szermentowski, 13
- Jagoda Kurek, The Meaning of the Word in Wicca Magic Rituals..... 27
- Olga Humeniuk, The peculiarities of musical poetics in the folk emigrant song by Crimean Tatar “I’d say and cry” (“Aityr da aglarym”) 41

Reviews

- Jolanta Ługowska, In the Circle of Old French Literary Tales
Wróżki w salonach. Antologia francuskich baśni literackich z XVII i XVIII w. Wybór, przekład i opracowanie Aleksander Wit Labuda, Atut Oficyna Wydawnicza Wrocław 2020 49

**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 3: 2020 między innymi:

PIOTR GROCHOWSKI

- Na tropach polskiej epiki ludowej

ROBERT PIOTROWSKI

- Motyw ofiary z człowieka. Interpretacja wybranych źródeł folklorystycznych z XIX i początku XX wieku

VIOLETTA WRÓBLEWSKA

- Rzeczy w magicznych światach (o roli przedmiotów w bajkach ludowych i baśniach literackich)

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



Polskie
Towarzystwo
Ludoznawcze
Indeks 364-07X